

ANNA MARINA ΚΑΤΣΙΓΙΑΝΝΗ

Ἡ σχεδία τοῦ λόγου

Μελέτες γιὰ τὴν κινητικότητα
τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων



GUTENBERG

Η ΣΧΕΔΙΑ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ

Άννα Μαρίνα Κατσιγιάννη

Η ΣΧΕΔΙΑ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ

Μελέτες για τήν κινητικότητα
τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων



GUTENBERG

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<i>Εἰσαγωγή</i>	13
-----------------------	----

I. ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΙ ΥΒΡΙΔΙΣΜΟΙ – Η ΣΥΝΑΙΡΕΣΗ ΤΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

1. Ἡ μυθοποίηση τῆς Ρωσίας καὶ ὁ συγχρονισμὸς τῶν τεχνῶν στὸ «Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ» τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρίκου	33
2. Εὐτοπία (;) καὶ προσωπικὴ μυθολογία: Διακαλλιτεχνικὴ μείξη καὶ ἀνακατασκευὴ τῆς παράδοσης στὸ Ἔς-Ἔς-Ἔς-Ἐρ Ρωσία τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρίκου	55
3. Νεοελληνικὸς «Βαγνερισμὸς». Ὁ Βάγκνερ στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία καὶ κριτικὴ: «θέματα γιὰ ζετύλιγμα»	75
4. Ὁ Βάγκνερ στὸ πρῶμο ἀφηγηματικὸ ἔργο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη	84

II. ΟΥΦΕΙΣ ΤΟΥ ΛΥΡΙΣΜΟΥ – ΜΟΥΣΑ ΠΕΖΟΜΟΡΦΗ

5. Ὁ Παλαμάς καὶ ἡ πεζόμορφη ποίηση	103
6. Πτυχές τοῦ καβαφικοῦ μοντερνισμοῦ: Τὰ “ἀποσιωπημένα” πεζὰ ποιήματα	118
7. Ἡ διαμόρφωση μιᾶς νέας ποιητικῆς συνείδησης στὴν Ἑλλάδα. Μεταφράσεις ἔμμετρων (ἢ πεζοποιητικῶν) ἔργων σὲ πεζὸ κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα	135

8. Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην έλληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα 156

III. ΕΚΛΕΚΤΙΚΕΣ ΣΥΓΓΕΝΕΙΕΣ

9. Άγγελος Σικελιανός και Μωρίς ντε Γκερέν 191
10. Άγγελος Σικελιανός και Πάολ Κλωντέλ 201
11. Νίκος Νικολαΐδης και Όσκαρ Ουάιλντ: Συγκλίσεις, ώσμώσεις και αποκλίσεις στο πλαίσιο του βικτωριανού αισθητισμού 215
12. Μεταπλάσεις του αρχαίου μύθου: Ό Ίκαρος στη νεοελληνική ποίηση 228

IV. ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ. ΤΟΠΟΙ ΤΗΣ ΔΙΧΟΤΟΜΗΣΗΣ ΚΑΙ ΓΕΦΥΡΕΣ ΤΗΣ ΓΡΑΦΗΣ

13. Βαλκανικές γραφές: Αϊμος. Άνθολογία Βαλκανικής Ποίησης. Μυθιστορία και κοινό μνημονικό φορτίο 247
14. Ρευστές ταυτότητες: Πατρίδες και γλώσσες στη βαλκανική και την τουρκοκυπριακή γραφή 269
15. Ό ανάδυση μιās ύβριδικής πολιτισμικής ταυτότητας: Ό τουρκοκυπριακή γραφή 290
16. Χωρίς να κοιτάς τό χάρτη: Γεωγραφίες τής μνήμης και ή ρητορική τής διχοτόμησης στην τουρκοκυπριακή ποίηση 302

V. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΟΙΗΤΙΚΗ: ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΤΡΕΛΑ

17. Τό γένος των Λοξών: Τρέλα και μανία στο έργο του Κωστή Παλαμά 309

18. <i>μὲ ραϊσμένα μας τὰ κρύσταλλα τοῦ νοῦ μας...:</i> <i>Ἀπὸ τὸ “τζάζ τοῦ Εὐρίπου” σὲ μιὰ τζάζ ἐποχὴ.</i> <i>Ἐκφάνσεις τῆς κρίσης στὸ ποιητικὸ ἔργο τοῦ Γιάννη</i> <i>Σκαρίμπα</i>	328
<i>Πρῶτες παρουσιάσεις τῶν μελετῶν</i>	345
<i>Ἐδρετήριο κυρίων ὀνομάτων</i>	349

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Γυμναστική τοῦ βλέμματος

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ γυμνάζεται καθημερινά στην παρατήρηση και την ἰχνηλάτηση τοῦ συμπαντικοῦ ἐπιστητοῦ —όρατοῦ και ἀοράτου κόσμου— μέ τὰ σύνθετα ἐργαλεῖα τῆς θετικῆς ἐπιστήμης, τῆς κβαντικῆς φυσικῆς ἀλλά και τῆς ἐνόρασης· ἐξίσου διαλεκτικά και ἀναλογικά ἀσκεῖται στόν πνευματικό κόσμο. Ἡ “σχεδία τοῦ λόγου” —ποιητικοῦ και πεζοῦ— ἀρθρώνεται στή διαχρονία ἀπό συγγραφεῖς διαφορετικῶν περιόδων, τεχνοτροπιῶν και ἔθνικῶν προελεύσεων. Σέ ὅ,τι ἀφορᾷ στή μελέτη τῆς λογοτεχνίας, τὸ ἐρμηνευτικό βλέμμα ἀσκεῖται πλέον πιό συνθετικά μέ τή χρήση τῶν σύγχρονων μεθόδων τῆς συγκριτικῆς γραμματολογίας, ἢ ὁποία τείνει στήν οὐμανιστική, οἰκουμενική, εἰ δυνατόν, συγκριτική ποιητική. Ἡ ὑπέρβαση τοῦ ἔθνικοῦ ὁδηγεῖ ἐπομένως και στή διερεύνηση τῆς μεθορίου, ποῦ καθιστᾷ τή γλώσσα, τίς μορφές, τὰ εἶδη, τίς τέχνες, τοὺς τόπους και τοὺς τρόπους διαπερατὰ “ὑποκείμενα ἐν κινήσει”. Οἱ διαρκεῖς και ἀλλεπάλληλες μεταμορφώσεις και διασταυρώσεις ὑπογραμμίζουν τὸ “πλῆθος τῶν συσχετίσεων”, τή διαπερατότητα τῶν συνόρων, τὰ διαμπερῆ, θὰ λέγαμε, ὅρια πανάρχαιων —και ἄρα ὑπέργηρων— λογοτεχνικῶν δομῶν, τρόπων και τύπων.

Στίς μελέτες ποῦ ἀκολουθοῦν στόχος εἶναι ἡ ἀνάδειξη ποικίλων ζητημάτων, τὰ ὁποῖα σχετίζονται μέ διακειμενικές μεταπλάσεις, λογοτεχνικά εἶδη και θέματα, μέ τή σχέση τῆς ἱστορίας και ἐνίοτε τῆς ἐπιστήμης μέ τή λογοτεχνία, ἐν πολλοῖς μέ τήν ἱστορία τῶν ἰδεῶν ἢ διάνοιξη τοῦ βλέμματος τῆς ἀνάγνωσης σέ ὅμορα μέ τή λογοτεχνία πεδία ἢ σέ ἕτερος σημειολογικούς και πολιτισμικούς κώδικες (κινηματογράφος, φωτογραφία, μουσική, ζωγραφική, χορός, κ.ο.κ.) προσφέρει ἕνα πλούσιο πεδίο ἰχνηλάτησης ἀναλογιῶν («correspondances»), παραλληλισμῶν

και διάδρασης. Ἡ «μεταφρασσιμότητα» τοῦ λογοτεχνικοῦ κειμένου σέ ἄλλες τέχνες ἀποτελεῖ πλέον ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ πρόσφορα πεδία μελέτης.

Ἡ ἐστίαση στὴν ἀναλογία ἢ τὸ κοινὸ σημεῖο ποῦ συνέχει ὅλα αὐτὰ τὰ μελετήματα θὰ μπορούσε ἀδρομερῶς νὰ ὀριστεῖ ὡς ἡ διερεύνηση τῆς ποιητικῆς τοῦ μεταιχιμίου, ἡ ἐστίαση στὸν τρίτο χῶρο (διά), τὸν διάμεσο, δηλαδή, χῶρο τῶν μεταμορφώσεων καὶ τῶν διασταυρώσεων, τῶν ἐκλεκτικῶν συγγενειῶν, τῶν ὁμοιοτήτων καὶ τῶν διαφορῶν· τοῦτες συχνὰ —μέσα ἀπὸ τὴ διαλεκτικὴ σύγκρουση καὶ τὴ διάβρωση τῶν ὀρίων (μορφῶν, εἰδῶν, τρόπων καὶ τόπων)— καταλήγουν στὸν δημιουργικὸ μετασχηματισμὸ ἢ στὴ γένεση νέων ὑβριδικῶν ἐνίοτε μορφωμάτων (διακειμενικὲς μεταμορφώσεις, μορφικὲς μεταρρυθμίσεις, εἰδολογικοὶ καὶ μυθικοὶ μετασχηματισμοί, διακαλλιτεχνικὲς συναίρέσεις, διαπολιτισμικὲς σχέσεις, νέες ὑβριδικὲς ταυτότητες, κ.ο.κ.). Ἡ ὑβριδικότητα, σχετιζόμενὴ μὲ τὴν ἀπόκλιση, τὸν μετασχηματισμὸ καὶ τὴν ἀνατροπὴ τῆς παράδοσης, διερευνᾶται ἀναλογικὰ, μέσα ἀπὸ κοινούς τύπους, σὲ διαφορετικὰ πολιτισμικὰ δεδομένα (νεοελληνικὰ καὶ ξένα). Ἡ ὑβριδικότητα παράγεται, ὅπως ἀναφέρθηκε, καὶ ἀπὸ τὴ συγχορδία τῶν τεχνῶν, τὴ συναίρεση τῶν μορφῶν, τὴν ἐπιμειξία τῶν εἰδῶν ἀλλὰ νοεῖται καὶ ὡς διαίρεση, διχοτόμηση, μεταμόρφωση ἢ μετασχηματισμὸς πατρίδων, τόπων καὶ ταυτοτήτων.

Ἡ ἔννοια τῆς «κινητικότητας τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων» ἀφορᾷ στὸν τρόπο τῆς διάδρασής τους, πῶς, δηλαδή, τὰ λογοτεχνικὰ ἔργα ἀναπτύσσουν ἀπρόσμενες συνδέσεις, ὀφειλόμενες σὲ αἰτιακὲς σχέσεις, παράλληλες, λ.χ., ἢ ἀνάλογες ἱστορικοκοινωνικὲς καὶ πολιτισμικὲς συνθήκες ἢ σὲ ἀσυνείδητες ἀναδύσεις. Ἐνας ἀκόμη οὐσιαστικὸς παράγων «κίνησης» τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων εἶναι ἡ ρητορικὴ ὑφή, ὁ ρυθμὸς καὶ ἡ «προσωδία» τους.

Τὰ μελετήματα ποῦ ἀκολουθοῦν ἀποτελοῦν τὸν καρπὸ μιᾶς μακρᾶς πορείας καὶ κατ' αὐτὴ τὴν ἔννοια εἶναι φορεῖς τῆς ἱστορικότητάς τους· μὲ τὸ βλέμμα πάντοτε στραμμένο στὸ παρὸν οἱ μελέτες ἔχουν ἐνημερωθεῖ βιβλιογραφικὰ σὲ σχέση μὲ τίς πρῶτες δημοσιεύσεις τους· χρησιμοποιοῦν ὀρισμένα ἀπὸ τὰ ἐργαλεῖα καὶ τοὺς μεθοδολογικοὺς δρόμους τῆς συγκριτικῆς φιλολογίας (ἱστορικὴ ποιητικὴ, εἰκονολογία, εἰδολογία, διακαλλιτεχνικότητα, διαπολιτισμικότητα, μεταφραστικὲς πρακτικὲς, κ.ο.κ.) ἀξιοποιώντας, ὅπου κρίνεται ἀπαραίτητο, τὴ θεωρία τῆς λογοτεχνίας. Ἐστιάζοντας σὲ αἰσθητικὰ, ποιητολογικὰ, ὑφολογικὰ, ἰδεολογικὰ ἐρωτήματα, προτείνουν ἀναθεωρητικὲς ἀναγνώσεις θέτοντας νέα ἐρωτήματα σὲ συγγραφεῖς καὶ κείμενα τοῦ 19ου καὶ τοῦ 20οῦ αἰώνα.

Στήν ενόττητα *Καλλιτεχνικοί υβριδισμοί – ή συναίρεση τῶν τεχνῶν* ή ἔμφαση δίνεται καταρχάς στή μελέτη τοῦ ἰδρυτικοῦ “μανιφέστου” τοῦ ἑλληνικοῦ ὑπερρεαλισμοῦ (ἡ μυθοποίηση τῆς Ρωσίας καί ὁ συγχρονισμός τῶν τεχνῶν στό “Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ” τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ)· πιά συγκεκριμένα, στήν προβολή τῆς ἐπιθυμίας καί τήν πρόσληψη τῆς Ρωσίας ὡς *locus amoenus* στήν ὑβριδική ὄχι μόνον εἰδολογικά, ἀλλά καί ἀπό τήν ἀποψη τῆς συγχωρδίας τῶν τεχνῶν, ἀφήγηση τοῦ Ἐμπειρικοῦ. Πέρα ἀπό τὸ γεγονός ὅτι ἡ Ρωσία συνιστᾷ δομικὸ τόπο στὸν οὐτοπικὸ χάρτη τῆς ὑπερρεαλιστικῆς πρωτοπορίας, ἀποτελεῖ ταυτόχρονα καί τὴ γενέθλια γῆ, τὸν τόπο προέλευσης τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ ἀπὸ τήν κατὰ τὸ ἥμισυ Ρωσίδα μητέρα του. Ἡ κινηματογραφικὴ λειτουργία τῆς μνήμης (μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ flashback) ὀδηγεῖ τὸν ἀφηγητὴ στό ἐν λόγω κείμενο στήν ἀναπαράσταση τῆς εὐτοπικῆς παιδικῆς ἡλικίας στή Ρωσία, ἐνῶ παράλληλα σ’ αὐτὸ τὸ δοκιματικὸ χαρακτῆρα ὑβριδικὸ ποιητικὸ, προγραμματικὸ ἔργο ἐκτίθενται ὅλες οἱ ἀρχές τῆς ὑπερρεαλιστικῆς γραφῆς, ὅπως τὶς κληρονομεῖ καί τὶς ἐπεξεργάζεται ὁ Ἐμπειρικός ἀπὸ τὸν Ἀντρέ Μπρετόν καί τὰ μανιφέστα τοῦ γαλλικοῦ ὑπερρεαλισμοῦ. Τὸ ποίημα γεγονός, τὸ «ποιητικῶς ζῆν», τὸ ροϊκὸ ἀσυνείδητο γίνεσθαι, ἡ λειτουργία τοῦ ὀνείρου, ἡ ἀλληλοεπικάλυψη τῶν χρονικῶν ἐπιπέδων τῶν εἰκόνων, οἱ ὁποῖες παρειασφύρου χωρὶς λογικὴ σειρὰ στή μνήμη, πράγμα ποῦ ἔχει τὸ ἀντίστοιχό της στήν ἐπιτύπωση τῶν φωτογραφιῶν· οἱ πρωτοποριακὲς τεχνικὲς τοῦ μοντάζ, ὅπως τὶς προσλαμβάνει ὁ Ἐμπειρικός ἀπὸ τὶς ταινίες καί τὶς φωτογραφίες τοῦ Μάν Ρεί καί ἄλλων Γάλλων ὑπερρεαλιστῶν ἀλλὰ καί ὅπως τὶς ἐξελίσσει δυναμικὰ καί τὶς τεκμηριώνει θεωρητικά, μέσα ἀπὸ τὴν ἔννοια τοῦ διανοητικοῦ μοντάζ, ὁ Ρῶσος πρωτοπόρος Ἀιζενστάιν, ὁ ὁποῖος συνδέθηκε μὲ τοὺς Γάλλους ὑπερρεαλιστές, ἀποτελοῦν ζητήματα, τὰ ὁποῖα συζητῶνται στήν πρώτη μελέτη. Κρυπτικὰ σύμβολα, ὅπως λ.χ. ἡ μορφή τοῦ Ποτέμκιν, προσφέρουν νέα κλειδιά ἀνάγνωσης τοῦ ἔργου ὑπὸ τὸ πρίσμα τῆς σύνδεσης τοῦ ἔρωτα γιὰ τὴν τέχνη μὲ τὸν ἔρωτα γιὰ τὴν ἐπανάσταση ἀλλὰ καί ὑπὸ τὸ πρίσμα τῆς συγχωρδίας τῶν καλῶν τεχνῶν, τὴν ὁποία προτείνει τόσο ἡ γαλλικὴ ὅσο καί ἡ ρωσικὴ πρωτοπορία. Ἡ μελέτη ἐστιάζει κυρίως στήν ἀνάδειξη τῶν δεσμῶν ποῦ ἡ λογοτεχνία ἀναπτύσσει μὲ τὸν χορὸ, τὴ μουσικὴ, τὴ ζωγραφικὴ, τὴ φωτογραφία καί τὸν κινηματογράφο, κατὰ τὴν περίοδο τῆς ὑπερρεαλιστικῆς πρωτοπορίας ποῦ ἀντιλαμβάνεται τὸ ἔργο τέχνης συνθετικὰ μέσα ἀπὸ τὴν ὑπογράμμιση τῆς ὀπτικοχητικῆς του διάστασης. Στὴ σύλληψη καί τὴν ἐπεξεργασία τῶν συμβόλων στό «Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ» ἐντοπίζονται, σὲ σχέση καί μὲ ἄλλες ποιη-

τικές αφηγήσεις του Έμπειρικού, διακειμενικά ίχνη από το *L'Amour fou* και άλλα κείμενα του Αντρέ Μπρετόν, από την κινηματογραφική ταινία του Ρενέ Κλαίρ *Entr'acte*, κείμενα του Φράνσις Πικάμπια, δοκίμια και ταινίες του Άιζενστάιν καθώς και από τα θεωρητικά κείμενα της ευρωπαϊκής υπερρεαλιστικής πρωτοπορίας για τη νέα τέχνη του κινηματογράφου (βλ. λ.χ. τα *Poèmes cinématographiques* (1917-1919) και τις *Photographies animées* (1918) του Φιλίπ Σουπώ).

Ο Έμπειρικός αναεπεξεργάζεται την εικόνα της Ρωσίας στην επίσης προγραμματική ποιητική σύνθεση *Ές-Ές-Ές-Έρ Ρωσσία* το έργο γράφεται μετά το ταξίδι του στη Σοβιετική Ένωση, το 1962. Το έκτενές αυτό αφηγηματικό ποίημα αποτελεί έν πολλοῖς ποιητική ανάπλαση του ταξιδιού. Οι αναφορές σε ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα, ή λειτουργία της μνήμης, οι ιδεολογικές προεκτάσεις και η ρητορική της ούτοπίας έχουν ήδη απασχολήσει την κριτική. Η μελέτη «Εὐτοπία (;) και προσωπική μυθολογία: Διακαλλιτεχνική μείξη και ανακατασκευή της παράδοσης στο Ές-Ές-Ές-Έρ Ρωσσία του Άνδρέα Έμπειρικού» ανίχνευει τα σημεία, τα ὅποια δὲν ἔχουν διερευνηθεῖ, ἀποδεικνύονται, ὡστόσο, σημαντικά, καθὼς ἀποτελοῦν συνεκτικούς πυρῆνες καὶ γέφυρες ἀνάμεσα στὰ δύο κυρίως προγραμματικά του ἔργα, τὸ «Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ» καὶ τὸ ἐν λόγω ποίημα. Ὅπως στὸ «Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ», ὅμοια καὶ στὸ *Ές-Ές-Ές-Έρ Ρωσσία*, μυθοποιεῖται ἡ ἰθαγένεια, ἡ ζωὴ συναντᾷ τὴν ποίηση καὶ ἡ ποίηση τὴ ζωὴ, ἐνῶ παράλληλα ἐκτυλίσσονται ὅλοι οἱ ἀρχετυπικοὶ μῦθοι τῆς ποιητικῆς τοῦ Έμπειρικού: ὁ ἀρχαῖος μῦθος τοῦ Πανὸς ποὺ διατρέχει ὅλο του τὸ ἔργο, ἀναβιωμένος καὶ διυλισμένος ἀπὸ τὴν ευρωπαϊκὴ καὶ τὴ νεοελληνικὴ λυρικὴ παράδοση· ὁ μῦθος τῆς Ἄνδρου· ἡ οὐτοπία τῆς ἐπανάστασης· ὁ μεσσιανικὸς/ἑσχατολογικὸς μῦθος τῆς Εἰρήνης. Ὁ μῦθος τῆς Ρωσίας, ἕνας ἀπὸ τοὺς διαρκέστερους μῦθους τῆς ποιητικῆς τοῦ Έμπειρικού, ἡ εὐκρατὴ ζώνη τῶν παιδικῶν χρόνων τῆς Ἐδέμ καὶ τῆς ἐφηβείας στὴ Ρωσία ἐπανερχεται καὶ σὲ τούτη τὴν αφηγηματικὴ σύνθεση χωρὶς, ὡστόσο, νὰ ἀπουσιάζει ἡ καλοκρυμμένη δυσἀρέσκεια τοῦ ἀφηγητῆ γιὰ τὴ σοβιετικὴ Ρωσία. Ἡ ἀνίχνευση τῶν διακειμενικῶν σχέσεων ἀνάμεσα στὸ ἐν λόγω ποίημα καὶ σὲ ἄλλα συναφῆ ἔργα τοῦ Έμπειρικού (λ.χ., «Δὲν λησιμονῶ ποτὲ τὸν Λέοντα Τολστόι τὸν πρῶτο δάσκαλό μου», «Τὸ θέαμα τοῦ Μπογιατιοῦ ὡς κινούμενου τοπίου»), ὁ ρητὸς ἢ ὑπόρρητος διάλογος μὲ τοὺς προγόνους, τὸν Τολστόι καὶ ἄλλους Ρώσους κλασικούς, τὸν πολιτικὸ Παλαμά, τὸν Σικελιανό, τὸν Ἐγγονόπουλο, τὸν Μπρετόν, ὀδηγοῦν στὴ διαπίστωση ὅτι στὸ ὄριμο τοῦτο ἔργο τοῦ Έμπειρικού ἀνακατασκευάζεται ὄχι μόνον ἡ προ-

σωπική μυθολογία μέσα από το τολστοϊκό του παρελθόν, το όποιο ταυτίζεται με τα ούτοπικά δράματα της πρωτοπορίας, αλλά και ο προσωπικός λογοτεχνικός του κανόνας. Ἡ ἔδερική Ρωσία λειτουργεῖ καὶ στὴν ποιητικὴ τούτη σύνθεση, ὅπως καὶ στὸ «Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ», ὡς ὁ οὔτοπικός χώρος ποὺ συνδέει τὸν ἔρωτα γιὰ τὴν τέχνη μὲ τὸν ἔρωτα γιὰ τὴν ἐπανάσταση, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν ἐσχατολογικό, μεσσιανικό μῦθο τῆς Εἰρήνης. Ἀπὸ τὴν ἐρμηνευτικὴ προσέγγιση ἀναδεικνύεται καὶ ἡ διακαλλιτεχνικὴ ὕφανση τοῦ ἔργου, ἡ συνεργασία τῶν τεχνῶν, καθὼς ἡ ποίηση συνομιλεῖ δραστικά μὲ τὸν κινηματογράφο, τὴ μουσικὴ καὶ τὴ ζωγραφικὴ. Ἡ εἰκόνα τῆς Ρωσίας μυθοποιεῖται καὶ προσλαμβάνεται στὸ ἐν λόγω ἔργο ὡς δεσπόμενος καλλιτεχνικός μῦθος, καθὼς στὸ *Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσσία* φαίνεται ἀκόμη πιὸ καθαρὰ ὅτι τὸ θαῦμα τοῦ ρωσικοῦ πολιτισμοῦ συμβάλλει στὴν αἰσθητικὴ καὶ τὴν ἰδεολογικὴ διαμόρφωση τοῦ ἀφηγητῆ ἔξισου καὶ παράλληλα μὲ τὸν γαλλικὸ ὑπερρεαλισμό.

Στὴν ἴδια κατεύθυνση τῆς διερεύνησης τῆς συνθετικῆς ἐναρμόνισης τῶν τεχνῶν (ποίηση/λόγος, δράμα, μουσικὴ, χορὸς) καὶ τῆς πρόσληψης τῆς μορφῆς τοῦ Βάγκνερ στὰ νεοελληνικὰ γράμματα, στὸ πλαίσιο τῆς ἱστορίας τῶν ιδεῶν τοῦ 19ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα, κινοῦνται καὶ τὰ ἐπόμενα δύο μελετήματα («Νεοελληνικός Βαγνερισμός. Ὁ Βάγκνερ στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία καὶ κριτικὴ: “θέματα γιὰ ξετύλιγμα”»)· «Ὁ Βάγκνερ στὸ πρῶμο ἀφηγηματικὸ ἔργο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη»). Οἱ ἐν λόγω μελέτες ἀποτελοῦν πρῶμες ἀπόπειρες χαρτογράφησης τοῦ βαγκνερισμοῦ ὡς ρεύματος εὐαισθησίας ἀλλὰ καὶ ὡς ἰδεολογικοῦ ζητήματος ποὺ προκάλεσε ἐκ διαμέτρου ἀντίθετες κριτικὲς ἀντιδράσεις· ἀπὸ τὴν ἀποδοχὴ τοῦ κορυφαίου μουσουργοῦ καὶ τοῦ συνθετικοῦ ἔργου τέχνης (Παλαμάς, Καζαντζάκης, κ.ἄ.) ὡς τὴν παρώδησή του. Ἡ νέα αἰσθητικὴ θεωρία τοῦ Βάγκνερ, στὸ τέλος τοῦ 19ου καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνα, εἰσέρχεται μέσα ἀπὸ ποικίλες διόδους στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία καὶ κριτικὴ. Στόχος τῆς ἐργασίας εἶναι ἡ ἀπόπειρα ἀναζήτησης τῶν σύνθετων αἰσθητικῶν καὶ ἰδεολογικῶν μηχανισμῶν ποὺ συνδέονται μὲ τὴν ὑποδοχὴ τοῦ Βάγκνερ στὰ νεοελληνικὰ γράμματα καὶ κατ’ ἐπέκταση μὲ τὴν εἴσοδο τῆς γερμανικῆς φιλολογίας καὶ φιλοσοφίας. Διερευνῶνται οἱ ἀναφορὲς στὴ σχέση του μὲ τὸν Νίτσε, οἱ βαγκνερικὲς μεταφράσεις, ἡ εἴσοδος του μέσω τοῦ Μπωντλαῖρ στὴν παλαμικὴ κυρίως κριτικὴ. Ἡ μελέτη προτείνει τὴν ἐπανεξέταση τῆς πεζογραφίας τοῦ νεοελληνικοῦ αἰσθητισμοῦ σὲ σύγκριση μὲ τὴν ἀντίστοιχη πεζογραφικὴ παραγωγὴ τοῦ Ντ’ Ἀνουόντσιο, μέσω τοῦ ὁποῦ εἰσέρχεται ὁ Βάγκνερ στὴ νεοελληνικὴ πεζογραφία. Ἐπιπλέον, ἐπισημαίνεται

ἡ ἐπιρροή τοῦ Βάγκνερ στοὺς Γάλλους συμβολιστές, στὴν ἀνανέωση τῆς ἀντίληψης γιὰ τὴ μουσικὴ ποιότητα τῶν λέξεων, ἡ ὁποία συνδέεται μὲ τὶς ἀνάλογες ἀναζητήσεις τῆς νεοελληνικῆς συμβολιστικῆς ποίησης, καθὼς τὸ μοντέλο τῆς ἀσυμμετρίας τῆς βαγκνερικῆς συμφωνίας δύναται νὰ θεωρηθεῖ ὡς τὸ μουσικὸ ἀντίστοιχο, τὸ πρότυπο, δηλαδὴ, τοῦ ἐλευθερωμένου στίχου. Οἱ Γάλλοι καὶ οἱ νεοέλληνες συμβολιστές υἱοθετοῦν τὶς καινοτομίες τοῦ Βάγκνερ στὴ συμφωνία καὶ τὶς μεταφέρουν μὲ τὸν ποικιλότονο καὶ πολύτροπο ἐλευθερωμένο στίχο στὴν ποίηση. Μέσα ἀπὸ τὴν ἔρευνα στὸν περιοδικὸ τύπο καὶ σὲ αὐτοτελεῖς ἐκδόσεις σκιαγραφοῦνται ὀρισμένοι ἀπὸ τοὺς ἄξονες τῆς πρόσληψης τοῦ Βάγκνερ ἀπὸ τὸν Ροῖδη, τὸν Παλαμά, τὸν Ἐπισκοπόπουλο, τὸν Λαμπелὲτ καὶ ἄλλους κριτικούς.

Στὴν πρόσληψη τοῦ Βάγκνερ καὶ τοῦ συνθετικοῦ ἔργου τέχνης (“Gesamtkunstwerk”) κινεῖται καὶ ἡ ἐπόμενη μελέτη. Οἱ Σπασμένες ψυχὲς τοῦ Νίκου Καζαντζάκη εἶναι, ὡς γνωστόν, ἓνα πρωτόλειο μυθιστόρημα (νουβέλα), δημοσιευμένο σὲ συνέχειες στὸ περιοδικὸ *Νουμάς*, γραμμένο στὸ κλίμα τῆς ποιητικῆς τοῦ αἰσθητισμοῦ· στὴν τετραμερῆ μουσικὴ δομῆ τοῦ ἔργου («Triumphale», «Vibrato», «Fouetté», «Marche funèbre») κυριαρχεῖ ἡ ἑτερογλωσσικὴ συνύπαρξή στοιχείων τοῦ λιμπρέτου καὶ τῆς πεζογραφικῆς ἀφήγησης. Τὸ ἔργο ἀποτελεῖ μεταίχμιακὸ ὁδόσημο γιὰ τὴ μετέπειτα καλλιτεχνικὴ καὶ ἰδεολογικὴ ἐξέλιξη τοῦ Καζαντζάκη. Ἡ κριτικὴ ἐντοπίζει στὴ δομῆ τοῦ ἔργου στοιχεῖα ἀπὸ τὸ συμβολιστικὸ θέατρο καὶ τὸ ἰψενικὸ δράμα. Ἡ μελέτη προτείνει τὴ σύνδεση τοῦ ἔργου καὶ μὲ τὸ “βαγνέριο” μελοδράμα· ἐστιάζεται στὴν τεχνοτροπία καὶ τὴν ἰδεολογία τοῦ μυθιστορημάτος, τὸ ὁποῖο ἐνσωματώνει ἀρκετὰ στοιχεῖα τῆς ποιητικῆς τοῦ βαγκνερικοῦ μελοδράματος: τάση ἐξερεύνησης καὶ καταγραφῆς τῆς πρωτόγονης κατάστασης τῆς ψυχῆς, τῶν ἄμεσων δεδομένων τῆς συνείδησης, ἐνότητα τῶν τεχνῶν σὲ ἓνα ἀρμονικὸ ὅλον, συνεργασία τῆς μουσικῆς μὲ τὸν Λόγο, τὸν χορὸ καὶ τὴ ζωγραφικὴ, συμπλοκὴ συμφωνικῶν καὶ ἐπανερχόμενων μοτίβων – leitmotiv, μεῖζη τοῦ παγανιστικοῦ μὲ τὸν χριστιανικὸ μῦθο, νασιοναλιστικὴ ἰδεολογία, κ.ο.κ. Ὁ συγγραφέας, μὲ τὴ χρῆση τῶν leitmotiv, ἀναζητᾷ τὴ δημιουργία μιᾶς γλώσσας ὑποβλητικῆς, γιὰ νὰ ἀποδώσει, ὅπως ὁ Βάγκνερ στὴ μουσικὴ, τὴ σχέση Ἰδέας καὶ Ρυθμοῦ. Ὁ Βάγκνερ —ὡς ἰδιοφυῆς μουσουργὸς ἀλλὰ καὶ ὡς στοχαστὴς φιλόσοφος— ἀπασχολεῖ δημιουργικὰ τὸν Καζαντζάκη, ἥδη ἀπὸ τὰ πρῶτα πεζά του κείμενα. Ἡ πρόσληψη τοῦ Γερμανοῦ μουσουργοῦ γίνεται, κυρίως, μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Νίτσε, τὴν πεζογραφία τοῦ εὐρωπαϊκοῦ αἰσθητισμοῦ (τὸ καζαντζακικὸ ἀφήγημα συνδέεται γιὰ πρώτη φορὰ ποικιλότροπα μὲ τὸ βαγκνε-

ρικό έργο *Il fuoco* του Γκαμπριέλε Ντ' Άννούντσιο), τήν έμπειρία παραστάσεων του βαλκονιακού μελοδράματος και λιγότερο μέσα από τή γαλλική ή τή γερμανική φιλολογία.

“Μουσικήν ποίει και έργάζου”:

Μεταμορφώσεις τής άρμονίας

‘Η ειδολογική διερεύνηση τής νεοελληνικής λογοτεχνίας υπό τήν όπτική τής διαμόρφωσης νέων ύβριδικών μορφών και ειδών άποτελεί τó έρευνητικό ζητούμενο τής ενότητας *Όψεις του λυρισμού – μούσα πεζόμορφη*, στην όποία περιλαμβάνονται μελέτες, οι όποίες έστιάζονται σε προσωδιακές μεταρρυθμίσεις και μετασχηματισμούς του ποιητικού λόγου: νεωτερικές μορφές στίχου, έλευθερωμένος στίχος, verset, όπτικό, σχηματικό ή πεζόμορφο ποίημα. ‘Η μορφική και ή ειδολογική μεταρρύθμιση στα νεοελληνικά γράμματα, στο γύρισμα του 19ου προς τον 20ό αιώνα, παρακολουθεί κυρίως τις εξέλιξεις τής γαλλικής ποίησης, όπως αυτές συστηματοποιούνται στο μανιφέστο του γαλλικού συμβολισμού (1886): μουσικοποίηση του ποιητικού λόγου, με τή χρήση υποβλητικών λέξεων, χρήση του άνισοσύλλαβου —όμοιόμετρου ή έτερόμετρου στίχου— που παράγει μιá πολύτροπη άρμονία, και συγχώνευση των λογοτεχνικών ειδών. Στη διαμόρφωση των νεωτερικών ποιητικών μορφών σημαντικός άποδεικνύεται και ó ρόλος τής λογοτεχνικής μετάφρασης. ‘Η διερεύνηση τής στιχουργικής ανανέωσης με τή χαλάρωση των παραδοσιακών μετρικών σχημάτων, στη δυτικοευρωπαϊκή και κυρίως στη γαλλική ποίηση— ó όρισμός τής “προσωδίας” και ή διευκρίνιση τής όρολογίας των νέων ποιητικών μορφών (verset, vers libéré, vers libre και prose) με βάση όχι μόνο τις πραγματείες περι μετρικής, αλλά και τήν ποιητική θεωρία που συνθέτουν οι ίδιοι οι ποιητές και άποτελεί τó φιλοσοφικό, ποιητολογικό υπόβαθρο τής μεταρρύθμισης, ή χαρτογράφηση τής ελληνικής προσωδιακής μεταρρύθμισης, με τήν έρευνα στον περιοδικό τύπο και σε άυτοτελείς εκδόσεις, συνιστούν τó θέμα τής μελέτης «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των άρχών του 20ού αιώνα». Στην έργασία άυτή άποτυπώνεται τó γεγονός ότι καλλιεργούνται στον τόπο μας όλες οι νεωτερικές μορφές που έμφανίστηκαν κυρίως στη γαλλική ποίηση του 19ου και των άρχών του 20ού αιώνα, προτείνεται νέα όρολογία για τήν άπόδοση στα ελληνικά νεωτερικών μορφών ποίησης και προσδιορίζεται με ακρίβεια τó περιεχόμενο των όρων,

πρὸς ἀποφυγὴν τῆς κριτικῆς σύγχυσης (ποῦ ἀπαντᾷ ἀκόμη καὶ σὲ ἔγκρι-
τα μετρικολογικὰ ἐγχειρίδια). Πρῶιμα νεοελληνικὰ πεζόμορφα ποιήματα,
ποιήματα σὲ ἐλευθερωμένο καὶ πεζὸ στίχο, καθὼς καὶ κάποια ποιήματα
ποῦ συνιστοῦν ἀκραῖες μοντερνιστικὲς ἐκδοχὲς τῆς νεοελληνικῆς ποιή-
σης ἀνθολογοῦνται σὲ παράρτημα.

Ὁ Κωστής Παλαμάς ἀναδεικνύεται διαχρονικὰ ὡς ὁ πιὸ ἐργαστη-
ριακὸς ποιητής, συστηματικὸς εἰσηγητὴς τῆς ἀνανέωσης τῶν μορφῶν
στὴ νεοελληνικὴ ποίηση. Μὲ τὴν καινοτόμα, συνδυαστικὴ καλλιέργεια
τῶν μορφῶν τοῦ ἔμμετρου (παραδοσιακοῦ καὶ ἐλευθερωμένου) στίχου,
ἀλλὰ καὶ τοῦ πεζόμορφου ποιήματος, κατορθώνει νὰ ποιικίλλει ὄχι μόνο
τὶς νεωτερικὲς ἀλλὰ καὶ τὶς παραδοσιακὲς ἔμμετρες μορφές, ἐνῶ ταυ-
τόχρονα, μὲ τὴ μετρικὴ εὐρηματικότητά του, γονιμοποιεῖ τὶς νεωτερικὲς
μορφικὲς ἀναζητήσεις ἄλλων συγχρόνων καὶ μεταγενέστερων ὁμοτέχνων
του. Ὁ Παλαμάς, ὅπως ἀναφέρθηκε, δοκίμασε τὴν πένα του καὶ στὸ
ὕβριδικὸ εἶδος τοῦ πεζόμορφου ποιήματος. Στὴ μελέτη «Ὁ Παλαμάς
καὶ ἡ πεζόμορφη ποίηση» παρουσιάζονται ἄγνωστα πεζὰ ποιήματά του
καὶ διερευνᾶται ἡ μορφολογία, ἡ θεματικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία τους, τόσο
σὲ σύγκριση μὲ τὰ δυτικοευρωπαϊκὰ πρότυπα, ὅσο καὶ σὲ συνάρτηση
μὲ τὴν ποιητικὴν καὶ τὴν κριτικὴν του θεωρία. Παράλληλα συζητῶνται,
στὸν βαθμὸ τοῦ δυνατοῦ, οἱ ἀπόψεις του γιὰ τὸν στίχο, οἱ πάντοτε νεω-
τερικὲς μεταρρυθμιστικὲς ἀναζητήσεις του στὴν ἔμμετρη ποίησή του
καὶ τίθενται ζητήματα εἰδολογικῆς ταξινόμησης τοῦ ἔργου του, καθὼς
μάλιστα δὲν θεωρεῖται μεθοδολογικὰ νόμιμο νὰ ἀντλεῖται ὁ εἰδολογικὸς
χαρακτηρισμὸς τῶν κειμένων ἀπὸ τὶς στῆλες στὶς ὁποῖες δημοσιεύονται
τὰ ἔργα ἢ ἀπὸ τὴ θεματικὴν.

Παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν τὰ δημοσίευσε, τρία ἀξιόλογα πεζὰ ποιή-
ματα συνέθεσε καὶ ὁ Καβάφης. Ἡ ἀνάγνωσις τῶν πεζῶν ποιημάτων τοῦ
ποιητῆ, ἀπὸ θεματικὴν καὶ ρυθμολογικὴν ἄποψιν, παρὰ τὴ δυσθεώρητη
καβαφικὴ βιβλιογραφία, ἐξακολουθεῖ νὰ ἀποτελεῖ ἕναν διόλου πολυσύ-
χναστο κριτικὸν τύπον. («Πτυχὲς τοῦ καβαφικοῦ μοντερνισμοῦ: Τὰ “ἀπο-
σιωπημένα” πεζὰ ποιήματα»). Τὰ κείμενα συνεξετάζονται μὲ ἄλλα πεζὰ
τοῦ Καβάφη, τὰ ὁποῖα ἐγκρύπτουν μιὰ ποιητικὴν δοκιματικὴν διάστασιν.
Ἀξιολογεῖται ἡ παρουσία τους στὸ καβαφικὸν ἔργο, ἀλλὰ καὶ στὸ πλαίσιο
τῆς σύγχρονης τους ἐλληνικῆς καὶ εὐρωπαϊκῆς πεζόμορφης ποιητικῆς
γραφῆς.

Ἡ συμβολὴ τῶν ἐλληνικῶν πεζῶν μεταφράσεων ἔμμετρων ἢ πεζο-
ποιητικῶν κειμένων στὴ διαμόρφωσιν μιᾶς νέας ἀντίληψης γιὰ τὴν ποιη-
τικὴν γλῶσσαν στὸν ἐλληνικὸν 19ο αἰῶνα εἶναι καθοριστικὴ. Στὴ μελέτη

«Ἡ διαμόρφωση μιᾶς νέας ποιητικῆς συνείδησης στὴν Ἑλλάδα. Μεταφράσεις ἔμμετρων ἔργων σὲ πεζὸ κατὰ τὸν 19ο αἰώνα» ἐπιχειρεῖται μιὰ συνοπτικὴ ἀνασύσταση τῆς ποιητικῆς θεωρίας τοῦ 19ου αἰώνα πού ἐνθαρρύνει τὴν ἐμφάνιση πληθώρας πεζῶν ποιητικῶν μεταφράσεων. Ἐξετάζονται, παράλληλα, οἱ ἀντιτιθέμενες τάσεις, καθὼς καὶ οἱ ποικίλες ἀντιδράσεις πού προκάλεσε ἡ ἰδέα ὅτι ἡ ποίηση, ἄρα καὶ ἡ μετάφραση τῆς ποίησης, πού ἔχει λογοτεχνικὲς ἀξιώσεις, μπορεῖ νὰ γίνεται καὶ σὲ πεζό· ἐνδεικτικὸς χρονολογικὸς πίνακας πεζῶν μεταφράσεων (19ου αἰ.) παρατίθεται σὲ παράρτημα.

Διακειμενικὲς μεταμορφώσεις καὶ μεταπλάσεις

Οἱ Ἐκλεκτικὲς συγγένειες, τὰ νήματα πού συνδέουν δημιουργοὺς διαφορετικῶν ἐθνικοτήτων καὶ ἱστορικῶν περιόδων, οἱ ὅροι τῆς συνάντησής τους, οἱ διασταυρώσεις ἔργων, μορφῶν καὶ ρυθμῶν, φιλοσοφικῶν ἀντιλήψεων, μυθικῶν ἢ ἄλλων καλλιτεχνικῶν σταθερῶν καὶ συμβόλων ἀποτελοῦν τὸ θέμα τῆς ἐπόμενης ἐνότητας. Ἡ ἐκλεκτικὴ συγγένεια πού συνδέει τὸν Ἄγγελο Σικελιανὸ μὲ τὸν Γάλλο προρομαντικὸ ποιητὴ Μωρίς ντὲ Γκερέν διερευνᾶται στὴν ἐργασία «Ἄγγελος Σικελιανὸς καὶ Μωρίς ντὲ Γκερέν». Θὰ λέγαμε ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ μορφὴ ἔμμεσης ἢ τεθλασμένης πρόσληψης τοῦ Γκερέν μέσω δύο ποιητικῶν προγόνων: τοῦ Κωστῆ Παλαμᾶ καὶ τοῦ Σπήλιου Πασαγιάννη. Ἀναλύονται οἱ ποικίλοι μετασχηματισμοὶ τῆς ὑβριδικῆς μορφῆς τοῦ Κενταύρου στὸ ποιητικὸ καὶ τὸ δοκιμιακὸ ἔργο τοῦ Σικελιανοῦ, καθὼς μάλιστα ὁ πρόωρα χαμένος Μωρίς ντὲ Γκερέν ἀναπτύσσει τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ποιητικοῦ του ἔργου πάνω στὸ ὁμώνυμο μυθολογικὸ σύμβολο (*Le Centaure*) συνθέτοντας τὸ γνωστὸ προδρομικὸ πεζόμορφο ποίημα. Ἡ μυθολογικὴ μορφὴ τοῦ Κενταύρου εἶχε θεωρηθεῖ διακοσμητικὴ στὸ ἔργο τοῦ Σικελιανοῦ, δανεισμένη ἀπὸ τὴν ἔλξη πού ἀσκοῦν στὸν ποιητὴ τὰ ἀετώματα τῆς Ὀλυμπίας. Ἡ μελέτη ἐστιάζεται στὴν ἐρμηνεῖα τῆς μορφῆς τοῦ Κενταύρου ὡς πολύμορφου συμβόλου πού ἐνσαρκώνει ὄχι μόνο τὴ ζωτικὴ ὁρμή, ἀλλὰ καὶ κοινωνικὲς ἢ πολιτικὲς ἀντινομίες καὶ προσλαμβάνει φιλοσοφικὲς προεκτάσεις στὸ ἔργο τοῦ Σικελιανοῦ, στὸν βαθμὸ μάλιστα πού εἰκονοποιεῖ καὶ τίς ἐσωτερικὲς συγκρούσεις τοῦ συγγραφικοῦ ἐγώ. Στὸν Σικελιανὸ τὸ σύμβολο τοῦ Κενταύρου ἄλλοτε ταυτίζεται μὲ τὴν ἴδια τὴν ποίηση· ἄλλοτε, ἢ χρῆση τοῦ μύθου (π.χ. τῆς μάχης τῶν Λαπιθῶν καὶ τῶν Κενταύρων) προσλαμβάνει διαστάσεις ἐσωτερικῆς ἀσκησης,

διαδικασίας μύησης που προσβλέπει στην άρση των αντιθέσεων, στην κατάκτηση της πλήρους έσωτερικής ενότητας, στη «μυστική συμβίωση με τὸ Πᾶν».

Ἡ δεσπόζουσα αὐτὴ τὴν περίοδο νιτσεικὴ ἀναβίωση τῆς ὑβριδικῆς, βιταλιστικῆς θεότητας τοῦ Πανός (ὄχι μόνο στὸ ἔργο τοῦ Σικελιανοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ Παλαμᾶ, τοῦ Καζαντζάκη, τοῦ Κλωντέλ, κ.ἄ.) ἀνιχνεύεται τόσο στὸν *Πρόλογο στὴ ζωὴ* ὅσο καὶ στὴ διάλεξη τοῦ Σικελιανοῦ, «Πᾶν ὁ Μέγας». Στὶς *Συνειδήσεις* τοῦ Σικελιανοῦ, ἔργο ὁρόσημο στὴ νεοελληνικὴ ποίηση τόσο γιὰ τὴν πολύσημη θεματικὴ ὅσο καὶ γιὰ τὴ ρυθμικὴ του διάσταση, ἐστιάζεται ἡ μελέτη «Ἄγγελος Σικελιανός καὶ Πῶλ Κλωντέλ». Ἡ πενταμερὴς δομὴ τοῦ σικελιανικοῦ ἔργου, ἡ ἀποτύπωση τῆς ὀργανικῆς ενότητας, ἡ ὀριακὴ ἀπελευθέρωση τοῦ ρυθμοῦ ἐξετάζονται συγκριτικὰ μετὰ τὴν ποιητικὴ σύνθεση τοῦ Πῶλ Κλωντέλ, *Cinq Grandes Odes*, ἀλλὰ καὶ μετὰ τὸ δοκίμιό του *Art poétique*, ὅπου συζητᾶ τὶς ἔννοιες τοῦ μυστικοῦ, τῆς «συνείδησης τοῦ χρόνου» ἢ τοῦ ρυθμοῦ, οἱ ὁποῖες διατρέχουν τὸ ἔργο καὶ τῶν δύο μειζόνων δημιουργῶν. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἀναλογίες στὴ θεματικὴ καὶ τὴν ποιητικὴ, ἐπισημαίνονται καὶ οἱ διαφορὲς τῆς κοσμολογικῆς θεώρησης ἀνάμεσα στοὺς δύο ποιητές. Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὸν ρυθμὸ, δίνεται ἐμφαση στὴν ἐνταξὴ τῆς ὀριακῆς προσωδίας τοῦ *Προλόγου στὴ ζωὴ* στὸ πλαίσιο τῆς ποίησης τοῦ Οὐίτμαν, τῆς κλωντελικῆς ποιητικῆς θεωρίας, τῶν ρυθμικῶν ἀναζητήσεων τοῦ μαλλαρμεικοῦ συμβολισμοῦ καὶ τοῦ ὀρφισμοῦ, ἐνῶ παράλληλα συζητεῖται ὁ μετρικὸς ὅρος «ρυθμικὴ πρόταση» ὡς χαρακτηρισμὸς τῆς αἰνιγματικῆς προσωδίας τῶν *Συνειδήσεων*. Ὁ ὅρος αὐτὸς δὲν διευκολύνει τὴ διάνοιξη τῆς ὀπτικῆς μας γιὰ τὴν προσωδία τοῦ σικελιανικοῦ ἔργου, στὸ ὁποῖο ὁ ἐλευθερωμένος στίχος ἐκτείνεται (καὶ βραχύνεται) πράγματι ὡς τὰ ἔσχατα ὄριά του. Ὁ Κλωντέλ ἐπέξηγώντας ἐκτενῶς τὸ περιεχόμενο τοῦ ὄρου «phrase rythmique» τὸν ταυτίζει μετὰ τὸ verset, τὴ χρῆση τοῦ ὁποῖου εἰσάγει στὴν εὐρωπαϊκὴ ποίηση καὶ ποιητικὴ, στὸ δοκίμιό του *Ποιητικὴ Τέχνη*. Ἡ κριτικὴ, ἄλλωστε, συμφωνεῖ ὅτι ὁ στίχος τοῦ *Προλόγου στὴ ζωὴ* δὲν ταυτίζεται μετὰ τὸ κλωντελικὸ verset.

Ἡ ὑποδοχὴ τοῦ Ὁσκαρ Οὐάιλντ στὰ νεοελληνικὰ γράμματα, στὸ πλαίσιο τῶν ἀναζητήσεων τοῦ αἰσθητισμοῦ, ἀνιχνεύεται μέσα ἀπὸ ἕνα δίκτυο συγκλίσεων, ὠσμώσεων καὶ ἀποκλίσεων ἀνάμεσα στὰ πεζομορφα ποιήματα τοῦ Νίκου Νικολαΐδη τοῦ Κύπριου καὶ σὲ αὐτὰ τοῦ Ὁσκαρ Οὐάιλντ, στὴ μελέτη «Νίκος Νικολαΐδης καὶ Ὁσκαρ Οὐάιλντ: Συγκλίσεις, ὠσμώσεις καὶ ἀποκλίσεις στὸ πλαίσιο τοῦ βικτωριανοῦ αἰσθητισμοῦ». Ἡ συγκριτικὴ συνεξέταση τῶν κειμένων ἀναδεικνύει

πλήθος θεματικῶν καὶ μορφολογικῶν ἀναλογιῶν. Ἡ πρόσληψη τοῦ Οὐάιλντ στὸ ἔργο τοῦ Νικολαΐδη κινεῖται σὲ δύο ἐπίπεδα, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν, ἄλλωστε, τὶς προϋποθέσεις ὑποδοχῆς τῶν νεωτερικῶν αἰσθητικῶν τάσεων: τὸ πρῶτο σχετίζεται μὲ τὴν ἐνσωμάτωση καὶ τὴν ἀφομοίωση τῆς νεωτερικῆς θεματικῆς καὶ ἰδεολογίας· τὸ δεῦτερο μὲ τὴ μορφολογικὴ ὠρίμανση τῆς ποιήσῆς του καὶ τὴ συστηματικὴ καλλιέργεια τοῦ πεζόμορφου ποιήματος ὡς νεωτερικοῦ ἀντιείδους. Ὁ Νικολαΐδης ἐνσωματώνει ἐπιλεκτικὰ ὀρισμένα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τῆς οὐαΐλδικῆς θεματικῆς ποὺ προσιδιάζουν στὴ δική του συγγραφικὴ ἰδιοσυγκρασία, καθὼς καὶ στὶς αἰσθητικὲς προσδοκίες καὶ τὶς ἰδεολογικὲς προσλαμβάνουσες τοῦ ἑλλαδικοῦ ἀναγνωστικοῦ κοινοῦ· μορφοποιεῖ, ἐπομένως, τὰ θεματικὰ στοιχεῖα ὑποτάσσοντάς τα στὴ δυνατότητα ὑποδοχῆς, ἀπαλείφοντας ἀπὸ τὴ νοηματικὴ δεξίωση τῆς τέχνης τοῦ Ἴρλανδοῦ αἰσθητῆ μέρος τοῦ ἰδεολογικοῦ της φορτίου. Ἀναπλάθει ἢ προσαρμύζει τὶς ἀκρότητες τοῦ βικτωριανοῦ αἰσθητισμοῦ στὶς ἐπιταγὲς καὶ στὸν ὀρίζοντα τῆς ἑλλαδικῆς πολιτισμικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς συγκυρίας. Ἡ ἐπιλογὴ τοῦ Νικολαΐδη νὰ ἀναπλάσει τὰ πεζὰ ποιήματα τοῦ Οὐάιλντ θὰ μπορούσε νὰ ἐρμηνευθεῖ ὄχι μόνον ὡς πρόκληση θεματικὴ, ἀλλὰ καὶ μέσα ἀπὸ ἓνα διαφορετικὸ πρίσμα. Ὁ Κύπριος συγγραφέας προτείνει μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἓναν πρωτοποριακὸ καὶ ἀναθεωρητικὸ χειρισμὸ τῆς ποιητικῆς τοῦ νεοελληνικοῦ πεζοῦ ποιήματος, ἀνατρέπει δηλαδὴ τὴν παράδοση τοῦ λυρισμοῦ μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τῆς εἰρωνείας ὡς δραστικότερου προσωδιακοῦ συντελεστή. Πρόκειται γιὰ ὑπονομευμένη ἀναπαράσταση μὲ λεκτικὲς αἰχμὲς καὶ στοιχεῖα σημασιολογικοῦ ὑπαινιγμοῦ, ποὺ προσδίδει κίνηση στὰ ποιήματα καί, σὲ μεγάλο βαθμὸ, τόσο στὸν Οὐάιλντ ὅσο καὶ στὸν Νικολαΐδη, ὑποκαθιστᾷ τὴν ἀπουσία λυρικότητας. Παρόμοια χρῆση τῆς εἰρωνείας, στὴν ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ πεζοῦ ποιήματος, συναντοῦμε σὲ κάποια παλαιότερα πεζὰ ποιήματα τοῦ Πλ. Ροδοκανάκη σὲ καθαρεύουσα, στὴ συλλογὴ του *De Profundis* (1908), ἡ ὁποία, ὅπως εἶναι προφανὲς καὶ ἀπὸ τὸν τίτλο της, ἐντάσσεται στὴν παράδοση τοῦ οὐαΐλδικου αἰσθητισμοῦ. Ἡ ἄρνηση τῆς λυρικότητας ἀποτελεῖ νεωτερικὸ χαρακτηριστικὸ, ἀφοῦ ὁ λυρικὸς ἐμποτισμὸς τῆς λέξης ἀποτελεῖ δομικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς νεοελληνικῆς πεζόμορφης ποιήσεως, ἡ ὁποία στὸ μεγαλύτερό της μέρος δὲν κατορθώνει νὰ ἀφομοιώσει οὔτε τὸν μπωντλαϊρικὸ σαρκασμὸ οὔτε τὴν οὐαΐλδικὴ εἰρωνικὴ παραδοξολογία.

Οἱ διασταυρώσεις συγγραφέων διαφορετικῶν ἐθνικοτήτων, περιόδων καὶ τάσεων ἐντοπίζονται καὶ στὴ μετάπλαση τοῦ ἀρχαίου πητητικοῦ μύθου τοῦ Ἰκαροῦ, ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖ μίαν ἀπὸ τὶς προσφιλέστερες στα-

θερές ποιητῶν, πεζογράφων, ζωγράφων, κ.ο.κ. Ὁ ἀρχικός πυρήνας τοῦ μύθου ἀνασημασιοδοτεῖται καὶ μεταμορφώνεται στὴ διαχρονία. «Ὁ Ἴκαρος στὴ νεοελληνικὴ ποίηση» γνώρισε ποικίλες λογοτεχνικὲς ἀναπαραστάσεις προσαρμοζόμενος στὰ αἰσθητικὰ, ἱστορικὰ καὶ τεχνολογικὰ δεδομένα τῆς κάθε ἐποχῆς. Οἱ μεταμορφώσεις τοῦ ἱκάρειου μύθου ἀποτελοῦν τὸ ζητούμενο τῆς μελέτης, ἐνῶ παράλληλα προτείνεται καὶ μιὰ τυπολογία τῶν μετασχηματισμῶν του: I. Ὁ Ἴκαρος τοῦ ἔρωτα (Ἐρωτόκριτος)· II. Ὁ Ἴκαρος ἀεροναύτης, σύμβολο τῆς τεχνολογικῆς προόδου (Ἰωάννης Βηλαράς, Κωστῆς Παλαμάς, Ἀλέξανδρος Ρίζος Παγκαβῆς, Ἀνδρέας Λασκαράτος, Στέφανος Μαρτζώκης, Μιλτιάδης Μαλακάσης, Ἰωάννης Πολέμης, Γεώργιος Δροσίνης, Ἰάκωβος Καμπανέλλης, κ.ἄ.)· III. Ὁ Ἴκαρος ἀγωνιστῆς γιὰ τὴν ἐλευθερία (Ἀνδρέας Κάλβος, Πλάτων Ροδοκανάκης, Νίκος Καζαντζάκης, Ἄγγελος Σικελιανός)· IV. Ὁ Ἴκαρος καλλιτέχνης (Ἄγγελος Σικελιανός, Γιώργος Σεφέρης, Νικόλας Κάλας, Μίλτος Σαχτούρης)· V. Ὁ Ἴκαρος σὲ ἀναζήτηση τῆς γνώσης καὶ τοῦ ὄνειρου (Σπύρος Παναγιωτόπουλος, Γεράσιμος Σπαταλάς, κ.ἄ.)· VI. Ἀνατρεπτικὲς ἐκδοχὲς τοῦ μύθου (Ρέα Γαλανάκη, Νάσος Βαγενάς, Χάρης Βλαβιανός). Ἡ μελέτη συνδέει πολὺ συνοπτικὰ τὴ διαχρονικὴ ἐπικαιρότητα τοῦ μύθου τοῦ Ἴκαρου, μέσα ἀπὸ τίς μεταμορφώσεις του στὴ διεθνή λογοτεχνία, μὲ τίς εἰκαστικὲς, γλυπτικὲς καὶ κινηματογραφικὲς μεταπλάσεις του.

Διασταυρώσεις τῆς ἱστορίας – οἱ “μακρινοὶ” μας γείτονες/παλίμψηστες πατρίδες καὶ γλῶσσες

Μέσα ἀπὸ τὸν δίαυλο τῆς μετάφρασης, στὴν ἐνότητα Διαπολιτισμικὲς σχέσεις. Τόποι τῆς διχοτόμησης καὶ γέφυρες τῆς γραφῆς ἐξετάζονται σὲ βαλκανικὰ καὶ τουρκοκυπριακὰ ποιήματα οἱ ἀναπαραστάσεις τοῦ ποιητικοῦ ὑποκειμένου ὑπὸ τὸ πρίσμα τῶν χαμένων πατρίδων, τῆς διχοτόμησης, τῆς ἀνάδυσης νέων ὑβριδικῶν ταυτοτήτων, τῆς γλωσσικῆς ξενότητας καὶ τῆς πολυγλωσσίας, σὲ ποιήματα «πολιτικῆς ἠθικῆς», τὰ ὁποῖα διαλέγονται αὐτόνοητα μὲ τὴν ἱστορία. Οἱ ἐν λόγω ἀφηγήσεις ἀναδεικνύουν τὸ ἀνέστιο γεωγραφικὰ καὶ γλωσσικὰ ἀφηγηματικὸ ὑποκείμενο, πάντοτε σὲ ποιήματα, τὰ ὁποῖα γράφονται ὑπὸ τὸ βᾶρος μιᾶς συγκεκριμένης ἱστορικῆς συγκυρίας. Ἡ μετάβαση ἀπὸ τὴ σταθερότητα στὴν ἀστάθεια, τὸ αἶσθημα τῆς φυσικῆς καὶ ψυχολογικῆς ἀπάλειας, μέσα ἀπὸ τίς γεωγραφικὲς καὶ πολιτισμικὲς μεταβολές, ἀποτυπώνονται μὲ

ένάργεια τόσο στη βαλκανική όσο και στην τουρκοκυπριακή γραφή. Ἡ ἐξέταση ποιημάτων Βαλκάνιων ποιητῶν (μὲ ἀφορμὴ τὴν ἱστορική, πλέον, ἔκδοση τῆς ἀνθολογίας βαλκανικῆς ποίησης *Αἶμος*, 2008) μὲ τουρκοκυπριακὰ ποιήματα τοῦ Μεχμέτ Γιασίν καὶ ἄλλων τουρκοκυπρίων διασπορικῶν ποιητῶν ἔχει στόχο νὰ ἀναδείξει, μέσα ἀπὸ τὴ συνανάντησι μυθοπλασιακῶν ἀφηγήσεων μικρῶν χωρῶν καὶ γλωσσῶν, τὰ κοινὰ στοιχεῖα ποὺ συναπαρτίζουν τὸν τρίτο διάμεσο (ὕβριδικὸ ἢ διασπορικὸ) χώρο, στὸν ὁποῖο στρέφει τὸ ἐνδιαφέρον τῆς ἡ σύγχρονῆς μας συγκριτικῆς γραμματολογίας, ἡ ὁποία ἐξελίσσεται σὲ «συγκριτικὴ τῆς ἐξορίας, τῆς ἐτεροτοπίας καὶ τῆς διαπολιτισμικότητας».

Ἦδη ἀπὸ τὸ 1935 ὁ διορατικὸς Κωστῆς Παλαμάς ὡς ἄτυπος πολιτισμικὸς διαμεσολαβητὴς ἐπεσήμανε τὸν εὐρωκεντρισμὸ καὶ τὴν ἔλλειψη ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴ γειτονικὴ βαλκανικὴ χερσόνησο προτείνοντας τὴν ἀνάγνωσι Βαλκάνιων συγγραφέων (ἀπὸ τὸ 1912 εἶχε, ὡς γνωστὸν, συνθέσει ποίημα μὲ θέμα τὴν «Μπαλκανικὴ συμπολιτεία»)· κι ὁ ὁραματιστὴς Ἄγγελος Σικελιανὸς μετέπλασε τὸ ὄραμα τοῦ Ρήγγα ἀρχικὰ στὴ Βαλκανικὴ Ἰδέα, ἡ ὁποία στὴ συνέχεια μετεξελίχθηκε στὸ οἰκουμενικὸ ὄραμα τῆς Δελφικῆς Ἰδέας.

Ἡ μελέτη «Βαλκανικὲς γραφές: *Αἶμος*. Ἀνθολογία Βαλκανικῆς Ποίησης. Μυθιστορία καὶ κοινὸ μνημονικὸ φορτίο» συνιστᾷ μιὰν ἀπόπειρα διερεύνησι τοῦ τόμου *Αἶμος*, Ἀνθολογία Βαλκανικῆς Ποίησης, ἔκδοση τῆς πολιτιστικῆς ἐταιρείας τῶν Φίλων τοῦ περιοδικοῦ Ἄντι, ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖ ἔργο ἀναφορᾶς, σταθμὸ στὶς βαλκανικὲς σπουδές. Πρόκειται γιὰ σύνθετο ἐκδοτικὸ ἐγχείρημα, ἡ ὑλοποίησι τοῦ ὁποῖου ἀπαίτησε τὴ συνεργασίαν ἑνὸς εὐρέος δικτύου μεταφραστῶν, ποιητῶν, γραμματολόγων, κριτικῶν καὶ ἱστορικῶν. Τὰ ἐρωτήματα ποὺ τίθενται στὸν ἀναγνώστη ἀγγίζουν ποικίλες ἰδεολογικὲς, ἱστορικὲς, ἔθνοθρησκευτικὲς, γλωσσικὲς καὶ πολιτισμικὲς ὀψεις τοῦ βαλκανικοῦ ζητήματος. Ὁ τόμος προσφέρεται νὰ μελετηθεῖ ἀπὸ γραμματολογικὴ καὶ ἱστοριοπολιτικὴ σκοπιὰ, ἀλλὰ καὶ μέσα ἀπὸ τὸ θεωρητικὸ πρίσμα τῆς δημιουργίας μιᾶς «νέας ἀντίληψις πολυπολιτισμικῆς», στὸν βαθμὸ ποὺ ἡ ἔκτασι τῆς ἐνδοβαλκανικῆς μετάφρασις ἀναδεικνύει, ἴσως γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία τῆς νοτιοανατολικῆς Εὐρώπης, τὴ «σημασίαν, τὴν αὐτοτέλειαν, ἀλλὰ καὶ τὴν πολιτισμικὴν ἰδιαιτερότητα τῶν μικρῶν γλωσσῶν τῆς Εὐρώπης». Ἡ μελέτη ἀνιχνεύει τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀποτελοῦν συνδετικὸς ἀφηγηματικὸς κρίκος ἀνάμεσα στὶς βαλκανικὲς γραφές καὶ συνιστοῦν δεῦντες τῆς κοινῆς πολιτισμικῆς ταυτότητις καὶ κληρονομιάς (λ.χ., ἐπιβίωσι κοινῶν προφορικῶν μορφῶν ποίησης, θεματοποίησι τῆς προφο-

ρικότητας και τῆς πολυγλωσσίας, κοινὰ πολιτισμικά σύμβολα, ιδεολογικοποιημένες, μυθοπλαστικές ἀναπαραστάσεις και ἐρμηνείες τῆς ἱστορίας, πρόσληψη τοῦ ἀρχαίου ἀλλὰ και τοῦ χριστιανικοῦ μύθου, συγκεκριασμός ἐθνικῶν και λογοτεχνικῶν ταυτοτήτων, κ.ο.κ.)· θέτει ἐρωτήματα σχετικά με τὴ διαμόρφωση τῆς κοινῆς πολιτισμικῆς μνήμης, τίς ρῆξεις και τίς συνέχειες, τὴ σημασία τῆς ἀνάδειξης τοῦ ἐθνικοῦ στοιχείου σὲ μιὰ πολυπολιτισμικὴ ἐποχὴ.

Ὑπὸ τὸ πρίσμα τῆς ἐστίασης σὲ λογοτεχνίες τῶν μειονοτήτων, στὴν ἴδια ἐνότητα παρουσιάζεται και ἡ τουρκοκυπριακὴ γραφὴ με στόχο τὴν ἀνίχνευση τῆς πολιτικῆς στρατηγικῆς υπεράσπισης τῶν πολιτισμικῶν συνόρων, μέσω τῆς ποίησης («Ἡ ἀνάδυση μιᾶς ὑβριδικῆς πολιτισμικῆς ταυτότητας: Ἡ τουρκοκυπριακὴ γραφὴ»). Ὁ ποιητικὸς διάλογος ἀποτελεῖ μιὰ γέφυρα ἐπικοινωνίας και ὀριοθετεῖ τὴν ποιοτικότερη διαμόρφωση και ἐξέλιξη τῶν διακοινοτικῶν σχέσεων. Ἡ ἀνταλλαγὴ πολιτισμικοῦ κεφαλαίου ἀνάμεσα σὲ ἀμφιπολιτισμικοὺς ποιητὲς και ἀναγνώστες συνιστᾷ μιὰν οὐσιαστικὴ ἀπόπειρα ἐπικοινωνίας ἀνάμεσα στὶς δύο κοινότητες, μέσα ἀπὸ τὴν ποίηση ποὺ λειτουργεῖ ὡς καταλύτης ἄρσης τῶν φυλετικῶν, ἐθνοτικῶν, γλωσσικῶν, θρησκευτικῶν, ἱστορικῶν ἀντιθέσεων και διαφορῶν. Ἡ πολιτισμικὴ ὥσμωση, αὐτὸ ποὺ ἡ σύγχρονη κριτικὴ θεωρία ὀνομάζει «πολιτισμικὸ ὑβριδισμό», καλλιεργεῖται ὀλοένα και πιὸ συστηματικὰ ἀνάμεσα στὶς δύο κοινότητες, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τίς ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσες ἐκδόσεις ἑλληνοκυπριακῆς και τουρκοκυπριακῆς ποίησης. Γεγονός, θὰ λέγαμε, γραμματολογικῆς ἀλλὰ και ἱστορικοπολιτικῆς σημασίας ἀποτελεῖ και ἡ διγλωσση ἐκδοση σημαντικῶν ἀνθολογιῶν ἑλληνοκυπριακῆς ποίησης στὰ τουρκικά και τουρκοκυπριακῆς ποίησης στὰ ἑλληνικά, ποὺ συγκροτήθηκαν ἀπὸ διακεκριμένους συγγραφεῖς-μεταφραστὲς. Τὸ κεντρικὸ ἐρώτημα εἶναι, στὴν οὐσία, ἡ διερεύνηση τῆς πολλαπλότητας, τῆς ρευστότητας και τῆς φύσης τῆς κυπριακῆς πολιτισμικῆς ταυτότητας. Ἡ «κυπριακὴ» πολιτισμικὴ ταυτότητα τῶν Τουρκοκυπρίων, ὅπως τὴν ἀντιλαμβάνονται κυρίως οἱ ἴδιοι, διαφοροποιούμενοι ἀπὸ τὴν τουρκικὴ τους ταυτότητα, συνδέεται με τὴ διεύρυνση τοῦ γλωσσικοῦ και τοῦ πολιτισμικοῦ ὀρίζοντα τῆς κυπριακῆς γραφῆς. Ὡς πρὸς τὸ ἐρώτημα κατὰ πόσον εἶναι γραμματολογικὰ ἐφικτὴ ἡ συστέγαση τῶν δύο μερῶν ὑπὸ τὸν γενικότερο ὄρο «κυπριακὴ λογοτεχνία», ἐφόσον ὁ ὄρος προϋποθέτει ἓνα αἶσθημα ταυτότητας γλωσσικῆς, πολιτικῆς και εὐρύτερα πολιτισμικῆς, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ὁ ἕτεροπροσδιορισμός εἶναι δύσκολος, τὴν ἀπάντηση μᾶς τὴ δίνουν οἱ ἴδιοι οἱ Τουρκοκύπριοι με τὴν ποίησή τους ποὺ ἀποτελεῖ τὴ γνησιότερη προέκταση

τῆς κοινωνικῆς τους ταυτότητας (ἐνδιαφέρον για τὸν τραυματισμένο γενέθλιο τόπο, χρήση τῶν μυθικῶν καὶ ἱστορικῶν συμβόλων τοῦ νησιοῦ, κ.ο.κ.). Ἡ σύγχρονη τουρκοκυπριακὴ γραφὴ καλλιεργεῖται σ' ἓνα πολυπολιτιστικὸ-πολυγλωσσικὸ περιβάλλον καὶ χρησιμοποιεῖ συχνὰ τὸ γλωσσικὸ ἔργαλεῖο τοῦ Ἑλλῆ, γιὰ ποικίλους λόγους κοινωνικούς, ἱστορικούς, πολιτικούς, ἐπαγγελματικούς, κ.ο.κ. Παρουσιάζονται οἱ κριτικὲς ἀπόψεις ποὺ ἔχουν διατυπωθεῖ πάνω στὸ ζήτημα τῆς τουρκοκυπριακῆς γραφῆς καὶ τῆς ταυτότητας τῆς κυπριακῆς λογοτεχνίας. Θὰ εἶχε ἐνδιαφέρον νὰ μελετηθοῦν εὐρύτερα οἱ διαφορὲς δεκτικότητας ἀνάμεσα στοὺς ἑλληνοκύπριους ποιητές, φορεῖς τῆς μακρᾶς νεοελληνικῆς λογοτεχνικῆς παράδοσης, καὶ τοὺς τουρκοκύπριους, ἡ ποίηση τῶν ὁποίων ἔχει ἄλλη ἀφετηρία.

Τὴν ἴδια προβληματικὴ ἀναπτύσσει καὶ ἡ ἐργασία «Χωρὶς νὰ κοιτᾶς τὸ χάρτη: Γεωγραφίες τῆς μνήμης καὶ ἡ ρητορικὴ τῆς διχοτόμησης στὴν τουρκοκυπριακὴ ποίηση», ἐστιάζοντας περισσότερο στὴ ρητορικὴ ἐκφορὰ τῆς τραυματισμένης μνήμης. Τὸ τραῦμα τῆς διχοτόμησης διαπερνᾷ μὲ ποικίλους τρόπους τὴ σύγχρονή μας κυπριακὴ (ἑλληνοκυπριακὴ καὶ τουρκοκυπριακὴ) γραφὴ, ἡ ὁποία μετατρέπεται ὀλοένα καὶ περισσότερο σὲ κατακερματισμένο κάτοπτρο τῶν πολλαπλῶν μετασηματισμῶν τῆς μνήμης, τῆς ἐθνικῆς-πολιτισμικῆς συνείδησης καὶ ταυτότητας στὴ διαχρονία. Ἡ ἐδαφικὴ διαίρεση καὶ οἱ ἐπιπτώσεις της μᾶς ὠθοῦν στὸν ἀναστοχαστικὸ ἐπαναπροσδιορισμὸ τῆς ἐννοίας τοῦ ἐθνικοῦ καὶ τοῦ κοινοτικοῦ σὲ μιὰ πολυπολιτισμικὴ μετααποικιοκρατικὴ ἐποχὴ. Ἡ ἐπιθυμία τῆς προσέγγισης, τῆς εἰρήνης, τῆς κοινωνικῆς ἀσφάλειας, τῆς δημιουργίας μιᾶς ἀρμονικῆς καὶ ἐνιαίας κοινότητας, στὸ ἐπίπεδο τοῦ φαντασιακοῦ, ἀντανακλᾶται στὶς ἀφηγήσεις τόσο τῆς ἑλληνοκυπριακῆς ὅσο καὶ τῆς τουρκοκυπριακῆς γραφῆς, ἀλλὰ καὶ στὴ βούληση τῆς κοινῆς γνώμης, ἀφοῦ οἱ δύο κοινότητες βίωσαν ἐξίσου τὸ αἶσθημα τῆς ἀπώλειας.

Ἡ ἐννοια τῆς “λογοτεχνίας ἐν κινήσει” ἀφορᾷ ἐπομένως τόσο τοὺς βαλκάνιους ὅσο καὶ τοὺς τουρκοκύπριους ποιητές. Ἡ συγκριτικὴ συνανὰγνωση βαλκανικῶν καὶ τουρκοκυπριακῶν ποιητικῶν ἀφηγήσεων τοῦ Μεχμέτ Γιασὶν ἐπιχειρεῖται στὴ μελέτη «Ρευστὲς ταυτότητες: Πατρίδες καὶ γλῶσσες στὴ βαλκανικὴ καὶ τὴν τουρκοκυπριακὴ γραφὴ».

Παρὰ τίς πολιτισμικὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στὴ βαλκανικὴ καὶ τὴν τουρκοκυπριακὴ γραφὴ, ὑπάρχουν στοιχεῖα ποὺ νομιμοποιοῦν τὴ συνζέτασή τους. Τὸ κοινὸ ἱστορικὸ παρελθὸν καὶ τὸ φορτίο μνήμης – ἡ κατασκευὴ ἢ ἀνακατασκευὴ μιᾶς συλλογικῆς ἀναφορᾶς καὶ μεταφορᾶς σὲ κοινούς μνημονικούς τόπους, μέσα ἀπὸ τὰ κείμενα, ἡ ἐσωτερικὴ μετανάστευση· ἡ ἐπιβίωση κοινῶν προφορικῶν μορφῶν ποίησης· ἡ ἀπο-

κλίνουσα ή αίρετική γραφή· οί γλωσσικές μεταβάσεις, ή επεξεργασία τής μεταβατικής ταυτότητας άποτελούν όρισμένα άπό τά πιό προφανή σημεία σύγκλισης. Τά βαλκανικά ποιήματα συνιστούν μιάν αυτόνομη κατηγορία και συνδέονται κυρίως ιδεολογικά με τά τουρκοκυπριακά. Σε μιá προοπτική άνίχνευσης εκείνων κυρίως τών στοιχείων που άποτελούν συνδετικούς άφηγηματικούς κρίκους ανάμεσα στις γραφές, δίδεται έμφαση στο ζήτημα τής προφορικότητας, παρατηρώντας ότι αυτή θεματοποιείται με παρόμοιο τρόπο και στον έντεχνο ποιητικό λόγο. Η ποίηση του τουρκόφωνου ποιητή, πεζογράφου και θεωρητικού Μεχμέτ Γιασίν έγγράφει καλειδοσκοπικά τή μυθοποιημένη έκδοχή τής πολλαπλότητας τών ύβριδικών ταυτοτήτων και τής μεταβατικότητας τής γλώσσας. Όρισμένα άπό τά θέματα που επανέρχονται έμμονικά στην ποίηση τών βαλκάνιων ποιητών και του τουρκοκύπριου Μεχμέτ Γιασίν είναι: οί χαμένες, παλίμψηστες, μητρίες πατρίδες και γλώσσες, ή πρόσληψη τής έτερότητας, ή έσωτερική μετανάστευση, ή θρυμματισμένη ταυτότητα, ή θεματοποίηση τής προφορικότητας και τής πολυγλωσσίας. Στην ποίηση του Γιασίν έγγράφονται ειρωνικά οί πολλαπλές μεταβάσεις τής γλώσσας και ή συνύπαρξη ξένων γλωσσών· χρησιμοποιούνται δέ και τά καραμανλίδικα. Η κατασκευή τής γλώσσας σε τούτες τις μυθολασιακές άφηγήσεις άπηχεί τή διττότητα (doubleness, twoness) τής ταυτότητας του ποιητικού ύποκειμένου, τον «Άλλο» που βρίσκεται πάντοτε μέσα του.

“Η καρδιά τὸ θάμα ἄν εἶναι, τῆς καρδιάς, τὸ μάτι ὁ νοῦς”

Στην τελευταία ένότητα, με τίτλο *Ίστορική ποιητική: Λογοτεχνία και τρέλα*, στο πλαίσιο τής ιστορίας τών ιδεών και του αντιθετικιστικού πνεύματος που αναδύεται στα τέλη του 19ου και στις άρχές του 20ού αιώνα (Νίτσε, Μπουρζέ, Μπεργκσόν), διερευνώνται οί εκφάνσεις τής τρέλας στο έργο του Κωστή Παλαμά και του Γιάννη Σκαρίμπα. Στην μελέτη «*Τὸ γένος τῶν Λοξῶν: Τρέλα και μανία στο έργο του Κωστή Παλαμά*», μέσα άπό σύντομες άφηγηματικές συνθέσεις του λυρικού έγώ, οί όποίες σχετίζονται και με τον κασσιανισμό του ποιητή, πεζά κείμενα, αυτοβιογραφικά γραπτά, μαρτυρίες, κείμενα ποιητικής, τήν άλληλογραφία, χρονογραφήματα και σχόλια του ποιητή, άνιχνεύονται οί πολύμορφες άναπαραστάσεις τής τρέλας. Ο Παλαμάς, στα ποιήματά του, διατυπώνει μιá θετική αξιολόγηση για τήν τρέλα, ή όποία ύπό τὸ

πρίσμα τῆς ρομαντικῆς ἀντίληψης προσλαμβάνεται ἀπὸ τὸ ἀφηγηματικὸ ὑποκείμενο ὡς ἀπόκλιση ἀπὸ τῆ λογικῆ καὶ ἐπικοινωνία μὲ τὸ ἐπέκεινα· στὰ πεζὰ ἐπεξεργάζεται τὸ θέμα τῆς τρέλας κυρίως ἀπὸ ἐξωτερικὴ ὀπτικὴ γωνία. Στὴν ἴδια μελέτη διερευνῶνται καὶ οἱ ἀποκλίνοντες χαρακτῆρες στὸ παλαμικὸ ἔργο, κυρίως ὑπὸ τὴν ὀπτικὴ τῆς ψυχολογικῆς προσέγγισης στὸς χαρακτῆρες τοῦ Γύφτου, τοῦ Ἀδάκρυτου καὶ τῆς Ἀγέλαστης, στὴν ἐκτενὴ ἐπικολυρικὴ σύνθεση τοῦ λυρικοῦ ἐμεῖς, *Ὁ Δωδεκάλογος τοῦ Γύφτου*. Στὸ ἔργο αὐτὸ ἀναδεικνύεται ἡ τολμηρότητα τοῦ ποιητῆ στὴν ἐπιλογή τοῦ αἵρετικοῦ, σχεδὸν μανιακοῦ —μὲ τὴν ἔννοια τῆς κατὰ Πλάτωνα μανίας— χαρακτῆρα τοῦ Γύφτου, ὁ ὁποῖος ὡς γκρεμιστῆς καὶ χτίστης, μέσα ἀπὸ τοὺς ἀναβαθμοὺς τῆς ἄρνησης, μυεῖται σταδιακὰ στὴν τέχνη καὶ μεταμορφώνεται σὲ καλλιτέχνη (βιολιστὴ καὶ ἀλληγορικὰ σὲ Ἀδάκρυτο). Ἐπισημαίνεται ὁ γόνιμος διακειμενικὸς διάλογος ποὺ ἀναπτύσσει ὁ ποιητῆς μὲ Γάλλους ποιητῆς, τοὺς ὁποίους ἔχει μεταφράσει (Οὐγκό, Πρυντώμ). Ὁ Παλαμὰς εἶχε ἀρχίσει νὰ συνθέτει πολυσέλιδη, σατιρικῆς ὕφης, μυθιστορηματικὴ ἐποποιΐα, μὲ τίτλο *Τὸ Γένος τῶν Λοξῶν*, ἡ ὁποία ἔμεινε ἄγραφη. Τὸ τρισέλιδο δημοσιευμένο ἀπόσπασμα ἀπὸ τίς σημειώσεις τοῦ ποιητῆ γιὰ τὸ ἐν λόγω ἔργο δείχνει ὅτι ὁ Παλαμὰς λαμβάνει κριτικὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὴν τρέλα διακωμωδώντας τοὺς λοξοὺς χαρακτῆρες, τοὺς ὁποίους τοποθετεῖ στὸ σκηνικὸ ἐνὸς ἐπαρχιακοῦ θεάτρου· ἐπεξεργάζεται, ἐπομένως, μὲ τὰ ἐργαλεῖα τῆς σάτιρας ὡς περισσεύματος τοῦ λυρισμοῦ τὸ θέμα τῆς τρέλας πλάθοντας κωμικοὺς χαρακτῆρες.

Ἐχοντας βιώσει φοβικὰ συναισθήματα, τὴν ὀρφάνια, τὸν ἐκπατρισμό, τὸ οἰκογενειακὸ ἱστορικὸ τῆς τρέλας, ἀλλὰ καὶ τὴν τρέλα ἐνὸς γείτονα, ὅπως φαίνεται ἀπὸ ποιητικὲς καὶ πεζὲς ἀφηγήσεις, μαρτυρίες τοῦ ἴδιου ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφία του, ὀδηγήθηκε στὴν πρῶμη ἐνασχόληση μὲ τὴν ψυχιατρικὴ ἐπιστῆμη (στὴ βιβλιοθήκη του ὑπάρχουν βιβλία ἰατρικῆς καὶ νευροφυσιολογίας). Ἡ συνεργασία τῆς ἐπιστῆμης μὲ τὴν τέχνη, τοῦ ὀρθοῦ λόγου μὲ τὴν ἐνόραση, τοῦ ρεαλισμοῦ μὲ τὸ ἀπόκοσμο μαγικὸ στοιχεῖο, ἡ διαλεκτικὴ, δηλαδή, σχέση ἀνάμεσα στὴ διάνοια καὶ τὸ συναίσθημα ἀπασχολεῖ διαχρονικὰ τὸν Παλαμὰ· ἡ ἄρση τῆς δυαδικῆς αὐτῆς ἀντίθεσης ἐπιτυγχάνεται στὴν ἐνότητα «Κόσμος» τοῦ *Δωδεκάλογου τοῦ Γύφτου*, ὅπου ὁ ποιητῆς προτείνει τὴν ἐναρμόνιση τοῦ νοῦ μὲ τὴν καρδιά, μέσα ἀπὸ τὴν ἀλληγορικὴ σύζευξη τῆς Ἐπιστῆμης (Ἀγέλαστη) μὲ τὴν Τέχνη (ποὺ συμβολοποιεῖται ὄχι μόνον στὸν βιολιστὴ Γύφτο ἀλλὰ καὶ στὴ μορφή τοῦ Ἀδάκρυτου). Ἡ ἀλληγορικὴ ἀναπαράσταση τῆς διάστασης ἀλλὰ καὶ τῆς διαλεκτικῆς σχέσης ἀνάμεσα στὴ διάνοια καὶ

τὸ συναίσθημα ἀποτελεῖ τὸ κεντρικὸ θέμα στὸ νηπτικὸ «Παραμῦθι τοῦ Ἀδάκρυτου». Στὴν ἐμβάθυνση τοῦ ποιητῆ σὲ θέματα διαίσθησης καὶ ἐνόρασης δὲν πρέπει νὰ παραγνωριστῆ ἡ γοητεία ποὺ ἀσκοῦν στὸν Παλαμά αὐτὴ τὴν περίοδο ὄχι μόνον ὁ Νίτσε καὶ ὁ Μπουρζέ ἀλλὰ καὶ ὁ φιλόσοφος ποιητής, ὅπως τὸν ὀνομάζει, Ἄνρι Μπεργκσόν, τὸν ὁποῖο μάλιστα ὁ Παλαμάς προκρίνει σὲ σύγκριση μὲ τὸν θετικιστὴ Ἰππόλυτο Ταῖν.

Οἱ ἐκφάνσεις τῆς κρίσης τοῦ ἀφηγητῆ στὸ ποιητικὸ ἔργο τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα ἀναδεικνύονται στὴ μελέτη «μὲ ραϊσμένα μας τὰ κρύσταλλα τοῦ νοῦ μας...: Ἀπὸ τὸ “τζάζ” τοῦ Εὐρίπου σὲ μιὰ τζάζ ἐποχὴ». Τὸ “ὑποκειμένο ἐν κρίσει” ἀναπαρίσταται στὴν παραμόρφωση τοῦ σώματος, στὴ διάλυση τῆς γλώσσας, στὴν ἐξάρθρωση ἀλλὰ ὄχι τὴν κατάρρευση τοῦ μετρικοῦ ρυθμοῦ καὶ ἀπολήγει στὴν κρίση τῆς λογικῆς, ἡ ὁποία κορυφώνεται μὲ τίς ποικιλόμορφες ἀναπαραστάσεις τῆς τρέλας στὴ θεματικὴ τῆς ποίησης τοῦ ἐτερόδοξου μοντερνιστῆ. Τὸ γλωσσικὸ παράδοξο στὸν Σκαρίμπα φαίνεται ὅτι ἔλκει τὴν καταγωγή του ἀπὸ τὸ ρομαντικὸ παραλήρημα. Ἡ διατάραξη τῆς γλώσσας ἀποτελεῖ μέσο δημιουργικῆς παρέμβασης καὶ ρήξης μὲ τὴν παραδεδομένη τάξη καὶ λογικὴ μὲ ὄργανο τὴ γλωσσικὴ μορφή ὁ ἀφηγητῆς τοῦ Σκαρίμπα ἀσκεῖ κριτικὴ δημιουργώντας νέα, ὑπονομοευτικὰ νοήματα. Ἡ λεκτικὴ ἐλευθερία, ἡ ἀποδιοργάνωση τοῦ συντακτικοῦ κώδικα, δίνει μιὰ μοναδικὴ ἐξουσία στὸν ἀφηγητῆ γιὰ νὰ ξεδιπλώσει τὴν «κρίση τοῦ ὑποκειμένου». Αὐτὴ ἡ ἐτερογένεια ποὺ παράγεται μέσα ἀπὸ τὴ διαδικασία τῆς ἀποδόμησης στὴν ποιητικὴ γλώσσα τοῦ Σκαρίμπα ἀναδεικνύεται μὲ τὴν ἀξιοποίηση τῶν ἐργαλείων τῆς σημειολογίας.*

Εὐχαριστίες καὶ χάριτες ὀφείλω σὲ ἐμπνευστικούς δασκάλους, σὲ φίλους καὶ συνοδοιπόρους, σὲ συναδέλφους, σὲ φοιτητές. Ἡ ψαλίδα τοῦ χρόνου ἄνοιξε πολὺ καὶ δὲν θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ τοὺς μνημονεύσω ὅλους ἐδῶ. Ἀναφέρω (κατ' ἀνάγκην ἀλφαβητικὰ) τὸν Νάσο Βαγενά, τὸν Εὐριπίδη Γαραντούδη, τὴν Κατερίνα Κωστίου, τὴ Μαίρη Μικέ, τὴν Ἰωάννα Ναοῦμ, τὸν Γιάννη Παπαθεοδώρου, τὴν Ἀλεξάνδρα Σαμουήλ, τὴν Κατερίνα Χατζῆ, καθὼς μαζὶ περπατήσαμε ἕνα μέρος αὐτοῦ τοῦ βιβλίου. Θερμότερες εὐχαριστίες ὀφείλω στὸν Ἀριστείδη Πατσόγλου καὶ στὶς ἐκδόσεις Gutenberg. Τέλος, θὰ ἤθελα νὰ εὐχαριστήσω ὀλοθερμα τὴν οἰκογένειά μου καὶ ἰδιαίτερα τὸν Μιχαῆλ-Κωνσταντῖνο γιὰ τὴν ἀοικνη συμπαράσταση καὶ τὴν ὑπομονή του. Τυχὸν λάθη, ἀβλεψίες ἢ παραλείψεις βαρύνουν ἀποκλειστικὰ ἐμένα.

* Γιὰ τὴν τεκμηρίωση ὅλων τῶν παραπάνω, βλέπε τὰ οἰκεῖα κεφάλαια.

I.

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΙ ΥΒΡΙΔΙΣΜΟΙ –
Η ΣΥΝΑΙΡΕΣΗ ΤΩΝ ΤΕΧΝΩΝ





Ἡ μυθοποίηση τῆς Ρωσίας
καὶ ὁ συγχρονισμὸς τῶν τεχνῶν
στὸ «Ἀμουρ-Ἀμουρ» τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ

Μνήμη Ἀλέξ. Ἀργυρίου

Ἡ ΜΕΛΕΤΗ τῆς εἰκόνας τῆς Ρωσίας καὶ τῆς πολυδιάστατης μυθοποίησής της στὸ ἔργο τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ δὲν ἔχει συστηματοποιηθεῖ, στὸ σύνολό της, ἀπὸ τὴν κριτική, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἔχουν διατυπωθεῖ οὐσιαστικὲς παρατηρήσεις γιὰ ἐπιμέρους ὄψεις τοῦ ζήτηματος.¹

1. Βλ. κυρίως Παντελῆς Βουτουρῆς, *Ἡ συνοχὴ τοῦ τοπίου. Εἰσαγωγὴ στὴν ποιητικὴ τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ*, Ἀθήνα, Καστανιώτης, 1997, σ. 234-237· Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, *Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσία*, ἐπιμ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Ἀθήνα, Ἄγρα, 1995· Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, *Ταξίδι στὴ Ρωσία. Ἡμερολόγιο καὶ φωτογραφίες*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια - ἐπίμετρο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Ἀθήνα, Ἄγρα, 2001· Εὐγενία Κριτσέφσκαγια, «Ταξίδι στὰ Κύθηρα. Ἀναφορὰ στὸ ποίημα Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσία τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ», περ. *Πλανόδιον*, τχ. 24 (Δεκέμβριος 1996) 638-641· Γιάννης Μότσιος, «Ἡ ποιητικὴ σύνθεση τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσία», περ. *Ἐλίτροχος*, τχ. 13 (Φθινόπωρο 1997) 92-97· Ἐλισάβετ Ἀρσενίου, «Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσία: Αἴσθηση, μνήμη καὶ φαντασία σὲ μιὰ ἀνάπλαση τῆς ἱστορίας», *Ἡ ρητορικὴ τῆς οὐτοπίας. Μελέτες γιὰ τὴ μετάβαση στὴ νέα πρωτοπορία. Πέντε δοκίμια πάνω στὸ ἔργο τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ*, Ἀθήνα, Ὑψίλον, 2009, σ. 95-110· Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, «Τολστόη Λέων (1818-1910)», [λῆμμα τοῦ ἀνέκδοτου προσωπικοῦ του λεξικοῦ], περ. *Ὅδὸς Πανός*, τχ. 164 (Ὀκτ.-Δεκ. 2014) 3-13 (ἐπίμετρο Ἄννα Προσιάννικοβα)· Anna Prosi-

Ἡ μελέτη μου ἐντάσσεται στὸ πλαίσιο τῆς συγκριτικῆς ἔρευνας τῆς λογοτεχνίας, στὸν ἰδιαίτερο κατὰ τοὺς Γερμανοὺς καὶ τοὺς Γάλλους μελετητὲς κλάδο τῆς εἰκονολογίας (Imagologie), ποὺ μελετᾷ «τὴν εἰκόνα τῆς “ἄλλης”, τῆς “ξένης” χώρας, τῶν ἀνθρώπων καὶ τοῦ πολιτισμοῦ τῆς ὅπως παρουσιάζεται στὴ λογοτεχνία, ἀλλὰ καὶ τὴ γένεση, τὴ δομὴ καὶ τὴν ἐπίδραση αὐτῆς τῆς εἰκόνας (μὲ τὴ μορφή τῶν διαφόρων στερεοτύπων) στὴν πρόσληψη ξένων λογοτεχνικῶν ἔργων, τὴ λογοτεχνικὴ κριτικὴ καὶ γενικότερα τὴν ἱστορία τῆς λογοτεχνίας».² Ἀκολουθώντας τὴ θεωρία τῆς πολιτισμικῆς εἰκονολογίας, ὅπως τὴν προσλαμβάνει ἡ γαλλικὴ σχολή, καὶ κυρίως τὴ μεθοδολογία ποὺ προτείνει ὁ Daniel-Henri Pageaux, θὰ προσπαθήσω νὰ δείξω ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Ρωσίας στὸ ἔργο τοῦ Ἐμπειρικοῦ δὲν συνιστᾷ ἀναπαράσταση ἑνὸς προϋπάρχοντος ξένου ἢ μιᾶ ἀντιγραφῆ τῆς ξένης πραγματικότητας, ἀλλὰ ἀποτελεῖ ἔνδειξη μιᾶς φαντασίωσης καὶ ἀνακατασκευῆς τῆς μνήμης, «μιᾶς ἰδεολογίας ἢ μιᾶς οὐτοπίας, ποὺ ἀφοροῦν μιᾶ συνείδηση, ἡ ὁποία ὀνειρεύεται τὴν ἑτερότητα. Ὁ βαθμὸς πιστότητας τῆς εἰκόνας τοῦ Ἄλλου εἶναι ψευδοπρόβλημα, καὶ ὅταν μιᾶμε γι' αὐτὴν πέφτουμε στὴν παγίδα τῆς ἀναφορικῆς ψευδαίσθησης καὶ τῶν τεχνασμάτων τοῦ πραγματικοῦ. Αὐτὸ ποὺ πρέπει νὰ ἐξετάζουμε εἶναι λιγότερο ὁ βαθμὸς πιστότητας μιᾶς εἰκόνας καὶ ἡ σχέση της μὲ τὸ πραγματικὸ, καὶ περισσότερο ἡ μεγαλύτερη ἢ μικρότε-

νη κὸνα, *Ἡ πρόσληψη τῆς ρωσικῆς λογοτεχνίας στὴν ἑλληνικὴ μεταπολεμικὴ ποίηση*, διδακτορικὴ διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2015· Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, 1934. *Προϊστορία ἢ καταγωγή*, εἰσαγωγή - φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Ἀθήνα, Ἄγρα, 2014· Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Θεολογικὸς καὶ πολιτικὸς λόγος στὸν Ἀνδρέα Ἐμπειρικό», Ἀφιέρωμα στὸν ὑπερρεαλισμὸ μὲ ἀνέκδοτα κείμενα καὶ ἀνέκδοτες φωτογραφίες τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ, ἐπιμ. Εὐγενία Γραμματικοπούλου, περ. *Ποιητικὴ*, τχ. 17 (Ἄνοιξη-Καλοκαίρι 2016) 159-174.

2. Γιὰ τὰ ζητήματα τῆς εἰκόνας τοῦ Ἄλλου ἢ τῆς στερεοτυπολογίας, βλ. ἐνδεικτικὰ Daniel-Henri Pageaux, *Littératures et cultures en dialogue*, essais réunis, annotés et préfacés par Sobhi Habchi, Παρίσι, L'Harmattan, 2007· Ἰωάννα Οἰκονόμου-Ἀγοραστοῦ, *Εἰσαγωγή στὴ Συγκριτικὴ Στερεοτυπολογία τῶν ἐθνικῶν χαρακτηριστικῶν στὴ λογοτεχνία*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1992· Φραγκίσκη Ἀμπατζοπούλου, *Ὁ ἄλλος ἐν διωγμῷ. Ἡ εἰκόνα τοῦ Ἐβραίου στὴ λογοτεχνία. Ζητήματα ἱστορίας καὶ μυθοπλασίας*, Ἀθήνα, Θεμέλιο, 1998· Κατερίνα Στενοῦ, *Εἰκόνες τοῦ ἄλλου. Ἡ ἑτερότητα: ἀπὸ τὸν μύθο στὴν προκατάληψη*, μτφρ. Σάρα Μπενβενίστε - Μαρία Παπαδήμα, Ἀθήνα, Ἐξάντας - Ἐκδόσεις Unesco, 1998, ὅπου παρατίθεται ἀρκετὴ βιβλιογραφία.

ρη προσαρμογή της σέ ένα μοντέλο, σέ ένα σχήμα πολιτιστικό που προϋπάρχει από αυτήν στον πολιτισμό του παρατηρητή και όχι στον πολιτισμό του παρατηρούμενου», σημειώνει η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, στην κλασική πλέον μελέτη της για την εικόνα του Άλλου στη λογοτεχνία.³

Είναι σημαντικό να υπογραμμιστεί ότι ο Έμπειρικός μιλούσε τη ρωσική γλώσσα· είχε ρωσική καταγωγή, αφού η μητέρα του, όπως είπαμε, ήταν κατά το ήμισυ Ρωσίδα. Τούτη λοιπόν η καταγωγική αίσθηση, η πρόσληψη της Ρωσίας ως μητέρας, η οποία έχει αυτονόητη ψυχαναλυτική βάση και διάσταση, διαπερνά όλο σχεδόν το έργο του.

Χαρτογραφώντας τους σταθμούς της σχέσης του Έμπειρικού με τη Ρωσία, θα μπορούσαμε να ανιχνεύσουμε τις διαφορετικές όψεις αυτής της πρόσληψης κυρίως στα αφηγήματά του «Άμouρ-Άμouρ», *Άργώ η πλοῦς ἀεροστάτου*, *Ταξίδι στη Ρωσία*, *Ές-Ές-Ές-Έρ Ρωσία*, στον *Μεγάλο Ανατολικό*, αλλά και σέ μικρότερες ποιητικές συνθέσεις (π.χ. «Δέν λησμονῶ ποτέ τὸν Λέοντα Τολστόι τὸν πρῶτο δάσκαλό μου», «Ὁ Ὑπερσιβηρικός», «Τὸ θέαμα τοῦ Μπογιατιοῦ ὡς κινούμενου τοπίου» κ.ἄ.). Πρόκειται για κείμενα τὰ ὅποια ἀνήκουν σέ ἕτερα λογοτεχνικά εἶδη ὡστόσο, παρὰ τὴ διαφορετικὴ εἰδολογικὴ τους ταυτότητα, ἢ διακειμενικὴ συνομιλία καὶ ἡ Ρωσία ὡς κοινὸς θεματικὸς τόπος καθιστοῦν νόμιμη τὴ συνεξέτασή τους. Τὸ ποιητικὸ δοκίμιο «Άμouρ-Άμouρ» (1939/1960), ἡ νουβέλα *Άργώ η πλοῦς ἀεροστάτου* (περ. Πάλι, 1964), τὸ ἡμερολογιακῆς ὑφῆς ταξιδιωτικὸ κείμενο *Ταξίδι στη Ρωσία* (Δεκέμβριος 1962), ὅπου ἀποτυπώνεται ἡ ἐμπειρία τῆς Ρωσίας μέσα ἀπὸ τὸ βλέμμα τοῦ ἴδιου, ἀλλὰ καὶ τῶν συνοδοιπόρων του Ὀδυσσεά Ἐλύτη, Γιώργου Θεοτοκά καὶ ἐνὸς φίλου τους γιατροῦ, ἢ ποιητικὴ μετάπλαση τοῦ ταξιδιοῦ στη Ρωσία σὸ ἐκτενὲς ποίημα *Ές-Ές-Ές-Έρ Ρωσία* καὶ, τέλος, μέρη τοῦ *Μεγάλου Ανατολικοῦ* (κυρίως ἡ ἀναπαράσταση τῶν ἀντίπαλων χαρακτήρων «τοῦ διονυσιακοῦ Λόρδου Ἄλτζερνον Μπράντον Κλίφφορντ καὶ τοῦ Ρώσου ἀναρχοκομμουνιστῆ πρίγκιπα Σέργιου Ἰβάνοβιτς Μπλαγκοράντωφ»)⁴ ἀποτυπώνουν τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο προσλαμβάνει ὁ Έμπειρικός τὴ Ρωσία σ' ἓνα εὐρὺ χρονικὸ διάστημα (1933-1962 καὶ ἐξῆς).

3. Αμπατζοπούλου, *Ὁ ἄλλος ἐν διαγωμῶ*, σ. 245-246.

4. Βλ. καὶ Σάββας Μιχαήλ, *Μορφές τοῦ μεσσιανικοῦ*, Ἀθήνα, Ἄγρα, 1999, σ. 164.

Σε κάποια από τα παραπάνω κείμενα ο ιστορικός χωροχρόνος τέμνεται σε πολλά σημεία με τον φαντασιακό χωροχρόνο της παιδικής ηλικίας, όπως τον ανακατασκευάζει μέσω της ανάκλησης ή της ανάδρομης ή μνήμη, με το λεγόμενο δηλαδή flashback, όπως ακριβώς συμβαίνει και στον κινηματογράφο. Καθώς το ζήτημα αναδεικνύεται ευρύ και σύνθετο, στην παρούσα μελέτη θα εστιάσω στο έκτενές ποιητικό αφήγημα «'Αμούρ-'Αμούρ»,⁵ υπό το πρίσμα της αξιωματικής ρήσης του Μπρετόν ότι «ο σουρρεαλισμός ζητάει να υπολογίσει το πηλίκον της διαίρεσης του άσυνειδήτου διά του συνειδητού», αφού στα κείμενα αυτά η πραγματική, συνειδητή εικόνα και έμπειρία συμπλέκεται αδιάσπαστα με την άσυνειδη έκφορά της.

Το αυτόβιογραφικό, αυτόαναφορικό, υβριδικό, ποιητικό δοκίμιο «'Αμούρ-'Αμούρ» «δεν αποτελεί ένα άμιγώς θεωρητικό κείμενο»,⁶ καθώς περιέχει πλήθος αυτόβιογραφικών πληροφοριών· οι πληροφορίες αυτές ενσωματώνονται, ωστόσο, κατά τέτοιο τρόπο στον λόγο, ώστε «αυτόαναιρούνται» ως πληροφοριακό υλικό. Το «'Αμούρ-'Αμούρ» συνιστά αναμφίβολα «το πρώτο Μανιφέστο»⁷ για τον έλληνικό υπερρεαλισμό, παρά το γεγονός ότι δημοσιεύεται αργά, το 1960 (με χρονολογία 1939), «'Αντί προλόγου», στη συλλογή *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία*. Στη ρητορική και την ιδεολογική διάσταση αυτού του σύνθετου αλλά άφηγηματικά ισορροπημένου, λυρικής έντελης ύφης κειμένου, άνιχνεύονται όλοι οι πολύπλοκοι μηχανισμοί της υπερρεαλιστικής αφήγησης. Πρόκειται για «ποίημα γεγονός», όπου θεματοποιούνται, με τρόπο ποιητικό, όλοι οι τόποι και οι αρχές του γαλλικού υπερρεαλιστικού μανιφέστου: «η ιδέα του συνεχούς, ρέοντος ποιήματος»⁸ και το προτσές της σεξουαλικότητας, μέσα από την εικόνα της ήδονικής μεταμόρφωσης του καταρράκτη, ο όποιος έξεικονίζει την όρμη της πτώσης των υδάτων, την όρμη δηλαδή με την όποια άνα-

5. Άνδρέας Έμπειρίκος, «'Αμούρ-'Αμούρ», *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία*, Άθήνα, Πλειάς, 1974, σ. 9-25 [1^η έκδοση, Άθήνα, Δίφρος, 1960]. Για την ποιητική και το ιδεολογικό υπόβαθρο του «'Αμούρ-'Αμούρ», βλ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «'Αντί προλόγου», Άνδρέας Έμπειρίκος. *Ό ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Άθήνα, Κέδρος, 1983, σ. 15-42· Έμπειρίκος, 1934. *Προϊστορία ή καταγωγή*, κυρίως σ. 20-24.

6. Γιατρομανωλάκης, «'Αντί προλόγου», σ. 17-18.

7. *Ό.π.*, σ. 17-20.

8. *Ό.π.*, σ. 18.

βλύζουν από το άσυνείδητο, χωρίς τον έλεγχο τής λογικής, ένορμη-σεις, ιδέες, γεγονότα τής παιδικής ηλικίας. Τα γεγονότα αυτά συνδέονται με βασικές έννοιες τής ύπερρεαλιστικής γραφής: με το αντίκειμενικά τυχαίο, τον αίφνδιασμό (shock effect), την ποιητική τής επιθυμίας και το θαυμαστό, το όποιο διαποτίζει όλες τις τέχνες.

Σε μια συγχρονική αναπαράσταση, το παρόν συνείρεται με το παρελθόν και το μέλλον, ενώ όράματα, φαντασιώσεις και όνειρα άλλο-λοεπικαλύπτονται με την τεχνική των έπιτυπωμένων φωτογραφιών (όπως μάς πληροφορεί ο άφηγητής), με την τεχνική τής διπλοτυπίας δηλαδή, για να χρησιμοποιήσουμε και πάλι έναν κινηματογραφικό όρο: «μία εικών μπορεί κάλλιστα να συνυάρχη με μίαν άλλην, μπο-ρεϊ να άποτυπώνεται, ή να επικάθεται επάνω σε μια προηγούμενη ή επόμενη, χωρίς να την έξαλείφει, ή, μπορεί να δέχεται επάνω στην επιφάνειά της, μια νέα εικών, χωρίς να έξαφανίζεται ή ίδια, όπως συμβαίνει και στις έπιτυπώσεις των φωτογραφιών ή των κινηματογρα-φικών ταινιών».⁹ Ο Έμπειρικός, όπως μάς ενημερώνει ο άφηγητής του «Άμουρ-Άμουρ», κάνει ποίηση αξιοποιώντας παράλληλα κινη-ματογραφικές άφηγηματικές τεχνικές και τρόπους. Καρρέ-καρρέ στο έργο του χτίζει άριστοτεχνικά δομημένες και άρτια συγκροτημένες κινηματογραφικές εικόνες, συμβάλλοντας όχι μόνο στη μυθοποίηση τής ίθαγένειας, αλλά και στην ένισχυση του ύβριδικού, άφοϋ στο σύνθε-το, ύπερειδολογικού χαρακτήρα αυτό μαυνιφέστο προτείνει, όπως θα φανεί, τη σύνθεση όχι μόνο των ειδών και των αίσθήσεων, αλλά και τη συγχορδία των τεχνών· πνεϋμα έξοχα ποιητικό, αλλά και κινη-ματογραφικό, ο Έμπειρικός αξιοποιεί και ένσωματώνει στην άφήγη-σή του όλα τα έπιτεύγματα του σοβιετικού και του ύπερρεαλιστικού κινηματογράφου.

Πολλά ζητήματα που άφοροϋν τη ρητορική και τη δομή του «Άμουρ-Άμουρ» μένουν άνοικτά προς διερεύνηση: ή ρυθμοποίηση, ή λυρική ή ψαλμική διάσταση του ποιητικού λόγου, ή παραλληλία τής ποίησης με τον χορό, τής φύσης με την τεχνολογία, οι κινηματο-γραφικές τεχνικές, είναι ζητήματα τα όποια δέν έχουν έρευνηθεί. Άνα-φέρω ένδεικτικά ένα έμβληματικό παράδειγμα για την παραλληλία τής ποίησης με τον χορό: ο καταρράκτης ως σύμβολο του ποιητικού, του ροϊκού άσυνείδητου γίγνεσθαι συνδέει στο «Άμουρ-Άμουρ» την

9. «Άμουρ-Άμουρ», σ. 18.

ποίηση με τὸν χορό, καθὼς «μέσα στὸν ἀφρό τῶν ἀλλεπάλληλων πτώσεων» ὁ ἀφηγητῆς «βλέπει» («νὰ παίζουν μεγάλες καὶ διάφανες σὰν ἀπὸ κρύσταλλο σφαῖρες, πὺς τὶς κρατοῦν στὰ χέρια τους ἀφροντουμένες μπαλλερίνες»).¹⁰ Ἡ συμβολικὴ διάσταση τοῦ πολυπρισματικοῦ κρυστάλλου καὶ ἡ συνάρτησή του με τὴν ποιητικὴ λέξη μᾶς εἶναι οἰκεία ἤδη ἀπὸ τὴν περίοδο τοῦ συμβολισμοῦ. Ὡστόσο, ὁ χορὸς καὶ ὁ στροβιλισμὸς μᾶς παραπέμπουν ἐπίσης σὲ κινηματογραφικὲς τεχνικὲς, στὴν κίνηση ἐν τῷ γίγνεσθαι.¹¹ Ἐνδιαφέρουσες ἀναλογίες με τὴν εἰκονοποιῖα τοῦ «Ἄμουρ-Ἄμουρ» ἐντοπίζονται στὸ *Διάλειμμα* (*Entre'acte*, 1924) τοῦ Ρενὲ Κλαίρ, ταινία ντανταϊστικῆς ἔμπνευσης, πὺς «τονίζει τὶς πλαστικὲς δυνατότητες τῆς κινούμενης εἰκόνας, προῖον στοχασμοῦ μεταξὺ ὀπτικῆς καὶ δυναμικῆς»,¹² καὶ στὶς «Αὐθεντικὲς σημειώσεις τοῦ Φράνσις Πικάμπια γιὰ τὸ *Διάλειμμα* τοῦ Ρενὲ Κλαίρ», ὅπου ἐμπεριέχεται τὸ δεσπόμενον στὸς ὑπερρεαλιστὲς μοτίβο τοῦ καταρράκτη ἀλλὰ καὶ τῆς μπαλαρίνας. Ἡ κάμερα κινεῖται καταγράφοντας πίδακες νεροῦ πὺς πέφτουν ἀπὸ ψηλὰ σὰν καταρράκτης καὶ σὲ κοντινὸ πλάνο τὴν μπαλαρίνα πὺς χορεύει, ἰδωμένη ἀπὸ τὸ κάτω μέρος μιᾶς γυάλινης ἐπιφάνειας.¹³

Ὁ Ἐμπειρικός, ὡς ποιητῆς, φωτογράφος, ψυχαναλυτῆς, λάτρης τοῦ κινηματογράφου καὶ τῶν μηχανῶν, μᾶς προσφέρει γόνιμο πεδίο ἐρμηνείας τοῦ ἔργου του ὑπὸ τὸ πρίσμα τῆς διακαλλιτεχνικότητος. Οἱ κινηματογραφικὲς τεχνικὲς σύνθεσης τοῦ «Ἄμουρ-Ἄμουρ» εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ πὺς καθιστοῦν τὸ ἀφηγηματικὸ τοῦτο κεί-

10. Ὁ.π., σ. 14.

11. Siegfried Kracauer, «Χορὸς», *Θεωρία τοῦ κινηματογράφου. Ἡ ἀπελευθέρωση τῆς φυσικῆς πραγματικότητος*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Ἀθήνα, Κάλβος, 1983, σ. 76 κ.ἐξ. Ἐπίσης, ὁ Deleuze ἀναφέρεται εἰδικὰ στὸ «crystal of time» ὡς μιὰ κινηματογραφικὴ τεχνικὴ πὺς συμφύρει τὰ χρονικὰ ἐπίπεδα τῆς ἀφήγησης με τὸ «θάμπωμα» τοῦ φακοῦ, καθὼς καὶ στὴ σύνδεση τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας με τὸ ὄνειρο· Gilles Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*, μτφρ. Hugh Tomlinson - Robert Galetta, Μινεάπολις, University of Minnesota Press, 1989, σ. 68-97. (Εὐχαριστῶ τὸν Γιάννη Παπαθεοδώρου γιὰ τὴν παραπομπή).

12. André Breton, «Ἀπελπισία καὶ πάθος», *Luis Buñuel*, Ἀθήνα, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Καστανιώτης, 2000, σ. 143-144.

13. Ρενὲ Κλαίρ - Φράνσις Πικάμπια, «Οἱ αὐθεντικὲς σημειώσεις τοῦ Φράνσις Πικάμπια γιὰ τὸ *Διάλειμμα* τοῦ Ρενὲ Κλαίρ», στὸ *Σουρρεαλισμὸς, ντανταϊσμὸς καὶ κινηματογράφος*, ἐπιλογή κειμένων, εἰσαγωγές, ἐπιμέλεια καὶ σημειώσεις Γιάννης Σολδάτος, Ἀθήνα, Αἰγόκερος (Κινηματογραφικὸ ἀρχεῖο 104), 1992, σ. 61-73.

μενο με τὸ νευρῶδες μοντάζ ιδιαίτερα ἐπίκαιρο καὶ διαχρονικό. Ἡ κινηματογραφικὴ τεχνικὴ τοῦ flashback χρησιμοποιεῖται, ὅπως ἀναφέρθηκε, γιὰ τὴν ἀναδρομὴ τῆς μνήμης στὴν παιδικὴ ἡλικία, στὸν εὐτοπικὸ παράδεισο τῆς Ρωσίας. Ἡ Ρωσία συνιστᾷ ἓνα εἶδος μύθου, ἓνα «ἀρχέτυπο ἀγάπηξ»¹⁴ γιὰ τὸν Ἐμπειρικό, εἶναι ἡ «Ρωσσία μητέρα» (ἡ μάνα, ὅπως ἀναφέρθηκε, εἶναι κατὰ τὸ ἥμισυ Ρωσὶς): ἡ νοσταλγικὴ κίνηση, ἡ ἐπιστροφή πρὸς τὶς περιοχὲς τῶν παιδικῶν ἀναμνήσεων, ἀναμοχλεύει, με συναισθησιακὴ διάθεση, τὴ μνήμη τῶν αἰσθήσεων καὶ τῶν εἰκόνων τοῦ παρελθόντος. Ὁ καταρράκτης καὶ κυρίως τὸ ποτάμι ἀποτελοῦν σὲ ὅλη τὴν ποίηση τοῦ Ἐμπειρικοῦ «σημεῖον ἐξορμήσεως καὶ ἐπιστροφῆς τοῦ πλήθους τῶν συσχετίσεων πού ἔρχονται καὶ ἀναχωροῦν ἀπανωτὰ μέσα στὸ νοῦ [τοῦ ἀφηγητῆ], σὰν ἀμπωτὶς καὶ πλημμυρίς».¹⁵ Σὲ ψυχαναλυτικὴ βάση, θὰ λέγαμε ὅτι αὐτὴ ἡ ἐπιστροφή στὴν «εὐκρατὴ ζώνη» τῆς παιδικῆς ἡλικίας ἀποτελεῖ μιὰ δοκιμὴ αὐτοανάλυσης τοῦ ἀφηγητῆ, ὁ ὁποῖος ἐπιστρέφει ἐπιστρατεύοντας ὅλες τὶς αἰσθήσεις, με μιὰ «χρωματικὴ» λειτουργία τῆς μνήμης, σὲ τόπους πού διατηροῦνται στὴ μνήμη περισσότερο ὡς χρώματα παρά ὡς «σχήματα τῶν σημασιῶν ἐνὸς ἐκάστου». Με τὸν τρόπο αὐτό, τὸ κειμενικὸ ὑποκείμενο ἀναπλάθει τὸ ὄνειρο, τὸ βιωμένο θαῦμα στὴν εὐγονη περιοχή τῆς μικρῆς ἡλικίας, ὅταν ταξίδευε με τὸ βαπόρι καὶ τὴ μητέρα στὴ Ρωσία. Τὸ ὠραῖο Μπαραγκάν, ἡ Μπραΐλα, τὸ Ἰσμαῖλι, τὸ Πικέτο, οἱ μυρωδάτοι κάμποι τῆς Βλαχιᾶς, ἡ Βεσσαραβία, τὸ Γαλάτσι καὶ ἡ Κωστάντζα, ὅπου «πλῆθος βαπόρια πᾶνε καὶ ἔρχονται», ὁ «Δούναβις, οἱ ἀχανεῖς ὀρίζοντες του καὶ οἱ πανελεύθερές του πεδιάδες»¹⁶ συμβάλλουν στὴν ἀνάπλαση τῆς μνήμης, ἡ ὁποία ἐμπεριέχει ἤχους, φωνές, εἰκόνες καὶ τολμηρὲς ἀφηγήσεις γιὰ τὴ σεξουαλικὴ ἐνόρμηση καὶ αὐθορμησία τῆς παιδικῆς ἡλικίας.

Ὅπως δὴποτε οἱ ὀπτικὲς εἰκόνες, ἡ ἔννοια τῆς χρωματικῆς μνήμης ἢ τὸ «ὀπτικὸ ἀσύνειδο», γιὰ νὰ χρησιμοποιήσω τὸν ὄρο τοῦ Μπένγιαμιν, μᾶς παραπέμπουν στὴν ἀδελφὴ τέχνη τῆς ποίησης, τὴ ζωγραφικὴ, ἀλλὰ καὶ στὸν Προύστ, τὸν ὁποῖο γνωρίζουμε ὅτι διάβαζε ὁ Ἐμπειρικός.¹⁷ Μᾶς παραπέμπουν ὅμως καὶ στὸ σινεμά, στὴν τεχνι-

14. «Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ», σ. 23.

15. Ὁ.π., σ. 23-24.

16. Ὁ.π., σ. 16-17.

17. Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Θέσεις γιὰ τὴ φιλοσοφία τῆς ἱστορίας. Ὁ σουρρεαλισμός. Γιὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Προύστ*, Ἀθήνα, Οὐτοπία, 1983, σ. 81-97· Jacques

κὴ τοῦ ἐπιχρωματισμοῦ τῶν εἰκόνων, γιὰ λόγους ἔμφρασης, κυρίως στὸν βωβὸ κινηματογράφο.¹⁸

Ἔτσι αὐτὸ τὸ ἀμάλαγμα τῶν ἀλληλοεπικαλυπτόμενων εἰκόνων, στὸ ὁποῖο παρεισφρέουν ἐνίοτε χωρὶς λογικὴ σειρὰ στὴ μνήμη καὶ στὴν ἀφήγηση πρόσωπα ἢ εἰκόνες ποὺ δὲν σχετίζονται μὲ τὴ συγκεκριμένη στιγμή, πρόσωπα θὰ λέγαμε «ἄλλου ἔργου»,¹⁹ γιὰ νὰ χρησιμοποιοῦσῶ τὴν ἔκφραση τοῦ ἀφηγητῆ, ἔχει, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴ δομὴ τοῦ κειμένου, τὸ ἀντίστοιχό της στὴν τεχνικὴ τῆς ἐπιτύπωσης τῶν φωτογραφιῶν, ἀλλὰ καὶ στὴν κινηματογραφικὴ τεχνικὴ shot/teverse shot, ὅπου δύο ἢ περισσότερα πλάνια μοντάρονται μαζὶ, ἀλλὰ ἐναλλάσσουν πρόσωπα, συνήθως στὸ πλαίσιο μιᾶς συζήτησης. Ὁ πρωτοπόρος ὑπερρεαλιστὴς ἀφηγητῆς, συνδέοντας τὴν τέχνη μὲ τὴ ζωὴ, ἀναφέρεται ρητὰ στὸ ὄφελος ποὺ ἔχει ὄχι μόνον ἡ ποίηση, ἀλλὰ καὶ οἱ ἄλλες τέχνες ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀπροσδόκητὴ μείξι τῶν ἐπιτυπωμένων εἰκόνων, ἀφοῦ ἔτσι ἀκριβῶς ἐκτυλίσσεται καὶ ἡ «ζωὴ ἐν γένει».²⁰

Τὸ ρωσικὸ βαπόρι, δομικὸ σύμβολο τῆς γραφῆς («Καὶ ἰδοὺ ποὺ μία φράσις γίνεται κορβέττα καὶ μὲ οὐριον ἄνεμον ἀρμενίζει»), τὸ ὁποῖο κινεῖται ἀργὰ (ralenti), ἀγκυροβολεῖ καὶ μεταφέρει τὸν ἀφηγητὴ στὴ Σεβαστούπολη καὶ στὴν Κριμαία. Τὰ γεγονότα, ὅπως συνέβησαν στὰ κτήματα ποὺ ἀνῆκαν στοὺς θεῖους τοῦ Ἐμπειρικοῦ πρὶν ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση τοῦ 1917, στὸ χωριὸ Τσόργκουν, κατοικημένο κατὰ τὸ ἥμισυ ἀπὸ Ρώσους καὶ κατὰ τὸ ἄλλο ἀπὸ Τατάρους, εἶχαν «ὑψίστη σημασία, ἀπὸ ἀπόψεως ἀπηχῆσεως καὶ ἀντικτύπου» καὶ ἔπαιζαν «μεγάλον ρόλον στὴν διάπλασι καὶ ἐξέλιξι τοῦ ψυχισμοῦ [του]».²¹ Ὁ τρόπος ποὺ τὰ περιγράφει ὡς «εἰκόνες ἐναργεῖς, ἀλλὰ ὄχι ἀκίνητες, οὔτε τελειῶς ἀπομονωμένους», οἱ ὁποῖες «δὲν προσδιορίζονται ἀπὸ ἓνα συνειδητὸ μηχανισμό», «ἐπικοινωνοῦν ἀναμεταξύ των καὶ συναγελάζονται», ἐνῶ ἔχουν παράλληλα μιὰν «αὐτονομία», «ἓνα modus vivendi, ἓνα status quo δικό των»,²² σχετίζεται μὲ τὴν ἐπιτύπω-

Bouchard, «Ὁ Ἐμπειρικός ἀναγνώστης τοῦ Προῦστ», *Μὲ τὸν Ἀνδρέα Ἐμπειρικό παρὰ δῆμον ὀνειρώων*, Ἀθήνα, Ἄγρα, 2002, σ. 109-132.

18. Kracauer, *Θεωρία τοῦ κινηματογράφου*, σ. 205 κ.ἑξ.

19. Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ, σ. 19.

20. Ὁ.π.

21. Ὁ.π., σ. 17.

22. Ὁ.π., σ. 18.

ση τῶν φωτογραφιῶν, ἀλλὰ καὶ μὲ τὶς κινηματογραφικὲς ταινίες, ὅπως δηλώνει πάλι στὸ σημεῖο αὐτὸ ρητὰ ὁ ἀφηγητὴς.

Ἡ λειτουργία τῆς μνήμης κοντὰ στὸ ὑδάτινο στοιχεῖο, στὸν μικρὸ ποταμὸ Τσόρναγια, συσχετίζεται ὄχι μόνον μὲ χρωματικὲς, ἀλλὰ κυρίως μὲ ἀκουστικὲς αὐτὴ τῇ φορὰ ἐντυπώσεις, μὲ τὸν θόρυβο τοῦ ποδοβολητοῦ ἀλόγων πάνω στὴν παλαιὰ ξύλινη γέφυρα, κοντὰ στὸ σπίτι τοῦ θεῖου του.²³ Οἱ ἐρωτικὲς συνευρέσεις μὲ τατάρισσες καὶ τσιγγανοποῦλες, οἱ ἀνταγωνιστικὲς ἐκσπερματώσεις τῶν ἀγοριῶν, θεματοποιοῦν μὲ τόλμη τὴ λιβιδικὴ μνήμη, τὴν ἐνοχή, τὴν ὁμαδικὴ δράση τῆς παιδικῆς ἀθωότητος, ἐνῶ μετατρέπουν ταυτόχρονα τὸ μικρὸ ποτάμι, τὸν Τσόρναγια, σὲ μεγάλο ποταμὸ, ποὺ διασχίζει ὄχι μόνον τὴν Κριμαία, ἀλλὰ μιὰ ἰδεατὴ, οὐτοπικὴ «ἡπειρο αὐθαίρετα πλασμένη», τῆς ὁποίας τὰ σύνορα, ἐνῶ στὴν ἀρχὴ διαγράφονται μὲ σαφήνεια, «ἐπειτα γίνονται ἀκαθόριστα, καὶ τέλος ἐνσωματώνονται, συγχωνεύονται καὶ χάνονται, μέσα στὴν ἐπικράτεια τῆς ὑποκειμενικῆς ἐνδοχώρας» τοῦ ἀφηγητῆ.²⁴ Στὴν ἐσωτερικὴ πραγματικότητα τοῦ κειμενικοῦ ὑποκειμένου τὰ γεγονότα ἐκτυλίσσονται «κατὰ τρόπον ὅμοιον μὲ αὐτὸν ποὺ ἀνακαλύπτουμε στοὺς πολυπλόκους μηχανισμοὺς τῶν ὄνείρων καὶ τῶν φαντασιώσεων».²⁵ Ὁ μικρὸς ποταμὸς Τσόρναγια συνταυτίζεται στὸν νοῦ τοῦ ἀφηγητῆ μὲ τὸν ποταμὸ τῆς Σιβηρίας Ἄμουρ καὶ διασχίζει χῶρες ποὺ κατοικοῦνται ἀπὸ μογγολικὲς φυλές, ὅπως οἱ Τάταροι τῶν παιδικῶν του ἀναμνήσεων. Ὁ ποταμὸς τῆς Σιβηρίας Ἄμουρ—ποὺ στὰ γαλλικὰ σημαίνει ἔρως— διαποτίζει τὴν ἐσωτερικὴ του ἐνδοχώρα.²⁶

23. Ὁ.π., σ. 20.

24. Ὁ.π., σ. 22-23.

25. Ὁ.π., σ. 23.

26. Ὁ.π., σ. 23, 25. Ὁ ποταμὸς Τσόρναγια (Chernaya, δηλ. Μαῦρος [Ποταμὸς]) στὴν Κριμαία, τὸν ὁποῖο γνώρισε ὁ Ἀνδρέας Ἐμπειρικός ὅταν ἦταν παιδί, βρίσκεται στὴν ἄλλη ἄκρη τῆς Ρωσίας ἀπὸ τὸν Ἄμουρ· οἱ δυὸ ποταμοὶ ἀπέχουν ὀκτὼ χιλιάδες χιλιόμετρα ὁ ἓνας ἀπὸ τὸν ἄλλον. Ἐπιπλέον, ἡ φράση «Amour-Amour» ἦταν, μεταξὺ ἄλλων, τὸ ὄνομα μιᾶς σειρᾶς ἀρωμάτων ποὺ ἔβγαλε στὴν ἀγορὰ ὁ Ζὰν Πατοῦ τὸ 1925 (ἓνα χρόνο πρὶν ἐγκατασταθεῖ ὁ Ἐμπειρικός στὸ Παρίσι)· τὰ σχετικὰ ὀνόματα ὑποτίθεται ὅτι ἀνακαλοῦσαν «τὶς τρεῖς μεγάλες στιγμὲς τοῦ ἔρωτα»: «Amour Amour», «Que sais-je?» καὶ «Adieu Sagesse». Ὑπάρχει καὶ τραγούδι τοῦ Σὰρλ Τρενέ, μὲ τίτλο «Amour... Amour!!!» (1937), ἀλλὰ καὶ κινηματογραφικὸ ἔργο: *Amour... Amour...* (1932). Ὁ Ἐμπειρικός, ἂν καὶ δὲν ἦταν ὁ πρῶτος ποὺ χρησιμοποίησε αὐτὴ τῇ φράση, τῆς προσέδωσε πρωτοτυπία,

Τὸ «ἀρχέτυπο ἀγάπης» — ἡ «μητέρα Ρωσία» — ὀδηγεῖ συνειρμικὰ τὸν ἀφηγητὴ στὸν ποταμὸ Ἀμούρ, ποὺ «ποτίζει πάντοτε τὴ χώρα αὐτή». Ἕνας καταϊγισμὸς ἀναφορῶν στὴ ρωσικὴ φύση, στίς «ἀτέρμονες ἐρρημικὲς ἐκτάσεις», στὰ ἱππάρια τῶν νομάδων, στὰ ἄγρια πουλιά, στοὺς γύπες καὶ στοὺς ἀετοὺς ποὺ διασχίζουν τὰ Ἀλτάια καὶ τὰ Ἰαβλανόια ὄρη, ἀλλὰ καὶ μιὰ ἔντονα κινηματογραφικὴ εἰκόνα, ποὺ ἀναπαριστᾷ μιὰ τολύπη ποὺ «σκάει στὸν ὀρίζοντα» καὶ τὴν ἀκολουθοῦν πολλές, ἀμέτρητες ἄλλες ποὺ σχηματίζουν ἓνα σύννεφο ποὺ τὸ κινεῖ ὁ ἀέρας, ἐνῶ αἴφνης, «μιὰ βοή ὑπόκωφη πλησιάζει καὶ ἓνας γδοῦπος ἀκούεται σὰν νὰ διαβαίνει μιὰ ἀγέλη ἀπὸ μαμούθ, ἢ ἀπὸ γιγαντιαῖα ἐλάφια τοῦ τεταρτογενοῦς. Ἔτσι περνᾷ ὁ Ὑπερσιβηρικὸς, ὁ χαλύβδινος ρήγας τῆς Ἀσίας». Ἡ ἐνσωμάτωση τῆς μηχανῆς, τῆς τεχνολογίας, μέσα στὴν ἀργὴ περιγραφή τῆς φύσης καὶ στὴν ἀργὴ κίνηση τοῦ βαποριοῦ, δίνει, θὰ λέγαμε, ἓναν τόνο *acceleré* στὴν ἀφήγηση, παράγοντας μιὰ κίνηση ἀντιδιαμετρικὰ ἀντίθετη μὲ τὴ *slow-motion* (ἢ *ralenti*) τοῦ βαποριοῦ.

Σὲ τόνο δοξαστικὸ, μέσα ἀπὸ ἀντίλαλους καὶ ἰαχές ἀγοριῶν, ἀλαλαγμοὺς μογγόλων καὶ κοζάκων ζαπορόγων, πέρα ἀπὸ τὶς στέπες τῶν Κιργκίζ, ὁ ποταμὸς Ἀμούρ, ὁ Ἔρωσ, ἐξακολουθεῖ νὰ ρέει ποτίζοντας ὅλη τὴν ἐνδοχώρα τοῦ ἀφηγητῆ· ὁ ποταμὸς Ἀμούρ προσλαμβάνει οἰκουμενικὴ, συμπαντικὴ διάσταση:

Στίς ὄχθες τοῦ [Ἀμούρ], θὰ πολεμοῦν καὶ θὰ εἰρηνεύουν, θὰ καταστρέφουν καὶ θὰ δημιουργοῦν, θὰ κοπιάζουν καὶ θὰ ἀναπαύωνται, θὰ θρηνοῦν καὶ θὰ ἀγάλλωνται, θὰ διψοῦν καὶ θὰ δροσιζονται ὅσοι ἀπὸ μᾶς λέγουν τὸ ναί, καὶ ὅσοι ἀπὸ μᾶς λέγουν τὸ ὄχι.

Εἶπα πάντοτε. Ναί. Πάντα καὶ πάντοτε. Πάντα καὶ πάντοτε θὰ ρέη ὁ Ἀμούρ, καὶ ἐντὸς καὶ ἐκτός, μὲ τὴν παντάνασσα ὀρμὴ του, ὅπως καὶ χθές, ὅπως καὶ σήμερα, ὅπως καὶ τῶρα ποὺ πλημμυρίζει μέσα μου καὶ ξεχειλίζει καὶ μὲ ἀναγκάζει νὰ κραυγᾶσω μὲ ὅλη τὴ δύναμη τῶν πνευμόνων μου:

«Ἀμούρ! Ἀμούρ!»²⁷

ἀφοῦ τὴ συνέδεσε ὄχι μόνον μὲ τὸν ἔρωτα ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν ποταμὸ, δομικοὺς τόπους τῆς ποιητικῆς του.

27. «Ἀμούρ-Ἀμούρ», σ. 25. Πρβλ. τὸ ποίημα «Ὁ Ὑπερσιβηρικὸς», *Αἰ γενεαὶ πᾶσαι ἢ Ἡ σήμερον ὡς αὔριον καὶ ὡς χθές*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Ἀθήνα, Ἄγρα, 1984, σ. 142.

Στὸ «'Αμούρ-'Αμούρ» ἀποτυπώνεται, στὸ ἐπίπεδο τῆς ποιητικῆς συγ-
χρονίας, ἢ ἐνιαία χωροχρονικὴ ἀντίληψη τῆς ὑπερρεαλιστικῆς ὑπερ-
πραγματικότητας, τὸ ἰδεολογικὸ, φιλοσοφικὸ καὶ κοσμολογικὸ ὄραμα
τοῦ ἀφηγητῆ, ὁ ὁποῖος, μέσα ἀπὸ μιὰν ἐγγελιανὴ ἄρση τῶν ἀντιθέσεων,
καταλήγει μὲ ἀγαλλίαση σὲ μιὰν ἀποδοχὴ καὶ κατάφαση ὑπερβαίνον-
τας τὸ δίλημμα τοῦ καβαφικοῦ διακειμένου. Τούτῃ ἢ κατάφαση, ἢ
ἄρση τῶν ἐσωτερικῶν ἀντιθέσεων, ἢ ἐνοποιητικὴ διάσταση τοῦ χρό-
νου, σχετίζεται βέβαια μὲ τὸ ποτάμι καὶ μὲ ὅλη τὴ φιλοσοφικὴ σκευὴ
ποῦ μᾶς κληροδότησαν οἱ προσωκρατικοὶ καὶ κυρίως ὁ 'Ηράκλειτος,
ἀλλὰ περισσότερο σχετίζεται μὲ τὴ «φλόγα τοῦ καλοκαιριοῦ» καὶ
μποροῦμε νὰ παρατηρήσουμε ὅτι, ὅπως καὶ σὲ ἄλλες ἀποκαλυπτικὲς
στιγμὲς ἄρσης τῶν ἀντιθέσεων καὶ ἐσωτερικῆς ἐναρμόνισης, στὴν
ποίησιν τοῦ 'Εμπερίκου, τὸ φῶς τοῦ μεσημεριοῦ, ἀκόμη καὶ ὁ καύσων,
προσλαμβάνουν σημαίνουσα διάσταση.²⁸ 'Ἡ ὑπέρβαση τοῦ ἐγῶ, ἢ
«ὑπέρτατη μέθεξι», ἢ «θεοτικὴ ἔνωση», συνδεδόμενη μὲ τὸ φῶς καὶ
ἐνίοτε μὲ τὴν Θεϊαν Χάριν, («τὸ θαῦμα ἐντὸς καὶ ἐκτὸς τοῦ ἑαυτοῦ,
κάθε φοράν ποῦ ἐν ἐκστάσει συντελεῖται»), ἀποτελεῖ γνωστὸ τόπο
στὴν ποίησιν τοῦ 'Εμπερίκου.

Σχετικὰ μὲ τὴν πολυσύνθετη σημειολογικὴ διάσταση τοῦ ποτα-
μοῦ στὴν ποίησιν τοῦ 'Εμπερίκου εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ παρατηρηθεῖ
ὅτι ὁ πρωτοπόρος ὑπερρεαλιστῆς προσλαμβάνει ὡς ποταμὸ ποῦ ρεεῖ
ὄχι μόνον τὴν τέχνην τῆς ποιήσεως ἀλλὰ καὶ αὐτὴν τοῦ σινεμά, ὅπως
φαίνεται στὸ ποίημα μὲ τὸν εὐγλωττο τίτλο «Κινηματογράφος ἢ Cine-
ma ἢ Movies»:

*Τὰ μυστικὰ τοῦ σινεμά
Εἶναι σὰν τῆς ποιήσεως τὴν μαγεία
Εἶναι σὰν ποταμὸς ποῦ ρεεῖ
Εἰκῶν εἰκῶν καὶ ἄλλες εἰκόνες
Κ' αἴφνης – διακοπὴ
Cut!
Cut!*

28. «'Αμούρ-'Αμούρ», σ. 24. Τὴ σύνδεση τοῦ φωτὸς μὲ τὴ στιγμὴ τῆς ἀπο-
κάλυψης ἐπεσήμαναν ἀρχικὰ ὁ Νάσος Βαγενάς, 'Ο ποιητῆς καὶ ὁ χορευτῆς. Μιὰ
ἐξέταση τῆς ποιητικῆς καὶ τῆς ποίησης τοῦ Σεφέρη, Ἀθήνα, Κέδρος, 1979, σ. 292,
καὶ ὁ Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «'Αποκάλυψη καὶ ἀναγέννηση στὸν Α. 'Εμπε-
ρίκου», περ. Χάρτης, τχ. 17-18 (Νοέμβριος 1985) 649-667. Γιὰ τὴν ἔννοια τοῦ
θάμβους, πρβλ. Jean Onimus, *Essais sur l'émerveillement*, Παρίσι, PUF, 1990.

Coupez!
 (Παρὼν καὶ ὁ *clackman* κάθε τόσο)
K' ἔπειτα πάλι ὁ ποταμὸς
K' ἔπειτα πάλι εἰκόνες
 Καὶ οὐδέποτε χάνεται ὁ εἰρμὸς
 Ὅχι στὸ νόημα μὰ στὴ μαγεία
 Ὅσο καὶ ἂν ρέουν τὰ καρρὲ
 Βωβοῦ ἢ ὁμιλοῦντος
 Σὰν ποταμὸς ποὺ ρέει
 Ἡ σὰν κορδέλλα ποὺ ἐκτυλίσσεται
 Φθάνει νὰ ρέη ἢ κάθε εἰκόνα
 Μὲ ἄκραν συνέπειαν στὸν ἑαυτὸν της
 Φθάνη νὰ ζεῖ πλήρη ζωὴ ἢ κάθε μιὰ
 Τὰ μυστικὰ τοῦ σινεμὰ
 Δὲν εἶναι στὸ νόημα μὰ στὴν ἀλήθεια ποὺ ἔχουν
 Τὰ ὁρατὰ ὁράματα κινούμενα μπροστὰ μας
 Παράλογα ἢ λογικὰ
 Τὰ μυστικὰ τοῦ σινεμὰ
 Εἶναι καὶ αὐτὰ εἰκόνες.²⁹

29. Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, «Κινηματογράφος ἢ Cinema ἢ Movies», *Αἱ γενεαὶ πᾶσαι ἢ Ἡ σήμερον καὶ ὡς αἴριον καὶ ὡς χθές*, σ. 121. Πρβλ. τὸ ποίημα «Ὁ Φωτοφράκτης», *Ὀκτάνα*, Ἀθήνα, Ἰκαρος, 1980, σ. 29. Γιὰ τὴ σχέση τοῦ Ἐμπειρικοῦ καὶ τῶν μεσοπολεμικῶν ποιητῶν μὲ τὸν κινηματογράφο, βλ. Εὐριπίδης Γαραντούδης, «Οἱ υπερρεαλιστὲς καὶ οἱ υπερρεαλιζόντες μεσοπολεμικοὶ ποιητὲς καὶ ὁ κινηματογράφος», *Μὰ τί γυρεύουν οἱ ψυχές μας ταξιδεύοντας; Ἀναζητήσεις καὶ ἀγωνίες τῶν Ἑλλήνων λογοτεχνῶν τοῦ μεσοπολέμου*, Τιμητικὸς τόμος γιὰ τὸν Peter Mackridge, ἐπιμέλεια Ἑλένα Κουτριάνου καὶ Ἑλλη Φιλοκύπρου, Ἀθήνα, Νεφέλη, 2018, σ. 386-400. Ἀκόμη, γιὰ τὴ σχέση του μὲ τὴ φωτογραφία, βλ. Ἑλένη Παπαργυρίου, «Ἡ φωτογραφικὴ ποιητικὴ τοῦ υπερρεαλισμοῦ καὶ ὁ Ἀνδρέας Ἐμπειρικός», στὸ ἴδιο, σ. 401-415, καὶ Δημήτρης Καλοκύρης, «Ἡ γλώσσα τοῦ Ὑπερσιβηρικοῦ», *Τὰ σύνεργα τῆς πλοιαρχίας ἦτοι ἢ ἄλλη δχθη τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ*, Ἀθήνα, Ἄγρα, 2013, σ. 61-68.

Γιὰ τὴν παρομοίωση τῆς ποίησης μὲ τὸν καταρράκτη ἢ τὸν ποταμὸ ὡς κοινὸ τύπο τῆς λογοτεχνίας, βλ. Βουτουρής, *Ἡ συνοχὴ τοῦ τοπίου*, σ. 145-146. Γιὰ τὴ σύνδεση τῆς ἐπιφάνειας μὲ τὸ ποτάμι, βλ. Ἀθηνᾶ Ψαροπούλου, «Ἀμούρ, Εὐφράτης, Μόσχοβας: Ἡ στιγμή τῆς ἐπιφάνειας καὶ τὸ ποτάμι στὴν ποίηση τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ», *Πρακτικὰ 9ου Συνεδρίου Μεταπτυχιακῶν Φοιτητῶν καὶ Ὑποψηφίων Διδακτόρων*, Ἀθήνα, Τμῆμα Φιλολογίας, ΕΚΠΑ, 2018, σ. 580-592. γενικὰ γιὰ τὴν ἐπιφάνεια, βλ. Ἀθηνᾶ Ψαροπούλου, *Ἡ ἐπιφάνεια στὸν υπερρεαλιστικὸ λόγο τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ*, διδακτορικὴ διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρή-

Τὸ ποίημα αὐτό, ὅπως ἄλλωστε καὶ τὸ «'Αμοῦρ-'Αμοῦρ», συνομιλεῖ μετὰ θεωρητικὰ δοκίμια τῶν ὑπερρεαλιστῶν γιὰ τὴ νέα τέχνη τῆς ἀβάν γκάρντ, τὰ κείμενα τῶν Λουὶς Μπουνιουέλ, Μπενζαμὲν Περέ, Ἄντρέ Μπρετόν καὶ Λουὶ Ἀραγκόν, οἱ ὅποιοι προσλαμβάνουν τὸν κινηματογράφο ὡς τὸ «ὄργανο τῆς ποίησης», ὡς ἀνατροπὴ τῆς πραγματικότητος, ἀντικομοφορμισμὸ στὴ στενόμευαλη κοινωνία ποὺ μᾶς περιβάλλει, ὡς πύρτα στὸν «μαγευτικὸ κόσμο τοῦ ἀσύνειδου», ὡς τὸ ἐκφραστικὸ μέσο ποὺ καταγράφει τὸ «θαυμαστό», ὡς «λυρική οὐσία» ποὺ ζητᾶ νὰ ἐξαχθεῖ μετὰ τὴ βοήθεια τῆς «τύχης» καὶ ἀποδίδει τὸ ἀπόλυτα σύγχρονο μυστήριο» ποὺ γιορτάζεται στὴν κινηματογραφικὴ αἴθουσα.³⁰

Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἓνα θαυμαστό (ἀλλὰ καὶ ἐπικίνδυνο) ὄπλο, ὅταν τὸν χειρίζεται ἓνα ἐλεύθερο πνεῦμα. Εἶναι τὸ καλύτερο μέσο γιὰ νὰ ἐκφράσει κανεὶς τὸν κόσμο τῶν ὀνείρων, τῶν συγκινήσεων, τοῦ ἐνστικτοῦ. Λόγω τοῦ τρόπου λειτουργίας του, ὁ μηχανισμὸς ποὺ παράγει τὶς κινηματογραφικὲς εἰκόνες παραπέμπει, περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο μέσο ἐκφράσεως τοῦ ἀνθρώπου, στίς διεργασίες τοῦ νοῦ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ὕπνου. Ἡ ταινία μοιάζει σὰν νὰ μιμεῖται, ἀθελά της, τὸ ὄνειρο. Κατὰ τὸν Β. Brunius, ὅταν ἡ κινηματογραφικὴ αἴθουσα σκοτεινιάζει σιγὰ σιγὰ, εἶναι ὅπως ὅταν κλείνουμε τὰ μάτια μας: ἐκείνη τὴ στιγμή, πάνω στὴν ὀθόνη (καὶ μέσα στὸν ἀνθρωπο) ἀρχίζει ἡ νυχτερινὴ ἐξόρμησις στὸ ἀσυνείδητο· οἱ εἰκόνες, ὅπως καὶ στὸ ὄνειρο, ἐμφανίζονται, διαπλέκονται, σβήνουν σὲ μαῦρο, ἐξαφανίζονται· ὁ χρόνος καὶ ὁ χῶρος ἀποκτοῦν εὐλυγισία, συστέλλονται καὶ διαστέλλονται κατὰ βούληση· ἡ χρονικὴ ἀκολουθία καὶ οἱ σχετικὲς ιδιότητες τῆς διάρκειας δὲν ἀνταποκρίνονται πλέον στὴν πραγματικότητα· μιὰ σεκάνς μπορεῖ νὰ ὀλοκληρωθεῖ σὲ λίγα λεπτὰ ἢ σὲ πολλοὺς αἰῶνες· οἱ κινήσεις ἐπιταχύνουν τὶς ἐπιβραδύνσεις.³¹

της, Φιλοσοφικὴ Σχολή, Τμῆμα Φιλολογίας, Τομέας Βυζαντινῆς καὶ Νεοελληνικῆς Φιλολογίας, Ρέθυμνο, 2020, σ. 525.

30. Λουὶς Μπουνιουέλ, «Κινηματογράφος, τὸ ὄργανο τῆς ποίησης»· Μπενζαμὲν Περέ, «Ἐνάντια στὸν ἐμπορικὸν κινηματογράφον»· Ἄντρέ Μπρετόν, «Σὰν σ' ἓνα δάσος (ἀπόσπασμα)»· Λουὶ Ἀραγκόν, «Γιὰ τὸ ντεκόρ», στὸ *Σουρρεαλισμὸς, ντανταϊσμὸς καὶ κινηματογράφος*, κυρίως σ. 13, 36, 48-49, 108-109. Πρβλ. Ἄδωνις Κύρου, *Ὁ σουρρεαλισμὸς στὸν κινηματογράφον*, μτφρ. Εὐγενία Χατζίκου, Ἀθήνα, Κάλβος, 1976.

31. «Ὁ κινηματογράφος ἐργαλεῖο τῆς ποίησης», *Κείμενα καὶ συνεντεύξεις τοῦ Luis Buñuel*, στὸ *Luis Buñuel*, σ. 162. Πρβλ. καὶ Dominique Noguez, *Une Renaissance du cinéma. Le cinéma «underground» américain*, Παρίσι, Éditions Paris Expérimental (Classiques de l'Avant-Garde), 2002.

Ἡ περιγραφή αὐτὴ μᾶς παραπέμπει εὐθέως στὴν ἀντίληψη τοῦ Ἐμπειρικοῦ γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ διάσταση τῆς ποιητικῆς εἰκόνας καὶ τῆ λειτουργία τοῦ ὕπνου καὶ τοῦ ὄνειρου, ὅπως ἀποτυπώνεται στὸ «Ἄμουρ-Ἄμουρ».³²

Στὸ ποίημα ποιητικῆς «Κινηματογράφος ἢ Cinema ἢ Movies» τὸ στοιχεῖο τῆς μαγείας καὶ τοῦ θαυμαστοῦ (*merveilleux*) ἀπορρέει ἀπὸ τὸ «φῶς τῆς εἰκόνας»,³³ ἢ ὁποῖα δὲν ἀναπαριστᾷ ἀπλῶς, ἀλλὰ σημαίνει («ἀστραπή»). Ἡ ἀφηγηματικὴ ροὴ ὄχι μόνον τῆς ποιητικῆς ἀλλὰ καὶ τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας ἀποτυπώνει ὅσο σὲ καμιά ἄλλη τέχνη τὴν «*beauté convulsive*», τὴ συγκλονιστικὴ, τὴ σπασμωδικὴ ὁμορφιά.³⁴ Στῆ συμπλοκὴ τῶν δύο διαφορετικῶν ἀφηγηματικῶν κόσμων καὶ κωδίκων, τὸ κειμενικὸ ὑποκείμενο θεματοποιεῖ τὸ *decoupage* καὶ δίνει ἔμφαση στὴ σύνθεση, στὴν προσωπικὴ νοηματοδότηση τοῦ μοντάζ (*Cut! | Cut! | Coupez!*), ταυτίζοντας τὴ δύναμη τῆς εἰκόνας τῆς ποίησης, τῆς πιὸ διανοητικῆς ἀπὸ τις καλὲς τέχνες, μὲ ἐκείνη τοῦ σινεμά, τῆς ὑλικότερης δηλαδὴ ἀπὸ τις τέχνες.³⁵ Ἡ ταύτιση τῆς ποιητικῆς μὲ τὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα ξεκλειδώνει καὶ διευρύνει τὴν ἐρμηνεῖα τοῦ ἐμπειρικοῦ ὀρισμοῦ τῆς ποίησης ὡς

32. «Ἄμουρ-Ἄμουρ», σ. 18. Πρβλ. καὶ σ. 12: «Μία φωτογραφία ζεῖ, ἔχει ὀλόκληρη δική της δρᾶσι, συνυφασμένη μὲ τὴν ζωὴ τοῦ θεατῆ, ὅπως ἓνα φλουρί, ἓνα κρυσταλλο ἢ ἓνα γάντι».

33. Ἀντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα τοῦ σουρρεαλισμοῦ* (Πρῶτο Μανιφέστο 1924), εἰσαγωγή, μετάφραση, σημειώσεις Ἑλένη Μοσχονᾶ, Ἀθήνα, Δωδώνη, 1972, σ. 40.

34. André Breton, «*La beauté sera convulsive*», *Minotaure* 5 (1934). Γιὰ τὴν ὀπτικὴ εἰκόνα καὶ τὴ σχέση της μὲ τὸ «πραγματικόν», τὴν καλλιτεχνικὴ θέση τῆς φωτογραφίας στὸν ὑπερρεαλισμό, βλ. Ἀνδρέας Μπρετόν, *Ὑπερρεαλισμὸς καὶ ζωγραφικὴ*, μτφρ. Στ. Ν. Κουμανούδης, Ἀθήνα, Ὑψίλον, 1981. Βλ. ἀκόμη Δημήτρης Τσατσούλης, *Διάλογος εἰκόνων. Φωτογραφία καὶ σουρρεαλιστικὴ αἰσθητικὴ στὴ σκηνικὴ γραφὴ τῆς Societas Raffaello Sanzio*, Ἀθήνα, Παπαζήσης, 2011, καὶ τοῦ ἴδιου, *Ἡ γλώσσα τῆς εἰκόνας. Φωτογραφία καὶ σουρρεαλισμὸς. Μὲ τὸν φακὸ τοῦ Raoul Ubas*, Ἀθήνα, Παπαζήσης, 2015 (δεύτερη ἐκδοσὴ ἀναθεωρημένη).

35. Kracauer, «Δύο κόσμοι. Τὸ ὑλικὸ καὶ τὸ πνευματικὸ συνεχές», *Θεωρία τοῦ κινηματογράφου*, σ. 341-342. Γιὰ τὴ σχέση λογοτεχνίας καὶ κινηματογράφου, βλ. Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca - Λουδίνο, Cornell University Press, 1990. *Ἡ λογοτεχνία καὶ οἱ τέχνες τῆς εἰκόνας. Ζωγραφικὴ καὶ κινηματογράφος*, Ἑλληνικὴ Ἑταιρεία Γενικῆς καὶ Συγκριτικῆς Γραμματολογίας, Καλλιγράφος, 2013.

ανάπτυξης στίλβοντος ποδηλάτου στην κινηματογραφική εικόνα, ως «άστραφτεροῦ τροχοῦ τῆς ζωῆς» πού μᾶς ἐπιστρέφει ἐκστατικά στή χώρα τοῦ ὀνείρου.³⁶ ἀποτυπώνει δέ τῆ στιγμή τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ὡς τὴν ἀπόλυτη καὶ τὴν πιδόλοκληρωμένη στιγμή ὠρίμανσης, στιγμή ὑψηλῆς καὶ κορυφαίας ἀποκαλυπτικῆς ἐμπειρίας.

Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στήν τεχνική τῆς συμπαράθεσης ἀντιτιθέμενων εἰκαστικά καὶ ἐννοιολογικά στοιχείων καὶ εἰκόνων, στὸ ἴδιο κειμενικὸ περιβάλλον, θὰ μπορούσαμε, στὸ πλαίσιο τῆς διακαλλιτεχνικῆς ἀνάγνωσης τοῦ ἔργου, νὰ παρατηρήσουμε ἐπιπλέον ὅτι στή σύνθεση τοῦ «Ἄμουρ-Ἄμουρ», ἐκτὸς ἀπὸ τίς τεχνικὲς τῆς ὑπερρεαλιστικῆς γραφῆς, ἀπηχεῖται καὶ ἡ τεχνική τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου, τοῦ λεγόμενου διανοητικοῦ ἢ ἰδεολογικοῦ μοντάζ.³⁷ Πρόκειται γιὰ τὴ συσχέτιση δύο εἰκόνων στὸ μοντάζ, ἀπὸ τὴν ὁποία προκύπτει μιὰ τρίτη ἀφηρημένη ἔννοια πού δὲν ὑπάρχει σὲ καμία ἀπὸ τίς δύο εἰκόνες. Αὐτὴ ἡ τεχνική, τὸ νευρῶδες μοντάζ, πρωτοεμφανίστηκε στὸν σοβιετικὸ κινηματογράφο· χρησιμοποιήθηκε δημιουργικά καὶ τεκμηριώθηκε θεωρητικά ἀπὸ τὸν Ἀιζενστάιν καὶ διαφέρει ἀπὸ τὸ μοντάζ ἀλληλουχίας. Ὅπως δὴποτε ἡ τεχνική αὐτὴ χρησιμοποιήθηκε καὶ γιὰ λόγους προπαγάνδας, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ χρῆση της δὲν ἀφορᾷ, βέβαια, στὸ κείμενο τοῦ Ἐμπειρικού. Ἡ ἰδεολογικὴ βάση τοῦ σοβιετικοῦ μοντάζ ἐδράζεται πάντως στή μαρξιστικὴ καὶ τὴν ἐγγελιανὴ διαλεκτικὴ, φιλοσοφικά συστήματα στὰ ὁποία ἐπίσης ἐδράζεται τὸ κοσμολογικὸ καὶ ἰδεολογικὸ δράμα τοῦ Ἐμπειρικού.³⁸ Τὸ φροῦδομαρξιστικὸ ἰдео-

36. Krasauer, «Κινηματογράφος – ὁ “άστραφτερός τροχὸς τῆς ζωῆς”», *Θεωρία τοῦ κινηματογράφου*, σ. 251 κ.ἐξ. Ὁ Ἐμπειρικός, στὸν ὀρισμὸ τοῦτο τῆς ποιήσης, ἔπου τὰ «ἀνθή μιλοῦν» καὶ ἀνοίγουν ἀποκαλύπτοντας μικρὰ θαύματα-παιδίσκες, φαίνεται ὅτι συνομιλεῖ καὶ μὲ τὸν Βαλερύ, ὁ ὁποῖος ὀρίζει τὴν ἐμπειρία τῆς ἀποκάλυψης ὡς ἀνθος: «L'être qui s'émerveille est beau comme une fleur» Paul Valéry, «Dialogue de l'arbre», *Œuvres*, τ. II, ἐπιμ. Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade, Παρίσι, 1960, σ. 185.

37. Σ. Μ. Ἀιζενστάιν, «Διανοητικὸ μοντάζ», *Ἡ μορφή τοῦ φίλμ*, τ. Α', μτφρ. Νίκος Ε. Παναγιωτόπουλος, Ἀθήνα, Αἰγόκερος, [χ.χ.], σ. 107-109. Βλ. καὶ τὰ πρωτοποριακὰ κείμενα τοῦ Νικόλα Κάλας, «Γιὰ τὸν κινηματογράφο», *Κείμενα ποιητικῆς καὶ αἰσθητικῆς*, ἐπιμ. Ἀλέξ. Ἀργυρίου, Ἀθήνα, Πλέθρον, 1982, σ. 179-203, ἔπου γίνεται ἰδιαίτερος λόγος γιὰ τίς τεχνικὲς τοῦ μοντάζ τοῦ Ἀιζενστάιν.

38. Λεωνίδας Ἐμπειρικός, «Δὲν εἶχε ἐγκαταλείψει τὴ μαρξιστικὴ θεωρία κατ' οὐσίαν», *Οἱ μαρξιστικὲς ἰδέες στή νεοελληνικὴ λογοτεχνία*, περ. *Τὸ Δέντρο*, τχ. 222-223 (Χειμῶνας 2018) 63-67.

λογικό υπόβαθρο, ή ελευθερία, ή έρωας, ή κατάφαση αποτελούν έννοιολογικές δεσπόζουσες όχι μόνο στο «'Αμούρ-'Αμούρ», αλλά σε όλο το αφηγηματικό έργο του 'Εμπειρικού.

Η ανακάλυψη τής μαγείας και του θαυμαστού στον υπερρεαλιστικό *άλλα* και τον σοβιετικό κινηματογράφο και ιδιαίτερα ο θαυμασμός του 'Εμπειρικού προς το έργο του 'Αιζενστάιν πιστοποιείται και στο «'Αμούρ-'Αμούρ» από την τολμηρή σύνθεση των εικόνων, που υπερβαίνει τα αίτήματα του υπερρεαλισμού, από τις λανθάνουσες αναφορές του αφηγητή σε στοιχεία από τις ταινίες του 'Αιζενστάιν, αλλά και από τη μαρτυρία του Λεωνίδα 'Εμπειρικού, ο οποίος επιβεβαιώνει ότι στη βιβλιοθήκη του 'Ανδρέα υπάρχουν, στη ρωσική γλώσσα, τα θεωρητικά δοκίμια του σκηνοθέτη και ότι πολύ συχνά, από μικρή ηλικία, παρακολουθούσε τις ταινίες του 'Αιζενστάιν με τον πατέρα του.³⁹

Η άρχετυπική έννοια τής «μητέρας Ρωσίας» δεσπόζει και στη σινεόπερα *Άλεξάντερ Νιέφσκι*. Σε μια κορύφωση τής αφήγησης στο «'Αμούρ-'Αμούρ», το κειμενικό υποκείμενο βιώνει μια φαντασίωση νέας ξέστητης, ξανθής κοπέλας, ή όποια μόλις έχει αφήσει την άγνωση του βιβλίου με τις περιπέτειες του Ποτέμκιν στη Βεσσαραβία: μέσα στον λιβιδικό παράδεισο τής φύσης, όπου συνευρίσκονται έρωτικά τὰ ζῶα, ο κέλης με τη φοράδα, ή κοπέλα κλείνει τὰ μάτια της και φαντασιώνεται σεξουαλικά τον Ποτέμκιν. 'Ο αφηγητής συνενώνει, στην κινηματογραφική αὐτή σκηνή, τὸ οὐτοπικό ιδεῶδες τής ἀπελευθέρωσης του έρωτα με την τέχνη και την επανάσταση. Η αναφορά είναι, όπως φαίνεται, διττή: ἀφορᾶ τόσο στον πραγματικό Ποτέμκιν, τὸν έραστή τής Αἰκατερίνης, όσο και στο έμβληματικό κινηματογραφικό έργο *Θωρηκτὸ Ποτέμκιν*. Λανθάνει έπομένως και μια έρωτική αναφορά στη σχέση του αφηγητή με τὸν κινηματογράφο: ὑπάρχει μάλιστα λανθάνουσα προβολή του αφηγητή στον Ποτέμκιν, ἀφοῦ ὁ ἴδιος μᾶς ἔχει προἰδεᾶσει για τὶς περιπλανήσεις του στη Βεσσαραβία. 'Ο Ποτέμκιν μπορεί νὰ προσληφθεῖ και ὡς έρασιτέχνης σκηνοθέτης, ἀφοῦ φρόντισε νὰ μεταμφιέσει τὸς στρατιῶτες σὲ χωρικούς και νὰ κατασκευᾶσει τεχνητὲς προσόψεις σπιτιῶν δημιουργώντας τεχνητὰ χωριά, ὥστε ἡ Αἰκατερίνη, στην περιοδεία της, νὰ αἰσθανθεῖ

39. Εὐχαριστῶ και ἐδῶ τὸν κ. Λεωνίδα 'Εμπειρικό, ὁ ὁποῖος πρόθυμα μοῦ ἔδωσε χρήσιμες πληροφορίες.

ὅτι ἔχουν προσκτηθεῖ νέα τμήματα στὴν αὐτοκρατορία καὶ ὅτι ὁ λαὸς τῆς ἀπολαμβάνει μιὰν εὐτυχισμένη διαβίωση. Στὸ ὄνομα Ποτέμκιν συμβολοποιεῖται διαχρονικὰ τὸ νόημα τῆς ἀριστουργηματικῆς κινηματογραφικῆς ταινίας ἀλλὰ καὶ τῆς ἐξέγερσης. Θὰ λέγαμε ὅτι «στὴ βάση τῶν πρωτεῶν πάντοτε τοῦ Ἑρωτα διερευνᾶται καὶ ἡ σχέση τοῦ ἀφηγητῆ μετὰ τὴν ἐπανάσταση».⁴⁰ Ὁ ἔρωτας, ἄλλωστε, γιὰ τοὺς ὑπερρεαλιστὲς «δὲν εἶναι μόνο ἓνας δρόμος γιὰ τὴν ὑπερπραγματικότητα», ἔχει καὶ γνωστικὴ διάσταση, «ἀποτελεῖ στάση ζωῆς καὶ ἓνα μέσο γνώσης τοῦ κόσμου».⁴¹

Ἡ εἰδολογικὴ ὑβριδικότητα, ἡ συγχρονικὴ σύνθεση τῶν εἰδῶν καὶ παράλληλα ἡ καλλιτεχνικὴ ὑβριδικότητα καὶ ἡ συγχρονικὴ συνύπαρξη καὶ ἑναρμόνιση τῶν τεχνῶν (ποίησις, ζωγραφικὴ, χορὸς, μουσικὴ, φωτογραφία, κινηματογράφος) ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ μείζονα ἐπιτεύγματα τοῦ Ἀιζενστάιν, ὁ ὁποῖος συνδέθηκε, ὡς γνωστόν, μετὰ τοὺς ὑπερρεαλιστὲς.⁴² Ὁ δεσπότης ρητορικὸς δείκτης βλέπω (σὲ ἐνεστώτα καὶ παρελθοντικὸ χρόνο, ποὺ στὰ συγκεκριμένα κειμενικὰ συμφραζόμενα ἰσοδυναμεῖ μετὰ τὸ point of view, τὴ λήψη ἀπὸ τὴν «ὑποκειμενικὴ» ὀπτικὴ γωνία, σὰν ἡ κάμερα νὰ εἶναι τὰ μάτια του), δὲν ἀφήνει ἀμφιβολία ὅτι ἡ ποιητικὴ εἰκόνα τοῦ Ἑμπειρικοῦ διανοίγεται σὰν πανοραμικὴ κάμερα πρὸς τὴν κινηματογραφικὴ τῆς διάστασις.

Ἡ παρατήρησις τοῦ Ζ. Ι. Σιαφλέκη ὅτι ἡ ὑπερρεαλιστικὴ εἰκόνα τοῦ Ἑμπειρικοῦ προεκτείνει «ἐμφανῶς τὸν ὄρισμό τοῦ Reverdy γιὰ τὴν ποιητικὴ εἰκόνα, ἀλλὰ καὶ τὶς ἀντίστοιχες ἀπόψεις τοῦ Breton», μπορεῖ νὰ τεκμηριωθεῖ μόνο μέσα ἀπὸ τὸν συσχετισμὸ τῆς ἐμπειρικοῦ ποιητικῆς εἰκόνας μετὰ τὸ σινεμά.⁴³ Ἡ κατεύθυνσις πρὸς τὴν ὁποία ἀνοίγει τὸ βλέμμα τοῦ ἀφηγητῆς εἶναι ἐκείνη τῆς ἐνσωμάτωσις τῆς φωτογραφίας καὶ τῆς δυναμικῆς σύνθεσις τῶν τεχνῶν ποὺ

40. Πρβλ. Μιχαήλ, *Μορφὲς τοῦ μεσσιανικοῦ*, σ. 164.

41. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Ἀπὸ τὴ νύχτα τῶν ἀστραπῶν στὸ ποίημα γεγονός. Συγκριτικὴ ἀνάγνωσις Ἑλλήνων καὶ Γάλλων ὑπερρεαλιστῶν*, Ἀθήνα, Ἐπικαιρότητα, 1989, σ. 84.

42. Βλ. ἐνδεικτικὰ *Conscious Hallucinations. Filmic Surrealism*, ἐπιμ. Deutsches Filminstitut - DIF, Belleville, 2014.

43. Ὁ Σιαφλέκης συζητᾷ τὴν προέκτασι τῆς ὑπερρεαλιστικῆς εἰκόνας τοῦ Ἑμπειρικοῦ μόνο σὲ σχέση μετὰ τὴν «ἀπόκλιση» του ἀπὸ τὴν «ὀρθόδοξη πρακτικὴ» τῆς αὐτόματης γραφῆς: *Ἀπὸ τὴ νύχτα τῶν ἀστραπῶν στὸ ποίημα γεγονός*, σ. 35-36, 46, 55.

έπιτυγχάνει ο κινηματογράφος, και μάλιστα ο κινηματογράφος εκείνος που συνδέει το νόημα της επανάστασης με την έκσταση, τον έξωτισμό και τον μυστικισμό.⁴⁴

Το «'Αμούρ-'Αμούρ», άφομοιώνοντας τα αίτήματα υπερρεαλισμού και την κοσμολογική θεώρηση του Μπρετόν, την ψυχαναλυτική θεωρία του Φρόυντ, τις τεχνικές της νέας, ραγδαία εξελισσόμενη, εβδομής τέχνης και της φωτογραφίας, καθώς και τη φιλοσοφία του 'Εγέλου, λειτουργεί ως πολύπλοκο ποιητικό εργαστήριο, που παραμένει άκρομη άνοιχτό σε νέες έρμηνευτικές προσεγγίσεις.

'Ο ποταμός 'Αμούρ, ο 'Ερως, άποτελεί μεταφορά της έναρμόνισης των αντιθέσεων σε όλα τα επίπεδα που περιλαμβάνουν τις εκφάνσεις του έρωτα, σαρκικού ή πνευματικού, πανανθρώπινου και παγκόσμιου, συμπαντικού, άρχετυπικού έρωτα για τη μητέρα,⁴⁵ τη μητέρα Ρωσία, που συνέλαβε και ύλοποίησε το θαύμα της συνθετικής έναρμόνισης των τεχνών.⁴⁶ έπιπλέον ο 'Αμούρ έμπεριέχει τον έρωτα για την εξέγερση και την επανάσταση· έναρμονίζει δε όλες τις αντιθέσεις, άφου αίρει και τη θεμελιώδη αντίθεση ανάμεσα στον πόλεμο και την ειρήνη· όλα «είρηνεύουν» μέσω της άποκαλυπτικής έμπειρίας και της κατάφασης.

'Η Ρωσία λειτουργεί ως χώρος προβολής και όργάνωσης έπιθυμιών, όπου ο άφηγητής έχει τη δυνατότητα να έπεξεργάζεται την έλευθερία και το όνειρο έπιστρέφοντας έπιλεκτικά στο ιστορικό όσο και το καλλιτεχνικό-πολιτισμικό γίνεσθαι του παρελθόντος, που ένοποιείται με το παρόν και το μέλλον. Βασικός πυρήνας της Προ-

44. 'Ας θυμηθούμε, λ.χ., την ταινία *Que viva Mexico* του 'Αιζενστάιν, όπου ή πανοραμική κάμερα έστιάζει από την πρώτη σκηνή στους μυστηριώδεις «άθανάτους κάκτους» της έρήμου του Μεξικού, που τόσο έλκουν τον 'Εμπειρικό και κατέχουν εξέχουσα θέση στην 'Οκτάνα.

45. Σύμφωνα με τον Λεωνίδα 'Εμπειρικό, στα *Γραπτά* ο άφηγητής «έστιάζει στην παιδική σεξουαλικότητα και στη λύση του οιδιπόδειου συμπλέγματος, δηλαδή στο ξεπέραςμα της λανθάνουσας περιόδου, ή όποια εϋθύνεται για τα συμπλέγματα των ανθρώπων που κατ' έπέκταση δημιουργούν τις προϋποθέσεις για τις καταστροφές εντός της 'Ιστορίας» «*Τά Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία του 'Ανδρέα 'Εμπειρικού. Δημοσιευμένα κείμενα και παραλειπόμενα*», περ. *Ποητική*, τχ. 17 ('Ανοιξη-Καλοκαίρι 2016) 156.

46. 'Αιζενστάιν, *Η μορφή του φίλμ*, τ. Α'-Β'. Για τη μουσική δομή της ταινίας *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, βλ. ένδεικτικά Ι. Ζουμπούλακης, «Τό θαύμα του 'Αιζενστάιν», έφ. *Τό Βήμα*, 24.11.2008.

σωπικῆς μυθολογίας του, ἡ μυθο-ιστορία τῆς Ρωσίας προσλαμβάνει στὸ «'Αμοῦρ-'Αμοῦρ» (ὅπως καὶ στὸ 'Ες-'Ες-'Ες-'Ερ Ρωσσία) μιὰν ἐπαναστατικὰ οὐμανιστικὴ διάσταση:

οἱ μῦθοι στοὺς ὁποίους φαίνεται νὰ ἐντάσσονται οἱ καταστάσεις τοῦ 'Εμπειρικοῦ, ἀνήκουν σὲ ἀρχετυπικὲς μορφές, ἀφοροῦν δηλαδὴ στὸν αἰώνιο ἄνθρωπο καὶ ποὺ ἔτσι καταγράφονται οἱ «στοιχειακές» του σχέσεις. Εἶναι μιὰ μορφή ἀρνησης τῆς κακοδαιμονίας ποὺ μαστίζει ἀπὸ τότε τίς σύγχρονες πολιτείες, οἱ ὁποῖες ἐπιβάλλουν στοὺς ἀνθρώπους, ποὺ διαβιοῦν μέσα τους, συνεχεῖς συνθηκολογήσεις, στὸ ὄνομα ἀρχῶν ποὺ δὲν ἔχουν πιά ἠθικὰ ἐρείσματα; Πιθανόν.

παρατηρεῖ, ἤδη τὸ 1976, ὁ 'Αλέξ. 'Αργυρίου.⁴⁷

Στὸ «'Αμοῦρ-'Αμοῦρ» ἀποτυπώνεται ἀνάγλυφα ἡ μυθοποιημένη εἰκόνα τῆς Ρωσίας, καὶ τὸ κειμενικὸ ὑποκείμενο ἀφήνεται στὴν ἐπαναμάγευση μέσω τῆς ἀνακατασκευῆς τῆς μνήμης. Σὲ μεταγενέστερες ἀφηγήσεις ποὺ σχετίζονται μὲ τὴ μετέπειτα ἐμπειρία τῆς Ρωσίας, λ.χ. στὸ *Ταξίδι στὴ Ρωσσία*, τὸ 1962, ὁ ἀφηγητὴς βιώνει ἀμφιθυμικὰ συναισθήματα, ἂν καὶ μᾶλλον συνειδητὰ ἀποφεύγει νὰ σχολιάσει ἀρνητικὰ τὴν πραγματικὴ Ρωσία, ἐνῶ ὁ Θεοτοκάς κάνει λόγο γιὰ «δικτατορία».⁴⁸

Ἡ συγχορδία τῶν τεχνῶν διατρέχει πάντως ὅλο τὸ ποιητικὸ ἔργο τοῦ 'Εμπειρικοῦ· ὁ ἴδιος, ἄλλωστε, μᾶς ὑποδεικνύει ὅτι συνθέτει τὴν *Ὀκτάνα* ἀνάμεσα στὴν προσευχὴ καὶ τὸν παιάνα.⁴⁹ Στὴ μελέτη τῆς «πρώτης ὕλης» τῆς γλώσσας του («στὴν ἀλχημιστικὴ ἔννοια»),⁵⁰ στὴ μελέτη δηλαδὴ τῶν ὀπτικῶν ἤχων, τῆς πολυδιάστατης ὀπτικοακουστικῆς ἀντίστιξης, τῆς ἠχητικῆς, ἀκουστικῆς ἀποτύπωσης καὶ τῶν ιδιοτήτων τοῦ ποιητικοῦ του λόγου, τῆς ἠχολογίας, θὰ λέγαμε, τοῦ ποιητῆ, δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἀγνοήσει κανεὶς τὴ συνθετικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴ μετρικὴ, ρυθμικὴ, τονικὴ διάσταση τοῦ φιλμ, ὅπως τὴ διατυ-

47. 'Αλέξ. 'Αργυρίου, «Ὁ 'Ανδρέας 'Εμπειρικός καὶ ὁ ὑπερρεαλισμός», *Διαδοχικὲς ἀναγνώσεις Ἑλλήνων ὑπερρεαλιστῶν*, Ἀθήνα, Γνώση, 1983, σ. 122.

48. 'Εμπειρικός, *Ταξίδι στὴ Ρωσσία*, Γιώργος Θεοτοκάς, *Ταξίδια. Περσία, Ρουμανία, Σοβιετικὴ Ἐνωση, Βουλγαρία*, Ἀθήνα, Βιβλιοπωλεῖον τῆς Ἑστίας, 1971, σ. 82.

49. *Ὀκτάνα*, σ. 79.

50. Μπρετόν, «Ἀπὸ τὸν σουρρεαλισμὸ στὰ ζωντανά του ἔργα» (1953), *Μαυφέστα τοῦ σουρρεαλισμοῦ*, σ. 150-151.

πάνει ο 'Αιζενστάιν στα θεωρητικά δοκίμιά του για τη μορφή και την ποιητική του φιλμ, ή όποια φαίνεται ότι γονιμοποιεί τη λεκτική-γλωσσοπλαστική ιδιοφυΐα του μείζονος λυρικού ποιητή 'Εμπειρικού, άποτυπώνοντας ένα άπαραμίλλο γλωσσικό, όπτικοχηχητικό άμάλλαμα στη νεοελληνική γλώσσα. 'Η ποιητική του 'Εμπειρικού στηρίζεται στη διακαλλιτεχνική μείξη και τούτο μένει να μελετηθεί διεξοδικά και στο υπόλοιπο έργο του. 'Ο 'Εμπειρικός, πρωτοπόρος «ποιητής του άυτοσχεδιασμού»,⁵¹ πιστός στις έπιταγές του ύπερρεαλισμού «έξω άπό κάθε έλεγχο που έπιβάλλει ή λογική, ή αισθητική ή ήθικη μέριμνα», άντιστέκεται σε κάθε μορφής «συμβατική ή τυποποιημένη αισθητική, ήθικη ή λογική κατασκευή»⁵² με τις «Λέξεις» και τις εικόνες, «τις μόνες ικανές να έκφράσουν πιστά άκέραιη την έκσταση του ποιητή».⁵³

'Η ένορχήστρωση και ό συγχρονισμός τών τεχνών στο «Μανιφέστο του έλληνικού ύπερρεαλισμού», ή διακαλλιτεχνική συνομιλία στο «'Αμούρ-'Αμούρ», έλκει την καταγωγή της και άπό τις ταινίες του Μάν Ρεί, αλλά κυρίως άπό τόν Τρελό έρωτα (*L'amour fou*) του 'Αντρέ Μπρετόν. 'Επισημαίνω ένδεικτικά κάποιες άναλογίες που άναδεικνύουν τη σύνδεση του «'Αμούρ-'Αμούρ» με τό έν λόγω θεμελιακό έργο του γαλλικού ύπερρεαλισμού. 'Ο άυτοβιογραφικός χαρακτήρας του γαλλικού έργου, τό όποιο άποτελεί μείγμα όνειροπόλησης και φωτογραφίας, για να κρυσταλώσει την έννοια του amour, στις ποικίλες άποχρώσεις του, ή άνακατασκευή τής μνήμης, ό διαρκής έπαναχρωματισμός του κόσμου, όπως έπιτυγχάνεται μέσα άπό τόν έρωτα για την τέχνη, τη ζωή και την επανάσταση, είναι οι βασικοί άξονες που συνέχουν και τό έν λόγω κείμενο του 'Ανδρέα 'Εμπειρικού. Τό θέμα είναι ή παρθενική ζωή, ή παιδική ήλικία, ή σπασμωδική—έρωτική, έκρηκτική, μαγική, περιστασιακή—όμορφιά, ή *beauté convulsive* («*La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas*»). 'Ο τρόπος με τόν όποιο

51. 'Αργυρίου, 'Ανδρέας 'Εμπειρικός: 'Ενας ποιητής του άυτοσχεδιασμού», *Διαδοχικές άναγνώσεις Έλλήνων ύπερρεαλιστών*, σ. 96.

52. Και στο σημείο αυτό μεταφέρονται άυτούσια τά λόγια του Μπρετόν άπό τά *Μανιφέστα* πρβλ. Γιατρομανωλάκης, «'Αντι προλόγου».

53. Maurice Nadeau, *Η ιστορία του σουρρεαλισμού*, μτφρ. 'Αλεξ. Παπαθανασοπούλου, 'Αθήνα, Πλέθρον, 1978, σ. 26.

ὁ ἀφηγητὴς τοῦ Ἐμπειρικοῦ προσεγγίζει τὴν ἔννοια τοῦ αἰφνιδιασμοῦ, τοῦ τυχαίου μέσα ἀπὸ τὶς ἀπόψεις τοῦ Ἐγγελοῦ καὶ τοῦ Φρόντ, καθὼς καὶ ἡ σύνδεση τοῦ τυχαίου μετὰ τὴν ἐπιθυμία καὶ μετὰ τὶς μεταφορικές ἀναπαραστάσεις τῆς ἐπιθυμίας, ἐπίσης μᾶς ὀδηγεῖ ἀπευθείας στὸν Μπρετόν. Ἐπιπλέον, ἡ ἀναπαραστάση καὶ ἡ περιγραφή τοπιῶν καὶ ταξιδιῶν, μετὰ τὴν μείξη φανταστικοῦ καὶ πραγματικοῦ, ἀλλὰ καὶ μετὰ τὴν σύζευξη ὀνείρου καὶ πραγματικότητας, ἡ σύνδεση τοῦ πραγματικοῦ χώρου μετὰ τὸ ἐρωτικὸ στοιχεῖο, ἀνασύρει τὸ πέμπτο κεφάλαιο τοῦ μπρετονικοῦ ἔργου. Ἡ ὀργανικὴ σύνδεση μετὰ τὸν Τρελό ἔρωτα τοῦ Μπρετόν εἶναι πῶς ὁρατὴ στὰ σύμβολα ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ ἀφηγητὴς στὸ «Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ», ὅπου, ὅπως καὶ στὸ ἔργο τοῦ Γάλλου συγγραφέα, δεσπόζουν ὁ ποταμὸς, ὁ καταρράκτης, ἡ ἀτμομηχανὴ στὴ μέση τοῦ παρθένου δάσους, οἱ μπαλαρίνες (ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ ἀναφορὰ σὲ μιὰ νέα γυναίκα ποὺ μοιάζει νὰ χορεύει κάτω ἀπὸ τὸ νερό), ὁ κρύσταλλος ὡς προϊόν «αὐθόρμητης δράσεως», ὁ ὁποῖος μετὰ τὴν πολυπρισματικότητά του ἀντανάκλᾳ τὸ ὑπερρεαλιστικὸ θαυμαστό, τὴν μεταμόρφωση καὶ τὴν «μεταστοιχείωση» τοῦ πραγματικοῦ μέσα ἀπὸ τὶς ὑπερρεαλιστικὲς δυνατότητες καὶ τὸν συγχρονισμό τῶν τεχνῶν· ἀκόμη κοινὴ εἶναι ἡ ἀναφορὰ στὴν Ἰουλιέτα, ἀλλὰ καὶ ἡ ἔννοια τῆς ἄρσης τῶν ἀντιθέσεων, μέσα ἀπὸ τὴν ἔννοια τῆς κατάφασης, τῆς λέξης Πάντοτε, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ «μεγάλον κλειδί» στὸ ἔργο τοῦ Ἐμπειρικοῦ καὶ τοῦ Μπρετόν.

Ὁ τίτλος «Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ», ἐκτὸς ἀπὸ τὴν σημειολογία τοῦ ὁμῶνυμου ποταμοῦ, θὰ μπορούσε νὰ διαβαστεῖ καὶ ὡς ἐπίταξη τῆς ἔννοιας τοῦ *L'Amour fou*, τοῦ ἔρωτα γιὰ τὴν γυναίκα, τὴν τέχνη, τὴν ζωὴ, τὴν ἐπανάσταση. Τὰ δύο ἔργα γράφονται μετὰ διαφορὰ δύο μόνον ἐτῶν. Στὸ πρωτοποριακὸ μοντάζ τῶν ἔργων τοῦ Ἐμπειρικοῦ δὲν μπορούμε παρὰ νὰ σκεφθοῦμε καὶ πάλι τὸν Μπρετόν, παράλληλα καὶ μετὰ τὸν Ρῶσο ἰδιοφυῆ σκηνοθέτη καὶ θεωρητικὸ τοῦ κινηματογράφου, τὸν Ἀιζενστάιν, ὁ ὁποῖος, ὅπως εἰπώθηκε, συνδέθηκε μετὰ τοὺς ὑπερρεαλιστές. Ἐπιπλέον, ἡ ἰδιαιτέρα σημαίνουσα ἔννοια τοῦ βλέματος ποὺ «συνδέει τὸ συνειδητὸ μετὰ τὸ ἀσυνειδητὸ» καὶ ἐπεξηγεῖται ἀναλυτικὰ στὸ κείμενο τοῦ Μπρετόν καὶ ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ τοῦ ἀφηγητῆ ποὺ κάνει νὰ βλέπουν τὸ βλέμμα, λοιπόν, διατρέχει καὶ συνέχει τὸ «Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ». Ὁ ἀφηγητὴς τοῦ Ἐμπειρικοῦ ἐστιάζει στὸν ρητορικὸ δείκτη βλέπω, ὁ ὁποῖος συνδέει τὸ συνειδητὸ μετὰ τὸ ἀσυνειδητὸ, ἀλλὰ ταυτόχρονα διανοίγει τὴν ποιητικὴ εἰκόνα στὴν κινηματογραφικὴ τῆς

διάσταση. Οι αναλογίες είναι πολλές και θα πρέπει να ανιχνευθούν συγκριτικά τόσο με τα *Συγκοινωνούντα δοχεία*, όσο και με τη *Νάντια* ή και με άλλα έργα του Μπρετόν. Ή ακόμη και με τα *Poèmes cinématographiques* (1917-1919) και τις *Photographies animées* (1918) του Φιλίπ Σουπώ, ο οποίος συλλαμβάνει την ποίηση ως τραγούδι, ως μελωδικό όνειρο. Ή δεσπόζουσα είναι η εύδαιμονική στιγμή, η οποία επιτυγχάνεται καλλιτεχνικά με όχημα τὸν συγχρονισμό και τὴ συνθετική έναρμόνιση τῶν τεχνῶν πού ἐνορχηστρώνονται σὲ μιὰ διασημειωτική συνομιλία.⁵⁴

54. Ἀνδρέας Μπρετόν, *Ὁ τρελὸς ἔρω*, μτφρ. Στ. Ν. Κουμανούδης, Ἀθήνα, Ὑψίλον, 1980, βλ. ἐνδεικτικά, σ. 9, 10, 14-16, 19, 22-24, 33, 44, 57, 82, 93, 98, 104, 105, 114, 155, 159.

Εὐτοπία (;) καὶ προσωπικὴ μυθολογία:
 Διακαλλιτεχνικὴ μείξις καὶ ἀνακατασκευὴ
 τῆς παράδοσης στὸ 'Ες-'Ες-'Ες-'Ερ Ρωσσία
 τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρίκου

Ἡ ΑΝΙΧΝΕΥΣΗ τῆς συγχορδίας τῶν τεχνῶν, τῆς διακαλλιτεχνικότητος στὴν ἀφήγηση ἀλλὰ καὶ τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο ὁ πρωτοπόρος ποιητὴς Ἀνδρέας Ἐμπειρίκος συνομιλεῖ μὲ τὴν παράδοση, ἢ ἀνακατασκευὴ, δηλαδὴ, τῆς παράδοσης στὸ 'Ες-'Ες-'Ες-'Ερ Ρωσσία ἀποτελεῖ ζητούμενο τῆς φιλολογικῆς ἔρευνας. Τὸ 'Ες-'Ες-'Ες-'Ερ Ρωσσία εἶναι ἰδιαίτερα ἐκτενές, προγραμματικὸ ποίημα, τὸ ὁποῖο ὡς τὸ 1972 ἐντασσόταν στὴ συλλογὴ *Αἱ γενεαὶ πᾶσαι ἢ Ἡ σήμερον ὡς αὔριον καὶ ὡς χθές*. Θὰ λέγαμε ὅτι ἡ ἐν λόγω ἀφηγηματικὴ σύνθεση συνιστᾷ τὸ παράλληλο δῦο ἀκόμη ἐκτενῶν ποιητικῶν συνθέσεων τοῦ συγγραφέα, μὲ τίτλο *Ἄνδρος - Ὑδροῦσα καὶ Ἡ ἄσπρη φάλαινα*· γιὰ τὴν ἀκρίβεια, τῶν ἐκτενέστερων ποιημάτων τὰ ὁποῖα συνέθεσε ὁ Ἀνδρέας Ἐμπειρίκος.

Τὸ 'Ες-'Ες-'Ες-'Ερ Ρωσσία ἀποτελεῖ ποιητικὴ ἀνάπλαση τοῦ ταξιδιοῦ ποῦ πραγματοποίησε ὁ Ἐμπειρίκος ὡς προσκεκλημένος τοῦ Ἑλληνοσοβιετικοῦ Συνδέσμου (τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1962) στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση καὶ ἔχει ἐν μέρει σχολιαστῆ ἀπὸ τὴν κριτικὴ.¹ Οἱ ἀνα-

1. Ἀνδρέα Ἐμπειρίκου, *'Ες-'Ες-'Ες-'Ερ Ρωσσία*, ἐπιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Ἀθήνα, Ἄγρα, 1995· Ἀνδρέας Ἐμπειρίκος, *Ταξίδι στὴ Ρωσσία. Ἡμερολόγιο καὶ φωτογραφίες*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια - ἐπίμετρο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, ὅ.π.

φορές σέ ιστορικά γεγονότα, πρόσωπα και μνημεία, ή λειτουργία τῆς μνήμης, οἱ ἰδεολογικές προεκτάσεις και ἡ ρητορική τῆς οὐτοπίας ἔχουν ἤδη διερευνηθεῖ.² ἔπομένως, θὰ ἐστιάσω μόνο στὰ σημεῖα ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα δὲν ἔχουν ἀπασχολήσει ἀκόμη τὴν κριτική, ἀποδεικνύονται, ὡστόσο, σημαντικά, καθὼς μάλιστα ἀποτελοῦν τοὺς συνεκτικούς πυρῆνες και τὶς γέφυρες ποὺ συνέχουν τὸ ἐν λόγῳ ποιητικὸ ἀφήγημα μὲ τὸ ἕτερο προγραμματικὸ ἔργο τοῦ Ἐμπεirikou: τὸ «Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ».

Ὅπως στὸ «Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ», ὅμοια και στὸ *Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσία*, («ἡ ποίησις μεταγγίζεται στὴ ζωὴ και ἡ ζωὴ στὴν ποίησι»), ἐνῶ στὸ δευτερο τοῦτο ἔργο ἐκτυλίσσονται ὅλοι οἱ ἀρχετυπικοὶ μῦθοι τῆς ποιητικῆς τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπεirikou και οἱ δομικοὶ μῦθοι τῆς πρωτοπορίας· ὁ ἀρχαῖος μῦθος τοῦ Πανὸς ποὺ διατρέχει ὅλο του τὸ ἔργο, ἀναβιωμένος και διυλισμένος ἀπὸ τὴν εὐρωπαϊκὴ και τὴ νεοελληνικὴ λυρική παράδοση· ὁ μῦθος τῆς Ἄνδρου· ἡ οὐτοπία τῆς ἐπανάστασης· ὁ μεσσιανικὸς/ἔσχατολογικὸς μῦθος τῆς Εἰρήνης. Ἡ ἀφήγησις ἐστιάζει, ὡστόσο, σὲ ἓναν ἀπὸ τοὺς διαρκέστερους μῦθους τοῦ Ἐμπεirikou, αὐτόν, δηλαδή, τῶν παραδείσιων, παιδικῶν χρόνων τῆς Ἐδέμ και τῆς ἐφηβείας στὴ Ρωσία. Ὁ μῦθος τῆς Ρωσίας, στὶς πολὺσημες διαστάσεις του, διατρέχει ὅλο τὸ ἐμπεirikou ἔργο, καθὼς μάλιστα ἡ μητέρα τοῦ Ἐμπεirikou, ὅπως προναφέρθηκε, ἦταν μὴ ἑλληνόφωνη, κατὰ τὸ ἥμισυ Ρωσὶς, ἔπομένως τὰ ρωσικὰ ἀποτελοῦν γι' αὐτόν μιὰ γλώσσα μητρική. («Ἐχοντας αἷμα ρωσικὸ στὸ ἑλληνικὸ μου αἷμα»), γράφει ὁ ἀφηγητής). Τούτη, λοιπόν, ἡ καταγωγικὴ αἴσθησις, ἡ πρόσληψις τῆς

2. Εὐγενία Κριτσέφσκαγια, «Ταξίδι στὰ Κῦθηρα. Ἀναφορὰ στὸ ποίημα *Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσία* τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπεirikou», ὁ.π.: Γιάννης Μότσιος, «Ἡ ποιητικὴ σύνθεσις τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπεirikou *Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσία*», ὁ.π.: Ἐλισάβετ Ἀρσενίου, «Ἐς-Ἐς-Ἐς-(ωτ)Ἐρ(ική) Ρωσία: Αἴσθησις, Μνήμη και Φαντασία σὲ μιὰ ἀνάπλασις τῆς Ἱστορίας», ὁ.π.: Anna Prosiannykova, *Ἡ πρόσληψις τῆς ρωσικῆς λογοτεχνίας στὴν ἑλληνικὴ μεταπολεμικὴ ποίησις*, ὁ.π. Βλ. ἀκόμη Αἰ γενεαὶ πᾶσαι ἢ Ἡ σήμερον ὡς αἴριον και ὡς χθές, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, ὁ.π.: Ἀνδρέας Ἐμπεirikos, «Τολστόη Λέων (1818-1910)», [Ἄῃμμα τοῦ ἀνέκδοτου προσωπικοῦ του λεξικοῦ], ὁ.π.: Ἀνδρέας Ἐμπεirikos, 1934. Προϊστορία ἢ καταγωγή, εἰσαγωγή - φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, ὁ.π.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Θεολογικὸς και πολιτικὸς λόγος στὸν Ἀνδρέα Ἐμπεirikou», Ἀφιέρωμα στὸν ὑπερρεαλισμὸ μὲ ἀνέκδοτα κείμενα και ἀνέκδοτες φωτογραφίες τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπεirikou, ἐπιμ. Εὐγενία Γραμματικοπούλου, ὁ.π. Πρβλ. ἐδῶ κεφ. 1: «Ἡ μυθοποίηση τῆς Ρωσίας και ὁ συγχρονισμὸς τῶν τεχνῶν στὸ “Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ” τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπεirikou», σημ. 1.

Ρωσίας ως μητέρας γῆς, ἡ ὁποία ἔχει αὐτονόητη ψυχαναλυτικὴ βάση καὶ διάσταση, διαπερνᾷ ὅλο σχεδὸν τὸ ἔργο του. Ἀνάμεσα στὸ Ἔς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσσία καὶ τὸ «Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ» ἀνιχνεύονται, παρὰ τὶς αὐτονόητες διαφορές, ἀρκετὲς ἰσοτοπίες καὶ ἰσομορφίες, καθὼς οἱ αἰσθήσεις καὶ τὸ ποτάμι τῆς μνήμης συνενώνονται καὶ ἀναπλάθουν, μὲ τὰ μέσα τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ, τὴ μνημονικὴ, συναισθησιακὴ ἀφήγηση.

Στὸ ποίημα Ἔς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσσία τὸ ἔντονα κινηματογραφικὸ βλέμμα τοῦ ἀφηγητῆ ἐστιάζει, μὲ ντοκουμενταρίστικο τρόπο, στὴν ἱστορία, στὴ μνημειώδη ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Μόσχας, στὰ σύμβολα τῆς «δόξας τῶν Σοβιετ» μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ flashback.³ Στὰ σημεῖα ὅπου χρησιμοποιεῖται ἡ κινηματογραφικὴ τεχνικὴ τοῦ flashback, ἡ μνήμη λειτουργεῖ μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς ἀνάκλησης μὲ ἀφορμὴ κυρίως τὴ θεά τοῦ ποταμοῦ Μόσκοβα· σὲ ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Ἐμπειρικοῦ ὁ ποταμὸς μὲ τὶς πολύσημες συνδηλώσεις του ἀποτελεῖ «σημεῖον ἐξορμήσεως καὶ ἐπιστροφῆς τοῦ πλήθους τῶν συσχετίσεων ποῦ ἔρχονται καὶ ἀναχωροῦν ἀπανωτὰ μέσα στὸ νοῦ [τοῦ ἀφηγητῆ], σὰν ἄμπωτις καὶ πλημμυρίς»⁴ Διότι ὅπως κι ἡ αἴσθησις καὶ ἡ μνήμη εἶναι ποτάμι / Εἶναι μεγάλος ποταμὸς / Ποῦ ὅλα τὰ ἐνώνει, ὅλα τὰ δένει στὴν ροή του / Σὲ ἀδιάπτωτη συνέχεια / Σὲ ἀδιάπτωτη ἀλληλουχία / Ἀπ' τὴν πηγὴ στὴν ἐκβολή.⁵ Ὁ λόγος δὲ στὰ σημεῖα ὅπου ἀνακαλεῖται ἡ μνήμη γίνεται πιὸ συγκινημένος καὶ λυρικός. Ὁ ἀφηγητῆς στὴ θεά τοῦ Μόσκοβα ἐκφέρει δραματικότερα τὸν λόγο, στοχάζεται πάνω στὴν «ἀδιάπτωτη ἀλληλουχία» ποῦ ἐνώνει τὴν «πηγὴ μὲ τὴν ἐκβολή», τὴ ζωὴ μὲ τὸν θάνατο συνομιλώντας ταυτόχρονα μὲ τοὺς προσωκρατικούς, τὴν ψυχαναλυτικὴ θεωρία τῆς σημειολογίας τοῦ ποταμοῦ, μὲ παλαιότερα δικά του ἀφηγήματα, μὲ τὴν ποίηση μειζόνων νεοελλήνων λυρικῶν προγόνων, μὲ Ρώσους κλασικούς, καὶ μὲ ἄλλους λογοτέχνες καὶ πολιτικούς ἐπαναστάτες. Τὸ ἐπαναστατικὸ ὄραμα τῆς κοινωνικῆς ἀλλαγῆς τέμνεται καὶ στὸ ἔργο αὐτό, ὅπως καὶ στὸ

3. Γιὰ κάποιες ὀψεις τῆς σύνδεσης τοῦ ποιήματος μὲ τὸ «Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ», πρβλ. Ἀρσενίου, «Ἔς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ(ικὴ) Ρωσσία: Αἴσθησις, Μνήμη καὶ Φαντασία σὲ μιὰ ἀνάπλαση τῆς Ἱστορίας», σ. 97-99· γιὰ τὴν τεχνικὴ ποῦ θυμίζει τὶς ἀναλήψεις στὸν κινηματογράφο, βλ. στὸ ἴδιο, σ. 103.

4. Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ, «Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ», *Γραπὰ ἢ προσωπικὴ μυθολογία*, ὁ.π., σ. 23-24.

5. Ἔς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσσία, σ. 9-10.

«'Αμούρ-’Αμούρ», με τὸ θέμα τοῦ ἔρωτα, ἀλλὰ κυρίως με τὸ θέμα τοῦ ἔρωτα γιὰ τὴν τέχνη σὲ ὅλες τὶς ἐκφράσεις καὶ τὶς ἐκφάνσεις της.

Ὁ ἀφηγητὴς ἀφήνει ἐλεύθερο τὸν ρεμβασμὸ, τὴ μνήμη καὶ τὴ φαντασία κι ἔχει κανεὶς τὴν αἴσθηση ὅτι τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο φωτογραφίζει με τὴν πανοραμικὴ κάμερα ἐμβληματικὰ ἱστορικὰ μνημεῖα καὶ πρόσωπα (Λένιν, κ.ο.κ.), ἐνῶ ταυτόχρονα με τὴ φαντασία ἀνακατασκευάζει τὸ θαῦμα τοῦ ρωσικοῦ πολιτισμοῦ. *Μουσεῖα, ἰδρύματα, καὶ θαυμαστὰ ποικίλα / Μπαλλέτα ἀσύγκριτα, Θέατρα μικρὰ μεγάλα / Ποῦ ζωντανεύουν κάθε βράδυ / Τὸν Τσέχωφ τὸν Ἀνδρέγιεφ τὸν Ὀστρόβσκυ / Ὁλοῦ τοῦ κόσμου τοὺς καημοὺς / Καὶ τῆς ψυχῆς τὰ μυστικά.*⁶ Οἱ ἀναφορὲς στὰ συγκεκριμένα ὀνόματα κλασικῶν Ρώσων συγγραφέων δὲν εἶναι, βέβαια, τυχαῖες· ἀναφέρεται ὁ Τσέχωφ, φτωχὸς γιατρός, κορυφαῖος διηγηματογράφος· ὁ Ἀνδρέγιεφ, ὁ ὁποῖος ὑπέστη διώξεις ὡς ἀντικαθεστωτικὸς, παρ’ ὀλίγον αὐτόχειρας, ποῦ ἀσχολήθηκε καὶ με τὴν τέχνη τῆς φωτογραφίας, καὶ τέλος ὁ Ὀστρόβσκυ, τυφλός, ἐπαναστάτης, ὀραματιστὴς μιᾶς καινούργιας κοινωνίας, σύμβολο ἥρωισμοῦ, ἐλευθερίας καὶ δικαιοσύνης. Θὰ μπορούσαμε νὰ ὑποθέσουμε ἐν ἀσφαλείᾳ ὅτι πολλὲς ἀπὸ τὶς ιδιότητες, τὶς καλλιτεχνικὲς καὶ τὶς ἰδεολογικὲς διαστάσεις τοῦ ἀφηγητῆ προβάλλονται στὰ πρόσωπα αὐτά, τὰ ὁποῖα λειτουργοῦν καὶ ἐν εἴδει προσωπεῖου.⁷ Ἡ παρουσία τῶν Ρώσων συγγραφέων συμβάλλει στὴν ἀνάδειξη ὄχι μόνον τῆς αἰσθητικῆς διαμόρφωσης, ἀλλὰ καὶ τῆς ἰδεολογικῆς συγκρότησης τοῦ ποιητικοῦ ὑποκειμένου.

Ἡ ὀραματικὴ, νοσταλγικὴ ἀναδρομὴ σὲ πλεῖστα ὅσα μείζονα ἱστορικὰ μνημεῖα, γεγονότα καὶ πρόσωπα τῆς αὐτοκρατορικῆς καὶ τῆς σοβιετικῆς Ρωσίας εἶναι ἰδιαίτερα σημαίνουσα· γιὰ τὴν ἀνάδειξη, ὡστόσο, τῆς ὑβριδικῆς φύσης καὶ τῆς διακαλλιτεχνικῆς ὕφανσης τοῦ ἔργου θὰ ἐστιάσω, κυρίως στὸ δεῦτερο μέρος τῆς μελέτης, στὴ μάχη τοῦ Μποροντινὸ καὶ στὸ «Μπόζε Τσαριά Χρανί», τὸν ἐθνικὸ Ὕμνο, δηλαδή, τῶν Τσάρων, με τὸν ὁποῖο κορυφώνεται ἡ ἀφήγηση· τούτῃ ἢ προληπτικὴ ἀναφορὰ ἀποτελεῖ πάντως ἓνα δομικὸ κλειδί γιὰ τὴ διασημειωτικὴ ἀνάγνωση τοῦ ἔργου. Τὸ σφρίγος τῆς ρωσικῆς γῆς, οἱ

6. Ὁ.π., σ. 40.

7. Ἡ Ἀρσενίου γράφει ὅτι προσωπεῖα τοῦ ποιητῆ ἀποτελοῦν οἱ Ναχίμοφ, Τολστόι καὶ Κουτούζωφ, «Ἐς-Ἐς-Ἐς-(ωτ)Ἐρ(ικὴ) Ρωσσία: Αἴσθηση, Μνήμη καὶ Φαντασία σὲ μιὰ ἀνάπλαση τῆς Ἱστορίας», σ. 105.

κοζάκοι, σύμβολο τῆς νιότης καὶ τῆς ρώμης, τὰ ἔπη τοῦ Τολστόι, ὀδηγοῦν τὸ κειμενικὸ ὑποκείμενο στὴ νοσταλγικὴ ἀνάκληση, στὸν εὐτοπικὸ χωροχρόνο τῆς παιδικῆς ἡλικίας ὅταν ὁ ἀφηγητῆς ζοῦσε στὰ χλοερὰ κτήματα τοῦ θεοῦ Ἐρόσκα. Οἱ ἔνθετες ρωσικὲς λέξεις, οἱ ὁποῖες ἐνσωματώνονται ἀμετάφραστες στὴν ἀφήγηση — *Καὶ μέσ' ἀπ' τὶς ψυχὲς / Χαρὰ τῆς γῆς ἀειθαλῆς / Ἀειθαλῆς καὶ ἀπέθαντη / Ὡ τζερναζὼμ Ρωσσία!*⁸ (στίχος 89)— ὀδηγοῦν συνειρμικὰ τὸν ἀναγνώστη στὴ σύζευξη τῆς ἀφήγησης καὶ μὲ τὸ προγενέστερο ἰδρυτικὸ κείμενο τοῦ ἑλληνικοῦ ὑπερρεαλισμοῦ ποὺ μυθοποιεῖ τὴν ἰθαγένεια, τὸ «Ἀμούρ-Ἀμούρ». Αὐτούσιες εἰκόνες καὶ λέξεις, ἐνδοδιακειμενικὲς, δηλαδή, ἀναφορὲς, ἀπὸ τὸ «Ἀμούρ-Ἀμούρ» σηματοδοτοῦν τὸ βάθος τῆς σχέσης τοῦ ἀφηγητῆ μετὰ τὴ μητρικὴ Ρωσία, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ διαχρονικὰ *locus amoenus* στὴ λογοτεχνία καὶ σημαίνοντα τόπο στὴν οὐτοπικὴ χαρτογραφία τῶν ὑπερρεαλιστῶν.⁹ Ἡ ἐδεμικὴ Ρωσία λειτουργεῖ καὶ στὴν ποιητικὴ τούτῃ σύνθεση, ὅπως καὶ στὸ «Ἀμούρ-Ἀμούρ», ὡς ὁ οὐτοπικὸς χῶρος ποὺ συνδέει ὄχι μόνον τὸν ἔρωτα γιὰ τὴν τέχνη μὲ τὸν ἔρωτα γιὰ τὴν ἐπανάσταση, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν ἔσχατολογικὸ, μεσσιανικὸ μῦθο τῆς Εἰρήνης. Ἡ ἀνάληψη τῆς μνήμης δὲν εἶναι εὐθύγραμμη, ἀφοῦ ἀνακόπτει διαρκῶς τὰ ἱστορικὰ δρώμενα τέμνοντάς τὸν ἱστορικὸ μὲ τὸν βιωματικὸ χωροχρόνο.

8. *Τζερναζὼμ* [sic], γιὰ τὴν ἀκρίβεια ἢ προφορὰ τῆς ρωσικῆς λέξης εἶναι *τσερνοζιόμ* (чернозём) καὶ σημαίνει «μαύρη γῆ»· πρόκειται γιὰ πολὺ σπάνιο τύπο χῶματος, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἔλαβε τὴν ὀνομασία της· συχνὰ χρησιμοποιεῖται καὶ ἀμετάφραστη ἀπὸ τοὺς εἰδικούς. «Τὸ χαρακτηριστικὸ τῆς μαύρης γῆς εἶναι ἡ ὑψηλότερη περιεκτικότητά της σὲ χοῦμο (ἀπὸ 3% μέχρι καὶ 15%), φωσφορικὰ ὀξέα, φωσφόρο καὶ ἀμμωνία. Ἔχει μεγάλο βάθος, συχνὰ περισσότερο ἀπὸ 1 μέτρο. Μάλιστα στὴν Οὐκρανία φθάνει ἕως καὶ τὰ 6 μέτρα. Ὅλα αὐτὰ κάνουν τὸ συγκεκριμένο τύπο χῶματος πάρα πολὺ εὐφορο. Ἀπὸ πολλοὺς θεωρεῖται ὡς τὸ καλύτερο ἔδαφος γιὰ καλλιέργεια, μιᾶς καὶ εἶναι τόσο πλούσιο σὲ θρεπτικὰ συστατικὰ ποὺ δὲν χρειάζεται λιπάσματα. Σὲ ὁλόκληρο τὸν πλανήτη ὑπάρχουν μονάχα δύο «ζῶνες τσερνοζιόμ»: ἡ πρώτη ἀκολουθεῖ τὴ διαδρομὴ ΒΑ Οὐκρανία / Κεντρικὴ Ρωσία → Νότια Ρωσία → Νότια Σιβηρία, ἐνῶ ἡ δευτέρη ἀπλώνεται στὸ νότιο τμήμα τοῦ κεντρικοῦ Καναδά, ἀνάμεσα στὴ λίμνη Μανιτόμπα καὶ τὸ Κάλγκαρι». Βλ. *чернозём* (τσερνοζιόμ) – μαύρη γῆ, σχετικὸ ἄρθρο στὴ Wikipedia (https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%B1%CF%8D%CF%81%CE%B7_%CE%B3%CE%B7) СССР (Ἔς Ἐς Ἐς Ἐρ) – ΕΣΣΔ.

9. Βλ. ἐνδεικτικὰ Stephen Lessing Baehr, *The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia: Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture*, Stanford, Stanford University Press, 1991.

Όπως στο «Άμουρ-Άμούρ», και έδω «μορφο ξανθά κορίτσια», ή Ντούνια, ή Νατάσα, ή Όλγα, ζωντανεύουν έρωτικά στη φαντασία του άφηγητή ανάμεσα σε μικρές τσιγγάνες, Τατάρους και Ρώσους. Είναι ένδιαφέρον να υπογραμμιστεί, ωστόσο, ότι οι μορφές αυτές δεν είναι μόνο σκοτεινά αντικείμενα του πόθου του άφηγητή, αλλά με μια πιό προσεκτική ματιά θά διαπιστώναμε ότι αποτελούν κεντρικές ήρωίδες του κλασικορομαντικού ρωσικού μυθιστορήματος: την Ντούνια τή συναντούμε στο *Έγκλημα και Τιμωρία*, τή Νατάσα στο *Πόλεμος και Ειρήνη* και τήν Όλγα στον *Ευγένιο Όνέγκιν*. Έπομένως, ο άφηγητής, τοποθετώντας έντεχνα τά όνόματα σε παρένθεση, ένημερώνει τόν υποψιασμένο αναγνώστη ότι ο διαρκέστερός του έρωτας είναι ο έρωτας για τήν τέχνη, αλλά και για τó γεγονός ότι ή αίσθητική και ή ιδεολογική του διαμόρφωση σχετίζεται άμεσα με τή Ρωσία. Η κρυμμένη σημειολογία του όνόματος άπαντ'ά άλλωστε, όπως είπώθηκε, και στο «Άμουρ-Άμούρ», όπου τó κειμενικό υποκείμενο βιώνει μιá φαντασίωση νέας ξέστητης, ξανθής κοπέλας, ή όποια μόλις έχει αφήσει τήν ανάγνωση του βιβλίου με τις περιπέτειες του Ποτέμκιν στη Βεσσαραβία: μέσα στον λιβιδικό παράδεισο τής φύσης, όπου συνευρίσκονται έρωτικά τά ζώα, ο κέλης με τή φοράδα, ή κοπέλα κλείνει τά μάτια της και φαντασιώνεται σεξουαλικά τόν Ποτέμκιν. Ο άφηγητής φαίνεται ότι συνενώνει, στο πολύσημο σύμβολο του Ποτέμκιν, στην κινηματογραφική, έπίσης, τούτη σκηνή, τó ούτοπικό ιδεώδες τής άπελευθέρωσης του έρωτα με τήν τέχνη και τήν επανάσταση. Τά όνόματα και στο *Ές-Ές-Ές-Έρ Ρωσσία* δεν αποτελούν άπλές μνείες τών έρώτων, αλλά συναρτώνται πολλαπλώς με τή βαθεία κινηματογραφική δομή τής αφήγησης, με τó ούτοπικό ιδεώδες τής άπελευθέρωσης του έρωτα, με τήν τέχνη και, όπως ήδη είπώθηκε, με τήν αίσθητική και ιδεολογική διαμόρφωση του άφηγητή.

Τό «συντριβάνι τής μνήμης» εκβάλλει πίδακες εικόνων από τή νιότη του άφηγητή. «Έχοντας αίμα ρωσικό στο έλληνικό [του] αίμα», τó ποιητικό υποκείμενο μάς γυρίζει πίσω στα νιάτα του, όταν ήταν «είλικρινής ρωσσομαθής άπλός γεροδεμένος» και φορούσε «ρούσικα πουκάμισα και μπότες». Ήταν τολστοϊστής και όργωνε τó κτήμα του στο «Μπογιάτι» μαζί με τούς χωρικούς, «έχοντας στην ψυχή [του] τόν ίσαπόστολο τιτάνα». Ο Λέων Νικολάεβιτς εύχόταν να τόν βοηθήσει να κάνει τó κτήμα στο Μπογιάτι μιá Γιάσναγια Πολιάνα, και του-

το τὸ δράμα του περιγράφει καὶ στὸ συστηματικὰ μελετημένο ποίημα με τίτλο «Τὸ θέαμα τοῦ Μπογιατιοῦ ὡς κινούμενου τοπίου».¹⁰

Ὁ Λέων Τολστόι ἀπαντᾷ, ἐπίσης, στὴν Ὀκτάνα, ὅπου ὀρίζεται ὡς «κόσμος καὶ ἥλιος θερμοουργός, πατὴρ θεῶν καὶ ἀνθρώπων» καὶ συγκαταλέγεται, ἐντέλει σὲ ὅλη τὴν ἔκταση τοῦ ἐμπειρικού ἔργου, στοὺς ἁγίους τῆς μὴ συμμορφώσεως μαζί με τοὺς «παῖδες ἐν τῇ καμίνῳ», τοὺς ὀραματιστὲς ποιητὲς προφήτες, τοὺς αὐτόχειρες, ἀνατρεπτικούς φιλοσόφους καὶ τοὺς πολιτικούς ἐπαναστάτες: Οὐῶλτ Οὐίτμαν, Ἐγελο, Σίγκμουντ Φρόντ, Ἄγγελο Σικελιανό, Μάρξ, Λένιν, Μπακούνιν, Νίτσε, Μωάμεθ, Ἰησοῦ Χριστό, Γεσένιν, Μαγιακόφσκι κ.ἄ.¹¹ Στὸ «ἀγλαὸν τριουμβιράτον», ὅπως τὸ ὀνομάζει, δεσπόζουν οἱ μορφὲς τοῦ Τολστόι, τοῦ Φρόντ καὶ τοῦ Μπρετόν.

Ἀνατρέχοντας στὸ μεῖζον πνευματικὸ πρότυπό του, τὸν ἀναρχικὸ χριστιανὸ, οὐμаниστή Ρῶσο κλασικό, διαπιστώνουμε ὅτι ὁ ἀφηγητὴς ταυτίζεται με τὸν Τολστόι, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὰ ποιήματα «Τὸ ἀγλαὸν τριουμβιράτον» καὶ τὸ «Δὲν λησμονῶ ποτὲ τὸν Λέοντα Τολστόι τὸν πρῶτο δάσκαλό μου», τὸ λῆμμα τοῦ προσωπικοῦ του λεξικοῦ, με τίτλο «Λέων Τολστόη», τὸ ὁποῖο μετατρέπεται σὲ ἀρκετὰ σημεῖα σὲ αὐτοβιογραφία, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν περίφημη συνέντευξή του στὴν Α. Σκαρπαλέζου, τὸ 1967.¹² Ὅπως θὰ φανεῖ, ὥστόσο, στὴ συνέχεια, διατυπώνει καὶ κάποιες ἐπιφυλάξεις γιὰ τὸ πρότυπό του.

Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὸ πρῶτο σκέλος τῆς μελέτης ποὺ ἀναφέρεται στὴ διακαλλιτεχνικὴ ὕφανση τῆς ἀφήγησης, θὰ λέγαμε ὅτι τὸ Ἐς-Ἐς-

10. Γιὰ τὴ συνάντηση τῆς ποίησης με τὴ ζωγραφικὴ στὸ ἐν λόγω ποίημα, βλ. Νίκος Σιγάλας, «Τί γὰρ θαρρεῖς γιέ μου; Ἡ ἢ συνάντηση τοῦ ποιητῆ Ἀνδρέα Ἐμπειρικού με τὸν ζωγράφο Γιώργο Γουναρόπουλο», Ἀφιέρωμα στὸν ὑπερρεαλισμὸ με ἀνέκδοτα κείμενα καὶ ἀνέκδοτες φωτογραφίες τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικού, ἐπιμ. Εὐγενία Γραμματικοπούλου, *Ποιητικὴ*, τχ. 17 (Ἄνοιξη-Καλοκαίρι 2016) 175-203.

11. Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, «Τὸ θέαμα τοῦ Μπογιατιοῦ ὡς κινούμενου τοπίου», 1934. *Προϊστορία ἢ καταγωγή*, σ. 32-33, 127-131. «Οἱ Μπεᾶτοι ἢ τῆς μὴ συμμορφώσεως οἱ ἄγιοι», *Ὀκτάνα*, σ. 36-38.

12. «Ἡ τριανδρία τοῦ τριουμβιράτου», «Δὲν λησμονῶ ποτὲ τὸν Λέοντα Τολστόι τὸν πρῶτο δάσκαλό μου», *Αἱ γενεαὶ πᾶσαι ἢ Ἡ σήμερον ὡς αἴριον καὶ ὡς χθές*, σ. 101, 105-106. Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, «Τολστόη Λέων (1818-1910)», [λῆμμα τοῦ ἀνέκδοτου προσωπικοῦ τοῦ λεξικοῦ], ὅ.π., με πλεῖστα αὐτοβιογραφικὰ στοιχεῖα. Ἀνδρομάχη Σκαρπαλέζου, συνέντευξη με τὸν Ἀνδρέα Ἐμπειρικό, «Μάχομαι διὰ τὴν ἀπελευθέρωσιν τοῦ ἔρωτα», Ἀθήνα, Μάρτης 1967, *Ἡριδανός*, τχ. 4 (Φλεβάρης-Μάρτης 1976) 13-15.

‘Ες-’Ερ Ρωσσία έχει προφανή κινηματογραφική δομή αλλά διαθέτει κι ένα επιπλέον χαρακτηριστικό, τὸ ὁποῖο συντελεῖ στὴ συγχορδία τῶν τεχνῶν, ἐννοῶ τὴ μουσικὴ δομὴ, ἡ ὁποία ὑπογραμμίζεται ιδιαίτερα ἀπὸ τὴν παρήχηση, τὴν ἐπιφωνηματικὴ στίξη καὶ τὴ σποραδικὴ ρίμα. Πρόκειται γιὰ πολυεπίπεδη, συμφωνικὴ κατὰ τόπους, μουσικὴ σύνθεση, μὲ ἔντονη ἀντιστικτικὴ τονικότητα, βασισμένη στὴ μείξη τῶν γλωσσῶν καὶ σ’ ἕναν ιδιαίτερα ἀνισομήκη, ἐλεύθερο μὲν ἀλλὰ καλὰ ἐδραιωμένο μὲ τὴ σποραδικὴ ρίμα, ἰαμβικὸ ρυθμὸ.

Ἡ σεκάνς τῆς σύνθεσης χρησιμοποιεῖ δομικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἀφηγηματικὴ στρατηγικὴ τοῦ κινηματογράφου. Τὸ ἔργο ἐνσωματώνει, ὅπως ρητὰ μᾶς πληροφορεῖ τὸ κειμενικὸ ὑποκείμενο, τὸ βλέμμα τοῦ ἀφηγητῆ ποῦ βλέπει ὅπως ἡ κάμερα. Ὁ ρητορικὸς δείκτης βλέπω, ποῦ ἐνώνει, ὅπως καὶ στὸ «Ἄμουρ-Ἄμουρ», τὸ συνειδητὸ μὲ τὸ ἀσυνειδητὸ, κατέχει δεσπύζουσα θέση (καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ ὑπενθυμίζω ὅτι εἶναι ιδιαίτερα σημαίνουσα ἡ ἔννοια τοῦ βλέμματος ποῦ «συνδέει τὸ συνειδητὸ μὲ τὸ ἀσυνειδητὸ», ἡ ὁποία ἐπεξηγεῖται ἀναλυτικὰ στὸ θεμελιακὸ κείμενο *L’amour fou* τοῦ Μπρετόν καὶ ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ τοῦ ἀφηγητῆ ποῦ κάνει νὰ βλέπουν· τὸ βλέμμα, λοιπόν, διατρέχει καὶ συνεχίζει ὄχι μόνο τὸ «Ἄμουρ-Ἄμουρ» ἀλλὰ καὶ τὸ ‘Ες-’Ες-’Ες-’Ερ Ρωσσία):

*Λοιπὸν δὲν περιγράφω ἀπλῶς μὰ βλέπω / Ὅπως στὸ σινεμὰ ὅταν
γυρίζη πίσω ὁ χρόνος / Ἔτσι καὶ τώρα βλέπω / Τὴν μάχη τοῦ Μπο-
ροντινὸ καὶ τὴν φυγὴ τῆς Βερεζίνα / Κι ἀκούω ἀνάμεικτη τὴν Μασσα-
λιώτιδα, μὲ τὶς καμπάνες πένθιμα νὰ ἤχουν / Ὡ τί μεγάλη πυρκαγιά! / Ὁ
Ναπολέον κι οἱ στρατάρχαι / Ἀπ’ ἄκρου εἰς ἄκρον τῆς Ρωσσίας / Σὰν
μαῦρο χιόνι ἀπλώνεται παντοῦ σκοτάδι / Οὐρλιάζουνε στὴν στέππα
οἱ λύκοι / (Ὁ Παλαμᾶς ριμάριζε τὴ λέξη αὐτὴ μὲ “μπολσεβίκοι”) /
Μὰ ξεσηκώνεται ὁ λαὸς / Κι οἱ ἐχθροὶ τοῦ τσάρου ἀκόμη / Ψάλλουν
τὸ “Μπόζε Τσαριὰ Χρανί” / Καὶ ὅλοι στὴν ἔφοδον κραυγάζουν / “Σὰ
Ρόντινου” / “Ζὰ νάσου βιέρου” / Ἔως ποῦ στὸ τέλος / Ἐνας μονόφθαλ-
μος μὲ στιβαρῶν μουζικῶν πλήθη / Σώζουν ἐκ νέου τὴν Ρωσσία /
Καθὼς κάτω ἀπ’ τὸ δίκωχο μὲ τὴν κονκάρδα / Ὁ Καῖσαρ παγωμένος
βλέπει / (Τὸν βλέπω καθαρὰ νὰ βλέπη) / Μὲ ἕνα καρφὶ μὲς στὴν καρ-
διά του / Νὰ φεύγη ρακένδυτη μπροστὰ του / Ταπεινωμένη ξεσχι-
σμένη / Ἀπὸ κοζάκους εἰς τὰ νῶτα λογχισμένη / Ἡ ὧς τὰ χθὲς ἀήτητη-
τη στρατιά του. (Στίχοι 173 κ.ἑξ.).*

Ὁ ἀφηγητὴς βλέπει τὸν Καίσαρα νὰ βλέπη τὴν ἠττημένη στρατιά του καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ μπορούσαμε νὰ συσχετίσουμε τὸ ἔργο τόσο μὲ τὴ σινεόπερα *Ἀλεξάντερ Νιέφσκι*, ὅπου δεσπόζει ὁ ποταμὸς, ἀλλὰ κυρίως μὲ τὶς κορυφαῖες κινηματογραφικὲς μεταφορὲς τοῦ ἔπους τοῦ Τολστόι, *Πόλεμος καὶ Εἰρήνη*, στὸ ὁποῖο γίνεται ἐκτενὴς ἀναφορὰ στὸ *Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσία*, καὶ τὶς ὁποῖες εἶχε ὅπωςδήποτε ὑπόψη του ὁ Ἐμπειρικός, ἀφοῦ ἤδη τὸ 1956 γυρίζεται ἡ κορυφαία ἀμερικανικὴ παραγωγὴ τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη Κίνγκ Βίντορ καὶ ἀκολουθεῖ ἡ ἄλλη κινηματογραφικὴ μεταφορὰ τοῦ μυθιστορήματος, ἡ ταινία-ποταμὸς τοῦ Σεργκί Μπονταρτσούκ, τὸ 1966. Στὶς κινηματογραφικὲς τοῦτες μεταφορὲς δεσπόζει ἡ εἰκόνα τοῦ ἀπελπισμένου ἀπὸ τὴν ἥττα Ναπολέοντα. Ἐπιπλέον, ὁ ρητορικὸς δείκτης τὸν βλέπω νὰ βλέπη μπορεῖ νὰ συσχετιστεῖ καὶ μὲ τὸ εἰκαστικὸ ἔργο τοῦ Ἄντολφ Νόρτεν, στὸ ὁποῖο ἀπεικονίζεται ἡ ἐκστρατεία τοῦ Καίσαρος στὴ Ρωσία μὲ τὸν γαλλικὸ στρατὸ στὰ χιόνια. Προφανέστατα ὁ ἀφηγητὴς ἀναπλάθει ποιητικὰ τὴν κινηματογραφικὴ μετάπλαση τοῦ τολστοϊκοῦ ἔπους, πιθανότατα τὴν ταινία τοῦ Κίνγκ Βίντορ, μὲ τὴ μυθικὴ Ὀντρεϊ Χέμππορν ὡς Νατάσα, ὅπου βλέπουμε στὴν κυριολεξία τὸν ἠττημένο Ναπολέοντα μ' ἓνα καρφί στὴν καρδιά του νὰ θρηνεῖ τὴν ἠττημένη στρατιά του (Ναπολέων ὁ Χέρμπερτ Λόμ, Κουτούζωφ ὁ Ὄσκαρ Χόμολκα). Ὁ ἀφηγητὴς χρησιμοποιεῖ στὴν εἰκόνα αὐτὴ μιὰ σκηνοθετικὴ τεχνικὴ, τὸ πολὺ κοντινὸ πλάνο ἢ τὸ καδράρισμα (close up, framing), στρέφοντας τὸ βλέμμα τοῦ ἀναγνώστη/θεατῆ, τὴ συγκεκριμένη στιγμή, στὴν περιγραφὴ τοῦ μονοπλάνου.

Οἱ ἐνσωματωμέναι ρωσικὲς λέξεις *Σὰ Ρόντινου* За Родину (*Σὰ Ρόντινου*) – *Γιὰ τὴν Πατρίδα*, *Σὰ νάσου βιέρου* [sic] (ἔ.π., στίχοι 187-188) За нашу веру (*Σὰ νάσου βέρου*) – *Γιὰ τὴν πίστη μας*, οἱ ὁποῖες δὲν μεταφράζονται, ἐνισχύουν τὴν ψευδαίσθηση τοῦ ἀναγνώστη ὅτι βιώνει τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς μάχης καὶ παράλληλα ἐνδυναμώνουν τὴν ἀντιστικτικὴ τονικότητα τῆς ἀφήγησης. Καθ' ὅλη τὴν ἔκταση τοῦ ποιήματος (239 στίχοι, κατανεμημένοι σὲ 18 ἀνισόστιχες στροφές), ἡ μουσικὴ ὀργάνωση ἐνισχύεται μὲ τὶς ἠχητικὲς λέξεις «πυροβόλα», «μπόμπες», «βόλια», «καμπάνες», μὲ τὸν «Ἕμνο τῶν Τσάρων» (τὸ «Μπόζε Τσαριὰ Χρανί»), τὴν ἀναφορὰ στὴ «Μασσαλιώτιδα», «τὰ νικητήρια», κ.ἄ.

Θὰ πρέπει ἐπιπλέον νὰ ὑπογραμμιστεῖ ὅτι, ὅπως σὲ ὅλη τὴν ποίηση τοῦ Ἐμπειρικοῦ, δεσπόζον στὴν ἀφήγηση εἶναι τὸ ψαλμικὸ στοιχεῖο. Ὁ ποιητὴς εἶχε βαθιὰ γνώση τῆς ἀγγλικῆς, τῆς γαλλικῆς

καὶ τῆς ἑλληνικῆς μετρικῆς ἐπιπλέον, θήτευσε, ὅπως ὄλοι οἱ ἄξιοι τεχνίτες, καὶ στὸ ποιητικὸ ἔργαστήρι τοῦ Παλαμαῶ. *Εἶναι μέγας ὁ Θεὸς / Εἶναι μεγάλη ἡ ὥρα / Τὰ νικητήρια ἀπλώνονται / Σὰν ἀνοιξὶς στὴν χώρα / Εἶναι πολλὰ τ' ἀρώματα / Εἶναι πολλὲς οἱ μυγδαλιές / Κι ἐπάνω ἀπὸ ὄλα τώρα / (Ὅπως μετὰ τὸ Δώδεκα) / Μετὰ τὸ Βοροντίνιο / Ἔτσι καὶ πάλι τώρα / Μετὰ τὸ Στάλινγκραδ / Μετὰ τὸ Βερολίνο / Μετὰ τὶς βενζινοφωτιές / Τῆς τρομερῆς καγκελαρίας / Ἐπάνω ἀπ' τὴν Ρωσσία / (Ποῦ εἶναι ἐκεῖνα τὰ Χάιλ-Τσίγκ) / (Ποῦ εἶναι τὰ Χάιλ Χίτλερ) / Στὸν οὐρανὸν ἀνοίγει / Τὸ ἴδιο πάντοτε βιβλίον / Σὰν τετραβάγγελο ἱερὸ / (Ἰλιάς καὶ Ὀδύσσεια μαζὺ / Δαιμόνων τάγματα καὶ ἀγγέλων σμήνη) / Στὸν οὐρανὸν ἀνοίγει / Ἔνα τεράστιον βιβλίον / Ἔνα βιβλίον θεῖον / Τοῦ Λέοντος Τολστόι / "Πόλεμος καὶ Εἰρήνη".*

Ἡ εἰκόνα τοῦ τολστοϊκοῦ ἔπους ποὺ «σὰν τετραβάγγελο ἱερὸ / Στὸν οὐρανὸν ἀνοίγει» εἶναι ἐπίσης κινηματογραφικὴ. Ὑπὸ τοὺς ἤχους τῆς μουσικῆς ποὺ ψάλλει τὸν «Ἕμνο τῶν τσάρων» («Μπόζε Τσαριά Χρανὶ») ἀκούγονται «μπόμπες καὶ βόλια», καθὼς ὁ ἀφηγητῆς ἀναπλάθει μὲ τὴ φαντασία του πολέμους, μνήματα, νεκρούς, τὰ ἔπη τοῦ Τολστόι. Ἡ σκηνὴ τοῦ τετραβάγγελου ποὺ ἀνοίγει στὸν οὐρανὸ μᾶς παραπέμπει εὐθέως στὴν εἰκόνα τῆς τολύπης ποὺ ἐπίσης ἀνοίγει στὸν οὐρανὸ, στὸ «Ἄμουρ-Ἄμουρ». Εἶναι πράγματι ἐνδιαφέρουσα ἡ ἀναλογία - ἰσοτοπία μὲ τὴν ἐπίσης κινηματογραφικὴ εἰκόνα στὸ «Ἄμουρ-Ἄμουρ», ὅπου μιὰ τολύπη (τοῦ λόγου) σκάει στὸν ὀρίζοντα. Τὰ ἄνθη τοῦ λόγου μιλοῦν ἄλλη μιὰ φορὰ μέσα ἀπὸ τὴ συναίρεση διαφορετικῶν καλλιτεχνικῶν κωδίκων, πραγματώνοντας τὸ ὄραμα τῆς πρωτοπορίας γιὰ τὸ ὀπτικὸ ἀκουστικὸ, συνθετικὸ ἔργο τέχνης.

Ἡ κινηματογραφικὴ αὐτὴ μουσικὴ παρτιτούρα, ἐπομένως, ὑλοποιεῖ δυναμικὰ τὸ ὄραμα τῆς πρωτοπορίας γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ ὀπτικοχηγητικοῦ ποιήματος, τὸ ὁποῖο μάλιστα ἀνυψοῦται ρυθμικὰ καταλήγοντας σὲ δυνατὸ κρεσέντο, στὸ σημεῖο ὅπου ὁ ἀφηγητῆς ἀνακαλεῖ τὸ Βοροντίνιο καὶ τὴ φυγὴ τῆς Βερεζίνα. Ἄς μὴ λησμονοῦμε ὅτι οἱ πρωτοπόροι, ἡ Ζερμαὶν Ντυλάκ καὶ ἄλλοι, στὶς μέρες τῆς γαλλικῆς ἀβάν γκάρντ, «προπαγάνδισαν τὸ *cinéma pur*, τὸ καθαρὸ σινεμά ὡς ἕναν κινηματογράφο ποὺ ἀποβλέπει σὲ συνθέσεις προορισμένες νὰ εἶναι τὸ ἀντίστοιχο μιᾶς μουσικῆς συμφωνίας». ¹³ Ἡ εἰκόνα

13. Siegfried Kracauer, *Θεωρία τοῦ κινηματογράφου. Ἡ ἀπελευθέρωση τῆς φυσικῆς πραγματικότητας*, σ. 112. Βλ. P. Wollen, B. Hein, M. Kirby, S. Mitchell,

γίνεται ἤχος καὶ ὁ ἤχος εἰκόνα – φιλομουσική παρτιτούρα. Καὶ ἐπιπλέον ἂς μὴ λησμονοῦμε ὅτι στὸ ὁμόλογο προγραμματικό τοῦ ἔργου, στὸ «'Αμοῦρ-'Αμοῦρ», ὅπου, ἐπίσης, μυθοποιεῖται ἡ Ρωσία, ἡ ἀφήγησή, ὅπως καὶ ἐδῶ, ἐγκιβωτίζει στοιχεῖα ἀπὸ τὸ διαλεκτικὸ μοντάζ καὶ τὴν ποιητικὴ τοῦ φιλμ τοῦ 'Αιζενστάιν ('Αλεξάντερ Νιέφσκι), ἐνδεχομένως στοιχεῖα ἀπὸ τὸν *Κινηματογράφο-μάτι* (Kino-glaz) καὶ τὴν ταινία *Ὁ ἄνθρωπος μετὰ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ* τοῦ Βερτόφ, κυρίως σὲ σχέση μετὰ τὴν ἀναστροφή τοῦ χρόνου· παράλληλα, βέβαια, μετὰ τὰ (δια)καλλιτεχνικὰ ἐπιτεύγματα τοῦ γαλλικοῦ ὑπερρεαλισμοῦ.

Ἐνα δομικὸ, ἐπομένως, στοιχεῖο καὶ τοῦ ἐν λόγω ἔργου εἶναι ὅτι ἀρθρώνεται μετὰ ὄχημα τῆ συνέργεια καὶ τῆ συνθετικὴ ἐναρμόνιση τῶν τεχνῶν, ποὺ ἐνορχηστρώνονται σὲ μιὰ διασημειωτικὴ συνομιλία. Ἡ ἀριστοτεχνικὴ ρυθμικὴ ὀργάνωση ἀξιοποιεῖ στοιχεῖα ἀπὸ τῆ μουσική, τὰ ὁποῖα συμπλέκει ἀβίαστα μετὰ τὴν ἱστοριοπολιτικὴ ἀφήγηση. Οἱ ἀδελφές τέχνες, ἡ ποίηση, ἡ μουσική, ἡ ζωγραφικὴ, ἀλλὰ καὶ ἡ νέα τέχνη τοῦ κινηματογράφου ποὺ παράγει τὸ μυστήριο, τὸ θαυμαστό, συνυπάρχουν συγχρονικά. Τὸ κειμενικὸ ὑποκείμενο ἐκφέρει μετὰ ἀνάγλυψη εἰκονοποιεῖα, ποιητικὰ ἀλλὰ καὶ κινηματογραφικά, τὴν ὀπτικοακουστικὴ μνημονικὴ ἀφήγηση, ἀφοῦ ὁ ἀφηγητὴς βλέπει, ὅπως ἡ κάμερα, καὶ φωτογραφίζει μετὰ ντοκουμενταρίστικο τρόπο πρόσωπα καὶ μνημεῖα τῆς Μόσχας, ἀνακατασκευάζοντας, μετὰ τὴ διαλεκτικὴ τῆς ἀρμονίας, τὸ ἱστορικὸ καὶ τὸ πολιτιστικὸ θαῦμα τοῦ ρωσικοῦ πολιτισμοῦ.

Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὴ διακαλλιτεχνικότητα καὶ εἰδικότερα στὴ ρυθμικὴ, μουσικὴ ἐπένδυση καὶ ὀργάνωση τοῦ ἔργου, ὁ ἀφηγητὴς, μετὰ κρυπτικὲς πάντοτε ἀναφορὲς (ἐντὸς παρενθέσεων καὶ μετὰ μικρότερα τυπογραφικὰ στοιχεῖα), κλείνει τὸ μάτι στὸν ὑποφιασμένον ἀναγνώστη παραπέμποντάς τον αὐτὴ τὴ φορὰ ὅχι σὲ κινηματογραφικὴ ταινία ἀλλὰ στὴ δομὴ μιᾶς μουσικῆς συμφωνίας, καὶ ἀναφέρομαι στὸ περίφημο προγραμματικὸ ἔργο τοῦ Τσαϊκόφσκι, *Ouverture 1812*, τὸ

B. Corra, V. Maiakovski, N. Blumenkranz, A. Bragaglia, *Ὁ φουτουρισμός, ὁ κινηματογράφος καὶ ὁ Μαγιακόφσκι*, Αἰγόκερος, Κινηματογραφικὴ θεωρία 11 κινηματογράφος, [χ.χ.] Martin Flanagan, «Bakhtin and Film», Crossing Boundaries Conference, 18th April 1998 (www.academia.edu)· Irina O. Rajewsky, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités* 6 (Automne 2005) 43-64.

όποιο ό δημιουργός του δέν έκτιμοῦσε ιδιαίτερα ἀλλά τοῦ πρόσφερε φήμη. Ὁ ψαλμικός τόνος, τὸ *Μπόξε Τσαριά Χραλί*, σέ δύο σημεία τοῦ ἔργου, οἱ *μπόμπες καί [τὰ] βόλια καί [οἱ] νεκροί* (στίχοι 76-79 καί 185), καθὼς καί ἡ σημαίνουσα ἀναφορά στὴ «Μασσαλιώτιδα», σημειωτέον πάλι ἐντὸς παρένθεσης καί ὑπογραμμισμένη μὲ πολὺ μικρότερα τυπογραφικὰ στοιχεῖα (*Κι ἀκούε ἀνάμεικτη τὴν Μασσαλιώτιδα, μὲ τίς καμπάνες πένθιμα νὰ ἤχοῦν*), δέν ἀφήνουν ἀμφιβολία ὅτι ὁ ἀφηγητὴς ἀναπαράγει μὲ λέξεις τὴν ἱστορία τῆς μάχης, μὲ τὸ βλέμμα του στραμμένο ὄχι μόνον στὴν κινηματογραφικὴ μεταφορά τοῦ τολστοϊκοῦ ἔπους ἀλλὰ καί στὴ μουσικὴ συμφωνία, ἀκολουθώντας τὴν ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς ἀφήγησης καί τῆς δόμησης τῶν ἤχων.¹⁴

Οἱ ἀμετάφραστες ρωσικὲς λέξεις *Σὰ Ρόντινον* За Родину (*Σὰ Ρόντινου*) – *Γιὰ τὴν Πατρίδα*, *Σὰ νάσου βιέρου* (δ.π., στίχοι 187-188) *Σα нашу веру* (*Σὰ νάσου βέρου*) – *Γιὰ τὴν πίστη μας*, οἱ στίχοι *Ἐνας μονόφθαλμος μὲ στιβαρῶν μουζίκων πλήθη / Σώζουν ἐκ νέου τὴ Ρωσσία* (στίχοι 190-191)· *Εἶναι μεγάλος ὁ Θεός* (στίχος 200 κ.ἐξ.) κ.ἄ. ἐνισχύουν σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο τῆς ποιητικῆς ἀφήγησης τὴν ἄποψη ὅτι τὸ κειμενικὸ ὑποκείμενο ἐπιχειρεῖ, μέσα ἀπὸ τὴ χωρωδικὴ ὀργάνωση τοῦ ἔργου, νὰ ὑπογραμμίσει τὴ ρωσικότητα, ἐπιχειρεῖ ἐπομένως μιὰν ἀναπαράσταση τῆς μάχης διαμεσολαβημένη ὄχι μόνον

14. Εἶναι σημαντικό νὰ προστεθεῖ στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ μαρτυρία τοῦ Λεωνίδα Ἐμπειρίκου, ὁ ὁποῖος, ἀφοῦ εἶχε ὀλοκληρώσει τὴν ἐρευνά μου γιὰ τὸ ἐν λόγω ἔργο, μοῦ πρόσφερε μιὰν ἀκόμη ἐπιβεβαίωση τῆς ὑπόθεσης ποὺ διατυπώνω λέγοντας ὅτι ὁ Ἄνδρέας Ἐμπειρίκος, ὅταν ὀδηγοῦσε, ἀκούγε συχνὰ τὴν *Ὀῦβερτούρα 1812* τοῦ Τσαϊκόφσκι, καί μάλιστα τοῦ τὸ πρόσφερε τὸ ἔργο ὡς δῶρο, σὲ παραγωγή τῆς Deutsche Grammophon. Πρὸβλ. <https://books.google.gr/books?id=4-xcqOYVPmQC&pg=PA416&dq=tchaikovsky+1812+overture+analysis&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiqr8LG4bbuAhVtpYsKHSesBFQQ6wEwBHoECAgQAQ#v=onepage&q=tchaikovsky%201812%20overture%20analysis&f=false>, σ. 78-79. [https://books.google.gr/books?id=9YZgJW1u9vYC&pg=PA46&dq=god+save+the+tsar"+in+tchaikovsky&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwi0lbTd87buAhVmmIsKHf3dDoQQ6AEwAHoECAAQg#v=onepage&q=1812&f=false](https://books.google.gr/books?id=9YZgJW1u9vYC&pg=PA46&dq=god+save+the+tsar), σ. 46. <https://nowcomment.com/documents/135674>, https://www.academia.edu/43998634/OBERTURA_1812_TCHAIKOVSKY, <https://www.classicfm.com/composers/tchaikovsky/guides/1812-hated-hit/> <https://www.gramophone.co.uk/features/article/tchaikovsky-s-1812-overture-the-complete-guide>, <https://www.lpo.org.uk/education/752-lpo-ks2-resources-tchaikovsky-1812-overture/file.html>. Βλ. ἐπίσης Robert Philip, *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*, New Haven and London, Yale University Press, 2018, σ. 803, 816.

ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ μεταφορὰ τοῦ τολστοϊκοῦ ἔπους ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν «κατὰ γράμμα» ποιητικὴ ἀνάπλαση τῆς ἀφηγηματικῆς δομῆς τῆς περίφημης συμφωνίας τοῦ Τσαϊκόφσκι.

Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὸ δεῦτερο σκέλος τῆς μελέτης, στὸ κομβικὸ, δηλαδή, γιὰ τοὺς πρωτοπόρους ζήτημα τῆς «ἀνακατασκευῆς» τῆς πνευματικῆς παράδοσης, θὰ λέγαμε ὅτι ὁ Ἐμπειρικός στὸ Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσσία καταρχὰς ἐπαναξιολογεῖ τὸ ἀπόλυτο πρότυπό του, τὸν Λέοντα Τολστόι, παίρνοντας κάποια ἀπόσπασμα σὲ ζητήματα ἐρωτικῆς ἠθικῆς. Ὁ ἀφηγητὴς διαφωνεῖ μὲ τὴν πουριτανικὴ ἠθικὴ, τὴν καταδίκην τοῦ ἔρωτα καὶ τὴν ἐπιφύλαξιν στὴν ἡδονὴ καὶ ὅ,τι τὴν «ποιήσιν ποιεῖ». Ἄν αὐτὰ τὰ λάθη δὲν τὰ εἶχε διαπράξει ὁ Τολστόι, ὅπως καὶ ὁ Ἰησοῦς Χριστός, θὰ συνέχιζε νὰ ἀποτελεῖ διαχρονικὰ τὸ ἀπόλυτο ἴνδαλμα τοῦ ἀφηγητῆ.

Ὡστόσο, ἡ ἐπαναξιολόγηση, ἡ νέα πρόσληψη τοῦ Τολστόι καὶ ἡ ἐνδοδιακειμενικὴ σύνδεση τοῦ ἐν λόγῳ ἔργου μὲ τὸ παλαιότερο ποίημα του «Δὲν λησμονῶ ποτὲ τὸν Λέοντα Τολστόι τὸν πρῶτο δάσκαλό μου» εἶναι δραστικὴ, καθὼς τὸ Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσσία κορυφώνεται μὲ ἓνα δυνατὸ ὀπτικοακουστικὸ, κινηματογραφικὸ κρεσέντο, ὅπου, ὅπως εἰπώθηκε: *Στὸν οὐρανὸν ἀνοίγει / Τὸ ἴδιο πάντοτε βιβλίον / Σὰν τετραβάγγελο ἱερὸ / (Ἰλιάς καὶ Ὀδύσεια μαζὺ / Δαιμόνων τάγματα καὶ ἀγγέλων σμήνη) / Στὸν οὐρανὸν ἀνοίγει / Ἐνα τεράστιο βιβλίον / Ἐνα βιβλίον θεῖον / Τοῦ Λέοντος Τολστόι / “Πόλεμος καὶ Εἰρήνη”.*

Στὸ καταληκτικὸ αὐτὸ μέρος ὁ ἀφηγητὴς μεταγγίζει στὸ Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσσία ἐλαφρὰ παραλλαγμένο ἀπὸ μνήμης ποιητικὸ ὕλικό, ἐπιστρέφοντας σὲ στίχους τοῦ παλαιότερου ποιήματός του μὲ τίτλο «Δὲν λησμονῶ ποτὲ τὸν Λέοντα Τολστόι τὸν πρῶτο δάσκαλό μου»: *Εἰρήνη Εἰρήνη τὸ φιορίνι ἄς χαθῆ / Κρωγμοὶ γυπῶν νὰ μὴν ἀκούονται πλέον / Στοὺς κήπους τὰ μικρὰ παιδιὰ νὰ παίζουν / Ἀμέριμνα πασίχαρὰ δοσμένα / Στοὺς θρύλους τῶν καλῶν καιρῶν ποὺ φέρνουν / Τῶν ἐνορμήσεων τὴν εὐλογίαν / Σὰν ξέσπασμα ἀγαλλιᾶσεως ποὺ σημαίνει / Εἰρήνη Εἰρήνη μὲ τὸν φλόκο τῆς Εἰρήνης / Μέσα σὲ φῶς ἀπίστευτον νὰ πλαταγίζη / Μὲ τὴν ὀκτάπηχη τὴ λόγχη μας μπηγμένη / Κατάστηθα στὸ στήθος τῶν πολέμων – / Εἰρήνη Εἰρήνη γέλιο λαγαρὸ τοῦ Πάνα / Εἰρήνη ξέφωτο προφητικὸ στὴν Γιάσαναγια Πολιάνα.*

Γιὰ νὰ καταστεῖ περισσότερο εὐκρινὴς ἡ ἀνακατασκευὴ τῆς παράδοσης καὶ ἡ δημιουργία μιᾶς προσωπικῆς, δραματικῆς μυθολογίας, θὰ ἐστιᾶσω καὶ πάλι στὴ σκηνὴ τῆς μάχης τοῦ Μποροντινό, στὸν

στίχο 182, όπου ο αφηγητής γράφει: *Σὰν μαῦρο χιόνι ἀπλώνεται παντοῦ σκοτάδι / Οὐρλιάζουνε στὴν στέππα οἱ λύκοι / (Ὁ Παλαμάς ριμάριζε τὴ λέξη αὐτὴ μὲ "μπολσεβίκοι")*. Ὁ τελευταῖος, ἐντὸς παρενθέσεως πάλι, στίχος φαίνεται ὅτι διαυγάζει τὴν κρυμμένη δυσἀρέσκεια τοῦ ἀφηγητῆ γιὰ τὴ σοβιετικὴ Ρωσία, ἀν καί, στὰ συγκεκριμένα συμφραζόμενα, θὰ μπορούσε νὰ διαβαστεῖ καὶ ἀνάποδα/ἀμφίσημα, ὅτι, δηλαδή, οἱ δυνατοὶ λύκοι, οἱ μπολσεβίκοι κατετρόπωσαν τὸν Ναπολέοντα. Λαμβάνοντας, ὡστόσο, ὑπόψη καὶ ἄλλες ρητὲς ἀρνητικὲς ἀναφορὲς τοῦ συγγραφέα στὸ σταλινικὸ καθεστῶς (λ.χ. *Κύκλοι τοῦ ζωδιακοῦ*), θὰ λέγαμε ὅτι ὁ ἀφηγητὴς μὲ τὴν ἐπεξηγηματικὴ παρένθεση κλείνει ἄλλη μιὰ φορὰ τὸ μάτι στὸν ὑποφιασμένο ἀναγνώστη, ὀδηγώντας τον στὸ ὁμώνυμο ἐθνικὸ παλαμικὸ ποίημα *Οἱ Λύκοι*, ποὺ δημοσιεύεται γιὰ τὴ Μικρασιατικὴ Καταστροφὴ καὶ ἐγκλείει τὴν πτώση τῆς Μεγάλης κυρίως Ἰδέας καὶ τὴ δολοφονία τοῦ Δραγούμη. Μὲ τὴ χρῆση τοῦ παλαμικοῦ διστίχου, ὑπονομεύεται ὁ εὐτοπικὸς μῦθος τῆς ἐδεμικῆς Ρωσίας καὶ ὁ διάχυτος ἥρωικὸς τόνος τοῦ ποιήματος. Ἀνάμεσα στὸ *Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσσία* καὶ τὸ παλαμικὸ ποίημα ὑπάρχουν δομικὲς ἰσομορφίες, ἠχητικὲς ἰσοτοπίες ἀλλὰ καὶ ἰδεολογικὲς ταυτίσεις· ἐνδεικτικὰ ἀναφέρω ὅτι καὶ στὴν παλαμικὴ σύνθεση θεματοποιεῖται «ἡ μαύρη γῆ» καὶ ὅτι καθ' ὅλη τὴν ἔκταση τοῦ ποιήματος κυριαρχεῖ ὡς ἐπὶ μέρους, ἢ leitmotiv, ὁ στίχος *Εἰρήνη, εἰρήνη παντοῦ καὶ Γαλήνη. Γαλήνη παντοῦ καὶ Εἰρήνη*. Τὸ ἕνα, ἐπομένως, νεανικὸ πρότυπο τοῦ ἀφηγητῆ, ὁ Τολστόι ἀπὸ τὸ «ρωσικὸ του αἵμα», καὶ τὸ ἄλλο ὁ Παλαμάς, ἀπὸ τὸ «ἐλληνικὸ του αἵμα», ἀναδύονται καὶ συμπλέκονται στὸ *Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσσία*. Ἡ ρητὴ ἀναφορὰ στὸν Παλαμὰ θέτει ποικίλα σημαντικὰ ζητήματα σχετιζόμενα μὲ τὴν ποιητικὴν τοῦ Ἐμπειρίκου, τὰ ὁποῖα δὲν ἔχουν ἀκόμη πλήρως ἀπαντηθεῖ. Θέτει, λ.χ., τὸ ἐρώτημα: ποιά εἶναι ἡ σχέση τῶν πατέρων τοῦ μυστικοῦ ἢ ἀπόκρυφου, μείζονος λυρισμοῦ (τοῦ Σολωμοῦ, τοῦ Παλαμᾶ, τοῦ Σικελιανοῦ) μὲ τὴν ἐλληνικὴ πρωτοπορία· πῶς ὁ Ἐμπειρίκος καὶ ὁ Ἐγγονόπουλος ἀφίστανται ἀπὸ τὸ θεωρητικὸ σχῆμα τοῦ Κάλας γιὰ τὴν ἀνακατασκευὴ τοῦ νεοελληνικοῦ λογοτεχνικοῦ κανόνα, ὅπου τὴ θέση τοῦ Σολωμοῦ καὶ τοῦ Παλαμᾶ παίρνει ὁ Κάλβος, ὁ Καβάφης καὶ ὁ φιλοσοφικὸς ρομαντικὸς ποιητὴς Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος.¹⁵

15. Γιὰ τὴν κατασκευὴ τῆς παράδοσης, πρβλ. τὸ κομβικὸ ποίημα «Τοῦ Αἰγάγρου», στὴν *Ὀκτάνα*, καὶ Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Ἡ κριτικὴ συμβολὴ τοῦ

Θὰ διαπιστώναμε ἐν ἀσφαλείᾳ ὅτι ὁ Ἐμπειρικός στὴν ὄριμη τούτη σύνθεσή του διασώζει τὸν πολιτικὸ ποιητὴ, Κωστή Παλαμᾶ, καὶ μένει, βέβαια, νὰ ἀποδειχθεῖ ὅτι ὁ μείζων λυρικός του ἀπόγονος υἱοθετεῖ τὸν ὑμνικό, τὸν ψαλμικό τόνο τῆς ποίησης δικαίωνοντας —τηρουμένων, βέβαια, τῶν ἀναλογιῶν— τὴ γνωστὴ ἀντίληψη τοῦ Παλαμᾶ ὅτι ἡ ποίηση εἶναι τραγούδι, ἐνῶ παράλληλα ἀξιοποιεῖ τὰ διδάγματα τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ καὶ κυρίως τοῦ Μπρετόν καὶ τοῦ Σουπῶ, οἱ ὅποιοι ἀντιλαμβάνονται, ἐπίσης, τὴν ποίηση ὡς φωνὴ πὺ ψάλλει, τραγούδι ἢ μελωδικὸ ὄνειρο. Ἡ μουσικὴ διάσταση τοῦ λόγου ἀποτελεῖ ἐγγενὲς ὑφολογικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ποίησης τοῦ Ἐμπειρικού· ὁλόκληρο τὸ ἔργο του καὶ κυρίως ἡ *Ὀκτάνα*, ἀξιοποιώντας τὸν βιβλικό, μυστικιστικὸ λόγο, ἀκροβατεῖ ἀνάμεσα στὴν προσευχή, τὴ μουσικὴ καὶ τὸν παιάνα καὶ τοῦτο εἶναι ἓνα ἐπιπλέον στοιχεῖο πὺ τὸν συνδέει μὲ τὸ ποιητικὸ ὄραμα τοῦ Κωστή Παλαμᾶ.

Ἡ ποίηση τοῦ ποιητῆ πεζογράφου Ἐμπειρικού ἐκφράζει τὴν ἀνίχνευση τοῦ ἐσωτερικοῦ, τοῦ μυστικοῦ κτύπου, τὰ «σαλέματα τῆς ψυχῆς», τὸ ἐρωτικὸ ἢ λιβιδικὸ συναίσθημα, τὸ ὅποιο, ὡστόσο, πάντοτε ἐπισκιάζεται ἀπὸ τὸν μεγαλύτερο ἔρωτα τοῦ ποιητῆ γιὰ τὴν τέχνη. Ὁ ποιητὴς καὶ τοῦ πεζοῦ λόγου λυρικός πρόγονός του καλλιεργεῖ μιὰ ποίηση ἐσωτερικὴ, μυστικὴ, ἐρωτικὴ, λιβιδικὴ, ἀλλὰ παράλληλα ἐξεγερμένη, πολιτικὴ, διαχρονικὰ ἐπίκαιρη καὶ ἐπαναστατικὴ. Ἡ παλαμικὴ ποιητικὴ σύνθεση *Οἱ Λύκοι* θὰ μπορούσε νὰ συναγνωστεῖ μὲ τὰ *Σατιρικὰ Γυμνάσματα*, φωτίζοντας πολὺπλευρα τὴν ποίηση τοῦ ἐπιγόνου.¹⁶ Ἐπομένως, ἀπὸ τὰ συμφραζόμενα θὰ μπορούσε νὰ συνα-

Ν. Κάλας στὴν κατασκευὴ τῆς λογοτεχνικῆς παράδοσης», *Ἐκατὸ χρόνια πέρασαν κι ἓνα καράβι*. Ὁ ἑλληνικὸς ὑπερρεαλισμὸς καὶ ἡ κατασκευὴ τῆς παράδοσης, Ἀθήνα, Ἄγρα, 2012, σ. 166-181, ὅπου γίνονται ἀναφορὲς στὰ ἐν λόγω δοκίμια τοῦ Κάλας (*Κείμενα ποιητικῆς καὶ αἰσθητικῆς*, ἐπιμ. Ἀλέξ. Ἀργυρίου, Ἀθήνα, Πλέθρον, 1982) καὶ ἀποτιμᾶται ὁ ρόλος του.

16. Γιὰ τὴν ποιητικὴ σύνθεση τοῦ Παλαμᾶ, *Οἱ Λύκοι*, βλ. ἐνδεικτικὰ Αἰμίλιος Χουρμούζιος, *Ὁ Παλαμᾶς καὶ ἡ ἐποχὴ του*, τ. Γ', Ἀθήνα, Ἐκδόσεις Διδύμους Γεωργ. Νασιώτη, 1960, σ. 284 κ.ἐξ.· γιὰ τὸν «ἀντιμπολσεβικισμό» τῶν *Λύκων*, τὸν ρόλο τῶν Ρώσων στὴ Μικρασιατικὴ Ἐκστρατεία καὶ τὴν ὑποστήριξη τῆς ΕΣΣΔ στὸ κεμαλικὸ κίνημα, βλ. Κωστὴς Παλαμᾶς, *Οἱ Λύκοι*, προλεγόμενα Κώστας Χατζηαντωνίου, Ἀθήνα, Ἰδεόγραμμα, 2011, σ. 17, 19. Γιὰ τὸν Παλαμᾶ ὡς ἐξεγερμένο ποιητὴ, πρβλ. καὶ *Σατιρικὰ Γυμνάσματα*, εἰσαγωγή Ἡλίας Λάγιος, Ἀθήνα, Ἰδεόγραμμα, 1998, σ. 7-11. Γιὰ τὴ σύνδεση τῶν *Σατιρικῶν Γυμνασμάτων* μὲ τόπους τῆς ποίησης τοῦ Ἐμπειρικού στὸ *Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσσία* (λύκοι, ἀγά-

χθεῖ τὸ συμπέρασμα ὅτι στοὺς ἰδεολογικοὺς τοῦ χαρακτηρισμοῦ, στὸ ἐν λόγῳ ποίημα, ὁ ἀφηγητὴς προσφεύγει στὸν ποιητὴ τῆς νεότητός του, διασώζοντας κυρίως τὸν πολιτικὸ τόνο. Ἀκόμα καὶ ἡ πρόσληψη τοῦ Τολστόι ὡς ποιητῆ, θὰ λέγαμε ὅτι ἔχει τὶς καταβολές της στὸν Παλαμά.¹⁷

Ἰσχυρὴ, ἀν καὶ κρυμμένη, εἶναι ἡ παρουσία τοῦ δραματιστῆ, ἀρχάγγελου Σικελιανοῦ στὴν ἀφήγηση μέσα ἀπὸ τὸ βιταλιστικὸ σύμβολο τοῦ Πάνα, πού διατρέχει τὴ σικελιανικὴ ποίηση, ἀλλὰ καὶ μέσα ἀπὸ τὴ συγκρητιστικὴ σύζευξη τοῦ Ἄδωνι μὲ τὸν Χριστό, πού διατρέχει τόσο τὸ ἔργο τοῦ Παλαμά ὅσο καὶ τοῦ Σικελιανοῦ.

Τὸ Ἔς-Ἔς-Ἔς-Ἐρ Ρωσσία κορυφώνεται ἐκθειάζοντας τὴν Εἰρήνη, ἡ ὁποία δίνει τὰ ἡνία στὸν ἀρχαῖο θεό, τὸν Πάνα πού συμβολοποιεῖ νιτσεϊκὰ ἢ μπεργκσονικὰ τὸ βιταλιστικὸ ἰδεῶδες σὲ ἐρωτικὸ καὶ πνευματικὸ ἐπίπεδο. Καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ Ἐμπειρικός συνομιλεῖ μὲ τοὺς λυρικοὺς προγόνους, τὸν Παλαμά καὶ κυρίως τὸν Σικελιανό, οἱ ὁποῖοι θεματοποιοῦν στὸ ἔργο τους τὸν Πάνα. Ὁ μεσημβριάζων θεὸς τοῦ Σικελιανοῦ προσλαμβάνει, ὡστόσο, στὴν ποίηση τοῦ Ἐμπειρικοῦ πιδὸ σύνθετη συμβολικὴ διάσταση, καθὼς ἡ μορφὴ του συναιρεῖ ὅλες τὶς σημασιολογικὲς διαστάσεις τῆς λέξης (ὅλα τοῦτα, βέβαια, συνδέονται ὀργανικὰ καὶ μὲ τὸ κομβικὸ γιὰ τὴν κατασκευὴ ἑνὸς προσωπικοῦ λογοτεχνικοῦ κανόνα καὶ μιᾶς προσωπικῆς μυθολογίας ποίημα μὲ τίτλο «Τοῦ Αἰγάγρου»).

Ὁ Πάνας τοῦ Ἐμπειρικοῦ ἐμφανίζεται μόνον σὲ συνθῆκες Εἰρήνης καὶ προσλαμβάνει διαστάσεις ποιητῆ προφήτη, ἀλλὰ καὶ ἀμνοῦ

πη, Εἰρήνη, πόλεμος, σπαθὶ τοῦ Λόγου), πρβλ. καὶ τὰ παλαμικὰ ποιήματα στίς σ. 27, 46, 50, 52. Ρητὲς ἀρνητικὲς ἀναφορὲς τοῦ Ἐμπειρικοῦ στὸ σταλινικὸ καθεστῶς ὑπάρχουν διάσπαρτες στὸ ἔργο του. Ἐνα σημαντικὸ διακείμενο γιὰ τὸ πνεῦμα πού διαμορφώνεται ἀπέναντι στὴ Σοβιετικὴ Ρωσία εἶναι καὶ τὸ βιβλίο τοῦ André Gide, *Retour de l'U.R.S.S.*, suivi de *retouches de l'u.r.s.s.*, idées/gallimard, 1936, τὸ ὁποῖο φαίνεται ὅτι συνομιλεῖ περισσότερο μὲ τὰ κείμενα τοῦ Γιώργου Θεοδοῦ. Γιὰ τὴ σύνθετη ἰδεολογικὴ διαμόρφωση τοῦ συγγραφέα, βλ. τὴ συστηματικὴ μονογραφία τοῦ Νίκου Σιγάλα, *Ὁ Ἄνδρέας Ἐμπειρικός καὶ ἡ ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ ὑπερρεαλισμοῦ ἢ μπροστὰ στὴν ἀμείλικτη ἀρχὴ τῆς πραγματικότητας*, Ἀθήνα, Ἄγρα, 2012.

17. «Ὁ Τολστόης ποιητὴς» (Α 10, 142-151· Α 6, 105). Ὁ Παλαμάς δηλώνει (Α 10, 148) ὅτι «οἱ τρεῖς πατέρες [...] τῶν πεζογράφων», οἱ «Τουργκένιεφ, Ντοστογιέφσκι καὶ Τολστόι» εἶναι «ἡ τριάδα πού μπορεῖ νὰ εἶναι πιδὸ ποιήτρια ἀπὸ τοὺς πρῶτους τρεῖς τεχνίτες τοῦ στίχου».

(τοῦ αἵροντος τὴν ἀμαρτία, μετωνυμικὴ χρῆση τῆς λέξης «πάον»), ταυτιζόμενος μὲ τὸν Χριστό, ὅπως στὸ ποίημα «Τὸ μέγα βέλασμα ἢ Πᾶν – Ἰησοῦς Χριστός», ἀπὸ τῆ συλλογῆς *Ὀκτάνα* (44-45) ἢ στὸν *Μεγάλο Ἀνατολικό*. Στὴν ποίηση τοῦ Ἐμπειρικοῦ ὁ Πᾶν ἐκφράζει τὴν ἀπόλυτη ἐνότητα πνεύματος καὶ ὕλης προσλαμβάνοντας ἐνοποιητικὴ μὲ τὸ σύμπαν διάσταση, ὑλοποιώντας παράλληλα τὸ ὄραμα τοῦ Παρμενίδου καὶ τοῦ Σικελιανοῦ «ἐν τὸ πᾶν» (νέα θρησκεία τοῦ Πανός). Εἶναι σημαντικό πάντως νὰ ὑπογραμμιστεῖ ὅτι ὁ ἀφηγητὴς συμπλέκει τὸ λαγαρὸ γέλιο τοῦ Πάνα μὲ τὴν Εἰρήνην, καὶ μὲ τῶν ἐνορμήσεων τὴν εὐλογίαν.¹⁸

Τὸ ἔργο φαίνεται ὅτι ἀνοίγει ἕναν ὑπόγειο διάλογο καὶ μὲ τὸ ποίημα «Πόλεμος», ποίημα τῆς ὠριμότητος τοῦ Μπρετόν· ἢ ἀφήγη-

18. Γιὰ τὴ μορφή τοῦ Πανός στὸν Σικελιανὸ καὶ γιὰ κοινὰ θεματικὰ μοτίβα ἀνάμεσα στὸ *Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσσία* καὶ τὴν ποίηση τοῦ Σικελιανοῦ, βλ. Ἀντρέας Κ. Φυλακτοῦ, *Ὁ Ἐμπειρικός συνομιλεῖ μὲ τὸν Σικελιανό. Συμβολὴ στὴ μελέτη τῶν πηγῶν καὶ τῆς ποιητικῆς τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ*, Λευκωσία, Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κύπρου, 2012, σ. 59-73, 129-141, 143-145· Παντελῆς Μπουκάλας, «Ὁ Ἐμπειρικός, ὁ Σικελιανὸς καὶ ὁ Παλαμάς», *Ἡ Καθημερινή*, 17.7.2001· Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, *Ποιήματα. Σκοπὸς τῆς ζωῆς μας εἶναι ἡ ἀγάπη*, Εἰσαγωγὴ - Ἀνθολόγησι Παντελῆς Μπουκάλας, *Εἰσαγωγὴ στὴν ποίηση τοῦ Ἐμπειρικοῦ*, Ἀθήνα, *Ἡ Καθημερινή*, 2014.

Γιὰ τὴ σύνδεση τῆς μορφῆς τοῦ Πανός μὲ τὸν «Ὑμνο στὸν Πᾶνα», ἀπὸ τὸν *Ἐνδυμίωνα*, τοῦ Τζῶν Κήτς (στὸ ἔργο *Ἀργὼ ἢ πλοῦς ἀεροστάτου*), βλ. *Πορτρέτο τοῦ συγγραφέα ὡς κριτικοῦ. Ἀνθολογία κριτικῶν κειμένων καὶ ἐργογραφία Ἄρη Μαραγκόπουλου*, ἐπιλογὴ - ἐπιμέλεια Ἄννα Κατσιγιάννη - Κατερίνα Κωστίου, Ἀθήνα, Ἐργαστήριον Νεοελληνικῆς Φιλολογίας / Ἀρχεῖακὰ Τεκμήρια καὶ Τύπος καὶ ἐκδόσεις Τόπος, 2020, σ. 136-139. Γιὰ τὴν παρουσία τοῦ Πανός καὶ στὸν *Μεγάλο Ἀνατολικό*, βλ. Ἀγγελικὴ Κουμανοῦδη, «Ἡ διαδικασία τῆς ἀποκάλυψης καὶ ὁ Θεὸς Πᾶν στὸν *Μεγάλο Ἀνατολικό* τοῦ Α. Ἐμπειρικοῦ», *Μολυβδοκοινδύλοπελεκητῆς* 6 (1998/9) 152-168. Πρβλ. Σάββας Μιχαήλ, *Μορφές τοῦ μεσσιανικοῦ*, σ. 164. Στὰ ἀναγνωστικὰ γοῦστα τῆς ἐποχῆς σημαντικὴ θέση κατέχει καὶ ὁ Πᾶν τοῦ Κνουτ Χάμσον, ἀλλὰ μετὰ τὴν προσεκτικὴ διερεύνηση τῆς ἐπάλληλης μεταφορικότητος τοῦ συμβόλου τοῦ Πανός στὸν Ἐμπειρικό, θὰ λέγαμε καὶ πάλι ὅτι εἶναι σημαντικὴ ἢ προβολὴ τοῦ Πανός στὸν ποιητικὸ λόγο τοῦ «στιχουργοῦ» Παλαμά, ὅπως τὸν ὀνομάζει. Βλ. Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ, *Οἱ Κύκλοι τοῦ ζωδιακοῦ*, Ἀνέκδοτα κείμενα ἀπὸ τὴ συλλογὴ *«Γραπτὰ ἢ προσωπικὴ μυθολογία»*, ἐπιμέλεια - ἐπίμετρο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Ἀθήνα, Ἄγρα, 2018, σ. 88. Διάχυτη πάντως εἶναι ἡ βιταλιστικὴ παρουσία τοῦ Πανός αὐτῆ τὴν ἐποχὴ σὲ κείμενα τοῦ Ἐπισκοπόπουλου, τοῦ Καζαντζάκη, κ.ἄ.

ση εστιάζει στα έπιτεύγματα τής Ειρήνης και κυρίως στην άνθιση τών τεχνών, εκείνα, δηλαδή, τὰ στοιχεῖα πού τὸ ἀδηφάγο, ναρκισσιστικό, αὐτοερωτιζόμενο τέρας τοῦ πολέμου, ὅπως ἀνάγλυφα τὸ ἀναπαριστᾷ ὁ Μπρετόν, δὲν ἀφήνει νὰ καλλιεργηθοῦν. Μὲ τὸ ποίημα τοῦ Μπρετόν, πού γράφεται μετὰ τὸν Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, συνδέονται και οἱ ἀναφορές τοῦ ἀφηγητῆ (πάλι ἐντὸς παρένθεσης και μὲ μικρότερα στοιχεῖα) στὴν ἀπελευθέρωση τής Ρωσίας ἀπὸ τοὺς Γερμανούς: τὰ «Χάιλ Χίτλερ». Δὲν εἶναι δὲ καθόλου τυχαία και ἡ ἀμφισημία τοῦ τίτλου: 'Ες-Ἐς.

Ἡ πολεμική και ἡ εἰρηνική, ἐπομένως, διάσταση, διαθλώμενη μέσα ἀπὸ τὸ κορυφαῖο μυθιστόρημα τοῦ Τολστόι, *Πόλεμος και Εἰρήνη*, ἀποτελεῖ τὴν ἀφετηρία γιὰ νὰ ἐκδιπλώσει ὁ ἀφηγητῆς τὴν ἰδεολογική του θέση και πολιτική συγκρότηση, τὴν ταύτιση ἀλλὰ και τὴν ἐπιμέρους ἀντίθεση τής ὠριμότητάς του μὲ τὸν Ρῶσο κλασικό, τὸν Τολστόι, ἀλλὰ και γιὰ νὰ ἐνσωματώσει ἐπιλεκτικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴ νεοελληνική λυρική παράδοση και ἐπιπλέον γιὰ νὰ διαυγάσει τὴν ἀπόκλισή του ἀπὸ τὴν κατὰ Φρόυντ ψυχαναλυτικὴ ἔννοια τής ἐνόρμησης. Μέσα σ' αὐτὰ τὰ συμφραζόμενα ἀποδεικνύεται εὐστοχο τὸ σχόλιο τοῦ Γιατρομανωλάκη ὅτι τὸ 'Ες-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσσία εἶναι ἓνα «εὐφυές και προσεκτικὸ συνάμα πολιτικὸ σχόλιο μιᾶς κρίσιμης ἐποχῆς παρωχημένης πλέον».¹⁹

Παράλληλα, ὅλο του τὸ δράμα γιὰ τὸν μῦθο τής Ρωσίας ὁ Ἐμπειρικός τὸ μοιράζεται ὑπόρρητα και μὲ τὸν ἀγαπημένο του Διόσκουρο, τὸν Νίκο Ἐγγονόπουλο, στὸν ὁποῖο, ἐπίσης, ὑπάρχει μιὰ κρυμμένη ἀναφορά. Στὸ 'Ες-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσσία τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο πληροφοροεῖ τὸν ἀναγνώστη ὅτι δύο εἶναι οἱ ἐδεμικοί του τόποι: ἡ Ἄνδρος και ἡ Ρωσία· στὸ ἔργο του αὐτό, ὅμως, μιᾶ «γιὰ τὴν Ρωσσία μονάχα» παρότι θὰ ἤθελε νὰ πεῖ, νὰ γράψει ὕμνους και γιὰ τὶς δύο. Ὁ ἀφηγητῆς ἐνσωματώνει στὴν ποιητικὴ τούτη σύνθεση ὡς βίωμά του πράξεις ἢ βιώματα προσωπικὰ ἢ ξένα πού τὸν συγκινοῦν (λ.χ., Μποροντινό, στίχοι 164-172). Θὰ μπορούσαν ἐπομένως νὰ ἀνιχνευθοῦν κάποια κοινὰ στοιχεῖα πού συνδέουν τὸ ἐν λόγω ἔργο μὲ τὸ *Μπολιβάρ*. Ἡ ρητορική ἐπεξεργασία τοῦ λόγου και ἡ ἐπιθυμία του νὰ μιλήσει γιὰ δύο ἀγαπημένους τόπους συνιστᾷ, θὰ λέγαμε, μιὰ ρητορική ἀποστροφή στὸ *Μπολιβάρ* (στίχοι 160-164), ἀφοῦ μᾶς παραπέμπει εὐθέως στὸν

19. 'Ες-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσσία, σ. 7.

τρόπο με τὸν ὁποῖο ὁ Ἐγγονόπουλος σκηνοθετεῖ τὴν ἀφήγησή του ἐκφράζοντας τὴν ἐπιθυμία νὰ μιλήσει γιὰ δύο ἥρωικά σύμβολα, ἕναν Ἑλληνα καὶ ἕναν ξένο ἔθνικὸ ἥρωα, τὸν Ἄνδρουτσο καὶ τὸν Μπολιβάρ, ἀλλὰ καταλήγει νὰ ἐπιλέξει τὸ ἓνα ἀπὸ αὐτά. Ὁ ὑμνητικός, ὁ ψαλμικός τόνος, ἀλλὰ καὶ ἡ συγκίνηση, ἡ ἀνάπλαση τοῦ ξένου βιώματος ὡς προσωπικοῦ ἢ τὸ «μεθύτερο βίωμα», γιὰ νὰ χρησιμοποιήσω τὸν ψυχχαναλυτικὸ ὄρο,²⁰ ἀποτελοῦν κοινὸ τόπο καὶ στὰ δύο πρωτοποριακὰ ἔργα (μετὰ τὴ διαφορὰ ὅτι ὁ Ἐμπειρικός συνέθεσε ἐντέλει καὶ ποιήματα γιὰ τὴν ἐδεμικὴ Ἄνδρο Ὑδρούσα).

Ἡ εἰκόνα τῆς Ρωσίας ὡς δεσπόζων καλλιτεχνικὸς μύθος στὸ ἔργο τοῦ Ἐμπειρικοῦ συμπλέκεται ἐδῶ με ὅλους τοὺς ἀρχετυπικούς μύθους τῆς πρωτοπορίας. Τὸ «προφητικὸ ξέφωτο» στὴ Γιάσναγια Πολιάνα, τὸν ἀρχετυπικὸ μύθο τῆς Ρωσίας καὶ τῆς Μόσχας, ποὺ σηματοδοτεῖ τὴ σύνδεση μετὰ τὴ μητέρα καὶ τὴ ρήξη μετὰ τὸν πατέρα,²¹ τὸν ὑπερβαίνει ὁ ἀφηγητὴς μόνον μετὰ τὴ σύλληψη τῆς ιδεώδους, τῆς οὐτοπικῆς πολιτείας, τῆς *Οκτάνα[ς]*. Ἡ «ὀκτάπηχη λόγχη» τῆς Εἰρήνης —καὶ ἄς μὴ λησμονοῦμε ὅτι στὴ λέξη «Εἰρήνη» προβάλλεται ἡ Κοινωνία, ἄλλωστε καὶ τὸν Τολστόι τὸν προσλαμβάνει ὄχι μόνον ὡς κλασικὸ συγγραφέα ἀλλὰ καὶ ὡς κοινωνικὸ ἀναμορφωτὴ—, τὸ «λαγαρὸ γέλιο τοῦ Πάνα», ἡ κινηματογραφικὴ, μουσικὴ δόμηση τῆς ἀφήγησης ἀναδεικνύουν τὸ *Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσσία* σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ ἐπαναστατικότερα, οὐμανιστικότερα²² ἀλλὰ καὶ σημαντικότερα ὀπτικοακου-

20. Jean Laplanche - J.-B. Pontalis, *Λεξιλόγιο τῆς ψυχχανάλυσης*, μτφρ. Β. Καψαμπέλης, Π. Ἀλούπης, Λ. Χαλκούση, Ἀθήνα, Κέδρος, 1986 [1967], σ. 175-176.

21. Ἀρσενίου, «Ἐς-Ἐς-Ἐς-(ὠτ)Ἐρ(ικὴ) Ρωσσία: Αἴσθηση, Μνήμη καὶ Φαντασία σὲ μιὰ ἀνάπλαση τῆς Ἱστορίας», ὁ.π.

22. Ἡ συγκυρία τοῦ Ψυχροῦ Πολέμου, τὸ 1962, εἶναι, ἐπίσης, κομβικὴ γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ ποιήματος καὶ γιὰ τὶς ἀναφορὰς τοῦ Ἐμπειρικοῦ στὴν Εἰρήνη. Τὸν Φεβρουάριο, μετὰ πρωτοβουλία τοῦ Ἑλληνοσοβιετικοῦ Συνδέσμου, ἔρχεται ὁ Γκαγκάριν στὴν Ἑλλάδα, καὶ γιὰ πρώτη φορὰ ἀρθρώνεται δημόσια ἕνας ἄλλος λόγος γιὰ τὴν ΕΣΣΔ ὡς χώρα τῆς τεχνολογικῆς ἀνάπτυξης, τῆς προόδου τῆς ἀνθρωπότητας καὶ τῆς εἰρήνης. Ἐπίσης, ἡ ἐπίσκεψη τοῦ Ἐμπειρικοῦ, τοῦ Ἐλύτη καὶ τοῦ Θεοτοκά στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση γίνεται τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1962, δύο μῆνες μετὰ τὴν «κρίση τῆς Κούβας» (Ὀκτώβριος 1962). Πολλοὶ νόμιζαν τότε ὅτι θὰ ὑπάρξει «πυρηνικὸ ἐπεισόδιο» ἀνάμεσα στὴν ΕΣΣΔ καὶ τὴν Ἀμερικὴ. Μετὰ ἀφετηρία αὐτὸ τὸ ἐπεισόδιο, ὁ Κέννεντυ, ὅπως καὶ ὁ Χρουστσόφ, ἄρχισαν νὰ ἀναπροσαρμόζουν τὴν πολιτικὴ τους καὶ νὰ μιλοῦν γιὰ εἰρηνικὴ συνύπαρξη τῶν δύο

στικά έπιτεύγματα όχι μόνο τής έλληνικής αλλά και τής ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Η ευδαιμονική στιγμή έπιτυγχάνεται καλλιτεχνικά (όπως και στο «Άμωρ-Άμωρ») με όχημα τή συνομιλία και τή συνθετική έναρμόνιση τών τεχνών.

Θά μπορούσαμε νά διατυπώσουμε δέ τήν υπόθεση ότι ή έννοιολογική σύνδεση και ή ήχητική ένωση, στον τόνο τής προσευχής και του παιάνα, τών λέξεων «όκτάπηχη [λόγχη]», «[Γιάσναγια] Πολιάνα», σε συνδυασμό με τó «[λαγαρό γέλιο του] Πάνα», συνθέτουν έντέλει τήν Όκτάνα.



χωρών. Η ιστορική συγκυρία φαίνεται ότι οδηγεί τον συγγραφέα στον ποιητή τής νεότητός του, και μάλιστα στην πολιτική παλαμική σύνθεση *Οι Αύκοι*: τó ποιητικό ύλικό τής έξεγερμένης συνείδησης του προγόνου, τó χρησιμοποιεί προβάλλοντας κρυπτικά τó ιστορικό παρελθόν στη σύγχρονα τής εποχής του. Διάχυτο στο ποίημα του Έμπειρίκου είναι τó στοιχείο του ήρωισμού.

Νεοελληνικός «Βαγνερισμός».

Ὁ Βάγκνερ στὴ νεοελληνικὴ

λογοτεχνία καὶ κριτικὴ:

«θέματα γιὰ ζετύλιγμα»

ΟΙ ΒΑΓΝΕΡΙΣΤΑΙ

Μὲ τὴν παράστασιν τοῦ «Λόεγκριν», τὰ ἑννέα δέκατα τῶν ὁμιλούντων Ἀθηναίων, — παραλείπω τοὺς γράφοντας, διότι αὐτοί... δὲν συμμαζεύονται πλέον— μετεμορφώθησαν ὡς ἐκ θαύματος εἰς Βαγνεριστάς. Ὅλοι ἐννοοῦν τὸν Βάγκνερ, καὶ ὅλοι τὸν αἰσθάνονται καὶ ὅλοι συγκινοῦνται ἀπὸ αὐτόν, ἂν τοὺς ὑποβάλῃς δὲ εἰς αὐστηράν καὶ κατ' ἰδίαν ἐξομολόγησιν, θὰ πεισθῆς ὅτι ὅλοι ἀνεξαιρέτως μόνον τὴν Ἀντριάνα ἐννοοῦν καὶ μόνον αὐτὴν θεωροῦν ὡς μουσικὴν τοῦ μέλλοντος.

Ὁ Νουμάς (1903)

Τὸ ΟΜΩΝΥΜΟ μουσικοδραματικὸ ἔργο τοῦ Βάγκνερ παρουσιάζεται τὸν Μάρτιο τοῦ 1903 στὸ Δημοτικὸ Θέατρο τῆς Ἀθήνας· λίγους μῆνες πρὶν, τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1902, εἶχε παρουσιαστῆ στὰ ἐγκαίνια τοῦ Δημοτικοῦ Θεάτρου τῆς Κέρκυρας. Ὅπως γίνεται φανερὸ ἀπὸ τὸ παράθεμα, ἡ ἐνασχόληση τῆς κοινῆς γνώμης μὲ τὸν Βάγκνερ ἔχει λάβει, στὶς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰῶνα, διαστάσεις συρμοῦ. Ὡστόσο, ἡ φιλολογικὴ ὑποδοχὴ τοῦ Γερμανοῦ μουσουργοῦ προηγεῖται τῆς θεατρικῆς ὑποδοχῆς.

Ὁ Βάγκνερ, μὲ τὴ συνθετικὴ μεγαλοφυΐα τοῦ ποιητῆ μουσικοῦ, διατυπώνει μιὰ νέα αἰσθητικὴ θεωρία· ἡ φιλοσοφικὴ του θεώρηση γιὰ τὸ ἔργο τέχνης τὸν ὀδηγεῖ στὴ διαμόρφωση ἑνὸς νέου εἴδους θεάτρου, τοῦ «μουσικοδράματος». Στὸ βαγνερικὸ μελόδραμα ἡ μουσικὴ, ὁ λόγος καὶ ὁ χορὸς συνυπάρχουν σ' ἕνα ὀργανικὸ καὶ ἄρρηκτο ὅλον, σὲ μιὰν ἁρμονικὴ ἐνότητα· ἡ ἰδέα τοῦ συνθετικοῦ ἔργου τέχνης ἔλκει

προφανώς την καταγωγή της από την έγγελιανή φιλοσοφία. 'Η βαγκνερική προσέγγιση του καλλιτεχνικού έργου μέσα από την ιδέα της επενέργειας της μίας τέχνης πάνω στην άλλη άσκει προφανέστατη γοητεία στον Μπωντλαίρ, ο οποίος επικεντρώνει παράλληλα τις αισθητικές του αναζητήσεις στις «correspondances». 'Ο Βάγκνερ μέσω του Μπωντλαίρ εισδύει στα ευρωπαϊκά γράμματα, στη λογοτεχνία, τη φιλοσοφία, την κριτική, σε μιάν εποχή που η μουσική του τέχνη δεν είχε ακόμη ιδιαίτερη απήχηση στην Ευρώπη (είναι γνωστή η άποτυχία του *Ταρχόιζερ* στη Γαλλία), αφού το κοινό δεν ήταν ώριμο να δεχθεί έναν τύπο έκλεπτυσμένου μελοδράματος, το οποίο δεν συνάδει με τις νόρμες και τις προδιαγραφές της ιταλικής όπερας.

Μέσα στο κλίμα της ιδιαιτερότητας των γαλλογερμανικών σχέσεων (κυρίως του γαλλογερμανικού πολέμου, κ.λπ.), την ατμόσφαιρα της ήττας του 1897 και την τάση της ελληνικής αστικής τάξης για έθνικη ανόρθωση, ο «βαγκνερισμός», στα νεοελληνικά γράμματα, προσλαμβάνει διαστάσεις σύνθετου φαινομένου που όπωςδήποτε δεν περιορίζεται στις σχέσεις μουσικής και ποίησης, αλλά εμποτίζει τον χώρο των ιδεών μέσα από την πολλαπλότητα των εκφάνσεών του. 'Ο Βάγκνερ στο τέλος του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα εισέρχεται, μέσα από ποικίλες διόδους, στη νεοελληνική κριτική. 'Ο βασιικός άξονας αναφοράς στον Βάγκνερ είναι η σχέση του με τον Νίτσε: μιὰ βαθιά σχέση μαθητείας, η οποία εκτρέπεται σε αίχμηρη πνευματική διαμάχη. Το αυξημένο ενδιαφέρον για τη γερμανική φιλολογία, τη μυθολογία, την ιστορία και τη φιλοσοφία συνδέεται αναπόσπαστα με τις προσωπικότητες του Νίτσε και του Βάγκνερ, θεωρητικούς απολογητές μιᾶς ολόκληρης εποχής, η οποία, πέρα από τις καλλιτεχνικές του αναζητήσεις, μορφοποιεί στο πρόσωπο ενός μείζονος φιλοσόφου κι ενός ιδιοφυούς μουσουργού μιάν έθνικη—συχνά έθνικιστική—ιδεολογία.

'Ο διάχυτος στην Ευρώπη νιτσεισμός και βαγκνερισμός αντανακλάται και στο ενδιαφέρον όρισμένων μικρών έθνικων λογοτεχνιών (όπως η νεοελληνική) για τη γερμανική λογοτεχνία, φιλοσοφία και ζωγραφική: ακόμη, και στην πύκνωση μοτίβων και εικόνων από τη σκανδιναβική μυθολογία. 'Ο Βάγκνερ εισάγοντας στο μουσικό δράμα του μεσαιωνικούς σκανδιναβικούς και γερμανικούς κυρίως θρύλους (*Τριστάνος και Ιζόλδη*, *'Ο Κύκλος του Δαχτυλιδιού*, κ.ά.) δημιουργεί ένα πρότυπο θεματικής αναζήτησης. Είναι γνωστό ότι οι γερμανομαθείς

συμβολιστές (Μποέμ, Καμπύσης, Κ. Χατζόπουλος, κ.ά.) υποδέχονται, στο γύρισμα του 19ου αιώνα, μέσα από τις σελίδες των πρωτοποριακών περιοδικών τους (*Τέχνη και Διόνυσος*) τη γερμανική λογοτεχνία και κριτική· ο Δροσίνης παρουσιάζει τον *Ίπτάμενο Όλλανδό* στην «*Ἐστία*» (1896).⁹

Μολονότι έχουν καταγραφεί οι σχετικές μεταφράσεις, δὲν ἔχουν ἐντοπιστεῖ καὶ ἐρμηνευθεῖ οἱ βαγκνερικοὶ θεματικοὶ πυρῆνες στὸ λογοτεχνικὸ ἔργο τῶν ἐκπροσώπων τοῦ νεοελληνικοῦ συμβολισμοῦ καὶ αἰσθητισμοῦ (Παλαμάς, Καμπύσης, Χατζόπουλος, Γιαννόπουλος, Νιρβάνας, Καζαντζάκης, Ροδοκανάκης, Χρηστομάνος). Ἀκόμη καὶ οἱ χαρακτηρισμοὶ τῶν λογοτεχνικῶν συνθέσεων αὐτῆς τῆς περιόδου («ὄνειρόδραμα», «παραμυθόδραμα», κ.ο.κ.) παραπέμπουν ἄμεσα στὸν Βάγκνερ. Ἐνῶ ἔχουν ἐκπονηθεῖ κάποιες ἐπιμέρους ἐργασίες γιὰ τὴν παρουσία τοῦ Νίτσε στὴν Ἑλλάδα, ἡ παρουσία τοῦ Βάγκνερ στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία καὶ κριτικὴ δὲν ἔχει ἀποτελέσει ἀντικείμενο συστηματικῆς μελέτης.¹ Ὅσο κι ἂν κυριαρχεῖ τὸ νιτσεικὸ πρότυπο ἀφήγησης, ἀδιερεύνητη παραμένει ἡ ἐνσωμάτωση στοιχείων ἀπὸ τὰ βαγκνερικὰ δράματα στὰ πεζογραφήματα τοῦ Ντ' Ἀνουόντσιο καὶ ἡ

1. Γενικὲς παρατηρήσεις γιὰ τὴ σχέση τοῦ Βάγκνερ μὲ τὸν γαλλικὸ συμβολισμό, τὶς σχέσεις μουσικῆς καὶ ποίησης, καθὼς καὶ εἰδικότερες παρατηρήσεις γιὰ τὴν ἑλληνικὴ πρόσληψη τοῦ Βάγκνερ, στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰώνα, κυρίως ἀπὸ τὸν Ἀπόστολο Μελαχρινὸ (μέσω τοῦ Μαλλαρμέ), βλ. Ἀγορὴ Γκρέκου, *Ἡ καθαρὴ ποίηση στὴν Ἑλλάδα. Ἀπὸ τὸν Σολωμὸ ὡς τὸν Σεφέρη: 1833-1933*, Ἀθήνα, Ἀλεξάνδρεια, 2000, σ. 32-33, 138-141, 166. Γιὰ τὴν παρουσία τοῦ Βάγκνερ σὲ διηγήματα τοῦ ἑλληνικοῦ αἰσθητισμοῦ καὶ τὴν ὑποδοχὴ του ὡς αἰσθητῆ, βλ. τὸ βραχὺ κεφάλαιο «Wagner 1813-1883», στὴ διδακτορικὴ διατριβὴ τῆς Ἑλένης Ι. Ἀραμπατζίδου, *Θέματα τοῦ αἰσθητισμοῦ στὴν ἑλληνικὴ πεζογραφία (1893-1912)*, Τμῆμα Φιλολογίας Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2002, σ. 156-159. Πρβλ. Λένα Ἀραμπατζίδου, «D'Annunzio, Nietzsche, Wagner: τὸ ἰσχυρὸ διακείμενο τοῦ νεοελληνικοῦ αἰσθητισμοῦ», *Αἰσθητισμός. Ἡ νεοελληνικὴ ἐκδοχὴ τοῦ κινήματος*, Θεσσαλονίκη, Μέθεξις, 2012, σ. 43-53. Ὁ Ἐπισκοπόπουλος παρουσιάζει τὸν Βάγκνερ στὸ *Ἄστνυ* (1894), ὅπου δημοσιεύει στὴ συνέχεια μιὰ σχολιασμένη παρουσίαση τοῦ «Τανχούζερ» (1895). Ἐπιφυλλίδες καὶ χρονογραφήματά του γιὰ τὸν Βάγκνερ καταγράφονται στὴν ἀνέκδοτη διδακτορικὴ διατριβὴ τοῦ Νικόλαου Μαυρέλου, «*Οἱ κοσμοπολίτες καὶ οἱ φουστανελοφόροι*»: *Τὸ ἑλληνόγλωσσο κριτικὸ ἔργο τοῦ Νικόλαου Ἐπισκοπόπουλου*, Πανεπιστήμιο Κύπρου, Φιλοσοφικὴ Σχολή, Τμῆμα Βυζαντινῶν καὶ Νεοελληνικῶν Σπουδῶν, 2001. Πρβλ. Ν. Ἐπισκοπόπουλος, *Ἐπιλογὴ κειμένων ἀπὸ τὸ Ἄστνυ καὶ τὸ Νέον Ἄστνυ*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Ν. Μαυρέλος, τ. Α'-Β', Ἀθήνα, Ἰδρυμα Κώστα καὶ Ἑλένης Οὐράνη, 2011.

συνακόλουθη παρουσία του Βάγκνερ ως αίσθητῆ στὰ νεοελληνικά πεζογραφήματα τῆς ἐποχῆς τοῦ αἰσθητισμοῦ. Ἡ ἐπαναξιολόγηση τῆς σχέσης τῶν νεοελλήνων αἰσθητῶν μὲ τὸν Ντ' Ἀννούντσιο ἴσως δώσει κάποιες ἀπαντήσεις στὸ ζήτημα τῆς εἰσόδου τοῦ Βάγκνερ στὰ νεοελληνικά γράμματα. Τὸν Ἰταλὸ λογοτέχνη θαυμάζουν καὶ μιμοῦνται ἀρκετοὶ Ἑλληνες συγγραφεῖς· μέσω τῆς μουσικῆς ἔκφρασης τοῦ Ντ' Ἀννούντσιο ἐπιτυγχάνεται μιὰ νέα αἰσθητικὴ ἀποτύπωση τοῦ λόγου ἀλλὰ καὶ ἔμμεσα ἡ ἰδεολογικὴ εἰσχώρηση τοῦ Βάγκνερ στὰ νεοελληνικά γράμματα (μήπως ὁ ἔθνοκεντρισμὸς τοῦ Γιαννόπουλου θὰ μποροῦσε νὰ ἰδωθεῖ καὶ κάτω ἀπ' αὐτὸ τὸ πρίσμα;).

Ἄλλο ζητούμενο ποὺ σχετίζεται ὀργανικὰ μὲ τὴ βαγκνερικὴ ποιητικὴ εἶναι ἡ διαμόρφωση τοῦ ἐλευθερωμένου στίχου σὲ σχέση μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τῆς ἀσυμμετρίας στὴ συμφωνία ἀπὸ τὸν Βάγκνερ. Τὸ ξεφύλλισμα καὶ μόνον κάποιων ἰδρυτικῶν κειμένων τοῦ γαλλικοῦ συμβολισμοῦ (Μαλλαρμέ, T. de Wyzewa), τὰ ὁποῖα δημοσιεύονται ταυτόχρονα μὲ τὸ *Μανιφέστο τοῦ Συμβολισμοῦ* (1886), μᾶς ὀδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ ἀνανεωτῆς τῆς συμφωνικῆς τέχνης ἐμπνέει στοὺς συμβολιστὲς τὴν παραγωγὴ ἀνάλογων συμφωνικῶν ἤχων στὴ λογοτεχνία. Ἡ ποίηση ὀρίζεται ὡς συγκινησιακὴ διατύπωση τῆς μουσικῆς τῶν συλλαβῶν καὶ τῶν ρυθμῶν, ἡ δὲ ἀνανέωση τῆς μουσικῆς ποιότητας τῶν λέξεων θεωρεῖται ἀνάλογη τῶν καινοτομιῶν ποὺ εἰσήγαγε ὁ Βάγκνερ στὴ διάταξη τῶν ὀργάνων στὴ συμφωνία. Ἡ ἰδέα τῆς ἀρμονικῆς ποικιλότητος σύνθεσης μὲ τὴν ὑποβολὴ μιᾶς ἀπέραντης μελωδίας εἶναι προφανέστατα βαγκνερικὴ. Δύο χρόνια μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Βάγκνερ ἰδρύεται στὸ Παρίσι καὶ ἡ *Revue Wagnérienne* (1885) ποὺ φιλοξενεῖ τὶς ἀπόψεις τῶν βαγκνεριστῶν, οἱ ὁποῖοι προσλαμβάνουν τὸν Βάγκνερ ὡς ποιητῆ. Οἱ Ἑλληνες συμβολιστὲς φαίνεται ὅτι ὑποδέχονται τὸν Βάγκνερ περισσότερο μέσα ἀπὸ τὴ γαλλικὴ καὶ λιγότερο μέσα ἀπὸ τὴ γερμανικὴ φιλολογία.

Ἀρχικὸ χρονικὸ σημεῖο πρόσληψης μπορεῖ νὰ ὀριστεῖ τὸ 1862, στὸν βαθμὸ ποὺ ἡ ἔρευνα γιὰ τὸν βαγκνερισμό ἔχει πλέον ἐπαρκὴ βιβλιογραφικὴ ὑποδομὴ· ὁ Ροῖδης, στὸ κείμενο πολεμικῆς «Περὶ συγχρόνου ἐν Ἑλλάδι ποιήσεως» (1877), ἀναφέρεται, μὲ ἀρνητικὸ σχόλιο, στὸν Βάγκνερ, τὸν ὁποῖο θεωρεῖ, ἀνάμεσα σὲ ἄλλους, ὑπεύθυνο γιὰ τὶς πνευματικὲς διαμάχες στὴν Εὐρώπη· δέκα χρόνια ἀργότερα, στὸ κείμενό του «Μελομανία» (1887), ἀμφισβητεῖ εἰρωνικότερα ὄχι μόνον τὸν Βάγκνερ καὶ «τὴ μουσικὴ τοῦ μέλλοντος», ἀλλὰ καὶ τὸ μέλλον τῆς

μουσικῆς· τῇ διαχρονικῇ ἀξία τῆς μουσικῆς τέχνης. Μπορεῖ βέβαια νὰ ὑποφιαστεῖ κανεὶς ὅτι κάτω ἀπὸ αὐτὴ τοῦ τὴν ἄρνηση ὁ μουσικόφιλος Ροῦδης συγκαλύπτει μιὰν ἰδεολογικὴ ἀντιπάθεια γιὰ τὸν Βάγκνερ, ὁ ὁποῖος, μὲ τὴ θεματολογία καὶ τοὺς χαρακτῆρες τοῦ, στρέφει τὴν τέχνη στὸν μυστικισμό τοῦ Μεσαίωνα. Ἐπειτα ἀπὸ ἑπτὰ χρόνια, στὸ ἄρθρο τοῦ «Ὁ Βάγκνερ ἐν Βαυρῆιτ» (1895), ὁ Ροῦδης ἐκφράζει μιὰν ὀψιμὴ συμπάθεια γιὰ τὸν Γερμανὸ μουσουργό, ὁ ὁποῖος ἔχει πλέον καθιερωθεῖ στὴ συνείδηση τῶν συγχρόνων τοῦ, ἐνῶ καὶ στὴν Ἑλλάδα δὲν εἶναι λίγες οἱ ἀναφορὲς στὸ ὄνομά τοῦ.

Ἡ ἴδια ἡ προσωπικότητα τοῦ Βάγκνερ, ἡ πιὸ σημαντικὴ μορφή στὴν ἱστορία τῆς ὄπερας, προκαλεῖ μὲ τὶς θεωρίες, τὴν πολιτικὴ τοποθέτηση, τὸν ἀντισημιτισμὸ καὶ τὸν μυστικισμό τοῦ ἀντιφατικῆς προσεγγίσεως. Ποικιλότροπο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει, ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη, ἡ φιλολογικὴ διαμάχη ποὺ ξέσπασε ἀπὸ τὶς στῆλες τοῦ περιοδικοῦ *Κριτικὴ* (1903). Ἡ διαμάχη διεξάγεται ἀνάμεσα στὸν Νικόλαο Ἐπισκοπόπουλο καὶ τὸν μουσικολόγο-ποιητὴ, κριτικὸ καὶ κάτοχο τῆς ἰταλικῆς φιλολογίας, Γεώργιο Λαμπελέτ γιὰ τὸ ζήτημα τῶν ἐλληνικῶν καταβολῶν τοῦ Βάγκνερ. Ὁ Ἐπισκοπόπουλος παρουσιάζει σὲ χρονογράφημά τοῦ, στὸ «Νέον Ἄστυ» («Αἱ ἑορταὶ τοῦ Βάγκνερ καὶ ἡ Ἑλλάς», 26. 9. 1903), τὸν Βάγκνερ ὡς πνευματικὸ ἀπόγονο τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων. Ὁ Λαμπελέτ ἀντιτάσσει στὸν χαρακτηρισμὸ αὐτὸ τὴν ὑπέρβαση τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ μέτρου, ἀφοῦ οἱ βαγκνερικοὶ χαρακτῆρες ἀγγίζουσι τὸν κῦπερφυσικὸ ὀρίζοντα, καθὼς καὶ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀσυμμετρίας, ἡ ὁποία διέπει τὴν ἄπειρο μελωδία τοῦ Βάγκνερ. Ὁ Ἐπισκοπόπουλος γιὰ νὰ ὑποστηρίξει τὶς ἀπόψεις τοῦ ἐπικαλεῖται τὸν Νίτσε ποὺ διατυπώνει παρόμοιες κρίσεις γιὰ τὸν Βάγκνερ στὴ *Γέννηση τῆς τραγωδίας*, φαίνεται, ὅμως, ὅτι ἀγνοεῖ τὴ διαμάχη τοῦ Νίτσε μὲ τὸν Βάγκνερ καὶ τὴν ἰδεολογικὴ μεταστροφή τοῦ πρώτου. Ὁ Λαμπελέτ ἐκτρέπεται σὲ ἐντονούς χαρακτηρισμούς τόσο ἐναντίον τῶν ἀπόψεων τοῦ Ἐπισκοπόπουλου ὅσο καὶ ἐναντίον τοῦ ἐντύπου καὶ τοῦ στεῖρου ἐκδότῃ ποὺ φιλοξενεῖ τὰ βαγκνερικὰ χρονογραφήματα. Ὅσο γιὰ τὶς ἀντιφάσεις τοῦ ἴδιου τοῦ Λαμπελέτ, σὲ παλαιότερο μελέτημά τοῦ («Ὁ Ριχάρδος Βάγκνερ καὶ ἡ μουσικὴ του», *Τὸ Περιοδικόν μας*, 1900-1901), ἃς σημειωθεῖ ὅτι σκιαγραφεῖ μὲ ἐλληνικότατους ὅρους τὴ μορφή τοῦ Βάγκνερ:

Οἱ ἥρωες τοῦ δράματός τοῦ μᾶς γεννοῦν τὰς φρικιάσεις τῶν μυθικῶν Πολυφήμων, ἡ δρᾶσις των ἀποπνέει τὴν μεγαλοπρέπειαν τῶν Ἡρα-

κλείων ἄθλων. Ἐπ' αὐτῶν τῶν ἡρώων καὶ ἡμιθέων τοῦ δράματός του περιίπταται ὁ Βάγκνερ καὶ κυριαρχεῖ ὡς ἐνσάρκωσις μιᾶς Ὀλυμπιακῆς θεότητας. Τὸ θέατρον τοῦ Βάγκνερ δὲν ἔπρεπε νὰ εἶχεν οἰκοδομηθεῖ ἐν Βαυρόυτ, ἀλλ' εἰς τὰς κορυφὰς τοῦ Ὀλύμπου.

Ἡ βαγκνερικὴ σύνθεσις τῶν τεχνῶν, ἡ συνύπαρξις τῆς μουσικῆς μετὰ τὴν ποίησιν καὶ τὸν χορὸν, συνδέεται, σύμφωνα μετὰ τὸν ἴδιον τὸν Βάγκνερ, μετὰ τὸ ἀρχαῖον δράμα· ἡ ἰδέα τοῦ μουσικοδράματος ξεκίνησε ἀπὸ τὴν προσπάθειαν τοῦ μουσουργοῦ νὰ ἀναβιώσῃ τὸ ἀρχαιοελληνικὸν δράμα καὶ τὸ κοινόν του. Ἡ χρῆσις τοῦ ἀρχαίου μύθου σὲ συνδυασμὸν μετὰ τὴν κοινωνικὴν λειτουργίαν τοῦ θεάτρου, ἡ ὁποία παραπέμπει εἰς τὸ κλασικὸν δράμα, κατέστησε τὸν Βάγκνερ ἰδιαίτερα προσφιλὴ εἰς τοὺς ἔθνοκεντρικοὺς κύκλους ὀρισμένων λογίων νεοελλήνων, οἱ ὅποιοι προσπάθησαν νὰ ἀπομονώσῃ ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα τῆς θεωρίας του, τὰ ὁποῖα ὑπογραμμίζουν τὴν ἑλληνικότητά του.

Τὸ διαχρονικότερον ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν αἰσθητικὴν θεωρίαν καὶ τὴν φιλοσοφικὴν θεώρησιν τοῦ Γερμανοῦ μουσουργοῦ εἰς τὴν τέχνην τὸ ἐκδηλώνει ὁ Παλαμάς. Ἡ σχέση τοῦ Παλαμά μετὰ τὸν Βάγκνερ καθορίζεται κυρίως ἀπὸ τὴν ἀνάγνωσίν του τῶν δοκιμῶν τοῦ Μπωντλαίρ γιὰ τὸν Γερμανὸν μουσουργόν. Μιὰ προσεκτικὴ συνανάγνωσις τῶν δύο συγγραφέων ἀναδεικνύει τοὺς μπωντλαιρικὸς ὅρους προσέγγισις τοῦ Βάγκνερ (ζωγράφος καὶ μουσικός, κ.ἄ.). Ἡ γαλλικὴ διανόησις, εἰς τὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα, ἔχει, ἄλλωστε, ἐμμονὴν μετὰ τὸν Βάγκνερ (Μπωντλαίρ, Γκιωτιέ, Βερλαίν, Μαλλαρμέ, Βαλερύ, Ζολά, Κολέτ καὶ Προύστ). Ἐν μέσῃ ἀπὸ τὴν περιήγησιν εἰς τὸν περιοδικὸν τύπον προκύπτουν συμπτωματικὰ σημεῖα πρόσληψις τοῦ Βάγκνερ, ἡ πρόσληψίς του ἀπὸ τὸν Παλαμά (ca 1892-1929, ἂν καὶ μὴ συστηματικὴ) ἀποτελεῖ προφανῶς τὸν διαρκέστερον δείκτην ὑποδοχῆς τοῦ Βάγκνερ εἰς τὴν Ἑλλάδα, ἀφοῦ ὁ Παλαμάς, ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα καὶ ἔπειτα, ἀποτελεῖ τὸν πυρῆνα τῶν κριτικῶν ζυμώσεων καὶ τῆς πνευματικῆς ἐπαφῆς μετὰ τὸν φιλολογικὸν κόσμον τῆς Εὐρώπης, εἰς τὴν ὁποῖαν τελοῦνται, αὐτὴ τὴν περίοδον, σημαντικαὶς ἰδεολογικαῖς καὶ αἰσθητικαῖς ἀλλαγαῖς, ποὺ ἀντανακλῶνται εἰς ἑλληνικὰ γράμματα. Τὸ σημαντικότερον ζητούμενον εἰς τὴν σχέσιν Παλαμά καὶ Βάγκνερ θὰ ἦταν ἡ σύνδεσις ὅσων τῆς ποιητικῆς τοῦ Παλαμά μετὰ τὴν αἰσθητικὴν ἀναζητήσιν τοῦ μουσικοῦ-ποιητῆ Βάγκνερ (θεματικὴ ἐπιρροή, ρυθμοτονικὴ ποικιλία καὶ μετρικὴ πολυφωνία).

Εὐκόλως διαπιστώνεται κανεὶς ὅτι ὅλα τὰ θέματα τῆς βαγκνερικῆς ποιητικῆς «ξετυλίγονται» διάσπαρτα εἰς κριτικὰς σελίδας τοῦ πα-

λαμικοῦ ἔργου: ὁ Βάγκνερ συνεξετάζεται μὲ Ἕλληνας καὶ ξένους συγγραφεῖς (Comte Robert Montesquiou de Fezensac, Ἄρ. Προβελέγγιος, Ἄγγ. Σημηριώτης, Ν. Ἐπισκοπόπουλος, κ.ἄ.). Ὁ Παλαμάς ἀναλύει τὴν («ὑπονοητική», ὑπαινικτική, δηλαδή, ἢ ἀλληγορική ταυτότητα τῆς βαγκνερικῆς μελωδίας, καθὼς καὶ τὴ θεματικὴ καὶ μορφικὴ ἀσυμμετρία τῆς βαγκνερικῆς τέχνης, τὴ βαγκνερικὴ «παράσταση τῆς ἀλήθειας τοῦ ὄνειρου»· παράλληλα χρησιμοποιεῖ τὴν αἰσθητικὴ θεωρία τοῦ Βάγκνερ περὶ τῶν σταδίων τῆς ὀλοκλήρωσης τοῦ ἔργου τέχνης γιὰ νὰ ἐρμηνεύσει τὸ σολωμικὸ ἀπόσπασμα. Τὴν περίοδο πού τίθεται τὸ ζήτημα τῆς ἐλληνικότητος τοῦ Βάγκνερ (1903-1904), ὁ Παλαμάς ταυτίζει τὴ βαγκνερικὴ συμφωνία μὲ τὴν τραγωδίαν τοῦ Αἰσχύλου, ἐνῶ προσθέτει:

ὁ Ἄινε, ὁ πῖδ παθητικὸς ἀντίλαλος τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, θὰ σταματοῦσε στὸ κορυφωμα τῆς γερμανικῆς φαντασίας, στὸ ὑψηλονόητο ἔργο τοῦ Βάγκνερ, πού εἶναι μαζὶ μουσικὸς καὶ ποιητής, καὶ πού εἶναι τὸ δράμα του ἀποκλειστικὰ γεννημένο καὶ ὀλογομάτο ἀπὸ τοὺς κόσμους τῶν «ἀσμάτων τῶν τροβαδούρων» καὶ τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ· καὶ γιὰ τοῦτο μπορεῖ νὰ στέκεται καὶ πῖδ σιμὰ στὴν ἀρχαία ἀττική τραγωδίαν (Α6, 239).

Ἄρκετὰ χρόνια ἀργότερα (1929), ὁ Παλαμάς, σὲ κείμενό του γιὰ τὸν προσωκρατικὸ φιλόσοφο-ποιητὴ Ἐμπεδοκλή, ἐπανέρχεται ἔμμεσα στὸ θέμα ἀναφερόμενος σὲ μιὰ παλιὰ ἀποψη τοῦ Νίτσε, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία «ὁ Βάγκνερ εἶναι ἡ μετεμψύχωσις τοῦ Ἐμπεδοκλέους, καθὼς ἐπίστευεν ὁ Νίτσε περὶ ἑαυτοῦ ὅτι ἦτο ἡ μετεμψύχωσις τοῦ Ἡρακλείτου».

Ὁ Παλαμάς, στίς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ἐπινοεῖ τὸν νεολογισμὸ «βαγκνερογέννητη» γραφῆ γιὰ νὰ προσδιορίσει τὸ «μουσικὸ παραλήρημα» τῆς πρόζας τοῦ Ἐπισκοπόπουλου (*Ἄσμα Ἀσμάτων*). Ἡ μουσικὴ πλαστικότητα τοῦ λόγου, «τ' ὄνειρο τῆς ψυχῆς μας», τὸ βαγκνερικὸ μουσικὸδράμα ὀρίζει ἐν μέρει τὴν παλαμικὴ ποιητικὴ, τὸ σκέλος τοῦ λυρικοῦ ἐγὼ τοῦ ποιητῆ, μολονότι ἀπομακρύνεται ἀργότερα (1927) ἀπὸ τὴν ἰδέαν τῆς βαγκνερικῆς ἐνότητος («Ποίηση, Μουσικὴ, Χορός, Τριάδ' ἀγία τράβηξε ἡ καθεμιὰ παράσταση χωριστὸ δρόμο. Οἱ πολιτεῖες πού ἀποτελοῦσαν τὴν συμπολιτεία ἐγίναν, ἡ καθεμιὰ πῖδ λίγο, πῖδ πολὺ, αὐτόνομες», Α10, 566). Στὴ διαμάχῃ τοῦ Νίτσε μὲ τὸν Βάγκνερ ὁ Παλαμάς τάσσεται διακριτικὰ ὑπὲρ τοῦ Βάγκνερ· ἂν καὶ περιλαμβάνει τὸν Νίτσε ἀνάμεσα στὰ τέσσερα γιγάντια μεγέθη (Βάγκνερ

στή μουσική, Μπέρξον στη φιλοσοφία, Ροντέν στη γλυπτική, Νίτσε στην ιδεολογία, Α13, 77).

Ἡ ἀδρομερής τούτη παρουσίαση φανερώνει ὅτι εἶναι ποικίλοι καὶ ἕτερογενεῖς οἱ δίαυλοι τῆς γένεσης τοῦ νεοελληνικοῦ βαγκνερισμού.² Τὸ ζήτημα δὲν εἶναι μόνο νὰ δοθοῦν ἀπαντήσεις ἀλλὰ νὰ τεθοῦν ἐρωτήματα. Μιὰ περιδιάβαση στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία ἀρκεῖ γιὰ νὰ ἀναρωτηθεῖ κανεὶς γιὰ τὴ σχέση τοῦ Βικέλα, τοῦ Καβάφη («Λοεγκρίν», «Ἡ ὑποψία»), τοῦ Παπατσώνη («Ὡδὴ εἰς τὴν κατάπαυσιν τῆς Παρθένου»), τοῦ Φώτου Πολίτη (ὑπογράφει μὲ βαγκνερικὰ ψευδώνυμα, Siegfried, κ.ἄ.), τοῦ Ψυχάρη καὶ ἄλλων λογίων μὲ τὸν Βάγκνερ. Στὴν ἐπαρκῆ χαρτογράφηση τοῦ βαγκνερικοῦ τοπίου θὰ συνέβαλλε ἀσφαλῶς καὶ ἡ ὀπτική ἐνὸς μουσικολόγου.

2. Ἀπὸ ἐκτενὴ ἀλλὰ μὴ συστηματικὴ ἔρευνά μου, παρατίθενται ἐνδεικτικὰ μόνο στοιχεῖα γιὰ τὴν ὑποδοχὴ τοῦ Βάγκνερ στὸν νεοελληνικὸ περιοδικὸ τύπο καὶ στὶς ἐφημερίδες: Ἐμμανουὴλ Ροΐδης, «Περὶ συγχρόνου ἐν Ἑλλάδι ποιήσεως» (1877), *Ἄπαντα*, τ. Β' (1868-1879), ἐπιμέλεια Ἀλκή Ἀγγέλου, Ἀθήνα, Ἑρμῆς (Φιλολογικὴ Βιβλιοθήκη Ι), 1978, σ. 286-317· Γ*, «Ἡ νεότης τοῦ Βάγκνερ», *Ἔστια*, τ. 15 (1883) 135-138· Ἐμμ. Ροΐδης, «Μελομανία» (1887), *Ἄπαντα*, τ. Γ', σ. 266-272· «Ὁ Βάγκνερ ἐν Βαυρέιτ» (1895), *Ἄπαντα*, τ. Ε', σ. 56-61· Γεωργίου Δροσίνη, ἀνάλυση τοῦ *Πετώμενου Ὀλλανδοῦ* [sic], «Ἔστια», 1896· Φρ. Νίτσε, «Ὁ Νίτσε κατὰ τοῦ Βάγκνερ. Δικαιολογητικὰ κομμάτια ἐνὸς ψυχολόγου», *Διώνυσος* (1901) 101-107· Χοῦστον Στιούαρτ Τσαμπερλαίν, «Ἡ θέσις τοῦ Ριχάρδου Βάγκνερ εἰς τὴν ἱστορίαν», μετάφρασις ἀπὸ τὸ γερμανικόν, ὅ.π. (1901) 193-204· Ν. Δ. Πάππου, δημοσίευση ἄρθρου-ἀνταπόκρισης ἀπὸ τὸ Μπαυρῶνυτ, «Τὸ ἔργον ἐνὸς γίγαντος», *Παναθήναια*, τ. Β' (1901) 393-401· Γεώργιος Λαμπελέτ, «Ἡ ἐθνικὴ μουσικὴ», ὅ.π. (1901) 82-91, 126-131· «Ὁ Ριχάρδος Βάγκνερ καὶ ἡ μουσικὴ του», *Τὸ περιοδικὸν μας* (1900-1901) 121-130, 147-155· «Turris infracta (Διάλογος μέσα σ' ἓνα ὄνειρο)», *Κριτικὴ*, τχ. 2, 3 (1903) 42-48, 75-79· «Ὁ Βάγκνερ κρινόμενος», ὅ.π., τχ. 19-20 (1903) 644-647· Γ. Λ. (Γεώργιος Λαμπελέτ), «Ὁ Βάγκνερ καὶ τὰ θύματά του», ὅ.π., τχ. 20 (1903) 710-712· Νικόλαος Ἐπισκοπόπουλος, «Αἱ ἐορταὶ τοῦ Βάγκνερ καὶ ἡ Ἑλλάς», *Νέον Ἄστυ*, 26.9.1903· Joseph Bédier, «Ἱστορία τοῦ Τριστάνου καὶ τῆς Ἰζόλδης», *Παναθήναια* 12 (1906) 14-20, 43-50, 76-84, 108-117, 154-165, 197-209· Δ.Π. Ἀλβάνος, «Ριχάρδος Βάγκνερ καὶ ὁ νεοιδανισμός», *Ὁ Νουμάς*, τχ. 212 (1906) 8-11 [μτφρ. ἀπὸ τὰ γαλλικά]: «Ἀπὸ τὰ πεζὰ τοῦ Wagner: “Ὁ μουσικὸς καὶ ἡ δημοσιότητα”», μτφρ. ἀπὸ τὸ γερμανικὸ Μ. Βάλσα, *Γράμματα Ἀλεξάνδρειας*, τ. 3 (1915-1916) 552-555· Camille Mauclair, «Ἡ ἱστορία τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς: οἱ ιδέες τοῦ Βάγκνερ», μτφρ. Κ. Π., *Διώνυσος* Πόλης, τχ. 6 (Ἀπρίλιος 1920) 14-22. Μὲ τίς ὁψεις τοῦ βαγκνερισμού ἀσχολήθηκε συστηματικὰ ἡ Στέλλα Κουρμπανᾶ, *Ὅψεις τοῦ βαγκνερισμού στὸν ἑλληνικὸ 19ο αἰώνα*, διδακτορικὴ διατριβή, Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Ἰόνιο Πανεπιστήμιον, Κέρκυρα, 2017.

‘Ο Βάγκνερ άφησε τὰ ίχνη του σέ σημαντικούς συγγραφείς: οί πιό άντιπροσωπευτικοί λογοτέχνες τοῦ 20οῦ αἰώνα (Ντ’ Άννούντσιο, Τόμας Μάν, Τζόζεφ Κόνραντ, Ντ. Χ. Λώρενς, Ε. Μ. Φόρστερ, Βιρτζίνια Γούλφ και Τζέιμς Τζόυς) συνομιλοῦν με τόν Γερμανό καλλιτέχνη. ‘Η είσοδος στόν έλληνικό μοντερνισμό, άν δεχθοῦμε ώς χρονικό όριο τῆς εισόδου τὸ 1935, σηματοδοτεῖται, ανάμεσα σέ άλλα, και από τῆ μετάφραση τοῦ πεζογραφήματος *Οί δάφνες κόπηκαν* τοῦ βαγκνεριστῆ Έντουάρ Ντυζαρντέν, ό οποῖος αναφέρει «πὼς όταν έγγραφε τὸ βιβλίο του σκέφτονταν, τὴν ὑπέρθεση τῶν μουσικῶν μοτίβων, και συγκεκριμένως τοῦ Wagner». ‘Ο Ντυζαρντέν, ένας από τούς εισηγητές τοῦ έσωτερικοῦ μονολόγου, επικρίνεται γιατί εισάγει στὸ μυθιστόρημα τρόπους τῆς ποιήσης και τῆς μουσικῆς. Στὴν αφήγησή του ένσωματώνονται οί νότες τοῦ πενταγράμμου. ‘Η μετάφραση τοῦ κειμένου γίνεται από τόν Σταυράκιο Κοσμὰ (ἤτοι πεζογράφο Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη) και φιλοξενεῖται στὸ πρῶτο τεῦχος τοῦ νεωτερικοῦ περιοδικοῦ *Τὸ 3ο Μάτι* (1935), ἀνοίγοντας, με τόν τρόπο αὐτό, μιὰ βαγκνερική σελίδα στὸν νεοελληνικό μοντερνισμό.³

3. ‘Επιλογή βιβλιογραφίας: Baudelaire, «Lettre de Baudelaire à Wagner» (1860), «Richard Wagner et *Tannhäuser*» (1861), *L’art romantique*, Παρίσι, Flammarion, 1968, σ. 263-300· πρβλ. «Critique musicale», *Oeuvres complètes*, II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Παρίσι, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, σ. 781-815. Stéphane Mallarmé, «Richard Wagner. Rêverie d’un poète français», *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Παρίσι, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, σ. 540-546. Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Παρίσι, Nizet, 1947. Νίκος Μπακουνάκης, *Τὸ φάντασμα τῆς Νόρμα. ‘Η ὑποδοχή τοῦ μελοδράματος στὸν ελληνικό χῶρο τὸ 19ο αἰώνα*, Ἀθήνα, Καστανιώτης, 1991. Παν. Μουλλάς, «Συμβολισμός, γερμανισμός και άλλα τινά», *‘Ο λόγος τῆς ἀπουσίας*, Ἀθήνα, Μορφωτικό ‘Ιδρυμα ‘Εθνικῆς Τραπέζης, 1992, σ. 262-263 και άλλοῦ. Νίκος Μπακουνάκης, «‘Εμμ. Ροῖδης και Ρ. Βάγκνερ: μιὰ φιλολογική περιέργεια», *‘Η Λέξη* (ἀφιέρωμα: *Μουσική και ἡ Ἑλλάδα*, Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν, Ἐκδοση τοῦ Μεγάλου Μουσικῆς Ἀθηνῶν σέ συνεργασία με τὸ Μορφωτικό ‘Ιδρυμα ‘Εθνικῆς Τραπέζης, 1992-1993. Thomas Mann, *‘Ο Βάγκνερ και ἡ ἐποχή μας*, μτφρ. Γιάννης Λάμπας, Ἀθήνα, Printa, 1993. Γ. Πατίκη, *Βαγκνερικά και Ἀνάλεκτα*, Ἀθήνα, Πιτσιλός, 1997. Ἀλέξανδρος Νεχαμάς, *Νίτσε: ‘Η ζωή σάν λογοτεχνία*, Ἀθήνα, Ἀλεξάνδρεια, 2002. Γιῶργος Μανιάτης, *Ρίχαρντ Βάγκνερ, τὸ «καθαρὰ ἄνθρώπινο»*, Ἀθήνα, Πολύτροπον/Θεωρία-Ίδέες, 2004. Τόμας Μάν, *Πάθος και μεγαλειὸ τοῦ Ρίχαρντ Βάγκνερ*, μτφρ. Μαρία Ἀγγελίδου, Ἀθήνα, Αἰγόκερως, [χ.χ.]. Φώτη Παπαθανασίου, *Ριχάρδος Βάγκνερ. ‘Η μουσική τῶν θεῶν και τὰ βαγκνερικά μυστήρια*, Ἀθήνα, Ἀρσενίδης, [χ.χ.].

‘Ο Βάγκνερ στὸ πρῶιμο ἀφηγηματικὸ ἔργο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη

Ο ΒΑΓΚΝΕΡΙΣΜΟΣ ὡς σύνθετο καλλιτεχνικὸ καὶ ἰδεολογικοπολιτικὸ φαινόμενο στὴν Εὐρώπη ἀποτελεῖ ἀντικείμενο συστηματικῆς μελέτης στὶς περισσότερες ξένες φιλολογίες, ἀφοῦ ὀρίζει ὄχι μόνο τὴ διαλεκτικὴ σχέση ἤχου καὶ λόγου ἀλλὰ καὶ τὴ δημιουργικὴ σύνθεση τῶν καλῶν τεχνῶν σ’ ἓνα ἐνιαῖο καὶ ἀπόλυτο ὄλον. Μὲ τὴν ἐπέτειο τῆς συμπλήρωσης τῶν διακοσίων χρόνων ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Βάγκνερ, τὸ 2013, τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὶς βαγκνερικὲς σπουδές, γιὰ τὸν τρόπο, δηλαδή, μὲ τὸν ὁποῖο ἡ προσωπικότητα καὶ τὸ ἔργο τοῦ Βάγκνερ γονιμοποιεῖ τὴν καλλιτεχνικὴ καὶ τὴν ἰδεολογικὴ διαμόρφωση τῶν ὁμοτέχνων του —συγχρόνων καὶ ἐπιγόνων—, ἔχει ἐμφανῶς ἀναζωπυρωθεῖ.¹ Οἱ σύνθετες ἰδεολογικὲς —φιλοσοφικὲς καὶ αἰσθητικὲς— ἀναζητήσεις τοῦ πρῶιμου Καζαντζάκη, οἱ ὁποῖες ἀντανακλοῦν τὸ κλίμα τοῦ διάχυτου νιτσεισμοῦ καὶ τοῦ αἰσθητισμοῦ στὴν Εὐρώπη, ἦταν φυσικὸ νὰ τὸν ὀδηγήσουν καὶ στὸν Βάγκνερ.² ‘Ο ἰδιοφυῆς Γερμανὸς μου-

1. Βλ. π.χ. Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, Παρίσι, Honoré Champion, 2005.

2. Στὴ μελέτη αὐτὴ δὲν περιλαμβάνεται ἡ ἐξέταση τῶν θεατρικῶν ἔργων τοῦ συγγραφέα. Γιὰ τὰ θεατρικά, βλ. τὴν ἐκτενὴ μονογραφία τῆς Κυριακῆς Πετράκου, *‘Ο Καζαντζάκης καὶ τὸ θέατρο*, Ἀθήνα, Μίλητος, 2005. Στοιχεῖα τῆς βαγκνερικῆς ποιητικῆς στὸν Καζαντζάκη ἀνιχνεύει ἡ Ἰωάννα Παπαγεωργίου, στὴ μελέτη τῆς «Ἐπιρροὲς τῆς εὐρωπαϊκῆς θεωρίας τοῦ 19ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα στὴ Θυσία τοῦ Νίκου Καζαντζάκη», στὸ Ἰωσήφ Βιβιλάκης (ἐπιμ.), *Τὸ ἑλληνικὸ θέατρο ἀπὸ τὸν 17ο στὸν 20ὸ αἰῶνα*, Πρακτικὰ Α’ Πανελλήνιου Θεα-

σουργός φαίνεται να έγγραφεται στη συνείδηση του νεαρού Καζαντζάκη κυρίως μέσα από την άναστροφή του με το έργο του Νίτσε. 'Ο βαγκνερισμός εισδύει στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική περισσότερο από τον κύκλο των συμβολιστικών περιοδικών *Διώνυσος* και *Τέχνη*, τη γαλλική και την ιταλική φιλολογία, και λιγότερο από τη γερμανική.³

'Ο νεαρός Καζαντζάκης την περίοδο αυτή, δηλαδή κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, δημοσιεύει — με το ψευδώνυμο Κάρμα Νιρβαμῆ — το αισθητιστικό αφήγημα *Όφεις και κρίνο*, το οποίο γράφεται στη δημοτική, σε λυρικό έξομολογητικό τόνο ήμερολογίου (1906). Πρόκειται για αισθησιακή πεσιμιστική σύνθεση που εστιάζει τον φακό στην περιγραφή της «νόσου» του τέλους του αιώνα. 'Ορισμένα από τα μέρη της πεζόμορφης τούτης ήμερολογιακής γραφής θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως αυτότελη πεζά ποιήματα. 'Ως «άλυσσος πεζών ποιημάτων» ή ως «πεζογραμμένο ποίημα» προσελήφθη, άλλωστε, το αφήγημα αυτό από το μεγαλύτερο μέρος της κριτικής της εποχής. Στο ίδιο συγγραφικό κλίμα δοκιμακού λυρισμού και άμφισβήτησης στρέφονται «*Η άρρώστεια του αιώνα*» (1906) και τα όκτώ δημοσιευμένα πεζόμορφα ποιήματα, στα οποία διοχετεύει τις πρώτες δημιουργικές του άνησυχίες, καταγράφει την άνάγκη έπιστροφής στο άρχέγονο και το πρωταρχικό, τη χρεωκοπία της έπιστήμης και των χαμηλών ώφέλιμων άγαθών του πολιτισμού.⁴ 'Ο Καζαντζάκης από

τρολογικού Συνεδρίου, 17-20 Δεκεμβρίου 1998, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, Ergo, 2002, σ. 235-242.

3. Για την είσοδο του βαγκνερισμού στην Ελλάδα, βλ. Άννα Κατσιγιάννη, «Νεοελληνικός "Βαγκνερισμός" ('Ο Βάγκνερ στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική — "θέματα για ζετύλιγμα")», στο Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου (έπιμ.), *'Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, Αθήνα, Σοκόλης, 2005, σ. 105-112· Στέλλα Κουρμπανᾶ, *Όφεις του βαγκνερισμού στον έλληικό 19ο αιώνα*, διδακτορική διατριβή, δ.π.· Όλγα Μπεζαντάκου, *Μουσικές πρακτικές στη νεοελληνική πεζογραφία. Η διακαλλιτεχνικότητα από τον συμβολισμό στον μοντερνισμό*, Βερολίνο, Ρωμοσύνη, 2019, όπου συζητώνται και οι άπόψεις μου για τη σύνδεση των *Σπασμένων ψυχών* του Καζαντζάκη με το *Il fuoco του Ντ' Άνούντσιο*, σ. 262-290.

4. Άννα Κατσιγιάννη, «'Ο στοχαστικός αισθητής Νίκος Καζαντζάκης», *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (άπό τις άρχές ως το 1930)*, διατριβή έπι διδακτορία, Άριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2001, σ. 279-281, 543-546.

τὰ πρῶιμα τοῦτα ἀφηγήματά του προβαίνει σὲ μιὰν ἰδιότυπη εἰδολογική μείξη τοῦ δοκιμίου μὲ τὸν λυρικό στοχασμό, ἐγκαινιάζοντας ἕνα εἶδος στοχαστικῆς ἢ φιλοσοφικῆς αἰσθητιστικῆς γραφῆς στὴ νεοελληνική λογοτεχνία. Αὐτὴ ἡ ἐπινόηση ἐναλλακτικῶν τρόπων ἐκφρασης, ἢ εἰδολογική ποικιλία τῶν ἔργων του (πρῶιμων καὶ μεταγενέστερων) διαταράσσει τὴ φαινομενικὰ ὁμαλὴ πορεία τῆς ἀφήγησης καὶ προσφέρει στὸν ἀναγνώστη νεωτερικὲς ὀπτικὲς ἐρμηνείας, ὑπὸ τὸ πρίσμα καὶ τοῦ μεταμοντερνισμοῦ.⁵

Ἡ νοσταλγία τοῦ ἀρχαίου κόσμου καὶ τῆς ἁρμονίας τῆς κλασικῆς τέχνης ἐκφράζει, στὶς ἰδεολογικὲς-φιλοσοφικὲς διαδρομὲς τοῦ Καζαντζάκη, τὴ μετάβαση ἀπὸ τὸν ρομαντικὸ πεσιμισμό τοῦ Σοπενάουερ στὸν διονυσιακὸ πεσιμισμό τοῦ Νίτσε, τὸν ἰδανισμό, τὴν πάλη τοῦ χριστιανισμοῦ μὲ τὸν παγανισμό, ἀπ' ὅπου ἀπορρέει πάντοτε ἡ ἀνωτερότητα τοῦ ἑλληνικοῦ πνεύματος. Στὴ θεματικὴ του εἶναι ὁρατὸ τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴ νιτσεικὴ ἀναγέννηση τοῦ ἀρχαίου μύθου καὶ τῆς κλασικῆς τραγωδίας, ὁ διονυσιακὸς ἐνθουσιασμός, ὁ μυστικισμός, ἀλλὰ καὶ ἡ μελαγχολία γιὰ τὴν ἀδυναμία τῆς γνώσης νὰ ἐναρμονίσει τίς ἀντιθέσεις τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Τὸ πνεῦμα ποὺ ἀρνεῖται σαγηνεύει τὸν νεαρό Καζαντζάκη, ὁ ὁποῖος διαμορφώνεται πνευματικὰ μέσα ἀπὸ τὴ νιτσεικὴ θεωρία· στὴ νεανικὴ συγγραφικὴ του συνείδηση εἶναι ὁρατὴ ἡ ὑπεροχὴ τῆς δυνάμεις καὶ τῆς ὁμορφιάς ἐναντι τῆς χριστιανικῆς καλοσύνης καὶ ταπεινοφροσύνης.

Στὸ κλίμα τῆς μεταρομαντικῆς ὀδύνης γιὰ τὴν ἔκπτωση ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο ἰδανικὸ ἐγγράφεται ἡ πρώτη ἀναφορὰ τοῦ Καζαντζάκη στὸν Βάγκνερ. Ἐνα μικρὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ κείμενό του ποὺ δημοσιεύεται, μὲ τὸν τίτλο «Χριστουγεννιάτικο» καὶ μὲ τὸ ψευδώνυμο Κάρμα Νιρβαμῆ, εἶναι ἀρκετὰ ἐνδεικτικὸ γιὰ τίς στοχαστικὲς του ἀναζητήσεις αὐτῆς τῆς περιόδου:

[...] Ἐσπᾶσανε ἡ γραμμὲς τῆς ἑλληνικῆς ἁρμονίας κι ἀσχημίσανε ἀπὸ τὸ βᾶρος τῆς νεωτέρας ζωῆς τὰ κορμιὰ τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν θεῶν.

5. Δημήτρης Τζιόβας, «Ὁ Καζαντζάκης ἐκ νέου», *Τὸ Βῆμα*, 19.8.2007· «From being to becoming: reflections on the enduring popularity of Kazantzakis», *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 33, no 1 (2009) 83-91· Ρόντερικ Μπῆτον, *Ὁ Καζαντζάκης μοντερνιστὴς καὶ μεταμοντέρνος*, ἐπιμ. Σ. Ν. Φιλιππίδης, Ἀθήνα, Πανεπιστήμιο Κρήτης – Καστανιώτης, 2009.

Ἡ Καρυαῖτις τοῦ Rodin σωρεύεται κάτω ἀπὸ τὸ βᾶρος τῆς στέγης – γιὰτὶ οἱ ὤμοι τῆς ἔγιναν πειδὸ λεπτοὶ καὶ πειδὸ ευαίσθητοι καὶ ἡ στέγη ἔγινε πειδὸ μεγάλη.

Κι ἄθελα κυττάζοντάς τὴν θυμᾶται κανεὶς ἐδῶ τὴν Καρυατίδα τὴν σεμνὴ καὶ περήφανη τοῦ Ἐρεχθείου, τοὺς ὤμους τοὺς δυνατοὺς καὶ σαρκώδεις καὶ τὶς γραμμὲς τῶν μηρῶν τῆς, ποὺ σιγοπλέκουν μέσα στὸν ἀλαλαγμὸ τῶν μαρμάρων τὸν ἤρεμον ὕμνο τῆς ζωῆς.

Πηγαίνετε στὸ Λουῖβρο καὶ κυττάξετε τ' ἀγάλματα τὰ ἑλληνικά. Καὶ πηγαίνετε στὸ Λουξεμβούργο καὶ ἰδέτε τὰ σημερινά.

Ἐκεῖ ἡ ἡρεμία, τὸ χαμόγελο, ποὺ συνοψίζει ἐπάνω στὰ χεῖλη τὴν ὀλύμπια χαρὰ τοῦ ὀργανισμοῦ. Ἐκεῖ τὰ ὠραῖα ζῶα μὲ τὰ δυνατὰ μπράτσα, μὲ τὰ στενὰ μέτωπα, μὲ τὴν πανώρη ἀντίληψι τοῦ ἀνθρωπίνου προορισμοῦ. Βλέπεις τοὺς ἐφήβους, στέκεις μπροστά των κι ἀπὸ τὸ κορμί τους ὄλο ἀναδίδεται ἡ προσευχή: νᾶσαι ὠραῖος, εὐφυής, ὑγιής καὶ πλούσιος.

Καὶ χαμογελοῦνε. Πόσο εἶχεν ἄδικο ὁ Βάγκνερ νὰ λήη πῶς καὶ τὰ ἐρείπια ἀκόμα τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου μποροῦν νὰ μᾶς κάμουν τὴ ζωὴ ὑποφερτή!

Ἄχι μπροστά σ' ἕνα ἔφηβο μαρμαρένιο, μπροστά σ' ἕνα κεφάλι σπασμένο Ἀφροδίτης, μπροστά στὸν Ἀπόλλωνα καὶ στὸν Βάχιχο –νιώθεις ὅλη τὴν ἀθλιότητα καὶ τὴν ἀσχήμια τοῦ νεωτέρου κορμιοῦ— τοῦ κορμιοῦ σου, καὶ τῆς νεωτέρας ψυχῆς – τῆς ψυχῆς σου [...].⁶

Στὴ γενιὰ τοῦ Καζαντζάκη, ὁ Βάγκνερ δὲν προσλαμβάνεται μόνον ὡς ὁ δημιουργὸς ἑνὸς καινοτόμου μουσικοῦ συστήματος· ἀποτελεῖ σύμβολο στοχαστῆ καὶ φιλοσόφου, καί, κατὰ συνέπεια, θὰ λέγαμε ὅτι ἡ ἔννοια τοῦ βαγκνερισμοῦ στὰ εὐρωπαϊκὰ γράμματα συνιστᾷ ζήτημα περισσότερο φιλολογικὸ ἢ λογοτεχνικὸ καὶ λιγότερο μουσικό.⁷ Ἀπὸ τὶς ἐλάχιστες μαρτυρίες ποὺ διαθέτουμε, φαίνεται ὅτι ὁ Καζαντζάκης ἀπὸ τὰ φοιτητικά του χρόνια ἀπολάμβανε τὸ βαγκνέριο μελόδραμα καὶ παραδινόταν στὰ «κύματα ἀρμονίας» τῆς βαγκνερικῆς τέχνης. Μὲ ἔντονο ἐνθουσιασμό, σὲ ἐπιστολὴ, χρονολογημένη τὸ 1903, περιγράφει τὴν αἴσθησι πληρότητας ποὺ τοῦ προκάλεσε ἡ παράστασι τοῦ *Λόεγκριν* τοῦ Βάγκνερ.⁸ Σὲ ἄλλη ἀναφορὰ του στὸν ἰδιοφυῆ

6. «Χριστουγεννιάτικο», *Πινακοθήκη*, τχ. 82-83 (1907-1908) 172-173.

7. Leblanc, *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, σ. 21-22.

8. Γράμμα στὸν φίλο καὶ συμμαθητῆ του Χαρίλαο Στεφανίδη (10 Μαρτίου 1903): Μάρθα Ἀποσκίτου-Ἀλεξίου, «Ἄγνωστα γράμματα τοῦ Νίκου Καζα-

μουσουργό, σχολιάζοντας τὸ πληθωρικό του ταλέντο, ισχυρίζεται ὅτι δὲν θὰ μπορούσε νὰ εἶχε γεννηθεῖ στὴν παρηκμασμένη Γαλλία:

Ὁ Δημιουργὸς ὁ βάρβαρος καὶ πρωτόγονος, ὅπως εἶναι ὅλοι οἱ Δημιουργοί [...]. Ἐνας Βάγκνερ μόνο στὴ χώρα τῶν ἀτίθαστων δυνάμεων μπορούσε νὰ γεννηθεῖ καὶ νὰ κλείσει μέσα του ὅλες τὶς πνοές τῶν βουνῶν καὶ ὅλα τὰ δάση καὶ ὅλες τὶς ἀφρισμένες ὀρμές τῆς θάλασσας καὶ νὰ τὶς χύσει στὴν μπρούτζινη μήτρα τῶν ἤχων.⁹

Ἀπὸ τὴν ἐπίχρωση τῆς πρώτης ἀναφορᾶς τοῦ συγγραφέα στὸν Βάγκνερ (στὸ «Χριστουγεννιάτικο») μπορεῖ πάντως νὰ εἰκάσει κανεὶς ὅτι, στὴν ὀξεία διαμάχη τοῦ Νίτσε μὲ τὸν Γερμανὸ μουσουργό, ὁ Καζαντζάκης τάσσεται ὑπὲρ τοῦ Νίτσε. Εἶναι, ἄλλωστε, ἀκριβῶς ἡ περίοδος ποὺ ὁ νεαρὸς Καζαντζάκης ὀλοκληρώνει τὴ διδακτορική του διατριβή, μὲ τίτλο *Ὁ Φρ. Νίτσε ἐν τῇ φιλοσοφίᾳ τοῦ δικαίου καὶ τῆς πολιτείας* (Παρίσι, 1908 – ἐκδίδεται στὸ Ἡράκλειο τὸ 1909). Σὲ μικρὸ σχόλιό του στὴ διατριβή, ἀποφαίνεται ὅτι ἡ νευροπαθῆς μουσικὴ τοῦ Βάγκνερ ἐπέδρασε ἀρνητικὰ στὴν ψυχολογία τοῦ Νίτσε:

Ἀπῆλαυσε κατὰ θανασίμους δόσεις τὸ θέλημα τῆς μουσικῆς ταύτης, ἥτις ὑπὸ ἐξωτερικὸν μεγαλόπνοον καὶ πρωτογόνου ὀρμῆς, περικλείει ὅ,τι νευροπαθῆς καὶ ὑστερικὸν καὶ παρηκμασμένον κατέχει ἢ νεωτέρα ψυχή.¹⁰

Μέσα σ' αὐτὸ τὸ ἰδεολογικὸ κλίμα, μὲ τὶς ἀντιφατικὲς σκέψεις καὶ αἰσθήσεις γιὰ τὸν Βάγκνερ, ὁ ὁποῖος εἰσδύει δημιουργικὰ στὴ συνείδηση τοῦ συγγραφέα, ἀρχίζει τὴν ἴδια χρονιά καὶ ἡ δημοσίευση —σὲ συνέχειες— τῆς νουβέλας μὲ τὸν εὐγλωττο τίτλο *Σπασμένες ψυχές* (Νουμάς, 1909-1910), τὴν ὁποία εἶχε ἀρχικὰ συλλάβει ὡς τριλογία (*Σπασμένες ψυχές - Ἡ Ζωὴ ἢ αὐτοκρατορῖσα - Θεάνθρωπος*). Ὁλοκληρώθηκε, ὡστόσο, καὶ δημοσιεύτηκε μόνο τὸ πρῶτο μέρος. Οἱ *Σπασμένες ψυχές* ἀνακαλοῦν τὰ θραύσματα τῆς ψυχῆς τοῦ μοντέρνου ἀνθρώπου, τὰ ἐρείπια τοῦ παρελθόντος (ἀρχαῖα ἐρείπια, σπασμένα ἀγάλματα

ντζάκη», *Ἀμάθεια*, τ. Θ', τχ. 34 (Ἰανουάριος-Μάρτιος 1978) 122-123. Πρβλ. Πετράκου, *Ὁ Καζαντζάκης καὶ τὸ θέατρο*, σ. 52.

9. «Ἀπὸ τὸ Παρίσι. Ὁ Ἕλληνας γλύπτης», *Νέον Ἄστυ*, 26. 6. 1908. Βλ. ἀναδημοσίευση στὸ περ. *Νέα Ἔστια*, τ. 64 (1958) 1286-1287.

10. Στὴ μελέτη του γιὰ τὸν Νίτσε, ὁ.π., σ. 43.

κ.λπ.), στα όποια, όπως είναι γνωστό, εστιάζεται συχνά θεματικά ή μεταρομαντική αισθητική τῆς *décadence*. Πρόκειται για νουβέλα γραμμένη ως μουσική τετραλογία, στην οποία ο Καζαντζάκης επανέρχεται σέ θέματα πού τόν ἀπασχολοῦν καί σέ πρωιμότερα πεζά του κείμενα. Τά σπασμένα ἑλληνικά ἀγάλματα, ἡ ἄρμονία τῶν γραμμῶν, ἀπηχοῦν, ὅπως θά φανεῖ καί στή συνέχεια, τή θρυμματισμένη ψυχολογία τῶν χαρακτήρων.

Ἡ ὀπερατική σύλληψη τῆς νουβέλας καθίσταται προφανῆς ἀπό τήν τετραμερῆ μουσική δόμηση τοῦ ἔργου: «Triumphale», «Vibrato», «Fouetté», «Marche Funèbre». ¹¹ Ἡ κριτική ἔχει ἐπισημάνει ὅτι στό ἔργο αὐτό ἀπηχεῖται τὸ συμβολιστικὸ μουσικὸ θέατρο, ὃ Ἴψεν κ.ἄ. ¹² Θὰ μπορούσαμε νὰ προσθέσουμε, ὅμως, ὅτι ἡ συμφωνική συνείδηση αὐτῆς τῆς ἀφηγηματικῆς σύνθεσης φαίνεται νὰ ἀπορροφᾷ πολλὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὸ βαγκνερικὸ μουσικόδραμα. Ἡ γοητεία πού ἀσκεῖ στὸν συγγραφέα ἡ ὀλιστική ἀντίληψη τοῦ Βάγκνερ γιὰ τὸ ἔργο τέχνης καί ὁ διάχυτος βαγκνερισμὸς πού βρίσκεται στὸ ἀπόγειό του τὴν ἐποχὴ αὐτὴ στὸ Παρίσι καί στήν Ἰταλία ἀποτυπώνονται στὸ πρωτόλειο αὐτὸ ἀφήγημα, πού τὸ ὑπογράφει ὡς Πέτρος Ψηλορείτης καί τὸ ἀφιερώνει στή σύζυγό του Πετρούλα Ψηλορείτη.

Ὁ συγγραφέας ὡς κρυμμένος δραματουργὸς —σκηνοθέτης καί συνθέτης— ἀρθρώνει τὸ ἀφήγημά του σέ τέσσερα μουσικὰ μέρη. Ἀπὸ τὸ θριαμβευτικὸ πρῶτο μέρος ὡς τὸ τελευταῖο, τὸ πένθιμο ἐμβατήριο, μὲ τὸ ὁποῖο ἐπιστεγάζεται ἡ νουβέλα, ὁ Καζαντζάκης «δραματοποιεῖ» μὲ μουσικὰ σκηνοθετικὰ μέσα τὴν περιπέτεια τῆς πνευματικῆς καί

11. Andreas K. Poulakidas, «The Operatic Aspects of Kazantzakis' "Broken Souls"», *Folia Neohellenica* 5 (1983) 157-173. Στὴ μελέτη αὐτὴ ἐντοπίζονται οἱ ἀναλογίες τῆς ἀφηγηματικῆς ὀργάνωσης τοῦ ἔργου μὲ τὴ δομὴ τοῦ λιμπρέτου καί περιλαμβάνεται μιὰ ἀναλυτικὴ περιγραφή τῶν χαρακτήρων. Στὴν εἰσαγωγὴ τῆς αὐτοτελοῦς ἔκδοσης τοῦ ἀφηγήματος, ὁ Βαγγέλης Ἀθανασόπουλος κάνει λόγο γιὰ μουσικὲς ἀξιώσεις τῆς ἀφήγησης στὸ πλαίσιο τῆς ποιητικῆς τοῦ αισθητισμοῦ. Βλ. Β. Ἀθανασόπουλος, «Οἱ Σπασμένες ψυχές τοῦ Νίκου Καζαντζάκη», στὸ Νίκος Καζαντζάκης, *Σπασμένες ψυχές*, ἐπιμέλεια Πάτροκλος Σταύρου, Ἀθήνα, ἐκδ. Καζαντζάκη, 2007, σ. 24.

12. Γιὰ τὴν πρόσληψη τοῦ ἔργου ἀπὸ τὴν κριτικὴ, βλ. τὴ μελέτη τοῦ Θανάση Ἀγάθου, «Σπασμένες ψυχές: τὸ "μαῦρο πρόβατο" τῆς καζαντζακικῆς πεζογραφίας», Νίκος Καζαντζάκης, *Παραμορφώσεις, παραλείψεις, μυθοποιήσεις*, ἐπιμέλεια Ἐρη Σταυροπούλου, Θανάσης Ἀγάθος, Ἀθήνα, ἐκδόσεις Γκοβόστη, 2011, σ. 15-31.

συναισθηματικῆς ἀναζήτησης τοῦ κατακερματισμένου ἥρωά του Ὁρέστη, ὁ ὁποῖος σπουδάζει φιλοσοφία στὸ παρηκμασμένο καὶ ἀποστεγνωμένο ἀπὸ πνευματικότητα Παρίσι. Ὁ φιλόδοξος ἰδεαλιστὴς Ὁρέστης βιώνει τὴ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴν ἐπιθυμία του νὰ ὀλοκληρώσει τὸ βιβλίο του, τὴν *Καινὴ Διαθήκη*, καὶ τὴν ἀνάγκη του νὰ παραδοθεῖ στὸν σαρκοβόρο ἡδονισμό πού του προσφέρει ἡ πάμπλουτη ἐρωμένη του Νόρα, ἡ ὁποία ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰ νέα Σαλώμη. Ἡ ἀφήγηση εἶναι διάστικτη ἀπὸ ἄσματα, ἔμμετρα ἢ πεζολυρικά, καὶ ἀπὸ ἐξηρμένους διαλόγους, στοὺς ὁποίους ἀπεικονίζεται ἡ ἔνταση τῶν συναισθηματικῶν ἀντιδράσεων. Ἡ μουσικὴ δόμηση τοῦ ἔργου μεγεθύνει τὴ μέθεξή στα δρώμενα καὶ τὴν κάθαρση τῶν παθημάτων.

Ὁ Ὁρέστης ζεῖ μὲ τὴ γλυκιά, ταπεινή, ἀφοσιωμένη Χρυσούλα· ὅμως, ὡς πνεῦμα ἐκλεκτὸ καταπιάνεται μὲ τὴν προσέγγιση τοῦ ἀπρόσιτου καὶ τοῦ ἀπραγματοποιήτου. Ἀποστρέφεται τὸ μέτριο καὶ τὸ καθημερινό, περιδινίζεται στὸ κέντρο συνθλιπτικῶν καὶ ἀναπάντητων ἐρωτημάτων. Ἡ σύγκρουση τοῦ εἰκοσιπεντάχρονου Ὁρέστη μὲ τοὺς πρακτικοὺς καιροσκόπους πατριῶτες τῆς ἑλληνικῆς κοινότητος τοῦ Παρισιοῦ, ὁ χλευασμὸς του ἀπὸ ἐκείνους, ἡ ὀδύνη πού βιώνει γιὰ τὴ χαμένη ἐσωτερικὴ ἐνότητα, ἡ πορεία πρὸς τὴν αὐτογνωσία καὶ τὴν ἀνάπτυξη ἀτομικῆς συνείδησης πού θὰ του ἐπιφέρει τὴν ἀρμονία διαγράφονται μὲ νιτσεικούς λεκτικούς ὄρους, ἔτσι ὥστε ὁ ἀναγνώστης ἔχει συχνὰ τὴν αἴσθηση ὅτι ὁ Καζαντζάκης γίνεται ὁ ἀπολογητὴς τῆς ἰδεολογικῆς πολιτικῆς τῆς ἐποχῆς του.¹³ Ἢδη ἀπὸ τὸ πρῶμο τοῦτο συγγραφικὸ στάδιο τίθεται στὸ ἔργο τοῦ Καζαντζάκη τὸ ζήτημα τῶν σχέσεων τῆς τέχνης μὲ τὴν πολιτικὴ, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ ζήτημα τῆς ἐθνικῆς συνείδησης, μέσα ἀπὸ τὴ νιτσεικὴ θεώρηση τοῦ κόσμου.¹⁴

Εἶναι προφανὲς ὅτι ὁ Καζαντζάκης αὐτοβιογραφεῖται στὸ πρόσωπο τοῦ νασιοναλιστῆ Ὁρέστη. Ὁ Ὁρέστης προσπαθεῖ νὰ μεγαλοουργήσει· δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι ἡ ἀφήγηση ξεκινᾷ στὸ νεκροτα-

13. Γιὰ τὴν ἰδεολογικὴ, πολιτικὴ καὶ φιλοσοφικὴ διαμόρφωση τοῦ πρῶμου Καζαντζάκη, βλ. Peter Bien, *Καζαντζάκης. Ἡ πολιτικὴ τοῦ πνεύματος*, τ. Α', μτφρ. Ἀσπασία Δ. Λαμπρινίδου, Ἡράκλειο, Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης, 2001, σ. 1-68.

14. Σπέρματα τῆς πρωτοφασιστικῆς ἰδεολογίας στὸν *Πρωτομάστορα* τοῦ Καζαντζάκη ἀνιχνεύει ὁ Ἀντώνης Γλυτζουρῆς, στὴ μελέτη του «Τὰ μερεμέτια τοῦ *Πρωτομάστορα*», *Ἀριάδνη*, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς, τ. 14, Ρέθυμνο 2008, σ. 167-180.

φεῖο τοῦ Μονπαρνάς, ὅπου ἔρχεται νὰ μιλήσει ὡς ἀρχαῖος ρήτορας γιὰ τὸν ρόλο τοῦ Κοραῆ, ἐνῶ ταυτόχρονα, ὡς νέος Ρήγας Φεραῖος, θέτει ζητήματα συναφῆ μετὰ μιὰ πνευματικὴ ἀναγέννηση, συνδέοντας μετὰ τὸν τρόπο αὐτὸ τὴν πνευματικὴ του πορεία μετὰ τὸν ἑλληνικὸ Διαφωτισμὸ. Θὰ μπορούσαμε, σὲ σχέση μετὰ τὴ βαγκνερικὴ ἰδεολογία τοῦ ἔργου, νὰ μιλήσουμε γιὰ ἐμπλοκὴ τοῦ μύθου μετὰ τὰ ἱστορικὰ δεδομένα καὶ γιὰ κατάλοιπα μεγαλοἰδεατικῶ ἐθνικισμοῦ στὴν ἰδέα τοῦ Ὁρέστη νὰ συνδέσει τὴ μοῖρα του μετὰ τὸν Κοραῆ καὶ τὸν Ρήγα. Ἡ ἐπιθυμία τοῦ Ὁρέστη νὰ ἀφυπνίσει τὸ ἔθνος ἀνακαλεῖ, νομίζω, καὶ τὴ γνωστὴ διάλεξη τοῦ Κοραῆ στὴ Γαλλία (1803), ὅπου τίθεται ἐπίσης τὸ ζήτημα τῆς πνευματικῆς ἀναγέννησης.¹⁵ Στὴν ἐξέλιξη τῆς ἀφήγησής, ὁ Ὁρέστης ἀλλάζει προσωπεῖα, μεταμορφώνεται σὲ τραγικὸ Δὸν Κιχώτη, ἀπαλλαγμένο, ὡστόσο, ἀπὸ τὸ κωμικὸ περίβλημα τοῦ αὐθεντικοῦ χαρακτήρα, ἢ, μετὰ τὴν τόλμη τοῦ ἀχαλίνωτου αἰσθησιασμοῦ του, σὲ «ψυχικὸ Οἰδίποδα», ἢ ἀκόμα καὶ σὲ Ἀδὰμ πού, στὴ δίψα του γιὰ τὴ γνώση, παραβιάζει τοὺς αἰώνιους νόμους. Ἐχωριστὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ ἡ μορφή τοῦ ἀρχαιόπληκτου ἰδεολόγου γέροντα Γοργία· διαρκῶς γοητευμένος ἀπὸ τὸν Σοφοκλή, ὁ Γοργίας παρεμβαίνει μετὰ τὸν λόγο του, στοχαστικὰ καὶ ἀντιστικτικὰ, στὴν ὀρητικὴ, αἰσθησιακὴ καὶ ἀντιφατικὰ φιλέρευνη προσωπικότητα τοῦ Ὁρέστη. Ἀπὸ τὴ σύντομη αὐτὴ περιγραφή τῶν χαρακτήρων γίνεται, νομίζω, αἰσθητικὴ ἢ διάχυτη διάθεση μιᾶς εἰρωνικῆς θέασης τῶν πραγμάτων.

Στὴν ἀπόπειρά του νὰ ἐκφράσει τὴν ἔνταση καὶ τὸ περιεχόμενο τῶν ἀντιφατικῶν συναισθημάτων τοῦ Ὁρέστη, θέλοντας, ὅμως, νὰ ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὴ λεκτικὴ καὶ ἰδεολογικὴ ἐκζήτηση τῆς αἰσθητικῆς γραφῆς, ὁ συγγραφέας ἐπιχειρεῖ μιὰν ἠχηρὴ/θεατρικὴ σύζευξη Λόγου καὶ μουσικῆς, ἐνῶ παράλληλα καταφεύγει συχνὰ στὸν συμβολισμό τοῦ ἀρχαίου μύθου. Ἡ δραματικὴ ἐξέλιξη τῆς ἀφήγησής ἐπιτονίζει τὴ διαχρονικὴ ἰσχὺ τοῦ Μύθου, ὁ ὁποῖος συνειρμικὰ παρέμπει στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τραγωδία καὶ κυρίως στὸν μύθο τῶν Ἀτρειδῶν. Ἡ σύζευξη τοῦ χριστιανικοῦ μύθου μετὰ τὸν ἀρχαῖο ἑλληνικὸ μύθο ἀποτελεῖ leitmotiv τοῦ ἔργου, ὅπως ἀκριβῶς στὴν πρόζα τοῦ Νίτσε καὶ στὸ βαγκνέριο δράμα. Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὶς μουσικὲς παρεμβολές στὸ ἀφήγημα, δὲν μπορούμε νὰ μὴ θυμηθοῦμε ὅτι ὅλη ἡ πρόζα τοῦ Νίτσε

15. «Mémoire sur l'état actuel de la civilisation dans la Grèce», Lu à la Société des Observateurs de l'homme, le 16 Nicôse, an XI (6 janvier 1803). Par Coray.

εἶναι διάστικτη ἀπὸ ἔνθετα διθυραμβικὰ ἢ πένθιμα ἐλευθερόστιχα ἄσματα. Στὸ ἔργο αὐτὸ ἐπενδύονται οἱ ἀντιλήψεις τοῦ Νίτσε γιὰ τὴ γέννηση τῆς τραγωδίας ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς μουσικῆς, ὡς σύνθεσης τοῦ διονυσιακοῦ τῆς πνεύματος μετὰ τὸν ἀπολλώνιο Λόγο. Ἀπὸ τίς πρῶτες σελίδες, στίς *Σπασμένες ψυχές*, ὁ ἀναγνώστης αἰσθάνεται στὸν λόγο τὴν ἀντανάκλαση τῆς νιτσεικῆς θεωρίας σὲ βαγκνερικὴ ἐνορχήστρωση (*Ἡ γέννηση τῆς τραγωδίας* γράφεται, ἄλλωστε, ὅπως εἶναι γνωστὸ, γιὰ τὸν Βάγκνερ).¹⁶

Ἄν ἡ θεματικὴ τοῦ ἀφηγήματος *Σπασμένες ψυχές* εἶναι σχετικὰ τετριμμένη καὶ κοινὴ, ἡ λεκτικὴ ἀποτύπωση φέρει τὰ σημάδια μιᾶς ἀναζήτησης τοῦ συγγραφέα γιὰ τὴν ἀναγέννηση τοῦ πεζογραφικοῦ ὕφους. Ἡ ψυχολογία τῶν χαρακτήρων ὑπακούει στὴ μουσικὴ τετραμερὴ δόμηση τοῦ ἔργου, ὑποβάλλοντας ἐκτινάξεις σὲ ὕψη ἢ καταδύσεις σὲ βάθη τῆς μουσικῆς κλίμακας. Ἡ ἀνάγνωση τοῦ ἀφηγήματος ἀφήνει ἐντέλει στὸν ἀναγνώστη τὴν αἴσθηση μιᾶς παράστασης, ὅπου ἡ *Μοίρα στιχοῦρησε τὸ αἰώνιο δράμα τοῦ Οἰδίποδα καὶ τὸ ὄδωκε στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου νὰ τὸ παίξει ἀπάνω στὴ σκηνὴ τοῦ κόσμου, γιὰ νὰ διασκεδάξει ποῖος ξέρει Ποιόν!*.¹⁷

Ἡ ἀνάπτυξη συμπλεκόμενων ἢ συγκρουόμενων leitmotiv — ὁ ὕπνος, τὸ ὄνειρο, ἡ ἐπιθυμία, ἡ βούληση, ἡ μοναξιά, ὁ ἔρωτας, ἡ μυστηριακὴ διάσταση τῆς φύσης, ὁ ἀρχαῖος ἑλληνικὸς κόσμος, ἡ μείζην τοῦ χριστιανικοῦ μεγαλείου μετὰ τὰ στοιχεῖα τῆς ἑλληνικῆς μυθολογίας, τὸ θρακικὸ μεθύσι, τὸ φίδι τῆς ἀμφιβολίας, ἡ γυναίκα ὡς φίδι, ἡ σχετικὴ τῆς γνώσης, ἡ νιτσεικὴ ἐμμονὴ τοῦ Ὀρέστη νὰ πετάξει μετὰ φτερὰ ἀητοῦ (Ψηλορείτης), ἐνῶ ἡ ψυχὴ του διαθέτει φτερὰ πεταλούδας (θυμίζω, παρενθετικά, ὅτι ὁ ἀετὸς εἶναι τὸ πτηνὸ τοῦ Ζαρατούστρα καὶ συμβολίζει τὴν ψυχὴ του, τὰ οὐράνια πετάγματα καὶ τὴν περηφάνεια, πὺ τὸν κάνουν νὰ θέλει νὰ ζεῖ ἀδέσμευτος στὸ ὑπερπέραν), ὁ θάνατος καὶ ἄλλα leitmotiv πὺ ἀκούγονται ὄχι μόνο μεμονωμένα ἀλλὰ καὶ σὲ συνδυασμοὺς ἢ σὲ παραλλαγὰς καὶ ὑπαγορεύο-

16. Dieter Borchmeyer, «Nietzsches Wagner-Kritik und die Dialektik der Decadence», *Richard Wagner 1883-1983*, Στουτγάρδη, Ursula Müller, 1984, σ. 207-228. Πρβλ. Dieter Bremer, «Ἀπὸ τὸν μῦθο στὸ μουσικὸ δράμα. Βάγκνερ, Νίτσε καὶ ἡ ἑλληνικὴ τραγωδία», *Ὁ Βάγκνερ καὶ ἡ Ἑλλάδα*, Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν, 1992 (Κύκλος Βάγκνερ, Ἔκδοση τοῦ Μεγάλου Μουσικῆς Ἀθηνῶν σὲ συνεργασία μετὰ τὸ Μορφωτικὸ Ἰδρυμα Ἐθνικῆς Τραπέζης), σ. 123-161.

17. *Ὁ Νουμάς*, τχ. 359.

νται από τις ανάγκες έκφρασης ψυχολογικών καταστάσεων— συμβάλλει καθοριστικά στη μορφοποίηση της αφηγηματικής εξέλιξης. Αυτή η χρήση του leitmotiv μάς οδηγεί άπευθείας στο μυστικό της βαγκνερικής τέχνης, όπου εντέλει η μουσική φόρμα δίνει σχήμα στη δομή του δράματος και είναι η προωθητική δύναμη της δραματικής εξέλιξης. Το leitmotiv αποτελεί την ίδια την ουσία της λεκτικής ένορχήστρωσης και της όργάνωσης των μεταφορών του κειμένου (όχημα της ανάμνησης, υποβάλλει την έπιστροφή του συναισθήματος ή της αίσθησης, με αναλογία εκφράσεων, την αντίθεση καταστάσεων παρόντος και παρελθόντος, την παράταση), δημιουργεί μια μεταγλώσσα που αναπαριστά την πολλαπλότητα ή τις αντιφάσεις της ύπαρξης και κυρίως το συναίσθημα της έσωτερικής διάρκειας.¹⁸

Η διάθεση του Όρέστη να αποκτήσει υπερφυσική διάσταση έγγραφεται και αυτή με τη σειρά της όχι μόνο στον Ύπεράνθρωπο του Νίτσε αλλά και στη διεσταλμένη διάσταση των χαρακτήρων του βαγκνερικού δράματος. Ο Όρέστης, όμως, παραμένει διαφορετικός, λειτουργώντας περισσότερο ως σπασμένος, άκυρωμένος υπεράνθρωπος, στον οποίο δέν έναρμονίζεται εντέλει η σκέψη με τη δράση. (Η Χρυσούλα «είναι άδερφή με τις Παρθένες [...] στανάγλυφα των Παναθηναίων»¹⁹ ή ψυχή του Όρέστη άλαφρώνει «στις γαλερίες του Λούβρου με τα σπασμένα αγάλματα»²⁰ εκεί μέσα στα μουσειά με τα σπασμένα αγάλματα, «έμοιαζε φτισικό πού σέρνεται σ' ένα μεγάλο δάσος το μεσημέρι. Πιο νάνος και πιο σπασμένος, έδειχνε μέσα στα μάμαρα τα σπασμένα κ' αιώνια»²¹).

Δομικό στοιχείο του βαγκνερικού δράματος αποτελεί, ώστόσο, και η συνένωση της αρχαϊκής μυθολογίας και της σύγχρονης ψυχολογίας. Ύστερα από την Décadence, οι μοντέρνες καλλιτεχνικές μορφές προσλαμβάνουν μυθικές δομές.²² Επιπλέον, σε βαγκνερικού τύπου άκραίες γυναικείες έκδοχές αντιστοιχοϋν οι γυναικείοι χαρα-

18. Για μιá κωδικοποίηση της έννοιας του leitmotiv, βλ. Leblanc, *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, σ. 155-156, 539.

19. *Ο Νουμάς*, τχ. 356.

20. *Ο Νουμάς*, τχ. 365.

21. *Ο Νουμάς*, τχ. 373. Στο σημείο αυτό, ένα όλόκληρο απόσπασμα από το «Χριστουγεννιάτικο» ένσωματώνεται στην αφήγηση.

22. Βλ. Bremer, «Από τον μύθο στο μουσικό δράμα. Βάγκνερ, Νίτσε και η έλληνική τραγωδία», σ. 160-161.

κτῆρες πού στελεχώνουν τὸ ἀφήγημα: ἡ γυναίκα θυσία Χρυσούλα (Senta), στὴν ὁποία προβάλλονται καὶ χαρακτηριστικὰ τῆς Ἡλέκτρας· ἡ μοιραία γυναίκα μάγισσα Νόρα (Kundry), πού συλλαμβάνεται καὶ ἀναπαρίσταται παράλληλα ὡς βιβλικὴ ἀλλὰ καὶ ὡς οὐαϊλδικὴ Σαλώμη.

Ὁ Ὀρέστης σὲ ἀρκετὰ σημεῖα τοῦ ἔργου ἀποκαλεῖται ἡθοποιός. Ἡ μουσικὴ καὶ τὸ θέατρο εἶναι διαρκῶς παρόντα στὴν ἀφήγηση. Στὸ ἔργο ἐγκιβωτίζεται μάλιστα σκηνὴ ἀπὸ θεατρικὴ παράσταση —συγκεκριμένα ἀπὸ τὸ ἀττικὸ χορόδραμα—, ὅπου ὁ λόγος, ὁ χορὸς καὶ ἡ μουσικὴ συνυπάρχουν ἀρμονικά. Ὑπογραμμίζεται ἡ μουσικότητα τοῦ ἑλληνικοῦ τοπίου στὸ κυμάτισμα τῶν κορυφογραμμῶν στὴν ἑλληνικὴ φύση, ἐνσωματώνεται τὸ μοιρολόι τῆς Χρυσούλας, ἐνῶ δίνεται παράλληλα μιὰ εἰρωνικὴ θεατρικὴ διάσταση καρναβαλικῆς ἀποδόμησης στὴν τραγικὴ μεταμφίεση τοῦ Ὀρέστη («*κωμικότητα καβάλα ἀπάνω στὴ νεφροτσακίστρα Χίμαιρα*»). Σὲ πολλὰ σημεῖα ἀναδεικνύεται ἡ ὀπερατικὴ σύλληψη τῆς σύνθεσης, ἀφοῦ οἱ πρωταγωνιστὲς ἐκφράζουν τὰ αἰσθήματά τους μὲ τὸ πεζὸ τραγούδι πού συνοδεύεται ἀπὸ χορὸ, ὄργανα, ἐνίοτε καὶ καστανιέτες. Μιὰ λανθάνουσα ὠδὴ τῆς Σαπφῶς, μὲ θέμα τὸν ἀποχωρισμὸ ὡς θάνατο, ἔρχεται στὴν ἐπιφάνεια ἀπὸ τὸν σοφὸ Γοργία καὶ μεταγράφεται ἀπὸ τὸν πάπυρο σὲ πεζολυρικό ἄσμα (πεζοτραγούδο). Ἡ ὠδὴ τῆς Σαπφῶς προαναγγέλλει, σὲ σκηνικὸ πασχαλινῆς Λαμπρῆς, τὴν ἀνάσταση τοῦ Πανός, δημιουργώντας ἕνα ἐπιπλέον σκηνικὸ ἀντίστιξις τοῦ ἀρχαίου μύθου μὲ τὸν χριστιανικό.

Στὸ πρῶμο τοῦτο ἀφήγημα ἀνιχνεύεται ἕνα αἰσθητικὸ ἀλλὰ καὶ ἰδεολογικὸ σημεῖο σύνδεσης τοῦ Καζαντζάκη μὲ τὸν Σικελιανό, ὁ ὁποῖος τὴν ἴδια χρονιὰ γράφει τὴ σημαντικὴ διάλεξη «Πᾶν ὁ Μέγας». Στὴν οὐσία πρόκειται γιὰ ἕνα ἀκόμα σημεῖο τομῆς τῶν δύο συγγραφέων μὲ τὸν Νίτσε. «*Ἡ τραγικὴ θεαματικότητά τῆς σκηνῆς*», ὅπως τὴν ὀνομάζει ὁ Καζαντζάκης, ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ στοιχεῖα τοῦ σαιξπηρικοῦ δράματος, τὸ φάσμα τῆς μάνας πού ἔρχεται νὰ ἐμποδίσῃ τὴ μελλοθάνατη Χρυσούλα νὰ κατέβῃ στὸν Ἄδη, τὴ σύνδεση τοῦ Ὀρέστη μὲ τὸν Ἄμλετ κ.ἄ. Ἡ μορφή τοῦ Χάρου στὴ σκηνὴ τοῦ τέλους τῆς Χρυσούλας εἶναι παρμένη ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ δημοτικὴ παράδοση. Τὸ ἔργο κορυφώνεται μὲ ἕνα ἐκτενὲς ἐγκώμιο τῆς μουσικῆς, πού καθρεφτίζει τὰ βᾶθη τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξῆς καὶ «*ὄλα τὰ ξέρεи*»:

Ὅλες τὶς χαρὲς κι ὄλες τὶς πίκρες. Κανένας δὲν μπορεῖ νὰ σκύψῃ στὸ στόμα ἐνὸς φλάουτου ἢ ἐνὸς κορνέτου ἢ στὸ ἀδειανὸ μέρος τοῦ βιολιού

ανάμεσα από τις χορδές, χωρίς να ζαλιστεῖ. Εἶναι σὰ νὰ σκύφεις στὴν ἄκρη ἑνὸς γκρεμοῦ. Ἐνὸς μαύρου κι ἄπατου γκρεμοῦ ὅπου τυφλοπεταρίζουνε καὶ βραχνοσκούζουν σὰ νυχτερίδες οἱ καημοί. Κ' ἡ ψυχὴ κλεῖ τὰ μάτια καὶ πέφτει μέσα, μὲ τὸ κεφάλι μπροστὰ – σὰ λαβωμένο, σὰ ζαλισμένο πουλί; [...] Τὰ τρομπόνια τώρα κ' οἱ σάλπιγγες ἤχουν κι ἀλαλάζουν τὰ νταούλια καὶ τὸ τέφι κ' οἱ καστανιέτες ρυθμίζουν ἕναν κόκκινο, τζιγγάνικο χορό. [...] Ὅλα τὰ τρομπόνια καὶ τὰ νταούλια καὶ τὰ τέφια ὑψώνουνε κολόννα μπρούτζινη τὸν ἀχὸ καὶ φωνάζουνε: Δὲν ὑπάρχει γλυκύτερο αἶμα ἀπὸ τὸ αἶμα τὸ ἐφηβικό! Δὲν ὑπάρχει γλυκύτερο αἶμα ἀπὸ τὸ αἶμα τὸ ἐφηβικό! [...] Καὶ τώρα-τώρα ὅλα τὰ ὄργανα ξεψυχῶνε καὶ λιγώνονται κι ἀνάμεσά τους μόνο τοῦ φλάουτου τὸ παράπονο γρικιέται.²³

Ἡ ἰδέα τῆς ἀρμονικῆς ποικιλότητος σύνθεσης μὲ τὴν ὑποβολὴ μιᾶς ἀπέραντης μελωδίας εἶναι προφανέστατα βαγκνερικὴ. Στὸ παρακάτω ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ ἔργο, θὰ μπορούσε ἐπίσης νὰ ἀνιχνεύσει κανεὶς προφανεῖς τόνους ἀπὸ τὸ «βαγνέριο ἄσμα»:

Ἐνας ὕμνος κόκκινος, ἀπὸ ἀράθυμους καὶ ἄτσαλους ὄργανοὺς ἀνέβαινε ἀπὸ τὰ ἐφηβικὰ κορμιά τους μὲ βαγνέριο κουρσάρικο ρυθμὸ, πνίγοντας καταφρονετικὰ κι ἀπόκοτα μέσα στὰ μπρούτζινά του χέρια τὴν αἰώνια κλαψιάρικη μπαλάντα τοῦ δειλινοῦ.

– Εἴμαστε νέοι καὶ δυνατοὶ καὶ δὲ φοβούμεστε τὴν ἀρρώστεια καὶ δὲ φοβούμεστε τὸ Χάρο! Εἴμαστε ἀνώτεροι ἀπὸ τὶς χαρές, ἀνώτεροι κι ἀπὸ τὶς πίκρες! Δὲν ἔχομε ἀνάγκη ἀπὸ θρησκείες κι ἀπὸ παρηγοριεὶς ἐμεῖς! Εἴμαστε νέοι καὶ δυνατοὶ καὶ σποῦμε ἀνάμεσα στὰ δυὸ μας τὰ δάχτυλα τὸ κάθε ἀκκουμπιστήρι ποὺ ἔχουνε τὰ γέρικα κουφάρια κ' οἱ μαραζάρικες καρδιές!

Εἴμαστε νέοι! Εἴμαστε νέοι!

Μέσα στὸ αἶμα μας νοιώθουμε μερονυχτὶς ἕνα βουητὸ κ' ἕνα ἀλλαγητὸ ἀπὸ ἐπιθυμίες καὶ ὀρμὲς καὶ νίκες! Ἀναπνέομε βαθιὰ ὡσὰν τὰ φυτὰ κι ὡσὰν τὰ ζῶα κι ὀρθωνόμαστε κορμοὶ διψασμένοι καὶ πίνουμε στόμα μὲ στόμα νεροποντὲς καὶ βοριάδες καὶ ἥλιους! Ἀστροπελέκια δὲν ὑπάρχουνε. Ἄν ὑπάρχανε, θὰ τὰ πίναμε κι αὐτὰ!

Εἴμαστε νέοι! Εἴμαστε νέοι!

Καὶ γυρνοῦμε μέσα στὶς λωτοστεφάνωτες ξενητιεὶς καὶ στὶς ξελογιάστρες νύχτες, μὲ θύρσους στὰ χέρια κι ἀμπελόφυλλα στὰ μαλλιά κι ἀγαπῶμε ὅποια γυναίκα βροῦμε, γιὰτὶ τὸ αἶμα ὡσὰν τὸ νέο μούστο

23. Ὁ Νουμάς, τχ. 378.

βράζει στις φλέβες μέσα και βουᾶ! Κ' ἔπειτα; Ἐπειτα τις παραιτοῦμε στους πέντε δρόμους, εἴμαστε δυνατοὶ καὶ νέοι καὶ σκληροὶ καὶ δὲ μᾶς μέλει!

Ὁ κόκκινος ὕμνος τοῦ Πέτρου Ψηλορείτη ἀντιστοιχεῖ ἐδῶ στὸν κυματισμὸ τοῦ ἐρυθροῦ φωτὸς στὸ βαγκνερικὸ μουσικόδραμα· τὰ μπρούτζινα χέρια τοῦ ὕμνου, «ὁ μπρούτζινος παιάνας τῆς νίκης»²⁴ ὅπως τὸν ἀποκαλεῖ ὁ συγγραφέας σὲ ἄλλο σημεῖο τῆς ἀφήγησης, ὑποβάλλει ἐνδεχομένως καὶ τὴν καινοτομία τοῦ Βάγκνερ νὰ εἰσαγάγει τὰ χάλκινα ὄργανα στὴ συμφωνία. Γιὰ τὸν πρῶμο Καζαντζάκη νιτσειστή, ὁ «πορφυρότατος καὶ σκληρότατος ὕμνος τῆς Ζωῆς» συνοψίζει σημαντικὸ μέρος τῆς καλλιτεχνικῆς του θεωρίας.

Ἡ βαγκνερικὴ προσέγγιση τοῦ ἔργου ἀνιχνεύεται, ἐπίσης, στὶς «correspondances» τῶν τεχνῶν, στὴ δόμηση τῆς ἀφήγησης μέσα ἀπὸ τὴ βαγκνερικὴ ἰδέα τῆς ἐπενέργειας τῆς μίας τέχνης πάνω στὴν ἄλλη. Ἡ μουσικὴ, ὁ λόγος καὶ ὁ χορὸς συνυπάρχουν ἀρμονικὰ σ' αὐτὸ τὸ ἀφήγημα, ἐνῶ παράλληλα ἔντονη εἶναι καὶ ἡ παρουσία τῆς ζωγραφικῆς ὡς πρὸ ἀναπαραστατικῆς ἀπόδοσης τῶν συναισθημάτων: Οἱ κούκλες τοῦ Βελασκέζ [sic], ὁ περίφημος πίνακας τοῦ Μορώ, «Οἱ μνηστῆρες τῆς Πηνελόπης», ὁ «Νέος μὲ τὸ γάντι τοῦ Τισιανού», οἱ Παναγίες τοῦ Ραφαήλου, οἱ θλιμμένες Παναγίες τοῦ Ντόλτσι, ἡ ἀρχαία καὶ ἡ σύγχρονη γλυπτικὴ, οἱ δυνατοὶ ἄντρες τῆς Ἀναγέννησης κ.ο.κ. Μέσα στὴν παγανιστικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ ἀρχαίου μύθου ἀναδύεται καὶ ἡ Νύφη τοῦ Αἰώνιου Παραμυθιοῦ, ἡ Περσεφόνη. Ἡ ἀνάδυσή της γίνεται μὲ ἔντονα εἰκαστικὲς περιγραφές, οἱ ὁποῖες μᾶς παραπέμπουν στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης καὶ στὶς πολυχρωμότατες ἀρμονίες τοῦ Βάγκνερ, ὅπως τις ὀνομάζει ὁ ἄλλος βαγκνερικὸς ποιητῆς-πεζογράφος τῆς ἴδιας ἐποχῆς, ὁ Ἐπισκοπόπουλος, ὁ ὁποῖος τὴν ἴδια περίοδο δημοσιεύει στὰ *Παναθήναια* ἓνα θεατροποιημένο ἀφήγημα μὲ τὸν ἀνάλογο τίτλο: *Ἐρημες ψυχές*. Ὁ Παλαμάς, στὶς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ἐπινοεῖ τὸν νεολογισμὸ «*βαγκνερογέννητη*» γραφῆ») γιὰ νὰ προσδιορίσει τὸ «μουσικὸ παραλήρημα» τῆς πρόζας τῶν νεοελλήνων αἰσθητῶν (Ἐπισκοπόπουλος, *Ἄσμα Ἀσμάτων*).²⁵

24. Ὁ Νουμάς, τχ. 358.

25. Κατσιγιάννη, «Νεοελληνικὸς "Βαγκνερισμὸς" (Ὁ Βάγκνερ στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία καὶ κριτικὴ - "θέματα γιὰ ξετύλιγμα")», σ. 110.

Ὁ Ἐρημίτης Μουσικὸς τοῦ Μέλλοντος, ὅπως ὀνομαζόταν ὁ Βάγκνερ, φαίνεται ὅτι ἀπασχόλησε ἀρκετὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ὁμάδα τῶν αἰσθητῶν πεζογράφων. Ἡ γοητεία τοῦ βαγκνερικοῦ ὕφους ὡς νέου ὕφους στὴν τέχνη, ποῦ προτείνει τὴ συγχώνευση τῶν μορφῶν, τῶν εἰδῶν καὶ τῶν καλῶν* τεχνῶν, ἀποτελεῖ μέρος τῆς σκηνογραφίας ἀρκετῶν ἀφηγημάτων τοῦ εὐρωπαϊκοῦ καὶ τοῦ νεοελληνικοῦ αἰσθητισμοῦ, στὰ ὁποῖα θεματοποιεῖται ὡς σύμβολο, μὲ ποικίλους τρόπους, καὶ ἡ ἴδια ἡ μορφή τοῦ Γερμανοῦ μουσουργοῦ.²⁶

Οἱ δίαυλοι τῆς εἰσόδου τοῦ Βάγκνερ στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία καὶ κριτικὴ εἶναι βέβαια ποικίλοι. Ὁ σημαντικότερος δίαυλος τῆς πρόσληψης τοῦ Βάγκνερ ἀπὸ τοὺς αἰσθητὲς εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία—πέρα ἀπὸ τὴν πρόζα τοῦ Νίτσε, τὸν Μπωντλαίρ καὶ τὸν γαλλικὸ συμβολισμό—κατεξοχὴν ἡ πεζογραφία τοῦ Γιαμπριέλε Ντ' Ἀννούντσιο. Ἀνάμεσα στὰ δύο πιὸ βαγκνερικὰ ἔργα τοῦ Ντ' Ἀννούντσιο, τὸ *Il trionfo della morte* καὶ τὸ *Il fuoco* (ἔργο τὸ ὁποῖο, ἐπίσης, ἀποτελεῖ μέρος τριλογίας), σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὸ ἐν λόγω ἀφήγημα τοῦ Καζαντζάκη νομίζω ὅτι θὰ διεύρυνε τὸ ἐρμηνευτικὸ μας πεδίο μιὰ συνανάγνωσή του μὲ τὸ μυθιστόρημα *Il fuoco*, ἓνα προκλητικὸ γιὰ τὸν νεαρὸ συγγραφέα ἰταλικὸ διακείμενο.²⁷ Ἄν ὁ Καζαντζάκης αὐτοβιογραφεῖται μέσα ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ ἀντιφατικοῦ νιτσεικοῦ Ὁρέστη, ὁ ὁποῖος ἐκπονεῖ τὴ φιλοσοφικὴ του πραγματεία, ὅπως ἀναφέραμε, στὸ παρακμιακὸ Παρίσι τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰώνα, ὁ Ντ' Ἀννούντσιο

26. Γιὰ τὴ χρῆση τοῦ Βάγκνερ ὡς θεματικοῦ μοτίβου ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἀνατροπὴ του στὴ γαλλικὴ λογοτεχνία, βλ. Leblanc, *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, σ. 70.

27. Τὸ *Il fuoco* ἐκδίδεται τὸ 1900 καὶ μεταφράζεται στὰ γαλλικὰ τὸ 1901. Τὸ βαγκνερικὸ ἰδεῶδες τῆς σύνθεσης τῶν τεχνῶν στὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Ντ' Ἀννούντσιο ἐπισημαίνει ὁ Ν[ικόλαος] Ἐπ[ισκοπόπουλος], «Ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν. Τὸ νέον μυθιστόρημα τοῦ Δ' Ἀννούντσιο», *Τὸ Ἄστυ*, 18.3.1900 (= Ν. Ἐπισκοπόπουλος, *Ἐπιλογή κριτικῶν κειμένων ἀπὸ τὸ Ἄστυ καὶ τὸ Νέον Ἄστυ*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Ν. Μαυρέλος, Ἀθήνα, Ἰδρυμα Κώστα καὶ Ἐλένης Οὐράνη, 2011, τ. Α', σ. 641-643). Πρβλ. Ν[ικόλαος] Ἐπ[ισκοπόπουλος], «Ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν. Ἐν ἰδεῶδες βιβλίον», *Νέον Ἄστυ*, 4.4.1902 (= Ἐπισκοπόπουλος, *Ἐπιλογή κριτικῶν κειμένων ἀπὸ τὸ Ἄστυ καὶ τὸ Νέον Ἄστυ*, τ. Β', σ. 20-24). Γιὰ τὴ σχέση τοῦ Καζαντζάκη μὲ τὸν αἰσθητισμὸ, βλ. Ἀγγέλα Καστρινάκη, «Ὁ Νίκος Καζαντζάκης καὶ ὁ αἰσθητισμὸς: ἔλξη καὶ ἀποσση», *Εἰσαγωγή στὸ ἔργο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη*, ἐπιλογή κριτικῶν κειμένων, ἐπιμέλεια Roderick Beaton, Ἡράκλειο, Πανεπιστημιακὲς ἐκδόσεις Κρήτης, 2011, σ. 3-30.

έπίσης αὐτοβιογραφείται στὸ πρόσωπο τοῦ νιτσειοῦ ἥρωά του Stelio Effrena. Στὸν ἀπόλυτο ἔρωτα τοῦ νεαροῦ ποιητῆ-δραματοῦργοῦ Stelio Effrena μὲ τὴ μεγάλη τραγωδὸ Foscarina ἀποτυπώνονται πολλὰ αὐτοβιογραφικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὸν δεσμὸ τοῦ Ντ' Ἀννούντσιο μὲ τὴν Eleonora Duse. Ὁ Stelio Effrena διαμορφώνεται ὡς ποιητῆς μέσα ἀπὸ τὸ ἴνδαλμα τοῦ ιδεώδους ἀνταγωνιστῆ του, τοῦ Βάγκνερ. Ἀναλογικὰ μὲ τὸν Ὁρέστη, ὁ ὁποῖος ἐμφορεῖται ἀπὸ τὶς νιτσεικὲς θεωρίες στὸ Παρίσι, ὁ Stelio Effrena γίνεται ὁ ἀπολογητῆς τῆς βαγκνερικῆς θεωρήσεως γιὰ τὴν τέχνη στὸ πολυτελὲς σκηνικὸ πλαίσιο τῆς Βενετίας, τῆς πόλης μὲ τὴ μακρὰ μουσικὴ παράδοση ποὺ προτιμοῦσε ὁ Βάγκνερ. Ὅπως ἡ σύντροφος τοῦ Ὁρέστη, ἡ Χρυσούλα, καταλήγει σὲ ὀδυνηρὴ κατὰπτωση καὶ τελικὰ στὸν θάνατο, βιώνοντας τραυματικὰ τὴν ὀριακὴ ἠδονικὴ σχέση τοῦ Ὁρέστη μὲ τὴ Νόρα, ἡ Foscarina συνθλίβεται ψυχικὰ ἀπὸ τὸ σφρίγος τοῦ νεαρότερου ἔραστῆ της ποὺ ζεῖ γιὰ τὴν τέχνη καὶ τὴ δόξα. Στὸ κείμενο τοῦ Ντ' Ἀννούντσιο περιγράφεται μὲ κάθε λεπτομέρεια ἡ οὐσία τῆς ἐπίδρασης τῆς μουσικῆς στὴν ποιότητα τῆς ποιητικῆς λέξης, ἐνῶ παράλληλα ἀναπαρίσταται καὶ ἡ ἴδια ἡ κηδεὶα τοῦ Βάγκνερ. Βέβαια, ἡ σχέση τοῦ Ντ' Ἀννούντσιο μὲ τὴ μουσικὴ στὸ συγκεκριμένο ἔργο εἶναι πολὺ πιὸ σύνθετη, ἀφοῦ οἱ μουσικὲς ἀναφορὲς στὸ ἔργο του ὑπερβαίνουν κατὰ πολὺ τὶς ἀντίστοιχες τοῦ Καζαντζάκη. Προφανεῖς ἀντιστοιχίες ὑπάρχουν, ὅμως, καὶ στὸ περιεχόμενο τῶν ἐνθετων ἀσμάτων. Ἐνα ἀπὸ τὰ ἰντερμέδια, γιὰ παράδειγμα, ἀρχίζει:

Viva il forte, viva il grande...

Ἄλλο παράλληλο σημεῖο τῆς ἀφήγησής τοῦ Καζαντζάκη μὲ αὐτὴν τοῦ Ντ' Ἀννούντσιο ἀποτελεῖ ὁ τρόπος τῆς ἐνσωμάτωσής τοῦ ἀρχαίου μύθου, ἡ βαγκνερικὴ ἀνάγκη ἐπιστροφῆς στὶς μυθικὲς καὶ ἀρχαϊκὲς ἀρχὲς καὶ δυνάμεις. Στὸ *Il fuoco*, ὅπως καὶ στὶς *Σπασμένες ψυχές*, ζαναζωντανεύουν μὲ τρόπο νιτσεικὸ (ὡς παραμυθία, δηλαδή, γιὰ τὴν ἐκπτώση τοῦ σύγχρονου κόσμου) τὸ ἀρχαῖο δράμα, οἱ μῦθοι τοῦ Οἰδίποδα, τῆς Περσεφόνης, οἱ ὠδὲς τῆς Σαπφῶς.²⁸ Ὁ Ντ' Ἀννούντσιο, ἄλλωστε, εἰσάγει στὸ μυθιστόρημα τρόπους τῆς ποίησης καὶ τῆς

28. Μέσα ἀπὸ τὰ ἀναγνωστικὰ τοῦτα δίκτυα ἀνοίγονται πολλαπλὰ πεδία ἀνάγνωσής τοῦ ἀρχαίου μύθου στὸν πρῶμο Καζαντζάκη, τὰ ὁποῖα διαπλέκονται καὶ μὲ τὴ φρουδικὴ θεωρία.

μουσικῆς· τὸ ἰδεῶδες του εἶναι νὰ γράφει ἔργα ποιητικά, πεζογραφία συμφωνική, μὲ πλαστικότητα, πλούσια σὲ εἰκόνες καὶ μουσική, προσφέροντας ἓνα ἀπαράμιλλο πρότυπο ἀνανέωσης τοῦ ὕφους στὴ νεοελληνικὴ πεζογραφία τοῦ αἰσθητισμοῦ.

Ἡ ἀφήγηση καὶ στὰ δύο ἔργα κυριαρχεῖται ἀπὸ τὴ βαγκνερικὴ τάση συμφιλίωσης καὶ ἑναρμόνισης μειζόνων ἀντιθέσεων, τοῦ πνεύματος μὲ τὴν ὕλη, τῆς πραγματικότητος μὲ τὸ ἰδανικόν, τῆς πρόζας μὲ τὸν στίχο, ἀπὸ τὴν ἀνάγκη τῆς γλώσσας νὰ ἀναχθεῖ στὸ σημεῖο ἐκεῖνο ὅπου ἔφτασε ὁ Βάγκνερ τὴ μουσική, στὴν ἀπόλυτη ταύτιση Ἰδέας καὶ Ρυθμοῦ. Οἱ Σπασμένες ψυχές καὶ τὸ *Il fuoco* ἀνήκουν στὴν κατηγορίαν ἐκείνη τῶν ἔργων ποὺ πληθαίνουν μετὰ τὸ 1890 (τὰ περισσότερα εἶναι θεατρικά) καὶ γράφονται μὲ τὴν —ἀσύνειδη ἔστω— φιλοδοξίαν νὰ ἀφομοιώσουν τὴ βαγκνερικὴ μεταρρύθμιση.

4

5

6

II.

ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΛΥΡΙΣΜΟΥ –
ΜΟΥΣΑ ΠΕΖΟΜΟΡΦΗ



Ὁ Παλαμάς καὶ ἡ πεζόμορφη ποίηση

Α'. Τὰ πεζὰ ποιήματα τοῦ Παλαμᾶ

ΑΝ Ο ΤΙΤΛΟΣ αὐτῆς τῆς μελέτης «Πεζὰ ποιήματα τοῦ Κωστῆ Παλαμᾶ» ξενίζει ἀκόμη καὶ τὸν μυημένο στὴν παλαμικὴ ποίηση ἀναγνώστη, εἶναι γιὰτὸν ὁ ἴδιος ὁ ποιητῆς, θεωρώντας τὸν ἔμμετρο στίχο «ἀπαράγραπτο γνῶρισμα τῆς λυρικῆς ποίησης» (Α 16, 455), ἔχει συχνὰ προβεῖ σὲ ἐμφατικὲς δηλώσεις καὶ ἀφορισμούς, ὅπως γιὰ παράδειγμα:

Τὴν ποίηση ἀδυνατῶ νὰ τὴ συλλάβω ἔξω ἀπὸ τὸ στίχο· [...] τὰ ζητήματα τῆς μετρικῆς τέχνης εἶναι στὴν προοπτικὴ μου ἰσομέγεθα καὶ ἰσοδύναμα μὲ τὰ προβλήματα τῆς ποιητικῆς πνοῆς, εἶναι ὁμοούσια ἢ ὁμοιούσια. (Α 1, 327).

Ἡ ποίηση εἶναι στίχος, καὶ ὁ στίχος, ποίηση. (Α 13, 23).

Ἡ ποίηση στὴν ἐντέλεια δὲ βρίσκεται παρὰ μέσα στὸ στίχο ποὺ εἶναι στὴν ἐντέλεια καμωμένος, εἴτε παρουσιάζεται κανονικὰ καὶ ξαναγυρίζει ὁ ἴδιος μέσα στὰ μέτρα καὶ στὶς ρίμες, εἴτ' ἐλεύθερος, ἀκανόνιστος, ἀνυπόταχτος, πολύτροπος. Μὰ πρέπει ὁ στίχος νὰ εἶναι στίχος. (Α 10, 99).

Θέλω τὸ στίχο στίχο καὶ τὴν πρόζα πρόζα. (Ὁ Νουμᾶς 570 (1915) 305).

Σιχαίνομαι τὸν πεζὸ λόγο. Κι ἂν τότε μεταχειρίζομαι, εἶναι γιὰτὸν κείνον ὑπερασπίζομαι καὶ πιστοποιῶ τὴν τέχνη μου, τίς ιδέες μου, καὶ τοὺς ἔρωτές μου· καὶ μ' ἀρέσει ὁ πεζὸς λόγος, μόνο γιὰτὸν νιώθω κάποτε στὸ πλέξιμό του, σὰν ἓνα μακρινὸ πολύτροπο ἀντιπάλημα τοῦ στίχου. (Α 8, 129).

Ὁ Παλαμάς, ὡστόσο, ἐκτὸς ἀπὸ τεχνίτης τοῦ ἔμμετρου στίχου, ὑπῆρξε «ρυθμοποιὸς καὶ τοῦ πεζοῦ λόγου», γιὰ νὰ χρησιμοποιήσω μιὰ δική του ἔκφραση, ἡ ὁποία περιέχεται σὲ ἀθησαύριστη κριτικὴ του γιὰ τὴ συλλογὴ τοῦ Ζαχαρία Παπαντωνίου *Πεζοὶ Ρυθμοὶ*, γιὰ τὸν ὁποῖο γράφει:

ρυθμοποιὸς καὶ τοῦ πεζοῦ λόγου, ὁσάκις ὀρέγεται ν' ἀπιστήσῃ εἰς τὴν φυσικὴν γλῶσσαν του, τὸν θεῖον στίχον, ὁ ποιητής [...]. Οἱ *Πεζοὶ Ρυθμοὶ* εἰς τὰς μετρημένας ἑκατὸν σελίδας των διατρέχουν μέγα μέρος τῆς πολυχόρδου μουσικῆς κλίμακος τῆς ποιητικῆς τέχνης. (W. [= K. Παλαμάς], ἔφημ. «Ἐμπρός», 16.12.1922).

Αὐτὴ ἡ φράση κλειδί, διατυπωμένη τὸ 1922, καὶ μάλιστα σὲ κριτικὴ του γιὰ συλλογὴ πεζῶν ποιημάτων, δηλώνει ὅτι Ὁ Παλαμάς πιστεύει ἐν τέλει ὅτι ἡ ποίηση μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ καὶ ἔξω ἀπὸ τὸν στίχο, ὑπὸ τὸν ὄρο ὅτι θὰ διατηρεῖται ἡ πολύτροπη ρυθμικότητα καὶ ἡ πολύχορδη μουσικὴ τονικότητα, ἡ «πολυτονία», δηλαδή, τῆς φράσης. Τούτῃ ἡ θέση του ἀπέναντι στὸν ρυθμικὸ πεζὸ λόγο τροποποιεῖ τὴν εἰκόνα μας γιὰ τὸν Παλαμά, ὁ ὁποῖος θεωρεῖται ἀπὸ τὴν κριτικὴ μας ὑπέρμαχος ἀποκλειστικὰ τῆς ἔμμετρης ποίησης, καὶ φωτίζει ταυτόχρονα, ὡς ἓνα βαθμὸ, τὴν κριτικὴ, ἀλλὰ καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ του παραγωγὴ.

Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὴ δεύτερη, παρατηροῦμε ὅτι στὸν τέταρτο τόμο τῶν *Ἀπάντων* του, ἐπιμελῶς συγκεκαλυμμένα κάτω ἀπὸ τὸν γενικὸ τίτλο *Διηγήματα*, λανθάνουν ἕξι ἀμιγῆ πεζὰ ποιήματά του, δημοσιευμένα ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον γύρω στὸ 1900, ἔτος τὸ ὁποῖο θὰ χαρακτηρίζαμε κομβικὸ γιὰ τὶς προσωδιακὲς ἀναζητήσεις τοῦ Παλαμά.

Τὴν περίοδο αὐτὴ (ἔχοντας ἤδη —μὲ τοὺς *Ἰάμβους καὶ ἀναπαίστους*— ἐκμεταλλεθεῖ ὀρισμένα ἀπὸ τὰ διδάγματα τῆς «πολυτρόπου ἀρμονίας» τοῦ Κάλβου) ὁ Παλαμάς ὄχι μόνον ὀδηγεῖ, μὲ τὴ «Φοινικιά» (1900), τὸν (ἰσοσύλλαβο) στίχο του στὴν τελειότητα, ἀλλὰ καί, ἐπιθυμώντας νὰ συμβαδίσῃ μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴ πρωτοπορία τῆς ἐποχῆς, ἀνοίγεται στὸν («ἐλευθερωμένο») στίχο (ἀποδεσμεύει, δηλαδή, τὸν στίχο του ἀπὸ τὴν ἰσοσυλλαβία). Οἱ μετρικὲς ἀναζητήσεις του βρίσκουν τὴ χαρακτηριστικότερη ἔκφρασή τους στοὺς *Χαιρετισμοὺς τῆς Ἡλιόγεννητης* (1900), τὸ πρῶτο ποιητικὸ του ἔργο σὲ ἀνισοσύλλαβο στίχο. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σύνθεση τῶν πεζῶν ποιημάτων του, ὁ Παλαμάς τὴν ἴδια ἐποχὴ αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ μεταφράσῃ ἓνα ἔμμετρο ποίημα σὲ πεζὴ μορφή, τὴν ὠδὴ τοῦ Ντ' Ἀννούντσιο «Στὸν νέο βασιλιά

τῆς Ἰταλίας» (Α 11, 396-400), ὀδηγούμενος ἔτσι στὸ πεζὸ ποίημα καὶ μέσα ἀπὸ μιὰν ἀνορθόδοξη γι' αὐτὸν μεταφραστικὴ πράξη. Παράλληλα, δηλαδή, μὲ τὴν ἐπιθυμία του γιὰ μετρικὴ ἀνανέωση —καὶ χωρὶς νὰ ἐγκαταλείπει ποτὲ τὸν αὐστηρὸ ἰσοσυλλαβικὸ στίχο— ὁ Παλαμάς μὲ τὰ πεζὰ του ποιήματᾶ προχωρεῖ καὶ σὲ ποιητικὲς ἀναζητήσεις ποὺ ὑπερβαίνουν ὄχι μόνον τὸ μέτρο ἀλλὰ καὶ τὸν ἴδιον τὸν στίχο.

Ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὸν πρόλογο τῆς πρώτης αὐτοτελοῦς ἐκδόσεως τῶν *Διηγημάτων* (1920), ὁ Παλαμάς, παρότι συμπεριέλαβε τὰ πεζὰ αὐτὰ ποιήματα στὰ διηγήματα, ἔχει πλήρη ἐπίγνωση ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ ὁμοειδῆς ὕλικό· γιὰ τὸν λόγο αὐτό, διακρίνει τὰ διηγήματά του σὲ δύο κατηγορίες: τὰ καθαρὰ πεζογραφικά, ποὺ εἶναι καὶ ρεαλιστικότερα, καὶ τὰ ποιητικὰ («ποιήματα παραστρατισμένα στὸν πεζὸ λόγο»).

Τὰ λιγοστὰ διηγήματα αὐτὰ [...], [γράφει], μὲ διπλὴ, γενικώτατα, προβάλλουν ὄψη. Εἶναι ἢ βγαλμένες μικρὲς ἱστορίες ἀπὸ τὴν καθημερινή μας τὴν πραγματικὴ λεγόμενη ζωὴ ἢ, πῶς νὰ τὸ πῶ! Εἶναι κάποιον ἀντίλαλον ἀπὸ τὸ μυστικὸ τὸ λάλημα τοῦ ὄνειρου. Γιὰ τοῦτο τὰ μισὰ μποροῦνε νὰ φαντάζοντε σὰν πρῶτα κεφάλαια μυθιστορημάτων πραγματολογικῶν ποὺ δὲ γραφτήκανε, καὶ τὰ μισὰ τ' ἄλλα σὰν παραστρατισμένα στὸν πεζὸ λόγο ποιήματα. (Α 4, 44).

Βρισκόμαστε στὸ γύρισμα τοῦ αἰῶνα, σὲ μιὰν ἐποχὴ, δηλαδή, κατὰ τὴν ὁποία, ἐνῶ ἔχει ἤδη ἀύξηθεῖ αἰσθητὰ ἢ παραγωγῇ ἑλληνικῶν πεζῶν ποιημάτων, πολλὰ, καὶ ἐνίοτε σημαντικὰ πεζὰ ποιήματα, δημοσιεύονται, ὑπὸ τὸν ἀόριστο χαρακτηρισμὸ «Πρόζες», ἢ «Τραγούδια δίχως στίχους» ἢ «Χωρὶς ρυθμοὺς τραγούδια», ἢ «Ποιήματα» ἢ ἀκόμη καὶ «Διηγήματα», ἀφοῦ ἡ ἀτμόσφαιρα γύρω ἀπὸ τὰ λογοτεχνικὰ εἶδη παραμένει ρευστὴ καὶ συγκεχυμένη. Τὸ συμβολιστικὸ μανιφέστο προτείνει, ἄλλωστε, τὴ συγχώνευση τῶν λογοτεχνικῶν εἰδῶν· δύο ἀμιγῆ πεζὰ ποιήματα τοῦ Παλαμά, «Τὸ λουλούδι τῶν Ἄλπεων» καὶ τὸ «Ὀνειρο κακὸ», περιελήφθησαν σὲ τόμο ἀθησαύριστων κειμένων τοῦ ποιητῆ ὡς *Ἄρθρα καὶ Χρονογραφήματα*, Β', μὲ κριτήριον τὸ ἐντυπο στὸ ὁποῖο δημοσιεύονται.¹

* Ἡ σύντημη Α παραπέμπει στὰ *Ἄπαντα*, Ἐκδόσεις Μπίρης, Ἀθήνα, [χ.χ.]

1. Κωστῆ Παλαμά, *Ἄρθρα καὶ Χρονογραφήματα (1894-1914)*, τ. Β', φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Δ. Π. Συναδινός - Κ. Γ. Κασίνης, Ἀθήνα, Ἰδρυμα Κωστῆ Παλαμά, 1993, σ. 14-15.

Ἐκτός ἀπὸ τὰ πεζὰ ποιήματα τοῦ Παλαμᾶ ποὺ βρίσκονται σκορπισμένα σὲ ἔφημερίδες καὶ περιοδικά, ὑπάρχει ἀκόμη ἓνα στὸν ἔκτο τόμο τῶν *Ἀπάντων*, τὸ «Μαρμάρων παράπονα» (1901), ποὺ δημοσιεύτηκε («Σὰν ἐπίλογος») στὸν πρῶτο τόμο τῶν *Γραμμάτων* (1904). Βλέπουμε, λοιπόν, ὅτι τίθεται αὐτομάτως ἓνα πρόβλημα εἰδολογικῆς ἀνακατάταξης κάποιων κειμένων τῶν *Ἀπάντων* Παλαμᾶ.² Οἱ ταξινομικὲς αποφάσεις τῶν προηγούμενων ἐκδοτῶν δὲν μποροῦν βέβαια νὰ μᾶς δεσμεύουν. Ὅμως ἔχουμε τὴν ἐκδοτικὴ βουλήση τοῦ ποιητῆ, ὅπως αὐτὴ ἐκδηλώνεται στὰ βιβλία του. Τὸ ἐρώτημα εἶναι: θὰ πρέπει νὰ τὴ σεβαστοῦμε ἀπολύτως, ὅταν βλέπουμε ὅτι σὲ κείμενά του ποὺ δημοσιεύει σὲ ἔφημερίδες, καὶ τὰ ὁποῖα δὲν περιέλαβε ὁ ἴδιος σὲ βιβλία, δείχνει κάποτε, γιὰ λόγους προφανῶς δημοσιογραφικῆς σκοπιμότητος, ἀπίστευτη εἰδολογικὴ ἐλαστικότητα; (Σημειῶνω ὅτι ὁ Παλαμᾶς προσποριζόταν τὰ πρὸς τὸ ζῆν καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιφυλλιδιογραφία). Γιὰ νὰ δώσω μερικὰ παραδείγματα: γνωρίζουμε ὅτι ὁ Παλαμᾶς εἶχε ἀρχικὰ περιλάβει τὸ ἐκτενέστερο ἀπὸ τὰ πεζὰ του ποιήματα —τὸ «Πῶς μεταμορφώθηκε ὁ σάτυρος»— στὰ *Γράμματα*, δηλαδὴ στὰ κριτικά του δοκίμια. Ἄν σήμερα τὸ κείμενο αὐτὸ βρίσκεται στὰ *Διηγήματά* του, εἶναι γιὰτὶ ὁ ἐκδότης τὸ μετακίνησε σ' αὐτά. Ἀκόμη, διαπιστώνουμε

2. Σὲ μιὰν ἀπόπειρα προσδιορισμοῦ τοῦ συνολικοῦ ἀριθμοῦ πεζῶν κειμένων μὲ ποιητικὸ χαρακτήρα ποὺ ἔγραψε ὁ Παλαμᾶς, θὰ προσθέταμε καὶ τὰ δύο ποιητικὰ ἀφηγήματα ποὺ περιλαμβάνονται στὰ *Διηγήματα*: τὸ «Φιλῆμων καὶ Βαύκις» (1895, Α 4, 103-110) καὶ «Τὰ μάτια τοῦ Κουνάλα», («Ἐστία», 4.12.1897· *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον* (1898) 61-65 καὶ Α 4, 70-73. Γιὰ τὴ διάκριση πεζοῦ ποιήματος καὶ ποιητικοῦ ἀφηγήματος, βλ. ἐνδεικτικὰ τὴ μελέτη τοῦ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Παρίσι, tel/gallimard, 1994.

Ἐπιπλέον, ἀτόπως περιλαμβάνεται στὶς *Μελέτες καὶ ἄρθρα* (Α 15, 48-53) τὸ ποιητικὸ στὴ σύλληψη καὶ τὴν ἐκτέλεσή του, ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ γραμματεία κείμενο «Οἱ χαιρετισμοὶ τῆς ἀγάπης (Ἐκ τῶν σημειώσεων τοῦ ποιητοῦ)», πρωτοδημοσιευμένο στὴν ἔφημερίδα «Ἀιρόπολις», 13.4.1886.

Ἄν ὁ Γ. Κ. Κατσιμπαλῆς, στὸ συμπλήρωμα τῆς *Βιβλιογραφίας Κ. Παλαμᾶ* (*Νέα Ἐστία* 34, Χριστούγεννα 1943), ἀναφέρει ἓνα ἀκόμη ἀθησαύριστο κείμενό του (ὑπογρ. Φλόρα Μυράμπηλη), «Ἡ κατάρα τῆς Ἀθηνᾶς». (Φρικώδης ἀπόπειρα... *poème en prose*), («Τὸ Ἄστυ», 21.2.1888: στοχαστικὸ ποιητικὸ σχόλιο πάνω στὸ ζήτημα τῆς ἀρχαιοκαπηλίας: οἱ κατάρες τῆς Ἀθηνᾶς (στὸν Ἑλγὸν καὶ στοὺς ἐκφυλισμένους κερδοσκόπους Νεοέλληνες) ἐκφράζουν τὴν ὁδύνη τοῦ ποιητικοῦ ὑποκειμένου ποὺ ἀπηχεῖται στὶς κραυγὲς τῶν ἀρχαίων μνημείων. Ὁ Παλαμᾶς ἀνοίγει ἓναν διάλογο μὲ τὸ ὁμότιτλο βυρωνικὸ ποίημα.

ὅτι ὁ Παλαμᾶς δημοσίευε στὰ περιοδικὰ ὑπὸ τὸν ἐπίτιτλο «Ποιητικὸ διήγημα» καθαρὰ ρεαλιστικὰ διηγήματα. Τέλος, ἄς ἀναφέρουμε καὶ τὸ ποίημα «Ὁ ψαλμὸς τῆς μετανοίας» τοῦ Μιστράλ, ποὺ ὁ Παλαμᾶς μετέφρασε σὲ verset, δηλαδὴ σὲ μακρὸ «πεζὸ» στίχο, καὶ τὸ δημοσίευσε ὡς χρονογράφημα στὴν ἐφημερίδα Ἐμπρός, τὸ 1916.³

Μολαταῦτα, ὁ Παλαμᾶς δὲν βρῆκε τὴ λύση τῶν μορφικῶν/ρυθμικῶν τοῦ ἀναζητήσεων στὴν ἐν τέλει εὐθύγραμμη κίνηση τῆς πεζομορφῆς ποίησης. Σύντομα ἀπομακρύνθηκε ἀπὸ τὸ πεζὸ ποίημα γιὰ νὰ ἀσκηθεῖ στὴν «πολύτροπη ἄρμονία» τοῦ ἔμμετρου πάντοτε στίχου, στὴ μέθοδο δηλαδὴ ποὺ στηρίζεται στὴν ἀρχὴ τῆς «ἐν τῇ ἐνότητι ποιικιλίας» καὶ τῆς συνεχοῦς ἐναρμόνισης τῶν ἀντιθέσεων· στὴν «ποικίλη χρῆση τῆς συνίζησης, τὴν ἀποφυγὴ τῆς χασμωδίας, τὴν κατάργηση τῆς ἰσχυρῆς κεντρικῆς τομῆς τῶν στίχων, τὴν ἐφαρμογὴ ποικίλων τονικῶν σχημάτων καὶ μεθοδευμένων παρατονισμῶν»,⁴ ἢ ὅποια τουλάχιστον ὡς τὸ 1920 ἀποτελοῦσε τὸ προσωδιακὸ ἰδεῶδες του. Φαίνεται ὅτι ἀποκήρυξε σιωπηρῶς τὰ λίγα πεζὰ ποιήματα ποὺ ἔγραψε, ἀφοῦ δὲν τὰ περιέλαβε σὲ κανένα ἀπὸ τὰ ποιητικὰ του βιβλία· ἄλλωστε ὁ συνολικὸς ὄγκος τους δὲν ἐπαρκοῦσε γιὰ νὰ συγκροτήσουν ποιητικὴ συλλογὴ.

Ἄπὸ τὴν ἕως τῶρα ἔρευνά μου ἔχουν προκύψει συνολικὰ ἔντεκα πεζὰ ποιήματα,⁵ τὰ ὅποια φέρουν ὅλα τὰ μορφολογικά, τὰ τεχνοτρο-

3. «Δὲν ἤξεύρω», γράφει, «ἀπὸ ποίαν λυρικὴν κατάνυξιν ἢ ἀπὸ ποίαν βυζαντινὴν σκέψιν συρόμενος ἐνθυμήθην σήμερον καὶ μετέφερα εἰς πρόχειρον πεζολόγημα τὸν ἐξαίσιον “Ψαλμὸν τῆς μετανοίας”».

4. Εὐριπίδης Γαραντούδης, «Ἡ μετρικὴ θεωρία τοῦ Παλαμᾶ», στὸ Νάσος Βαγενᾶς (ἐπιμ.), *Νεοελληνικὰ Μετρικά*, Ρέθυμνο, Πανεπιστημιακὸς Ἐκδόσεις Κρήτης / Ἰνστιτοῦτο Μεσογειακῶν Σπουδῶν, 1991, σ. 161· βλ. καὶ Α 15, 292.

5. α. «Λόγοι καὶ ἀπόλογοι», «Τὸ λουλούδι τῶν Ἀλπεων», *Ποικίλη Στοὰ* (1899) 154-155 (24.7.1898)· *Πανελλήνιο Λεύκωμα* (1909), Κωνσταντινούπολη, 54-55 καὶ Παλαμᾶ, *Ἄρθρα καὶ Χρονογραφήματα*, τ. Β', σ. 14-15.

β. «Λόγοι καὶ ἀπόλογοι», «Ὀνειρο κακὸ», *Ποικίλη Στοὰ* (1899) 155-158· *Πανελλήνιο Λεύκωμα* (1909), Κωνσταντινούπολη, 55-56 καὶ Παλαμᾶ, *Ἄρθρα καὶ Χρονογραφήματα*, τ. Β', σ. 16-18.

γ. «Λόγοι καὶ ἀπόλογοι», «Ὁ κερένιος ἄγγελος», «Τὸ Ἄστυ», 1.1.1899 καὶ Α 4, 93-94.

δ. «Λόγοι καὶ ἀπόλογοι», «Εὐφορίων», «Τὸ Ἄστυ», 1.1.1899 καὶ Α 4, 121-123.

ε. «Λόγοι καὶ ἀπόλογοι: Ὁ ἀντίλαλος», «Τὸ Ἄστυ», 1.1.1899 καὶ Ἄνδρεια Καραντώνη, «Ὁ Παλαμᾶς στὸν Πόρο», *Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιθεώρηση* 5 (1950-1952) 143-144 καὶ *Γύρω στὸν Παλαμᾶ*, Β' [1971], σ. 64-65.

πικά, αλλά και τὰ θεματικά χαρακτηριστικά τῆς ἐποχῆς τους. Ἀπὸ τὴν ἄποψη τῶν θεμάτων, τὰ περισσότερα κινοῦνται στὴ συμβατικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς θεματολογίας καὶ τῆς εἰκονοποιίας ἐνὸς νεοκλασικιστικοῦ πατριδολατρικοῦ αἰσθητισμοῦ· ἄλλα, πάλι, εἶναι γραμμένα σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχές μιᾶς πῶ συμβολιστικῆς ὠραιολατρικῆς αἰσθητικῆς, ὅπου ἐξαίρονται ἢ προσωποποιοῦνται τὰ φυσικὰ στοιχεῖα, προσλαμβάνοντας μεταφυσικὰ κοσμικὲς διαστάσεις. Αὐτὰ τὰ τελευταῖα, ὁ Παλαμάς, εἴτε ἐπειδὴ λόγῳ τῆς θεματολογίας τους τὰ ἀξιολόγησε ὡς ποιητικότερα, εἴτε ἐπειδὴ τὰ θεώρησε ἀφελέστερα, δὲν τὰ περιέλαβε στὰ *Διηγήματα*· δὲν ἔχουν, δηλαδή, περιληφθεῖ σὲ βιβλίο καὶ βρίσκονται ἐγκατεσπαρμένα στὰ περιοδικὰ ὅπου πρωτοδημοσιεύθηκαν. Ἡ μορφολογία τῶν πεζῶν ποιημάτων τοῦ Παλαμᾶ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀνταποκρίνεται στὴν τυπολογία τοῦ πεζοῦ ποιήματος: μικρὴ ἔκταση, πυκνὴ διάταξη τῶν παραγράφων γιὰ νὰ δίνεται ἡ αἴσθηση τοῦ στίχου ἢ τῆς στροφῆς, κλητικὲς ἐπιφωνήσεις, χρῆση παρηχήσεων καὶ ρυθμικῶν ἐπαναλήψεων ποὺ ἐνορχηστρώνουν μουσικὰ τὸ σύνολο, καὶ ἐν γένει χρῆση ἀρκετῶν «τρόπων» τῆς ποιητικῆς ρητορικῆς.

Ὡς πρὸς τὶς ἀναλογίες τῆς θεματικῆς τῶν πεζῶν ποιημάτων τοῦ Παλαμᾶ μὲ πρότυπα τοῦ δυτικοευρωπαϊκοῦ πεζόμορφου λόγου, ἐνδεικτικὰ καὶ μόνο ἐπισημαίνω ὅτι τὸ πεζὸ ποίημα «Εὐφορίων» παραπέμπει στὸ ὁμότιτλο κείμενο ἀπὸ τὸν δεύτερο *Faust* τοῦ Γκαῖτε –ὁ Παλαμάς ὑποδηλώνει τὴν πρόθεσή του νὰ κατακτήσει τὸ ὠραῖο μέσα

στ. «Ἀπόλογοι: Ἡ μεταμόρφωση τοῦ σατύρου», *Τὸ Περιοδικόν μας* 1 (1900) 20-26 καὶ «Πῶς μεταμορφώθηκε ὁ σάτυρος», *A* 4, 175-182.

ζ. «Ἀπόλογοι: Ἐνας ἄνθρωπος σ' ἓνα χωριό», *Τὸ Περιοδικόν μας* 1 (1900) 361-362 καὶ *A* 4, 46-47.

η. «Ἀπόλογοι: Τὸ σκάψιμο γιὰ τὸ ἀγαλμα», *Τὸ Περιοδικόν μας* 1 (1900) 362-363 καὶ *A* 4, 171-172.

θ. «Ἀπόλογοι: Μὲ μιὰν ἀκρογιαλιά», *Τὸ Περιοδικόν μας* 1 (1900) 364.

ι. «Ἀνεξάρτητοι γινώμαι: Μαρμάρων παράπωνα», ἔφημ. «Ἐστία», 2.10.1901 καὶ «Σὰν ἐπίλογος: Μαρμάρων παράπωνα», *A* 6, 351-355 (1901).

ια. «Τὰ μάρμαρα», *A* 4, 164-175 (1903).

Ὁ Ἄπ. Σαχίνης (*Παλαιότεροι πεζογράφοι*, Ἀθήνα, Βιβλιοπωλεῖον τῆς Ἐστίας, 1989, σ. 219-220) χαρακτηρίζει, χωρὶς διάκριση, ὀρισμένα ἀπὸ τὰ προαναφερθέντα κείμενα «ποιητικά, ὠραιολογικὰ ἢ συμβολικὰ ἀφηγήματα» ἢ «πεζοτράγουδα», θέτοντας τὸν ὄρο σὲ εἰσαγωγικά, ἐνῶ θεωρεῖ ὅτι ἀν τὰ ἴδια κείμενα ἦταν ποιήματα, θὰ προκαλοῦσαν μεγαλύτερη αἰσθητικὴ συγκίνηση.

ἀπὸ τῆ μουσικοποίηση τοῦ πεζοῦ λόγου, προτάσσοντας τὸ ἐξῆς σχετικὸ μὶτο ἀπὸ τὸ ἔργο: «τοῦ μέλλεται νὰ γίνῃ κύριος κάθε ὠραίου μέσα στὸ αἶμα του αἰσθάνεται τὶς αἰώνιες μελωδίες».

Τὸ ἐκτενὲς ποιητικὸ ἀφήγημα «Πῶς μεταμορφώθηκε ὁ σάτυρος» παρουσιάζει ἐμφανεῖς ἀναλογίες μὲ τὰ πρῶιμα ἐκτενῆ πεζὰ ποιήματα τοῦ Μωρίς ντὲ Γκερέν, ὄχι μόνον ὡς πρὸς τὸ ζετύλιγμα τοῦ μύθου ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὸ ρυθμικὸ του βᾶδισμα. Ἡ θεματικὴ ἐμμονὴ στὰ ἀρχαῖα μάρμαρα προδίδει τὴν ἀναστροφὴ τοῦ ποιητῆ μὲ τὴν ἐρειπιολατρικὴ φιλολογία τοῦ εὐρωπαϊκοῦ ρομαντισμοῦ, παρνασσιζμοῦ καὶ αἰσθητισμοῦ.

Β'. Ὁ Παλαμὰς καὶ τὸ πεζόμορφο ποίημα

Ἀκόμα καὶ στὴν περίπτωσῃ ποῦ θὰ θεωρούσαμε ἀδέξια, εὐκαιριακὴ ἢ ἀπλῶς συμβαδίζουσα μὲ μιὰ περιστασιακὴ φιλολογικὴ μόδα τὴν ἀπόπειρα τοῦ Παλαμᾶ νὰ γράφει πεζὸ ποίημα, δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν παρακάμψουμε, γιὰτὶ εἶναι ἄμεσα συνυφασμένη μὲ κάποια κεντρικὰ ζητήματα τῆς ποιητικῆς του θεωρίας, ποῦ μποροῦν νὰ συνοψιστοῦν στὰ ἐξῆς ἐρωτήματα:

Ποῖα εἶναι ἐν τέλει γιὰ τὸν Παλαμὰ τὰ ὄρια τῆς ποίησης καὶ τῆς πεζογραφίας;

Στὶς ἀφοριστικὲς ὑπὲρ τοῦ στίχου δηλώσεις του, ἡ ἔννοια στίχος χρησιμοποιεῖται μετωνυμικὰ γιὰ νὰ δηλώσει ὀλόκληρη τὴν ποίηση; (Α 12, 472, 475).

Μήπως γιὰ τὸν Παλαμὰ οἱ ἔννοιες ποιητῆς καὶ πεζογράφος εἶναι ταυτόσημες;

Ποιῆς εἶναι οἱ ἀπόψεις του γιὰ τὴ μείξῃ τῶν εἰδῶν, γιὰ τὴν παραγόμενη στὴν ἐποχὴ του, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν προγενέστερη, ποιητικὴ πεζογραφία;

Ἄφοῦ ἔγραψε πεζὰ ποιήματα, ἀφοῦ δηλαδὴ ὑπέκυψε στὴν ὀλοκληρωτικὴ κατάργησῃ τοῦ στίχου, γιὰτὶ μάχεται τὸν ἐλεύθερο στίχο καὶ, παρὰ τὴν ἀδιαμφισβήτητη κριτικὴ του ὀξυδέρκεια, ὀδηγεῖται στὸ κριτικὸ ὀλίσθημα νὰ θεωρεῖ ἄμουσῃ καὶ ἄμορφῃ τὴν ποίηση τοῦ Καβάφη καὶ ἐπικίνδυνῃ τὴν ἐλευθερόστιχῃ περίοδο τῆς ποίησης τοῦ Σικελιανοῦ; (Α 13, 125).

Ὁ Παλαμάς ἔχει τὴ δική του θεωρία γιὰ τὴν πεζὴ ποίηση, ἡ ὁποία συντίθεται, ὅπως προανέφερα, ἀπὸ ἀπόψεις ποὺ ἀπηχοῦν κυρίως τὶς συζητήσεις γιὰ προσωδιακὰ θέματα στὴν Εὐρώπη. Αὐτὸς θὰ πρέπει νὰ εἶναι ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο στὶς θέσεις του ὑπάρχουν ἐνίοτε σημαντικὲς διαφοροποιήσεις, ποὺ φτάνουν κάποτε στὶς ἀντιφάσεις. Ὅμως, τὴ θεωρία του δὲν τὴν ἐκθέτει συστηματικά. Ποικίλη εἶναι καὶ ἡ σχετικὴ ὀρολογία του. Μολονότι πιστεύει ὅτι «[ἡ] ποίηση εἶναι ὁ λόγος ποὺ πάει νὰ γίνῃ τραγούδι» (A 10, 565), ἀποφεύγει τὸν συνήθη ὄρο «πεζοτράγουδο»· μιλάει γιὰ «πεζογραμμένα» (A 10, 419) ἢ γιὰ «πεζὰ γραμμένα ποιήματα» (A 12, 476)· γιὰ «πρόζες» (A 8, 130) ἢ γιὰ συνθεμένο «στὸν πεζὸ λόγο ποίημα» (A 13, 64). Ἀπὸ τὶς κρίσεις ποὺ διατύπωσε γιὰ πεζόμορφα ποιήματα διαφόρων ποιητῶν (Μπωντλαίρ, Ἐπισκοπόπουλου, Ψυχάρη, Ροδοκανάκη, Σπ. Πασαγιάννη, Νιρβάνα καὶ Παπαντωνίου) καὶ ἀπὸ τὶς πολυάριθμες ἀναφορὲς του στὸ θέμα τῆς μείξης τῶν εἰδῶν, μποροῦμε νὰ συγκροτήσουμε μιὰ λαμπάνουσα θεωρία του γιὰ τὸ ποίημα σὲ πεζό. Τὸ 1898, ὅταν δηλαδὴ ἤδη γράφει πεζὰ ποιήματα, πιστεύει ὅτι:

τὰ ὄρια τῆς ποιήσεως μεταξὺ ἐμμέτρου καὶ πεζοῦ λόγου ὁσημέραι τείνουν νὰ ἐξαλειφθοῦν, καὶ συνεχῶς ἐναλλάσσουν καὶ συνταυτίζονται. (A 2, 218).

Ἐπίσης, στὴν ἔριδα γύρω ἀπὸ τὴν καθαρὴ ποίηση, ποὺ εἶχε ξεσπάσει στὴ Γαλλία, διαφωνεῖ μὲ τὴν περιοριστικὴ (τόσο χρονικὰ ὅσο καὶ ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενο) περιγραφή της ἀπὸ τὸν Βαλερὺ καὶ ἀναδιαγράφει τὴν καθαρὴ ποίηση ὡς κάτι περιεκτικότερο, ἀπαριθμώντας δείγματά της ἀπὸ τὴν παγκόσμια ποιητικὴ διαχρονία καὶ ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ συγχρονία, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα τοὺς *Ψαλμοὺς τοῦ Δαβὶδ* καὶ τὰ πεζοτράγουδα τοῦ Ψυχάρη (A 12, 199). Ἡ πεζόμορφη ποίηση καταλαμβάνει γιὰ τὸν Παλαμὰ τὴν πλέον ἐπιφανῆ θέση, ἀφοῦ θεωρεῖται καὶ ποιητικὰ καθαρὴ.

Αὐτό, ὅμως, ποὺ παρουσιάζει εἰδικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ ζήτημα ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ εἶναι ὅτι, παράλληλα μὲ τὸν ὄρο «πολύτροπος στίχος», ὁ Παλαμάς χρησιμοποιεῖ καὶ τὸν ὄρο «πολύτροπος λόγος», ποὺ σημαίνει πεζογραφία μὲ ποιητικότητα. Γράφει, λ.χ., γιὰ τὸν Ψυχάρη:

Ποιητής· ὄχι μὲ τὸ Στίχο τὸν Πήγασο, μὰ μὲ τὸ Λόγο τὸν Πρωτέα. (A 6, 314).

‘Ο μεταμορφούμενος πρωτεϊκά σέ ποιητικό «πολύτροπος» πεζός «λόγος» είναι ίσοδύναμος με τον «πολύτροπο» ἔμμετρο «στίχο».

‘Ο Παλαμάς τρέφει μιάν ειδική προτίμηση για τήν «ποιητική πεζογραφία», δηλαδή για τὸ ἔργο ἐκείνων τῶν πεζογράφων πού τοὺς θεωρεῖ ποιητές. Ξεκινώντας ἀπὸ παιδὶ τῆ λογοτεχνικῆ του διαμόρφωση με τοὺς Ψαλμοὺς τοῦ Δαβὶδ καὶ τὸ βιβλικὸ Ἶσμα Ἰσμάτων,⁶ ἐξαιρεῖ τὴν ποιητικότητα τῆς ἐκκλησιαστικῆς ρητορικῆς πρόζας, χαρακτηρίζοντας ποιητές τὸν Σκουφο (Α 16, 329) καὶ τὸν Μηλιάτη, καθὼς καὶ τὸν Σπ. Τρικούπη γιὰ τοὺς ρητορικοὺς του λόγους (Α 13, 168). Στὴ συνέχεια, συναναφέρει τὸν «Σατωβριάνδο» με ποιητές («τὸν Μπαύρον, τὸν Λαμαρτίνο, τὸν Ὅμηρο, τὸν Σαίξπηρ, τὸν Οὐγκώ, τὸν Κλόφτοκ, τὸν Σολωμό» Α 2, 92, 318, 504· Α 6, 69, 192· Α 10, 188, 227, 250· Α 12, 527), καὶ γράφει ἄρθρο με τίτλο «‘Ο Τολστόης ποιητής» (Α 10, 142-151· βλ. καὶ Α 6, 105), ὅπου δηλώνει (Α 10, 148) ὅτι «οἱ τρεῖς πατέρες [...] τῶν πεζογράφων», οἱ «Τουρκένιεφ, Ντοστογιέφσκι καὶ Τολστόι» εἶναι «ἡ τριάδα πού μπορεῖ νὰ εἶναι πιὸ ποιήτρια ἀπὸ τοὺς πρῶτους τρεῖς τεχνίτες τοῦ στίχου».

Καὶ γιὰ νὰ ἐπανέλθουμε στὴν ἑλληνικὴ πεζογραφία, βλέπει *Τὸ Ταξίδι μου τοῦ Ψυχάρη* ὡς «ὀρχήστρα λογοτεχνικῶν εἰδῶν» (Α 6, 315-316) καὶ ὡς ἔργο ποιητῆ περισσότερο παρὰ πεζογράφου:

ὠραῖον ἐν τῇ ποιητικῇ πρωτοτυπία τῆς μορφῆς αὐτοῦ [...] ὅ,τι ἡ ποίησις πρὸ πολλοῦ ἀπεδέχθη, ὁ κ. Ψυχάρης συστηματοποιεῖ, τελειοποιεῖ, ἐπιχειρεῖ ἐν τῷ πεζῷ λόγῳ (Α 6, 309, 310).

Ἡ ἄποψη τοῦ Παλαμά γιὰ τὴν ποιητικὴ πεζογραφία εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα, ἀλλὰ τόσο σύνθετη πού θὰ μπορούσε νὰ ἀποτελέσει θέμα ἐκτεταμένης μελέτης.⁷ Γιὰ τὸν λόγο αὐτό, ἀπὸ τίς κρίσεις του γιὰ τὴν πεζογραφία θὰ ἀναφέρω μόνο τὴν ἄποψή του γιὰ τὸ ποιητικὸ διήγημα, πού καλλιέργησαν στὴν Ἑλλάδα κυρίως ὁ Μητσάκης

6. Κ. Θ. Δημαράς, «Ἡ μεταρσίωση τοῦ ρυθμοῦ στὸ ἔργο τοῦ Κωστή Παλαμά (Περιγραφή τῆς αἰσθητικῆς του)», *Γράμματα* [τεῦχος ἐπιμνημόσυνο στὸν Κωστὴ Παλαμά] (1943) 152-153.

7. Τὴν πολυσύνθετη σχέση τοῦ Παλαμά με τὴν πεζογραφία ἀναλύει καὶ ὁ Βαγγέλης Ἀθανασόπουλος στὴ μελέτη του, «‘Ο Παλαμάς καὶ ἡ πρόζα», *Τὸ ποιητικὸ τοπίο τοῦ ἑλληνικοῦ 19ου καὶ 20οῦ αἰῶνα*, τ. 1, Ἀθήνα, Καστανιώτης, 1995, σ. 373-412.

(Α 2, 190) και ὁ Ἐπισκοπόπουλος, οἱ ὁποῖοι μετέτρεψαν, κατὰ τὸν Παλαμά, τὴ «δυνατὴ καὶ πλαστικὴ κ' εὐρωστὴ πρόζα» τοῦ κοινωνικοῦ διηγήματος σὲ «μουσικὴ μονωδία», στὴν «πλέον κυματιστὴ καὶ πολυκίνητη καὶ λιγοθυμισμένη ποίηση.» (Α 6, 409-410).⁸

Λογαριάζω νὰ δείξω πὼς καὶ ὁ πεζογράφος μέσα στὸν κύκλο τῆς δημιουργικῆς Φαντασίας, σημαίνει πάντα ποιητῆς. Πὼς γιὰ τὸ νοῦ τοῦ βλέπει κάτι καὶ τὸ ἐκφράζει γκαρδιακὰ καὶ ὠραῖα σὲ ὅποια μορφή, δὲν ὑπάρχει, καλὰ καλὰ, πεζὸς λόγος, μὰ πάντα στίχος, χωρὶς ρίμα καὶ χωρὶς μέτρο κανονικό. Πὼς κάθε φορά τοῦ προσπαθεῖς νὰ πλάσεις κάτι, ὦ λογογράφε, ὁ λόγος σου, θέλεις δὲ θέλεις γίνεται στίχος, γράφει ὁ Παλαμάς. (Α 16, 221).

Ἡ ἀποψη αὐτὴ μπορεῖ νὰ παραλληλιστεῖ μὲ ἀνάλογες ἀντιλήψεις τοῦ Μαλλαριμέ καὶ τοῦ Ρεμὺ ντέ Γκουρμόν ὅτι στὴν πραγματικότητα ἡ πρόζα δὲν ὑπάρχει («la prose n'existe pas»), ἀλλὰ καὶ μὲ τὶς μεταγενέστερες διατυπώσεις τοῦ ἀββᾶ Bremond γιὰ τὴν ποιητικότητα τῆς πεζογραφίας.⁹

Σὲ ἄλλο κείμενό του ὁ Παλαμάς διαπιστώνει:

Ἄστίχος βέβαια δὲν εἶναι ποίηση καὶ μπορεῖ κανένας νὰ εἶναι ποιητῆς ἔξω ἀπὸ τὸ στίχο καὶ χωρὶς τὸ στίχο. (Α 10, 418).

Οἱ ὄροι περιγραφῆς καὶ οἱ ἀπόψεις τοῦ Παλαμά γιὰ τὴ δυνατότητα τῆς ποίησης νὰ ἐκφράζεται καὶ χωρὶς τὸν στίχο φαίνεται νὰ ἔχουν διαμορφωθεῖ ἀρκετὰ καὶ ἀπὸ τὶς ιδέες τοῦ ἀρχαίου συγγραφέα τοῦ *Περὶ Ὑψους*, οἱ ὁποῖες διατρέχουν ὅλο σχεδὸν τὸ κριτικὸ τοῦ ἔργου. Ἐνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ μποροῦν νὰ κάνουν τὸν πεζὸ λόγο νὰ λειτουργήσει ποιητικὰ εἶναι τὸ «ὑψος», τὸ ὁποῖο, κατὰ τὸν ψευδο-Λογγίνο, εἶναι ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ ἔργου. Ὁ Παλαμάς χρησιμοποιεῖ τὴ λογγίνεια παρομοίωση τῆς ἐνέργειας τοῦ ὑψους μὲ αὐτὴν τοῦ κε-

8. Βλ. καὶ τὴν ἀπόφῃ του γιὰ *Τὸ Ταξίδι μου* τοῦ Ψυχάρη ποὺ τὸ ὀρίζει ὡς «ὀρχήστρα λογοτεχνικῶν εἰδῶν» (Α 6 [1906], 315-316). Πρβλ. Ἄννα Κατσιγιάννη, *Τὸ πεζὸ ποίημα στὴ νεοελληνικὴ γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση καὶ ἐξέλιξη τοῦ εἶδους (ἀπὸ τὶς ἀρχὲς ὡς τὸ 1930)*, διατριβὴ ἐπὶ διδακτορία, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2001, μέρος α', σ. 39-41· μέρος β', σ. 238, σημ. 473.

9. Henri Bremond, *Les deux musiques de la prose*, Παρίσι, Le Divan, 1924, σ. 36, 81-82 καὶ passim.

ραυνοῦ καὶ τῆς ἀστραπῆς¹⁰ γιὰ νὰ εἰκονογραφήσει τὴν ἔνταση τοῦ ποιητικοῦ πεζοῦ λόγου· τὰ ρήματα ποὺ χρησιμοποιεῖ εἶναι τὰ λογιγίνεια «ἀστράφτει» ἢ «γοργοαστράφτει» ἢ «ἀστραποβροντᾶ», ἐνῶ υἰοθετεῖ καὶ τὸν ὄρο «παρένθουρσον» γιὰ νὰ περιγράψει τὸ ἄμετρο πάθος καὶ τὴ νοσηρὴ φαντασία τῆς ποιητικῆς πρόζας τοῦ Ἐπισκοπόπουλου (Α 2, 189· Α 6, 409· Α 10, 150· Α 13, 67). Κατὰ τὸν Παλαμά, ποίηση παράγεται στὸν πεζὸ λόγο ὅταν ἡ συγκίνηση—διανοητικὴ καὶ συναισθηματικὴ— διαποτίζει τὸν λόγο σὲ τέτοιο βαθμὸ ὥστε νὰ γίνε-ται «φτερωτὸς καθὼς εἶναι ὁ στίχος» (Α 10, 419-420).¹¹ Ἐδῶ βέβαια ἰσχύει πάλι ἡ διπλὴ παρομοίωση ποὺ ἀναφέρθηκε παραπάνω, τοῦ πεζοῦ λόγου μὲ τὸν Πρωτέα καὶ τοῦ στίχου μὲ τὸν Πήγασο. Ἄρα, τρεῖς εἶναι οἱ ὄροι παραγωγῆς ποίησης στὸν πεζὸ λόγο: τὸ φτέρωμα, ὁ Λόγος ὁ Πρωτέας καὶ τὸ ὕψος (μὲ τὴ λογιγίνεια ἔννοια τοῦ ὄρου).

Ὁ Παλαμάς δραματιζέται μιὰ ποίηση ποὺ συναιρεῖ καὶ ἐμπεριέχει ὅλα τὰ λογοτεχνικὰ εἶδη «σὲ μιὰν ὑπέρτατη συνθετικὴ ὠραιότητα». Προσεγγίζοντας τὴν ἔννοια τῆς ποίησης μέσα ἀπὸ τὶς τρεῖς διαφορετικὲς τῆς ἐκφράσεις, τὸν στίχο—μονότροπο ἢ πολύτροπο—, τὸ πεζὸ ποίημα καὶ τὴν ποιητικὴ πεζογραφία, ὁ Παλαμάς αἰσθάνεται ὅτι ἐπικοινωνεῖ μὲ τὶς τρεῖς «πολιτεῖες» τῆς τέχνης, ποὺ «δείχνουν ὅλη τους τὴ δύναμη, ὅπου ἐνεργοῦνε [...] σὰ μιὰ Συμπολιτεία» (Α 6, 412). Βέβαια σ' αὐτὴ του τὴ θέση εἶναι ὁρατὴ ἡ συνέχεια τοῦ ρομαντικοῦ ιδεώδους ποὺ τόσο, ἄλλωστε, ἐκθείαζε («Μουσικὴ καὶ λογικὴ στὴν ποίηση», Α 12, 464-479). Ὑπάρχει, ὡστόσο, ἓνας μείζων περιορισμὸς: ἡ δημιουργικὴ συγχώνευση ποίησης καὶ πεζοῦ λόγου μπορεῖ, κατὰ τὸν Παλαμά, νὰ τελεσθεῖ ὑπὸ τὸν ἀπαράβατο ὄρο ἢ πεζογραφία νὰ τείνει πάντα πρὸς τὴν ποίηση· δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ συμβεῖ τὸ ἀντίθετο, ἀφοῦ ἡ ποίηση ὑπερέχει τοῦ πεζοῦ λόγου. Τὴν ὑπεροχὴ τῆς τὴν παρέχει ὁ Ρυθμὸς καὶ ὁ Στίχος. Ἡ «ποιητικὴ πεζογραφία» πρέπει νὰ γίνε-ται πλαστικότερη, νὰ συλλαμβάνει μέσω τοῦ Ρυθμοῦ τῆς ποίησης τὸν κοσμικὸ ρυθμὸ, ἐνῶ ἡ ποίηση πρέπει νὰ γίνε-ται μουσικότερη, νὰ τείνει πρὸς τὸ τραγοῦδι. Ἡ ποίηση, πιστεύει ὁ Παλαμάς, «δυσκόλως προσοικειώνεται τὰ πεζογραφικὰ στοιχεῖα χωρὶς νὰ διατρέξῃ κίνδυνον νὰ παραμορφωθῇ.» (Α 15, 245-246). Εἶναι προφανὲς πὼς σὲ

10. Διονυσίου Λογιγίνου, *Περὶ ὕφους*, ἐρμηνευτικὴ ἔκδοση Μ. Ζ. Κοπιδάκης, Ἡράκλειον, Βικελαία Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη, 1990, σ. 98-99.

11. Ὁ.π., σ. 108-109.

τούτη τη φράση μπορεί να ανιχνεύσει κανείς και την αίτια της απόρριψης της ποίησης του Καβάφη. Τα πεζολογικά στοιχεία που εισάγονται στην ποίηση, είτε είναι λεξιλογικά, είτε αφορούν τον μετρικό βηματισμό, καθιστούν άρρυθμο τον στίχο και η πεζή φράση υπονομεύει το αισθητικό αποτέλεσμα. Σ' αυτήν ακριβώς τη θέση του Παλαμά, ο οποίος έχει συχνά την τάση να ρυθμοποιεί και τον κριτικό του λόγο, έρχεται ν' αντιπαχθεί αργότερα ο Σεφέρης με το αίτημα μιᾶς πρόζας που να βαδίζει και όχι να χορεύει.

Γ'. Ὁ Παλαμάς και ὁ πεζὸς στίχος (*verset*)

Ἄν ἡ εἰδολογικὴ προτίμηση τοῦ Παλαμά γιὰ τὸν πεζόμορφο ποιητικὸ λόγο (ποίημα σὲ πεζό, ποιητικὴ πεζογραφία) παρουσιάζεται σαφῆς τόσο ὡς πρὸς τὴ θεωρητικὴ τῆς διατύπωση ὅσο καὶ ὡς πρὸς τὴν καλλιτεχνικὴ τῆς ἔκφραση, οἱ ἀπόψεις του γιὰ τὸ verset ἀποκαλύπτονται πολὺ πῶς ἐπιφυλακτικῆς. Ἡ ἀμφίθυμη, λόγου χάριν, στάση του ἀπέναντι στὴν ποίηση τοῦ Κλωντέλ, τὸν ὁποῖο θαυμάζει ὡς μείζονα ποιητὴ, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἀντιπαθεῖ ἐξαιτίας τοῦ θρησκευτικοῦ του φανατισμοῦ, ἐκφράζεται καὶ μέσα ἀπὸ τὴν ἀπροκάλυπτη δυσφορία του γιὰ τὸ κύριο στιχουργικὸ του ὄργανο, τὸ verset:

Ὁ θαυμασμός μου γιὰ κεῖνον εἶναι πλουμισμένος μὲ χάσματα μιᾶς ἀντιπάθειας: γιὰ τοῦτο καὶ οἱ ἀπέραντοι τριακοντασύλλαβοι στίχοι του συχνά, ὅσο καὶ ἂν τοὺς δικαιολογεῖ σοφά, μὲ ρίμες παίρνοντας βαριά στὸ τέλος τὴν ἀναπνοή τους, θυμίζουνε σ' ἐμένα τοὺς στίχους τοῦ κάρρου· καὶ μολαταῦτα ὁ Κλωντέλ ἔγραψεν ἀφάνταστα κάπου ὠραίους τοὺς πατροπαράδοτους τῆς χώρας του ἀλεξαντρινούς. (Α 11, 212).¹²

✦ Ἐπιπλέον, στὴν ἐπιστολὴ του πρὸς τὸν Σεφέρη (16.7.1931) κάνει λόγο γιὰ «κλωντελικὴν περιοδολογία»¹³ ὁ ὅρος «περιοδολογία» γιὰ τὸ κλωντελικὸ verset φαίνεται νὰ προσιδιάζει περισσότερο στὴν πεζογραφία παρὰ στὴν ποίηση. Μολονότι ὁ Παλαμάς θεωρεῖ τοὺς *Ψαλμοὺς με-*

12. Ὁ Παλαμάς, γράφει ὁ Τέλλος Ἄγρας, «τολμᾷ —μέσα σὲ μιὰ πολυδαίδαλη, ἀλήθεια, φράση, πὺ ἴσως προδίδῃ ἀκόμα τὸ δισταγμὸ του— ν' ἀποκαλῆ “στίχους τοῦ κάρρου” τ' ἀμετροσύλλαβα versets τοῦ Κλωντέλ!», *Κριτικά*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Κώστας Στεργιόπουλος, τ. 1, Ἀθήνα, Ἑρμῆς, 1980, σ. 188.

13. «Γράμμα τοῦ Παλαμά στὸν Σεφέρη», *Νέα Ἑστία*, τ. 74 (1963) 1654.

γάλη ποίηση, ή διατύπωση που χρησιμοποιεί για την απόδοση από τον ίδιο στα έλληνικά (και σε verset), του «Ψαλμοῦ τῆς μετανοίας» του Μιστράλ («μετέφερα εἰς πρόχειρον πεζολόγημα τὸν ἑξαίσιον “Ψαλμὸν τῆς μετανοίας”»), δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ Παλαμᾶς δὲν τρέφει ἐκτίμηση γιὰ τὸν πεζὸ στίχο, ἐπειδὴ στὴν οὐσία δὲν τὸν θεωρεῖ στίχο.

Δὲν εἶναι στὶς προθέσεις τούτης τῆς μελέτης ἡ διερεύνηση θεωρητικῶν ζητημάτων γιὰ τὴ φύση τοῦ πεζοῦ στίχου, ὅπως, γιὰ παράδειγμα: εἰδολογικὴ προσέγγιση καὶ ἀπόκλιση πεζοῦ ποιήματος καὶ πεζοῦ στίχου ἢ ἡ ρυθμικὴ ὀργάνωση τοῦ πεζοῦ στίχου. Θὰ μπορούσε ἀπλῶς νὰ ἀναφερθεῖ ὅτι ἡ ὑβριδικὴ φύση τοῦ πεζοῦ στίχου ἔχει συχνὰ διχάσει Εὐρωπαίους καὶ Ἕλληνες κριτικούς. Ὁ πεζὸς στίχος ἄλλοτε ἐκλαμβάνεται ὡς ποίηση καὶ ἄλλοτε ὡς πεζογραφία.¹⁴ Τὸ verset ἔχει χαρακτηριστεῖ συρρικνωμένη πρόζα, ἀλλὰ καὶ ἀπλωμένος ὡς τὸ ἔσχατο χωροχρονικὸ του ὄριο στίχος· στὸν βαθμὸ πού, κατὰ κάποιον τρόπο, φωτίζονται οἱ ἀπόψεις τοῦ Παλαμᾶ, θὰ μπορούσε νὰ μνημονευθεῖ ἐνδεικτικὰ ἡ κριτικὴ τοῦ Κλέωνος Παράσχου γιὰ τὸν Τ. Κ. Παπατσώνη, ὁ ὁποῖος χρησιμοποίησε δημιουργικὰ τὸ κλωντελικὸ verset ὡς ἀνανεωτικὸ γιὰ τὴν ποίησή του στιχουργικὸ ὄργανο:

Αὐτὴ τὴν οὐσία τὴν ἀναπλάθει καὶ τὴν ἐμψυχώνει ὁ Παπατσώνης ἐλεύθερα, ἔξω ἀπὸ κάθε δόγμα: τὴν ἀναπλάθει πότε πιὸ ἄμεσα καὶ λιτά, λυρικώτερα, πότε πιὸ περίτεχνα καὶ συλλογιστικά, φιλοσοφικώτερα, σὲ μικρὰ καὶ ἐκτενῆ ποιήματα, μὲ στίχους ρυθμικούς, μὲ versets πού δὲν διαφέρουν καθόλου σχεδὸν ἀπὸ τὴν πεζογραφία, καὶ, σπανιώτερα, μὲ δεκαπεντασύλλαβους, κάπως θεληματικά, θὰ ἔλεγε κανεῖς, ἀπλοϊκοὺς καὶ σὰν ἀκατέργαστους (ἴσως καὶ ἀδέξιους) πού θυμίζουν τοὺς δεκαπεντασύλλαβους τῶν βυζαντινῶν μυθιστορημάτων καὶ τῆς Θυσίας τοῦ Ἀβραάμ.¹⁵



14. Suzanne Bernard, «Une orientation nouvelle de la prose: le verset», *Le poème en prose de Baudelaire jusqu' à nos jours*, Παρίσι, Nizet, 1978 (1959), (Διδακτορικὴ διατριβή), σ. 591 κ.εξ. Βλ. καὶ Δημήτρης Ἀγγελάτος, «Εἰδολογικὰ προβλήματα τοῦ verset καὶ ζητήματα ρυθμικῆς ὀργάνωσης», στὸ Νάσος Βαγενᾶς (ἐπιμ.), *Ἡ ἐλευθέρωση τῶν μορφῶν. Ἡ ἑλληνικὴ ποίηση ἀπὸ τὸν ἔμμετρο στὸν ἐλεύθερο στίχο (1880-1940)*, Ἡράκλειο, Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης, 1996, σ. 71-81.

15. Κ. Παράσχος, «Τ. Κ. Παπατσώνη: Ἐκλογή Α'», *Νέα Ἔστια*, τ. 16 (1934) 620.

Ὁ πεζὸς στίχος ὑπῆρξε ὄχι μόνο γιὰ τὸν Τ. Κ. Παπατσώνη, ἀλλὰ καὶ γιὰ ἄλλους συγκαιρινούς του ποιητῆς (τὸν Γιώργο Σεφέρη καὶ τὸν Νικήτα Ράντο), ἓνα κομβικὸ σημεῖο μετάβασης ἀπὸ τὸν παραδοσιακὸ στὸν νεωτερικὸ στίχο. Εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία πολλοὶ ποιητῆς ἔχουν ἀρχίσει νὰ προσχωροῦν στὸν ἐλεύθερο στίχο, ἐνῶ ὁ Παλαμάς ἐμμένει ὀλοένα καὶ περισσότερο στὴν ἄποψη ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει ποίηση σὲ ἐντελῶς ἐλεύθερο στίχο. Τὸ ἔσχατο, κατὰ τὸν Παλαμά, ὄριο τοῦ στίχου εἶναι τὸ (βραχύτερο καὶ πιὸ εὐκίνητο ἀπὸ τὸ κλωντελικὸ) verset τοῦ Οὐίτμαν, ὁ ὁποῖος εἶναι «καταργητῆς τοῦ μέτρου καὶ ὁ ἀπλωτῆς τοῦ ἐλεύθερου στίχου ἴσα μ' ἐκεῖ ποὺ δὲν παίρνει ἄλλο» (Α 10, 374-375). Ὁ Παλαμάς βλέπει στὸν στίχο τοῦ Οὐίτμαν, τοῦ Κλωντέλ καὶ τοῦ Βεράρεν ἓνα εἶδος προβολῆς, στὰ σύγχρονα προσωδιακὰ δεδομένα, τῶν ἀρχαίων «ἀπολελυμένων» ἢ ἄτακτων μετρικῶν συστημάτων, κοινὰ γνωρίσματα τῶν ὁποίων ἦταν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μετρικὴ ἀταξία, ἡ αὐθαιρεσία καὶ ἡ διαφωνία (Α 13, 124).

Ἡ προσωδιακὴ «ὑπαναχώρηση» τοῦ Παλαμά, ποὺ θυμίζει τὴν ἀνάλογη ἐπιστροφή στὰ αὐστηρὰ μετρικὰ σχήματα τοῦ Σικελιανοῦ καὶ τοῦ Βάρναλη, παίρνει συχνὰ τὴ μορφή τῆς ἐμπαθοῦς πολεμικῆς ἀντιμετώπισης τοῦ ἐλεύθερου στίχου, τὸν ὁποῖο δὲν ἀντιλαμβάνεται ἄλλωστε ὡς στίχο, ἀλλὰ ὡς πεζὸ λόγο (Α 14, 547). Στὴν «Εἰσηγητικὴν ἔκθεσιν διὰ τὴν ἀπονομὴν τοῦ ἐπάθλου Β. Λαμπίκη κατὰ τὴν διετίαν 1927 καὶ 1928», ὁ Παλαμάς γράφει γιὰ τὴν ἐλευθερόστιχη συλλογὴ τοῦ Ἀπόστολου Μαμμέλη, *Σταθμοί*:

Εἰς τοὺς *Σταθμούς* του ὁ ποιητῆς δὲν μεταχειρίζεται τὸν στίχον μὲ τὰ πατροπαράδοτα ἀπαράγραπτα μέτρα καὶ τὰς προσωδίας του, ἀλλὰ φράσιν εἰς τὸ πεζόν, μόνον φροντίσας εἰς ταύτην νὰ προσδώσῃ τὴν ὀπτικήν του στίχου. (Α 16, 455).

«Ἄμορφος» καὶ «ξεκάρφωτος» εἶναι οἱ συνήθεις χαρακτηρισμοὶ ποὺ ὁ Παλαμάς ἀποδίδει στὸν ἐλεύθερο στίχο, ἐνῶ δὲν παύει νὰ ὑπογραμμίζει ὅτι τὰ ὅρια τῆς ἐλευθερίας τοῦ στίχου δὲν εἶναι ἀπεριόριστα:

Καὶ οἱ πιὸ ἐλεύθεροι στίχοι πρέπει πρῶτα νὰ μπαίνουνε στοὺς κανόνες μιᾶς μετρικῆς· δὲν πρέπει νὰ εἶναι λαθεμένοι. Ἄλλιῶς θὰ καταστήσουμε, γυρεύοντας τὴν ποίηση, νὰ χάσουμε τὸ στίχο. (Α 8, 40).

Ἡ καρδιά: καίεται καὶ ζεσταίνει. Ἡ σκέψη: ἐκθέτει καὶ συνθέτει. Ἡ φαντασία: βλέπει καὶ πλάθει. Τὸ μέτρο: ρυθμίζει καὶ ἐξιδανικεύει. (A 8, 211, 269).

Ὁ στίχος, κατὰ τὸν Παλαμά, ἀποτελεῖ «τὸ ἐπιστημονικὸ κριτήριον τῆς ἀλήθειας καὶ ὁμορφιάς» (A 10, 99), εἶναι τὸ «σύμβολο τῆς παγκόσμιας τάξης, ὁ ρυθμὸς τοῦ κόσμου» (A 10, 128).



Πτυχές τοῦ καβαφικοῦ μοντερνισμοῦ:
Τὰ “ἀποσιωπημένα” πεζὰ ποιήματα

ΤΑ ΤΡΙΑ σωζόμενα πεζὰ ποιήματα τοῦ Καβάφη εἶναι τὰ μοναδικὰ δείγματα τῆς καβαφικῆς ἀναζήτησης στὸν χῶρο τῆς πεζόμορφης ποιήσης: «Τὸ Σύνταγμα τῆς Ἡδονῆς», «Τὰ Πλοῖα», τὰ «Ἐνδύματα». Παραθέτω τοὺς τίτλους ὄχι μὲ τὴ σειρά τῆς δημοσίευσής τους, ἀλλὰ μὲ τὴν πιθανὴ χρονικὴ σειρά τῆς συγγραφῆς τους. Γράφονται παράλληλα μὲ ἕμμετρα ποιήματα, καὶ μάλιστα σὲ μιὰ περίοδο κατὰ τὴν ὁποία ὁ Καβάφης δοκιμάζει τὶς δυνατότητές του καὶ στὸν πεζὸ διηγηματικὸ λόγο. Χρονολογοῦνται, μὲ κριτήριον τὴ γλῶσσα καὶ τὴν ὠριμότητα τῆς ἔκφρασης, ἀνάμεσα στὰ 1894 (;) μὲ 1897 (;). Σχετικὰ πρὸ πρῶτον θεωρεῖται «Τὸ Σύνταγμα τῆς Ἡδονῆς», γραμμένο σὲ λογιότερη γλῶσσα ἀκολουθοῦν, μᾶλλον, «Τὰ Πλοῖα» (ὁ ἀρχικός του τίτλος ἦταν «Ταξείδι»), πού ἐπίσης γράφεται σὲ λόγια γλῶσσα καὶ φέρει τὴν ὑπογραφή Κωνστ. Φ. Καβάφης, πράγμα πού ὀριοθετεῖ τὴ συγγραφή του τὸ ἀργότερο μέχρι τὸ 1896· τέλος, τὸ ὠριμότερο, γλωσσικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ, ποίημα «Ἐνδύματα» γράφεται σὲ δημοτικὴ, προφανῶς λίγο ἀργότερα. Ἡ πρώτη σχολιασμένη δημοσίευση, καθὼς καὶ ἡ ἀπόπειρα χρονολόγησιν αὐτῶν τῶν ποιημάτων, ἔγινε ἀπὸ τὸν Γ. Π. Σαββίδη. Ὁ ἐμβριθής, ἀλλὰ ἀναγκαστικὰ σύντομος σχολιασμός τῶν πεζῶν ποιημάτων ἀπὸ τὸν Σαββίδη (τὰ πεζὰ αὐτὰ ποιήματα ἀπλῶς συμπαρουσιάζονται μὲ ἄλλα κείμενα καὶ ποιήματα τοῦ Καβάφη),¹ ἀποτελεῖ τὴ βάση ἐκκίνησης τῆς μελέτης μου.

1. Κ. Π. Καβάφης, «Δύο ἀνέκδοτα πεζὰ ποιήματα (“Τὸ Σύνταγμα τῆς Ἡδονῆς”, “Ἐνδύματα”) καὶ ἓνα κείμενο γιὰ “Τὰ Εἶδωλα” τοῦ Ροῦδη, παρουσιασμένα

Ὡστόσο, ἀκριβῶς ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ μιὰν ἀπόδραση τοῦ ποιητῆ ἀπὸ τὴν ἔμμετρη μορφή σὲ μιὰ κρίσιμη περίοδο τῆς ποιητικῆς του διαμόρφωσης, τὴν περίοδο τῆς μετάβασης ἀπὸ τὸν ρομαντισμὸ στὸν αἰσθητιστικὸ συμβολισμὸ, τὰ πεζὰ τοῦτα ποιήματα ἀξίζει νὰ μελετηθοῦν ξεχωριστὰ ὡς ἀπόπειρες ἀνανέωσης τῆς ποιητικῆς του ἔκφρασης. Ἀπόπειρες χωρὶς συνέχεια· τὰ πεζὰ ποιήματα ὡς ὁδὸσημα τῆς πορείας ἀπὸ τὴν ποίηση στὴν πεζὴ ποίηση, ὡς διακειμενικοὶ δεῖκτες τῶν εὐρωπαϊκῶν ἀναγνωστικῶν του ἐμπειριῶν στὸ εἶδος τοῦ πεζοῦ ποιήματος, μᾶς ἀποκαλύπτουν ἕναν πεζόμορφο ποιητικὸ μικρόκοσμο. Μέσα σ' αὐτὰ τὰ πρῶμα προπλάσματα μεταγενέστερων καὶ ὠριμότερων ποιημάτων του ἀποτυπώνεται ἕνα μέρος τῆς τολμηρῆς, γιὰ τὴν ἐποχὴ, ἐρωτικῆς θεματολογίας τοῦ Καβάφη, ἡ ἰδέα του γιὰ τὴ φύση τῆς ποιητικῆς γραφῆς καὶ τὸν κοινωνικὸ ρόλο τοῦ ποιητῆ, ἡ ἔλξη του ἀπὸ τὴν (αἰσθητιστικὴ) πολυτέλεια καὶ ἄλλα σταθερὰ καβαφικὰ θέματα καὶ μοτίβα.

Στὸ πλαίσιο τῆς παρουσίας αὐτῆς, θὰ γίνῃ μιὰ ἀπόπειρα συνοπτικῆς ἀνάγνωσης τῶν πεζῶν ποιημάτων ἀπὸ ἀφηγηματολογικὴ καὶ ρυθμολογικὴ ἀποψη, καθὼς καὶ μιὰ ἀποτίμηση τῆς παρουσίας τους στὸ καβαφικὸ ἔργο, ἀλλὰ καὶ στὸ σύνολο τῆς σύγχρονης του ἑλληνικῆς καὶ εὐρωπαϊκῆς πεζόμορφης ποιητικῆς γραφῆς. Ἀκόμη, θὰ διατυπωθοῦν κάποιες ὑποθέσεις γιὰ τοὺς πιθανοὺς λόγους τῆς διακριτικῆς ἀποσιώπησής τους (ἂν καὶ μὴ καταστροφῆς τους) ἀπὸ τὸν ποιητῆ.

Ὁ ὅρος «ποίημα ἐν πεζῷ λόγῳ» ἀπαντᾷ ἤδη τὸ 1892 σὲ δοκιμακὸ πεζὸ τοῦ Καβάφη, ὅπου ὅμως ἀναλύεται ὄχι κάποιον πεζόμορφο ποίημα, ἀλλὰ ἡ πρόζα τοῦ ἀρχαίου Φιλοστράτου: «Ἡ δύναμις, ἡ ζωηρότης, ὁ ἐκφραστικὸς χρωματισμὸς τῆς εἰκόνας καθιστῶσι τὸ κεφάλαιον τοῦ Φιλοστράτου ἀληθὲς “ποίημα ἐν πεζῷ λόγῳ”». ² Μέσα στὴ γενικότερη προβληματικὴ τοῦ Καβάφη γιὰ τὴ στιχουργία ἐντάσσεται καὶ τὸ ζήτημα τῆς «τεχνικωτάτης ρυθμίσεως τοῦ πεζοῦ λόγου». ³

καὶ σχολιασμένα ἀπὸ τὸν Γ. Π. Σαββίδη», *Ἡ Λέξη*, τχ. 23 (Μάρτης-Ἀπρίλης 1983) 163-184 (ἀναδημοσίευση *Μικρὰ Καβαφικά*, τ. 2, Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 1987, σ. 277-291). Γιὰ «Τὰ Πλοῖα», βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Ἐξὶ νέα ποιήματα τοῦ Κ. Π. Καβάφη», *Τεύχη Ε.Λ.Ι.Α.* 1 (1986) 15-16.

2. Κ. Φ. Κ. [= Καβάφης], «Λάμια», *Πεζὰ*, παρουσίαση, σχόλια Γ. Α. Παπουτσάκη, Ἀθήναι 1963, σ. 60-61.

3. Ἡ φράση «τεχνικωτάτη ρύθμισις τοῦ πεζοῦ λόγου» περιλαμβάνεται στὸ κείμενο τοῦ Καβάφη «Ἀνεξαρτησία» (1907;), *Πεζὰ*, ὁ.π., σ. 194.

Στην πρόωμη άκόμη τούτη φάση τής καβαφικής γραφής, συναντούμε τον Καβάφη ως «ποιητή-άναγνώστη»,⁴ όπως εύστοχα έχει χαρακτηριστεί, να κινείται ήδη ανάμεσα σε δύο πόλους ενδιαφέροντος: στην άρχαία και στη σύγχρονή του λογοτεχνική παραγωγή. Άφενός άντλεί ιδέες, μετάξυ άλλων, και άπό τό πεζογραφικό έργο του Φιλοστράτου:

‘Η φαντασία του Φιλοστράτου έχει μίαν ιδιάζουσαν και ποιητικήν χάριν. Τά ποιητικά έπεισόδια είναι πολλά καθιστώντα τό βιβλίον άποταμίευμα ποιητικής ύλης.⁵

Άφετέρου αφήνει να εισβάλλουν στη δεκτική εύαισθησία του τά μπωντλαιρικά *Spleen de Paris*, ό “Όσκαρ Ουάιλντ, οί πρωτοποριακές άντιλήψεις για τήν τέχνη του Ράσκιν⁶ και του Γουόλτερ Πίτερ,⁷ αλλά

Τά στιχουργικά ζητήματα άπασχολούν έπιμονα και σχολαστικά τον Καβάφη καθ’ όλη τή διάρκεια τής συγγραφικής του πορείας. Βλ., σχετικά, Γ. Κεχαγιόγλου, «Κ. Π. Καβάφη, “Η συνάντησις τών φωνηέντων έν τή προσωδία”»: παρουσίαση και σχολιασμός του άνέκδοτου πεζού κειμένου», *Έλληνικά*, τ. 30 (1977-78) 353-382. Χ. Α. Καράογλου, «Ριμάριο: ένα άγνωστο λεξικό του Κ. Π. Καβάφη (πρόδρομη ανακοίνωση)», *Μνήμη Σταμάτη Καρατζά*, Έπισημονική Έπετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής, Θεσσαλονίκη, *Τιμητικός τόμος στη μνήμη Σταμάτη Καρατζά*, 1990, σ. 225-232, και «Κ. Π. Καβάφη, [Ριμάριο]: δημοσιευμένο και σχολιασμένο άπό τον Χ. Α. Καράογλου, *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τχ. 2 (1990) 71-123. Βλ. άκόμη τή σχολιασμένη άποδελτίωση τών στιχουργικών προβληματισμών του ποιητή άπό τον Μιχάλη Πιερή, «Περί τής στιχουργίας του Καβάφη», στο Νάσος Βαγενάς (έπιμ.), *Η έλευθέρωση τών μορφών. Η ελληνική ποίηση άπό τον έμμετρο στον έλεύθερο στίχο (1880-1940)*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Έκδόσεις Κρήτης, 1996, σ. 125-153.

4. Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Κ. Π. Καβάφης: ένας ποιητής-άναγνώστης», *Κύκλος Καβάφη*, Άθήνα, Έταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας: Ίδρυτής Σχολή Μωραΐτη, 1983, σ. 53-79.

5. Πιζά, ό.π., σ. 51.

6. Κ. Φ. Κ. [= Κ.Π. Καβάφης], «Σχόλια στον Ράσκιν (ένα άνέκδοτο χειρόγραφο του ποιητή), παρουσίαση, έπιμέλεια Στρατή Τσίρκα», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 108 (1963) 582-611. βλ. και Στρατής Τσίρκα, «Ο Καβάφης σχολιάζει Ράσκιν (“Ένα άνέκδοτο χειρόγραφο του ποιητή)», *Ο πολιτικός Καβάφης*, Άθήνα, Κέδρος, 1980, σ. 223-265.

7. Βλ. και Μιχάλης Πιερής, *Χώρος, Φώς και Λόγος. Η διαλεκτική του «μέσα-έξω» στην ποίηση του Καβάφη*, Άθήνα, Καστανιώτης, 1992, σ. 53-59. Οί ποικίλες έπιδράσεις που δέχεται σ’ αυτή τήν πρόωμη περίοδο έχουν έπισημανθεί και αναλυθεί κυρίως άπό τήν Diana Haas στα κεφάλαια τής διατριβής της: «Cavafy et le mouvement ésotérique européen», «Une esthétique mystique et symbolique»,

και άλλες φωνές τῆς σύγχρονης του αἰσθητιστικῆς και συμβολιστικῆς λογοτεχνίας, πού συμβάλλουν, καθὼς φαίνεται, στὴν ὑλοποίηση τῆς ἐπιθυμίας του νὰ γράψει ποίημα σὲ πεζό.

Τὰ τρία πεζὰ ποιήματα δὲν παρουσιάζουν μεταξύ τους ὁμοιότητες οὔτε ὡς πρὸς τὴν ἀφηγηματικὴ ἄρθρωση καὶ τὴν ποιητικὴ οἰκονομία, οὔτε ὡς πρὸς τὴ θεματολογία, πράγμα πού δὲν διευκολύνει τὴ συνεξέτασή τους. Θὰ τὰ προσεγγίσουμε, λοιπόν, χωριστά.

Τὸ πρῶτο πεζὸ ποίημα εἶναι «Τὸ Σύνταγμα τῆς Ἡδονῆς». Πρόκειται, στὴν οὐσία, γιὰ μιὰ εἰσαγωγή στὸν κόσμον τῶν αἰσθήσεων, γιὰ ἕναν περιγραφικὸ αἰσθησιασμό, γιὰ τὴν πρώτη ποιητικὴ διατύπωση ἑνὸς ἐγκωμίου τῆς ἡδονῆς, αὐτοβιογραφικὰ ἐξομολογητικοῦ καὶ ἀπροκάλυπτα προτρεπτικοῦ. Ὁ ποιητὴς ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας φράση αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη, μιλώντας γιὰ τὴν ἐνοχί, νὰ καταστήσει τὸν ἀναγνώστη συνενοχό του στὴν ἀπόρριψη τῆς τρέχουσας ἐρωτικῆς ἠθικῆς. «Μὴ ὀμιλεῖτε περὶ ἐνοχῆς, μὴ ὀμιλεῖτε περὶ εὐθύνης». «Τὸ Σύνταγμα τῆς Ἡδονῆς» εἶναι τὸ πρῶτο ποίημα τοῦ Καβάφη στὸ ὁποῖο διατυπώνεται μιὰ προσωπικὴ ἐρωτικὴ μυθολογία, ἡ μυθολογία τῆς ὀπτικῆς ἐρωτικῆς ἀπόλαυσης, καὶ μάλιστα μὲ πολυπληθῆς ἐρωτικὸ ἀντικείμενο τοῦ πόθου.⁸ Τὸ ποίημα μπορεῖ νὰ διαβαστεῖ καὶ ὡς προέκταση ἢ ριζικὴ ἀνάπλαση παλαιότερου ἀποκηρυγμένου ρομαντικοῦ

Le problème religieux dans l'oeuvre de Cavafy. Les années de formation (1882-1905), τ. 1, 2, Παρίσι, Université Paris IV - Sorbonne, 1987, τ. 2, σ. 253-298. Πρβλ. *Le problème religieux dans l'oeuvre de Cavafy. Les années de formation (1882-1905)*, Παρίσι, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, σ. 241-261, 263-285.

Βλ. τὴ μεταπτυχιακὴ ἐργασία τῆς Ἑλένης Ἀραμπατζίδου, *Αἰσθητισμός καὶ Κ. Π. Καβάφης: θεματικὲς ὁσμώσεις στὴ σκιαγράφηση μιᾶς ἐκλεκτικῆς συγγένειας*, Θεσσαλονίκη, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1995. Πρβλ. Λένα Ἀραμπατζίδου, *Τὸ διακείμενο τοῦ αἰσθητισμοῦ στὴν ποιητικὴ τοῦ Κ. Π. Καβάφη*, ἐκδοτικὸς οἶκος ἀδελφῶν Κυριακίδη ἀ.έ., 2013. Καὶ ἀκόμη: Μάρθα Βασιλειάδη, *Ὁ Κ. Π. Καβάφης καὶ ἡ λογοτεχνία τῆς παρακμῆς. Μορφές, θέματα, μοτίβα*, μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικὰ Τίτλια Καραβία, Ἀθήνα, Gutenberg, 2018.

8. Ὁ Γ. Π. Σαββίδης θεωρεῖ πὼς «οἱ κυριότερες στρατιωτικὲς παραστάσεις πού μπορούσε νὰ ἔχει ὁ Καβάφης ὀφείλονταν σὲ ἀγγλικὲς μονάδες κατοχῆς στὴν Ἀλεξάνδρεια», Κ. Π. Καβάφης, *Κρυμμένα ποιήματα 1877;-1923*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ἀθήνα, Ἴκαρος, 1993, σ. 190. Ὡς ἐφηβος, στὶς σπουδές του στὴν Ἀγγλία, καὶ ὡς νεαρός, στὶς ἐπισκέψεις του στὴν Πόλη, θὰ μπορούσε νὰ εἶχε δεῖ πολὺ πιὸ ἐπιβλητικὲς ἀνάλογες εἰκόνες.

διστίχου, στο ὁποῖο, ἀπ' ὅσο γνωρίζω, γιὰ πρώτη φορά ἀπαντᾷ σέ καβαφικό ποίημα ἢ λέξη ἡδονή:

*Φίλε, πλησίον ἡδονῶν, ἀνθῶν, κοιλάδων εἶσαι / θάρρει, καὶ βάδισον
ἐμπρός. Ἴδου τὸ λυκανγές!*⁹

Ἡ δειλὴ φράση «πλησίον ἡδονῶν» μετατρέπεται στοῦ πεζοῦ ποίημα σέ δυναμικὴ προτροπή:

*Τὸ χρέος σου εἶναι νὰ ἐνδίδης, νὰ ἐνδίδης πάντοτε εἰς τὰς Ἐπιθυμίας,
ποῦ εἶναι τὰ τελειότατα πλάσματα τῶν τελείων θεῶν.*

Ἡ προστακτικὴ τοῦ β' πληθυντικοῦ καὶ ἐνικοῦ προσώπου ὀρίζει, σέ ὅλα τὰ περάσματα ἀπὸ στροφή σε στροφή, ἕναν τόνο ἐμφατικά διδακτικό, ποῦ ἀναγγέλλει τὰ μεταγενέστερα διδακτικὰ ποιήματα τοῦ Καβάφη. Ἡ ἡδονολογικὴ τούτη στροφή τοῦ ποιητῆ καὶ ἡ ταυτόχρονη ἀποστροφή του πρὸς τὸν ἀναγνώστη κλείνει μὲ μιὰν εἰκόνα ἔντονα εἰκαστική, ὅπου οἱ «Ἐπιθυμίες» μορφοποιοῦνται σέ πλάσματα καὶ στέφουν μὲ τὴν τελετουργικὴ παρουσία τους τὸν σωματικὸ θάνατο τοῦ κάθε ἀνθρώπου, ὀδηγώντας τον πρὸς τὴν κατάκτηση τῆς «ιδεώδους» ὀλοκλήρωσης τῆς γήινης ζωῆς του. Τὸ δίδυμο ἔρωτας-θάνατος λειτουργεῖ ἐδῶ μὲ κατεξοχὴν αἰσθητιστικὸ τρόπο, ἀλλὰ καταλήγει ταυτόχρονα καὶ στὴν ἀπλούστευση ὅτι ἡ πληρότητα καὶ ἡ δικαίωση ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν ὀρμητικὴ σαρκικὴ ἡδονή. Σὲ μεταγενέστερα καὶ ὠριμότερα καβαφικά ποιήματα οἱ ἐπιθυμίες, οἱ φαντασιώσεις, τὰ «αἰνδάματα τῆς ἡδονῆς», θὰ τεθοῦν στὴν ὑπηρεσία τῶν βουλῶν τῆς ποιήσεως.

Οἱ λογοτεχνικὲς καταβολές τῆς ἡδονιστικῆς αὐτῆς ποιητικῆς ἄσκησης πάνω στοῦ μοντέλο τῆς πρόζας μποροῦν νὰ ἀναζητηθοῦν σέ μπωντλαιρικά, κυρίως, πρότυπα: «Γίνε Ἡδονή, μόνη βασιλίσσά μου» («Volupté, sois toujours ma reine!»), γράφει ὁ Μπωντλαίρ στὴν «Προσευχὴ ἑνὸς εἰδωλολάτρη», ποίημα ποῦ ἀποτελεῖ ὕμνο στὴν ἡδονή.¹⁰

9. Κ. Π. Καβάφη, «Ὁ ποιητὴς καὶ ἡ μούσα» (1886), *Τὰ Ἀποκηρυγμένα ποιήματα καὶ μεταφράσεις (1886-1898)*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ἀθήνα, Ἰκαρος, 1983, σ. 18-19.

10. Ch. Baudelaire, «La prière d'un païen», *Les fleurs du mal*, Παρίσι, Gallimard/Poésie, 1972, σ. 214· βλ. καὶ *Τὰ Ἄνθη τοῦ Κακοῦ*, μτφρ. Γιώργη Σημηριώτη, Ἀθήνα, [χ.χ.], σ. 149.

Στό σημείο αυτό θα μπορούσε να αναφερθεί μία ακόμη εύτυχης λογοτεχνική σύγκλιση (ἀθέλητη αυτή τη φορά, δηλαδή μη προερχόμενη από αναγνωστική εμπειρία) του Καβάφη με τον Άντρέ Ζίντ, ως προς την ήδονολατρία. Ο Ζίντ στις *Γήμες Τροφές*, που γράφονται το 1897, ένορχηστρώνει σε μία σύνθεση μεικτού λογοτεχνικού είδους (δηλαδή κατά βάση πεζογραφικά ποιητικού) τον κύκλο όλων των επιθυμιών του, εντάσσοντας παράλληλα το θέμα μέσα στη φιλοσοφία του έγκλεισμού, τής μοναξιάς και τής έρωτικής περιπλοκότητας. Το βιβλίο προλογίζεται ως δοξαστικό τής επιθυμίας και του ένστικτου. Η άποδοχή κάθε απόρριψης τής ήθικης και ή έλλειψη αντίστασης στις επιθυμίες, ή ήδονή ως γνώση, είναι θέματα που μορφοποιούνται σε πεζά ποιήματα και παρεμβάλλονται στο βιβλίο του Ζίντ.¹¹

Δέν θα έπιμείνω ιδιαίτερα στην ανάλυση γνωστών καβαφικών μοτίβων (όπως ο έγκλεισμός, «τό μέσα και τό έξω») που άπαντούν ήδη στο «Σύνταγμα τής Ήδονής», ούτε σε συγχρονικές σχέσεις με άλλα πασίγνωστα ποιήματα του Καβάφη, γιατί αυτό άποτελεί θέμα

Ή ήδονή ως Θεά στον Μπωντλαίρ, ή έρωτική φαντασίωση τής ήδονής στον Καβάφη άποτελούν συχνά άφορμές για ποιήματα άμεσα έντασσόμενα στον ήδονικό κύκλο. Στο «Σύνταγμα τής Ήδονής» ο Καβάφης, προβάλλοντας την ήδονή ως άυτοσκοπό, γίνεται άπολογητής τής θεωρίας του ήδονισμού. Σχετικά με τις μορφές τής θεωρίας του ήδονισμού, βλ. την ενδιαφέρουσα φιλοσοφική ανάλυση του Θεοδόσιου Ν. Πελεγρίνη, *Ήθικη φιλοσοφία*, Αθήνα, Έλληνικά Γράμματα, 1997, σ. 19-47. Για την ήδονολατρία του Καβάφη (με άνθολόγιο τής λογοτεχνίας του ήδονισμού), βλ. Χ. Α. Καραόγλου, *Έκτός όρίων. 2+1 κείμενα για τον Καβάφη*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2000. Όσο για τις ήδονολατρικές τάσεις στην έλληνική ποίηση, μια ενδιαφέρουσα σαρκολατρική πτυχή του Παλαμά θυμίζει ο Ξ. Α. Κοκόλης, στη μελέτη του «Σαρκολατρία: μια άποσιωπημένη διάσταση τής ποίησης του Κωστή Παλαμά», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 4 (1996-1997) 67-401. Πρβλ. *Σαρκολατρία: μια άποσιωπημένη διάσταση τής ποίησης του Κωστή Παλαμά*, εισαγωγή, άνθολογία, έκδοτική Θεσσαλονίκης, 1999. Βλ. ακόμη Βαγγέλης Άθανασόπουλος, «Οι νικητές και τὰ θύματα τής ήδονομανίας: Σχέσεις βιώματος και καλλιτεχνικής έκφρασης κατά τον Κωστή Παλαμά», *Το ποιητικό τοπίο του έλληνικού 19ου και 20ού αιώνα*, τ. 1, σ. 325-371, αλλά και το παλαιότερο μελέτημα του Άγγέλου Δόξα, *Παλαμάς. Ψυχολογική ανάλυση έργου και ζωής*, Αθήνα, Έστία, 1959.

11. André Gide, *Les nourritures terrestres suivi de Les nouvelles nourritures*, Παρίσι, Gallimard/folio, 1984. Βλ. ένδεικτικά τὰ ήδονολατρικά πεζά ποιήματα στις σελίδες 87-88, 215-216. Βλ. ακόμη Suzanne Bernard, «Gide et les Nourritures terrestres», σ. 546-554.

για άλλη μελέτη· άλλωστε έχουν γίνει καιριες έπισημάνσεις από την κριτική. Θα ήθελα απλώς να αναφέρω ότι στο πεζό ποίημα που συζητούμε ή σκηνοθεσία του πλήθους φαίνεται να είναι έπίσης μπωντλαϊρικῆς ύφῆς: «Δέν είναι δεδομένο για τόν καθένα ότι μπορεί να κάνει μπάνιο στο πλήθος· ή απόλαυση του πλήθους είναι τέχνη» («Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude; jouir de la foule est un art»), γράφει ο Μπωντλαίρ στο όμώνυμο πεζό ποίημά του «Τά πλήθη».¹²

Ἡ ρητορική και ρυθμική εὐστροφία τοῦ ποιήματος διαφαίνεται στις προφανείς συμμετρίες και έπαναλήψεις λέξεων και φράσεων, στις έντονες αντίθεσεις, παρομοιώσεις και παρηγήσεις, στην ανακύκλιση επιθέτων, κ.ο.κ. Λίγες μόνο ένδεικτικές παρατηρήσεις: «Όταν περνᾶ τὸ Σύνταγμα τῆς Ἡδονῆς» είναι φράση-έπωδὸς που ὑποβάλλει μιὰ μουσική αἴσθηση τόσο ὡς εἰκόνα, ὅσο και με τὴν ἴδια τὴ λέξη «μουσική»: «μὲ μουσικήν και σημαίας». Παράδειγμα παρήχησης τοῦ ρ με συνεπόμενη νοηματική φόρτιση: *περὶ / περνᾶ / ριγοῦν / τρέμουν / ἄφρων / μακρὰν / ὄρμᾶ / ἐκστρατείαν*, κ.ο.κ. Ἐπισημαίνω ένδεικτικά τὴν αντίθεση: *σκιερά ἀρετῆ / ἀσπρίζουν τὰ μανσωλεῖα τῆς ποιήσεως*, κ.ο.κ.

Περνοῦμε στο δεύτερο πεζό ποίημα, «Τὰ Πλοῖα».

Ἐχει διατυπωθεῖ ἀπὸ τὸν Δ. Ν. Μαρωνίτη ἡ ἄποψη ὅτι ἡ «συμβολιστική περίοδος τοῦ Καβάφη [...] χαρακτηρίζεται ἀπὸ μία σειρά ποιημάτων τὰ ὁποῖα ἀρθρώνονται και λειτουργοῦν ὡς ἐπιβλητικές μεταφορές που τείνουν νὰ γίνουν συμβολικές ἀλληγορίες. Κατὰ κανόνα, ὁ ἴδιος ὁ τίτλος τῶν ποιημάτων αὐτῆς τῆς κατηγορίας ἐπιγρά-

12. Ch. Baudelaire, «Les foules», *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)*, Παρίσι, Flammarion, 1967 (1869), σ. 61-62. Ἡ έννοια και τὸ μοτίβο τοῦ πλήθους ὡς πηγή ἔμπνευσης και ἀπόλαυσης τοῦ καλλιτέχνη ἔχει ἀπασχολήσει και θεωρητικά τὸν Μπωντλαίρ. Γράφει στο δοκίμιό του «L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant»: «sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule [...] et qui s'ennuie au sein de la multitude, est un sot! [...]», *Oeuvres complètes*, Παρίσι, Seuil, 1968, σ. 550-553· βλ. και «Ὁ καλλιτέχνης, ἄνθρωπος τοῦ κόσμου, ἄνθρωπος τοῦ πλήθους και παιδί», *Αἰσθητικά δοκίμια*, μτφρ. Μαρία Ρέγκου, Ἀθήνα, Prima, 1995, σ. 140-148. Για τὴ διάσταση τοῦ πλήθους στὸν Καβάφη, βλ. ἀκόμη I. A. Σαρεγιάννης, «Ὁ Καβάφης ἄνθρωπος τοῦ πλήθους», *Νέα Ἔστια*, τ. 45 (1949) 361-365, και Πιερῆς, *Χῶρος, Φῶς και Λόγος*, σ. 64. Τὸ ὅλο θέμα ἀνάγεται ἴσως στο γνωστὸ δοκίμιο τοῦ Πόε, «The Man of the Crowd», *The Portable Edgar Allan Poe*, edited by Philip Van Doren Stern, Penguin Books, 1957, σ. 107-118.

φει και εξαγγέλλει τὸ μεταφορικὸ μοντέλο, τὸ ὁποῖο ὑπηρετεῖται ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ ποιήματος. Κάτι περισσότερο. Τὰ μέρη και τὰ μόρια τῆς ποιητικῆς σύνθεσης σχηματίζουν, στὸ ἐσωτερικὸ τώρα τοῦ ποιήματος, μικρομεταφορές, οἱ ὁποῖες ὑποστηρίζουν και ἀποδεικνύουν τὴ μεγάλη μεταφορὰ τοῦ τίτλου.»¹³

Δὲν θὰ μπορούσε, ἴσως, νὰ υπάρξει ἀκριβέστερος ὀρισμὸς γιὰ τὸ συμβολιστικὰ αἰσθητιστικὸ αὐτὸ πεζὸ ποίημα τοῦ Καβάφη, τὸ ὁποῖο ταυτόχρονα λειτουργεῖ ὡς ποίημα ποιητικῆς,¹⁴ ὡς ποιητικὴ διερεύνηση τῆς φύσης τῆς λογοτεχνικῆς γραφῆς, καθὼς και τῆς πρόσληψής της ἀπὸ τὸ κοινὸ τῆς ἐποχῆς.

Θὰ μπορούσαμε νὰ προτείνουμε μιὰν ἀδρομερῆ ἀποκωδικοποίηση τῶν μεταφορικῶν ὄρων. Τὸ σημεῖο ἐκκίνησης τοῦ ταξιδιοῦ εἶναι ἡ Φαντασία και ὁ προορισμὸς του τὸ Χαρτί, ἡ ἀποκρυστάλλωση, δηλαδή, τῆς ἰδέας και τῆς σκέψης σὲ ποίημα. Ἡ «ἐπικίνδυνος θάλασσα» ἰσοδυναμεῖ μὲ τὴν ἐκτέλεση, τὴ διαδικασία πὺ ὁδηγεῖ ἀπὸ τὴ σύλληψη στὸ ὁλοκληρωμένο ἔργο. Τὰ «πλοῖα» εἶναι οἱ ποιητὲς φορεῖς τῆς ποιητικῆς ἰδέας, ἀλλὰ και οἱ σκέψεις τοῦ ποιητῆ. Τὰ «ἐμπορεύματα», οἱ λεπτὲς ποιητικὲς ἰδέες, οἱ εὐθραυστες ποιητικὲς σκέψεις. Ὅρισμένα ἀπ' αὐτὰ «σπάνουν», δὲν κρυσταλλώνονται, δὲν μορφοποιοῦνται πάντοτε, και στὴν πορεία χάνονται ὀριστικά. Οἱ «ἀγοραὶ τῆς Φαντασίας» ἔχουν διαρκῶς ἀνανεούμενο, ἄρα πρωτότυπο ἐμπόρευμα. Τὰ «πλοῖα» ἔχουν περιορισμένη χωρητικότητα, ἀφοῦ στὴν πορεία τῆς ἐπεξεργασίας τοῦ ἔργου μικρὲς φράσεις, πὺ ἀποτελοῦν ἀξιόλογα εὐρήματα, θυσιάζονται στὴν οἰκονομία και τὴ λειτουργία τῆς εὐρύτερης ποιητικῆς σύνθεσης. Ὁ «λευκὸς χάρτινος λμῆν» εἶναι τὸ χαρτί, ὅπου γίνονται οἱ ἀλλεπάλληλες ἐπεξεργασίες τοῦ κειμένου. Οἱ «ἄξιωματοῦχοι τοῦ τελωνείου» κατοπτρίζουν τὰ κοινωνικά κριτήρια λογοκρισίας τῶν λέξεων. Τὸ «λαθρεμπόριον» εἰκονίζει τὴς τολμηρὲς ἐρωτικὲς εἰκόνες. Οἱ «οἶνοι» και τὰ «οἶνοπνεύματα» εἶναι οἱ μεθυστικὲς ἡδονές, οἱ ἐπιθυμίες, πὺ κυκλοφοροῦν, ὡστόσο, και σὲ ἀνώδυνη ἐκδοχὴ ἀπομίμησης· ὑπάρχουν οἶνοι μὲ τὸ ἴδιο χρῶμα πὺ δὲν ζαλίζουν. Αὐτὰ τὰ νόθα οἶνοπνευματώδη εἶναι πὺ προκρίνουν οἱ τελωνειακοὶ ἀξιωματοῦ-

13. Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Κ. Π. Καβάφης: ἓνας ποιητὴς-ἀναγνώστης», σ. 74-75.

14. Στὰ ποίηματα ποιητικῆς τὸ κατατάσσει και ὁ Γ. Π. Σαββίδης, «Ποιήματα ποιητικῆς τοῦ Καβάφη», *Μικρὰ Καβαφικά*, τ. 1, σ. 305-307, και *Τεὐχὴ Ε.Λ.Ι.Α.*, ἔ.π., σ. 15.

χοι. Ὁ ποιητής, ὅμως, κατορθώνει ἐνίοτε νὰ ἐξαπατᾷ τοὺς τελωνειακούς, δηλαδή τὴν κριτικὴ καὶ τὸ κοινὸ τῆς ἐποχῆς, εἰσάγοντας λέξεις ἀμφίσημες, ποὺ ἄλλο λένε καὶ ἄλλο ἐννοοῦν. Τὰ «θεσπέσια πλοῖα» μὲ τὰ «κοράλλινα κοσμήματα» συμβολίζουν ταυτόχρονα τοὺς ποιητὲς μὲ μεγάλη λάμψη, ποὺ ὡς κομῆτες περνοῦν καὶ χάνονται, τὰ ἀνέκφραστα ἢ κρυμμένα ποιητικὰ ἀποθέματα, ποὺ δὲν γράφονται καὶ χάνονται στὴ σιωπῇ,¹⁵ ἀλλὰ καὶ τὰ πλούσια ἐκλεκτὰ ὄραματα τοῦ αἰσθητισμοῦ. Ὅπως ἔχει ἐπισημάνει ἡ Diana Haas, τὸ κοράλλι στὸν Καβάφη,¹⁶ ἐκτὸς ἀπὸ πολύτιμος λίθος, ἔχει καὶ μιὰ διάσταση μυθολογικὴ ἢ μεταφυσικὴ, πράγμα ποὺ ἐνισχύει καὶ τὴν παραπάνω ἐρμηνεία. Βέβαια, τὴν ἀποκωδικοποίηση αὐτῆ τὴν διατυπώνουμε ὄχι ὡς τὴ μόνη δυνατὴ, ἀλλὰ ὡς πρόταση ἀνάγνωσης.

Ἡ τοπιογραφία τοῦ ποιήματος εἶναι ἐν μέρει τὸ μέσα καὶ ἐν μέρει τὸ ἔξω: τὸ μέσα τοῦ ποιητῆ, τὸ ἔξω τῆς «ἀνοικτῆς θάλασσας», ἀλλὰ ἐν μέρει καὶ τὸ ἐν πλῶ, ποὺ εἶναι μιὰ ἄλλη κατηγορία χώρου· ὁ πλοῦς συμβολίζει τὴν ποιητικὴ πράξη· τὸ ἐσωτερικὸ ποιητικὸ ταξίδι τοῦ Καβάφη. Πρόκειται γιὰ ἀφήγηση ἐκτυλισσόμενη καὶ σὲ «μεταιχμιακὸ χῶρο»,¹⁷ ὅπως ἔχει χαρακτηριστεῖ ἡ ἐν πλῶ ἐκτύλιξη μιᾶς ἱστορίας. Τὸ ποίημα προσφέρεται ἰδιαίτερος γιὰ τοπολογικὴ ἀνάλυση κατὰ Bachelard. Ἀναφέρω ἐνδεικτικὰ ὅτι ὁ χῶρος ὀρίζεται μὲ τὴν πρώτη λέξη, τὴ Φαντασία ποὺ παραπέμπει στὸ ἄπειρο· μεσολαβεῖ τὸ ταξίδι τῆς «ἀνοικτῆς θάλασσας», πάλι δηλαδή τὸ ἀχανὲς ἄπειρο, γιὰ νὰ καταλήξει «τίς ἤξεύρει ποῦ;» στὸ ἄγνωστο, στὸ ἄπειρο, ἐκεῖ ποὺ χάνονται τὰ «θεσπέσια πλοῖα». Ὁ ἀφηγητὴς σκέπτεται μὲ συμπερασματικὴ αἴσθηση¹⁸ καὶ μὲ κάποια δόση ἀνάλαφρης πικρῆς εἰρωνικῆς ἀπόστασης.¹⁹ Τὸ ποίημα λειτουργεῖ, ἐπίσης, καὶ ὡς αὐτοβιογραφικὸ τεκμήριο ἐμπειρίας ποιητικοῦ ἐργαστηρίου καὶ κοινωνικῆς λογοκρισίας.

15. Στίχοι γιὰ τὰ ἄγραφα ποιήματα: «Ἐγὼ φοβούμενος τὰ τετριμμένα / πολλούς μου λόγους ἀποσιωπῶ. / Ἐν τῇ καρδίᾳ μου εἶναι γραμμένα / πολλὰ ποιήματα· καὶ τὰ θαμμένα / ἐκεῖνα ἄσματά μου ἀγαπῶ.» («Nous n'osons plus chanter les roses», 1892).

16. Κ.Π. Καβάφης [Κ. Φ. Κ.], «Τὸ κοράλλιον ὑπὸ μυθολογικὴν ἔποψιν», *Πεζά*, σ. 3-5, καὶ Haas, *Le problème religieux dans l'oeuvre de Cavafy. Les années de formation (1882-1905)*, σ. 274, 276.

17. Μιχάλης Πιερός, *Χῶρος, Φῶς καὶ Λόγος*, σ. 162.

18. «Σκέπτεται μὲ τὴν αἴσθηση»: φράση τοῦ Σεφέρη στὸ δοκίμιο «Κ. Π. Καβάφης - Θ. Σ. Ἐλιοτ: παράλληλοι», *Δοκίμιές*, τ. 1, Ἀθήνα, Ἰκαρος, σ. 344.

19. Βλ. καὶ Γ. Π. Σαββίδη, *Τεύχη Ε.Λ.Ι.Α.*, ὁ.π.

Ἡ ρυθμολογία τοῦ κειμένου προσοικειώνεται περισσότερο πεζογραφικὰ στοιχεῖα καὶ ἡ ποιητικὴ διάσταση ὑποβάλλεται κυρίως μὲ ὀπτικά καὶ πλαστικὰ effet, μὲ τὴ χρήση χρωματικῶν ἐπιθέτων καὶ μὲ τὴν ὄνειρική εἰκαστικὴ περιγραφή τοῦ τελευταίου μέρους. Θὰ μπορούσαν νὰ γίνουν πολλές ἀκόμη παρατηρήσεις γιὰ τὸ μοτίβο τοῦ ἐγκλεισμοῦ, γιὰ τὴ διαλεκτικὴ σχέση νόησης - μνήμης - φαντασίας - λήθης, ἀλλὰ θὰ κλείσουμε τὴν παρουσίαση τοῦ ποιήματος μὲ τὴν παρατήρηση ὅτι μιὰ προσεκτικὴ ἀνάγνωση τοῦ μπωντλαιρικοῦ πεζοῦ ποιήματος «Πρόσκληση σὲ ταξίδι» (ἀπὸ τὰ *Spleen de Paris*) καὶ τοῦ ποιήματος «Τὸ Ταξίδι» (ἀπὸ τὰ *Ἄνθη τοῦ κακοῦ*) προκαλεῖ τὴ συνανάγνωση τῶν δύο ποιητῶν, μιὰ συνανάγνωση ποὺ φωτίζει καὶ ἄλλες ὀπτικὲς γωνίες τῆς συμβολιστικῆς περιόδου τοῦ Καβάφη, ἀφοῦ μπωντλαιρικὰ πεζὰ ποιήματα, ὅπως «Τὰ Παράθυρα», «Τὸ διπλὸ δωμάτιο», «Τὸ πιστεύω τοῦ καλλιτέχνη», κ.ά., ὄχι μόνον ὡς τίτλοι, ἀλλὰ ἀπὸ πιὸ σύνθετη ὀπτικὴ γωνία, μᾶς ὁδηγοῦν νὰ τὰ διαβάσουμε καὶ μέσα ἀπὸ μιὰ καβαφικὴ ὀπτική.²⁰

Τὸ τρίτο πεζὸ ποίημα, τὰ «Ἐνδύματα», εἶναι ἀναμφίβολα τὸ ὠριμότερο γλωσσικὰ καὶ ἐκφραστικὰ. Πρόκειται γιὰ μονήρη ἀνάπλαση/ἀνάκληση τῆς ἡδονῆς, ὄχι τοῦ παρελθόντος, ὅπως θὰ ἦταν ἀναμενόμενο, ἀλλὰ γιὰ ἐνεργοποίηση τῆς μνήμης μετατεθειμένης στὸ μέλλον. Τὸ «θά» ἀποτελεῖ ἐδῶ ἓναν ἀπὸ τοὺς σταθερότερους ἀφηγηματικούς δεῖκτες τοῦ κειμένου. Ὅπως στὸ προηγούμενο ποίημα ὁ ποιητὴς ἐπινοεῖ «ἰστοὺς ἐξ ἔβενου» γιὰ τὰ «θεσπέσια πλοῖα» του, ἐδῶ ἓνα «ἔπιπλο ἀπὸ πολῦτιμον ἔβενου», ἓνα κουτὶ τῆς Πανδώρας, ἐγκλείει ὅλη «τὴν φυλαχθεῖσα ἡδονικὴ συγκίνησι». Τὸ ἔνδυμα εἶναι σταθερὸ μοτίβο τοῦ Καβάφη καὶ ἔχει ἀναλυτικὰ μελετηθεῖ ἀπὸ τὸν Γ. Π. Σαββίδη.²¹ Ὁ Σαββίδης παρατηρεῖ ὅτι «ἡ συμβολικὴ χρῆση τοῦ χρώματος στὸ ποίη-

20. Βλ. «L'invitation au voyage», *Petits poèmes en prose*, σ. 79-81· «Le Voyage», *Les fleurs du mal*, σ. 166-172 καὶ *Τὰ Ἄνθη τοῦ Κακοῦ*, μτφρ. Γιώργη Σημηριώτη, σ. 140-146. Πεζὰ ποιήματα καὶ σχεδιάσματα πεζῶν ποιημάτων τοῦ Μπωντλαίρ ποὺ μπορούν ὡς διακειμενικὲς μεταμορφώσεις νὰ συναναγνωσθοῦν μὲ ποιήματα τῆς πρώιμης περιόδου τοῦ Καβάφη εἶναι γιὰ παράδειγμα: «Le désespoir de la vieille», «Le "Confiteor" de l'artiste», «La chambre double», «Le mauvais vitrier», «Les foules», «L'invitation au voyage», «Les fenêtres», «Le port», «Le vieux petit athée», «L'orgue de Barbarie».

21. «Ἐνδυμα, ροῦχο καὶ γυμνὸ στὸ σῶμα τῆς καβαφικῆς ποίησης», *Κύκλος Καβάφη*, σ. 8-51.

μα “Ενδύματα” [χρησιμεύει] για να όροθετηθοϋν οι διάφορες ήλικίες μιᾶς ανθρώπινης ζωῆς, τουλάχιστον ἀπὸ τὴν ἐφηβεία ἕως τὸ προβλεπόμενο γῆρας». Μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ συμβολισμὸς τοῦ χρώματος στὸ πεζὸ αὐτὸ ποίημα, ὁ ὁποῖος καλύπτει ὀλόκληρες χρωματικὲς φράσεις - περιόδους, δὲν παραπέμπει μόνο στὶς ήλικίες, ἀλλὰ καὶ στὶς ψυχικὲς καταστάσεις τὶς ἄμεσα συνδεδεμένες μὲ τὴν ἐρωτικὴ ἀπόλαυση. Τὰ «κυανὰ» ἐνδέχεται νὰ εἰκονίζουσι τὸ πρῶτο στάδιο τῆς πλατωνικῆς ἐρωτικῆς ἀθωότητος· τὰ «κόκκινα» τὸ ἀπόγειο τῆς ἐρωτικῆς ἔντασης· τὰ «κίτρινα» τὶς πιὸ καθημερινὲς ἐρωτικὲς ἡδονές. Τὰ «ξέθωρα κυανὰ» τὴν ἀναγκαστικὴ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν ἐνεργὸ ἐρωτικὴ δράση, τὸ ξεθώριασμα τῆς ἐρωτικῆς ζωῆς, ποῦ τὸ διαδέχεται ὁ χρωματικὸς ἐγκλεισμὸς στὸ «μαῦρο σπίτι», στὴ «σκοτεινὴ κάμαρη» καὶ στὰ «μαῦρα ροῦχα», εἰκόνες τοῦ ἐρωτικοῦ πένθους τοῦ ποιητῆ. Θὰ μποροῦσε νὰ ἀποτολμήσει κανεὶς τὴν ἐρμηνεία ὅτι τὸ «ἐβένινο κιβώτιο» τοῦ Καβάφη εἶναι τὸ ἐρμάριο τῆς μνήμης. Ἄλλὰ τὸ ντουλάπι τῆς μνήμης δὲν εἶναι ἓνα καθημερινὸ ἐπιπλο. Δὲν ἀνοίγεται κάθε μέρα.²² Ὁ ποιητὴς μεταθέτει τὸ ὀδυνηρὸ ἀνοιγμα τῆς ψυχῆς στὸ μέλλον ποῦ προδιαγράφεται οὕτως ἢ ἄλλως σκοτεινὸ. Τὸ κιβώτιο, λοιπόν, ἐγκιβωτίζει καὶ τὸν χρόνο, ἀποτελεῖ ἄρα μιὰ μικρογραφία ὅλης του τῆς ζωῆς.

Ἡ αἰσθητικὴ τῆς φαντασιωτικῆς ὑποβολῆς μέσα ἀπὸ τὴ συμβολικὴ διάσταση τῶν ἀντανακλάσεων τῆς μνήμης καθιστᾷ τὸ ποίημα αὐτὸ, σὲ συνάρτηση μὲ τὴν ἐκφραστικὴ του λιτότητα, τὸ ἐντελέστερο ἀπὸ τὰ τρία γνωστὰ καβαφικὰ πεζὰ ποιήματα. Χαρά, πόθος, νοσταλγία, περιπάθεια, κλίμα ματαιότητος, ἀπαισιοδοξία, ἀπελπισία, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἔλξη ἀπὸ τὸν διάκοσμο καὶ τὴν πολυτέλεια, ἰχνογραφοῦν ἐδῶ πολύτροπα τὸ πρῶμο πορτρέτο τοῦ Καβάφη αἰσθητῆ decadent. Καὶ πάλι θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε τὸν παραλληλισμὸ μὲ τὸν Μπωντλαίρ γιὰ τὸ ἔνδυμα ποῦ ἐμφανίζεται ὡς ἄρωμα τῆς μνή-

22. Βλ. καὶ Gaston Bachelard, «Τὸ συρτάρι, τὰ σεντούκια, τὰ ἐρμάρια», *Ἡ ποιητικὴ τοῦ χώρου*, μτφρ. Ἐλένη Βέλτσου - Ἰωάννα Δ. Χατζηνικολῆ, Ἀθήνα, Χατζηνικολῆς, 1982, σ. 101-116. Ἡ ἔμφραση τῆς ἐρμηνείας μου στὴν ἐρωτικὴ διάσταση δὲν σημαίνει ὅτι ἡ χρωματικὴ αὐτὴ συμβολικὴ δὲν ἰσχύει καὶ γιὰ ἄλλες στιγμὲς ἢ περιστάσεις. Ὡστόσο, ἡ «αἰσθητικὴ μνήμη» καὶ ἡ «αἰσθηματοποίηση» τοῦ κόσμου στὸν Καβάφη ἐκφράζεται κυρίως μέσα ἀπὸ τὴν ἐρωτικὴ ὀπτική.

Τὸ (συνήθως ἐβένινο) κιβώτιο ἀποτελεῖ σταθερὸ καὶ συνηθισμένο ποιητικὸ μοτίβο. Ἀναφέρω πρόχειρα τὸν Π. Δ. Ταγκόπουλο, τὸν Σεφέρη, τὸν Ἐγγονόπουλο, τὸν Ρεμπώ, τὸν Σάρλ Κρός, τὴ Γερτρούδη Στάιν, κ.ο.κ.

μης, ως σύμβολο τῆς θνητῆς ὁμορφιᾶς καὶ φυλακῆς τοῦ ιδεώδους κάλλους στὰ κείμενα τοῦ Γάλλου ποιητῆ.²³ Ἡ συναισθησια στὸν Μπωντλαίρ καὶ τὸ σχῆμα ἔρωτας-μνήμη ἀντιστοιχεῖ, ἐνίοτε, ὅπως καὶ στὸ προκείμενο ποίημα τοῦ Καβάφη, στὸ σχῆμα ἔρωτας-θάνατος.²⁴

Ὅσο γιὰ τὴ ρυθμοτεχνία, τοὺς «ρυθμοστάτες» τῆς ἀφήγησης,²⁵ μπορεῖ νὰ ἀναφερθεῖ τὸ σύστημα τῶν κυκλικῶν ἐπαναλήψεων (λεκτικῶν καὶ ἠχητικῶν) λέξεων καὶ φράσεων, ποὺ ἀναπτύσσονται σ' αὐτὸ τὸ ποίημα. Ἀκόμη, ἡ συμμετρικὴ δόμηση ὑποβοηθεῖται ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν ἐπανερχόμενων ρυθμικο-νοηματικῶν χρωματικῶν ἀντιθέσεων (φῶς-σκοτάδι, μαῦρο-κόκκινο, κ.ο.κ.).²⁶

23. Βλ. π.χ. «Ἡ εὐωδιὰ» («Le parfum»), «Ἡ κορνίζα» («Le cadre»), «Τὸ μπουκαλάκι» («Le flacon»), *Τὰ Ἄνθη τοῦ Κακοῦ*, μτφρ. Γιώργη Σημηριώτη, σ. 74, 75, 86 καὶ *Les fleurs du mal*, σ. 68, 69, 77-78, κ.ο.κ.

24. Ὅπως, ὅμως, προκύπτει καὶ ἀπὸ μιὰν ἀνέκδοτη σημείωση τοῦ ποιητῆ, χρονολογημένη τὸ 1907, ἡ συσχέτιση Καβάφη-Μπωντλαίρ μπορεῖ νὰ ἰσχύσει μόνον γιὰ τὴν πρώτη περίοδο τοῦ ποιητῆ. Ὁ Καβάφης ἀργότερα θεωρεῖ τὸν Μπωντλαίρ παρωχημένο θεματικὰ καὶ αἰσθητικὰ (*Ἀνέκδοτα σημειώματα Ποιητικῆς καὶ Ἡθικῆς*, Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 1983, σ. 42). Γιὰ τὶς σχέσεις Μπωντλαίρ-Καβάφη, βλ., μεταξὺ ἄλλων, Γιάννης Δάλλας, *Καβάφης καὶ Ἱστορία*, Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 1974, σ. 165-166· Costantino Kavafis, *Εἰς τὸ φῶς τῆς ἡμέρας*. Un racconto inedito a cura di Renata Lavagnini, Παλέρμο 1979, σ. 44-59· Δημήτρης Παντελοδήμας, «Ὁ Καβάφης μεταφράζει καὶ ἐρμηνεύει τὸν Baudelaire», *Νέα Ἐστία*, τ. 114 (1983) 1499-1505· Μ. Ζ. Κοπιδάκης, «Ἄνθη τοῦ κακοῦ ἀπὸ τὸ περιβόλι τοῦ Ἀττάλου», *Χάρτης*, τχ. 5/6 (1983) 630-633· Renata Lavagnini, «Ἐνα διήγημα τοῦ Καβάφη», *Τὸ Δέντρο*, τχ. 34-35 (1983) 618-628· Haas, *Le problème religieux dans l'oeuvre de Cavafy. Les années de formation (1882-1905)*, κεφ. 8, 9, 10 καὶ passim. Βλ. ἀκόμη Γ. Π. Σαββίδης, *Οἱ Καβαφικὲς Ἐκδόσεις (1891-1932), περιγραφή καὶ σχόλιο*, Ἀθήνα, Ἰκαρος, 1992 [1966]· Maria Tsoutsoura, *Cavafy-Baudelaire: thèmes, traductions et formes dans le prolongement de la poésie baudelairienne en Grèce au tournant du siècle (1873-1917)*, Παρίσι, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

25. Ὁρος τοῦ Γιάννη Δάλλα στὴ μελέτη «Σχετικὰ μὲ τὰ “μετρήματα” τοῦ ἐλεύθερου στίχου (πρόταση γιὰ μιὰ ὑπόθεση σπουδῆς)», στὸ Νάσος Βαγενάς (ἐπιμ.), *Ἡ ἐλευθέρωση τῶν μορφῶν*, σ. 15-35.

26. Ἐπαναλήψεις λέξεων καὶ φράσεων: θά, φυλάξω, ροῦχα, ἐπιπλο, ἐπιπλα, κυανά, μαῦρο, μαῦρα, σκοτεινὴ, σκοτεινά, σπίτι, σπίτια, ὄλα, ὄλως, ὄλο, ὄλοι, ὄλομόναχοι, κουρασμένοι, κ.λπ. / μέσα σ' ἓνα κιβώτιο ἢ μέσα σ' ἓνα ἐπιπλο ἀπὸ πολύτιμον ἔβενο, μέσα σ' ἓνα μαῦρο σπίτι, μέσα σὲ μιὰ κάμαρη σκοτεινὴ, μὲς στὲς αἴθουσες, μέσα σὲ σπίτια σκοτεινά / θὰ βάλω καὶ θὰ φυλάξω, θὰ φορῶ, θὰ κατοικῶ, θὰ ἀνοίγω, θὰ βλέπω, θὰ θυμοῦμαι, θὰ εἶναι, θὰ κάθονται, θὰ πῆγαν νὰ κοιμηθοῦν / καὶ ἔπειτα καὶ κατόπιν καὶ τελευταῖα / πιὸ ὠραῖα, πιὸ ξέθωρα, πιὸ

Ἐπομένως, καὶ στὰ τρία παραπάνω πεζὰ ποιήματα, ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη, ὁ αἰσθητιστικὸς συμβολισμὸς συνδιαλέγεται μὲ τὸν ἔσωτερισμό.²⁷

Στὸ πλαίσιο τούτης τῆς ἐξέτασης τῶν πεζῶν ποιημάτων τοῦ Καβάφη, θὰ πρότεινα καὶ μιὰν ἐπανεξέταση τοῦ «Βουνοῦ». Πρόκειται γιὰ σχολιασμὸ ἐρωτικοῦ ποιήματος τοῦ Ἄθ. Χριστόπουλου· τὸ καβαφικὸ κείμενο εἶναι χρονολογημένο τὸ 1893. Ὁ Καβάφης τὸ ὀνομάζει «article»,²⁸ ὁ Παπουτσάκης («πεζογράφημα»),²⁹ ὁ Σαββίδης («υποκειμενικὴ ἀνάπτυξη ἀλληγορικοῦ ποιήματος τοῦ Ἄθ. Χριστόπουλου, στὸ ὄριο δοκιμίου καὶ διηγήματος»).³⁰ Στὴν οὐσία, πρόκειται γιὰ τὴν πρώτη (ἀποτυχημένη) ἀπόπειρα τοῦ Καβάφη νὰ μεταγγίσει ποιητικὰ στοιχεῖα στὴν πρόζα του. Ἐνας ἀκριβέστερος προσδιορισμὸς τῆς φύσης τοῦ κειμένου θὰ ἦταν: πρώτη (ἀποτυχημένη) δοκιμὴ συγγραφῆς πεζοῦ ποιήματος, μὲ δοκιματικὴ πρόφαση.

Τὰ πεζὰ ποιήματα τοῦ Καβάφη, συγκρινόμενα συγχρονικὰ ἢ διαχρονικὰ μὲ ἄλλα ἑλληνικὰ πεζὰ ποιήματα, ἀποτελοῦν μιὰν ἀξιοσημείωτη ἀπόκλιση. Τὸ καβαφικὸ πεζὸ ποίημα δὲν ἐκπύπτει στὴν αἰσθηματολογία, στὴν ὥραιολογία ἢ στὸν «παρασυρμένο λυρισμό», ὅπως συνήθως συμβαίνει μὲ πεζομορφα ποιήματα τοῦ αἰσθητιστικοῦ συμβολισμοῦ. Ἀκόμη, ὁ Καβάφης ἀποφεύγει τὴ συνήθη χρῆση τοῦ μύθου ἢ τῆς Βίβλου στὰ πεζὰ του ποιήματα καὶ ἀπέχει ἐπιδεικτικὰ ἀπὸ τὴν ὅποια φυσιολατρικὴ ἢ ἠθογραφικὴ διάσταση στὴ σκηνοθεσία. Δὲν ἐνσωματώνει στὴν πρόζα του ἔμμετρος στίχους γιὰ νὰ ἐπιτονίσει τὴν ποιητικότητά. Ἀπεναντίας, τὸ λιτὸ ποιητικὸ λεξιλόγιο καὶ ἡ αὐτο-

κουρασμένοι / ἀπὸ ὄλα, ἀπὸ τὰ πρῶτα / μὲ εὐλάβεια καὶ μὲ πολλὴ λύπη – μὲ χαρά, μὲ πόθο, καὶ μὲ ἀπελπισία / ὄλωσ διόλου τελειωμένη – ὡς τὸ τέλος / τελειωμένη-σκορπισμένα-σπασμένα-καμμένα-πιομένο – φευγάτοι-κουρασμένοι-πιδ κουρασμένοι. Πρβλ. Γ. Π. Σαββίδης, *Ἡ Λέξη*, ὅ.π., σ. 169-170.

27. Βλ. σχετικὰ Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Παρίσι, Nizet, 1947· Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, Γενεύη – Παρίσι, Slatkine, 1981 καὶ γιὰ τὸν ἔσωτερισμό, Daniel Madelénat, *L'intimisme*, Παρίσι, Puf/littératures modernes, 1989.

28. Ἐπιστολὴ τοῦ Καβάφη στὸν Περικλῆ Ἀναστασιάδη, χρονολογημένη ἀπὸ τὸν Παπουτσάκη τὸ 1896 (;)· τὴν πρωτοδημοσιεύει ὁ Μιχ. Περίδης, *Ὁ βίος καὶ τὸ ἔργο τοῦ Κωνστ. Καβάφη*, Ἀθήνα, 1948.

29. Γ. Α. Παπουτσάκης, «Ἐνα παλιὸ πεζογράφημα τοῦ Καβάφη», *Νέα Ἔστια* 74 (1963) 1532-1534.

30. Γ. Π. Σαββίδης, *Ἡ Λέξη*, ὅ.π., σ. 167.

βιογραφική εξομολόγηση (ιδιαίτερα στο «Σύνταγμα τῆς Ἡδονῆς») προσδίδουν ἀκόμη μεγαλύτερη ἰδιαιτερότητα στὰ κείμενα. Γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ποιητικὴ πραγματικότητα, ἢ τολμηρὴ θεματικὴ καὶ ἢ ποιητικὴ ἐκφορὰ τῶν πεζῶν ποιημάτων τοῦ Καβάφη εἶναι ἐντελῶς πρωτοποριακὴ, καὶ οὐσιαστικὴ πρόοδός της δὲν θὰ ξανασυναντήσουμε πρὶν ἀπὸ τὰ κείμενα τοῦ Ἐμπειρικοῦ. Ἀρκεῖ νὰ σκεφτοῦμε ὅτι γιὰ πολλὰ χρόνια ἡ κριτικὴ θεωροῦσε σταθμὸ στὸ εἶδος τὸ πολὺ μεταγενέστερο, καὶ ἀφελές θεματικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ, καὶ χωρὶς δυνατότητες γονιμοποίησης τῆς λογοτεχνίας, βιβλίο τοῦ Ζαχαρία Παπαντωνίου *Πεζοὶ Ρυθμοί*.

Συγκριτικὰ, ὅμως, μὲ τὸ εὐρωπαϊκὸ ποίημα σὲ πεζό, π.χ. μὲ τὰ πεζὰ ποιήματα τοῦ γενάρχη τοῦ εἴδους, τοῦ Μπωντλαίρ, ὁ Καβάφης δὲν εἶναι ἀκόμη ἔτοιμος, στὴν πρώτη περίοδο τῆς διαμόρφωσής του, νὰ ἀφομοιώσει τὸν σαρκαστικὸ τόνο, τὸν σαδισμό τοῦ χιοῦμορ, τὴν παγερὴ εἰρωνεία ποὺ εἰσάγει ὁ Μπωντλαίρ στὰ *Spleen de Paris* (συλλογὴ ὅπου ἀκούγεται ἔντονα καὶ ἡ σαρκαστικὴ εἰρωνικὴ φωνὴ τοῦ Ἐντγκαρ Ἄλλαν Πόε).³¹ Ἴσως νὰ εἶναι κι αὐτὸς ἓνας ἀπὸ τοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁποίους δὲν δημοσιεύει πεζὰ ποιήματα, ἐνῶ παράλληλα γράφει ποιήματα σὲ στίχο ποὺ περιέχουν ἐν σπέρματι τὸ στοιχεῖο τῆς εἰρωνείας, ἀπευθύνονται δηλαδὴ ὄχι μόνον στὴν αἴσθηση, ἀλλὰ καὶ στὴ νόηση, στὴν ἐξυπνάδα τοῦ ἀναγνώστη.³² Τὸ στοιχεῖο τῆς εἰρωνείας θὰ ἀπο-

31. Ὁ Πόε, ὅπως ἔδειξε ἡ Renata Lavagnini, “ἀκούγεται” περισσότερο στὶς διηγηματικὲς ἀπόπειρες τοῦ Καβάφη. Βλ. Lavagnini, *Εἰς τὸ φῶς τῆς ἡμέρας*, σ. 46-58· «Ἐνα διήγημα τοῦ Καβάφη», *Τὸ Δέντρο*, τχ. 34-35 (1983) 618-628.

Μιά συνεξέταση τῶν καβαφικῶν διηγημάτων μὲ τὰ πεζὰ ποιήματά του, στὸ πλαίσιο μιᾶς εἰδικῆς μελέτης, ἴσως νὰ ἀπέδιδε κάποια νέα συμπεράσματα σχετικὰ μὲ τὴν πρόζα τοῦ Καβάφη καὶ τὰ γνωρίσματά της, ἀν μάλιστα συνεξέταζε καὶ ἄλλα πεζὰ κείμενα («σημειώματα ποιητικῆς καὶ ἠθικῆς», «ἡμερολόγια», κτλ.). Βλ. Κ. Π. Καβάφη, *Τὰ Πεζὰ (1882-1931)*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Μιχάλης Πιερῆς, Ἀθήνα, Ἰκαρος, 2003. Γιὰ τὰ «Πλοῖα», βλ. καὶ τὴν πιὸ πρόσφατη μελέτη τοῦ Νίκου Μαυρέλου, «Ἡ γραφὴ ὡς ταξίδι μὲ πλοῖο. Οἱ μεταμορφώσεις μιᾶς μεταφορᾶς στὰ “Πλοῖα” τοῦ Καβάφη», *Ζητήματα νεοελληνικῆς φιλολογίας. Μετρίκα, ὑπολογικά, κριτικά, μεταφραστικά*, Πρακτικὰ ἸΔ’ Ἐπιστημονικῆς Συνάντησης, 27-30 Μαρτίου 2014, Μνῆμη Ἐ. Α. Κοκόλη, Τμῆμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικῶν καὶ Νέων Ἑλληνικῶν Σπουδῶν, Ἀριστοτελεῖο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2016, σ. 379-391.

32. Βλ. γιὰ παράδειγμα τὰ ποιήματα «Κτίσται», «Οἱ μιμίμβοι τοῦ Ἡρώδου», «Θεατῆς δυσαρεστημένος», «Ἐνας γέρος» (συνανάγνωση μὲ τὸ «Οἱ ψυχὲς τῶν γερόντων»), κ.ἄ.

δειχθεί, άλλωστε, τὸ διαρκέστερο γιὰ τὴν ὀλοένα καὶ πῶς νεότροπη σύνθεση τοῦ ἔργου του.

Ἄν ἐπρόκειτο νὰ ἐντάξουμε τὰ τρία τοῦτα πεζὰ ποιήματα τοῦ Καβάφη στὴν ἱστορία τῆς ἐλληνικῆς πεζῆς ποίησης, θὰ λέγαμε ὅτι ὁ Καβάφης ἀνήκει στὴν τριάδα τῶν τριῶν μειζόνων συγγραφέων ποὺ ἀποσιωποῦν ἢ περιθωριοποιοῦν διακριτικὰ τὰ ποιήματά τους σὲ πεζό. Ὁ Παλαμάς, ὁ Καβάφης καὶ ὁ Κ. Θεοτόκης ἀπωθοῦν τὸ εἶδος μὲ παρόμοιο τρόπο, μὴ ἐντάσσοντάς το στὸ σῶμα τοῦ ἔργου τους. Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι πρόκειται γιὰ ἓνα σύνδρομο ἐνοχῆς, ποὺ προκαλεῖται ἀπὸ τὸν φόβο τῆς εἰδολογικῆς ἀπόκλισης (τῆς ἀπομάκρυνσης, δηλαδή, τῆς ποίησής τους ἀπὸ τὸν στίχο). Στὴν Ἑλλάδα (ὡς τὴ γενιὰ τοῦ 1930) δὲν ὑπῆρξαν ἀνάλογες μὲ εὐρωπαϊκὲς χῶρες περιπτώσεις ποιητῶν (ὅπως, π.χ., οἱ Μπωντλαίρ, Μαλλαρμέ, Λωτρεαμόν) ποὺ νὰ καταξιώσουν τὸ ποίημα σὲ πεζό ὡς ἀξιόλογο λογοτεχνικὸ εἶδος. Δὲν ἀναφερόμαστε ἀσφαλῶς ἐδῶ στοὺς ὑπερρεαλιστὲς καὶ στὸ νεωτερικὸ ποίημα σὲ πεζό. Ἡ παραγόμενη ὑπερπληθῶρα πεζῶν ποιημάτων ἀπὸ ἐλάσσονες ποιητὲς καὶ πεζογράφους, γιὰ λόγους στιχογραφικῆς εὐκολίας, ὀδήγησε καὶ τὴν κριτικὴ σὲ μιὰ στάση ἐπιφυλακτικὴ ἀπέναντι στὸ ποίημα σὲ πεζό.³³

Ὁ Καβάφης, βέβαια, ἀποτελεῖ περίπτωση πῶς σύνθετη ἀπὸ ἐκείνη τοῦ Παλαμά καὶ τοῦ Κ. Θεοτόκη, ποὺ συνέθεσαν πεζὰ ποιήματα, γιὰτὶ, ἐνῶ διατηρεῖ τὴ ρητορικότητα, δὲν δραστηριοποιεῖ ποιητικὰ τὸν λόγο του μὲ ἐξωτερικὰ λυρικὰ μέσα. Ἡ δομὴ τοῦ παραδοσιακοῦ πεζοῦ (στὸ νεωτερικὸ, φυσικὰ, τὰ πράγματα λειτουργοῦν διαφορετικὰ) προωθεῖ τὴ γραμμικὴ ἀφήγηση, χρησιμοποιοῦντας τρόπους τῆς ποιητικῆς ρητορικῆς ποὺ λειτουργοῦν ἐξωτερικὰ. Ἄν δεχθοῦμε ὅτι τὸ ἴδιο τὸ ποιητικὸ ὕλικὸ ὑποβάλλει καὶ ἐπιβάλλει τὴ μορφή τῆς ἔκφρασής του, τότε θὰ καταλάβουμε γιὰτὶ ὁ Καβάφης ἐπέλεξε σὲ πολλὰ ποιήματά του τὸ ἰδιότυπο μετρικὸ βάδισμα τοῦ ἀνισοσύλλαβου ἢ ἐξαρθρωμένου ἰάμβου.³⁴ Ἡ ἐξάρθρωση τοῦ στίχου στὴν ποίησή του συμ-

33. Τὴν ὕψη τοῦ καβαφικοῦ λυρισμοῦ προσπάθησε νὰ διερευνήσει ἡ Paola M. Minnucci, *Ἡ λυρικὴ ἀφήγηση στὸν Καβάφη*, Ἀθήνα, Ὑψίλον, 1987.

34. Γιὰ τὴ ρυθμικὴ ἀκαταστασία καὶ τὴν ἐξάρθρωση τοῦ ἰάμβου στὸν Καβάφη, βλ. Γιώργος Βρισμιτζάκης, «Ἡ τεχνικὴ τοῦ Καβάφη», *Ἀλεξανδρινὴ Τέχνη* 3 (2.1927) 13-15 (ἀναδημοσίευση *Τὸ ἔργο τοῦ Κ. Π. Καβάφη*, πρόλογος καὶ φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ἀθήνα, Ἰκαρος, 1975, 1984, σ. 58-60). Τέλλος

βαδίζει με τήν είρωνική εξάρθρωση τῶν προσώπων καί τήν κορύφωση τῶν είρωνικά δραματικῶν καταστάσεων. Οἱ γραμματικοί καί μετρικοί ἀκροβατισμοί τοῦ στίχου δραματοποιοῦν καί κορυφώνουν τήν ἔνταση, πράγμα γιά τὸ ὁποῖο δέν προσφέρεται ὁ πεζόμορφος ποιητικὸς λόγος. Ἄν ὁ τολμηρὸς διασκελισμὸς εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ δραστικά συγκινησιακά χαρακτηριστικά τῆς καβαφικῆς ἔμμετρης ποίησης, ποὺ κορυφώνει τὴ δραματικὴ συγκίνηση, τότε αὐτόματα προϋποτίθεται ὁ στίχος. Τέλος, ὁ Καβάφης εἶναι ποιητὴς δραματικὸς ποὺ μιλάει μὲ σιωπές.³⁵ Ἐχει στὸν νοῦ του, πολὺ περισσότερο ἀπ' ὅ,τι ἄλλοι ποιητές, τὸν ἀναγνώστη. Γι' αὐτὸ χρησιμοποιεῖ νοηματικά καί τὸν ἀναγνώστη ὡς συμμετόχο στὴν παραγωγή τοῦ ποιητικοῦ νοήματος. Ὁ Καβάφης ἐκμεταλλεύεται τίς ἀπότομες σιωπές, τὰ νοηματικά καί τυπογραφικά κενά, γιά νὰ δημιουργήσει τὴν ἑλλειπτικὴ ἔκφρασή του. Ἀπεναντίας, τὰ πεζογραφικά στοιχεῖα ποὺ προσοικειώνεται τὸ πεζὸ ποίημα λειτουργοῦν εἰς βάρος τῆς πολυπρισματικότητας τῆς ποιητικῆς ἔκφρασης. Τὸ πεζὸ ποίημα προσφέρεται λιγότερο γιά ἐγκιβωτισμὸ παράλληλων χωροχρονικῶν καί γλωσσικῶν ἐπιπέδων. Εἶναι ἀπὸ τὴ φύση του λιγότερο εὐκίνητο καί ἑλλειπτικό.³⁶

³⁵ Ἄγρας, «Γραμματολογικὰ καί ἄλλα», *Νέα Ἑστία*, τ. 14 (1933) 756-763 (ἀναδημοσίευση *Κριτικά*, τ. 1, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Κώστας Στεργιόπουλος, Ἀθήνα, Ἑρμῆς, 1980, σ. 104-113). Ἄννα Κατσιγιάννη, σύντομη ἀναφορὰ στὶς «Μορφικὲς μεταρρυθμίσεις στὴν ἑλληνικὴ ποίηση τοῦ τέλους τοῦ 19ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 20ου αἰώνα», *Παλίμψηστον*, τχ. 5 (1987) 172-173. Βλ. ἀκόμη Peter Mackridge, «Versification and Signification in Cavafy», *Μολυβδοκοινοδουλοπελεκητής*, τχ. 2 (1990) 135.

³⁶ Ἡ θεωρητικὴ καταγωγή τῆς καβαφικῆς στιχουργικῆς δέν μπορεῖ νὰ ἀποσυνδεθεῖ ἀπὸ τὰ δοκίμια τοῦ Πόε «The Philosophy of Composition», «The Rationale of Verse» καί «The Poetic Principle», ποὺ ὡς γνωστὸν εἶχαν μεταφραστεῖ καί ἀπὸ τὸν Μπωντλαίρ γιά νὰ ἀποτελέσουν ἓνα ἀπὸ τὰ θεωρητικὰ ἐρείσματα τοῦ γαλλικοῦ συμβολισμοῦ.

35. Πρβλ. Γ. Π. Σαββίδης, *Τέχνη Ε.Λ.Α.Α.*, β.π., σ. 16.

36. Ὁ χρόνος τῆς ἀφήγησης κάθε (ἑνστιχου ἢ πεζόμορφου) ποιήματος ἐμπεριέχει καί τὸν χρόνο τῆς ἀνάγνωσής του. Τὰ κενὰ ποὺ δημιουργοῦν οἱ ἑλλειπτικοί στίχοι τοῦ Καβάφη διαφοροποιοῦν τὸν τρόπο ἀνάγνωσης, ἐπιμηκύνοντας τὴ χρονικὴ τῆς διάρκεια. Γιά τὰ ζητήματα τοῦ μέτρου καί τοῦ ρυθμοῦ στὸν Καβάφη, βλ. Χρήστος Παπάδογλου, *Μετρικὴ καί ἀφήγηση. Γιά μιὰ συστηματικὴ μετρικὴ καί ρυθμικὴ ἀνάλυση τῶν καβαφικῶν ποιημάτων*, Ἀθήνα, Μορφωτικὸ Ἴδρυμα Ἑθνικῆς Τραπεζῆς, 2012. Γιά τὴ δομὴ τῆς μικρῆς ποιητικῆς ἀφήγησης, βλ. καί Tzvetan Todorov, «Poetry without verse», *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, edited by Mary Ann Caws and Herminne Riffaterre, *Νέα Ὑόρκη*, Columbia

Τὰ τρία πεζὰ ποιήματα τοῦ Καβάφη, μένοντας «χωρὶς συγγένεια»³⁷ μέσα στὴ σύγχρονή τους ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ πεζοῦ ποιήματος, ἐντάσσονται, ὡστόσο, ἀπόλυτα στὴ θεματικὴ ἐνότητα τοῦ καβαφικοῦ ἔργου, ἀποτυπώνοντας ἓνα μέρος τοῦ καβαφικοῦ μικρόκοσμου (ἐπιθυμία, ἐγκλεισμός, νόημα τῆς τέχνης) καὶ διατηρώντας σὲ σημαντικὸ βαθμὸ τὴ γοητεία τῆς ποιητικῆς ἀλχημείας σὲ πεζογραφικὴ μορφή.



University Press, 1983, σ. 60-78· Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Παρίσι, tel/gallimard, 1994, καὶ Yves Vadé, *Le poème en prose*, Παρίσι, Belin/Sup Lettres, 1996.

37. Θὰ μπορούσαν ἐνδεχομένως νὰ διαπιστωθοῦν μόνο κάποιες μακρινές ἀναλογίες μετὰ πεζὰ ποιήματα τοῦ Ροδοκανάκη (καθαρεύουσα, αἰσθητιστικὸς διάκοσμος) καὶ τοῦ Ἐπισκοπόπουλου (ἡδονολατρία, δραματικὸτητα, ἀναπαριστώμενος ἀφηγητής).

Ἡ διαμόρφωση μιᾶς νέας
ποιητικῆς συνείδησης στὴν Ἑλλάδα.
Μεταφράσεις ἔμμετρων (ἢ πεζοποιητικῶν)
ἔργων σὲ πεζὸ κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα

Μνήμη Γ. Π. Σαββίδη

ΣΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ τῆς νέας (ρομαντικῆς) εὐαισθησίας στὴν Ἑλλάδα τοῦ 19ου αἰῶνα, ἀλλὰ καὶ στὴν ἐξοικείωση τοῦ κοινοῦ μὲ τὴν ἰδέα τῆς πεζῆς ποίησης, σημαντικὸς ὑπῆρξε ὁ ρόλος τῶν μεταφράσεων σὲ πεζὸ ξένων ποιητικῶν ἢ πρώιμων πεζοποιητικῶν ἔργων. Ἡ ἀνανέωση τοῦ λυρισμοῦ καὶ ἡ διοχέτευση τῆς ποιητικῆς εὐαισθησίας σὲ νέα καλούπια γίνεται ἔξω ἀπὸ τὶς συμβάσεις τῶν λογοτεχνικῶν εἰδῶν ἢ μορφῶν ἢ τῆς πιὸ αὐστηρῆς, σήμερα, διάκρισης ἀνάμεσα σὲ πρωτότυπα καὶ μεταφρασμένα κείμενα.

Γιὰ παράδειγμα, πεζές μεταφράσεις τῶν *Ψαλμῶν* τοῦ Δαβίδ, τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς καὶ λατινικῆς λυρικῆς ποίησης ἐμφανίζονται ἀρκετὰ πρώιμα καὶ προετοιμάζουν τὴν εἴσοδο τῶν νεότερων ποιητῶν σὲ ποιητικὴ πρόζα. Γράφει, τὸ 1802, ὁ Ἰωάννης Δονὰς Πασχάλης:

Ἐν τοῖς ψαλμοῖς ἐσὺ θέλεις εὖρη [...] μίαν ποίησιν, πότε ὑψηλοτέραν ἐκείνης τοῦ Πινδάρου, πότε ἐμφαντικωτέραν ἐκείνης τοῦ Ὀμήρου, πότε τερπνοτέραν ἐκείνης τῆς Σαπφοῦς καὶ τοῦ Θεοκρίτου.¹

1. Ἐπιστολὴ ἀπολογητικὴ ἐνὸς μαρκίωνος Φραγκίσκου Ἀλβεργάτου κατὰ τῆς ἐπιστολῆς τοῦ Κυρὸ Ἀββᾶ Κομπαγνάνου, ἀναστρεφομένης περὶ τὴν ὁμοιότητα νεωστὶ παρ' ἐκεῖνον ἀνακαλυφθεῖσαν ἀναμέσον Ἑβραίων καὶ Ἑλλήνων. Μεταφρασμένη ἐκ τῆς Ἰταλικῆς γλώσσης εἰς τὸ ἀπλό-ἐλληνικόν, Ἐνετίησι 1802, σ. 92 (πρωτοδημοσιεύτηκε στὰ ἰταλικά τὸ 1793).

Ἰδιαίτερη μνεία ἀρμόζει στὴν πεζὴ μετάφραση τῶν *Ψαλμῶν* τοῦ Δαβίδ ἀπὸ τὸν Ἀνδρέα Κάλβο (1820):

σύγκλιση στοιχείων ἀπὸ τίς πιὸ ἑτερόκλητες γλωσσικὲς πραγματικότητες. Στοιχεῖα, ποὺ τὰ ὑποχρεώνει σὲ μιὰ συμβίωση καὶ ἐπικοινωνία· καὶ καλλιτεχνικά, στὴν ἀντικρυστὴ τους συνύπαρξή καὶ συνήχηση.²

Καὶ ὁ Θεαγένης Λιβαδάς γράφει, ἐπίσης, ἀργότερα γιὰ τοὺς *Ψαλμοὺς*:

Ἡ φωνὴ ὅμως τοῦ Ὀμήρου καὶ τοῦ Πινδάρου, ἢ τοῦ Αἰσχύλου καὶ τοῦ Σοφοκλέους θὰ ἀκούηται εἰς αἰῶνας αἰῶνων καθὼς ἀκούονται οἱ *Ψαλμοὶ* τοῦ Δαβίδ καὶ τοῦ Σολομῶντος ἢ σοφία.³

Ἐνας ἄλλος χῶρος μετάφρασης, μὲ δυνατότητες συνύπαρξης πεζοῦ καὶ ποιητικοῦ λόγου ἦταν, ἐν δυνάμει, οἱ μεταφράσεις ἀνατολικῶν ἀφηγηματικῶν συλλογῶν. Στὴν πρωτότυπη μορφή της, ἢ πολὺκροτῆ ἀφήγηση *Χίλιες καὶ μία Νύχτες*, μὲ τὴν («ἐνθετὴ») ρυθμικὴ ποίηση, προσέφερε ἀρκετὲς δυνατότητες διερεύνησης τῆς σχέσης τῆς ποίησης μὲ τὴ «δημιουργικὴ φανταστικὴ πεζογραφία».⁴

2. «Ἡ τελευταία ἰδεολογικὴ ζύμωση καὶ ἡ γλωσσικὴ προετοιμασία τῶν Ὁδῶν», *Οἱ Ψαλμοὶ τοῦ Δαβίδ ὑπὸ Ἀνδρέα Κάλβου*, εἰσαγωγή-σχόλια Γιάννη Δάλλα, Ἀθήνα, Νεφέλη, 1990, σ. 32. Βλ. ἀκόμη Νάσος Βαγενάς, «Ὁ Κάλβος καὶ οἱ Ψαλμοὶ τοῦ Δαβίδ», *Ποίηση καὶ μετάφραση*, Ἀθήνα, Στιγμῆ, 1989, σ. 117-131.

3. Θεαγένης Λιβαδάς, *Εἰσαγωγή εἰς τὴν μελέτην τῆς ποιήσεως*, Τεργέστη 1865, σ. 54.

4. Τοῦτο δὲν ἰσχύει πάντως γιὰ τίς πρῶτες δυτικοευρωπαϊκὲς ἀποδόσεις τοῦ 18ου αἰῶνα καὶ γιὰ τὴν πρώτη ἑλληνικὴ μετάφραση-διασκευὴ· αὐτὲς δὲν διασώζουν στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ποιητικότητά τοῦ πρωτοτύπου οὔτε χρησιμοποιοῦν τὴ μείξη ἔμμετρου καὶ πεζοῦ λόγου. Βλ. τὴν ἔκδοση *Τὰ παραμύθια τῆς Χαλιμάς*, τ. Α'-Δ', ἐπιμέλεια Γιώργος Κεχαγιόγλου, Ἀθήνα, Ἑρμῆς/Νέα Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη, 1988-1992. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὴν πρώτη γνωστὴ μετάφραση τοῦ *Δὸν Κιχώτη* (περ. 1720-1750) μέσω ἰταλικοῦ ἐνδιάμεσου προτύπου, ὅπου τὰ ἐνθετα στὸ μυθιστόρημα ποιητικὰ μέρη μένουν κενά· ἐδῶ, ὅμως, ἀπλῶς γιὰ τὸ ἰταλικὸ πρότυπο τὰ ἀπέδιδε στὰ ἰσπανικά, γλώσσα προφανῶς ἀγνωστὴ στὸν ἀνώνυμο Ἑλληνα μεταφραστή. Ἦδη τὸ δεδομένο αὐτὸ δείχνει πῶς, καταρχῆν, δὲν ὑπῆρχε καμία ἀντίρρηση ἢ ἀντίσταση γιὰ τὴ διατήρηση τέτοιων ἐνθετων ποιητικῶν μερῶν. Βλ. Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Ἡ πρώτη γνωστὴ νεοελληνικὴ μετάφραση τοῦ *Δὸν Κιχώτη*», *Τμητικὸς τόμος στὴ μνήμη Σταμάτη Καρατζῆ, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Α.Π.Θ.*, 1990, σ. 175-184. «Σταθμοὶ τῆς ἐρωτικῆς πεζογραφίας στὴν πρόωμη νεοελληνικὴ λογοτεχνία», *Νέα Ἐποχὴ*, τχ. 1 (1995)

Ἡ ποιητική ἀλλαγὴ, δηλαδή ἡ πεζὴ μετάφραση ἔμμετρων ποιημάτων, σχετίζεται ὡς ἓνα βαθμὸ καὶ μὲ τὴν τάση πού ἐπικρατοῦσε στὴν Ἑλλάδα στὴν ὄριμη φαναριώτικη περίοδο, νὰ γράφονται μεικτὰ ἔργα, δηλαδή ἔργα πού νὰ περιέχουν καὶ τὰ δύο εἶδη λόγου: ἔρωτική πεζὴ ἀφήγηση μὲ ἔνθετα (παρέμβλητα) στιχουργήματα («τραγουδία»). Ἡ ἀφηγηματικὴ αὐτὴ τεχνικὴ πού θέλει τὸ διήγημα ἢ τὴ νουβέλα νὰ ἐναλλάσσεται ἢ νὰ κεντιέται μὲ στίχους (πρώιμα δείγματα εἶναι τὸ *Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν*, 1790 καὶ τὸ *Ἐρωτος ἀποτελέσματα*, 1792)⁵ φαίνεται στὴ νεοελληνικὴ παράδοση ὡς λύση, ὡς τρόπος γιὰ νὰ ξεπεραστεῖ αὐτὸ πού ἡ σύγχρονή μας κριτικὴ, καθῶς καὶ ὁ Γ. Π. Σαββίδης (δανειζόμενος τὴ γνωστὴ ἔκφραση τοῦ Μαλλαρμέ), ἀποκαλεῖ (ακρίση τοῦ στίχου).⁶ Ὁ δεκαπεντασύλλαβος καὶ

6-11, καὶ «Ἀπὸ τὰ *Ἐρωτος ἀποτελέσματα* τοῦ Ι. Καρατζᾶ ὡς τὸν *Θέρσανδρο* τοῦ Ε. Φραγκοῦδη: στίς ἀπαρχές τῆς Νεοελληνικῆς καὶ τῆς νεότερης Κυπριακῆς πεζογραφίας», *Σημεῖο Λευκωσίας*, τχ. 4 (1996) 117. Πρβλ. Ἄννα Κατσιγιάννη, *Τὸ πεζὸ ποίημα στὴ νεοελληνικὴ γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση καὶ ἐξέλιξη τοῦ εἶδους (ἀπὸ τις ἀρχές ὡς τὸ 1930)*, σ. 118-119, σημ. 251.

5. Ἐνα ἀκόμη σύμμεικο πρώιμο ἀφήγημα, μὲ τίτλο *Ἱστορία ἐρωτικὴ, ἦτοι Ἐρωτας σφοδρὸς ἐνὸς νέου Κωνσταντινουπολίτου* (1793), παρουσίασε ὁ Δημήτριος Ι. Πολέμης στὸ συνέδριο: *Ἡ ἑλληνικὴ πεζογραφία 1830-1880*. Βλ. σχετικὴ προδημοσίευση στὸ *Βῆμα*, 28.1.1996, καὶ «Ἐνα αἰσθηματικὸ ἀφήγημα τοῦ 1793», Νάσος Βαγενάς (ἐπιμ.), *Ἀπὸ τὸν Λέανδρο στὸν Λουκῆ Λάρα. Μελέτες γιὰ τὴν πεζογραφία τῆς περιόδου 1830-1880*, Ἡράκλειο, Πανεπιστημιακὸς Ἐκδόσεις Κρήτης, 1997, σ. 315-343. Γιὰ τίς καταβολές καὶ τὰ ἀνατολικά πρότυπα τῶν σύμμεικτων αὐτῶν ἔργων, βλ. Γιῶργος Κεχαγιόγλου, «Ὀθωμανικὰ συμφραζόμενα τῆς ἑλληνικῆς ἐντυπῆς πεζογραφίας. Ἀπὸ τὸν Γρηγόριο Παλαιολόγο ὡς τὸν Εὐαγγελινὸ Μισαηλίδη», ὅ.π., σ. 79-91, καὶ «Ἀπὸ τὰ *Ἐρωτος ἀποτελέσματα* τοῦ Ι. Καρατζᾶ ὡς τὸν *Θέρσανδρο* τοῦ Ε. Φραγκοῦδη: στίς ἀπαρχές τῆς Νεοελληνικῆς καὶ τῆς νεότερης Κυπριακῆς πεζογραφίας», ὅ.π., σ. 117, ὅπου ὑποστηρίζεται ἡ ἄποψη ὅτι «ἡ μόνη ἱκανοποιητικὴ ἐξήγηση γιὰ τὴ σύμμεικτη πεζοῦ λόγου καὶ ἔμμετρων «τραγουδιῶν» στίς πρώτες νεοελληνικὲς σειρὲς ἐντυπῶν διηγημάτων, ἀπὸ τὸν Ρήγα κ.ἐξ., δὲν πρέπει νὰ βρίσκεται ἄλλοῦ, παρὰ στὴν ἀάγωνη ἐπιτυχία τοῦ παραδοσιακοῦ (ἀνατολικοῦ) εἶδους τῶν ἀρχικῶν προφορικῶν *χικαγέ* ἢ *χικαγέ(ι)*, *χικαγέτ* [...]» Γιὰ τὴν εὐρωπαϊκὴ ἱστορία τῶν μεικτῶν ἔργων, βλ. τίς περιεκτικὲς μελέτες: Jacques Voisin, κ.ἄ., «Rencontres des vers et de la prose», *La Poésie en prose des Lumières au romantisme (1760-1820)*, Presses Paris Sorbonne, 1993, σ. 91-121, καὶ Peter Dronke, *Verse with Prose from Petronius to Dante. The Art and Scope of the Mixed Form*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1994.

6. Καισάριος Δαπόντες, *Κανὸνος περιεκτικοῦ πολλῶν ἐξαιρέτων πραγμάτων*, ἐπιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ἀθήνα, Λέσχη, 1991, σ. 67-68, 86-87. Γιὰ τὴν χρῆση

άλλοι στίχοι έκτελούν και χρέη πεζογραφικής μονάδας. Ήδη, όμως, στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα είχε γίνει —χειρόγραφα— ή μεταφορά ή μεταποίηση τῆς ἐπικῆς μυθιστορίας του Διγενῆ Ἀκρίτη ἀπὸ τὸν ἔμμετρο στὸν πεζὸ λόγο, «στὸ πλαίσιο τῆς συνειδητῆς καὶ προγραμματισμένης [...] χρήσης τῆς κοινῆς δημῶδους γλώσσας στὴν πεζογραφία»,⁷ ἂν καί, ὅπως γράφει ὁ Mario Vitti,

ὡς τὰ μισὰ τοῦ 19ου αἰώνα [ὁ ἑλληνικὸς πεζὸς λόγος] βρίσκεται ὑποτελής στὴν ἔμμετρη ἀφήγηση. Ἄν καὶ κάποιο σημάδι ἔρχεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἕνας μεγάλος νεοελληνικὸς μῦθος, ἡ ἱστορία τοῦ Μεγαλέξανδρου, ἀρχίζει νὰ κυκλοφορεῖ σὲ πεζὸ ἤδη ἀπὸ τὰ 1699 καὶ ἀντικαθιστᾶ βαθμιαίᾳ τὴ ριμάδα, ἡ στιχουργία ἀντέχει γερὰ καὶ ἐξακολουθεῖ ν' ἀποτελεῖ τὸν δόκιμο φορέα κάθε ἀφηγηματικῆς ἀνάγκης, μὲ φανταστικὸ ἢ πραγματικὸ ἥρωα. Ὁ Κωνσταντῖνος Δαπόντες (†1784) σημειώνει τὸ ἀπροχώρητο τῆς καθυστερημένης αὐτῆς κατάστασης: ἱστορικὰ γεγονότα, φανταστικά, αὐτοβιογραφία, ὅλα ὅσα περνοῦν ἀπὸ τὸ νοῦ του, χύνονται στὸ δεκαπεντασύλλαβο, ποὺ μαζὶ του διανύει τὴν πιὸ ἄδοξη φάση του.⁸

Στὰ χρόνια τοῦ ρομαντισμοῦ ἡ σύμμελιξη ἢ συνάντηση τῶν γενῶν διαδίδεται ἀριετὰ καὶ ἀπαντᾷ σὲ ποικίλα λογοτεχνήματα (βλ. γιὰ παράδειγμα τὴν Ὁρφανὴ τῆς Χίου, 1839, τοῦ Ι. Πιτσιπίου, κ.ἄ.), γεγονός ποὺ ὑποδηλώνει ὅτι ὁ ἀφηγηματικὸς ἔμμετρος λόγος εἶχε πιά ἐκπέσει καὶ ἀρχίζε νὰ ἀντικαθίσταται μαζικὰ ἀπὸ ἕνα εἶδος «στιχουργημένης» ἢ ποιητικῆς ἀφήγησης ἢ ἱστορίας μὲ τάσεις νὰ πεζοποιηθεῖ. Ἡ συνύπαρξη τοῦ ἔμμετρου λόγου μὲ τὸν πεζὸ φαίνεται μιὰ λύση στὴν κρίση τοῦ ἀφηγηματικοῦ ἔμμετρου λόγου, ποὺ τείνει πρὸς τὴν «πεζοποίηση». Παράλληλα, αἶρει τὴν παραδοσιακὴ ἀντίθεση ποιήσεως καὶ πρόζας καὶ φέρνει πιὸ κοντὰ («rapprochement») γένη ὡς τότε

τοῦ ὅρου «κρίση τοῦ στίχου», βλ. καὶ Κατσιγιάννη, *Τὸ πεζὸ ποίημα στὴ νεοελληνικὴ γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση καὶ ἐξέλιξη τοῦ εἶδους (ἀπὸ τίς ἀρχές ὡς τὸ 1930)*, σ. 67, σημ. 141.

7. Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Σταθμοὶ τῆς ἐρωτικῆς πεζογραφίας στὴν πρώιμη νεοελληνικὴ λογοτεχνία», ὅ.π., σ. 9· «Ὁ πεζὸς Διγενῆς Ἀκρίτης: Ἡ παραλλαγή τῆς Ἄνδρου καὶ τὸ νεοελληνικὸ γραμματεϊακὸ τῆς πλαίσιου», *Ε.Ε.Φ.Σ.Π. (Τεῦχος Τμήματος Φιλολογίας)*, τ. 3, Θεσσαλονίκη 1993, 313-339. Βλ. καὶ Δημ. Πασχάλη, «Οἱ δέκα λόγοι τοῦ Διγενοῦς Ἀκρίτου», *Λαογραφία*, τ. 9 (1926) 305-440.

8. I*** K***, *Ἐρωτὸς ἀποτελέσματα*, ἐπιμέλεια Mario Vitti, Ἀθήνα, Ὀδυσσεάς, 1989, σ. 9.

ἀφιστάμενα, προοιωνίζοντας τήν ὄχι καὶ πολὺ μεταγενέστερη συγχώνευσή τους, πού τελεῖται μὲ τὸ ποίημα σὲ πεζό. Βέβαια, σ' αὐτὴ τὴν περίοδο εἶναι προφανές ὅτι ἡ συνάντηση τῶν μορφῶν εἶναι ἐξωτερική· ἡ ὀργανικὴ σύνδεσή τους θὰ τελεστεῖ μὲ τὴν πραγματικὴ αἰσθητικὴ τους συγχώνευσή στὸ νέο εἶδος, τὸ ποίημα σὲ πεζό.

Στὸ πλαίσιο τοῦ σύντομου αὐτοῦ κεφαλαίου, θὰ γίνῃ μιὰ ἀπόπειρα διερεύνησης τοῦ ρόλου τῶν ἑλληνικῶν πεζῶν μεταφράσεων ἔμμετρων ἢ πεζοποιητικῶν κειμένων στὴ διαμόρφωση μιᾶς νέας ἀντίληψης γιὰ τὴν ποιητικὴ γλῶσσα στὸν 19ο καὶ στίς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰώνα· ἡ παραγωγὴ πεζόμορφων μεταφράσεων ἔμμετρων ἔργων βρίσκεται σὲ ἄμεση συνάρτηση μὲ τὴν ποιητικὴ θεωρία πού ἐνθαρρύνει τὴν ἐμφάνισή τους.⁹ Θὰ ἐξεταστοῦν οἱ ἀντιτιθέμενες τάσεις, καθὼς καὶ οἱ ποικίλες ἀντιδράσεις πού προκάλεσε ἡ ἰδέα ὅτι ἡ ποίηση, ἄρα καὶ ἡ μετάφραση τῆς ποίησης, πού ἔχει λογοτεχνικὲς ἀξιώσεις, μπορεῖ νὰ γράφεται καὶ σὲ πεζὸ λόγο.

Ἀποκλείονται, πάντως, οἱ πεζὲς μεταφράσεις πού ἔχουν στόχο μόνον τὴν πιστότερη ἐννοιολογικὴ ἀπόδοση τοῦ σημαινόμενου καὶ δὲν ἔχουν τὴν ἀξίωση νὰ εἶναι λογοτεχνικὰ ἀντάξιες τοῦ πρωτοτύπου, ἢ ἐκεῖνες πού ἐνδέχεται νὰ ὀφείλονται σὲ ἔλλειψη ἐπάρκειας τοῦ μεταφραστῆ νὰ ἀποδώσει ἔμμετρα τὸ κείμενο. Ἀκόμη, δὲν θὰ ἀναφερθοῦμε σὲ πεζὲς ἀποδόσεις ἢ παραφράσεις ἀρχαίων ποιητικῶν κειμένων, τάση πού ἔχει τίς ρίζες τῆς προφανῶς στὴν ἀπόπειρα τοῦ Macpherson νὰ μεταφράσει «εἰς πεζὴν ποίησιν» τὴν *Ἰλιάδα* τοῦ Ὀμήρου (1770).¹⁰

Θὰ παρακολουθήσουμε ἱστορικὰ (μὲ χρονολογικὴ σειρὰ) τὴ διαμόρφωση τῆς νέας μεταφραστικῆς αἰσθητικῆς τάσης, καταρχὴν μέσα ἀπὸ τὸ πρίσμα τῶν κριτικῶν πού διαμορφώνουν τίς μεταφραστικὲς ζυμώσεις τοῦ περασμένου αἰώνα.

Οἱ ἀπαρχές τοῦ ὄλου θέματος ἔχουν ὀπωσδήποτε κάποια συγγένεια μὲ τίς ἀπόψεις τοῦ Κοραῆ ἐναντίον τῆς ρίμας,¹¹ καθὼς καὶ μὲ τὴν

9. Συνοπτικὴ ἀνασύσταση τῆς θεωρίας, βλ. στὸ Κατσιγιάννη, *Τὸ πεζὸ ποίημα στὴ νεοελληνικὴ γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση καὶ ἐξέλιξη τοῦ εἴδους* (ἀπὸ τίς ἀρχές ὡς τὸ 1930), μέρος α'.

10. Πεζὲς μεταφράσεις τοῦ Ὀμήρου εἶχαν ἐκπονηθεῖ νωρίτερα, ἀπὸ τὴ Mme Dacier (*Ἰλιάς*, 1699, 1708), καὶ φαίνεται ὅτι ἀναζωπύρωσαν τὴ διαμάχη τῶν Ἀρχαίων καὶ τῶν Νεοτέρων γιὰ τὸν σεβασμὸ ἀπέναντι στὸ πρωτότυπο.

11. Προηγῶνται, βέβαια, οἱ ἀπόψεις τοῦ Δ. Καταρτζῆ, πού κάνει λόγο γιὰ «ριμάδες κακορρίζικαις», *Δοκίμια*, ἐπιμέλεια Κ. Θ. Δημαράς, Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 1974, σ. 52.

έπιμονή τους στην καλλιέργεια του πεζού λόγου, στην ανάπτυξη της λογογραφίας και στην πεζή μετάφραση. Ο Κοραής καταφρονώντας τη ρίμα, που την ονομάζει «βάρβαρον» και «ψώραν», ένθαρρύνει, ήδη από το 1803, το άνοιγμα του δρόμου προς μια ποίηση άπαλλαγμένη από ένα βασικό γνώρισμα της παραδοσιακής στιχουργικής, την ομοιοκαταληξία.¹² Στην επιστολή του προς τον Κοκκινάκη, όχι μόνο τάσσεται έναντι της «καταράτου ρίμας», αλλά, στην προσπάθειά του να την εξορίσει δια παντός από τον ποιητικό λόγο, φθάνει στο σημείο να παροτρύνει τους μεταφραστές να μεταφράζουν «είς τὸ πεζόν»:

Νὰ μεταφράζετε κάποτε τὰς ξενικὰς κωμωδίας καὶ εἰς πεζὸν λόγον. Δὲν ἔκαμνες κακὰ νὰ μεταφράσης τὸν *Μισάνθρωπον* τοῦ Μολιέρου εἰς τὸ πεζὸν ἢ καὶ αὐτόν σου τοῦτον τὸν στιχουργημένον *Ταρτοῦφον* νὰ μεταμορφώσης εἰς Λογογραφικόν.¹³

Οἱ ἀπόψεις τοῦ Κοραῆ¹⁴ γιὰ τὴν ποιητικὴ ἀπόδοση ἢ παράφραση ἔμμετρων κειμένων σὲ πεζὸ καὶ γιὰ τὴν κατάργηση τῆς ομοιοκατα-

12. Ἐπιστολὴ πρὸς τὸν Ἀλέξανδρο Βασιλείου, 27 Νοεμβρίου 1803, ἐπιστολὴ πρὸς τὸν Κωνσταντῖνο Κοκκινάκη, 5 Σεπτεμβρίου 1816, καὶ ἐπιστολὴ πρὸς τὸν νέον Ἑπτανήσιον, «τιμιώτατον καὶ φίλτατον κύριον Ζ [Ἰωάννη Ζαμπέλιο]», 9 Σεπτεμβρίου 1818. Βλ. *Ἀλληλογραφία* 2 (1966) 115, 3 (1979) 500-502, 4 (1982) 108-109. (Ἔκδοση Ο.Μ.Ε.Δ., ἐπιμέλεια Κ. Θ. Δημαράς, Ἄλκης Ἀγγέλου, Αἰκ. Κουμαριανοῦ, Ἑμμ. Ν. Φραγκίσκος).

13. *Ἀλληλογραφία*, ὅ.π., καὶ «Μία ἀνέκδοτος ἐπιστολὴ τοῦ Κοραῆ [πρὸς τὸν Κοκκινάκη, 5 Σεπτεμβρίου 1816]», *Ἔστια*, τ. 4 (1877) 700-701. Βλ. ἀκόμη Κωστῆ Παλαμᾶ, «Ὁ Κοραῆς καὶ ἡ ρίμα», *Ἄπαντα* 13 (1926) 24-38: 35-38· Παν. Μουλᾶς, «Ὁ Κοραῆς καὶ ὁ αὐτοσχέδιος κριτικὸς στοχασμὸς του», *Μολυβδοκοινδυλοπελεκητής* 3 (1991) 126-137.

14. Οἱ ἀντιλήψεις τοῦ Κοραῆ γιὰ τὴ ρίμα προσλαμβάνουν καὶ ἀπηχοῦν τὴν ἀνάλογη εὐρωπαϊκὴ προβληματικὴ ἐναντία στὴν ομοιοκαταληξία. Τὸ ζήτημα τῆς νομιμότητος τῆς μετάφρασης τῆς ποίησης σὲ πεζὴ μορφή τέθηκε ἀπὸ τὸν ἀβὰ Batteux καὶ ἀπὸ τὸν Ντ' Ἀλαμπέρ· οἱ δύο στοχαστὲς τοῦ Διαφωτισμοῦ ὑπερασπίζονται τὶς πεζόμορφες μετάφρασεις, μὲ κριτήριον τὴν ἐγγενῆ ἔλλειψη ἁρμονίας ποῦ παρουσιάζεται ἀνάμεσα σὲ διαφορετικὲς γλώσσες. Ἡ μετάφραση ποῦ διατηρεῖ τὸν στίχον καὶ τὴν ομοιοκαταληξία καταλήγει, κατὰ τὸν Ντ' Ἀλαμπέρ, συχνὰ σὲ μίμηση καὶ ὄχι σὲ δημιουργικὴ ἀνάπλαση τοῦ πρωτοτύπου. Βλ. D' Alembert, «Παρατηρήσεις γύρω ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς μετάφρασης», μετάφρ.-παρουσίαση Μαρία Παπαδήμα, *Μετάφραση '99*, τχ. 5 (Σεπτέμβριος 1999) 104-106. Πρβλ. Κατσιγιάννη, *Τὸ πεζὸ ποίημα στὴ νεοελληνικὴ γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση καὶ ἐξέλιξη τοῦ εἶδους (ἀπὸ τὶς ἀρχὲς ὡς τὸ 1930)*, μέρος α', σ. 44-45, σημ. 94.

ληξίας φαίνεται ότι άπηχοῦνται και στην «Ἐπιστολή ἐκ Κωνσταντινουπόλεως» τοῦ Π. Μ. Ὁ ἐπιστολογράφος, πού θεωρεῖ «φιλολογική ἐπιδημία» και πλῆγμα γιά τήν τελειοποίηση τῆς γλώσσας τοῦ γένους τῆ «μανία τῶν μεταφράσεων» σημαντικῶν ξένων ἔργων ἀπό μὴ ἐπιφανεῖς λογίους ἢ ποιητές, θέτει τὸ γνωστὸ φιλολογικὸ ζήτημα τῆς δυσχέρειας τῆς καλῆς ποιητικῆς μετάφρασης. Τὸ πρόβλημα ἔχει σχέση και μὲ τὸ «ἄσπλαχνον ὁμοιοκατάληκτον», πού κατ' ἀνάγκην ὀδηγεῖ τὸν μεταφραστὴ σὲ «περιττολογίας». Ἀπορεῖ δὲ «διὰ τί [ὁ μεταφραστὴς] δὲν ἔκαμε πεζὴν τὴν παράφρασιν, ἀφ' οὗ εἶδεν ὅτι δὲν ἐπιτυγχάνει εἰς τὴν στιχουργίαν». Σ' αὐτὴ τὴν ἀρκετὰ πρώιμη διατύπωση θεωρητικῶν μεταφραστικῶν προβλημάτων, ἡ οἰαδῆποτε πεζὴ μετάφραση δὲν προτείνεται βέβαια ὡς πανάκεια. Ἡ ἐπιτυχία τῶν μεταφραζόμενων ἔργων προϋποθέτει παιδεία και καλὴ χρῆση τοῦ λόγου ἀπὸ τὸν μεταφραστὴ.¹⁵

Ἀργότερα, οἱ ἀντιλήψεις τοῦ Κάλβου, τοῦ Ζαλοκώστα και τοῦ Σπ. Ζαμπέλιου ἐναντίον τῆς ρίμας συμβάλλουν, ὅπως προανέφερα και ἄλλοῦ, στὴ διαμόρφωση μιᾶς νέας εὐαισθησίας στὸ ζήτημα τῆς λογοτεχνικῆς μετάφρασης κατὰ τὸν 19ο αἰώνα. Ἡ ἐναντίωση στὴν ὁμοιοκαταληξία ἀποτελεῖ ἕναν ἀπὸ τοὺς παράγοντες πού συνέβαλαν στὴ διαμόρφωση και τὴν ἐξάπλωση τοῦ πεζοῦ ποιήματος. Ὑπενθυμίζω, ἀπλῶς, γιά νὰ γίνει πιὸ προφανὲς ὅτι ἔχουμε μιὰ προϊούσα ἀλλαγὴ τῆς ποιητικῆς εὐαισθησίας πού βρίσκεται σὲ ἀπόλυτη συνάρτηση και ἐναρμόνιση μὲ τὶς μεταφραστικὲς προτιμήσεις και τάσεις, ὅτι ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 19ου αἰώνα εἶχαν μεταφραστεῖ, σὲ πεζὴ μορφή και μὲ τὴν ἐπωνυμία «στίχοι», τὸ πεζὸ ποίημα Ἰσόθυμος ἢ Ἀγαθοδαίμων τοῦ Μερσιέ (1807) και λυρικά τμήματα ἀπὸ τὴν Ἀταλὰ τοῦ Σατωμπριάν πού λειτουργοῦν ὡς αὐτόνομα πεζὰ ποιήματα (1805)· τὸ 1816 ὁ Στέφανος Καραθεοδωρῆς ἐπιτάσσει στὴ συλλογὴ του, μεταφρασμένη σὲ πεζό, τὴν ὠδὴ «Περὶ τοῦ ἀξιώματος τῶν γυναικῶν» τοῦ Σίλλερ· τὸ 1841 μεταφράζεται στὸν *Εὐρωπαϊκὸ Ἑρανιστὴ* και τὸ πολυσυζητημένο προδρομικὸ πεζοτράγουδο τοῦ Μωρίς ντε Γκερέν «Ὁ Κένταυρος». Τὴν ἴδια χρονιά στὸ *Album Ionio* πεζοποιεῖται στὰ ἰταλικά τὸ

15. Π. Μ., «Ἐπιστολή ἐκ Κωνσταντινουπόλεως», *Ἐρμῆς ὁ Λόγιος*, τ. 9 (1819) 92-98. (Ἀνατύπωση Ε.Λ.Ι.Α., 1990). Καὶ ὁ Γκαίτε προτιμοῦσε ἀνεπιφύλακτα τὶς ἔμμετρος μεταφράσεις σὲ πεζό. Τὶς ὑποστηρίζει θεωρητικά στὸ «Ποίηση και ἀλήθεια», μέρος III, σ. 1811 κ.ἐξ.

ποίημα «Estasi» («Ἐκστασις») τοῦ Βίκτορος Οὐγκό· ἡ δημοσίευση τῆς πεζόμορφης τούτης μετάφρασης ἐντάσσεται στὸ πλαίσιο τῆς ἰταλοεπτανησιακῆς παράδοσης καὶ καλλιέργειας ἐνὸς πρώιμου πεζόμορφου ποιήματος.¹⁶

Ὅσον ἀφορᾷ στὸ ζήτημα τῆς θεωρίας τῆς ποιητικῆς μετάφρασης, οἱ γενικὲς μεθοδολογικὲς ἀρχὲς τόσο τῆς ἐνδογλωσσικῆς ὅσο καὶ τῆς διαγλωσσικῆς μετάφρασης εἶχαν ἀρχίσει νὰ διατυπώνονται πολὺ νωρίτερα (Ν. Σοφιανός, Ε. Βούλγαρης, Δ. Καταρτζής, Κοραΐς, κ.ά.), πρὶν φτάσουμε στὸν Κάλβο καὶ τὸν Ζαμπέλιο, μαχητικούς πολέμιους τῆς ὁμοιοκαταληξίας¹⁷ ἢ μεταφραστικῆς θεωρίας συνεχίζει νὰ καλλιεργεῖται ἀπὸ τὸν Ν. Βάμβα, τὸν Κ. Οἰκονόμο, τὸν Ροῖδη, τὸν Βικέλα, τὸν Ι. Καμπούρογλου, τὸν Α. Βλάχο, ἀρκετοὺς ἐκπροσώπους τῆς ἐπτανησιακῆς σχολῆς, τὸν Παλαμά, τὸν Α. Πάλλη, καὶ πολλοὺς ἄλλους.¹⁸ Μέσα σ' αὐτὸ τὸ παραγωγικὸ «πολυσύστημα» εἶναι φυσικὸ νὰ ἀντιπροσωπεύονται ἀντιτιθέμενες τάσεις καὶ ἰδεολογίες καὶ νὰ ἐκφράζονται πλεῖστες μεταφραστικὲς προτιμήσεις καὶ σχολές.

Τῆ θεωρία ὅτι ἡ μετάφραση πρέπει νὰ γίνεται «ἐλευθέρᾳ» καὶ σὲ πεζὸ λόγῳ εἶχε διατυπώσει καὶ ὁ Κυριάκιος Λαμπρύλλος (1836), στὸν πρόλογο τῆς βυρωνικῆς του μετάφρασης, ποὺ εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς πρώτες ἐντυπες ἀποδόσεις ἔργου τοῦ Λόρδου Βύρωνα στὰ ἑλληνικά:

16. Πολὺ πρώιμες μεταφράσεις ποιημάτων σὲ πεζὸ τοῦ Οὐγκό καὶ τοῦ Ρόμπερτ Σάουδου περιέχει τὸ *Album Ionio* 3 (1.1841) 23 καὶ 8 (3.1841) 63.

17. Ἡ διαμόρφωση μιᾶς ἐπιθετικότητας ἐνάντια στὴ ρίμα, ποὺ χαρακτηρίζεται «βαρβαρικῆ», «ἀντεθνικῆ», «ἀμοιρῆ ἀρμονίας», κ.ο.κ., κορυφώνεται μετὰ τὸ 1850 καὶ ὅπωςδήποτε δὲν σχετίζεται μόνον μὲ τὴ γαλλικὴ θεωρητικὴ «διωξή» της, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν πορεία τῆς ἰταλικῆς ἀνομοιοκατάληκτης παράδοσης.

18. Γιὰ τίς μεταφραστικὲς τάσεις τοῦ 18ου αἰώνα, βλ. Ἄννα Ταμπάκη, «Ἀντιλήψεις καὶ θεωρίες γιὰ τὴ μετάφραση τὸν 18ο αἰώνα», *Ὁ Ἑρμιστής*, τ. 21 (1997) 176-188· Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Ἑλληνικὲς μεταφράσεις στὸν 18ο αἰώνα: “Μεταδοτικὲς ἢ προδοτικὲς”· “πιστὲς καὶ ἄσχημες”-“ἄπιστες καὶ ὁμορφες”», *Σύγκριση* 9 (1998) 44-70, κ.ο.κ.

Γενικὰ γιὰ τὴ μεταφραστικὴ θεωρία, βλ. πρόχειρα Βασίλης Κουτσιβίτης, «Ἀρχαιολογία τῆς μεταφρασιολογίας στὴν Ἑλλάδα», *Θεωρία τῆς μετάφρασης*, Ἀθήνα, Ἑλληνικὲς Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις, 1994, σ. 97-143. Βλ. ἀκόμη τὴ συστηματικὴ μελέτη τῆς Στέσης Ἀθήνη, *Ὀψεις τῆς νεοελληνικῆς ἀφηγηματικῆς πεζογραφίας (ἀρχὲς 18ου αἰ.-1830): ὁ διάλογος τῆς ἑλληνικῆς μὲ τίς ἑλληνικὲς καὶ ἕντες παραδόσεις στὴ θεωρία καὶ τὴν πράξη*, Ἀθήνα, ἸΝΕ/ΕΙΕ, Βιβλιοθήκη τῆς Ἱστορίας τῶν Ἰδεῶν - 7, 2010 (ὅπου καὶ ἀναφορὰ στὴ μετάφραση πεζῶν ἔργων σὲ στίχο).

Ἐγινε ἐλευθέρα, καθὼς τῷ ὄντι χρειάζεται τοιαύτη νὰ γίνεται ἢ τῶν Ποιημάτων Μετάφρασις, διότι αἱ περισσότεροὶ ἔκφρασις των ἀποδεχόμενοι, τρόπον τινά, ὡς ἐκ συνθήκης πρέπει νὰ ἀποδίδωνται μὲ τὰς συνθήκας τῆς γλώσσης εἰς τὴν ὁποίαν γίνεται ἢ μετάφρασις.¹⁹

Μιὰ δυναμικὴ ἀντίρρηση στὴν παραγόμενη πεζὴ (μεταφρασμένη καὶ πρωτότυπη) ποίηση ἐκφράζει ὁ λόγιος κλασικιστὴς Σ. Δ. Βάλβης στὸ πρῶμο θεωρητικὸ δοκίμιό του «Περὶ μεταφράσεως ποιητῶν» (1878):

Ἡ μετάφρασις ποιητοῦ πρέπει νὰ γίνεται ἕμμετρος.²⁰

Λίγο ἀργότερα, ὅμως (1887), θὰ διατυπωθεῖ μιὰ ἐνδιαφέρουσα θεωρία γιὰ τὴν μετάφραση ἀπὸ τὸν Β. Κούφα, ὁπαδὸ τῆς «μέσης μεταφραστικῆς ὁδοῦ», στὸν πρόλογο τοῦ βιβλίου του *Λυρικαὶ μεταφράσεις κατ' ἐκλογὴν καὶ πρωτότυποι ποιήσεις*,²¹ ὅπου θέτει καὶ τὸ σημαντικὸ γιὰ τοὺς μεταφραστὲς ζήτημα τοῦ «στιχουργικοῦ ζυγοῦ» καὶ τῆς κατ' ἔννοιαν μετάφρασης. Παράλληλα, ὁ Ἡλίας Ι. Οἰκονομόπουλος μεταφράζει (1894) χωρὶς μέτρο ποιήματα τοῦ Οὐγκό, δηλώνοντας:

Προέκρινα τὴν εἰς τὸ πεζὸν μεταγλώτισσιν διὰ δύο λόγους· πρῶτον μὲν διότι ὁ ἕμμετρος λόγος θὰ μὲ ἠνάγκαζε νὰ παρεκκλίνω πολλαχοῦ τῆς κυριολεξίας ἐν τῇ ἐννοίᾳ καὶ τῷ στίχῳ τοῦ κειμένου, δεῦτερον δὲ

19. *Ἡ Νύμφη τῆς Ἀβύδου*, Λόρδου Βύρωνος. Ἱστορῆμα. Μεταφ[ρ]ασθεῖσα ἐκ τοῦ Ἀγγλικοῦ παρὰ Κ. Λαμπρύλλου, Σμύρνη, ἐκ τῆς Ἰωνικῆς Τυπογραφίας Γ. Πανταζῆ, 1836, γ'. Ἡ πρώτη ἀλλὰ μὴ αὐτοτελὴς πεζὴ μετάφραση ἀποσπάσματος ἀπὸ τὸν *Giaour* δημοσιεύθηκε τὸ 1819 στὸ περιοδικὸ *Μέλισσα* καὶ ἀποδίδεται στὸν Σπυρίδωνα Κονδὸ ἀπὸ τὸν Γεώργιο Χυτήρη, καὶ στὸν Κωνσταντῖνο Νικολόπουλο ἀπὸ τὸν Στ. Καρατζά. Βλ. καὶ Εὐγενία Κεφαλληναίου, *Ὁ Lord Byron στὴν Ἑλλάδα. Ἡ παρουσία του στὴ νεοελληνικὴ πνευματικὴ ζωὴ κατὰ τὸν 19^ο αἰῶνα*, διδακτορικὴ διατριβή, Ἀθήνα, Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν [Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπῶλου], 1995, σ. 218.

20. Σ. Δ. Βάλβης, «Περὶ μεταφράσεως ποιητῶν», *Ἀθηναίον*, τ. 7 (1878) 171-177. Πρβλ. Κατσιγιάννη, *Τὸ πεζὸ ποίημα στὴ νεοελληνικὴ γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση καὶ ἐξέλιξη τοῦ εἴδους (ἀπὸ τὶς ἀρχὲς ὡς τὸ 1930)*, μέρος α', σ. 59-61. Μολονότι ἀντιμάχεται τὶς πεζομορφες μεταφράσεις τῆς ποίησης, ὁ Σταματίος Βάλβης, «ἀντιφάσκοντας» μὲ τὶς θεωρητικὲς του ἀπόψεις, μεταφράζει σὲ πεζὸ δύο μικρὰ ποιήματα, τὰ ὁποῖα δημοσιεύονται στὴ μελέτη του «Δύο μικρὰ περὶ Σαπφούς ποιήματα: Leopardi ("Τὸ τελευταῖον ἄσμα τῆς Σαπφoῦς") καὶ Carolina Coronado ("Σαπφῶ")», *Παρνασσός* 9 (1884) 834-844.

21. Β. Κούφα, *Λυρικαὶ μεταφράσεις κατ' ἐκλογὴν καὶ πρωτότυποι ποιήσεις*, Ἐν Ἐρμούπολει Σύρου, Τύποις Ρ. Πρίντζη, 1887.

διότι, μὴ ἐπιδεχόμενης τῆς ἐμμέτρου μεταφράσεως εὐληπτοτέραν ἀνάπτυξιν τῶν ἐννοιῶν καὶ σφαιρούσης τὰ νοήματα ἐντὸς τῶν ἀδυσώπητων ὁρίων τοῦ στίχου, τὸ πολλαχοῦ σκοτεινὸν κείμενον θὰ ἐσκοτίζετο καὶ θὰ συνεχέετο ἔτι μᾶλλον ἐν τῇ μεταφορᾷ αὐτοῦ εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς γλώσσαν ἐνῶ ἐν τῷ πεζῷ λόγῳ αἱ ἐννοιαὶ καὶ εὐκοπώτερον καὶ μετὰ μείζονος ἐλευθερίας καὶ σαφήνειας δύνανται νὰ ἐκτεθῶσιν ἀναπτυσσόμεναι, χωρὶς ἐκ τούτου νὰ παρεκκλίνῃ τις ἐπαισθητῶς ἐκ τῆς ἀρχικῆς αὐτῶν μορφῆς. Μετέφερα λοιπὸν ἐμμέτρως ἐκεῖνα μόνον τὰ μέρη, ἐφ' ὧν ἡ τοιαύτη παράφρασις ἠδύνατο νὰ γείνη ἐπακριβῶς καὶ οὐχὶ κατὰ προσέγγισιν πιστή.²²

Ἐπειτα ἀπὸ τῆς δειγματοληπτικῆς τούτης περιήγησιν ἐστὶ μεταφραστικῆ θεωρία τοῦ 19ου αἰῶνα, μποροῦμε, νομίζω, νὰ διερευνήσουμε ὀρισμένα μεταφραζόμενα ἔργα καὶ τὰ κριτήρια ἐπιλογῆς τους.

Ἡ τάση νὰ μεταφράζονται σὲ πεζὸ ἐμμετρα ἔργα ἦταν γενικότερο εὐρωπαϊκὸ φαινόμενο²³ τὸ εὖρος καὶ ἡ ἑτερογένεια τῶν μεταφραζόμενων ποιητῶν σὲ μεγάλο βαθμὸ προέρχεται ἀπὸ τὶς ἀντίστοιχες τάσεις καὶ ποιητικὲς μὸδες ποὺ ἐπικρατοῦν ἐν τῇ Γαλλίᾳ καὶ τῇ Ἀγγλίᾳ.

Ἡ πρώτη ἑλληνικὴ μετάφραση σὲ πεζὸ τοῦ Φενελόν, *Τύχη* τοῦ *Τηλεμάχου*, τυπώθηκε ἐν τῇ Βενετίᾳ τὸ 1742. Ὁ πασίγνωστος εἰδυλογράφος Σάλομον Γκέσνερ εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ εἰσηγεῖται συστηματικὰ (ὑστερα ἀπὸ τὸν Φενελόν) μιὰ πρόζα λυρική—θὰ λέγαμε φαντασιακή—, ρυθμική. Οἱ μεταφράσεις, ἀλλὰ καὶ οἱ μιμήσεις τοῦ ἔργου του κατακλύζουν κυριολεκτικὰ τὴν Εὐρώπην ἀλλὰ καὶ τὸν ἑλληνικὸν χῶρον.²⁴

22. Βίκτωρος Οὐγκώ, *Θεός*. Κατὰ μετάφρασιν Ἡλία Ι. Οἰκονομοπούλου. Μετὰ προεισαγωγῆς καὶ δύο εἰκόνων τοῦ ποιητοῦ, ἐκδότης Ἀριστείδης Γαλανός, Ἐν Ἀθήναις 1894, ἡ. Πρβλ. τὸν πρόλογο τῆς πεζῆς μετάφρασης τοῦ Παύλου Γρατσιαίου: Μίλωνος, *Ὁ Ἀπολεσθεὶς Παράδεισος*. Κατὰ μετάφρασιν ἐκ τοῦ ἀγγλικοῦ ὑπὸ Παύλου Γρατσιαίου, Καθηγητοῦ τῆς ἀγγλικῆς. Ἐκδοσις πολυτελής μετὰ 50 καλλιτεχνικῶν εἰκόνων τοῦ Doré, Ἐν Ἀθήναις, ἐκδότης Ἀναστάσιος Δ. Φέξης, 1896.

23. Suzanne Bernard, σ. 24-29· Jacques Voisine, κ.ἀ., «Vers une poésie en prose», *La Poésie en prose des Lumières au romantisme (1760-1820)*, σ. 66-87· Nathalie Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Παρίσι, Honoré Champion, 1996, (Διδακτορικὴ διατριβή, Université de Lyon II, 1994), σ. 62-80.

24. Βλ. τὴ μελέτη τοῦ Χρ. Μ. Π.[αλαμᾶ], «Σαλομὼν Γεσνέρος», *Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη* 6 (1870-1871) 90-93, 122-126, καὶ μεταφράσεις (τοῦ ἴδιου), 60-62, 101-

Δέν θά εἶχε νόημα νά ἀναφερθῶ σέ ὅλα τὰ ἔμμετρα ποιήματα πού μεταφράζονται σέ πεζό. Εἶναι, ὅμως, ἀξιοπρόσεκτο ὅτι στοὺς προλόγους (ὅπου ὑπάρχουν) οἱ μεταφραστὲς θεωροῦν ἐντελῶς αὐτονόητο καὶ νόμιμο τὸ δικαίωμά τους νά «πεζοποιοῦν» τὴν ἔμμετρη μορφή· στίς περισσότερες περιπτώσεις δὲν αἰσθάνονται τὴν ἀνάγκη νά ἐξηγήσουν καὶ τοὺς λόγους ἐπιλογῆς τῆς ποιητικῆς πρόζας. Ὅπως εἶδαμε, οἱ μεταφραζόμενοι συγγραφεῖς ἀποτελοῦν συνήθως κορυφαίους ἐκπροσώπους τῆς δυτικοευρωπαϊκῆς λογοτεχνίας. Τὰ ἐπικρατέστερα ρεύματα πεζόμορφης μετάφρασης, ἂν μπορούμε νά τὰ ὀνομάσουμε ἔτσι, εἶναι, ἀπὸ ποσοτικὴ ἄποψη, αὐτὰ πού ἀφοροῦν στὸ «ὀσσιανικὸ» καὶ τὸ βυρωνικὸ ἔργο.²⁵ Ἐντονο εἶναι, ἐπίσης, τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν Γιούγκ, τὴ Μαντάμ ντέ Στάλ (ἢ *Κορίννα ἢ Τὰ Ἰταλικά* τῆς Μαντάμ ντέ Στάλ εἶναι, μάλιστα, ἔργο πού περιέχει ἓνα εἶδος μείξης τοῦ πεζοῦ μὲ τὸν ἔμμετρο λόγο· τὰ ἔμμετρα ἀποσπάσματα μεταφράζονται σέ πεζό), τὸν Οὐγκό, τὸν Ρόμπερτ Σάουδου, τὸν Φλοριάν, τὸν Πούσκιν, τὸν Σίλλερ, τὸν Χάινε· ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ λογοτεχνία μεταφράζονται οἱ Δάντης, Ἀρίοστο, Τάσσο, Φόσκολο καὶ ἀργότερα ὁ Ντ' Ἀνούντσιο, κ.ἄ.²⁶ πεζῆ μετάφραση τοῦ Δάντη ὑποβλήθηκε σέ ἀθηναϊκὸ πανεπιστημιακὸ δια-

102. Γιὰ τὴν ἑλληνικὴ τύχη τοῦ Γκέσνερ, βλ. ἀκόμη Γιῶργος Βελουδῆς, «Ἡ παρουσία τοῦ Salomon Gessner στὴ λογοτεχνία τοῦ ἑλληνικοῦ διαφωτισμοῦ», *Ἀναφορές*, Ἀθήνα 1983, σ. 11-29. Πρβλ. Κατσιγιάννη, *Τὸ πεζὸ ποίημα στὴ νεοελληνικὴ γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση καὶ ἐξέλιξη τοῦ εἶδους (ἀπὸ τίς ἀρχές ὡς τὸ 1930)*, σ. 105, σημ. 216.

25. Γιὰ τὴν ἀπήχηση τοῦ Ὄσσιαν καὶ τοῦ Λόρδου Βύρωνα στὸν ἑλληνικὸ χῶρο, βλ. Νάσου Βαγενᾶ, «Ὁ Ὄσσιαν στὴν Ἑλλάδα», *Παρνασσός*, τ. 9 (1967) 172-190· Ἀλ. Παπαγεωργίου, «Ὁ Ὄσσιαν στὴν Ἑλλάδα», ὅ.π., 463-464· Εὐγενία Κεφαλληναίου, «Ἡ “Κατάρτα τῆς Ἀθηνᾶς” τοῦ Lord Byron καὶ οἱ νεοελληνικὲς μεταφράσεις», *Ἐπετηρὶς Ἰδρύματος Νεοελληνικῶν Σπουδῶν* 1 (1979-1980) 205-240, καὶ Ὁ Lord Byron στὴν Ἑλλάδα. *Ἡ παρουσία του στὴ νεοελληνικὴ πνευματικὴ ζωὴ κατὰ τὸν 19^ο αἰῶνα*, κυρίως τὸ κεφάλαιο «Ἑλληνικὲς μεταφράσεις τῶν ἔργων τοῦ Lord Byron κατὰ τὸν 19^ο αἰῶνα», *Διδακτορικὴ διατριβή*, σ. 211-356.

Γιὰ τὸν βυρωνισμό, βλ. ἐπίσης Ἀθηνᾶ Γεωργαντᾶ, *Αἰὼν βυρωνομανῆς. Ὁ κόσμος τοῦ Byron καὶ ἡ νέα ἑλληνικὴ ποίηση*, Ἀθήνα, Ἐξάντας, 1992.

26. Βλ., ἐνδεικτικᾶ, Α. Γ. Σ., «Υούγκ ὑπὸ Βιλλεμαίν», *Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη* 2 (1867) 241-244, 257-260· πρβλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Ἑλληνικὸς Ρωμαντισμός*, Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 1982, σ. 43-59· Στέση Ἀθήνη, «Οἱ πρῶτες ἑλληνικὲς μεταφράσεις τοῦ Florian», *Ἑλληνικά*, τ. 45 (1995) 317-323, κ.ἄ.

γωνισμό τὸ 1873²⁷ καὶ χαρακτηρίστηκε «πολὺ γλαφυρωτέρα κατὰ τὴν φράσιν», ἀλλὰ ὄχι ἄξια νὰ βραβευθεῖ. Στὸ πλαίσιο τοῦ ἀνατολισμοῦ²⁸ ἀξιόλογο χῶρο καταλαμβάνει ἡ ἰνδικὴ ποίηση (ἐκπονεῖται αὐτοτελῆς πεζὴ μετάφραση τῆς *Μαχαβάρατας* τὸ 1847). Ἀργότερα μεταφράζονται καὶ ἄλλα ἀνατολικά κείμενα σὲ ἀκράϊα καθαρεύουσα (ὅπως, γιὰ παράδειγμα, ὁ *Νεφελάγγελος*).

Ὡστόσο, ἂν οἱ μεταφραζόμενοι συγγραφεῖς ἀποτελοῦν σημαντικούς λογοτεχνικούς ἐκπροσώπους τῆς χώρας τους, δὲν θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι συμβαίνει κάτι ἀνάλογο μὲ τοὺς περισσότερους Ἑλληνες μεταφραστὲς. Τὸ φαινόμενο ἐλάσσονες μεταφραστὲς νὰ ἀποδίδουν μείζονες συγγραφεῖς καὶ ἔργα (ὅπως ὁ *Φίγγαλος*, ὁ *Εὐγένιος Ὀνέγκιν*, ὁ *Μαινόμενος Ὁρλάνδος*, κ.ο.κ.) λαμβάνει σχεδὸν διαστάσεις συρμοῦ. Ἐντούτοις, εἶναι σημαντικό γιὰ τὴν πληρέστερη παρουσίαση τοῦ θέματος νὰ ἐπισημάνουμε καὶ ἐξαιρέσεις. Σημειώνω μόνον δύο ἐντελῶς ἰδιότυπες περιπτώσεις πεζόμορφων μεταφράσεων ἀπὸ δύο ἀξιόλογους λογοτέχνες, τεχνίτες καὶ ὑπέρμαχους τῆς ἔμμετρης παραδοσιακῆς στιχοργικῆς.

Ἡ πρώτη δὲν ἀφορᾷ, βέβαια, μείζονα ξένο συγγραφέα, ἀλλὰ φαίνεται νὰ ἔγινε γιὰ λόγους καθαρὰ φιλοφρονητικούς: εἶναι ἡ μετάφραση, ἀπὸ τὸν Ἀλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβῆ, τῶν φιλελληνικῶν *Περὶ Ἑλλάδος ποιημάτων* τοῦ Βασιλέως τῆς Βαυαρίας Λουδοβίκου Α' (1833), πατέρα τοῦ Ὁθωνα.²⁹ Ἡ δεύτερη —πάλι ἀφορᾷ ἐλάσσονα ξένο συγγραφέα— εἶναι ἡ, ἀπ' ὅσο γνωρίζω ἀδιερεύνητη, μετάφραση τοῦ *Il Salmista Suliotta* (*Ὁ Ψαλμωδὸς τοῦ Σουλίου*) τοῦ Ἐδουάρδου Φοῦ-

27. Ἐκθεσις τῆς ἐπιτροπῆς ἐπὶ τῆς μεταφράσεως τοῦ *Δάντου ἐν τῷ διαγωνίσματι Δ. Οἰκονόμου* ὑπὸ τοῦ εἰσηγητοῦ Θ. Ἀφεντούλη, ἐκ τοῦ τυπογραφείου Ἰωάννου Ἀγγελοπούλου, Ἐν Ἀθήναις, 1873· πρβλ. P. Moullas, *Les concours poétiques de l'université d'Athènes 1851-1877*, Athènes, Archives historiques de la jeunesse grecque, 1989, σ. 332.

28. Βλ. Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Modern Greek Orientalism: A Preliminary Survey of Literary Responses to the Arab World», *Modern Greek Studies Yearbook* 3 (1987) 75-97, ἰδίως 85· «The Discontinuity of Greek Literary Responses to the Arab World (18th-20th Centuries)», *Journal of Modern Greek Studies* 1 (1989) 65-79, κυρίως 69.

29. *Τῆς αὐτοῦ μεγαλειότητος τοῦ Βασιλέως τῆς Βαυαρίας Λουδοβίκου Α', Ποιήματα περὶ Ἑλλάδος*, μεταφρασθέντα ὑπὸ Ἀλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβῆ, Ἐν Ναυπλίῳ 1833 (Καὶ τὸ δεύτερον ἐκδοθὲν δαπάνει Ν. Π., Ἐν Βραίλα, ἐκ τῆς Ἐθνικῆς Τυπογραφίας, 1860).

σκο από τον Γ. Χ. Ζαλοκώστα (1850).³⁰ 'Ο Ραγκαβής στον πρόλογο του αιτιολογεί την επιλογή της πεζόρρυθμης μετάφρασης (στην οποία, ωστόσο, διατηρεί τή στροφική διάταξη):

Τὴν μετάφρασιν ταύτην ἐπιχειρήσας, δὲν ἐτόλμησα νὰ μεταφέρω τὰ μέτρα εἰς μέτρα. Ἱεροσυλίαν ἤθελα νομίσει, ἂν καὶ μίαν μόνην ἀπὸ τὰς πολύτιμους διὰ τὴν Ἑλλάδα λέξεις ἐθυσίαζα εἰς τῆς στιχουργίας τὰς ἀπαιτήσεις.

Ὅσο γιὰ τὸ ἐπίσης φιλελληνικὸ ἔργο τοῦ Φοῦσκο, τὸν *Ψαλμωδὸ τοῦ Σουλίου*, ὁ Γ. Χ. Ζαλοκώστας τὸ μεταφράζει σ' ἓνα εἶδος ρυθμικοῦ πεζοῦ λόγου, ὅπου ἐναλλάσσονται versets μὲ πεζὰ ἀποσπάσματα. Τὸ ἔργο προλογίζεται ἀπὸ τὸν Φοῦσκο ὡς ποιητικὴ σύνθεση, ἐνῶ ὁ Ζαλοκώστας μεταφράζοντας τὸν πρόλογο σημειώνει:

[...] ἐθεωρήσαμεν σκόπιμον νὰ ἐκλέξωμεν συμβεβηκότα τινὰ τῆς Ἑλληνικῆς παλιγγενεσίας ὡς ὕλην ποιήσεως ἣν θέλομεν τολμήσει νὰ ἐπιγράψωμεν Ποίησιν τῆς ἐπαναστάσεως. Ἡ ποίησις αὕτη [...] εἶναι συνήθης εἰς ὁμοιοπαθεῖς λαοὺς [...].

Λίγο παρακάτω, ἀναφερόμενος στὴν επιλογή τῶν γεγονότων τοῦ Σουλίου:

ὅπως ἐκθέσωμεν [...] διαφόρους ἰδέας, αἵτινες θέλουσιν ἀπαρτίζει τὴν ποίησιν ἡμῶν.

Τόσο ὁ Φοῦσκο ὅσο καὶ ὁ Ζαλοκώστας θεωροῦν αὐτονόητο ὅτι ὁ πεζὸς ρυθμικὸς λόγος τοῦ κειμένου εἶναι ποίηση.

Εὐλόγα προκύπτει, ὁμως, ἡ ἀπορία ποιὰ εἶναι ἡ ποσοτικὴ σχέση ποιότητας ἀνάμεσα στὴν παραγωγή πεζόμορφων μεταφράσεων καὶ τὴν ἔμμετρη. Εἶναι γεγονός ὅτι ὁ ἔμμετρος λόγος καὶ ἡ ἀφηγηματικὴ ποίηση ἀντιστέκονται σθεναρὰ στὶς προσπάθειες πεζόμορφης ἀπόδοσης (ἀφοῦ ἡ ἔμμετρη ποίηση σὲ ὁλόκληρο τὸν 19ο αἰῶνα ἀποτελεῖ τὴν κορωνίδα τῆς λογοτεχνικῆς δημιουργίας), ἔτσι ὥστε νὰ παρουσιάζεται καὶ τὸ ἀκριβῶς ἀντίθετο φαινόμενο: νὰ στιχοποιοῦνται δηλαδή, γιὰ αἰσθητικούς λόγους, σὲ ποικίλες μετρικὲς μορφὲς πεζὰ ἀφηγηματικὰ ἔργα.³¹

30. *Il Salmista Suliotta* per Eduardo Fusco, Atene, Tipografia di F. Cambini e C. Vafa, 1850. Ὁ *Ψαλμωδὸς τοῦ Σουλίου* ὑπὸ Ἐδουάρδου Φούσκο, μετάφρασις Γ. Χ. Ζαλοκώστα, Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τῆς τυπογραφίας Κ. Ἀντωνιάδου, 1850.

31. Ἀνάλογο φαινόμενο εἶχε μακρὰ παράδοση στὴν ὑστεροβυζαντινὴ καὶ τὴ μεταβυζαντινὴ γραμματεία (λ.χ., ὁ Ἐρωτόκριτος καὶ πολλὰ ἄλλα ἔργα ποῦ ἀντλοῦν ἀπὸ πεζά).

Για παράδειγμα, τὸ διήγημα τοῦ Βολταίρου ὁ *Μέμνων* εἶχε ἤδη μεταφραστεῖ σὲ λαμβικὸ δεκαπεντασύλλαβο ἀπὸ τὸν Εὐγένιο Βούλγαρι (1766): *Ἡ Βοσκοπούλα τῶν Ἄλπεων* τοῦ Μαρμοντέλ ἀποδίδεται ἀπὸ τὸν Ρήγα σὲ στίχο (1786). Ὑπάρχουν ἀκόμη πληροφορίες γιὰ μιὰ χαμένη μετάφραση τοῦ *Τηλεμάχου* τοῦ Φενελὸν σὲ «ἥρωικούς στίχους» ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο Οἰκονόμο ἐξ Οἰκονόμων. Ὁ Ὅσσιαν στιχοποιεῖται σὲ δεκαπεντασύλλαβο ἀπὸ τὸν Παναγιώτη Πανά, κ.ο.κ.³²

Κατὰ τὴν περίοδο 1830-1880 οἱ πεζὲς μεταφράσεις φαίνονται νὰ συμβάλλουν στὴν τροποποίηση τῶν ἀρχῶν τοῦ ποιητικοῦ συστήματος, ἀφοῦ συντελοῦν στὴν ἀνακάλυψη τῶν ποιητικῶν καὶ ρυθμικομουσικῶν δυνατοτήτων τῆς πρόζας, ποὺ λειτουργεῖ ποιητικὰ μὲ ἐπαναλήψεις, ρυθμικὲς κανονικότητες, μὲ θεματικὴ ὀρχήστρωση καὶ νόρμες ποιητικῆς. Οἱ ποιητὲς φαίνεται νὰ αἰσθάνονται ὅτι ἡ ρυθμικὴ πρόζα, συγκριτικὰ μὲ τὴ στιχουργία, διαθέτει ἀρκετὰ πλεονεκτήματα· οἱ ἀρμονικὲς τονικότητες τοῦ πεζοῦ λόγου, ἀπαλλαγμένες ἀπὸ τὰ ἐμπόδια ποὺ θέτει ἡ στιχουργία στὴ διάταξη τῶν λέξεων, ἀποδίδουν πιστότερα τὸ «συγκινησιακὸ νόημα», πιὸ ἐλεύθερα τὰ «κινήματα τῆς ψυχῆς» τοῦ ποιητῆ καὶ τὴ δυναμικὴ τοῦ ποιητικοῦ κειμένου. Ἡ στιχικὴ ἀμορφία παράγει ρυθμικὴ πολυμορφία καὶ πολυσημία. Πρόκειται, στὴν οὐσία, γιὰ ἓνα εἶδος καθίζησης τοῦ ἔμμετρου συστήματος ποὺ ἐπιφέρει μιὰν ἀλλαγὴ στὴν ποιητικὴ εὐαισθησία καὶ ἐνθαρρύνει, παράλληλα μὲ τὶς πεζὲς μεταφραστικὲς ἀπόπειρες, τὴ σταδιακὴ ἐμφάνιση πρωτότυπης παραγωγῆς ἐλληνικῶν πεζῶν ποιημάτων.

32. Τὰ σωζόμενα φιλολογικὰ συγγράμματα Κωνσταντίνου Προεσβυτέρου καὶ Οἰκονόμου τοῦ ἐξ Οἰκονόμων, ἐκδιδόντος Σοφοκλέους Κ. τοῦ ἐξ Οἰκονόμων, τ. Α', Ἀθήνησι, Τύποις τῶν τέκνων Ἄνδρ. Κορομηλά, 1871, Προλεγόμενα, σ. στ'. Πρβλ. *Τύχαι τοῦ Τηλεμάχου*, συγγραφεῖσαι μὲν γαλλιστὶ ὑπὸ Φραγκίσκου Φενελῶνος, μεταφρασθεῖσαι δὲ εἰς τὴν ἡμετέραν ὑπὸ Κ. Σταματιάδου, καθηγητοῦ τοῦ ἐν Τριπόλει γυμνασίου, Ἐν Ἀθήναις 1864, σ. ιδ'-ιέ. Βλ. ἀκόμη τὴν προδημοσίευση τῆς (ἐντέλει ἀδημοσίευτης) ἔμμετρης μετάφρασης ὑπὸ τινος Γάλλου Ἑλληνιστοῦ («Τηλέμαχος διὰ στίχων ἐξαμέτρων»), *Ερμῆς ὁ Λόγιος*, τ. 9 (1819) 784. *Δαρτούλα. Λάτμος. Ποιήματα τοῦ Ὅσσιανου*. Μεταφρασθέντα ὑπὸ Παναγιώτου Πανά, Ἐν Κεφαλληνίᾳ 1862. Ὅρισμένοι μεταφράζουσι ἔμμετρα τὸν Ὅσσιαν (ἀπὸ τὴν ἔμμετρη ἰταλικὴ μετάφραση τοῦ Cesarotti), ἐνῶ τὸ πρωτότυπο εἶναι πεζό. Βλ. καὶ Νάσου Βαγενᾶ, «Ὁ Ὅσσιαν στὴν Ἑλλάδα», ὅ.π., 189-190.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΟΣ (ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΟΣ) ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ
ΠΕΖΩΝ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΩΝ 19ου αί.

Α. ΑΥΤΟΤΕΛΕΙΣ (Ή ΣΕ ΑΥΤΟΤΕΛΕΙΣ) ΕΚΔΟΣΕΙΣ

1. ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ *ΤΗΛΕΜΑΧΟΥ*

Τύχαι του Τηλεμάχου υιού του 'Οδυσσέως, συντεθεισαι μὲν γαλλιστί παρά του σοφωτάτου κυρίου Φραγκίσκου Σαλινιάκ, Δὲ Λὰ Μόττε Φενελόν, μεταφρασθεισαι δὲ πλείστοις σημειώμασιν ἐπηυξήθησαν παρά Δημητρίου Παναγιώτου του Γοβδελά, τ. Α', Β', Δαπάνη Φιλελλήνων, Ἐν Βούδα, τύποις του κατ' Οὐγκαρίαν Βασιλικού Πανδιδακτηρίου, 1801.

Φραγκίσκου Φενελώνος, *Τύχαι του Τηλεμάχου* υιού του 'Οδυσσέως, τώρα πρώτον μεταφρασθέντα εἰς τὴν ἀπλουστέραν Ἑλληνικὴν Γλῶσσαν παρά Α. Σ. [Α. Σκιαδάς], ἀφιερωθέντα εἰς τὸν εὐγενέστατον καὶ λογιώτατον κύριον κύριον Ἀθανάσιον Καραϊωάννην, παρά Ἀντωνίω Βόρτολι, Con Licenza de Superiori, e Privilegio, Ἐνετίησιν 1742 [βιβλία 10].

Τύχαι του Τηλεμάχου υιού του 'Οδυσσέως, συντεθεισαι μὲν γαλλιστί παρά του σοφωτάτου κυρίου Φραγκίσκου Σαλινιάκ, Δὲ Λὰ Μόττε Φενελόν, μεταφρασθεισαι δὲ πλείστοις σημειώμασιν ἐπηυξήθησαν παρά Δημητρίου Παναγιώτου του Γοβδελά, τ. Α', Β', Παρά Πάνω Θεοδοσίου του ἐξ Ἰωαννίνων, Con Licenza de Superiori, Ἐνετίησιν 1803.

Τύχαι του Τηλεμάχου υιού του 'Οδυσσέως, συντεθεισαι μὲν γαλλιστί παρά του σοφωτάτου κυρίου Φραγκίσκου Σαλινιάκ, Δὲ Λὰ Μόττε Φενελόν, μεταφρασθεισαι δὲ ὑπὸ Δ. Π. Γοβδελά, ἐπιστάσι καὶ διορθώσει Ἀντωνίου Α. Πατεράκη Χίου, Βενετία παρά Φραγκίσκω Ἀνδρεόλα, 1830.

Φραγκίσκου Φενελώνος, *Τύχαι του Τηλεμάχου*, μετάφρ. του Χίου Ἀντωνίου Α. Πατεράκη, παρά Φραγκίσκω τῷ Ἀνδρεόλα, Βενετία 1830. [«Τὴν του Γοβδελά ἔκδοσιν, διορθώσεσι πλουτισθεισαν, αὐθις ἐξέδω-

κεν» [πληροφορία Σταματιάδη στον πρόλογο τῆς μετάφρασής του, βλ. παρακάτω].

Τύχαι τοῦ Τηλεμάχου, συγγραφεῖσαι μὲν γαλλιστί ὑπὸ Φραγκίσκου Φενελῶνῳ, μεταφρασθεῖσαι δὲ εἰς τὴν ἡμετέραν ὑπὸ Κ. Σταματιάδου, καθηγητοῦ τοῦ Ἐν Τριπόλει γυμνασίου, καὶ ἐκδοθεῖσαι δαπάνῃ Ν. Β. Νάκη, βιβλιοπώλου, Ἐν Ἀθήναις 1864.

2. ΑΛΛΕΣ ΠΕΖΟΜΟΡΦΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

Α. ΑΥΤΟΤΕΛΕΙΣ (ἢ ΣΕ ΑΥΤΟΤΕΛΕΙΣ) ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Ὁ θάνατος τοῦ Ἀβελ, συντεθειὲς ὑπὸ τοῦ Γεσσνέρου εἰς πέντε ὠδὰς, Ἐν Λειψία τῆς Σαξωνίας 1795. [Μεταφραστῆς Γ. Μ. = Γεώργιος Μανουήλ].

Ἀταλά ἢ ἔρωτες δύο ἀγρίων ἐγχωρίων τῆς Βορείου Ἀμερικῆς, ποίημα τοῦ Φραντζέσκου Αὐγούστου Σατοβριάν, μεταφρασθὲν ἐκ τῆς γαλλικῆς εἰς τὴν μιζοβάρβαρον Ἑλληνικὴν φωνήν, Ἐνετίησιν 1805.

«Ἰσόθυμος ἢ Ἀγαθοδαίμων», στὴ *Συλλογὴ ποικίλης μυθιστορίας* Ἰωάννη Κασκαμπᾶ, Κέρκυρα 1807.

Ὁ πρῶτος ναύτης. Ποίημα εἰς δύο Ἄσματα Γεσσνέρου Γερμανοῦ ποιητοῦ, μεταφρασθὲν εἰς τὴν ἡμετέραν παρὰ Ἀντωνίου Κορωνίου Χίου, 1815 (1797 α').

«Ὁδὴ. Περὶ τοῦ ἀξιώματος τῶν γυναικῶν», ὑπὸ Σχιλλέρου, μετάφρ. Στέφ. Καραθεοδωρῆ, Ἐν Τεργέστη 1816. [Συνημμένη στὸ τέλος τῆς ἐκδοσης τῶν *Εἰδυλλίων* του].

Μολιέρου, *Ὁ Φιλάργγυρος*, μετάφρ. Κωνσταντίνου Οἰκονόμου, Ἐν Βιέννῃ 1816.

Πονήματα τοῦ Σ. Γεσσνέρου. Ὁ πρῶτος ναύτης εἰς δύο ὠδὰς, μεταφρασθέντα ἐκ τῆς Γερμανικῆς εἰς τὴν Ἀπλοελληνικὴν διάλεκτον παρὰ Π. Ν. Δ. [Πέτρου Νικολάου Δαρβάρεως], Ἐν Βιέννῃ, τύποις καὶ ἀναλώμασι Δημητρίου Δαβιδοβίκη, 1819.

Οι Ψαλμοὶ τοῦ Δαβὶδ ὑπὸ Ἀνδρέα Κάλβου, εἰσαγωγή-σχόλια Γιάννη Δάλλα, Ἀθήνα, Νεφέλη, 1990 [1820].

Σολομῶντος Γεσνέρου, *Δάφνις*, εἰς Βιβλία Γ', μεταφρασθεὶς ἐκ τῆς Γερμανικῆς εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς διάλεκτον ὑπὸ Πέτρου Νικολάου Δαρβάρειος τοῦ καὶ Πεντάδου, Ἐν Βιέννῃ τῆς Αὐστρίας, Ἐν τῷ τυπογραφείῳ τοῦ Δ. Δαβιδοβίκη, 1821.

Τῆς αὐτοῦ μεγαλειότητος τοῦ Βασιλέως τῆς Βαυαρίας Λουδοβίκου Α', Ποιήματα περὶ Ἑλλάδος, μεταφρασθέντα ὑπὸ Ἀλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβῆ, Ἐν Ναυπλίῳ 1833. (Καὶ τὸ δεύτερον ἐκδοθὲν δαπάνει Ν. Π., Ἐν Βραΐλα, ἐκ τῆς Ἐθνικῆς Τυπογραφίας, 1860).

Γιούγγ, *Νυκτερινὰ Ποιήματα*, μετάφρ. κατὰ τὴν Γαλλικὴν τοῦ Λετουρνέρου ὑπὸ Π. Ἀθηναίου, ἐκδοθέντα ἐπιστασίᾳ Ὁμήρου Ι. Κλάδου, ἐκ τῆς τυπογραφίας τῶν ἀδελφῶν Α. καὶ Ν. Ἀγγελιδῶν, Ἐν Ἀθήναις 1835.

Γιούγγ, *Νύχτες*, μετάφρ. Δ. Πανταζής, 1835. [Δὲν στάθηκε δυνατὴ ἡ αὐτοψία].

Κορίνα ἢ Τὰ Ἰταλικά, ἐκ τοῦ γαλλικοῦ τῆς κυρίας Σταέλ, ὑπὸ Ε. Α. Σίμου, Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τῆς τυπογραφίας Κ. Ράλλη, 1835 (τ. Α', Β'), 1836 (τ. Γ', Δ').

Ἡ Νύμφη τῆς Ἀβύδου, Λόρδου Βύρωνος. Ἱστορημα. Μεταφ[ρ]ασθεῖσα ἐκ τοῦ Ἀγγλικοῦ παρὰ Κ. Λαμπρύλλου, Σμύρνη, ἐκ τῆς Ἰωνικῆς Τυπογραφίας, διευθυνομένης ὑπὸ Γ. Πανταζῆ, 1836.

Ἡ Ζουλέικα καὶ ἡ Κατάρρα τῆς Ἀθηνᾶς. Ποιήματα τοῦ Λόρδ Βύρων, μετάφρ. Ν. Μανδρικάρης, Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τῆς τυπογραφίας Πέτρου Μαντζαράκη, 1837.

Βέρτερος. Ἐκ τοῦ γαλλικοῦ ὑπὸ Ι. Γ. Σεμιτέλλου, τόμοι 2, Ἐν Ἀθήναις 1843.

Βαλαχαβαράτα ἢ Συντομὴ τῆς Μαχαβαράτας, ποιηθεῖσα ὑπὸ τοῦ Ἀμάρρα ἢ Ἀμασάνδρα, μαθητοῦ τοῦ σοφοῦ Ζηναδάτα καὶ μεταγλωτ-

τισθεῖσα ἀπὸ τοῦ βραχμανικοῦ παρὰ Δημητρίου Γαλανοῦ, Ἀθηναίου, Ἐν Ἀθήναις 1847.

Ὁ πρῶτος ναύτης εἰς δύο ἄσματα. Ποίημα Γεσνέρου Γερμανοῦ, Ἐν Ἀθήναις, τύποις Χ. Νικολαΐδου Φιλαδελφέως, 1848. [Ἀνυπόγραφη μετάφραση].

Eduardo Fusco, *Il Salmista Suliotta*, Atene, Tipografia di F. Carabini e C. Vafa, 1850. Ὁ Ψαλμωδὸς τοῦ Σουλίου ὑπὸ Ἐδουάρδου Φούσκου, μετάφρασις Γ. Χ. Ζαλοκώστα, Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τῆς τυπογραφίας Κ. Ἀντωνιάδου, 1850. [Πρωτότυπο καὶ μετάφραση συνεχίδονται σὲ ἕναν τόμο μὲ διαφορετικὴ σελιδαρίθμηση].

Ὁ Μαινόμενος Ὁρλάνδος τοῦ Ἀριόστου, μεταφρασθεὶς ὑπὸ Γεωργίου Δ. Λαμπίση, Σμύρνη, τύποις Α. Πατρικίου καὶ Π. Μαρκοπούλου, 1852.

Ἡ πολιορκία τῆς Κορίνθου, ποίημα Λόρδου Βάιρων, μεταφρασθὲν ὑπὸ Ὄθωνος Σ. Πυλαρινοῦ, Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τῆς τυπογραφίας Γεωργίου Ἐμ. Κοτσαμπασοπούλου, 1855.

Λόρδου Βύρωνος, *Ποιήματα*, μεταφρασθέντα μὲν πεζῇ ἐκ τοῦ ἀγγλικοῦ ὑπὸ Γ. Πολίτου, ἐκδοθέντα δὲ δαπάνῃ τῶν τέκνων Ἀνδρέου Κορομηλά, Ἀθήνησιν, 1867 (τ. Α'), 1868 (τ. Β'), 1871 (τ. Γ'). (= *Τὰ Ἄπαντα* τοῦ Βύρωνος, μετάφρ. Γ. Πολίτου, Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῶν καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδου, 1895).

Φίγγαλος, ποίημα ἐπικὸν τοῦ Ὀσσιανοῦ, μεταφρασθὲν ὑπὸ Γερασίμου Βολταίρου, Ἀθήναι, ἐκ τοῦ τυπογραφείου Πέτρου Β. Μωραϊτίνης, 1869.

Τὸ ποίημα τῆς Μύρζας καὶ ὁ Ἄμλετ κατὰ Γεωργίαν Σάνδ, μεταφρασθέντα ἐκ τοῦ γαλλικοῦ ὑπὸ Κωνσταντίνου Γ. Ψαρουδάκη, Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τοῦ τυπογραφείου Ν. Γ. Πασσάρη, 1875.

Ὀσσιαν. Δοκίμιον μεταφράσεως. *Οἶναμόρουλ Οἰθόνα*, ὑπὸ Α. Ν. Κεφαλληνοῦ, Stamperia Reale di Torino, di G. B. Paravia e Comp., Librai-Editori, Roma - Torino - Milano - Firenze 1880.

Όσσιαν, Δοκίμιον μεταφράσεως. *Τὰ τραγούδια τῆς Σέλμας*, ὑπὸ Α. Ν. Κεφαλληνοῦ, Ἐν Κερκύρα, τυπογραφεῖον ἡ «Ἴονία», 1882.

Ζαίρα, Τραγωδία Βολταίρου εἰς πράξεις πέντε. Μετάφρασις ἐλευθέρα ἐκ τοῦ γαλλικοῦ μετὰ προλεγομένων ὑπὸ Δημητρίου Σ. Ζαλούχου, Διδάκτορος τῆς Φιλοσοφίας, Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τοῦ τυπογραφείου «Ὁ Ἄσμοδαῖος», 1883.

Ἀλεξάνδρου Σεργιάδου Πούσκη, *Ἐκλεκτῶν Ποιημάτων μετάφρασις* ὑπὸ Χαραλάμπους Βουλοδήμου, καθηγητοῦ, Ἐν Ὀδησσῶ, τύποις Ν. Χρυσογέλου, 1888.

Βίκτωρος Οὐγκῶ, *Θεός*. Κατὰ μετάφρασιν Ἡλία Ι. Οἰκονομοπούλου. Μετὰ προεισαγωγῆς καὶ δύο εἰκόνων τοῦ ποιητοῦ, Ἐν Ἀθήναις, ἐκδότης Ἀριστείδης Γαλανός, 1894.

Μίλτωνος, *Ὁ Ἀπολεσθεὶς Παράδεισος*. Κατὰ μετάφρασιν ἐκ τοῦ ἀγγλικοῦ ὑπὸ Παύλου Γρατσιαίου, Καθηγητοῦ τῆς ἀγγλικῆς. Ἐκδοσις πολυτελῆς μετὰ 50 καλλιτεχνικῶν εἰκόνων τοῦ Doré, Ἐν Ἀθήναις, ἐκδότης Ἀναστάσιος Δ. Φέξης, 1896.

Ἀλεξάνδρου Σεργιάδου Πούσκη, *Εὐγένιος Ὀνέγη*. Ἔπος. Μετάφρασθὲν ἐκ τοῦ ἐμμέτρου ρωσικοῦ πρωτοτύπου εἰς τὴν ἑλληνικὴν ἐν πεζῷ λόγῳ, ὑπὸ Χαραλάμπους Ι. Βουλοδήμου, Ἐν Ἀθήναις 1899.

Β. ΣΕ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Florian, «Ἡ ἔχιδνα καὶ ἡ βδέλλα» «Ὁ Μπεϊζαδὲς καὶ τ' ἀηδόνι», μετάφρ. ἀπὸ τοῦς Μισόκιακο Φιλοπατρίδη [= Κωνσταντῖνος Νικολόπουλος] καὶ Μ. ἐκ Βουκουρεστίου.

Μέλισσα, τετράδιο Γ' (1821) 298-299 (ἀνατύπωση Ε.Λ.Ι.Α., 1984). (Βλ. καὶ Στέση Ἀθήνη, «Οἱ πρῶτες ἑλληνικὲς μεταφράσεις τοῦ Florian», ὅ.π.).

Maurice de Guérin, «Ὁ Κένταυρος», μετάφρ. Κ. Π.[απαρρηγόπουλος], *Εὐρωπαϊκὸς Ἐραμιστής* 3 (1841) 73-82. (Βλ. μετάφραση ἀπὸ τὴν Ἄννα Σικελιανοῦ, Ἀθήνα, Ἄγρα, 1990).

Λόρδ-Βύρων, «Ὁ θάνατος τοῦ Καλμάρ καὶ Ὁρλου. Κατὰ Ὁσσιανόν», μετάφρ. Γ. Ι., *Εὐτέρπη* 4 (1850-51) 127-128.

Κατὰ τὸν Σατοβριάν, «Τὸ ἄνθος», *Εὐτέρπη* 6 (1852) 72.

Γιούγγ, «Ὁ κόσμος», μετάφρ. Διον. Ι. Οἰκονομόπουλος, *Μνημοσύνη* 1 (1852) 136-138.

«Ἵπῆρξε καιρός», «Ὁ ἀποχωρισμός», «Ἐπὶ τοῦ θανάτου ἑξαδέλφης τινὸς τοῦ συγγραφέως». Ἀποσπάσματα ἐκ τῶν τοῦ Βύρωνος, μετάφρ. Σ. Ε. Ρίικη, *Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη* 4 (1869) 175-176.

«Ἡ ζηλοτυπία». Εἰδύλλιον ἐκ τῶν τοῦ Gessner, ἐκ τοῦ Γερμανικοῦ, μετάφρ. Χρ. Παπαδόπουλος, *Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη* 5 (1869) 10-12.

«Εἰδύλλια Gessner», μετάφρ. Χρ. Μ. Π.[αλαμάς], *Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη* 6 (1870) 60-62.

«Ἀπόσπασμα ἐκ τῶν ἀσμάτων τοῦ Σέλμα. Κατὰ τὸ ἀγγλικὸν τοῦ Ὁσσιανοῦ», *Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη* 6 (1870) 208-210.

«Ἀγρυπνίαι» Τορκουάτου Τάσσου, μετάφρ. ἐκ τοῦ ἰταλικοῦ Παν. Ματαράγκα, *Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη* 4, 6 (1868-1870) 205-212, 301-309 καὶ ἄλλοῦ.

«Ἐν τῷ ἔαρι» (Ἐκ τοῦ Γαλλικοῦ), μετάφρ. Ν. Γ. Μοσχοβάκης, *Παρθενῶν* 13 (4.1872) 745-746.

✦ «Παράκλησις τῆς φύσεως», ἐκ τῶν τοῦ Βύρωνος, μετάφρ. Δ. Π., *Κορίννα* 3 (1877) 126.

«Ἀπόσπασμα ἐκ τοῦ Σιλδ Ἀρόλδου» τοῦ Βύρωνος, μετάφρ. Δ. Σ. Α., *Κορίννα* 3 (1877) 157-158.

«Νέον ἔαρ», ἐκ τῶν Ἀσμάτων τοῦ Ἑρρίκου Ἴεϊνε, *Κορίννα* 3 (1877) 158-159, 182-185. (Μετάφραση *sè verset*).

«Ὁ χορός», ἐκ τῶν τοῦ Σχίλλερ, μετάφρ. Δ. Μ., *Κορίννα* 3 (1877) 191.

«Οἱ Θεοὶ τῆς Ἑλλάδος». Ὠδὴ τοῦ Γερμανοῦ Σχίλλερ, παραφρασθεῖσα ὑπὸ Ἀποστόλου Ε. Κοκκίνου, *Ζακύνθιος Ἀνθών* 3 (1877) 34-35.

«Τὰ δάση τῆς Ἀμερικῆς» (De Chateaubriand), μετάφρ. Δάμης, *Ζακύνθιος Ἀνθών* 3 (1877) 74-75.

J. Petit-Senn, «Εἰκὼν ἀξιολίμητος», *Ζακύνθιος Ἀνθών* 3 (1877) 166-167.

«Ὁ θάνατος τοῦ Ἰαγναδάρρα. Ποίημα Ἰνδικόν», μετάφρ. Α. Ν. Κεφαλληνοῦ, *Ἔστια* 26 (1895) 205-206.

Γ. ΣΕ ΜΕΛΕΤΕΣ

[Ἀνυπόγραφο], «Ἀγγλικὴ φιλολογία», *Μέλισσα* (τετράδιο Α') (1819) 102 (ἀνατύπωση Ε.Α.Ι.Α., 1984).

***, «Βιογραφία. Ἀνδρέας Χενιέρος», *Εὐτέρπη* 8 (1855) 255-258. [Μετάφραση σὲ ἐλεύθερο στίχο].

Π. Μ., «Περὶ Βύρωνος καὶ βυρωνισμοῦ», *Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη* 7 (1872-1873) 329-334, 386-391.

Γ. Δ. Κανάλης, «Ὁ Φίτζ-Γρὴν Χάλλεκ», *Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη* 4 (1869) 97.

Κ. Π., «Ὁ ποιητὴς τῶν νυκτερίδων (Comte Robert Montesquiou de Fezensac)», *Ἔστια Εἰκονογραφημένη* (1892) 388.



Μορφικὲς μεταρρυθμίσεις
στὴν ἑλληνικὴ ποίηση τοῦ τέλους τοῦ 19ου
καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰώνα

Ἡ ΑΛΛΑΓΗ τῆς εὐρωπαϊκῆς εὐαισθησίας, ἀποτέλεσμα τῆς διασάλευσης τῆς παραδοσιακῆς κοινωνικῆς δομῆς, τοποθετεῖται ἀπὸ τὴ Βιρτζίνια Γούλφ γύρω στὰ 1910. Στὴν ποίηση ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ συνεπάγεται τὴ ρῆξιν ὄχι μόνο μετὰ τὸ λογοτεχνικὸ λεξιλόγιον τοῦ παρελθόντος ἀλλὰ καὶ μετὰ τὶς στιχουργικὰς μορφὰς ποὺ καθόριζαν καὶ ὑπέβαλλαν τὸν τρόπο τῆς ἔκφρασης. Τὸ 1909, ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἐμφανίζεται τὸ πρῶτον οὐσιαστικὰ μοντέρνον κίνημα μετὰ τὸν Μαρινέττι καὶ τοὺς φουτουριστὰς, οἱ ὅποιοι μετὰ τὰ ἔκφραστικά τους πειράματα νομιμοποιοῦν τὴ νοσηματικὴν ἀλλὰ κυρίως τὴ στιχουργικὴν ἀταξίαν μετὰ τὶς περιφημὰς «parole in liberta». Οἱ πρῶτες δεκαετίαι τοῦ 20οῦ αἰώνα σημαδεύονται ἀπὸ τὴ ριζικὴ μεταβολὴ τῆς ποιητικῆς ἔκφρασης καὶ ἀπὸ τὴν πλήρη ἀποδιοργάνωσιν τοῦ κανονικοῦ στίχου, ἀπὸ αὐτὸ ποὺ σήμερον ὀνομάζουμε μοντέρνα ποίηση.

Ἐντούτοις, τὰ σημάδια τῆς ἀλλαγῆς, δηλαδὴ ἡ ἐπιθυμία τῆς στιχουργικῆς ἀνανέωσης μετὰ τὴ χαλάρωσιν τῶν παραδοσιακῶν μετρικῶν σχημάτων, ἐντοπίζονται ἐν σπέρματι πολὺ πρὶν. Ἦδη ἀπὸ τὶς ἀρχὰς τοῦ 19ου αἰώνα τίθεται γιὰ πρῶτη φορά συνειδητὰ τὸ θέμα τῆς χρήσεως τοῦ ἔμμετρου ἢ τοῦ πεζοῦ λόγου στὸ γαλλικὸν θέατρο. Ἡ Μαντάμ ντε Στάλ καὶ ὁ Σταντάλ καταδικάζουν ἀνεπιφύλακτα τὰ ἔμμετρα θεατρικὰ ἔργα. Ἡ δυσκολία προσαρμογῆς τῆς φυσικῆς ὁμιλίας στὸν στόμφο καὶ στὴν ἀκαμψία τῶν ἀλεξανδρινῶν στίχων ὀδήγησαν τὴ Μαντάμ ντε Στάλ καὶ τὸν Σταντάλ νὰ μιλήσουν γιὰ δεσποτισμὸν

του Ἀλεξανδρινού «που ἀναγκάζει συχνὰ νὰ μὴ βάζουμε σὲ στίχο ὅ,τι θὰ μπορούσε νὰ εἶναι γνήσια ποίηση».¹

Ἡ σημαντικότερη ἀντεπίθεση στὶς ἀπόψεις αὐτὲς σημειώνεται ἀπὸ τὸν Βίκτορα Οὐγκὸ κυρίως στὸν πρόλογο τοῦ *Cromwell* (1828). Ὁ Οὐγκὸ τάσσεται ὑπὲρ τοῦ ἔμμετρου δράματος εἰσάγοντας ἓνα μέτρο λιγότερο ἄκαμπτο καὶ αὐστηρό. Πρόκειται γιὰ τὸν ἀποκαλούμενο «vers brisé», τὸν ραγισμένο ἢ σπασμένο στίχο, ὁ ὁποῖος ἔχει ὑποστῆ κάποια ρήγματα στὸν μετρικὸ του ρυθμὸ ἀπὸ τὴν ἐπέμβαση τοῦ προσωπικοῦ ρυθμοῦ τοῦ ποιητῆ στὸ μετρικὸ σχῆμα. Ὁ στίχος τοῦ Οὐγκὸ ἀποτελεῖ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ τὴν πιὸ τολμηρὴ ἀπόπειρα μετρικῆς χαλάρωσης, ὡστόσο σὲ αὐτὸ τὸ στάδιο θὰ μπορούσε νὰ μιλήσει κανεὶς γιὰ χειραφέτηση μόνον καὶ ὄχι γιὰ ἀπελευθέρωση τοῦ στίχου, καὶ αὐτὸ γιατί ὁ ρομαντικὸς στίχος τοῦ Οὐγκὸ, σὲ τελευταία ἀνάλυση, δὲν ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὶς θεμελιώδεις ἀρχὲς τοῦ κλασικοῦ γαλλικοῦ στίχου: τὴν ἰσοσυλλαβία, τὴν ἀρχὴ τῆς ἀποφυγῆς τῆς χασμωδίας καὶ τὴ χρῆση τῆς ὁμοιοκαταληξίας.² Οἱ καινοτομίες ποὺ ἀποπειρᾶται ὁ Οὐγκὸ συνίστανται στὴ συνειδητὴ ἐξασθένηση τῆς τομῆς, ποὺ ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴ μετακίνησή της σὲ διάφορα σημεῖα τοῦ στίχου, στὴν εὐρύτατη χρῆση τοῦ διασκελισμοῦ, ποὺ δημιουργεῖ μιὰ μεγάλη διαταραχὴ ἢ ἀσυμφωνία ἀνάμεσα στὴ συντακτικὴ καὶ τὴ μετρικὴ ἐνότητα καὶ στὴν ἐκτεταμένη χρῆση τοῦ τριμέτρου, δηλαδὴ τοῦ στίχου ποὺ ἔχει τρεῖς ρυθμικοὺς τόνους. Ἡ ἀνάγνωση ἑνὸς τριμέτρου ἔπειτα ἀπὸ ἓναν κανονικὸ τετράμετρο (δηλαδὴ Ἀλεξανδρινὸ) ἐξασθενίζει τὴ μουσικὴ δομὴ τοῦ στίχου, ἀλλὰ ταυτόχρονα τὸ πέρασμα ἀπὸ ἓνα ρυθμὸ, μιὰ κίνηση βραδεία σὲ μιὰ πιὸ γρήγορη ἐπιφέρει μιὰν αὐξηση τῆς ταχύτητας καὶ ἐντείνει τὴν προσωδιακὴ ἐνέργεια. Ὡστόσο, ὁ vers brisé εἶναι κυρίως ὁ στίχος τοῦ δράματος καὶ ὄχι τῆς λυρικῆς ποίησης. Θὰ ἔπρεπε, ἴσως, νὰ ὑπογραμμίσουμε στὸ σημεῖο αὐτὸ ὅτι ὁ Οὐγκὸ στὸ

1. Madame de Staël, *De l'Allemagne* (1810), τ. 1, κεφ. IX, XV. Καὶ ὁ Stendhal στὸ *Racine et Shakespeare* (1823): «Στὶς μέρες μας ὁ Ἀλεξανδρινὸς στίχος δὲν εἶναι παρὰ ἓνα κάλυμμα τῆς ἀνοησίας» (Charpentier, 1935, σ. 166).

2. Βλ. καὶ Frédéric Deloffre, *Le vers français*, Παρίσι 1984, σ. 125-136. Γιὰ τὸν vers brisé τοῦ Οὐγκὸ καὶ τὴν ἐπιρροή του στὸν Παλαμά, βλ. Ἀλεξάνδρα Σαμουήλ, «Παλαμάς καὶ Οὐγκώ», στὸ κεφάλαιο «Ὁ Παλαμάς καὶ ἡ κρίση τοῦ στίχου», *Ἡ κρίση τοῦ στίχου*, Ἀθήνα, Νεφέλη, 2007, σ. 13 κ.ἑξ. (Stéphane Mallarmé, «Crise de vers», *Oeuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Παρίσι, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1945, σ. 360-368).

δραματικό του έργου καλλιεργεί ταυτόχρονα και την κανονική μορφή του αλεξανδρινού ώστε να υπάρχει ισορροπία στην αναλογία νεωτεριστικών επεμβάσεων και πιστότητας προς την παραδοσιακή στιχουργική.

Στό μεταξύ, η αναζήτηση ενός τρόπου διοχέτευσης τής ποιητικής ευαισθησίας, μέσα από μια μορφή έντελως απαλλαγμένη από τους μετρικούς περιορισμούς τής παραδοσιακής ποίησης, είχε οδηγήσει στην εμφάνιση ενός νέου ποιητικού είδους, του *poème en prose*. Ήδη από το 1840 δημοσιεύεται το έκτενές πεζό ποιητικό αφήγημα του Μωρίς ντε Γκερέν, *Ο Κένταυρος*, ενώ το 1842 ο Γασπάρ τής νύχτας (*Gaspard de la nuit*) του Άλουσιου Μπερτράν όριοθετεί την επίσημη είσοδο του είδους στη γαλλική λογοτεχνία. Ο Μπερτράν έγγραφεται στην κορυφή του καταλόγου των ποιητών που παρεξέκλιναν από τους παραδοσιακούς δρόμους τής ποίησης. Στόν κατάλογο αυτό σύντομα θα προστεθεί τό όνομα του Μπωντλαίρ με τά *Petits poèmes en prose* ή *Spleen de Paris* (1869), που γίνονται ή ίδια ή έκφραση του μοντερνισμού για τήν εποχή εκείνη. Οί απόπειρες εξερεύνησης του άσυνειδήτου από τόν Ρεμπώ και τόν Λωτρεαμόν, που συνοδεύονται από μία τολμηρή για τήν εποχή εικονοποιία και χρήση τής γλώσσας, μορφοποιούνται τελικά σέ πεζά ποιήματα. Τό πεζό ποίημα κορυφώνεται ώς είδος με τίς έκφραστικές αναζητήσεις του Μαλλαρμέ.³

Παράλληλα, τό 1855 εμφανίζεται μία ακόμη διαφορετική ποιητική μορφή με τή δημοσίευση των *Φύλλων Χλόης* (*Leaves of Grass*) του Ούώλτ Ούίτμαν. Πρόκειται για τό *verset*, μακρύ στίχο έλεύθερου ρυθμού που κατάγεται από τήν Παλαιά Διαθήκη.⁴ Ο Ούίτμαν, χρησιμοποιώντας τό άνομοιοκατάληκτο *verset*, έπεξέτεινε τό μήκος του στίχου στο άνώτατο δυνατό όριο, πέρα από τό όποιο αρχίζει ή πρόζα. Τά ποιήματά του μεταφράστηκαν στη Γαλλία από τούς Λαφόργκ, Μορεάς και Βιελέ-Γκριφέν Φρανσίς. Τή νέα αυτή στιχουργική μορφή

3. Για τό γαλλικό πεζό ποίημα, βλ. κυρίως Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, ό.π.· Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Παρίσι, Flammarion, 1979 (Διδακτορική διατριβή).

4. Για τή μετρική δομή και τόν πρωτοποριακό χαρακτήρα του στίχου του Ούίτμαν, βλ. Sculley Bradley, «The Fundamental Metrical Principle in Whitman's Poetry», *American Literature* 10 (1938-1939) 437-459· P. Mansell Jones, «Whitman and the Origins of the "Vers Libre"», *The Background of Modern French Poetry*, Κέμπριτζ 1951, σ. 136-150, και Walter Sutton, *American Free Verse*, Νέα Υόρκη 1973, σ. 11-23.

πολιτογράφησε στη γαλλική ποίηση ο Κλωντέλ, γράφοντας όχι μόνο δραματικά και ποιητικά έργα σε verset αλλά και θεωρητικά κείμενα για την προσωδία του verset.⁵

Δέν είναι χωρίς σημασία ότι τον Ούίτμαν τον μεταφράζουν οι συμβολιστές, δηλαδή οι ποιητές που αίσθάνονται πολύ πιο έντονα από τους ρομαντικούς την ανάγκη μιᾶς αποδέσμευσης από την παραδοσιακή συμμετρία. Οι ποιητές αυτοί καλλιεργούν συστηματικά πλέον την εξάρθρωση τῆς μετρικῆς φόρμας, πράγμα που τους οδηγεί στη δημιουργία του ἐλεύθερου στίχου. Ἡ διατάραξη τῆς καθιερωμένης μετρικῆς ἀρχίζει, κυρίως, με τὸν Βερλαίν, ὁ ὁποῖος, στὴν προσπάθειά του νὰ δημιουργήσει μιὰ νέα μουσικὴ κίνηση μέσα στὸ ποίημα, χρησιμοποιεῖ ἀνάμεσα σὲ ἄλλα καὶ τὸν vers impair, τὸν περιττοσύλλαβο δηλαδὴ στίχο, νομιμοποιώντας με τὸν τρόπο αὐτὸ τὴν παραβίαση τῆς ἀρχῆς τῆς ἰσοσυλλαβίας.⁶ Ὁ συνδυασμὸς ἀρτιοσύλλαβων καὶ περιττοσύλλαβων στίχων ἀποτελέσει τὴν ἀφετηρία τῆς νέας στιχουργίας. Τὴν ἴδια περίπου περίοδο καὶ ὁ Λαφόργκ, διαφοροποιημένος ἀπὸ τὴν κύρια ομάδα τῶν συμβολιστῶν, καλλιεργεῖ ἓνα εἶδος τολμηροῦ ἀνισοσύλλαβου στίχου, ἐνῶ ταυτόχρονα εἰσάγει πεζολογικὰ στοιχεῖα στὴν ποίηση προσδίδοντάς της μιὰ ρεαλιστικότερη χροιά.

Ὡστόσο, εἶναι ἡ δευτέρα γενιὰ τῶν συμβολιστῶν ἡ νεοσυμβολιστῶν, ὅπως ἔχουν χαρακτηριστεῖ, που ἐπισημαίνει τὴν ἀνάγκη γιὰ μιὰ ριζικὴ ἀνανέωση τῆς τέχνης. Ἡ νέα σχολὴ ἀναγορεύει πρόδρομό της τὸν Μπωντλαίρ καὶ προτίθεται νὰ διατηρήσει κάτι ἀπὸ τὴν αἴσθηση τοῦ μυστηρίου ἢ τοῦ ἄφατου που ἀναδίδει ὁ στίχος τοῦ Μαλλαρμέ, προβάλλοντας τὴν ἠχητικὴ ἀξία τοῦ κάθε ποιητικοῦ στοιχείου. Ἡ διοχέτευση, ὅμως, τῆς ποιητικῆς συγκίνησης θὰ γίνεταί σὲ νέα καλούπια, κατὰ τὸ πρότυπο τοῦ Βερλαίν, που, ὅπως σημειώνει ὁ Μορέας, «ἔσπασε, πρὸς δόξαν του, τὰ σκληρὰ δεσμὰ τοῦ στίχου».⁷

5. Βλ. κυρίως Paul Claudel, «Réflexions sur le vers français», *Réflexions sur la poésie*, Παρίσι 1979 (1925). Γιὰ τὴ συμβολὴ τοῦ verset στὴ διαμόρφωση τοῦ *poème en prose* (1830-1840) καὶ τοῦ μοντέρνου στίχου, βλ. Guilhem Labouret, *Le verset moderne, Études Littéraires*, τ. 39, ἀρ. 1 (2008).

6. Γιὰ τὸν περιττοσύλλαβο στίχο, βλ. Lucien-Paul Thomas, *Le vers moderne*, Βρυξέλλες 1944, σ. 57-74.

7. Jean Moréas, «Le Symbolisme: Manifeste», «Figaro», 18 Σεπτεμβρίου 1886. Βλ. ἑλληνικὴ μετάφραση ἀπὸ τὸν Ἐκτορα Πανταζῆ, A. France, J. Moréas, P. Bourde, *Τὰ πρῶτα ὄπλα τοῦ συμβολισμοῦ*, Ἀθήνα, Γνώση, 1983, σ. 43.

Θεμελιώδεις επιδιώξεις τῆς νέας σχολῆς εἶναι ἡ προσέγγιση τῆς ποίησης στὸν τόνο τῆς καθημερινῆς ὁμιλίας καὶ ἡ στενὴ συνεργασία ἤχων καὶ ρυθμῶν ποὺ θὰ μπορούν νὰ ποικίλλουν ἀκολουθώντας τὴν κίνηση καὶ τὶς ἀποχρώσεις τῆς συγκίνησης, πράγμα ποὺ ὀδηγεῖ φυσικὰ στὴν πλήρη ἐλευθερία τῆς μορφῆς. Τὸ κείμενο ποὺ συστηματικότερα ἀπὸ κάθε ἄλλο ἐκφράζει τὶς ἀρχές τῆς νέας αὐτῆς τέχνης εἶναι ὁ *Πρόλογος γιὰ τὸν ἐλεύθερο στίχο* τοῦ Γκυστάβ Κάν (1897),⁸ ποὺ προτάσσεται ἐν εἴδει ματιφέστου στὴ δευτέρη ἔκδοση τῆς ποιητικῆς του συλλογῆς *Les Palais nomades*. Ὁ Κάν, ὁ αὐθεντικότερος ἐκπρόσωπος τῆς *poésie vers - libriste*, δηλαδὴ τῆς ποίησης σὲ ἐλεύθερο στίχο, καλλιεργεῖ ἓνα εἶδος ποιητικῆς σύνθεσης ἀποτελούμενης ἀπὸ στίχους ἀνισοσύλλαβους καὶ ὡς ἓνα βαθμὸ ἐτερόμετρους, ποὺ εἶναι γνωστοὶ ὡς «πολύμορφοι στίχοι» (*vers polymorphes*). Οἱ ποιητὲς τοῦ ἐλεύθερου στίχου μὲ τὴν ἀναζήτηση νέων ρυθμικῶν στοιχείων, διαφορετικῶν ἀπὸ ἐκεῖνα τῆς αὐστηρὰ στιχουργημένης ποίησης, τροποποίησαν τὴν καθιερωμένη τονικὴ ἰσορροπία τοῦ στίχου σὲ τέτοιο βαθμὸ ὥστε θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ἔννοια τοῦ στίχου συμπίπτει μὲ τὴν ἔννοια τῆς ρυθμικῆς φράσης ἢ ἐνότητας.⁹

Οἱ ποιητὲς αὐτοί, καὶ ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Κάν θὰ μπορούσαμε ἐνδεικτικὰ νὰ ἀναφέρουμε τοὺς Βεράρεν, Μαίτερλινκ, Βιελέ-Γκριφέν Φρανσίς, Ἄνρι ντέ Ρενιέ, Ἐντουάρ Ντυζαρντέν, Φρανσίς Ζάμ καὶ Ἄντρέ Σπίρ, συνθέτουν μὲ βάση τὶς ἀνάλογες κατευθύνσεις στὸν χῶρο τῆς μουσικῆς καὶ ἀποτυπώνουν τὴ νέα αὐτὴ ποιητικὴ μορφή ποῦ, ὅπως δηλώνει ὁ Κάν, εἶναι ταυτόχρονα «πιὸ ρευστὴ καὶ πιὸ ἀκριβῆς».¹⁰ Ὁ ἀληθινὸς ἐλεύθερος στίχος εἶναι, σύμφωνα μὲ τὸν Κάν, ἓνα μουσικὸ κομμάτι σχεδιασμένο πάνω στὸ μοντέλο τῆς συγκινησιακῆς ιδέας καὶ ὄχι πλέον ὀριζόμενο ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ τῶν συλλαβῶν.¹¹

8. Gustave Kahn, «Préface», *Premiers poèmes*, Παρίσι 1897.

9. Βλ. καὶ Jean Mazaleyrat, *Pour une étude rythmique du vers français moderne*, Παρίσι 1963.

10. Kahn, «Préface», *Premiers poèmes*, σ. 9.

11. Μὲ τὰ μέσα τῆς μουσικῆς συνθέτει καὶ ὁ Μαλλαρμέ τὸ περίφημο *Coup de Dés* (1897). Ὁ Μαλλαρμέ, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι οὐδέποτε θέλησε νὰ ἀνακαινίσει τὸν στίχο καὶ παρότι χειρίζεται μὲ ἐπιδεξιότητα καὶ μὲ ἐμμονὴ τὸν ἀλεξανδρινό, παίρνει κάποιες ἐλευθερίες, συντακτικὲς ἢ ρυθμικὲς, μὲ τὴν ἀλλαγὴ τῆς διάταξης τῶν λέξεων, ποὺ συνεπάγονται μιὰ νοηματικὴ διατάραξη, ἢ ὅποια σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ συχνὴ χρῆση τοῦ διασκελισμοῦ καὶ τὴ μετακίνηση τῆς τομῆς ἐπιφέρει μιὰ χαλάρωση στὴν κανονικότητα τοῦ στίχου.

Σε μιάν απόπειρα προσδιορισμοῦ τοῦ ἀποκαλούμενου ἀπὸ τοὺς συμβολιστὲς ἐλεύθερου στίχου, θὰ συνοψίζαμε τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά του ὡς ἑξῆς:

- I. Ὁ ἀριθμὸς τῶν συλλαβῶν καὶ ἐπομένως τὸ μῆκος τῶν στίχων μπορεῖ νὰ ποικίλλει.
- II. Οἱ στίχοι μποροῦν νὰ εἶναι ἐτερόμετροι.
- III. Διευρύνεται ἡ χρῆση τῆς χασμωδίας, ἐνῶ ταυτόχρονα πλουτίζεται ἡ λειτουργία τῆς συνίζησης.
- IV. Ἡ τομὴ μετακινεῖται ἢ καὶ συχνὰ παραλείπεται ἐντελῶς.
- V. Ὑπάρχει μεγαλύτερη ἐλευθερία στὸ θέμα τῶν παραδοσιακῶν ἀρχῶν ποὺ καθόριζαν τὴ λειτουργία τῆς ρίμας. Ἡ ὁμοιοκαταληξία δὲν ἀποκλείεται ἐντελῶς, ἀπλῶς ἀπελευθερώνεται καί, ἀντὶ γιὰ μονότονος ἤχος στὸ τέλος τοῦ στίχου, εἴτε περιορίζεται σὲ παρήχηση εἴτε μεταφέρεται στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ στίχου μὲ σκοπὸ τὴν ἐνίσχυση τῆς ἐσωτερικῆς μουσικότητας.¹² Ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἔννοια τῆς ἀνισοσυλλαβίας θὰ ἤθελα νὰ διευκρινίσω ὅτι, κατὰ τὴ γνώμη μου, ὁ ἐλεύθερος στίχος τῶν συμβολιστῶν δὲν ὑποτάσσεται σὲ στροφικὸ σύστημα, γι' αὐτὸ δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ θεωρήσουμε ὡς ἐλεύθερο τὸν ἀνισοσύλλαβο στίχο ποὺ περιλαμβάνεται στὸ πλαίσιο μιᾶς στροφῆς, ἢ ὅποια ἐπαναλαμβάνεται κανονικὰ καὶ πανομοιότυπα. Θὰ πρέπει ἀκόμη νὰ σημειωθεῖ ὅτι αὐτὴ τὴν περίοδο τὰ ἐλεύθερα μέτρα, ποὺ ἐκφράζουν τὸ πνεῦμα τῆς προσωδιακῆς μεταρρύθμισης, καὶ ὁ κλασικὸς στίχος συνυπάρχουν ἀκόμη καὶ στὴν ποίηση τῶν vers-libristes καὶ ὅτι μόνο γύρω στὸ 1905 ὁ Ἄντρέ Σπὶρ γράφει ἀποκλειστικὰ σὲ ἀμιγῆ ἐλεύθερο στίχο.

Ἡ νεοσυμβολιστικὴ μεταρρύθμιση δὲν περιορίστηκε μόνο στὶς προσωδιακῆς ἐπεμβάσεις ποὺ ἀναφέραμε ἀλλὰ προχώρησε καὶ σὲ μιὰ θεωρητικὴ τεκμηρίωση, ἕνα σημαντικὸ στοιχεῖο τῆς ὁποίας εἶναι ἡ περιγραφὴ τῶν σχέσεων τῆς ἔμπνευσης μὲ τὴ μορφή. Ἡ ἔμπνευση γιὰ τὸν ποιητὴ τοῦ 20οῦ αἰῶνα δὲν εἶναι πλέον μιὰ ἀκαθόριστη, θεόπεμπτη δύναμη ποὺ τὸν ὠθεῖ νὰ ἐκφράσει τὴ συγκίνησή του σὲ μιὰ

12. Ὁ Adolphe Retté, ἤδη τὸ 1905, σὲ ἄρθρο του στὸ *Mercur de France* δίνει μιάν ἀντίστοιχη μὲ τὴν παραπάνω περιγραφὴ τῶν καινοτομιῶν τοῦ νέου στίχου. Βλ. ἐπίσης Édouard Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre*, Παρίσι 1922, σ. 14-15.

καθορισμένη μορφή. Ὁ Κὰν τὴν ὀρίζει ὡς μιὰ ψυχικὴ ὠθηση, μιὰ κίνηση τοῦ προσωπικοῦ ρυθμοῦ τοῦ ποιητῆ, ἡ διάρκεια τοῦ ὁποίου εἶναι ἀπαραίτητο νὰ συμπέσει μὲ τὸν στίχο στὸν ὁποῖο θὰ διατυπωθεῖ. Ἐνσυνείδητα ἐλεύθερος ὁ ποιητὴς ὀρίζει τὴ φύση τῆς ποιητικῆς μορφῆς ὑπακούοντας στὸν προσωπικό του ρυθμό.¹³ Μὲ τὸν τρόπο αὐτό, ὁ στίχος ἀποκτᾶ αὐτάρκεια καὶ αὐτοδυναμία, ἐνῶ στὴν παραδοσιακὴ ποίηση ἡ ἐπιτυχία ἐνὸς στίχου ἐξαρτᾶται κυρίως ἀπὸ αὐτὸν ποὺ ἐπεται ἢ ἀπὸ τὴν ποιότητα τῆς ρίμας ποὺ ὀρίζει τὸ τέλος του.

Οἱ ὀρισμοὶ αὐτοί, ὅσο κι ἂν σήμερα φαίνονται ἀρκετὰ ἀόριστοι, εἶναι σημαντικοὶ γιατί ἀνοιξαν τὸν δρόμο γιὰ μιὰ βαθύτερη διερεύνηση τῆς φύσης τῆς ποιητικῆς γλώσσας καὶ ἔκαναν τοὺς ποιητὲς νὰ συνειδητοποιήσουν ὅτι οὔτε ὁ στίχος, οὔτε τὸ μέτρο εἶναι ἀπαραίτητα γιὰ τὴν ποίηση. Τὸ οὐσιῶδες εἶναι ἡ φράση, ἡ κίνησή της, οἱ ποικίλες μορφές της.

Ἡ ἐγκατάλειψη τῶν παραδοσιακῶν συστημάτων τῆς μετρικῆς κανονικότητας προκάλεσε διαφωνίες μεταξὺ τῶν κριτικῶν τῆς ἐποχῆς, οἱ ὁποῖοι βρέθηκαν ξαφνικὰ ἔξω ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῶν «ἀντικειμενικῶν» κριτηρίων, ποὺ ἴσχυαν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μπουαλώ. Γιὰ ὀρισμένους κριτικούς ὁ ἐλεύθερος στίχος — ὁ στίχος ποὺ ἀποκαλοῦν ἐλεύθερο — εἶναι συνώνυμο τῆς μετρικῆς ἀταξίας ἢ ἀμορφίας, τῆς ἀπορρύθμισης τοῦ στίχου· γιὰ ἄλλους εἶναι ἡ πραγμάτωση τοῦ ἰδεώδους τῆς πολύρρυθμης ἁρμονίας ποὺ πρέπει νὰ μεταδίδει ἓνα ποίημα. Βέβαια, ἡ ἐκτεταμένη χρῆση αὐτοῦ τοῦ στίχου προμήνυε μιὰ «στιχουργικὴ ἀσυδοσία», ἀφοῦ πολλοὶ ποιητὲς βρῆκαν σὲ αὐτὸν μιὰν εὐκολὴ διέξοδο γιὰ τὴν ἔκφραση τοῦ μοντερνίζοντος λυρισμοῦ τους. Ὁ Μωρίς Γκραμόν, στὸ κλασικὸ βιβλίο του *Μικρὴ πραγματεία γιὰ τὴ γαλλικὴ στιχουργία* (1904), εἶναι ἀπὸ τοὺς πρώτους ποὺ ἔθεσαν τὸ θέμα τῆς δυσκολίας ποὺ ἐνέχει ἡ χρῆση τοῦ ἐλεύθερου στίχου. Τὰ ποιήματα στὰ ὁποῖα ἀναμειγνύονται ἀνισοσύλλαβοι ἢ ἑτερόμετροι στίχοι, ποὺ ὀνομάζονται «ποιήματα σὲ ἐλεύθερο στίχο» ἢ «ποιήματα ποικίλων κινήσεων», ἔχουν μιὰ κίνηση ἄλλοτε ἐπιταχυνόμενη καὶ ἄλλοτε ἐπιβραδυνόμενη ποὺ δὲν μποροῦν νὰ ἔχουν τὰ κοινὰ ποιήματα. Ὡστόσο, αὐτὴ ἡ μείξη ἀνισων καὶ διαφορετικῶν μεταξὺ τους μετρικῶν ἐνοτή-

13. Kahn, «Préface», *Premiers poèmes*, σ. 26. Βλ. ἐπίσης στὴν ποιητικὴ του συλλογὴ *Joies* (1889) τὸν πρόλογο τοῦ Francis Vielé-Griffin.

των δὲν μπορεῖ νὰ γίνεταί χωρὶς νὰ λαμβάνεταί ὑπόψη τὸ περιεχόμενον ποῦ ἐκφράζει ὁ κάθε στίχος. Παραδείγματός χάριν, τὸ αἶσθημα τῆς ταχύτητάς πρέπει νὰ ἐκφράζεται μὲ βραχὺ μέτρο. Ἐπίσης, κατὰ τὸν Γκουρμόν, οἱ ἐλεύθεροι στίχοι δὲν μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν στίχοι παρὰ μόνο ὑπὸ τὸν ὄρο ὅτι εἶναι ὁμοιοκατάληκτοι, ὥστε νὰ διακρίνει κανεὶς σὲ ποῦ σημεῖο περνοῦμε ἀπὸ τὸν ἓνα στίχο στὸν ἄλλο.¹⁴

Βέβαια, ἡ πιὸ σημαντικὴ ἀντίρρηση τῆς κριτικῆς τῆς ἐποχῆς ἀφορᾷ στὸ ὄξύμωρον τοῦ ὄρου «ἐλεύθερος στίχος». Ἄν, δηλαδὴ, ὁ ἐλεύθερος στίχος μπορεῖ νὰ εἶναι πραγματικὸς στίχος καὶ κατὰ πόσο εἶναι πραγματικὰ ἐλεύθερος· καίριο ἐρώτημα, ποῦ πρωτοτέθηκε ἀπὸ τὸν Ρεμὺ ντὲ Γκουρμόν στὸ πρῶτον κριτικὸν ἄρθρον ποῦ γράφεται γιὰ τὸν ἐλεύθερον στίχον τῆς ἐποχῆς, τὸ 1899, καὶ δημοσιεύεται στὸν γνωστὸ τόμον τοῦ ἰδίου *Αἰσθητικὴ τῆς γαλλικῆς γλώσσας*.¹⁵ Ὁ Γκουρμόν χωρὶς νὰ ἀμφισβητεῖ τὸ δικαίωμα τῆς προσωπικῆς ἐπέμβασης στοὺς ἀπρόσωπους κανόνες τῆς στιχουργίας, ποῦ ἄλλωστε δὲν χρησιμεύουν παρὰ ὡς γενικὲς ἀρχὲς μεταβαλλόμενες διαρκῶς, ἀποδεικνύει ὅτι τίς καθαρὰ μουσικὲς καινοτομίαι τοῦ νέου στίχου εἶχαν, ὡς ἓνα βαθμὸν, ἐφαρμόσει καὶ οἱ ρομαντικοὶ ποιητὲς καὶ ὅτι οἱ ποιητὲς τοῦ ἐλεύθερου στίχου ἀπλῶς εἰσάγουν μιὰ μεγάλη ἀσυναρτησίαν ρυθμῶν μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἀτονεῖ ὁ στίχος. Οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς ἐλεύθερους στίχους τοῦ Ἄνρι ντὲ Ρενιέ, γράφει ὁ Γκουρμόν, δὲν εἶναι παρὰ *vers faux*, δηλαδὴ κανονικοὶ ἀλεξανδρινοὶ δωδεκασύλλαβοι ποῦ θεωροῦνται ἀπὸ τὸν ποιητὴ τους δεκαοκτасύλλαβοι γιὰτὶ λογίζονται ὡς συλλαβὲς ὅλα τὰ ἄφωνα ε. Ὁ ἐλεύθερος στίχος ὀρίζεται λοιπὸν ἐδῶ ὡς «μιὰ χαριτωμένη τεχνοτροπία», γιὰ τὴν ὁποία ὅμως ἀναρωτιέται κανεὶς ἂν ἀποτελεῖ νεωτερισμὸν στὴ γαλλικὴ στιχουργία ἢ «μιὰ μετατροπὴν σὲ ἐλεύθερες δοκιμὰς ἐκείνων ποῦ χαράχθησαν μὲ τόση ἀκρίβεια».¹⁶

Οἱ προβληματισμοὶ τοῦ Γκουρμόν (ποῦ στὴν προσπάθειά του νὰ ὀρίσει τὴν προσωδίαν τοῦ νέου στίχου δὲν ἔφθασε ποτὲ στὶς κριτικὲς

14. Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, Παρίσι 1965, σ. 39, 69-71.

15. Τὸ ἄρθρον αὐτὸ μεταφράστηκε στὰ ἑλληνικὰ ἀπὸ τὸν Α. Δ. Παπαδήμα καὶ δημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸν *Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἐγκυκλοπαιδείᾳ*, ἀρ. φ. 125, 139 (1928), σ. 3, 7-8. Γιὰ ἀνάλογες μὲ τοῦ Γκουρμόν ἐνστάσεις, βλ. Τ. S. Eliot, «Reflections on Vers Libre», *To Criticize the Critic*, Λονδίνο 1965, σ. 183-189, καὶ «The Music of Poetry», *On Poetry and Poets*, Λονδίνο 1971, σ. 37-38.

16. Rémy de Gourmont, ὁ.π., σ. 7.

ἀκρότητες τῶν ἐνστάσεων γιὰ τὸν ἐλεύθερο στίχο πὸς διατύπωσαν οἱ παρνασσικοὶ) φαίνεται πὸς ἔδωσαν τὸ ἐρέθισμα στὸν Ρομπέρ ντὲ Σουζά, τὸν κυριότερο ὑπέρμαχο τῆς ἐλευθερόστιχης ποίησης, νὰ κάνει τὴ διάκριση ἀνάμεσα σὲ δύο μορφές ἐλεύθερου στίχου. Ἡ πρώτη μορφή ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ σειρά ἑμμετρῶν στίχων διαφορετικοῦ μήκους. Ὡστόσο, ὁ κάθε στίχος, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ σύνολο τοῦ ποιήματος, δὲν κερδίζει καμία ἐλευθερία. Ὁ ἄλεξανδρινὸς παραμένει αὐτὸς πὸς εἶναι, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι γειτονεῦει μὲ βραχύτερους ἢ μακρύτερους στίχους. Ἡ δευτέρα μορφή του εἶναι αὐτὴ τῆς ποίησης σὲ στίχο πὸς ἔχει πλήρως ἀποδεσμευθεῖ ἀπὸ τὸ μέτρο. Μὲ τὴ νέα του αὐτὴ μορφή, γράφει ὁ Σουζά, ὁ στίχος «γίνεται μέρος τῆς ρυθμικῆς ἀνάπτυξης, δηλαδὴ δὲν εἶναι πλέον στίχος». ¹⁷

Ἀπ' ὅσα ἀνέφερα παραπάνω γίνεται, νομίζω, κατανοητὸ ὅτι ὁ στίχος τῶν συμβολιστῶν δὲν θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ἐλεύθερος, ὅπως αὐτοαποκαλεῖται, ἐφόσον ἡ βάση του παραμένει αὐστηρὰ μετρικὴ καὶ ἡ μόνη του διαφορὰ μὲ τὸν κλασικὸ στίχο συνίσταται στὴν ποικιλία τῶν μέτρων ἢ τοῦ μήκους τῶν στίχων πὸς συνθέτουν ἓνα ποίημα. Ἐμεῖς ὡς ἀναγνώστες τοῦ 21ου αἰῶνα, ἡ ποιητικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ ὁποῖου ἔχει διαμορφωθεῖ τόσο ἀπὸ τὴν ποιητικὴ πρόζα, τὸ verset ὅσο καὶ ἀπὸ τὰ ἀποτελέσματα πὸς εἶχε ἡ ἀνάπτυξη ὅλων τῶν μοντέρνων λογοτεχνικῶν κινήματων πὸς συνετέλεσαν στὴν ὀλοκληρωτικὴ ἀπελευθέρωση τοῦ στίχου, δηλαδὴ ἐμεῖς πὸς ἔχουμε τὴν ἐμπειρία τοῦ πραγματικοῦ ἐλεύθερου στίχου, θὰ ὀνομάζουμε τὸν γαλλικὸ στίχο τοῦ τέλους τοῦ περασμένου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα «ἐλευθερωμένο» στίχο (libéré). ¹⁸ Βέβαια, ἡ χρῆση τοῦ ὄρου αὐτοῦ εἶναι ἐντελῶς συμβατικὴ, γιὰτὶ ἡ λέξη «ἐλευθερωμένος» θὰ ἔπρεπε νὰ δηλώνει τὸν στίχο πὸς ἔχει πλήρως ἐλευθερωθεῖ ἀπὸ τὸ μέτρο. Ἡ σύγχρονή μας κριτικὴ, τόσο ἡ εὐρωπαϊκὴ καὶ, κατὰ ἓνα μέρος, ἡ ἑλληνικὴ, τὸν χρησιμοποιεῖ σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τὸν ὄρο «ἐλεύθερος», ὁ ὁποῖος δηλώνει τὸν στίχο τὸν ὀλοκληρωτικὰ ἀποδεσμευμένο ἀπὸ κάθε μετρικὴ σύμβαση.

17. Robert de Souza, «Où nous en sommes: Le Vers libre», *Vers et Prose 2* (1905-1906) 130-131. Βλ. καὶ τὸ παλαιότερο δοκίμιό του: *Questions de métrique. Le rythme poétique*, Παρίσι, Perrin et Co Libraires Éditeurs, 1892.

18. Ὁ Adolphe Retté εἶναι, ἀπ' ὅσο γνωρίζω, ὁ πρῶτος πὸς ἐγκαινιάζει ἑμμεσα μιὰ διάκριση ἀνάμεσα στὸν ἐλεύθερο (vers libre) καὶ τὸν ἐλευθερωμένο στίχο (vers libéré) συνοψίζοντας τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ δευτέρου ὅπως τὰ περιγράψαμε παραπάνω.

Οι νέες ποιητικές μορφές που εμφανίζονται κατά τον 19ο και 20ο αιώνα (δηλαδή το ποίημα σε πεζό, το verset και ο ελεύθερος στίχος) τείνουν από διαφορετικές κατευθύνσεις στην απελευθέρωση της μορφής με τέτοιον όμως τρόπο ώστε συχνά να συγχωνεύονται τα όρια της ποίησης και της πρόζας. Η γόνιμη ιδέα ότι ποίηση μπορεί να βρεθεί ακόμη και εκεί όπου δεν υπάρχει κανένα ίχνος μέτρου, που έχει την απώτατη καταγωγή της στον Άριστοτέλη (*Ποιητική*, κεφ. 8), διατυπώθηκε και στους νεότερους χρόνους από τον Φενελόν, τον αββά du Bos κ.ά.¹⁹ Χρειάστηκε ένα ακόμη βήμα, δηλαδή η ιδέα ότι η ποίηση μπορεί να γίνει και με τα μέσα της πρόζας, για να φθάσουμε σε μια σύγκλιση των μορφών με το ποίημα σε πεζό, το κατεξοχήν «νόθος», όπως ονομάστηκε, είδος. Το ποίημα σε πεζό φαίνεται να προέρχεται εν μέρει από την ποιητική πρόζα, δηλαδή από τα λυρικότερα μέρη της πεζογραφίας από τα όποια και αποσπᾶται σε αυτόνομο είδος.²⁰ Το πεζό ποίημα βασίζεται σε μια διττή αρχή. Δανείζεται τα έκφραστικά του μέσα από την πρόζα, απορρίπτοντας κάθε μετρική σύμβαση, ενώ ταυτόχρονα στην κατασκευή του διεκδικεί μια ποιητική υπόσταση. Είναι αυτή ακριβώς η διπολικότητα, η αναρχική φύση ή η έλλειψη αυστηρών νόμων που να το διέπουν, που το καθιστά είδος δυσκολότατο. Η ανάζητηση και κάποιας τυπογραφικής αναλογίας με την ποίηση εκφράζεται συνήθως με τα αίσθητά τυπογραφικά κενά που δημιουργούν ένα είδος στροφών. Οι ποιητές έχουν πλήρη συνείδηση της σημασίας αυτού του κενού, που δηλώνει, όπως και στα κανονικά ποιήματα, μία παύση.²¹ Το είδος αυτού του πεζού ποιήματος θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε «πεζό ποίημα με στροφικές αναλογίες».

Την ίδια σημειωτική διάσταση παίρνει το τυπογραφικό κενό και στην ποίηση του Κλωντέλ, ο οποίος, ερμηνεύοντας την προσωδιακή φύση του verset, το περιγράφει ως «ένα στίχο χωρίς μέτρο και ρίμα απομονωμένο ανάμεσα σε δύο τυπογραφικά κενά». Ο Κλωντέλ ανα-

19. Fénelon, *Lettre à l'Académie* (1714): Abbé du Bos, *Réflexions sur la poésie et peinture*, 1719, τ. 1, κεφ. XLVIII.

20. Βλ. και Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusq' à nos jours*, σ. 1-49.

21. Δεν είναι χωρίς σημασία ότι οι οδηγίες που δίνει ο Άλφούσιος Μπερτράν στον τυπογράφο αρχίζουν ως εξής: «Γενικός κανόνας: Αφῆστε κενά ως εάν το κείμενο ήταν ποίηση», *Gaspard de la nuit*, Παρίσι 1980, σ. 301.

πτύσσει τή θεωρία περί ταυτίσεως τῆς ποιητικῆς φράσης με τὸ μῆκος τῆς ἀναπνοῆς τοῦ ποιητῆ. Τὸ μῆκος τοῦ verset ἀντιστοιχεῖ στὴ χρονικὴ διάρκεια τῆς ποιητικῆς σκέψης, ἐξαρτᾶται δηλαδὴ ἀπὸ τὴν ἔμπνευση· τὸ δὲ κόψιμο τοῦ στίχου γίνεται ὄχι σύμφωνα με τοὺς κανόνες τῆς λογικῆς ἀλλὰ με αὐτοὺς τῆς συγκίνησης.²² Εὐκόλα γίνεται ἀντιληπτὸ ἀπὸ αὐτὴ τὴν περιγραφὴ ὅτι ὅσο πιὸ πλατεῖς εἶναι οἱ ρυθμοὶ ἑνὸς ποιητῆ τόσο ὁ στίχος προσεγγίζει τὴν πρόζα. Γιὰ τὸν ὄρο «verset» ἔχει προταθεῖ στὰ ἑλληνικὰ ὁ ὄρος «στιχόμορφη παράγραφος» ἀπὸ τὸν Λ. Πράσινο²³ καὶ ὁ χαρακτηρισμὸς «παράγραφος» ἀπὸ τὸν Γ. Π. Σαββίδη, πού ὀρίζει τὸ verset ὡς ἐξῆς: «[...] μιὰ διαφορετικὴ στιχουργικὴ μορφή ἢ “παράγραφος”, πού ὑποτάσσει τὸν λαχανιαστὸ ἐλεύθερο στίχο καὶ τὴ νωχέλεια τῆς ποιητικῆς πρόζας σὲ μιὰν ὀλοκληρωμένη φραστικὴν ἐνότητα, σφιχτὴ καὶ ἄνετη συνάμα».²⁴ Ὁ μακρὸς ἐλεύθερος στίχος τοῦ Κλωντέλ, πού ὑπακούει σὲ μιὰ μετρικὴ ἢ ρυθμικὴ κανονικότητα, ἀφοῦ ἐπαναλαμβάνεται καὶ συχνὰ ὁμοιοκαταληκτεῖ, θὰ μπορούσε νὰ ὀνομαστεῖ καὶ «πεζὸς στίχος». Μορφὲς ἑτερογενεῖς τὸ πεζὸ ποίημα, ὁ πεζὸς καὶ ὁ ἐλευθερωμένος στίχος συντάσσονται ταυτόχρονα γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς ποιήσεως.

Βέβαια, οἱ προσωδιακὲς μεταρρυθμίσεις δὲν συντελοῦνται μόνο στὴ Γαλλία. Ἡ ἕως τώρα περιγραφὴ μου ἀφοροῦσε ἀποκλειστικὰ σχεδὸν τὴ γαλλικὴ ἔκφραση τῆς ποιητικῆς ἀλλαγῆς γιὰ δύο λόγους: πρῶτον, γιατί ἡ ἀνάγκη ἀποδέσμευσης ἀπὸ τὴν παλαιὰ στιχουργία καὶ οἱ σχετικὲς θεωρητικὲς ἀναζητήσεις ἐμφανίζονται πρῶτα στὴ Γαλλία· καὶ δεύτερον, ἐπειδὴ οἱ ἀντίστοιχες τάσεις στὴν Ἑλλάδα διαμορφώνονται ὑπὸ τὴν ἐπίδραση κατεξοχὴν τῆς γαλλικῆς ποιήσεως.

Ὅσο κι ἂν οἱ συμβολιστὲς τῶν περιοδικῶν *Διώνυσος* καὶ *Τέχνη* ἀκολουθοῦν κυρίως γερμανικὰ πρότυπα, ὅσο κι ἂν οἱ μεταφράσεις ποιημάτων τοῦ Οὐίτμαν, πού ἐμφανίζονται ἀπὸ τὰ πρῶτα κιόλας χρόνια τοῦ 20οῦ αἰῶνα, μπορούμε νὰ ὑποθέσουμε πὼς θὰ ἔπαιξαν ἕνα ρόλο στὴ διαμόρφωση μιᾶς ἀπελευθερωτικῆς διάθεσης ἀπὸ τὸ μέτρο,

22. Claudel, «Réflexions sur le vers français», *Réflexions sur la poésie*, σ. 64-65· βλ. καὶ «La Philosophie du livre», *Positions et Propositions*, Παρίσι 1928, σ. 120-122.

23. *Λόγος*, τχ. 5 (Μάης 1922) 357.

24. Γ. Π. Σαββίδης, *Ἐφήμερον σπέρμα*, Ἀθήνα 1978, σ. 158.

ὅσο κι ἂν ὁ θαυμασμός τοῦ Σικελιανοῦ γιὰ κάποιες προσωδιακές ἐλευθεριότητες τοῦ Ντ' Ἀνούντσιο διαπιστώνεται εὐκολα στὸν Ἀλαφροΐσκιωτο, εἶναι κυρίως οἱ Γάλλοι ποιητὲς καὶ θεωρητικοὶ ποὺ ἐνθαρρύνουν ἀνάλογες κατευθύνσεις στὴν ἑλληνικὴ ποίηση. Θὰ ἀρκοῦσαν καὶ μόνον οἱ ἄφθονες ἀναφορὲς τῶν περιοδικῶν τῆς ἐποχῆς στὰ συμβαίνοντα στὴ Γαλλία σχετικὰ μὲ τὴ νέα στιχουργία γιὰ νὰ ὑποστηρίξει κανεὶς τὴν ἄποψη ὅτι εἶναι γαλλογενὴς ἢ ἑλληνικὴ προσωδιακὴ μεταρρύθμιση. Ἐντούτοις, στὴν Ἑλλάδα ὁ προβληματισμὸς γύρω ἀπὸ τὶς νέες μορφὲς δὲν διατυπώθηκε σὲ συστηματικὴ θεωρία οὔτε ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς ποιητὲς οὔτε ἀπὸ τὴ σύγχρονή τους κριτικὴ. Μόνον σὲ κάποια κείμενα τοῦ Παλαμᾶ βρίσκουμε θεωρητικότερες ἀναφορὲς —εὐκαιριακὲς ὡστόσο— σὲ μετρικὰ θέματα.

Ἄπὸ τὸ 1870 ὡς τὸ 1930 καλλιεργοῦνται στὸν τόπο μας ὅλες οἱ νεωτεριστικὲς μορφὲς ποὺ ἐμφανίστηκαν στὴ γαλλικὴ ποίηση τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 19ου καὶ τῶν πρώτων χρόνων τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Στὴν Ἑλλάδα, ὅπως καὶ στὴ Γαλλία, ἡ πρώτη ἀποφασιστικὴ ἀντίδραση πρὸς τὰ αὐστηρὰ μετρικὰ σχήματα παρουσιάζεται μὲ τὴ διαμόρφωση τοῦ πεζοῦ ποιήματος.²⁵ Ὁ Ἡλ. Βουτιερίδης τοποθετεῖ τὴν εἴσοδό του στὴ μέση τῆς δεκαετίας τοῦ 1890, ἐνῶ ὁ Ἀπ. Σαχίνης μεταθέτει τὴ χρονολογία τῆς ἐμφάνισής του ἕναν περίπου χρόνο πρὶν, δηλαδὴ τὸ 1894.²⁶ Οἱ χρονολογήσεις αὐτὲς ἀποδεικνύονται ἀνακριβεῖς. Μιὰ σαφῶς συνειδητὴ χρῆση τοῦ πεζοτραγουδοῦ ἔχουμε τουλάχιστον δύο δεκαετίες πρὶν. Ἦδη τὸ 1883 ὁ Βιζυηνὸς παρεμβάλλει ἕνα «ποίημα εἰς τὸ πεζόν», ὅπως τὸ ὀνομάζει, στὸ ἀφήγημά του «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως» (βλ. Παράρτημα ἀρ. 7).²⁷

25. Οἱ ἀδόκιμοι χαρακτηρισμοὶ «πεζοτραγουδοῦ», «πεζὸ τραγούδι» ἢ «τραγούδι χωρὶς στίχους» γιὰ τὸ ἑλληνικὸ πεζὸ ποίημα κυριάρχησαν ἕως καὶ τὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '20. Θὰ προσπαθῆσω νὰ τοὺς ἀποφύγω, κατὰ τὸ δυνατόν, στὸ πλαίσιο αὐτῆς τῆς μελέτης υἱοθετώντας τὸν ὄρο «ποίημα σὲ πεζὸ» ὡς ἀκριβέστερο καὶ πιστότερο πρὸς τὸν ἀντίστοιχο γαλλικὸ «*poème en prose*».

26. Ἡλίας Βουτιερίδης, *Ὁ ρυθμικὸς λόγος στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία*, Ἀθήνα 1971 (1931), σ. 25· Ἀπόστολος Σαχίνης, *Ἡ πεζογραφία τοῦ αἰσθητισμοῦ*, Ἀθήνα 1981, σ. 150.

27. Ἄννα Κατσιγιάννη, «Γιὰ τὶς ἀρχὲς τοῦ ἑλληνικοῦ πεζοτραγουδοῦ», *Πολίτης*, τχ. 64-65 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1983) 99-101. Βλ. συμπληρωμένη τὴν ἔρευνα: *Τὸ πεζὸ ποίημα στὴ νεοελληνικὴ γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση καὶ ἐξέλιξη τοῦ εἶδους (ἀπὸ τὶς ἀρχὲς ὡς τὸ 1930)*, ὅ.π.

Τὴν ἴδια περίπου περίοδο μεταφράζονται πεζὰ ποιήματα τοῦ Τουρκένιεφ προφανῶς ἀπὸ τὰ γαλλικά. Τὰ ποιήματα αὐτὰ ἀποτελοῦν καὶ στοιχεῖα τῆς προϊστορίας τοῦ μπωντλαιρισμοῦ στὴν Ἑλλάδα, ἀφοῦ ὁ Τουρκένιεφ στὰ πεζὰ του ποιήματα δέχτηκε ἰσχυρὴ τὴν ἐπίδραση τοῦ Μπῶντλαίρ.²⁸ Κάποια ἀπὸ τὰ παλαιότερα δείγματα τοῦ εἴδους εἶναι μία μετάφραση τοῦ *Κενταύρου* τοῦ Μωρίς ντέ Γκερέν, ποῦ ἐμφανίζεται τὸ 1841 (δηλαδή ἓνα μόλις χρόνο μετὰ τὴ δημοσίευση τοῦ πρωτοτύπου), ὀρισμένα σύντομα πεζόμορφα κομμάτια τοῦ Κωνσταντίνου Πῶπ, δημοσιευμένα τὸ 1845 μὲ τίτλο *Ἡ δευτέρα ἀνοιξίς* καὶ τὸν ἐνδεικτικὸ γιὰ τὶς νέες ἐκφραστικὲς δοκιμὲς τοῦ συγγραφέα ὑπότιτλο «Ποιητικὴ μελέτη», καὶ τέλος μερικὰ μικρὰ κείμενα τοῦ Σπ. Βασιλειάδη, ποῦ θὰ πρέπει νὰ δημοσιεύτηκαν γύρω στὸ 1870.²⁹ Μολονότι δὲν συνοδεύονται ἀπὸ τὸν χαρακτηρισμὸ «πεζοτράγουδο» ἢ «πεζὸ τραγούδι», ὅπως συμβαίνει μὲ τὰ περισσότερα ἑλληνικὰ πεζὰ ποιήματα τοῦ τέλους τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ἡ συντομία τους, ὁ ἔκδηλος λυρισμὸς τους καὶ κάποια στοιχεῖα ποιητικῆς ρητορικῆς μᾶς ὀδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι ἔχουν συντεθεῖ σύμφωνα μὲ τὶς προδιαγραφὲς τοῦ εἴδους (βλ. Παράρτημα ἀρ. 4, 5, 6).

Στὴ διαμόρφωση τῆς συνείδησης γιὰ τὴ δυνατότητα μιᾶς πεζόμορφης ποίησης στὴν Ἑλλάδα θὰ πρέπει νὰ ἔχουν συντελέσει καὶ ὀρισμένα ἔντονα λυρικά μέρη εἰδυλλίων, διηγημάτων ἢ μυθιστορημάτων τῶν προηγούμενων δεκαετιῶν. Θὰ μπορούσαμε νὰ ἀρχίζαμε τὴν περιγραφή τοῦ λυρικοῦ πλαισίου, ποῦ προετοιμάζει τὴ γένεση τοῦ ἑλληνικοῦ πεζοῦ ποιήματος, μὲ τὰ *Εἰδυλλία* τοῦ Στέφανου Καραθεοδωρῆ (1816). Τὸ ἔργο αὐτό, ποῦ κατὰ τὰ ἄλλα εἶναι ἀπολύτως δεμένο μὲ τὶς παιδαγωγικὲς ἀντιλήψεις τοῦ Διαφωτισμοῦ, γράφεται σὲ ρυθμικὴ λυρικὴ πρόζα, κατὰ τὸ πρότυπο τῶν *Εἰδυλλίων* τοῦ Γκέσνερ. Ὀρισμένα μάλιστα μέρη τῶν εἰδυλλίων, ποῦ ἀναμφίβολα διεκδικοῦν καὶ

28. Ὁ.π., σ. 100.

29. «Ὁ Κένταυρος», *Ἑρωπαικὸς Ἑραριστῆς*, τχ. 3 (1841) 73-82· Κωνσταντίνος Πῶπ, «Ἡ δευτέρα ἀνοιξίς», *Συγγραφαὶ ποικίλαι ἤτοι Φιλολογικὰ πάρεργα*, Ἐν Ἀθήναις 1884, σ. 38-41· Σπ. Βασιλειάδης, «Εἰς κόρη», «Ἐκπνοαὶ Μαρτίου», *Τὰ Ἄπαντα*, Ἐν Ἀθήναις 1900, σ. 912-915, 930-934. Ὁ Στυλ. Ἀλεξίου διετύπωσε τὴν πολὺ ἐνδιαφέρουσα ἄποψη ὅτι ὁ Σολωμὸς (μὲ τὴν ἐπιδίωξη μιᾶς ὅλο πῶ ἀμεσης καὶ πῶ λιτῆς ἐκφρασης, καὶ μὲ τὴν ἐπεξεργασία τῶν ἰδίων αὐτῶν πεζῶν κειμένων [τῶν ἰταλικῶν σχεδιασμάτων]), ἔτεινε πράγματι πρὸς τὴν ἀνακάλυψη τοῦ πεζοῦ ποιήματος», «Σολωμικά», *Παλίμνηστον*, τχ. 3 (1986) 31-32.

μιά ποιητικότητα, θὰ μπορούσαν νὰ χαρακτηρισθοῦν πρῶμα πεζο-
 τράγουδα.³⁰ Θὰ ἀνέφερα ἀκόμη κάποια λυρικά γράμματα ἀπὸ τὸ ἐπι-
 στολικὸ μυθιστόρημα τοῦ Παν. Σούτσου, *Λέανδρος* (1834), ποὺ ἔχουν
 αἰσθητὰ χαρακτηριστικὰ πεζοῦ ποιήματος. Θὰ ἔπρεπε ἐπίσης νὰ
 προσθέσουμε τὸ συναίσθημα ποὺ θὰ προκαλοῦσαν στὸν ἀναγνώστη
 τῆς ἐποχῆς οἱ πεζόμορφες μεταφράσεις κάποιων λυρικότατων ποιη-
 μάτων τοῦ Ὅσσιαν καὶ τοῦ Γιούγκ, ποὺ ἀρχίζουν νὰ δημοσιεύονται
 ἀπὸ τὸ 1835³¹ (βλ. Παράρτημα ἀρ. 1, 2, 3).

Ἀπὸ τὸ 1890 ὡς τὸ 1920 περίπου, τὸ πεζὸ ποίημα σημειώνει μιὰν
 αὐξουσα παρουσία στὴν ὁποία ἔχει διοχετευθεῖ τὸ μεγαλύτερο μέρος
 ἀπὸ τὴ μοντέρνα ποιητικὴ διάθεση τῆς ἐποχῆς. Σημαντικοὶ καὶ ἀσή-
 μαντοι ποιητὲς καὶ πεζογράφοι (Παπαδιαμάντης, Ψυχάρης, Θεοτό-
 κης, Μητσάκης, Ἐπισκοπόπουλος, Μαλακάσης, Καζαντζάκης, Σπ.
 Πασαγιάννης, Περ. Γιαννόπουλος, Βλαχογιάννης, Γρυπάρης, Ροδο-
 κανάκης, Ἀλεξ. Παπαδοπούλου, Νιρβάνας, Παπαντωνίου, Λαπαθιώ-
 τῆς, Ν. Νικολαΐδης καὶ πολλοὶ ἄλλοι) γράφουν πεζὰ ποιήματα μὲ τὰ
 ὁποῖα κατακλύζουν τὰ περιοδικά.³² Ὡστόσο, ἡ ἀνάγκη γιὰ μιὰ ποιη-
 τικότητα ἀπαλλαγμένη ἀπὸ μετρικοὺς περιορισμοὺς φαίνεται πὼς δὲν
 μπορούσε νὰ ικανοποιηθεῖ οὔτε καὶ ἀπὸ τὰ πλατιά πλαίσια τοῦ πεζοῦ
 ποιήματος. Ἡ ἐνέργεια τοῦ πεζόμορφου λυρισμοῦ εἰσχωρεῖ καὶ στὰ
 ἄλλα λογοτεχνικὰ εἶδη: στὸ διήγημα, στὸ μυθιστόρημα, στὴν ταξι-
 διωτικὴ πεζογραφία, στὴν ἐπιστολογραφία, ἀκόμη καὶ στὴν κριτικὴ.
 Τὸ πεζὸ ποίημα, προῖόν, ὡς ἓνα βαθμὸ, τοῦ αἰσθητισμοῦ, εἶναι ἱκανὸ
 νὰ διαβρώσει ἀκόμη καὶ τὶς ἀντιστάσεις τῆς πολιτικῆς ἰδεολογίας
 καὶ νὰ ἐμφανισθεῖ μὲ σοσιαλιστικὸ περιεχόμενο. Τὰ δείγματα αὐτοῦ
 τοῦ τύπου στὸν ἑλληνικὸ χῶρο εἶναι τόσα ὥστε θὰ μπορούσαμε νὰ
 μιλήσουμε καὶ γιὰ ἀριστερὸ πεζοτράγουδο. Εἶναι αὐτὴ ἡ πολυσχιδῆς
 ἐνεργητικότητά του ποὺ καθιστᾷ, τελικά, δύσκολη τὴν ἀκριβῆ πε-
 ριγραφή τῶν χαρακτηριστικῶν του καὶ τῶν ὀρίων του. Βέβαια, τοῦτο
 τὸ διάγραμμα δὲν περιλαμβάνει τὰ πεζὰ ποιήματα τῶν νεωτερικῶν

30. Βλ. καὶ Γιώργος Βελουδῆς, «Ἡ παρουσία τοῦ Salomon Gessner στὴ λο-
 γοτεχνία τοῦ ἑλληνικοῦ διαφωτισμοῦ», σ. 21-28.

31. Κ. Θ. Δημαράς, *Ἑλληνικὸς ρομαντισμὸς*, Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 1982, σ. 18-19,
 41-42, 107-110· Νάσος Βαγενάς, «Ὁ Ὅσσιαν στὴν Ἑλλάδα», σ. 181-182, 184-186.

32. Καὶ ὁ Καβάφης δοκίμασε σιωπηρὰ τὸ νέο λογοτεχνικὸ εἶδος γράφοντας
 πεζὰ ποιήματα ποὺ πρωτοδημοσιεύτηκαν καὶ σχολιάστηκαν ἀπὸ τὸν Γ. Π. Σαβ-
 βίδη.

ποιητῶν, πού δημοσιεύονται ἔπειτα ἀπὸ τὸ 1930, τῶν ὁποίων ἡ προσωδιακὴ λειτουργία εἶναι, σὲ μεγάλο βαθμὸ, διαφορετικὴ.

Ὁ ἐλευθερωμένος στίχος πρωτοεμφανίζεται δειλὰ στὴν ἑλληνικὴ ποίηση στὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1880 —συγκεκριμένα τὸ 1889— μετὰ τὴ συλλογὴ τοῦ Ἀλέξ. Πάλλη, *Τραγούδια γιὰ παιδιὰ*.³³ Ὅμως, ἡ πῶς ἐπίσημη εἰσοδὸς του γίνεται στὸ γύρισμα τοῦ αἰῶνα ὄχι τόσο μετὰ τοὺς στίχους τῶν Γιάννη Καμπύση καὶ Πέτρου Βασιλικοῦ (Κωσταντίνου Χατζόπουλου), πού δημοσιεύονται στὰ περιοδικὰ *Τέχνη* (1899) καὶ *Διόνυσος* (1901), ὅσο μετὰ τὴ δημοσίευση τῆς ἀνισοσύλλαβης ποιητικῆς σύνθεσης τοῦ Παλαμᾶ μετὰ τίτλο *Οἱ Χαιρετισμοὶ τῆς Ἡλιογέννητης* (1900). Ἡ ἀνισοσύλλαβία τῶν στίχων τοῦ Παλαμᾶ, σὲ συνδυασμὸ μετὰ τὸ συμβολιστικὸ τους στοιχεῖο, κάνει τὸν Ἀνδρέα Καραντώνη νὰ τὸ χαρακτηρίσει ὡς «τὸ πρῶτο πλατύτερα “μοντέρνο” ποίημα πού ἔχουμε στὴ γλώσσα μας».³⁴ Βέβαια, στίχους ἐλευθερωμένους στὸν Παλαμᾶ βρίσκουμε καὶ στὰ *Μάτια τῆς Ψυχῆς μου* ἤδη ἀπὸ τὸ 1892. Ὁ ποιητὴς τοὺς θεωρεῖ ὡς τοὺς πρῶτους «ἐλεύθερους» ἢ «πολύτροπους» ἑλληνικοὺς στίχους.³⁵ Ὁ Καραντώνης φαίνεται πὼς συνέδεσε τὴν ἐπιτυχία τοῦ Παλαμᾶ νὰ πραγματοποιήσει, στοὺς *Χαιρετισμοὺς τῆς Ἡλιογέννητης*, τὸ μουσικὸ αἵτημα τοῦ συμβολισμοῦ μετὰ τὴν ἀνισοσύλλαβία τοῦ στίχου, τοῦ ὁποίου τὴ μουσικὴ ὀνομάζει «ὄρχηστρική μουσική» λόγω τῆς ρυθμικῆς ποικιλίας του. Ὁ κριτικὸς αὐτὸς εἶναι, ἀπ’ ὅσο γνωρίζω, ὁ πρῶτος πού χρησιμοποιοῖ στὴν Ἑλλάδα τὸν ὄρο «ἀπελευθερωμένος» στίχος γιὰ τὸν ἀνισοσύλλαβο στίχο.³⁶

Εἶναι φυσικὸ ὁ ἐλευθερωμένος στίχος νὰ γίνεται αἰσθητὸς ὡς ἐλεύθερος σὲ μιὰν ἐποχὴ πού δὲν εἶχε ἀκόμη ἐμφανιστεῖ ὁ μὴ ἔμμετρος, δηλαδὴ ὁ πραγματικὸς ἐλεύθερος στίχος. Ἐντούτοις, ὁ ὄρος «ἐλεύθερος» γιὰ τὸν ἀνισοσύλλαβο στίχο ἐπιβιώνει καὶ ἔπειτα ἀπὸ τὸν Δεύτερο Παγκόσμιον Πόλεμο. Περίεργη παραμένει καὶ ἡ ἐπαυερφάνισή του στὰ *Μετρικὰ* (1972) τοῦ Λίνου Πολίτη. Ὁ ὄρος βρί-

33. Ἡλίας Βουτιεριδης, *Νεοελληνικὴ στιχογραφικὴ*, Ἐν Ἀθήναις 1929, σ. 250.

34. Ἀντρέας Καραντώνης, *Εἰσαγωγή στὴ νεώτερη ποίηση*, Ἀθήνα 1958, σ. 129.

35. Κωστῆς Παλαμᾶς, Α1, σ. 378.

36. Καραντώνης, *Εἰσαγωγή στὴ νεώτερη ποίηση*, σ. 130. Ἡ ἔρευνα γιὰ τὸν ἐλευθερωμένο στίχο καὶ τὸ πεζὸ ποίημα ἔχει πλέον συμπληρωθεῖ ἀπὸ σημαντικὲς μονογραφίες καὶ μελέτες τῆς Ἀθηνᾶς Βογιατζόγλου, τοῦ Εὐριπίδη Γαραντούδη, τῆς Ἰωάννας Ναοῦμ. (βλ. πρόχειρα www.academia.edu.gr).

σκεται στη μελέτη του για τή στιχουργική του Παλαμά, που πρωτοδημοσιεύτηκε τὸ 1943. Ὡστόσο, εἶναι ἀδύνατο νὰ πιστέψουμε ὅτι ὁ Πολίτης, μὲ τὴ μετρική του εὐαισθησία, τὸ 1972 εἶχε ἀκόμη τὴ γνώμη ὅτι ὑπάρχει ἐλεύθερος στίχος στὸν Δωδεκάλογο τοῦ Γύφτου.³⁷

Ὁ ἐλευθερωμένος στίχος στὶς διάφορες μορφές του, ὁμοιομέτρος (βλ. Παράρτημα ἀρ. 8, 9) καὶ ἑτερόμετρος (Παρ. 10, 11) —ὁμοιοκατάληκτος καὶ ἀνομοιοκατάληκτος— καὶ, ἀκόμη, σὲ μιὰ μορφή ἐξαρθρωμένη τόσο ὥστε τὰ ὄριά του νὰ συγγέονται μὲ τὸν ἐλεύθερο στίχο (Παρ. 12), καλλιεργεῖται ἀπὸ πολλοὺς ποιητές, πού προσπαθοῦν νὰ ἀνανεώσουν τοὺς μετρικοὺς τοὺς ρυθμούς. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Πάλλη, τὸν Παλαμά, τὸν Καμπύση καὶ τὸν Χατζόπουλο, ἀναφέρω ἐνδεικτικὰ τὸν Ἑφταλιώτη, τὸν Κώστα καὶ Σπήλιο Πασαγιάννη, τὸν Προβελέγγιο, τὸν Καμπάνη, τὸν Μελαχρινό, τὸν Σκίπη, τὸν Γρυπάρη καὶ τὸν Οὐράνη. Ἀλλὰ ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα διάθεση πρὸς τὸν ἐλευθερωμένο στίχο εἶναι ἐκείνη τοῦ Σικελιανοῦ, τοῦ Βάρναλη καὶ τοῦ Καβάφη. Ὁ Ἀλαφροῖσκιωτος εἶναι γραμμένος σὲ ἐλευθερωμένο στίχο καὶ κάποια τμήματα τῶν «ἐλευθερων» στίχων τοῦ Προλόγου στὴ ζωὴ συμπτύσσονται σὲ ἀνισοσύλλαβη ἑμμετρὴ μορφή. Αὐτὲς οἱ παρεκκλίσεις ἀπὸ τὴν καθιερωμένη χρῆση τοῦ μέτρου παρατηροῦνται στὸν Σικελιανὸ ὡς τὸ 1920. Στὴν ὑπόλοιπη ποιητικὴ του παραγωγὴ καλλιεργεῖ, μὲ κάποιες —ὄχι ὀριακὲς ὅμως— ἐξαιρέσεις, τὴν αὐστηρὴ ἑμμετρὴ φόρμα. Ἀνάλογη ἐπιστροφὴ διαπιστώνουμε καὶ στὸν Βάρναλη, ἀπὸ τὴν πρώτη στὴ δεύτερη ἔκδοση τοῦ βιβλίου του *Τὸ φῶς πὸν καίει* (1922). Μέρη τῆς πρώτης μορφῆς, γραμμένα σὲ ἀνισοσύλλαβους στίχους, μεταγράφονται τὸ 1932, ἔτος τῆς δεύτερης ἔκδοσης τοῦ βιβλίου, σὲ σφιχτοὺς ἰσοσύλλαβους.

Ὁ ἐλευθερωμένος πλησιάζει καὶ σὲ ὀρισμένους στίχους συγχωνεύεται μὲ τὸν ἐλεύθερο σὲ ἀρκετὰ ποιήματα τοῦ Καβάφη. Εἶναι ἡ ἐσωτερικὴ ἐξάρθρωση τοῦ μετρικοῦ βαδίσματος, αὐτὸ πού ὁ Παλαμάς ὀνόμασε «ὑπουλο ξεκάρφωμα [τοῦ δεκαπεντασύλλαβου] στὰ ποιήματα τοῦ Καβάφη»,³⁸ πού μᾶς ἀναγκάζει νὰ διαβάσουμε τοὺς στίχους του ὡς ἄμετρος παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι, στὸ βάθος τους, ἂν διαβαστοῦν μὲ ἀπαράβατο μετρικὸ τονισμό, διακρίνεται ὁ ἴαμβος. Ὁ Καβάφης σὲ αὐτοὺς τοὺς δυσδιάκριτους ἴαμβους παρεμβάλλει συχνὰ καὶ ἐλευθεροὺς στίχους ἔτσι ὥστε ὑποχωρεῖ ἀκόμη περισσότερο ὁ μετρικὸς βηματισμός.

37. Λίνος Πολίτης, *Μετρικά*, Θεσ/κη 1972, σ. 48-64.

38. Κωστής Παλαμάς, Α12, σ. 306.

Ἡ μετάβαση ἀπὸ τὸν ἐλευθερωμένο στὸν ἐλεύθερο φαίνεται, ἐκ πρώτης ὄψεως, νὰ γίνεται μὲ τὸν μὴ ἔμμετρο στίχο τοῦ Σικελιανοῦ. Ἐχει, ὥστόσο, διατυπωθεῖ καὶ ἡ ἀποψη ὅτι ἡ προσωδιακὴ ὕψη αὐτοῦ τοῦ ἔργου βρίσκεται πλησιέστερα πρὸς τὴ λυρική πρόζα παρά πρὸς τὸν νεωτερικὸ στίχο. Σύμφωνα μὲ αὐτὴ τὴν ἀποψη, ἡ σὲ στίχο μορφή τῶν ποιημάτων φαίνεται συμβατικὴ· θὰ μπορούσαν νὰ εἶναι γραμμένα σὲ πεζό, ἀφοῦ ὁ στίχος προχωρεῖ νωχελικὰ καὶ ἀργὰ μὲ ἕναν τέτοιο ρυθμό, πού διαβάζοντάς τον ἔχουμε τὴν αἴσθησι πού μᾶς δίνει ἡ ἀνάγνωσι ἑνὸς πεζοτραγουδοῦ.³⁹ Ἡ χρῆσι τοῦ στίχου σὲ ποιήματα αὐτοῦ τοῦ εἶδους δὲν δεσμεύει πάντοτε τὸν δημιουργό τους ὅταν πρόκειται νὰ τὰ χαρακτηρίσει. Ἀναφέρω ὡς παράδειγμα τὸ βιβλίον *Σταθμοὶ* τοῦ Ἀπ. Μαμμέλη, πού δημοσιεύτηκε τὸ 1928 καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ ποιήματα σὲ ἐλεύθερο στίχο. Ὁ Μαμμέλης δίπλα στὸν τίτλο τοῦ βιβλίου του προσθέτει τὸν χαρακτηρισμὸ «λυρικές πρόζες». Ἄν συμφωνήσουμε μὲ τὴν ἀποψη ὅτι ὁ ἐλεύθερος στίχος τοῦ Σικελιανοῦ βρίσκεται περισσότερο πρὸς τὴν παλαιὰ ποίησι παρά πρὸς τὴ μοντέρνα, τότε ὁ συνδετικὸς κρίκος ἀνάμεσα στὸν ἐλευθερωμένο καὶ τὸν νεωτερικὸ στίχο θὰ εἶναι τὸ verset, ὁ πεζὸς δηλαδὴ στίχος.

Ἡ παλαιότερη χρῆσι πεζοῦ στίχου βρίσκεται, ἀπ' ὅσο ξέρω, σὲ ἕνα ποίημα τοῦ Γιάννη Καμπύση μὲ τὸν ἐνδεικτικὸ τίτλο «Προσευχή», δημοσιευμένο στὸ περιοδικὸ *Τέχνη* τὸ 1899 (Παρ. 13). Θὰ μπορούσαμε, βέβαια, νὰ πᾶμε καὶ πιὸ πίσω στὸν Σολωμό, στὴ *Γυναίκα τῆς Ζάκυθος*, πού εἶναι γραμμένη σὲ verset, κατὰ τὸ πρότυπο τῆς *ὑπερέκλυψης* τοῦ Φόσκολου, πού μὲ τὴ σειρά του ἀκολουθεῖ τὴ μορφή τῆς *Ἀποκάλυψης* τοῦ Ἰωάννη.⁴⁰ Ὁ πεζὸς στίχος ὡς σημεῖο μετάβασης ἀπὸ τὴν παλαιὰ στὴ νέα ποίησι ἀπαντᾷ σὲ πολλὰ ἀπὸ τὰ μὴ ἔμμετρα ποιήματα τοῦ Παπατσώνη (Παρ. 14) καὶ σὲ κάποια ἀπὸ τὰ πρῶτα νεωτερικὰ ποιήματα τοῦ Σεφέρη καὶ τοῦ Ράντου. Τὰ μακρόστιχα ποιήματα τοῦ Σεφέρη «Τὸ Ὑφος μιᾶς μέρας» καὶ τὸ «Γράμμα

39. Νάσος Βαγενάς, *Γιὰ ἕναν ὀρισμὸ τοῦ μοντέρνου στὴν ποίησι*, Ἀθήνα 1984, σ. 54-56.

40. Τὴν ἰδιαιτερότητα τῆς λογοτεχνικῆς φύσης τῆς *Γυναίκα τῆς Ζάκυθος* ἐξετάζει ὁ Δημήτρης Ἀγγελᾶτος στὴ διδακτορικὴ διατριβή του: *La Femme de Zante (1826-1833)*, *œuvre de Dionyssios Solomos*, Παρίσι 1986. Πρβλ. τοῦ ἴδιου, *Τὸ ἀφανὲς ποίημα τοῦ Διονύσιου Σολωμοῦ, «Ἡ Γυναίκα τῆς Ζάκυθος»*, Ἀθήνα, Βιβλιόραμα, 1999· *Τὸ ἔργο τοῦ Διονύσιου Σολωμοῦ καὶ ὁ κόσμος τῶν λογοτεχνικῶν εἰδῶν*, Ἀθήνα, Gutenberg, 2009.

του Μαθιού Πασκάλη», που αποτελούν το πιο ενδιαφέρον σημείο του περάσματός του από την παλαιά ποίηση στη νέα, καθώς και τα σε πεζό στίχο ποιήματα του Ράντου, όριοθετούν και αυτά ως ένα βαθμό τη μετάβαση του ελληνικού στίχου από την παραδοσιακή στην πλήρως ελεύθερη, στη μοντέρνα δηλαδή μορφή του (Παρ. 15, 16). Η μετάβαση αυτή σημαδεύεται στο πιο κρίσιμο, ίσως, σημείο της από την επίδραση που δέχτηκαν και οι τρεις αυτοί ποιητές από το verset του Κλωντέλ.

Βέβαια, τον νεωτερικό ελεύθερο στίχο, που επιβάλλεται με το έργο των ποιητών της γενιάς του '30, τον είχαν προετοιμάσει και εισαγάγει όχι μόνο ο Σικελιανός και ο πεζός στίχος αλλά και όρισμένες προσπάθειες σύνθεσης ποιημάτων σε μοντέρνο ελεύθερο στίχο, που αντανάκλαυν τις πραγματικά πρωτοποριακές ποιητικές αναζητήσεις στον ευρωπαϊκό χώρο. Αν ο πρώτος ποιητής του ελληνικού νεωτερικού στίχου θα μπορούσε να θεωρηθεί ο Τάκης Παπατσώνης⁴¹ (με ποιήματά του της δεκαετίας του '20 σε αληθινό ελεύθερο στίχο, εκτός από εκείνα που συνέθεσε σε verset), κατά τη δεκαετία του '40 εμφανίζεται στην Ελλάδα η πρώτη —άποτυχημένη— απόπειρα νεωτερικής μεταφύτευσης με μια ομάδα, αν όχι φουτουριστών ποιητών, τουλάχιστον φουτουριστικών ποιημάτων. Δεν αναφέρομαι τόσο στην απήχηση του Μαρινέττι στην ελληνική παροιμία της Αλεξάνδρειας, που ίχνη της έχουν έντοπιστεί γύρω στο 1910, όσο στις προσπάθειες όρισμένων νέων της Σύμρνης (Θ. Ξεάρχου, Α. Ξανθοῦ, Π. Πετρίδη), μεταφραστικές κυρίως, που συγκεντρώνονται γύρω από το περιοδικό *Νεότης* (1912-13), προσπάθειες που μεταφέρονται το 1916 από τον Θ. Ξεάρχο στην Αθήνα με το περιοδικό *Φύλλα*. Πρωτότυπη φουτουριστική δραστηριότητα παρουσιάζει τον ίδιο χρόνο και το περιοδικό *Αρμονία* (Φ. Γιοφύλλης, Δ. Καραχάλιος, Ε. Ευστρατιάδης), έτσι που μπορούμε να πούμε ότι το 1916 είναι το λησμονημένο σήμερα έτος του ελληνικού φουτουρισμού (Παρ. 17).⁴²

41. Κλ. Β. Παράσχος, «Η ποίηση του Τάκη Παπατσώνη», *Έλληνες Λυρικοί*, Αθήνα 1953, σ. 195-196. Βλ. και Αλέξ. Αργυρίου, *Νεωτερικοί ποιητές του μεσοπολέμου*, Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη, 1979, σ. 110. Για την πρώτη συλλογή ποιητικού μοντερνισμού, βλ. Αλεξάνδρα Σαμουήλ, «Ο ποιητής στην Πόλη. Βασίλης Μεσολογίτης: Μια πρόωγη μοντερνιστική φωνή», *Νέα Εστία*, τχ. 1855 (Ιούνιος 2012) 840-863.

42. Φαίδων Κ. Μπουμπουλίδης, *Νεοελληνικά μελετήματα Γ': Απληγήσεις του Φουτουρισμού στην νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα 1980. Άννα Κατσιγιάννη,

Στόν έθισμό στόν χωρίς μέτρο στίχο θά πρέπει νά είχαν συντελέσει καί πολυάριθμες μεταφράσεις έμμετρων ή σέ έλευθερωμένο στίχο ξένων ποιημάτων, πού μεταγράφονται μέ τή μορφή τοῦ έλεύθερου στίχου στά έλληνικά άπό τά τέλη τοῦ 19ου αἰώνα ώς τό 1930. Ἡ μή τήρηση τοῦ μέτρου στίς μεταφράσεις αὐτές όφείλεται είτε σέ άφελείς άπόψεις γιά τή μεταφραστική ποιητική πιστότητα είτε σέ άνικανότητα τών μεταφραστῶν ή καί στά δύο μαζί. Συντετέλεσαν, έπίσης, καί μεταφράσεις ξένων ποιημάτων έλεύθερου στίχου σέ έλεύθερο στίχο. Ὅσο γιά τά άλλα δύο έπαναστατικά κινήματα τών άρχῶν τοῦ 20οῦ αἰώνα, ή πρώτη μετάφραση ντανταϊστικοῦ ποιήματος στά έλληνικά έμφανίζεται τό 1920, στόν *Νουμά* (Παρ. 18), ένῶ τό πρώτο δείγμα ύπερρεαλιστικῆς γραφῆς μεταφράζεται τό 1925, στό *Έλεύθερον Βήμα* (Παρ. 19).⁴³ Τό σύνολο όλων αὐτῶν τών έλευθερωτικῶν προσπαθειῶν, παλαιολυρικῶν καί μοντέρνων, δέν άργησε νά προκαλέσει άντιδράσεις. Ἡδη κατά τή δεκαετία τοῦ '20 άκούγονται άρνητικές φωνές γιά τίς διαλυτικές έπιπτώσεις πού είχε στόν ποιήσή μας ή χρήση τοῦ έλεύθερου στίχου.⁴⁴

«Έλληνικός Φουτουρισμός», *Φιλολογική Καθημερινή*, 17.6, 24.6, 1.7.1982. Για τόν φουτουρισμό, βλ. καί Ἐλισάβετ Μενελάου-Γραβαλζα, *Ἡ ύποδοχή τοῦ ἰταλικοῦ φουτουρισμοῦ στόν Ἑλλάδα. Κρίσεις καί έπιδράσεις*, Ἀθήνα, Ἡρόδοτος, 2021· Χ. Α. Καράογλου, «Μιά συνάντηση συντηρητισμοῦ καί πρωτοπορίας. Στοιχεία γιά τόν φουτουρισμό στόν Ἑλλάδα (1908-1920)», *Κονδυλοφόρος*, τχ. 49 (2021) 60-75.

43. Ὁ *Νουμάς* 17 (1920) 126-128· *Έλεύθερον Βήμα*, 26 Ἰουλίου 1925. Βλ. καί Χ. Α. Καράογλου, «Ακόμη λίγα γιά τήν προϊστορία τοῦ έλληνικοῦ ύπερρεαλισμοῦ (2)», *Λέξη*, τχ. 66 (Ἰούλιος-Αύγουστος 1987) 625. Βλ. καί Νάσος Βαγενάς, «Σημειώσεις γιά μιá προϊστορία τοῦ έλληνικοῦ ύπερρεαλισμοῦ», *Λέξη*, τχ. 37 (Σεπτέμβρης 1984) 619. Για τήν κριτική πρόσληψη τοῦ νταντά, βλ. Θάλεια Ἰερωνυμάκη, «Μιά γκρεμιστική θεωρία» ή «Τό τελευταίον κατασκευάσμα τών άριβίστ τῆς τέχνης»; Ἡ κριτική ύποδοχή τοῦ dada στόν Ἑλλάδα (1920-1925)», *Dada, Ὁ Ἀναγνώστης*, τχ. 3 (2016) 28-49.

44. Βλ. πρόχειρα Μιχ. Γ. Πετρίδης, *Ἡ νέα μας ποίηση*, Ἀθήνα 1925· *Οἱ τάσεις τῆς μεταπολεμικῆς λογοτεχνίας*, Ἀθήνα 1929 καί Πόττη Ψαλτήρα, «Τί πιστεύω», *Ἡ μυστική φωνή*, Ἀθήνα 1929, σ. 3-5.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Α. ΠΡΩΙΜΑ ΠΕΖΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

1.

Σάτυρος Ἀναπανόμενος

Λόγγοι καὶ πεδιάδες θρηνεῖτε τὸν Πάνα, νάπη καὶ λειμῶνες κλαίετε τὸν δυστυχῆ, δένδρα μὴ καρπίζετε, ἄνθη καὶ χόρτα μαρανθῆτε· ὁ Πάν μισεῖ πλέον τὰ τερπνὰ λιβάδια, ὁ Πάν μισεῖ τὰ εὐώδη ἄνθη· Νύμφαι πλέον μὴ χαρῆτε, Νύμφαι πρασινοφορημέναί πλέον μὴ στολίζεσθε ἔχασεν ὁ Πάν τὴν ἐλπίδα, ἔχασε τὴν εὐμορφον νύμφην τοῦ ἰδοῦ τὸ θαυμάσιόν της σῶμα, ἐκεῖ πέρα κεῖται διηρημένον εἰς καλάμους, καὶ ἀπὸ τοὺς θρακίους βορέας ἀνεμιζόμενον. Θρηνεῖτε σάτυροι, καὶ μὴ γελάτε· θρηνεῖτε σάτυροι, καὶ μὴ μεθύσκεσθε· ὁ Πάν μισεῖ τὰς ἐορτάς, ὁ Πάν ἐξέσχισε πλέον τὸν ἄσκόν του. Κρουθῆτε εἰς τὰ βάθη τῶν ἄντρων, καὶ ἐκεῖ, μέσα εἰς τὰ σκότη κλαίετε τὴν τύχην του. Καὶ σεῖς ποιμενόπουλα, καὶ ποιμενοπούλαι (ἐδῶ ἐγέλαεν ὁ σάτυρος, ἐγέλουν καὶ τὰ παιδιά ὁ δὲ μικρὸς κινῶν τὴν κεφαλὴν — ἐγὼ, ἔλεγε, τὸ προεῖπα) φάλετε ὀδοντηρῶς εἰς τοὺς ἀλούς σας τὰ πάθη τοῦ Πανός. Κάμετε νὰ ἀντιβοήσωσι τὰ ὄρη καὶ τὰ βουνά, ἀπὸ τὰς λυπηρὰς ᾠδὰς σας, καὶ εἰς τὰ ποιμνία αὐτὰ ἐμπνεύσατε μὲ μελωδίαν τὰς θλίψεις μου· ὦ, κλαίετε τὰ πάντα, θρηνεῖτε τὰ πάντα, ὅτι ὁ Πάν ἔχασε πλέον τὴν ἐλπίδα, ἔχασε πλέον τὴν νύμφην του. Ἴδου ἐκεῖ πέρα τὸ θεϊκὸν σῶμα κεῖται, διηρημένον εἰς καλάμους καὶ ἀπὸ τοὺς θρακίους βορέας ἀνεμιζόμενον.

(1816) Στ. Καραθεοδωρῆς

2.

ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΛΣΤ'

Ἐκ τῆς Προνοίας, 17 Ἰανουαρίου

Ἀνέτειλεν ἡ σελήνη· τῆς νυκτός ὁ μελαγχολικὸς καὶ γλυκὺς ὀφθαλμὸς ἀνέτειλεν! ἄφες με, ὕπνε, ἄφες με νὰ χαρῶ τοῦ ἀγαπητοῦ ἀστέρος μου τὸν γαληναῖον δίσκον.

Θεε! ὁ αἶθριος οὐτός καὶ μελαγχολικὸς θόλος, ἡ ἀνατέλλουσα ἐπὶ τῆς φύσεως ἀμυδρὰ ἡμέρα, τὸ διὰ τῶν κλάδων τοῦ δάσους διαχυ-

νόμενον ἀμφίβολον φῶς, τὸ πᾶν ἐφησυχάζει τὴν ὄρασιν, καὶ ἀναπαύει τὴν ψυχὴν.

Βασίλισσα τῆς νυκτός! ὅταν σὲ βλέπω, τῆς πρώτης μου νεότητος τὰς γλυκείας ἡμέρας ἐνθυμοῦμαι καὶ πόθους ἀπεριορίστους αἰσθάνομαι. Βασίλισσα τῆς νυκτός! μὲ ἀνακαλεῖς καὶ τὰς ματαιωθείσας ἐλπίδας μου, καὶ τοὺς ἀποθανόντας φίλους μου.

Ὁ περιπλανώμενος εἰς τὸ πέλαγος ὁδοιπόρος ἀνατέλλουσαν σὲ βλέπει τὴν στιγμὴν ταύτην, καὶ παρηγορεῖται· ἀλλ' εἰς ἐμὲ ἢ γαλήνη σου γεννᾷ τὴν τρικυμίαν, ὦ ἄστρον τῶν λυπηρῶν ἐνθυμήσεων!

Ὡς σεμνὴ καὶ ὠραία παρθένος, μυστηριωδῶς ἐξέρχεσαι ἀπὸ τὰ νέφη τὴν ἐσπέραν ταύτην καὶ φωτίζεις τὸ κρυερὸν μου μέτωπον· αἱ ἀκτῖνες σου διατὶ μὲ θάλπουν, ὦ Σελήνη, φίλη καὶ ἀόρατος χεὶρ χύνει τὸ παρηγορητικὸν σου φῶς εἰς τὸ πρόσωπόν μου;

Τὴν ὥραν ταύτην, ἐξ Ἀθηνῶν ἴσως σὲ βλέπει τῆς Κοραλίας ὁ ὀφθαλμός, ἴσως αἱ ἀκτῖνες σου ἐγγίζουσι τὸ πρόσωπόν της. Σελήνη γλυκεῖα! ἐγγίξε καὶ τὴν νεκρὰν μου μορφήν· Σελήνη γλυκεῖα! θάλπε καὶ τὰ πάλλοντα στήθη μου.

(1834) Παν. Σοῦτσος

3.

ΝΥΚΤΕΡΙΝΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

ὦ σελήνη! ὠχρίασον ἀπὸ τρόμον· εἰρηνικὰ ἄστρα φύγετε, κρυφθῆτε ὑπὸ τῆς νυκτός τὰ παραπετάσματα.

Ἡ ἀρετὴ διαμετρᾷ τὴν διάρκειαν τῆς ἀληθοῦς ὑπάρξεώς μας καὶ ὄχι τῶν ὠρῶν τὸ ἄστρον.

Καθημέραν ἀποδεικνύει ψευδῆ τὰ συμπεράσματά μας καὶ συγχύζει τὴν ματαίαν μας πρόβλεψιν.

Ὑπερήφανος δρυὸς ἐκίνει εἰς τῶν ἀέρων τὰ ὕψη τὴν πεπυκνωμένη της κορυφήν... Πίπτει ὡς βροντὴ εἰς τὴν ἀντηχοῦσαν πεδιάδα καὶ τὴν σκεπάζει μὲ τὴν ἀπειρον ἔκτασιν τῶν κλάδων της.

Μὴν ἐλπίζης λοιπόν, ἄνθρωπε, νὰ εὖρης ἐδῶ ματαίας διασκεδάσεις.

Δὲν θέλεις ἀναπνεύσει εἰς τοὺς στίχους μου τὴν ἀκάθαρτον καὶ φλογερὰν πνοὴν τῶν παθῶν... Ἀλλὰ θέλεις εὖρεϊ γενικὰ μαθήματα αἰδεσίμων εἰκόνων.

Μὲ τὴν νύκτα ὁ διαλογισμὸς ἐγείρεται, μεταξὺ εἰς τὰ σκότη ἢ ψυχὴ δέχεται τὰς ζωηροτέρας της ἀναλάμψεις.

Ὅταν ἡ νύξ ρίπτῃ τὸ σκοτεινὸν τῆς παραπέτασμα, νομίζω ὅτι βλέπω τὴν σκιὰν τοῦ θείου βραχίονος ἐκτεινομένην μεταξὺ τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῶν ματαίων ἀντικειμένων, τὰ ὁποῖα θέλει νὰ τοὺς κρύψῃ.

ὦ νύξ! τρυφερὰ φίλῃ τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῆς ἀρετῆς...

Τώρα τὰ ἄστρα ἔντρομα τοὺς βλέπουν ὀδεύοντας μὲ ἀνυψωμένον εἰς τὰ σκότῃ μέτωπον καὶ ἀναδιπλασιάζοντας διὰ τῆς τῶν κακουρημάτων φρίκης των τῆς νυκτὸς τὴν φρίκην.

Τώρα αἱ μαῦραι συνεπιβουλαὶ καὶ κωφαὶ συνωμοσίαι διεγείρονται... μελετοῦν τὰς παρανομίας διὰ τῶν ὁποίων θέλουν νὰ ταράξουν τὰ βασίλεια καὶ νὰ τὰ πλημμυρίσουν αἷμα.

Ἄς ἐξορίσωμεν τὴν θλίψιν. Εἶναι βλασφημία κατὰ τοῦ Δημιουργοῦ γραμμένη εἰς τὸ μέτωπόν μας... Τὸ πρῶτον πρὸς τὴν ἀρετὴν βῆμα εἶναι νὰ πείθεται τις ὅτι εἶναι ἀνάγκη νὰ ὑπομένωμεν πολλὰ.

(1835) Ed. Young, μτφρ. Δ. Πανταζῆ

4.

Ο ΚΕΝΤΑΥΡΟΣ

Ἐγεννήθην ἐπὶ τῶν ὄρεων τούτων· καθὼς τοῦ ποταμοῦ τῆς κοιλάδος αὐτῆς αἱ ἀρχικαὶ ρανίδες πίπτουσιν ἀπὸ λίθου δακρύνοντος ἐντὸς βαθέος ἀντρον, οὕτω τῆς ζωῆς μου ἡ πρώτη στιγμή ἔσταξεν ἐν τῷ σκότει ἀνακεχωρητότος τόπον τοῦ ὁποίου δὲν ἐτάραξε τὴν σιωπὴν. Αἱ μητέρες ἡμῶν ἐπίτεκες γενόμεναι, ἀποχωροῦσιν εἰς τὰ σπήλαια καὶ ἐντὸς τῶν ἀγριωτέρων αὐτῶν σπλάγχχνων, ἐν μέσῳ τῆς πυκνωτέρας σκιᾶς, τέκτουσιν ἀστενακτὶ καρποὺς ἀφθόγγους ὡς αὐταί· τρεφόμενοι ἀπὸ τὸ ρωμαλέον αὐτῶν γάλα διερχόμεθα ἀκλαύστως καὶ ἀπόνως τὰ πρῶτα τῆς ζωῆς βήματα, ἀλλ' ἐγκαταλείπομεν τὰ σπήλαιά μας βραδύτερον παρ' ὅτι ὑμεῖς τὰς κοιτίδας σας· καθότι πρεσβεύεται παρ' ἡμῖν ὅτι ὀφείλομεν νὰ ὑπεξαιρῶμεν τὰς πρώτας τῆς ὑπάρξεώς μας ἡμέρας ὡς ἀφοσιωμένας τοῖς θεοῖς. Ἐνήβησα ὑπὸ τὰς σκιᾶς ἐντὸς τῶν ὁποίων ἐγεννήθην· ἡ κατοικία μου ἦτο τοσοῦτον εἰς τὰ πλευρὰ τοῦ ὄρους βεβυθισμένη, ὥστε ἤθελ' ἀγνοεῖ τὴν ἔξοδόν της, ἂν οἱ ἄνεμοι στρέφοντες ἐνίοτε πρὸς τὸ χάσμα τοῦτο δὲν ἔχουν ἐντὸς αὐτῆς αἰφνιδίως θόρυβον καὶ δρόσον. Ἐνίοτε ἡ μήτηρ μου ἐπανήρχετο περιβεβλημένη τὴν εὐωδίαν τῶν κοιλάδων ἢ περιορομένη ὑπὸ τῶν κυμάτων τὰ ὁποῖα ἐφοῖτα· αἱ δὲ ἐπάνοδοί της αὐταὶ, μεθ' ἃς οὐδέποτε μ' ἐδίδασκε τὰ περὶ τῶν ἀμυθῆτων ἐκείνων τόπων, ἂν καὶ ἔφερε μεθ'

ἐαυτῆς τὰς ἀπορροίας των, ἐτάραττον τὰ πνεύματά μου· τεθορυβη-
μένος ἐπλανώμην εἰς τὰ περὶ ἐμὲ σκότη καὶ ἔλεγον κατ' ἑμαυτόν, τίς
ἐστὶν ἄρα ὁ κόσμος ἐκεῖνος ἐν ᾧ ἡ μήτηρ μου ἀφηγιάζεται καὶ τίς
ἡ μαγνητικὴ αὐτῆς δύναμις ἢ τοσοῦτον αὐτὴν ἐλκύνουσα; Καὶ διὰ τί ἄρα
ἐκάστοτε ἐπανακάμπτουσα ἔφερε τοσοῦτον πολεμίους ἐντυπώσεις;

(1841) Maurice de Guérin, μτφρ. Κ. Π[απαρρηγόπουλος]

5.

Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΑΝΟΙΞΙΣ
(ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ)

Ὡς ἐμεγαλύνθη τὰ ἔργα σου, Κύριε!

(Ψ α λ μ. ργ')

Ἔρχεται ὁ χιονώδης γέρον, καὶ αὐτοῦ βαίνοντος, νεκροῦται ἡ κτίσις.
Ἴδου πνέει ἡ κρυερὰ τῶν χειμῶνων πνοή, καὶ τὸν φωταυγῆ ἥλιον κα-
λύπτουσι ζοφερὰ καὶ κάθυγρα νέφη.

Ἐμαράνθη ἡ χλόη, τὰ πτηνὰ φεύγουσι καὶ ἡ χαρὰ φεύγει: Οὐρα-
νόν, γῆν καὶ θάλασσαν πέπλος μέλας καὶ πένθιμος περιβάλλει, καὶ
οἰμωγὴ τις ὑπόκωφος καὶ νεκρικὴ ἐγείρεται πανταχόθεν.

Βουνά, κοιλάδες, παράλια, ἰλαρὰ πρὸ μικροῦ καὶ θάλλοντα, διατί
εἴσθε κατηφῆ τώρα; μὴ θρηνεῖτε εἰσέτι τὴν τελευτὴν σας· καὶ σεῖς,
ὦ κύματα, μὴ ὀρμαῖτε ροχθίζοντα κατὰ τῶν ἐρημικῶν τούτων αἰγια-
λῶν... παρῆλθεν, ἦτον ἐφήμερος ὁ χειμῶν... Ἴδού, ἐμειδίασε πάλιν
ὁ οὐρανός, καὶ ὁ ἥλιος ἔλαμψε καὶ ἀνέθαλε χλόη εἰς τοὺς ἀγρούς.

Εἰς τὰ εὐκρατα καὶ εὐτυχῆ κλίματα ἡμῶν, καιρὸς εὐδῖος καὶ ἡμέ-
ραι ἑαριναὶ διαδέχονται τὴν πρώτην ὀρμὴν τοῦ χειμῶνος· ἡ δὲ ὥρα
αὕτη τοῦ χρόνου εἰς τὴν ποιητικὴν καὶ πλήρη μεταφορῶν γλῶσσαν τοῦ
λαοῦ καλεῖται δευτέρα ἢ τελευταία ἀνοιξις, τὸ μικρὸν καλοκαιράκι.

(1845) Κων. Πῶπ

6.

ΕΚΠΝΟΑΙ ΜΑΡΤΙΟΥ

Δότε μοι λύραν, οἶνον, κόρην ἢ βρόχον! Θέλω νὰ ἐκμανῶ ἕδων, θέλω
νὰ γείνω κτῆνος μεθύων, θέλω νὰ φιλήσω ἢ ν' ἀποθάνω. Ὡ, ἂν σὲ
εἶχον πλησίον μου, ὀπτασία τῶν πόθων μου, πεφιλημένη κόρη, ὑπ'
αὐτὰ τὰ σκότη, ἅτινα μοὶ φαίνονται ὡς οἰκίσκος καὶ πέπλοι μαστρο-
ποῦ, ὑπ' αὐτὰ τὰ φύλλα, ἅτινα μοὶ φαίνονται παῖδες προσάδοντες

τὸν ὑμέναιον! Θὰ σ' ἔθλιβον ἐπ' ἐμὲ ἀγρίως, δηλαδὴ θερμότατα, θὰ σ' ἐφίλων γλυκύτατα, δηλονότι ὡς νὰ ἐπόθουν νὰ σὲ καταπίω. Νὰ σὲ καταπίω! Οὕτως ἐσκέφθην πολλάκις ὅτι τὸ φίλημα εἶναι ἀνάμνησις καὶ τεκμήριον, εἶνε συνήθεια δειλιῶσα καὶ ἐκλείπουσα, εἶνε τέλος τὸ τελευταῖον λείψανον τῆς πάλαι ποτὲ ἀνθρωποφαγίας. Ἄλλως πόθεν καὶ ἵνα τί φιλῶν κολλᾷς τὰ χεῖλη σου καὶ πολλάκις λείχεις διὰ τῆς γλώσσης, ὡς ἡ τίγρις τὸ θῦμα;

Διὰ ταῦτα, φίλη μου, ἤθελα νὰ ἤμην μᾶλλον ἡμερος Ὀθωμανός, νὰ ποτισθῶ χασίς, νὰ ἔλθω ὑπὸ τὰ παράθυρά σου, νὰ τραγωδήσω μὲ στῆθος λέοντος καὶ περιπάθειαν τρυγόνος· νὰ ἐγερθῆς τοῦ ὕπνου σου λευκὴ καὶ λυσίκομος, νὰ ἔλθης εὐπετῆς πρὸς ἐμέ· ἄλλως κἂν νὰ ραγισθῶσιν οἱ λίθοι τοῦ οἴκου σου, νὰ κρημισθῆ αὐτὸς ὑπὸ τῶν ἀσμάτων μου, νὰ συντριβῆ ὑπὸ τὰ τείχη του καὶ ἐραστής καὶ λύρα, σὺ ὅμως νὰ σωθῆς καὶ ἐπιζήσης, ὡς τὸ πτηνὸν ἀποπετᾶ θραυσθέντος τοῦ κλάδου... Ὅχι· καλλίτερον βεβαίως θὰ ἦτο νὰ ἤμην ὁ παλαιὸς Ζεὺς νὰ σβέσω πρῶτον τὸν κατάσκοπον ἥλιον, νὰ βυθισθῶμεν εἰς αἰωνίαν νύκτα, νὰ ἔλθω τότε καὶ νὰ σὲ ἀναρπάσω ἀβρότατα μεταβεβλημένος εἰς τὸν ταῦρον τῆς Εὐρώπης...

Φεῦ, aegri somnia! Ὅνειρα κεφαλῆς πρессиούσης!

(c. 1870) Σπ. Βασιλειάδης

7.

ΜΕΤΑΞΥ ΠΕΙΡΑΙΩΣ ΚΑΙ ΝΕΑΠΟΛΕΩΣ

Καὶ ἔχει καὶ ἡ Νεάπολις τὸν μνηστῆρα της. Καὶ τήκεται καὶ αὐτὸς φλεγόμενος ἐν ὑπομονῇ καὶ προσδοκίᾳ, ὅπως ἐπιθέσῃ ποτὲ τὸ θερμὸν αὐτοῦ φίλημα ἐπὶ τοῦ μαρμαρόεντος μετώπου τῆς ἀκμαίας ἀλλὰ λίαν ἐπιφυλακτικῆς μνηστῆς του. Καὶ εἶναι ζηλότυπος γαμβρὸς ὁ Γέρο-Βεζούβριος! Διὰ τοῦτο κάθηται καὶ ἐπιτηρεῖ τὴν ἀγάπην του αἰῶν τὴν κεφαλὴν καὶ τοὺς ὤμους αὐτοῦ ὕψηλότερον πάντων τῶν γειτονικῶν ὁρέων. Καὶ ἀγρυπνεῖ οὕτως ὀλονοκτίς, καπνίζων τὴν μεγάλην αὐτοῦ «πίπαν», καὶ στενάζων ἐνίοτε κάτι στεναγμοὺς βαθέως συγκινοῦντας τοὺς γείτονάς του.

Τὴν νύκτα ἐκεῖνην ἡ σοβαρὰ αὐτοῦ μορφή ἦτο κατ' ἐξαιρέσειν συννεφωμένη. Ἦτο θυμωμένος. Θυμωμένος, διότι πυγμαῖος τις γείτων, ὁ λόφος τοῦ Πανσιλύπου, εἶχε τὴν θρασύτητα νὰ τὰ βάλῃ μὲ τὸν ὑπερήφανον γίγαντα, νὰ μετρηθῆ πρὸς τὸν ἀετὸν ὡς ἀντεραστής. Κ' ἐπετόγχανε μέχρι τινός. Καὶ κατώρθου νὰ ἔχῃ τὴν προσοχὴν τῆς

Νεαπόλεως ἐστραμμένην πρὸς αὐτόν, δελεάζων τὰς αἰσθήσεις αὐτῆς δι' ὠραίας μουσικῆς, ἐκλεκτοῦ φαγοποσίου καὶ πυκνῶν πυροτεχνημάτων. Καὶ ἔτρεχε λοιπὸν ἡ Νεάπολις συσφιγγομένη εἰς τὰς ἀγκάλας τοῦ Πανσιλύπου, καὶ ἐζηλοτύπει ὁ Βεζούβιος, καὶ ἐθύμωσε, καὶ ἔσειε κτύπων διὰ τοῦ ποδὸς τὸ ἔδαφος, καὶ ἠσχύνετο ἐπὶ τῇ ματαιοφροσύνῃ τῆς ἐρωμένης, ἐπὶ τῇ πρὸς αὐτὴν ἀδυναμία του. Τότε ἐκοκκίνιζεν ἡ σκοτεινὴ αὐτοῦ ὄψις καὶ ἐχαμηλοῦντο αἱ πυκναὶ ὄφρῦς καὶ διεστέλλοντο σπασμωδικῶς τὰ χεῖλη του, καὶ ἐτινάσσοντο οἱ σπινθῆρες τῆς βαθείας αὐτοῦ πίπας εἰς τὸν ἄερα, ὡς ἐκ τοῦ βιαίου τρόπου, καθ' ὃν συνειθίζει ὁσάκις θυμώνει, νὰ τὴν ἀνασκαλεύῃ καὶ νὰ ὀμιλῇ ἐνῶ καπνίζει. Ἴδου τί περίπου ἔλεγεν ἐκείνην τὴν νύκτα:

— Ἴδέτε τὴν ματαιόφρονα, τὴν κοῦφον νεάνιδα! Ὀλίγος ἀφρὸς καμπανίτου, ἐν τετριμμένον καὶ κοινὸν «βάλας», δύο πρόστυχοι ρακέτται, τῆς ἐμέθυσαν τὸν νοῦν, τῆς ἐπανεστάτησαν τὰ νεῦρα, τῆς ἐθάμβωσαν τὰς αἰσθήσεις καὶ τρέχει ἐρωτόληπτος πρὸς τὸν μηδαμινὸν ἀντίζηλόν μου, τὸν Πανσίλυπον, καὶ θέλγεται ἀπὸ τὰς ἐκδουλεύσεις τῶν ἀνθρωπίσκων αὐτοῦ, οἱ ὁποῖοι ὁμως δὲν ὑπηρετοῦν παρὰ ἓνα «ἐργολάβον»! Ἐγὼ ἀναλόω διὰ τῶν ὑπηρετουσῶν με θείων δυνάμεων τὰ σκληρότερα στοιχεῖα τῆς φύσεως, τὰ συγκριῶ μὲ τὴν κοχλάζουσαν λάβαν τῶν στηθῶν μου, καὶ τῇ προσφέρω τὸν κρατῆρα μου ὑπερεκχειλίζοντα — Ἀποποιεῖται! Συγκαλῶ εἰς συναλίαν τοὺς χοροὺς τῶν καταθρονίων Τυφόνων καὶ τὰς ὀρχήστρας τῶν ἑναερίων Λαιλάπων, εἰς τὴν μουσικὴν τῶν ὁποίων ὡς καὶ τ' ἄφρυχα χορεύουσι βουνά, κ' ἐν τῷ μέσῳ τῆς ὑπερανθρώπου αὐτῆς συμφωνίας τῇ προσφέρω τὴν πυρέσσουσαν χεῖρα — Ἀποποιεῖται! Τῇ ἐκσφενδονίζω πυροτεχνήματα τοὺς ἀδαμαντίνους μύδρους τῶν φλογερῶν στεναγμῶν, τὰ τεμάχια αὐτῆς τῆς ὑπὸ ἐρωτικῆς πυρᾶς βιβρωσκομένης καρδίας μου — Ἀποποιεῖται! Εἶναι μικρόψυχος γυνή· προεῖται πρὸ τοῦ μεγαλείου· ἰλιγγιᾷ πρὸ τῆς ἀθανασίας! Προτιμᾷ τὴν ἐλαφρὰν ἐπίδειξιν, τὴν ἐφήμερον λάμπριν ἀπὸ τὴν αἰωνιότητα. Καὶ ὁμως ἰδέτε τὴν ἐκλεκτὴν μου, ἰδέτε τὴν πιστὴν μου Πομπηΐαν! Ὁ πηλὸς τῶν ὁδῶν αὐτῆς στολίζει τὰ στήθη τῶν ἡγεμονίδων, καὶ διὰ τῶν σκουπιδίων αὐτῆς κοσμοῦσι τῶν βασιλέων τὰς αἰθούσας. Τίς θὰ ἐνθυμεῖτο σήμερον τὸ ἄσημον πολίχνιον τῶν ναυτῶν καὶ ἀλιέων, ἐὰν δὲν εἶχεν ὑπάρξει πιστὴ τοῦ Βεζουβίου μέχρι θανάτου, ἐὰν δὲν ἐξέπνεεν ἀσπαιρούσα ὑπὸ τὰς φλογεράς του περιπτύξεις;

(1883) Γ. Μ. Βιζυηνός

Β. ΕΛΕΥΘΕΡΩΜΕΝΟΣ ΣΤΙΧΟΣ

8.

Η ΦΛΟΓΕΡΑ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΙΑ

Και άπλός και τρισμεγάλος. Ναί. Μά μέσα στην άπλότη
 και στη μεγαλοσύνη του κακοσημαδεμένος
 πάντα κι άπ' ό,τι πέραςμα θ' αλλάξη
 κι άπ' ό,τι
 πόδι πατώντας θά σπαράξη
 τὸ Γένος.
 Κάθε φορά πὸν άλύπητα μιὰ Μοίρα
 τὸ Γένος θά χτυπήση,
 καρδιά τοῦ Γένους, ὁ ναὸς θά τὸ πρωτοδεχτῆ
 κατάβαθα τὸ χτύπημα και θά σειστῆ
 και θά ραίση.

(1910) Κωστής Παλαμάς

9.

ΤΖΟΥΛΙΑ

Μέσα στὸν ἥσκιο μας, στὴ σιγαλιὰ μονάχοι
 Χωρὶς θλιμμένα λείψανα,
 Κ' ἐκεῖ τ' ἀγέρι ἐλεύθερο μὲ μύρα ἀπὸ τὸ δάσος
 Θὰ μᾶς χαϊδεύει.

Όταν κοιμᾶσαι ἀστόχαστη θὰ φτάνουν κάποιοι τόνοι
 Παράπονο τῆς μυστικῆς ζωῆς
 Τῶν ἤχθῶν τῶν ἀνάκουστων
 Στὸ δάσος μέσα.

(1920) Σπ. Πασαγιάννης

10.

Η ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ ΤΗΣ ΦΥΛΗΣ ΜΟΥ

Σὰν ὁ ἀκατάπονος δημιουργὸς
 πὸν γιὰ νὰ κορυφώσει τὸ ἔργο του μεστὸ
 ζυμώνοντας ὀλοένα τὸν πηλό,

μιὰ μέρα
 νιώθει νὰ τοῦ φεύγει ἀνάμεσ' ἀπ' τὰ δάχτυλα

 καὶ τρέμοντας,
 τὴν ὥρα ἀπάνου τοῦ μεγάλου κόπου,
 σταματᾷ,

 ἐνῶ τὸ Πνεῦμα δὲν προσμένει
 ἀλλὰ φωτίζει ὀμπρὸς του ἐκεῖ τὴ δύσκολη στιγμή,

 ὥσπου διαβαίνει,
 φλέγοντας στὴ δυνατὴ του πνοή
 τὸ χῶμα καὶ τὸ νοῦ·
 ἔτσι
 τὴν ὑστερη ὥρα
 στὴν ἀκμὴ σου,
 ἔφευγες, γῆ μου,
 ἀνάμεσα στὰ δάχτυλα ὄσων πάλεψαν
 νὰ ὑψώσουνε τὴ ζωὴ σου
 ὡς τοῦ μετώπου σου τὸ φῶς!

(1915) Ἄγγ. Σικελιανὸς

11.

Ἡ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ

ὦ Πόθε μου,

 ὅπως ἔρχεται ὥρα
 πὸν στὴ λάμψη τοῦ ἡλίου
 τὸ ξανθὸ τσαμπὶ
 τὸ δλύμπια μεστωμένο
 φέγγει ὀλάκερο ὡς στὸ σπόρο
 —λύχνος πετραδιῶνε λαγαρὸς—

 ὅμοια κ' ἐσὺ μπρὸς στὸ ἀσυγνέφιαστο κορμὶ
 στῆς σύψυχης γαλήνης μου τὸ ἀέτωμα μπροστά,
 ἀπ' τῆς ἐφτάθερης κληματαριᾶς μου τὸν καρπὸ,

 σγουρὸς καὶ λαμπερὸς!

(1915) Ἄγγ. Σικελιανὸς

12.

ΕΝ ΣΠΑΡΤῆ

Δὲν ἤξερεν ὁ βασιλεὺς Κλεομένης, δὲν τολμοῦσε—
 δὲν ἤξερε ἕναν τέτοιον λόγο πῶς νὰ πεῖ
 πρὸς τὴν μητέρα του: ὅτι ἀπαιτοῦσε ὁ Πτολεμαῖος
 γιὰ ἐγγύησιν τῆς συμφωνίας των ν' ἀποσταλεῖ κι αὐτὴ
 εἰς Αἴγυπτον καὶ νὰ φυλάττεται·
 λίαν ταπεινωτικόν, ἀνοίκειον προᾶγμα.
 Κι ὄλο ἤρχονταν γιὰ νὰ μιλήσει· κι ὄλο δίσταζε.
 Κι ὄλο ἄρχιζε νὰ λέγει· κι ὄλο σταματοῦσε.

Μὰ ἡ ὑπέροχη γυναῖκα τὸν κατάλαβε
 (εἶχεν ἀκούσει κιόλα κάτι διαδόσεις σχετικές),
 καὶ τὸν ἐνθάρρυνε νὰ ἐξηγηθεῖ.
 Καὶ γέλασε· κ' εἶπε βεβαίως πηαίνει.
 Καὶ μάλιστα χαίρονταν πὸν μποροῦσε νάναί
 στὸ γῆρας της ὠφέλιμη στὴν Σπάρτη ἀκόμη.

Ὅσο γιὰ τὴν ταπεινώσι — μὰ ἀδιαφοροῦσε.
 Τὸ φρόνημα τῆς Σπάρτης ἀσφαλῶς δὲν ἦταν ἱκανὸς
 νὰ νοιώσει ἕνας Λαγίδης χθεσινός·
 ὅθεν κ' ἡ ἀπαίτησίς του δὲν μποροῦσε
 πραγματικῶς νὰ ταπεινώσει Δέσποιναν
 Ἐπιφανῆ ὡς αὐτὴν· Σπαρτιάτου βασιλέως μητέρα.

(1928) Κ. Π. Καβάφης



Γ. ΠΕΖΟΣ ΣΤΙΧΟΣ

13.

ΠΡΟΣΕΥΧΗ

Ἀνάξιος τρῶφιμος τόπων πὸν ἐκλείσαν τὴν ἀνθρωπότητα ἀνεβαίνω
 στὸν τελευταῖο σου βωμό, ὦ πνεῦμα, καὶ γονατίζω μεταρσιωμένος.
 Δέξου τὴν προσευχή μου, ὦ μεγάλε ἀπόγονε, τῶν μεγάλων
 δικῶν μου προγόνων.
 Ἀνέβασέ με στὰ ὕψη πὸν καθολικὰ τὸ πνεῦμα ἐνώνεται.

Εἰσχώρησέ με στὰ βάρη πὸν ριζοβολεῖ τοῦ πνεύματος τὸ ἐνιαῖο δέντρο.

Κάμε με ν' ἀτερίσω τὰ πρόσωπα γελαστὰ τῶν προγόνων μου.

Πότισέ με τὸ δροσονέρι τῆς νιότης καὶ βγάλε μου ἀπὸ τὰ φυλοκάρδια τῶν αἰώνων τὴν πίκρα.

Γονατισμένος στὸν τελευταῖο βωμό σου, ὦ Πνεῦμα, μεταρσιωμένος προσεύχομαι.

Μὲ ἁμαρτίας ἄλλων ἁμαρτωλὸς δὲν τολμῶ ν' ἀντικρίζω τὴ λάμψη σου.

Ἐλεπτέρωσέ με ἀπὸ τὰ δεσμὰ τῆς ἁμαρτίας, ὅτι ἐγὼ δὲν ἐγνώρισα πατέρα.

(1899) Γ. Α. Καμπύσης

14.

ΣΤΗΝ ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΗΣ ΓΙΟΡΤΗΣ ΤΩΝ ΚΟΡΥΦΑΙΩΝ

Omnia dicuntur ut in die festi, κατὰ τὸ Λειτουργικό. Ἐχτὸς τὸ ἀνάγνωσμα τοῦ Εὐαγγελίου.

Ἀνάγκασε ὁ Κύριος τοὺς Δώδεκα νὰ μποῦνε σὲ πλοίαριο νὰ τὸν ἀναμείνουν στὴ Λίμνη, ἀντίκρου.

Ὅλο δροσιὰν ἦτο ὁ διάπλους ὁ ἀποστολικὸς τῆς λίμνης, καθὼς ἄρχισε τὴν ὥρα τοῦ βασιλέματος.

Ἦλθε στῶν ἀλιέων τὸ μνημονικὸν ἢ πρότερη θαλασσινὴ τους ζωὴ, τὰ δίχτυα, οἱ ἀγρυπνίες, τὰ ψάρια,

ἀλησμονήθη πρὸς στιγμή μέλλουσας δόξας τὸ ἀντιφέγγισμα καὶ ὁ Πέτρος χάνει πρὸς στιγμή τῶν οὐρανίων

κλειδιῶν του τὸ ὄραμα, πεσμένος σὲ ἔκσταση, πῶς ρυτιδώνεται, στὴν πρῶτη πνοὴ τοῦ ἑσπερινοῦ ἀνέμου ἢ λίμνης,

καὶ πῶς, ἀπὸ ρυτίδωμα, κυματισμός, σιγὰ σιγὰ καὶ κλύδωνας, ὅσο βραδιάζει, γίνεται ἡ ταραχὴ.

(1921) Τ. Κ. Παπατσώνης

15.

ΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΜΑΘΙΟΥ ΠΑΣΚΑΛΗ

Οἱ οὐρανοξύστες τῆς Νέας Ὑόρκης δὲ θὰ γνωρίσουν

ποτὲ τὴ δροσοῦλα πὸν κατεβαίνει στὴν Κηφισιά

μὰ οἱ δυὸ καμινάδες πὸν μ' ἄρσαν στὴν ξενιτιά πίσω

ἀπ' τὰ κέδρα, γυρίζουν πάλι

σὰ βλέπω τὰ δυὸ κυπαρίσσια πάνω ἀπὸ τὴ γνώριμή σου
τὴν ἐκκλησιὰ
ποὺ ἔχει τοὺς κολασμένους ζωγραφιστοὺς νὰ τυραννιούν-
ται μὲς στὴ φωτιὰ καὶ στὴν ἀθάλη.
ἽΟλο τὸ Μάρτη τὰ λαγόνια σου τὰ ὠραῖα τὰ ρήμαξαν οἱ
ρεματισμοὶ καὶ τὸ καλοκαίρι πῆγες στὴν Αἰδηφό.
Θεοί! πῶς ἀγωνίζεται ἡ ζωὴ γιὰ νὰ περάσει, θά 'λεγες
φουσκωμένο ποτάμι ἀπὸ τὴν τρύπα βελόνας.
Κάνει ζέστη βαθιὰ ὡς τὴ νύχτα, τ' ἄστρα πετᾶνε
σκνίπες, πίνω ἄγουρες γκαζόζες καὶ διψῶ.
φεγγάρι καὶ κινηματογράφος, φαντάσματα καὶ πνιγεροὺς
ἀνήμπορος λιμιώνας.

(1928) Γιώργος Σεφέρης

16.

ΝΥΧΤΟΠΟΥΛΙΑ

(Ἔνα κερὶ ἀρκεῖ)

Ἦταν μιὰ νύχτα γιομάτη ἀστέρια
γιομάτοι κόσμο κι οἱ δρόμοι ποὺ κόβουν τὶς πόλεις τὶς βαριά
ξαπλωμένες στὴ διψασμένη νύχτα
κι ἀνάμεσα στὰ δυὸ – στ' ἀστέρια, στὴ σκιά των
τ' ἀχόρταγο κοιμητήρι – γιομάτο ἀπὸ τὴν ἠχώ τῶν πόλεων καὶ
τῶν ἄστρων
ὀργώνει τὴν ἀνθρωπότητα, γιὰ νὰ πετάξει τὰ μακάβρια λείψανα
τοῦ θέρους του στ' ἀμπάρια πάντα ἀραγμένου καραβιοῦ.
Μαῦροι γλάροι παίζουν στὰ πράσινά του κατάρτια – οἱ ἀνέμοι
κροάζουνε.
Τὸ δυνατό τραγούδι τους παίρνει καὶ νέα ὄρμη ὅταν χτυπιέται
στὰ ἄσαρκα πλευρὰ ἀλαφροῦ τιμονιέρη
ἡ ἄσπρη μορφὴ του – ψιλὴ ψιλὴ κι ἀλαφριά – κρεμνάει μὲ τὴν
τελειότητα ὠρολοιοῦ – σὲ πελώρια ρόδα ἔλικα ξεροῦ – τὰ
βήματα θανατηφόρων γύρων.

(1933) Νικήτας Ράντος

Δ. ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΤΙΚΕΣ ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ

17.

«Σ.Α.Π.» [= Σιδηρόδρομοι Ἀθηνῶν-Πειραιῶς]
 «Σκάλα. Ροβολῶντας. Πόδια, ποδαράκια, τακούνια, τακουνάκια,
 ΙΙΙ. ΙΙΙ. Ι. Ἐδῶ. Ἐκεῖ. Ἀποκεῖ. Θέσι. Σάλπιγκα. Ἄ! Νά! Γε, γε, γε.
 Ντρο, μπρ. ΝΤΡ, ΜΠΡ. Σκοτάδι. Στὸ τούνελ.

Φῶς κόκκινο.		Κορίτσι κόκκινο	ΓΚΡ.
Γλυστρῶντας.	ΝΤΡ, ΜΠΡ!	Κορίτσια κόκκινα	ΓΚΡ,
ΓΚΡΡΡΡ	Ἵμορφα κορίτσια κομπὰ ποδαράκια	ΓΚΡΡ	Ἄσπρα κορίτσια μαλακὰ μοντράκια
ΦΩΣ	Ἄσπρο φῶς πράσινα	}	Τὰ πράσινα, τὰ πράσινα, τὰ πράσινα!

Τὰ σταχτιά, οἱ ἐλιές. 500. 1000 ἐλιές. Μπλέ. Τὰ γνάλινα τραῖνα. Ἐμεῖς
 γιὰ τὸν Περαιά. Ἀὐτὰ γιὰ τὴν Ἀθήνα. Γλίστρημα. Πλάι-πλαί. Γυ-
 ναῖκες καὶ παιδιὰ ἀντίκρου. Μέσ' ἀπὸ τὰ τραῖνα. Τὰ τραῖνα τὰ γνά-
 λινα, πάντα γνάλινα. Οἱ ἐλιές γιὰ τὴν Ἀθήνα. «Ἀντίο! ΑΝΤΙΟ!» Ἄνθη,
 χόρτα. Σπίτια, ταράτσες. Θάλασσα. Ἀνοιχτά, ἀνοιχτά! - Μουντά! Γα-
 νωμένα, λεκιασμένα, λερωμένα. Τοῖχοι. Σταχτιά. Ἐπειτα κίτρινα. Οἱ
 ρεκλάμες, πορτόνι, Περαιάς. Τὸ κόκκινο τράμ. - - -».

(1916) Φ. Γιοφόλλης

18.

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΩΔΗ

Στὸ φίλο μου Πικαβία

Χσπστ - σι - πκ - βνλ - ο
 Ζόοοοορ!
 Μτπκ - μπλ - πιτς
 οἴλλλ
 ! ! !
 Γιοοο - μπν - - - -
 ζμπόομ

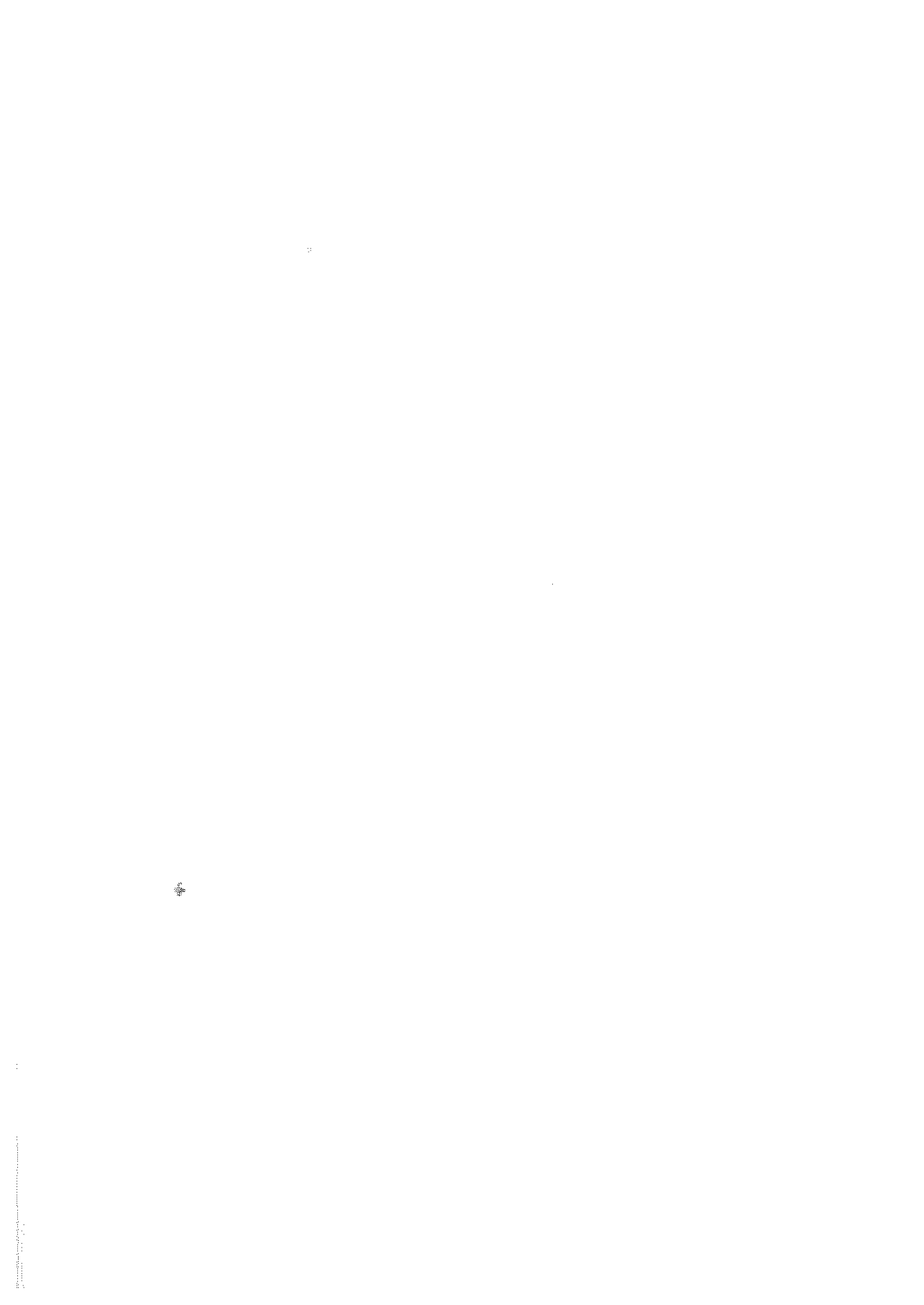
A -- E
 ! O !
 B -- Z
 ξχ! ξχ!
 β
 λ
 τ
 γγ
 σιτ - σιτ - σιτ -
 -
 -
 O
 Ζμπόουμ
 χσλξ - χσλξ
 β β
 λ λ
 τ τ
 σ σ
 κ κ
 O
 Ζρεε
 -
 !

(1920) Πιέρ Μπονιέρ, μτφρ. άνωνύμου

19.

Είνε τόσογ γλυκὸ τὸ πλασμώδιον τῶν μυσκομνητήτων. Ὁ πρόρουγχος
 χωρὶς ὀφθαλμοὺς ἔχει τὸ άμανρὸν χρῶμα τῶν ἐκ γενετῆς τυφλῶν.
 Θὰ ἐπροτίμα νὰ ἐγενᾶτο ἀπὸ παρθενογένεσιν. Ἄλλὰ δὲν ἔχει τὴν ἐκλο-
 γήν. Ὁ στεφανόκερωσ εἶνε καλλίτερωσ. Τί πειράζει; Στόπ. Ἡ σπερμα-
 τογένεσισ δὲν γίνεται παρὰ μόνον εἰς τὸ άρσενικόν. Ἄ! λά! λά!

(1925) Παινλεβέ, μτφρ. Κ. Κουκίδη



III.
ΕΚΛΕΚΤΙΚΕΣ ΣΥΓΓΕΝΕΙΕΣ



τὸν Σικελιανὸ εἶναι βέβαια πῶς ἀναμενόμενη, ἀφοῦ οἱ ἀναλογίες καὶ οἱ «ἐπιδράσεις» εἶναι πῶς προφανεῖς· σὲ πολλές, μάλιστα, περιπτώσεις τὴν ὑπαρξή σχέσης ἢ διαλόγου τὴν ὑποβάλλει καὶ ὁ ἴδιος ὁ ποιητής. Ὁ Σικελιανὸς στὸν «Πρόλογο» τοῦ *Λυρικοῦ Βίου* καὶ σὲ ἄλλα «πεζά» του κείμενα ἀναφέρεται συχνὰ σὲ ρομαντικούς καὶ προρομαντικούς ποιητές, ὅπως λ.χ. στὸν Νοβάλις, τοῦ ὁποῦ τὴ μυστικιστικὴ πανθειστικὴ ποιητικὴ παράδοση συνεχίζει, σὲ μεγάλο βαθμὸ, ὁ Γάλλος ποιητὴς Μωρίς ντέ Γκερέν. Ἡ ἐργασία αὐτὴ περιλαμβάνει μιὰ σύντομη περιήγηση στὴν τύχη τοῦ Μωρίς ντέ Γκερέν στὰ νεοελληνικὰ γράμματα, στὸν βαθμὸ βέβαια πὺ αὐτὴ συνδέεται μὲ τὴ σικελιανικὴ δημιουργία. Σχόλια καὶ ἀναφορὲς τοῦ Σικελιανοῦ σὲ ρομαντικούς ποιητὲς ἀνιχνεύονται κυρίως στὸν *Πεζὸ Λόγο*³ ἢ σχέση του, ὡστόσο, μὲ τὸν Γκερέν δὲν δηλώνεται οὔτε ὑποβάλλεται σὲ παρόμοιες ἀναφορὲς· μαρτυρεῖται ἔμμεσα στὸν πρόλογο τῆς μετάφρασης τῆς Ἄννας Σικελιανοῦ.

Ὁ Μωρίς ντέ Γκερέν πεθαίνει πρόωρα σὲ ἡλικία 28 ἐτῶν, χωρὶς νὰ δημοσιεύσει κανένα ἀπὸ τὰ ἔργα του. Σύγχρονος τοῦ Λαμαρτίνου, τοῦ Βίκτορος Οὐγκό, τοῦ Ἀλουΐσιου Μπερτράν, δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ οὔτε «ελάσσων» οὔτε «μείζων» ρομαντικός. Ἡ μελαγχολικὴ νοσταλγία τοῦ ἀρχαίου κόσμου, σταθερὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ρομαντικῆς ποιητικῆς ψυχῆς, ὀδηγεῖ τὸν Μωρίς ντέ Γκερέν στὴν πανθειστικὴ, παγανιστικὴ καὶ ταυτόχρονα μυστικιστικὴ λατρεία τῆς φύσης, στὴν ὄνειροπόληση ἢ τὴν ἐνατένιση ἑνὸς κόσμου, ὅπου κυριαρχεῖ τὸ αἶσθημα, ἡ ἐσωτερικὴ σιγὴ καὶ ἡ ὁμορφιά ὡς αἰώνια καὶ ἀκατάλυτη ἀξία. Μέσα σὲ αὐτὸ τὸ κλίμα, ὁ Γκερέν, σὲ ἀρμονικὸ μουσικὸ πεζὸ λόγο, γράφει τὸν *Κένταυρο* καὶ τὴ *Βακχίδα*, ἀφηγηματικὰ ἔργα ποιητικοῦ χαρακτήρα πὺ δημοσιεύονται μετὰ τὸν θάνατό του³ συνθέτει ἀκόμη καὶ τὸν *Γλαῦκο*, ἔμμετρο ποίημα, τὸ ὁποῖο παραμένει ἀπόσπα-

3. Maurice de Guérin, *Poésie*, préface de Marc Fumaroli, Παρίσι, Gallimard, 1984. Ὁ *Κένταυρος* δημοσιεύτηκε ἀπὸ τὴ Γεωργία Σάνδη στὴ *Revue des deux mondes*, τὸ 1840 καὶ Ἡ *Βακχίδα* στὸν τόμο μὲ τίτλο *Journal, Lettres et Poèmes*, τὸ 1861. Τὰ κείμενα αὐτὰ (*Le Centaure*, *La Bacchante*) ἀξιολογήθηκαν ὡς προδρομικὰ ἐκτενῆ πεζόμορφα ποιητικὰ κομφοτεχνήματα, κυρίως μετὰ τὴν ἐκρηξή πὺ προκάλεσε ἡ ποιητικὴ ἐμφάνιση τοῦ Μπωντλαίρ μὲ τὰ πεζόμορφα *Spleen de Paris* (1869). Γιὰ τὸ πλαίσιο τῶν μορφικῶν ἀλλαγῶν στὴν εὐρωπαϊκὴ καὶ ἀντίστοιχα στὴ νεοελληνικὴ ποίηση, βλ. Ἄννα Κατσιγιάννη, «Μορφικὲς μεταρρυθμίσεις στὴν ἑλληνικὴ ποίηση τοῦ τέλους τοῦ 19ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα», *Παλίμψηστον*, τχ. 5 (1987) 157-184 (βλ. ἐδῶ κεφάλαιο 8).

σμα· ἄς μοῦ ἐπιτραπεῖ στό σημεῖο αὐτό, παρενθετικά, ἡ σύνδεση τοῦ ὀνόματος τοῦ γιοῦ τοῦ Σικελιανοῦ, τοῦ Γλαύκου, μέ τὸ ὁμότιτλο ποίημα τοῦ Γάλλου ποιητῆ. Ὁ Μωρίς ντέ Γκερέν ἤδη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ποιητικῆς του πορείας θητεύει στὸν μυστικοπαθῆ χριστιανισμό τῆς ποίησης τοῦ Λαμενναί (Φελισιτέ ντέ, 1782-1854), διχάζοντας τὴν ποιητικὴ του προβληματικὴ ἀνάμεσα στὸν θρησκευτικὸ μυστικισμό καὶ τὸν παγανιστικὸ ἀρχαιοελληνικὸ μυθολογικὸ κόσμο.

Θὰ μπορούσε ἤδη νὰ διαπιστώσει κανεὶς μιὰ πρώτη ἰδιοσυγκρασιακὴ ἀναλογία ἀνάμεσα στοὺς δύο ποιητές. Ἐνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τῆς κοσμοαντίληψης τοῦ Σικελιανοῦ, ὅπως ἄλλωστε ἔχει παρατηρηθεῖ,⁴ εἶναι τὸ μοίρασμα τῆς ποιητικῆς του συνείδησης ἀνάμεσα στὸ δίπολο χριστιανισμὸς/μυστικισμὸς καὶ ἑλληνικότητα, μέ τὰ ὅρια ἀνάμεσα στὸν χριστιανισμό καὶ τὸν παγανισμό συχνὰ νὰ συντήκονται ἢ νὰ συγχέονται καὶ τοῦτο ἀπὸ τίς πρωιμότερες ὡς τίς ὀψιμες καὶ ὠριμότερες ποιητικὲς του συνθέσεις (λ.χ. ἀπὸ τὴ «Φανταστικὴ μυθολογία»), τὰ «Εἰδυλλιακὰ» ὡς τὸ «Πάσχα τῶν Ἑλλήνων»).

Ἡ γραπτὴ ἀλλὰ καὶ ἡ προφορικὴ μαρτυρία τῆς Ἄννας Σικελιανοῦ ὀρίζει τὸν Κένταυρο τοῦ Μωρίς ντέ Γκερέν ὡς ἕνα ἀπὸ τὰ προσφιλέστερα ἀναγνώσματα τοῦ Ἄγγελου Σικελιανοῦ, γι' αὐτὸ ἄλλωστε τὸ μεταφράζει καὶ τοῦ τὸ προσφέρει σὰν χριστουγεννιάτικο δῶρο («Μικρὸ Χριστουγεννιάτικο δῶρο στὸν Ἄγγελο ποὺ λάτρεψε αὐτὸ τὸ βιβλιαράκι»). Τόσα χρόνια μετὰ τὴν ἐπανελημμένη ἀναγνωστικὴ ἐπιστροφή στὸν Κένταυρο, ἡ Ἄννα Σικελιανοῦ ταυτίζεται μέ τὸν Γκερέν καὶ μεταφράζει τὸ ἔργο «οἰκειοποιούμενη» τὴν πατρότητά του:⁵

γιὰ μένα ὁ Κένταυρος εἶναι δικός μας ἄνθρωπος, [γράφει], ζήσαμε μαζὶ αἰῶνες, μέ τὸν Ἄγγελο στὴν Ὀλυμπία, ἀλλὰ καὶ μ' ἐμένα στὸ Πήλιο. Λίγο παραπέρα ἀπ' τὸ σπίτι μου στὸ βουνὸ ὑπῆρχε ἕνα ξέφωτο ποὺ τὸ λέγανε «ἡ Κενταύρεια» ὅπου ὁ Κένταυρος Χείρων δασκάλευε τὸν γιὸ τῆς Θέτιδας, τὸν Ἀχιλλέα. Εἴμαστε λοιπὸν παλιοὶ γνώριμοι κι

4. Γ. Π. Σαββίδης, «Ὁ χριστιανικὸς μῦθος στὸν Σικελιανό», *Κότινος στὸν Ἄγγελο Σικελιανό, Τετράδια Ἐδθόνης*, τχ. 11 (11.1980) 35-43· Π. Πρεβελάκη, *Ἄγγελος Σικελιανός*, Ἀθήνα, Μορφωτικὸ Ἰδρυμα Ἐθνικῆς Τραπέζης, 1984, σ. 134· πρβλ. Ἄγγελου Σικελιανοῦ, *Ἀνέκδοτα ποιήματα καὶ πεζά*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια, σχόλια καὶ μιὰ μελέτη τῆς Βιβὲτ Τσαρλαμπᾶ-Κακλαμάνη, Ἀθήνα, Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Ἐστίας», 1989, σ. 223-226, 252-253.

5. Maurice de Guérin, *Ὁ Κένταυρος*, μτφρ. Ἄννα Σικελιανοῦ, Ἀθήνα, Ἄγρα, 1990.

ἔζησα στὸ βουνὸ μὲ τὶς συνήθειές του [...], κι ὅσα δὲν ἔγραψα τὰ εἶχα ζήσει. Ἔτσι ἔφτασα κι ἐγὼ στὴν “ἔσχατιὰ τῆς ἡλικίας” μὲ τὰ ἴδια ὄνειρα καὶ τὶς ἴδιες ἐπιθυμίες, γι’ αὐτὸ σοῦ λέω πὼς τὸ ἔγραψα ἐγὼ αὐτὸ τὸ βιβλιαράκι.⁶

Τὸ ἀντίτυπο ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἡ Ἄννα Σικελιανοῦ μεταφράζει τὸν *Κένταυρο* ἔχει μᾶλλον χαθεῖ. Γιὰ τὴ μετάφραση ἐπιλέγει μιὰ πρόζα ἀπλή, μεστή, εὐλύγιστη, ἀλλὰ παράλληλα ἐπικὴ καὶ μεγαλοπρεπὴ· μεταφέρει μὲ εὐαισθησία στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα μιὰ γραφὴ ποὺ συνδέει τὶς ἀλληλουχίες τῆς συμπαντικῆς ἁρμονίας μὲ τὸ ἐσωτερικὸ ἄπειρο.⁷

Μὲ τὴ μετάφραση τῆς Ἄννας Σικελιανοῦ κλείνει μέχρι στιγμῆς ὁ μεταφραστικὸς κύκλος τῆς παρουσίας τοῦ Μωρίς ντὲ Γκερέν στὰ ἑλληνικὰ γράμματα, ἓνας κύκλος ποὺ εἶχε ἀνοίξει ἐνάμιση αἰὼνα πρὶν μὲ τὴν πρωτοποριακὴ γιὰ τὴν ἐποχὴ πρωτοβουλία τοῦ Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου νὰ μεταφράσει τὸν *Κένταυρο* καὶ νὰ τὸν δημοσιεύσει στὸν *Εὐρωπαϊκὸ Ἑρανιστὴ*, ἤδη τὸ 1841, ἓνα δηλαδὴ μόλις χρόνο μετὰ τὴ δημοσίευση τοῦ ἔργου στὴ Γαλλία.⁸

Ὁ Σικελιανός, ἀπ’ ὅσο μπορῶ νὰ ὑποθέσω, δὲν φαίνεται νὰ φθάνει στὸν Μωρίς ντὲ Γκερέν μόνο μέσα ἀπὸ τὶς λαβυρινθώδεις γνώσεις καὶ ἀναγνώσεις του τῆς γαλλικῆς λογοτεχνίας, ἀλλὰ καὶ μέσα ἀπὸ δύο συγκαιρινοὺς ὁμοτέχνους καὶ ποιητικούς του προγόνους, οἱ ὁποῖοι, μὲ διαφορετικὸ τρόπο ὁ καθένας, συνδέονται μαζί του· ἐννοῶ τὸν Σπήλιο Πασαγιάννη καὶ τὸν Κωστὴ Παλαμά.⁹ Τὴ μαθητεία τοῦ Σικελιανοῦ στὸν Σπήλιο Πασαγιάννη τὴν ἐπισημαίνει καὶ ὁ Σωτῆρης Σκίπης. Ὁ Σικελιανός, ἀπὸ τὶς πρῶτες του ποιητικὲς ἐμφανίσεις, ἀξιοποιεῖ τὰ κοιτάσματα τοῦ λαϊκοῦ λόγου ἐμβαπτίζοντάς τα σὲ νέες μορφές· ἀκολουθεῖ, ἀκόμη, τὴν πρῶτη αὐτὴ περίοδο τῆς ποιητικῆς του δημιουργίας ὁρισμένα ἀπὸ τὰ διδάγματα τοῦ φίλου, συγγενῆ καὶ σὲ πολλὰ δασκάλου του Σπήλιου Πασαγιάννη, γιὰ νὰ τὸν ὑπερβεῖ πολὺ

6. Ἄννα Σικελιανοῦ, «Ἀντὶ γιὰ πρόλογο», ὁ.π., σ. 8.

7. Γιὰ τὴ γραφὴ τοῦ Μωρίς ντὲ Γκερέν, βλ. Max Milner, *Littérature française. Le Romantisme, I, 1820-1843*, Παρίσι, Arthaud, 1973, σ. 344-345.

8. Κατσιγιάννη, «Μορφικὲς μεταρρυθμίσεις στὴν ἑλληνικὴ ποίηση τοῦ τέλους τοῦ 19ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα», σ. 169, 177-178.

9. Γιὰ τὴ σχέση τοῦ Σικελιανοῦ μὲ τὸν Παλαμά ὡς ποιητικὸ του πρόγονο, βλ. τὴ μελέτη τῆς Ἀθηνᾶς Βογιατζόγλου, *Ἡ γένεση τῶν πατέρων. Ὁ Σικελιανός ὡς διάδοχος τῶν ἐθνικῶν ποιητῶν*, Ἀθήνα, Καστανιώτης, 2005.

σύντομα μέσα από τις ευρύτερες και σημαντικότερες καλλιτεχνικές του επιδιώξεις. Με άποκαλυπτικό τρόπο, σε τρία κριτικά άρθρα του (1909), ο Πασαγιάννης υπερασπίζεται τη νεωτερικότητα της ποίησης του Σικελιανού, αναδεικνύοντας το προσωπικό γλωσσικό αίσθημα, τον ρυθμό, την ένότητα, την ποικίλη ήχητική και μετρική πλαστικότητα της ποίησής του, σε μιάν εποχή που ο ποιητής αντιμετώπιζε τις ειρωνικές επιφυλάξεις των συμβολιστών για το πληθωρικό ποιητικό αποτέλεσμα του *Άλαφροίσκιωτου*.¹⁰ Η κριτική διεισδυτικότητα του Πασαγιάννη και η κατανόηση της ποίησης του Σικελιανού φανερώνει την καλλιτεχνική τους συγγένεια σ' αυτό το πρώτο στάδιο της δημιουργίας του.

Ο Παλαμάς, το 1900, συνθέτει το έκτενές ποιητικό αφήγημα με τίτλο «Πώς μεταμορφώθηκε ο σάτυρος», που όχι μόνο είναι γραμμένο στον ρυθμικό βηματισμό του *Κενταύρου* του Μωρίς ντε Γκερέν, αλλά παρουσιάζει και άλλες εμφανείς αναλογίες με το κείμενο αυτό στο ζετύλιγμα του μύθου, την έκφραση και την έκταση. Το 1908 ο Γάλλος ποιητής γονιμοποιεί τη γραφή του Σπήλιου Πασαγιάννη στη σημαντικότερη πεζολυρική σύνθεσή του που φέρει τον τίτλο «Ταυγέτα» (πρωτοδημοσιεύεται στο περιοδικό *Πάν*, 1909). Στο λυρικό φυσιολατρικό αυτό κείμενο διαφαίνεται έντονη η σχέση του με το παγανιστικό μυστικιστικό σύμπαν του Γάλλου ποιητή. Ο Μωρίς ντε Γκερέν φαίνεται να αποτελεί μιάν ενδιαφέρουσα θεματική και εκφραστική γέφυρα ανάμεσα στον Παλαμά, τον Σπήλιο Πασαγιάννη και τον Σικελιανό· θα αποτελούσε πράγματι ενδιαφέρον θέμα η αναζήτηση των κοινών ρυθμικών και θεματικών στοιχείων που συνέχουν τα παραπάνω κείμενα.

10. Σωτήρης Σκίπης, «Λησμονημένες μορφές, Σπήλιος Πασαγιάννης», *Ελληνικά Γράμματα*, τ. 5 (8.1929) 388, 416· αργότερα τη σχέση μαθητείας υπενθυμίζει ο Γ. Βαλέτας, Σπήλιου Πασαγιάννη, *Άπαντα*, αναστύλωσε Γ. Βαλέτας, Αθήνα, Πηγή, 1965, σ. 43-44· για τα κριτικά, βλ. σ. 398-406. Ο Σπήλιος Πασαγιάννης είχε παντρευτεί με την αδελφή του Σικελιανού, ο γάμος όμως αργότερα διαλύθηκε. Για τη σχέση του Άγγελου Σικελιανού με τον Σπήλιο Πασαγιάννη και τη σύνδεση της πεζολυρικής γραφής του τελευταίου με τον Μωρίς ντε Γκερέν, βλ. ακόμη Άννα Κατσιγιάννη, *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)*, σ. 274-277· πρβλ. αντίστοιχα σχόλια για τον Παλαμά, δ.π., σ. 146-147 και Έπιμετρο, II, δ.π., σ. 440-441, 539-540.

Ἡ γοητεία ποῦ ἀσκειῖ ὁ Μωρίς ντὲ Γκιερὲν στὸν Σικελιανὸ θὰ μποροῦσε νὰ ἐστιαστῆ καὶ σὲ ἐπιμέρους κειμενικὰ στοιχεῖα, σὲ κοινὰ σύμβολα ἢ μοτίβα, στὶς σικελιανικὲς, παραδείγματος χάριν, ἐκδοχὲς τοῦ Κενταύρου, μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι οἱ ὅποιες συγκλίσεις ὀφείλουν νὰ ἰδωθοῦν μέσα στὸ εὐρύτερο φάσμα κάποιων αὐτονόητων ἀποκλίσεων.

*Κένταυροι, ὦ Κένταυροι, μεθόσι
γιγάντιας γύρω μου ἀρπαγῆς
ποῦ τὴν ὁρμὴ σου ἔχεις βοθίσει,
γενί, στὴ δύναμη τῆς γῆς!*

*Φλέβες γεμάτες στὸν ἀγῶνα,
σφιχτὸν ἀγῶνα ἐρωτικό·
χέρια ἄσειστα καὶ χωνεμένα
στοῦ στήθους τὸ σγουρὸ καρπὸ·
ἀγκαλιστὸ ἀλογίσο γόνα
πῶς νὰ σὲ πῶ, πῶς νὰ σὲ πῶ;
πού 'σαι ὁ κισσὸς ὁ θεριεμένος,
ἢ ρίζα ποῦ ἀπ' τὸ χῶμα βγαίνει,
ἢ γυμνὴ ἀγάπη ποῦ ἀγαπᾶ...¹¹*

(«[Τὰ ἀετώματα τῆς Ὀλυμπίας]»,
Λυρικός Βίος, τ. Στ', σ. 105).

Οἱ εἰκόνες τοῦ ποιήματος παραπέμπουν ἄμεσα στὰ ἀετώματα τῆς Ὀλυμπίας· τὰ ἀρχαῖα ἀνάγλυφα ἀσκοῦν ιδιαίτερη ἔλξη στὸν ποιητὴ,

11. Ἀπὸ «[Τὰ ἀετώματα τῆς Ὀλυμπίας]». Ἡ μάχη τῶν Λαπιθῶν καὶ τῶν Κενταύρων ἀναπαρίσταται στὸ δυτικὸ ἀέτωμα τοῦ Ναοῦ τοῦ Διὸς. Γιὰ τοὺς κενταύρους (καὶ τὸν Κένταυρο τοῦ Μωρίς ντὲ Γκιερὲν), τὴν ιδέα τῆς ἀρπαγῆς «ὡς προῖόν τοῦ ἀχαλίνωτου ἐρωτικοῦ πόθου», βλ. Ἀνδρέας Παναγόπουλος, «Ἄγγελου Σικελιανοῦ, “Ἀπὸ τὸ Δυτικὸ ἀέτωμα τῆς Ὀλυμπίας”», *Παλίμψηστα καὶ ἄλλα (Κριτικὰ κείμενα καὶ Διακεῖμενα Ἀρχαῖα καὶ Νέα)*, Ἀθήνα, ἐκδόσεις Παπαζῆση, 2000, σ. 87-91.

Γιὰ τὴ μορφή τοῦ Κενταύρου στὸν Σικελιανό, βλ. τὰ ποιήματα «Βουβὴ νίκη», «Θεσσαλία», «Κρυφὴ Ἰλιάδα», «Τέλειος πόθος», «Τὸ Κατορθωμένο Σώμα», κ.ἄ., ἀλλὰ καὶ τὸ ὁμότιτλο πεζὸ κείμενο «Τ' ἀετώματα τῆς Ὀλυμπίας» (1928), *Πεζὸς Λόγος*, τ. Α', Ἀθήνα, Ἰκαρος, 2001, σ. 163-178. Στὸν *Πεζὸ Λόγο* ἀπαντοῦν καὶ ἄλλες ἀναφορὲς στὸν Κένταυρο.

ὁ ὁποῖος ἀναπτύσσει γόνιμα τὴ σημαντικὴ τους μὲ ποικίλους τρόπους. Στὸν Σικελιανὸ ὁ Κένταυρος ἀνάγεται συχνὰ σὲ ψυχολογικὸ σύμβολο. Ἡ μυθολογικὴ μορφή τοῦ Κενταύρου (μάχη τῶν Λαπιθῶν-Κενταύρων) ἐνσαρκώνει κοινωνικὲς ἢ πολιτικὲς κυρίως ἀντινομίες καὶ προσλαμβάνει φιλοσοφικὲς προεκτάσεις,¹² στὸν βαθμὸ μάλιστα ποὺ εἰκονοποιεῖ τὶς ἀντινομίες τοῦ συγγραφικοῦ ἐγώ.

Ὁ Κένταυρος τοῦ Γκερέν (Μακάριος) μισὸς ἄνθρωπος-θεός, μισὸς κτῆνος, μόνος καὶ παραδομένος σὲ μιὰν ἥρεμη γηραιὴ ἡλικία, ἐμπιστεύεται (στὸν Μέλαμπο) τὶς ἀναμνήσεις του ἀπὸ τὶς στιγμὲς πλούσιας ἀρμονίας, ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἀνησυχίας τοῦ παρελθόντος· παιδικὴ καὶ νεανικὴ ἡλικία βιωμένη μέσα στὴ μεθυστικὴ ἀποκάλυψη τῆς φύσης (δάση, ποτάμια, θάλασσες, θεότητες). Ἡ μυθικὴ μορφή τὸ ζωῶδες σῶμα τῆς ὁποίας ἀκουμπᾷ στὴ γῆ ἐπιδίδεται ἀντινομικὰ στὴν ἐνατένιση τοῦ θεοῦ. Ὁ Κένταυρος ἀνακαλύπτει τὸ θεῖο, μέσα ἀπὸ τὰ διδάγματα τοῦ Χείρωνα, στὴν πανθειστικὴ μέθη καὶ ἀναδιπλώνεται ταυτόχρονα στὴ σιωπηλὴ περισυλλογὴ τῆς ψυχῆς· ἀπεικονίζει τὴ διχασμένη εἰκόνα τοῦ ποιητῆ ἀνάμεσα στὸ πραγματικὸ καὶ τὸ ἰδεατό, τὴν πάλη ἀνάμεσα στὴ ζωτικὴ ὄρμη καὶ τὴ στοχαστικὴ ἐνδοστροφεία. Στὴ μυστικιστικὴ λογοτεχνία ὁ Κένταυρος ἀναπαριστᾷ τὴν ἀντιθετικὴ σύζευξη τοῦ παγανισμοῦ μὲ τὸν χριστιανισμό.¹³ Στὸν Σικελιανὸ ἡ χρῆση τοῦ μύθου προσλαμβάνει, ἐπιπλέον, διαστάσεις ἐσωτερικῆς ἀσκήσης, μνηστικῆ δηλαδὴ χαρακτῆρα, ποὺ προσβλέπει στὴν ἄρση τῶν ἀντιθέσεων, στὴν κατάκτηση τῆς πλήρους ἐσωτερικῆς ἐνότητας (παρουσία Ἀπόλλωνα), στὴ «μυστικὴ συμβίωση μὲ τὸ Πᾶν»:

12. Βλ. πῶς ὁ ἴδιος ἀντιλαμβάνεται καὶ ἀναλύει φιλοσοφικοπολιτικὰ τὴν ἀναπαράσταση τῆς μάχης τῶν Κενταύρων μὲ τοὺς Λαπίθες, «Τ' ἀετώματα τῆς Ὀλυμπίας», *Πεζὸς Λόγος*, τ. Α', σ. 175-178.

13. Γιά τὴ χρῆση τοῦ μύθου στὸν Μωρίς ντέ Γκερέν, βλ. καὶ Pierre Albouy, «Le retour à l'antiquité. Maurice de Guérin; le thème du Centaure», *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Παρίσι, Armand Colin, 1969, σ. 91-94, 233-234, 299. Ἀκόμη, *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures. Littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*, direction Jacques Demougin, Librairie Larousse, Παρίσι, [χ.χ.], καὶ *Dictionnaire des mythes littéraires*, direction Pierre Brunel, Παρίσι, éditions du Rocher, 1988.

Καὶ γὰρ νὰ ρωτᾶω

[...]

»Ὡ πλέρια εἰκόνα τοῦ ἑαυτοῦ μου,
δὲ θεὸ νὰ Σε φτάσω;

»Ἀρχανδρική μου ξανασάρκωση στὸν ἥλιο!
Ἀρχανδρική μου ξανασάρκωση στὸν ἴσκιο!
Ἑλληνική μου ξανασάρκωση στὴν πλάση!

»Ὡ ἀρμονία μου πάνω ἀπ' ὄλους τοὺς θανάτους!

»Δὲ θεὸ ν' ἀπλωθεῖ τὸ χέρι μου
ἀπάνω ἀπ' ὄλες τὶς ἀντινομίες
γαλήνιο,
σὰν πλατάνου κλῶνος,
σὰν τοῦ Ἀπόλλωνα τὸ χέρι, ὀλόισο,
πάνω ἀπ' τὸν ἀγῶνα τὸ σφοδρὸ
τῶν Λαπιθῶν καὶ τῶν Κενταύρων;»

Καὶ γὰρ ν' ἀπαντῶ:

«Ἀγωνίσου· μόχτησε· ἀγωνίσου...

»Δὲν εἶναι σταθμὸς στοῦ Λόγου τὴν πορεία ὁ Μύθος
νὰ σταθεῖς σ' ἓνα σκαλι Ὁμορφιάς ν' ἀναπαυτεῖς!

»Εἶν' ἡ ζωὴ κι ὁ θάνατός Σου
εἶν' ὁ μέσα Σου ἥλιος
εἶν' ὁ αἰώνιος πύρινος τροχὸς
εἶναι τὸ αἷμα τοῦ αἵματός Σου
εἶν' ἡ προαιώνια, μυστικὰ θαμμένη Ἐνότητα βαθιά Σου!

»Κοίτα πόσοι καρτεροῦνε!

»Ὅλες οἱ μνημέες οἱ θαμπές τους
ὄλα τους τὰ ἀχνὰ ψαξίματα
ὄλοι οἱ ἀβέβαιοι γύρα τους γιγάντιοι ἴσκιοι,
ἰδὲ πῶς περιμένουν γὰρ νὰ πάρουνε τριγύρα Σου μορφή!

»*Ἀγωνίσου!*

*Δὲν ἀρχίζεις κιόλας νὰ χαμογελάς
μὲ τὰ μαθήματα
ποὺ ψιθυρίζουν οἱ σοφοὶ στ' αὐτιά Σου;*

*Τὸ μουρμουρητὸ χίλιων ἀπάρθενων κυμάτων
δὲν ἀρθρώνει σήμερα
τῆ νέα Σου χρησιμοδότρια γλώσσα;*

»*Εἶσαι τὸ σημειῖο.*

*Εἶσ' ἡ μικρὴ πνοή
ποὺ ξαφνικὰ λυτρώνει τῆ γιγάντια τρικυμία...*

(«Τὸ Κατορθωμένο Σῶμα»),
Λυρικὸς Βίος, τ. Γ', σ. 246-247).

Στὸν Γκερέν, στὴν προδρομικὰ μοντερνιστικὴ μορφή τοῦ Κενταύρου του, ἀπεικονίζεται, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, καὶ τὸ συναίσθημα τῆς σύγκρουσης ἀνάμεσα στὴ λογοτεχνικὴ παράδοση καὶ τὴ δημιουργία μιᾶς νέας μορφῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης, ὑβριδικοῦ χαρακτήρα· ὁ Κένταυρος ἐδῶ ἀναπαριστᾷ τὴν ἀντινομικὴ μείξη τῶν μορφῶν, τὴν ἐπιθυμία τοῦ Γάλλου ρομαντικοῦ γιὰ ὀργανικότερη σύμμειξη τῆς ποίησης μὲ τὴν πρόζα, στὸ πρότυπο προφανῶς τῆς γραφῆς τοῦ Σατωμπριάν. Καὶ στὸν Σικελιανὸ ὁ Κένταυρος ἀποτελεῖ μέρος τῆς ποιητικῆς του ἢ καλύτερα ταυτίζεται μὲ τὴν ἴδια τὴν ποίηση. Στὸ ποίημα «Τέλειος πόθος» (*Συνείδηση τῆς Γυναίκας*, *Λυρικὸς Βίος*, τ. Γ', σ. 131) ὁ Ρυθμὸς παρομοιάζεται μὲ τὸν καλπασμὸ τῶν Κενταύρων.

*καὶ μὲς στὶς φλέβες ἀπολύεται ἀκράτος ὁ Ρυθμὸς,
σὰν καλπασμὸς Κενταύρων

Οἱ στίχοι ποὺ ἔπονται ἀπεικονίζουν μὲ ἔνταση καὶ ἐνάργεια καὶ τὸ ἐρωτικὸ πάθος· ἡ σκηνὴ εἶναι βέβαια ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία.¹⁴ Ἡ πυκνὴ ἀναγνωστικὴ σχέση τοῦ Σικελιανοῦ μὲ τὸ πεζόμορ-

14. Πρβλ. κάποιες παρατηρήσεις τοῦ Ἀντρέα Κ. Φυλακτοῦ, Ὁ ἀρχαιοελληνικὸς μῦθος στὸ *Λυρικὸ Βίο*. Συμβολὴ στὴ μελέτη τῶν πηγῶν καὶ τῆς ποιητικῆς τοῦ Ἀγγελοῦ Σικελιανοῦ, Λευκωσία, 1990, σ. 349-352, ὁ ὁποῖος, ὁμῶς, θεωρεῖ δευτερεύουσα καὶ διακοσμητικὴ τὴν παρουσία τοῦ Κενταύρου.

φο ποίημα του Γκερέν άνιχνεύεται και στην ύπαρξη παράλληλων χωρίων. Παραθέτω ένα μικρό αλλά εύγλωττο παράδειγμα:

Σ' αυτή τή σοφία με όδηγήσε ό μεγάλος Χείρων. Φτασμένος στα έσχατα γερατειά, ό Κένταυρος έτρεφε με τό πνεύμα του τά ύψηλότερα διανοήματα, [γράφει ό Γκερέν].

Και ό Σικελιανός, στο ποίημα «Θεσσαλία» (*Λυρικός Βίος*, τ. Β', σ. 44):

*και ήρωικής σοφίας λάμπει ξυπνήτρα
ή διδαχή του Χείρωνα Κενταύρου!*

Η σχέση που άναπτύσσει ό Σικελιανός με τον Γάλλο ρομαντικό συγγραφέα οικοδομείται τελικά περισσότερο σ' ένα υπόγειο κοινό δράμα ποιητικής και φιλοσοφικής θεώρησης. Για να χρησιμοποιήσω έκφραστικά στοιχεία τής ποιητικής και φιλοσοφικής ιδεολογίας του Σικελιανού, θα έλεγα ότι ή «σύμπτωση του ίδιου ψυχικού τους κέντρου με τό κέντρο του παντός, συνεκτική τών πιό κρυμμένων άρμονιών», ή ρήξη με τον ρασιοναλισμό προς όφελος τής αισθαντικότητας, ή ήρακλείτεια «'Αρχή τής Αίωνιότητας [...] ως ένα πλήρες και άπροσμέτρητο παρόν», τό «όλοκληρωμένο θρησκευτικό συναίσθημα τής ζωής», ή μυστική γνώση, ή συμπαντική άρμονία μέσα από τή γαλήνια ιδέα τής Φύσης, ή ύπαρξιακή μέθεξη μπροστά στο σύνολο Μυστήριο, ή «όλοκληρωτική άυτογνωσία», ή σιωπηλή περισυλλογή τής ψυχής, ό έναγωνίος στοχασμός, τό αισθησιακό πάθος όπως εκφέρεται σε μουσικό συλλογισμό, ή σύζευξη μυστικισμού, έλληνικού φωτός, παγανισμού και θεοκρίτειου ειδυλλιακού στοιχείου, ή πανική άποκάλυψη,¹⁵ ή ένατένιση και ή όνειροπόληση συναιρούν τήν ποιητική τών δύο τόσο διαφορετικών αυτών ποιητών. Ο Σικελιανός μέσα από τό μεΐζον ποιητικό, δοκιμαϊκό και πολιτισμικό του έργο κατόρθωσε να άναπτύξει και να διαδώσει τό δράμα του: ό πρόωρα χαμένος Μωρίς ντε Γκερέν, αφήνοντας πίσω του δύο πυκνά προδρομικά πεζόμορφα άφηγήματα, παραμένει γοητευτικό «μετέωρο και σκιά».

15. Για τις φιλοσοφικές διαστάσεις τής μορφής του Πανός στον Σικελιανό, βλ. Ρ. Φράγκου-Κιχίλια, «'Πάν ό μέγας". Ένα λαυθάνον κείμενο του Σικελιανού», *Μολυβδοκοινδυλοπελεκητής*, τχ. 5 (1995/96) 51-71 (πρβλ. Άγγελος Σικελιανός. *Βαθμίδες μύησης*, σ. 47 κ.έξ.) και Άγγελου Σικελιανού, *Πεζός Λόγος*, τ. Α', σ. 181-193.

Ἄγγελος Σικελιανός και Πῶλ Κλωντέλ

*O grammairien dans mes vers!
Ne cherche point le chemin, cherche le centre!...*
(*Les Muses*)

*Ρυθμίσειον με τὸ σύμπαν.
(Τὸ Ἀγιορείτικο Ἡμερολόγιο, 5. Julii, 195)*

Ο ΠΡΟΛΟΓΟΣ στὴ ζωὴ τοῦ Ἄγγελου Σικελιανοῦ ἀποτελεῖ, ὡς γνωστόν, ἔργο ὀρόσημο στὴ νεοελληνικὴ ποίηση τόσο γιὰ τὴν πολὺσημη θεματικὴ ὅσο και γιὰ τὴν προσωδιακὴ πρωτοτυπία του. Ἡ συνομιλία τοῦ ἔργου με τὸ ὄφος και τὴν τεχνικὴ τῆς ποίησης τοῦ Κλωντέλ και ἰδιαίτερα με τὶς *Πέντε Μεγάλες Ὠδὲς* εἶχε ἐπισημανθεῖ ἤδη τὸ 1952 ἀπὸ τὸν Μάρκο Αὐγέρη.¹ Μισὸ αἰῶνα μετὰ ἡ Ἀθηνᾶ Βογιατζόγλου δημοσίευσε μιὰ σύντομη, ἀλλὰ περιεκτικὴ μελέτη, γιὰ μιὰ «τριπλὴ» διακειμενικὴ σχέση, με τίτλο: «Σικελιανός-Γουίτμαν-Κλωντέλ. Μιὰ τριπλὴ συνάντηση στὸν *Πρόλογο στὴ ζωὴ*».² Τὸ ἓνα σκέλος αὐτῆς τῆς γόνιμης λογοτεχνικῆς συνάντησης ἔχει διερευνηθεῖ ἀπὸ τὴ Χριστίνα Ντουιᾶ.³ Καθὼς τὸ ζήτημα εἶναι ἰδιαίτερα εὐρὺ και σύνθετο, στὴν

1. Μάρκος Αὐγέρης, *Ὁ Σικελιανός*. Κριτικὴ μελέτη, Ἀθῆνα, 1952, σ. 16, 28. Paul Claudel, *Cinq Grandes Odes*, στὸ *Oeuvre poétique*, introduction par Stanislas Fumet, textes établis et annotés par Jacques Petit, 1967, σ. 221-292.

2. Ἀθηνᾶ Βογιατζόγλου, «Σικελιανός-Γουίτμαν-Κλωντέλ. Μιὰ τριπλὴ συνάντηση στὸν *Πρόλογο στὴ ζωὴ*», *Μικροφιλολογικά*, τχ. 8 (Φθινόπωρο 2000) 16-19.

3. Χριστίνα Ντουιᾶ, «Ὁ Ἄγγελος Σικελιανός και τὸ παράδειγμα τοῦ Οὐάλτ Οὐίτμαν», *Νέα Ἑστία*, τ. 150/τχ. 1740 (Δεκέμβριος 2001) 922-933.

παρούσα μελέτη θα εστιάσω κυρίως στις θεματικές και ρυθμικές όψεις τῆς σχέσης τοῦ Σικελιανοῦ με τὸν Κλωντέλ, οἱ ὁποῖες δὲν ἔχουν συζητηθεῖ συστηματικὰ ἀπὸ τὴν κριτική.⁴ Ἡ ἔννοια τοῦ ἄχρονου, τὸ παρὸν ὡς τὸ αἰώνιο κέντρο, ἡ κυκλικότητα τῆς ἱστορίας, εἶναι στοιχεῖα τὰ ὁποῖα διαφοροποιοῦν τὴν ποίηση τοῦ Σικελιανοῦ ἀπὸ ἐκείνη τοῦ Οὐίτμαν καὶ τὴ συνδέουν με τὴν ποιητικὴ τοῦ Κλωντέλ.

Ἡ πενταμερὴς δομὴ τῶν δύο ἔργων (τοῦ *Προλόγου στὴ ζωὴ καὶ τῶν Πέντε Μεγάλων Ὁδῶν*), ἡ ἔννοια τοῦ “Προλόγου”, ἡ ὀριακὴ ἀπελευθέρωση τοῦ ρυθμοῦ ἐξετάζονται συγκριτικὰ καὶ μετὰ τὰ δοκίμια τοῦ Κλωντέλ *Ποιητικὴ Τέχνη (Art poétique)* καὶ *Στοχασμοὶ πάνω στὴν ποίηση (Réflexions sur la poésie)*, ὅπου συζητῶνται οἱ ἔννοιες τοῦ μυστικοῦ, τῆς συνείδησης τοῦ χρόνου καὶ τοῦ ρυθμοῦ, τῆς ὀργανικῆς ἐνότητος, οἱ ὁποῖες διατρέχουν τὸ ἔργο καὶ τῶν δύο μειζόνων δημιουργῶν. Ἀκόμη, οἱ ἔννοιες τῆς διάρκειας, τοῦ βιταλισμοῦ/τῆς ζωτικῆς ὀρμῆς, τῆς ταυτότητας καὶ τῆς ἐξέλιξης τῆς ζωῆς καὶ τῆς γνώσης, ἡ κυκλικὴ ὀργάνωση τοῦ χρόνου ἀπὸ τὴ διαδοχὴ τῶν ἐποχῶν, τῶν ὥρῶν, ἡ μοναστικὴ ἀπομόνωση ποὺ προσφέρει τὴ δυνατότητα βίωσης λίγων στιγμῶν αἰωνιότητος στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ρέοντος, καθημερινοῦ χρόνου εἶναι κοινοὶ τόποι τῆς ποιητικῆς τῶν δύο δημιουργῶν, ποὺ ἔχουν στόχο νὰ συστήσουν μετὰ τὸ ἔργο τους μιὰ ποιητικὴ κοσμογονία μυθικῶν διαστάσεων ἀντλώντας κυρίως ἀπὸ τοὺς προσωκρατικούς, τοὺς πινδαρικούς ἐπινίκους καὶ τὴ Βίβλο. Ἡ ἀρχαία Ἑλλάδα ἀποτελεῖ πηγὴ ἀνεξάντλητη γιὰ τὸν Πῶλ Κλωντέλ. Ἀντίθετα ἀπὸ ἄλλους λογοτέχνες τῆς ἴδιας περιόδου, κατορθώνει νὰ συλλάβει «τὴν αἴσθηση τοῦ ὑπερφυσικοῦ, τοῦ ἠθικοῦ μεγαλείου καὶ τῆς πεμπτουσίας»⁵ ποὺ διαπνέει τὰ ἔργα τῶν μεγάλων τραγικῶν καὶ τὰ ἔπη. Ὁ Κλωντέλ ὡς προσκυνητὴς ὑποκλίθηκε στὸ μεγαλεῖο τοῦ ἀρχαίου κόσμου (τὸν ἔπηρέασε, ὅμοια μετὰ τὸν Σικελιανό, κυρίως ὁ Πίνδαρος καὶ ὁ Αἰσχύλος): δεινὸς μεταφραστὴς τῆς κλασικῆς λογοτεχνίας, ποὺ τόσο τὸν θαύμαζε

4. Ἡ χορικὴ ποιητικὴ (Ἀθηνά Βογιατζόγλου, *Ἡ Μεγάλὴ Ἰδέα τοῦ Λυρισμοῦ. Μελέτὴ τοῦ Προλόγου στὴ ζωὴ τοῦ Σικελιανοῦ*, Ἡράκλειο, Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης, 1999, σ. 77-78), ἡ βακχικὴ φύση τῆς ἐμπνευσης, ὁ ἦχος τῆς ποίησης ὡς τυμπάνου, οἱ κοινὲς ἀναπαραστάσεις τοῦ Ὀμήρου καὶ τοῦ Δάντη ἔχουν ἐπισημανθεῖ ἀπὸ τὴ Βογιατζόγλου («Σικελιανὸς-Γουίτμαν-Κλωντέλ. Μιὰ τριπλὴ συνάντηση στὸν *Πρόλογο στὴ ζωὴ*», ὁ.π.).

5. Πρβλ. Πολυξένη Γούλα-Μητάκου, «Ἡ κριτικὴ πρόσληψη τοῦ Paul Claudel στὴν Ἑλλάδα», *Actes de la journée, Hommage à Paul Claudel*, 2005, σ. 83-97.

ὁ Σικελιανός, παρὰ τὶς ἐπιφυλάξεις του γιὰ τὴν ὑπερτονισμένη θεολογικὴ διάσταση τῆς ποιήσεώς του,⁶ ὁ Κλωντέλ συνδυάζει, ὅπως, ἄλλωστε, καὶ ὁ Σικελιανός, τὸν χριστιανικὸ μῦθο μὲ τὸν παγανιστικὸ, ἀποτυπώνοντας στὸ ἔργο του τὴν ἐσωτερικὴ πάλη ἀνάμεσα στὸ συναίσθημα καὶ τὴ λογικὴ, συναρμολογώντας διαφορετικὲς ἐκδοχὰς τοῦ ἱεροῦ· συχνὰ δὲ χωρίζει τὶς ἐνότητες τῶν ἔργων του μὲ πρότυπο τὰ ἀρχαῖα χορικά. Ἐπιπλέον, οἱ μεγάλες συνθέσεις καὶ τῶν δύο δημιουργῶν ἔχουν ἔντονο ἐπικολυρικὸ χαρακτήρα.

Ἡ μυστικιστικὴ ἀναζήτησις, ἡ ἀποκρυφιστικὴ ἔκφρασις τῆς θεωρίας τῶν ἀναλογιῶν μέσα ἀπὸ τοὺς ἀριθμούς, ἐνδιαφέρει καὶ τοὺς δύο ποιητές: «Ἡ οὐσία τῶν ὄντων εἶναι οἱ ἀριθμοί», σύμφωνα μὲ τοὺς Πυθαγόρειους καὶ τόσο ὁ Σικελιανός ὅσο καὶ ὁ Κλωντέλ φαίνεται ὅτι ἀποδέχονται αὐτὴ τὴν ἀντίληψη, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Σικελιανός ἀναζητᾷ τὸν «ἰδεατὸ ἀριθμὸ» στὸ «μεθυσμὲνο κέντρο» τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξῆς.⁷

Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀνιστορεῖται καὶ «ρυθμίζεται μὲ τὸ σύμπαν» τὸ ἐγὼ, στὰ αὐτοβιογραφικὰ ἔργα *Πρόλογος στὴ ζωὴ καὶ Πέντε Μεγάλες Ὁδὲς*, παρουσιάζει πολλὰ κοινὰ χαρακτηριστικὰ στὴν ἀνάπτυξη τῶν μοτίβων, στὴ σύλληψη ἀλλὰ καὶ στὴν ἐκφορὰ τοῦ ρυθμοῦ· ἡ ποίησις διερευνᾶται ὡς “οὐσία”, μὲ φυσικὴ ἀλλὰ καὶ μεταφυσικὴ διάσταση, μέσα στὸ πλαίσιο τῆς συμπαντικῆς ἐνότητος, τῆς ἀγάπης ὡς ἐλευθερίας καὶ τοῦ ἀθλητικοῦ ἀσκητισμοῦ.

Ἀκόμη καὶ ἡ λέξις «Συνείδησις», ὅπως τὴ χρησιμοποιεῖ ὁ Σικελιανός ὡς συνείδησις τῆς γῆς του, τῆς φυλῆς του, τῆς γυναίκας, τῆς πίστης καὶ τῆς προσωπικῆς δημιουργίας δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ συναρτηθεῖ μὲ τὸ δοκίμιο *Ποιητικὴ Τέχνη* τοῦ Κλωντέλ, τὸ ὁποῖο ἀρθρώνεται σὲ πραγματεῖες μὲ κεντρικὸ ἄξονα τὴ συνείδησις τοῦ χρόνου, τῶν αἰτιῶν, τοῦ ἐαυτοῦ καὶ τοῦ ἄλλου, τῆς διάνοιας καὶ τοῦ θανάτου. Σὲ ὅλο τὸ εὖρος αὐτῆς τῆς πραγματείας, ὁ ὅρος “*connaissance*” ταυτίζεται μὲ τὸν ὅρο “*conscience*”, μὲ τὴν ἔννοια τῆς συνείδησις ὡς αὐτοσυνειδησίας, τῆς ποιήσεως ὡς κατὰκτησεως τοῦ πνεύματος, ὡς γνώσεως τοῦ εἶναι ἀνεξάρτητης ἀπὸ τὸ *cogito*. Ἡ *connaissance* στὸν Κλωντέλ

6. Ἀγγελος Σικελιανός, *Ἀπαντα XIV, Πεζὸς Λόγος*, τ. Δ' (1940-1944), φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ἀθήνα, Ἴκαρος, 1983, σ. 14.

7. Ἀγγελος Σικελιανός, *Ἀπαντα XV, Πεζὸς Λόγος*, τ. Ε' (1945-1951), φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ἀθήνα, Ἴκαρος, 1985, σ. 144.

προσλαμβάνει και κυριολεκτική, σύμφωνα με την έτυμολογία τῆς λέξης, έννοιολογική διάσταση, σχετιζόμενη με τὴ γέννηση (naissance)· κάθε γέννηση είναι μιὰ γνώση, μιὰ πορεία πρὸς τὴν αὐτοσυνείδηση, ἢ ὅποια συμπεριλαμβάνει καὶ τὴν ἑτερότητα, τὸν Ἄλλο: con-naissance.⁸ Αὐτὴ μάλιστα ἡ καταστατική γνώση ένώνει μέσα τῆς διαφορετικὰ στοιχεῖα, ὥστε μετατρέπεται σὲ συνείδηση τῆς δημιουργίας τόσο στὸν Κλωντέλ ὅσο καὶ στὸν Σικελιανό.

Στὸ τέταρτο ἄρθρο τῆς *Ποιητικῆς Τέχνης*, μετὸν τίτλο *De la conscience*,⁹ ὁ Κλωντέλ μᾶς δίνει τὸν ὅρισμό τῆς *Συνείδησης*, ὅπως, ἄλλωστε, καὶ ὁ Σικελιανὸς στὸν «Πρόλογο» τοῦ *Λυρικοῦ Βίου*:

Ὁ ὅρος ἄλλωστε “συνείδηση”, πού προηγεῖται στὸ καθένα ἀπὸ τὰ θέματα τοῦ “Προλόγου στὴ ζωὴ”, υποδηλώνει αὐτὸ τὸ νόημα [γράφει ὁ Σικελιανός]: Πὼς ἀποτελεῖ ἓνα καίριο μέρος, ἢ μιὰ φωτεινὴ στιγμή, μιᾶς αἰώνιας ἱστορίας πού κινεῖται σὲ μιὰ πλούσια κ’ ἱεραρχικὴ σειρά κατηγοριῶν, ἀπ’ τὶς ὁποῖες ὁ “χρόνος” εἶναι μόνο μιὰ. Ἄλλὰ πὼς κ’ ἡ ἔξοδος ἀπὸ ὅλες τὶς κατώτερες κατηγορίες, κ’ ἐπομένως κὶ ἀπὸ τὴ στενὴ κατηγορία τοῦ “χρόνου”, ἀρχίζει μόνο ὅταν ὁ ἄνθρωπος, ἀπέναντι τῆς “σύνολης ζωῆς” καὶ τοῦ “δημιουργικοῦ τοῖς πᾶσιν ἔρμου”, ἀναλάβει πλέον ὑπεύθυνα καὶ “ὡς ἐξουσίαν ἔχων” κάποια στάση λυτρωμένη ἀπὸ τὸ φάσμα τοῦ καιροῦ, μπροστὰ στὰ αἰτήματα τοῦ Αἰώνιου· μιὰ στάση ἀνιδιότελα, ἀγέρωχα, ὀλόαγνα: Κοσμικὴ.

Γιὰ νὰ στραφεῖ ἓνας Ποιητῆς, μ’ αὐθεντικὴ ἐποπτεία, στὶς πρῶτες γνήσιες ρίζες τῆς αἰσθαντικότητάς του, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἀναδόθηκε διαδοχικὰ ἢ αὐξουσα ἔκφραση (ἢ καὶ μοναχὰ ἢ ὑπεύθυνη συνείδηση) τῆς καθαρῆς δημιουργικῆς ὑπόστασής του, χρειάζεται πρῶτα νὰ ἔχει ξεπεράσει ὀριστικὰ κάθε δεσμό μετὶ τὶς οἰσδῆποτε συμβατικὲς (διανοητικὲς, αἰσθητικὲς, ἱστορικὲς) κατηγορίες τοῦ τριγύρα κινούμενου καιροῦ.

Χρειάζεται, μ’ ἄλλα λόγια, χάρη στὴν ἀπόλυτη ἀκριβῶς ἐπίγνωση, ἀπὸ τὸ ἄλλο, τὸ συμβατικὸ τῶν κατηγοριῶν αὐτῶν, κὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο, στὴν ἐπίγνωση τοῦ ἴδιου τοῦ (ἔστω καὶ “δυνάμει”, ἀλλ’ ἀπολύτως γνήσια) δημιουργικοῦ ἑαυτοῦ, νὰ ἔχει κερδίσει θετικὰ τὸ νόημα τῆς Διάρκειάς του, ὡς Συνείδησης βγαλμένης ἀπὸ τὴν καρδιά του, ἀπὸ τὸν ἴδιο αὐτόν, ποιητικὰ καὶ ὑπεύθυνα “βεβιωμένοι”.

8. Paul Claudel, *Art Poétique*, préface de Gilbert Gadoffre, Παρίσι, poésie/Galimard, 1984, [1907], σ. 95.

9. Claudel, *Art Poétique*, σ. 106-107.

Γιατί μόνον ἔτσι τοῦ εἶναι δυνατὸ νὰ κατακτήσει τὴν ἀγνή καὶ καθαυτὸ “βιολογικὴ” σιοπιὰ τῆς Ἑσωτερικότητος, ἀπ’ ὅπου νὰ μπορεῖ νὰ ἀσκει πραγματικὴ ἐποπτεία καὶ στοὺς ἄλλους καὶ στὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτό.¹⁰

Ἡ ἰδέα τῆς συμμετοχῆς στὴ δημιουργία, στὴν ὑπαρξὴ μέσω τῆς ποιήσεως, ποὺ καταλήγει στὴ συν-δημιουργία τοῦ κόσμου, μέσα ἀπὸ τὴν κοινὴ ἀντίληψη τοῦ μεσσιανικοῦ ρόλου τοῦ poeta vates (βλ. λ.χ. τὸ *Magnificat*), ποιητῆ προφήτη-στοχαστῆ καὶ μύστη συνδημιουργοῦ τοῦ κόσμου, ὁ σκεπτικισμὸς γιὰ τὴν πορεία τοῦ μεταβιομηχανικοῦ πολιτισμοῦ, ὁ ἀντικαντιανισμὸς, ὁ ἀντικαρτεσιανισμὸς, ἡ ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὸν ἐπιστημονικὸ ντετερμινισμό, τὸν θετικισμό καὶ τὴν φορμαλιστικὴν λογικὴν τῶν σχολαστικῶν, τέμνει τὸ ἔργο καὶ τῶν δύο ποιητῶν.¹¹ Τὸ *Traité de la Co-naissance* ἐπιστεγάζεται μάλιστα μὲ τὴν ἴδια ἀναφορὰ στὸ φῶς μὲ τὴν ὁποία ὀλοκληρώνει ὁ Δάντης τοὺς τελευταίους στίχους τοῦ *Παραδείσου*. Καὶ στὸ τελευταῖο κἀντο τοῦ *Paradiso* ὁ ποιητῆς, μὲ τὴν ἀναφορὰ στὸ αἰώνιο φῶς τῆς ἀγάπης, ἀπὸ παρατηρητῆς μεταστοιχειώνεται σὲ δημιουργό· μέσα ἀπὸ τὴν ἔκφραση τῆς ἐνότητος ἀνθρώπου-σύμπαντος ὑπαινίσσεται τὴν παγκόσμια ἀρμονία τοῦ ποιητικοῦ λόγου.

Δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι ὁ Κλωντέλ, στὸ *Traité de la Co-naissance* (1904), κἀνει ἐπίκληση στὸν Πάνα, τὸν θεὸ τῆς γονιμότητος καὶ τῆς φύσης, ἐνῶ λίγο ἀργότερα ὁ Σικελιανὸς ἐκφωνεῖ ὁμιλία, μὲ τίτλο *Πᾶν ὁ Μέγας* (19 Φεβρουαρίου 1909), ὅπου ἀνιχνεύει στὸν παγανιστικὸ μῦθο τὸν σπέρρο τῆς ἀθανασίας, τὴν ἐλληνικὴ συνείδηση τῆς φύσης καὶ τῆς ζωῆς. Ἡ φιλοσοφικὴ βάση τοῦ Σικελιανοῦ εἶναι ὁ Παρμενίδης, («ἐν τὸ πᾶν»), ἀλλὰ μπορεῖ νὰ ἀνιχνευθεῖ καὶ τεθλασμένη

10. Ἄγγελος Σικελιανός, *Πρόλογος*, στὸ *Ἄπαντα I, Λυρικός Βίος*, τ. Α', φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ἀθήνα, Ἰκαρος, 1975, σ. 28, 11.

11. Ὁ Μπεργκσὸν μὲ τίς θεωρίες του πραγματοποίησε τὴν «πιὸ σοβαρὴ ἀντιλογοκρατικὴ κρούση στὴ διανόηση τῆς Δύσης», γράφει ὁ Σικελιανός. Οἱ ἰδέες του τέμνονται μὲ αὐτὲς τοῦ Κλωντέλ σὲ πολλὰ σημεία. Ἡ ἔκδοση πάντως τῆς *Ποιητικῆς Τέχνης* προηγήθηκε τῆς *Δημιουργοῦ ἐξέλιξης*. Ἄγγελος Σικελιανός, *Ἄπαντα XIII, Πεζὸς Λόγος*, τ. Γ' (1929-1938), φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ἀθήνα, Ἰκαρος, 1981, σ. 164. Βλ. καὶ Ἐρρίκος Μπέρξον, *Ἡ δημιουργικὴ ἐξέλιξη*, μτφρ. Κωστῆς Παπαγιώργης - Γιάννης Πρελορέντζος, ἐπιμέλεια-ἐπίμετρο Γιάννης Πρελορέντζος, Ἀθήνα, Πόλις, 2005 [1907].

πρόσληψη τῆς θεότητας ἀπὸ τῆ δυτικῆ σκέψη, τὸν Κλωντέλ, τὸν Παλαμά καὶ ἄλλους συγχρόνους του ποιητές. Στὸ δοκίμιο τοῦ Σικελιανοῦ περιγράφονται οἱ ἐρμηνεῖες ποὺ ἔχουν ἀποδοθεῖ στὸν τραγοπόδαρο θεὸ κατὰ σχολή.¹² Κατὰ τὸν ἴδιο, εἶναι ὁ φωτεινὸς «μεσημβριάζων θεὸς [...] ποὺ μᾶς φέρνει στὴν ἀκμὴ τῶν αἰσθήσεών μας νὰ ἐπικοινωνήσουμε μὲ τὸ Πᾶν. Ὁ θεός, ποὺ τοῦ ἔστησεν ὁ Πίνδαρος βωμόν, Πᾶν ὁ μέγας, νὰ τὸ κλειδὶ ποὺ θ' ἀνοίγε τὰ μυστικὰ τῆς δημιουργικότερης ὥρας τῆς Ἑλληνικῆς ζωῆς».¹³ Ἀνασκευάζει μάλιστα τὴν ἔννοια τοῦ πανικοῦ καὶ κάνει ἀναφορὰ στὴν πανικὴ ἀποκάλυψη, ἀλλὰ καὶ στὴν ἔννοια τοῦ ὑπαρξιακοῦ ἄλγους ποὺ ὀφείλεται στὸ πεπερασμένο τοῦ χρόνου. «Ὁ ἄνθρωπος, γιὰ μιὰ στιγμή, πρέπει νὰ ζήσει μὲ τὸ Πᾶν, νὰ ξαλαφρώσει τὴν ψυχὴ του ὀλάκερη στοὺς κοσμικοὺς ρυθμούς, στὸ ἀνέβασμα τὸ μέγα τῆς ἀκράτητης χαρᾶς, ὅπως ἀπάνω ἀπ' τὸ κορμὶ τοῦ ἀγαπημένου της νεκροῦ, ὅλη ἡ ψυχὴ της ἀναλιώνει σὲ λυγμούς».¹⁴

[...] ὁ Ποιητής, ὁ Στοχαστής, ὁ Μυστικὸς [...] ξεκινᾷ ἀπὸ μιὰ κρύφια σύμπτωση τοῦ ἴδιου ψυχικοῦ τους κέντρου μὲ τὸ κέντρο τοῦ παντός, συνεκτικὴ τῶν πιὸ κρυμμένων ἀρμονιῶν ὁποῦ δουλεύουν κάτω ἀπὸ τὰ πιότερο ἀντίξοα φαινόμενα τῆς ζωῆς, κι ἀποκαλυπτικὴ τοῦ πλέον ἀπόρρητου αἰτήματος τῆς ἴδιας· τοῦ αἰτήματος μιᾶς αὔξησης ἀένανης τῆς συνειδητῆς καὶ κατὰ βάθος ἐπιλογικῆς καὶ συνεργατικῆς ἐνότητας μαζί της.¹⁵

Ἡ ἀναφορὰ στὸν Πάνα σχετίζεται μὲ τὶς ἔννοιες τῆς ἐνότητας, τῆς ὀργανικῆς ὀλότητας, τῆς ἀρχέγονης συγκίνησης καὶ τῆς συμπαντικῆς δόνησης· αὐτὴ τὴν περίοδο τῆ μορφῆ τοῦ Πανὸς ἀξιοποιεῖ στὸ

12. Σύμφωνα μὲ τὸν Boardman, ὡστόσο, ἡ ἐτυμολογία τῆς λέξης δὲν προέρχεται ἀπὸ τὸ «πᾶν» (ἅπαν, ὅλον) ἀλλὰ ἀπὸ τὸ «πᾶ/πάον» ποὺ σημαίνει ποιμένας. Ὁ μελετητῆς ὑπογραμμίζει τὴ βουκολικὴ διάσταση τοῦ Πανὸς καὶ τὸν παραλληλίζει μὲ τὸν Κένταυρο. Σὲ λανθασμένη, ἐπομένως, ἐτυμολογία ὀφείλεται ἡ σύλληψή του ὡς πανθειστικῆς θεότητας. John Boardman, *Ὁ μέγας θεὸς Πᾶν. Ἡ ἐπιβίωση μιᾶς εἰκόνας*, μτφρ. Ἀνδρέα Παππᾶ, Ἀθήνα, Ἄγρα, 2000 [1997], σ. 28.

13. Ἄγγελος Σικελιανός, *Πᾶν ὁ Μέγας*, στὸ *Ἀπαντα XI, Πεζὸς Λόγος*, τ. Α', σ. 187. Βλ. Ρ. Φράγκου-Κικίλια, «Ἕν Πᾶν ὁ Μέγας». Ἕνα λανθάνον κείμενο τοῦ Σικελιανοῦ», σ. 53-64, καὶ Ἄγγελος Σικελιανός, *Βαθμίδες μύησης*, δ.π. Πρβλ. ἐδῶ τὸ κεφάλαιο 9 «Ἄγγελος Σικελιανός καὶ Μωρίς ντέ Γκερέν», σ. 15.

14. Σικελιανός, *Πᾶν ὁ Μέγας*, στὸ *Ἀπαντα XI, Πεζὸς Λόγος*, τ. Α', σ. 190.

15. Σικελιανός, *Πρόλογος*, στὸ *Ἀπαντα I, Λυρικὸς Βίος*, τ. Α', σ. 14.

ἔργο του καὶ ὁ Παλαμάς¹⁶ προσδίδοντάς της φιλοσοφικὸ περιεχόμενο. Ὁ Πάν στὸν Παλαμά καὶ τὸν Σικελιανὸ συναρτᾶται μὲ τὴ νιτσεικὴ ἀναβίωση τοῦ παγανιστικοῦ βιταλιστικοῦ μύθου, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν σκεπτικισμό τῶν δημιουργῶν πάνω στὴν ἀνερχόμενη θετικιστικὴ καὶ τεχνοκρατικὴ προσέγγιση τῆς ζωῆς ὡς ἀπόρροια τῆς τεχνολογικῆς προόδου. Ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς συνομιλεῖ μὲ τὸν Λεοπάρντι, τὸν Νίτσε καὶ ἄλλους δημιουργούς. Οἱ δύο νεοέλληνες ποιητές, ὁ Παλαμάς καὶ ὁ Σικελιανός, ἀνατρέπουν τὸν Πλούταρχο (*Περὶ ἐκλελειπότην χρηστηρίων*, 419 b-e), καθὼς καὶ τὸ παλαιότερο ποίημα τῆς Elisabeth Browning, *A Musical Instrument* (1859): τὰ δύο αὐτὰ κείμενα κηρύσσουν τὸ τέλος τοῦ παγανιστικοῦ κόσμου καὶ τῆς χαμένης ποιμενικῆς ἀθωότητος.

Θὰ εἶχε ἐνδιαφέρον νὰ ἐπικεντρωθοῦμε σὲ συγκεκριμένα χωρία καὶ ζητήματα, στὰ ὁποῖα ἀποδεικνύεται ὅτι τὸ ἔργο τῶν δύο δημιουργῶν συνομιλεῖ μὲ ἰδιαίτερα ἐμφανῆ τρόπο: ἀρκεῖ νὰ ἀναφέρω ὅτι οἱ στίχοι τῆς πρώτης *Συνείδησης τῆς Γῆς μου* εἶναι πανομοιότυποι μὲ τοὺς στίχους τῆς *Πρώτης Ὁδῆς* τοῦ Κλωντέλ.¹⁷ Ἐπιπλέον, ἡ ἀνάδειξη τῆς γυναικείας μορφῆς διαπερνᾷ τὸ ἔργο καὶ τῶν δύο ποιητῶν.

Ἐπίσης, ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ τὸ ζήτημα τῆς προσωδιακῆς ὀργάνωσης τῶν δύο ἔργων, τὸ ὁποῖο ἄπτεται τῆς λειτουργικότητος τοῦ ρυθμοῦ καὶ ἀναδεικνύει τὴν ἐκλεκτικὴ συγγένεια τῶν δύο δημιουργῶν: ἡ φιλοσοφικὴ ἀντίληψη τοῦ Σικελιανοῦ γιὰ τὴν ἔννοια τοῦ ρυθμοῦ συνδέεται μὲ ἐκείνη τῶν συμβολιστῶν¹⁸ καὶ ἐν μέρει μὲ τοῦ Κλωντέλ. Ὡς πρὸς τὸ ζήτημα τῆς ρυθμικῆς ὀργάνωσης τοῦ λόγου, ἡ προσωδιακὴ ἐλευθερία καὶ πρωτοτυπία τοῦ *Προλόγου στὴ ζωὴ* ἀπασχόλησε, ὡς γνωστὸν, ἔντονα τὴν κριτικὴ τὰ τελευταῖα χρόνια, καθὼς ἡ ποιητικὴ τούτη σύνθεση ἀποτελεῖ ἀπὸ στιχουργικὴ ἀποψη τὸ πιὸ ὀριακὸ ἔργο στὰ νεοελληνικὰ γράμματα, τὸ ὁποῖο ἀντιστέκεται στὴ στενὰ ἐννοούμενη μετρικολογικὴ ἀνάλυση, γεγονός πού ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὶς διαφορετικὲς ἀπόψεις πού καταθέτουν οἱ με-

16. Κωστής Παλαμάς, *Ἰαμβοὶ καὶ ἀνάπαιστοι*, Ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῆς Ἐστίας, Ἐν Ἀθήναις, 1897, σ. 41.

17. Βογιατζόγλου, «Σικελιανός-Γουίτμαν-Κλωντέλ. Μία τριπλὴ συνάντηση στὸν *Πρόλογο στὴ ζωὴ*», σ. 16-17.

18. Βογιατζόγλου, *Ἡ Μεγάλῃ Ἰδέα τοῦ Λυρισμοῦ. Μελέτη τοῦ Προλόγου στὴ ζωὴ τοῦ Σικελιανοῦ*, σ. 40.

λετητές. Ἡ διερεύνηση τῆς ρυθμολογίας τοῦ ἔργου, ἡ ὁποία ἐπιχειρήθηκε σὲ παλαιότερη μελέτη μου, συνεχίζει νὰ κεντρίζει ἀκόμη τὸ ἐνδιαφέρον τῆς κριτικῆς. Ἐπειτα ἀπὸ προσεκτικὴ μέτρηση, ὑποστηρίζω ὅτι τὸ ἔργο γράφεται σὲ ἓνα εἶδος αἰδιότυπου ἐτερόμετρου ἐλευθερωμένου στίχου», σὲ μιὰ ἀκραία μορφή ἐλευθερωμένου στίχου», καθὼς ἀρθρώνεται σὲ ἀνισοσύλλαβους στίχους. Πρόκειται γιὰ ἓνα χαλαρό, ὡστόσο, μετρικὸ σχῆμα, ὅπου συνυπάρχουν οἱ βραχύτεροι μετὰ μακρότερους στίχους τῆς νεοελληνικῆς γλώσσας, με ἀποτέλεσμα νὰ διαταράσσεται ἡ μετρικὴ ἰσορροπία. Σὲ ὀρισμένα μάλιστα σημεῖα τοῦ ἔργου, κυρίως στὴ *Συνείδηση τῆς γῆς μου*, παρατηρῶ ὅτι ὁ χωρισμὸς σὲ στίχους γίνεται πράγματι συμβατικὸς με ἀποτέλεσμα νὰ λύεται ὁ μετρικὸς βηματισμὸς.¹⁹ Στὴ μελέτη μου διαφοροποιοῦμαι ἀπὸ προγενέστερες ἀπόψεις ποὺ προσλαμβάνουν τὸ ἔργο ὡς ἐλεύθερο στίχο²⁰ ἢ λυρικό πεζό, ἀφοῦ, ὅπως ὑποστηρίζουν, ἂν τὸ μεταγράψουμε σὲ πεζό, μᾶς δίνει τὴν ἴδια αἴσθηση με ἐκείνη τοῦ πεζόμορφου ποιήματος,²¹ καὶ ἐπομένως ταυτίζουν τὴ φύση τῶν πιὸ ἐλεύθερων μορφῶν ποίησης, τοῦ ἐλευθερωμένου στίχου καὶ τοῦ πεζόμορφου ποιήματος. Ἡ τυπογραφικὴ μορφή τοῦ ἔργου, καθὼς μάλιστα ἐξετάζουμε μιὰ ποιητικὴ σύνθεση ποὺ ἀνήκει στὴν παραδοσιακὴ ποίηση, ἀποτελεῖ κριτήριο οὐσιαστικὸ καὶ ὄχι ἐξωτερικὸ γιὰ τὴν εἰδολογικὴ κατάταξη με τὸ κριτήριο αὐτὸ συντάσσεται καὶ ἡ πιὸ πρόσφατη, συστηματικὴ μελέτη τῆς προσωδίας τοῦ *Προλόγου στὴ ζωὴ* τοῦ Peter Mackridge (2013),²² ἡ ὁποία ἐπίσης ἀπορρίπτει τὶς προαναφερθεῖσες ἀπόψεις.

Ὁ Peter Mackridge θέτει, ἐπομένως, καὶ πάλι τὸ ζήτημα τῆς ρυθμικῆς δομῆς τοῦ χειμαρρῶδους αὐτοῦ ἔργου· συζητώντας δὲ τὶς προα-

19. Ἄννα Κατσιγιάννη, «Σημειώσεις γιὰ τὴ στιχουργία τοῦ *Προλόγου στὴ ζωὴ*», στὸ *Ἀριάδνη* (Ἀφιέρωμα στὸν Στυλιανὸ Ἀλεξίου), Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς, τ. 5, Ρέθυμνο 1989, σ. 449-450, 452. Πρβλ. «Σημειώσεις γιὰ τὴ στιχουργία τοῦ *Προλόγου στὴ ζωὴ*», στὸ Ἐρατοσθένους Γ. Καψωμένος (ἐπιμ.), *Εἰσαγωγή στὴν ποίηση τοῦ Σικελιανοῦ. Ἐπιλογή κριτικῶν κειμένων*, Ἡράκλειο, Πανεπιστημιακὸς Ἐκδόσεις Κρήτης, 2011, σ. 305-314.

20. Θ. Εὐδης, *Ἄγγελος Σικελιανός*, Ἀθήνα, Ἴκαρος, 1973, σ. 322, καὶ Γ. Π. Σαββίδης, *Πάνω νερά*, Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 1973, σ. 69.

21. Νάσος Βαγενάς, *Γιὰ ἓναν ὄρισμὸ τοῦ μοντέρνου στὴν ποίηση*, Ἀθήνα, Στιγμὴ, 1984, σ. 56.

22. Peter Mackridge, «Ὁ ἄναρχος ρυθμὸς. Ἡ στιχουργία τοῦ *Προλόγου στὴ ζωὴ* τοῦ Σικελιανοῦ», *Κονδυλοφόρος* 12 (2013) 89-106.

ναφερθείσες απόψεις, σέ συνδυασμό μὲ τὸ ζήτημα τῆς περίπλοκης καὶ μακροπερίοδης σύνταξης, ἐστιάζει συστηματικὰ στὶς διαφορὲς τῶν ἐκδόσεων διατυπώνοντας, ὡστόσο, κυρίως ὑποθέσεις γιὰ τὸ μῆκος τῶν στίχων. Συμπεραίνει ὅτι τὸ ἔργο δομεῖται σταθερὰ σέ δυαδικὸ ρυθμὸ καὶ υἰοθετεῖ πολλὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν εὐστοχη καὶ ἐκτενὴ προσωδιακὴ ἀνάγνωση τῶν *Συνειδήσεων*, ἀπὸ τὴ μονογραφία —ἐπεξεργασμένη μορφή τῆς διδακτορικῆς διατριβῆς— τῆς Ἀθηνᾶς Βογιατζόγλου.²³ Κάνει λόγο, γιὰ παράδειγμα, γιὰ ὁμάδες ἀνόμοιων στροφῶν ποὺ περιέχουν μία ἢ περισσότερες συντακτικὲς προτάσεις (περιόδους). «Ρυθμικὴ ἐνότητα λοιπὸν τῶν *Συνειδήσεων* δὲν εἶναι ὁ στίχος (πῶσο μᾶλλον, δὲν εἶναι ἡ τυπογραφικὴ ἀράδα τῆς πρώτης ἐκδοσης). Ρυθμικὴ ἐνότητα εἶναι ἡ πρόταση. Γι' αὐτὸ εἶναι ἄσκοπο νὰ ἀναλύσει κανεὶς τὴ μετρικὴ δομὴ κάθε στίχου χωριστά», γράφει ὁ μελετητής. Κατὰ βάση, ἐπομένως, ὁ Mackridge προτείνει νὰ ἀντικατασταθεῖ ὁ ὄρος «ἐλευθερωμένος στίχος» γιὰ τὸν μετρικὸ χαρακτηρισμὸ τοῦ ἔργου καὶ νὰ ὑποκατασταθεῖ ἀπὸ τὸν ὄρο «ρυθμικὴ πρόταση», «ὁ ὁποῖος ἀποτυπώνει τὸν ἐνιαῖο στιχουργικὸ ρυθμὸ καὶ ἀποδίδει συμβολικὰ τὸν Ρυθμὸ (μὲ κεφαλαῖο Ρ)».²⁴ Ὡστόσο, ἡ ἔννοια τοῦ μουσικοῦ, ὅσο γνωρίζω, ὄρου «ρυθμικὴ φράση/πρόταση» δὲν προσδιορίζεται στὴν ἐν λόγω μελέτη, καθὼς τὸ ἀκριβὲς περιεχόμενον τοῦ ὄρου «ρυθμικὴ φράση» δὲν ἀπαντᾷ σέ ἐγχειρίδια μετρικῆς ἢ σέ λεξικὰ μετρικῶν ὄρων. Ὁ Mackridge, συμπεραίνοντας ὅτι τὸ ἔργο διέπεται ἀπὸ ἕναν «ἀναρχο ρυθμὸ», καταλήγει ἐντέλει σέ προηγούμενο συμπέρασμα τῆς Βογιατζόγλου ὅτι πρόκειται γιὰ μετρικῶς αἰνιγματικὸ ἔργο. Ἄς μὴ λησμονοῦμε ὅτι ὁ Σικελιανὸς δὲν ἔδινε πληροφορίες στὸν ἀναγνώστη γιὰ τὸ μετρικὸ τοῦ σύστημα, ὅπως ἔκανε, λ.χ., ὁ Παλαμάς. Ἡ ἀρνητικὴ, μάλιστα, πρόσληψη τοῦ ἔργου ἀπὸ τὴν κριτικὴ δημιούργησε ψυχολογικὸ ἀδιέξοδο στὸν δημιουργό, ὁ ὁποῖος παρολίγο νὰ κάψει τὸν τρίτο τόμο τῶν *Συνειδήσεων*.²⁵

Ἡ μελέτη τοῦ Mackridge ἐπιβεβαιώνει τὴν εἰκόνα μας γιὰ τὴν ἰδιάζουσα μετρικὴ καὶ ρυθμικὴ κινητικότητα τῶν *Συνειδήσεων*. Ἄν

23. Βογιατζόγλου, *Ἡ Μεγάλῃ Ἰδέα τοῦ Λυρισμοῦ. Μελέτη τοῦ Προλόγου στὴ ζωὴ τοῦ Σικελιανοῦ*, ὅ.π.

24. Mackridge, «Ὁ ἀναρχος ρυθμὸς. Ἡ στιχουργία τοῦ Προλόγου στὴ ζωὴ τοῦ Σικελιανοῦ», σ. 96.

25. Μαρία Ρῶτα, «Ἀθησαύριστα δημοσιεύματα γιὰ τὸν Πρόλογο στὴ ζωὴ (1915)», *Μικροφιλολογικά*, τχ. 21 (Ἀνοιξὴ 2007) 45.

και δὲν προτείνει κάποιον εὐστοχότερο μετρικὸ χαρακτηρισμὸ, συμβάλλει, ὡστόσο, στὴ διεύρυνση τῆς πρόσληψης τοῦ ὀριακοῦ αὐτοῦ ἔργου ποὺ παραμένει ἀκόμη καὶ σήμερα, ἕναν αἰῶνα μετὰ, *opera aperta*. Ὁ μελετητῆς, στὴν προσπάθειά του νὰ προσδιορίσει τὴ στιχουργία τοῦ Προλόγου στὴ ζωὴ, μολονότι υἱοθετεῖ τὸ παλαιότερο συμπέρασμα τῆς Βογιατζόγλου²⁶ πὼς ὁ στίχος τῶν *Συνειδήσεων* δὲν μοιάζει μὲ τὸ κλωντελικὸ *verset*, προτείνει, ὡστόσο, τὸν κατεξοχὴν κλωντελικὸ ὄρο «ρυθμικὴ φράση», μὲ τὸν ὁποῖο ὁ ἴδιος ὁ Κλωντέλ χαρακτηρίζει τὸ *verset*. Ἐπίσης, ἐνῶ ἀντιλαμβάνεται ὅτι ὁ «ἀναρχος ρυθμὸς» τοῦ ἔργου ἀντιστοιχεῖ στὴ συμβολικὴ ἀναπαράσταση τοῦ κοσμικοῦ, τοῦ συμπαντικοῦ Ρυθμοῦ, δὲν ἀναφέρεται στὴ θεωρητικὴ βάση τῆς ἰδέας τῆς σύλληψης τοῦ ρυθμοῦ μέσα ἀπὸ τίς αἰσθήσεις, ὅπως αὐτὴ διατυπώνεται πρῶτα στὰ *Φύλλα Χλόης* τοῦ Οὐίτμαν, ἔπειτα στὸν Μαλλαρμέ καὶ κατόπιν πολὺ συστηματικὰ στὴν *Ποιητικὴ Τέχνη* καὶ στοὺς *Στοχασμοὺς* πάνω στὸν στίχο τοῦ Κλωντέλ. Ἄν καὶ ὁ στίχος τῶν *Συνειδήσεων* πράγματι δὲν μοιάζει ἐξωτερικὰ μὲ τὸ κλωντελικὸ *verset*, ἐμπεριέχει, ὅμως, τὸν κατὰ βάση λαμβανόμενον ρυθμὸ, τὸ κτύπημα τῆς καρδιάς καὶ τὴν κίνηση τῆς ἀναπνοῆς· βασιζέται σὲ ἀπότομα κοψίματα, ἐναλλαγὲς μακρότατων μὲ βραχύτατους στίχους, πολλὰ τυπογραφικὰ κενά, ζῶνες λευκῆς ποὺ παραπέμπουν στὸ τίποτα. Πρόκειται γιὰ ἕνα στιχουργικὸ σύστημα ποὺ δὲν τὸ διδάχθηκε σὲ καμία σχολή, ἀλλὰ στὴν ἴδια τὴ φύση καὶ τὸ ἀπέδωσε μὲ τὸν «ἔσωτερικὸ του μετρονόμο».

Ὁ ὄρος «ρυθμικὴ φράση», ὁ ὁποῖος χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν Κλωντέλ καὶ τὴ νεοελληνικὴ κριτικὴ γιὰ νὰ χαρακτηρίσει τὸ *verset*, περιπλέκει τὴν εἰκόνα μας γιὰ τίς *Συνειδήσεις*, καθὼς μάλιστα ὁ Mackridge ὀρθὰ ὑποστηρίζει ὅτι ὁ στίχος τοῦ Σικελιανοῦ δὲν μοιάζει μὲ τὸ κλωντελικὸ *verset*. Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι ὁ ὄρος «ρυθμικὴ φράση» ἔχει ἤδη χρησιμοποιηθεῖ εὐστοχα ἀπὸ τὸν Καραντώνη²⁷ γιὰ νὰ ὀρίσει τὸ κλωντελικὸ *verset*. Ὁ Καραντώνης δημοσιεύει τὴ μετάφρασή του τῆς κλωντελικῆς ὠδῆς *Μεγαλυνάρι* στὸ ἴδιο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ *Τὰ Νέα Γράμματα*,²⁸ στὸ ὁποῖο ἐμπεριέχεται καὶ ἔκτενῆς

26. Βογιατζόγλου, *Ἡ Μεγάλῃ Ἰδέα τοῦ Λυρισμοῦ. Μελέτη τοῦ Προλόγου στὴ ζωὴ τοῦ Σικελιανοῦ*, σ. 34-35.

27. Ἀντρέας Καραντώνης, «Paul Claudel», *Τὰ Νέα Γράμματα*, τ. 4, τχ. 67 (6-7 1938) 527.

28. Ὁ.π.

μελέτη του για τὴν κλωντελικὴ ποιητικὴ. Στὴν ἓν λόγῳ μελέτῃ, ὅπου δὲν κρύβει τὸν θαυμασμό του γιὰ τὸν Κλωντέλ, θέτει μὲ τὸν ἐξῆς τρόπο τὸ θέμα τοῦ ρυθμοῦ:

[...] *πολυπλόκαμες ρυθμικὲς φράσεις* ποὺ κυματίζουνε γράφοντας μεγάλες καμπύλες ἀνάμεσα στίχου καὶ πρόζας καὶ στριφογυρίζουνε ὀρμητικὰ μέσα στὸν τεράστιο κύκλο μιᾶς πρωτόφαντης γλωσσικῆς πυρκαγιᾶς [δημιουργώντας ἕνα] φαντασμαγορικότατο θέαμα γλωσσικοῦ λυρισμοῦ, λέξεις μιᾶς ζωντανῆς γλώσσας, [ποῦ] τίς γυμνάζει χορευτικὰ καὶ πολύτροπα στὴν ὀρμητικὴ μουσικὴ τῶν στοιχείων τῆς φύσης καὶ μὲ μακρόπνοα φουσιήματα πελαγίστου ἀγέρα [ὑπογράμμισή δική μου].²⁹

Γιὰ τὸν Καραντώνη, τὸν κριτικὸ ποὺ πρέπει νὰ τοῦ ἀναγνωρίσουμε ὅτι διαμορφώνει καὶ ἐπιβάλλει τὸν αἰσθητικὸ κανόνα καὶ ἀποσαφηνίζει τὴν ὀρολογία τοῦ μέτρου καὶ τοῦ ρυθμοῦ κατὰ τὴ δεκαετία τοῦ '30, ὁ Κλωντέλ «δὲ διστάζει νὰ σμίξει τὴν πιὸ καθαρὴ γλώσσα μὲ τοὺς πιὸ τολμηροὺς πεζογραφικοὺς νεολογισμοὺς. [...]».

Σὲ ὄσους δὲν αἰσθάνονται πιὰ καμιὰ αἰσθητικὴ συγκίνηση πλησιάζοντας τὴν ποίηση τῆς κανονικῆς μορφῆς μὲ τὰ ρυθμισμένα μιὰ γιὰ πάντα μέτρα [...] μὰ τοὺς εἶναι δύσκολο νὰ περπατήσουνε στὸ τρεμοσάλευτο ἔδαφος τῆς νέας ποίησης, ὁ Claudel προσφέρει ἕνα νόμιμο καὶ πρωτότυπο αἰσθητικὸ συγκεκρισμὸ τῶν δύο τόσο διαφορετικῶν μεταξύ τους ποιητικῶν τρόπων.³⁰

Ἐπιπλέον, ὁ κριτικὸς συνδέει εὐστοχα τὴν ποίηση τοῦ Κλωντέλ μὲ ἐκείνη τοῦ Μαλλαρμέ³¹ καὶ ἀναφέρει ὅτι:

Ἄλο του τὸ ἔργο, καὶ τὸ θεατρικὸ καὶ τὸ λυρικό, ἔχοντας ἀρχιτεκτονικὸ πρότυπο τοὺς ἀπειρόμορφους μετασχηματισμοὺς τῶν συννέφων τὴν ὥρα μιᾶς καταπύρφυρης θρησκευτικῆς δύσης, συμπλέκεται με-

29. Ὁ.π. Σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος μάλιστα δημοσιεύει καὶ ὁ Σικελιανὸς τὸ ποίημα *Μήτηρ θεοῦ*, τὸ ὁποῖο ἀκολουθεῖ ἡ μελέτη τοῦ Ξύδη.

30. Καραντώνης, «Paul Claudel», σ. 527-528. Ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν ὑπογράμμισή τῶν λέξεων *νέα ποίηση*, ὁ Καραντώνης στὴ μελέτη του γιὰ τὸν Κλωντέλ, οὐσιαστικά, προσπαθεῖ νὰ ἐξοικειώσει τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ μὲ τὸν κλωντελικὸ στίχο καὶ νὰ δείξει ὅτι αὐτὸς ἀποτελεῖ ἕνα ἐνδιάμεσο, μεταβατικὸ στάδιο πρὸς τὴν ἐλευθέρωση τοῦ ρυθμοῦ καὶ τοῦ μέτρου, ἀφοῦ τὸ κλωντελικὸ verset ἔχει ἤδη χρησιμοποιηθεῖ αὐτὴ τὴν περίοδο ἀπὸ τὸν Παπατσώνη, τὸν Σεφέρη, τὸν Κάλας, κ.ἄ., μὲ μοντέρνα, ὡστόσο, θεματικὴ.

31. Ὁ.π.

γαλόπρεπα [...] σέ φραστικούς όπτασιασμούς ένός παλλόμενου και άνεξάντλητου ύποσυνειδήτου.

Έπομένως, γίνεται φανερό ότι ό όρος «ρυθμική πρόταση» δέν μπορεί νά ύποκαταστήσει τόν όρο «έλευθερωμένος στίχος», καθώς προσδιορίζει ένα έντελώς διαφορετικό είδος στίχου, τó κλωντελικό verset. Όπως ήδη αναφέρθηκε, άλλωστε, ό ίδιος ό Κλωντέλ όρίζει τó verset ως ρυθμική πρόταση:

Βασικό στοιχείο είναι ή φράση και τó μοτίβο πού δέν έχει στόχο νά κατακτήσει ή νά άγγίξει τήν ψυχή πού στέκεται ήσυχη και άτάραχη [...] παρουσιάζοντάς της μιá σειρά άπό ιδέες και άφηρημένα αισθήματα, αλλά νά παρασύρει τόν άκροατή δημιουργώντας ένα δυναμικό ρεύμα άπό εικόνες πού ρέει με μιá έπιταχυμένη δύναμη άπό τó βάρος και νά τόν ευαισθητοποιήσει με τήν κανονικότητα τής ρίμας πρós μιá κάθαρση πού τó πάθος σχεδιάζει και ή καρδιά άποζητᾶ [μετάφραση δική μου].³²

Ό Κλωντέλ χαρακτηρίζει τόν άλεξανδρινό στίχο «βάρβαρο, πεπαλαιωμένο και παιδαριώδη, μηχανιστικό, καθώς άπευθύνεται σέ άπλοιές ψυχές».³³ Ό Σικελιανός θεματοποιεί τή χρήση τού έλευθερωμένου στίχου στόν Άλαφροίσκιωτο άντιδιαστέλλοντάς τον στόν παραδοσιακό στίχο, όπως κάνει και ό Κλωντέλ, όταν όρίζει τó verset σέ σύγκριση με τόν άλεξανδρινό και αναφέρεται στην άναλογία τής καρδιάς με τó έκκρεμές, μαλλαρμεικής καταγωγής leitmotiv τού Κλωντέλ πού τού προσδίδει μιá κοσμική διάσταση έπεκτείνοντας τις άναλογίες ως τούς ρυθμούς τής ζωής και τού κόσμου, όπως φαίνεται άπό τή θεωρία πού διατυπώνει ό ποιητής. Κατ' ουσίαν ή πρώτη (μετά τόν Ούίτμαν) αναφορά στις άναλογίες τής σύλληψης τού ρυθμού μέσα άπό τις αισθήσεις και τó σῶμα γίνεται άπό τόν Μαλλαρμέ (1925), ό όποιος τίναξε στόν άέρα τή σύνταξη και μίλησε για τόν «ουσιαστικό ρυθμό» (*rythme essentiel*) και τήν *Κρίση τού στίχου* (1895).³⁴ Ό Τάκης Παπα-

32. Paul Claudel, «Réflexions et propositions sur le vers français, Introduction à un poème de Dante», *Réflexions sur la poésie*, Παρίσι, idées/Gallimard, 1963 [1925], σ. 27-28.

33. Ό.π., σ. 59.

34. Stéphane Mallarmé, *Igitur*, στó *Œuvres complètes*, σ. 423-445, και *Crise de vers*, σ. 360-368.

τσώνης, ὁ ὁποῖος ἐπίσης γονιμοποίησε τὴν ποίησή του μὲ κλωντε-
λικὰ θεματικὰ καὶ ρυθμικὰ πρότυπα, γράφει γιὰ τὴ σχέση Κλωντέλ
– Μαλλαρμέ:

Μὲ τὸν Mallarmé ξανάρχισε ὁ ἀγώνας ποῦ ἐπιδίωξε πιὸ ἐλεύθερη
σύνταξη, τολμηρότερες παραβολές, ἀνεξαρτησία τῶν αἰσθήσεων, προ-
σθήκη τοῦ στοιχείου τῆς μουσικῆς ἔκφρασης στὴ λογοτεχνία. Ὁ Mal-
larmé εἶναι ὁ ἀρχηγὸς τοῦ κινήματος καὶ μαζί μ' αὐτὸν ἡ μουσικὴ πο-
λυφωνία τοῦ Baudelaire, ἡ ἄγρια ἐπανάσταση τοῦ Rimbaud· ἡ κοινὴ
ἔλξη τους πρὸς τὴ μουσικότητα τοὺς κάνει καὶ τοὺς δυὸ ἀδέρφια τοῦ
Mallarmé. Τὸ ἴδιο οἱ ρυθμοὶ τοῦ Claudel· μιὰ φράση στὸν διάλογο, ἓνας
στίχος του, ἀρκοῦν γιὰ νὰ μᾶς δόσουν στὸν ὕμνο του τὴν πνοὴ τοῦ
σύμπαντος.³⁵

Τὴ χρονιά ποῦ δημοσιεύεται ὁ Ἄλαφροῖσκιωτος, τὸ 1909, ὁ Ἀπό-
στολος Μελαχρινὸς δημοσιεύει στὸ περιοδικὸ Ζωὴ τῆς Πόλης τὴ
μετάφραση τοῦ πρώτου μέρους τοῦ Χρυσοκέφαλον καὶ τὴ συνοδεύει
μὲ κριτικὰ σχόλια, κάνοντας λόγο γιὰ τὸν τραγικὸ λυρισμὸ καὶ τὴ
συγγενεία του μὲ τὸν Οὐίτμαν ποῦ μεταφράζεται στὸ ἴδιο τεῦχος·
στὸ κριτικὸ τοῦτο σημείωμα ἀναδεικνύεται, γιὰ πρώτη φορὰ στὸ
ἑλληνικὸ κοινό, ἡ σχέση τοῦ Κλωντέλ μὲ τὸν Οὐίτμαν.³⁶ Ἀκολουθεῖ ἡ
συνθετικὴ μονογραφία τοῦ Duhamel γιὰ τὸν Κλωντέλ,³⁷ ἐνῶ γνω-
ρίζουμε ἀπὸ τὸν Πρεβελάκη ὅτι ὁ Καζαντζάκης διάβαζε τὴν ἴδια
περίοδο (1915) τὶς Πέντε Μεγάλες Ὠδές.³⁸ Ἀργότερα, μάλιστα, δη-
μοσίευσε λῆμμα γιὰ τὸν Κλωντέλ (1929), θέτοντας τὰ ζητήματα τοῦ
ρυθμοῦ. Ἄν δὲν γνωρίζαμε γιὰ ποιὸν συγγραφέα γράφει, θὰ μπο-
ρούσαμε νὰ εἰκάσουμε ὅτι ἀναφέρεται στὸ ἔργο τοῦ Σικελιανοῦ:
«τὰ ἔργα διαπνέονται ἀπὸ ἰσχυρὰν μυστικοπαθὴ καὶ μεγαλόστο-
μον ὀρμὴν. Τὸ ὕφος του εἶναι ἐνίοτε σκοτεινόν, ὁ πεζὸς λόγος του

35. Saint-John Perse, Ἀνάβαση [1924], μτφρ. Τ. Κ. Παπατζώνης, Ἀθήνα, Συ-
νέχεια, 1989, σ. 75.

36. Paul Claudel [Κλωντέλ Πώλ], Ὁ Χρυσοκέφαλος. Μέρος πρῶτο, μτφρ.
[Α. Μελαχρινός], Ζωὴ Πόλης, τχ. 2-3 (Μάρτης-Ἀπρίλης 1909) 73-78, 108 [κριτικὸ
σημείωμα].

37. Georges Duhamel, Paul Claudel. Le philosophe – le poète, l'écrivain –
le dramaturge, suivi de Propos critiques, Mercure de France, 1913.

38. Π. Πρεβελάκης, Ἀ. Σικελιανός, Ἀθήνα, Μορφωτικὸ Ἴδρυμα Ἑθνικῆς
Τραπέζης, 1984, σ. 155.

συχνά ρυθμικός, ως ελεύθερος στίχος, και ἡ γλώσσα του ἡχηρὰ και πρωτότυπος».³⁹

Μέσα στὸ πλαίσιο τῆς ποίησης τοῦ Οὐίτμαν, τῆς περίπλοκης σύνταξης και τῆς ποιητικῆς τοῦ Μαλλαρμέ, ὅπου συνδέεται ὁ στίχος με τὸ σῶμα και γίνεται λόγος για τὸν «οὐσιαστικὸ ρυθμὸ», τὸ ὄρφικὸ στοιχεῖο συνδέεται με τὸ φῶς, ἡ ποίηση με τὴν κρίση τοῦ στίχου· μέσα στὴ σκοτεινότητα τῶν συμβόλων, ἀλλὰ και στὴν εὐρηματικότητά⁴⁰ τοῦ στοχαστικοῦ ποιητῆ-κριτικοῦ Κλωντέλ, ὁ ὁποῖος, παρὰ τὴ θεολογικὴ διάσταση τῆς ποίησής του, τέμνεται σὲ πολλὰ σημεῖα με τὸν ποιητῆ-στοχαστὴ και μύστη Ἄγγελο Σικελιανό, θὰ πρέπει, νομίζω, νὰ ἀναζητήσουμε και τὴν ἀπαράμιλλη στιχουργικὴ πρωτοτυπία τῶν *Συνειδήσεων*.

39. Ν. [Ἰωάννης] Καζ. [αντζάκης], *Κλωδὲλ (Παῦλος Λουδοβίκος Κάρολος Claudel), Ἐλευθερουδάκη Ἐγκυκλοπαιδικὸν Λεξικόν*, τ. 7, Ἀθήνα, Ἐλευθερουδάκης, 1929, σ. 745.

40. Ὁ Κλωντέλ (με ἐμφανὴ ἀναφορὰ στὸ *Εὐρηκα* τοῦ Πόε) δηλώνει ὅτι ἐφηῦρε ἐνορατικὰ τὸν στίχο χωρὶς ρίμα και χωρὶς μέτρο ποὺ συνδέει τὴν ποίηση με τὸν ρυθμὸ τοῦ σύμπαντος (βλ., λ.χ., *La Ville*, 1901, acte III). Ὑπάρχουν, βέβαια, ἐνδιαφέρουσες ἐκλεκτικὲς συγγένειες ἀνάμεσα στὸν Μπεργκσὸν και τὸν Σικελιανό. Ὁ Κλωντέλ, ὅπως και ὁ Σικελιανός, ἀρδεύονται ἀπὸ τὴ θεωρία του. Ὁ Καραθανάσης, στὴ συστηματικὴ μεταπτυχιακὴ ἐργασία του, διατυπώνει τὴν ὑπόθεση ὅτι ἀκόμη και ὁ ρυθμὸς τῶν *Συνειδήσεων* ἀποτυπώνει τὴν μπεργκσονικὴ ἔννοια τῆς δημιουργικῆς ἐξέλιξης· ἡ ἀποψη αὐτὴ εἶναι ἐνδιαφέρουσα, μολοντί τὸ ἔργο περιέχει ὑψηλὸ ποσοστὸ μετρικότητας (Δημήτριος Γ. Καραθανάσης, *Φιλοσοφικὲς ἐπιδράσεις στὸ ἔργο τοῦ Ἄγγελου Σικελιανοῦ: ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ὡς τὴ νεώτερη εὐρωπαϊκὴ φιλοσοφία*, Διατμηματικὸ Πρόγραμμα Μεταπτυχιακῶν Σπουδῶν Ἑλληνικὴ Φιλοσοφία - Φιλοσοφία τῶν Ἐπιστημῶν, Μεταπτυχιακὴ ἐργασία, Ἰωάννινα, 2018, σ. 108).

Γιὰ τὸν ὄρφισμό, βλ. ἐνδεικτικὰ Sorel Reynal, *Ophée et l'orphisme*, Παρίσι, Presses Universitaires de France, Que sais-je?, 1995.

Νίκος Νικολαΐδης και Όσκαρ Ουάιλντ:
Συγκρίσεις, ώσμώσεις και αποκλίσεις
στο πλαίσιο του βικτωριανού αισθητισμού

Η ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ τής σχέσης Νίκου Νικολαΐδη - Όσκαρ Ουάιλντ θα μπορούσε πράγματι να αναδείξει ορισμένες πτυχές τής πεζόμορφης ποίησης του Νικολαΐδη που σχετίζονται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, θεματικά δηλαδή και τεχνοτροπικά, με το έργο του θρυλικού αισθητή.¹ Ο Ουάιλντ με την έκκεντρική ζωή και το ανατρεπτικό έργο του αποτέλεσε τή συνισταμένη όλων των εκφάνσεων του αισθητισμού και σφράγισε τον «άδιαφανή όρίζοντα» τής πολιτισμικής και καλλιτεχνικής συγκυρίας που ορίστηκε ως *fin de siècle, décadence* ή στη σύγχρονη μας κριτική όρολογία ως *αισθητισμός*. Η νεοελληνική φιλολογική

1. Για τήν πρόσληψη του Ουάιλντ από τον Νίκο Νικολαΐδη, βλ. Άννα Κατσιγιάννη, «Νίκος Νικολαΐδης: Από τὸ πεζὸ ποίημα στὸ ψυχογραφικὸ ἀφήγημα», *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία: Από τὸν πρῶτο ὡς τὸν δεῦτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τ. 6, Ἀθήνα, Ἐκδόσεις Σοκόλη, 1993, σ. 226-267, καὶ «Άλλες ἐκφράσεις τοῦ οὐαϊλδικοῦ αισθητισμοῦ: Ὁ Νίκος Νικολαΐδης, συνειδητὸς τεχνίτης τοῦ πεζόμορφου ποιήματος», *Τὸ πεζὸ ποίημα στὴ νεοελληνικὴ γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση καὶ ἐξέλιξη τοῦ εἶδους (ἀπὸ τὶς ἀρχές ὡς τὸ 1930)*, σ. 256-261, 512-517. Βλ. ἀκόμη τή συστηματικὴ ἔκδοση τής ἀλληλογραφίας καὶ ὑλικοῦ ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο τοῦ Νίκου Νικολαΐδη ἀπὸ τὸν Λευτέρη Παπαλεοντίου, ὅπου ἐμπεριέχονται σποραδικές παρατηρήσεις τής κριτικῆς γιὰ τή σχέση του με τὸν Ουάιλντ: *Νίκος Νικολαΐδης ὁ Κόπριος. Ἀλληλογραφία καὶ ἄλλο ἀρχεῖακὸ ὑλικό*, Δημοσιεύματα τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἐρευνῶν -LX-, Λευκωσία, 2018, σ. 101, 125, 140, (221), 341, 348, 350, 351, 541, 560, 586, (669), 673.

κριτική έχει πρόσφατα εμπλουτιστεί με έκτενεις και συστηματικές μελέτες για την πρόσληψη του Όσκαρ Ουάιλντ στη νεοελληνική λογοτεχνία και στο θέατρο. Παρά το γεγονός, όμως, ότι σέ αρκετά από τα μελετήματα αυτά απαντούν βιβλιογραφικές αναφορές σχετικές με την έπιρροή του Ουάιλντ σέ αίσθητες —ποιητές και πεζογράφους— (όπως, λ.χ., στον Γιαννόπουλο, τον Ροδοκανάκη, τον Χρηστομάνο, τον Λαπαθιώτη, τον Ουράνη, κ.ά.), δέν υπάρχουν αντίστοιχες αναφορές στη συνομιλία του Κύπριου Νίκου Νικολαΐδη με τον Εύρωπαϊο αίσθητή, ίσως για τόν λόγο ότι στην πραγματικότητα ή μύηση του Νικολαΐδη στον Ουάιλντ αποτελεί μια περίπτωση όψιμης δεξίωσης του Ουάιλντ στα γράμματά μας. Ο ουαϊλδικός αίσθητισμός είναι άλλωστε μία μόνο από τις ποικίλες καλλιτεχνικές τάσεις ή τεχνοτροπίες που άφομοιώνει δημιουργικά ό Νικολαΐδης στην πλούσια και μακρόχρονη πεζοποιητική του διαδρομή.

Η πεζολογική παραγωγή του Νίκου Νικολαΐδη στοιχίζεται στην παράδοση του νεορομαντισμού, του συμβολισμού, ένω, αρκετά σπανιότερα, και του ρεαλισμού. Το πεζόμορφο ποιητικό του έργο συναιρεί και παράλληλα άπηχει τις εύρωπαϊκές θεωρητικές άνησυχίες και μορφοπλαστικές τάσεις. Η δεξίωση κάθε τύπου νεωτερικής τέχνης στο πρώιμο έργο του Νικολαΐδη άνταννακλά, στο μεγαλύτερό της μέρος, τεχνοτροπικές και θεματικές άναζητήσεις Εύρωπαϊών καλλιτεχνών.

Ο Κύπριος πεζογράφος πραγματώνει τρεις διαδοχικές εκδόσεις πεζόμορφων ποιημάτων (οί τρεις συλλογές τών πεζών ποιημάτων του δημοσιεύονται σέ διάστημα τριάντα περίπου έτών). Ήδη στο πρώτο του βιβλίο —που εκδίδεται με τόν τίτλο *Οί άνθρωπινες και οί άνθινες ζωές* (1920, ²1938)— διακρίνονται τόσο στη θεματική όσο και στην τεχνοτροπία του έγκατεσπαρμένα ψήγματα αίσθητισμού (τό θέμα τής χαράς, λ.χ., άμεσα συνυφασμένης με τή θλίψη, κ.ά.). Η συλλογή χαρακτηρίζεται από εϊκαστική ένάργεια, από τήν πλαστικότητα τών εϊκόνων που έκτυλίσσονται σέ μίαν άτμόσφαιρα άδολου νεορομαντισμού, σύμμεικτου με άνατολισμό.² ό Νικολαΐδης ένσωματώνει στην

2. Για τή διείσδυση του άνατολικού μύθου στο έργο του Νίκου Νικολαΐδη, βλ. τήν άναλυτική μελέτη του Γιώργου Κεχαγιόγλου, «Άνατολισμός από πρώτο και δεύτερο χέρι: Μία ένδιαφέρουσα λογοτεχνική όψη του “παρεπίδημου” Νίκου Νικολαΐδη», στο Λευτέρης Παπαλεοντίου (έπιμ.), *Νίκος Νικολαΐδης ό Κύπριος (1884-1956). Μία έπανεκτίμηση του έργου του*, Άθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, σ. 55-77.

πεζή ποιήσή του τὸν ὄνειρικό ἐξωτισμὸ καὶ τὸν αἰσθησιασμὸ τῆς Ἀνατολῆς, μὲ τὴ χρήση θεμάτων ἀπὸ τὴν ἀραβικὴ λογοτεχνικὴ παράδοση. Οἱ ἀνθρώπινες καὶ οἱ ἀνθινες ζωὲς συνεχίζονται ἐπομένως, στὴν οὐσία, τὴ ρομαντικὴ πεζόμορφη παράδοση.

Τὸ δεύτερο πεζοποιητικὸ βιβλίο του, *Ὁ Χρυσὸς Μύθος* (1938), συνιστᾷ μιὰ ποιητικὴ περιπλάνηση τοῦ ἀφηγητῆ στὶς τρυφερὲς ἀλλὰ καὶ τὶς φρικιαστικὲς ὄψεις τοῦ μύθου καὶ τοῦ θρύλου ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο μύθο ὡς τὸ ἑλληνικὸ λαϊκὸ ἢ τὸ ἀνατολικὸ παραμῦθι. Πρόκειται γιὰ ποιητικὴ ἀνάπλαση καὶ ἀξιοποίηση τῆς λαϊκῆς σοφίας, ἢ ὅποια ἐνίοτε ὑπονομεύεται ἀπὸ τὴ σκεπτικιστικὴ χρήση τῆς. Τὰ πεζοποιητικὰ βιβλία τοῦ Νικολαΐδη ἀρθρώνονται ὡς δυναμικὰ, ἀσύμμετρα καὶ ἀνομοιογενῆ πεδία ἀντιθέσεων, συγκρούσεων διαφορετικῶν φιλοσοφικῶν τάσεων ἢ θρησκευτικῶν ἀντιλήψεων καὶ ἐπιβίωσης ποικίλων ἐθνοτικῶν παραδόσεων. Ἡ ἀναπαράσταση παραμένει συμβολοποιημένα θεματογραφικὴ ἢ ἀληθοφάνεια δὲν καταστρέφεται ἀλλὰ ὑπονομεύεται μέσα ἀπὸ ἀλληγορικὲς ἰδέες ποὺ ἀποτελοῦν τὸ ὄχημα ἢ τὸ μέσο ἀπεικόνισης καὶ ὑποβολῆς ψυχικῶν καταστάσεων.³

Ὁ Χρυσὸς Μύθος, ὡστόσο, ἀποτελεῖ, σ' ἓνα μεγάλο του μέρος, καὶ μιὰν ἐπιφανῆ δεξίωση τοῦ Οὐάιλντ στὰ γράμματά μας, ἓναν ἐμβαπτισμό στὰ ἀμφισημικὰ πεδία τοῦ παραβολικοῦ βιβλικοῦ λόγου, ὅπου εἶναι βέβαια προφανὲς ὅτι υἱοθετεῖ ὄχι μόνον τὰ θέματα ἀλλὰ τὴ ρητορικὴ καὶ τοὺς τρόπους τοῦ Οὐάιλντ ἀπὸ τὰ ἀντίστοιχα πασίγνωστα βιβλικὰ *prose poems*, στὰ ὅποια κυριαρχεῖ ἡ εἰρωνικὴ ἀνατροπὴ τοῦ βιβλικοῦ μύθου καὶ τὸ εἰρωνικὸ παράδοξο.⁴ Ἐμφραστικὰ ὠριμότερη, πὶὸ ἀφηγηματικὴ καὶ πολυφωνικὴ ἢ δευτέρη αὐτὴ ποιητικὴ συλλογὴ κινεῖται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον στὸν ἀστερισμὸ τῶν βιβλικῶν θεμάτων

3. Ἀπουσιάζει ἀπὸ τὴ βιβλιογραφία γιὰ τὸν Νικολαΐδη μιὰ μελέτη σχετικὴ μὲ τὴ χρήση τοῦ μύθου στὰ πεζὰ του ποιήματα· ἡ διερεύνηση τοῦ θέματος ἔχει ἐνδιαφέρον, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ὁ συγγραφέας συναιρεῖ τὶς δύο τάσεις ποὺ ἐπικρατοῦν στὴν ἐποχὴ τῆς συστηματικῆς καλλιέργειας τοῦ πεζοῦ ποιήματος ἀπὸ τοὺς συμβολιστὲς ὁμοτέχνους του: ἀπορροφᾷ τὴν ἐνέργεια καὶ τὴ λυρικότητα τοῦ δυτικοῦ *décadentisme*, ἐνῶ ταυτόχρονα δοκιμάζει τὴ δημοτικὴ στὸν παραμυθικὸ μικρόκοσμο τῆς λαϊκῆς παράδοσης καὶ σὲ νέες ἀπεικονίσεις τοῦ ἀρχαίου καὶ τοῦ ἀνατολικοῦ μύθου.

4. Στὴν εὐρωπαϊκὴ βιβλιογραφία ὁ Οὐάιλντ χαρακτηρίζεται ὡς ὁ πρίγκηπας τοῦ παραδόξου – «The Prince of Paradox». Βλ., λ.χ., John Simon, «The Prince of Paradox», *New Republic* (May 26, 1986) 37-39, κ.ἄ.

του Όσκαρ Ουάιλντ. Τα βιβλικά πεζά ποιήματα του Νικολαΐδη μπορούν να συναναγνωσθούν με όμοιο θέμα ποιήματα του Όσκαρ Ουάιλντ⁵ και θα λέγαμε ότι αποτελούν όχι μίμηση, αλλά παράφρασή τους, αφού διατηρώντας τον ανατρεπτικό προβληματισμό⁶ προτείνουν μιαν ελληνική έκδοχή του ουαϊλδικού πεζόμορφου λυρισμού. Οι μεταφράσεις των πεζών ποιημάτων του Ουάιλντ κατακλύζουν, άλλωστε, τα λογοτεχνικά περιοδικά, κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Ο Ουάιλντ γίνεται γνωστός στο ελληνικό κοινό, ήδη από το 1901, με τη μετάφραση ενός πεζόμορφου ποιήματός του που φέρει τον τίτλο «Το τριαντάφυλλο και το άηδόνι». Η μετάφραση δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Παναθήναια* και φιλοτεχνήθηκε από τον Περικλή Γιαννόπουλο, αντιπροσωπευτικό, όπως είναι γνωστό, εκπρόσωπο του νεοελληνικού αισθητισμού, ο οποίος υπογράφει με το ψευδώνυμο Μαιάνδρος.⁷

Η εστίαση στη σχέση των δύο συγγραφέων αποκαλύπτει όχι μόνο συγυλίσεις, αλλά και αρκετές αποκλίσεις του Νικολαΐδη από τον αισθητισμό. Στην έξωτερική εμφάνιση του Νίκου Νικολαΐδη ανιχνεύονται κάποιες, αυτονόητες ίσως, ένδυματολογικές και άλλες εξωτερικές ομοιότητες του με τον Όσκαρ Ουάιλντ. Δεν είναι περιττό στο σημείο αυτό να αναφερθούμε στη γλαφυρή περιγραφή του Τσίρκα, στην άνολοκλήρωτη μελέτη του για τον Νικολαΐδη, όπου επισημαίνεται η επιβλητικότητα της μορφής και η αισθητιστική εκζήτηση στην έξωτερική εμφάνιση του Κύπριου συγγραφέα.⁸ Θα λάβουμε, όμως, υπόψη μας και το σχόλιο του ίδιου του συγγραφέα:

Το κύριο έργο μου είμαι εγώ. Η ζωή μου όπως τήν έπλασα, τή διαμόρφωσα, όπως τή ζω. Είναι ο χαρακτήρας μου, είναι η προσωπικό-

5. Oscar Wilde, *Poems in Prose*, Βοστώνη, The Aldine Publishing Company, 1910 (1894).

6. Για τη χρήση του αρχαϊκού μύθου του Ναρκίσσου και του βιβλικού λόγου στα πεζά ποιήματα του Ουάιλντ, βλ. Marguerite S. Murphy, *A Tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1992 (διδακτορική διατριβή), όπου ερμηνεύονται, με άξονα την υπονομευτική τους διάθεση, όρισμένα από τα πεζά ποιήματα του Ουάιλντ.

7. Όσκαρ Ουάιλντ, «Το τριαντάφυλλο και το άηδόνι», μτφρ. Μαιάνδρου, *Παναθήναια*, τχ. 2 (1901) 140-144.

8. Στρατής Τσίρκας, *Ο διηγηματογράφος Νίκος Νικολαΐδης*, 'Επιμέλεια-Έπίμετρο Λευτέρης Παπαλεοντίου, Λευκωσία, 'Εν Τύποις 2003, σ. 41-42· για τον διάχτο ουαϊλδισμό και τη σχέση του με τον αισθητισμό, βλ. σ. 47-52, 101.

τητά μου. [...] Κάνω τέχνη για την τέχνη, μα στην πραγματικότητα δεν υπάρχει κανένα έργο μου που να είναι έργο ενός έστ'εί μονάχα [ή υπογράμμιση δική μου].⁹

Ο Νικολαΐδης δέν μένει στην έπιφάνεια τής αισθητιστικῆς αυτοαναφορικότητας, προσδίδει και μιάν ήθική διάσταση στο έργο του· ο αναγνώστης πέρα από την έπιφάνεια πρέπει να αναζητήσει το σύμβολο. Ο αισθητισμός του Νικολαΐδη επενδύεται ακόμη και στην άριστοτεχνική τυποτεχνική επεξεργασία τών εκδόσεων τών βιβλίων του που ίσοδυναμοῦν με τυπογραφικά κομψοτεχνήματα (αναφέρομαι κυρίως στο *Βιβλίο του Μοναχού*, 1951).

Η συγκριτική εξέταση τών κειμένων τών δύο συγγραφέων αναδεικνύει ένα σύνολο θεματικῶν και μορφολογικῶν αναλογιῶν. Η ύποδοχή του Ουάιλντ στο έργο του Νικολαΐδη κινεῖται σε δύο επίπεδα, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν, ἄλλωστε, τις προϋποθέσεις πρόσληψης τών νεωτερικῶν αισθητιστικῶν τάσεων: α) στο πεδίο τής ἐνσωμάτωσης και ἀφομοίωσης τής νεωτερικῆς θεματικῆς και ἰδεολογίας· και β) στο πεδίο τής μορφολογικῆς ὀρίμανσης τής ποιήσῆς του στο επίπεδο τών τεχνικῶν δεξιοτήτων. Ο Νικολαΐδης ἐνσωματώνει ἐπιλεκτικά ὀρισμένα ἀπό τὰ στοιχεῖα τής οὐαϊλδικῆς θεματικῆς που προσιδιάζουν στη δική του συγγραφική ἰδιοσυγκρασία, καθὼς και στις αισθητικῆς προσδοκίες και τις ἰδεολογικῆς προσλαμβάνουσες του ἑλλαδικοῦ ἀναγνωστικοῦ κοινοῦ· μορφοποιεῖ, ἐπομένως, τὰ θεματικά στοιχεῖα ὑποτάσσοντάς τα στη δυνατότητα ὑποδοχῆς, ἀπαλείφοντας ἀπό τὴ νοηματική δεξίωση τής τέχνης του Ἴρλανδοῦ αισθητῆ μέρος του ἰδεολογικοῦ της φορτίου. Ἀναπλάθει ἢ προσαρμῶζει τις ἀκρότητες του βικτωριανοῦ αισθητισμοῦ στις ἐπιταγές και στον ὀρίζοντα τής ἑλλαδικῆς πολιτισμικῆς και καλλιτεχνικῆς συγκυρίας. Ο Νικολαΐδης ἀπαλείφει, λ.χ., ἀπὸ τις οὐαϊλδικῆς ἐκδοχῆς τών ποιημάτων του τὰ ἐκκεντρικά ἐκεῖνα στοιχεῖα που παραπέμπουν σε μιάν ήθική παρακμῆ ἢ λειτουργοῦν ὡς ὀδόσημα τής ἀμαρτίας· ἀπουσιάζει, για παράδειγμα, ἀπὸ τὰ πεζὰ ποιήματα του Νικολαΐδη τὸ μακιγιὰζ στα πρόσωπα,¹⁰ και, ὡς ἕνα

9. Βλ. Σταύρος Καρακάσης, *Η ζωή και τὸ έργο του Νίκου Νικολαΐδη*, Κάιρο 1953, σ. 50.

10. Πίσω ἀπὸ τὸ μακιγιὰζ στο πρόσωπο του Χριστοῦ στον Ουάιλντ κρύβεται ὁ εἰρωνικός ἀπόηχος τής ποιήσῆς του Μπωντλαίρ, ἀλλὰ και ἡ φιλοσοφία τής αισθητικῆς του τεχνητοῦ. Βλ. τὰ δοκίμια τών Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie

βαθμό, θά λέγαμε ότι απουσιάζει και τὸ στοιχείο τῆς παρακμιακῆς διαστροφῆς.

Στὸν ιδεολογικὸ ἰσθὸ τῶν ποιημάτων τοῦ Νικολαΐδη προέχουν οἱ ἠθικὲς καὶ πνευματικὲς ἀξίες ποὺ τείνουν στὸ ἰδανικὸ τῆς τελείωσης τοῦ ἀνθρώπου μέσα ἀπὸ τὴ μεταμορφωτικὴ δύναμη τῆς τέχνης. Τὸ «modern style», ὅπως ἔχει ἐπικρατήσει νὰ ὀνομάζεται καὶ στὴν κριτικὴ τῶν ὑπόλοιπων καλῶν τεχνῶν, δὲν ὑπῆρξε ἀπλῶς ἓνα ζήτημα στενὰ καλλιτεχνικοῦ ὕφους, μιὰ τεχνοτροπία, ἀλλὰ ἓνα ιδεολογικὸ ρεῦμα μὲ πολὺ εὐρύτερη σημασία καὶ προεκτάσεις πέρα ἀπὸ τὸν χῶρο τῆς τέχνης. Ὡς κυρίαρχη αἰσθητικὴ ἀξία ἀναδεικνυόταν τὸ νέο καὶ κυρίως τὸ πρωτοποριακὸ.¹¹ Ἡ τέχνη τοῦ Νικολαΐδη εὐθυγραμμίζεται μὲ τὴ γενικὴ προσπάθεια τῶν συμβολιστῶν διανοουμένων νὰ ἀρθρώσουν μιὰ νέα πολιτισμικὴ θεωρία καὶ ἓναν καθοδηγητικὸ πνευματικὸ λόγο γιὰ τὸν σύγχρονο ἑλληνισμό. Στὴν πεζὴ ποίηση τοῦ Νικολαΐδη παρατηροῦμε μιὰν ἐμπλοκὴ τῆς αἰσθητιστικῆς προσέγγισης μὲ τὴν ἠθικὴ.

Τὰ ἐπιμέρους μοτίβα στὰ πεζόμορφα ποιήματα τοῦ Νικολαΐδη ποὺ ἀπηχοῦν τὰ ὁμοίθεμα πεζὰ ποιήματα τοῦ Οὐάιλντ καὶ θεματοποιοῦν τὴ φιλοσοφία τοῦ αἰσθητισμοῦ εἶναι —στὴν πραγματικότητα— πολλὰ καὶ ὄχι πάντοτε εὐδιάκριτα. Ἀναφέρω συνοπτικὰ καὶ ἐνδεικτικὰ ὀρισμένα ἀπὸ τὰ αἰσθητιστικὰ θέματα τοῦ Κύπριου συγγραφέα ποὺ ἔλκουν τὴν καταγωγή τους ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Οὐάιλντ: ἡ ἐστίαση στὸν ρόλο τοῦ καλλιτέχνη-δημιουργοῦ ποὺ ταυτίζεται μὲ τὸ ἔργο τέχνης καὶ σκέφτεται μὲ τὰ ἴδια τὰ ὕλικά τῆς τέχνης του (ἀναφέρομαι στὰ ποιήματα «Ὁ Καλλιτέχνης» («The Artist») τοῦ Οὐάιλντ καὶ ὁ «Στιχουργὸς» τοῦ Νικολαΐδη). «Ὁ Καλλιτέχνης» ταυτιζόταν τὴν περίοδο τοῦ αἰσθητισμοῦ μὲ τὸν λογοτέχνη, τὸν μουσικὸ ἢ τὸν εἰκαστικὸ· ὁ Νικολαΐδης —μὲ τὶς εἰκαστικὲς πραγματώσεις τοῦ ὁράματός του— ἀνταποκρίνεται στὴν ὀλιστικὴ ἀντίληψη τοῦ αἰσθητισμοῦ γιὰ τὴν προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη. Τὴν περίοδο αὐτὴ καλλιεργεῖται

moderne: Eloge du maquillage» (*Le Figaro*, 1860) καὶ Max Beerbohm's, «A Defense of Cosmetics» ἢ «The Pervasion of Rouge» (*The Yellow Book*, I, April 1894).

11. Γιὰ τὸ modern style, τὴν παράδοση τῶν sister arts, τὴν ὀλιστικὴ ἀντίληψη γιὰ τὸν καλλιτέχνη καὶ τὸ ἔργο τέχνης, τὴ σχέση τῶν καλῶν τεχνῶν καὶ ἄλλα ζητήματα θεωρίας καὶ φιλοσοφίας τοῦ αἰσθητισμοῦ, βλ. τὴ θεμελιακὴ μελέτη τοῦ Εὐγένιου Δ. Ματθιόπουλου, *Ἡ Τέχνη Πτεροφύει ἐν Ὀδῶνι. Ἡ πρόσληψη τοῦ νεορομαντισμοῦ στὸ πεδίο τῆς ιδεολογίας, τῆς θεωρίας τῆς τέχνης καὶ τῆς τεχνοκριτικῆς στὴν Ἑλλάδα*, Ἀθήνα, Ποταμός, 2005.

εϋρύτερα και ἡ παράδοση τῶν *sister arts*, ἡ ὁποία ἐνοποιοῦσε τὶς διαφορὲς μορφὲς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης. Ὁ Οὐάιλντ στὸ δοκίμιό του Ὁ κριτικὸς ὡς δημιουργὸς (*The Critic as Artist*)¹² ἔθετε αὐτὴ τὴν ἐνότητα τῶν τεχνῶν ὑπὸ τὴν ἡγεμονία τῆς λογοτεχνίας. Στὸ κείμενο τοῦ Οὐάιλντ ὁ «Καλλιτέχνης» εἶναι γλύπτης καὶ φιλοτεχνεῖ τὸ ἄγαλμα τῆς λύπης ποὺ διαρκεῖ γιὰ πάντα· στὸν Νικολαΐδη παρωδεῖται ἡ παραδοσιακὴ τέχνη τοῦ «Στιχουργοῦ», ὁ ὁποῖος προσπαθεῖ μὲ τὰ πενιχρὰ μέσα τοῦ μέτρου καὶ τῆς ρίμας νὰ γράφει ποίηση. Ὁ Κύπριος συγγραφέας ἀναδεικνύεται νεωτεριστῆς μέσα ἀπὸ τὴν ἄρνησή του νὰ συντάσσει τὴν ποίησή του σύμφωνα μὲ τὶς παραδοσιακὲς καὶ εὐανάγνωστες τεχνοτροπίες· ὑπαινίσσεται, δηλαδή, στὸ πεζὸ αὐτὸ ποίημα καὶ τὴν ὑπεροχὴ τῆς πεζόμορφης ποίησης ὡς εἰδολογικῆς ἐπιλογῆς. Ἀκόμη, τὰ πεζὰ τοῦτα ποιήματα, μὲ θέμα τὸν ρόλο τοῦ καλλιτέχνη, θὰ μπορούσαν νὰ ἀναγνωσθοῦν καὶ ὡς ὑπόμνηση στὸν κοινωνικὸ ρόλο τοῦ καλλιτέχνη κατὰ τὴν ἐποχὴ αὐτή.¹³

Στὰ κείμενά τους «Ὁ Μαθητῆς» («The Disciple») ὁ Οὐάιλντ καὶ «Ναρκίσσευμα» ὁ Νικολαΐδης ἀναπλάθουν ἀνατρεπτικὰ τὸν μῦθο τοῦ Ναρκίσσου. Στὰ πεζὰ αὐτὰ ποιήματα συμβολοποιεῖται τὸ ὕψιστο αἰσθητιστικὸ ἰδεῶδες, ἡ ὁμορφιά, ἐξάιρεται τὸ γυμνὸ σῶμα (στὸν Νικολαΐδη), ἐνῶ στὸ καθρέφτισμα τοῦ Ναρκίσσου στὴ λίμνη ἀντιστοιχεῖ ὁ αὐτοκαθρεφτισμὸς τοῦ ποιητῆ-δημιουργοῦ στὴν τέχνη. Τὸ γυμνὸ σῶμα ἀποτελεῖ ἓνα εἶδος φετιχ στὰ γραπτὰ ὅλων τῶν αἰσθητῶν. Δὲν εἶναι λίγες οἱ ἀναλογίες τῶν δύο συγγραφέων ὅσον ἀφορᾷ στὴ χρῆση καὶ ἄλλων ἐπιμέρους αἰσθητιστικῶν μοτίβων· λ.χ., ἡ λύπη ποὺ προκαλεῖ ἡ ἀπώλεια τοῦ ὠραίου, ἡ ἀνάδυση τῆς βιβλικῆς μορφῆς τῆς Σαλώμης ὡς ἓνα εἶδος ἀνεστραμμένου ναρκίσσου ποὺ καθρεφτίζεται στὸ «ἄνθινο» πρόσωπο τοῦ ἐχθροῦ τῆς Ἰωχανάν, κ.ἄ.¹⁴

12. Oscar Wilde, «The Critic as Artist», *Plays, Prose, Writings and Poems*, Νέα Ὑόρκη, Everyman's Library, 1991, εἰσαγωγὴ Terry Eagleton, σ. 1-65.

13. Ὁ Νικολαΐδης, κατὰ τὸ πρότυπο τοῦ Γκαίτε, ἐπιθυμεῖ νὰ «σκαλίσει, τὸρνεύει καὶ ὑψώσει τὸν ἑαυτό του καὶ τὴ ζωὴ του τόσο σοφὰ καὶ ἄρτια, ποὺ νὰ τὴν κάμει ἀληθινὸ ἀριστοῦργημα». Πρβλ. καὶ πάλι τὴ μαρτυρία τοῦ Τσίφρα, Ὁ διηγηματογράφος Νίκος Νικολαΐδης, σ. 101: «Σὲ μένα αὐτὸ ποὺ ἔχει σημασία εἶναι ἡ ζωὴ, ὁ ἄνθρωπος: ἡ ζωὴ μου εἶναι τὸ ἄγαλμα ποὺ σκαλίζω· τὸ ἔργο μου εἶναι τ' ἀπολεπίδια τοῦ μαρμάρου ποὺ πετιοῦνται κάτω ἀπ' τὴ σμίλη μου». Πρβλ. καὶ σημείωση 9.

14. Ἡ Σαλώμη φέρεται ὡς τὸ alter ego τοῦ Οὐάιλντ στὴ βιβλιογραφία ποὺ διερευνᾷ τὴ σημειολογία καὶ τὴ ρητορικὴ τῆς παρακμῆς.

Ἄν οἱ ἀναλογίες στὰ παραπάνω πεζὰ ποιήματα μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ἀφοροῦν στὴ γενικότερη θεματολογία καὶ τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς τοῦ αἰσθητισμοῦ, σημαντικότερες, ἀκόμη, θεματικές καὶ μορφολογικές, συγκλίσεις ἀπαντοῦν, ὅπως ἔχει ἤδη ἀναφερθεῖ, στὸν κύκλο τῶν χριστολογικῶν ἢ βιβλικῶν ποιημάτων τους. Ὁ βιβλικὸς λόγος μετατρέπεται ἐδῶ σὲ εἰρωνικὸ διακειμένο· οἱ βιβλικές ἱστορίες ποὺ ἀφηγοῦνται οἱ δύο αἰσθητὲς βρίσκονται σὲ εἰρωνικὴ σχέση μὲ τοὺς δεδομένους βιβλικούς μύθους, τοὺς ὁποίους καὶ παρωδοῦν ἀνατρέποντας τὸν κεντρικὸ τους ἄξονα. Καὶ οἱ δύο συγγραφεῖς μιμοῦνται τὴ ρητορικὴ καὶ τὴ ρυθμολογία τοῦ βιβλικοῦ λόγου, χρησιμοποιοῦν ὑφολογικὰ στοιχεῖα τῶν βιβλικῶν κειμένων (π.χ. τὴν ἐπανάληψη), αὐτούσια ἀποσπάσματα κωδικοποιημένου βιβλικοῦ λόγου, καθὼς καὶ πρόσωπα τῆς Βίβλου, τὰ ὁποῖα ἐνισχύουν τοὺς νοηματικούς ἄξονες τῆς βιβλικῆς μυθολογίας, μὲ στόχο νὰ ἀνατρέψουν μέσα ἀπὸ τὴ ρητορικὴ τοῦ εἰρωνικοῦ ὑπαινιγμοῦ τὴ δεδομένη καὶ κατοχυρωμένη ἀπὸ τὴν παράδοση νοηματοδότηση. Τὰ κείμενά τους ἀποτελοῦν διακειμενικούς ἀγωγούς ποὺ δημιουργοῦν εἰρωνικὸ χάσμα μὲ τὸ δεδομένο βιβλικὸ κείμενο.

Θὰ μποροῦσαν νὰ ἀναφερθοῦν ἐνδεικτικὰ ὀρισμένα ἀπὸ τὰ ἐκτενῆ, διαλογικὰ στὴν πλειονότητά τους, πεζὰ ποιήματα ποὺ παρουσιάζουν ἐμφανέστατες ἀναλογίες. Στὰ πεζὰ ποιήματα «Ὁ δωρητὴς τοῦ καλοῦ» («The Doer of Good») τοῦ Οὐάιλντ καὶ ὁ «Δωδεκαετής Ἰησοῦς» τοῦ Νικολαΐδη ὑποσκάπτεται ἡ χριστιανικὴ παράδοση ποὺ σχετίζεται μὲ τὴ ζωὴ, τὴ διδασκαλία καὶ τὴ σταύρωση τοῦ Χριστοῦ καὶ προβάλλεται μιὰ ἄλλη ἐκδοχὴ τῆς πραγματικότητας, σὲ ἓνα περιβάλλον αἰσθητιστικῆς χλιδῆς, ὅπου τὸ spleen (ἢ βαρεστισιά, ὅπως ἀποδίδει τὸν μπωντλαιρικὸ ὄρο ὁ Νικολαΐδης) ὁδηγεῖ τελικὰ τὸν Χριστὸ στὴ σταύρωση, λόγω τῆς ἀναποτελεσματικότητάς τῆς διδασκαλίας του. Στὰ πεζὰ τοῦτα ποιήματα ἡ Murphy ἐπισημαίνει μιὰ ταύτιση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὸν καλλιτέχνη, μιὰ ὑπόμνηση, δηλαδή, στὴ ζωὴ τοῦ καλλιτέχνη καὶ στὸν ρόλο τῆς τέχνης —ἀμφισβήτηση τῆς ἀποτελεσματικότητάς της καὶ τῆς ἀθανασίας ποὺ ὑπόσχεται— στὴν ἐποχὴ τοῦ αἰσθητισμοῦ.¹⁵

Στὸ πεζὸ ποίημα «Ὁ Διδάσκαλος» («The Master») ὑπονομεύεται τὸ σημαντικότερο γεγονός τῆς χριστιανοσύνης, ἡ ἰδέα τῆς δικαίω-

15. Βλ. Murphy, *A Tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, σ. 34-38.

σης του Μεσσία, μέσω της σταύρωσης, αφού ένας από τους αφηγητές, ένας άπλος νέος, εμφανίζεται να υποστηρίζει ότι έχει κάνει τα ίδια θαύματα, αλλά παραμένει στην αφάνεια γιατί δεν σταυρώθηκε. Έπομένως η σταύρωση, ο πόνος, βασικό μοτίβο του αισθητισμού, δημιούργησε τον Μεσσία, ο οποίος για την προηγούμενη ζωή του χαρακτηρίζεται από τον Νικολαΐδη «ερασιτέχνης του πόνου» («Δωδεκαετής Ίησοῦς»). Το ποιητικό υποκείμενο συχνά ταυτίζεται με τον Χριστό στα πεζά ποιήματα του Ουάιλντ, τα οποία διαπνέονται από την υπονομευτική ιδέα ενός έρωτικού Χριστού. Ο Χριστός περιγράφεται γυμνός «με μαλλιά που είχαν το χρώμα που έχει το μέλι» και με κορμί «σαν ένα άσπρο λουλούδι». Στον Νικολαΐδη ο Χριστός δεν εμφανίζεται γυμνός αλλά υποβάλλεται ή ατμόσφαιρα ενός έρωτισμού, στο πεζό ποίημα «Οι Μυροφόρες γυναίκες», όπου μια έρωτευμένη με τον Διδάσκαλο-Χριστό γυναίκα αναφέρει πώς «ήταν στιγμές γι' αυτήν πολύ ωραίες... όταν το χέρι Του άπλωνε κι άγγιζε τα μαλλιά της».

Και στους δύο δημιουργούς άμφισβητείται ή έννοια της μαθητείας. Στον «Μαθητή» («The Disciple») ο Ουάιλντ άμφιβάλλει για την ύπαρξη μαθητών μέσω της χρήσης του μύθου του Ναρκίσσου. Δεν μπορούν να υπάρχουν μαθητές, αφού ή όμορφιά που μάς γοητεύει έχει σχέση με τή δική μας εικόνα: τά πρότυπα υπάρχουν όσο καθρεφτίζουν τον ίδιο τον έαυτό μας. Στις «Μυροφόρες γυναίκες» οι μαθητές του Χριστού άπιστούν και είρωνεύονται τον Διδάσκαλο, ίσχυριζόμενοι ότι συχνά «ήτανε ριγμένος σέ μεγάλη άμηχανία».

Βασικά ζεύγη του αισθητισμού, μπωντλαϊρικής κυρίως καταγωγής, ή όμορφιά συνυφασμένη με τή λύπη, ο πόνος με τή μελαγχολία και τή θλίψη, διαπερνούν τις ποιητικές συλλογές των δύο συγγραφέων, οι όποιοι μέσα από τó κλίμα της είρωνικής άνατροπής στοχάζονται πάνω στις αντίφάσεις της ανθρώπινης φύσης: για τó υποκειμενικό και τó αντικειμενικό, τó Ώραϊο που φεύγει, τή λύπη που διαρκεί, τή σχετικότητα της χριστιανικής ιδεολογίας, τή γνώση που φανερώνει τήν άγάπη του Θεού αλλά και τήν εύλογία που προσφέρει ή μύηση στην τέχνη (στο σημείο αυτό δεν μπορούμε να μñ αναφερθούμε στο έξαιρετο πρώιμο πεζό ποίημα «Μπαξεβάνης» του Νικολαΐδη, που θεματοποιεί συμβολικά τή σχέση φύσης και ποίησης).¹⁶

16. Τó ζήτημα Νικολαΐδης και άγγλοσαξωνικός αισθητισμός άποτελεί θέμα για εύρύτερη έπεξεργασία: ή διαμόρφωση της τέχνης του Νικολαΐδη μέσα από

Ἐρμηνεύοντας τις «Ἀνταποκρίσεις»/«Ἀλληλουχίες» («Correspondances») τοῦ Μπωντλαίρ, στὸ δοκίμιό του Ὁ κριτικὸς ὡς δημιουργός, ὁ Οὐάιλντ περιγράφει τις προϋποθέσεις τῆς συναισθητικῆς ἐμπειρίας καὶ τὴν ἰδεαλιστικῆς προέλευσης (Πλάτων, *Πολιτεία*) «ικανότητα τοῦ ποιητῆ νὰ ἐπιχρωματίζει, μὲ τις λέξεις», νὰ προσδίδει «μουσικὸ χρωματισμὸ στὰ ποιήματα».

Οἱ ἐκφραστικοὶ τρόποι στὸ πεζὸ ποίημα τοῦ Νικολαΐδη «Οἱ Μυροφόρες γυναῖκες», μὲ τὴν ἄλλοτε ὑπόρρητη καὶ ἄλλοτε ρητὴ ταύτιση τῆς ποίησης μὲ τὴ μουσικὴ καὶ μὲ τὴν πλαστικότητα στὴν ἀναπαράσταση τῶν προσώπων, ἀπηχοῦν τὸ βαγκνερικὸ ἰδεῶδες γιὰ τὸ ἔργο τέχνης ποὺ ἀποτελεῖ τριπλὴ ἀντανάκλαση τῆς Ἐνότητας: Μουσικῆ, Ζωγραφικῆ, Ποίηση. Στὴ θεωρία καὶ τὴ φιλοσοφία τοῦ αἰσθητισμοῦ ὁ μουσικὸς τόνος ἰσοδυναμεῖ μὲ τὸν χρωματικὸ τόνο. Οἱ ποιητὲς ἀναζητοῦσαν τὴ χρωματικὴ τῶν λέξεων καὶ τῶν στίχων, οἱ μουσικοὶ τὴ ζωγραφικότητα τῆς μουσικῆς, οἱ ζωγράφοι τὴ μουσικότητα τοῦ χρώματος, κ.ο.κ.¹⁷ Ἡ ρυθμοτονικὴ λειτουργία τῆς πρόζας, ἡ συμπλοκὴ τῶν ἤχων μὲ τὴ μουσικὴ, ὑποβάλλει τὴ συμβολικὴ παράσταση τῆς ἔννοιας, κι αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἀλληλουχία ἐπιτρέπει τὴν ἐννόηση τοῦ συμβολικοῦ ποιήματος. Σύμφωνα μὲ τὸ ἀξίωμα τοῦ Μαλλαρμέ, «δὲν πρέπει νὰ ὀνομάζουμε τὰ πράγματα, πρέπει νὰ τὰ ὑποβάλλουμε» ἡ μουσικὴ ὑποβάλλει τὴ συμβολικὴ παράσταση τῆς ἔννοιας. Καὶ γιὰ τὸν Πέιτερ ἡ τέλεια τέχνη εἶναι ἡ μουσικὴ καὶ ὄχι ἡ ποίηση, ὅπως πολλοὶ φαντάζονται. «Ὅλες οἱ τέχνες τείνουν πάντα πρὸς τὴν τελειότητα τῆς μουσικῆς».¹⁸

Ἐνα χαρακτηριστικὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ πεζὸ ποίημα «Οἱ Μυροφόρες γυναῖκες» εἰκονογραφεῖ παραδειγματικὰ τὴ μουσικολεκτικὴ αὐτὴ ἀντίληψη γιὰ τὴ γλώσσα:

τὴν ἠθικὴ αἰσθητικὴ φιλοσοφία τοῦ Ράσκιν, τὴ βαθιὰ, δηλαδή, πίστη στὴν ἐνότητα ἀνθρώπου - Θεοῦ - Φύσης σὲ μιὰ ὁλότητα· ἡ μελέτη τῶν μυστικῶν νόμων τῆς Τέχνης καὶ ἡ διερμηνεία τῶν κρυφῶν ρυθμῶν τῆς φύσης, ὅπως ἀπεικονίζεται στὸ πεζολογικὸ τοῦ ἔργο, παραμένει ζητούμενο.

17. Walter Horatio Pater, «The School of Giorgione», *The Renaissance Studies in Art and Poetry* (1877): «Ἡ σχολὴ τοῦ Τζιορτζιόνε», *Ἡ ἐποχὴ τῆς Ἀναγεννήσεως*, μτφρ. Ἰ. Καρζῆ, Ἀθήναι, Βιβλιοπωλεῖον Μιχ. Ἰ. Σαλίβερου, 1924, σ. 130-152.

18. Γιὰ τις σχέσεις τῆς μουσικῆς μὲ τις ἄλλες τέχνες, βλ. ὁ.π., σ. 138 καὶ πρβλ. Μ. Η. Abrams, «Expressive Theory in Germany: Ut Musica Poesis», *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Λονδίνο, Oxford University Press, 1953, σ. 88-94.

Ο ΜΑΘΗΤΗΣ: «Και εἶπε ὁ Διδάσκαλος τρίτη παραβολή, πὸ κανέναν πάλι δὲν ἐνόησε. Η ΓΥΝΑΙΚΑ: Οὐτ' ἐγώ! ΜΙΑ ΔΕΥΤΕΡΗ:... Οὐτ' ἐγώ, οὔτε κανείς... και θαρρῶ, πὸς και οἱ τρεῖς παραβολές εἶχανε μουσικό σκοπὸ μονάχα. Κ' ἔτσι θε νᾶνε... γιατί ὁ πατέρας κ' ἡ μητέρα μερέψανε και μαλακά-μαλακά μιλήσαν... Κ' ἐμᾶς, ἀκόμα, μᾶς γητεύει ἐκείνη ἡ μουσική... Σιωπή - Δάκρυα βουβά.»

Πολλὰ ὑπόγεια νήματα συνδέουν τοὺς δύο συγγραφεῖς: ἀναφέρω και πάλι ἐνδεικτικὰ κάποια παραδείγματα θεματικῆς ἐπικάλυψης: λ.χ., ἡ ἀσκηση στὴν ἔρημο στὸν «Δάσκαλο τῆς Σοφίας» («The Teacher of Wisdom») τοῦ Οὐάιλντ και ἀντίστοιχα στὸν «Πειρασμὸ» τοῦ Νικολαΐδη ἢ ἀναίρεση τῆς εὐλογίας τοῦ Παραδείσου και τῆς ἀνάστασης, σὰ ποιήματα «Τὸ Χαῖρε στὸν ἄνθρωπο» και «Ὁ Δωρητῆς τοῦ καλοῦ» («The Doer of Good») τοῦ Οὐάιλντ, κ.ἄ.

Ὡς πρὸς τὴ μορφολογία τῶν κειμένων, θὰ παρατηρούσαμε ὅτι και στὶς δύο περιπτώσεις πρόκειται γιὰ ἐκτενεῖς ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον διαλογικῆς ἢ δραματοποιημένες ἀφηγήσεις πὸ καταργοῦν τὸ κριτήριο τῆς ποιητικῆς βραχύτητας και τῆς πυκνότητος και ἐκτρέπονται πρὸς τὴν πεζὴ ἀφήγηση. Τὸ διαλογικὸ στοιχεῖο δὲν χαρακτηρίζει τὴ σύνθεση τοῦ πεζοῦ ποιήματος, τὸ ὁποῖο ὡς εἶδος ὀφείλει νὰ ρέπει πρὸς τὴν πύκνωση και νὰ περικλείει ὡς εἰκόνα και ρυθμικὴ ποιητικὴ μονάδα τὴ δύναμη ἐνὸς μυθιστορήματος. Οἱ συλλογῆς πὸ ἀναφέρουμε στεγάζουν διάφορους διαλόγους και ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ ἀποκλίνουν ἀπὸ τὸ πρότυπο τοῦ εἶδους. Ἐπιπλέον, ἡ ἀφηγηματικὴ ἐνισχύεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι και στοὺς δύο συγγραφεῖς ἀπουσιάζει ἡ διάθεση ἀποδιάρθρωσης τῆς σύνταξης. Ἡ ἔλλιπής δὲ προσπάθεια μουσικοποίησης τοῦ λόγου συνεπιφέρει αὐτονόητα τὴν ἀναβάθμιση τῆς γνωσιακῆς λειτουργίας, ἀφοῦ ἡ μουσικὴ συγκινεῖ ἄμεσα και ἔντονα τὴν ψυχὴ, ἐκφραζόμενὴ μόνο μέσω τῶν καθαρῶν αἰσθήσεων, χωρὶς τὴ διαμεσολάβηση ἐννοιῶν και σκέψεων.

Τὸ σημαντικότερο οὐαϊλδικὸ κείμενο πὸ ἐνσωματώνει και ἀναπλάθει ὁ Νικολαΐδης στὸν Χρυσὸ Μύθο εἶναι ἡ πασίγνωστη μονόπρακτὴ λυρικὴ τραγωδία τοῦ Οὐάιλντ, ἡ *Σαλώμη* (*Salomé*, 1893, 1894), τὴν ὁποία μετονοματίζει σὲ «Ὁλεθρο», χρησιμοποιώντας σὲ ὅλη τὴν τὴν ἔκταση τὴ σκηνογραφία τοῦ αἰσθητισμοῦ: μαργαριτάρια, ρουμπίνια, χρυσάφι, ὁ χορὸς τοῦ πάθους, ὅπου ἐξυμνεῖται ἡ δαιμονικὴ ὁμορφία, φειδωτῆς φλέβες και γενικότερα ἀτμόσφαιρα πάθους και χλιδῆς, ὅπως ἄλλωστε και τὸ μὸτο ἀπὸ τὸν Οὐάιλντ, καθιστοῦν προφανῆ τὴν ὀφει-

λή. Ὁ «Ὁλεθρος» ἀποτελεῖ δραματοποιημένη ποιητική διασκευὴ τῆς *Σαλώμης*. Ἡ πρόζα λειτουργεῖ ρυθμοτονικά· οἱ ἤχοι συμπλέκονται σὲ μιὰ παράξενη μουσική («strange music») ποὺ ὑποβάλλει τὴ συμβολικὴ παράσταση τῆς ἔννοιας, τὴν «ἀλληλουχία» ποὺ ἐπιτρέπει τὴν «ἐννόησῃ» τοῦ συμβολικοῦ ποιήματος. Τὸ «ὑποβάλλει» μᾶς παραπέμπει αὐτονόητα στὸν μυστικὸ-ψυχολογικὸ τρόπο πρόσληψης τῆς συμβολικῆς παράστασης. Μὲ τὸ μῦθο «Εἶναι τῆς μάνας της κόρη», ὁ Νικολαΐδης ὑπογραμμίζει τὴ δική του ἐκδοχὴ τῆς *Σαλώμης* μὲ μιὰ φροῦδικὴ ἀναφορά, διαφοροποιούμενος ἀπὸ τὶς πασίγνωστες καλλιτεχνικὲς ἀναπαραστάσεις (Μορώ, Μπουζιάνης, κ.ἄ.).

Ἡ *Σαλώμη* ἤδη ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰώνα γνώρισε πολλὲς νεοελληνικὲς μεταφράσεις καὶ ἐπιφανεῖς παραστάσεις στὴν ἀθηναϊκὴ σκηνὴ μὲ σημαντικοὺς συντελεστὲς (ὅπως τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη, κ.ἄ.). Ὁ Τσίρκας, περιγράφοντας τὴν παραμονὴ τοῦ εἰκοσιτριάχρονου Νικολαΐδη στὴν Ἀθήνα, ἀναφέρεται στὴ μεγάλη ἐπιτυχία ποὺ σημείωνε ἡ *Σαλώμη* τοῦ Ὄσκαρ Οὐάιλντ, στὸ θέατρο τοῦ Συντάγματος, μὲ τὴ Ροζαλία Νίκα καὶ στὸ πάθος μὲ τὸ ὁποῖο συζητιόντουσαν οἱ θεωρίες τοῦ ἐκκεντρικοῦ αἰσθητικοῦ ἀπὸ τοὺς νέους δανδῆδες, διαπαιδαγωγημένους ἀπὸ τὴ «Νέα Σικηνή» τοῦ Χρηστομάνου.¹⁹

Ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἀνίχνευση οὐαίλδικῶν στοιχείων στὸ ἔργο τοῦ Νικολαΐδη δὲν συμπεριλαμβάνεται ἐδῶ τὸ *Βιβλίον τοῦ Μοναχοῦ*. Πρόκειται γιὰ παράδοξο εἰδολογικὸ μείγμα δοκιμιακοῦ στοχασμοῦ, παρωδίας, εἰρωνείας καὶ καυστικῆς σάτιρας,²⁰ ὅπου ὁ συγγραφέας, μὲ ἀφοριστικὸ συχνὰ τρόπο, στηλιτεύοντας τὴν ἐξορία τῆς ἡδονῆς ἀπὸ τὴ θρησκεία καὶ ἄλλες ὕψεις τοῦ μοναστικοῦ βίου, φιλοτεχνεῖ ἓνα κλασικὸ ἔργο, στὸ ὁποῖο νομίζω ὅτι ἐπιτυγχάνει τὴν ὑπέρβαση τοῦ προτύπου τοῦ Οὐάιλντ.

Ποῦς μπορεῖ νὰ εἶναι, ὅμως, ὁ λόγος ποὺ ὁ Νικολαΐδης ἐπιλέγει νὰ θεματοποιήσῃ τὰ πεζὰ ποιήματα τοῦ Οὐάιλντ; Ἡ ἐπιλογή του νὰ

19. Τσίρκας, Ὁ διηγηματογράφος Νίκος Νικολαΐδης, σ. 47-48. Γιὰ τὴν πλούσια κριτικὴ πρόσληψη τοῦ ἔργου, βλ. ἀκόμη Κυριακὴ Πετράκου, «Ἡ πρόσληψη τοῦ Oscar Wilde», *Θεατρολογικὰ Miscellanea*, Ἀθήνα, Δίκαιος, 2004, σ. 71-133.

20. Λευτέρης Παπαλεοντίου, «Ὁ εἰρωνικὸς ἀφηγητῆς-“παρατηρητῆς” στὸ *Βιβλίον τοῦ Μοναχοῦ* τοῦ Νίκου Νικολαΐδη», *Νέα Ἐποχὴ*, τχ. 290 (Φθινόπωρο 2006) 18-28. Πρβλ. «Εἰρωνικοὶ καὶ ἀφελεῖς ἀφηγητῆς τοῦ Νίκου Νικολαΐδη», στὸ Λευτέρης Παπαλεοντίου (ἐπιμ.), *Νίκος Νικολαΐδης ὁ Κόπριος (1884-1956)*. *Μία ἐπαρκτίμηση τοῦ ἔργου του*, σ. 160-177.

ἀναπλάσει τὰ πεζὰ αὐτὰ ποιήματα θὰ μπορούσε νὰ ἐρμηνευθεῖ ὄχι μόνο ὡς θεματικὴ πρόκληση, ἀλλὰ καὶ μέσα ἀπὸ ἓνα ἄλλο πρίσμα· ὁ Κύπριος συγγραφέας προτείνει μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἓναν πρωτοποριακὸ καὶ ἀναθεωρητικὸ χειρισμὸ τῆς ποιητικῆς τοῦ νεοελληνικοῦ πεζοῦ ποιήματος· ἀνατρέπει, δηλαδή, τὴν παράδοση τοῦ λυρισμοῦ μὲ τὴν εἰσαγωγή τῆς εἰρωνείας ὡς δραστικότερου προσωδιακοῦ συντελεστῆ. Πρόκειται γιὰ ὑπονομευμένη ἀναπαράσταση μὲ λεκτικὲς αἰχμὲς καὶ στοιχεῖα σημασιολογικοῦ ὑπαινιγμοῦ, ποὺ προσδίδει κίνηση στὰ ποιήματα καί, σὲ μεγάλο βαθμὸ, τόσο στὸν Οὐάιλαντ ὅσο καὶ στὸν Νικολαΐδη, ὑποκαθιστᾷ τὴν ἀπουσία λυρικότητος. Παρόμοια χρῆση τῆς εἰρωνείας, στὴν ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ πεζοῦ ποιήματος, συναντοῦμε σὲ κάποια παλαιότερα καθαρουμεσαιάνικα πεζὰ ποιήματα τοῦ Ροδοκανάκη, στὴ συλλογὴ του *De Profundis* (1908), ἡ ὁποία, ὅπως εἶναι προφανὲς καὶ ἀπὸ τὸν τίτλο τῆς, κινεῖται στὴν παράδοση τοῦ οὐαίλδικου αἰσθητισμοῦ. Ἡ ἄρνηση τῆς λυρικότητος ἀποτελεῖ νεωτερικὸ χαρακτηριστικὸ, ἀφοῦ ὁ λυρικὸς ἐμποτισμὸς τῆς λέξης συνιστᾷ δομικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς νεοελληνικῆς πεζόμορφης ποίησης, ἡ ὁποία στὸ μεγαλύτερό της μέρος δὲν κατορθώνει νὰ ἀφομοιώσει οὔτε τὸν μπωντλαιρικὸ σαρκασμὸ οὔτε τὴν οὐαίλδικὴ εἰρωνικὴ παραδοξολογία.

Μεταπλάσεις του αρχαίου μύθου:
 'Ο Ίκαρος στη νεοελληνική ποίηση

ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ από τον αρχαϊκό στον ιστορικό Ίκαρο, από την αρχαϊκή οντολογία της μυθικής αφήγησης στις λογοτεχνικές μεταμορφώσεις, μεταπλάσεις ή και αλλοιωμένες έκδοχές του μύθου, όπως παρουσιάζονται στα έργα μειζόνων και έλασσόνων Ευρωπαίων λογοτεχνών, από τον Μεσαίωνα ως τις μέρες μας, όχι μόνο σηματοδοτεί τις μορφές της αναβίωσης και της πρόσληψης του μύθου του Ίκαρου στη σύγχρονη λογοτεχνία ανάλογα με τις αναζητήσεις και τις ευαισθησιακές ανάγκες της κάθε εποχής, αλλά προβάλλει και μερικές από τις πιο ενδιαφέρουσες φιλοσοφικές πτυχές της ελληνικής μυθικής σκέψης.

Η επιθυμία και το όνειρο της ανύψωσης, με την έννοια της υπέρβασης του γήινου, αποτελεί κεντρικό σημείο της ελληνικής σκέψης και εικονίζεται σε αυτή την πρωτόγονη μεταμόρφωση του ανθρώπου σε πουλί. Ο πτητικός μύθος του Ίκαρου είναι ο μόνος μύθος του οποίου τις όνειρικές εικόνες οι άνθρωποι δεν σταμάτησαν να τις ξαναζούν και να τις αναπαράγουν στην πραγματικότητα. Το ύποσυνείδητο φορτίο του αποτέλεσε τη βάση για τις πρώτες απόπειρες πτήσης. Η έκλογική του προανήγγειλε την εικόνα του σύγχρονου αεροναύτη ή κοσμοναύτη του διαστήματος, όπως τη βιώνουμε σήμερα.

Μια άδρομερης κωδικοποίηση των συμβολισμών του μύθου θα μπορούσε να είναι η έξης: η απόδραση του Δαίδαλου και του Ίκαρου προς τον ουρανό από τον λαβύρινθο, που αντιστοιχεί πάντοτε στο μοτίβο ενός αδιέξοδου («ιέντρου»), δηλαδή στην εικόνα του ύποσυνείδητου,

δηλώνει την ἀρχέγονη ἀνάγκη τῆς ψυχῆς πρὸς τὴν ἀνύψωση/ἀνάληψη, πρὸς τὴν κατάκτηση ἑνὸς νέου χώρου, τὴν πρόσβαση στὴν ὑπερσυνείδηση. Ὡστόσο, αὐτὴ ἡ παρέμβαση στὴν κοσμικὴ τάξη τοῦ σύμπαντος, μὲ ἀνθρώπινα καὶ ἐπομένως ἀτελῆ τεχνητὰ μέσα (τὰ τεχνητὰ φτερά), ἐνῶ ἀποτελεῖ τὴν ὕψιστη μορφή ἐλευθερίας, συνιστᾷ παράλληλα πράξη ἀλαζονείας καὶ ὕβρεως, δηλαδή ὑπερβολῆς ποῦ συνεπάγεται μιὰν ἀναπόφευκτη τιμωρία. Ἡ πτώση τοῦ Ἴκαρου στὸν ἀρχαῖο καὶ στὸν σύγχρονο κόσμο συμβολίζει τὴν τιμωρία γιὰ τὴν ὑπέρβαση τοῦ μέτρου καὶ τὴν παράβαση τῆς πατρικῆς ἐντολῆς, ἀλλὰ καὶ τὴν ἔλλειψη μύησης τοῦ ἀνθρώπου ποῦ, εἴτε ἀπὸ παιδικὴ ἀνωριμότητα εἴτε ἀπὸ ὑπερβολικὴ τόλμη, προσεγγίζει ἀπροετοίμαστος τὸν Ἥλιο, ποῦ εἰκονίζει τὸ Πνεῦμα, τὸ Αἰώνιο Φῶς. Τὰ φτερά τοῦ Ἴκαρου καίγονται καὶ ἡ ἱστορία καταλήγει στὴν πρώτη «ἀεροπορικὴ» τραγωδία, τὴν πτώση στὴ θάλασσα, ποῦ τοῦ παρέχει ταυτόχρονα τὸν ἐξαγνισμό καὶ τὴν ἀθανασία, ἀφοῦ τὸ πέλαγος ὅπου πέφτει παίρνει ἔκτοτε τὸ ὄνομά του (Ἰκάριον πέλαγος).

Ὁ Δαίδαλος, μορφή ἀντίστοιχη μὲ τὸν Ὀδυσσεύα, εἶναι ὁ πολυμήχανος ἐπινοητὴς τῆς ξύλινης ἀγελάδας στὴν ὁποία κλείνεται μεταμορφούμενη ἡ Πασιφάη γιὰ νὰ προσελκύσει σὲ ἀνιερογαμικὴ σύζευξη τὸν ταῦρο. Ἀπὸ τὴν ἀποκλίνουσα ἔνωσή τους προκύπτει ἡ πολυσυζητημένη ὑβριδικὴ μορφή τοῦ Μινώταυρου· ὁ Δαίδαλος εἶναι ἀκόμη ὁ κατασκευαστὴς τοῦ λαβυρίνθου στὸν ὁποῖο κατοικεῖ ὁ σαρκοβόρος Μινώταυρος, σύμβολο τῆς βασιλικῆς τυραννίας τοῦ Μίνωα. Ὁ πολυμήχανος τεχνίτης-καλλιτέχνης Δαίδαλος παγιδεύεται στὸ ἴδιο του τὸ κατασκευάσμα, δηλαδή στὴ φυλακὴ τοῦ λαβυρίνθου, ὅπου τὸν ἐγκλείει ὁ Μίνωας τιμωρώντας τον γιὰ τὴ βοήθειά του στὴν Πασιφάη· ὁ Δαίδαλος εἶναι, ὅμως, παράλληλα ἡ ἐφευρετικὴ καὶ σταθερὴ διάνοια ποῦ μὲ τὴν κατασκευὴ τῶν φτερῶν καὶ τὴ συγκόλλησή τους μὲ κερί κατορθώνει νὰ ἀποδράσει ἀπὸ τὸ παλάτι τοῦ Μίνωα, φθάνοντας μὲ ἐλεγχόμενη πτήση στὸν προορισμό του· μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ γίνεται τὸ σύμβολο τῆς φρόνησης καὶ τῆς προόδου.

Ὁ πτητικὸς μῦθος μὲ τὶς πολύμορφες ψυχαναλυτικὲς του προεκτάσεις καὶ τὶς φιλοσοφικὲς του προσχώσεις ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Εὐριπίδη (ἀναφέρομαι στὴν τραγωδία *Κοῖτες*) ὑφίσταται τὶς ὑφάνσεις τῶν διαδοχικῶν συγγραφέων ποῦ, ἄλλοτε ἀντιγράφοντας, ἄλλοτε ἀγνοώντας ὁ ἓνας τὸν ἄλλον, τὸν ἐμπλουτίζουν μὲ νέες λογοτεχνικὲς παραλλαγές. Κάθε ἀπεικόνιση τοῦ μύθου, εἰκαστικὴ ἢ λογοτεχνικὴ, ἀποτε-

λει ἤδη μιὰν ἐρμηνεία. Ἡ θεματολογική, εἰκονολογική ἢ μυθοκριτική, σύμφωνα μὲ τὸν ὄρο τοῦ Pierre Brunel, προσέγγιση τοῦ Ἰκαροῦ, ὅπως αὐτὸς εἰκονογραφεῖται στὴν εὐρωπαϊκὴ καὶ εἰδικότερα στὴ νεοελληνικὴ ποίηση, θὰ βασιστεῖ στὴ χαρτογράφηση τῶν διακειμενικῶν λογοτεχνικῶν του μεταμορφώσεων χωρὶς νὰ ἐμπλακεῖ σὲ συγκριτικὴ συνανάντηση ἢ σὲ ἀνίχνευση ἐπιδράσεων, ἀφοῦ, ἐκτὸς ἀπὸ ὀρισμένες πολὺ προφανεῖς περιπτώσεις ἀναλογιῶν, πολὺ συχνὰ ἡ ὁμοιότητα εἶναι ἀπατηλὴ καὶ ὀφείλεται κυρίως στὴ χρῆση κοινῆς πηγῆς.

Μετὰ τὴν ἠθικοποίηση τοῦ Μεσαίωνα, ποὺ βλέπει στὸν Ἰκαρο μιὰ προειδοποίηση ἐναντία στὸ ἀκραῖο πέταγμα τῆς ἐπιθυμίας (Δάντης, Τσῶσερ, Βοικάκιος, κ.ἄ.), ὁ μῦθος ἐπανανακαλύπτεται ἀπὸ τοὺς ποιητὲς τῆς Ἀναγέννησης καὶ τοῦ Μπαρόκ, ποὺ τιμοῦν τὸν Ἰκαρο γιατί μὲ τὸν θάνατό του κερδίζει τὴν ἀθανασία. Ἡ μορφή τοῦ ἐρωτευμένου Ἰκαροῦ ποὺ πετάει ψηλὰ στὴν ἀναζήτηση τοῦ ἐρωτικοῦ ἀπολύτου εἶναι ἀπὸ τὰ προσφιλεῖ θέματα κυρίως τῆς ἰταλικῆς, ἀλλὰ καὶ τῆς ἰσπανικῆς Ἀναγέννησης —ἀναφέρω ἐνδεικτικὰ τὰ κορυφαῖα σονέτα τῶν Ἀριστο, Σαννατσάρο, Κάρο, Καστελλάνι, Τάνσιλλο, Γκουαρίνι, Τάσσο, κ.ἄ. Τὴν περίοδο τοῦ Διαφωτισμοῦ ὁ Ἰκαρος συνδέεται μὲ τὸ μεγαλειῶδες ἐγχείρημα τοῦ Μονγκολφιέ νὰ ἀνυψώσει τὸ ἀερόστατο (ἐνδεικτικὰ ἀναφέρω τὴ γνωστὴ ὁδὸ τοῦ Βιντσέντζο Μόντι). Ἀπὸ τὴν ὑψηλὴ ἀλλὰ μοιραία πτήση τοῦ Ἰκαροῦ ἐμπνέονται καὶ Γάλλοι ποιητὲς κλασικιστὲς καὶ ρομαντικοί: Ρονσάρ, Ντεπόρτ, Μαλέριμπ, Μπωντλαίρ, Νερβάλ, κ.ἄ. Στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνα τὰ ὀνόματα τοῦ Δαίδαλου καὶ τοῦ Ἰκαροῦ συνδέθησαν μὲ τὸν φουτουρισμὸ καὶ τὴν ἐπιστήμη τοῦ μέλλοντος, τὴν ἀεροναυπηγική· ὁ Ἰκαρος ἀεροναύτης ἀπαντᾷ σὲ ἔργα τῶν Ντ' Ἀννούντσιο, Ἀπολλιναίρ, κ.ἄ. Λίγο ἀργότερα ὁ μῦθος ἔγινε ἀντικείμενο ἐνδιαφέροντος τῶν ψυχαναλυτῶν. Ὁ ψυχολόγος Henry Murray κάνει λόγο γιὰ νευρωτικὸ Ἰκαρο ποὺ πάσχει ἀπὸ ἐξημμένη φαντασία καὶ ματαιοδοξία, καθὼς καὶ γιὰ ἰκάρειο κόμπλεξ (ψυχαναλυτικὲς διαστάσεις δίνει στὸ πεζογράφημά του *Θησέας* ὁ Ἀντρέ Ζίντ, τὸ 1946).

Ὁ Ἰκαρος, ὅπως προσλαμβάνεται ἀπὸ τοὺς νεοέλληνες ποιητὲς, ἀντιστοιχεῖ στὴν τυπολογία τοῦ ἥρωα ποὺ περιγράψαμε παραπάνω γιὰ τὶς ὑπόλοιπες εὐρωπαϊκὲς του ἐκφάνσεις· γιὰ νὰ διευκολύνουμε τὴν κατ' ἀνάγκην διαγραμματικὴ χαρτογράφηση τοῦ θέματος στὸ πλαίσιο αὐτῆς τῆς μελέτης, θὰ πρότεινα νὰ ὀρίσουμε συμβατικὰ πέντε κατηγορίες, πέντε λογοτεχνικοὺς τύπους τοῦ νεοελληνικοῦ Ἰκα-

ρου: ὁ Ἴκαρος τοῦ ἔρωτα, ὁ Ἴκαρος ἀεροναύτης, σύμβολο τῆς τεχνολογικῆς προόδου, ὁ Ἴκαρος ἀγωνιστῆς γιὰ τὴν ἐλευθερία, ὁ Ἴκαρος καλλιτέχνης, ὁ Ἴκαρος σὲ ἀναζήτηση τῆς γνώσης καὶ τοῦ οὐραίου.

Ὁ πρῶτος Ἕλληνας ποιητῆς ποὺ χρησιμοποιοεῖ τὸν μῦθο τοῦ Ἴκαρου εἶναι ὁ Βιντσέτζος Κορνάρου στὸ μακρὸ ἐπικολυρικό του ποίημα *Ἐρωτόκριτος*, ὅπου περιγράφεται μιὰ ἱστορία ἀγάπης.¹ Ὁ Κορνάρου, τοῦ ὁποῦ ἡ ἀρχαιομάθεια εἶναι ἀναμφισβήτητη, χρησιμοποιοεῖ ἠθελήμενα ἀναχρονισμούς, ἀφοῦ ἡ πρόθεσή του εἶναι νὰ συστήσει ἕναν μυθικὸ ποιητικὸ κόσμο, τοποθετημένο στὸ ἑλληνικὸ περιβάλλον, πλάσμενο μὲ στοιχεῖα ποὺ ἐπιλέγονται ἀπὸ διαφορετικὲς ἱστορικὲς περιόδους: «ἕναν ἰδανικὸ κόσμο τῆς ἑλληνικῆς Ἀνατολῆς, ἀντίστοιχο μὲ ἐκεῖνον ποὺ εἶχε γνωρίσει στὸ ἔργο τοῦ Ἀρίστω, καὶ ποὺ βασιζόταν στὶς παραδόσεις τῆς μεσαιωνικῆς Εὐρώπης».² Ἡ ἐπιλογή ἐτερόκλητων χωροχρονικῶν στοιχείων καὶ ἐπιπέδων εἶναι τέτοια ὥστε ἡ συνύπαρξή τους νὰ μὴ δημιουργεῖ δυσαρμονία. Ὁ ποιητῆς ἀμβλύνει τὶς τοπικὲς ἢ χρονικὲς ἀναφορὲς καὶ παραλείπει τὰ ὀνόματα τῶν ἀρχαιο-ἑλληνικῶν μυθικῶν προσώπων «γιὰ νὰ μὴν προσκρούουν στὸν ὑπερχρονικὸ ἢ καλύτερα διαχρονικὸ χαρακτήρα τοῦ ἔργου» του.³ Μὲ ἔμμεσο καὶ ὑπαινικτικὸ, λοιπόν, τρόπο χρησιμοποιοεῖ καὶ τὸν μῦθο τοῦ Ἴκαρου στὸ πρῶτο μέρος τοῦ ποιήματος (Α 330-360). Ὁ Ἐρωτόκριτος εἶναι ἐδῶ ἕνας Ἴκαρος τοῦ ἔρωτα, δηλαδὴ τὸ θῦμα ἐνὸς ἔρωτα κοινωρικῶς ἀνέφικτου. Ἡ ψυχικὴ κατάσταση τοῦ ἥρωα ἀπεικονίζεται μὲ μιὰ μεταφορὰ ποὺ παρουσιάζει τὴν ἐρωτικὴ ἐπιθυμία νὰ ἔχει βάλει φτεροῦγες στὴ σκέψη του, φτεροῦγες ποὺ τὸν σηκώνουν ψηλὰ καὶ τὸν ἀνεβάζουν στὸν οὐρανό. Ὅσο ὅμως πλησιάζει στὴ φωτιὰ τοῦ ἡλίου, ἡ θερμότητά της τὶς καίει καὶ νιώθει νὰ γκρεμίζεται στὴ γῆ. Ὁ πόνθος του εἶναι τόσο μεγάλος ποὺ τοῦ δίνει καινούργια φτερά, ξαναγεβαίνει στὰ ὕψη, καίγεται καὶ ξαναπέφτει. Ὁ ἥλιος ἰσοδυναμεῖ βέβαια μὲ τὸν τιμωρὸ βασιλιὰ ποὺ ἀρνεῖται νὰ δώσει τὴν κόρη του σὲ ὑποτακτικό του. Ὁ φίλος ποὺ τὸν συμβουλεύει νὰ μὴν πετᾷ ψηλὰ ἐπι-

1. Τὸν 17ο αἰώνα ὁ Χιώτης Γεώργιος Σέρρας, ὁ ὁποῖος ἦταν διγλωσσος, εἶχε τυπώσει τὴν τραγωδία μὲ τίτλο *Il Torrindo, ovvero l'Amico Rivale* καὶ ἐτοίμαζε μιὰ favola musicale μὲ τίτλο *L'Icaro*, E. Legrand, *Bibliographie Hellénique*, XVIII, τ. V, σ. 41.

2. Βιντσέντος Κορνάρου, *Ἐρωτόκριτος*, Κριτικὴ ἔκδοση, εἰσαγωγή, σημειώσεις, γλωσσάριο Στυλιανὸς Ἀλεξίου, Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 1980, σ. οδ'-οε'.

3. Ὁ.π., σ. οστ'.

διώκοντας τὸ ἀνέφικτο, νὰ μὴν ὑπερβαίνει, δηλαδή, τὰ κοινωνικά ὅρια ποὺ ὀρίζει ἡ πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς του (ὅπως ὁ Ἴκαρος μὲ τὴν πτήση του ξεπέρασε τὰ φυσικά ὅρια τοῦ ἀνθρώπου), ἀνακαλεῖ σαφῶς τὸ πατρικὸ πρότυπο τοῦ Δαίδαλου.

Συνθετότερες διαστάσεις στὴ νεοελληνικὴ ποίηση προσλαμβάνει ἡ ταύτιση τοῦ Ἴκαρου μὲ ἀεροναύτη. Χρονολογικὰ πρώτη ἡ σάτιρα τοῦ Ἰωάννη Βηλαρά, μὲ τίτλο «Ἡ ἀεροστατικὴ σφαῖρα» (1798 ἢ κατ' ἄλλους 1803).⁴ Τὸ ποίημα διακωμωδεῖ τὴν ἀπόπειρα ἐνὸς γιατροῦ νὰ ἀνυψώσει τὸ πρῶτο ἀερόστατο ὄχι μόνον στὴν Ἑλλάδα, ἀλλὰ καὶ σὲ ὀλόκληρη τὴν Ἀνατολή, στὴν αὐλὴ τοῦ Ἀλῆ πασᾶ στὰ Ἰωάννινα. Ὁ παραλληλισμὸς μὲ τὸν Ἴκαρο εἶναι κάπως βεβιασμένος, ἀφοῦ δὲν ὑπῆρξε πτώση· τὸ ἐλληνικὸ ἀερόστατο δὲν κατόρθωσε κἄν νὰ ἀνυψωθεῖ. Ἡ πρώτη ἀπόπειρα ἀνύψωσης ἀερόστατου ὅπωςδῆποτε δὲν ἄξιζε τέτοια διακωμώδηση. Φαίνεται ὅτι ἡ ἐκτενὴς αὐτὴ σάτιρα γράφεται περισσότερο ὡς παρωδία τῆς πομπῶδους ὠδῆς τοῦ Βιντσέντζο Μόντι, «Al Signor di Montgolfier».⁵ Ὁ Βηλαράς, διαποτισμένος ἀπὸ τὶς ἰδέες τοῦ γαλλικοῦ Διαφωτισμοῦ, πίστευε θερμὰ στὴν ἰδέα τῆς προόδου. Ἡ στάση του εἶναι σκωπτικὴ καὶ σκεπτικιστικὴ ὡς πρὸς τὴ δυνατότητα τοῦ λόγου νὰ κατανικήσει τὶς δυνάμεις τῆς φύσης, γιατί ἡ ἀντίληψή του γιὰ τὴ φύση εἶναι ἀρκαδική. Πικρὸς σκεπτικισμὸς, χρῆση τῆς εἰρωνείας καὶ τῆς σάτιρας, διαμορφώνουν τὸ πορτρέτο ἐνὸς γελοιοποιημένου, ἐκφυλισμένου Ἴκαρου, ὅπου ὁ συμβολισμὸς συνοψίζεται ὄχι στὸ μεγαλεῖο τοῦ ἐγχειρήματος, ἀλλὰ στὸ ἀποτέλεσμα, στὴν πτώση.

Ὡστόσο, ἤδη ἀπὸ τὸ 1786, ἡ ἀπόπειρα τοῦ Μογκολφιέρου χαιρετίζεται μὲ ἐνθουσιασμὸ καὶ περιγράφεται μὲ εὐόϊωνες προοπτικὲς γιὰ τὴ μελλοντικὴ χρησιμότητά της στὴν ἀνθρωπότητα σὲ ἐπιστολὴ ἀπὸ τὸ Μονπελλιέ τοῦ Ἀδαμάντιου Κοραῆ.⁶ Στὸν 19ο αἰώνα, ὁ Ἐπτανήσιος Στέφανος Μαρτζώκης γράφει ἓνα ἀκόμη μογκολφιερικὸ ποίη-

4. Γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ ποιήματος (1798 ἢ 1803), βλ. Α. Ι. Βρανούσης, *Οἱ Πρόδρομοι*, Βασικὴ Βιβλιοθήκη, Ἀθήνα [1955], σ. 263-267.

5. Vincenzo Monti, *Poesie*, a cura di Alfonso Bertoldi, nuova presentazione di Bruno Maier, Sansoni, Φλωρεντία 1967, σ. 46-55. Τὴν ἀποψη ὅτι πρόκειται γιὰ παρωδία ὑποστηρίζει ὁ Mario Vitti, *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*, Ἀθήνα, Ὀδυσσεύς, 1978, σ. 146.

6. Ἀδαμάντιος Κοραῆς, *Ἐπιστολαὶ πρὸς Πρωτοψάλτην*, Εἰσαγωγή, σημειώσεις καὶ ἐπιμέλεια Α. Ι. Βρανούσης, Ἀθήνα 1959, σ. 20-22.

μα, με τίτλο «Ὁ ἐφευρέτης τοῦ ἀεροστάτου Μογκολφιέρος καὶ ἡ μάνα του»,⁷ στὸ ὁποῖο εἰκονοποιεῖται ἡ ἀνάγκη τοῦ νοῦ, ἀλλὰ καὶ τοῦ σώματος, νὰ κατακτήσει τὸ οὐράνιο ἀπειρο. Τὸ ποίημα διαλέγεται μετὰ στίχους τοῦ Ἀριστοῦ, ὅπου διαφαίνονται παρόμοιες ἀναζητήσεις.

Ὁ ὄρος «ἀεροσκάφος» προτείνεται, ἀπ' ὅσο γνωρίζω, στὴν εὐρωπαϊκὴ ποίηση ἀπὸ τὸν Βίκτορα Οὐγκό. Τὸ 1915, ὁ ἐπικολυρικὸς Κωστής Παλαμάς, ἀνταποκρινόμενος στὰ ἰδεολογικὰ αἰτήματα τῆς ἐποχῆς του, εἰσάγει γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἑλληνικὴ ποίηση τὸ θέμα τοῦ ἀεροπλάνου μετὰ τὸ ὁμώνυμο διαλογικὸ τοῦ ποίημα, ποὺ ἐντάσσεται στὸ πλαίσιο τῆς βραχείας φουτουριστικῆς του δραστηριότητος.⁸ Τὸ 1915 ἀποτελεῖ ἔτος ὀρόσημο γιὰ τὸν ἑλληνικὸ φουτουρισμὸ,⁹ ἐνῶ ὁ μαρινεττισμὸς ἔχει ἤδη καθιερωθεῖ ὡς νέο λογοτεχνικὸ κίνημα στὴν Εὐρώπη. Τὸ «ἀεροπλάνο» θὰ μπορούσε νὰ διαβαστεῖ ὡς ἀπόηχος τοῦ ποιήματος τοῦ Μαρινέττι «Στὸν Πήγασό μου» (1908), ἀν καὶ δὲν βασίζεται αὐστηρὰ στὶς φουτουριστικὲς ἀρχές οὔτε διαθέτει τὴν ἐλευθερίαν τῶν φουτουριστικῶν ἔργων. Ἐνῶ τὸ ποίημα γράφεται ὡς ὕμνος στὴ δυναστεία τῆς Μηχανῆς, δὲν ἀπουσιάζουν ἐντελῶς καὶ κάποια σημάδια ἀμφισβήτησης τοῦ μηχανικοῦ πολιτισμοῦ· πρόκειται γιὰ ποίημα σκεπτικιστικοῦ φουτουρισμοῦ ἢ γιὰ ποίημα μεταφουτουριστικὸ. Στὸ ἀεροπλάνο ὁ ποιητὴς ἀνακαλύπτει τὸ σημεῖο ὅπου ἐκκλίνεται ἡ σκέψη μετὰ τὸ αἶσθημα, ἐνῶ στὸν ἀεροναύτη τὸ πρότυπο τοῦ ἰδεώδους ἀνθρώπου, σύμβολο τῆς τόλμης καὶ τῆς κατάκτησης τῆς ἀπόλυτης ἐλευθερίας μετὰ τὴν ὑποταγὴ τοῦ φυσικοῦ νόμου στὴν ἐπιθυμία τῆς πτήσης. Μολοντί φουτουριστικὸ τὸ ποίημα, ὁ ποιητὴς στρέφεται στὸ παρελθὸν γιὰ νὰ ἀναζητήσει τὰ ἱστορικὰ πρόσωπα ποὺ πρωτοκαλλιέργησαν τὴν ἰδέαν τῆς κίνησης καὶ τῆς πτήσης μετὰ μηχανικὸ τρόπο. Συναντᾷ τὸν Ἀρχιμήδη, πατέρα τῆς μηχανικῆς, καὶ τὸν Λεονάρντο ντὰ Βίντσι. Ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι, προφήτης τῆς νεότερης ἀεροναυτικῆς καὶ κατὰ τὴν ῥήσιν τοῦ Μαρινέττι ὁ μεγαλύτερος φουτουριστής,

7. *Ποιητικὸς ἀνθῶν* 2 (1887) 485-487.

8. Βλ. παράλληλα Πρωτεϊκὸς [= Κωστής Παλαμάς], «Ἀπὸ τὰ σύγνεφα», ἐφημ. *Νέα Ἡμέρα*, 4.10.1915. Ἡ λέξις «ἀεροπλάνο» ἀπαντᾷ καὶ στὴ «Φοινικιά» (1900). Σχετικὰ μετὰ τὸν μῦθο καὶ τὴν τεχνολογικὴν πρόοδο, βλ. καὶ τὴ μελέτη τῆς Gilda Tentorio, *Binari, Ruote & Ali in Grecia. Immagini letterarie e veicoli di senso*, Ρώμη, UniversItalia, 2015.

9. Ἄννα Κατσιγιάννη, «Ἑλληνικὸς φουτουρισμὸς», *Ἡ Καθημερινή*, 17 καὶ 26.6.1982 καὶ 1.7.1982.

ταυτίζεται στη συνείδηση του Παλαμά με τον Ίκαρο. Ο Ίκαρος μεταπλάθεται εδώ σε μυθολογικό αντίστοιχο του Ντά Βίντσι, του οποίου τα πειράματα απέτυχαν, όπως άλλωστε και η πτήση του μυθικού προσώπου. Ωστόσο, η έμφαση δίνεται στον δοξασμένο θάνατο του Ίκαρου και όχι στην πτώση. Η παλαμική εικόνα της πτώσης στο Ίκاريو πέλαγος ανακαλεί την καλβική εικόνα και ποιητική διατύπωση του δοξασμένου θανάτου του Ίκαρου.

Ο ποιητής, στην αναζήτηση του άπολύτου, βρίσκει το αντίστοιχο του στο πρόσωπο του τολμηρού ποιητή αεροναύτη και εδώ απηχείται ένα πραγματικό γεγονός: η πτώση του αεροναύτη ποιητή και μεταφραστή Κωνσταντίνου Μάνου, που χτυπήθηκε από κεραυνό στους Βαλκανικούς πολέμους. Το πιο ενδιαφέρον σημείο στην ποιητική έρμηνεία του μύθου από τον Παλαμά είναι ότι συνοψίζει στο πρόσωπο του Ίκαρου τις τρεις σημασιολογικές του διαστάσεις: τον αεροναύτη, τον αγωνιστή και τον καλλιτέχνη. Το κλίμα του ποιήματος σφραγίζεται από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο μέγας θάνατος γίνεται ο βασικός ιδεολογικός του άξονας.

Τον ουρανοδρόμο αεροπόρο Ίκαρο τιμούν φυσικά και άλλοι ποιητές: ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, ο Ανδρέας Λασκαράτος, ο Αριστομένης Προβελέγγιος, ο Ιωάννης Πολέμης, ο Γεώργιος Δροσίνης, ο Μιλτιάδης Μαλακάσης, ο Σωτήρης Σκίπης, ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος, ο Φώτος Γιοφύλλης, η Διαλεχτή Ζευγώλη-Γλέζου, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, κ.ά. Με τα ιστορικά γεγονότα που διαδραματίζονται στην παγκόσμια σκηνή από το 1915 ως το 1950 περίπου, πληθαίνουν αίσθητά τα ελληνικά ποιήματα με θέμα τον αεροναύτη-αγωνιστή Ίκαρο. Στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, ο Ίκαρος μεταπλάθεται κυρίως σε μεταιχμιακό σύμβολο της τεχνολογικής προόδου και του αγώνα ενάντια σε ολοκληρωτικά καθεστώτα.¹⁰

10. Απηχήσεις από ευρωπαϊκά πρότυπα του Ίκαρου αγωνιστή δεν λείπουν από τα λογοτεχνικά περιοδικά (βλ. π.χ. την παρουσίαση της έμμετρης τραγωδίας *Ίκαρος* (1927) του Lauro de Bossis από τον Καίσαρα Έμμανουήλ, «Ο ποιητής Λάουρο ντέ Μπόζις», *Ο Κύκλος*, τχ. 2 (1933) 358-359).

Γενικότερα, η πρόοδος της αεροναυτικής απασχολεί αίσθητά τον λογοτεχνικό περιοδικό τύπο από το 1840 και έπειτα. Βλ. π.χ. Εύγενία Μ., «Ιστορία του αεροστάτου», *Η Εὐτέρπη*, τ. 4 (1850) 84-88· Α. Γ. (Έκ του γαλλικού), «Νυκτερινή ὁδοιπορία ἐπὶ ἀεροβατικῆς σφαίρας», ὅ.π. (1851) 383-384· Ν. Δ., «Ο νέος Ίκαρος», *Πανδώρα*, τ. 2 (1851-1852) 796-797· Gaston Tissandier, «Έντυπώσεις

Ἡ ἱστορία μετατρέπεται σὲ μῦθο καὶ ὁ μῦθος σὲ σύγχρονη ἱστορία. Ἡ μυθοποίηση τῶν ἱστορικῶν προσώπων διὰ τῆς ἐπαναλαμβανόμενης ἀντιπαραβολῆς τους μὲ τὸν ἀρχικὸ μῦθο ἐμπλουτίζει τὸν μυθικὸ πυρήνα, ἐνῶ παράλληλα ὁ μυθικὸς πυρήνας ὑφίσταται καὶ μιὰ μορφή δημιουργικῆς παρέρμηνείας ἢ μετατόπισης μὲ τὴ σύντηξη τῶν νέων λογοτεχνικῶν μορφῶν.

Ὁ πρῶτος Ἕλληνας ποιητὴς ποὺ ἀνασημασιοδοτεῖ τὸν μῦθο τοῦ Ἴκαρου μέσα ἀπὸ τὸ πρίσμα τῆς ἀνδρείας καὶ τῆς τόλμης τοῦ ἀγωνιστῆ εἶναι ὁ Ἀνδρέας Κάλβος, στὴν ᾠδή του «Εἰς Σάμον» (1824). Ὁ δοξασιμένος Ἴκαρος τοῦ Κάλβου συνδέεται μὲ τὴν ἐπιθυμία τῆς ἐλευθερίας, ἐθνικῆς καὶ πολιτικῆς, ὄχι μόνο γιατί ὁ Κάλβος θέτει τὴν ποίησή του στὴν ὑπηρεσία τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπανάστασης ἐναντίον τῶν Τούρκων, ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ ἡ ἰδέα του γιὰ τὴν ἐθνικὴ ἀπελευθέρωση διαμορφώνεται ἀπὸ τὰ ἰδανικὰ τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης καὶ τὸ πάθος του ἐναντίον τῶν δεσποτικῶν τυράννων. Ἐπιπλέον, μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἐκφέρει τὸν —παρεμβαλλόμενο— στίχο «καὶ ὁ μῦθος κρύπτει νοῦν ἀληθείας», ὁ ποιητὴς φαίνεται νὰ διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὴ γενικὴ ἀντίληψη τῆς ἐποχῆς του ὅτι ὁ μῦθος ἦταν ἀπλῶς ἓνα πλάσμα τῆς φαντασίας ποὺ δὲν εἶχε μεγάλη σχέση μὲ τὴν πραγματικότητα.

Καλβικοὶ ποιητικοὶ ἀπόηχοι, ἡ ἀνάγκη ἐξύψωσης πρὸς τὴ σφαῖρα τῆς γνώσης, ἀλλὰ κυρίως τῆς λύτρωσης ἀπὸ τὴν «ἀτιμωτικὴν δουλείαν» τοῦ Μίνωα, συναρθρώνουν καὶ τὸ πορτρέτο τοῦ Ἴκαρου τοῦ Πλάτωνος Ροδοκανάκη, στὸ πεζὸ του ποίημα «Νοσταλγία» (*De Profundis*, 1908).

Ἡ εἰκόνα τῆς πτήσης στὸν οὐρανὸ ὡς σύμβολο τῆς ἀνθρώπινης ἐλευθερίας διαπνέει καὶ τὴν Ὀδύσεια τοῦ Νίκου Καζαντζάκη (1938).

ἀεροπόρου», μτφρ. Σ. Κ. Σακελλαροπούλου, *Ἔστια*, τ. 1 (1876) 24-29· Gaston Tissandier, «Ἀερόστατα ναυαγήσαντα ἐν τῇ θαλάσῃ», μτφρ. Ν. Δ. Λεβίδου, *δ.π.* 2 (1876) 445-447· Gaston Tissandier, «Τὸ ταξίδιον τοῦ ἀεροστάτου “Ἀδρηγίας”», *δ.π.* 5 (1878) 107-109· Gaston Tissandier, «Ἡ διερεύνησις τῶν ὑψηλῶν σωμάτων τῆς ἀτμοσφαιράς», μτφρ. Ἑλίζα Σ. Σούτσου, *δ.π.* 10 (1880) 535-539, 552-555· «Ὁ Δαίδαλος καὶ ὁ Ἴκαρος», *Ἔσπερος*, τ. 3 (1887) 40· «Τὸ πρῶτον δι' ἐπιβάτας ἀερόπλοιον», *Κόσμος* 2 (1910)· Σταῦρος Πραξίας, «Ὁ ἄνθρωπος εἰς τὸν ἄέρα», *Παναθήναια*, τχ. 18 (1909) 14-16· Ρεβέκα, «Τὸ ἀεροπλάνον», *Τριφυλιακὸν Ἡμερολόγιον*, ἐκδιδόμενον ἐν Γαργαλιάνοις, τχ. 3 (1909) 37-40 κ.λπ. Βλ. ἀκόμη καὶ τὸ ἐξαιρετικὰ πρῶμο δημοσίευμα *Ἐφημερὶς Βιέννης, 1797*, «Προλεγόμενα» Λ. Βρανούσης, *Ἀκαδημία Ἀθηνῶν - Κέντρον Ἐρεῦνης τοῦ Μεσαιωνικοῦ καὶ Νέου Ἑλληνισμοῦ*, τ. 5, Ἀθήνα 1995, σ. 259-261.

Πρόκειται για ἐπικοδραματική σύνθεση, για μιὰ ψυχολογική διερεύνηση τοῦ νοήματος τῆς ἐλευθερίας σέ ὅλες τῆς τῆς ἐκδοχές, πού περιλαμβάνει τελικὰ καὶ τὴν ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ἰδέα τῆς ἐλευθερίας. Στὴν πρωτότυπη καὶ ἀνατρεπτική χρήση τῆς πλοκῆς τοῦ ὁμηρικοῦ, ἀλλὰ καὶ τοῦ δαιδαλικοῦ μύθου, ὁ καζαντζακικός Ὀδυσσεὺς ἀναλαμβάνει ρόλο κοινωνικοῦ ἀναμορφωτῆ μετὰ τὴν ἀνατροπὴ τῆς τυραννίας τοῦ Ἰδομενέα στὴν Κρήτη. Ὁ Ἰδομενέας ἀντιστοιχεῖ βέβαια στὸν Μίνωα. Στὴν ἱστορία διαπλέκεται καὶ ἓνα ἐπεισόδιο πού παραπέμπει στὴν ἔνωση τῆς Πασιφάης μετὰ τὸν ταῦρο: μέσα σὲ μιὰ κούφια μπρούντζινη ἀγγελάδα ὁ Ἰδομενέας σμίγει μετὰ τὴν Ἑλένη πού ταυτίζεται μετὰ τὴν Πασιφάη. Ὁ Ὀδυσσεὺς, παράλληλα, θητεύει στὸ ἐργαστήρι ἐνὸς γέρου ξυλογλύπτη, προφανέστατος ὑπαινεγμὸς στὸν Δαίδαλο, ὁ ὁποῖος σὲ μονόλογό του, πού ἀποτελεῖ ἓνα ποιητικὸ δοκίμιο γιὰ τὴν ἐλευθερία, χρησιμοποιοῦ τὴν αἴσθηση τῆς καλλιτεχνικῆς λύτρωσης ὡς μεταφορὰ ἢ, γιὰ νὰ χρησιμοποιοῦ ἓναν ἐλιωτικὸ ὄρο, ὡς ἀντικειμενικὴ συστοιχία γιὰ τὴν ἔννοια τῆς ἐλευθερίας. Στὸν Καζαντζάκη ἐπιτονίζεται ἡ δυϊκότητα τῆς μορφῆς τοῦ Δαίδαλου: ἡ ἐπινοητικὴ διάνοια καὶ τὸ καλλιτεχνικὸ ταλέντο ὀδηγοῦν ὄχι μόνον στὴ δημιουργία τοῦ ὠραίου καὶ τῆς ψευδαίσθησης, ἀλλὰ καὶ στὴν ψυχικὴ ἀπελευθέρωση.¹¹

Στὸ πλαίσιο τῆς προσπάθειας τοῦ Ἀγγελοῦ Σικελιανοῦ γιὰ τὴν ἀνασύσταση τῶν Δελφικῶν Ἑορτῶν καὶ τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τραγωδίας ἐντάσσεται καὶ ἡ συγγραφὴ τῶν μεγάλων του τραγωδιῶν. Ἀφήνοντας ἡμιτελὲς τὸ θεατρικὸ του ἔργο Ὁ Δαίδαλος στὴ Σικελία, συγγράφει τὸ 1942 τὸ ἔργο Ὁ Δαίδαλος στὴν Κρήτη. Πρόκειται γιὰ μετουσίωση τῆς πολιτικῆς σκέψης καὶ πράξης σὲ ποίηση, γιὰ ἀνάλυση τῆς διαλεκτικῆς τοῦ ξεσηκωμοῦ τῶν λαῶν γιὰ τὴν πραγμάτωση τῆς δικαιοσύνης. Ὁ Δαίδαλος, σύμβολο τοῦ ἄρτιου καλλιτεχνικοῦ πνεύματος, προσωποποιοῦ καὶ τὸ ἀγαθὸ τῆς ἐλευθερίας, ἀνακινώντας τὸ πρόβλημα τῆς πολιτικῆς ἐξουσίας· ἐμφανίζεται δηλαδὴ ὡς μύστης, ἐπα-

11. Ὑπαινεγμοὶ στὴν πτώση τοῦ Ἴκαρου ἀπαντοῦν καὶ σὲ ἄλλα, λιγότερο σημαντικά, σημεία τοῦ ἔργου. Ὁ Δαίδαλος μετὰ ὅλες του τῆς χαρακτηριστικῆς ιδιότητες παρουσιάζεται καὶ στὴν τραγωδία τοῦ Καζαντζάκη Ὀδυσσεὺς (1922). Ἀκόμη, στὴν ἔμμετρη τραγωδία του Κοῦρος ἢ Θησέας (1949) ὁ Καζαντζάκης δημιουργεῖ ἐπίσης ἓναν δικό του μῦθο γιὰ τὴ συνέυρεση τῆς Πασιφάης μετὰ τὸν ταῦρο. Ὁ ἴδιος μῦθος ἀποτελεῖ ἀντικείμενο τοῦ παιδικοῦ πεζογραφήματος, μετὰ τίτλο *Τὰ παλάτια τῆς Κνωσοῦ*.

ναστάτης, ὀδηγητῆς τοῦ λαοῦ ἐναντία στήν πατριαρχική τυραννία τοῦ Μίνωα. Ἡ Πασιφάη διαγράφεται ὡς μιὰ εὐαίσθητη γυναικεία μορφή, διακατεχόμενη ἀπὸ πόθο γιὰ τὸν Δία (Ταῦρο) καὶ μίσος γιὰ τὸν δεσποτικὸ Μίνωα, ὁ ὁποῖος, καταργώντας τὴ μητριαρχία ποὺ συνεπαγόταν κοινοκτημοσύνη, ἐπιβάλλει στὸν λαὸ τὴν πατριαρχική ἐξουσία, αἰτία τοῦ ἐσωτερικοῦ διχασμοῦ. Ὁ ἐπαναστάτης Δαίδαλος ὑποσκάπτει τὴ μονοκρατορική του δύναμη ἐμφυσώντας στὸν λαὸ τὴν ἰδέα ὅτι ὁ Μέγας Ταῦρος, σύμβολο τῆς βασιλικῆς δυνάμεις, δὲν εἶναι ὁ Δίας οὔτε ὁ Μίνως, «ὁ Μέγας Ταῦρος εἶναι ὁ λαός». Ὁ νεαρὸς Ἴκαρος μεταπλάθεται σὲ ἀσυγκράτητο προπαγανδιστὴ καὶ ἐλευθερωτὴ τοῦ Θησέα, τῶν συντρόφων του καὶ τῶν σκλάβων τοῦ παλατιοῦ. Μετὰ τὴν ἐκπλήρωση τῆς ἀποστολῆς του, τραγουδώντας ἕναν δωρικὸ παιάνα χορεύει ἀσυγκράτητα στὸ ὄραμα τῆς πτῆσης. Ἡ καταγραφή τῆς πτώσης τοῦ Ἴκαρου θὰ ἦταν στοιχεῖο ὑπερβολικὰ ἀπαισιόδοξο στὴ θριαμβευτικὴ ἐξέλιξη τοῦ δράματος. Ὁ Σικελιανὸς ὑπαινίσσεται ἀπλῶς τὴν πτώση.

Πολλὰ ἀπὸ τὰ μοτίβα τοῦ μυθικοῦ ἀρχετύπου ἐμφανίζονται σὲ καινοφανεῖς παραλλαγές στὴ σικελιανικὴ αὐτὴ ἐκδοχὴ τοῦ μύθου: ὁ Θησέας, γιὰ παράδειγμα, σκοτώνει τὸν Μίνωα ποὺ κάθεται στὸν θρόνο τοῦ Μινώταυρου φορώντας προσωπεῖο ταύρου, κατασκευασμένο ἀπὸ τὸν Δαίδαλο. Τὰ φτερὰ τοῦ Ἴκαρου ἔχουν ὑφάνει οἱ ἱέρειες τῆς Μητέρας Θεᾶς, κ.ο.κ.

Ἡ ἰδέα τῆς ἐπανάστασης ἐναντία στήν τυραννία τοῦ Μίνωα ἐπιβιώνει ἀπὸ τοὺς Κρητες τοῦ Εὐριπίδη στὸν Καζαντζάκη καὶ τὸν Σικελιανό. Γιὰ τοὺς Κρητες, ὅμως, ἔχει διατυπωθεῖ καὶ ἡ ἀποψη ὅτι πρόκειται γιὰ μυθολογικὴ παρωδία ποὺ θὰ μπορούσε νὰ καταλήξει σὲ πραγματικὴ κωμωδία.¹² Κάτι τέτοιο δὲν συμβαίνει βέβαια στὰ ἔργα τοῦ Καζαντζάκη καὶ τοῦ Σικελιανοῦ.

Ἀνατρεπτικὴ εἶναι ἡ χρῆση ἱκαρικοῦ μυθικοῦ μοντέλου ἀπὸ τὴν ποιήτρια καὶ πεζογράφου τῆς γενιᾶς τοῦ '70 Ρέα Γαλανάκη. Ὁ «Ἴκαρος» (Πλὴν εὐχαρις, 1975) τῆς Γαλανάκη, ἐπίσης σύμβολο τῆς ἐπιθυμίας τοῦ ἀνθρώπου γιὰ ἐλευθερία, σὲ ἀντίθεση μὲ ἐκεῖνον τοῦ ἀρχαίου μύθου γνωρίζει ἐκ τῶν προτέρων τίς συνέπειες τῆς πτῆσης του. Ἡ προσμονή, ὡστόσο, τοῦ θανάτου δὲν τὸν ἐμποδίζει νὰ πραγματοποιήσει τὴν πτῆση, γιατί αὐτὴ ἡ ὑπέρβαση θὰ τοῦ δώσει τὴν ἔστω καὶ στιγ-

12. R. Goossens, *Euripide et Athènes*, Βρυξέλλες 1962, σ. 152-157.

μιαία έμπειρία τής απόλυτης έλευθερίας. Άν δέν μπορεί νά αποφύγει τή μοίρα του, μπορεί έντούτοις νά άπειθήσει σέ κάποιες άπό τις έπιθυμίες της: νά διαλέξει ό ίδιος τόν τόπο του θανάτου του. Σ' αύτή τή χωρίς μεγάλη σημασία έπιλογή, σ' αύτή τή σχετική έλευθερία, βρίσκεται τό νόημα τής ανθρώπινης έλευθερίας, που περιλαμβάνει και τήν έλευθερία άπό τά δεσμά του ίδιου του μύθου. Τό ποίημα άνακαλεί τήν πρώτη στροφή άπό τήν «Πτώση του Ιπτάμενου», του γνωστού ποιήματος του Ουάλλας Στήβενς.

Στό πρόσωπο του Ίκαρου λανθάνει και ό συμβολισμός του καλλιτέχνη. Οι ποιητές τής γενιάς του '70, τής «άμφισβήτησης» όπως συχνά άποκαλείται, δέν διακρίνεται εύνοϊκά προς τόν μύθο: τόν βλέπουν ως λογοτεχνική σύμβαση αντίθετη προς τό ποιητικό τους ιδεώδες που είναι ή καλλιέργεια μιās ποιήσης χαμηλόφωνης και άντιρητορικής. Η άσυμφωνία του θανάτου του νεότερου Ίκαρου με αύτόν του άρχαίου συμβολίζει και τόν άγώνα του ποιητή έναντίον των λογοτεχνικών συμβάσεων. Τελικά, όμως, και ή άνατρεπτική χρήση του μύθου είναι καταφυγή στη συμβατική έκφρασή του. Ένώ λοιπόν ό ποιητής άγωνίζεται έναντίον των συμβάσεων, ή ποίηση δέν γράφεται χωρίς συμβάσεις.

Υπονομευτική για τό μυθικό άρχέτυπο είναι ή ποιητική χρήση του μύθου σέ δύο άκόμη ποιητές τής γενιάς του '70 και τής γενιάς του '80: τόν Νάσο Βαγενά και τόν Χάρη Βλαβιανό.

Ο Νάσος Βαγενάς, άναδομώντας είρωνικά τόν μυθικό ίστό με τή χρήση μιās γλώσσας άυτοσαρκαστικής, στο ποίημα με τόν εύγλωττο τίτλο «Η πτώση του Ιπτάμενου», όπου πτήση και πτώση συναρθρώνονται σέ μιάν ήχητική λεκτική συμπαιγνία, δίνει τήν εικόνα μιās άπομυθοποιημένης (ή καλύτερα γελοιοποιημένης) πτώσης όχι του Ίκαρου, αλλά του άποστάτη άγγέλου, του Σατανά. Άκόμη, ό ίδιος ποιητής μεταφράζει τό όμότιτλο ποίημα του Γουάλλας Στήβενς, «Flyer's fall», και τό «Landscape with the fall of Icarus» του Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς, έντάσσοντάς τα ως πρωτότυπα στην ποιητική του συλλογή *Η πτώση του Ιπτάμενου* (1989), όπου προτάσσει και μότο άπό τήν *Πτώση του Υπερίωνα* του Κήτς («Fall of Hyperion»). Άκολουθεί και δεύτερη ποιητική συλλογή με τόν ίδιο τίτλο (*Η πτώση του Ιπτάμενου*, Β', 1997). Ο Βαγενάς έπιμένει συνθέτοντας και δεύτερο ποίημα, με τίτλο «Η πτώση του Ιπτάμενου». Στο συμβολικό τουτο ποίημα ή πτώση άντιστοιχεί σέ ένα είδος ήθικης άδυναμίας άνάλογης με

ἐκείνης τοῦ νοήματος τῆς καβαφικῆς «Σιατραπείας». Ἐδῶ δὲν ὑπάρχει κἀν πτώση, γιατί ὁ «Ἴκαρος» τοῦ ποιήματος δὲν ἔχει κατορθώσει νὰ ἀπογειωθεῖ: τὸ ποίημα περιγράφει τὶς ἀνεπιτυχεῖς προσπάθειες ἀπογείωσής του. Ὑπαινιγμοὶ στὴν ἱκαρική πτώση καταγράφονται μὲ καρυωτακικούς ποιητικούς ἀπόηχους καὶ τόνο πικρὰ σαρκαστικό καὶ στὸ ποίημά του «Μετὰ τὸν κατακλυσμό».

Ὁ Χάρης Βλαβιανός, στὸ ποίημά του «Ὁ θάνατος τοῦ Ἴκαρου» (*Τρόπος τοῦ λέγειν*, 1986), ἐπιχειρεῖ τὴν ὄχι ἀσυνήθη στὴν εὐρωπαϊκὴ ποίηση (Νερβάλ, κ.λπ.) ταύτιση τοῦ Ἴκαρου μὲ τὸν Χριστό. Ὁ θάνατος τοῦ Ἴκαρου μεταφράζεται στὸ χριστολογικὸ ἀντίστοιχο τῆς σταύρωσης. Στὸ ποίημα τοῦ Βλαβιανοῦ οἱ χρονικὲς διαστάσεις ἐνοποιοῦνται στὸ ὄραμα μιᾶς ἀτελέσφορης λύτρωσης.

Μολαταῦτα, ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα μετάλλαξη τοῦ μύθου τελεῖται στὰ ποιήματα ὅπου τὸ δίδυμο Δαίδαλος-Ἴκαρος μετασχηματίζεται στὴν καθαυτὸ εἰκόνα τοῦ καλλιτέχνη. Ἡ μορφή τοῦ Δαίδαλου ὡς σύμβολο τοῦ ὀλοκληρωτικὰ ἀφοσιωμένου στὸ ἔργο του τεχνίτη («τέκτων») -καλλιτέχνη μορφοποιεῖται σὲ ποίημα, μὲ τίτλο «Δαίδαλος» (1938) ἀπὸ τὸν Ἄγγελο Σικελιανό. Τὸ θέμα ἐστιάζεται κυρίως στὴν ὑπέρβαση τῶν συναισθημάτων τοῦ πόνου γιὰ τὸν χαμὸ τοῦ παράτολμου Ἴκαρου, τὴν ἐξύψωση τοῦ καλλιτέχνη πάνω ἀπὸ τὸ καθημερινό, τὴ συμφιλίωσή του μὲ τὴν ὀδύνη. Ὁ Δαίδαλος ἀνάγεται σὲ ἀρχετυπικὴ μορφή, ἀνυψώνεται πάνω ἀπὸ τὸ πένθος, γιατί ὅπως ἔλυσε τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια, τὴν κίνηση τῶν ἀγαλμάτων (δαίδαλα), ἔτσι ὀνειρεύεται νὰ λύσει καὶ τὴν καρδιά τῶν ἀνθρώπων, γιὰ νὰ σώσει μὲ τὴν ψυχὴ του τὴν ψυχὴ τοῦ κόσμου. Ἡ χριστομορφικὴ προβολὴ στὸν Δαίδαλο εἶναι ἀρκετὰ προφανής.¹³ Ὁ Δαίδαλος ἐπαναστατώντας ἐναντία στοὺς νόμους τῆς ἴδιας του τῆς ὑπαρξῆς γίνεται ἓνα εἶδος Μεσσία, λυτρωτῆ τῆς ἀνθρωπότητος, πὺ μὲ τὴ διττὴ του φύση πρόσφερε ἐξί- σου ζωὴ καὶ θάνατο. Ὁ Σικελιανὸς συνοψίζει τὴν καινοτόμο καὶ δαιμονικὴ φύση τοῦ καλλιτέχνη στὸν χαρακτηρισμό: «αἰώνιος, ἀπόκοσμος Ἐωσφόρος». Τὸ ποίημα φαίνεται νὰ συνομιλεῖ καὶ μὲ τὸ περίφημο «Musée des Beaux Arts» τοῦ Ὠντεν, τὸ ὁποῖο γράφεται τὴν ἴδια χρονιὰ καὶ, μὲ ἀφορμὴ τὸν γνωστὸ πίνακα τοῦ Μπρέγκελ, *Ἡ πτώση τοῦ Ἴκαρου*, ἐστιάζει στὸ θέμα τῆς πρόσληψης τοῦ ἀνθρώπινου πό-

13. Βλ. καὶ Edmund Keely, «Ancient Greek Myth in Angelos Sikelianos», *Byzantine and Modern Greek Studies* 7 (1981) 114.

νου.¹⁴ Ἐπιπλέον, ἡ πτώση τοῦ Ἴκαρου στὸ ποίημα τοῦ Σικελιανοῦ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κατίσχυση τῆς ἀδιασάλευτης πατρικῆς δύναμης καὶ τοῦ ἥρωικοῦ τύπου, δείχνει νὰ δηλώνει καὶ τὴ σχέση ἐργου καὶ καλλιτέχνη. Τὸ ἔργο παρὰ τὸν φυσικὸ θάνατο τοῦ δημιουργοῦ του ἐπιβιώνει ἀνεξάρτητο στὸν χρόνο.¹⁵

Μιὰ λαυθάνουσα ποιητικὴ ἀναφορὰ στὴν πτώση τοῦ Ἴκαρου καταγράφεται στὸ «Θερινὸ ἡλιοστάσι, Β΄» τοῦ Γιώργου Σεφέρη, ἓνα ποίημα ποὺ ἐπίσης διατηρεῖ ἔντονο τὸν ἀπόηχο τοῦ «Musée des Beaux Arts» τοῦ ὼντεν καὶ μεταφράζεται ἀπὸ τὸν Σεφέρη τὸ 1943. Ἡ εἰκόνα τοῦ χορευτῆ ποὺ πέφτει στὸ ποτάμι τοῦ χρόνου (ἐννοεῖται βέβαια τὸ ποτάμι τοῦ Ἡρακλείτου) ἀνακαλεῖ τὴν ἰκάρεια πτώση τοῦ ὼντεν. Ὁ Ἴκαρος τοῦ Σεφέρη ἀποτελεῖ δηλαδὴ μιὰ ἀκόμη μορφή τοῦ καλλιτέχνη, ἀφοῦ στὸ ἔργο του ὁ ποιητὴς ταυτίζεται μὲ τὸν χορευτῆ. Ἡ ἐξομοίωση τῆς ποίησης καὶ τοῦ χοροῦ, ἰδέα δανεισμένη ἀπὸ τὸν Πῶλ Βαλερύ, διαποτίζει ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Γιώργου Σεφέρη.¹⁶ Ὡστόσο, ἡ μόνη πρόδηλη ἀναφορὰ στὸν Ἴκαρο εἶναι ἡ φράση «φοβερός παφλασμός», δηλαδὴ ἡ περιφραστικὴ ἠχητικὴ ἀπόδοση τῆς πτώσης, τοῦ «splash» τοῦ ὼντεν, ποὺ δανείζεται ἀργότερα στὸ περίφημο ποίημά του γιὰ τὸν Ἴκαρο καὶ ὁ Οὐίλλιαμ Κάρλος Οὐίλλιαμς («Landscape with the fall of Icarus», 1952). Ὁ Σεφέρης δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν ποιητικὴ κατασκευὴ μιᾶς νέας ἐκδοχῆς τοῦ μύθου· ἡ στιγμή τῆς πτώσης τοῦ χορευτῆ στὸ ποτάμι εἶναι ἡ στιγμή τῆς ἀποκάλυψης ποὺ προσφέρει στὸν ποιητῆ-χορευτῆ τὴν ἀπόλυτη ἀρμονία· εἶναι ἡ στιγμή ποὺ ὁ Ἴκαρος μὲ μιὰ βουτιά σὲ μνημεις, ἰδέες, ρυθμοὺς καὶ μέσα ἀπὸ μιὰ τέλεια ρυθμολογία πτήσης, ξεπερνώντας τὸν φόβο, ὁδηγεῖται στὸ ἄγγιγμα τοῦ φωτός ποὺ εἶναι ἐπίσης μιὰ στιγμή ἀποκάλυψης. Τὸ φῶς τοῦ κοστίζει τὸν θάνατο, ἀλλὰ τοῦ προσφέρει καὶ τὴν ἀθανασία ποὺ εἶναι ἡ ἄλλη ὄψη τῆς ἀπόλυτης ἀρμονίας.

14. Ὁ.π., σ. 113.

15. Ἡ μορφή τοῦ Ἴκαρου διατρέχει σὲ ἀρκετὰ σημεῖα τὴν ποίηση τοῦ Σικελιανοῦ καὶ μετουσιώνεται μὲ πολλὰς ἀκόμη διαστάσεις. Στὴ «Διοτίμα», γιὰ παράδειγμα (*Ἡ Συνείδηση τῆς Γυναίκας*, 1916), ὁ Ἴκαρος εἶναι τὸ ἰσοδύναμο τῆς ἀγνότητος, γιὰτὶ κατορθώνει νὰ ἀντισταθεῖ στὸ ἐρωτικὸ κάλεσμα τῆς Πασιφάης. Βλ. ἀκόμη μιὰ λαυθάνουσα ἀναφορὰ στὸν Ἀλαφροῖσκιοτο (1909, III, σ. 1042-1049) καὶ στὸ ποίημα «Ρυθμὸς καὶ Νὰος» (1913, σ. 25-28).

16. Νάσος Βαγενάς, *Ὁ ποιητὴς καὶ ὁ χορευτῆς. Μιὰ ἐξέταση τῆς ποιητικῆς καὶ τῆς ποίησης τοῦ Σεφέρη*, Ἀθήνα, Κέδρος, 1979.

Μιά ακόμη τολμηρή μετάλλαξη του μύθου περιέχεται στο πεζό ποίημα «Πρόμυθος» (1936) του μοντερνιστή Νικόλα Κάλας (Νικήτα Ράντου). Ο Δαίδαλος εδώ μεταμορφώνεται σε Μπραβουζι. Η γλυπτική παράδοση που πρωτοθεμελίωσε με το πρωτοποριακό καλλιτεχνικό του έργο ο Δαίδαλος έμποτιρίζει και το έργο των μοντέρνων γλυπτών. Έτσι ο Δαίδαλος μεταμορφώνεται σε κυβιστή-φουτουριστή γλύπτη του 20ού αιώνα.

Ίσως την πιο προχωρημένη καλλιτεχνικά έκδοχή του μύθου έγκλειει το πυκνό και έλλειπτικό ποίημα «Πασιφάη» (1948) του Μίλτου Σαχτούρη, ποιητή που έχει θητεύσει στον υπερρεαλισμό.¹⁷ Η αναζήτηση στα σύννεφα ενός προσώπου εν πτήση είναι συχνή στην ποίησή του. Οι άνθρωποι του Σαχτούρη όταν πετούν με φτερά (γιατί πετούν και χωρίς φτερά) μάς θυμίζουν τον Ίκαρο. Στην «Πασιφάη» σκιαγραφείται μια άσαφης εικόνα ενός άκατονόμαστου Δαίδαλου που πετάει σ' έναν ουρανό όχι γαλάζιο, αλλά γεμάτο σύννεφα, ίσως μετά την πτώση του Ίκαρου. Ο Δαίδαλος του Σαχτούρη φαίνεται ότι ζει ψυχολογικά, με την αντίστροφη φορά, όλη την ιστορία που τελείωσε με τη δραπέτευσή του από την Κρήτη.¹⁸ Στον ουρανό του ο Δαίδαλος με

17. Βλ. και το έρωτικό αφήγημα του Ανδρέα Έμπειρικού *Ζεμφύρα ή το μυστικόν τής Πασιφάης* (1945), με φιλολογική επιμέλεια του Γιώργη Γιατρομανωλάκη, Άγρα, 1998. Ο μύθος τής Πασιφάης απασχολεί τους ποιητές λιγότερο συγκριτικά με άλλες γυναικείες μορφές διαπλεκόμενες με τον μύθο του Ίκαρου (τὴν Ἀριάδνη γιὰ παράδειγμα). Η Πασιφάη και το «μυστικόν» της προβάλλεται στη μορφή τής δαμάστριας Ζεμφύρας. Οί δύο γυναικείες έλκονται έρωτικά από δύο θηρία (τὸν ταῦρο και τὸν λέοντα αντίστοιχα). Η διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι ἡ Πασιφάη, μεταμορφωμένη σε ἀγελάδα, έξαπατᾶ τὸ σκοτεινὸ ἀντικείμενο τοῦ πόθου της και τιμωρεῖται γιὰ τὴν ἀποκλίνουσα σύζευξή της με τὸν ταῦρο με τὴν ἀπόκτηση τοῦ τερατώδους Μινώταυρου. Ἀπεναντίας, ἡ θηριοδαμάστρια Ζεμφύρα, ἀπὸ τὴν ἀπειλὴ τοῦ θανάτου, δαμάζεται τελικὰ ἀπὸ τὴν ἀκατανίκητη έρωτική ἔλξη τοῦ τῆς ἀσκεῖ τὸ λιοντάρι και ἀναγεννᾶται μέσα ἀπὸ τὴν ἔμπειρία αὐτή. (Βλ. και Γιώργης Γιατρομανωλάκης, ὁ.π., σ. 38). Παρατηροῦμε, δηλαδή, στὸν Έμπειρικό ὄχι μόνο τὴν κατίσχυση τοῦ ἀρσενικοῦ έρωτικοῦ προτύπου, ἀλλὰ και τὸν έξαγνισμό τῆς ἡρώιδας του. Στὸ ἀφήγημα αὐτό, ὅπως και στὸ ὑπόλοιπο έργο τοῦ Έμπειρικού, ὁ έρωτας προσλαμβάνει συμπαντική διάσταση: ὅλα τὰ συμβατικά ὄρια καταλύονται, ἀκόμη και οἱ διαφορὲς ἀνθρώπων και θηρίων.

18. Έχει διατυπωθεῖ και ἡ ἀποψη ὅτι τὸ ποίημα «Πασιφάη» περιγράφει τὴν περιπλάνηση ενός σύγχρονου ἀνομάτιστου Ἰησέα μέσα σ' ἓναν σύγχρονο λαβύρινθο, ὅπου «δὲν ὑπάρχει θέση γιὰ ἄθλους», Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Μίλτος Σαχτούρης: Ἄνθρωποι - Χρώματα - Ζῶα - Μηχανές*, Ἀθήνα, Γνώση, 1980, σ. 62.

χέρια παγωμένα άνακαλύπτει τούς ίδιους έφιαλτες πού τόν βασάνιζαν και στη γή: τὸ νήμα τῆς Ἀριάδνης, τὴν ξύλινη άγελάδα. Ἡ Πασιφάη συμβολίζει τὸ καταστροφικὸ πάθος, τὴν *élan vital*: τὸ έργο τέχνης εἰκονίζεται στὴν ξύλινη άγελάδα. Ὁ έφιαλτικὸς οὐρανὸς δηλώνει ένδεχομένως ὅτι ἡ λύτρωση δέν έπέρχεται οὔτε μέσα ἀπὸ τὴν τέχνη.

Ὁ Ἴκαρος ὡς πρότυπο τόλμης, άναζήτησης τῆς γνώσης και τοῦ οὐνεῖρου άπαντᾶ σέ ποιήματα τοῦ Γεράσιμου Σπαταλαῶ, τοῦ Σπύρου Παναγιωτόπουλου και πολλῶν άλλων έλασσόνων ποιητῶν. Πολλές άκόμη έκδοχές τοῦ μύθου έντοπίζονται στη νεοελληνική ποίηση και δέν έμπίπτουν άναγκαστικά στις πέντε κατηγορίες πού ὀρίσαμε παραπάνω (Ἄρης Δικταῖος, Μηνᾶς Δημάκης, Νίκος Καρούζος, κ.λπ.).

Ὁπωσδήποτε τὸ θέμα δέν κλείνει με αὐτὴ τὴν παρουσίαση.¹⁹ Ἀπεναντίας άνοίγει ένας ὁμόκεντρος κύκλος άμεσα συναρτημένος με τὸν μύθο τοῦ Ἴκαρου, πού έγκιβωτίζει τὴν πρόσληψη τοῦ Θησέα, τις μεταμορφώσεις τοῦ Μινώταυρου, τις έκδοχές τῆς Ἀριάδνης, τὸ δράμα τῆς Πασιφάης, τὴν άναζήτηση τοῦ Φαέθοντος. Πολλοί νεοέλληνες ποιητές άναπλάθουν τις μορφές αὐτές. Ἀναφέρω ένδεικτικά τὸν Ἀριστομένη Προβελέγγιο, τὸν Κ. Π. Καβάφη, τὸν Νίκο Καζαντζάκη, τὸν Νίκο Νικολαΐδη, τὸν Γιώργο Σεφέρη, τὸν Νίκο Ἐγγονόπουλο, τὸν Χριστόφορο Λιοντάκη, τὸν Στέλιο Λύτρα, τὸν Θανάση Χατζόπουλο, τὸν Γιάννη Εὐθυμιάδη.

Ἀκόμη, μένει άνοιχτὸ τὸ θέμα μιᾶς παρουσίας τῶν έκδοχῶν τοῦ μύθου στη νεοελληνική πεζογραφία (Γρηγόριος Ξενόπουλος, Νίκος Καζαντζάκης, Στέλιος Ξεφλούδας, Μενέλαος Λουντέμης, κ.λπ.), αλλά και μιᾶς διακαλλιτεχνικῆς παρουσίας τοῦ μύθου τοῦ Ἴκαρου. Τὰ γλυπτὰ τοῦ Γεράσιμου Σκλάβου, τοῦ Ν. Ἴκαρη και τοῦ Πάρι Πρέ-

19. Ἰδιαιτέρο ένδιαφέρον ὡς στοιχεῖο τῆς κοινωνικῆς έπικαιρότητας τοῦ μύθου παρουσιάζει ἡ καταγραφή τῶν πολλαπλῶν άναβιώσεων τοῦ έγχειρήματος τῆς πτήσης τοῦ Δαίδαλου και τοῦ Ἴκαρου, τόσο ἀπὸ τολμηροὺς «χομπίστες» ὅσο και ἀπὸ τεχνολογικά ιδρύματα. Ἀναφέρομαι στὸ «Σχέδιο Δαίδαλος», ταξιδι-έπανάληψη τῆς πτήσης τοῦ Δαίδαλου και τοῦ Ἴκαρου ἀπὸ τὴν Κρήτη στὴν Πελοπόννησο, πού ὀργάνωσε τὸ Τεχνολογικὸ Ἰνστιτοῦτο τῆς Μασσαχουσέτης με τὴ συνεργασία τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Ἀεροναυπηγικῆς και Διαστήματος. Βλ. πρόχειρα «Στὰ βήματα τοῦ Δαίδαλου», *Ἡ Πρώτη*, 9.6.1987· «Με τὰ φτερά τοῦ μύθου», *Τὸ Βήμα*, 20.3.1988· «Φάρσα ἡ... πτήση λένε στὸ Ἡράκλειο: Ἀπὸ άναβολὴ σέ άναβολὴ τὸ έγχειρήμα τοῦ Δαίδαλου», *Τὰ Νέα*, 20.4.1988· «Βουτιά στη θάλασσα: Ὁ σύγχρονος Δαίδαλος [Κανέλλος Κανελλόπουλος] έσπασε δύο ρεκόρ πετώντας ἀπὸ τὴν Κρήτη στη Σαντορίνη», *Ἔθνος*, 25.4.1988, κ.ά.

κα, ή εικονογράφηση του Άλέκου Φασιανού για την ποιητική συλλογή του Ζάκ Λακαρριέρ, *Τά παιδικά χρόνια του Ίκαρου*, τὸ ἔργο *Ἡ πτώση του Ίκαρου* του Δ. Κοκκινίδη, τὸ χαρακτηριστικὸ *Ὁ Ίκαρος καὶ μιὰ θαυμάστρια* του Μιχάλη Ἀρφαρά, τὸ κολάζ *Ὁ Ίκαρος* του ἐκκεντρικοῦ σκηνοθέτη Πῆτερ Γκρήναγουεϊ, ἡ ὕπερα *Δαίδαλος* του Ἰάνη Ξενάκη, ἡ ρυθμικὴ ἐνσάρκωση του Ίκαρου ἀπὸ τὸν ὀλυμπιονίκη Γιάννη Μελισσανίδη ἀνοίγουν νέες προοπτικὲς ἀνάγνωσης του μύθου καὶ ἀποτελοῦν ἀπτὲς ἀποδείξεις τῆς ἀναμφισβήτητης ἐπικαιρότητάς του.²⁰

20. Παραθέτω ἐνδεικτικὴ βιβλιογραφία γιὰ τὸν μύθο: Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Παρίσι, José Corti, 1943· Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Παρίσι, Gallimard, 1938· Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Παρίσι, Payot, 1966· Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Παρίσι, Gallimard, 1963· *Le mythe de l'éternel retour*, Παρίσι, Gallimard, 1969· καὶ Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, ὁ.π.· Lillian Feder, *Ancient Myth in Modern Poetry*, New Jersey, Princeton University Press, 1971· Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Παρίσι, François Maspero/Textes à l'appui, 1975· Eric Gould, *Mythical Intentions in Modern Literature*, New Jersey, Princeton University Press, 1981· Jacques Lacarrière, *Τὰ φτερά του Ίκαρου*, μτφρ. Μίωα Πόθου, Ἀθήνα, ἐκδ. Χατζηνικολῆ, 1995· William Righter, *Myth and Literature*, Λονδίνο, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1975· Parvin F. Sharpeless, *Symbol and Myth in Modern Literature*, Hayden Book Company, Inc., USA 1976· Maurice Z. Shroder, *The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge, Mass. 1961· Raymond Trousson, *Thèmes et mythes*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981· John H. Turner, *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, Λονδίνο, Tamesis Books Limited, 1976· Robert Vivier, *Les Frères du ciel, quelques aventures poétiques d'Icare et de Phaéthon*, Βρυξέλλες 1962· Παναγῆς Δεκατσάς, *Λαβύρινθος. (Καταγωγή καὶ ἐξέλιξη ἑνὸς τύπου ποιητικῆς μυθολογίας)*, Ἀθήνα 1973· Νίκη Λοῦζιδη, *Ὁ μύθος του Μινώταυρου στὴν πρωτοπορία του μεσοπολέμου*, Ἀθήνα, Νεφέλη, 1988· Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Ἡ εὐθραυστη ἀλήθεια. Εἰσαγωγή στὴ θεωρία του λογοτεχνικοῦ μύθου*, Ἀθήνα, Gutenberg, 1994· Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Νεοελληνικὴ λογοτεχνία καὶ ἀρχαιοελληνικὴ παράδοση», *Δελτίο*, τχ. 9 (1986) 144-149· Μιχαὴλ Β. Κατσάνης, «Ὁ πτητικὸς μύθος εἰς τὴν νεοελληνικὴν λογοτεχνίαν», *Παρουσός*, τ. 14 (1972) 70-85· «Ἡ ἀεροπορικὴ ἰδέα στὰ κλασσικὰ καὶ βυζαντινὰ κείμενα», ὁ.π. 23 (1981) 57-68· Στίλπων Π. Κυριακίδης, «Βυζαντινὸς Ίκαρος», *Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος* 3 (1924) 365-380· Νίκη Λοῦζιδη, «Ὁ μύθος του λαβυρίνθου-Μινώταυρου στὴν περίοδο του μεσοπολέμου», *Ἡ Λέξη*, τχ. 57 (1986) 886-895· «Ὁ μύθος του Μινώταυρου στὸν Picasso καὶ τοὺς σουρεαλιστές», *Δελτίο*, τχ. 9 (1986) 81-87· W. [= Κωστῆς Παλαμάς], «Φαέθων», ἔφημ. «Ἐμπρός», 22.8.1923· *Οἱ πρώτες πτήσεις. Ἀπὸ τὸν Δαίδαλο στοὺς ἀδελφούς Ράιτ*, «Ἐπτὰ Ἡμέρες / Ἡ Καθημερινή», 15.3.1998.

Ὁ μύθος τοῦ Ἴκαρου στὴ νεοελληνικὴ ποίηση

I. Ὁ Ἴκαρος τοῦ ἔρωτα

1. Βιντσέτζος Κορνάρος, *Ἐρωτόκριτος*, 17ος αἰ.

II. Ὁ Ἴκαρος ἀεροναύτης, σύμβολο τῆς τεχνολογικῆς προόδου

1. Ἰωάννης Βηλαράς, «Ἡ ἀεροστατικὴ σφαίρα», 1803.
2. Κωστῆς Παλαμάς, «Τὸ ἀεροπλάνο», 1915.
3. Α. Ρ. Ραγκαβῆς, Α. Λασκαράτος, Στ. Μαρτζώκης, Ἄριστ. Προβελέγγιος, Μ. Μαλακάσης, Σ. Σκίπης, Ι. Πολέμης, Γ. Δροσίνης, Ἄλκ. Γιαννόπουλος, Δ. Ζευγώλη-Γλέζου, Ι. Καμπανέλλης, Φ. Γιοφύλλης, κ.ἄ.

III. Ὁ Ἴκαρος ἀγωνιστῆς γιὰ τὴν ἐλευθερία

1. Ἀνδρέας Κάλβος, «Εἰς Σάμον», 1824.
2. Πλάτων Ροδοκανάκης, «Νοσταλγία», 1908.
3. Νίκος Καζαντζάκης, *Ὀδύσεια*, 1938.
4. Ἄγγελος Σικελιανός, *Ὁ Δαίδαλος στὴν Κρήτη*, 1943.

IV. Ὁ Ἴκαρος καλλιτέχνης

1. Νικόλας Κάλας, «Πρόμυθος», 1936.
2. Ἄγγελος Σικελιανός, «Δαίδαλος», 1938, κ.ἄ.
3. Μίλτος Σαχτούρης, «Πασιφάη», 1948.
4. Γιῶργος Σεφέρης, «Θερινὸ ἡλιοστάσι, Β'», 1966.

✦ V. Ὁ Ἴκαρος σὲ ἀναζήτηση τῆς γνώσης καὶ τοῦ ὀνείρου

1. Σπ. Παναγιωτόπουλος, Γερ. Σπαταλάς, κ.λπ.

VI. Ἀνατρεπτικὲς ἐκδοχὲς τοῦ μύθου

1. Ρέα Γαλανάκη, «Ἴκαρος», 1975.
2. Χάρης Βλαβιανός, «Ὁ θάνατος τοῦ Ἴκαρου», 1986.
3. Νάσος Βαγενάς, «Ἡ πτώση τοῦ ἱπτάμενου», 1989.
«Ἡ πτώση τοῦ ἱπτάμενου», 1997, κ.ἄ.

IV.

ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ.
ΤΟΠΟΙ ΤΗΣ ΔΙΧΟΤΟΜΗΣΗΣ
ΚΑΙ ΓΕΦΥΡΕΣ ΤΗΣ ΓΡΑΦΗΣ





Βαλκανικές γραφές:

Αἶμος. Ἀνθολογία Βαλκανικῆς Ποίησης.

Μυθιστορία καὶ κοινὸ μνημονικὸ φορτίο

Μνήμη Παν. Μουλλᾶ

Ο ΤΟΜΟΣ *Αἶμος. Ἀνθολογία Βαλκανικῆς Ποίησης* ἀποτελεῖ ἕκδοση τῆς πολιτιστικῆς ἐταιρείας τῶν Φίλων τοῦ περιοδικοῦ *Ἄντι*.¹ Πρόκειται γιὰ ἔργο ἀναφορᾶς ποὺ ἀποτελεῖ σταθμὸ στὶς βαλκανικὲς σπουδές, ἀλλὰ καὶ γιὰ σύνθετο ἐκδοτικὸ ἐγχείρημα, ἢ ὑλοποίηση τοῦ ὁποίου ἀπαίτησε τὴ συνεργασία ἐνὸς εὐρέος δικτύου μεταφραστῶν, ποιητῶν, γραμματολόγων, κριτικῶν καὶ ἱστορικῶν. Τὰ ἐρωτήματα ποὺ τίθενται στὸν ἀναγνώστη ἀγγίζουσι ποικίλες ἰδεολογικὲς, ἱστορικὲς, ἐθνοθηρησκευτικὲς, γλωσσικὲς καὶ πολιτισμικὲς ὀψεις τοῦ βαλκανικοῦ ζητήματος. Ὁ τόμος προσφέρεται νὰ μελετηθεῖ ἀπὸ γραμματολογικὴ καὶ ἱστορικοπολιτικὴ σκοπιά, ἀλλὰ καὶ μέσα ἀπὸ τὸ θεωρητικὸ πρίσμα τῆς δημιουργίας μιᾶς «νέας ἀντίληψης πολυπολιτισμικῆς», στὸν βαθμὸ ποὺ ἡ ἔκπαση τῆς ἐνδοβαλκανικῆς μετάφρασης ἀναδεικνύει, ἴσως γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία τῆς νοτιοανατολικῆς Εὐρώπης, τὴ «σημασία, τὴν αὐτοτέλεια, ἀλλὰ καὶ τὴν πολιτισμικὴ ἰδιαιτερότητα τῶν μικρῶν γλωσσῶν τῆς Εὐρώπης».²

1. Τὸ περιοδικὸ *Ἄντι* σταμάτησε νὰ ἐκδίδεται ἐξαιτίας τῆς ἀσθένειας τοῦ ἐκδότη του Χρήστου Παπουτσάκη (τὸ τεῦχος ἀποχαιρετισμοῦ, *Ἄντι*, κυκλοφόρησε στὶς 11 Ἀπριλίου 2008). Εὐχαριστῶ τὴν Ἄντεια Φραντζῆ, ἡ ὁποία ἔθεσε στὴ διάθεσή μου τὸ ἀρχεακὸ ὑλικό.

2. *Ἄντι*, τχ. 869 (19 Μαΐου 2006) 55.

Στό πλαίσιο τῆς συγκριτικῆς φιλολογίας, πού εἶναι, κατὰ κύριο λόγο, εὐρωκεντρική, δέν ἔχουν ἀκόμη ἐπαρκῶς μελετηθεῖ οἱ βαλκανικές λογοτεχνίες οὔτε ἔχει ὑπάρξει πραγματική πρόσληψή τους. Ἡ ἐνδοβαλκανική μετάφραση δέν ὑπῆρξε συστηματική, ἐνώ συχνά καθοριζόταν ἀπό ἐξωλογοτεχνικούς παράγοντες, ζητήματα ἰδεολογικοπολιτικῆς περισσότερο φύσεως. Τά τελευταῖα χρόνια, κυρίως μετὰ τὸ 1989, παρατηρεῖται, στὴ Δύση, μιὰ σημαντική αὐξηση τῶν λογοτεχνικῶν μεταφράσεων· τὴν τελευταία δεκαετία ἔχει ἐνεργοποιηθεῖ τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ βαλκανική λογοτεχνία, ἀφοῦ ἡ βαλκανική γραφή συνδέεται, ὅπως ἀναφέραμε, μὲ θεωρητικά θέματα καὶ κυρίως μὲ ζητήματα πολυπολιτισμικότητας. Καρπὸ τοῦ αὐξημένου ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴ βαλκανική γραφή ἀποτελεῖ ἡ ὀγκώδης ἔκδοση μὲ τίτλο *Αἶμος*. Ἡ ἔκδοση αὐτὴ ἀπεικονίζει τὸ ἀνοιχτὸ ἐνδιαφέρον τῶν συντελεστῶν τῆς γιὰ τὸν χῶρο τοῦ Ἄλλου, καθὼς καὶ γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς πνευματικῆς κοινοπολιτείας καὶ ἐπικοινωνίας τῶν λαῶν τῶν Βαλκανίων, «μέσα ἀπὸ τὸν ἀποσταγμένο λόγο τῆς ποίησης, πού ὑπερβαίνει καὶ γεφυρώνει τὶς ἐθνικές διαφορές».³

Στὴ σύγχρονή μας δυτικότεροπα παγκοσμιοποιημένη ἐποχή, ὅπου ἡ ἐπικοινωνία διεξάγεται μέσα ἀπὸ τὰ διεθνή πολιτισμικά κέντρα καὶ τὶς ἡγεμονικές γλώσσες, ἡ ἀνίχνευση τῆς ἰδιαιτερότητας τῶν ἐλασσόνων γλωσσῶν γειτονικῶν λαῶν, οἱ ὁποῖοι, λόγω τῶν ἱστορικῶν συνθηκῶν, δέν στάθηκε δυνατὸ νὰ ἐπικοινωνήσουν μεταξύ τους καὶ ἀγνοοῦν μάλιστα ὁ ἓνας τὴ γλώσσα τοῦ ἄλλου, ἀποτελεῖ ἰδιαίτερα ἐπίκαιρο ζήτημα. Τὸ φυλετικὸ ἢ τὸ γλωσσικὸ κριτήριον στὴν παρούσα ἀνθολόγηση τῆς ποίησης ἐντάσσεται στὴν εὐρύτερη ἀναζήτηση τῆς βαλκανικῆς πολιτισμικῆς ταυτότητας.

Τὸ ἐθνολογικὸ μεῖγμα τῶν Βαλκανίων παρέμενε ἐπὶ αἰῶνες ἐντυπωσιακὰ ἀναλλοίωτο. Οἱ ἱστοριοπολιτικές συνθήκες τῶν Βαλκανίων ἀλλάζουν, ὅμως, διαρκῶς τοὺς δύο τελευταίους αἰῶνες, δημιουργώντας ἓναν ἀπρόβλεπτο κατακερματισμό, καθὼς καὶ τὴν ἀναγκαία, ἐκρηκτικὴ συνύπαρξη κοινωνικῶν ὁμάδων διαφορετικῆς ἐθνικῆς καὶ

3. Βλ. Δημήτρης Καργιώτης, «Ποίηση καὶ πράξη. *Αἶμος*: Ἀνθολογία Βαλκανικῆς ποίησης, ἔκδ. τῶν Φίλων τοῦ Περιοδικοῦ Ἀντί, Ἀθήνα, α' ἔκδ. 2006, β' ἔκδ. 2007», *Μετάφραση* '06-'07 (Δεκέμβριος 2007) 318. Πρβλ. τὴ συστηματικὴ μελέτη «Τί μπορεῖ νὰ σημαίνει βαλκανικὴ λογοτεχνία;», *Γεωγραφίες τῆς μετάφρασης. Χῶροι, κανόνες, ἰδεολογίες*, Κάπα ἐκδοτικὴ/θέσεις, σ. 43-59.

πολιτισμικῆς προέλευσης. Οἱ ομάδες αὐτὲς καταφέρνουν νὰ συνυπάρχουν, ἐνῶ συνήθως μιὰ κυρίαρχη πολιτισμικὴ ομάδα ἐπικρατεῖ σὲ σύνολα ἄλλης ἐθνικότητας καὶ πολιτισμοῦ. Στὴ βαλκανικὴ λογοτεχνία ἐντάσσονται συγγραφεῖς μὲ διαφορετικὸ θρήσκευμα, γλώσσα καὶ πολιτισμὸ, ὀρισμένοι ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἔγιναν γνωστοὶ στὴ Δύση ἀφοῦ μεταφράστηκαν πρῶτα στὶς ἡγεμονικὲς λογοτεχνίες καὶ γλώσσες (λ.χ. ὁ Ἰσμαήλ Κανταρέ κ.ἄ.).

Ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ ὕλικοῦ τῶν βαλκανικῶν γραφῶν προκύπτουν εὐλόγα κάποια ἐρωτήματα. Ὑπάρχουν ἄραγε κοινὲς ἀφηγηματικὲς δομὲς καὶ κάποια κοινὴ θεματικὴ ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ δικαιολογήσουν τὴ συστέγαση τῶν ἐπιμέρους βαλκανικῶν λογοτεχνιῶν ὑπὸ τὸν εὐρύτερο ὄρο «βαλκανικὴ λογοτεχνία»; Πῶς θὰ μπορούσε νὰ ὀριστεῖ ἡ ἰδιαιτερότητα τῆς βαλκανικῆς λογοτεχνίας καὶ γραφῆς; 1) Τὸ κοινὸ ἱστορικὸ παρελθόν· 2) τὸ κοινὸ «φορτίο μνήμης»⁴ – ἡ κατασκευὴ μιᾶς συλλογικῆς μνήμης μέσα ἀπὸ τὰ κείμενα· 3) ἡ προφορικότητα ὡς ἔκφραση τῆς γλωσσικῆς, πολιτιστικῆς, θρησκευτικῆς καὶ ἱστορικῆς συνέχειας καὶ κυρίως ἡ ἐπιβίωση κοινῶν προφορικῶν μορφῶν ποίησης· 4) ἡ πολυγλωσσία· 5) ἡ αἰρετικὴ γραφή· 6) ἡ μετανάστευση, ἡ ἔξορία, ὁ κοσμοπολιτισμὸς· 7) οἱ δυτικὲς ἐπιδράσεις· ἡ διατήρηση τῆς ἐθνικῆς ταυτότητας καὶ ἡ παράλληλη συγχώνευση τοῦ γηγενοῦς μὲ τὸ εὐρωπαϊκὸ στοιχεῖο. Ὅλα αὐτὰ τὰ θέματα⁵ θὰ μπορούσαν νὰ ἀποτελέσουν ζητούμενα μελέτης στὸν τόμο αὐτό, ποὺ συνιστᾶ θεμελιῶδες ἔργο ὑποδομῆς γιὰ τὶς βαλκανικὲς σπουδές.

Τὴν ἰδέα γιὰ τὴ συγκρότηση μιᾶς ἀνθολογίας βαλκανικῆς ποίησης τὴ συνέλαβε πρῶτος ὁ Βούλγαρος ποιητῆς, δραματουργός, νεοελληνιστῆς καὶ φίλος τοῦ Ὀδυσσεᾶ Ἐλύτη, Στέφαν Γκέτσεφ, τὸ 1993, ἀκριβῶς ἐπειδὴ πίστευε ὅτι τὰ στοιχεῖα ποὺ ἐνώνουν τοὺς βαλκανικοὺς λαοὺς εἶναι περισσότερα ἀπὸ αὐτὰ ποὺ τοὺς χωρίζουν· ὁ τόμος ἀφιερώνεται στὴ μνήμη του.⁶ Ἡ ἡμερομηνία κατὰ τὴν ὁποία ὁ Γκέ-

4. Γιὰ τὸν ὄρο «φορτίο μνήμης», βλ. Δημήτρης Χαρίτος, «Εἶναι μιὰ ἀνθολογία πολιτικὴ πράξη;», Ἐντί, τχ. 883 (1 Δεκεμβρίου 2006) 54.

5. Γιὰ τὴν προβληματικὴ καὶ τοὺς θεματικοὺς ἄξονες, βλ. Colloque International, *Les écritures balkaniques*, Langues O', INALCO, sous la direction de Frosia Pejoska-Bouchereau, Ἰούνιος 2010.

6. Στέφαν Γκέτσεφ, «Νὰ γνωρίσουμε πρὶν μιλήσουμε: ἓνας Βούλγαρος ποιητῆς προτείνει στοὺς λαοὺς τῶν Βαλκανίων νὰ ἐπικοινωνήσουν μὲσω τῆς ποίησης», Ἐντί, τχ. 517 (19 Μαρτίου 1993) 54.

τσεφ συνέλαβε την ιδέα δὲν εἶναι βέβαια τυχαία, σχετίζεται μὲ τὸν πόλεμο καὶ τὸν διαμελισμὸ τῆς Γιουγκοσλαβίας. Ἡ πορεία πρὸς τὴν ὑλοποίηση τῆς ιδέας τοῦ Γκέτσεφ ὑπῆρξε μακρόχρονη. Ἡ πραγμάτωσή της ὀφείλεται στὸ δημιουργικὸ πείσμα καὶ στὴν ἐπιμονὴ τοῦ Χρήστου Παπουτσάκη καὶ τῆς Ἄντειας Φραντζῆ, ἡ ὁποία συντόνισε τὸ ἔργο, τὸ ὁποῖο εἶναι προσανατολισμένο τόσο στὴν πρόσληψη τῆς ἑτερότητας ὅσο καὶ στὸν πολιτικὸ στόχο τῆς οὐσιαστικῆς διαβαλκανικῆς ἐπικοινωνίας καὶ τῆς ἐγγύησης γιὰ εἰρήνην ἀνάμεσα στοὺς βαλκανικοὺς λαούς.⁷

Ἡ δομὴ τοῦ ἔργου εἶναι σύνθετη καὶ ἰδιότυπη. Ὁ τόμος περιέχει 550 σελίδες, ὅπου ἀνθολογεῖται τὸ ἔργο 80 ποιητῶν ἀπὸ ἑπτὰ βαλκανικὲς χῶρες-γλώσσες. Στους ἐπιτίτλους τῶν ἀνθολογουμένων κειμένων δὲν ἀναφέρεται τὸ ὄνομα τῶν κρατῶν ἀλλὰ ἡ γλώσσα (ἀλβανικὴ, ρουμανικὴ, κ.ο.κ.) στὴν ὁποία ἔχουν συντεθεῖ. Ἀνθολογοῦνται οἱ ἐξῆς ἐπιμέρους ἐθνικὲς λογοτεχνίες, οἱ γλώσσες τῶν ὁποίων ἀντιστοιχοῦσαν ὡς τὴν πρώτη ἐκδοσὴ τοῦ τόμου (2006) σὲ κράτη τῆς Χερσονήσου τοῦ Αἴμου: ἡ ἑλληνικὴ, ἡ ἀλβανικὴ, ἡ βοσνιακὴ, ἡ βουλγαρικὴ, ἡ ρουμανικὴ, ἡ σερβικὴ καὶ ἡ σλαβομακεδονικὴ (ἡ Σερβία καὶ τὸ Μαυροβούνι ἦταν τότε ἀκόμα μαζί). Ἀπὸ εἰδικὴ ἐπιτροπὴ σὲ κάθε χώρα (ἀποτελούμενη ἀπὸ τρεῖς ἕως πέντε ἀνθρώπους τῶν γραμμάτων: ποιητὲς, κριτικοὺς, διακεκριμένους καθηγητὲς Πανεπιστημίου)⁸ ἐπιλέγεται πρὸς ἀνθολόγησιν, γιὰ κάθε ἐθνικὴ λογοτεχνία, ἕνας μικρὸς ἀριθμὸς ποιητῶν τοῦ 19ου καὶ τοῦ 20ου αἰῶνα (γύρω στους 10 καὶ ὄχι περισσότεροι ἀπὸ 13 ποιητὲς, δηλαδὴ 50 περίπου σελίδες ἀνὰ χώρα). Ὁ σχεδιασμὸς τοῦ ἔργου προϋπέθετε ἀρχικὰ ὀκτὼ τόμους καὶ ὅτι ὁ κάθε τόμος θὰ κυκλοφοροῦσε αὐτοτελῶς ἐμπεριέχοντας σὲ μετάφραση τὴν ἀνθολογημένη ποίησιν κάθε χώρας πού συμμετέχει.

Εἶναι σημαντικὸ νὰ τονιστεῖ ὅτι γιὰ πρώτη φορὰ ἐπιχειρεῖται νὰ μεταφραστοῦν ἐνδοβαλκανικά, ἀπὸ δίγλωσσους τουλάχιστον μεταφραστὲς καὶ μάλιστα χωρὶς τὴ μεσολάβησιν τῆς ἀγγλικῆς, τόσες ἐπιμέρους ἐθνικὲς λογοτεχνίες στὴ γλώσσα τοῦ γείτονα Ἄλλου. Ἀπὸ

7. Νάσος Βαγενάς, «Ἀνθολογία Βαλκανικῆς Ποίησης, Αἴμος: Ἡ τελευταία πολιτικὴ του πράξιν», (Ἀφιέρωμα στὸν Χρῆστο Παπουτσάκη), «Ἡ Αὔγη», 15.3.2009, σ. 45.

8. Ἡ ἑλληνικὴ ἐπιτροπὴ συγκροτήθηκε ἀπὸ τοὺς: Ἀλέξανδρο Ἀργυρίου, Νάσο Βαγενά, Παν. Μουλλὰ καὶ Ἄντεια Φραντζῆ.

αίσθητική άποψη, ή ποιότητα τών μεταφράσεων είναι ύψηλή. Οι μεταφράσεις είναι έπιμελημένες και φιλοτεχνημένες από άξιους μεταφραστες στον ρυθμό και στη μετρική μορφή του πρωτοτύπου (αναφέρω για παράδειγμα τις μεταφράσεις του 'Ηλία Λάγιου από τη νεοελληνική στη βοσνιακή). Πρόκειται για κοπιώδες έγχείρημα, στο όποιο εμπλέκονται 150 συνεργάτες από διαφορετικές χώρες. Συχνά στην εκπόνηση τών μεταφράσεων συμμετείχαν λογοτέχνες ή κριτικοί από όλες τις χώρες. 'Η μετάφραση ως διάυλος διάδοσης τών ιδεών — από την εποχή τής Αναγέννησης και του Διαφωτισμού— άποτελεί τον κινητήριο μοχλό αυτού του έργου. Στην προκειμένη περίπτωση ο ρόλος τής μετάφρασης είναι ιδιαίτερα σημαντικός, δεδομένου ότι ζοϋμε σε μιάν εποχή γλωσσικού έπεκτατισμού και όμογενοποίησης· οι βαλκανικοί λαοί έπικοινωνοϋν άκόμη μεταξύ τους μέσα από τις κυρίαρχες γλώσσες τής Δύσης, άγνοώντας τη γλώσσα του γείτονα. 'Η άγνοια τών βαλκανικών γλωσσών έρμηνεύεται βέβαια ιστορικά, αν σκεφθεί κανείς ότι ή έπιβεβλημένη συνύπαρξη τών λαών υπό την 'Οθωμανική Αϋτοκρατορία δέν εϋνόησε τη γνώση τών γειτονικών γλωσσών· έπειτα δέ από την άπελευθέρωση, στο κλίμα ενός ρομαντικού έθνικισμού και αϋτοπροσδιορισμού, κατάρτισης μιās ιστορικῆς γενεαλογίας και άναζήτησης ιδεολογίας για τη διαμόρφωση έθνικῆς ταυτότητας, οι Έλληνες στράφηκαν είτε προς την αρχαιότητα είτε προς τη Δυτική Εϋρώπη και καθόλου προς τὰ Βαλκάνια.⁹ 'Η Ελλάδα ήταν, άλλωστε, φυσικό νά στραφεί στη σύνδεσή της με την Εϋρωπαϊκή Κοινότητα και νά άποτελέσει μιὰ παρυφή τής Δύσης, άφου ό κομμουνισμός και τὰ βουνά τη χωρίζαν πολιτικά και οικονομικά από τους γείτονές της.

'Ο πρόλογος τής έκδοσης, λιτός και περιεκτικός, καθιστά σαφή τον ιδεολογικό στόχο του έγχειρήματος. 'Ως προμετωπίδα, τó επαναστατικό ποίημα ενάντια στην τυραννία, ό Θούριος του Ρήγα Φεραίου, εισάγει τον αναγνώστη στο πνεϋμα τής ένωσης τών λαών. 'Ο Ρήγας, διαμορφωμένος μέσα από τὰ ιδανικά τής Γαλλικῆς Έπανάστασης, όραματίστηκε πρώιμα τη Βαλκανική Συμπολιτεία (1797), ένα προδρομικό μοντέλο πολυεθνικού και πολυπολιτισμικού κράτους, την επανασύσταση δηλαδή τής βαλκανικῆς κοινότητας, στη δύση τής 'Οθωμανικῆς Αϋτοκρατορίας, με γλώσσα τής εκπαίδευσης και τής διολ-

9. Βλ. Θεόδωρος Ρουσόπουλος, «Διάλογος ανάμεσα στους πολιτισμούς», *Αντί*, τχ. 881-882 (17 Νοεμβρίου 2006) 84.

κησης τὴν ἑλληνική. Οἱ ἄνθρωποι «τῆς Ρούμελης, τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, τῶν Μεσογείων Νήσων καὶ τῆς Βλαχομπογδανίας» θὰ ἀναγνωρίζονταν ὡς πολῖτες, παρὰ τὰ διάφορα γένη καὶ τὶς θρησκείες τους.¹⁰ Ἀρκετὰ πρῶμα εἶχε διαμορφωθεῖ, ἐπομένως, μιὰ συνείδηση ὅτι, παρὰ τὶς αὐτόνοητες διαφορές, πολλὰ κοινὰ στοιχεῖα ἔνωσαν τοὺς βαλκανικοὺς λαούς: τὸ κοινὸ ἱστορικὸ παρελθόν, γλωσσικὲς ἐπιμειξίες, μῦθοι, παραδόσεις, ἔθιμα, τραγούδια, μουσική, φορεσιές, κουζίνα, ἓνα σύστημα δηλαδὴ πολιτισμικῶν ἀξιῶν, κοινῶν συναισθημάτων καὶ ἐμπειριῶν ποὺ συνέδεε συνεκτικὰ τὰ μέλη τῆς βαλκανικῆς κοινότητος.¹¹

Τὸ αἶτημα τοῦ ἐκδότη καὶ τῆς συντονιστικῆς ἐπιτροπῆς ἦταν νὰ ἀναδειχθοῦν τὰ κοινὰ στοιχεῖα, μέσα στὸ πλαίσιο βέβαια τῆς πολυμορφίας καὶ τῶν ἰδιαιτεροτήτων τῆς κάθε χώρας, καὶ νὰ ἀποτελέσουν ἐνοποιητικὸ παράγοντα καὶ ἐγγύηση γιὰ τὴν εἰρήνη, ἀφοῦ, ὡς γνωστόν, δὲν ἔλειψαν οἱ διεκδικήσεις γιὰ τὴ μοιρασιὰ ἐδαφῶν καὶ συνειδήσεων μετὰ τὸν σχηματισμὸ τῶν ἔθνικῶν κρατῶν.¹² Ὁ στόχος ἐπιτεύχθηκε σὲ μεγάλο βαθμὸ, ἢ πρόταξη ὅμως τοῦ Θούριου ἀπέτελεσε τὸν λόγο γιὰ τὸν ὁποῖο ἡ Τουρκία ἀπέσυρε τελικὰ τὴ συνεργασία της, ἐνῶ μέρος τοῦ ἀνθολογημένου καὶ τοῦ μεταφρασμένου ποιητικοῦ ὕλικου ἀπόκειται ἀκόμη στὸ ἀρχεῖο. Ἡ Τουρκία συνεργάστηκε κανονικὰ μὲ συμβόλαια καὶ ὄρους κατάρτισης τῆς Ἀνθολογίας, ἀποχώρησε, ὡστόσο, πρὶν ἀπὸ τὴν ἐκδοση τοῦ Α΄ τόμου, ποὺ ἦταν ὁ ἀλβανικός, λόγῳ τῆς παράθεσης τοῦ ἀποσπάσματος ἀπὸ τὸν Θούριον τοῦ

10. Βλ. Βελεστινλῆς στὸ Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης, *Νεοελληνικὸς διαφορισμὸς. Οἱ πολιτικὲς καὶ κοινωνικὲς ιδέες*, μτφρ. Στέλλα Νικολοῦδη, Ἀθήνα, Μορφωτικὸ Ἰδρυμα Ἐθνικῆς Τραπεζῆς, 1996, καὶ Paschalis M. Kitromilides, «An Enlightenment perspective on Balkan cultural pluralism. The republican vision of Rhigas Velestinlis», *History of Political Thought* 24 (2003) 445-479 (εὐχαριστῶ τὴ Στέση Ἀθήνη γιὰ τὴν παραπομπή). Βλ. ἐπίσης Maria López Villalba, «Balkanizing the French Revolution: Rhigas's *New Political Constitution*», *Greece and the Balkans. Identities, Perceptions and Cultural Encounters since the Enlightenment*, Dimitris Tziouvas (ἐπιμ.), England, Ashgate Publishing Limited, 2003, σ. 141-154.

11. Νίκος Βλαχάκης, «Ἀπὸ τὴ Βαλκανικὴ Συνάφεια στὴν Κοινὴ Εὐρωπαϊκὴ Προοπτικὴ, Ἐπικοινωνιακὲς Δράσεις τῶν Γραφείων Τύπου καὶ Ἐπικοινωνίας», Ἡμερίδα: Ἡ ἐπικοινωνία τῆς Ἑλλάδας στὴ νοτιοανατολικὴ Εὐρώπη, Γενικὴ Γραμματεία Ἐνημέρωσης, Ἐνωση Ἀκολούθων Τύπου [ENAT], Forum Διεθνούς Ἐπικοινωνιακῆς Πολιτικῆς, www.icp-forum.gr.

12. Βλ. Paschalis M. Kitromilides, «Balkan mentality: history, legend, imagination», *Nations and Nationalism*, τ. 1, τχ. 2 (Ἰούλιος 1996) 163-191.

Ρήγα. Ὁ ἐκδότης πρότεινε στὴν τουρκικὴ ἐπιτροπὴ νὰ μὴν περιληφθεῖ ὁ *Θούριος* στὸν τουρκικὸ τόμο, ἢ Τουρκία, ὡστόσο, δὲν συμφώνησε καὶ ἐπικαλέστηκε προσβολὴ τῆς τουρκικότητας. Ὁ *Αἴμος* δὲν ἐκδόθηκε ποτὲ αὐτοτελῶς οὔτε στὰ σλαβομακεδόνικα, λόγω τῆς διαφωνίας ποὺ προέκυψε σχετικὰ μὲ τὴν ὀνομασία. Οἱ Σλαβομακεδόνες, στὰ Σκόπια, δὲν δέχτηκαν νὰ γραφοῦν ὡς FYROM.

Ἡ πρώτη ἐκδοση ἔγινε στὴν ἀλβανικὴ ὡς χειρονομία καλῆς θέλησης καὶ φιλίας τῆς Ἑλλάδας πρὸς τὴν Ἀλβανία, τὸ 2006. Ἀκολούθησε ἡ πρώτη ἐκδοση τοῦ ἑλληνικοῦ τόμου, ἐπίσης τὸ 2006, ὅπου διαπιστώνουμε ὅτι ἀπαντᾷ ὁ ὅρος «σλαβομακεδονικὴ ποίηση». Ἀπὸ τὸ 2007, καὶ στὶς μετέπειτα ἐκδόσεις, ὁ ὅρος «σλαβομακεδονικὴ ποίηση» μετατράπηκε σὲ «Ποίηση τῆς πρώην Γιουγκοσλαβικῆς Δημοκρατίας τῆς Μακεδονίας». Ἐπομένως, ἀπὸ τὸν ἀρχικὸ σχεδιασμὸ τῆς συμμετοχῆς ὀκτὼ χωρῶν προέβησαν στὴν τελικὴ ἐκδοση οἱ ἕξι. Πρὶν ἀπὸ τὸν κατακερματισμὸ τῆς Γιουγκοσλαβίας ἡ ὁμιλουμένη γλῶσσα στὴ Βοσνία-Ἑρζεγοβίνη καὶ στὴ Σερβία-Μαυροβούνιο ἦταν τὰ σερβοκροατικά. Ἡ Βοσνία, ὑπογραμμίζοντας τὴν ἐθνικὴ τῆς αὐτοτέλεια, ὀνομάζει πλέον, μὲ συνταγματικὴ κατοχύρωση, τὴ γλῶσσα τῆς *bcs*. Ἡ μαυροβουνιακὴ γλῶσσα διαφοροποιεῖται πιά ἀπὸ τὴ σερβικὴ καὶ ἐπίσης ἡ Κροατία δὲν προχώρησε στὴ συνεργασία.¹³

Κάθε τόμος ἀρχίζει μὲ τὴ γλῶσσα του ὡς πρώτη χώρα-γλῶσσα. Κρίθηκε ἀπαραίτητο νὰ συνταχθοῦν συνοπτικοὶ χρονολογικοὶ πίνακες γιὰ τὰ ἱστορικὰ καὶ τὰ πνευματικὰ γεγονότα τοῦ 19ου καὶ τοῦ 20οῦ αἰώνα, χωριστὰ γιὰ τὴν κάθε χώρα, καθὼς καὶ μιὰ σύντομη εἰσαγωγὴ στὴ λογοτεχνικὴ παράδοση τῆς κάθε χώρας, ἕνα συνοπτικὸ βιογραφικὸ σημείωμα γιὰ καθέναν ἀπὸ τοὺς ἐπιλεγμένους ποιητὲς καὶ πραγματολογικὰ σχόλια γιὰ τὰ δυσνόητα σημεῖα τῆς κάθε ποίησης. Ὁ ρόλος τῆς Ἑλλάδας ἦταν συντονιστικός. Ἡ πρωτοβουλία γιὰ τὸ περιεχόμενὸ τῶν πινάκων, τῆς εἰσαγωγῆς καὶ τῆς ἀνθολόγησής γιὰ τὴν κάθε χώρα δόθηκε ἐξ ὀλοκλήρου στὶς ἐπιμέρους ἐθνικὲς ἐπιτροπές,

13. Ἐχωριστὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει, πάντως, ἡ μελέτη χωρῶν ὅπως ἡ Κροατία καὶ ἡ Σλοβενία, ποὺ γιὰ μιὰ περίοδο βίωσαν κοινὴ μοίρα μὲ τοὺς λαοὺς τῶν Βαλκανίων. Ποιὰ εἶναι ἡ δική τους ὀπτικὴ μετὰ τὴ ρήξη ποὺ τοὺς ἀπομάκρυνε ἀπὸ τὴ μεγάλη βαλκανικὴ οἰκογένεια; Οἱ λαοὶ τοῦ παλαιοῦ «ἀνατολικοῦ μπλόκ», ἢ Τουρκία, ἢ Ρωσία, ἢ Οὐκρανία, εἶναι κι αὐτοὶ ἀναπόσπαστα συνδεδεμένοι μὲ τὸ πεδίο ἔρευνας καὶ μελέτης ποὺ ὀνομάζουμε «βαλκανικὴ γραφὴ». Βλ. *Colloque International, Les écritures balkaniques*, ὅ.π.

γι' αυτό και υπάρχουν αρκετές άνομοιογένειες στη συγκρότησή τους. Σε άλλες περιπτώσεις, στα χρονολόγια, το κέντρο βάρους εστιάζεται στην ιστορία, σε άλλες περισσότερο σε γεγονότα της λογοτεχνικής ιστορίας· στις εισαγωγές παρατηρούνται αρκετές διαφοροποιήσεις σε ό,τι αφορά στον άξονα προσέγγισης της κάθε έγχώριας λογοτεχνίας. Για παράδειγμα, στο εισαγωγικό κείμενο Σερβίας-Μαυροβουνίου δεν υπάρχουν αρκετές πληροφορίες για τα λογοτεχνικά ρεύματα, γεγονός που δεν διευκολύνει την κατανόηση της λογοτεχνικής διαμόρφωσης του τόπου, κ.ο.κ.¹⁴

Ο καλαισθητός δερματόδετος τόμος είναι τυπωμένος σε πολυτονικό σύστημα γραφής, εμπλουτισμένος με αρχαιακό εικαστικό υλικό: ασπρόμαυρες χαρακτηριστικές φωτογραφίες ποιητών, αλλά και τοπίων της Βαλκανικής Χερσονήσου, χειρόγραφα, γκραβούρες, πίνακες, έξωφυλλα σπάνιων εκδόσεων, κτλ. Περιέχει, επίσης, ως προμετωπίδα, έγχρωμο τὸ έργο τοῦ περιηγητῆ-ζωγράφου Théodore Leblanc (1800-1837), «Croquis d'après nature faits pendant trois ans de séjour en Grèce et dans le Levant...», Paris, 1833.

Ἡ έκδοτικὴ πορεία τοῦ τόμου ἔχει ἐντέλει ὡς ἐξῆς: Ἀλβανία, 2006, ²2008· Ἑλλάδα, 2006, ²2007, ³2008· Ρουμανία, 2007· Βουλγαρία, 2007, ²2008· Σερβία-Μαυροβούνιο, 2008· Βοσνία-Ἑρζεγοβίνη, 2008.

Ἡ ἀνθολογία αὐτή, παρὰ τὶς ἐπιμέρους ἀντιρρήσεις ποὺ διατυπώθηκαν ἀπὸ τὴν κριτικὴ γιὰ τὴν ἐπιλογή ποιητῶν καὶ ποιημάτων στὸ ἑλληνικὸ μέρος,¹⁵ χαρακτηρίστηκε ὀρόσημο στὴν ἱστορία τῶν βαλκανικῶν σπουδῶν καὶ ἀφετηρία γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς οὐσιαστικότερης ἐπικοινωνίας τῶν λαῶν καὶ ἐμβάθυνσης στὴν ἔννοια τῆς βαλκανικότητας καὶ τῆς «βαλκανικῆς λογοτεχνίας», στὸν βαθμὸ μάλιστα ποὺ φιλοδοξεῖ νὰ συγκροτήσῃ τὸν λογοτεχνικὸ κανόνα γιὰ τὴν κάθε βαλκανικὴ χώρα-γλώσσα.

14. Βλ. Κατερίνα Κωστίου, «Στὸ πνεῦμα μιᾶς οὐσιαστικῆς ἐπικοινωνίας μεταξὺ τῶν βαλκανικῶν λαῶν. Αἶμος. Ἀνθολογία Βαλκανικῆς Ποίησης. “Οἱ φίλοι τοῦ περιοδικοῦ” Ἀντί, 2006», *Ποίηση*, τχ. 29 (Ἄνοιξη-Καλοκαίρι 2007) 254. Βλ. ἀκόμη: Νίκου Μαυρέλου, «Αἶμος: Ἀνθολογία Βαλκανικῆς Ποίησης», *Ἡ Κυριακτικὴ Ἀγὴ*, 24.12.2006, καὶ Κίρκη Κεφαλέα, «Γνωριμία μὲ τὴν ποίηση τῶν Βαλκανίων: μία πλούσια ἀνθολογία ἀποτέλεσμα συνεργασίας ἑκατὸ καὶ πλέον ἀνθρώπων, γέφυρα ἐπικοινωνίας μεταξὺ τῶν λαῶν», «Ἡ Καθημερινή», 20.3.2007.

15. Βλ., λ.χ., Κώστας Καραγιάννης, «Βαλκανικὴ ποίηση καὶ ὁ Βάρναλης», «Ἐλευθεροτυπία», 11.6.2007.

Όσο για τὸν τίτλο τῆς ἀνθολογίας, *Αἶμος*, εἶναι γνωστὸ ὅτι γύρω ἀπὸ τὴ σημασιολογικὴ διάσταση τῆς λέξης «Balkan» ὑπάρχει μιὰ ὀλόκληρη φιλολογία.¹⁶ Στὸ βιβλίο του *Τὰ Βαλκάνια*, ὁ Μάρκ Μαζάουερ παραθέτει τὴ μακρὰ συζήτηση γύρω ἀπὸ τὴ γένεση, τὴ διαμόρφωση καὶ τὸ περιεχόμενο τῶν ὄρων «Βαλκάνια», «Βαλκανικὴ Χερσόνησος», «Εὐρωπαϊκὴ Τουρκία», καὶ ἀναφέρεται στὴν ἀμφισβήτηση τῆς ὀρθότητος τοῦ ὄρου «Βαλκανικὴ Χερσόνησος», ἀφοῦ ἡ ὀροσειρὰ τῶν Βαλκανίων δὲν ἐκτείνεται ἀπ' ἄκρου εἰς ἄκρον στὴ νοτιοανατολικὴ Εὐρώπη, ὅπως τὰ Πυρηναιῖα σαφῶς ὀριοθετοῦσαν τὸ ἄνω ἄκρο τῆς Ἰβηρικῆς Χερσονήσου». Ὁ τουρκικὸς ὄρος «Balkan» ἀρχικὰ χαρακτηρίζει τὴν ὀροσειρὰ ποῦ ἦταν γνωστὴ στοὺς ἀρχαιομαθεῖς Δυτικούς ταξιδιωτὲς ὡς «ἀρχαῖος Αἶμος» καὶ τὴ διέσχισε κανεὶς γιὰ νὰ πάει ἀπὸ τὴν κεντρικὴ Εὐρώπη στὴν Κωνσταντινούπολη». Ἡ λέξη «Balkan» παραμένει ἀκόμη φορτισμένη μὲ ἀρνητικὲς συνυποδηλώσεις, ἀφοῦ, ἐκτὸς ἀπὸ γεωγραφικὴ κατηγορία, μετεξελίχθηκε, μέσα ἀπὸ τὶς ἱστορικὲς συνθῆκες, σὲ συνώνυμο τῆς βίας καὶ τοῦ πρωτογονισμοῦ. Τὰ ναρκισσιστικὰ στερεότυπα τῶν πολιτισμένων Δυτικῶν σχημάτισαν σὺν τῷ χρόνῳ μιὰν ἀρνητικὴ εἰκόνα γιὰ τὰ Βαλκάνια, ποῦ ὀρίστηκαν ὡς τόπος τῆς «ἐπιστροφῆς στὸ φυλετικὸ, στὸ ὑπανάπτυκτο, στὸ πρωτόγονο, στὸ βάρβαρο».¹⁷

Στὸ σημεῖο αὐτὸ τίθεται καὶ πάλι αὐτομάτως τὸ ἐρώτημα ποῦ θέσαμε στὴν ἀρχή· κατὰ πόσο, δηλαδή, εἶναι γραμματολογικὰ ἐφικτὴ ἢ συστέγαση τῶν βαλκανικῶν λαῶν ὑπὸ τὸν γενικότερο ὄρο «βαλκανικὴ λογοτεχνία»; Ποιὸ εἶναι τὸ ἀκριβὲς περιεχόμενο τοῦ ὄρου; Εἰδικοί μελετητὲς, βαλκανιολόγοι καὶ συγκριτολόγοι ἀποφαινόνται ὅτι ὁ ἕτεροπροσδιορισμὸς σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ εἴτε στὸν ὄρο «Βαλκάνια» εἴτε στὸν ὄρο «βαλκανικὴ λογοτεχνία» εἶναι δύσκολος, ἀφοῦ «πάντα κάτι περισσεύει [ι]», ὅπως παρατηρεῖ ἡ Ἀλέκα Ἰωαννίδου.¹⁸ Πάντως

16. Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Ὁξφόρδη, Oxford University Press, 1997, σ. 1-37, καὶ Μάρκ Μαζάουερ, «Εἰσαγωγή: Ὀνόματα», *Τὰ Βαλκάνια*, μτφρ. Κωνσταντῖνος Ν. Κουρεμένος, Ἀθήνα, Πατάκης, ¹³2009, σ. 25-50. (Copyright 12000).

17. Βλ. καὶ τὴν ἑλληνικὴ μετάφραση τοῦ βιβλίου τῆς Τοντόροβα, «Τὰ Βαλκάνια: ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη στὴν “κατασκευὴ” τους», *Ἐθνικὸ κίνημα καὶ Βαλκάνια*, Ἀθήνα, Θεμέλιο, 1996, κυρίως σ. 62. Πρβλ. Μαζάουερ, «Εἰσαγωγή: Ὀνόματα», *Τὰ Βαλκάνια*, σ. 31, 38 καὶ *passim*.

18. Ἀλέκα Ἰωαννίδου, «Βαλκανικὴ λογοτεχνία», *Διαβάζω*, τχ. 463 (Μάιος 2006) 102. Ὁ Δημήτρης Καργιώτης παραθέτει τὶς παραπάνω ἀπόψεις καὶ εὔστοχα

ή παρούσα ανθολογία συγκροτήθηκε για να λειτουργήσει, μέσω της ποίησης, ως καταλύτης άρσης τῶν φυλετικῶν, ἔθνοτικῶν, γλωσσικῶν, θρησκευτικῶν καὶ ἱστορικῶν ἀντιθέσεων καὶ διαφορῶν τῶν βαλκανικῶν λαῶν. Ἀνάμεσα στὸν ὄρο «βαλκανικὴ λογοτεχνία» καὶ «βαλκανικὴ γραφὴ» ἀναμφίβολα ὁ δεύτερος εἶναι πιὸ δόκιμος, ἀφοῦ οἱ συνδηλώσεις του εἶναι περισσότερο ἐξωγεωγραφικὲς καὶ δὲν προϋποθέτει κατ' ἀνάγκη ἓνα αἶσθημα ταυτότητας.

Ἡ εὐθραυστὴ ἰσορροπία δυνάμεων στὰ Βαλκάνια ἀνάγκασε, στὸ παρελθόν, τὰ βαλκανικὰ κράτη νὰ συνασπιστοῦν σὲ μιὰ Βαλκανικὴ Συμμαχία. Γιὰ τὰ ζητήματα αὐτὰ ἔχουν γράψει βεβαίως οἱ ἱστορικοί. Ἡ ἰδέα γιὰ τὴν ἴδρυση μιᾶς Βαλκανικῆς Ὀμοσπονδίας, οἱ προσπάθειες νὰ συντονιστεῖ ἡ (ἐμπορικὴ) πολιτικὴ σὲ διαβαλκανικὸ ἐπίπεδο, μὲ τακτικὲς βαλκανικὲς διασκέψεις, δὲν εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία, ἐνέπλεξε ὅμως ἀρκετοὺς διανοουμένους, ποὺ συνέλαβαν, ὅπως ὁ Ρήγας, τὴν ἰδέα μιᾶς «ἀπροσδιόριστης» βαλκανικῆς Δημοκρατίας. Ἀναφέρω τὸν Παλαμά, ὁ ὁποῖος, σὲ διαφορετικὰ χρονικὰ διαστήματα, σχολιάζει θετικὰ τὴν ἰδέα τῆς Βαλκανικῆς Ὀμοσπονδίας. Συγγράφει μάλιστα ἓνα δοκίμιο, ὅπου ἀποδίδει τὴν πλημμελὴ γνώση μας τῶν βαλκανικῶν γειτονικῶν γλωσσῶν καὶ τὴν ἀπουσία «βαλκανογνωσίας» καὶ οὐσιαστικῆς «βαλκανοφιλίας» στὴ διδασκαλία γλωσσῶν τῶν μεγάλων ἔθνων («ποὺ μᾶς κεντρίζουν τὴν πνευματικότητα»). Συστήνει δὲ στοὺς ἀναγνώστες ἀξιόλογους Βαλκάνιους ὁμοτέχνους του (1935). Τὸ ποίημά του «Μπαλκανικὴ Συμπολιτεία» (περιέχεται στὴ συλλογὴ *Ἡ Πολιτεία καὶ ἡ Μοναξιά*, 1912, μπορεῖ νὰ συναγνωστεῖ καὶ μὲ τὸ ποίημα «Ἀνατολή», 1912) ἀποτελεῖ ἐνδείκτη τῆς ἀποψῆς του γιὰ τὸ πόσο εὐεργετικὴ θὰ μπορούσε νὰ ἀποβεῖ γιὰ τὸ Ἔθνος ἡ ἰδέα τῆς Ὀμοσπονδίας.¹⁹ Ἐπίσης, ὁ Σικελιανὸς φιλοξένησε, στὶς 12 Ὀκτωβρίου 1930, στὸν χῶρο τῶν Δελφῶν, τὰ μέλη τῆς πρώτης Βαλκανικῆς Διάσκεψης, ἡ ὁποία ἐπραγματοποιεῖτο ἐκείνες τὶς μέρες στὴν Ἀθήνα.

σχολιάζει τὸν «πολιτικῶς ὀρθότερο» καὶ πιὸ «οὐδέτερο» ὄρο «Νοτιοανατολικὴ Εὐρώπη», ὁ ὁποῖος χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὸ Γ' Ράιχ γιὰ τὰ γεωπολιτικά του σχέδια, ἐνῶ παράλληλα συνεχίζει νὰ ὑποδηλώνει τὴν καθυστερημένη, σὲ σχέση μὲ τὸν βορρά, περιφέρεια τῆς Εὐρώπης. *Μετάφραση* '06-'07 (Δεκέμβριος 2007) 320. Πρβλ. «Τί μπορεῖ νὰ σημαίνει βαλκανικὴ λογοτεχνία;», *Γεωγραφίες τῆς μετάφρασης. Χῶροι, κανόνες, ἰδεολογίες*, σ. 50-51.

19. Κωστῆς Παλαμάς, Α5, σ. 500-503, Α14, σ. 127, 360-362, τ. Α16, σ. 482, 589-590.

Ήταν ἡ ἐποχὴ τῆς Δελφικῆς προσπάθειας καὶ ἡ ἐνδεχόμενη συνεργασία τῶν βαλκανικῶν χωρῶν ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ὀδηγήσει καὶ σὲ Βαλκανικὴ Ἐνωσὴ ἦταν φυσικὸ στὰ μάτια τοῦ ποιητῆ νὰ ἀποκτᾶ ἕνα χαρακτηριστὸ συμβολικὸ. Στὴ συνείδηση τοῦ ποιητῆ ἡ Βαλκανικὴ Διάσκεψὴ ἀντιστοιχοῦσε σὲ μιὰ πρώτη θεωρητικὴ πραγματώση —σὲ πολὺ μικρὴ βέβαια κλίμακα— τῆς ιδέας τοῦ γιὰ παγκόσμια ἀδελφοποίηση τῶν λαῶν. Ἄλλωστε τὸ ὑπογράμμισε αὐτὸ ὁ Σικελιανὸς στὸν σύντομο χαιρετισμὸ τοῦ πρὸς τὰ μέλη τῆς Διάσκεψης, τὴν ὁποία περιέγραψε ὡς τελούμενη («ἀπὸ τὴν προστασία τῆς Δελφικῆς Ἰδέας»). Ἐνα κείμενο τοῦ ποιητῆ, τὸ ὁποῖο παρέμενε ἀθησαύριστο («Συνοπτικὴ ἀπάντησις γιὰ τὴ Βαλκανικὴν Ἰδέαν»), δημοσιεύθηκε ἑφτά χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴ Βαλκανικὴ Διάσκεψιν, στὴ δεκαπενθήμερη ἀθηναϊκὴ ἐπιθεώρησις *Ἡ Νέα Πολιτικὴ* (1923) ὡς ἀπάντησις σὲ μιὰ «Ἐρευνα ἐπὶ τῆς βαλκανικῆς προσεγγίσεως», τὴν ὁποία εἶχε ἀναγγεῖλει τὸ περιοδικὸ ἕνα μῆνα πρὶν. Στὴν προσπάθεια αὐτὴ συμμετείχαν πολιτικὲς καὶ πνευματικὲς προσωπικότητες τῆς ἐποχῆς. Τὸ 1923 εἶναι ἡ χρονιά ποὺ ὁ Ἄγγελος Σικελιανὸς συνέλαβε τὴ Δελφικὴ Ἰδέαν, τὴν ὁποία ὀρίζει ὡς ἐξῆς: ἕνα «ὄνειρο ἑνὸς πολιτισμοῦ ὀλοκληρωτικοῦ ποὺ θὰ συσσωμάτωνε Ἀνατολὴ καὶ Δύση — καὶ ποὺ ὁ πυρήνας τοῦ, ἱστορικὰ, γεωγραφικὰ καὶ πολιτικὰ, ἀνήκει σήμερον χωρὶς καμίαν ἀμφιβολίαν καὶ πρῶτ' ἀπ' ὅλα σὲ μιὰ Συνομοσπονδία τῶν Βαλκανίων καὶ τῆς Τουρκίας». Ἡ ἔκδοσις τοῦ περιοδικοῦ *Ἡ Νέα Πολιτικὴ* διακόπηκε, ἀφοῦ ἔβγαλε ἀκόμη ἕξι τεύχη.²⁰

Στὰ χρόνια τῆς μεταξικῆς δικτατορίας (Ἀπρίλιος 1937 - Σεπτέμβριος 1938) τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἐπικοινωνία μὲ τοὺς γειτονικοὺς

20. Τὰ κείμενα τοῦ ποιητῆ: «Λίγα λόγια πρὸς τὰ μέλη τῆς Βαλκανικῆς Συνδιάσκεψης» καὶ τὸ γαλλόφωνο «Appel aux intellectuels des Balkans et de la Turquie» ἔχουσιν περιληφθεῖ στὸν *Πεζὸς Λόγος*, τ. Β': *Δελφικά*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ἀθήνα, Ἰκαρος, 1980, σ. 249-251, 252-260. Βλ. ἀκόμη: «Συνοπτικὴ ἀπάντησις γιὰ τὴ Βαλκανικὴν Ἰδέαν», *Ἡ Νέα Πολιτικὴ*, τχ. 12 (1 Ἰουλίου 1923): περιλαμβάνεται στὸ Ἄγγελος Σικελιανός, *Πεζὸς Λόγος*, τ. Α', σ. 194. Ἡ «Ἐρευνα ἐπὶ τῆς βαλκανικῆς προσεγγίσεως» ἀναγγέλλεται στὸ 11ο τχ. τοῦ περ. *Ἡ Νέα Πολιτικὴ* (15 Ἰουνίου 1923). Πρβλ. Εἰρήνη Λαγάνη, «Βαλκανικὴ ὁμοσπονδία: Ἱστορία μιᾶς διαχρονικῆς Ἰδέας», *Τὰ Βαλκάνια χτές - σήμερον*, Ἐταιρεία Σπουδῶν Νεοελληνικοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Γενικῆς Παιδείας, Σχολὴ Μωραΐτη, Ἀθήνα 2000, σ. 77-91. Ἄννα Κατσιγιάννη, «Ὁ Σικελιανὸς καὶ ἡ Βαλκανικὴ Ἰδέα. Ἐνα ἀθησαύριστο κείμενο τοῦ ποιητῆ», *Ἀντί* (Ἀφιέρωμα: Ἄγγελος Σικελιανός), τχ. 749 (2 Νοεμβρίου 2001) 51-53.

λαούς αναζωπυρώνεται· ή έκδοση ενός άλλου περιοδικού, με τίτλο *Βαλκανική Λογοτεχνία και έκδοτη τὸν Λεωνίδα Ἀντωνόπουλο*, ἔχει στόχο νὰ παρουσιάσει σὲ μετάφραση στὸ ἑλληνικὸ κοινὸ τοὺς συγγραφεῖς τῶν Βαλκανίων.²¹

Σχολιάζοντας συνοπτικὰ κάποιους ἄξονες ποὺ συνιστοῦν συστατικὰ στοιχεῖα αὐτοῦ τοῦ τόμου, σὲ μιὰ προοπτικὴ ἀνίχνευσης ἐκείνων κυρίως τῶν στοιχείων ποὺ ἀποτελοῦν συνδυετικούς ἀφηγηματικούς κρίκους ἀνάμεσα στὶς βαλκανικὲς γραφές, παρατηροῦμε ὅτι ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐνδιαφέροντες ἄξονες τοῦ τόμου εἶναι ἡ προφορικότητα ὡς ἔκφραση τῆς γλωσσικῆς, πολιτιστικῆς, θρησκευτικῆς καὶ ἱστορικῆς συνέχειας. Τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴν προφορικότητα στὴ γραφὴ καὶ ἡ ἐπιβίωση κοινῶν προφορικῶν μορφῶν ποίησης.²²

Ὡς κοινὸ θεματικὸ στοιχεῖο τῆς βαλκανικῆς δημοτικῆς —προφορικῆς— παράδοσης, ἀλλὰ καὶ ὡς δείκτης τῆς κοινῆς πολιτισμικῆς ταυτότητας καὶ κληρονομιάς, προτάσσεται στὴν ἀνθολογία *Αἶμος*, πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνθολογημένη ποίηση κάθε χώρας, τὸ δημοτικὸ τραγούδι, ἡ παραλογὴ «Τοῦ Νεκροῦ Ἀδερφοῦ», τὸ ὁποῖο ἀπαντᾷ, σὲ παραλλαγές, σὲ ὅλες τὶς βαλκανικὲς χώρες-γλώσσες. (Ἄλλο ἕνα κοινὸ δημοτικὸ τραγούδι εἶναι τὸ ἄσμα «Τοῦ Γιοφυριοῦ τῆς Ἄρτας», τὸ ὁποῖο δὲν ἀνθολογεῖται στὸν *Αἶμο*.)²³ Καὶ οἱ δύο παραλογές συνιστοῦν κείμενα μὲ τὶς ὑψηλότερες ἀξιώσεις τῆς τέχνης. Ὁ γερμανικὸς ρομαντισμὸς καὶ τὸ Sturm und Drang ἀξιοποίησαν, ὡς γνωστὸν, τὰ λαϊκὰ προφορικὰ κοιτάσματα τῆς βαλκανικῆς λογοτεχνικῆς παράδοσης («Τὸ ξωτικό» τοῦ Γκαϊτε, «Ἡ Λεωνώρα» τοῦ Μπύργκερ, κ.ο.κ.). Ὁ Γκαϊτε

21. *Περιοδικὰ λόγου καὶ τέχνης (1901-1940)*. Ἀναλυτικὴ βιβλιογραφία καὶ παρουσίαση, ἐποπτεία Χ. Α. Καραόγλου, τ. Γ': Ἀθηναϊκὰ περιοδικὰ (1934-1940), Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2007, σ. 403-406· Χ. Α. Καραόγλου, «Τὸ περιοδικὸ *Βαλκανικὴ Λογοτεχνία* (1937-1938)», Ἀντί, τχ. 913 (18 Ἰανουαρίου 2008) 48-49.

22. Βλ. *Γλώσσα, κοινωνία, ἱστορία: τὰ Βαλκάνια*, ἐπιμ. Α. Φ. Χρηστίδης κ.ά., Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ἑλληνικῆς Γλώσσας, 2007· Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Λονδίνο - Νέα Ὑόρκη, Routledge, 2002.

23. Γιὰ τὴ συμβολικὴ καὶ τὴν πολιτικὴ διάσταση τοῦ γεφυριοῦ, βλ. Vangelis Calotychos, «Bridging Divides or Divisive Bridges?: Balkan Critical Obsessions and Their Political Effects», στὸ Tatjana Aleksic (ἐπιμ.), *Mythistory and Narratives of the Nation in the Balkans*, Cambridge, U.K., Cambridge Scholars Press, 2007, σ. 195-210.

ἀγάπησε ιδιαίτερα τὰ σέρβικα δημοτικά τραγούδια.²⁴ Ὑπάρχουν ποιητικές ὀνομασίες γιὰ τὸ δημοτικὸ τραγούδι «Τοῦ Νεκροῦ Ἀδερφοῦ»: «Κωνσταντῆς καὶ Δοκίνα» στὴν Ἀλβανία, «Λάζαρ καὶ Πετάνκα» στὴ Βουλγαρία, «Τῆς Βόικας» στὴ Ρουμανία, «Ἡ κόρη καὶ τ' ἀδέλφια της» στὴ Σερβία-Μαυροβούνιο, «Μιά μηλιὰ ἐφύτρωσε» στὴν Πρώην Γιουγκοσλαβική Δημοκρατία τῆς Μακεδονίας.

Μέσα ἀπὸ τὰ ἐνδιαφέροντα μοτίβα τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ περνάει κανεὶς, στὶς σελίδες τοῦ *Αἴμου*, ἀπὸ τὴν προφορικότητα, τὴν προφορικὴ μυθικὴ μήτρα, στὸν γραπτὸ λόγο τῆς κάθε βαλκανικῆς χώρας. Οἱ ἐπιτροπὲς σύνταξης τοῦ *Αἴμου* ἐστιάζουν στὴν ἀνθολόγηση ἀντιπροσωπευτικῶν ποιητῶν τῆς νεότερης λογοτεχνίας, οἱ ὅποιοι διαμορφώνουν τὸν λογοτεχνικὸ κανόνα. Ἀναδεικνύεται πράγματι τὸ βαθὺ κοινὸ πολιτισμικὸ ὑπόβαθρο, ἡ κοινὴ βαλκανικὴ ρίζα, ἀλλὰ καὶ οἱ τεράστιες πολιτισμικὲς διαφορὲς. Ἐπιπλέον, ἡ νεοελληνικὴ ποίηση ἀναδεικνύεται πιὸ ἐλεύθερη καὶ πολύμορφη, ἐπειδὴ ἐξελίχθηκε κάτω ἀπὸ ἐντελῶς διαφορετικὲς πολιτικὲς συνθῆκες σὲ σχέση μὲ τὴν ποίηση τῶν γειτόνων, ποὺ παρέμεινε ἐπὶ μακρὸν καθηλωμένη στὸ πνεῦμα τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ.²⁵ Ἀνιχνεύονται θεματικὲς ὁμοιότητες, ἡ ἑλληνικὴ καὶ ἡ ρουμανικὴ ποίηση ἀφομοιώνουν, ὥστόσο, περισσότερο τὰ δυτικὰ εὐρωπαϊκὰ —κυρίως τὰ γαλλικὰ— πρότυπα, ἐνσωματώνοντας περισσότερα στοιχεῖα κοσμοπολιτισμοῦ καὶ νεωτερικότητας.

Δὲν ἐμπίπτει στὰ ὄρια τῆς μελέτης αὐτῆς ἡ ἐστίαση σὲ εἰδικὰ ἐρμηνευτικὰ ζητήματα ἢ σὲ κρίσεις γιὰ τὸ περιεχόμενο καὶ τὴν ἐπιλογή τῶν κειμένων σὲ ὅλη τὴν ἔκταση τῆς Ἀνθολογίας. Τὸ ἐνδιαφέρον τῆς Ἀνθολογίας εἶναι ὅτι σὲ μιὰ πολυπολιτισμικὴ ἐποχὴ ἐπιλέγει νὰ ἀναδείξει τὸ ἐθνικὸ στοιχεῖο.

Ἐμβαθύνοντας στὴ λογοτεχνικὴ ροή, σὲ ζητήματα μετάβασης ἀπὸ τὸν προφορικὸ στὸν γραπτὸ λόγο καὶ ἀναζήτησης κριτηρίων γιὰ τὴ συγκρότηση τοῦ λογοτεχνικοῦ κανόνα στὴν κάθε βαλκανικὴ γλώσσα, παρατηροῦμε ὅτι καθοριστικὸ κριτήριον γιὰ τὶς ἐπιλογὲς τῶν

24. Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Γκαίτε γιὰ τὸ ἑλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι τὸ ἀνέδειξε ὁ Dietrich στὴ μελέτη του «Goethe und die neugrichische Volksdichtung», περ. *Hellas-Jahrbuch* (1929) 61-81. Τὴν παραθέτει ἡ Μαριλίτσα Μητσοῦ, στὴ μελέτη της «Ρωμαιοφιλία ἐναντίον φιλελληνισμοῦ. Ἡ νεοελληνικὴ ποιητικὴ ἀνθολογία τοῦ Karl Dietrich (1928)», *Κοινδολοφός*, τχ. 8 (2009) 217, σσμ. 24.

25. Βλ. Κωστίου, ὁ.π.

συντακτικῶν ἐπιτροπῶν ἀποτέλεσε ἡ ἱστορικὴ συγκυρία κατὰ τὴν ὁποία συντάχθηκε ἡ Ἄνθολογία. Μετὰ τὸν πόλεμο καὶ τὴν πτώση τῶν σοσιαλιστικῶν δημοκρατιῶν προέκυψε καὶ πάλι τὸ ἐρώτημα «τί εἶναι ἰδεολογικὰ τὰ Βαλκάνια». Ἡ ἀναζήτηση κοινῶν ἀφηγηματικῶν δομῶν, σημείων σύγκλισης, διασταύρωσης καὶ διασύνδεσης μεταξὺ τῶν βαλκανικῶν χωρῶν καθορίστηκε κυρίως μέσα ἀπὸ τὴν ἀναγωγὴ στὸ ἱστορικὸ παρελθόν. Οἱ ἐπιτροπὲς δὲν δεσμεύθηκαν ἀπὸ προγραμματικές ἀρχές, ἐπηρεάστηκαν, ὥστόσο, ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς παραμέτρους διαμόρφωσης τῆς βαλκανικῆς λογοτεχνίας μετὰ τὸν πόλεμο, ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ συγκυρία, ἡ ὁποία ὑπαγόρευε ποικίλες ἰδεολογικὲς προβολές ἢ ἐπιφυλάξεις, οἱ ὁποῖες κατέληξαν σὲ στοχαστικὲς προσαρμογὲς καὶ συμβιβασμούς.²⁶

Τὸ κριτικὸ βλέμμα τῶν ἀνθολόγων στράφηκε στὴν ἀνάδειξη τῶν κορυφαίων ἔργων ἀπὸ τὴν ἴδρυση τῶν ἐθνικῶν κρατῶν καὶ ἐξῆς. Ἀνιχνεύοντας τὴν ἐκδοτικὴ βούληση καὶ τὰ κριτήρια τῆς ἀνάδειξης τοῦ κανόνα, ὅπως κρυσταλλώνονται στὸν *Αἴμο*, θὰ λέγαμε ὅτι ὁ τόμος ὑφαίνεται πάνω σ' ἓναν διάλογο τῆς ποίησης μετὰ τὴν Ἱστορία. Οἱ ἀναπαραστάσεις τῆς ἱστορίας ποικίλλουν ἀνθολογοῦνται κατὰ κύριο λόγο ποιήματα ἱστορικοῦ-πολιτικοῦ χαρακτήρα, ἀνάμεσα βέβαια σὲ λυρικὰ ἐρωτικά, θρησκευτικὰ ποιήματα, αὐτοαναφορικὰ ποιήματα ποιητικῆς, κ.ο.κ.

Σὲ μιὰ προοπτικὴ ἀνίχνευσης ἐκείνων κυρίως τῶν στοιχείων ποὺ ἀποτελοῦν συνδετικούς ἀφηγηματικούς κρίκους ἀνάμεσα στὶς βαλκανικὲς γραφὲς παρατηροῦμε ὅτι ἡ προφορικότητα καὶ ἡ πολυγλωσσία θεματοποιοῦνται μετὰ παρόμοιο τρόπο ἀνάμεσα στὶς βαλκανικὲς γλῶσσες καὶ στὸν ἔντεχνο ποιητικὸ λόγο καθ' ὅλο τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸν ρομαντισμὸ στὸν μοντερνισμό. Ξεχωριστὰ βέβαια μπορεῖ νὰ συζητηθεῖ ἡ θεματοποίηση τῆς προφορικότητας σὲ ποιήματα ποὺ ἐνσωματώνουν ἐκφράσεις τοῦ προφορικοῦ λόγου (καὶ μάλιστα ἀπὸ τὴν τουρκικὴ) ἢ σὲ ποιήματα ποὺ γράφονται ὡς ψαλμοί, προσευχές, κ.ο.κ. Πρόκειται στὴν οὐσία γιὰ ἐσωτερικευμένο γραπτὸ λόγο ποὺ ἐκφέρε-

26. Παρατηροῦνται πράγματι κάποια παράδοξα: ἀνθολογεῖται, λ.χ., μία μόνο γυναίκα ποιήτρια, ἐνῶ ἀπουσιάζουν γνωστοὶ ποιητές, λ.χ. ὁ Βούλγαρος Λέφτσεφ, ἡ Σέρβα Γκαζάνσκι κ.ἄ., ἐπειδὴ ἐκφράζουν στὸ ἔργο τους ἓναν ὑπέρμετρο ἐθνικισμό. Ὅπως ἀναφέρεται καὶ στὸν πρόλογο τῆς ἐκδόσης, εἶναι εὐκταῖο νὰ συμπληρωθεῖ τὸ ἔργο ἀπὸ τοὺς μελλοντικούς ἐρευνητές.

ται ως προφορικός. Ἡ Ἀνθολογία εἶναι διάσπαρτη ἀπὸ ποιήματα τὰ ὁποῖα γράφονται σὰν δημοτικά τραγούδια, ἰδιαίτερα δὲ τὰ ποιήματα ποῦ ἐξυμνοῦν ἥρωικά κατορθώματα, τὰ ὁποῖα λαμβάνουν διαστάσεις παμβαλκανικοῦ χαρακτήρα.

Ὁ πιὸ σημαντικὸς παράγων συγκρότησης μιᾶς κοινῆς συνείδησης ἀνάμεσα στοὺς βαλκανικοὺς λαοὺς εἶναι βέβαια ἡ διαμόρφωση μιᾶς κοινῆς ἀντίληψης γιὰ τὴν εἰκόνα τῆς Ὀθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας καὶ τοῦ «ἀνατολικοῦ δεσποτισμοῦ» (αὐτοῦ τοῦ ὀθωμανικοῦ μεσαιῶνα ποῦ κράτησε πεντακόσια χρόνια). Οἱ ποιητικὲς ἀναπαραστάσεις τοῦ Ὀθωμανοῦ Ἄλλου εἶναι, σὲ μεγάλο βαθμὸ, κοινὲς στὶς ἀφηγήσεις τῶν βαλκανικῶν λαῶν. Ὁ Ὀθωμανὸς γίνεται τὸ σύμβολο τοῦ κακοῦ καὶ δαιμονοποιεῖται. Μυθικοὶ καὶ θρυλικοὶ ἥρωες ὡς περσόνες ἀναπαριστοῦν τὰ πολιτισμικὰ γνωρίσματα τῶν μουσουλμάνων κατακτητῶν. Ὁ κοινὸς στόχος τῆς ἀποτίναξης τῆς τουρκικῆς κυριαρχίας καὶ ὁ χριστιανισμὸς προσφέρουν τὴν ἰδεολογικὴ βάση συνοχῆς στὴ συγκρότηση τῆς βαλκανικῆς συνείδησης καὶ ταυτότητας. Διαμορφώνεται οὐσιαστικὰ ἀνάμεσα στοὺς βαλκανικοὺς λαοὺς μιὰ κοινὴ στάση, τὴν ὁποία προσδιόρισε κυρίως ἡ ἀπεξάρτησή τους ἀπὸ τὴν Ὀθωμανικὴ Αὐτοκρατορία, ἀλλὰ καὶ τὰ κοινὰ ἱστορικὰ βιώματα, οἱ μνήμες, ἡ ἀναζήτηση ἐθνικῆς καὶ πολιτισμικῆς ταυτότητας.

Πολλὰ κοινὰ θέματα ἐντοπίζονται στὶς βαλκανικὲς γραφές: τὸ ποιητικὸ ἀγροτικὸ τοπίο μὲ τίς λεῦκες, διαποτισμένο ἀπὸ τὴν πληγωμένη μνήμη, ἡ καταστροφή τῆς πολιτισμικῆς μνήμης μέσα ἀπὸ τὴν προϊούσα ἀστικοποίηση καὶ τὸν ἐκσυγχρονισμό, ποῦ ἀλλοιώνει τὴ φυσιογνωμία ὄχι μόνο τοῦ ἐξωτερικοῦ, ἀλλὰ καὶ τοῦ ἐσωτερικοῦ, τοῦ ψυχικοῦ τοπίου. Ἐπιπλέον, ἡ κατασκευὴ μιᾶς συλλογικῆς μνήμης μέσα ἀπὸ ποιήματα γιὰ τὴν πατρίδα, τὴν ἱστορία, τὴν ξενιτιά, οἱ ἐκδοχὲς τοῦ ἀρχαίου μύθου σὲ σχέση μὲ τὴ μνήμη καὶ τὴν ταυτότητα εἶναι ζητήματα ποῦ θὰ μπορούσαν νὰ ὁμαδοποιηθοῦν πρὸς συζήτηση. Ἡ τοπογεωγραφικὴ μνήμη ἀποτελεῖ ἀδιαμφισβήτητο σημεῖο ἐπαφῆς. Τὸ αἶσθημα τῆς ὀδύνης καταγράφεται στὴν τοπιογραφία, ποῦ γίνεται ἀποδέκτης καὶ φορέας κοινοῦ φορτίου ἱστορικῆς μνήμης. Ἡ σκοτεινότητα στὸ τοπίο ὡς «αἰφνίδιο ἀνάγλυφο τοῦ ψυχισμοῦ»,²⁷ τὰ ἀναστοχαστικὰ ποιήματα γιὰ τὴν παλίμψηστη πατρίδα, τὴ μετανάστευση, τὴν ἐξορία,

27. Βλ. Gaston Bachelard, *Ἡ ποιητικὴ τοῦ χώρου*, μτφρ. Ἑλένη Βέλτσου – Ἰωάννα Δ. Χατζηνικολῆ, Ἀθήνα, Χατζηνικολῆ, 1992, σ. 5.

για τὸν τρόπο ποὺ γράφεται ἢ κατασκευάζεται ἡ ἱστορία ἀπηχοῦν τὶς «συγκρούσεις τῆς μνήμης» ἢ «τὶς μνήμες τῶν συγκρούσεων» φυλῶν καὶ λαῶν ποὺ μοιράστηκαν τὴν ἴδια ἱστορία ἐνάντια στὴν ἐπεκτατικὴ ὀθωμανικὴ κυριαρχία.²⁸ Ἡ παρελθούσα ἱστορικὴ ἀφήγηση (π.χ. τὸ χρονικὸ) ὡς διακείμενο διερμηνεύει συχνά, μὲ παρόμοιο τρόπο, ἀνάμεσα στὶς βαλκανικὲς γλώσσες, τὰ σύγχρονα ἱστορικὰ γεγονότα καὶ τὶς περιπτώσεις γενοκτονίας. Κατὰ τὸν 19ο αἰώνα, τὴν περίοδο διαμόρφωσης ἐθνικῆς συνείδησης καὶ ταυτότητας, ἡ κάθε χώρα προβάλλει τοὺς ἐθνικοὺς-«μυθοποιημένους» ἥρωές της, σημειώνεται, π.χ., ἐστίαση στὴ θρυλικὴ μορφή τοῦ Γεωργίου Καστριώτη ἢ Σκεντέρμπεη,²⁹ ὁ ὁποῖος ἀπὸ ἐθνικὸς ἥρωας τῆς Ἀλβανίας μετασχηματίζεται σὲ ὑπερεθνικὸ σύμβολο τοῦ κοινοῦ ἀντιτουρκικοῦ ἀγώνα στὴ συνείδηση τῶν βαλκανικῶν γλωσσῶν. Ἀπὸ τὸ 1812 ἕως τὸ 1904 καταγράφονται πέντε βιογραφίες του, θεατρικὰ ἔργα, ποιήματα καὶ πεζὰ στὴν ἑλληνικὴ γλώσσα, γεγονὸς ποὺ ἀποδεικνύει τὴν ἀκτινοβολία τοῦ ἥρωικοῦ προτύπου τοῦ Σκεντέρμπεη στὸν γειτονικὸ ἑλλαδικὸ χῶρο.

Ἡ πολιτισμικὴ ὥσμωση τῶν πληθυσμῶν τῆς αὐτοκρατορίας ἀντανakλάται λοιπὸν στὸν συγκερασμὸ ἐθνικῶν³⁰ καὶ λογοτεχνικῶν ταυτοτήτων, καθὼς καὶ στὴν παρουσία κοινῶν ἱστορικῶν ἢ μυθικῶν ἡρώων στὶς ἐθνικὲς βαλκανικὲς γραφές. (Ὁ πολὺγλωσσος, λ.χ., ἐθνικόφρων Γρηγόριος Σταυρίδης συνέγραψε στὰ ἑλληνικὰ τὴν ὁμότιτλη ἐποποιΐα, *Ὁ Σκενδέρμπεης*, τὸ 1860. Ἐνα ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα του, *Ὁ Ἀρματωλός*, βραβεύτηκε σὲ πανεπιστημιακὸ διαγωνισμό. Ὡστόσο, ἀργότερα, ἀφοῦ μετονομάστηκε σὲ Γκρηῆγκορ Πρλίτσεβ, ἔδωσε μάχη γιὰ τὴν καθιέρωση ἑνὸς πανσλαβικοῦ γλωσσικοῦ ὑβριδίου· σήμερα δὲ ἔχει γίνεи ἀντικείμενο διεκδίκησης τόσο ἀπὸ τὴν Πρώην Γιουγκοσλαβικὴ Δημοκρατία τῆς Μακεδονίας, ὅσο καὶ ἀπὸ τὴ Βουλγαρία.) Ἡρωες τοῦ βαλκανικοῦ μεσαίωνα, ὁ Μίρκο Κράλε, ὁ Ντοϊτσίν ἀνθολογοῦνται στὴ γλώσσα τῆς Πρώην Γιουγκοσλαβικῆς Δημοκρατίας τῆς Μακεδονίας καὶ ἀναπαριστῶνται μέσα ἀπὸ ἰδεολογικοποιημένες ποιητικὲς ἐκδοχές. Στὴν ἑλληνικὴ γλώσσα, ἐπίσης, ἀνθολογοῦ-

28. Βλ. τὸ ὁμότιτλο τεῦχος τοῦ περ. *Cahiers Balkaniques* στὸ διαδίκτυο.

29. Βλ. Τίτος Π. Γιολάλας, *Ὁ Γεώργιος Καστριώτης Σκεντέρμπεης στὰ νεοελληνικὰ γράμματα*, Ἀθήνα - Γιάννινα, Δωδώνη, 1975, 21994.

30. Βλ. Παντελῆς Μπουκάλας, «Βαλκανικὴ ποίηση ἀνθολογημένη. Πνευματικὴ γέφυρα γιὰ ἑπτὰ ἐθνικὲς λογοτεχνίες», *Ἡ Καθημερινή*, 17.12.2006.

νται ποιήματα που θεματοποιούν τον ανατολικό δεσποτισμό και την προσπάθεια απεξάρτησης από την Οθωμανική Αυτοκρατορία, ή ωδή «Εἰς Ἀγαρηνοὺς», «Ἡ καταστροφή τῶν Ψαρῶν», «Ἐλεύθεροι Πολιορκημένοι», κ.ἄ. Ἐνα σύνολο ποιημάτων που συνδέονται θεματικά, μ' ἓνα ὑπόγειο νῆμα που θὰ τὰ κατέτασσε, μετὰ τὴν εὐρεία ἔννοια τῆς λέξης, στὴν πολιτικὴ ποίηση, εἶναι: «Στὸ ἄγαλμα τῆς Ἐλευθερίας που φωτίζει τὸν Κόσμο» (Καρυωτάκης), «Τὸ τερατῶδες ἀριστούργημα» (Ρίτσος), «Θεσσαλονίκη, μέρες τοῦ 1969 μ.Χ.» (Ἀναγνωστάκης), κ.ἄ.

Ἄλλοι μυθικοὶ καὶ θρυλικοὶ ἥρωες ὡς περσόνες περιγράφουν τὰ πολιτισμικὰ γνωρίσματα τῶν μουσουλμάνων κατακτητῶν, τὴν εἰκόνα τῆς Οἰθωμανικῆς Αυτοκρατορίας καὶ τοῦ ἀνατολικοῦ δεσποτισμοῦ. Ἀναφέρω γιὰ παράδειγμα τὸ ποίημα «Ὁ Ναστρατὶν Χότζας στὴν Ἰσαρλίκ» τοῦ Ρουμάνου ποιητῆ Ἰον Μπάρμπου, που δημοσιεύεται τὸ 1922, μετὰ τὴ Μικρασιατικὴ Καταστροφή καὶ βάζει τὸν σαλδοσοφὸ Ναστρατὶν Χότζα νὰ μιλάει γιὰ τὶς ἀγριότητες τῶν Τούρκων. Ἐπομένως, ἥρωες τοῦ βαλκανικοῦ μεσαίωνα καὶ ἱστορικὰ πρόσωπα διατρέχουν τὴν ποίηση ὄλων τῶν βαλκανικῶν χωρῶν καὶ περνοῦν στὴ μυθικὴ σφαῖρα ἀντιμαχόμενα τὴν ὀθωμανικὴν καταπίεση. Κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα, στὸ κλίμα ἑνὸς ρομαντικοῦ ἐθνικισμοῦ καὶ αὐτοπροσδιορισμοῦ, κατάρτισης μιᾶς ἱστορικῆς γενεαλογίας καὶ ἀναζήτησης ἰδεολογίας γιὰ τὴ διαμόρφωση ἐθνικῆς ταυτότητας καὶ μυθολογίας, πολλοὶ ἐθνικοὶ ἥρωες ἀναδύονται ἀπὸ τὸ παρελθὸν καὶ ἀναπαριστῶνται ἄλλοτε ὡς σύμβολα τῆς ἐλευθερίας καὶ ἄλλοτε ἄρρωστοὶ καὶ λαβωμένοι ἀπὸ τὰ ἱστορικὰ γεγονότα, ἀνάλογα μετὰ τὴ χρονολογία συγγραφῆς τῶν ποιημάτων.

Ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἐπίσης ὁ τρόπος που αὐτοπροσδιορίζονται οἱ ποιητὲς μέσα ἀπὸ τὰ σύμβολα τοῦ βαλκανικοῦ χώρου. Τὸ πολυσυλλεκτικὸ διαπολιτισμικὸ ποίημα *Μπολιβάρ* ἀποτελεῖ ἐπιφανὲς παράδειγμα καὶ ἔχει συζητηθεῖ, ὡς γνωστὸν, ἐκτενῶς στὴ βιβλιογραφία.³¹ Ὁ Ἐγγονόπουλος σκηνοθετεῖ πρόσωπα ἀπὸ δια-

31. Βλ. ἐνδεικτικὰ Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Ὁ Νίκος Ἐγγονόπουλος καὶ ὁ ὑποκειμενισμὸς τῆς ἐλληνικότητας», στὸ *Νίκος Ἐγγονόπουλος. Ὁραῖος σὺν Ἑλλάδας. Ἐννέα μελέτες*, Ἀθήνα, Ἰδρυμα Γουλανδρῆ-Χόρν, 1996, σ. 25-41· Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Μερικὲς διακειμενικὲς ἐπισημάνσεις στὸν *Μπολιβάρ* τοῦ Νίκου Ἐγγονόπουλου», ὁ.π., σ. 63-82. Ἐπίσης, γιὰ τὴ χρῆση τοῦ μύθου στὴν ποίηση τοῦ Νίκου Ἐγγονόπουλου καὶ τὶς μεταμορφώσεις τῶν μυθικῶν προσώπων, βλ. Μάρθα Κίσκιρα-Soderquist, «Ἀπὸ τὸ μῦθο στὴ μεταφορά: Μεταμορφώσεις τοῦ ἀρχαίου

φορετικές ιστορικές συγκυρίες και εποχές, συνδυάζοντας ετερόκλητα στοιχεία, σ' ένα ιδιόμορφο ποιητικό σκηνικό. Πραγματικά και μυθικά πρόσωπα του βαλκανικού χώρου συνυπάρχουν στα ποιήματά του: ο Μίρκος Κράλης, ο Σκεντέρμπεης, ο Πασβαντζόγλου, ο Αντώνιος Οικονόμου, ο Ρομπεσπιέρ, ο Ανδρουτσος, ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, ο Ρήγας, προβάλλονται πάνω στον «ώραίο σαν Έλληνα» Λατινοαμερικανό ήρωα Μπολιβάρ. Ο στίχος όπου διατείνεται ότι ο Μπολιβάρ είναι γιός του Ρήγα (*Μπολιβάρ! Είσαι του Ρήγα Φερραίου παιδί*) άνασημασιοδοτεί τον διάλογο του ποιητή με τον Ρήγα, τον όποιο ανάγει σε διαχρονικό και οίκουμενικό σύμβολο/άρχέτυπο της ελευθερίας. Σε διαπολιτισμικά ποιήματα, όπως το *Μπολιβάρ*, τέμνεται ή ανατολική με τη δυτική λογοτεχνική παράδοση, ή *Άλφιασιάδα* του Χατζή Σεχρέτ με τον Ούίτμαν και τον Νερούντα.³² Μυθικά και ιστορικά πρόσωπα αναδύονται για να αναπαραστήσουν μέσα από την εκάστοτε πραγματική συγκυρία ιδεολογικοποιημένες έκδοχές της ποίησης. Η άνασημασιοδότηση παλαιότερων μορφών από το πάνθεον έθνικων ήρώων που αποκτούν άμιγώς έθνικά χαρακτηριστικά είναι κοινή στους βαλκανικούς λαούς. Ο συγκρητισμός, ή πολιτισμική ετερότητα και ο συγκερασμός ταυτοτήτων είναι σαφώς πιο έπιτονημένα σε έργα του υπερρεαλισμού. (Υπάρχουν, ως γνωστόν, και εικαστικές

μύθου στην ποίηση του Νίκου Έγγονόπουλου», *Κ*, τχ. 12 (Νοέμβριος 2006) 64-76· Δώρα Μέντη, «Το πορτρέτο του καλλιτέχνη στην ποίηση του Νίκου Έγγονόπουλου», *Πρόσωπα και προσωπεΐα. Έκδοχές της λογοτεχνικής ταυτότητας σε νεότερους Έλληνες ποιητές*, Αθήνα, Gutenberg, 2007, σ. 141-148.

32. Βλ. Όλυμπία Ταχοπούλου, «Ταυτότητα και ετερότητα στην άμφοτερογλωσσία του Μπολιβάρ», *Μοντερνιστικός πρωτογονισμός. Έκδοχές υπερρεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Έγγονόπουλου*, Αθήνα, Νεφέλη, 2009, σ. 282-308· «Άπό τη νοτιοαμερικανική τοπογραφία στη βαλκανική ετερότητα: ή ετερότητα της Σινώπης στην ποίηση του Νίκου Έγγονόπουλου», *δ.π.*, σ. 248-267· «Νεωτερική φαντασία και Βαλκάνια “στη γενιά του ’30”· Η περίπτωση του Νίκου Έγγονόπουλου», *Νέα Έστία, Αφιέρωμα στον Νίκο Έγγονόπουλο (1907-1985). Έκατό χρόνια άπό τη γέννησή του*, τχ. 1804 (Όκτώβριος 2007) 617-632, και Δημήτρης Βλαχοδήμος, *Διαβάζοντας το παρελθόν στον Έγγονόπουλο. Λογοτεχνία και ιστορία – Άπό τα άκριτικά τραγούδια μέχρι τα προεπαναστατικά χρόνια*, Αθήνα, Ίνδικτος, 2006, σ. 11, 13, 48-50, 153-156, 184-197. Για τις μυστικιστικές ταυτίσεις που καταγράφονται στο *Μπολιβάρ*, βλ. Άλεξάνδρα Σαμούηλ, «Πάντα άριθμω διέταξας»: *Άναλογία, άριθμολογία και ποίηση*, Αθήνα, Μελάι, 2018, σ. 223-229.

ἀναφορές τοῦ Ἐγγονόπουλου στὸν Ρήγα καὶ τὸν Σκεντέρμπεη. Χαρακτηριστικὸ εἰκαστικὸ παράδειγμα ἢ προσωπογραφία τοῦ Σκεντέρμπεη. Στὸ στῆθος τοῦ Ἀλβανοῦ πολεμιστῆ ὁ Ἐγγονόπουλος τοποθετεῖ ἓνα ἰνδιάνικο εἰκονίδιο, διαπλέκοντας, γιὰ ἀκόμα μιὰ φορά, τὸν λατινοαμερικάνικο μὲ τὸν βαλκανικὸ ἐξωτισμὸ, καταλήγοντας σὲ συγκερασμὸ ταυτοτήτων. Τὸν Μίρκο Κράλη συναντοῦμε καὶ στὸ ποίημά του «Ὅρνεον 1748» τῆς συλλογῆς *Ἡ ἐπιστροφή τῶν πουλιῶν*, τὸ ὁποῖο δὲν ἀνθολογεῖται στὸν *Αἴμο*.)³³

Στὸ πλαίσιο διαμόρφωσης ἐθνογενετικῶν ἰδεολογιῶν καὶ συνειδήσεων, παρὰ τῆ γλωσσικῆ ἑτερότητα, διαμορφώνονται ἐπίσης κοινοὶ ἀφηγηματικοὶ κώδικες καὶ προϋποθέσεις χρήσης τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ μύθου. Ἡ ἑλληνομάθεια, ἡ ἀρχαιογνωσία, ἡ βιβλικὴ παρακαταθήκη τροφοδοτοῦν διαχρονικὰ τὶς βαλκανικὲς γραφές. Ἡ πολιτισμικὴ ὑπεροχὴ τοῦ ἀρχαίου μυθικοῦ συμβόλου καὶ οἱ προϋποθέσεις διαλόγου μὲ τὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα προφανῶς διαμορφώνονται καὶ ἀπὸ τὰ πρότυπα τῆς δυτικῆς λογοτεχνικῆς παραγωγῆς. Ὁ μῦθος μετασχηματίζεται βέβαια σημασιολογικὰ ἀνάλογα μὲ τὴν ἱστορικὴ στιγμή κατὰ τὴν ὁποία ἐνεργοποιεῖται. Π.χ. ὁ ἐπικρατέστερος μῦθος στὸν *Αἴμο*, ὁ ὀμηρικὸς Ὀδυσσεὺς καὶ ὁ νόστος, ἀπαντᾷ εἴτε ὡς ἀναπαράσταση τοῦ ὀμηρικοῦ χαρακτήρα εἴτε σὲ ἀποδομημένη ἐκδοχῇ. Ἡ ἀνατροπὴ τοῦ μύθου ἔγκειται στὴν παρουσίαση τοῦ Ὀδυσσεὺς ὡς ἀντιήρωα, ποῦ ἀπελευθερώνεται ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία τοῦ νόστου, τῆς ἐπιστροφῆς. Ὁ νεωτερικὸς Ὀδυσσεὺς προϋποθέτει ἐνίοτε τὸν Ὀδυσσεὺς τοῦ Τζόυς.

Πλῆθος ἀρχαίων ἱστορικῶν καὶ μυθικῶν προσώπων καὶ ἀλληγοριῶν διατρέχει τὶς σελίδες τοῦ *Αἴμου*: ὁ Μέγας Ἀλέξανδρος, οἱ Τρῶες, ὁ Ἡρακλῆς, ὁ Ἄτλας, ὁ Ὀρφέας, ὁ Οἰδίπους, ἡ Ἀμαζόνα σὲ μιὰ φεμινιστικὴ ἐκδοχῇ τοῦ μύθου, στὴν ποίηση τῆς μοναδικῆς γυναίκα ποιήτριας ποῦ ἀνθολογεῖται, τῆς Βουλγάρας Ἐλισαβέτα Μπαγκριάνα. Οἱ ἀρχαῖοι μῦθοι καὶ ἡ ἑλληνογνωσία ἀποτελοῦν πυρῆνες ταύτισης ἀνάμεσα στὶς βαλκανικὲς γραφές, τὰ συμπλέγματα ἀφηγήσεων ἀποτελοῦν φορεῖς κοινῆς πολιτισμικῆς μνήμης καὶ γι' αὐτὸ τὸν λόγο ἐπαναλαμβάνονται συχνὰ σὲ συγκεκριμένες περιστάσεις, αὐστηρὰ καθορισμένες ὡς πρὸς τὸν χῶρο, τὸν χρόνον καὶ τὴν τελετουργικὴ πρα-

33. Βλ. Μιχάλης Κ. Ἄνθης, «Ἡ αἴσθηση τῆς ἱστορίας καὶ τῆς πολιτικῆς στὸ ποιητικὸ ἔργο τοῦ Νίκου Ἐγγονόπουλου», *Νέα Ἑστία*, ὅ.π., 634-636.

κτική. Τò περιεχόμενό τους, ώστόσο, μετασχηματίζεται σημασιολογικά ανάλογα και με τις έθνικές διεκδικήσεις τής κάθε χώρας.

Ή κατασκευή νέων έκδοχών τοῦ μύθου δέν άφορᾶ μόνο στόν άρχαίο μύθο, αλλά και στο βιβλικό άρχέτυπο. Ή Χριστός άλλοτε άπεικονίζεται μόνος στόν σταυρό άπηχώντας τή μοναξιά τοῦ ποιητικού υποκειμένου, άλλοτε συμβολίζει τήν ανάγκη αγάπης πρός τόν πλησίον, άλλοτε πάλι μετατρέπεται σε ιδεολόγο ή σε καθημερινό πρόσωπο και τίθεται στήν ύπηρεσία τής κοινωνικής επανάστασης (π.χ. «Ή Χριστός διαβάζει έφημερίδα»). Σε άλλα ποιήματα τò μαρτύριο τοῦ Χριστοῦ ταυτίζεται με τò μαρτύριο τής πατρίδας, σε άλλα πάλι κυριαρχεί μιᾶ ιδιότυπη θρησκευτικότητα, πού φτάνει ώς τήν είρωνεία και τήν άνατροπή τών θρησκευτικῶν στερεοτύπων. Οί κατηγορίες καλό - κακό, Θεός - Σατανάς έμφανίζονται ώς παράταση τής μεσαιωνικής παράδοσης, οί Άβελ και Κάιν μέσα από τήν άδελφοκτονία συμβολοποιούν τούς έμφυλίους πολέμους, κ.ο.κ.

Πραγματικά τò ιδανικό τής έλληνομάθειας και ή θεολογία ή μάλλον ή ιδιότυπη θεολογία μέσα από τò ποίημα-προσευχή ή τò ποίημα-ψαλμό πρέπει νά μάς προβληματίσει ιδιαίτερα στή συζήτηση ένός κανόνα πού συγκροτεΐται μετά τήν πτώση τών σοσιαλιστικῶν δημοκρατιῶν σε ποιήσεις πού κατασκευάζονται στο εϋρύτερο πλαίσιο τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ.

Ήπίσης, σε ό,τι άφορᾶ στήν αίρετική γραφή και στα νεωτερικά ρεύματα, είναι σημαντικό νά άναφερθεΐ ή άπουσία τοῦ Τριστάν Τζαρά ώς ντανταΐστῆ. Ή ύπερρεαλισμός τής ρουμανικής γραφής, όπως έμφανίζεται στόν *Αΐμο*, είναι συζητήσιμος, στόν βαθμό πού δέν ένσωματώνει στόν κανόνα τὰ ντανταΐστικά ποιήματα τοῦ Τζαρά. Μιᾶ έμφανής διαπίστωση από τή συγκριτική μελέτη τών βαλκανικῶν γραφῶν είναι ότι ό λογοτεχνικός τους κανόνας δέν παρουσιάζει σχέση ή άναλογία με τήν άμφοτερογλωσσία τοῦ έλληνικοῦ ύπερρεαλισμοῦ.

Ήρωτικά λοιπόν, θρησκευτικά, ύπαρξιακά, ποιήματα για τή γλώσσα και τήν ποιητική φωτίζονται από τὰ κυρίαρχα, πολιτικής ήθικῆς, ιδεολογικοποιημένα ποιήματα, από μυθολογικές άναπαράστασεις και έρμηνείες τής ιστορίας. Τί άλλο θά μπορούσε, άλλωστε, νά περιλαμβάνεται στήν άνθολογία *Αΐμος* έκτός από ποιήματα πού συνυφαίνου έναν πολυπρισματικό διάλογο τής ποιήσης με τήν Ήστορία; Ή άπομάκρυνση από τò άγροτικό μοντέλο κοινωνίας, ή προϊούσα άστικοποίηση, ή κατασκευή μιᾶς νέας μνήμης, μετά τò

1989, ἡ μετανάστευση εἶναι ζητήματα πού ἐπεξεργάζονται ἐμμονικά οἱ ποιητές.

Ἡ διαπλοκή τῶν μύθων καί ἡ ἀλληλοσυγχώνευσή τους σέ διαφορετικά πολιτισμικά συμφραζόμενα εἶναι πάντως ἐνδειξη τῆς μυθοποιητικῆς εὐστροφίας τῆς βαλκανικῆς γραφῆς. Τὸ κάθε ἀνθολογούμενο ποίημα στὸν *Αἶμο* συνιστᾶ, φυσικά, μιὰν ἐντελῶς ξεχωριστὴ περίπτωσι, ἀφοῦ ἀποτελεῖ αὐτόνομο καί πολυεπίπεδο πλέγμα διακειμενικῶν σχέσεων καί ἀναφορῶν.

Ὁ *Αἶμος* συγκροτεῖται μετὰ τὸν πόλεμο. Μετὰ τὸ ἱστορικὸ ὄριο τοῦ πολέμου καί τὸν διαμελισμὸ τῆς Γιουγκοσλαβίας διαφοροποιεῖται ὁ τρόπος πού αὐτοπροσδιορίζονται οἱ βαλκανικοὶ λαοὶ μέσα ἀπὸ τὴν ἀνακατασκευὴ τῆς μνήμης. Ἡ χαρακτηριστικὴ περίπτωσι τῆς πολυπολιτισμικῆς Βοσνίας (τρεῖς χῶρες, τρεῖς γλῶσσες, τρεῖς θρησκείες) ἀντανανκλᾷ τὴν ἐγγενῆ ἑτερογένεια, τὴ διάσπασι τῆς ἐνιαίας βαλκανικῆς συνείδησι πού πρόσφερε ὁ ἀγῶνας γιὰ τὴν ἀπεξάρτησι ἀπὸ τὴν Ὁθωμανικὴ Αὐτοκρατορία. Ἐνα σημαντικὸ ἐρώτημα πού προκύπτει ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν βαλκανικῶν γραφῶν εἶναι ὡς πότε ἡ ἑλληνομάθεια καί ὁ ἀρχαῖος μῦθος ἀποτελοῦν κοινὸ πολιτισμικὸ σύμβολο; Μετὰ τὸν πόλεμο, ὅπως ἀναφέρθηκε, ὁ ἀρχαῖος ἥρωας γίνεται ἐνίοτε ἀντικείμενο ἰδεολογικῆς ἐθνικιστικῆς διεκδίκησις.

Ἡ σχηματικὴ ὑπαγωγή τῶν βαλκανικῶν γραφῶν σέ κοινούς ἀφηγηματικοὺς ἄξονες μᾶς προσφέρει τὴ δυνατότητα ἀναστοχασμοῦ πάνω σέ δυσεπίλυτα ἐρωτήματα: Τί εἶναι ἰδεολογικά τὰ Βαλκάνια μετὰ τὴν πτώσι τῶν σοσιαλιστικῶν καθεστώτων καί ὡς τὴν ἔκδοσι τοῦ *Αἶμου*; Ὑπὸ ποιῆς ἱστορικῆς προϋποθέσει συγκροτοῦνται οἱ διαπολιτισμικῆς ταυτότητες τῶν χαρακτήρων στίς βαλκανικῆς γραφές; Πῶς κατασκευάζεται/γράφεται ἡ ἱστορία σύμφωνα μὲ τοὺς ποιητῆς τοῦ *Αἶμου*; Πῶς ἀντιλαμβάνονται τίς ἐννοίες «ἱστορία» καί «πατρίδα» οἱ ποιητῆς τοῦ *Αἶμου* συγκριτικά μὲ τοὺς Δυτικοευρωπαίους ποιητῆς, πού ἀποτέλεσαν, ὡστόσο, σέ μεγάλο βαθμὸ τὸ πρότυπο-καθρέφτη τους; Σὲ ποιὸ βαθμὸ θὰ μπορούσαν νὰ χαρακτηριστοῦν Εὐρωπαῖοι οἱ Βαλκάνιοι ποιητῆς, ἀφοῦ ἀκροβατοῦν ἀνάμεσα στὴν ἐντοπιότητα καί τὴ Δύσι, πού εἶναι ἐπίσης ἀνομοιογενῆ καί μεταβλητὴ (εἶναι βέβαια σημαντικὸ νὰ διευκρινιστεῖ καί πάλι ὅτι οἱ Ρουμάνοι καί οἱ Ἑλληνες ποιητῆς διαφοροποιοῦνται, ἀφοῦ ἀφομοίωσαν μὲ ἄλλο ρυθμὸ τὰ φιλοσοφικά καί τὰ λογοτεχνικά ρεύματα τῆς Εὐρώπης καί τὸν κοσμοπολιτισμὸ). Πῶς λειτουργεῖ ἡ ἀνάδειξι καί ὁ ἐπιτοπισμὸς τοῦ ἐθνικοῦ

στοιχείου σέ μιὰ πολυπολιτισμική ἐποχή; Πόσο πολυσυλλεκτική ἀνα-
δύεται ἀπὸ τὸν τόμο ἡ ἔννοια τῆς βαλκανικότητας, ὅπως ἄλλωστε
καὶ τῆς ἑλληνικότητας; Τὸ θέμα εἶναι εὐρὺ καὶ χρειάζεται διεπιστη-
μονική προσέγγιση. Στὰ Βαλκάνια μετὰ τὸν πόλεμο παρατηροῦμε,
ὅπως θὰ ἔλεγε ὁ Μουλλάς, ρήξεις καὶ συνέχειες, γεωγραφικὲς ρήξεις
καὶ πολιτισμικὲς συνέχειες.

Ρευστές ταυτότητες:
 Πατρίδες και γλώσσες στη βαλκανική
 και την τουρκοκυπριακή γραφή

Μνήμη Δ. Ν. Μαρωτίτη

ΗΔΗ ΑΠΟ ΤΟ 1935 ὁ Κωστής Παλαμάς ἐπεσήμανε, σὲ δοκίμιό του, τὴν πλημμελὴ γνώση μας τῶν βαλκανικῶν γειτονικῶν γλωσσῶν καὶ τὴν ἀπουσία «βαλκανογνωσίας» καὶ οὐσιαστικῆς «βαλκανοφιλίας», τὴν ὁποία ἀπέδιδε στὴ διδασκαλία γλωσσῶν τῶν μεγάλων ἔθνων «ποὺ μᾶς κεντρίζουν τὴν πνευματικότητα». Σύστηνε δὲ στοὺς ἀναγνώστες του ἀξιόλογους Βαλκάνιους ὁμοτέχνους του.¹ Σὲ τοῦτο τὸ αἶτημα τῆς ἐμβάθυνσης στὴ λογοτεχνία μικρῶν χωρῶν καὶ γλωσσῶν ἐντάσσεται ἡ παρούσα μελέτη, ἡ ὁποία ἐπιχειρεῖ μιὰ συγκριτικὴ ἀνάγνωση τῆς βαλκανικῆς μὲ τὴν τουρκοκυπριακὴ γραφή.

Τὸ ἐθνολογικὸ μείγμα τῶν Βαλκανίων παρέμενε ἐπὶ αἰῶνες ἐντυπωσιακῶς ἀναλλοίωτο. Οἱ ἱστοριοπολιτικὲς συνθήκες τῶν Βαλκανίων ἀλλάζουν, ὅμως, διαρκῶς, τοὺς δύο τελευταίους αἰῶνες, δημιουργώντας ἕναν ἀπρόβλεπτο κατακερματισμό, καθὼς καὶ τὴν ἀναγκαία/ἐκρηκτικὴ συνύπαρξη κοινωνικῶν ομάδων διαφορετικῆς ἐθνικῆς καὶ πολιτισμικῆς προέλευσης. Οἱ ομάδες αὐτὲς καταφέρνουν νὰ συνυπάρχουν, ἐνῶ συνήθως μιὰ κυρίαρχη πολιτισμικὴ ομάδα ἐπικρατεῖ στὶς

1. Κωστή Παλαμά, Α5, σ. 500-503, τ. Α14, σ. 127, 360-362, τ. Α16, σ. 482, 589-590.

ομάδες άλλης εθνικότητας και πολιτισμοῦ. Στή βαλκανική, ὅπως και στὴν κυπριακὴ λογοτεχνία, ἐντάσσονται ὁμάδες συγγραφέων μὲ διαφορετικὸ θρησκευμα, γλῶσσα και πολιτισμὸ, ὀρισμένοι ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἔγιναν γνωστοὶ στὴ Δύση, ἀφοῦ μεταφράστηκαν πρῶτα στὶς ἡγεμονικὲς λογοτεχνίες και γλῶσσες (γιὰ παράδειγμα, ὁ Ἰσμαήλ Κανταρέ, ὁ Τριστάν Τζαρά, κ.ά.). Ποιὸ εἶναι, ὅμως, τὸ ἀκριβὲς περιεχόμενο τῶν ὄρων «βαλκανική» και «κυπριακή» λογοτεχνία; Εἰδικοί μελετητές, βαλκανιολόγοι και συγκριτολόγοι ἀποφαίνονται ὅτι ὁ ἑτεροπροσδιορισμὸς τουλάχιστον σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ εἴτε στὸν ὄρο «Βαλκάνια» εἴτε στὸν ὄρο «βαλκανική λογοτεχνία» εἶναι δύσκολος, ἀφοῦ «πάντα κάτι περισσεύει[ι]», ὅπως παρατηρεῖ ἡ Ἀλέκα Ἰωαννίδου.² Στὴν παρούσα μελέτη χρησιμοποιοῦνται ὡς πιὸ δόκιμοι οἱ ὄροι «βαλκανική» και «τουρκοκυπριακή» γραφή, ἀφοῦ οἱ συνδηλώσεις τους εἶναι περισσότερο ἐξωγεωγραφικὲς και δὲν προϋποθέτουν κατ' ἀνάγκη ἓνα αἴσθημα ταυτότητας.

Τὸ ἐθνικὸ, κατὰ τὴν Κρίστεβα, ἰσοδυναμεῖ μὲ μιὰ «ἱστορικὴ ταυτότητα μὲ μιὰ σχετικὴ σταθερότητα (παράδοση) και μὲ μιὰ πάντα κυρίαρχη ἀστάθεια, καθὼς και μιὰ δοσμένη τοπικότητα (ὑποκείμενη σὲ ἐξέλιξη)».³ Ἡ μετάβαση ἀπὸ τὴ σταθερότητα στὴν ἀστάθεια, τὸ αἴσθημα τῆς φυσικῆς και ψυχολογικῆς ἀπώλειας, μέσα ἀπὸ τὶς γεωγραφικὲς και πολιτισμικὲς μεταβολές, ἀποτυπώνεται μὲ ἐνάργεια τόσο στὴ βαλκανικὴ ὅσο και τὴν τουρκοκυπριακὴ γραφή.

Ἡ ἐνασχόληση μὲ τὶς βαλκανικὲς γραφές, μὲ ἀφορμὴ τὴν ἱστορικὴ, πλέον, ἔκδοση τῆς ἀνθολογίας βαλκανικῆς ποίησης *Αἶμος* (2008), ἡ ὁποία περιλαμβάνει ποιήματα μεταφρασμένα ἀπὸ ἀξιόλογους δημιουργοὺς-μεταφραστὲς, εὐλογα μὲ ὀδήγησε στὴ συλλογὴ ποιικίλου ποιητικοῦ ὕλικου, τὸ ὁποῖο μπορούμε νὰ προσλάβουμε, πλέον, ὡς πρω-

2. Ἀλέκα Ἰωαννίδου, «Βαλκανικὴ λογοτεχνία», ὅ.π. Πρβλ. Καργιώτης, ὅ.π.

3. Julia Kristeva, *Ἔθνη χωρὶς ἐθνικισμὸ*, μετάφραση-πρόλογος Κώστας Γεώργιας, ἐπιμέλεια Γιώργος Καραμπελιάς, Ἐναλλακτικὲς ἐκδόσεις, 1997, σ. 90. Γιὰ τὴ στρατηγικὴ συγκρότησης και τὴ ρητορικὴ τοῦ ἀφηγημάτος ἔθνους, βλ. ἐνδεικτικὰ Ἄννα Τζούμα, *Ἐκατὸ χρόνια νοσταλγίας. Τὸ αὐτοβιογραφικὸ ἀφήγημα Ἔθνος*, Μεταίχμιο, 2007. Πρβλ. Στάθης Γουργουρῆς, *Ἔθνος – ὄνειρο: Διαφωτισμὸς και θέσμιση τῆς σύγχρονης Ἑλλάδας*, μτφρ. Ἀθανάσιος Κατσιακερός, Ἀθήνα, Κριτική, 2007. E. J. Hobsbawm, *Ἔθνη και ἐθνικισμὸς ἀπὸ τὸ 1780 μέχρι σήμερα. Πρόγραμμα, μύθος, πραγματικότητα*, Ἀθήνα, Ἰνστιτούτο τοῦ Βιβλίου - Ἐκδόσεις Καρδαμίτσα, 1994.

τότυπη δημιουργία στη γλώσσα μας, αφού είναι δουλεμένο έως οριστικής αναπλάσεως.⁴

Η έστίαση στην αντίχνευση των αναπαραστάσεων του ποιητικού υποκειμένου υπό το πρίσμα των χαμένων πατρίδων, τής γλωσσικής ξενότητας και τής πολυγλωσσίας, σε ποιήματα «πολιτικής ήθικης»,⁵ τὰ ὁποῖα διαλέγονται αὐτονόητα μὲ τὴν ἱστορία, σὲ ἀφηγήσεις πὺ ἀναδεικνύουν τὸ ἀνέστιο γεωγραφικὰ καὶ γλωσσικὰ ποιητικὸ ὑποκείμενο, πάντοτε σὲ ποιήματα, τὰ ὁποῖα γράφονται ὑπὸ τὸ βᾶρος μιᾶς συγκεκριμένης ἱστορικῆς συγκυρίας, ἀρθρώνονται, δηλαδή, «στῆς Ἱστορίας τὶς βαριές πατημασιές», ἀποτελεῖ τὸ ζητούμενο αὐτῆς τῆς μελέτης, στὴν ὁποία συνεξετάζονται ποιήματα Βαλκάνιων ποιητῶν μὲ τουρκοκυπριακὰ ποιήματα τοῦ Μεχμέτ Γιασίν. Ὁ πρωτοπόρος ποιητῆς, θεωρητικὸς καὶ ἀκαδημαϊκὸς Μεχμέτ Γιασίν θεματοποιεῖ ζητήματα γλωσσικῆς καὶ πολιτισμικῆς ταυτότητας στὰ πολυμεταφρασμένα ποιήματά του,⁶ ἀλλὰ καὶ στὰ θεωρητικὰ του κείμενα. Μὲ ἀποδομητικὴ στόχευση ἀναστοχάζεται πάνω στὶς ἔννοιες πολυγλωσσία, κοινότητα, ταυτότητα, διαφορετικότητα, κυπριακότητα, ἑλληνικότητα, τουρκικότητα, ὑβριδισμὸς. Τὸ ἔργο του, ὅπως ὁ ἴδιος γράφει,⁷ δὲν μπορεῖ νὰ συνδεθεῖ μὲ τοὺς θρήνους καὶ τὴ μελαγχολία πὺ διαποτίζει τὴ σύγχρονη τουρκικὴ ποίηση γιὰ τὴν παλιὰ κοσμοπολίτικη Κωνσταντινούπολη οὔτε μὲ τὴν πρόσφατα ἀνανεωμένη στὴν Τουρκία ἰδέα

4. Οἱ μεταφράσεις τῶν ποιημάτων φιλοτεχνήθηκαν ἀπὸ πολὺ ἀξιόλογους Ἕλληνες ποιητές, οἱ ὁποῖοι, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ πρωτότυπα, χρησιμοποίησαν ὡς διακείμενα μεταφράσεις βαλκανικῶν ποιημάτων στὴ γαλλικὴ, τὴ ρωσικὴ καὶ σὲ ἄλλες γλώσσες. Τὰ βοσνιακὰ, λ.χ., ποιήματα στὰ ὁποῖα ἐστιάζει, κατὰ κύριο λόγο, ἡ μελέτη εἶναι, ὅπως ἀναφέρθηκε, μεταφρασμένα ἀπὸ τὸν Ἡλία Λάγιο καὶ ἀπὸ τὸν Δημήτρη Κοσμόπουλο.

5. Ὁρὸς τοῦ Δ. Ν. Μαρωνίτη, *Ποιητικὴ καὶ πολιτικὴ ἠθικὴ. Πρώτη μεταπολεμικὴ γενιά: Ἀλεξάνδρου – Ἀναγνωστάκης – Πατριῆος*, Ἀθήνα, Κέδρος, 1976.

6. Suzan Yilmaz (ἐπιμ.), *Poetry, The Series of Modern Turkish Cypriot Literature*, τ. 1, Κερύνεια, Freebirds Press, 2009 (τὴ σειρά διευθύνει ὁ ποιητῆς Μεχμέτ Γιασίν). Βλ. καὶ τὴν ἀνθολογία ποιημάτων του, μὲ τίτλο *Ἄγγελοι ἐκδικητές*, εἰσαγωγὴ-μετάφραση-σημειώσεις Ζ. Δ. Αἰναλῆς, Vaxkikon.gr, 2015.

7. Mehmet Yaşin (ἐπιμ.), «Introducing step-mother tongue», *Step-mother tongue. From Nationalism to Multiculturalism: Literatures of Cyprus, Greece and Turkey*, Λονδίνο, Middlesex University Press, Essays, World Literature Series, 2000. Πρὸς τὸ ἴδιου, *Constantinople n'attend plus personne*, μτφρ. Alain Mascarou, Bleu autour, 2008.

τῆς χαμένης Ἀνατολῆς.⁸ Ἐπίσης, δὲν τὸν ἀφορᾷ ἡ διακοινοτική ποίηση τῶν Κυπρίων ποὺ νοσταλγοῦν τὶς μέρες τῆς εἰρηνικῆς συνύπαρξης. Αὐτὲς οἱ λογοτεχνικὲς τάσεις τῶν Τούρκων ἢ ὀρισμένων Κυπρίων ἀνακαλοῦν ἰδεολογικὰ στερεότυπα καὶ ἀναπαράγουν μιὰ μορφή προεπιλεγμένου ἔθνικισμοῦ. Πρόκειται γιὰ ἀφηγήσεις ποὺ ἀγνοοῦν τὸν ἄλλο ἀπὸ τὶς διαφορετικὲς κοινότητες (Ἀρμένιοι, Μαρονίτες, Λατίνοι), καθὼς καὶ τὶς ποικίλες ὑβριδικὲς πολιτισμικὲς τάσεις ποὺ ἀναδύονται στὴν Τουρκία καὶ τὴν Κύπρο. Ἡ διαβρωτικὴ του ματιὰ ἀποδομῆ τοὺς μύθους τοῦ ἥρωισμοῦ, τῆς θρησκευτικῆς δογματικῆς ἀλήθειας, ἐναντιώνεται στὴ διαίρεση καὶ στὴ μονογλωσσία. Ὁ Μεχμέτ Γιασὶν ἐπικεντρώνει τὴ θεματικὴ του στὴν πολιτισμικὴ ἀλληλεπίδραση, στὴν ἀνθρώπινη ὀδύνη ποὺ διαπερνᾷ τὰ στρώματα τοῦ χρόνου, στοὺς ψιθύρους τῆς ἐσωτερικῆς φωνῆς, στὰ φαντάσματα τῆς ἱστορίας. Γράφει στὰ τουρκικά, ὡστόσο, συχνὰ στὰ ποιήματά του, ἡ τουρκικὴ γλῶσσα ἀρθρώνεται μὲ ἑλληνικὸ ἀλφάβητο καὶ ὁ ἀρχαῖος μῦθος δραστηριοποιεῖται μὲ τολμηρὴ μεταφορικότητα. Τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο, «διασχίζοντας τὰ ὄρια τοῦ ἑαυτοῦ του», στὶς δραματοποιημένους ἐνίοτε συνθέσεις του, αἰσθάνεται Τούρκος, Ἑλληνας ἢ Τουρκοκύπριος, ἀλλὰ περισσότερο καὶ πάνω ἀπὸ ὅλα Κύπριος, θεματοφύλακας τῶν φαντασμάτων καὶ τῆς μνήμης.

Ἡ σύγχρονή μας τουρκοκυπριακὴ γραφὴ, ὅπως διαμορφώνεται κυρίως μετὰ τὴν Εἰσβολὴ (γενιὰ τοῦ 1974), δὲν ἐκφράζει τὴν ἐπιθυμία γιὰ ἐλευθερία, ὅπως ἡ παλιὰ ἔθνικὴ ποίηση, οὔτε γιὰ ἔνωση μὲ τὴ μητέρα πατρίδα, τὴν ὁποία μάλιστα ἀρνεῖται.⁹ ἀποτυπώνει τὸ συναίσθημα τῆς ρευστότητας, τῆς ἀστάθειας, γλωσσικῆς καὶ πολιτικῆς, τῆς μετάβασης, τῆς προσέγγισης τοῦ ἄλλου, θεματοποιεῖ τὴν πολυγλωσσία, ἀποδομώντας τὶς κανονιστικὲς ἀπόψεις γιὰ τὴ θεματικὴ καὶ τὴ γλωσσικὴ μορφή τῆς ποίησης· μὲ τὸν τρόπο αὐτό, ἡ διασπορικὴ

8. Βλ. Ἀριστοτέλης Μητράρας, *Ἀνθολογία τῆς νέας τουρκικῆς λογοτεχνίας. Ποίηση*, ἐκδ. Παπαζήση, 2015.

9. «Οἰκειοθελὴς αὐτοκαθορισμός», σύμφωνα μὲ τὸν ὄρο τῆς Seyla Benhabib, «Χρήσεις καὶ καταχρήσεις τῆς κουλτούρας», στὸ *Κράτη, πολῖτες, κοινότητα, ταυτότητα, διαφορετικότητα*, ἐπιστημονικὴ ἐπιμέλεια Γκόλφω Μαγγίνη – Ἐλένη Λεοντσίνη, Σμίλη, 2016, σ. 240 κ.ἑξ..

Ὁ Μεχμέτ Γιασὶν καὶ ἡ Νεσιέ Γιασὶν ἔχουν στὸ παρελθὸν ὑποστῆεῖ διώξεις στὴν Τουρκία.

σύγχρονή μας (τουρκο)κυπριακή ποίηση τῆς μειονότητας ἐγγράφεται στὴ διεθνή λογοτεχνικὴ σκηνή καὶ στὸ πολυσύστημα. Ἡ τουρκοκυπριακὴ γραφὴ σχετίζεται καὶ μὲ τὴν κοινωνικὴ-πολιτισμικὴ ἐμπειρία τουρκοκυπρίων συγγραφέων ποὺ ζοῦν ἢ ἔζησαν ἐκτὸς Κύπρου καὶ γράφουν στὰ τουρκικά, στὰ ἀγγλικά καὶ στὰ γαλλικά (π.χ. ὁ Τανὲρ Μπαϊμπάρς). Πρόκειται γιὰ ἓνα πολυγλωσσικὸ, πολυπολιτισμικὸ καὶ πολυγεωγραφικὸ λογοτεχνικὸ σύστημα, τὸ ὁποῖο ἐνσωματώνει τὴ μακραιωνὴ ἱστορικὴ καὶ πολιτιστικὴ κληρονομιά τοῦ νησιοῦ (Φοίνικες, Λουζιτιανὸν, Βενετοί, Ρωμαῖοι, Βυζαντινοί, Βρετανοί)· ὑπερβαίνοντας τὸν ἐθνικισμὸ παλαιότερων γενεῶν, ἡ σύγχρονὴ τουρκοκυπριακὴ γραφὴ στρέφεται στὴν ὁδύνη τοῦ ἀπέναντι Ἄλλου, μὲ τὸν ὁποῖο μοιράζεται τὸ ἴδιο συναίσθημα τῆς ἀπώλειας.¹⁰

Τὸ τραῦμα τῆς διχοτόμησης ἀναπαρίσταται μὲ ποικίλους τρόπους στὴ σύγχρονή μας κυπριακὴ (ἐλληνοκυπριακὴ καὶ τουρκοκυπριακὴ) γραφὴ, ἡ ὁποία ἀπηχεῖ ὀλοένα καὶ περισσότερο τοὺς μετασχηματισμοὺς τῆς μνήμης, τῆς ἐθνικῆς-πολιτισμικῆς συνείδησης καὶ τῆς ταυτότητας στὴ διαχρονία.

Ἡ ἐπιθυμία τῆς κατάλυσης τῶν συνόρων παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον στὴν ἐπαναστατημένη, συχνὰ στρατευμένη ποίηση τῶν Τουρκοκυπρίων, οἱ ὁποῖοι, διαφοροποιούμενοι ἀπὸ τοὺς Τούρκους ἐποίκους, ἀρθρώνουν τὴν ποίησή τους ἄλλοτε ὡς μαρτυρία καὶ ἄλλοτε ὡς ἐνοχή. Αὐτὸ τὸ «παραληρηματικὸ» σχεδὸν πέρασμα τοῦ ἱστορικοῦ βιώματος στὴ γλώσσα εἶναι ποὺ ὀρίζει αὐτὴ τὴ γραφὴ, ἡ ὁποία ἀποτυπώνει τὶς μεταβάσεις, τὴ ρευστότητα, τὸν ἐγκλωβισμὸ, τὶς ὀψεις τοῦ συναίσθηματος ποὺ καθορίζεται ἀπὸ τὶς γεωπολιτικὲς συγκυρίες, τὶς διεθνεῖς σχέσεις, τὴν πολιτικὴ τῶν μητέρων πατρίδων. Ὁ διασπορικὸς χαρακτήρας τῆς τουρκοκυπριακῆς γραφῆς, ἡ πολυγλωσσία, ἡ οἰκείωση τοῦ ἀρχαίου μύθου, ἡ ἐστίαση στὴν «κυπριακότητα», ἐπαναθέτουν τὸ πολυσυζητημένο ἀπὸ τὴν πολιτισμικὴ κριτικὴ ζήτημα τῶν ὀρίων τῆς ἐθνικῆς καὶ τῆς πολιτισμικῆς ταυτότητας καὶ τῆς ὑβριδικότητος.¹¹ Ἡ «λογοτεχνία τῆς διχοτόμησης» (partition literature,

10. Mehmet Yaşın καὶ Jenan Selçuk, στὸ Suzan Yilmaz (ἐπιμ.), *Poetry, The Series of Modern Turkish Cypriot Literature*, σ. 15, 34-37.

11. Βλ. Peter Burke, *Cultural Hybridity*, Κέμπριτζ, Polity Press Ltd., 2009, ὅπου συζητῶνται οἱ ἀπόψεις τῶν Χόμι Μπάμπα, Στιούαρτ Χόλ, Γκαργιάτρι Σπίβακ, Ἐντουαρντ Σάιντ, Πόλ Γκίλροϊ, κ.ἄ.

π.χ. ἡ ἐπανεένωση τῆς Γερμανίας, ἡ Ἰνδία, ἡ Παλαιστίνη, ἡ Ἰρλανδία, κ.ο.κ.)¹² μελετᾶται πλέον ὡς διακριτὸ λογοτεχνικὸ εἶδος, στὶς μεταποικιακὲς σπουδές, σχετιζόμενο μὲ τοὺς μετασχηματισμοὺς τῆς συλλογικῆς μνήμης σὲ ποικίλες λογοτεχνικὲς ἀναπαραστάσεις καὶ εἶδη ποὺ ἀντιστέκονται στὴν ταξινόμηση ἀποδομώντας τὴν κανονιστικὴ σχηματοποίηση. Ἡ λεηλασία τῆς Ἱστορίας, ἡ βία τῆς διαίρεσης καὶ οἱ ἀφηγήσεις τῆς ἀπαιτοῦν αὐτονόητα μιὰ διεπιστημονικὴ συγκριτολογικὴ προσέγγιση, καθὼς ἄπτονται τῆς γεωπολιτικῆς, τῆς κοινωνιολογίας, τῆς ἱστορίας καὶ τῆς ἀνθρωπολογίας.

Ἡ ἐδαφικὴ διαίρεση καὶ οἱ ἐπιπτώσεις τῆς μᾶς ὠθοῦν στὸν ἀναστοχαστικὸ ἐπαναπροσδιορισμὸ τῆς ἔννοιας τοῦ ἐθνικοῦ καὶ τοῦ κοινοτικοῦ σὲ μιὰ πολυπολιτισμικὴ μεταποικιοκρατικὴ ἐποχὴ. Ἡ ἐπιθυμία τῆς προσέγγισης, τῆς εἰρήνης, τῆς κοινωνικῆς ἀσφάλειας, τῆς δημιουργίας μιᾶς ἀρμονικῆς καὶ ἐνιαίας κοινότητας, στὸ ἐπίπεδο τοῦ φαντασιακοῦ, ἀνταντακλᾶται στὶς ἀφηγήσεις τόσο τῆς ἐλληνοκυπριακῆς ὅσο καὶ τῆς τουρκοκυπριακῆς γραφῆς, ἀλλὰ καὶ στὴ βούληση τῆς κοινῆς γνώμης, ἀφοῦ οἱ δύο κοινότητες βίωσαν ἐξίσου τὸ αἶσθημα τῆς ἀπώλειας.¹³

Στὴν εὐλόγη ἀπορία γιατί στὰ παραπάνω δὲν ἔχουν περιληφθεῖ καὶ ὀρισμένα ἐλληνοκυπριακὰ ποιήματα, εἶναι νόμιμο νὰ ἀντιτάξει

Γιὰ τὴν τουρκοκυπριακὴ γραφῆ, βλ. Ἄννα Κατσιγιάννη, «Ἡ ἀνάδυση μιᾶς ὑβριδικῆς πολιτισμικῆς ταυτότητας: ἡ τουρκοκυπριακὴ γραφῆ», ἠλεκτρονικὸ περιοδικὸ *Σύγκριση* 24 (2014) 75-84· Anna Katsiyianni, «L'émergence d'une identité culturelle hybride: l'écriture turco-chypriote», *INALCO, Cahiers Balkaniques* 42, *Grèce-Roumanie. Héritages communs, regards croisés*, (2013-2014) 329-346, καὶ «Kıbrıslı Türklerin bilinmeyen şiiiri», *Çeviren: Düriye Gökçebağ, Euresel Kültür*, 288, Aralık 2015, σ. 80-81· «Χωρὶς νὰ κοιτᾶς τὸ χάρτη: Γεωγραφίες τῆς μνήμης καὶ ἡ ρητορικὴ τῆς διχοτόμησης στὴν τουρκοκυπριακὴ πόληση», *Ἀφιέρωμα στὴν Κύπρο. Ἱστορία, Λογοτεχνία, Τέχνη, Νέα Ἐστία*, τχ. 1871 (Δεκέμβριος 2016) 781-786.

12. Βλ. ἐνδεικτικᾶ: Alok Bhalla, *Partition Dialogues: Memories of a Lost Home*, Oxford and New Delhi, Oxford University Press, 2006· Perry Anderson, *Οἱ διαιρέσεις τῆς Κύπρου*, μτφρ. Κώστας Ράπτης, Ἀθήνα, Ἄγρα, 2008· John Calame and Esther Charlesworth, *Divided Cities: Beirut, Belfast, Jerusalem, Mostar, and Nicosia*, Φιλὰδελφεία, University of Pennsylvania Press, 2009· Anna Bernard, «Forms of Memory: Partition as a Literary Paradigm», *Journal of Comparative Poetics* 30 (2010) 9-33.

13. Alexandre Lapierre, *Les dynamiques du rapprochement communautaire à Chypre depuis 1974*, διδακτορικὴ διατριβή, (Histoire, Sociétés et Territoire du Monde), INALCO, 2015.

κάνεις ότι τα έλληνοκυπριακά ποιήματα διαλέγονται περισσότερο με την έλληνική λογοτεχνία και τον ευρωπαϊκό λογοτεχνικό κανόνα και δεν έντάσσονται στη σχηματική κατηγορία τής λογοτεχνίας τών μειονοτήτων.

Παρά τις αυτόνομες πολιτισμικές διαφορές ανάμεσα στη βαλκανική και την τουρκοκυπριακή γραφή, υπάρχουν στοιχεία που νομιμοποιούν τη συνεξέτασή τους: κοινές αφηγηματικές δομές και όμολογη, έν μέρος, θεματική υποβάλλουν και μεθοδολογικά τη συνανάγνωσή τους. Το κοινό ιστορικό παρελθόν και το φορτίο μνήμης – ή κατασκευή ή άνακατασκευή μιās συλλογικής άναφοράς και μεταφοράς σε κοινούς μνημονικούς τόπους, μέσα από τα κείμενα, ή έσωτερική μετανάστευση ή έπιβίωση κοινών προφορικών μορφών ποίησης· ή άποκλίνουσα ή αίρετική γραφή· οι γλωσσικές μεταβάσεις, ή έπεξεργασία τής μεταβατικής ταυτότητας άποτελούν, πάντως, όρισμένα από τα πιο προφανή σημεία σύγκλισης.

“Όλα αυτά τα ζητήματα, τα όποια άφορούν κυρίως σε ζητήματα πολυπολιτισμικότητας και ταυτότητας στη βαλκανική και την τουρκοκυπριακή γραφή, άναπαρίστανται στα λογοτεχνικά κείμενα. Τα βαλκανικά ποιήματα άποτελούν μιάν αυτόνομη κατηγορία και συνδέονται, όπως θα φανεί στη συνέχεια, κυρίως ιδεολογικά με τα τουρκοκυπριακά.¹⁴ Ποιήματα, τα όποια άνήκουν σε διαφορετικές λογοτεχνικές παραδόσεις, διασταυρώνονται και συνδέονται, σ’ ένα ευρύτερο πλαίσιο, κυρίως μέσα από την άναγωγή στο ιστορικό παρελθόν και τις κοινωνικές παραμέτρους διαμόρφωσής τους. Οι άφηγήσεις αυτές άπο-

14. Για τη συνδιαμόρφωση τών έθνικών λογοτεχνιών και την έννοια τής λογοτεχνίας έν κινήσει, βλ. Eduardo Cadava, «Η λογοτεχνία ως περιπλάνηση», μετάφραση Βασιλική Δημουλά, *Περάσματα, μεταβάσεις, διελεύσεις: ύψεις μιās λογοτεχνίας έν κινήσει, Πρακτικά ΙΕ’ Διεθνούς Έπιστημονικής Συνάντησης, Μνήμη Δ. Ν. Μαρωνίτη (1929-2016)*, 1-4 Μαρτίου 2017, Τομέας ΜΝΕΣ, Τμήμα Φιλολογίας, Άριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2018, σ. 39-45, και Μίλτος Πεχλιβάνος, «Σκέψεις για τόν συντελεσμένο μέλλοντα μιās λογοτεχνίας έν κινήσει», ό.π., σ. 57-66.

Σ’ αυτές τις μικρές χώρες-γλώσσες είναι άναπόφευκτη ή έγγύτητα τής λογοτεχνίας με την πολιτική. Βλ. σχετικά Max Brod, *Franz Kafka. Souvenirs et documents*, μτφρ. Η. Zylberberg, Παρίσι, Gallimard, 1945, σ. 175. Πρβλ. Pascale Casanova, *Η παγκόσμια πολιτεία τών γραμμάτων*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Άθήνα, έκδόσεις Πατάκη, 2012, σ. 253-255.

τελοῦν, παράλληλα, και δεῖκτες ἐγκαθίδρυσης ἰδεολογικῶν δεσμῶν ἀνάμεσα στοὺς ποιητές, ὅπως μπορεῖ νὰ φανεῖ ἀπὸ τὴ συνανάγνωση τριῶν ποιημάτων πολιτικῆς ἠθικῆς ποὺ διαλέγονται μὲ τὴν Ἱστορία: «Ἄνοιξη στὸ κοιμητήρι» τοῦ Βόσνιου Ἰλία Λάντιν, τὸ «Δῶρο ἀσημένιο ποίημα» τοῦ Ὀδυσσέα Ἐλύτη καὶ τὸ ποίημα «Εὐτυχισμένοι βάρβαροι» τοῦ Ράντοβαν Πάβλοβσκι.¹⁵ Τὸ ἐμβληματικὸ ποίημα «Ἄνοιξη στὸ κοιμητήρι» (*Ποιήματα γιὰ τὸ καλύβι*, 1975), τὸ ὁποῖο χαρακτηρίζεται ἀπὸ ποιητικὴ λιτότητα στὴ ρητορικὴ του ἐκφορά, ἐκφράζει πρωταρχικὲς ἀλήθειες, τὴν εἰκόνα τῆς ἀνθρώπινης θνητότητας, τὸν θάνατο χωρῶν καὶ ἐθνῶν μέσα στὴν ἱστορία καὶ τὴ μοναδικὴ πίστη στὴν αἰωνιότητα τῆς φύσης. Τὸ ποίημα τοῦ Ὀδυσσέα Ἐλύτη, «Δῶρο ἀσημένιο ποίημα», ἀπὸ τὴ συλλογὴ *Τὸ Φωτόδεντρο καὶ ἡ δέκατη τέταρτη ὁμορφιά* (1971), γράφεται στὰ χρόνια τῆς δικτατορίας (ὑπάρχει ἀναφορὰ στὴν ἐξορία καὶ καταγγέλλει τὸν ρόλο τῆς ἐξουσίας). Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὸ ζήτημα τῆς γλώσσας, ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ὁ στίχος: *Ξέρω πὼς εἶναι τίποτε ὄλ' αὐτὰ καὶ πὼς ἡ γλῶσσα ποὺ μιλῶ δὲν ἔχει ἀλφάβητο. Στὰ δύο ποιήματα ἡ πατρίδα ὀρίζεται ὡς παλίμψηστο λαῶν καὶ φυλῶν, ἡ μόνη πίστη γιὰ τὸν Λάντιν ἢ αἰωνιότητα τῆς φύσης, ἡ μόνη ἀλήθεια, γιὰ τὸν Ἐλύτη, ἢ ἀλήθεια τῆς ποίησης, ἢ πίστη στὴν οἰκουμενικότητα τῆς ποιητικῆς ἐκφρασης, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ἐθνικὸ ἀλφάβητο στὸ ὁποῖο διατυπώνεται. Ὁ διεθνοῦς φήμης ποιητῆς τῆς Πρώην Γιουγκοσλαβικῆς Δημοκρατίας τῆς Μακεδονίας, ὁ Ράντοβαν Πάβλοβσκι, γνωστὸς ὡς «ὁ πρίγκηπας τῆς μεταφορᾶς», στὸ ποίημά του «Εὐτυχισμένοι βάρβαροι» (*Καβαλάρης τοῦ ἤχου*, 1995), προβάλλει, ἐπίσης, τὴν ἔννοια τῆς πατρίδας ὡς ἀλληλοεπικαλυπτόμενης διαστρωμάτωσης λαῶν καὶ φυλῶν, συζητᾷ τὸ σκοπιανὸ ζήτημα κáνοντας μιὰν ἀναδρομὴ σὲ ἀλλοτινοὺς καιροὺς, ὅταν δὲν ὑπῆρχαν ἐθνικὲς διεκδικήσεις καὶ ἐμφύλιοι πόλεμοι μεταξὺ τῶν βαρβάρων. Ἡ ἀναφορὰ σὲ εὐτυχισμένους βάρβαρους εἶναι εἰρωνικὴ καὶ ἀποτελεῖ, ἐνδεχομένως, μιὰ διακειμενικὴ ἀναφορὰ στὸν Καβάφη.*

Οἱ ἀναπαραστάσεις τῆς ἱστορίας ποικίλλουν.¹⁶ Ἡ τοπογεωγραφικὴ μνήμη ἀποτελεῖ ἀδιαμφισβήτητο σημεῖο ἐπαφῆς. Τὸ αἶσθημα τῆς

15. Αἴμος. *Ἀνθολογία Βαλκανικῆς Ποίησης*, Οἱ φίλοι τοῦ περιοδικοῦ Ἄντι, Ἀθήνα, 2008, σ. 90, 248, 394.

16. Βλ. καὶ *L'Image de la période ottomane dans les littératures balkaniques*, *Cahiers Balkaniques* 36-37 (2007-2008), sous la direction de Frosa Pejaska-Bouchereau, INALCO, Paris, 2010· *Conflits et mémoires dans les Balkans*, *Cahiers Bal-*

οδύνης καταγράφεται στην τοπιογραφία που γίνεται αποδέκτης και φορέας κοινών ιστορικών βιωμάτων. Ένα καλό παράδειγμα πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση εἶναι τὸ ποίημα τοῦ γνωστοῦ Βόσνιου ποιητῆ Ἀμπντουλάχ Σιντράν, ὁ ὁποῖος ἔχει γράψει σενάρια καὶ γιὰ τὶς ταινίες τοῦ Κουστουρίτσα, «Θυμᾶσαι τὴν Dolly Bell;» καὶ «Ὁ μπαμπὰς λείπει σὲ ταξίδι γιὰ δουλειές». Ἡ ποίησή του ἐκφράζει ἔντονη μελαγχολία καὶ οδύνη. Χαρακτηρίζεται «ὡς ἄρρωστος τοῦ Σαράγιεβο». Συνθέτει τὸ ζοφερὸ ποίημα «Μίλα Σαράγιεβο: Νησί εἶμαι, στὴν καρδιά τοῦ κόσμου»,¹⁷ τὸ ὁποῖο γράφεται μέσα στὸν πόλεμο τῆς Βοσνίας (1992-1995) καὶ περιέχεται στὴ συλλογὴ *Τὸ τάμπουτ τοῦ Σαράγιεβο* (1994). Τὸ νησί μᾶς προκαλεῖ τὴν αἴσθηση τοῦ ἀποκλεισμοῦ ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο κόσμο, τῆς γεωγραφικῆς ἀποξένωσης. Ἡ κυριολεκτικὴ σημασία τῆς λέξης «τάμπουτ» εἶναι κοφίνι ἀπὸ μπαμπού, στὰ αἰγυπτιακὰ μόνο σημαίνει κενοτάφιο. Οἱ ἀνθολόγοι τοῦ *Αἴμου* προτιμοῦν, ὡστόσο, τὴν ἐρμηνεῖα τῆς τάβλας γιὰ τὴ νεκρὴ πόλη τοῦ Σαράγιεβο. Θὰ μπορούσε νὰ σημαίνει μεταφορικὰ ὅτι τὸ κείμενο εἶναι ἓνα πολυεπίπεδο πλέγμα, ὅπως τὸ πλέγμα ἀπὸ μπαμπού. Σὲ ὅλα τὰ παραπάνω ποιήματα προβάλλεται ἡ μοναξιά τοῦ τόπου, ἡ ὁποία ἀπηχεῖ τὸ αἶσθημα ὅχι μόνο τῆς γεωγραφικῆς ἀπώλειας, ἀλλὰ καὶ τῆς ἐσωτερικῆς μετανάστευσης τοῦ ποιητικοῦ ὑποκειμένου.

Ἱστορικὴ μνήμη, γλώσσα καὶ ταυτότητα ἀποτελοῦν ἔννοιες ἀναπόσπαστα συνδεδεμένες. Τὰ ἀναστοχαστικὰ ποιήματα γιὰ τὴν παλίμψηστη πατρίδα, γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο γράφεται ἢ κατασκευάζεται ἡ ἱστορία ἀπηχοῦν τὶς «συγκρούσεις τῆς μνήμης» ἢ «τὶς μνημὲς τῶν συγκρούσεων» φυλῶν καὶ λαῶν ποὺ μοιράστηκαν τὴν ἴδια ἱστορία ἐνάντια στὴν ἐπεκτατικὴ ὀθωμανικὴ κυριαρχία.

Σὲ μιὰ προοπτικὴ ἀνίχνευσης ἐκείνων κυρίως τῶν στοιχείων ποὺ ἀποτελοῦν συνδετικὸς ἀφηγηματικὸς κρίκος ἀνάμεσα στὶς γραφές, θὰ μπορούσαμε νὰ ἐστιάσουμε στὸ ζήτημα τῆς προφορικότητας, παρατηρώντας ὅτι αὐτὴ θεματοποιεῖται μὲ παρόμοιο τρόπο καὶ στὸν ἔντεχνο ποιητικὸ λόγο. Ἡ θεματοποίηση τοῦ τραγουδιοῦ ἀπαντᾷ, λ.χ., σὲ τρεῖς ποιητές, στὴν ἀνθολογία *Αἴμος*: στὸν Κωστὴ Παλαμᾶ («Ἀνατολή»), *Οἱ καημοὶ τῆς λιμνοθάλασσας*, 1912), τὸν Ἀλβανὸ Λάσγκους

kaniques 38-39, Publications Langues O' – 2014 (co-direction avec Joëlle Dalègre et Faruk Bilici).

17. *Αἴμος. Ἀνθολογία Βαλκανικῆς Ποίησης*, σ. 231-232.

Ποραντέτσι («Παλιό τραγούδι», *Άπαντα*, 1990) και τον Ίον Μπάρμπου («Ο Ναστραντίν Χότζας στην Ίσαρλίκ», 1922).¹⁸ παρατηρείται δέ όχι σπάνια και ένσωμάτωση «έκφράσεων» του προφορικού λόγου, και μάλιστα από την τουρκική, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση του Ρουμάνου ποιητή Μπάρμπου.¹⁹

Μια βασική έκδοχή τής γλωσσικής αυτοσυνειδησίας αυτής τής ποίησης παρουσιάζει ή υπόρρητη θεματοποίηση τής πολυγλωσσίας στο βοσνιακό ποίημα «Μπασεσκία» (*Τό τάμπουτ τοῦ Σαράγιεβο*).²⁰ Στο ποίημα «Μπασεσκία», ο Μπασεσκία Μουλά Μουσταφάς, χρονικογράφος του 18ου αιώνα, αποτελεί άφηγηματικό προσωπείο του Σιντράν. Σ' αυτό ο ποιητής επενδύει την ιδεολογική του στάση, μια στάση άπορηματική και είρωνική. Πρόκειται για συγγραφικό παλιμψηστο, όπου το προσωπείο συγχρονίζεται με τον άφηγητή σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Ο Μπασεσκία έγραψε στην τουρκική και μεταφράστηκε στη σερβοκροατική. Στα τέλη του 17ου αιώνα, κατά τη διάρκεια επιδρομής των Άφβούργων έναντι των Όθωμανών, ο Πρίγκηπας Εϋγένιος τής Σαβοΐας κατέλαβε το Σαράγιεβο και το έιαψε, ενώ έξαπλώθηκε πανώλη.

Ο Μπασεσκία διατυπώνει ένδεχομένως είρωνικά μια προφητική άναφορά στη νατοϊκή επέμβαση. Το ποίημα θεματοποιεί την πολυγλωσσία εστιάζοντας υπόρρητα στη μεταφορά του χρονικού από την τουρκική στη σερβοκροατική. Παρουσιάζει, ώστόσο, και ιδιαίτερο είδολογικό ένδιαφέρον, καθώς έγκιβωτίζει στοιχειά μνήμης από παλαιότερο άκόμη χρονικό, ενώ παράλληλα εκφέρεται σε ύφος έξομολόγησης, ήμερολογίου, συνομιλίας, προσευχής στον Θεό, στοχασμού, άπολογισμού ή διαλόγου με την ιστορία. Υίοθετεί μιάν άναστοχαστική ρητορική, με είρωνικές αίχμές. Η παρελθούσα ιστορική αφήγηση (π.χ. το χρονικό) ως διακειμένο διερμηνεύει συχνά, με παρόμοιο τρόπο, ανά-

18. Αίμος. *Άνθολογία Βαλκανικής Ποίησης*, σ. 53-54, 128-129, 437-440.

19. Και στη σύγχρονή μας τουρκοκυπριακή γραφή θεματοποιείται ή προφορικότητα (λ.χ. τά καραμανλίδικα) και ή πολυγλωσσία, με τρόπο ώστε να μεταφέρεται στη γραφή των ποιημάτων το ζήτημα τής ταυτότητας. (Βλ., λ.χ., Μεχ-μείτ Γιασίν, *Άγγελοι έκδικητές*, σ. 129).

20. Αίμος. *Άνθολογία Βαλκανικής Ποίησης*, σ. 233-234. Μπασεσκία Μουλά Μουσταφάς: Συγγραφέας χρονικού για τά γεγονότα στο Σαράγιεβο και τή Βοσνία στο β' μισό του 18ου αιώνα (στην τουρκική), μεταφρασμένου στη σερβοκροατική γλώσσα.

μεσα στις βαλκανικές γλώσσες, τὰ σύγχρονα ιστορικά γεγονότα και τις περιπτώσεις γενοκτονίας.

ΜΠΑΣΕΣΚΙΑ

Σήμερα ξημερώματα, μὲς στὸ κατακαλόκαιρο, χιόνι ἔπεσε, βαρὺ και ὕγρὸ
καὶ λασπῶδες. Μοιρολογοῦνε τρομασμένοι οἱ μπαξέδες. Τὸ σημειῶνω,
βέβαια,
καὶ μετὰ σιωπῶ, καθὼς ἐθίστηκα στὰ θαύματα. Ὅρω, διαμέσου τῆς
τζαμαρίας
τοῦ καφενέ, πὸν ἀνήσυχα, βουβὰ διαβαίνουν πρόσωπα. Ἔως ποῦ
θὰ φτάσουν, Θεέ μου, Ἐσὺ ὁ τὰ πάντα γινώσκων; Βλάσφημος οὐκ εἰμί,
τῇ μοναξιά
αὐτὴν δῶρο ἐδέχθην, ὄχι τιμωρία, πλεονέκτημα ἐδέχθην αὐτήν, μὲ τὸ
παραμικρὸ
ὡς ἀποτρόπαιο. Θὰ φτάσουν, ὁ Θεός μου, τὸ γνωρίζω, ἔως τὸ πρῶι
κάποιοι. Τάχτηκε
κι ἀπόψε ἀνθρώπος νὰ πεθάνει. Πανέτοιμος ἡ ψυχὴ μου, ὡς
κάλamos και τὸ χαρτὶ ἐμπροστά μου. Ἡ σιγὴ και τὸ σκοτάδι Σου. Ποιόν,
τάχα, ἀπόψε ἄρπαξες ἀπὸ τὴν πόλη; Τίνος τ' ὄνομα
θὰ μνημονεύουμε
τὰ πρωινά, καπνίζοντας μὲ τὸν καφέ μας, τίς μέρες πού 'ρχονται;
Ὅφείλουμε,
ἀσφαλῶς, σοφοὶ νὰ σταθοῦμε, και τῆς ἀναμονῆς ὁ τρόμος στὴν ὄψη μας
νὰ μὴ διαβάζεται. Ὅτι, ὁ καιρὸς μοῦ στάθηκε πολὺς, νὰ τὸ ἐννοήσω:
αὐτὴ εἶναι ἡ πόλη στὴν ὁποία πάσα ἀσθένεια μεταδίδεται. Ἐξαπλοῦται
ὡς ἱκτερος και ὡς χολέρα ἡ ἀγάπη. Καὶ τὸ μίσος τὰ αὐτά.
Μὴν κι εἶμαι παραπολὸν μονάχος; Ἀμαρτία τοῦτο,
νὰ ἔχω τόσο ἐθιστεῖ στὴ μοναξιά. Καλὰ τ' ἀναστοχάζομαι, Θεέ μου;
Παρόμοια, σὲ παλιὸ καιρὸ (τὸ λὲν τὰ χρονικά), κατακόκκινη ἡ
βροχὴ ἔπνιγε τὴν πόλη, αὐξάνονταν ἡ σύγχυση κι ἡ τρομάρα,
παράσιτα καθὼς. Μὰ ἐλάχιστες στὴν πόλη οἱ ὑγιεῖς ψυχές. Καὶ δίκαιον
τοῦτόν ἐστι. Τὸ πόθεν ἡ νόσος – τὸ ξεκαθάρισα,
ἀλλ' ἀπὸ ποῦθε ἡ ὑγεία, Θεέ μου,
ἀλλ' ἀπὸ ποῦθε ἡ ὑγεία; Οἱ ἀνθρώποι γύρω μου τάχα και τὸ ρωτοῦν
(οἱ ἀνθρώποι πὸν ἴδιους ὄλους δέχομαι, καλὰ γνωρίζοντας πὼς ἴδιοι

δύο δὲν ὑπάρχουν

μήτε ἐνώπιόν Σου, μήτε πρὸ τῶν ὀφθαλμῶν μου), λέω, ἄραγε τὸ ρω-
τοῦν;

Νὰ ὑποπτεύονται διττοὺς παρακολουθῶ; Καὶ πῶς τὰ φυλλοκάρδια τους
θα

τρέμανε ἅμα καὶ τῇ ἀπλῇ ἀναγνώσει τῶν γραμμῶν μου; Ἄν, ὅμως,
τοὺς ἀδικῶ, ὑπηρετῶ τῇ δικαιοσύνῃ ἐναντι τοῦ ἑαυτοῦ μου.

Ποιὰ τότε καὶ τί ἡ ἀλήθεια; μίλησε, ὁ Θεός μου. Σὲ ἐπικαλεῖται
ὁ ταπεινός Σου δοῦλος Μουλὰ Μουσταφὰς πού ἄλλο τι δὲν τὸ ἐπιθυμεῖ
ἀπ' τὸ νὰ

ὑπάρχει ἀπαρατήρητος καὶ πλέον ἀπαρατήρητος ν' ἀπέλθει, ὅταν οἱ
ῶρες του προσμετρηθοῦν.

Τὸ τάμποντ τοῦ Σαράγιεβο, ἐπιλογή ποιημάτων
(Sarajevski tabut, izabrane pjesme, 1994)

Μετὰ τὸν πόλεμο καὶ τὴν πτώση τῶν σοσιαλιστικῶν δημοκρατιῶν
προέκυψε καὶ πάλι ἐπιτακτικὴ ἢ ἀνάγκη γιὰ ἰδεολογικὸ ἐπαναπροσ-
διορισμὸ τῆς ἔννοιας τῆς βαλκανικότητας. Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὶς ἀνα-
παραστάσεις τῶν χαμένων πατρίδων καὶ τῆς πολυγλωσσίας, ἡ ποίηση
τῶν Βόσνιων προσφέρει ἕνα εὐγλωττο παράδειγμα: ἡ Βοσνία-Ἑρ-
ζεγοβίνη παρουσιάζει, ὡς γνωστὸν, τὴ μεγαλύτερη πολιτισμικὴ ἰδιαι-
τερότητα συγκριτικὰ μὲ τις ὑπόλοιπες χῶρες, καθὼς οἱ Βόσνιοι εἶναι
ἕνα πολυεθνικὸ κράμα ἀποτελούμενο ἀπὸ Βόσνιους, Σέρβους καὶ Κροά-
τες· τρεῖς πόλεις (Σαράγιεβο, Βελιγράδι, Ζάγκρεμπ), τρεῖς χῶρες,
τρία σύνορα, τρεῖς θρησκείες, μετὰ τὸν πόλεμο καὶ τὸν διαμελισμὸ
τοῦ τόπου. Πρωτεύουσα τῆς Βοσνίας εἶναι τὸ Σαράγιεβο, τὸ ὁποῖο
ἔχει ἐμπνεύσει πολλοὺς ποιητές.²¹ Ὁ Ἴζετ Σαραϊλίτς, στὸ σύνθετο

21. Καὶ μόνο τὰ ἀνθολογημένα, στὸν *Αἴμο*, ποιήματα τὰ ὁποῖα ἔχουν γραφεῖ
γιὰ τὸ Σαράγιεβο θὰ μπορούσαν νὰ ἀποτελέσουν θέμα χωριστῆς μελέτης. Ἡ
«λογοτέχνηση τοῦ γενέθλιου τόπου», ἡ περίφημη *Heimatliteratur*, ὅπως ἐπιγρά-
τησε στὴ συγκριτολογικὴ γλώσσα, καθὼς καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο «ὁ γενέθλιος
τόπος ξανόγεται στὸ χῶρο καὶ στὸ χρόνο», συζητεῖται στὴ μελέτη τῆς Ἰωάννας
Ναοῦμ, «Ἡ ποίηση τοῦ Μάρκου Μέσκου: τὸ θρόισμα τῆς γλώσσας ἐνὸς μεθόριου
τόπου», μὲ ἀναφορὰ στὸ ποίημα τοῦ Βόσνιου Ἰλία Λάντιν, «Ἄνοιξη στὸ κοι-
μητήρι», πού ἐστιάζει θεματικὰ «στὶς διαστρωματώσεις» καὶ «τὸ ἴζημα τῆς ἱστο-
ρίας στὸν τόπο», *Ἐμβόλιμον, Ἀφιέρωμα στὸν Μάρκο Μέσκο*, τχ. 67-68 (Χειμῶ-
νας 2012 - Ἄνοιξη 2013) 88-95: 92-95.

ποίημά του, με τίτλο «Σαράγιεβο» (*Τράνζιτ*, 1963),²² έπεξεργάζεται έντονα τὸ «βίωμα» τοῦ χώρου καὶ τοῦ τόπου – έρωτικό συναίσθημα, παθιασμένη αγάπη γιὰ τὴν πόλη του, μοναξιά, έρήμωση ποὺ άπηχεῖται στὸ τοπίο με τὶς λεῦκες, τὸ όποιο συμπάσχει μαζί του. Στὸν σκηνικό χώρο τοῦ ποιήματος δεσπόζουν οἱ διακειμενικές αναφορές σέ διαχρονικά ποιητικά σύμβολα καὶ λογοτεχνικά πρόσωπα: δύο Ρῶσοι ποιητές καὶ ὁ Γάλλος τροβαδοῦρος Φρανσουά Βιγιόν. Οἱ αγαπητοὶ καὶ άθάνατοι, ὅπως τοὺς όνομάζει, στὸν πρώτο στίχο, ποὺ πλαισιώνουν τὸν σκηνικό χώρο τοῦ ποιήματος εἶναι ὁ αὐτόχειρας Σεργκέι Γεσένιν,²³ γιὰ τὸν όποιο έγραψε καὶ ὁ Μαγιακόφσκι· καὶ ὁ Γεβγένιν Γεφτουςένκο, τὸν όποιο τοποθετεῖ με έμφαση στὴ Γεωργία. Ἐπιπλέον, ένδιαφέρον παρουσιάζει ἡ γειτνίαση τοῦ πολιτικοῦ έπαναστάτη Τσαμπρίνοβιτς – ὁ όποῖος συμμετεῖχε, τὸν Ἰούνιο τοῦ 1914, στὴ δολοφονία τοῦ διαδόχου τῆς Αὐστροουγγαρίας άρχιδούκα Φραγκίσκου-Φερδινάνδου καὶ τῆς γυναίκας του Σοφίας, στὸ Σαράγιεβο, γεγονός ποὺ στάθηκε άφορμὴ γιὰ τὸν Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο— με τὸν ποιητικό έπαναστάτη, εἰρωνικό, αἰρετικό, καταραμένο τροβαδοῦρο, Φρανσουά Βιγιόν. Καὶ οἱ δύο φυλακίστηκαν. Τὸ ποιητικό ὑποκείμενο αναπτύσσει μιὰν έκλεκτική άναγνωστική καὶ ιδεολογική σχέση με αὐτὰ τὰ πρόσωπα. Ἐνδιαφέρουσα καὶ προκλητική εἶναι ἡ εἰρωνική αναφορὰ του στὸ Παρίσι. Σέ ὅλη τὴν έκταση τοῦ ποιήματος τὸ παρελθὸν συμπλέκεται με τὸν σύγχρονο ιστορικό χωροχρόνο. Στὸ τέλος έξιδανικεύει τὴ βροχερὴ πόλη του, ένῶ με τρυφερότητα συνδέει νοσταλγικά τὸ έρωτικό του συναίσθημα με τὸν Μίλιατσκα ποὺ διασχίζει τὸ Σαράγιεβο. Ἐντιπαράθετοι καὶ συγκρίνει τὸν άσημο, αγαπημένο του ποταμὸ Μίλιατσκα με τὸν Γκουανταλιβίρ, άνακαλώντας τὸν Λόρκα, καὶ με τὸν Σηκουάνα, παραπέμποντας στοὺς μείζονες Γάλλους συγγραφεῖς.²⁴

Δέν ὑπάρχει άμφιβολία ὅτι βασικός καὶ κρίσιμος διαμορφωτικός παράγοντας τῆς κοινῆς συνείδησης άνάμεσα στοὺς βαλκανικούς λαοὺς ὑπῆρξε ἡ διαμόρφωση μιᾶς ένιαίας αντίληψης γιὰ τὴν εἰκόνα τῆς Ὁθω-

22. Αἶμος. Ἐνθολογία Βαλκανικῆς Ποίησης, σ. 223-224.

23. Ἐναφορὰ στὸν Γεσένιν ὑπάρχει καὶ στὴν ποίηση τοῦ Μεχμέτ Γιασίν, «Ἰπομονετικές γυναίκες», Ἐγγελοὶ έκδικητές, σ. 104. Ἡ έστίαση στοὺς τρόπους έκφρασης καὶ στὰ νήματα τὰ όποια συνδέουν τὴν ποίηση τῶν μειονοτήτων άποτελεῖ ζήτημα πρὸς εὐρύτερη διερεύνηση.

24. Βλ. Λίζυ Τσιριμώκου, «Μυθολόγηση τῆς ἰθαγένειας», Ἐσωτερικὴ ταχύτητα, Ἀθήνα, Ἄγρα, 2000, σ. 331-341.

μανικῆς Αὐτοκρατορίας καὶ τοῦ «ἀνατολικοῦ δεσποτισμοῦ». Εὐλόγα, οἱ ποιητικὲς ἀναπαράστασεις τοῦ Ὀθωμανοῦ «Ἄλλου» ἔχουν παρόμοια χαρακτηριστικὰ στὶς ἀφηγήσεις τῶν βαλκανικῶν λαῶν. Ὁ κοινὸς στόχος τῆς ἀποτίναξης τῆς τουρκικῆς κυριαρχίας καὶ ὁ χριστιανισμὸς πρόσφεραν, ὅπως προαναφέρθηκε, στὸ ἱστορικὸ παρελθόν, τὴν ἰδεολογικὴ βάση συνοχῆς στὴ συγκρότηση τῆς βαλκανικῆς συνείδησης καὶ ταυτότητας.²⁵

Παρόμοια, ἡ εἰκόνα τῆς Ὀθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας ὑποστασιώνει καὶ τὶς ἀφηγήσεις τῆς τουρκοκυπριακῆς ποίησης, κυρίως τῆς λεγόμενης γενιᾶς τοῦ '74, συνδέοντας —τηρουμένων βέβαια τῶν ἀναλογιῶν— τοὺς Βαλκάνιους μὲ τοὺς ποιητὲς τῆς τουρκοκυπριακῆς μειονότητας. Οἱ ποιητὲς αὐτοί, παρότι τουρκόφωνοι, ἐναντιώνονται, ὅπως ἤδη εἰπώθηκε, στὴν πολιτικὴ τῶν Τούρκων ἐποίκων καὶ στρέφονται στὴν ὁδὸν τοῦ ἀπέναντι «Ἄλλου», μὲ τὸν ὁποῖο μοιράζονται τὸ αἶσθημα τῆς ἀπώλειας, ἐκφράζοντας μάλιστα τὴν ἐπιθυμία τῆς προσέγγισης. Πολλὰ βαθύτερα χαρακτηριστικὰ κοινότητας ἀνιχνεύονται στὸν φορέα ἀνάκτησης τῆς πολιτισμικῆς κοινότητας, τὸν ποιητικὸ λόγο. Ἐξάλλου, ὄχι μόνον στὸ ἐπίπεδο τοῦ φαντασιακοῦ, ἀλλὰ καὶ σὲ κοινωνικὸ ἐπίπεδο, γίνονται, ὅπως εἶναι γνωστό, πολλὲς ἐνωτικὲς κινήσεις στὴν Κύπρο, ὅπως καὶ στὴ Βοσνία.

Ἡ παλίμψηστη ἱστορικὴ διαστρωμάτωση τοῦ νησιοῦ, ἡ γλωσσικὴ πολυμορφία, τὸ πολὺγλωσσο περιβάλλον τῆς Κύπρου, ἡ πολιτικὴ τῶν ἐποίκων καὶ ἡ διχοτόμηση συνιστοῦν παράγοντες διαμόρφωσης μιᾶς ἐπαναστατημένης γραφῆς. Οἱ τουρκοκύπριοι ποιητὲς συζητοῦν εἰρωνικὰ τὴν ἐρωτικὴ συνύπαρξη ξένων γλωσσῶν, τὴ διττότητα ἢ καλύτερα τὴ ρευστότητα τῆς ταυτότητας. Σημαντικὸ στοιχεῖο γιὰ τὸν προσδιορισμὸ τῆς ἰδιοπροσωπίας τῆς τουρκοκυπριακῆς γραφῆς ἀποτελεῖ ὁ διασπορικὸς της χαρακτήρας· ἄρκετοὶ Τουρκοκύπριοι γράφουν κατευθεῖαν στὰ ἀγγλικά ἢ στὰ γαλλικά, συναιρῶντας τὴν ἰθαγένεια μὲ τὸν κοσμοπολιτισμὸ. Στὴν ποίησή τους θεματοποιεῖται συχνὰ ἡ μνήμη τοῦ γεωγραφικοῦ τόπου, ὁ ἀρχαῖος ἑλληνικὸς μῦθος, ἐνῶ στὴ θεματικὴ κυριαρχεῖ ὁ ἐπιτονισμὸς τῆς κυπριακότητος, μὲ στόχο τὴν ἐπίτευξη σύγκλισης μὲ τοὺς Ἑλληνοκυπρίους.²⁶

25. Κατσιγιάννη, «Βαλκανικὲς γραφές: Αἶμος. Ἀνθολογία Βαλκανικῆς Ποίησης. Μυθιστορία καὶ κοινὸ “φορτίο μνήμης”», σ. 742 (βλ. ἐδῶ κεφάλαιο 13).

26. Ἄννα Κατσιγιάννη, «Ἡ ἀνάδυση μιᾶς ὑβριδικῆς πολιτισμικῆς ταυτότητας: ἡ τουρκοκυπριακὴ γραφή», ὁ.π. (βλ. ἐδῶ κεφάλαιο 15): «L'émergence d'une

Πρόκειται για ποιήματα πολιτικής ήθικης, γεμάτα ρωγμές, τὰ ὅποια ἀναδεικνύουν τὸ ἀνέστιο γεωγραφικὰ καὶ γλωσσικὰ ποιητικὸ ὑποκείμενο, γιὰ μιὰ αἰρετική γραφή, ἡ ὅποια ἀποκλίνει ἀπὸ τὸν κανόνα τῆς σύγχρονης τοῦς τουρκικῆς λογοτεχνίας, ἀνατρέποντας μάλιστα τὴ στερεότυπη εἰκόνα τοῦ Τούρκου.

Τὸ πιὸ σύνθετο λογοτεχνικὸ παράδειγμα μᾶς προσφέρει ἡ ποίηση τοῦ τουρκόφωνου πολυμεταφρασμένου ποιητῆ, πεζογράφου καὶ θεωρητικοῦ Μεχμέτ Γιασίν: οἱ χαμένες πατρίδες, ἡ πρόσληψη τῆς ἐτερότητας, ἡ ἐσωτερικὴ μετανάστευση, ἡ θρυμματισμένη ταυτότητα, ἡ θεματοποίηση τῆς προφορικότητας καὶ τῆς πολυγλωσσίας εἶναι ὀρισμένα μόνο ἀπὸ τὰ θέματα ποῦ ἐπανερχονται ἐμμονικὰ στὴν ποίησή του. Ὁ Γιασίν ὑφαίνει τὰ ποιήματά του ἀντλώντας ὕλικό ἀπὸ τὶς ποικίλες ὑβριδικές πολιτισμικὲς τάσεις ποῦ ἀναδύονται στὴν Κύπρο. Οἱ καταβολές του εἶναι, ἄλλωστε, ὑβριδικές, καθὼς συνδυάζουν τὶς τουρκικὲς, τὶς ἑλληνικὲς καὶ τὶς λεβαντίνικες κουλτοῦρες τῆς Μεσογείου.²⁷ Στὴν ἐνίοτε δραματοποιημένη ἀφηγηματικὴ ποίησή του χρησιμοποιοῦ τὰ τουρκικὰ μὲ ἀναφορὲς σὲ διάφορες ἱστορικὲς καὶ γεωγραφικὲς μορφές τῆς γλώσσας. Ἐνσωματώνει δὲ ἑλληνικὲς καὶ ἀγγλικὲς λέξεις δημιουργώντας ἓνα λεκτικὸ ἀμάλγαμα ποῦ ἀπεικονίζει τὴ διττὴ ταυτότητα τοῦ ποιητικοῦ ὑποκειμένου, τὸ ὅποιο «γράφει στὰ τουρκικὰ ἀλλὰ ὄνειρεύεται στὰ ἑλληνικὰ».²⁸ Στὴν ποίησή του ἐγγράφονται εἰρωνικὰ οἱ πολλαπλὲς μεταβάσεις τῆς γλώσσας καὶ ἡ συνύπαρξη ξένων γλωσσῶν. Γράφει στὰ τουρκικὰ, ὥστόσο, συ-

identité culturelle hybride: l'écriture turco-chypriote», INALCO, *Cahiers Balkaniques*, β.π.: «Χωρὶς νὰ κοιτᾶς τὸ χάρτη: Γεωγραφίες τῆς μνήμης καὶ ἡ ρητορικὴ τῆς διχοτόμησης στὴν τουρκοκυπριακὴ ποίηση», *Ἀφιέρωμα στὴν Κύπρο. Ἱστορία, Λογοτεχνία, Τέχνη, Νέα Ἐστία* β.π. (βλ. ἐδῶ κεφάλαιο 16).

27. Ἡ μητέρα του εἶχε ἑλληνικὴ κουλτούρα. Ἡ κόρη του εἶναι κατὰ τὸ ἥμισυ Ἑβραία. Γράφει στὴν τουρκικὴ γλώσσα, ἀλλὰ στὸ μυαλό του μεταφράζει ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ. Ἀνθὴ Καρρά, «Τὸ πολυεδρικό πρίσμα τῆς ταυτότητας» (2003), academia.edu.gr Ἄνδρέα Παράσχου, «Ὁ ποιητὴς Μεχμέτ Γιασίν “οἰκιοθελῶς ἀθέατος”», *Ἡ Καθημερινή*, 3.1.2016· Κατερίνα Πρίφτη, «Συνομιλώντας μὲ τὸν τουρκοκύπριο ποιητὴ, Μεχμέτ Γιασίν. Τὸ Κυπριακό, οἱ μνήμες, ἡ “ταυτότητα”, ἡ γλώσσα, τὸ ἰδανικὸ τῆς συνύπαρξης», 15.10.2016, EEST.

28. «Καμιά φορὰ ὄνειρεύομαι στὰ ἑλληνικὰ», *Προσκήνιο*, 1.10.2016. Πρβλ. τὸ ἄρθρο του μὲ τίτλο: «I don't trust literary theories and approaches, but dreams».

χνά στα ποιήματά του, ή τουρκική γλώσσα άρθρώνεται με έλληνικό αλφάβητο. Στην έπιστράτευση τών καραμανλίδικων υποφώσκει προφανώς και ή καταγγελία τοῦ έπικοινωνιακοῦ και πολιτικοῦ άδιεξόδου, καθώς αὐτή τή γλώσσα δέν μπορεῖ νά τήν κατανοήσει οὔτε ό Έλληνας οὔτε ό Τοῦρκος, οὔτε άλλος κανείς. 'Ο Τοῦρκος πού άκούει δέν μπορεῖ νά διαβάσει· ό Έλληνας πού μπορεῖ νά διαβάσει, δέν τήν κατανοεῖ. 'Η κατασκευή τῆς γλώσσας σέ τοὔτες τίς μυθοπλασιακές άφηγήσεις άπηχεῖ τή διττότητα (doubleness, twoness)²⁹ τῆς ταυτότητας τοῦ ποιητικοῦ ύποκειμένου, τόν «Άλλο» πού βρίσκειται πάντοτε μέσα του. 'Η διαλεκτική διάδραση ανάμεσα στό «έμεῖς» και τό «έσεῖς» άπηχεῖ τήν ταύτιση με τόν «Άλλο», μέσα άπό τήν κοινή πολιτισμική κληρονομιά, τόν συγκρητισμό, τήν πολλαπλότητα τῆς ανθρώπινης φύσης.

Άρκετά άπό τά πολιτικά ποιήματά του θεματοποιοῦν τόν λαϊκό προφορικό μύθο, ένῶ κάποιες άλλες άφηγήσεις του τήν πολυγλωσσία: «Καιρός πολέμου», «Θειο-λογία», «'Η αίτηση», κ.ο.κ.³⁰ 'Η γραμματολογία τῆς πόλης, «ή χαμένη Λευκωσία, ή χαμένη 'Ινσταμπούλ, ή χαμένη Θεσσαλονίκη» έπανέρχονται συχνά στην ποίηση τοῦ Γιασίν, ό όποῖος άποκλίνει άπό τόν κανόνα τῆς σύγχρονῆς του τουρκικῆς λογοτεχνίας βιώνοντας τήν καθημερινότητά του ανάμεσα στίς βρετανικές πόλεις, τήν Κύπρο και τήν Άθήνα. Μητριά ή πατρίδα, μητριά και ή γλώσσα, τό μόνο καταφύγιο, ή μόνη πραγματική πατρίδα ή ποίηση.³¹ 'Ο άφηγητής διαλέγεται με τήν έλληνική λογοτεχνική παράδοση, κυρίως με τήν ποίηση τοῦ Καβάφη, και με άποδομητική

29. Όρος τοῦ Du Bois. Βλ. Keri E. Iyall Smith, «Hybrid Identities: Theoretical Examinations», στο Keri E. Iyall Smith / Patricia Leavy (έπιμ.), *Hybrid Identities. Theoretical and Empirical Examinations*, Σικάγο / 'Ιλλινόι, Haymarket Books, 2008, σ. 3-11· Judith R. Blau and Eric S. Brown, «Du Bois and Diasporic Identity: The *Veil* and the *Unveiling Project*», ό.π., σ. 41-61.

30. Έξαιρετικό ένδιαφέρον παρουσιάζει τό άμάλγαμα τῆς «ιοβόλας» γραφῆς τοῦ Μ. Γιασίν: παλιά όθωμανικά, τουρκικά, λέξεις περσικῆς ή άραβικῆς προέλευσης, κυπριακή, έλληνική, λατινική, άγγλική. Βλ. Άγγελοι ένδικητές, σ. 39, 55-70, 73, 96-97, 122, 126-131, κ.ο.κ.

31. Mehmet Yaşın (έπιμ.), «Introducing step-mothertongue», *Step-mothertongue. From Nationalism to Multiculturalism: Literatures of Cyprus, Greece and Turkey*, Λονδίνο, Middlesex University Press, Essays, World Literature Series, 2000, σ. 1-21. Πρβλ. «Writing from a Mediterranean Island: Between Languages and Literary Spaces» (www.academia.edu).

στόχευση, μεταμορφωνόμενος συχνά σέ φάντασμα, γίνεται ὁ φύλακας τῆς μνήμης.³²

*Κεσκε ὠλουμσουζλουκ οτυ γεσερμεσεγδι
μεζαρημ ιτζινδε,
ὠλεμιγορμ, δεδι Χηζήρ, γετισεμιγορμ ὠλουμε,
ὠλδουρουλδουγομ χαλδε!
Κιατιλι μι ιζεζαλανδηριγορ Ἄλλαχ, πενι μι...
Ἵλεμιγορμ ιτεσεμ δε.*

*Καὶ μὲς στὸν αἰῶνιο ὕπνο μου ντυμένα γράμματα
τὰ ρήματά μου ἐμφανίζονταν,
μεγερ πιρ πασκα ζαμανδα μυλυνμυστυμ ὕγανδηρηληνιζα.
Ἦμουνα μόνος, καὶ γύρω μου καμώνονταν πῶς μὲ γνωρίζαν.*

ΦΑΝΤΑΣΜΑ

[...] «τὸν πόλεμον μετὰ τῶν ἑλληνίδων πόλεων καταλύσασθαι...»,
ἐνέγραψαν Φοίνικες ἐπιγραμματικοὶ
κι ἐθανατώθησαν ἐκ στρατιωτῶν Φοινίκων·
ἐκεῖνοι ποὺ ἐπέζησαν ζοῦνε καθὼς φαντάσματα ὑπὸ τῇ διαρκῇ ἀπειλῇ
θανάτου [...]

Ἐπιγραφή σέ ἐπιτύμβια στήλη ἀπὸ τὸ Ἰδάλιον
τῆς Κύπρου, 8ος αἰ. π.Χ.



32. Birgit Neumann, «The Literary Representation of Memory», στὸ Astrid Erll, Ansgar Nünning (ἐπιμ.), *A Companion to Cultural Memory Studies*, Βερολίνο / Νέα Ὑόρκη, De Gruyter, 2010, σ. 333-343. Γιά τὴν ποίηση τοῦ Μ. Γιασίν, βλ. Λευτέρης Παπαλεοντίου, «Ἐνας σημαντικὸς Κύπριος ποιητής», *Διόγραμμα*, τχ. 8 (Σεπτ.-Ὀκτ. 2016) 36-37· Γιάννης Η. Ἰωάννου, «Μεχμέτ Γιασίν, Ἄγγελοι Ἐκδικητές: Ἀνθολόγιο Ποιημάτων. Μετάφραση Ζ. Δ. Αἰναλής, ἐκδόσεις www.vakchikon.gr, Ἀθήνα 2015», *Cadences* (Φθινόπωρο 2016) 91-95· Γιώργου Φράγκου, «Κυπροκεντρισμὸς καὶ υπερβατικὴτητα στὴν ποίηση τοῦ Μεχμέτ Γιασίν», *Νέα Ἐποχή*, τχ. 329 (Φθινόπωρο 2016) 68-71.

Στὸ σπίτι μου δὲν μπορῶ νὰ γυρίσω παρὰ μόνο σὰν φάντασμα.
 Βγαίνοντας ἀπὸ ὀμιχλώδεις καθρέφτες. Δὲν ἔχω πολὺ καιρὸ.
 Ἀνοίγω τὰ παράθυρα, στὸ σκοτάδι τὰ φῶτα ἄστρα
 μέσα στὸ σπίτι μου βουλιάζουν. Οἱ κουρτίνες τραβηγμένες,
 σεντόνια νὰ καλύπτουν τὴ βιβλιοθήκη. Στέκομαι καὶ ξεσκονίζω
 τὶς οἰκογενειακὲς φωτογραφίες. Φυσώντας τὸ τζάμι.
 Οἱ Ἄγγελοι Ἐκδικητὲς αὐτοῦ τοῦ σπιτιοῦ,
 οἱ πολυάριθμες γλῶσσες τοὺς φιμωμένες,
 ἀπαιτοῦν ἀπ' ὅποιον εἰσέρχεται τὸν ὄρκο τῆς γραφῆς.
 (Ἀπ' ὄλους αὐτοὺς τοὺς πολέμους. Ἀπ' ὅ,τι ἐθνικό. Ἀπ' τὴν ἴδια τὴ
 γλώσσα.)

Σὰν λέξεις μαγεμένες, νὰ σκορπίζουνε ἢ σκόνη τὰ μυρμηγκία
 ἢ ναφθαλίνη. Σκουπίζω τὸ πάτωμα. Κι ἔπειτα κλειδώνοντας τὶς
 πόρτες ἐξαφανίζομαι, ξανά, δίχως κανεὶς νὰ μὲ πάρει χαμπάρι.
 Φάντασμα... Δὲν μποροῦν νὰ μὲ σκοτώσουν.

Λευκωσία-Λονδίνο, 1997

ΘΕΙΟ-ΛΟΓΙΑ

Στὴ μνήμη τῆς θείας μου Σουρέγια Γιασίν
 πὸ μὲ μεγάλωσε

«Ἔχω φυλάξει τὸ βιβλίον πὸ ἀφιέρωσες στὴν ψυχούλα τῆς μητέρας
 σου στὸ συρτάρι τοῦ κομοδίνου σ' ἓνα ἄδειο κουτὶ ἀπὸ σοκολατάκια.
 Πῶς νὰ σ' εὐχαριστήσω παιδί μου... Κάθε μέρα διαβάζω κι ἀπὸ μιὰ
 διαφορετικὴ σουράτα στὴ μνήμη τῆς μητέρας σου γιὰ τὸ καλὸ τῆς ψυ-
 χούλας μου. Θὰ βρεθεῖ κανεὶς ἄραγε νὰ διαβάσει καὶ γιὰ μένα ὅταν φύ-
 γω; Ἐσὺ δὲν ξέρεις νὰ πεῖς οὔτε μιὰ προσευχὴ στὸν τάφο τῆς μητέρας
 σου. Καθόλου δὲν μᾶς σκέφτεσαι πιά. Ἐγὼ δὲν ἔχω χρόνο νὰ φροντίζω
 τὸν κῆπο. Οἱ δαμασκημιές, οἱ ἀμυγδαλιές ἔχουν θρασέψει, τὰ κλαδιὰ
 τῶν δαμασκημιῶν ἀγγίζουσι τὰ κεραμίδια τῆς στέγης. Κανένας δὲν εἶναι
 νὰ τὰ κλαδέψει. Θὰ βουλιάξουν τὴ στέγη καὶ τὸ νερὸ θ' ἀρχίσει νὰ τρέχει.
 Τὸ ντεπόζιτο στάζει οὔτως ἢ ἄλλως. Γύρισε σπίτι καὶ φρόντισέ το...
 Θυμᾶσαι πὸ εἶπες τὸν περασμένο μῆνα πῶς θὰ ἐρχόσουν γιὰ τὸ Πά-
 σχα; Δυστυχῶς ἄλλη μιὰ φορὰ δὲν κράτησες τὸ λόγο σου. Οὔτε ἤρθες,
 οὔτε ἔγραψες. Τίποτα. Οὔτε φωνή, οὔτε ἀκρόαση. Πρέπει νὰ πεθάνω
 γιὰ νὰ ξανάρθεις ἐδῶ;»

-Ἀπὸ γράμμα τῆς θείας μου

ι. Θειο-λογία: τὸ σπίτι-ζωή

Ἄλιμονο! Χρειάστηκε ὁ θάνατός της
γιὰ νὰ καταλάβουμε πὼς ἡ καρδιά τοῦ σπιτιοῦ-ζωῆ
ἔπαψε νὰ χτυπᾷ μὲ τὴν καρδιά τῆς πολυαγαπημένης κακόμοιρης
γριούλας
–κανείς μας ὁμως δὲν θὰ παραδεχότανε τὴν ἔκπληξή του–

᾽ὦ ἀναγνώστη! Κάθε ποίημα καὶ μιὰ ἐξομολόγηση.

ii. Θειο-λογία: τ' ὄνομά της σκαλισμένο σὲ μιὰ πέτρα

Ἡ κυρία δασκάλα, χήρα, τὴν ἐποχὴ τῶν Ἄγγλων
Σουρέγια στὸ σπίτι, Ἰουδήθ ἔξω
Λάμια μὲ μεταξένια μαλλιά ἀνάμεσα σὲ φίλους.
Ἐπειτα οἱ καιροὶ ἄλλαξαν
ἀκόμη κι οἱ Ἕλληνες γείτονές της ἄλλαξαν,
στὸ Σαραϊγιονοῦ δὲν ἔμεινε οὔτ' ἓνα ἀρχοντικό
μήτε καὶ σπίτι μὲ κῆπο στὴ Νεάπολη
–καὶ πάλι πόλεμος καὶ πάλι πόλεμος καὶ πάλι πόλεμος–
οὔτε πέτρα δὲν ἔμεινε ὄρθια...
Κι ἔπειτα ἤρθαν οἱ Τοῦρκοι
Ἰουδήθ στὸ σπίτι, ἔξω Σουρέγια.

(Ἄγγλοι ἐκδικητές, σ. 129, 120, 61-63)

Στὴν πολυφωνικὴ συνθετικὴ τοῦ ἀφήγησῃ μὲ τίτλο Ἡ συνάντηση τῆς Σαφροῦς μὲ τὸν Ρουμί,³³ ὅπου ἐπιχειρεῖται ἡ εἰδολογικὴ μελέτη τῆς ποίησῃς μὲ τὸ δοκίμιο, ἡ ἀρχαία ποιήτρια συναντᾷ τὸν Πέρση ποιητὴ, φιλόσοφο καὶ στοχαστὴ τοῦ 13ου αἰώνα. Ὁ ἀφηγητὴς, σὲ μιὰν ἀτμόσφαιρα ἐρωτικοῦ πανθεισμοῦ, θεματοποιεῖ τὴν ἀποκαλυπτικὴ δύναμη τοῦ ἔρωτα καὶ τῆς γραφῆς, τὴν οἰκουμενικὴ διάσταση τῆς ποίησῃς, τὴν πρόσληψη τῆς ἑτερότητας, ὑπονομεύοντας τὸν ἐθνικισμό, τὴ θρησκευτικὴ καὶ τὴ σεξουαλικὴ ὀρθοδοξία. Ἡ ἄρση τῶν ἐθνικῶν, γλωσσικῶν, θρησκευτικῶν καὶ ἐρωτικῶν ὁρίων, ἡ ζεύξη καὶ ἡ ὥσμωση τοῦ ἀνατολικοῦ μὲ τὸν δυτικὸ κόσμο ἀποτελεῖ μιὰν ἀκόμη ἀναπαράσταση τῆς διττῆς ἢ ὑβριδικῆς ταυτότητας τοῦ ποιητικοῦ ὑποκειμένου. Ὁ Ρουμί, ὡς ποιητικὸ προσωπεῖο, παρουσιάζει πολλὲς ἀναλογίες μὲ τὸν ἴδιο τὸν ποιητὴ, καθὼς καλλιέργησε διάφορα εἶδη

33. *La rencontre de Sapho et Rûmî*, traduit du turc par Asli Aktug et Alain Mascarou, Μασσαλία, “Le Refuge”, 2014.

του λόγου (ποίηση, πρόζα, δοκίμιο) και η τέχνη του ξεπέρασε τα έθνικα σύνορα, μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες· χαρακτηρίστηκε δὲ ὡς ὁ πιὸ δημοφιλὴς ποιητὴς τῶν Ἑνωμένων Πολιτειῶν. Δίδαξε στὸ Ἴκόνιο, ὅπου καὶ πέθανε. Στὴν κηδεῖα τοῦ Ρουμί συνέρρευσαν ἄτομα ἀπὸ πέντε διαφορετικὲς θρησκείες. Ἡ νύχτα τῆς ταφῆς καθιερώθηκε ὡς Νύχτα τῆς Ἑνώσεως. Στὴ μορφή τοῦ Ρουμί πραγματώνεται ὄχι μόνο τὸ συγγραφικὸ ἀλλὰ καί, σ' ἓνα μεταφορικὸ ἐπίπεδο, τὸ κοινωνικοπολιτικὸ ἰδεῶδες τῆς ἑνώσεως, τὸ ὁποῖο πρεσβεύει ὁ Γιασίν. Ἐνδεχομένως, ἡ δικαίωση αὐτῆς τῆς ὠσμωτικῆς ταυτότητας νὰ ἀποτυπώνεται στὸ γεγονός ὅτι ὁ Γιασίν πρόσφατα ἀνθολογήθηκε ὡς μὴ ἑλληνόφωνος Ἕλληνας ποιητὴς στὴν ἀνθολογία νεοελληνικῆς ποίησης ποὺ ἐξέδωσε ἡ Κάρεν Βὰν Ντάικ (καθὼς μάλιστα ὁ ἴδιος «οἰκειοθελῶς αὐτοκαθορίζεται» ὡς Τοῦρκος, Ἕλληνας ἢ Κύπριος ποιητὴς ἀποφεύγοντας τὴν κατηγοριοποίηση τῆς ἐθνικῆς ταυτότητας).³⁴ Στοιχεῖα τοῦ ἴδιου ποιητῆ μπορεῖ νὰ ἀνιχνευθοῦν καὶ στὸ προσωπεῖο τῆς στοχαστικῆς Σαπφοῦς, καθὼς ὁ Ρουμί μετέχει τῆς ἐλληνικῆς παιδείας καὶ ἄρα συνδέεται πολιτισμικὰ μὲ τὴ δημοφιλὴ ποιήτρια τῆς ἀρχαιότητος. Ὁ πολὺγλωσσος Ρουμί συνέθεσε γλωσσικὰ ἀμαλγαματικὲς ὠδὲς (μείζη τῆς περσικῆς μὲ τὴν τουρκικὴ καὶ τὴν ἐλληνικὴ).³⁵ Ὁ συγκερασμὸς τῆς ἐλληνικῆς καὶ τῆς ἀνατολικῆς ταυτότητας συνέβαλε στὴν ἐδραίωση τῆς φήμης τοῦ ποιητῆ, ὁ ὁποῖος, ὅπως καὶ ἡ Σαπφώ, ἐνέπνευσε σημαντικὸς ποιητὲς τοῦ δυτικῆ κανόνα.³⁶

34. Karen van Dyck (ἐπιμ.), «Border zones: Poets between Cultures and Languages», *Austerity Measures. The New Greek Poetry*, Penguin Books, 2016, σ. 331, 403-407.

35. «Le plurilinguisme poétique franchissant le temps et les espaces», *La rencontre de Sapho et Rûmî*, σ. 44-45.

36. Τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ ἀσιατικὸς μυστικισμὸς εἰσορμᾷ στὸν ἐλληνικὸ «κόσμο», τὴ ρύθμιση τοῦ ἀσιατικοῦ πάθους πᾶντα στοὺς νεογέννητους νόμους τῆς λυρικῆς ἐλληνικῆς τέχνης, σχολιάζει, ἤδη ἀπὸ τὸ 1937, μὲ ἀφορμὴ τὴν ἔκδοση Ἀλκαῖος καὶ Σαπφῶ τοῦ A. Puech («Les Belles Lettres»), ὁ Κ. Θ. Δημαράς, ἐστιάζοντας στὸν ἀνατολικὴ προέλευση λυρισμὸ τῆς Σαπφοῦς («Ἐλεύθερον Βῆμα», 8.11.1937. Εὐχαριστῶ τὸν Γιάννη Δημητρακάκη γιὰ τὴν παραπομπή). Ὁ Γιασίν ἀνιχνεύει, ἐπίσης, ἀνεπαίσθητες ἀπηχῆσεις τῆς ποίησης τοῦ Ρουμί (καὶ ὄχι μόνο τῆς Σαπφοῦς) στὸν Ἑλύτη, *La rencontre de Sapho et Rûmî*, σ. 47. Βλ. καὶ Μεχμέτ Γιασίν, «Μεταμορφώσεις τῆς ταυτότητας στὴν ποίηση, τὸ παράδειγμα τοῦ Καβάφη καὶ τοῦ Σεφέρη», μτφρ. Ἀνθὴ Καρρά, <http://pandemos.panteion.gr/index.php?lang=el&op=record&type=&q=&page=0&pid=cid:211>· Mehmet Yashin, «Essais: Retour

Ἡ οἰκουμενικότητα, τὸ *esprit général*, ποὺ προτείνει στὴ διαπολιτισμικὴ ποιητικὴ αὐτὴ σύνθεση ὁ Γιασίν, μὲ τὴ σύζευξη τῶν πολιτισμικῶν ταυτοτήτων, εἶναι, ἄραγε, ἡ προέκταση μιᾶς οὐτοπίας; Σὲ κάθε περίπτωσι, ἡ ποίησή του ἐγγράφει καλειδοσκοπικὰ τὴ μυθοποιημένη ἐκδοχὴ τῆς πολλαπλότητας τῶν ὑβριδικῶν ταυτοτήτων καὶ τῆς μεταβατικότητας τῆς γλώσσας. Ἡ θεωρητικὴ σκευὴ τοῦ Γιασίν τοῦ δίνει τὰ ἐργαλεῖα γιὰ νὰ μεταπλάσει ποιητικὰ τὸ αἶσθημα τοῦ *in between borders*.³⁷

Στὴ σύντομη ποιητολογικὴ τούτῃ «περιδιάβαση», καὶ ὅπως θὰ φανεῖ, ἐλπίζω, στὰ δύο ἐπόμενα κεφάλαια, ὁ ποιητικὸς λόγος λειτουργεῖ στὴ διαχρονία ὡς κάτοπτρο τῆς συγκρότησης (ἐθνικιστικῶν καὶ ὑβριδικῶν) ταυτοτήτων, ἐνῶ ἡ ἔννοια τῆς βαλκανικότητας καὶ τῆς κυπριακότητας ἀναδεικνύεται ἀσταθῆς, ἑτερογενῆς καὶ πολυσυλλεκτικὴ σὲ μυθοπλασιακὲς ἀφηγήσεις λογοτεχνιῶν ἐν κινήσει.³⁸

sur l'identité en poésie: l'exemple de Cavafy et de Seferis», *Constantinople n'attend plus personne*, traduction du turc Alain Mascarou en collaboration avec Elif Deniz, François Graveline et Pierre Vincent, Bleu autour, 2008, σ. 99-106· καὶ ὁ σταυρός, κι ἡ ἡμισέληνος / αὐτὰ τὰ τουρκεμένα πνεύματα / ρουμί, τὰ ἐξελληνισμένα..., γράφει στὸ ποίημά του «Ὁ ἄρχοντας τῶν δαφνῶν», *Ἄγγελοι ἐκδικητές*, σ. 127.

37. Γιὰ τὴν ἀνάδειξη ἐνὸς τρίτου διάμεσου χώρου (ὑβριδικοῦ ἢ διασπορικοῦ) ἀπὸ τὴ σύγχρονή μας συγκριτικὴ γραμματολογία, ἡ ὁποία ἐξελίσσεται σὲ «συγκριτικὴ τῆς ἐξορίας, τῆς ἑτεροτοπίας καὶ τῆς διαπολιτισμικότητας», βλ. Δημήτρης Τζιόβας, «Συγκριτισμὸς καὶ διαπολιτισμικότητα», *Κουλτούρα καὶ λογοτεχνία*, Ἀθήνα, Πόλις, σ. 94-110.

38. Βλ. ἐνδεικτικὰ Vangelis Calotychos (ἐπιμ.), *Cyprus and Its People: Nation, Identity and Experience in an Unimaginable Community (1955-1997)*, Boulder, Westview Press, 1998, σ. 336· τοῦ ἴδιου, «From Arta to NATO: Building and Bombing Bridges in the Balkans», στὸ P. Roilos and D. Yatromanolakis (ἐπιμ.), *Ritual Poetics in Greek Culture*, Center for Hellenic Studies, Washington and Foundation for Hellenic World, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2005, σ. 227-244· «Bridging Divides or Divisive Bridges?: Balkan Critical Obsessions and Their Political Effects», στὸ T. Aleksić (ἐπιμ.), *Mythistory and Narratives of the Nation in the Balkans*, σ. 195-210· *The Balkan Prospect: Identity, Culture, and Politics in Greece After 1989*, Studies in European Culture and History Series, Νέα Ὑόρκη, Palgrave and Macmillan, 2013, σ. 522· Alev Adil, «Border Poetics: Becoming Cypriot in the Dead Zone», *European Journal of English Studies* 19/3 (2015) 331-347, DOI: 10.1080/13825577.2015.1091219 ([http:// dx.doi.org/10.1080/13825577.2015.1091219](http://dx.doi.org/10.1080/13825577.2015.1091219))· Bahriye Kemal, *Writing Cyprus Postcolonial and Partitioned Literatures of Place and Space*, Νέα Ὑόρκη, Routledge, 2019.

Ἡ ἀνάδυση μιᾶς ὑβριδικῆς
πολιτισμικῆς ταυτότητας:
Ἡ τουρκοκυπριακὴ γραφὴ

Ἔστερα ἡ θλίψη ἢ ἴδια ἀπόσταξε
τὸν ἑαυτό της κι ἔθεσε στὸ πέτο μας
τὸ λουλούδι τῆς ταυτότητας
Φιλίτς Ναλντοβέν

Ἡ ΑΝΑΓΝΩΣΗ τῆς τουρκοκυπριακῆς γραφῆς θὰ μπορούσε νὰ ἀποτελέσει ἀφορμὴ γιὰ τὴν ἐμβάθυνση στὶς ἔννοιες τῆς πολιτισμικῆς ἀλληλεπίδρασης, τῆς ἀνταλλαγῆς, τῆς ἀνάμειξης, τῆς κυπριακότητος καὶ τῆς «κυπριακῆς λογοτεχνίας». Ἡ μελέτη ἔχει στόχο νὰ ἀνιχνεύσει τὴν πολιτικὴ στρατηγικὴ ὑπεράσπισης τῶν πολιτισμικῶν συνόρων μέσω τῆς τέχνης, καὶ εἰδικότερα τῆς ποίησης, ἢ ὅποια συμβάλλει στὴν ἀλληλοκατανόηση καὶ συμφιλίωση τῶν δύο μεγαλύτερων κοινοτήτων τῆς Κύπρου. Ὁ ποιητικὸς διάλογος ὀριοθετεῖ τὴν ποιοτικότερη διαμόρφωση καὶ ἐξέλιξη τῶν διακοινοτικῶν σχέσεων, τὸν χῶρο τοῦ «Ἄλλου». Ὁ πολιτισμικὸς διάλογος, ἢ πολιτισμικὴ ὥσμωση, αὐτὸ πού ἢ σύγχρονη κριτικὴ θεωρία ὀνομάζει πολιτισμικὸ ὑβριδισμό,¹ καλλιεργεῖται ὀλοένα καὶ πιὸ συστηματικὰ ἀνάμεσα στὶς δύο κοινότητες,

1. Βλ. π.χ. Keri E. Iyall Smith / Patricia Leavy (ἐπιμ.), *Hybrid Identities. Theoretical and Empirical Examinations* (εὐχαριστῶ τὴ Ζέτα Γκότση γιὰ τὴν παραιομοπή), καὶ Peter Burke, *Cultural Hybridity*, ὅ.π.

όπως φαίνεται από τις εξαιρετικά ενδιαφέρουσες πρόσφατες εκδόσεις έλληνοκυπριακής και τουρκοκυπριακής λογοτεχνίας.

Γεγονός, θά λέγαμε, γραμματολογικής αλλά και ιστορικοπολιτικής σημασίας αποτελεί η δίγλωσση έκδοση δύο σημαντικών άνθολογιών: μιᾶς άνθολογίας τουρκοκυπριακής ποίησης, μεταφρασμένης στα έλληνικά από τόν συγγραφέα-μεταφραστή τῆς ρωσικής λογοτεχνίας Γιώργο Μολέσκη,² και μιᾶς ακόμη άνθολογίας έλληνοκυπριακής ποίησης, μεταφρασμένης στα τουρκικά από τόν γνωστό νεωτερικό τουρκοκύπριο ποιητή Γκιούρ Γκέντς.³ Στις 14 Νοεμβρίου 2014

2. Γιώργος Μολέσκης, *Σύγχρονοι Τουρκοκύπριοι ποιητές: Ἀπόπειρα ἐπικοινωνίας*, Ἐπί τῶν Κειμένων / Κυπριακή λογοτεχνία IV, Ἀθήνα, Τόπος, 2010. Ἡ έκδοση ἀποτελεῖται ἀπό ἐμπεριστατωμένη εἰσαγωγή, βιογραφικά σημεῖωματα καὶ κριτικά σχόλια γιὰ τὴν πρόσληψη τῆς τουρκοκυπριακῆς ποίησης. Ὁ Γιώργος Μολέσκης γεννήθηκε στὴν Κύπρο τὸ 1946. Εἶναι διδάκτορας φιλολογίας, γνωστὸς καὶ ἀπὸ τὶς μεταφράσεις του ἀπὸ τὴ ρωσικὴ καὶ ἄλλες λογοτεχνίες, τὶς κριτικὲς ἐργασίες του, τὴ συμβολὴ του στὴ μελέτη τῆς νεότερης κυπριακῆς μουσικῆς, τὴ μακρόχρονη ὑπηρεσία του στὶς Πολιτιστικὲς Ὑπηρεσίες τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας καὶ Πολιτισμοῦ τῆς Κυπριακῆς Δημοκρατίας. Ἔχει ἐκδώσει ποιητικὲς συλλογές, τὴ νοβέλα *Τὰ κλεμμένα σταφύλια* (Κύπρος, 1985) καὶ τὴ μελέτη *Παῦλος Λιασίδης: Ἡ δύναμη τοῦ ποιητικοῦ ταλέντου* (Κύπρος, 1995). Ἐξέδωσε, ἐπίσης, δύο συγκεντρωτικοὺς τόμους ποιημάτων: *Ποιήματα 1980-1990* (Κύπρος, 1993) καὶ *Ἀναμονὴ βροχῆς, Ποιήματα 1980-2001* (Ἀθήνα, Μεταίχμιο, 2008). Σὲ δική του μετάφραση κυκλοφοροῦν ἡ άνθολογία *Ἐκατὸ χρόνια ρωσικῆς ποίησης* (Λευκωσία, Ἐνωσὴ Λογοτεχνῶν Κύπρου, 1989) καὶ *Ῥῶσοι ποιητὲς τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα* (Ἀθήνα, Μεσόγειος, 2004), καθὼς ἐπίσης τὰ ἔργα *Σύννεφο μὲ παντελόνια* τοῦ Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι (Θεσσαλονίκη, Τὰ Τραμάκια, 1985) καὶ *21 ποιήματα τοῦ Ἀτὰλ Μπιχαρὶ Βαζπεῖ* (Λευκωσία, Ὑπουργεῖο Παιδείας καὶ Πολιτισμοῦ Κύπρου - Πολιτιστικὲς Ὑπηρεσίες, 2002). Ὁ Γιώργος Μολέσκης εἶναι Ἀντιπρόεδρος τῆς Ἐνωσῆς Λογοτεχνῶν Κύπρου. Τὴν ἰδέα γιὰ τὴ συγκρότηση μιᾶς άνθολογίας έλληνοκυπριακῆς καὶ τουρκοκυπριακῆς ποίησης τὴ συνέλαβε, πάντως, γιὰ πρώτη φορὰ, τὸ Κεντρικὸ Συμβούλιο τῆς Ἐνιαίας Δημοκρατικῆς Ὁργάνωσης Νεολαίας (ΕΔΟΝ) στὸ Κάτω ἀπὸ τὸν ἴδιο οὐρανό: *25 Ἑλληνοκύπριοι καὶ τουρκοκύπριοι ποιητὲς γιὰ κοινὴ πατρίδα*, Λευκωσία, Κ. Σ. ΕΔΟΝ, 1980.

3. Ὁ Γκιούρ Γκέντς (Γκιουργκέντς Κορχμάτζελ) γεννήθηκε στὴ Σταυροκόννου τῆς Πάφου τὸ 1969. Εἶναι ἀπὸ τὶς πρὶν δυναμικὲς ποιητικὲς φωνές τῆς νεότερης γενιᾶς τῶν Τουρκοκυπρίων (1990 κ.έξ.). Ἐξέδωσε τέσσερις συλλογές ποιημάτων καὶ ἓνα τόμο μὲ διηγήματα. Παράλληλα ἀσχολεῖται μὲ τὴ μετάφραση καὶ τὴν ἐπιμέλεια ἐκδόσεων. Ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, ἐπιμελήθηκε τὴ λιτὴ Ἀνθολογία ποιημάτων Ἑλληνοκυπρίων στα τουρκικά (2010), ἡ ὁποία περιλαμβάνει ποιήματα δεκαπέντε ποιητῶν: Κ. Μόντη, Π. Μηχανικοῦ, Θ. Νικολάου, Θ. Κουγιάλη, Ε.

διαβάστηκαν ποιήματα από τις δύο ανθολογίες, πρωτότυπο και μετάφραση, πάνω στην Πράσινη Γραμμή, σε μιὰ προσπάθεια άρσης του έμβληματικού διαχωριστικού συνόρου μέσω του φαντασιακού.

Το έγχειρήμα του Γιώργου Μολέσκη, ό όποϊος ύπερέβη πολλές γλωσσικές δυσκολίες για να άποδώσει στα έλληνικά τις τουρκοκυπριακές γραφές, μαζί με τους τουρκοκύπριους ποιητές, άλλοτε με τή διαμεσολάβηση τής άγγλικής και άλλοτε με τή βοήθεια διερμηνέα, έχει ιστορική σημασία. Έπίσης, άλλοι μελετητές τής κυπριακής λογοτεχνίας, όπως ό Λευτέρης Παπαλεοντίου, γεφυρώνουν συστηματικά τή χάσμα τής επικοινωνίας μεταφέροντας τήν τουρκοκυπριακή γραφή στην ελληνική γλώσσα (κυρίως μέσω τής άγγλικής).⁴ Είναι ση-

Παιονίδου, Κυρ. Χααραλαμπίδη, Μ. Πασιαρδή, Γ. Μολέσκη, Ν. Μαραγκού, Α. Ζαφειρίου, Στ. Στεφανίδη, Α. Γαλανού, Α. Ίεροδιακόνου, Ν. Παταπίου και Γ. Χριστοδουλίδη. Όπως έχει παρατηρηθεί, ή ανθολόγηση πρέπει να συμπληρωθεί και να εμπλουτιστεί με τόν Κ. Βασιλείου, τήν Ντ. Κατσούρη και άλλους νεότερους ποιητές. Για τήν άπόδοση τών ποιημάτων στα τουρκικά έργάστηκε μιὰ μεγάλη ομάδα ποιητών και μεταφραστών, ανάμεσά τους και οι τουρκοκύπριοι ποιητές Μεχμέτ Γιασίν, Νεσιέ Γιασίν, Φικρέτ Ντεμιράγ, Γκιούρ Γκέντς και Ζενάν Σελτσιούκ, αλλά και Έλληνοκύπριοι και άλλοι Έλληνες μεταφραστες και συγγραφείς, όπως οι Έρακλής Μήλλας, Βούλα Χαρανά και Εύτύχιος Γαβριήλ. Δέν είναι διαπιστωμένο με ακρίβεια άν ή Ανθολογία αυτή έτυχε ιδιαίτερης προσοχής ανάμεσα στους Τουρκοκυπρίους ή και στην Τουρκία. Για όλα αυτά τή ζητήματα, βλ. Λευτέρης Παπαλεοντίου, «Η άγνωστη ποίηση τών Τουρκοκυπρίων», *Cadences*, τχ. 6 (Φθινόπωρο 2010) 115-117. Βλ. και τήν πρόσφατη έκδοση του Γκιουργκέντς Κορματζελ, *Η τελευταία μέρα του Άρθούρου Ρεμπώ στο ησί* (Άνθολόγιο ποιημάτων), μτφρ. Άγγελική Δημουλή, είσαγωγή Λευτέρης Παπαλεοντίου, Άθήνα, Vakkikon.gr, 2017.

4. Άναφέρω ένδεικτικά κάποιες μεταφράσεις/άποδόσεις τουρκοκυπριακών ποιημάτων στην ελληνική από τόν Λευτέρη Παπαλεοντίου: Gür Genç, «Δρυάδα», «Κουρκουτάς», «Είμαι σπίτι...», *Νέα Έποχή*, τχ. 305 (Καλοκαίρι 2010) 13-14· «Προφητεία», *Cadences*, τχ. 6 (Φθινόπωρο 2010) 12· Jenan Selçuk, «Άποσύνθεση», *Cadences*, τχ. 6 (Φθινόπωρο 2010) 38· «Καρπασία», *Άκτιή*, τχ. 85 (Χειμώνας 2010) 11-13· Gür Genç, «Άάθος πόλη», *Νέα Έποχή*, τχ. 307 (Χειμώνας 2010-11) 23· Jenan Selçuk, «Άμμόχωστος», «Άποσύνθεση», *Νέα Έποχή*, τχ. 307 (Χειμώνας 2010-11) 23-24· Taner Baybars, «Μετωνυμία», «Ένα όνομα για σένα», «Οί φίλοι μου», *Νέα Έποχή*, τχ. 309 (Καλοκαίρι 2011) 28-29· «Γράμμα στην πατρίδα», «Κοιμητήριο πολέμου, Omaha Beach», «Πραγματικότητα», *Άκτιή*, τχ. 90 (Άνοιξη 2012) 142-144. Άπό τή λογοτεχνική παραγωγή τών Τουρκοκυπρίων έχουν, επίσης, μεταφραστεί σποραδικά κάποια κείμενα στα έλληνικά (λ.χ. σε περιοδικά, όπως ή *Νέα Έποχή* και τή *Cadences*, αλλά και στην ανθολόγηση του ποιητή Ίω-

μαντικό ότι επιχειρείται να μεταφραστούν — από δίγλωσσους τουλάχιστον ποιητές και μεταφραστές— αρκετά ποιήματα στη γλώσσα του γείτονα «Άλλου». Στην προκειμένη περίπτωση, ο ρόλος της μετάφρασης είναι ιδιαίτερα σημαντικός, δεδομένου ότι ζούμε στην εποχή του γλωσσικού έπекτατισμού και της όμογενοποίησης. Έξαιτίας της συμμετοχής τους στην παγκόσμια αγορά, όρισμένοι από τους τουρκοκύπριους συγγραφείς «συνειδητά ή άσυνείδητα χιτίζουν τη μεταφρασιμότητα μέσα στις καλλιτεχνικές τους μορφές».⁵ Η σύγχρονη τουρκοκυπριακή γραφή καλλιεργείται σ' ένα πολυπολιτισμικό-πολυγλωσσικό περιβάλλον και χρησιμοποιεί συχνά το γλωσσικό έργαλειό του Άλλου, για ποικίλους λόγους, κοινωνικούς, ιστορικούς, πολιτικούς, έπαγγελματικούς, κ.ο.κ.

Η απόπειρα προσδιορισμού και χαρτογράφησης της τουρκοκυπριακής λογοτεχνικής ταυτότητας έκκινεί, λοιπόν, από την άνιχνευση των γλωσσικών κωδίκων που μεταχειρίζονται οι ποιητές. Άρκετοι Τουρκοκύπριοι γράφουν κατευθείαν στα άγγλικά: ο Τανέρ Μπαϊμπάρς, ο όποιος τα τελευταία χρόνια της ζωής του ήταν έγκατεστημένος στη Γαλλία, έγραφε στα γαλλικά.⁶ Το περιοδικό *Cadences* (2004 κ.έξ.) άπο-

σφη Ίωσηφίδη, ο όποιος άνήκει στη μειονότητα των Λατίνων, βλ. *Άνεμόεσσα Κύπρος*. Άνθολογία. 24 Τουρκοκύπριοι ποιητές, Λεμεσός, Έκδόσεις Άριστοτέλους, 2007). Προφανώς υπάρχουν πολλές άκόμη μεταφράσεις (άπό την Άνθη Καρρά και άλλους μεταφραστές) δημοσιευμένες σε άθηναϊκά και κυπριακά έντυπα.

Βλ. άκόμη στο Ayten Sururi (έπιμ.), *Contemporary Turkish Cypriot Poetry*, Λευκωσία, Turkish Cypriot Artist & Writers' Union, 2008 (τυπόθηκε στην Κωνσταντινούπολη) και Suzan Yilmaz (έπιμ.), *Poetry*, The Series of Modern Turkish Cypriot Literature, 6.π.

5. Βλ. Peter Burke, *Cultural Hybridity*, μτφρ. Ειρήνη Σταματοπούλου, Πολιτισμικό έφβριδισμός, Άθήνα, Μεταίχμιο, 2010, σ. 95· Emily S. Apter, «On Translation in a Global Market», *Public Culture*, τ. 13 / τχ. 1 (Χειμώνας 2001) 1-12.

6. Ο τουρκοκύπριος ποιητής και πεζογράφος Τανέρ Μπαϊμπάρς γεννήθηκε στη Λευκωσία το 1936 και πέθανε στη νότια Γαλλία το 2010. Σε ηλικία 20 έτών μετανάστευσε στην Άγγλία και άπό τότε δέν επέστρεψε στο νησί του. Έργάστηκε σε βιβλιοθήκες στην Κύπρο και στο Λονδίνο. Με έξαιρεση την πρώτη συλλογή ποιημάτων του (που είναι γραμμένα στα τουρκικά), όλα τα υπόλοιπα έργα του, ποιητικά και πεζά, είναι γραμμένα στα άγγλικά. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του, έγκατεστημένος πια στη Γαλλία, έγραφε λογοτεχνικά κείμενα στα γαλλικά και στα τουρκικά. Ποιήματά του έχουν περιληφθεί σε διεθνείς άνθολογίες και έχουν μεταφραστεί σε άρκετές γλώσσες.

τελεῖ μιὰ ἀκόμη γέφυρα ἀνάμεσα σὲ ὅλους τοὺς συγγραφεῖς τοῦ νησιοῦ καὶ φιλοξενεῖ κείμενα στὰ ἑλληνικά, στὰ τουρκικά, στὰ ἀγγλικά ἢ σὲ ὅποιαδήποτε ἄλλη γλῶσσα, ἐνισχύοντας τὴν πολυγλωσσία.

Ἡ ἀνταλλαγὴ πολιτισμικοῦ κεφαλαίου ἀνάμεσα σὲ ἀμφιπολιτισμικοὺς ποιητὲς καὶ ἀναγνώστες συνιστᾷ «ἀπόπειρα ἐπικοινωνίας» ἀνάμεσα στὶς δύο κοινότητες, μιὰ οὐσιαστικὴ μορφή ἐπικοινωνίας μέσα ἀπὸ τὴν ποίηση, ἢ ὅποια λειτουργεῖ ὡς καταλύτης ἄρσης τῶν φυλετικῶν, ἐθνοτικῶν, γλωσσικῶν, θρησκευτικῶν, ἱστορικῶν ἀντιθέσεων καὶ διαφορῶν. Προφανῶς, παρὰ τὶς αὐτονόητες διαφορές, πολλὰ κοινὰ στοιχεῖα ἀνιχνεύονται στὴ ρητορικὴ καὶ στὶς ἰδεολογικὲς προεκτάσεις τοῦ ποιητικοῦ λόγου ἀνάμεσα στὴν τουρκοκυπριακὴ καὶ τὴν ἑλληνοκυπριακὴ γραφή. Οἱ δύο κοινότητες μοιράστηκαν τὸν ἴδιο τόπο, τὶς ἴδιες μνήμες, τὴν ἴδια ἱστορία. Ἡ κυπριακὴ μυθολογία καὶ ἀνθρωπογεωγραφία ἀποτελοῦν κοινὸ πολιτισμικὸ ἀγαθὸ· παρατηρεῖται μάλιστα τὶς τελευταῖες δεκαετίες μιὰ ὀλοένα αὐξανόμενη τάση ἀναζήτησης τῆς «κυπριακότητας», τῆς κυπριακῆς λογοτεχνικῆς ταυτότητας στὴν ποίηση τῶν Τουρκοκυπρίων.⁷ Ὁ «κυπροκεντρισμός»,⁸ τὸ τραῦμα τῆς μνήμης καὶ ἡ διακαὴς ἐπιθυμία τῆς εἰρήνης προσφέρουν τὸ κοινὸ ὑπόβαθρο τῆς πολιτισμικῆς ὠσμωσης.

Ἡ λογοτεχνία τῶν τουρκοκυπρίων ποιητῶν παραμένει, πάντως, ἀκόμη μιὰ ἀχαρτογράφητη περιοχὴ γιὰ τοὺς Ἕλληνες ἀναγνώστες. Ἐνῶ πολλαπλασιάζονται οἱ μελέτες καὶ οἱ μονογραφίες γιὰ τοὺς ἑλληνοκυπρίους ποιητὲς, φορεῖς τῆς μακρᾶς νεοελληνικῆς γλωσσικῆς καὶ λογοτεχνικῆς παράδοσης, δὲν ὑπῆρξε δυνατότητα οὐσιαστικῆς γνωριμίας μὲ τὸ ἔργο τῶν Τουρκοκυπρίων. Ἡ τουρκοκυπριακὴ ποίηση δὲν ἔχει ἀποτελέσει ἀντικείμενο συστηματικῆς μελέτης, οὔτε ἔχει ὑπάρξει πραγματικὴ πρόσληψή της. Συχνὰ μάλιστα ἡ πρόσληψή της, στὴν Ἑλλάδα, καθοριζόταν ἀπὸ ἐξωλογοτεχνικοὺς παράγοντες, ζητήματα ἰδεολογικοπολιτικῆς περισσότερο φύσεως. Ἡ ἐνεργοποίηση τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴν τουρκοκυπριακὴ λογοτεχνία συνδέεται μὲ θεωρητικὰ θέματα καὶ κυρίως μὲ ζητήματα πολυπολιτισμικότητας. Ἡ ἔλλειψη οὐσιαστικῆς γνωριμίας μὲ τοὺς Τουρκοκυπρίους ὀφείλεται προφα-

7. Γιώργος Μολέσκης, «Εἰσαγωγή», *Σύγχρονοι Τουρκοκύπριοι ποιητές*, σ. 15.

8. Βλ. καὶ Γιώργος Φράγκου, «Τουρκοκυπριακὴ ποίηση, ἢ ἀγνωστὴ πού μᾶς μοιάζει: “Σύγχρονοι Τουρκοκύπριοι ποιητές: Ἀπόπειρα ἐπικοινωνίας, ἐκδόσεις Τόπος, 2010”», «Ὁ Φιλελεύθερος», 11.12.2011.

νώς και στη δαιμονοποιημένη αναπαράσταση του ὀθωμανοῦ Ἴλλου, στη νεοελληνική λογοτεχνία, κατά τὸν 19ο και τὸν 20ὸ αἰώνα. Δὲν ὑπῆρξαν, ἕως τις ἀρχές τοῦ 21ου αἰώνα, ιδιαίτερα περιθώρια γνωριμίας μὲ τὴν ιδεολογικά διαφοροποιούμενη μειονότητα τῶν Τουρκοκυπρίων, οἱ ὁποῖοι ἀποτυπώνουν στὴν ἐπαναστατημένη ποίησή τους μιὰ «κυπριακή» εὐαισθησία. Ἡ ἀνάδυση μιᾶς τουρκοκυπριακῆς ὑβριδικῆς ποιητικῆς ταυτότητας συγκροτεῖται μὲ τὴν «ἰδιοποίηση» καὶ «προσαρμογή» στοιχείων τοῦ ἀρχαίου μύθου, τῆς τοπογεωγραφικῆς μνήμης, μὲ τὴ «διαμαρτυρία» ἐνάντια στὴ διχοτόμηση τοῦ νησιοῦ καὶ τὴν πολιτικὴ τῶν ἐποίκων. Ἡ «κυπριακή» πολιτισμικὴ ταυτότητα τῶν Τουρκοκυπρίων, ὅπως τὴν ἀντιλαμβάνονται κυρίως οἱ ἴδιοι, διαφοροποιούμενοι ἀπὸ τὴν τουρκικὴ τους ταυτότητα, συνδέεται μὲ τὴ διεύρυνση τοῦ γλωσσικοῦ καὶ τοῦ πολιτισμικοῦ ὀρίζοντα τῆς κυπριακῆς γραφῆς.

Τὰ ἐρωτήματα ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὴ γραμματολογικὴ καὶ τὴν ιστορικοπολιτικὴ μελέτη τοῦ ποιητικοῦ ὕλικου ἀγγίζουσι ποικίλες ἰδεολογικές, ἱστορικές, ἐθνοθρησκευτικές, γλωσσικὲς καὶ πολιτισμικὲς ὀψεις τοῦ κυπριακοῦ ζητήματος καὶ ἀναδεικνύουν τὴ σημασία καὶ τὴν πολιτισμικὴ ἰδιαιτερότητα τῆς σύγχρονης κυπριακῆς λογοτεχνίας. Τὸ ἐρώτημα εἶναι, στὴν οὐσία, ἡ διερεύνηση τῆς πολλαπλότητας, τῆς ρευστότητας καὶ τῆς φύσης τῆς κυπριακῆς πολιτισμικῆς ταυτότητας. Τὸ ἐθνολογικὸ μείγμα ποὺ δημιουργήθηκε στὴν Κύπρο, καθὼς οἱ ιστορικοπολιτικὲς συνθῆκες ἄλλαξαν, προκάλεσε ἕναν ἀπρόβλεπτο κατακερματισμό, ὅπως καὶ τὴν ἀναγκαίαν καὶ ἐκρηκτικὴ συνύπαρξη κοινωνικῶν ὁμάδων διαφορετικῆς πολιτισμικῆς προέλευσης. Στὴν κυπριακὴ λογοτεχνία ἐντάσσονται πλέον ὁμάδες συγγραφέων μὲ διαφορετικὸ θρησκευμα, γλώσσα καὶ πολιτισμό. Ὑπάρχουν ἄραγε κάποιες παράμετροι (κοινὲς ἀφηγηματικὲς δομές, κοινὴ θεματικὴ, κ.λπ.) ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ δικαιολογήσουν τὴ συστέγαση τῶν δύο λογοτεχνιῶν ὑπὸ τὸν εὐρύτερο ὄρο «κυπριακὴ λογοτεχνία»;

Στὸ ἐρώτημα κατὰ πόσον εἶναι γραμματολογικὰ ἐφικτὴ ἡ συστέγαση τῶν δύο μερῶν ὑπὸ τὸν γενικότερο ὄρο «κυπριακὴ λογοτεχνία» —ἐφόσον ὁ ὄρος προϋποθέτει ἕνα αἰσθηματικὴν ταυτότητα γλωσσικῆς, πολιτικῆς καὶ εὐρύτερα πολιτισμικῆς, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ὁ ἑτεροπροσδιορισμὸς εἶναι δύσκολος— τὴν ἀπάντησιν μᾶς τὴ δίνουν οἱ ἴδιοι οἱ Τουρκοκύπριοι μὲ τὴν ποίησίν τους, ποὺ ἀποτελεῖ τὴ γνησιότερη προέκτασιν τῆς κοινωνικῆς τους ταυτότητας (ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν τραυ-

ματισμένο γενέθλιο τόπο, χρήση τῶν μυθικῶν καὶ ἱστορικῶν συμβόλων τοῦ νησιοῦ, κ.ἄ.). Ἡ γλώσσα τους ξετυλίγει τὴ γραμματικὴ τῆς θλίψης, τοῦ πολέμου, τῆς χαμένης πατρίδας. Ὅλα τὰ τουρκοκυπριακὰ τοῦτα ποιήματα μποροῦν βέβαια νὰ συναναγνωσθοῦν μὲ ἀνάλογα ποιήματα ἑλληνοκυπρίων, βαλκάνιων καὶ νεοελλήνων ποιητῶν γιὰ τὶς «παλίμψηστες», κατοικημένες ἀπὸ λαοὺς καὶ φυλές, χαμένες πατρίδες.

Ἡ τουρκοκυπριακὴ ποίηση, ὅπως τὴ μελετοῦμε μέσα ἀπὸ τὶς ἑλληνικὲς καὶ τὶς ἀγγλικὲς μεταφράσεις καὶ τὶς δημοσιεύσεις τῶν Τουρκοκυπρίων σὲ ἡγεμονικὲς γλώσσες (ἀγγλικά καὶ γαλλικά), περιέχει μιὰ ποικίλη θεματικὴ: ἐκτὸς ἀπὸ τὰ πολιτικά, ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν τὰ ἐρωτικά καὶ τὰ ὑπαρξιακὰ ποιήματα. Δεσπόζουσα θέση κατέχει βέβαια ἡ θεματικὴ τοῦ 1974. Θὰ μπορούσαμε νὰ ἐπισημάνουμε ὅτι ἡ τουρκοκυπριακὴ γραφὴ κυρίως τῆς γενιᾶς τοῦ 1974 ἐπιλέγει, σὲ μιὰ πολυπολιτισμικὴ ἐποχῇ, καὶ ἔπειτα ἀπὸ τὴν τόσο συζητημένη ἀποτυχία τοῦ μοντέλου τῆς πολυπολιτισμικότητας, νὰ ἀναδείξει καὶ πάλι τὸ ἔθνικὸ στοιχεῖο. Οἱ ποιητὲς ποὺ ἐμφανίστηκαν κατὰ τὰ τελευταῖα πενήντα χρόνια ἀνήκουν σὲ τρεῖς γενιὲς ἀντίστοιχες μὲ αὐτὲς τῶν Ἑλληνοκυπρίων: στὴ γενιὰ τοῦ 1960, στὴ γενιὰ τοῦ 1974 (γενιὰ τῆς Εἰσβολῆς) καὶ στὴ γενιὰ τοῦ 1990. Ἀναφέρω ἐνδεικτικὰ τούς: Νεριμάν Τσιαχίτ, Μεχμέτ Κανσού, Φικρέτ Ντεμιράγ, Μουσταφά Γκοκσόγλου, Φεριχά Ἀλτιόκ, Ζεκί Ἀλί, Χακί Γιουτζέλ, Φιλίζ Ναλντοβέν, Ρασίτ Περτέβ, Μεχμέτ Γιασίν, Νεσιέ Γιασίν, Ταμέρ Ὀντζιούλ, Οὐμίτ Ἰνατσί, Ἀλέβ Ἀντίλ, Φαϊζέ Ὀζντεμιρσιλέρ, Γκιούρ Γκέντς καὶ Ζενάν Σελτσιούκ.⁹

Οἱ πολιτισμικὲς ταυτότητες, στὸ ἀνεπίλυτο μέχρι στιγμῆς πρόβλημα τῆς διχοτομημένης Κύπρου, ὀρίζονται συχνὰ μέσω τῆς ἀντίθεσης ἢ μέσα ἀπὸ τὴ στρατηγικὴ τῆς ἀντίστασης καὶ τῆς ὑπεράσπισης τῶν πολιτισμικῶν συνόρων ἐναντία στὴν Εἰσβολή. Θὰ εἶχε ἐνδιαφέρον νὰ συζητηθοῦν εὐρύτερα, στὸ πλαίσιο μιᾶς διεπιστημονικῆς μελέτης, οἱ κριτικὲς ἀπόψεις ποὺ ἔχουν διατυπωθεῖ πάνω στὸ ζήτημα τῆς τουρκοκυπριακῆς ταυτότητας καὶ γραφῆς¹⁰ καὶ κυρίως οἱ διαφο-

9. Βλ. τὴ διαίρεση αὐτὴ στὴ μελέτη τοῦ Παπαλεοντίου, «Ἡ ἀγνωστὴ ποίηση τῶν Τουρκοκυπρίων», σ. 115-117.

10. Βλ. ἐνδεικτικὰ: Vangelis Calotychos (ἐπιμ.), *Cyprus and Its People: Nation, Identity, and Experience in an Unimaginable Community (1955-1997)*, ὁ.π. Βλ. ἀκόμη Β. Καλότυχος / Α. Βλάχος, «Ἡ Κύπρος καὶ ὁ λαὸς της.» Ἔθνος, ταυτότητα

ρὲς δεκτικότητα ἀνάμεσα στοὺς ἑλληνοκυπρίους ποιητές, φορεῖς τῆς μακρᾶς νεοελληνικῆς καὶ δυτικῆς λογοτεχνικῆς παράδοσης, καὶ τοὺς τουρκοκυπρίους, ἡ ποίηση τῶν ὁποίων ἀφορμᾶται ἀπὸ τὴν τουρικὴ λογοτεχνία, τὴ μυθολογία τῆς ἀρχαίας ἀνατολικῆς μεσογειακῆς θρησκείας καί, μετὰ τὸ 1974, ἀπὸ βιοματικὴ κυρίως ἀφетηρία, συγκλίνοντας πρὸς τὸν κυπριακὸ ὀρίζοντα.

Συζητώντας τὶς ἀπόψεις τῆς Νεσιὲ Γιασίν, ἡ ὁποία ὑπέστη διώξεις γιὰ τὸ συγγραφικὸ τῆς ἔργο, ἀντιλαμβανόμαστε ὅτι, στὴν προσπάθεια σύγκλισης πρὸς τὴν κυπριακὴ κοινότητα καὶ συγκρότησης μιᾶς ταυτότητας, οἱ Τουρκοκύπριοι ὑπερασπίζονται τὶς ἱστορικές καὶ πολιτιστικὲς παραδόσεις τοῦ νησιοῦ, ἡ ποίησή τους μετὰ τὸ 1974 γίνεται πολὺ μαχητικὴ, ἀρνοῦνται τὴν Τουρκία ὡς μητρικὴ πατρίδα, διαμαρτύρονται γιὰ τὴ διχοτόμηση, ἐξοστρακίζουν ἀπὸ τὴν ποίησή τους εἰκόνες τοῦ ἐθνικισμοῦ τῶν παλαιότερων γενεῶν, ἀπορρίπτουν τὸν милитарισμό, ἐνῶ τὸ περιεχόμενο τῆς γραφῆς τους ἀντανανκλᾷ ἐμμονικὰ εἰκόνες βίας, κοινωνικῆς καταπίεσης, πολέμου. Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὴν κατασκευὴ μιᾶς τοπογεωγραφικῆς μνήμης καὶ στὸ συλλογικὸ φαντασιακὸ, ἐπανερχονται καὶ πάλι ἐμμονικὰ οἱ λέξεις «Μεσόγειος», «Κύπρος» καὶ τὸ συνώνυμό της «ἐλιά». Ἡ Νεσιὲ Γιασίν ἀναφέρει ὡς παράδειγμα κρίσης ταυτότητας, ἢ μᾶλλον πολυσυλλεκτικῆς ταυτότητας, τὴν περίπτωση τοῦ παλαιότερου ποιητῆ Φικρέτ Ντεμιράγ, ὁ ὁποῖος φέρει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ βιβλικοῦ ποιητῆ-προφήτη, τοῦ σοσιαλιστῆ, ἐνῶ παράλληλα ἐνσωματώνει στὴν ποίησή του μεσογειακοὺς κυπριακοὺς ἤχους.¹¹ Ὁ ἀδελφός της Μεχμέτ Γιασίν, στοχαστής,

καὶ ἐμπειρία σὲ μιὰ μὴ φαντασιακὴ κοινότητα (1955-1997)», *Σύγχρονα Θέματα*, τχ. 68-69-70 (Ἰούλιος 1998 - Μάρτιος 1999) 44-64· Matthias Kappler, «Cypriot Literatures as Part of the Eastern Mediterranean Contact Area (1850-1960)», *Hellenic Studies* 15.2 (2007) 95-114. Πρβλ. τοῦ ἴδιου, «Prolegomena for a comparative approach to Cypriot literatures», microphilologica.blogspot.com/2008/01/6-prolegomena-for-comparative-approach.html: Ἀλέξης Ζήρας, «Εἰσαγωγή», *Ὀψεις τῆς κυπριακῆς πεζογραφίας 1900-2000*, Ἀθήνα, Πάπυρος Ἐκδοτικὸς Ὄργανισμός / Αἴπεια, 2010· Γιώργος Κεχαγιόγλου / Λευτέρης Παπαλεοντίου, «Εἰσαγωγή: Γλῶσσα, γραμματεία καὶ λογοτεχνία», *Ἱστορία τῆς Νεότερης Κυπριακῆς Λογοτεχνίας*, Λευκωσία, Κέντρο Ἐπιστημονικῶν Ἐρευνῶν Κύπρου, 2010, σ. 13-18, ὅπου ἀνασκευάζεται ἡ ἀποψη τοῦ Μ. Κάππλερ· Στέφανος Κωνσταντινίδης, «Ἡ ταυτότητα τῶν Κυπρίων. Προκλήσεις: Ἰδεολογία, γλῶσσα καὶ ταυτότητα», «Ὁ Φιλελεύθερος», 4.3.2012.

11. Βλ. Neshe Yashin, *Turkish Cypriot Identity in Literature*, Λονδίνο, Fatal Publications, 1990. Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὶς ἀπόψεις τῆς παρατίθεται στὸ ἐπίμετρο

συγκριτολόγος και διαβρωτικός με την είρωνεία του ποιητής, έπεξεργάζεται σε συζητήσεις του τις έννοιες «πολυπολιτισμικότητα», «πολυγλωσσία», «ύβριδισμός και λογοτεχνία», «ελάχιστονες λογοτεχνίες», «περιφέρεια-κέντρο»,¹² άνοιγοντας τόν διάλογο του τοπικού με τó διεθνές. Οί τουρκοκύπριοι ποιητές, στο «σταυροδρόμι τών πολιτισμών», άναδομούν τόν έαυτό τους ώς πολίτη του κόσμου, προσφέροντας στην ποίησή τους τή δυνατότητα διατήρησης τής έθνικής ταυτότητας και τής παράλληλης συγχώνευσης του γηγενούς με τó διεθνές στοιχείο.

Μετά τó 1990, ή διάλυση τής Σοβιετικής Ένωσης, ή πτώση του Τείχους του Βερολίνου, ó Πρώτος Πόλεμος του Κόλπου άλλαξαν και πάλι τις ισορροπίες. Άπό τους νεότερους ποιητές που φαίνεται να óδεύουν προς μιá άτομικότερη πλέον ποίηση, προς ένα πιό διεθνικό μοντέλο γραφής, άπομακρυνόμενοι άπό τó τραύμα του 1974, πιό αίρετικός στην ρητορική έκφορά του λόγου του άναδεικνύεται ó Γκιούρ Γκέντς. Δραστηική είρωνεία άποτυπώνει, όμως, στην ποίησή του και ó Ζενάν Σελτσιούκ. Η τουρκοκυπριακή ποίηση στεγάζει πολλές άνατρεπτικές και ιδεολογικοποιημένες έκδοχές του άρχαίου και του σύγχρονου μύθου. Σε ποιήματα, λόγου χάριν, του Γκιούρ Γκέντς, του Ζεκί Άλι («Θάλασσα»), του Ζενάν Σελτσιούκ («Η Φοινικιά») άνατρέπεται ó κυρίαρχος μύθος τής Άφροδίτης που μετωνυμικά συμβολίζει την Κύπρο.

*Σκουπιδότοπος του έρωτα έγινε αυτό τó νησί
άπ' τόν καιρό τής Άφροδίτης.
Τά πόδια μας περιπλέκονται σε σπασμένες ρίζες
κι άπομεινάρια άπό πολιτισμούς κατακτητών
Όταν προσπαθούμε να κινηθούμε
έρεΐπια και σπασμένα κόκαλα τρίζουν κάτω άπ' τά πόδια μας.*

*Τó χώμα εδώ είναι βαρφορτωμένο με θάνατο
κι ή λύτρωση δέν είναι
ή ποίηση είναι τó νερό.*

τής άνθολογίας του Γιώργου Μολέσκη, «Άπόψεις για τήν τουρκοκυπριακή ποίηση», σ. 131-133.

12. Jenan Selçuk, «Άπό τόν πρόλογο στην έκδοση *Ποίηση τής Σειράς Σύγχρονης Τουρκοκυπριακής Λογοτεχνίας, Λευκωσία, Freebirds Yayincilik, 2009*», βλ. έπίμετρο Μολέσκη, σ. 135.

*Ἡ κάψα λιώνει ἀκόμη καὶ τὶς πέτρες
 πὸν κυλοῦνε μὲς στὴ θάλασσα.
 Ἡ ἐρωτικὴ εἰσβολὴ ξένων γλωσσῶν
 ἔκαψε τὰ χεῖλη μας σὰν λιωμένος χαλκός.*

*Τόση ποίηση γιὰ ἓνα τόπο τόσο μικρὸ
 παρακαλῶ μὴ γράφετε ἄλλο
 φυτέψτε ἓνα δέντρο
 φυτέψτε νερό.*

σαρκάζει ὁ Γκιούρ Γκιέντς («Ὁχι ποιήματα, νερό»). Στὸ ποίημά του «Ἡ τελευταία μέρα τοῦ Ἄρθουρου Ρεμπώ στὸ νησί» ὁ ποιητής, ὡς περσόνα τοῦ λογοτεχνικοῦ μύθου Ρεμπώ, παραπονεῖται γιὰ τὸ ἀδιέξοδο τῆς γραφῆς καὶ τῆς πολιτικῆς:

*Μεθυσμένος ἀπὸ πικρὸ κρασί βουνίσιο, στάθηκε πλάι
 σ' ἓνα κέδρο πλατὺ σὰν τὸν οὐρανὸ
 καὶ ξεκούμπωσε τὸ παντελόνι του.*

*Κατέκτησε τὸ ὕψος καὶ τὴν ἀπόσταση!
 Κοίταξε ἀπὸ τὴν ἀκριβοπληρωμένη θέση του πάνω ἀπὸ ἀσήμαντες
 κοιλάδες,*

*ἀτένισε τὰ δάση πὸν ποτὲ δὲν βλέπουνε τὴ θάλασσα,
 τὶς πληκτικὲς πεδιάδες.*

*Δὲν ὑπάρχει τίποτε καινούργιο νὰ γράψεις!
 Συνοδευόμενος ἀπὸ τὴ νωθρὴ μελωδία ἑνὸς ἀρχαίου
 μουσικοῦ ὄργανου, κατοῦρησε κάτω, πρὸς τὸ
 «χάος τῶν χιονισμένων βουνῶν», πάνω ἀπὸ
 τὴν ἐκκολαπτόμενη δημοκρατία
 μιᾶς ἀγέννητης ἀκόμη γενιᾶς...*

Ἡ κεντρικὴ εἰκόνα τοῦ ποιήματος ἀπηχεῖ τὴν προκλητικὴ ἐπιθυμία τοῦ ποιητικοῦ ὑποκειμένου νὰ πετάξει γιὰ νὰ οὐρήσει πάνω ἀπὸ τὸ νησί, ὅπως ὁ Τζαρά πάνω ἀπὸ τὸ Παρίσι.¹³

Ἡ διαλεκτικὴ τῶν ὀρίων τοῦ μύθου καὶ τῆς ἱστορίας διαπερνᾷ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Ζενάν Σελτσιούκ, στὸ ἐμβληματικὸ, π.χ., ποίημα

13. Γιὰ τὸ ντανταϊστικὸ καὶ τὸ ὑπερρεαλιστικὸ θέατρο, βλ. Henri Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Παρίσι, Gallimard, 1967.

«Ἡ Φοινικιά»: Ἀφροδίτη, Φοίνικες, Λουζιγιάν, Βενετοί, Ρωμαῖοι, Βυζαντινοί, Βρετανοί ὀδηγοῦν στὴν παράνοια τὸν ποιητὴ:

Οἱ παράνοιάς μου

ἓνας ζουρλομανδύας ραμμένος ἀπὸ ροῦχο σημαίας

made in Greece, made in Turkey:

Βλέπω πόλεμο *δταν κοιτάζω τὸ νερό.*

Ἡ τυραννικὴ ἀνάδυση ἀναμνήσεων, ἡ ἀπελπισία, ἡ ὑπαρξιακὴ ἀνάγκη προσέγγισης τοῦ Ἄλλου τροφοδοτοῦν τὴ θεματικὴ τῆς τουρκοκυπριακῆς ποίησης καὶ προσδίδουν στὴν τουρκοκυπριακὴ γραφὴ μιὰ κυπριακὴ, θὰ λέγαμε, ταυτότητα. Οἱ ποιητικὲς ἀναπαραστάσεις τοῦ τόπου ἄλλοτε διακατέχονται ἀπὸ μιὰν ἔντονη βιωματικὴτητα ποὺ ἐκφέρεται ὡς ποιητικὴ κραυγὴ, ἄλλοτε, συναιρώντας τὰ διάφορα στρώματα τῆς ἱστορίας, ἀποτυπώνουν τὶς θεογονίες μέσα ἀπὸ τὴ συλλογικὴ μνήμη καὶ τὴν ἱστορικὴ αἴσθηση. Ἐνδιαφέρουσες ἀποτυπώσεις τῆς Ἀφροδίτης ὡς Οὐρανίας ἀλλὰ καὶ ὡς πόρνης τῆς Ἀμμοχώστου συναντοῦμε, ὡς γνωστὸν, καὶ στὴ σύγχρονη ἑλληνοκυπριακὴ ποίηση. Οἱ τόνοι τῆς beat ἀμφισβήτησης ἢ οἱ ἀπόηχοι τοῦ μύθου Ρεμπώ ἀνιχνεύονται καὶ στὴν ἑλληνοκυπριακὴ ποίηση (ἀναφέρω, γιὰ παράδειγμα, τὴ συλλογὴ τῆς Πίτσας Γαλάζη, *Ὁ ὠραῖος Ἀρτοῦρος ἢ ὁ Ἀρτοῦρος Ρεμπώ στὴ νῆσο Κύπρο*, 1991).¹⁴

Συνοψίζοντας, «διαμαρτυρία» ἐνάντια στὸν πόλεμο ποὺ σφράγισε τὸ νησί μετὰ τὸ 1974, ἔλλειψη κοινωνικῆς συμβατικότητος, ποὺ ἐνόητε ἐνσωματώνει στὴ ρητορικὴ τῆς τόνους τῆς ἐπαναστατημένης underground ποίησης ἢ τῆς γενιάς τῶν beat (ἰδιαίτερα στὴ νεότερη ποιητικὴ γενιά), ὑπέρβαση τοῦ ἐθνικισμοῦ, ἀπόρριψη τοῦ милитарισμού, ἀνατρεπτικὴ ἐπεξεργασία τῶν συμβόλων τῆς μυθολογίας, ἐπιτονισμὸς τῆς κυπριακότητος γιὰ τὴν ἐπίτευξή τῆς σύγκλισης μὲ τοὺς Ἑλληνοκυπρίους, πικρὴ εἰρωνεία εἶναι μερικὲς μόνον ἀπὸ τὶς θεματικὲς περιοχὲς τῆς τουρκοκυπριακῆς γραφῆς.

Ἡ μελέτη τῆς τουρκοκυπριακῆς ποίησης, παρὰ τὶς ἐπιμέρους αὐτονόητες διαφορὲς ἀνάμεσα στοὺς ποιητὲς, τὴ σχηματικὴ συνανάγνωση

14. Γιὰ τὴ σύγχρονη ἑλληνοκυπριακὴ ποίηση, βλ. Γιώργος Κεχαγιόγλου / Λευτέρης Παπαλεοντίου, *Ἱστορία τῆς Νεότερης Κυπριακῆς Λογοτεχνίας*, κυρίως σ. 573-783.

ὕπὸ τὸ πρίσμα τῶν ταυτοτήτων καὶ τῶν γενεῶν, ἀποδεικνύεται σημαντικὴ τόσο γιὰ τὴν ἱστορία τῶν κυπριακῶν σπουδῶν ὅσο καὶ γιὰ τὴν πρόσληψη τῆς τουρικοκυπριακῆς ποίησης στὴν Ἑλλάδα. Ἀποτελεῖ ἀφετηρία γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς ἀκόμη οὐσιαστικότερης διακοινοτικῆς ἐπικοινωνίας.

*Χωρίς νὰ κοιτᾶς τὸ χάρτη:*¹
 Γεωγραφίες τῆς μνήμης καὶ ἡ ρητορικὴ
 τῆς διχοτόμησης στὴν τουρκοκυπριακὴ ποίηση

Μνήμη Νίκης Μαραγκοῦ

*Ἱστορία ἀγόρασέ μου ἓνα Βερολίνο.
 Θέλω νὰ τὸν πάρω στὴν ἀγκαλιά μου
 νὰ τρέχω καὶ νὰ τρέχω
 νὰ τὸν βρῶ ἀνάμεσα στὸ πλῆθος
 μ' ἑκατὸ βαθμοὺς ἀγάπη
 νὰ γυρίσουμε ὁ ἓνας στὸν ἄλλο.*

*Ἐνωσέ με μαζί του κι αὐτὸν μ' ἐμένα.
 Ἱστορία ἀγόρασέ μου ἓνα Βερολίνο.*

... ΓΡΑΦΕΙ ἡ Νεσιέ Γιασίν, γνωστὴ τουρκοκύπρια ποιήτρια καὶ ἀκτιβίστρια, φίλη τῆς Νίκης Μαραγκοῦ καὶ τῆς Ἑλλης Παιονίδου.² «Ἡ ἀγάπη εἶναι λάθος ἱστορικό»³ στὸν λαβύρινθο τῆς μυθοποίησης τοῦ ψυχικοῦ ἑαυτοῦ καὶ τῶν κοινωνικῶν ὀρίων (ἐμπόδιο ἢ νεκρὴ ζώνη), στὴν ἐπιθυμία τῆς προσέγγισης τοῦ ἐρωτικοῦ συντρόφου, ἐγγράφεται

1. Μεχμέτ Γιασίν, «Χωρίς νὰ κοιτᾶς τὸ χάρτη», *Ἄγγελοι ἐκδικητές*, σ. 160.

2. «Γράμματα ποὺ δὲν στάληκαν», XII, Γιώργος Μολέσκης, *Σύγχρονοι Τουρκοκύπριοι ποιητές: Ἀπόπειρα ἐπικοινωνίας*, σ. 94.

3. Στὸ ἴδιο, XI.

ούσιαστικά ή επιθυμία του ποιητικού υποκειμένου για ένωση με τόν απέναντι Άλλο. Το τραῦμα τῆς διχοτόμησης διαπερνᾶ με ποικίλους τρόπους τὴ σύγχρονή μας κυπριακή (έλληνοκυπριακή καὶ τουρκοκυπριακή) γραφή, ἡ ὁποία, ὅπως ἀναφέρθηκε, μετατρέπεται ὀλοένα καὶ περισσότερο σὲ κατακερματισμένο κάτοπτρο τῶν πολλαπλῶν μετασηματισμῶν τῆς μνήμης, τῆς ἐθνικῆς-πολιτισμικῆς συνείδησης καὶ ταυτότητας στὴ διαχρονία. Ἡ διαίρεση συνεχίζει νὰ ἀποτελεῖ βασικὸ θέμα τῆς ρητορικῆς τῆς κυπριακῆς ποίησης ὅσο τὸ κυπριακὸ ζήτημα παραμένει ἄλυτο καὶ ἡ Λευκωσία ἡ μόνη εὐρωπαϊκὴ πόλη ἐντὸς τῶν τειχῶν. Τὸ τεῖχος, ἡ διαίρεση στὰ δύο, ἐγγράφονται συχνὰ στὴν τουρκοκυπριακὴ ποίηση, ὅπως, π.χ., στὸ ποίημα τοῦ Γιουρτζέντς Κορματζελ:

Τὸ τεῖχος σας

*Τὸ τεῖχος ποὺ ἔχετε ὑψώσει μὲ φόβο καὶ ὑποψία
στέκει ἰσχυρὸ ἐδῶ καὶ σαράντα χρόνια –
προστατεύοντάς σας ἀπὸ Τούρκους καὶ Ἑλληνες.
Τὸ τεῖχος σας εἶναι ἓνα μνημεῖο μισαλλοδοξίας,
δειλίας, μίσους καὶ δυσπιστίας.
Τὸ τεῖχος εἶναι δικό σας παιδί, ἤδη νεκρό!⁴*

Ἡ ἐπιθυμία τῆς κατάλυσης τῶν συνόρων παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον στὴν ἐπαναστατημένη, συχνὰ στρατευμένη ποίηση τῶν Τουρκοκυπρίων, οἱ ὁποῖοι, διαφοροποιούμενοι ἀπὸ τοὺς Τούρκους ἐποίκους, ἀρθρώνουν τὴν ποίησή τους ἄλλοτε ὡς μαρτυρία καὶ ἄλλοτε ὡς ἐνοχή. Αὐτὸ τὸ «παραληρηματικὸ» σχεδὸν πέρασμα τοῦ ἱστορικοῦ βιώματος στὴ γλώσσα εἶναι ποὺ ὀρίζει τὴν ταυτότητα αὐτῆς τῆς γραφῆς, ἡ ὁποία ἀποτυπώνει τὶς μεταβάσεις, τὴ ρευστότητα, τὸν ἐγκλωβισμό, τὶς ἔψεις τοῦ συναισθήματος ποὺ καθορίζεται ἀπὸ τὶς γεωπολιτικὲς συγκυρίες, τὶς διεθνεῖς σχέσεις, τὴν πολιτικὴ τῶν μητέρων πατρίδων. Ὁ διασπορικός χαρακτήρας τῆς τουρκοκυπριακῆς γραφῆς, ἡ

4. Ἀπὸ τὴ συλλογὴ *Sakangur*, Λευκωσία 2015, ἀπόδοση Λευτέρης Καβαλιέρος (ἀπὸ τὴν ἀγγλικὴ μετάφραση τῆς Oya Akin), *Ἐντευκτήριο*, τχ. 109 (Μάιος 2016) 48. Πρβλ. Tamer Öncül, «Τὸ τεῖχος μας», Γεώργιος Μολέσκης, *Σύγχρονοι Τουρκοκύπριοι ποιητές: Ἀπόπειρα ἐπικοινωνίας*, σ. 106-107, ἡ τὸ περίφημο ποίημα τῆς Neşe Yaşın, «Which half?» (1995). Τὰ παραδείγματα εἶναι, βέβαια, ἐνδεικτικά.

πολυγλωσσία, ή οικείωση του αρχαίου μύθου, ή έστίαση στην “κυπριακότητα”, έπαναθέτουν τὸ πολυσυζητημένο ἀπὸ τὴν πολιτισμικὴ κριτικὴ ζήτημα τῶν ὁρίων τῆς ἔθνικῆς καὶ τῆς πολιτισμικῆς ταυτότητας καὶ τῆς ὑβριδικότητας.⁵ Ἡ «λογοτεχνία τῆς διχοτόμησης», ὅπως ἀναφέρθηκε,⁶ μελετᾶται πλέον ὡς διακριτὸ λογοτεχνικὸ εἶδος, στὶς μετααποικιακὲς σπουδές.

Ἡ ἔδαφικὴ διαίρεση καὶ οἱ ἐπιπτώσεις της μᾶς ὠθοῦν στὸν ἀναστοχαστικὸ ἔπαναπροσδιορισμὸ τῆς ἔννοιας τοῦ ἔθνικοῦ καὶ τοῦ κοινοτικοῦ σὲ μιὰ πολυπολιτισμικὴ μετααποικιοκρατικὴ ἐποχὴ. Ἡ ἐπιθυμία τῆς προσέγγισης, στὸ ἐπίπεδο τοῦ φαντασιακοῦ, ἀνταντακλαῖται στὶς ἀφηγήσεις τόσο τῆς ἑλληνοκυπριακῆς ὅσο καὶ τῆς τουρκοκυπριακῆς γραφῆς, ἀλλὰ καὶ στὴ βούληση τῆς κοινῆς γνώμης, ἀφοῦ οἱ δύο κοινότητες βίωσαν, ὅπως ἤδη εἰπώθηκε, ἐξίσου τὸ αἶσθημα τῆς ἀπώλειας.⁷

Συχνά, ὡστόσο, ἡ ἐκπαιδευτικὴ πολιτικὴ καὶ ὁ ἐπίσημος λόγος ἀφίστανται, διαμορφώνοντας τάσεις, ἀνάμεσα στὶς ὁποῖες εἶναι εὐδιάκριτη καὶ ἡ παραγωγὴ μιᾶς τοπικῆς («ἔθνικῆς») λογοτεχνίας, ἐστιασμένης στὰ τοπικὰ ἱστορικὰ θέματα (τὸ βάρος τῶν μητέρων πατρίδων, ἡ προδοσία, ἡ Ἀμερικὴ, ἡ διαίρεση, ὁ νόστος). Ἐνα μέρος αὐτῆς τῆς λογοτεχνικῆς παραγωγῆς ἔχει εὐρύτατη ἀπήχηση, καθὼς μελοποιεῖται. Ὅρισμένα ἀπὸ τὰ κείμενα αὐτὰ θὰ μπορούσαν νὰ ἀποτελέσουν ἀντικείμενο συστηματικοῦ σχολιασμοῦ, ἀφοῦ ἡ ποιητικὴ τους, ἡ ὁποία δὲν συμβαδίζει μὲ τὴ μοντερνιστικὴ ποιητικὴ, μᾶς παραπέμπει σὲ ζητήματα ταυτότητας τῆς κυπριακῆς λογοτεχνίας. Ὁ ἔντονος καὶ προφανῆς λυρισμὸς ὁρισμένων κειμένων θὰ μπορούσε, γιὰ παράδειγμα, νὰ συνδεθεῖ μὲ τὶς βαθιὲς ρίζες καὶ τὴ μακρὰ ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς προφορικῆς παράδοσης, μὲ τὴ δημοτικὴ ποίηση, σὲ ὅ,τι ἀφο-

5. Κράτη, πολίτες, κοινότητα, ταυτότητα, διαφορετικότητα, ὅ.π., σ. 240 κ.ἑξ. Βλ. καὶ Ἄννα Κατσιγιάννη, «Ἡ ἀνάδυση μιᾶς ὑβριδικῆς πολιτισμικῆς ταυτότητας: ἡ τουρκοκυπριακὴ γραφὴ», ὅ.π.: Anna Katsiyianni, «L'émergence d'une identité culturelle hybride: l'écriture turco-chypriote», *Cahiers Balkaniques* 42, ὅ.π., καὶ «Kıbrıslı Türklerin bilinmeyen siiri», Çeviren: Düriye Gökçebaş, *Europski Kultūr*, 288, Aralık 2015, σ. 80-81. (Βλ. ἐδῶ κεφάλαιο 15).

6. Πρὸβλ. «Ρευστὲς ταυτότητες: Πατρίδες καὶ γλώσσες στὴ βαλκανικὴ καὶ τὴν τουρκοκυπριακὴ γραφὴ», σ. 12.

7. Alexandre Lapierre, *Les dynamiques du rapprochement communautaire à Chypre depuis 1974*, ὅ.π.

ρᾶ ὄχι μόνο στὴν ἐπιλογή τοῦ θέματος, ἀλλὰ καὶ στὴ μετρικὴ ἐκφορά τοῦ λόγου. Θὰ μπορούσε νὰ ὑποστηριχθεῖ ὅτι τὰ λυρικά τοῦτα ποιήματα ἀνακαλοῦν περισσότερο τὸ ἐθνικὸ συναίσθημα. Νομιμοποιούμαστε ἄραγε νὰ κάνουμε λόγο γιὰ τὴ διαμόρφωση μιᾶς ὄχι μόνο στρατευμένης, ἀλλὰ μιᾶς ἐθνικῆς λογοτεχνίας, ἡ ὁποία δημοσιεύεται στὸ πλαίσιο τῆς ὑπόλοιπης ποιητικῆς παραγωγῆς στὴν πολυπολιτισμικὴ κοινωνία τῆς σημερινῆς Κύπρου;⁸

Παρακολουθώντας αὐτὴ τὴν ἐπιθυμία τῆς προσέγγισης, θὰ ἐνδιέφερε, σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ στὸ κεφάλαιο τῆς δημόσιας ἐκπαίδευσης, νὰ μελετηθεῖ ἡ ἀναπαράσταση τοῦ Τούρκου στὰ λογοτεχνικὰ κείμενα τὰ ὁποῖα περιλαμβάνονται στὰ σχολικὰ ἐγχειρίδια. Ὑπάρχει ἡ διαφοροποίηση ἀνάμεσα σὲ Τούρκους ἐποίκους καὶ Τουρκοκύπριους; Ἐπιπλέον, θὰ ἦταν ἐνδιαφέρον νὰ γνωρίζαμε ποιὸ εἶναι τὸ ἐπίπεδο γνώσης τῆς μακράιωνης κυπριακῆς διαλέκτου στοὺς Τουρκοκύπριους.

Ὁ πρωτοπόρος ποιητῆς, θεωρητικὸς καὶ ἀκαδημαϊκὸς Μεχμέτ Γιασίν ἀποδομώντας, ὅπως προειπώθηκε, τοὺς μύθους τοῦ ἠρωισμού, τῆς θρησκευτικῆς ὀρθοδοξίας, ἐναντιώνεται στὴ διαίρεση καὶ στὴ μονογλωσσία, ὅπως γίνεται φανερὸ ἀπὸ τὸ ἔργο του. Παραθέτω ἐνδεικτικὰ τὸ ποίημα, μὲ τίτλο «Καιρὸς πολέμου»:

*Μιλοῦσα μόνος μου ἀπὸ μέσα μου ὥστε νὰ μὴν μπορεῖ
κανεὶς νὰ μὲ ἀκούσει
κι ὄλοι διακρίνανε σοφία στὴ σιωπῇ μου!
Τὰ Τουρκικὰ ἦταν ἐπικίνδυνα, δὲν ἔπρεπε νὰ μιλοῦνται,
καὶ τὰ Ἑλληνικὰ ἦταν ἀπολύτως ἀπαγορευμένα.
Οἱ μεγαλύτεροι πού 'θελαν νὰ μὲ σώσουν περίμεναν
ὁ καθένας μὲ τὸ δάκτυλο στὴ σκανθάλῃ ἐνὸς μυθραλιοβόλου.
Τέλος πάντων, ὄλοι ἦτανε πρόθυμοι στρατιῶτες τότε.
Τὰ Ἀγγλικὰ ἔστεκαν πάντα στὴ μέση,
ἓνας μακρόστενος χαρτοκόπτης
ἀνάμεσα στίς σελίδες τῶν σχολικῶν βιβλίων,
μιὰ γλώσσα γιὰ νὰ μιλιέται σὲ συγκεκριμένους στιγμὲς
ἰδιαίτερα μὲ τοὺς Ἕλληνας.*

8. Εἶναι εὐκαταία ἡ ἐκπόνηση μιᾶς συστηματικῆς μονογραφίας πάνω στὸ ζήτημα τῆς διαμόρφωσης τῆς ἐθνικῆς συνείδησης καὶ τῆς πολιτισμικῆς ταυτότητας, βασισμένης σὲ κείμενα τῆς κυπριακῆς λογοτεχνίας.

Ήταν φορὲς πὸν δὲν ἤξερα κὰν σὲ ποιά γλῶσσα νὰ δακρύσω
 ἔζησα μιὰ ζωὴ ὄχι ξένη – μεταφρασμένη,
 ἢ μητρική μου γλῶσσα ἦταν ἄλλη, ἢ πατρίδα μου ἄλλη,
 ἐγὼ ὁ ἴδιος ἓνας ἄλλος.

Ἀκόμα καὶ κεῖνες τὶς μέρες τῆς συσκότισης ἦτανε φανερὸ
 πὼς δὲν θὰ μπορούσα ποτὲ νὰ εἶμαι ποιητῆς μιᾶς χώρας
 ἀνῆκα στὴ μειωψηφία – κι ἢ «ἐλευθερία»

μιὰ λέξη πὸν δυσφοροῦσε σὲ ὅλα τὰ ἔθνικὰ λεξικά...

Στὸ τέλος τρεῖς γλῶσσες ἀναμείχτηκαν στὰ ποιήματά μου
 οὔτε οἱ Τοῦρκοι μπορούσαν νὰ αἰσθανθοῦν αὐτὰ πὸν ἔνιωθα
 οὔτε οἱ Ἕλληνες, οὔτε οἱ Ἄλλοι –

Μὰ δὲν τοὺς κατηγορῶ, ἦταν καιρὸς πολέμου.⁹

Τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο εἰσάγοντας ἓναν διαρκῶς ἀὔξανόμενο κύκλο
 ἔθνικῶν ὑποκειμένων αἰσθάνεται Τοῦρκος, Ἕλληνας ἢ Τουρκοκύπριος,
 ἀλλὰ περισσότερο καὶ πάνω ἀπὸ ὅλα Κύπριος, «φύλακας τῶν φαντα-
 σμάτων»¹⁰ καὶ τῆς μνήμης.

* Στις μελέτες αὐτῆς τῆς ἐνότητας ἐπανερχονται ζητήματα πὸν ἀφοροῦν τὸν
 χωροχρόνο, τὴ φύση, τὴ μεταμνήμη, τὴ μεταγεωγραφία, τὴ θεματοποίηση ἱστο-
 ρικῶν γεγονότων, τὴν πολυγλωσσία, τὸν μῦθο, τὶς ἐννοιες τῆς βαλκανικότητας
 καὶ τῆς κυπριακότητας. Ἀναπόφευκτα ὑπάρχουν κάποιες ἐπαναλήψεις, ὡστό-
 σο, τὸ ἐρώτημα σὲ κάθε ἐπιμέρους κεφάλαιο μετατοπίζεται καὶ κατ' αὐτὴ τὴν
 ἔννοια – καὶ γιὰ τὴν ἱστορικότητα τῶν μελετῶν, ὅπως εἰπώθηκε στὴν Εἰσα-
 γωγή—, κρίθηκε ἀπαραίτητη ἡ συνύπαρξή τους στὸν τόμο, καθὼς ἀλληλοσυ-
 μπληρῶνονται.

9. Ἄγγελου ἐκδικητές, σ. 96-97.

10. Ἄγγελου ἐκδικητές, σ. 205-206.

V.

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΟΙΗΤΙΚΗ:
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΤΡΕΛΑ



Τὸ γένος τῶν Λοξῶν:

Τρέλα και μανία στὸ ἔργο τοῦ Κωστῆ Παλαμαῆ

κ' ἐγὼ ψυχῶν ἀκάθαρτων ὁ κληρονόμος·
 κ' ἐκεῖ, πὸν ἄθλια γονατίζει μ' ἕνας νόμος,
 ἔχω φτερὰ ἐνὸς διάφανου γαλάζιου ἀέρα.
 («Ἐκατὸ φωνές», ἀρ. 4, Ἐσάλευτη ζωή)

Ô folie ô sombre poésie

Ἄννα de Noailles

κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἔστιν
 καὶ πτηνὸν καὶ ἱερὸν

Πλάτων

κι ἂν τρελὸ ξυπνήσω ἐντὸς μου πόθο
 γιὰ ταξίδι σὸρανοπόρο,
 πρὸς τ' ἀστέρια θὰ ὑψωθῶ
 (Ὁ Δωδεκάλογος τοῦ Γύφτου, Α')

Qu'est le zéphyr ou l'aquilon?

Un flux d'azote et d'oxygène.

— *Mais l'âme y sent quelque démon*

Dont l'esprit flâne ou se déchaîne.

Sully Prudhomme, «Science et poésie»

ΤΟ ΠΑΛΑΙΟ ΖΗΤΗΜΑ τῆς ἀναπαράστασης ἐνὸς ἀπὸ τοὺς διαρκέ-
 στερους μύθους τῆς λογοτεχνίας, τοῦ μύθου τῆς τρέλας καὶ εἰδικότερα
 τῆς σύνδεσης τῆς τέχνης μὲ τὴν τρέλα — ἢ καλύτερα τῆς σύνδεσης τῆς
 ἰδιοφυΐας μὲ τὴν τρέλα — ἀπασχόλησε τὸν (ὑπερ)εὐαίσθητο ποιητὴ

Κωστή Παλαμά.¹ Ἡ τρέλα συμβολοποιεῖται μὲ διάφορες ἐκδοχὲς μιᾶς ἐκκεντρικῆς ἢ ἀποκλίνουσας συμπεριφορᾶς στὸν ποιητικό, τὸν πεζογραφικό καὶ τὸν κριτικό λόγο τοῦ πρωτεύοντος Παλαμά. Μὲ τίς ἀναπαραστάσεις τῆς τρέλας ὁ Παλαμάς ἀποδεικνύει τὴ δραστικὴ ἐπικαιρότητά του, καθὼς παραμένει ἀνεξάντλητος καὶ πάντοτε πρωτόπυρος ἰδιαίτερα στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἐπεξεργάζεται τὰ ζητήματα τῆς ψυχολογίας ποὺ τόσο τὸν ταλάνιζαν ἀπὸ τὴν παιδική του ἡλικία. Οἱ ποικίλες ἀναφορὲς του στὸ ζήτημα τῆς τρέλας, ρητὰ ἢ κρυπτικά, ἐμπεριέχουν συχνὰ στοιχεῖα ἀπὸ προσωπικὰ βιώματα τοῦ συγγραφέα, ἐνῶ ἀναδεικνύουν, παράλληλα, τὴν εὐρυμάθεια, τὴν παρακολούθηση τῆς ἐξέλιξης τῆς ψυχιατρικῆς,² τὴ σχέση του μὲ τὴ σύγχρονή του εὐρωπαϊκὴ, νεοελληνικὴ-λογοτεχνικὴ καὶ κριτικὴ παραγωγὴ, καθὼς καὶ τὴν ἀντίληψή του γιὰ τὴν ἀποστολὴ τῆς τέχνης. Τὸ θέμα εἶναι εὐρὺ καὶ πολυεπίπεδο· θὰ ἐστιᾶσω, συνοπτικὰ καὶ ἐπιλεκτικὰ, σὲ ὀρισμένα μόνον σημεῖα τοῦ ἔργου του, ὅπου ἐμφανίζεται τὸ μοτίβο τοῦ λοξία, τοῦ ἐκλεκτοῦ ἀλαφροῖσκιωτου, τοῦ τρελοῦ ἢ τοῦ χτυπημένου.

Οἱ ποιητικὲς ἀποτυπώσεις τῆς τρέλας, στὴν παλαμικὴ ποιητικὴ, μποροῦν νὰ συνεξεταστοῦν μὲ ἀντίστοιχα θέματα καὶ μοτίβα στὴ δυτικὴ καὶ τὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνικὴ παραγωγὴ· λ.χ., μὲ τὸ ἐμβληματικὸ ποίημα τοῦ Βίκτορος Οὐγκό, «Oh! Je fus comme fou...», τὸ «σκοτεινὸ, ξεχωριστό», φιλοσοφικὸ σονέτο («La Folle») τοῦ Συλλῶ Πρυ-

1. Βλ. ἐνδεικτικὰ: I. Vinchon, *Ἡ τέχνη καὶ ἡ τρέλλα. Ἀπὸ τὴ σύγχρονη παθολογία τῆς τέχνης, μετάφρασις, εἰσαγωγὴ καὶ σχόλια Πέτρου Πικροῦ*, Ἀθῆναι, ἐκδοτικὸς οἶκος Κ. Γκοβόστη, [χ.χ.]· Μισέλ Φουκώ, *Ἡ ἱστορία τῆς τρέλας*, μτφρ. Φραγκίσκη Ἀμπατζοπούλου, Ἀθῆνα, Ἡριδανός, [χ.χ.]· Γιάννα Δεληβοριά, *Τὸ φάσμα τῆς τρέλας. Ζητήματα γραφῆς καὶ ἀναπαράστασης στὴν ἑλληνικὴ πεζογραφία τοῦ 19ου καὶ 20οῦ αἰῶνα*, ἀδημοσίευτη διδακτορικὴ διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2004· Γεράσιμος Ρηγάτος, *Βαδίζοντας πρὸς τὴν τρέλα*, Ἀθῆνα, Βῆτα Ἰατρικὲς Ἐκδόσεις, 2014· Ἀναστασία Ἀντωνοπούλου, *Υστερίας λόγος. Θηλυκότητα καὶ ἀρρώστια σὲ θεωρητικὰ καὶ λογοτεχνικὰ κείμενα τοῦ 19ου καὶ τοῦ 20οῦ αἰῶνα*, Ἀθῆνα, Ἐκδόσεις Σοκόλη, 2015.

2. Βλ. Φραγκίσκη Ἀμπατζοπούλου, «Τὸ ψιθύρισμα τῆς ἐπιστήμης. Ἰατρικὰ θέματα στὸν Κωστὴ Παλαμά», *Εἰσαγωγὴ στὴν ποίηση τοῦ Παλαμά*, ἐπιλογὴ κριτικῶν κειμένων, ἐπιμέλεια Εὐριπίδης Γαραντούδης, Ἡράκλειο, Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης, 2016, σ. 371, ὅπου, στὴ σημείωση 7, ἀναφέρεται ὅτι στὴ βιβλιοθήκη τοῦ Παλαμά ἔχουν σωθεῖ πολλὰ βιβλία ποὺ σχετίζονται μὲ τὴν ψυχιατρικὴ ἐπιστήμη· πρβλ. «Ὁ Κωστὴς Παλαμάς καὶ οἱ ἐπιστῆμες», Ἀφιέρωμα στὸν Κωστὴ Παλαμά, *Νέα Ἐστία*, τχ. 1771 (Ὀκτώβριος 2004) 373-374, 390.

ντώμ, τὸ ὁποῖο μεταφράζει καὶ σχολιάζει σὲ κριτικό του κείμενο ὁ Παλαμάς (1900),³ καθὼς καὶ μὲ κείμενα ἄλλων μειζόνων ὁμοτέχνων, ἀφηγήσεις τοῦ Βιζυηνοῦ, τῆ «Στρίγγλα μάνα» τοῦ Παπαδιαμάντη, κ.ο.κ. Ἐπιπλέον, ἡ ἔννοια τοῦ «χτυπημένου» θὰ μπορούσε νὰ ἀνιχνευθεῖ καὶ σὲ ἄλλες μορφές ἀναπηρίας, ὄχι μόνο νοητικῆς, οἱ ὁποῖες ἀπαντοῦν στὴν ποίησή του, στοὺς «ἀρρωστημένους», ὅπως τοὺς ἀποκαλεῖ ὁ Παλαμάς: στὸν παράλυτο, τὸν ἀμαρτωλό, τὸν ζητιάνο, κ.ο.κ., ἀφοῦ τὸ πρόβλημα τοῦ πόνου καὶ τῆς νόσου ἀποτελεῖ συχνὰ μιὰ μεταφορά τῆς ἴδιας τῆς «ποητικῆς» κατάστασης καὶ σχετίζεται μὲ τὸν κασσιανισμό τοῦ ποιητῆ.⁴

Οἱ ἀναφορὲς στὴν τρέλα δὲν εἶναι πάντοτε ρητές, στὸ παλαμικό ἔργο λανθάνουν καὶ ὑπόρητες ἀναφορὲς. Αὐτὸ ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ καταθέσουμε ὡς μιὰ πρώτη νοσηματοδότηση τῶν «χτυπημένων» εἶναι ὅτι οἱ λοξοὶ τοῦ Παλαμᾶ προσλαμβάνουν ἄλλοτε μιὰν εὐανάγνωστη, κυριολεκτικὴ καὶ ἄλλοτε μιὰ λιγότερο προφανή, μεταφορικὴ διάσταση. Τὸ φάσμα τῆς τρέλας ἀναπαρίσταται στὸ ἔργο του μὲ ποικίλους τρόπους καὶ καλύπτει ἕνα εὐρὸ φάσμα ἀποχρώσεων χωρὶς νὰ ἀκολουθεῖ συγκεκριμένα στερεότυπα. Σὲ μιὰν ἀπόπειρα χαρτογράφησης τῶν ἐκφάνσεων τῆς τρέλας, θὰ μπορούσαμε νὰ ἀναφέρουμε ὅτι στὴν ποιητικὴ συλλογὴ *Τὰ τραγούδια τῆς πατρίδος μου* (1886) ἐμπειρέχεται τὸ ἀμφίσημο ποίημα μὲ τίτλο «Τρελλὸ τραγούδι» (1879), ὅπου ἀνατρέπεται, μὲ παιγνιώδη εἰρωνεία, ἡ κοινὴ λογικὴ καὶ ἡ σχέση τοῦ ποιητικοῦ ὑποκειμένου μὲ τὴ γυναῖκα· τὸ ζήτημα τῆς θέσης τῆς γυ-

3. Κωστῆ Παλαμᾶ, Α6, σ. 404-405. Πρβλ. καὶ ἄλλες κρίσεις του γιὰ τὸν Συλλὸ Πруντώμ: «Δὲν εἶναι τὰ “μεγάλᾳ αἰσθήματα” ποὺ ζωγραφίζει μὰ τῶν αἰσθημάτων λεπτεπίλεπτα σαλέματα ποὺ ἀναλύει»· «Ὁ ποιητὴς αὐτός, μ’ ὅσα κι ἂν λένε οἱ ἀνόητοι, οἱ ἀνίδεοι καὶ οἱ ἀπρόσεχτοι, μοῦ θυμίζει τὸ εἶδος ἐκεῖνο τῆς ποιητικῆς ἐνέργειας ποὺ ὁ Ράσκιν τὸ ὀνόμασε *διεισδυτικὴ φαντασία*», Κωστῆ Παλαμᾶ, *Σημειώματα στὸ περιθώριο. Ὁ ποιητὴς μιλά γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴν τέχνη*, ἐπιμέλεια, εἰσαγωγή, σημειώσεις Μάρα Ψάλτη, ἐκδόσεις Πατάκη, 2018, ἀρ. 61, σ. 123-124· ἀρ. 9, σ. 251.

4. Βλ. Ἄγγελου Δόξα, *Παλαμάς. Ψυχολογικὴ ἀνάλυση τοῦ ἔργου του καὶ τῆς ζωῆς του*, Ἀθήνα, Βιβλιοπωλεῖον τῆς Ἑστίας, 1959, σ. 25-26, 33-34, καὶ Ἄμπατζοπούλου, «Τὸ ψιθύρισμα τῆς ἐπιστήμης. Ἱατρικὰ θέματα στὸν Κωστῆ Παλαμᾶ», σ. 372 κ.ἐξ. Βλ. καὶ Παντελῆς Βουτουρῆς, «Ὁ κασσιανισμὸς τοῦ Κ. Παλαμᾶ καὶ ὁ Κ. Π. Καβάφης», *Κωστῆς Παλαμάς. Ἐξήντα χρόνια ἀπὸ τὸν θάνατό του (1943-2003)*, Β’ Διεθνὲς Συνέδριο, Γραμματολογικὰ – Ἐκδοτικὰ – Κριτικὰ – Ἐρμηνευτικὰ ζητήματα, Πρακτικὰ, τ. Β’, Ἀθήνα 2006, σ. 801-815.

ναίικας στη ζωή του καλλιτέχνη τὸ ἐπεξεργάζεται με διαφορετικούς τρόπους ὁ Παλαμάς καὶ σὲ μεταγενέστερες ποιητικές συνθέσεις καὶ κυρίως στὸν Δωδεκάλογο τοῦ *Γύφτου*. Στὴν ποιητικὴ συλλογὴ *Ἀσάλευτη ζωὴ* (1904) περιλαμβάνεται τὸ ποίημα «Ὁ τρέλος», στὸ ὁποῖο ὁ ἀφηγητὴς ἐστιάζει στὸ παιδικὸ του τραῦμα, καθὼς στὴν οἰκογένεια τῶν Παλαμάδων ὑπῆρχε ἱστορικὸ ψυχικῆς διαταραχῆς: ὁ ταλαντοῦχος ζωγράφος, ἐξάδελφός του Νίκος, ἕξι χρόνια μεγαλύτερος ἀπὸ τὸν Κωστή, εἶχε σαλεμένα τὰ λογικά του. Ἐπίσης, ψυχικὰ διαταραγμένη ἦταν ἡ θεία του ἡ Βγενοῦλα (βλ. *Δεκατετράστιχα*, ἀρ. 14-15), μετὰ τὸ «δαίμονισμένο» παρουσιαστικὸ καὶ ὁ γείτονας Μπελλαγάμπας, γιὰ τὸν ὁποῖο ἄκουγε συχνὰ τρομακτικὲς ἢ κωμικοτραγικὲς ἀφηγήσεις. Οἱ παράξενες συμπεριφορές, οἱ στριγγιές φωνές, οἱ ἐφιαλτικὲς σκηνές σφράγισαν τὴν εὐαίσθητη ψυχὸσύνθεση τοῦ Παλαμά: τὰ τραυματικὰ τοῦτα βιώματα, ἢ κατάρρα τῶν Παλαμάδων,⁵ ἢ βιωμένη ἐμπειρία τῆς «ἱερῆς ἀρρώστιας» τὸν ὀδήγησαν στὴν πρώιμη ἐνασχόληση μετὰ τὴν ψυχιατρικὴ καὶ στὴν ἀναζήτηση τῶν συνδέσεων τῆς τρέλας μετὰ τὴν ἰδιοφυΐα. Ἡ ἰδέα τῆς τρέλας, τὸ ἐνδεχόμενον τῆς κληρονομικότητος τοῦ προκαλοῦσε ἀπὸ νωρὴς φοβικὰ συναισθήματα, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὶς διάσπαρτες στὴν *Ἀλληλογραφία* μετὰ τὶς Μοῦσες τοῦ ἐξομολογήσεις γιὰ τὸν πόνον καὶ τὸ κακὸ ποῦ τὸν ἐπισκέπτεται συχνά.

Ἡ ἰδέα τῆς τρέλας ἀπέκτησε διαστάσεις «βασανιστικῆς ἰδεοληψίας»⁶ στὴν ψυχὸσύνθεση τοῦ Παλαμά καὶ δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι τὴ συνδέει μετὰ τὴ «sombre poésie», ἀφοῦ ἡ ποίηση καὶ ἡ τρέλα ἀναβλύζουν ἀπὸ τὸν σκοτεινὸν τόπον τοῦ ὑποσυνειδήτου. Ἡ «σκοτεινὴ», γριφώδης, μακάβρια, θλιμμένη, μελαγχολικὴ ποίηση ἀποκαλύπτει ἄλλες ὄψεις τοῦ πραγματικοῦ μέσω τῆς ὑπέρβασής του: «Μιὰ ἄλλη ἰδέα μου καρφώθηκε στὸ νοῦ νωρὴς-νωρὴς καὶ ἀπὸ τὶς πρώτες τάραξε τὴν παιδικὴ ψυχὴ μου, τῆς ἐντυπώθηκε ξεχωριστὰ καὶ ἀπὸ

5. Γιὰ τὸ οἰκογενειακὸ ἱστορικὸ, τὸν πόνον καὶ τὸ ἐσωτερικὸ πένθος τοῦ ποιητῆ, καθὼς καὶ γιὰ τὶς ἀναπαραστάσεις τῆς τρέλας τῶν οἰκείων, βλ. κυρίως *Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου*, Α4, σ. 298-301· τὸ πρῶτον κεφάλαιον τῆς μονογραφίας τοῦ Ἀγγελου Δόξα, *Παλαμάς. Ψυχολογικὴ ἀνάλυση τοῦ ἔργου του καὶ τῆς ζωῆς του*, καὶ Ἑλένη Πολίτου-Μαρμαρινοῦ, *Ὁ πύργος καὶ τὸ μωφύρι*, Ἡράκλειον, Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης, 2017, σ. 226-246.

6. Βλ. Ἀγγελου Δόξα, *Παλαμάς. Ψυχολογικὴ ἀνάλυση τοῦ ἔργου του καὶ τῆς ζωῆς του*, σ. 35.

τότε πολλές φορές τὴν ἔκαμε νὰ λαχταρήσει. Τὴν ἰδέα αὐτὴ μου τὴ φύσηξε τῆς συμφορᾶς εἰκόνα καὶ ἀπὸ τὶς μυστηριακότερες ποὺ δόθηκε νὰ βασανίσουν τὸν ἄνθρωπο· ἡ εἰκόνα τοῦ τρελοῦ, ἡ ἰδέα τῆς τρέλας. “*O folie o sombre poesie*”, ξεφωνίζει σὲ κάποιον τῆς ποίημα μεγαλόπνοα πάντα ἢ “*Αννα de Noailles*».⁷

Στὸ αὐτοβιογραφικὸ ἔργο του *Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου* (1905) ὁμολογεῖ ὅτι σχεδίαζε νὰ συνθέσει μυθιστόρημα, ἓνα κεφάλαιο τοῦ ὁποίου θὰ ἔφερε τὸν τίτλο «Οἱ Χτυπημένοι»: «Εἶναι οἱ δυστυχισμένοι καὶ οἱ ἀκριβοὶ ποὺ μέλλονταν μπροστά μου νὰ σταθοῦν, ἀπὸ τὰ πρῶτα μου τὰ χρόνια ἕως τὰ τωρινά, καὶ νὰ διαβοῦν· καὶ ἄλλοι νὰ μὲ διασκεδάσουν, ἄλλοι νὰ μὲ ἀνησυχήσουν, ἄλλοι νὰ μὲ βασανίσουν, ἄλλοι νὰ μὲ ἀγαπήσουν. Πῶς γνώρισα στὴ ζωὴ μου τρελοὺς δὲν εἶναι τίποτ’ ἐξαιρετικόν. Τὸ παράξενο βρῖσκεται στὸ ὅτι μου στάθηκαν ἀξέχαστοι καὶ δεθῆκαν σφιχτὰ μὲ τὴ ζωὴ μου οἱ τρελοὶ ποὺ ἔτυχε νὰ τοὺς ἀπαντήσω στὴ ζωὴ μου».⁸ Ὁ Παλαμάς σχεδίαζε νὰ γράψει ἓνα πολυσέλιδο μυθιστόρημα περὶ τοῦ *Γένους τῶν Λοξῶν*. Τὸ μυθιστόρημα ἔμεινε ἄγραφο καὶ σώθηκε μόνο ἓνα μικρὸ δεῖγμα (ἐν εἴδει σημειώσεων), μὲ τίτλο «Ἐπαρχιακὸν θέατρον», δημοσιευμένο τὸ 1895, στὸ ὁποῖο χρησιμοποιεῖ καὶ τὴν τεχνικὴ τοῦ μπουρλέσκου.⁹

Πρόκειται γιὰ ἓνα σατιρικὸ ἐγχείρημα, σὲ πεζό, ποὺ συγκεντρώνει, παρὰ τὴ μικρὴ του ἔκταση, πολλὰ ἐνδιαφέροντα χαρακτηριστικά. Σημειῶνω καταρχὰς τὴ σημασιολογία τῶν ὀνομάτων τῆς μεγάλης «οἰκογένειας»: Ἀριστοτέλης Λοξός, Προκόπιος Λοξός (Λεωνίδας), Ζώης Λοξός (Ξέρξης), Θεοφύλακτος Λοξός. Τὸ νῆμα ποὺ τοὺς συνδέει εἶναι ἡ «λοξή» τους σχέση μὲ τοὺς ἄλλους καὶ ἡ «λοξή» τους ὀπτική. Εἶναι προφανές ὅτι δὲν χωροῦν μέσα σὲ συμβατικούς κοινωνικούς ρόλους καὶ γι’ αὐτὸ ὑποδύονται ποικίλους ρόλους, στοὺς ὁποίους δια-

7. *Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου*, σ. 299.

8. Ὁ.π.

9. *Τὰ Χρόνια μου καὶ τὰ Χαρτιά μου*, σ. 299· πρβλ. «Ἐπαρχιακὸν θέατρον. (Ἀπὸ τὰς σημειώσεις ποὺ κρατῶ διὰ “Τὸ γένος τῶν Λοξῶν”, μυθιστόρημα πολυσέλιδον καὶ ἄγραφο)», «Ἐστία», 9.9.1895, καὶ στὸ *Γελοιογραφικὸν Ἡμερολόγιον Chic - Σίτι*, Γ. Πάπ, 1896, σ. 54-56. Γ. Κ. Κατσιμπαλη, *Βιβλιογραφία Κωστῆ Παλαμά*, Ἀθήνα, Ἑλληνικὴ Ἐκδοτικὴ Ἐταιρεία Α.Ε., 1943, λῆμμα 841, σ. 40· πρβλ. Πολίτου-Μαρμαρινοῦ, *Ὁ πύργος καὶ τὸ γιοφύρι*, σ. 235-237. Γιὰ τὸ μπουρλέσκο, βλ. Κατερίνα Κωστίου, *Εἰσαγωγή στὴν ποιητικὴ τῆς ἀνατροπῆς. Σάτιρα, Εἰρωνεία, Παρωδία, Χιοῦμορ*, Ἀθήνα, Νεφέλη, 2005, σ. 174-175.

κρίνεται μια κριτική στάση απέναντι στην κοινωνία: ιδίως στη στάση του Προκόπιου Λοξού, ο οποίος επιθυμεί να αφυπνίσει την κοιμισμένη συνείδηση της πόλης: «γδύνεται όλοσαρκος: έπειτα τυλίγεται με άσπρον σεντόνι: και ακολουθούμενος από δύο τρεις άφοσιωμένους μαθητάς του» περιφέρεται τα βράδια ως «όλόλευκος» βρυκόλακας και αποφαίνεται: «Κοιμῶνται τὰ ζῶα». Ἀκόμα και όταν έχουν συγκεκριμένα επαγγέλματα («δημογραμματοεῦς»), καθορίζονται από τὰ πάθη τους (στην προκειμένη περίπτωση τῆ χαρτοπαιξία). Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ χρήση τῆς τεχνικῆς τοῦ μπουρλέσκου (τὸ ὁποῖο ἐνέχει στοιχεῖα παρωδίας ἀπὸ τῆ φύση του). Ἐννοῶ, βέβαια, τὴν ἀντίθεση πού προκύπτει ἀνάμεσα στὸ εὐγενές τοῦ θέματος («Ὁ Λεωνίδας ἐν Θερμοπύλαις») καὶ τὸ εὐτελές ὕφος (τὴν προσφώνηση τοῦ Ἑέρξη ὡς «Μααακαρόνα»). Στὸ σημεῖο πού γράφει ὁ ἀφηγητῆς ὅτι «ἐδῶ ὅμως ξεσποῦσε ἡ φλέβα τοῦ γένους τῶν Λοξῶν», εἶναι ἀκριβῶς τὸ ὄριο ὅπου μέσα στὴ μυθοπλασία εἰσβάλλει ἡ πραγματικότητα, ἡ ὁποία ἀντιστρέφει τοὺς τραγικοὺς ρόλους σὲ κωμικοὺς ἀναδεικνύοντας τὴν ἐπικὴ μεταμφίση. Ἐνῶ πρόκειται γιὰ θέμα πού ἀνήκει στὴν περιοχή τοῦ ὑψηλοῦ, ὁ Παλαμᾶς νιώθει τὴν ἀνάγκη νὰ τὸ ἐπεξεργαστεῖ καὶ ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ χαμηλοῦ, τοῦ κωμικοῦ, μένοντας πιστὸς στὴν ἀντίληψή του γιὰ τὴ συμπληρωματικότητα τοῦ λυρικοῦ μὲ τὸ σατιρικό στοιχεῖο. Στὰ λυρικά ποιήματά του γιὰ τὴν τρέλα υἰοθετεῖ τὴν ὀπτική τοῦ Ἐγῶ, καὶ τὴν καταβύθιση τοῦ ὑποκειμένου στὸ ἀσυνείδητο, σὲ τοῦτο, ὅμως, τὸ ἀνολοκλήρωτο πεζὸ υἰοθετεῖ τὴν ὀπτικὴ ἐνὸς ἀφηγητῆ πού ἐκπροσωπεῖ τὸ κοινὸ/τοὺς ἄλλους, σὰν νὰ θέλει νὰ ἀναπαραστήσει τὴν πρόσληψη τῆς τρέλας ἀπὸ ἔξω, μέσα ἀπὸ τὶς παράδοξες ἢ κωμικὲς ἐκδηλώσεις τῆς.

Στὸ “λυρικότροπο” διήγημά του «Ὁ θάνατος τοῦ παλληκαριοῦ» (1901, ἡ δημοσίευση σὲ συνέχειες στὴν Ἑστία, 1891) ἐστιάζει στὴν ἀναπαράσταση τῆς γραφικῆς Τρελλο-Μόρφως, ἡ ὁποία δὲν κατόρθωσε νὰ σαγγέψει τὸ παλληκάρι, τὸν Μῆτρο, πού ἀρραβωνιάστηκε μὲ ἄλλη γυναίκα: ἡ «δαίμονιακῆ»¹⁰ Μόρφω ἀποφάσισε νὰ τὸν ἐκδικηθεῖ μὲ μαγικά καὶ ξόρκια. Ὁ ἀνανταπόδοτος ἔρωτας ὀδηγεῖ, κατὰ τὴν ἀντίληψη τῆς χτυπημένης Μόρφως, τὸ παλληκάρι στὴν ἀναπηρία καὶ τὸν θάνατο. Παράλληλα μὲ τὴ θεματοποίηση τοῦ κλασικοῦ διδύμου

10. Σχετικὰ μὲ τὴ δαιμονιακὴ νεύρωση καὶ τὴ μαγεία, βλ. Tobie Nathan, *La folie des autres. Traité d'ethnopsychiatrie clinique*, Παρίσι, Dunod, 1986.

έρωτας-θάνατος, πόθος και φόνος, ο Παλαμάς αναπαριστᾷ τις δεισιδαιμονίες, τις προλήψεις και τὴ δύναμη τοῦ κακοῦ, ἀνάγοντάς τες σ' ἓνα μεταφυσικό ἢ μᾶλλον ὑπερφυσικό ἐπίπεδο, ἀντλώντας ὑλικὸ ἀπὸ τῆ λαϊκῆ δοξασία· στὸ κέντρο τῆς ἀφήγησης βρίσκονται ἡ ἐξέλιξη τῆς ἱατρικῆς ἐπιστήμης, ἀλλὰ καὶ ἡ δύναμη τῆς τρέλας, ἀφοῦ ἡ ἀπογοητευμένη Τρελλο-Μόρφω νομίζει ὅτι ἐκδικεῖται γιὰ τὸ αἶμα τῆς χαμένης ἀγάπης μὲ τὸν θάνατο τοῦ Μήτρου. «Μαζὶ μὲ τὸν νεκρό», ἔγραφε τὸ 1915 ὁ Σίγκμουντ Φρόυντ, «θάβουμε καὶ τὶς ἐλπίδες μας, τὶς ἀπαιτήσεις, τὶς ἀπολαύσεις μας, εἴμαστε ἀπαρηγόρητοι καὶ τὸν θεωροῦμε ἀναντικατάστατο».¹¹ Ἡ Μόρφω ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὴ εἰκόνα χτυπημένου ἀτόμου ποῦ δὲν ὑπακούει στὴ λογικὴ καὶ συνδέεται μὲ τὸ δαιμονικὸ ἢ τὸ ζωῶδες στοιχεῖο, ἐκφράζοντας τὴν παντοδυναμία τοῦ ἐνστικτοῦ. Στὴν ἠθογραφικὴ τούτῃ ἀφήγηση ἡ τρελὴ ἐντάσσεται, ὡστόσο, μέσα στὸ πλέγμα τῆς κανονικότητος ὡς «τρελὴ τοῦ χωριοῦ»· σὲ αὐτὴ τὴν περίπτωσι, ἡ τρέλα χρησιμοποιεῖται ὡς πρόφασι γιὰ νὰ συζητηθοῦν οἱ δεισιδαιμονίες καὶ οἱ προλήψεις· τοποθετεῖται δὲ σὲ μιὰ κριτικὴ ἀπόστασι γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσῃ τὴν «ἀντικειμενικὴ» ἀπόδοσι τῆς σύγχρονης πραγματικότητος, ἀφοῦ τὸ διήγημα ὡς «κιβωτὸς λαϊκῆς ἱατρικῆς», ὅπως τὸ ἀποκαλεῖ ὁ Γεράσιμος Ρηγάτος, ἐστιάζει περισσότερο στὴν ἐξέλιξη τῆς ἱατρικῆς ἐπιστήμης καὶ μάλιστα ἀναδεικνύει τὸν ρομαντικῆς καταγωγῆς τρόπο σκέψης τοῦ Παλαμά· ποῦ δὲν ἐπηρεάζεται ἀπὸ «τὸ πνεῦμα τοῦ θετικισμοῦ ποῦ ἐξέφρασαν οἱ Γάλλοι παρνασσικοί», ὅπως εὐστοχα παρατηρεῖ ἡ Φραγκίσκη Ἀμπατζοπούλου, ἀλλὰ ἀντιλαμβάνεται τὴν ὑγεία ὡς ὀργανικὴ ὁλότητα, ὡς θεραπεία τοῦ συνόλου τοῦ ὀργανισμοῦ, σχετιζόμενῃ μὲ τὴν ψυχικὴ ἰσορροπία καὶ ὄχι μόνον ὡς θεραπεία τῶν ἐπιμέρους μελῶν τοῦ σώματος εἰς βάρος τῆς ἀκεραιότητάς του, προοιωνίζοντας τὴν ὀλιστικὴ ἱατρικὴ.¹²

Τὸ αἰσθητιστικὸ πεζόμορφο ἀφήγημα «Εὐφορίων» (Ἄστν, 1899) συνιστᾷ εὐγλωττο παράδειγμα σύνδεσης τῆς τρέλας μὲ τὴν ἰδιοφυΐα. Μὲ ψυχογραφικὴ διεισδυτικότητα, ὁ Παλαμάς θέτει τὸ ζήτημα τῆς ἐτερότητας, τῆς σχέσης τρέλας καὶ ἰδιοφυΐας, τοῦ κοινωνικοῦ στίγμα-

11. Ἀπόδοσι στὴν ἑλληνικὴ: Βασιλικὴ-Πηγὴ Χριστοπούλου. Πηγὴ: <https://tvxs.gr/news/paideia/sigmund-freud-i-sxesi-mas-me-thanato>.

12. Ἀμπατζοπούλου, «Τὸ ψιθύρισμα τῆς ἐπιστήμης. Ἱατρικὰ θέματα στὸν Κωστὴ Παλαμά», σ. 375-377.

τος και τοῦ ἐκφροβισμού (μπούλινγκ θὰ τὸ λέγαμε σήμερα) ὑπὸ τὸ πρίσμα τῆς σωματικῆς και ψυχολογικῆς κακοποίησης τοῦ ὑπέρκαιου, ἰδιοφυοῦς νέου ποῦ ἀποκλίνει ἀπὸ τὴ νόρμα και πετᾷ ψηλά· θὰ μπορούσαμε ἐνδεχομένως νὰ τὸν συσχετίσουμε και μὲ τὸ πέταμα τοῦ νοῦ τοῦ Γύφτου. Εὐλόγα, πάντως, ὑποθέτουμε ὅτι στὸν ὠραῖο, ἐκλεκτὸ νέο ἀνταννακλᾶται τὸ καλλιτεχνικὸ ἰδανικὸ, καθὼς ὁ ἴδιος ἀποτελεῖ περσὸνα τοῦ ποιητῆ. Ὁ ποιητῆς και ὁ τρελὸς ἀγγίζουσι τὰ ἔσχατα ὄρια τῆς ὑπαρξῆς, ἀναδεικνύοντας τὴν ἑτερότητα ὡς φυσικὴ ἀνθρώπινη συνθήκη· ἡ ρῆξι μὲ τὴν ὑποτιθέμενη κανονικότητα τῆς νόρμας συνιστᾷ προϋπόθεση τῆς ἀναζήτησης τοῦ βαθύτερου νοήματος και τῆς προσωπικῆς ἀλήθειας. Ὁ ἄλλος, ὁ μὴ κανονικός, ἄλλοτε ἐξιδανικεύεται και ἄλλοτε περιθωριοποιεῖται ἢ ὑποβιβάζεται.

Στὸ ποίημα «Τὸ τραγοῦδι τοῦ τρελοῦ» (1908, *Δειλοὶ και σκληροὶ στίχοι*, 1928) ἡ Ἀγάπη τίθεται και πάλι στὸ κέντρο τῆς ἀφήγησης. Ὁ τρελὸς μουσικὸς βιολιστῆς, πλάνης, ἓνα εἶδος μπουφόνου, περσὸνα γελωτοποιοῦ, ποῦ θυμίζει τοὺς ἀγίους σαλοῦς, γίνεται, ἐπίσης, ἀποδέκτης τῆς κοινωνικῆς ἀπόρριψῆς και χλεύης. Μὲ τὸ ἀγριεμένο βλέμμα, κατατρεγμένος, πετροβολημένος, πονεμένος, χτυπημένος ἀπὸ τὴ μοῖρα, ὁ τρελὸς βιολιστῆς δὲν κατορθώνει νὰ λυτρωθεῖ μέσα ἀπὸ τὴν τέχνη του, ἀφοῦ τὸ βιολί του σὰν ἄρρωστη ψυχὴ, «ριγμένο χάμω», συμπάσχει μὲ τὸν λογισμό και τὴν ψυχὴ του. Στὸ σταυροδρόμι τῆς ζωῆς τὸν ἐπισκέπτεται γιὰ λίγο μιὰ κόρη μὲ ὑπέργεια ὁμορφιά, ἡ ὁποία θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ ἀποτελεῖ πλάσμα τῆς φαντασίας· ἡ κόρη συμβολοποιεῖ τόσο τὴν ἐρωτικὴ ἀγάπη ὅσο και τὴν ἀγάπη γιὰ τὴν τέχνη, τὴ μοῦσα, ἀφοῦ ἀπὸ τὰ χεῖλη της ἐκλύεται «ρυθμὸς τοῦ τραγοῦδιου»: *Ἐπαιξε μὲ τὸν πέπλο της φιλώντας τὸ κορμί της / τ' ἀγέρι τοῦ βραδιοῦ. / Τ' ἀνάβλεμμά της χάιδεμα τῆς νιότης, ἡ φωνή της / ρυθμὸς τοῦ τραγοῦδιου. Στὴν προσπάθειά του νὰ μὴν τὴ χάσει, ὁ τρελὸς τρέχει σὰν κυνηγημένος και στὰ βλέμματα τῶν ἀνθρώπων φαντάζει («παράξενος»), («ζητιάνος»), («κακός»), («κλέφτης»), («φονιάς»), («ἀδικητῆς»). Εἶναι προφανῆς ἡ σχέση μεταξύ δημιουργικότητας και τρέλας, τρέλας και ἐνοχῆς, καθὼς και ἡ μετάθεση, μέσα ἀπὸ τὴν ψυχολογικὴ προσέγγιση, τῆς ἐνοχῆς ἀπὸ τὸν τρελὸ στὴν ἴδια τὴν κοινωνία. Μὲ ἔντονους χαρακτηρισμοὺς ἀποδίδεται τὸ κοινωνικὸ στίγμα, ἡ ἀπόρριψη τῆς ἑτερότητας και τῆς ἀπόκλισης, ἐνῶ τὸ ποίημα καταλήγει στοὺς στίχους: *Τὸ φῶς μου εἶν' ἀβασιλευτο. Γνώρισα τὴν Ἀγάπη / Σ' ἔζησα πιά ζωή.**

Ὁ ποιητὴς στὸ ἔργο τοῦ Παλαμᾶ ἐκφράζεται συχνὰ (ἂν καὶ ὄχι ἀποκλειστικὰ) ὡς μουσικός.¹³ Ὁ ἀφηγητὴς, συνδέοντας τὴ λοξὴ ματιὰ τοῦ βιολιστῆ μετὰ τὸ ἀποκαλυπτικὸ «ἀβασίλευτο» φῶς, ὑποβάλλει τὸν λοξία Ἀπόλλωνα, θεὸ τοῦ φωτός, ὁ ὁποῖος, ὡς γνωστόν, ὀνομάστηκε λοξίας γιὰ τοὺς λοξούς, αἰνιγματικούς του χρησμούς καὶ ἐπειδὴ ἡ ἔννοια τοῦ λοξία παραπέμπει στὸ φῶς (lux)· ἐπίσης, ὑποβάλλει καὶ τὴν ιδέα τοῦ ἡσυχαστικοῦ θαβωρείου, θεοῦ φωτός.

Ὁ τρελὸς βιολιστὴς, στὸ ἐν λόγω ποίημα, συνομιλεῖ μετὰ τὴ σκοτεινὴ φιγούρα τῆς περιπλανώμενης στὸ περιβόλι βουβῆς τρελῆς ποὺ χάνει τὸν λογισμὸ τῆς ἀπὸ τὴν Ἀγάπη, στὸ ποίημα «Ἡ τρελή», τὸ ὁποῖο περιέχεται στὴν ἴδια συλλογὴ. «Ἡ τρελή», ἡ ὁποία ἔχει χάσει κάθε δυνατότητα ἐπικοινωνίας, σκηνοθετεῖται ἀπὸ τὸν ἀφηγητὴ στὸν ἀντίποδα τοῦ ἐμβληματικοῦ ποιήματος «Ἡ ξωτικιά» (ἀπὸ τὴν Ἀσάλευτη ζωὴ), ὅπου ἡ «Ἀρρώστια» μετὰ τοὺς «χαλασμούς τῶν νεύρων» συλλαμβάνει στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα δὲν μπορεῖ νὰ συλλάβει μετὰ τὰ «κοντόφωτα καὶ ἀδιάφορα μάτια» ἢ ροδοκόκκινη «Ἰγεία».

Εἶναι, πάντως, σημαντικὸ νὰ ἐπισημανθεῖ ὅτι τὸ ἀφηγηματικὸ ὑποκείμενο στὶς ἐν λόγω ποιητικὲς ἀφηγήσεις δὲν θεωρεῖ τὴν τρέλα ἀσθένεια, ἀλλὰ ὑπέρβαση καὶ δυνατότητα κατανόησης τῶν ὑπερβατικῶν κοσμικῶν δομῶν καὶ διατυπώνει μιὰ θετικὴ ἀξιολόγηση γιὰ τὸν ὑπερευαίσθητο τρελό· φαίνεται, ἐπομένως, ὅτι ὁ Παλαμᾶς υἱοθετεῖ τὴ ρομαντικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν τρέλα ὡς ἀγγιγμα τοῦ νοῦ, συναίρεση τοῦ αἰσθητοῦ καὶ τοῦ ὑπεραίσθητοῦ κόσμου, ὡς δυνατότητα συμμετοχῆς στὰ ἐγκόσμια μετὰ τὰ ὑπερκόσμια ταυτόχρονα ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴ βάσανο τῆς καρδιάς.¹⁴

Ὁ τρελὸς βιολιστὴς θὰ μπορούσε νὰ συνδεθεῖ ἀντιθετικὰ καὶ μετὰ τὸν πλάνητα γύφτο τοῦ Δωδεκάλογου, καθὼς καὶ αὐτὸς ἀποκλίνει ἀπὸ τὴ νόρμα, ἀναζητᾷ τὸ ἀπόλυτο, τὸ ἰδεαλιστικὸ ἰδανικόν, ἀλλὰ ἡ σχέση του μετὰ τὸ βιολί, ἥτοι μετὰ τὴν τέχνη, κατορθώνει ἐντέλει νὰ τὸν ἐναρμονίσει μετὰ τὶς ἐσωτερικὲς του ἀντιθέσεις.

13. A12, τ. IB', σ. 468-469.

14. Βλ. ἐνδεικτικὰ Pierre-André Rieben, *Délires romantiques. Musset – Nodier – Gautier – Hugo*, Παρίσι, José Corti, 1989· Frederick Burwick, *Poetic Madness and the Romantic Imagination*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1996· James Whitehead, *Madness and the Romantic Poet. A Critical History*, Oxford University Press, 2017.

Θὰ ἐστιάσουμε περισσότερο στὸν *Δωδεκάλογο τοῦ Γύφτου*. Ἡ σύνθετη, πολυεπίπεδη, ἐρμητική, θὰ λέγαμε, ἰδεολογική, φιλοσοφική, ποιητολογική καὶ τεχνοτροπική ὕφανση τοῦ ἔργου προκάλεσε, ὡς γνωστόν, πλῆθος ἐρμηνευτικῶν προσεγγίσεων, οἱ ὁποῖες ἀπὸ τὸ 1907 ὡς σήμερα ἐμπλουτίζουν καὶ διευρύνουν πολλαπλῶς τὸν ὀρίζοντα τῆς πρόσληψής του.

Θὰ ἐπιχειρήσουμε μιὰ πρώτη ἀνάγνωση τοῦ ἔργου μὲ ὄρους τῆς μπεργκσονικῆς φιλοσοφίας, ἡ ὁποία ἀναδεικνύει τὴ δημιουργική ὄψη τῆς ἐκκεντρικῆς, ἀποκλίνουσας προσωπικότητας τοῦ Γύφτου καὶ τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὸ γίγνεσθαι, μέσα ἀπὸ τὴν ἀναζήτηση τῆς δημιουργικῆς ἀλήθειας, τόσο τῆς βαθιᾶς ποιητικῆς «ἀλήθειας» ἀλλὰ καὶ τῆς ἀντικειμενικῆς ἀλήθειας. Θυμίζω ὅτι ἡ *Δημιουργὸς ἐξέλιξη* (*L'έvolution créatrice*) τοῦ Μπεργκσὸν δημοσιεύτηκε τὸ 1907, τὴν ἴδια χρονιὰ μὲ τὸν *Δωδεκάλογο τοῦ Γύφτου*. Πρόκειται γιὰ δύο μείζονα ἔργα, ἓνα λογοτεχνικὸ καὶ ἓνα φιλοσοφικὸ, τὰ ὁποῖα παράγονται τὴν ἴδια περίοδο, στὴν Εὐρώπη. Ὁ φιλοσοφικὸς ποιητῆς Παλαμᾶς γοητεύεται ἀπὸ τὸν φιλόσοφο ποιητὴ Μπεργκσὸν, τὸν ὁποῖο μάλιστα θεωρεῖ θελκτικότερο ἀπὸ τὸν θετικιστὴ Ἴππόλυτο Ταίν.¹⁵

15. Ἐρρίκος Μπέρξον, *Ἡ δημιουργική ἐξέλιξη*, ὁ.π.

Ἡ φιλοσοφία τοῦ Μπέρξον εἶναι, τρόπον τινά, τὸ ἀκρότατον ὄριον τοῦ λυρισμοῦ, («Νέοι ἀθάνατοι», Κωστῆ Παλαμᾶ, *Ἄρθρα καὶ χρονολογήματα*, τ. Β' (1894-1914), φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Δ. Π. Συναδινός, Κ. Γ. Κασίνης, Ἀθήνα, Ἰδρυμα Κωστῆ Παλαμᾶ, 1993, σ. 85-87. Πρβλ. Α13, σ. 157, 449-450: «Μὲ τὸ Μπέρξον δοκιμάζει [κανεῖς], ἀκόμα καὶ χωρὶς νὰ πιστεύει στὶς ὑποθέσεις [του], μιὰ δυνατὴ ἐντύπωση σὰν ἐκείνη ποὺ γεννᾷ ἡ μεγαλόπνοη ποίηση»· «δὲν ξεχωρίζεις τί ἀποτελεῖ τὴν οὐσία του, ἡ δύναμη τῆς διαλεκτικῆς του, ἡ γοητεία τοῦ ὕφους του;»· βλ. καὶ Α12, ὁ.π., σ. 101-102. Γιὰ τὸν Νίτσε: «ἐρμαφρόδιτη φιλοσοφία ποὺ μιλοῦσε ὄχι μὲ τὸ λόγῳ ἀλλὰ μὲ τὴ λύρα», Α13, ὁ.π., σ. 88. Ἡ σχέση τοῦ Παλαμᾶ μὲ τὸν Μπεργκσὸν πρὶν ἀπὸ τὸ 1907 δὲν μπορεῖ νὰ τεκμηριωθεῖ ἀπόλυτα, καθὼς σύμφωνα μὲ τὴν ἔρευνα —βλ. Ἰφιγένεια Μποτοροπούλου, «Ὁ ἀπόηχος τῆς Ἐvolution créatrice τοῦ Bergson στὴν κίνηση τῶν ἰδεῶν στὴ Γαλλία καὶ ἡ ὑποδοχὴ τοῦ φιλοσόφου στὴν Ἑλλάδα», *Σύγκριση*, τχ. 20 (2010) 181-193— ἡ πρόσληψή τοῦ φιλοσόφου πρὶν ἀπὸ τὸ δημοσίευμα τοῦ Καζαντζάκη εἶναι ἰσχνὴ στὸν νεοελληνικὸ περιοδικὸ τύπο. Στὴ Γαλλία, πάντως, ἦταν πολὺ γνωστός ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ αἰῶνα, καθὼς δίδασκε στὸ College de France. Ὁ πάντοτε ἐνήμερος γιὰ τίς νέες φιλοσοφικὲς τάσεις στὴ Γαλλία Παλαμᾶς θὰ ἦταν ἐντελῶς ἀπίθανο νὰ μὴν τὸν γνωρίζει. Ὑπάρχει, ὅμως, ἡ πιθανότητα ὁ *Δωδεκάλογος* νὰ ἀποτελεῖ ἓνα ἀκόμη προδρομικὸ ποίημα, τὸ ὁποῖο ἐνσωματώνει τὴ νέα ἐνορατικὴ εὐαισθησία πρὶν ἀπὸ τὴν ἀπόλυτη συστηματοποίησή της ἀπὸ τὸν Μπεργκσὸν. Κάτι ἀνάλογο, δηλαδὴ,

Ὁ Γύφτος μὲ τὴ ριζικὴ ἑτερότητά του, τὴ διφυή του ὑπόσταση, φέρει τὰ τυπολογικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ «χτυπημένου», μὲ τὰ ὁποῖα θὰ μπορούσαμε νὰ τὸν κατατάξουμε στοὺς πιδὸ ἀποκλίνοντες χαρακτῆρες τῆς εὐρωπαϊκῆς ποίησης.

Ρομαντικῆς καταγωγῆς, ἐξηρμένος χαρακτήρας, χτυπημένος ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὴ μοῖρα τοῦ πλάνητα, ὁ Γύφτος χαράζει λευκοὺς δρόμους (πολλὲς φορές ἀπαντᾷ ἡ λέξις «λευκότη») ὡς συνώνυμο τῆς ἀγραφῆς πορείας ἢ τῆς ἀνατρεπτικῆς του τρέλας). Ὁ Γύφτος διαθέτει καταστρεπτικὴ μανία, ὀξυμμένη ἀντίληψη καὶ εὐαισθησία, ὥστε νὰ γκρεμίζει τὴν κοινὴ λογικὴ. Τὸ «πέταμα τοῦ νοῦ» του τὸν καθιστᾷ ὀραματιστῆ, κοινῶν μιᾶς ὑπερβατικῆς πραγματικότητας. Τὸ ἀγγιγμα τοῦ ὑπερφυσικοῦ κόσμου, ὁ διονυσιασμός, ἡ δυναμικὴ τῆς ἀρνήσεως, ἡ κατακρήμνιση τῶν παντὸς εἶδους θεῶν, ὄλων τῶν ἱερῶν καὶ τῶν ὁσίων —τῶν ἀρχαίων, τοῦ παγανισμοῦ, τοῦ χριστιανισμοῦ, τῆς οἰκογένειας, τῆς ἀγάπης—, ὁ μηδενισμός, ἡ λατρεία τοῦ Τίποτε, τὸν ἀπομακρύνουν ἀπὸ τὴν ὁμοιομορφία τῆς κανονικότητας. Ἐπειτα ἀπὸ μιὰ περιπετειώδη πορεία ἐσωτερικῶν συγκρούσεων καὶ μύησης ἐκλεπτύνεται, πετάει τὸν ζουρνὰ καὶ μεταμορφώνεται σὲ βιολιστῆ.

Στὴ βαγκνερικὴ τούτῃ σύνθεσις ὁ Παλαμᾶς ὑλοποιεῖ τὸ αἴτημα τοῦ συμβολισμοῦ γιὰ ἀνάκτησις τῆς μουσικότητας, ὄχι μόνον μὲ τὴ μουσικοποίηση τοῦ ποιητικοῦ λόγου, μὲ τὴ χρῆσις τοῦ ἐλευθερωμένου στίχου, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν εἰδολογικὴ συγχώνευσιν τῆς ποίησης μὲ τὸ παραμῦθι. Ἐνα δομικὸ κλειδί τῆς ἐρμηνείας τοῦ ποιήματος ἐμπεριέχεται στὸ ἔντεχνο¹⁶ «Παραμῦθι τοῦ Ἀδάκρυτου», τὴν ἀλληγορίαν

μὲ αὐτὸ πού συμβαίνει μὲ τὴ Φοινικία, πού εἰσάγει τὴν καθαρὴν ποίησιν πρὶν ἀπὸ τὸν Βαλερύ. Τὸ φιλοσοφικὸ ὑπόβαθρον τοῦ ἔργου ἐδράζεται —μὲ δεδηλωμένη, ἄλλωστε, ἀναφορὰ τοῦ Παλαμᾶ— καὶ στὸν Πλωτῖνον, τὸν πρόγονον τοῦ Μπεργκσόν· τὸ βασικὸ σχῆμα τῆς μυητικῆς διαδρομῆς τοῦ Γύφτου συνοψίζεται στὸ ἀξίωμα τοῦ Πλωτίνου ὅτι *Ἐν Νοῦς καὶ Ψυχὴ*: ἡ ὀργανικὴ τούτῃ ἐνότητα ἐπιτυγχάνεται μέσα ἀπὸ διαδοχικοὺς καὶ ἱεραρχημένους βαθμοὺς μύησης στὴ γνώσιν. Ὁ Πλωτῖνος θεμελιώνει καὶ ἀναπτύσσει στίς *Ἐννεάδες* τὴ θεωρίαν τῶν τριῶν ὑποστάσεων. Βασικὲς ἀρχὲς τῆς πλωτινικῆς θεωρίας εἶναι οἱ τρεῖς ὄντολογικὲς βαθμίδες τοῦ ὄντος: Ἐν - Νοῦς - Ψυχὴ. Βλ. καὶ *Plotin et la quête de l'un*, Présentation, choix et traduction des textes, bibliographie par Pierre-José About, Philosophes de tous les temps, Παρίσι, éditions Seghers, 1973.

16. Ὁ Παλαμᾶς ἀντλεῖ ἠθιογραφικὰ καὶ ἔθνογραφικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἔρευνα τοῦ Πασπάτη (Alexandros Paspatis, *Études sur les Tchinghamés, ou Bohémiens*

του Ἀδάκρυτου και τῆς Ἀγέλαστης, και στὸν δωδέκατο λόγο, στὴν ἐνότητα «Κόσμος», ὅπου θὰ μπορούσε νὰ ἀνιχνευθεῖ μιὰ θετικὴ ἀξιολόγηση τῆς ἀποκλίνουσας συμπεριφορᾶς τοῦ Γύφτου, μὲ τὴν ἔννοια ὅτι ἐκεῖ διατυπώνεται τὸ «ὑπερβατικὸ» μῆνυμα, ἢ μυστικὴ ἀλήθεια ποὺ ἀναζητᾶ. Ὁ Γύφτος δὲν εἶναι μόνο «χαλαστής» εἶναι και «κτίστης» (πρβλ. τὸ ποίημα «Ὁ γκρεμιστής», 1907): ἔπειτα ἀπὸ μιὰ μακρὰ πορεία ἀναζήτησης μὲ τὴν ἀπόρριψη και τὴν ἄρνηση, οἱ ὁποῖες ἀποτελοῦν βαθμίδες σταδιακῆς μύησης σὲ μιὰ νέα λογικὴ, βιώνει τὴν ἐσωτερικὴ λύτρωση, μέσα ἀπὸ τὸ βιολί, τὴ μουσικὴ (Λόγος Θ'). Ἡ ἰδεατὴ ἀρμονία προϋποθέτει, ὡστόσο, στὴν καλλιτεχνικὴ συνείδηση τοῦ ἀφηγητῆ, τὴ διαλεκτικὴ συνύπαρξη τῆς τέχνης μὲ τὴν ἀλήθεια τῆς πραγματικότητας, τὴν ἀλήθεια τῆς Ἐπιστήμης. Μέσα ἀπὸ τὴν ἄρνηση τῆς κοινῆς λογικῆς ποὺ συμβολοποιεῖται στὴν ψυχικὴ και ἰδεολογικὴ περιπέτεια, καθὼς και στίς ἐσωτερικὲς συγκρούσεις τοῦ Γύφτου, προτείνεται ἡ ἐγκαθίδρυση μιᾶς νέας λογικῆς, μιᾶς διαλεκτικῆς κοσμοθεωρίας, ἐνὸς νέου κόσμου: *Ἡ καρδιὰ τὸ θάμα ἂν εἶναι, / τῆς καρδιᾶς τὸ μάτι ὁ νοῦς, γράφει ὁ ἀφηγητῆς στὴν ἐνότητα «Κόσμος»: Ποῦ εἶν' ἡ Ἀλήθεια; Μὴν πλανᾶν ἐσὲ / βαθιονόητα λόγια τάχα / τὴν πηγὴ της δὲν τὴ βρίσκεις / μέσα σου, ἄνθρωπε, μονάχα. / Θὰ τὴ βρῆς παντοῦ στὸ ταίριασμα / -ᾧ ἀρραβῶνας λυτρωτῆς!- / τῆς καρδιᾶς σου και τοῦ νοῦ σου / μὲ τὰ πάντα τῆς ζωῆς.*

Σολωμικὴ ἀναφορὰ ἢ ὑφέρπων κλασικισμὸς και ρεαλισμὸς;¹⁷ Ὅπως και ἂν ἔχουν τὰ πράγματα, στὴν ἐνότητα «Κόσμος», ὁ ἀφηγητῆς διατυπώνει ρητὰ τὴ «μυστικὴ ἀλήθεια», τὸ ἰδανικὸ τοῦ διφυοῦς Γύφτου, ὁ ὁποῖος βρίσκει τὴ λύτρωση μέσα ἀπὸ τὴν τέχνη, τὴ

de l'empire ottoman, Κωνσταντινούπολη, Τυπογραφεῖο Ἀντωνίου Κορομηλά, 1870) γιὰ νὰ φιλοτεχνήσει, ὅμως, ἓνα ἔντεχνο, συμβολιστικὸ παραμῦθι, μὲ ἀποκλίνοντες κεντρικὸς χαρακτῆρες.

17. Γιὰ τὴ σχέση λογοτεχνίας και ἐπιστήμης, βλ. Αἰμ. Χουρμούζιου, *Ὁ Παλαμᾶς και ἡ ἐποχὴ του*, τ. 1, 1974, σ. 93, 98-100· γιὰ τὴν ὑλοποίηση τοῦ αἰτήματος τοῦ ρεαλισμοῦ, βλ. Ἑλένη Πολίτου-Μαρμαρινοῦ, «Ποίηση και ἐπιστήμη», *Ὁ πύργος και τὸ γεφύρι*, σ. 119-120. Γιὰ τὴ σχέση μεταφυσικῆς και ἐπιστήμης, βλ. και Κωστῆ Παλαμᾶ, *Σημειώματα στὸ περιθώριο. Ὁ ποιητῆς μιλά γιὰ τὴ ζωὴ και τὴν τέχνη*, ἄρ. 74, σ. 134-136. Γιὰ τὴν περιρρέουσα ἀτμόσφαιρα και τίς ιδέες τῆς ἐποχῆς, πρβλ. και Εὐγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Οἱ φιλοσοφικὲς και οἱ αἰσθητικὲς ἀναζητήσεις τοῦ Κωστῆ Παλαμᾶ», *Ἡ Τέχνη Πτεροφύει ἐν Ὀδύνῃ. Ἡ πρόσληψη τοῦ νεορομαντισμοῦ στὴν Ἑλλάδα*, σ. 287-311.

μουσική που συμβολοποιείται στο βιολί, αλλά αναζητᾶ με πάθος τὴν ἀλήθεια. Ἡ διαλεκτικὴ ἀντιθετικὴ σύζευξη συναισθήματος καὶ διάνοιας, «καρδιάς καὶ νοῦ», φαντασίας καὶ πραγματικότητας μπορεῖ νὰ ὀδηγήσει στὴν ἄρμονία καὶ εἶναι ἀξιοπαρατήρητο ὅτι ὁ Παλαμάς δὲν ὑψώνει δοξαστικά στὸν τρίτο Ὀλυμπο τὴν Τέχνη ἀλλὰ τὴν Ἐπιστήμη.¹⁸ Μετὰ τὸν Ὀλυμπο τῶν ἀρχαίων θεῶν καὶ τὸν Ὀλυμπο τῶν ὀρφικῶν μυστηρίων, ὁ τρίτος Ὀλυμπος ὑψώνεται γιὰ τὴν Ἐπιστήμη. Ποῖον τύπο ἐπιστήμης, ὅμως, ἐπιλέγει ὁ ἀφηγητῆς, ὁ ὁποῖος, στὸν Δωδεκάλογο τοῦ Γύφτου, τῆς δίνει γνωρίσματα «ξωτικιάς», στὴν ἀλληγορία τοῦ Ἀδάκρυτου καὶ τῆς Ἀγέλαστης; Ἡ ἐπιστήμη τοῦ Παλαμά δὲν εἶναι θετικιστικὴ καὶ μηχανιστικὴ, ἐμβαπτίζεται στὴν τέχνη καὶ ἡ τέχνη ἀρδεύεται ἀπὸ αὐτήν. «Ἡ Ἐπιστήμη δὲν κρυώνει καὶ δὲ νοθεύει τὴν ἔμπνευση τὴν ποιητικὴ ζεσταίνει καὶ βαθαίνει καὶ μεγαλώνει τὴν ποίηση», ὑπογραμμίζει ὁ Παλαμάς.¹⁹ «Ἐωτικό», ἄλλωστε, ἀποκαλεῖ καὶ τὸν Λόγο: καθὼς δένω καὶ τὸ Λόγο, / δαίμονα καὶ ξωτικό, / στὸ χρυσὸ τὸ δαχτυλίδι, / στὸ Ρυθμὸ (Λόγος Γ').

Τὸ ποίημα ἀντλεῖ ἀπὸ μιὰ πλούσια πολιτισμικὴ παρακαταθήκη στὸν ἄξονα τῆς συγχρονίας. Ὁ Παλαμάς ἀναφέρεται ἐμφατικὰ σὲ μείζονες δημιουργοὺς λογοτεχνικῶν τάσεων καὶ ρευμάτων τοῦ 19ου καὶ τοῦ 20οῦ αἰώνα, ἀποκαλώντας τους «γίγαντες»: τὸν Βάγκνερ στὴ μουσικὴ, τὸν Νίτσε στὴν ἰδεολογία, τὸν Ροντέν στὴ γλυπτικὴ, τὸν Μπεργκσόν στὴ φιλοσοφία.²⁰ Ἡ κριτικὴ ἔχει μελετήσῃ μὲ συστημα-

18. Ὑψωσε τὸν τρίτο ἐσὺ Ὀλυμπο, / βάλε ἐκεῖ τὴν Ἐπιστήμη, / μόνη ὑπάρχει, ἀγέλαστη εἶναι! / Ποιὸ χαμόγελο, ποιὸ ἀσήμι, / ποιὸ χρυσάφι σὰν τὴν ὄψη τῆς; / Γιούχα, Ὀλυμποὶ ἀπ' ἀχνούς! / Ἡ καρδιά τὸ θάμα ἂν εἶναι, / τῆς καρδιάς τὸ μάτι ὁ νοῦς. Ἄναρχος ὁ Κόσμος κι ἄσωστος. / Κι ὁ Ἥλιος μέσ' στὴ λαμπεράδα / τοῦ τεράστιου Γαλαξία / μιὰ λιγνὴ κι αὐτὸς λαμπάδα. / Κι ἀπ' τὸν ἥλιο ἀργὰ ξεχώρισε φλόγα μέσ' τὸ Χάος, καὶ νά! / Στὸς αἰῶνες τῶν αἰώνων / φλόγα ἢ Γῆ κι ὀλογονᾶ. [...] / Κι ὅπως ἔστερ' ἀπ' τὸ πάλεμα / τὰ στοιχεῖα, κι ἀπὸ τὰ μίση, / σὰ ν' ἀλλάξανε, καὶ γίναν / στεριές, πέλαα, λόγος, χτίση, / ἔτσι καὶ ἔστερα στ' ἀνθρώπινα, / καὶ στ' ἀνθρώπου τὴν ψυχὴ / θὰ ῥθη νὰ ριζώσει εἰρήνη / καὶ γαλήνη θ' ἀπλωθῇ. / Καὶ θὰ ζήσῃ ὁ λόγος, τ' ἄλογα, / κι ἀνθρωποὶ κι ἀγρόμια, ἢ πλάση, / σὰν τ' ἀγνὰ καὶ σὰν τὰ ὠραῖα / δέντρα στὰ μεγάλα δάση. / Μ' ἐμᾶς πρῶτος τὴ μελλόμενη / μοῖρα ὑπέροτατη στερνὴ, / Γύφτε, ζῆσε τὴν ἀπάνου / στὸ προφητικὸ βιολί!

19. Σημειώματα στὸ περιθώριο. Ὁ ποιητῆς μιλά γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴν τέχνη, ἀρ. 9, σ. 250-251.

20. Α13, σ. 77.

τικές αναγνώσεις τὸ νιτσεικὸ, ἰδεολογικὸ ὑπόβαθρο τοῦ ἔργου.²¹ Συμπληρώνω ὅτι καὶ ὁ Νίτσε, στὴ *Gaia Scienza*, τὴ *Χαρούμενη Ἐπιστήμη*, ἀσκεῖ δριμύτατη κριτικὴ στὸν θετικισμὸ καὶ βάζει μάλιστα ἕναν τρελὸ ἀνάμεσα σὲ ἄθεους νὰ ψάχνει τὸν θεὸ καὶ τὸν ποιητὴ («*ho-po poeta*») νὰ σκοτώνει ἀπὸ ἠθικότητα ἕλους τοὺς θεούς. Στὸ σημεῖο αὐτὸ δὲν θὰ μπορούσαμε παρὰ νὰ συνδέσουμε ποικιλοτρόπως τὸν τρελὸ τοῦ Νίτσε μὲ τὸν Γύφτο, ὁ ὁποῖος ἀρνεῖται καὶ ἀποκαθηλώνει τοὺς θεούς.²²

Τὸ βαθὺ ἐγὼ τοῦ Γύφτου ἔχει διττὴ ὑπόσταση. Ἡ «ἐνορατικότη-
τα» τοῦ διφυοῦς Γύφτου ἀποτυπώνεται τόσο στὸ ἐπίπεδο κοινωνικῆς
κριτικῆς ὅσο καὶ στὸ ἐπίπεδο καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης. Ὁ κόσμος ποὺ
διέπεται ἀπὸ τὴν κοινὴ λογικὴ, ἀλλὰ καὶ ἡ ἴδια ἡ ἐκκεντρικὴ του τρέλα
ἀποτελοῦν μιὰ δυστοπία γιὰ τὸν Γύφτο, ὁ ὁποῖος λυτρώνεται μέσα
ἀπὸ τὴν τέχνη καὶ ἀναζητᾷ τὴν οὐτοπικὴ ἐναρμόνιση τῆς τέχνης μὲ
τὴν ἀλήθεια. Ὁ ἀφηγητῆς πλάθει, στὸν εὐτοπικὸ χῶρο τοῦ παραμυ-
θιοῦ, μιὰν ἑτεροτοπία, μὲ δύο ἀποκλίνουσες μορφές, τὸν Ἄδάκρυτο
καὶ τὴν Ἀγέλαστη· ὁ διάλογος, ἡ ἀρμονικὴ σύζευξη τῆς τέχνης μὲ τὴν
ἐπιστήμη, καθίσταται ἐφικτὴ στὸν οὐτοπικὸ χῶρο τοῦ παραμυθιοῦ,
ὅπου ἀντανακλᾶται ἡ νιτσεικὴ ἀποψη ὅτι ἡ τέχνη γεννιέται ὡς πα-
ραμυθία γιὰ τὴ γνώση. Ὁ Παλαμάς ἀποθεώνει τὴν «ἀλύπητη», ὅπως
τὴν ὀνομάζει στοὺς *Ἰάμβους καὶ ἀναπαίστους* (ἀρ. 28), («ἀγέλαστη»
(στὸ «Παραμῦθι τοῦ Ἄδάκρυτου») αὐστηρὴ ἐπιστήμη, περσόνα καὶ
αὐτὴ τοῦ ἀφηγητῆ, ἡ ὁποία δὲν ὑποκύπτει σὲ συναισθηματισμούς,
καθὼς ἐλέγχει τὸ συναίσθημα, καὶ τὴν προορίζει γιὰ τὸν Ἄδάκρυτο,
ὁ ὁποῖος, ὅμως, δὲν συγκινεῖται ἀπὸ τίς χαρὲς καὶ τίς λύπες τῆς κα-
θημερινῆς ζωῆς, δὲν ὑποτάσσεται στὴν ἐρωτικὴ ἀγάπη, ὑπερβαίνει
τὴ γήινη ὑπόστασή του· μιλάει αἰνιγματικά,²³ χρησιμικά, ἐξιδανικεύει

21. Βλ. κυρίως Παντελῆς Βουτουρῆς, *Ἀγαπημένε μου Ζαρατούστρα. Παλαμάς - Νίτσε*, Ἐκδόσεις Καστανιώτη, 2006· Κώστας Χατζηραντωνίου, «Τὸ παραμῦθι τοῦ Ἄδάκρυτου». Ὁψεις τοῦ παλαμικοῦ λόγου, Φυσιολατρικὸς Πνευματικὸς Ὁμιλος Πάφου, 28 Μαΐου 2018 (<https://www.physiolatricos.com/post/2018/05/28/>).

22. Φρίντριχ Νίτσε, *Ἡ χαρούμενη ἐπιστήμη*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Πανοπτικόν, 2010: Γιὰ τὸν τρελὸ, ἀφορισμὸς 125· γιὰ τὴν ἀπαρχὴ τῆς γνώσης, ἀφορισμὸς 110· γιὰ τὴν ἀπαρχὴ τοῦ λογικοῦ, ἀφορισμοὶ 111, 112, 123· γιὰ τὸν ποιητὴ ποὺ σκοτώνει ἀπὸ ἠθικότητα ἕλους τοὺς θεούς, ἀφορισμὸς 153.

23. Ὁ Παλαμάς συνδέει τὴν ποίηση μὲ τὸ αἰνίγμα, Α10, σ. 491.

τὸ συναίσθημα καὶ τὸ μεταπλάθει σὲ τέχνη («Sublimierung») εἶναι ὁ φροῦδικὸς ὄρος).²⁴ Στὸν τρίτο Λόγο, μὲ τίτλο «Ἀγάπη» καθὼς καὶ στὸν «Ἀναστάσιμον», δέκατο Λόγο, ὁ ἀφηγητὴς δὲν ἐστιάζει στὸ συναίσθημα τῶν ἐρωτευμένων, ἀλλὰ στὸν σπόρο τῆς ἀγάπης, ἀπὸ τὸν ὁποῖο θὰ γεννηθοῦν τὰ «ἀψεγάδιαστα παιδιά», ἐκεῖνα, δηλαδή, ποὺ ἀντέχουν στὸν χρόνο καὶ δὲν ὑπόκεινται στὴ φθορά, ἦτοι τὰ πνευματικά δημιουργήματα. Ὡς περσὸνα τοῦ ποιητικοῦ ἐγὼ καὶ ὁ Ἀδάκρυτος θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστεῖ ὑπεράνθρωπος ἢ ἀσυμβίβαστος λοξίας. Ἡ ἀποκλίνουσα μορφή τῆς Ἀγέλαστης μπορεῖ νὰ ὀφείλει τὸ ὄνομά της στὴν ἁγία Ἀγέλαστο ἢ στὴ βιβλικὴ ἀναφορὰ στὴ γνώση στὸ βιβλίον τοῦ Ἐκκλησιαστῆ (1:18, στὴν Παλαιὰ Διαθήκη): «ὅτι ἐν πλήθει σοφίας πλήθος γνώσεως, καὶ ὁ προστιθεὶς γνώσιν προσθήσει ἄλγημα». ²⁵ Ἀντίθετα, τὸ γέλιο καὶ ἡ χαρὰ στὴ λογοτεχνία καταλήγουν, συνήθως, στὸν θάνατο.

Ὁ Παλαμάς ὑψώνει τὴν Ἐπιστήμη πάνω ἀπὸ τὴν Τέχνη ὑλοποιώντας τὸ αἶτημα τοῦ ρεαλισμοῦ γιὰ ἀποτύπωση τῆς ἀκρίβειας καὶ ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας.²⁶ Ἄς μὴ λησμονοῦμε, ὡστόσο, πόσοι ἰδιοφυεῖς πρόδρομοι τοῦ μοντερνισμοῦ, πολὺ πρὶν ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τοῦ ρεαλισμοῦ, στράφηκαν ποιητικὰ στὴν ἐπιστήμη (ἀναφέρω ἐνδεικτικὰ τὸ «Σονέτο στὴν ἐπιστήμη», «Sonnet to Science», 1829, τοῦ Ἐντγκαρ Ἄλλαν Πόε, καθὼς καὶ τὸν Μπωντλαίρ, ὁ ὁποῖος, στὸ δοκίμιό του «L'École primaire», κρίνει ἀπαραίτητη τὴ συμπόρευση τῆς λογοτεχνίας μὲ τὴ φιλοσοφία καὶ τὴν ἐπιστήμη, γιὰ νὰ μὴν καταλήξει ἡ λογοτεχνία σὲ ἀτροφία). Ἐπιπλέον, ὁ ἀφηγητὴς στὸν Δωδεκάλογο συνομιλεῖ, κατὰ τὴ γνώμη μου, σὲ βάθος καὶ μὲ τὸ ποίημα «Science et roésie» τοῦ παρνασσιστῆ Συλλὸ Πρυντώμ, τὸ ὁποῖο ἀρθρώνεται σὲ δύο ἐπίπεδα ποὺ ἐναρμονίζουν ἰσόρροπα τὴ λογικὴ μὲ τὸ συναίσθημα συνδέοντας τὸν αἰσθητὸ μὲ τὸν ὑπεραισθητὸ κόσμον, τὴ γνώση, τὴν ἀλήθεια μὲ τὸν πνευματικὸν κόσμον καὶ τίς βαθιὲς ἀναζητήσεις τῆς ψυχῆς. Ἰδιαίτερη ἐκλεκτικὴ συγγένεια συνδέει τὸν Παλαμὰ μὲ τὸν βα-

24. Γιὰ τὴν ἐξιδανίκευση καὶ τὸν σεξουαλικὸ πυρήνα τῆς παλαμικῆς τέχνης, βλ. τὴ μονογραφία τοῦ Ἁγγελου Δόξα, *Παλαμάς. Ψυχολογικὴ ἀνάλυση τοῦ ἔργου του καὶ τῆς ζωῆς του*.

25. Μὲ ἰδιαίτερο σκεπτικισμό προσεγγίζει ὁ Παλαμάς τὸ ἄλλος τῆς διανοητικῆς περιπέτειας καὶ στὴ Φοινικιά: Ἦρθε καὶ κλείστη μέσα μας, —ποιὸς νὰ πιστέψη!— / μιὰ κολασμένη καὶ μιὰ θεία· ἢ Σκέψη, ἢ Σκέψη!

26. Ἐλένη Πολίτου-Μαρμαρινοῦ, «Ποίηση καὶ ἐπιστήμη», ὅ.π., σ. 117-120.

θυστόχαστο ἀνατόμο τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς πού τόσο συχνά ἀναφέρει στὰ κριτικά κείμενά του.²⁷ Ὁ Γάλλος νομπελίστας παρνασσιστής Συλλὺ Πρυντῶμ μετέφρασε καὶ τὸ *Περὶ φύσεως τοῦ Λουκρητίου*, μὲ τὸν ὁποῖο ἐπίσης συνομιλεῖ ὁ Παλαμάς, καθὼς μάλιστα πιστεύει ὅτι ὁ Λουκρήτιος, ὁ Πλωτίνος, ὁ ἰδρυτὴς τῆς νεοπλατωνικῆς σχολῆς καὶ ὁ Σπένσερ εἶναι οἱ πηγές ἀπὸ τίς ὁποῖες ἀντλεῖ ὁ ἀντιθετικιστής Μπεργκσόν· ὡς πολέμιος τοῦ ὀρθοῦ λόγου δίνει στηρίγματα μὲ τὴ φιλοσοφία του σὲ ὅλες τίς θρησκείες.²⁸ Οἱ ἀναφορές μέσα στὸν *Δωδεκάλογο* στὸν Πλωτίνιο, στὸν Ὀρφέα, στὶς διάφορες θρησκείες, στὴ μυστικοπαθὴ, ἐκστατικὴ λειτουργία τῆς ποίησης εἶναι στοιχεῖα τὰ ὁποῖα ἀξιοποίησε ἀργότερα καὶ ὁ Μπεργκσόν, στὸ ἔργο του *Οἱ δύο πηγές τῆς ἠθικῆς καὶ τῆς θρησκείας* (1932)· ἀναφέρεται δὲ στὸν διονυσιακὸ ἐνθουσιασμὸ πού ἀπηχεῖ τὸν ὄρφισμὸ καὶ τὸν βρίσκουμε στοὺς πλατωνικοὺς μύθους.²⁹

Στὴ διαλεκτικὴ κοσμοθεωρία τοῦ Παλαμᾶ οἱ ἀποκλίνοντες χαρακτηριστῆρες, ὁ Γύφτος καὶ ὁ Ἀδάκρυτος, ὁ ὁποῖος ὡς περσόνα τοῦ ποιητικοῦ ἐγὼ θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστεῖ ὑπεράνθρωπος ἢ ἀσυμβίβαστος λοξίας, καὶ ἡ Ἀγέλαστη Ἐπιστήμη εἶναι μεταφορικὰ χτυπημένοι ἀπὸ τὴν ἀναζήτηση τοῦ ἀπολύτου (μὲ τὴν ἔννοια τοῦ ideal), καθὼς ἀναζητοῦν ἓνα ἀνώτερο πνευματικὸ ἰδανικόν. Οἱ ἀποκλίνουσες ἀλληγορικὲς περσόνας τοῦ διφυοῦς ποιητικοῦ ἐγὼ (moi profond, βαθὺ ἐγὼ, μὲ τὴν μπεργκσονικὴ ἔννοια τοῦ ὄρου),³⁰ ὁ Ἀδάκρυτος καὶ ἡ

27. Βλ. Ἐλένης Πολίτου-Μαρμαρινοῦ, «Περὶ Sully Prudhomme», *Ὁ Κωστής Παλαμάς καὶ ὁ Γαλλικὸς Παρνασσισμὸς (Συγκριτικὴ φιλολογικὴ μελέτη)*, διατριβὴ ἐπὶ διδακτορίᾳ, Ἀθῆναι 1976, σ. 119-123.

28. Γιὰ τὸν μεγάλόπνοο («ὑπὲρ αἴσθησιν») ποιητὴ Πλωτίνιο, βλ. Α13, σ. 34-35· γιὰ τὸν Λουκρήτιο, *Σημειώματα στὸ περιθώριο. Ὁ ποιητὴς μιλά γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴν τέχνη*, ἀρ. 54, σ. 118-119, ὅπου διατυπώνεται ἡ ἐνδιαφέρουσα ἀποψη ὅτι ὄχι μόνον ἀόιδανισμὸς ἀλλὰ καὶ ὁ θετικισμὸς μπορεῖ νὰ γεννήσει ποίηση ὅμοια οὐρανοδρόμα. Θετικιστὴς ὁ Λουκρήτιος, ὑλιστὴς μάλιστα. Μὰ ποιὸς τὸν ξεπερνᾷ;» γιὰ τὴν ἐξελικτικὴ φιλοσοφία τοῦ Σπένσερ, τοῦ Μπεργκσόν καὶ τὸν Πλωτίνιο, βλ. ὁ.π., ἀρ. 2, σ. 246-247.

29. «Οἱ Μεγάλοι Εὐρωπαῖοι», Α13, σ. 63-67: Ρουσσώ, Ταίν, Μπεργκσόν, Ἀνατὸλ Φράνς, Μέτερλικ, κόμησσα de Noailles, Πέτρος Λοτί, Τολστόη, Ἴψεν, Νίτσε, Ἀινστάιν καὶ στὰ μετόπισθεν Δάντης, Κῆτος, Μπωντλαίρ.

30. Γιὰ τὴν πολλαπλὴ μονάδα, τὴν κατὰ Μπεργκσόν πολλαπλότητα τοῦ ἐγὼ, βλ. Α4, σ. 331-332, ὅπου διατυπώνεται καὶ ἡ ἀποψη γιὰ τὸν ἐρμαφρόδιτο ἀνδρόγυνο ποιητῆ: «Ὁ ποιητὴς, ὁ ἰδεατὸς, ὁ τοῦ στίχου καὶ τοῦ κόσμου στὴν ἐντέλεια

Ἀγέλαστη, συμβολοποιούν τὴ διττὴ τοῦ ὑπόστασι· ἢ ἀναζήτηση τοῦ ἀπολύτου, τοῦ ἀνώτερου πνευματικοῦ ἰδανικοῦ τοῦς ὠθεῖ στὴν ὑπέρβαση τῆς κοινῆς λογικῆς καὶ τῆς γήινης ὑπόστασής τους. Δὲν ὑποτάσσονται, ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε, στὴν κοινὴ ἐρωτικὴ ἀγάπη, στὴ ζεστασιὰ τῆς καθημερινῆς ζωῆς, τῆς σχέσης, δὲν αἰσθάνονται τὴ χαρμολύπη, ὅπως οἱ κοινοὶ ἄνθρωποι, καταπατοῦν ἀκόμη καὶ τοὺς γονεῖς τους, καθὼς προορίζονται νὰ σπεύρουν «ἀψεγάδιαστα παιδιὰ», ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα δὲν ὑπόκεινται στὴ φθορὰ τοῦ χρόνου. Στὸν τρίτο («Ἀγάπη») καὶ στὸν δέκατο Λόγο («Ἀναστάσιμος») τὰ ἀψεγάδιαστα παιδιὰ συνδέονται μάλιστα μὲ τὴν τέχνη, τὴ μουσικὴ.

Στὶς ἀποκλίνουσες αὐτὲς μορφὲς συμβολοποιεῖται τὸ καλλιτεχνικὸ ἀπόλυτο, ὅπως τὸ ἀντιλαμβάνεται ὁ Παλαμάς, μέσα ἀπὸ τὴ διαλεκτικὴ ἀντιθετικὴ σύζευξη τοῦ συναισθήματος μὲ τὴ διάνοια, τῆς Ποίησης μὲ τὴν Ἐπιστήμη. Ἡ ἀναζήτηση τοῦ ideal, τοῦ ἀπολύτου ἰδανικοῦ καὶ τῆς ἀλήθειας, ἀποδίδεται στὴν πολυστιχὴ αὐτὴ ποιητικὴ σύνθεση, μέσα ἀπὸ τίς ἰδεολογικὲς καὶ ψυχικὲς συγκρούσεις τοῦ Γύφτου, ὁ ὁποῖος κατορθώνει νὰ λυτρωθεῖ μόνο μὲ τὴ μουσικὴ, τὸ βιολι πού ἐναρμονίζει καὶ δίνει διέξοδο στὶς ἐσωτερικὲς τοῦ ἀντιθέσεις. Ἡ ἀπόρριψη τῆς κοινῆς λογικῆς, ἡ σύνδεση τοῦ φυσικοῦ μὲ τὸν ὑπερφυσικὸ κόσμον, τοῦ νοῦ μὲ τὴν καρδιά, τῆς διάνοιας μὲ τὸ συναίσθημα, ἡ ἀνάδειξη μιᾶς νέας λογικῆς καὶ ἡ ἐγκαθίδρυση μιᾶς νέας τάξης πραγμάτων, μέσα ἀπὸ τοὺς ἀναβαθμοὺς τῆς μύησης, ἀποδίδονται μὲ τὴ συγκεκαλυμμένη τρέλα, τὴν προσποίηση τῆς ψυχοπαθολογίας· ὁ ἀφηγητὴς ἐπινοεῖ μιὰ πρόφαση, μέσα ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ μανιακοῦ, ἐκστατικοῦ Γύφτου, γιὰ νὰ ἀναπαραστήσῃ τὴν πολλαπλότητα τοῦ ἐγώ, τὴ μάσκα τῆς γνώσης καὶ τὴν ἔκφραση τῆς ἀλήθειας χρησιμοποιώντας τὰ ἐργαλεῖα πού τοῦ πρόσφεραν, ἀνάμεσα σὲ ἄλλους, ὁ φιλόσοφος Μπεργκσὸν καὶ ἡ ποιήτρια Comtesse de Noailles.³¹

Ὁ Γύφτος ξεχωριστός, ὑφίσταται τὴν ἀπόρριψη καὶ τὴ χλεύη· πλάνης, ἄπατρις, ἄθρησκος, ἀνέστιος, ἀνυπόταχτος, ἀναρχικός, ἀδούλωτος, Ἀδάκρυτος, μπορεῖ νὰ περιγραφεῖ (ὅπως καὶ ἡ ἀλύπητη, Ἀγέλα-

ρυθμοπλάστης, μοῦ φαίνεται, μαζὶ καὶ δυσκολοξεδιάλυτα, ἄντρας καὶ γυναίκα. Εἶναι σὰν τὸν ἥρωά μου στὸν Δωδεκάλογο τοῦ Γύφτου».

31. Βλ. Α13, σ. 319, ὅπου μεταφέρει παράθεμα ἀπὸ διάλεξη τοῦ Gaston Rageot γιὰ τὰ δύο αὐτὰ génies: «δύο μονάχα πρόσωπα ἔδωσαν στὴ ζωὴ μου τὴν ἐντύπωση τῆς μεγαλοφυΐας ζωντανῆς καὶ ζωτικῆς: ὁ φιλόσοφος Μπεργκσὸν καὶ ἡ ποιήτρια Comtesse de Noailles».

στη) με πολλά στερητικά επίθετα. Όπως προκύπτει από τους όδο-
δεικτες, τὸν πρόλογο στὸν Δωδεκάλογο καὶ τὰ κριτικὰ κείμενα τοῦ
Παλαμᾶ, ὁ Γύφτος εἶναι ὁ Δουλευτῆς κι ὁ Γκρεμιστῆς καὶ ἀποτελεῖ
μιὰ περσόνα τοῦ ποιητικοῦ ἐγώ· ἐπιπλέον, πρέπει νὰ ὑπογραμμιστεῖ
ὅτι ὁ Παλαμᾶς συνδέει τὴν ποίηση μὲ τὴ μανία καὶ ὀρίζει τὸν ποιητῆ
ὡς μανιακό,³² ὅπως ὁ Πλάτων καὶ οἱ ρομαντικοί.³³ Ἡ μανία ἐμφα-
νίζεται ὡς ποιητικὴ ἢ προφητικὴ μανία ἀκόμη καὶ στὸν διονυσιασμὸ
τοῦ Γύφτου. Ὁ ποιητῆς τοῦ Παλαμᾶ εἶναι δραματιστῆς, μυστικο-
λάτρης, ἐκστατικός, στὴ μορφὴ του προβάλλεται ἡ ἐνοραματικὴ, ἀπο-
καλυπτικὴ ἐνὸς ἄλλου κόσμου λειτουργία τῆς ποίησης· εἶναι διαχρο-
νικός, διορατικός, ἀσυμβίβαστος, δὲν ὑποτάσσεται στὴ νόρμα, ὅπως
ὁ Γύφτος καὶ ὁ Ἀδάκρυτος, ὁ ὁποῖος μιλάει αἰνιγματικά, χρησικιὰ·
ὁ λόγος του τέμνεται μὲ τὸν ποιητικὸ καὶ τὸν προφητικὸ λόγο. Ὁ
Παλαμᾶς συνδέει, ἄλλωστε, ὅπως ἤδη εἰπώθηκε, τὴν ποίηση μὲ τὸ
αἰνίγμα. Ὁ ποιητῆς, ὅπως καὶ ὁ προφήτης, εἶναι ὁ βλέπων,³⁴ ἐκεῖνος
ποῦ μὲ τὸ βλέμμα του διαπερνᾷ τὸν καιρὸ (τοῦτο ὑπογραμμίζεται μὲ
τὸ μῦθο ἀπὸ τὸν Σέλλεϋ: Ἐπὸ τὸ μάτι του ἀνάβρυσε ἡ ζωὴ μιᾶς σκέ-
ψης πάντα νέας ποῦ τρυπάει κατὰβαθα τὰ Τωρινά, τὰ Περρασμένα,
τ' Αὐριανά, Ἑλλάδα).

Σὲ πολλὰ ἐπίπεδα ὁ Ἀδάκρυτος, ποῦ ἡ ματιά του «τρυπάει» τὸν
καιρὸ, εἶναι τὸ ἴδιο προσωπεῖο μὲ τὸν ἐρημίτη-προφήτη καὶ τὸν ξε-
χωριστό, ἀσύγκριτο, Γύφτο ποῦ «σκύβει καὶ βρίσκει» τὸ βιολὶ τοῦ
ἐρημίτη· μέσα ἀπὸ τὴν ἀποκλίνουσα, ἀλληγορικὴ, περσόνα τοῦ Ἀδά-
κρυτου ὁ ἀφηγητῆς θέτει τὸ ζήτημα τῆς ἀποστολῆς καὶ τοῦ μεσσια-
νικοῦ ρόλου τοῦ ποιητῆ-προφήτη. Ἐπομένως, τὸ δράμα τοῦ ποιητῆ
καὶ τοῦ προφήτη τέμνεται, ἐνῶ οἱ φωνές τοῦ ἀφηγητῆ, τοῦ Γύφτου,

32. Ὁ πρόλογος στὰ *Παράκαιρα* (1919), λ.χ., ταυτίζει τὸν σφυροκόπο, δου-
λευτῆ, γύφτο μὲ τὸν ποιητῆ. Πρβλ. *Σημειώματα στὸ περιθώριο. Ὁ ποιητῆς μιλά
γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴν τέχνη*, ἀρ. 180, σ. 230-231, ὅπου ὁ Δουλευτῆς ποιητῆς εἶναι
«πλάστης πάντα σὲ μιὰ μέθη καὶ σ' ἓνα μυστήριον, ὑφασμένος κι αὐτὸς ἀπὸ τὴν
οὐσία τῶν ὀνείρων»· κατέχεται ἀπὸ θεία ξένη πνοὴ ἔξω ἀπὸ τὸν ἑαυτό του καὶ
τὸν ὀρίζει ὡς «μανιακό, μαζὶ ἀσθενικὸ καὶ παντοδύναμον», εἰδικὰ τὴν ὥρα ποῦ
γράφει κάποια γράμματα.

33. Ἀριστοτέλης, *Μεταγωγία καὶ ἰδιοφυΐα. Τὸ 30ὸ πρόβλημα*, εἰσαγωγὴ-
σχόλια Jackie Pigeaud, μτφρ. Ἀλὸν Σιδέρη, Ἀθήνα, Ἄγρα, 1998: «Δὲν ὑπάρχει
μεγαλοφυΐα χωρὶς τὸ ἄγγιγμα τῆς τρέλας», ἔλεγε καὶ ὁ Ἀριστοτέλης.

34. A10, σ. 447, 448, 526.

τοῦ Ἀδάκρυτου καὶ τοῦ Προφήτη συναιροῦνται σὲ ἰδεολογικό, καλλιτεχνικό καὶ κοινωνικό ἐπίπεδο. Τὸ ἀταίριαστο («ἀγγιχτο», «ἄμοιαστο» καὶ «ξένο») βιολί, ποὺ δὲν ἀρέσει οὔτε στὴ φυλὴ τῶν γύφτων, φαίνεται νὰ ὑποδηλώνει καὶ τὸ παραξένισμα ποὺ προκάλεσε ἡ νέα μουσικὴ ἀντίληψη τοῦ λόγου ποὺ εἰσήγαγε ὁ Παλαμάς στὸν Δωδεκάλογο τοῦ Γύφτου, ὅπου ὑλοποιεῖται τὸ αἶτημα τοῦ συμβολισμοῦ γιὰ σύζευξη τοῦ λόγου μὲ τὴ μουσική, μὲ ὄχημα τὴ νέα πολυφωνική, πολύτροπη ἄρμονία τοῦ ἐλευθερωμένου στίχου. Ἐπιπλέον, εἶναι εὐγλωττη ἡ σύνδεση τοῦ ποιητῆ/μουσικοῦ Γύφτου μὲ τὴ Φοινικιά. Ὁ Γύφτος ταυτίζει τὴν πρωτογενὴ δημιουργικότητά του μὲ τὸ δέντρο· αὐτοχαρακτηρίζεται, μάλιστα, δέντρο ποὺ ἀχολογᾷ καὶ ἐκπέμπει μουσική. Ὅλη ἡ περιγραφή τοῦ δέντρου μᾶς παραπέμπει στὸν συμβολισμό τῆς Φοινικιάς. Ὁ Παλαμάς μᾶς δίνει ἐδῶ ἓνα ἐπιπλέον ἐρμηνευτικὸ κλειδί γιὰ τὴν ἐρμητικὴ Φοινικιά.

Στὴ λοξὴ ματιὰ τοῦ Γύφτου ὡς «ὑποκειμένου σὲ κρίση» ἐνσωματώνονται ὁ ἐπιστημονικὸς σκεπτικισμὸς, ἡ λατρεία τῆς τέχνης, ἡ ἐξαρση τῆς ἀτομικότητας μὲ τὴν ἔννοια τῆς πίστεως στὴν ἀτομικὴ δύναμη καὶ ἐξέλιξη ποὺ ὀδηγεῖ στὴ συλλογικὴ· συντίθενται οἱ νέες ἐπιστημονικὲς καὶ ψυχολογικὲς θεωρίες τῆς ἐποχῆς, ἡ θεωρία τῆς ἐξέλιξης τοῦ Δαρβίνου, ἡ φροῦδικὴ θεωρία περὶ ἀσυνειδήτου, ἡ φιλοσοφία τοῦ Νίτσε καὶ ἡ μπεργκσονικὴ *disponibilité* τοῦ δαιμονίου, τῆς ἐνόρασης καὶ τῆς διαίσθησης.

μὲ ραϊσμένα μας τὰ κρύσταλλα τοῦ νοῦ μας...:¹

Ἐκ τὸ “τζᾶζ τοῦ Εὐρίπου” σὲ μιὰ τζᾶζ ἐποχή.

Ἐκφάνσεις τῆς κρίσης στὸ ποιητικὸ ἔργο

τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα

Μνήμη Ε. Α. Κοκόλη

«La littérature ici subit
une exquise crise, fondamentale»

Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*

ΣΕ ΜΙΑΝ ΑΠΟΠΕΙΡΑ γραμματολόγησης τοῦ Σκαρίμπα καὶ ἐπαναξιολόγησης τῆς συνεισφορᾶς τῆς ἀποκλίνουσας ποιητικῆς του (ἢ μᾶλλον καλύτερα τῆς μὴ ποιητικῆς;) στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία, θὰ ἐστιάσουμε στὸν ποιητικὸ τοῦ λόγου, ἂν καὶ ἡ ἐμβριθέστερη μελέτη τοῦ ἔργου του δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ βασιστεῖ στὴ διαλεκτικὴ σχέση τῆς ποίησης μὲ τὴν πεζογραφία του, καθὼς μάλιστα ὁ ἴδιος ἐντάσσει ποιήματά του μέσα στὰ πεζογραφικὰ του ἔργα. Ἡ ἄρθρωση τῶν ποιημάτων του εἶναι σπονδυλωτὴ καὶ τὸ ποιητικὸ τοῦ ἔργου θὰ μπορούσε νὰ διαβαστεῖ ὡς ἓνα ἐνιαῖο ποίημα μὲ πολλὰ διακλαδώσεις, ἀφοῦ τὰ ἴδια

1. «Ἀνταπόκριση» (σὲ γράμμα τοῦ Λούλη Ποζιόπουλου), *Ἄπαντες στίχοι 1936-1970*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Κατερίνα Κωστίου, Ἀθήνα, Νεφέλη, 2010, ²2016, σ. 115. Ἡ σύντμηση Α. Σ. στὸ ἐξῆς θὰ παραπέμπει στὴν ἔκδοση *Ἄπαντες στίχοι 1936-1970*, ὁ.π. Γιὰ τὸ μῶτο, βλ. Stéphane Mallarmé, «Crise de vers», *Oeuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, ὁ.π.

μοτίβια επανέρχονται σχεδόν έμμονικά (ή θλίψη, ή σιωπή, ή φυγή, τὸ πλοῖο, ὁ έρωτας, κ.ο.κ.).

Θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν δύο συγκλίνουσες καὶ ἀλληλοεπικαλυπτόμενες ὄψεις τῆς κρίσης στὸ ποιητικὸ τοῦ έργο: ἡ κρίση τοῦ νοῦ καὶ τοῦ σώματος στὴ συγκρότηση τοῦ ποιητικοῦ ὑποκειμένου, ἡ ὁποία εὐλόγα καὶ ἀναπόφευκτα ἐκβάλλει στὴν κρίση τῆς γλώσσας. Πέρα ἀπὸ τὴ γνωστὴ λακανικὴ ἀντίληψη ὅτι τὸ ἀσυνείδητο ἔχει τὴ δομὴ τῆς γλώσσας, ἡ μετάλλαξη τῆς κατοικίας τοῦ σώματος σὲ γλώσσα, ἡ σύνδεση, δηλαδὴ, τοῦ σώματος μὲ τὴ γραφὴ ἔχει, ὡς γνωστόν, ἀποτελέσει ἀντικείμενο πολλῶν καὶ διαφορετικῶν θεωρητικῶν προσεγγίσεων καὶ έρμηνειῶν (ἡ φαινομενολογία καὶ ἡ σημανάλυση —*sémanalyse*— μελετοῦν σὲ βάθος τὸ σῶμα καὶ τὶς ἀπρόβλεπτες έγγραφές του στὴν τέχνη).

Ἡ λέξη «κρίση» στὰ έλληνικὰ συμπυκνώνει καὶ συνδυάζει τὶς σημασίες τῆς δικαστικῆς ἀπόφασης καὶ κρίσης, καὶ συγχρόνως τὴ δοκιμασία, τὴ δυσκολία, τὴ δυσφορία, τὴ στενοχώρια, τὴ νευρικὴ κρίση, τὴν ἀπόκλιση ἀπὸ τὸν ὀρθὸ λόγο καὶ τὴν εὐθυκρισία. Στὴν ποίηση τοῦ Σκαρίμπα δεσπόζει τὸ κλίμα τῆς έποχῆς τοῦ μεσοπολέμου: ἡ τάση φυγῆς, ἡ θλίψη, ἡ σιωπὴ, ὁ κλαυσίγελος, ἡ γενικευμένη διάθεση ἀνατροπῆς, ἀπότοκη τοῦ νεορομαντισμοῦ.²

Ὡς μιὰ πρώτη παρατήρηση, θὰ λέγαμε ὅτι (έπαν)εγγράφοντας τὸ σῶμα, στὴν ποίησή του, ὁ Σκαρίμπα ἢ καλύτερα ὁ ἀφηγητῆς τοῦ Σκαρίμπα συχνὰ συνδέει τὴν ἀναπαράσταση τοῦ νοῦ καὶ τοῦ σώματος του μὲ τὸν γυναικεῖο ψυχισμό καὶ έρωτισμό. Στερεοτυπικὲς ἀνδρικές ἀναπαραστάσεις τῆς γυναικειᾶς ταυτότητας, ὅπως, λ.χ., ὁ ἀναδιπλασιασμός τῆς γυναικειᾶς προσωπικότητας ὡς ἀγγέλου ἢ τέρατος, ὅπου πίσω ἀπὸ τὸν ἀγγελο καιροφυλακτεῖ τὸ τέρας («Βοῖδάγγελου»), ἡ γυναίκα κούκλα («Τὸ μοντέλο»), τὸ ρομπότ, εἶναι εὐδιάκριτες στὶς εἰρωνικές, ἀποδομητικὲς ἀφηγήσεις του. Θὰ ἐστιάσουμε περισσότερο στὶς ἀναπαραστάσεις τοῦ ἀνδρικοῦ έαυτοῦ, ἀφοῦ τὸ ζήτημα τῆς ἀναπαράστασης τῆς γυναικειᾶς μορφῆς ἀποτελεῖ θέμα γιὰ χωριστὴ μελέτη.

2. Βλ. Ἑλλή Φιλοκύπρου, *Ἡ γενιὰ τοῦ Καρνωτάκη: φεύγοντας τὴ μάστιγα τοῦ λόγου*, Ἀθήνα, Νεφέλη, 2009, σ. 64-71, καὶ Κατερίνα Κωστίου, *Ἀσύμβατη συνοδοιπορία: ὄψεις τῆς έκκεντρῆς γραφῆς καὶ ιδεολογίας τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα*, Ἀθήνα, Νεφέλη, 2017, ὅπου ἡ μελετήτρια ἀναδεικνύει συστηματικὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Σκαρίμπα ἀφίσταται τῆς γενιᾶς του.

Ἡ κρίση τοῦ ἑαυτοῦ, ἡ περιφρόνησή του, ἀποτελεῖ τόπο τῆς σκαριμπικῆς θεματικῆς. Στὸ ποίημα, λ.χ. «Ἡ ἄγνωστη» μιλάει ὡς Πάνας γιὰ τὸν «βάρβαρό του ἑαυτὸ» τοῦ μόνο ἡ ὠραία μυστηριώδης ἄγνωστη γυναικεία παρουσία θὰ μπορούσε νὰ «ἡμερώσει» (*Οὐλαλούμ*, 1936, *Α. Σ.*, 29). Στὴν «Μπαλάντα», περιφρονώντας τὴν ἀδυναμία, δηλώνει τὴν ἐπιθυμία του νὰ φύγει «γενναῖος», «ὄμορφος» καὶ «νέος» (*δ.π.*, *Α. Σ.*, 36-37). Στὸ «“Ἐτι δέομαί σου”» τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο αὐτοπαρουσιάζεται ὡς ἄθεος, λάτρης τῶν ἀμαρτιῶν του (*δ.π.*, *Α. Σ.*, 31). Τὸ ποίημα «Ὁ καμπούρης», ἀπὸ τῆ δεύτερη συλλογή, μὲ τίτλο *Ἐαυτούληδες* (1950, *Α. Σ.*, 57), συνιστᾷ ἕνα εἶδος αὐτοδιακωμώδησης· θεωρητικοποιεῖ καὶ γελοιοποιεῖ τὸν ἑαυτὸ περιγράφοντάς τον κακομούτσουνο, σπανὸ καμπούρη, μὲ φουσιωμένους γλουτοὺς κοιλαρά, μὲ τὴ γυναικεία φωνή, στὸν ὁποῖο τὸ μόνο ἐνδιαφέρον τοῦ βρῖσκει τὸ ἄλλο φύλο εἶναι οἱ «μπροῦσκες» ιδέες. Στῆ συλλογή *Βοϊδάγγελοι* (1968) ἀναδεικνύει τὴν ἀσκήμια καὶ τὴν ὀνομάζει «λατρευτὴ ἀσκήμια» (*ἀγγέλοι βόιδα, βοϊδάγγελοι μὲ κέρατα καὶ οὐρά...*, «Βοϊδάγγελος πρῶτος», *Α. Σ.*, 83· «Πρόλογος», *δ.π.*, *Α. Σ.*, 82).

Στὰ πρωτοπόρα, αἰνιγματικά, ποιήματα γιὰ τὰ «Ρομπότ»-μηχανὲς δίδεται εἰρωνικὴ ἔμφαση στὸ ἀλάνθαστο τῆς μηχανῆς σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἀναπαράσταση τοῦ ἑαυτοῦ σὲ ἄλλα ποιήματα, ὅπου τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο ἐπαίρεται γιὰ τὰ λάθη του. (*Λειψοὶ ἢ περίσσοι; Αἰνίγμα!*, ἀποφαίνεται ὁ ἀφηγητῆς, *Ἐαυτούληδες*, *Α. Σ.*, 60).³ Σημαινούσα εἶναι, ἐπίσης, ἡ ψυχολογικὴ αὐτοπαρουσίαση τοῦ σκαριμπικοῦ ἀφηγητῆ ὡς δεσμώτη, ὁ ὁποῖος, ἐπειδὴ πλήττεται ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς συμβάσεις, τὸ ὑπαρξιακὸ καὶ ἐρωτικὸ ἀδιέξοδο, ἀντιδρᾷ μὲ μιὰν ἄνευ προηγούμενου παραβίαση τῶν γλωσσικῶν καὶ τῶν συντακτικῶν συμβάσεων («Δεσμώτης», *Οὐλαλούμ*, *Α. Σ.*, 42).

Ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας, στὸ κείμενό του μὲ τίτλο «Μιὰ ταχεία μὲ συντομία μου δυὸ λόγων»,⁴ ὀρίζει τὸν ἑαυτὸ ὡς «ἀπάτητη καὶ τρο-

3. Γιὰ τὸ ρομπότ στὸν Σκαρίμπα, βλ. καὶ τὴ μελέτη τῆς Ἰωάννας Ναοῦμ, «Τὸ μακρὸ (ρομαντικὸ) χέρι τοῦ παραγκιόζη: ἀρλεκίνοι, νευρόσπαστα, χαρτονόμουτρα στὸ συρτὸ χορὸ τοῦ Σκαρίμπα», στὸ Κατερίνα Κωστίου (ἐπιμ.), *Πρακτικὰ Ἀ Πανελληνίου Συνεδρίου γιὰ τὸν Γιάννη Σκαρίμπα*, Χαλκίδα, Διάμετρος, 2007, σ. 255-270.

4. Γιάννης Σκαρίμπας, «Μιὰ ταχεία μὲ συντομία μου δυὸ λόγων», *Ἀπαντες στίχοι 1936-1970*, σ. 13-15.

μερή περιοχή», ως «terra incognita». [...] «Τρομαλαία τότε και περιγελή ή καρικατούρα μας (τῆς σύμβασης...) κρύβεται στὸ πιό μας μικρότερο τσεπάκι. Και οἱ ὄροι ἀντιστρέφονται: κυρίαρχος, ὁ τρομερός νοικοκύρης μας (τὸ ἔνστιχτο) – αὐτὸς διατάσσει πιά και γίνεται, αὐτὸς ποιεῖ τὸν οἶκο αὐτοῦ τρέμειν... Αὐτά. Και ἐπειδὴ ἡ ζωὴ εἶναι ὠραία, ὁ ἄνθρωπος θάκανε πολλές τοῦμπες στὴ χλόη, ἄν, τὸ ἀναμεταξύ μας ἄνομο συμφέρον δὲν τὸν ἔκανε ἀπὸ κωμωδὸ – “κορυφαῖον” και ἀπὸ Ντάντε – Θεόκριτο...».⁵

Στὸ ποιητικὸ ἔργο τοῦ Σκαρίμπα «διαπιστώνουμε ὅτι εἴμαστε διαρκῶς ὑποκείμενα μιᾶς ὀμιλίας [parole] ποὺ μᾶς κρατάει. Ἄλλὰ ὑποκείμενα ἐν κρίσει (en procès)», γιὰ νὰ χρησιμοποιήσω τὸν ὄρο τῆς Κρίστεβα, «ποὺ χάνουμε ἀδιάκοπα τὴν ταυτότητά μας, ἀσταθῆ ἀπὸ τὶς διακυμάνσεις αὐτῆς τῆς ἴδιας τῆς σχέσης μὲ τὸν ἄλλον, ὅπου μιὰ κάποια ὁμοιοστασία μᾶς διατηρεῖ παρ’ ὅλα αὐτὰ ὁμογενοποιημένους».⁶ Ὁ Ἄλλος στὸ ἔργο τοῦ Σκαρίμπα μετατρέπεται σὲ ἀντικείμενο τῶν πόθων και τοῦ μίσους, γίνεται ὁ Ἄλλος τῆς γλώσσας ποὺ ἀπευθύνεται στὴν ἑτερότητα τοῦ παραλήπτη. Ἡ κρίση τοῦ νοῦ και τοῦ ἑαυτοῦ διαλύει ἀκόμη και τὸ σύστημα τοῦ γλωσσικοῦ σημείου, τὴ λέξη και τὴ σύνταξη (*la mise en langue*). Διατηρεῖται, ὡστόσο, ὁ ἔλεγχος τῆς ἐπαφῆς μὲ τὴ λογικὴ ἀφηγηματικὴ ἀκολουθία, καθὼς δὲν φθάνει ὡς τὴν ἀπεζάρτηση τοῦ σημαίνοντος ἀπὸ τὸ σημαίνόμενο. Ἡ συνειδητὴ ἀκολουθία ὀφείλεται τόσο στὸν ἰσχυρὸ ἀφηγηματικὸ ἄξονα τῶν ποιημάτων του, ὅσο και στὴν ἐπιμονὴ του στὴ διατήρηση

5. Οἱ ἀπόψεις τοῦ Σκαρίμπα ἀπηχοῦν τὶς ἀπόψεις τοῦ Νίτσε γιὰ τὸ ἴδιο θέμα: «Πίσω ἀπὸ τὶς σκέψεις και τὰ αἰσθήματά σου, ἀδελφέ μου, ὑπάρχει ἓνας ἰσχυρὸς ἀφέντης, ἓνας ἄγνωστος σοφὸς – ὀνομάζεται Ἐαυτός· κατοικεῖ στὸ σῶμα σου, εἶναι τὸ σῶμα σου», «Οἱ περιφρονητὲς τοῦ σώματος», Φρειδερίκος Νίτσε, Ἔτσι μίλησεν ὁ Ζαρατούστρα (Τάδε ἔφη Ζαρατούστρα), εἰσαγωγή, μετάφραση, σχόλια Ἄρης Δικταῖος, Ἀθήνα, Δωδώνη, 1983, σ. 69-71. Ἄλλες συνδέσεις τῆς ποιητικῆς και τῆς θεματικῆς τοῦ Σκαρίμπα μὲ τὸν Νίτσε, ἀποδίδοντάς τες σὲ «σύμπτωση», ἀνιχνεύει και ἡ Λίζυ Τσιριμώκου, στὴ μελέτη της «Χαρούμενο ρέξιμ», Ἐσωτερικὴ ταχύτητα, Δοκίμια γιὰ τὴ λογοτεχνία, σ. 372-374.

6. Julia Kristeva, «Ὀμιλία και ὑποκείμενο στὴν ψυχανάλυση», Στὴν ἀρχὴ ἦταν ἡ ἀγάπη. Ψυχανάλυση και πίστη, Εἰσαγωγή-μετάφραση Ἐπη Μελοπούλου, Ἀθήνα, Ἄγρα, 1985, σ. 45. Γιὰ τὸν ὄρο «ὑποκείμενα ἐν κρίσει (en procès)», βλ. «Le sujet en procès», 1η δημοσίευση στὸ Artaud, UGE, ἔκδ. 10/18, 1973, και Ἔπη Μελοπούλου, «Σημειώσεις τῆς μεταφράστριάς», ὁ.π., σ. 116-117. Πρβλ. Julia Kristeva, *Folle vérité*, Παρίσι, Le Seuil, 1979 [συλλογικὸ ἔργο].

τοῦ μέτρου. Παρὰ τὴν ἐπικράτηση τοῦ ἐλεύθερου στίχου, ὁ Σκαρίμπας ἔγραψε λίγα ἐλευθερόστιχα ποιήματα.⁷ Δὲν εἶναι, βέβαια, ὑπερρεαλίζουσα ἡ γραφή του, καθὼς ὑπάρχει ἕνας συνεκτικὸς ἀφηγηματικὸς ἄξονας καὶ διατηρεῖται, ἔστω καὶ μὲ τολμηρὲς παραβιάσεις, ὁ μετρικὸς βηματισμὸς. Οἱ ἀπόψεις τοῦ Σκαρίμπα γιὰ τὸ μέτρο ἀπηχοῦν τὴ «σωματικὴ» ἀντίληψη τοῦ Παλαμᾶ γιὰ τὴ μετρικὴ μελέτη, ἡ ὁποία «ρυθμίζει τὸ δρόμο τῆς Ἐμπνοῆς, χρυσοχαλινώνοντας τὸν ἀχαλίνωτο Πήγασο». Τὸ μέτρο λειτουργεῖ ὡς κορσὲς τῆς ἐμπνοῆς καὶ τοῦ στίχου.⁸ Τὸ μέτρο καὶ ὁ ρυθμὸς συνιστοῦν συνεκτικὸ ἀρμό τῆς σκαριμπικῆς ποίησης, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ ἐξαρθρώνει ὅσο κανένας ἄλλος ἀπὸ τοὺς ὁμοτέχνους του (ἄς θυμηθοῦμε, λ.χ., τὸν Μητσάκη, τὸν Φιλύρα ἢ τὸν Καρωτάκη). Γιὰ τὸν Σκαρίμπα, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφία του μὲ τὸν Καρθαῖο, «μέτρο καὶ ρυθμὸς εἶναι οὐσία τῆς τέχνης». Ἴδου πῶς ἀπαντᾷ δηλώνοντας τὴ «σωματικὴ» σχέση του μὲ τὴ μετρικὴ:

Γέλασα μὲ αὐτὸ ποῦ μοῦ γράφεις: ὅτι στὴν οἰκογένεια τῶν λογοτεχνῶν, ἐμεῖς —ποῦ κάνουμε ποίηση μὲ ρυθμὸ καὶ μέτρο— θεωρούμαστε ξεπερασμένοι. Εἶναι, μὰ τὴν ἀλήθεια, θαυμάσιο. Γιατὶ δὲν πρόκειται γιὰ καμιὰ τεχνοτροπία ἐδῶ, ἢ σχολή. Πρόκειται γι' αὐτὴ τούτη τὴν ποίηση, γι' αὐτὸ τοῦτο τὸ νόημά της. Ἦ εἶναι ποίηση, ἢ εἶναι (κατὰ τό... μὴ καρδία) μὴ ποίηση. Καὶ μιὰ ποῦ ἢ ποίηση (σὰ μιὰ μορφή ποῦ εἶναι τῆς τέχνης) εἶναι κάτι τὸ κατηγορηματικὸ καὶ αὐτούσιο —ἕνα εἶδος διάσταση φυσικῆ, εἶδος νόμου— δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὴ «μόδα» δηλαδὴ ἔξω ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ της. Θὰ εἶταν τὸ ἴδιο σὰ νὰ λέγαμε ὅτι τώρα πιά δὲν εἶναι τῆς μόδας ὁ νόμος λ.χ. τῶν συγκοινωνούντων ἀγγείων ἢ τῆς βαρύτητας.⁹

7. David Ricks, «Παράδοση καὶ πρωτοτυπία: Ἡ περίπτωση τοῦ Σκαρίμπα», στὸ Νάσος Βαγενὰς (ἐπιμ.), *Ἡ ἐλευθέρωση τῶν μορφῶν. Ἡ ἐλληνικὴ ποίηση ἀπὸ τὸν ἔμμετρο στὸν ἐλεύθερο στίχο (1880-1940)*, σ. 175-185. Συμεῶν Γρ. Σταμπούλου, «Ἐλευθεροστιχίτης ἢ —καὶ— Ὁμοιοκαταληξόπουλος; Ὅψεις τῆς ποιητικῆς τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα», *Νέα Ἔστια*, τχ. 1851 (Ἰανουάριος 2012) 56-68.

8. Βλ., λ.χ., Κωστῆ Παλαμᾶ, *Τὰ Παράκαιρα: μ' ἕνα πρόλογο*, Ἀθῆναι, I. N. Σιδέρης, [χ.χ., 1919], σ. η', καὶ τὸ ποίημά του «Ἄ! Μὴ μὲ σφιγγῆς, τέρας!», ὁ.π.

9. *Τρία ποιητικὰ βιβλία. Στοχασμοὶ Κ. Καρθαίου*, 1950, σ. 4-5 (ἀνάτυπο ἀπὸ τὸν «Αἰῶνα μας», σ. 3-16).

Τὰ πεζόμορφα ποιήματα, τὰ ὁποῖα συνέθεσε,¹⁰ δὲν παρουσιάζουν ἰδιαιτέρο εἰδολογικὸ ἐνδιαφέρον, ἀφοῦ χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὴ γραμμικότητα τῆς λυρική ἀφήγησης καὶ τὴν τετριμμένη θεματικὴ ἢ γλώσσα καὶ ἡ σύνταξη δὲν παραβιάζονται. Ἐπίσης, καμία γλωσσικὴ ἀρρυθμία δὲν παρατηρεῖται στὰ Ἀποκηρυγμένα ποιήματά του.¹¹ Ἡ «χουμάτινη καὶ παράχορδη φωνή»,¹² ὅπως ὁ ἴδιος ὀνομάζει τὴν παράφωνη ἐνορχήστρωση τῆς ποιήσεώς του, οἱ γλωσσικὲς παραβιάσεις, ἢ παραβίαση τῶν κανόνων τῆς λογικῆς, ἢ ἀνατροπὴ τῆς σύνταξης, οἱ κρημνῶδεις διασκελισμοί, ἀρχίζουν μὲ τὴ δημοσίευση τῆς συλλογῆς *Οὐλαλούμ*, τὸ 1936 (βλ., λ.χ., «Ἡ Δεσποινὶς Λ. Π.», *Α. Σ.*, 46).

Ἡ ἐσωτερικὴ ἀταξία τοῦ ποιητικοῦ ὑποκειμένου, ἢ κρίση τοῦ ἑαυτοῦ ἐκβάλλει, ἐπομένως, στὴ διάλυση τῆς γλώσσας σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα, προκαλώντας μιὰ σύγκρουση ἀνάμεσα στὸ σημειωτικὸ καὶ τὸ συμβολικὸ ἐπίπεδο τοῦ λόγου.¹³ Ἡ πῶς προφανῆς διάσταση αὐτῆς τῆς σύγκρουσης εἶναι ἡ ἐπίμονη καὶ συνειδητὴ διατήρηση τῆς μετρικῆς τάξης, ἢ ὁποῖα, ὥστόσο, ὑπονομεύεται ἀπὸ τὴν ἄτακτὴ γραμματικὸ-συντακτικὴ λεκτικὴ ἐκφορὰ, τὴν ἀνορθόδοξη στίξη, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ διαταράσσεται ὁ ρυθμὸς.¹⁴ Ὁ ἀφηγητὴς τοῦ Σκαρίμπα μᾶς προΐ-

10. Βλ. τὸ β' μέρος τοῦ βιβλίου τῆς Σούλας Παπαγεωργοπούλου-Ἰωαννίδου, *Ἀνέκδοτα καὶ ἀθησαύριστα κείμενα τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα*, [Περιγραφή καὶ σχόλιο], Ἀρχαιολογικὴ ἔρευνα, Χαλκίδα, Δημοσία Κεντρικὴ Βιβλιοθήκη Χαλκίδας, 1995, ὅπου, ὅμως, τὰ λυρικά πεζὰ δὲν διαφοροποιοῦνται ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα.

11. Σπύρος Κοκκίνης, *Τὰ ἀποκηρυγμένα ποιήματα τοῦ Σκαρίμπα*, Ἀθήνα, ἐκδ. Φιλιππότη, 1991.

12. «Μιὰ ταχεία μὲ συντομία μου δυὸ λόγων», *Ἀπαντες στίχοι 1936-1970*, ὅ.π., σ. 13.

13. Ἡ ἀντιπαράθεση σημειωτικοῦ/συμβολικοῦ διατυπώνεται συστηματικὰ ἀπὸ τὴν Κρίστεβα, στὸ *La révolution du langage poétique*, Παρίσι, Le Seuil, 1974.

14. Γιὰ τὸν ρυθμὸ καὶ τὴ θεματικὴ τοῦ Σκαρίμπα, τὴν ἄνιση ποιήσή του, βλ. τίς πολὺ ἐνδιαφέρουσες ἐπισημάνσεις τοῦ Κώστα Στεργιόπουλου, *Περιδιαβάοντας*, τ. Δ': *Στοὺς ἴδιους καὶ σ' ἄλλους καιροὺς*, Ἀθήνα, Κέδρος, 1996, σ. 251-256. Ἡ Κατερίνα Κωστίου ἐπισημαίνει τὴν ἀποδιοργάνωση τῆς γλώσσας, τὴ μείξη γλωσσικῶν ἐπιπέδων καὶ ὕφων, τὴν ὑπονόμευση τῆς λογικῆς ποὺ φθάνει σὲ ὀριακὸ βαθμὸ καὶ τὴν εἰρωνικὴ χρῆση τοῦ μέτρου. Ἡ γλώσσα τοῦ Σκαρίμπα ἀπασχολεῖ διαχρονικὰ τὴν κριτικὴ, ἢ ὁποῖα ἔχει διατυπώσει τίς πλέον ἀντιφατικὲς ἀπόψεις γιὰ τὸ ζήτημα. Οἱ σημαντικότερες ἀπόψεις τῆς κριτικῆς γιὰ τὴν ὀριακὴ χρῆση τῆς γλώσσας στὸ ἔργο τοῦ Σκαρίμπα ἀνθολογοῦνται στὸν τόμο Κατερίνα Κωστίου (ἐπιμ.), *Γιὰ τὸν Σκαρίμπα*, Λευκωσία, Αἰγαῖον, 1994: π.χ. ὁ Γ. Μ. Παναγιωτόπουλος (1933) χαρακτηρίζει τὴ γλώσσα του ἀναρχικὴ. Εἶναι ἐνδιαφέρον

δεάζει, άλλωστε, για την πρόθεσή του να ανανεώσει τον ρυθμό: θά βρω άλλον ρυθμό («Τὸ φιδάκι», *Ἐαυτούληδες*, Α. Σ., 68): ἀποκαλώ-

νά δεῖ κανεὶς τίς ἀντικρουόμενες ἀπόψεις ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἐρμηνεύα καὶ στὸν χαρακτηρισμὸ τῆς γλώσσας τοῦ Σκαρίμπα: π.χ. ὅ,τι γιὰ τὸν Louis Roussel (1930, 1933) ἀποτέλεσε μέγα προσὸν τοῦ ἔργου, γιὰ τὸν Mario Vitti (1979) ὑπῆρξε ἡ μεγαλύτερη ἀδυναμία του. Πρωταγωνίστρια, πάντως, στὸ ἔργο του θεωρεῖ τὴ γλώσσα. Ὁ Παράσχος (1936) διατυπώνει γενικὲς παρατηρήσεις γιὰ τὴν ποιητικὴ τῆς πρόζας τοῦ Σκαρίμπα καὶ τὸν ρυθμὸ τοῦ πεζοῦ τοῦ λόγου. Ὁ Π. Σπαν.[δωνίδης] (1936, 1939) κρίνοντας τὴν ποιητικὴ συλλογὴ *Ὀὐλαλοῦμ* τὴ χαρακτηρίζει ὡς «στιχουργημένη σκαριμπικὴ πεζογραφία». Ὁ Σεφέρης (1959) συνόψισε εὐστοχα στὸν χαρακτηρισμὸ «τὸ τζᾶζ τοῦ Εὐρίπου» τὸν ρυθμὸ τῆς πρόζας του. Ὁ Κοκόλης (1972) κάνει λόγο γιὰ τὸ τσαλάκωμα τῆς γλώσσας καὶ ὁ Φῶτος Πολίτης (1930) γιὰ «ἐσωτερικὴ κίνηση» τῆς πρόζας. Οἱ παραπάνω ἀπόψεις σχολιάζονται ἀπὸ τὴν Κατερίνα Κωστήου, στὸ «Σημείωμα τῆς Ἐπιμελήτριας», *Ἀπαντες στίχοι 1936-1970*, σ. 203-223· βλ. καὶ τὴ μελέτη της, «Οἱ γλωσσικὲς “παρανομίες” τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα», *Νέο Ἐπίπεδο*, τχ. 45/7 (Νοέμβριος 2017) 3-4. Πρβλ. «Οἱ γλωσσικὲς “παρανομίες” τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα», *Ἐνας ἰθαγενὴς τοῦ μοντερνισμοῦ*, Κατερίνα Κωστήου, Ἑλλη Φιλοκλύπρου (ἐπιμ.), Πάτρα, Opportuna, 2021, σ. 105-113. Στὸ κείμενό του «Περὶ τέχνης ὑπὸ κλίμακα» ὁ Σκαρίμπας ἐκφράζει τίς ἀπόψεις του γιὰ τὴ γλώσσα καὶ τὴ μέριμνά του γιὰ τὸ ὕφος καὶ τὴ γλωσσικὴ ἐκφορὰ τῆς ποιήσεώς του. Τὸ κείμενο περιλαμβάνεται στὸ βιβλίο τῆς Σούλας Παπαγεωργοπούλου-Ἰωαννίδη, *Ἀνέκδοτα καὶ ἀθησαύριστα κείμενα τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα*, σ. 259-263. Οἱ ἀπόψεις τῶν κριτικῶν περιλαμβάνονται στὶς παρακάτω μελέτες: Ἰ. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Τὰ διηγήματα τοῦ κ. Σκαρίμπα. Τὸ θεῖο Τραγί, Ἀθήνα 1933», *Ὁ Κύκλος*, τχ. 3 (Μάιος 1933) 129· Κ. Παράσχος, «Γιάννη Σκαρίμπα, *Ὀὐλαλοῦμ* (ποιήματα), Χαλκίδα, 1936», *Νέα Ἐστία*, τ. 20 (1936) 1456-1457· Φῶτος Πολίτης, «Διηγήματα ἠθογραφικὰ», «Πρωία», 24.1.1930· Louis Roussel, «Γιάννη Σκαρίμπα, Καῦμοι στὸ Γριπονήσι (διηγήματα 1930)», *Libre*, ἀρ. 106-107 (Αὐγουστος-Σεπτέμβριος 1931)· Louis Roussel, «Le Bouc Divin, par M. J. Skarimbos, Athènes, Mavridis, 1933, 304 pag. In 80, 40 drs», *Libre*, τχ. 130-131 (Αὐγουστος-Σεπτέμβριος 1933) 1042-1043· Γ. Π. Σαββίδης, «Γιῶργος Σεφέρης – Γιάννης Σκαρίμπα: Μία ἀγνωστὴ σχέση», «Τὸ Βῆμα τῆς Κυριακῆς», 29.9.1987· Π. Σπαν.[δωνίδης], «Γ. Σκαρίμπα, *Ὀὐλαλοῦμ* (ποιήματα), Χαλκίδα 1936», *Μακεδονικὲς Ἡμέρες* [Θεσσαλονίκη], τχ. 9-10 (Ὀκτώβριος-Νοέμβριος 1936) 341· Π. Σπαν.[δωνίδης], «Γ. Σκαρίμπα, *Τὸ Σόλο τοῦ Φίγκαρω*», *Μακεδονικὲς Ἡμέρες* [Θεσσαλονίκη], τχ. 3 (Μάιος-Ἰούνιος 1939) 63-65· Ξ. Α. Κοκόλης, «Ἀπαντες στίχοι 1936-1970, Γιάννη Σκαρίμπα», *Διαγώνιος* [Θεσσαλονίκη], τχ. 3 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1972) 296-298· Κώστα Στεργιόπουλου, *Περιδιαβάζοντας*, τ. Δ': *Στοὺς ἴδιους καὶ σ' ἄλλους καιροὺς*, Ἀθήνα, Κέδρος, 1996, σ. 251-256· Mario Vitti, «Τὸ Θεῖο Τραγί τοῦ Σκαρίμπα: ἡ ἐξουσία τῆς γλώσσας καὶ ἡ αὐτοκαταστροφὴ της», *Ἡ γενιὰ τοῦ Τριάντα. Ἰδεολογία καὶ Μορφή*, Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 1979, σ. 292-295.

ντας τὸν ἑαυτό του («μαίτρ τοῦ φάλτσου») (*Ἐαυτούληδες*, Α. Σ, 50),¹⁵ στὴν οὐσία, θέτει τὶς προϋποθέσεις δημιουργίας ἐνὸς μεταβατικοῦ ἐγώ, ρευστοποιεῖ καὶ ὑποσκελίζει τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο, τὸ ὁποῖο ἐπιδίδεται ἐντέλει σὲ μιὰν ἐμπνευσμένα αὐτοκαταστροφικὴ καὶ ὀργανωμένη διασάλευση τῆς γλώσσας.

Γιὰ νὰ μιλήσουμε μὲ ὄρους τῆς Κρίστεβα, διερευνώντας τὴν ποιητικὴ γλώσσα τοῦ ἐτερόδοξου μοντερνιστῆ Σκαρίμπα ὡς σημαῖνον σύστημα ἀντιπαραβάλλοντας, στὸν βαθμὸ τοῦ δυνατοῦ, τὴν τάξη τοῦ σημειωτικοῦ (*la sémiotique*) μὲ τὴν τάξη τοῦ συμβολικοῦ (*la symbolique*), θὰ μπορούσαμε νὰ ἀναφέρουμε πολλὰ παραδείγματα γλωσσικῶν καὶ μετρικῶν ἀποκλίσεων καὶ παραβιάσεων. Πολὺ συνοπτικὰ θὰ ἀναφερθῶ στὴ ρίμα καλαμπούρι: λ.χ., στὸ ποίημα «Τὸ γράμμα», ἡ φωνολογικὴ σύντμηση τῆς λέξης *σούρουπα*, ἡ ὁποία ὀφείλεται ἐν μέρει καὶ στὴ χρῆση τοῦ ἰδιώματος (π.χ., «Τὸ Μαριώ»), σὲ *σούρπα* ὁμοιοκαταληκτεῖ μὲ τὴ λέξη *σοῦπα*, δηλαδὴ *σοῦ εἶπα*, ἀλλὰ παραπέμπει αὐτονόητα καὶ στὴ *σοῦπα* (*Ἐαυτούληδες*, Α. Σ., 76). Στὸ ποίημα «Τὸ ζήτημα» μέσα ἀπὸ τὴ συντακτικὴ διαταραχὴ, ὁ ἀφηγητὴς ἀναπαριστᾷ καὶ δοκιμάζει τὰ ὄρια τοῦ λογικοῦ καὶ τοῦ παραλόγου (*Ὀὐλαλούμ*, Α. Σ., 47). Στὸ «[...] πορτραῖτο τῆς Ἑλιζε Μαίηλου» τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο διατυπώνει ὑποθέσεις γιὰ τὸ πῶς θὰ μπορούσε νὰ κρατήσῃ ἀλυσοδεμένη τὴν ἀναπαριστώμενη πανώρια γυναίκα, ἡ ὁποία γελώντας ἤχηρά, μὲ τὸ ἐκρηκτικὸ της γέλιο δραπετεύει ἔξω ἀπὸ τὰ ὄρια τοῦ πίνακα-ποιήματος, φυλακῆς: *Δὲ θᾶχες βέβαιά μου δραπετεύσει – μόνος νὰ μένω – [...] Ὡ μένα – τ' ἄμναλον – πὸν μέσ' στὰ σύνορα τούτ' τοῦ στενοῦ μου / στίχου μου ἐζήτησα νὰ σὲ περικλεῖνα – σκλάβια πανώρια!* (*Ἐαυτούληδες*, Α. Σ., 62-63).

Στὸ ποίημα «Ἐαυτούληδες», ὅπου αὐτοαποκαλεῖται, γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ποίησή του, «μαίτρ τοῦ φάλτσου», ἡ συντακτικὴ διαταραχὴ ὑπογραμμίζει τὴν εἰκόνα τοῦ ἑαυτοῦ: *Ὡς ὠραία ἦταν μου ἀπόψε ἡ λύπη / ἦρθαν ὅλα σιωπηλὰ χωρὶς πάθη / καὶ μὲ ἦβραν – χωρὶς κανὲν νὰ μοῦ λείπει – / τὰ λάθη* (β.π., Α. Σ., 50). Ἡ διατάραξη τῆς σύνταξης πὸν προκαλεῖται ἀπὸ τὴν ἐπίταξη τῆς προσωπικῆς (καὶ ὄχι μόνου) ἀντωνυμίας εἶναι συχνὴ στὴ σκαριμπικὴ ποίηση: *Ὡ πάντα καὶ πάντα μου καράβι – καράβι, [...] / κι ἡ νύστα – καντήλι μου – νάρτσι*

15. Βλ. Κατερίνα Κωστίου, «Ὁ “μαίτρ τοῦ φάλτσου” καὶ ἡ clownerie τοῦ μεσοπολέμου», *Ἀσύμβατη συνοδοιπορία*, σ. 120-121.

σου. / Στῆς νύστας μου φέγγε μου – ψηλά – τῆ μεγάλη / μου αὐτῆ
 λιμνοθάλασσα ὦ πλοῖο μου, / Σὺ νᾶσαι μου ὁ Ἄγγελος κι ἐγὼ τὸ κε-
 φάλι / στ' ὀλάνοιχτο νὰ γείρω βιβλίο μου... («Καὶ ἄφες μου», Βοϊ-
 δάγγελοι, Α. Σ., 109) [...] περίεργο πάντως ὡς εἶμαι του ἐπιβάτης...
 («Τὸ τραῖνο», ὁ.π., Α. Σ., 94-95). Ἐπίσης: Πότε λοιπὸν θὰ φύγει
 –μου– ἀπὸ μέσα / αὐτὸ τὸ ἀλόιστο πουλὶ πὸν (καὶ – μὲ – τώρα) /
 χώνει τ' ἀνόχι του βαθιὰ και μοῦ ἐδέσα / –κι αὐτὴν πουλί!– και τῆ
 δική μου Ἐλεονώρα; / και –στὸ λαιμό μου– τοῦ ψωμιοῦ τὴν καταπιὰ;
 – Ποτὲ πιά! («Αὐτὸ – ναί! (Παράπονο στὸν Γιάννη Βαρβαρίγγο)»,
 ὁ.π., Α. Σ., 134). Στὸ «Ἀντίγραμμα» ἡ πρόταξη τοῦ ἀρνητικοῦ συν-
 δέσμου προκαλεῖ συντακτικὴ ἀπορρύθμιση: Δὲν φίλε μ' ἐσβήστη.
 Εἶναι, ὅπως, τὰ νέφη / (ὁ.π., Α. Σ., 86). Στὸ ποίημα «Ἀνταπόκριση»
 ἀπαντοῦν οἱ στίχοι: δὲν θὰ μοῦ ξανασφεντουρίσουν σερπαντίνες, [...]
 στὴν χαιρετάω κι ἄς μὴν αὐτῆ δὲν μᾶς θυμᾶται, / τὸ ἴδιο κι ἐσὺ
 –καλὲ– χαιρέτησέ μου / τὴν τρικυμία σου τοῦ νοῦ, πὸν ὄλο μυκᾶται...
 (ὁ.π., Α. Σ., 115). Στὸ «Βοϊδάγγελος δεύτερος» ὁ ἀφηγητὴς περι-
 γράφει μιὰ φαντασίωση: Ν' ἄκουα ἐντὸς σου πῶς κυλᾶ / ἡ σιγὴ σου
 –ἔσκυπα τρελὰ– / και πάει, / μὰ στάθηκ' ἀναυδος σὰν ὡς / νὰ σ'
 ἀντανάκλα ὁ οὐρανὸς / σταὶ χάη! (ὁ.π., Α. Σ., 84-85). Ἐπιπλέον,
 εἶναι σημαντικὸ νὰ ἐπισημανθεῖ ὅτι στὸ σκαρμπικὸ ἔργο ἀπαντοῦν
 οἱ πιδὸς τολμηροὶ και κρημνώδεις διασκελισμοὶ (βλ., λ.χ., «Βοϊδάγγελος
 δεύτερος») και χρησιμοποιεῖται μὲ ἰδιάζοντα τρόπο ἡ στίξη και ἰδίως
 ἡ παύλα.

Ὁ συγγραφέας μᾶς ἐκπλήσσει διαρκῶς μὲ τὴν εἰρωνικὴ του λε-
 ξιπλασία, τοὺς ἀνοίκειους τύπους και τοὺς νεολογισμοὺς του: νὰ βλέπεις
 βλέπινα και νὰ διψᾶς –πρέπει– διψίσια («Τὸ ἀστέρι», ὁ.π., Α. Σ., 104).
 νέρινη –πίσω– ἀφήνοντας κορδέλα και ἀλαφρὸ [...] («Ἡ πόλη», ὁ.π.,
 Α. Σ., 120). βέλη φαρμάκινα συναντοῦμε στὸ «Πῶς γελᾶμε στὸ Χάρλεμ
 (ἀπολογία ἐνὸς νέγρου)», (ὁ.π., Α. Σ., 123).¹⁶ Ἡ αἴσθησις τῆς γλωσσ-

16. Γιά τοὺς νεολογισμοὺς στὸ ἔργο τοῦ Σκαρίμπα, βλ. Ἐλένη Κόλλια, «Οἱ
 νεολογισμοὶ ὡς στοιχεῖο ὕφους στὸ Σόλο τοῦ Φίγκαρω», στὸ Κατερίνα Κωστίου
 (ἐπιμ.), *Πρακτικὰ Α' Πανελληνίου Συνεδρίου γιὰ τὸν Γιάννη Σκαρίμπα*, σ. 75-
 86, και <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmNwZ3YXRoZW5zY29uZmVpZW5jZXhneDoxYWE5YzZhZjc2MmU3NjRi>: «Οἱ νεολο-
 γισμοὶ ὡς στοιχεῖο ὕφους στὸ μυθιστόρημα *Μαριάμπας* τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα»,
*Πρακτικὰ 6ης Συνάντησης Ἐργασίας Μεταπτυχιακῶν Φοιτητῶν τοῦ Τμήματος
 Φιλολογίας, 13-15 Μαΐου 2011*, τ. Β', Ἀθήνα, Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πα-

σικῆς διατάραξης εἶναι ἔντονη σὲ πολλὰ ποιήματα: *Τότες ἀκῶ κι ἕνα κούρντισμα ὡς –μου– / τὰ μέλη κινήσουν σὲ ἄσκηση τέλεια.* («Ἄρλεκίνος», *Ἐαυτούληδες*, Α. Σ., 75): *Πολὸν ἀργὸν τὸ βράδυ ἐσβοῦσε / καὶ τίποτὰ ’ταν τὸ φεγγάρι / κι ὅ,τι ’ταν λύπη δὲ λυποῦσε / καὶ τίποτα δὲν εἶχε χάρη* («Τίποτα», *Βοϊδάγγελιοι*, Α. Σ., 127): *Τάχτα – τὰ! Μοῦ – στὰ χέρια της – νὰ κι ἡ λύπη ποὺ ἐγίνη / μου μάνα (καὶ μωρὸ γὰ ἀκόμη της!) / ἰδὲς με, κιόλας στὸ χάος πῶς θὰ σβένω – Σελήνη / κρεμασμένη ἀπ’ τὴν πάμφωτη κόμη της...* («Ὅτι μου ἐστίν», ὅ.π., Α. Σ., 110): *Ἦμαν ἦσυχος καὶ κανεῖν γὰ δὲν πείραζα. / Ἦμαν προύμντος, καὶ γὰ βύζαινα χάος...* («Κατηγορουμένη – ἐγέρθητι», ὅ.π., Α. Σ., 118).

Μὲ ἐντελῶς ἀνορθόδοξο τρόπο χρησιμοποιοῦνται καὶ τὰ ρήματα: λ.χ. στὸ ποίημα «Ὁ Β’ Παγκόσμιος» ἀπαντᾷ ὁ τύπος σὲ *ὄνειρεύομαι* (ὅ.π., Α. Σ., 121) ἢ στὸ «Ἡ ἐπίσκεψις» ὁ τύπος *ἐβεβρήκειν* (ὅ.π., Α. Σ., 107).¹⁷ Συχνὰ ἡ καθαρεύουσα – λόγια γλώσσα συνυπάρχει στὸ ἴδιο κειμενικὸ περιβάλλον μὲ τὴ δημοτικὴ ἢ τὸ οὐσιαστικὸ χρησιμοποιεῖται εὐρηματικὰ ὡς ρῆμα: *Καὶ ταμπουρλῶ στὴ νύχτα τοῦ μυστήριου [...]* («Ἐμβατήριο γαμήλιο», ὅ.π., Α. Σ., 113). Στὸ ποίημα «Οἱ σταυροί», μέσα ἀπὸ τὴ χρῆση τῆς ὀνοματοποιίας, ὁ ἀφηγητῆς ἐκφράζει ὑπόρητα τὴν ἀδυναμία τῆς γλώσσας νὰ ἀποτυπώσῃ τὴν πολυπλοκότητα τῆς ὑπαρξῆς (ὅ.π., Α. Σ., 114).

Τὸ λογοπαίγνιο, ὁ ἀναγραμματισμὸς, ἡ ἀπροσδόκητη παρήχησις εἶναι γνωστὰ μοντερνιστικὰ παίγνια καὶ δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ μιλήσουμε γιὰ κανονικότητα στὴν ποιητικὴ γλώσσα. Ἡ ἀποδόμησις τῆς σύνταξης – «τῆς σύνταξης τῆς γλώσσας, τῆς σύνταξης, ποὺ ἀποτελεῖ τὸν ἄξονα τοῦ λόγου (discours)» πρέπει, ὡστόσο, νὰ συζητηθεῖ ἐμβριθέστερα. «Μιλώντας ἀκριβῶς γιὰ τὶς ἀντιθέσεις καὶ τὶς ὑπερβάσεις τοῦ ποιητικοῦ ὕφους, στὸ μεταίχμιο τῆς νοητικῆς ἐπιδεκτικότητας, “χρειάζεται μία ἐγγύηση – Ἡ Σύνταξη”, ἔλεγε ὁ Μαλλαρμέ, ἀφοῦ ἤδη τὴν εἶχε κάνει ἀνω-κάτω».¹⁸

νεπιστήμιο Ἀθηνῶν, 2012, σ. 178-186. Βλ. καὶ *Χρόνος*, ἀρ. 10 (Φεβρουάριος 2014). <http://www.chronosmag.eu/index.php/ll-lgs-s-f-s-ths-p-g-sp.html>.

17. Γιὰ «ἐξεζητημένες λόγιες σφῆνες» κάνει λόγο ὁ Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Σημειώσεις στὸν Σκαρίμπα», ἀνάτυπο ἀπὸ τὸ *Ἀρχεῖον Εὐβοϊκῶν Μελετῶν*, ἀρ. ΚΖ', 1986-1987· βλ. Κατερίνα Κωστίου, «Σημειώσεις», *Ἀπαντες Στίχοι 1936-1970*, ὅ.π., σ. 191.

18. Ἐπη Μελοπούλου, «Εἰσαγωγή. Ἀπὸ τὴ σημειωτικὴ στὴν ψυχανάλυση», ὅ.π., σ. 16-17. Ἡ Κρίστεβα, ὡς γνωστὸν, ἀσχολήθηκε συστηματικὰ μὲ τὸ πο-

Ἡ κριτική ἔχει κάνει σποραδικές μνεῖες καὶ γενικὲς ἀναφορὲς στὴν ἐσωτερικὴ ἀταξία καὶ τὴν ψυχολογικὴ ἀκαταστασία τῆς ποίησης τοῦ Σκαρίμπα καὶ ἔχει ἐπισημάνει ὀψεις τῆς γλωσσικῆς διατάραξης.¹⁹

Ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν προσεκτικὴ ἀνάγνωση τοῦ σπαρακτικοῦ ἀλλὰ καὶ ταυτόχρονα παιγνιώδους καὶ αἰχμηροῦ ποιητικοῦ τοῦ ἔργου, μιὰ σημαντικὴ ὄψη τῆς ποίησής του, ἡ ὁποία δικαιολογεῖ ἐν πολλοῖς καὶ τὴν εἰκόνα τῆς γλωσσικῆς καὶ τῆς συντακτικῆς ἀταξίας, εἶναι ἡ κρίση τοῦ ἑαυτοῦ μέσα ἀπὸ τὶς ἀναπαραστάσεις τῆς τρέλας, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ δεσπύζουσα τῆς ἀφήγησης. Στὸ «γένος τῶν Λοξῶν» ἐντάσσει, ἄλλωστε, τὸν Γιάννη Σκαρίμπα καὶ ὁ Γ. Π. Σαββίδης, στὴ μελέτη του «Σχεδὸν παραφρονούσης μούσης τερατουργήματα», προτείνοντας μιὰ διερεύνηση τῆς συγγένειάς του μὲ τὸν Φιλύρα.²⁰

Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Σκαρίμπα ἀνιστορεῖ τὸ προσωπικὸ του μυθιστόρημα συνδέει ἄρρηκτα τὴ στίξη τοῦ σώματος καὶ τοῦ νοῦ μὲ τὴ στίξη τοῦ λόγου. Ὁ σαλὸς προσποιεῖται τὴν τρέλα γιὰ νὰ μεταδώσει μιὰ καρυωτακικὴ πίστη στὸ ἀδιέξοδο· προβάλλει τὴν εἰκόνα τοῦ σαλοῦ μέσα ἀπὸ τὴν ὀργανωμένη διασάλευση, κυρίως τὴ γλωσσικὴ καὶ τὴ συντακτικὴ.

Ἡ θεματοποίηση τῆς τρέλας, εἴτε σὲ συνάφεια μὲ τὴν ποιητικὴ δημιουργία, εἴτε σὲ σχέση μὲ τὴ λύπη καὶ τὴ σιωπὴ, μὲ τὸν κοινωνικὸ της ἀπόηχο, τὴν εἰκόνα τοῦ τρελοῦ, ὅπως τὴν προσλαμβάνει ἡ κοινωνία, μὲ τὴ γενεαλογικὴ της καταγωγή, κ.ο.κ. ἀπαντᾷ σὲ δώδεκα τουλάχιστον ποιήματα, ὅπου ἀναφέρεται ρητὰ ἡ λέξις «τρέλα», στὸν

λύπλοκο ἔργο τοῦ Μαλλαρμέ. Πρβλ. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, ὁ.π.: *Le langage, cet iconnu*, Παρίσι, Seuil, 1981· Ζὰν-Ρισὰρ Φρεμάν, *Τί εἶναι ἡ κλινική; Τὰ ἐργαλεῖα τῆς ψυχαναλυτικῆς κλινικῆς*, μετάφραση Κατερίνα Χατζῆ – ἐπιστημονικὴ ἐπιμέλεια Ἑλμίνα Βαλσαμοπούλου, Ἀθήνα, Καστανιώτης, 2004.

19. Πρβλ. σημ. 14.

20. Γ. Π. Σαββίδης, «Σχεδὸν παραφρονούσης μούσης τερατουργήματα», *Τράπεζα πνευματικῆς*, Ἀθήνα, Πορεία, 1994, σ. 331-332· πρβλ. Θανάσης Χατζόπουλος, «Ἡ λοξὴ σοφία καὶ ἡ κοινὴ θλίψη (γιὰ τὸν Γιάννη Σκαρίμπα)», στὸ Κατερίνα Κωστίου (ἐπιμ.), *Πρακτικὰ Ἀ' Πανελληνίου Συνεδρίου γιὰ τὸν Γιάννη Σκαρίμπα*, σ. 301-313. Μιὰ πρώτη διερεύνηση τῆς σχέσης του μὲ τὸν Φιλύρα ἐπιχειρεῖ ἡ Κατερίνα Κωστίου, «Ὁ “μαίτρ τοῦ φάλτσου” καὶ ἡ clownerie τοῦ μεσοπολέμου», *Ἀσύμβατη συνοδοιπορία*, σ. 115-121. Θὰ μπορούσε νὰ συσταθεῖ μιὰ ὑπόθεση ἐργασίας μὲ ἄξονα τὴ σύνδεση τῆς ποιητικῆς τοῦ Σκαρίμπα ὄχι μόνο μὲ αὐτὴν τοῦ Φιλύρα, ἀλλὰ καὶ τοῦ Μητσάκη καὶ τοῦ Ἀντονὲν Ἀρτώ.

τίτλο ή στο έσωτερικό του ποιήματος. Το ποίημα «Τρελός;» συμπτυνώνει όλα τα θεματικά μοτίβα τής λοξής του ματιᾶς, καθώς συνδέει τήν παραμόρφωση τής εικόνας του κόσμου με τήν παρώδηση τής λογοτεχνικῆς του δημιουργίας (τήν ικανότητά του να πλάθει στίχους και πεζά), με τή λησμονημένη, νεκρή αγαπημένη, ἄλλα και με τή λογική, στήν πέμπτη στροφή: *Τρελός ἐγώ; Ἄστεϊο! Καὶ στίχους / φτιάχνω, καὶ πάω πατώντας· οὔτε λόγος [...]* (Εαυτούληδες, Α. Σ, 61). Στο ποίημα «Στάδιον δόξης» (δ.π., Α. Σ., 78-79) αἴφνης ἀνταρῖάζει ὁ κόσμος και οἱ ἥρωές του, οἱ στίχοι του, οἱ καμπούρηδες και ἀλλήθωροι ἑαυτοῖ του, ὁ θῖασος ἑαυτούληδων, οἱ προχρονολογημένοι ἑαυτοῖ, ὅπως τοὺς ὀνομάζει ἄλλοῦ,²¹ τοῦ δείχνουν τή Χαλκίδα ἀποκαλώντας τον «μαίτρ τοῦ φάλτσου». Σέ τοῦτο τὸ ποίημα συνδέεται ἡ σωματικὴ παραμόρφωση και ἡ ἀσχῆμια με τή διασάλευση τοῦ νοῦ: *Ὡς ἀνύποπτος κάθομαν, ἦρθαν ὅλα μι' ἀντάρα / οἱ ἥρωές μου κι οἱ στίχοι μου –φιόρα μου ὅλα πλατύφυλλα– / κάθε μιὰ τῆς ζωῆς μου ἦταν –κει– στραβομάρα / κάθε γκάφα μου ἢ τύφ-λα...*

Τὸ πῶς ἐμβληματικό, ὡστόσο, ποίημα ποὺ σχετίζεται με τήν τρέλα εἶναι «Ἡ Κυρά μου ἢ τρέλλα» ([1938;], 1952),²² με κεντρικό μοτίβο τῆς σκαριμπικῆς θεματικῆς²³ τὸ ποιητικό, ἀπόκοσμο ὀμιλὸν βαπόρι, ποὺ θὰ ἔκανε κάποια τρέλα ἀνεπανόρθωτη και μαγικὴ ἐπιβάτισσά του εἶναι ἡ λύπη και κυβερνήτης του ἡ σιωπή: *Μὴ θὰ κεραῖνονε με μιὰ του λέξη τὴν ἔρημη πόλη / μὴ θὰ ξεμπάρκαρε τὴ φρίκη ἀμίλητη στοῦ μῶλο ἐκεῖ;* (τρίτη στροφή). Στήν πρώτη στροφή ἀπὸ τὸν στίχο: *ὡς τὸ ρυμούλκησε μειλίχιο ἢ νύστα μου ἐκεῖ ἀλαφρά, ἀντιλαμβα-*

21. «Τὸ ὄνειρο τοῦ Πέτρου Σπέντζη (κριτικὴ)», *Βοϊδάγγελοι*, Α. Σ., σ. 130.

22. Σούλας Παπαγεωργοπούλου-Ἰωαννίδη, [1938;], *Ἀνέκδοτα και ἀθησαύριστα κείμενα τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα*, σ. 105-106· *Τὰ Νέα Ἑλληνικά*, τχ. 1 (Ἰανουάριος 1952)· Κατερίνα Κωστήου, «Ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα. Ἐκπλήξεις και παγίδες», *Περίπλους*, τχ. 44 (Μάρτιος-Ἰούνιος 1997) 42-43. Στο ἀρχεῖο τοῦ Σκαρίμπα ἀπόκειται και τὸ μαλλαρμεϊκὸ ποίημα «Θαλασσινὴ αὔρα», βλ. Κατερίνα Κωστήου, «Σημείωμα τῆς ἐπιμελήτριας», *Ἀπαντες Στίχοι 1936-1970*, δ.π., σ. 218. Γιὰ τὸ πλοῖο τῶν τρελῶν, βλ. Μισὲλ Φουκῶ, *Ἱστορία τῆς τρέλας*, δ.π.

23. Βλ. Κατερίνα Κωστήου, «Ὁ Σκαρίμπας τῆς φυγῆς και τῆς περιπλάνησης – ἡ μαρτυρία τοῦ πεζογραφικοῦ του ἔργου», *Ἡ Λέξη. Ἀφιέρωμα στοῦ Γιάννη Σκαρίμπα*, τχ. 68 (Ὀκτώβρης 1987) 771-779, ὅπου ἡ μελετήτρια ἐξετάζει ὡς τόπο τοῦ σκαριμπικοῦ ἔργου τὸ πλοῖο και τὸ τραῖνο.

νόμαστε ότι πρόκειται μάλλον για όνειρο. Στην τέταρτη στροφή εκτυλίσσεται μιὰ φριχτή νεκρική σκηνή: *Ἡ μὴ – βαρβάκια του – μ’ ἄσπρες κορδέλες σταυροδεμένα / φέρετρα θᾶστελνε ὄξω – σὰν κύματα καὶ σὰν ἀφροὶ – / ὅπου θὰ κείτονταν τῆς γῆς τὰ νήπια μαχαιρωμένα / ἢ ὅπου ὄλοι ὄσοι ἀγαπήθηκαν, θᾶσαν νεκροί; Στὴν πέμπτη στροφή τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο ὁμολογεῖ ὅτι βιώνει μιὰ τρελὴ φαντασίωση καὶ ὅτι καθοδηγεῖται ἀπὸ τὴν Κυρά του τὴν τρέλα: *Τίποτα, τίποτα... μὰ πῶς ἔτο’ ἦταν, πῶς μοῦ ἐφάνη / αὐτὸ τὸ πλοῖο; Στάθηκε ἀμίλητο μ’ ὄψη φριχτὴ / κι ἐφυγε, ὡς τῶφερε ἡ Κυρά μου ἢ τρέλα μὲς στὸ λιμάνι, / αὐτὴ πὸν παίρνοντάς με ἀπὸ τὸ χέρι μὲ περπατεῖ... Τὸ πλοῖο, δομικὸς τόπος τοῦ ἔργου τοῦ Σκαρίμπα, εἶναι τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο καὶ ἡ φρίκη, πὸν ἀποπνέει τὸ ποίημα, φαίνεται ὅτι ἀπηχεῖ ἐπίδραση τοῦ Ἔντγκαρ Ἄλλαν Πόε, ὅπως ἔχει δείξει γιὰ ἄλλα ποιήματα τοῦ Σκαρίμπα ἢ Χριστίνα Ντουινᾶ.²⁴ Τὸ ποίημα θυμίζει τὸν χαρακτηριστικὸ πίνακα «Τὸ Πλοῖο τῶν τρελῶν» τοῦ Ἱερώνυμου Μπόρς, ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖ ἓνα εἶδος ἀλληγορίας τοῦ ἀνθρώπινου εἴδους πὸν ταξιδεύει στὰ ποτάμια τῆς Εὐρώπης, στὶς θάλασσες τοῦ κόσμου, πάνω σὲ ἓνα μικρὸ καράβι.**

Οἱ ποικίλες διαστάσεις τῆς τρέλας διατρέχουν ρητὰ ἢ ὑπόρρητα τὴν ποίηση τοῦ Σκαρίμπα. Ἀναφέρω ἐνδεικτικὰ καὶ συνοπτικὰ: στὸ ποίημα «Ἐρωτας ζωγράφος», ἀφιερωμένο στὴν ποιήτρια Ρίτα Μπούμη, ὁ ἀφηγητὴς ἐπεξεργάζεται τὴν κοινωνικὴ εἰκόνα τοῦ τρελοῦ· ἀρχίζει ὡς ἐξῆς: *Τρελαμένος κι ἀνήμπορος θὰ κινήσω ἓνα δεῖλι / μὲ δεμένο στὰ μάτια μου τὸ μαντίλι διπλὸ / –ἄχ τυφλὸς– νὰ μὴ σκέφτουμε, νὰ μὴ στρέφει – σφοντύλι / τῆς ζωῆς τὸ ταμπλὸ καὶ κλείνει κυκλικὰ: *Καὶ θὰ φύγω στὰ τρίστρατα –καὶ τρελὸν θὰ μὲ λένε– / μὲ δεμένα τὰ μάτια μου καὶ στὸ χέρι ραβδί: θὰ πουλῶ τὴν εἰκόνα της ζουγραφιῆς πὸν μὲ καῖνε / ἀναμμένο δαδί... (Οὐλαλούμ, Α. Σ., 39-40). Στὸ «[...] ζήτημα» σχολιάζει ἔμμεσα τὴ συμπεριφορὰ τοῦ λοξοῦ:**

24. Χριστίνα Ντουινᾶ, «Ἀπηχῆσεις τοῦ Ε. Α. Πόε στὸ ἔργο τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα», στὸ Κατερίνα Κωστίου (ἐπιμ.), *Πρακτικὰ Ἀ Πανελληνίου Συνεδρίου γιὰ τὸν Γιάννη Σκαρίμπα*, σ. 241-254. Πρβλ. Χριστίνα Ντουινᾶ, *Στὴ σαγήνη τοῦ Ε. Α. Πόε*, Ἀθήνα, Γαβριηλίδης, 2019, σ. 116-134. Ὁ Συμεὼν Σταμπουλοῦ ἐπισημαίνει τὴ ρομαντικὴ καταγωγή τοῦ μοτίβου καὶ ἀποδίδει τὴν «εἰκόνα τοῦ πλοῦ τοῦ τέρατος» σὲ ἐπιρροή τοῦ Κνουτ Χάμσουν, *Πηγὲς τῆς πεζογραφίας τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα*, Ἀθήνα, Σύλλογος πρὸς διάδοσιν τῶν ὠφελίμων βιβλίων, 2006, σ. 266.

Δὲν ἦταν δὰ τόσο σπουδαῖο: Νὰ φύγεις – ξεπορτώντας – / χωρὶς τὴν πόρτα ν’ ἀνοίγεις – ἀδύνατο. Χρυσή, / πρῶτα τὴν πόρτα ἀνοίγοντας κι ἀπέ – ’ποκεῖθες – βγώντας, / μπορεῖ ὁ καθείς – ἐξὸν λοξὸς – νὰ φεύγει (ὅπως σύ): (ὅ.π., Α. Σ., 47). Στὸ περίφημο «Οὐλαλούμ...» γίνεται πάλι ἀναφορὰ στὴν τρέλα ἀπὸ τὸν προσδοκώμενο παράφορο ἔρωτα (Ἐαυτούληδες, Α. Σ., 66-67): Πῶς-νά, θὰ μείνει ὁ κόσμος μὲ τὸ «μπὰ» / ποὺ μ’ ἔλεγε τρελὸν πῶς εἶχες γίνει / καπνὸς και – τάχας – σύγνεφα θαμπὰ / πρὸς τὴ Σελήνη... [...] Τόσο πολὺ μ’ ἀγάπησες, Κερά, / ποὺ ἄκουγα διπλὰ τὰ βήματά μου! / Πάταγα ’γὼ – στραβὸς – μέσ’ τὰ νερά; / Κι ἐσὺ κοντά μου... ‘Ο «στραβὸς» ἀφηγητῆς παραλληλιζέται ἀπὸ τὸν Ξ. Α. Κοκόλη μὲ τοὺς «κατὰ Χριστὸν σαλοὺς», ἀφοῦ ὁ προσευχόμενος και ὁ ἐρωτευμένος ἀκοῦν διπλὰ τὰ βήματά τους. Στὸ ποίημα ὑπογραμμίζεται ἀπὸ τὸν ἀφηγητῆ ἡ κοινωνικὴ πρόσληψη τρέλας ποὺ σχετίζεται μὲ τὴν ἀγάπη²⁵ ἢ Μαρία Ἀκριτίδου συνδέει τὴ Σελήνη μὲ τὴν τρέλα.²⁶ Στὸ «Ἄγγελος ἐφάνη μοι» τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο ἐπεξεργάζεται τὸ ζήτημα τῆς γενεαλογικῆς καταγωγῆς τῆς τρέλας: Κάτι ἦταν σὰν ψέμα κι ἤμουν μοναχὸς μου / μέσ’ τὴ σιωπηλή μου – πῶχω πάντα – τρέλα. Ὡ ἓνα στόμα – ἂν ἦταν – θᾶδωνα τὸ φῶς μου / κάτι νὰ μοῦ ἐμίλειε, κάτι νὰ μοῦ ἐγέλα... [...] Ὡ, ἡ τρελὴ ἢ μάνα μου – στὸ βυζὶ της, ὄντας / μὲ γλυκαποκοίμιζε – τί μ’ ἐκράτει, Θεέ μου; / και – μεμπε – δὲν μ’ ἔδιωχνε τότε μπουσουλώντας / νὰ σὲ βρῶ – ὅπου νᾶσουνα – φῶς μου κι ἄγγελέ μου; (ὅ.π., Α. Σ., 71). Στὸ ποίημα «Ἡ τράτα» ὑπάρχουν εἰκόνες παραλόγου χωρὶς ρητὴ ἀναφορὰ στὴν τρέλα (ὅ.π., Α. Σ., 72). Στὸ «Νινόν» ἡ τρέλα συνδέεται μὲ τὸν θάνατο: Τρελαίνονταν γιὰ κοῦρσες και γιὰ γέλια (ὅ.π., Α. Σ., 73). Στὸ «Ἄγγέλω» ἐξιδανικεύει εἰρωνικὰ τὴν ἀνυποψίαστη χωριατοπούλα: Ἀπὸ τὴν πόλη ἐγὼ και αὐτὴ χωριάτα / οὐδ’ εἶδηση τῆς τρέλας μου εἶχε πάρει / τὰ μοῦτρα της τὰ φουσκομαγουλάτα / νὰ λέω φεγγάρι. (ὅ.π., Α. Σ., 74). Στὸ «Πλοῖον ἐν ὄψει» γίνεται πάλι ἀναφορὰ στὸν ἐρωτικὸ δεσμὸ ποὺ ἀποδείχθηκε

25. Ξ. Α. Κοκόλης, «Τὸ ποίημα “Οὐλαλούμ...” (ἡ νεκρὴ ἀγαπημένη και ὁ “Κύριος”: παράλληλοι)», Ἄνθρωποι και μῆ: τὰ ὄρια τῆς φαντασίας στὸ Σκαρίμπα. Μελέτες και σημειώματα, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2001, σ. 79-87.

26. Μαρία Ἀκριτίδου, «Σελήνη και θάνατος στὸ μυθιστόρημα Μαριάμπας τοῦ Σκαρίμπα», Μικροφιλολογικά, τχ. 6 (Φθινόπωρο 1999) 27-28. Πρβλ. Κοκόλης, Ἄνθρωποι και μῆ: τὰ ὄρια τῆς φαντασίας στὸ Σκαρίμπα. Μελέτες και σημειώματα, σ. 169-171.

ἐφήμερος (δ.π., Α. Σ., 77). Στὸ «Βοϊδάγγελος δεύτερος», ὁ ἀφηγητῆς βιώνει μιὰ τρελὴ φαντασίωση: *Ν' ἄκουα ἐντός σου πῶς κυλᾶ / ἢ σιγή σου – ἔσκυπα τρελὰ – / καὶ πάει, / μὰ στάθηκ' ἄναυδος σὰν ὡς / νὰ σ' ἀντανάκλα ὁ οὐρανὸς / στὰ χάη!* (Βοϊδάγγελοι, Α. Σ., 84-85). Στὸ «Ἀντίγραμμα» ἀπαντᾷ Ὁ ἔρωτας ζωγράφος καὶ ζαβὴ ἢ παλέτα (δ.π., Α. Σ., 86). Ἡ τρέλα προβάλλεται καὶ στὴ φύση, στὴν ἀναρχὴ συμπεριφορὰ τῶν φύλλων: *Τὰ φύλλα ὁ ἄνεμος τοῦ νόστου / τὰ πῆγαινε – στροφὲς ἀνέμης – / τρελὰ στὴν πόρτα σου καὶ δόστου / καρδιὰ νὰ τρέμεις καὶ νὰ τρέμεις...* («Dona mia portoles», δ.π., Α. Σ., 101). Στὸ «Σφαχτὸ τῆς ἀγάπης» ἡ τρέλα συνδέεται καὶ πάλι μὲ τὴν ἀγάπη: *Λοιπὸν θάρθω! Κατάχλωμος – πνεῦμα ριγὸ τῆς γητειᾶς σου – / νὰ ὀρθωθῶ μπρὸς στὴν πόρτα σου – τρελοῦ ὄνειρου μου Ἀράπης – / θὰ προσφερθῶ στὸ στιλέτο σου ἐκεῖ μπροστὰ στὴ ματιὰ σου / σφαχτὸ τῆς ἀγάπης.* (Βοϊδάγγελοι, Α. Σ., 102). Στὸ «[...] ἀστέρι» ὁ ἀφηγητῆς ἐπεξεργάζεται καὶ πάλι εἰκόνες παραλόγου χωρὶς ρητὴ ἀναφορὰ στὴν τρέλα (Βοϊδάγγελοι, Α. Σ., 104). Στὸ ποίημα «Ἀνταπόκριση» (σὲ γράμμα τοῦ Λούλη Ποζιόπουλου) τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο ταυτίζεται μὲ τὸ καράβι καὶ γίνεται ρητὴ ἀναφορὰ στὴν τρικυμία καὶ στὸ ράγισμα τοῦ νοῦ: *Κι ὄλο μὲ πάει καράβι ἢ νύστα – / μὲ τὰ πανιά του γνάλινα στὴ μπόρα, / κι εἶμαι γυαλένιος καπετάνιος του καὶ κρυσταλ-/λένια –ἐκείνη– κούκλα του, στὴν πλώρα. / Σῶπα ὀρὲ Λούλη, φίλε ἀγαπητέ μου, / στὴν χαιρετάω κι ἄς μὴν –αὐτῆ– δὲν μᾶς θυμᾶται, / τὸ ἴδιο καὶ σὺ –καλὲ– χαιρέτησέ μου / τὴν τρικυμία σου τοῦ νοῦ ποὺ ὄλο μυκᾶται... Καὶ σὰν δυὸ πλοῖα, τοῦ ὠκεάνειου ἀπείρου, / κάτω ἀπὸ τ' ἄστρια φέγγη τοῦ οὐρανοῦ μας, / ἄντε –μαζὶ– στίς ρότες μας τοῦ ὄνειρου / μὲ ραϊσμένα μας τὰ κρυστάλλα τοῦ νοῦ μας... (Βοϊδάγγελοι, Α. Σ., 115). Πολὺ κεντρικὸ ἀναδεικνύεται καὶ τὸ ζήτημα τοῦ γέλιου στὸ ἀφήγημα «Βοϊδάγγελος» καὶ ἀλλοῦ ὡς ἔκφανση τῆς ἑτερότητας καὶ τῆς ἀπόκλισης.²⁷*

27. Γιὰ τὶς ἀναπαραστάσεις τῆς τρέλας στὴν πεζογραφία τοῦ Σκαρίμπα, βλ. Eleni Yiannakakis, «The Solo of Madness: Approaching the Limits of the Genre in Skarimbas' *Τὸ Σόλο τοῦ Φίγκαρω*», *Μολυβδοκοινοδουλοπελεκητής*, τχ. 3 (1991) 253-289. Γιὰ τὴν τρέλα γενικὰ, πρβλ. Ε. Α. Κοκόλης, Μαρία Ἀκριτίδου, δ.π., Ἑλλη Φιλοκύπρου, δ.π., σ. 129-131. Θανάσης Χατζόπουλος, δ.π., καὶ Κατερίνα Κωστήλου, «Ὁ "μαίτρ τοῦ φάλτσου" καὶ ἡ clownerie τοῦ μεσοπολέμου», *Ἀσύμβατη συνοδοιπορία*, σ. 122· γιὰ τὴ λειτουργία τοῦ γέλιου, βλ. «Τὸ πλεόνασμα τοῦ ἑλλειμματος καὶ τὰ ὄρια τῆς ταυτότητας», δ.π., 33-37· πρβλ. Π. Σπαν.[δωνίδης],

Ὁ Σκαρίμπας, μὲ τὴ λογοπαικτικὴ τοῦ ἐπίνοια, τὶς ἀνυπέρβλητες γλωσσικὲς καὶ συντακτικὲς τοῦ ἀκροβασίης ὑπερβαίνει τὸν κανόνα τῆς γενιᾶς τοῦ Καρυωτάκη καὶ οἰκοδομεῖ μιὰ προσωπικὴ ποιητικὴ, μέσα ἀπὸ τὸν συγκερασμὸ τῆς εἰρωνείας μὲ τὸν (ὑπονομευμένο) λυρισμὸ καὶ τὴν ἀντιθετικὴ μείξη τῶν ποιητικῶν ἀπορρυθμίσεων μὲ τὴν ἔμμετρη μορφή, ὠθώντας τὴν ποιητικὴ τοῦ ἐντελῶς ἔξω ἀπὸ τὰ αἰσθητικὰ καὶ τὰ μορφολογικὰ ὅρια τῆς ἐποχῆς του. «Ἄλλά, ὅταν ἀναπαριστοῦμε τὸ σῶμα, πρέπει νὰ μεταλλάσσουμε αὐτὴ μας τὴν κατοικία σὲ μιὰ γλῶσσα ποὺ κυριαρχεῖται ἀπὸ φαντάσματα, ποὺ γράφεται ἀπὸ φαντάσματα. Τὸ σῶμα πρέπει νὰ γίνει σωμογράμμα (somagram)», γράφει ἡ Catharine R. Stimpson γιὰ «Τὰ σωμογράμματα τῆς Gertrude Stein». ²⁸ Στὰ σωμογράμματα τοῦ Σκαρίμπα διαπλέκεται ἡ ψυχολογία μὲ τὴ ρητορικὴ, δοκιμάζονται τὰ ὅρια τῆς ταυτότητας, μέσα ἀπὸ μιὰν ὀριακὴ παραβίαση τῶν κανόνων τῆς γλώσσας. Ἡ ὑπαρξιακὴ κρίση καὶ ἡ πολυπροοπτικὴ παραμόρφωση τοῦ ὄντος ἀντανακλᾶται στὴν πολυτροπικότητα τοῦ καθρέφτη τῆς γλώσσας.

Τὸ γλωσσικὸ παράδοξο στὸν Σκαρίμπα ἔλκει τὴν καταγωγὴ τοῦ ἀπὸ τὸ ρομαντικὸ παραλήρημα. Ἡ διατάραξη τῆς γλώσσας ἀποτελεῖ μέσο δημιουργικῆς παρέμβασης καὶ ρήξης μὲ τὴν παραδεδομένη τάξη καὶ λογικὴ μὲ ὄργανο τὴ γλωσσικὴ μορφή ὁ ἀφηγητὴς τοῦ Σκαρίμπα ἀσκεῖ κριτικὴ δημιουργώντας νέα, ὑπονομευτικὰ νοήματα. Ἡ λεκτικὴ ἐλευθερία, ἡ ἀποδιοργάνωση τοῦ συντακτικοῦ κώδικα, δίνει μιὰ μοναδικὴ ἐξουσία στὸν ἀφηγητὴ γιὰ νὰ ξεδιπλώσει τὴν «κρίση τοῦ ὑποκειμένου». Αὐτὴ ἡ ἑτερογένεια ποὺ παράγεται μέσα ἀπὸ τὴ διαδικασία τῆς ἀποδόμησης στὴν ποιητικὴ γλῶσσα τοῦ Σκαρίμπα ²⁹ θὰ μπορούσε νὰ μελετηθεῖ συγκριτικὰ καὶ συνδυαστικὰ μὲ τὸν «ρυθμὸ τοῦ πέζου τοῦ λόγου», μὲ τὴν ποιητικὴτητα τῆς πρόζας τοῦ καὶ

«Γ. Σκαρίμπα, *Τὸ Σῶμα τοῦ Φίγκαρω*», *Μακεδονικὲς Ἡμέρες* [Θεσσαλονίκη], τχ. 3 (Μάιος-Ἰούνιος 1939) 63-65.

28. Catharine R. Stimpson, «Τὰ σωμογράμματα τῆς Gertrude Stein», στὸ Susan Rubin Suleiman (ἐπιμ.), *Τὸ γυναικεῖο σῶμα στὸν δυτικὸ πολιτισμὸ. Σύγχρονες προσεγγίσεις, μετάφραση-εἰσαγωγή Εὐη Βογιατζάκη*, Ἀθήνα, Σαββάλας, 2008 (1985), σ. 122.

29. Βλ. Pierre-André Rieben, *Délires romantiques. Musset – Nodier – Gautier – Hugo*, ὁ.π.

Ίσως τότε αποκαλυφθεῖ ὁ μηχανισμὸς τοῦ ζαλιστικοῦ χαρακτηριστικοῦ ποῦ ἐξήντα χρόνια πρὶν ὁ Σιεφέρης ἀποκαλοῦσε “τζάζ τοῦ Εὐρίπου”, στὸ ὁποῖο ἐνδεχομένως ὀφείλεται ἡ δραστικότητα τῆς σκαριμπικῆς ποίησης ποῦ ἀπευθύνεται εὐθύβολα καὶ διαβρωτικὰ στὴν ἑτερότητα τοῦ σημερινοῦ παραλήπτη.

ΠΡΩΤΕΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΜΕΛΕΤΩΝ

I. Καλλιτεχνικοί υβριδισμοί – ή συναίρεση/συνύπαρξη τῶν τεχνῶν

«Ἡ μυθοποίηση τῆς Ρωσίας καὶ ὁ συγχρονισμὸς τῶν τεχνῶν στὸ “Ἀμοῦρ-Ἀμοῦρ” τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ», *Κονδυλοφόρος*, τχ. 17 (2019) 184-201.

«Εὐτοπία (;) καὶ προσωπικὴ μυθολογία: Διακαλλιτεχνικὴ μείξις καὶ ἀνακατασκευὴ τῆς παράδοσης στὸ Ἐς-Ἐς-Ἐς-Ἐρ Ρωσσία τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ». Το κείμενο ἀποτέλεσε ἀνακοίνωση στὸ διαδικτυακὸ συνέδριο, *Ὁ Αἶγαγρος καὶ ὁ Φοῖνιξ. Διακαλλιτεχνικὲς καὶ διεπιστημονικὲς προσεγγίσεις στὸ ἔργο τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ καὶ τοῦ Νίκου Ἐγγονόπουλου*, 24-26 Ἰουνίου 2021 καὶ ἔχει καταθετεῖ πρὸς δημοσίευση στὰ Πρακτικὰ τοῦ Συνεδρίου (ἠλεκτρονικὸ περιοδικὸ *Σύγκριση*).

«Νεοελληνικὸς “Βαγνερισμὸς”. (Ὁ Βάγκνερ στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία καὶ κριτικὴ – “θέματα γιὰ ζετύλιγμα”», *Ὁ λόγος τῆς παρουσίας*. Τιμητικὸς τόμος γιὰ τὸν Παν. Μουλλά, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ἀθήνα, Ἐκδόσεις Σοκόλη, 2005, σ. 105-112.

«Ὁ Βάγκνερ στὸ πρῶμο ἀφηγηματικὸ ἔργο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη», *Σύγκριση*, τχ. 20 (2009) 138-150.

II. Ὅψεις τοῦ λυρισμοῦ – μούσα πεζόμορφη

«Ὁ Παλαμᾶς καὶ ἡ πεζόμορφη ποίηση», στὸ Νάσος Βαγενᾶς (ἐπιμ.), *Ἡ ἐλευθέρωση τῶν μορφῶν (1880-1940)*, Πρακτικὰ Διεθνοῦς Συνεδρίου, Ἡράκλειο, Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης, 1996,

- σ. 111-123, και «Ο Παλαμάς και η πεζόμορφη ποίηση», *Εισαγωγή στην ποίηση του Παλαμά*. Έπιλογή κριτικών κειμένων, επιμέλεια Εύριπίδης Γαραντούδης, Ήράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2016, σ. 309-321. Πρβλ. *Τὸ πεζὸ ποίημα στὴ νεοελληνικὴ γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση καὶ ἐξέλιξη τοῦ εἴδους (ἀπὸ τὶς ἀρχὲς ὡς τὸ 1930)*, τ. Α', τ. Β' (Επίμετρο), Τμῆμα Φιλολογίας, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2001.
- «Πτυχές τοῦ καβαφικοῦ μοντερνισμοῦ: Τὰ “ἀποσιωπημένα” πεζὰ ποιήματα», *Σύγκριση*, τχ. 9 (1998) 92-109, και στὸ Μιχάλης Πιερχής (ἐπιμ.), *Ἡ ποίηση τοῦ κράματος. Μοντερνισμὸς καὶ διαπολιτισμικότητα στὸ ἔργο τοῦ Καβάφη*, Ήράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000, σ. 81-94. Πρβλ. *Τὸ πεζὸ ποίημα στὴ νεοελληνικὴ γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση καὶ ἐξέλιξη τοῦ εἴδους (ἀπὸ τὶς ἀρχὲς ὡς τὸ 1930)*, τ. Α', τ. Β' (Επίμετρο), Τμῆμα Φιλολογίας, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2001.
- «Ἡ διαμόρφωση μιᾶς νέας ποιητικῆς συνείδησης στὴν Ἑλλάδα. Μεταφράσεις ἔμμετρων ἔργων σὲ πεζὸ κατὰ τὸν 19ο αἰώνα», *Πρακτικὰ Ἡ Διεθνoῦς Ἐπιστημονικῆς Συνάντησης. Μνήμη Γ. Π. Σαββίδη*, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 2001, σ. 165-186, και προδημοσίευση *Πόρφυρας*, τχ. 88 (1998) 233-249. Πρβλ. *Τὸ πεζὸ ποίημα στὴ νεοελληνικὴ γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση καὶ ἐξέλιξη τοῦ εἴδους (ἀπὸ τὶς ἀρχὲς ὡς τὸ 1930)*, τ. Α', τ. Β' (Επίμετρο), Τμῆμα Φιλολογίας, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2001.
- «Μορφικὲς μεταρρυθμίσεις στὴν ἑλληνικὴ ποίηση τοῦ τέλους τοῦ 19ου και τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰώνα», *Παλίμψηστον*, τχ. 5 (1987) 157-184.

III. Ἐκλεκτικὲς συγγένειες

- «Ἄγγελος Σικελιανὸς και Maurice de Guérin», *Κονδυλοφόρος*, τχ. 4 (2005) 129-137.
- «Ἄγγελος Σικελιανὸς και Paul Claudel. Μιὰ συγκριτολογικὴ προσέγγιση. (Ὁ Πρόλογος στὴ ζωὴ, οἱ Πέντε Μεγάλες Ὠδές, Ἡ ποιητικὴ τέχνη)», *La letteratura neogreca del XX secolo. Un caso*

europeo, a cura di Francesca Zaccone, Paschalis Efthymiou, Christos Bintoudis, 2020, Sapienza, Universita Editrice, 2020, σ. 191-203.

«Καί πάλι γιά τὰ πεζόμορφα ποιήματα: Νίκος Νικολαΐδης και Oscar Wilde. Συγκλίσεις, ὁσμώσεις και ἀποκλίσεις στό πλαίσιο τοῦ βικτωριανοῦ αἰσθητισμοῦ», στό *Λευτέρης Παπαλεοντίου (ἐπιμ.), Νίκος Νικολαΐδης ὁ Κύπριος (1884-1956). Μία ἐπανεκτίμηση τοῦ ἔργου του*, Ἀθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, σ. 99-114.

«Διακειμενικές μεταμορφώσεις τοῦ ἀρχαίου μύθου. Ὁ Ἴκαρος στό νεοελληνική ποίηση», *Νέα Ἑστία*, τχ. 145 (1999) 615-633.

IV. Διαπολιτισμικές σχέσεις. Τόποι τῆς διχοτόμησης και γέφυρες τῆς γραφῆς

«Βαλκανικές γραφές: Αἶμος. Ἀνθολογία Βαλκανικῆς Ποίησης. Μυθιστορία και κοινὸ “φορτίο μνήμης”», *Πρακτικά ΙΓ’ Διεθνοῦς Ἐπιστημονικῆς Συνάντησης, Μνήμη Παν. Μουλλά, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*, Ἐκδόσεις Σοκόλη – Κουλεδάκη, 2014, σ. 735-749.

«Ταυτότητες ἐν κινήσει: πατρίδες και γλώσσες στό βαλκανική και τὴν τουρκοκυπριακή γραφή», *Περάσματα, μεταβάσεις, διελύσεις: ὄψεις μιᾶς λογοτεχνίας ἐν κινήσει*, *Πρακτικά ΙΕ’ Διεθνοῦς Ἐπιστημονικῆς Συνάντησης, Μνήμη Δ. Ν. Μαρωνίτη (1929-2016)*, 1-4 Μαρτίου 2017, Τομέας ΜΝΕΣ, Τμῆμα Φιλολογίας, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2018, σ. 583-593.

«Identities on the Go: Homelands and Languages in Balkan and Turkish-Cypriot Literature», *Hiperboreea*, no 1, vol. VI (2019) 29-44.

«Ἡ ἀνάδυση μιᾶς ὑβριδικῆς πολιτισμικῆς ταυτότητας: ἡ τουρκοκυπριακή γραφή», ἠλεκτρονικὸ περιοδικὸ *Σύγκριση*, τχ. 24 (2014) 75-84.

Anna Katsiyanni, «L’émergence d’une identité culturelle hybride: L’écriture turco-chypriote», INALCO, *Cahiers Balkaniques*, 42, Grèce-Roumanie. Héritages communs, regards croisés, 2013-2014, 329-346.

«Χωρὶς νὰ κοιτᾶς τὸ χάρτη: Γεωγραφίες τῆς μνήμης και ἡ ρητορική τῆς διχοτόμησης στόν τουρκοκυπριακή ποίηση», Ἀφιέρωμα στὴν

Κύπρο. *Ίστορία, Λογοτεχνία, Τέχνη, Νέα Έστία*, τχ. 1871 (Δεκέμβριος 2016) 781-786.

V. *Ίστορική ποιητική: Λογοτεχνία και τρέλα*

«Τὸ γένος τῶν Λοξῶν. Ἐκφάνσεις τῆς τρέλας καὶ τῆς μανίας στὸ ἔργο τοῦ Κωστῆ Παλαμά», *Ἀφιέρωμα στὸν Κωστὴ Παλαμά, Νέα Εὐθύνη*, τχ. 46-47 (Ἰούλιος-Δεκέμβριος 2019) 230-241.

«μὲ ραϊσμένα μας τὰ κρύσταλλα τοῦ νοῦ μας...: Ἀπὸ τὸ “τζᾶζ τοῦ Εὐρίπου” σὲ μιὰ τζᾶζ ἐποχὴ. Ἐκφάνσεις τῆς κρίσης στὸ ποιητικὸ ἔργο τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα», στὸ Βασίλης Σαμπατακάκης (ἐπιμ.), *Ὁ ἐλληνικὸς κόσμος σὲ περιόδους κρίσης καὶ ἀνάκαμψης, 1204-2018, ΣΤ' Εὐρωπαϊκὸ Συνέδριο Νεοελληνικῶν Σπουδῶν τῆς Εὐρωπαϊκῆς Ἐταιρείας Νεοελληνικῶν Σπουδῶν*, Εὐρωπαϊκὴ Ἐταιρεία Νεοελληνικῶν Σπουδῶν, Ἀθήνα 2020, σ. 259-277.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ*

- Ἀθήνη, Στέση 153
 Ἀιζενστάιν, Σεργκέι (Sergei Mikhailovich Eisenstein, Сергей Михайлович Эйзенштейн) 15, 16, 47-49, 50-53, 65
 Αἰσχύλος 81, 136, 202
 Ἀκριτίδου, Μαρία 341
 Ἀλί, Ζεκί (Zeki Ali) 296, 298
 Ἀλτιόκ, Φεριχά (Feriha Altiok) 296
 Ἀμάρας ἢ Ἀμασάνδρας 151
 Ἀμπατζοπούλου, Φραγκίσκη 35, 315
 Ἀναγνωστάκης, Μανώλης 263, 271
 Ἀνδρέγιεφ, Λεονίντ Νικολάγιεβιτς (Leonid Nikolaievich Andreyev, Леонид Николаевич Андреев) 58
 Ἀνδρέολας, Φραγκίσκος 149
 Ἀνδροῦτσος, Ὀδυσσεάς 73, 264
 Ἀντίλ, Ἀλέβ (Alev Adil) 296
 Ἀντωνιάδης, Κ. 152
 Ἀντωνόπουλος, Λεωνίδας 258
 Ἀπολλιναίρ, Γκιγιόμ (Guillaume Apollinaire) 230
 Ἀραγκόν, Λουί (Louis Aragon) 45
 Ἀργυρίου, Ἀλέξανδρος 51
 Ἀρίοστο, Λουντοβίκο (Ludovico Ariosto) 145, 152, 230, 231, 233
 Ἀριστοτέλης 165
 Ἀρφαράς, Μιχάλης 243
 Ἀρχιμήδης 233
 Αὐγέρης, Μάρκος 201
 Βαγενάς, Νάσος 24, 30, 238, 244, 345
 Βάγκνερ, Ρίχαρντ (Wilhelm Richard Wagner) 17-19, 75-99, 321, 345
 Βάλβης, Σταμάτιος Δ. 143
 Βαλερύ, Πώλ (Ambroise Paul Toussaint Jules Valéry) 80, 110, 240
 Βάμβας, Νεόφυτος 142
 Βάν Ντάικ, Κάρεν (Karen Van Dyck) 288
 Βάρναλης, Κώστας 116, 171
 Βασιλειάδης, Σπυρίδων 168, 179
 Βασιλικός, Πέτρος 170
 Βελασκέζ [sic], Ντιέγο (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez) 96
 Βεράρεν, Αἰμίλιος (Émile Verhaeren) 116, 160
 Βερλαίν, Πώλ (Paul-Marie Verlaine) 80, 159
 Βερτόφ, Τζίγκα (Dziga Vertov και David Abelevich Kaufman, Давид Абелевич Кауфман) 65

* Εύρετηριάζονται μόνο τὰ ἱστορικά πρόσωπα.

- Βηλαράς, Ἰωάννης 24, 232, 244
 Βιγιόν, Φρανσουά (François Villon) 281
 Βιελέ-Γκριφέν, Φρανσίς (Francis Viélé-Griffin) 158, 160
 Βιζυηνός, Γεώργιος Μ. 167, 180, 311
 Βικέλας, Δημήτριος 82, 142
 Βίντορ, Κίνγκ (King Vidor) 63
 Βλαβιανός, Χάρης 24, 238, 239, 244
 Βλαχογιάννης, Γιάννης 169
 Βλάχος, Ἄγγελος 142
 Βογιατζόγλου, Ἀθηνά 201, 202, 209, 210
 Βοκκάκιος, Ἰωάννης (Giovanni Boccaccio) 230
 Βολταίρος, Γεράσιμος 152
 Βολταίρος, Φραγκίσκος Μαρία Ἀρουέ (François-Marie Arouet Voltaire) 148, 153
 Βόρτολι, Ἀντώνιος (Bortoli, Antonio) 149
 Βούλγαρις, Εὐγένιος 148, βλ. καὶ Βούλγαρης, Εὐγένιος 142
 Βουλοδήμος, Χαράλαμπος 153
 Βουτιεριδής, Ἥλιος 167
 Βύρωνας, Λόρδος (George Gordon Byron), βλ. καὶ Μπάυρον, Τζώρτζ Γκόρντον 142, 151, 152, 154, 155
- Γαλάζη, Πίτσα 300
 Γαλανάκη, Ρέα 24, 237, 244
 Γαλανός, Δημήτριος 152
 Γαραντούδης, Εὐριπίδης 30, 346
 Γεσένιν, Σεργκίε (Sergei Alexandrovich Yesenin, Сергей Александрович Есенин) 61, 281
 Γεφτουσένκο, Γεβγένιν (Yevgeny Aleksándrovich Yevtushenko, Евгений Александрович Евтушенко) 281
 Γιαννόπουλος, Ἀλκιβιάδης 234, 244
 Γιαννόπουλος, Περικλῆς, βλ. καὶ Μαΐανδρος 77, 169, 216, 218
 Γιασίν, Μεχμέτ (Mehmet Yaşın) 25, 27, 28, 271-272, 283-306
 Γιασίν, Νεσιέ (Neshe Yaşın) 296, 297, 302
 Γιατρομανωλάκης, Γιώργης 72
 Γιούγκ, Ἔντουαρντ (Young Edward) 145, 151, 154, 169, 177
 Γιουτζέλ, Χακί (Hakki Yücel) 296
 Γιοφύλλης, Φῶτος 173, 186, 234, 244
 Γκαίτε, Γκόχαν Βόλφγκανγκ φόν (Johann Wolfgang von Goethe) 108, 258
 Γκέντς, Γκιούρ (Gürgenc), βλ. καὶ Γκιουργκέντς Κορκμάζελ (Gürgenc Korkmazel) 291, 296, 298, 299, 303
 Γκερέν, Μωρίς ντέ (Guerin, Maurice de) 21, 109, 141, 153, 158, 168, 178, 191-197, 200, 346
 Γκέσνερ, Σάλομον (Gessner, Salomon), βλ. καὶ Γεσσνέρος 144, 150-152, 154, 168
 Γκέτσεφ, Στέφαν (Stefan Gechev) 249, 250
 Γκοκσιόγλου, Μουσταφά (Mustafa Gokceoglu) 296
 Γκουαρίνι, Καμίλλο-Γκουαρίνο (Camillo-Guarino Guarini) 230
 Γκουρμόν, Ρεμύ ντέ (Remy de Gourmont) 112, 163
 Γκραμόν, Μωρίς (Maurice Grammont) 162, 163
 Γκρήναγουεϊ, Πήτερ (Peter Greenaway) 243
 Γιωτιέ, Θεόφιλος (Pierre Jules Théophile Gautier) 80
 Γοβδελάς, Δημήτριος Π. 149
 Γούλφ, Βιρτζίνια (Adeline Virginia Woolf) 83, 156
 Γρατσιατής, Παῦλος 153

- Γρυπάρης, Ἰωάννης 169, 171
- Δαβιδοβίκης, Δημήτριος 150, 151
- Δάλλας, Γιάννης 151
- Δάντης, Ἀλιγκέρι (Dante Alighieri) 145, 205, 230
- Δαπόντες, Κωνσταντίνος 138
- Δάρβαρις, Πέτρος Ν. 150, 151
- Δαρβίνος, Κάρολος (Charles Robert Darwin) 327
- Δημάκης, Μηνάς 242
- Δικταῖος, Ἄρης 242
- Δραγούμης, Ἴων 68
- Δροσίνης, Γεώργιος 24, 77, 234, 244
- Ἐγγονόπουλος, Νίκος 16, 68, 72, 73, 242, 263-265, 345
- Ἐγκελος, Γκέοργκ Βίλχελμ Φρήντριχ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 50, 53, 61
- Ἐλύτης, Ὀδυσσεύς 35, 249, 276
- Ἐμπεδοκλῆς 81
- Ἐμπειρικός, Ἀνδρέας 15, 16, 33-74
- Ἐμπειρικός, Λεωνίδας 48, 50, 66
- Ἐξαρχος, Θεόδωρος 173
- Ἐπισκοπόπουλος, Νικόλαος 18, 79, 81, 96, 110-113, 169
- Εὐγένιος, Πρίγκηπας τῆς Σαβοΐας (Eugen Franz, Prinz von Savoyen-Carignan) 278
- Εὐθυμιάδης, Γιάννης 242
- Εὐριπίδης 229, 237
- Εὐστρατιάδης, Ε. 173
- Ἐφταλιώτης, Ἀργύρης 171
- Ζαλοκώστας, Γεώργιος Χ. 141, 147, 152
- Ζαλοῦχος, Δημήτριος Σ. 153
- Ζάμ, Φρανσις (Francis Jammes) 160
- Ζαμπέλιος, Σπυρίδων 141, 142
- Ζαρατούστρα, Ζωροάστρης 92
- Ζευγώλη-Γλέζου, Διαλεχτή 234, 244
- Ζηναδάτας 151
- Ζίντ, Ἄντρέ (André Gide) 123, 230
- Ζολά, Ἐμίλ (Émile Zola) 80
- Ἡράκλειτος 43, 81, 240
- Θεοδοσίου, Πάνος 149
- Θεόκριτος 135, 331
- Θεοτοκάς, Γεώργιος 35, 51
- Θεοτόκης, Κωνσταντίνος 132, 169
- Ἰκαρῆς, Νίκος 242
- Ἰνατσι, Οὐμίτ (Ümit Inatci) 296
- Ἰψεν, Ἐρρίκος (Henrik Ibsen) 89
- Ἰωάννης [ὁ Βαπτιστής] 172
- Ἰωαννίδου, Ἀλέκα 255, 270
- Καβάφης, Κ. Π. 20, 68, 82, 109, 114, 118-134, 171, 183, 242, 276, 284
- Καζαντζάκης, Νίκος, βλ. καὶ Κάρμα Νιρβαμῆ καὶ Πέτρος Ψηλορείτης 17, 18, 22, 24, 77, 84-99, 169, 213, 235-237, 242, 244
- Κάλας, Νικόλας (Nicolas Calas, Νικόλαος Καλαμάρης), βλ. καὶ Ράντος Νικήτας 24, 68, 241, 244
- Κάλβος, Ἀνδρέας 24, 68, 104, 136, 141, 142, 151, 235, 244
- Καμπανέλλης, Ἰάκωβος 24, 234, 244
- Καμπάνης, Ἄριστος 171
- Καμπούρογλου, Ἰωάννης 142
- Καμπύσης, Γιάννης Α. 77, 170, 171, 172, 184
- Κάν, Γκυστάβ (Gustave Kahn) 160, 162
- Κανάλες, Γεώργιος Δ. 155
- Κανσού, Μεχμέτ (Mehmet Kansu) 296
- Κανταρέ, Ἰσμαήλ (Ismail Kadare) 249, 270

- Καραθεοδωρής, Στέφανος 141, 150, 168, 175
Καραϊωάννης, Ἀθανάσιος 149
Καραντώνης, Ἀνδρέας 170, 240, 241
Καραχάλιος, Δημήτριος 173
Κάρο, Ροδρίγο (Rodrigo Caro) 230
Καροῦζος, Νίκος 242
Καρωτάκης, Κώστας 263, 332, 343
Κασκαμπάς, Ἰωάννης 150
Καστελλάνι, Ζισέλ Ματιέ (Gisèle Mathieu Castellani) 230
Καστριώτης, Γεώργιος, βλ. καὶ Σκεντέρμπεης 262, 264, 265
Καταρτζής, Δημήτριος 142
Κεφαλληνός, Α. Ν. 152, 153, 155
Κλάδος, Ὅμηρος I. 151
Κλαίρ, Ρενέ (René Clair) 16, 38
Κλόψτοκ, Φρίντριχ (Friedrich Gotlieb Klopstock) 111
Κλωντέλ, Πώλ (Paul Claudel) 22, 114-116, 159, 165, 166, 201-214
Κοκκινάκης, Κωνσταντίνος 140
Κοκκινίδης, Δημήτριος 243
Κόκκινος, Ἀπόστολος Ε. 155
Κοκόλης, Ξενοφών Α. 328, 341
Κολέτ, Γκαμπριέλ Σιντονι (Gabrielle Synthonie Colette) 80
Κόνραντ, Τζόζεφ (Joseph Conrad) 83
Κοραής, Ἀδαμάντιος 91, 139, 140, 142, 232
Κορνάρος, Βιντσέντζος (Vincenzo Cornaro) 231, 244
Κορομηλάς, Ἀνδρέας 152
Κορωνιός, Ἀντώνιος, 150
Κοσμάς, Σταυράκιος 83
Κοτοπούλη, Μαρίνα 226
Κοτσαμπασόπουλος, Γεώργιος Ἐμ. 152
Κουκκίδης, Κ. 187
Κουστουρίτσα, Ἐμίρ (Emir Nemanja Kusturica) 277
Κούφας, Β. 143
Κρίστεβα, Τζούλια (Julia Kristeva) 270, 331, 335
Κωνσταντινίδης, Ἀνέστης 152
Κωστίου, Κατερίνα 30
Λάγιος, Ἡλίας 251
Λακαρριέρ, Ζακ (Jacques Lacarrière) 243
Λαμαρτίν, Ἀλφόνς ντε (Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine) 111, 192
Λαμενναί, Φελισιτέ ντε (Félicité Robert de Lamennais) 193
Λαμπελέτ, Γεώργιος (George Lambelet) 18, 79
Λαμπίκης, Β. 116
Λαμπίσης, Γεώργιος Δ. 152
Λαμπρούλλος, Κυριάκος 142, 151
Λάντιν, Ἰλία (Pija Ladin) 276
Λαπαθιώτης, Ναπολέων 169, 216
Λασκαράτος, Ἀνδρέας 24, 234, 244
Λαφόργκ, Ζύλ (Jules Laforgue) 158, 159
Λένιν, Βλαντιμίρ (Vladimir Pyich Ulyanov, Владимир Ильич Ульянов) 58, 61
Λεοπάρντι, Τζάκομο (Giacomo Leopardi) 207
Λιβαδάς, Θεαγένης 136
Λιοντάκης, Χριστόφορος 242
Λογγίνος, Διονύσιος 112, 113
Λόμ, Χέρμπερτ (Herbert Charles Angelo Kuchačević ze Schluderpacheru, Herbert Lom) 63
Λόρκα, Φεδερίκο Γαρθία (Federico del Sagrado Corazón de Jesús García Lorca) 281
Λουδοβίκος Α΄ (Ludwig I) 146, 151

- Λουκρήτιος, Τίτος Κάρος (Titus Lucretius Carus) 324
- Λουντέμης, Μενέλαος 242
- Λύτρας, Στέλιος 242
- Λώρενς, Ντέιβιντ Χέρμπερτ (David Herbert Lawrence) 83
- Λωτρεαμόν, Κόμης του (Comte de Lautréamont) 132, 158
- Μαγιακόφσκι, Βλαντιμίρ Βλαντιμίροβιτς (Vladimir Mayakovsky, Владимир Владимирович Маяковский) 61, 281
- Μαζάουερ, Μάρκ (Mark Mazower) 255
- Μαϊάνδρος, βλ. και Γιαννόπουλος, Περικλής 77, 169, 218
- Μαίτερλινκ, Μωρίς (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck) 160
- Μαλακάσης, Μιλτιάδης 24, 169, 234, 244
- Μαλέρμπ, Φρανσουά ντέ (François de Malherbe) 230
- Μαλλαρμέ, Στεφάν (Mallarmé Stéphane) 78, 80, 112, 132, 137, 158, 159, 210, 211, 212, 213, 214, 328, 337
- Μαμμέλης, Ἀπόστολος 116, 172
- Μάν, Τόμας (Paul Thomas Mann) 83
- Μανδρικάρης, Ν. 151
- Μάνος, Κωνσταντίνος 234
- Μανουήλ, Γεώργιος 150
- Μαντζαράκης, Πέτρος 151
- Μαραγκοῦ, Νίκη 302
- Μαρινέττι, Φιλίππο Τομάζο (Filippo Tommaso Emilio Marinetti) 156, 173, 233
- Μαρμοντέλ, Ζάν-Φρανσουά (Jean-François Marmontel) 148
- Μάρξ, Κάρλ (Karl Heinrich Marx) 61
- Μαρτζώκης, Στέφανος 24, 232, 244
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. 124, 269, 347
- Ματαράγκας Παναγιώτης 154
- Μελαχρινός, Ἀπόστολος 171, 213
- Μελισσανίδης, Γιάννης 243
- Μερσιέ, Λουί Σεμπαστιάν (Louis-Sébastien Mercier) 141
- Μηριάτης, Ἡλίας 111
- Μητσάκης, Μιχαήλ 111, 169, 332
- Μικέ, Μαίρη 30
- Μίλτων, Τζόν (John Milton) 153
- Μίρκο, Κράλης (Μάρκος Κράλεβιτς, Marko Mrnjavčević, Марко Мрњавчевић), βλ. και Μίρκο, Κράλε 262, 264, 265
- Μιστράλ, Φρεντερίκ (Frédéric Mistral) 107, 115
- Μογκολφιέρος, βλ. Μογκολφιέ, Ζακ-Ἐτιέν (Jacques-Étienne Montgolfier) και Μογκολφιέ, Ζοζέφ-Μισέλ (Joseph-Michel Montgolfier) 230, 232, 233
- Μολέσκης, Γιώργος 291, 292
- Μολιέρος, Ζάν-Μπατίστ Ποκλέν (Jean-Baptiste Poquelin Molière) 140, 150
- Μόντι, Βιντσέντζο (Vincenzo Monti) 230, 232
- Μορεάς, Ζάν (Jean Moréas) 158, 159
- Μορώ, Γκυστάβ (Gustave Moreau) 96, 226
- Μοσχοβάκης, Νικόλαος Γ. 154
- Μουλλάς, Παναγιώτης 268, 347
- Μπαγκριάνα, Ἐλισαβέτα (Elisaveta Bagryana, Елисавета Багряна) 265
- Μπαϊμπάρς, Τανέρ (Taner Baybars) 273, 293
- Μπακούνιν, Μιχαήλ (Mikhail Alexandrovich Bakunin, Михаил Александрович Бакунин) 61

- Μπάρμπου, Ίον (Barbu Dimitrie Știrbei) 263, 278
- Μπάυρον, Τζώρτζ Γκόρντον (George Gordon Byron), βλ. και Λόρδος Βύρωνων 111, 142, 151, 152, 154
- Μπένγιαμιν, Βάλτερ (Walter Bendix Schönflies Benjamin) 39
- Μπεργκσόν, Άνρί (Henri-Louis Bergson), βλ. και Μπερέξον, Ανρί 28, 30, 82, 318, 321, 324, 325
- Μπερτράν, Άλούσιους (Aloysius Bertrand) 158, 192
- Μποέμ [Δημήτριος Χατζόπουλος] 77
- Μπολιβάρ, Σιμόν (Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar Palacios) 73, 263, 264
- Μπονταρτσούκ, Σεργκέι (Sergei Fyodorovich Bondarchuk, Сергѣй Фѣдорович Бондарчук) 63
- Μπός, Ίερώνυμος (Hieronymus Bosch) 340
- Μπουαλώ, Νικολά (Nicolas Boileau-Despréaux) 162
- Μπούμη, Ρίτα 340
- Μπουνιουέλ, Λουίς (Luis Buñuel) 45
- Μπουρζέ, Πώλ (Paul Bourget) 28, 30
- Μπρέγκελ, Πήτερ (Pieter Bruegel) 239
- Μπρετόν, Άντρέ (André Breton) 15, 16, 36, 45, 50-54, 61, 62, 69, 71, 72
- Μπωντλαίρ, Σάρλ (Charles Pierre Baudelaire) 17, 76, 80, 97, 110, 122-124, 128-129, 132-133, 158, 159, 168, 230, 323, 324
- Μωάμεθ 61
- Μωραϊτίνης, Πέτρος Β. 152
- Νάκης, Ν. Β. 150
- Ναλντοβέν, Φιλίζ (Filiz Naldöven) 290, 296
- Ναούμ, Ίωάννα 30
- Νερβάλ, Ζεράρ ντε (Gérard de Nerval) 230, 239
- Νερούντα, Πάμπλο (Pablo Neruda) 264
- Νίκα, Ροζαλία 226
- Νικολαΐδης, Νίκος 22, 23, 169, 215-227, 242, 347
- Νικολαΐδης, Χρῆστος 152
- Νικολόπουλος, Κωνσταντῖνος 153, βλ. και Μισόκακος Φιλοπατρίδης
- Νιρβάνας, Παῦλος 77, 110, 169
- Νίτσε, Φρίντριχ (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 17, 18, 28, 30, 61, 76, 77, 79, 81-82, 85, 86, 88, 91-94, 97, 191, 207, 321, 322, 327
- Νοβάλις (Novalis) 192
- Νόρτεν, Άντολφ (Adolph Northen) 63
- Ντ' Άννούντσιο, Γκαμπριέλε (Gabriele D'Annunzio) 17, 19, 77, 78, 83, 97, 98, 104, 145, 167, 191, 230
- Ντὰ Βίντσι, Λεονάρντο (Leonardo di ser Piero da Vinci) 233, 234
- Ντεμιράγ, Φικρέτ (Fikret Demirağ) 296, 297
- Ντεπόρτ, Φιλίπ (Philippe Desportes) 230
- Ντόλτσι, Κάρλο (Carlo Dolci) 96
- Ντοστογιέφσκι, Φιόντορ (Fyodor Mikhailovich Dostoevsky, Фѣдор Михайлович Достоевский) (60), 111
- Ντουνιᾶ, Χριστίνα 201, 340
- Ντυζαρντέν, Έντουάρ (Eduard Du-jardin) 83, 160
- Ντυλάκ, Ζερμαίν (Germaine Dulac) 64
- Ξανθός, Λ. 173
- Ξενάκης, Ίάνης 243

- Ξενοπούλος, Γρηγόριος 242
 Ξεφλούδας, Στέλιος 242
- ΎΟζντεμισιλέρ, Φαίτζε (Faize Ontemir Siler) 296
 Οίκονομόπουλος, Διον. Ι. 154
 Οίκονομόπουλος, Ήλιος Ι. 143, 153
 Οίκονόμος, Κωνσταντίνος 142, 148, 150
 Οίκονόμου, Ἀντώνιος 264
 Ὅμηρος 111, 135, 136, 139
 Ὄντζιούλ, Ταμέρ (Tamer Oncul) 296
 Ὅσσιαν, βλ. καὶ Macpherson James 148, 152-154, 169
 Ὅστρόβσκυ Νικολάι (Nikolai Alexeevich Ostrovsky, Микола Олекси́нович Островский) 58
 Οὐάιλντ, Ὄσκαρ (Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde) 22, 120, 215-227
 Οὐγκό, Βίκτωρ (Victor-Marie Hugo), βλ. καὶ Οὐγκώ 29, 111, 142, 143, 145, 153, 157, 192, 233, 310
 Οὐίλλιαμς, Οὐίλλιαμ Κάρλος (William Carlos Williams) 238, 240
 Οὐίτμαν, Οὐώλτ (Walter Whitman) 22, 61, 116, 158, 159, 166, 201, 202, 210, 212-214, 264
 Οὐράνης, Κώστας 171, 216
- Πάβλοβσκι, Ράντοβαν (Radovan Pavlovski, Радован Павловски) 276
 Παινλεβέ, Ζάν (Jean Painlevé) 187
 Παιονίδου, Ἑλλη 302
 Παλαιολόγος, Κωνσταντίνος 264
 Παλαμάς, Κωστής 16-18, 20-22, 24, 25, 28-30, 62, 64, 68-70, 77, 80, 81, 96, 103-117, 132, 142, 167, 170, 171, 181, 194, 195, 206, 207, 209, 233, 234, 244, 256, 269, 309-327, 332, 345, 346, 348
- Πάλλης, Ἀλέξανδρος 142, 170, 171
 Παναγιωτόπουλος, Σπύρος 24, 242, 244
 Πανάς, Παναγιώτης 148
 Πανταζής, Γ. 151
 Πανταζής, Δημήτριος 151, 177
 Παπαδιαμάντης, Ἀλέξανδρος 169, 311
 Παπαδόπουλος, Χρ. 154
 Παπαδοπούλου, Ἀλεξάνδρα 169
 Παπαθεοδώρου, Γιάννης 30
 Παπαλεοντίου, Λευτέρης 292
 Παπαντωνίου, Ζαχαρίας 104, 110, 131, 169
 Παπαρηγόπουλος, Δημήτριος 68
 Παπαρηγόπουλος, Κωνσταντίνος 153, 178, 194
 Παπατσώνης, Τ. Κ. 82, 115, 116, 172, 173, 184, 212-213
 Παπουτσάκης, Γεώργιος Α. 130
 Παπουτσάκης, Χρῆστος 250
 Παράσχος, Κλέων 115, 283
 Παρμενίδης 71, 205
 Πασαγιάννης, Κώστας 171
 Πασαγιάννης, Σπήλιος 21, 110, 169, 171, 181, 194, 195
 Πασβαντζόγλου, Ὅσμάν 264
 Πασσάρης, Ν. Γ. 152
 Πασχάλης, Ἰωάννης Δονάς 135
 Πατεράκης, Ἀντώνιος Δ. 149
 Πατσόγλου, Ἀριστείδης 30
 Πέιτερ, Γουόλτερ (Walter Horatio Pater) 120, 224
 Πεντζίκης, Νίκος-Γαβριήλ, βλ. καὶ Σταυράκιος Κοσμάς 83
 Περέ, Μπενζαμέν (Benjamin Péret) 45
 Περτέβ, Ρασίτ (Rasit Pertev) 296
 Πετρίδης, Πλάτων 173
 Πιερός, Μιχάλης 346
 Πικάμπια, Φράνσις (Francis Picabia) 16, 38
 Πίνδαρος 135, 136, 202, 206

- Πιτσιπίος, Ίάκωβος 138
 Πλάτων 29, 224, 309, 326
 Πλούταρχος 207
 Πλωτίνος 324
 Πόε, "Έντγκαρ Άλλαν (Edgar Allan Poe) 131, 323, 340
 Ποζιόπουλος, Λούλης 342
 Πολέμης, Ίωάννης 24, 234, 244
 Πολίτης, Γ. 152
 Πολίτης, Λίνος 170, 171,
 Πολίτης, Φῶτος, βλ. και Siegfried 82
 Ποραντέτσι, Λάσγκους (Lasgush Poradeci) 278
 Πούσκιν, Άλέξανδρος Σεργιάδης (Aleksandr Sergeevich Pushkin, Александр Сергеевич Пушкин), βλ. και Πούσκη, Άλέξανδρος Σεργιάδης 60, 145, 153
 Πράσιнос, Λύσανδρος 166
 Πρεβελάκης, Παντελής 213
 Πρέκας, Πάρις 242-243
 Πρλίτσεβ, Γκρηήγκορ (Григор Приличев) 262
 Προβελέγγιος, Άριστομένης 81, 171, 234, 242, 244
 Προύστ, Μαροσέλ (Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust) 39, 80
 Πρυντώμ, Ρενέ-Φρανσουά-Άρμάν (René-François-Armand Prudhomme), βλ. και Πρυντώμ, Συλλν (Sully Prudhomme) 29, 310-311, 323, 324
 Пуλαρινός, "Οθων Σ. 152
 Πώπ, Κωνσταντίνος (Konstantin Johann Popp) 168, 178
 Ραγκαβής, Άλέξανδρος Ρίζος 146, 147, 151, 234, 244
 Ράλλης, Κ. 151
 Ράντος, Νικήτας (Νικόλαος Καλαμάρης), βλ. και Κάλας, Νικόλαος 116, 172, 173, 185, 241
 Ράσκιν, Τζόν (John Ruskin) 120
 Ραφαήλ (Raffaello Sanzio da Urbino) 96
 Ρέι, Μάν (Man Ray) 15, 52
 Ρεμπώ, Άρθούρος (Rimbaud, Jean Nicolas Arthur) 128, 158, 213, 299, 300
 Ρενιέ, Άνρι ντε (Henri de Regnier) 160, 163
 Ρήγας, Βελεστινλής 25, 91, 148, 251, 253, 256, 264, 265
 Ρηγάτος, Γεράσιμος 315
 Ρίκεης, Σ. Ε. 154
 Ρίτσος, Γιάννης 263
 Ροδοκανάκης, Πλάτων 23, 24, 77, 110, 169, 216, 235, 244
 Ροΐδης, Έμμανουήλ 18, 78, 79, 142
 Ρομπεσπιέρ, Μαξιμιλιανός Φραγκίσκος Μαρία Ίσίδωρος (Maximilien François Marie Isidore de Robespierre) 264
 Ρονσάρ, Πιέρ ντε (Pierre de Ronsard) 230
 Ροντέν, Φρανσουά Όγκύστ Ρενέ, βλ. και Rodin, François-Auguste-René 82, 321
 Ρουμί, Τζελαλεντίν (Jalāl al-Dīn Muḥammad Rūmī) 287, 288
 Σαββίδης, Γ. Π. 118, 127, 130, 135, 137, 166, 191, 338, 346
 Σαίξπηρ, Ούίλλιαμ (William Shakespeare) 111
 Σαμουήλ, Άλεξάνδρα 30
 Σαμπατακάκης, Βασίλης 348
 Σάνδ, Γεωργία (George Sand) 152
 Σαννατσάρο, Τζάκοπο (Jacopo Sannazaro) 230

- Σάουδου, Ρόμπερτ (Robert Southey) 145
 Σαπφώ 94, 98, 135, 287, 288
 Σαραϊλίτς, Ίζετ (Izet Sarajlić) 280-281
 Σατωμπριάν, Φρανσουά Ρενέ (François-René, vicomte de Chateaubriand), βλ. και Σατοβριάν, Φραντζέσκος Αύγουστος (François-Auguste-René, vicomte de Chateaubriand) και Σατωβριάνδος, Φραντζέσκος Αύγουστος 111, 141, 150, 154, 155, 199
 Σαχίνης, Ἀπόστολος 167
 Σαχτούρης, Μίλτος 24, 241, 244
 Σέλλεϋ, Πέρσι (Percy Bysshe Shelley) 326
 Σελτσιούκ, Ζενάν (Jenan Selçuk) 296, 298, 299
 Σεμιτέλλος, Ι. Γ. 151
 Σεφέρης, Γιώργος 24, 114, 116, 172, 185, 240, 242, 244, 344
 Σημηριώτης, Ἄγγελος 81
 Σιαφλέκης, Ζαχαρίας Ι. 49
 Σικελιανός, Ἄγγελος 21, 22, 24, 25, 61, 68, 70, 71, 94, 109, 116, 167, 171, 172, 173, 182, 191-200, 201-214, 236, 237, 239, 240, 244, 256, 257, 346
 Σικελιανού, Ἄννα 153, 192-194
 Σίλλερ, Φρίντριχ (Johann Christoph Friedrich von Schiller), βλ. και Σχίλλερ 141, 145, 150, 154
 Σίμος, Εὐστάθιος Α. 151
 Σιντράν, Ἀμπντουλάχ (Abdulah Sidran) 277-280
 Σκαρίμπας, Γιάννης 28, 30, 328-344, 348
 Σκαρπαλέζου, Ἀνδρομάχη 61
 Σκεντέρμπεης 262, 264, 265
 Σκίπης, Σωτήρης 171, 194, 234, 244
 Σκλάβος, Γεράσιμος 242
 Σκοῦφος, Φραγκίσκος 111
 Σολωμός, Διονύσιος 68, 111, 172
 Σουζά, Ρομπέρ ντε (Robert de Souza) 164
 Σουπώ, Φιλίπ (Philippe Soupault) 16, 54, 69
 Σοῦτσος, Παναγιώτης 169, 176
 Σοφριανός, Νικόλαος 142
 Σοφοκλῆς 91, 136
 Σπαταλάς, Γεράσιμος 24, 242, 244
 Σπένσερ, Χέρμπερτ (Herbert Spencer) 324
 Σπίρ, Ἄντρέ (André Spire) 160, 161
 Σταέλ, Ζερμαίν ντε (Anne Louise Germaine de Staël-Holstein), βλ. και Στάλ, Μαντάμ ντε (Madame de Staël) 145, 151, 156
 Σταματιάδης, Κ. 150
 Σταντάλ, Μαρι-Ἄνρι Μπέλ (Marie-Henri Beyle Stendhal) 156
 Σταυρίδης, Γρηγόριος 262
 Στήβενς, Ουάλλας (Wallace Stevens) 238
 Ταιν, Ἰππόλυτος (Hippolyte Adolphe Taine) 30, 318
 Τάνσιλλο, Λουίτζι (Luigi Tansillo) 230
 Τάσσο, Τορκουάτο (Torquato Tasso) 145, 154, 230
 Τζαρά, Τριστάν (Tristan Tzara) 266, 270, 299
 Τζόυς, Τζέιμς (James Augustine Aloysius Joyce) 83, 265
 Τολστόι, Λέων (Leo Tolstoy, Лев Николаевич Толстой), βλ. και Τολστόης, 16, 35, 59-61, 63, 64, 67, 68, 70, 72, 73, 111

- Τουργκένιεφ, Ίβαν Σεργκέγιεβιτς
 (Ivan Sergeyeovich Turgenev, Иван
 Сергеевич Тургенев) 111, 168
 Τρικούπης, Σπυρίδων 111
 Τσαϊκόφσκι, Πιότρ Ίλιτς (Pyotr Ilyich
 Tchaikovsky, Пётр Ильич Чайков-
 ский) 65-67
 Τσέχοφ, Άντον (Антон Чехов) 58
 Τσιαχίτ, Νεριμάν (Neriman Cahit)
 296
 Τσίρκας, Στρατής 218, 226
 Τσῶσερ, Τζόφρι (Geoffrey Chaucer)
 230
 Φασιανός, Άλέκος 243
 Φενελόν, Φραγκίσκος Σαλινιάκ Δέ
 Λά Μόττε (François de Salignac
 de la Mothe-Fénelon) 144, 148,
 149, 165
 Φέξης, Άναστάσιος Δ. 153
 Φερδινάνδος, Φραγκίσκος Άρχιδού-
 κας (Franz Ferdinand von Öster-
 reich-Este) 281
 Φιλοπατρίδης, Μισόκακος, βλ. και
 Νικολόπουλος, Κωνσταντίνος 153
 Φιλόστρατος, Λούκιος Φλάβιος (Lu-
 cius Flavius Philostratus) 119, 120
 Φιλόρας, Ρῶμος 338
 Φλοριάν, Ζάν-Πιέρ Κλαρίς (Jean-
 Pierre Claris de Florian) 145
 Φόρστερ, Έντουαρντ Μόργκαν (Ed-
 ward Morgan Forster) 83
 Φόσκολο, Ούγκο (Ugo Foscolo) 145,
 172
 Φοῦσκο, Έδουάρδος (Eduardo Fus-
 co) 146-147, 152
 Φραντζή, Άντεια 250
 Φρόυντ, Σίγκμουντ (Sigmund Freud)
 50, 53, 61, 72, 315
 Χάινε, Χάινριχ (Christian Johann
 Heinrich Heine), βλ. και "Εινε,
 Έρρικός 81, 145, 154
 Χατζή, Κατερίνα 30
 Χατζή, Σεχρέτης 264
 Χατζόπουλος, Θανάσης 242
 Χατζόπουλος, Κωσταντίνος, βλ. και
 Πέτρος Βασιλικός 77, 170, 171
 Χενιέρος, Άνδρέας (Chénier André),
 155
 Χέπμπορν, Όντρεϊ (Audrey Hepburn)
 63
 Χόμολκα, Όσκαρ (Oskar Homolka) 63
 Χρηστομάνος, Κωνσταντίνος 77, 216
 Χριστόπουλος, Άθανάσιος 130
 Χρυσόγελο, Νίκος 153
 Ψαρουδάκης, Κωνσταντίνος Γ. 152
 Ψηλορείτης, Πέτρος, βλ. και Καζα-
 ντζάκης, Νίκος 89, 96
 Ψυχάρης, Ιωάννης 82, 110, 111, 169
 Ξάντεν, Ούισταν (Wystan Hugh Au-
 den) 239, 240
 Bachelard, Gaston 126
 Bintoudis, Christos 347
 Bos, άββας du (Abbé du Bos) 165
 Bremond, άββας (Abbé Henri Bré-
 mond) 112
 Browning, Elisabeth 207
 Brunel, Pierre 230
 Brunius, Jacques B. 45
 Doré, Gustave 153
 Duhamel, Georges 213
 Duse, Eleonora 98
 Εfthymiou, Paschalis 347

- Fezensac, Comte Robert Montesquiou de 81, 155
- Haas, Diana 126
- Katsiyanni, Anna 347
- Leblanc, Théodore 254
- Mackridge, Peter 208-210
- Macpherson, James, βλ. και Ὀσσισαν 139
- Murphy, Margueritte S. 222
- Murray, Henry 230
- Noailles, Comtesse de (Anna, Comtesse Mathieu de Noailles) 309, 313, 325
- Pageaux, Daniel-Henri 34
- Petit-Senn, Jean Antoine 155
- Reverdy, Pierre 49
- Rodin, François Auguste René 87
- Stimpson, Catharine R. 343
- Vitti, Mario 138
- Wyzewa, Téodor de 78
- Zaccone, Francesca 347

Τὸ βαπόρι, ἐν προκειμένῳ ἢ σχεδιά, συνιστᾶ δομικὸ σύμβολο τῆς γραφῆς ὑποβάλλοντας τὴν ἔννοια τοῦ σχεδιασμοῦ, τῆς συνάντησης ἀλλὰ καὶ τοῦ μεταίχμιακοῦ χώρου. Τὰ μελετήματα τοῦ βιβλίου συγκλίνουν στὴ διερεύνηση τῆς ποιητικῆς τοῦ μεταίχμιου, τὴν ἐστίαση στὸν τρίτο χῶρο (διά), στὸν διάμεσο, δηλαδή, χῶρο τῶν μεταμορφώσεων καὶ τῶν διασταυρώσεων, τῶν ἐκλεκτικῶν συγγενειῶν, τῶν ὁμοιοτήτων καὶ τῶν διαφορῶν ποὺ συχνὰ καταλήγουν στὸν δημιουργικὸ μετασχηματισμὸ ἢ στὴ γένεση νέων ὑβριδικῶν ἐνίοτε μορφωμάτων (διακειμενικὲς μεταμορφώσεις, μορφικὲς μεταρρυθμίσεις, εἰδολογικοὶ καὶ μυθικοὶ μετασχηματισμοί, *διακαλλιτεχνικὲς* συναιρέσεις, *διαπολιτισμικὲς* σχέσεις, νέες ὑβριδικὲς ταυτότητες, κ.ο.κ.). Ἡ ὑβριδικότητα διερευνᾶται ἀναλογικὰ σὲ διαφορετικὰ πολιτισμικὰ δεδομένα καὶ παράγεται ἀπὸ τὴ συγχορδία τῶν τεχνῶν, τὴ συναίρεση τῶν μορφῶν, τὴν ἐπιμειξία τῶν εἰδῶν ἀλλὰ νοεῖται παράλληλα καὶ ὡς διαίρεση, διχοτόμηση, μεταμόρφωση ἢ μετασχηματισμὸς πατρίδων, τόπων καὶ ταυτοτήτων.

Πῶς ἐπιτυγχάνεται ἡ κινητικότητα τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων; Πῶς τὰ λογοτεχνικὰ ἔργα ἀναπτύσσουν ἀπρόσμενες συνδέσεις, ὀφειλόμενες σὲ αἰτιακὲς σχέσεις, παράλληλες, λ.χ., ἢ ἀνάλογες ἱστορικοκοινωνικὲς καὶ πολιτισμικὲς συνθήκες ἢ σὲ ἀσυνείδητες ἀναδύσεις;

Οἱ ἐν λόγῳ μελέτες ἐστιάζουν σὲ αἰσθητικά, ποιητολογικά, ὑφολογικά, ἰδεολογικά ἐρωτήματα στὸ λογοτεχνικὸ πεδίο τοῦ 19οῦ καὶ τοῦ 20οῦ αἰῶνα.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ GUTENBERG

ΚΚ 9581105

ISBN 978-960-01-2286-2



9 789600 122862 >