

ΠΡΑΚΤΙΚΑ  
ΔΕΚΑΤΟΥ ΟΓΔΟΥ  
ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΓΛΩΣΣΑ

*Πανεπιστήμιο Πατρών  
3-5 Ιουλίου 1998*



ΑΧΑΪΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ





ΠΡΑΚΤΙΚΑ  
ΔΕΚΑΤΟΥ ΟΓΔΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

© ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΠΟΗΣΗΣ - ΑΧΑΪΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
ISBN 960-7960-41-6  
ΑΧΑΪΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ - ΑΦΟΙ ΠΑΝΟΠΟΥΛΟΙ  
ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗ 34, 262 21 ΠΑΤΡΑ, ΤΗΛ./FAX: 271.880

ΠΡΑΚΤΙΚΑ  
ΔΕΚΑΤΟΥ ΟΓΔΟΥ  
ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΓΛΩΣΣΑ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ  
ΣΩΚΡ. Λ. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

ΑΧΑΪΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
ΠΑΤΡΑ 2000



*Ο τόμος αυτός των Πρακτικών του Συμποσίου  
αφιερώνεται στη μνήμη του καθηγητή  
Ανδρέα Δημαρόγκωνα,  
που ήταν από τους ιδρυτές και θεμελιωτές του Συμποσίου.*





## ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Σταμάτης Ν. Αλαχιώτης, Πρύτανης Πανεπιστημίου Πατρών  
Ανδρέας Δημαρόγκωνας, Καθηγητής Πανεπιστημίου Washington  
Αλέξιος Λυκουργιώτης, Καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών  
Μιχάλης Γ. Μερακλής, Καθηγητής Πανεπιστημίου Αθηνών, κριτικός  
Ανδρέας Μπελεζίνης, φιλόλογος, κριτικός, διευθυντής “Σπείρας”  
Στέφανος Παϊπέτης, Καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών  
Σωκράτης Α. Σκαρτσής, ποιητής, φιλόλογος  
Λύντια Στεφάνου, ποιήτρια, κριτικός

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος .....	13
----------------	----

### ΠΡΩΤΗ ΗΜΕΡΑ Πρωινή Συνεδρίαση

Μ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ, Η ποίηση της γλώσσας και η γλώσσα της ποίησης.....	16
ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ, Γλώσσα και Ποίηση.....	23
ΜΑΡΙΟΣ ΜΑΡΚΙΔΗΣ, Η ποίηση είναι είδηση.....	36
ΣΩΚΡΑΤΗΣ Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ, Οι δυνατότητες της ποιητικής γλώσσας.....	47
ΣΥΖΗΤΗΣΗ.....	59

### Απογευματινή Συνεδρίαση

ΞΕΝΗ ΣΚΑΡΤΣΗ, Η γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού.....	76
ΕΛΕΝΗ ΑΝΤΩΝΙΑΔΗ, Από τη Χώρα στον Αη Γιώρκην τον Εξορινόν - Μια διαδρομή.....	85
ΕΡΗ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Γλώσσα και ποίηση στον Ερωτόκριτο του Βιτσέντζου Κορνάρου.....	101
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΡΟΖΑΝΗΣ, Οι λέξεις, η σιωπή και ο Σολωμός.....	123
ΣΥΖΗΤΗΣΗ.....	128

ΔΕΥΤΕΡΗ ΗΜΕΡΑ  
Πρωινή Συνεδρίαση

ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ, Η γλωσσική πρόταση του Ανδρέα Κάλβου.....	136
ΑΝΤΑ ΚΑΤΣΙΚΗ - ΓΚΙΒΑΛΟΥ, Απόψεις του Κωστή Παλαμά για την ποίηση και τη γλώσσα.....	142
ΧΡΙΣΤΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ, Γλώσσα και Ποίηση - Άγγελος Σικελιανός.....	153
ΜΑΝΟΛΗΣ ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ, Γλώσσα και Ποίηση στον Καβάφη	179
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Κ. Παλαμάς - Οι κειμενικές λειτουργίες στη γλώσσα της ποίησης του Κ. Παλαμά.....	198
ΣΥΖΗΤΗΣΗ.....	208

Απογευματινή Συνεδρίαση

ΗΡΩ ΤΣΑΡΝΑ, Η ουσιαστική ποίηση του Σαραντάρη και η πορεία του προς μια "κοινή" με σώμα την αγάπη.....	216
ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ, Γλώσσα και ποιητική γλώσσα στον Καρυωτάκη.....	235
ΝΙΚΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ, Άφθαρτη και φθαρτή ποιητική γλώσσα του Γ. Σαραντάρη.....	247
ΣΥΖΗΤΗΣΗ.....	257

ΤΡΙΤΗ ΗΜΕΡΑ  
Πρωινή Συνεδρίαση

ΛΕΤΑ ΚΟΥΤΣΟΧΕΡΑ, Ελληνική ποιητική γλώσσα και υπερρεαλισμός.....	264
--	-----

ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΒΕΛΗΣ.....	266
ΒΑΣΙΛΗΣ ΛΑΔΑΣ.....	273
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΤΣΑΓΑΝΗΣ.....	278
ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ, Η γλώσσα ζηλεύει την ποίηση, δύο λεπτομέρειες.....	282
ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΛΟΥΚΑΤΟΣ, Ο δρόμος της σιωπής.....	286
ΝΙΚΟΣ ΔΑΒΒΕΤΑΣ, Σκέψεις γύρω από την έννοια της ελληνικότητας στην σύγχρονη ποίηση.....	293
ΣΠΥΡΟΣ ΒΡΕΤΤΟΣ, Το όνομα του ανείπωτου.....	299
ΝΟΤΑ ΚΥΜΟΘΟΗ.....	305
ΓΚΕΡΤΑ ΒΟΥΛΓΑΡΙΔΟΥ.....	307
ΖΩΗ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΕΑ.....	308
ΛΟΥΚΙΑ ΒΕΡΡΟΙΟΥ-ΣΤΕΡΓΙΑΚΗ.....	310
ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΠΑΠΑΧΡΗΣΤΟΥ-ΠΑΝΟΥ.....	312
Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ (ΚΛΕΙΣΙΜΟ ΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ) Γλώσσα και παγκοσμιοποίηση.....	313
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΜΙΑ ΜΙΚΡΗ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ.....	315

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

*Όσο περνάνε τα χρόνια από την εποχή των πρώτων Συμποσίων, η συγκροτηση των πρακτικών του γίνεται πιο μηχανιστική. Αυτό όμως δε σημαίνει βεβαία πως είναι μικρότερος ο μοχθός, που βαραίνει ολο και πιο πολύ τη Μαρία Αργυροπούλου. Ιδιαίτερα η προσπάθεια συγκεντρώσης των χειρογραφών απαιτεί και χρόνο και προσπάθειες, όπως και η απομαγνητοφώνηση, έργο που με ανιδιοτέλεια εκτελούν τα μέλη της Γραμματείας (σ' αυτό τον τομέο, οι: Μαρία Κωστούρου, Ένη Βελλίου, Σοφία Κάσολα, Αγγελική Τζαβαρα).*

*Κατά τ' άλλα, ισχύουν γενικά οι αρχές που έχει ορίσει η Οργανωτική Επιτροπή του Συμποσίου και που βοηθούν να γίνονται τα πρακτικά πιο εγκυρά και ευχρηστά.*

*Σημειώνουμε ότι κατά τη διάρκεια ολοκλήρου του Συμποσίου, σε καιριές στιγμές, διαβάστηκαν τα ποιήματα της Ανθολογίας που δημοσιεύεται στο Παραρτήμα.*

*Σ. Α. Σκαρτσής*



ΠΡΩΤΗ ΗΜΕΡΑ  
Πρωινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ  
Σ. Λ. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

*ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΓΛΩΣΣΑ*

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ  
Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ  
ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ  
ΜΑΡΙΟΣ ΜΑΚΡΙΔΗΣ  
Σ. Λ. ΣΚΑΡΤΣΗΣ



## Μ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ

### Η ποίηση της γλώσσας και η γλώσσα της ποίησης

Θα ήθελα αρχίζοντας να κάνω ορισμένες παρατηρήσεις σχετικά με τον τίτλο της ανακοίνωσής μου. Και πρώτα να πω, ότι αυτός δεν είναι αποτέλεσμα της επιθυμίας μου να ακολουθήσω μια συνήθεια που έχει γίνει σχεδόν καταναγκαστική μόδα, τουλάχιστον στους τομείς της λογοτεχνίας, αλλά και των λεγόμενων επιστημών του ανθρώπου: τη συνήθεια, να προσπαθούμε να εντυπωσιάσουμε πρωτοτυπώντας και στην ανάγκη παραδοξολογώντας, πάση θυσία. Ελπίζω πως στη συνέχεια θα μπορέσω να σας πείσω, ότι με τον τίτλο, όπως τον διατύπωσα, θέλησα απλά και μόνο να αναφερθώ σε κάτι που είναι κανονικό, ιστορικά και πολιτισμικά, και ότι η αντιστροφή των όρων στα δύο ημίση, που τον συναπαρτίζουν, δίνει σχηματικά ή παραστατικά το έν λόγω φαινόμενο.

Εξάλλου, επειδή στον τίτλο πάλι αναφέρεται με τρόπο κυρίαρχο (είναι το ήμισυ του όλου) η γλώσσα, οφείλω να δηλώσω ότι, παρά ταύτα, δεν πρόκειται να εμπλακώ σε έννοιες και θεωρίες της γλωσσολογίας ή και της παρασυρόμενης από αυτήν θεωρίας της λογοτεχνίας, όχι μόνο γιατί είμαι αναρμόδιος, αλλά και γιατί η προσέγγιση του θέματός μου, στο βαθμό που επιτυγχάνεται κάτι τέτοιο, δεν είναι γλωσσολογική αλλά ανθρωπολογική και φιλολογική. Στη γλωσσολογία και τη θεωρία της λογοτεχνίας θα αναφερθώ, στο βαθμό που και αυτές αναφέρονται σε ζητήματα λαϊκής γλώσσας και λαϊκής λογοτεχνίας (ο λαϊκός πολιτισμός είναι το αντικείμενο της επαγγελματικής-επισημονικής ενασχόλησής μου).

Όταν μιλώ, λοιπόν, για ποίηση της γλώσσας, εννοώ πρώτα στάδια φυλογενετικής και οντογενετικής ανάπτυξης και εξέλιξης της γλώσσας, γλωσσικής συμπεριφοράς, όπου η γλώσσα ποιείται τρόπον τινά αφ' εαυτής, δηλαδή είτε από μέλη μιας ομάδας είτε από τα μικρά παιδιά που αρχίζουν να μιλούν, με φυσικό τρόπο, με άμεση σχέση προς αυτό που είναι οι ίδιοι ως φύση και προς τη φύση, που τους περιβάλλει.

Ο σπουδαίος Γερμανός διαφωτιστής Johann Gottfried Herder, θέλοντας να δείξει τη μη θείκη προέλευση της γλώσσας<sup>1</sup>, μιλούσε, σε συνδυασμό με τη φωνή, για την ακοή, για τη δημιουργική μίμηση της φύσης και την αίσθηση ισοροπίας που έχει ο άνθρωπος. "Ο άνθρωπος είναι, έγραφε, φυσικά πλασμένος για τη γλώσσα, ως ένα πλάσμα που ακροάται, που παρατηρεί (...). η φύση του αποκαλύπτεται μέσω της ακοής του", "το αυτί (είναι) ο πρώτος δάσκαλος της γλώσσας".

Στον Herder βρίσκουμε μεταξύ άλλων, κι ένα παράδειγμα μιας τέτοιας πρωτογενούς, από μιαν άποψη συλλογικής, καθολικής διαδικασίας δημιουργίας, ποίησης της γλώσσας. "Τι είναι στον κόσμο πιο φυσικό, ρώταγε ο Herder, από το ότι τα διάφορα ξεσπάσματα της καρδιάς μπήκαν σε μια τάξη, πειθάρχησαν σε κανόνες, συνδέθηκαν μεταξύ τους; Και ποιά τάξη (...) στον κόσμο είταν πιο φυσική (...), απλούστερη από τον παραλληλισμό; ΔΥΟ είναι ασφαλώς το πιο εύκολο μέτρο: ΔΥΟ, η πιο εύκολη, η πιο ευχάριστη συμμετρία στις σκέψεις, στην κίνηση, στο ρυθμό και στην οικοδόμηση των λέξεων (...). Η συμμετρία αντηχεί στο αυτί".

Τις παρατηρήσεις αυτές του Herder επικαλείται μια γερμανίδα βαλκανιολόγος, φιλόλογος και λαογράφος, η οποία εξέτασε ένα απ' τα φαινόμενα πρωτοβάθμιας δημιουργίας και λειτουργίας της γλώσσας, στο βαθμό που επιβιώνει στην εποχή μας, στο βαλκανικό χώρο<sup>2</sup> το φαινόμενο του διπλασιασμού (Reduplikation). Η ίδια κάνει την αξιοπρόσεχτη παρατήρηση ότι, αν οι παραπάνω σκέψεις του Herder συσχετισθούν με πορίσματα, στα οποία έχει καταλήξει η έρευνα της παιδικής γλώσσας, θα δικαιωθούν αυτές σε ικανό βαθμό. Ενώ στο παιδί των δύο έως τριών μηνών μπορούμε αρχικά να παρατηρήσουμε τη βιολογικά εδραιωμένη ικανότητα να αρθρώνει φθόγγους, κάτι που ύστερα χάνεται πάλι, αρχίζει από τον έκτο έως τον όγδοο μήνα το στάδιο της επανάληψης των φθόγγων, ώστε να δημιουργείται κάτι γνήσια νέο. Σ' αυτή τη λεγόμενη περίοδο της ηχολαλίας, φάση κατ' εξοχήν διαμόρφωσης της γλώσσας, η οποία χαρακτηρίζεται από την παραγωγή και την αναπαραγωγή, την ασταμάτητη επανάληψη και προσθήκη νέων στοιχείων, ο συχνός διπλασιασμός έχει τη θέση του, και για μνημοτεχνικούς

λόγους. “Προκύπτει στην παιδική γλώσσα, ένα *a* ως το πρώτο φωνήεν, και συνήθως ένας χειλικός κλειστός φθόγγος ως το πρώτο σύμφωνο. Ως πρώτη συμφωνική αντίθεση προστίθεται αυτή του στοματικού ή ένρινου φθόγγου (π.χ.: *papa-mama*). ύστερα η αντίθεση των χειλικών και οδοντικών (π.χ.: *papa-tata* και *mama-nana*(...)). Στις δύο συμφωνικές αντιθέσεις ακολουθεί αργότερα(...) η πρώτη φωνηεντική: στο ανοιχτό φωνήεν σχηματίζεται αντιθετικά ένα κλειστό”, δηλαδή το *e* ή το *i*, κ.λ.π. Αυτά παρατηρεί ο Roman Jakobson στο έργο του για την παιδική γλώσσα, την αφασία και τους γενικούς φθογγολογικούς νόμους<sup>3</sup>, σημειώνοντας ότι το παιδί είναι “ένας μιμητής, που το μιμούνται κιόλας οι άλλοι”, αφού, όπως ο ίδιος τονίζει, στο γλωσσικό θησαυρό όλων των γλωσσών υπάρχει ένας σημαντικός αριθμός τέτοιων λέξεων ηχολαλίας που προέρχονται από τη φράση της “γλώσσας της τροφού”, όπως λέγεται, της παιδικής ηλικίας. Η Burkhardt, αντλώντας από τις βαλκανικές γλώσσες, δίνει τέτοια παραδείγματα όπως: το βουλγαρικό *baba* (γιαγιά), τα ελληνικά *μάννα*, *γιαγιά*, το τουρκικό *anne* (μητέρα), *baba* (πατέρα), τα αλβανικά *nene* (μητέρα), *babe* (πατέρας), τα ρουμάνικα *mama* (μητέρα), *tata* (πατέρας) κ.ά.

Και αν στις παραπάνω περιπτώσεις πρόκειται για εκφράσεις της παιδικής ομιλίας, που πέρασαν στην κοινή γλώσσα, η ίδια τάση εμφανίζεται, σε ποικίλλοντα βαθμό, και στη γλωσσική συμπεριφορά των ενηλίκων, πρωτογενώς. Για να μείνω στο παράδειγμα της *reduplicatio*, σημειώνω πως η ίδια φιλόλογος αναφέρει, ρίχνοντας τη ματιά της στο Βερολίνο, όπου δίδασκε, το όνομα π.χ. ενός ρεστοράν: *Bou Bou*, μιας ταβέρνας: *Pam Pam*, μιας μπουτίκ: *Chi Chi*, ενώ το *Tuk Tuk* σημαίνει ινδοκινεζικές, το *Cous Cous* αλγερινές σπεσιαλιτέ, κι ακόμα μνημονεύει το συγκρότημα *rok Dada Dogs*, τον τίτλο *Momo* ενός μυθιστορηματος *best seller*. Παραπέρα η ίδια μνημονεύει παραδείγματα τους είδους: *σιγά σιγά* βασιλεύει ο ήλιος, είναι *καλός καλός, γιαλό γιαλό* πηγαίναμε, *συχνά πυκνά, πάρε δώσε, συρ’ τα φέρ’ τα, γυαλιά καρφιά, θέλεις δε θέλεις* κ.ά., με αντίστοιχα και στις άλλες βαλκανικές γλώσσες.

Οπωσδήποτε, μιλώντας για την ποίηση αυτή της γλώσσας, δεν εννοώ τον περιορισμό της σε τέτοια, αποκλειστικά, πρωτο-

γενή ή αρχαϊκά στάδια, έστω και αν η έννοια της αρχαϊκότητας εδώ σχετικοποιείται, αφού ένα τέτοιο φαινόμενο βλέπουμε να επαναλαμβάνεται, να εμφανίζεται εξ' υπαρχής σε μιαν από τις πιο σύγχρονες μεγαλουπόλεις, όπως άλλωστε και σε κάθε άλλη σύγχρονη πόλη.

Εντούτοις ποίηση της γλώσσας με την παραπάνω έννοια υπάρχει και σε πολύ μεταγενέστερες περιόδους, ιστορικές, όπως είναι αυτή της δημιουργίας της γλώσσας μιας παραδοσιακής κλειστής αγροτικής κοινότητας, αλλά και της γλώσσας τους τραγουδιού της κοινότητας αυτής· ας πούμε, για να μείνουμε στα δικά μας, της γλώσσας του δημοτικού τραγουδιού.

Αυτό μας οδηγεί σ' ένα ιδιαίτερα γνωστό κείμενο των Jakobson και Bogatyrev, του 1929, για τη λαϊκή λογοτεχνία ως ιδιαίτερη μορφή δημιουργίας<sup>4</sup>, όπου συγκρίνουν για να διακρίνουν, να ξεχωρίσουν τις διαφορές τους, - οντολογικές θα τις χαρακτηρίσει η Burkhart, - την προφορική λαϊκή λογοτεχνία (τραγουδι, αλλά και τα άλλα είδη) με τη γραπτή προσωπική λογοτεχνία.

Είχαν οι δύο Ρώσοι μελετητές λάβει υπόψη τη γνωστή διάκριση του Ferdinand de Saussure ανάμεσα στη *langue* και στην *parole*. Ας θυμηθούμε πως *langue* είναι ένα σύνολο αναγκαίων συμβάσεων, υιοθετημένων από το κοινωνικό σώμα, που επιτρέπουν την άσκηση της ιδιότητας του λόγου, της ομιλίας, από την πλευρά των μελών της ομάδας και τη μεταξύ τους επικοινωνία. "Σ' αυτό το παραδοσιακό και απρόσωπο σύστημα ο ένας ή ο άλλος ομιλητής μπορεί να επιφέρει τροποποιήσεις προσωπικές, οι οποίες ωστόσο είναι μεταβολές της *γλώσσας* και δεν μπορούν να ερμηνευθούν παρά μόνο σε αναφορά προς αυτή. Γίνονται *γλωσσικά* γεγονότα από τη στιγμή όπου η κοινότητα τις επικυρώνει και τις δέχεται ως καθολικά ισχύουσες". *Parole* εξάλλου είναι η ατομική, ιδιαίτερη πράξη της ομιλίας, με πολύ μεγαλύτερη ποικιλία τροποποιήσεων παρ' όσο αυτές συμβαίνουν στη *langue*.

Ανάλογα προς τη *langue*, και το έργο της λαϊκής λογοτεχνίας είναι *μη προσωπικό* και έχει μόνο μια δυναμική ύπαρξη· είναι ένα πλέγμα κανόνων και κινήτρων, ένας καμβάς της παράδοσης, την οποία ζωντανεύουν αυτοί, που τη χρησιμοποιούν, με

τα στολίδια της ατομικής δημιουργίας, όμοια όπως κάνουν οι δημιουργοί της parole σε σχέση με τη langue.

Όμοια, αλλά ως ένα σημείο. Οι δημιουργοί της parole είναι τελικά οι δημιουργοί της προσωπικής ποίησης (λογοτεχνίας). Και εδώ έχει τη θέση της η γλώσσα της ποίησης, η οποία, αφορμημένη απ' την ποιημένη απ' την ομάδα γλώσσα, εξατομικεύεται σε τέτοιο βαθμό, ώστε να είναι ανάλογα αναγνωρίσιμη: ως η γλώσσα του Σολωμού, του Παλαμά κ.λπ. Το προσωπικό λογοτεχνικό έργο πλέον αντικειμενοποιείται, υπάρχει ως κάτι συγκεκριμένο, ανεξάρτητα από τον αναγνώστη, και κάθε επόμενος αναγνώστης στρέφεται αμέσως προς αυτό.

Δεν συμβαίνει ακριβώς το ίδιο με το λαϊκό λογοτεχνικό έργο, με τον καμβά της παράδοσης. Ο δρόμος του λαϊκού έργου, λένε οι Jakobson και Bogatyren, είναι αντίθετος από το δρόμο του προσωπικού έργου, όπου πηγαίνουμε από τον αναγνώστη σ' αυτό. Στη λαϊκή ποίηση πηγαίνουμε, αντίθετα, από το έργο, που προϋπάρχει, σ' αυτόν που το αναπαράγει: δίνοντας μιαν ακόμα παραλλαγή, με την πιο στενή ή και την πιο πλατιά έννοια.

Νομίζω πάντως, ότι οι δυο διάσημοι μελετητές δεν στάθηκαν όσο θα έπρεπε και στη *διαφορά* που υπάρχει, ανάμεσα στη langue, την κοινή γλώσσα, και τη λαϊκή λογοτεχνία, δεδομένου ότι η λαϊκή λογοτεχνία είναι, για να το πω έτσι, μια langue *δεύτερου* βαθμού, η λαϊκή λογοτεχνία δεν είναι η λαϊκή γλώσσα, δεν είναι γλώσσα απλώς, *είναι, ήδη, λογοτεχνία*. Βεβαίως και η γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού είναι μια κοινή γλώσσα, που την κατανοούν όλα τα μέλη της κοινότητας και συμμερίζονται τα μηνύματά της, - αυτό είναι και η προϋπόθεση της ύπαρξής της, - αλλά είναι και μια *γλώσσα της ποίησης*, δεν είναι η γλώσσα της καθημερινότητας. Θέλω να πω μ' αυτό, ότι *στη γλώσσα της ποίησης υπάρχει και λαϊκή εκπροσώπηση*, η λαϊκή ομάδα μπόρεσε να αναχθεί και στο δεύτερο, το ανώτερο γλωσσικό επίπεδο, το καθαυτό ποιητικό, διατηρώντας - και αυτό είναι το θαυμαστό - το βασικό γνώρισμα της langue, δηλαδή την καθολική επικοινωνία, τη συμμετοχή, τη μέθεξη του συνόλου της ομάδας στο ποιητικό γεγονός. Όταν ο λαϊκός άνθρωπος μιλούσε ποιητικά, μιλούσε, πρώτα, μ' ένα τρόπο που δε μι-

λούσε στην τρέχουσα ζωή και, ύστερα, μ' ένα τρόπο που γινόταν, *μολοντούτο*, από όλους αντιληπτός και αποδεκτός· ως προς τη στάση π.χ. απέναντι στο θάνατο, στο παρακάτω μοιρολόγι:

*Παρακαλώ σε, μάνα μου, μια χάρη να μου κάμεις,  
ποτέ σου γέμμα του γηλιού μην πιάνεις μοιρολόγι,  
γιατί δειπνάει ο Χάροντας, με τη Χαρόντισσά του.  
Κρατώ κερί και φέγγω τους, γυαλί και τους κερνάω,  
κι άκουγα τη φωνούλα σου και εσπάραξε η καρδιά μου,  
και μου ραγίστη το γυαλί και το κερί μου σβήστη,  
και στάζει η στάλα του κεριού μες στους αποθαμένους,  
καίει των νυφάδων τα χρυσά, των νιώνε τα στολίδια.  
Θυμώνει ο Χάρως με τα με, στη μαύρη γης με ρίχνει,  
το στόμα μου αίμα γιόμισε, τ' αχείλι μου φαρμάκι!*

Οπωσδήποτε, επαναλαμβάνω: η ομάδα δημιουργεί τη γλώσσα της (ποίηση της γλώσσας)· πάνω σ' αυτή τη συλλογική γλώσσα, της ομάδας, οι ποιητές βασισμένοι, και από αυτήν αφορμημένοι, αλλά και ο "ποιητής λαός", δημιουργούν τη δική τους γλώσσα (γλώσσα της ποίησης).

Είδαμε ωστόσο και την κύρια διαφορά ανάμεσα στη λαϊκή και την προσωπική δημιουργία. Η επιτυχία ενός λαϊκού έργου έγκειται στη σύγκλισή του με τη βάση, με την παράδοση, με το πρότυπό του. Η επιτυχία του προσωπικού έργου αντίθετα έγκειται στην απόκλισή του από τη βάση, από τη *langue*.

Αν το λαϊκό έργο δεν συγκλίνει προς την ιδεολογία και την αισθητική του προτύπου, απορρίπτεται, είναι αποτυχία. Αν το προσωπικό έργο συγκλίνει προς τη βάση, την κοινή γλώσσα της ομάδας, είναι αποτυχία.

Αλλά το ζήτημα σχετικά με το προσωπικό έργο είναι ότι, και στην περίπτωση της απόκλισής του απ' την κοινή γλώσσα, δεν εξασφαλίζεται αυτόματα η επιτυχία του. Πρέπει να ικανοποιούνται επί πλέον δύο όροι. Πρέπει, πρώτα, να στοιχειοθετεί και μian *αισθητικά αποδεκτή ποιητική γλώσσα*. Απόκλιση απ' την κοινή γλώσσα υπάρχει και στο παραλήρημα ενός διανοητικά ταραγμένου ατόμου ή, ακόμα, στην επιστημονικό λόγο ενός μαθηματικού· όμως ούτε στη μία ούτε στην άλλη περίπτωση έ-

χουμε αισθητικά αποδεκτό ποιητικό λόγο. Αυτός θα υπάρξει, όχι απλώς και μόνο αν έχει σχηματιστεί σύμφωνα με τους κανόνες μιας ποιητικής τέχνης (ars poetica), αλλά και αν υπάρξει η ποιητική ιδιοφυΐα του δημιουργού της· σε πολύ μεγάλο βαθμό ισχύει και σήμερα η φράση που λέει, ότι ο ποιητής δεν γίνεται, αλλά γεννιέται, έστω και αν πρέπει να δεχθούμε, ότι ο Έλιοτ π.χ. δεν θα είταν αυτός που είναι χωρίς τα διαβάσματά του.

Και ο δεύτερος όρος είναι, ο αισθητικά δικαιωμένος ποιητικός λόγος να μη θυμίζει το λόγο άλλου δημιουργού, να είναι *ίδιος*, να γράφεται για πρώτη φορά. Δεν πρέπει π.χ. ο λόγος ενός ποιητή, που δεν είναι ο Καβάφης, να θυμίζει τον Καβάφη. Και πάντως οφείλει, παρά τη δημιουργία, με την ποίησή του, ενός Καβαφικού κλίματος, να δίνει και σαφή σημεία απόκλισης και διαφοροποίησης από αυτό.

Στο φετινό συμπόσιο θα γίνει λοιπόν κατά κύριο λόγο αναφορά σε γλώσσες της ποίησης τέτοιες, που ξεχώρισαν και για την πρωτοτυπία τους και για την αισθητική καταξίωσή τους, και κατέλαβαν εξέχουσα θέση στην ιστορία της λογοτεχνίας μας.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772.
2. Dagmar Burkhart, *Kulturraum Balkan...*, Berlin/Hamburg 1989.
3. Roman Jakobson, *Kindersprache, Aphasie und Allgemeine Lantgesetze*, Frankfurt 1969.
4. Roman Jakobson und Petr Bogatyrev, " Die Folklore als besondere Form des Sihallons" στο: *Donum natalicium Schrijnen*, Nijmegen-Utrecht 1929. Έκτοτε δημοσιεύθηκε επανειλημμένα και σε άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες.

## ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

### Γλώσσα και Ποίηση

Το θέμα των σχέσεων της γλώσσας με την ποίηση είναι τεράστιο και η διαπραγματέυσή του, αν δεν θέλει να αποτελέσει μια στοιχειώδη περίληψη γνωστών αποφάσεων για την ποίηση και τη γλώσσα, που κι αυτή ακόμα θα ξεπερνούσε τον περιορισμένη χρόνο της εισήγησης, δεν μπορεί παρά να συγκεντρωθεί επιλεκτικά σε λίγα, καίρια, σημεία. Δεν πρόκειται λοιπόν να περιχαρακώσω, αλλά να διακρίνω ορισμένες σχέσεις, να προτείνω τρόπους προσπέλασης ή να θέσω ερωτήματα σχετικά με το από πού ξεκινάμε, πώς πορευόμαστε, προς τα πού μπορεί να προχωρήσει πέρα από το σημερινό στάδιο η συνδυασμένη μελέτη ποίησης και γλώσσας: προτάσεις ή μεταφορικά, ένας τοξότης στέλνοντας τα βέλη του σε διάφορα σημεία του ορίζοντα. Το περίγραμμα θάταν η νοητή γραμμή που θα ένωνε τα τερματικά σημεία της καθεμιάς τροχιάς.

Όπως έχω ξαναπεί αρκετές φορές μέχρι σήμερα, το ποίημα δεν υπάρχει πουθενά αλλού έξω από τις λέξεις που το αποτελούν αυτές τις λέξεις που στέκονται η μια πλάι στην άλλη σε μια ειδική κάθε φορά διάταξη που είναι και πρέπει να θεωρείται απαραβίαστη. Δεν υπάρχουν υποθετικά ποιήματα, ούτε μπορεί η ποίηση να νοηθεί σαν ένα σύνολο από υποθετικές προτάσεις.

Ποίηση δεν γίνεται χωρίς γλώσσα, θα μπορούσαμε ίσως, με κάποια δόση ασέβειας προς τον κόπο και την αγωνία του ποιητή, να την θεωρήσουμε σαν ένα σύνολο από προτάσεις λεκτικές, τεράστιο στην διαχρονικότητα ή ακόμα και στη συγχρονικότητά του.

Σε κάθε περίπτωση στις τελευταίες δεκαετίες γίνεται όλο και πιο βέβαιο ότι η ποίηση δεν μπορεί να μελετηθεί αποσπασμένη από τη γλώσσα.

Αυτό από την πλευρά της ποίησης. Όμως από την πλευρά της γλώσσας τα πράγματα διαφέρουν: η ποίηση δεν αποτελεί *causa sine qua non* - όρο απαραίτητο, "εκ των ούκ άνευ" - για



τη μελέτη της γλώσσας. Σε ορισμένες περιπτώσεις μπορεί να αποτελέσει "παράδειγμα" της γλωσσολογίας. Στις ακραίες εκδοχές του αποδομισμού το ποίημα καταλήγει ακριβώς να εξισώνεται με σειρές υποθετικών προτάσεων που για διάφορες, και πάλι υποθετικές αιτίες, ο ποιητής παραλείπει, λένε, να τις διατυπώσει. Δηλαδή, επιστρέφουμε από άλλους δήθεν νέους δρόμους σε προηγούμενα στάδια της σκέψης για την ποίηση. Δεν αποκλείεται, ένα μεγάλο μέρος της καχυποψίας των ποιητών απέναντι στους θεωρητικούς, όπως κατά καιρούς την είδαμε να εκδηλώνεται και σε τούτο το Συμπόσιο, να λειτουργεί ίσως ανταποδοτικά στην όχι πάντα τεκμηριωμένη καχυποψία της θεωρίας απέναντι στην πράξη της ποίησης.

Αλλά και χωρίς την αποδοκιμαστική επιδημία που κιόλας πάει φθίνοντας, και παρ' όλες τις προοπτικές που ανοίγονται από τη στιγμή που θα γειώσουμε σωστά την ποίηση μες στη γλώσσα, η σχέση ανάμεσά τους μοιάζει κάπως σαν "ετεροβωρής".

Απλουστεύοντας, και συντομεύοντας, θα λέγαμε ότι αν η ποίηση δεν υπάρχει χωρίς τη γλώσσα, η γλώσσα υπάρχει πολύ καλά χωρίς την ποίηση.

Το πρώτο ερώτημα είναι: τι από τη γλώσσα υπάρχει χωρίς την ποίηση; Κι εδώ ο καθένας μπορεί να απαντήσει για τον εαυτό του; ο πεζογράφος για την πεζογραφία, ο φιλόσοφος για την φιλοσοφία, ο κοινωνιολόγος για την επικοινωνία, ο πρακτικός... Οι δυνατότητες της γλώσσας είναι ανεξάντλητες. Πραγματώνονται σε ποικίλα επίπεδα περισσότερο, ή λιγότερο απομακρυσμένα από την άμεση αίσθηση. Και πάλι, η ίδια η γλώσσα ως γλώσσα, παρέχεται στην άμεση αίσθηση - άκουσμα ή γραπτό - και στη νόηση ως γνωστικό αντικείμενο.

Ακόμα κι αν μπορούσαμε να καταμετρήσουμε όλους τους λεκτικούς κόσμους (ας μου επιτραπεί ο νεολογισμός) που υπάρχουν ή μπορεί να υπάρξουν χωρίς την ποίηση, ελάχιστα θα είχαμε καταφέρει να πούμε για τη σχέση της γλώσσας με την ποίηση από την πλευρά της ποίησης, και μάλιστα από την πλευρά του ποιητή που θα πρέπει κι αυτός να απαντήσει για τον εαυτό του. Θα τολμήσει άραγε να αναφέρει τη δυσκολία που νοιώθει να ξεχωρίσει αυτό που λέγεται ποίηση από το άλ-

λο που λέγεται γλώσσα; Θα τολμήσει να πεί ότι απ' όσο ο ίδιος ξέρει, κάτω απ' όλες τις νοητικές και νοηματοδοτικές επεξεργασίες στέκει μια βαθιά βεβαιότητα που του ψηθυρίζει ότι η ποίηση είναι η γλώσσα της και η γλώσσα είναι η ποίησή της; ("Κοῦφον γάρ χρῆμα καί πτηνόν καί ἱερόν" κατά Πλάτωνα, ο ποιητής).

Ας θέσουμε ένα όσο γίνεται πιο απλό ἐρώτημα. Για όποιον γνωρίζει με επάρκεια μια ή περισσότερες ξένες γλώσσες, κι έχει διαβάσει στο πρωτότυπο την ποίησή τους, τί άλλο ανακαλεί με περισσότερο εμβληματικό τρόπο την ξένη γλώσσα, άν όχι η ποίησή της; Δεν είναι π.χ. τα αγγλικά η γλώσσα του Σαίξπηρ και, σε μεταγενέστερες φάσεις της, η γλώσσα του Μπλέκ, του Κητς, του Ντύλαν Τόμας και μερικών ακόμα, κατά τις προσωπικές ή ομαδικές επιλογές, ποιητών; Ή μήπως όταν, μέσα από τα αγγλικά λαβαίνει υπόσταση η αμερικανική γλώσσα, δεν είναι αυτή η γλώσσα του Ουίτμαν, του Πόε, του Γκίνσμπεργκ, των τραγουδιών της Σωλ; Ή, για να μην πάμε πιο μακριά, άς θυμηθούμε, όσοι από μας μπορούν να θυμηθούν, το πρωτότυπο της Ιλιάδας.

Δέν αναφέρομαι εδώ στα όσα, σωστά ή εσφαλμένα, μας εμπεδώθηκαν με τη διδασκαλία της γραμματικής και του συντακτικού, ούτε στις αποστάσεις και τις συγκλίσεις ανάμεσα σε κείμενα διαφορετικών γλωσσών ή ανάμεσα σε κείμενα της ίδιας γλώσσας, ούτε στις γλωσσολογικές διαμάχες για συνέχειες ή ασυνέχειες στις εξελίξεις των γλωσσών. Δεν πρόκειται γι αυτά, ούτε για το "πόσων γονιών παιδιά είναι τα λόγια μας" (όπως ειπάθηκε κάποτε και όπως συχνά επαναλαμβάνεται σάν από κομμένες κεφαλές) αλλά για το τι από την οποιαδήποτε συγκεκριμένη γλώσσα διασώζεται κάθε φορά μέσα στα λόγια του ποιητή.

Κι επειδή τα λόγια αυτά δεν ανήκουν σε καμμία εσπεράντο, αλλά ριζώνουν βαθιά στη γλώσσα της κοινότητας που μιλάει την ίδια μ' εκείνον γλώσσα στην ίδια εποχή, το τί διασώζεται συμπίπτει με το τί από έναν ολόκληρο κόσμο με όλα όσα περιέχει αντιστέκεται στο χρόνο. Μαζί με τη γλώσσα του.

Κοιτάζοντας λοιπόν τη γλώσσα από την πλευρά της ποίησης, άν θέλαμε να χαρακτηρίσουμε αυτά που συμβαίνουν με μια λέ-

ξη, θα λέγαμε ότι η γλώσσα *μνημειώνεται* μέσα στην ποίηση. Και τούτο είναι πάρα πολύ σημαντικό για λόγους που πιο πέρα θα μας απασχολήσουν.

Όσο για την εικαζόμενη ή διαπιστωμένη υπεροψία του ποιητή που μοιάζει σαν να θέλει τη γλώσσα να του ανήκει, η αξίωση δεν είναι ολότελα ασύστατη. Κατά μεγάλο μέρος προκύπτει από τα ίδια τα πράγματα και θεμελιώνεται στο γεγονός ότι η γλώσσα ως ποίηση δένεται μ' εκείνην σ' ένα: σύνολο αδιαίρετο και αμετάβατο. Κάτι σαν γλώσσα-ποίηση. Μορφή ανονόμαστη με άπειρες υπαρκτές και εν δυνάμει υποστάσεις. Δεν γνωρίζουμε κανένα "μυθικό όν" που να της αντιστοιχεί.

Η πρώτη συνάντηση γλώσσας και ποίησης χάνεται, όπως είναι γνωστό, στα βάθη πριν από τις ιστορίες των λαών και των φυλών, όταν η προφορά των λέξεων σύμφωνα με τους πρώτους και πάντα θεμελιώδεις κανόνες της ποίησης (εννοούμε λέξεις σε ορισμένη διάταξη με ορισμένη ηχητική, συντακτική και αντιστοιχιακή προς κάποια πράγματα, τιμή) μπορούσε να επιδράσει στην κατάσταση των πραγμάτων του κόσμου. Να μετατρέψει, να ανατρέψει ή ακόμα και να δημιουργήσει πράγματα με επικλήσεις, ξόρκια για πολλών λογίων κινδύνους και γενικά για ευμένεια των στοιχείων της φύσης. Όποιος ήξερε τα ονόματα ήξερε και τα πράγματα, συμπεριλαμβάνοντας και τους θεούς με τα πολλαπλά ονόματα για καθεμιά από τις ιδιότητές τους που έπρεπε να αναφέρονται με τη σωστή τους τάξη. Ο μάγος της φυλής, ο ιερούργος, ο ιερέας φαίνεται νάναι οι πρώτες εκφάνσεις του ποιητή.

Ο ανθρώπινος λόγος, ο α ξεχώριστος από την κίνηση, ο λόγος-πράξη όπως θα ακούστηκε στις πρώτες ανθρώπινες ομάδες, είναι το αρχέτυπο που στήριξε από πάντα και για πάντα τις αξιώσεις πάνω στη γλώσσα των ποιητών παρ' όλες τις επιγενόμενες παραφθορές και αλλοιώσεις.

Αναρωτιέται κανείς τι απομένει σήμερα από το αρχέτυπο αυτό εκτός από την ακλόνητη πεποίθηση (που θα μπορούσε να εκληφθεί και σαν ιδεοληψία) του ποιητή, ότι ο λόγος που εκφέρει είναι η πράξη του. Αν όμως τον πιστέψουμε; (και άς μην ξεχνάμε την πραγματική συμμετοχή του ποιητικού λόγου στα δρώμενα πολλών ως τώρα εποχών· το θέμα είναι τόσο γνωστό

ώστε δεν χρειάζεται να επεκταθούμε σε ιστορικές αναδρομές). Αν λοιπόν δεχτούμε ότι το ποίημα ισούται με την πράξη του ποιητή, δεν θάπρεπε να ανατιμετωπίζεται και κατά ετούτη την αξίωσή του; Να αντιμετωπίζεται και σαν πράξη; Δεν τίθεται όμως έτσι το θέμα του ήθους; Ή μήπως είναι δυνατόν, κατά το πρότυπο μιας ηθικά ουδέτερης επιστήμης, να μιλάμε και για μια ηθικά ουδέτερη ποίηση; Νομίζω ότι πολύ σύντομα οι ποιητές θα αναγκαστούν να κάνουν την επιλογή τους. Κι όχι μονάχα οι ποιητές. Άλλωστε αρκετοί την έχουν κιόλας κάνει.

Τώρα, στη διαχρονική πορεία της γλώσσας, παράλληλα με την εμπιστοσύνη στη δύναμή της, εμφανίζεται, από πολύ νωρίς (δηλαδή όσο και ο Ηράκλειτος, ή μήπως κι εκείνα τα αμφίσημα *ἔπα πτερόεντα*;) μια υποψία για τα όρια αυτής της δύναμης. Εμφανίζονται τα μύρια ερωτήματα όχι μόνο για την αλήθεια, τον δόλο ή την απλή απόκρυψη για εύλογες αιτίες, ή την θελημένη αμφισημία μιας γλωσσικής διατύπωσης, αλλά γι' αυτήν καθαντή τη λογιζόμενη εγγενή αδυναμία της γλώσσας να διατυπώσει, δηλαδή να δώσει γλωσσική υπόσταση, π.χ. σε μια πολύπλοκη αίσθηση όπως εκείνες των ονείρων, ή σε μια εννοιακή σύλληψη, ή ακόμα και σε ορισμένες οριακές συναισθηματικές καταστάσεις. Μα δεν χρειάζεται καν να ανατρέξουμε σ' αυτά. Πόσες φορές δεν συμβαίνει σε μια συνηθισμένη συζήτηση, ο λόγος να διακόπτεται από σιωπές που μιλάνε; Κοιτάζοντας τώρα το οποιοδήποτε ποίημα στο σύνολο του, όπως κοιτάζει κανείς ένα τοπίο, δεν είναι δύσκολο να διακρίνουμε, με κάποια εξάσκηση, τις περιοχές της σιωπής του. Εξωτερικά μπορεί να συμπίπτουν με τις τομές ή με τις αλλαγές στίχου με τις αλλαγές προσώπου, π.χ., από το πρώτο στο δεύτερο ή στο τρίτο και αντίστροφα με μεταβάσεις σε διαφορετική έγκλιση ή χρόνο του ρήματος, και λοιπά παρόμοια. Η τριπλή ηχητική, συντακτική και εμπράγματη ροή των λέξεων διακόπτεται δημιουργώντας περιοχές σιωπής μέσα στο ποίημα, ενώ γύρω από το ποίημα διαγράφεται οριακά ένας διαφορετικά αινιγματικός χώρος σιωπής. Δηλαδή: μια γλώσσα κάτω και πέρα από τη γλώσσα. Αλλά, θα πρέπει να τονιστεί ότι η σιωπή δεν λειτουργεί ποτέ αυθαίρετα, αλλά πάντα σε αναφορά προς την *τριπλή* σύντονη γλωσσική ροή του ποιήματος. Και τούτο είναι πολύ

σημαντικό. Γιατί η ποίηση μετατρέπει την πραγματική ή εικαζόμενη αδυναμία της γλώσσας στο αντίθετό της. Η γλώσσα ανοίγεται στην Ουτοπία, με την κυριολεκτική σημασία του "ου τόπου" που συνεπάγεται και τον "ου-χρόνο", δηλαδή το πέρα - πριν - μετά από κάθε γνωστό χώρο-χρόνο.

Μπορούμε τότε να εικάζουμε μια γλώσσα Αδαμική, πριν από τη Βαβέλ ή μια γλώσσα μελλοντική στη λυτρωτική διάσταση μιας ξανά κατακτημένης αθωότητας. Φυσικά, λίγοι είναι εκείνοι που αντιλαμβάνονται, ακόμα κι όταν βρίσκονται απέναντι στα βασανισμένα χειρόγραφα των έργων, πόσους αγώνες, πόση αγωνία, ποιο τίμημα καταβάλλει κάθε φορά ο ποιητής. Ωστόσο, ας μην φανταστούμε ότι όπου υπάρχει σιωπή υπάρχει αναγκαστικά κίνηση και μετάβαση. Πολλοί ποιητές χρησιμοποιούν ένα εξωτερικό γνώρισμα π.χ. την τομή ή την αλλαγή στίχου χωρίς να ξέρουν τί κάνουν. Κι άλλοι επειδή ξέρουν πολύ καλά, μόνο και μόνο για να εντυπωσιάσουν. Σε κάτι τέτοιες περιπτώσεις δικαιώνεται κάπως ο αποδομιστής που ψάχνει τα λεγόμενα "τυφλά σημεία". Εντούτοις, ακόμα πιο τυφλός μοιάζει ο ίδιος ο αποδομιστής όταν δεν μπορεί να διακρίνει τη γνήσια σιωπή, επειδή, είτε δουλεύει με ιδεολογήματα κι όχι μέσα από τα λεκτικά δεδομένα του ποιήματος ή, απλά, του λείπει το κατάλληλο αναλυτικό εργαλείο.

Ας δούμε δυο παραδείγματα από τον Σολωμό. Το πρώτο είναι το πολύ γνωστό:

#### ΕΙΣ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΚΥΡΙΑΣ ΑΓΓΛΙΔΑΣ

*Με τ' άνθη μας εμίσηψε,  
Νάβρ' άνθη, σα γυρίσει  
Ετοιμασέ τα, κι' έφθασε, —  
Δεν ημπορεί ν' αργήσει —  
Μην είναι κείνη πόρχειται  
Με κάτασπρα πανιά;*

Αν δεν είχαμε τον τίτλο, ο πρώτος στίχος θα συνιστούσε μια απλή μνήμη αναχώρησης, μελαγχολική, όμως συνοδευμένη από

τα σχεδόν ευφρόσυνα άνθη, του επόμενου στίχου, άνθη του γυρισμού:

*Νάβρ' άνθη, σα γυρίσει*

Αλλά μ' αυτόν τον ίδιο, επόμενο, στίχο, η αναπόληση διακόπτεται. Η γλωσσική ροή μεταβαίνει από το παρελθόν στο μέλλον, στην επιτακτική τριτοπρόσωπη φράση που δείχνει κιόλας την ταραχή, αυτήν που κορυφώνεται μετά από νέα σιωπή στο προστακτικό

*Ετοιμάσέ τα κι έφθασε*

Σαν η ετοιμασία να έφτανε για να επισπεύσει τον ερχομό:

*Δεν μπορεί ν' αργήσει*

Πώς θα τελειώσει η προσμονή; μοιάζει σαν να στέκει μια στιγμή ο ποιητής αναμετρώντας τις πιθανότητες μέχρι την ταυτόχρονα ελπιδοφόρα και απελπισμένη ερώτηση:

*Μην είναι κείνη πόρχεται*

*Μέ κάτασπρα πανιά;*

Θα μπορούσαμε να αναλύσουμε περισσότερο τα γλωσσικά δεδομένα λέξη προς λέξη, άν είχαμε τον απαραίτητο χρόνο. Ίσως όμως δεν χρειάζεται γιατί τα απαραίτητα ελπίζω να έχουν ειπωθεί.

Ο Σολωμός καθώς φαίνεται σχεδίαζε να γράψει ένα μακρύτερο ποίημα. Αυτό που διαβάσαμε είναι το πρώτο απόσπασμα που φέρει μέσα σε παρένθεση, σαν δεύτερο τίτλο, το: ("Μία φωνή σ' ένα νησάκι"). Σάζονται δυο ακόμα αποσπάσματα καθώς και μια προφορική παραλλαγή. Το σύνολο που δεν πραγματοποιήθηκε θάταν ένα ποίημα με φωνές. Το δεύτερο απόσπασμα αποτελείται από δύο ξεχωριστά μέρη που τιτλοφορούνται: "Ένα πνεύμα" και "Άλλο πνεύμα". Το τρίτο είναι ο τεράστιος εκείνος στίχος:

*Το χάσμα π' άνοιξε ο σεισμός κι' ευθύς έγιόμισ' άνθια*

Πρόκειται, καθώς γνωρίζουμε και από τους *Ελευθέρους Πολιορκημένους*, για ένα στίχο θεμελιώδη, πρωτεϊκό, που πολύ βασάνισε τον ποιητή, αχνάρι της γλωσσικής του αγωνίας που δένεται σ' ένα με την ενορατική σύλληψη της ζωής μες απ' τον θάνατο, της Ανάστασης, της άλλης ζωής, της λυτρωτικής προοπτικής του κόσμου. Ανάμεσα στ' *άνθια* από το πρώτο απόσπασμα και στ' *άνθη* αυτού του στίχου δεν υπάρχει λεκτικήσυνέ-

χεια. Μόνο μία τρομερή σιωπή που δεν κατορθώνει να συνδέσει τα αποσπάσματα: το τρίτο δεν προϋποθέτει αναγκαστικά το πρώτο, ωστόσο προωθεί, ίσαμε το ακρότατο όριό της, την αρχική σύλληψη.

Το δεύτερο απόσπασμα που θα το δούμε ολότελα συνοπτικό είναι από τον *Κρητικό*, ένα ακόμα ποίημα γεμάτο σιωπές. Θ' ακολουθήσουμε ένα μονάχα αχνάρι.

Ύστερα από τη μεγάλη παρένθεση του αποσπάσματος 19, με τα οράματα Δευτέρας Παρουσίας:

*Καπνός δε μένει από τη γη, νιός ουρανός εγίνη...*

Εκεί που ρωτάει τους αναστημένους αν είδαν αυτήν που ελπίζει να συναντήσει στη μεγάλη σύναξη, στο επόμενο απόσπασμα 20, ο Κρητικός γυρνάει πίσω στη νύχτα της φυγής τους στη θάλασσα και στα θαυμαστά που συμβαίνουν με την εμφάνιση της οπτασίας της Φεγγαροντυμένης πριν από τον πνιγμό της κόρης. Παραλείπω αναγκαστικά την πλοκή των διηγήσεων, όπως διαγράφεται μες απ' τη γλωσσική ροή και τις διακοπές της στο απόσπασμα 21 και το μεγαλύτερο μέρος από το 22, για να φτάσω στο τέλος του 22, στον απόκοσμο ήχο που με αγωνία προσπαθεί μέχρι το τέλος σχεδόν του ποιήματος να τον αγγίξει με λέξεις εγκόσμιες ο ποιητής:

*Λαλούμενο, πουλί, φωνή δεν είναι να ταιριάζει*

*Ίσως δε σώζεται στη γη ήχος που να του μοιάζει*

και πιο πέρα:

*Μ' άδραχνεν όλη την ψυχή, καινάμπει δεν ημπορεί*

*Ο ουρανός, κι η θάλασσα, κι η ακρογιαλιά, κι η κόρη.*

Δεν ξέρω πόσοι από τους μέγιστους ποιητές των αιώνων έχουν κατορθώσει να δώσουν με τόση ενάργεια το αμφίδρομο πέρασμα από το εδώ στο πέρα και ξανά στο εδώ:

*Με άδραχνε και μ' έκανε συχνά ν' αναζητήσω*

*Τη σάρκα μου να χωρισθώ για να τον ακολουθήσω.*

*Επαψε τέλος κι' άδειασεν η φύσις κι' η ψυχή μου,*

*Που εστέναξε κι' εγιόμισεν ευθύς οχ την καλή μου.*

*Και τέλος φθάνω στο γιαλό την αρραβωνιασμένη,*

*Την απιθώνω με χαρά, κι' ήτανε πεθαμένη.*

Στον τέταρτο από το τέλος στίχο, η σιωπή και υπάρχει και ονομάζεται. Δεν θα προσπαθήσω ν' αναλύσω περισσότερο τις εναλλαγές της παρουσίας και της απουσίας, ή το πώς η συγκεκριμένη κόρη και η φεγγαροντυμένη του άλλου κόσμου δένονται αινιγματικά η μια με την άλλη. Σημειώνω μονάχα ότι αμέσως πριν από το τέλος, δυό δεκαπεντασύλλαβοι μένουν ασυμπλήρωτοι και τούτο μας δείχνει με τον πιο άμεσο τρόπο το μέγεθος της λεκτικής αγωνίας και του λεκτικού κατορθώματος του Σολωμού, αν όχι και κάτι από το σφραγισμένο μυστικό της γενικότερης σιωπής του.

Αλλά ποιός μετά το Σολωμό προχώρησε στο αχνάρι της αποκαλυπτικής διάστασης; (Ένα, ακόμη, ερώτημα).

Αλλάζοντας και πάλι σκοπιά θα δούμε τώρα μια άλλη σχέση της γλώσσας με την ποίηση που προκύπτει άνετα θα έλεγα, ύστερα από την ανάπτυξη της θεωρίας των σημείων και των δομών, που επιτρέπει να αντιληφθούμε τη γλώσσα σαν ένα σύστημα σημείων και τα συστήματα σημείων σαν γλώσσες: αναφερόμαστε π.χ. στη γλώσσα των μαθηματικών, της φυσικής κ.ο.κ.

Με ανάλογο τρόπο μπορούμε να πούμε ότι μέσα στο σύστημα σημείων της γλώσσας η ποίηση δημιουργεί το δικό της σύστημα, ή καλύτερα ένα πλήθος ανεξάντλητο από συστήματα που ανάμεσά τους λειτουργεί κάποιος κοινός παρονομαστής. Το φαινόμενο θάπρεπε να απασχολήσει τους γλωσσολόγους όχι λιγότερο απ' όσο η πεζογραφία απασχολεί τους ψυχολογίζοντες φιλοσόφους ή τους φιλοσοφούντες ψυχολόγους... Όμως, δυστυχώς η έρευνα βραχυκυκλώνεται είτε επειδή οι γλωσσολόγοι απέναντι στην ποίηση μετατρέπονται σε ψυχολόγους, κοινωνιολόγους ή φιλοσόφους, είτε επειδή στενεύουν απελπιστικά το πεδίο της έρευνάς τους σε ελάχιστα δείγματα του είδους (παράδειγμα οι "Γάτες" του Μπωντλαίρ για τον Γιάκομπσον), είτε ακόμα επειδή οι ουσιαστικές συνιστώσες της δομής του ποιητικού λόγου δεν αναλύονται παράλληλα, αλλά η μια (κυρίως η ηχητική) εις βάρος των άλλων. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο ρυθμός που είναι ο ορίζοντας της γλώσσας στην ποίηση, συγχέεται με τους μετρικούς κανόνες. Η γλώσσα, όπως παρέχεται στο συνταγμένο κείμενο και ακρόαμα της ποίησης, ελάχιστα θα έλεγα απασχολεί τους γλωσσολόγους.



Χρειάζεται, θα έλεγα ακόμη, να ιδρυθεί μια ιδιαίτερη μάθηση (Discipline) γλωσσικά προσανατολισμένη (δυσκολεύομαι να πω, μια γλωσσολογία της ποίησης) μια επιστήμης που θα μελετήσει την ποίηση όχι για να επιβεβαιώσει τη μια ή την άλλη γλωσσολογική θεωρία, αλλά που θα ξεκινάει από την αρχή των πραγμάτων ενσωματώνοντας ενδεχομένως ένα μεγάλο μέρος της παλιότερης γλωσσολογίας, ανατρέχοντας στις ρίζες (αντί να προτείνει ολόκληρα ασύστατα ψυχολογικές ετυμολογίες του είδους που καλλιεργεί η Κρίστεβα) και που θα προχωρεί μες από τα δεδομένα του όπλου κάθε φορά συγκεκριμένου κειμένου, παρακολουθώντας, τελικά, τη διαχρονική πορεία της γλώσσας που μνημιώνεται στην ποίηση.

Και πιο συγκεκριμένα, εφ' όσον στην ελληνική ποίηση αναφερόμαστε, μια γλωσσολογία που θα πλησιάσει χωρίς προΐδεσμούς τα γλωσσικά μνημεία από τον Όμηρο μέχρι σήμερα, δηλ. τις μύριες όσες φάσεις, τελικά, της γλώσσας μας και της ιστορίας των ανθρώπων που την μίλησαν.

Θα επρότεινα να ακούσουμε ξανά τα ανοιχτά πελώρια φωνήεντα του Ομήρου, π.χ. τα φωνήεντα της επίκλησης (Α 41 της Ιλιάδας):

*...τόδε μοι κρήηνον εέλδω*

ή, στο Η' (422), το απροσμέτρητο λεκτικό και εμπράγματο βάθος του:

*...βαθυρρού Ωκεανοίο*

ή στο Γ' 78, την οριστικότητα μια διατύπωσης όπως:

*νυξ δ' ήδ' ηέ διαρραΐσει στρατόν ηέ σαάσει.*

Να ακούσουμε ξανά τις συμφράσεις λέξεων όπως: αέν, αεί, αιών, ή το επιφώνημα Ω! που έχει σχεδόν εξαφανιστεί.

Ν' ακούσουμε τα φωνήεντα του Κάλβου π.χ. στο "Εις Μούσας":

*Χαίρετε, ώ κόραι...*

ή,

*...το βλέμμα*

*των γηγενέων δρακόντων*

ή,

*τί, ώ αιώνιαι μέλισσαι*

και το τελικό:  
*Ηλθετε, Ω Μούσαι, ακούω,  
Και χαίρουσα πετάει,  
πετά η ψυχή μου ακούω  
των λυρών τα προοίμια.  
ακούω τους ύμνους.*

Η στροφή αυτή περικλείει ένα ηχητικό κατόρθωμα (*πετάει — πετά - η*) που ασφαλώς δείχνει, αν τυχόν χρειαζόταν απόδειξη την μαστοριά του Κάλβου, και αφετέρου την συνειδητή ειδική χρήση των φωνηέντων. Γιατί φυσικά ο Κάλβος γνωρίζει πολύ καλά την συνίζηση, μιλάει γι' αυτήν και δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει σ' ένα και το αυτό ποίημα τον τύπο π.χ. "χαμογελάεις" και τους τύπους "μ' είδες" ή, "μ' εδίπλωνεν".

Οι αναμειξείς αφθονούν μες στις Ωδές.

Ίσως με την επιμονή του στα φωνήεντα ο Κάλβος κάτι ήθελε να δείξει. Όχι μονάχα στους ξένους τη σχέση της νέας γλώσσας με την αρχαία. Αλλά και στους ίδιους τους Έλληνες...

Τώρα, στο δημοτικό τραγούδι και στην μετά τον Σολωμό ποίηση, η συνίζηση γίνεται απαίτηση της ποιητικής τέχνης. Ωστόσο, και μέσα στη συνίζηση ακούγεται το πλάτος των φωνηέντων. Όπως ίσως άλλοτε θα ακουγόταν στην συναίρεση, π.χ. το έφιλον του *ποιέω*, στο ωμέγα του *ποιώ* -ας σημειωθεί ότι και στη σημερινή εκφορά τα φωνήεντα δεν έχουν πάντα την ίδια σταθερή κι αμετακίνητη αξία. Κάθε άλλο.

Και πάλι ακολούθησα μόνο ένα αγνάρι στην αναζήτηση του τί από τη γλώσσα σώζεται στην ποίηση.

Υπάρχουν πλήθος αγνάρια που θα έπρεπε σήμερα περισσότερο ίσως από ποτέ να το αναζητήσουμε. Γιατί η γλώσσα που μνημειώνεται στην ποίηση αποτελεί το πιο αναφαίρετο στοιχείο ταυτότητας μιας κοινότητας, ίσως τη μόνη αδιάψευστη απόδειξη για την ύπαρξή της.

Εάν βλέπουμε, όσοι από μας βλέπουν, τους κινδύνους από μια ολοκληρωτική παγκοσμιοποίηση του πολιτισμού (κατά το πρότυπο της προϊούσας παγκοσμιοποίησης της οικονομίας), την εξαφάνιση των στοιχείων που συνιστούν τις πολιτισμικές παραδόσεις και την πολιτισμική διαφορά με τον αμέτρητο πλούτο

που συνοδεύει καθεμιά εκδοχή της, αν πιστεύουμε ότι ο άνθρωπος δεν είναι αποκλειστικά και αμετάκλητα “ζώο οικονομικό”, ότι η παγκοσμιοποίηση της οικονομίας δεν μπορεί και δεν πρέπει να συνεπάγεται φυσικά και μοιραία την πολιτισμική συναίρεση στη χαμηλότερη δυνατή βάση - που μπορεί να αποδειχθεί εφιαλτική -, τότε, είναι ανάγκη να κοιτάξουμε εντός μας, στη γλώσσα μας, στη γλώσσα της ποίησής μας, για να δούμε καθαρά ποιοι είμαστε απέναντι ή ανάμεσα στους άλλους, στον οποιοδήποτε άλλο, όχι ανταγωνιστικά, αλλά στο πού πραγματικά διαφέρουμε. Άλλωστε, σε τελευταία ανάλυση, αν δεν ξέρω ποιος είμαι, αφαιρώ κι από τον άλλο το δικαίωμα στη διαφορά.

Δεν είναι διόλου τυχαίο που σήμερα, σ’ ολόκληρο τον κόσμο, προβάλλονται μύριες όσες απαιτήσεις ταυτότητας. Δεν πρόκειται για απλά επιδημικά ιδεολογήματα. Κάτι σημαίνει, όταν, π.χ., μέσα στο πλαίσιο της ενωμένης Ευρώπης οι λεγόμενες “μικρές” γλώσσες, κι άλλες όχι τόσο “μικρές”, αντιστέκονται με τόσο πάθος στην ενδεχόμενη εξαφάνισή τους... Όταν εκδηλώνονται τόσες, κατά περιοχές, πολιτισμικές κινήσεις και δράσεις...

Γιατί, το αφάνταστο πολύμορφο πολιτισμικό υπόγειο βρίσκεται πάντα συνδιασμένο με τόπο και χρόνο: προϊόν και περιουσία μιας κοινότητας που μέσα απ’ αυτό δηλώνει τον τρόπο της ύπαρξής της και την προσδοκία της επιβίωσής της.

Όλοι προβάλλουν και φροντίζουν τα μνημεία τους. Κι εμείς, τους καλλιτεχνικούς μας θησαυρούς. Πολύ σωστά. Όμως πόσοι άραγε νοιάζονται για την κατάσταση στην οποία έχουν περιέλθει τα μνημεία της ελληνικής γλώσσας; Πόσοι υποψιάζονται ότι οι παρερμηνείες, ή ακόμα και ο διασυρμός της ελληνικής αρχαιότητας από διάφορους μεγαλόσχημους ξένους, μπορεί να προέρχεται από μια πελώρια άγνοια των κειμένων; Τα αρχαία ελληνικά έχουν εξοβελιστεί από τα προγράμματα των ιδίων των επιστημών του ανθρώπου. Οι διαθέσιμες μεταφράσεις είναι σε μεγάλο βαθμό απαρχαιωμένες και για τον σημερινό αναγνώστη αδιάβαστες. Όσο για τα νέα ελληνικά, στην επέκταση της ίδιας κίνησης, αγνοούνται παντελώς τα βασικά της νεότερης ελληνικής γραμματείας: έτσι σαν ο *Διγενής Ακρίτας* να μην μπορούσε να σταθεί πλάι στον *El Cid*, ή σαν ο *Ερωτόκριτος*, ή ο Κάλβος ή ο Σολωμός, ή ο Σικελιανός να μην αποτελούν μνημεία της

παγκόσμιας ποίησης· έτσι σαν όλα τα αξιομνημόνευτα της νέας ελληνικής γλώσσας να άρχιζαν από το 1930, και από κεί και πέρα, όπως προχωρούν οι δεκαετίες, να προωθείται ό,τι καλύτερα προσαρμόζεται ή και μιμείται τα πρότυπα - τα μοντέλα - που κυκλοφορούν σε παγκόσμια κλίμακα.

Είναι γνωστές οι δυσκολίες της μετάφρασης της ποίησης. Το μεταφρασμένο κείμενο θα απέχει πάντα από το πρωτότυπο. Ωστόσο, επειδή το ποίημα ριζώνει τόσο βαθιά μέσα στη γλώσσα, δηλαδή στους πιο βασικούς τρόπους με τους οποίους μια κοινότητα ονομάζει τον κόσμο της, κάτι από το βάθος αυτό περνάει αναγκαστικά στο μεταφρασμένο κείμενο. Κάτι που τελικά συνιστά την ταυτότητα μιας κοινότητας μέσα σ' ένα πλήθος άλλες.

Οι καιροί δεν περιμένουν, και είναι απόλυτη ανάγκη να αλλάξει η οπτική γωνία και να γίνει κάτι περισσότερο, εκτός από τούτο το Συμπόσιο που χρόνια τώρα επιμένει, για τα γλωσσικά μνημεία της ποίησης: προϊόν και περιουσία του κοινού των Ελλήνων.

## ΜΑΡΙΟΣ ΜΑΡΚΙΔΗΣ

### Η ποίηση είναι είδηση *"Ακούσατε, ακούσατε, βρέχει..."* M.M.

Τι είναι μια είδηση; Γνώση, εμπειρία, σημειώνει το φαναριώτικο λεξικό. Γνώση και εμπειρία έχουν κάτι το κεντρομόλο, το γραμματικά αμετάβατο. Αν διατρέξεις όμως το συγγενολόι του λήμματος, θα προσέξεις ότι υπάρχει κι ένα ρήμα "είδομαι", με την ίδια ρίζα, που σημαίνει κάποτε και *προσποιούμαι*. "Είσατ' ίμεν ες Λήμνον", λέει ο Όμηρος. Ο κουτσός Θεός, ο Ήφαιστος, αφού τσάκωσε στο κρεββάτι την μοιχό σύζυγο, κατώθηκε πως τράβηξε για το νησί του... Η προσποίηση είναι κάθε άλλο παρά αμετάβατη. Προϋποθέτει την ύπαρξη του άλλου. Έτσι, η είδηση γίνεται ταυτόχρονα γνώση και παραπληροφόρηση, πράγμα που, όπως όλοι ξέρουμε, την αφήνει σήμερα στο έλεος του M.M.E. Κι όμως, δεν πρόκειται για τον μοναδικό φορέα της ειδήσεως, είτε λογαριάζουμε την πρώτη, είτε την δεύτερή της λειτουργία. Παράδειγμα: "Ο υπουργός Εθνικής Άμυνας δεν πρόκειται να συναντηθεί με τον Τούρκο ομόλόγό του, παρ' όλο που πληροφορίες διπλωματικής πηγής αφήνουν ανοιχτό το ενδεχόμενο". Αυτή ασφαλώς είναι είδηση: αγγελία κι αποπροσανατολισμός συναντώνται στην ίδια τάξη, την τάξη της *πληροφορίας*. Είναι το βασιλείο του ειδησεογραφικού πρακτορείου, που μερικές φορές είναι χαλκείο.

Στις σελίδες, τώρα, ενός ημερολογίου, που κρατήθηκε εκατό χρόνια σχεδόν πριν απ' την σημερινή μας ημερομηνία, πέφτουμε πάνω σε μια μικρή εξομολόγηση: "Με κουράζει η σκέψη. Σκέφθηκα πάρα πολύ ως τα τώρα..." (Ίωνος Δραγούμη, *Φύλλα Ημερολογίου*, Δ'). Ημερολόγια έχει φυλάξει στο συρτάρι της κι η Πηνελόπη Δέλτα, κόρη Εμμανουήλ Μπενάκη. Γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια το 1874, έζησε κοντά στους βασιλιάδες και στους βασιλείς του χρήματος, και δεν γνώρισε ούτε από μακριά έναν κάποιον ομογενή υπάλληλο Κωνσταντίνο Καβάφη, ο οποίος, εν τούτοις, όταν αυτοβιογραφείται, μιλάει για τους "Καβάφηδες"

ωσάν οι Μπενάκηδες να ήταν η κοινωνική σειρά τους. Η Δέλτα περιγράφει μιαν εικόνα, προτού κλείσει τα δέκα της χρόνια: "Μας φιλοξένησε ο αδελφός τής μητέρας, ο θείος Γιάννης Χαρέμης στις Αθήνας. Το σπίτι του ένα μέγαρο δίπατο, ωραιότατο σπίτι, γωνιά Κοραή και Σταδίου [...]. Η οδός Σταδίου, τότε, ήταν η άκρη των Αθηνών. Πέρα ήταν χωράφια". Όλα αυτά είναι, με τον τρόπο τους, είδηση. Η Πηνελόπη Δέλτα πληροφορεί. Ο Καβάφης, με την γνωστή του ματαιοδοξία, στο σύντομο αυτοβιογράφημά του παραπληροφορεί, ρίχνει καπνό εις τα της καταγωγής του, όπως έδειξε ο πιο κοινωνός τού ψυχισμού του (αν όχι του έργου του), ο Τίμος Μαλάνος. Και, τέλος, τι πιο κοντά υπάρχει στο νόημα μιας είδησης απ' ό,τι το ημερολόγιο ενός δρώντος, στον καιρό του, πολιτικού, που αποκαλύπτει ότι αποφάσισε να κάνει περικοπές στην σκέψη του; Το δραματικό αυτό ημερολόγιο διαβάζεται βέβαια έναν αιώνα μετά, ενώ έχουν ήδη παιχτεί σπουδαίες σκηνές εθνικών γεγονότων. Περιλαμβανομένης τής δολοφονίας του ίδιου του συγγραφέα. Δεν είναι όμως τάχα κι αυτό μια είδηση, είδηση που ερμηνεύει αναδρομικά και στο μέτρο της μια σελίδα τής ιστορικής τραγωδίας; Δεν ξαναβρίσκουμε εδώ, στην ανάγνωσή μας, το μυστηριώδες εκείνο Nachtraeglich του Φρόυντ, που ειδοποιεί το παρελθόν από το μέλλον; Το έτος 1905, που πήρε την απόφασή του ο Δραγούμης, τροφοδοτείται με έννοια απ' το 1998. Η ιστορία είναι κάτι που βράζει, που γίνεται. Σηματοδοτείται όμως εκ των υστέρων, μέσα από τις αναπαραστάσεις μας. Εκείνη πράττει, εμείς ιστορικοποιούμε.

Η θέση που ασπάζομαι είναι ότι τα ημερολόγια συνιστούν πάντοτε μιαν είδηση - είδηση που πληροφορεί όσο και παραπληροφορεί. Πότε στηρίζεται το ημερολόγιο στο ένα πόδι, πότε στο άλλο. Υπάρχει όμως κι ένα άλλο είδος ημερολογίου, που χειρίζεται αλλιώς το παιχνίδι της είδησης. Στις 29 Απριλίου κάποιου κοντινού χρόνου, ημέρα Τετάρτη, ο Οδυσσέας Ελύτης σημειώνει: "Είναι κάτι νύχτες τώρα τελευταία, που ακούω πέδιλα στις πλάκες, θροϊσματα υφασμάτων και λέξεις άγνωστες που μοιάζουν πικρές και δυνατές σαν αγριόχορτα: "ύρφη" "σαραγάνδα" "τίντελο" "δελεάνα"..."(Ημερολόγιο ενός Αθέατου Απριλίου). Τί είναι σαραγάνδα, δελεάνα; Δεν έχω ιδέα, ούτε

και προτίθεμαι αυτή την στιγμή να ψάξω στα ειδικά λεξικά. Κι ο ίδιος ο Ελύτης, άλλωστε, δήλωσε - δεν θυμάμαι πού - ότι δεν τον ενδιαφέρουν αυτές οι λέξεις για το σημασιόμενό τους, αλλά για τον σημαίνοντα ήχο τους. Θα μπορούσε να υποστηριχθεί (αλλά με κάποια αυτοσυγκράτηση) η αρχή ότι, εφ' όσον *λέγονται, είναι*. Υπάρχουν καθώς εκφέρονται από το στόμα του ποιήματος, μας ειδοποιούν, μας υπαγορεύουν μιαν είδηση, μας αναγκάζουν να γνωρίσουμε κάτι που μοιάζει με τη γεύση των άγριων χόρτων. Αν θα την "πιάσουμε" αυτήν την είδηση, διότι θα μας διαπεράσει το αεράκι της, έχει καλώς. Αν όχι, το ποιητικό ημερολόγιο κι η αφεντιά μας θα χωρίσουμε τα τσανάκια μας. Πιστεύω ότι, σε τελευταία ανάλυση, πρόκειται για ζήτημα που αφορά τον ορίζοντα της γλωσσικής συνείδησης. Η γλωσσική συνείδηση έχει ένα όριο ελαστικότητας και ουδό υποδοχής των νέων περιεχομένων. Λίγο πριν από το όριο ελαστικότητας, η συνάθροιση των λέξεων δεν έχει παρά την αξία τυπικού κώδικα επικοινωνίας, όπως περίπου ο κώδικας συνεννόησης ανάμεσα στις μέλισσες. Η γλώσσα είναι σφραλισμένη σε μια κερήθρα. Στο όριο ελαστικότητας, που οι ποιητές το διακινδυνεύουν συνεχώς, είναι τοποθετημένη η ποιητική είδηση (και, μαζί, η απόλαυση του ηδυσμένου λόγου). Λίγο μετά το όριο ελαστικότητας, η λέξη ιδιωτεύει. Και δεν είναι ότι εκμηδενίζεται μόνο η επικοινωνιακή της αξία, αλλά ατροφεί κι η ποιητική της εμβέλεια. Αισθάνεσαι ότι παύει να δρα σαν δυνητική θήκη καινούργιου νοήματος, σαν νοηματοδότηση, σαν είδηση του αγνώστου. Το τοιούτον προσωπικά μου συνέβη στ' αλήθεια, πριν από λίγο καιρό, με τον τίτλο που στέγαζε ανιγματικά μια σημαντική κατά τα άλλα ποιητική σύνθεση. Ο εν λόγω τίτλος ήταν Ενδυτροβανάρ. Δεν κατάλαβα τι ήταν ενδυτροβανάρ, αλλά με διαφορετικό τρόπο από την άγνοια του είδους "σαραγάνδα". Το ενδυτροβανάρ έγινε ένα είδος φράχτη, ούτε με ειδοποιούσε, αλλ' ούτε και με παραπλανούσε. Ενδυτροβανάρ, λοιπόν, είναι *Ενδυμίων*, συν *τροβαδούρος*, συν *νάρκισσος*, μου εξήγησε κάπως δυσσαρεστημένη η ποιήτρια. Μπορεί να είχε το δικίο της, αλλά νομίζω πως έχω το δικό μου δικίο κι εγώ - κι αποϊήτιστος δεν είμαι θαρρώ (για να παίζω με τις εκφράσεις του Καβάφη...). Η ποίηση είναι κατ' εξοχήν εμπειρική υπόθεση, μια μαστορική

της ειδήσεως, με την κυριολεκτική έννοια του μαστορέματος. Είναι υποχρεωμένη όχι μόνο να κατασκευάσει την δική της είδηση, αλλά και να βρει τρόπο να την "περάσει" στο κοινό. Υπό μίαν έννοια, να την επιβάλει. Θέλω, λοιπόν, να πω ότι, ενώ η "σαραγάνδα" τα κατάφερε στην αποστολή της, το ενδυτροβανάρ δεν τα κατάφερε - κι ίσως δεν πρόκειται να τα καταφέρει ποτέ. Πειστικότερα επιχειρήματα για να το υποστηρίξω αυτό δεν έχω. Υπάρχει πρόβλημα καλής αγοράς για την ποιητική είδηση, κι υπάρχει ερωτηματική συσκευασία ακόμη και για την πιο σπουδαία είδηση.

Για να επιστρέψω στο ημερολόγιο με τα θροίσματα του Ελύτη: επιδιώκει κι αυτό να μας ενημερώσει για κάτι που βιώθηκε προσωπικά, αλλά μεταλλάχθηκε ποιητικά και προτείνεται σαν ενδιαφέρον για την πλοήγηση της ζωής του καθενός μας. Υποστηρίζω δηλαδή ότι έχουμε κι εδώ μια λειτουργία είδησης. Τι λογής είναι όμως αυτή η είδηση; Θα το μάθουμε ίσως αν γυρίσουμε και κοιτάξουμε από κοντά τα δυο δυνατά μονοπάτια της επικοινωνιακής μας καθημερινότητας, στον βαθμό που ο ηγεμόνας της είναι η γλώσσα. Είπα, *από κοντά*. Στην περίπτωση της ποιητικής πρότασης θα έπρεπε να πω *από μέσα*, γιατί οι ποιητές δεν αρκούνται, όπως κάνουν οι ψύχραιμοι επιστήμονες, στις κερκίδες του γηπέδου. Χυμούν στο γήπεδο, Έτσι ώστε την αποτυχία τους δεν την σώζει καμιά φιλολογία... Το πρώτο μονοπάτι, λοιπόν, της επικοινωνιακής μας καθημερινότητας είναι τα "σημεία" μας (signes), αυτά τα κλάσματα σημαίνονομου προς σημαίνον, σημασίας προς παράσταση. Οι αυθαίρετες συνάψεις σχέσεων, που κατά τον σωσσυριανό ορισμό τους αντιπροσωπεύουν κάτι για κάποιον ομαλό χρήστη της γλώσσας. Όταν σου μιλούν για μολύβια, καταλαβαίνεις ότι πρόκειται για γραφική ύλη κι όχι για καρβέλια - εκτός αν είσαι απεξαρτημένος λογικά είτε δεν κατέχεις την γλώσσα. Είναι όλως απίθανο να παρεξηγήσεις την φράση

*Αναμένεται αύριο άνοδος της θερμοκρασίας  
στις περισσότερες περιοχές της χώρας.*

Επίσης, το να καταλάβεις τι εννοεί ο άλλος ζητώντας σου να "μην του την πέφτεις", είναι λίγο ή πολύ απόδειξη της συμμετοχής σου στην ιδιοματική κλίση του γλωσσικού οργάνου,



ανεξάρτητα απ' την πιθανή αισθητική δυσαρέσκειά σου για την συγκεκριμένη έκφραση. Το να θέλεις να μιλάς σαν τον κ. Χρήστο Σαρτζετάκη είναι δικαίωμά σου, μα να μην αφηνιδιαστείς αν σε κοιτάζουν οι άλλοι σαν βλάκες. Άμα σου λέει κάποιος "Τα πήρες στο κρανίο", δεν τρέχεις στον καθρέφτη να ψάξεις το κεφάλι σου. Είναι αλήθεια ότι το "μιλάω την ελληνική γλώσσα" δεν είναι υποτεταγμένο στις εφημερες και τις εκ μέρους κλειστών ομάδων κουλτούρας χρήσεις της, κρίνεται όμως γενικά απ' το συμβόλαιο που υπογράφει το υποκείμενο με την γλωσσική συγχρονία. Πρόκειται κατά το μάλλον ή ήττον για μια πεζή, ειδοποιητική λειτουργία. Δεν ισχυρίζομαι ασφαλώς ότι δεν έχει κι ο "σημειωτικός" τρόπος επικοινωνίας τις παγίδες του, κυρίως όταν περνάει απ' το φαράγγι της αμφισημίας. Π.χ., τι θέλει από σένα να καταλάβεις η μακαρονοειδής πρόταση

*Η χαριτωμένη κόρη του προέδρου προχώρησε  
μπροστά κι έσπασε ένα μπουκάλι στην μάσκα  
του πλοίου, καθώς γλιστρούσε στη θάλασσα;*

Και, φυσικά, ένας "πύραυλος" δεν είναι μόνο θανάσιμο οπλικό σύστημα, αλλά κι ένα είδος ηδονικού παγωγού. Η γλώσσα τσιγκουνεύεται τα υλικά και τις εικόνες της, κι εμείς εκμεταλλευόμαστε την τσιγκουνιά της για να "πούμε" ή για να "μασήσουμε" τα λόγια μας, να ξεκαθαρίσουμε τα πράγματα ή να επιφέρουμε σύγχυση, διότι είμαστε μια μπαμπεσιά στον κόσμο. Είμαστε οι παίκτες των σημείων. Ορίζουμε τις τιμές πάνω στο γλωσσικό προϊόν, με γενικό κριτήριο την εξαργύρωση στο καθημερινό αλισβερίσι. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με το δεύτερο μονοπάτι επικοινωνίας, που δεν στηρίζεται πια στα σημεία-κλάσματα, αλλά σ' αυτούς καθαυτούς τους χορούς των σημαινόντων. Εδώ δεν έχει το εγώ μας την πρωτοβουλία της είδησης. Δεν βρισκόμαστε, με λίγα λόγια, μπροστά σε σύμβολα (ή σχέσεις συμβόλων) που αντιπροσωπεύουν εκ γενετής κάτι για τον μέσο καταναλωτή της γλώσσας. Ο τελευταίος βρίσκεται κατά κανόνα σε δύσκολη θέση. Διότι "σημαίνον", στην αυτονομία της λειτουργίας του, δεν είναι αυτό που σημαίνει κάτι για κάποιον, αλλ' αυτό που συνιστά υποκείμενο για ένα επόμενο σημαίνον. Το αποτέλεσμα είναι μια τσουλήθρα των αξιών, που

δεν λογοδοτούν παρά μόνο στον εαυτό τους. Κι εδώ ακριβώς έγκαιρα η ιδιαίτερη ειδησεογραφική αποστολή της ποίησης. Οι φαντασίες της κι οι ηχητικές εικόνες της προσδίδουν νέες διαστάσεις στον χρόνο και τον χώρο. Οι ρυθμοί της, οι υποκρούσεις της, τα λυγίσματα και τα τσακίσματά της ξεχερσώνουν άγνωστα χωράφια του Είναι, στέλνουν ειδήσεις από λιμάνια που μόλις ονειρευτήκαμε.

Θα μου πει ο άνθρωπος με το πρακτικό μυαλό: Τα λιμάνια που έχουμε μας φτάνουν. Ξύπνιοι να είμαστε μόνο... Είναι γεγονός πως ο σημαίνων τρόπος της ποίησης, μετά την ιλιγγιώδη απόδοση του σημειωτικού τρόπου επικοινωνίας που καθιέρωσε ο καπιταλισμός, έχει καταστεί σήμερα τελετουργία μυστικής σχεδόν στοάς, μια ύποπτη πολιτικά και ψυχολογικά εσωστρέφεια, η οποία μόλις και μετά βίας διασκεδάζει της ανησυχίες της αγοράς, υπογράφοντας δηλώσεις νομιμοφροσύνης στην εκδοτική πιάτσα. Οι πληροφορίες της μοιάζουν ομολογουμένως άχρηστες στον σημειωτικά προσδιορισμένο, τον "καλό πολίτη". Πώς να αξιολογήσεις, άμα είσαι λογικός άνθρωπος, τα κυπαρίσια, για να μάθεις την ώρα της ημέρας; Είναι εν τούτοις η πιο ανθρώπινη μέθοδος προσδιορισμού του χρόνου. Ας προσέξουμε τους σχετικούς στίχους: *"Όλα τα κυπαρίσια δείχνουνε μεσάνυχτα / Όλα τα δάχτυλα / Σιωπή"*. Τα κυπαρίσια εκπροσωπούν εδώ το υποκείμενο για τα μεσάνυχτα, και, χωρίς αυτά, τα μεσάνυχτα θα έμεναν απρόσωπα, μάλλον αδιάφορα. Τα δάχτυλα του χεριού είναι το υποκείμενο της σιωπής, και, χωρίς αυτά, δεν θα μπορούσε να βασιλέψει σιωπητήριο στην Πλάση. Δεν υπογραμμίζω τον ανθρωπομορφισμό των στίχων, ούτε την οργιώδη εικονοποιητική λειτουργία, με την οποία ο Οδυσσέας Ελύτης είναι ίσως ο πιο "ποιητικός" ποιητής που έχουμε δει μετά το Σολωμό. Αυτό που λέω είναι ότι στους στίχους των *Προσανατολισμών* η σημαίνουσα παράσταση *κυπαρίσια αναλαμβάνει* παρά πάσαν εξέλιξη των ρολογιών να δείξει τα μεσάνυχτα. Και τα *δάχτυλα* να επιβάλουν σιωπή. Μεσάνυχτα και σιωπή είναι έτσι τοκετοί, τους οποίους δεν διεξάγει το καθημερινό μας, αγοραίο σημείον, αλλά η αυτονομία διεύθυνσης του σημαίνοντος ποιητικού λόγου. Είναι απορριπτέα αυτή η αυτονομία; Είναι - καίτοι απορριπτέα - αισθητικώς ωραία; Είναι κυρίως αφηνιδαστική, απροσ-

δόκτητη. Απαιτεί από το μυαλό και το αίσθημά σου ένα γύρισμα του διακόπτη, μια διαφορετικού επιπέδου πρόσληψη και διαχείριση. Προϋποθέτει έναν παραλήπτη της ποιητικής ειδήσεως ο οποίος, με τα μέτρα των ημερών μας, οφείλει εδώ που τα λέμε να είναι κομμάτι "λοξός", κάπως απόκοσμος, αγγελοκρουσμένος όπως έλεγαν οι παλιοί. Η θητεία του στην σκίτη της ποίησης, στο όριο του έλλογου λόγου, είναι το πιο σπουδαίο προκειμένου να αναγνωρίσει την *είδηση*, ή, αλλιώς, το *μήνυμα*. Διότι η ποίηση, όπως και οι άγγελοι, μεταφέρει κάτι απ' το υπερπέραν στη χάση και στη φέξη. Εκτοξεύει στο υποκείμενό μας ξαφνικά μian αξία που αναστατώνει τον κανόνα των ημερήσιων δυναλλαγών μας - την ώρα, το λίτρο και το στρέμμα. Πετυχαίνει δε τον αθέμιτο, κατά κάποιον τρόπο, σκοπό της, όταν εμείς, μισά γοητευμένοι μισά σκανδαλισμένοι απ' την πιστοποίηση ότι δεν είμαστε κύριοι του παιχνιδιού της γλώσσας, αναρωτιόμαστε: "Πώς δεν το σκεφθήκαμε πρωτότερα ότι τα πράγματα στον κόσμο (μπορεί να) έχουν έτσι";

Ο Σεφέρης έγραψε: "Ο τόπος μας είναι κλειστός. Τον κλείνουν οι δυο μαύρες Συμπληγάδες". Αυτή η παρατήρηση δεν είναι απλώς λογοτεχνική ατάκα, είναι καίρια αυτοψία εδάφους και επακόλουθη είδηση. Και δεν μας ειδοποιεί απλώς ότι το χωράφι μας είναι λίγο και στενό, αυτό το ξέρουμε εδώ και χιλιετίες από μόνοι μας, όσοι κατοικούμε στην εκπνοή της Ευρώπης και στο πλευρό της Ασίας, το ξέρει και το βόδι μας και το αλέτρι μας. Ο στίχος του Σεφέρη μας ειδοποιεί ότι, πέρα από κάθε τυπική ενημέρωση πάνω στα γεγονότα της Ιστορίας μας, εξακολουθούν ν' ανοιγοκλείνουν αδιάκοπα τις μασέλες τους οι συστατικοί μας μύθοι. Το σημειωτικό μας πρόβλημα μπορεί να βρίσκεται στην ελλαδίτικη γεωγραφία. Ο κλειστός τόπος όμως έρχεται στο ποίημα σαν υποκείμενο των συμπληγάδων βράχων, που ανακόπτουν πάντα τις αργοναυτικές εκστρατείες, που οδηγούν στο ναυάγιο τις επιχειρήσεις Ωραία Ελένη. Η σημαίνουσα διαδρομή με την αφετηρία "κλειστός τόπος" προκαλεί λοιπόν να αναδυθούν από τα έγκατα της μυθολογίας μας οι Συμπληγάδες. Σημαίνοντα που θα ερεθίσουν νέα σημαίνουσα δράση, εφόσον το ποίημα εξακολουθήσει να δρα σαν ποίημα.

Υπάρχει μια τοποθέτηση, στην οποία νομίζω ότι δεν θα δια-

φονούσε ο Μαλλαρμέ με τον Ζαν Πολ Σαρτρ, κι ο Ζαν Πολ Σαρτρ με τον Ζακ Λακάν. Σχετικά με το τι είναι η ζύμωση λέξων ονόματι ποίηση. Η ποίηση είναι ρέμπελες, από μίαν άποψη ανεύθυνες κουβέντες. Οι γάμοι που επιβάλλει στα σημαίνοντα είναι παράδοξοι έως τραγελαφικοί, μηνύματα αποδεδειγμένα από τις προκαταβολικές, τις πολυμεταχειρισμένες, τις πιτσικαρισμένες σχέσεις σημείων. Την σημασία που θα αποκτήσουν μέσα στον ποιητικό λόγο την εκτρέφουν μόνο οι διαπλοκές των σημαίνοντων - εφ' όσον καταφέρουν βέβαια να αναδείξουν σημαίνουσες αξίες. Διότι εκεί κρίνεται η τύχη τους. Μ' αυτήν την έννοια είναι που υποστηρίζω ότι η ποίηση είναι κι αυτή είδηση, η πιο ζωντανή μάλιστα είδηση στον κόσμο. Από την μια μεριά πληροφορεί για την μοίρα των σβησμένων αστεριών, απ' την άλλη αράζει το καράβι της στους Νόβες.

Μπορεί να στοιχειοθετηθεί τάχα, μέσα σ' αυτή την αντίληψη του ποιητικού γίνεσθαι, ένα κριτήριο σχετικής αξίας των ποιητικών ειδοποιήσεων; Μήπως, υπερασπίζοντας γενικά την αυτονομία της ποίησης ως αγωγού ειδήσεων (με προϋπόθεση την συσκευή που μπορεί να πιάσει το μήκος κύματός της), καταλήγουμε να την βάζουμε σε καλαπόδι, να την τιθασεύουμε, να την "επιστημονικοποιούμε"; Ας εξοφλήσουμε με το δεύτερο ερώτημα: ένας παλιός λόγος έλεγε πως οι άνεμοι του Κυρίου φυσάνε όπως τους αρέσει. Επομένως, κανένα κακό δεν πρόκειται να επιφέρουμε στην ποίηση, αν η άποψή μας δεν την συμφέρει. Αν δεν την συμφέρει, δεν την αγγίζει... Ως προς την αξιολογική όμως κλιμάκωση της ποιητικής πρωτοβουλίας, που είναι το πιο σοβαρό ερώτημα: η απάντηση γίνεται πιο πειστική άμα προσφύγεις σε απτά παραδείγματα. Δεν υπάρχει πιο απτή επίδοση της γλώσσας από την ποίηση. Η ποίηση αποστρέφεται τον αφηρημένο λογισμό, όπως τα σπαρτά την ξηρασία. Τα σημαίνοντά της δεν είναι αθέρια, είναι αντίθετα πολύ υλικά. Ας πιέσουμε, λοιπόν, το μνημονικό μας, ώστε να βγάλει απ' το κομπόδεμά του λίγους, τυχαίους στίχους:

α'

*Αγάπη ακέρια, ήρθες ποτέ σ' εμένα; Ωμέ, δεν ήρθες.*

(Κ. Παλαμάς)

β'

*Αγαλμα θα μπορούσα να 'χα μείνει  
Αγαλμα ασάλευτο μες σ' έναν κήπο  
Πολυσύχναστο, γεμάτον περάσματα και κρύπτες.*

(Γ. Θέμελης)

γ'

*Ήταν γυναίκα, ήταν όνειρο, ήταν και τα δυο  
Ο ύπνος μ' εμπόδιζε να την δω στα μάτια  
Αλλά της φιλούσα το στόμα, την κράταγα  
Σα να ήταν άνεμος και να ήταν σάρκα.*

(Γ. Σαραντάρης)

δ'

*Γράμματα που έγραψε στο βλέμμα τους η αγάπη  
Όνειρα που κίνησαν στον ύπνο τους οι αράχνες.*

(Ν. Βαλαωρίτης)

Καταλαβαίνω αρκετά το ρίσκο σύγκρισης διαφορετικών περιόδων και διαθέσεων της ποίησης. Αντιμετωπίζεις μεγάλα χάσματα ανάμεσα στις ποιητικές υποχρεώσεις, που συνεπάγονται διαφορετικά ήθη και μεταβολισμό της ανάγνωσης. Δεν συγκρίνεις ατρόμητα, για παράδειγμα, τον Alfred de Musset με τον G. Ungaretti, ούτε τον Ιωάννη Καρασούτσα με τον Ανδρέα Εμπειρίκο. Η ιστορία της ποιήσεως αποτελείται στ' αλήθεια από συνέχειες, από ποιητικά είδη. Παρά ταύτα, δεν πιστεύω προσωπικά ότι, στα χρόνια του, ο πρώτος στίχος που παρέθεσα (του Κωστή Παλαμά) θα φαινόταν ο πιο εξαίσιος που ποτέ γράφτηκε, ενώ οι στίχοι του Γ. Σαραντάρη οι πιο ανόητοι. Κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει σ' εκείνον που *ξέρει να ακούει*, λόγω του χαρακτήρα της ψυχής του κι ανεξάρτητα απ' τους καιρούς που ζει, τις ειδήσεις της ποιήσεως. Εκείνος θα έβρισκε (και τότε και τώρα) τον συγκεκριμένο στίχο του Παλαμά υπερβολικά αισθηματία και μάλλον άσφαιρο, κι ας μοιάζει φορτωμένος με τόση λυρική ζουσα ενέργεια. Εκείνος θα υπογράμιζε (και τότε και τώρα) στον Γ. Θέμελη τον αντίζηλο της ποίησης, τον "σημειωτικό", τον ορθοφρονούντα και συλλογιστικό τρόπο επικοινωνίας. Κι ε-

κείνος θα μετείχε (και τότε και τώρα), με τους συγκεκριμένους στίχους του Γ. Σαραντάρη και του Ν. Βαλαωρίτη, στην αποκάλυψη νέων όψεων της πραγματικότητας. Δεν πάει να τους λοιδορούσε αυτούς τους στίχους όλη η υπόλοιπη, η αποιήτιστη Ελλάδα; Ας προσέξουμε ότι ο παλαμικός λυρισμός ενημερώνει για κάτι που τραυμάτισε τον ιερό ναρκισσισμό του ποιητή, παγώνει όμως, ταυτόχρονα, με την ψευδοφιλοσοφία περί "ακέραιης" δήθεν αγάπης. Οι στίχοι του Θέμελη σε προκαλούν σ' ένα δυσμενές σχόλιο: "- Ας πρόσεχες...". Οι στίχοι του Σαραντάρη καθιστούν το σημαίνον γυναίκα υποκείμενο ονειρώδους καταστάσεως και, παραπέρα, υποκείμενο της συμφωνίας του ανέμου με το σώμα. Οι στίχοι του Βαλαωρίτη, τέλος, ξεδιαλύνουν μια κεφαλαιώδη άποψη του μυστηρίου της γραφής (= το βλέμμα που τέμνεται από την αγάπη), ξεδιαλύνουν την ουσία του ονείρου σαν καθ' ύπνους κέντημα, κέντημα διανυκτερεύουσας σαρκοβόρας αράχνης. Είδος ζευγαρωτού χορού των σημαϊνόντων: γράμματα και όνειρα, γραφή και κέντημα, βλέμμα και έρωτας, αγάπες και αράχνες. Στην εκπνοή του χορού σε περιμένει κάτι παρόμοιο με την είδηση που μας έφερε ο Σεφέρης. Για τις φτωχές ψυχές δηλαδή που πιάνονται στις ξόβεργες σαν τσίχλες...

Ιδεαλιστική ανευθυνότητα της ανάγνωσης, θα μου πούνε. Δεν το δέχομαι. Η ανάγνωση της ποίησης δεν εισάγει ούτε ιδεαλιστική, ούτε διαλεκτική λογική, αλλά μια τρίτη λογική. Για να πιάσει τόπο πρέπει, κατά κάποιο τρόπο, να εξωθήσει τον εαυτό της στο όριο της αξιοπιστίας. Σ' αυτό το σημείο προκαλεί τον σκανδαλισμό του σημειωτικού λόγου (πολύ περισσότερο όταν μεταμφιέζεται σε στιχουργία), ο οποίος όμως έχει πάνω του φανερά τα σημάδια μιας προοδευτικής αναισθησίας. Γιατί μιλά για αναισθησία; Πραγματικά, το ότι ένας τραγουδιστής Διονύσιος, σύμφωνα με έναν εν ενεργεία ποιητή που ονομάζεται επίσης Διονύσιος, "έχει ένα πράμα να!", με μια τομή ανάμεσα στο όνομα του τυχερού αυτού ανθρώπου και στο έχειν του, υποκρίνεται ότι κάποιο ποιητικό ρίγος επιφέρει, κάποια ποιητική είδηση μεταφέρει, κάτι σου μαθαίνει μετερχόμενο της ποιητικίζουσας τεχνικής, ιδίως όταν προσθέτει: "Με το συμπάθειο". Υπογραμμίζω την στιχουργική υπόκριση, τον "ποιητικισμό" όπως θα έλεγε ο Π. Θασίτης, μα επιτέλους ο τραγουδιστής Διονύ-

σιος συναισθάνεται ότι έχει μια ειδησεογραφική αποστολή, την οποία οφείλει να διεκπεραιώσει με την οδό της ποιήσεως. Σε κάτι, που πιστεύει ότι δεν θα μπορούσε να ειπωθεί αλλιώς, θεωρεί απαραίτητο να σε ενημερώσει. Το δέχεσαι είτε το αποκρούεις. Όμως, τι μαθαίνεις πλέον ακούγοντας ότι στους μήνες που έρχονται θα μειωθεί κατά το ήμισυ ο πάλαι ποτέ "επαναστατικός" στρατός της Κούβας, είτε ότι ο δείκτης της οδού Σοφοκλέους έπεσε χιτές κατά μισή μονάδα; Αύριο, το πολύ μεθαύριο, θα ανέβει κατά δύο μονάδες. Πράγματα που είναι τόσο πολύ μέσα στο πρόγραμμα ώστε δεν αποτελούν καν είδηση... Είδηση είναι όταν η ποίηση σου ανακοινώνει:

α'

*Αν θα διψάσεις για νερό θα στίγω ένα σύννεφο*

(Ν. Γκάτσος)

β'

*Αν διψάσεις, εγώ θα σου γίνω νερό.*

(Δ. Παπαδίτσας)

## ΣΩΚΡΑΤΗΣ Λ. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

### Οι δυνατότητες της ποιητικής γλώσσας

1. Το να συζητάς για τη φύση της γλώσσας είναι, νομίζω, ακριβώς αναλόγο ή ίδιο με το να θέλεις να πιασεις το χέρι σου ή να δεις τα μάτια σου. Και όσο αυτό σου φαίνεται αδύνατο, τόσο σε τυραννάει και θέλεις να το καταφέρεις - ξεχνώντας βεβαίως να κάνεις με τα χέρια και τα μάτια αυτό που τους πρέπει εναντί της φύσης σου, δηλαδή να πιανείς και να κοιτάς πράγματα, και συγχρονίζοντας την κατασκευασμένη, και αυτή, έννοια του αδύνατου με το λάθος· γιατί το αδύνατο είναι προκλήση, ενώ το λάθος συνιστά παρεκκλίση. Έτσι και η μελέτη της φύσης της γλώσσας, με το μέσο της ίδιας της γλώσσας, είναι μια γλωσσική παρεκκλίση.

Η απαλλαγή λοιπόν από την υποχρέωση για κατοίους ορισμούς της γλώσσας φαίνεται να μας αφήνει ελευθερούς στην πραγματική γλωσσική κατάσταση όλων των μορφών, ειδών και δυνατοτήτων, και ίσως, μέσα σ' άλλα, μας αφήνει και τη δυνατότητα μιας συστηματικής συλλογιστικής, που μπορεί να είναι γνήσια αφού κινείται, ελεύθερα κι αυτή, σ' ολοκληρωτό χώρο των μη δεσμευμένων, μη καθορισμένων πραγμάτων. Έτσι η γλώσσα δεν υποκειται στις οποίες δεσμεύσεις της αντιλήψης μας, ούτε καν στον όρο του αυτοκαθορισμού μας. Δεν απευθύνεται και δεν απαντάει σε μας, που έχουμε εξάρχεις βρεθεί μέσα σ' αυτήν όπως μέσα σε όλα, αλλά σε κάτι απεξώμας ή και απεξώμας. Ας πούμε, με τον όρο της αντιλήψης μας, στον εαυτό της, στον οποίο μετεχούμε.

Νομίζω πως έτσι αφήνουμε ανοιχτή τη δυνατότητα να δούμε και το ζήτημα της ποιήσης, στην οποία οδηγεί αυτή η θεώρηση των πραγμάτων και της οποίας είμαστε φορείς επειδή είμαστε μετοχοί σ' αυτήν. Η μεθεξής μας στην ποίηση είναι μια κατάσταση ελευθέρων ατομικών αλλά και υπερατομικών και συλλογικών και φυσικών δυνατοτήτων. Γιατί ο μόνος τρόπος να δού-



με την ποιηση, οπως ολα (τα οικεια και φυσικα της) ειναι να την κοιταμε ελευθερα, χωρις δηλαδη να σκεφτομαστε το κοιταγμα μας μετατρεποντας το σε παρεκκλιση.

Αυτη ειναι η κατασταση της εμπνευσης, ανθρωπολογικα ενιαιας στην πολιτισμικη και στην προσωπικη της εκδοχή. Η εμπνευση, ορος πολυ φυσικος, δε διακρινει το υποκειμενο, το απεξω στο οποιο, οικεια, απευθυνεται και την ανασα της ζωης και ψυχης. Ο,τι αυτη αποκομιζει, ειναι της πραγματικοτητας, ερχεται απο αυτην και παει στο υποκειμενο, που την αναγνωριζει οπως αυτο την αναγνωριζει, και, ετσι, γινονται προσωπα, ο ποιητης και η μουσα του. Προσωπα πληρως γλωσσικα.

2. Όπως για τη γλωσσα, ετσι και για την ποιητικη γλωσσα - που δεν ειναι τμημα της γλωσσας αλλα δυναμικη μορφη της -, το κεντρικο ζητημα δεν ειναι ο ορισμος της, αλλα η διαπιστωση, δηλαδη τελικα η εξασφαλιση της ελευθεριας των δυνατοτητων της. Ξεκινωντας λοιπον με ερωτηματα μπορουμε να φτασουμε στην αληθεια που τα γενναι και να εχουμε ετσι της απαντησεις μας, που κι αυτες αντανακλουν γλωσσικες στασεις και ενεργειες, οχι κουφιεσ σκεψεις.

Το κεντρικο ερωτημα για την ποιητικη γλωσσα ειναι καθαρα ανθρωπολογικο και σχετιζεται με τις δυνατοτητες της. Φυσικα, μια και η ποιηση υπαρχει και ασκειται οπως ασκουνται τα αλλα μας, κανενα ερωτημα δεν εχει πραγματικα σημασια - ομως αυτο δε σημανει και πως πανει το ιδιο το ερωτημα, ειναι μονο διδακτικο το οτι αυτο τιθεται και οδηγητικο προς την απαντηση.

Μπορουμε λοιπον ν' αναρωτηθουμε αν οσα λεει η ποιηση αναγονται, αναφερονται και δικαιωνονται σε κατι, και ας ονομασουμε αυτο το κατι πραγματικοτητα, η αν η ποιηση αποτελει ενα κλειστο κυκλο αυτοαναφορας, στον οποιο ολα λειτουργουν εσωτερικα και εκει ολοκληρωνονται.

Αν συμβαινει το δευτερο, τοτε οι σκεψεις, τα αισθηματα, η ψυχικη γευση του ποιητικου υποκειμενου, οσο κι αν αυτο το ιδιο τα αναγνωριζει στη γλωσσα του και του δινουν τη βεβαιτητα της πραγματικοτητας, δε φτανουν πραγματικα στους αλ-

λους, κι αν νομίζει οτι φτάνουν η και του λενε οι αλλοι ετσι, η ολη αυτη κατασταση ειναι αυτοαναφορικη, δεν υφισταται εξω απο αυτο το συγκεκριμενο υποκειμενο. Ετσι η ποιητικη γλωσσα ειναι μια κατασκευη και κουφια συμβαση ολοκληρη η γλωσσα. Μια κατασκευη που εχει δημιουργησει καποιους ορους, μεσα στους οποιους αυτοκαταξιωνονται ολα - και αυτο ειναι ο,τι λεμε πραγματικοτητα η οπως αλλιως ονομασουμε αυτο το εναντι μας κατι. 'Η, κιολας, λεμε πως δεν υφισταται τιποτα αλλο απο αυτο που ονομασαμε συμβαση και κατασκευη και που μπορει να θεωρηθει το ενα και μονο, καθεαυτο ακραιο. Αλλα, βεβαια, με τετιους ορους δεν ειναι δυνατη η ιδια η ποιηση και η ποιητικη γλωσσα, αφου δε θα μπορει να ειναι ποιητικη, ουτε εαυτης, και να κοινωνει προς τιποτα, αλλα θα υπαγεται, θα καθοριζεται απο ορους εξωγλωσσικους και αρα λαθεμενους, αδιακριτα μαλιστα απο τη μη ποιητικη γλωσσα.

Αν ομως η ποιητικη γλωσσα αναφερεται και αντλει απο κατι εξωτερικο της, στο οποιο μετεχει, τοτε ο,τι λεμε, δινει υποσταση, ειναι η ουση της σκεψης, των αισθηματων, της ψυχικης μας γευσης. Τοτε, το ποιητικο υποκειμενο δεν κατασκευαζει ματαιοτητες, αλλα δημιουργει πραγματικοτητες. Η ζωη του και η γλωσσικη του πραξη ειναι συνεχεια των πραγματων και εχει ανταποκριση σ' αυτα. Το υποκειμενο και η πραγματικοτητα, η ο,τι εξωτερικο του, αυτο το κατι στο οποιο, απο το οποιο και για το οποιο μιλαει, συναποτελουν προσωπα ποιητικα, ειναι ο ποιητης και η μουσα του, και η κατασταση εμπνευσης αποτελει μια ολοκληρωμενη οντοτητα, πληρη και τελικη.

Το ζητημα λοιπον των δυνατοτητων της ποιητικης γλωσσας φαινεται να υπαρχει σε σχεση με το ερωτημα αν αυτη εχει η οχι οντολογικη υποσταση. Αν βαλουμε, οπως φαινεται αναγκαιο να το κανουμε μετα απο τα παραπανω, αντιμετωπη την ανθρωπολογικη και πολιτισμικη πραγματικοτητα σ' αυτο το ερωτημα, μοιαζει να συνηγορει με την αποψη του οντολογικου χαρακτηρα της ποιητικης γλωσσας. Τι ειναι ομως στ' αληθεια η οντολογια και το οντολογικο; Ειναι αυτο που ονομαζουμε πραγματικοτητα ακραιο και σταθερο; Ποιο ειναι το πραγματικο και οντολογικο; Το οντολογικο ειναι αληθινα ακραιο; Και προπαντος αυτοι οι οροι και αυτα τα ερωτηματα ειναι γνησια

και συνεπη σε σχεση με την ελευθερια που απαιτει η ανθρωπολογικη μας φυση και με το γεγονος, το ανθρωπολογικα βιουμενο και πολιτισμικα βεβαιωμενο, της μεθεξης σε κατι, που δε μπορει να ειναι ατομικη μας κατασκευη;

Η απαντηση σ' αυτα τα ερωτηματα θα βοηθηθει, αν δουμε τα πραγματα στην απλη, καθημερινη τους, οικεια μας εκδηλωσι.

3.0. Η ποιητικη γλωσσα μάς δινει την αισθηση οτι μ' αυτην λεμε πιο αποτελεσματικα πραγματα πολυ ουσιαστικα, που αλλιως δε λεγονται. Αυτο μπορει να σημαίνει οτι πραγματικα τα λεμε η οτι νομιζουμε πως τα λεμε η οτι διαμορφωνονται απο το γεγονος οτι τα λεμε.

3.1. Με την πρωτη πιθανοτητα τιθεται το ζητημα της διακρισης γλωσσας και πραγματων, και ταυτισης τους, κατα τη γλωσσικη μας σταση, αν αυτη ειναι πραγματικα δυνατη, και κατα τις θεωρητικες αποψεις, αν αυτες μπορουν πραγματικα να συνιστουν η να μεταφραζονται σε γλωσσικη πραξη. Το να συμβαινει το τελευταιο, δηλαδη να μπορουν οι θεωρητικες ιδεες να αποτελουν γλωσσικες πραξεις, παραπεμπει στην ταυτοτητα γλωσσας - πραγματων, που οι ιδιες αυτες αρνουνται, αρα πρεπει να αποκλεισθει απο τις φυσικες πιθανοτητες. Γενικότερα, το ζητημα της σχεσης γλωσσας - πραγματικοτητας ειναι απο τα πιο παλια θεωρητικα προβληματα, που η ανθρωπολογικη πολιτισμικη πραγματικοτητα φαινεται να το στηριζει θετικα, προπαντος αντιθετικα στην αποψη του δεδομενου της αξεπεραστης διακρισης τους και οχι γιατι η αποψη για τη σχεση τους φαινεται φυσικη. Στ' αληθεια η παραδοσιακη πολιτισμικη πραγματικοτητα βρισκεται, βεβαια, εξω απο τα Κρατυλικά διλημματα, εστω και με την υπαγωγη τους στην αντιθεση *φουσει η θεσει*. Νομιζω οτι η μονη δυνατη φυσιολογικη και χωρις φιλοσοφικο εκβιασμο των πραγματων θεωρηση αυτης της αποψης ειναι πως η πραγματικοτητα, η οπως αλλιως ονομασουμε ο,τι ακραιο, ειναι συνεχης και αδιαιρετη, και πως μια τετια διατυπωση υπαρχει μονο απαντητικα στις διακρισεις μας και οχι γιατι υπαρχει

για την πραγματικότητα θεμα διακρίσεων η μη διακρίσεων. Η πραγματικότητα είναι πραγματικότητα και αυτό είναι το μόνο που μπορούμε να πούμε γι' αυτήν, και είναι πολύ, γιατί στ' αλήθεια συνιστά γλωσσική παρεκβαση.

3.2. Η δεύτερη πιθανότητα, της μοναξιάς της γλώσσας είναι καταλυτική. Μπορεί, όπως λέει ο e.e. cummings, να μην τον νοιάζει τον ήλιο, αν εμείς γράφουμε ποιήματα. Αλλά, πάλι, μπορεί, το αντίθετο να είναι το ίδιο πραγματικό, με τη γλώσσα του ίδιου ποιητή, αφού μπορούμε να μην πεσουμε στο λάθος να προσπαθήσουμε να μάθουμε τ' άστρα να μη χορευουν. Ποιο από τα δύο είναι το πραγματικό και πώς ο ίδιος, κάλος, ποιητής μπορεί να τα λέει και δυο; Η απάντηση είναι ότι ίσως τα δύο αυτά λένε το ίδιο πράγμα, φωτισμένο από δυο πλευρές - που προπάντος ενδιαφέρει ότι υπάρχουν. Το πρώτο λέει πώς ο άνθρωπος είναι μονός, το ξέρει και το νιώθει, και η ύπαρξή του είναι νησί στο κενό - που δεν ακούει κανένας είδους καμπάνες, για να θυμηθούμε κι άλλον αμερικάνο. Το δεύτερο λέει πώς η πραγματικότητα είναι βεβαίη, πώς εξαρτάται από τον άνθρωπο και πώς ο ποιητής δεν κάνει το λάθος να τη βιάσει - για να θυμηθούμε τώρα τους κινεζούς. Τιποτά καινούργιο. Αυτές οι αποψεις έχουν διατυπωθεί καθαρά με την οδό της φιλοσοφικής γλώσσας. Μόνο που υπάρχει ένα κρατούμενο: πώς ο cummings και οι ποιητές δε μιλάνε με γλώσσα φιλοσοφική αλλά με γλώσσα ποιητική. Και η ουσία της ποιητικής γλώσσας δεν είναι η γνωστή, η αντικειμενικά αναγνωρίσιμη σκεψη που κυνηγάει το χέρι της και κάποια αντικειμενική επιβεβαίωση, αλλά προδιανοητικές, οντολογικές η και αλλιώτικες καταστάσεις μετοχής, που εκφράζονται στο υλικό, φυσικό πεδίο με τις ισχυρές γλωσσικές μορφές του ρυθμού, του ήχου, της παύσης κλπ. Στις παραπάνω λοιπόν διατυπώσεις του ποιητή μάς ενδιαφέρει η παιγνιδιαρική διάθεση του, που έχει αποκατω της η βαθιά της *κατι άλλο* από τη σκεψη του και την διαποτίζει. Αυτό το *κατι άλλο* είναι που κάνει ολό το παγνίδι, την ουσία της ποιησης. Κατι από το οποίο αντλείται η γλώσσα, από το οποίο ρέει η μάνα του νερού, για να θυμηθούμε και το Σόλομο μας.

Όμως αυτό δεν υπάρχει πάντα *μεσα* στην ποιητική γλώσσα. Συνήθως αποτελεί το μακρινότερο ή κοντινότερο προσήμα της, μια ψυχολογική ή πνευματική ή, ακόμη χειρότερα, μηχανιστικά διανοητική και εγκεφαλική αναφορά της. Τότε η γλώσσα γίνεται αυτοαναφορική και ολοκληρώνεται σ' ένα φαυλο κύκλο, ώστε στ' αλήθεια να *νομιζουμε* πως μιλάμε γι' αυτά που παμε να πούμε και να μενούν ανειπώτα ή να ταυτίζεται η εντύπωση μας με την πραγματικότητα. Βάζουμε το ρυθμό ή τη μουσικότητα ή ο,τι άλλο συνειδητοποιούμε σε ρόλους τεχνητούς - πράγμα που βεβαία φαίνεται στην ολική προφορικότητα της ποιητικής γλώσσας. Και αυτό δεν ξεπερνιέται αν συμβεί να επιβαλούμε αυτή τη γλώσσα μας και να έχουμε μικρή ή ευρύτερη αναγνώσιση, πράγμα τόσο συχνό με τους ποιητές όλων των ειδών, αφού οι αναγνώστες ή ακροατές μας μπορούν κι αυτοί να κάνουν το ίδιο με μας και να *νομίζουν* τα δικά τους. Η σωτηρία από αυτά, αν υπάρχει, βρίσκεται σ' αυτό το *κατι άλλο*, που φυσικά δε μπορεί να είναι κατι μυστηριακό, αλλά αντίθετα θα είναι απλό και κανονικό. Και θα πρέπει ο πραγματικός ποιητής να το ξέρει, και όσο πιο καλός ποιητής είναι, τόσο πιο καλά θα το ξέρει αυτός - και ίσως έτσι παει σε μια άλλη μοναξιά, όχι όμως γλωσσική αλλά τυπικά, όχι ουσιαστικά, κοινωνική.

Το κρίσιμο σημείο είναι πώς μπορεί να μπει το όριο, αν πραγματικά μπορεί να μπει, ανάμεσα σ' αυτή τη μονωση που κοστίζει η ουσιαστική γλωσσική κοινωνία και στην αποκοπή στο χώρο της γλωσσικής κατασκευής, γιατί αυτή η ανυπονοία στη γλωσσική ποιητική μοναξιά είναι, στο θεωρητικό επίπεδο, καταλυτική, και στην πράξη της ζωής μια εικόνα θανάτου - μπροστα στο φοντο του γλωσσικού παραδείσου. Είναι λοιπόν βασανιστικό το ερώτημα για το αν η γλώσσα μας λείπει πραγματικά που είναι *με* αυτήν ή *και με* αυτήν η αν η γλώσσα μας είναι μια πραγματικότητα καθεαυτήν παράλληλα, δίπλα ή ασχετα με μια άλλη απροσπελαστή, ή με αυτή τη γλώσσα μη προσπελασίμη, πραγματικότητα. Γιατι αν η γλώσσα μας είναι στ' αλήθεια ερημη και ο ακροατής ή αναγνώστης μας τη δεχεται με τη δική του ερημία, τότε στ' αλήθεια αυτή η γλώσσα υπάρχει για να λείπει και να κάνει γλωσσική πράξη την πραγματικότητα του οντολογικού, υπαρξιακού μας θανάτου. Μ' αυτή τη

γλώσσα δεν υπάρχει επικοινωνία, ενότητα, πραγματικότητα, αλλά βρισκόμαστε ο ένας δίπλα στον άλλο, κάνουμε και ακούμε η διαβάζουμε ποιηση, αλλά όσα λέμε κι ακούμε είναι μοναχά τους, δεν αντιστοιχούν σε τίποτα, και τα αισθήματα, οι σκεψεις, οι ψυχικές μας ιδιαίτερες γευσεις, που συνιστούν την οντότητα μας και μας αφήνουν την αίσθηση μιας υπαρξιακής ταυτότητας είναι όλα κατασκευές, που, το πολύ, διαχειρίζονται κάποιες δυνατότητες, γλωσσικές αλλά μακρινές μας, ένα υπαρξιακό ρυθμό, ας πούμε, που δεν τον πραττούμε αλλά μας πραττει, η και μας προσπερνάει, όπως ο αέρας της αναπνοής και της ψυχής μπορεί να μας ζει χωρίς να τον κάνουμε γλώσσα πνοής η να φυσάει δίπλα μας τα φύλλα, κι εμείς να βρισκόμαστε σε φυσική η υπαρξιακή νεκρώση.

Αλλά είναι ίσως φανερό πως μια τέτια πιθανότητα είναι σ' αλήθεια μια φιλοσοφική σκεψη παρα ποιητικό ενδεχομενο. Γιατι, και αν ακόμη ο ποιητής τραγουδάει στο κενό, χωρίς να πραγματώνει με γλωσσική πράξη κάτι πέρα απ' αυτόν, δε μπορεί να εξαντλησει, και ως προς τον ίδιο του τον εαυτό, τα δεδομένα που προϋποθέτει η ίδια του η υπαρχή και οντότητα και που δεν εξαρτώνται από αυτόν, ούτε στις πιο ακραίες του ατομικές η πολιτισμικές συλληψεις. Για παραδειγμα, ποιος μπορεί να πει, με την πιθανότητα να ξεπερνάει τα δεδομένα πραγματά, ότι η συνειδηση του εαυτου του η και ο ιδιος του εαυτου, καθεαυτον, είναι ορος απαραβατος θεωρησης των παντων; Ή, ακόμη, πως μπορεί με σιγουρια να πει κανεις ποτε σ' αληθεια κανει την ποιηση του, αφού ουτε η σχετικη προθεση του μπορεί να είναι ο αποφασιστικος ορος ουτε μπορεί να ξερει παντα συνειδητά, και μαλιστα με το θεωρητικο εγκεφαλικο φορτωμα που κουβαλαμε ολοι, ποια είναι η πραγματικη ποιητικη του γλωσσα; Μπορει μονο να είναι σιγουρος και υπευθυνος για ο,τι επιλεγει σαν αντιπροσωπευτικο του, αλλά δε δεσμευει κανεναν, και πρωτα την ίδια του την υπαρξιακή εκφραστικότητα, για ο,τι άλλο λέει και τον εκπροσωπει σ' αλήθεια.

Και σ' αυτό το σημείο είναι προσφορο να δουμε πιο αμεσα και απλα το γλωσσικο ρολο του ακροατη η αναγνωστη. Αυτος βεβαια φαινεται σταθερος στην περιπτωση που λειτουργει ως προς ένα προσωπικο, εντεχνο ποιητη, αλλά είναι εναλλασσομε-

νος με το ρολο του τραγουδιστη, στην περιπτωση του λαϊκου, δημοτικου για μας τους ελληνες, τραγουδιου. Απο αυτη τη δευτερη οπτικη φαινεται πιο καλα και η φυση του ρολου του δεκτη της γλωσσας, αφου αυτος, στα ευρυτατα ορια της πολιτισμικης ανθρωπολογιας, ειναι ακροατης, μαλιστα μιας ολικης γλωσσικης πραξης, της οποιας ειναι και θεατης και γενικα ολικος μετοχος, ωστε τελικα δε διαφοροποιειται απο τον τραγουδιστη και απο τους αλλους ενδεχομενους μετοχους, ουτε καν, πραγματικα, απο το τραγουδι. Έτσι, για να γινει μια θεωρηση των πραγματων απο τη σκοπια του αναγνωστη και για να μην ειναι απατηλη, πρεπει να τον προβαλλει, ας πουμε, στο φυσικο φοντο του ακροατη. Ποσο ειναι αυτο τελεσφορο φαινεται αν, για να δουμε τις αρνητικες συνεπειες, μελετησουμε το ρολο του αναγνωστη της ποιησης μεχρι τις ακραιες του δυνατοτητες, που τον οδηγουν να γινει, δεχομενος το ποιημα οπως θελει η του παει, αναγνωστης-ποιητης ενος ποιητη, για τον οποιο το μονο ενδεχομενο της γλωσσικης πραγματωσης ειναι αυτος ο ιδιος ο αναγνωστης του. Που σημαινει, μ' ενα λογο, οτι αυτος ξαναγυριζει στην αρχικη, αρχεγονη μορφη του μετοχου, μαζί με τον ποιητη, στο τραγουδι.

Και αυτη η τελευταια αναγκαστικη αναφορα, του τραγουδιου, μπορει να μας οδηγησει παρακατω, γιατι το γλωσσικο γεγονος του τραγουδιου ειναι μια μητρα πραγματωσεων και απαντησεων. Το τραγουδι ειναι γλωσσικα ολικο, συλλογικο και παροντικο. Άρα δεν υπαρχουν σ' αυτο οσα γενναι η γραφη (που φτανουν σε ο,τι γενναι η αστικη κοινωνικη πραγματικοτητα), δεν υπαρχει σ' αυτο η εννοια της χωριστης ατομικοτητας (υπαρχει ομως η πρισματικη εκδοχη του προσωπου) και δεν υπαρχει χρονος, δηλαδη τελικα η κατηγοριοποιηση του οντος και διανοητικα προβληματα - αλλα υπαρχει πληρης και αδιαίρετη πνευματικοτητα, οπως δειχνουν τα τραγουδια-πραγματωσεις του τραγουδιου.

3.3. Απο την οπτικη λοιπον του τραγουδιου μπορουμε να δουμε την τριτη και τελευταια περιπτωση απο αυτες που υποθεσαμε παραπανω, δηλαδη η ποιητικη γλωσσα να ειναι πραγματωση ολων των ενδεχομενων της πραγματικοτητας. Και μαζί, με

αυτη την τελευταια εκδοχη, μπορουμε να δουμε και τα θεματα που θεσαμε τα σχετικα με το οντολογικο και το πραγματικο και της βιουμενης μεθεξης μας σε κατι αλλο απο μας.

Πρωτα να σημειωσουμε οτι στο τραγουδι δεν υπαρχει επικληση για εμπνευση, αλλα πως ο,τι θα μπορουσε να την προσφερει μετεχει στο τραγουδι με καποια μορφη, του παλιου ας πουμε η, πιο αμεσα, ενος γεννωμενου και ελευθερα αναπτυσσομενου ρυθμου. Μαζι, ας θυμηθουμε οτι τα δεδομενα του τραγουδιου, α ξεχωριστα και δυναμικα μορφολογικα και περιεχομενου (οι διακρισεις δεν ειναι της γλωσσας του τραγουδιου αλλα της φιλολογιας μας) ειναι προγενεστερα και δημιουργικα της συγκεκριμενης μορφης του, προπαντος με ο,τι εμεις ξεχωριζουμε σα δομες και δυναμικες φορμουλες, η, αν προτιμαμε, χναρια η οπως αλλιως τα ταμπελλαρουμε, αλλα με τα ιδια του τα εσωτερικα χαρακτηριστικα, που δεν ξεχωριζουν το τραγουδι απο τους τραγουδιστες που το πραγματωνουν, την εξωτερικη, υλικη ας πουμε εκδηλωση του απο το μερακι η απο τη γλωσσικη, συγκεκριμενη μορφοποιηση παρορμησεων που, συλλογικα, μοιραζονται σε τραγουδισμα και ακροαση, χορο, ψυχικη αποδοχη οσο εκπομπη.

Πραγματωνεται λοιπον το τραγουδι σαν μια πρωτη και αρχικη εκδηλωση, μια κι εξω κι α ξεχωριστα απο την πραξη της ζωης, ενιαια φυσικοκοινωνικης, και δεν επιτρεπει ουτε επιδεχεται στ' αληθεια ερμηνειες και πνευματικες εκδοχες αλλες απο αυτες που συνιστα η ιδια η πραγματωση του.

Ετσι μπορουμε να δουμε πιο καλα το οντολογικο προβλημα και το ζητημα της μεθεξης. Για το τραγουδι δεν υπαρχει θεμα αναφορας σε καποια οντολογια, γιατι το ιδιο δε μπορει παρα να ειναι ο,τι αυτη ειναι η ο,τι ειναι αυτο στο οποιο αυτη θα αναγοταν η που, ακομη, θα την αντικαθιστουσε. Αν το ονομασουμε ον η οχι, δεν εχει σημασια. Σημασια εχει ο,τι το τραγουδι συνιστα, το ιδιο, τη βιωση του, ειναι ενα πραγμα. Αν λοιπον πουμε πως υπαρχει κατι εξω απ' το τραγουδι, αυτο, για το ιδιο το τραγουδι δε σημαινει τιποτα, ουτε θετικα ουτε αρνητικα. Δεν υπαρχει, απο την αποψη του, καμια αναγκη απαντησης, γιατι δεν εχει καμια ερωτηση η αναφορα. Μπορει μονο να εχει σχεση με ο,τι μπορει να ειναι διαφορετικο του, χωρις παντως το



διαφορετικο να του είναι αλοτριο. Το *κατι άλλο* λοιπον δεν υπαρχει για το τραγουδι, αφου δεν πηγαζει και δεν αναγεται σε τιποτα. Είναι αυτο που είναι, πληρες και τελειο, οχι, κατ' αρχην, καλο η κακο, ομορφο η ασχημο, αλλα επιδεχεται, η δεν επιδεχεται, οτιδηποτε δευτερευοντως και οχι κατ' ουσιαν αλλα στο βαθμο που του το ζηταμε απο τις γλωσσικες μας αποκλισεις.

Το τραγουδι είναι μια πρωτογενης εκδηλωσις, αξεχωριστα βιολογικη-ψυχικη-πνευματικη, οχι με την εννοια ο,τι τα συνενώνει αυτα αλλα γιατι δεν υφισταται η διακριση τους. Η ολικη του γλωσσα, απο τη σκεψη ως την αλογη ηχητικοτητα και το γενικο του ρυθμο, το αναγει σε πρωτογενη σχηματα, που διαπιστωνουμε, για παραδειγμα, με τη μορφη δομων και που υφιστανται αξεχωριστα σε ο,τι ονομαζουμε υλικο και πνευματικο τροπο συλληψης τους, ενω αυτα τα ιδια υπαρχουν οπως υπαρχουν και ο τροπος συλληψης τους απο μας δεν τα καθοριζει αλλα προκυπτει απο αυτα και την υπαρξη τους. Η γλωσσα του τραγουδιου είναι συνεχομενη μεχρι τα ορια οπου μπορουμε να τη συνειδητοποιησουμε και να διαπιστωσουμε πως προχωραι περα απο αυτα και να νιωσουμε πως απο αυτην αρχιζει να γεννιεται η ιδια η συνειδητοποιηση της απο μας. Είναι μια προγλωσσικη κατασταση ακραια και γενετικη της γλωσσας, μια μη-γλωσσα που η φυση της είναι να αναπτυχθει σε αυτο που είναι η γλωσσα. Οι γιαπωνεζοι εχουν τη λεξη *wabi* που το λει αυτο και σημαινει την κατασταση τερψης του μη-υπαρχειν, κατι σαν το κινεζικο *tao* και το γενετικο *τιποτα* του *Tao te Tsing* η ο,τι αναλογο αλλου. Αυτη είναι μια κατασταση μεθεξης, οχι σε κατι που μπορουμε να ορισουμε, εστω, τελικα και σαν περα απο μας, οπως το λεμε μεχρι τωρα, αλλα ενας χωρος πολυ οικειος, πιο οικειος απο τις συνειδητες καταστασεις της ζωης μας και τους ορους των πνευματικων μας κατηγοριων. Μια απο τις πιο οικειες μας σχετικες καταστασεις είναι ο ρυθμικος-μουσικος τροπος, με τον οποιο ξεκιναι το ποιημα, μια κατασταση δυναμικη που τεινει προς την μορφοποιηση και εξελισσεται στο βαθμο που παυει η συνειδητοποιηση μας και αφηνομαστε στο τραγουδι.

Αφηνομαστε, αν ειμαστε ανθρωποι του τραγουδιου, και δεν αφηνομαστε, αν ειμαστε ανθρωποι της γραφης. Και υπαρχει τεραστια αποσταση αναμεσα στις δυο αυτες πολιτισμικες καταστασεις, που, οσο κι αν τις ενωνουν σταθμοι πορειας, οι χωροι τους τρεφουν πολυ διαφορετικες πολιτισμικες μορφες. Βεβαια, τις πολεις τις φτιαχνουμε με φυσικα και πολιτισμικα υλικα δεδομενα η πρωτογενη η αρχεγονα. Αλλαζουν λοιπον οι μορφες (τι διαφορα απο το μιλημα στο Internet!), αλλα οι αφετηριες πως ν' αλλαξουν; Έτσι εχουμε μια ποιητικη γλωσσα που ειναι αναπτυγμα η αποκλιση του τραγουδιου με μια παραστατικη ελλειπτικη μορφη της, τη γραφη με τα ειδη της, και που ολοκληρωνεται οργανωνοντας, η προσπαθοντας να το κανει, την ποιητικη γλωσσα, τον ποιητη και τον αναγνωστη προς την αρχικη καταστασιακη ενοτητα, αλλα περιεχοντας και τα κενα που επιβαλλει, για να υπαρξει, η γραφη και μενοντας, με τη λαχταρα κοινοτητας και κοινωνιας, στις δαγκανες του χρονου και σε καποιο βαθμο της θανατικης μοναξιας.

4. Και λοιπον; Ποιες δυνατοτητες εχουμε οσοι ειμαστε ποιητες, περνοντας τις εξετασεις του Σαρανταρη η οποιες αλλες σχετικες; Κι επειδη η ποιητικη δυνατοτητα ειναι ανθρωπινη, διαβαθμιζομενη, και οχι προσωπικη ποιοτητα, τι δυνατοτητα ποιητικη εχει η γλωσσα του καθενος μας; Οι ψυχικες μας γευσεις, ο ερωτας μας, ο θανατος μας, δεν ειναι κατι που μπορουμε να το πουμε, στο βαθμο που ξαναγυρναμε, απο την αλγεβρωμενη γλωσσα, σε καποια γλωσσα ποιητικότερη;

Νομιζω πως εχουμε ολες τις δυνατοτητες με τη ζωη και τη μελετη μας. Ζωη και μελετη τραγουδιου και πραγματων, βιωματικα και βιωματικων πραξεων, γλωσσικων πραξεων, που ο συνεκτικος τους ερωτας, η *φιλοτης* του Εμπεδοκλη, μορει να μας οδηγησει ως τη γλωσσικη αυτοπραγματωση, η οποια ακυρωνει τη διακριση μιας γλωσσας απο καποια πραγματα και δειχνει τη γλωσσα σαν εκδοχη των πραγματων και τα πραγματα σαν εκδοχη της γλωσσας. Για να παρουμε ενα βοηθητικο παραδειγμα, αυτα που μπορουν να πουν οι θετικες επιστημες για ενεργεια και υποσωματιδια και για δημιουργια απο τον πειραματι-

στη και προπαντος αυτο το γλωσσικο αισθημα που μπορει να εχει κανενας πως υποκειται σ' αυτα ολα και τα κανει δυνατα, να λεχθουν η να πραχθουν, αυτο δεν ειναι το ιδιο εκεινο που αναγνωριζουμε στην εμπνευση, στην κατασταση δηλαδη δημιουργιας; Και εχει, αυτο το ιδιο, καμια αναγκη να το ονομασουμε φιλοσοφικα ον η γιγνεσθαι η οπως αλλιως; Αν παμε απο τον Ηρακλειτο στους ινδιανους και το δημοτικο τραγουδι διπλα μας, κοιτωντας, αρχικα, και απο τη μερια του Σολωμου, με ε- ναν τετιο τολμηρο, απλο και περιληπτικο, ας πουμε, κυκλο, τουλαχιστον θα εχουμε μια καλη μελετη. Η ζωη, η ιδια του κα- θενος και ποιητικη του γλωσσα, απο κει και περα, θα κανει ο,τι μπορει να κανει. Ό,τι πραγματικα μπορει να κανει.

## ΣΥΖΗΤΗΣΗ

ΘΑΝΑΣΗΣ ΝΑΚΑΣ (στους Μ.Γ. Μερακλή, Α. Στεφάνου)

Κ. Πρόεδρε, δεν είχα κάτι έτοιμο. Ακούσαμε σήμερα το πρώι τέσσερις έξοχες εισηγήσεις που έθιξαν πολλά καιρία ζητήματα και πιστεύω ότι θα ήταν κρίμα να τα αφήσουμε χωρίς μια στοιχειώδη συζήτηση, γι' αυτό και πέρνω τώρα το λόγο, ερχόμενος στο βήμα και να με συμπαθάτε. Ο κ. Μερακλής στην πράγματι εξόχως ενδιαφέρουσα εισήγησή του, μιλώντας από μια ανθρωπολογική σκοπιά για τις σχέσεις της λαϊκής κυρίως γλώσσας με την ποίηση και με μια γενική έννοια ρυθμού, - ακούσαμε για παραλληλισμό, για συμμετρία και άλλα -, αναφέρθηκε ειδικότερα και στην επαναδίπλωση. Είναι μια πρωτογενής διεργασία, ένα πρωτογενές γλωσσικό ενέργημα, όχι μόνο για την παραγωγή λόγου, ήχων, - την ηχολαλία στη βρεφική ηλικία, την συναντούμε και με πολλές άλλες λειτουργίες, διαβάθμισης, επίτασης και άλλες και μάλιστα πολύ νωρίς στα παιδιά προτού να φτάσουν στο στάδιο της γραμματικής της πρότασης, όταν δηλαδή φτιάχνουν προτάσεις των δυο λέξεων "μαμά... τσιτσι, μαμά... κοκό"... μπορούνε τότε να κάνουν επίταση και να πούνε "άτα ατα ατα" ή "μαμ, μαμ, μαμ" και επαναλαμβάνοντας με αυτό τον τρόπο, να δώσουν έμφαση στο λόγο τους, κάτι που και εμείς μεγαλώνοντας δεν το αποβάλλουμε, το έχουμε κατακτήσει και το αναπαράγουμε, φυσικά, ύστερα κάνουμε έμφαση και με πολλούς άλλους τρόπους. Στους λαϊκούς ανθρώπους αυτό είναι πάρα πολύ συχνό, αυτή δηλαδή η επαναδίπλωση για επίταση, για διαβάθμιση και τη συναντούμε με πάρα πολλές άλλες μορφές, παγιωμένες, ελεύθερες κτλ. Ο κ. Μερακλής έχει γράψει βέβαια και έχει δώσει πολύ συγκεκριμένα παραδείγματα από τον παιδικό λόγο, έχω υπόψη μου μια τέτοια δική του εργασία και θέλω απλώς τώρα να πω στον φίλο τον κ. Μερακλή ότι πραγματικά αυτή η μελέτη έχει αρχίσει να γίνεται, όχι μόνο απ' τη γερμανίδα λαογράφο, δεν ξέρω ποια είναι η ειδικότητά της, αλλά ειδικά για την νέα ελληνική μελετάμε. Υπάρχει η Αρσένοβα που τη μελέτησε στην βουλγαρική, στην αλβανική και στην νέα ελληνική, ο Σετάτος μας έχει δώσει μια εργασία και εγώ βέβαια παλεύω μ' αυτό το θέμα, το εξόχως ενδιαφέρον,

διότι έχει και ρυθμό, έχει κι όλες τις άλλες λειτουργίες που είπα και πραγματικά ενδιαφέρει και την ποιητική γλώσσα. Και μια μικρή παρέμβαση, ερώτηση για την κα. Στεφάνου. Από την ενδιαφέρουσα επίσης ανακοίνωσή της κράτηση, μεταξύ άλλων πολλών, εκείνη την πρότασή της: "Να ξανακούσουμε τα φωνήεντα του Ομήρου από τους Αρχαίους ή του Κάλβου γ.π. από τους νεότερους και από άλλους ποιητές". Μάλιστα σ' ένα συγκεκριμένο χωρίο του Κάλβου που μνημόνευσε η άμεση διαδοχή του "πετάει, πετάει η ψυχή", το ασυναίρετο ρήμα δηλαδή το διαδέχεται ένα τμήμα φράσης που δεν συνιστά κάποιου είδους σύνταγμα, γιατί είναι ρήμα και άρθρο, ακολουθούν τους ονοματικούς όρους συντάγματος. Αυτό μας αποκαλύπτει μια ενδιαφέρουσα περίπτωση ομοηχίας που δεν είναι ομοηχία μεταξύ λέξεων ή ομοηχία μεταξύ φράσεων ή μεταξύ φράσης ή λέξης αλλά είναι μια ομοηχία που ξεπερνά τα όρια, είτε της λέξης είτε της φράσης. Η τυποποίηση των σχημάτων ομοηχίας με απασχολεί ερευνητικά, γι' αυτό και το επισήμανα, αλλά σ' αυτό που θα πω τώρα υπάρχει και μια ερώτηση για την κα. Στεφάνου. Ως προς την εκφορά των φωνηέντων της γλώσσας μας ξέρουμε ότι από ποιητές αλλά και από κριτικούς και αναγνώστες της ποίησης το ασυναίρετο, η συνάντηση των φωνηέντων εισπράττεται όντως πολύ συχνά ως συγκινησιακό και κάποτε ποιητικά πιο φορτισμένο απ' ό,τι το συνηνημένο. Θυμίζω και το "δε σ' αγαπώ, σ' αγαπάω" του Παλαμά. Αλλά, εδώ είναι το ερώτημα για την κα. Στεφάνου, το να βάζουμε στην ίδια κατηγορία τα φωνήεντα του Ομήρου και του νεοέλληνα Κάλβου μπορεί να μας αποκαλύψει μέσω της ποιητικής τους εκφοράς μιαν άλλη αξία των φωνηέντων στη νέα ελληνική, π.χ. την διάκρισή τους σε μακρά ή μακρύτερα και σε βραχεία ή βραχύτερα, όπως κάποιιοι ελάχιστοι ποιητές ή ελάχιστοι επίσης τραγουδοποιοί το έχουν υποστηρίξει, φοβάμαι χωρίς επιστημονική τεκμηρίωση.

### Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Θα μου επιτρέψετε, μια κουβέντα έχω να πω σ' αυτά που είπαν ο κ. Νάκας και ο κ. Μερακλής. Απλώς να προσθέσω ότι ο Marcel Jousse, ένας σπουδαίος γάλλος ανθρωπολόγος, του οποίου έχω βγάλει ένα βιβλίο, και είναι γνωστό, με αποσπάσματα

από τα έργα του, μιλάει για την αρχή της δυαδικότητας και εξηγεί αυτή ότι η επανάληψη της λέξης ή εν πάση περιπτώσει αυτή είναι η άποψή του, ξεκινάει με βιολογικές εκτονώσεις. Λέει ότι υπάρχει μια τάση στη βιολογία μας να επαναλαμβάνει δεύτερη φορά με ένταση κάτι που έχει ήδη υπάρξει.

### ΧΡΙΣΤΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ

Θα ήθελα να κάνω δύο παρατηρήσεις. Η μία αφορά την ομιλία του κ. Σκαρτσή. Είπατε πως η γλώσσα ποιείται με τις θρησκευτικές τελετουργίες και μάλιστα και μ' αυτή την επανάληψη που αναφέρατε. Ο George Thomson, στο πέμπτο μέρος του βιβλίου του, *Το Προϊστορικό Αιγαίο*, που αφορά τον Όμηρο, συζητάει διεξοδικά τη σχέση ποιητικής γλώσσας και μαγείας. Ήθελα απλώς να το επισημάνω αυτό και να ρωτήσω αν έχει να να μας πεί τίποτα πάνω σ' αυτό ο κ. Μερακλής.

Το άλλο που θα ήθελα να πω αφορά την ομιλία του κ. Μαρκίδη, σε δυο σημεία: Το πρώτο αφορά τη χρήση δυσκολοεξηγήτων, περιέργων, ή ανύπαρκτων, αν μπορώ να πω έτσι, λέξεων από τους ποιητές. Σημείωσα εκείνο που αναφέρθηκε για τον Ελύτη και τον τρόπο που έγραφε τις λέξεις, και θα ήθελα να θυμίσω το ρήμα *κατακυρθεύω* που χρησιμοποιεί στο ποίημα "Ρήμα το σκοτεινόν" που περιέχεται στη συλλογή *Τα Ελεγεία της Οξώπετρας*. Τί σημαίνει *κατακυρθεύω*; Το θέμα προκάλεσε μεγάλη συζήτηση στο Διεθνές Συνέδριο *Οδυσσέας Ελύτης. Ο Ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*, που οργανώθηκε τον Ιούνιο του 1994 στην Κω, και έχω λάβει πρόσφατα από τη γλωσσολόγο Νίκη Χριστοδούλου μια μικρή μελέτη για το περιοδικό "Θέματα Λογοτεχνίας", που δευθύνω, όπου προσπαθεί να ερμηνεύσει αυτή τη λέξη. Και θα ήθελα, επίσης, να θυμίσω το ποίημα του Γιάννη Ρίτσου *Γκραγκάντα*. Τί σημαίνει *Γκραγκάντα*; Αυτά σαν μια απλή παρατήρηση.

Το δεύτερο σημείο, για το οποίο έχω κάτι περισσότερο να πω, ξεκινάει από το ακόλουθο ερώτημα: Θα μπορούσε κανείς, βάζοντας διαφορετικούς στίχους από τον Παλαμά, ή τον Θέμελη, ή τον Σαραντάρη, να φτάσει σε διαφορετικό αποτέλεσμα; Το ρωτάω αυτό γιατί μου δημιουργήθηκε η εντύπωση ότι με αυτά που είπα, αναφερόμενος στους ποιητές αυτούς, και με τον

τρόπο που μίλησε γι αυτούς, σαν να υποτιμάται, κατά έναν τρόπο, ο Παλαμάς. Και θέλω να πώ εδώ ότι, με την έννοια που έδωσε στην ποίηση ο κ. Μαρκίδης, λέγοντας ότι η ποίηση είναι είδηση, εγώ θυμήθηκα και θυμάμαι πολλές φορές τα τελευταία χρόνια εκείνο που λέει Παλαμάς στον *Δωδεκάλογο του Γύφτου*: “και μην έχοντας πιο κάτω άλλο σκαλί / να κατακυλήσης πιο βαθιά / στου Κακού τη σκάλα”, που ήταν είδηση, όταν το έλεγε, πριν από εκατό περίπου χρόνια, γίνεται συνέχεια είδηση για τον καθένα και για όλους μας κάθε φορά που συνειδητοποιούμε πως κατακυλάμε στο βυθό μιας πολιτισμικής και ηθικής κρίσης. Θυμώμωνα συχνά στα χρόνια της δικτατορίας αυτούς τους στίχους, και πρέπει να πω ότι τους θυμήθηκα και σήμερα, πριν ακούσω την ομιλία του κ. Μαρκίδη, την ώρα που τελείωνε αυτά που έλεγε η κ. Στεφάνου για την παγκοσμιοποίηση της γλώσσας, και ψιθύρισα μέσα μου αυτή την ίδια φράση: “και μην έχοντας πιο κάτω άλλο σκαλί / να κατακυλήσης πιο βαθιά / στου Κακού τη σκάλα”, κι αυτό αποτελεί μια απόδειξη πως ο Παλαμικός αυτός λόγος, ήταν και εξακολουθεί ν’ αποτελεί είδηση, με τη σημασία που το είπε ο κ. Μαρκίδης. Ευχαριστώ.

**Μ.Γ. ΜΕΡΑΚΗΣ** (στους Θ. Νάκα, Μ. Μαρκίδη  
και Σ.Α. Σκαρτσή)

Όσον αφορά τις παρατηρήσεις που έγιναν σχετικά με τη δική μου ανακοίνωση, είμαι απολύτως σύμφωνος. Γνωρίζω πολύ καλά και την εργασία του κ. Νάκα, που μάλιστα δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί, ένα πρώτο μέρος της πάρα πολύ ουσιαστικό μου το έχει χαρίσει, το έχω διαβάσει, απλώς εδώ ανέφερα ένα στοιχείο για να προχωρήσω στην ανάπτυξη κάποιων σκέψεων, δεν ήταν το θέμα μου η επαναδίπλωση ή ο διπλασιασμός. Αυτά όμως πρέπει να μπουν οπωσδήποτε και θα μπουν σε κάποιες υποσημειώσεις. Τώρα ήθελα στον κ. Μαρκίδη να κάνω την εξής ερώτηση: “Αποκλείετε εσείς το ενδεχόμενο μια άλλη εκλογή στίχων να οδηγούσε σε εντελώς αντίθετα αποτελέσματα, δεδομένου ότι ο Παλαμάς, ας πούμε, έχει γράψει χιλιάδες. Αν μου απαντήσετε αρνητικά, θα σεβαστώ την άρνησή σας, εάν όμως απαντήσετε καταφατικά, τότε θα έλεγα: Δεν είναι επισφαλής

αυτή η μέθοδος της εκλογής κάποιων στίχων, πώς να πούμε, με κάποια "ιδιοτέλεια". Δηλαδή θα πάρω από 'δω έναν αδύνατο στίχο, από εκεί έναν δυνατό στίχο, για να βγάλω τα συμπεράσματά μου; Και ως προς τον κ. Σκαρτσή. Παρακολούθησα την δύσκολη ανακοίνωσή σας, αλλά νομίζω πολύ ενδιαφέρουσα. Θα έλεγα ότι αποτελείται από δύο μέρη, το πρώτο μέρος έχει σχέση, ας το πούμε, γενικότερα με τη μοναξιά του ποιητή, το δεύτερο μέρος έχει σχέση με την υπέρβαση της μοναξιάς μέσα από το δημοτικό τραγούδι. Εκεί λειτουργεί η συλλογικότητα. Συμφωνώ βέβαια μαζί σας. Κάπου μιλήσατε, σε σχέση με το δημοτικό τραγούδι και την όλη διαδικασία συμμετοχής των μελών της κοινότητας, για προγλωσσική κατάσταση. Εγώ θα έλεγα ότι δεν είναι καθόλου προγλωσσική κατάσταση, υπάρχει μια γλωσσική κατάσταση και εδώ έχουμε μια μεταγλωσσική κατάσταση, η οποία εξακολουθεί όμως να παραμένει σε συλλογικό επίπεδο. Εκείνο το προγλωσσικό, ομολογώ, δεν το καταλαβαίνω ή το καταλαβαίνω ως ιδεαλιστικά κάπως αυθαίρετο. Ευχαριστώ.

#### ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Λοιπόν ήθελα να πω το εξής: Συμβαίνει να ξέρω πολλές ξένες γλώσσες, να έχω μελετήσει πολλές ξένες γλώσσες. Η ανακάλυψη αυτή, η μικρή ανακάλυψη, μου φαίνεται που ίσως και σκανδαλίζει για τα φωνήεντα της ελληνικής γλώσσας, είναι για μένα αρκετά πρόσφατη. Χωρίς να μπορέσω ως τώρα, πριν δηλαδή μέχρι σήμερα να το διατυπώσω, είμαι βέβαια ότι τα ελληνικά φωνήεντα είναι τελείως μα τελείως διαφορετικά από οτιδήποτε άλλο έχω συναντήσει σε οποιαδήποτε άλλη γλώσσα, είναι μια δική τους ομάδα, δεν αποτελούν ομάδα με τίποτε άλλο, φαίνεται. Λοιπόν ίσως στον Όμηρο μπορούμε να δούμε την πρώτη τους εκφορά, την πρώτη εκφορά αυτών των φωνηέντων, να την πιάσουμε καλύτερα. Λέω ότι σε ένα επόμενο στάδιο, φυσικά, το  $\epsilon$  του ποιέω μπορεί να ακουγόταν στο  $\acute{\omega}$  του ποιώ, νομίζω ότι ακουγόταν, ίσως ακόμη σήμερα ακούγεται κι ας μην είναι περισπώμενο το  $\omega$ , το  $\omega$  ακόμη κάπως ακούγεται, γι' αυτό είναι τελείως αστείο να λέμε ότι πρέπει να καταργήσουμε με ένα γιώτα όλα τα  $\eta$  με ένα  $\omicron$  το  $\omicron$  και το  $\omega$  κτλ. Αυτά, για μένα



τουλάχιστον, είναι τελείως ασύστατα (όχι και ασύστολα, αυτό είναι βέβαια ηθική, ηθικός προσδιορισμός, κρίση). Θα μου πείτε γιατί να το κάνουμε αυτό; Καλά, το γιατί να το κάνουμε είναι ένα άλλο ερώτημα, αλλά μου φαίνεται ότι μας χρειάζεται να το κάνουμε και πρέπει. Πρέπει να δούμε καλύτερα την γλώσσα μέσα στην ποίηση. Πού αλλού θα την δούμε την γλώσσα, αν δεν την δούμε μέσα στην ποίηση; Ακόμα και σήμερα κρατιούνται μέσα στην ποίηση οι αξίες αυτές των φωνηέντων, όπως ίσως δεν κρατιούνται στην καθημερινή ζωή. Τρώμε τα φωνήεντα κλπ. Η ποίηση πολλαπλά θα μας βοηθάει και αυτό εννοώ να ξανακούσουμε τον Όμηρο, ίσως εκεί θα ακούσουμε την πιο ατόφια μορφή, το πιο ατόφιο άκουσμα.

### Θ. ΝΑΚΑΣ

Εάν ανέφερα μαζί, επειδή και εσείς το κάνατε, τον Όμηρο (και δεν ξέρουμε πώς ακριβώς πρόφεραν την αρχαία ελληνική την εποχή του Ομήρου) και από εκεί με το άλλο το χρονικό φτάνουμε στον Κάλβο, φυσικά και σε κάποιον άλλο νεότερο, είναι επειδή το '82 είχε γίνει μια δημόσια συζήτηση για τη γλώσσα και ήταν εκεί ο Σαββόπουλος και άλλοι ποιητές, τραγουδοποιοί που υποστήριζαν ότι το *ω* εξακολουθεί να είναι μακρό και το *ο* είναι βραχύ κι όμως τα αντιπαραδείγματα ήταν ένα σωρό ρίμες, όπως και νόμοι. Ο ίδιος ο Ελύτης ενδεχομένως, που θα υποστήριζε κι αυτός για την μακρότητα, έχει φτιάξει ρίμες με βάση την ισοχρονία του *ω* και του *ο*. Θέλω να πω: να μην φτάσουμε τόσο μακριά. Μέσα στο ασυναίρετο, ναι, ίσως το ένα με το άλλο παρεκτείνεται, αλλά, αν το τραβήξουμε μέχρι το ότι εξακολουθούμε να έχουμε βραχεία και μακρά, αυτό θέλει επιστημονική στήριξη.

### Α. ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Μια απλή λέξη "θάλασσα", δεν είναι ο τόνος απλά και μόνο, ακόμα και το ίδιο αυτό το *α*, έχει κίόλας τρεις φωνητικές αξίες μέσα στην ίδια λέξη, μπορούμε να δούμε πάρα πολλές άλλες λέξεις. Όσο για το "νόμος, όμως" κτλ. ίσως γι' αυτό καλύτερα που ξεφορτωθήκαμε τις ρίμες.

**Μ. ΜΑΡΚΙΔΗΣ** (στους *Λ. Στεφάνου, Μ.Γ. Μερακλή*)

Κι εγώ συνοπτικός θα είμαι, κ. Πρόεδρε, και ευχαρίστως θα παραχωρούσα περισσότερο από το χρόνο της απάντησης στην κα. Στεφάνου. Θαυμάζω το λόγο της. Πρέπει να υπογραμμίσω ότι δεν ήταν καθόλου μέσα στις προθέσεις μου να είμαι απαξιωτικός απέναντι σε κανέναν και κυρίως απέναντι στον Παλαμά, τον οποίο θεωρώ θεμελιώδη φιγούρα της ποίησής μας. Χρησιμοποίησα στίχους, με ενδιέφεραν οι στίχοι και με ενδιέφεραν παραδείγματα, πρόχειρα άλλωστε, όπως εδήλωσα, που θα έδειχναν ότι υποστηρίζω τι είναι ποιητικός τρόπος λειτουργίας και τι είναι μη ποιητικός συλλογιστικός τρόπος λειτουργίας. Δε νομίζω ότι μειώνει τον Παλαμά να επισημάνουμε τέτοιο υλικό μη ποιητικό μέσα στο έργο του, όπως δεν κάνει και μεγάλους ποιητές εκείνους που έχουν γράψει πολύ ποιητικούς στίχους, αλλά υπενθυμίζω κάτι που είναι πολύ, φαντάζομαι, γνωστό στην αίθουσα, μian εποχή της περίφημης ουσιολογικής ποίησης εδώ στην Ελλάδα, όταν το σύνθημα του μακαρίτη Σπανδωνίδη ήταν ότι η ποίηση είναι *chôse non parole* κι ότι η ποίηση δεν είναι λόγια. Ε, λοιπόν εγώ υποστηρίζω ότι η ποίηση είναι μονάχα λόγια. Αυτό ήταν το σχόλιό μου στην παρατήρησή σας, αλλά έχω με τη σειρά μου να σας κάνω ένα ερώτημα. Αν κατάλαβα καλά, κ. Μερακλή, είπατε ότι μπορείτε να καταλάβετε ή δέχεσθε μια γλώσσα και μια μεταγλώσσα, αλλά δυσκολεύεσθε να δεχτείτε εννοιολογικά ή πραγματικά την ύπαρξη μιας προγλωσσικής κατάστασης. Είναι αυτό, αν κατάλαβα καλά. Θα έλεγα ότι συμφωνώ μαζί σας. Θέλετε να ολοκληρώσω έτσι κι αλλιώς αυτό που έχω να πω, το οποίο ενδεχομένως εσείς το φωτίσατε διαφορετικά; Για μένα δεν υπάρχει ούτε προγλωσσική κατάσταση, ούτε μεταγλωσσική κατάσταση, υπάρχει μόνο η γλώσσα. Ο άνθρωπος ρίχνεται μέσα στη γλώσσα εξαρχής και όσο ζει είναι μέσα στη γλώσσα. Και μεταγλώσσα δεν υπάρχει, για τον απλούστατο λόγο ότι δεν υπάρχει τρόπος να μιλήσει κανείς περί της γλώσσας χωρίς να βρίσκεται μέσα στη γλώσσα. Η μεταγλώσσα είναι ένα θετικιστικό όνειρο, το οποίο ήταν μια αυταπάτη. Όσο δε για τη προγλωσσική κατάσταση, κατάγεται από μια ψυχολογίζουσα εξελικτική νοοτροπία, η οποία ήδη είναι ρακένδυτη. Ο άνθρωπος εξ αρχής βρίσκεται μέσα στη γλώσσα.

### **Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΑΗΣ**

Τη λέξη μεταγλωσσική πραγματικότητα, κατάσταση, παρασύρθηκα να την χρησιμοποιήσω, δέσμιος κι εγώ του φαινομένου της reduplicatio. Δηλαδή επειδή υπήρχε η "προγλωσσική", εν γνώσει μου του ότι η μεταγλώσσα είναι κάτι άλλο, θα συμφωνούσα μαζί σας. Σίγουρα όμως, ήθελα να πω, να μιλήσω για ένα δεύτερο επίπεδο, το οποίο έρχεται μετά, και προσπάθησα αυτό να το δείξω κι σε όσα είπα στην ομιλία μου. Δηλαδή υπάρχει η γλώσσα, η λαϊκή, αν θέλετε, κι υπάρχει και η λαϊκή ποίηση, για την οποία μίλησε ο κ. Σκαρτσής. Αυτή η λαϊκή ποίηση είναι ένα δεύτερο επίπεδο λαϊκής γλώσσας, μεταγλώσσας, επαναλαμβάνω, έτσι για να σχηματοποιήσω αυτό το οποίο ήθελα να πω με αφορμή την προγλωσσική. Συμφωνώ μαζί σας ως προς το προγλωσσική - κι εγώ πιστεύω ότι υπάρχει μια γλωσσική πραγματικότητα, από κει και πέρα, βέβαια, ανθρωπολογικά, αν το δω εγώ, που μόνο έτσι μπορώ να το δώ, υπάρχουν ένα σωρό μεταποιήσεις αυτής της γλώσσας σε διάφορα επίπεδα, ένα σαφώς διακρινόμενο επίπεδο γλώσσας, langue δεύτερου βαθμού, που όπως είπα είναι η λαϊκή ποίηση, η λαϊκή λογοτεχνία. Αυτό ήθελα να πω.

### **Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ**

Επομένως, πρέπει κι εγώ, να απαντήσω πρώτα, αν μου το επιτρέπετε ως προς την προγλωσσική κατάσταση. Δεν ξέρω, μπορεί να είμαι ρομαντικός, ιδεαλιστής υπερβολικά κι ίσως υπάρχει πάντα αυτός ο κίνδυνος λίγο πολύ για όλους μας. Αλλά σ' αυτή την περίπτωση, για να χρησιμοποιήσω αυτόν τον όρο βασίστηκα σε δύο δεδομένα, ένα προσωπικό κι όσο με αφορά υπαρκτό και αδιαμφισβήτητο, κι έχω τον κίνδυνο να χάνομαι μαζί του, ότι ο ίδιος, όταν βρίσκομαι - σε συνέδριο ποίησης είμαστε - όταν τελοσπάντων νιώθω ότι θα γράψω κάτι, αυτή η αιώνια κατάσταση είναι πραγματικότητα για μένα από τότε που θυμάμαι τον εαυτό μου, και τώρα απλώς, με όσο εξοπλισμό έχω ως πνευματικός άνθρωπος ή επιστήμονας, μπορώ να το υποστηρίξω (ίσως όχι πολύ αποτελεσματικά απ' ό,τι φάνηκε), είναι πάντως ένα γεγονός για μένα. Και θα μπορούσα - το αποφεύγω για να μην σας κουράσω - να σας δώσω πολύ συγκεκριμένα παραδείγ-

ματα. Ας πούμε ότι πριν πολλά χρόνια (ένα παραδειγματάκι σύντομο θα πω), ξεκίνησα να γράψω κάτι, δεν ήξερα τι θα είναι, ξεκίνησα με μια κάποια διάθεση, και, όταν έβαλα την τελεία, ήξερα ότι τελείωσε κι ήταν αυτό, αλλά ένιωθα ότι θα υπάρξει πριν καν εκφραστεί γλωσσικά. Πέρα απ' αυτό όμως, το οποίο για σας μπορεί να μη λέει τίποτα, έχω το δεδομένο των ινδών γραμματικών (παραπέμπω στο βιβλίο της Kristeva *Η γλώσσα, αυτό το άγνωστο*, έχει μεταφραστεί, αναφέρεται στους ινδούς γραμματικούς), στον όρο *sfotha* και άλλους όρους. Η Kristeva, λέει ότι είχαν προχωρήσει οι ινδοί γραμματικοί πιο πέρα απ' τα ελάχιστα δικά μας φωνήματα, ως μονάδες δηλαδή που είναι προαρθρωτικές - πώς να το πω; Υπάρχει ο όρος που αναφέρεται σε μια προγλωσσική κατάσταση, που είναι ενιαία, σωματική και ψυχική, και γι' αυτό είπα τα παραδείγματα τα τελευταία απ' την φυσική, κάτι σαν αυτά που θα ονόμαζε ο Reich "οργόνη" ή ο Jung "ψυχοειδές" κτλ. Μπορεί όλα αυτά να μην είναι δεκτά, αλλά εγώ εκεί στηρίχτηκα.

#### **ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ**

Δεν θα σχολιάσω κάτι απ' όλα όσα έχουν λεχθεί, αλλά θέλω να κάνω μια μικρή προσθήκη, δίνοντας ένα παράδειγμα σχετικά με το πώς η απλή καθημερινή γλώσσα μετατρέπεται σε ποιητική γλώσσα και βέβαια αυτό εφάπτεται τουλάχιστον δυο ανακοινώσεων απ' όσες έγιναν. Ο κ. Νάκας νωρίτερα πέρασε πολύ γρήγορα ένα στίχο του Παλαμά και είπε το "σ' αγαπώ, σ' αγαπάω". Πρόκειται για ένα ποίημα που, αν δεν κάνω λάθος, βρίσκεται στη συλλογή *Περάσματα και Χαιρετισμοί*. Λέει ακριβώς "δε σ' αγαπώ, σ' αγαπάω". Μέσα σ' αυτό το -αω είναι τα φωνήεντα. Λοιπόν, ο Παλαμάς χρησιμοποιεί δυο τύπους της καθημερινής γλώσσας το "αγαπώ" και "αγαπάω", για να κάνει ποιητική γλώσσα. Αυτό ήθελα να προσθέσω.

#### **ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ**

Θα 'θελα στις υπέροχες εισηγήσεις που άκουσα να απευθύνω κάποιες ερωτήσεις πραγματικές και όχι ρητορικές, ας πούμε. Θα 'θελα να ξεκινήσω απ' τον κ. Μερακλή ρωτώντας τον αν πριν απ' το Jacobson είχε υποστηριχτεί ποτέ η ιδέα ότι όσο πιο

συγκλίνουσα είναι η γλώσσα προς το κοινό γλωσσικό αίσθημα, της μεν δημοτικής ποίησης είναι τόσο πιο επιτυχής, της δε προσωπικής ποίησης τόσο πιο ανεπιτυχής.

### **Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ**

Βέβαια, αυτό το άρθρο των Jacobson και Bogatyř θεωρήθηκε ρηξικέλευθο, έχει μεταφραστεί πλέον σε πάρα πολλές γλώσσες και θεωρείται κλασικό. Δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στα γερμανικά το 1929. Δε μπορώ, φυσικά, να πάρω την ευθύνη για το τι μπορεί να έχει συμβεί σε άλλες γλώσσες, αλλά χαίρομαι που μου δίνετε την ευκαιρία να σας πω ότι το 1915, άρα πολλά χρόνια πριν από το άρθρο αυτό του Jacobson, ο Νικόλαος Πολίτης έχει δημοσιεύσει στον 5ο τόμο της *Λαογραφίας* ένα πρωτοποριακό κείμενο με τον τίτλο "Γνωστοί Ποιηταί Δημοτικών Ασμάτων" και λίγο πολύ μέσα στ' άλλα φοβερά καινοτόμα που λέει εκείνη την εποχή υποστηρίζει κι αυτό το πράγμα. Είναι γνωστοί ποιηταί δημοτικών ασμάτων, σχεδόν όλα δε τα ποιήματα αυτά των γνωστών ποιητών έσβησαν, έπεσαν, διότι δεν είχαν κάποιες προϋποθέσεις σύγκλισης προς τα κριτήρια τα συλλογικά, ώστε χωρίς να το διατυπώνει με αυτή την σαφήνεια και ευκρίνεια, σαφώς θέτει την προϋπόθεση της αποδοχής από την κοινότητα του προσφερόμενου από έναν προσωπικό ποιητή, (διότι πάντα, και τα δημοτικά τραγούδια έτσι έγιναν· βέβαια, δεν έγιναν σε μια πλατεία εν χορώ να πούμε), και της απόρριψης εφόσον δεν ανταποκρινόταν σε βασικές αισθητικές ιδεολογικές αξιώσεις, αν θέλετε, του κοινού. Συνεπώς μπορούμε να πούμε ότι στην ελληνική βιβλιογραφία υπάρχει αυτό το πάρα πολύ σημαντικό άρθρο, που θα έπρεπε κάποτε και να δημοσιευθεί και ανάλογα να προβληθεί, του Νικολάου Πολίτη.

### **Α. ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ** (στους *Μ.Γ. Μερρακλή, Μ. Μαρκίδη, Σ.Α. Σκαρτσή*)

Ευχαριστώ πολύ τον κ. Μερρακλή και εδώ πρέπει να μου επιτραπεί να προσθέσω κάτι. Δεν περιμένω ούτε απάντηση, ούτε σχόλιο, ότι ήδη εν σπέρματι αυτή η βασική ιδέα υπάρχει στον Όμηρο, μια και ο Όμηρος είναι μεν προσωπική δημιουργία αλλά είναι και ο απόηχος μιας τεράστιας δεξαμενής λαϊκού υπο-

συνειδήτου και μάλιστα, δεν ξέρω αν το θυμάστε στη δική σας *Οδύσσεια*, την περιδιάβαση που κάνατε, υπάρχει μια σχετική αναφορά σ' αυτό το μοτίβο. Δεν περίμενα όμως να έχει συνέχεια αυτό το πράγμα στον 20ο αιώνα. Στον κ. Μαρκίδη θα ήθελα να του πω, και δεν περιμένω απάντηση, ότι είναι εντελώς ασυγχώρητος που δε ξέρει τι θα πει *Ενδυτριβανάρ*. Τον κ. Σκαρτσή θέλω να ρωτήσω εάν πιστεύει ότι η ποίηση μπορεί να έχει και σωτηριολογικό χαρακτήρα, δηλαδή εκείνη η αναφορά στην μοναξιά του ποιητή και στον στίχο του John Donne " *αν ακούσεις να χτυπάει η καμπάνα, μη στείλεις να ρωτήσεις για ποιόν χτυπάει η καμπάνα*", αυτόν τον υπαινιγμό που κάνατε - γιατί στο τέλος φτάσατε, και σωστά κατά τη γνώμη μου να το ταυτίσετε με θάνατο, αλλά ισχύει και το αντίστροφο, δηλαδή ότι η ποίηση στις ακραίες της επιτεύξεις μπορεί να έχει και σωτηριολογικό χαρακτήρα.

#### Σ.Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Αυτό προφανώς αναφέρεται στους άλλους. Όχι, δε νομίζω ότι ο ποιητής μπορεί να σώσει κανέναν άλλο απ' τον εαυτό του, αν τα καταφέρει. Και αν είναι θέμα να σώσει τίποτα, γιατί μπορεί να μη σώζει τίποτα, και να σώζει θαυμάσια τον εαυτό του ένας άνθρωπος, τώρα, που σκάβει. Αυτά είναι πράγματα που άλλωστε οι ποιητές τα ξέρουν από δεύτερο χέρι.

#### Α. ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ

Τον εαυτό του μόνο τον παρηγορεί φοβάμαι, ή τον ανακουφίζει. Στην κα. Στεφάνου, της οποίας η ανακοίνωση μου έμαθε πολλά πράγματα, θέλω να προσθέσω κάτι, ότι σε εκείνη την παρατήρηση του Πλάτωνα για τον χαρακτήρα του ποιητή υπάρχει και ένα κοῦφον χρῆμα στην αρχή, είναι απ' τον *Ίωνα* του Πλάτωνα, αλλά νομίζω, δεν ξέρω αν κατάλαβα καλά το σχολίο σας κα. Στεφάνου, νομίζω ότι είναι μάλλον ειρωνικός εκεί ο Πλάτων, μεταξύ σοβαρού και αστείου, δηλαδή παίζει άμα και σπουδάζει. Και επίσης να σας βεβαιώσω λόγω επαγγελματικής, έτσι, ιδιότητας ότι, επειδή δείξατε να αμφιβάλλετε κατά πόσο η συναίρεση και η αντικατάσταση από μια συλλαβή με διαφορετικό τονισμό αντικαθιστά την ποσότητα των συλλαβών,

πράγματι με την περισπωμένη του *αω-ω*, να πούμε, εκφωνείται αυτό το πράγμα, γιατί το *α* ήθελε οξεία και το *ω* βαρεία, οπότε η περισπωμένη είναι οξυβαρεία, περισπάται *ας* πούμε. Πιστεύω δηλαδή ότι το κενό πληρούται.

#### **ΗΡΩ ΤΣΑΡΝΑ** (στον *Μ. Μαρκίδη*)

Θα ήθελα να πω για την ομιλία του κ. Μαρκίδη, η οποία μου άρεσε πάρα πολύ ότι, (έτσι να συμπληρώσω σαν έκφραση μάλλον και όχι ερώτηση), ότι η ποίηση είναι είδηση, είδηση προσθέτει ο Meschonnic, που δε μας μαθαίνει, ότι είναι μια είδηση που δε μας μαθαίνει και πιστεύω ότι, θα έλεγα εγώ προσωπικά, ότι είναι είδηση που μας μαθαίνει μάλλον να βλέπουμε και να ακούμε καλύτερα, δεν μας αναγγέλλει κάτι, δεν μας ανακοινώνει κάτι, απλώς μας μαθαίνει να βλέπουμε αυτό που δε μπορούμε εμείς να δούμε ή να ακούσουμε αυτό που δε μπορούμε να ακούσουμε. Η κα. Λ. Στεφάνου, νομίζω, κάποια στιγμή είπε: μετά από τον Σολωμό, ποιος υπάρχει αποκαλυπτικός ποιητής; Πιστεύω ότι υπάρχει ο Ελύτης μετά τον Σολωμό, αποκαλυπτικός ποιητής που βλέπει, που έχει αποκαλύψεις μέσα στο έργο του, γιατί η όραση οδηγεί στην αποκάλυψη και εκτός από τις στιγμές που έχει στα *Ανοιχτά χαρτιά*, που είναι αποκαλυπτικός στις *“Τρεις Στιγμές”*, έχει αποκαλύψεις και μέσα στο *Αξίον Εστί* και αλλού. Ως προς το σωτηριολογικό ρόλο της ποίησης που άκουσα απ’ τον κ. Παναγόπουλο, ο Μποντλιέρ δε λέει ότι η ποίηση σώζει, δεν ξέρω, υπάρχει άποψη, υπάρχει η άποψη-θεωρία ότι η ποίηση σώζει.

#### **Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ**

Αν μου επιτρέψετε, ρώτησε τι πιστεύω εγώ, όχι αν υπάρχει αυτή η άποψη, ρώτησε εμένα τι πιστεύω εγώ. Τα άλλα είναι δεδομένα και φαντάζομαι γνωστά.

#### **Η. ΤΣΑΡΝΑ**

Εντάξει, ευχαριστώ, αυτά ήθελα να πω.

### **Λ. ΣΤΕΦΑΝΟΥ**

Για το Σολωμό είπα ότι δεν ακολούθησε στο αχνάρι της αποκαλυπτικής διάστασης. Όχι επειδή ο Ελύτης δεν έχει δει οράματα, ο Σικελιανός έχει δει ίσως τα πιο πολλά απ' όλους. Δεν είναι αυτό που εννοούσα, ήθελα μόνο να πω ότι το βιβλίο της *Αποκάλυψης*, το πολύ συγκεκριμένο βιβλίο της *Αποκάλυψης*, που για τον Σολωμό μου φαίνεται έχει παίξει πολύ σημαντικό ρόλο, δεν το ανιχνεύουμε ύστερα απ' αυτόν πουθενά στη νεότερη ποίηση. Και το λέω αυτό, γιατί κάποτε μου είχε ζητηθεί να κάνω μια εργασία πάνω στο θέμα και την έκανα, έψαξα να βρω μα δεν έβρισκα τίποτα άλλο πιο πέρα.

### **Μ. ΜΑΡΚΙΔΗΣ**

Με καίει η περιέργεια να μάθω σε τι ακριβώς είμαι ασυγχώρητος κ. Παναγόπουλε; Ενδητρωβανά ξέρουμε τι είναι. Είναι ευκολώτατο. Ενδυμίων και τροβαδούρος + Νάρκισσος. Δυστυχώς όμως δε λειτούργησε σε μένα. Λειτούργησε όμως στην κα. Στεφάνου. Η ποιήτρια κα. Στεφάνου μπόρεσε και το αποκρυπτογράφησε. Ίσως επειδή είναι περισσότερο ποιήτρια από μένα.

### **ΧΡ. ΑΛΕΞΙΟΥ**

Με καίει η περιέργεια να μάθω σε τι ακριβώς είμαι ασυγχώρητος, κ. Παναγόπουλε;

*Χρίστος Αλεξίου*: Ήθελα να πω μια σκέψη που μου γέννησε η ομιλία του κ. Σκαρτσή, που την ξέχασα όταν μίλησα πριν από λίγο. Αν σημείωσα καλά, κάπου είπατε, κ. Σκαρτσή, ότι ο αναγνώστης μετέχει μαζί με τον ποιητή στην ποίηση. Μιλήσατε για το τραγούδι, αλλά εγώ σημαίωσα ποίηση, το ίδιο είναι.

*Σ.Λ.Σκαρτσής*: Ποίημα και τραγούδι, τα ξεχώρισα.

*Χ.Αλεξίου*: Τα ξεχωρίσατε. Τέλος πάντων εγώ σημείωσα αυτό και θα ήθελα να αναπτύξω κάποιες σκέψεις που μου προκάλεσε. Φυσικά, στην ανάγνωση της ποίησης ο αναγνώστης ξαναδημιουργεί το ποίημα. Αλλά ξεκινώντας από την άποψη αυτή, που είναι πολύ σωστή, έχουν δημιουργηθεί διάφορες θεωρίες που λένε πως δεν μας ενδιαφέρει για την ανάγνωση του ποιήματος ο ποιητής, και δεν μας ενδιαφέρει ούτε η εποχή που έζησε ο ποιητής. Θυμάμαι μια αγγλίδα φοιτήτριά μου, που έ-



κανε μια διατριβή για τον Σεφέρη και μελετούσε το *Ημερολόγιο Καταστρώματος, Β'*. Δεν ήξερε ακόμα τη νεοελληνική ιστορία και, σχολιάζοντας το ποίημα “ Τελευταίος Σταθμός”, υπογράμμισε το στίχο “ *ένα παρθένο δάσος σκοτωμένων φίλων το μυαλό μας*”, και σημείωσε: “ ναι, τόσοι φίλοι μας έχουν σκοτωθεί από αυτοκίνητα”. Και ήταν σωστό, εκείνη ξαναδημιουργούσε το ποίημα συνδέοντας το στίχο με τη δική της εμπειρία. Τότε, εγώ της μίλησα για όλο το ποίημα, για το χρόνο που γράφτηκε, για τα ιστορικά, κοινωνικά, πνευματικά και ατομικά βιώματα του ποιητή και βέβαια είδε τότε το ποίημα και με άλλα μάτια, αυτά του ποιητή, και μπόρεσε να συνδέσει κι αυτόν το στίχο με βιώματα της γενιάς της, που δεν είχαν σχέση μόνο με τα αυτοκίνητα. Λέω, λοιπόν, πως μερικές φορές, στίχοι που είναι πλήρεις μπορεί να απομονωθούν από το ποίημα και να εκφράζουν διαφορετικές δικές μας εμπειρίες. Αλλά ένα ποίημα, όσο κι αν το διαβάζουμε με τη δική μας εμπειρία, εξακολουθεί να περιέχει μέσα του τα βιώματα από τα οποία το γεννήθηκε, και όταν διαβάζουμε, όχι απομονωμένους στίχους, αλλά ολόκληρο το ποίημα, καλά θα είναι να μην τα παραγνωρίζουμε.

## ΠΑΝΟΣ ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ

Είμαι ο Μαυρόγιαννης ο Πάνος με ψευδώνυμο, ήρθα απ' το πρώτο ποιητικό συνέδριο, Αμείλιχος, είναι το πρώτο όνομα του ποταμού της Πάτρας, όπως αναφέρουν οι ιστορικοί, αρκτικά της πόλεως, το σημερινό του, υπάρχει και λεωφόρος, λέγεται Μείλιχος. Κάτω από μια συναισθηματική φόρτιση, μετά τις αξιόλογες εισηγήσεις προσπάθησα, και θα κρίνετε αν το κατόρθωσα να απαντήσω ποιητικά. Για τον μεγάλο μας πλέον κ. Μ. Γ. Μερακλή. Αν ο απόηχος από τη φωνή της μάνας, / του πατέρα την προσταγή και της μικρής αδελφής που αναχώρησε γρήγορα / για το μακρύ το δρόμο προστεθούν και τα ξεφωνήματα του εγγονού / που νιώθει το παρόν κέντρο του όλου υπαρκτού και ανύπαρκτου κόσμου, / τότε οι γενιές, / για να χωρέσουν, να εκφράσουν η μία την άλλη, / έχουν απόσταση χρόνου να σπαταλήσουν πολύ ακόμη.

## **Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ**

Ευχαριστούμε πολύ, μια ποιητική κατάληξη. Είναι πρωτότυπη και μοναδική έτσι, κ. Μερακλή.

## **Π. ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ**

Ευχαριστώ πολύ και σας έχω αποκαλέσει με την καλή έννοια του όρου κ. Σκαρτσή "πολύτροπο" για την προσπάθειά σας όλα αυτά τα χρόνια. Για τον κ. Μάριο Μαρκίδη: "Πάλι χθες επήρα τον ίδιο δρόμο / και σήμερα δεν έφτασα ακόμη, / μα βρήκε καιρό ο φόβος να υψώσει εμπρός μου, το σύννεφο βαρύ / για να θεμελιώσει οριστικά την αμφιβολία". Για την κα. Λύντια Στεφάνου θα πω ένα από τα λίγα αγγελικά που έχω γράψει και πιστεύω της ταιριάζει: "Και σε είπα κόσμημα / και ακόμη μπορεί του Αστραπόγιαννου κόρη και αδελφή / και πολύ θα το ήθελα να σε είχα στήριγμα, λάμψη, προοπτική και δρώμενο / σε αυτή την κλειστή στροφή του δρόμου". Και πλέον για τον κ. Σκαρτσή "Της γλώσσας τα καμάματα / ποιός θα βγει τους υστερνούς καιρούς να ζήσει, / να ιστορήσει, / ποιητικά βέβαια". Ευχαριστώ πολύ.



ΠΡΩΤΗ ΗΜΕΡΑ  
Απογευματινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ  
ΧΡΙΣΤΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ

*ΟΙ ΓΛΩΣΣΙΚΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ, Α΄*

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ  
ΞΕΝΗ ΣΚΑΡΤΣΗ  
ΕΛΕΝΗ ΑΝΤΩΝΙΑΔΗ  
ΕΡΗ ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ  
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΡΟΖΑΝΗΣ

## ΞΕΝΗ ΣΚΑΡΤΣΗ

### Η γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού

“Άσμα κυρίως είναι”, κατά την έκφραση του Κυριακίδη στην εισαγωγή της μελέτης του για το δημοτικό τραγούδι, “η δια μουσικής και λόγου έρρυθμος έκφρασις διαφόρων ισχυρών συναισθημάτων, η οποία πολλάκις και μάλιστα εις τον λαόν, συνοδεύει τας ερρυθμούς του σώματος κινήσεις κατά την εργασίαν ή τον χορόν”<sup>1</sup>. Τα τραγούδια που συνόδευαν τη μυική προσπάθεια και έδιναν ρυθμό στις συλλογικές κινήσεις των πρώτων ανθρώπων κατά την εργασία, αποτέλεσαν τη μήτρα από την οποία γεννήθηκε ο λόγος, σύμφωνα με την κοινωνική θεωρία για τη γένεση της γλώσσας, απηχήσεις της οποίας απαντούμε στον Κυριακίδη. Όταν οι εργάτες άρχισαν να δουλεύουν ατομικά, ο λόγος επέζησε σαν ομιλούμενο μέρος στο μιμητικό χορό που προηγούνταν από το πραγματικό έργο και αναπαρήγε τις συλλογικές, συντονισμένες κινήσεις που ήταν πριν αναπόσπαστες από το ίδιο το έργο<sup>2</sup>.

Οι τρεις τέχνες, του χορού, της μουσικής και της ποίησης, ξεκίνησαν σαν μια. Πηγή τους ήταν η ρυθμική κίνηση των ανθρώπινων σωμάτων κατά την εκτέλεση της ομαδικής εργασίας. Η μόνη ποίηση που ξέρουν οι πρωτόγονοι λαοί είναι το τραγούδι, και αυτό συνοδεύεται πάντοτε από κάποια σωματική δράση<sup>3</sup>.

Η οργανική ενότητα ποίησης, μουσικής και χορού απαντά βέβαια και στο δημοτικό τραγούδι, του οποίου αποτελεί κυρίαρχο γνώρισμα. “Τα καινούργια τραγούδια βγαίνουν κυρίως πάνω στο χορό”, σημειώνει ο Κυριακίδης και παραθέτει την περιγραφή του Γερμανού αρχαιολόγου Ross ο οποίος έγινε μάρτυρας της γένεσης ενός τέτιου τραγουδιού τα πρώτα χρόνια μετά την απελευθέρωση. Τη στενή σχέση δημοτικού τραγουδιού και χορού δείχνει, κατά παρατήρηση πάλι του Κυριακίδη, η ονομασία ballades (ballare= χορεύω) των αφηγηματικών δημοτικών τραγουδιών<sup>4</sup>.

“Οι μακρινές ρίζες του ρυθμού στην ποίηση και στις συγγενικές μ’ αυτήν τέχνες, τη μουσική και το χορό, είναι βιολογικές- ανθρωπολογικές (Σφυγμός, χτύποι της καρδιάς, ζωή και θάνατος, βιάδισμα) και φυσικές - κοσμολογικές (κυματισμός, ημέρα και νύχτα, αμπωτη και πλημμυρίδα, καλοκαίρι και χειμώνας)”, σημειώνει ανάμεσα σ’ άλλους ο Βελουδής<sup>5</sup>.

Στα αρχαία χρόνια ο ποιητικός ρυθμός όχι μόνο διευκόλυνε τη συγκράτηση, την απαγγελία και τη μετάδοση των ιερών κειμένων, αλλά και καθόριζε, σε όποιον απάγγελλε, έναν εναρμονισμό των μη συνειδητών και ασυντόνιστων στοιχείων του όντος. Γιατί οι ρυθμοί, που αποτελούν το σκελετό ολόκληρης της φύσης, ξανατοποθετούν τον άνθρωπο στη συνήχηση αυτής της κοσμικής αρμονίας και του δίνουν την ικανότητα να τη νιώσει και να την καταλάβει.

Ο ρυθμός καθιστά ευκολότερη την εργασία, μεταφέροντας την προσπάθεια και χρεώνοντάς την στο υποσυνείδητο και στη συνήθεια, χάρη στη συνήχηση μιας αναπνοής που την υπογραμμίζουν τα εργατικά τραγούδια<sup>6</sup>.

Η αποστολή των πρωτογονικών εργατικών τραγουδιών είναι να επιταχύνουν την εργασία της παραγωγής μεταδίνοντάς της ένα ρυθμικό, υπνωτιστικό χαρακτήρα. “Είναι δε τόσον στενή η σχέση αυτών προς την εργασία, ώστε κατήντησεν να πιστευθή ότι άνευ αυτών είναι αδύνατον να προχωρήση αυτή απροσκόπτως, απεδόθη δηλαδή εις αυτά μαγική δύναμις, κατήντησαν επωδαί”<sup>7</sup>, σημειώνει ο Κυριακίδης, και παραθέτει ένα ανάλογο δημοτικό τραγούδι από τη Μάνη, το οποίο συνοδεύει το άναμμα της φωτιάς:

*Αναψε, φωτίτσα μου,  
να ψήσου κοτταρίτσα μου,  
να φάεις κι εσύ, να φάου κι εγώ,  
να φάει κι ο φίλος που ‘ρχεται  
με το καρβέλι ‘ς το κεφάλι,  
με το ροϊ το λάδι.*

Η ποίηση στις απαρχές της έχει αποκλειστικά μαγικό χαρακτήρα. Ενεργεί φανταστικά την εκπλήρωση του γεγονότος που

επιθυμεί να προκαλέσει ο πρωτόγονος ποιητής. Τέτια παραδείγματα συμπαθητικής μαγείας απαντούν όχι μόνο στα εργατικά δημοτικά τραγούδια αλλά και σε πολλά λατρευτικά, όπως για παράδειγμα στο τραγούδι της *Περπερούνας* το οποίο συνοδεύει το ομώνυμο έθιμο που αποσκοπεί στην πρόκληση βροχής: τα παιδιά του χωριού μαζεύονται όλα μαζί σε περίοδο ανομβρίας είτε σε ορισμένη μέρα του Μάη, εκλέγουν ανάμεσά τους ένα μεταξύ οχτώ και δέκα ετών, το στολίζουν με χλόη και γυρίζουν σ' όλο το χωριό τραγουδώντας από πόρτα σε πόρτα. Οι οικοδέσποινες βγαίνουν στο κατώφλι, χύνουν νερό στο κεφάλι του παιδιού και του δίνουν ένα μικρό νόμισμα. Παράλληλα τραγουδούν το εξής τραγούδι:

*Περπερούνα περπατεί,  
περπατεί καμαρωτή  
και τον Θιον παρακαλεί  
για να στείλει μια βροχή,  
μια βροχή καλή καλή,  
για ν' ανθίσουν τα λιβάδια,  
να φυτρώσουν τα σιτάρια,  
να μεθήσουν τ' αμπελάκια,  
να καρπίσουν σταφυλάκια.  
Μπάρες, μπάρες τα νερά  
στα χωράφια τα ξερά,  
καθ' αστόχου ένα ταγάρι  
κάθε κλήμα ένα πιθάρι  
εις τους κάμπους μας χαρές,  
οι βραγιές τους νοτερές,  
τα κρασιά μας σαν νερό,  
τα γεννήματα σωρό,  
για να χαίροντ' οι φτωχοί  
βάνοντάς τα στο σακί,  
να βογκάει ο μυλωνάς  
και να σκάζει ο αλευράς.*

Ένα άλλο λατρευτικό τραγούδι αρχίζει ως εξής:

*Γω κουνάω το κλήμα  
και το κλήμα τη γη  
κι η γης τη Μοίρα μου,*

κλπ.

Η ιδέα για τη μαγική φύση και τη δημιουργική ικανότητα του λόγου είναι πολύ παλιά. Στις περιγραφές της Γένεσης όλων σχεδόν των μεγάλων πολιτισμένων θρησκειών, ο Λόγος εμφανίζεται συνδεδεμένος με τον υπέρτατο κύριο της δημιουργίας, είτε ως όργανο το οποίο αυτός χρησιμοποιεί, είτε στην πραγματικότητα ως πρωταρχική πηγή από την οποία προέρχεται, όπως κάθε άλλη ύπαρξη. Το “είπε και εγένετο” της Γένεσης κάνει εκ νέου την εμφάνισή του στις επωδές.

Η πίστη στη μαγική δύναμη του λόγου γίνεται εμφανής στα δημοτικά τραγούδια από τη δύναμη που αναγνωρίζεται στην επίκληση του ονόματος και στην κατάρα, όπως γ.π. στην παραλογή του *Νεκρού Αδελφού* όπου η επίκληση της μάνας σηκώνει τον Κωνσταντή από το μνήμα για την εκπλήρωση του όρκου του, ή στην κατάρα της γυναίκας του πρωτομάστορα που έχει τη δύναμη να ρίξει, ή, αντίθετα, να στεριώσει το γεφύρι στην παραλογή του *Γιοφυριού της Άρτας*.

Μπορούμε ακόμα να αναφέρουμε τη μαγική πρακτική τραγουδιστών σε διάφορες περιοχές της Ευρώπης να βγάζουν τα ρούχα τους την ώρα που τραγουδούν, πρακτική που αντικατοπτρίζει παλιότερη παράδοση να τραγουδούν γυμνοί, καθώς και να κάθονται πάνω σε μια ιερή πέτρα, την “πέτρα του τραγουδιού”, σαν αποδεικτικό στοιχείο για τη λαϊκή πίστη της μαγικής δύναμης της ποίησης<sup>8</sup>.

Τα πρώτα τραγούδια αποτελούνταν κατά κανόνα από συνεχείς επιφωνήσεις που σημείωναν τις ρυθμικές κινήσεις κατά την εκτέλεση της εργασίας. “Ο λόγος αποσπάστηκε σιγά-σιγά απ’ αυτό το πρώτο σχέδιασμα τραγουδιού που είναι η κραυγή, κάτι που πάρα πολλές τραγουδίστριες δε μας αφήνουν να το ξεχάσουμε”, σημειώνει ο Benoist.



Αλλά κι όταν ακόμα το τραγούδι αναπτύσσεται περισσότερο χρησιμοποιεί κατά κανόνα, εκτός από άλογους ήχους, αντιπροσωπευτικούς συναισθημάτων, άλογες συλλαβές και λέξεις χωρίς συγκεκριμένο νόημα. Αυτές εκφράζουν μια αόριστη διάθεση που προσαρμόζεται εύκολα στο σκοπό, και τίποτα περισσότερο. Το γεγονός αυτό εξάλλου παρέχει μια α priori δυνατότητα: τέτοιου είδους ήχοι και λέξεις είναι ευκολότερο να ταιριάζουν με τη μουσική απ' ότι λέξεις με συγκεκριμένο νόημα, και μοιάζουν πιο κατάλληλες καθώς διερμηνεύουν μια γενική κατάσταση χωρίς να την εξειδικεύουν πάρα πολύ. Ακόμα και στην εποχή μας ο μουσικός σκοπός θεωρείται πιο σημαντικός κατά κανόνα στα τραγούδια από τις λέξεις, τις οποίες δε χρειάζεται να τις θυμάται κανείς κατ' ανάγκη, κι όταν τις ξηχνάει μπορεί να τις αντικαταστήσει με άσημους ήχους.

Από τα δημοτικά τραγούδια, εκείνα που πλησιάζουν περισσότερο στον πρωτογονικό άλογο και ρυθμικό χαρακτήρα του τραγουδιού είναι βέβαια τα εργατικά. Παραθέτω ένα χαρακτηριστικό τραγούδι του είδους αυτού:

*Ε, ε! Πάσσα πάσσα λούμα  
Κι αποσάττα λούμα.  
Κι αρρίβα ποπ αρρίβα  
Σκούπα και σκουπ αρρίβα.  
Ε! Αέρφια, καλαέρφια!  
Κι αξαέρφια  
Κι ενός σπιτιού ανθρώποι.*

Ένα μνημονικό κωδωνοκρούστη:

*Τον Αδάμ τον Αδάμ  
τον Αδάμ τον Αδάμ τον Αδάμ.*

Επιφωνήσεις, άλογες συλλαβές ή λέξεις και επιφωνηματικές εκφράσεις, συνήθως κυρίων ονομάτων, εξακολουθούν να υπάρχουν σε όλα τα δημοτικά τραγούδια. Είναι τα γνωστά *γυρίσματα* ή *τσακίσματα*.

Παραδείγματα γλωσσικής αλογίας αφθονούν και στα παιδικά τραγούδια, τα οποία είναι από τα παλιότερα είδη τραγουδιών, “έχουν ηλικίαν γεροντικήν”, κατά την έκφραση του Κυριακίδη. Μεταξύ τους απαντάνε πολλά εργατικά τραγούδια τα οποία εξέπεσαν σε παιδικά όπως το γνωστό “Έγια μόλα, έγια λέσα”, αλλά και λατρευτικά.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αλογίας αποτελεί το παρακάτω ταχάρισμα:

*Πιποντό  
αλαβεβεγά.  
Σε διακοντό  
κελαηδεί στ' αφράν.  
Κόρα λεφενί.  
Πιποντό.  
σόντε γάντε ορ,*

και το παιδικό:

*Αμ στραμ νταμ  
πίκι πίκι ραμ  
πούρι πούρι ραμ  
αμ στραμ νταμ.*

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της σημασίας που αποδίδεται στον ήχο αποτελούν τα διάφορα είδη ομοηχίας που αφθονούν στο δημοτικό, όπως βέβαια και στο πρωτογονικό τραγούδι: η συνήχηση, τα ομοιοκάταρκτα και, λιγότερο, η ομοιοκαταληξία.

Αντιπροσωπευτικά από την άποψη αυτή είναι πάλι τα παιδικά τραγούδια που τέρπονται ιδιαίτερα από την ομοηχία<sup>9</sup>, όπως σημειώνει πολύ εύστοχα ο Μ. Μερακλής. (“Τα παιδικά τραγούδια και η σημασία του ήχου”, *Εντεχνος Λαϊκός Λόγος*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, σ. 239-246). Ενδεικτικό είναι το επόμενο, που χαρακτηρίζεται, πέρα από την ομοιοκαταληξία, και από την επαλληλία του ήχου ρι (βλ. και το σχετικό σχόλιο του Μερακλή):

*Τα, ρι, ρι, ριρίστε το  
κι όλοι τραγουδήστε το,  
κι όλοι πέστε του να ζει  
τον τατά του να χαρεί  
και τη μάνα του μαζί.*

Συμβαίνει μάλιστα συχνά στα παιδικά τραγούδια οι λέξεις που χρησιμοποιούνται στην ομοιοκαταληξία να επιλέγονται αποκλειστικά για την ηχητική τους αξία χωρίς να δίνεται καμιά σημασία στο νόημα της λέξης.

Το ακόλουθο παράδειγμα παραθέτει και σχολιάζει πάλι ο Μ. Μερακλής:

*Να, να, να, να, να, να, να  
μένα μου φέραν προξενιά  
το παιδί του βασιλιά  
κι απ' του βεζίρη τη σειριά  
τους παράγγειλα κι εγώ,  
κόρη μου δεν έχει και ρό,  
το κορίτσι μου το άσπρο  
τ' αρρεβόνιασα μ' ένα άστρο. (240)*

*Το παιδί μου το μικρό  
μοναχό κυλάει τ' αυγό  
και κανείς δεν το βοηθά,  
μόνο η πέρδικα κι αϊτός  
και της Παναγιάς ο γιος. (241)*

Οι λαϊκές παρετυμολογίες, δηλαδή η ετυμολόγηση μιας λέξης με βάση αποκλειστικά την ηχητική της εικόνα, αποτελούν παραπέρα απόδειξη για την προτεραιότητα που αποδίδει ο λαϊκός άνθρωπος στον ήχο έναντι του νοήματος.

Εκτός από την επανάληψη των ομοήχων, η επανάληψη της ίδιας έννοιας, θεμελιώδες χαρακτηριστικό της πρωτογονικής ποίησης, είναι επίσης πολύ συνηθισμένη στα δημοτικά τραγούδια, καθώς και ο επιγενόμενος αυτής παραλληλισμός.

“Η επανάληψη δημιουργεί τις διάφορες μορφές του κόσμου”<sup>10</sup>, λέει ο Benoit. Η ύπαρξή της μαζί μ’ αυτήν του παραλληλισμού, η ισομετρία μορφής και περιεχομένου, κανόνας απαραίτητος στο δημοτικό τραγούδι και το τριαδικό σχήμα με την παραλλαγή του τεραμερούς χναριού του, που έχουνε επίσης καταβολές βιολογικές, δείχνουν την οργανικότητα του δημοτικού τραγουδιού.

Το δημοτικό τραγούδι αποτελεί προγενέστερη μορφή της έντεχνης ποίησης, η οποία βέβαια προέκυψε μέσα απ’ αυτό. Το διακριτικό σημείο ανάμεσα στη δημοτική και την προσωπική ποίηση είναι η έλλειψη αυτού που οι γλωσσολόγοι ονομάζουν “συγκινησιακή λειτουργία”, η προβολή δηλαδή του υποκειμένου που εκφράζει, μιλώντας, το πρώτο πρόσωπο, τις ατομικές του αντιδράσεις και τη στάση του απέναντι σ’ αυτό που λέει, “η πρώτη φωνή” όπως την ονομάζει ο Eliot.

Αντί γι’ αυτό το στοιχείο το δημοτικό τραγούδι προσφέρει την έντονη και άμεση βίωση των πραγμάτων και την τοποθέτηση όλου αυτού του συναισθήματος σε λέξεις. Η χρήση κατά κανόνα κύριων λέξεων, ονομάτων και ρημάτων και ο περιορισμός των δευτερευόντων μαζί με την επικέντρωσή του σε ένα, βασικό θέμα ή συναίσθημα από το οποίο δεν επιτρέπει σε τίποτε να αποσπάσει την προσοχή, αποτελούν παράλληλα και ομόλογα χαρακτηριστικά του.

“Ο λαϊκός δημιουργός κρίνεται ως προς την αποτελεσματικότητά του με βάση την τήρηση, όχι την παράβαση κάποιων κανόνων, όπως ο προσωπικός ποιητής. Βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα σύστημα συμβάσεων, γνωστών σε όλους και καθιερωμένων, τους οποίους οφείλει να σεβαστεί. “Κάτι όμως που κρατάει ζωντανά τα λαϊκά δημιουργήματα και δεν τ’ αφήνει να γίνουν αντιγραφές το ένα του άλλου είναι ότι η εξομίωση συνοδεύεται αναγκαστικά από ποικιλία”<sup>11</sup>, παρατηρεί ο Π. Κολακλίδης. Η ποικιλία πραγματοποιείται με τον αυτοσχεδιασμό, με έναν τύπο δηλαδή καλλιτεχνικής δημιουργίας πολύ ρευστό και ευκίνητο, αλλά όχι αχαλίνωτο. Ο τραγουδιστής που αυτοσχεδιάζει χρησιμοποιεί στοιχεία με τα οποία είναι εξοικειωμένοι οι ακροατές. Έχει έτοιμες για κάθε περίπτωση τις κατάλληλες, κατά κανόνα στερεότυπες, λέξεις και φράσεις, τις φόρμουλες ή λογότυπους,

όπως είναι γνωστοί. Μέσα τους είναι συχνά συντομευμένη και συμπυκνωμένη τόση εμπειρία που η συγκεντρωτική αυτή δύναμή τους τις κάνει πηγές μεγάλης συγκινησιακής έντασης.

Οι λειτουργίες και τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί το δημοτικό τραγούδι είναι πολύ οικονομικά. Χαρακτηριστικό αυτής της οικονομίας των μέσων είναι η επαναληπτικότητα, η μεταφορά λέξεων, φραστικών τρόπων, δομικών σχημάτων, από τραγούδι σε τραγούδι.

Η μελέτη του δημοτικού τραγουδιού μας φέρνει σε επαφή με τις πρώτες αρχές της ποίησης, και της ίδιας της γλώσσας. Ο τρόπος που θα εκμεταλλευτεί αυτήν την εμπειρία, είναι προσωπική επιλογή του καθενός.

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στίλπων Π. Κυριακίδης, *Το δημοτικό τραγούδι. Συναγωγή μελετών*, “*Άσματα. Α΄ Γενικά*” Ερμής, Αθήνα, 1978, σ. 1.
2. Βλ. και George Thomson, *Η ποίηση χθες και σήμερα*, “*Λόγος και μαγεία*”, μτφρ. Ν.Κ. Σταματίου, Ο Κέδρος, Αθήνα 1956, σ. 11-26.
3. Βλ. και Thomson, ο.π.
4. Κυριακίδης, ο.π., “Τι είναι το δημοτικό τραγούδι”, σ. 107-9.
5. Γ. Βελουδής, Γραμματολογία, *Θεωρία λογοτεχνίας*, Δωδώνη, Αθήνα 1994, σ. 117.
6. Luc Benoist, *Σημεία, σύμβολα και μύθοι*, “*Πρωτεία του ρυθμού*”, μτφρ. Αριστεά Παρίση, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992, σ. 34-7.
7. Κυριακίδης, ο.π., “*Εργατικά*”, σ. 9.
8. William J. Enstiwite, *European Balladry*, Oxford University Press<sup>3</sup> 1969.
9. Μιχάλης Γ. Μερρακλής, “*Έντεχνος λαϊκός λόγος*, “*Τα παιδικά τραγούδια και η σημασία του ήχου*”, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, σ. 239-46.
10. Benoist, ο.π.
11. Πέτρος Κολακλίδης, “*Ο ιδιότυπος χαρακτήρας των δημοτικών τραγουδιών*”, *Πρακτικά Τέταρτου Συμποσίου Ποίησης*, Αφιέρωμα στο δημοτικό τραγούδι, Γνώση, Αθήνα 1985.

## ΕΛΕΝΗ ΑΝΤΩΝΙΑΔΗ

Από τη Χώρα στον Αη Γιώρκην τον Εξορινόν - Μια διαδρομή  
Η παρουσία της κυπριακής ντοπιολαλιάς  
στη σύγχρονη ποίηση της Κύπρου.

*Τούτα τα ρούχα πάκαμες τζ' ακρόστηκες του νου σου  
Μεν τα φορής τζ' εν αντροπή  
όποιος σε δη 'νταν παν να πή;  
Φόρηννε του πρεπού σου.*

— — — — —

*Κοπέλλες ήμαστιν τζι εμείς του στόλου - καλή ώρα  
Σγιαν είστ' εσείς, κόρη τορά -  
Σαγιάν τζαι σάρκαν μια χαρά  
Τζι εμύριζεν η χάρα*  
(Δημήτρη Λιπέρτη: Τζυπριώτικα τραουδκια, τόμος Α', 1923, Η  
στετέ)

*"Τον Αη - Γιώρκην τον Εξορινόν  
"αυτόν να παρακαλέσουμε" λέει  
"τούτος μόνον ημπορεί να πάρει το κακόν"*

— — — — —

*"Μα γείτονα" ξαναλαλεί ο άλλος  
"ο δρόμος για τον Αη Γιώρκην  
περνά που την Αμμόχωστον"  
"Μα χάθηκεν" θυμώνει αυτός  
"χάθηκεν τελospάντων η πίστη;"*  
(Σωκράτη Γρηγοριάδη: Εξόριστη Αφροδίτη, ποιήματα, Λευ-  
κωσία, 1991, Ο Πιστός)

Αυτά τα δύο ποιήματα του Δημήτρη Λιπέρτη το πρώτο και του Σωκράτη Γρηγοριάδη το δεύτερο από τα οποία δανείστηκα τον τίτλο της εισήγησής μου: "Από την Χώρα στον Αη Γιώρκην τον Εξορινόν - Μια διαδρομή" τα χωρίζουν 68 χρόνια.

Η διαδρομή, για να εξηγηθώ αμέσως, αφορά ασφαλώς τη χρήση του κυπριακού ιδιώματος στη νεώτερη ποίηση της Κύ-

πρου, της οποίας η απαρχή ορίζεται το 1878, χρονιά της αλλαγής από τον τουρκικό ζυγό στον αγγλικό, αλλά και σηµαδιακή, για τη λογοτεχνία, χρονιά της ίδρυσης του πρώτου τυπογραφείου στην Κύπρο. Η διαδροµή όμως, εν προκειµένω, είναι και γεωγραφική. Η χώρα είναι η Λευκωσία, η πρωτεύουσα, όπως συνήθιζαν να τη λένε παλιότερα, όρος που εκλείπει σιγά σιγά. Ο Αη Γιώρκης ο Εξορινός είναι παλιά εκκλησία κοντά στην κατεχόµενη Αµμόχωστο. Αυτή η διαδροµή από τη Λευκωσία προς την Αµμόχωστο, λόγω της κατάστασης που δηµιούργησε η εισβολή και η κατοχή στην Κύπρο είναι ανέφικτη. Γι' αυτό ακολουθούµε τον ανοιχτό δρόµο της ποίησης.

Η παρουσία του κυπριακού ιδιώµατος στη σύγχρονη ποίηση άρχισε να µε απασχολεί από το 1996, όταν χρειάστηκε το καλοκαίρι εκείνο να γράψω για το ειδικό αφιέρωµα της εφηµερίδας "Καθηµερινή" για τη λογοτεχνία της Κύπρου, το κοµμάτι για την ποίηση και την πεζογραφία της Κύπρου, µετά το 1974. Διαβάζοντας για τους σκοπούς της µελέτης εκείνης ένα µεγάλο αριθµό συλλογών, άρχισα να προσέχω πως αρκετοί ποιητές ενέτασσαν στα ποιήµατά τους και φράσεις ιδιοµατικές. Δεν µιλώ για την απόφαση ενός ποιητή να γράψει και στο κυπριακό ιδίωµα, όπως έπραξε από την αρχή της ποιητικής του ζωής ο Κώστας Μόντης και αργότερα ο Μιχάλης Πασιαρδής. Εδώ έχουµε το φαινόµενο της ανάµιξης του ιδιώµατος µε την πανελλήνια δηµοτική, ένα φαινόµενο αρκετά ενδιαφέρον, πιστεύω, και για τα ιστορικά του συµφραζόµενα αλλά και για µορφική του επίδραση στο ποιητικό αποτέλεσµα.

Τις σκέψεις µου γύρω από αυτό το ζήτηµα θέλω να µοιραστώ µαζί σας µε κρατούµενο τη φράση του πρόσφατα χαµένου δοκιµιογράφου, κριτικού, ποιητή και σπάνιου πνευµατικού ανθρώπου Ανδρέα Χριστοφίδη ο οποίος µιλώντας για τον Μόντη και τα λογοτεχνικά έργα των κυπρίων είπε: πως "σ' αυτά τα κείµενα θα επανέλθει, όποιος στο μέλλον θα θελήσει (αν θελήσει) να µελετήσει και να καταλάβει τις µέρες που περνούµε στον τόπο µας"<sup>1</sup>.

Κατ' εξοχήν ποιητικός χώρος του κυπριακού ιδιώµατος είναι βέβαια η καθαντό λαϊκή ποίηση, µε κύριους εκφραστές τους ποιητάρηδες, λαϊκούς ποιητές µε µοναδικό εκφραστικό όργανο

το ιδίωμα που είναι και οι επώνυμοι συνεχιστές της δημοτικής μας παράδοσης. Εξ ανάγκης αφήνουμε έξω αυτό το πολύ μεγάλο κεφάλαιο μια που δεν εντάσσεται στο θέμα που συζητάμε, ούτε θεωρώ άλλωστε τον εαυτό μου αρμόδιο να μιλήσει γι' αυτό. Η αναφορά όμως ήταν αναγκαία, γιατί η μεγάλη εκφραστική δύναμη της λαϊκής ποίησης με όλο το φορτίο της δημοτικής παράδοσης που μεταφέρει, θα λειτουργήσει δραστικά στην απόφαση του ποιητή Βασίλη Μιχαηλίδη (1849 - 1917), μετά την πρώτη του συλλογή που τιτλοφορείται "Η Ασθενής Λύρα. Λυρικά ποιημάτια Βασιλείου Μιχαηλίδου, εν Λεμεσώ 1882", να στραφεί ευτυχώς για την ποίηση, εξ ολοκλήρου στην κυπριακή διάλεκτο στην οποία θα γράψει τα σημαντικά έργα του όπως "Η 9η Ιουλίου 1821 εν Κύπρω" που τον καθιέρωσε και ως εθνικό ποιητή της Κύπρου, "Η Χιώτισσα", "Η Ανεράδα", για να μείνουμε στα πιο γνωστά.

Ο Βασίλης Μιχαηλίδης δεν αντλεί όμως μόνο από τη δημοτική ή τη λαϊκή ποίηση της Κύπρου. Ο Βασίλης Μιχαηλίδης και μέσα στο ιδιωματικό πλαίσιο εξακολουθεί να δρα ως λόγιος και να συνομιλεί ποιητικά και με τους ομότεχνους του του ελλαδικού κέντρου και ειδικά με τον Αριστοτέλη Βαλαωρίτη. Τους όρους αυτής της συνομιλίας έχει εντοπίσει με τις μελέτες του και ανακοινώσει ο καθηγητής του Πανεπιστημίου Κύπρου Μιχάλης Πιερής<sup>2</sup>.

Μια ενδιαφέρουσα άποψη εκφράζει και ο ζωγράφος Διαμαντής, ο φίλος του Γιώργου Σεφέρη για τη συγγένεια που αισθάνεται πως έχει ο Βασίλης Μιχαηλίδης με τον Διονύσιο Σολωμό.

"Κοινά σημεία" λέει σε μια συνέντευξη του που δημοσιεύτηκε σε κυπριακό περιοδικό<sup>3</sup>, "βρίσκω στο Λάμπρο και τη Μαρία του Σολωμού και στην 9η Ιουλίου του Μιχαηλίδη. Εγώ", συνεχίζει πιο κάτω "λέω το ποίημα του Σολωμού κυπριώτικα"

*Τζαι προβαίνει η Μαρία λλίην να πάρει  
δροσιάν στα σωθικά τα μαραμμένα.  
Είναι νύχτα γλυτζιά τζαι το φεγγάρι  
δεν φκιαίννει να σιεπάση άστρον κανένα.*



Από τον Βασίλη Μιχαηλίδη θα έχετε ίσως ακούσει τον πιο γνωστό στίχο του από την 9η Ιουλίου "Η Ρωμιοσύνη εν φυλή συνόττ'αιρη του κόσμου", αλλά εγώ θα σας διαβάσω τους έξι πρώτους στίχους που θεωρώ ότι έχουν τη δύναμη να δημιουργήσουν αμέσως το αναγκαίο κλίμα του ποιήματος που αναφέρεται στη σφαγή από τους Τούρκους, το 1821, του Αρχιεπισκόπου Κυπριανού, των Αρχιερέων και εκατοντάδων προκρίτων της Κύπρου.

*"Ανταν αρτζέψαν οι κρυφοί ανέμοι τζι εφυσούσαν  
τζι αρτζίνησεν εις την Τουρτζιάν να κρυφουσιννεφκιάζει  
τζαι που τες τέσσερις μερκές τα νέφη εκουβαλούσαν  
ώστε να κάμουν τον τζαιρόν να αρτζεύκει να στοιβάξει  
είσεν σγοιαν είχαν ούλοι τους τζ' η Τζύπρου το κρυφόν της,  
μεσ' στους ανέμους τους κρυφούς είσεν το μερτικόν της".*

Πριν κλείσω αυτή την αναγκαστικά σύντομη αναφορά θέλω να πω και τούτο. Ένα αντίτυπο των Ποιημάτων του Βασίλη Μιχαηλίδη, έκδοσις του 1911 υπάρχει στο αρχείο Καβάφη. Ο ποιητής είχε ξεχωρίσει την 9η Ιουλίου και την Ανεράδα έχει σημαδέψει και ο Γιώργος Σεφέρης στο δικό του αντίτυπο, έκδοσις 1960.

Την πληροφορία αντλώ από τις σημειώσεις που συνοδεύουν την έκδοση της αλληλογραφίας Διαμαντή - Σεφέρη<sup>4</sup>.

Ο Δημήτρης Λιπέρτης είναι ο έτερος (1866 - 1937) ποιητής που θα εγκαταλείψει τη λόγια γλώσσα για την κυπριακή διάλεκτο. Τα διαλεκτικά του ποιήματα θα τα εκδώσει από το 1923 ως το 1937 σε τέσσερις τόμους με γενικό τίτλο "Τζυπριώτικα τραούδικια". Τον δεύτερο τόμο που εκδόθηκε το 1930, θα προλογίσει με εκτενή πρόλογο, ο Κωστής Παλαμάς, ο οποίος θα εντοπίσει τη χάρη των ποιημάτων, επισημαίνοντας βέβαια και τη δυσκολία της γλωσσικής προσέγγισης.

Δεν είναι της ώρας να μιλήσουμε για τη μεγάλη σχέση του Παλαμά με την Κύπρο. Έχει όμως τη σημασία του το γεγονός ότι ο Παλαμάς προσθέτει, με τον πρόλογο αυτό, το κύρος του στη διαλεκτική ποίηση της Κύπρου. Ο Κωστής Παλαμάς που με

την επίδρασή του, έστρεψε ουσιαστικά τον ρου της κυπριακής ποίησης προς το μητροπολιτικό κέντρο.

Ο Δημήτρης Λιπέρτης έσπασε ίσως το ιδιωματικό φράγμα περισσότερο από το Βασίλη Μιχαηλίδη, μέσα στην προοπτική του χρόνου. Το 1936 διαβάζει τα ποιήματα του μπροστά σε πυκνό ακροατήριο στον Παρνασσό<sup>5</sup>. Τα Χριστούγεννα του 1954, παραμονές της έναρξης του απελευθερωτικού αγώνα της Κύπρου εναντίον των Άγγλων, (1955 - 59), η Επιθεώρηση Τέχνης στο πρώτο τεύχος δημοσιεύει, κάτω από τον τίτλο *"Κυπριακή ποίηση"*, δύο διαλεκτικά ποιήματα. Ένα του Βασίλη Μιχαηλίδη με τίτλο *"Η Κύπρος στην μάνα της"* και ένα του Δημήτρη Λιπέρτη με τίτλο *"Στην μάνα μας"*. Από στίχο αυτού του ποιήματος του Λιπέρτη θα πάρει τον τίτλο του το ποίημα του Τίτου Πατρίκιου *"Πυρά δρακοντεμένη"* που γράφεται τον Μάιο του 1956, μεσούντος του κυπριακού αγώνα, αλλά δεν δημοσιεύεται, παρά το 1991, στη συλλογή του Πατρίκιου *"Μαθητεία ξανά"*.

Τον Δεκέμβριο του 1955, ο Γιώργος Σεφέρης, παραμονές της έκδοσης των κυπριακών ποιημάτων του τα ονομάζει σε επιστολή του προς τον Διαμαντή<sup>6</sup>, *"Τζυπριώτικα τραούθκια"* υπονοώντας προφανώς τα *"Τζυπριώτικα τραούδκια"* του Δ. Λιπέρτη.

Με τα ποιήματα του Δημήτρη Λιπέρτη βρισκόμαστε ήδη στην περίοδο του Μεσοπολέμου και η Κύπρος έχει μπει για τα καλά στη διαδικασία διεκδίκησης της πραγμάτωσης των εθνικών της προσδοκιών. Το κλίμα αυτό είναι φυσικό να αντανάκλαται και στην ποίηση που φαίνεται και με τη μεγάλη επίδραση του Παλαμά, να ακολουθεί γλωσσικά το εθνικό κέντρο.

Υπάρχουν ποιητές που γράφουν και στην κυπριακή διάλεκτο και την εποχή αυτή. Πιστεύω όμως πως όταν μιλάμε για την κυπριακή ποίηση του Μεσοπολέμου ή της περιόδου κατά και μετά τον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, την εποχή δηλαδή της ύστερης αγγλοκρατίας, έχουμε στο νου μας έργα γραμμένα στην πανελλήνια δημοτική. Τα διαλεκτικά έργα δεν βρίσκονται στο κέντρο της ποιητικής δημιουργίας και παραγωγής. Η εξήγηση μπορεί νομίζω να δοθεί με το πιο κάτω απόσπασμα δοκιμίου για την κυπριακή λογοτεχνία του κύπριου κριτικού και λογοτέχνη Κώστα Προυσή, γραμμένου το 1949, για να δημοσιευθεί στην *Ελληνική Δημιουργία*<sup>7</sup>.

“Νομίζω όμως πως σήμερα η προσωπική λογοτεχνία δεν πρέπει να γράφεται σε τοπικές διαλέκτους και γι’ άλλους λόγους, ιδιαίτερα όμως για μας τους κυπρίους, επειδή πρέπει να δείξουμε και με τη γλώσσα που χρησιμοποιούμε στις λογοτεχνικές εργασίες μας, πως δεν ξεχωρίζουμε από τους αδελφούς μας στην ελεύθερη Ελλάδα. Η διαλεκτική λογοτεχνία, ως περιοριστεί στην απόλυτα λαϊκή δημιουργία και στην ηθογραφία”.

Πλησιέστερα προς το φως θα αρχίσει να φέρνει ξανά τη διαλεκτική ποίηση ο Κώστας Μόντης, ο οποίος από την πρώτη - πρώτη του συλλογή που τυπώθηκε το 1946 με τίτλο *“Minima”* (τα ελάχιστα) θα συμπεριλάβει τρία ποιήματα στην κυπριακή ντοπιολαλιά. Η ιδιοματική ποίηση του Κώστα Μόντη υπήρξε τόση που να οδηγήσει, το 1980 στην πραγματοποίηση ειδικής συγκεντρωτικής έκδοσης με τίτλο *“Στη γλώσσα που πρωτομίλησα”*, με πρόλογο του καθηγητή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Γιώργου Κεχαγιόγλου. Περιλαμβάνει 187 ποιήματα, έχουν περάσει δεκαοκτώ χρόνια από τότε και το έργο του ποιητή είναι ακόμα ανοικτό. Πράγμα που σημαίνει πως η σοδεία είναι πλουσιότερη.

Στον πρόλόγό του ο Κώστας Κεχαγιόγλου λέει και τούτα: “Το συμμάζεμα αυτό από καιρό το λαχταρούσε και το σχεδίαζε ο ποιητής και φαίνεται πως οι κύπριοι αναγνώστες του με κάμποσο καύμο και προσδοκία το ζητούσαν, δώρο χρυσό. Σε μας τους φίλους του από ένα χώρο γλωσσικό που δεν ταυτίζεται εντελώς με τον κυπριακό, φαντάζομαι πως η συγκομιδή αυτή, δώρο τουλάχιστον ασημένιο, έρχεται στην κατάλληλη στιγμή για να μας κινήσει στη χαρά και στη μελέτη και να θυμίσει στην ανάσκητη οξειδωτική αναπνοή ή την ολιγωρία μας ότι το ασήμι λάμπει μόνο με την τριβή”. Είναι εμφανές, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Κεχαγιόγλου, ότι τα κυπριακά ποιήματα του Μόντη απευθύνονται κυρίως στους κυπρίους αναγνώστες του και τους φίλους του από την Ελλάδα, που ήταν τότε μελετητές κυρίως του έργου του. Σ’ έναν από αυτούς, στον οποίο και εμείς οι κύπριοι αναγνώστες του Μόντη αλλά και άλλων σημαντικών ποιητών πολλά οφείλουμε είναι τον Γιώργο Σαββίδη, στον οποίο ο Μόντης το 1975, αφιέρωσε και το πιο κάτω ιδιω-

ματικό πεντάστιχο, εν γνώσει του ότι το παραδίδει σε επαρκή αναγνώστη που ευφρόσυνα αποδέκτηκε την αφιέρωση.

*Έχουν ούλλα τολ λόον τους  
ούλλα' λ' λοαρκασμένα.  
Αν ήταν να χωννούμασιν  
να μεβ βρεχούμασιν  
παν τα νερά χαμένα.*

Ο Κώστας Μόντης εξήγησε ο ίδιος πώς εννοεί τη χρήση της διαλέκτου στην ποίηση του σ' ένα Συμπόσιο Ποίησης και Κριτικής που οργανώθηκε στη Λευκωσία<sup>8</sup>. Έχει σημασία να τον ακούσουμε γιατί δίνει, πιστεύω, μια έμμεση απάντηση τριανταένα χρόνια μετά στον Κώστα Προυσή. "Θάταν", λέει ο Μόντης, "ιδιαίτερα αποτελεσματικό αν οι ίδιοι κύπριοι ποιητές που γράφουν στην πανελλήνια γλώσσα έγραφαν παράλληλα σε κάποιο βαθμό και στο κυπριακό ιδίωμα, γιατί έτσι θα μεταμόσχευαν γρηγορότερα και εγκυρότερα στην πανελλήνια γλώσσα και στην πανελλήνια λογοτεχνία τα καινούργια στοιχεία που θάβρισκαν, έστω κι αν η ελλαδική γραμματολογία και κριτική θα εξακολουθούσε ν' αγνοεί την ύπαρξη λογοτεχνικής παραγωγής στο κυπριακό γλωσσικό ιδίωμα".

Στην ίδια περίπου κατεύθυνση κινείται και ο νεώτερος του Κώστα Μόντη ποιητής Μιχάλης Πασιαρδής, που ανήκει στη γενιά της ανεξαρτησίας, στη λογοτεχνική δηλαδή γενιά που εμφανίστηκε μετά την ίδρυση της Κυπριακής Δημοκρατίας, το 1960.

Ο Μιχάλης Πασιαρδής, όπως και ο Μόντης γράφει παράλληλα στο κυπριακό ιδίωμα. Μια ελαφρά απόκλιση, που έχει ίσως τη σημασία της είναι πως τα ιδιοματικά ποιήματα είναι ενταγμένα στο σώμα των συλλογών, ανάμεσα στα ποιήματα στην πανελλήνια δημοτική και όχι στο τέλος τους, όπως το συνηθίζει ο Μόντης.

Στα ποιήματα του Πασιαρδή όχι τα ιδιοματικά, εντοπίζει κανείς πυκνές αναφορές στους ελλαδίτες ομότεχνους του. Τον Νικηφόρο Βρεττάκο κυρίως, τον Σεφέρη, τον Ρίτσο, τον Γκάτσο, τον Παπαδίτσα, τον Νίκο Καρούζο. Συνομιλεί με το κέντρο ο

Μιχάλης Πασιαρδής, υπερασπίζεται όμως συνειδητά την ανάγκη επιβίωσης της περιφέρειας στην οποία ανήκει. Ένα ποίημα του με τίτλο: *“Για τους ελληνόφωνους ποιητές Κάτω Ιταλίας”*<sup>9</sup>, πολλά εξηγεί.

*“Έσείς στημ μιαν νάκραν ποτζίει τζ’ εμείς ποδά στην άλλην  
κρατήστε να κρατήσουμε την γλώσσαν τημ παλιάν  
εν τ’ ακριβόμ μας πορικόν τζιαι το πολλύν μας μάλιν  
π’ αν τύσει τζιαι το χάσουμεν, έθ θαρτ’ αλλαξανά.*

Πάντως πρέπει να πούμε και τούτο. Στα διαλεκτικά ποιήματα του Μιχάλη Πασιαρδή, όπως άλλωστε και του Κώστα Μόντη, πριν τα αρδεύσει η πίκρα της καταστροφής του 1974, η ζυγαριά γέρνει προς την πλευρά της χαράς. Ως να χρησιμοποιείται η πρώτη λαλιά για να εκφράσει την αγαθή πλευρά της ζωής.

Σ’ ένα από τα πρώτα του ποιήματα με τίτλο *“Τζυρκά”*<sup>10</sup>, όπως λέγεται στα κυπριακά η κατεχόμενη σήμερα Κυθρέα, ο Πασιαρδής μας δίνει αυτό το κλίμα της ανυποψίαστης ιλαρότητας.

*Μεσ στους αθθούς ολοχρονίς  
εν η Τζυρκά γεμάτη,  
σιύβκει τζ’ ο Πενταδάχτυλος  
που πάνω τζιαι φιλά την.*

Η βίαιη ανατροπή αυτής της ειδυλλιακής εικόνας είναι η ποιητική αντανάκλαση της καταστροφής του 1974.

Κυριάκου Χαραλαμπίδη: *“Των Ολυμπίων”*<sup>11</sup>

*Μέρα πνιγμένη στις δροσιές. Η μάνα από τα Λύμπια  
πηγαίνει στη Βασιλική τη νύφη της και λέει:  
“Ο Μιχάλης, ξέρω το, εν θα ξανάρτει  
παντρεύτου κόρη μου, σγοιν είσαι στον αθθόν σου”.  
“Και πώς το ξέρεις μάνα, πόθθε έμαθες το;”  
“Άλαί μου το η προαίστηση, κοντεύκει χρόνος”.*

*Βγάζει τα μαύρα η κόρη, μπαίνει στα άσπρα,  
βαδίζει σαν σε ξοδι για την εκκλησιά.*

*Γεννά παιδί, του δίνει τ' όνομα του νεκρού*

Μάης 1984

Πρώτα τα πραγματολογικά στοιχεία. "Λύμπια. Χωριό της επαρχίας Λευκωσίας", λέει στις σημειώσεις του για το ποίημα ο Κυριάκος Χαραλαμπίδης, "Κτισμένο στα ερείπια της αρχαίας πόλης Ολύμπια (τα)". Λύμπια, συμπληρώνω χωριό που εφάπτεται της νεκρής ζώνης. Στο λόφο που δεσπόζει του χωριού, εκκλησιάκι με κόκκινη τουρκική σημαία.

Το ποίημα όπως άλλωστε και ολόκληρη η συλλογή "Θόλος" που το περιέχει, έχει ως κεντρικό θέμα τους αγνοούμενους. Δυστυχώς δεν υπάρχει χρόνος για διεξοδικότερες παρατηρήσεις. Μόνο μια πού ίσως μας χρειαστεί για τα παρακάτω. Ο ποιητής με τον τίτλο του ποιήματος "Των Ολυμπίων" μοιάζει να το αφιερώνει σαρκαστικά στους μάκαρες Ολυμπίους Θεούς που απειρώσαν το πρόσωπό τους από την Κύπρο. Ίσως επειδή βρίσκεται μακριά από τον Όλυμπο.

Οι κύπριοι ποιητές, όπως και όλοι μας στην Κύπρο μετά το πραξικόπημα και την τουρκική εισβολή που είχε σαν αποτέλεσμα την κατοχή της μισής σχεδόν Κύπρου, βίωσαν με τον πιο οδυνηρό τρόπο την ανατροπή της ζωής τους και υποχρεώθηκαν, αναζητώντας την αυτογνωσία να ακουμπήσουν πάνω στις πληγές μιας τραυματισμένης ταυτότητας και να θέσουν τον ποιητικό τους εαυτό μπροστά στην ατομική και συλλογική ευθύνη. Αυτά εφαρμοζόμενα στην ποιητική πρακτική άλλοτε καταλήγουν, άλλοτε όχι, άλλοτε παράγουν ποίηση και άλλοτε μαρτυρία ή καταγγελία. Εδώ δεν μετρά η έκταση και το βάθος της εμπειρίας. Μετρά αν κάποιος είναι ή όχι ποιητής.

Η οδός προς τις εντόπιες πηγές της κυπριακής ποίησης δίνει αναγκαία, αλλά δεν είναι εύκολη για πολλούς λόγους. Οι κύπριοι ποιητές είναι πλέον αναγκασμένοι να απαντήσουν κατά τη γνώμη μου, σ' ένα ακανθώδες ζήτημα που δεν τους απασχόλησε ως έπρεπε, κατά την ανήσυχη ταραγμένη και επικίνδυνη δεκαετία του '60. Ποιοί δηλαδή είναι, μέσα στα όρια ενός κράτους και ενός έθνους που δεν ταυτίζονται εξ ολοκλήρου

και κατά συνέπεια μέσα στα όρια ενός ποιητικού χώρου που ήταν αναγκαίο να αυτοπροσδιοριστεί εντός της σχέσης περιφέρειας-κέντρου. Ενός κέντρου που ακόμα και σήμερα δεν έχει απαλλαγεί από την αμηχανία. Θυμίζω εδώ τις συν - πλην αντιδράσεις για τη βράβευση του Χαραλαμπίδη το 1996, με το κρατικό βραβείο ποίησης για τη *"Μεθιστορία"* του.

Υποθέτω πως πολλά από αυτά που λέω μπορεί να ακούγονται αντιποιητικά, αλλά οι ποιητές, αν δεν είναι αναχωρητές με αυτά τα υλικά του βίου καλούνται να οικοδομήσουν.

Το γεγονός είναι πως επιστρέφουν στις πηγές. Όχι ασφαλώς όλοι, αλλά τόσοι που να έλκουν την προσοχή και να αιτιολογούν τη μελέτη ενός φαινομένου που εκφεύγει της ατομικής επιλογής.

Ένα μεγάλο κεφάλαιο στο θέμα της τάσης που φαίνεται να διαμορφώνουν οι κύπριοι ποιητές απέναντι στον στενότερο τόπο τους και τη γλώσσα που πρωτομίλησαν, είναι ασφαλώς η σχέση του Σεφέρη με την Κύπρο.

Τα κυριακά ποιήματα του Σεφέρη, μετά το 1974 διαβάζονται και στην Κύπρο και στην Ελλάδα με νέα κρατούμενα. Ιδίως μετά το 1980 πληθαίνουν οι μελέτες που αφορούν την κυπριακή εμπειρία του Σεφέρη. Δεν είναι της ώρας να δώσω τα στοιχεία που έσω υπ' όψιν μου, όσοι ασχολούνται με το σεφερικό έργο τα γνωρίζουν και οι ενδιαφερόμενοι μπορούν, αν ανατρέξουν στη βιβλιογραφία, να τα βρουν. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε κάτι απολύτως βασικό. Οι *"Μέρες Στ"* που περιέχουν τις ημερολογιακές εγγραφές από τις 20 Απρίλη 1951 ως τις 30 Αυγούστου 1956 και καλύπτουν τα ταξίδια του Σεφέρη στην Κύπρο με πολλά αναγκαία και σημαντικά στοιχεία για το θέμα που συζητούμε, δεν εκδίδονται παρά το 1986<sup>12</sup>.

Η περίφημη *"Σημείωση"* που συνοδεύει τα κυριακά του ποιήματα, αποκτά, μετά το '74, ένα έντονα δραματικό περιεχόμενο, με δεδομένο ότι ο γενέθλιος χώρος της, *"το σπίτι που πάει να γίνει φυτό"* του Ευάγγελου Λουΐζου βρίσκεται, αν ακόμα βρίσκεται, στην κατεχόμενη Αμμόχωστο. Έγινε πια ένας απροσπέλαστος, ανοίκειος χώρος, το μέρος όπου ο ποιητής κατέγραψε πως η Κύπρος τον έκανε να γίνει πιο οικείος, πió ιδιωματικός.

Σημαντική για το θέμα μας είναι και η μαρτυρία της Νίκης

Μαραγκού στο Συμπόσιο Ποίησης για τον Σεφέρη στην Αγία Νάπα το 1988<sup>13</sup> που φωτίζει και μια άλλη παράμετρο του θέματος που συζητάμε. "Με αφορμή τον Σεφέρη", λέει, "οδηγηθήκαμε πολλοί από μας να διαβάσουμε τον Μαχαιρά να στραφούμε προς αυτές τις πηγές".

Ο Λεόντιος Μαχαιράς μεσαιωνικός χρονογράφος της Κύπρου έγραψε στην κυπριακή διάλεκτο της εποχής του το έργο του *"Εξήγησις της γλυκειάς χώρας Κύπρου, η ποία λέγεται Κρόνακα, τουτέστιν Χρονικόν"*.

Ο Γιώργος Σεφέρης μελέτησε τον Μαχαιρά τα δε ποιήματα του *"Ο Δαίμων της Πορνείας"* και *"Τρεις μούλες"* αντλούν όπως είναι βέβαια γνωστό, το θέμα αλλά και το γλωσσικό τους ένδυμα από τον Μαχαιρά.

Ο ποιητής που συστηματικότερα στράφηκε προς τον Μαχαιρά είναι ο Μιχάλης Πιερής, ο οποίος έχει δηλώσει τις οφειλές του στο δάσκαλο του Γ.Π. Σαββίδη<sup>14</sup>, οφειλές που πιστεύω δεν σφάλουμε αν πούμε ότι καταλήγουν στον Σεφέρη.

*Εγροίκησες, Δημήτρη μου, την στράταν  
λαλεί η Ρήγανα Λιονόρα και εις το χέριν  
του βαλεν χαρτίν και το χαρτίν ελάλεν  
"Την πόλιν να βαστάξετε ωσάν το τίμιο ξύλο,  
Κι' αν έρθουν να σας πουν πως εν βουλή του Ρήγα  
την πόλη να τη δώσετε στους Γενοβίσους  
τέτοιαν βουλήν να μεν πιστεύσετε. Την πόλη  
πρώτα, Κερύνεια και τα μάτια σας. Να μείνει  
πρέπει εις τα χέρια σας. Για τα λοιπά  
θα δούμε "Κι άμε Δημήτρη εις το καλόν"<sup>15</sup>.*

Στο ποίημα αυτό νομίζω πως έχουμε να κάνουμε με την αφομοιωτική δύναμη και την ικανότητα επιβίωσης της ελληνικής γλώσσας στην Κύπρο, με ότι αυτό σήμαινε και σημαίνει για το παρελθόν και το μέλλον της.

Στον αντίποδα των ποιητών ή καλύτερα των ποιημάτων που αντλούν από τα βαθύτερα υποστρώματα της κυπριακής διαλέκτου στέκει η σημερινή, εν χρήσει, αστική θα την έλεγα - κυπριακή ποιητική γλώσσα της Νίκης Μαραγκού στο ποίημα:



*“Πρόσφυγας από την Καρπασία”*

*“Ελέφκαμ μου οι ώρες τζει πάνω, είπε,  
ώσπου να ρίξω τα δίχτυα μου  
να πάω στου Μελισσάκρου  
ετέλειωνεν η μέρα  
και εξύπνουν που τα χαράματα  
μεχ χάσω ούτε λεπτό”.*

Το ποίημα αυτό ανήκει στη συλλογή *Τα από κήπων* που έχει εκδοθεί στην Αθήνα το 1981<sup>16</sup> όπου εκδίδονται και από το 1982 και εντεύθεν τα βιβλία του Χαραλαμπίδη και άλλων ποιητών. Η πληροφορία δεν είναι άνευ σημασίας, γιατί υποδηλώνει ότι τα βιβλία απευθύνονται πλέον και στο ελλαδικό αναγνωστικό κοινό.

Την ίδια σημερινή γλωσσική αίσθηση αφήνουν και τα ποιήματα της Αντριάνας Ιεροδιακόνου, στη συλλογή της, *“Της Κώμης Αιγιαλού”*<sup>17</sup>.

*Ο Καγιάτος ο ψάλτης με τη γλυκιά φωνή  
βαρύς στο δεξί ψαλτήρι του Αρχάγγελου*

*Η Λούκκα μονόφθαλμη με τες κατάρες  
και τον γιού στην Νέα Υόρκη της Αμέρικας*

*Η παπαδιά η τσιγκούνα η πανέμορφη  
με βρουλιά ως τις φτέρνες στα γεράματα.*

Εδώ, μια που κοντεύω να φθάσω στο τέλος, πρέπει να εξομολογηθώ κάτι. Η πρόθεσή μου η ανομολόγητη, ως την ώρα που βρέθηκα μπροστά στο δίλημμα της αναγκαίας ειλικρίνειας του εισηγητή, ήταν να φθάσω στο συμπέρασμα πως οι κύπριοι ποιητές, με εργαλείο το γλωσσικό τους ιδίωμα θέλουν να πουν πως είναι, μ’ αυτά τα ιδιαίτερα τους γνωρίσματα, πλήρως ενταγμένοι, φύσει και θέσει, χωρίς ρωγμές μέσα στο σύνολο της ελληνικής πνευματικής ζωής και δημιουργίας.

Συνήγορο έχω και τον Κυριάκο Χαραλαμπίδη που λέει τα ε-  
ξής σ' ένα κείμενο που έχω ξαναχρησιμοποιήσει γιατί το έβρι-  
σκα και το βρίσκω ανακουφιστικό.

“Παραμένοντας Κύπριοι παραμένουμε Έλληνες, γιατί ο ελ-  
ληνισμός όντας ζωογόνα πηγή προβλέπει και γι αυτό. Να δια-  
περνά σαν υπόγειο ποτάμι τη γη μας, να κυκλοφορεί στο αίμα  
μας να είναι αυτό που είμαστε Κύπριοι και Έλληνες, Έλληνες  
και Κύπριοι ένα και το αυτό χωρίς καμιά αντίφαση”.

Θα ήταν δε έτσι, αν ο ίδιος δεν υπονόμει με την ειρωνεία  
του αυτή την ανακουφιστική εξήγηση και αν δεν είχαμε το βι-  
λίο του Κώστα Βασιλείου “Κανόλλος” που κυκλοφόρησε πέρσι  
στη Λευκωσία<sup>18</sup>.

Ο Κώστας Βασιλείου σ' αυτό το βιβλίο εγκαταλείπει την πα-  
νελλήνια δημοτική και χρησιμοποιεί μόνο το ιδίωμα. Αυτός, ο  
φιλόλογος που η πρώτη του συλλογή κυκλοφόρησε το 1969, με  
τίτλο “Σκαμάνδριος Εκτορίδης Αστυάναξ”. Με τον αιχμηρό του  
λόγο σ' αυτή τη συλλογή με κεντρικό πρόσωπο τον δολοφονη-  
μένο από τους Τούρκους πάνω στον ιστό της σημαίας Σολωμό  
Σολωμού, κρατά δικαιωματικά μεν το μερίδιο του ή το μερίδιο  
μας από το κοινό πολιτιστικό ταμείο.

*“Πηαίνετε φέρτε του τον Σολωμό  
για να τον σιαιρετήσει  
Γειά σου χαρά σου να του πει  
αντρειωμένε αγρανίζω σε  
που την κόψην τ' αμμααδκειού σου  
που τη βία του ποδκιού σου.*

επιλέγει όμως, ως μοναδικό μέσο επικοινωνίας με τον όποιο  
αναγνώστη του μόνο το ιδίωμα, στοχεύοντας ίσως ή να αφήσει  
τους ανάιδεους απέξω, ή να τους προκαλέσει να βρουν τα αντι-  
κλείδια.

*Η Ένωση  
Μιαν ζωήν με την Ένωσην  
αναγιωθήκαμεν με την Ένωσην  
της Κύπρου με την Ελλάδαν*

*εγεράσαμεν με την Ένωσιν  
της Κύπρου με την Κύπρον  
τζί' εν να πεθάνουμεν με την Ένωσιν  
της Κύπρου με τ' ανάθεμα.*

Στο τέλος του αιώνα μας ένα ζποιητής, για τελείως διαφορετικούς λόγους και με τις οποίες σκέψεις μας γεννά ή πρέπει να μας γεννήσει το γεγονός, κλείνει ένα κύκλο που άρχισε με τον Βασίλη Μιχαηλίδη στις αρχές του.

Εγώ εξακολουθώ πάντως να συντάσσομαι με την άποψη πως η χρήση της διαλέκτου από τους ποιητές της Κύπρου δεν είναι στοιχείο απόκλισης αλλά σύγκλισης.

Κλείνοντας σας αφήνω με ένα ασημένιο ποίημα. "Το Μίζαρον" του Κυριάκου Χαραλαμπίδη, από τη "Μεθιστορία". Τρεις λέξεις μονο ιδιωματικές εξηγώ που τις θεωρώ καίριες για την κατανόηση του ποιήματος. Το Μίζαρον είναι το σάβανο, λιοβούττιν είναι το ηλιοβασίλεμα και το ποτιτισίρωμα είναι το ξεγύμνωμα.

Υπενθυμίζω, όπως είπε και ο Γιώργος Κεχαγιόγλου πως το ασήμι λάμπει με την τριβή.

Το Μίζαρον

*Είχα, λαλεί μου η μάνα μου, ένα μίζαρον  
φερμένον που τον Αην Τάφον, μέξ στ' αρμάριν.  
Εθάρουν το τζι εσαίρουμουν θα 'σσαπαζέν  
εις το θαφκειόν το σώμα μου τζιαί θα 'σεν  
ρούχα της φορεσιάς της η ψυσή μου.*

*Ήταν του Μάη τριαντάφυλλα  
τ' Αούστου μήλα κότσινα  
μα 'ρτασιν ούλλα πούκουππα  
γοιόν τα στρουθκιά επετάσαμεν  
δκυο κλάτσες παραδκιάνταλες  
μάγκουμου εν εξόρτωσα  
να πιάω, επολειφτήκαμεν  
την κούππαν του νερού.*

*Λιοβούττιν ποτιτσίρωμα -  
εχάσαμεν τα ούλλα*

*τζια το μίζαρον*

Σας ευχαριστώ που με ακούσατε με υπομονή.

### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ανδρέας Χριστοφίδης, *Η ποίηση του Κώστα Μόντη (Κα η επιστροφή στον τόπο)*, 12 Κείμενα για τον Μόντη, Ερμής 1984, σ. 26.
2. Μιχάλης Πιερής *“Σταθμοί της κυπριακής λογοτεχνίας”*, Επιστημονικές ανακοινώσεις ημερίδας για την κυπριακή λογοτεχνία, 31 Μαΐου 1995, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, σ. 13.
3. Συνέντευξη στο Ρήσο Χαραλαμπίδη. Περιοδικό “Ενημέρωση” 4 Οκτωβρίου 1990, τεύχος 256.
4. Αδαμάντιος Διαμαντής και Γιώργος Σεφέρης, Αλληλογραφία 1953-1971, Φιλολογική επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, στιγμή, Αθήνα 1985, σ. 209.
5. ο.π. σημ. 2, Κωνσταντίνος Ευαγγελίδης, “Η διαλεκτική ποίηση της Κύπρου” σ. 42.
6. ο.π. σημ. 4 Επιστολή 20.
7. Κώστα Μ. Προυσή *“Θέματα και πρόσωπα της Κυπριακής λογοτεχνίας”*. Εκδ. Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Λευκωσία 1990 σ. 61.
8. Κ. Μόντης *“Γιατί οι Κύπριοι ποιητές πρέπει να γράφουν και στο κυπριακό γλωσσικό ιδίωμα”*. Συμπόσιο Ποίησης και Κριτικής, Εθνική Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών, Λευκωσία 1982.
9. Μιχάλης Πασιαρδής *“Ο δρόμος της Ποίησης Β”*, Κύπρος 1976.
10. Μιχάλης Πασιαρδής *“Ο δρόμος της Ποίησης”*, Ποιήματα 1959-1969, Κύπρος 1970.
11. Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *“Θόλος”*, Ερμής, Αθήνα 1991.
12. Εκτός από την αλληλογραφία Διαμαντή-Σεφέρη 1985, οι σημαντικές για το θέμα οι Κυπριακές επιστολές του Σεφέρη από την αλληλογραφία του με τον Γ.Π. Σαββίδη εκδίδονται το 1991. “Κυπριακές επιστολές του Σεφέρη” (1954-1962). Από την αλληλογραφία του με το Γ.Π. Σαββίδη, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου 1991.

13. Πρακτικά Συμποσίου Σεφέρη, (Αγία Νάπα 14-16 Απριλίου 1998), Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας, Συμβούλιο Βελτιώσεως Αγίας Νάπας, Λευκωσία 1991, σ. 249.
14. Πρόγραμμα της παράστασης του Χρονικού Λεοντίου Μαχαίρα από το Θεατρικό Εργαστήριο Πανεπιστημίου Κύπρου, Λευκωσία 1998, σ. 126.
15. Μιχάλης Πιερής, *Σ' όνειρο η πατρίδα*, Πλανίδιον, Αθήνα 1978, *"Από την Πολιορκία της Κερύνειας"* (1374 μ.Χ.).
16. Νίκη Μαραγκού *"Τα από κήπων"*, Εκδόσεις Άγρια, Αθήνα 1981.
17. Αντριάνα Ιεροδιακόνου *"Της Κάμης Αιγιαλού"*, Κοχλίας, Λευκωσία 1982.
18. Κώστας Βασιλείου *"Ο Κανόλλος"*, Αιγαίον, Λευκωσία, 1997.

## ΕΡΗ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

### Γλώσσα και ποίηση στον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου Η δύναμη της ποίησης και η «αδυναμία» του λόγου

Το 1946 ο Γιώργος Σεφέρης διαπίστωνε με παράπονο: «Δυστυχώς διάλογος με τον *Ερωτόκριτο*, θέλω να πω σαν ένα ζωντανό θέμα του λογοτεχνικού στοχασμού, δεν υπάρχει στη σημερινή Ελλάδα. Θά 'λεγε μάλιστα κανείς πως όσο προχωρούν τα χρόνια, το θέμα απονεκρώνεται και στο τέλος κλείνεται στον τάφο μιας σιωπηλής και αδιάφορης ευλάβειας.»<sup>1</sup>

Με την προοπτική των χρόνων που ακολούθησαν μπορούμε να πούμε ότι η διαπίστωση εκείνη αποδείχτηκε λαθεμένη, καθώς σταδιακά άρχισε να αναπτύσσεται έντονο ενδιαφέρον για το έργο του Κορνάρου και μια αρκετά μεγάλη σειρά μελετημάτων είδαν το φως της δημοσιότητας όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό από Έλληνες και ξένους μελετητές.<sup>2</sup>

Στην εποχή μας, βέβαια, είναι κοινή η διαπίστωση ότι τα καλά λογοτεχνικά έργα προσφέρονται για πολλαπλές αναγνώσεις όχι μόνο από διαφορετικούς αναγνώστες ή μελετητές αλλά και από τον ίδιο αναγνώστη, όταν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους ξαναγυρίζει σ' αυτά. Η διαφορετική οπτική γωνία, θεωρητική αφετηρία, βιωματική προσέγγιση, ηλικία και στάση ζωής γονιμοποιούν τα κείμενα αυτά, ώστε να προσφέρουν νέες αισθητικές απολαύσεις, να αποκαλύψουν άλλες πτυχές τους, να αναδείξουν κρυμμένα κι άγνωστα ως τότε στοιχεία τους.

Ο *Ερωτόκριτος* αναδείχτηκε κείμενο ανοικτό στην αναγνωστική μας ευαισθησία και ανθεκτικό στις κριτικές μας δοκιμές. Η δική μου προσέγγιση καθορίστηκε, ως ένα βαθμό, από τη θεματική αυτού του συμποσίου. Κάτω, λοιπόν, από τον πολύ γενικό τίτλο της εισήγησής μου «Γλώσσα και ποίηση στον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου» θα μπορούσα να περιλάβω ένα μελέτημα για τη γλώσσα ή τη μετρική του, για τα σχήματα λόγου, ή τον τρόπο σύνθεσης, τις αφηγηματικές τεχνικές και πολλά άλλα ακόμη. Για αρκετά από αυτά τα θέματα, μάλιστα,

έχει ήδη αρχίσει και συνεχίζεται ένας γόνιμος επιστημονικός διάλογος.

Όλα αυτά μαζί, βέβαια, δεν θα εξαντλούσαν την εξέταση αυτού του έμμετρου ερωτικού μυθιστορήματος και αναμφισβήτητα δεν θα απαντούσαν παρά μόνο μερικά στο ερώτημα σε τι συνίσταται η αξία του έργου. Ωστόσο, η αίσθηση της αδυναμίας μας εξισορροπείται από τη δυνατότητά μας να αναχθούμε από το μερικό στο γενικό, να διακρίνουμε την τελειότητα του συνθεμένου όλου, έστω και ψαύοντας μόνο μιαν άκρη του.

Από μια τέτοια μικρή άκρη θα ξεκινήσω κι εγώ, έχοντας επιλέξει να παρουσιάσω πώς οι δύο έννοιες: ποίηση και γλώσσα, παρουσιάζονται μέσα στο κείμενο αυτό των αρχών του 17ου αιώνα, το παλαιότερο από όσα θα συζητηθούν στο φετινό Συμπόσιο Ποίησης. Στόχος μου δεν είναι να σχολιάσω το περιεχόμενο του έργου, αλλά από το επιμέρους αυτό στοιχείο να συμβάλω στην εξέταση του τρόπου γραφής του. Ανάλογες εργασίες με βάση έννοιες, που αποτελούν θεματικά μοτίβα του, έχουν ήδη γίνει για την «ξενητιά» και την «εξορία» από τον D. Holton, και για τη «θάλασσα» από τους Wim F. Bakker και Dia Philippides.<sup>3</sup>

Στη μελέτη μου πρώτα συγκεντρώνω τα σχετικά χωρία στα οποία φαίνεται πώς οι δύο αυτές έννοιες, ποίηση και γλώσσα, απασχολούν σε ενδοκειμενικό επίπεδο τα μυθιστορηματικά πρόσωπα και τον Ποιητή-αφηγητή, που αναλαμβάνει να τις σχολιάσει με τους αναγνώστες / ακροατές του. Κατόπιν εξετάζω τους αφηγηματικούς τρόπους του συγγραφέα, ως πιθανές αφητηρίες των προηγούμενων σχολίων ή ως εφαρμογές τους, για να επιβεβαιώσω, να διευκρινίσω ή να επαναδιατυπώσω τις πρώτες μου παρατηρήσεις, ώστε να αναχθώ τελικά σε συμπεράσματα σχετικά με την ποιητική του Κορνάρου.

Η ερευνητική μου υπόθεση στηρίζεται στο ότι ο *Ερωτόκριτος* είναι ένα διδακτικό ερωτικό μυθιστόρημα. Τονίζω τη διδακτική του διάσταση όχι μόνο γιατί η διδαχή ήταν σύμφυτη μαζί με την τέρψη σε όλη τη λογοτεχνία ως την περίοδο του ρομαντισμού τουλάχιστον αλλά γιατί η διάσταση αυτή προβάλλεται επίμονα από τον συγγραφέα στους πρώτους στίχους του έργου του, αμέσως μετά την παρουσίαση του θέματός του:

*Κι όποιος του πόθου εδούλεψ ε εισέ καιρό κιανένα  
ας έρθη για ν' αφουκραστή ό,τι 'να εδώ γραμμένα,  
να πάρη ξόμπλι κι αρμηνειά [...]*

*Αφουκραστήτε το λοιπό κι ας πιάνη όπου 'χει γνώση,  
για να κατέχη αλλού βουλή κι απόκριση να δώση.*

*(Α, στιχ. 11-13, 17-18)<sup>4</sup>*

Οι γνώσεις, λοιπόν, που θα μεταδώσει με το έργο του, θα είναι τόσο πολλές και σημαντικές, που θα κάνουν τους αναγνώστες του ικανούς να δώσουν συμβουλές και οδηγίες, να «διδάξουν» δηλαδή με τη σειρά τους άλλους. Δεν είναι λίγες οι φορές που ο Ποιητής-αφηγητής, το προσωπείο του Κορνάρου, απευθύνεται στους αναγνώστες ή ακροατές του άμεσα, ανοίγοντας ένα είδος διαλόγου μαζί τους, γι' αυτό και ήδη έχει παρατηρηθεί ότι θυμίζει ποιητάρη ή λαϊκό παραμυθά.<sup>5</sup> Εξάλλου συχνά διανθίζει την αφήγησή του με παροιμίες, ρητά και γενικές κρίσεις, που έχουν σαφώς άμεσο ή έμμεσο διδακτικό στόχο (π. χ. μόνο για το Α Μέρος βλ. τους στιχ. 543-550, 1037-1056, 1077-1084, 1760-1762, 1953-1958, 2187-2190 και 2195-2212).

Σημειώνω, ακόμη, ότι ο Κορνάρος δεν ενδιαφερόταν να δώσει συμβουλές μόνο για το θέμα του έρωτα, όπως έχει κυρίως λεχθεί, αλλά και ότι ήθελε το ίδιο του το μυθιστόρημα να λειτουργήσει ως παράδειγμα λογοτεχνικής σύνθεσης. Ότι ήταν συνειδητή η επιθυμία του να «διδάξει» την ποιητική τέχνη γίνεται αντιληπτό στο τέλος του κειμένου από την αναφορά του στους «εχθρούς» του —προφανώς τους επικριτές του έργου του—, που «ψέγουν ό,τι βλέπουν», αν και οι ίδιοι δεν «μπορούν να πουν ούτε άλφα» (Ε, στίχ. 1537-1538). Για τους στίχους αυτούς συμφωνώ με τις σχετικές παρατηρήσεις του Μ. Vittì: «Η απροσδόκητη πρόκληση εναντίον των “κακόγλωσσαν” μαρτυρεί τη συνειδητότητα με την οποία ο ποιητής εναντιώθηκε στις κοινές φιλοδοξίες του καιρού του, και τη βεβαιότητα ότι δημιούργησε ένα πρωτότυπο έργο που μόνο οι σχολαστικοί θα μπορούσαν να περιφρονήσουν».<sup>6</sup> Άλλα στοιχεία που μας οδηγούν στο ίδιο συμπέρασμα, είναι η ιδιαίτερη επεξεργασία του ύφους και η εξαιρετική συνθετική πρωτοτυπία του, που φανερώνει συνειδητή τάση νεωτερισμού και όχι άγνοια της δομής των ειδών.



Παίρνοντας, λοιπόν, υπόψη τη διάθεσή του συγγραφέα να καταστήσει τους αναγνώστες του κοινωνούς των γνώσεων και των αντιλήψεών του για μια πλειάδα ζητημάτων, αξίζει, κατά τη γνώμη μου, να δούμε όχι μόνο πώς παρουσιάζει τα κύρια θέματά του, τον έρωτα και το ευμετάβλητο της τύχης, αλλά ακριβώς πώς αντιμετωπίζει τα καίρια και βασικά για την όλη σύνθεση του έργου του ζητήματα της γλώσσας και της ποίησης.

Αρχίζοντας από το ζήτημα της ποίησης, θα εξετάσω πώς παρουσιάζονται στον *Ερωτόκριτο* τα συστατικά της, η λειτουργία της και η σημασία της.<sup>7</sup> Στους ακόλουθους στίχους βρίσκουμε πολύ καθαρά διατυπωμένη μια εξαιρετικά εγκωμιαστική άποψη για τη λογοτεχνία:

*Απ' ό,τι κάλλη έχει άνθρωπος, τα λόγια έχουν τη χάρη  
νά κάμουνσι κάθε καρδιά παρηγοριά να πάρη·  
κι οπού κατέχει να μιλή με γνώση και με τρόπο,  
κάνει και κλαίσι και γελούν τα μάτια των ανθρώπων.*  
(Α, στίχ. 887-890)

Αυτός ο θερμός έπαινος της τέχνης του λόγου και των δημιουργών της αποτελεί μαζί ορισμό και διαφήμισή της. Το πόσο ακριβής είναι στον ορισμό του ο Κορνάρος και πόσο βαθύς γνώστης του θέματος μάς το δείχνει το γεγονός ότι, τρεις αιώνες αργότερα και μετά από πολλές ποιητικές θεωρίες, ο Σεφέρης αναφέρεται στα ίδια στοιχεία για να ορίσει με τι ένας ποιητής δημιουργεί τα ποιήματά του: «μια ορισμένη εμπειρία που διαμορφώνει την ευαισθησία του με το πέρασμα και τον τρόπο της ζωής» και «τα υλικά της τέχνης του, που είναι η γλώσσα και ο στίχος»,<sup>8</sup> που αντιστοιχούν στα κορναρικά «γνώση» και «τρόπος».

Ο Κορνάρος, βέβαια, υπερτονίζοντας τη συγκινησιακή δύναμη της ποίησης, μας οδηγεί και πάλι από άλλη μεριά στη διδακτική της δυνατότητα.<sup>9</sup> Προσθέτω, ακόμη, ότι στο τέλος του έργου, λίγο πριν να αποκαλύψει ο Ποιητής-αφηγητής την ταυτότητά του, δίνει μια ωραία μεταφορική εικόνα για να χα-

ρακτηρίσει την επιτυχημένη ολοκλήρωση της προσπάθειάς του αλλά και τη θεμελιακή σημασία του έργου του:

*Εσίμωσε το ξύλο μου, το ράξιμο γυρεύγει:  
ήρθε σ' ανάβαθα νερά και πλιο δεν κιντυνεύγει.  
Θωρώ τον ουρανό γελά, τη γη και καμαρώνει  
κ' εισέ λιμνιώνα ανάπαυσης ήραξε το τιμόνι.  
Σ' βάθη πελάγου αρμένιζα, μα εδά 'ρθα στο λιμνιώνα,  
πλιο δε φοβούμαι ταραχή ουδέ μάνητα χειμώνα.  
(Ε, στίχ. 1527-1532)*

Η εικόνα είναι κοινή, χρησιμοποιημένη προηγουμένως στην *Ερωφίλη* και σε άλλα κείμενα.<sup>10</sup> Αν, όμως, εδώ ο συγγραφέας παρομοιάζεται με τον καλό καπετάνιο και η σύνθεση του έργου του με ένα δύσκολο θαλασσινό ταξίδι, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι σε όλο το έργο η περιπέτεια της αγάπης ως την τελική ένωση του ερωτευμένου ζεύγους, αποδίδεται επανειλημμένα με τη μεταφορική εικόνα ενός πλοίου που κινδυνεύει στη φουρτουνιασμένη θάλασσα. Δεν είναι, πιστεύω, τολμηρό να προεκτείνουμε ως την ένωσή τους αυτές τις δύο χρήσεις της ίδιης μεταφορικής εικόνας και να υποστηρίξουμε ότι ο Κορνάρος βλέπει τη συγγραφή ως μια μακρόχρονη και αγωνιώδη περιπέτεια, όπως η ιστορία των δύο ηρώων του, εντέλει ως πράξη «ερωτική», ως ένα πνευματικό και ψυχικό αγώνα να μορφοποιησει τις ιδέες του, που μόνο μετά από πολλή προσπάθεια μπορεί να οδηγηθεί σε αίσιο τέλος.<sup>11</sup>

Αυτό το συμπέρασμα μας οδηγεί και πάλι στα λόγια της Αρετούσας, στα οποία αναφέρθηκα ήδη, για την ποίηση ως συνδυασμό «γνώσης και τρόπου», δηλαδή ως σύνθεση της προσωπικής εμπειρίας και της καλλιτεχνικής μετουσίωσής της.

Επειδή, όμως, μέσα στο κείμενο τα λόγια αυτά εκφέρονται από την ερωτευμένη ηρωίδα, και επειδή η συνετής παραμύθια της Φροσύνη αντιπαραβάλλει την αντίθετη άποψη:

*Κ' εσύ για κτύπο λαγουτιού, για τραγουδιού γλυκότη  
εμπέρδεσες κ' εσκλάβωσες την όμορφή σου νιότη  
(Α, στίχ. 933-934)*

χρειάζεται να ερευνησουμε περισσότερο το έργο, ώστε, πέρα από την «υποκειμενική» αυτή εκφορά, να βρούμε και άλλες που θα μας οδηγήσουν σε «αντικειμενικά» συμπεράσματα.

Ο Ερωτόκριτος, ως άλλος Ορφέας, παρουσιάζεται να συνθέτει τραγούδια εξαιρετικής ομορφιάς, που έχουν τη δύναμη να συγκινούν τους ακροατές:

*στο νου τ' ανθρώπου ό,τι ήλεγε, με λύπη επομένα·  
εμίλειε παραπόνεσες που τσι καρδιές εσφάζα  
το μάρμαρον εσπούσανε, το κρούσταλλον εβράζα.*

(Α, στιχ. 400-402)

Τα τραγούδια του όχι μόνο δίνουν ανακούφιση στον ίδιο αλλά και προκαλούν το έντονο ερωτικό ενδιαφέρον της Αρετούσας (Α, στιχ. 735-740) και την προσοχή ακόμη και του βασιλιά πατέρα της, που διοργανώνει γιορτή στο παλάτι για να βρει τον άγνωστο τραγουδιστή. Όταν το σχέδιό του δεν πετυχαίνει, στέλνει μια νύχτα ανθρώπους να τον συλλάβουν, για να μάθει ποιος είναι. Ο Ερωτόκριτος, όμως, κατορθώνει να αποφύγει τη σύλληψη. Λίγο αργότερα, στη διάρκεια μιας απουσίας του η Αρετούσα βρίσκει τους στίχους των τραγουδιών του και αντιλαμβάνεται ότι αυτός είναι όχι μόνο ο τραγουδιστής αλλά και ο άνθρωπος που έχει αγαπήσει, ακούγοντας τη φωνή του. Αυτό το μέρος της ιστορίας εκτείνεται σε 1300 περίπου στίχους του Πρώτου Μέρους (Α, στιχ. 387-1692).

Αρκετά είναι τα στοιχεία που χρειάζονται σχολιασμό στο σημείο αυτό τόσο σχετικά με την υπόθεση, όσο και με τον τρόπο της αφήγησης. Το πρώτο που πρέπει να αξιολογήσουμε είναι σε ποιο βαθμό το ελληνικό κείμενο ακολουθεί στα όσα εκτέθηκαν παραπάνω το πρότυπό του.<sup>12</sup> Για το θέμα μου, όπως θα φανεί στη συνέχεια, παρουσιάζει ενδιαφέρον να εξεταστούν τόσο το γαλλικό μεσαιωνικό μυθιστόρημα *Paris et Vienne* (1432) του Pierre de la Cypède, όσο και οι διάφορες ιταλικές διασκευές του, όσες μου είναι έστω και έμμεσα προσιτές.<sup>13</sup> Δεν χρειάζεται, επομένως, να επιλέξω εδώ ανάμεσα στην πεζή ιταλική διασκευή (1482 και σε επανειλημμένες εκδόσεις) και την έμμετρη του Angelo Albani (1626 και κυρίως την έκδοση του 1628), που

η μιά τους αποτέλεσε το άμεσο πρότυπο του *Ερωτόκριτου*. Ενώ, λοιπόν, τα ίδια περίπου γεγονότα με μικρές διαφοροποιήσεις υπάρχουν στα ξένα κείμενα, σ' εκείνα το επεισόδιο των νυχτερινών τραγουδιών και ο αντίκτυπός τους στην ηρωίδα παρουσιάζονται υποβιβασμένα και, κυρίως, με εξαιρετική συντομία. Πρώτα απ' όλα, ενώ στον *Ερωτόκριτο* ο Πολύδωρος παρουσιάζεται απλά να συντροφεύει τον πρωταγωνιστή στις νυχτερινές καντάδες του (Α 415-416), στην πεζή και την έμμετρη ιταλική διασκευή ο αντίστοιχος ρόλος του Οδοάρδου είναι ουσιαστικότερος. Ο Πάρης (το όνομα του πρωταγωνιστή στο πρότυπο) τραγουδά μόνο· εκείνος που γνωρίζει να παίζει ωραία μουσική είναι ο φίλος του.<sup>14</sup>

Στην πεζή διασκευή διαβάζουμε μόνο τα ακόλουθα σχετικά:

«Και πολύ συχνά πήγαιναν τη νύχτα κάτω από το δωμάτιο που κοιμόταν η Βιένα και τραγουδούσαν γλυκά μερικά τραγούδια και μπαλάντες της αγάπης, παίζοντας όργανα με γλυκές και τερπνές μελωδίες. Έτσι ο κύριος Δελφίνος, η κυρία Ντιάνα και η Βιένα ευχαριστιόνταν και χαίρονταν τόσο που κανένα άλλο όργανο δεν ήθελαν να ακούσουν. Γι' αυτό ο Δελφίνος διοργάνωσε πολλές γιορτές, δίνοντας διαταγή να έλθουν όλοι οι οργανοπαίχτες, όλων των οργάνων.

Και αφού κανονίστηκε η γιορτή, ήρθαν πολλοί με διάφορα όργανα και όλοι προσπαθούσαν να τον τιμήσουν. Ακούγοντας όμως ο Δελφίνος να παίζουν, δεν εύρισκε καμιά ευχαρίστηση συγκρίνοντάς τους μ' αυτόν που πολλές φορές είχε ακούσει να παίζει τις νύχτες. Και αρκετά ταραγμένος ο Δελφίνος είπε: “Θέλω με κάθε τρόπο να μάθω, ποιοι είναι αυτοί που έρχονται τη νύχτα να παίζουν κάτω από το παλάτι μου.” Και μη μπορώντας να συλλάβει ποιοι ήταν, σκέφτηκε να ευχαριστήσει την κόρη του Βιένα με άλλο τρόπο. Και έτσι κάθε μέρα διοργάνωνε γιορτές, χορούς και τραγούδια. Και μερικές φορές πήγαιναν να κυνηγήσουν και να πιάσουν πουλιά και της προσέφερε κάθε ευχαρίστηση που του ήταν δυνατόν. Αλλά τίποτα δεν ωφελούσε, επειδή άλλη απόλαυση δεν έτερπε την κόρη του.

Και λοιπόν πολλές φορές η Βιένα έλεγε με την τροφή της Ισαβέλα, πώς μπορούσαν κάθε νύχτα ν' ακούγονται τόσο θαυμαστά τραγούδια και όργανα, σαν αγνή και αθώα κοπέλα που

ακόμη δεν είχε νιώσει τι πράγμα ήταν ο έρωτας. Όμως της άρεσε να ξέρει ότι για την αγάπη της είχαν συντεθεί πολλά τραγούδια. Και βυθισμένη σ' αυτές τις σκέψεις κατατρωγόταν ολόκληρη, θέλοντας να μάθει ποιοι ήσαν αυτοί που τόσο ωραία έπαιζαν.»<sup>15</sup>

Στην έμμετρη διασκευή του Albani, αφιερώνονται στο θέμα των τραγουδιών περισσότεροι στίχοι (οι στροφές 28-64 του Α άσματος), αλλά και πάλι λείπουν εντελώς οι λόγοι της ελληνίδας ηρωίδας στην παραμύθια της σχετικά με την ομορφιά και τη δύναμη της ποίησης και της μουσικής.

Ένα, ακόμη, σημαντικό στοιχείο είναι ότι στα ξένα κείμενα προηγούνται δύο κονταροχτυπήματα (αντί της μιας γκιόστρας του ελληνικού κειμένου) και ακολουθεί το επεισόδιο της αναγνώρισης. Το γεγονός συντελεί στο να ξεχαστεί σχεδόν το επίμερος σ' εκείνα θέματα των τραγουδιών.

Πράγματι, για τη Βιένα (την αντίστοιχη με την Αρετούσα ηρωίδα) τα τραγούδια γίνονται απλώς η αφορμή του έρωτά της. Βεβαιώνεται για την ταυτότητα του αγαπημένου της μόνο μετά τις δύο νίκες του Πάρη στους αγώνες, και αφού τον αναγνωρίσει, βρίσκοντας στο δωμάτιό του όχι τους στίχους του αλλά το λευκό του μανδύα και τα βραβεία από τις νίκες του.

Όπως είδαμε, λοιπόν, στο γαλλικό μυθιστόρημα και στις ιταλικές διασκευές του υπερτονίζεται η ανδρεία του νεαρού πρωταγωνιστή, γιατί γίνονται δύο κονταροχτυπήματα και γιατί αυτά αποτελούν, όπως ήδη ανέφερα, το αποφασιστικό στοιχείο για να τον ερωτευτεί η νέα, να τον αναγνωρίσει και να του αποκαλύψει τον έρωτά της.<sup>16</sup> Αντίθετα, για τον Κορνάρο αρκεί το νυκτερινό επεισόδιο με τους φρουρούς του βασιλιά (δάνειο, βέβαια, κι αυτό από το πρότυπο), για να αποδείξει ότι ο ήρωάς του μπορεί με την ίδια επιδεξιότητα να χειρίζεται την πένα και το ξίφος.

Η ικανότητα του ήρωα να γράφει ποίηση και μουσική αποτελεί δυτικό δάνειο και, γενικότερα, μας παραπέμπει στα ιπποτικά ιδεώδη. Οι νυκτερινές καντάδες, επίσης, αποτελούσαν συνηθισμένο τρόπο εκδήλωσης της αγάπης στον τόπο μας και αλλού. Ωστόσο, το σημαντικό είναι ότι ο Έλληνας ποιητής προβάλλει στο έπακρο αυτό το χάρισμα, δίνοντας στη μαγεία

της τέχνης τον πρώτο και κύριο ρόλο όχι μόνο για να εκφράσει ο δημιουργός μέσω αυτής τα συναισθήματά του αλλά και για να συγκινηθεί και να γοητευθεί από αυτήν ο αποδέκτης της.

Μάλιστα, με τον τρόπο που χειρίζεται αυτό το θεματικό στοιχείο ο Έλληνας συγγραφέας, προβάλλει στους αναγνώστες την άποψη ότι ο καλλιτέχνης (ποιητής-μουσικός-τραγουδιστής) μπορεί να είναι παράλληλα και ικανός πολεμιστής και όχι το αντίστροφο, όπως στα ξένα κείμενα, ότι δηλαδή ο άνθρωπος των όπλων μπορεί παράλληλα, αλλά σε χαμηλότερο επίπεδο, να ασχολείται με την τέχνη. Ο Ερωτόκριτος, λοιπόν, προικισμένος με όλα τα χαρίσματα και τις αρετές, πραγματικός ήρωας-πρότυπο, μεταδίδει στους αναγνώστες και την υψηλή αντίληψη για την τέχνη που είχε ο Κορνάρος.<sup>17</sup>

Επομένως, τα επικριτικά σχόλια της παραμάνας γι' αυτούς που νυχτοτραγουδούν, τα οποία υπάρχουν μόνο στο ελληνικό κείμενο (Α, στίχ. 677-678, 685-694, 909-916, 933-938 και 1463-1474), μέσα στα συμπραζόμενά τους όχι μόνο δείχνουν ότι δεν αποτελούν γνώμη του συγγραφέα αλλά λειτουργούν ειρωνικά για τους αναγνώστες. Το στοιχείο της ειρωνείας στον *Ερωτόκριτο*, το οποίο έχει αρχίσει να μελετάται σχετικά πρόσφατα, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αποκαλύπτει μιαν άλλη αξιοπρόσεκτη διάσταση στο έργο και μια πολύ πιο σύνθετη αφήγηση<sup>18</sup>.

Αξίζει να σημειωθεί ακόμη ότι η Αρετούσα είναι σε θέση να εκτιμήσει την αξία των τραγουδιών που γράφει ο Ερωτόκριτος:

*Τα λόγια του τα γνωστικά κάθομαι και λοιάζω,  
Γραμμένα τα 'χω και συχνιά κλαίγοντας τα διαβάζω-  
κι αλλού ποθές δεν τ' άκουσα μηδ' είδα τα γραμμένα  
(Α 875-877)<sup>19</sup>*

Αυτό συμβαίνει, πιθανότατα, επειδή παρουσιάζεται να διαβάξει πολύ και χαρακτηρίζεται «πολλά γραμματισμένη» (Γ1607 και Α 68, 634, 987-1000). Ενώ στις δύο ιταλικές διασκευές, που προανέφερα, τονίζεται ότι η αντίστοιχη ηρωίδα μελετούσε «όλα τα βιβλία και τις ιστορίες των Ρωμαίων και άλλες γραφές των αγίων προφητών» και σε ηλικία επτά ετών είχε «στην αρετή εκπαιδευθή»,<sup>20</sup> στο ελληνικό κείμενο δεν υπάρχει καμιά τέτοια

διευκρίνιση, άρα μπορούμε, συνυπολογίζοντας όλες σχετικές πληροφορίες του κειμένου, να θεωρήσουμε ότι ο συγγραφέας υπονοεί ότι κάποια από τα βιβλία της ήταν λογοτεχνικά. Μάλιστα αυτή η συνήθειά της στο επίπεδο των κοινωνικών αρετών, που ξεχωρίζουν τους δύο ερωτευμένους νέους από τους άλλους ήρωες, παρουσιάζεται αντίστοιχη με την ικανότητα του Ερωτόκριτου στο κυνήγι και τα όπλα. Και οι δύο, λοιπόν, πρωταγωνιστές, οι ιδανικοί νέοι που ζουν την ερωτική τους ιστορία μέσα στον εξιδανικευμένο κόσμο του έργου, περιγράφονται ως άτομα μορφωμένα και ικανά να εκτιμήσουν τη λογοτεχνία.

Το ακριβές συμπέρασμα όλων αυτών των στοιχείων που παρήθεσα είναι ότι η ποίηση ως δημιουργία αλλά και ως ανάγνωσμα βρίσκεται πάρα πολύ ψηλά στην κλίμακα των ατομικών αλλά και κοινωνικών αξιών που προβάλλει το έργο.

Φαίνεται, όμως, πως το ημιστίχιο «τα λόγια έχουν τη χάρη», για το οποίο έγινε τόσος λόγος παραπάνω, έχει κι άλλες κρυμμένες ρίζες και βλαστούς μέσα στο κείμενο του *Ερωτόκριτου*, που αρδεύονται κυρίως από την ειρωνική του διάσταση. Η σημασία του, άλλωστε, δεν εξαντλείται στον έντεχνο λόγο αλλά εκτείνεται και σ' εκείνον της καθημερινής μας επικοινωνίας.

Αξίζει, πρώτα, να σημειωθεί ότι, όπως ειρωνικά είδαμε να αμφισβητείται η αξία της ποίησης, κατά τον ίδιο τρόπο εκφράζονται αντιρρήσεις για τη δύναμη της γλώσσας. Και στις δύο περιπτώσεις αυτό γίνεται από ήρωες που έχουν κοινή στάση απέναντι στον έρωτα. Στην πρώτη περίπτωση η νένα Φροσύνη, που ρητά αρνιέται να υποταχτεί στη δύναμη του έρωτα (Α 695-700), τονίζει ότι τα τραγούδια και οι τραγουδιστές έχουν ελάχιστη αξία· είναι το μόνο πρόσωπο που παίρνει τόσο κατηγορηματική θέση απέναντι στα δύο αυτά θέματα. Στη δεύτερη, ο Κυπριώτης Κυπρίδημος, το μόνο αρχοντόπουλο, από αυτά που παίρνουν μέρος στο κονταροχτύπημα, που περιπαίζει τον έρωτα (Β 511-516, 1533-1556), αμφισβητεί την αξία του λόγου μπροστά στη δύναμη των όπλων:

*τα λόγια, τ' απονέματα ποτέ δεν έχουν χάρη·  
δεν κρούγει η γλώσσα δυνατά, σαν κρούγει το κοντάρι.  
(Β, στίχ. 1605-1606)*

Το δίστιχο περνά σχεδόν απαρατήρητο μέσα στο Β' Μέρος, όπου το ενδιαφέρον εστιάζεται κυρίως στην έκβαση του κονταροχτυπήματος και στην προσωπικότητα του Κρητικού, και όχι στις αλληπάλληλες μονομαχίες με το σχεδόν επαναλαμβανόμενο τυπικό. Ωστόσο, ο Κυπριώτης (και μαζί του ο ποιητής) επιμένει, γιατί λίγο αργότερα, όταν έρχεται αντιμέτωπος με τον Ερωτόκριτο, του λέει: «και να σε μάθω να μιλής, γιατί κακά κατέχεις» (B 2346). Η νίκη του Ερωτόκριτου, τον οποίο αναμφισβήτητα εμψυχώνει ο έρωτας που αισθάνεται και η επιθυμία του να δείξει την αξία του στην Αρετούσα, μας δείχνει ότι «καλά κατέχει» και την ποίηση και την τέχνη των όπλων.<sup>21</sup>

Αν εξετάσουμε από αυτή τη σκοπιά το έργο, θα δούμε ότι οι δύο ένοπλες συγκρούσεις, στις οποίες νικά ο Ερωτόκριτος (δηλαδή, το κονταροχτύπημα στο Β Μέρος και ο πόλεμος με τους Βλάχους στο Δ), πλαισιώνονται από σημεία στα οποία «κρούγει η γλώσσα δυνατά»· εννοώ, κυρίως, την επίδραση των τραγουδιών στην Αρετούσα στο Α Μέρος, τους διαλόγους των δύο ερωτευμένων στο Γ και την τελική δοκιμασία της Αρετούσας με την πλαστή ιστορία του Ερωτόκριτου πριν από την αναγνώριση στο Ε Μέρος.

Αλλά η δύναμη της γλώσσας δεν συνοδεύει πάντα τους ήρωες, νέους και ηλικιωμένους, ερωτευμένους ή όχι, πρωταγωνιστές και δευτεραγωνιστές. Σε αρκετές περιπτώσεις φαίνονται να χάνουν τα λόγια τους, όταν βρίσκονται σε μεγάλη ψυχολογική ένταση, είτε επειδή πρόκειται να ανακοινώσουν ένα δυσάρεστο μήνυμα, είτε επειδή μόλις άκουσαν ένα.

Αυτή η κατάσταση διατυπώνεται συχνά με σχεδόν στερεότυπους γλωσσότυπους (φόρμουλες).<sup>22</sup> Δημιουργείται έτσι ένα ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτο λεκτικό και θεματικό μοτίβο, σχετικό με τη δυσκολία διαφόρων προσώπων να μιλήσουν. Χαρακτηριστικά είναι τα ακόλουθα παραδείγματα:

*ΦΡΟΣΥΝΗ: Πώς έχω γλώσσα και μιλά, μάτια κι αναντρανίζω; (Γ, στιχ. 83, βλ. και 147-148)*

*ΠΕΖΟΣΤΡΑΤΟΣ: Ποιος έχει στόμα να το πη, γλώσσα να το μιλήση, (Γ, στιχ. 795)*

*ΦΡΟΣΥΝΗ: Πώς έχεις γλώσσα να το πης, καρδιά ν' αποκοτήσης; (Γ, στίχ. 1152)*



ΠΟΙΗΤΗΣ: δεν έχου πόδια να σταθού, γλώσσα να του μιλήσου  
και να του πουν το “καλώς πας” και ν’ αποχαιρετήσου.

(Γ, στίχ. 1687-1688)

ΑΡΕΤΟΥΣΑ: Η γλώσσα μου πώς να το πει το ναι, να με παντρέψης, [...]

πώς να το πω τ’ απαρθινό; Κ’ η γλώσσα μου δε θέλει. (Δ, στίχ. 333 και 346)

ΒΑΣΙΛΙΑΣ: Ποιος έχει γλώσσα να το πη ετούτο το μαντάτο (Δ, στίχ. 1403)

ΠΟΙΗΤΗΣ: Ξομπλιάζει πώς να τση το πη, πώς να τήνε κομπώση,  
πώς να μπορή να κουρφευτή και να μηδέν το γνώση·  
να μη μπερδέση η γλώσσα του, να βαρاناστενάξη

(Ε, στίχ. 401-403)

ΠΟΙΗΤΗΣ: Και με τα χείλη τα πρικιά, με γλώσσα μπερδεμένη,  
(Ε, στίχ. 379)

ΠΟΙΗΤΗΣ: το στόμα του εβουβάθηκε και πλιο δεν έχει γλώσσα.  
(Ε, στίχ. 436)

Εξετάζοντας τα χωρία, που περιβάλλουν τις προηγούμενες φράσεις, γίνεται φανερό ότι η σημασία αυτού του στοιχείου δεν βρίσκεται στο επίπεδο της ιστορίας, αφού η δυσκολία των προσώπων να μιλήσουν διαρκεί για ένα πολύ μικρό χρονικό διάστημα. Επομένως, οι γλωσσότυποι που προανέφερα, χρησιμεύουν κυρίως για να υπογραμμίσουν την ένταση της στιγμής και για να προαναγγείλουν εμφατικά τους σημαντικούς λόγους των ηρώων που θα ακολουθήσουν<sup>23</sup>.

Από τις σκηνές στιγμιαίας δυσκολίας λόγου η πιο αναπτυγμένη σε έκταση στίχων, αλλά και σε συναισθηματική ένταση και σε οργανική σημασία για την υπόθεση, βρίσκεται στο Τρίτο Μέρος, όταν η Αρετούσα οργανώνει την πρώτη κρυφή συνάντηση με τον Ερωτόκριτο, βασανισμένη από την άσβηστη δίψα της ανέκφραστης αγάπης:

Μοιάζ’ η Αρετούσα τ’ άρρωστου οπού πολλά τον κρίνει  
κάηλα βαρά κι όλο διψά, πάντα ζητά να πίνη  
κι όσο του δίδουν το νερό, πλια καίγεται και βράζει  
και πλια πληθαίνει η δίψα του και πλια τονέ πειράζει·

*και πλια ο καημός στα σωθικά τότε κεντά και ξάφτει  
και το ζητά για γιατρικόν, εκείνο τότε βλάφτει·  
όση ώραν έχει το νερό στο στόμα, δρόσος παίρνει  
κ' ύστερα δυνατότερη η δίψα του γιαγέρνει.*

*(Γ, στίχ. 1-8).*

Αλλά όταν η πολυπλόκτη συνάντηση πραγματοποιείται, οι δύο νέοι μένουν βουβοί, αδυνατώντας να βρουν τα κατάλληλα λόγια. Η ένταση των συναισθημάτων των ηρώων, που φτάνει εδώ στο αποκορύφωμά της, τους εμποδίζει να σβήσουν τη δίψα της επιθυμίας τους να επικοινωνήσουν, παρόλο που όσα θα ειπωθούν θα είναι ευχάριστα και για τους δύο.<sup>24</sup> Επισημαίνω την παρομοίωση που χρησιμοποιεί εδώ ο Κορνάρος σε πλήρη αντιστοιχία με την αμέσως προηγούμενη, παρά τους 600 περίπου στίχους που έχουν μεσολαβήσει:

*Δεν είχαν την αποκοτιά στα θέλου να μιλήσου,  
δεν ξεύρουν από ποια μερά τα πάθη τως ν' αρχίσου.  
Ωσά λαήνι οπού γενή πολλά πλατύ στον πάτο  
κ' εις το λαιμό πολλά στενό κ' είναι νερό γεμάτο,  
κι όποιος θελήση και βαλθή όξω νερό να χύση  
και το λαήνι με τη βιά προς χάμαι να γυρίση,  
μέσα κρατίζει το νερό κι απ' όξω δεν το βγάνει  
κι όσο το γέρνει τόσο πλια μόνο τον κόπο χάνει,  
εδέτσι εμοιάσασι κι αυτοί κ' ήσα γεμάτοι πάθη,  
η αποκοτιά τως να τα πουν, ως εσιμώσα, εχάθη  
και θέλοντας να πουν πολλά, τα λίγα δε μπορούσι·  
το στόμα τως εσώπαινε, με την καρδιά μιλούσι.*

*(Γ, στίχ. 591-600)*

Είδαμε ως εδώ πώς ο συγγραφέας χρησιμοποιεί για τους ήρωές του αυτό το τέχνασμα της στιγμιαίας δυσκολίας λόγου, για να υπογραμμίσει την ένταση ορισμένων σκηνών. Για το θέμα μου παρουσιάζει περισσότερο ενδιαφέρον το ότι την ίδια «δυσκολία» επιφυλάσσει και για τον Ποιητή-αφηγητή, και έτσι το στοιχείο αυτό αποκτά ειρωνική χροιά. Η απώλεια της ευγλωττίας του εκδηλώνεται σε δύο διαφορετικές περιστάσεις. Σε ορι-

σμένα σημεία διατυπώνει την άποψη ότι δεν χρειάζεται να περιγράψει καταστάσεις και συναισθήματα, που είναι γνωστά από τις εμπειρίες τους στους αναγνώστες ή που μπορούν εύκολα να τα κατανοήσουν και να τα συμπληρώσουν με τη φαντασία τους. Με τον τρόπο αυτό φαίνεται αφενός να υποβιβάζει το δικό του ρόλο και αφετέρου να καλεί τους αναγνώστες να αναλάβουν την αφήγηση.<sup>25</sup>

*Τά 'λεγε, τ' ανεθίβανε, καθ' ένας που διαβάζει  
κι οπού 'κουσε κι οπού 'καμε, μπορεί να τα λογιάζη·  
δε θε να χάνω τον καιρό κι άγνωστο να με πήτε,  
να λέγω εκείνο π' όλοι σας με την καρδιά θωρείτε.*

(Γ, στίχ. 615-618)

*Όποιος δουλεύει τση φιλιάς κ' έχει καημό μεγάλο,  
ας το λογιάση ίντά 'λεγεν ο ένας με τον άλλο·*

(Γ', στίχ. 1499-1500, βλ. και 1501-1504)

*Εκίνησε ο Ρωτόκριτος κι όπου αγαπά ας λογιάση  
τα πόδια του πώς πορπατούν, τα ζάλα του πώς πάσι.*

(Ε, στίχ. 399-400)

Πολύ περισσότερο, σε αρκετά άλλα σημεία τονίζει ότι η τέχνη του δεν μπορεί να εκφράσει αυτό που θέλει ο δημιουργός για διάφορους λόγους:

*Και τις μπορεί να διηγηθή ογιά την ώρα εκείνη,  
τσι τόσους κτύπους και φωνές και ταραχή που εγίνη;*

(Β, στίχ. 2413-2414)

*Και τις μπορεί να διηγηθή ογιά την ώρα κείνη  
η κόρη πώς επόμενε κι άγουρος πώς εγίνη;  
Δεν έχου γλώσσα να το που, χείλη να το μιλήσου  
και μηδέ μάτια να το δου κι αφτιά να το γροικήσου.*

(Γ, στίχ. 1561-1564)

*Αποκοτά δυο τρεις φορές και θε να της μιλήση,  
δεν ήξευρε πώς να το πη κ' ίντα λογής ν' αρχίση  
και μ' έτοιαν όψη απόμεινε, που η πένα, το μελάني,  
η γλώσσα, η χέρα, το χαρτί να σας τα πη δε φτάνει·*

(Ε, στίχ. 457-460)

Προς το τέλος του έργου έχουμε ένα συνδυασμό και των δύο στοιχείων. Ο Ποιητής δεν θέλει αλλά και δεν μπορεί να μιλήσει για κάτι που είναι αυτονόητο, γνωστό στους αναγνώστες του, αλλά και άπρεπο να περιγραφεί στο κείμενο του. Βρισκόμαστε αμέσως μετά το γάμο του Ερωτόκριτου και της Αρετούσας:

*κι αργά 'μεινε τ' αντρόγυνο στην κάμεραν εκείνη  
που 'τον αρχή κ' εμπήκασι σ' τσ' αγάπης την οδύνη.  
Σήμερον ας λογιόσουςιν όσοι κι αν έχου γνώση  
εκείνα που εγινήκασιν ώστε να ξημερώση.  
εγώ δε θέλω και δειλιώ να σάσε πω με γράμμα  
τη νύχτα πώς edιάξασιν, ίντα 'πα κ' ίντα εκάμα.  
Μπορείτε από τα παραμπρός πού 'χετε γροικημένα  
εσείς να τα λογιόσετε και μη ρωτάτε εμένα.*

(E, στίχ. 1493-1500)

Σ' αυτές τις περιπτώσεις, που αφορούν τον Ποιητή, έχουμε ένα λεπτό παιχνίδι ανατροπής της αληθοφάνειας με την οποία τόσο προσεκτικά σε άλλα σημεία δημιουργεί το χαρακτήρα των ηρώων του και αφηγείται την ιστορία του. Αντίθετα, εδώ αποκαλύπτει την κυριαρχική θέση του ως συγγραφέα που αποφασίζει για τα όσα θα διηγηθεί ή όχι στο κοινό του.

Αυτού του είδους οι σκηνές δυσκολίας ή και άρνησης του λόγου, τόσο από τα μυθιστορηματικά πρόσωπα, όσο και από τον Ποιητή, που αξίζει να σημειωθεί ότι τις συναντάμε (με μιαν εξαίρεση) από το Τρίτο Μέρος και πέρα, όταν δηλαδή αρχίζει να εντείνεται η περιπέτεια, διαμορφώνουν ένα πολυεπίπεδο στοιχείο της αφηγηματικής τεχνικής του Κορνάρου, συνυπολογίζοντας και το στοιχείο της ειρωνείας που ήδη παρούσασα.

Από τη μια, με τη δύναμη της ποίησης, όπως σχολιάστηκε ήδη, προβάλλει στο έπακρο τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των ιδανικών ηρώων του. Από την άλλη, με το στοιχείο αυτό δημιουργεί μια αντίρροπη κίνηση προς την προβολή πιο «ανθρώπινων» χαρακτήρων και ενός τρόπου αφήγησης πιο άμεσου και απλού.

Πρώτα, δηλαδή, φαίνεται να επηρεάζεται η ψυχολογική διαμόρφωση του χαρακτήρα των προσώπων, που με τρόπο «ρεαλι-

στικό» (και ας μου συγχωρεθεί η χρήση του όρου για τόσο πρώιμα κείμενα) «χάνουν τα λόγια τους» στις δύσκολες στιγμές, ενώ, όπως είναι γνωστό, στα μυθιστορήματα χρησιμοποιείται ευρύτατα η σύμβαση ότι ο λόγος των ηρώων παραμένει γλωσσικά άψογος ακόμη και την ώρα του επιθανάτιου αποχαιρετισμού. Δεύτερον, ο προσωποποιημένος Ποιητής-αφηγητής φαίνεται ακόμη και σ' αυτό το στοιχείο να συμπάσχει με τους ήρωές του και να αντιμετωπίζει τα ίδια με αυτούς προβλήματα. Τέλος, η επιλογή του να μη «μιλήσει», που σχολιάστηκε αναλυτικά παραπάνω, μπορεί να λειτουργήσει και ως μέτρο του τι επιτρέπεται να παρουσιάζεται στην τέχνη. Όπως έχει ήδη παρατηρηθεί, οι Κρητικοί συγγραφείς της περιόδου συγκριτικά με τους Ευρωπαίους λογοτέχνες της αναγέννησης είναι γενικά πολύ συντηρητικοί και συχνά, διασκευάζοντας τα πρότυπά τους «ηθικοποιούν» την υπόθεσή τους.<sup>26</sup>

Βέβαια, το μοτίβο της άρνησης-δυσκολίας λόγου, που εντάσσεται στο πλαίσιο των ποικίλων σχολίων και παρεμβάσεων του αφηγητή, δεν αποτελεί πρωτοτυπία του Έλληνα ποιητή, αφού αφηγητής υπάρχει και στο πρότυπό του. Στην έμμετρη διασκευή του *Albani*, μάλιστα, ο αφηγητής έχει έντονη παρουσία: απευθύνεται συχνά στον αναγνώστη, επικαλείται τη βοήθεια του Θεού για να ολοκληρώσει το έργο του και ζητά συνγνώμη για τις ατέλειές του.<sup>27</sup> Λειτουργεί, άλλωστε, ως απώτερη πηγή και η μεγάλη επική παράδοση, όπου ανάλογες τεχνικές είχαν πρωτοχρησιμοποιηθεί, για να παγιωθούν στη συνέχεια. Ο ποιητής του *Ερωτόκριτου*, όμως, με βάση αυτές τις τυπικές εκφράσεις που βοηθούν τον αφηγητή να διεκπεραιώσει το ρόλο του, κατορθώνει να δημιουργήσει ένα «ζωντανό» πρόσωπο, τον Ποιητή, που, εκτός από τη διδακτική διάθεση, διαθέτει πλούσια αισθήματα και παράλληλα ειρωνεία και χιούμορ.<sup>28</sup>

Συμπερασματικά αυτό που θέλω να επισημάνω και το οποίο αποδεικνύει τη μεγάλη καλλιτεχνική ικανότητα του Κορνάρου και φανερώνει την αξία του έργου του, είναι ο τρόπος με τον οποίο συναρμολογεί τα δάνεια από άλλους ποιητές ή τις ποικίλες εικόνες, τα σχήματα λόγου κλπ., έτσι ώστε σε πρώτη ανάγνωση το έργο του να δείχνει στους αναγνώστες μόνο τη λεία επιφάνειά του, ένα λαϊκότροπο, προσιτό στο πλατύ κοινό ερωτικό

μυθιστόρημα. Ωστόσο, κάτω από την επιφάνεια μπορούμε να βρούμε τεχνικά συναρμοσμένα ποικίλα υλικά, που υποδηλώνουν υψηλή ποιητική ευαισθησία και αναπτυσσόμενη τεχνική.

Η συστηματική συγκριτική παρουσίαση των ομοιοτήτων και διαφορών του ελληνικού με τα ξένα έργα από τα οποία δανείστηκε στοιχεία, αλλά και η αναλυτική επεξεργασία επιμέρους θεμάτων του *Ερωτόκριτου*, όπως αυτό που με απασχόλησε στην ανακοίνωσή μου, έρχεται να αναδείξει, ολοένα με μεγαλύτερη ακρίβεια και καθαρότητα, το μέτρο της αξίας του έργου αλλά και τον σύνθετο καλλιτεχνικό προβληματισμό του δημιουργού του.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Γιώργος Σεφέρης, «Ερωτόκριτος» (1946), *Δοκίμες*. Τόμος Α' (1936-1947). Ίκαρος, 31974, σ. 268-319, το παράθεμα στη σ. 275.
2. Τη σχετική με το έργο βιβλιογραφία βλ. στο *Βιτσέντζος Κορνάρος, Ερωτόκριτος*. Κριτική έκδοση, Εισαγωγή, Σημειώσεις, Γλωσσάριο Στυλιανός Αλεξίου, Ερμής, Αθήνα 31994. Πολύ χρήσιμος είναι και ο σχετικός «Βιβλιογραφικός οδηγός», στο συλλογικό τόμο *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*. Επιμέλεια David Holton. Απόδοση στα ελληνικά: Ναταλία Δελιγιαννάκη. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σ. 366 -372.
3. Βλ. D. Holton, «Exile as theme and motif in the Erotokritos», *Antipodes*, (Melbourne), αρ. 21(1987), σ. 37-43[= Holton, *Erotokritos*. Bristol Classical Press, 1991, σ. 60-67] και Wim F. Bakker και Dia Philippides, «The sea in the Erotokritos», *Journal of Modern Greek Studies*, τόμ. 6, αρ. 1 (Μάιος 1988), σ. 97-116.
4. Τα παραθέματά μου από την έκδοση: Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*. Κριτική έκδοση ... Στυλιανός Αλεξίου, ό.π., σημ. 2.
5. Βλ. David Holton, *Erotokritos*, ό.π., σ. 3 και 27-32 και M. Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1978, σ. 100 και 104, όπου γίνεται λόγος για την προσπάθεια του Κορνάρου και με τους τρόπους αυτούς να ανυψώσει «σε επίπεδο τέχνης την πνευματική κληρονομιά του ελληνικού λαού, αξιοποιώντας και επιβάλλοντας στη λόγια δημιουργία τα έμφυτα στον λαό εκφραστικά μέσα» (το παράθεμα στη σ. 104). Από μίαν άλλη σκοπιά, ο David Holton μελετά την παρουσία προφορικών στοιχείων στη γλώσσα του *Ερωτόκριτου* και την αίσθηση του Κορνάρου ότι απευθύνεται σε διπλό ακροατήριο: ακροατών

και αναγνωστών ("Orality in Cretan Narrative Poetry", *Byzantine and Modern Greek Studies*, τομ. 14 (1990), σ. 186-198).

6. Βλ. όπου και στην προηγούμενη σημ., σ. 104.

7. Εδώ χρειάζεται να διευκρινίσω ότι καθώς ο Κορνάρος δεν χρησιμοποιεί τη λέξη ποίηση, ο αναγνώστης εύκολα μπορεί να υποθέσει ότι αναφέρεται αποκλειστικά σε τραγούδια=στίχους ή μουσική. Ωστόσο, αρκετός λόγος γίνεται στο Α μέρος για την σχετικά αυτόνομη μορφή των γραμμένων ποιητικών κειμένων, όταν τα αντιγράφει η Αρετούσα (στιχ. 445-446), όταν μιλά γι' αυτά στη νένα της (875-877) ή όταν βρίσκει τα χειρόγραφα του Ερωτόκριτου (1431-1435). Υπάρχει, ακόμη, η σαφής αναφορά του Κορνάρου στη σύνθεση του δικού του ποιητικού έργου (Ε 1540).

8. Γιώργος Σεφέρης, "Ερωτόκριτος", ό.π., σ. 288-289.

9. Σχετικοί είναι οι στίχοι Α397-402, που σχολιάζονται παρακάτω στο κείμενό μου.

10. Βλ. τους στίχους 57-60 της Αφιέρωσης της τραγωδίας: "κ' εις τούτον απ' εβάλθηκα το πέλαγος το πλήσο// μ' έτσι μικρό κι ανήμπορο καράβι ν' αρμενίσω,// γίνε οδηγός τση στράτας μου, να φύγω του χειμώνα// τσ' ανεμικές, κι ως πεθυμά, ν' αράξω στο λιμνιόνα" (Γεώργιος Χορτάτης, *Ερωφίλη*. Επιμέλεια Στυλιανός Αλεξίου, Μάρθα Αποσκήτη. Στιγμή, Αθήνα 1988, σ. 91). Για τον κοινό τόπο της απεικόνισης της συγγραφής ως θαλασσινού ταξιδιού βλ. Wim F. Bakker και Dia Philippides, ό.π., σ. 110 και 114, σημ. 24.

11. Οι Wim F. Bakker και Dia Philippides συσχετίζουν την εικόνα των στίχ. Ε. 1527-1532 με τους στίχ. Α 1637-1642, υποστηρίζοντας ότι από την αρχή των σχετικών αναφορών στο πρόσωπο του θαλασσινού ταξιδιώτη που κινδυνεύει, υπονοείται όχι μόνο η Αρετούσα αλλά και ο ποιητής. Διακρίνουν, ακόμη, στο στίχο Ε 1530 μια "καθαρή αναφορά" στον Ερωτόκριτο με τη λέξη τιμόνι (ό.π., σ. 110). Κατά τη γνώμη μου, στη λέξη τιμόνι (το κύριο όργανο του πλοίου στα χέρια του καλού καπετάνιου) υπονοείται η πέν α, το όργανο του συγγραφέα.

12. Για το μεγάλο ζήτημα των πηγών του *Ερωτόκριτου* βλ. Αλεξίου, ό.π., σημ. 2, σ. ξ'-ο', "Βιβλιογραφικός οδηγός", στο *Λογοτεχνία και κοινωνία...*, ό.π., σ. 369-370 και συνοπτικά: Π.Δ. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*. Εκδόσεις Δόμος, Αθήνα <sup>6</sup> 1996, σ. 116-118, σημ. 1.

13. Για τη σύγκριση με το γαλλικό έργο βλ. Εμμανουήλ Κριαράς, *Μελετήματα περί των πηγών του Ερωτοκρίτου*. Texte und Forschungen zur Byzantinisch-Neugriechischen Philologie, αρ. 27, Αθήνα 1938. Χρήσιμη επίσης, είναι η περίληψη που δίνει ο Αλεξίου, ό.π., σημ. 2, σ. ξβ'-ξη'. Για τις ιταλικές διασκευές βλ. Γιάννης Κ. Μαυρομάτης, *Το πρότυπο του "Ερωτόκριτου"*. Ιωάννινα 1982 <Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Σειρά Επιστημονικών Διατριβών της Φιλοσοφικής Σχολής, αρ. 3> (πα-

ρουσιάζει και εξετάζει επτά ιταλικές διασκευές - τέσσερις χειρόγραφες και τρεις έντυπες - και τη λατινική του Jean de Pins). Για τα ιταλικά κείμενα (την πεζή διασκευή του 1482 και την έμμετρη του Angelo Albani) χρησιμοποιώ και τις μεταφράσεις της Μάρθας Αποσκήτη· βλ. την επομένη σημείωση.

14. "Ο Οδοάρδος ήξερε να παίζει πολλά όργανα και ήταν ερωτευμένος με μια κυρία από την περιοχή της Βραβάντης", Μάρθα Αποσκήτη, "Πάρης και Βιένα. (Το "πρότυπο" του Ερωτόκριτου)". *Αμάλθεια*, τόμ. ΙΣΤ', τεύχ. 62-65, Ιανουαρ.-Δεκ. 1985, σ. 11 και "Ο Πάρης παρακαλούσε συχνά τον Οδοάρδο, / ο οποίος αν πήγαινε μαζί του, θα τον ευχαριστούσε, / επειδή ο Οδοάρδος έπαιζε πολύ καλά / κιθάρα, λαγούτο και κάθε μουσικό όργανο. / Σ' όλο τον κόσμο δεν βρισκόταν όμοιος/ που ωραία όσο ο καθένας απ' αυτούς να ήξερε να παίζει", Angelo Albani, "Πάρης και Βιένα". Μετάφραση Μάρθα Αποσκήτη, *Αμάλθεια*, έτος ΙΖ', τεύχ. 66-67, Ιανουαρ. - Μαΐου 1986, σ. 52, στροφή 28.

15. Βλ. Αποσκήτη, "Πάρης και Βιένα. (Το "πρότυπο" του Ερωτόκριτου)", ό.π., σ. 12-13. Βλ., ακόμη, σχετικά με το επεισόδιο των τραγουδιών, τις σκέψεις της Βιένας, διατυπωμένες πολύ συνοπτικά, στις σ. 14 και 15-17.

16. Ο Γ.Κ. Μαυρομάτης, εξετάζοντας τις αλλαγές στη θέση των διαφόρων επεισοδίων που πραγματοποιεί ο Κορνάρος, αιτιολογεί το ότι στις ιταλικές διασκευές προηγούνται τα δύο κονταροχτυπήματα από την αναγνώριση, επισημαίνοντας ότι "σύμφωνα με τη δυτική ιπποτική αντίληψη για τον έρωτα ο ήρωας έπρεπε πρώτα να πολεμήσει για την αγαπημένη του, να κατακτήσει για χάρη της τα βραβεία της νίκης, και έτσι να κερδίσει την καρδιά της." (Το πρότυπο..., ό.π., σ. 186). Η παρατήρησή του ενισχύει το συλλογισμό μου.

17. Για την ανασύνθεση του "μουσικού κλίματος" στην Κρήτη τα χρόνια της ακμής βλ. Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, "Η μουσική κατά τη βενετοκρατία", *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*. Τόμ. Β', Κρήτη 1988, σ. 302-306 και "Μαρτυρίες για τον Κρητικό μουσικοσυνθέτη Φραγκίσκο Λεονταρίτη και για τη μουσική στην Κρήτη τους δύο τελευταίους αιώνες της Βενετοκρατίας", *Κρητικά Χρονικά*, τόμ. 26 (1986), σ. 192-245, καθώς και - από μίαν άλλη σκοπιά - Βάλτερ Πούγχερ. "Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό Θέατρο", *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*. Εκδόσεις Χ. Μπούρα, Αθήνα 1991, σ. 179-210 (με πλούσια βιβλιογραφία).

18. Βλ. τις σχετικές επισημάνσεις του Vitti (ό.π., σ. 99-104), Holton, *Erotokritos*, ό.π., σ. 288-290.

19. Σχολιάζοντας τον τελευταίο στίχο ο Holton επισημαίνει ότι η Αρετούσα "άκουγε" δημοτικά τραγούδια και "διάβαζα" λογοτεχνία ("Orality in Cretan Narrative Poetry", ό.π., σ. 193). Βλ., ακόμη, πώς η Αρετούσα "μελετά" τα τραγούδια του Ερωτόκριτου στους στιχ. Α. 439-446.



20. Όπου και στη σημ. 14, αντίστοιχα σ. 11 και 49 (στροφή 12). Στο γαλλικό έργο, πάντως γίνεται σαφώς λόγος για "ρομάντζα" ("tousjours lysoit livres et romans de belles ystoires"): βλ. Κριαράς, Μελετήματα..., ό.π., σ. 50.
21. Ο ποιητής, άλλωστε, το είχε ήδη υπογραμμίσει: "Γρoικήσετε του Έρωτα μάμαστα τα κάνει:// κάνει και τον ακάτεχο να ξεύρη κάθε χάρη" (Α 543, 550). Για την ήττα του Κυπριώτη κυρίως εξαιτίας της ασέβειάς του προς τον θεό Έρωτα κάνει λόγο ο Γ.Ι. Κουρμούλης, "Υβρις και κάθαρσις παρ' Ερωτοκρίτω", *Πεπραγμένα του Α' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Κρητικά Χρονικά*, τομ. ΙΕ'-ΙΣΤ' (1961-1962, τεύχ. Γ', σ. 27-39).
22. Για τη συγκέντρωση των σχετικών χωρίων είχα τη βοήθεια του βιβλίου: Dia M.L. Philippides – David Holton (με την τεχνική συνεργασία του John L. Dawson), *Του κύκλου τα γυρίσματα. Ο Ερωτόκριτος σε ηλεκτρονική ανάλυση*. Τομ. Β'. Ερμής, Αθήνα 1996, σ. C 156-157.
23. Αν στραφούμε στα έργα του Κρητικού θεάτρου, για να αναζητήσουμε ανάλογα μοτίβα, θα βρούμε ότι στις δύο τραγωδίες, την *Ερωφίλη* και το *Ροδολίνο* (καθώς το μεγαλύτερο μέρος της δράσης ξετυλίγεται εκτός σκηνής και ένα τμήμα μάλιστα πριν από την έναρξη της τραγωδίας, άρα η ανάγκη πληροφόρησης των λογοτεχνικών προσώπων και του κοινού είναι αυξημένη), η ανακοίνωση κάποιας σημαντικής πληροφορίας, είτε αντικειμενικά δυσάρεστης, είτε υποκειμενικά για τον ομιλητή ή τον ακροατή, προαναγγέλλεται τόσο από τον ποιμπό-ομιλητή, όσο και από τον δέκτη-ακροατή του μηνύματος. Στους σχετικούς στίχους της προαναγγελίας οι πρώτοι εκδηλώνουν άλλοτε την επιθυμία τους να εκμυστηρευτούν τα όσα τους συμβαίνουν ή τα όσα γνωρίζουν και άλλοτε τη δυσκολία τους να ανακοινώσουν τα σχεδόν απίστευτα συμβάντα. Μερικοί από τους ακροατές τονίζουν τη διάθεσή τους να ακούσουν για να βοηθήσουν τους ομιλητές, ενώ άλλοι γίνονται πιεστικοί για να μάθουν. (Μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα από την *Ερωφίλη*: Στην Α' πράξη οι στιχ. 35-134 είναι ουσιαστικά εισαγωγικοί στο διάλογο Πανάρετου-Καρπόφορου, όπως και στη Γ' οι 45-94 στο διάλογο Ερωφίλης-Πανάρετου, στη Δ' οι 9-38 στο διάλογο Νένας-Σύμβουλου και οι 147-176 στο διάλογο Βασιλέα-Σύμβουλου και 223-276 στο διάλογο Βασιλέα-Σύμβουλου-Ερωφίλης-Χορού και 443-470 στο διάλογο Βασιλέα-Σύμβουλου, και στην Ε' οι 1-54 στο διάλογο Μαντατοφόρου-Χορού· βλ. Χορτάτσης, *Ερωφίλη*, όπου και στη σημ. 10). Πρόκειται για ένα τυπικό χαρακτηριστικό, που βοηθά εισαγωγικά την έναρξη ενός διαλόγου ή δηλώνει την ουσιαστική στροφή του θέματός του και καλεί τους θεατές να δώσουν προσοχή στα όσα θα ειπωθούν στη συνέχεια, προκαλώντας μεγαλύτερο ενδιαφέρον όσο καθυστερεί η μετάδοση του μηνύματος. Το στοιχείο αυτό παρουσιάζεται πολύ ελαττωμένο στο ποιμενικό δράμα και στις κωμωδίες, γιατί

σ' αυτές η έκταση των μονολόγων και διαλόγων είναι μικρότερη και ο λόγος των προσώπων φυσικότερος. Πάντως, δεν απουσιάζει εντελώς.

Ο Κορνάρος με τον τρόπο που χειρίζεται αυτό το στοιχείο, κατόρθωσε να απαλλάξει τα έργα του από τη συμβατικότητα. Στη *Θυσία του Αβραάμ* υπάρχουν συνεχείς αναφορές (όχι με ανάλογους με τον *Ερωτόκριτο* γλωσσότυπους) στη δυσκολία και απροθυμία του Αβραάμ να μιλήσει και αντίστοιχα στην έντονη επιθυμία όλων των άλλων να μάθουν τι του συμβαίνει. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι κάθε πρόσωπο ρωτά με διαφορετικό τρόπο ανάλογα με το χαρακτήρα του και ότι η όλη οργάνωση των σχετικών ερωταποκρίσεων συντελεί ουσιαστικά στην προβολή της τρομερής εντολής του Θεού, που πρέπει οπωσδήποτε να μεταδοθεί από πρόσωπο σε πρόσωπο και συνακόλουθα να εκτελεστεί, όσο δύσκολα κι αν είναι και τα λόγια και η πράξη. Η συντομία του κειμένου και η ζωηρή διαγραφή των χαρακτήρων συμβάλλουν στην αποφυγή τυπικών εκφράσεων· (σχετικό είναι το μελέτημα του Wim F. Bakker με θέμα τη λέξη "μαντάτο", "The Sacrifice of Abraham: a First Approach to its Poetics", *Journal of Modern Greek Studies*, τομ. 6, αρ. 1 (Μάιος 1988), σ. 81-95).

Στον *Ερωτόκριτο* η "μικτή" μορφή επιτρέπει στο δημιουργό να δεχτεί ή να απορρίψει όσα στοιχεία θέλει από το μυθιστορηματικό και το θεατρικό είδος, ενώ η ύπαρξη του αφηγητή-Ποιητή του δίνει τη δυνατότητα να μεταδώσει μέσω περιληπτικής αφήγησης τα αναγκαία εισαγωγικά λόγια των διαλόγων.

24. Ο Holton, εξετάζοντας τις αναλογίες της γκρίστρας με το υπόλοιπο έργο επισημαίνει ότι: "στα κονταροχτυπήματά του ο Ρωτόκριτος έχει να νικήσει αντιπάλους οι οποίοι αντιπροσωπεύουν τα τρία μεγάλα εμπόδια που αντιμετωπίζει στην επιδίωξη της ολοκλήρωσης με την Αρετούσα [...] ο Ηρακλής από την Έγριπο (με έμβλημα που δείχνει ένα δέντρο ξεραμένο από την έλλειψη νερού· B208-10) συμβολίζει τον χωρισμό από το αντικείμενο του πόθου - και πραγματικά, η επικράτεια του είναι το μέρος ακριβώς όπου ο Ρωτόκριτος ξενιτεύεται και τις δύο φορές;" (*Μυθιστορία", Λογοτεχνία και κοινωνία...*, ό.π., σ. 284). Προεκτείνοντας την παρατήρησή του, επισημαίνω με τη σειρά μου την αντιστοιχία του εμβλήματος με τις δύο αυτές παρομοιώσεις για την ερωτική στέρηση.

25. Βλ. και άλλες ακόμη ανάλογες εκφράσεις στους στιχ. Γ 1691-1694, Γ στίχ. 1755-1756, Δ 789-790, Ε 507-508, Ε 1457-1458.

26. Βλ. π.χ. τις σχετικές επισημάνσεις του Αλέξη Σολωμού σε πολλά σημεία του βιβλίου του: *Το κρητικό θέατρο*. Από τη φιλολογία στη σκηνή. Πλειάς, Αθήνα 1973. Ανάλογες παρατηρήσεις προκύπτουν σε κάθε σύγκριση της υπόθεσης έργου της κρητικής λογοτεχνίας με την υπόθεσή του προτύπου του.

27. Βλ. τα ιταλικά έργα όπου και στη σημ. 14, βλ. και τα σχόλια της Αποσκήτη

για τον ποιητή στην έμμετρη μετάφραση (Angelo Albani, "Πάρης και Βιέννα", ό.π., σ. 38-39). Χρήσιμη εδώ είναι και η εργασία της ίδιας: "Παρεμβάσεις του αφηγητή στον *Ερωτόκριτο*", *Παλίμψηστον*, αρ. 14/15, Δεκ. 1994 και Δεκ. 1995, σ. 31-36.

28. Βλ. Ναταλία Δεληγιαννάκη, "Το χιούμορ του ποιητή στον *Ερωτόκριτο*", *Οι ποιητές του Γ.Π. Σαββίδη*. - Διήμερο στη μνήμη του Γ.Π. Σαββίδη -. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας και Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού, Αθήνα 1998, σ. 143-160.

## ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΡΟΖΑΝΗΣ

### Οι λέξεις, η σιωπή και ο Σολωμός

Στο έργο του Διονυσίου Σολωμού, οι λέξεις είναι η κινούμενη απουσία τους. Αυτό μπορεί να ηχεί ως παραδοξολογία, μιάς και μάθαμε, γενεές γενεών, να ακούμε τις λέξεις του Σολωμού περίπου ως απλά σημαίνοντα, ως σημασίες δηλαδή μέσα στα συμφραζόμενα ενός κόσμου συναισθημάτων και ιδεών, ως αναπαραστάσεις προθέσεων, ως μεταφορές και συμβολισμούς. Και μολονότι υπήρξαμε πάντα πρόθυμοι και προσεκτικοί να αναγνωρίσουμε, ακόμη και να αναλύσουμε, το εύρος και το βάθος των σημασιών των λέξεων, την ιδιοπροσωπία τους, τον ορίζοντά τους τον ποιητικό, μας διέφυγε εν τέλει η υφέρπουσα απουσία τους: Θέλω να πω, η ανάδυσή τους μέσα από τη σιωπή και το εκ νέου κατρακύλισμά τους μέσα στη σιωπή. Μας διέφυγε το σπουδαίο και κρισιμότερο για τον ποιητή και το έργο του γεγονός ότι στα ποιητικά συνθέματα του Σολωμού οι λέξεις έχουν προπάντων τη δύναμη της απόσυρσής τους, τη δύναμη εκείνη που τους επιτρέπει να λάμπουν στιγμιαία σαν αστέρες διάττοντες, για να σβήσουν σχεδόν την ίδια στιγμή αφού έχουν διαγράψει μιά εφήμερη τροχιά. Είναι ασταθείς οι λέξεις του Σολωμού, έμφοβες στο φως της ημέρας, σα να τρομάζουν που φανερώνονται και σπεύδουν να αποσυρθούν σε μια σκοτεινή περιοχή, εκεί όπου οι σημασίες τήκονται. Σαν μονόλογοι Αμλετικοί εμφανίζονται πάνω στη σκηνή για να καταλήξουν ψιθυρίζοντας: *The rest is silence* (Τα υπόλοιπα είναι σιωπή). Μόνο που η σιωπή εδώ δεν είναι η βουβότητα και η αφωνία, παρά η ίδια η συγκρότηση των λέξεων - αυτό δηλαδή που μολονότι τις παρασέρνει στη σιωπή, τις φανερώνει μπροστά στα μάτια μας ως κινούμενες απουσίες, ως κενά λέξεων, ως εμμενείς ουσίες, ως απελπισμένες προσπάθειες αναπαράστασης ενός άρρηκτου και γι αυτό μη αναπαραστίσιμου νοήματος. Έχοντας δανειστεί τη διατύπωση του George Steiner, έλεγα πρόσφατα ότι

οι λέξεις του Σολωμού διαρκώς πέφτουν πίσω. Τώρα θέλω να προεκτείνω αυτή τη λειτουργία τους, πού τη θεωρώ κρισιμότητα προκειμένου να διαυγασθεί κάπως το θολωμένο τοπίο τους *che fa l' aer di clarità tremare* (που κάνει τον αέρα της διαύγειας να τρέμει), για να χρησιμοποιήσω τον υπέροχο στίχο του Guido Cavalcanti.

Οι λέξεις λοιπόν του Σολωμού είναι η κινούμενη απουσία τους. Μοιάζουν με εκείνα τα τερατόμορφα ζώα του Ιεζεκιήλ που αναγγέλλουν το όραμα των τροχών και διανοίγουν έναν απέραντο κόσμο ερμηνειών: "Καί είδον καί ιδού τροχός εἰς ἐπὶ τῆς γῆς ἐχόμενος τῶν ζώων τοὺς τέσσαρσι καὶ τὸ εἶδος τῶν τροχῶν ὡς εἶδος θαρσεῖς, καὶ ὁμοίωμα ἐν τοῖς τέσσαρσι, καὶ τὸ ἔργον αὐτῶν ἦν καθὼς ἂν εἴη τροχός ἐν τροχῷ [...] Καὶ ἐν τῷ πορεύεσθαι τὰ ζῶα ἐπορεύοντο οἱ τροχοὶ ἐχόμενοι αὐτῶν, καὶ ἐν τῷ ἐξαίρειν τὰ ζῶα ἀπὸ τῆς γῆς ἐξήροντο οἱ τροχοί. Οὐ ἂν ἦν ἡ νεφέλη, ἐκεῖ τὸ πνεῦμα τοῦ πορεύεσθαι· ἐπορεύοντο τὰ ζῶα καὶ οἱ τροχοὶ καὶ ἐξήροντο σὺν αὐτοῖς, διότι πνεῦμα ζωῆς ἦν ἐν τοῖς τροχοῖς [...] Καὶ ἤκουον τὴν φωνὴν τῶν περὺγων αὐτῶν ἐν τῷ πορεύεσθαι αὐτὰ ὡς φωνὴν ὕδατος πολλοῦ καὶ ἐν τῷ ἐστάνα αὐτὰ κατέπαυον οἱ πτέρυγες αὐτῶν. Καὶ ιδού φωνὴ ὑπεράνωθεν τοῦ στερεώματος τοῦ ὄντος ὑπὲρ κεφαλῆς αὐτῶν".

Τα τερατόμορφα ζώα του Ιεζεκιήλ προφυλάσσουν την κινούμενη απουσία του θεού και έτσι αναζωπυρώνουν τις μετωνυμίες, τις μεταφορές και τις μεταληπτικές αναστροφές των ερμηνειών<sup>1</sup>. Το ίδιο και οι λέξεις του Σολωμού: προφυλάσσουν μιὰ κινούμενη απουσία η οποία κατοικεί μέσα τους, επιτελούν το ἔργο των τροχῶν και πορεύονται, και εἶναι ἡ φωνὴ των περὺγων του ἄρρητου, του μη αναπαραστήσιμου. Διότι τις λέξεις του Σολωμού τίς θέτει σε κίνηση η θεοφάνεια - μιὰ θεοφάνεια όμως που ανεκδιήγητα εισέρχεται στο σώμα τους (οι λέξεις εἶναι σώματα) ὡς το ὑπεράνωθεν του στερεώματος, δηλαδή ὡς απουσία. Η φωνή των λέξεων του Σολωμού εἶναι μετωνυμία του Θεού, μεταληπτική σχέση με τον Θεό, και συγχρόνως τρόμος της παρουσίας του Θεού:

*Ὅμως αὐτοὶ εἶναι θεοί, και κατοικοῦν ἀπ' ὅπου  
Βλέπουνε μέσ στην ἄβυσσο και στην καρδιά τ' ἀνθρώπου,*

*Κι ένιωθα πως μου διάβαζε καλύτερα το νού μου  
Πάρεξ άν ήθελε της πω με θλίψη του χειλιού μου:  
Κοίτα με μες στα σωθικά, που φύτρωσαν οι πόνοι.*

“Μπορούμε να πούμε”, μας ειδοποιεί ο Harold Bloom, “ότι υπάρχουν τρεις κύριοι βιβλικοί τρόποι για τον Θεό, και αυτοί είναι η φωνή, η φωτιά και το άρμα, ή αντιστοίχως η μετωνυμία, η μεταφορά και η μετάληψη ή η μεταληπτική αναστροφή”<sup>2</sup>. Στον Σολωμό, το έργο των τροχών το αναλαμβάνουν οι λέξεις. Αυτές είναι το άρμα. Αλλά “το άρμα είναι μια μετωνυμία μιάς μετωνυμίας του Θεού”<sup>3</sup>, όπως μας λέγει ο Bloom. Έτσι λοιπόν και οι λέξεις του Σολωμού είναι μια μετωνυμία της μετωνυμίας του Θεού (Όμως αυτοί είναι θεοί). Και είναι ταυτοχρόνως φωνή, και ως φωνή είναι πάλι μετωνυμίες της μετωνυμίας του Θεού, μιας και είναι μετωνυμία της φωνής των περυγών, δηλαδή της πρωταρχικής μετωνυμίας του Θεού. Η μεταληπτική τους σχέση ξεκινά από εδώ, μέσω της μετωνυμίας: Θέλουν οι λέξεις να είναι θεοφάνειες και να βλέπουν μέσα στην άβυσσο (Βλέπουμε μέσ στην άβυσσο και στην καρδιά τ’ ανθρώπου), όμως μέσα στο σχέδιο και την προοπτική τους πέφτουν πίσω - από πρόθεση θεοφάνειας γίνονται τρόμος της παρουσίας του Θεού. Διότι το σώμα τους δεν μπορεί να είναι το υπεράνω του στερεώματος. Είναι σώμα, είναι τρόπος λεκτικοποιημένος, είναι τελικά φωνή, και ως φωνή πορεύονται μέσα στο ποίημα. Αλλιώς το ποίημα δεν θα υπήρχε - θα τελείωνε πριν ακόμη αρχίσει. Οι λέξεις του Σολωμού είναι μετάληψη, αλλά ως μετάληψη είναι μοιραίο να κομίζουν την απουσία, να αναδύονται μέσα από την απουσία του υπεράνωθεν του στερεώματος, να επιτελούν το έργο των τροχών χωρίς την πίστη του προφήτη, ως σπαραγμένα σώματα, ως πόνος σωματικός και ψυχικός μόχθος:

*Κι ένιωθα πως μου διάβαζε καλύτερα το νού μου  
Πάρεξ άν ήθελε της πω με θλίψη του χειλιού μου:  
Κοίτα με μες στα σωθικά, που φύτρωσαν οι πόνοι.*

Αυτή η απελπισία της φωνής, αυτός ο τρόμος ότι ο νους διαβάξεται καλύτερα από τη θεοφάνεια πάρεξ άν η θλίψη των χει-

λιών μεσολαβήσει, κι ο πόνος μέσα στα σωθικά ανήκει μόνο στη θλίψη των χειλιών, είναι αποκλειστικά δικό τους θλιβερό προνόμιο και άρα του σώματος του ποιητικού προνόμιο, αυτή λοιπόν η απελπισία της φωνής είναι που ταράζει συθέμελα τις λέξεις, που τις κάνει μετωνυμίες και μετωνυμίες της μετωνυμίας, και τις αφήνει έρμαιες μέσα στον τρόπο της θεοφάνειάς τους και στην απελπισμένη τους κίνηση να μεταφέρουν την απουσία των Θεών (Όμως αυτοί είναι Θεοί) και να πορεύονται μαζί μ' αυτήν την απουσία. Σαν τα τερατόμορφα ζώα του Ιεζεκιήλ κομίζουν την απουσία, φέρονται απ' αυτήν, κι έτσι διαρκώς πέφτουν πίσω, πίσω από τη φωνή των περυγών του άρρητου, του μη αναπαραστίσιμου. Έτσι, οι λέξεις του Σολωμού γίνονται έμφοβες, έτοιμες πάντα να αποσυρθούν, να κατακυλήσουν μέσα στη σιωπή, να λάμπουν στιγμιαία κι ύστερα να υποχωρήσουν, διότι οι μετωνυμίες είναι πάντα μετωνυμίες και τις τρομάζει το υπεράνωθεν του στερεώματος.

Αλλά το υπεράνωθεν του στερεώματος είναι ο αληθινός οίκος των λέξεων του Σολωμού. Εκεί κατοικούν και από εκεί εκπορεύονται (και κατοικούν απ' όπου/ Βλέπουνε μες στην άβυσσο και στην καρδιά τ' ανθρώπου). Η τροχιά τους ως μετωνυμιών δεν είναι ο οίκος τους, δεν είναι η πατρίδα τους. Διότι οι μετωνυμίες είναι χωρίς πατρίδα, όπως άλλωστε και ο ποιητής, *senza patria*, καθώς άρεσε στον Ugo Foscolo να λέγει για τον εαυτό του. Είναι λοιπόν λέξεις *senza patria*, και άρα η τροχιά τους μέσα στο σώμα του ποιήματος είναι εφήμερη, και οι λέξεις έχουν τη μοίρα του διάττοντος αστέρος που λάμπει στιγμιαία για να σβήσει αμέσως μετά επιστρέφοντας στον αληθινό τους οίκο, που είναι η σιωπή:

*Λαλούμενο, πουλί, φωνή, δεν είναι να ταιριάζη  
Ίσως δε σώζεται στη γη ήχος που να του μοιάζη·  
Δεν είναι λόγια· ήχος λεπτός .....*  
*Δεν ήθελε να ξαναπή ο αντίλαλος κοντά του.  
Αν είν δεν ήξερα κοντά, άν έρχονται από πέρα·  
Σαν του Μαϊού τες ευωδιές γιόμιζαν τον αέρα,  
Γλυκύτατοι, ανεκδιήγητοι .....*

Ωσάκις οι λέξεις του Σολωμού μιλούν για τον εαυτό τους (Λαλούμενο, φωνή) σαστίζουν (Δεν είναι λόγια· ήχος λεπτός). Φοβούνται τον αντίλαλό τους (Δεν ήθελε τον ξαναπή ο αντίλαλος κοντά του). Βαρυαναασαίνουν, κόβονται στη μέση: το ανεκδιήγητο τις παρασέρνει στον γκρεμό, αποσύρονται, τρέχουν θαρρείς να κρυφτούν, δεν ξέρουν πια να μιλήσουν. Έτσι κατακυλούν στη σιωπή, αφού για λίγο έχουν κινήσει την απουσία τους μέσα στη μετωνυμία. Τα υπόλοιπα είναι σιωπή - ένα θολωμένο τοπίο *che fa l' aer di clarità tremare*.

### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Περισσότερα μπορεί κανείς να βρεί στο κείμενό μου "Η Αλυσιδα των Ανατροπών: Μια αναζήτηση στο χώρο του Ιουδαϊκού μυστικισμού", στο Σ. Ροζάνης (επιμέλεια): *Ο Σύγχρονος Ιουδαϊσμός*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1995, σσ 58-87.
2. Harold Bloom, *Poetry and Repression*, Yale University Press, 1976, σσ 86-87.
3. Harold Bloom, ο.π., σ. 93



## ΣΥΖΗΤΗΣΗ

**ΝΙΚΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ** (στο Στ. Ροζάνη)

Έχω βασική αντίρρηση από την τελευταία ομιλία του φίλου Στέφανου για τον Σολωμό, έχω τελείως διαφορετικά διαβάσει, βιώσει και ερμηνεύσει, κατά συνείδηση και κατά το θυμικό, θα έλεγα, τον Σολωμό. Απ' τους στίχους, απ' τα παραθέματα δε βγαίνει η απουσία του Σολωμού. Έκανε, θα έλεγα, μια εβραιοποίηση του Σολωμού, την απουσία του Θεού. Ο Θεός είναι παρών στον Σολωμό. Μπορώ να φέρω δεκάδες στίχους (*"θεοτικό τριαντάφυλλο στην κόλαση πεσμένο"*, *"στου τέκνου σύριζα του νου, θεού της μάνας μάτι"*), ο Θεός είναι παρών, δεν υπάρχει ένα πίσω το οποίο αφήνεται στην ερημιά υπάρχει μια παρουσία, και η παρουσία δεν είναι μόνο μια λεκτική αρτιότητα, είναι ένας ρυθμός εντελής και μια πνευματική αρτιότητα. Θα σας πω κάτι τελείως προσωπικό. Αυτά τα χρόνια έχασα κάποιους δικούς μου, γονείς, συγγενείς, φίλους και στο ξόδι μου 'ρθαν στίχοι του Σολωμού και οι στίχοι αυτοί με ενδυνάμωσαν, γιατί δεν ήσαν απουσία (*"έρμα είν' τα μάτια που καλείς, χρυσέ ζωής αέρα"*), αυτό για μένα ήταν παρουσία, δηλαδή δεν νιώθω την απουσία μέσα στην σολωμική ποίηση. Τον Σολωμό τον έχω εκλάβει, τουλάχιστον αυτούς τους στίχους και τις παραλλαγές τους, για τις οποίες είχα μιλήσει πριν από χρόνια, μια δεκαετία, τις έχω εκλάβει ως κάτι πολυδύναμο, σαν τις μονάδες του Leibnitz θα έλεγα, ως μια αισθητική και πνευματική αρχή, η οποία διαρκεί, είναι τόσο εντελής, τόσο αρράγιστη πνευματικά και ρυθμικά, ώστε δεν παραπέμπουν σε ένα πίσω, δηλαδή σε μια απουσία, δεν υπάρχει, κατ' αρχήν ένα κενό. Το κενό, στοιχείο της μοντέρνας ποίησης, για την οποία θα μιλήσω εν παρόδω, αύριο, είναι κάτι καινούριο. Στους ρομαντικούς, στους οποίους μετέχει ο Σολωμός, δεν υπάρχει αυτό το κενό, υπάρχει η παρουσία κι ως παρουσία ο Σολωμός νομίζω ότι αδικήθηκε από τον φίλο Στέφανο.

**Κ. ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ** (στην Ε. Σταυροπούλου)

Θα αναφερθώ στην εισήγηση της κας Σταυροπούλου σχετικά με τον χαρακτηρισμό που κάνει στον *Ερωτόκριτο*. Τον ονό-

μασε συχνά μυθιστόρημα. *Μυθιστόρημα*, Η έννοια του μυθιστορήματος είναι συνήθως έννοια πεζού, σε πεζό λόγο, έργου, ενώ αυτό είναι ποιητική μυθιστορία στην πραγματικότητα. Τον *Ερωτόκριτο* τον χαρακτήριζαν "επικολυρικό ποίημα". Εάν κοιτάξουμε όμως, την αντιστοιχία του με τις βυζαντινές ερωτικές μυθιστορίες, θα δούμε ότι θα του ταίριαζε καλύτερα ο χαρακτηρισμός ποιητική μυθιστορία, όχι όμως μυθιστόρημα.

#### **Ε. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ (στον Κ. Στεργιόπουλο)**

Θα συμφωνούσα ότι ο *Ερωτόκριτος* είναι πολύ περισσότερο μυθιστορία και έκανα με τους φοιτητές μου μια μεγάλη συζήτηση για την μυθιστορία. Δυστυχώς, ο όρος μυθιστορία φαίνεται να έχει εκπέσει, ο δε όρος που χρησιμοποιείται και απ' τον Στυλιανό Αλεξίου, πολύ πιο αφάνταστα συστηματικότερο από μένα μελετητή του *Ερωτόκριτου*, είναι "έμμετρο ερωτικό μυθιστόρημα". Θα συμφωνούσα κι εγώ μαζί σας ότι για μυθιστορία πρόκειται, αλλά ακολούθησα την πεπατημένη.

#### **Κ. ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ**

Ο *Ερωτόκριτος* είναι βεβαίως έμμετρο ερωτικό μυθιστόρημα, αλλά υπάρχει σ' αυτόν και το στοιχείο που έχουν και οι μυθιστορίες. Δεν μας ενδιαφέρει αν έχει εκπέσει ο όρος ή δεν έχει εκπέσει, αλλά εάν πραγματικά έχουμε αντιστοιχίες με τις μυθιστορίες εκείνες των αποχωριζομένων εραστών, έξαφνα με τον *Βέλθανδρο και Χρυσάντζα* ή με τον *Φλώριο και Πλάντζια Φλώρα* και με τις άλλες, οι οποίες έχουν ανατολικότερη επίδραση, ενώ αυτές που ανέφερα έχουν περισσότερο δυτική επίδραση και φυσικά το πρότυπο του είναι το *Paris et Vienne*, δηλαδή είναι ιστορίες αποχωριζομένων εραστών κι αυτές. Τώρα, εάν τον πούμε "μυθιστόρημα", όπως τον λέει ο Αλεξίου, "ποιητικό μυθιστόρημα", δεν αλλάζει τίποτα βέβαια, αλλά δεν είναι μόνον "επικολυρικό ποίημα", όπως τον χαρακτηρίζουν, τον χαρακτήριζαν μάλλον, τώρα πια δεν το λένε. Είναι ακριβώς μια μυθιστορία ακόμα με διαφορετικό κάπως χαρακτήρα, αλλά που δεν παύει να έχει αντιστοιχίες, με τις ιστορίες των αποχωριζομένων εραστών.

## **N. ΛΕΒΕΝΤΗΣ**

Αν ο *Ερωτόκριτος* είναι επικό μυθιστόρημα, αν είναι μυθιστορία, είναι όροι που παραλλάσσουν από εποχή σε εποχή και εάν γίνει μια καινούρια ερμηνεία-ανάγνωση του *Ερωτόκριτου* ως, θα έλεγα, διαδοχή λυρικών στιγμών με ένα εύστοχο τρόπο, ίσως αποκτήσουμε και μια καινούρια ονομασία. Δηλαδή υπάρχουν άνθρωποι, και με κύρος, που χαρακτήρισαν ένα κατεξοχήν επικό έργο όπως την *Θεία Κωμωδία* του Dante. Ο Leopardi έλεγε ότι είναι λυρικό ποίημα κατά διαδοχή. Δηλαδή οι ονομασίες ποικίλλουν ανάλογα με τις ερμηνείες που δίνουμε. Προέχει το ίδιο το ποίημα. Αν μια καινούρια ανάγνωση γίνει όπου να πεισθούμε ότι δεν είναι αυτή η κλασική, η τυπική κατάταξη και πολιτική έν πολλοίς, τότε μπορούμε να έχουμε μια καινούρια, αλλά χρειάζεται μια καινούρια επανανάγνωση.

## **K. ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ**

Νομίζω πως αναφέρθηκα στη δομή του έργου και η δομή του έργου είναι αυτό ακριβώς που χαρακτηρίζει και τη μυθιστορία. Και επικά στοιχεία έχει και λυρικά στοιχεία έχει, αλλά εκείνο που ιδιαίτερα το χαρακτηρίζει και που γραμματολογικά συνδέεται με τις παλαιότερες μυθιστορίες είναι ακριβώς η ποιητική ερωτική μυθιστορία, που μοιάζει βέβαια μ' αυτούς τους αποχωριζομένους εραστές.

## **E. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ**

Δεν είναι ακριβώς απάντηση. Σ' αυτό που είπε ο κ. Λεβέντης, παρ' όλο που είμαι πολύ υπέρ των πολλαπλών αναγνώσεων, θα πω κάτι άλλο: "Αρχή επιστήμης ονομάτων επίσκεψης". Κάτι που μας λείπει στην Ελλάδα είναι η σαφής ορολογία. Μας λείπει η ορολογία, ώστε θα μπορούσαμε κάποτε να μιλάμε με τις ίδιες λέξεις και να εννοούμε τα ίδια πράγματα. Γι' αυτό είμαι πολύ υπέρ μιας ακριβούς ορολογίας, που δεν απαγορεύει βεβαίως κάθε είδους παιχνίδια ή τις κάθε είδους αναγνώσεις από κει και πέρα.

## **M. I. ΜΕΡΑΚΛΗΣ**

Οι μεσαιωνικές βυζαντινές μυθιστορίες, στις οποίες αναφέρθηκε ο κ. Στεργιόπουλος, μολονότι βέβαια ξέρουμε ότι έχουν

πρότυπα δυτικά, ωστόσο δεν είναι κάτι πρωτοεμφανιζόμενο στην ιστορία της γραμματολογίας. Είναι η συνέχεια είδους που προϋπήρξε, οι ιστορίες αποχωριζομένων εραστών. Εκείνο το είδος ονομαζόταν μυθιστόρημα - αναφέρομαι στα σοφιστικά μυθιστορήματα ή στα αρχαία μυθιστορήματα. Πρόκειται για το ίδιο είδος το οποίο σε μια εποχή άλφα ονομάζεται μυθιστόρημα, σε μιαν εποχή βήτα ονομάστηκε μυθιστορία. Και ξέρω ότι μυθιστορία είναι μια λέξη που προτείνεται, αν δεν κάνω λάθος, κι από τον Κοραή, όταν συζητείται η μεταγραφική-μετάφραση-απόδοση στα ελληνικά του ξένου roman. Θέλω να πω ότι ίσως είναι λίγο σχολαστικό και πέραν ή εντεύθεν της ουσίας το να λέμε ότι είναι μυθιστόρημα ή μυθιστορία. Νομίζω ότι πρόκειται για δυο όρους ταυτόσημους, μυθιστόρημα και μυθιστορία είναι το ίδιο, υπάρχει μια δράση, μια πλοκή, γιατί μπορούμε να βρούμε το ποιητικό στοιχείο. Δεν νομίζω ότι παίζει καθοριστικό ρόλο, αν υπάρχουν πάρα πολλά ποιητικά ως προς τη διάθεση πεζά μυθιστορήματα, το δε μέτρο δε νομίζω ότι είναι καθοριστικό. Η φόρμα, η μορφή, είναι ένα μυθιστόρημα. Ο Στυλιανός Αλεξίου βέβαια, ο οποίος πράγματι είναι ο καλύτερος αυτή τη στιγμή γνώστης του θέματος, φαντάζομαι, ότι πολύ θα βασάνισε την πρότασή του αυτή, ή την πρόταξή του, την πρόταξη του "μυθιστορήματος" έναντι της "μυθιστορίας", συνεπώς μπορούμε, κατά τη γνώμη μου, αδιαφόρως να λέμε η μυθιστόρημα ή μυθιστορία.

#### **Κ. ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ**

Δεν νομίζω ότι η ποιητική μορφή αυτών των έργων είναι κάτι που θα μπορούμε να το παραβλέψουμε, διότι είναι ακριβώς αυτό που δίνει την έκφραση, αυτό που δίνει τη γλώσσα τους, επομένως, μπορούμε να λέμε "μυθιστόρημα" ή "μυθιστορία", αλλά το "ποιητικό" ή "ποιητική μυθιστορία" είναι απαραίτητο, διότι η μορφή είναι αυτή. Τώρα ως προς το σοφιστικό μυθιστόρημα, βέβαια προϋπήρξε και τα λέγανε "μυθιστορήματα" αυτά, πλην όμως η πρόσμιξη των μεσαιωνικών βυζαντινών μυθιστοριών με τα δυτικά ή τα ανατολικά στοιχεία διαφοροποιεί τις μυθιστορίες αυτές από το σοφιστικό μυθιστόρημα και τις φέρνει πιο κοντά στον *Ερωτόκριτο* απ' όσο ο *Ερωτόκριτος* βρισके-

ται κοντά στο σοφιστικό μυθιστόρημα. Θέλω να πω, δηλαδή, ότι δεν μπορούμε να αρνηθούμε την ποιητική μορφή, γιατί αυτή δίνει και τη γλώσσα.

#### **Α. ΣΤΕΦΑΝΟΥ**

Το τελευταίο αυτό που είπε ο κ. Στεργιόπουλος κατά κάποιον τρόπο έχει καλύψει ένα μέρος από αυτό που ήθελα κι εγώ να πω. Από την άποψη του φιλόλογου, που δεν είναι δυνατό να την αντικρούσω, μπορεί να είναι ο *Ερωτόκριτος* μυθιστόρημα ή μυθιστορία, ως ποιήτρια αυτό με αφήνει κάπως αμέτοχη, δεν με ενδιαφέρει αν πρέπει να το πούμε “μυθιστόρημα” ή “μυθιστορία”, παρ’ όλο που εδώ θα θυμόμουν εκείνο το “μυθιστόρημα”, επί παραδείγματι του Σεφέρη, τη σειρά των ποιημάτων εννοώ, και αυτό κάτι βέβαια δείχνει, θα μπορούσαμε να πάμε και προς τα εκεί το θέμα, αλλά εκείνο που κυρίως θέλω να πω είναι η ιδέα ότι είναι δυνατόν να αποδώσουμε στον *Ερωτόκριτο* κάποια άλλη ιδιότητα, δηλαδή ότι είναι μυθιστόρημα, ότι είναι μυθιστορία, και να ξεχάσουμε ότι είναι ένα ποίημα και απ’ τα μεγαλύτερα ποιήματα της ελληνικής γλώσσας, αυτό με ενοχλεί και μου φαίνεται ότι έχει να κάνει με μιαν ορισμένη αντίληψη της ποίησης που επικρατεί από δεκαετίες τώρα και που μας απαγορεύει να ονομάσουμε τον *Ερωτόκριτο* ποίημα. Δεν ξέρω, βέβαια, ο φιλόλογος έχει τα δικά του επιχειρήματα, αλλά εγώ δεν μπορώ να ονομάσω παρά μονάχα ποίημα τον *Ερωτόκριτο*. Αυτά τα λίγα ήθελα να πω. Επίσης, να προσθέσω μονάχα ότι η ποίηση ενδεχομένως εξελίσσεται προς την κατεύθυνση της αφήγησης ξανά και ίσως θα ξαναδούμε τα πράγματα λίγο διαφορετικά σε μερικά χρόνια. Ευχαριστώ.

#### **Α. ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ** (στους *Ε. Αντωνιάδη και Στ. Ροζάνη*)

Θέλω πολύ σύντομα να επισημάνω το συμβολή της εισήγησης της κας Ελένης Αντωνιάδου σε ένα πολύ σημαντικό γεγονός. Φαίνεται ότι το έχει μελετήσει σε βάθος και πράγματι φάνηκε ότι είναι πολύ καλό “και τούτο ποιείν κάκεινο μη άφειναι”, ιδιαίτερα αφού επικαλέσθηκε τόσο υποχρεωτικά, σχεδόν προστακτικά την εκδοχή του Κυριάκου Χαραλαμπίδου, ο οποίος πριν από τα Ολύμπια, δεν είχε συνθέσει, εκτός αν κάνω λάθος,

στην Κυπριακή διάλεκτο ποιήματα, αλλά και συνέθεσε και θεωρητικά πήρε θέση, δηλαδή και στην ποίηση και στην ποιητική του, το οποίο είναι πολύ ενδιαφέρον και γόνιμο. Δεν προσδοκώ κάποια απάντηση σ' αυτό, εκτός κι αν η ίδια θέλει να πει κάτι. Απλώς θέλω να μην περάσει απαρατήρητο, ένα μείζον γεγονός σχετικά με την νεοελληνική λογοτεχνία μας. Το άλλο που θέλω να πω πολύ σύντομα είναι ότι εγώ χάρηκα πάρα πολύ την εισήγηση του Στ. Ροζάνη, παρά το ότι διαφωνώ σχεδόν εξ ολοκλήρου, όπως χάρηκα πάρα πολύ και την ένσταση του κ. Λεβέντη, την οποία μάλιστα βρήκα λίγο αυστηρή, διότι σε τελευταία ανάλυση έτσι είναι, αν έτσι νομίζετε. Εκείνο που θέλω να προσθέσω είναι ότι αν ο Φώσκολος ήταν ποιητικά *senza patria*, ο Σολωμός βρήκε πατρίδα και βρήκε και την καλλίστη πατρίδα μέσα στην ελληνική ποίηση. Νομίζω ότι το σημείο αυτό θα μπορούσε άνετα ο Στ. Ροζάνης να το έχει προσέξει, ότι ο Φώσκολος, όταν έλεγε "χωρίς πατρίδα", το εννοούσε λόγω αυτής της σχιζοφρενικής κατάστασης που πέρναγε, που δεν έγραψε καθόλου ελληνικά, που έζησε σχεδόν αποκλειστικά στην Ιταλία, και δεν είναι η περίπτωση του Σολωμού με κανένα τρόπο. Και τελευταίο που θέλω να επισημάνω είναι ότι ο Στ. Ροζάνης, μπορεί να είπε πράγματα που δεν μας άρεσαν, αλλά τουλάχιστον μας επέστησε την προσοχή ότι ο αποδοκιμασμός, του οποίου ο κυριότερος εκπρόσωπος δεν είναι, όπως λέμε, ο Ντεριντά, αλλά είναι ο Κάρολ Μπλουμ με την αγωνία της επίδρασης, έχουν να πουν πράγματα ακόμα, και ιδιαίτερα εάν δεν μας αρέσουν. Ευχαριστώ.

### ΣΤ. ΡΟΖΑΝΗΣ

Αντρέα, την έκφραση του Ούγκο Φώσκολο "*senza patria*" ίσως δεν έγινε αντιληπτό, αλλά την χρησιμοποίησα μεταφορικά. Δεν αφορά παρά μονάχα την κατάσταση των λέξεων, οι οποίες είναι *senza patria*, είναι μια ρομαντική αρχή ότι οι λέξεις, όπως και τα ανθρώπινα, έχουν ως πραγματική των πατρίδα το υπέρανω του στερεώματος. Αν διαβάσουμε το Χάινε, αν διαβάσουμε τον Σίλλερ, αν διαβάσουμε τον Γκαίτε, αυτό είναι ένας κοινός τόπος και βέβαια αυτός ο κοινός τόπος τριγυρίζει μέσα στο Σολωμό. Οι ίδιες λέξεις δεν μπορούν παρά να έχουν ως πραγματι-

κή των κατοικία το θείο, άρα η τροχιά τους είναι μια τροχιά, το χρησιμοποιήσε και αλλού αυτό, εξόριστου από τον πραγματικό του οίκο, εξόριστου από την πραγματική του πατρίδα, η οποία είναι το υπεράνω του στερεώματος. Σ' αυτό αναφέρθηκα, Αντρέα, και όχι ότι είχα κανένα σκοπό να παραλληλίσω τον Ούγκο Φώσκολο με τον Διονύσιο Σολωμό.

### ΜΑΝΟΛΗΣ ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ

Θα ήθελα να κάνω μια γενική παρατήρηση. Στις περιπτώσεις, όπου εξετάζουμε ένα θέμα με τρόπο επιστημονικό, και προϋποθέτω ότι αυτό κάνουμε εδώ μέσα, θα συμφωνήσω μ' αυτό που παρατήρησε η κα. Σταυροπούλου, ότι πρέπει να συνεννοηθούμε πάνω σε συγκεκριμένους όρους, ώστε με μια λέξη, μέ έναν όρο να εννοούμε όλοι το ίδιο πράγμα. Δεν υπάρχει θέμα οντολογικό στην περίπτωση αυτή, αν είναι ο *Ερωτόκριτος* ποίημα ή αν δεν είναι. Αλλά αν συμφωνούμε να τον λέμε ποίημα, συμφωνούμε να τον λέμε μυθιστορία, πάει καλά. Αυτό νομίζω γίνεται σε όλες τις επιστήμες. Θυμάμαι, κάνω μια παρέμβαση εκτός της φιλολογίας, τον καθηγητή μας στο διεθνές δίκαιο, όταν σπούδαζα νομικά, που μας έλεγε στο περίφημο πρόβλημα, αν το διεθνές δίκαιο είναι δίκαιον ή δεν είναι δίκαιον, από το γεγονός ότι δεν έχει τον καταναγκασμό να επιβάλλει τις διατάξεις του και έλεγε ακριβώς ότι είναι θέμα μόνο ορολογικό, εάν φτιάξουμε έναν ορισμό τέτοιο ώστε να περιλαμβάνει αυτά τα στοιχεία όπου ο καταναγκασμός να μην περιλαμβάνεται ως στοιχείο του δικαίου, τότε και το διεθνές δίκαιο είναι, ή μάλλον όχι είναι, το λέγουμε, το θεωρούμε δίκαιο, αν όχι αλλιώς.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΗΜΕΡΑ

Πρωινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ

*ΟΙ ΓΛΩΣΣΙΚΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ, Β΄*

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ

ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΝΤΑ ΚΑΤΣΙΚΗ - ΓΚΙΒΑΛΟΥ

ΧΡΙΣΤΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ

ΜΑΝΟΛΗΣ ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΥ



## ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ

### Η γλωσσική πρόταση του Ανδρέα Κάλβου

Κατά κανόνα η γλωσσική πρόταση ενός ποιητή ανταποκρίνεται στην ποίηση και την ποιητική του - συχνά είναι το φορμαλιστικό μέρος της ποιητικής του. Από τον κανόνα αυτό δεν εξαιρείται ο Ανδρέας Κάλβος. Από τα πολλά και διάφορα, συνήθως αντίθετα, που έχουν γραφτεί κατά καιρούς από τους ειδικούς πάνω στο θέμα και κρίνοντας όχι μόνο από τα ίδια του τα λόγια αλλά και την ίδια την ποιητική του δημιουργία και θεωρία, βγαίνει αβίαστα το συμπέρασμα ότι, όταν οι κρίνοντες διαφωνούν μεταξύ τους, ο κρινόμενος συμφωνεί με τον εαυτό του. Πάντως, πρέπει συνέχεια να κρατάμε στο νου μας ότι η γλώσσα του έργου του και η γλωσσική πρόταση είναι δύο χωριστά πράγματα.

Μια γενική εισαγωγική παρατήρηση είναι ότι γράφοντας οι διάφοροι κριτικοί, φιλόλογοι και μη, για το θέμα της γλωσσικής πρότασης του Κάλβου αποδεικνύουν με σαφήνεια δύο πράγματα: (α) Ότι με όσα λένε για τον Κάλβο δικαίωνουν μάλλον τις δικές τους γλωσσικές (και συχνά, ιδεολογικοπολιτικές) επιλογές παρά του Κάλβου και (β) Ότι δεν υπάρχει καμία μελέτη *ad hoc*, αλλά όλες είναι ευκαιριακές παρατηρήσεις και περιθωριακές σκέψεις στο πλαίσιο άλλου, ευρύτερου θέματος. Έτσι ενώ από πολλούς και καλούς εργάτες της έρευνας έχουν γραφτεί πολλά και καλά πράγματα για τη γλώσσα και το στίχο (λεξιλόγιο και μετρική), δεν έχει τίποτε απ' ότι ξέρω, γραφτεί επί αυτού και μόνο του θέματος.

Για να αρχίσουμε να βλέπουμε τα πράγματα πιό αναλυτικά, μια πρώτη διαπίστωση, είναι η στενή συγγένεια ως προς το θέμα της γλωσσικής πρότασης, που είχαν ο Ιωάννης Ζαμπέλιος και ο Κάλβος, και ότι και των δύο τη σκέψη έχει διαμορφώσει ο ιταλόγλωσσος Φώσκολος και αυτουνού ο Κοραής. Κοινά κύρια χαρακτηριστικά είναι ο αντιρομαντισμός και ο νεοκλασικισμός. Θα μπορούσε κάλλιστα να έχει υπογράψει ο Κάλβος τα παρακάτω που έγραψε ο Ζαμπέλιος:

“Η τέχνη πρέπει να είναι υψηλή να χειρίζεται με μεγαλοπρέπεια, εμπνευσμένη από τα αρχαία πρότυπα, θέματα σημαντικά. Η γλώσσα της λογοτεχνίας πρέπει κι αυτή να αίρεται επάνω από την κοινή γλώσσα· την κοινή γλώσσα, για να γίνει άξια της ποίησης, θα την πλουτίζουμε “με λέξεις και τρόπους αρχαιοτάτους”, σύμφωνα με την γνώμη του Φώσκολου. Ακόμα, σύμφωνα πάντα με τις ίδιες αρχές, θα πρέπει να απαλλαγούμε “από την βαρβαρότητα των ομοιοκαταλήξεων”, λέει ο Κάλβος. Δεν γνωρίζουμε σε όλα αυτά αν και πόση υπάρχει επίδραση του Κοραή· σίγουρη είναι του Φώσκολου η επίδραση”. (Δημαράς, 219).

Ο Δημαράς φτάνει στο σημείο τη συγγένεια των δύο ως προς αυτό να τη θθεί μέχρι την ταύτιση:

“Η ομοιότητα στην οποία καταλήγουν, είναι αισθητή: όμοια γλώσσα, όμοια προσωδία· αρκεί συχνά να ενώσουμε στίχους του Κάλβου για να έχουμε τα μέτρα του Ζαμπέλιου, όπως αρκεί συχνά να σπάσουμε τον στίχο του Ζαμπέλιου για να έχουν στίχους του Κάλβου”. Παίρνω από τον τελευταίο:

*Ω Ελλάς, καί καλείσαι μήτηρ ηρώων*

ή

*Τί νοεῖς; τί δέν φεύγεις τόν θάνατόν σου;*

Και, αντίστροφα, από τον Ζαμπέλιο:

*Γεμίξεις την ψυχήν μου*

*μέ τούς άγνούς σου λόγους!*

*Εύοσμα άνθη...*

Η διαφορά είναι πως ο ένας βάσταξε, μένοντας μέσα στην μετριότητα, ενώ ο ποιητής των Ωδών έκαψε τα φτερά του αγγίζοντας την φλόγα της τέχνης”. (216)

Ο Κ. Θ. Δημαράς, μιλώντας ιδιαίτερα για τη γλώσσα και το στίχο του Κάλβου στην πράξη, σημειώνει τα εξής:

Την χυδαία νεοελληνική, γλώσσα αγοραία, θα την πάρει για βάση· έτσι γινόταν στον κύκλο του Φώσκολου, εκεί όπου διαμορφώθηκε ο ποιητής των Ωδών, εκεί όπου απέκτησε την λογοτεχνική του πείρα. Κι όπως γινόταν στον ίδιο κύκλο, αυτή η γλώσσα θα την πλουτίσει, θα την διαστίξει με λέξεις και τρό-

πους αρχαιότατους: παίρνει λέξεις από τους αρχαίους, ακόμη και από τα γλωσσάρια, ανακατώνει τύπους της αρχαίας μέσα στους τύπους της κοινής. Ο αρχαϊσμός του, βέβαια, νιώθουμε πως είναι επιδερμικός: ασυναίρετα, περιφράσεις, λησμονημένα ονόματα για χώρες γνωστές, δίνουν στον λόγο του μια επιφανειακή αρχαιοπρέπεια· από τον Όμηρο φαίνεται πως δανείζεται φραστικούς τρόπους, καθώς είναι, πολύ χαρακτηριστική, η τοποθέτηση του άναρθρου επίθετου μετά το ουσιαστικό. Από τους αρχαίους όμως, ακόμη, πιά ουσιαστικά, άμεσα από τον Όμηρο και τον Πίνδαρο, ή έμμεσα, από ιταλικά πρότυπα, θα πάρει τις υψηλές εικόνες, ανάλογες με την μεγάλη στιγμή την οποία πάει να υμνήσει.

Την ίδια επεξεργασία θα κάνει και στον στίχο. Βάση κι εδώ το λαϊκό: ο δεκαπεντασύλλαβος· μας κι αυτός πρέπει να εξαρχαισθεί. Ο Κάλβος τον σπάζει στα δύο του ημιστίχια, τα δουλεύει αυτόνομα, καταργεί την ρίμα, και κάνει έτσι έναν στίχο αρχαιότροπο, που θυμίζει και ιταλικά κλασικιστικά μετρικά συμπλέγματα, αλλά που συχνά φανερώνει την νεοελληνική του προέλευση· δεν είναι σπάνιοι οι συνεχόμενοι στίχοι του, που βαλμένοι ο ένας δίπλα στον άλλο απαρτίζουν κανονικούς δεκαπεντασύλλαβους:

*Άγρια μεγάλα τρέχουσι τά βουνά τής θαλάσσης...*

ή

*Φαίνεται εἰς τόν ὀρίζοντα ὡσάν χαράς ἰδέα.*

ή ακόμα:

*Στά πλούσια περιβόλια σας βασιλικός και κρίνοι...*

Η πρώτη γοητεία που σώζει την γλώσσα και τον στίχο του Κάλβου, είναι πού κάτω από ένα επιτηδευμένο αρχαϊκό ντύμα, σφύζει ζεστή η γλώσσα και η στιχουργία του λαού μας. Η ανάμειξη δεν έχει γίνει οργανικά, και έτσι τα ετερόκλητα στοιχεία κρατούν την αυτοτέλειά τους. Μα δεν είναι και η μόνη γοητεία του". (221-2)

Ο Γιεώργιος Σεφέρης (*Δοκιμές Α'*, 66) γενικεύοντας γράφει ότι *"Είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς γιατί διακρίνοντας παραμορφώνει"*. Στην περίπτωση μας πάντως, είμαστε ασφαλείς ότι μόνο η ποιότητα διακρίνει τον Κάλβο από τον Ζαμπέλιο, και μάλιστα η ποιότητα όχι των απόψεων, αλλά του έργου. Ο Κάλβος σαφώς υπερέχει.

Ο Σεφέρης επίσης δηλώνει απερίφραστα ότι ήταν δύσκολο να βεβαιώσει κανείς οτιδήποτε για τον Κάλβο, γιατί *"είναι ο πίο μυστηριώδης από τους σύγχρονούς μας"*. Αφού στην αρχή του περίφημου δοκιμίου του για την *"Ελληνική γλώσσα"* (*Δοκιμές Α'*, 64 κε), έχει δηλώσει ότι οι τρεις μεγάλοι ποιητές μας Σολωμός, Κάλβος, Καβάφης, δεν ήξεραν ελληνικά και έχει εξηγήσει επαρκώς τι εννοεί μια τόσο εκ πρώτης όψεως αλλόκοτη δήλωση σηκώνει κατ' αρχήν τα χέρια στην περίπτωση του Κάλβου: *"Ο Κάλβος, είναι ένα όριο, συλλογισζόμενα, λέει, όπου η γλωσσική αφαίρεση αφήνει μια σχεδόν άναρθρη φωνή και γραμμές στον ουρανό κατά βάθος είναι αμίλητος"*. Αν είναι αμίλητος στην ποίηση, είναι περισσότερο κρυπτικός στη γλωσσική πρόταση. Δεν είναι ίσως τυχαία τα λόγια, που είχε γράψει στον στρατηγό Λαφαγιέτ, ζητώντας του βοήθεια για τους Έλληνες, και όπου καταλήγει: *"Ο Θεός και η απελπισία μας"*.

Ο Νικόλαος Τωμαδάκης εξάλλου (201) βρίσκει τη γλώσσα του Κάλβου αρχαϊκή, νοθευμένη με νεότερα στοιχεία και φριχτούς (sic!) σολοικισμούς στιχουργικά περίεργη κλπ.

Ο Οδυσσέας Ελύτης, γράφοντας για τον Ρομανό το Μελωδό, θεωρεί τον Κάλβο γλωσσικά απόγονο του και τους δύο μαζί απόγονους του Πινδάρου:

*"Είναι περίεργο, αλλά υπάρχουν στιγμές που μου θυμίζουν έντονα Κάλβο. Εκείνο το αμάρτυρον και το γεγυρωμένοι και το Νεφέα, και τα άλλα, τα εμβριμαωμένου και τα βομβέουσιν, ως και το λανθασμένα τονισμένο ψεύστρων, με πάνε άθελά μου στη Λύρα και στις Ωδές.*

*Όχι ότι υπαννίσσομαι καθόλου επιδράσεις, για παράλληλους βίους μιλά. Μη λησμονούμε ότι ο Κάλβος υπήρξε και αυτός ένας εφευρέτης προσωπικών μέτρων, ο πρώτος μέσα στα νεοελληνικά γράμματα που αισθάνθηκε την ανάγκη αυτή. ότι ήταν ένας ιταλόφωνος που έγραψε ελληνικά και ότι κινήθηκε*

σε μια κλίμακα γλωσσική που του έδωσε την ευχέρεια να "ποιντάρει" σε ακρότητες, ακόμη και λάθη να διαπράξει, πάντα σχεδόν σε όφελος της ποιητικής γοητείας. Βέβαια, ο Κάλβος, αν άντλησε από κάπου, είναι από τον Πίνδαρο. Αλλά μήπως και ο Πίνδαρος δεν έχει στημένη σκαλωσιά και δεν κρατάει το αλφάδι στο χέρι;

Απ' αυτή την άποψη, πιστεύω, το σχέδιο διαγράφεται καθαρά στον ποιητικό ορίζοντα: τρεις κολόνες που συγκρατούν τις καμπύλες των αφίδων σε μιαν από τις προσόψεις του ενιαίου ελληνικού λόγου: Πίνδαρος, Ρωμανός ο Μελωδός, Ανδρέας Κάλβος". (Εν Λευκῶ, 45).

Ο Σεφέρης είναι επίσης διστακτικός και προβληματισμένος, σχετικά με επιρροές του μυστικισμού:

"Όσο για τον Κάλβο, που έζησε για πολλά χρόνια στην Αγγλία, όπου και πέθανε, το πρόβλημα είναι να καταλάβει κανείς όχι το αν επηρεάστηκε από τον Μπάϋρον, αλλά το αν δέχτηκε άλλες αγγλικές επιρροές, πιά απόκρυφες. Πρόκειται για ένα ζήτημα εξαιρετικά σκοτεινό που απαιτεί μια μελέτη απόλυτα ειδική η οποία δεν έγινε ποτέ. Παρ' όλα αυτά, η προσωπικότητα του Κάλβου είναι τόπο απομονωμένη ώστε, συζητώντας για το έργο του, αισθάνεσαι ότι πολύ δύσκολα μπορείς να μιλήσεις για επιδράσεις.

Με μια γλώσσα που δεν έχει μήτε προηγούμενο μήτε επόμενο, έγραψε είκοσι ωδές και τις έριξε μέσα στη νύχτα της αδιαφορίας, σα μια μποτίλια στη θάλασσα. Πέθανε σαράντα χρόνια μετά τη δημοσίευση του ολιγοσέλιδου αυτού βιβλίου, χωρίς να γράψει λέξη παραπάνω – χωρίς να μιλήσει ποτέ για το έργο του" (Δοκιμές Γ', 318).

Μεγαλύτερη όμως αξία από όλες τις κριτικές έχει η τοποθέτηση του ίδιου του Κάλβου στο θέμα αυτό. Έχουμε δύο σημαντικά κείμενα. Το ένα είναι το κείμενό του στα γαλλικά, που αποτελεί πρόλογο στη μετάφρασή του, *Κατά Παύλον και Βιργινίαν*, που φιλοξενεί σε μετάφραση ο Ιταλός Νεοελληνιστής Mario Vittì στο έργο του, του 1980, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας* (137).

Το δεύτερο μείζον κείμενο με τις γνώμες του ίδιου του Κάλβου για μια γλωσσική πρόταση είναι το κείμενό του για τη

Γραμματική της Νεοελληνικής, όπως φιλοξενείται στο Βιβλίο του Γεωργίου Θ. Ζώρα *Καλβικά Παραλειπόμενα*, που εξεδόθη μετά θάνατον με επιμέλεια των Γεράσιμου Γ. Ζώρα και Γεωργίου Ανδρειωμένου (*Περίπλους* 24/1).

Συνεπώς το περιεχόμενο της περίφημης στροφής του Αλέξανδρου Σούτσου από την έμμετρη επιστολή στον Όθωνα το 1833:

*Ο Κάλβος και ο Σολωμός, ωδοποιόι μεγάλοι  
κι οι δύο παρημέλησαν της γλώσσης μας τα κάλλη·  
ιδέα όμως πλούσια πτωχά ενδεδυμένοι,  
δεν είναι δι' αιώνιον ζωήν προωρισμένοι.*

Αποδείχτηκε από τον χρόνο και για τους δυο μεγάλους βάρδους, και για το δημιουργικό μέρος του έργου τους και για τη γλωσσική τους πρόταση, ότι ο Σούτσος εξαιρετικά ατύχησε στην πρόβλεψή του. Ο ίδιος επιζεί ως όνομα, σχεδόν μόνο χάρη σ' αυτό του το λάθος.

## ΑΝΤΑ ΚΑΤΣΙΚΗ - ΓΚΙΒΑΛΟΥ

### Απόψεις του Κωστή Παλαμά για την ποίηση και τη γλώσσα

“Ακόμη και τους πιο καλούς μας κριτικούς ανάμεσα στους πιο καλούς μας λογοτέχνες πρέπει να τους ζητήσουμε” γράφει ο Κ. Παλαμάς στον πρόλογο των Γραμμάτων του το 1903.<sup>1</sup>

Η επισήμανση αυτή ισχύει, φυσικά, και για τον ίδιο, ο οποίος απέδειξε ότι είναι όχι μόνο οξυδερκής κριτικός, αλλά και αξιόλογος, αν και αποσπασματικός θεωρητικός της Αισθητικής.

Τό *Η ποιητική μου*, όσο και πολλές άλλες σελίδες από *Τα χρόνια μου και τα χαρτιά μου*, *Τα πρώτα κριτικά*, από τους *Πεζούς δρόμους*, αρκετοί πρόλογοι σε ποιητικές του συλλογές καθώς και μελέτες για το έργο άλλων ποιητών αναδεικνύουν όχι μόνο τον κριτικό αλλά και τον αισθητικό Παλαμά.

Η γαλλική και η γερμανική φιλοσοφία και αισθητική είναι κυρίως οι τροφοδότες του στον τομέα αυτό χωρίς να απουσιάζουν και άλλες επιδράσεις όπως ιταλικές και αμερικανικές. Συχνά αναφέρει τους Γκαίτε, Έγκελο, Taine, Guyau, Saint-Beuve, Nietzsche, Ruskin, Freud, H. Delacroix, B. Croce, Emerson.

Δύο επισημάνσεις θα μπορούσε κανείς να κάνει κατά την αξιολόγηση των αισθητικών του θεωρήσεων. Η πρώτη είναι ότι αυτές εκκινούν από το δικό του έργο (ποιητικό ή άλλο) και αναφέρονται, τις περισσότερες φορές, σ' αυτό. Η παρατήρηση αυτή ισχύει για όλους τους ποιητές – “θεωρητικούς” από το Σολωμό και τον Κάλβο ως το Σεφέρη και τον Ελύτη και δε μειώνει την αξία των απόψεών του, οι οποίες συμβάλλουν μαζί με άλλες στη συγκρότηση γενικότερων θεωρητικών σκέψεων και στοχασμών.

Η δεύτερη επισήμανση είναι ότι οι αναφορές του Παλαμά σε αισθητικές απόψεις άλλων – ξένων κυρίως – δεν οφείλονται στην έλλειψη πεποίθησης στην προσωπική φιλοσοφική του συγκρότηση, αλλά στη χαρά που αισθανόταν, όταν διαπίστωνε ότι πνευματικοί άνθρωποι, μεγάλου διαμετρήματος, έκαναν τις ίδιες μ' αυτόν διαπιστώσεις.<sup>2</sup>

Στο πλαίσιο εννοιών που τον απασχόλησαν σημαντική θέση κατέχουν ο ποιητής, η ποίηση και η γλώσσα, που αποτελούν και το αντικείμενο αυτής της ανακοίνωσης, το θέμα της οποίας δεν εξαντλείται, φυσικά, στα περιορισμένα σημερινά χρονικά πλαίσια αυτής της ανακοίνωσης. Ωστόσο θα προσπαθήσω να επισημάνω τις κυριότερες θέσεις του Παλαμά για τις έννοιες αυτές, όπως διατυπώνονται τόσο σε θεωρητικά όσο και σε ποιητικά του έργα.

Ο Παλαμάς, ήδη από τα 1982 στον πρόλογο της συλλογής *Τά μάτια της ψυχής μου*, προσπαθεί να ορίσει την έννοια ποιητής. "Νουν, καρδιαν και αισθήσεις όλα τα θέτει εις ενέργειαν ο Ποιητής. Αλλά και νους και καρδιά και αισθήσεις του Ποιητού τίποτε άλλο δεν κάμνουν παρά να του ψάλλουν τραγούδι"<sup>3</sup>. Για τον Παλαμά, ο ποιητής βασικό στόχο έχει να προκαλεί αισθητική συγκίνηση στον αναγνώστη ή ακροατή, ανεξάρτητα από το εύρος των εμπνεύσεών του, από την αναφορά σε προσωπικά συναισθήματα ή σε γενικότερα ζητήματα. Ο ποιητής, γράφει ο Παλαμάς, "παρέχει την καλλιτεχνικήν εκείνην απόλαυσιν που πολύ διαφέρει από τας φυσικὰς απολαύσεις"<sup>4</sup>. Για να κατορθώσει δε να προσφέρει στον αναγνώστη αυτή την απόλαυση απομακρύνεται από την πεζότητα της καθημερινότητας από κάθε τι τετριμμένο και σ' ό,τι προσλαμβάνει από το "άπλαστον και αχαρακτήριστον παρόν... δίδει σταθερόν, αναλλοίωτον τύπον"<sup>5</sup>. Δηλαδή, τα οποιαδήποτε βιώματα τα εντάσσει μέσα σε μια κοινή άρα γενικευμένη αισθητική εμπειρία ώστε και ο δέκτης της ποίησης να λειτουργήσει αισθητικά. Δεν είναι τυχαίο ότι την εμμονή στην αισθητική αξία της ποίησης ο Παλαμάς την εκφράζει από τα πρώτα του κείμενα ως τα τελευταία.

Εκτός από τον πρόλογο στα *Μάτια της ψυχής μου*, που μαζί με τη μελέτη του για το έργο του Κρυστάλλη θεωρεί κείμενα ποιητικής, ο Παλαμάς στο *Δωδεκάλογο του γύφτου*<sup>6</sup> χαρακτηρίζει την ποίηση ως "το υπέρτατο λουλούδι του Λόγου", στην *Ποιητική του* τη θεωρεί ως "τέχνη του Λόγου που εξαυλώνει τα υλικά και που τα άυλα τα υλικοποιεί"<sup>7</sup>.

Ακόμη και στην τελευταία του συλλογή π.χ. *Οι νύχτες του Φήμιου* σε μια τεράστια σειρά από τετράστιχα αναφέρεται στην ποίηση "ως αισθητικό μέσο ψυχικής λυτρώσεως αλλά και



ως ανώτατη μορφή τέχνης<sup>8</sup>. Ο ποιητής αναγνωρίζει στην τέχνη τη μαγική δύναμη να μεταμορφώνει "τα καθημερινά και τα χοϊκά" και με τη μορφοπλαστική του ικανότητα να τα μετατρέπει σε θέματα άξια να υμνηθούν και να ξεχωρίσουν.

*Τέχνη, κι απ' τα καθημερινά κι από τα πιο χοϊκά  
μας φέρνεις για την έκσταση κάποια όνειρα, σειρήνα<sup>9</sup>.*

Είναι φανερό, από πολλές αναφορές στο θέμα της ποίησης, ότι για τον Παλαμά αφετηρία της ποιητικής δημιουργίας μπορεί να είναι τα προσωπικά του βιώματα, ή και η πείρα καθημερινής ζωής. Όμως τα ατομικά αυτά θέματα οφείλουν να προσφέρονται στο δέκτη της ποίησης μέσα από ιδέες γενικές και καθολικές. Επηρεασμένος τόσο από τις απόψεις του Αριστοτέλη για την ποίηση - "Διό και φιλοσοφώτερον και σπουδαιότερον ποίησις ιστορίας εστίν· η μεν γαρ ποίησις μάλλον τα καθόλου, η δ' ιστορία του καθ' έκαστον λέγει" (*Περί Ποιητικής*, 9, 1451β, 5-8) - και περισσότερο ίσως από αυτές του Εγγέλου γράφει στα *Πρώτα κριτικά*, στον πρόλογο: "Ποίημα εις το οποίον δεν λανθάνουν υπό τα καθέκαστα τα καθόλου, είναι κάποτε αξιόλογον στιχούργημα, αλλά τίποτε περισσώτερον"<sup>10</sup>. *Στα Χρόνια μου και τα χαρτιά μου* και ιδιαίτερα στην *Ποιητική μου* διεξοδικά και σε πολλά σημεία αναφέρεται στην αξία της ποίησης η οποία μπορεί ν' ανάγει το ατομικό στη σφαίρα του γενικού. "Τα ιδιαίτερα περιστατικά του ποιητή παίρνουν, ανθρώπινα κ' εκείνα, στο στίχο του την καλλιτεχνική εδραιότητα του καθολικού"<sup>11</sup>.

Στην *Ποιητική* του όμως, φαίνεται να συσχετίζει τις έννοιες ποίηση και φιλοσοφία. "Γιατί κι αν η φιλοσοφία εποπτεύει τα καθόλου, και ο ποιητής, παράλληλα, είναι νους καθολικός, και, καθώς ο Έγγελος τον παρομοιάζει στην "Ποιητική" του, "νους βαθύς που την περιέργειά του την εκτείνει σε αμέτρητο πλήθος αντικειμένων και που από φυσικό του χάρισμα είναι ικανός για όλα να ενδιαφέρεται και όλα χαραγμένα τα βαστά μέσα στην ψυχή του"<sup>12</sup>.

Αυτή όμως η άποψη, που στο παραπάνω απόσπασμα αλλά και αλλού φαίνεται να αναπτύσσει και να υποστηρίζει ο Παλαμάς, σχετικοποιείται με τη διατύπωση άλλων συλλογισμών. "Ένας ποιητής είναι κάτι πολύ διαφορετικό από το φιλόσοφο. Μα η ποίηση μπορεί να ειπωθεί πως είναι κι αυτή κάποιας φι-

λοσοφίας ο αφρός, αφού και η λογοτεχνία ολόκληρη [...] δεν είναι παρά μια φιλοσοφία "λαϊκά ξαναμιλημένη"<sup>13</sup>.

Έχουμε, λοιπόν, κοινά σημεία μεταξύ ποίησης και φιλοσοφίας όχι όμως ταύτιση. Ο ποιητής μπορεί να αφορμάται από προσωπικά βιώματα, καθημερινά ερεθίσματα, ανθρώπινες καταστάσεις, πολιτικά γεγονότα, κοινωνικά ζητήματα, αλλά δεν καθλώνεται σ' αυτά. Μέσα από την αισθητική εμπειρία οδηγείται προς το γενικό. Ο ποιητής για τον Παλαμά, κινείται σε μια κλίμακα ξεκινώντας από τις προσωπικές εμπειρίες, από το "μοτίβο" όπως αναφέρει ο Dilthey και ανεβαίνει ως τις γενικές θεωρήσεις. Πιστεύει ότι ιδανικός ποιητής είναι αυτός όπως τον παρουσιάζει ο Έγελος. Όμως αυτός είναι ο "ιδεώδης τύπος, και [...] στην πραγματικότητα, δεν υπάρχουν παρά μόνο τραγουδιστές που τόσο, βέβαια, περισσότερο θ' αξίζουν όσο θα φαίνονται πως προσεγγίζουν τον ιδεώδη αυτό τύπο"<sup>14</sup>.

Σύμφωνα με την προσέγγιση του Παλαμά, ο ποιητής δεν εγκαθίσταται στα ύπατα δώματα της καθολικότητας του εγγελιανού λόγου, όπου ανήκει η φιλοσοφία, η αισθητική και η θρησκεία. Αντίθετα ξεκινά από την εμπειρία και την αίσθηση για να μεταβεί στη συγκρότηση της έννοιας και στη συνέχεια για να εκφράσει τα περιεχόμενα των αισθητικών και διανοητικών του διεργασιών μέσα στην καθολικότητα του λόγου. Όμως αυτή η καθολικότητα δεν είναι για τον Παλαμά η αφηρημένη γενικότητα<sup>15</sup>. Είναι η εγγελιανή συγκεκριμένη γενικότητα, όπου οι αξίες, τα πανανθρώπινα αισθήματα, ο καθολικός λόγος αναγνωρίζουν ως περιεχόμενό τους τα ανθρώπινα πάθη, τις αγωνίες, τα αισθήματα, τα προβλήματα που συντρίβουν, αλλά και καθιστούν ανώτερο τον άνθρωπο.

*Μ' όλα τα καταφρόνια μας και τα περίγελα η ζωή  
τραγική, δίγα που δε σβει, που δε χορταίνει πείνα.  
Τίποτε μην καταφρονείς ισόθεη εμπνοή,  
τα στεφανώνεις ρηγικά πάντα, κι αυτά κ' εκείνα.<sup>16</sup>*

Το στοιχείο όμως που διαφοροποιεί ουσιαστικά τη φιλοσοφία από την ποίηση, είναι ο αισθητικός χαρακτήρας της δεύτερης. "Το ζήτημα δεν είναι να φιλοσοφήσει ο ποιητής, αλλά πώς

να εκφράσει και τη φιλοσοφική του συγκίνηση σύμφωνα με την ιδιοσυγκρασία του, την οποία, και ύστερα και μαζί πώς να υποτάξει την εκδήλωσή της στους νόμους της ποιητικής εκφραστικής<sup>17</sup>.

Στις απόψεις του για την ποίηση αναγνωρίζουμε κυρίως θεωρητικούς συλλογισμούς του ιταλού φιλόσοφου και αισθητικού Benedetto Croce: "Μια λαχτάρα περικλεισμένη μέσα στον κύκλο μιας παράστασης, να η Τέχνη· και μέσα στην Τέχνη, η λαχτάρα δεν υπάρχει παρά με την παράσταση, η παράσταση με τη λαχτάρα... τέχνη είναι πάντα ο λυρισμός ή, αν θέλετε, η εποποιία και το δράμα του συναισθήματος"<sup>18</sup>.

Η ποίηση είναι λοιπόν άρρηκτα δεμένη με τη γλώσσα και δεν μπορεί να νοηθεί χωριστά, αφού αποτελεί το μέσον που δίνει υπόσταση στο συναισθήμα.

*Ήχε, Λόγε, ο Στίχος.  
Πλάστες σου τα τρία,  
ζεις την ποίηση, δίχως  
τριπλή να είσαι η Μία.*<sup>19</sup>

Για τον Παλαμά όμως η ποιητική αρμονία, η "μουσική ποίηση" δεν είναι μόνο η αισθητική έκφραση. Είναι και λόγος και συναισθήμα. Λόγος που δεν χαρακτηρίζεται μόνο από απροσδιόριστη χάρη αλλά εκφράζει και ορισμένο νόημα. "Ο ποιητής δεν εκφράζεται μονάχα σαν μουσικός". Δεν πρέπει να μας διαφεύγει "πως άλλο στίχος και άλλο ήχος"<sup>20</sup>. Επιμένει, λοιπόν, ο Παλαμάς στο αδιάσπαστο νοήματος και εκφραστικής απόδοσής του. Ποίηση, βέβαια, γεννιέται, όταν μεταχειριζόμαστε τη γλώσσα αισθητικά.

Η ποίηση εξωραΐζει τη γλώσσα, της δίνει το δικό της παλμό και την ανυψώνει όχι μόνο σ' εκφραστικό μέσο, αλλά και σε ζωντανή ουσία. Και από τ' άλλο μέρος, η γλώσσα μορφοποιεί την ποίηση και της δίνει τη δυνατότητα να εκφράσει το περιεχόμενό της. Αλλά η μορφή και η έκφραση που δίνει κάθε φορά η γλώσσα στην ποίηση είναι έργο του ποιητή.

Η γλώσσα απαρτίζεται από λέξεις που είναι φωνητικές εικόνες νοημάτων. Η επιλογή όμως των λέξεων είναι ουσιαστικά έρ-

γο του ποιητή. Αυτό το ένιωθε ο Παλαμάς περισσότερο από κά-  
θε άλλον και λέει παραστατικά ότι οι πεζοί άνθρωποι, οι χωρίς  
φαντασία και αίσθημα, δε νιώθουν το ζωντανό παλμό που ανα-  
δίνουν οι λέξεις. "Τις νιώθουν τις λέξεις [γράφει στα *Σημειώμα-  
τα στο περιθώριο*] σαν αποκρυσταλλωμένες και σαν ακίνητες.  
Πρέπει να 'ρθει ο ποιητής, για να δείξει όλη την ελαστικότητα  
και την ευκινησία και την εκφραστικότητα των ονομάτων που  
ζούνε, κάθε φορά που μεταχειρίζεται τα πιο ταπεινά λόγια με  
τα πιο διαλεχτά νόηματα"<sup>21</sup>.

Ακόμη έργο του ποιητή θεωρεί πως είναι "να πλουτίζει τη  
σημασία της λέξεως, να της δίνει όσο παίρνει πνευματικότερο  
νόημα, να την ανυψώνει". Και γενικεύοντας το θέμα, στο ίδιο  
κείμενο γράφει πως "πλούσια και προοδευμένη θεωρείται μια  
γλώσσα, όχι τόσον όταν έχει πλήθος λέξεων όσον όταν έχεις  
λέξεις πλούσιες η καθεμιά από διάφορες σημασίες"<sup>22</sup>.

Αλλού πάλι<sup>23</sup> λέει χαρακτηριστικά ο Παλαμάς ότι ο ποιητής  
κατέχεται από τη γοητεία των λέξεων, ανεξάρτητα και από αυ-  
τό το νόημα τους: πολλές φορές η λέξη συγκινεί τον ποιητή  
σαν αυτόνομη γλυκόφθογγη οντότητα, γιατί εκτός από αυτό  
που σημαίνει, εκφράζει κάτι μουσικό που δεν μπορεί κανείς να  
το εκδηλώσει αλλιώς: και αυτή την ορισμένη λέξη τη βρίσκει ο  
ποιητής να ταιριάζει κάποια στιγμή στην ποιητική του έμπνευ-  
ση, γιατί μόνο αυτή έχει κάποια μαγνητική ωραιότητα, που δεν  
την έχει καμμιά άλλη. Εδώ ο Παλαμάς αναγνωρίζει την αυτο-  
νόμηση της αισθητικής της λέξης απέναντι στο νόημα. Η λέξη  
προδεδεσμεύει το δημιουργό για τις επιλογές του. Το συναίσθημα,  
τις εμπνεύσεις του, τον ψυχικό κόσμο του ο ποιητής θα τα με-  
ταπλάσει με τη διανόησή του σε γλώσσα. Και κάθε φορά σε  
μια ορισμένη στιγμή ανάμεσα από δέκα, είκοσι συνώνυμες λέ-  
ξεις θα διαλέξει τη μία: εκείνη που αυτός νιώθει πως ταιριάζει  
καλύτερα με το νόημα και τη μουσικότητά της. Ο νους του  
ποιητή πραγματοποιεί τη σύζευξη της λέξης με το ποιητικό μή-  
νυμα που θέλει να εκφράσει και τότε από τη σύζευξη αυτή  
γεννιέται ο Στίχος:

*Γλώσσα και νου και στιχο, τ' άγια τρία  
στο τραγούδι σου αχώριστα ταιριάζεις.*<sup>24</sup>

Η μετρική μορφή, ο ρυθμός ο νέραϊδος, ο βασιλιάς, η ρίμα η βασίλισσα, η ερωτοκρατόρισσα<sup>25</sup>, το κάθε "καλούπι", είναι που κάνει τον ποιητή συνειδητό εκφραστή και των ιδεών του και του αισθητικού τρόπου με τον οποίο θα τις διατυπώσει. "Το μέτρο [όπως λέει ο Παλαμάς] κινημένο από το ρυθμό του κόσμου είναι πρόσωπο που οργανώνει, που δεσμεύει, που κρατεί, που κανονίζει και που νομοθετεί· ο στίχος είναι τ' όνομα του στην ποίηση, γέννημα του ρυθμού και του μέλους(...). ο στίχος που είναι ο λόγος όταν πάει να γίνει τραγούδι"<sup>26</sup>.

Ο Παλαμάς πιστεύει ότι το μέτρο ασκεί τεράστια επίδραση στην εκφραστική δεινότητα του ποιητή καθώς τον υποχρεώνει "να [το] γιομήση με τη σκέψη του, με το λόγο του, με το αίσθημά του"<sup>27</sup>.

Αλλά και στη νεότερη ποίηση - (μη ξεχνάμε ότι η μελέτη για το στίχο δημοσιεύεται το 1926 στο "Ελεύθερον Βήμα" (11, 25 Νοεμ. μ 13 Δεκεμβρίου) - ο "ακανόνιστος" στίχος πρέπει να χαρακτηρίζεται από μουσικότητα και αρμονία "πρέπει και αυτός να ηγαίνει να γίνει τραγούδι"<sup>28</sup>.

Για τον Παλαμά ο στίχος δεν είναι το ντύμα του σώματος, όπως ισχυρίζεται ο Ραγκαβής, αλλά είναι το σώμα που συνυφαίνεται με την ψυχή "χωρίς το σώμ' αυτό η ψυχή μας είναι αδιανόητη. Ο στίχος είναι ο λόγος ο ίδιος που γίνεται σάρξ"<sup>29</sup>.

Μέχρι τώρα είδαμε τις πιο βασικές απόψεις του Παλαμά για την ποίηση και τη γλώσσα μέσα στο χώρο της Αισθητικής. Για τον Παλαμά όμως η γλώσσα, που πράγματι προκαλεί αισθητική απόλαυση, δεν είναι άλλη από τη δημοτική γλώσσα για την επιβολή της οποίας πρωτοστάτησε ο ποιητής με συνέπεια στα χρόνια όχι μόνο της γενιάς του '80 αλλά και αργότερα.

Στον πρόλογο της συλλογής *Τα μάτια της ψυχής μου* αναφέρει πως χωρίς να ταλαντευθεί καθόλου διάλεξε την εθνική γλώσσα, δηλαδή τη δημοτική, για να εκφρασθεί ποιητικά και αυτό έγινε υπακούοντας, στους νόμους της Φύσης, στις υπαγορεύσεις της Τέχνης, στο ανεπτυγμένο γλωσσικό του αίσθημα και από μίσος προς καθετί σχολαστικό, ψεύτικο και αντιποιητικό.

Η επιλογή της δημοτικής γλώσσας για την ποιητική δημιουργία έγινε συνειδητά, για να ανυψώσει την περιφρονημένη αυτή

γλώσσα και να αποδείξει ότι είναι ικανή να εκφράσει νοήματα υψηλά, βαθιά συναισθήματα, αριστοκρατικές ιδέες<sup>30</sup>.

Η γλώσσα των δημοτικών τραγουδιών και της νεότερης λαϊκής παράδοσης αποτελεί τη βάση όχι μόνο για την ποιητική του γλώσσα αλλά και για τη γλώσσα της πεζογραφίας και του δοκιμιακού του λόγου.

Υπερασπίστηκε τη δημοτική όχι μόνο στα πεζά του έργα αλλά και στους στίχους του και σατίρισε ως το βαθμό του στιγματισμού τους εχθρούς της: Οι σημερινοί Έλληνες

*μιλούν γλώσσα ανυπότακτη, λαχταριστή, θρεμμένη  
με των ελληνικών βουνών τον πάναγνον αέρα,  
αλλά γλυκειά και γνώριμη στα θεϊκά τ' αυτιά σου,  
γιατ' είναι γλώσσα της ζωής και γλώσσα της αλήθειας!*<sup>31</sup>

Την αποκαλεί ακόμη "νεράδα του Λόγου, της μητέρας του και της ψυχής του γλώσσα", "γλώσσα της Ρωμιούσνης", "νικήτρα του θανάτου"<sup>32</sup>.

Οι χαρακτηρισμοί του αυτοί αναδεικνύουν ουσιαστικά γνωρίσματα μιας γλώσσας που διακρίνεται για τον εθνικό, πανελλήνιο χαρακτήρα της, για τη ζωντάνια της, για τη δημόδη καταγωγή της. Την αντιπαραβάλλει με την καθαρεύουσα και την προσδιορίζει ως γλώσσα συντηρητική και νεκρή.

*Η γλώσσα που βροντομαχά στο λόγο μου είν' η γλώσσα  
της αργατιάς, της λεβεντιάς, και των ακέριων, και είναι  
με τη δική σας άμοιαστη πόχει τα λόγια πάντα  
ξεθωριασμένα σα νεκρά και σα μπαλσαμωμένα.*<sup>33</sup>

Ο Παλαμάς συνέδεε απευθείας τη χρήση της δημοτικής γλώσσας με τη δυνατότητα μιας γνήσιας και αυθεντικής έκφρασης των λαϊκών και κοινωνικών αισθημάτων και ιδεών, τονίζοντας μάλιστα τον υψηλό αισθητικό χαρακτήρα των εκφράσεων της σε αντίθεση με τον αποστεωμένο καθαρευουσιάνικο τύπο.

Η αναφορά σε παρόμοια αποσπάσματα που πάμπολλα ανευρίσκει κανείς διάσπαρτα στην παλαμική ποίηση δεν έχει προσθέσει κάτι το ιδιαίτερο.

Εκείνο που έχει σημασία είναι ότι ο Παλαμάς ζήτησε να θεμελιώσει το έργο του στα πιο βιώσιμα στοιχεία του ελληνισμού· αλλά και ως πνευματικός και εθνικός ηγέτης θέλησε τον προσωπικό του δρόμο για την κατάκτηση του εθνικά και ατομικά ωραίου και αληθινού να τον χαράξει πάνω σε βάσεις όχι μόνο ελληνικές. Ενήμερος στις κυριότερες αισθητικές ή φιλοσοφικές θεωρίες που κυριαρχούσαν στη Δύση μόλιαζε το ελληνικό παραδοσιακό στοιχείο με πορίσματα των σύγχρονων αισθητικών στοχασμών συνθέτοντας μιαν αντίληψη για την ποίηση που δεν τον απομόνωνε από το σύγχρονο του δυτικό κόσμο και οδηγούσε το λόγο του πέρα από τα στενά όρια της Ελλάδας.

Διατύπωνε θεωρητικές απόψεις για την ποίηση και τη γλώσσα που θεμελιώνουν επιστημονικά τη διαφορετικότητα του ποιητικού λόγου, τη σημασία της αισθητικής αξίας της ποιητικής γλώσσας, απόψεις που και σήμερα εξακολουθούν να απασχολούν τους θεωρητικούς της ποίησης.

Αυτή του την πρωτοπορία δεν μπορεί κανείς να την αμφισβητήσει.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Οι παραπομπές στα έργα του Παλαμά γίνονται στην έκδοση των *Άπαντων* του Ιδρύματος Κωστή Παλαμά εκδόσεις Μπίρη, 2<sup>η</sup> έκδοση.

1. Κ. Παλαμάς, *Γράμματα Α'*, Άπαντα τόμ. 6ος, σ. 22.
2. Για το θέμα αυτό γράφει ο Κ. Παλαμάς στον πρόλογο της συλλογής *Ξανατονισμένη μουσική*, Άπαντα τόμ. 11ος, σ. 200. "Μ' αρέσει να τη χιτίζω τη σκέψη μου επάνω σε στερεά θεμέλια, γι' αυτό και συχνά φέρνεται σαν απήχηση της γνώμης άλλου, ενώ καθαρότερα κοιταγμένη και διακριτικότερα, δεν είναι παρά η χαρά του ανθρώπου που ελεύθερα στοχάζεται, η στιγμή που βλέπει, και πριν και μετά συντονισμένους από αναγνωρισμένα κοντύλια, τους ίδιους του τους στοχασμούς. Τη μοναξιά μου τη χαροποιεί περισσότερο η κριτική που ανταμώνει παρά η κριτική που ξεχωρίζει."
3. Κ. Παλαμάς, *Τα μάτια της ψυχής μου*, Άπαντα, τόμ. 1ος, σ. 211.
4. ό.π.
5. ό.π.σ. 212.
6. Κ. Παλαμάς, *Ο Δωδεκάλογος του γύφτου*, Άπαντα, τόμ. 3ος, σ. 295.
7. Κ. Παλαμάς, *Η ποιητική μου*, Άπαντα, τόμ. 10ος, σ. 565.

8. Αιμ. Χουρμούζιος, *Ο Παλαμάς και η εποχή του*, τόμ. 3ος, εκδ. Διόνυσος, Γεωργ. Νασιώτη, Αθήνα 1960, σ. 390.
9. Κ. Παλαμάς, *Οι νύχτες του Φήμιου*, Άπαντα, τόμ. 9ος, σ. 525.
10. Κ. Παλαμάς, *Τα πρώτα κριτικά*, Άπαντα, τόμ. 2ος, σ. 144.
11. Κ. Παλαμάς, *Η ποιητική μου*, ό.π.σ. 569.
12. ό.π.σ. 518.
13. ό.π.σ. 517.
14. ό.π.σ. 518.
15. Η "ταυτότητα" του ποιητή μας δίνεται αρκετά εύστοχα και εύγλωττα στον πρόλογο της συλλογής *Παράκαυρα*, Άπαντα τόμ. 7ος σ. 181-182 "Έπειτα ο ποιητής είναι μια ιδέα γενική. Πραγματικά υπάρχουν ποιητές μονάχα. Που και όταν ακόμα φιλοσοφικά στοχάζονται, δεν καλοξέρουν παρά τον εαυτό τους μόνο, και αδιαφορώντας για όσα λέμε αλήθειες, και κυνηγοί όχι πολύ επιδέξιοι των καθόλου, δεν ευφραίνονται από τα καθολικά, παρά μονάχα όταν τα βλέπουνε σχηματισμένα, ατομικευμένα, όταν αυτοί τα κάνουν ωραία πρόσωπα. Φαντασία και καρδιά, γλώσσα και ρυθμός, και η πνοή και ο στίχος και ο λογισμός και η ρίμα, και η έκσταση θρησκευτική, και η ανοιχτομάτα δουλεύτρα υπομονή, και η παρατήρηση που κυνηγά όλο και τη λεπτομέρεια, τη λεπτομέρεια που είναι το καθαυτό γνώρισμα του καλλιτέχνη, αντίθετ' από το φιλόσοφο που ψάχνει όλο και τις γενικότητες, και η αύλοποίηση των υλικών και η σάρκα δοσμένη και στάυλα, και τα ίδια πάντα θέματα, καλά καλά ούτε σημαντικά ούτε ασήμαντα, γεννοβολώντας πάντα σαν καινούρια την εικόνα, και μια απλότητα εκεί που δεν την περιμένεις, και κάτι σκοτεινό και πολυσύνθετο που σε βάζει σ' έγνοιες και σε ρωτήματα μπροστά σε αντικείμενα που τα θαρρούσες απλά και φωτεινά, και η πλαστική που είναι από αέρα, και η αρχιτεκτονική που χτίζει με τα λόγια- η πιο αφιλοσόφητη φιλοσοφία επί τέλους, να η Ποίηση!".
16. Κ. Παλαμάς, *Οι νύχτες του Φήμιου*, ό.π. αρ. 226, σ. 525.
17. Κ. Παλαμάς, *Η ποιητική μου*, ό.π.σ. 518.
18. Β. Croce, *Breviaire d' Esthétique*, μτφρ. G. Bourgin, Paris 1923, σ. 36.
19. Κ. Παλαμάς, *Οι νύχτες του Φήμιου*, ό.π. αρ. 2, σ. 473.
20. Κ. Παλαμάς, *Η ποιητική μου*, ό.π.σ. 420.
21. Κ. Παλαμάς, *Πεζοί δρόμοι Α'*, Άπαντα, τόμ. 10ος, σ. 73.
22. Κ. Παλαμάς, *"Η μετάφρασις της "Υπατίας"*, Άπαντα, τόμ. 15ος, σ. 283.
23. Βλ. Κ. Παλαμάς, *Τα πρώτα κριτικά*, Άπαντα, τόμ. 2ος, σ. 181-182.
24. Κ. Παλαμάς, *Τα δεκατετράστιχα*, Άπαντα, τόμ. 7ος, σ. 392.
25. Βλ. Κ. Παλαμάς, *Η ασάλευτη ζωή*, *Εκατό φωνές*, Άπαντα, τόμ. 3ος, αρ. 41, σ. 156.



26. Κ. Παλαμάς, *"Ο στίχος Α"*, Άπαντα, τόμ. 13ος, σ. 115.
27. ό.π.σ. 116.
28. Βλ. ό.π.σ. 120.
29. ό.π.
30. Βλ. Κ. Παλαμά, *Τα μάτια της ψυχής μου*, Άπαντα, τόμ. 1ος, σ. 210.
31. Κ. Παλαμάς, *"Η Ξενητεμένη"* από τη συλλογή *Τα μάτια της ψυχής μου*, Άπαντα, τόμ. 1ος, σ. 222.
32. Βλ. Κ. Παλαμά, *Η ασάλευτη ζωή, Εκατό φανές*, αρ. 16, Άπαντα, τόμ. 3ος, σ. 148.
33. Κ. Παλαμάς, *Η φλογέρα του βασιλιά*, Λόγος Ι, Άπαντα, τόμ. 5ος, σ. 126.
34. ό.π.

## ΧΡΙΣΤΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ

### Γλώσσα και Ποίηση Άγγελος Σικελιανός

*Εις μνήμη Νίκου Παναγιωτάκη*

*Η κα. Λύντια Στεφάνου, στο πολύ στοχαστικό βιβλίο της, Το πρόβλημα της μεθόδου στη μελέτη της ποίησης, εξετάζοντας τους διάφορους ορισμούς της ποίησης γράφει:*

*“Απ’ όπου κι αν ξεκινήσουμε για να δώσουμε έναν ορισμό της ποίησης, όπου κι αν ρίζουμε το βάρος, θα καταλήξουμε στο ίδιο αποτέλεσμα, στην εισαγωγή ενός συντελεστή ρευστού, απροσδιόριστου και, κατά συνέπεια, στην παραδοχή μιας ποιητικής αλχημείας· στο “κάτι” που ξεφεύγει, γλυστράει μέσα από τα χέρια μας, είναι συνεχώς πιο πέρα, έτσι που να μην μπορεί καμιά διανοητική ευστροφία να το περικλείσει.”<sup>1</sup>*

*Θα μπορούσαμε να πούμε το ίδιο και για τη γλώσσα της ποίησης, παίρνοντας υπόψη, ανάμεσα σε άλλα, πως δεν υπάρχει γλώσσα, αλλά γλώσσες της ποίησης που διαφέρουν από ποιητή σε ποιητή, κάποτε και στον ίδιο τον ποιητή. Αναφερόμενος σ’ αυτό, ο Σεφέρης, μιλώντας για τον Κάλβο, έχει γράψει:*

*“ Η ποίηση δεν γίνεται με αίσθημα ούτε με ιδέες. Γίνεται με λέξεις. Και τούτο σημαίνει πολλά πράγματα. Όταν λέμε ότι ο ποιητής ανατρέχει στις πηγές της γλώσσας ή ότι δίνει στη λέξη μια καινούργια σημασία, ή ακόμη ότι η δύναμη της ποιητικής έκφρασης εξαρτάται από το βάθος της, δεν είναι απλοί τρόποι του λέγειν ανθρώπων που ξέρουν να μιλούν ωραία. Αλλά έχουν ένα νόημα. Και το νόημα είναι ότι η λέξη, το υλικό αυτό του ποιητικού λόγου, είναι ένας καρπός που ωριμάζει μέσα στον ποιητή και που αποσπάται από την ψυχή του αφού απορροφήσει και αίσθημα και σκέψη. Το αίσθημα και τη σκέψη ενός ανθρώπου, αυτού του ανθρώπου.”<sup>2</sup>*

Περαιτέρω για το πώς γίνεται η ποίηση, ο Σεφέρης έχει γράψει μιλώντας για τον Κορνάρο:

*“Ο ποιητής”, λέει, “δημιουργεί τα ποιήματά του με δυο στοιχεία:*

*Πρώτο· μια ορισμένη εμπειρία που διαμορφώνει την ευαισθησία του με το πέρασμα και τον τρόπο της ζωής. Και η εμπειρία αυτή δεν είναι τα περιστατικά που έζησε, αλλά ένα χώνεμα, που γίνεται πολύ βαθιά μέσα του, πολλών συναισθηματικών και διανοητικών στοιχείων, όπως οι σταλαχτίτες στα βάθη ενός σπηλαιού. Αυτό το στοιχείο θα το ονόμαζα, μόνο για συντομία, η “ευαισθησία” του ποιητή.*

*Δεύτερο· από τα υλικά της τέχνης του, που είναι η γλώσσα και ο στίχος. Λέγοντας γλώσσα και στίχος δεν εννοώ την εξωτερική μηχανική της γλωσσολογίας ή της στιχουργίας, αλλά μια φραστική και ρυθμική λειτουργία, που πηγαιίνει πολύ μακρύτερα από το εγώ του ατόμου, συνειδητό ή υποσυνείδητο, ως το βαρύ και τελετουργικό εγώ της ομάδας. Αυτό το δεύτερο στοιχείο θα το έλεγα, πάλι για συντομία, “ποιητικό ρήμα”.<sup>3</sup>*

Οι απόψεις αυτές, που συνοψίζουν την εμπειρία των ποιητών και όχι των θεωρητικών της ποίησης, ή των γλωσσολόγων, παρέχουν μια ιδεατή σκοπιά από την οποία μπορούμε να δούμε τη σχέση ποίησης και γλώσσας στο Σικελιανό. Η σχέση αυτή βρίσκεται στο χώνεμα αισθημάτων και ιδεών που γίνονται βαθιά στην ψυχή του, μετασχηματίζονται σε λέξεις, φράσεις εικόνες και ρυθμούς και γίνονται, ύστερα από σκληρόν εκφραστικόν αγώνα,<sup>4</sup> λυρική ποίηση που φέρνει τη σφραγίδα της δικής του ψυχής.

Τα ποιητικά βιώματα του Σικελιανού, σε ό,τι αφορά τον Κόσμο, τη Φύση και τον Άνθρωπο, ή τον Έρωτα και το Θάνατο, είναι φυσικά και μεταφυσικά, οντολογικά και υπαρξιακά, αντικρίνοντας πάντα τον μακρόκοσμο του Σύμπαντος μέσα από τον μικρόκοσμο της ελληνικής Φύσης, την καταλυτική δύναμη του Θανάτου μέσα από την αναγεννητική ορμή του Έρωτα και το αντίθετο. Σε ό,τι αφορά την παραδοσιακή αντίληψη της ζωής, είναι θρησκευτικά και ρομαντικά, μυσταγωγικά και ηθοπλαστικά, ανθρωποκεντρικά και ελληνοκεντρικά, βλέποντας το μυστήριο της κοσμικής και της ανθρώπινης δημιουργίας μεσ’ από πα-

γανιστικούς, και χριστιανικούς μύθους και σύμβολα. Σε ό,τι αφορά την Ιστορία, είναι οικουμενικά και διαχρονικά, βλέποντας, όμως, πάντα το παρόν από τη σκοπιά του παρελθόντος, την παγκόσμια ιστορία και προϊστορία μέσω από την εμπειρία της ελληνικής ιστορίας και προϊστορίας. Από τα βιώματα αυτά τρέφεται η αισθαντικότητά του, και από τις ρίζες αυτής της αισθαντικότητας αναδύεται ο Λυρικός του Λόγος, που τον θεωρεί ως το αυθεντικότερο όργανο για να επικοινωνήσει ο Ποιητής, και μς' απ' αυτόν ο Άνθρωπος με τους υπέρτατους Ρυθμούς της Δημιουργίας, να γνωρίσει τις βαθιές ρίζες της ατομικής, της κοσμικής και της ιστορικής υπόστασής του, και να κατακτήσει μες' από τη Φύση, μες' από τη Γνώση και μες' από την Ιστορία, μια κεντρική και ενιαία συνείδηση της Ζωής.<sup>5</sup> Η ποιητική του γλώσσα, συνακόλουθα, οι λέξεις που θησαυρίζει και μεταχειρίζεται, η νοηματική, εικονοπλαστική και μουσική διάταξη των στίχων του, οι παρομοιώσεις, οι μετωνυμίες και οι μεταφορές που χρησιμοποιεί, ο κυρίαρχος τόνος και το ύφος του, με άλλα λόγια όλα όσα συνιστούν αυτή τη *"φραστική και ρυθμική λειτουργία που πηγαίνει πολύ μακρύτερα από το εγώ του ατόμου, συνειδητό ή υποσυνειδητό, ως το βαρύ και τελετουργικό εγώ της ομάδας"*, που αναφέρει ο Σεφέρης, τρέφονται, αναζωογονούνται, σχηματίζονται και μορφοποιούνται από τα αισθήματα αυτά και από την πλαστική ευαισθησία αυτού του Ποιητή, ακολουθώντας τις επιδράσεις που δέχεται από τη βιολογική, τη συναισθηματική και την ιδεολογική ωρίμανσή του, και από τα κοινωνικά και ιστορικά γεγονότα του καιρού του.

Ο Σικελιανός έγραψε τον *Αλαφροΐσκιωτο* στην *"ιερή"* όπως γράφει ηλικία της εφηβείας,<sup>6</sup> και θεωρεί πως *"υπήρξε η πρώτη ορφική προέκτασή"* του *"μέσα στην ψυχήν της Φύσης"*, σε μια ηλικία που η ίδια του η ψυχή *"αισθάνονταν να επικοινωνεί μυστηριακά μ' ολόκληρη τη Ζωή κι αναζητούσε να ενωθεί θρησκευτικά και με βαθιά βιολογική ευθύτητα μαζί της"*.<sup>7</sup> Η ιδέα της Φύσης, όπως γράφει, *"δεν υπήρξε ποτέ"* γι' αυτόν *"ένα παιχνίδιο ή περίλαμπρο ή μοιραίο της ανθρώπινης ζωής, αλλ' η αιώνια ωδινόμενη στο κέντρο των πλασμάτων όλων κοσμογονική αισθαντική Ψυχή,"* που *"απ' τα πρώτα παιδικά"* του *"χρόνια"* του *"αποκαλύφθηκε διαισθητικά βαθιά του"* με το ζωντανό και

*δυνατό περίγραμμα, που πρόσφεραν αργότερα στη σκέψη” του “η κεντρική ενόραση της Ζωής στην Αποκάλυψη του Ιωάννου: δηλαδή, ως “γυνή περιβεβλημένη τον ήλιον [...] και εν γαστρί έχουσα και κράζουσα εν ωδίνοις και βασανιζομένη τεκείν”. μια ενόραση, άρα, που τοποθετεί την ύπαρξη του ανθρώπου, όχι ως γεγονός οπού αφορά περιορισμένη περιοχή δημιουργικών δυνάμεων της γης, αλλά αυτό το ίδιο περιεχόμενο και κέντρο ακερίας της Κοσμογονίας. Μ’ αυτό τον τρόπο, το παλιό ορφικό ρητό:*

*Παίς εμί γας και ουρανού αστερόεντος·  
αυτάρ γένος εμοί αθάνατον*

στο βάθος αποτέλεσε γι’ *“αυτόν”* κι από πάντα, το πιο έμφυτο και πιο πηγαίο δόγμα οπού συνόδευσε και που δεν έπαψε ποτέ να συνοδεύει με τη σταθερή εσωτερική έλλαμψή του, ακόμα και στις σκοτεινότερες στιγμές” του *“την ψυχή”* του *“κ’ ιδιαιτέρα ακαίρια την πορεία”* του *“στη Ζωή”*.<sup>8</sup>

Όλη η ποίηση του Σικελιανού που αναφέρεται στη Φύση και στον Άνθρωπο, ή στον Έρωτα και στο Θάνατο, από τον *Αλαφροΐσκιωτο* ως τη *Μητέρα Θεού* και τη *Μελέτη Θανάτου*, αναπτύσσεται σαν ένα δέντρο που τρέφεται από την υπαρξιακή και οντολογική ρίζα αυτής ιδέας.

Στον *Αλαφροΐσκιωτο* και σε όλα τα νεανικά ποιήματά του, αυτή η ιδέα εκφράζεται με λέξεις που απεικονίζουν τη Φύση και τον Άνθρωπο, ακριβέστερα την ελληνική Φύση την κατοικημένη από θνητούς γεωργούς, ψαράδες και βοσκούς, αλλά και από αθάνατους θεούς και ήρωες. Μέσα σ’ αυτή τη Φύση, και συγκεκριμένα στο νησί του, τη Λευκάδα, ξαναγυρίζει ο νεαρός αλαφροΐσκιωτος ποιητής, από μακρινό ταξίδι, όπως ο Οδυσσέας στην Ιθάκη του, ή από τον Κάτω Κόσμο, σαν μετεμψυχωμένος αρχαίος έφηβος, και ξαναβλέπει τον ήλιο, τη θάλασσα, τα βουνά, τους κάμπους, τους ελαιώνες, τα πευκόδασα, τους αμπελώνες, τα βουερά ακρογιάλια και τον πολύαστρο ουρανό· ξανακούει το σημαντήρι της αύρας, το κελάηδημα των πουλιών και τον αγό των τζίτζικιών· ξαναανασαινει την ευωδιά των λουλουδιών· πίνει το αθάνατο νερό και λούζεται στον αγέρα και στο

φως· ξαναβρίσκει το λαό και τους δικούς του, ανταμώνει τον Όμηρο, τον Αχιλλέα, τον Οδυσσέα και τη Σαπφώ· μέσα από τη μέθη του έρωτα ξαναβλέπει το θάνατο, από τον οποίο ήρθε και στον οποίο αναπόδραστα θα ξαναγύριζε, αφού πρώτα θα τέλειωνε "το τάμα" που είχε κάνει, να καταστήσει "μακάριο το λαό του", χτυπώντας, όπως γράφει, "κατάκαρδα τον άνθρωπο με το δυσκολολύγιστο, βαρύ του στίχου τόξο!<sup>9</sup>". Φορτισμένες από υπαρξιακές ιδέες Αιωνιότητας και μυστικής συμβίωσης με το Παν,<sup>10</sup> οι λέξεις που χρησιμοποιεί ο Ποιητής, παρμένες κατευθείαν από τα χείλη του λαού, οι στίχοι που πλάθει με απaráμιλλη δεξιοτεχνία, οι πρωτόγνωρες εικόνες που δημιουργεί, οι ευρηματικές μεταφορές, οι απανωτές παρομοιώσεις και οι δοξαστικοί ρυθμοί του, δονούνται από τη μέθη της ζωής, πλημμυρίζουν από τη χαρά των αισθήσεων, συναιρούν τα αισθητά με τα νοητά και υμνούν μια εμπυλωμένη πλάση στο κέντρο της οποίας διαβαίνει ο ίδιος, γεμάτος δημιουργική ορμή, έκσταση, θάμβος και λατρεία για τη Φύση, για τον Άνθρωπο και για τον Εαυτό του:

*Και ήμουνα ντυμένος τον ήλιο  
σαν ένα κυπαρίσσι,  
ή όπως ντυώνται στον κάμπο  
τον ήλιο τ' άγρια κρίνα.  
Λαμποκόπααν οι δάφνες καθρέφτινες,  
αιματόσταζαν όλα τα σκίνα.*

*Χλιός ευώδιαζε ο βούκισσος· ήτανε  
και τα νέφια χρυσόχυτα υφάδια.  
Στο άλογό μου σκυμμένος, εκοίταζα  
που επλημμύριζε ο νούς μου πετράδια.*

*Το κορμί μου ήταν διάφανο· οι φλέβες μου  
σαν κοράλλια· και πλήθια ρουμπίνια  
την καρδιά μου ετριφύριζαν, κ' έχυναν  
της ερμιάς τη γλυκάδα ως ορμήνια...*

*Κι όταν σήκωσα απάνω τα μάτια μου,  
της αυγής και της τόλμης το θρέμμα,  
για να πιω τις αχτίδες απόβρεχαν  
στα βουνά ένα αθάνατον αίμα,*

*σαν ποτήρι η ψυχή μου Τη δέχτηκεν,  
ως εφάνη σε απόμακρο γύρο,  
σαν κρασί την ψυχή μου εστεφάνωσε  
μ' ένα αφρό σπιθοβόλο τριγύρω.*

*Τα λιθάρια, τα βότσαλα edιάβαινε  
με το πόδι αλαφρό, κ' η αναγάλλια  
του ρυθμού ασημένιες κι ολόχρυσες  
πίσω αφήνει γραμμές στα σαντάλια.*

*Και μου edιάβη τη διάφανη σάρκα μου,  
πως διαβαίνει ένα θάμνο τ' αγέρι,  
πως διαβαίνει το πέλαον ασάλευτο  
και σπαθίζει ως τα βύθη εν αστέρι·*

*κι όπως σκάει απ' τη ζέστα, και χύνεται  
στου ροδιού τα σπειριά μια πλημμύρα  
από λάμψη, έτσιανοίχτη το στήθος μου,  
κι αναστέναξε ο νούς μου σα λύρα.<sup>11</sup>*

Την κοσμική, στο βάθος της ερωτική και ουσιαστικά υπαρξιακή εμπειρία του από τον *Αλαφροΐσκιωτο*,<sup>12</sup> ο Ποιητής ανακαλεί και εκφράζει enαργέστερα και ωριμότερα αργότερα στα ποιήματα, *Σαν τραγουδήσα το πρώτο μου τραγούδι*, και *Ύμνος του Μεγάλου Νόστου*, που τα έγραψε κι αυτά "νεότατος", αν και τυπώθηκαν ύστερα από χρόνια,<sup>13</sup> και τα ενέταξε στην ενότητα που έχει τον ενδεικτικό τίτλο *Αφροδίτης Ουρανίας*.

Στο πρώτο δίνει με εικόνες σπάνιας αισθησιακής μέθης και αναγάλλιας την εφηβική, έκθαμβη, στην ουσία της μυητική και στο βάθος της θρησκευτική και μυστική βίωσή του με τη Φύση:

Γαλάζιες νύχτες-μυστικέ της νιότης μου αρραβώνα·  
πιο γαλανά βουνά.  
που πρωτοδιάβαινα άγουρος τα θάμνα, ώσμε το γόνα  
κι ως το λαιμό τρανά·  
που διάβαινα, όλο διάβαινα, σαν η σιγή είχε πέσει  
στα ξύλα του δρυμού,  
ωσάν αλάφι απάρθено που κολυμπάει στη μέση  
μεγάλου ποταμού...  
Όλα ελαμπίζαν τα κλαριά, μαρμαρωμένα πλήθια  
στη φεγγαροχυσιά...  
Πα στα παιδιάτικα μαλλιά μου κάθιζε αστρολίθια  
διαμαντικά η δροσιά...

Ανάρια τ' άστρα, λιγοστά, θερμά, τα πιο μεγάλα  
που κράτει ο ουρανόσ  
στο νού εριζώναν, κι άσωτο το φεγγαρίσιο γάλα  
πλημμύρα· ωκεανός...

Κι ολοένα, ω, πως εδιάβαινα - κι ω! ποια σιγή είχε πέσει  
στα ξύλα του δρυμού -  
ωσάν αλάφι απάρθено που κολυμπάει στη μέση  
μεγάλου ποταμού!...

Για να ρωτήσω μια ψυχήν η στράτα αυτή πού πάει  
δε βρέθη πουθενά·  
μα όλη μου η Νιότη, ανέγγιχτη, ταξίδευε το Μάη  
στη μέση απ' τα βουνά...  
.....

Καλή, αλαφριά, τρεμάμενη, όλη έρωτα, ένα χείλο.  
της Νιότης μου ω ψυχή,  
π' ως πεταλούδα κρύβοσουν ξοπίσω από 'να φύλλο  
που το χτυπά η βροχή.

Είδες το Μάη και θάρρεψες, και βγήκες στ' ακρολώνι,  
στο πιο αψηλό κλαδί,  
και ξαφνικά στα μάτια Σου ανάψανε όλ' οι κλώνοι  
του δάσου σα δαδί·



*κ' Εσύ, κρυφή κι ασάλευτη, μ' απάνω το λαιμό Σου,  
τον τρυφερό λαιμό,  
στην πλάση αγνάντια ξέσπασες ακέριο το λυγμό Σου  
λαχτάρας ποταμό,  
καλή, αλαφριά, τρεμάμενη, όλη έρωτα, ένα χέιλο,  
της Νιότης μου ώ ψυχή,  
κ' η πλάση ακέρια χόρευε μπροστά Σου, σαν το φύλλο  
που το χτυπά η βροχή!...14*

Στο δεύτερο, που υπογραμμίζει τη σύνδεσή του με το πρώτο επαναλαμβάνοντας τον ηχητικό ρυθμό του και μερικές απ' τις εικόνες του, αυτή η έκθαμβη μυστική βίωση του Ποιητή με τη Φύση, αγγίζει τις βαθύτερες ρίζες της Δημιουργίας, τον Έρωτα, και αποκαλύπτει τον αέναο υπαρξιακό κύκλο της Ζωής και του Θανάτου:

*Νυχτιές αφέγγαρες - κρυφές της μοίρας μου αρραβώνα-  
πιο σκοτεινά βουνά,  
που πρωτοδιάβαινα βουβός τ' αμπέλια, ώσμε το γόνα  
κιως το λαιμό τρανά·*

*που διάβαινα, όλο διάβαινα, σαν η σιγή είχε πέσει  
στα ξύλα του δρυμού,  
ωσάν αλάφι θεόρατο που κολυμπάει στη μέση  
μεγάλου ποταμού...*

*Ά, ποιο παλμόν ακοίμητο τα φρένα μου εσηκώνα  
στα τρίςβαθα του νου,  
με τη βουβή τους μίμηση μπρος στη βουβήν εικόνα  
του κάταστρου ουρανού!*

.....

*Κυλά φωτιές ο Ωρίωνας κι ο Δίας ειν' ένας θρόνος·  
κ' η Πούλια είναι φωλιά·  
μα ο μυστικός Διθύραμβος, που πια δε 'γγίζει ο Χρόνος,  
η πλέρια μου αγκαλιά!*

*Των άστρων έχει απάνω μου το περιβόλι γείρει,  
κι ο κρύφιος λογισμός,  
σάμπως μελίσσι χνουδατό βαμμένον από γύρη,  
ξεσπά βαθιά μου εσμός...*

*Βροχή πεφτάστρια γύρω μου κι αδιάκοπα σταλάζει  
το απέραντο γοργά·  
κι όπως χορεύει πέφτοντας στο χώμα το χαλάζει  
κι ο ουρανός οργά,*

*σαν απ' της λύρας τις χορδές ανάμεσα το χέρι  
φαντάζει να χτυπά,  
όμοια η καρδιά μου ολάκερη μέσα σε κάθε αστέρι  
σπαράζει κι αγαπά!*

\*

*Όργιο βαθύ! Στο παγκόσμιο παλμό σου, μες στο νέο  
που γνώρισα κορμί,  
στης δύναμής σου την πηγή κατάβαθα αναπνέω  
μ' ανήκουστην ορμή,*

*κι ως κατεβαίνει αγνάντια μου, χωρίς να το γυρεύω,  
τα βάθη τ' ουρανού  
ο αρματομένος Έρωτας, σκιρτώ κι αντιχορεύω  
με τ' άρματα του νου!*

*Γιατί το ξέρω· πιο βαθιά κι απ' το πηχτόν αστρόφως,  
κρυμμένος σαν αετός,  
με περιμένει εκεί που πια ο θείος αρχίζει ζόφως,  
ο πρώτος μου εαυτός...<sup>15</sup>*

Το 1939, τριάντα χρόνια μετά την έκδοση του *Αλαφροΐσκιω-  
του*, ο Σικελιανός γράφει το ποίημα *Μελέτη Θανάτου*, που το ε-  
ντάσσει σε μια ενότητα με τον επίσης ενδεικτικό τίτλο *Ίμεροι*.  
Στο ποίημα αυτό, η αισθαντικότητα του Ποιητή, ωριμασμένη  
από τα χρόνια, κι από επίμονες υπαρξιακές αγωνίες κι ερωτή-

ματα στην ψυχή του και στη σκέψη του, προχωρεί ως τα ακρότατα βάθη της κοσμικής Δημιουργίας, βυθίζεται με ολόκληρο το Είναι του *“μες στην πυρακτωμένη σφαίρα του Έρωτα, που κέντρο της είναι ο Θεός”*, και με το αυθεντικό όργανο του Λυρισμού του ανεβάζει προς το φώς για όλους μας τη δισυπόστατη εικόνα αυτού του Θεού, που είναι ο Έρωτας και ο Θάνατος, ο Άδης και ο Διόνυσος που είναι το ίδιο, αφού για να γεννηθεί η Ζωή, *“η μόνη μέθοδο είν’ ο θάνατος!”*<sup>16</sup>. Η παραδοχή αυτής της πραγματικότητας αποτελεί και τη μόνη μέθοδο λύτρωσης από την υπαρξιακή αγωνία του θανάτου. Έτσι, στο ποίημα αυτό, η ιδέα της υπαρξιακής σχέσης του Έρωτα και του Θανάτου, που σπάρθηκε στον *Αλαφροΐσκιωτο* και βλάστησε στη *Μητέρα Θεού* και στον *Ύμνο του Μεγάλου Νόστου*, ολοκληρώνεται και βρίσκει την κορυφαία πνευματική και ποιητική έκφρασή της στη *Μελέτη Θανάτου*, μέσα σε μια συμπαντική σκηνοθεσία, με λέξεις, εικόνες και ρυθμούς που δονούνται από την αέναη, κοσμογονική ορμή του Έρωτα και του Θανάτου, κέντρο της οποίας είναι ο Άνθρωπος:

*Και να· απ’ τα βάθη του είναι μου, απ’ τα βάθη  
που θεός κρυβόνταν στα ισκερά του νού μου,  
το ιερό παραμίλημα λυτρώθη,  
κι από των ίδιων μου σιωπών το θάμπος  
στροφές μεγάλες ξάφνου πλημμηρίσαν  
τα φρένα μου, γοργές στροφές, και λέγαν:*

*“Δεν είν’ αυτό για Σε κλινάρι αρρώστου,  
μα η μυστικιά του Διόνυσου τριήρη  
που απάνω από τα κύματα του χρόνου  
κι απάνω απ’ τους κλειστούς Ρυθμούς της πλάσης  
πετάει γοργή, πετάει μ’ ορμή σα βέλος!*

.....  
*Δεν είσαι πια μ’ όσα φωτάει ο ήλιος.  
Μοιάζεις στα βάθη μέσα νά ‘σαι του ήλιου  
ψυχή πυρόζωη, μοιάζεις νά ‘σαι μέσα  
στον ήλιο, κ’ είν’ απόξω οι φλόγες  
που φωτάν τ’ άλλα αστέρια και τον κόσμο.*

Θωρείς τ' αστέρια· αυτά δε Σε θωρούνε.  
Βλέπεις τον κόσμο· ο κόσμος δε Σε βλέπει.  
Μοιάζεις κρυμμένος όλος μέσ στον ήλιο  
του πάθους Σου, κι αυτούθε να τοξεύεις  
εκεί που δεν ανάτειλαν ακόμα της  
της δημιουργίας τα πείσματα! Μελέτη,  
μελέτη αυτό θανάτου είναι για Σένα  
το πάθος, και μελέτα το ως αξίζει  
στην θεία φωτιά βαθιά Σου, που όχι ως πλάσμα  
άλλ' ως ο Πλάστης κλείνεις μες στα φρένα.  
Μελέτη είναι θανάτου, αρχή μεγάλη,  
ύψος και βάθος πια εγινήκαν ένα,  
ο νούς Σου είναι στον Όλυμπο, τον Άδη  
γλυκοφωτά η καρδιά Σου. Αρχή μεγάλη,  
τόξο μεγάλο εδόθη Σου στα χέρια,  
και μη δειλιάς να το τανύσεις, κι όλα  
τα εμπόδια Σου, ως τα σμίξεις με τον ζώντα  
θεόν, οπού απ' ανάσταση προς άλλην  
ανάστασιν ορμάει, τη μια τη σάρκα  
γυρεύοντας να πλάσει απάνω απ' όλα,  
σάρκα απ' τη σάρκα του βαθιά, τον ζώντα  
θεό, που όχι από μάρμαρο ή σε στίχο  
μα στο κορμί το αθάνατο να πάρει  
ψυχή κι ανάστημα άξιο της πνοής του  
πασκίζει πάντα, ακοίμητος Τεχνίτης,  
μες στη φωτιά τον πήλινο ανδριάντα  
του ανθρώπου, τέλος, πύρινο να πλάσει  
ζητώντας.

Ακου η βοή της λευτεριάς Σου...

"Μορφή του πόθου ο θάνατος για Σένα,  
και θέριαψέ τον ως τη λύτρωσή του  
ψηλά, θανάτω θάνατον πατήσας!"<sup>17</sup>

Στα ποιήματα αυτά, και σε όλα που έγραψε συνεπαρμένος  
από την ομορφιά της Φύσης και τη μυστικόπαθη αίσθηση πως  
το πνεύμα του βρίσκεται σε υπαρξιακή ανταπόκριση με τη δη-

μιουργική πνοή της ζωής που διαπερνάει το Σύμπαν, όπως μερικά από τα Σονέτα του, *το Θαλερό, ο Παντάρκης, Στους Πενταυλούς, ο Παν, η Μάνα του Ντάντε, Από τον Πρόλογο του "Πλήθωνα", Το τραγούδι της Καλυψώς, το Πρωτοβρόχι, το Μήτηρ Θεού*, και πολλά άλλα, το αίσθημα και η ιδέα που πυρακτώνει τη βασική μονάδα της ποιητικής ύλης, τη λέξη, ενσωματώνεται στην εικόνα και διαπερνάει με ένταση, τη μουσική και το ρυθμό.

Ο Σικελιανός αισθάνθηκε από νωρίς ότι ο άνθρωπος δεν είναι μόνο παιδί της Φύσης και του αστροφώτιστου ουρανού, αλλά είναι και παιδί της ανθρώπινης κοινωνίας και ιστορίας, και για ν' αποκτήσει επίγνωση του εαυτού του και του κόσμου, μαζί με τις φυσικές, πρέπει να γνωρίσει και τις κοινωνικές και ιστορικές ρίζες της υπόστασής του, και να εξοικειωθεί με τα παραδοσιακά σύμβολα της χώρας του, *"είτε αυτά ανήκαν στην απώτερη αρχαιότητα, είτε προέρχονταν μεταγενέστερα από την ομαδική Θρησκευτική και Ψυχική Ζωή του Ελληνικού λαού, αρκεί μονάχα ν' αντιφέγγανε, στην όψη τους, την ισχυρή και μυστικήν αντιφεγγιά της αιωνιότητας του Μύθου"*,<sup>18</sup> που δίνει διαχρονική και οικουμενική διάσταση στη σκέψη και στην τέχνη.

Στα ποιήματα που έγραψε αντικρίζοντας από τη σκοπιά αυτή το μυστήριο της Δημιουργίας και της Ζωής, αρχίζοντας με τις πέντε *Συνειδήσεις* που αποτελούν τον *Πρόλογο στη Ζωή*, ως το *Πάσχα των Ελλήνων*, τα *Ορφικά* και τις Τραγωδίες του, η γλώσσα του πλουτίζεται με λέξεις, εικόνες και ιδέες που αναφέρονται στην παραδοσιακή ζωή του ελληνικού λαού, σε μύθους και σε σύμβολα που προέρχονται από την αρχαία ελληνική τη χριστιανική τη βυζαντινή και τη λαϊκή παράδοση, με συνειδητή όμως πρόθεση, οι αναφορές αυτές ν' αποτελούν φωτεινές εκφράσεις μιας αένιας ανθρώπινης δραστηριότητας, μεσ' απ' την οποία κορυφώνεται η δημιουργική δραστηριότητα του ίδιου Θεού που ζωογονεί τη Φύση.

Στα ποιήματα του *Προλόγου στη Ζωή*, οι αναφορές αυτές, με λίγες φωτεινές εξαιρέσεις, σπάνια αντιστοιχούν σε ψυχικά και πνευματικά βιώματα του σημερινού ανθρώπου, με αποτέλεσμα η γλώσσα του Ποιητή να φορτίζεται με εικόνες ζωής χαμένες

από καιρό, και με απανωτές, ομηρικές στο ύφος τους και συχνά λαμπρές παρομοιώσεις, μέσα στις οποίες χάνονται τα πνευματικά βιώματα και οι διαχρονικές έννοιες που ήθελε να δείξει ο Ποιητής. Αυτήν την αδυναμία φαίνεται να αναγνωρίζει ο Ποιητής, και στην τελευταία ενότητα του *Προλόγου στη Ζωή*, που δημοσιεύτηκε τριάντα χρόνια αργότερα και την ονομάζει *Συνείδηση της Προσωπικής Δημιουργίας*, στο ποίημα *Προς την Ποίηση-Πράξη*, με το οποίο κλείνει το έργο, γράφει:

*Δεν είναι σταθμός του Λόγου την πορεία ο Μύθος  
να σταθείς σ' ένα σκαλί Ομορφιάς ν' αναπαυτείς!*

*Είν' η ζωή κι ο θάνατός Σου  
είν' ο μέσα Σου ήλιος  
είν' ο αιώνιος πύρινος τροχός  
είναι το αίμα του αίματός Σου  
είν' η προαιώνια, μυστικά θαμμένη Ενότητα βαθιά Σου!*

*Κοίτα πόσοι καρτερούνε!*

*Όλες οι μνήμες οι θαμπές τους  
όλα τους τα αγνά ψαξίματα  
όλοι οι αβέβαιοι γύρο τους γιγάντιοι ίσκιοι,  
ιδέ πως περιμένουν για να πάρουνε τριγύρα Σου μορφή!*

*Αγωνίσου!  
Δεν αρχίζεις κιάλας να χαμογελάς  
με τα μαθήματα  
που ψιθυρίζαν οι σοφοί στ' αυτιά Σου;*

*Το μουρμουρητό χίλιων απάρθενων κυμάτων  
δεν αρθρώνει σήμερα  
τη νέα Σου χρησιμοδότη γλώσσα;*

*Είσαι το σημείο.  
Είσ' η μικρή πνοή  
που ξαφνικά λυτρώνει τη γιγάντια τρικυμία...*

*Δεν ακούς;*

*Η πλάση ακαίρια βόγκει ως γυναίκα που γεννάει...  
Ο παλμός μύριων καρδιών χτυπά στο διάστημα...*

*Ορθώσου!*

*Μπορείς νά 'σαι αντάμμα κι ο ίλιγγος  
κ' η κυριαρχία;*

*Οι αναρίθμητες καρδιές οπού χτυπάν στο διάστημα α  
μπορούν να γίνουνε άξαφνα η καρδιά Σου;  
Πάρε, διάλεξε, σημάδεψε τον πόθο Σου,  
κρατήσου,  
ξαναπάρε το κοσμί Σου!*

*Λύτρωσέ τη!*

*Δεν είναι σταθμός στου Λόγου την πορεία ο Μύθος  
να σταθείς σ' ένα σκαλί Ομορφιάς και ν' ανασάνεις!*

*Αλλά την καινούργια του Θυμέλην  
αγωνίσου να τη στήσεις μοναχός Σου,  
κι ας βαφτεί με το ίδιο το αίμα Σου  
το ακρόγωνο λιθάρι!...<sup>19</sup>*

Σε άλλα ποιήματα, όπως το *Πέμπτο Ευαγγέλιο* από το *Πάσχα των Ελλήνων*, η *Ιερά Οδός*, *Το Βρέφος*, ο *Δαίδαλος*, *Στ' Όσιου Λουκά το Μοναστήρι*, από τα *Ορφικά*, *Το Μέγιστον Μάθημα* και άλλα από τους *Ίμερους*, οι χριστιανικοί και οι αρχαίοι μύθοι, τα σύμβολα, τα πρόσωπα, οι εικόνες, οι παρομοιώσεις και οι μεταφορές, τα χρώματα και ο παλμός των στίχων, με άλλα λόγια η γλώσσα του Ποιητή, χωρίς να είναι ευκολονόητη, είναι φορτισμένη με αισθήματα και έννοιες που δεν έχουν χαθεί και ανταποκρίνονται σε συγχρονικά και διαχρονικά βιώματα του ανθρώπου. Έτσι, στο ποίημα *Ιερά Οδός*, η οραματική φαντασία του Σικελιανού, ξεκινώντας από την απλή εικόνα μιας αλυσοδεμένης αρκούδας που χορεύει με το αρκούδακι της, αναγκασμένη απ' τη βία του χαλκά και του Γύφτου

που την εξουσιάζει, συνδέει μ' έναν μεγαλόπνοο συμβολισμό αυτή την αιώνια τραγική αντίθεση της ζωής με τους μητριαρχικούς μύθους που την εκφράζουν, από την προϊστορική ζωομορφική Μητέρα-Θεά ως την Ελευσίεια Δήμητρα, την Μυκηναία Αλκμήνη και αργότερα την Παναγία, και διατυπώνει, μέσα από διαχρονικούς συμβολισμούς, την αιώνια λαχτάρα για μια ανθρωπότητα ελευθερωμένη και λυτρωμένη από τα πάθη της, βιολογικά ενωμένη με τη Φύση και ψυχικά ενωμένη με ειρήνη, εσωτερική και εξωτερική, ισονομία και αγάπη. Μια ανθρωπότητα που υπήρχε στη μακρινή εποχή του αταξικού Μητριαρχικού πολιτισμού, και που ο Ποιητής πιστεύει πως θα υπάρχει και στο μέλλον. Όπως είναι φανερό από τα σύμβολα που χρησιμοποιεί ο Ποιητής, οι διαχρονικές διαστάσεις αυτού ποιήματος αντιστοιχούν με το σύνολο της ανθρώπινης Ιστορίας και Προϊστορίας, και αυτό κατορθώνεται με τη γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Ποιητής. Το ποίημα αποτελεί μια δραματική αφήγηση σε "τόνο μεστό" και "κάπως τραυματισμένο στην ευρωστία του", όπως γράφει ο Σεφέρης,<sup>20</sup> που ξετυλίγεται με υπαινιγμούς στο παρόν, το παρελθόν και στο μέλλον, μέσα σε μια υποβλητική σκηνογραφία γεμάτη μνήμες του παρελθόντος και κινούμενη σύγχρονη ζωή:

*Μα να· στην ησυχία αυτή, απ' το γύρο  
τον κοντινό, προβάλανε τρείς ίσκιοι.  
Ένας Ατσίγγανος αγνάντια ερχόνταν,  
και πίσωθ' του ακλούθααν, μ' αλυσίδες  
συρμένες, δυο αργοβάδιστες αρκούδες.*

*Και να· ως σε λίγο ζύγωσαν μπροστά μου  
και μ' είδε ο Γύφτος, πριν καλά προφτάσω  
να τον κοιτάξω, τράβηξε απ' τον ώμο  
το ντέφι και, χτυπώντας το με τό 'να  
χέρι, με τ' άλλον έσυρε με βία  
τις αλυσίδες. Κ' οι δυο αρκούδες τότε  
στα δυό τους σκώθηκαν, βαριά.*

*Η μία,*



*(ήτανε η μάνα, φανερά), η μεγάλη,  
με πλεχτές χάντρες όλο στολισμένο  
το μέτωπο γαλάζιες, κι από πάνω  
μιαν άσπρη αβασκαντήρα, ανασηκώθη  
ξάφνου τρανή, σαν προαιώνιο νά 'ταν  
ξόανο της Μεγάλης Θεάς, της αιώνιας Μάνας,  
αυτής της ίδιας που ιερά θλιμμένη,  
με τον καιρόν ως πήρε ανθρώπινη όψη,  
για τον καημό της κόρης της λεγόνταν  
Δήμητρα εδώ για τον καημό του γιού της  
πιο πέρα ήταν Αλκμήνη ή Παναγία.  
Και το μικρό στο πλάγι της αρκούδι,  
σα μεγάλο παιχνίδι, σαν ανίδεο  
μικρό παιδί, ανασηκώθηκε κ' εκείνο  
υπάκοο, μη μαντεύοντας ακόμα  
του πόνου του το μάκρος, και την πίκρα  
της σκλαβιάς, που καθρέφτιζεν η μάνα  
στα δυο πυρά της που το κοίτααν μάτια!*

Ο διαχρονικός συμβολισμός εδώ είναι φανερός. Πίσω από τη μορφή της "Μεγάλης Θεάς", της "αιώνιας Μάνας", που στους μακρινούς αιώνες της προϊστορίας λατρεύονταν σαν "Αρκουδοθεά"<sup>21</sup>, και με τον καιρό πήρε ανθρώπινη όψη και λατρεύτηκε σαν Δήμητρα, σαν Αλκμήνη ή Παναγία, η ματιά του Ποιητή διακρίνει το πραγματικό της πρόσωπο, την αιώνια πονεμένη μέσα στην πίκρα της σκλαβιάς της ανθρωπότητα. Έτσι, η αλυσοδεμένη αρκούδα, που χορεύει με τη βία μπροστά στον Ποιητή, υψώνεται στα μάτια του και στα μάτια μας, σαν αιώνιο σύμβολο αυτής της πάσχουσας ανθρωπότητας:

*Κ' εγώ ως εκοίταζα, τραβούσα  
έξω απ' το χρόνο, μακριά απ' το χρόνο,  
ελεύτερος από μορφές κλεισμένες  
στον καιρό, από αγάλματα κ' εικόνες·  
ήμουν έξω, ήμουν έξω από το χρόνο.  
Μα μπροστά μου, ορθωμένη από τη βία  
του χαλκά και της άμοιρης στοργής της,*

*δεν έβλεπα άλλο απ' την τρανήν αρκούδα  
με τις γαλάζιες χάντρες στο κεφάλι,  
μαρτυρικό τεράστιο σύμβολο όλου  
του πόνου του πανάρχαιου, όπ' ακόμα  
δεν του πληρώθη απ' τους θνητούς αιώνες  
ο φόρος της ψυχής.*

*Τι ετούτη ακόμα  
ήταν κ' είναι στον Άδη.*

*Και σκυμμένο  
το κεφάλι μου κράτησα ολοένα,  
καθώς στο ντέφι μέσα έριχνα, σκλάβος  
κ' εγώ του κόσμου, μια δραχμή.<sup>22</sup>*

Αυτή η αιώνια λαχτάρα για μια ελευθερωμένη ανθρωπότητα, που δονεί τη γλώσσα αυτού του ποιήματος, δονεί και τη γλώσσα των τραγωδιών του Σικελιανού, η κάθε μια από τις οποίες, σύμφωνα με δική του δήλωση, "εκφράζει μια στιγμή της φοβερής πορείας που πραγματοποιεί το δράμα της Ελευθερίας ανάμεσα στους αιώνες."<sup>23</sup> Η ιδέα που τις εμπνέει, είναι η αδιάκοπη σύγκρουση ανάμεσα στα βάρβαρα πάθη της αδικίας, της αποσύνθεσης και της καταστροφής, που επιβάλλονται με τα όπλα, τη βία και τη σφαγή, και στο άρτιο Πνεύμα του ανθρώπου, που αγωνίζεται για την Ελευθερία, τη Δικαιοσύνη, την Ειρήνη και την Αγάπη.

Στη ναρτίτερη τραγωδία, που είναι *Ο Διθύραμβος του Ρόδου*, αυτό το άρτιο Πνεύμα το αντιπροσωπεύει ο Ορφέας, ενώ οι Μαινάδες, με τις οποίες αντιμάχεται, αντιπροσωπεύουν τ' αχαλίνωτα ανθρώπινα πάθη και τις εχθρότητες. Όπως συμβαίνει και με τα ποιήματα του *Προλόγου στη Ζωή*, η ιδέα εκφράζεται με θρησκευτικά σύμβολα και έννοιες που αγνοούνται από τον σημερινό άνθρωπο, και η γλώσσα του Ποιητή χάνει την αμεσότητα και τη ζωντάνια της. Το ίδιο συμβαίνει και με την τραγωδία *Ο Δαίδαλος στην Κρήτη*, όπου το άρτιο Πνεύμα το αντιπροσωπεύει ο Δαίδαλος, ο Αθηναίος τεχνίτης που, μαζί με το γιό του τον Ίκαρο, συγκρούεται με την τυραννία και τη βία του Μίνωα και απελευθερώνει τους σκλάβους που είχε φυλακίσει στον Λαβύρινθο, αφού η δραματική αυτή σύγκρουση εκφράζε-

ται επίσης με θρησκευτικές έννοιες και δοξασίες της μινωϊκής εποχής που αγνοεί ο σημερινός άνθρωπος, και αυτό κάνει αναπόδραστα χαλαρή και αφηρημένη τη γλώσσα του Ποιητή.

Στη *Σίβυλα*, το άρτιο Πνεύμα του ανθρώπου το αντιπροσωπεύουν η Σίβυλα και το Ιερατείο των Δελφών, που συγκρούονται με την τυραννία της Ρώμης που αντιπροσωπεύει ο Νέρωνας. Το έργο γράφτηκε το καλοκαίρι του 1940, όταν η φασιστική βία κυριαρχούσε στην Ευρώπη και στην Ασία, ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος είχε αρχίσει και η ιταλική επίθεση στην Ελλάδα περιμένονταν από μέρα σε μέρα. Κατεχόμενος από τα δραματικά βιώματα της εποχής εκείνης, ο Σικελιανός γράφει την τραγωδία αυτή, όπου, πλάθοντας μια φανταστική ιστορία για την καταστροφή των Δελφών από το Νέρωνα, υπαινίσσεται καθαρά την τυραννία του φασισμού, την επερχόμενη ιταλική επίθεση, την κατοχή, τις συμφορές που θ' ακολουθούσαν και την αδάμαστη αντίσταση του λαού. Πυρωμένη από τα αισθήματα και τα οράματα της εποχής αυτής, η αισθαντικότητα Ποιητή βρίσκει τις λέξεις και δημιουργεί τις εικόνες τις παρομοιώσεις, τις μεταφορές και τους ρυθμούς που εκφράζουν αυτό το αιώνιο δράμα της Ελευθερίας, που στη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή παίζεται σε όλο τον κόσμο:

*Νότος, Βοριάς, Ανατολή και Δύση  
Μέγας σταυρός κι απάνω του του Ανθρώπου  
το Πνέμα βλέπω τώρα καρφωμένο.  
Μα θα λυθεί, κι ο αγέρας π' ανασαίνω  
μες στην ψυχή μου εγώ την ώρα τούτη  
για όλες θα πνέψει τις ψυχές...<sup>24</sup>*

Στην τραγωδία *Ο Χριστός στη Ρώμη*, που γράφτηκε στον τελευταίο χρόνο της Κατοχής και στον πρώτο της απελευθέρωσης ο Σικελιανός εκφράζει με περισσότερη αμεσότητα αυτή την αιώνια διαμάχη που έχει ως κύρια αιτία της την καταπίεση και την αδικία. Στον Πρόλογο του έργου, ο Ποιητής οριοθετεί τη "φυσικοπνευματική και ιστορική σκηνοθεσία" του. Είναι τα πρωτοχριστιανικά χρόνια στη Ρώμη, μια εποχή κοινωνικής διάσπασης, που προέρχεται από την "παθολογική υπερτροφία" μιας

αυτοκρατορίας που έχει υψώσει "θεούς της και θεσμούς της τη Φυλαργυρία, τη Λαιμαργία, τη Λαγνεία, την Οκνηρία" και τη Βία, και από την "έντονη λαχτάρα αυτός ο κόσμος να καταστραφεί, για ν' ανατείλει πια ο κόσμος των απέραντων καταπιγμένων επιθυμιών", ο κόσμος της Ελευθερίας, της Δικαιοσύνης και της Αγάπης. Ο Ιησούς, που εξέφρασε τις λαχτάρες αυτές, έχει σταυρωθεί, αλλά η σταύρωσή του έχει υψωθεί σ' ένα τεράστιο Σύμβολο που εκφράζει το διαχρονικό δράμα όλης της Ιστορίας. Το Σύμβολο αυτό παίρνει ο Σικελιανός "από τα βάθη του Χριστιανικού Ναού, καθώς ο Αισχύλος πήρε κάποτε απ' τα βάθη του Ιερού της Ελευσίνας τον καρφωμένο Προμηθέα" και το σηκώνει, όπως γράφει, "φωτεινό και πάνδημο, στις μέρες μας, στο κέντρο του παλμού όλων των λαών".<sup>25</sup> Το έργο κορυφώνεται με το κάψιμο της Ρώμης από τον Νέρωνα, που εκπροσωπεί κι εδώ τις δυνάμεις της βίας και της καταστροφής, με τη σταύρωση του Απόστολου Πέτρου, που εκπροσωπεί το μαχόμενο άρτιο Πνεύμα του ανθρώπου, και με την εγκατάλειψη της Ρώμης από τον επαναστατημένο λαό, που φεύγει για μια νέα γή της Επαγγελίας, για μια νέα Ιερουσαλήμ, κρατώντας ψηλά, ως σύμβολο του καινούριου κόσμου που αγωνίζεται να πλάσει, ένα βρέφος γλυτωμένο από τις φλόγες, και ψέλλοντας μια προφητεία του Ησαΐα που προαναγγέλει αυτόν τον κόσμο:

*Σταθείτε, αδέρφια... Μια στιγμή μονάχα ακόμα,  
πριν ξεκινήσουμε μαζί... Μια προφητεία  
του Ησαΐα θα σας διαβάσω... Τούτο μόνο,  
κι ο δρόμος έπειτα είν' ελεύτερος μπροστά μας!...*

*Σαν έρπει η ώρα θ' ακουστούν οι προσευχές σου!  
Θε νά 'ρτει η λύτρωση, κ' εγώ θά 'μαι ο Σωτήρας...  
Των δούλων λαών θα σπάσω εγώ τις αλυσίδες,  
και στα σκοτάδια τους θα φοξω την ημέρα...  
Κ' εγώ την πείνα και τη δείψα Δικαιοσύνης  
θα ξεπεινάσω όπου τους καίει, θα ξεδιψάσω...  
Κι όλοι, από Νότο, Ανατολή, Βοριά και Δύση,  
θε να φωνάζουνε: Ουρανοί, βαθιά χαρείται,  
και σκίρτα η γή, τραγουδά ακράτητη τον Ύμνο!*

*Γιατί ποιά μάνα θα ξεχάσει τα παιδιά της;  
Ιερουσαλήμ, σήκωσ' τα πια ψηλά τα μάτια,  
Όλοι οι λαοί, οι φυλές όλες, μαζεμένες,  
σε Σένα φτάνουνε γοργά, να σε σκεπάσουν  
με το μακρύ, με τ' άγιο πέπλωμα της Νύφης!  
Τα ζωντανά είν' αυτά της λάμψης Σου πετράδια!...  
Και θε να πείς: Ποιος γόνο τέτοιο με γιομίζει  
τη χήρα εμέ; Ποιός κατοικεί την έρημό μου;  
Και θ' απαντήσει ξάφνου ο Κύριος: Το σημάδι  
το μυστικό μου το ξεσκεπάσμα στα πλήθη.  
Στους οδηγούς των λαών το Νόμο τον ξαστράφτω:  
Παιδιά, πολίτες μου είν' όλες πια μοι πατρίδες.  
Κ' εγώ στη μέση από την άμετρη γενιά μου!...*

#### ΟΛΟΣ Ο ΛΑΟΣ ΜΑΖΙ

*Χριστός νικά!... Ο αγωνιστής Χριστός νικά τον κόσμο!...  
Και θα νικήσει και το Θάνατο!...*<sup>26</sup>

Έτσι ο Σταυρός, που συμβολίζει, καθώς γράφει ο Μάρκος Αυγέρης, "το στραγγαλισμένο δίκαιο, τον καταλυμένο ανθρώπινο λόγο, όλο τον ανθρώπινο πόνο κι όσους μαρτύρησαν μέσα στους αιώνες για το δικαίωμα στη ζωή",<sup>27</sup> μεταβάλλεται από παθητικό σύμβολο μαρτυρίου σε δραστικό σύμβολο του αγώνα για τη Ζωή, την Ελευθερία, τη Δικαιοσύνη και την Αγάπη.

Την ιδέα αυτή συμπληρώνει και προχωρεί πιο πέρα στην τραγωδία *Χριστός Λυόμενος-Ο Θάνατος του Διγενή*, που γράφτηκε το 1947, μέσα στη δίνη του εμφυλίου πολέμου κι ενώ ο Ποιητής ήταν βαριά άρρωστος. Είναι φανερό πως με τους δύο τίτλους, ο Διγενής, ένα πλάσμα της φαντασίας του Ελληνικού λαού, που παλεύει ακόμα και με το Χάρο για να κερδίσει τη ζωή, συνδέεται διαχρονικά και ταυτίζεται με τα δυο μεγάλα Σύμβολα του πάθους, της ανταρσίας και της λύτρωσης, το Χριστό και τον Προμηθέα. Στην τραγωδία αυτή, το αιώνιο δράμα της Ελευθερίας εκφράζεται με μια φανταστική σύγκρουση ανάμεσα στον Διγενή, που εκπροσωπεί το άρτιο Πνεύμα του ανθρώπου, και στον αυτοκράτορα του Βυζαντίου Βασίλειο Α΄,

που εκπροσωπεί τις δυνάμεις της βίας και της καταπίεσης. Το έργο κορυφώνεται με τη συντριβή του αυτοκράτορα και το θάνατο του Διγενή και της γυναίκας του Βδοκιάς, και κλείνει θριαμβευτικά μ' ένα χορικό όπου οι Ακρίτες, κρατώντας ψηλά το νεκροκρέβατο του Διγενή και της Βδοκιάς, αφηγούνται τη συντριβή του Αυτοκράτορα και του παλιού κόσμου που εκπροσωπεί, και αναγγέλουν τον ερχομό του νέου ανθρώπου, που θα ξαναπλάσει τον κόσμο και θα φέρει τη συμφιλίωση, την αγάπη, την πνοή της δημιουργίας και την άγια χαρά της ζωής:

*Αρχισπορά όθε σμίγουν οι βαθιές ψυχές  
κι ωσάν πεφτάστρι κατεβαίνει ο σπόρος,  
ο νέος Αδάμ να γεννηθεί  
τρανός ολόφωτος Εωσφόρος,  
και μέσ στους ψεύτικους θεούς  
που γονατίζουνε τα πλήθη, νά 'ρτει  
με την αμέτρητη συμπόνια της καρδιάς  
και την πνοή του πρώτου Αντάρτη,  
να λευτερώσει το Χριστό από το Σταυρό,  
την γην ολάκερη να περπατήσει,  
και μ' όλους τους άλλους αδερφούς,  
να ξαναχτίσουνε τη Χτίση...*

.....  
*Ψηλά το νεκροκρέβατο... ψηλά...  
Απ' την αντίβιγλα των λαών κι από τα δάση,  
χυμά μια απέραντη πνοή,  
πόχει βουή κι αντιβουή:*

*Τόπο στη ζωή... Τόπο στη ζωή...  
Δεν αποπαίδισεν η Πλάση!...*<sup>28</sup>

Και τα δύο αυτά έργα, γράφτηκαν στο τέλος του πιο καταστροφικού παγκοσμίου πολέμου, οι εμπειρίες του οποίου έθρεψαν την πίστη πως η ανθρωπότητα βρίσκεται πια μπροστά σε μια αποφασιστική στροφή του πολιτισμού, όπου ο παλιός κόσμος της βίας και της αδικίας φεύγει, και ανατέλλει ένας νέος κόσμος που υπόσχεται μια ζωή Ελευθερίας και Δικαιοσύνης.

Πυρωμένη απ' αυτή την πίστη, η γλώσσα του Ποιητή, στις δυο αυτές τραγωδίες είναι λαμπρή, ζεστή και άμεση, τα σύμβολα πυκνά και πολυσήμαντα, αλλά διάφανα, η πνοή επική και αισιόδοξη.

Από την ίδια πίστη διαπνέονται και οι *Επίνοι Β'*, που έγραψε στα χρόνια 1940-1946, εμπνευσμένος από το αγωνιστικό συναγερμό του Ελληνικού λαού για την υπεράσπιση της Ελευθερίας του, και για τη δημιουργία ενός καινούριου κόσμου κοινωνικής Δικαιοσύνης και Ειρήνης. Έτσι, στο ποίημα *Κλεισούρα*, βλέπει τους απλούς φαντάρους να μάχονται στις χιονισμένες κορφές της Πίνδου μαγνητισμένοι από 'να όραμα "που λάμπει ψηλά, / σαν αστέρι που πάσκει ολόενα να φύγει απ' τα σύννεφα μέσα, / σάμπως βρέφος που μόνο αγωνιέται απ' τα σπάργανα να βγει". Δεν ξέρουν ακόμα τ' όνομά του κι έρχεται ο Ποιητής να τους πει πως είναι το σταυρωμένο "πολύπαθο Πνεύμα του Ανθρώπου" και πως είναι αυτοί που πάνε, σαν τον Ηρακλή που λευτέρωσε τον Προμηθέα απ' τον Καύκασό του, να το λυτρώσουν με τις λόγχες τους και να του δώσουν νέα ζωή απ' τη σάρκα και το αίμα τους. Στο ποίημα *Διώνυσος επί Λίκνω*, που το 'γραψε σε μια νύχτα αγρύπνιας τα Χριστούγεννα του 1941, αυτό το βρέφος "αγωνιέται να βγει απ' τα σπάργανά του", και "λάμπει σαν αστέρι που πάσχει να φύγει απ' τα σύννεφα", το βλέπει σαν έναν νεογέννητο Διώνυσο ή Χριστό, σύμβολο του καινούριου κόσμου που πήγαινε να γεννηθεί μέσ' απ' τη μεγάλη νύχτα του πολέμου και της κατοχής, όπως γεννήθηκε ο κόσμος απ' τη Μητέρα - Νύχτα της Κοσμογονίας. Εμπνευσμένος από τις ελπίδες που γεννούσε η ηρωική αντίσταση των λαών ενάντια στο τέρας του φασισμού, αλλά κατεχόμενος από τους φόβους, να κατασπαραχτεί στο λίκνο κι αυτός ο νέος κόσμος, όπως κατασπαράχτηκε από τους Τιτάνες ο Διώνυσος, κι όπως σταυρώθηκε από τους Φαρισαίους ο Χριστός, καλεί τους συντρόφους του πνευματικούς ανθρώπους και όλη την αγωνιζόμενη ανθρωπότητα, να περιφρουρήσουν αυτόν τον κόσμο που γεννιέται, γιατί κοπάδια λύκων της αντίδρασης μυρίστηκαν τη γέννησή του και τρέχουν, στρατοί ολόκληροι, να τον κατασπαράξουν στην κούνια του. Οι φόβοι του ποιητή, που δυστυχώς βγήκαν τραγικά αληθινοί, αλλά και το αγωνιστικό του πνεύμα

φορτίζουν τις λέξεις, τις εικόνες της δραματική σκηνοθεσία και τον τόνο του ποιήματος:

*Γλυκό μου βρέφος, Διόνυσέ μου και Χριστέ μου-  
Τιτάνας νέος κι αν ήρτες σήμερα στον κόσμο,  
μάνας δεν έχεις αγκαλιά να Σε ζεστάνει...  
Τι είσαι της νύχτας τούτης γιός, που μας κυκλώνει,  
της νύχτας τούτης και της άγρυπνης καρδιάς μας  
που, σπίθα ζωής μέσα στο χάος το παγωμένο,  
παλεύει απόψε με το θάνατο τον ίδιο,  
δικό μας θάνατο και θάνατο του κόσμου!  
Κι ά, το κατέχουμε, π' αν ίσως, νέε Τιτάνα,  
απ' την καρδιά μας δεν πιαστείς τη νύχτα τούτη,  
να την βυζάζεις δσταλά στά όλο το αίμα,  
αύριο κ' Εσύ με τους νεκρούς θε να λογιέσαι!  
Μα κάλλιο το 'χουμε να μείνουμε θαμμένοι  
στα ορθά κιβούρια που τα μέλη μας παγώνουν,  
παρά ο παλμός Σου να σβηστεί μες στα σκοτάδια  
μ' όλους τους άλλους που πληθαίνουν το κοπάδι  
της ακατάγραφης οργής, κ' οι άγριοι λύκοι  
από μακράθε να ισμιστούνε την κούνια Σου! <sup>29</sup>*

Το Μάη του 1945, ο Σικελιανός δημοσιεύει το κύκνιο άσμα του *Λυρικού Βίου* του, το *Πνευματικό Εμβατήριο*, που αποτελεί στην ουσία του την πνευματική διαθήκη ενός μεγάλου ποιητή στο λαό του και στην ανθρωπότητα. Εξήνταένα χρόνων, και με σοβαρά κλονισμένη την υγεία του, αισθάνεται να ρίχνει, με το ποίημα αυτό, "το στερνό δαυλί της κλεισμένης μες στο χρόνο ζωής" του "στο φωτογόني της καινούργιας Λευτεριάς" για να φέξει "τις γωνιές της οικουμένης", και ν' ανοίξει "δρόμο στην ψυχή, στο πνέμα, στο κορμί" της Ελλάδας. Απ' αυτή την έγνοια φορτίζονται οι λέξεις, οι καταπληκτικές εικόνες, ο ηρωϊκός τόνος του ποιήματος. Ένας "δαυλός της Ιστορίας", της Ελλάδας αισθάνεται να είναι, και τη Μοίρα της αισθάνεται "ως τα τρίσβαθα δική" του Μοίρα. Στον Καύκασό της βαδίζει "κρατώντας τ' αναμμένο του σηκάτι", και το πόδι του "πατάει αίματά" της, σκοντάβει "στα πρώματά" της, "γιατί σώμα, η όψη του, όλο του



το πνεύμα" καθρεφτίζεται, "σα σε λίμνη, μέσα στα αίματά" της. Σ' αυτόν τον "άλικο καθρέφτη" της Ελλάδας, "καθρέφτη ατύχμενο, καθρέφτη της αβύσσου της Λευτεριάς της και της Δίνας της", βλέπει τον εαυτό του σαν τον "καινούργιο Αδάμ της πιο καινούργιας πλάσης", που μέλλεται για την Ελλάδα και τον κόσμο, μια πλάση πλημμυρισμένη "απ' την Αγάπη, απ' τη μεγάλη δημιουργόν Αγάπη". Είναι η αγάπη αυτή, κ' η ασίγαστη έγνοια κι αγωνία του γι' αυτή την καινούργια Λευτεριά της Ελλάδας και της ανθρωπότητας, που κινδύνευε, και που τελικά χάθηκε, παρά τους ποταμούς αιμάτων γι' αυτήν, που δονούν τη στεντόρια τούτη κραυγή:

*Ομπρός· βοηθάτε να σηκώσουμε τον ήλιο πάνω απ' την Ελλάδα·  
ομπρός, βοηθάτε να σηκώσουμε τον ήλιο πάνω από τον κόσμο!!  
Τι, ιδέτε, εκόλλησεν η ρόδα του βαθιά στη λάσπη.  
κι ά, ιδέτε, χώθηκε τ' αξόνι του βαθιά μες στο αίμα! <sup>30</sup>*

Η αγωνία που εκφράζεται στο ποίημα αυτό δεν ήταν μόνο του Ποιητή. Μέσα στην κραυγή του υπάρχουν οι εναγώνιες κραυγές του λαού του και όλων των λαών της γης. Όμως στον τόνο του ποιήματος, δεν κυριαρχεί η αγωνία, αλλά ο αγωνιστικός παλμός, κι αυτό υπογραμμίζει ο Ποιητής χαρακτηρίζοντας το έργο του αυτό πνευματικό εμβατήριο.

Με την περιδιάβαση αυτή προσπάθησα, όχι να αναλύσω την ποιητική γλώσσα του Σικελιανού, αλλά να δείξω, μα αναφορές σε συγκεκριμένα ποιήματα, πώς λειτουργεί ως όργανο κοσμικής επικοινωνίας με τη ζωή και τους υπέρτατους ρυθμούς της. Θα ήθελα να τελειώσω με την ακόλουθη παρατήρηση: Αν ευσταθεί η ρήση του Wittgenstein πως "τα όρια της γλώσσας μου ορίζουν τα όρια του κόσμου μου",<sup>31</sup> τότε ο κόσμος του Σικελιανού, όπως ορίζεται από την ποιητική γλώσσα του, είναι το φυσικό και το ανθρώπινο Σύμπαν, όπως το βιώνει και το βλέπει μέσα από την ελληνική Φύση, από την ελληνική Παράδοση και από την ελληνική Ιστορία, όπου βρίσκεται βαθιά ριζωμένος, και απ' όπου τρέφονται η σκέψη του, η αισθαντικότητά του και η ποίησή του.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Λύντια Στεφάνου, *Το πρόβλημα της μεθόδου στη μελέτη της ποίησης*, έκδοση Κάλβος, Αθήνα 1981, σ. 20.
2. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, τόμος Α', έκδοση Ίκαρος, Αθήνα 1974, σ. 177-178.
3. Γιώργος Σεφέρης, *ό.π.*, σ. 288-289.
4. Δημιουργείται η εντύπωση πως ηγιάζει από μια πληθωρική λυρική πηγή με τον αυτοματισμό φυσικού φαινομένου. Πρόκειται για μια ψευδαίσθηση που τη διαλύει ο ίδιος ο Ποιητής αναφερόμενος στον αγώνα του να γράψει τον *Ασκληπιό*. *Έργάζομαι υπεράνθρωπα, είναι αλήθεια, στο έργο που δουλεύω για τον εαυτό μου και τον άνθρωπο. Κ' ελπίζω στο Θεό, να κάμω κάτι που θα μείνει σ' όλους τους καιρούς και θα βοηθήσει. Όμως είναι λίγες μέρες πόσχινα ό,τι άλλο έγραφα στο μεταξύ...*  
*Αυτές τις μέρες είμουνα λίγο άρρωστος και δεν μπόρεσα να δουλέψω τον "Ασκληπιό" μου... Ένας ολόκληρος κόσμος μένει ακόμα μέσα μου ανέκφραστος, που μου πιέζει στην καρδιά εξαντλητικά... Δεν μπορώ, παρά την κούρασή μου, να τον αφήσω στη σιωπή, γιατί θά 'ταν σα να στραγγαλίζω μια ζωή που είν' έτοιμη να γεννηθεί και που δικαιούται στη ζωή... Όταν τελειώσω κι αυτό το έργο μου - γραμμένο με το αίμα της καρδιάς μου -, ένα ποτάμι που το φράζω, θα ξεσπάσει... ένα ποτάμι που λέω πως θα γυρίζει να με πνίξει..."* Βλ. Άγγελος Σικελιανός, *Μια κατάθεση ψυχής*, έκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1996, σελ. 21-22.
5. Ο Σικελιανός διατυπώνει λεπτομερέστερα τις απόψεις αυτές στον *Πρόλογο του Λυρικού Βίου*, τομ. Α', φιλολ. επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, έκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1965, σελ. 16 κ.έ.
6. Βλ. Άγγελου Σικελιανού, *Πεζός Λόγος*, τόμ. Γ', Φιλολ. Επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, έκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1981, σελ. 57.
7. *Λυρικός Βίος*, Α', *Πρόλογος*, *ό.π.*, σελ. 25.
8. *Λυρικός Βίος*, Α', *Πρόλογος*, *ό.π.*, σελ. 18-19.
9. *Λυρικός Βίος*, Α', *Αλαφροΐσκιωτος*, *ό.π.*, σελ. 168.
10. *Λυρικός Βίος*, Α', *Πρόλογος*, *ό.π.*, σελ. 16.
11. *Ψάψα (Διάμεσος Ύμνος)*, *Λυρικός Βίος*, Α', *Πρόλογος*, *ό.π.*, σελ. 129-130.
12. *"Κάποιο λοιπόν αγνό μιμόδραμα ήταν όλη αυτή η εφηβική μου βίωση μέσ στη Φύση, μια βουβή και ουσιαστική μέσα στους κόλπους της μνητικής, θρησκευτικής μου διακονία, στην οποία αντί καθώς συμβαίνει σχεδόν πάντα να προηγείται ο στοχασμός από τα πράγματα και να ζητεί να διεισδύσει μ' ολοφάνερην αυθαρεσία και φανερότερην ατέλεια στη βαθύτερη υπόστασή τους, αφηρόντανε αντίθετα τα πράγματα να μπάζουνε σιγα σιγά μες στην ψυχή μου το ιδιαίτερό τους φως - απ' το χαλίκι ώσπε τον ήλιο κι ώσπε τ' άστρα - και βαθμιαία να τ' ανεβάζουν απ' τα νεύρα μου, σα λάδι, προς το λύχνο του παρθένου αυθόρμητού μου λογισμού...*  
*Σ' αυτό το Ποίημα τίποτε δεν είναι που να δείχνεται οριζόντια ή που να φαντάζει σαν το τέρμα μιας οποιασδήποτε πορείας. Όλα είναι ξεκίνημα. Αλλά σε τούτο το ξεκίνημα υπάρχει τοποθετημένο, απ' την αρχή, ολόκληρό μου το Είναι, βιολογικά*

αρραγές, ως ο πρωταρχικός πυρήνας μιας καθάριας εμπειρίας της κοσμικής συνείδησης και ζωής βαθιά μου, που ενώ απ' τη μια μεριά βάνει σε κίνηση τα διαφανέστερα διαλεκτικά όργανά της, απ' την άλλη - και στο βάθος της διαφάνειας αυτής - αποσκεπάζει μόλις κάποιο μήνυμα που ξεπερνάει αυτά τα όργανα και που απορρέει απ' ευθείας από ένα προγεννέθλιο οντολογικό θεμέλιο, φαλισμαμένο ανέκαθεν μες στα έγκατα αυτής της ύπαρξής μου. Κι ασφαλώς αυτό το μήνυμα είναι που πασχίζει αργότερα ν' αναπτυχθεί και να δεσπόσει σαν αντάγγελο σ' ολόκληρο το έργο μου, και προπαντός στις μυστικές υπαρξιακές προσπάθειές μου και στη ζωή μου. Μήνυμα, αναμφίβολα, όπου είναι ορθολογιστικά δυσπρόσιτο, γιατί η ρίζα του είναι καθαρώς "υπαρξιακή", "εσωτερική" μες στην οποίαν ως κ' η ιδέα του "θανάτου" εμφανίζεται όχι σαν φραγμός ανάμεσα από εμέ και την τριγύρα φύση, αλλά απεναντίας σαν αφορμή στη "διαστέλλουσα" όραση του κόσμου κι ωσάν έξαρμα της κύριας πόλωσής μου και της εντελώς ελεύθερης από ουσδήποτε "απροσδιωριστικούς" προσδιορισμούς εμβάθυνσής μου στο καθάριο νόημα της Ζωής" Βλ. *Λυρικός Βίος, Α', Πρόλογος*, ό.π., σελ. 22-23.

13. *Λυρικός Βίος, Α', Πρόλογος*, ό.π., σελ. 49.

14. *Λυρικός Βίος, Β', ό.π.*, σελ. 97-99.

15. *Λυρικός Βίος, Β', ό.π.*, σελ. 100-104.

16. Βλ. *Τα Χώματα*, *Λυρικός Βίος, Γ', ό.π.*, σελ. 44.

17. *Λυρικός Βίος, Ε', ό.π.*, σελ. 108-109.

18. *Λυρικός Βίος, Α', Πρόλογος*, ό.π., σελ. 27.

19. *Λυρικός Βίος, τομ. Γ', ό.π.*, σελ. 246-248.

20. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές, τόμος Β', ό.π.*, σελ. 99.

21. Για τη λατρεία της Μητέρας -Θεάς σε μορφή αρκούδας, βλ. George Thomson, *Η Αρκουδιάτισσα*, ανακοίνωση στο Α' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, τυπωμένη στα Πρακτικά του Συνεδρίου και στον τόμο George Thomson, *Διαλέξεις για τον Αρχαίο Ελληνικό Πολιτισμό*, Α' Εκδοτικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1961-62, σελ. 43-45.

22. *Λυρικός Βίος, Ε', ό.π.*, σελ. 42-44.

23. Άγγελου Σικελιανού, *Ο Δαίδαλος στην Κρήτη*, Εισαγωγή, *Θυμέλη*, τόμος Α', έκδοση Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, 1950, σελ. 125.

24. *Σίβυλα, Θυμέλη*, τόμος Α', ό.π., σελ. 106.

25. Άγγελου Σικελιανού, *Ο Χριστός στη Ρώμη, Εισαγωγή*, εκδόσεις Αλφα, Αθήνα 1946, σελ. 10.

26. *Ο Χριστός στη Ρώμη*, ό.π., σελ. 107-108.

27. Μάρκου Αυγέρη, Σικελιανός, στον τόμο *Έλληνες Λογοτέχνες*, εκδόσεις Μπούρας, Αθήνα, σελ. 179.

28. Άγγελου Σικελιανού, *Θυμέλη, Β', Χριστός Λυόμενος - Ο Θάνατος του Διγενή*, έκδοση Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1950, σελ. 91-

29. *Λυρικός Βίος, Ε', ό.π.*, σελ. 153.

30. *Λυρικός Βίος, Ε', ό.π.*, σελ. 171-173.

31. Βλ. Γεωργίου Μπαμπινιώτη, *Λογοτεχνία και Γλωσσολογία*, Αθήνα 1984, σελ. 164.

## ΜΑΝΟΛΗΣ ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ

### Γλώσσα και Ποίηση στον Καβάφη

Το θέμα "Γλώσσα και Ποίηση στον Καβάφη", που μου ανατέθηκε, και έχω την τιμή και την ευχαρίστηση να σας αναπτύξω, είναι, όπως αντιλαμβάνεστε, μεγάλο και περίπλοκο. Όσα κι αν προφτάσει να πει κανείς μέσα στα λίγα διαθέσιμα λεπτά, θα είναι πολύ λίγα και, αναγκαστικά, στην ουσία, συνοπτικά.

#### *Α' Ποίηση και Γλώσσα*

Πολύ συχνά ακούμε τη ρήση (του Μαλλαρμέ στο ζωγράφο Ντεγκά) "Τα ποιήματα γίνονται με λέξεις". Αυτό είναι η μισή αλήθεια. Τα ποιήματα αποτελούνται από *νοήματα*, των οποίων *όχημα* είναι οι λέξεις, διαταγμένες κατά ορισμένη σειρά. Δηλαδή, ένα ποίημα είναι *λόγος*, ποιητικός λόγος. Η ποίηση είναι μορφή ανθρώπινου Πράττειν *μέσα στη γλώσσα, δια της γλώσσας*. Η σχέση συνεπώς της ποίησης με τη γλώσσα είναι σχέση άρρηκτη μέρους προς όλον. Ο ποιητικός λόγος έχει το ουσιαστικό χαρακτηριστικό της γλώσσας. Είναι διαρθρωμένο σύστημα φωνητικών σημείων επικοινωνίας μεταξύ των μελών μιας ανθρώπινης κοινότητας μέσα σε κοινό πολιτιστικό περιβάλλον, κοινή πολιτιστική παράδοση και παιδεία.

Ο ποιητικός λόγος έχει ως υλικό του το υλικό της γλώσσας που μιλούμε, το φυσικό λόγο, τις ίδιες λέξεις-φορείς νοημάτων, τηρεί τους γραμματικούς κανόνες και τους τρόπους κατά τους οποίους συνδέονται και συνδυάζονται μεταξύ τους. Αυτά που λέμε συνήθως "ποιητικά στοιχεία" (εικόνες, παρομοιώσεις, μεταφορές, κλπ. συντακτικά και σχήματα λόγου) είναι στοιχεία του φυσικού λόγου. Ο ποιητικός λόγος διαφέρει από την καθημερινή ομιλία, από τη γλώσσα που έχει διαμορφωθεί για τη συνεννόηση και τις πρακτικές ανάγκες των ανθρώπων. Διαφέρει και από την επιστημονική γλώσσα που έχει διαμορφωθεί για τις ανάγκες της λογικής λειτουργίας. Η ποιητική γλώσσα είναι και δεν είναι η φυσική γλώσσα. Είναι η φυσική γλώσσα - και ταυ-

τόχρονα είναι κάτι κάπως αλλιώτικο. Είναι προϊόν κάποιου φιλτραρίσματος - να πω έτσι - μιας προσεχτικής, επιδιωγμένης επιλογής λέξεων, και διάταξης, με ξεχωριστή παραστατική δύναμη, για τη διατύπωση ενός πρωτότυπου συνδυασμού νοημάτων, ιδιαίτερων συνειρμών και αναγωγών. Είναι μια ιδιόρρυθμη οργάνωση του λεκτικού υλικού, με ιδιαίτερη ψυχοκινητική ικανότητα.

Αλλά εκτός απ' όλα αυτά έχει και κάτι άλλα στοιχεία καθαρώς τεχνητά, στοιχεία που δε βρίσκονται σε "φυσική" κατάσταση της γλώσσας. Είναι οι επινοήσεις της ποιητικής τέχνης, τα τεχνάσματα, οι τεχνικές συμβάσεις, τα μυστικά του ισναφιού, που αποτελούν την ποιητική τεχνική παράδοση. Είναι δομές μή-νοηματικές (structures non sémantiques) - με την πιο στενή έννοια του όρου "νοηματικές".

Τα στοιχεία αυτά είναι: οι ρυθμοί, τα μέτρα, η προσωδία, ο στίχος, οι στροφές, η ομοιοκαταληξία, οι μορφές ποιημάτων, η αρχιτεκτονική των συνόλων· ακόμα οι τομές, η συνίζηση, η παρήχηση, η εσωτερική ρίμα, η ανάμιξη μέτρων, συνδυασμοί ρυθμών και άλλα ακόμα "μυστικά της Τέχνης".

*Πόθεν* η ιδιορρυθμία του ποιητικού λόγου; Η ειδοποιός διαφορά του ποιητικού λόγου οφείλεται στη *διαφορά λειτουργίας*. Υπαγορεύεται από τον εντελώς ιδιότυπο σκοπό, στον οποίο αποβλέπει η ποίηση - που για ύλη και όργανό της έχει τον ποιητικό λόγο. Και ο σκοπός αυτός είναι να προκαλέσει κάποιου είδους συγκίνηση.

Λέγεται συχνά ότι ποιητική γλώσσα είναι η συγκινησιακή χρήση του λόγου. Ο τρόπος που εκφραζόμαστε όταν το συνείσθημα διαποτίζει τα νοήματά μας. Όμως, και τούτο είναι μισή αλήθεια. Συγκινήσεις υπάρχουν πολλών ειδών. Συγκίνηση νιώθουμε από ένα ρεπορτάζ για τα παιδάκια που πεθαίνουν από αρρώστιες και ασιτία λόγω εμπάργκο των πολιτισμένων. Συγκίνηση - μέχρι συγκοπής καρδιάς - προκαλεί κι ένα γκόλ από το σουτ ενός απ' ευθείας απόγονου του Περικλέους, που δοξάζει τα εθνικά μας χρώματα κ.ο.κ. Βέβαια, δεν έχουμε να κάμουμε με ποιήματα.

Η συγκίνηση που περιμένουμε από την ποίηση - από την Τέχνη, γενικώς - η *αισθητική συγκίνηση*, είναι διέγερση και από-

λαυση εντελώς *ιδιαίτερου ποιού*. Η αισθητική συγκίνηση προϋποθέτει *συνείδηση αισθητική*. Αυτή η αισθητική συνείδηση διαμορφώθηκε κατά την πορεία της ιστορίας με τρόπο αρκετά περίπλοκο και ασύμμετρο ανάμεσα στα άτομα και στις κοινωνικές ομάδες, όταν, σε ορισμένο στάδιο του πολιτισμού, ο άνθρωπος διαμορφώνει έναν ιδιαίτερο τρόπο αντίδρασης προς τον κόσμο, μίαν ικανότητα να κατανοεί, να ερμηνεύει και να αντιδρά αλλιώςτικα απ' ότι συμβαίνει στην καθημερινή ζωή. στην πρακτική εργασία, στην επιστήμη, στη φιλοσοφία, στη μαγεία και στη θρησκεία. Αυτή η ιδιότυπη αντίδραση, η αισθητική στάση, ορίζεται ως "αντίδραση κατά το νόμο της ωραιότητας".

Βέβαια, φαίνονται αρκετά αόριστα αυτά τα πράγματα. Ένα μικρό ανέκδοτο θα οδηγήσει το μυαλό μας κοντά στην κατανόηση του προβλήματος.

Ένας αγωγιάτης μετέφερε με το μουλάρι του έναν περιηγητή. Σε μια πλαγιά του βουνού καθήσανε λίγο να ξεκουραστούν. Ο περιηγητής βάλθηκε να θαυμάζει μια μεγάλωπρη βαλανιδια απέναντι.

- Ωραίο δέντρο! είπε.

- Ναι, πράγματι, συμφώνησε ο σύντροφός του ο αγωγιάτης. Θα βγάξει ίσαμε εκατό καντάρια κάρβουνα...

Το ανέκδοτο αυτό δηλοί χτυπητά τη διαστολή ανάμεσα σ' αυτό που λέμε αισθητική στάση, και στην άμεσα χοντροκομμένη πρακτική, ωφελμιστική στάση.

Η αισθητική στάση γεννάει ξεχωριστή ανάγκη στον άνθρωπο, την ανάγκη του ωραίου, που ζητάει την ικανοποίησή της, κατά πρώτο λόγο, στα δεδομένα της φύσης· αλλά, κυρίως, τη ζητάει από τα προϊόντα μιας εργασίας η οποία, με την τροποποίηση, τη μεταμόρφωση των δεδομένων του πραγματικού κόσμου και της εμπειρίας παράγει έναν κόσμο αλλιώςτικον, έναν "κόσμο μέσα στον κόσμο", τον κόσμο των αισθητικών αξιών.

Αυτή την οντολογική ανάγκη και την οντολογική πρόθεση, τη δημιουργία δηλαδή ενός κόσμου αισθητικών αντικειμένων ικανοποιεί η Τέχνη, το ποιητικό Πράττειν, ως ιδιαίτερος τρόπος του Ανθρώπινου Πράττειν.

Αυτός που γράφει ένα ποίημα, το κάνει για να κάμει ποίημα, δηλαδή, για να κάμει να υπάρξει κάτι για κάποιους, για τους οποίους αυτό το κάτι θα είναι ποίημα.

Με την ποίηση ενός ποιήματος το υποκειμένο συνδέει ένα υποκειμενικό νόημα. Και αυτό το νόημα έχει και δυποκειμενική διάσταση, δηλαδή προσανατολίζεται κατά την πορεία προς τη συμπεριφορά άλλων ανθρώπων.

Ένα δημοτικό δίστιχο λέει:

*Βλέπετε 'κείνο το βουνό που άναψε και καίει;  
Κάποιος αγάπη έχασε, και τον καημό του λέει.*

Και ο Καβάφης αρχίζει ένα απ' τα ωραιότερα ποιήματα ως εξής:

*Θα 'θελα αυτήν την μνήμη να την πα...*

Δηλαδή, ο ποιητής θέλει να τα πεί αυτά που έχει μέσα του, να τα ανακοινώσει· και όταν αυτό που θέλει να πει συναντά τη συνείδηση του άλλου, νιώθει ότι το έργο, το ποίημα τελειούται - και δικαιώνεται.

Όπως λέει και σ' ένα ποίημα ο Καβάφης:

*... όταν Έφηβοι τώρα τους δικούς του στίχους λένε.  
Στα μάτια των τα ζωηρά περνούν οι οπτασίες του.  
Με τη δική του έκφραση του ωραίου συγκινούνται.*

Το αισθητικό φαινόμενο έχει, έτσι, ύπαρξη διαλείπουσα. Παράγεται κάθε φορά που ένα υποκειμένο με αισθητικά διαφέροντα (ο δέκτης) έρχεται σε επαφή με ένα αισθητικό αντικείμενο (ας πούμε: ένα ποίημα). Το υποκειμένο που διαβάζει ή ακούει ένα ποίημα κάνει μιαν αναδημιουργική εργασία. Ερχόμενο σε επαφή με τη συμβολισμένη παράσταση μιας πλοκής νοημάτων (που είναι το κείμενο) κάνει να αναδυθούν στη συνείδησή του τα νοήματα, ρητά ή υπονοούμενα (που είναι το ποίημα).

Για να συντελεστεί αυτή η επικοινωνία, η αναβίωση και η αναπαραγωγή του αισθητικού φαινομένου, προϋπόθεση είναι,

α) από τη μια μεριά, το έργο να είναι συγκροτημένο από ένα μίνιμουμ νοηματικών στοιχείων, δηλαδή στοιχείων ανακοινώσιμων, κατανοητών, και τα σύμβολα, δια των οποίων ο ποιητής πραγματοποιεί την έκφραση του βιωματικού του κόσμου, να είναι πρόσφορα, δηλαδή να εξασφαλίζουν τη δυνατότητα της λυρικής επικοινωνίας, και β) από την άλλη μεριά, ο δέκτης να είναι μέτοχος αντίστοιχων νοημάτων, να έχει κι αυτός μια πλούσια βιωματική ζωή, και συμπαθητική αναβιωτική φαντασία.

Είδαμε ότι και ο λαϊκός ποιητής και ο Καβάφης εξωτερικεύουν τον καημό, τη νοσταλγική ανάμνηση όχι με ένα δάκρυ - ας πούμε -, με ένα στεναγμό, ή με κάποια κοινά λόγια, αλλά με ένα δίστιχο από δεκαπεντασύλλαβους με ομοιοκαταληξία, με ένα ποίημα, δηλαδή, πραγματοποιώντας μέσα στη γλώσσα ένα επίτευγμα, ένα μικρόν άθλο. Δεν είναι μόνο προσωπική εκτόνωση, αλλά δημιουργία, μια αντικειμενική κρυστάλλωση, δώρημα που προσφέρεται στους άλλους ανθρώπους προς συμμετοχή, ως διαρκής δυνατότητα αναπαραγωγής αισθητικών συγκινήσεων. Είναι ένα ενέργημα που ο Σολωμός το ονομάζει υπαγωγή στο "νόημα της τέχνης".

Τώρα, στο ερώτημα: ποιό και πώς είναι το νόημα του "νοήματος της τέχνης", δεν είναι εύκολο λογικά να δώσει κανείς μια γενική, θεωρητική απάντηση. Αν όμως περάσουμε στα καθέκαστα, σ' ένα εμπειρικό έδαφος, τολμώ να σκεφτώ πως είναι πολύ πιθανό ότι οι καλλιεργημένοι άνθρωποι αναγνωρίζουν και ξεχωρίζουν ένα καλό ποίημα, τι είναι και τι δεν είναι ποιητικός λόγος - και οι εκτιμήσεις τους, λίγο-πολύ, συμπίπτουν.

### *Β' Γλώσσα και ποίηση στον Καβάφη.*

Μετά από τη στοιχειώδη αυτή εισαγωγή σ' ένα τόσο μεγάλο και περίπλοκο θέμα ("ποίηση και γλώσσα"), ας έρθουμε στο δεύτερο σκέλος στον Καβάφη.

Λέγοντας "Καβάφης", εννοούμε, βέβαια, το πρόσωπο που έγραψε τα ποιήματα, αλλά, κυρίως, κατά μετωνυμία, τα 154 ποιήματα - αυτά που ο άνθρωπος θέλησε να δώσει στη δημοσιότητα. (Όπως, λέγοντας, "ο Όμηρος" εννοούμε την *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια*).



“Γλώσσα και ποίηση”, λοιπόν, “στον Καβάφη”· ή, αλλιώς: πώς χρησιμοποιώντας τη γλώσσα ο Ποιητής καταφέρνει - ή δεν καταφέρνει - να γράψει ωραία και πρωτότυπα ποιήματα.

## Ι. ΤΟ ΓΛΩΣΣΙΚΟ ΙΔΙΩΜΑ ΤΟΥ ΚΑΒΑΦΗ.

Όποιος έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με τα ποιήματα του Καβάφη ξαφνιάζεται, συναντώντας ένα περίεργο γλωσσικό ιδίωμα. Τα ποιήματα αυτά είναι γραμμένα σε μια γλώσσα που δεν είναι ούτε η τυπική καθαρεύουσα, ούτε η ζωντανή δημοτική, ούτε εκείνη η λεγόμενη κάποτε μικτή, η δημοσιογραφική.

Όποιοι γνωρίσανε τον Ποιητή από κοντά βεβαιώνουν ότι η γλώσσα αυτή των ποιημάτων του, ως λεξιλόγιο, ως φρασεολογία, ως ύφος, είναι πιστό αντίγραφο της ομιλίας του, του προφορικού λόγου, λόγου λογίου, ανθρώπου των βιβλίων, που μιλάει το περιφερειακό ιδίωμα της αστικής τάξης των ελλήνων της Αιγύπτου, αλλά με απόκλιση προς την καθαρεύουσα του Ραγκαβή:<sup>2</sup> Τύποι της υπερκαθαρεύουσας - και λέξεις και εκφράσεις οι πίο λαϊκές, πολιτικοι ιδιοματισμοί, ασυνήθιστοι τύποι, και εξεζητημένες ή και αυθαίρετες λέξεις ανακατεύονται και κάνουν ένα περίεργο μίγμα: Έν τῆ ὁδῶ, Έν μεγάλη ἑλληνικῆ ἀποιχία, Ἐπαγε!, ὁμύνει, αἰνίττονταν, ἀδιαφόρησαν παντάπασι, παλαιόθεν ἑλληνίς, την λίαν νοήμονα Κυρίαν, ἐνίοτε συνθέτω ἐν γλώσσῃ ἑλληνικῇ - και από την άλλη, ανάμεσα σ’ αυτά και τα παρόμοια, τσιμουδιά, πióτερο, πηγαιμός, κόνεψε, μοιρασιά, φονικό, αγκαλά και, μαστοριά, μονέδα, παλιανθρωπιές, να τον πάρουν στο ψιλό, είμαι μπασμένος στα διοικητικά, καλούτσικη εντύπωση, λίαν γενναία δοσίματα, και τώρα τί θα γένουμε, πηαίνει και ανάφτει, φανταζόμεθαν, σε συστήνω να κοιτάξεις, ο Θεός τον δίδει, σε ζητούν, μη με αρχίζεις ευφυολογίες, μ’ έφερε στα μάτια εμπρός, απ’ τες εννιά, τες τελετές, τες φαντασίες, τες αναμνήσεις, ήρχονταν οι φωνές, Έτσι από μας θα βλέπεται και θα τιμάται ο τάφος σου (:παθητική σύνταξη αντί ενεργητικής: Έτσι θα βλέπουμε και θα τιμάμαι τον τάφο σου) όταν που περνάμε στα βιβλία, να δω, θάλασσα του πρωιού, όλα ωραία και μεγάλα φωτισμένα (εδώ, το “μεγάλα”, επίρρημα), οι ἑλληνες ἐκάγχασαν μεγάλα, κομμάτι κατορθώνουμε, κομμάτι παίρνουμε πάνω μας, Το πρόσωπο κομμάτι ωχρο, είδα κομμάτι, να προ-

χωρήσω πιο εντός, θα νομίζω που με λέγει, ένιωθαν που ήσαν λόγια αυτά θεατρικά, ο Καισαρίων όλο χάρις κι ομορφιά, ιασεμί, υαλί, υιός, κι εκείνη η περίφημη προστακτική με την αύξηση παρατατικού "επέστρεφε", που επιμένει να την κρατάει στον τίτλο και άλλες τρεις φορές στο κείμενο του οχτάστιχου ποιήματος<sup>3</sup>.

Όποιος, λοιπόν, έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με τα ποιήματα του Καβάφη, που βρίσκεται μπροστά σ' αυτό το περίεργο γλωσσικό ιδίωμα νιώθει ένα αίσθημα σαν κάτι να τον απωθεί, και δυσκολεύεται αρκετά ώσπου να το συνηθίσει και να παραβλέπει την ενόχληση που προξενεί στο κοινό γλωσσικό αίσθημα, ώστε να μπορεί να προσεγγίζει απρόσκοπτα την ποιητική ουσία. Με τον καιρό το συνηθίζομε, και, μάλιστα, το βρίσκουμε που και που διασκεδαστικό και χαριτωμένο. Συγκρατούμε και κάποιες φράσεις που τις επαναλαμβάνομε σαν τυπικές και παροιμιώδεις, έτσι όπως είναι και ειρωνικά φορτισμένες (: Και τώρα τι θα γένουμε χωρίς βαρβάρους, ήταν μια κάποια λύσις, και άλλα ηχηρά παρόμοια, Βλάπτουν τη Συρία το ίδιο, ζητώ ο ταλαίπορος να μαλωθώ κ.α.).

## II. Η ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΚΑΒΑΦΗ

Και τώρα ας δούμε πώς, μ' αυτό το γλωσσικό υλικό, ο Ποιητής οργανώνει την ιδιόρρυθμη προσωπική *ποιητική* του, πώς γράφει τα "*καβαφικά*" ποιήματα.

Ο Καβάφης από το 1886-1900 γράφει ποιήματα παρόμοια με τα ποιήματα των άλλων ποιητών της εποχής του - και κατέταρα: στην καθαρεύουσα, ρομαντικά, χωρίς ποιητική πνοή. Κάνει εντύπωση πώς ο καλλιεργημένος και πολυδιαβασμένος αυτός άνθρωπος, που θα πει κάποτε (1917)

*Την εμορφιά έτσι πολύ ατένισα  
που πλήρης είναι αυτής η όρασίς μου*

επέτρεψε στον εαυτό του να γράφει και δημοσιεύσει τέτοια ασήμαντα - και, ορισμένα, κακά - ποιήματα. Αργότερα τα αποκήρυξε.

Κι εκεί, γύρω στα 1900 αναζητεί κάτι άλλο. Προσπαθεί να δοκιμάσει αλλιώτικο ύφος και φόρμες. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της μετάλλαξης που επιχειρεί ενός από εκείνα τα αποκηρυγμένα.

Ας συγκρίνομε τις δύο μορφές, για να επισημάνομε τους νέους τρόπους προς τους οποίους τείνει τώρα η ποιητική του προσπάθεια: Το αρχικό (του 1894)

#### ΦΩΝΑΙ ΓΛΥΚΕΙΑΙ

*Εἶν' αἱ γλυκύτεραι φωναί ὅσαι διὰ παντός  
ἔσίγησαν, ὅσαι ἐντός  
καρδίας μόνον λυπηρᾶς πενθίμως ἀντηχοῦσιν.*

*Ἐν τοῖς ὄνειροις ἔρχονται δειλαί καί ταπειναί  
αἱ μελαγχολικαί φωναί  
καί φέρουν εἰς τήν μνήμην μας τήν τόσον ἀσθενή*

*ἀποθανόντας ἀκριβοῦς, οὓς κρύα κρύα γῆ  
καλύπτει, καί δι' οὓς αὐγή  
ποτέ δέν λάμπει γελαστή, ἀνοιξεις δέν ἀνθοῦσιν.*

*Στενάζουν αἱ μελωδικαί φωναί· κ' ἐν τῇ ψυχῇ  
ἡ πρώτη ποίησις ἤχεῖ  
τοῦ βίου μας - ὡς μουσική, τήν νύχτα, μακρυνή.*

Το νέο, μετά 9 χρόνια (του 1904)

#### ΦΩΝΕΣ

*Ἰδανικές φωνές κι αγαπημένες  
εκείνων που πεθάναν ἢ εκείνων που εἶναι  
για μας χαμένοι σαν τους πεθαμένους.*

*Κάποτε μέσ στα ὄνειρά μας ομιλοῦνε·  
κάποτε μες στην σκέψη τες ακούει το μυαλό.*

*Και με τον ἦχο των για μια στιγμή επιστρέφουν  
ἦχοι ἀπό την πρώτη ποίησι της ζωῆς μας -  
σα μουσική, την νύχτα, μακρυνή, που σβήνει.*

Το νέο, λοιπόν, βλέπομε ότι έχει απαλλαγεί από τις περιττολογίες και τις υπερβολικές ρομαντικές αισθηματολογίες, οι στίχοι είναι λιγότεροι (από 12 περιορίστηκαν σε 8), είναι ελεύθεροι ανισοσύλλαβοι, χωρίς ομοιοκαταληξία, γραμμένοι στην απλή γλώσσα. Το αίσθημα και η φαντασία τηρούνται συγκρατημένα, με διατύπωση λιτή και ακριβολογημένη σε χαμηλούς τόνους. Απλός, απέρिटτος λόγος. Η συγκίνηση η αισθητική που μας δίνει είναι εκλεκτού ποιού. Ο ποιητής ευτύχισε να δημιουργήσει ένα ωραίο ποίημα.

#### Η ΠΡΩΤΟΤΥΠΙΑ ΤΟΥ.

Κάποιες από τις αρετές του ποιήματος αυτού, όμως, δεν τηρούνται σε μελλοντικά ποιήματά του. Η καθαρεύουσα επανέρχεται σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, η φαντασία αντικαθίσταται από ιστορικές λεπτομέρειες από βιβλία, η συγκινημένη έκφραση από πεζή αφήγηση. Ο Ποιητής αποφασίζει να δημιουργήσει κάτι που να τον ξεχωρίζει από τους άλλους, ένα ύφος δικό του, μια καταδική του πρωτοτυπία. Και την ιδιοτυπία του αυτή θα την επιδιώξει με την υπερβολή και την εκζητηση, με την αντίσταση και αντίθεση σε κάθε κοινά παραδεγμένο ποιητικό στοιχείο: Όχι "ηδυσμένος" λόγος - αλλά πρόζα στιχουργημένη. Όχι εικόνες και μεταφορές και τέτοια - αλλά λόγος καθημερινός, στεγνός, ψυχρά υπολογισμένος. Όχι έμπνευση από τη φύση, την άμεση εμπειρία και τη φαντασία - αλλά ερεθίσματα και νύξεις από τα βιβλία και την Ιστορία, και εξονυχιστική αναδίφηση και μελέτη.

Ο ίδιος έλεγε ότι, μ' αυτόν τον τρόπο, είχε πρωτοτυπήσει στο θέμα, στη φόρμα, στο στίχο, και πρότεινε μια βασική κατάταξη των ποιημάτων του σε τρεις κατηγορίες: στα ηδονικά ή αισθητικά, τα φιλοσοφικά και τα ιστορικά<sup>4</sup>. Βέβαια, αυτή η κατάταξη είναι συμβατική, και κάπου τα είδη συγχέονται.

#### Η ΠΡΩΤΟΤΥΠΙΑ ΣΤΟ ΘΕΜΑ.

Η πρωτοτυπία στο θέμα έγκειται στο ότι εισάγει αφενός μια μονομερή εκδοχή αισθησιασμού ("ελληνική" αντίληψη του έρωτα, τη χαρακτηρίζει) και αφετέρου την ιστορία.

Στα χαρακτηριζόμενα *ηδονικά-αισθητικά* ποιήματα<sup>5</sup> βλέπουμε περιέργες εικόνες όπου κάποιος ελληνικός θεός "σαν υψηλός και τέλεια ωραίος έφηβος / με τη χαρά της αφθαρσίας μες στα μάτια, περί την ώρα που βραδιάζει" κατεβαίνει στους δρόμους της Σελεύκιας και στρίβει και χάνεται "προς τα σοκάκια της συνοικίας που τη νύχτα μονάχα ζει, με όργια και κραιπάλη" ("Ένας θεός των") - Νέοι χαριτωμένοι, ξένοιαστοι τύποι της παρακμής συζητούν για τα ερωτικά τους, παραδίνουν το σώμα τους για καθαρή, ανιδιοτελή ηδονή ή για δώρα και χρήματα, αναπολούν κάποιον που ή τους παράτησε ή που χάθηκε, παραγγέλνουν μνημεία, στέκονται και διαβάζουν επιγράμματα επιτύμβια.

Η *ανάμνηση*, η αναπόληση είναι το χαρακτηριστικό στοιχείο σε μεγάλο μέρος αυτών των ποιημάτων. Κάποιος γέρος ή πρόωρα γερασμένος, στη μόνωση και την ερημιά του, αναπολεί τα περασμένα χρόνια, και ανακαλεί τα ινδάλματα της νιότης και της ηδονής, με την αγωνιώδη λαχτάρα να τα ξανανιώσει κοντά του με τη βοήθεια των αναλγητικών και ναρκωτικών φαρμάκων της Τέχνης, κατά τες συνταγές αρχαίων ελληνοσύρων μάγων.

Η *ποίηση* του Καβάφη είναι γεμάτη *παρελθόν*. Τις εικόνες των αισθημάτων του πάθους μεταφέρει, μετατοπίζει στο ιστορικό παρελθόν.

Εκτός από την ωραιοπάθεια μιας εγωιστικής μονόπλευρης ερωτικής σχέσης, το άλλο χαρακτηριστικό της *πρωτοτυπίας* στο θέμα, είναι η *Ιστορία*. Ο Ποιητής χρησιμοποιεί τον κόσμο της Ιστορίας ως σκηνοθεσία και τα ιστορικά ή πλασματικά πρόσωπα, που κινεί, ως προσωπεία για να εκφράσει τα προσωπικά πάθη, αλλά, κεκαλυμμένα, να τα κρύψει κι όλας, να μας παραστήσει ότι πρόκειται για κάποια άλλα, αντικειμενικά, ξένα περιστατικά, που συνέβησαν κάποτε κάπου μακριά, άς πούμε, στην Αλεξάνδρεια ή στην Αντιόχεια... Αυτή η ανάμιξη, η διαπλοκή του προσωπικού παρελθόντος με το ιστορικό παρελθόν δημιουργεί, σε πολλά ποιήματα, μια ιδιαίτερη, πρωτότυπη ποιητική αίσθηση, γοητεία υποβλητική.

Αλλά η προσφυγή στον κόσμο της Ιστορίας υπηρετεί και την άλλη κατηγορία των ποιημάτων, των *φιλοσοφικών*. Δεν πρόκει-

ται για αναφορά σε κάποιες φιλοσοφικές θεωρίες ή απόψεις. Ακριβέστερο είναι να πούμε ότι έχουμε να κάνουμε με ποιήματα στοχασμού, *ποιήματα σκέψης*. Σ' αυτά ο Ποιητής διατυπώνει, με κάποια φιλοσοφική διάθεση, σκέψεις και συμπεράσματα για τη ζωή και τη μοίρα του ανθρώπου, τη θρησκεία, την ποίηση, την τέχνη, κάποιες ηθικές προτροπές, στιγματίζει καταστάσεις παρακμής, και συμπεριφορές ξεπεσμού και εξαχρείωσης ατόμων και ομάδων· εξάγει την αξία του ανθρώπου και την ατομική αξιοπρέπεια. Το ύφος του είναι γνωμικό, διδακτικό, αλλά και σκωπτικό και ειρωνικό<sup>6</sup>.

Όλα αυτά τα θέματα τα ανιχνεύει στον κόσμο της Ιστορίας και των βιβλίων. Κατά προτίμηση, εντρυφά στην ελληνιστική εποχή, εποχή παρακμής και ελευθεριότητας, αλλά αναφέρεται και στους ρωμαϊκούς χρόνους, στους βυζαντινούς αυτοκράτορες, στους εβραίους κ.α· σε "όρια, όπου χωρίζονται ή ενώνονται θρησκείες, γλώσσες, φυλές, ιδεολογίες, περιοχές ή επικράτειες"<sup>7</sup> (όπως π.χ. εθνικοί-έλληνες-Χριστιανοί).

Τα *πρόσωπα* που αναφέρει, είναι ιστορικά (από τον Αντώνιο και την Κλεοπάτρα, ως την Άννα την Κομνηνή), αλλά πλασματικά, που τα τοποθετεί και τα κινεί μέσα σε επιλεγμένο ιστορικό πλαίσιο για το σκοπό που θέλει να υπηρετήσει (Αιμιλιανός Μονάη, Φερνάζης, Τέμεθος...).

Όσο για *συγγραφείς* (και βιβλία) απ' όπου αντλεί τις ιστορικές λεπτομέρειες, ο αριθμός τους είναι μεγάλος<sup>8</sup>.

Ο *τρόπος* να αντλεί θέματα<sup>9</sup> ποικίλλει. "Άλλοτε παίρνει μια αφορμή. Άλλοτε μια σκέψη τους που θα την αναπτύξει. Άλλοτε την περιγραφή ενός ανεκδότου ή επεισοδίου που θα στιχουργήσει, προσθέτοντας σχόλια δικά του ή και δάνεια. Άλλοτε ένα ποίημα που θα το ξαναγράψει. Και άλλοτε ένα κομμάτι κειμένου που θα το στιχουργήσει προσθέτοντας μερικές λέξεις".

Π.χ. το ωραίο ποίημα "Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον" αφορμάται από ένα θρύλο που αναφέρει ο Πλούταρχος<sup>10</sup>: Τα μεσάνυχτα πριν από την ημέρα που θα σκοτωνόταν ο Αντώνιος, στην ήσυχη πύλη ακούστηκαν εναρμόνιοι ήχοι οργάνων, βοή όχλου και πανηγυρικές κραυγές. Όσοι είδαν το φαινόμενο το ερμήνευσαν ως σημαδιακό ότι ο Θεός (ο Διόνυσος) εγκατέλειψε τον Αντώνιον - "Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον".

Στο ποίημα *Ιθάκη* ο ποιητής παραφράζει ένα από τα αμφισβητούμενα του Πετρωνίου ("Exhortatio ad Ulysses")<sup>11</sup>.

Κι εκείνο το ειρωνικό λογοπαίγνιο "Ἀνέγνω, ἔγνω, κατέγνω" και η απάντηση "Ἀνέγνω, ἀλλ' οὐκ ἔγνω, εἰ γάρ ἔγνω, οὐκ ἄν κατέγνω" οφείλεται σ' ένα χωρίο του Σωζομενού Ερμιά, εκκλησιαστικού συγγραφέα του πέμπτου αιώνα. κ.ο.κ.<sup>12</sup>

Σ' αυτές τις περιπτώσεις (κι έτσι είναι στα μισά περίπου ποιήματα) ο αναγνώστης σκοντάφτει σε κάποια εμπόδια που τον δυσκολεύουν να κατανοήσει τα γραφόμενα, και, φυσικά, βρίσκει το ποίημα "σκοτεινό" και "ερμητικό". Θα πρέπει να έχει ειδική προετοιμασία, πλατιά μόρφωση και ιστορική ενημέρωση, και, για ορισμένες περιπτώσεις, ανάλογη με τον ποιητή πολυμάθεια. Έχει δίκιο ο Τίμος Μαλάνος όταν γράφει: "Δεν νομίζω πως είναι ποιητικά ενδιαφέρον ένα πράγμα που για να μάθω τη σημασία του πρέπει να διατρέξω όλους τους βυζαντινούς χρονογράφους. Βέβαια δε θέλω να πω πως η ποίηση πρέπει να είναι ευκολονόητη. Δεν πρόκειται για μια ασάφεια που προσθέτει ποίηση στο ποίημα, αλλά για μια ιστορική λεπτομέρεια που απαιτεί διαβολεμένη εγκυκλοπαιδικότητα ειδικού"<sup>13</sup>.

Ὡστόσο, για τα πιο πολλά ποιήματα του είδους αυτού μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι η άγνοια των πηγών, των παραπομπών και των υπονοούμενων λεπτομεριών δεν εμποδίζει και πάρα πολύ την κατανόηση. Το κείμενο εμπεριέχει συνήθως τα στοιχειωδώς επαρκή στοιχεία. Π.χ. στα δυο παραδείγματα που ανέφερα παραπάνω, ούτε τον Πλούταρχο ούτε τον Ερμιά είναι απαραίτητο να έχουμε υπόψη μας<sup>14</sup>.

#### Η ΠΡΩΤΟΤΥΠΙΑ ΣΤΟ ΥΦΟΣ.

Η ιστορική και βιβλική σοφία του Ποιητή έχει επίδραση στη διαμόρφωση του ύφους στην ποίησή του, του *πεζολογικού χαρακτήρα* της.

Ο πολύξερος, ο σκεπτικιστής, ο ακριβολόγος, ο λιγόλογος και ο μετρημένος λόγιος μεταφέρει το λόγιο προφορικό ύφος του, το λιτό, στεγνό, ψυχρό και ειρωνικό, στην ποιητική του πράξη, και κάνει τις συνήθειες του λογίου *τεχνοτροπία ποιητική*<sup>15</sup>. Διαμορφώνει, έτσι, κατά μεγάλο βαθμό, την *πρωτοτυπία* του, τη *στιχουργημένη πρόζα*, την αφήγηση σε στίχους.

Ανάλογο είναι και το γλωσσικό ιδίωμα, κατά περίπτωση, που χρησιμοποιεί. Όταν η έκφραση είναι υποκειμενική, πιό κοντά στην καρδιά, η γλώσσα είναι πιο απλή, πιο ζωντανή (π.χ. "κι είν' η καρδιά μου σα νεκρός θαμμένη..."). Στα άλλα, τα αφηγηματικά γενικώς η γλώσσα είναι ανάμικτη, ο συμβατικός λόγος λογίου. Η προτίμηση στην καθαρεύουσα, την οποία εκ νεότητός του είχε, και στην εκζήτηση εκδηλώνεται σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι το ύφος αυτό ταιριάζει με το είδος της ποίησης που κάνει<sup>16</sup>. Εκεί που η καθαρεύουσα είναι πιο ταιριαστή είναι στα ειρωνικά, τα σατιρικά, τα σκωπτικά, όπως π.χ. σ' εκείνο το έγγραφο που συνέταξαν "έν Δήμω της Μικράς Ασίας" για να υποδεχτούν τον νικητή τον ενδοξότατον (Αντώνιον ή Οκτάβιον, ανάλογα με την έκβαση της μάχης). Τον αμοραλισμό, τη δουλόφρονα κολακεία, τη μεγαλοστομία και αμετροέπεια, τον κούφιο βερμπαλισμό, καθώς και την ειρωνεία του γράφοντος, η καθαρεύουσα αποδείχεται το πιο κατάλληλο ιδίωμα να τα εκφράσει.

#### ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΟΜΟΙΟΚΑΤΑΛΗΞΙΑ.

Η έκφραση "στιχουργημένη πρόζα" ουσιαστικά δεν αποτελεί "αντίφαση στους όρους" (contradictio in adjecto). Ένα πεζολογικό κείμενο με το να διατυπωθεί σε μετρικούς στίχους δεν μετατρέπεται, απ' αυτό και μόνο, σε ποιητικό λόγο.

Ο Καβάφης διατηρεί τη *στιχουργία*. Οι στίχοι του είναι μετρικώς σωστοί, σε ιαμβικό, συνήθως, ή τροχαϊκό μέτρο, αλλά υπάρχουν και κάποια φαινόμενα παρατονισμού και χασμωδίας (ορισμένα έχουν ποιητική δικαίωση).

Οι *στροφές* δεν είναι ομοιόμορφες, ποικίλουν σε αριθμό στίχων. Ορισμένα ποιήματα δεν είναι χωρισμένα σε στροφές. Σε κάποιους στίχους οι τομές δεν είναι στη συνηθισμένη θέση (π.χ. στο δεκαπεντασύλλαβο, μετά την όγδοη συλλαβή).

Η διάταξη του κειμένου σε έμμετρους στίχους δίνει στο λόγο ένα ανάλαφρο απρόσκοπτο βάδισμα.

*Ομοιοκαταληξία* συχνά δεν υπάρχει. Σε ορισμένα ποιήματα υπάρχει μόνο σ' ένα τμήμα. Αλλού οι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν απέχουν τόσο πολύ ο ένας από τον άλλον, που μόνο με το μάτι διαπιστώνεις την ομοιοκαταληξία. Άλλοτε υπάρχουν



πολλοί συνεχόμενοι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν ομοιόμορφα, και στο υπόλοιπο τμήμα μπορεί να μην υπάρχει άλλη ομοιοκαταληξία. Κάποιες είναι εξεζητημένα εντυπωσιακές: Επίλοιπος-Φίλιππος, θάρρος του-άρρωστος, πόλεως-επιπόλαιος, τήνιον-επίνειον, με τάξη-μετάξι. Άλλες είναι ομόηχες λέξεις: κερί-καιροί, αιδώ-εδά, [πείρα-πύρα-ξαναπήρα-Μοίρα-μύρα] (σωρευτικά σ' ένα ποίημα), λείπει-λύπη, [κώμη-ακόμη-Κόμμι-κόμη], (σωρευτικά στο ίδιο ποίημα) στους Δελφούς-στους αδελφούς, τέσσαρες ήμιονοι- τῶ Ἐνδυμίωνι-ευοίωνοι.

Έχει κανείς την εντύπωση ότι ο Ποιητής το διασκεδάζει και πειράζει τους αναγνώστες του· γιατί όλα τούτα δε φαίνεται να έχουν καμία ποιητική αναγκαιότητα. Ο αναγνώστης που προσκρούει πάνω τους θα προτιμούσε να λείπανε. Η πρωτοτυπία που λέει ο Καβάφης ότι πραγματοποιήσε σχετικά με τη *φόρμα*<sup>17</sup>, δε φαίνεται ιδιαίτερος σημαντική. Συνθέτει, κατά κανόνα, ολιγόστιχα ποιήματα-μικρές αφηγήσεις, εμπρεσσιονιστικά σχέδια με σύντομες σκηνές, κατά το πρότυπο ποιημάτων της Παλατινής Ανθολογίας. Λίγα ποιήματα ξεπερνούν σε έκταση τη μια σελίδα. Αρκετά είναι σε μορφή επιγράμματος επιτυμβίου. Ένα μάλιστα, το "Ἐν τῶ μηνί Ἀθῆρ", είναι πολύ πρωτότυπο στη σύνθεση.

### III. Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΕΧΝΙΚΗ.

Το έργο του Καβάφη, μ' αυτά τα υλικά και τα στοιχεία, που επισημάναμε μέχρι τώρα, έτσι όπως παρουσιάζεται, *χαρίζει ποιητική συγκίνηση*: Με ποιόν τρόπο το επιτυγχάνει; Ας δούμε, λοιπόν, συνοπτικά και ανακεφαλαιώνοντας, αυτόν τον ιδιαίτερον τρόπο, δηλαδή την *ποιητική* του.

Το βασικό στοιχείο της Ποιητικής του Καβάφη, της "μανιέρας" του, του τρόπου με τον οποίο εμπρόθετα θέλησε να συστήσει την πρωτοτυπία του, να ορίσει τον προσωπικό του τεχνικό χώρο είναι η *πεζολογία σε στίχους*. Επιδιώκει το ποιητικό αποτέλεσμα με τη λιτή φράση, την ακριβολογία, την αποσιώπηση, την υποβολή των ονειροπωλήσεων και συναισθηματικών διαθέσεων με λίγες μελετημένες λέξεις. Η τεχνική του είναι η εξής: σε κάποιο κρίσιμο σημείο της πεζολογικής ροής του λόγου αναδύεται μια καίρια λέξη ή ένας σπάνιος στίχος τόσο ηλεκτρι-

σμένα, που φορτίζουν και τα υπόλοιπα, προηγούμενα και επόμενα, αδρανή συμφοραζόμενα. Τινάζεται μια ποιητική αστραπή, και όλη η σύνθεση αποκτά, έτσι, μια έκτακτη δόνηση και ακτινοβολία, που συναρπάζει το ίσαμε 'κείνη τη στιγμή αδιάφορο και ασυγκίνητο πνεύμα του αναγνώστη.

Επιτυγχάνεται αυτή η μεταστοιχείωση του πεζού σε λόγο που να χαρίζει ποιητική συγκίνηση; Σε πολλά ποιήματα, πράγματι έχουμε ένα εκπληκτικό αποτέλεσμα. Σε άλλα αυτό επιτυγχάνεται εν μέρει. Και σε άλλα ο λόγος μένει ως το τέλος στεγνός, ανενεργός, σκέτη πεζολογία.

Ας το δούμε στα συγκεκριμένα (in concreto).

Το *Μακρυνά* είναι από τα επιτυχημένα ποιήματα. Αρχίζει σχεδόν κουβεντιαστά:

*Θά 'θελα αυτήν την μνήμη να την πα...  
μα έτσι εσβύσθη πια... σαν τίποτε δεν απομένει -  
γιατί μακρυνά, στα πρώτα εφηβικά μου χρόνια κείται.*

Αλλά αμέσως μας συνεπαίρνει. Αντί "ανάμνηση" λείει το μετωνυμικό "μνήμη" - που έχει άλλου είδους φόρτιση: "Μνήμη του Αγίου...", "Είς μνήμην..." και, σε λίγο, το συγκλονιστικό εκείνο "κείται" ("... Ενθάδε κείται..."). Δηλαδή, είμαστε ήδη μέσα σε ατμόσφαιρα ιερότητας και πένθους, θλίψης για κάποιο αγαπημένο πρόσωπο χαμένο. Γιατί στο "κείται" δεν περιέχεται μόνον η σβησμένη ανάμνηση, η εικόνα, αλλά και το περιεχόμενο της ανάμνησης, εκείνο οὐ ἕνεκα η εικόνα, το πρόσωπο. Πρόκειται, λοιπόν, για μια ακαθόριστη, μισοσβησμένη εντύπωση από τις "δειλές και σεμνές μέρες των πρώτων εφηβικών χρόνων", που ο κατόπιν "έντονος βίος" με τις "παράφορες απολαύσεις" την παραμέρισε, και κινδυνεύει να εξαφανιστεί εντελώς, να μην απομείνει τίποτε. Ο Ποιητής, σε ώρα απασχόλησης, θέλει να τη σώσει, να την αναστήσει. Οι λίγοι στίχοι που ακολουθούν, με λίγες νύξεις, μετρημένες επιλεγμένες λέξεις, με αποσιωπητικά, με τη στίξη περιγράφουν την "προσπάθεια που κάνουμε, όταν θέλουμε και δυσκολευόμαστε να θυμηθούμε"<sup>18</sup>, από την αοριστία και την αμφιβολία για τα χαρακτηριστικά της παράστασης, ως

τη βεβαιότητα, την πλήρη ανάπλαση και την αναβίωση σ' όλη την αίγλη και ακτινοβολία:

*Δέρμα σαν καμωμένο από ιασεμί...  
Εκείνη του Αυγούστου - Αύγουστος ήταν; - η βραδυά...  
Μόλις θυμούμαι πια τα μάτια· ήσαν, θαρρώ, μαβιά...  
Α ναί, μαβιά· ένα σαπφείρινο μαβί.*

Ωραίο ποίημα!.. Ας δούμε και κάποιο άλλο:

#### ΕΥΡΙΩΝΟΣ ΤΑΦΟΣ

*Εις το περίτεχνον αυτό μνημείον  
ολόκληρον εκ λίθου συηνίτου  
που το σκεπάζουν τόσοι μενεξέδες, τόσοι κρίνοι  
είναι θαμμένος ο ωραίος Ευρίων.  
Παιδί αλεξανδρινό, είκοσι πέντε χρόνων.  
Απ' τον πατέρα του, γενιά παληά των Μακεδόνων·  
από αλαβάρχας της μητέρας του η σειρά.  
Έκαμε μαθητής του Αριστοκλείτου στην φιλοσοφία,  
του Πάρου στα ρητορικά. Στας Θήβας τα ιερά  
γράμματα σπούδασε. Του Αρσινοΐτου  
νομού συνέγραψε ιστορίαν. Αυτό τουλάχιστον θα μείνει.*

Σκέτη πλήξη ίσαμε 'δω. Να το πετάξομε; Όμως, να! προλαβαίνει και μας αδράχνει:

*Χάσαμεν όμως το πιο τίμιο - την μορφή του,  
που ήτανε σαν μια απολλώνια οπτασία.*

("Τίμιο", με την αρχαία σημασία: ακριβό, πολύτιμο...) θα χάναμε κι εμείς αν βιαζόμασταν να το απορρίψουμε. Παρόμοια και το ΚΑΙΣΑΡΙΩΝ· είναι μισό-μισό:

*Εν μέρει για να εξακριβώσω μια εποχή,  
εν μέρει και την ώρα να περάσω,  
την νύχτα χθες πήρα μια συλλογή  
επιγραφών των Πτολεμαίων να διαβάσω.*

Και συνεχίζει έτσι ως τον 15ο στίχο, χωρίς ίχνος ποίηση. Αλλά "μια μνεία μικρή κι ασήμαντη, του βασιλέως Καισαριώνος" είλκυσε την προσοχή του. Και μια που στα βιβλία δε βρήκε - ευτυχώς - για το θέμα στοιχεία και λεπτομέρειες, βάλθηκε "ελεύθερα να πλάσει μες στο νού του" το πρόσωπό του όπως το φαντάστηκε, κατά τα πρότυπα των ινδαλμάτων της επιθυμίας, κι όπως ξέρει η Τέχνη του να τα αποκαλεί:

*A, να ήρθες συ με την αόριστη  
γοητεία σου...*

Από 'δω και πέρα πια βρισκόμαστε μέσα στο συναρπαστικό χώρο της Ποίησης.

*...με φάνηκε που εμπρός μου στάθηκες· ως θα ήσουν  
μες στην κατακτημένην Αλεξάνδρεια  
χλωμός και κουρασμένος, ιδεώδης έν τη λύπη σου  
ελπίζοντας ακόμη να σε σπλαχνισθούν  
οι φαύλοι - που ψιθύριζαν το "Πολυκαισαρή".*

Το έργο του Καβάφη είναι άνισο - και ποιανού δεν είναι;

Πριν από 15 χρόνια, ένα περιοδικό είχε την πρωτότυπη έμπνευση να απευθύνει σε δεκατέσσερις ποιητές και συγγραφείς το ερώτημα: "Ποιο νομίζετε πως είναι το πιο αδύνατο από τα 154 ποιήματα του Καβάφη και γιατί;"<sup>19</sup>. Μου έκανε εντύπωση η οξυδέρκεια και η ευστοχία που επέδειξαν οι περισσότεροι στο "σκεπτικό" τους, με το οποίο έκριναν, υποστήριξαν και δικαιολόγησαν τις αξιολογήσεις και τις επιλογές τους. Ο καθένας βρήκε κάποιο αδύνατο ή δευτερότερο ή και κακό ποίημα.

Μπαίνουν, λοιπόν, στην άκρη καμιά δεκαπενταριά.

Ο Σεφέρης, εξάλλου, λέει για το "Che fece... il gran rifiuto"<sup>20</sup>: είναι "από τα ποιήματα του Καβάφη που μ' ενοχλούν πραγματικά. Πρώτα γιατί δε μου μεταδίδει κανένα αίσθημα· έπειτα γιατί άκουσα τόσους και τόσους να το απαγγέλλουν με το στόμφο εκείνων που δεν ξέρουνε τι λένε· θαρρείς πως ο καθένας μπορεί να το γεμίσει με όλα του τα ναι και τα όχι που του έλαχαν στο μεροκάματό του...".

(Παρενθετικά, σίγουρα το ποίημα αυτό δεν είναι και τόσο καλό. Όμως είναι περίεργο ο Σεφέρης να δείχνει αυτή την αντιπάθεια προς αυτό, δεδομένου ότι και ο ίδιος έχει γράψει αρκετά ποιήματα του ίδιου αλγεβρικού τύπου - για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία των μαθηματικών - π.χ. το πολυτραγουδημένο στα πούλμαν από τους εκδρομείς "Περιγιάλι το κρυφό" - που κατά σύμπτωση, ο τίτλος του είναι επίσης "Αρνηση" - είναι του αυτού αλγεβρικού τύπου με το "Che fece... il gran rifiuto". Το "πήραμε τη ζωή μας, λάθος" και το "αλλάξαμε ζωή" είναι το ίδιο απροσδιόριστα όσο και "το μεγάλο ναι" και "το μεγάλο το όχι" του Καβάφη. Κάθε δέκτης, και στη μια και στην άλλη περίπτωση, καλείται να κάμνει τη δική του "απροσδιόριστο ανάλυση" και να σταματήσει σε μια "αριθμητική τιμή" όποια προτιμάει, δηλαδή να δώσει τη δική του "ερμηνεία". Το ίδιο και για το "αδειανό πουκάμισο" της Ελένης, που δανείζεται από το Στησίχορο και τον Ευριπίδη, και άλλα).

Ο σοβαρός λόγιος Ζήσιμος Λορεντζάτος, διαπιστώνοντας στο έργο του Καβάφη "την απόσταση που χώριζε τον ποιητικό πυρήνα από τα ποιητικά φλουδία" γράφει ότι "το κέντρο ή αυτός ο ποιητικός πυρήνας" είναι "καμιά εικοσαριά ποιήματα συνολικά - δεν είναι περισσότερα - από τα οποία διακλαδώθηκαν όλα τα υπόλοιπα του συνολικού corpus"<sup>21</sup>. Απομένουν, λοιπόν, αρκετά ποιήματα, στα οποία πραγματοποιείται το θαύμα της Ποίησης, που "εκόμισε εις την Τέχνην" ο Καβάφης, και τα δώρισε στον κόσμο, για να τα χαιρόμαστε.

*Εδώ που έφτασες, λίγο δεν είναι·  
τόσο που έκαμες, μεγάλη δόξα.*

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Λέγοντας, εδώ, "δομές μη - νοηματικές" εννοούμε: σχετικά με νοήματα που συλλαμβάνονται και εκφράζονται μέσα στο γλωσσικό πεδίο, με γλωσσικά σημεία, και όχι ότι δεν έχουν κανένα νόημα. Και τα στοιχεία αυτά, μαζί με όλους τους άλλους εκφραστικούς τρόπους, που, τελικά, απαρτίζουν τη *Μορφή*, συντελούν στο να υπάρξει, να αναδυθεί το *νόημα του ποιήματος, ως ποιήματος, ως αισθητι-*

- κό νόημα, που είναι κάτι πλέον του "νοήματος" εκείνου που αποδίδεται "με άλλα λόγια", ή "με λιγότερα λόγια", και με την αλλαγή της σειράς των λέξεων. Μόνο που στο αισθητικό νόημα (το νόημα ενός ποιήματος, όπως και το αισθητικό νόημα μιας μουσικής ή ζωγραφικής σύνθεσης κλπ.) δε σημαίνει με λόγια, με λέξεις.
2. Τίμου Μαλάνου, *Ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης, ο άνθρωπος και το έργο του*, Τρίτη έκδοση, ΔΙΦΡΟΣ, σ. 167 κ.ε.
  3. Προσπαθούν να το δικαιολογήσουν, για λόγους αισθητικούς, ευφονίας. Αλλά τι ευφονία; Μάλλον κακοφονία είναι μια λέξη με τέσσερις συλλαβές, και στις τέσσερις με *έφιλον*, τέσσερις φορές παρούσα μέσα σε κείμενο οχτώ στίχων.
  4. Μαλάνος, ό.π., σ.σ. 105, 272, 116 κ.ε.
  5. Μαλάνος, ό.π., σ. 144 κ.ε.
  6. Ο Ε. Π. Παπανούτσος στη μελέτη του *Ο διδακτικός Καβάφης*, που πάνει πάνω από 100 σελίδες στο βιβλίο του *Παλαμάς - Καβάφης - Σικελιανός*, ΙΚΑΡΟΣ 1971, σ. 122 κ.ε. εξετάζει συστηματικά και αναλύει τα διδακτικά-γνωμικά ποιήματα του Καβάφη, έχοντας τη γνώμη ότι "ο διδακτικός είναι ένας δεσπόζων τόνος μέσα στην καθαφική ποίηση - αυτός που πιθανότητα έδωσε τη μορφή και προσδιόρισε το ύφος της σ' ότι έχει πιο χαρακτηριστικό και ιδιόρρυθμο" (σ.129).
  7. Ζήσιμος Λορεντζάτος, *Μικρά αναλυτικά στον Καβάφη*, ΙΚΑΡΟΣ 1977, σ. 26.
  8. Μαλάνος, ό.π., σ. 125.
  9. Μαλάνος, ό.π., σ. 126.
  10. Μαλάνος, ό.π., σ. 126.
  11. Μαλάνος, ό.π., σ. 129.
  12. Μαλάνος, ό.π., σ. 131.
  13. Μαλάνος, ό.π., σ. 142.
  14. Πράγμα που δε συμβαίνει, ως επί το πλείστον, στον Πάουντ και στον Έλιοτ - και στο Σεφέρη, για τα χωρία που υπαινίσσονται ή δανείζονται. Εκεί προϋποτίθεται η εξωφρενική αξίωση ο αναγνώστης να έχει αποθηκεύσει στη μνήμη του λεπτομέρειες από του κόσμου τα βιβλία, και να μπορεί να τις ανακαλεί σε πρώτη ζήτηση.
  15. Μαλάνος, ό.π., σ.σ. 122, 173.
  16. Μαλάνος, ό.π., σ. 170.
  17. Βλ. Μαλάνο, ό.π., σ. 155 κ.ε.
  18. Οι φράσεις σε εισαγωγικά στην παράγραφο αυτή είναι από σχόλια του ίδιου του Ποιητή. Βλ. Μαλάνο, ό.π., σ. 216-217.
  19. Περιοδικό η *λέξη*, αρ. 23, Μάρτης-Απρίλης '83, σ. 398 κ.ε.
  20. Γνώμη που συμμερίζεται και ο Γ.Π. Σαββίδης, Βλ. Γ.Π. Σαββίδης, *Εφήμερον σπέρμα* (1973-1978) Ερμής, Αθήνα 1978, σ. 18.
  21. Ζήσιμος Λορεντζάτος, *Μικρά αναλυτικά στον Καβάφη*, Ικαρος, 1977, σ. 18.

## ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

Κ. Παλαμάς

Οι κειμενικές λειτουργίες στη γλώσσα της ποίησης  
του Κ. Παλαμά

Η ποίηση, όπως είπε η κ. Α. Κατσίκη-Γκίβαλου, ξεσκεπάζει όλο το βάθος της γλώσσας και η γλώσσα αναδείχνει όλο τον πλούτο της ποίησης. Πράγματι η γλώσσα του Παλαμά είναι χυμώδης, βγαίνει από μια εσωτερική αναγκαιότητα για να εκφράσει αυτό που συγκλονίζει τον ποιητή ως ιδέα, ποιητική εικόνα, σύμβολο και αλληγορία. Είναι μια γλώσσα που έρχεται κατ' ευθείαν από τη δημοτική μας παράδοση και την Επτανησιακή ποίηση. Έτσι, είτε μιλάει για τη / *μούλα πεισματάρα στείρα*. / *Συ κι Εγώ, τα δυο μια Μοίρα!*, είτε για το *αξεδιάλυτο / ύπνου αζύπνητου χρυσόνειρο*, είτε για το *Μάης μήνας σας προσμένει* φαίνεται ότι διαλέγεται με το δικό του εσωτερικό και δημιουργικό τρόπο με τους ανώνυμους δημιουργούς και τους επώνυμους που αναφέρει συχνά στο έργο του, αρχίζοντας από τους Βαλαωρίτη, Σολωμό, Κάλβο και άλλους.

Η ποίηση και η γλώσσα στον ποιητή Κ. Παλαμά συγκινεί, αισθητοποιεί, αγκαλιάζει την ουσία του ελληνισμού και τη ελληνικότητα. Αυτό δίνεται άλλοτε με ποιητικές εκφράσεις πρωτόγνωρης εικονιστικής σύλληψης, όπως: *ταξίδι ουρανοπόρο, αβυσσόθρεφτα φτερά*, και άλλοτε με στίχους δωρικούς που αγκαλιάζουν με τη γλωσσική και σημασιολογική τους πληρότητα όλη την ουσία της ελληνικής φυλής, όπως: *Έρμη, σκλάβα, πικρή Ρωμιούσνη*. Άλλοτε ο ποιητής απευθύνεται στον αναγνώστη / μελετητή της ποίησής του με ένα τρόπο άμεσο και οικείο στη δημοτική, τη δική του γλώσσα, μια γλώσσα που την ταυτίζει με τη μουσική και την πηγαία δημιουργία, μια γλώσσα που γίνεται η μούσα της έμπνευσής του, όπως:

*Κι από των άσοφων σοφών τα καταφρόνια πήρα  
και μέστωσα τη γλώσσα σου και τη μιλώ κ' εγώ.  
Γιατί μ' αρέσει η γλώσσα σου, γιατί μ' αρέσει εμένα,*

*σαν κάποια αργά ανεβάσματα σε κάποια ορθά βουνά.  
Γιατί μ' αρέσει η γλώσσα σου, τα λόγια της ευφραίνουν  
των αηδονιών τα ονειράτα μαγεύουν και πηγαίνουν  
με τους Πηγάσους των ηρώων και των τραγουδιών.*

(Ασκραίος)

Η γλώσσα στην ποίηση του Κ.Π. δεν έχει το ακριβοζύγιασμα που έχει η γλώσσα του Δ. Σολωμού. Στη γλωσσική πρόταση του Κ. Παλαμά έχουμε τη γλωσσική περισσότητα που διαπλέκεται με την ποιότητα. Ο ποιητής μας οδηγεί σε ένα λεκτικό χείμαρρο με λέξεις που αντλεί από τη διαχρονική εξέλιξη και από τη συγχρονική κατάσταση της ελληνικής γλώσσας δίνοντας τη δική του σφραγίδα και δημιουργώντας το δικό του αισθητικό αποτέλεσμα. Ο Κ.Π. εκμεταλλεύεται την ευλυγισία της νεοελληνικής και γίνεται εξαίσιος γλωσσοπλάστης, φτιάχνει λέξεις που άλλοτε γίνονται κτήμα του λαού και άλλοτε είναι τόσο αναπάντεχες δημιουργίες, που βγαίνουν από την πηγή της γλώσσας για να υπηρετήσουν το βάθος της ποιήσής του.

Επιχειρώντας μια κειμενική προσέγγιση στο έργο του Κ. Παλαμά στο "Δωδεκάλογο του Γύφτου", παρατηρούμε ότι αξιοποιεί στο έπακρο τους κειμενικούς παράγοντες της συνοχής και συνεκτικότητας (Cohesion and Coherence)<sup>1</sup> με τη μορφή της επαναδίπλωσης λέξεων ή φράσεων ή και ολόκληρων στίχων. Η επανάληψη πέρα από το γραμματικό επίπεδο και το επίπεδο του περιεχομένου επαυξάνει την πληροφορικότητα είτε παραθέτοντας νέα στοιχεία, είτε προεκτείνοντας κάποια χαρακτηριστικά και πανανθρώπινες αξίες. Η καταστασιακότητα (Situationality)<sup>2</sup> δίνεται σε σχέση με τις εξωκειμενικές αναφορές, με το κοινωνικό περιβάλλον ή με ένα καταστασιακό τύπο που επηρεάζει τις γλωσσικές επιλογές, όπως αυτές εμφανίζονται στο κείμενο με τις επιλογές / αναφορές σε πρόσωπα και πράγματα, με τα ρήματα (χρόνοι, εγκλίσεις, επιρρήματα) και με τους ρητορικούς τρόπους. Μέσα στον οίστρο του ποιητικού λόγου δε φαίνεται να υπάρχουν στοιχεία που να στερούν την επικοινωνία και κατά συνέπεια την αποδοχή του δέκτη. Άλλωστε με όλα τα κειμενικά και παρακειμενικά<sup>3</sup> στοιχεία (προμετωπίδες, αφιερώσεις, χρονολογίες) ο ποιητής προετοιμάζει το δέκτη, επικοινωνεί μαζί του



με όλα τα μέσα που του παρέχει η γλώσσα και η γραμματική των σημείων στίξης. Ακόμα και το διακειμενικό στοιχείο, όπου υπάρχει, είτε ως επίδραση, είτε ως έμμεση βιωματική κατάσταση (έφερε ολέθρου χάλασμα/ σκελέθρου απομεινάρι από το ποίημα Μ.Ασία-Θράκη, θυμίζει στίχους από τις στροφές 80, 81 του Εθνικού Ύμνου του Δ. Σολωμού) υπηρετούν την πρόθεση του ποιητή μέσα από την ποιητική του γλώσσα να επικοινωνήσει, να συγκινήσει και να δημιουργήσει κλίμα αμεσότητας με το δέκτη/ ακροατή/ αναγνώστη καθώς του μιλάει έμπλεως συναισθημάτων με τη συγκινησιακή χρήση της δημοτικής γλώσσας για πράγματα δικά του, γραικικά.

Πολλές φορές τα αξιώματα της επικοινωνίας<sup>4</sup>, όπως έχουν διατυπωθεί από τον Grice φαίνεται ότι παραβιάζονται στο ποιητικό κείμενο γι' αυτό διερευνώνται σε υπερπροτασιακό επίπεδο (σαφήνειας και καθαρότητας του λόγου) ή γίνεται αποδεκτή η σύμβαση της αμφισημίας αφού πρόκειται για ποιητικό κείμενο (αξίωμα της συνάφειας).

Από τα ακόλουθα παραδείγματα φαίνεται ότι η συνοχή υπηρετεί και άλλους παράγοντες της κειμενικής λειτουργίας, π.χ.

*Και είταν ώρα μελιχρότατη,  
και είτανε χυμένο ολόγυρα  
κάτι πιο χαϊδευτικό  
κι από τ' αεράκι  
[.....]  
Κι από τ' αεράκι·  
και είταν πέρα κάτου σε μια γη,  
σε πηγή λαών και χρόνων·*

και είτανε στη Θράκη. (Σύνδεσμος και, η φράση και είταν ή είτανε από το Δωδεκάλογο του Γύφτου, σελ. 303-307).

Η συνοχή λειτουργεί σε γραμματικό, ψυχολογικό και πληροφοριακό επίπεδο, δηλαδή σε επίπεδο σημασιολογίας και πραγματολογίας. Ο κειμενικός της ρόλος, σύμφωνα με τους παράγοντες της κειμενογλωσσολογίας των Beaugrande-Dressler, έχει σχέση με τη συνεκτικότητα και την προθετικότητα του ποιητή

και την αποδεκτότητα του δέκτη, όπως φαίνεται και από τα ακόλουθα, π.χ.

*Και είτανε, η πανώρια, δυο γιαλών  
[.....]  
κ' είσουν εσύ, Πόλη, ω Πόλη!  
Και είτανε της γης το περιβόλι,  
[.....]  
και είταν όπου από τα πέρατα του κόσμου*

Στα αποσπάσματα που ακολουθούν δίνονται πληροφορίες κειμενικές, διακειμενικές και εξωκειμενικές και μέσα από τη λέξη-σύμβολο και τη λέξη-αναφορά γίνεται αναγωγή σε ιστορικά φορτισμένες έννοιες με τη συγκινησιακή χρήση της γλώσσας. Πρόκειται για γλωσσικές επιλογές που αναδίδουν με το ξεχωριστό ύφος γραφής το δικό τους αισθητικό αποτέλεσμα και έτσι το σύστημα της γλώσσας από σύστημα επικοινωνίας γίνεται ποιητική γλώσσα και ποίηση της γλώσσας. Συνεπώς οι κειμενικοί παράγοντες δίνουν τη συνολική φυσιογνωμία του κειμένου όχι μόνο ως σύνολο λέξεων, εικόνων, προτάσεων, στροφών και ποιημάτων, αλλά ως έκφραση της ανθρώπινης ψυχής, ως βιωματική και συναισθηματική κατάσταση που κατευθύνει το δέκτη σε μια ή πολλαπλές αναγνώσεις του πάντα φρέσκου ποιητικού λόγου.

Ο παρατακτικός και υποτακτικός λόγος, η επανάληψη σε συνδυασμό με την έλλειψη ή την υποκατάσταση λειτουργούν στο ποιητικό κείμενο ως πατήματα, ως βήματα-αναβαθμοί λόγου και ψυχής, όπου σταδιακά εκκενώνεται μια άλλης ποιότητας ενέργεια και αισθητικό αποτέλεσμα. Η ποιητική και ο φιλοσοφικός στοχασμός που διαπερνά την ποίηση του Κ. Παλαμά αποτελεί στοιχείο συνεκτικότητας, καθώς ο ποιητής με την πρόληψη/ προφητεία αναφέρεται στα μελλούμενα, διαπλέκοντας το παρόν με το παρελθόν και το μέλλον. Έτσι η ποιητική γλώσσα του Κ.Π. πληροί όλους τους όρους της κειμενογλωσσολογίας, αλλά και της λογοτεχνίας στα πλαίσια του ποιητικού λόγου. Έντονη είναι η συγκινησιακή χρήση της γλώσσας (Richards), η συναισθηματική φόρτιση που δηλώνεται με την κτητική προ-

σφώνηση, με τη γραμματική των στοιχείων στίξης, (θαυμαστικό, παύλες, κόμματα), με τα γραφηματικά και γραφολογικά στοιχεία της γλώσσας (αρχικό κεφαλαίο γράμμα, κεφαλαιογράμματα γραφή, με τη λέξη-στίχο) και με την επιλογή της περισότητας και της λαϊκής λέξης, π.χ.

*Κ' η ψυχή σου, ω Πολιτεία,*

.....  
*ω Ψυχή, και των αδόξαστων αγώνων.  
Κ' η Ψυχή σου, Πολιτεία, καταραμένη,  
δε θα βρη ν' αναπαυτή.*

*Του Κακού τη σκάλα από σκαλί  
σε σκαλί θα τηνε κατεβαίνει,*

.....  
*Κ' η Ψυχή σου, Πολιτεία,*

.....  
*Και θα φύγεις από το σάπιο το κορμί,  
ω Ψυχή παραδαρμένη από το κρίμα,*

.....  
*ω Ψυχή παραδαρμένη από το κρίμα!!  
Και θ' ακούσεις τη φωνή του λυτρωτή,  
θα γδυθείς της αμαρτίας το ντύμα,*

.....  
*και μην έχοντας πιο κάτου άλλο σκαλί  
να κατακυλήσεις πιο βαθια  
στου Κακού τη σκάλα, -  
για τ' ανέβασμα ξανά που σε καλεί  
θα αισθανθείς να σου φυτρώνουν, ω χαρά!  
Τα φτερά,  
τα φτερά τα πρωτινά σου τα μεγάλα!*

(Δωδεκάλογος, Η, σελ. 398-400).

*Ζωή! Δεν είναι τίποτε γλυκύτερο στον κόσμο  
απ' την πεντάμορφη ζωή, την ηλιοφωτισμένη!*

.....

*Ζωή και όπας κι α δείχνεσαι, Ζωή κι ό,τι κι ας είσαι,  
Χαρά σ' εσέ, δόξα σ' εσέ κι αγάπες και τραγούδια!  
Ζωή! Δεν είναι τίποτε για μας έξω από σένα.*

.....  
*Για μας δεν είναι άλλη ζωή, δεν είναι κόσμος άλλος  
παρά η ζωή που βλέπουμε κι ο κόσμος που πατούμε.*  
(Τάφοι του Κεραμεικού).

Αξιοποίηση του γραφηματικού στοιχείου, π.χ.

*Κόκκαλα πάτρια ΜΕΣΑ ΜΑΣ  
θαφτά και ιερά! ΜΑΖΙ ΜΑΣ  
και που σεισμοί μας τίνανζαν,  
οι εφέστιοι πάντα θεοί μας!  
Πολίτες, ας τη χτίσουμε  
και οπλίτες ΕΔΩ και όλοι  
του ονείρου ΕΔΩ την Πόλη  
με την Αγιά Σοφιά!*

(από το τραγούδι Γνώμες, καρδιές, όσοι Έλληνες).

Αρκετές φορές χρησιμοποιείται η ρητορική της επαναδίπλωσης και το σχήμα εκ παραλλήλου, όπως στα ακόλουθα παραδείγματα, όπου η παράταξη, η συνοχική και μεταβατική επαναδίπλωση δομημένη οργανικά στο κείμενο λειτουργεί στο συγκείμενο και το υπερκείμενο σε επίπεδο συνοχής, συνεκτικότητας, πληροφορικότητας και προθετικότητας, π.χ.

*Και είταν ως να πλέκονταν  
και είταν ως να λύνονταν*

*Και είταν σαν από μακρότατα,  
και είταν σαν από μερόνυχτα*

.....  
*Λίγο λίγο και την έγνοια,  
λίγο λίγο και τη γνώμη,  
κ' ύστερα και κάθε μνήμη,  
κ' ύστερα και καθ' ελπίδα, (σελ. 306).*

*δεν τους φέρανε οι αρμάδες*

.....  
*δεν τους φέρανε οι αρμάδες!*

(Δωδεκάλογος, σελ. 305).

Αξιοπρόσεχτο είναι ότι πολλοί εκφραστικοί τρόποι στην ποίηση του Κ. Παλαμά θυμίζουν την παραστατικότητα και τη δράση του δημοτικού τραγουδιού και τις επιβλητικές παρομοιώσεις του Όμηρου. Δηλαδή, παρατηρείται ανάπτυξη/περισσότερα ποιητική του πρώτου σκέλους με το οποίο γίνεται η παρομοίωση και η λακωνικότητα του δεύτερου σκέλους, π.χ.

*Σαν έρθει από βροχόνερο μανιωμένο ποτάμι  
και πλημμυρίσει και χυθή και πελαγώσει ο κάμπος  
και συνεπάρει τα δεντρά και τα σπαρτά σκεπάσει,  
κι οπόχει την καλύβα του κατάμεσα του κάμπου  
ξυπνώντας νύχτα ανέλπιστα βουιτό χαμού γρικήση  
και δεν μπορεί να πάει μπροστά και μήτε πάει και πίσω  
γιατί μπροστά είναι κύματα και ρέματα είναι πίσω,  
Και αγνίζει μπροστά και βουβαίνεται και τρέμει  
και απομένει,-*

*στου λυτρωμού την πόρτα ομπρός όμοια λαός ο σκλάβος  
αγνίζει και βουβαίνεται και τρέμει και απομένει.*

*Απάντεχο το μπόδισμα του ακριβογιού της χήρας!*

στίχοι 5-15, σελ. 17 (Η Φλογέρα του Βασιλιά).

*Σαν αγριέψει η θάλασσα και σηκωθεί η φουρτούνα  
και το καράβι πάη κ' η ξέρα τρίψαλο το κάμη  
κ' οι ταξιδιάτες μαζωχτούν έρμοι σε μια βαρκούλα  
και φέρνονται και δέρνονται μερόνυχτα και πάνε  
και μιν απέραντη ερημιά μαύρου νερού τους τρώει,  
κ' έξαφνα απάντεχα, βαθιά λευκό πανί αντικρύσουν  
που όλο σαλεύει, ανοίγεται, κ' έρχεται και σιμώνει,  
δε χαίρονται τέτοια χαρά, με τέτοιο δε μεθάνε  
μεθύσι, δεν τα δέρνουνε τα γύρω τους με τέτοιο  
βουιτό πανηγυριώτικο, τα χέρια δεν υψώνουν  
προς τα ουράνια ολόκαρδα, δεν τραγουδάν τη νίκη,*

*σαν τη βοή και τη χαρά και τη γιορτή του κόσμου  
που ο γιός του ξαναδόθηκε, που νίκησε ο λεβέντης.*  
Στ. 30-42, σελ. 21-22 (Η Φλογέρα του Βασιλιά).

Το αισθητικό αποτέλεσμα πετυχαίνεται και με τα υλικά στοιχεία της γλώσσας, όπως είναι ο ήχος, οι φωνολογικές εναλλαγές και οι συνηχήσεις.

Έτσι η γλώσσα της ποίησης με την επιλογή και την απόκλιση και η ποίηση της γλώσσας, συγκροτούν το ύφος<sup>5</sup> του ποιητή, π.χ.

*Μαύρη Μούλα εσένα δε σε μοίρανε  
του πατέρα σου η αρχόντισσα η μοίρα  
.....  
και του δούλου δούλα εγώ δεν είμαι!  
Το γνωρίζω, μαύρη μούλα μου, είς' εσύ!  
..... δυο μοίρες,  
(σελ. 310).*

Η διαλογικότητα ή έμμεση διακειμενικότητα είναι ένα άλλο στοιχείο που φανερώνει τη δημιουργική γλώσσα της ποίησης, που ανασημασιοδοτεί στο νέο γλωσσικό πλαίσιο ποιητικά μοτίβα και εκφράσεις γνωστές από άλλους ποιητές ή από τη συνολική λογοτεχνική παράδοση, π.χ.

*Κ' η περιπαίχτρα σάλπιγγα μεσουρανίς πετειέται.*  
(Δ.Σολωμός, *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, Σχεδ. Β')

*την περιπαίχτρα σάλπιγγα*  
(*Κ.Π. Μ.Ασία Θράκη*).

Τώρα είν' η άνοιξη κι ο Μάης/ τώρα το καλοκαίρι, τώρα/ κι ο ξένος βούλεται στον τόπο του να πάει, σελ. 376 (επίδραση από το δημοτικό τραγούδι).

Μπορούν ακόμα να εντοπιστούν πολλά κοινά σημασιολογικά πεδία και λεκτικά στοιχεία στην ποίηση του Κ.Π. και του Δ.Σ., π.χ. η λίμνη, η ψυχή, η σιωπή, ο έρωτας, ο θάνατος, ο πει-

ρασμός, η αγάπη, ή λέξεις από το Δωδεκάλογο του Γύφτου, όπως: την άβυσσο Γ' 5η στρ. σ. 330, τ' άνθρα Ε', στ. 23, 352, χλωρό κ' ολάνθιστο Ζ', στ. 9, σελ. 367, ολούθε, λούλουδα Ζ', στίχοι 10, 28, σελ. 375, λαλούμενα Θ', στ. 29, σελ. 406, αλαφροϊσκιωτος (Ασκραίος) κ.ά., τα οποία δίνονται με ποιητική άρθρωση ξεχωριστή από τον κάθε ποιητή.

Πρέπει να επισημανθεί ότι εκείνο που έχει σημασία διαβάζοντας Κ. Παλαμά είναι η απόλαυση του ποιητικού λόγου και αυτό συντελείται αν φτάσουμε, στο "λαμπρό ύψος του σημαίνοντος"<sup>6</sup>, όπως λέει ο Barthes.

Τέλος, θα μπορούσε να προστεθεί ότι το μεγαλείο της ποιητικής γλώσσας φαίνεται και στην αναδόμηση των γνωστών γλωσσικών στοιχείων, που η επιτυχία της ανακατασκευής αναδίδει ένα ξεχωριστό αισθητικό αποτέλεσμα, καθώς η γλώσσα της κοινότητας, η καθημερινή λέξη, η λέξη απόκλιση και επιλογή γίνεται ποιητική στα χέρια του επιδέξιου τεχνίτη του λόγου και δημιουργού, του ποιητή της ποίησης της γλώσσας και της γλώσσας της ποίησης. Ενδεικτικοί για την επιτυχή αναδόμηση του γλωσσικού υλικού, των αξιών, του πολιτισμού και της συγκινησιακής χρήσης της γλώσσας, σύμφωνα με το Γ. Σεφέρη και το Richards ή για τη βιωματική χρήση της γλώσσας και την ποιητική γραμματική, δηλαδή την ποιητική ανασυγκρότηση των γλωσσικών στοιχείων σύμφωνα με το Jakobson, είναι οι ακόλουθοι στίχοι:

*π.χ. Έβγαλε διάτα ο Κρούταγος, της Βουργαριάς ο τσάρος.  
(Η Φλογέρα του Βασιλιά, στ. 1, σελ. 15)*

*Τα ωραία νησιά, τα τραγικά νησιά, τα εννιά ερημονήσια,  
(στ. 1, σελ. 36 Η Φλογέρα του βασιλιά).*

*..... Η μεγαλοσύνη  
στα έθνη δε μετριέται με το στρέμμα,  
με της καρδιάς το πύρωμα μετριέται  
και με το αίμα.*

(Βωμοί, 8).

Συνεπώς η ποίηση μπορεί να είναι ένα φαινόμενο της γλώσσας σύμφωνα με το M. Bakhtine<sup>7</sup>, αλλά η γλώσσα μόνη της δεν κάνει την ποίηση, χρειάζεται ο δημιουργός για να υφάνει τη γλώσσα με την ποίηση και να πλουμίσει την ποίηση με τη γλώσσα.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Beaugrande-Dressler, *Introduction to Text Linguistics*, pl. Longman, London and N. York, 1983 and Halliday-Hasan, *Cohesion in English*, pl. Longman, Ltd, London, 1976 and Teun Van Dijk, *Text and Context, "Coherence"*, pl. Longman, London and N. York, 1980.
2. Κουτσουρέλου-Μίχου, *Η Γλώσσα της Διαφήμισης, "Κειμενικοί Παράγοντες"* εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1997, σελ. 203 κ.ε.
3. M. Delcroix-F. Hallyn, *Εισαγωγή στις σπουδές της Λογοτεχνίας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1997, σελ. 165.
4. Π. Παπαϊωάννου, *Γλωσσολογικές Προσεγγίσεις στη Διδασκαλία της Λογοτεχνίας, "Η Προθετικότητα, αξιώματα της επικοινωνίας"*, εκδ. Τομές, Αθήνα 1995, σελ. 20-30.
5. S.W. Turner, *Stylistics*, pl. Penguin, New York, Australia, 1973 and A. Greimas, *Du Sens, édition du Seuil, Paris, 1970* and Γ. Μπαμπινιώτης, *Γλωσσολογία και Λογοτεχνία*, εκδ. Μαυρομάτης, Αθήνα, 1991.
6. R. Barthes, *Η Απόλαυση του Κειμένου*, εκδ. Ράππα, Αθήνα, 1977, σελ. 108
7. M. Bakhtine, *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1980, σελ. 19, 90, 131.



## ΣΥΖΗΤΗΣΗ

### Α. ΣΤΕΦΑΝΟΥ (στο Μ. Λαμπρίδη)

Το πρώτο που ήθελα να πω είναι στο τελευταίο που ακούσαμε, είναι "τα *Εννιά, τα ωραία νησιά, τα Εννιά νησιά, τα τραγικά ερμονήσια*". Δεν έχει "τα *τραγικά τα ερμονήσια*", θα ήταν, φαντάζομαι, *lapsus linguae* της κυρίας που μίλησε τώρα πρίν. Δεν υπάρχει άρθρο εκεί πέρα. Λοιπόν, στον κ. Λαμπρίδη. Πάρα πολύ χάρηκα ακούγοντας και τον κ. Λαμπρίδη να λέει ότι δεν μας χρειάζεται κανένα, τίποτα από τα κατάλοιπα του Καβάφη και κακώς τα έχουμε τόσο πολύ αναδειξει, κατά κάποιο τρόπο. Αυτά που ήθελε ο ποιητής, αυτά θα πρέπει να τα σεβαστούμε και να τα αφήσουμε αυτά που είναι. Αυτό είναι το ένα. Θα έλεγα, ακόμη, όμως ότι η γλώσσα του Καβάφη δεν νομίζω ότι είναι η γλώσσα που μιλούσαν οι Έλληνες της Αιγύπτου, δεν τη μιλούσαν έτσι τη γλώσσα οι Έλληνες της Αιγύπτου, είναι πιο πολύ κωνσταντινοπολίτικα, βεβαίως, ασφαλώς με την επίδραση την αθηναϊκή που διέκρινε ο κ. Λαμπρίδης, πολύ σωστά. Αλλά μου φαίνεται ότι είναι τα πολιτικά που μιλάει πιο πολύ ο Καβάφης, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο και πάντως όχι τα ελληνικά των Αιγυπτιακών Ελλήνων. Δε μου φαίνεται καθόλου, τουλάχιστον, από πολλά που έχω κι εγώ έτσι ακούσει και συγκρατήσει. Το επόμενο που ήθελα να πω: Στην αρχή της εισηγήσεώς του ο κ. Λαμπρίδη είχαμε την αναφορά στον ορισμό εκείνο του Ρίτσαρντς ότι "ποίηση είναι η συγκινησιακή χρήση της γλώσσας". Νομίζω ότι έλειψε κάτι απ' αυτό τον ορισμό που μας έδωσε κι ο κ. Λαμπρίδης. Ο πλήρης ορισμός του Ρίτσαρντς είναι: "ποίηση είναι η ύψιστη μορφή της συγκινησιακής χρήσης της γλώσσας".

### Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ

Πάντως έδωσε παραδείγματα όπου υπάρχει η ύψιστη συγκινησιακή λειτουργία.

### Α. ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Αυτό ακριβώς έρχομαι τώρα να πω. Ότι το ζήτημα είναι όχι, φυσικά, εάν παραλείψουμε την "ύψιστη" και μείνουμε στη συ-

γκινησιακή χρήση της γλώσσας, τότε θα έπρεπε η μεγαλύτερη συγκίνηση να είναι το μεγαλύτερο ποίημα κλπ., κλπ., όλα τα άτοπα, εκείνα που ακολουθούν. Το θέμα είναι πώς γίνεται αυτή η ανύψωση κάθε φορά, και εδώ πέρα ακριβώς πάλι πολύ ευχαριστήθηκα να ακούσω αυτό το πεζό κείμενο, που μας διάβασε μετά *"τις ιδανικές φωνές και αγαπημένες"*, διότι εκεί πέρα πραγματικά είδαμε να γίνεται ανύψωση της γλώσσας. Νομίζω, βέβαια, ότι υπάρχει τρόπος αυτό να το δούμε περισσότερο συστηματικά, μεθοδικά και να το στριμώξουμε κατά κάποιο τρόπο, περισσότερο, αλλά, φυσικά, είχαμε αυτήν την άμεση αίσθηση του τί γίνεται. Θα 'λεγα ακόμη ότι το "Απολείπει ο Θεός Αντώνιον" ενδεχομένως, σπερματικά βρίσκεται και σε κείνο το πεζό, γιατί μιλάει και για μουσική εκείνο το πρώτο πεζό.

#### **Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ**

Όχι τον Πλούταρχο, εννοείτε το κείμενο του Καβάφη.

#### **Λ. ΣΤΕΦΑΝΟΥ**

Όχι τον Πλούταρχο, είναι άλλη ιστορία του Πλούταρχου. Όμως πεζολογία σε στίχους είναι κάτι που με ενοχλεί, όπως, ας πούμε, με ενόχλησε χθες ο *Ερωτόκριτος* ως μυθιστόρημα. Η πεζολογία σε στίχους κλπ., αυτά είναι τελείως υποκειμενικές μου αντιδράσεις. Και ακόμα ήθελα το τελευταίο να πω. Ότι δεν ξέρω, δεν είμαι βέβαιη για την ανάγνωση του κ. Λαμπρίδη, αν στο *"μακρυνά στα εφηβικά μου χρόνια κείται"*, αν είναι το "κείται", το πιο σημαντικό, ή το "μακρυνά", ή το "εφηβικά", δηλαδή, ο τάφος αυτός τον οποίο πολύ ωραία, φυσικά ανακαλεί το "κείται", όλα αυτά, δεν ξέρω είναι: "μακρυνά στα εφηβικά μου χρόνια κείται" ή αν είναι: "μακρυνά στα εφηβικά μου χρόνια κείται".

#### **Θ. ΝΑΚΑΣ (στο Μ. Λαμπρίδη)**

Θέλω να συμφωνήσω σε ορισμένα σημεία πιο πολύ με την κα Λ. Στεφάνου παρά με τον κ. Λαμπρίδη. Πράγματι αυτά τα στοιχεία, που τα ξεχωρίζουμε κι εμείς ως ιδιωματικά, είναι κωνσταντινοπολίτικα, η μάνα του Καβάφη ήταν κωνσταντινοπολίτισσα, γ.π. το "με φαίνεται που" ως προς το "με".

### **Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΑΗΣ**

Νομίζω, δεν έδωσε ιδιαίτερη έμφαση σ' αυτό το πράγμα ο κ. Λαμπρίδης απλώς είπε τι ελέγετο περίπου....

### **Θ. ΝΑΚΑΣ**

Ξέρουμε ότι έχει χυθεί πολύ μελάνι, και στο τρίτο συμπόσιό μας, ο Κολακλίδης ο αείμνηστος, είχε αναφερθεί εξονυχιστικά σ' αυτό το θέμα. Πάλι εδώ συμφωνώ με την κα. Λύντια Στεφάνου, στην αντίδρασή μου, στην έμφαση που έδωσε ο κ. Λαμπρίδης στα πεζολογικά στοιχεία. Κατ' επανάληψη μίλησε για πεζολογικά στοιχεία και άρα όχι ηδυσμένο λόγο στον Καβάφη, για μεταστοιχείωση του πεζού, που, εννοείται, λείπει απ' τον Καβάφη, για σκέτη πεζολογία, είτε με εκφράσεις που ακούσαμε στην ομιλία του. Νομίζω, όμως, ότι το μεγάλο μάθημα του Καβάφη έγκειται σε πολλά άλλα και στο ότι μας έδειξε πώς ακριβώς πεζολογικά στοιχεία, όταν συνδυάζονται, παράγουν ποιητικό αποτέλεσμα. Και υπήρξε μια ρωγή, επιτέλους, σ' αυτή τη διάκριση που τη θεωρούσαν παλιά σαφή, σαφέστατη, χωρίς διαπερατότητα ανάμεσα σε λέξεις ποιητικές και σε λέξεις μη ποιητικές και νομίζω ότι έχει πλέον αποδειχθεί ότι το "φαρί" και το "άτι", ακόμα και τα σύνθετα του Παλαμά "χρυσόνειρα" ακούσαμε πριν και "νεραϊδοπλουμισμένα" δεν είναι πάντοτε παραγωγή ποιητικού αποτελέσματος. Ειδικά μάλιστα όταν αυτά τα πεζολογικά στοιχεία μπαίνουν σ' αυτή την σκηνοθεσία, όπως πολύ ωραία τη χαρακτήρισε, μια σκηνοθεσία, ένα πλαίσιο, δηλαδή συγκεκριμένο για την συγκίνηση που δανείζεται ο Καβάφης από την ιστορία, από τη φιλοσοφία και όχι τη συστηματική φιλοσοφία, από την πρακτική και ηθική φιλοσοφία ενός Πλούταρχου, κάτι ακριβώς που έκανε τον Σεφέρη, ως προς την εύρεση αυτής της αντικειμενικής συστοιχίας να παραλληλίσσει τον Καβάφη με τον Έλιοτ. Και τέλος, ακόμα και η ποιητικότητα της απόκλισης στη γλώσσα είναι ένα μάθημα που παίρνουμε απ' τον Καβάφη, διότι, το έχουμε βέβαια ξαναπεί και σε άλλα συνέδρια: ως σκεφτούμε τι γίνεται με την αποκατάσταση του ορθού "επίστρεφε" στο συγκεκριμένο ποίημα: πρόκειται για καταστροφή της ποίησης.

### **Κ. ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ** (στο *Μ. Λαμπρίδη*)

Θα ήθελα να μιλήσω για πολλά και διάφορα αλλά ξέρω ότι κι η ώρα έχει περάσει και ότι η αντοχή του κοινού πέρα από ένα ορισμένο σημείο εξαντλείται. Επομένως, δεν θα πω αυτά που ήθελα, θα πω μόνον ότι δε συμφωνώ με τον κ. Λαμπρίδη ότι από το 1900 και πέρα ο Καβάφης έχει γράψει τα καλά του ποιήματα, διότι ήδη το 1896 έχει γράψει τα "Τείχη", τα οποία είναι ένα ποίημα πυρηνικό της όλης ποίησής του. Επίσης, δε θα συμφωνήσω ότι τα ποιήματά του είναι μικρά πάντα, διότι στην τελευταία φάση του ο Καβάφης γράφει μεγάλα ποιήματα και φέρνω ως παράδειγμα το "Μύρης, Αλεξάνδρεια" που είναι ένα ποίημα αφηγηματικό. Δε θα πω περισσότερα διότι ακριβώς η ώρα έχει εξαντληθεί και πρέπει να μιλήσει κι άλλος.

### **Ν. ΛΕΒΕΝΤΗΣ** (στους *Μ. Λαμπρίδη και Χρ. Αλεξίου*)

Με χωρίζουν αρκετά πράγματα απ' την ανάλυση, την εμβριθή πάντως του κ. Λαμπρίδη, αλλά θα ήθελα, κατά κάποιο τρόπο, να επικεντρώσω όλη μου την αντίθεση σε μια φράση. Αν είχε προσέξει, μέσα στα πεζά του Καβάφη, υπάρχει μια έκφραση, η οποία συνιστά το αισθητικό του ιδεώδες. Λέγεται "διανοητική συγκίνηση", δηλαδή, αντί να διαβάξει τον Καβάφη, όπως θα διάβαζε τον Πολέμη ή τον Δροσίνη, εάν πλησίαζε με τον τρόπο του αισθητικού ιδεώδους, το οποίο ο Καβάφης όπως ήταν ακριβολόγος, το έχει κρυσταλλώσει σε ένα αισθητικό πρότυπο, θα είχαμε ένα διαφορετικό ίσως αποτέλεσμα. Και μια παρατήρηση για τον κ. Αλεξίου. Κατ' αρχήν χάρηκα που είστε σικελιανός, γιατί κι εγώ έχω εμπνευστεί, αγαπήσει αυτόν τον ποιητή. Το δίπτυχο έρωσ-θάνατος στο Σικελιανό υποστασιώνεται με τον σταυρωμένο Βάκχο, μυθολογικά και μάλιστα έχω κάνει και μια μικρή προσωπική, έτσι, παρατήρηση, εξωλογοτεχνική θα έλεγα. Ο εσταυρωμένος Βάκχος, εικονίζεται και σε μια πολύτιμη πέτρα, που βρίσκεται στο Βερολίνο. Αυτή την πέτρα την είχε ως ένα είδος κόσμημα, το είχε βάλει στο *Αντίδαρο* το '43 αλλά πολύ πριν το έχω βρεί σε ένα σπουδαίο βιβλίο του Θαδαίου Τσελίνσκι τη *Σίβυλλα*, το πέρασμα του Ελληνισμού στο Χριστιανισμό και από μια μικρή πρόσβαση που είχα σε ένα μέρος της βιβλιοθήκης του Σικελιανού, είδα ότι πράγματι ο Σικελια-

νός είχε διαβάσει τον Τσελίνσκι και σίγουρα είχε εμπνευστεί. Ευχαριστώ.

#### **Μ. ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ**

Θέλω να απαντήσω σε μερικές παρατηρήσεις. Βρήκα πολύ σωστά τα όσα μου παρατήρησαν, σχετικά με τη γλώσσα του Καβάφη. Τις πληροφορίες μου τις έχω από ανθρώπους που λένε ότι τον γνώρισαν καλά, τον Σερεγιάννη, τον Μαλάνο και άλλους τέτοιους. Είπα ότι η γλώσσα που χρησιμοποιούσε στον προφορικό του λόγο ο Καβάφης ήταν η γλώσσα της αστικής τάξης των Ελλήνων στην Αίγυπτο, των Αιγυπτιωτών, με πολλά ή λίγα, δεν ξέρω, Πολίτικα στοιχεία και με δικούς του ιδιομοτισμούς. Δεν ξέρω αν ήταν έτσι ή όχι. Αν υπερτερούσαν τα στοιχεία της διαλέκτου στην Πόλη ή όχι δεν ξέρω. Σχετικά με την συγκινησιακή χρήση της γλώσσας, έχω υπόψη μου όλη αυτή την προβληματική, δεν είχα την ευχέρεια εδώ να την αναπτύξω. Εκείνο που ήθελα ήταν να υπογραμμίσω την ιδιοτυπία της συγκίνησης της ποίησης, οποιαδήποτε συγκίνηση.

#### **Μ. ΜΑΡΚΙΔΗΣ**

Συμφώνησε σ' αυτό μαζί σας η κα. Στεφάνου.

#### **Μ. ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ**

Μάλιστα, είπε, νομίζω, ότι θα 'πρεπε ορισμένα να είναι πιο πολύ ανεπτυγμένα, αλλά δε μπορούσα να τα έχω αναπτύξει πιο πολύ μέσα στα πλαίσια αυτά. Απ' την αρχή-αρχή είπα ότι μάλλον θα ήταν συνοπτικά όσα θα πω και ίσως τηλεγραφικά.

#### **Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΗΣ**

Κι εγώ παρακολούθησα εδώ ότι πάρα πολλά τα παραλείψατε.

#### **Μ. ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ**

Ναι, ναι τα είχα παραλείψει, γιατί θα υπερέβαινα το χρονικό όριο. Με αυτό που λέω "πεζολογία" στους στίχους εννοώ κάτι συγκεκριμένο. Λόγου χάρη, οι 15 πρώτοι στίχοι του "Καισαρίωνα" δεν είναι πεζός λόγος καμωμένος με στίχους; Σε πολλά άλ-

λα ποιήματα παρατηρείται αυτό το φαινόμενο. Και μάλιστα, σε ορισμένα ολοκληρωτικά, από την αρχή ως το τέλος, δεν υπάρχει τίποτα που να δημιουργεί ποιητική συγκίνηση. Δεν αναφέρομαι σε ηδυσμένο λόγο, που ανέφερε ο κ. Νάκας, ή όχι. Οι απλές λέξεις, οι παρα πολύ απλές λέξεις σε μια ορισμένη τάξη μπορούν να κάνουν ποιητική συγκίνηση, όπως μερικά του Λαπαθιώτη. Όσο για το "επέστρεψε", εγώ νομίζω ότι ένα λάθος γραμματικό είναι λάθος γραμματικό, όπως και να το πάρουμε. Τώρα, προσπάθησαν να το δικαιολογήσουν για λόγους αισθητικής, για λόγους συμφωνίας, δεν καταλαβαίνω γιατί μια λέξη, όπως αυτή, με τέσσερις συλλαβές, σε κάθε συλλαβή από ένα έμψυλον, επαναλαμβανόμενη τέσσερις φορές μέσα σε ένα ποίημα όλο κι όλο οχτώ στίχων, προκαλεί έτσι ευφωνία.

#### **ΧΡ. ΑΛΕΞΙΟΥ**

Μόνο το ένα τρίτο της ομιλίας μου χρησιμοποίησα. Το άλλο ανέφερα ότι το έκοψα. Και επίσης να πώ ότι το *Αντίδρομο*, που τυπώθηκε ήταν στο βιβλίο, στο οποίο εγώ εργαζόμουν, δηλαδή ήξερα το θέμα. Η ιδέα του θνήσκοντος Θεού υπάρχει διάχυτη μέσα στην ποίηση και αλλού και στο "Διόνυσέ μου, και Χριστέ μου", είναι τόσο πολύ διαδεδομένο. Και το τελευταίο που θα έλεγα εγώ, αν τελείωνα την ανακοίνωσή μου, ήταν εκείνο το "Διόνυσος επί λίκνω", που αναφέρει τη φράση "Διόνυσέ μου και Χριστέ μου" κλπ., ήταν γνωστό.

#### **Κ. ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ**

Ενός λεπτού παρατήρηση. Ακούσαμε σήμερα, ανάμεσα στις άλλες, και δύο εισηγήσεις που ήταν για ιδιότυπους, ή όπως τους λένε, και ιδιόρρυθμους ποιητές, τον Κάλβο και τον Καβάφη, και μέσα από τους ιδιότυπους ποιητές και τους ιδιόρρυθμους βλέπουμε πόσο πιο έντονη είναι η διαφορά της γλώσσας της ποιητικής από τη γλώσσα την τρεχούμενη της καθημερινής ομιλίας. Υπάρχει όμως κι ένας τρίτος ιδιόρρυθμος, ο οποίος δεν ακούστηκε εδώ, είναι ο Παπατσώνης. Θα μπορούσε να είχε γίνει και γι' αυτόν κάποια εισήγηση.



ΔΕΥΤΕΡΗ ΗΜΕΡΑ  
Απογευματινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ  
ΑΝΤΑ ΓΚΙΒΑΛΟΥ

*ΟΙ ΓΛΩΣΣΙΚΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ, Γ'*

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ  
ΗΡΩ ΤΣΑΡΝΑ  
ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ  
ΝΙΚΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ



## ΗΡΩ ΤΣΑΡΝΑ

**Η ουσιαστική ποίηση του Σαραντάρη και η πορεία του προς  
μια "κοινή" με σώμα την αγάπη.**

**"Ποιός από μας θαλασσοπόρος φίλοι;"**

*(ΘΑΛΑΣΣΑ ΤΟΥ ΠΡΩΙΟΥ, 1932)*

Θα μπορούσαμε συμβατικά να μιλήσουμε για δυο περιόδους στην ποίηση του Γιώργου Σαραντάρη: αυτή των χρόνων στην Ιταλία (1927-1931) και των πρώτων χρόνων στην Ελλάδα μέχρι το 1935. Και έπειτα για την περίοδο από το 1937, αφότου δηλ. αρχίζει να εκδίδει και τα φιλοσοφικά του δοκίμια ως το τέλος, δηλ. το 1940. Αυτή η υποθετική τομή μπορεί να ενισχυθεί από το γεγονός του θανάτου του πατέρα του ποιητή, το 1935 στο Μονταρρόνε.

Σε γενικές γραμμές τα ποιήματα της πρώτης περιόδου τα διακρίνει η συντομία, η αίσθηση της μοναξιάς κι έχουνε μιαν ιδιαίτερη μουσικότητα, κυρίως τα ιταλικά. Υπάρχει ακόμη κάποια μελαγχολική διάθεση και θέματα ή τεχνικές όπως ο θάνατος, ο ανέφικτος έρωτας, η αγωνιώδης αναζήτηση του απόλυτου, η έντονη έκφραση των παθών που θυμίζουν τους *Crepuscolari* (Gozzano, Corazzini)<sup>(1)</sup>, το αντίστοιχο του δικού μας "καρυωτακισμού". Η θεματική της επόμενης περιόδου βρίσκεται, ήδη, εν σπέρματι και στην πρώτη. Μόνο που εδώ ακόμη, ο τόνος, είναι πιο ανθρώπινος, πιο γήινος: η γυναίκα και η αισθητοποίηση δυσκολίας προσέγγισής της, η έκσταση στη σιωπή, ο χρόνος, ο θάνατος, ο άλλος.

Αυτή την πρώτη περίοδο είναι επηρεασμένος και από τον Νίτσε και φαίνεται να εντυπωσιάζεται από τον αυστριακό φιλόσοφο Otto Weininger (Βιέννη, 1880-1904) - ο Σ. κρατούσε σημειώσεις απ' το έργο του τελευταίου *Die Letzen Dinge*=Γα. έσχατα ζητήματα, πράγματα - που αυτοκτόνησε για να κερδίσει ένα στοιχείο με την αιωνιότητα. Για τον Wein, "τα γηρατειά είναι μια ψεύτικη αιωνιότητα". Το να πεθάνει κανείς νέος είναι ηθικό ιδεώδες και το μέλλον μας είναι φτιαγμένο από τα "θέλω" μας. Οι άνθρωποι πεθαίνουν στην ακμή της εξέλιξής τους, μό-

λις η θέλησή τους έχει γίνει αξία και αυτοί θεοί ή άγγελοι. "Ο ίδιος μ' αυτόν τον μεταφυσικό καθορισμό του θανάτου διάλεξε και τον δικό του εκκεντρικό θάνατο, στα εικοσιτέσσερά του χρόνια.<sup>(2)</sup> Τις σημειώσεις από τον αυστριακό τις κρατά το 1929. Σ' ένα πεζό του, του 1931 τον απασχολεί το θέμα της αυτοκτονίας.

Περνώντας από την Ιταλία στην Ελλάδα ο Σαραντάρης έχει δεχτεί όλες σχεδόν τις επιδράσεις που θα ενεργήσουν για το σχηματισμό της προσωπικής του ποιητικής έκφρασης. Από τους σύγχρονους ιταλούς ποιητές και τους ευρωπαϊούς δασκάλους τους, μέχρι το μεγάλο ρώσο ψυχοδίφη, τον Φ. Ντοστογιέφσκι και τον Άγιο Φραγκίσκο της Ασίζης. Μερικοί από αυτούς θα δείξουν την παρουσία τους στο έργο του, ιδίως στη δεύτερή του φάση, στη μυστική του πορεία προς το όραμά του.

Η *αποσπασματικότητα* στην έκφραση, il frammentismo, των ιταλών με τον έντονο ατομικισμό και τον οξύ μοραλισμό, τον ιμπρεσιονισμό και με θέματα υψηλά, τη μοναξιά του ανθρώπου, το παράξενο του κόσμου, όπως είναι η πρώτη ποίηση του Ungaretti κι αργότερα ο Montale αλλά και οι Sbarbaro και Campana (ο D' Annunzio και οι Crepuscolari βρίσκονται στο ξεκίνημά της γενιάς) συνδέεται με την ερμητισμό και επιδρούν στην ποίηση του Γ.Σ.<sup>(3)</sup>

Ο όρος ερμητισμός αρχικά σημαίνει την απόκρυφη διδασκαλία των αλχημιστών, πατέρα των οποίων θεωρείται ο Ερμής ο Τρισμέγιστος. Μεταφορικά σημαίνει έκφραση έντονα σκοτεινή που απαιτεί μύηση του αναγνώστη. Η Ermetismo είχε δημιουργήσει "σχολή" στην Ιταλία από τους Campana, U. Saba, Quasimodo (Nobel 1959), G. Ungaretti, M. Bontempelli, Eu. Montale που με τη δύσκολη λιγουριανή του γλώσσα δήλωνε: "Κανείς δεν θα έγραφε πια ποίηση, αν το πρόβλημα ήταν να γίνεται κανείς κατανοητός". Οι ερμητιστές είχαν κοινούς δασκάλους τους Mallarmé, Rimbaud, Valéry, μακρινό απόγονο του Villon, και ενδιάμεσους σταθμούς τους Coleridge, Novalis, Nerval της ρομαντικής ποίησης. Ο Ungaretti θεωρείται, επίσης της σχολής, ενώ ο Quasimodo αντιπροσωπεύει έναν "μετα-ερμητισμό", όπου με τις τεχνικές του ερμητισμού εισάγονται κοινωνικά θέματα, με την νέα σημασία του όρου, προερχόμενα από

τις νέες εμπειρίες και αξίες, μέσα από την Αντίσταση και την Απελευθέρωση. Οι ερμητικοί συμπίπτουν στη θεματική του τοπίου που είναι μάλλον μυθικό, παρά πραγματικό (η σε αποσύνθεση πραγματικότητα έρχεται σε αντίθεση με τον απλοϊκά ευτυχημένο κόσμο του μύθου τους) και θυμίζει τα τοπία της σύγχρονης μεταφυσικής ζωγραφικής (G. de Chirico, G. Morandi) Π.χ. "τα πράσινα πάνω σε ακίνητη θάλασσα" νησιά του Quasimodo. Έχουν εκμεταλλευτεί όλες τις μοντέρνες τακτικές των συμβολιστών και εκείνες του Montale και Ungaretti. Στον τελευταίο οφείλουν τη χρήση της αναλογίας ως το έπακρο: "όσο μεγαλύτερη απόσταση, τόσο μεγαλύτερη ποίηση", και τη χρήση της κοιναισθησίας (Sinestesia), της σύζευξης, δηλ., ενός ουσιαστικού και ενός επιθέτου που ανήκουν σε δύο διαφορετικές τάξεις αίσθησης: "Il Silenzio Verde" (οπτική-ακουστική) ή "Salmastre Riso" (=γλυφό γέλιο, ακουστική-γευστική).

Παρόμοιες συζεύξεις έχουμε στον Σαραντάρη:

*Έλα ήλιε αντί μου*

*Έλα να δούμε λιγάκι το νου*

(28-1-40)

ή

*Τρέχει το γάργαρο νερό της οικουμένης*

*Με... βήμα γαλανόλευκο*

(26-3-35)

(οπτικές-ακουστικές) (πρβλ. και Η Επανάσταση του Ροδου ή Γ. Σαραντάρη, ένας πρωτοπόρος ποιητής στο περιθώριο της "Τενιάς του '30", Ηρώς Τσαρνά, εκδ. Διογένης, σ. 151).

Η μεταφορά του αναγνώστη από τον κόσμο της πραγματικότητας, σ' αυτόν του μύθου επιτυγχάνεται για τους ερμητιστές και με την επιλογή λόγου με μουσικότητα και σε τόνο συγκρατημένο. Και στον Σαραντάρη βρίσκουμε το χαρακτηριστικό αυτό και στην πρώτη και στη μεταγενέστερη περίοδο της γραφής του, είτε από επιδράσεις των ιταλών ερμητικών ή έμμεσα των γάλλων συμβολιστών (Baudelaire, Rimbaud) της καθαρής ποίησης (Valery) που συχνά τους θέτει ως μοτίβα στα ποιήματά του:

*In un giardino ateniense  
odoroso d' aranci,*

.....  
*desideravo la compagnia  
d' una donna bella*

.....  
*Ma ero solo  
come un fantasma,  
come un fantasma  
mi guardavano  
le coppie degli altri amanti  
che passavano  
e passavano...*

(Atene, 27.4.1931)

ή

*Κι ακόμα η μουσική μας απαγγέλνει  
Έρωτες άσπρους μέσα στη σελήνη  
Ενώ κοιτάζουν άσχημα οι ζητιάνοι  
Και ο κήπος προς την άνοιξη πηγαίνει.*

*Ο κήπος προς την άνοιξη πηγαίνει  
Οι έρωτες ασπρίζουν τη σελήνη  
Έμελλε η χορδή να σπάσει του χειμώνα  
Και μια φωνή ξανθή να δραπετεύσει.*

(12-9-40)

Όταν ο Σαραντάρης γράφει στο ποίημά του Εμβατήριο, του 1935, (συλ. "Αστέρια"): "Το επίσημο έργο μην ταράξει η φωνή μας / της θάλασσας, η χαρά του έρωτα !" μοιάζει να συντάσσεται με τη θέση του περιοδικού Ronda-βασικός συνεργάτης του οποίου είναι κι ο Ungaretti - ότι "η λογοτεχνική εργασία είναι σφαιρική δραστηριότητα του ανθρώπου... και εξαιρεί κάθε άλλο καθήκον". Ο κριτικός De Sanctis επικρίνει το "ερμητικό" κλείσιμο στον εαυτό τους και στον απομονωτισμό μιας ασχολίας προκλητικά τεχνικής, από έλλειψη ενδιαφέροντος και κομ-

φορμιστική αντιμετώπιση από μερικούς των γεγονότων του κόσμου ή της μοίρας του ανθρώπου. Μόνο τους αξιοπρεπές άλλο-θι η θλίψη των καιρών (Tristezza dei tempi).

Η τεχνική όμως της συμπύκνωσης του λόγου θεωρείται η μεγαλύτερη αρετή του ερμητισμού<sup>(4)</sup> και ταυριάζει στην ποιητική του Σαραντάρη που επιδιώκει μια ποίηση "ουσιών", όπου το ουσιαστικό παίζει σημαντικό ρόλο: *Αγνοεί ο καθένας τον άλλο ε-αυτό του / γνωρίζει ο καθένας τον τίμιο εαυτό του / στον άνθρωπο μοιάζει ο καθένας / μα βλέπει το φάσμα του ανθρώπου /* (25-11-35, τ. Γ., σ. 308)

ή το Έπος (συλλ. Ουράνια, 1934):

*Φύλλα δέντρου  
φτερά πουλιού  
άνεμος  
έπειτα θάλασσα  
κύματα  
χρόνος γαλάζιος  
ορίζοντες παντού  
και μπροστά μας  
ο ουρανός*

(3-9-33)

Ποίηση ουσίας πράγματι, όπου η κάθε λέξη έχει οντολογική υπόσταση, η θάλασσα-νερό και ο άνεμος δεν είναι απλά φυσικά φαινόμενα, αλλά τα αρχέγονα στοιχεία.

Υπερτονίζεται η επίδραση του Ungaretti πάνω στην ποίηση του Σαραντάρη, αλλά εκπλήττεται κανείς αν δει την ομοιότητα της ιδιοσυγκρασίας του έλληνα ποιητή με αυτή ενός άλλου ερμητικού, του Eu. Montale. Ο αυτοδίδακτος Montale που πέρασε απ' τους ίδιους δρόμους με τον Ung και επί πλέον από τους φουτουριστές, θα οδηγηθεί εξ αιτίας της ιστορικής κρίσης αλλά και εξ αιτίας, του προσωπικού του προβλήματος της μη προσαρμοστικότητας (Incapacità di inserirsi in un' attività produttiva - Incapacità di realizzare, διαπίστωνε κι ο ιταλός φίλος του Jemmi A. για τον έλληνα ποιητή) - σ' ένα "Male... di vivere". "Η ζωή είναι ένα παράλογο αίνιγμα" θα πει ο Montale, θυμίζοντας ανά-

λογες παραβολικές φράσεις του Σαραντάρη, όταν αναφέρεται στον πόλεμο. Από τις λίγες ευκαιρίες που παρηγορούν τη ζωή μας και μοιάζουν ακόμη εφικτές είναι η μνήμη. Θέμα κοινό στον Proust, στον κλασικό Leopardi και στον Σαραντάρη: "Υπέροχη μνήμη σηκώνουν τα κύματα". Δεν μπορούμε όμως από την άλλη να παραβλέψουμε και τη σημαντική συμβολή του Ungaretti στη διαμόρφωση της Ποιητικής του Γ. Σαραντάρη. Ο γεννημένος στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου από Ιταλούς γονείς ποιητής πιθανό να υπέβαλε στον Έλληνα κάποια από τα διαβάσματά του. Gide, καθαρή ποίηση, πρωτοπορία του Apollinaire. Τον Pascoli με τα απλά θέματα και την αρετή - για τον Ungaretti - του ιμπρεσιονισμού (καθαρή αίσθηση), για τον οποίο ο Σαραντάρης έλεγε πως είναι ο πιο αγαπημένος του ποιητής. Τον Leopardi, στον οποίο ο Ungaretti αφιέρωσε το μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου του Innocence et Memoire. Τον Leopardi που είναι φιλόσοφος μαζί και ποιητής ("αλλά η φιλοσοφία είναι επίσης, ποίηση")<sup>(5)</sup> που μιλάει για "έλλειψη ηρωισμού στα χρόνια του" (Zibaldone, έργο που διαβάζει - σχολιάζει κι ο Σαρ.) που λέει, για τη συνεχή κοσμική πρόοδο της εξιλέωσης του θανάτου (A Angelo mai) τον Leopardi με τη "θεωρία του της κομψότητας" για τη γλώσσα που πρέπει να έχει "τάση λαϊκή", να μην φέρει δηλ., ιδιαίτερο αποτύπωμα καμιάς κοινωνικής τάξης να μπορεί να διακρίνεται από την προφορική γλώσσα και να δείχνει μια τόλμη όμοια με αυτήν των αρχαίων γλωσσών. Τον Valery που έμαθε από τον Leon. da Vinci πως "κανένα πνεύμα δεν μπορεί να δημιουργεί εικόνες, ούτε να έχει γνώση του εαυτού του του ίδιου και του σύμπαντος παρά μόνο έχοντας συμφιλιωθεί στενά με το σώμα του".

Τον Ντοστογιέφσκι που προτρέπει μέσα από τη Ronda να τον διαβάσουν οι νέοι και τη δική του "επιστήμη της Ψυχής" με την οποία καταπιάνεται 30 χρόνια <sup>(5)</sup>.

Απ' την άλλη βλέπουμε την άμεση επίδραση του Ιταλού στον Έλληνα, όσον αφορά το θέμα της συμπύκνωσης που φθάνει ως τα ακραία όρια, του συμπυκνωμένου τίτλου του ποιήματος. Στον Σαραντάρη, επίσης, οι τίτλοι είναι πολύ περιεκτικοί και συνοψίζουν στο έπακρο την ουσία του κειμένου<sup>(6)</sup>. Είναι συχνά οι πρώτοι στίχοι ή λέξεις και φράσεις μέσα από το κείμενο. Γι

αυτό κι ο Μαρινάκης έβαλε τίτλους στα άτιτλα του 40 τους πρώτους σιχους των ποιημάτων αυτών. Το ζητούμενο και από τους δύο ποιητές είναι ο λόγος τους να αποδώσει μια ουσιαστικότητα που να συγκεντρώνει έναν κόσμο πλούσιο σε συγκινήσεις. Έτσι καθορίζει και την Ποιητική του ο Ungaretti που την ονομάζει Della Parola. Σπεύδει να διαχωρίσει το λόγο του από τον "θείκό" λόγο του D' Annunzio, που είναι χρώμα, ήχος, αισθητικό αποτύπωμα του κόσμου, και να τονίσει την κατόπιν σκέψης αναζήτηση της ουσιαστικότητας (Essenzialità). Η ουσιαστικότητα της λέξης στον Σαραντάρη προέρχεται κυρίως από την οντολογική υπόσταση που παίρνουν οι λέξεις του, ιδίως από την εποχή που η έννοια της ύπαρξης εκτοξεύεται μέσα στην ποίησή του - αρκετά νωρίς, σίγουρα απ' το 33: "Η ύπαρξή μου άβυσσος και τραγούδι,..." κι από τότε όλο και πληθαίνει: "Το εγώ μου περνά ανάμεσα στο δάσος της ύπαρξης, έρημο" (34), "από την επιφάνεια της ύπαρξης;", "λησιμονώ την ύπαρξη", "αυτή η ύπαρξή μας", "στ' ανοιχτά της ύπαρξης", καθ' όλη μας την ύπαρξη", "ο θάνατος συγκινεί την υποθετική αταραξία της ύπαρξης" "Lasciati l' ombroza esistenza", "ευφύια της ύπαρξης" κλπ. (οι αναφορές είναι από τον Γ' τόμο Ποιημάτων και δεν ξεπερνούν το 1935).

Από τον Ungaretti είναι πιθανό να εισέπραξε και στοιχεία μπαρόκ και συνεπακόλουθα μανιερισμού μέσα στο έργο του. (βλ. Ungaretti, ο Gongora κι εμείς, στο *Innoc. et Mem.*, ο.α., σ.σ. 173-198), (όπου κάνει λόγο για τη χρήση των λέξεων, από τον ισπανό συγγραφέα μ' ένα τρόπο ελλειπτικό, για την αίσθησή του της μοναξιάς από την Βαβέλ των γλωσσικών ιδιωμάτων που πολιορκούσαν, τότε, την Ισπανία και για το μυστικό του Μπαρόκ, που είναι η ομορφιά και η φρίκη).

Έξω από τους Ιταλούς και τις άλλες ευρωπαϊκές επιδράσεις στην ποιητική συνείδηση του Σαραντάρη επιδρά ο δανός υπαρξιστής φιλόσοφος με τη λογοτεχνική δεξιοτεχνία Soren Kierkegaard. Αυτός που θα βρεθεί στο επίκεντρο των φιλοσοφικών και ποιητικών αναζητήσεων του κύκλου φίλων του Σαραντάρη στην Αθήνα (Μελισσάνθη, Βρεττάκος, Δικταίος, Σφακιανάκης) Θεσσαλονίκης (Ζωή Καρέλλη).

Αυτός που μιλώντας για την ειρωνία, με αφορμή τη σωκρατική ειρωνεία, λέει πως η ειρωνεία είναι υγεία, αρκεί να σώζει τις ψυχές από τις παγίδες της σχετικότητας, και που διαχωρίζει την πρόταση του Σωκράτη ότι ο φιλόσοφος βούλεται τον θάνατο από τον ενθουσιασμό και την επιθυμία μερικών για εκμηδενισμό, κάνει τέλος λόγο για την προσπάθεια που καταβάλλει ο έλληνας φιλόσοφος, στο τέλος της Απολογίας, να αποδείξει ότι ο θάνατος είναι ένα αγαθό. (Βλ. *Oeuvres complètes, le concept d'ironie*, t.II, Paris, ed. de L'orante, 1975, σ. 74 και 78).

Και ο Σαραντάρης που από παιδί μελετά το θάνατο πολλές φορές θα τον αναζητήσει με μια διάθεση φιλοσοφική μέσα στη γλώσσα της ποίησης: "Η επιθυμία να πεθάνω είναι αίσθημα αλλόκοτο..." σ' ένα αχρονολόγητο κείμενο απ' τον ίδιο, αλλά τοποθετημένο, στα κείμενα του 33 (Τ.Γ., σ. 140 ή το ιταλικό του 1933 "Morire/Finire/Una strana commedia" ή του 32 "Un cerebrale desiderio di morire/tra il delirio dei sogni...").

Ο Kierkegaard πιθανόν συντέλεσε στο σχηματισμό της γλώσσας των μεταμορφώσεων στον Σαραντάρη και στη γλώσσα των αμφιβολογιών". Ο Σαραντάρης χρησιμοποιεί συχνά την έκφραση "σαν να" - που συναντάμε και στον Δανό, μαζί με το περίφημό του "Aut-aut" - που δείχνει τον πόθο να είναι κάτι έτσι, ή την προληπτική διάγνωση της επιθυμητής μελλοντικής κατάστασης ενός πράγματος, φέρνοντας έτσι την εκπλήρωσή του πιο κοντά ενώ, πραγματικά, δεν είμαστε σίγουροι για την έκβασή του. Άλλοτε μιλάει με αμφιβολογίες, γιατί αγγίζει, ίσως, κατά την αντίληψή του, πολύ καυτά θέματα και δείχνει έτσι τη μικρότητά του μπροστά τους. Όπως στον ορισμό της ποίησης (ως Πρόλογος στη συλλ. "Στους φίλους μιας άλλης χαράς): "Δε μπορώ να βρω πια τι θέλει να πει ποίηση. Μου διαφεύγει. Το ήξερα, αλλά τώρα μου διαφεύγει. Αν κάποιος με ρωτήσει αυτή τη στιγμή θα τροπιαστώ. Γιατί εξακολουθώ να είμαι ενδόμυχα βέβαιος, πως η ποίηση είναι μια ουσία απαράλλαχτα, όπως και η ζωή. Και κρύβω, κρύβομαι κάτι κρύβω, από κάποιον κρύβομαι. Σα ν' αρχίζω να γίνομαι τρελός και να ντρέπομαι..." (3-11-38).

Και ο Δανός (*Le journal du seducteur*, Gallimard, 1943, σ.σ. 131, 208, 124: "Η τέχνη μου είναι να χρησιμοποιώ αμφιβολογίες



για να με κατανοούν κατά μία έννοια και να διακρίνουν ξεφανα ότι οι λόγοι μου μπορούν να κατανοηθούν με άλλο τρόπο επίσης”).

Με τον Kierk είχε ο Σαραντάρης πολλά κοινά σημεία - και κάποιες διαφορές βέβαια στα θέματα της πίστης - την αναζήτηση της αλήθειας σε φιλοσοφικό επίπεδο, τη θρησκευτικότητα - (τα πρώτα χριστιανικά χρόνια έγιναν κοινό ιδανικό τους) αλλά, και το κυριότερο, το αγκάθι της σάρκας, της σχέσης με το άλλο φύλλο. Από την τελευταία τους ομοιότητα ξεκινούν και τα κείμενα σε μορφή επιστολής του Σαραντάρη προς τις γυναίκες, κάτι μεταξύ των διαλόγων των πρώτων χριστιανικών χρόνων, - μεταξύ πλούσιου και φτωχού, ενάρετου και αμαρτωλού κλπ. - Roman Intime, είδους που αναπτύχθηκε στις αρχές του 19ου αι. και είχε σημαντικούς επιγόνους στον εικοστό (Senancour/Obermann, S. Beuve/Volupte, Fromentin/Dominique, Huysman (A Rebours)<sup>(7)</sup> και ανάλογων κειμένων του Soren Kierkegaard. Ο τόνος εδώ είναι εκμυστηρευτικός, με εκρηκτικές αλλαγές στη διάθεση, κυρίως του αρσενικού σκέλους του δυνάμει ζευγαριού. Τον είπαν υπερρεαλιστή. Ο Σαραντάρης δεν ήταν υπερρεαλιστής ποιητής. Έχει διατρίψει, βέβαια στον υπερρεαλισμό, αλλά η δική του επανάσταση ήταν πνευματικής και όχι αισθητικής τάξης. Σίγουρα έφερε τον ελεύθερο στίχο και την άστικτη γραφή στην Ελλάδα, αλλά αυτό εξυπηρετούσε την ελευθερία της ποίησης, όπως εκείνος την αντιλαμβανόταν, ως επικοινωνία με το άπειρο. Αν κάτι θα τον σαγηνέψει στους υπερρεαλιστές, αυτό είναι η μυστικιστική και ιλλουμινιστική τους πλευρά και λέξεις κλειδιά προς αυτή την κατεύθυνση, όπως το όνειρο, η έκσταση, η πνευματικότητα στον έρωτα, τα τέσσερα φυσικά στοιχεία. Έτσι μεταφράζει και δύο ποιήματα του Eluard, “Λουόμενη από τη διαύγεια στη σκοτεινιά”, “Να επιστρέφω σε μια πολιτεία”, που μεταφράζει επίσης ο Ελύτης στη *Δεύτερη Γραφή*.

Ερχόμενος στην Ελλάδα, εξ αιτίας των δυσκολιών του στην έκφραση, βλέπει τον εαυτό του “προορισμένο να μείνει ένας άνθρωπος της λυρικής ποίησης ασυστηματοποίητος, νιώθοντας τη νοσταλγία του μυθιστορήματος και του θεάτρου” θα βρεί άλλους εκφραστικούς τρόπους να προσεγγίσει την ποίηση με το

μυθιστόρημα, χρησιμοποιώντας το λόγο για να απευθυνθεί στον απλό κόσμο, όταν πια αισθάνεται τη στιγμή που η ποίησή του πάει να γίνει πράξη. Κάνει λόγο για μια παγκόσμια γλώσσα, με την έννοια, ίσως, της παγκόσμιας κοινής πριν από τη Βαβέλ().

Έτσι, σ' ένα κείμενο του 39 που ανήκει σε ομάδα κειμένων από το 35 ως το 40, τις Παρενθέσεις, πεζά με φιλοσοφική και ποιητική διάθεση, χαρακτήρα παραβολικό και τις χειρονομίες και γκριμάτσες του προφορικού λόγου, διαβάζουμε:

- *Γιατί μιλούμε σε σωρό διαφορετικές γλώσσες;*

.....

- *Πότε ολάκερη η γη θα υπαχθεί σε μια γλώσσα;*

- *[Όταν τούτο γίνει], τότε μονάχα θα την αγκαλιάσουμε, τότε μονάχα θα νιώσουμε σε μια στροφή [της] την επιστήμη εκείνη που λέγεται Αστρονομία.*

Το φαινόμενο της επιστροφής στις γλώσσες "μητέρες" και της απόδοσής τους του τίτλου της αρχέτυπης, τέλειας γλώσσας, της πρώτης κοινής δεν είναι άγνωστο και στους γλωσσολόγους που με τον όρο *universsieux* δηλώνουν την αναζήτηση κοινών στοιχείων και τάσεων (φωνητικών, φωνολογικών, συνταξικών, λεξιλογικών) που να είναι κοινά σε όλες τις ανθρώπινες και τεχνικές γλώσσες<sup>(8)</sup>.

Ο Σαραντάρης γνώριζε ήδη από την ιταλική του κουλτούρα τον Άγιο Φραγκίσκο της Ασίζης που "πρέσβευε την ουτοπία μιας παγκόσμιας ομόνοιας μεταξύ των λαών διαφορετικής φυλής και θρησκείας"<sup>(9)</sup> και ευχόταν μάλιστα ο ίδιος, από την εποχή της Ιταλίας, "να είναι ένας ήρεμος Φραγκίσκος". Στη βάση αυτής της παγκόσμιας ομιλίας ο Έλληνας ποιητής βάζει λέξεις της απώτερης δικής μας παράδοσης που σημαίνουν αγάπη: "οαριστές" (ημέρες), από το β' ποίημα της ενότητας "Μορφές ανάμνησης", με τον τίτλο "Πάθος", λέξη ομηρική (*Οδύσσεια*, 19, 179) που σημαίνει, ενδόμυχος, οικείος/στενός φίλος ή το πλατωνικό επίθετο "εράσμιος"=αγαπητός, που το βρίσκουμε πέντε τουλάχιστον φορές από μια πλούσια συγκομιδή στον τρίτο τόμο των απάντων του. Το πλατωνικό αυτό επίθετο χρησιμοποιεί και ο Ελύτης<sup>(10)</sup>. Οι αναφορές στον Σαραντάρη: "Τα εράσματα δεν αγαπιούνται" (σ. 277), "τα εράσματα" (σ. 294), "εράσματα ζωή και

χάρη" (σ. 322), "εράσμια ζωή" (σ. 374), "εράσμιαν καλλονή" (σ. 399). Η ερμητική γλώσσα, όχι ως λογοτεχνική "σχολή", αλλά με την πρώτη της σημασία, της διδασκαλίας των αλχημιστών, υποστήριζε ότι το όνομα αποδίδει τη φύση του πράγματος", συνηγορώντας έτσι, στην ύπαρξη μιας φυσικής πρώτης γλώσσας και πηγαίνοντάς μας παράλληλα στον πλατωνικό *Κρατύλο*<sup>(11)</sup> και βέβαια στη γλώσσα του Αδάμ. Οι αλχημιστές πίστευαν ότι η πρωταρχική γλώσσα ήταν αυτή των πουλιών. Και ο Σαραντάρης, όσο δουλεύει προς αυτήν την κατεύθυνση θα πει:

*Τ' όνομα του κάθε ανθρώπου*

*Είναι λουλούδι*

*Έρχεται απ' την πατρίδα*

*Των πουλιών.*

(του '39, από τη συλλ., *Στους φίλους μιας άλλης χαράς*)

Μιλήσαμε ήδη για προφορικό λόγο, για χειρονομίες γκριμάτσες που χαρακτηρίζουν την πρόζα στις "Παρενθέσεις" του Γ. Σαραντάρη. Πράγματι, ο προφορικός λόγος καλύπτει περισσότερο από όλα τα σημειωτικά συστήματα, όπως αναφέρει ο Eco (ο.α., σ.σ. 48, 49), το αίτημα να είναι μια φυσική γλώσσα παν-επεξηγηματική, ακολουθούμενος και από χειρονομίες, παιχνίδια της φωνής. Σ' αυτόν τον προφορικό λόγο, που δεν χάνει τη λογοτεχνική του μορφή, μπορεί να ενέπνευσε τον Σαραντάρη, η εκλαϊκευση της κουλτούρας από τον "φτωχούλη του Θεού", που έγραψε "σε ρυθμική πρόζα, πλούσια σε συνηχήσεις και σε ρίμες, με εικαστική εκφραστική δύναμη, στον Κώδικα των Δημιουργημάτων, απ' την αρχή τις χριστιανικές αξίες, προσπάθησε να απαγκιστρώσει τους ανθρώπους από τη μίζερη μεσαιωνική αντίληψη για την αποσάθρωση του κόσμου και να τους μυήσει στην αξία της "χαράς", στην αναζήτηση της παρούσας μακαριότητας, από όλα τα χρήσιμα και ωραία του Θεού. (Attività letteraria in Italia, σ. 35 κεξ). Συνοδευτικά στοιχεία αυτού του προφορικού λόγου του Φραγκίσκου της Ασίζης - που απογυμνώθηκε από κάθε κτήση και τάχθηκε στην αδελφοποίηση όλων των πλασμάτων της Δημιουργίας, ήταν και η μιμική γλώσσα των φραγκισκανών.

Η μεγάλη ποίηση που μας έρχεται από παλιά προτού γραφτεί είχε ειπωθεί προφορικά, ο Όμηρος, η Βίβλος. Και η προφορική παράδοση είναι λαϊκή παράδοση. "Η φωνή" - εσωτερικό στοιχείο του ανθρώπου - "ανήκει και στο άτομο και στην ομάδα και μιμείται τον κόσμο". "Η προφορικότητα λειτουργεί σ' ένα κλίμα αντι-διανοητικό και σε περιρρέουσα ατμόσφαιρα θρησκευτική"<sup>(12)</sup>. Μέσα σ' ένα τέτοιο κλίμα θέλει να "μιλήσει" ο Σαραντάρης, να υψώσει τη φωνή του, άλλοτε με τη λυρική θερμότητα<sup>(13)</sup> του Φραγκίσκου, άλλοτε με την ευαγγελική έκφραση των παραβολών, μερικές φορές και σ' ένα ακτινοβόλο ντοστοφιεφσκικό χώρο, όταν δέχεται την παρουσία του ίδιου του Χριστού, αποδεικνύοντας, ίσως, έτσι, το μάθημα του ιταλού Ungaretti ότι: "Η υπέρτατη επιδίωξη της ποίησης... είναι - δια μέσου του λόγου, το θαύμα ενός αναστημένου κόσμου μέσα στην αρχέγονη καθαρότητά του και, ακτινοβολώντας από χαρά" (Ungaretti, ο.α., σ. 297).

"Με σιωπή και τέχνη κυνηγούσε όνειρα. Ήταν πρωί ο τόπος... Ξένες γλώσσες έτρεχαν στη γλότη και μιλούσαν για νερά. Ήταν Όμηρος η πλάση;" (του 38, από τις Παρενθέσεις).

Και,

"Δεν είναι φυσιολογικό να υφίσταται η γραφή κι εμείς να διαβάζουμε. Το γεγονός τούτο φτάνει για να πεισθούμε, πως οπωσδήποτε δε ζούμε ακέρια τη φυσική ζωή μας". (του 38, από τις Παρενθέσεις). Το ότι η γραφή οδηγεί στη λήθη, το είχε εντοπίσει ήδη από παλιά ο Πλάτων, για τον οποίο γνώση, επομένως και φυσιολογική ζωή, προσφέρει ό,τι εξασκεί τη μνήμη. Μέσα στο ίδιο κλίμα της "ομιλίας" του Σαραντάρη βρίσκονται και κάποιες παράδοξες(ς) εκφράσεις λαϊκές, έντονα χρωματισμένες συναισθηματικά για την έκφραση ιερών πραγμάτων. Είναι οι χειρονομίες του, οι γκριμάτσες του, που συνοδεύουν την "ομιλία" και προσπαθούν να δώσουν έναν ευτράτελο και πιο οικείο, ίσως, χαρακτήρα στα πολύ σοβαρά που προφέρονται<sup>(14)</sup>.

Αυτές οι εκρηκτικές λεκτικές χειρονομίες αρχίζουν περίπου από την εποχή του θανάτου του πατέρα. Έτσι σε κείμενο του 35 διαβάζουμε "Ήρωες της ακριβής ρέμβης/...Δε σπάσαμε κέφι και καρδιές/ Όπως μεθύσκετο η ψυχή μας/"(3-35).

Και αλλού: "Κάναμε κόσκινο στο ξύλο τη συνείδησή μας" (του 38, από τα Έξι ποιήματα στη μνήμη του Ρεμπώ), "Θέλουμε δε θέλουμε είμαστε απατεώνες". (του 38, από τις Παρενθέσεις). Εδώ, η ετυμολογία της λέξης "πάτος", πεπατημένη οδός, ατραπός, Λεξ. Hoffmann - είναι πολύ κατατοπιστική για την ερμηνεία της έκφρασης. " - Ω την ηδονή τη φάγαμε με το κουτάλι, μου είπαν οι φίλοι μου... - Πού τους ρώτησα. - Στα κρύα του λουτρού, μου απάντησαν και ξεκαρδίστηκαν στα γέλια". (του 38, από τις Παρενθέσεις).

Και μια από τις πιο επίμαχες: "Να φας την καρδιά ενός καρπούζιου και σαν το καρπούζι να πέσεις να κοιμηθείς". ("Στους φίλους μιας άλλης χαράς"). Ακόμη "Η συνείδηση μας χάλασε το κέφι" (38, Παρενθέσεις), ή "Οι τεράστιες πράξεις του ανθρώπου είναι σώματα" (απ' το Ένα τραγούδι μου ανήκει).

Αλλά από τις παράδοξες λαϊκές εκφράσεις που τόσο σκανδάλισαν τους κριτικούς της ποίησης του Σαραντάρη (Ι.Μ. Παναγιωτόπουλο, Α. Καραντώνη, Γ. Θέμελη), τότε, περάσαμε ανεπαίσθητα στις παραβολές, άλλον εκφραστικό τρόπο του ποιητή που θέλει να "μιλήσει" στην κοσμική λαλιά. "Η παραβολή, όπως και ο απόλογος (απολογία), έχουν την καταγωγή τους στην προφορική παράδοση. Είναι μικρές παραστατικές αφηγήσεις με ηθικό χαρακτήρα, αλλά στην παραβολή - όπου ο Κάφκα διέπρεπε - υπάρχει χροιά θρησκευτική" (βλ. Gradus, 10/18, 1984) "Δύο είναι τα επιδιωκόμενα αποτελέσματα; α) από τη μια να κάνει ο αφηγητής τους ακροατές να συνειδητοποιήσουν τη δική του υπαρξιακή κατάσταση, από άποψη πνευματική και β) από την άλλη να τους οδηγήσει, με το επιχειρηματολογικό υλικό της αφήγησης, σε μια στάση ζωής που αντιστοιχεί, μέσα στον κόσμο, με την πνευματική τάξη που παριστάνεται στην αφήγηση. Είναι, λοιπόν, η παραβολή ρηματική (λεκτική) ενέργεια, που από μόνη της συνθέτει αξίες. Χρησιμοποιείται ως "λόγος-οθόνη" μεταξύ του θεϊκού και του ανθρώπινου απέναντι στο άφατο και το εκτυφλωτικό"<sup>(15)</sup>.

Καθώς, τόσο με τις παραβολές, όσο και με τις υπερβολικές λαϊκές εκφράσεις, ο ποιητής πορεύεται προς την αλήθεια - όπως όλοι όσοι αναζητούν την προβαβελική γλώσσα του Αδάμ - είναι φυσικό να χρησιμοποιεί την ειρωνεία. Μια ειρωνεία σωκρα-

τικού τύπου που παίρνει τη μορφή άλλοτε σαρκασμού (ξεκάθαρη ειρωνεία) και άλλοτε χλευασμού (εις βάρος του ομιλούντος, περιμένοντας, όμως, από τον συνομιλητή μια ένδειξη διαμαρτυρίας<sup>(16)</sup>).

Σε ποιήματά του σε πρόζα, όπως εκείνα που αφιερώνει στον Rimbaud, (1938), που έχουν επίσης τον χαρακτήρα της παραβολής, υπάρχει, επίσης ειρωνεία ανατρεπτική της φυσικής τάξης του κόσμου, ανάλογη με αυτή που συνακτάμε στα ποιήματα σε πρόζα του Baudelaire και στις Illuminations του Rimbaud και που σηματοδοτεί μιαν αντι-τάξη και μια διάλυση του κόσμου.

Έτσι σε δύο ποιήματα σε πρόζα, το α' του 38, το Όνειρο, από τις Εικόνες Ρέμβης):

- *Γιατί πεθαίνουμε;*

- *Μα ποιός λέει πως πεθαίνουμε;*

.....

*Όμως δεν μπορώ να μην λυπηθώ, πως απόψε έχασα τον ήλιο. Τον άφησα να πέσει από τα χέρια μου το πρωί, όταν από το παράθυρο της κάμαράς μου ρίχτηκα στο αντικρινό δέντρο...*

και το β' του 38, από τα αφιερωμένα στον Rimbaud:

*Κάποιος μου έλεγε πως δεν είχε συνείδηση. Εγώ τον τρόμαξα: - Θα πεθάνεις νέος, κακομοίρη μου, όποιος δεν έχει συνείδηση, πεθαίνει νέος!*

*Αλλά τα πράγματα ήρθαν αλλιώς εγώ πέθανα, εκείνος ζει. Με κοροϊδεύει τώρα, έρχεται μάλιστα συχνά στον τάφο μου και με βρίζει. Όμως ποιός μου έλεγε να μιλήσω με έπαρση; Κιότι να την πάθω;*

Φανερή η ειρωνεία και η αντιστροφή της φυσικής τάξης των πραγμάτων, η ειρωνεία, ο χλευασμός - που καταντά τραγικός αν παραβληθεί εκ των υστέρων με το βιογραφικό του ποιητή. Σαφέστατο και το μάθημα.

Και δύο παραβολές για τις οποίες θα πούμε εκ των προτέρων ότι η ερμηνεία τους γίνεται στο σύνολό τους, κι όχι λέξη προς λέξη, σαν να επρόκειτο για αλληγορία. Κι ακόμη ότι ο λόγος του προσώπου - ήρωα της παραβολής, είτε μιλάει ο ίδιος σε α' πρόσωπο, είτε άλλοι αναφέρουν τα λόγια του θεωρείται λόγος αυθεντίας.

Η α' από τις Παρενθέσεις του 1938:

*Ανάμεσα σε δύο ύπνους βρήκα μια μικρούλα, που με παρακάλεσε να την πάρω μαζί μου. -Πού; της είπα. - Μη σε νοιάζει! μου απάντησε. Βάλε με στην τσέπη σου, και με κοιτάξεις ύστερα, όταν πάψει ο ύπνος. Η βροχή, ο πόλεμος θα περάσουν. Η αυγή θα μας συναντήσει ξύπνιους. Τότε θα κάτσω κάτω από το στόμα σου, όπως κάτω από μια βρύση.*

Η β' από τις Παρενθέσεις του 1939:

*Ασφαλώς η θάλασσα έχει αυτιά, όμοια μ' εκείνα του γαϊδάρου. Ο θόρυβος των πετεινών δεν τ' αγγίζει. Ακουνε μονάχα τις άλικες εικόνες του ήλιου στην ανατολή και στη δύση.*

*Για τ' άλλα αδιαφορούν.*

*Για τ' άλλα κάθεται πλάϊ τους ένας γκρεμνός να τα προφυλάξει.*

*Κι έτσι η θάλασσα κοιμάται ήσυχη.*

*Κι είναι μια αιώνια νύφη για όσους μπορούν και τη βλέπουν γυμνή.*

Ο Σαραντάρης, ξεκινώντας από τις λυρικές αποσπασματικές του ουσίες ακολουθώντας μια πορεία - δεν θα τη λέγαμε ανοδική ή καθοδική, από την άποψη της γλώσσας - αλλά εσωτερικής εξέλιξης, με ό,τι αυτό συνεπάγεται, γράφοντας παράλληλα ποιήματα σε πρόζα, με έντονο υπαρξιακό περιεχόμενο, και άλλα κείμενα με επιστολικό και σπαραξικάρδια εξομολογητικό χαρακτήρα, καταλήγει σε ευρύτερες λυρικές συνθέσεις ή κείμενα με παραβολικό χαρακτήρα (υπάρχουν ήδη με ολιγοσύλλαβους στίχους στην α' περίοδο) και υπερβολικές εκφράσεις - ρητ. στοιχείο πάθους - που χλαισιώνουν το ύστατο ποιητικό του πεδίο, το λεγόμενο "της χαράς".

Παρά την ομολογημένη του προτίμηση στην πρώτη ποίηση του Σαραντάρη, από την οποία επηρεάστηκε άμεσα και ο ίδιος, την περίοδο Ungaretti, - "ύστερα τον κέρδισε η πίστη και η ρωσική Ορθοδοξία", έλεγε, ο Οδυσσέας Ελύτης μοιράζει τις προτιμήσεις του (*Εν Λευκώ*, Από το "*Σημειωματάριο ενός Λυρικού*", 17, 31, 76, όπου και σ. 413, *Πρόσω Ήρεμα*) σε στίχους και από τις δύο περιόδους της Ποιητικής του:

- Όρεξη για μάτια έχουν οι κρίνοι (Τρία Ποιήματα της Θάλασσας, 38).

- Η θάλασσα (πάνε θλιμμένα χρόνια)

επέθανε... (Ανυπαρξία, Οι Αγάπες του χρόνου, 33)

- Το ηλίθιο τίποτα, έτσι, απότομα,

τρελαίνει την ψυχή... (Ηλίθιο, Οι Αγάπες του χρόνου, 33)

- Ασφαλώς η θάλασσα έχει αυτιά, όμοια μ'έκείνα

του γαϊδάρου. Ο θόρυβος των πετεινών δεν τ' αγγίζει. (Παρενθέσεις, 39).

Με την τελευταία του επιλογή ο Ελ. είναι σαν να μας θυμίζει ότι στην ποίηση "όλα λέγονται"<sup>(17)</sup>.

Και ο Γ. Σαραντάρης τα είπε όλα σε μια ποίηση ουσιών όπου το πιο συγκεκριμένο είναι το πιο αφηρημένο, όπως στον Πλάτωνα και με τον υπερβολικό του εκείνο στίχο: "Οι τεράστιες πράξεις του ανθρώπου είναι σώματα" που αν συνδυαστεί με τον τίτλο του - Ένα τραγούδι μου ανήκει συνιστά το ποίημα της ζωής του. Θυμίζει την παραβολή που αναφέρει ο Κάφκα για έναν δάσκαλο που έλεγε στο μαθητή του όλο για τον θάνατο, αλλ' ο ίσιος - όπως παρατηρούσε ο μαθητής του - ποτέ δεν πέθανε. Κι αυτός: του καθενός το τραγούδι διαφέρει ως προς τη διάρκεια.

Το τραγούδι του ο Σαραντάρης το είπε έγκαιρα και το σφράγισε με το σώμα του πνευματικού του ηρωϊσμού, ηρωϊσμού που ζήτησε αλλά δεν βρήκε στον αλεξανδρινό ποιητή.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1) *La litterature Italienne*, Laignel, εκδ. Arman Colin, Paris, 1948, σ. 211: "Οι ποιητές, σαν τον Gozzano ή τον Corazzini, εγκαταλείπουν την απεικόνιση της αισθησιακής ζωής: μερικοί ακολουθούν τα ίχνη του Pascoli μιλούν για τους πόνους τους, τα βάσανα των ανθρώπων, για τη θρησκεία, για το άπειρο. Διαβάζουν με συγκίνηση τα τόσο προσωπικά ποιήματα του Corrado Govoni, εμπνευσμένα από μίαν έξοχη ευαισθησία".

Ειδικά για τον Corazzini που ποίημά του μεταφράζει ο Σαραντάρης, μαθαίνουμε ότι πέθανε πολύ νέος από φθίση (1886-1907). Θέματά του η αρρώστια, ο θάνατος, ο ανέφικτος έρωτας, η δραματική κατάσταση του ποιητή, που τα πραγματεύεται με αναμφισβήτητη πρωτοτυπία. Η έμφαση και η ένταση των παθών (Le



pathetique), ο μανιερισμός και η ειρωνεία, είναι μάσκες μιας αγωνιώδους αναζήτησης του απόλυτου. Η ποίηση του Corazzini με λεπτές εσωτερικές ανταποκρίσεις επέβαλε το μύθο του "άρρωστου παιδιού" που δεν μπορεί να λογαριάζεται ποιητής. Απ' όπου η επίδραση στους "αδελφούς" ρωμάνους ποιητές και η διάρκεια της ποιητής του. Διαβάζει με ένταση τον Pascoli και τον D' Annunzio, καθώς και τους γάλλους και βέλγους ποιητές James, Sammain, Laforgue, Maeterlinck, Rondenbach. (Dict. universel des litteratures, Puf, 1994).

2) *Dict. des auteurs*, Laffont-Bompiani, R. Laffont, 1988.

3) Gius. petronio, *L' attività letteraria in Italia*, Palumbo, Palermo, 1994, σ. 901 κεξ.

4) Δαλμάτη Μαργαρίτας, *Η ηθική της λογοτεχνίας*, Οι εκδόσεις των φίλων, 1973, σ. 45: "...η μεγαλύτερη προσφορά του ερμητισμού στον καιρό μας, η ικανότητα της συμπύκνωσης", μιλώντας για τον Ungaretti.

5) *Innocence et memoire*, Giuseppe Ungaretti, Gallimard, 1969.

6) Φαίνεται πως αυτή η τακτική σκέψης πέρασε και στον Ελύτη, ο οποίος στο *Εν Λευκώ - Τα μικρά έψιλον*, Από το "Σημειωματάριο ενός λυρικού", για μια κωδικοποίηση της ποιητικής εκφραστικής (δοκιμαστική δειγματοληψία) αναφέρεται σε "οργανικούς τίτλους έργων, σ.σ. 231, 243, 244).

7) *Dict. Univ. des litteratures*, ο.α.

8) Βλ. *Dict. de la linguistique*, G. Mounin, Quadrigue/Puf, 1974/1995

Είναι ένα από τα αιτήματα της γεννητικής γραμματικής. Παράδειγμα η σχέση υποκειμενο-ρήμα, της οποίας η βαθύτερη δομή μοιάζει να είναι παγκόσμια.

9) Umb. Eco, *Η αναζήτηση της τέλειας γλώσσας*, Ελληνικά Γράμματα, 1995, σ. 87.

10) Στόν Κήπο με τις Αυταπάτες, σ. 16, βλ. σχετικά Ηρώς Τσαρνά-Κόχουλα, "Ψήγματα σοφίας στη μοντέρνα λυρική ποίηση: μια περίπτωση, Οδ. Ελύτης". Συνέδριο γαλλόφωνων Νεοελληνιστών για τη Γλώσσα και την Ποίηση, Inalco, Παρίσι, 1996.

11) U. Eco, ο.α., σ. 33, όπου ο συγγραφέας σχολιάζει ότι ο Πλάτων θέτει στη συζήτηση τους όρους της τελειότητας της γλώσσας, δεν θέτει όμως το πρόβλημα της τέλειας γλώσσας.

12) H. Meschonnic, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, σ. 640.

13) Βλ. π.χ. τη λυρική σύνθεση του 40 "Πόλεις της Ιταλίας":

*Ω! διαμονές απαρηγόρητες*

*Στη Φλωρεντία του Βοκκάτιου!*

.....

*Θα ανοίξω τις φούχτες μου*

*Και θα ορθωθείτε στα πόδια σας*

.....

14) Θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για το ρητορικό σχήμα της υπερβολής που έχει χαρακτήρα ιμπρεσιονιστικό, λειτουργεί κάποτε ως επιχείρημα (υπερρεαλιστικό επιχείρημα) χρησιμοποιείται στον καθημερινό λόγο (ιστορία να κοιμάσαι όρθιος, "θόρυβος που ξυπνάει και πεθαμένο") ή σε επίσημο δημόσιο λόγο και καταλήγει συχνά σε χιούμορ. "βλ. Gradus 10/11984). Θα μπορούσαμε επίσης να σκεφτούμε το καλαμπούρι που δίνει την αρχικά την εντύπωση ερμητικού λεκτικού τρόπου και που ερμηνεύεται από έναν αβέβαιο υταυνισμό ή απ' τα συμφραζόμενα. Κυρίως, όμως πάει ο νους μας στον μπαροκισμό και τις διάφορες εκφάνσεις του (βλ.το ίδιο Λεξικό λογοτεχνικών μεθόδων), μοντερνισμό, πρεσιονισμό, ακόμη και το μπουρλέσκο - που ορίζεται ως η αναζήτηση ιδεών, μορφών, λέξεων σπάνιων, παράξενων και προκαλούντων έκπληξη στο έπακρο. (μετα-αναγεννησιακό σχήμα). Όλοι αυτοί οι λεκτικοί τρόποι, που τους είχαν χρησιμοποιήσει και οι υπερρεαλιστές και ο Ungaretti - τους γνώριζε άρα καλά κι ο Σαρ. - πιστεύουμε ότι ενισχύουν με τον εξεζητημένο και καθημερινό-οικείο χαρακτήρα τους την εντύπωση, το αποτόπωμα που θέλει να αφήσει ο παραβολικός λόγος από τη μία αλλά και να απαλύνουν τη σοβαρότητα του περιεχομένου του, κι απ' την άλλη αναδεικνύουν την προφορικότητά του, το γεγονός ότι απευθύνεται κυρίως στο αυτί, αποβαίνοντας έτσι προφητικός. (Αν απευθυνόταν στην όραση, θα ήταν αποκαλυπτικός). Στο στυλ μπαρόκ υπάγεται και το παράδοξο. (Ο Σ. τιτλοφορεί ένα ποίημά του '33, burlesque).

Από γλωσσολογική άποψη (παρηχήσεις, εμπλουτισμός μιας ηχητικής διάστασης, οξεία φωνήεντα που υποβάλλουν οξύτητα συναισθημάτων, ηθικής κατάστασης) βλ. *Mounin G.*, ο.α. στο λήμμα "εκφραστικότητα"(=Expressivite).

15) Dict. de rhetorique et de poetique, Ed. Gener. Franc., 1996).

16) Η ειρωνεία με την "ελληνική της σημασία" (βλ. Gradus, ο.α.) του όρου σημαίνει ερώτηση: "ο αναγνώστης πρέπει να αναρωτηθεί για το τι θα ήθελαν να του πουν. (προφανώς με τη σωκρατική σημασία) Συγγενικά σχήματα είναι το γιουχάισμα ή η καρικατούρα που κάποτε γίνεται αυτοδυσφήμιση ή βρισιά (όπως με τον Σαραντάρη "είμαι ένας τενεκές των σκουπιδιών", "να βάλω φωτιά στον εαυτό μου να δω αν λάμπω", ή με τον Σωκράτη "είμαι προξενήτρα").

16) "Η άγνοια - που εκφράζει με την ειρωνεία του ο Σωκράτης - είναι ένας τρόπος έκφρασης της αντικειμενικής αβεβαιότητας" λέει ο Kierkegaard (*L' existence*, σ. 70). Είναι, γιατί η ειρωνεία με τις ποικίλες μορφές της σχετίζεται με την αλήθεια. Και η ποίηση δεν είναι άμοιρη σ' αυτό. (πρβλ. Vax L., *La poésie philosophique*, Puf, 1985 και Οδ. Ελύτη, *Εν Λευκώ*, σ. 305). Κι αυτές οι μορφές συνοδεύονται κάποτε και από ανέβασμα ή κατέβασμα του τόνου της φωνής (μουσικότητα) ή κι από σημάδια εξωτερικά του λόγου, εισαγωγικά, ερωτηματικό, θαυμαστικό. Αυτά τα τελευταία αφθονούν σε κείμενα τέτοιας τάξεως του Σαραντάρη.

17) "Κάνοντας, θα έλεγες, κοινό μέτωπο, ο Ελύτης, με τον Γιώργο Σαραντάρη, θα χρησιμοποιήσει και στο πολύ πρόσφατο έργο του "Ο κήπος με τις αυταπάτες" σαρανταρικές εκφράσεις: "εφτά φορές τ' αυτιά μεγαλωμένο/ Δεν χορταίνουν πέλαγος" (σ. 34), δίκην παραβολής, και "Ροδάκι του άσσου και άλφα μούρλια!" (Ηρώς ΤσαρνάοΚόχυλα, παρουσίαση του Γ. Σαραντάρη μέσω του ομώνυμου ποιήματος του Οδ. Ελύτη γι' αυτόν, από *Τα Ετεροθαλή* (1955). Η εκδήλωση (13/12/1996) έγινε με την στήριξη του Δήμου Χαλανδρίου. Πήραν μέρος ο συνθέτης Δημ. Λέκκας και η τραγουδίστρια και συγγραφέας Ελένη Μαντέλου, οι ηθοποιοί Λεωνίδα Βαρδαρός και Ελένη Τσαμποδήμου, καθώς και ο ποιητής και κριτικός της Λογοτεχνίας Δημ. Ι. Καραμβάλης.

## ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ

### Γλώσσα και ποιητική γλώσσα στον Καρυωτάκη

Έχω παρατηρήσει κι άλλοτε, εξετάζοντας τη μαρτυρία της μορφής στην ποίηση του Καρυωτάκη, ότι η γλώσσα του, όσο πάει, από συλλογή σε συλλογή, ακόμα και στις τροποποιήσεις κατά την επεξεργασία των ποιημάτων, εξελίσσεται από τους δημοτικότερους τύπους προς τους λογιότερους και τους δανεισμένους απ' την καθαρεύουσα<sup>1</sup>. Χρειάζεται, ωστόσο, να σταθούμε τώρα και ειδικότερα στη γλωσσική του εξέλιξη, για να δούμε πώς οι διακυμάνσεις αυτές στη γλώσσα της ποίησής του υπαγορεύονται από μια εσωτερική αλλαγή και πώς με τη γλώσσα δημιουργεί την αλλαγή στην ποιητική του γλώσσα, αν λάβουμε υπ' όψη ότι κάθε ανανεωμένη καλλιτεχνική προσπάθεια επιστρατεύει κάθε φορά και νέα εκφραστικά μέσα. Η αλλαγή στη μορφή αποτελεί φυσική συνέπεια της αλλαγής στην ουσία και στην ευαισθησία, κι από την αλλαγή τούτη δεν είναι δυνατόν να μείνει ανεπηρέαστη η γλώσσα, μια κι αντιπροσωπεύει το κύριο εκφραστικό όργανο της λογοτεχνίας. Οι λέξεις είναι τα σύμβολα της εσωτερικής μας ζωής, κι όταν η εσωτερική ζωή αλλάζει απόχρωση, δε μπορεί παρά ν' αλλάζουν τις αποχρώσεις τους και οι γλωσσικοί τύποι<sup>2</sup>.

Η γλώσσα του Καρυωτάκη, τόσο στα "Νεανικά" όσο και στις δύο πρώτες συλλογές, εμφανίζεται αμιγέστερα δημοτική, όσο η ποίησή του παραμένει, για την ώρα, πιο εξωστρεφής και πιο ωραιοπαθής. Ο ίδιος ο τίτλος του πρώτου βιβλίου του "Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων" (1919) απηχεί το νωπό κήρυγμα του παλιού δημοτικισμού και τις γλωσσικές αντιλήψεις του "Νουμά", όπου την ίδια χρονία έγινε και συνεργάτης. Από τη συνεργασία του εκεί και τη συντροφιά του με τον κύκλο του περιοδικού, όπως λέει κι ο Γ. Κοτζιούλας, "του έμειναν μερικοί τύποι ή γραφές πού βρίσκουμε στην πρώτη συλλογή του (πραγμάτων, τῶ δεντρῶνε, θλιβές, μελαγχολία, ναβαγός, μάβρο, στή γίς), αλλά και στήν κατοπινή, τὰ "Νηπενθῆ" [...] (οἶχτος, νᾶρτης, γιγάντοι, δάσου, ὄγρη, ἀξήγητο, ἄνε αντί ἄν κ.λ.π.)"<sup>3</sup>. Είναι η πε-

ρίοδος που επιχειρεί - προπάντων στα "Νηπενθή" (1921) - μια ωραιοποίηση του πόνου και της μελαγχολίας, με παράλληλη προσπάθεια μιας λεπτότερης φροντίδας για τη φόρμα, σύμφωνα με τα διδάγματα και τα πρότυπα του αισθητισμού, αφήνοντας εδώ κι εκεί την εντύπωση της εκζήτησης και της πόζας<sup>4</sup>. Τότε ακόμα γίνονται όλα "ώραϊα" μέσα στο πένθος τους και στη νοσταλγία τους "γλυκά".

Μή δέσεις την πληγή σου  
παρά μέ ροδοκλώνια.  
Αάγνα σοῦ δίνω μύρα  
- για μπάλαμο - καί αφιόνια.

("Ευγένεια")

Τούς εἶδα πίσω να ἴθουνε - πράφρονες, ώραῖοι  
ρηγάδες πού ἐπολέμησαν κ.τ.λ.

("Δον Κιχώτες")

Το φῶς, πού κατεβαίνει, τῆς ἡμέρας,  
κι ἀπλώνεται γλυκύτατο καί παίζει  
περνάει ἀπό κοντά σας καί δέ βλέπει  
τόν πόνο σας ώραῖο, γιά νά χαϊδέψει.

("Ποιητές")

Τελείωσεν ἡ ζωὴ μου τῆς Ἀθήνας,  
πού ὅμοια γλυκά καί μέ τό γλέντι ἐπέρασε  
[...] Τριγύρω θά ἴναι τό τραγούδι ώραῖα πλατύς ὁ ὀρίζοντας,  
καί θά ἴναι τό τραγούδι μου σάν κλάμα.

("Σε παλαιό συμφοιτητή")

Ἔώρα γλυκιά. Ξαπλώνει ώραῖα δομένη.

("Αθήνα")

Τά ώραῖα κι ἀπλά κορίτσια - ὦ ἀγαποῦλες -  
[...] Ἔπρεπε νά γίνουν. Μόνο ἡ νύχτα  
δέν ἔπρεπε γλυκιά ἔτσι τώρα νά ἴναι.

("Μόνο")

Παλιό ή φυχή μου γράμμα είναι κι έγγραφο  
σέ μιά παρθένα ώρα - εὐγενική.

(*"Η φυχή μου", 1*)

Γλυκά θά κοιμηθούμε σάν παιδάκια  
γλυκά. Κι ἀπάνωθέ μας κ.τ.λ.

(*"Υπνος"*)

Ἀσημένιο τό μέτωπο. Καί ώρα  
τά μάτια σου ἐφωσφόριζαν γαλάζα

(*"Αφιέρωμα"*)

Ἐτσι προχθές ἦταν γλυκιά ή ἐσπέρα...

(*"Εσπέρα"*)<sup>5</sup>

Από το οπλοστάσιο του παλαιοδομητοκισμού παίρνει έτοιμα και τα λίγα άλλωστε σύνθετά του, τονισμένα κι αυτά στο ίδιο πνεύμα της κοινότοπης ωραιολογίας. Δυο-τρία συναντάμε στην πρώτη συλλογή: "άσημοδάχτυλα" (*"Gala"*), "άνθοχαμόγελο" (*"Άνοιξη"*). Κάπως περισσότερο βρίσκουμε στη δεύτερη: "όνειροφῶς" (*"Γυρισμός"*), "ροδόκλωνια" (*"Ευγένεια"*), "χρυσονείρατα" (*"Πολύμνια"*), "πρωτοφίλημα" (*"Δρόμος"*), "γλυκοτραγουδα" (*"Μοναξιά"*).

Ωστόσο, πλάι στους τύπους αυτούς, αρχίζουν απ' το δεύτερο τούτο ποιητικό βιβλίο του να κάνουν δειλά την εμφάνισή τους "οί ἄφραστοι πόνοι" (*"Δρόμος"*) και "τό παράξενο φῶς τοῦ ἔρωτός μου" (*"Πολύμνια"*), η "ἀνάλητη Ζωή" και οι "παράφρονες" (*"Δον Κιχώτες"*), "τό ἔρεβος" (*"Μπαλάντα στους ἀδοξους ποιητές"*), "τό χεῖλος" (*"Η φυχή μου", 2*). Αλλά και οι "κοντόφθαλμοι ὄραματιστές" και οι "ἀστεῖα δαρμένοι" (*"Δον Κιχώτες"*), τα "φεύτικα αἰσθήματα" (*"Πολύμνια"*) κι η "τραγική ἀπάτη" (*"Μπαλάντα στους ἀδοξους ποιητές"*), το "φέρειτρο" (*"Δέντρο"*), η "θανάσιμη νύχτα" (*"Δρόμος"*) και το "ἀχάριστο τραπέζι" (*"Γραφιάς"*). Όσο προχωρεί και γίνεται πιό προσωπική, η ποίησή του θωρακίζεται με λογιότερο γλωσσικό σώμα κι η ποιητική του γλώσσα διαφοροποιείται με την εισβολή λέξεων και εκφράσεων με πιό σκληρό αντίκρουσμα.

Μέσα στα έξι χρόνια που μεσολαβούν από την έκδοση των "Νηπενθών" ως την έκδοση της τρίτης συλλογής "Ελεγεία και Σάτιρες" (1927), ο ποιητής έχει μετακινηθεί πια αισθητά, ώστε, διορθώνοντας τα παλαιότερα ποιήματα των "Ελεγείων", καθώς το έδειξα κι άλλοτε, να τα προσαρμόζει γλωσσικά στην καινούργια αισθητική του γραμμή<sup>6</sup>. Η γλώσσα του τώρα αποκτά μεγαλύτερη κινητικότητα, εξελίσσεται σε μια γλώσσα πιο εκφραστική και πιο κατάλληλη ν' ανταποκριθεί στο παραγμένο του περιεχόμενο, στην υπαλληλική ζωή του και στο αστικό περιβάλλον. "Μουσειακά", όπως το σημείωσε κι ο Γιάννης Δάλλας, "ἀποδεικνύονται γι' αυτόν τὰ κλασσικά ποιητικά ὄπλα μέ τίς ἡχηρές ὁμοιοφωνίες. Ἡ ὀπτική γωνία ἔχει διά μιᾶς ἀλλάξει. Ἀφήνει τίς θεαματικές καμπύλες καί σκοπεύει μέ ὀξειες γωνίες. Οἱ λέξεις του βέλη ἀκροβολισμοῦ μέ δηλητήρια δάνεια ἀπό τήν κοινωνική πληγή του. Εἶναι ὁ λόγος πού καί ἡ πιό κυριολεκτική φραστική του διατηρεῖ ναυάγια τῆς "χρυσῆς πανοπλίας". Κοντά στίς μικρές λέξεις-σωσίβια συμπορεύονται πρὸς τήν ποιητική ἐκβολή "αὐτοκρατορικά δάση", "θριαμβικές δύσεις", τό "ἀπόλυτο Μηδέν", ἡ "φρικαλέα πλάση", τ' "ἀγριωπά βάραιθρα" καί ἄλλες φράσεις-παγόβουνα κοντά στή "φουρκέτα" τὰ "ρόδα", στό "τερραίν" ὁ "παράδεισος". Χάρη σ' αὐτά δημιουργοῦνται κενά καί ἱλιγγοί ἐπάνω στό σῶμα τῆς ποιητικῆς του κοινῆς. Κατορθώνει ἔτσι νά ἐκφράζει μέ δύναμη ἀφαιρετική καί τὰ πιό περιστασιακά γεγονότα καί ἀντίστροφα νά ἀκτινογραφεῖ μέ συγκεκριμένη σαφήνεια τήν σπονδύλωση καί τῶν πιό ἀφηρημένων ἐμπειριῶν"<sup>7</sup>.

\* \* \*

Με την τρίτη και τελευταία του συλλογή "Ελεγεία και Σάτιρες" και με τα "Τελευταία κείμενα", η γλώσσα του Καρυωτάκη τείνει να διαμορφωθεί σε ιδιόρρυθμη. Όχι τόσο ιδιόρρυθμη, βέβαια, όσο του Καβάφη ή του Παπατσώνη, πάντως, αρκετά πιο διαφοροποιημένη από την ως τότε κοινή ποιητική. Είναι ο πρώτος που "σκλήρυνε" μ' αυτού του είδους τις αποχρώσεις τη γλώσσα της λυρικής ποίησης, κρατώντας το ισοζύγιο ανάμεσα στη ρομαντική και τη ρεαλιστική φρασεολογία, ανάμεσα στους τύπους της δημοτικής και στους δανεισμένους απ' την καθαρεύουσα, χωρίς η απόκλιση από τα καθιερωμένα να κόβει τους

δεσμούς με την αμέσως προηγούμενή του ποιητική παράδοση. Την ώρα που η παραδοσιακή ποίηση είχε φτάσει σ' ένα αδιέξοδο και η γλώσσα της άρχιζε να ξεφτίζει, την ανανέωσε στρέφοντας προς τα πίσω, για ν' αντλήσει από κει όποια στοιχεία θα μπορούσαν να της εξασφαλίσουν την αναωμένη συνέχεια.

Από τις νεανικές προτιμήσεις του Καρυωτάκη, όπως αποδείχτηκε στη συνέχεια, εκείνη με τις βαθύτερες ρίζες ήταν η κλίση του προς τους ρομαντικούς της καθαρεύουσας και τον Δημήτριο Παπαρρηγόπουλο<sup>8</sup>. Η προτίμηση ειδικά προς τον Παπαρρηγόπουλο οφείλεται κυρίως σε εκλεκτική συγγένεια και συνδέεται με την ατομική περίπτωση του πεισιθάνατου ποιητή. Η στροφή όμως προς τους ρομαντικούς του λογιωτατισμού και προς την καθαρεύουσα αποτελεί γενικότερο φαινόμενο, κι αλλού περισσότερο αλλού λιγότερο, υπάρχει στους πιο πολλούς από τους νεορομαντικούς του μεσοπολέμου.

Καθώς το εξήγησα και στο βιβλίο μου για τον Άγρα, πρόκειται για μια επίδραση αντανάκλαστική, αντλημένη κατά μέγα μέρος από την επιβίωση ενός πνεύματος φαινομενικά νεκρού, που ενώ είχε ξεπεραστεί, εξακολούθησε να διοχετεύεται μέσα απ' τη ρομαντική ανατροφή της αθηναϊκής κοινωνίας, απ' την παιδεία, απ' την καθημερινή εφημερίδα, απ' την ίδια τέλος τη ζωή. Οι αμέσως προηγούμενοι έζησαν σε καιρούς πιο ηρωικούς, κι οι δημοτικιστικές τους πεποιθήσεις δεν του άφησαν να παρουσιάσουν τέτοια ίχνη. Μα η πρώτη αυτή μεσοπολεμική γενιά όχι μόνον ήρθε όταν οι γλωσσικοί αγώνες είχαν κάπως καταλαγιάσει, αλλά ήταν και μια γενιά καθαυτό *αστική*. Ο Καβάφης, απ' την άλλη μεριά, κι η βαθμιαία επικράτησή του μετά το 1920, σε συνδυασμό με την αλλαγή του πνεύματος των καιρών, εσήμαναν την ανανέωση του ποιητικού λόγου με μια αισθητά διαφοροποιημένη αναδρομή προς κάποιες λογιότερες ρίζες<sup>9</sup>.

Έτσι κι ο Καρυωτάκης, αφού καθυστέρησε με τις δυο προηγούμενες συλλογές στη μεταχειρισμένη απ' τους προγενέστερους γλώσσα του "Νουμά", χωρίς να καταφέρει να συνδεθεί μονιμότερα με τη δημοτική παράδοση, αναζητώντας στη συνέχεια προσωπικότερη έκφραση κι ένα γλωσσικό όργανο πιο αμεταχείριστο, ικανό να εκφράσει τις αφηρημένες έννοιες και τις απο-



χρώσεις του ατομικού του δράματος, συναντιέται τώρα με τον Παλαρρηγόπουλο και τη λόγια παράδοση της πρώτης αθηναϊκής σχολής. Κι αν οι άλλοι της γενιάς του εκράτησαν μόνο κάτι απ' τη ρομαντική διάθεση και τους τύπους της καθαρεύουσας, αυτός διατηρεί εμφανέστερα και τη διάθεση, και την καθαρεύουσα, και - κάπου κάπου - και το στόμφο:

#### ΑΤΙΤΛΟΦΟΡΗΤΟ

*᾽Ω Βενετία, πόλις ἀπό χρυσάφι κι ἀπό σμάλτο,  
κορόνα στή λαμπρότητα τῆς Ἀδριατικῆς,  
Μέγα Κανάλι, Γέφυρα τῶν Στεναγμῶν, Ριάλτο,  
ὦ θύμηση ἀνεξάλειπτη μιᾶς ἐκθαμβωτικῆς*

*νύχτας, πού περιπάτησα στή μυθική πλατεία  
τοῦ Ἁγίου Μάρκου, μπρός εἰς τό παλάτι τῶν Δουκῶν,  
ἀκούοντας νά σφυρηλατοῦν τίς ὥρες μία μία  
τά χάλκινα ὁμοιώματα τῶν δύο στρατιωτῶν -*

*πόσο πλάγι σου φαίνονται μικρά καί χωρίς βάθος  
τά αἰσθήματα πού μᾶς κρατοῦν ἀκόμη ἐδῶ στή γῆ,  
εφήμερος ἡ λύπη μας, ἀταίριαστο τό πάθος,  
ὦ αἰωνία παράδοση τοῦ κάλλους καί πηγῆ!*

Η παρεμβολή της καθαρεύουσας, καθώς το επισήμανε κι ο Βάσος Βαρίκας, "δέν εἶναι ποτέ τυχαία. [...] Ὅπου δέ δικαιολογεῖται ἀπό καθαρά αἰσθητικούς λόγους (νά ἐντείνει τό νόημα, νά ἀποδώσει μιᾶ ιδιαίτερη ἀπόχρωση, νά δημιουργήσει μέ την ἀκουστική της τήν κατάλληλη ἐντύπωση), ἔρχεται νά ἐνισχύσει τήν ἐντύπωση τῆς ἀστάθειας, τῆς ἀποσύνθεσης καί τῆς σύγχυσης, πού ξεπηδαίει ἀπ' ὀλόκληρο τό ἔργο του". Μέσα στους στίχους του, "θά συναντήσουμε καθαρευουσιάνικες λέξεις πραγματικά ἀναντικατάστατες"<sup>10</sup>. Γιατί μπορεί, κατά το μεγαλύτερο μέρος, τη βάση ν' αποτελούν οι λέξεις και η σύνταξη της δημοτικής, αλλά την εκφραστικότητα τη δίνουν οι συντακτικές αποκλίσεις και οι τύποι της καθαρεύουσας: "ἡ ριπή τοῦ ὠκεανείου ἀνέμου" ("Επιστροφή") και η "ὠρυγή τοῦ ἀνέμου" ("Θέλω νά φύγω..."), "τά νερά τῆς

Στυγρός" ("Φύγε, η καρδιά μου..."), "τό πρόσχημα του βίου" ("Ένα ξερό δαφνόφυλο...") και τό "Έπαθλο του άγώνος" ("Στο άγαλμα της ελευθερίας"), η "ιαχή" ("Βράδυ"), ο "έμπαιγμός" ("Ανδρείκελα") και "τό κράσπεδο" ("Τι να σου πω, φθινόπωρο..."). Αλλά και τα: "εΐμεθα" ("Υστεροφημία"), "περιπάτησα", "σφυρηλατούν", ("ὦ Βενετία..."), "συσπείρονται" ("Ηλύσια"), "ὠχριοῦν", "θά καταβάλω", "δειλιᾶ" ("Επίκλησις"), "ἀνεστράφη" ("Όταν άνθη εδένατε..."). Επίσης: ο "ὕπόκωφος άχός" και η "αίωνία πληγή" ("Τι νέοι που..."), η "έφήμερος λύπη" ("ὦ Βενετία..."), τα "στρεβλωμένα σώματα" ("Ηλύσια") και το "ἀνεστραμμένο πρόσωπο" ("Σαν δέσμη..."), το "παρήγορο φῶς" ("Ὡδή σ' ένα παιδάκι") και η "έπίσημος άγχόνη" ("Η πεδιάς και το νεκροταφείον").

Υποστηρίχτηκε, ότι τα δάνεια απ' την καθαρεύουσα εξυπηρέτησαν τον Καρυωτάκη περισσότερο στις "Σάτιρες"<sup>11</sup> - κι αυτή, τουλάχιστον, μοιάζει να 'ναι η πρώτη εντύπωση. Μάλλον όμως πρόκειται για εντύπωση απατηλή. Στις "Σάτιρες" μεσολαβεί η παρουσία των πραγματών και των συγκεκριμένων, υπερισχύει ο ρεαλισμός, κι οι καθαρευουσιάνικοι τύποι γίνονται πιο αισθητοί, επειδή έρχονται σε εντονότερη αντίθεση με τους τύπους της δημοτικής. Μια λεπτομερέστερη εξέταση της γλώσσας του, εντούτοις, θα μας έπειθε, ότι η μεγάλη επιδρομή της καθαρεύουσας γίνεται στα "Ελεγεία". Η καθαρεύουσα των "Ελεγείων", όπου πλεονάζουν τα αφηρημένα κι η υφή του λόγου είναι πιο λόγια, αποκαθιστά τους κομμένους δεσμούς με τη γλώσσα της πρώτης αθηναϊκής σχολής του λογιοτατισμού, δίνοντας με εκφραστικές αποχρώσεις τον τόνο της ρομαντικής απελπισίας και της άκαμπτης αξιοπρέπειας. Γι' αυτό και μέσα στις ίδιες τις "Σάτιρες" ακόμα, η χρήση των τύπων της καθαρεύουσας είναι συχνότερη στα σημεία που υποκρύπτεται ή μιλάει πιο πολύ η ελεγεία παρά η σάτιρα:

*Λευτεριά, Λευτεριά, σέ νοσταλγοῦνε  
μακρινά δάση, ρημαγμένοι κῆποι,  
ὅσοι ἄνθρωποι προσδέχονται τῆ λύπη  
σάν ἔπαθλο τοῦ ἄγῶνος, καί μοχθοῦνε,*

καί τή ζωή τους ἐξακολουθοῦνε,  
νεκροί πού ἡ καθιέρωσις τούς λείπει.

(“Στο ἀγαλμα της ελευθερίας”)

Ἐνας λυγμός ἐκίνησε τ’ ἀπίθανα αὐτά πλήθη.

Κι ὅταν, χωρίς νά πέσει αὐλαία, ἡ ὀμήγουρις διελύθη,  
τίποτε δέν ἐτάρασσε τήν ἱερή ἐκεῖ πέρα  
αιγὴ. Κάποιος γυπαετός ἔσχισε τόν αἰθέρα...

(“Δελφικοί εορτή”).

Αντίθετα ἐκεῖ που υπάρχει μόνη της ἡ σάτιρα οἱ τύποι της καθαρεύουσας εμφανίζονται σπανιότερα κι επικρατεῖ ἡ δημοτική κι ὁ ρεαλισμός. Μα κι ὅπου ἡ καθαρεύουσα παρουσιάζει μεγαλύτερη συχνότητα, εἶναι πιο ἐπίπλαστη, για να τονίζει τον σαρκασμό και την ειρωνεία (για παράδειγμα, στο “Μικρὴ ἀσυμφωνία εἰς α μείζον”), ἡ χρησιμοποιεῖται ὅταν ὁ ποιητὴς καταφεύγει σε επομιμήσεις, ὅπως στην ὠδὴ “Εἰς Ἀνδρέαν Κάλβον”, ἡ κι ὅταν μεταφέρει αὐτοῦσια τὴ γλώσσα της γραφειοκρατίας:

Κάθονται στίς καρέκλες, μουτζουρώνουν

ἀθῶα λευκά χαρτιά, χωρίς αἰτία.

“Σύν τῇ παρούσῃ ἀλληλογραφίᾳ

ἔχομεν τὴν τιμὴν” διαβεβαιώνουν.

(“Δημόσιοι υπάλληλοι”).

Να κι ἄλλο ἓνα παράδειγμα, ὅπου ἡ ἐπίπλαστη καθαρεύουσα ἐπιστρατεύεται στις “Σάτιρες”, για να τονίσει, ὅπως και στο “Μικρὴ ἀσυμφωνία εἰς α μείζον”, τὴν ειρωνεία και τον σαρκασμό! Κι εἶναι ἐνδεικτικὸ το πὼς διαδέχεται τὴ στρωτὴ δημοτικὴ που επικρατεῖ πιο πάνω στο ἴδιο ποίημα:

## Η ΠΕΔΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟΝ

(Πίναξ ἡμιτελής)

Ἐχει πιά δύσει ὁ ἥλιος τοῦ χειμῶνα,

καί γρήγορα, σά θέατρο, σκοτεινιάζει,

ἢ σά νά πέφτει πέπλο σέ μιά εἰκόνα.

Ἄλλο δὲ βρῖσκει ὁ ἄνεμος, ταράζει  
μόνο τ' ἀγκάθια στήν πεδιάδα ὄλη,  
μόνο κάποιο χαρτί σ' ὄλη τή φύση.  
Μά τό χαριτωμένο περιβόλι  
αἶμα καί δάκρυα τό 'χουνε ποτίσει.  
Ἄδιάκοπα τά δέντρα ξεκινοῦνε,  
κι οἱ πέτρινοι σταυροί σκίζουν σά χέρια  
τόν οὐρανό πού σύννεφα περνοῦνε,  
τόν οὐρανό πού εἶναι χωρίς ἀστέρια.

(ὠραῖο, φριχτό καί ἀπέριττο τοπίον!  
Ἐλαιογραφία μεγάλου διδασκάλου.  
Ἄλλά τοῦ λείπει μιά σειρά ἐρειπίων  
κι ἡ ἐπίσημος ἀγχόνη τοῦ Παγκάλου).

\* \* \*

Περισσότερο ἀπό ιδιότυπη καί ιδιόρρυθμη, ἡ ποιητική γλώσσα του Καρυωτάκη ἀπομένει προσωπική καί ανεπανόληπτη. Γι' αὐτό κι ὅσοι ἐπιχείρησαν νά τὴν μιμηθοῦν, δημιουργώντας τὸ ρεῦμα τοῦ καρυωτακισμοῦ κι ἀναμηρυκάζοντας τὴν ἀπαισιοδοξία του ἢ καὶ τὴ σάτιρά του, ὑπῆρξαν κακοί κι ἀποτυχημένοι μιμητές του<sup>12</sup>. Εἶπανε, πῶς ἡ γλώσσα του εἶναι φτωχή. Ὁ Σακελλαριάδης, συγκεκριμένα, μιλώντας γιὰ τὰ "Νεανικά" σημειώνει, ὅτι "γιὰ τὴν κατάλληλη διατύπωση τῆς πηγαίας ἔμπνευσής του, παρουσιαζόταν τότε σ' αὐτόν σοβαρό ἐμπόδιο ἢ ἔλλειψη ἀπὸ πλοῦτο φραστικό - αὐτό παρατηροῦμε καί σέ πολλὰ τραγούδια του γραμμένα κατόπι"<sup>13</sup>. Πῶς "ἐγκαταλείπεται σέ μιά ἀπλή φραστική ἐπάρκεια, ἀναβρυσμένη περισσότερο ἀπὸ τό ἔνστιχτό του τό μορφολογικό παρά ἀπὸ τὴ λεπτόλογη φροντίδα τῆς ἐπεξεργασίας", πιστεῦει κι ὁ Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος<sup>14</sup>. Τὸ τελευταῖο τοῦτο ἀληθεύει ὡς ἔβα σημεῖο, βέβαια. Κι εἶναι γεγονός, ὅτι οἱ λέξεις του γίνονται πιο πλούσιες καὶ λειτουργοῦν πιο αποτελεσματικά στὴ φυσικὴ τους θέση καὶ στὴ μεταξύ τους συμπλοκή, ἔτσι ὅπως ξεπηδοῦν ἀπ' τὸν αυθόρμητο κυματισμὸ τῆς ἔμπνευσης, μολονότι ὄχι σπάνια ἔχουν προκύψει καίριες διατυπώσεις κι ἀπὸ ἐπεξεργασία, καθὼς τὸ ἔδειξα κι ἀλλοῦ με συγκεκριμένα

παραδείγματα<sup>15</sup>. Αν τις απογυμνώσουμε, απομονώνοντάς τες από το όλο σώμα του ποιήματος, όπου βρίσκονται τοποθετημένες, χάνουν, οπωσδήποτε, ένα μέρος από τη συστικότητα και τη δραστικότητα τους.

Μα όλες αυτές οι επιφυλάξεις ισχύουν, προπάντων, για τα πριν απ' την τελευταία συλλογή ποιημάτων του, όταν εξακολουθούσε να κινείται μέσα στα όρια της παράδοσης και της ηπιότερα ανανεωμένης παράδοσης. Απ' τη στιγμή όμως που εκδηλώνεται η ιδιορρυθμία της, η γλώσσα του αποκτά άλλου είδους χάρη και πλούτο, καθώς παθαίνει καθολική αλλοίωση από την επιτακτική πίεση της εσωτερικής εκείνης πνοής που, σύμφωνα με την εύστοχη διατύπωση του Κλέωνος Παράσχου, *"κάνει να δονοῦνται και οι κοινότερες λέξεις άκόμα, και οι άντιποιητικότερες"*<sup>16</sup>. Τότε και το λεξιλόγιο του γίνεται εκφραστικό και με την επεξεργασία εκφραστικότερο, αφού οι λέξεις του δεν είναι διαλεγμένες για ν' αρέσουν, αλλά για να γίνουν το εκφραστικό μέσον μιας ταραγμένης και ανήσυχης ποιητικής ουσίας.

Αληθινά, από κει και πέρα, ισχύουν άλλα κριτήρια για τη γλώσσα και την ποιητική γλώσσα του Καρυωτάκη. Απροσδόκητα προσδιοριστικά επίθετα, με κοσμητικό ταυτόχρονα και συχνά - επιτιμητικό ή και ειρωνικό χαρακτήρα, κάνουν την εμφάνισή τους: ο *"ὑπόκωφος άχός"* ("*Τι νέοι που...*"), η *"χάρτινη καρδιά"* ("*Όλοι μαζί...*"), το *"φοβερό στερέωμα"* ("*Θέλω να φύγω...*"), το *"χαριτωμένο περιβόλι"* ("*Η πεδιάς και το νεκροταφείον*"), το *"ανάγλυφο όνειρο"* ("*Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο*"), τα *"άτίθασα μέλη"* ("*Αποστροφή*"), οι *"αίματα-χρωμες εικόνες"* ("*ωχρά σπειροχαίτη*"), η *"χρυσή εὐωδιά"* ("*Σαν δέσμη...*"), το *"χρυσό χαμόγελο τοῦ μαραμένου βρούου"* ("*Επιστροφή*"). Τότε και τα ρήματα και τα ουσιαστικά του παίρνουν μια εκφραστική αμεσότητα, κι έχουμε τα σώματα που *"συσπείρονται στρεβλωμένα"* ("*Ηλύσια*"), το *"κρυστάλλινο βλέμμα πού άνεστράφη"* ("*Όταν άνθη εδένατε...*"), *"τά χάλκινα όμοιώματα τῶν δύο στρατιωτῶν"* που *"σφυρηλατοῦν τίς ὠρες"* ("*ὦ Βενετία...*"), τα *χνώτα της νύχτας*, όπου *"ὠχριοῦν άνθη και φῶτα"* ("*Επίκλησις*"). Και πλάι σ' αυτά, την *"ὠρυγή τοῦ άνέμου"* ("*Θέλω να φύγω...*"), του *"πτερνιστηῆρος τό πρόσταγμα"* ("*Αισιοδοξία*") και το *"χεῖλος τοῦ κόσμου"* ("*Τι νέοι...*"), που μαζί με άλλα τολμηρό-

τερα έρχονται να φέρουν “καινά δαιμόνια” στην ποιητική γλώσσα του καιρού του.

### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. “*Η μαρτυρία της μορφής στην ποίηση του Καρυωτάκη*” περιοδ. “*Διαβάζω*”, τεύχος 157, 17 Δεκεμβρίου 1986, σ. 51. [Τώρα και Κώστα Στεργιόπουλου: “*Περιδιαβάζοντας*”, τόμος Δ, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1996, σ. 168].
2. Ειδικά για τη γλώσσα και τους γλωσσικούς τύπους του Καρυωτάκη, κοίτα και Massimo Peri: *Sul linguaggio di Kariotakis*, Università di Padova, Istituto di studi bigantini e neogreci, Quaderni5, MCMLXXII [1972] και “*Πίνακας λέξεων του Καρυωτάκη*”. Επιμέλεια: Massimo Peri. Liviana Editrice in Padova, 1983.
3. “*Η καθέρωση του Καρυωτάκη*” περιοδ. “*Ποιητική Τέχνη*”, έτος Β΄ αριθ. 18, 1 Νοεμβρίου 1948, σ. 314.
4. Κι ο Άγρας, στη βιβλιοκρισία του για τα “*Νηπενθή*” (με το ψευδώνυμο Μ. Εσπερινός), αναφέροντας τούς τίτλους των μερών της συλλογής, αναρωτιέται: “... *μά γιατί τόση πόζα*”. (“*Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου*”), αριθ. 1-4, τόμος 10, 1922, σ. 252. [Τώρα και Τέλλος Άγρας: “*Κριτικά*”, τόμος Β΄. Φιλολογική επιμέλεια: Κώστας Στεργιόπουλος, Ερμής, Αθήνα 1981, σ. 240].
5. Όλα τα παραπάνω παραδείγματα, καθώς και όσα άλλα αποσπάσματα ή ποιήματα ακολουθούν, είναι από τη συγκεντρωτική έκδοση Κ.Γ. Καρυωτάκη: “*Άπαντα τα Ευρισκόμενα*”. Φιλολογική επιμέλεια: Γ. Π. Σαββίδη. Τόμος Α΄, Αθ. 1965 και τόμος Β΄ Αθ. 1966. Με βάση την έκδοση αυτή του Σαββίδη, γίνεται και η αναφορά σε “*Νεανικά*” και “*Τελευταία κείμενα*”.
6. Κοίτα και όπου στην υποσ. 1, σ.σ. 56-60. [Και “*Περιδιαβάζοντας*” Δ΄, σ.σ.177-187].
7. “*Η διάρκεια του Καρυωτάκη. Μια επανεκτίμηση*” περιοδ. “*Ενδοχώρα*” (Ιωάννινα), περίοδος Β΄, χρονιά 6η, τεύχος 34-35, 1965, σ. 113.
8. Κοίτα σχετικά και Κώστα Στεργιόπουλου: “*Οι επιδράσεις του Καρυωτάκη*”. Εκδόσεις Σοκόλης, Αθήνα 1972, σσ. 16-17 και 121-129.
9. Κοίτα και Κώστα Στεργιόπουλου: “*Ο Τέλλος Άγρας και το πνεύμα της παρακμής*”, βιβλιοπωλείον της “*Εστίας*”, Αθήνα 1962, β΄ έκδ. Βάκων, Αθ. 1967, σσ. 15-17 και 97-102.
10. Βάσος Βαρίκας: “*Κ. Γ. Καρυωτάκης (Το δράμα μιας γενιάς)*”. Εκδόσεις Γκοβόστη [Αθ. 1938], σ. 55-56. [Τώρα και Βάσος Βαρίκας: “*Κώστας Βάρναλης - Κώσταξε Καρυωτάκης*”. Πλέθρον, Αθήνα 1978, σσ. 142-143].

11. Κοίτα, ιδίως, Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου: *"Τα πρόσωπα και τα κείμενά"*, τόμος Ε', Αετός Α.Ε., Αθήνα 1948, σσ. 158-159.
12. Την ίδια γνώμη έχει και ο Τίμος Μαλάνος: *"Όπως ό Καβάφης, έτσι κι ό Καρωτάκης δέ μπορεί νά γίνει πρότυπο. Όποιος θελήσει νά τούς μιμηθεί θά ξεπέφτει στήν παρωδία τους. Παράδειγμα ή γλώσσα τους. Άνάμικτη έγραφε ό μέν, ανάμικτη και ό δέ. Κι όμως, μαλονότι ό Καρωτάκης έμφανίζεται μετά τόν Καβάφη, τήν ανάμιξη αυτή τήν επιχειρεί μ' ένα δικό του τρόπο. Ύστερα άπ' αυτούς, όποιος άλλος τήν έπιχείρησε δέν κατάφερε νά κάνει κάτι δικό του."* (Τίμου Μαλάνου: *"Κριτικά δοκίμια"*. Αλεξάντρεια 1940, σ. 199. [Ώρα και Τίμος Μαλάνος: *"Η δύναμη των αισθητικών συγκινήσεων και άλλα κριτικά"*. Εκδόσεις Πρόσπερος, Αθήνα 1984, σ. 40. Ι). Σωστά είναι κι όσα παρατηρεί ο Γιάννης Χατζίνης: *"Ό,τι εκφράζει ό Καρωτάκης, γίνεται πρωτότυπο χάρη στή γλώσσα του. Κι αυτός είναι ό λόγος πού μέσα στήν ποίησή του, ή καλύτερα σ' εκείνο πού εκφράζει αυτή ή ποίηση, βρήκε φωλιά ή ψυχική έξάντληση κ' ή διανοητική μιās γενιάς διψασμένης στό βάθος γιά λεπτές συγκινήσεις, πού διαλύονταν και σαρώνονταν όμως μέσα στό στρόβιλο τής πραγματικότητας"*. (Γιάννη Χατζίνη: *"Πρόσωπα και Ψυχές"*. Έκδοση Γραφείου Πνευματικών Υπηρεσιών, Αθήνα 1939, σ. 17).
13. Κ.Γ. Καρωτάκη: *"Άπαντα"*. Έμμετρα και πεζά. [Επιμέλεια: Χαρίλαου Σακελλαριάδη], Αθήνα 1938, σ. XVI.
14. Όπου και στην υποσ. 11, σ. 158.
15. Όπου και στην υποσ. 6.
16. Κλέωνος Παράσχου: *"Δέκα Έλληνες Λυρικοί"*, Β' έκδοση. Εκδοτ. Οίκος Γ. Φέξη, Αθήνα 1962, σ. 204. [Το ίδιο νωρίτερα όπου και στην υποσ. 13, σ. LXXXIV, αλλά με διαφορετική διατύπωση σ' αυτό το σημείο].

## ΝΙΚΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ

### ΑΦΘΑΡΤΗ ΚΑΙ ΦΘΑΡΤΗ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ ΤΟΥ Γ. ΣΑΡΑΝΤΑΡΗ Επισκόπηση της ποιητικής του

Παραφράζουμε τον ίδιο τον ποιητή για τον οποίο θα μιλήσουμε, όταν επιγράφουμε: άφθαρτη και φθαρτή ποιητική του γλώσσα και τούτο γιατί σ' ένα μικρό του κείμενο που προτάσσεται σαν εισαγωγή στην έκδοση του Γ. Μαρινάκη (1961), συγκεκριμένα έχει τον ίδιο τίτλο με το εφετινό Συμπόσιο: "Ποίηση και γλώσσα", διαβάζουμε πως "η ομιλία υπάρχει, η γλώσσα διαρκεί και για τον ποιητή και για τον μη ποιητή. Αλλά ο ποιητής σέβεται τη γλώσσα γιατί μέσα της ζεί την άφθαρτη και φθαρτή ζωή της κλπ...". Από τη ζωή των ποιητών, την ασυνείδητη και συχνά ασυνείδητη ή και συνειδητά αποφασισμένη πάντως πεπερασμένη όπως όλων μας και δύσκολα ανιχνεύσιμη αφού ανήκει σ' έναν άλλο χρόνο, θα προσπαθήσουμε ν' αναχθούμε στο συμβολικό κόσμο τους, σ' ό,τι εκείνοι κατέλιπαν ως ρυθμική αναλογία, πραγμάτωση της μορφής, εντέλεια του πνεύματος, εν προκειμένω σ' ό,τι το βραχύβιο πέρασμα του Γιώργου Σαραντάρη μας προσέφερε, επισκοπώντας προς τούτο την ποιητική του.

Το λεκτικό της ποίησής του είναι απλό και ο συνδυασμός των λέξεων δημιουργεί μια πρωτογενή αίσθηση. Ο στίχος με τις συχνότατες επαναλήψεις στο εσωτερικό του ποιήματος και η απλή επίσης παρατακτική, κυρίως, σύνταξη υπηρετούνται από το ρήμα που δίνει κίνηση πρὸς ένα παρόν φευγαλέο, ένα τόπο παροδικό. Τα μικρά του ποιήματα έχουν κύριο σκοπό την εμφάνιση της φωνής, την παρουσία του προσώπου, την εικόνα του κόσμου του. Όπως οι αρχαίοι γραμματικοί και σχολιαστές τους πίσω από τα μέρη του λόγου, οκτώ κατά την αρχική κατάταξη, έβλεπαν τον άνθρωπο και τον κόσμο, κάποτε αρμονισμένο σ' ένα και μόνο ομηρικό στίχο "θαῦμα τοῦ κρατίστου τῶν ποιητῶν, ὅς ἐν πᾶσιν ἀπαραλείπτως θεῖα τινί ἐπίνοιά ἐκεκόσμητο"<sup>1</sup>. Ο δε στίχος:



Πρός δ' ἐμέ τόν δύστηνον ἔτι φρονέοντ' ἔλεησον (X 59)  
κατά ταπεινή αναλογία στην ποίηση του Σαραντάρη ή γραμματική έκφορα προσιδιάζει, όχι σε μια διανοητική άσκηση αλλά περισσότερο φανερώνει: "κίνηση ψυχής", "ψυχική διάθεση" ή "ψυχική βούληση".

Είναι λοιπόν ανώφελο σ' αυτού του είδους την ποίηση ν' αναζητήσουμε τους τεχνικούς τρόπους, τα σχήματα λέξεως και σχήματα διανοίας συμπυκνώνονται σε μια διαρκή μεταφορά, το πρώτο πρόσωπο εναλλάσσεται με τον πληθυντικό αλλά ουσιαστικά πρόκειται για μια λυρική διαδοχή, την ιστορία μιάς και της αυτής ψυχής "αίτίας καί ἀρχῆς τοῦ ζῶντος σώματος". Στο λεκτικό καθαυτό, στοιχειακό θα τ' ονομάζαμε, επιχωριάζουν λέξεις όπως άνεμος, θάλασσα, πουλιά, ήλιος και τραγουδι, τραγουδιστά κινούνται όλα ως τροπή και ρυθμός. Η λέξη θάλασσα λ.χ. έχει την τιμητική της. Δεν πρόκειται όμως για τη γενναία σολωμική παρομοίωση "Κ' η θάλασσα που σκίρτησε σαν το χοχλό που βράζει / ησύχασε και έγινε όλο ησυχία και άστρα / σαν περιβόλι ευώδησε κι εδέχτηκε όλα τ' άστρα". Ή την αντίστοιχη μεγαλειώδη του Κάλβου "Μόνον όταν ακούω την θάλασσαν / που ωσάν μέγα ποτάμι / ανάμεσα εις τους βράχους / κτυπώντας μυρμυρίζει / γύρω εις τα σκάφη". Δεν εσωτερικεύεται όπως στον Παλαμά "Μια θάλασσα μέσα μου σα λίμνη γλυκόστρωτη / και σαν ωκεανός ανοιχτή και μεγάλη". Δεν έχει την ακεραιότητα του καβαφικού στίχου: "Θάλασσα του πρωιού κι ανέμελου ουρανού", ή τέλος την τόλμη ενός νεότερου: "Κι ως να 'ταν σεληνόσπαρτο αλώνι η θάλασσα σημαδεμένη / εφτά φορές από Ασιάτες / τη λίνιζαν οι ζέφυροι". (Δ. Π. Παπαδίτσας).

Στον Σαραντάρη υπάρχει από τους πρώτους κατορθωμένους του στίχους, δυναστευτικά, η λέξη "Θάλασσα". Ο κόσμος είναι θάλασσα (σ. 17)<sup>2</sup>.

Κάποτε εξανθρωπίζεται παράξενα: "θάλασσα, ίσως θύμα / ο θεός θέλει / μια λίμνη από δάκρυα να υπάρχει" (σ. 21) ή "η θάλασσα (πάνε θλιμμένα χρόνια) πέθανε γύρω της αλωνίζουσε στεριές / και ορίζοντες" (Σ. 15). Μπορούμε να προσθέσουμε κι άλλους ανάλογους στίχους όπου η λέξη χάνει το αδυσώπητο βάρος ενός κοσμικού στοιχείου, στην αθώα φωνή του ποιητή

γίνεται ανώδυνο παιχνίδι: "Ποιός θα θερίσει τη θάλασσα / θα βγάλει άσπρο χορτάρι" (σ. 87) ή "όποιος φέρνει τη θάλασσα στην αγκαλιά του είναι σαν να μην υποφέρει από βάρος" (σ. 87). Κατ' ανάλογο τρόπο "λιγαστεύει" ο ήλιος που κάνει λιανά τα πράγματα" (σ. 137).

Στη σειρά των ποιημάτων υπό τον γενικό τίτλο "του ήλιου" η φωτεινή ενέργεια χάνει τη θεϊκή της δύναμη, του αρχαίου κόσμου. "'Ηλιος θ' ός πάντ' έφορξς καί πάντ' έπακούεις" (Γ277). Η οικείωση επέρχεται άλλοτε απλοϊκά: "έλα ήλιε αυτί μου / έλα να δούμε λιγάκι το νού" (σ. 138), άλλοτε γίνεται κι αυτός, όπως κι η θάλασσα "παιχνίδι" με τη σειρά του. "Άσπονδος φίλος ο ήλιος / κοιτάζοντάς τον κατάκαρδα / θα πω / η Σελήνη τον παίξει / Στα δάχτυλα του ενός χεριού" (σ. 141). Θ' αδικούσαμε όμως το σύνολο ή θα περιορίζαμε την έκφραση της ποίησής του αν δεν βλέπαμε πως δίπλα σ' αυτούς τους παιδιάστικους σχεδόν στίχους "θέλω να πω σ' εσένα λίγο ήλιο" ξεφυτρώνουν οι πρωταρχικές ανυσηχίες: "'Ενας ήλιος αόρατος κι αδιάκοπος με ξυπνά / κάθε φορά που το θάνατο πάω να ονειρευτώ" (σ. 140) ή "υπάρχει ένας καθρέφτης μέσα μας είναι ο ήλιος" εναρκτήριοι στίχοι όλης της σειράς (σ. 137). Σ' αυτή την παλινδρόμηση ή διακύμανση, αν θέλετε, απ' το παιχνίδι στην ακραία δραματικότητα εδράζεται ένα κομμάτι της ποιητικής του. Συγγενείς απόψεις: "Αφθονούν στη συλλογή αυτή οι στίχοι για τη θάλασσα. Στίχοι αποσπασματικοί, δίχως απόλυτο λογικό συνειρμό - τέτοια άλλωστε είναι ολόκληρη η ποίηση του Σαραντάρη. Θα πει κάπου "καλό ταξίδι, να έχουν οι θάλασσες". Και αλού θα τις χαρακτηρίσει "τις νήπιες θάλασσες"<sup>3</sup>.

Καθώς και του Μ. Γ. Μερακλή "Γ. Σαραντάρης": "'Εχοντας δεθεί με κάποια θανάσιμα θέματα, σου δίνει στο έργο του την εντύπωση μιας "παλινωδίας". Όλα τα ποιήματα λένε, σχεδόν, τα ίδια. Έτσι δεν ξεφεύγει τον κίνδυνο πολλές φορές να λείει κατά τρόπο φορτικό πράγματα που τα ξαναείπε, με τρόπο πιο καλό μάλιστα"<sup>4</sup>. (σ. 24)

Ο άνεμος πάλι, άλλοτε μπορεί να θυμώνει ή να "μαγεύει τ' άλογά του / και ύστερα τα πάει με το καλό / προς τ' άστρα" (σ. 152-3). Τα στοιχεία της φύσης ενανθρωπίζονται, ο κόσμος οικειώνεται. Είμαστε σίγουρα μακριά απ' τους άγριους ανέμους ενός

σύγχρονου επικού ποιητή που τους θέλει "δίχως προφύλαξη, δίχως μέτρο και μας άφηναν αχυρένιους ανθρώπους" ή ακόμη "οι άνεμοι είναι δυνατοί κι η σάρκα σύντομη"<sup>5</sup>. Ο Σαραντάρης παραμένει πιστός στο "γλυκύ ήθος της Μεσημβρίας".

Συμβαίνει όμως σ' αυτή την ειρηνική γειτνίαση λέξεις μ' ένα δραματικό περιεχόμενο ν' αποδραματοποιούνται, σχεδόν άτεχνα, ασύγγνωστα, με μόνο ελαφρυντικό τη σύνολη πνευματική τοποθεσία. Η λέξη αίμα λ.χ. που εμφανίζεται αρκετά σπάνια "Η θάλασσα δεν έχει αίμα / και όμως μας τραβά" (σ. 83) ή "λες πως η άνοιξη ξανά πρώτα θα κάνει φόνο / και ύστερα θα πεθάνει". Αυτό το λεκτικό σύμπτωμα, της αφαίμαξης θα λέγαμε, απόρροια και συγγένεια της νοητικής αστάθειας που προαναφέραμε έχει μιαν αναπόφευκτη συνολική συνέπεια. Ο κόσμος χάνει τη δραματική του τοποθεσία, η εικόνα του ανθρώπου αιωρείται ανάμεσα σε μιαν εύθραυστη δίχως αισθησιακό ειρμό, γήινη υπόσταση και μια προβεβιωμένη υπέρβαση που είναι για τον ποιητή μας "μοναδική του πατρίδα, ο ουρανός". Ο ουρανός του Σαραντάρη βρίσκεται στους αντίποδες της αρχαίας παρεμολογίας "όρον είναι τών άνω" (ψευδο-αριστοτελικό σύγγραμμα "Περί Κόσμου"). Εμπυχωμένος αποκτά ανθρώπινη ενέργεια καθώς "μιλάει" ή ταυτίζεται σχεδόν με την υπερβατική έφεση όταν αναρωτιέται ο ίδιος ο ποιητής "με ποιό πρόσωπο πηγαίνω στον ουρανό;" (σ. 169). Στην σειρά των ποιημάτων που επιγράφονται "Τ' ουρανού" προαποφασίζεται πως "ο ουρανός είναι ένας τόπος που κατοικείται από μας, όχι μονάχα αφού πεθάνουμε αλλά και τώρα" (σ. 165). Ας τονιστεί εδώ πως στην ιδιότυπη αυτή μεταφυσική μιας πνευματικής παρουσίας απουσιάζει ή ελάχιστα επηρεάζει το σύνολο ο όποιος θρησκευτικός συμβολισμός.

Ο ρυθμός που δημιουργεί η ποίησή του ή που κινεί αυτήν είναι μονότροπος. Με δεδομένη την αδιαφορία του προς ένα εκτεταμένο στίχο ή μια σταθερή μετρική μονάδα, τα ολιγόστιχα ποιήματα, "σα γραμμικά σχέδια" τα χαρακτήριζε ο Λ. Πολίτης, προορίζονται στην ανάδειξη του "λεκτικωτάτου" της φωνής μας, δηλ. του ιάμβου. Αυτό δε σημαίνει πως κι άλλοι τόνοι που υποστασιώνουν τον ρυθμό και τον αναδεικνύουν δεν εναλλάσσονται στους διακεκομμένους στίχους του, πολλοί από τους ο-

ποίους είναι μια δυό λέξεις, ένα ρήμα ή ένας προσδιορισμός. Μόνο που οι τόνοι αυτοί δεν κυματίζουν αλλά υποτάσσονται μονόχορδα. Αντίθετα, πολλά του ποιήματα γραμμένα σε υποτυπώδη στίχο θα μπορούσαν να διαβαστούν καταλογάδην και τότε σε μια διαφορετική διάταξη, συντελούσης της μεταφορικής γλώσσας, ήθελαν υπάρξει σαν πεζά ποιήματα. Είδος στο οποίο ασκήθηκε επιτυχώς, προσθέτωντας στη συνήθη ρέμβη του και ειρωνεία. Το μαρτυρούν οι "Εικόνες Ρέμβης", "Τα έξι ποιήματα στη μνήμη του Ρεμπώ" ή οι εκτενέστερες "Παρενθέσεις". Ότι διαφοροποιεί τα πεζά ποιήματα από τους στίχους, εδώ, είναι η πληρέστερη σύνταξη, ο έρρυθμος βηματισμός, ακόμη και λεκτική επάρκεια ή φαντασία τα ολοκληρώνουν. Εξάλλου ο μονιμότερος πληθυντικός τους επιδαψιλεύει μια πρόσθετη διαφυγή από τον εγκλεισμό του προσώπου, δημιουργεί μιαν ευχάριστη γενίκευση.

Δεν τον απασχόλησε ιδιαίτερα η σύνθεση του ποιήματος και ειδικότερα του εκτεταμένου ποιήματος. Πιστεύοντας σε μια φυσική εκφορά της γλώσσας, σαν τραγούδι, η λέξη ενδημεί στους στίχους του "έλαχε σ' όλους η ζωή / το τραγούδι έλαχε" (σ. 60) και πιο χαρακτηριστικά "θα σου μιλήσω πάλι σαν εχτές / και σαν εχτές θα πάμε στο τραγούδι" (σ. 96) και εμπιστευόμενος τη φυσική του ανάσα δημιούργησε ολιγόστιχα ποιήματα με ενδιάμεσες συγκοπές και καταληκτικούς στίχους που δεν αποσκοπούν στην επίταση του ενδιαφέροντος ή την ανανέωσή του. Έχουμε παρατηρήσει επ' αυτού πως ανάμεσα στον πρώτο και τον τελευταίο στίχο δεν υπάρχει ανάπτυξη, επέκταση, προοδευτική πορεία αλλά στατική επαναφορά, εγγενής προσκόλληση σε κάτι ριζικό. Αυτό το φαινόμενο ενέχει μια διπλή σημασία: αφ' ενός στερεί το ποίημα από μια διανοητικής τάξης ηγεμονική πορεία, αφ' ετέρου όμως του προσπορίζει μια θυμικής ή επιθυμητικής τάξης ενότητα. Όταν επιχείρησε να διευρύνει την ολιγόστιχη δημιουργία του προς μεγαλύτερες (σε έκταση) συνθέσεις όπως ο "Θαλασσινός Βίος" (σ. 10) των τριάντα δεκάστιχων στροφών, τότε ξανοίχτηκε πολύ στο πέλαγος αβοήθητος... η κάθε στροφή φαντάζει μόνη της, ξυλάρμενο.

Η ποιητική του γλώσσα υπηρετεί την πρωτογενή εικόνα, την άπεφθη ματιά μιας παιδιάστικης γιορτής. Δίπλα σ' αυτή τη μο-

ναδικότητα, όπου η γλώσσα επιτελεί το πρώτο της καθήκον ν' αφυπνίζει το αίσθημα και να εμπυχνώνει το πνεύμα υπάρχουν πολλά κενά, στίχοι ατελέσφοροι, ένα όριο ανεπικοινωνήτου που προέρχεται από μια δυσαρμονία της έκφρασης, μια εγγενής αδυναμία να ειπωθεί μ' ένα λεκτικό, συχνά αδάμαστο, ένα ρυθμό περιορισμένο και μια λειψή σύνθεση - ένα ξεχείλισμα ψυχικό, θέλει να υπερβεί τη μορφή του έρρυθμου λόγου που είναι η ποίηση, κι αυτό έγινε, ίσως, η αιτία σ' ορισμένους ν' αναζητήσουν έξω-ποιητικά ή μετα-ποιητικά κριτήρια γι' αυτήν την ποίηση.

Ενδεικτικά οι στίχοι: "αύριο κι αίσθημα και αίσθηση αφήσατε οι ανεπαίσθητοι ουρανοί / Χαϊδεύοντας τις επιφάνειες" - εδώ δεν αρκεί η αντίθεση αισθητού και μη για να δημιουργήσει μία καινούργια αίσθηση. Επίσης, από το ποίημα "Πάθη" "Ξέροντας την ευαίσθητη φωνή της ουσίας, κείνη θα προσηλώσει την ψυχή / στο άηθες παράπονο του χρόνου". Εδώ πάλι μόνο άγνοια της σημασίας του επιθέτου μπορεί να το συνδυάσει με το παράπονο που είναι το ίδιο αίσθημα άρα και ήθος. 'Η ασάφειες του τύπου "Δεν ονειρεύτηκα ποτέ το χρόνο / και τη συντροφιά του". Κάποτε νιώθουμε πως η γλωσσική του τόλμη σκοντάφτει στη γλωσσική του γνώση ή την ίδια την ποιητική του φαντασία. Έτσι, όταν ένας στίχος αρχίζει "Τ' άστρα ερμούλκησαν" προσμένουμε την ευφάνταστη σύζευξη. Αντ' αυτής έρχεται η απογοητευτική "όψη των πραγμάτων". Στο σφαιρικό αφορισμό για τους τρεις ποιητές που δεν ήξεραν ελληνικά κι όμως μεγαλούργησαν, ο Σαραντάρης μπορεί να προστεθεί πρώτος κυριολεκτικά, ξεκίνησε με μια ελλιπή γνώση, τον ακολούθησε όμως ολόένα προοδευτικά η γνώση πλουτίζοντας συν τω χρόνω γλώσσα και ποίηση.

Ας ανοίξουμε εδώ μια παρένθεση για την υποτιθέμενη επιρροή του Ουγκαρέτι στην ποίησή του. Υπάρχει διάχυτη στην περριέουσα λογοτεχνική ατμόσφαιρα αντίληψη και ρητά εκφρασμένη από τον Α. Καραντώνη: "Από το 1930 ανοίγει ένα δρόμο στενό μα προσωπικό προς μια νέα ποίηση ανάλογη σε μορφή και περιεχόμενο με την ποίηση του μοντέρνου Ιταλού Γκιουζέππε Ουγκαρέτι". (σ. 231)<sup>6</sup>. Αλλά και πιο πρόσφατα και πιο συγκεκριμένα από τον Μ. Vittì: "Το λεξιλόγιο πάντως κλεί-

νει προς τις αφηρημένες έννοιες... είναι συγγενικό με αυτό του Ουγκαρέττι, του *Sentimento del Tempo*, όπου κυριαρχούν το ένοχο αίσθημα της αμαρτίας και η αναζήτηση μιας επουράνιας αθωότητας” (σ. 44-45 και 70)<sup>7</sup>. Ότι ο ποιητής μας διάβαζε κι αγαπούσε τον ιταλό ποιητή, μάλιστα είχε μεταδώσει την αγάπη του στον Ελύτη, τον είχε μνήσει σ’αυτή την ανάγνωση, κατά τη ρητή μαρτυρία του τελευταίου, αυτό είναι βέβαιο... Αν όμως με τους όρους της αναλογίας, της συγγένειας, της επιπολάζουσας έκφρασης μορφής περιεχομένου υπονοείται μια ριζική γειτνίαση όπως αυτό συμβαίνει είτε στο εσωτερικό ενός καλλιτεχνικού κινήματος, μιάς σχολής, είτε σε μια καθαυτή εκλεκτική συγγένεια - η ποίηση, η ποιητική του Ουγκαρέττι, των δυο πρώτων καθοριστικών συλλογών του, αφίσταται αυτής του Σαραντάρη. Ας δώσουμε ένα δυο χαρακτηριστικά ποιήματα, μεταφρασμένα...

Από την *Allegria* (1931, σ.12), το “Σπίτι μου” κι από το *Sentimento del Tempo* (1933, σ. 150) το “Γαλήνιο”<sup>8</sup>.

ΣΠΙΤΙ ΜΟΥ

*Ξάφνιασμα έπειτα καιρό  
μιας αγάπης*

*Νόμιζα πως τόχα  
σκορπίσει  
στον κόσμο*

ΓΑΛΗΝΙΟ

*Τα ‘καγε όλα το καλοκαίρι*

*Μα θάρθει ένα δάχτυλο σκιάς  
η παπαρούνα ξαναβρίσκει αίμα  
κι από τη σελήνη η φωνή ξεσπορίζει  
την καλαμιώνα πληθαίνει*

*έλεος και φόβος πεθαίνουν.*

Τα μικρά αυτά ποιήματα, ολιγόστιχα σαν του Σαραντάρη, έχουν ουσιώδες γνώρισμα την υποβλητική και υπαινικτική γλώσσα όπου τα ενδιάμεσα κενά δεν είναι οι συνήθεις ανάπαυλες αλλά ένα καινούργιο ψυχικό στάδιο, μια σιωπή μεταμορφωμένη. Γενικά ο Ουγκαρέτι δημιούργησε μια ποίηση ακέραιης, συμπακνωμένης έκφρασης, ποιητικών αναβαθμών και κοσμικών ανταποκρίσεων της ψυχικής διάθεσης όπου η εσωτερικότητα άλλοτε συστέλλεται προς ό,τι μύχιο διαθέτει, άλλοτε διαστέλλεται προς ό,τι θαυμαστό υπάρχει και πρωτόγνωρο στον κόσμο. Σίγουρα ο Σαραντάρης εγκοιλώθηκε στοιχεία αυτής της ποίησης: αποσπασματικότητα, τόλμη λεκτική, αναπάντεχους συνειρμούς αλλά μένοντας κατά βάθος αδιάφορος στη νεότροπη τεχνική δε δούλεψε ποτέ το στίχο με την προοπτική ενός ποιήματος-μικρόκοσμου. Δεν "ακόνισε" τη λέξη μέσα στο στίχο. Αλλιώς έχτισε τον κόσμο του - η εικόνα του ήταν διαφορετική!

Εξ όσων αναφέραμε ελπίζουμε γίνεται κατανοητή η ποιητική μας απαίτηση, κατά συνέπεια και κρίση... Γι' αυτό αδυνατούμε να συνταυτισθούμε με άποψη όπως του Κ. Ε. Λασιθιωτάκη στο εξάιρετο μελέτημά του: (η ποίηση του Γ.Σ.) "δεν είναι αισθητική άσκηση, ούτε και βίωμα του ωραίου ή γνωστικό ενέργημα αλλά βαθύτερη απασχόληση, ένα είδος μυσταγωγικής ερμηνείας που πηγαίνει πέρα από τα λογοτεχνικά όρια γιατί είναι αυτούσια η ζωή σ' ό,τι πίο μύχιο περικλείει, καθώς κρατάει στο στόμα μιά λουρίδα ουρανού!..." (σ. 174)<sup>9</sup>. Ούτε και με την πρόσφατη ανάλογη εκτίμηση του Ζ. Λορεντζάτου στους στιβαρούς Διόσκουρους του, Σαραντάρης πίοτερο, λιγότερο Καπετανάκης "Η λαβωματιά στην καρδιά του είναι μεταφυσική. Κάνει χρεία, λοιπόν, να κοιτάζουμε τα ποιήματά του, όχι μόνο με τον τρόπο που συνηθίσαμε από τη γραμματολογία μας ή από τις ποιητικές συλλογές αλλά με τρόπο διαφορετικό σαν σημάδια στο δρόμο ή σαν δώρα φερμένα από κανένα μακρινό ταξίδι, όπου ο ταξιδευτής είχε ταμένο άλλο σκοπό στο ταξίδι του και όχι τα δώρα" (σ. 46)<sup>10</sup>. Αν παρακάμψουμε την ποίηση με τη μυσταγωγία ή παραπλήσια τη συσκοτίσουμε με κάποιο μακρινό ταξίδι στο οποίο θα πρέπει προηγουμένως να 'χουμε εξασφαλίσει θέση, δε μένουν παρά τ' αμφίβολα δώρα... Για μας η ποίηση

κι όσο η ίδια εξακολουθεί να πιστεύει στη διάρκειά της, είναι το μέγα δώρο, μια καινούργια ενέργεια που ενδυναμώνει το μέγα έργο της δημιουργίας.

Δε θα θέλαμε να κλείσουμε τη συνοπτική αυτή επισκόπηση δίχως αναφορά στην προσωπική μας γνωριμία με το έργο του Σαραντάρη...

Ζούσα στις αρχές της δεκαετίας του '70 στο Παρίσι και συγχρωτιζόμουν τον καθηγητή της Φιλοσοφίας του Δικαίου Κωνσταντίνο Δεσποτόπουλο, εξόριστο τότε, και φίλο επιστήθιο του ποιητή... Στους μακρινούς περιπάτους μας έμαθα πολλά για το χαρακτήρα, την σπάνια ευγένεια του προσώπου. Η ανάγνωση των ποιημάτων μαζί με την αφήγηση της ζωής του, των συνθηκών του θανάτου του, στο Αλβανικό μέτωπο μου γέννησαν μεγάλη συμπάθεια και μου ενέπνευσαν τότε ένα ποίημα γραμμένο à la manière de Sarandaris, δημοσιευμένο έπειτα από λίγο (το 1974) στο καλό περιοδικό Δοκιμασία του συγγραφέα Γιάννη Δάλλα. Το ποίημα επιγράφεται Γιώργος Σαραντάρης

*Αργό το χιόνι πέφτει στους ώμους  
ο στρατοκόπος διαβαίνει ξέγνιαστος το θολό μονοπάτι  
απλά φτερουγίζουν άσπρα πουλιά  
τ' ουρανού*

*Μνήμη λευκή  
τα χείλη στάζουν δροσιά  
ανέλπιστη αγάπη  
ξημερώνει καινούρια χαρά  
εκεί που τελειώνει το φως.*

Θέλω να πιστεύω πως η σημερινή κρίση συμπορεύεται με την αλλοτινή συμπάθεια κι έμπνευση...

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Imm. Bekker, *Anecdota Graeca*, Berolini 1826, II, παρ. 13, 842.
2. Όλες οι παραπομπές έχουν αναφορά την έκδοση του Γ. Μαρινάκη (1961).



3. Γ. Δέλιου: "Τ. Σαραντάρης", στο Γ. Γουδέλη, *Ανθολογία της Σύγχρονης Κριτικής*, Δίφρος, Αθήνα 1959, σ. 200.
4. Μ. Γ. Μερακλής, "Τ. Σαραντάρης", στο *Λογοτεχνική Κριτική*, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη, χ.χ.
5. Saint-John Perse, *Oeuvres complètes*, Plt iade, 1972, σ. 213.
6. Α. Καραντώνης, *Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση*, Δίφρος, Αθήνα 1958.
7. Μ. Vitti, *Οδυσσέας Ελύτης*, Κριτική μελέτη, Ερμής, Αθήνα 1984.
8. G. Ungaretti, *Vita d' un Uomo, Tutte le poesie*, Mondadori, 1974.
9. Κ. Ε. Λασιθιωτάκης, "Καπετανάκης - Σαραντάρης", περ. *Ευθύνη*, τ. 31 και 40, 1974-5.
10. Ζ. Λορεντζάτος, *Διάσκουροι*, Δόμος, Αθήνα 1997.

## ΣΥΖΗΤΗΣΗ

### **ΧΡ. ΑΛΕΞΙΟΥ** (στην *Ηρώ Τσαρνά*)

Θέλω μόνο μια πληροφόρηση να δώσω στους δυο ομιλητές. Έχει γίνει μια διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης από τον Βασίλη Λαμπρόπουλο, που είναι τώρα καθηγητής στην Αμερική, με θέμα τις θεωρίες του φορμαλισμού των Ρώσων, του Γιάκομπσον πιο συγκεκριμένα, και παίρνει σαν παράδειγμα εφαρμογής των θεωριών του Γιάκομπσον ένα ποίημα του Σαραντάρη.

### **ΗΡΩ ΤΣΑΡΝΑ**

Είναι γνωστή η εργασία του κ. Λαμπρόπουλου, αλλά επειδή είναι πολύ φορτωμένη με πολλά ονόματα, δεν την ανέφερα.

### **ΝΟΤΑ ΚΥΜΟΘΟΗ** (στην *Ηρώ Τσαρνά*)

Απλά ήθελα να πω στην κα. Τσαρνά, η οποία έκανε μια πολύ ωραία γραμματολογική μελέτη για τον Σαραντάρη, το εξής, ότι η κοινή γλώσσα των ποιητών θαρρώ πως είναι οι αισθήσεις τους. Τότε είχε επηρεαστεί, είχε επηρεαστεί σίγουρα και όλοι μας έχουμε επηρεαστεί και όλοι επηρεάζονται. Εκείνο βέβαια που τον βασανίζει είναι η υπέρβαση της ομορφιάς και η αλήθεια, μέσα στην ποίησή του. Και ειδικά αυτό που θα 'θελα, έτσι, να προσέξετε, μια και κάνετε αυτή τη μελέτη, είναι ότι η κοινή γλώσσα των ποιητών είναι οι αισθήσεις τους. Και εκεί ακριβώς βρίσκεται και η ομορφιά που έχει ο Σαραντάρης, ότι μέσα στην ποίησή του και ειδικά στο κάθε του ποίημα υπάρχει μια μυροβόληση. Αυτό ήθελα να πω.

### **Μ. ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ** (στην *Ηρώ Τσαρνά*)

Για την κα. Τσαρνά είχα μια παρατήρηση, μια ερώτηση. Αν ερμηνεύω καλώς μερικά πράγματα που είπατε, θεωρητική προϋπόθεση για την κατανόηση του Σαραντάρη θεωρείτε την οντολογία των λέξεων, την οντολογική υπόσταση των λέξεων, μια αντικειμενική υπόσταση των λέξεων. Πώς το εννοείτε αυτό; Γιατί σχετικά με τις λέξεις έχουμε μια ιδέα, τί σημαίνει λέξη

ως σύμβολο σχέσεων, πραγμάτων κλπ. Πώς έχει οντολογική υπόσταση η λέξη;

### **ΗΡΩ ΤΣΑΡΝΑ**

Εννοώ ότι τους δίνει κάποια φιλοσοφική διάσταση με την σημασία που δίνουμε στον όρο ον, ουσία.

### **Χ. ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΥ (στο Ν. Λεβέντη)**

Δεν είναι ερώτηση, είναι περισσότερο επισήμανση και ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον κ. Λεβέντη για την αναφορά στο λεκτικό του ποιητή Σαραντάρη. Έκανε μια αναφορά για τη "Θάλασσα του πρωιού" στον Καβάφη. Είναι ένα άλλο στοιχείο, νομίζω, που μπορούμε να πατήσουμε στην ποίηση για να δούμε αυτή την εσωτερική διαλογικότητα κατά το Μπαχτίν ή τη διακειμενικότητα. Δυστυχώς δεν είχαμε χρόνο να αναφερθούμε στο διακείμενο και τη δημιουργική αναπαράσταση της ποίησης με σχόλια από τον Καβάφη στο "Πάρθεν" ή σε άλλα λεκτικά στοιχεία. Δηλαδή είναι μια άλλη προέκταση της ποιητικής γλώσσα μέσα από τον ποιητή ή με αυτό που κάνουμε εδώ δυο μέρες, που όλοι χρησιμοποιούμε δημιουργικά τη γλώσσα του ποιητή για να μιλήσουμε μέσα από μια σχέση δημιουργικής διακειμενικότητας. Απλώς ήθελα να επισημάνω ότι ήταν ίσως ένα κενό, δεν είχαμε χρόνο να συζητήσουμε νωρίτερα για τη γλώσσα και το διακειμενικό στοιχείο στον Καβάφη, από τον Καβάφη στον Παλατσώνη, στο Σεφέρη, στον Ρίτσο κτλ. ή τις επιδράσεις, όπως λέγαμε παλιά, της επτανησιακής σχολής προς τον Παλαμά και τη δημιουργικότητα από κεί και πέρα. Μας είπε πολύ καλά ο κ. Στεργιόπουλος: μια γλώσσα επαφής προς τα πίσω και μπροστά,. Δηλαδή η γλώσσα εκείνη που συνδιαλέγεται, αλλά με ξεχωριστούς αισθητικούς τρόπους, ήταν μια πολύ σημαντική επισήμανση που έκανε ο κ. Λεβέντης στην υπέροχη παρουσίασή του.

### **Κ. ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ (στο Ν. Λεβέντη)**

Δυό λόγια θέλω να πω για μια ωραία παρατήρηση που έκανε ο κ. Λεβέντης και που θα ήθελα λίγο να σταματήσουμε εδώ για να τη δούμε, να την προσέξουμε. Είπε ότι το ποίημα του

Σαραντάρη δεν παρουσιάζει εξέλιξη από την αρχή ως το τέλος. Είναι γεγονός αυτό και τούτο οφείλεται βέβαια στο ότι το υλικό του είναι πρωτογενές και δεν αλλοιώνεται. Δεν κάνει, δηλαδή, επεξεργασία μέσα στο ποίημα, μέσα στο υλικό του ποιήματος, αλλά το δίνει κατευθείαν έτσι όπως βγαίνει απ' αυτόν.

#### **N. ΛΕΒΕΝΤΗΣ**

Κ. Στεργιόπουλε όταν ήμουν στο γυμνάσιο είχα διαβάσει μια μελέτη σας στην *Καινούρια Εποχή*. Λοιπόν είχατε μια έκφραση που μου έχει μείνει και, μολονότι έχουμε συναντηθεί πολλές φορές, δεν σας την έχω πεί. Επειδή είπατε για τα επίθετα του Καρυωτάκη, λοιπόν, μου 'χε κάνει εντύπωση - επειδή πολλά μένουνε, η άπιστη μνήμη πολλά συγκρατεί, άλλα αφήνει -, είχατε πει για το Γρυπάρη: "ο αλκοολικός του επιθέτου". Δεν ξέρετε πόσο μου άρεσε αυτή, επειδή έκτοτε το ποτό μάς έχει κυριεύσει. Λοιπόν, για τον Καρυωτάκη, τι θα λέγατε, για το επίθετο του Καριωτάκη; Πώς θα το χαρακτηρίζατε. Κάτι αντίστοιχο, βρέστε μια έκφραση.

#### **K. ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ**

Είπα ότι το επίθετο του Καρυωτάκη είναι εκφραστικό όσο η ποίησή του προχωρεί και γίνεται ουσιαστικότερη, τότε βρίσκει την καίρια κυριολεξία και γίνεται εκφραστικό. Έχει μια κυριολεξία καταπληκτική ο Καρυωτάκης. Υπάρχουν λέξεις πράγματι αναντικατάστατες μέσα στην ποίησή του κι αυτό βέβαια είναι ο ύψιστος αισθητικός έπαινος. Δε βγαίνει μια λέξη, άμα την αλλάξεις, καταστρέφεται το ποίημα κι είναι ωραίο ότι στο ίδιο ποίημα αυτό έχει μια πρώτη μορφή. Είναι παιδαριώδης πολλές φορές κι όμως έχει προκύψει από επεξεργασία τόσο αριστοτεχνική, διότι ανακαλεί την αρχική του εντύπωση και βρίσκει επιτέλους την κατάλληλη λέξη. Αξίζει να κοιτάξετε τις πρώτες, τις δεύτερες, τις τρίτες μορφές για να δείτε πώς καταλήγει στην τελική μορφή.

#### **A. ΣΤΕΦΑΝΟΥ**

Μια πολύ μικρή πληροφορία που θα ζητούσα από τον κ. Στεργιόπουλο αυτή τη στιγμή, μια που τον έχουμε εδώ, και θα

αποφύγω λίγο κόπο να ψάξω το ποίημα αυτό της "Βενετίας" του Καρυωτάκη χρονολογικά ως προς εκείνο του Μαλακάση "Σε ένα μικρό της Βενετίας σοκάκι, σε ένα μαγαζί" κλπ., το πολύ γνωστό εκείνο. Τα δύο αυτά, χρονολογικά.

### **Κ. ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ**

Το ποίημα του Μαλακάση "Βενεσιάνικο", "στο παλιό της Βενετίας δρομάκο / σε ένα μαγαζί / μια ζωή περάσαμε μαζί, / σε μιαν ώρα μέσα..." είναι στη συλλογή του Μαλακάση *Ασφόμελοι*, και η συλλογή αυτή βγήκε πριν βγάλει και την πρώτη του συλλογή ο Καρυωτάκης. Ενώ το ποίημα του Καρυωτάκη "Βενετία, πόλις από χρυσάφι και από σμάλτο" είναι δημοσιευμένο στη *Νέα Εστία*, αν δεν κάνω λάθος, το 1927, τότε που βρήγε η *Νέα Εστία*.

### **ΧΡ. ΑΛΕΞΙΟΥ**

Είναι κάτι παράξενο, ότι τη στιγμή που διάβαζε ο κ. Στεργιόπουλος το ποίημα "Είμαστε κάτι"... Το '61 προσπαθούσα να μάθω αγγλικά μόνος μου στην Αγγλία και μετέφραζα ένα ποίημα του Κρίστοφερ Κάλνγουελ. Είναι ένας πολύ σημαντικός αγγλος θεωρητικός της λογοτεχνίας, έγραψε ένα καταπληκτικό βιβλίο, *Illusion as reality*, αλλά σκοτώθηκε στον εμφύλιο ισπανικό πόλεμο. Έγραψε και ποιήματα και ένα του ποίημα έχει ακριβώς τις εικόνες αυτές: ξεχαρβαλωμένες κιθάρες, αντένες κτλ., και τώρα που το διαβάζατε, ύστερα από τόσα χρόνια, το θυμήθηκα. Θα το βρω, να το δώσω μεταφρασμένο (*Σημ. Το ποίημα αυτό δεν έφτασε στα χέρια της Γραμματείας του Συμποσίου*), μου έκανε εντύπωση εκείνη την εποχή, γιατί είναι στις αρχές του '30. Μέσα στο ψυχικό κλίμα βλέπεις δυο τελείως άσχετους ανθρώπους, τελείως, στις ίδιες εικόνες κι εγώ να τις θυμήθηκα αυτή τη στιγμή.

### **Κ. ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ**

Αυτό είναι βέβαια πολύ ενδιαφέρον, αλλά δεν μπορεί να θεωρηθεί ούτε δάνειο, ούτε επίδραση, διότι ο Καρυωτάκης δεν γνώριζε αγγλικά. Ανήκει στις λεγόμενες συμπτώσεις, γιατί υπάρχουν πολλές συμπτώσεις μέσα στη λογοτεχνία, και έχω

μιλήσει για αυτές τις συμπτώσεις, σχετικά με τις επιδράσεις που έχει δεχτεί ο Πλασκοβίτης στο *Φράγμα*, όπου του καταμαρτυρούσαν ότι έχει επιδράσεις από τον *Πύργο* του Κάφκα και την *Πανούκλα* του Καμύ. Δεν τα είχε διαβάσει τότε, και την *Πανούκλα* του Καμύ τού την έδωσα εγώ και τη διάβασε.

#### **A. ΓΚΙΒΑΛΟΥ**

Ο κ. Αλεξίου δε μίλησε για επιδράσεις.

#### **A. ΣΤΕΦΑΝΟΥ**

Νομίζω ότι πίσω κι απ' τους δυο υπάρχει κάτι, υπάρχει κάποιος Λαφόργκ. Δεν το έχω πρόχειρο, θα το ψάξω.



ΤΡΙΤΗ ΗΜΕΡΑ  
Πρωινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ  
ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ

*ΟΙ ΓΛΩΣΣΙΚΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ, Δ'*

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ  
ΛΕΤΑ ΚΟΥΤΣΟΧΕΡΑ  
ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΒΕΛΗΣ  
ΒΑΣΙΛΗΣ ΛΑΔΑΣ  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΤΣΑΓΑΝΗΣ  
ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ  
ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΛΟΥΚΑΤΟΣ  
ΝΙΚΟΣ ΔΑΒΒΕΤΑΣ  
ΣΠΥΡΟΣ ΒΡΕΤΤΟΣ

ΔΙΑΒΑΖΟΥΝ ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΤΟΥΣ  
ΝΟΤΑ ΚΥΜΟΘΟΗ  
ΓΚΕΡΤΑ ΒΟΥΛΓΑΡΙΔΟΥ  
ΖΩΗ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΕΑ  
ΛΟΥΚΙΑ ΒΕΡΡΟΙΟΥ-ΣΤΕΡΓΙΑΚΗ  
ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΠΑΠΑΧΡΗΣΤΟΥ-ΠΑΝΟΥ

(Μ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ, ΣΥΝΟΨΗ)



## ΛΕΤΑ ΚΟΥΤΣΟΧΕΡΑ

### Ελληνική ποιητική γλώσσα και υπερρεαλισμός

Ο υπερρεαλισμός που, καθώς γνωρίζουμε, εμφανίστηκε σαν κίνημα στον δυτικό κόσμο μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, με κύριο εκπρόσωπό του τον Ανδρέα Μπρετόν, πέρασε στο γνώριμο Ελληνικό τοπίο, με φυσική ροή, επανακάμπτοντας βασικά στην αρχαία του πατρίδα. Η ελληνική κοινωνία είχε συγκλονισθεί από την καταστροφή του 1922. Η Ελληνική ψυχή προδομένη από την εξωτερική πραγματικότητα, είχε ανάγκη να στραφεί προς τα έσω, ν' ανακαλύψει μεσ' από καινούριους δρόμους τον αληθινό εαυτό της, να επαναπροσδιορισθεί, να υπάρξει να ελευθερωθεί. Κατά τον Εγγονόπουλο ο υπερρεαλισμός αποκαλύπτει τον αληθινό άνθρωπο και συνεπώς τον υπόγειο άνθρωπο όλων των εποχών που είναι μοναδικά ο εαυτός του και γι' αυτό βαθιά συμπαντικός. Ο Ελληνικός παρορμητισμός βρήκε στον υπερρεαλισμό οικείους τρόπους έκφρασης με αρωγό την πολυσημία της Ελληνικής γλώσσας, αναγνωρίζοντας σε αυτόν στοιχεία από τις παραδόσεις του, τα δημοτικά τραγούδια και τα μυθικά του αρχέτυπα. Οι μυστικές εσωτερικές σχέσεις του μυθολογικού ελληνικού σύμπαντος με τις υπερρεαλιστικές δομές, έφεραν κοντά στην υπερρεαλιστική σχολή όλους τους πρωτοπόρους της εποχής, όπως τον Δρίβα, τον Γκάτσο, τον Σεφέρη, τον Ελύτη με αρχηγό και απόλυτο εκφραστή, τουλάχιστον στην αρχή, τον Εμπειρικό ο οποίος θα μας πει αργότερα: "...γράφω με την αυτόματη γραφή συχνά· δεν μπορώ να περιορισθώ μόνον στην αυτόματη γραφή... Και δεν είμαι ο μόνος πλέον ο οποίος απεμακρύνθη από την αποκλειστική χρήση της... Τα μετέπειτα πέραν μιας ημερομηνίας έργα μου, πλέον υπερρεαλιστικά εν τη εννοία της εφαρμογής, της πιστής εφαρμογής της υπερρεαλιστικής γραφής, του υπερρεαλιστικού αυτοματισμού" κ.λ.π. Σταδιακά λοιπόν εξελίσσεται ο υπερρεαλισμός στην Ελλάδα μέσα από το ανήσυχο πνεύμα του Έλληνα και την πλαστικότητα της ελληνικής γλώσσας, ξεπερνώντας την αυτόματη γραφή, που ήταν εμπόδιο και αδιέξοδο, για να εισχωρήσει εκτός από τον ασυνείδητο και στον ενσυνείδητο κόσμο, δηλαδή στην ακέραια ελληνική ψυχή, στο καθαρό Ελληνικό τοπίο, παντρεύοντας το έλλο-

γο με το "άλογο", το βατό με το υπερβατό, το πραγματικό με το φανταστικό, για να φθάσει μέσα από την σύνθεση σε μια καινούρια ποιητική γλώσσα και δομή. Έτσι ο υπερρεαλισμός δρα στην Ελλάδα, όχι σαν ξένο στοιχείο αλλά σαν αυτόχθονο κίνημα βγαλμένο μέσα από την ιστορικότητά της με αναβαφτισμένους αρχαίους φθόγγους και ρυθμούς. Κλασσική αρχαιότητα, Ελληνιστικοί χρόνοι, Βυζαντινοί, Τουρκοκρατούμενοι, Ελληνοχριστιανικοί χρόνοι, συγχωνεύονται μέσα σε μία καινούρια, ελεύθερη και καθαρή ποιητική γλώσσα· άλλωστε η κ. Α. Στεφάνου στην διαφωτιστική εισήγησή της μας μίλησε για την "διαχρονική πορεία της γλώσσας που μνημειώνεται μέσα στην ποίηση". Ο υπερρεαλισμός που λειτουργεί στην Ελλάδα αρχικά σαν αιρετικό δόγμα, προκαλώντας κάποιες διαμάχες, σιγά-σιγά αφομοιώνεται για να διαμορφώσει μία νέα ποιητική δυναμική, σφραγίζοντας και απελευθερώνοντας συγχρόνως όλο τον νεότερο ποιητικό κόσμο, τον σημερινό κόσμο μας, ο οποίος έχει κληρονομιά του μία μακραίωνη ποιητική γλώσσα, βγαλμένη από Σολωμό, Κάλβο, Παπαδιαμάντη, Παλαμά, Καβάφη, Σικελιανό, Καρυωτάκη, Πολυδούρη, Παπατσώνη, Σεφέρη, Εμπειρίκο, Ρίτσο, Ελύτη, και τόσους άλλους κορυφαίους της ποίησης, εισχωρώντας δε και στο βαθύτερο παρελθόν, από Ηράκλειτο, Σαπφώ, Επίκουρο, Πλάτωνα, από έναν Όμηρο, από ολόκληρη εν γένει την Αρχαία Ελληνική ποίηση, αναζητώντας πάντα το άφταστο, το αδύνατο, γιατί "το αδύνατο είναι πρόκληση" μας είπε πολύ ωραία ο Σ. Σκαρτσής. Προχωράει λοιπόν η Ελληνική ποίηση, αναζητώντας ένα καινούριο όνειρο, έναν πιο μεγάλο έρωτα, ένα πιο επαναστατημένο τοπίο, έναν λόγο πιο αποκαλυπτικό, διαμορφώνοντας την θέση και την μοίρα της μέσα στο γλωσσικό-ποιητικό γίγνεσθαι, γιατί "δεν έχουν μόνον οι άνθρωποι την μοίρα τους, έχουν και οι λέξεις και τα κείμενα", μας είπε χθες πολύ πρωτότυπα ο Α. Παναγόπουλος.

Κλείνοντας εδώ την μικρή αυτή αναφορά μου, επιτρέψτε μου να σας διαβάσω μία στροφή από τον σημαίνοντα ποιητικό λόγο του Κάλβου.

*Ως απ' ένα βουνόν  
ο αετός εις άλλο  
πετάει, και γω τα δύσκολα  
κρημνά της αρετής  
ούτω επιβαίνω.*

(Εις θάνατον, λε')

## ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΒΕΛΗΣ

Ο Γιώργος Σεφέρης στηριζόμενος στο θεωρητικό του οπλισμό και την ποιητική του εμπειρία και, όπως επισημαίνει ο ίδιος, απλουστεύοντας, παρουσιάζει ως εξής την διαδικασία της ποιητικής δημιουργίας: Δεν είναι, κατά τη γνώμη του, τα στοιχεία, με τα οποία δημιουργεί ο ποιητής. Το πρώτο, που για συντομία το ονομάζει "ευαισθησία", είναι η εμπειρία του, που την θεωρεί σαν "χρόνεμα, που γίνεται πολύ βαθιά μέσα του, πολλών συναισθηματικών και διανοητικών στοιχείων όπως οι σταλαχτίτες στα βάθη ενός σπηλαίου"<sup>1</sup>. Στο δεύτερο, που το αποκαλεί "ποιητικό ρήμα", περιλαμβάνει τη γλώσσα και το στίχο όπως ο ίδιος επισημαίνει, δεν εννοεί "την εξωτερική μηχανική της γλωσσολογίας ή της στιχουργίας, αλλά μια φραστική και ρυθμική λειτουργία"<sup>2</sup>. Κατά ποιό τρόπο όμως συλλειτουργούν αυτά τα δύο στοιχεία;

"Αυτά τα δύο στοιχεία, γραφει, η "ευαισθησία" και η "ποιητικό ρήμα", πρέπει να συμπέσουν, καθώς νομίζω, για να μπορέσει ο ποιητής να μας δώσει την εντύπωση ότι βλέπει καθαρά τα αντικείμενα που εκφράζει, για να μας δώσει την εντύπωση, αν θέλετε, ότι είναι ειλικρινής. Αν το ποιητικό ρήμα αναπτυχθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να ξεπερνά την ευαισθησία, έχουμε την εντύπωση, της ρητορίας, όπως τόσο συχνά συμβαίνει όταν διαβάζουμε Ουγκώ. Αντίθετα αν η "ευαισθησία" υπερβεί το "ποιητικό ρήμα", τότε παρουσιάζεται ένα χαρακτηριστικό φαινόμενο θολούρας, ένα είδος συναισθηματικής εξάτμισης, όπως θα έλεγα. Αυτό το φαινόμενο το έχω παρατηρήσει λ.χ. στον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο<sup>3</sup>.

Η ποίηση, πράγματι, είναι αποτέλεσμα αυτής της διαπάλης ανάμεσα στην ευαισθησία και το ποιητικό ρήμα. Κι αν στο ποιητικό αυτό ρήμα δώσουμε πρωτεύοντα ρόλο στη γλώσσα, τότε μπορούμε να καταλήξουμε αβίαστα στη διαπίστωση πως η μάχη για κάθε ποίημα που γράφεται κερδίζεται ή χάνεται ανάλογα με το αποτέλεσμα της διαπάλης ανάμεσα στην εκάστοτε κατάσταση ευαισθησίας του ποιητή και την κατορθούμενη γλωσσική του έκφραση. Για να επιτύχει μιαν αντίστοιχη προς την ευαισθησία του έκφραση, ο ποιητής πρέπει να παλέψει με

το γλωσσικό υλικό που έχει στη διαθεσή του και που δεν περιλαμβάνει μόνο το καθημερινό του λεξιλόγιο, αλλά και όλο τον γλωσσικό πλούτο που έχει αποθηκεύσει μέσα του και, κατά την ώρα της ποιητικής δημιουργίας, του προσφέρει λέξεις σκόρπιες ή συντεταγμένες είτε σε στίχους είτε σε τμήματα στίχων, που σε άλλες ώρες δεν θα μπορούσε ούτε καν να φανταστεί ή να χρησιμοποιήσει. Μπορεί, βέβαια, ένας ποιητής να παρουσιάσει αυτή την ικανότητα σε νεαρή ηλικία και να δώσει ό,τι άλλος ποιητής θα το επιτύχει βαθμιαία και με την πάροδο του χρόνου. Χαρακτηριστική, από την άποψη αυτή, είναι η περίπτωση του Ρεμπώ και του Κάλβου. Η πιο συνηθισμένη όμως πορεία των ποιητών ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγω τον Σολωμό και τον Καβάφη, είναι διαφορετική. Στους ποιητές αυτούς η ισορρόπηση ανάμεσα στην ευαισθησία και την γλωσσική έκφραση είναι αντίστοιχη προς την ηλικιακή, αισθητική και ιδιοσυγκρασιακή τους ωρίμανση. Οι ποιητές αυτοί δηλαδή δεν στηρίζουν την γλωσσική έκφραση του ποιήματος στην έμπνευση και μόνο, αλλά και στην μισοσυνειδητή και μισοασυνείδητη προσπάθειά τους να τιθασεύσουν αφενός όλο το βιωματικό υλικό, που αποτελεί ένα συνεχή κίνδυνο, αν δεν συγκρατηθεί και δεν φιλτραριστεί, και τον πλούτο του γλωσσικού υλικού και των ρυθμικών μοτίβων, που μπορούν να χρησιμοποιήσουν είναι, θα λέγαμε, ποιητές-τεχνίτες που κατευθύνουν, όσο αυτό μπορεί να γίνει, την ευαισθησία, αποβλέποντας-σκαλίζοντας κυριολεκτικά, τον στίχο - στο να του δώσουν την επιδιωκόμενη γλωσσική και ρυθμική έκφραση.

Πώς γίνεται όμως αυτό; Αν καταφύγουμε σ' ένα άλλο ποιητή, τον Πωλ Βαλερύ, θα πάρουμε ένα μόνο μέρος της απάντησης. "Η ποίηση" γράφει, "είναι μια τέχνη της γλώσσας- ορισμένοι συνδυασμοί από λέξεις μπορεί να προκαλέσουν μια συγκίνηση, ας την πούμε ποιητική, την οποία ορισμένοι άλλοι δεν προκαλούν". Επειδή όμως το ζητούμενο είναι πώς ορισμένοι συνδυασμοί, αντίθετα απ' ότι συμβαίνει με άλλους, οδηγούν σ' αυτό που ο Ρίτσαρντ αποκάλεσε "υπέρτατη συγκινησιακή χρήση της γλώσσας", θα προσπαθήσω να δώσω απάντηση από τη σκοπιά της δικής μου ποίησης, αφού αυτός είναι ο σκοπός της εισήγησής μου.

Θα αρχίσω με το υπ' αριθ. 21 ποίημα της συλλογής μου *Γραφή Παρανομών*, που κυκλοφόρησε το 1977. Διαβάζοντάς το σήμερα διαπιστώνω ότι αποτελεί το μεταίχμιο της ποιητικής μου γραφής από την άποψη της συλλειτουργίας της ευαισθησίας και του ποιητικού ρήματος. Γραμμένα κατά τη διάρκεια της δικτατορίας ή τα αμέσως επόμενα χρόνια, τα ποιήματα της συλλογής αυτής αντανakλούν την ατμόσφαιρα εκείνων των ημερών και είναι εξ ολοκλήρου δεμένα με το παρόν. Από το εφιαλτικό δέσιμο με τους δύσκολους αυτούς καιρούς προέκυψε, ίσως μέσα μου η ανάγκη για ένα λόγο δραστικότερο και αντιλυρικότερο. Αυτόν τον αγώνα, που γινόταν μέσα μου εκφράζει, μάλλον, με κύριο στόχο την απελευθέρωση από το υπερβολικό βάρος του υλικού της ευαισθησίας μου αφενός και της γλώσσας αφετέρου.

*Είναι στιγμές  
που οι λέξεις και τα πράγματα  
βαραίνουν μέσα μου αζεδιάλυτα.  
Το σώμα φτάνει σε σημείο βρασμού  
χάνει το βάρος του.*

*Τότε μπορώ να μιλήσω  
χωρίς να φοβάμαι τις λέξεις.*

Ξαναδιαβάζοντάς το σήμερα παρατηρώ ότι επιχειρεί να δώσει το στίγμα της ποιητικής μου δημιουργίας εκείνης της περιόδου. Είναι κάτι που τότε, όταν έγραφα τα ποιήματα της συλλογής αυτής, δεν το είχα απολύτως συνειδητοποιήσει, αλλά υπήρχε μέσα μου σαν ενδιάθετη τάση απελευθέρωσης από το λεξιλόγιο που χρησιμοποιούσα έως τότε. Γράφτηκε σε μια κρίσιμη καμπή της ποιητικής μου και, συμβολικά τουλάχιστον, την τριχοτομεί: στην πρώτη φάση της μπορεί να τοποθετηθούν οι τρεις πρώτες ποιητικές συλλογές *Σήματα* (1956), *Κατάθεση* (1966) και ένα μέρος της *Μετάφρασης* (1972) στο μεταίχμιο της διαδρομής τους τοποθετούνται ένα μεγάλο μέρος της *Μετάφρασης* και η *Γραφή Παρανομών*, ενώ στην επόμενη φάση, που συνεχίζεται, κατατάσσονται οι ποιητικές συλλογές *Η μνήμη μισο-*

*φέγγαρο* (1983), *Δεν είναι ο περσινός καιρός* (1988), *Αλλαγή σκηνικού* (1991) και *Τα ποιήματα της μικρής Ρεζεντά* (1995), που ακολούθησαν. Στηριζόμενος σ' αυτή την σχηματική οπωσδήποτε, διαδρομή της ποίησής μου, θα προσπαθήσω να δώσω απάντηση στο πώς λειτούργησε εκάστοτε η σχέση ανάμεσα στο υπάρχον βιωματικό υλικό και την γλωσσική του έκφραση.

Στην πρώτη φάση της ποίησής μου προείχε, νομίζω, η ευαισθησία και ακολουθούσε η γλωσσική της έκφραση. Μ' αυτό δεν θέλω βέβαια να πω πως δεν υπήρχε μέσα μου η ακοίμητη φροντίδα, για να δώσω στην εκάστοτε συναισθηματική μου φόρτιση μιαν αντίστοιχη γλωσσική και ρυθμική έκφραση. Αυτό το πάθος υπήρχε εξαρχής. Η γλώσσα όμως που επιζητούσα εκείνη την περίοδο είχε μια βασική απαίτηση: να εκφράζει με αφιμυθιώτη ειλικρίνεια τα πυράσσοντα αισθήματά μου. Αν και οι αναγνωστικές μου εμπειρίες είχαν ήδη διευρυνθεί, εντούτοις το 1956, που κυκλοφόρησε η πρώτη μου ποιητική συλλογή, τα διαβάσματά μου δεν με παρέσυραν, ίσως από ιδιοσυγκρασία, σε αμετουσίωτη εκμετάλλευση ξένων σχημάτων και τρόπων. Αν είχα κάτι χωνέψει καλά ως τότε, αυτό εντοπίζεται στην ποιητική μας παράδοση, που φτάνει ως τη γενιά του '30 και τις παρυφές της πρωτοεμφανιζόμενης πρώτης μεταπολεμικής ποιητικής γενιάς, επιμένω σ' αυτές τις λεπτομέρειες, γιατί πιστεύω πως, σε τελική ανάλυση, η γλωσσική και ρυθμική έκφραση των ποιημάτων μας και, γενικώς η ποιητική μας γραφή, κατά ένα μεγάλο μέρος εξαρτώνται από τον ενεργητικό διάλογο που αναπτύσσουμε με τους ποιητές του παρελθόντος ή του παρόντος, ιδιαίτερα μ' εκείνους που ανταποκρίνονται περισσότερο στην ιδιοσυγκρασία μας. Από αυτό το διάλογο εξαρτώνται κατά πολύ, οι απαντήσεις που θα δώσουμε και οι λύσεις, στις οποίες θα καταφύγουμε, προκειμένου να βρούμε τον δικό μας δρόμο. Αν, σε όλη την ποιητική μου πορεία, απέφυγα τον στόμφο και τη ρητορεία, τους ποικίλους γλωσσικούς ακκισμούς, τα μεγάλα συναισθήματα και οράματα, και κρατήθηκα σε τόνους χαμηλούς και εσωτερικότερους, αυτό βασικά οφείλεται, κατά ένα μέρος στην ιδιοσυγκρασία μου και κατά ένα άλλο, εξίσου σημαντικό, στην συναναστροφή μου με ποιητές που ανταποκρίνονταν περισσότερο στις ενδιάθετες τάσεις μου. Εκείνη βέβαια

την περίοδο ήμουν μια φορτισμένη νεανική ψυχή κι ο λόγος, αβίαστος, ακολουθούσε. Ο αβίαστος όμως αυτός λόγος ήθελα να είναι απλός, αφιμυθιώτος. Κύριος στόχος μου η συναισθηματική ειλικρίνεια. Αν λειτουργούσε ποιητικά, αυτό βασικά οφειλόταν σ' αυτή την ειλικρίνεια και, φυσικά, στη μισοσυνειδητή μισοασυνείδητη επιλογή των κατάλληλων λέξεων και του ρυθμού που ταίριαζε στην ευαισθησία μου. Ένα τέτοιο δείγμα αποτελεί και το απόσπασμα του ποιήματός μου "ενεδρεύοντας το θάνατο" από τη συλλογή *Σήματα*:

*Απόψε  
σημαδεύοντας το σκοτάδι  
ονειρευτήκαμε πάνω στην κάννη του ντουφεκιού μας  
τη γυμνήν ομορφιά σου.  
Απόψε δεν υπάρχει οδός  
γι' αστέρια κι ονειροπόληση,  
ένα μονάχα μονοπάτι,  
το μονοπάτι του θανάτου.  
Αν θέλεις να αιφνιδιάσεις την αγωνία μας  
μην πάρεις το δρόμο του,  
δεν θα μπορέσουμε ν' αρνηθούμε στη σκαντάλη  
τη σφαίρα της  
να μην σου δώσουμε τα χαρακτηριστικά του θανάτου  
που ίσχεται να αιφνιδιάσει τη ζωή μας.*

Τα πράγματα όμως αρχίζουν να διαφοροποιούνται σ' ένα μεγάλο μέρος της συλλογής μου *Μετάφραση* και κυρίως τη *Γραφή Παράνομων*. Η αλλαγή που πραγματοποιείται στον όλο τρόπο της ποιητικής μου γραφής και της γλώσσας είναι, νομίζω, αποτέλεσμα της ηλίκιακής, αισθητικής και ιδιοσυγκρασιακής μου ωρίμανσης. Αρχίζω ν' απαλλάσσομαι, ενδιάθετα περισσότερο και λιγότερο από πρόθεση, απ' το συναισθηματικά και εκφραστικά φορτισμένο λεξιλόγιο της πρώτης φάσης της ποίησής μου, γίνομαι πιο κρυπτικός και αινιγματικός, εκμεταλλευόμενος την αναγνωστική μου εμπειρία και την συναναστροφή μου με τη δική μας και την ξένη γραμματεία. Έτσι, απαλλαγμένος από ορισμένα κατάλοιπα του παρελθόντος μου, μπορώ, ευχερέ-

στερα και ανετότερα να διευρύνω τους τρόπους, με τους οποίους αποκτώ την δυνατότητα να εκφράσω, με τη γλώσσα και τον ρυθμό, συναισθήματα και καταστάσεις, που αρχίζουν από την οργή και φτάνουν ως τη λεπτή ειρωνεία. Ο Αλέξης Ζήρας επισημαίνει, πολύ ορθά, την αποφυγή της πρωτοπρόσωπης αναφοράς και την αλλαγή της οπτικής γωνίας, για να καταλήξει πως ο λόγος μου γίνεται δραστικότερος, αντιλυρικότερος. Προχωρώντας, επισημαίνει πως τα ποιήματα της συλλογής *Γραφή Παρανόμων* είναι "πλησιέστερα στο πνεύμα και στη γραφή των ποιητών του '70"<sup>5</sup>. Ομολογώ πως, εκείνη τουλάχιστον την περίοδο, η επαφή μου με την ποίηση της γενιάς του '70 ήταν πολύ περιορισμένη. Θέλω να πιστεύω πως οδηγήθηκα σ' αυτή τη γραφή και τη γλώσσα από μια εσωτερική ανάγκη κι ανταποκρινόμενος στην ασφυκτική πίεση της πραγματικότητας. Ίσως σε τελική ανάλυση, αυτή η πραγματικότητα να έπαιξε πρωταρχικό ρόλο στη γραφή πολλών ποιητών αυτής της περιόδου παλαιότερων ή σύγχρονων.

Μετά τη *Γραφή Παρανόμων*, την τρίτη και τελευταία φάση της ποίησής μου, είναι φανερό η ενεργοποίηση της μνήμης. Αυτό είτε ως αποτέλεσμα του δραστικού διαλόγου ανάμεσα σ' ένα ζοφερό παρόν κι ένα ανεπιστρεπτί χαμένο παρελθόν. Θέματα και καταστάσεις, που δεν με είχαν άλλοτε απασχολήσει σε τόση ένταση, αρχίζουν να προβάλλουν: η χαμένη στο βάθος της παιδικής μου ηλικίας, ζωή αυτών, ανάμεσα στους οποίους μεγάλωσα: οι σύντροφοι των μεγάλων δραμάτων που χάθηκαν ή συντρίφτηκαν· η καθημερινή - ηθική και σωματική - φθορά μιας άλλοτε επαναστατημένης νεότητας· η αίσθηση της ματαιότητας τόσων θυσιών και του αναπόφευκτου τέλους κ.τ.λ., αποτελούν την συνηθισμένη θεματική πολλών ποιημάτων μου. Δεν αρκούνται όμως τώρα σε ό,τι βλέπω, αλλά θέλω να συλλάβω και ό,τι υπάρχει πίσω από αυτά που ακούω και βλέπω. Με άλλα λόγια, μετατρέπομαι σε ένα υπερευαίσθητο δέκτη γεμάτο κεραίες, που προσπαθεί ν' ακούσει το ανάκουστο και να δει το μη ορατό. Όλη αυτή η κατάσταση υπερευαίσθησίας, στην οποία βρισκόμουν, είχε, νομίζω, επίδραση στη γλωσσική και ρυθμική έκφραση της ποίησής μου. Καταργώ, σε δυο τουλάχιστον συλλογές μου (*Η μνήμη μισοφέγγαρο*, *Δεν είναι ο περσι-*



νός καιρός), την στιχουργημένη και προτιμώ την πεζόμορφη φόρμα. Δίνω μεγάλη σημασία στο να εξισορροπούν σαν πάνω σ' ένα τεντωμένο σχοινί, η ευαισθησία μου και το ποιητικό ρήμα. Λέγοντας αυτά θέλω να πω τα εξής: δεν αφήνω τον εαυτό μου να κατακλυστεί από τις εμπειρίες και τα βιώματά του· τα φιλτράρω, αφήνοντάς τα να κατακαθίσουν τόσο, ώστε μέσα από αυτή τη φιλτραρισμένη και κατακαθισμένη κατάσταση μιας υποβόσκουσας ανησυχίας να βρουν τον αντίστοιχο τόνο η γλώσσα και ο ρυθμός των στίχων μου. Ο λόγος δεν βγαίνει πια αβίαστος, αλλά ύστερα από βασανιστικό, εσωτερικό έλεγχο και έως ότου πάρει το ποίημα την οριστική του μορφή γίνονται συνήθως πολλές προσθαφαιρέσεις λέξεων και στίχων. Στην περίπτωση αυτή οδηγούμαι σε λύσεις ανάλογες με την εκάστοτε συναισθηματική μου δεκτικότητα και τις δυνατότητες, τυχαίες ή ενσυνείδητες, της δημιουργικής μου φαντασίας.

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Γιώργος Σεφέρης "Ερωτόκριτος" στο *Δοκίμες Α'*, σ. 289.
2. *ό.π.*, σημ. 1, σ. 289.
3. *ό.π.*, σημ. 1, σ. 289.
4. Βλ. P. Valéry, *Ποίηση και αφηρημένη σκέψη*, σ. 43.
5. Βλ. Αλέξης Ζήρας "Από το προσωπικό στο οντολογικό: Μεταβολές της ποιητικής όρασης του Τάκη Καρβέλη" στον *Τάκη Καρβέλη, Αφιέρωμα*, "Βιβλιοθήκη της Πανελληνίας Ένωσης Φιλολόγων", Αθήνα 1996, σ. 20.

## ΒΑΣΙΛΗΣ ΛΑΔΑΣ

Η σχέση μου με την γλώσσα μέχρι να ολοκληρωθεί ένα ποίημα και κατά την διαδικασία της γραφής του είναι κατ' αρχήν μία σχέση μεταξύ ονομάτων και ψευδωνύμων. Ή αν θέλετε μία σχέση μεταξύ του ονόματος και των ψευδωνύμων με τα οποία δημοσιεύω τα ποιήματά μου. Είναι μία σχέση έλξεως και απωθήσεως, αλήθειας και ψέματος, αμφιβολίας και φόβου πως τα πράγματα δεν έχουν το πραγματικό τους όνομα και πρέπει να αναγεννηθούν σε μία καινούργια βάπτιση. Όλα μπορούν να έχουν μία ονομασία ιδανικότερη στην ποιητική γλώσσα, ονομασία αληθινή και αποκαλυπτική. Η ονομασία αυτή υπάρχει. Είναι απέναντι από την ονομασία που έχουν τα πράγματα αλλά πρέπει να βρεθεί. Αλλάζουν όμως τα πράγματα με ένα νέο όνομα; Ή γυρεύουν τον εαυτό τους πιστεύοντας πως θα τον βρουν στην αλλαγή. Και μπορεί να γίνει αυτό χωρίς σύγκρουση.

Νιώθω πως αυτά είναι ερωτήματα φιλοσόφου, ανθρώπου που του έχουν τραβήξει το χαλί κάτω από τα πόδια του και διεκδικεί το νόημα του και την θέση του στον κόσμο. Και νιώθω πιο άνετα όταν σταματά αυτός ο προβληματισμός πάνω στα ονόματα και στα ψευδώνυμα, η διαλεκτική αυτή αντίθεση που υπάρχει στην δομή ολόκληρου του ποιήματος κι όχι μόνο στις λέξεις κι ανακαλύπτω ποιητές που η γλώσσα είναι το υλικό της τέχνης τους και μόνο. Υλικό δεδομένο και εν επαρκεία πάντα για ένα τεχνίτη. Χαίρονται αυτό που έχουνε και ακούνε και ζουν φυσικά την διαδικασία του ποιήματος μέχρι την ολοκλήρωσή του. Παλιότερα σκέπτομαι οι τεχνίτες ξεκινούσαν ασφαλείς με την γραμματική της στιχουργικής και οι καλύτεροι ξεχώριζαν αμέσως χρησιμοποιώντας τα ίδια μέτρα και σταθμά, το ίδιο ζύγι με τους χειρότερους. Το ίδιο γλωσσικό υλικό περίπου ΑΡΑ ΠΟΙΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΛΥΤΕΡΟΣ ΚΑΙ ΠΟΙΟΣ ΧΕΙΡΟΤΕΡΟΣ ΕΞΑΡΤΑΤΑΙ ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΑΥΤΟ ΤΟΥ ΚΑΙ ΜΟΝΟ.

Τώρα με την ελευθέρωση, όπως λένε των μορφών, τα πράγματα δυσκόλεψαν και για τον ποιητή και κυρίως για τον αναγνώστη που δεν ξέρει τους κανόνες του παιχνιδιού. Η ποίηση όπως γράφεται κι ακούγεται είναι ένα άγνωστο αγώνισμα. Πριν

ο αναγνώστης ήξερε τι σφυρίζει ο Διαιτητής. Γι αυτό λέω οι ποιητές άρχισαν ν' αντιμετωπίζουν την γλώσσα ως φιλόσοφοι. Την έλλειψη της τεχνικής την βλέπουν ως γλωσσικό έλλειμα. Γι αυτό πληθαίνουν τα ποιήματα της ποιητικής. Ο διάλογος του ποιητή με την ποίησή του. Η ποίηση μετατρέπεται σε μούσα αλλά ενδιαφέρει αυτόν τον αναγνώστη; Κι αν πάψει να ενδιαφέρει τον αναγνώστη δεν παύει η ουσιαστική λειτουργία της ποίησης; Γι αυτό ακούγεται μία θορυβώδης αγωνία για τις λέξεις στις φιλολογικές συζητήσεις που ταράζουν την νυχτερινή ησυχία. Για τον τεχνίτη ο αγώνας του για την λέξη γινόταν μέσα στην διαδικασία ολοκλήρωσης ενός ποιήματος. Γι αυτό εν τέλει πληθαίνουν τα ψευδώνυμα που κάποτε φτάνουν σε μία μαζοχιστική αναζήτηση της ανωνυμίας. Ξέρω πως ο καλός ποιητής κάποτε θα κατακτήσει το ψευδώνυμό του και θα εξαφανίσει το όνομα. Ή θα ξαναγυρίσει στον εαυτό του και θα εξαφανίσει το ψευδώνυμό του. Η επιτυχία όμως και των δύο διαδρομών δεν θα οφείλεται στην διαδρομή του μέσα στην γλώσσα. Ή μάλλον θα οφείλεται λιγότερο σε αυτή. Η επιτυχία των διαδρομών χρεώνεται σε εκείνο που τον παρακινεί στην διαδρομή ή σε εκείνο που του δείχνει τον δρόμο. Στο γεγονός ότι πάντα ήταν ποιητής.

\*\*\*

Ξαναγυρίζω στην αρχή για να ξεκαθαρίσω την σχέση μου με την γλώσσα ως γενικότερη σχέση μεταξύ ονομάτων και ψευδωνύμων και για να γίνω αναλυτικότερος. Η μέρα μας, η ζωή μας, μας αναγκάζει ν' ακούμε τα Ελληνικά και να τα μιλούμε με τις διάφορες ιδιότητες που έχουμε. Την επαγγελματική ιδιότητα, την προέλευσή μας. Την ιδεολογική μας ταυτότητα, την πολιτική μας ταμπέλα, το αξίωμά μας κι ένα σωρό άλλα. Είτε το θέλουμε, είτε δεν το θέλουμε καθημερινά ακολουθούμε διάφορους γλωσσικούς κώδικες και γλωσσικές συμπεριφορές που είναι κώδικες και γλωσσικές συμπεριφορές των διαφόρων ιδιοτήτων μας.

Κάθε επάγγελμα έχει την ρητορεία του, τα σημεία του, τις συντεχνιακές λέξεις του, το καθιερωμένο τελετουργικό λόγο της συναλλαγής του, το συμβατικό αναγνωρίσιμο λόγο. Κάθε ιδεο-

λογία, κάθε πολιτική στράτευση έχει δικούς του αφορισμούς, τις δικές της επιγραμματικές αρχές, την δική του συγκινησιακή ρητορεία. Λόγο επιθετικό, συγκεκριμένο αλλά και λόγο ελεγειακό για τα θύματα, τους κατατρεγμένους που συγκροτούν τον μύθο του. Έχουμε ακόμη τους κώδικες της ανατροφής μας, τους σπιτιού μας, της οικογένειάς μας, της τάξης μας και ακόμη περισσότερο έχουμε τους κώδικες των βιβλίων που διαβάσαμε. Όλη όμως αυτή η γλωσσική συμπεριφορά στον βίο, στις συναλλαγές, στις κοινωνικές συναναστροφές, στο διάβασμα λειτουργεί καταπιεστικά και ηγεμονικά. Υπάρχουν λέξεις που δεν σηκώνουν παρέκκλιση και αίρεση μέσα σε αυτούς τους κώδικες. Κι όμως είναι φυσικό ο καθένας να μην αισθάνεται ευτυχής με την εργασία που κάνει είναι φυσικό να απωθείται κι από την γλώσσα της εργασίας αυτής. Και είναι ακόμη φυσικότερο να θέλει να απαλλαγεί από την κηδεμονία των επιρροών του. Ή όποιος σπάζει τους δεσμούς με την οικογένεια είναι φυσικό να θέλει να ελευθερωθεί από την πατρική γλώσσα. Από την άλλη όμως οι γλωσσικοί αυτοί κώδικες σου δίνουν ασφάλεια και ανακούφιση πως κατέχεις ένα αναγνωρίσιμο λεκτικό που σε εντάσσει στην κοινωνική ομάδα του επαγγέλματος, της τάξης σου, του πολιτισμού σου, του κόμματος. Των λογοτεχνών που θαυμάζεις.

Όταν αρχίζει η διαδικασία του ποιήματος το γλωσσικό υλικό που έρχεται στο ποίημα έρχεται από τους διάφορους κώδικες των καθημερινών ιδιοτήτων του ποιητή, ιδιότητες με τις οποίες ο ποιητής βρίσκεται σε διαρκή ένταση που τις πολεμά γιατί τον δεσμεύουν αλλά κι από την επιρροή των οποίων δεν μπορεί να ξεφύγει. Θα ήταν τιμώτερο για τον ποιητή να έγραφε με έναν από αυτούς τους κώδικες και μόνο και να απευθύνεται σε αυτούς που κατέχουν τους κώδικες αυτούς. Όμως θέλει να είναι συλλογικότερος. Μέχρι να τελειώσει το ποίημα η διαμάχη των ιδιοτήτων συνεχίζονται στο επίπεδο της διαδικασίας αυτής. Όμως πριν ξεκαθαρίσουν τα πράγματα οι δυο αντιθέσεις αντιδρούν μεταξύ τους σαν ψεύτικο και αληθινό, σαν όνομα και ψευδώνυμο, σαν ουσιαστικό και επίθετο, ΣΥΓΚΡΟΥΟΝΤΑΙ. Ο οριστικός φωτισμός των λέξεων επιτυγχάνεται με συνεχείς μετακινήσεις του φωτός μεταξύ δύο σημείων.

Αυτού που είναι ο ποιητής με όλες τις ιδιότητες και τις επιρροές του, κι αυτού που θα 'θελε να είναι στην ποιητική του γλώσσα. Και η οριστική μορφή του ποιήματος κρίνεται από αυτά τα δύο σημεία. Αυτού που είναι κι αυτού που θέλει να είναι ο ποιητής. Έχω την αίσθηση πως κερδίζει αυτός που αφού κάνει την διαδρομή του θα σταθεί τελικά ακριβώς πάνω σε ένα από τα δύο σημεία. Όχι αυτός που παλινδρομεί μεταξύ τους και χάνει την ισορροπία του. Γι αυτό με γοητεύουν οι τεχνίτες εκείνοι που είναι αυτό που είναι χωρίς φιλοσοφικές διατριβές στο κεφάλι τους. Χωρίς άλλες επαγγελματικές ή κοινωνικές εξαρτήσεις. Γράφουν και κατεβάζουν τις λέξεις σε παρέλαση. Υπάρχουν σήμερα; Και που μπορεί να βρεθεί ένα παράδειγμα συνάντησης ονόματος και ψευδώνυμου σε ωραίο ποίημα; Που μπορεί να γίνει αυτό το παιχνίδι μεταξύ ονομάτων και ψευδώνυμων που είναι και μυητικό ταξίδι μέσα στην γλώσσα. Στην ερωτική ποίηση έχω το παράδειγμα. Εκεί το ψεύτικο και το αληθές είναι και στοιχείο του μύθου. Στις ερωτικές μπαλάντες όπου ο αθέλητος χωρισμός λήγει όταν αναγνωρίζονται οι χωρισμένοι, όταν βγάλει την μάσκα ο χαμένος, όταν ο Ερωτόκριτος αποκαλύπτει το πραγματικό του όνομα στην Αρετούσα. Εκεί στα ερωτικά ποιήματα το γλωσσικό παιχνίδι του κρυμμένου και του φανερού παίζεται πειστικά και ωραία. Και όποιος λέει ψέματα κι όποιος λέει αλήθεια είναι ερωτευμένος. Έχουν λοιπόν τα πράγματα και οι λέξεις τουλάχιστον δύο όψεις σαν τα νομίσματα. Και έχουν αξία γιατί έχουν δύο όψεις. Αλλά οι τεχνίτες των ερωτικών τραγουδιών αυτό το ένοιωθαν φυσικά κι όχι εγκεφαλικά.

Καλύτερα να μην σκέπτομαι τι είναι γλώσσα. Πως πρέπει να δίνεις αίμα στις λέξεις για να μιλήσουν. Πως πρέπει να τις βγάζεις στο φως για να βρουν τον εαυτό τους. Αλλά πως μπορείς να μην το σκέφτεσαι. Έχω την αίσθηση πως την γλωσσική ανάγκη του ανθρώπου για ποίηση (κι αυτό το θεωρώ ως δεδομένο) την εκμεταλλεύονται σήμερα άλλοι.

Η ποίηση έχει αφήσει πολλά από τα αντικείμενά της σε άλλους. Και δεν εννοώ τα αντικείμενα που της έχουν πάρει άλλες μορφές τέχνης. Όπως έχει πάρει το έπος το μυθιστόρημα. Εννοώ πράγματα που τα έχει χάσει σε εξωλογοτεχνικές δραστηριότη-

τες. Αν είμαστε σ' ένα συνέδριο διαφημιστών με θέμα την διαφήμιση και γλώσσα θα ακούγαμε παράλληλους προβληματισμούς με το συμπόσιο. Θα μιλούσαν όμως, πολύ περισσότερο για πρακτικά θέματα. Για το πως μαγεύει η γλώσσα, πως εξαρτά, πως αναδεικνύουν οι λέξεις ένα μήνυμα, ποιες λέξεις συνδυάζει και επιλέγει ο διαφημιστής. Ο σκοπός βέβαια των διαφημιστών είναι να πλασάρουν στο εμπόριο ένα προϊόν. Και χρησιμοποιούν για τον σκοπό αυτό τεχνικές που οι ποιητές μας τις έχουν εγκαταλείψει ή τις θεωρούν χρεοκοπημένες. Οι διαφημιστές όμως δεν διστάζουν να βρουν οποιαδήποτε τεχνική που θα φτάνει σ' ένα συλλογικό αποτέλεσμα. Και δεν είναι τόσο που κακοποιούν τη γλώσσα είναι που την οδηγούν σε ψεύτικες αξίες. Στους ύμνους των προϊόντων του εμπορίου. Δεν βάφουν ποιά τα χείλη κόκκινα αλλά χείλη στο φιλί, όπως λέει το δημοτικό τραγούδι, αλλά τα βάφει το κραγιόν. Δεν υμνείται η ωραία του Σολομώντα αλλά η κινητή τηλεφωνία. Κι όλα αυτά τα διαφημιστικά μηνύματα γράφονται με τεχνικές που αρέσουν στα παιδιά και στον απλό κόσμο. Εδώ στις διαφημίσεις η μετατροπή του ονόματος σε ψευδώνυμο γίνεται συνειδητά με τεχνικές όχι για την αυτογνωσία του ποιητή ή του αναγνώστη αλλά για την εξάρτηση του ονόματος από ένα ψευδώνυμο. Όχι για την διαλεκτική τους αντίθεση, όπου επικρατεί το ένα αφού καταστρέφει το άλλο, αλλά για την εμπορευματοποιημένη αλλοτρίωση του ενός από το άλλο.

Λέω λοιπόν πως πρέπει οι ποιητές να πάρουν πίσω τις τεχνικές τους. Να ξαναγυρίσουν σε αυτά που άφησαν.

## ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΤΣΑΓΑΝΗΣ

Πώς να τοποθετήσω τον εαυτό μου απέναντι στον ίδιο τον ε-  
αυτό μου; Όσο δύσκολο είναι αυτό άλλο τόσο δυσκολότερο εί-  
ναι να πω για τη σχέση γλώσσας και ποίησής μου.

Μοιάζω να θέλω να διαιρώ το αδιαίρετο.

Θέλοντας λοιπόν να μιλήσω για τη γλωσσική μου πρόταση, σπεύδω στο παρελθόν προκειμένου να εντοπίσω, να συναντήσω τη στιγμή που τέθηκε-γεννήθηκε στο νου μου αυτό το καίριο ερώτημα. Πριν τριάντα έξη χρόνια, περίπου, κατέγραψα τους πρώτους μου στίχους σ' αυτή εδώ την πόλη. Μαθητής του Γυμνασίου και του Σωκράτη Σκαρτσή, αλλά κι ένα παιδί που από τα βουνά, βρέθηκε σε πόλη, στ' αλήθεια ένας ξένος. Όταν ήταν απόβρεχο οι πλαγιές του χωριού μου φαίνονταν τόσο καθαρά για να μου δίνουν ένα τόσο καθαρό πόνο. Το τριήμερο της 28ης Οχτωβρίου πήγα στο χωριό μου. Από μακριά είδα τη βά-  
βω μου να με περιμένει στην άκρη της αυλής μας. Μέχρι να βρεθώ κοντά της είχα ένα μεγάλο δίλημα: Βάβω να την πώ ή γιαγιά. Το πρώτο διαζευκτικό το είχα. Το άλλο - γιαγιά - ήταν απαίτηση, κάτι σαν μια δήλωση υποταγής, στην πόλη.

Της λέω: "Τί κάνεις γιαγιά;" Εκείνη βέβαια με αγκάλιασε χωρίς σκέψη. Εγώ όμως αισθανόμουν σαν να είχα στο στόμα μου ακαθάριστο φραγκόσυκο μαζί με μιά, θά έλεγα, περιφρόνη-  
ση για τον ίδιο μου τον εαυτό γιατί θαρρούσα πώς άνοιγα τους δρόμους της προδοσίας του από μένα τον ίδιο. Χωρίς χρονοτρι-  
βή είπα μέσα μου: Βάβω για πάντα! Από τότε δέθηκα με τη γλώσσα μου το καράβι μου. Ίσως δεν χρειάστηκε να δεθώ στο κατάρτι όπως ο Οδυσσέας γιατί φαίνεται ότι η αποκτημένη -  
όση γνώση δε με παρότρυνε για αλλού, ίσια-ίσια την κατανόη-  
σα στην πορεία της σαν στήριγμα.

Από τότε, αν θέλετε να αλλάξω λίγο τη φράση του Πασκάλ, είμαι ένα καλάμι που μιλάει. Από τότε, και με κείνη τη μυστή-  
ρια και λίγο χαϊρέκακη θα 'λεγα παροιμία πώς "η γλώσσα κόκ-  
καλα δεν έχει και κόκκαλα τσακίζει" λέω ότι η σκέψη στο ποί-  
ημα γίνεται πράγμα-πράγμα μας πανθομιλόν τον κόσμο μας τον ανέκαθεν τώρα ως μέλλον του.

Πολλές φορές συμβαίνει εκείνο που είναι πολύ γνωστό να μὴν είναι ακόμα όσο χρειάζεται γνωστό. Αυτή η παρατήρηση για τη λογική του ανθρώπου μεταφευμένη στην σφαίρα της ποιητικής παιδείας και άσκησης, πρώτα απ' όλα σημαίνει πως ο ποιητής πρέπει να φοβάται τις λέξεις.

Η σημασία της λέξης είναι φαινόμενο της σκέψης στο βαθμό που η σκέψη είναι συνδεδεμένη και ενσαρκωμένη στη λέξη - και το αντίθετο επίσης: είναι ένα φαινόμενο της γλώσσας στο βαθμό που η γλώσσα συνδέεται με τη σκέψη και φωτίζεται απ' αυτήν. Όταν γράφεται ένα ποίημα ο ποιητής πρέπει να είναι σαν τους αρχαίους κατοίκους του Βόρνεο και της Κελέβης. Στα ξύλινα ραβδιά για σκάψιμο κρεμούσαν κι άλλα μικρότερα ξύλα στην άκρη τους. Καθώς έσπερναν το ρύζι, χρησιμοποιούσαν το ραβδί για να σκάβουν το χώμα και το μικρότερο ξύλο έκανε άρρυθμο θόρυβο. Κάτι σαν επιφώνημα ή παράγγελμα. Θαρρώ πως και οι λέξεις έχουν ένα βρονταλίδι, ένα γλωσσίδι που για να συγχρονιστεί-ευθυγραμμιστεί με τη γλωσσική ροή πρέπει να σαηγνευτούν από τον υψηλό έλεγχο του ποιητή για μια ποιητική ενότητα.

Συνοψίζοντας.

Η ποιότητα του γλωσσικού προϊόντος του ποιητή έγκειται στη μετατροπή του γνωστικού-ιστορικού φορτίου του σε στιχική αλήθεια. Μ' άλλα λόγια πως θα μπορέσει να πετύχει, στη δεδομένη στιγμή την ολοκληρωτική άρνηση Του μέσα στο στίχο, για να συνδεθεί αυτός με το καθολικό.

Αν δεν έχει ακόμα απαντηθεί αν η ιστορία της σκέψης ισούται με την ιστορία της γλώσσας [κι αυτό βέβαια δεν είναι θέμα σχολαστικών γλωσσολόγων] σίγουρα η ιστορία της γλώσσας είναι ιστορία των γλωσσικών έργων τέχνης.

Να μνημονεύσουμε Διονύσιο Σολωμό, εδώ σ' αυτή τη χώρα. Η πρότασή μου δε μπορεί παρά να είναι η δική του με τους όρους της Αριστοτελικής μίμησης. Ωστόσο θέλω να πω και κάτι άλλο. Μια φορά η μάννα μου, μου είπε: Τον κόσμο έτσι τον κάναμε κι έτσι έγινε. Παρά το ότι, όπως ήταν φυσικό, αγνοούσε τις έντεκα θέσεις του Μάρξ στον Φόερμπαχ στην τρίτη απ' αυτές τις θέσεις ήταν μέσα. Μιλούσε μέσα της η παγκόσμια ιστορία αντανάκλασμένη-θραυσμένη και διασωμένη εν τέλει με



τη γλώσσα. Εγώ διεκδικώ τα συγγενικά μου δικαιώματα, ένθεν και ένθεν, με την ποίηση.

Ιδού η πρόταση.

Να συνταχτούν τα πεπραγμένα της. Το γλωσσικό γεγονός είναι το μεγάλο ποιητικό κείμενο, είναι αυτό που δημιουργεί τους όρους ανάπτυξης και ευαισθησίας των λέξεων, συνυφαίνοντας πρωτογενώς τις σχέσεις των νοημάτων στοχεύοντας στην εξέλιξη της ίδιας της γλώσσας. Νοιώθω πως όσο πιο ευγενές φορτίο έχω μέσα μου άλλο τόσο επεμβαίνω σ' αυτήν.

Ας το πω αλλοιώς. Θέλω να ιδρώ την ποιητική μου γλώσσα με τον τρόπο του υδρογόνου-οξυγόνου που ιδρουν νερό του κοσμάκη που το πίνει και δροσίζεται χωρίς να λογαριάζει το βάσανο της ύλης του. Αυτό το βάσανο είναι δική μου υπόθεση.

Σκέφτομαι και το λύκο του παραμυθιού που αναγκάστηκε να βάλει τη γλώσσα του στα μυρμήγκια να τη λιανέψουν για την ανάγκη του ζειν του.

Μ' αυτή την έτσι κι αλλοιώς ελλειπτική-σπασμωδική αναφορά σε θεωρητικά, ας πούμε, ζητήματα προκύπτει ότι δεν μπορεί κανείς να ερμηνεύσει, να χαρεί, να κρίνει τις γλωσσικές εκφράσεις παρά μονάχα σαν ποιητικές και συνεπώς στον αδιάσπαστο δεσμό περιεχομένου και μορφής αισθητικής σύνθεσης.

Η καλή γλώσσα μέσα στην καλή ποίηση. Ίσως να έλεγα πως το μεταφυσικό να γίνεται φυσικό.

Στην πρόσφατη συλλογή μου γράφω:

*όσοι δεν έριξαν στα ρηχά τη γλώσσα τους  
θ' αγαπήσουν*

Πώς αγαπιούνται οι ποιητές από το χρόνο και πως αγαπιούνται οι άνθρωποι. Που είναι γλώσσα που απελευθερώνει το περιεχόμενο;

Εγώ παλεύω με τούτες τις κατηγορίες:

A. Με τη γλώσσα των τελευταίων αθώων χωριανών μου αυτών που χάθηκαν κι αυτών που ζούνε.

B. Με το δημοτικό τραγούδι.

Γ. Με τη γλώσσα του έρωτα.

Δ. Με τις παιδικές κουβέντες.

Με δυο λόγια κρυφακούω με τ' αυτιά μου και τη μνήμη μου λόγια αυτών των ευλογημένων ψυχών που έμαθαν να μιλάνε από τη φύση ως μέρος της που σκέφτεται. Εγώ ο γραμματιζόμενος πολλές φορές πρέπει να απουσιάζω, κι ας τους αγαπάω, πληρώνοντας το τίμημα μιας ανομολόγητης αλλά σίγουρης γι' αυτούς προδοσίας των "πνευματικών" στους χειρώνακτες.

Το δημοτικό τραγούδι γιατί είναι το όγδοο θαύμα του κόσμου που διαρκεί και καλλίτερα να το λέγαμε μοναδικό γι' αυτό. Θαρρώ πως στο δημοτικό τραγούδι τίποτε δε περιτεύει και γι' αυτό περισεύουν τα πάντα να τα έχουμε.

Η γλώσσα του έρωτα είναι το προσωπικό μας θαύμα. Είναι η επανάσταση είναι εκεί που βιώνεται προσωπικά το "και ουδέν ό,τι ουκ απώλετο", είναι, είναι ...

Είναι όπως στο χιλιακουσμένο τραγουδάκι:

*σε θωρώ σε καμαρώνω,  
μα χεράκι δεν απλώνω*

μέχρι το τέλος της αλλοτρίωσης.

Οι παιδικές κουβέντες είναι το ολοκληρωτικό γδύσιμο της λέξης και επαναποθετήσής της στις πρωταρχικές της διαστάσεις προς χρήσιν όλων των αισθήσεων. Είναι η στιγμή της αρχής του κόσμου που βγήκαν τα ονόματα των πραγμάτων.

Καταλαβαίνω ότι η δικαιολόγησή μου πάνω στο τετράπτυχο αυτό είναι πάρα πολύ λίγη.

Εξ άλλου εδώ ήρθαμε να θέσουμε προβλήματα.

Μ' αυτά, φίλοι ακροατές είμαι στο οδυνηρό δρόμο της ποίησης που "περνάω γονατιστός το ξέρω, ελπίζοντας πως στο τέλος της Ιστορίας που οι άνθρωποι θα μιλάνε δια παντός ποιητικά, θα έχουν στη γλώσσα τους ένα στίχο μου. Μόνο έναν:

*Αν δεν κατανοήστε τη βεβαιότητα αυτή επιτρέψτε μου την  
ελπίδα.*

## ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ

### Η γλώσσα ζηλεύει την ποίηση, δύο λεπτομέρειες.

#### A.

Η ποιητική γλώσσα (ή η γλώσσα της ποίησης) είναι διαφορετική από τη γλώσσα της επικοινωνίας. Αυτό φαίνεται δια γυμνού οφθαλμού, είναι αυτονόητο. Η διαφορά τους βρίσκεται στο συναίσθημα. Γλώσσα μη συναισθηματική είναι η γλώσσα της πληροφορίας δηλαδή μια γλώσσα κοινή προσβάσιμη απ' όλους και χρηστική σ' όλους τη στιγμή που την έχουν ανάγκη και αδιάφορη τον υπόλοιπο χρόνο, ενώ η συναισθηματική γλώσσα είναι προσωπική και συνεπώς μη χρηστική απ' όλους τουλάχιστον αρχικά, πάντοτε όμως ενδιαφέρουσα και εφ' όρου ζωής. Το βίωμα που δημιουργεί την συναισθηματική γλώσσα, δημιουργεί και ένα κέλυφος γύρω της. Ως προσωπικό το συναίσθημα δίνει ιδιωτική σημασία στη γλώσσα μετατρέποντάς την σε ιδιωτική γλώσσα, η οποία αρχικά είναι μη προσβάσιμη από άλλους. Πλήν όμως είναι αδύνατον οι λέξεις να παρουσιάζονται διπρόσωπες (είναι άλλο ζήτημα όταν με την πάροδο του χρόνου αλλάζουν περιεχόμενο, σε κάθε εποχή έχουν μια εννοιολογική τιμή). Είναι αδύνατον να λειτουργεί με δύο διαφορετικούς τρόπους η λέξη:

όταν είναι μόνη της

και όταν είναι μέσα στην πρόταση.

Καμμιά λέξη δεν λειτουργεί στο λεξικό. Ο χρυσός κανόνας για τη δημιουργική χρησιμοποίηση των λέξεων είναι ο ζωτικός χώρος της προτάσεως. Αν μια λέξη πανέμορφη, μουσική, πολύχρωμη, η οποία φαντάζει ή σου γυαλίζει το μάτι μέσα στο λεξικό, δίπλα σ' άλλες αδιάφορες ή κακόηχες λέξεις, προσπαθήσεις να την βάλεις μέσα στο λόγο, προσπαθήσεις να της βρεις θέση μέσα στη πρόταση αποκλειστικά και μόνο λόγω της ομορφιάς της ή της μουσικότητας ή της χρωματικής πανδαισίας που εκπέμπει τότε η γραφή είναι ψεύτικη, το τέχνασμα φαίνεται, η γλώσσα γίνεται πάλι κοινή, γιατί η λέξη αυτή δεν συνεργάζεται με τις άλλες, είναι σαν να θέλει να φύγει, να ξαναμπει

στο λεξικό γιατί δεν λειτουργεί στην πρόταση. Είπαμε όμως ότι οι λέξεις δεν λειτουργούν στο λεξικό. Και η συγκεκριμένη, η οποία ούτε στο λεξικό ούτε στην πρόταση σου λειτούργησε, οφείλεται στο γεγονός ότι δεν εκπορεύθηκε από το συναίσθημά σου, δεν δημιουργήθηκε από το βίωμα το οποίο ήθελες να περιγράψεις. Μιμήθηκες για ζωντανό λόγο ένα φτιασιδωμένο λείψανο από το λεξικό, προσπάθησες δηλαδή το αδύνατον, να χρησιμοποιήσεις μια λέξη με δύο διαφορετικούς τρόπους. Το γραπτό κείμενο, όμως, είναι μια δύσκολη και βασανισμένη σχέση, μια επαφή εν ταραχή, αναστάτωση της ψυχής από προσεγγίσεις, προσηλώσεις, απορρίψεις, αποχωρισμούς, νοσταλγίες και γενικά αμφίθυμες καταστάσεις ψυχολογικής κατηγορίας. Και πάντοτε ένα κλίμα σιωπής, προσωπικό, μια περιοχή ιδιωτικότητας, μακριά απ' τους άλλους, από τη δημόσια τύρβη. Ένα σύστημα μυστικό, "κατ' ιδίαν", μέσα μας και για λογαριασμό μας, παράμερα από την φασαρία της καθημερινής γλώσσας. Και αυτό είναι η ποίηση. Η δημιουργία μιας προσωπικής γλώσσας μέσα στην κοινή γλώσσα. Υπό την απαράβατη προϋπόθεση ότι έχεις κάτι να πείς. Και τότε η γλώσσα της ποίησης, δημιουργεί σιγασιγά τον αναγνώστη της. Όχι βέβαια το αναγνωστικό κοινό, αλλά τον αναγνώστη της ή αν θέλετε τους αναγνώστες της. Και ο αναγνώστης ανακαλύπτει τον ποιητή του σύμφωνα με τον προσωπικό του κώδικα ανάγνωσης πάλι σ' ένα κλίμα σιωπής, παράμερα από τους άλλους, μακριά από το αγριεμένο πλήθος. Διαβάζουμε κατ' ιδίαν, από μέσα μας και για δικό μας λογαριασμό. Όχι για λογαριασμό των άλλων, ούτε οι άλλοι διαβάζουν για λογαριασμό μας. Δημιουργείται έτσι μια προσωπική οικειότητα, μια επαφή ιδιωτική με την γλώσσα της ποίησης, με το βίωμα που την δημιούργησε, σπάζοντας το κέλυφος με το οποίο την κάλυψε. Από το σημείο αυτό αρχίζει η προσωπική, ιδιωτικού χαρακτήρα απόλαυση του ποιητικού κειμένου.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ, η γλώσσα της ποίησης, η ποιητική γλώσσα είναι η συναισθηματική γλώσσα.

## **B.**

Η ποιητική γλώσσα δημιουργείται αφού έχει προηγηθεί η ιστορία, αφού έχει λάβει χώρα το συμβάν. Ολοκληρώνει η ζωή

το ρόλο της, επέρχεται ακόμη και η κάθαρση της τραγωδίας και τότε καλείται στο προσκήνιο η ποιητική γλώσσα για το δικό της έργο, για τον ποιητικό Λόγο. Έτσι γεννιέται το ποίημα. Αφού προηγηθεί η τραγωδία. Και αφού ολοκληρωθεί. Η ποιητική γλώσσα ακόμη και του τμήματος εκείνου της ποίησης που μας φαίνεται ή, αν θέλετε, που είναι αισιόδοξο, προϋποθέτει ότι έχει προηγηθεί ένα μέρος της ζωής με δραματική τιμή. Γι' αυτόν το λόγο η ποιητική γλώσσα δεν είναι ποτέ ξύλινη. Το βίωμα δεν είναι ποτέ ψεύτικο ούτε επίσης λανθασμένο. Γι' αυτό η ποιητική γλώσσα δεν είναι ποτέ χαμηλής θερμοκρασίας. Συνεπώς η γλώσσα του βιώματος, η συναισθηματική γλώσσα όσο μυστική, πολύπλοκη και δύσκολα προσβάσιμη και εάν είναι, είναι η γλώσσα της ζωής μετά την κορύφωση και πτώση, της ζωής μετά "το έγκλημα και την τιμωρία", του βίου μετά την ακμή και την παρακμή.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ: η ποιητική γλώσσα είναι μετα-ιστορική και συνεπώς μετα-δραματική.

Γ.

Δύο παραδείγματα:

I. *Θα πενθώ πάντα - μ' ακούς; - για σένα,  
μόνος, στον Παράδεισο.*

• • •

*Στον Παράδεισο έχω σημαδέψει ένα νησί  
Απαράλλαχτο εσύ κι ένα σπίτι στη θάλασσα*

*Με κρεβάτι μεγάλο και πόρτα μικρή  
Έχω ρίξει μεσ' στ' άπατα μιάν ηχώ  
Να κοιτάζομαι κάθε πρωί που ξυπνώ*

*Να σε βλέπω μισή να περνάς στο νερό  
Και μισή να σε κλαίω μεσ' στον Παράδεισο.  
(Οδυσσέας Ελύτης, Το Μονόγραμμα)*

II. «378. "Προτού κρίνω πως δυο παραστάσεις είναι ίδιες, πρέπει να τις αναγνωρίσω ως ίδιες." Και όταν συμβεί αυτό, τότε

πώς θα ξέρω ότι η λέξη «ίδιος» αν μπορώ, αυτό που αναγνώρισα, να το εκφράσω με άλλον τρόπο και αν είναι δυνατό ένας άλλος να μου διδάξει πως, εδώ, η σωστή λέξη είναι «ίδιος». Γιατί αν για τη χρήση μιας λέξης χρειάζομαι μια αιτιολόγηση, τότε αυτή πρέπει να είναι αιτιολόγηση και για τους άλλους.”

379. “Αρχικά το αναγνωρίζω σαν αυτό το πράγμα· μετά θυμάμαι πώς λέγεται.

- Σκέψου: σε ποιές περιπτώσεις είναι σωστό να το λέμε αυτό;”

380. “Πώς αναγνωρίζουμε ότι αυτό είναι κόκκινο;

- «Βλέπω πως είναι αυτό· και έπειτα ξέρω πως αυτό λέγεται έτσι».

Αυτό; - Ποιο πράγμα;!

Τί λογής απάντηση σ’ αυτή την ερώτηση έχει νόημα;

(Εσύ πάντως βάζεις πλήρη για την ιδέα ενός ενδόμυχου καταδεικτικού ορισμού.)

Στο *ιδιωτικό* πέρασμα από αυτό που βλέπω προς τη λέξη δεν θα μπορούσα να εφαρμόσω κανένα κανόνα. Εδώ οι κανόνες είναι πραγματικά στον αέρα· γιατί λείπει ο θεσμός για την εφαρμογή τους.”

381. “Πώς αναγνωρίζω ότι αυτό το χρώμα είναι κόκκινο; - Μια απάντηση θα ήταν: «Έχω μάθει ελληνικά».”

(Ludwig Wittgenstein, Φιλοσοφικές έρευνες,  
μετάφρ: Παύλος Χριστοδουλίδης,  
έκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 1977).

## ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΛΟΥΚΑΤΟΣ

### Ο δρόμος της σιωπής

Αν τελικά ισχύει η πρόταση του αναλυτικού φιλοσόφου Λούντβιχ Βιττγκενστάιν ότι "αυτό που μπορεί πραγματικά να συμβεί, συμβαίνει στα όρια της γλώσσας" (Tractatus Logico) και, εάν ισχύει η άποψη ότι "η γλώσσα γίνεται αντιληπτή ως μια απέραντη αγεωγράφητη θάλασσα, μέσα στην οποία συντελείται το μόνο της ζωής μας ταξίδι" (I.N. Χουρδάκης, Νέο Επίπεδο, Οκτ. 1997, σ. 43), τότε πρόθεσή μου είναι στο μακρύ αυτό ταξίδι στη γλώσσα να αισθητοποιήσω το αφηρημένο. Η γλώσσα να γίνει αίσθηση, αίσθημα, ευαίσθητο όργανο για να προσμετράται το αθέατο και το μυστικό, έτσι ώστε οι λέξεις να "αναδύουν το νόημα σαν άρωμα" και το ποίημα να είναι "μια σιωπή που αφηγείται την πρώτη ημέρα της δημιουργίας". Οι λέξεις στην προσπάθειά μου αυτή φαντάζουν ως είδωλα ή ως φαντάσματα ειδώλων, φαίνονται ως να εκπηγάζουν από το γλωσσικό χάος, ως πέτρινα κάρβουνα αναμμένα που αφού διαγράψουν την τροχιά τους σβήνουν, για να περιπέσουν στη σιωπή.

*Στρώμα ανθρακοφόρο*

*Μέσα μας το χάος.*

*Χάος*

*Φάος αόρατο, ορόσημο της σιωπής.*

*Πέτρινα κάρβουνα οι λέξεις αναμμένα*

*Πέτρινα κάρβουνα.*

*Προζύμι του φωτός το χάος.*

Το θέμα της σιωπής στην ποίηση, της σιωπής, όχι ως στάσης του ποιητή που προσπαθεί μέσα στη μόνωση να ακούσει το μυστικό τρίξιμο των πραγμάτων, αλλά ως ενορατικής κατάστασης που απαγγέλει το άφατο μέσα από το λόγο, απαιτεί μια ουσια-

στική μελέτη ειδικά στις μέρες μας, όπου η ποιητική ουσία φαίνεται να εξασθενεί και η υποχώρηση αυτή εκλογικεύεται από τους κριτικούς ως στάση επαναφοράς στην πεζολογία. Ο Εντγκάρ Μορέν καταλήγοντας στο δοκίμιό του για την ποίηση αναφέρει: "Ο σκοπός της ποίησης παραμένει πάντα θεμελιώδης. Είναι να μας βάλει σε μια δεύτερη κατάσταση ή μάλλον να κάνει τη δεύτερη κατάσταση να γίνει πρώτη. Ο σκοπός της ποίησης είναι να μας βάλει στην ποιητική κατάσταση".

Με την έννοια δεύτερη κατάσταση ο Μορέν εννοεί φυσικά το λόγο "ο οποίος χρησιμοποιεί τις δεύτερες σημασίες των λέξεων, την αναλογία, τη μεταφορά, δηλαδή την άλω των νοημάτων που περιβάλλει κάθε λέξη, κάθε διατύπωση και προσπαθεί να μεταφράσει την αλήθεια της υποκειμενικότητας".

Αν κοιτάξουμε γύρω μας, θα διαπιστώσουμε γρήγορα ότι το τοπίο που μας περιβάλλει είναι φρυγμένο από τη δίψα, μια δίψα που τείνει να μετατραπεί σε κυρίαρχο θρήσκευμα. Ο αιώνας μας μας στέρησε με την αλματώδη ανάπτυξη της τεχνολογίας από τον κοινό μύθο για να μας καταστήσει στα ύστερά του αυτόπτες μάρτυρες της παταγώδους κατάρρευσης των ιδεολογιών. Γέμισε τη ζωή μας με τόσο τρόπο που έκανε τον Adorno να αναρωτηθεί αν μπορεί μετά το Άουσβιτς να γράφεται ποίηση.

Ποίηση όμως συνεχίζουμε να γράφουμε, ίσως γιατί η ποίηση είναι αυτή ακριβώς η προσπάθεια να υπερβούμε τη φρίκη και την άκρατη υπερ-πεζότητα που μας οδήγησε ο σύγχρονος πολιτισμός στο τέλος του εικοστού αιώνα. Αυτή η απαξία της σύγχρονης ζωής για το ποιητικό γεγονός κάνει τον Μορέν να δηλώσει: "Κατ' αρχάς υπάρχει αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε ξέσπασμα της υπερ-πεζότητας. Το ξέσπασμα της υπερ-πεζότητας είναι η ανάπτυξη ενός νομισματικού, χρονομετρημένου, καταθρυματισμένου τρόπου ζωής και όχι ενός τρόπου σκέψης όπου οι τεχνοκράτες είναι αρμόδιοι για όλα τα προβλήματα. Αυτή η εισβολή της υπερ-πεζότητας συνδέεται με το οικονομικό τεχνο-γραφειοκρατικό ξέσπασμα. Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες η εισβολή της υπερ-πεζότητας δημιουργεί κατά τη γνώμη μου την ανάγκη μιας υπερ-ποίησης" (Μορέν, Έρωτας-Ποίηση-Σοφία, σ. 48-49).



Με τις απόψεις που σας εξέθεσα μέχρι τώρα πιστεύω ότι δίνεται απάντηση στο ερώτημα που ο καθένας μας θα μπορούσε να αρθρώσει, δηλαδή αν αυτός ο λόγος της σιωπής, ο λόγος που χρησιμοποιεί το χρησμό, τις δεύτερες ή τις τρίτες σημασίες των λέξεων, το απόφθεγμα, την καθαρότητα μαζί με την εντροπία, είναι αναγκαίος στην εποχή μας ή όχι.

Όμως ένα άλλο ερώτημα που προβάλλει (και που φυσικά δεν είναι το τελευταίο) αφορά την ίδια την προσπάθεια προς το άρρητο ή το άφατο μέσω της σιωπής. Συχνά λέγεται: Πώς μπορεί να ειπωθεί η σιωπή, αφού και η σιωπή μιλιέται με το λόγο; Πώς μπορεί να διατηρήσει την ετερότητά της χωρίς να πέσει σε αντιφάσεις;

Τα ερωτήματα αυτά, αν και φαίνονται λογικοφανή δεν λαμβάνουν υπόψη τους τη μαγική διάσταση της γλώσσας. *Η σιωπή δεν ομιλείται. Η σιωπή ακούγεται ή οράται.* Ακούγεται ανάμεσα στο θρόϊσμα των λέξεων ή οράται στις φωτεινές τροχιές των νοημάτων του "ποιητικού ρήματος" που εκπίπτουν στο χάος.

Η σιωπή είναι όραση, πέρα και πάνω από τα όρια των νοημάτων, είναι ο ιερός τόπος των αισθήσεων όπου ο ποιητής συλλειτουργεί με το θείο σε μια συμπαντική διάσταση. Η σιωπή είναι η μεθόριος στα όρη των χρησμών, μια λεπτή γραμμή, μια ουδέτερη ζώνη, όπου το ον βιώνει παράλληλα την ανθρώπινη ελευθερία και παράλληλα τον εγκλεισμό, γιατί στην ουσία ο ποιητής ποτέ δεν κατορθώνει να ενωθεί με το Θεό, όπως ο μυστικός που βιώνει την ένωσή του με το θείο, γιατί ο ποιητής σαν τον Προμηθέα προσπαθεί να δώσει τη φωτιά στον άνθρωπο. Η προσπάθεια του αυτή να κάνει τους άλλους ανθρώπους κοινωνούς στην εμπειρία του, στερεί από τον ίδιο τη δυνατότητα της έκστασης.

Σ' έναν κόσμο, όπου η ύπαρξη πολιορκείται από το θόρυβο των εικόνων και των λέξεων, η σιωπή είναι η μυστική κρύπτη η οποία μέσα από διόδους σκοτεινές οδηγεί την ύπαρξη στη διαφυγή και ενίοτε στη σωτηρία.

Ο ποιητής επιζητά τη σιωπή, διότι πέρα από τη σιωπή αρχίζει το φως, το φως που ορθώνεται ακατάληπτο υπερβαίνοντας το λόγο, υπάρχει η αμετάφραστη ομιλία που πηγάζει από τις κορυφές των αισθήσεων.

*Αίσθηση, αίσθηση, προσευχή του αίματος  
Αίσθηση, αίσθηση, θρησκεία αρχαία του νοήματος.*

*Των ορατών ύψη αόρατα.  
Κήποι γκρεμνών σε ανθισμένα ρίγη.*

*Πίσω από τείχη και τύχη  
Μια ξέρα ουρανού γυρεύει ο άνθρωπος.*

*Θάλλει  
Αειθαλλές φτερούγισμα κουπιών στο έρεβος.*

Ενώ λοιπόν προσπάθησα να απαντήσω στα ερωτήματα που σχετίζονται πρώτον με την αναγκαιότητα και δεύτερον με το εφικτό της σιωπής, ένα νέο ερώτημα προβάλλει. Από ποιό δρόμο φθάνουμε στο φως της σιωπής, την αόρατη απουσία των πραγμάτων;

Όπως όλοι αντιλαμβανόμεθα, η προσέγγιση της σιωπής δεν γίνεται από κάποιο συγκεκριμένο αισθητικό δρόμο, γιατί η σιωπή δεν είναι αισθητική, αλλά κατάσταση ψυχής, υπέρτατο γλωσσικό αίσθημα, που πηγάζει από τη σκοτεινή επικράτεια του αίματος.

Ή για να γίνω πιο συγκεκριμένος, θάλεγα ότι μπορεί κάποιος να φτάσει από όλους τους αισθητικούς δρόμους που χάραξαν οι διάφορες σχολές, αφού η σιωπή αποτελεί την επιδίωξη και τον κοινό παρονομαστή όλων. Μπορεί να φτάσει και από το ρομαντισμό και από το συμβολισμό και από τον υπερρεαλισμό και από το μεταμοντέρνο. Πιστεύω ότι η σιωπή ως κατάσταση ψυχής έχει συγγένεια με τη μεταφυσική, δηλαδή με την επιθυμία του ανθρώπου για το αόρατο.

"Η αληθινή ζωή είναι απύουσα" λέει ο Ρεμπώ και αυτή την αόρατη απουσία ψάχνουμε βαδίζοντας στο σκότος, στο άγνωστο ή στο "σκοτεινό δάσος" όπως το αποκαλεί ο Σεφέρης, ο οποίος σημειώνει στο ημερολόγιό του παραμονή πρωτοχρονιάς του 1932, αφού διάβασε τον Άγιο Ιωάννη του Σταυρού: "Εκείνος που μαθαίνει τις πιο φίνες λεπτομέρειες μιας τέχνης πηγαίνει πάντα στα σκοτεινά, και όχι με την αρχική του γνώση, γιατί,

αν δεν την άφηνε πίσω του, ποτέ δεν θα κατόρθωνε να λευτερωθεί απ' αυτήν".

"Ίσως να μου συμβαίνει κάτι τέτοιο" συνεχίζει στο ημερολόγιό του μετά την παράθεση του αποσπάσματος από το βιβλίο του Ιωάννη του Σταυρού. Φαίνεται ότι δεν μπορούμε να νοιώσουμε το άρωμα του φωτός που εκπορεύεται από την σιωπή, αν δεν μυρίσουμε το άνθος του σκότους. Αυτή η σκέψη που ουσιαστικά διαπερνά ως θεμελιώδης άξονας το έργο των μυστικών, με οδηγεί στη διαπίστωση ότι τελικά Η ΝΥΧΤΑ ΕΙΝΑΙ Ο ΔΡΟΜΟΣ. Διαβάζω από τον Πλου.

*Πνέει ήπια σιωπή στο ποίημα  
Ανάμεσα σε χορταριασμένους στίχους.*

*Μες στα κρανία των λέξεων  
Αντηχεί το κενό.*

*Η νύχτα είναι ο δρόμος  
Σκαμμένος από κατάδικο φως*

*Κλεισμένο ισόβια  
Στην ειρκτή των στίχων.  
Η νύχτα είναι ο δρόμος.*

Η σε άλλο σημείο της ίδιας συλλογής:

*Ουρανέ, σοφέ αδελφέ μου, αποκρίσου μου  
Από ποιό καρνάγιο θα κατακτηθούν οι θάλασσες;*

*Όραση της αφής το ανήκουστο.  
Αίμα οι λέξεις κυλούν στην καρδιά του αφανούς.*

*Κόσμος διαιρέτης και κόσμος διαιρετέος.  
Πηλίκιο μιας ατελούς διαίρεσης ο άνθρωπος.*

*Σκοτάδι, υπόλογος λόγος  
Τέλειο υπόλοιπο του ατελούς.*

Αν λοιπόν η νύχτα είναι ο δρόμος που οδηγεί στο φώς, τότε και η πραγματική όραση είναι η όραση του "λιθοβολημένου ανθρώπου που βλέπει από τις πληγές του" σε έναν κόσμο οδυνης δίχως αγάπη και δίχως σκοπό, όπου το αγαθό είναι κρυμμένο καλά εκεί όπου κανείς δεν το ψάχνει. "Ο πόνος φέρνει γνώση", λέει ο Έλιοτ, "που ενώ έχει τα ίχνη της καθημερινής τριβής δεν είναι πεζός γιατί περνά από τη χοάνη της ποιητικής μαγείας, τροχίζεται από την αποδοχή των αξιών, μορφώνεται στο εργαστήρι της μεταφυσικής εμπειρίας". Η ζωή μας είναι μια αδιάκοπη εναλλαγή ανάμεσα στο δάκρυ και το γέλιο, αλλά αυτό που μας κάνει καλύτερους, αυτό που αφήνει φως να περάσει στην ύπαρξη είναι ο πόνος.

Και δεν είναι ότι ο πόνος μπορεί να κάνει τον άνθρωπο καλύτερο, είναι και το ότι μπορεί να αναπτύξει μέσα του τη σοφία και τη δυναμική του οραματιστή.

Βασικό τέλος στοιχείο σε μια ποίηση που χρησιμοποιεί πολυδύναμα τη λέξη αποτελεί ο ρυθμός, συστατικό στοιχείο της μουσικής κλίμακας. Η μουσική στην ποίηση είναι το άλλο πρόσωπο της σιωπής. Η αγαλλίαση του ποιητή, όταν προσεγγίζει την κατάσταση του μουσικού δημιουργού στο ποιητικό του έργο, μαρτυρεί την απόγνωσή του για το ατελές μέσο της γλώσσας να προχωρήσει σε βαθύτερες δημιουργικές σφαίρες.

Η διάχυση της μουσικής στο ποίημα, κάτω από αυστηρούς τονικούς νόμους, δημιουργεί μια κατάσταση ανάτασης που διαρρηγνύει το σκοτεινό κέλυφος του ποιήματος και το εκτοξεύει στο φως. Το ποίημα παρουσιάζεται λοιπόν ως το στοιχειακό υποκείμενο του σύμπαντος, υπακούοντας σε αυστηρούς ρυθμικούς τόνους που φαίνονται σαν να εκπηγάζουν από τη σκοτεινή μελωδία του αίματος. "αν το ποίημα είναι το ιδότυπο αντίγραφο του κόσμου, τότε ο ρυθμός αποτελεί το συνεκτικό του στοιχείο" (I.N. Χουρδάκης, ό.π., σ. 45).

Η ιδέα φυσικά για την αρμονία των πλανητικών τροχιών και του σύμπαντος προέρχεται από τον Πυθαγόρα, δεν έχει χάσει μέχρι σήμερα το ενδιαφέρον της και, εκτός από την προβολή της στη μουσική και στην ποίηση δημιουργεί και την "εγγύηση εκείνη μιας υπερβατικής παρουσίας, ενός λόγου τιμής και ενός συμβολαίου επικοινωνίας που ξεπερνά το κοινό μέτρο και γίνε-

ται ομόκεντρο με το δικό του”, σύμφωνα με τον Στάινερ (Η σιωπή και ο ποιητής, 1997, σ. 34), για να καταλήξει: “Με τη μουσική οι ζωές μας, που έχουν καταντήσει κουφές, μπορούν να ξανακερδίσουν μια αίσθηση εσώστροφης κίνησης και αυτοελέγχου του ατόμου και οι κοινωνίες μας κάτι από ένα όραμα ανθρώπινης αρμονίας”.

Η προσπάθεια να αποκαθαρθεί η ποίηση μέσα από τη μουσική ανάπτυξη του λόγου διατυπώνεται στην ποίηση, και ιδιαίτερα στο έργο του Πίλκε και του Νοβάλις καθώς και στα έργα των συμβολιστών, που βρήκαν στη μουσική τον καλύτερο αρωγό στην προσπάθειά τους. Ο Βαλερύ σ’ ένα δοκίμιό του για τον Μπωντλέρ, όταν ορίζει το συμβολισμό, αναφέρεται στην επιθυμία μερικών ποιητών “να πάρουν πίσω από τη μουσική ό,τι βασικά τους ανήκει”. Ενώ ο Ρεμπώ σε ένα του γράμμα προχωρεί στην κατηγορηματική απόρριψη της γαλλικής ποίησης: “όλα είναι πρόζα που ομοιοκαταληκτεί”.

Αυτή “η παρατεταμένη ταλάντευση ανάμεσα στον ήχο και το νόημα”, σύμφωνα με τον ορισμό της ποίησης από τον Βαλερύ, δεν μπορεί να υπάρξει δίχως το ρυθμό που συνοδεύει ως ίσκιος τις λέξεις, ίσκιος αποσπασμένος από τη σκοτεινή επικράτεια του αίματος. Αυτό τελικά που καταξιώνει την ποίηση ως ποίηση είναι η φωτεινή άλως των νοημάτων που αναδύουν οι λέξεις και το σκοτεινό βάθος του ρυθμού, που μας επαναφέρει στις αρχέγονες ρίζες μας.

## ΝΙΚΟΣ ΔΑΒΒΕΤΑΣ

### Σκέψεις γύρω από την έννοια της ελληνικότητας στην σύγχρονη ποίηση.

Βρίσκομαι σήμερα εδώ, μιλώντας ελληνικά, μια γλώσσα που μιλούν περίπου 12 εκατομμύρια άνθρωποι σ' αυτόν τον πλανήτη. Μιλώ μόνο ελληνικά και επιτρέψτε μου να σας εξομολογηθώ ότι σπουδάζοντας έξι ολόκληρα χρόνια αγγλικά και τρία ισπανικά, όχι μόνο δεν κατάφερα να μάθω κάποια από αυτές τις γλώσσες, αλλά παραλίγο να ξεχάσω και τη δική μου! Όχι όμως γιατί ήμουν κακός μαθητής, αλλά γιατί τα ελληνικά είναι η μητρική μου γλώσσα, η γλώσσα δηλαδή που σπούδασα για εννέα ολόκληρους μήνες μέσα στη μήτρα της μητέρας μου. Η γλώσσα που πλασμένη με αίμα, βλέννες και σκοτεινά υγρά, με βοήθησε να εκφράσω την πρώτη μου διαμαρτυρία για το φως που με τύφλωνε. Μιλώ ελληνικά - όχι γιατί είναι η ωραιότερη γλώσσα στον κόσμο μας, όπως ισχυρίζονται κάποιοι συμπατριώτες μου, ίσα ίσα πιστεύω ότι, παραδείγματος χάριν, τα ισπανικά είναι ωραιότερη γλώσσα, γιατί στα ισπανικά η λέξη θάνατος είναι γένους θηλυκού! - μιλώ ελληνικά γιατί είναι η γλώσσα που έμαθα μέσα στο σώμα της μητέρας μου και γιατί σ' αυτή τη γλώσσα έμαθα σιγά σιγά να διαμαρτύρομαι, να συζητώ, να ερωτεύομαι και, φυσικά, να γράφω. Γράφω ελληνικά, αλλά δεν ξέρω αν γράφω "σωστά" ελληνικά. Δηλαδή, αυτά που διδάσκουν τα ελληνικά σχολεία. Δεν ξέρω καλά το συντακτικό και πολλούς γραμματικούς κανόνες σήμερα τους αγνώω. Άρα, πιο έντιμο είναι να σας πω πως γράφω "κακά" ελληνικά. Όμως, μερικοί φίλοι μου λένε πως γράφω καλά ποιήματα. Πώς συμβαδίζουν αυτά τα δύο; - θα ρωτήσει κάποιος. Η απάντηση βρίσκεται στη βαθιά μου πεποίθηση ότι αυτό που αποκαλούμε ποίηση δεν έχει καμιά σχέση με σχολεία, πανεπιστήμια, φιλολογικές εργασίες και διατριβές. Η ποίηση δεν έχει καμιά σχέση με τη "σωστή" έκφραση, την ακονισμένη γλώσσα, τη γραμματική και το συντακτικό, έτσι όπως τα ορίζουν τα διατάγματα των εκάστοτε υπουργών Παιδείας. Γνωρίζετε ασφαλώς πως η σύγχρονη

ελληνική πεζογραφία αρχίζει με την αφηγηματική δύναμη ενός αγράμματου, με τα "Απομνημονεύματα" του Στρατηγού Μακρυγιάννη. Εκατό χρόνια αργότερα, ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης σημείωνε για το χειρόγραφο του Στρατηγού: "Το γράψιμο του Μακρυγιάννη είναι σχεδόν μια δική του εφεύρεση, συμπλέγματα γραμμάτων που μοιάζουν ένα ατέλειωτο αραβούργημα. Πουθενά διακοπή, παράγραφος ή στίξη. Στο γράψιμό του συλλαβίζεις πολύ περισσότερο από τις λέξεις, την επίμονη βούληση του συγγραφέα να ζωγραφίσει στο λευκό χαρτί τον εαυτό του".

Προσέξτε ιδιαίτερα την τελευταία παρατήρηση του Σεφέρη: "η επίμονη βούληση του συγγραφέα να ζωγραφίσει στο λευκό χαρτί τον εαυτό του". Αυτό είναι η αρχή της ποίησης! Η επιτακτική, η ζωτική ανάγκη να ζωγραφίσεις τον εαυτό σου στο λευκό χαρτί. Αρκεί, βέβαια, να έχεις εαυτό! Τότε ακόμη και δικό σου αλφάβητο επινοείς και δικές σου λέξεις εφευρίσκεις. Τίποτα δεν μπορεί να σταματήσει την έκφρασή σου. Ο Αλέξανδρος Σούτσος, ο γνωστότερος διανοούμενος των μετεπαναστατικών χρόνων, απευθυνόμενος στον Στρατηγό Μακρυγιάννη, του έγραφε: "Όσα ξέρω εγώ για το χειρισμό της σπάθας, ξέρετε εσείς για το χειρισμό της γραφίδας, καιρός λοιπόν καθείς να γυρίσει στην τέχνη που γνωρίζει καλύτερα". Με άλλα λόγια, ο Σούτσος προτείνει: Ο δάσκαλος στα γράμματα, ο στρατιωτικός στα όπλα, ο μηχανικός στις μηχανές και ο τσαγκάρης στα παπούτσια. Τί γίνεται, όμως, αγαπητοί μου φίλοι, όταν ο τσαγκάρης γράφει και ποιήματα; Σε αυτό δεν μας απάντησε ο κύριος Σούτσος. Όμως, αν ζούσε σήμερα, μπορώ να φανταστώ την έκπληξή του όταν θα έβλεπε πως ουδείς διαβάζει τα έργα του, αντιθέτως, δεν υπάρχει Έλληνας που να μη γνωρίζει τα γραπτά του Μακρυγιάννη. Φαντάζομαι πως την ίδια έκπληξη θα δοκίμαζε αν ζούσε σήμερα και ο δάσκαλος του Βικέντιου Βαν Γκογκ, βλέποντας πως ούτε το όνομά του δεν θυμόμαστε, ενώ, αντιθέτως, ο κακός μαθητής του συγκαταλέγεται στους μεγαλύτερους ζωγράφους του κόσμου. Παρατηρήστε τα πρώτα έργα του Βαν Γκογκ πόσο άτεχνα είναι, τι λάθη υπάρχουν στο σχέδιο, την προοπτική στις μορφές που αποτυπώνει με το κάρβουνο. Κι αργότερα, τι λάθη σύμφωνα με τους κανόνες της Ακαδημίας, υπάρχουν στην επιλογή και τη χρήση των χρω-

μάτων. Αυτά, όμως, τα "λάθη" οι τεχνοκριτικοί τα αποκαλούν σήμερα "ύφος" και τα εξυμνούν!

Η τελευταία ποιητική συλλογή μου είχε τον εύγλωττο τίτλο *"Το κίτρινο σκοτάδι του Βαν Γκογκ"*. Βέβαια, στα ποιήματά μου ο ζωγράφος είναι απλώς ένα προσώπειο, μια αφορμή, ώστε να μιλήσω για τα δικά μου πένθη. Όμως, είμαι σίγουρος πως αν κάτι με κέντρισε ν' ασχοληθώ κάποτε μαζί του, ήταν ακριβώς αυτή η μυστηριώδης πάλη του με μια τέχνη που δεν γνώριζε τα μυστικά και τους κανόνες της, ο συνεχής αγώνας του με την πρώτη ύλη. Βλέπετε, η πάλη με τα υλικά - μογιές ή λέξεις, άσχετο - παραμένει σ' όλες τις εποχές η ίδια, όταν δεν μιλάμε βέβαια για τέχνη που καλλιεργείται σε θερμοκήπια, για ποιήματα που γεννιούνται σε δοκιμαστικούς σωλήνες.

Μιλώ περισσότερο για ποιήματα που γεννιούνται "εξοπλισμένα" ή, αν προτιμάτε, "θωρακισμένα" από τη σκέψη του "μη δημοσιεύσιμου", για στίχους που δεν μπορούμε πάντα να απολαύσουμε, αλλά τους δεχόμαστε ως παυσίπονα, ως αναλγητικά. Η ποίηση που ενδιαφέρει εμένα δεν κατασκευάζεται, δεν διδάσκεται, δεν αναλύεται, δεν αντιγράφεται, δεν μεταφράζεται· κατάγεται από τη σκοτεινή ρίζα του αίματος και γεννιέται από την αγωνία και την απόγωση.

Κι ευτυχώς ή δυστυχώς, η Ελλάδα προσφέρει ακόμη μεγάλες "ευκαιρίες" απόγωσης και απελπισίας. Μιλώ ελληνικά, γράφω ελληνικά και κατοικώ στην Ελλάδα. Αλλά ποια Ελλάδα; Αυτήν που γνωρίζουμε από τις διαφημίσεις των τουριστικών πρακτορείων ή αυτή που γνωρίζουμε μέσα από το έργο των Άγγλων και Γερμανών Ρομαντικών του 19ου αιώνα;

Καμιά από τις δύο. Όσο κι αν σας φανεί προκλητικό, μπορώ να σας διαβεβαιώσω ότι τα δαντελωτά ακρογιάλια της πατρίδας μου, μου φαίνονται ιδιαίτερα πληκτικά, η άναρχη δόμηση των πόλεων, σημάδι πως οι Νεοέλληνες δεν ανέχονται εύκολα την πατίνα του χρόνου και οι εκατοντάδες αρχαιολογικοί χώροι με διδάσκουν ένα και μόνο πράγμα: πως ακόμη και ο πιο λαμπρός πολιτισμός οδηγείται στην καταστροφή. Φαντάζομαι πως μπροστά στο ερώτημα σε ποια Ελλάδα κατοικούμε, βρέθηκε σύμπασα η γενιά του '30. Ποιητές, ζωγράφοι, πεζογράφοι, που τη δεκαετία του '20 σπούδασαν στη Δυτική Ευρώπη, γυρί-



ζοντας στον τόπο τους ανακάλυψαν με τρόμο πως η Ελλάδα του Χαϊλντερλιν και του Λόρδου Βύρωνα δεν είχε καμιά σχέση με την υποανάπτυκτη χώρα τους που προσπαθούσε να ορθοποδήσει μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922.

Έχω, λοιπόν, την εντύπωση πως το αίτημα μιας "άλλης" ελληνικότητας, η ανακάλυψη της αξίας των γραπτών του Μακρυγιάννη και των λαϊκών ζωγραφιών του Θεόφιλου, η προβολή του αγαιοπελαγίτικου τοπίου και της ιστορίας του, η εξύμνηση της θρησκευτικής μας ιδιαιτερότητας (Ορθοδοξία), όλα αυτά δεν ήταν τίποτα περισσότερο από μια άμυνα που ανέπτυσαν οι διανοούμενοι της γενιάς του '30, για να μπορέσουν να παραμείνουν στον τόπο τους. Μια ψυχολογική άμυνα απέναντι στην πραγματικότητα που τους ωθούσε να πάρουν το πρώτο καράβι και να γυρίσουν στη Δυτική Ευρώπη. Μια άμυνα χρήσιμη ίσως για τα χρόνια εκείνα, όχι όμως και για τα δικά μας τα μεταπολεμικά. Ήδη από το 1968, οι κυριότεροι εκπρόσωποι της ποιητικής γενιάς του '70 είχαν αντιληφθεί ότι η συνειδητή φροντίδα για ελληνικότητα ορισμένων παλαιότερων ποιητών, μας είχε δώσει μια σειρά ποιημάτων που έμοιαζαν με κακοφωτισμένες καρτ-ποστάλ και καθώς ο κοινωνικός περίγυρος του Μεσοπολέμου, κάθε άμυνα ήταν πια ατελέσφορη. Έτσι, το αξίωμα "έργο καμωμένο από Έλληνα, αν είναι έργο καλλιτεχνικά σωστό, δεν μπορεί παρά να είναι έργο ελληνικό", μοιάζει στις μέρες μας να κερδίζει καθημερινά έδαφος.

Όσο για τις "θαλασσινές σπηλιές", τα ξωκλήσια και τα λευκά σπιτάκια, όλα αυτά δηλαδή που απετέλεσαν το σκηνικό της γενιάς του '30, όταν εμφανίζονται ως "ποιητικά μοτίβα" στα γραπτά των νεότερων δημιουργών, φαντάζουν ως ναρκισσιτικές πόξες, εύκολη νοσταλγία, ροπή προς το φολκλόρ. Το χειρότερο θα ήταν να τους μιμηθούμε, το καλύτερο να αναζητήσουμε τις άφθαρτες ψηφίδες της ελληνικής παράδοσης που μπορούμε άφοβα να χρησιμοποιήσουμε στη σύνθεση του δικού μας ψηφιδωτού, χωρίς να νοιώσουμε καμιά "εθνική υπεροχή".

Ως μια τέτοια άφθαρτη ψηφίδα λογαριάζω τους κλασικούς ελληνικούς μύθους, όπως τους παραδώσαμε στους δυτικούς, αλλά και όπως τους παραλάβαμε από αυτούς με τον μοντερνισμό. (Βλ. το έργο του Τζόις, του Πάουντ, του Μπέκετ κ.ά.), και είναι

εκπληκτικό το γεγονός πως, με εξαίρεση προπολεμικά τον Καβάφη και τον Σεφέρη και μεταπολεμικά τον Σινόπουλο και τον Παπαδίτσα, ελάχιστοι δημιουργοί ενδιαφέρθηκαν για μια νέα ερμηνεία, για μια νέα προσέγγιση αυτών των μύθων μέσα από τις περιπέτειες της γραφής.

Κατοικώ σε μια άγνωστη Ελλάδα κι όταν μιλά γι' αυτήν, μου έρχεται πάντα στο νου η εκκλησία της Παντάνασσας που κοσμεί την περίφημη βυζαντινή πολιτεία του Μυστρά. Μιά εκκλησία με πέντε τρούλους και με φανερά τα ίχνη της φράγκικης αρχιτεκτονικής στην πρόσοψή της. Χτίστηκε όταν κυβερνούσαν τον Μυστρά οι Παλαιολόγοι και διακοσμήθηκε με τοιχογραφίες που προξενούν στον επισκέπτη θαυμασμό, μα και πολλές απορίες γιατί δεν μπορεί να τις ονομάσει καθαρά βυζαντινές. Φιλοτεχνήθηκαν γύρω στο 1447, μόλις έξι χρόνια πριν την Άλωση της Κωνσταντινούπολης και δώδεκα χρόνια πριν από την πτώση του Μυστρά στα χέρια των Τούρκων. Αυτές οι τοιχογραφίες είναι τα πρώτα σημάδια - κι αλίμονο, τα τελευταία - της Αναγέννησης στην Ελλάδα. Χρόνια προσπαθούσα να σκεφθώ τι μου θυμίζουν και ποια θα μπορούσε να είναι η καλλιτεχνική συνέχεια του ανώνυμου δημιουργού τους, αν δεν μεσολαβούσε το λεπίδι του Τούρκου. Η συνέχεια των ανώνυμων τοιχογραφιών του 1447 βρίσκεται εκατόν τριάντα χρόνια αργότερα, στα χέρια ενός άγνωστου ζωγράφου, που φτάνει στο Τολέδο της Ισπανίας, το 1577. Ονομάζεται Δομήνικος Θεοτοκόπουλος και στον κόσμο θα γίνει γνωστός ως El Greco. Γράφοντας και διαβάζοντας διέσχισα μια αόρατη γέφυρα: η μία της άκρης βρίσκεται στο Μυστρά, η άλλη στο Τολέδο, ενδιάμεσα στηρίζεται στη Φλωρεντία. Πόσες τέτοιες αόρατες γέφυρες έχει ρίξει ο ελληνισμός; Αρκετές. Πάνω σ' αυτές νιώθω ασφαλής και δεν με τρομάζει το γεγονός πως οι περισσότεροι συμπατριώτες μου δεν τις βλέπουν. Η επίσημη Ελλάδα των σχολείων, των δικαστηρίων και των Ακαδημαϊκών Ιδρυμάτων έχει χάσει στην ιστορία της ανθρωπότητας μια τάξη: την τάξη της Αναγέννησης κι αυτή την ιστορική της αμέλεια την πληρώνει ακόμη. Η δική μου Ελλάδα έχει φοιτήσει παράνομα, έχει μνηθεί κρυφά στον κόσμο της Αναγέννησης και τώρα μπορεί άφοβα να ισχυρίζεται ότι ο ανώνυμος αιογράφος του Μυστρά και ο El Greco, ο Βαν

Γκογκ και ο λαϊκός μας ζωγράφος Θεόφιλος είναι όλοι τους παιδιά από την ίδια μητέρα, αρκεί να μπορείς να διαβάσεις τα σημάδια της τέχνης στην Ιστορία καλύτερα από αυτά των πολιτικών σκοπιμοτήτων. Υπερασπίζομαι το δικαίωμά μου να μιλά σε μια γλώσσα που μιλούν μόνο δώδεκα εκατομμύρια άνθρωποι. Χαίρομαι που μου δόθηκε η χάρη της ελληνικής φωνής, όμως, γράφοντας και δημοσιεύοντας στον τόπο μου, δυσκολεύομαι να διακρίνω ποια είναι η αντιστοιχία της Ελλάδας του Σικελιανού και του Ελύτη με τους ανθρώπους που διασταυρώνομαι τα μεσημέρια στην πλατεία Ομονοίας. Υπερασπίζομαι το δικαίωμά μου να γράφω λογοτεχνία, δηλαδή, να καταγράφω την αλήθεια μιας απάτης. Μεσ στη λογοτεχνία αισθάνομαι αυτοδίδακτος. Βαδίζω σαν τον τυφλό που εμπιστεύεται μονάχα την αφή του γιατί γνωρίζει πως από τις πέντε αισθήσεις μόνο αυτή δεν θα τον προδώσει, δεν θα τον ξεγελάσει δεν θα τον εγκαταλείψει... Θέτω πάντα τα χέρια μου επί τον τύπο των ήλων, όσα γνωρίζω από την αφή χωρούν στα ποιήματα, για τα υπόλοιπα διαρκώς αμφιβάλλω. Παραφράζοντας τον Ελύτη, θα σας έλεγα πως "αν δεν στηρίζεις το ένα σου πόδι έξω από την Ελλάδα, ποτέ σου δεν θα μπορέσεις να σταθείς επάνω της". Γι' αυτό και δεν είναι τυχαίο πως πίσω από τα μεγάλα έργα του Σολωμού, του Κάλβου, του Σεφέρη, βρίσκονται ανάλογα ευρωπαϊκά, που κι αυτά με τη σειρά τους είναι απόρροια των ελληνορωμαϊκών επιδράσεων στη Δύση. Αν δεν είχαμε χάσει την τάξη της Αναγέννησης, τώρα θα είμαστε περισσότερο συμφιλιωμένοι με αυτή την αλήθεια.

Αγαπητοί φίλοι, η αστυνομική μου ταυτότητα κάτω από το όνομά μου γράφει: Έλληνας, Χριστιανός, Ορθόδοξος. Τρεις λέξεις, τρία ψέματα, όμως, με αυτά τα ψέματα "στύλωσα τα έρείπιά μου".

## ΣΠΥΡΟΣ ΒΡΕΤΤΟΣ

### Το όνομα του ανείπωτου

Όσα πω θα είναι πράγματα που έχω μάλλον νιώσει γράφοντας ποιήματα ή μη γράφοντας καθόλου, σε κάποια δηλ. εξίσου ενδιαφέροντα με τη γραφή κενά σιωπής, ή ακόμα πράγματα που τα έχω σε κάποιες γωνιές των ποιημάτων κρύψει προς στιγμιαία, καταρχάς, διάσωση.

“Από μιαν άνωση της γλώσσας / είναι που δεν πνίγηκες ακόμα”, λέω καταληκτικά σε κάποιο μου ποίημα.

Και ξεκινώ:

Να μείνει το ανείπωτο ή να το πει η ποίηση; Κι αν τελικά το πει, τι “όνομα” θα του δώσει; Γιατί ενδέχεται και πίσω από τ’ “όνομα” να παραμένει το άγνωστο, όπως ενδέχεται το άγνωστο να εμφανίζεται πιο “φοβερό” εάν το “ονομάσουν” λάθος. Όμως είναι δυνατόν να παραμείνει η ποίηση άφατη, δηλαδή να μην αποκτήσει γλώσσα, επειδή παραμονεύει τάχα ο “κίνδυνος” να εμφανίσει το ανείπωτο ως άγνωστο ή ο “κίνδυνος” να βαφτίσει με λάθος όνομα το άγνωστο;

Στον ποιητή κανένα ελαφρυντικό δεν μπορεί να δοθεί εάν επιλέξει το άφατο (εκτός των περιπτώσεων της “επιβεβλημένης” σιωπής, με τις οποίες και δε θ’ ασχοληθώ εδώ), όπως και κανένα επιβαρυντικό εάν στην “ονοματοθεσία” του δεν ακριβολογήσει. Ο ποιητής έχει τη δική του γλώσσα, τη δική του εκκλησία και κολυμπήθρα, και εκεί βαφτίζει. Και εάν μπορεί να μην “ακριβολογεί”, αλλά πίσω από τη γλώσσα να αφήνει ανοιχτό ένα χάσμα αγνώστου, που και αυτό με τη σειρά του θα υπαινίσσεται άλλο άγνωστο, πρωτοφανέρωτο την ώρα της εμφάνισής του, δηλαδή της γραφής του, και εάν ακόμα το τελευταίο άγνωστο ή και όλα μαζί δώσουν την εντύπωση του μη ορθού, αλλά του “λάθους” που από το χάσμα του “φοβερίζει”, τότε μπορεί να πει κανείς πως το ανείπωτο βρήκε γλώσσα.

Η ποιητική γλώσσα δεν είναι μόνο για να πει, αλλά κυρίως για να βρει. Αυτό που παραπάνω ειπώθηκε ως “ανείπωτο”, είναι αυτό που κατ’ αρχήν θα κατευθύνει τη γλώσσα του ποιητή, αλ-

λά είναι και αυτό που θα φανερωθεί τελικά, όταν η γλώσσα πάρει μπροστά και αρχίσει την "ονοματοθεσία". Στη διαδρομή της η γλώσσα στήνει πολύ συχνά εικονοστάσια όχι μόνο στις στροφές της, μα και στις ευθείες της, και όταν ο ποιητής ξαναπεράσει από κεί θυμάται όλες του τις πτώσεις και τα συνεπακόλουθά τους. Η λειτουργία της υπάρχει όταν βγάζει τον ποιητή από τη σιγουριά της ευθείας και του ανοίγει γκρεμούς και μνήμες γκρεμών.

Όμως ποιό είναι αυτό το άφατο που τελικά λέγεται; Μα ακριβώς, το άγνωστο ποίημα με την άγνωστη μέχρι εκείνη την ώρα γλώσσα, που παρέχει στον ποιητή την ασφάλειά της ή το "σφάλμα" της. Όμως σφάλμα δεν υπάρχει στην ποίηση, με την έννοια ότι πολυσημίες, αμφισημίες, υπαινιγμοί, αοριστίες, βιώματα γενικά της γραφής, όλα τους πράγματα πρωτοφανέρωτα και χωρίς ίσως υπαρκτό προηγούμενο στη ζωή και στη σκέψη του ποιητή, ή ακόμα μεταφορές υλικών από λέξη σε λέξη με τις συνεπακόλουθες προσθαφαιρέσεις, ξεστρατίζουν με τη γλώσσα "σφάλλοντας", από την άλλη όμως μεριά την κατακυρώνουν. Άλλωστε τέτοια "σφάλματα" είναι που δημιουργούν και την προσωπική γλώσσα.

Τι έχει λοιπόν να "φοβηθεί" ο ποιητής από το άγνωστο που τον κατακυρώνει; Ίσως αυτή την κατακύρωση ανάμεσα σε έννοιες και πράγματα καινούργια, σε αδιέξοδα της γλώσσας όπου μοιάζει να χάνεται το νήμα της επιστροφής. Ίσως γι' αυτό μετά από κάθε ποίημα ν' ακολουθεί κι ένα κενό σιωπής, προκειμένου δηλαδή να νιώσει ο ποιητής αντίγραφο κεκυρωμένο του πρωτοτύπου του, δηλαδή της ποιητικής του γλώσσας. Όμως το αντίστροφο δεν πιστεύω πως μπορεί να ισχύσει. Πριν γραφτεί το ποίημα δεν υπάρχει το πρωτότυπο του ποιητή, γιατί κάθε τέτοιο πρωτότυπο προϋποθέτει και μια χροιά αγνώστου, που όπως είπα φανερώνεται με τη γλώσσα.

Στα παραπάνω, περί "σφάλματος" δηλαδή της γλώσσας, βοηθάει μάλλον και η θέση που ενδέχεται να παίρνει ο ποιητής σχετικά με τα πράγματα και τα ονόματά τους, ότι δηλαδή ανάμεσά τους ενδέχεται να υπάρχει κενό, ότι το όνομα μπορεί και να τραβάει το πράγμα ή ότι το πράγμα μπορεί και να ρουφάει το όνομα. Κι ότι ακόμα από πουθενά, πέραν της συνήθειας, δεν

συνεπάγεται ότι τα πράγματα λέγονται σωστά. Συνεπώς, κατόπιν αυτών, και η δική του γλώσσα "οφείλει" να σφάλλει, παρατείνοντας το διαρκές πρωτόγονο και τραγικό παιγνίδι γύρω απ' την αλήθεια της γλώσσας, γύρω τελικά απ' την ουσία των πραγμάτων.

Όχι όμως απλώς ποιείν, αλλά και μυθεύειν, καθόσον η γλώσσα είναι αυτή που θα οδηγήσει και στο μύθο ή μάλλον (για να μην παίρνω και θέσεις απόλυτες επάνω σε θέματα τόσο σχετικά και ελαστικά), είναι αυτή που θα τον επανακαθορίσει δραστικά όσο κι αν ο ποιητής πιστεύει πως τον έχει συλλάβει προγλωσσικά. Η σκέψη όμως, τούτη η προγλωσσική κατάσταση δεν έχει λέξεις, αλλά εικόνες που γυρεύουν το μετασηματισμό τους. Όταν το πετυχαίνουν μέσα στο ποίημα, τότε γίνεται αντιληπτό ότι "άλλο" πράγμα σκεφτόταν ο ποιητής, τούτο δε το καινούργιο είναι η αληθινή του σκέψη και εν τέλει ο δικός του μύθος, ενώ νωρίτερα υπήρχε ένα ισχνό προηγούμενό του, ένα δηλαδή αρχικό προσωπείο, σχεδόν αδιαμόρφωτο και επίπεδο. Χειρισμός λοιπόν της γλώσσας δεν μπορεί να σημαίνει τακτοποίηση των λέξεων επάνω σε μάντα κινούμενο με έζωθεν ενέργεια· σημαίνει κάθοδο ορμητική από το φράγμα της σιωπής, προκειμένου να ανακαλυφθούν και να μπουν σε λειτουργία οι γεννήτριες των λέξεων, μα και αυτού του αρχικού προσωπείου. Τόσο μάλλον "αόριστα" κατεβαίνει στο ποίημα ο ποιητής και μ' ένα τέτοιο "αόριστο" και δίχως δόντια κλειδί το ανοίγει. Κι αμέσως αρχίζει το δρώμενο. Είναι η ώρα που θα μπουν στη σκηνή τα πάντα.

Ελπίζω να γίνεται κατανοητό ότι αυτά που θα μπουν στη σκηνή ως ποιητικά δρώμενα, δεν έχουν να κάνουν με τρόπους υπερρεαλιστικούς ενός αυτόματου κειμένου που ανακαλύπτεται την ώρα εκείνη, μα με βαθμιαία και καθόλου μάλλον τυχαία, από λέξη σε λέξη, από στίχο σε στίχο κι από εικόνα σε εικόνα, αποκάλυψη της γλώσσας και του μύθου της, με τον τρόπο δηλαδή που για να βγείς από ένα ναρκοπέδιο ανακαλύπτεις ξανά τον αργό βηματισμό σου και τον γρήγορο ιδρώτα σου· ανακαλύπτεις ξανά ότι έχεις καρδιά που χτυπάει σε κάθε σου σημείο. Και είναι, σαν τούτο το ναρκοπέδιο να το διασχίζεις μόνος και σε κάθε σου βήμα να σφυρηλατείται και να γίνεται επιτέλους

γνώριμο το πρόσωπό σου, χωρίς όμως εν τέλει εκείνο το αρχικό και σχεδόν επίπεδο προσωπείο να πάψει να ανιχνεύεται. Αυτό το πρώτο και ισχνό προσωπείο είναι, θα έλεγα, το προσχηματισμένο ύφος, με έναν άλλο δε τρόπο θα έλεγα πως ο ποιητής μπαίνει στο ποίημα με το ύφος της ιδιοσυγκρασίας του γυρευόμενου τελικά μια κοντινή σε αυτό προσέγγιση ή και την επαλήθευσή της.

Σε μια τέτοια στιγμή δεν μπορεί παρά να ενδιαφέρεται για ορισμένα μόνο πράγματα και συγκεκριμένα "ονόματα". Οπωσδήποτε το ήδη υπάρχον ύφος, που με αυτό κοιτάζει κάθε φορά στο ποίημα, έχει πάρει μάλλον αρκετά από το τελικό φορτίο των προηγούμενων ποιημάτων, μα πάντως ασυνείδητα. Έτσι λοιπόν όταν ο ποιητής εισέρχεται στο νέο του δρώμενο, πιστεύω πως εξακολουθούν να τον ενδιαφέρουν κατά κύριο λόγο τα ίδια πράγματα και η γλώσσα γίνεται έτσι ο υπηρέτης της "ολιγάρκειας" αυτής, προσφέροντάς του άλλο πράγμα, όσο κι αν κάθε φορά αγγίζεται το ίδιο.

Η όλη γλωσσική διαδικασία, με όλους τους ποιητικούς της τρόπους, με όλα δηλαδή τα παιγνίδια της γλώσσας τα οποία αποτελούν το μεταγενέστερο ανάγλυφο του αρχικού ύφους, δεν είναι θαρρώ τίποτ' άλλο απ' τη σταδιακή σταθεροποίηση και εν τέλει επαλήθευση της ιδιοσυγκρασίας του ποιητή μέσα στο ποίημα. Αλλιώς η γλώσσα θα τον πρόδιδε, και τα παιγνίδια της θα τον πετούσαν από πάνω τους ως υπέρβαρο. Ή τέλος πάντων, για λίγο μόνο θα υποκρίνονταν την αντοχή τους.

Δρώμενα, σκηνή, μύθος. Είναι φανερό πως αναφέρομαι σε μια ποίηση με δραματικό-μυθικό βάθος. Εκείνο που νιώθω ότι προέχει σήμερα και οδηγεί τη γλώσσα είναι ένα δραματικό, και όχι κατ' ανάγκη μη λυρικό όραμα. Και εξηγούμαι: νιώθω την αναγκαιότητα της λυρικής έκφρασης που λειτουργεί αντιστικτικά ή και επιτακτικά ως προς το δραματικό βάθος, αλλ' όχι και την αναγκαιότητα του καθαρά λυρικού οράματος, που αυτοαποκαλύπτεται ως η μόνη ουσία, αφήνοντας απ' έξω και αδήλωτη την εποχή. Τα χαρακτηριστικά μιας εποχής, όπως ετούτη, επιτάσσουν, θα έλεγα, την δραματική εγρήγορση και την οριακή κίνηση. Ο μύθος του ποιήματος (με την έννοια και της Ιστορίας που προσλαμβάνει μυθικό χαρακτήρα) πιστεύω πως επιτρέπει

στον ποιητή να βρίσκεται όλο και πιο συχνά σε τέτοιες κινήσεις, στις οποίες και φθάνει όλο και από άλλο μύθο, έχοντας καταφέρει στο μεταξύ να διατρέξει ολόκληρη "χώρα". Τα "άγνωστα" μιας τέτοιας "χώρας" που μπορεί να προκύψουν, ίσως και να εντείνουν την αίσθηση του ανείπωτου. Τούτη όμως η αίσθηση, είναι παράλληλα και η αίσθηση πως το ανείπωτο βρήκε γλώσσα. Γι' αυτό και θα έλεγα πως η ποιητική γλώσσα βρίσκεται κοντά στην αρχική σιωπή της, έχοντας όμως προλάβει να αρθρώσει τον αναγκαίο, καιρίο και όχι απλώς αποσπασματικό λόγο της, και είναι τούτο το τελευταίο και ένας τρόπος υπέρβασης του εσωτερικού της "αγνώστου".

Αυτά λοιπόν, τα μάλλον κοινότυπα πράγματα. Θα κλείσω τώρα, διαβάζοντας το ποίημά μου *"Τα πράγματα και τα ονόματά τους"* (απ' το βιβλίο *"Τραγωδία"*) σε μια μάταιη μάλλον προσπάθεια να ανιχνευθούν κάποια απ' τα παραπάνω σε αυτό. Διαρκώς πάντως έχω την αίσθηση πως αυτά που θα 'πρεπε να πω, δεν τα είπα.

#### ΤΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΑ ΟΝΟΜΑΤΑ ΤΟΥΣ

*Μπήκες απ' την ανοιχτή πόρτα·  
κομμάτια θρούζαν  
και είπες δεν τα ξέρω,  
ίσως υπήρξαν, μα δεν τα θυμάμαι.*

*Στα δωμάτια μπήκες  
περνώντας απ' τους τοίχους  
και μεγαλώνοντας τα χάσματα  
ανάμεσα στα πράγματα και στα ονόματά τους.*

*Όσο κρατούσε η σιωπή  
μελετούσες τα σπλάχνα της,  
πότε θ' αχνίσει η άγνωστη σκόνη  
να πάρει μαζί της τα ονόματα,  
στην επιφάνεια πια του άγνωστου  
να λαδώσει το θάνατο  
για να γλιστρήσεις έξω.*



*Φτεροκοπάει ανείπωτη η ξερή φωνή*

*ότι τα ίδια σημάδια  
κρεμιούνται στα χάσματα  
απλώς παριστάνοντας κάτι,*

*ότι κανένα όνομα εδώ  
δεν λέει την αλήθεια,  
μόνο μια γνώμη αλλόκοτη  
γι' αυτό το σπίτι.*

*Κι εσύ δεν θα 'χες άδικο,  
αν μες στις λάσπες έριχνες  
τα δύο σου μάτια  
και το πρησμένο σου όνομα  
το τράβαγες από το σώμα.*

## ΝΟΤΑ ΚΥΜΟΘΟΗ

### ΕΛΕΔΙΩ

(Μικρό χωριό της Κύπρου, κοντά στην Πάφο.)

Μοσχοβολούν οι ίριδες  
και τ' άνθη της αμυγδαλιάς  
τα πρωινά στο Ελεδιώ.

Ερημιά έλα  
πάρε αυτή μου την πίκρα  
έστω ελάχιστη ή και ολόκληρη  
όλη δική μου...  
Τόσες ημέρες, τόσες νύχτες  
δε λιγοστεύει.  
Άδικα στέκεται μέσα μου.

Πώς να λεκιάσω των λόφων σου  
το καταπράσινο χόρτο;  
Θα κλάψουν με παράπονο τ' αγριολούλουδα  
και οι αμυγδαλιές σου  
πικραμύδαλα θα καρπίσουν.

Ερημιά...  
Διάλεξές μου κάποια σου άκρη  
όπου φυλάς τα μυστικά σου  
και τη μυστήρια αντοχή σου...  
Τόσοι λόφοι με τόση δροσιά...  
Πες μου... Προχωρώντας  
μπροστά μας είναι η θάλασσα;  
Έχουμε τόσα κύματα εκεί  
που βουλιάζουν μεσοπέλαγα  
τις παραφορτωμένες μας βάρκες;

Αντίο ετερόφωτη μοίρα  
τοπία σου κρέμονται πάνω μου.  
Συγνώμη, που φευγαλέα προσπέρασα  
αναζητώντας καταφύγιο  
να κουρνιαξω τη λήθη μου...  
Οι άνθρωποι εκεί έξω  
με γυρεύουν...

1993, Κύπρος

## ΓΚΕΡΤΑ ΒΟΥΛΓΑΡΙΔΟΥ

ΦΟΒΟΣ ΚΕΝΟΥ  
HORROR VACUI

Τα παλαιοπωλεία με θλίβουν,  
με συνθλίβουν,  
όπως οι παλιές φωτογραφίες·  
παραπόταμοι της ιστορίας  
δηλωτικά ευτυχίας και δυστυχίας  
συρρικνωμένα  
στη βιεννέζικη πολυθρόνα,  
στο νεανικό χαμόγελο που  
προκλητικό παραβγαίνει με  
τον ήλιο, τον θάνατο, τη λήθη.

## ΖΩΗ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΕΑ

ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΕΙΔΗΣΗ

Το θρόϊσμα των φύλλων,  
που τα θωπεύει ο άνεμος,  
είναι μία είδηση.

Το κελάηδισμα του σπυργιτιού,  
που εκφράζει τη χαρά της ζωής,  
είναι μία είδηση.

Το σκοτείνιασμα του νου,  
που φέρνει η αλαζονία,  
είναι μία είδηση.

Όταν ονειρεύεσαι ηλιοτρόπια,  
να πετούν μέσα στο φως,  
είναι μία είδηση.

Οι μετουσιωμένες λέξεις,  
όταν αιωρούνται στη μοναξιά του σύμπαντος  
και ψάχνουν στοχασμούς λύτρωσης,  
είναι μία είδηση.

Οι παλμοί της καρδιάς,  
όταν γίνονται κραδασμοί,  
είναι μία είδηση.

Τα δάκρυα σου, τα δάκρυα μου,  
όταν σμίγουν στο σταυροδρόμι της ικεσίας,  
είναι μία είδηση.

Η έκρηξη σε κάποιο γαλαξία,  
είναι μία είδηση.  
Ίσως τότε παράγεται το άσπρο φως ή το μενεξεδί.  
Ίσως τότε γεννιέται μία ελπίδα  
και φωτίζεται η αλλοτριωμένη συνείδηση.  
Η αγάπη σου, είναι μία είδηση.  
Η αγάπη μου, είναι μία είδηση.

## ΛΟΥΚΙΑ ΒΕΡΡΟΙΟΥ-ΣΤΕΡΓΙΑΚΗ

### ΕΝΑ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ

“Ξαφνικά φωνές  
ανασταίνονται απ’ τα πηγάδια  
σα θυμωμένα νερά ή  
ικεσία φθινοπώρου.  
Ήτανε παραμονή πρωτοχρονιάς...”

Τι να πώ γι’ αυτή τη στιγμή;  
Τι να πώ;  
Εσύ,  
τελευταία νύχτα του χρόνου,  
νύχτα πένθους,  
μίλα επιτέλους στην ψυχή μου  
πές στα μικρά ποτάμια  
που γεμίσανε τις φλέβες μου  
να φτιάξουνε θάλασσες  
να τις δει ο κόσμος  
σε παρακαλώ  
πες το  
σιωπηλή και παγωμένη  
σα κακκιά γριά  
περασμένων χειμώνων  
το δάχτυλό σου  
κολλημένο στην ίδια νότα  
αυτού του παράλογου πιάνου  
ο ήχος σου  
στριμώχνεται στις χαραμάδες  
του κουρασμένου κορμιού,  
που το γέρασε  
η ίδια του η σκέψη  
πες κάτι,  
ό,τι νά ’ναι,  
θύμωσε έστω  
τα κρύα σου μάτια με πονάνε.

Ανελέητη γερνάς κι εσύ  
μες στη βαμμένη σιωπή σου  
ω! τί θλίψη!  
Πουλιά,  
που ξαγρυπνάτε  
στα μονοπάτια του Νότου  
φωνάζτε μου τις μούσες  
των αρχαίων ποιητάρηδων  
η μόνη αχτίδα  
για την πρώτη μέρα  
θα 'ρθει άραγε  
αν ανοίξουν οι τάφοι τους;

Ο ειρμός μου χάθηκε στο παρελθόν  
κόπηκε και μοιράστηκε  
στο χώρο και στο χρόνο  
στάσου, τι έμεινε;

Σκληρή νύχτα.  
Βάφτηκες  
και δε σ' αναγνωρίζω πια.  
μήπως βιάζεσαι να γεράσεις;  
Μίλα μου τελευταία νύχτα  
προτού χαθώ μέσα στο μυαλό μου.  
Μίλα μου.  
Σε παρακαλώ.  
Πουλιά του Νότου;

Χάνομαι.



## ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΠΑΠΑΧΡΗΣΤΟΥ-ΠΑΝΟΥ

### Η ΔΩΡΕΑ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ

Να σας φέρω στης καρδιάς το  
μυστήριο, που γίνεται Λόγος,  
Αγάπης τελείωσης,  
γιατί η σιωπή είναι ωραία  
σαν την Αγάπη.

### Γλώσσα και παγκοσμιοποίηση

Αρκετοί απ' όσους μίλησαν στο τριήμερο αυτό αναφέρθηκαν με απαισιοδοξία στην επικράτηση, παγκόσμια, μιας μονοδιάστατης οικονομικής δραστηριότητας, που αποξενώνει το πνεύμα (και την ποίηση).

Ωστόσο το ζήτημα είναι πολύπλοκο. Αφότου προβλήθηκε η άποψη για τη δεσπόζουσα οικονομική διάσταση της ανθρωπίνης δραστηριότητας, καθοριστική στη δημιουργία της κοινωνικής αλλά και της πολιτισμικής ιστορίας, η άποψη αυτή άρχισε να πολεμείται επίμονα.

Τώρα - όπου μοιάζει, στο επίπεδο της σύγκρουσης των ιδεών αλλά και της ιδεολογικής πράξης, η άποψη αυτή να έχει εξουδετερωθεί, ενώ, παρά τούτα, στο επίπεδο της ρεαλιστικής πραγματικότητας, γνωρίζουμε το θρίαμβο της οικονομολογικής φρενιτιδας - γίνεται αντιληπτή η Μεγάλη Απάτη: το ζήτημα ήταν, να περάσει η ιδέα πως η έξαρση της οικονομικής διάστασης της ιστορίας είναι απορριπτέα, είναι κατάρρα και πρέπει να εξορκιστεί. Και ο εξορκισμός έγινε ήδη, στο όνομα εκείνου που πρόβαλε την οικονομική διάσταση, όχι όμως για να τη θεοποιηθεί. Αλλά, αντίθετα, για να δείξει τι δεινά μπορούσε να προκαλεί, και είχε κιόλας αρχίσει να προκαλεί, όχι η θεοποίηση, αλλά η δαιμονοποίηση του χρήματος. Η Μεγάλη Απάτη συνίσταται στο γεγονός, ότι οι δυνάμεις της αδίστακτης Υποκρισίας αγωνίστηκαν να θέσουν εκποδών τη θεωρία για την καθοριστική αλλά και, υπό όρους, καταστροφική δύναμη του χρήματος, ώστε να μπορούν μετά απερίσπαστες, να το διαχειρίζονται όπως αυτές θέλουν.

Έτσι η ηττημένη θεωρία θριαμβεύει - βέβαια με τρόπο αντίστροφο εκείνου, που η ίδια θα ήθελε. Έλεγαν: το κεφάλαιο δεν έχει πατρίδα. Οι πολέμοι της θεωρίας καλλιεργούν ήδη την ιδέα στους ανθρώπους, πως είναι αυτοί - και όχι το κεφάλαιο - που δεν έχουν πατρίδα, και μάλιστα δολίως ωραιοποιώντας αυτό το αίσθημα: πως είναι θαυμάσιο, πως είναι μεγαλόπρεπα αν-

θρώπινο να μην έχουν οι άνθρωποι πατρίδα, να μην τους χωρίζουν οι πατρίδες. Και αρχίζουν οι άνθρωποι να μην εννοούν, πως ό,τι τους ενώνει - ως ανώνυμα πλήθη σε διεθνικά στρατόπεδα καταναγκαστικής στο βάθος εργασίας - είναι το μεγάλο κεφάλαιο, το οποίο εξάλλου δεν έχει καν γλώσσα: χρειάζεται απλώς κάποιο υποτυπώδες εργαλείο επικοινωνίας, που ρυθμίζει τις μπίζνες στα χρηματιστήρια, στις τράπεζες, στις επιχειρήσεις.

Ίσως έλθει η ώρα, όπου οι ποιητές, όπως οι παρουσιασμένοι στο Συμπόσιό μας, δεν θα λένε τίποτα σε κανέναν. Γιατί η ελληνική γλώσσα αυτών που θα τη μιλούν θα είναι απρόσφορη σε μιαν επικοινωνία μαζί τους. Όχι μόνο εξ αντικειμένου, γιατί θα είναι γλώσσα φτωχή και μόνον έναν έτσι κι αλλιώς περιορισμένον αριθμό ελληνικών στοιχείων θα περιέχει σε μια *vulgata*, που θα κατακλύζεται από μια βαρβαρίζουσα αμερικανικής προελεύσεως ιδιόλεκτο. Αλλά και εξ υποκειμένου: δεν θα επιθυμεί να επικοινωνεί με την ποίηση ο έλληνας εκείνος που θα είναι ένας από κόντρα πλακέ κατασκευασμένος ευρωπαίος πολίτης, σε πρώτο στάδιο: Γιατί στη συνέχεια θα γίνει πολίτης του κόσμου. Ενός κόσμου ετοιμασμένου κατά τις συνταγές και τις επιταγές του μέλλοντος Κλίντον, ως φερέφονου των δαιμονικών δυνάμεων, που αναίσθητες θα φετιχοποιούν το χρήμα. Αυτό βέβαια θα ισχύει και για το βούλγαρο ή όποιον άλλο βαλκάνιο ή όποιον ευρωπαίο. Ασφαλώς και για τον αμερικανό πολίτη: η ποιήτρια κα. Στεφάνου, ο πρύτανης του Πανεπιστημίου κ. Αλαχιώτης και άλλοι μίλησαν για παγκοσμιοποίηση.

Είμαστε οι τελευταίοι ή, έστω, οι προτελευταίοι εραστές της ελληνικής ποίησης; Τής ποίησης γενικά; Φοβούμαι, ναι.

Δεν θέλω τίποτε άλλο, παρά τα πράγματα να με διανεύσουν.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ  
ΜΙΑ ΜΙΚΡΗ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ\*

*\* Η Ανθολογία αυτή διαβάστηκε και μοιράστηκε στους συνέδρους.*

## 1. ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

### ΤΟΥ ΖΑΦΕΙΡΗ

Για ιδέστε νιον που ξάπλωσα  
- φίδια που μ' έφαγαν -  
για ιδέστε κυπαρίσσι,  
ιώ ι!

Δε σειέται δε λυγίζεται  
κόσμε μου, σκοτώστε με  
δε σέρνει τη λεβεντιά του,  
ιώ ι!

Ποιος σόκοψε τις ρίζες σου  
- άχου ψυχούλα μου -  
και στέγνωσε η κορυφή σου;  
ιώ ι!

Τι μόκανες, λεβέντη μου  
- φίδια που μ' έφαγαν -  
τι μόκανες, ψυχή μου;  
ιώ ι!

Μήνα 'ναι και χινόπωρος  
- αλήθεια λέω 'γω -  
μήνα 'ναι και χειμώνας;  
ιώ ι!

Τώρα ν-έρθεν η άνοιξη  
- άχου παιδάκι μου -  
έρθεν το καλοκαίρι,  
ιώ ι!

Παίρνουν κι ανθίζουν τα κλαδιά  
- 'κούσε, παιδάκι μου -  
κι οι κάμποι λουλουδίζουν,  
ιώ ι!

Έρθαν πουλιά της άνοιξης  
- άχου μούρ' μάτια μου -  
έρθαν τα χελιδόνια,  
ιώ, ι!

Γιά κι η Μεγάλη Πασκαλιά  
- φίδια που μ' έφαγαν -  
με το Χριστόν Ανέστη  
ιώ ι!

που ντυούνται νέοι στα κόκκινα  
- άχου λεβέντη μου -  
γερόντοι στα μουρέλια,  
ιώ ι!

Κι εσύ, μωρέ λεβέντη μου,  
- άχου λεβέντη μου -  
μέσα στην γην τη μαύρη,  
ιώ ι!

Πού να σειστείς, να λυγιστείς  
- φίδια που μ' έφαγαν -  
να σύρεις τη λεβεντιά σου;  
ιώ ι!

Ξεσφάλισε τα μάτια σου...

## ΕΓΩ ΒΡΟΧΕΣ ΔΕ ΣΚΙΑΖΟΜΑΙ

-Παλληκαράκι μ' κρούσταλλο, κρουστάλλινο χιονάτο,  
σου μήνυσα, νια λυγερή να πας ν' αρραβωνιάσεις  
μπριο κατεβάς' ο Τούρναβος και πνίξει τα γιοφύρια.  
-Εγώ βροχές δε σκιάζομαι, χαλάζια δε φοβιέμαι  
κι αν κατεβάς' ο Τούρναβος και πάρει τα γιοφύρια,  
εγώ 'χω πόρο να διαβώ, γιοφύρι να περάσω,  
έγώ 'χω γρίβα γλήγορο και γρίβα παιγνιδιάρη,  
στο δακτυλίδι θα διαβώ στην τρίχα θα περάσω  
κι εκεί στο διπλοπόταμο θα διπλωθώ να κάτσω.  
Με τ' άσπρα με τα κόκκινα και με τα λουλουδάτα.

## ΤΡΕΙΣ ΒΙΓΛΕΣ ΘΑ ΣΟΥ ΒΑΛΩ

Να μου το πάρεις, ύπνε μου, τρεις βίγλες θα σου βάλω,  
τρεις βίγλες, τρεις βιγλάτορες κι οι τρεις αντρειωμένοι.  
Βάζω τον ήλιο στα βουνά και τον αϊτό στους κάμπους,  
τον κυρ βοριά το δροσερό ανάμεσα πελάγου.  
Ο ήλιος εβασίλεψε κι ο αϊτός αποκοιμήθη  
κι ο κυρ βοριάς ο δροσερός στη μάνα του πηγαίνει:  
- Γιέ μου (και) πού 'σουν χτες προχτές, πού 'σουν την άλλη  
νύχτα;  
Μήνα με τ' άστρα μάλωνες, μήνα με το φεγγάρι;  
Μήνα με τον αυγερινό, πού 'μαστε αγαπημένοι;  
- Μήτε με τ' άστρα μάλωνα, μήτε με το φεγγάρι,  
μήτε με τον αυγερινό, οπού 'στε αγαπημένοι.  
Χρυσόν υγιόν εβίγλιζα στην αργυρή του κούνια.

## ΟΙ ΑΔΕΡΦΟΙ

Καμάριν είναι τα οζά, καμάριν είν' κι οι αίγες,  
καμάρι είν' οι δυο αδερφοί κι οι τρεις καμάριν είναι,  
περίττου να 'ναι τέσσερις και να συμπορπατούνε  
και οι στράτες καμαρώνουν τσι κι ο κόσμος χαίρεταί τσι.

## ΤΟΥ ΧΑΡΟΥ ΤΟ ΠΕΡΙΒΟΛΙ

Ο Χάρος εβουλήθηκε να φτιάσει περιβόλι  
τό 'χτισε, το καλούργησε, πιάνει να το φυτέψει,  
βάνει τις νιες για λεμονιές, τους νιους για κυπαρίσσια,  
βάνει και τα μικρά παιδιά γαρούφαλα και βιόλες,  
έβαλε και τους γέροντες στον τοίχο του τρογύρω.  
Θε μου, να πέρναγα κι εγώ σ' αυτό το περιβόλι,  
να ξεριζώσω λεμονιές, να βγάλω κυπαρίσσια,  
να πάρω στα χεράκια μου γαρούφαλα και βιόλες  
και να γλυκοκουβέντιαζα τρογύρω με το φράχτη.

## ΤΟΥ ΓΥΡΙΣΜΟΥ

Μαλαματένιος αργαλειός κι ελεφαντένιο χτένι  
κι ένα κορμί αγγελικό πού κάθεται και φαίνει.  
Πραματευτής απέρασε στο μαύρο καβαλάρης,  
κοντοκρατεί το μαύρο και την καλημεράει:  
- Καλή σου μέρα, κόρη μου. - Καλώς τον ξένο πού 'ρτε.  
- Κόρη, πώς δεν παντρεύεσαι, να πάρεις παλληκάρη;  
- Κάλλιο να σκάσ' ο μαύρος σου παρά το λόγο πού 'πες!  
Άντρα μου 'χω στην ξενιτιά, δώδεκα χρόνους λείπει  
κι ακόμα τρεις τον καρτερώ και τρεις τον απαντέχω  
κι αν δεν ερθεί κι αν δεν φανεί, καλόγρια θα γένω  
και στο κελλί θα σφαλιστώ, τα μαύρα θε να βάλω.  
- Κόρη μ', άντρας σου πέθανε, κόρη μ', άντρας σου χάθη,  
τα χέρια μου τον κράτησαν, τα χέρια μου τον θάψαν,  
ψωμί, κερί του μοίρασα κι είπε να μου το δώσεις.  
- Τον κράτησες, τον έθαψες; Θεός να σ' το πλερώσει.  
Ψωμί, κερί του μοίρασες; Εγώ σου το πλερώνω.  
- Εγώ φιλί τον δάνεισα κι είπε να μου το δώσεις.  
- Φιλί κι αν τον εδάνεισες, τρέχε και γύρευέ το.  
- Κόρη μ', εγώ 'μαι ο άντρας σου, εγώ 'μαι ο καλός σου.  
- Αν είσαι συ ο άντρας μου, αν είσαι ο καλός μου,  
δείξε σημάδια της αυλής κι απέκει να σ' ανοίξω.  
- Μηλιάν έχεις στην πόρτα σου και κλήμα στην αυλή σου,



κάνει σταφύλια ραζακιά και το κρασί του μέλι  
κι όποιος το πιεί, δροσίζεται και πάλι αναζητά το.  
- Αυτά 'ν' σημάδια της αυλής, τα ξέρ' ο κόσμος όλος.  
Δείξε σημάδια του σπιτιού κι απέκει να σ' ανοίξω.  
- Χρυσή καντήλα κρέμεται στη μέση του οντά σου,  
φέγγει σου και γυμνώνεσαι και βγάνεις τα κουμπιά σου.  
- Αυτά τα ξέρ' η γειτονιά, τα ξέρ' ο κόσμος όλος.  
Δείξε σημάδια του κορμιού κι απέκει να σ' ανοίξω.  
- Ελιάν έχεις στο μάγουλο, ελιάν στην αμασκάλη  
και στο δεξί σου το βυζί μικρή δαγκαματίτσα.

"Βάγιες, τρεχάτ' ανοίξετε, αυτός είν' ο καλός μου!!"

#### ΟΙ ΣΚΛΑΒΟΙ ΤΩΝ ΜΠΑΡΜΠΑΡΕΣΩΝ

Ήλιε, που βγαίνεις το ταχύ, σ' ούλον τον κόσμο δούδεις,  
σ' ούλον τον κόσμ' ανάτειλε, σ' ούλον την εκουμένη.  
Στω Μπαρμπαρέσω τις αυλές, ήλιε, μην ανατείλεις,  
γιατ' έχουν σκλάβους όμορφους, πολλά παραπονιάρους  
και θα γραθού οι γι-αχτίδες σου 'που τω σκλαβώ τα δάκρυα.

#### ΑΪΤΟΣ

Ένας αϊτός περήφανος κι ένας αϊτός λεβέντης  
κι από την περηφάνεια του κι από τη λεβεντιά του  
δεν πάει στο ξεχειμαδιό, δεν πάει να ξεχειμάσει,  
μόν' μένει απάνω στα βουνά, στους πάγους και στα χιόνια.  
Μα 'καμε βαρυχειμωνιά, πέσανε κοκκοσάλια  
και πέσαν τα νυχάκια του, πέσαν τα πούπουλά του.  
Στ' αγνάντιο βγήκε κι έκατσε, σ' ένα ψηλό λιθάρι  
και με τον ήλιο μάλωνε και του ηλιού του λέει:  
"Ήλιε, για δε βαρείς κι εδώ, σε τούτ' την αποσκιούρα;  
Να λιώσουνε τα κρούσταλλα, να λιώσουνε τα χιόνια,  
να γίνουν τα νυχάκια μου κι ούλα τα πούπουλά μου;"

## 1. ΒΙΤΣΕΝΤΖΟΣ ΚΟΡΝΑΡΟΣ

ΕΡΩΤΟΚΡΙΤΟΣ (αποσπ.)

1.

Έρωτας στέκει ανάδια μου κι άδικα τυραννά με,  
μ' άρματα φοβερίζει με και με φωτιά κεντά με·  
με το ξιφάρι μού μιλεί, με τη σαΐτα λέγει,  
το δίκιο του μ' αναλαμπή και φλόγα το γυρεύει·  
κι α δε του κάμω θέλημα, με τη φωτιά με καίγει  
και πλια παρά τον κύρη μου βαρίσκει και παιδεύγει  
κι ως βουληθώ στον πόλεμο, οπού 'μαι να νικήσω,  
τέσσερα ζάλα πάγω ομπρός κι οκτώ γιαγέρνω οπίσω.

2.

Επλήθαινε η μάνητα στον ένα κ' εις τον άλλο·  
σα όντε προβάλει νέφαλον άγριο πολλά μεγάλο,  
ρίξει χαλάζι μ' αστραπή, χώσει βαθιά τον ήλιο,  
και τα κουράδια στα βουνιά γυρεύγου νά 'βρου σπήλιο,  
γλακά ο ζευγάς και χώνεται, τρέχει ο βοσκός και φεύγει  
και πάσα εις να φυλαχτεί τόπο να βρει γυρεύγει,  
βροντού λαγκάδια και βουνιά, σιγοτρομούν τα δάση,  
κι όλοι γυρεύγου φύλαξης τόπο να βρου να πάσι·  
έτσι κι όντεν εδώκασι την κονταρά την άλλη,  
σου εφάνη κι από τσ' ουρανούς ήρθε βροντή μεγάλη.  
Μα σα χαράκι ριζιμιό π' άνεμο δε φοβάται  
και μηδέ σ' αστραπή δειλιά μηδέ σ' βροντή ξυπάται,  
έτσι εσταθήκαν ασάλευτοι στην κονταράν εκείνη·  
σ' έναν απ' άλλο διαφορά για τότες δεν εγίνη  
ουδέ τον πλια καλύτερον ακόμη δε γνωρίζου  
κι όσο πλια στέκου δυνατοί, τόσο και πλια μανίζου.  
Στη χέρα τως επόμεινε μια πιθαμή κοντάρι,  
τ' άλογα εγονατίσασι κι απάνω οι καρβαλάροι.

3.

Και τούτοι οι αναστεναγμοί που βλέπεις και συχιάζου,  
καλά και τ' αναστεναγμού σου φαίνεται πως μοιάζου,  
δεν είν' τούτ' οι αναστεναγμοί οπ' έρχονται σ' εμένα  
σαν οι άλλοι αναστεναγμοί και πίστεμέ με, νένα.  
Η φύση τσ' αναστεναγμούς ήκαμε, όντε κινούσι,  
πάντα τα φύλλα της καρδιάς ομπρός να τσι γροικούσι  
κι ως έβγουν από την καρδιά και μες στο στόμα μπουσί,  
με τον αέρα βγαίνουσι κι αέρα παν να βρουσί  
ο πρώτος αναστεναγμός σαν πάγει και τελειώσει  
έτσι γιαμιά δεν έρχεται άλλος να δευτερώσει  
με τον καιρόν τως πορπατού τα πράματα και πάσι,  
του Έρωτα μόνο η δύναμη συχιά τα μεταλλάσσει·  
και τούτοι οπού συχιάζουσι σαν το νερό στη βρύση  
δεν είν' καλοί αναστεναγμοί, ωσάν το θέλει η φύση·  
δεν είν' τούτ' οι αναστεναγμοί, νένα, σαν είναι οι άλλοι,  
μα εγώ 'χω μέσα στην καρδιά καρβουνιστιά μεγάλη.  
Κ' Έρωτας είν' ο μάγερος, συμπαίνει και σπουδάξει  
και τσι φτερούγες του συχιά ανεβοκατεβάζει·  
φυσά και ξάφτει τη φωτιά μην πάγει να του σβήσει,  
τη μαγεριάν ακάμωτη δε θε να την αφήσει·  
κείνος ο αέρας τω φτερώ που ξάφτει το καμίνι  
κάνει τον αναστεναγμό π' έτσι συχιά με κρίνει·  
και δεν ευρίσκει ανάπαψη στο στήθος η καρδιά μου,  
μα πάντα μ' αναστεναγμόν έρχεται η αναπνιά μου·  
κι αν λάχει ξύλον ή κλαδί, όντεν αναστενάζω,  
βγαίνει έτοια φλόγα και καημός, πού καίγω τα, λογιάζω·  
κ' είναι η καρδιά μου στην πυρά και καίγεται στη λαύρα  
σαν κάρβουνο είναι κόκκινη, τα φύλλα τση είναι μαύρα·  
μαγάρι ν' αποκάηκε, να γίνηκεν αθάλη,  
να πάγουσιν οι πόνοι τση κ' η παίδα τση η μεγάλη!

4.

Σαν περισσότερες όντε δου τη θάλασσα αγριεμένη  
και την ανατολή θαμπή, τη δύση γρινιασμένη  
και κάνει αντάρα και βροχή κι ο ουρανός μαυρίσει  
κι από φωλιές και κοίτες τως άνεμος τσι ξορίσει

και τα στοιχειά ανακατωθού και τ' αστρικά μανίσου  
κ' εκεί που παν να φυλαχτού τρέμου και κουκουβίσου.  
έτσι κι αυτές εστέκασι με φόβο και τρομάρα  
εις των αρμάτων την κακιά, στις μάχης την αντάρα.

## 5.

Εφάνη ολόχαρη η αυγή και τη δροσούλα ρίχνει,  
σημάδια τση ξεφάντωσης κείνη την ώρα δείχνει.  
Χορτάρια εβγήκαν εις τη γή, τα δεντρουλάκια ανθίσα  
κι από τσ' αγκάλες τ' ουρανού γλυκύς βορράς εφύσα.  
Τα περιγιάλια ελάμπασι κ' η θάλασσα εκοιμάτο,  
γλυκύς σκοπός εις τα δέντρα κ' εις τα νερά εγροικάτο.  
Ολόχαρη και λαμπυρή η μέρα ξημερώνει,  
εγέλαν η ανατολή κ' η δύση καμαρώνει.  
Ο ήλιος τες ακτίνες του παρά ποτέ στολίζει  
με λάμψη, κι όλα τα βουνά και κάμπους ομορφίζει.  
Χαμοπετώντας τα πουλιά εγλυκοκιλαδούσα,  
στα κλωναράκια των δεντρών εσμίγαν κ' εφιλούσα.  
Δυο δυο εξευγαρώνασι, ζεστός καιρός εκίνα,  
έσμιξες, γάμους και χαρές εδείχνασι κ' εκείνα.  
Εσκόρπισεν η συννεφιά, οι αντάρες εχαθήκα,  
πολλά σημάδια τση χαράς στον ουρανό εφανήκα.  
Παρά ποτέ τως λαμπυρά, τριγύρου στολισμένα,  
στον ουρανό είν' τα νέφελα σαν παραχρυσωμένα.  
Τα πάθη πλιο δεν κιλαδεί το πρικαμένο αηδόνι,  
αμέ πετά πασίχαρο, μ' άλλα πουλιά σιμώνει.  
Γελούν τση χώρας τα στενά κ' οι στράτες καμαρώνου,  
όλα γροικούν κουρφές χαρές κι όλα τσι φανερώνου.

## 6.

Σαν όντε κάνει την πληγή στη σάρκα το μαχαίρι,  
που ομπρός το αίμα σύρνεται προς της καρδιάς τα μέρη  
κι απόκει τρέχει στην πληγή, σαν την καρδιά βλεπήσει,  
και βγαίνει απ' όξω και κινά, σαν τ' αρμηνεύγει η φύση  
έτσι κι αυτή, προς την καρδιά τα δάκρυα τση εσυρθήκα  
κι απόκει από τα μάτια της σαν ποταμός εβγήκα.

### 3. ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΣΟΛΩΜΟΣ

#### Η ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗ

Ποια είναι τούτη  
Που κατεβαίνει  
Ασπροντυμένη  
Οχ το βουνό;

Τώρα που τούτη  
Η κόρη φαίνεται  
Τό χόρτο γένεται  
Άνθι απαλό

Κι ευθύς ανοίγει  
Τα ωραία του κάλλη  
Και το κεφάλι  
Συχνοκουνεί

Κι ερωτευμένο,  
Να μη το αφήσει,  
Να το πατήσει  
Παρακαλεί.

Κόκκινα κι' όμορφα  
Έχει τα χείλα,  
Ωσάν τα φύλλα  
Της ροδαριάς,

Όταν χαράζει  
Και η αυγούλα  
Λεπτή βροχούλα  
Στέρνει δροσιάς.

Και των μαλλιώνε της  
Τ' ωραίο πλήθος  
Πάνου στο στήθος  
Λάμπει ξανθό·

Έχουν τα μάτια της  
οπού γελούνε  
Το χρώμα πούναι  
Στον ουρανό.

Ποια είναι τούτη  
Που κατεβαίνει  
Ασπροντυμένη  
Οχ το βουνό;

#### Η ΗΜΕΡΑ ΤΗΣ ΛΑΜΠΡΗΣ (ΛΑΜΠΡΟΣ)

Καθαρότατον ήλιο επρομηνούσε  
Της αυγής το δροσάτο ύστερο αστέρι,  
Σύγνεφο, καταχνιά, δεν απερνούσε  
Τ' ουρανού σε κανένα από τα μέρη·  
Κι από κει κινημένο αργοφυσούσε  
Τοσό γλυκό στο πρόσωπο τ' αέρι,  
που λες και λέει μες στις καρδιάς τα φύλλα:  
Γλυκιά η ζωή και ο θάνατος μαυρίλα.

Χριστός ανέστη! Νέοι, γέροι και κόρες,  
Όλοι, μικροί μεγάλοι, ετοιμαστείτε·  
Μέσα στες εκκλησιές τες δαφνοφόρες  
Με το φως της χαράς συμμαζωχτείτε·  
Ανοιξέτε αγκαλιές ειρηνοφόρες  
Ομπροστά στους Αγίους και φιληθείτε·  
Φιληθείτε γλυκά χείλη με χείλη,  
Πέστε Χριστός Ανέστη εχθροί και φίλοι.

Δάφνες εις κάθε πλάκα έχουν οι τάφοι,  
Και βρέφη ωραία στην αγκαλιά οι μανάδες·  
Γλυκόφωνα, κοιτώντας τες ζωγραφιο  
σμένες εικόνες, ψάλλουνε οι ψαλτάδες·  
Λάμπει το ασήμι, λάμπει το χρυσάφι  
Από το φως που χύνουνε οι λαμπάδες·  
Κάθε πρόσωπο λάμπει απ' τ' αγιοκέρι  
Οπού κρατούνε οι Χριστιανοί στο χέρι.

#### ΛΑΜΠΡΟΣ (απόσπασμα)

Στην κορυφή της θάλασσας πατώντας  
Στέκει, και δε συγχύζει τα νερά της,  
Που στα βάθη τους μέσα ολόστρωτα όντας  
Δεν έδειχναν το θείον ανάστημά της.  
Δίχως αύρα να πνέει, φεγγοβολώντας  
Η αναλαμπή του φεγγαριού κοντά της  
Συχνότερμε, σα νάχε επιθυμήσει  
Τα ποδάρια τα θεία να της φιλήσει.

#### Ο ΚΡΗΤΙΚΟΣ 20, (απόσπασμα)

Σαν περιβόλι ευώδησε κι' εδέχτηκε όλα τ' άστρα·  
Κάτι κρυφό μυστήριο εστένεψε τη φύση,  
Κάθε ομορφιά να στολιστεί και το θυμό ν' αφήσει.  
Δεν είν' πνοή στον ουρανό, στη θάλασσα, φυσώντας  
Ούτε όσο κάνει στον ανθό η μέλισσα περνώντας,  
Όμως κοντά στην κορασιά, που μ' έσφιξε κι' εχάρη,  
Εσειότουν τ' ολοστρόγγυλο και λαγαρό φεγγάρι·  
Και ξετυλίζει ογλήγορα κάτι που κείθε βγαίνει,  
Κι ομπρός μου ιδού που βρέθηκε μια φεγγαροντυμένη.  
Έτρεμε το δροσάτο φως στη θεϊκιά θωριά της,  
Στα μάτια της τα ολόμαυρα και στα χρυσά μαλλιά της.

## 21 (απόσπασμα)

Έλεγα πως την είχα ιδεί πολύν καιρό οπίσω,  
Καν σε ναό ζωγραφιστή με θαυμασμό περίσσο,  
Κάνε την είχε ερωτικά ποιήσει ο λογισμός μου,  
Καν τ' όνειρο, όταν μ' έθρεφε το γάλα της μητρός μου·  
Ήτανε μνήμη παλαιή, γλυκιά κι αστοχισμένη,  
Που ομπρός μου τώρα μ' όλη της τη δύναμη προβαίνει·  
Σαν το νερό που το θωρεί το μάτι ν' αναβρύζει  
Ξάφνου οχ τα βάθη του βουνού, κι ο ήλιος το στολίζει.  
Βρύση έγινε το μάτι μου κι ομπρός μου δεν εθώρα,  
Κι έχασα αυτό το θεϊκό πρόσωπο για πολλή ώρα,  
Γιατί άκουγα τα μάτια της μέσα στα σωθικά μου,  
Που ετρέμαν και δε μ' άφηναν να βγάλω τη μιλιιά μου.

## ΕΛΕΥΘΕΡΟΙ ΠΟΛΙΟΡΚΗΜΕΝΟΙ

### ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ Β'. απόσπασμα

Για κοίτα κει χάσμα σεισμού βαθιά στον τοίχο πέρα,  
Και βγαίνουν άνθια πλουμιστά και τρέμουν στον αέρα·  
Λούλουδα μύρια, που καλούν χρυσό μελισσολόι,  
Άσπρα, γαλάζια, κόκκινα, και κρύβουνε τη χλόη.

### ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ Γ'. απόσπασμα 1

Μητέρα, μεγαλόψυχη στον πόνο και στη δόξα,  
Κι αν στο κρυφό μυστήριο ζουν πάντα τα παιδιά σου  
Με λογισμό και μ' όνειρο, τι χάρ' έχουν τα μάτια,  
Τα μάτια τούτα, να σ' ιδούν μες το άνεργο δάσος,  
Που ξάφνου σου τριγύρισε τ' αθάνατα ποδάρια  
(Κοίτα) με φύλλα της Λαμπρής, με φύλλα των Βαιώνε!  
Το θεϊκό σου πάτημα δεν άκουσα, δεν είδα,  
Ατάραχη σαν ουρανός μ' όλα τα κάλλη πόχει,  
Που μέρη τόσα φαίνονται και μέρη 'ναι κρυμμένα·  
Αλλά, Θεά, δεν ημπορώ ν' ακούσω τη φωνή σου,  
Κι ευθύς εγώ τ' Ελληνικού κόσμου να τη χαρίσω;  
Δόξα 'χ' η μαύρη πέτρα μου και το ξερό χορτάρι.



Ο ΠΟΡΦΥΡΑΣ (αποσπ.)

1.

Η Κόλαση πάντ' άγρυπνη σου στάθηκε τριγύρου·  
Αλλά δεν έχει δύναμη πάρεξ μακριά και πέρα  
Μακριά 'πό την Παράδεισο, και συ σ' εσέ 'χεις μέρος·  
Μέσα στα στήθια σου, τ' ακούς, Καλέ, να λαχταρίζει;

2.

Κοιτάς του ρόδου τη λαμπρή πρώτη χαρά του ήλιου,  
Ναι, πρώτη, αλλ' όμως δεύτερη από το πρόσωπό σου!

3.

Χιλιάδες άστρα στο λουτρό μ' εμέ να στείλ' η νύχτα!

4.

Γελάς και συ στα λούλουδα, χάσμα του βράχου μαύρο.

5.

Κοντά 'ναι το χρυσόφτερο και κατά δω γυρμένο,  
Π' άφησε ξάφνου το κλαδί για του γιαλού την πέτρα,  
Και κει γρικά της θάλασσας και τ' ουρανού τα κάλλη,  
Και κει τραβά τον ήχο του μ' όλα τα μάγια πόχει.  
Γλυκά 'δεσε τη θάλασσα και την ερμιά του βράχου,  
Και τ' άστρο κράζει πάρωρα, και πρέπει να προβάλει.  
Πουλί, πουλάκι, που σκορπάς το θάμα της φωνής σου,  
Καλό στη γη δεν άνθισε, στον ουρανό, κανένα.  
Αλλ' άχ! να δώσω μια πλεξιά, και νάμαι και φθασμένος,  
Ακόμ' αφρέ μου, να βαστάς, και νάμαι γυρισμένος,  
Με δυο φιλιά της μάνας μου, με φούχτα γη της γης μου.

6.

Φιλώ τα χέρια μ' και γλυκά το στήθος μ' αγκαλιάζω.  
Ανοιχτά πάντα κι άγρυπνα τα μάτια της ψυχής μου.  
Ποια πηγή τάχα σε γεννά, χαριτωμένη βρύση;

7.

Φύση, χαμόγελ' άστραψες κι εγίνηκες δική του.  
Ελπίδα, τόδεσες το νου μ' όλα τα μάγια πόχεις.  
Νιος κόσμος όμορφος παντού χαράς και καλοσύνης.  
Γύρου κοίτα να τον ιδεί.....  
Κοντά 'ναι κει στον νιον ομπρός ο τίγρης του πελάγου.  
Κι' αλιά! μακριά 'ναι το σπαθί, μακριά 'ναι το τουφέκι!  
Αλλ' όπως έσχισ' εύκολα βάθος τρανό κι εβγήκε,  
Κι όρμησε.....  
Κατά τον κάτασπρο λαιμό που λάμπει ωσάν τον κύκνο,  
Κατά το στήθος το πλατύ και το ξανθό κεφάλι,  
Κατά τη μεγαλόψυχη γλυκιά πνοή της νιότης,  
Έτσι κι ο νιος .....  
Της φύσης από τις όμορφες και δυνατές αγκάλες,  
Οπού τον εγλυκόσφιγγε και του γλυκομιλούσε, -  
Κι' ευθύς ξυπνά στ' ελεύθερο γυμνό κορμί π' αστράφτει,  
Την τέχνη του κολυμπιστή μ' αυτήν του πολεμάρχου.

8.

Πριν πάψ' η μεγαλόψυχη πνοή χαρά γεμίζει.  
Άστραψε φως κι εγνώρισεν ο νιός τον εαυτό του  
Οι κόσμοι γύρου ν' άνοιγαν κορόνες να του ρίξουν,  
.....  
Απομεινάρι θαυμαστό ερμιάς και μεγαλείου,  
Όμορφε ξένε και καλέ, και στον ανθό της νιότης,  
Άμε και δέξου στο γιαλό του δυνατού την κλάψα.

#### ΕΙΣ ΦΡΑΓΚΙΣΜΑ ΦΡΑΙΖΕΡ

Μικρός προφήτης έριξε σε Κορασιά τα μάτια  
Και στους κρυφούς του λογισμούς χαρά γιομάτους είπε:  
"Κι αν για τα πόδια σου, Καλή, κι αν για την κεφαλήν σου,  
Κρίνους ο λίθος έβγανε, χρυσό στεφάν' ο ήλιος,  
Δώρο δεν έχουνε για Σε και για το μέσα πλούτος.  
"Όμορφος κόσμος ηθικός αγγελικά πλασμένος!"

[CARMEN SECULARE], αποσπ. 3

Δεν είναι χόρτο ταπεινό, χαμόδεντρο δεν είναι·  
Βρύσες απλώνει τα κλαδιά το δέντρο στον αέρα·  
Μην καρτερείς εδώ πουλί, και μην προσμένεις χλόη·  
Γιατί τα φύλλ' αν είν' πολλά, σε κάθε φύλλο πνεύμα·  
Το ψηλό δέντρ' ολόκληρο κι ηχολογά κι αστράφτει  
Μ' όλους της τέχνης τους ήχους, με τ' ουρανού τα φώτα.

Σαστίζ' η γη κι η θάλασσα κι' ο ουρανός το τέρας,  
Το μέγα πολυκάντηλο μες στο ναό της φύσης,  
Κι αρμόζουν διάφορο το φως χίλιες χιλιάδες άστρα,  
Χίλιες χιλιάδες άσματα μιλούν και κάνουν ένα.  
Στο δέντρο κάτω δέησην έκαμ' η βοσκοπούλα·  
Τ' άστρα γοργά τη δέχτηκαν καθώς η γη τον ήλιο.  
Τα Σεραφείμ εγνώρισαν το βάθος της αγάπης,  
Κι' ολόκληρ' η Παράδεισο διπλή Παράδεισό 'ναι.  
Ποιός είχε πει που σούμελλε, πέτρα, να βγάλεις ρόδο;

#### 4. ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΑΛΒΟΣ

##### ΕΙΣ ΘΑΝΑΤΟΝ

α'  
Εἰς τούτον τον ναόν,  
των πρώτων Χριστιανῶν  
παλαιότατον κτίριον,  
πὼς ἦλθον; πὼς εὐρίσκομαι  
γονατισμένος;

β'  
Ὅλην την Οἰκουμένην  
σκεπάζουν σκοτεινά,  
ἤσυχα, παγωμένα,  
τα μεγάλα πτερὰ  
της βαθείας νύκτας.

γ'  
Εἰδὼ σιγά· κοιμῶνται  
των αγίων τα λείψανα·  
σιγά εἰδὼ, μη ταράξεις  
την ιερὰν ἀνάπαυσιν  
των τεθνημένων.

δ'  
Ἀκούω του λυσσώντος  
ἀνέμου την ορμήν·  
κτυπά με βίαν· ἀνοίγονται  
του ναοῦ τα παράθυρα  
κατασχισμένα.

ε΄

Από τον ουρανόν,  
σπού τα μελανόπτερα  
σύννεφα αρμενίζουν,  
το ψυχρόν της αργύριον  
ρίπτει η σελήνη.

ς΄

Και ένα κρύον φωτίζει  
λευκόν, σιγαλόν μάρμαρον·  
σβησθέν λιβανιστήριον,  
κεριά σβηστά και κόλυβα  
έχει το μνήμα.

ζ΄

Ω! παντοδυναμώτατε!  
τι είναι; τι παθαίνω;  
ορθαί εις την κεφαλήν μου  
στέκονται οι τρίχες! ...λείπει  
η αναπνοή μου!

η΄

Ιδού η πλάκα σείεται...  
ιδού από τα χαράγματα  
του μνήματος εκβαίνει  
λεπτή αναθυμίασις  
κ΄ εμπρός μου μένει.

θ΄

Επυκνώθη· λαμβάνει  
μορφήν ανθρωπικήν.  
Τι είσαι; επέ μου; πλάσμα  
φάντασμα του νοός μου  
τεταραγμένου;

ι'  
Ἦ ζωντανός εἶς ἄνθρωπος,  
καὶ κατοικεῖς τοὺς τάφους;  
χαμογελάεις; ...αν ἀφήκας  
τὸν ἄδην ... ἢ ὁ παράδεισος  
εἰπέ μου ἀν σ' ἔχει.

ια'  
- Μὴ μ' ἐρωτάς· τὸ ἀνέκφραστον  
μυστήριον τοῦ θανάτου  
μὴν ἐρευνάς· τὰ στήθη,  
τὰ στήθη ἔπου σ' ἐβύζασαν  
ἐμπρός σου βλέπεις.

ιβ'  
ὦ τέκνον μου, ὦ τέκνον μου,  
ἀγαπητόν μου σπλάγχον,  
ἀνόμιος εἶναι ἡ μοῖρα μας,  
καὶ προσπαθεῖς ματαίως  
ἔνα με ἀγκαλιάσεις.

ιγ'  
Παύσε τὰ δάκρυα. Ἠσύχασε  
τὸ πάθος τῆς καρδιάς σου.  
Ἄν ἡ χαρὰ ἡ ἀνέλπιστος,  
ὅτι με εἶδες, βρέχει  
τοὺς ὀφθαλμούς σου.

ιδ'  
Μειδίασον, χαίρου φίλε μου,  
μᾶλλον· ἀλλ' ἀν ἡ πίκρα,  
ὅτι τὸν ἥλιον ἀφήκας,  
τώρα σε κυριεύει,  
παρηγορήσου.

ιε'  
Τι κλαίεις; την κατάστασιν  
αγνοείς της ψυχής μου·  
και εις τούτο το μνήμα  
το σώμα μου αναπαύεται  
από τους κόπους.

ις'  
Ναι, κόπος ανυπόφερτος  
είναι η ζωή· οι ελπίδες,  
οι φόβοι, και του κόσμου  
οι χαραί και το μέλι  
σας βασανίζουν.

ιζ'  
Εδώ ημείς οι νεκροί  
παντοτινήν ειρήνην  
απολαύσαμεν, άφοβοι,  
άλυποι, δίχως όνειρα  
έχομεν ύπνον.

ιη'  
Σεις οι δειλοί αχνύζετε  
όταν τις ψιθυρίσει  
τ' όνομα του θανάτου·  
αλλά άφευκτος ο θάνατος,  
άφευκτος είναι.

ιθ'  
Μία και μόνη είναι  
η οδός, και εις τον τάφον  
φέρνει εις αυτήν η ανάγκη  
αμάχητον με χείρα  
ωθει τους ζώντας,

κ'

Υιέ μου πνέουσαν μ' είδες·  
ο ήλιος κυκλοδίωκτος,  
ως αράχνη, μ' εδίπλωνε  
και με φως και με' θάνατον  
ακαταπαύστως.

κα'

Το πνεύμα οπού μ' εμπύχωνε  
του Θεού ήτον φύσημα,  
και εις τον Θεό ανέβη·  
γη το κορμί μου, κ' έπεσεν  
εδώ εις τον λάκκον.

κβ'

Αλλά το φέγγος χάνεται  
της σελήνης· σε αφίνω·  
πάλι θέλω σε ειδείν  
ότε η ζωή σου λείπει,  
και τότε μόνον.

κγ'

Με την ευχήν μου ύπαγε·  
άλλο δεν λέγω· θέλω  
εις την συνειδησίν σου  
τα λοιπά φανερώσειν  
ύστερον ... χαίρε...

κδ'

Τέκνον μου χαίρε... -Πρόσμενε,  
τον υιόν λυπημένον  
μη παραιτήσεις. Έπεσε.  
Και μένουν οι οφθαλμοί μου  
εις βαθύ σκότος.





λ'  
Κείνος οπού το μέτωπον  
τρυφερών γυναικών  
αγκάλιασε, πώς δύναται  
εις ανδρικήν καρδίαν  
        'να ρίψει φόβον;

λα'  
Ποίος άνθρωπος εις κίνδυνον  
είναι; τώρα οπού βλέπω  
τον θάνατον μα θάρρος,  
εγώ κρατώ την άγκυραν  
        της σωτηρίας.

λβ'  
Εγώ τώρα εξαπλώνω  
ισχυράν δεξιάν  
και την άτιμον σφίγγω  
πλεξίδα των τυράννων  
        δολιοφρόνων.

λγ'  
Εγώ τα σκήπτρα στάζοντα  
αίματος και δακρύων  
καταπατώ και καίω  
της δεισιδαμονίας  
        το βαρύ βάκτρον.

λδ'  
Επάνω εις τον βωμόν  
της αληθείας, τά σφάγια  
τώρα εγώ ρίπτω· μ' άφθονα  
τον λίβανον σωρεύω,  
        μ' άφθονα χέρια.

λε'  
Ως απ' ένα βουνόν  
ο αετός εις άλλο  
πετάει, και γώ τα δύσκολα  
κρημνά της αρετής  
ούτω επιβαίνω.

#### ΑΙ ΕΥΧΑΙ

α'  
Της θαλάσσης καλύτερα  
φουσκωμένα τα κύματα  
'να πνίξουν την πατρίδα μου  
ωσάν απελπισμένην,  
έρημον βάρκαν.

β'  
Στην στεριάν, 'ς τα νησιά  
καλύτερα μίαν φλόγα  
'να ιδώ παντού χυμένην,  
τρώγουσαν πόλεις, δάση,  
λαούς και ελπίδας.

γ'  
Καλύτερα, καλύτερα  
διασκορπισμένοι οι Έλληνες  
'να τρέχωσι τον κόσμον,  
μέ' εξαπλωμένην χείρα  
ψωμοζητούντες.

δ'  
Παρά προστάτας 'νάχωμεν.  
Μὰ ποτέ δεν εθάμβωσαν  
πλούτη ή μεγάλα ονόματα,  
μέ ποτέ δεν εθάμβωσαν  
σκήπτρων ακτίνες...

ε΄

Αν οπότεν πεθαίνει  
πονηρός βασιλεύς  
έσβυν΄ η νύκτα έν΄ άστρον,  
ήθελον μείνει ολίγα  
ουράνια φώτα.

ς΄

Το χέρι οπού προσφέρετε  
ως προστασίας σημείον  
εις ξένον έθνος, έπνιξε  
και πνίγει τους λαούς σας,  
πάλαι, και ακόμα.

ζ΄

Πόσοι πατέρες δίδουσιν,  
όχι ψωμί, φιλήματα  
΄ς τα πεινασμένα τέκνα τους,  
εν ω λάμπουν ΄ς τα χείλη σας  
χρυσά ποτήρια!

η΄

Όταν υπό τα σκήπτρα σας  
νέους λαούς καλείτε,  
νέους ιδρώτας θέλετε  
εσείς δια ΄να πληρώσητε  
πλουσιοπαρόχως,

θ΄

Τα ξίφη οπού φυλάγουσι  
τα τρέμοντα βασιλείά σας,  
τα ξίφη οπού τρομάζουσι  
την αρετήν, και σφάζουσι  
τους λειτουργούς της.

ι'  
Θέλετε θησαυρούς  
πολλούς δια ἄναγοράσητε  
κρότους χειρών και επαίνους,  
και τ' άπιστον θυμίαμα  
της κολακείας.

ια'  
Ημείς δια τον σταυρόν  
ανδρείως υπερμαχόμεθα  
και εσείς εβοηθήσατε  
κρυφά τους πολεμούντας  
σταυρόν και αλήθειαν.

ιβ'  
Διά ἄνα θεμελιώσητε  
την τυραννίαν τιμάτε  
τον σταυρόν εις τας πόλεις σας,  
και αυτόν επολεμήσατε  
εις την Ελλάδα.

ιγ'  
Και τώρα εις προστασίαν μας  
τα χέρια σας απλώνετε!  
τραβήξετέ τα οπίσω·  
βλέπει ο θεός και αστράπτει  
διά τους πανούργους.

ιδ'  
Όταν το δένδρον νέον  
εβασάνιζον οι άνεμοι,  
τότε βοήθειαν ήθελεν,  
εδυναμώθη τώρα  
φθάνει η ισχύς του.

ιε'  
Το ξίφος σφίγξαιτ' Ἕλληνες -  
τα ομμάτια σας σηκώσατε -  
ιδού - εις τους ουρανοὺς  
προστάτης ο θεός  
μόνος σάς είναι.

ις'  
Και αν ο θεός και τ' ἄρματα  
μας λείψωσι, καλύτερα  
πάλιν ἴνα χρεμετήσωσι  
ἔς τον Κυθερώνα Τούρκων  
ἀγρια φοράδες,

ιζ'  
Παρά... Αι, ὅσον εἶναι  
τυφλή και σκληροτέρα  
ἡ τυραννίς, τοσοῦτον  
ταχυτέρας ανοίγονται  
σωτήριοι θύραι.

ιη'  
Δε με θαμβώνει πάθος  
κανένα· εγὼ την λύραν  
κτυπάω, και ολόρθος στέκομαι  
σιμά εις του μηνήματός μου  
τ' ανοικτόν στόμα.

## 5. ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ

### ΠΑΤΡΙΔΕΣ - 3

Εδώ ουρανός παντού κι ολούθε ήλιου αχτίνα,  
και κάτι ολόγυρα σαν του Υμηττού το μέλι,  
βγαίνουν αμάραντ' από μάρμαρο τα κρίνα,  
λάμπει γεννήτρα ενός Ολύμπου η θεία Πεντέλη.

Στην Ομορφιά σκοντάβει σκάφτοντας η αξίνα,  
στα σπλάχνα αντί θνητούς θεούς κρατά η Κυβέλη,  
μενεξεδένιο αίμα γοργοστάζ' η Αθήνα,  
κάθε που την χτυπάν του Δειλινού τα βέλη.

Της ιερής ελιάς εδώ ναοί και οι κάμποι·  
ανάμεσα στον όχλο εδώ που αργοσαλεύει  
καθώς επάνου σ' ασπρολούλουδο μια κάμπη,

ο λαός των λειψάνων ζει και βασιλεύει  
χιλιόψυχος· το πνεύμα και στο χώμα λάμπει·  
το νιώθω· με σκοτάδια μέσα μου παλεύει.

### ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΜΑΣ

Το σπίτι μας είν' ένα σπίτι που δεν έχει  
την άσκημη βοή και τη μουγγή τη νέκρα  
των αλλώνε σπιτιών αγνάντια του και γύρω.  
Στο σπίτι μας πουλιά ασυνήθιστα λαλούνε  
και στου σπιτιού μας την αυλή παραβλαστάρι  
του μαντικού δέντρου φουντώνει της Δωδώνης·  
στο περιβόλι του σπιτιού μας πυκνανθίζουν  
τα σιδερόχορτα και τα φιδοχορτάρια,  
στο σπίτι μας αστράφτει ο μαγικός καθρέφτης  
που μέσα στο γυαλί του αντιφεγγίζει πάντα  
το πρόσωπο υπερθαυμαστό της Οικουμένης.

Κι η σιωπή στο σπίτι μας είναι γιομάτη  
από 'ναν αξεδιάλυτο πνιγμένο βόγγο  
περασμένων καιρών και αγέννητων αιώνων.  
Στο σπίτι μας ψυχές γεννιούνται και πεθαίνουν,  
κι απάνου στους βλαστούς βλαστοί περνοδιαβαίνουν,  
κι οι γέροι έχουν των Λευιτών τα πλούσια γένεια  
τ' άσπρα, και το πλατύ μέτωπο της μελέτης,  
και την οργή των προφητών· κι έχουν των ίσκιων  
τη γαλήνη την άπιαστη και τη φοβέρα.  
Και οι νέοι, μες στα πυκνότερα του νου λαγκάδια  
κυνηγώντας θερμά τη νύφη την Ιδέα,  
σκορπούν τη λαύρα των αβάσταγων σατύρων,  
και τα παιδιά ευκολοξεχνώντας τα παιγνίδια,  
και καρφωμένα σε μian άκρη, συχναοίγουν  
στοχαστικά τα μάτια, και μεγαλοφέρουν.  
Κι όλοι, πρόγονοι, απόγονοι, μικροί, μεγάλοι,  
κάθε που φανερώνονται στα πλήθη μέσα,  
το κάμωμα έχουν που γεννάει τα περιγέλια,  
κι έχουν το λόγο που ξεσπάει και που σκλαβώνει.  
'Όμως απ' όλα πιο πνευματικά και ωραία  
αντιλαλεί στο σπίτι μας και το γιομίζει  
για διαλεχτούς μια διαλεχτή, μian αρμονία,  
απ' το Σινά αστραπή, κι απ' τον Όλυμπο φέγγος,  
σα να κρυφομιλούν στ' αστροσπαρμένα σκότη  
η άρπα του Δαβίδ και η λύρα του Πινδάρου!

## ΕΚΑΤΟ ΦΩΝΕΣ

6

Στη γη της αρνησιάς, της τύφλας, του πολέμου,  
κάπου αν υπάρχεις, κρίνε μου και μίλησέ μου,  
Δικαιοσύνη, Δικαιοσύνη! Η ζυγαριά σου!  
Το ξέρω από πρωτότερα το ζύγιασμά σου!  
"Κι εγώ τα βλέπω, θα μου πεις, καθώς τα βλέπεις,  
κι εγώ τα ξέρω σαν εσέ. Μια κάπου αλλού, εκεί πέρα,  
όσο αξήμερωτ' είν' η νύχτα, που κυκλώνει σε,  
τόσο αβασίλευτη σου πλάθεται μια μέρα".



7

Αγνάντια το παράθυρο στο βάθος  
ο ουρανός, όλο ουρανός, και τίποτ' άλλο·  
κι ανάμεσα, ουρανόζωστον ολόκληρο,  
ψηλόλιγνο ένα κυπαρίσσι· τίποτ' άλλο.  
Και η ξάστερος ο ουρανός ή μαύρος είναι,  
στη χαρά του γλαυκού, στις τρικυμίας το σάλο,  
όμοια και πάντα αργολυγάει το κυπαρίσσι,  
ήσυχο, ωραίο, απελπισμένο. Τίποτ' άλλο.

11

Και τέτοιος που είμαι, και με τέτοια  
καρδιά, πουλί ολοτρέμουλο σ' αρρωστημένα στήθια,  
από τους δυνατούς και τους μεστούς του κόσμου  
εγώ είμαι πιο κοντά στο φως και στην αλήθεια.  
Γι' αυτό μουγκρίζει μέσα σου βαθιά,  
και μ' όλη την αχαμνιά μου και μ' όλο το μαράζι,  
προς όλους τους μεστούς και δυνατούς του κόσμου  
μια καταφρόνεση. Και μου ταιριάζει.

22

Στα πατρικά ιερά βιβλία για πάντα κοιμηθείτε,  
(τάφοι σας είναι) λόγια αρχαία, νεκροσαβανωμένα,  
κι εσείς, κοράκια ξαφνισμένα, βουβαθείτε!  
Εμένα η ζωντανή ζωή βροντοσαλπίζει, εμένα.  
Όσο το χέρι της ζωής κρατεί με πιο σφιχτά  
και της ιδέας πιο στέρεα καβαλικεύω το άτι,  
τόσο πιο αχόρταγα ρουφώ τ' αγέρι του βουνού,  
τόσο πιο αξέταστα μιλώ τη γλώσσα του χωριάτη.

55

Ειδύλλια ροδομάγουλα και μοσκοβολισμένα,  
για σας δεν ήρθα στο χωριό. Χωριάτη, ήρθα για σένα·  
το δέντρο αδρό που ρίζωσες στα βάθια της ψυχής σου  
φέρνει λουλούδι ζωντανό στα χείλη σου το λόγο.  
Κι ήρθα να πάρω απ' το δεντρί, να κόψω απ' το λουλούδι,  
και να τα πάω στην άβροχη, στη ρημασμένη χώρα,

που πείνασε για πράσινο και δίψασε για δρόσος,  
να γίνει δάσος η ζωή και η τέχνη περιβόλι.

#### ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑ

Ωραίο νεκρέ, μονάρχη εσύ του μυστικού ουρανού μου  
αστέρινε, ήρθες πάλι,  
σ' έφερε η νύχτα, φάντασμα του λατρευτού μου  
στην ορφανή μου αγκάλη.  
και σε κρατούσα όπως ποτέ δεν κράτησε μητέρα  
το πρωτογέννητο παιδί στην αγκαλιά της,  
και κάποιου πόνου μια ψυχή, χυμένη απ' άλλο αέρα,  
την όψη σου την άγιαζε με τ' αντιφέγγισμά της.  
Κι ήσουν ωραίος, όπως ποτέ κανένας έρωτάς μου  
δεν ήτανε στης νιότης μου τα χρόνια,  
και σώπαινες, όπως ποτέ δε μίλησαν τ' αηδόνια  
των ποιητών στα βάθη της καρδιάς μου.

#### ΣΑΤΙΡΙΚΑ ΓΥΜΝΑΣΜΑΤΑ

5

Πολεμάς να στυλώσεις, κυβερνήτη,  
με τα καράβια και με τα φουστάτα  
της Πολιτείας το σαλεμένο σπίτι.

Του κάκου ιδρώνεις, έμπα σ' άλλη στράτα,  
το νου μας πρώτα στύλωσε και χτίσε,  
και πρώτ' απ' όλα αλφαβητάρι κράτα.

Δάσκαλος γίνε, αλήθεια αν ήρωας είσαι.  
Σε μια Βαβέλ δεμένη μας κρατάνε  
κακά στοιχειά· το μάγεμά τους λύσε

και στα χείλια οι καρδιές μας πάλε ας πάνε.  
Σύμμετρα υψώσου, πύργε της ζωής...  
Τρανοί κι αν είναι οι τάφοι, τάφοι θά 'ναι.

Στον ήλιο τόπο θέλουμε κι εμείς.

17

Χαλκόπλαστος για πάντα καβαλάρης,  
ο στοχασμένος νά Κολοκοτρώνης!  
-Το φύσημα σου πού θα ξαναπάρεις;

Κάπου το χέρι απλώνεις· πού τ' απλώνεις;  
-Μακριά, πολύ μακριά, αλλού πέρα!  
Σε αγνά· δεν τα πατάς, δεν τα ζυγώνεις·

στον πόλεμο, στων όλων τον πατέρα,  
στη ρίζα, στην αγράμματη σοφία,  
στην κλεφτουριά, στου Τούρκου τη φοβέρα!

- Και γύρω σου κι εμπρός σου η Πολιτεία  
με τα λογής παλάτια τα πλατιά,  
σκολειά, καζάρμες, θέατρα, υπουργεία:  
Μ' αποκρίθη: - Τσεκούρι και φωτιά!

17 (Δεύτερη σειρά)

Γυναίκα, αν θες αντρίκεια να δουλέψεις  
για τον ξεσκλαβωμό σου, δε σε φτάνει  
να κάψεις, να σκορπίσεις, να ξοδέψεις

το χρυσάφι, τη σμύρνα, το λιβάνι  
στο νέο βωμό. Μέσα σου πρώτα κάψε  
το τριπλό ξόανο που τους δούλους κάνει,

Συνήθεια, Κέρδος, Πρόληψη. Και σκάψε,  
και στου παλιού καιρού τα παραμύθια,  
κιας είν' όμορφα, μια για πάντα θάψε.

Α! τα μεστά καμαρωτά σου στήθια  
βραχνάς τα πνίγει, πνίχ' τον, πολεμίστρα  
για την Αγάπη και για την Αλήθεια.

Πάντα μαζί σου κι η Ομορφιά η μεθύστρα.

## 6. Κ.Π. ΚΑΒΑΦΗΣ

### ΖΩΓΡΑΦΙΣΜΕΝΑ

Την εργασία μου την προσέχω και την αγαπώ.  
Μα της συνθέσεως μ' αποθαρρύνει σήμερα η βραδύτης.  
Η μέρα μ' επηρέασε. Η μορφή της  
όλο και σκοτεινιάζει. Όλο φυσά και βρέχει.  
Πιότερο επιθυμώ να δω παρά να πω.  
Στην ζωγραφιάν αυτήν κυττάζω τώρα  
ένα ωραίο αγόρι που σιμά στη βρύση  
επλάγιασεν, αφού θ' απέκαμε να τρέχει.  
Τι ωραίο παιδί· τι θείο μεσημέρι το έχει  
παρμένο πια για να το αποκοιμίσει. -  
Κάθομαι και κυττάζω έτσι πολλήν ώρα.  
Και μες στην τέχνη πάλι, ξεκουράζομαι απ' τη δούλεψή της.

### ΙΩΝΙΚΟΝ

Γιατί τα σπάσαμε τ' αγάλματά των,  
γιατί τους διώξαμε απ' τους ναούς των,  
διόλου δεν πέθαναν γι' αυτό οι θεοί.  
Ω γη της Ιωνίας, σένα αγαπούν ακόμη,  
σένα οι ψυχές των ενθυμούνται ακόμη.  
Σαν ξημερώνει επάνω σου πρωί αυγουστιάτικο  
την ατμοσφαίρα σου περνά σφρίγος απ' τη ζωή των·  
και κάποτ' αιθερία εφηβική μορφή,  
αόριστη, με διάβα γρήγορο,  
επάνω από τους λόγους σου περνά.

## ΕΝ ΤΩ ΜΗΝΙ ΑΘΥΡ

Με δυσκολιά διαβάζω στην πέτρα την αρχαία.  
"Κύ[ρ]ιε Ιησού Χριστέ". Ένα "Ψυ[χ]ήν" διακρίνω.  
"Εν τω μη[νί] Αθύρ" "Ο Λεύκιο[ς] ε[κ]οιμήθη".  
Στη μνεία της ηλικίας "Εβί[ω]σεν ετών"  
το Κάππα Ζήτα δείχνει που νέος εκοιμήθη.  
Μεσ στα φθαρμένα βλέπω "Αυτό[ν] ... Αλεξανδρέα".  
Μετά έχει τρεις γραμμές πολύ ακρωτηριασμένες:  
μα κάτι λέξεις βγάζω - σαν "δ[ί]α]κρυα ημών", "οδύνην",  
κατόπιν πάλι "δάκρυα", και "[ημ]ίν τοις [φ]ίλοις πένθος".  
Με φαίνεται που ο Λεύκιος μέγας θ' αγαπήθη.  
Εν τω μηνί Αθύρ ο Λεύκιος εκοιμήθη.

## ΤΟ 31π.Χ. ΣΤΗΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

Απ' τη μικρή του, στα περίχωρα πλησίον, κόμη,  
και σκονισμένος από το ταξίδι ακόμη

έφθασεν ο πραγματευτής. Καί "Λίβανον!" και "Κόμμι!"  
"Άριστον Έλαιον!" "Άρωμα για την κόμη!"

στους δρόμους διαλαλεί. Αλλ' η μεγάλη οχλοβοή,  
κ' οι μουσικές, κ' οι παρελάσεις πού αφήνουν ν' ακουσθεί.

Το πλήθος τον σκουντά, τον σέρνει, τον βροντά.  
Κι όταν πια τέλεια σαστισμένος, Τι είναι η τρέλλα αυτή; ρω-  
τά,

ένας του ρίχνει κι αυτού την γιγαντιαία ψευτιά  
του παλατιού - που στην Ελλάδα ο Αντώνιος νικά.

## ΗΓΕΜΩΝ ΕΚ ΔΥΤΙΚΗΣ ΛΙΒΥΗΣ

Άρσε γενικώς στην Αλεξάνδρεια,  
τες δέκα μέρες που διέμεινε αυτού,  
ο ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης  
Αριστομένης, υιός του Μενελάου.  
Ως τ' όνομά του, κ' η περιβολή, κοσμίως, ελληνική.  
Δεχόταν ευχαρίστως τες τιμές, αλλά  
δεν τες επιζητούσεν· ήταν μετριόφρων.  
Αγόραζε βιβλία ελληνικά,  
ιδίως ιστορικά και φιλοσοφικά.  
Προ πάντων δε άνθρωπος λιγομίλητος.  
Θάταν βαθύς στες σκέψεις, διεδίδετο,  
κ' οι τέτοιοι τόχουν φυσικό μα νη μιλούν πολλά.

Μήτε βαθύς στες σκέψεις ήταν, μήτε τίποτε.  
Ένας τυχαίος, αστείος άνθρωπος.

Πήρε όνομα ελληνικό, ντύθηκε σαν τους Έλληνας,  
έμαθ' επάνω, κάτω σαν τους Έλληνας να φέρεται·  
κ' έτρεμεν η ψυχή του μη τυχόν  
χαλάσει την καλούτσικην εντύπωση  
μιλώντας με βαρβαρισμούς δεινούς τα ελληνικά,  
κ' οι Αλεξανδρινοί τον πάρουν στο ψιλό,  
ως είναι το συνήθειο τους, οι απαίσιοι.

Γι' αυτό και περιορίζονταν σε λίγες λέξεις,  
προσέχοντας με δέος τες κλίσεις και την προφορά·  
κ' έπληττεν ουκ ολίγον έχοντας  
κουβέντες στοιβαγμένες μέσα του.

## 7. ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ

Ο ΑΛΛΑΦΡΟΪΣΚΙΩΤΟΣ (απόσπ.)

Ύπνος ιερός, λονταρίσιος,  
του γυρισμού, στη μεγάλη  
της αμμουδιάς απλωσιά.  
Στην καρδιά μου  
τα βλέφαρά μου κλεισμένα·  
και λάμπει, ωσάν ήλιος, βαθιά μου...

Βοή του πελάου πλημμυρίζει  
τις φλέβες μου·  
απάνω μου τρίζει  
σα μυλολίθαρο ο ήλιος·  
γεμάτες χτυπάει τις φτερούγες ο αγέρας·  
αγκομαχάει το άφαντο αξόνι.  
Δε μου ακούγεται η τρίσβαθη ανάσα.  
Γαληνεύει, ως στον άμμο, βαθιά μου  
και απλώνεται η θάλασσα πάσα.  
Σε ψηλοθόλωτο κύμα  
την υψώνει το απέραντο χάδι·  
ποτίζουν τα σπλάχνα  
τα ολόδροσα φύκια,  
ραντίζει τα διάφωτη η άχνα  
του αφρού που ξεσπάει στα χαλίκια·  
πέρα σβήνει το σύφυλλο βούισμα  
οπού ξέχειλο αχούν τα τζιτζίκια.

Μια βοή φτάνει απόμακρα·  
και άξαφνα,  
σαν πανί το σκαρμό που έχει φύγει,  
χτυπάει· είν' ο αγέρας που σίμωσε,  
είν' ο ήλιος που δει μπρος στα μάτια μου  
- και ο αγνός οχι ξένα τα βλέφαρα  
στην υπέρλευκη όψη του ανοίγει.

Πετιώμαι απάνω. Η αλαφρότη μου  
είναι ίσια με τη δύναμή μου.  
Λάμπει το μέτωπό μου ολόδροσο,  
στο βασίλειμα σειέται ανοιξιάτικο  
βαθιά το κορμί μου.  
Βλέπω γύρα. Το Ιόνιο,  
και η ελεύτερη γη μου!

### ΤΟ ΠΡΩΤΟΒΡΟΧΙ

Σκυμμένοι από το παραθύρι...  
Και του προσώπου μας οι γύροι  
η ίδια μας ήτανε ψυχή.  
Η συννεφιά, χλωμή σα θειάφι,  
θάμπωνε αμπέλι και χωράφι·  
ο αγέρας μέσ' από τα δέντρα  
με κρύφια βούιζε ταραχή·  
η χελιδόνα, με τα στήθη,  
γοργή, στη χλόη μπρος-πίσω εχύθη·  
κι άξαφνα βρόντησε, και λύθη  
κρουνός, χορεύοντά' η βροχή!  
Η σκόνη πήρε ανάερο δρόμο...  
Κ' εμείς, στων ρουθουνιάν τον τρόμο,  
στη χωματίλα τη βαριά  
τα χείλα ανοίξαμε, σα βρύση  
τα σπλάχνα να μπει να ποτίσει  
(όλη είχαν η βροχή ραντίσει  
τη διψασμένη μας θωριά,  
σαν την ελιά και σαν το φλόμο)·  
κι ο ένας στ' αλλουνού τον ώμο  
ρωτάαμε: "Τ' είναι πόχει σκίσει  
τον αέρα μύρο, όμοιο μελίσει;  
Απ' τον πευκιά το κουκουνάρι,  
ο βάρσαμος ή το θυμάρι,  
η αφάνα ή η αλυγαριά;"  
Κι άχνισα - τόσα ήταν τα μύρα -



άχνισα κ' έγινα όμοια λύρα,  
που χάιδευ' η άσωτη πνοή...  
Μου γιόμισ' ο ουρανίσκος γλύκα·  
κι ως τη ματιά σου ξαναβρήκα,  
όλο μου το αίμα ήταν βοή!...  
Κ' έσκυψ' απάνω απ' τ' αμπέλι  
που εσειόνταν σύφυλλο, το μέλι  
και τ' άνθι ακέριο να του πιω·  
- βαριά τσαμπιά και οι λογισμοί μου,  
- βάττοι βαθιοί οι ανασασμοί μου -  
κι όπως ανάσαινα, απ' τα μύρα  
δεν μπόρεια να διαλέξω ποιο!  
Μα όλα τα μάζεψα, τα πήρα,  
κα τά 'πια, ωςάν από τη μοίρα  
λύπη απροσδόκητη ή χαρά.  
Τά 'πια· κι ως σ' άγγιξα τη ζώνη,  
το αίμα μ ου γίνηκεν αηδόνη,  
κι ως τα πολύτρεχα νερά!...

#### Η ΜΑΝΑ ΤΟΥ ΝΤΑΝΤΕ

Η Φλωρεντία σα ν' άδειασε της φάνη μες στον ύπνο της,  
το χάραμα ως αρχίζει,  
κι από τις φιλενάδες της μακριά τους δρόμους μοναχή  
να σιγοσεργιανίζει...

Το νυφικό της φόρεμα φορώντας το μεταξωτό,  
τα πέπλα τα κρινάτα,  
τα σταυροδρόμια γύριζε, και στ' όνειρο τής φάνταζε  
καινούρια η κάθε στράτα...

Κι από τους λόφους πόλουζεν αχνό ανοιξιάτικο αυγινό,  
σα μακρινά μελίσσια  
αργόηχα τα καμπαναριά ξεψυχισμένα αχούσανε  
βαθιά στα ερημοκλήσια...

Και ξάφνου, σα να βρέθηκε σε περιβόλι ανάμεσα,  
μέσα στον άσπρο αέρα,  
ντυμένο στα νυφιάτικα, με νεραντζιές και με μηλιές  
γεμάτο πέρα ως πέρα...

Κι όπως τη σέρναν οι ευωδιές, ένα ψηλό δαφνόδεντρο  
της φάνη να ζυγώνει,  
που στην κορφή του ανέβαινε, σκαλί πηδώντας το σκαλί  
απάνου, ένα παγόνη·

κ' εκείνο λύγαε στό 'να και στ' άλλο το κλαδί  
δαφνόκουτα γεμάτο,  
κ' ένα έτρωγε, ένα τό 'παιρνε κι από τον κλώνο τό 'ριχνε  
γοργό στο χρώμα κάτω...

Την κεντημένη της ποδιά εσήκωσεν αθέλητα  
στον ίσκιο, μαγεμένη,  
και να· σε λίγο εβάραινε απ' τα σγουρά δαφνόκουτα  
μπροστά της φορτωμένη.

Απ' της αυγής τον κάματο έτσι αναπαύτη μια στιγμή  
μες σε δροσάτο νέφος·  
και γύρα οι φιλενάδες της απ' το κρεβάτι, επρόσμεναν  
για να δεχτούν το βρέφος!...

ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ (4 απόσπ.)

Καθώς θαμπό στο διάστημα το πρωτοβρόχι ως πέφτει,  
απλώνοντάς μας την ψυχήν αθόλωτο καθρέφτη,

κι ως νέφη σ' ανεκύμαντο πλατιού πελάου κρουστάλλι,  
λιτανευτά η μια θύμηση ακολουθάει την άλλη,

με ζώνει τώρα ολούθενε, στην πλάση, παρουσία,  
κρυφή δροσιά, γλυκιά ευωδιά, βαθιά σιγή αμβροσία!

Βουβή η ψυχή μου και σκορπά, σαν το χυμένο μύρο,  
στα σιωπηλά, στα μυστικά διαστήματα τριγύρω...

Α! σε ποιο χόμα, γνώριμον από παιδί, γυρίζω,  
που δίχως χνάρι χαίρομαι, δίχως αφή γνωρίζω;

Της γης ανάστημα φτωχό, τάχα κοιτάν εμένα  
τα μύρια μάτια της νυχτός, απάνω μου στημένα,

κι ως πέτεται στο σύντροφο γοργό το περιστέρι,  
φτερώνει ο νους, ακοίμητος, από 'να σ' άλλο αστέρι;

Ποιός είμαι; πούθε αγάλλομαι τ' ανείδω φως στα σκότη,  
κ' έχει η καρδιά μου μέσα της του κεραυνού τη νιότη;

#### ΣΤ' ΟΣΙΟΥ ΛΟΥΚΑ ΤΟ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙ

Στ' Οσίου Λουκά το μοναστήρι, απ' όσες  
γυναίκες του Στειριού συμμαζευτήκαν  
τον Επιτάφιο να στολίσουν, κι όσες  
μοιρολογήτρες ώσμε του Μεγάλου  
Σαββάτου το ξημέρωμα αγρυπνήσαν,  
ποιά να στοχάστη - έτσι γλυκά θρηνούσαν -  
πως, κάτω απ' τους ανθούς, τ' ολόαχνο σμάλτο  
του πεθαμένου του Άδωνη ήταν σάρκα  
που πόνησε βαθιά;

Γιατί κι ο πόνος  
στα ρόδα μέσα, κι ο Επιτάφιος Θρήνος,  
κ' οι αναπνοές της άνοιξης που μπαίνουν  
απ' του ναού τη θύρα, αναφτερώναν  
το νου τους στης Ανάστασης το θάμα,  
και του Χριστού οι πληγές σαν ανεμώνες  
τους φάνταζαν στα χέρια και στα πόδια,  
τι πολλά τον σκεπάζανε λουλούδια  
που έτσι τρανά, έτσι βαθιά ευωδούσαν!  
Αλλά το βράδυ το ίδιο του Σαββάτου,  
την ώρα π' απ' την Άγια Πύλη το ένα  
κερί προσάναψε όλα τ' άλλα ως κάτω,  
κι απ' τ' Άγιο Βήμα σάμπως κύμα απλώθη  
το φως ώσμε την ξάπορτα, όλοι κι όλες  
ανατρίχιάζαν π' άκουσαν στη μέση

απ' τα "Χριστός Ανέστη" μιαν αφνίδα  
φωνή να σκούξει: "Γιώργαινα, ο Βαγγέλης!"

Και νά· ο λεβέντης του χωριού, ο Βαγγέλης,  
των κοριτσιών το λάμπασμα, ο Βαγγέλης  
που τον λόγιαζαν όλοι για χαμένο  
στον πόλεμο· και στέκονταν ολόρτος  
στης εκκλησιάς τη θύρα, με ποδάρι  
ξύλινο, και δε διάβαινε τη θύρα  
της εκκλησιάς, τι τον κοιτάζαν όλοι  
με τα κεριά στο χέρι, τον κοιτάζαν  
το χορευτή που τράνταζε τ' αλώνι  
του Στειριού, μια στην όψη, μια στο πόδι,  
που ως να το κάρφωσε ήταν στο κατόφλι  
της θύρας, και δεν έμπαινε πιο μέσα!

Και τότε - μάρτυράς μου νά 'ναι ο στίχος,  
ο απλός κι αληθινός ετούτος στίχος -  
απ' το στασίδι πού 'μωνα στημένος  
ξαντίκρισα τη μάνα, απ' το κεφάλι  
πετώντας το μαντίλι, να χιμήξει  
σκυφτή και ν' αγκαλιάσει το ποδάρι,  
το ξύλινο ποδάρι του στρατιώτη,  
- έτσι όπως το είδα ο στίχος μου το γράφει,  
ο απλός κι αληθινός ετούτος στίχος -,  
και να σύρει απ' τα βάθη της καρδιάς της  
ένα σκούξιμο: "Μάτια μου... Βαγγέλη!"

Κι ακόμα - μάρτυράς μου νά 'ναι ο στίχος,  
ο απλός κι αληθινός ετούτος στίχος -,  
ξοπίσωθε της, όσες μαζευτήκαν  
από το βράδυ της Μεγάλης Πέφτης,  
νανουριστά, θαμπά για να θρηνήσουν  
τον πεθαμένον Άδωνη, κρυμμένο  
μες στα λουλούδια, τώρα να ξεσπάσουν  
μαζί την αξεθύμαστη του τρόμου  
κραυγή που, ως το στασίδι μου κρατιόμου,  
ένα πέπλος μου σκέπασε τα μάτια!...

## 8. ΚΩΣΤΑΣ ΒΑΡΝΑΛΗΣ

### Η ΜΑΝΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

Πώς οι δρόμοι ευωδάνε με βάγια στρωμένοι,  
ηλιοπάτητοι δρόμοι και γύρο μπαζέδες!  
Η χαρά της γιορτής όλο πότερο αξαίνει  
και μακριάθε βογγάει και μακριάθε ανεβαίνει.

Τη χαρά σου, Λαοθάλασσα, κύμα το κύμα,  
των αλλώνε τα μίση καιρό τήνε θρέφαν  
κι αν η μάβρη σου κάκητα δίψαε το κρίμα,  
νά που βρήκε το θύμα της, άκακο θύμα!

Α! πώς είχα σα μάνα κ' εγώ λαχταρήσει  
(ήταν όνειρο κ' έμεινε, άχνα και πάει)  
σαν και τ' άλλα σου αδέρφια να σ' είχα γεννήσει  
κι από δόξεσ αλάργα κι αλάργ' από μίση!

Ένα κόκκινο σπίτι σ' αβλή με πηγάδι...  
και μια δράνα γιομάτη τσαμπιά κεχριμπάρι...  
νοικοκύρης καλός να γυρνάς κάθε βράδι,  
το χρυσό, σιγαλό και γλυκό σαν το λάδι.

Κι αμ' ανοίγεις την πόρτα με πριόνια στο χέρι,  
με τα ρούχα γεμάτα ψιλό ροκανίδι,  
(άσπρα γένια, άσπρα χέρια) η συμβία περιστέρι  
ν' ανασαίνει βαθιά τ' όλο κέδρον αγέρι.

Κι αφού λίγο σταθείς και το σπίτι γεμίσει  
τον καλό σου τον ήσκιο, Πατέρα κι Αφέντη,  
η ακριβή σου να βγάνει νερό να σου χύσει,  
ο ανυπόμονος δείπνος με γέλια ν' αρχίσει.

Κι ο κατόχρονος θάνατος θά φτανε μέλι  
και πολλή φύτρα θά 'φηνες τέκνα και αγγόνια  
καθενού και κοπάδι, χωράφι κι αμπέλι,  
τ' αργαστήρι εκείνου, που την τέχνη σου θέλει.

Κατεβάζω στα μάτια τη μάβρην ομπόλια,  
για να πάψει κι ο νους με τα μάτια να βλέπει...  
Ξεφαντώνουν τ' αηδόνια στα γύρο περβόλια,  
λειμονιάς σε κυκλώνει λεπτή μοσκοβόλια...

Φέβγεις πάνου στην άνοιξη, γιε μου καλέ μου,  
Άνοιξή μου γλυκιά, γυρισμό που δεν έχεις.  
Η ομορφιά σου βασίλεψε κίτρινη, γιε μου,  
δε μιλάς, δεν κοιτάς, πώς μαδιέμαι, γλυκιέ μου!

Καθώς κλαίει, σαν της παίρνουν το τέκνο, η δαμάλα,  
ξεφωνίζω και νόημα δεν έχουν τα λόγια.  
Στύλωσέ μου τα δυο σου τα μάτια μεγάλα:  
τρέχουν αίμα τ' αστήθια, που βύζαζες γάλα.

Πώς αδύναμη στάθηκε τόσο η καρδιά σου  
στα λαμπρά Γεροσόλυμα Καίσαρας νά μπεις!  
Αν τα πλήθη αλαλάζανε ξώφρενα (αλιά σου!)  
δεν ήξεραν ακόμα ούτε ποιο τ' όνομά σου!

Κει στο πλάγι δαγκάναν οι οχτροί σου τα χείλη...  
Δολερά ξεσηκώνανε τ' άγνωμα πλήθη  
κι όσο ο γήλιος να πέσει και νά ρθει το δέιλι  
το σταβρό σου κάρφωσαν οι οχτροί σου κ' οι φίλοι.

Μα γιατί να σταθείς να σε πιάσουν! Κι ακόμα,  
σα ρωτήσανε: "Ποιος ο Χριστός;" τί πες "Να με"!  
Αχ! δεν ξέρει, τι λέει το πικρό μου στόμα!  
Τριάντα χρόνια παιδί μου δε σ' έμαθ' ακόμα!

#### ΠΡΟΛΟΓΟΣ (ΣΚΛΑΒΟΙ ΠΟΛΙΟΡΚΗΜΕΝΟΙ)

Πάλι μεθυσμένος είσαι, δυόμιση ωρα της νυχτός.  
Κι αν τα γόνατά σου τρέμαν, εκρατιόσουνα στητός  
μπρος στο κάθε τραπεζάκι. - "Γεια σου, Κωνσταντή βαρ-  
βάτε"!

- Καλησπερούδια αφεντικά, πως τα καλοπερνάτε;

Ένας σου δινε ποτήρι κι άλλος σου δινεν ελιά.  
Έτσι πέρασες γραμμή της γειτονιάς τα καπηλιά.  
Κι αν σε πείραξε κανένας, - αχ, εκείνος ο Τριβέλας! -

έκανες, πως δεν ένιωθες και πάντα εγλυκογέλας.

Χτες και σήμερα ίδια κι όμοια, χρόνια μπρος, χρόνια μετά...  
Η ύπαρξή σου σε σκοτάδια όλο πηχτότερα βουτά.  
Τάχα η θέλησή σου λίγη, τάχα ο πόνος σου μεγάλος;

Αχ, πού σαι, νιότη, πού δειχνες, πως θα γινόμουν άλλος!

#### ΟΡΕΣΤΗΣ

Σέλινα τα μαλλιά σου μυρωμένα,  
λύσε τα να φανείς, ως είσαι, ωραίος  
και διώξε από το νου σου πια το χρέος  
του μεγάλου χρησμού, μια και κανένα

τρόπο δεν έχεις άλλονε! Και μ' ένα  
χαμόγελον ιδές πως σ' έφερ' έως  
στου Άργους την πύλη ο δρόμος σου ο μοιραίος  
το σπλάχνο ν' αφανίσεις που σ' εγέννα.

Κανείς δε σε θυμάτ' εδώ. Κ' εσύ όμοια  
τον εαυτό σου ξέχανέ τον κι άμε  
στης χρυσής πολιτείας τα σταβροδρόμια

και το έργο σου σα να ταν άλλος κάμε.  
Έτσι κι αλλιώς θα παίρνει σε από πίσου  
για το αίμα της μητρός σου για η ντροπή σου.

## ΟΙ ΜΟΙΡΑΙΟΙ

Μες την υπόγεια την ταβέρνα,  
μες σε καπνούς και σε βρισές  
(απάνω στρίγγλιζε η λατέρνα)  
ολ' η παρέα πίναμ' εψές-  
εψές, σαν όλα τα βραδάκια,  
να πάνε κάτου τα φαρμάκια.

Σφιγγόταν ένας πλάι στον άλλο  
και κάπου εφτυούσε καταγής.  
Ω! πόσο βάσανο μεγάλο  
το βάσανο είναι της ζωής!  
Όσο κι ο νους να τυραννιέται,  
άσπρην ημέρα δε θυμιέται.

Ήλιε και θάλασσα γαλάζα  
και βάθος τ' άσωτ' ουρανού!  
Ω! της αβγής κροκάτη γάζα,  
γαρούφαλα του δειλινού,  
λάμπετε, σβήνετε μακριά μας,  
χωρίς να μπειτε στην καρδιά μας!

Του ενού ο πατέρας χρόνια δέκα  
παράλυτος, ίδιο στοιχειό·  
τ' άλλου κοντόμερ' η γυναίκα  
στο σπίτι λιώνει από χτικιό·  
στο Παλαμήδι ο γιός του Μάζη  
κ' η κόρη του Γιαβή στο Γκάζι.

- Φταίει το ζαβό το ριζικό μας!  
- Φταίει ο Θεός που μας μισεί!  
- Φταίει το κεφάλι το κακό μας!  
- Φταίει πρώτ' απ' όλα το κρασί!  
Ποιος φταίει; Ποιος φταίει; Κανένα στόμα  
δεν τό βρε και δεν τό πε ακόμα...



Έτσι στη σκοτεινή ταβέρνα  
πίνουμε πάντα μας σκυφοί.  
Σαν τα σκουλήκια, κάθε φτέρνα  
όπου μας έβρει μας πατεί.  
Δειλοί, μοιραίοι κι άβουλοι αντάμα,  
προσμένουμε, ίσως, κάποιο θάμα!

#### ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΣΟΥ

Στη ζήση αυτή που τη μισούμε,  
στη γης αυτή που μας μισεί,  
κι όσο να πούμε δε σε σβηούμε,  
πόνε μικρέ και πόνε αγύ,  
που μας κρατάς και σε κρατούμε.

σ' αφτήν τη μαύρη γης καί ζήση,  
που περπατούσαμε τυφλά  
κι ανθός για μας δεν είχε ανθίσει  
κι ούτε σε δέντρον αφηλά  
κρυμμένο αηδόνι κελαηδήσει,

ήρθες Εσύ μιν άγιαν ώρα,  
ώραμα θείο και ξαφνικό,  
και γέμισε ήλιο ανθόν, οπώρα,  
κελαηδισμόν παθητικόν  
όλ' η καρδιά μας, όλ' η χώρα.

Αχ! τόσο λίγο να βαστάξει  
τούτ' η γιορτή κ' η Πασκαλιά!...  
Έφυγες κ' έχουμε ρημάξει  
ξανά και πάλ' η Πασκαλιά  
γιατ' έτσι λίγο να βαστάξει!

## 9. Κ.Γ. ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ

### ΚΡΙΤΙΚΗ

Δεν είναι πια τραγούδι αυτό, δεν είναι αγχος ανθρώπινος. Ακούγεται να φτάνει σαν τελευταία κραυγή, στα βάθη της νυκτός, κάποιου πόχει πεθάνει.

### [ΕΙΜΑΣΤΕ ΚΑΤΙ...]

Είμαστε κάτι ξεχαρβαλωμένες  
κιθάρες. Ο άνεμος όταν περνάει,  
στίχους, ήχους παράφρονους ξυπνάει  
στις χορδές που κρέμονται σαν καδένες.

Είμαστε κάτι απίστευτες αντένες.  
Υψώνονται σα δάχτυλα στα χάη,  
στην κορυφή τους τ' άπειρο αντηχάει,  
μα γρήγορα θα πέσουνε σπασμένες.

Είμαστε κάτι διάχυτες αισθήσεις,  
χωρίς ελπίδα να συγκεντρωθούμε.  
Στα νεύρα μας μπερδεύεται όλη η φύσις.

Στο σώμα, στην ενθύμηση πονούμε.  
Μας διώχνουνε τα πράγματα, κι η ποίησις  
είναι το καταφύγιο που φθονούμε.

### ΕΜΒΑΤΗΡΙΟ ΠΕΝΘΙΜΟ ΚΑΙ ΚΑΤΑΚΟΡΥΦΟ

Στο ταβάνι βλέπω τους γύψους.  
Μαϊάνδροι στο χορό τους με τραβάνε.  
Η ευτυχία μου, σκέπτομαι, θά 'ναι  
ζήτημα ύψους.

Σύμβολα ζωής υπερτέρας,  
ρόδα αναλλοίωτα, μετουσιωμένα,  
λευκές άκανθες ολόγυρα σ' ένα  
Αμάλεθιο κέρας.

(Ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος,  
πόσο αργά δέχομαι το δίδαγμά σου!)  
Όνειρο ανάγλυφο, θα 'ρθώ κοντά σου  
κατακορύφως.

Οι ορίζοντες θα μ' έχουν πνίξει.  
Σ' όλα τα κλίματα, σ' όλα τα πλάτη,  
αγώνες για το ψομί και το αλάτι,  
έρωτες, πλήξη.

Α! πρέπει τώρα να φορέσω  
τ' ωραίο εκείνο γύψινο στεφάνι.  
Έτσι, με πλαίσιο γύρω το ταβάνι,  
πολύ θ' αρέσω.

## ΔΙΚΑΙΩΣΙΣ

Τότε λοιπόν αδέσποτο θ' αφήσω  
να βουίζει το Τραγούδι απάνωθέ μου.  
Τα χάχανα του κόσμου, και του ανέμου  
το σφύριγμα, θα του κρατούν τον ίσο.

Θα ξαπλωθώ, τα μάτια μου θα κλείσω,  
και ο ίδιος θα γελώ καθώς ποτέ μου.  
"Καληνύχτα, το φως χαιρέτισέ μου"  
θα πω στον τελευταίο που θ' αντικρίσω.

Όταν αργά θα παίρνουμε το δρόμο,  
η παρουσία μου κάπως θα βαραίνει  
- πρώτη φορά - σε τέσσερων τον ώμο.

Ύστερα, και του βίου μου την προσπάθεια  
αμείβοντας, το φυτόρι θα με ραίνει  
ωραία-ωραία με χώμα και με αγκάθια.

## ΠΡΕΒΕΖΑ

Θάνατος είναι οι κάργες που χτυπιούνται  
στους μαύρους τοίχους και στα κεραμίδια,  
θάνατος οι γυναίκες που αγαπιούνται  
καθώς να καθαρίζουνε κρεμμύδια.  
Θάνατος οι λεροί, ασήμαντοι δρόμοι  
με τα λαμπρά, μεγάλα ονόματά τους,  
ο ελαιώνας, γύρω η θάλασσα, κι ακόμη  
ο ήλιος, θάνατος μεσα στους θανάτους.

Θάνατος ο αστυνόμος που διπλώνει,  
για να ζυγίσει, μια "ελλιπή" μερίδα,  
θάνατος τα ζουμπούλια στο μπαλκόνι  
κι ο δάσκαλος με την εφημερίδα.

Βάσις, Φρουρά, Εξηκονταρχία Πρεβέζης.  
Την Κυριακή θ' ακούσουμε τη μπάντα.  
Επήρα ένα βιβλιάριο Τραπέζης,  
πρώτη κατάθεσις δραχμαί τριάντα.

Περπατώντας αργά στην προκυμαία,  
"υπάρχω;" λες, κι ύστερα: "δεν υπάρχεις!"  
Φτάνει το πλοίο. Υψωμένη σημαία.  
Ίσως έρχεται ο κύριος Νομάρχης.

Αν τουλάχιστον, μέσα στους ανθρώπους  
αυτούς, ένας επέθαινε από αηδία...  
Σιωπηλοί, θλιμμένοι, με σεμονύς τρόπους,  
θα διασκεδάζαμε όλοι στην κηδεία.

## 10. ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΡΑΝΤΑΡΗΣ

### ΠΑΛΙ Ο ΟΥΡΑΝΟΣ ΑΝΟΙΓΕΙ ΕΔΩ ΤΗΝ ΠΥΛΗ

Πάλι ο ουρανός ανοίγει εδώ την πύλη  
Πάλι σηκώνει τη σημαία  
Εμείς μπαίνουμε χωρίς φόβο  
Τα μάτια τα πουλιά μαζί μας μπαίνουν  
Αστράφτει η πολιτεία, αστράφτει ο νους μας  
Η φαντασία τους κήπους πλημμυράει  
Είναι παιδιά που στέκονται στις βρύσες  
Κορυδαλλοί στους όρθρους ακουμπάνε  
Στις λεμονιές άγγελοι χορτάτοι  
Είναι αηδόνια που παντού ξυπνάνε  
Φλογέρες παίζουν, έντομα βουίζουν  
Είναι τραγούδια, η στάχτη των νεκρών  
Και οι νεκροί κάπου αναγεννιούνται πάλι  
Ολούθε μάς μαζεύει ο Θεός  
Έχουμε χέρια καθαρά και πάμε.

### Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

Ο θάνατος  
Πιο ελαφρός κι από ένα φτερό  
Έδειξε τον ήλιο  
Και είπε στον εαυτό του  
Πηγαίνέ με απάνω  
Να πεθάνω εκεί  
Ανάμεσα στ' αρώματα των λουλουδιών  
Που φαίνεται δε σβήνουν  
Και με τον πράσινο κισσό της μοίρας  
Παντοτινά να λούζομαι  
Στο βλέμμα ενός ανθρώπου.

## ΕΜΒΑΤΗΡΙΟΝ

Έλεος στα περιστέρια και στην ψυχή μας!

Το επίσημο έργο μην ταράξει η φωνή  
Της θάλασσας, η χαρά του έρωτα·  
Θα σβήσουμε από τη μνήμη το θάνατο  
Απ' τις εικόνες την ανυπαρξία,  
Ελεύθεροι και καθαροί, μεταρσιωμένοι  
Σαν να μην είχαμε πονέσει,  
Θα πατήσουμε πάνω στα δάκρυα  
Και στη χυμένη ματαιοδοξία

Ακολουθώντας την ιερή μας ορμή  
Όπως σκιρτάει...

## ΔΕΝ ΚΑΤΑΛΑΒΑΙΝΩ ΤΙΠΟΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ

Δεν καταλαβαίνω τίποτα από τη ζωή, από αγάπη,  
είμαι, ένας τενεκές των σκουπιδιών. Χωρίς περι-  
φράσεις. Θα ήθελα να βάλω φωτιά στον εαυτό μου,  
για να δω αν λάμπω. Ό,τι είπα καλό, δεν μου α-  
νήκει. Αν έπραξα τίποτα καλό (αλλά φοβάμαι πως  
τίποτα δεν έπραξα καλό) κι αυτό δεν μου ανήκει.  
Τίποτα δεν μου ανήκει. Και δεν έχω πια καμία  
όρεξη. Παρά να βρώ έναν άνθρωπο τόσο καλό, που  
να κάνει ένα θαύμα, να με βοηθήσει να βγω έξω  
απ' τον εαυτό μου, ο αγέρας να με καθαρίσει, να  
ξεχάσω το χτες.  
Να χαιρετήσω όλους τους φίλους, όλες τις γυ-  
ναίκες, που μοιάζουν με σκουπίδια· να βρω άλλους  
φίλους, άλλες γυναίκες· ν' αποκτήσω πια την εμπι-  
στοσύνη που λαχτάρησα.

## ΔΕΝ ΕΙΜΑΣΤΕ ΠΟΙΗΤΕΣ

Δεν είμαστε ποιητές σημαίνει φεύγουμε  
Σημαίνει εγκαταλείπουμε τον αγώνα  
Παρατάμε τη χαρά στους ανίδεους  
Τις γυναίκες στα φιλιά του ανέμου  
Και στη σκόνη του καιρού  
Σημαίνει πως φοβούμαστε·  
Και η ζωή μας έγινε ξένη  
Ο θάνατος βραχνάς.

