

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Μεταπτυχιακή διατριβή

ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ:
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΒΑΦΗΣ, ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΓΚΑΡΘΙΑ
ΛΟΡΚΑ ΚΑΙ ΟΡΧΑΝ ΠΑΜΟΥΚ

Χαρούλα Νεοφύτου

Λεμεσός 2021

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗΝ
ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ:
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΒΑΦΗΣ, ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΓΚΑΡΘΙΑ ΛΟΡΚΑ
ΚΑΙ ΟΡΧΑΝ ΠΑΜΟΥΚ

Χαρούλα Νεοφύτου

Λεμεσός 2021

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Χαρούλα Νεοφύτου, 2021.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Καλών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον Δρα Αντώνη Δανό για την πολύτιμη καθοδήγησή του σε όλα τα στάδια της εργασίας μου.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία διερευνά εκφάνσεις του λογοτεχνικού μοντερνισμού στη Μεσόγειο, μέσα από το έργο των Κωνσταντίνου Καβάφη, Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα και Ορχάν Παμούκ. Πιο συγκεκριμένα, σκοπός της εργασίας είναι να καταδειχθεί η ύπαρξη και άλλων, εναλλακτικών εκφράσεων της νεωτερικότητας που αναδύθηκαν στη Μεσόγειο, ανεξάρτητα από τις παραμέτρους και τα όσα ορίζονται ως μοντερνικότητα από τη Δυτική Ευρώπη. Μέσα από το έργο των τριών αυτών λογοτεχνών, προβάλλεται η Μεσόγειος ως ο χώρος του συνονθυλεύματος διαφόρων πολιτισμών, των ρευστών συνόρων, της ανταλλαγής πολιτιστικών στοιχείων, της υβριδικότητας, αλλά και των σύνθετων ταυτοτήτων, αμφισβητώντας έτσι και δισμούς, όπως Ανατολή/Δύση και Ισλάμ/Χριστιανισμός.

ABSTRACT

This dissertation examines facets of literary modernism in the Mediterranean region, through the writings of Konstantinos Cavafis, Federico García Lorca and Orhan Pamuk. In particular, the aim of this study is to show the existence of other, alternative expressions of Modernity, that emerged in the Mediterranean and developed independently from the “canonical” elements that define modernism by/in Western Europe. Through the writings of these three authors, the Mediterranean is viewed as a meeting point for different civilizations and cultures that interweave, leading to liquid borders, hybridity and the creation of complex identities, thus challenging such dualisms as, East vs. West and Islam vs. Christianity.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iv
ABSTRACT.....	v
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	vi
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	vii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Ηγεμονικός μοντερνισμός και εναλλακτικές αφηγήσεις στη Μεσόγειο.....	5
1.1 Μοντερνισμός: το κλασικό («ηγεμονικό») αφήγημα	5
1.2. Μοντερνισμός στη Μεσόγειο	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ο «άλλος» μοντερνισμός του Κωνσταντίνου Καβάφη	17
2.1 Η Αλεξάνδρεια και ο Καβάφης	17
2.2 Μεσόγειος και Καβάφης	23
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ανδαλουσιανή παράδοση στο έργο του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα.....	31
3.1. Η «Γενιά του '27» στη λογοτεχνική ζωή της Ισπανίας	31
3.2. Η ανδαλουσιανή παράδοση στο έργο του Λόρκα.....	36
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: «Ανατολή και Δύση» στο έργο του Ορχάν Παμούκ	50
4.1. Η λογοτεχνία και η γέννηση του μυθιστορήματος στην Τουρκία	50
4.2. Η νεωτερικότητα του Παμούκ και η αποδόμηση του δυισμού Ανατολή-Δύση.....	56
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	65
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	69

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικ. 1: J.M.W. Turner, *Ulysses deriding Polyphemus*, 1829, λαδομπογιά σε καμβά, 132.7 x 203 εκ. National Gallery, Λονδίνο.

Εικ. 2: Pablo Picasso, *Η Μεγάλη Λουομένη*, 1921, ελαιογραφία σε καμβά, 182 x 101 εκ. Συλλογή Succession Picasso, Musée de l' Orangerie , Παρίσι.

Εικ.3: Paul Signac, *Σε περιόδους αρμονίας, η χρυσή εποχή δε βρίσκεται στο παρελθόν, αλλά στο μέλλον*, 1893-1895, λάδι σε καμβά, 310 x 410εκ. Συλλογή Mairie de Montreuil, Montreuil, Γαλλία.

Εικ. 4: Χριστόφορος Σάββα, *Σύνθεση με Κίτρινο Ορθογώνιο*, 1966-'67, μεικτή τεχνική σε ύφασμα, 127 x 94 εκ. Λεβέντειο Δημοτικό Μουσείο Λευκωσίας.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διατριβή επικεντρώνεται σε συγγραφείς της Μεσογείου και συγκεκριμένα στους Κωνσταντίνο Καβάφη, Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα και Ορχάν Παμούκ. Σκοπός της εργασίας είναι να εντοπίσει τη συνάφεια του έργου των αναφερόμενων λογοτεχνών με το χώρο, την ιστορία και «παραδόσεις» της Μεσογείου, και να ανιχνεύσει τα στοιχεία των έργων τους που αποτελούν εκφράσεις υβριδικού μοντερνισμού στη Μεσόγειο.

Με την εκστρατεία του Ναπολέοντα Βοναπάρτη στην Αίγυπτο, στα τέλη του 18ου αιώνα, αρχίζει η κορύφωση της ευρωπαϊκής αποικιοκρατίας στη Μεσόγειο. Έκφραση αυτής της κυριαρχίας υπήρξε ο Οριενταλισμός – η (ανα) κατασκευή του Άλλου, ως το «έτερο» της Ευρώπης/Δύσης, ως «Ανατολή». Σε σχέση και παράλληλα με αυτό, η Μεσόγειος μετατρέπεται σε αντικείμενο μελέτης, σε γεωγραφικό, πολιτικό αλλά και πολιτιστικό επίπεδο, για να εγκλωβιστεί «σ’ ένα δίχτυ πλεγμένο από την ‘προοδευτική’ Ευρώπη που στόχευε [...] στον εκπολιτισμό όλου του υπόλοιπου κόσμου» (Chambers 2008: 12).¹ Η ευρωπαϊκή-ηγεμονική αντίληψη υποβίβασε τη Μεσόγειο ως τον τόπο του «χαμένου κόσμου της αρχαιότητας» (ό.π.), ενώ στη νεώτερη εποχή έγινε συνώνυμο της οπισθοδρομικότητας και της αδυναμίας παραγωγής νεωτερισμών. Σε αντιδιαστολή με αυτή την ηγεμονική θεώρηση βρίσκονται οι απόψεις πολλών μελετητών που υποστηρίζουν ότι στη Μεσόγειο βιώθηκαν άλλες εμπειρίες της νεωτερικότητας, και έχουν αναδυθεί πτυχές μοντερνισμού που πηγάζουν από διαφορετικές αφετηρίες, σε σχέση με ό,τι προτάσσεται από τη Δύση, έχουν διαφορετική μορφή από τα δυτικά πρότυπα και εκδηλώνονται σε έτερο χρόνο, χωρίς όμως να αποτελούν εκφάνσεις κατώτερης «αξίας».

Η διατριβή αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο θα παρουσιαστεί ο μοντερνισμός σύμφωνα με την κυρίαρχη, βορειοδυτική θεώρηση, ενώ

¹ Οι μεταφράσεις από τα αγγλικά είναι δικές μου.

παράλληλα θα γίνει προσπάθεια να τεκμηριωθεί, με αναφορές σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες, η ύπαρξη διαφορετικών, υβριδικών εκφράσεων μοντερνισμού στη Μεσόγειο. Στο πρώτο μέρος παρουσιάζεται η πορεία της περιθωριοποίησης της Μεσογείου και ο καθορισμός της ως μιας ιδιαίτερης και ταυτόχρονα υποδεέστερης περιοχής, τόσο σε ιδεολογικό όσο και σε πολιτισμικό επίπεδο. Στο δεύτερο μέρος θα γίνει αναφορά σε καλλιτέχνες, όπως ο Pablo Picasso, οι οποίοι συνομιλούν δημιουργικά με την «παράδοση» (όπως την κλασική αρχαιότητα), με όρους διαφορετικούς από αυτούς «ριζοσπαστικών» κινημάτων που αναδύονται στη Δύση. Τέλος, θα παρατεθούν πτυχές από το έργο καλλιτεχνών που σχετίζονται με τη Μεσόγειο και αποτελούν εκφράσεις εναλλακτικού μοντερνισμού.

Το δεύτερο κεφάλαιο επικεντρώνεται στο έργο του ποιητή Κωνσταντίνου Καβάφη. Καταρχήν θα παρουσιαστεί η Αλεξάνδρεια ως ένα σταυροδρόμι πολιτισμών, αποτελώντας αφετηρία για το έργο του Καβάφη. Θα προβληθεί η σχέση του ποιητή με την Αλεξάνδρεια, την οποία επιλέγει να παρουσιάσει με έναν ιδιότυπο τρόπο. Ακολούθως θα αναλυθούν πτυχές από το έργο του, το οποίο, χωρίς να ακολουθεί κάποιο κυρίαρχο, ευρωπαϊκό ή ελληνικό πρότυπο, καταδύεται στον μεσογειακό κόσμο όπως ήταν δύο χιλιάδες χρόνια πριν. Θα αναφερθούν και τεχνικά χαρακτηριστικά της ποίησης του Καβάφη, όπως η χρήση μιας ιδιόμορφης γλώσσας καθώς και ο λιτός και συμπυκνωμένος λόγος με τον οποίο επιλέγει να εκφράζεται. Κυρίως όμως θα διαφανεί η διαχρονικότητα της ποίησής του, που επιτυγχάνεται με τη χρήση μιας ιδιάζουσας ειρωνείας μέσω μιας διαδικασίας που, αν και παραπέμπει στην ιστορική μέθοδο του T.S. Elliot, εντούτοις χρησιμοποιείται από τον Καβάφη παράλληλα με τον Αμερικανό λογοτέχνη.

Το τρίτο κεφάλαιο εξετάζει την παρουσία της ανδαλουσιανής παράδοσης στο έργο του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα. Η λογοτεχνική γενιά του 1927 της Ισπανίας, σε συνάρτηση με τις πολιτικές εξελίξεις της χώρας, παρουσιάζεται στο πρώτο υποκεφάλαιο. Το δεύτερο

υποκεφάλαιο επικεντρώνεται στην παρουσία της ανδαλουσιανής παράδοσης στο έργο του Λόρκα. Μέσα από τη συλλογή του, *Τσιγγάνικα τραγούδια*, αναδύεται το cante jondo, αλλά και οι τολμηρές μεταφορές που, αν και αποτελούν ένα από τα χαρακτηριστικά της σουρεαλιστικής ποίησης, εντούτοις ανιχνεύονται στο έργο του Luis de Góngora, λογοτέχνη της λεγόμενης Ισπανικής Αναγέννησης των Γραμμάτων (16^{ος}-17^{ος} αιώνας). Ακολούθως θα εξεταστούν στοιχεία της ανδαλουσιανής παράδοσης στα έργα του, *Ποιητής στη Νέα Υόρκη* και *Ο Θρήνος για τον Ιγνάθιο Σάντεθ Μεχίας*, όπου το λαϊκό μοιρολόι ανάγεται σε υψηλή τέχνη. Τέλος, θα εντοπιστούν στοιχεία από το θεατρικά του έργα που συμπλέκουν χαρακτηριστικά αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, γνωρίσματα μεσαιωνικών έργων αλλά και λαϊκών δοξασιών συνταιριαγμένα αρμονικά με τεχνικές του εξπρεσιονιστικού θεάτρου.

Το τελευταίο κεφάλαιο φέρει τον τίτλο «‘Ανατολή’ και ‘Δύση’ στο έργο του Ορχάν Παμούκ». Στο πρώτο υποκεφάλαιο θα μελετηθεί η πορεία του μυθιστορήματος στην Τουρκία από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα μέχρι και τη δεκαετία του 1980, ενώ στο δεύτερο υποκεφάλαιο θα παρουσιαστούν παράμετροι από τα βιβλία του Παμούκ, *Λευκό κάστρο* και *Με λένε Κόκκινο*, μέσα από τα οποία επιχειρείται η αποδόμηση του δυισμού «Ανατολή»-«Δύση».

Στο *Λευκό κάστρο* θα δούμε τις περιπέτειες ενός Βενετού λόγιου που πέφτει στα χέρια πειρατών και καταλήγει στη δούλεψη του Χότζα. Στα χρόνια που ακολουθούν και μέσα από διάφορες συνεργασίες, οι δύο άντρες μοιράζονται όχι μόνο τις γνώσεις μα και τα μυστικά τους, ενώ από ένα σημείο και μετά «ανταλλάζουν» τις ταυτότητες τους ώστε δεν μπορεί να γίνει διάκριση στο ποιος είναι ποιος, αν και «δεν έχει σημασία ποιος είναι κανείς [...] σημαντικά είναι αυτά που κάνουμε και αυτά που θα κάνουμε» (Παμούκ 2005: 269). Στο *Με λένε Κόκκινο*, ο Παμούκ, με φόντο την Κωνσταντινούπολη του 1590, παρουσιάζει τους πρωταγωνιστές του να αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στη δυτική ρεαλιστική τεχνοτροπία και στην ανώνυμη οθωμανική απεικόνιση προσώπων, για να αποδειχθεί τελικά ότι οι δύο

πλευρές δεν είναι τόσο διαφορετικές όσο θεωρείται και ότι μέσα από την αλληλεπίδρασή τους προκύπτει «κάτι υπέροχα ωραίο, [αφού και η] Ανατολή και η Δύση είναι του Αλλάχ» (Παμούκ 2002: 257).

Για την περάτωση της εργασίας έγινε έρευνα σε συγγράμματα και άρθρα αναφορικά με τον «χώρο» της Μεσογείου και τη θεώρηση της νεωτερικότητας, συγγραφέων όπως αυτά των David Abulafia, Franco Cassano, Iain Chambers, Stuart Hall, Susan Stanford κ.ά. Όσον αφορά στο έργο των λογοτεχνών, εκτός από την ανάλυση του πρωτογενούς τους έργου (πεζά κείμενα ή/και ποιήματα), αντλήθηκαν πληροφορίες και από μελέτες σε βιβλία και άρθρα συγγραφέων και ακαδημαϊκών, όπως, των Edmund Keely (για τον Καβάφη) και Leslie Stainton (για τον Λόρκα), ενώ πολύτιμες ήταν οι πληροφορίες που αντλήθηκαν από το βιβλίο των Γεώργιου Σαλακίδη και Börte Sagaster (για τον Παμούκ).

Το έργο των τριών λογοτεχνών προσεγγίζεται ως περιπτώσεις δημιουργίας στο πλαίσιο του μοντερνισμού (και της νεωτερικότητας, γενικότερα), που αποτελούν «εναλλακτικές» θεωρήσεις vis-a-vis στην κυρίαρχη, «Δυτική» θεώρηση. Αποδίδεται ιδιαίτερη βαρύτητα στα στοιχεία της παράδοσης και της ιστορίας που εμπεριέχονται στα έργα των λογοτεχνών καθώς και στη συμπερίληψη καινοτόμων τεχνικών σε αυτά. Η έρευνα περιστρέφεται γύρω από δύο πτυχές: α. στη διερεύνηση της συμπερίληψης στοιχείων σχετικών (αντλώντας από) τη Μεσόγειο στο έργο των τριών συγγραφέων, και β. στον εντοπισμό των στοιχείων εκείνων που αποτελούν εκφάνσεις του μοντερνισμού, οι οποίες αποτελούν και απάντηση στο ηγεμονικό αφήγημα, αναδεικνύοντας τη Μεσόγειο ως δυναμικό «χώρο» παραγωγής σημαντικών (εναλλακτικών) εκφάνσεων καλλιτεχνικής δημιουργίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Ηγεμονικός μοντερνισμός και εναλλακτικές αφηγήσεις στη Μεσόγειο

1.1 Μοντερνισμός: το κλασικό («ηγεμονικό») αφήγημα

Στα 1776, ο Άγγλος συγγραφέας Samuel Johnson δήλωνε:

Ο κυριότερος σκοπός του ταξιδιού,² είναι η γνωριμία με τις ακτές της Μεσογείου. Σε αυτές τις ακτές θεμελιώθηκαν οι τέσσερις μεγαλύτερες αυτοκρατορίες του κόσμου: η Ασσυριακή, η Περσική, η Ελληνική και η Ρωμαϊκή. Όλα όσα αφορούν τη θρησκεία μας, σχεδόν όλοι οι νόμοι μας, το μεγαλύτερο μέρος των αντικειμένων της τέχνης μας, [και] γενικά όλα όσα μας κατατάσσουν πάνω από τους αγρίους, ήρθε σε μας από τις ακτές της Μεσογείου (Jirat-Wasiutynski 2007: 4).

Είναι ενδεικτικό ότι ο Johnson τοποθετεί τη «δόξα» της Μεσογείου στο παρελθόν σε αντίθεση με τη «λαμπρότητα» της αγγλικής αυτοκρατορίας που οδεύει προς το μέλλον. Από το τέλος του 18^{ου} αιώνα ο ρόλος της Μεσογείου υποβαθμίζεται, καθώς θεωρείται απλά ως η ιστορική περιφέρεια της «γηραιάς ηπείρου», και καθορίζεται με όρους που επιβάλλονται από χώρες της βορειο-δυτικής Ευρώπης, που «ανήκουν σε ένα πιο ‘μοντέρνο’, βιομηχανοποιημένο-προοδευτικό κόσμο» (Chambers 2004: 428). «Η θάλασσα μας»³ μετατρέπεται πλέον σε «ένα προϊόν ενός ρομαντικού μύθου που είδε την περιοχή χαμένη στο χρόνο και στο χώρο, μια τοποθεσία με σπουδαίες θρησκείες και κουλτούρες σε ερείπια, που τώρα κατοικείται από εξωτικούς ιθαγενείς» (Jirat-Wasiutynski 2007: 4).⁴

Αν και η περιθωριοποίηση της Μεσογείου αρχίζει να αναδύεται εντονότερα στο τέλος του 18ου αιώνα, η αρχή της υποβάθμισής της ανάγεται στην επικράτηση του Διαφωτισμού που έγινε αποδεκτός «ως ένας αγώνας για μια παγκόσμια επιστήμη [... που] θα εκμηδένιζε την προκατάληψη, την άγνοια, τη δεισιδαιμονία και τη μισαλλοδοξία» (Hamilton 2003: 45).

² Αναφέρεται στην Grand Tour.

³ Μετάφραση από το λατινικό mare nostrum, όρος που χρησιμοποιείται από τους Ρωμαίους στα 30 μ.Χ. για να χαρακτηρίσει τη Μεσόγειο θάλασσα, καθώς αυτή περιβαλλόταν από εδάφη που είχε κατακτήσει η αυτοκρατορία τους.

⁴ Σχετικό είναι και αυτό που αναφέρει η Suzanne Said για την Ελλάδα: η χώρα παρουσιαζόταν μέσα από διάφορα κείμενα, ως ένας χώρος που βρισκόταν πλέον σε παρακμή και «κατοικείτο από ‘ελεεινούς ανατολίτες’», κάτι που ερχόταν σε αντίθεση με το ένδοξό της παρελθόν (2005: 270· τα εισαγωγικά υπάρχουν στο πρωτότυπο κείμενο).

Στο πλαίσιο του Διαφωτισμού, «η Δύση ήταν το μοντέλο, το πρωτότυπο και το μέτρο της κοινωνικής προόδου», ενώ η «φιγούρα του ‘Άλλου’⁵ [... θεωρήθηκε ως] η αντίστροφη εικόνα του Διαφωτισμού και της νεωτερικότητας» (Hall 2003: 456).⁶ Για την εδραίωση της ανωτερότητας των Δυτικών έναντι των Άλλων, καθοριστικό ρόλο διαδραμάτισαν και οι στρατιωτικές επιχειρήσεις του Ναπολέοντα Βοναπάρτη στην Αίγυπτο, στα 1798. Με το να εντάξει στην εκστρατεία του, ο Γάλλος στρατηγός, επιστήμονες και καλλιτέχνες ώστε να ερευνήσουν την Αίγυπτο προσέβλεπε «όχι μόνο στον αποικισμό της χώρας μα και στην οικειοποίηση του ανατολικού στοιχείου» (Borjuta και Gekas 2012: 2).

Με την επέκταση της ευρωπαϊκής αποικιοκρατίας σε μεγάλες περιοχές του πλανήτη, έως και τις αρχές του 20ου αιώνα, θεμελιώνεται περαιτέρω και η άποψη που θέλει τη Μεσόγειο να «αποτελεί τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ των διαφορετικών περιοχών γύρω από αυτήν, κυρίως μεταξύ της Ευρώπης και του κόσμου του Ισλάμ» (Mendleson 2010: 35-36). Κατά συνέπεια, παραγκωνίζεται το νότιο και ανατολικό μέρος της Μεσογείου, αφού οι Ευρωπαίοι θεωρούν ότι η Μεσόγειος «αντιπροσωπεύεται σε μεγάλο βαθμό μόνο από τις βόρειες ακτές της – κυρίως ως μια πολιτιστική προέκταση και ιστορική περιφέρεια της μοντέρνας Ευρώπης βόρεια των Άλπεων» (Chambers 2004: 428). Βέβαια η περιθωριοποίηση της Μεσογείου, σύμφωνα με τον Ben Yehoyada, συνεχίζεται και εδραιώνεται περαιτέρω και στα επόμενα χρόνια τόσο κατά τη διάρκεια των δύο παγκοσμίων πολέμων, όσο και κατά την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου που ακολούθησε (2014: 107-108).

⁵ Ως «Άλλος» θεωρείται αυτός που δεν ανήκει στη Δύση.

⁶ Η μοντερνικότητα ή νεωτερικότητα (modernity) είναι πιο πλατύς όρος και αναδύεται, κυρίως, μέσα από το ιδεολογικό πλαίσιο του Διαφωτισμού κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, ενώ επιδρά και στη Γαλλική Επανάσταση. Στα κύρια χαρακτηριστικά της περιλαμβάνονται η εκβιομηχάνιση, ο καπιταλισμός, η αστικοποίηση και η αμφισβήτηση του θρησκευτικού δογματισμού. Ο μοντερνισμός αναφέρεται πρωταρχικά στην εφαρμογή των πτυχών της νεωτερικότητας κυρίως στις τέχνες (όπως αρχιτεκτονική, λογοτεχνία κλπ.). Αρκετοί μελετητές, ανάμεσα στους οποίους και ο Antonis Danos, προτείνουν τον όρο «πολλαπλές εκφάνσεις του μοντερνισμού», (2018: 78), αντί «διάφοροι μοντερνισμοί», ενώ και ο R. Radhakrishnan αναφέρει την ύπαρξη διαφόρων ειδών μοντερνισμών, όπως τους «εναλλακτικούς», «υβριδικούς», «ετερογενείς», «πολυκεντρικούς» (Friedman 2006: 432).

Σημαντικό είναι και το γεγονός ότι, κατά καιρούς, οι Δυτικοί τροποποιούν τη θεωρία τους περί της γεωγραφικής έκτασης της Μεσογείου εξυπηρετώντας έτσι τις εκάστοτε επεκτατικές τους βλέψεις. Συγκεκριμένα, κατά τη διεξαγωγή των στρατιωτικών τους επιχειρήσεων σε χώρες της βόρειας Αφρικής ή της Μέσης Ανατολής, οι Δυτικοί διακηρύττουν ότι η Μεσόγειος είναι ένας «ενιαίος γεωγραφικός χώρος, ιστορικά μοναδικός και, ουσιαστικά, ευρωπαϊκός χώρος» (Borruta και Gekas 2012: 4). Αυτή η τακτική υιοθετήθηκε αρχικά από τους Γάλλους κατά την εκστρατεία τους σε χώρες της βόρειας Αφρικής, ενώ παρόμοια στάση υιοθέτησαν, μετά το 1900, και άλλες χώρες όπως η Ισπανία και η Ιταλία, θέλοντας να αιτιολογήσουν τις δικές τους προσπάθειες επέκτασης σε χώρες της βόρειας Αφρικής, αποκαλώντας τη Μεσόγειο ως *mare nostrum*, παραπέμποντας έτσι στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία.

Γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι οι όποιες διακηρύξεις των Δυτικών περί θεώρησης της Μεσογείου ως ενιαίου ευρωπαϊκού χώρου, ήταν πρόσκαιρες και διατυπώνονταν ενίοτε για τη νομιμοποίηση των όποιων επεκτατικών τους βλέψεων στο χώρο, αφού την ίδια ώρα αυτο-ορίζονται ως οι δημιουργοί της «προόδου». Η Δύση θεωρείται ως ο δημιουργός της νεωτερικότητας και όσοι δεν ανήκουν σε αυτήν πρέπει απλά να ακολουθούν, να μιμούνται, και να ενεργούν όπως η Δύση, που αφήνει πίσω της τις «παραδοσιακές» δομές. Η νεωτερικότητα, σύμφωνα με τον Hegel, σηματοδοτεί την έλευση μιας «‘νέας εποχής’ που δεν στηρίζεται πλέον σε κριτήρια του παρελθόντος, [... παρά είναι] η επίγνωση ενός ‘νέου κόσμου’ που διακόπτει [τη σχέση του] με το τι προϋπήρξε, [είναι] μια ‘περίοδος γέννησης’ και μια περίοδος μετάβασης» (Steuerman 1989: 53). Η παράδοση είναι συνδεδεμένη με το παρελθόν και προβάλλεται πλέον ως ένα περιτύλιγμα στο μοντέρνο, αφού «δεν μπορεί να αλλάξει μορφή ή να προχωρήσει μπροστά» (Clifford 2004: 152).

Η Μεσόγειος, που βρίσκεται «μεταξύ» της Δύσης και των «Άλλων», αδυνατεί να ακολουθήσει την πρόοδο των βορειο-δυτικών χωρών, σύμφωνα πάντα με το ηγεμονικό

αφήγημα. Θεωρείται ότι «ανήκει πλέον στο παρελθόν», την ίδια ώρα που η βορειο-δυτική Ευρώπη «εφευρίσκει» τη νεωτερικότητα αφού είχε ήδη επινοήσει, «το κράτος, τον καπιταλισμό, τον τρίτο κόσμο, την πρώτη βιομηχανική επανάσταση. Με αυτή την ‘ιστορική θεώρηση’, οτιδήποτε δυναμικό έρχεται μέσα από την Ευρώπη και τη Δύση. Οι έξω είναι παθητικοί και αδρανείς-παραδοσιακοί [δέκτες]» (154).

Σύμφωνα με την ηγεμονική αφήγηση, οι μεσογειακές χώρες έχουν περιέλθει σε παρακμή, ενώ φράσεις όπως «μοντέρνα Μεσόγειος» και «μεσογειακή μοντερνικότητα» αποτελούν σχήμα οξύμωρο για αρκετούς ακαδημαϊκούς, αφού «εκεί που αρχίζει το ένα τελειώνει το άλλο – χρονολογικά, γεωγραφικά ή εννοιολογικά» (Yeohuada 2014: 107). Οι χώρες της Μεσογείου ταυτίζονται πλέον με την οπισθοδρόμηση, την πείνα, τις εθνικές φρικαλεότητες, τους πρόσφυγες, τις πελατειακές σχέσεις. Με βάση το βορειο-δυτικό αφήγημα, «ο νότος είναι η πληγή του κόσμου [... και] θα γελάσει ξανά όταν μετατραπεί και εκείνος σε βορρά» (Cassano 2001: 1). Επιγραμματικά,

η νεωτερικότητα υπήρξε πάντα συνδεδεμένη με έναν συγκεκριμένο χώρο. Σε πολλές περιπτώσεις, το μοντέρνο είναι συνώνυμο με τη Δύση (ή σε πιο πρόσφατα κείμενα με τον Βορρά). Ο εκμοντερνισμός εξακολουθεί να γίνεται ευρέως αποδεκτός ως μια διαδικασία που άρχισε και τέλειωσε στην Ευρώπη, απ’ όπου και έχει εξαχθεί σε όλο και περισσότερες μη-Δυτικές περιοχές. Η πορεία αυτών των περιοχών ήταν μιμητική [και άρα] ποτέ εντελώς πετυχημένη [...]. Για να γίνεις μοντέρνος [...] οφείλεις να πράττεις όπως τη Δύση (Mitchell 2000: 1).

Παρά την παραπάνω θέση, ότι η μοντερνικότητα είναι συνδεδεμένη με συγκεκριμένο τόπο και χρόνο, εκφάνσεις της νεωτερικότητας εκδηλώνονται στη Μεσόγειο σε διαφορετικό χρόνο και τόπο από αυτόν που καθορίζει το ηγεμονικό αφήγημα.

1.2. Μοντερνισμός στη Μεσόγειο

Την ίδια ώρα που η Δύση αυτο-ορίζεται ως το (μόνο) κέντρο της νεωτερικότητας, ορίζει και περιορίζει τη Μεσόγειο ως τον τόπο με απομεινάρια, πλέον, αρχαίων πολιτισμών. Αυτή η θεώρηση αντικατοπτρίζεται και μέσα από αντίστοιχα έργα τέχνης, αλλά και αναφορές σε συγγράμματα ταξιδιωτικής λογοτεχνίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι και ο πίνακας

του William Turner, *Ο Οδυσσεύς περιγελά τον Πολύφημο (Ulysses deriding Polyphemus)*: ο καλλιτέχνης απεικονίζει ένα «υψίστης» ομορφιάς τοπίο [sublime], χρησιμοποιώντας ένα θέμα από την ελληνική αρχαιότητα, αποδίδοντας έτσι αξία αφενός μόνο στο παρελθόν της περιοχής [εικ.1], ενώ αφετέρου, το παρόν της αποδίδεται ως ένα «εκτός πολιτισμού», φυσικό περιβάλλον, κάτι που ενισχύεται και από κείμενα, κυρίως Άγγλων και Γάλλων περιηγητών του 18ου και 19ου αιώνα . Γενικεύοντας, αποδίδονται χαρακτηριστικά στους κατοίκους με βάση διάφορα κλισέ, όπως το ότι είναι «φιλήδονοι», αλλά και «συντηρητικοί». Στερεότυπα για τους κατοίκους της Μεσογείου επικρατούν και σήμερα, όπως το ότι διακατέχονται από το σύμπλεγμα «τιμή και ντροπή» (honour and shame), την ίδια στιγμή που οι βορειο-δυτικοί Ευρωπαίοι παρουσιάζονται ως πιο πειθαρχημένοι και φιλελεύθεροι (Herzfeld 1984: 440-441).



Εικ. 1: J.M.W. Turner, *Ulysses deriding Polyphemus*, 1829, λαδομπογιά σε καμβά, 132.7 x 203 εκ. National Gallery, Λονδίνο

Από τον 20ό αιώνα, η Μεσόγειος θεωρείται πια απλά ένα ιδανικό μέρος για διακοπές ή για να θαυμάσει κάποιος το ένδοξό της παρελθόν. Ως τέτοιο, θεωρείται ως άγονο έδαφος για την παραγωγή ή/και εμπειρία της νεωτερικότητας (ή και της μετανεωτερικότητας), αφού δεν παύει να είναι «ένας ‘άλλος’ που συγκρίνεται με τη Δυτική μοντερνικότητα [... και που

μπορεί] να εκμοντερνιστεί [με την προϋπόθεση] να εισαχθεί στο ευρωπαϊκό πολιτιστικό, πολιτικό και οικονομικό [...] πλαίσιο» (Giaccaria και Minca 2011: 353).

Τον δρόμο στην νέα, αντι-αποικιοκρατική θεώρηση της Μεσογείου (όπου, η Μεσόγειος υπέστη μια μορφή Οριενταλισμού, τον λεγόμενο «Μεσογειανισμό»), άνοιξαν συγγραφείς που τόνισαν τον «κεντρικό» χαρακτήρα της Μεσογείου στην προ-νεωτερική εποχή, ως χώρος συνάντησης, διασταύρωσης, πρόσμιξης κλπ. Ο David Abulafia, δίνει έμφαση στην «εθνική, γλωσσική, θρησκευτική και πολιτική διαφορετικότητα των ανθρώπων της [Μεσογείου]» (2011: 222), οι χώρες γύρω από την οποία, δέχονταν και δέχονται διαρκώς επιδράσεις

‘προερχόμενες από τη θάλασσα’, αλλά και ‘από το εσωτερικό προς τη θάλασσα’ [...] εισάγοντας κουλτούρες, γλώσσες και πολιτικές παραδόσεις από περιοχές κοντά, αλλά και μακριά από την ευρωπαϊκή ενδοχώρα καθώς και από την Ασία και τη Βόρεια Αφρική, (ό.π.).

Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Abulafia, η περιοχή ανέκαθεν χαρακτηριζόταν όχι μόνο από τις μετακινήσεις εμπορών, μα και από τις μετατοπίσεις μεταναστών, προσκυνητών, σκλάβων, ιεραποστόλων και άλλων επισκεπτών. Η αλληλεπίδραση και η αέναη αλλαγή όσον αφορά στα σύνορα, στους κατοίκους της Μεσογείου, και στις αντίστοιχες κουλτούρες υπήρξε ακόμα και στην εκδήλωση πειρατειών, αφού σε αρκετές περιπτώσεις πειρατές προέρχονταν από μακρινές προς τη Μεσόγειο περιοχές, όπως από τη Σκοτία ή την Αγγλία, συνδράμοντας έτσι στην πολιτιστική επαφή μεταξύ διαφορετικών περιοχών. Συμπερασματικά λοιπόν,

η ενότητα της ιστορίας της Μεσογείου, βρίσκεται παραδόξως στη διαρκή εναλλαγή της, στη διασπορά των εμπορών και των εξόριστων, των βιαστικών περαστικών [...] ενώ [σημαντικός παράγοντας είναι και το ότι] οι απέναντι πλευρές της είναι αρκετά κοντά ώστε να επιτρέψουν την επαφή μεταξύ των κατοίκων (228).

Η Μεσόγειος λοιπόν αποτελεί έναν χώρο συνύπαρξης, συνδιαλλαγής και προσμίξεων χωρών και λαών. Σε αντίθεση με τη Δύση δεν διέπεται από ένα μόνο κεντρικό σημείο, αλλά μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια πολυκεντρική ή α-κεντρική περιοχή. Όπως επισημαίνει ο

Nicholas Purcell, ένα μοναδικό χαρακτηριστικό της Μεσογείου είναι ότι δεν «έχει κανένα κέντρο [... με την έννοια] ότι δεν έχει πυρήνα [...] στον οποίο τα άλλα μέρη να είναι περιφερειακά» (2006: 17). Αυτή η πολυφωνία ή και παραφωνία αποτέλεσε πηγή και στο πλαίσιο της νεωτερικότητας, για την παραγωγή εναλλακτικών (στον βορειο-δυτικό «κανόνα») βιωμάτων, όσον και για διάφορες εκφράσεις του μοντερνισμού. Κατά συνέπεια η Μεσόγειος θα έπρεπε, σύμφωνα με τους Paolo Giaccaria και Claudio Minca, να αντιμετωπίζεται ως ένας «‘εύφορος χώρος’ εκδήλωσης εναλλακτικών μοντερνισμών», αντί ως μια περιφέρεια της Ευρώπης (2011: 346). Σ’ αυτό φαίνεται να συνηγορεί και η Susan Friedman επισημαίνοντας τη δημιουργία των μη Δυτικών Μοντερνισμών, που «είναι διαφορετικοί και δεν απορρέουν άμεσα από τον Δυτικό μοντερνισμό. Όπως και οι μοντερνισμοί της Δύσης, [έτσι και αυτοί] είναι υβριδικοί, ενώ εμπεριέχουν στοιχεία που έχουν μεταφερθεί από αλλού και έχουν καταστεί τοπικοί» (2006: 427).

Η παραπάνω προκατάληψη είναι μέρος της «πεποίθησης» ότι η ευρύτερη νεωτερικότητα παράγεται μόνο στην κεντρική και βόρεια Ευρώπη και, κατά συνέπεια, «η μοντερνικότητα των [υπολοίπων] χωρών εισάγεται ‘καθυστερημένα’ ως μια μορφή αποικιοκρατικής μίμησης», οπότε και θεωρείται κατώτερης αξίας (Friedman 2006: 432).⁷ Τα τελευταία χρόνια όμως, αυτή η θεώρηση καταρρίπτεται από αρκετούς μελετητές: ο Dilip Parameshwar Gaonkar, υποστηρίζει ότι η Δύση δεν πρέπει να «προκηρύσσει το τέλος της νεωτερικότητας [... αφού] κάτι τέτοιο κρίνεται ως πρόωρο ακόμα και έκδηλα εθνοκεντρικό, σε μια εποχή όπου η μη-Δυτικοί άνθρωποι παντού άρχισαν να δημιουργούν τις δικές τους υβριδικές μοντερνικότητες» (1999: 13). Η Friedman επίσης δηλώνει ότι μοντερνικότητες εμφανίστηκαν «όχι μόνο μετά την ανάπτυξη της Δύσης, αλλά και 1500 χρόνια πριν από

⁷ Όπως διευκρινίζει ο Timothy Mitchell, διαχωρισμοί και ταυτότητες όπως «Δυτικός και μη-Δυτικός [...] αρχικά δοκιμάστηκαν [στις αποικίες] και μόνο αργότερα εισήχθησαν στην Ευρώπη» (2000: 4).

αυτήν [όπως] οι πρώιμες μοντερνικότητες της Δυναστείας των Tang στην Κίνα, των Abbasid στη μουσουλμανική επικράτεια, και αυτή της μογγολικής αυτοκρατορίας» (2006: 433).

Το ηγεμονικό αφήγημα τάσσεται υπέρ της νεωτερικότητας δυτικού τύπου, υποστηρίζοντας ότι μόνο αυτό το είδος είναι πρωτοποριακό [avant-garde] και παράγεται μόνο όταν «έρχεται σε ρήξη με αυτό που προϋπήρξε» (426). Ειδικότερα κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και μέχρι και τις τέσσερις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, κάνουν την εμφάνισή τους και κυριαρχούν σε διάφορες μορφές τέχνης, διάφορα κινήματα που απορρίπτουν το παρελθόν και την παράδοση όπως το Dada, ο Σουρεαλισμός και ο Φουτουρισμός.⁸ Σύμφωνα με την ηγεμονική θεώρηση, η παράδοση είναι απλά ένα μουσειακό είδος και – στην καλύτερη περίπτωση – αποτελεί μια φολκλορική επίδειξη εθίμων των λαών. Με αυτή τη θέση διαφωνεί ο Tayeb Salih,⁹ που υποστηρίζει ότι «η μοντερνικότητα δεν απορρίπτει εντελώς το παρελθόν όπως [μπορεί αρχικά] να φαίνεται», εφόσον η παράδοση βρίσκεται σε μια αέναη διαδικασία αλλαγής και ανανέωσης (436). Η δημιουργία έργων της μοντέρνας τέχνης, αλλά και γενικότερα η πολιτιστική παραγωγή, κυρίως, συνάδει με την άποψη του Salih. Ειδικότερα μάλιστα κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, εκτός από την εκδήλωση «ριζοσπαστικών» κινήματων που προαναφέρθηκαν και διακήρυτταν τη ρήξη με την παράδοση, υπήρξε παράλληλα και μια «αναβίωση» της κλασικής αρχαιότητας με νέους όμως όρους, καθώς και μια αναζήτηση πιο απλών,

⁸ Ο Σουρεαλισμός και ο Φουτουρισμός, κινήματα που πηγάζουν ουσιαστικά από τον Ντανταϊσμό, επιχειρούν να απορρίψουν τις παραδοσιακές λογοτεχνικές και καλλιτεχνικές αρχές και αξίες, κυρίως, ως αντίδραση στην εξαθλίωση που επήλθε με τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Σε γενικές γραμμές, ο Φουτουρισμός, όσον αφορά την ποίηση, προωθεί τον ελεύθερο στίχο και τη χαλαρή σύνταξη. Οι σουρεαλιστές γράφουν χωρίς καμία παρέμβαση της λογικής, καταφεύγουν δηλαδή στη λεγόμενη αυτόματη γραφή. Το έργο τους επίσης χαρακτηρίζεται από ελευθερία, όσον αφορά στη στιχουργική, και πολύ συχνά καταφεύγουν στους πρωτότυπους συνδυασμούς λέξεων, στις εντυπωσιακές εικόνες, στις τολμηρές μεταφορές ενώ εντάσσουν και το χιούμορ καθώς το στοιχείο του παράλογου στις συνθέσεις τους (Παρίσης και Παρίσης 2006: 192). Παρά όμως τα όποια ρηξικέλευθα στοιχεία τους, ακόμα και ριζοσπαστικά κινήματα, όπως ο Σουρεαλισμός, αν και διακήρυτταν τη ρήξη με την παράδοση εντούτοις αντλούσαν στοιχεία από αυτήν επαναφέροντάς τα στο παρόν, με έναν νέο όμως τρόπο.

⁹ Ένας από τους σπουδαιότερους συγγραφείς του Σουδάν.

ανεπιτήδευτων μορφών τέχνης που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένας «ήπιος» πρωτογονισμός.



Εικ. 2: Pablo Picasso, *Η Μεγάλη Λουομένη*, 1921, ελαιογραφία σε καμβά, 182 x 101 εκ. Συλλογή Succession Picasso, Musée de l' Orangerie , Παρίσι.

Όσον αφορά σε αυτή την «αναβίωση» της κλασικής αρχαιότητας, ή «κλασική αναβίωση»,¹⁰ υπήρξε περισσότερο ως μια επανερμηνεία, μια «διερεύνηση του 'κλασικισμού'». Θεωρήθηκε ως η δίοδος για εξερεύνηση των δυνατοτήτων που πρόσφερε η παράδοση και όχι ως ένας 'νεοκλασικισμός' ή ένα 'πισωγύρισμα' όπως είχε χαρακτηριστεί από κάποιους» (Cowling και Mundy 1990: 11). Αρκετοί καλλιτέχνες ακολούθησαν αυτήν την κίνηση, όπως, οι Henri Matisse, Giorgio de Chirico, Pablo Picasso κ.ά. Κυρίως όσον αφορά στον τελευταίο, μπορούμε να δούμε σε σχετικούς πίνακές του «αναφορές από την ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα, [ενώ ο ζωγράφος] στρέφεται και σε μεγάλους καλλιτέχνες του παρελθόντος και συγκεκριμένα στον Ingres και στον Renoir» («Large Bather». *Musée de l'Orangerie*: χ.σ.) [εικ. 2]. Τα έργα αυτού του τύπου δεν θεωρείται ότι επαναφέρουν την παράδοση στο σήμερα, αλλά ότι η κλασική αρχαιότητα επανέρχεται μέσω αυτών στο προσκήνιο και αποκτά μια

¹⁰ Από κάποιους αποκαλείται ως «επιστροφή στην τάξη».

διαχρονική διάσταση. Ο Picasso, στα 1923, δήλωσε χαρακτηριστικά, όσον αφορά στην ανάδειξη του παρελθόντος μέσα από τα έργα του παρόντος:

Για μένα δεν υπάρχει παρελθόν ή παρόν στην τέχνη. Αν ένα έργο τέχνης δεν μπορεί να υπάρξει στο παρόν τότε θα πρέπει να αγνοείται. Η τέχνη των Ελλήνων, των Αιγυπτίων, των μεγάλων καλλιτεχνών που έζησαν σε άλλες εποχές, δεν είναι τέχνη του παρελθόντος-ίσως να είναι περισσότερο ζωντανή σήμερα παρά από ότι ήταν παλιότερα» (Cowling 2009: 13).

Το ίδιο περίπου διάστημα πολλοί ήταν οι καλλιτέχνες που στράφηκαν και στην τοπική λαϊκή τέχνη καθώς και σε παίνε ζωγράφους με αποτέλεσμα την εκδήλωση ενός «ήπιου πρωτογονισμού»,¹¹ ανάμεσα στους οποίους και ο Έλληνας λογοτέχνης Οδυσσέας Ελύτης. Ο Ελύτης, αλλά και οι άλλοι λογοτέχνες της «Γενιάς του Τριάντα», στρέφονται σε καλλιτέχνες των οποίων τα έργα ήταν «ανόθευτα» και ανεπηρέαστα από την Αναγέννηση, όπως αυτά του ζωγράφου Θεόφιλου Χατζημιχαήλ και του Παναγιώτη Ζωγράφου, ενώ μελετούν και τα γραπτά του στρατηγού Μακρυγιάννη, ώστε να συνδέσουν την παράδοση με «ό,τι αποτελεί το νόημα της σημερινής ζωής, την ουσία και τη ρώμη της εποχής μας» (Ελύτης 1982: 397). Η αναβίωση της λαϊκής παράδοσης και της αρχαιότητας, με νέους όμως όρους, υπήρξε σημαντικό στοιχείο στο έργο του Ελύτη, το οποίο μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια έκφραση μοντερνισμού κόντρα στο ηγεμονικό αφήγημα της Δύσης, το οποίο θέλει μεσογειακές χώρες, όπως η Ελλάδα, «να επαιτεί τα ψίχουλα της σοφίας της [Δύσης]» (332). Ο Ελύτης, μέσα από το έργο του, στράφηκε και στο Βυζάντιο, αλλά και σε δημιουργούς, όπως τον Σολωμό και τον Παπαδιαμάντη, ενώ ανέδειξε τη Μεσόγειο θάλασσα: «Η θάλασσα για μας είναι κάτι πολύ οικείο [...] μοιάζει με μια δεύτερη γη που πρέπει να καλλιεργηθεί» (Ελύτης 1979: 192). Ενδεικτικά παραθέτουμε στίχους από το ποίημά του *Άξιον Εστί*, όπου

¹¹ Αυτή η στροφή χαρακτηρίζεται ως ένας «ήπιος πρωτογονισμός» συγκριτικά με κινήσεις άλλων καλλιτεχνών που ταξίδευαν σε μακρινά-«εξωτικά» μέρη, όπως ο Paul Gauguin που κατέφυγε στην Αϊτή για να έρθει σε επαφή με «πρωτόγονους» λαούς.

σύμφωνα με τον Δημήτρη Μαρωνίτη παραπέμπουν σε παραλογή του Δημοτικού τραγουδιού

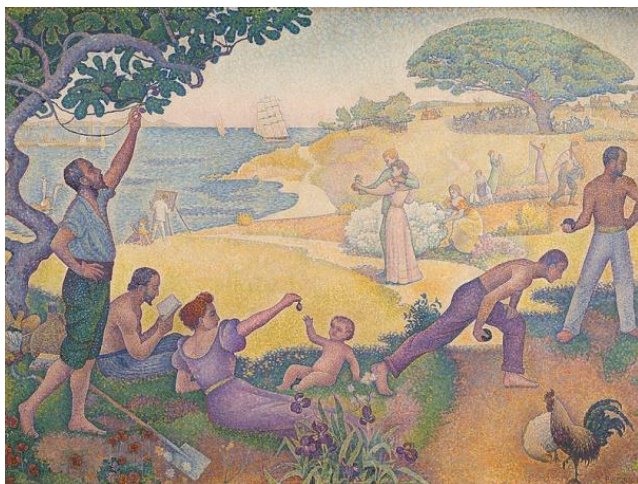
Του γιοφουριού της Άρτας (2000: 196):

Θε μου Πρωτομάστορα * μ' έχτισες μέσα στα βουνά

Θε μου Πρωτομάστορα * μ' έκλεισες μες στη θάλασσα! (Ελύτης 1980: 39).

Την ίδια ώρα που ο Ελύτης συνομιλεί με την παράδοση χρησιμοποιεί και σουρεαλιστικά

στοιχεία αναδεικνύοντας μια ακόμα έκφραση μοντερνισμού στη Μεσόγειο.



Εικ.3: Paul Signac, *Σε περιόδους αρμονίας, η χρυσή εποχή δε βρίσκεται στο παρελθόν, αλλά στο μέλλον*, 1893-1895, λάδι σε καμβά, 310 x 410εκ. Συλλογή Mairie de Montreuil, Montreuil, Γαλλία.

Η Μεσόγειος αναδεικνύεται και μέσα από το έργο του Paul Signac. Στις δεκαετίες πριν από το 1880, λίγοι ήταν οι καλλιτέχνες που επισκέπτονταν και εντέλει απεικόνιζαν τις νότιες ακτές της Γαλλίας. Μέχρι τότε αρκετοί πνευματικοί άνθρωποι διατείνονταν ότι ο μοντερνισμός ήταν συνδεδεμένος με το βόρειο μέρος της χώρας, ανάμεσα σε αυτούς και ο λογοτέχνης Charles Baudelaire, σύμφωνα με την Anne Dymond, (2003: 353). Στα 1892, ο Signac ήταν ο πρώτος «Παρισινός καλλιτέχνης που μετακόμισε στο St-Tropez, που τότε ήταν ένα μικρό ψαροχώρι» (ό.π.). Τότε άρχισε να απεικονίζει τοπία προβάλλοντας την αντίθεση μεταξύ βορρά και νότου. Ειδικότερα για τον πίνακα του *Σε περιόδους αρμονίας, η χρυσή εποχή δε βρίσκεται στο παρελθόν, αλλά στο μέλλον* (*Au temps d'harmonie: l'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir*) [εικ. 3], ο ζωγράφος, με την προβολή του ειδυλλιακού ηλιόλουστου τοπίου στη Νότια Γαλλία,

προσάρτησε τους αναρχικούς τους στόχους για οραματισμό ενός παραδεισιακού μέλλοντος που θα αναδυθεί στη νότια ακτή [...] επαναπροσδιορίζοντας τις

παραδοσιακές σχέσεις των πολιτικών δικαιωμάτων και της κλασικής παράδοσης των ειδυλλιακών, καλοφτιαγμένων και αρμονικών τοπίων της Μεσογείου (ό.π.).

Χαρακτηριστική περίπτωση μεσογειακού μοντερνισμού αποτελεί και ο Κύπριος καλλιτέχνης Χριστόφορος Σάββα, που «συμπλέκει τη Δυτική μοντερνιστική τέχνη με την τοπική κυπριακή και βυζαντινή τέχνη» (Danos 2018: 92-93). Η πιο σημαντική, ίσως, πτυχή της δημιουργίας του είναι οι «υφασματογραφίες» – όρος που ο ίδιος εισήγαγε:

Αν ο Σάββα υπήρξε ο καλλιτέχνης ο οποίος, με την ουσιαστική του προσέγγιση στην παράδοση της τέχνης και με την εισαγωγή σύγχρονων εκφάνσεων στο κυπριακό καλλιτεχνικό τοπίο, λειτούργησε ως γέφυρα μεταξύ των παλαιότερων και των νεότερων δημιουργών, οι υφασματογραφίες του συνιστούν ίσως το κομβικό σημείο της συνάντησης αυτής (Δανός 2012: 14) [εικ. 4].

Σε αυτό το κεφάλαιο έγινε προσπάθεια, παρά τα όσα διατείνεται το «κυρίαρχο» αφήγημα, να καταδειχθεί ότι και η Μεσόγειος ανέδειξε διάφορες πτυχές του μοντερνισμού. Στα επόμενα κεφάλαια θα καταβληθεί προσπάθεια ώστε να τεκμηριωθεί η θέση ότι οι Κωνσταντίνος Καβάφης, Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα και Ορχάν Παμούκ, παρότι ήταν πολύ καλοί γνώστες των κινήσεων και κινημάτων που αναδύθηκαν στη Δύση, κατάφεραν να συνομιλήσουν με την παράδοση και να αναδείξουν άλλες, ιδιότυπες εκφάνσεις του μοντερνισμού.



Εικ. 4: Χριστόφορος Σάββα, *Σύνθεση με Κίτρινο Ορθογώνιο*, 1966-’67, μεικτή τεχνική σε ύφασμα, 127 x 94 εκ. Λεβέντειο Δημοτικό Μουσείο Λευκωσίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ο «άλλος» μοντερνισμός του Κωνσταντίνου Καβάφη

2.1. Η Αλεξάνδρεια και ο Καβάφης

Η Αλεξάνδρεια, κατά την αρχαιότητα υπήρξε,

ένας πνευματικός μαγνήτης για πολλές γενιές σπουδαίων σοφών, φιλοσόφων, ποιητών και εφευρετών. Αιγύπτιοι, Έλληνες, Εβραίοι, Βαβυλώνιοι, Πέρσες, Γαλάτες, Φοίνικες και Ρωμαίοι συνέρρεαν εκεί, συμβάλλοντας στην τεράστια πρόοδο [...] ολόκληρης της σοφίας του αρχαίου κόσμου (Pollard και Reid 2010: 13).¹²

Παρά το ότι η Αλεξάνδρεια αποτελούσε ένα από τα πιο γνωστά λιμάνια της Μεσογείου, εντούτοις κατά τη νεότερη ιστορία της υπήρξαν και περίοδοι όπου σημειώθηκε μεγάλη μείωση στον πληθυσμό της. Αυτό, σύμφωνα με τον Michael J. Reimer, οφειλόταν κυρίως στην εκδήλωση πανδημιών. Συγκεκριμένα στα μέσα του 14ου αιώνα η εκδήλωση της πανώλης στην πόλη είχε ως αποτέλεσμα «τον αποδεκατισμό μεγάλου μέρους του πληθυσμού της με τους θανάτους να ξεπερνούν τους εκατό την ημέρα» (1994: 113). Ανάλογα ξεσπάσματα πανδημιών, με την αντίστοιχη μείωση πληθυσμού, εκδηλώνονταν κατά διαστήματα μέχρι και τα τέλη του 18ου αιώνα.¹³ Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο John Rodenbeck, όταν στα 1798 τα στρατεύματα του Ναπολέοντα μπήκαν στην πόλη αντίκρυσαν έναν οικισμό που «πλαισιωνόταν από απομεινάρια παλιών μνημείων, ενώ οι κάτοικοι δεν ξεπερνούσαν τους 6000» (2001-2002: 546). Η εικόνα της Αλεξάνδρειας βελτιώθηκε όμως επί διακυβέρνησης του Muhammad Ali (1805-1848), όπου με τη λήψη των απαραίτητων μέτρων η οικονομική ανάπτυξή της πόλης ήταν τόσο μεγάλη που, όπως αναφέρει ο Άγγλος συγγραφέας James Augustus St. John, μεταβλήθηκε σ' ένα «οικιστικό μέρος χωρίς καμιά αμφιβολία προτιμότερο από όλες τις άλλες πόλεις της Αιγύπτου, ενώ θα μπορούσε να

¹² Η Αλεξάνδρεια ιδρύθηκε το 332 π.Χ. από τον Μέγα Αλέξανδρο. Κυβερνήθηκε από διάφορους λαούς, όπως, Πτολεμαίους, Ρωμαίους, Βυζαντινούς, Άραβες, Οθωμανούς κλπ.

¹³ Σύμφωνα με τον Reimer, ενώ σε άλλα λιμάνια της Μεσογείου εφαρμόζονταν περιοριστικά μέτρα για τον περιορισμό της εξάπλωσης πανδημιών, στην Αλεξάνδρεια δεν θέτονταν αντίστοιχα μέτρα με αποτέλεσμα να υπάρχει μεγαλύτερη εξάπλωση (1994: 113).

συγκριθεί ακόμα και με τα λιμάνια της Ιταλίας και της Γαλλίας» (Gnoneim 1996: 286). Οι ξένοι επιχειρηματίες, που εγκαταστάθηκαν τότε στην Αλεξάνδρεια, επέδρασαν όχι μόνο στην οικονομία μα και στην πολιτιστική ζωή της. Μέχρι και το 1950,¹⁴ η πόλη «αποτελούσε ένα αξιοσημείωτο παράδειγμα ειρηνικής και επιτυχημένης συνύπαρξης ανθρώπων από διαφορετικές εθνικότητες, γεωγραφικό υπόβαθρο, γλώσσα και θρησκευτικές πεποιθήσεις» (Fahmy 2004: 263).

Μέσα σε αυτό το κοσμοπολίτικο περιβάλλον αναδύθηκαν πολλοί αξιόλογοι λογοτέχνες, όπως οι ντόπιοι Ahmad Shawqui και Quasim Amin, αλλά και ξένοι, όπως οι Άγγλοι Lawrence Durrell, και E.M. Forster. Σημαντικό όμως ήταν και το πνευματικό έργο λογοτεχνών με ελληνική καταγωγή, όπως αυτό του Στρατή Τσίρκα, του Τσαγκαράδα Κώστα κ.ά. Ο πιο γνωστός όμως, λογοτέχνης της Αιγύπτου δεν ήταν άλλος από τον Κωνσταντίνο Καβάφη που είναι γνωστός και ως ο «Αλεξανδρινός».

Ο Καβάφης γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια το 1863 «στο ζενίθ της ακμής του βαμβακιού» (Χάαγκ 2005: 100).¹⁵ Παρότι γεννήθηκε σε μιαν εύπορη οικογένεια, εντούτοις ο θάνατος του πατέρα του, οδηγεί σε οικονομική παρακμή την οικογένειά του, που αναγκάζεται να μετακομίσει στην Αγγλία. Εκεί έλαβε και μεγάλο μέρος της μόρφωσής του σε ιδιωτικά σχολεία. Ακολούθως οι Καβάφηδες καταφεύγουν για ένα διάστημα στην Κωνσταντινούπολη, όπου πραγματοποιούνται και οι πρώτες προσπάθειές του Κωνσταντίνου να εκφραστεί ποιητικά. Επιστρέφει στην Αλεξάνδρεια στα 1885, όπου και παραμένει, μέχρι και το τέλος της ζωής του, εκτός από κάποια σύντομα ταξίδια που πραγματοποιούσε σε ευρωπαϊκές πόλεις. Η ποίησή του γίνεται γνωστή για τη διαχρονική της αξία, αν και δεν είναι λίγοι εκείνοι που τον κατηγορήσαν για την προβολή του ομοερωτισμού του μέσα από το

¹⁴ Τότε άρχισαν να εκδηλώνονται βίαια εθνικιστικά κινήματα, προκαλώντας την έξοδο πολλών ξένων κατοίκων από τη χώρα (Fahmy 2004: 263).

¹⁵ Ο πατέρας του Κωνσταντίνου ήταν γνωστός έμπορος βαμβακιού.

έργο του. Για παράδειγμα, ο Τίμος Μαλάνος, αναφερόμενος σε συγκεκριμένα ποιήματα του Καβάφη, δηλώνει: «ο ποιητής εκφράζει τη νοσηρή κατάσταση που του δημιουργεί η σάρκα του» (1933: 70). Ακόμη αρκετοί θεώρησαν ότι η ποίησή του διακατέχεται από την «ηττοπάθεια ενός αποτυχημένου», αγνοώντας όμως, «την ποιότητα των συγκινήσεων που αποπνέει το έργο του» (Παπανούτσος 1985: 172-173). Πέθανε στα 1933 χτυπημένος από τον καρκίνο του λάρυγγα αφήνοντας πίσω του καινοτόμο ποιητικό έργο, το μεγαλύτερο μέρος του οποίου δεν είχε ως τότε εκδοθεί.¹⁶

Η προσαρμογή του στην αιγυπτιακή πόλη και η απόφασή του να παραμείνει στην Αλεξάνδρεια δεν ήταν εύκολη, και φαίνεται να περνά από διάφορα στάδια μέχρι να εναρμονιστεί με τον τρόπο ζωής της. Αρχικά ο Καβάφης φαίνεται να «μισεί» την πόλη όπως αναφέρει και σε επιστολή του προς το φίλο του Μικέ Ράλλη (Δασκαλόπουλος 1988: 114). Η απέχθειά του προς την Αλεξάνδρεια φανερώνεται επίσης και μέσα από κάποιους στίχους στο πρώτο σχεδιάσμα του ποιήματός του *Η Πόλις*:

Μισώ τον κόσμο εδώ και με μισεί,
εδώ που την ζωή μου την μισή
επέρασα (Δασκαλόπουλος 1988: 115),

ενώ κάποια χρόνια αργότερα σημειώνει:

Την συνήθισα πια την Αλεξάνδρεια, και πιθανότατα και πλούσιος αν ήμουν, εδώ να έμνησκα. Αλλά με όλον τούτο, πώς με στενοχωρεί. Τι δυσκολία, τι βάρος που είναι η μικρή πόλις – τι έλλειψις ελευθερίας [...] Αλλά πώς εχρειάζονταν σ' έναν άνθρωπο σαν κι εμένα – τόσο διαφορετικό – η μεγάλη πόλις. Η Λόνδρα, να πούμε (Keely 1979: 37).

¹⁶ Ο Καβάφης δεν επωφελήθηκε οικονομικά από έκδοση ποιημάτων του, αφού απλά «τύπωνε με δικά του έξοδα τα ποιήματά του [...] σε ολιγοσέλιδα φυλλάδια, [...] τα οποία έδινε ή ταχυδρομούσε σε γνωστά του πρόσωπα» («Κωνσταντίνος Καβάφης. Ο Λυρικός και Στοχαστικός ποιητής των μελλουσών γενεών» 2007: 43). Το συνολικό έργο του περιλαμβάνει 154 ποιήματα που αναγνώρισε ο ίδιος ο ποιητής (τα λεγόμενα Αναγνωρισμένα), 37 Αποκηρυγμένα, τα περισσότερα από τη νεαρή του ηλικία που ο ίδιος αποκήρυξε, και 75 κρυμμένα που βρέθηκαν σε σημειώσεις του. Υπάρχουν επίσης και 30 ατελή ποιήματα που δεν πήραν την οριστική τους μορφή. Όσον αφορά τη θεματολογία τους, ο ίδιος ο Καβάφης είχε κατατάξει τα ποιήματά του σε τρεις κατηγορίες: στα ιστορικά, στα φιλοσοφικά και στα ερωτικά ή τα αισθησιακά. Σε κάποιες περιπτώσεις οι δύο πρώτες κατηγορίες συνυπάρχουν στα ποιήματα, ενώ σπανιότερα συνυπάρχουν και οι τρεις κατηγορίες όμως «η ιστορική πλευρά ήταν η αγαπημένη του Καβάφη» (Keely 1972: 136).

Πιθανόν με αυτά του τα λόγια ο ποιητής να εκφράζει τη γενικευμένη δυσαρέσκειά του για το πολιτιστικό γίνεσθαι της πόλης που «μπορεί να του φαινόταν υπερφίαλο [...] βαρετό, [και ...] περιορισμένο» (Χααγκ 2005: 106). Ο Καβάφης, «ήταν καταδικασμένος να ζει σε μια πεζότατη Αλεξάνδρεια» (Μαλάνος 1933: 142), κάτι που τον δυσαρεστούσε.

Κάπου στα 1910 ο Καβάφης, προσαρμόστηκε στις συνθήκες της πόλης, όπου και μπαίνει και στην πιο ώριμη και δημιουργική του περίοδο. Όταν τότε του προτάθηκε να εγκαταλείψει την Αλεξάνδρεια και να εγκατασταθεί μόνιμα στην Αθήνα, ο Αλεξανδρινός, απαντά: «Η πλατεία Mohammed Ali είναι η θεία μου, ο δρόμος Cherif Pasha είναι πρώτος μου ξάδερφος και η οδός Ramleh ο δεύτερος μου. Πώς μπορώ να τα εγκαταλείψω αυτά;» (Lekatsas και ليكاتساس باربرا 2014: 134). Τότε είναι που διασκευάζει και το ποίημά του *Η Πόλις*: αφαιρεί τους στίχους περί μίσους που αναφέρθηκαν πιο πάνω, προσθέτοντας όμως παράλληλα: «για τα αλλού/μην ελπίζεις-/δεν έχει πλοίο για σε, δεν έχει οδό» (Keely 1979: 38).¹⁷ Η τροποποίηση των στίχων του εν λόγω ποιήματος «μπορούμε να θεωρήσουμε ότι εκφράζει τον προσωπικό του συμβιβασμό με το περιβάλλον στο οποίο θα διέμενε σταθερά για πενήντα περίπου χρόνια, από το 1885 έως το τέλος της ζωής του» (Ελευθεράκης 2013: 244). Η μεταβολή της στάσης του ίσως να οφείλεται και στο ότι με το ξέσπασμα του Α' παγκοσμίου πολέμου και την άφιξη πνευματικών ανθρώπων από Αγγλία και Γαλλία, ο ποιητής απέκτησε «συντροφικές του πνεύματος του» (Χάαγκ 2005: 106).¹⁸

Τότε, η Αλεξάνδρεια κυριαρχεί στα ποιήματά του· αυτή αναφέρεται περισσότερο στα έργα του, συγκριτικά με άλλες πόλεις όπως την Αντιόχεια, τη Ρώμη, την Αθήνα ή την Κωνσταντινούπολη (Δασκαλόπουλος 1988: 114). Αν και στο έργο του περιλαμβάνει «έναν

¹⁷ Ήταν σύνηθες για τον Καβάφη να επανέρχεται και να μεταβάλλει στίχους διαρκώς σε ποιήματά του. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Γιώργος Σεφέρης, η ποίησή του ήταν μια δια βίου «εργασία σε εξέλιξη» (Keely 1972: 128).

¹⁸ Στα 1914, ο Καβάφης γνωρίζεται στην Αλεξάνδρεια με τον Άγγλο συγγραφέα Edward Forster που ίσως να ήταν η «πιο σημαντική γνωριμία της ζωής του [...αφού ο Forster] πέντε χρόνια αργότερα θα παρουσιάσει πρώτος τον Καβάφη στο αγγλικό κοινό» (Κουνενάκη 1998: 4).

εκτεταμένο ελληνιστικό κόσμο, τη Μικρά Ασία, τη Συρία, τη Λιβύη, την Ιταλία» (Keely 1979: 109), εντούτοις, «ύστερα από μια περιπλάνηση στην περιφέρεια η καβαφική ποίηση επικεντρώνεται στην αλεξανδρινή πόλη, που συνιστά και την πρώτη θεματική σταθερά της» (Ορφανίδης 1997: 81). Για τον Καβάφη, «προϋποτίθεται ως πλαίσιο και σκηνικό η Αλεξάνδρεια, χωρίς όμως να δηλώνεται [πάντα] το όνομά της» (113).

Ακόμα και σε πρώιμα ποιήματά του, υπάρχουν αναφορές στην Αλεξάνδρεια. Για παράδειγμα, στο *Σαμ ελ Νεσίμ* (1892), γίνεται αναφορά στον «ιθαγενή πληθυσμό της νεώτερης Αιγύπτου και ειδικότερα της Αλεξάνδρειας» (Δασκαλόπουλος 1988: 118).

Κενούτ' η Αλεξάνδρεια, κι οι δρόμοι οι πυκνοί της.
Το ευτυχές Σαμ ελ Νεσίμ να εορτάση θέλει
ο αγαθός Αιγύπτιος και γίνεται σκηνίτης (Καβάφης 2014: 140).¹⁹

Σε άλλα ποιήματά του, αναδύονται ιστορικές περίοδοι της Αλεξάνδρειας. Για παράδειγμα, στο ποίημα *Οι μιμιάμβοι του Ηρώδου* (1892), προβάλλεται «η αλεξανδρινή πόλη, με τους δρόμους, την αγορά, τους ναούς και με το πλήθος των Αλεξανδρινών και ξένων [...] ένα πλήθος 'εν αποστάσει'» (Ορφανίδης 1997: 80-81):

μας επανέφεραν τας ευθυμίας
ελληνικών οδών και αγορών·
κ' εμβαίνομεν μαζί των εις τον ζωηρόν
βίον μιας περιέργου κοινωνίας (Κωσταρά 2014: 123).

Σε κάποια ποιήματά του, φανερώνει την εκτίμησή του για την πόλη. Ένα τέτοιο παράδειγμα έχουμε και στους *Φυγάδες* (1914):

Πάντα η Αλεξάνδρεια είναι. Λίγο να βαδίσεις
στην ίσια της οδό που στον Ιππόδρομο παύει,
θα δεις παλάτια και μνημεία που θ' απορήσεις.
Όσο κι αν μίκραινε, πάντα θαυμάσια χώρα (Καβάφης 2014: 91).

Εκεί όμως που ο Καβάφης καθιστά την Αλεξάνδρεια ως κεντρικό σημείο αναφοράς, είναι στο ποίημά του, *Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον* (1911). Μέσα από αυτό, ο Καβάφης

¹⁹ Το Σαμ ελ Νεσίμ είναι μια αιγυπτιακή γιορτή για τον ερχομό της Άνοιξης (Νικηταρίδης 2017: χ.σ.).

αναδεικνύει την πόλη ως την «κυρίαρχη θεότητα των τελευταίων ημερών του Αντώνιου» (Keely 1979: 66). Αναφέροντάς την δύο φορές, «αποχαιρέτα την, την Αλεξάνδρεια που φεύγει», «κι αποχαιρέτα την, την Αλεξάνδρεια που χάνεις» (Καβάφης 2016: 33), καλεί τον στρατηγό Αντώνιο να αποχαιρετήσει την πόλη ακούγοντας «τα εξάισια όργανα ενός μυστικού θιάσου», ως μιαν «τελευταία απόλαυσι», «υπονοώντας τις προηγούμενες απολαύσεις που όριζαν [μιαν] ‘τέτοια πόλι’» (Keely 1979: 66). Με αυτό τον τρόπο η Αλεξάνδρεια, σύμφωνα με τον Δημήτρη Ελευθεράκη, συνδέεται τόσο με την τέχνη («μουσικές εξάισιες»), όσο και με την ηδονή («ως τελευταία απόλαυσι») (2013: 250).²⁰ Ο Καβάφης, αναδεικνύει την πόλη του, φτάνοντας «σε μιαν τελική σύνθεση μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, μύθου και πραγματικότητας» (Gnoheim 1996: 291).

Μέσα από τα παραδείγματα που έχουμε παραθέσει, διαφαίνεται ότι οι όποιες, άμεσες ή έμμεσες αναφορές του Καβάφη στην Αλεξάνδρεια δεν έχουν ιδιαίτερα εγκωμιαστικό χαρακτήρα. Όπως σχετικά τονίζει ο Δημήτρης Δασκαλόπουλος, η αναφορά του στην πόλη «οπωσδήποτε δεν είναι η επίπεδη και συχνά απλοϊκή εξύμνηση μιας αγαπημένης πολιτείας» (1988: 110), σε αντίθεση με άλλους Έλληνες λογοτέχνες που, σ’ ένα μικρό ή μεγάλο μέρος του έργου τους, εξυμνούν τη γενέθλια γη τους.²¹ Αντ’ αυτού, ο Καβάφης «αποφεύγει να υπακούσει στις παροτρύνσεις της νοσταλγίας και του ύμνου [για τη γενέτειρά του]» (111). Ακόμα και όταν ο ποιητής στρέφεται στην Αλεξάνδρεια το πράττει διατηρώντας μια φαινομενική απόσταση – «απάθεια, απροσμέτρητου όμως βάθους» (ό.π.).

Παρά τις αρχικές αμφιταλαντεύσεις και απογοητεύσεις, ο Καβάφης από ένα σημείο και μετά, όχι μόνο προσαρμόζεται στην Αλεξάνδρεια, αλλά και την καθιστά ως ένα βασικό στοιχείο της ποίησής του. Ο Αλεξανδρινός καταδυόμενος στο παρελθόν χρησιμοποιεί ως

²⁰ Οι παρενθέσεις υπάρχουν στο πρωτότυπο κείμενο.

²¹ Για παράδειγμα, ο Κάλβος «δεν παραλείπει να γράψει μια από τις ωδές του για τη Ζάκυνθο», ο Παλαμάς «δελημονεί την Πάτρα», ο Παπαδιαμάντης προβάλλει τη Σκιάθο ενώ και ο Ελύτης εξυμνεί «ευρύτερες γεωγραφικές περιοχές» στο Αιγαίο. (Δασκαλόπουλος 1988: 110-111).

αφετηρία την ιστορία, τον πολιτισμό και τον μύθο που εμπερικλείει η πόλη του, μέσα από μάχες και ιστορικά πρόσωπα. Όπως πολύ εύστοχα δηλώνει ο Mohamet Gnoneim, «ο Καβάφης έδωσε στην πόλη μια νέα μυθολογία και η Αλεξάνδρεια έδωσε στον ποιητή μια ιστορία και το σκηνικό όπου θα μπορούσε να τοποθετήσει τα ποιήματά του και να ακούσει τη φωνή του» (1996: 291).

Ο τρόπος προβολής της Αλεξάνδρειας μέσα από το έργο του Καβάφης, τις περισσότερες φορές, είναι έμμεσος. Εντούτοις η προβολή και η σημασία της Αλεξάνδρειας δεν είναι ελάσσονος σημασίας. Όπως διευκρινίζεται από τους John Rodenbeck και رودنبيك جون, μέσα από την ποίησή του Καβάφης, η Αλεξάνδρεια,

ποτέ δεν ξεπροβάλλει ούτε περιγράφεται μιας και δεν απαιτείται σαφήνεια. Τουναντίον [αυτή] βρίσκεται μέσα στο υπόβαθρο στο οποίο οι ήρωες [των ποιημάτων του], μπορεί να θυμούνται μια σύντομη στιγμή ομορφιάς ή πάθους [...], τις αποτυχημένες φιλοδοξίες τους, τις πικρές απογοητεύσεις τους ή τις μεγαλοπρεπείς αυταπάτες τους (2001: 150).

2.2 Μεσόγειος και Καβάφης

Ο Κωνσταντίνος Καβάφης υπήρξε μια ιδιαίτερη μορφή στα γράμματα, και το έργο του έμελλε να προκαλέσει πληθώρα συζητήσεων και ερευνών. Επιλέγει να παραμείνει στην Αλεξάνδρεια, συνθέτοντας ποίηση με έναν ιδιότυπο τρόπο, την ίδια ώρα που λογοτέχνες στην Ελλάδα αποκηρύσσουν τον ρομαντισμό, επιζητώντας την απλότητα στον τρόπο γραφής τους. Ο Αλεξανδρινός όμως, παρουσιάζει ένα ξεχωριστό είδος ποίησης που «δεν αποτελεί εξέλιξη μιας προηγούμενης ποιητικής μορφής, ούτε [επιφέρει] ρήξη με την παράδοση, αλλά [δημιουργεί] ένα νέο μόρφωμα που περιέχει την παράδοση» (Βαγενάς 2008: χ.σ.).

Κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, πολλές χώρες επηρεάστηκαν από το κίνημα του Παρνασσισμού και του Συμβολισμού.²² Όπως ήταν αναμενόμενο, ανάλογη επίδραση

²² Τα συγκεκριμένα κινήματα δημιουργήθηκαν στη Γαλλία. Το λογοτεχνικό κίνημα του Παρνασσισμού «προσπαθεί να καλλιεργήσει μιαν απρόσωπη και αντικειμενική ποίηση, [... σεβόμενο] τους μετρικούς και στιχουργικούς κανόνες» (Παρίσης και Παρίσης 2006: 141). Οι παρνασσικοί ποιητές αντλούν τα θέματά τους από την ιστορία και τη μυθολογία. Ο συμβολισμός εμφανίζεται ως αντίδραση, «τόσο στον ρομαντικό στόμφο

υπήρξε και στους Έλληνες λογοτέχνες, κυρίως αυτούς της γενιάς του 1880.²³ Τότε αυτοί συνδυάζουν θέματα σχετικά με την παράδοση μαζί με νέα στοιχεία που είχαν δανειστεί από τα ευρωπαϊκά κινήματα. Παράλληλα, το ελληνικό λαμπρό παρελθόν, «θαυμάζεται από τους κλασικούς ακαδημαϊκούς και τους ιδρυτές του ελληνικού εθνικού κράτους τον 19ο αιώνα» και τυγχάνει προβολής μέσα από ανάλογα λογοτεχνικά έργα (Beaton 2015: 351). Ο Καβάφης όμως, ακολουθεί διαφορετικό δρόμο, τόσο στη θεματολογία και στο ύφος, όσο και στη χρήση της γλώσσας: «δεν αντηχεί τη σχολή των Αθηνών, [... παρά στρέφεται] στον μεσογειακό κόσμο όπως ήταν δύο χιλιάδες χρόνια πριν», καταφέροντας όμως ταυτόχρονα να «αποδίδει και τον κόσμο όπως ήταν στη δική του εποχή» (Rodenbeck 2001: 144). Συγκεκριμένα, ο ποιητής επιλέγει τη μυθολογία, τη ρωμαϊκή εποχή, τους περσικούς πολέμους και (λιγότερο) τη βυζαντινή ιστοριογραφία. Κυρίως όμως, στρέφεται «στην ελληνιστική περίοδο στον κόσμο που δημιουργήθηκε από τις κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου, με την ακμή του [...] και την παρακμή του, στις διάφορες απομακρυσμένες αποικίες» (Πολίτης 1985: 233). Δεν προβάλλει νίκες και υπέρλαμπρες σελίδες του «ελληνισμού», αλλά «έναν άλλον πολιτισμό, τον πολιτισμό των πολύ συχνά ηττημένων Ελλήνων» (Χάαγκ 2005: 108), καταφέροντας έτσι να αναστήσει ένα «μισοχαμένο και ερειπωμένο παρελθόν» (Bowra 2006: 20).²⁴ Ο Καβάφης, κυρίως στα χρόνια της ωριμότητάς του, «δεν χρησιμοποίησε ούτε ελληνικά ούτε δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα. [...] Την ποιητική του τεχνοτροπία τη βρήκε μόνος του» (21).²⁵ Διαφορετική πορεία ακολουθεί και στη χρήση

και στη ρητορεία, όσο και στην παρνασσική απάθεια» (176). Γνωστοί συμβολιστές ήταν, ανάμεσα σε άλλους, και οι Charles Baudelaire, Paul Verlain, Stephan Mallarme.

²³ Στη γενιά του 1880 ανήκουν, μεταξύ άλλων, οι Κωστής Παλαμάς, Γεώργιος Δροσίνης, Ιωάννης Πολέμης.

²⁴ Στον Καβάφη άρεσε πολύ η μελέτη της ιστορίας. Μάλιστα, λίγα χρόνια πριν πεθάνει, είχε δηλώσει: «Εγώ είχα δύο ιδιότητες. Να κάνω ποιήματα και να γράψω ιστορία. Ιστορία δεν έγραψα και είναι πλέον αργά» (Πολίτης 1985: 232).

²⁵ Στις πρώτες του απόπειρες τα ποιήματά του χαρακτηρίζονταν από λυρισμό. Σύμφωνα με τον Edmund Keeley κατόρθωσε να δημιουργήσει ένα πρωτότυπο έργο πλησιάζοντας τα πενήντα και αφού πρώτα δοκίμασε, χωρίς μεγάλη επιτυχία, διάφορες τεχνοτροπίες, όπως τον παρνασσισμό και τον συμβολισμό (1979: 19).

της γλώσσας: ενώ οι Έλληνες λογοτέχνες επιλέγουν να περιθωριοποιήσουν την καθαρεύουσα, αναδεικνύοντας τη χρήση της δημοτικής, ο Καβάφης, «έγραφε όπως μιλούσε, σε μια γλώσσα που είχε κάτι κι από τη δημοτική κι από την καθαρεύουσα, [... που] είναι μια γλώσσα ζωντανή, παρά την αυστηρότητα της και το σχετικά περιορισμένο της λεξιλόγιο» (22), ενώ ενίοτε χρησιμοποιεί «κοινότοπες λέξεις [...] ή [εντάσσει ...] φράσεις που θυμίζουν νεκρά κείμενα κλασικής ρητορικής ή τα ελληνικά του Βυζαντίου ή τη γλώσσα της Εκκλησίας» (46).²⁶ Η δύναμη του ύφους και της γλώσσας που επιλέγει συνηγορεί στην άποψη ότι, «πουθενά αλλού δεν είναι τόσο γοητευτική η νοθεία της γλώσσας, αυτό το απίθανο γλωσσικό κράμα, όσο στον Καβάφη» (Παπανούτσος 1985: 124)

Το έργο του Καβάφη που καλύπτει «μια πολύ μεγαλύτερη περίοδο και έναν ευρύτερο κόσμο από την Ελλάδα» (Χάαγκ 2005: 108), προβάλλει παράλληλα και την συντυχία του ελληνικού με άλλους πολιτισμούς. Όπως χαρακτηριστικά δήλωσε ο E. M. Forster,

η φυλετική καθαρότητα τον ενοχλούσε, όπως και ο πολιτικός ιδεαλισμός. [...] Ο πολιτισμός που σεβόταν ήταν ένα μπάσταρδο πράγμα στο οποίο δέσποζε η ελληνική ράτσα, και στο οποίο, κάθε τόσο, εισέβαλλαν παρείσακτοι, για να το αλλοιώσουν και να αλλοιωθούν. Αν η ράτσα πέθαινε – δεν πειράζει: είχε κάνει τη δουλειά της (Χάαγκ 2005: 108).

Για τον ίδιο, οι Έλληνες κατατάσσονται σε αυτούς που ζουν στην κυρίως Ελλάδα, στους Έλληνες της Διασποράς και στους «‘φιλέλληνες’ που φιλοδοξούν να ανήκουν στον ελληνισμό» (Keely 1979: 149). Όπως διευκρίνιζε και ο ίδιος για τον εαυτό του: «Είμαι και εγώ Ελληνικός. Προσοχή, όχι Έλληνα, ούτε Ελληνίζων, αλλά Ελληνικός» (148). Στο ποίημά του, *Επάνοδος από την Ελλάδα*, γινόμαστε μάρτυρες της συζήτησης του Έρμιππου, που δεν ένωθε άνετα στην Ελλάδα, και του Φίλωνα. Μέσα από τη συζήτησή τους, ο δεύτερος

²⁶ Δέχτηκε αρνητική κριτική για τη χρήση αυτού του γλωσσικού συνδυασμού: χαρακτηρίστηκε ως ο «Καραγκιόζης της Δημοτικής» από τον Γιάννη Ψυχάρη (Χατζηφώτη 1973: 61).

υποστηρίζει ότι οι Έλληνες δεν είναι μόνο αυτοί που ζουν στην Ελλάδα· είναι και αυτοί που ζουν στην περιφέρεια του ελληνισμού:

Ας την παραδεχθούμε την αλήθεια πια·
είμεθα Έλληνες κ' εμείς – τι άλλο είμεθα;
αλλά με αγάπες και συγκινήσεις της Ασίας,
αλλά με αγάπες και με συγκινήσεις
που κάποτε ξενίζουν τον Ελληνισμό,
[...] το αίμα της Συρίας και της Αιγύπτου
που ρέει μες στες φλέβες μας να μη ντραπούμε,
να το τιμήσουμε και να το καυχηθούμε (Καβάφης 2014: 20-21).

Ο Καβάφης συνδιαλέγεται με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, εντάσσοντας στην ποίησή του στοιχεία και από την αρχαία ελληνική ποίηση, κυρίως το επίγραμμα. Στίχοι από επιγράμματα αποτελούν το κύριο θέμα κάποιων ποιημάτων του. Για παράδειγμα, το ποίημα *Βασιλεύς Δημήτριος*, αρχίζει με παράθεμα από τον *Βίο Δημητρίου* του Πλουτάρχου:

Ὡσπερ ου βασιλεύς, ἀλλ' υποκριτής, μεταμ-
φιέννυται γλαμύδα φαιάν ἀντί της τραγικής
εκείνης, και διαλαθών υπεχώρησεν (Καβάφης 2016: 22).

Σύνδεση με άλλο ένα έργο του Πλουτάρχου, το *Βίο του Αντώνιου*, υπάρχει και στο *Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον*. Στο συγκεκριμένο ποίημα, στο οποίο αναφερθήκαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, εντάσσονται και πτυχές της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, συντείνοντας στην ανάδειξη θεατρικών πτυχών, γνώρισμα που ενυπάρχει και σε πολλά άλλα έργα του ποιητή. Εδώ, ο Αντώνιος «μοιάζει με ήρωα αρχαίου δράματος, που αντιλαμβάνεται λίγο πριν από την κάθαρση ότι οι πράξεις του ήταν εκ των προτέρων καταδικασμένες» (Κωσταρά 2014: 465). Σε ήρωα αρχαίας τραγωδίας παραπέμπει και ο πρωταγωνιστής της «Σατραπείας», «καθώς μόνος και διχασμένος, έρμαιο της άδικης τύχης του [...] συνειδητοποιεί τις συνέπειες της 'ένδοσής' του [...] βιώνοντας έντονο εσωτερικό δράμα», (ό.π.):

Τι συμφορά, ενώ είσαι καμωμένος
για τα ωραία και μεγάλα έργα
η άδικη αυτή σου η τύχη πάντα
ενθάρρυνσι κ' επιτυχία να σε αρνείται (Καβάφης 2013: 63).

Ο Καβάφης δημιουργεί «έναν αυτόνομο δραματικό κόσμο» (Beaton 2015: 360 - 361), με τη χρήση της ειρωνείας που ενυπάρχει στα περισσότερα ποιήματά του. Η ειρωνεία όμως στο έργο του, όπως ξεκαθαρίζει ο Roderick Beaton, δεν έχει μηδενιστικό χαρακτήρα ούτε και χρησιμοποιείται «για να απομυθοποιήσει συγκεκριμένες νοοτροπίες ή συγκεκριμένους χαρακτήρες, ούτε για να υποστηρίξει τις δικές του πεποιθήσεις ή την κοσμοθεωρία του», (360). Η παρουσία της ειρωνείας στην καβαφική ποίηση, είναι «σύνθετη και πολύπλοκη. Ο ποιητής παρουσιάζει δύο ή τρεις πτυχές μιας δοσμένης κατάστασης και προχωρώντας υπονομεύει την κάθε μια» (Dracopoulos 2006: 192). Για παράδειγμα, στο ποίημα «Περιμένοντας τους Βαρβάρους», ο ποιητής θέτει διάφορα ερωτήματα, όπως,

Τι περιμένουμε στην αγορά συναθροισμένοι;
[...] Τι κάθονται οι Συγκλητικοί και δε νομοθετούνε;
[...] Τι νόμους πια θα κάνουν οι Συγκλητικοί;
[...]
Γιατί οι δυο μας ύπατοι κ' οι πραίτορες εβγήκαν
σήμερα με τις κόκκινες, τες κεντημένες τόγες·
γιατί βραχιόλια φόρεσαν με τόσους αμέθυστους
[...]
Γιατί ν' αρχίσει μονομιάς αυτή η ανησυχία
κ' η σύγχυσις. [...]
Γιατί αδειάζουν γρήγορα οι δρόμοι και οι πλατέες,
κι όλοι γυρνούν στα σπίτια τους πολύ συλλογισμένοι;
[...] Και τώρα τι θα γένουμε χωρίς βαρβάρους.
Οι άνθρωποι αυτοί ήσαν μια κάποια λύσις (Καβάφης 2013: 50-51),

για να έρθει όμως το τελευταίο από αυτά τα ερωτήματα («και τώρα τι θα γένουμε χωρίς βαρβάρους»), που λειτουργεί, σύμφωνα με τον Ελευθεράκη, ως «αντίστιξη έπειτα από τη μεγαλοπρέπεια των προηγούμενων ερωτημάτων, για να πέσει τελικά στο κενό» (232). Ο ποιητής χρησιμοποιώντας το ειρωνικό στοιχείο, παραμένει αποστασιοποιημένος από την υπόθεση του ποιήματός του.

Στο πιο πάνω ποίημα, παρουσιάζεται μια κοινωνία που οδηγείται στην παρακμή και στον εκφυλισμό. Αυτή η θεματολογία ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη κατά τα τέλη του 19ου αιώνα ανάμεσα σε πολλούς παρακμιακούς λογοτέχνες, όπως τους Baudelaire και Mallarme.

Ειδικότερα, ποιήματα των Paul Verlaine, Valéri Briousson και Stefan Anton George αναφέρονται σε βαρβάρους και πολιτισμούς σε παρακμή θυμίζοντας σε κάποια σημεία το αντίστοιχο ποίημα του Καβάφη.²⁷ Σε αυτά τα ποιήματα τίγονται προβλήματα του παρόντος αν και διαδραματίζονται στο παρελθόν. «Και ο Μπριούσσοφ και ο Γκεόρκε ένιωσαν πως η εποχή τους ήταν άρρωστη και θα μπορούσε να θεραπευθεί με κάποιο μεγάλο κατακλυσμό που θα σάρωνε τον πολιτισμό αιώνων» (Bowra 2006: 36). Όμως, «το καθαφικό ποίημα ξεπερνάει κατά πολύ το αίσθημα της παρακμής που διαποτίζει τη *fin de siècle* λογοτεχνία», (Ελευθεράκης, 2013: 232):

Η κατάσταση αυτή δεν είναι το αντικαθρέφτισμα των δικών του πόθων, αλλά κάτι που ξέρει πως υπάρχει σ' άλλους ανθρώπους και το βρίσκει ενδιαφέρον αυτό καθαυτό. Το πλησιάζει με ειρωνική και παιχνιδιάρικη διάθεση. [Έχουμε ...] από τη μια τη διάψευση της ελπίδας των σύγχρονων ανθρώπων για τον ερχομό «μιας φοβερής αλλαγής» που θα ανανεώσει τα πάντα, αλλά και την ιστορία «που διαψεύδει τις επιθυμίες των ανθρώπων (Bowra 2006: 37-38).

Η ιδιαίτερη χρήση της ειρωνείας του Καβάφη είναι και το στοιχείο που τον ξεχωρίζει από άλλους ποιητές υπερβαίνοντας κάθε «αναγνωρίσιμη τεχνοτροπία» (Βαγενάς 2008: χ.σ.). Ο Καβάφης δεν στρέφεται προς το παρελθόν για να βρει θέμα για τα ιστορικά ποιήματά του, όπως πράττουν άλλοι ποιητές της εποχής του. Αντ' αυτού, προσφεύγει στην ιστορία για να εκφράσει το παρόν, εφαρμόζοντας μίαν «ιστορική μέθοδο' ανάλογη με τη 'μυθική μέθοδο' που θα χρησιμοποιήσουν σε λίγο οι μοντερνιστές» (ό.π.). Αν και η μυθική μέθοδος αναφέρθηκε πρωταρχικά από τον T.S. Eliot,²⁸ εντούτοις ο Καβάφης άρχισε να «κτίζει το δικό του μύθο εν προόδω πιο νωρίς από τους συγγραφείς που είχε κατά νου ο Eliot» (Keely 1979: 200).²⁹ Σύμφωνα μάλιστα με τον Νάσο Βαγενά, ενώ στους άλλους

²⁷ Αναφερόμαστε στα ποιήματα *Languer* του Paul Verlaine, στον *Ερχομό των Ούνων* του Valéri Briousson και στην *Πυρόπληξη των ναών* του Στέφαν Γκεόρκε (Bowra 2006: 36-37).

²⁸ Η μυθική μέθοδος καθιερώνεται από τους T. S. Eliot, James Joyce και Ezra Pound όσον αφορά στη δυτική Ευρώπη. Στον ελληνικό χώρο καθιερώνεται από τον Γιώργο Σεφέρη.

²⁹ Σύμφωνα με τον Νάσο Βαγενά, με την εφαρμογή της μυθικής μεθόδου του T. S. Eliot, «έχουμε μια ταύτιση των στοιχείων του μύθου με τα στοιχεία της σύγχρονης πραγματικότητας, και συνεπώς μια ταύτιση της μυθικής εποχής με τη σύγχρονη» (1994: 59).

ποιητές της μυθικής μεθόδου «η παρουσία του [μύθου] είναι διακριτική, υπαινικτική και συνδυάζεται συχνά με αναχρονισμούς και με ιστορικά στοιχεία» (1994: 61), ο μύθος του Καβάφη «χαρακτηρίζεται από μια ζωντάνια και μιαν ένταση. [...] Για την ακρίβεια, η μέθοδος αυτή θα έπρεπε να ονομαστεί ‘ιστορική’ [...], αφού η χρήση της ιστορίας και όχι του μύθου κυριαρχεί στην ποίηση του Καβάφη» (ο.π.).

Η χρήση της ιδιαίτερης ειρωνείας του ποιητή ενδυναμώνεται και από το ύφος του που μπορεί να χαρακτηριστεί ως «συμπυκνωμένο, σχεδόν στεγνό. Εκφράζει γεγονότα και καταστάσεις με μια σημαντική οικονομία λέξεων και χωρίς προσπάθεια να τονίσει κανένα βαθύτερο νόημα» (Bowra 2006: 45). Ο Καβάφης πετυχαίνει να είναι διαχρονικός και άμεσος, κάτι που επισημαίνει και ο Σεφέρης δηλώνοντας ότι, όλα τα ιστορικά πρόσωπα που αναφέρονται στην ποίησή του ζουν «‘ανάμεσά μας, σήμερα’». Οποιοσδήποτε από αυτούς θα ‘μπορούσε να ήμασταν εσύ και εγώ» (Gifford 1987: 256).

Ο Καβάφης συνθέτει μέσα από το έργο του ένα «παγανιστικό όραμα της Μεσογείου [... όπου] αφηγήσεις του αρχαίου και του μοντέρνου συναντώνται [... ενώ] η ένταξη της αρχαίας ιστορίας εκλαμβάνεται ως μια ειρωνική αλληγορία του εικοστού αιώνα» (Cooke, Goknar και Parker 2008: 282). Αυτό καθιστά την ποίηση του Αλεξανδρινού, διαχρονική. Η ενασχόληση του Καβάφη με το παρελθόν «δεν ήταν μια φυγή από τη ζωή αλλά [...] ένας τρόπος για να δει τα αιώνια προβλήματα της, στη σωστή τους προοπτική και στην πραγματική τους σημασία» (Δασκαλόπουλος 1988: 93). Αυτό που ξεχώρισε τον Καβάφη από τους άλλους ποιητές του δέκατου ένατου, άλλα και του εικοστού αιώνα, σύμφωνα με τον Beaton, δεν ήταν «ούτε η θεματική του ούτε οι πεποιθήσεις του [...] αλλά η ειρωνική αποστασιοποίηση, η παραδοχή ότι ο άνθρωπος δεν είναι ποτέ παντογνώστης και πως οι αξίες είναι πάντα σχετικές [...] αίσθηση που συνδυάζεται με μια ανατρεπτική αίσθηση του χιούμορ» (1996: 133-134). Ο Αλεξανδρινός ποιητής μας έδωσε ένα έργο διαχρονικό εναλλακτικού μοντερνισμού, «χωρίς να καταφύγει σε ευρωπαϊκά μανιφέστα· ήταν

πρωτότυπος [...] γιατί ήξερε να σκάβει μέσα του [...] μπόρεσε να εκφράσει την ηθική
αγωνία, όχι μόνο του εαυτού του και του καιρού του, αλλά προπάντων της δικής μας εποχής»
(Αλεξάνδρου 2016: 32-33).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ανδαλουσιανή παράδοση στο έργο του Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα

3.1. Η «Γενιά του '27» στη λογοτεχνική ζωή της Ισπανίας

Το 1898 αποτέλεσε μια χρονιά ορόσημο για την Ισπανία: η πανωλεθρία που υπέστη ο στόλος της στην Κούβα σήμανε την απώλεια των κτήσεων της στον Νέο Κόσμο, αλλά παράλληλα και το τέλος μιας άλλοτε μεγάλης αυτοκρατορίας. Εμφανίστηκε τότε επιτακτικά το «αίτημα μιας αναγεννήσεως», με τη χώρα να προσπαθεί να προάγει μιαν εικόνα «ενότητας μέσα στα σύνορά της, εξασφαλίζοντας παράλληλα [και] μια σημαντική θέση ανάμεσα στα Δυτικά κράτη» (Ríos-Font, 2008: 21). Τότε, διανοούμενοι και ποιητές όπως οι Miguel de Unamuno, Jose Ortega y Casset, Ramon Perez de Ayala που μαζί με άλλους συγγραφείς αποτέλεσαν και τη λεγόμενη γενιά του '98, προσπάθησαν να ανανεώσουν την ισπανική γλώσσα και κυρίως το λυρικό λόγο.

Η προσπάθεια για εμπλουτισμό της Ισπανικής λογοτεχνίας συνεχίστηκε και κορυφώθηκε στα επόμενα χρόνια με τη γενιά του 1927 που αποτελείται από μια

παρέα νεαρών, κυρίως αντρών, [... που] βαπτισμένοι στα ύδατα της απόγνωσης που ακολούθησε την κατάρρευση της ισπανικής αυτοκρατορίας το 1898, είχαν ενηλικιωθεί κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και είχαν ξεκινήσει την καλλιτεχνική τους πορεία στην Ξέφρενη Δεκαετία του 1920 (Στέιντον 2006: 148).

Οι συναντήσεις των καλλιτεχνών στα café tertulias και κυρίως στη Residencia de Estudiantes στη Μαδρίτη, καθώς και η μεταξύ τους αλληλεπίδραση διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στην περαιτέρω πνευματική τους εξέλιξη.³⁰ Η προώθηση του έργου των καλλιτεχνών της γενιάς του '27 υποβοηθήθηκε και από μια γενικότερη αναμόρφωση του εκπαιδευτικού συστήματος στη χώρα (Richter 2007: 47). Πρέπει όμως να τονισθεί εδώ ότι η ανανέωση στα γράμματα και στις τέχνες επήλθε κάτω από δύσκολες συνθήκες, αν λάβουμε υπόψη την

³⁰ Τα καφέ tertulias, τα λεγόμενα «κοινωνικά καφέ», εξαπλώθηκαν κατά τις δεκαετίες του 1920 και '30, όπου «συναντιόνταν τόσο διακεκριμένοι όσο και εκκολαπτόμενοι συγγραφείς της λογοτεχνικής σκηνής της Μαδρίτης», (Richter 2014: 28). Στη Residencia, φοιτητική εστία της Μαδρίτης, παρουσίαζαν τα έργα τους καλλιτέχνες, αλλά και επιστήμονες τόσο από την Ισπανία, όσο και από άλλες χώρες. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους Salvador Dalí, Luis Buñuel καθώς και τους Albert Einstein, Andre Breton, Louis Aragon (ό.π.).

έκρυθμη πολιτική κατάσταση της χώρας: ήδη από το 1924 ανάλαβε την ηγεσία της Ισπανίας, μετά από πραξικόπημα, ο Miguel Primo de Rivera, κάτι που «ισοδυναμούσε με ένα φοβερό ‘πισωγύρισμα’» (Στέιντον 2006: 147), όσον αφορά στην πνευματική ζωή της Ισπανίας.³¹ Παρά τις αντίξοες συνθήκες, τα μέλη της γενιάς του '27, έχοντας και την υποστήριξη της προηγούμενης λογοτεχνικής γενιάς, κατάφεραν να δημιουργήσουν σημαντικά έργα ώστε «δικαίως [η δεκαετία του 1920-1930] ονομάστηκε ως η ‘Ασημένια Εποχή’, στην ισπανική κουλτούρα» (Bou 2008: 555).

Ριζοσπαστικά κινήματα, όπως ο Σουρεαλισμός και ο Φουτουρισμός, που άρχισαν να εμφανίζονται από τις αρχές του αιώνα, επέδρασαν με τη σειρά τους και στα ισπανικά γράμματα. Στα συγκεκριμένα κινήματα έκανε εκτενή αναφορά και ο José Ortega y Gasset με το σύγγραμμά του *Η Απανθρωποίηση της Τέχνης*, στα 1925. Με αυτή του την αναφορά ο Ortega αποσκοπούσε σε μια γενικότερη μεταμόρφωση της κοινωνίας προτρέποντας τους ανθρώπους της τέχνης να καταφύγουν σε μια «καθαρή ποίηση, αντιρεαλιστική [...] με μια άρνηση της ανθρώπινης αίσθησης και λογικής» (Richter 2007: 47), «απαλλαγμένη από το πάθος του ρομαντισμού και του νατουραλισμού» που κυριαρχούσε κατά τον 19^ο αιώνα, αδιαφορώντας έτσι για το παρελθόν (Στέιντον 2006: 175). Στη διάχυση των νέων ιδεών του μοντερνισμού στη χώρα συνέτειναν και κάποιοι εκπρόσωποι ή και εισηγητές των εν λόγω ρευμάτων που επισκέπτονταν την Ισπανία, καθώς και αρκετοί Ισπανοί καλλιτέχνες, όπως οι Salvador Dali, Luis Bunuel, Juan Larrea,³² που «διαρκώς περνούσαν τα σύνορα εισάγοντας νέες μορφές [...] από ξένες περιοχές, κυρίως από τη Γαλλία» (26). Η επίδραση των ιδεών αυτών των κινημάτων αντικατοπτρίζεται και σε έργα λογοτεχνών, κυρίως ποιητών, της

³¹ Ο Rivera, ανάμεσα σε άλλα, έβαλε λουκέτο στο Αθήναιον της Μαδρίτης, ενώ φρόντισε να απελάσει σπουδαίους δημιουργούς, όπως τον φιλόσοφο και συγγραφέα Miguel de Unamuno, κατηγορώντας τον ότι «διέσπειρε αντικυβερνητική προπαγάνδα» (Στέιντον 2006: 147).

³² Ο Juan Larrea ήταν Ισπανός ποιητής της γενιάς του '27.

γενιάς του '27: αυτοί φαίνεται ότι απορρίπτουν τη χρήση του παραδοσιακού μέτρου και τις αυστηρά λογικές περιγραφές στην ποίηση τους. Καταφεύγουν ακόμη στην τολμηρή χρήση της μεταφοράς, επινοώντας παράλληλα νέες λέξεις. Παρόλο που, όπως σχετικά δηλώνει ο Enric Bou, ο «ισπανικός Σουρεαλισμός αποτέλεσε έναν τρόπο ανανέωσης των ποιητικών εικόνων» (2008: 560), εντούτοις «ο αυθεντικός Σουρεαλισμός δεν επικράτησε ποτέ [στη χώρα] ή τουλάχιστον, ο τρόπος γραφής του André Breton δεν υιοθετήθηκε πλήρως όσον αφορά στην ποιητική παραγωγή» (Richter 2007: 3). Η επίδραση των νέων ιδεών, «με βαρύτητα στη μεταφορά και την οπτική ποίηση», φανερώνεται και σε έργα που δημοσιεύτηκαν σε λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής, όπως τα *Cervantes* και *Grecia* (Bou 2008: 559)». ³³ Οι νέες ιδέες όμως συνδυάζονται συνήθως «με παραδοσιακές φόρμες» (ό.π.). Η τελευταία αυτή δήλωση, ξεκαθαρίζει πως οι Ισπανοί «επηρεάστηκαν από τους πρωτοπόρους στην Ευρώπη, διατηρώντας [... παράλληλα και] έναν συνεχή διάλογο με την παράδοση» (Richter 2007: 49). Η γενιά του '27 «ανάσυρε» παραδοσιακές μπαλάντες, τραγούδια και στίχους, ενώ έμεινε γνωστή και ως η γενιά που συσπειρώθηκε γύρω από λογοτεχνικές μορφές του «χρυσού αιώνα» – κυρίως όμως γύρω από τον Luis de Góngora (1561-1627). ³⁴ Σε διάλεξή του το 1927, επ' ευκαιρία της συμπλήρωσης τριακόσιων χρόνων από το θάνατο του Góngora, ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα τόνισε εμφαντικά ότι ο Góngora «υπήρξε ο πρόδρομος της μοντέρνας ποίησης ανάμεσα στους Ισπανούς κλασικούς, χάρη στην τολμηρή χρήση της ποιητικής 'μεταφοράς'», που αποτελούσε παράλληλα και ένα από

³³ Η οπτική ποίηση ήρθε στο προσκήνιο στα 1918 με τα καλλιγράμματα του Γάλλου σουρεαλιστή Guillaume Apollinaire. Αυτά τα ποιήματα «είναι γραμμένα με τέτοιο τρόπο ώστε οι γραμμές τους να σχηματίζουν μια εικόνα» (Caldwell 2014: χ.σ.).

³⁴ Ο λεγόμενος «χρυσός αιώνας», Siglo Oro, για την Ισπανία θεωρείται η περίοδος μεταξύ 1492-1648, εποχή κατά την οποία η χώρα, «σημείωσε πρωτόγνωρη ακμή σε όλους τους τομείς» (Σπυριδοπούλου 2015: 126). Σε αυτή την περίοδο άκμασαν κορυφαίοι καλλιτέχνες όπως οι El Greco και Velázquez. Όσον αφορά στη λογοτεχνία υπήρξε αντίστοιχη άνθηση, τόσο στην ποίηση όσο και στο θέατρο, με σπουδαίους λογοτέχνες όπως, τον Miguel de Cervantes, τον Luis de Góngora y Argote και Lope de Vega.

τα κύρια χαρακτηριστικά της σουρεαλιστικής ποίησης (Ματθαίου 1988: 21).³⁵ Γενικά, οι λογοτέχνες της γενιάς του '27 έφεραν στο προσκήνιο και στοιχεία από την πολιτιστική κληρονομιά της Ισπανίας, όπως γνωρίσματα από την αραβική ποίηση και το ανδαλουσιανό τραγούδι που «συρράπτει τη φιλοσοφική απελπισία των Αράβων, τη θρησκευτική μελαγχολία των Εβραίων, και την κοινωνική περιθωριοποίηση των τσιγγάνων» (Williams 1939: 151).³⁶ Οι παράγοντες που επέδρασαν στη γενιά του '27, σύμφωνα και με τον συγγραφέα John Crispin, ήταν οι «πολιτιστικές παραδόσεις της Ισπανίας, το παράδειγμα άλλων πρωτοπόρων ομάδων και ένα ενδιαφέρον στον [ήπιο] πρωτογονισμό» (Richter 2007: 54).³⁷

Ανανέωση βέβαια υπήρξε όχι μόνο στον ποιητικό λόγο, αλλά και στην πεζογραφία και ειδικότερα στο θέατρο. Εξάλλου όλοι οι ποιητές της γενιάς του '27, έγραφαν και πεζά, ενώ «παρομοίως και πολλοί πεζογράφοι της εποχής δημοσίευαν κείμενα που εμπεριείχαν λυρικά στοιχεία» (Dennis 2008: 569). Οι λογοτέχνες της γενιάς του '27, στράφηκαν στην παράδοση και στους μεγάλους δημιουργούς συνδέοντας το έργο τους με έργα των Miguel de Cervantes και, κυρίως, του Lope de Vega.³⁸ Όπως χαρακτηριστικά γράφει η Λέσλι Στέιντον, οι «κληρονόμοι του [Lope de Vega] στον εικοστό αιώνα επιδίωκαν να εγκαθιδρύσουν έναν σταθερό δεσμό ανάμεσα στη δική τους θεατρική αναγέννηση και σε εκείνην που είχε δημιουργήσει ο Lope κατά τον δέκατο έκτο και τον δέκατο έβδομο αιώνα» (2006: 457).³⁹

³⁵ Ο Gongora θεωρήθηκε ως πρωτοπόρος από τη γενιά του '27, αφού, σύμφωνα με τον William Carlos Williams, δεν μιμήθηκε τις λατινικές ή τις ελληνικές φόρμες που επικρατούσαν στην εποχή του (1939: 154).

³⁶ Αναφέρεται στο ανδαλουσιανό τραγούδι και το *cante jonto*, στα οποία θα αναφερθούμε περαιτέρω στο επόμενο κεφάλαιο.

³⁷ Για το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών στον ήπιο πρωτογονισμό, κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, αναφερθήκαμε στο πρώτο κεφάλαιο.

³⁸ Lope De Vega (1562-1635), λογοτέχνης του «Χρυσού Αιώνα» της Ισπανίας.

³⁹ Η επίδραση από έργα του Lope εξηγείται και από το ότι το 1935 συμπληρώνονταν τριακόσια χρόνια από το θάνατό του μεγάλου συγγραφέα .

Γνωστός λογοτέχνης της γενιάς του '27, ο οποίος συγγράφει εντάσσοντας στοιχεία από κινήματα της εποχής, αλλά ανατρέχοντας παράλληλα και στην ισπανική παράδοση, είναι και ο Jorge Guillén. Ο Guillén, σύμφωνα με τον ποιητή Andrew P. Debicki, πειραματίζεται με τις μετρικές φόρμες αποδίδοντας στο έργο του «μιαν αισθητική που αναφύεται από μια μοντέρνα σκοπιά βασισμένη σε συμβολικές αρχές» (Bou 2008: 561). Ο Gerardo Diego «κατόρθωσε να συνδυάσει την παράδοση με την πρωτοπορία», παραλλάζοντας τη σύνταξη στα ποιήματά του, ενώ, όπως και άλλοι ποιητές της γενιάς του, ενέταξε τη μουσική σε ποιήματά του «προσπαθώντας να μιμηθεί το μουσικό ρυθμό με λόγια» (562).⁴⁰ Ο Miguel Hernández, από την άλλη, υιοθετεί λαϊκούς τόνους και ρυθμούς στο έργο του, «συνδυάζοντας μοτίβα της υπαίθρου [...] που τον οδηγούν σε μια μυστηριακή πραγματικότητα», με χαρακτηριστικότερο το *Cancionero y romancero de ausencias*, όπου εντάσσονται η προφορική ποίηση και το φλαμένκο» (566). Το ιστορικό παρελθόν των Ισπανών σε σχέση με τους Άραβες καταφέρνει να αναδείξει ο Luis Rosales, κυρίως στο βιβλίο του *Abril* (1935), όπου συνυπάρχουν στοιχεία πρωτοπορίας με τον «απόηχο αραβικών ποιητικών εικόνων» (ό.π.).⁴¹ Ξεχωριστό είναι και το έργο του Vincente Aleixandre, κυρίως στα *La destrucción o el amor* και το *Espadas como labios*, όπου «η πραγματικότητα σμίγεται με τη φαντασία» (562).⁴² Ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα αν και ήταν γνώστης των νεωτεριστικών κινήματων της εποχής, εντούτοις γράφει θέατρο και ποίηση ανατρέχοντας κυρίως στην ανδαλουσιανή παράδοση, αναδεικνύοντας και εμπλουτίζοντας έτσι την ισπανική γλώσσα· αποτελεί, έτσι, ακόμα μια περίπτωση εναλλακτικού μοντερνισμού.

Η γενιά του '27, παρόλο που εντάσσει στοιχεία από τον Σουρεαλισμό και τον Φουτουρισμό στο έργο της, εντούτοις συνομιλεί δημιουργικά με την παράδοση αποτελώντας,

⁴⁰ Πρόκειται για το έργο του *Nocturnos de Chopin* που γράφτηκε το 1918, αλλά δημοσιεύτηκε πολύ αργότερα.

⁴¹ Ένα μεγάλο μέρος της Ισπανίας αποτελούσε κτήση των Μαυριτανών-Αράβων, από το 711 ως και το 1492.

⁴² Στα 1977 απονεμήθηκε το βραβείο νόμπελ λογοτεχνίας στον Vincente Aleixandre .

τις «πρώτες δεκαετίες ετούτου του αιώνα, το νεότερο ισπανικό πολιτιστικό 'θαύμα' που [όμως] το γκρέμισε σε ερείπια ο εμφύλιος πόλεμος του 1936-1939 και στη συνέχεια η δικτατορία του Φράνκο» (Ματθαίου 1988: 9).

3.2. Ανδαλουσιανή παράδοση στο έργο του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα

Όπως έχουμε ήδη δει, το χρονικό διάστημα μεταξύ των ετών 1898 και 1936 υπήρξε, για τα ισπανικά γράμματα και τις τέχνες, μια περίοδος εμπλουτισμού και αναγέννησης που επιτεύχθηκε όχι μόνο με την ένταξη νεωτερικών στοιχείων, αλλά και με τη συνδιαλλαγή με την παράδοση. Αυτό αποδεικνύεται μέσα από το έργο διαφόρων λογοτεχνών, αλλά κυρίως του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα. Ο Λόρκα,

εξάντλησε τις απαρχές της ισπανικής ποίησης και του ισπανικού θεάτρου [... αφού] ξαναζωντάνεψε και ανανέωσε τα βασικότερα στοιχεία τους: μπαλάντα, τραγούδι, σονέτο, κουκλοθέατρο, τραγωδία, φάρσα. Αναζήτησε, και βρήκε, προκλητικούς νέους τρόπους για να συγχωνεύσει την ποίηση και τη θεατρική τέχνη [... συμβάλλοντας] στην έναρξη ενός νέου Χρυσού Αιώνα για το ισπανικό θέατρο (Στέιντον 2006: 539).

Γεννήθηκε στα 1898 στο Fuente Vaqueros, χωριό στην περιοχή της Γρανάδας, στην Ανδαλουσία. Από μικρή ηλικία του άρεσε το θέατρο, ενώ η μεγάλη του αγάπη ήταν η μουσική. Η άρνηση του πατέρα του να του επιτρέψει να μεταβεί στο Παρίσι ώστε να ειδικευτεί στο πιάνο, τον έστρεψε προς την ποίηση. Οι ακαδημαϊκές του επιδόσεις στο πανεπιστήμιο της Γρανάδας κινούνταν σε χαμηλό επίπεδο, αλλά η μετάβασή του στη Μαδρίτη και η διαμονή του στην Residencia de Estudiantes, τον επηρέασε σε μεγάλο βαθμό αφού εκεί ήρθε σε επαφή με τον Σουρεαλισμό και τον Φουτουρισμό, ενώ και η συναναστροφή του με προσωπικότητες όπως τους Λουίς Μπουνουέλ και Σαλβαντόρ Νταλί, επέδρασαν σημαντικά τόσο στη ζωή όσο και στο έργο του. Ο Λόρκα αντλούσε έμπνευση από «τη θεία λειτουργία και [...] τη μουσική» (58), ενώ στοιχεία της Ανδαλουσιανής παράδοσης εμπεριέχονται τόσο στα ποιητικά όσο και στα θεατρικά του έργα, συμπεριλαμβανομένων και των κουκλοθεάτρων του. Γνωστά ποιητικά του έργα είναι,

ανάμεσα σε άλλα, τα: *Ποιητής στη Νέα Υόρκη*, *Μοιρολόι για τον Ιγνάθιο Σάντσεθ Μεχίας*, *Τσιγγάνικες Μπαλάντες*, ενώ ονομαστά θεατρικά του είναι και τα, *Η θαυμαστή μπαλωματού*, *Ματωμένος Γάμος*, *Γέρμα*, *Το Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα*, *Το Κοινό* κ.ά.

Το στοιχείο της παράδοσης που περισσότερο επενέργησε στο έργο του Lorca είναι το *cante jondo* – βαθύ τραγούδι, ένα είδος τραγουδιού που άκουγε από τους τσιγγάνους, παρότι ο ίδιος δεν μιλούσε το ιδίωμά τους.⁴³ Θέλοντας να αναβιώσει και να προβάλει το *cante jondo*, διοργάνωσε, μαζί με τον συνθέτη Manuel De Falla, σχετικό φεστιβάλ με απαγγελίες και διαγωνισμούς. Η ενασχόληση του Λόρκα με το συγκεκριμένο είδος τραγουδιού επέδρασε καίρια στο έργο του, κυρίως όσον αφορά στις ποιητικές του συλλογές *Ποίημα του cante jondo* και *Τσιγγάνικες μπαλάντες*, ενώ το συναντούμε και σε κατοπινά του έργα με μια πιο πρωτοποριακή μορφή, όπως στο *Ποιητής στη Νέα Υόρκη*. Ο Λόρκα σε διάλεξή του για το «βαθύ τραγούδι» κάνει ειδική αναφορά στο *duende*, ως κινητήρια δύναμη του *cante jondo*, που ενυπάρχει σε κάθε γνήσια κίνηση στο φλαμέγκο, στο τραγούδι, στη μουσική και γενικά σε όλες τις τέχνες (Λιγνάδης 1964: 104). Το *duende* είναι «η μυστηριακή δύναμη που όλοι νιώθουν», μα που είναι δύσκολο να εξηγηθεί: δεν είναι ούτε άγγελος μα ούτε και μούσα αφού αυτές είναι εξωτερικές δυνάμεις (Λόρκα 2003: 37). Αντίθετα, το *duende* έρχεται από μέσα και,

εξαφανίζει τη γλυκιά γεωμετρία που μάθαμε, [...] θρυμματίζει όλες τις τεχνοτροπίες [...] και κάνει τον Γκόγια [...] να ζωγραφίζει με τα γόνατα και τις γροθιές του τα τρομερά μαύρα κατράμια» (ό.π.: 40-41). Η Ισπανία δονείται ακατάπαυστα [...] από το ντουέντε σαν χώρα πανάρχαιας μουσικής [...] και σαν χώρα θανάτου (46).

⁴³ Συχνά το *cante jondo* μεταφράζεται ως «βαθύ τραγούδι», στην ελληνική βιβλιογραφία. Όπως διευκρινίζει ο Τάσος Λιγνάδης, το *cante jondo*, εμπεριέχει παγανιστικά, βυζαντινά, αλλά και αραβικά στοιχεία καθώς και γνωρίσματα από έργα «ελληνικά, ελληνιστικά, περσικά και εβραϊκά» (1964: 69). Το ενδιαφέρον για το *cante jondo* αναζωπυρώθηκε κατά τον 19ο αιώνα, όταν διανοούμενοι Ευρωπαίοι αναζητούσαν «τα τραγούδια του λαού σε όλες τις χώρες» (70).

Ο Λόρκα διευκρινίζει ότι ο θάνατος στην Ισπανία δεν έχει αρνητική χροιά, παρά είναι ένα στοιχείο «σύμφυτο με την καθημερινότητα» (ό.π).⁴⁴ Ο θάνατος δεν έχει κεντρική θέση μόνο στο έργο του Λόρκα μα, όπως δηλώνει ο David Fred Richter, χαρακτηρίζει τη ζωή και την τέχνη των Ισπανών, αποτελώντας ένα έναυσμα για δημιουργία. Έτσι, ενώ «σε όλους τους τόπους ο θάνατος είναι ένα τέλος [...], στην Ισπανία [...] ο νεκρός είναι πιο ζωντανός απ' οπουδήποτε αλλού» (2014: 46).

Η αλληλεπίδραση του *cante jondo* με τη θλίψη, το θάνατο και το μοιρολόι αντανακλώνται στις *Τσιγγάνικες μπαλάντες* του Λόρκα.⁴⁵ Αν και υπήρξε συγγραφή και δημοσιοποίηση μεγάλου αριθμού μπαλάντων κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, από διάφορους λογοτέχνες, εντούτοις οι περισσότερες χαρακτηρίστηκαν ως «επιτηδευμένες και μελοδραματικές επαναλήψεις των τυποποιημένων θεμάτων και φράσεων», ενώ με αυτές παγιώθηκε περαιτέρω και το στερεότυπο που ήθελε τους τσιγγάνους να είναι ληστές και απατεώνες (Στέιντον 2006: 122). Ο Λόρκα όμως, με τις μπαλάντες του, «αντιστρέφει τις αρνητικές εντυπώσεις για τους τσιγγάνους αγνοώντας τα στερεότυπα που [...] τους συνοδεύουν» (Azouka 2005: 201), παράλληλα, θεωρώντας τους ως το «αγνότερο και γνησιότερο στοιχείο της Ανδαλουσίας» (Στέιντον 2006: 155). Δεν καταφεύγει σε φολκλορική απογραφή της Ανδαλουσίας, παρά περιλαμβάνει όλα εκείνα τα στοιχεία που τη χαρακτηρίζουν. Όπως ο ίδιος διευκρινίζει, το βιβλίο του με τις μπαλάντες «είναι μια τοιχογραφία της Ανδαλουσίας, με τσιγγάνους, άλογα, αρχάγγελους, πλανήτες, αέρα εβραϊκό και ρωμαϊκό, ποτάμια, εγκλήματα, [...] και] την αγγελικότητα που έχουν τα γυμνά παιδιά της

⁴⁴ Αυτό, σύμφωνα με την Λένα Κωνσταντέλλου, αποδεικνύεται και από το ότι ο ισπανικός λαός «απολαμβάνει τη γεύση του θανάτου στις ταυρομαχίες», έθιμο που πιθανό να έχει τις ρίζες του σε περιοχές της Μεσογείου, αποτελώντας εξέλιξη των ταυροκαθασιών (2009: 132).

⁴⁵ Οι ισπανικές μπαλάντες ή ρομάνθες καθιερώθηκαν κατά τον 15^ο αιώνα. Αυτού του είδους οι μπαλάντες ονομάζονται «παλιές» και αποτέλεσαν έμπνευση για κατοπινούς λογοτέχνες και μουσικούς. Αρκετοί ποιητές επεξεργάζονταν εκ νέου αυτές τις μπαλάντες δημιουργώντας τις δικές τους, οι οποίες θεωρούνται ως «νέες» («Spanish Ballads. Origins. Classification»: χ.σ.).

Κόρδοβας» (Ευστρατιάδης 1998: 98). Αν και σε κάποιες περιπτώσεις δανείζεται αυτούσιους στίχους του *cante jondo*, εντούτοις, απώτερος σκοπός του δεν είναι η αναπαραγωγή των στίχων του «βαθιού τραγουδιού». Περισσότερο τον ενδιαφέρει να «σφυρηλατήσει τη δική του παράδοση, με ύφος και δομή που [να] θυμίζουν τη λαϊκή ισπανική μπαλάντα», αποδίδοντάς την όμως με ένα «σύγχρονο πνεύμα» (Στέιντον 2006: 227). Στρέφεται προς την Αναγέννηση και στον Miguel de Cervantes, αλλά και στον Luis Góngora, ενώ ταυτόχρονα κοιτάζει και προς τους σύγχρονους του μοντέρνους ποιητές. Επιλέγει να κρατήσει κάποια στοιχεία από την παραδοσιακή, την «παλιά» μπαλάντα, όπως «τον οκτασύλλαβο στίχο, την παρήχηση, την επανάληψη, τον παραλληλισμό, το ρεφρέν, δημιουργώντας έτσι εσωτερική μουσική και τονίζοντας παράλληλα τα κεντρικά του θέματα» (Αζουγα 2005: 203). Για παράδειγμα, στο ποίημα «Ρομάνθε της Σελήνης, Σελήνης» (*Romance de la Luna, Luna*), τόσο στον τίτλο όσο και στον κύριο κορμό του ποιήματος, υπάρχει επανάληψη της λέξης σελήνη: «Βάλ' το στα πόδια σελήνη, σελήνη, σελήνη» (Λόρκα 1998: 112).⁴⁶ Η Σελήνη και ο Άνεμος δίνουν το παρόν τους σχεδόν σε κάθε ποίημα του, αλλά και σε πολλά θεατρικά του. Στο ποίημα «Η Πρεθιόσα κι ο Άνεμος» (*Preciosa y el Aire*), ο Λόρκα στρέφεται προς τον Cervantes και δανείζεται το όνομα της πρωταγωνίστριας από μια νουβέλα του δεύτερου (*La gitaniilla*). Επιπρόσθετα, στις μπαλάντες του Λόρκα ανιχνεύονται κοινά στοιχεία και με τον Góngora, όπως η ένταξη των χρωμάτων στην ποίησή του.⁴⁷ Στις *Τσιγγάνικες μπαλάντες* διαπιστώνουμε ότι, «το τραγούδι της σελήνης είναι κάτασπρο, το «Υπνοβατικό τραγούδι» και το σκηνικό της «Λυγερής» είναι πράσινα [...] το «Τραγούδι της Χωροφυλακής» είναι κατάμαυρο» (Ευστρατιάδης 1988: 100). Το χρώμα όμως που κυριαρχεί σε πολλά έργα του

⁴⁶ Τα αποσπάσματα των ποιημάτων από τις *Τσιγγάνικες Μπαλάντες* που αναφέρονται εδώ, είναι παρμένα από το βιβλίο, Λόρκα, Φεδερίκο Γκαρθία. *Τσιγγάνικα τραγούδια (Romancero Gitano)*, 1998, εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά.

⁴⁷ Σε ποιήματά του, ο Góngora χρησιμοποιεί συχνά το πράσινο χρώμα σε τολμηρές μεταφορές, όπως για παράδειγμα: «πράσινες φωνές» (Στέιντον 2006: 100).

είναι το πράσινο, που «είναι έμμομη ιδέα [όχι μόνο του ιδίου], αλλά και της ισπανικής ποίησης γενικότερα» (126). Χαρακτηριστικότερο ίσως παράδειγμα της κυριαρχίας του πρασίνου είναι το ποίημα «Παραλογή του μισοϋπνου» (*Romance Sonambulo*).

Το ποίημα αρχίζει με τους στίχους,

Πράσινο που μ' αρέσεις πράσινο.
Πράσινος άνεμος. Πράσινα κλαδιά (Λόρκα 2016: 113),

που παραπέμπουν σε ένα ισπανικό δημοτικό τραγούδι που εμπεριέχει τους στίχους:

Πράσινο που σ' αγαπώ, πράσινο,
χρώμα της ελιάς (Ευστρατιάδης 1998: 126).

Οι σκηνές του ποιήματος που ακολουθούν όμως δεν έχουν σχέση με το συγκεκριμένο δημοτικό άσμα και επιδέχονται, ακόμα και σήμερα, πολλές και διαφορετικές ερμηνείες. Όπως και ο ίδιος ο ποιητής ομολογεί, στο συγκεκριμένο ποίημα «κανείς δεν ξέρει τι γίνεται, ούτε εγώ ο ίδιος» (Ευστρατιάδης 1998: 126). Αυτό οφείλεται, σύμφωνα με την Frieda H. Blackwell, στη χρήση της μεταφοράς, όπου προσδίδεται στις λέξεις μια διαφορετική έννοια από την πρωταρχική τους (2003: 41). Για παράδειγμα, με τους στίχους,

Και το βουνό, ύπουλος γάτος,
κοιτάζει με ανασηκωμένα
τα μυτερά του αθάνατα (Λόρκα 2016: 113),⁴⁸

ο Λόρκα αναφέρει το ανασηκωμένο τρίχωμα του γάτου για να αποδώσει την τραχιά επιφάνεια του βουνού που είναι καλυμμένη με φυτά που έχουν ορθωμένα τα φύλλα τους. Η χρήση τολμηρών μεταφορών, αν και είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της σουρεαλιστικής ποίησης, εντούτοις ανιχνεύεται και στην ποίηση του Góngora. Ο Λόρκα, αναφερόμενος στον Góngora, είχε δηλώσει ότι ο συγκεκριμένος λογοτέχνης «επιλέγει την ιστορία του, την οποία και καλύπτει με μεταφορές [...] μεταμορφώνοντας την» (Azouga 2005: 204).

⁴⁸ Με τη λέξη αθάνατα, εννοεί το φυτό αγαυή (Ευστρατιάδης 1988: 126).

Στις μπαλάντες του, ο Λόρκα εισάγει και διάφορες σύγχρονες τεχνικές, όπως τη δική του ποιητική φωνή που επεμβαίνει ή συμβουλεύει τους ήρωες των έργων του, μια τεχνική που δεν υπήρχε στις «παλιές» μπαλάντες. Για παράδειγμα, στη «Ρομάνθε του μαύρου καμηού» (*Romance de la Pena Negra*), ο ποιητής προειδοποιεί τη Σολεδάδ, «να τρέξει [...], να ξεφύγει από τον άνεμο που την κυνηγά» (Ευστρατιάδης 1988: 100), ενώ στο «Θάνατο του Αντονίτο ελ Καμπόριο» ο πρωταγωνιστής καλεί τον ποιητή να επέμβει:

Αχ Φεδερίκο Γκαρθία,
φώναξε τη χωροφυλακή (Λόρκα 1998: 162).

Όπως επισημαίνει η Evelyn Scaramella, γενικά στις *Τσιγγάνικες μπαλάντες* του, ο Λόρκα μας παρουσιάζει,

έναν προ-μοντερνικό κόσμο – την αρχέγονη λαϊκή παράδοση της Ισπανίας – την οποία και επανεφευρίσκει μέσα από μια τελείως διαφορετική προοπτική. Οι μνήμες του Λόρκα [από την Ανδαλουσία], σμίγουν με τον συμβολισμό της avant-garde, παρότι διατηρεί πολλές τεχνικές και θέματα από τις παραδοσιακές μπαλάντες (2009: 139-140).

Παρά τη μεγάλη επιτυχία που σημείωσαν οι *Τσιγγάνικες μπαλάντες*, εντούτοις δεν ήταν λίγοι εκείνοι που τον χαρακτήρισαν ως παραδοσιακό ποιητή, «μη ανταποκρινόμενο στη σύγχρονη ευαισθησία» (Λαλιώτης 1993: 6). Τότε, θέλοντας να αλλάξει παραστάσεις και να δημιουργήσει κάτι πιο ριζοσπαστικό, ο Λόρκα καταφεύγει στη Νέα Υόρκη το 1929. Από την παραμονή του εκεί γεννιέται η συλλογή *Ποιητής στη Νέα Υόρκη*.⁴⁹ Όπως και στην προηγούμενη συλλογή του, έτσι και σε αυτήν, υπάρχουν αναφορές στο θέμα του θανάτου, ενώ επιπρόσθετα στρέφεται και σε θέματα κοινωνικής αδικίας σχετικά με τους νέγρους και το οικονομικό κραχ που επισυμβαίνει κατά την παραμονή του στην πόλη.⁵⁰ Κάποια ποιήματα

⁴⁹ Εκδίδεται μετά το θάνατό του, ως ολοκληρωμένη συλλογή, στα 1940

⁵⁰ Η υποστήριξη και η προβολή κοινωνικά περιθωριοποιημένων και αδικημένων κοινωνικών ομάδων ενυπάρχει μέσα στα περισσότερα έργα του Λόρκα, όπως και στις *Τσιγγάνικες Μπαλάντες* και σε θεατρικά του, όπως στη *Γέρμα* και στην *Μπερνάντα Άλμπα*, όπου προβάλλει την πλευρά των γυναικών. Σύμφωνα με τον Βασίλη Λαλιώτη, η «κατανόηση της κοινωνικής αδικίας» οφείλεται και στη δική του περιθωριοποίηση λόγω του ομοερωτισμού του και της αντιμετώπισης που είχε (1993: 7). Η Κωνσταντέλλου προσθέτει ότι «οι καταγγελίες

της συλλογής είναι γραμμένα σε ενδεκασύλλαβο στίχο, αν και αυτό που κυριαρχεί στα περισσότερα είναι ο ελεύθερος στίχος, γεγονός που εκ πρώτης όψεως δίνει την εντύπωση ενός σουρεαλιστικού έργου. Σύμφωνα όμως με τον Τάσο Λιγνάδη, η εν λόγω συλλογή δεν αποτελεί «ένα υπερρεαλιστικό ποίημα, όπως υποστήριξαν πολλοί» (1964: 91). Είναι βέβαια γεγονός ότι εμπεριέχει στίχους με «ανορθόδοξη σύνταξη, [και] μεταφορές που [...] οδηγούν [τον Λόρκα] σε μια πιο πρωτοποριακή εκδοχή της ποιητικής του δημιουργίας» (Richter 2007: 70). Όμως, παρότι γνώστης των κινημάτων της εποχής του, ο Λόρκα δεν ακολουθεί κατά γράμμα τον Σουρεαλισμό και την αυτόματη γραφή, παρά καταφεύγει σ' αυτήν περισσότερο «για να διευρύνει τη φαντασία του» (Λαλιώτης 1993: 6). Στη συλλογή, *Ποιητής στη Νέα Υόρκη*, επιλέγει «από τον υπερρεαλισμό τις καλές του όψεις χωρίς να αρνείται το μάθημά του από την παράδοση, αναδεικνυόμενος σε άξιο συνεχιστή του Γκόνγκορα και ξανοίγεται σαφέστατα προς το ρεύμα του μοντερνισμού» (Κωνσταντέλλου 2009: 117). Μέσα από τη συλλογή του ανιχνεύονται στίχοι «παρόμοιοι με το *Romancero Gitano*» (Λαλιώτης 1993: 6), ενώ εντάσσεται και η νέγρική μουσική τζαζ, η οποία συγγενεύει με το βαθύ τραγούδι. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Richter, ο ποιητής «αρέσκεται στο να 'σκάβει ρίζες' [...] και] να ανιχνεύει το cante jondo [...] στην κουλτούρα των Νέγρων του Χάρλεμ» (2007: 76- 77).⁵¹ Για παράδειγμα στον *Βασιλιά του Χάρλεμ*, γράφει ο Λόρκα:

Άι Χάρλεμ! Άι Χάρλεμ! Άι Χάρλεμ!
Δεν υπάρχει αγωνία να συγκρίνεται
με τα φυλακισμένα μάτια σου (1993: 41)
[...]
με την ορμή σου πορφυρή, κωφάλαλη στα σκοτεινά,
με το μέγα φυλακισμένο βασιλιά σου με λιβρέα θυρωρού (43).

του» για την κοινωνική αδικία ανάγονται και στην παιδική του ηλικία, τότε που έγινε μάρτυρας κακοποίησης τσιγγάνων από χωροφύλακες (2009: 117).

⁵¹ Το Χάρλεμ για τον Λόρκα, ήταν πολύ σημαντικό ως ένα μέρος «καλλιτεχνικής πρωτοπορίας [...] εκεί] όπου είχε συγκεντρωθεί η μποέμικη περιφέρεια της αμερικανικής ζωής, το σκηνικό της αναγέννησης της τέχνης και της λογοτεχνίας των μαύρων» (Στέιντον 2006: 167).

Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι μένει προσκολλημένος στην «παράδοση». Ο Λόρκα, με αυτή του τη συλλογή, ξεφεύγει «από τις μετρικές μορφές του παρελθόντος», γράφοντας σε ελεύθερο στίχο θυμίζοντας τον «Ουίτμαν, [εντάσσοντας παράλληλα ...] προκλητικές αστικές εικόνες που συγχωνεύονταν με τις κοφτές κραυγές του *cante jondo*» (Στέιντον 2006: 167).⁵²

Το *cante jondo*, αλλά και το στοιχείο του λαϊκού μοιρολογιού, εμπεριέχονται και στη συλλογή του, *Θρήνος για τον Ιγνάθιο Σάντεθ Μεχίας*, που γράφτηκε προς τιμήν του χαμένου σε ταυρομαχία φίλου του. Ο Λόρκα, εντάσσει στοιχεία από τη λαϊκή μουσική, κυρίως σχετικά με το μοιρολόι, το «κατεξοχήν λαϊκό ανάθημα» του θανάτου, δίνοντας μια «βαθιά και ξεχωριστή ποίηση σε παγκόσμια επιφάνεια» (Χωρεάνθης 1988: 56). Όπως εμφαντικά δηλώνει ο Κώστας Χωρεάνθης, «δεν ξέρω άλλη περίπτωση που επώνυμος ποιητής κατόρθωσε να χρησιμοποιήσει αυτό το λαϊκό δημιούργημα, για να πλάσει με τη σειρά του ένα προσωπικό έργο» (ό.π.):

Σκαλί σκαλί πάει ο Ιγνάθιο
το θάνατό του φορτωμένος.
Γύρευε να βρει την αυγή
και πουθενά η αυγή δεν ήταν (Λόρκα 2016: 162).

Στο πρώτο μέρος της συλλογής, που φέρει τον τίτλο *Το χτύπημα και ο θάνατος*, μετά από κάθε στίχο υπάρχει επανάληψη της φράσης, «πέντε η ώρα που βραδιάζει»: αυτό, σύμφωνα με τον Χωρεάνθη, αποτελεί «μεταφορά της λαϊκής αντιμετώπισης σημαδιακών περιστατικών, ως επί το πλείστο θλιβερών» (1988: 56). Στο δεύτερο μέρος της συλλογής, *Το Σκόρπιο Αίμα*, η Λένα Κωνσταντέλλου εντοπίζει το στίχο, «Δεν θέλω να το βλέπω» (2009: 130), που επαναλαμβάνεται πολλές φορές στο εν λόγω ποίημα, και που θεωρείται ότι

⁵² Το έργο του Lorca παραβάλλεται με αυτό του Walt Whitman (1819-1892), εφόσον και τα λογοτεχνήματα του δεύτερου εμπεριέχουν «τολμηρές εκφράσεις και πολύγλωσσες συνηχήσεις» (Ντουσιά 2017: 88).

αποτελεί απάντηση στο στίχο «Βλέπε καλά, βλέπε καλά, βλέπε καλά!» (ό.π.), από το ποίημα «Θρήνος της Παρθένου», του λογοτέχνη Gonzalo de Berceo.⁵³

Η μεγαλύτερη απόδειξη όμως ότι ο Λόρκα στρέφεται προς την παράδοση της Ανδαλουσίας είναι η ύπαρξη του *duende*, του πυρήνα του «βαθιού τραγουδιού». Ο ποιητής «βρίσκει σ' αυτό την πρωτόγονη (επομένως λαϊκή) εκείνη διαλεκτική του ανθρώπου με το ζώο, με τη φύση και τις σκοτεινές της δυνάμεις» (Χωρεάνθης 1988: 57):

Σουραύλια ηχούν και κόκκαλα στ' αυτί του
πέντε η ώρα που βραδιάζει.
Στο μέτωπο του ο ταύρος μουκανίζει (Λόρκα 2016: 160).

Ο Λόρκα δεν έγραψε μόνο ποιητικά έργα: στράφηκε και στο θέατρο, όχι όμως μόνο ως δημιουργός. Έχοντας ως παράδειγμά του το έργο του λογοτέχνη Lope de Rueda (1510–1565), που «με τον περιοδεύοντα θίασό του είχε ζωντανεύσει στο λαό του το θέαμα που τον έτερπε» (Λιγνάδης 1966: 65), στα 1931, μαζί με τον Εντουάρντο Ουγκάρτε, ιδρύει και διευθύνει το θεατρικό σχήμα *Barraca*. Με αυτό το θεατρικό σχήμα παρουσιάζονται, εκτός από σύγχρονα, κυρίως, κλασικά έργα του ισπανικού θεάτρου, σε απομακρυσμένες περιοχές της Ισπανίας (Στέιντον 2006: 356).⁵⁴ Η ενασχόλησή του με την *Barraca* και κατά συνέπεια η μελέτη και η επαφή του με τα κλασικά έργα της χρυσής εποχής, ήταν επόμενο να επηρεάσει και το δικό του θεατρικό έργο. Βλέπουμε έτσι, για παράδειγμα, στο θεατρικό του *Δόνα Ροζίτα η γεροντοκόρη*, να χρησιμοποιεί τα λουλούδια για να καταδείξει τα συναισθήματα και την κατάσταση της Ροζίτα. Αυτή η τεχνική, σύμφωνα με τον Αλέξη Σολομού, «είναι δημοφιλής μέσα από τους αιώνες στην Ισπανία» (1986: 16). Στίχοι όπως,

Περιφρόνηση είναι η ντάλια
κ' είναι γέλιο η μπουκαμβίλια
τ' ασφοδέλι είναι καημός (Λόρκα, *Δόνα Ροζίτα*, 1986: 52),

⁵³ Ο Gonzalo de Berceo έζησε κατά τον 12ο-13ο αιώνα και θεωρείται ως ο πρώτος Ισπανός λογοτέχνης που έγινε γνωστός μέσα από την ποίησή του, («Gonzalo de Berceo» 1998: χ.σ.).

⁵⁴ Ο Λόρκα δεν ανέβαζε δικά του έργα με την *Barraca*. Ανέβαιναν έργα κλασικών, κυρίως, συγγραφέων, όπως του Θερβάντες, Λόπε ντε Ρουέντα, Λόπε ντε Βέγκα κ.ά. Οι παραστάσεις προσφέρονταν δωρεάν ώστε να μπορούν να τις παρακολουθήσουν όλοι (Στέιντον 2006: 341-342).

«απορρέουν και αντανακλούν ταυτόχρονα τη λαϊκή κουλτούρα» (Nickel 1893: 524).

Θεωρείται πρωτοπόρος και στο ότι συγχωνεύει την ποίηση με τη θεατρική τέχνη, κάτι που, σύμφωνα με τη Στέιντον, θα δούμε να επισυμβαίνει αργότερα σε συγγραφείς, όπως τους Τένεσι Ουίλαμς, Χάρλντ Πίντερ και Σάμιουελ Μπέκετ (2006: 539). Κυρίως τα θεατρικά του *Ματωμένος Γάμος*, *Γέρμα* και *Το σπίτι της Μπερνάντα Άλμπα*, που αναφέρονται ως η «Τριλογία της υπαίθρου», περιλαμβάνουν «ιστορία, φολκλορικά στοιχεία [...] και θέματα τιμής», ακολουθώντας τα βήματα των λογοτεχνών της χρυσής εποχής, Lope de Vega και Pedro Calderón de la Barca (Volk 1968: 18).⁵⁵ Τα έργα αυτά κυριαρχούνται από μια τραγικότητα, γεγονός που ο Λόρκα αποδίδει στην «τραχιά ανάμειξη του καθολικού δόγματος με τις ειδωλολατρικές προκαταλήψεις» (Στέιντον 2006: 356). Η κυριαρχία της μοίρας στις ζωές των ηρώων του, σύμφωνα με τον Λιγνάδη, μπορεί να αναζητηθεί στην αραβική επίδραση και στην επιρροή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας (1966: 63).

Ειδικότερα, για τη συγγραφή του *Ματωμένου Γάμου*, ο Λόρκα βασίστηκε σε πραγματικά γεγονότα που είχαν διαδραματισθεί λίγα χρόνια νωρίτερα στην Αλμερία.⁵⁶ Σύμφωνα με τη Στέιντον, ο *Ματωμένος Γάμος*, «αναπλάθει την αρχέτυπη Ισπανία» και ειδικότερα την Ανδαλουσία, με στοιχεία που παραπέμπουν σε παλαιότερα έργα του Λόρκα όπως τις *Τσιγγάνικες Μπαλάντες* και *Ποίημα του Κάντε Χόντο* (2006: 357), με επαναλαμβανόμενα μοτίβα τη «δύναμη της γυναίκας, [...] την] επιρροή του φεγγαριού και [...] θανατερή γοητεία του μαχαιριού» (Δημητρούκα 1988: 33). Τα πρόσωπα της τραγωδίας, «μας θυμίζουν τους κύκλους της φύσης: τη σπορά και το θερισμό, την περιστροφή της γης από μέρα σε νύχτα και από τη γέννηση στο θάνατο» (Στέιντον 2006:

⁵⁵ Σύμφωνα με τη Μαρία Κουτσοδάκη, υπήρξε προβολή μόνο γυναικείων χαρακτήρων σε αυτά τα θεατρικά και λόγω της χρονικής περιόδου δημιουργίας τους, λίγο πριν το ξέσπασμα του Β' Παγκόσμιου πολέμου, «εποχή που φέρνει στο φως το κίνημα για την απελευθέρωση της γυναίκας» (1988: 67).

⁵⁶ Σε πραγματικά γεγονότα, συνδεδεμένα με τα βιώματα της παιδικής του ηλικίας, βασίζεται και το τρίτο έργο της λεγόμενης «Ανδαλουσιανής τριλογίας», *Το σπίτι της Μπερνάντα Άλμπα*.

357). Ο Λόρκα, για να «υποδηλώσει την επικείμενη τραγωδία», συνδυάζει «παραδοσιακά φραστικά μοτίβα και στίχους με αλληγορίες που είχε επινοήσει ο ίδιος», (358):

Κοιμήσου, τριανταφυλλιά μου,
κίνησε τ' άλογο να κλαίει
[...]
Νάνι, παιδί μου, νάνι (Λόρκα, *Ματωμένος Γάμος*, 1998: 28)
Να ξυπνήσ' η νύφη
το πρωί του γάμου
η ρόδα να γυρίσει
και κάθε μπαλκόνι
ένα στεφάνι να το στεφανώνει (50)

Επίσης, σε κάποιες σκηνές, όπως για παράδειγμα στην έξοδο της νύφης από την εκκλησία, ο Φεντερίκο βασίζεται σε «ποιητικές φόρμες παραδοσιακού τύπου, με μακρινή μεσαιωνική καταγωγή, που εμφανίζονται ξανά στα τραγούδια της Αναγέννησης» (Δημητρούκα 1998: 35). Ανατρέχει και σε μεγάλους δημιουργούς, ακόμα και εκτός Ισπανίας, όπως στον Σαίξπηρ, ενώ η ύπαρξη χορικών τον συνδέει με τις ελληνικές τραγωδίες.⁵⁷ Όμως στον *Ματωμένο Γάμο*, ο Λόρκα είναι ταυτόχρονα και σύγχρονος με «μεγάλο μέρος του έργου του να διέπεται από τεχνικές του εξπρεσιονιστικού θεάτρου», όπως όταν εμφανίζονται το Φεγγάρι και ο Θάνατος (ο δεύτερος με τη μορφή ζητιάνας), να συνομιλούν μεταξύ τους, αλλά και με τα άλλα πρόσωπα της τραγωδίας (Στέιντον 2006: 358).⁵⁸ Όπως χαρακτηριστικά δηλώνει ο λογοτέχνης «ο ρεαλισμός που κυριαρχεί στην τραγωδία μέχρι εκείνη τη στιγμή, διασπάται και παραχωρεί τη θέση του στην ποιητική φαντασία» (ό.π.).⁵⁹

Ζητιάνα
Να φωτίσεις το γιλέκο και να μεριάσεις τα κουμπιά· ύστερα, τα λεπίδια
ξέρουν το δρόμο τους.
Φεγγάρι
Ν' αργήσουν όμως πολύ να πεθάνουν. Και να μου βάλει

⁵⁷ Η σκηνή με τους δύο εραστές να κρύβονται στο δάσος τη νύχτα και τους ξυλοκόπους να σχολιάζουν ως ουδέτεροι θεατές, παραπέμπει στο *Όνειρο θερινής νυχτός* του Ουίλιαμ Σαίξπηρ, όπου οι ήρωες κυνηγιούνται και ψάχνουν ένα μέρος για μονομαχία στο δάσος, εξαιτίας του έρωτα μιας γυναίκας.

⁵⁸ Στο έργο ο Θάνατος και η Σελήνη δεν εμφανίζονται ως απλές έννοιες, αλλά ως «προσωποποιημένες υπερφυσικές δυνάμεις, σκοτεινές θεότητες», (Κουτσουδάκη 1988: 69).

⁵⁹ Στα ισπανικά ο θάνατος, *la muerte*, είναι γένους θηλυκού. Ίσως αυτό το δεδομένο να άσκησε κάποια επίδραση στο έργο του συγκεκριμένου λογοτέχνη.

το αίμα στα δάχτυλα τ' απαλό σφύριγμά του (Λόρκα, *Ματωμένος Γάμος*, 1998: 83).

Στοιχεία ελληνικής τραγωδίας συναντούμε και στο θεατρικό του *Γέρμα*,⁶⁰ αφού εδώ «τα πρόσωπά [...] είναι ελάχιστα και τα χαρακτηριστικά χορικά προσθέτουν ένταση [...] στη θεατρική δράση» (Anderson 2004: 605). Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η σκηνή του προσκυνήματος σε ιερό που φημίζεται για τη θεραπεία της στειρότητας:⁶¹

ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΡΑ Α': Θε μου, ν' ανθίσει το ρόδο,
μην το κρατάς στο σκοτάδι!

[...]

ΧΟΡΟΣ ΓΥΝΑΙΚΩΝ: Θε μου, ν' ανθίσει το ρόδο,
μην το κρατάς στο σκοτάδι! (Λόρκα, *Γέρμα*, 1986: 53).

Με τα θεατρικά του προκαλεί αντιδράσεις στη συντηρητική κοινωνία της Ανδαλουσίας, τολμώντας να υπονοήσει ότι «οι γυναίκες είναι εξίσου παθιασμένες με τους άντρες, [ενώ] αποκαλύπτει επίσης τις μοιραίες συνέπειες της καταπίεσης-κοινωνικής, [και] σεξουαλικής» (Στέιντον 2006: 509). Τόσο με το περιεχόμενο, όσο και με τη μορφή των θεατρικών του, ο Φεντερίκο, σύμφωνα με τον Pablo Neruda, καταφέρνει να ανανεώσει το αρχαίο ισπανικό δράμα (Κωνσταντέλλου 2009: 132). Αυτό επιτυγχάνεται, «με το να κοιτάζει πίσω στις αρχαίες, [αλλά] και στις λαϊκές παραδόσεις (για παράδειγμα στην ελληνική τραγωδία, και στο κουκλοθέατρο), εντάσσοντας παράλληλα και τις πιο μοντέρνες καινοτομίες» (Anderson 2008: 606-607).⁶²

Όμως, τα θεατρικά του Λόρκα δεν ήταν τα μόνα που προκαλούσαν το στάτους κβο της εποχής του: παρότι δεν ανήκε σε κάποιον ιδεολογικό χώρο, η «ποίηση του θεωρήθηκε ως «εθνικιστική» λόγω του ότι μέσα από αυτήν κατάγγελλε τις αδικίες» (Azouga 2005:

⁶⁰ «Γέρμα», στα ισπανικά, σημαίνει άγωνα, στείρα γη.

⁶¹ Ο Λόρκα αναφέρεται σε υπαρκτό ιερό, ενώ και το τελετουργικό ανταποκρίνεται σε πραγματικές καταστάσεις με τη συμμετοχή γυναικών της Ανδαλουσίας.

⁶² Οι παρενθέσεις υπάρχουν στο πρωτότυπο κείμενο.

199),⁶³ ενώ ταυτόχρονα, οι φιλελεύθερες απόψεις του, συνέτειναν στο να θεωρηθεί κομμουνιστής: επιπρόσθετα, σύμφωνα με την Στέιντον, δεν ήταν λίγοι εκείνοι που «απεχθάνονταν την ομοφυλοφιλία του» (2006: 526). Θύελλα αντιδράσεων ξεσήκωσε και όταν, στα 1936, κατηγορήσε δημόσια «την κατάκτηση της αραβικής Γρανάδας το 1492 από τους καθολικούς [χαρακτηρίζοντάς την] ως ‘μια φοβερή στιγμή [... διότι χάθηκε] ένας θαυμάσιος πολιτισμός’» (511). Λίγο αργότερα συνελήφθη από τους φαλαγγίτες του Φρανθίσκο Φράνκο και εκτελέστηκε, ενώ βιβλία του κάηκαν από το καθεστώς. Το πτώμα του δεν βρέθηκε ποτέ, ενώ η επίσημη παραδοχή για το θάνατό του έγινε πολύ αργότερα, στα 1940, με το καθεστώς να δηλώνει ότι «πέθανε από τραύματα συνεπεία του πολέμου» (537). Τα έργα του έγιναν γνωστά ανά το παγκόσμιο, ως μια μορφή αντίστασης.

Το έργο του Λόρκα όμως είναι κάτι πολύ περισσότερο από ένα σύμβολο υποστήριξης των αδικημένων. Πρωταρχικά, ο συγγραφέας «με την Μπαράκα, όπως και με το *cante jondo*, το κουκλοθέατρο και τις τσιγγάνικες μπαλάντες [...] επιδίωκε να αναβιώσει τη λαϊκή ισπανική παράδοση» (Στέιντον 2006: 125). Δεν μένει όμως απλά στην αντιγραφή ή στην αναβίωση της παράδοσης, αλλά, αντλώντας υλικό από

παραδοσιακές πηγές, [...] συγχωνεύει] το παρελθόν με το παρόν με τη βοήθεια της μεταφοράς [...] δημιουργώντας στην πορεία μια μυθική Ανδαλουσία, ένα μέρος επικών προδιαγραφών που ακροβατεί ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία. Η Ανδαλουσία [...] στα έργα του συνιστά] ένα παλίμψηστο από χαμένους πολιτισμούς (ό.π.).

Ο Λόρκα αναδεικνύει μέσα από το έργο του την Ανδαλουσία και στοιχεία που τη χαρακτηρίζουν: *cante jondo* και *duende*. Ακόμα και σε πιο σουρεαλιστικά έργα του, όπως το *Ποιητής στη Νέα Υόρκη*, «ο Λόρκα φέρνει τον υπερρεαλισμό στα μέτρα του», ακολουθώντας την αυτόματη γραφή, «έχοντας [όμως] ήδη ανακαλύψει υπερρεαλιστικά στοιχεία στην ίδια

⁶³ Η περίοδος 1931-1936 αποτέλεσε για την Ισπανία, περίοδο μεγάλων αναταραχών με την αντιπαράθεση των φασιστών και των δημοκρατικών με τελικό αποτέλεσμα το ξέσπασμα του εμφύλιου πολέμου στα 1936. Τότε πολλοί ήταν οι πνευματικοί άνθρωποι που διώχτηκαν λόγω των πεποιθήσεων ή των έργων τους.

την παράδοση» και σε έργα μεγάλων δημιουργών όπως του Góngora το έργο του οποίου «βρίθει υπερρεαλιστικών στοιχείων» (Κωνσταντέλλου 2009: 131). Ανατρέχει επίσης και σε άλλους συγγραφείς, εκτός Ισπανίας, όπως στον Σαίξπηρ, αλλά και στις ελληνικές τραγωδίες. Ο Ανδαλουσιανός λογοτέχνης, ενσωματώνοντας λοιπόν την παράδοση στο παρόν χωρίς να απαρνείται παράλληλα τα σύγχρονα ρεύματα, δημιουργεί μια εναλλακτική έκφραση μοντερνισμού, αναδεικνύοντας τη Μεσόγειο ως χώρο γόνιμης δημιουργίας του μοντέρνου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: «Ανατολή» και «Δύση» στο έργο του Ορχάν Παμούκ

4.1. Η λογοτεχνία και η γέννηση του μυθιστορήματος στην Τουρκία

Όταν η αφηγηματική μορφή του μυθιστορήματος εμφανίστηκε στις οθωμανικές πόλεις, στα 1860, βρέθηκε απέναντι από άλλες μορφές παραδοσιακής αφήγησης που προϋπήρχαν για αιώνες, όπως τους μυστικιστικούς στίχους, [...] τα προφορικά έπη, [...] το θέατρο σκιών του Καραγκιόζη [...] και τις παραβολές Σούφι. Αυτές οι παραδοσιακές μορφές επηρεάζουν το μυθιστόρημα στην Τουρκία μέχρι και σήμερα (Göknar 2008: 472-473).⁶⁴

Το μυθιστόρημα εισάγεται στην οθωμανική αυτοκρατορία από τη Δύση μέσα σε μια γενικότερη προσπάθεια αναμόρφωσής της, τον 19ο αιώνα. Μέχρι τότε η οθωμανική λογοτεχνία, είχε κυρίως προφορικό χαρακτήρα, ενώ παράλληλα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως «μια λογοτεχνία εσωστρεφής [...] που] περιοριζόταν στην καλλιέργεια της μακραίωνης παράδοσης που είχε κληρονομήσει από την ισλαμική μεσανατολική γραμματεία» (Sagaster και Σαλακίδης 2019: 8).⁶⁵ Το πιο διαδεδομένο λογοτεχνικό είδος, μέχρι τότε, ήταν η ποίηση και κυρίως το είδος *Divan*, που αναγόταν στην περσική και αραβική λογοτεχνική παράδοση, με τους ποιητές να χρησιμοποιούν «περιορισμένο αριθμό [...] θεμάτων, μοτίβων και μορφών» (12).

Με την επιβολή του διατάγματος του Τανζιμάτ (1839-1856),⁶⁶ επήλθαν διάφορες αλλαγές τόσο σε κοινωνικό όσο και σε πολιτικό επίπεδο, κάτι που είχε άμεση επίδραση και στη λογοτεχνία. Οι τέχνες και η ευρωπαϊκή λογοτεχνία ήταν από τους παράγοντες που

⁶⁴ «Σούφι» αποκαλούνται οι μυστικιστικές ισλαμικές κοινότητες και το λεξιλόγιο που χρησιμοποιούν θεωρείται ως «πολύ σημαντικό για την περσική λογοτεχνία καθώς και για άλλες λογοτεχνίες όπως την τουρκική» (Schimmel 2019: χ.σ.).

⁶⁵ Σύμφωνα με τον Donald Quataert, η προφορική παράδοση, ως μια πρώιμη μορφή λογοτεχνίας, αποτελούσε σχεδόν ολοκληρωτικά, για τα τουρκικά φύλα, και τη μόνη λογοτεχνική μορφή από τον ένατο μέχρι και τον ενδέκατο αιώνα, πριν καν τη δημιουργία της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Η προφορική λογοτεχνία συνέχισε να επικρατεί και μετά, αφού μέχρι και το τέλος του 18ου αιώνα ένα μικρό μόνο ποσοστό του πληθυσμού γνώριζε γραφή και ανάγνωση, ενώ μέχρι και το μέσο του 19ου αιώνα λίγα ήταν τα γραπτά κείμενα που υπήρχαν στην επικράτεια της αυτοκρατορίας (2006: 291).

⁶⁶ Η οθωμανική αυτοκρατορία, μετά την ήττα της στη Βιέννη (1683), αλλά κυρίως μετά τη Γαλλική Επανάσταση (1789-1799), ένιωθε να απειλείται αφού πολλοί Βαλκανικοί λαοί ζητούσαν την ανεξαρτησία τους. Με την επιβολή του διατάγματος του Τανζιμάτ και τις διάφορες μεταρρυθμίσεις που αυτό επέφερε, οι Οθωμανοί «στόχευαν όχι μόνο στο να προσδώσουν μια πιο μοντέρνα όψη [στην αυτοκρατορία] αλλά παράλληλα [...] να μετριάσουν και τις συνέπειες της Γαλλικής Επανάστασης» (Gurses 2012: 19).

προωθούνταν από διάφορους διανοούμενους της αυτοκρατορίας. Όπως χαρακτηριστικά δήλωνε τότε ο πολιτικός και συγγραφέας Huseyin Cahit: «Είτε μας αρέσει είτε όχι είμαστε υποχρεωμένοι να εξευρωπαϊστούμε. [... ενώ και] η λογοτεχνία μας θα [...] έρθει από την Ευρώπη» (Nas 2001: 179). Τότε παραγκωνίστηκαν παραδοσιακά είδη, όπως το *Divan*, αλλά και γενικότερα η ποίηση, ενώ αρχικά υπήρξε κυκλοφορία μεταφρασμένων, κυρίως γαλλικών, μυθιστορημάτων. Λίγο αργότερα έκαναν την εμφάνισή τους και τα πρώτα μυθιστορήματα γραμμένα από Οθωμανούς,⁶⁷ που ουσιαστικά αποτέλεσαν ένα είδος μίμησης δυτικών έργων με παράλληλη ένταξη «τοπικών [λογοτεχνικών] μορφών, όπως το παραδοσιακό *meddah*» (Gurses 2012: 22).⁶⁸ Όπως επισημαίνει ο Erdag Goknar, το οθωμανικό μυθιστόρημα τότε λειτούργησε ως ένα μέσο εκσυγχρονισμού όπου αναθεωρήθηκαν οι υφιστάμενες αφηγηματικές παραδόσεις, θέτοντας έτσι τις βάσεις για ένα λογοτεχνικό μοντερνισμό που εμφανίστηκε πληρέστερα κατά τον εικοστό αιώνα» (2011: 822).

Η ήττα της οθωμανικής αυτοκρατορίας στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο καθώς και οι σκληροί όροι που της επιβλήθηκαν με τη συνθήκη των Σεβρών, σε συνδυασμό με τη δράση των Νεότουρκων, οδήγησαν σταδιακά στη διάλυσή της και στην ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας το 1923, με πρώτο πρόεδρο τον Μουσταφά Κεμάλ Ατατούρκ. Επιδιώχτηκε τότε, σύμφωνα με τον Donald Quataert, η παράκαμψη της οθωμανικής περιόδου «ως άσχετης με τη νεότερη τουρκική ταυτότητα», ενώ ταυτόχρονα αγνοήθηκαν ή απαγορεύτηκαν πτυχές της ισλαμικής θρησκείας όπως οι οργανώσεις Σούφι» (2006: 338-339). Το νέο κράτος επιδίωξε να συνδεθεί με το «προϊσλαμικό ηρωικό παρελθόν των Τούρκων» (Sagaster και

⁶⁷ Σύμφωνα με τον George Gawrych, το πρώτο μυθιστόρημα που γράφτηκε από Οθωμανό μουσουλμάνο είναι το *Ρομάντζο του Talat και της Fitmat* στα 1872, το οποίο πραγματεύεται το θέμα του γάμου από συνοικέσιο, (2010: 97).

⁶⁸ Ο θεσμός του *meddah* (αφηγητής), ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής, κυρίως μετά το 16ο αιώνα, και μπορεί να θεωρηθεί ως ο πρόδρομος του μοντέρνου μυθιστοριογράφου αφού διηγούταν ιστορίες υποδυόμενος διάφορους ρόλους, παραλλάζοντας την ιστορία του ανάλογα με το εκάστοτε κοινό του. Ως παράδειγμα *meddah* θα μπορούσε να εκληφθεί και ο αφηγητής στο μυθιστόρημα του Ορχάν Παμούκ *Μελένε Κόκκινο*, που θα δούμε στο επόμενο υποκεφάλαιο.

Σαλακίδης 2019: 95), φέρνοντας στο προσκήνιο την «Ανατολία [... την οποία και] θα αναδείξουν οι διανοούμενοι [και] οι μυθιστοριογράφοι» (Ντίνο 1988: 74).

Καθοριστικής σημασίας γεγονός ήταν η αντικατάσταση του αραβο-περσικού αλφαβήτου με το λατινικό στα 1928. Τότε, «εξοβελίστηκαν οι αραβικές και περσικές λέξεις (πάνω από το 50 τοις εκατό του συνόλου) που είχαν εισχωρήσει στα οθωμανικά» (Quataert 2006: 336).⁶⁹ Αυτή η μεταρρύθμιση υπήρξε πολύ καθοριστική εφόσον, «μακροπρόθεσμα σήμαινε ότι οι μελλοντικές γενιές δεν θα μπορούσαν να διαβάσουν τα κείμενα που γράφτηκαν πριν από τη μεταρρύθμιση της γραφής, και συνεπώς, ήταν λογοτεχνικά αποκομμένοι από τη μνήμη του οθωμανικού παρελθόντος» (Sagaster και Σαλακίδης 2019: 37). Επιπλέον, «η αφήγηση ιστοριών με τον οθωμανικο-τουρκικό τρόπο εθεωρείτο ως ‘οπισθοδρομική’» (Ertugrul 2009: 635) και ερμηνευόταν ως μια απόκλιση από την «προοδευτική» δυτικοποίηση. Το μυθιστόρημα λειτούργησε ως ένα μέσο προπαγάνδας της «νέας κεμαλικής αντίληψης περί ιστορίας» (Sagaster και Σαλακίδης 2019: 37), με τα θέματά του να περιστρέφονται γύρω από «τη φτώχεια, την εκπαίδευση και την κοινωνική θέση της γυναίκας» (Goknar 2008: 473).⁷⁰

Κατά τη δεκαετία του 1950 επικράτησε η «Λογοτεχνία του Χωριού», με ανάδειξη της περιοχής της Ανατολίας, όχι όμως ως την κοιτίδα του ένδοξου παρελθόντος, όπως παρουσιαζόταν κατά την προηγούμενη περίοδο. Τα σχετικά μυθιστορήματα δημιουργήθηκαν από Τούρκους που ζούσαν στην επαρχία και περιέγραφαν τη ζωή του χωριού, «χωρίς στολισμούς» (Sagaster και Σαλακίδης 2019: 55). Μέσα από αυτά προβάλλονται θέματα όπως «τα βάσανα του ακτήμονα χωρικού [και] η θέση της γυναίκας στους κόλπους αυτού του σκληρού συστήματος» (Hashemipour 2019: 14). Αυτό το είδος της λογοτεχνίας

⁶⁹ Οι παρενθέσεις υπάρχουν στο πρωτότυπο κείμενο.

⁷⁰ Ενδεικτικά αναφέρουμε το μυθιστόρημα του Resat Nuri, *Τρυποκάρυδο* (1922), η ηρωίδα του οποίου, «παίρνει τη μοίρα της στα χέρια και εκτίθεται στις δυσχέρειες μιας συντηρητικής κωμόπολης [...] της Ανατολίας» (Ντίνο 1988: 74).

«κουβαλούσε συχνά τοπικά χρώματα και παρέμεινε μέχρι [και] τη δεκαετία του 1970 ένα σημαντικό κίνημα στην τουρκική λογοτεχνική σκηνή» (Sagaster και Σαλακίδης 2019: 60). Ο συγγραφέας που ξεχωρίζει αυτή την περίοδο είναι ο Yasar Kemal, στο έργο του οποίου κατέχουν σημαίνοντα ρόλο «οι θρύλοι και οι μύθοι της Ανατολίας» (225). Με τη χρήση αυτών των στοιχείων, αλλά και την ένταξη «λαϊκού λεξιλογίου από το ιδίωμα της πατρίδας του» (Parla 2008: 32), ο Kemal αναδεικνύει τη λαϊκή παράδοση, ενώ σύμφωνα με την Γκουζίν Ντίνο, καταφέρνει να ξεφύγει από τα στεγανά θέματα της υπαίθρου, «αγκαλιάζοντας το δράμα των ανθρώπων του Τρίτου Κόσμου που παλεύουν ενάντια στις κοινωνικές αδικίες» (1988: 76).

Τα πραξικοπήματα που εκδηλώθηκαν κατά το 1960, το 1971 και το 1980, είχαν τις ανάλογες επιπτώσεις και στον χώρο της λογοτεχνίας. Το στρατιωτικό πραξικόπημα του 1960, οδήγησε στην υιοθέτηση ενός νέου, πιο φιλελεύθερου συντάγματος. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, μεταξύ άλλων, και την ίδρυση πληθώρας εκδοτικών οίκων και κατά συνέπεια και την έκδοση πολλών βιβλίων. Ο μυθιστοριογράφος που ξεχώρισε τότε ήταν ο Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962). Ο Tanpınar εφαρμόζει νέες τεχνικές στα μυθιστορήματά του, όπως «τον εσωτερικό μονόλογο του βασικού χαρακτήρα και τη διαλογική συνομιλία των χαρακτήρων» (Sagaster και Σαλακίδης 2019: 73), ενώ κεντρικό ρόλο σε έργα του κατέχουν «ο χρόνος και η μνήμη του παρελθόντος» (72). Το βιβλίο του *Ινστιτούτο Ρύθμισης Ρολογιών* (1962), «είναι γεμάτο με φανταστικά στοιχεία, ώστε τα όρια μεταξύ του πραγματικού και του φανταστικού να μη διακρίνονται» (Hashemipour 2019: 17). Σε αυτό καταφέρνει επίσης «να συνδυάσει την ανατολική με τη δυτική κουλτούρα» σε ένα βιβλίο «που μπορεί να μελετηθεί από διαφορετικές οπτικές γωνίες [... και που πραγματεύεται] τον μοντερνισμό [...] προσδίδοντας ένα φιλοσοφικό πνεύμα στο μυθιστόρημα» (15). Οι απόψεις του Tanpınar για τη φιλοσοφία και τον μυστικισμό της δυτικής και της ανατολικής κουλτούρας προβάλλονται και μέσα από άλλα βιβλία του. με τον ίδιο να δηλώνει ότι, «ο μόνος τρόπος όπου ένας

Τούρκος διανοούμενος παγιδευμένος στο χάσμα Ανατολής-Δύσης, θα μπορούσε να ισορροπήσει και να βρει τον εαυτό του [...] είναι η κατανόηση και των δύο πολιτισμών» (Parla 2008: 31).

Μετά από την εκδήλωση του πραξικοπήματος του 1971 και της βίας που επακολούθησε, δεσπόζουν μυθιστορήματα που εμπεριέχουν ζητήματα παραβίασης των ανθρώπινων δικαιωμάτων. Ξεχωρίζει το έργο του Oguz Atay (1934-1977), με γνωστότερο το μυθιστόρημά του *Οι Αποτυχημένοι* (1971-72), στο οποίο ενυπάρχουν πολλά από τα στοιχεία που θα επικρατήσουν κατά τη δεκαετία του 1980, όπως η «χρήση της μεταμυθοπλασίας, [...] έλλειψη σφιχτής πλοκής, [...] συνειρμική αφήγηση και [...] διαχρονική παρουσίαση των γεγονότων» (Sagaster και Σαλακίδης 2019: 85).

Το πραξικόπημα του 1980 θεωρείται ως ένα «από τα πιο στυγνά γεγονότα στην ιστορία της τουρκικής δημοκρατίας [...] με τις στρατηγικές καταστολής [...] να κυμαίνονται από τον εκφοβισμό μέχρι τη φυλάκιση και τον βασανισμό» (Parla 2008: 34). Η ανάληψη της προεδρίας από τον Turgut Ozal σε κατοπινό στάδιο, και οι φιλελεύθερες στρατηγικές που εφαρμόστηκαν επέδρασαν σε διάφορους τομείς στη χώρα. Όσον αφορά στο θέμα της γλώσσας, υπάρχει κυριαρχία της καθομιλουμένης και της αργκό γλώσσας, ως αποτέλεσμα της λειτουργίας ιδιωτικών τηλεοπτικών καναλιών, της ελευθερίας της κυκλοφορίας περιοδικού τύπου, αλλά και της προβολής διαφημίσεων και γελοιογραφιών. Αυτό συνέβαλε ώστε «το μονοπώλιο της αγνής τουρκικής γλώσσας, που αποτελούσε και τη γλώσσα της διανοήσης [...] να ξεπεραστεί αφήνοντας χώρο στην αξιοποίηση του οθωμανικού λεξιλογίου στα (καινούρια) μυθιστορήματα» (ό.π.). Παράλληλα, η κοινωνική και γλωσσική φιλελευθεροποίηση, «παραχώρησε περισσότερο χώρο στο Ισλάμ και στη δημόσια ζωή» (Sagaster και Σαλακίδης 2019: 91). Τα μυθιστορήματα τότε ξεφεύγουν από τη σφαίρα του ρεαλισμού και στρέφονται προς «τη φαντασία [αλλά και στην] προ-εθνική οθωμανική ιστορία», (Goknar 2008: 473), με τους συγγραφείς να στρέφονται στο ιστορικό μυθιστόρημα

και γενικότερα στην ισλαμική παράδοση. Η Latife Tekin (1957), παρόλο που, όπως ομολογεί η ίδια, επηρεάζεται αρχικά από τον μαγικό ρεαλισμό του Gabriel García Márquez, εντούτοις στα κατοπινά έργα της, «αναζητά μια μορφή λογοτεχνικής έκφρασης, η οποία να ‘βασίζεται στον [... τούρκικο] πολιτισμό και στην [... τούρκικη] δημόδη λογοτεχνία’» (Sagaster και Σαλακίδης 2019: 113-114).⁷¹ Έντονο ενδιαφέρον για το παρελθόν επιδεικνύει μέσα από τα βιβλία της και η Elif Safak, εντάσσοντας οθωμανικές λέξεις, αλλά και πτυχές του ισλαμικού μυστικισμού. Στο βιβλίο της *Οι καθρέφτες της Πόλης*, προβάλλει το ζήτημα της ταυτότητας, «μέσα από μια αφήγηση που συνδυάζει τον ρεαλισμό, τη φαντασία, τη μαγεία, το όνειρο» (105).

Το μυθιστόρημα εισάχθηκε στην Τουρκία ως ένα μέσο εκσυγχρονισμού της χώρας, αλλά και διάδοσης πολιτικής προπαγάνδας. Αντιμετώπισε πολλούς, πολιτικούς κυρίως, περιορισμούς καταφέροντας όμως να εξελιχθεί· έτσι, αναδείχθηκαν σπουδαία έργα, η μορφή των οποίων δεν αποτελεί ακόμα μια «δευτεροκλασάτη μίμηση» έργων του δυτικού μοντερνισμού. Απεναντίας, τα έργα αυτά θεωρούνται ως πτυχές μοντερνισμού σε ένα μέρος της Μεσογείου που συχνά υποτιμάται, όσον αφορά στον πολιτιστικό τομέα, λόγω της επικρατούσας θρησκείας και κουλτούρας της χώρας. Οι Τούρκοι μυθιστοριογράφοι, σύμφωνα με τον Saman Hashemipour , κατάφεραν μέσα σε μισό μόνο περίπου αιώνα, να καταπιαστούν με μια ποικιλία ειδών μέσα από τα μυθιστορήματά τους, όπως την ιστορική περιπέτεια, τον μαγικό ρεαλισμό, το έπος «καλύπτοντας σχεδόν όλη την εμπειρία της ευρωπαϊκής, αμερικανικής και λατινοαμερικανικής μυθιστοριογραφίας», εμπεριέχοντας και στοιχεία λογοτεχνικού μοντερνισμού (2019: 14). Η εξέλιξη του τούρκικου μυθιστορήματος, σύμφωνα με τον Goknar, αποτελεί ένα σύνθετο ζήτημα που δεν συνίσταται ούτε σε μίμηση των Δυτικών, αλλά ούτε και στην ένδειξη εθνικισμού, αφού είναι,

⁷¹ Τα εισαγωγικά υπάρχουν στο πρωτότυπο κείμενο.

αδιαμφισβήτητα ‘οθωμανικό’, ‘μουσουλμανικό’, ‘τουρκικό’ και ‘ευρωπαϊκό’ ταυτόχρονα. [...] Αποτέλεσε ένα δείγμα εναλλακτικού μοντερνισμού [...] όπου] η ‘Τουρκία’ δεν υποδέχτηκε και μετάφρασε απλώς το μυθιστόρημα από την Ευρώπη, [αλλά το] ξανάγραψε βασισμένη στα δικά της κοινωνικά και ιστορικά δεδομένα [καταβάλλοντας έτσι] προσπάθεια [...] να επαναπροσδιοριστούν οι ‘ανατολικές’ και ‘δυτικές’ κουλτούρες [...] ως αλληλένδετες και αλληλεξαρτώμενες» (2008: 476).

Αυτή η θεώρηση καταδεικνύεται και μέσα από το έργο του Ορχάν Παμούκ, του γνωστότερου ίσως συγγραφέα της Τουρκίας. Στα μυθιστορήματά του, τίθενται θέματα ταυτότητας, καθώς και αποδόμησης του δυισμού Δύση-Ανατολή, ενώ παράλληλα «γίνεται αποδοχή τόσο της ισλαμικής όσο και της εθνικιστικής πλευράς ως αναπόσπαστων παραγόντων της τουρκικής πολιτιστικής κληρονομιάς» (Hashemipour 2019: 14).

4.2. Η νεωτερικότητα του Ορχάν Παμούκ και η αποδόμηση του δυισμού Ανατολή-Δύση

Από τη δεκαετία του 1980, οι λογοτέχνες στρέφονται σε νέα λογοτεχνικά είδη, αναζητώντας καινούργιες μορφές και τρόπους αφήγησης. Εμφανίζονται τότε στα τουρκικά γράμματα αξιόλογοι μυθιστοριογράφοι που στρέφονται και προς την προ-οθωμανική και ισλαμική παράδοση. Στα βιβλία του, ο Ορχάν Παμούκ δεν στρέφεται μόνο προς το οθωμανικό ή το ισλαμικό παρελθόν, αφού καταφέρνει να συνδυάσει «ευρωπαϊκές και μουσουλμανικές λογοτεχνικές παραδόσεις» (Goknar 2008: 502). Όπως ο ίδιος ομολογεί, «όλα μου τα βιβλία γεννήθηκαν από το ανακάτεμα των μεθόδων, των λογοτεχνικών τάσεων, των συνηθειών, της ιστορίας της Ανατολής και της Δύσης» (Χουζούρη 2012: 92). Αυτό γίνεται αντιληπτό αφού διακρίνουμε διαφορετικά είδη γραφής στα διάφορα βιβλία του:

Από τον ρεαλισμό στο *Τζεβντέντ Μπέη και Υιοί*, στο νεωτερικό *Το σπίτι της σιωπής*, από τη μεταμοντέρνα αλληγορία στο *Λευκό κάστρο* στην ‘ανατολική’ και ‘δυτική’ αλληλεπίδραση στο *Μαύρο βιβλίο*: από τη μεταφυσική των Sufi στη *Νέα Ζωή*, στο ιστοριογραφικό μεταμοντέρνο *Με λένε Κόκκινο* και στις βίαιες ιδεολογικές εναλλαγές στο *Χιόνι* (Goknar 2006: 34).

Ο Παμούκ γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1952, σε «μια δυτικοποιημένη αστική οικογένεια» (Parla 2008: 35). Σπούδασε δημοσιογραφία, ενώ έζησε και για κάποιο διάστημα στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, όπου εργάστηκε σε αμερικανικά

πανεπιστήμια, για να επιστρέψει ακολούθως στην Κωνσταντινούπολη. Το πρώτο του βιβλίο, *Τζεβντέντ Μπέης και οι γιοι του*, κυκλοφόρησε στην Τουρκία το 1982, ενώ ακολούθησαν άλλα βιβλία, όπως, *Το σπίτι της σιωπής*, *Το λευκό κάστρο*, *Το μαύρο βιβλίο*, *Με λένε Κόκκινο*, *Το χιόνι κ.ά.*, που έχουν μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες. Του έχουν απονεμηθεί πολλά λογοτεχνικά βραβεία, τόσο στην Τουρκία όσο και σε άλλες χώρες, με ανώτατη διάκριση την απονομή του βραβείου Νόμπελ Λογοτεχνίας το 2006.⁷²

Μέσα από τα βιβλία του, *Λευκό κάστρο* και *Με λένε Κόκκινο*, ο Παμούκ προβάλλει κάποια από τα στοιχεία της νεωτερικότητας που αναδεικνύονται κατά τον 16ο αιώνα, όπως «το εμπορικό κεφάλαιο, τα τεχνολογικά και τεχνικά επιτεύγματα, τον εθνικισμό, την ελευθερία και τον ατομικισμό», όχι όμως ως καθαρά Δυτικά γνωρίσματα, αλλά ως «‘καθολικές ανταλλαγές’ στη Μεσόγειο» (Stanivukovic 2006: 238). Εδώ η θάλασσα λειτουργεί ως ένας συνδετικός χώρος μεταξύ Δύσης και Ανατολής. Κυρίως όσον αφορά στην περίοδο της Αναγέννησης, περίοδο κατά την οποία διαδραματίζονται οι ιστορίες των δύο προαναφερθέντων βιβλίων, διαρκώς λάμβαναν χώρα πόλεμοι και εμπορικές συναλλαγές, αποδεικνύοντας ότι τα όρια μεταξύ των διαφόρων λαών της περιοχής ήταν ρευστά. Στα βιβλία του Παμούκ διαπιστώνουμε ότι, κατά τη συνάντηση «Ανατολής» και «Δύσης» σβήνονται τα όρια μεταξύ του εαυτού και του «Άλλου», για παράδειγμα, μεταξύ Ιταλού και Τούρκου, ή μεταξύ της οθωμανικής αυτοκρατορίας και της Βενετίας.

Στο *Λευκό Κάστρο*, ο Παμούκ μας μεταφέρει στη Μεσόγειο κατά το μέσο του 17ου αιώνα. Εκεί ξεδιπλώνεται η ιστορία ενός άντρα από τη Βενετία, με σπουδές στην επιστήμη και την τέχνη, που αιχμαλωτίζεται από πειρατές και μεταφέρεται στην Κωνσταντινούπολη. Ο Βενετός, μετά από παρέμβαση του Πασά, γίνεται σκλάβος του Δασκάλου-Χότζα.⁷³ Στην

⁷² Λίγο καιρό πριν την απονομή του βραβείου Νόμπελ, αντιμετώπισε προβλήματα στη χώρα του λόγω του ότι αναφέρθηκε δημόσια στη γενοκτονία των Αρμενίων.

⁷³ Ο Βενετός διατείνεται ότι έχει γνώσεις ιατρικής και αστρονομίας. Προσφέροντας τις υπηρεσίες του κερδίζει την εύνοια του Πασά, ο οποίος του προτείνει να αλλαξοπιστήσει και να γίνει μουσουλμάνος κάτι που ο

πρώτη τους συνάντηση, ο Βενετός ξαφνιάζεται βλέποντας την μεγάλη ομοιότητά του με τον αφέντη του δηλώνοντας: «ήταν απίστευτο πόσο μου έμοιαζε αυτός που μπήκε στο δωμάτιο» – ομοιότητα την οποία φαίνεται να μην αντιλαμβάνεται ο Χότζας, αφού «αυτός δεν φαινόταν σατισμένος» (Παμούκ 2005: 33). Ο Χότζας θέλει να μάθει τα πάντα για τη Δύση. Επιζητεί «όχι μόνο τις γνώσεις που έχει ο σκλάβος του για την επιστήμη και την αστρονομία, αλλά επιθυμεί να ξέρει ποιοι είναι ‘αυτοί’ (οι Ευρωπαίοι) και το πώς σκέφτονται» (Coury 2009: 343).⁷⁴ Απαιτεί τότε από τον σκλάβο του, να του διδάξει όλα όσα ξέρει:

μου είπε ότι θα του δίδασκα τα πάντα [...] όσα είχα μάθει στα σχολεία, στους μεντρεσέδες, όλη την αστρονομία, την ιατρική, τη μηχανική, την επιστήμη που δίδασκαν εκεί, στη δική μου χώρα! [...] ό,τι είχα ακούσει και ό,τι είχα δει, τις σκέψεις μου (Παμούκ 2005:52).

Ο Βενετός όμως δεν είναι ο μόνος που εκχωρεί γνώσεις και σκέψεις, αφού μεταξύ αυτού και του Χότζα υπάρχει μια αμοιβαία ανταλλαγή. Αυτό φανερώνεται και όταν οι δύο άντρες καλούνται να συνεργαστούν ώστε να φέρουν εις πέρας διάφορα εγχειρήματα που τους ανατίθενται, όπως το να διοργανώσουν μια επίδειξη πυροτεχνημάτων για το Σουλτάνο, να γράψουν βιβλία για ζώα ή να δημιουργήσουν ένα όπλο που να μπορεί να χρησιμοποιηθεί στο λευκό κάστρο. «Το σημαντικότερο όμως είναι ότι εισέρχονται σε μια γραπτή συζήτηση σε μια προσπάθεια να καθορίσουν: ‘Γιατί εγώ είμαι αυτό που είμαι;’» (Huseyin 2012: 4).

Τότε ο Βενετός αρχίζει να ανακαλεί και να γράφει τις μνήμες του από τον τόπο του πριν καταστεί σκλάβος, πείθοντας σταδιακά και τον αφέντη του να γράψει κι αυτός τις δικές του μνήμες. Στην πορεία, «και οι δύο· αφέντης και σκλάβος – Δυτικός και Ανατολίτης – γνωρίζουν τι σκέφτεται ο [...] απέναντι]» (ό.π.), ενώ με το να αφηγούνται τις δικές τους σκέψεις ασκούνται στο να κατανοούν τον «Άλλο». Σταδιακά, αφέντης και δούλος, «αρχίζουν

Βενετός, με κίνδυνο της ζωής του, αρνείται πεισματικά. Παρόλη την άρνησή του, ο Πασάς του χαρίζει τη ζωή και τον παραδίδει στον Δάσκαλο ώστε να τον υπηρετεί.

⁷⁴ Οι παρενθέσεις υπάρχουν στο πρωτότυπο κείμενο.

να περνιούνται ο ένας για τον άλλο έτσι ώστε να μην ξεχωρίζουμε ποιος είναι ποιος» (Goknar 2006: 36). Χαρακτηριστική είναι η στιγμή όπου οι δύο άντρες στέκονται γυμνοί μπροστά στον καθρέφτη και ανταλλάσσουν ρούχα. Η σκηνή αυτή αποτελεί και «έναν τρόπο εδραίωσης της φιλίας· ο σκοπός της οποίας ενδυναμώνει τη φύση της εμπειρίας του διαπολιτισμικού δυισμού» (Stanivukovic 2006: 240):

Κοίταξα [... και] είδα γι' άλλη μια φορά πόσο πολύ μοιάζαμε οι δυο μας. Θυμήθηκα ότι είχα την ίδια αυτή αίσθηση και την πρώτη φορά που τον είδα [...]. Τότε είχα δει κάποιον που έπρεπε να είμαι σαν εκείνον, τώρα σκεφτόμουν ότι κι εκείνος έπρεπε να είναι σαν εμένα. Φαίνεται ότι εμείς ήμαστε ένα! [...] 'Έγινα σαν εσένα', είπε ύστερα ο Δάσκαλος. 'Ξέρω πια πως φοβάσαι. Έγινα εσύ!'» (Παμούκ 2005: 144-147).

Στο βιβλίο δεν είναι μόνο δύσκολο να καθορίσεις τις ταυτότητες των πρωταγωνιστών· εξίσου δύσκολο είναι και το να καθορίσεις ποιος αφηγείται την ιστορία που εκτυλίσσεται. Το *Λευκό Κάστρο* μπορεί να γράφτηκε από τον «Νταβίτογλου», αυτόν που βρήκε το χειρόγραφο στο οποίο είναι γραμμένη η πιο πάνω ιστορία, «τον Ιταλό, τον Χότζα ή και από τους τρεις μαζί» (Hashemipour 2017:33).

Όπως ο Χότζας και ο Βενετός εξερευνούν τις δικές τους ταυτότητες, έτσι και ο Παμούκ μέσα από το βιβλίο, εξερευνά την τουρκική ταυτότητα φέρνοντας στην επιφάνεια πτυχές που έρχονται «σε αντίθεση με το τι πιστεύεται από τους Δυτικούς» (Coury 2009: 344). Ο μοντερνισμός δεν είναι μια αποκλειστικά δυτική υπόθεση, αλλά αφορά στη Μεσόγειο γενικότερα και στην Τουρκία ειδικότερα. Ο Παμούκ δεν θέλησε να αποδώσει ανωτερότητα σε κάποιον από τους δύο πρωταγωνιστές, παρά «προσπάθησε να αναμείξει τα διάφορα επιτεύγματα και έργα της εποχής [...] καταδεικνύοντας ότι Ανατολή και Δύση μπορούν [...] να συνυπάρξουν» (Huseyin 2012: 4). «'Δεν έχει σημασία ποιος είναι κανείς', έλεγα, 'σημαντικά είναι αυτά που κάνουμε κι αυτά που θα κάνουμε'» (Παμούκ 2005: 269).

Η Δύση συναντά την Ανατολή και στο βιβλίο *Με λένε Κόκκινο*. Στην Κωνσταντινούπολη του 1590, ο Ενιστέ Εφέντη, ή «Θεός», ως πρέσβης της αυτοκρατορίας στη Βενετία, έρχεται σε επαφή με τα αναγεννησιακά πορτρέτα που τον εντυπωσιάζουν με

«τη διαφορετικότητά τους, τα χρώματά τους, [... την] εκφραστικότητα των ματιών τους»

(Παμούκ 2002: 176):

Δεν έβγαλα ούτε στιγμή από το νου μου τον πίνακα, που μπροστά του είχα σταθεί κατάπληκτος και τον κοίταζα. [...] Με τον τρόπο που ο Ιταλός είχε ζωγραφίσει αυτό τον πίνακα, οποιοσδήποτε μπορούσε να καταλάβει αμέσως ότι το πορτρέτο παρίστανε ένα Βενετσιάνο αριστοκράτη και ποιος ήταν αυτός. Και ποτέ σου να μην τον είχες δει στη ζωή σου, αν σου λέγανε, βρες τον ανάμεσα στο πλήθος, θα τον έβρισκες. [...] Οι Ιταλοί μάστορες έχουν τον τρόπο να κάνουν τον καθένα να ξεχωρίζει [...] με το σχήμα του προσώπου του. Κι αυτό είναι το βασικό χαρακτηριστικό της προσωπογραφίας (49).

Επιστρέφοντας στην Κωνσταντινούπολη, ο «Θεός» πείθει τον Σουλτάνο Μουράτ Γ,⁷⁵ να τον αφήσει να ηγηθεί μιας ομάδας μικρογράφων ώστε να φτιάξουν ένα βιβλίο, εντάσσοντας όμως στοιχεία και από τη φράγκικη τεχντροπία,⁷⁶ με σκοπό να δοξαστεί τόσο ο ίδιος ο Σουλτάνος, όσο και η αυτοκρατορία του, ενόψει της χιλιοστής επετείου της Εγίρας.⁷⁷ Παρότι οι διεργασίες προχωρούν με άκρα μυστικότητα, εντούτοις έχουμε, αρχικά, το φόνο ενός μέλους της ομάδας των μικρογράφων, που αποτελεί και την αρχή του βιβλίου,⁷⁸ και ακολούθως και του ίδιου του Ενιστέ Εφέντη. Η υπόθεση μυστηρίου του βιβλίου συνυφαίνεται παράλληλα με την εξέλιξη της ιστορίας αγάπης μεταξύ της Σεκιουρέ, κόρης του «Θεού», και του Μαύρου που καλείται να εξιχνιάσει τους φόνους.

Ο Παμούκ επιλέγει την τέχνη των Βενετών και των Οθωμανών ως τον χώρο του συναπαντήματος ή της υποτιθέμενης «σύγκρουσης» της Ανατολής και της Δύσης.⁷⁹ Οι μορφές ζωγραφισμένες πιστά από τους Βενετούς, έρχονται σε αντίθεση με τις οθωμανικές μικρογραφίες, όπου «όλα τα πρόσωπα απεικονίζονται με τον ίδιο τρόπο» (Cicekoglu 2003:

⁷⁵ Στο βιβλίο αναγράφεται ενίοτε και ως Πατισιάχ.

⁷⁶ Κατά την Αναγέννηση οι Οθωμανοί αποκαλούσαν «φράγκικο» οτιδήποτε ερχόταν από την Ευρώπη.

⁷⁷ Η Εγίρα είναι η αρχή του μουσουλμανικού ημερολογίου και τοποθετείται στο 622μ.Χ., χρονιά κατά την οποία ο Μωάμεθ άρχισε το ταξίδι του από τη Μέκκα στη Μεδίνα (Said 1981: 43).

⁷⁸ Ο ήδη νεκρός μικρογράφος μας απευθύνει το λόγο στο πρώτο κεφάλαιο που φέρει τον τίτλο: *Είμαι νεκρός*.

⁷⁹ Στο άρθρο «Bihzad meets Bellini», ο P. De Bruijn εντοπίζει αποσπάσματα του βιβλίου, μέσα από τα οποία ο Παμούκ ανατρέχει σε υπαρκτές μικρογραφίες καθώς και σε κείμενα αραβικής, περσικής και οθωμανικής παράδοσης όπως, για παράδειγμα, στην περίπτωση που εξιστορείται ο τρόπος εντοπισμού του δολοφόνου (16), ή στον τρόπο εξέλιξης της ιστορίας αγάπης μεταξύ του Μαύρου και της Ενιστέ (18-22) (2006-2007: 16-22).

127).⁸⁰ Επιπρόσθετα, το ότι τα έργα της δυτικής ζωγραφικής εμπεριέχουν την «υπογραφή και το προσωπικό ύφος» του δημιουργού τους, εκλαμβάνεται από τους Οθωμανούς ως μια «θρασύτατη και χαζή επιδειξιμανία» (Παμούκ 2002: 111). Σύμφωνα με τους δεύτερους, στις μικρογραφίες δεν είναι σημαντική η ταυτότητα του μικρογράφου: «η ζωγραφιά [...] πρέπει να παραπέμπει τον άνθρωπο στον πλούτο της ζωής, [...] και] στα χρώματα του κόσμου που έπλασε ο Θεός» (99).⁸¹

Σημαντική παράμετρος του βιβλίου είναι και το ότι οι πρωταγωνιστές της ιστορίας αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στη δυτική και στην ανατολική τέχνη. Ο δολοφόνος, για παράδειγμα, ανιχνεύεται μέσα από τον τρόπο που είχε ζωγραφίσει το άλογο, αφού είχε προσθέσει και το «προσωπικό ύφος», όπως το λένε όλοι μιμούμενοι τους Φράγκους» (425). Ο «Μαύρος», από την άλλη, επιθυμούσε να αποκτήσει το πορτρέτο της αγαπημένης του Σεκιουρέ, «ζωγραφισμένο με την τεχνοτροπία των Ιταλών» (57), παρότι ο ίδιος δεν ακολουθούσε τη δυτική τεχνοτροπία «ώστε να μην υποπέσει σε αμάρτημα» (Toker 2019: 9).

Η λογοτεχνική παράδοση των Περσών και των Οθωμανών αξιοποιείται με έναν καινοφανή τρόπο στα βιβλία του Παμούκ. Όπως τονίζει η Έλενα Χουζούρη, τόσο το *Με λένε Κόκκινο*, όσο και το *Λευκό κάστρο*, αν και γράφτηκαν με μια «νεωτερική μορφή, [...] εντούτοις] αναδεικνύουν εξίσου και την άλλη πλευρά του Παμούκ, εκείνη της ανατολικής αφηγηματικής παράδοσης και της αναπαράστασής της» (2012: 92). Ειδικότερα στο βιβλίο *Με λένε Κόκκινο*, ο Παμούκ συμπλέκει όχι μόνο ιστορικά γεγονότα αλλά και παραδόσεις, παραμύθια και ιστορίες της Ανατολής. Ακολουθεί μάλιστα την ανατολική παράδοση και όσον αφορά «τον τρόπο εκφοράς και οργάνωσης του λόγου» (94), δημιουργώντας έτσι την

⁸⁰ Παρότι φιλοτεχνούνταν πορτρέτα και από τους Οθωμανούς μικρογράφους, εντούτοις αυτά δεν εκτίθονταν δημόσια, παρά ενσωματώνονταν σε βιβλία συνοδευόμενα με το ανάλογο κείμενο γραμμένο από τους καλλιγράφους (Palfy 2017: 70-73).

⁸¹ Η αντίληψη αυτή έχει ιουδαϊκή και χριστιανική προέλευση. Μάλιστα, οι αυστηροί Μουσουλμάνοι θεωρούν βλασφημία την ρεαλιστική απεικόνιση προσώπων, την ίδια ώρα που επιτρέπεται η πιστή απεικόνιση άψυχων αντικειμένων (Bruijn, 2006- 2007: 12).

«εντύπωση στον αναγνώστη ότι διαβάζει λαϊκά παραμύθια της Ανατολής που βασίζονται σε δημοφιλή ερωτικά πολύστιχα ποιήματα, [... τα οποία] αποτελούν την ισλαμική παραδοσιακή λογοτεχνική κληρονομιά» (ό.π.).⁸² Η ευρηματικότητα του Παμούκ καταδεικνύεται και στον τρόπο που επέλεξε να αποδώσει την πλοκή του βιβλίου. Η ιστορία ξετυλίγεται, μέσα από τις εξιστορήσεις του παραμυθά-meddah, στο καφενείο, όπου οι μικρογράφοι μαζεύονται τα βράδια για να διασκεδάσουν, αλλά και «μέσα από τις πρωτο-πρόσωπες αφηγήσεις των μυθιστορηματικών προσώπων και βέβαια τις διαφορετικές εκδοχές τους για τα γεγονότα» (ό.π.). Σημαντικό στοιχείο του μυθιστορήματος είναι ότι δική τους φωνή αποκτούν και όντα όπως το άλογο και ο σκύλος, καταστάσεις όπως ο θάνατος, αλλά ακόμα και χρώματα όπως «το κόκκινο χρώμα – βασικό στη μικρογραφία» (ό.π.).

Αν και η αναγεννησιακή Ιταλία φαίνεται να αναμετράται με την οθωμανική αυτοκρατορία, εντούτοις ο Παμούκ καταφέρνει να καταδείξει ότι «η γραμμή που τις χωρίζει δεν είναι τόσο αδιαπέραστη» (Gurses 2012: 143). Όπως δηλώνει ο Ενιστέ στο δολοφόνο του, λίγο πριν πεθάνει, οι διαπολιτισμικές ανταλλαγές και τα πολιτιστικά δάνεια έχουν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία υβριδικών έργων, που είναι «καινούρια και υπέροχα»:

Κάθε φορά που στη μικρογραφία, στη ζωγραφική, γίνεται κάτι υπέροχα ωραίο [...] ξέρω ότι αυτό έγινε επειδή ενώθηκαν δυο διαφορετικά μέχρι τότε πράγματα και έχουν σαν αποτέλεσμα κάτι καινούργιο και υπέροχο. Τον Μπεχζάτ και την ομορφιά της περσικής ζωγραφικής τα χρωστάμε στο ανακάτεμα της αραβικής με τη μογγολοκινέζικη ζωγραφική. Οι ωραιότερες ζωγραφιές του σάχη Ταχμάσπ είναι αυτές που ανακατεύουν το ύφος της περσικής ζωγραφικής με την ευαισθησία της τουρκμένηικης. Αν σήμερα όλοι δεν παύουν να μιλάνε για τα εργαστήρια του Εκμπέρ Χαν στην Ινδία, είναι επειδή έπεισε τους μικρογράφους τους να υιοθετήσουν τις τεχνοτροπίες των Φράγκων. Και η Ανατολή και η Δύση είναι του Αλλάχ (Παμούκ 2002: 257).

Μέσα από τα έργα του Παμούκ, αναδεικνύονται χαρακτήρες που «είναι ταυτόχρονα Ανατολίτες και Δυτικοί» (Goknar 2013: 93), που, όπως και ο ίδιος, «αμφισβητούν τις

⁸² Στοιχεία από την παράδοση καθώς και αναφορές σε περσικά, αραβικά και οθωμανικά κείμενα περιλαμβάνονται και σε άλλα βιβλία του Παμούκ, όπως στο *Μαύρο βιβλίο*, με χαρακτήρες που παραπέμπουν στις *Χίλιες και μια νύχτες*.

(δοσμένες) τους ταυτότητες» (ό.π.). Στα μυθιστορήματά του, η Ανατολή και η Δύση «δεν αποτελούν πλέον αντιπάλους σε έναν δυσανάλογο συσχετισμό δυνάμεων [...], αλλά εκπροσωπούν δύο ισοδύναμες πολιτιστικές θέσεις, οι οποίες τελικά συγχωνεύονται μεταξύ τους» (Sagaster και Σαλακίδης, 2019: 92). Αυτό επιτυγχάνεται λόγω της πλοκής των ιστοριών του Τούρκου συγγραφέα αλλά και στην ένταξη, με έναν ιδιότυπο τρόπο, στοιχείων και αφηγηματικών τεχνικών τόσο από τη Δύση όσο και από την Ανατολή. Για παράδειγμα, σε πολλά μυθιστορήματά του, ο Παμούκ καταφεύγει στην τεχνική του σωσία και στην ανταλλαγή ταυτότητας, τεχνική «ριζωμένη στη δυτική λογοτεχνική παράδοση» (Coury 2009: 343).⁸³ Ταυτόχρονα καταδύεται και στο οθωμανικό παρελθόν συμπεριλαμβάνοντας «ανατολίτικους» τρόπους αφήγησης, οι οποίοι είχαν περιθωριοποιηθεί κατά τα προηγούμενα χρόνια. Η ανάδειξη του οθωμανικού παρελθόντος, σύμφωνα με τον ίδιο, δεν αποτελεί προσπάθεια επαναφοράς της ισλαμικής παράδοσης, αλλά «ισοδυναμεί με το να παίζεις με τις 'ιδέες, τα πρόσωπα και τις προσωπικότητες του σήμερα'» (Stanivukovic 2006: 235).

Σημαντική παράμετρος στο έργο του Παμούκ αποτελεί και το ότι ο Τούρκος συγγραφέας δεν τάσσεται με το μέρος της Δύσης ή της Ανατολής, αλλά αναδεικνύει εξίσου και τις δύο «πλευρές», διατηρώντας μια «ειρωνική και απόμακρη στάση απέναντι στο κείμενο» (Sagaster και Σαλακίδης 2019 93). Για να το πετύχει αυτό επιστρατεύει και τη διαφοροποίηση της σύνταξης των προτάσεων. Συγκεκριμένα, όπως επισημαίνει η Jale Parla, ο Παμούκ «ξεφεύγει από τη βασική γραμματική και το συντακτικό και δημιουργεί προτάσεις με έναν ιδιόμορφο τρόπο [... τοποθετώντας] το αντικείμενο πιο κοντά στο ρήμα απ' ότι στην καθιερωμένη τουρκική γλώσσα» (2008: 36). Αν και για αυτή του την τεχνική κατηγορήθηκε από μια μερίδα ακαδημαϊκών και κριτικών για «συντακτικά λάθη και κακή χρήση της

⁸³ Η τεχνική του σωσία και η σύγχυση-αμφισβήτηση ταυτότητας, εκτός από το *Λευκό κάστρο*, ενυπάρχει και σε άλλα έργα του Παμούκ όπως στο *Ιστανμπούλ. Πόλη και αναμνήσεις*, *Χιόνι* καθώς και στο *Μαύρο βιβλίο*.

τουρκικής γραμματικής» (Duman 2018: 419), εντούτοις, με το να «παραβαίνει» τους συντακτικούς κανόνες επιτυγχάνει την ανάδειξη των πρωταγωνιστών του, «προσθέτοντας μια ειρωνική χροιά απέναντι στην αδράνειά τους, στην ανικανότητα τους να δράσουν καθώς και στη ματαιότητα των πράξεων τους, όταν [επιτέλους] αποφασίσουν να αναλάβουν δράση» (Parla 2008: 36). Η παρουσίαση και των δύο «πλευρών» από το συγγραφέα καθώς και η απόμακρη και ειρωνική στάση του προς αυτές αποδεικνύει την «απουσία μιας συνολικής αξίωσης για αλήθεια» (Sagaster και Σαλακίδης 2019: 93). Αυτό το στοιχείο σε συνδυασμό με το παιχνίδι [του συγγραφέα] με τα όρια των λογοτεχνικών ειδών, ακόμα και [... την] υπέρβασή τους, [καθώς] και το μετακειμενικό επίπεδο των κειμένων του, τον καθιστούν έναν συγγραφέα του 'μεταμοντερνισμού', ο οποίος υπερβαίνει τα εθνικά σύνορα με τα θέματα και τις ιδέες του (ό.π.).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην παρούσα εργασία έγινε προσπάθεια να καταδειχτεί ότι η Μεσόγειος δεν είναι ένας χώρος που είχε σπουδαίο πολιτισμό μόνο κατά το παρελθόν, όπως διατείνεται το βορειοδυτικό (ηγεμονικό) αφήγημα. Απεναντίας, μέσα από τον συγκεκριμένο «χώρο» αναδύθηκαν «εναλλακτικές» εκφάνσεις του μοντερνισμού (όπως και, στην περίπτωση του Παμούκ, του μεταμοντερνισμού), τα οποία δεν αποτελούν ετεροχρονισμένα αντίγραφα της Δύσης ούτε εξαρτώνται από αυτήν, αλλά είναι αυτόνομα και έχουν διαφορετική μορφή.

Τα έργα των λογοτεχνών Κωνσταντίνου Καβάφη, Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα και Ορχάν Παμούκ έχουν ως αφητηρία τη Μεσόγειο Θάλασσα με το συνεχές συναπάντημα, τη διασταύρωση και πρόσμιξη λαών, ιδεών και, γενικότερα, κουλτούρας. Οι αναφερόμενοι συγγραφείς αναδεικνύουν την ιστορία και την παράδοση της Μεσογείου με καινοτόμους τρόπους προσδίδοντας παράλληλα οικουμενικότητα και διαχρονικότητα στο έργο τους.

Ο Κωνσταντίνος Καβάφης, μέσω ενός «εναλλακτικά» μοντέρνου έργου (στην «περιφέρεια»), χαρακτηριζόμενο από ιδιοσυγκρασιακή γλώσσα και εκλεκτικιστική χρήση ιστορικών ανεκδότων, στήνει έναν «ελληνιστικό», ποιητικό τόπο, φαινομενικά φαντασιακό αλλά ουσιαστικά χωροθετημένο στην Αλεξάνδρεια και, ευρύτερα, στην Ανατολική Μεσόγειο, των αρχών του 20ού αιώνα (Δανός 2019: 13). Στο έργο του, δεν ακολουθεί δυτικοευρωπαϊκά ή ελληνικά λογοτεχνικά πρότυπα, αλλά αναχωνεύει στοιχεία από τεχνικές της ποίησης του καιρού του και στοιχεία της αρχαίας ελληνικής τέχνης όπως η θεατρικότητα και η ειρωνεία. Καταδύεται άλλοτε στη μυθολογία και άλλοτε σε ιστορικές περιόδους, ξεφεύγοντας όμως από τον συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Απόδειξη της συνδιαλλαγής του με την ιστορία αποτελεί και η ιδιότυπη μορφή της ποιητικής του γλώσσας που εμπεριέχει στοιχεία καθαρεύουσας και δημοτικής και στοιχεία αρχαίων ελληνικών και βυζαντινών λέξεων. Εφαρμόζει μια δική του μέθοδο που είναι αντίστοιχη με τη «μυθική μέθοδο», που χρησιμοποιεί παράλληλα και ο T.S. Elliot. Ο Καβάφης επιτυγχάνει να δημιουργήσει μια

ποίηση διαχρονική, «με το παρελθόν και το παρόν [να] έχουν τα ίδια παντοτινά γνωρίσματα [... και με] την ανθρώπινη φύση [να] παρουσιάζει τα ίδια προβλήματα και τις ίδιες αντιθέσεις σ' όλες τις εποχές» (Bowra 2006: 74).

Ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα επιλέγει να αναδειξεί το «βαθύ τραγούδι» (*cante jondo*), ένα από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την Ανδαλουσία, αλλά και γενικότερα την παράδοση και τους ανθρώπους της Ανδαλουσίας, μέσα από το έργο του. Το *cante jondo* φέρει επιρροές από διάφορους πολιτισμούς, όπως τον αραβικό και τον ελληνικό, που άφησαν τα ίχνη τους στην περιοχή. Στην ποιητική του συλλογή *Τσιγγάνικες μπαλάντες* αποδίδει την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα της Ανδαλουσίας, εισάγοντας και στοιχεία από τις παραδοσιακές μπαλάντες. Προσθέτει παράλληλα και καινοτόμες πτυχές όπως, για παράδειγμα, το διάλογό του με τους χαρακτήρες των ποιημάτων του. Γενικά, στα έργα του ανατρέχει σε δημιουργούς από τον λεγόμενο «Χρυσό Αιώνα» των ισπανικών γραμμάτων, κυρίως τον Luis de Góngora, όπως μαρτυρείται από τη χρήση τολμηρών μεταφορών, τεχνική που εφάρμοξε και ο Góngora. Ο Λόρκα εντάσσει στο έργο του το στοιχείο του θανάτου, που στην Ισπανία δεν αποτελεί το τέλος αλλά το κάλεσμα για δημιουργία, ενώ ανάγει το λαϊκό μοιρολόι σε υψηλή τέχνη. Συνδιαλέγεται δημιουργικά με την παράδοση και την ιδιοσυγκρασία των ανθρώπων της Ανδαλουσίας, αναδεικνύοντας παράλληλα και περιθωριοποιημένες ομάδες, όπως τους τσιγγάνους και τους νέγρους, προσδίδοντας έτσι μια διαχρονικότητα και οικουμενικότητα στο έργο του.

Στα θεατρικά του επιλέγει να αναδειξεί διαχρονικούς χαρακτήρες εμποτισμένους από μεσογειακά στοιχεία, είτε αυτά αφορούν στις παραδόσεις και προκαταλήψεις των ανθρώπων, είτε λαϊκές δοξασίες σχετικές με τη φύση. Καινοτομεί συγχωνεύοντας την ποίηση με τη θεατρική τέχνη, μια τεχνική η οποία θα εμφανιστεί αργότερα από δημιουργούς όπως οι Τένεσι Ουίλιαμς και Σάμιουελ Μπέκετ. Το τραγικό στοιχείο που εντάσσεται στα θεατρικά του έργα ανάγεται και πάλι στη μεσογειακή κληρονομιά, συγκεκριμένα, στην επίδραση των

Αράβων, των Ελλήνων και της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας αλλά και των μεσαιωνικών εκφραστικών τεχνικών, που ενσωματώθηκαν στην ανδαλουσιανή κουλτούρα.

Η συμπερίληψη του Ορχάν Παμούκ, του Τούρκου μυθιστοριογράφου από την Κωνσταντινούπολη, στη συγκεκριμένη μελέτη δεν είναι τυχαία. Στο έργο του, ενσωματώνοντας στοιχεία από ανατολικές και δυτικές παραδόσεις, ο Παμούκ επιχειρεί να αποδομήσει το δυισμό Δύση-Ανατολή, παρουσιάζοντας χαρακτήρες που αμφισβητούν τις δοσμένες τους ταυτότητες. Στο βιβλίο του, *Το Λευκό Κάστρο*, μέσα από τη συνεργασία και τη φιλία του Βενετού αιχμαλώτου με τον αφέντη του, τον Χότζα, παρακολουθούμε την ανταλλαγή ταυτοτήτων ώστε τελικά δεν μπορούμε να διακρίνουμε ποιος είναι ποιος. Συναπάντημα Δύσης και Ανατολής έχουμε και στο βιβλίο *Με λένε Κόκκινο*. Εδώ υπάρχει αντιπαράθεση των πρωταγωνιστών σχετικά με τη βενετική ρεαλιστική απεικόνιση προσώπων και την απρόσωπη οθωμανική τέχνη της μικρογραφίας. Ταυτόχρονα με την αναμέτρηση των δύο πλευρών, παρακολουθούμε και τις αμφιταλαντεύσεις των πρωταγωνιστών της ιστορίας, που βρίσκονται σε σύγχυση για το αν θα πρέπει να υιοθετήσουν στοιχεία από τη δυτική τεχνοτροπία ή αν χρειάζεται να εμμείνουν στην προσήλωσή τους προς την οθωμανική μικρογραφία. Μέσα από αυτά τα διλήμματα, ο Παμούκ καταδεικνύει ότι, όχι μόνο δεν είναι μεγάλη η απόσταση που χωρίζει τις δύο «πλευρές» (Ανατολή και Δύση), αλλά και ότι, διαχρονικά, κυρίαρχο στοιχείο στη Μεσόγειο αποτελεί η υβριδικότητα και η ρευστότητα των ταυτοτήτων (τόσο συλλογικών όσο και ατομικών). Ο Παμούκ με το έργο του αναδεικνύει χαρακτήρες που διακρίνονται τόσο από «δυτικά» όσο και από «ανατολικά» στοιχεία, προβάλλοντας τον χώρο της Μεσογείου ως χώρο συνδιαλλαγής και όχι μόνο σύγκρουσης, αποδομώντας, έτσι, τη δυτικοευρωπαϊκή, ηγεμονική θεώρηση.

Συμπερασματικά, και οι τρεις λογοτέχνες παρήγαγαν έργο στο οποίο ενυπάρχει η Μεσόγειος, μέσω της δυναμικής τους συνδιαλλαγής με την παράδοση, την ιστορία και τους ανθρώπους του χώρου αυτού. Ο Καβάφης αντλώντας έμπνευση από την ιστορία της

Μεσογείου και το παρελθόν αναζητά λύσεις του παρόντος. Ο Λόρκα εφευρίσκει νέους τρόπους ώστε να αναδείξει στοιχεία της ανδαλουσιανής παράδοσης (όπως το cante jondo και το μοιρολόι). Ο Παμούκ αναδεικνύει τη Μεσόγειο θάλασσα ως τον χώρο κατάλυσης των (ηγεμονικής ιδεολογίας) δυισμών, όπως, Ανατολή-Δύση και Χριστιανισμός-Ισλάμ.

Τα έργα των τριών λογοτεχνών συνιστούν σημαντικές περιπτώσεις, τόσο, γενικότερα, «εναλλακτικών» εμπειριών της νεωτερικότητας, όσο και, ειδικότερα, εκφάνσεων του μοντερνισμού που φέρουν διαφορετική μορφή από τον «κανόνα» του δυτικού πρότυπου. Η Μεσόγειος, έτσι, αναδुकνύεται ως ένας «χώρος», ο οποίος όχι μόνο υπήρξε απών από τη νεωτερικότητα, αλλά, αντίθετα, είναι γόνιμο πεδίο για την παραγωγή τέτοιων έργων, χάρη στον χαρακτήρα της, ως χώρος πολυφωνίας, διασταύρωσης, ρευστότητας και υβριδικότητας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- «Gonzalo de Berceo». *Encyclopedia Britannica*. 20 Jul. 1998. <<https://www.britannica.com/biography/Gonzalo-de-Berceo>>. Διαδίκτυο. 20 Ιουλίου 2020.
- «Large Bather». *Musée de l'Orangerie*. <<https://www.musee-orangerie.fr/en/artwork/large-bather>>. Διαδίκτυο. 11 Ιουνίου 2020.
- «Spanish Ballads. Origins. Classification». *Spain then and now*. <<https://www.spainthenandnow.com/spanish-literature/ballads-romances-origins-classification>>. Διαδίκτυο. 20 Οκτωβρίου 2020.
- Abulafia, David. «Mediterranean History as a Global History». *History and Theory*, τόμ. 50, αρ. 2 (2011): 220-228. <www.jstor.org/stable/41300080>. Διαδίκτυο. 5 Δεκεμβρίου 2020.
- Anderson, A. Andrew. «Federico García Lorca». *The Cambridge History of Spanish Literature* (Cambridge University Press, 2008): 595-608. <<https://epdf.pub/queue/the-cambridge-history-of-spanish-literature5ad3ed79e0c16ab0c82aa05cb46fe9203135.html>>. Διαδίκτυο. 9 Σεπτεμβρίου 2020.
- Azouga, O Aida. «Federico García Lorca and Salāh ‘Abd Al-Ṣabūr as Composers of Modern Ballads: A Comparative Study». *Journal of Arabic Literature*, τόμ. 36, αρ. 2 (2005): 188–223. <www.jstor.org/stable/4183542>. Διαδίκτυο. 23 Μαρτίου 2020.
- Beaton, Roderick. *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992*. Μετάφραση Ευαγγελία Ζούργου, Μαριάννα Σπανάκη (Αθήνα: Νεφέλη, 1996). Έντυπο.
- . *Η ιδέα του έθνους στην ελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα* (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2015). Έντυπο.
- Blackwell, H. Frieda. «Deconstructing narrative: Lorca’s Romancero Gitano and the romance sonámbulo». *Revista de Filología y su Didáctica*, αρ. 26 (2003): 31-46. <https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce26/cauce26_03.pdf>. Διαδίκτυο. 15 Μαρτίου 2020.
- Borruta, Manuel και Sakis Gekas. «A colonial sea: the Mediterranean, 1798-1956». *European Review of History: Revue europeenne d’histoire*, τόμ. 19, αρ. 1 (2012): 1-13. *tandfonline*, DOI: 10.1080/13507486.2012.643609. Διαδίκτυο. 3 Φεβρουαρίου 2014.
- Bou, Enric. «Poetry between 1920 and 1940». *The Cambridge History of Spanish Literature* (Cambridge University Press, 2008): 555-568 <<https://epdf.pub/queue/the-cambridge-history-of-spanish-literature5ad3ed79e0c16ab0c82aa05cb46fe9203135.html>>. Διαδίκτυο. 9 Σεπτεμβρίου 2020.
- Bowra, C.M. *Ο Κωνσταντίνος Καβάφης και το ελληνικό παρελθόν*. Εισαγωγή Π.Γ. Καλλίνικος (Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2006). Έντυπο.

Bruijn, De P. «Bihzad meets Bellini. Islamic miniature painting and storytelling as intertextual devices in Orhan Pamuk's My name is Red». *Persica*, τόμ. 21 (2006-2007): 9-32. <https://www.academia.edu/30151652/BIHZAD_MEETS_BELLINBIHZAD_MEETS_BELLINI_ISLAMIC_MINIATURE_PAINTING_AND_STORYTELLING_AS_INTERTEXTUAL_DEVICES_IN_ORHAN_PAMUKS_MY_NAME_IS_RED> . Διαδίκτυο. 15 Νοεμβρίου 2019.

Caldwell, G. «Visual poetry-Crisis and Neglect in the 20th Century and Now». *Axon: Creative Explorations*, τόμ. 1, αρ. 6 (2014). <https://www.axonjournal.com.au/issue-6/visual-poetry%E2%80%94crisis-and-neglect-20th-century-and-now>. Διαδίκτυο. 7 Ιουλίου 2020.

Cassano, Franco. «Southern Thought». *Thesis Eleven*, τόμ. 67, αρ. 1, 2001: 1-10. DOI: 10.1177/0725513601067000002. Διαδίκτυο. 2 Μαρτίου 2019.

Chambers, Iain. «Many Voices». *Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity* (Durham, Λονδίνο. Duke University Press, 2008): 1-22. www.jstor.org/stable/j.ctv1198txt.4. Διαδίκτυο. 6 Ιουνίου 2020.

---. «The Mediterranean: A postcolonial sea». *Third Text*, τόμ. 18, αρ. 5 (2004): 423-33. *tandfonline*, DOI: 10.1080/0952882042000251769. Διαδίκτυο. 10 Μαρτίου 2019.

Çiçekoglu, Feride. «Difference, Visual Narration, and 'Point of View' in My Name Is Red». *Journal of Aesthetic Education*, τόμ. 37, αρ. 4 (2003):124-137. www.jstor.org/stable/3527343. Διαδίκτυο. 16 Φεβρουαρίου 2020.

Clifford, James. «Traditional futures». *Research gate* (2004): 152-168. <https://www.researchgate.net/publication/242444420_Traditional_futures>. Διαδίκτυο. 3 Μαρτίου 2019.

Cooke, Miriam, Erdag Goknar, Grant Parker. *Mediterranean Passages from Dido to Derrida* (North Carolina: The university of North Carolina Press, 2008). Έντυπο.

Coury, David N. «"Torn Country": Turkey and the West in Orhan Pamuk's Snow». *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, τόμ. 50, αρ. 4 (2009): 340-349. *ResearchGate*, DOI: 10.3200/CRIT.50.4.340-349. Διαδίκτυο. 5 Νοεμβρίου 2019.

Cowling, Elizabeth και Jennifer Mundy. *On classic ground : Picasso, Leger, de Chirico, and the new classicism, 1910-1930* (Λονδίνο: Tate Gallery, 1990). Έντυπο.

Cowling, Elizabeth. «Competition and Collaboration». *Challenging the past* (Λονδίνο: London National Gallery, 2009): 11-23. Έντυπο.

Danos, Antonis. «Mediterranean Modernisms: The art of Cypriot Artist Christoforos Savva». *Critically Mediterranean: Temporalities, Aesthetics, and Deployments of a Sea in Crisis*. Επιμ. Yasser Elhariry Edwige Tamalet Talbayev (Palgrave Macmillan, 2018): 77-110. Έντυπο.

Dennis, Nigel. «Prose: early twentieth century». *The Cambridge History of Spanish Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008): 569-578.

<<https://epdf.pub/queue/the-cambridge-history-of-spanish-literature5ad3ed79e0c16ab0c82aa05cb46fe9203135.html>>. Διαδίκτυο. 9 Σεπτεμβρίου 2020.

Dracopoulos, Anthony. «On Cavafean Irony and the Elusive ‘Wholenesse’». *Culture and Memory* (Σύδνεϋ, 2006): 191-201. *Openjournals*. <<https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/MGST/article/view/6731>>. Διαδίκτυο. 9 Ιουνίου 2019.

Duman, Onur. «Two converging voices: Hybridity, intertextuality, and audience creation in Orhan Pamuk’s and Salman Rushdie’s fiction». *Turkish Studies*, τόμ. 13, αρ. 20 (2018): 403-421. *TurkishStudies*, <<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13930>>. Διαδίκτυο. 6 Νοεμβρίου 2019.

Dymond, Anne. «A Politicized Pastoral: Signac and the Cultural Geography of Mediterranean France». *The Art Bulletin*, τομ. 85, αρ. 2 (2003): 353-370. <www.jstor.org/stable/3177348>. Διαδίκτυο. 10 Σεπτεμβρίου 2019.

Ertuğrul, Kürşad. «A Reading of the Turkish Novel: Three Ways of Constituting the ‘Turkish Modern’». *International Journal of Middle East Studies*, τομ. 41, αρ. 4 (2009): 635-652. www.jstor.org/stable/40389310. Διαδίκτυο. 29 Ιουλίου 2019.

Fahmy, Khaled. «For Cavafy, with love and squalor: some critical notes on the history and historiography of modern Alexandria». *Alexandria, Real and Imagined*. Επιμ. Anthony Hirst, Michael Silk (Νέα Υόρκη: Routledge, 2004): 263-280. Έντυπο.

Friedman, Susan Stanford. «Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies». *Modernism/modernity*, τομ. 13, αρ. 3 (2006): 425-443. *The John Hopkins University Press*. DOI: 10.1353/mod.2006.0059. Διαδίκτυο. 24 Αυγούστου 2011.

Gaoknar, Dilip Parameshwar. «On Alternative Modernities». *Public Culture*, τομ. 11, αρ. 1 (1999): 1-18. <<https://doi.org/10.1215/08992363-11-1-1>>. Διαδίκτυο. 2 Απριλίου 2019.

Gawrych, George W. “Şemseddin Sami, Women, and Social Conscience in the Late Ottoman Empire.” *Middle Eastern Studies*, τομ. 46, αρ. 1, 2010: 97-115. www.jstor.org/stable/40647230. Διαδίκτυο. 20 Φεβρουαρίου 2020.

Giaccaria, Paolo, and Claudio Minca. «The Mediterranean Alternative». *Progress in Human Geography*, τομ. 35, αρ.3 (2011): 345-65. <<https://doi.org/10.1177/0309132510376850>>. Διαδίκτυο. 3 Μαΐου 2020.

Gifford, Henry. “Seferis and Cavafy.” *Grand Street*, τόμ. 6, αρ. 4 (1987): 245-256. www.jstor.org/stable/25007026. Διαδίκτυο. 4 Ιουλίου 2019.

Gnoneim, Mohamed. «Alexandrian Culture in Modern Times: Egyptian identity and cosmopolitan aspects». *Alexandria and Alexandrianism*. Επιμ. Kenneth Hamma (Malibu, California: Getty publications, 1996): 285-301. Έντυπο.

Göknaar, Erdağ. « A voice from the Ottoman Archive. Pamuk’s The White Castle and Tanpinar’s A mind at Peace». *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy. The Politics of the*

- Turkish Novel* (Routledge, 2013): 91-126. *Academia.edu*, <https://www.academia.edu/5930133/A_Voice_from_the_Ottoman_Archive_Pamuks_The_White_Castle_and_Tanp%C4%B1nars_A_Mind_at_Peace_>. Διαδίκτυο. 20 Νοεμβρίου 2020.
- . «Orhan Pamuk and the ‘Ottoman’ Theme». *World Literature Today*, τομ. 80, αρ. 6 (2006): 34-38. www.jstor.org/stable/40159242. Διαδίκτυο. 6 Σεπτεμβρίου 2019.
- . «The Novel in Turkish: Narrative Tradition to Nobel Prize». *The Cambridge History of Turkey*, τομ. 4. Επιμ. Reşat Kasaba (Cambridge: Cambridge University Press, 2008): 472-503. <https://www.academia.edu/8378771/_The_Novel_in_Turkish_Narrative_Tradition_to_Nobel_Prize_A_Literary_Genealogy_>. Διαδίκτυο. 5 Νοεμβρίου 2019.
- . «The Turkish Novel: Modernity, Modernism, and Postmodernism». *Blackwell Encyclopedia of the Novel*. Επιμ. Peter Melville Logan (West Sussex: Blackwell, 2011): 822-827. Έντυπο.
- Gurses, Hande. «Fictional Displacements: An Analysis of Three Texts by Orhan Pamuk». Διδακτορική Διατριβή (UCL University of London, 2012). Έντυπο.
- Hall, Stuart. «Η Δύση και οι λοιποί: Λόγος και Εξουσία». *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας. οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*. Επιμ. Σπουρδαλάκης Μιχάλης, Μτφρ. Τσακίρης Βίκτωρ και Τσακίρης Θανάσης (Αθήνα: Σαββάλας, 2003): 403-463. Έντυπο.
- Hamilton, Peter. «Ο διαφωτισμός και η γέννηση της κοινωνικής επιστήμης». *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας. οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*. Επιμ. Σπουρδαλάκης Μιχάλης, Μτφρ. Τσακίρης Βίκτωρ, Τσακίρης Θανάσης (Αθήνα: Σαββάλας, 2003): 41-95. Έντυπο.
- Hashemipour, Saman. «The time Regulation and the Quest of Modern Turkishness». *Bulletin of Advanced English Studies*, τομ. 3, αρ. 1 (2019): 12-20. DOI: 10.31559/BAES2019.1.3.2. Διαδίκτυο. 5 Οκτωβρίου 2020.
- . *Life into literature. Orhan Pamuk in his works*. Επιμ. Genel Yayin Yonetmeni (Αγκυρα: Gece Kitapligi, 2017). Έντυπο.
- Herzfeld, Michael. «The Horns of the Mediterraneanist Dilemma». *American Ethnologist*, τομ. 11, αρ.3 (1984): 439-454. www.jstor.org/stable/644625.2 Διαδίκτυο. 2 Ιανουαρίου 2021.
- Huseyin, Sefik. «Orhan Pamuk’s ‘Turkish Modern’: Intertextuality as Resistance to the East-West Dichotomy». *International Journal of Radical Critique*, τομ. 1, αρ. 2 (Δεκέμβρης 2012): 1-10. Έντυπο.
- Jirat-Wasiutyski, Wojtech. «Modern Art and the new Mediterranean Space». *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*. Επιμ. Wojtech Jirat-Wasiutyski και Anne Dymond (Toronto: University of Toronto Press, 2007): 3-33. Έντυπο.

- Keely, Edmund. «The “New” Poems of Cavafy». *Modern Greek writers*. Επιμ. Edmund Keely, Peter Bien (New Jersey: Princeton University Press, 1972): 123-143. Έντυπο.
- . *Η Καβαφική Αλεξάνδρεια. Εξέλιξη ενός μύθου*. Μτφρ. Τζένη Μαστοράκη (Αθήνα: Ίκαρος, 1979). Έντυπο.
- Lekatsas, Barbara και ليكاتساس باربرا. «La pensée de midi: Mediterranean Cosmopolitanism in the work of Camus, Cavafy, and Chahine». *Alif: Journal of comparative poetics*, αρ. 34 (2014): 125-150. www.jstor.org/stable/24392127. Διαδίκτυο. 31 Ιανουαρίου 2019.
- Lorca, Federico García. *Ποιητής στη Νέα Υόρκη*. Εισαγωγή-Σχόλια Βασίλης Λαλιώτης (Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη, 1993). Έντυπο.
- Mendelson, David. «The idea of the Mediterranean in Early Nineteenth-Century French Literature». *Mediterranean Historical Review*, τομ.: 17. αρ.1, 2010. DOI: dx.doi.org/10.1080/714004597. Διαδίκτυο. 15 Μαρτίου 2015.
- Mitchell, Timothy. «The stage of modernity». *Questions of Modernity*. Επιμ. Timothy Mitchell (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2000): 1-34. <www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttsqrg.1>. Διαδίκτυο. 7 Απριλίου 2019.
- Nas, Gigdem. «Turkish identity and the perception of Europe». *Marmara journal of European studies*, τομ. 9, αρ. 1, 2001: 177-189. <<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1475>>. Διαδίκτυο. 7 Οκτωβρίου 2019.
- Nickel, Catherine. «The Function of Language in García Lorca's Doña Rosita La Soltera». *Hispania*, τομ. 66, αρ. 4, 1983: 522-531. *JSTOR*, <www.jstor.org/stable/341463>. Διαδίκτυο. 7 Νοεμβρίου 2020.
- Palfy, Georgina, Sam Atkinson, επιμ. «Islamic Art». *The Art Book* (Λονδίνο: DK, 2017): 70-73. Έντυπο.
- Parla, Jale. «The Wounded Tongue: Turkey's Language Reform and the Canonicity of the Novel». *PMLA*, τομ. 123, αρ. 1, 2008: 27-40. *JSTOR*, <www.jstor.org/stable/25501825>. Διαδίκτυο. 29 Ιουλίου 2019.
- Pollard, Justin και Howard Reid. *Αλεξάνδρεια. Λίκνο Της Σύγχρονης Σκέψης* (Αθήνα: Modern Times, 2010). Έντυπο.
- Purcell, Nicholas. «The Boundless Sea of Unlikeness? On Defining the Mediterranean». *Mediterranean Historical Review*, τομ. 18. αρ. 2 (2006): 9-29. <<http://dx.doi.org/10.1080/0951896032000230462>>. Διαδίκτυο. 13 Δεκεμβρίου 2014.
- Quataert, Donald. *Η Οθωμανική Αυτοκρατορία. Οι τελευταίοι αιώνες, 1700-1922*. Μτφρ. Μαρίνος Σαρηγιάννης (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2006). Έντυπο.
- Reimer, J. Michael. «Ottoman Alexandria: The Paradox of Decline and the Reconfiguration of Power in Eighteenth-Century Arab Provinces». *Journal of the Economic and Social*

History of the Orient, τομ. 37, αρ. 2 (1994): 107-146. <www.jstor.org/stable/3632545>. Διαδίκτυο. 26 Απριλίου 2021.

Richter, F. David. «Margins of poetry: Performing the Formless in Lorca's Surrealism». Διδακτορική διατριβή (Πανεπιστήμιο Vanderbilt, 2007). <<https://ir.vanderbilt.edu/handle/1803/14057>>. Διαδίκτυο. 2 Σεπτεμβρίου 2020.

---. *García Lorca. At the edge of Surrealism. The Aesthetics of Anguish* (Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2014). Έντυπο.

Ríos-Font, Wadda. «Literary history and canon formation». *The Cambridge History of Spanish Literature* (Cambridge University Press, 2008): 15-35. <<https://epdf.pub/queue/the-cambridge-history-of-spanish-literature5ad3ed79e0c16ab0c82aa05cb46fe9203135.html>>. Διαδίκτυο. 9 Σεπτεμβρίου 2020.

Rodenbeck, John και جون رودنيك. «Alexandria in Cavafy, Durrell, and Tsirkas». *Alif: Journal of Comparative Poetics*, αρ. 21 (2001): 141-160. www.jstor.org/stable/1350026. Διαδίκτυο. 10 Σεπτεμβρίου 2019.

Rodenbeck, John. «Literary Alexandria». *The Massachusetts Review*, τομ. 42, αρ. 4 (2001-2002): 524-572. <www.jstor.org/stable/25091800>. Διαδίκτυο. 26 Απριλίου 2021.

Sagaster, Borte και Γιώργος Σαλακίδης. *Ιστορία της σύγχρονης τουρκικής λογοτεχνίας* (Λευκωσία: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κύπρου, 2019). Έντυπο.

Said, Hakim Mohammed. «The Hegira» (*Islam: 15th century of Hegira*). *The Unesco Courier*, έτος 34 (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1981): 43. <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000074748/PDF/074748eng.pdf.multi>> . Διαδίκτυο. 5 Νοεμβρίου 2019.

Said, Suzanne. «The mirage of Greek continuity: on the uses and abuses of analogy in some travel narratives for the seventeenth to the eighteenth century». *Rethinking the Mediterranean*. Επιμ. W.V. Harris (Οξφόρδη και Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2005): 268-293. Έντυπο.

Scaramella, Evelyn. «Past and Present Politics: Visions of the Romances Fronterizos in García Lorca's Romancero Gitano». *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, τομ. 42, αρ. 2 (2009): 137-158. <www.jstor.org/stable/25674380>. Διαδίκτυο. 30 Οκτωβρίου 2020.

Schimmel, Annemarie. «Sufism». *Encyclopedia Britannica* (20 Νοεμβρίου 2019). <<https://www.britannica.com/topic/Sufism>>. Διαδίκτυο. 3 Ιουνίου 2020.

Stanivukovic, Goran V. «Global Exchanges in the Renaissance Mediterranean: Trading knowledge in Orhan Pamuk's Novels *The White Castle* and *My name is Red*». *Modernism and Modernity in the Mediterranean World*. Επιμ. Luca Somigli και Domenico Pietropaolo (Τορόντο: LEGAS Publishing, 2006): 233-246. Έντυπο.

Steuerman, Emilia. «Habermas vs. Lyotard: Modernity vs. Postmodernity?». *New Formations*, αρ. 7 (1989): 51-66.
<<https://www.yumpu.com/en/document/read/7271158/emilia-steuerman-habermas-vs-lyotard>>. Διαδίκτυο. 25 Φεβρουαρίου 2019.

Toker, Alpaslan. «Orhan Pamuk's My name is red and Snow: Representations of the clash between the East and the West». *Mustafa Kemal Universitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, τομ. 16, αρ. 43 (2019): 1-17. <<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/704765>>. Διαδίκτυο. 11 Ιουνίου 2020.

Volk, Don Lyle, «Sterility. A study of theme in three plays by Federico Garcia Lorca». Μεταπτυχιακή διατριβή (Πανεπιστήμιο Idaho, 1968).
<<https://scholarworks.umt.edu/etd/3670>>. 2012. Διαδίκτυο. 5 Νοεμβρίου 2020.

Williams, William Carlos. «Federico Garcia Lorca». *The Kenyon Review*, τομ. 1, αρ. 2 (1939): 148-158. <www.jstor.org/stable/4332063>. Διαδίκτυο. 30 Ιανουαρίου 2019.

Yehoyada, Naor Ben. «Mediterranean Modernity?». *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*. Επιμ. Peregrine Horden, Sharon Kinoshita (West Sussex: John Wiley and Sons, 2014): 107-121. Έντυπο.

«Κωνσταντίνος Καβάφης. Ο Λυρικός και Στοχαστικός ποιητής των μελλουσών γενεών». *Παγκόσμια Πολιτιστική Εγκυκλοπαίδεια. Biographies, οι μεγάλοι όλων των εποχών*. Τομ. 7. Σύγχρονος Ελληνισμός (Αθήνα: Δομή, 2007: 36-49). Έντυπο.

Αλεξάνδρου, Χρήστος. *Το εκκλησιαστικό φρόνημα στον Κωνσταντίνο Καβάφη*. Εισαγ. Αθανάσιος Πολύζος. Επιμ. Γιολάντα Δάλκα (Αθήνα: Ατέρμονον, 2016). Έντυπο.

Βαγενάς, Νάσος. «Ένας ιδιάζων ποιητής. Κ.Π. Καβάφης», *Το Βήμα* (24 Νοεμβρίου 2008). <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/enas-idiawwn-poiitis-2/>. Διαδίκτυο. 25 Ιανουαρίου 2021.

---. *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία* (Αθήνα: Στιγμή, 1994). Έντυπο.

Δανός, Αντώνης. «Χριστόφορος Σάββα (1924-1968)» (2012).
<https://www.cut.ac.cy/digitalAssets/112/112377_1002SavvaGr.pdf> . Διαδίκτυο. 19 Μαΐου 2020.

---. «Αντι-ηγεμονική νεωτερικότητα: Μεσόγειος και Μοντερνισμός». Διάλεξη μαθήματος, *Θεωρία και Κριτικής της Τέχνης II* (Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου, 18/02/2019).

Δασκαλόπουλος, Δημήτρης. *Κ.Π. Καβάφης. Σχέδια στο περιθώριο* (Αθήνα: Διάττων, 1988). Έντυπο.

Δημητρούκα, Αγάθη. «Ματωμένος Γάμος». *Οδός Πανός*, τομ. 18, αρ. 99-100 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1998): 28-37. Έντυπο.

Ελευθεράκης, Δημήτρης. «Εισαγωγή». Κ.Π. Καβάφης. *Ποιήματα*. 3η έκδοση (Αθήνα: Πατάκη, 2013 [2011]) 13-33. Έντυπο.

Ελύτης, Οδυσσέας. «Αναλογίες φωτός. Μια συνέντευξη του Ποιητή στον Ivar Ivask». *Οδυσσέας Ελύτης. Σύγχρονοι ποιητές 2* (Αθήνα: Ίκαρος, 1979). Έντυπο.

---. *Ανοιχτά χαρτιά* (Αθήνα: Ίκαρος, 1982). Έντυπο.

---. *Το άξιον εστί* (Αθήνα: Ίκαρος, 1980). Έντυπο.

Ευστρατιάδης, Αργύρης. «Σημειώσεις». *Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα: Τσιγγάνικα τραγούδια* (Αθήνα: Καστανιώτη, 1998): 87-105. Έντυπο.

Ιακώβ, Δανιήλ. *Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη* (1985). Έντυπο.

Καβάφης, Κ.Π. *Ποιήματα. Αναγνωρισμένα* (Αθήνα: Αλδε, 2016). Έντυπο.

---. *Ποιήματα. Εισαγωγή-Σχόλια Δημήτρης Ελευθεράκης*. 3η έκδοση (Αθήνα: Πατάκη, 2013). Έντυπο.

---. *Ποιήματα. Τα κρυμμένα και τα αποκηρυγμένα*. Επιμ. Ισίδωρος Πέτρου (Αθήνα: Index B, 2014). Έντυπο.

Κουνενάκη, Πέγκυ. «Χρονολόγιο Κωνσταντίνου Καβάφη». *Η Καθημερινή –Επτά ημέρες*. Επιμ. Πέγκυ Κουνενάκη (Αθήνα: Η Καθημερινή, 11 Ιανουαρίου 1998): 3-5. Έντυπο.

Κουτσουδάκη, Μαρία. «Ο ‘Διονυσιασμός’ στις τραγωδίες του Λόρκα». *Διαβάζω*, τχ. 192 (25 Μαΐου 1988): 67-70. Έντυπο.

Κωνσταντέλλου, Λένα. *Τέσσερις όψεις του μοντερνισμού. Έλιοτ-Μπόρχες-Κάφκα-Λόρκα* (Αθήνα: Φαρφούλας, 2009). Έντυπο.

Κωσταρά, Ευφροσύνη. «Καβάφης και αρχαίο θέατρο». Διδακτορική Διατριβή (Πανεπιστήμιο Πατρών, 2014). Έντυπο.

Λαλιώτης, Βασίλης. «Εισαγωγή». Federico García Lorca. *Ποιητής στη Νέα Υόρκη*. Μτφρ. Βασίλης Λαλιώτης (Αθήνα: Σμίλη, 1993): 5-12. Έντυπο.

Λιγνάδης, Τάσος. «Ο Λόρκα και οι ρίζες. Μια ποίηση που έγινε θέατρο». *Θέατρο. Δίμηνη καλλιτεχνική επιθεώρηση*, τομ. Ε, τχ. 29-30 (Σεπτ.-Δεκ. 1966): 62-66. Έντυπο.

---. *Ο Λόρκα και οι ρίζες* (Αθήνα: Δίφρος, 1964). Έντυπο.

Λόρκα, Φεδερίκο Γκαρθία. *Γέρμα*. Μτφρ. Αλέξης Σολομού (Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη, 1986). Έντυπο.

---. *Δόνα Ροζίτα*. Μτφρ.-σχόλια Αλέξης Σολομός (Αθήνα: Δωδώνη, 1986). Έντυπο.

- . *Θέατρο και ποίηση*. Απόδοση Νίκος Γκάτσος. Επιμ. Αγάθη Δημητρούκα. 15η έκδοση (Αθήνα: Πατάκη, 2016 [1998]). Έντυπο.
- . *Ματωμένος Γάμος*. Μτφρ. Πάνος Κυπαρίσσης (Αθήνα: Κέδρος, 1998). Έντυπο.
- . *Ντουέντε*. Επιμ. Natividad Gálvez García (Αθήνα: Instituto Cervantes Atenas: 2003). Έντυπο.
- . *Τσιγγάνικα τραγούδια (Romancero Gitano)*. Σημειώσεις-Σχόλια Αργύρης Ευστρατιάδης (Αθήνα: Καστανιώτη: 1998). Έντυπο.
- Μαλάνος, Τίμος. *Ο ποιητής Κ.Π. Καβάφης (Ο άνθρωπος και το έργο του)* (Αθήνα: Γκοβότση, 1933). Έντυπο.
- Μαρωνίτης, Δ.Ν. «Πρώτα φιλολογικά προλεγόμενα στο ‘Άξιον Εστί’ του Ελύτη». *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη. Επιλογή κριτικών κειμένων* (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000): 183-200. Έντυπο.
- Ματθαίου, Ηλίας. «Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα: Ο δραματικός ποιητής και λυρικός δραματουργός με την παγκόσμια ακτινοβολία». *Διαβάζω*, τχ. 192 (25 Μαΐου 1988): 20-31. Έντυπο.
- Ντίνο, Γκουζίν. «Εξήντα χρόνια τούρκικου μυθιστορήματος». *Αφιέρωμα. Τουρκία σε μετάβαση*. Επιμ. Άγγελος Ελεφάντης. *Ο Πολίτης*, αρ. 92-93 (Ιούνιος-Ιούλιος 1988): 73-79. Έντυπο.
- Ντουινιά, Χριστίνα. «Walt Whitman: ένας ισχυρός πρόγονος του Ανδρέα Εμπειρικού». *Σύγκριση*, τομ. 15 (2017): 80-96. <<https://doi.org/10.12681/comparison.10108>>. Διαδίκτυο: 15 Οκτωβρίου 2020.
- Ορφανίδης, Νίκος. *Ο ελληνικός Καβάφης* (Αθήνα και Λεμεσός: Παρουσία, 1997). Έντυπο.
- Παμουκ, Ορχάν. *Με λένε Κόκκινο*. Επιμ. Διονυσία Μπιτζιλέκη. Μτφρ. Στέλλα Βρετού (Αθήνα: Ωκεανίδα, 2002). Έντυπο.
- . *Το Λευκό κάστρο*. Επιμ. Στέλλα Βρετού. Μτφρ. Γιώργος Σαλακίδης (Αθήνα: Ωκεανίδα, 2005). Έντυπο.
- Παπανούτσος, Ε.Π. *Παλαμάς Καβάφης Σικελιανός*. 5η έκδοση (Αθήνα: Ίκαρος, 1985 [1949]). Έντυπο.
- Παρίσης Ιωάννης και Νικήτας Παρίσης. *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*. Επιμ. Κωνσταντίνος Μπαλάσκας. 4η έκδοση (Αθήνα: Πατάκη, 2006 [1978]). Έντυπο.
- Πολίτης, Λίνος. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1985). Έντυπο.
- Σολομού, Αλέξης. «Σχόλια. Η γλώσσα των λουλουδιών». Στο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα. *Δόνα Ροζίτα* (Αθήνα και Γιάννινα: Δωδώνη, 1986): 13-18. Έντυπο.

Σπυριδοπούλου, Μαρία. «Ο χρυσός αιώνας της Ισπανίας. Siglo d' oro». *Ιστορία και δραματολογία ευρωπαϊκού θεάτρου. Από την Αναγέννηση στον 18ο αιώνα* (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015): 126-157.
<<http://hdl.handle.net/11419/2928>>. 13 Σεπτεμβρίου 2020.

Στέιντον, Λέσλι. *Η μπαλάντα μιας ζωής*. Λόρκα. Επιμ. Βασιλική Κνήτου. Μτφρ. Γιάννης Καστανάρας και Πάνος Τομαράς (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2006). Έντυπο.

Χάαγκ, Μάικλ. *Αλεξάνδρεια. Η πόλη της μνήμης*. Μτφρ. Δημήτρης Γ. Στεφανάκης (Αθήνα: Ωκεανίδα, 2005). Έντυπο.

Χατζηφώτη, Ι.Μ. *Η Αλεξάνδρεια κι ο Καβάφης* (Αθήνα: Αλκαίος, 1973). Έντυπο.

Χουζούρη, Έλενα. «Ένας δυτικός ανατολίτης». *Διαβάζω*, τχ. 529 (Μάιος 2012): 86-98.

Χωρεάνθης, Κώστας. «Για την ποίηση του Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα». *Διαβάζω*, τχ. 192 (25 Μαΐου 1988): 52-60. Έντυπο.