

Μοντερνισμός



Hans Hofmann, «Η πύλη» (1959-1960)
[πηγή: Wikipedia].

Κάθε προσδιορισμός χρονολογίας μιας μορφωτικής κίνησης είναι αναγκαστικά αυθαίρετος, αλλά δεν υπάρχει αμφιβολία πως οι δυο δεκαετίες 1910-1930 αποτελούν μια σαφέστατη ενότητα [...]. Μπορεί ίσως να υπάρχουν δικαιολογημένες διαφωνίες, αναφορικά με την έκταση της αλληλοεπίδρασης ανάμεσα στον πολιτισμό και την κοινωνία, αλλά εξίσου έκδηλο είναι πως η μοντερνιστική τέχνη έχει απόλυτη επίγνωση όλων αυτών που συμβαίνουν στον κόσμο όπου εκδηλώνεται. Έτσι, πολλά γεγονότα της αρχής του εικοστού αιώνα δεν είναι άσχετα με τη μοντερνιστική κίνηση. Σε γενικές γραμμές, αυτά που συνέβαιναν την εποχή εκείνη θα μπορούσαν να ερμηνευθούν σαν διάλυση (περισσότερο ή λιγότερο βίαια σε διάφορες χώρες ή πεδία δραστηριότητας) της ομοφωνίας που υπήρχε στο δέκατο ένατο αιώνα. [...] Από πολιτιστική άποψη, υπάρχει πάντα η πρόκληση της εργατικής τάξης στο Κεφάλαιο: η εργατική τάξη δεν είναι πια διατεθειμένη να αποδεχτεί έναν υποδεέστερο ρόλο, μια που τα οικονομικά οφέλη της βιομηχανοποίησης γίνονται ολοένα και πιο έκδηλα. Και παράλληλα –από κοινωνική άποψη– άλλες καταπιεσμένες ομάδες προσπαθούν να βελτιώσουν τη θέση τους: χτυπητό παράδειγμα οι φεμινίστριες. Η προοδευτική εξαφάνιση της υποτέλειας, καθώς η κατάσταση εξελίσσεται σε μορφές πιο φιλελεύθερες, εύκαμπτες και συναγωνιστικές, και αυξάνονται οι κοινωνικές αλλαγές, σημαίνει πως οι παλιές απλές αλήθειες χάνουν λίγο-λίγο την πειστικότητά τους. Η αποδοχή της κοινωνικής θέσης, η υποταγή στην εξουσία, η τυφλή υπακοή, αρχίζουν να κλονίζονται· ο πατριωτισμός, η εκτέλεση του καθήκοντος, ακόμα και ο Χριστιανισμός, μοιάζουν τώρα αμφισβητήσιμα ιδανικά. Η αυτογνωσία του ανθρώπου αρχίζει να αλλάζει. [...] Με απλά λόγια και σε γενικές γραμμές, θα μπορούσε κανείς να πει πως ο κόσμος του 1910 έμοιαζε πολύ πιο περίπλοκος από κείνον της προηγούμενης εποχής, και ιδιαίτερα πολύ πιο περίπλοκος από τον πειθαρχημένο κόσμο όπως τον παρουσίαζε η Βικτωριανή λογοτεχνία. Ο πόλεμος του 1914-1918 αποκρυστάλλωσε δραματικά και επιτάχυνε τις αλλαγές. Η έννοια του

«περίπλοκου» γίνεται τώρα το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του συγγραφέα του Μοντερνισμού.

Peter Faulkner, *Μοντερνισμός*, μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα 1982, 34-35 (Η γλώσσα της Κριτικής, 22).

Πού τοποθετείται χρονολογικά το σημείο της τομής; Θα έλεγα, χοντρικά, γύρω στον Πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, προκειμένου για την ευρωπαϊκή πεζογραφία. Προκειμένου για τη δική μας, ειδικότερα, η σχετική μας καθυστέρηση, μοιραία και αναμενόμενη πάντοτε, θα μας οδηγούσε ασφαλώς στην αξονική δεκαετία του 1930. Να θυμίσω γνωστά πράγματα; Μέσα στη δεκαετία αυτή πρωτομεταφράζονται στη γλώσσα μας (έστω αποσπασματικά ή και δειγματοληπτικά ακόμα) μερικοί από τους σημαντικότερους πρωτοποριακούς πεζογράφους του αιώνα μας: ο Μαρσέλ Προυστ (από τους Ν. Δετζώρτζη και Γ. Δέλιο), ο Τζέιμς Τζόυς (από τον Τάκη Παπατζώνη), ο Φραντς Κάφκα (από τον Δ. Δήμου), η Βιρτζίνια Γουλφ (από τον Γ. Δέλιο). Θυμίζω επίσης ότι το περιοδικό της Θεσσαλονίκης *Μακεδονικές ημέρες* (1932-1939) στεγάζει και καλλιεργεί τις νεότερες τάσεις με ιδιαίτερη φροντίδα. Στα 1932-1933 γίνονται εντονότερες συζητήσεις για τον «εσωτερικό μονόλογο», με κύριους συζητητές τον Λ. Πηνιάτογλου, τον Ανδρέα Καραντώνη και τον πρόωρα χαμένο θεωρητικό του **υπερρεαλισμού** Δημήτρη Μεντζέλο. Στα 1935, ο Ν.Γ. Πεντζίκης (Σταυράκιος Κοσμάς τότε) μεταφράζει στο περιοδικό *Το τρίτο μάτι* ένα απόσπασμα από το μυθιστόρημα του Εντουάρ Ντυζαρντέν *Οι δάφνες κόπηκαν* (1887), προδρομικό έργο που, είναι γνωστό, ο Τζόυς το είχε υποδείξει ως πηγή του εσωτερικού μονολόγου του. [...]

Παν. Μουλλάς, «Για μια γραμματική του νεοτερικού πεζού λόγου». *Παλίμψηστα και μη. Κριτικά δοκίμια*, Στιγμή, Αθήνα 1992, 216.

Το *Μυθιστόρημα* του **Σεφέρη** εισήγαγε μια νέα γραφή και «ποιητική» που με κανένα τρόπο δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί επηρεασμένη από τον **υπερρεαλισμό**. Ήταν εμφανές ότι ο αγγλοσαξονικός μοντερνισμός — Έλιοτ, Πάουντ και οι συναφείς κριτικοί και αποδέκτες— είχε λίγο πολύ το μερίδιό του σε αυτόν τον «νέο λόγο» που εμψύχωνε τα 24 κεφάλαια του ποιήματος, τα οποία λειτουργούσαν ως ψηφίδες ενός *μύθου* που δεν φαινόταν να δηλώνεται ρητά και μιας *ιστορίας* από την οποία είχαν αποσυρθεί επιμελώς τα στηρίγματά της. Αν οι προϋποθέσεις για την προσέγγιση του ποιήματος —ή μάλλον των 24 ποιημάτων— ήταν ελάχιστες στο λογικό πεδίο, η αίσθηση της πληρότητας για τον επαρκή αναγνώστη απεδείχθη, με την πάροδο του χρόνου, δεδομένη. Από αυτή την πλευρά μπορούμε να πούμε ότι ο «μοντερνισμός», η «νεωτερική γραφή», αρχίζει τότε τον βίο της στην Ελλάδα. Κοντολογίς, ο ελληνικός μοντερνισμός έχει έτος γενέσεως το 1935 με το *Μυθιστόρημα* και έκτοτε έχουμε παραγωγή έργων σε ανάλογο πλαίσιο. Αντίθετα, μπορεί το 1935 με την *Υψικάμινο* του **Εμπειρικού** να έχουμε το πρώτο ορθόδοξο **υπερρεαλιστικό**

έργο, ωστόσο το γεγονός αυτό δεν συνοδεύτηκε με ανάλογη αναγνώριση. [...]

Αλέξανδρος Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του μεσοπολέμου (1918-1940)*, τ. Α', Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2002, 534-535.

Προς έναν ελληνικό μοντερνισμό.

[...] αν μας ζητούσαν να ορίσουμε τη σπουδαιότερη διαφορά ανάμεσα στη μοντέρνα ποίηση και την παλαιά, θα συμφωνούσαμε, οι περισσότεροι, ότι η διαφορά αυτή είναι κυρίως διαφορά τόνου. Αναγνωρίζουμε ένα μοντέρνο ποίημα από τον τόνο του, από τη γεύση του. Πιστεύω, ακόμα, πως θα συμφωνούσαμε ότι ο τόνος αυτός είναι αποτέλεσμα ορισμένων παραγόντων, ότι οι παράγοντες αυτοί αποτελούν τα εμφανέστερα χαρακτηριστικά της μοντέρνας ποίησης, και ότι τα χαρακτηριστικά αυτά θεωρούνται ως εξής:

1^ο) Ο **ελεύθερος στίχος**.

2^ο) Η μεγάλη ανάπτυξη της δραματικότητας σε σύγκριση με τη λυρικήτητα της παλαιάς ποίησης.

3^ο) Το καθημερινό λεξιλόγιο –άμεση, ως ένα βαθμό, συνέπεια της δραματικότητας– σε αντίθεση προς το «ποιητικό» λεξιλόγιο της παλαιάς, που κάνει τη νέα ποίηση να πλησιάζει προς το λεξιλόγιο της πεζογραφίας και τον τόνο της προφορικής ομιλίας, και

4^ο) Η σκοτεινότητα· μια σκοτεινότητα διανοητικής φύσεως, που κάνει δύσκολο να περιγράψουμε το νόημα ενός ποιήματος.

Από τα χαρακτηριστικά αυτά μόνο το πρώτο και το τέταρτο διακρίνουν τη νέα ποίηση από ολόκληρη την προηγούμενη ποίηση. Το δεύτερο και το τρίτο τη διακρίνουν κυρίως από την ποίηση των προηγούμενων εποχών. Γιατί και στο μακρυνότερο παρελθόν υπήρξαν εποχές ή στιγμές που η ποίηση πλησίαζε το καθημερινό λεξιλόγιο ή εξέφραζε καταστάσεις λιγότερο λυρικές και περισσότερο δραματικές.

Νάσος Βαγενάς, *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση*, Στιγμή, Αθήνα 1984, 16-17.

[...] Υπογραμμίζω τη βασική αντίθεση έλλογο/άλογο στοιχείο. Γιατί το κύριο χαρακτηριστικό της νεοτερικότητας (και ίσως όχι μόνο στον τομέα της πεζογραφίας) βρίσκεται ακριβώς εδώ: σε ό,τι προσλαμβάνουμε ως κατάργηση των (αιτιο)λογικών σχέσεων.

Από εδώ και πέρα, η «ανατροπή» αυτή ενεργεί με ποικίλους τρόπους, μεταβάλλοντας το κειμενικό πεδίο δραστικά. [...]

Αναγνώστης: Ασφαλώς η δεύτερη, μετά τον αφηγητή, ουσιαστική ανακάλυψη του αιώνα μας. Αναβαθμισμένος και αναγκαστικά επαρκής (κάθε κώδικας περιέχει δυνάμει και την εικόνα του αποκωδικοποιητή του), ο αναγνώστης του νεοτερικού κειμένου παρουσιάζεται επιφορτισμένος με αποφασιστικές (πάντως αποφασιστικότερες από τις παραδοσιακές) αρμοδιότητες. Ενεργητικός και ριψοκίνδυνος, αναλαμβάνει γενναία τη νοσηματοδότηση (και τις πολλαπλές νοσηματοδοτήσεις). Η συνεργασία του γίνεται σύμπραξη· η συμμετοχή του συνεννοητή.

Παν. Μουλλάς, «Για μια γραμματική του νεοτερικού πεζού λόγου». *Παλίμψηστα και μη. Κριτικά δοκίμια*, Στιγμή, Αθήνα 1992, 230 & 233.

Τόσο στην παλαιά όσο και στη νέα ποίηση, [...] αυτό που μετράει είναι το συγκινησιακό νόημα, δηλαδή το συνολικό νόημα, όχι το διανοητικό, το γνωστικό. Όμως, ενώ στην παλαιά ποίηση (αλλά και στη σύγχρονη) το νόημα αυτό παράγεται και μεταδίδεται με μίαν έλλογη αλληλουχία της συγκίνησης – με μίαν έλλογη συγκινησιακή αλληλουχία – στη μοντέρνα μεταδίδεται σε μίαν αλληλουχία που συμπεριφέρεται χωρίς να σέβεται τα όρια του έλλογου, όπως το έχουμε συνηθίσει – που πάει έξω από αυτά. Η συμπεριφορά αυτή είναι αποτέλεσμα του άλογου στοιχείου – αυτό είναι το καινούργιο στοιχείο που έχει προστεθεί στα συστατικά της ποιητικής λειτουργίας. Η άλογη αλληλουχία της ποίησης και της τέχνης γενικότερα, είναι βέβαια έκφραση μιας ευαισθησίας που καθοδηγείται, ως ένα βαθμό, από μίαν άλογη σύλληψη του κόσμου. [...] Νάσος Βαγενάς, *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση*, Στιγμή, Αθήνα 1984, 23-24.

Μέσα στο κλίμα διερεύνησης και γενικότερης αμφισβήτησης του αστικού κοσμοειδώλου, που χαρακτηρίζει τις αρχές του 20ού αι., το μυθιστόρημα στρέφεται προς τον έσω άνθρωπο, τις πνευματικές και ψυχικές του διεργασίες. [...] Δίνοντας σημασία στην εσωτερική πορεία του ανθρώπου και στην υποκειμενική πρόσληψη της εξωτερικής πραγματικότητας, το μοντερνιστικό μυθιστόρημα αδιαφορεί για την αφήγηση γεγονότων με χρονολογική σειρά και ενισχύει τη συνειρμική και μνημονική αφήγηση. [...]

Επομένως, η αφηγηματική ενότητα που προέκυπτε από την αφήγηση γεγονότων απορρίπτεται από τους μοντερνιστές συγγραφείς για να αντικατασταθεί από μια νέα ενότητα που απορρέει από τη χρήση μυθολογικού υπόβαθρου, από τη μίμηση λογοτεχνικών προτύπων ή από την προσπάθεια αναπαραγωγής, με λογοτεχνικά μέσα, της ενότητας ενός μουσικού έργου. Εξάλλου, αυτό που αποτέλεσε βασικό χαρακτηριστικό του μοντερνισμού ήταν «η διάσπαση των ειδών, καθώς συγγραφείς, ζωγράφοι και μουσικοί ζητούσαν να δανειστούν τεχνικές και να επιτύχουν αποτελέσματα σαν αυτά των άλλων τεχνών». Ακόμη και η νέα την εποχή εκείνη τέχνη του κινηματογράφου αποτέλεσε για τους μοντερνιστές πόλο έλξης, «γιατί συνδυάζει αφήγηση, οπτικές εντυπώσεις και μουσικά

αποτελέσματα με τέτοιον τρόπο που ο χώρος και ο χρόνος φαίνεται να συγχωνεύονται». [...]

Γιώργος Καλλίνης, *Ο μοντερνισμός ενός κοσμοπολίτη. Στοιχεία και τεχνικές του μοντερνισμού στο μεσοπολεμικό μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001, 28 & 30-32.

Η χρήση του μύθου είναι ένας από τους τρόπους που επιτρέπει στο μοντερνιστή συγγραφέα να δίνει συνοχή στο έργο του, αφού οι μύθοι αναφέρονται σχεδόν πάντα σε γενικές έννοιες, στο θάνατο και την αναγέννηση, το κύκλωμα της φύσης, τη σειρά των εποχών· αν και πολλές φορές, όπως στην περίπτωση του *Οδυσσέα* [του Τζόυς], οι μύθοι είναι ειδικότερα λογοτεχνικοί. Υπάρχουν όμως και άλλοι τρόποι να πετύχει κανείς την ενότητα στα μοντερνιστικά έργα. Σαν παράδειγμα, μπορούμε να αναφέρουμε την αναλογία με τη μουσική [...].

Peter Faulkner, *Μοντερνισμός*, μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα 1982, 41 (Η γλώσσα της Κριτικής, 22).

Εδώ είναι που η παράλληλη χρήση της *Οδύσσειας* από τον κ. Joyce έχει μεγάλη σπουδαιότητα. Έχει τη σπουδαιότητα μιας επιστημονικής ανακάλυψης. Κανείς άλλος μέχρι τώρα δεν έχει κτίσει μυθιστόρημα πάνω σε τέτοια θεμέλια: κάτι τέτοιο ποτέ μέχρι τώρα δεν ήταν απαραίτητο. [...]

Με την χρησιμοποίηση του μύθου και πλέκοντας μια συνεχή παραλληλία ανάμεσα στη σύγχρονη εποχή και την αρχαιότητα, ο κ. Joyce ακολουθεί μια μέθοδο που πρέπει μετά απ' αυτόν ν' ακολουθήσουν κι άλλοι. [...] Είναι απλώς ένας τρόπος για να ελέγξει κανείς, να δομήσει, για να αποδώσει μορφή και αξία στο τεράστιο πανόραμα ματαιότητας και αναρχίας που είναι η σύγχρονη ιστορία. Είναι μια μέθοδος που ήδη προανήγγειλε ο κ. Yeats και για την ανάγκη της οποίας πιστεύω ότι ο κ. Yeats ήταν ο πρώτος σύγχρονος που είχε επίγνωση. [...] Αντί για αφηγηματική μέθοδο, μπορούμε τώρα να χρησιμοποιούμε τη μυθική μέθοδο. Είναι, πιστεύω σοβαρά, ένα βήμα για να δώσει στο σύγχρονο κόσμο την δυνατότητα για τέχνη, για την τάξη και την δομή [...]. Και μόνο όσοι έχουν κερδίσει την τέχνη τους, μυστικά και χωρίς υποστήριξη, μέσα σ' ένα κόσμο που προσφέρει ελάχιστη βοήθεια προς τον σκοπό αυτό, μπορούν να φανούν χρήσιμοι στην εμβάθυνση αυτής της εξέλιξης.

T.S. Eliot, «Οδυσσέας, τάξη και μύθος», μτφ. Π. Τσελέντη-Αποστολίδη, περ. *Η λέξη*, τχ. 43 (Μάρτ.-Απρ. 1985) 242-243

Κάποτε, σε διάφορες στιγμές της αφήγησής του, ο συγγραφέας-αφηγητής παρεμβαίνει αιφνίδια στην ιστορία που αφηγείται, ως επινοητής της, και μάλιστα ως ρυθμιστής της. Αυτού του είδους οι αυτοαναφορές δεν πρωτοεμφανίζονται στο μοντέρνο μυθιστόρημα. Υπάρχουν στον Ντιντερό,

στον Σαίξπηρ, στον Λ. Στερν (*Τρίστραμ Σάντυ*) και σε άλλους πριν από τον εικοστό αιώνα.

Στα μοντέρνα μυθιστορήματα του εικοστού αιώνα όμως οι αυτοαναφορές είναι πυκνότερες, περιπλοκότερες και πιο έντεχνες σε πολλές περιπτώσεις, όπως π.χ. στα μυθιστορήματα του Χ. Σεμπρούν, του Κούντερα, της Ντ. Λέσινγκ και του Ίταλο Καλβίνο. Τώρα η τεχνική της αυτοαναφοράς αποβαίνει συστατικό της αφήγησης και τείνει να συγχωνευτεί με την πλοκή –αν και όσο υπάρχει– και να την ενισχύσει. Άλλοτε όμως υποκαθιστά την πλοκή και σκοπεύει να διεγείρει το ενδιαφέρον του αναγνώστη προβάλλοντάς σαν παιχνίδι. Γιατί η τεχνική της αυτοαναφοράς είναι παιχνίδι που παίζει ο συγγραφέας-αφηγητής με θεατή τον αναγνώστη. Πρόκειται για μια επαναληπτική είσοδο του συγγραφέα στην ιστορία που αφηγείται, και έξοδο από αυτή. Πρόκειται επίσης για ένα παιχνίδι ανάμεσα στο ρεαλιστικό και το αφύσικο, το πλαστό και το γνήσιο. Ο συγγραφέας προσποιείται τον τίμιο, αποκαλύπτει δήθεν τα μυστικά και τους προβληματισμούς του στον αναγνώστη και ταυτόχρονα τον εξαπατά αποκρύπτοντας πολλαπλάσια: ο συγγραφέας προσποιείται τον αθώο.

Δημήτρης Πλατανίτης, *Το μοντέρνο μυθιστόρημα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1997, 167-168.