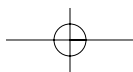
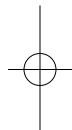
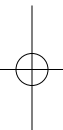
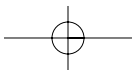
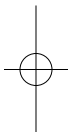
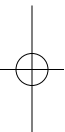


Ποίηση και Αλογία





ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ
ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

<http://www.poetrysymposium.gr>

Ποίηση και Αλογία

Συνεδριακό και Πολιτιστικό Κέντρο
Πανεπιστημίου Πατρών

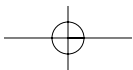
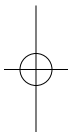
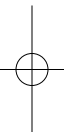


5 – 7 Ιουλίου 2013

*Με τις ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙΣ ΠΟΙΗΤΩΝ
του Τριακοστού Τέταρτου Συμποσίου Ποίησης*

Επιμέλεια
Ξένη Σκαρτσή

ΜΑΝΔΡΑΓΟΡΑΣ  ΑΘΗΝΑ 2016
ΣΕΙΡΑ: Δοκίμια και κριτική



Περιεχόμενα

ΤΡΙΑΚΟΣΤΟ ΤΡΙΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΠΟΙΗΣΗΣ

Οργανωτική Επιτροπή.....	11
Πρόλογος.....	12
Έναρξη του Συμποσίου.....	13
Υποψήφιοι για τα Βραβεία Ποίησης καλύτερου βιβλίου νέου ποιητή 2012 του Συμποσίου Ποίησης.....	14

ΠΡΩΤΗ ΜΕΡΑ Πρωινή Συνεδρίαση

ΤΙΜΗΤΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΤΡΙΑ ΚΑΙ ΔΟΚΙΜΟΓΡΑΦΟ ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Αλέξης Ζήρας <i>Τα συντρίμια και η αναστύλωσή τους. Η αλληλέγγυη ποιητική της Λύντιας Στεφάνου.....</i>	17
Γιώργος Αράγης <i>Λίγα για τον δοκιμακό λόγο της Λύντιας Στεφάνου.....</i>	38
Ποίηση της Λύντιας Στεφάνου.....	44

ΠΡΩΤΗ ΜΕΡΑ Απογευματινή Συνεδρίαση


Γιώργος Αράγης <i>Το άλογο ως ποιητική έκφραση.....</i>	53
Σάββας Μιχαήλ <i>«Όλη η εξουσία στον έναστρο ουρανό». Ο πέραν του λόγου Λόγος του ποιητή Βελιμίρ Χλιέμπνικωφ.....</i>	59
Σωτήρης Τριβιζάς <i>Ελληνικός υπερρεαλισμός. Ένα κίνημα μεταξύ δύο πολέμων</i>	69
Βασιλική Γκούνη, Ευαγγελία Ιορδανάκη, Θανάσης Νάκας <i>Όψεις του παραλόγου στην ποίηση για παιδιά (Ελληνικά και ξένα παραδείγματα).....</i>	74
Παρεμβάσεις – Συζήτηση.....	107

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ Πρωινή Συνεδρίαση

Θανάσης Χατζόπουλος	
<i>Η ποίηση από την εκκέρωση στην καλλιέργεια του νοήματος.....</i>	119
Κατερίνα Συνοδινού	
<i>Το άλογο στον Ευριπίδη.....</i>	124
Ξένη Σκαρτσή	
<i>Δημοτικό τραγούδι και αλογία.....</i>	135
Μαρία Ιατρού	
<i>«Και τον βοριά τον δροσερό τον πήραν τα καράβια...» Το έλλογο, το άλογο και το δημοτικό τραγούδι στον Διάλογο Σεφέρη-Τσάτσου.....</i>	146
Βούλα Επιτροπάκη	
<i>Ποιητικός λόγος: από τη λογική ακολουθία και την κανονιστική εφαρμογή ως τη σιωπηρή παράβαση.....</i>	156
Συζήτηση.....	166

ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ Απογευματινή Συνεδρίαση**ΚΡΙΤΙΚΟΙ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΥΝ ΠΟΙΗΤΕΣ**

Γιώργος Καραχάλιος:	
<i>Άγγελος-Φώτιος Πασχαλάς.....</i>	175
Παρουσίαση των βραβευθέντων με τα Βραβεία Ποίησης 2011 του Συμποσίου Ποίησης	
Αλέξης Ζήρας:	
<i>Αργύρης Παλούκας, Θέλω το σώμα μου πίσω (1ο Βραβείο).....</i>	179
<i>Γιώργος Χ. Στεργιόπουλος, Η Διάβολος (2ο Βραβείο).....</i>	181
<i>Αλέξιος Μάινας, Το περιεχόμενο του υπόλοιπου (3ο Βραβείο).....</i>	183
	
Αλέξης Ζήρας:	
<i>Ο σχηματισμός και η διασάλευση των μορφών στην ποίηση της Άννας Αφεντουλίδου.....</i>	185
Στέλιος Μαφρέδας:	
<i>Θωμάς Ιωάννου.....</i>	190
Κώστας Κρεμμύδας:	
<i>Χλόη Κουτσουμπέλη. Κάνει πολύ κρύο μες στους αιώνες.....</i>	195
Θανάσης Κούγκουλος:	
<i>Η αφηγηματική ποίηση της Κούλας Αδαλόγλου.....</i>	199

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Αλέξανδρος Αραμπατζής:	
Η ποίηση της Γεωργίας Τρούλη.....	204
Αλέξανδρος Αραμπατζής:	
Η ποίηση του Γιώργου Αλισάνογλου.....	207
Δημήτρης Κώτσος:	
Δημήτρης Νανούρης, Στου πουθενά τη μέθη.....	211

ΤΡΙΤΗ ΜΕΡΑ Πρωινή Συνεδρίαση

Νάνος Βαλαωρίτης	
<i>Ο παράγων «άλογο»</i>	217
Λάμπρος Σπυριούνης, ποιητής	
<i>Το χαλασμένο τηλέφωνο</i>	
<i>(υποενάντιες προτάσεις, λεπτομέρειες ασύρματες)</i>	222
Θανάσης Β. Κούγκουλος, δρ Νεοελληνικής Φιλολογίας	
<i>Μορφές του άλογου και του παράδοξου στην ποίηση της δεύτερης</i>	
<i>μεταπολεμικής γενιάς</i>	238
Συζήτηση.....	254
Ποιητικές αναγνώσεις υποψηφίων για τα Βραβεία Ποίησης	
Καλύτερου Βιβλίου Νέου Ποιητή 2012.....	257
Απονομή 1 ^{ου} , 2 ^{ου} , και 3 ^{ου} Βραβείου Ποίησης Καλύτερου	
Βιβλίου Νέου Ποιητή 2012 του Συμποσίου Ποίησης.....	267
Κλείσιμο του Συμποσίου.....	269

ΤΡΙΑΚΟΣΤΟ ΤΕΤΑΡΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΠΟΙΗΣΗΣ

ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ Απογευματινή Συνεδρίαση**ΚΡΙΤΙΚΟΙ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΥΝ ΠΟΙΗΤΕΣ**

Παρουσίαση των βραβευθέντων με τα Βραβεία Ποίησης 2012
του Συμποσίου Ποίησης

Αλέξης Ζήρας:	
Νίκη Χαλκιαδάκη, <i>Ανάσκελη με πυρετό</i> (1ο Βραβείο).....	275
Χρήστος Αρμάντο Γκέζος, <i>Ανεκπλήρωτοι φόβοι</i> (2ο Βραβείο).....	277



Αλέξης Ζήρας:	
Μαρία Κουλούρη, <i>Μουσείο άδειο</i>	279

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Κώστας Κρεμμύδας:	
Τζούλια Φορτούνη, <i>Κάθε ποίημα είναι ένα ταξίδι</i>	281
Χρήστος Γιαννακός:	
Ελευθερία Κυρίτση, <i>Χειρόγραφο πόλη</i>	284
Αναστασία Γκίτση:	
Θωμάς Παπαστεργίου, <i>Μικρή Λειτουργία της Άνοιξης</i>	286
Μίνα Π. Πετροπούλου:	
Γιάννης Τόλιας, <i>Η δυναμική της ποίησής του</i>	290
Μίμης Κωστήρης.....	295
Ελένη Γούλα:	
Στάθης Ιντζές.....	297
Χριστίνα Λιναρδάκη:	
Η Ευτέρπη Κωσταρέλη και η ποιητική συλλογή της <i>Βερνάντι</i>	300
Χαρίλαος Νικολαΐδης:	
Κωνσταντίνα Κορυβάντη, <i>Μυθογονία</i>	304
Γιώργος Πέππας:	
Ανίχνευση του ποιητικού τόπου της Κατερίνας Ζησάκη.....	306
Γιώργος Γωνιανάκης:	
Παναγιώτης Μηλιώτης, <i>Μια Ανάσα Δρόμο</i>	310
Κώστας Κρεμμύδας:	
Δέσποινα Δεμερτζή, <i>Ασκήσεις Απωλείας</i>	314

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ 33ου ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ



Γεώργιος Παναγιωτάκης, *Πρύτανης Πανεπιστημίου Πατρών*

Χρίστος Αλεξίου, *τ. καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου
Birmingham, διευθυντής περιοδικού «Θέματα Λογοτεχνίας»*

Σωτήρης Π. Βαρνάβας, *καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών, ποιητής*

Ξενοφών Βερούκιος, *καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών, ποιητής*

Αλέξης Ζήρας, *κριτικός λογοτεχνίας*

Κώστας Καπέλας, *υπεύθυνος Βιβλιοπωλείου «Πολύεδρο»*

Γιώργος Κεντρωτής, *καθηγητής Ιονίου Πανεπιστημίου, ποιητής, μεταφραστής*

Κώστας Κρεμμύδας, *ποιητής, διδάκτωρ, εκδότης περιοδικού «Μανδραγόρας»*

Αλέξης Λυκουργιώτης, *καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών, πρώην Πρύτανης Πανε-
πιστημίου Πατρών, πρώην Πρόεδρος Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου, ποιητής*

Σάββας Μιχαήλ, *δοκιμογράφος, κριτικός*

Θανάσης Νάκας, *καθηγητής Πανεπιστημίου Αθηνών*

Σωκράτης Α. Σκαρτσής, *ποιητής, ομότιμος καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών*

Ξένη Σκαρτσή, *δρ φιλολογίας, ποιήτρια,*

Δημήτρης Χαρίτος, *κινηματογραφικός κριτικός, ποιητής*

Επίτιμος Πρόεδρος

Μιχάλης Γ. Μερακλής, *ομότιμος καθηγητής Πανεπιστημίου Αθηνών, κριτικός*

Γραμματεία

Υπεύθυνη Γραμματείας: Θεώνη Πουλή

Ιωάννα Μουστάκα, Κατερίνα Τσιούμα, Θωμάς Παπαστεργίου,

Γιάννης Χατζηπανταζής (υπεύθυνος δικτυακού τόπου)

Πρόλογος

Τα Πρακτικά του 33ου Συμποσίου Ποίησης είναι αφιερωμένα στην Αλογία, ένα κεντρικό θέμα για την ποίηση και τη φύση της γλώσσας γενικότερα.

14 ειδικοί εισηγητές διερευνούν την αλογία ως παρέκκλιση στο φωνολογικό-μορφολογικό και στο συντακτικο-σημασιολογικό επίπεδο και προσπαθούν να προσδιορίσουν τα χαρακτηριστικά της στην αρχαία Ελλάδα, το δημοτικό τραγούδι, την ποίηση για παιδιά, τον υπερρεαλισμό και τη σύγχρονη ποίηση στην Ελλάδα και την Ευρώπη, αλλά και από την πλευρά της ψυχανάλυσης.

Περιλαμβάνονται επίσης οι ενδιαφέρουσες απόψεις των συνέδρων στη συζήτηση που ολοκλήρωσε τις συνεδρίες.

Στα Πρακτικά προτάσσεται το Αφιέρωμα στη σημαντική ποιήτρια, δοκιμογράφου και μεταφράστρια Λύντια Στεφάνου, μέλος για 22 χρόνια της Οργανωτικής Επιτροπής του Συμποσίου. Περιλαμβάνονται σ' αυτό εισηγήσεις για το ποιητικό και δοκιμιακό της έργο, και σύντομη ανθολόγηση ποιημάτων της.

Στον τόμο περιλαμβάνονται επίσης οι παρουσιάσεις των οκτώ ποιητών από ισάριθμους κριτικούς και οι παρουσιάσεις των βραβευθέντων με τα Βραβεία Ποίησης καλύτερου Βιβλίου Νέου Ποιητή 2011 του Συμποσίου Ποίησης που έγιναν στην ειδική συνεδρία που αφιερώνεται όπως πάντα σ' αυτούς, αλλά και οι Ποιητικές Αναγνώσεις των υποψηφίων για τα Βραβεία Ποίησης Καλύτερου Βιβλίου Νέου Ποιητή 2012 στα ενδιάμεσα των εισηγήσεων, καθώς και τα αποτελέσματα του διαγωνισμού.

Την απομαγνητοφώνηση της συζήτησης έκανε όπως πάντα η Θεώνη Πουλή, την οποία ευχαριστούμε άλλη μια φορά για την ανεκτίμητη βοήθειά της.

Στο τέλος των Πρακτικών του 33ου Συμποσίου περιλαμβάνονται και οι Παρουσιάσεις των Βραβευθέντων ποιητών με τα Βραβεία Ποίησης 2012, καθώς και οι Παρουσιάσεις των δώδεκα ποιητών του 34ου Συμποσίου Ποίησης.

Οι εισηγήσεις του 34ου Συμποσίου για τον *Κώστα Βάρναλη* θα δημοσιευθούν στο περιοδικό *Θέματα Λογοτεχνίας*.

Ξένη Σκαρτσιώ

Έναρξη του Συμποσίου

Καλώς ήρθατε λοιπόν σ' αυτό το Τριακοστό Τρίτο Συμπόσιο Ποίησης. Φέτος είπαμε να το συντομεύσουμε κατά μία μέρα. Θυμάστε, τα τελευταία χρόνια είχαμε την Πέμπτη το απόγευμα μια τιμητική συνεδρία και αρχίζαμε την Παρασκευή. Φέτος το συντομεύουμε, και αυτό το έκτακτο πρωινό το αφιερώνουμε στη μνήμη της Λύντιας Στεφάνου. Δυστυχώς τα τελευταία χρόνια κάποιος φίλο μας αποχαιρετάμε πάντα. Φέτος χάσαμε τη Λύντια. Θυμάστε, η Ηγερία μας, όπως τη λέγαμε, ήταν παρούσα με εκείνες τις παρεμβάσεις και τις μοναδικές απαγγελίες της, ας το πω έτσι, μια αριστοκράτισσα του πνεύματος και της ζωής, στενή και αγαπημένη φίλη. Τέλος πάντων, τα πολλά λόγια σε τέτοιες στιγμές περισσεύουν. Αλλά, ας σηκωθούμε μια στιγμή να κρατήσουμε ένα λεπτό στη μνήμη μας τη Λύντιας. (*Ενός λεπτού στιγμή*). Παράξενο πράγμα ο θάνατος, αλλά παρών, όπως και η ζωή είναι παρούσα. Λοιπόν, έχουμε τη Λύντια. Θα ακούσουμε ποίησή της, αλλά θα έχουμε και δύο εισηγήσεις από τον κο Ζήρα και τον κο Αράγη.

Το θέμα του φετινού Συμποσίου είναι «Ποίηση και Αλογία». Δύσκολη λέξη, μας απασχόλησε αν έπρεπε να την αλλάξουμε κάπως, αλλά το αφήσαμε έτσι. Εγώ, για να μη σας πω πιο πολλά, ας σας πω μόνο αυτό: Το πνεύμα της Επιτροπής, η τουλάχιστον όπως το καταλαβαίνω εγώ, για να οριστεί αυτό το θέμα, είναι περίπου το εξής: δε θεωρούμε και δε μας ενδιαφέρει να μελετήσουμε περιπτώσεις ποίησης που δεν είναι λογική, αλλά να δούμε το πράγμα από τη ρίζα του. Δηλαδή τι είναι η ποιητική γλώσσα. Και νομίζω ότι, αν το κάνουμε αυτό από την άποψη της σχέσης μ' αυτό που λέμε αλογία, ο τρόπος που μπορούμε να το δούμε, είναι όχι ότι η ποίηση παραβαίνει κάποια λογική και γι' αυτό είναι άλογη, αλλά γιατί η ποίηση έχει μια τέτοια γλώσσα που, κι αυτό πρωτότερα λέγεται, δεν είναι υποχρεωμένη να σέβεται κάποιους κανόνες λογικής. Η ποίηση έχει τη γλώσσα της. Αυτή, από κάποιες απόψεις, αν θέλετε ψυχρά επιστημονικές, μπορεί να φαίνεται, με τη δική της οπτική, άλογη. Η ποίηση όμως δεν είναι επιστημονικά άλογη. Έχει τη δική της, ποιητική γλώσσα που είναι η αρχέγονη καταγωγής γλώσσα του homo roëticus, προκύπτουσα από τη βιολογία του. Επομένως, έχει η ποίηση τη γλώσσα της, που, αν συμμεριστούμε κι αυτή την άποψη, είναι η αρχική γλώσσα. Άρα δεν είναι παράβαση της λογικής η γλώσσα της ποίησης. Η γλώσσα της ποίησης έχει τις δυνατότητες που έχει και θα μας τις πούνε οι εισηγητές ξεκινώντας από σήμερα.

Τώρα, πριν παρακαλέσω την κυρία Πρόεδρο να αναλάβει τη συνεδρίαση, να σας θυμίσω ότι τα τελευταία χρόνια έχουμε κι ένα διαγωνισμό ποίησης για τα βιβλία που βγήκαν την περασμένη χρονιά. Θα ακουστούν τα ποιήματα των υποψηφίων που έχουν επιλεγεί από μια Επιτροπή που είχαμε. Τα βιβλία τους είναι έξω στον προθάλαμο, αν θέλετε να τα ξεφυλλίσετε στο διάλειμμα. Και κάποια στιγμή θα ψηφίσουν οι σύνεδροι μαζί με την Οργανωτική Επιτροπή τον ποιητή που τους άρεσε πιο πολύ, και οι τρεις που θα κερδίσουν, όπως έγινε και πέρσι και πρόπερσι, του χρόνου θα παρουσιαστούν στο Συμπόσιο.

Σωκράτης Α. Σκαρτσής

Υποψήφιοι για τα Βραβεία Ποίησης καλύτερου βιβλίου νέου ποιητή 2012

- Δημήτρης Αθηνάκης, *Δωμάτιο μικρών διακοπών, ένα ποίημα μικρού μήκους και άλλα πλάνα*, εκδόσεις Κέδρος
- Παναγιώτης Αρβανίτης, *Λευκό χιούμορ*, εκδόσεις Γαβριηλίδης
- Εσμεράλδα Γκέκα, *Pulchritudo Bestiae*, εκδόσεις Γαβριηλίδης
- Χρήστος Αρμάντο Γκέζος, *Ανεκπλήρωτοι φόβοι*, εκδόσεις Πολύτροπον
- Άννα Γρίβα, *Οι μέρες που ήμασταν άγριοι*, εκδόσεις Γαβριηλίδης
- Νικόλας Ευαντινός, *Εννεός...*, εκδόσεις Μανδραγόρας
- Βασίλης Ζηλάκος, *Εύλο π' αφράτεψε στο στόμα*, εκδόσεις Οδός Πανός
- Βάγια Κάλφα, *Απλά πράγματα*, εκδόσεις Γαβριηλίδης
- Ανέστης Μελιδώνης, *Επιστρέφω στο κύμα*, εκδόσεις Γαβριηλίδης
- Νίκη Χαλκιαδάκη, *Ανάσκελη με πυρετό*, εκδόσεις Μανδραγόρας



ΠΡΩΤΗ ΜΕΡΑ
Πρωινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

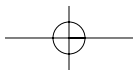
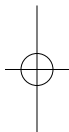
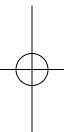
Σωκράτης Α. Σκαρτοής

Τιμητικό Αφιέρωμα στη Λύντια Στεφάνου

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ

- ΑΛΕΞΗΣ ΖΗΡΑΣ
- ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΡΑΓΗΣ

Ανάγνωση ποιημάτων της Λύντιας Στεφάνου



Αλέξης Ζήρας

Τα συντρίμμια και η αναστύλωσή τους. Η αλληλέγγυη ποιητική της Λύντιας Στεφάνου

Εκεί που έν' άνθι φύτερωνε δεν έχει τώρα ανθό

Ντύλαν Τόμας, «Κι ο θάνατος δεν θα 'χει πια εξουσία»

Προανακρούσματα. Οι δυσκολίες της ποιητικής επώασης στα χρόνια του '40

Ανάμεσα στις πρώτες εμφανίσεις της Λύντιας Στεφάνου (1927-2013) στη λογοτεχνία, με δημοσιεύσεις ποιημάτων της σε βραχύβια περιοδικά που εκδόθηκαν προς το τέλος της Κατοχής, όπως λ.χ. ο *Παλμός*, ένα μεταβατικό βήμα, όπως λέει η Αλεξάνδρα Μπουφέα¹, για αρκετούς νέους που επωάστηκαν στους παιδικούς και εφηβικούς συλλόγους της *Διαπλάσεως των Παίδων* και πέρασαν έπειτα στον κόσμο της λογοτεχνίας, και στο πρώτο της βιβλίο, τα *Ποιήματα*, του 1958, παρεμβάλλεται ένα διάστημα δεκατεσσάρων ετών. Δεκατέσσερα χρόνια είναι αρκετά για μια ήδη «προετοιμασμένη» από το λόγο περιβάλλον της² νεαρή ποιήτρια να κάνει κάτι περισσότερο από μερικές, σποραδικές εμφανίσεις σε λογοτεχνικά περιοδικά της δεκαετίας του '40. Και το διάστημα αυτό θα έλεγα πως είναι ακόμα πιο μεγάλο αν σκεφθούμε ότι αμέσως μετά τη λήξη του πολέμου, και το συμβατικό τέλος τής κατά τον Νίκο Γκάτσο κατοχικής «λαλούσας σιωπής», ήταν τέτοια η σπουδή και η πίεση στους ποιητές της γενιάς της Στεφάνου να «εκφραστούν», ώστε από γραμματολογική άποψη να προκαλεί εντύπωση

1. Τα λογοτεχνικά περιοδικά της Κατοχής. Σοκόλης 2006, σ. 285-308. Βλ. και την εισήγηση της Λ. Στεφάνου: «Τα [λογοτεχνικά] περιοδικά της μεταβατικής περιόδου». *Πρακτικά Έκτου Συμποσίου Ποίησης* (Γνώση, 1987), όπου (σ. 40) αναφέρεται στις γενικότερες συνθήκες που επικρατούσαν την εποχή της έκδοσης των νεανικών κατοχικών περιοδικών. «Μερικοί έφηβοι ή παιδιά ανακάλυπταν την ποίηση για να ξεχάσουν την πείνα, περιμένοντας έναν καινούργιο κόσμο με την αθωότητα της ηλικίας τους, αγγελικά πλασμένον, στην έξοδο της κόλασης».

2. Ήταν ανιψιά του παιδαγωγού και ερευνητή της φιλοσοφίας Κωνσταντίνου Γεωργούλη (1894-1968) και στενή συγγενής του πολιτικού Γεωργίου Παπανδρέου. Ενώ και ο σύζυγός της, Αλέξης Στεφάνου (1926-2010), με τον οποίο γνωρίστηκε σε νεαρή ηλικία, πέρα από την καθαυτό αστική του καταγωγή και παιδεία δεν ήταν άμοιρος ενδιαφέροντος για την ποίηση και τις εικαστικές τέχνες. Δισέγγονος του ναυάρχου Παύλου Κουντουριώτη, ανήκε στην ευρύτερη εκδοτική ομάδα του πρωτοποριακού περιοδικού *Τετράδιο* (1945, 1947) όπου δημοσίευσε σειρά ποιημάτων του. Μάλιστα, μια από τις συνεχείς αλλά παραταύτα άκαρπες έγνοιες της Στεφάνου μετά τον θάνατο του συζύγου της, ήταν να κάνει μια έκδοση των ποιημάτων του, δημοσιευμένων και μη.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

το γεγονός ότι σχεδόν εν σώματι δήλωσαν οι περισσότεροι παρόντες, την επαύριο μόλις της Κατοχής και για τα επόμενα πέντε ή έξι χρόνια.³ Ενώ εντάθηκε όπως ήταν φυσικό και ο οργανισμός στην έκδοση νεανικών λογοτεχνικών περιοδικών, ως επί το πλείστον βραχύβιων καθώς διαμελίστηκαν πολλές από τις κατοχικές παρέες στη χρονική περίοδο που ακολούθησε, με τις κάθετες ιδεολογικές αντιπαραθέσεις οι οποίες συνήθως πάνε μαζί με τις περιόδους μαθητείας στη ζωή αλλά και την ισχυρή δοκιμασία που επέφεραν τα Δεκεμβριανά και ο Εμφύλιος. Η ίδια η Στεφάνου αρκετά χρόνια αργότερα, το 1986, δημοσίευσε έναν απολογισμό ή ένα χρονικό των λογοτεχνικών περιοδικών της κατ'εκείνην «μεταβατικής περιόδου 1943-1953», εξαρτώντας την έννοια της μετάβασης από τέσσερα αιτήματα που υποτίθεται ότι υπήρχαν στο μυαλό των νέων της εποχής: ένα νέο προσδιορισμό της νεοελληνικής ταυτότητας, την επικράτηση του μοντερνισμού στο πεδίο της αισθητικής, τη συμμετοχή στα κοινά και την προσδοκία ενός δικαιότερου κόσμου.⁴ «Το ότι [...] μερικοί έφηβοι ή παιδιά ανακάλυπταν την ποίηση για να ξεχάσουν την πείνα, περιμένοντας έναν καινούριο κόσμο, με την αθωότητα της ηλικίας τους, αγγελικά πλασμένον, στην έξοδο της κόλασης, δεν μπορεί να θεωρηθεί [ως]⁵ λογοτεχνική ζωή. Ωστόσο, όλα αυτά μαζί συνέθεταν κιόλας μια υποτυπώδη αρχή, ένα ξεκίνημα που άρχισε να παίρνει υπόσταση γύρω στο τέλος του 1943, αρχές του 1944»⁶. Στην ίδια χρονικογραφική ανακεφαλαίωση θεωρεί ως καταληκτικό όριο αυτής της μεταβατικής περιόδου τον συγκερασμό των εξής πραγματώσεων και ακυρώσεων των προγενέστερων νεανικών αιτημάτων: τις επιπτώσεις του τέλους του παγκόσμιου όσο και του εμφυλίου πολέμου, την εγκαθίδρυση της γενιάς του '30 και του ελληνικής κοπής μοντερνισμού, την ενηλικίωση, τέλος, των κατοχικών νέων, μέσα βέβαια σε διαφορετικούς όρους για τον καθένα από αυτούς.⁷

3. Πράγματι, σ'αυτή την εξαιτία, 1944-1950, αρχίζοντας από τη στιγμή της μόλις απελευθερωμένης Ελλάδας, δημοσιεύουν βιβλία τους οι περισσότεροι ποιητές της ονομασμένης και ανθολογημένης από τον Αλέξανδρο Αργυρίου «Πρώτης Μεταπολεμικής Γενιάς». Αν στηριχθούμε στα εργογραφικά δεδομένα της ομότιτλης ανθολογίας του (Σοκόλης, 1982) έχουμε τον εξής, όχι βέβαια πλήρως αποδελτιωμένο κύκλο: Νάνος Βαλαωρίτης (1947), Δημήτρης Παπαδίτσας (1945), Στέλιος Γεράνης (1944), Ελένη Βακαλό (1945), Μανόλης Αναγνωστάκης (1945), Μίλτος Σαχτούρης (1945: η πρώτη που αποδέχεται), Νίκος Καρύδης (1944), Κλείτος Κύρου (1949), Ιάσων Δεπούνης (1948), Άρης Αλεξάνδρου (1946), Μιχάλης Κατσαρός (1949), Γιάννης Δάλλας (1948).

4. Βλ. Α. Στεφάνου, *Γενικά και ειδικά για την ποίηση*. Σοκόλης 1993, σ.77-95. Σε πρώτη μορφή το κείμενο για τα μεταβατικά περιοδικά ήταν εισήγηση στο Συμπόσιο Ποίησης της Πάτρας: Πρακτικά των εργασιών (1987).

5. Στο πρωτότυπο, ό.π. 4, υπάρχει εδώ ένα «σαν» συγκριτικό, αλλά νομίζω ότι ορθότερο είναι το αναφορικό «ως».

6. *Γενικά και ειδικά για την ποίηση*, ό.π., σ.78.

7. *Γενικά και ειδικά για την ποίηση*, ό.π., σ.79.

Οι αβεβαιότητες της ποίησης σε μια αβέβαιη εποχή

Είχαν άραγε οι μεταπολεμικές ματαιώσεις και μεταβάσεις στην μετεμφυλιακή πραγματικότητα τόσο αρνητικές συνέπειες για τη Στεφάνου, ώστε να αναστείλουν την ενθουσιώδη έστω και καλυμμένα κατοχική της διάθεση; Η ίδια εμμέσως ομολογεί ότι ένα από τα χαρακτηριστικά της εποχής που ακολούθησε (μετά το «όριο» του 1953) ήταν η άρνηση συμμετοχής σε ομαδικές επιδιώξεις και η ανάγκη για απομόνωση.⁸

Και όντως, φαίνεται και στην περίπτωση της αυτό το σύμπτωμα της αναδίπλωσης. Εννοώ ότι και στα κατοπινά χρόνια εμφανίζεται, όχι ως παροδικό αλλά ως πάγιο στοιχείο της παρουσίας της στα γράμματα, το πέρασμά της, η μετάπτωσή της σ' ένα είδος αβεβαιότητας ή έντονης αναβλητικότητας και σκεπτικισμού. Ήταν μια υποχώρηση που είχε την επίδρασή της και σ' αυτή την ίδια την συνέχεια του έργου της. Άραγε, έτσι υποδηλωνόταν μια ενδόμυχη επιφύλαξη της ως προς το αν το κόσκινο της δικής της αυστηρής αξιολόγησης συγκρατούσε, αναφορικά με την ποίηση αλλά και με τις άλλες της παράλληλες ενασχολήσεις, τη μετάφραση ή τη μελέτη, εκείνο που ήταν ουσιωδέστερο ή σημαντικότερο. Ή μήπως συνέβαινε κάτι άλλο; Ας πούμε πως ο δισταγμός και η περίσκεψη κατά κάποιο τρόπο δικαιολογούνταν και είχαν ένα ορισμένο νόημα στο ξεκίνημά της, καθώς από τα πρώτα της, δεμένα με την παράδοση ποιήματα, μόνο ένα «διασώθηκε», στο περ. *Παλμός*, πράγμα που δείχνει ότι εξ αρχής ήταν τουλάχιστον φειδωλή στις δημοσιεύσεις, πιθανότατα λόγω του ότι είχε γνωρίσει από νωρίς τις νεωτερικές αισθητικές αντιλήψεις αλλά και τον ελεύθερο στίχο⁹. Όμως τι έγινε στη συνέχεια; Δεν θα ήμασταν αφοριστικοί αν λέγαμε πως η συνέχεια επανέλαβε ξανά και ξανά την περίσκεψη της αρχής. Σε τέτοιο σημείο μάλιστα ώστε η εγκράτεια της ποιήτριας, με την έννοια της δυσκολίας της να δημοσιεύει, έμοιαζε να βγαίνει από κάτι βαθύτερο, αφού διατηρήθηκε διαβίου. Δεν φτάνει να την ονομάσουμε μόνο συνειδητή επιλογή, φαίνεται ότι ήταν επιπλέον και ένα ιδιοσυγκρασιακό της στοιχείο.

8. Ό.π., σ. 79.

9. Δ.χ. το δεύτερο κατά χρονολογική σειρά ποίημά της, «Όταν ξυπνά η πεντάμορφη» (*Παλμός*, τχ. 2, σ. 25-26), πέρα από τη νεωτερική του μορφή, είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα απόπειρα ειρωνικής μυθοποίησης της νεότητας. Η ευδιά του ονείρου που ανοίγεται μπροστά στα μάτια των εφήβων σκιαζεται στο τέλος από τη σκοτεινή προοπτική του παραμυθιού της Κοιμωμένης: «Ονειρεύονται τα παιδιά/ με τα σκούρα μενεξεδένια μάτια/ που δεν ξέρουν ποτέ τους το μάθημα/ γιατί κοιτάζουν τις ανθισμένες ακακίες/ απ' το παράθυρο της τάξης/ γιατί διαβάζουν ιστορίες στα σύννεφα/ οι μαθητές που παίρνουν άριστα/ κοροϊδεύουν/ οι δάσκαλοι θυμώνουν/ όμως τα γιορτάσιμα ξάρτια των μικρών καραβιών/ γελάνε στη λίμνη/ τα φτερά των παγωνιών/ αστράφτουν λουσομένα στο πρωινό φως/ στα ξερά κλαδιά της ξύλινης γέφυρας/ άνοιξαν τ' αγριοτριαντάφυλλα/ στον κήπο κοιμάται η Πεντάμορφη».

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Ας πούμε, η περίσκεψη ή η αμφιβολία δεν την άφησαν να συνεχίσει το τρίπτυχο, όπως αρχικά λογάριαζε, του *Προβλήματος της μεθόδου στη μελέτη της ποίησης* (1972)¹⁰, με τη δημοσίευση δυο ακόμα μερών που θα αναφέρονταν πρώτα στην κύηση και στον τοκετό της ποιητικής δημιουργίας και έπειτα σε μια τυπολογική ανάλυση της λειτουργίας της ποιητικής σύνθεσης, όπου θα εξετάζονταν τα συντακτικά και υφολογικά: τα ηχητικά των καταλήξεων, ο τονισμός των λέξεων, οι συμφράσεις, οι σιωπές, οι διασκελισμοί κλπ.¹¹ Όπως βλέπουμε, δεν προχώρησε λοιπόν σε μια νέα έξοδο για να ολοκληρώσει σ' ένα εύλογο χρο-

10. Τιμήθηκε τον επόμενο χρόνο με το κρατικό βραβείο δοκιμίου.

11. Το πρόβλημα της μεθόδου στη μελέτη της ποίησης βασίστηκε σε μελέτες της Στεφάνου που ολοκλήρωσε κυρίως κατά τη διάρκεια της παραμονής της στη Σόφια της Βουλγαρίας, όταν ήταν εκεί τοποθετημένος ο σύζυγός της, Αλέξης, ως πρέσβης της Ελλάδας. Στην ανθολογία *Η πρώτη μεταπολεμική γενιά* (1982), με επιμέλεια Αλέξανδρου Αργυρίου, υπάρχει στο σχετικό με εκείνη εργοβιογραφικό μέρος η δοσμένη μάλλον από εκείνη πληροφορία ότι «πρόκειται να εκδοθεί η συνέχεια [του *Προβλήματος της μεθόδου*] με τίτλο: Η δομή της ποιητικής δημιουργίας», κάτι που ασφαλώς παραπέμπει στην τότε του συρμού δομιστική/στρουκτουραλιστική θεωρία. Παραπλήσια με τη δική της, για την ιστορία του πράγματος, ήταν η ανάλογη θεωρία της φίλης της Στεφάνου, Νανάς Ησαΐα (1934-2003), όπου εξέταζε τη σχέση της έννοιας της δομής στη ζωγραφική και στη λογοτεχνία. Πάντως, η φορμαλιστική θεωρία της Στεφάνου για την ανάλυση της ποίησης ανιχνεύεται για πρώτη φορά στο κείμενο που έστειλε στο περιοδικό *Εποχές* (τχ. 34, Φεβρ. 1966, σ. 176) ως απάντηση προς το βιβλιοκριτικό άρθρο του Τάκη Σινόπουλου για τη σύνθεσή της, *Τοπεία από την καταγωγή και την περιπλάνηση του Υκ* (βλ. *Εποχές*, τχ. 32, Δεκ. 1965, σ. 68-69). Στην ουσία η Στεφάνου δεν διαφωνεί μόνο με τις αντιρρήσεις του Σινόπουλου αλλά και με το είδος της κριτικής του, με την συγκεκριμένη, όπως τη θεωρεί, μέθοδό του που «αποφεύγει ν' αναλύσει το ποίημα» και προτιμά «να επιχειρήσει ψυχολογικές ακροβασίες», καθώς «ο κριτικός δεν θέλει να διαβάσει και να κρίνει αυτό που διαβάζει αλλά φτιάχνει στη θέση ενός κειμένου δικές του κατασκευές [...] χωρίς ν' αναφέρεται σε συγκεκριμένα σημεία του έργου για να τις στηρίξει», ακόμα μάλιστα περισσότερο «από τη στιγμή κυρίως που αγνοεί και παραλείπει τη διάρθρωση, αποσιωπά την ιστορία, τη ροή, το γίνεσθαι του έργου και παραποιεί τον συγκεκριμένο μύθο». Ανεξάρτητα από το ότι η αντιπαράθεση της αυστηρά σκεπτικής μεθόδου της Στεφάνου προς την πιο αδέσμευτη «μέθοδο» του κριτικού Σινόπουλου πάσχει από μια δογματική μονομέρεια, απότοκη του αυστηρού γλωσσοκεντρισμού της τον οποίο θεωρούσε αδιαπραγμάτευτο και στα επόμενα χρόνια, *Το πρόβλημα της μεθόδου στη μελέτη της ποίησης* έθεσε από την αρχή, ως πρωτεύουσας σημασίας, την ανάλυση της ποίησης βάσει των γραμματικών της στοιχείων. Επομένως και τον αυστηρό εστιασμό της κριτικής στο γράμμα του κειμένου, αφού, όπως τονίζει η Στεφάνου, το ποίημα δεν είναι τίποτε περισσότερο από λέξεις που παίρνουν μια ορισμένη διάταξη όταν συντίθενται και φτιάχνουν ένα σχήμα γλωσσικών και άλλων συντακτικών σημείων. Πιστή στο πνεύμα του αγγλοσαξωνικού μοντερνισμού, επηρεασμένη προφανώς από τις φορμαλιστικές θεωρίες του Έντουαρντ Έσπλινγκ Κάμμινγκς (1894-1962) και του Άρτσιμπαλντ Μακλής (1892-1982) υπερασπίστηκε την οντική κατά κάποιο τρόπο ύπαρξη του ποιήματος, ότι δεν υπάρχει ως κάτι άλλο προς το οποίο οδηγεί η ανθρωπίνη φαντασία, παρά μόνο ως κάτι άπαξ μοναδικό και ανεπανάληπτο. Τόσο το κριτικό άρθρο του Σινόπουλου όσο και η απάντησή της Στεφάνου αναδημοσιεύτηκαν στη συγκεντρωση κριτικών του πρώτου, *Χρονικό αναγνώσεων. Βιβλιοκρισίες για τη μεταπολεμική ποίηση*, εισαγ.-επιμ. Ευριπίδης Γαργαντούδης-Δώρα Μέντη. Σοκόλης 1999, σ. 204-206, 260-262.

νικό διάστημα την έκθεση των θεωρητικών της ζητήσεων¹², αλλά δεν αποτόλμησε ούτε μια νέα έξοδο ως ποιήτρια, μετά το 1983 και την συλλογή, *Οι λέξεις και τα πράγματα*. Ίσως δεν θα μάθουμε ποτέ αν η παραλυτική αναβλητικότητα που την παίδευε επί πολλά χρόνια οφειλόταν στον φόβο της επανάληψης που όντως, για όσους την γνώριζαν από κοντά, την κυρίευε πολύ συχνά, ή στην περίεργη, αντιφατική σχέση της με τον χρόνο. Ένα από γνωρίσματά της ήταν ότι ήθελε να είναι στις επάλξεις, να μην αδρανεύει απέναντι στα ευρύτερα φαινόμενα της πολιτικής ή της τέχνης, ιδίως στα θεωρούμενα ως ριζοσπαστικά, αλλά από την άλλη πλευρά ως άτομο εμπιστευόταν τον αναστοχαστικό χρόνο του «δωματίου», τον όχι υποκειμενικό αλλά εντούτοις μαλακό ρυθμό που θα εξυπηρετούσε καλύτερα την προβολή της ποιητικής σκέψης και της δράσης της προς τον δημόσιο ορίζοντα. Σατιρίζοντας ένα μεγάλο μέρος της νεώτερης ποίησης, της λεγόμενης υπαρξιακής, και αντιπαραθέτοντάς την σε μια ποίηση πραγματιστική, δηλ. των πραγμάτων, σε μια πολύ όψιμη συζήτησή της με την Μαρία Τσάτσου, υπογράμμιζε ακριβώς την αξία και τη σπουδαιότητα του ορίζοντα των γενικών όρων, έτσι ώστε να υποστασιοποιηθεί η ποίηση μέσα στους κόλπους του συγκεκριμένου: «Δεν γράφω ποτέ», λέει στη συνομιλία της, «για να εκφράσω μια συγκίνηση, να βγάλω τα ψυχολογικά μου προβλήματα, και τούτα και τ' άλλα. Αυτό θα ήταν ευτελισμός, νομίζω, της ποίησης. Προσπαθώ μάλλον να διηγηθώ κάτι, μιαν άλλη κατάσταση του κόσμου, χωρίς να αγνωώ την πραγματικότητα γύρω μου. Αυτό πάντα προσπαθούσα να κάνω. Και αν είναι δυνατόν, να το κάνω με έναν τρόπο όπου εγγράφεται ως μια τυπική διάταξη πραγμάτων, ας πούμε. [...] Αυτή η ενδοσκοπήση, το συνεχές αδιέξοδο που το συναντάνε, λένε, μέσα στον εαυτό τους [οι νεώτεροι ποιητές]· μα αν δεν ανοίξεις τον εαυτό σου, αν δεν ανοικτείς, αν δεν ξανοικτείς στη θάλασσα...»¹³

Η άρνηση της εσωστρέφειας

Για να κατευθυνθούμε τώρα προς τα *Ποιήματα* του 1958, πρέπει νομίζω να σημειώσουμε προοιμιακά ότι ορισμένα χαρακτηριστικά της ποιητικής γραφής της Στεφάνου έμειναν πάγια ή, τουλάχιστον, δεν άλλαξαν και πολύ από τότε.

12. Σε μεταγενέστερους καιρούς, μετά δηλαδή το 1985, όταν η προσωπική γνωριμία με τη Στεφάνου είχε έναν αυξημένο βαθμό οικειότητας, συμφωνήσαμε ότι η εκδοτική συνέχεια του *Προβλήματος της μεθόδου* ήταν ίσως χωρίς νόημα, παράκαιρη. Η λογική συγκυρία για ένα τέτοιο εγχείρημα θα ήταν νομίζω η δεκαετία του '70. Αν γινόταν μετέπειτα, θα γινόταν μόνο για «ιστορικούς» λόγους, για να τηρηθεί μάλλον η συνέχεια μιας θεωρητικής πορείας, αφού τόσο η δομιστική μέθοδος όσο και τα επιχειρήματά της είχαν πλέον εγκαταλειφθεί ή παρακαμφθεί σε διεθνή κλίμακα.

13. «Η Λύντια Στεφάνου συνομιλεί με την Μαρία Τσάτσου», ηλεκτρ. περ. *poeticanet.com*, 2, Νοεμ. 2006.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Τουλάχιστον στις αναζητήσεις τους. Θα περίμενε κανείς ότι για μια ποιήτρια όπως εκείνη, που έδινε πρωτεύουσα σημασία στον σχεδιασμό, στη σύνθεση, που δεν είχε ιδιαίτερη εμπιστοσύνη στην έμπνευση και δεν άφηνε αβασάνιστη τη γραφή του ποιήματος, καθώς την άλλαζε συνεχώς, προσθέτοντας και αφαιρώντας, βασικό της μέλημα ήταν ο περιορισμός των καθαρά υποκειμενικών στοιχείων. Και πράγματι την απασχολούσε αυτή η διαδικασία απογύμνωσης, γιατί θεωρούσε, όπως άλλωστε φαίνεται στο προηγούμενο απόσπασμα της συνομιλίας της, ότι οι «ενδοσκοπικές» κοκλιώσεις τού, κατά δήλωση των ποιητών, μοντέρνου ποιητικού λόγου, συσκοτίζουν το νόημα και εντείνουν την ασάφεια και τη διάλυση.¹⁴ Πράγμα που ως γεγονός την έβρισκε κάθετα αντίθετη. Σ' αυτά τα πρώτα της ποιήματα απηχούνται σε μεγάλο βαθμό τα βιώματα που αποκόμισε από την νεανική εμπλοκή και πολιτική της στράτευση στην *εποχή*, βιώματα όμως που δεν εκφράζονται τόσο αόριστα, όπως έκρινε κάπως πρόχειρα ο Ανδρέας Καραντώνης¹⁵, δεν έχουν σχέση με αυτοματισμούς, αν και αυτοί δεν λείπουν, τουλάχιστον ως δάνεια από την ποίηση των νεανικών της προτύπων – τον Ελύτη και τον Γκάτσο. Ούτε όμως έχουν σχέση με το σκοτεινό σαχτουρικό σύμπαν. Από την άλλη μεριά, παρ' ότι ένιωθε περισσότερο κοντά της, δεν ακολούθησε ποτέ τον τρόπο της ρεαλιστικής ευκρίνειας που συναντούμε στη δραματική ρητορική της ποίησης του Μανόλη Αναγνωστάκη, του Τίτου Πατρίκιου, του Τάσου Λειβαδίτη, του Γιάννη Δάλλα, του Τάκη Καρβέλη ή άλλων συνομηλικών και παθόντων της γενιάς της. Τη ρητορική δηλαδή της καθημαγμένης ύπαρξης που εστιάστηκε δραματικά ή ειρωνικά στην αφήγηση γεγονότων και συναισθημάτων της «χαμηλής» καθημερινής ζωής. Την τέτοια έλλειψη της ρεαλιστικής ευκρίνειας την αντικατέστησε στα ποιήματα της Στεφάνου η πλούσια λυρική πνοή, η

14. Δεν είναι τυχαίο ότι στην συνομιλία της (ό.π.), όταν στέκεται απέναντι στο έργο του Μανόλη Αναγνωστάκη και σ' εκείνο του Βύρωνα Λεοντάρη, αποφαίνεται καθαρά ότι προτιμά το πρώτο. Κατά τη γνώμη μου όχι μόνο διότι στέκεται αρνητικά απέναντι στον όρο και στην έννοια της «ποίησης της ήττας», όρου και έννοιας που θεσπίστηκαν γραμματολογικά από τη γνωστή βιβλιοκριτική του Λεοντάρη στο περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 106-107 (= *Η ποίηση της ήττας*. Έρασμος 1983, σ. 67-79), αλλά και διότι βλέπει στην ποίηση του τελευταίου ένα είδος μυστικοπάθειας που έρχεται σε αντίθεση με την ρητή πολιτική θέση. Ανεξάρτητα από το αν συμφωνεί κανείς με αυτή την απόφασή της –νομίζω ότι είναι αμφισβητούμενη η ευστάθειά της– ο σχετικός προβληματισμός της Στεφάνου μάς δείχνει πόσο πολύ ενδιαφέρει τις αντιλήψεις των ποιητών αυτής της γενιάς η σχέση της τέχνης με το δημόσιο και ιδιωτικό πεδίο της ζωής.

15. «Το κύριο ελάττωμα της Στεφάνου είναι μια έκδηλη 'λυρική αοριστία', μια εσωτερικά διακλαδωμένη ποίηση στις πρώτες της εξορμήσεις, στις υπερρεαλιστικές κυρίως. Ίσως η αυτόματη γραφή πρώτα κι έπειτα η αποκτημένη συνήθεια να γράφει κανείς ποιήματα παρατάσσοντας εικόνες πότε έλλογες και πότε υπέρλογες, να είναι η αιτία αυτής της ασάφειας που εξασθενεί σε πολλά σημεία την ποίησή της.» Βλ. Α. Καραντώνης, *Η ποίησή μας μετά τον Σεφέρη*. Δωδώνη 1976, σ. 341.

αναπειταμένη διάθεση που έρχεται από τα εδάφη του Σολωμού και του Σικελιανού—κατά σειρά μαθητείας—ενισχυμένη από τον πρώιμο ευδιάκριτο αλλά και ουδέποτε απόντα αναστοχαστικό της λόγο. Από την αρχή δηλαδή κυμαίνεται ανάμεσα στα δυο αυτά άκρα, ανάμεσα στον εστιασμό του «χαμηλού», του γήινου και σ' εκείνον του «υψηλού», του ουράνιου: σ' αυτόν ωθήθηκε ιδιαίτερα από την πολύ πρώιμη θητεία της στον Ελύτη και την πιο όψιμη στον Τ.Σ. Έλιοτ, στον Ντύλαν Τόμας (Thomas) και στη βιβλική ποίηση.

Η «ανάγκη για απομόνωση», την οποία όπως είδαμε προηγουμένως η ίδια διαπίστωνε ως γενικότερη ανάγκη της γενιάς της, σε εκείνη εκδηλώθηκε στα χρόνια του '50 ως περίοδος μιας διαφορετικής θητείας. Η νομαδική ζωή της διπλωματίας τη διευκόλυνε, σε μια εποχή που ακόμα ήταν ανοικτά τα τραύματα του Εμφυλίου και οι ορίζοντες κλειστοί, να αναζητήσει ένα καινούργιο πνευματικό νόημα στην αποστολή του ανθρώπου, ένα νόημα που βαθμιαία θα αντικαθιστούσε, κυρίως στη σκέψη της, τη μονοδιάστατη κατά την Κατοχή πολιτική της στράτευση. Μπορεί να φανεί περίεργο αλλά η διαστολή του γεωγραφικού ορίζοντα της ενίσχυσε, όπως πολύ συχνά συμβαίνει σε συνειδήσεις αποστολικού χαρακτήρα, την αίσθηση της ιθαγένειας. Η ιθαγένεια¹⁶, το νόημα ότι ανήκει κάπου, σ' έναν χώρο, σε μια κοινότητα, νομίζω ότι ήταν αυτή που ζύγισε εξισορροπιστικά στην αίσθηση της φθοράς, με την τελευταία να είναι για τη Στεφάνου η συνέπεια της παρακμής ενός πολιτισμικού προτύπου που ήταν αδύνατο να καλύψει πλέον τον κόσμο της Δύσης, στις εκδηλώσεις της ατομικής και της κοινωνικής ζωής. Το χαρακτηριστικό ειδοποιό στοιχείο που θα κυριαρχήσει σε όλη την έκταση του ώριμου έργου της είναι ένα μείγμα βιωμάτων, αναγνώσεων, εγκλοπώσεων και αναμνήσεων της περιόδου 1940-1960 που σχημάτισαν ένα ανεξάντλητο διαβίωμα απόθεμα για την πολιτική και την ποιητική της ηθική. Μέσα σ' αυτό το απόθεμα βρίσκουμε και τα βιώματα της ιθαγένειας, όπως αυτή μυθοποιήθηκε σε σημαντικό βαθμό από τη γενιά του '30 και παραδόθηκε στους επιγόνους της, αλλά και τα βιώματα, όπως σημειώσαμε, της Κατοχής (που είναι μια άλλη ιθαγένεια) και των όσων ακολούθησαν, εννοώ της δικής της κοσμοπολιτικής «περιπλάνησης» στη Μέση Ανατολή και στην Ευρώπη. Υπάρχει άλλωστε κάποια σημαίνουσα διαφορά ανάμεσα στην ιθαγένεια του Ελύτη, στην ιθαγένεια του Σεφέρη, του Γκάτσου, του Ρίτσου, του Βρεττάκου, και σ' εκείνη της Στεφάνου; Όχι βέβαια, όλες ετούτες οι ποιητικές εκδοχές της οικείωσης μιας ταυτότητας «ανυψώνονται», αν μπορεί να το πει κανείς, σ' ένα πανανθρώπινο και όχι τοπικό πεδίο. Στις πιο φιλόδοξες, όπως τις κρίνουμε εκ των υστέρων,

16. Βλ. σχετικά τον εναρκτήριο στίχο της *Αμοργού* του Νίκου Γκάτσου, που δηλώνει ρητά την αναζήτηση της συνέχειας μέσω της ομηρικής *Οδύσσειας*: «Με την πατρίδα τους δεμένη στα πανιά και τα κουπιά στον άνεμο κρεμασμένα».

ποιητικές της στιγμές, στο δίπολο που ορίζεται από τα *Τοπεία από την καταγωγή και την περιπλάνηση του Υκ* και τις *Λέξεις και τα πράγματα*, η Στεφάνου συρράπτει ή, καλύτερα, συναιρεί μυθολογικά, ιστορικά, θρησκευολογικά, κοσμοθεωρητικά, προσωπικά και πραγματολογικά στοιχεία σε μια σύνθεση στρατευμένη πολλαπλά, προπάντων, με πεισματική προσήλωση, στην άρνηση της ήττας της ελπίδας, έπειτα από τον Αρμαγεδδώνα των πολέμων. Στο ακόλουθο απόσπασμα από το μεταφρασμένο από εκείνην ποίημα του Ντύλαν Τόμας, «Κι ο θάνατος δεν θάχει πια εξουσία»¹⁷, νομίζω ότι φαίνονται πολύ καθαρά δυο πράγματα: ότι η ποίηση του Τόμας τη βοήθησε σ' ένα σημείο καμπής του έργου της να ταχθεί με την πλευρά της «ανοιχτής» ποίησης, όχι της εκ προθέσεως εύληπτης αλλά εκείνης που συμμερίζεται τον άλλο. Αλλά τη βοήθησε ακόμα πιο πέρα, σ' ένα από τα πρώτα διλήμματα που είχαν οι ποιητές στον μεταπόλεμο: να μην δεχτεί την μίζερη, πολιτική αναδίπλωση της ήττας με την έννοια της αποδοχής ενός γενικότερου θανάτου της ζωής. Έπειτα, η ποίηση του Τόμας τη βοήθησε να στερεώσει την ακόμα πιο αρνητική στάση της απέναντι στο μονήρες και εσωστρεφές της λεγόμενης υπαρξιακής ποίησης στην Ελλάδα. Όπως σ' αυτό το ποίημα του Τόμας, έτσι και στις συνθέσεις της Στεφάνου, η κατακλείδα τους κλίνει με σαφήνεια προς την ελπίδα:

*Κι ο θάνατος δεν θάχει πια εξουσία/ Γυμνοί οι νεκροί θα γίνουν ένα/ Με τον άνθρωπο του ανέμου και του δυτικού φεγγαριού/ Όταν ασπρίσουν τα κόκκαλά τους και τριφτούν τ' άσπρα κόκκαλα/ Θάχουν αστέρια στον αγκώνα και στο πόδι/ Αν τρελάθηκαν η γνώση τους θα ξαναρθεί,/ Αν βούλιαξαν στο πέλαγος θ' αναδυθούν/ Αν χάθηκαν οι εραστές δεν θα χαθεί η αγάπη/ Κι ο θάνατος δεν θάχει πια εξουσία*¹⁸

Η ελπίδα, το κλαδί του ανθρώπου προς τον ουρανό

Εκτός των άλλων, ο λυρικός τόνος στη γλώσσα του Τόμας (λ.χ. «Με τον άνθρωπο του ανέμου και του φεγγαριού» ή «Αν χάθηκαν οι εραστές δεν θα χαθεί

17. Από τη συλλογή του Ν.Τ., *25 Poems* (1936).

18. Dylan Thomas, *Ποιήματα*, μτφρ. Λύντια Στεφάνου. Ερμείας 1982. Η αργή διαδικασία επώασης αφορά εξίσου και στη μεταφραστική εργασία της Στεφάνου. Τα ποιήματα του Τόμας άρχισε να τα μεταφράζει κατά την παραμονή της στο Λονδίνο, όταν ο διπλωμάτης σύζυγός της τοποθετήθηκε εκεί στα τέλη της δεκαετίας του 50, μαζί με τον επίσης διπλωμάτη Αλέξανδρο Ξύδη. Υπάρχει αναφορά του Γ. Σεφέρη σε επιστολή του προς τη γυναίκα του, Μαρώ, ότι το 1959 τον υποδέχθηκαν ως πρόσβη στο Λονδίνο ο Αλέξης και η Λύντια Στεφάνου. Μετά από συνεχείς αλλαγές και τροποποιήσεις η μετάφρασή της βγήκε το 1982, όπου πρόταξε και μια εκτενή εισαγωγή, στην οποία φαίνεται καθαρά ο παραλληλισμός του δικού της κοσμοθεωρητικού ορίζοντα με αυτόν του Τόμας.

η αγάπη») είναι πολύ συγγενικός με τον τόνο της Στεφάνου¹⁹, ο οποίος ας σημειωθεί πως ήδη, από την πρώτη της συλλογή, έτεινε προς έναν στοχαστικό λόγο που δεν ακολουθούσε μιμητικά ούτε τον παιγνιώδη, εύχυμο λόγο του Ελύτη, μα ούτε και τον ενίοτε σοφιστικό και με βαρύ βηματισμό λόγο του Σεφέρη. Δεμένος όπως είπαμε ο λυρισμός της με ό,τι αποδίδει αξία στον άνθρωπο, αφήνει να φανεί στην πρώτη περίοδο του έργου της η ερωτική ένταση, ο διαυγής αισθησιασμός, ο περασμένος μέσα από την αναπαράσταση του ελληνικού τοπίου, αλλά και η θλίψη που προέρχεται από την μοίρα προσώπων τα οποία ανήκουν σε διαφορετικές εποχές αλλά συναιρούνται κι εξοντώνονται μέσα στο πήγαιν' έλα της ιστορίας. Αναμφίβολα, από τα *Ποιήματα* ως τα *Τοπεία* η φωνή της γίνεται ολοένα και πιο «διανοητική», δεν αρκείται, όπως παλαιότερα, στην μεταφορά των προσωπικών συναισθημάτων, μα αναζητά, ας το ξαναπούμε, εκείνο το νόημα που μπορεί μετά τις καταστροφές να συνδέσει τον άνθρωπο με τον χώρο, την κοινότητα και την παράδοσή της: «Ώρα να σηκωθούν οι γέφυρες, να σπάσουν τα ραδιόφωνα/ Δεν έχει άλλες ειδήσεις απ' το μέτωπο/ Δεν έχει άλλες ειδήσεις από πουθενά./ [...] Οι νύχτες φέρνουν τραίνα για τους ταξιδιώτες./ Απόμεινε μια σκάλα πέτρινη/ Εκεί όπου ακουμπούσε ο ήλιος/ Κι η ώρα των χαιρετισμών./ Πρώτη φορά που εμάζευες λουλούδια των υδραγωγείων/ Καθώς το φως πρόβαινε μες από τις χαραμάδες των νερών.»²⁰ Την ιδιότυπη αυτή χρονική συναίρεση θα την αναγνωρίσουμε ως δομικό στοιχείο της ποιητικής της Στεφάνου και σε επόμενες συλλογές της. Υπάρχουν για παράδειγμα λέξεις/σύμβολα που λειτουργούν ως μοτίβα διαρκή, περνώντας από το ένα στο άλλο βιβλίο της. Ένα από αυτά είναι τα τραίνα, τα τραίνα που όπως λέει το ποίημα φέρνουν οι νύχτες, μπορεί να είναι αυτά που κυριολεκτικά ήταν δρομολογημένα με κατεύθυνση το μέτωπο του πολέμου του '40, αλλά μπορεί να είναι επίσης μια υπόμνηση για τα τραίνα που μετέφεραν τους Εβραίους προς τους τόπους του Ολοκαυτώματος, αφού και στα *Τοπεία*, τον Υκ, «Ίσως να τον αναγνωρίσουν εκείνοι που μεγάλωσαν/ Πλάι στα νεκροταφεία των τραίνων»²¹. Ή, τέλος, μπορεί τα τραίνα να μεταβάλλονται σε μοιραίο σύμβολο μιας πορείας με άγνωστο προορισμό, όπως στο συνθετικό ποίημα «Ένα ζώδιο», με την περσόνα να παίρνει το σχήμα και την οντότητα μιας φασματικής μορφής που ως ταξιδιώτης/προσκυνητής διασχίζει τον χρόνο ζητώντας την ολοκλήρωση του εαυτού του:

19. Παράβαλε το ποίημα του Τόμας με την κατάληξη της «Ιωσηφίνας» (*Ποιήματα*, σ.12-13) της Στεφάνου: «Έτσι σε πήρε ο άνεμος που ανοίγει απόψε μέσα μου τα μάτια σου./ Κι αν ύστερ' από τη βροχή γεμίζουν χόρτο οι νύχτες/ Μετρώντας άστρα στον χτύπο της καρδιάς/ Γλυκιά μου,/ Λίγο να σπάσει η φλούδα της ελιάς/ Για να ξυπνήσουν περιστέρια και κυκλάμινα./ Λίγο ένας γρύλος να πεθάνει στη γυμνή εξοχή/ Για να φυτρώσουν λυγαριές/ Στον τάφο της Σίβυλλας Γιωσηφίνας».

20. «Ιωσηφίνα», ό.π.

21. *Τοπεία*, ό.π., VIII.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

*Όμως εσύ χωρίς αντάλλαγμα/ γλίτρησες στο σκοτεινό σταθμό τα μεσάνυχτα/
που παν να κοιμηθούν στους πάγκους/ όσοι δεν περιμένουν πια./ Οι θυρίδες
των εισιτηρίων έχουν κλείσει/ και μοναχά το τελευταίο τρένο αγγέλεται-/ μες
στη σιωπή, χωρίς μεγάφωνα,/ ένα σημάδι ηλεκτρικό στην πινακίδα.²²*

Ωστόσο, όπως είπαμε, η πραγματολογική συνθήκη, η σχέση με τα γεγονότα της εποχής και της ιστορίας, που είναι ο ένας ευδιάκριτος άξονας στην ποίηση της Στεφάνου, δεν εκτοπίζει ή δεν ακυρώνει τη λειτουργία του άλλου άξονα που είναι η λυρική έξαρση, η εξύψωση του γήινου: στα *Τοπεία* μάλιστα συνυπάρχουν ισόρροπα. Αν και από εδώ, από τη συνύπαρξη αυτών των δυο οργανικών αξόνων του έργου της, νομίζω ότι χρειάζεται να εξαιρέσουμε την τρίτη και ιδίως την τέταρτη συλλογή της, την σχετικά πιο ξεκομμένη από το πνεύμα των υπολοίπων, τα καθ' υπερβολήν «στρατευμένα» *Μεγάφωνα* (1973). Γιατί εδώ η επιθετική, τραχειά και εσκεμμένα σαρκαστική ρητορική των λιγνών ως προς τη δομή τους, απογυμνωμένων από λυρισμούς ποιημάτων της, θα έλεγα πως καταλήγει να διαφοροποιηθεί αρκετά από την πρότερη γλώσσα της, διότι η ίδια «μπαίνει στην υπηρεσία» μιας μαχητικής οξύτητας η οποία αντιγυρίζει εκδικητικά την οπερειακή πρόκληση που διαπνέει το βιβλίο στο δημόσιο ύφος και ήθος της εποχής του στρατιωτικού καθεστώτος του '67: «Πάνε, πάνε τα ωραία τα χρόνια/ Που για πάντα η ψυχή νοσταλγεί./ Τα λαμπρά φουσκωμένα μπαλόνια/ Που δεν έχουσε γκάζι πολύ/
Τα παλιά που γυαλίζουσε χιόνια/ Πια δεν στέκουν στην ίδια κορφή./ Τα νερά, τα πουλιά και τα κλώνια/ Πια δεν σκαν αν θρηνείς ποιητή./ Κι αν αγκούσα σε πιάνει, τ' αηδόνια/ Δεν θ' αλλάξουν για σένα φωνή/ Πάνε, πάνε τα ωραία τα χρόνια/
Και τα ωραία τα λόγια μαζί// Λόγια πούναι μονάχα για λόγια/ Πάνε πάντα χαμένα, ποιητή».²³ Αντιθέτως με αυτά, στα *Ποιήματα*, στα *Τοπεία από την καταγωγή και την περιπλάνηση του Υκ*, στις *Λέξεις και τα πράγματα*, ακόμα και στα *Έξι επεισόδια από τον κύκλο των τεράτων* (1971), αν και έχουν εγκαθιδρυθεί ήδη οι συνθήκες περιστολής της ελεύθερης δημόσιας έκφρασης, ο λόγος γίνεται κατ' αναλογία πιο υψηλός και επικός. Δεν εκμηδενίζονται ούτε ο μουσικός βηματισμός, αλλά ούτε και οι πολλές τονικές διακυμάνσεις και οι χρωματισμοί της γλώσσας που χαρακτηρίζουν όλα τα βιβλία της, περισσότερο όμως τα πρώτα²⁴. Αυτό υποθέτω πως μας δείχνουν και τα ακόλουθα αποσπάσματα από τρία συνθέματά της που προέρχονται από τρία αντίστοιχα βιβλία της:

22. *Η ελληνική ποίηση. Η πρώτη μεταπολεμική γενιά. Ανθολογία-Γραμματολογία*. Εισαγ.-Επιμ. Αλέξανδρος Αργυρίου. Σοκόλης 1982: «Λύντια Στεφάνου», σ.257.

23. *Τα μεγάφωνα*. Αφήγηση και χρονικό.

24. Βλ. Α. Καραντώνης, ό.π. .σ. 341: «Μας συγκινεί, πριν απ' όλα, η πιλοκή, ο ρυθμός, το χρώμα της γλώσσας της».

Ένα κορίτσι που δεν ήξερα / Ξαπλώθηκε στη μέση του δημόσιου δρόμου/ Δεν είχε πρόσωπο καθώς τ' αγάλματα τη νύχτα/ Που αναπνέουν με τις ρίζες [...] / Το κορίτσι σαν φτιαγμένο από σύρμα, θύμιζε/ Τραίνα που κατεβαίνουν τους καταρράχτες [...] Μάτι/ Μιας επιφάνειας γυαλιστερής πιο πράσινης από μήλο/ Το κορίτσι δάγκωνε την ασφαλτο κ' εξηφανίστη/ Μέσ' στη γης.²⁵

Μόνο το αγέρι ξαφνικά γινόταν ίσκιος/ Κι έπαιρνε λάμψη μια στιγμή πριν να ξαναχαθεί/ Αυτό το δροσερό και το βαθύ λιμάνι/ Άνοιγε μες στο σώμα της ο άνεμος./ Της έλεγε «Μη με ξεχνάς»./ Και χαμηλά στα πόδια της απαντοχής/ Ένα λουλούδι μεγάλωνε στην ασφαλτο, στην караβόπισσα./ Στο τσίγκινο τραπέζι, στις καρέκλες του λιμανιού./ Ένα λουλούδι τύλιγε στα πέταλά του τον κόσμο./ Κι όλα τα μάτια μοιάζανε, όλα τα φώτα τρέμαν/ Στην προκυμαία/ Σαν το λυχνάρι της αγάπης της.²⁶

Πάρε φωνή τον άνεμο, πάρε γραφή τα χρώματα του τόξου τα εφτά./ Τέντωσε την ημέρα, σφράγισε πάνω το μήνυμα/ ενός που δεν επίστεψε στον άλλο κόσμο./ ενός που δεν μπορεί να βρει στον άλλο κόσμο αναπαμό/ πριν ακουστεί ως τα πέρατα πως δεν υπάρχει πιο μεγάλος κίνδυνος/ πάρεξ όταν ο άνθρωπος φορτώνεται στους ώμους του τον θρίαμβο./ πάρεξ όταν πατάει το τέρας στο κεφάλι/ και λέει πως έγινε ψηλότερος από τον ίσκιο του.²⁷

Το κέλυφος των μύθων

Βλέπουμε σ' αυτά τα αποσπάσματα τον χαρακτηριστικό τρόπο της πεζολογικής-αφηγηματικής αν και όχι συνειρμικής και πάντως όχι υποτονικής ανάπτυξης των διαδοχικών εικόνων, τρόπο που ακολούθησε η Στεφάνου και που με νεύρο και ζωντάνια συνθέτουν μια ιστορία του «κόσμου», την αφήγηση που πηγαινοέρχεται ως εκκρεμές στο παρελθόν και στο παρόν, συνδυάζοντας τη συλλογική και την προσωπική αίσθηση της ανθρώπινης ιστορίας μέσα και έξω από μύθους θρησκευτικούς, κοινωνικούς, φυλετικούς. Ας σκεφθούμε στο σημείο αυτό τον συνδυασμό της διδακτικής/βιβλικής ενόρασης των *Ψαλμών* του Δαβίδ που η ίδια δεχόταν ανάμεσα στις πρώιμες της καταβολάδες, τη ρομαντική ενόραση –εδώ του στίχου «πάρεξ όταν πατάει το τέρας κεφάλι»²⁸ που θυμίζει το σολωμικό «πάρεξ»– και βέβαια την *Αμοργό* του Γκάτσου, τους *Προσανατολισμούς* και τον

25. *Ποιήματα*, «Μονόλογος και χορικά για μια νύχτα του Μάη».

26. *Τοπεία από την καταγωγή και την περιπλάνηση του Υκ*, «Η λυπητερή ιστορία της Ειρήνης και του Υκ»

27. *Έξι επεισόδια από τον κύκλο των τεράτων*, «Κρυπτό».

28. Βλ. ό.π., «Η Λύντια Στεφάνου συνομιλεί»: «Τον Σολωμό [...] τον αγάπησα πάρα πολύ, ήτανε η πρώτη, η μεγάλη, η μόνιμη αγάπη της ζωής μου. Η άλλη ήτανε οι *Ψαλμοί* του Δαυίδ. Τους διάβαζα επίσης, και παρ' όλη την γλώσσα, την καθαρεύουσα, τους καταλάβαινα μια χαρά.»

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Ήλιο τον πρώτο του Ελύτη, που θα έλεγα πως κάθε άλλο παρά συνιστούν μια ασαφή και συγκεχυμένα υποκειμενική αναπαράσταση του κόσμου, όπως υποστήριξε η κριτική στις πρώτες εμφανίσεις της.²⁹ Με πλούσια λυρική πνοή, με ένα πολύ αισθητό συναισθηματικό ρίγος, αλλά και μ' έναν αναστοχασμό που αυξάνει το βάθος και όχι την επιφάνεια του δραματικού βιώματος, τα ποιήματα της πρώτης, νεανικής περιόδου προετοιμάζουν τις συνθέσεις που θα ακολουθήσουν. Μέσα από μονολογικά και διαλογικά μέρη, μέσα από χορικά που καμιά φορά εκπλήσσουν με την ευρηματικότητά τους, με την τεχνική των επάλληλων διαδοχικών εικόνων οι οποίες δημιουργούν γύρω από το πρόσωπο ένα περιβάλλον οργανωτικής φύσης, ενάλιο, ορεινό, παραθαλάσσιο ή ερημικό, ή, αντιθέτως, ένα περιβάλλον στρατοπεδικού εγκλεισμού, με τις σύγχρονες αχανείς μητροπόλεις να είναι σε μεγέθυνση οι σύγχρονοι τόποι ορφάνιας και εξορίας, δημιουργείται στην ποίηση της Στεφάνου μια ενδιαφέρουσα αντιθετική ζεύξη³⁰.

Το μεν ενορατικό, μυθικό ή παραμυθητικό μέρος αναλογεί σ' έναν κόσμο συνεκτικό και εσωτερικά ισορροπημένο, ενώ το μέρος που αναπαριστάνει τη βίωση της σύγχρονης ιστορίας και των τόπων της απεικονίζεται σχεδόν πάντοτε σε κατάσταση κρίσης και διασάλευσης. Έτσι, στα μεν *Τοπεία* είναι οι «Μεγάλες πόλεις αδιαπέραστες στο κλάμα/ Ξυπόλυτες, ξεσκεπάστες,/ Πλαγιασμένες στο τοιμέντο/ Αφιερωμένες στη συφορά/ Παιδιά με τα οικοδομικά τετράγωνα σκαμμένα στην παλάμη/ Δίχως άλλη προσευχή» και οι «Κήποι φραγμένοι με συρματοπλέγματα/ Αδιάβατοι καθώς το αγέννητο τραγούδι/ Σαν την πηχτή ομίχλη πικροί»³¹, συνιστώντας πια οι πόλεις ένα αρνητικό κοσμοειδωλο, ένα μεγάλο κελί τιμωρίας ή και έναν απέραντο χώρο φυλακής, καθώς μαζί με τις πόλεις ξεφυτρώνουν παντού, σ' οποιοδήποτε μέρος της γης, και οι δεσμοφύλακες! Αλλά και στα πρώτα *Ποιήματα*, όπου το πρόσωπο και ο περίξ βιοτικός χώρος συνδέονται περισσότερο με κοινές εμπειρικές ρίζες, έτσι όπως παρειοφρέουν στα λυ-

29. Παράδειγμα μιας τέτοιας βιαστικής και άστοχης κριτικής που ενδεχομένως προέρχεται από προσωποπαγή ελατήρια, είναι η δημοσιευμένη στο περ. *Καινούρια Εποχή* (Καλοκαίρι 1958, σ.349-350) αντιρρητική θέση του Άρη Δικταίου ότι τα *Ποιήματα* της Στεφάνου «ανήκουν στην κατηγορία» εκείνων που έφεραν «τόση απαράδεκτη σύγχυση στα ποιητικά μας πράγματα. Μαθήτριά του Ελύτη [...] σαγηνεύτηκε από τα πιο εξωτερικά effets της εκφραστικής του και, προπαντός, από την υπερρεαλιστική έλλειψη συνειρμού των εικόνων [...] – κάτι εξαρθρωμένο, κάτι νεφελοειδώς ψελλιστικό, κάτι συμπτωματικά αποκαλυπτόμενο.» Αντιθέτως με όσα υποστήριξε ο Δικταίος, ειδικά η πρώτη συλλογή της Στεφάνου, κάθε άλλο παρά υπερρεαλιστική μπορεί να θεωρηθεί. Διακρίνεται για την ρυθμική, πλαστική ανάπτυξη των τοπίων της μνήμης, ακριβώς λόγω του ότι ο ερωτισμός και το πάθος που συχνά τα διαπερνούν δραματοποιούν εμφανέστατα προσωπικά της βιώματα ή προβολές της λυρικής φαντασίας της στο τοπίο της εποχής.

30. Βλ. την αναφορά στο λήμμα: Α[λέξης] Ζ[ήρας], «Στεφάνου Λύντια». *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (2007), σ. 2084-2085.

31. *Τοπεία*, ό.π., VIII.

ρικά άσματα της Στεφάνου ρεαλιστικότερες σκηνές της Κατοχής ή του Εμφυλίου, έχουμε να παρατηρήσουμε ότι οι οδυνηρές προσωπικές μνήμες του θανάτου και της ερωτικής απώλειας αναλογούν σχεδόν αποκλειστικά στην ακινησία του πεδίου της πόλης. Ενώ απέναντι σ' αυτή τη στατικότητα, τα μοτίβα της φύσης που περνούν από τις πένθιμες εικόνες δίνουν αμέσως έναν ζωοποιό και κάπως χαρμόσυνο τόνο στο όλο ελεγειακό περιβάλλον, θυμίζοντας πολύ ως ύφος («εκεί ο θάνατος σε τρεις χειμώνες», «Το κορμί του σκόρπιο στη μνήμη ενός ανέμου») τη διπλή υφή, των στοιχείων ζωής και θανάτου που χρησιμοποίησε στην ποίηση και στο θέατρό του ο Φ-Γκ. Λόρκα,³² ο αγαπημένος και πολυμεταφρασμένος των πρώτων μεταπολεμικών. Από εδώ και η ανακατακτημένη αίσθηση της ιθαγένειας στη γενιά της Στεφάνου, αλλά ως ένα σημαντικό βαθμό και στην ίδια:

*Μια πολιτεία στητή με τις ακίνητες πτυχές της,/ Εκεί ο θάνατος ανάμεσα σε τρεις χειμώνες/ Η βρύση εκεί με τη διπλή περικοκλάδα/ Κ' οι τοίχοι ανθισμένοι χαμομήλια/ Στην εικοστή βολή του αποσπάσματος./ Εκεί με περιμένει ακόμη/ Μέσ' στα σπασμένα τζάμια και την παγωνιά!/ Το κορμί του σκόρπιο στη μνήμη ενός ανέμου/ Η σιωπή στο καρφί του παραθυριού/ Η ερημιά μ' ένα βλέμμα παιδιού/ Απ' τη ρίζα θα 'λεγες του κόσμου*³³.

Ας ξαναδούμε λίγο αυτό το απόσπασμα. Είναι μια ερωτική ανάμνηση, πένθιμη όμως, αφού το τοπίο το έχει ήδη επισκεφθεί ο θάνατος ενός αγαπημένου προσώπου, και μάλιστα βίαιος: από τις βολές εκτελεστικού αποσπάσματος. Είναι άνοιξη κι αυτό αυξάνει τη θλίψη του βλέμματος, αλλά άνοιξη παγιδευμένη από την παρουσία της πόλης. Βρίσκουμε λοιπόν εδώ μερικά από τα τυπικά χαρακτηριστικά της λυρικής «μεθόδου» που έκτοτε δεν έπαψε να χρησιμοποιεί η Στεφάνου. Την αρμολόγηση εικόνων οι οποίες φαίνονται εκ πρώτης όψεως αποσπασματικές, σαν ακίνητες πόζες φωτογραφίας, αλλά, όπως διατρέχουμε τον κορμό του ποιήματος, αντιλαμβανόμαστε πως όλες μαζί σχηματίζουν μια ιστορία με ατομικά και γενικά στοιχεία, σαν ευλύγιστη δομή η οποία προσαρμόζεται εύκολα στη φαντασία του αναγνώστη. Ο ρυθμός στην κίνηση του λόγου

32. Βλ. εν εκτάσει για την ελλαδική ανθοφορία του Λόρκα στο βιβλίο του Τάσου Λιγνάδη, *Διπλή επίσκεψη σε μια ηλικία και σ' έναν ποιητή. Ένα βιβλίο για τον Γκάτσο*. Γνώση 1983, από όπου και το εξής απόσπασμα: «Πέντε χρόνια μετά την Αργό μετέφρασε ο Γκάτσος το θεατρικό έργο του Lorca, *Bodas de Sange* (Ματωμένος Γάμος)' πάνω στο ελληνικό κείμενο έγραψε μουσική ο Μάνος Χατζιδάκις και το έργο το ανέβασε το «Θέατρο Τέχνης» με σκηνοθεσία του Κάρολου Κουν. Το γεγονός έχει μια σημασία που ξεπερνάει τα θεατρικά όρια. Ήταν, υποστηρίζω, ένα ορόσημο για την ελληνική τέχνη γενικότερα. Με αφορμή ένα ξένο έργο η επιστροφή στις ρίζες κέρδιζε ένα καίριο επιχείρημα εφαρμογής. Υπήρχε ένα υπόδειγμα και μια αποτελεσματική διδαχή», ό.π. «Οι μεταφράσεις του Νίκου Γκάτσου», σ.179.

33. *Ποιήματα*, ό.π.

είναι αργός, δεν αιφνιδιάζει, συνοδοιπορεί με την κίνηση του μελαγχολικού και αναστοχαστικού βλέμματος που κι αυτή είναι αργή, κυρίως λόγω της έκτασης των ποιημάτων. Όπως η έκταση που προϋποθέτει τη διάθεση της αφήγησης, έγινε ένα είδος μανιέρας στη Στεφάνου, ομολογουμένως τα ποιήματα αυτά, γραμμένα με μια αυθόρμητη ανεμελιά, δεν μπορούν να κρυφτούν από ένα αυστηρό κριτικό μάτι: σε αρκετά σημεία τους από έναν πολλαπλασιαστικό όγκο φράσεων – καθώς η μια μετά την άλλη αθροίζονται σε στοίβες ομοειδών εικόνων ενός παρεμφερούς λυρικού συναισθήματος: «Σφίξε λοιπόν τα δάχτυλα/ Πάνω στην παιδική μας πληγή/ Ώσπου να ξεριζώσει πια ο καιρός τους βράχους/ να θάψουμε τους σκελετούς μ' ένα σημάδι τρυφερότητας/ αυτά τα αλύγιστα μαλλιά που ευωδιάζουν κανέλλα/ λυτά στους ανέμους»³⁴.

Η τεχνική και η ενόραση του Παπατσώνη

Αυτό το άπλωμα της διακεκομμένης και ενίοτε σπασμένης αφήγησης, παρμένο όπως ήδη είπαμε από τον Ελύτη και τον Γκάτσο, αλλά, ακόμα μακρύτερα, από τον Τάκη Παπατσώνη, ο οποίος υπήρξε προϋπόθεση και δάσκαλος για τους ενορατικούς της γενιάς του '30 ή τους επιγόνους της, στην Στεφάνου ιδιαίτερα δεν έχει την υπερβατική αοριστία που αποτελεί έναν από τους μόνιμους αλλά όχι δικαιολογημένους ψόγους της κριτικής εκείνης της εποχής³⁵. Αναμφίβολα συναντούμε σε όλο της το έργο την τακτική ενός συμφυρμού, μιας κίνησης που συνδέει διαρκώς τον παρόντα με τον παρελθόντα χρόνο, όπως είδαμε για παράδειγμα στο ποίημα «Ιωσηφίνα», συγκαλώντας σε μια ενότητα την ποιητική δημιουργία και δραματουργία, δηλαδή τη φαντασία και την τεχνική. Καθώς ολόένα και περισσότερο, βεβαίως στα *Ποιήματα* αλλά ιδιαίτερα στις συλλογές που ακολούθησαν ο ποιητικός λόγος αναπτύσσεται σαν σύνθεμα ελεύθερης συναίρεσης μονολόγων, διαλόγων και χορικών ενός δράματος που απαρτίζονται από αφηγήσεις ή από σπαράγματα εικόνων, από ίσκιους φευγαλέων μορφών, από δοξαστικές περιγραφές της φύσης, από ελεγειακά βιώματα, από τραυματικές καταστάσεις της εφηβείας, από ενοράσεις, κ.ά. Αλλά ούτως ή άλλως, για να μη θεωρούμε ότι η ποιητική τεχνική της Στεφάνου υπήρξε ένα μονήρες εγχείρημα στα χρόνια του μεταπολέμου, αυτό το «σύνθεμα ελεύθερης συναίρεσης» που

34. *Ποιήματα*, ό.π.

35. Ο Καραντώνης (=Η *ποίησή μας μετά τον Σεφέρη*, 1976, σ.342-343), αναφέρεται, ως προς τη Λ. Στεφάνου, σε «λυρικές καταστάσεις αόριστες [...] υπαινιγμούς τραγικότητας», όπου διακρίνει «έντονες απηχίσεις από τους τρόπους του Σεφέρη και του Ελύτη», αν και μπορεί να «μην τα εκφράζει πάντοτε με τρόπο ποιητικά συγκεκριμένο». Ο Δικταίος, πιο αρνητικός, (*Καινούρια Εποχή*, ό.π.) παρατηρεί ότι ο λόγος της «δεν είναι συνειδητά *αναζητητικός*, όπως συμβαίνει, λόγου χάρη, με την Ελένη Βακαλό», υπαινισσόμενος μάλλον ότι στην ποίησή της μένει σε μια περιγραφή των πραγμάτων.

καταγωγικά οδηγεί σχεδόν μοιραία στην ανοικτή μορφή του παπατσώνειου πολύστιχου και ευρύστιχου ποιήματος της *Ursa Minor* (1944), ήταν λίγο ως πολύ κοινός τόπος και εφελτήριο για τους ποιητές της γενιάς της. Ουσιαστικά, η πλήρης απελευθέρωση της στιχουργικής την οποία έφερε ο ελληνικός μοντερνισμός, *συμβαίνει τη στιγμή αυτή*, έχει αρχίσει δηλαδή λίγο πριν από την Κατοχή και απλώνεται στα πρώτα μετακατοχικά χρόνια, με οριακά έργα τον *Ήλιο τον πρώτο* του Ελύτη, τον *Μπολιβάρ* του Νίκου Εγγονόπουλου, την *Αμοργό* του Γκάτσου, την *Υψικάμινο* και την *Ενδοχώρα* του Ανδρέα Εμπειρικού, αλλά και το ποιητικό τετράπτυχο του Γιάννη Ρίτσου, προτού εκείνος περάσει στις πολιτικές του μεταπολεμικές στρατεύσεις και κλήσεις: *Εαρινή συμφωνία* (1938), *Το εμβατήριο του ωκεανού* (1940), *Παλιά μαζούρκα σε ρυθμό βροχής* (1943) και *Δοκιμασία* (1943). Στο έδαφος αυτής της «πλήρους απελευθέρωσης του στίχου», σε σημείο που να τείνει πλέον να είναι δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ ποίησης και πεζού λόγου, ρίζωσε η Στεφάνου όπως και τα μακροσκελή μονολογικά ή εξομολογητικά ποιήματα της Μάτσης Χατζηλαζάρου, *Μάης Ιούνης και Σεπτέμβρης* (1944) και των ποιητών της ομάδας του περιοδικού *Τετράδιο*: ιδίως του Ανδρέα Καμπά κι έπειτα των Πέριξ, του Νάνου Βαλαωρίτη, του Μίλτου Σαχτούρη και του Γιώργου Λίκου. Ακόμα και ο Τάκης Σινόπουλος αναγνώριζε τη σημασία αυτής της μεταβατικής στιγμής, λέγοντας ότι τα ποιήματα του δικού του *Μεταίχιμου* (1951) διαφοροποιήθηκαν σε μια από τις γραφές τους, όταν διάβασε στο *Τετράδιο* τη μετάφραση ποιημάτων του Ανρύ Μισώ (Michaux)³⁶.

Το ενδιαφέρον που υπάρχει στην ποίηση αυτής της χρονικής στιγμής, σ' αυτό το «άνοιγμά» της που αλλάζει, εννοείται, τον ρυθμό της γλώσσας και τις μετρικές/συντακτικές δομές της, αποτελώντας επιτακτικά αναγκαίο πεδίο ζήτησης και έκφρασης και άλλων μεταπολεμικών, όπως ο Μανόλης Αναγνωστάκης, ο Τάσος Λειβαδίτης, ο Δημήτρης Χριστοδούλου κ.ά., όσων δηλαδή γονιμοποιήθηκαν ιδίως από τον αναδιπλωμένο, ελεγειακό Ρίτσο, είναι ότι η απουσία δομικής αυστηρότητας κατέστησε τη γλώσσα της ανοικτή. Η ανοικτή γλώσσα, παρά τα περί του αντιθέτου λεγόμενα, την «περίσσειά» της που εντόπισε λόγου χάριν ο Βάσος Βαρίκας, κρίνοντας τα *Τοπεία*³⁷, είναι ακατάλληλη για να βοηθήσει στη

36. Με την ευκαιρία, ο Ανδρέας Μπελεζίνης (περ. *Υδρία*, τχ. 51-53 (1985), σ. 61-62) παρουσιάζοντας ένα πορτραίτο της Λ. Στεφάνου έκανε μια ενδιαφέρουσα συσχέτιση της ποίησης της με εκείνη του Τάκη Σινόπουλου, αναφέροντας ότι η αιτία της αντιρρητικής κριτικής άποψης του τελευταίου για τα *Τοπεία από την καταγωγή και την περιπλάνηση του Υκ*, βρίσκεται στον επηρεασμό του από «όρους, ψυχολογικούς και άλλους ιδιάζοντες», αφού στο άρθρο του «Υπερασπιζόταν τους δικούς του βωμούς και [τις] εστίες, το δικό του παράλληλο, οπωσδήποτε, και χρονικά πρότερο ποιητικό σύνθεμα, *Η γνωριμία με τον Μαξ* (1956)».

37. «Η περιπέτεια της ζωής», *Το Βήμα της Κυριακής*, 10 Απρ.1966, τμ.ΙΙ, σ.8

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

φυγή από τον κόσμο, γιατί ακριβώς η στάση του δημιουργού σε τέτοιας λογής ποιήματα ή συνθέματα ευνοεί το σπάσιμο του υποκειμενικού κελύφους που έχει φτιαχτεί γύρω από τον κρυπτικό λόγο και την έπαρσή του, βγάζοντας επομένως την ανθρώπινη φαντασία προς τα έξω. Το ότι η ποίηση της Στεφάνου είναι μη φυγόκοσμη και συνάμα μια ποίηση που δείχνει στον κόσμο το *άλλο*, το διαφορετικό του εσωστρεφούς, αυτό που λησμονήθηκε με τον εγκλεισμό και τη θωράκιση της γλώσσας στην άκρα αφαίρεση, φαίνεται αμέσως στα επόμενα δυο βιβλία της, στις συνθέσεις των *Τοπείων* και των *Έξι επεισοδίων από τον κύκλο των τεράτων*. Με την προϋπόθεση ότι η ποίηση για εκείνην δεν ήταν απλώς η έκφραση μιας προσωπικής συγκίνησης, αλλά κάτι που την υπερβαίνει για να συναντήσει τον κόσμο, δηλαδή τον άλλο και τους άλλους, η ποιήτρια χρησιμοποίησε στα *Τοπεία* ένα πρόσωπο, ή μάλλον ένα προσωπίο, μια περσόνα πολυειδή και πολύμορφη, μέσω της οποίας αναπτύσσει ένα κοσμοθεωρητικό και κοσμογνωσιακό όραμα. Είναι ένα όραμα που διαμορφώνεται ως συνέπεια της ηθικής της στάσης και της πολιτικής της αντίληψης για την ιστορία, τις εκτροπές του βιομηχανικού πολιτισμού, τους κινδύνους από την καταστροφή του αρχέγονου στη φύση και στην κοινωνία, αλλά και ως συνέπεια της ουσιαστικής ερωτικής υστέρησης του ανθρώπου σ' έναν κόσμο πλασματικού αισθησιακού πληθωρισμού. Ο Υκ, το πρόσωπο και συνάμα οι πολλαπλές του μάσκες, θυμίζουν τον Μαξ από την σύνθεση του Τ. Σινόπουλου *Η γνωριμία με τον Μαξ* (1956), όντας όμως διαφορετικό από εκείνον, όχι μόνο ως προς την περιπλάνησή του στον χρόνο, αλλά και ως προς τις γεωγραφικές του εξαλλαγές και καταγωγές –Ανατολή και Δύση, αρχαιότητα και νεωτερικότητα– κατά τρόπο που συγκεντρώνει στη μορφή του τα χαρακτηριστικά μιας υδραργυρικής ταυτότητας ανέστιου και πλάνητα η οποία ποικίλλει ανάλογα με τις εποχές, την ιστορία και τους τόπους της περιαγωγής του.³⁸ Στην άγραφή αλλά και πολυεγγεγραμμένη, σαν ένα είδος παλίμψηστου, μορφή του Υκ, καθώς περισσότερο μας γίνεται γνωστός από τα συναισθήματα, τις δράσεις και τις σκέψεις του και πολύ λιγότερο από τα χαρακτηριστικά του, η Στεφάνου αποτυπώνει ένα σύμβολο, ένα πλάσμα που βρίσκεται κάπου και την ίδια στιγμή είναι παντού, ένα συλλογικό πρόσωπο θα έλεγα καλύτερα, αφού σ' αυτό αποδελτιώνεται κατεξοχήν η μοίρα της γενιάς που μεγάλωσε στη διάρκεια του τελευταίου μεγάλου πολέμου. Αλλά όχι μόνο αυτής, στο βαθμό που ο πόλεμος δεν κατέστρεψε μόνο τη σχέση

38. Οι αντιρρήσεις του Τ. Σινόπουλου στην κριτική του (*Εποχές*, ό.π.) ξεκινούν από την αρχή. Θεωρεί τον Υκ υπονομευμένο ως πρόσωπο από την ίδια τη Στεφάνου, καθώς μένει ανολοκλήρωτο και μετέωρο, ακόμα και μέσα στην ποιητική του ύπαρξη. «Είναι απλώς ένα όνομα, ένα νεφέλωμα, χάνεται μέσα σε εικόνες και λέξεις, εξορίζεται από την κατοικία του [...] δεν εγγράφεται με σταθερά χαρακτηριστικά, παραμένει στην ασάφεια, μοιάζει να μην έχει σώμα.» (σ. 204-205) Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Β. Βαρίκας στο δικό του κριτικό άρθρο (*Το Βήμα της Κυριακής*, ό.π.), μη αποδεχόμενος την άποψη Σινόπουλου, η σύνθεση της

του ατόμου με την κοινότητά του, αλλά και, μέσω της τεχνολογικής έξαψης, την αρχέγονη σχέση του ανθρώπου με την φυσική του κοιτίδα, το χώμα, τη θάλασσα, τον αέρα, το νερό.

*Έτσι με τη ζωή του Υκ:/ Μια εναλλαγή/ Απόνα σ' άλλο στοιχείο/ Ή όνειρο/
Και τόσα πήρε ονόματα που κανείς/ Αν τον είχε ποτέ συναντήσει/ Στην πρώτη
μας διαδήλωση/ Στα καφενεία/ Ή στο ποτάμι πριν αρχίσει ο χαλασμός κι ο πό-
λεμος/ Δε θάξερε να πει ποιος ήταν – Ανωνυμία της θάλασσας και του ανέμου/
Χωρίς όνομα*³⁹

Ο πλάνης και ο φυγάς στους πρώτους μεταπολεμικούς

Εδώ ας μην ξεχνάμε ότι αυτή την ανάγκη της δημιουργίας ενός μυθικού ή και μαγικού πλάσματος που με την ποιητική του ύπαρξη μας ανοίγει τον ορίζοντα μιας άλλης κατάστασης πραγμάτων, παίρνοντάς μας από το χέρι και βοηθώντας μας να δούμε πέρα από τα στεγανά του εαυτού μας, τη διακρίνουμε σε αρκετούς από τους ποιητές της γενιάς της Στεφάνου. Είναι μια μετεξέλιξη του προσώπιου του σφαιρικού Στράτη Θαλασσινού, αν και η διαφορά με εκείνον βρίσκεται στο ότι η οδύσσεια του νέου «Θαλασσινού», ο οποίος διέπλευσε τη δεκαετία του '40 σε όλο της το μήκος και σε όλη της τη φρίκη, αλλάζει πρόσημο στο νόημα της περιπλάνησης. Έτσι, στους τότε νεώτερους του μεταπολέμου η περιπλάνηση δεν είναι ένα ταξίδι αυτογνωσίας, παίρνει την έννοια πολλές φορές της δίωξης, της αναγκαστικής φυγής και μετοίκησης, της καταδικαστικής υπερορίας. Δεν μπορώ να πω ότι όλες οι ανάλογες περιπτώσεις είναι ίδιες ή ταυτόσημες, αλλά ο Χάρης του Αναγνωστάκη, ο Μαξ και ο Φίλιππος του Σινόπουλου, ο Ευγένιος του Γιώργου Γαβαλά, ο Αλέξανδρος του Γιώργη Σαραντή, ο Χ. Donnnet του Ιάσονα Δειπούνη, ο Υκ της Στεφάνου και άλλες ποιητικές περσόνας έχουν αρκετούς συγγενικούς δεσμούς παρά τις διαφορές τους. Μπορεί να είναι μια πτυχή της ζωής του ποιητή, ένα ιδεόγραμμα του, αλλά την ίδια στιγμή ανήκουν στο «κοινό ταμείο» της *εποχής*, και γι' αυτό το λόγο συνενώνουν στη μορφή τους σημεία του ορίζοντά της. Με την ίδια έννοια, ο Υκ είναι ένα αερικό, ένας οιονεί ελεύθερος δεσμώτης, ένας άπατρις που πατρίδα του είναι η αρχέγονη φύση, ένα πάσχον, ερωτικό σώμα που η Στεφάνου το διεκδικεί ως δικό της σώμα. *«Έτσι εμπήκες μες στη ζωή του Υκ./ Εσύ που σου μιλώ σαν νάμασταν το ίδιο πρόσωπο./ Άνοιξες τις φλέβες του κι άρχισες να κυκλοφορείς/
Με βήματα μικρά του ονείρου/ Να γέρνεις το κεφάλι σου παράξενο πουλί,/ Μέσα*

Στεφάνου δεν γράφτηκε για να προσφέρει μια αυτόνομη βιογραφία ενός προσώπου, αλλά για να ανοίξει καλειδοσκοπικά στον αναγνώστη τα ψυχικά τοπία ενός επινοημένου πλάσματος, για τις «αποσπασματικές όψεις μιας ζωής», για «ποικίλες εμπειρίες που [...] μεταφέρονται σε ένα και το αυτό πρόσωπο».

39. *Τοπεία*, ό.π.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

στις τούφες των κλαδιών και να χορεύεις/ Ανεμίζοντας γύρω σου σύννεφα/ Λύνοντας τα ουράνια τόξα./ Έκανες ωσαν να μην ήξερες/ Τη μοναξιά του/ Και τις εκτάσεις που δεν μετριούνται που πέρασε για να σε βρει.»⁴⁰ Αν στα Ποιήματα η λυρική αφήγηση έχει πολλές φορές ένα ευδιάκριτο πλαίσιο ιστορικής αναφοράς, ένα αρκετά αναγνωρίσιμο αστικό τοπίο, «Δεν ήξερα πού είχες την καρδιά σου/ Πόσο μακριά για να μην μας ακούς/ Ή μήπως μέσα στο κιβώτιο του καπνοπώλη/ Που γύριζε τα καφενεία μας/ Με μαύρα γυαλιά πιο παλιά κι απ' τα μάτια του/ [...] –τη μέρα που αγάπησα χτυπούσαν οι καμπάνες/ Κι η παρέλαση προχωρούσε», στα *Τοπεία*, αναμφίβολα την κορυφαία στιγμή του ποιητικού έργου της Στεφάνου, ο λόγος της παίρνει έναν πιο παραβολικό και παραμυθητικό τόνο⁴¹, καθώς τα τοπία εξαλλαγής του Υκ για να γίνουν τοπία του κόσμου χρειάστηκε να μειώσουν ή να εξαλείψουν την προηγούμενη αναφορικότητά τους σε σημεία της τοπικής ιστορίας, και να οικειοποιηθούν τη διαχρονία του μύθου ή της βιβλικής ενόρασης.

Ένα τέτοιο σύνθεμα, όπως των *Τοπειών*, δεν μπορούσε να εγκιβωτιστεί στις αφηγήσεις του επικαιρικού, μολονότι αυτές δεν έπαψαν να προβάλλουν εδώ κι εκεί, γειώνοντας κατά διαστήματα τον αναγνώστη σε αναγνωρίσιμα καθέκαστα, τουλάχιστον για όσους ένιωθαν κοντά στο πνεύμα της εποχής. Ο Υκ γεννιέται ως εξωκοσμικός θρύλος, δοκιμάζεται εγκαταλείποντας τη θρυλική του διάσταση και ματώνοντας στην ιστορία, για να ολοκληρώσει την παρουσία του ως σύμβολο της ανάγκης να επιστρέψει ο άνθρωπος σ' ένα εύρυθμο σύμπαν του οποίου αποτελεί μέρος κι όχι τον δυνάστη του. Υπάρχει εδώ χωρίς άλλο μια εμφανής σύνδεση της ποιητικής φαντασίας της Στεφάνου με βιβλικούς παλαιοχριστιανικούς και ιουδαϊκούς μύθους, εναλλαγές καταστάσεων ψυχικής παραδείσιας ευφορίας και καταστάσεων οργής και καταστροφής.⁴² Νομίζω όμως ότι το βιβλικό στοιχείο, όπως δηλώνεται αμέσως στο ξεκίνημα της σύνθεσης: «*Ήτανε μια φορά ένα αγόρι/ Στην ανατολική έρημο/ Δεν είχε όνομα δικό του ούτε συντρόφους/ Δεν είχε ακόμα γεννηθεί*»⁴³, ένα στοιχείο που το έζησε η ίδια ως βίωμα του τόπου και

40. *Τοπεία*, ό.π., XII, «Παρένθεση δ'».

41. Η έλξη προς το παραμυθητικό υπάρχει, όπως είδαμε, και στα πρώτα ποιήματα, του περ. *Παλμός*.

42. Βλ. και τις εύστοχες επισημάνσεις στο κριτικό κείμενο του Γιώργου Μουρέλου (περ. *Νέα Πορεία*, τχ. 124-126, Ιουν.-Αυγ. 1965, σ.209-211: «[Τα *Τοπεία*] είναι ταυτόχρονα ένα έργο επικό και λυρικό, που από τη μια μεριά αναφέρεται στην άμεση προσωπική εμπειρία κι από την άλλη στην πιο γνήσια ποιητική έμπνευση. Αναπλαστικό και οραματικό μαζί, είναι ένα αδιάκοπο πέρασμα από τον κόσμο της μνήμης στον κόσμο της φαντασίας και η διαρκής αυτή μεταλλαγή αποτελεί το κύριο χαρακτηριστικό του [...] Η φαντασία δεν λειτουργεί για να εξιδανικεύσει το γεγονός, μα σα δρόμος που οδηγεί από τον κόσμο του πραγματικού σε ένα μελλοντικό, πλασματικό κόσμο που διαγράφεται μέσα στην ομίχλη».

43. *Τοπεία*, ό.π., «Η καταγωγή», I.

των παραδόσεών του στη Μέση Ανατολή⁴⁴, όταν μεταφέρεται στην ποιητική σύνθεση δίνεται ως συνδυασμός ενός γήινου μυστικισμού αλλά και ενός φυσιοκρατικού αισθησιασμού που καθιστούν την «ηθική» της ενόραση ανοιχτή παρά τα γύρω ερείπια. Αυτή η ενόραση βοήθησε την ποιήτρια να δημιουργήσει τη δική της «έρμη χώρα», αλλά αντίστροφα προς την *Έρημη Χώρα* του Έλιοτ. Όχι ως απόλογο μιας άρνησης και μιας διάλυσης μα ως επαγγελία της επανεύρεσης «*Του πράσινου νήματος/ Της ελπίδας/ Του κλαδιού του ανθρώπου*».⁴⁵

Ο Τ.Σ. Έλιοτ και η «νέα» ιθαγένεια. Το ερμητικό και το ανοιχτό

Και πράγματι, αν η εμβληματική σύνθεση του Τ.Σ. Έλιοτ που ήταν από τους αγαπημένους ποιητές της Στεφάνου, συγκεφαλαίωνε με αδρότητα μεγάλη στα 1922 τη φθίνουσα πορεία του δυτικού πολιτισμού, τηρουμένων των αναλογιών το μεγάλο ποίημα του Υκ πρόσφερε σ' εκείνη⁴⁶ την ευκαιρία να αφηγηθεί εν μεταφοραίς και να αναπαραστήσει εν αλληγορίαις την φύση του ανθρώπου από μια πλευρά που θα την έλεγα νεοχριστιανική. Πηγαίνοντας όμως αντίθετα, προς την κοσμική αρχή των πραγμάτων. Ουσιαστικά είναι η ίδια κίνηση που κάνει τόσο ο Οδυσσεύς Ελύτης με τον αιγαιακό του μύθο, όσο και ο Γιώργος Σεφέρης στα μισά της δεκαετίας του '50, όταν ζητώντας κι εκείνος να ενώσει τη σπασμένη γραμμή της ζωής του ανακαλύπτει μια Κύπρο πρωτογενή. Πραγματοποιώντας η Στεφάνου έναν ανάπλου προς τις ξεχασμένες και χαμένες πηγές, θέλει κι αυτή να κατευθυνθεί, με τις δικές της δυνάμεις και την δική ποιητική της επιτέλεση, προς ένα είδος χαμένου κέντρου, προς τις μυστικές και αισθητηριακές αρχές του ανθρώπου, ακόμα και προς την ερωτική του αρχέγονη υπόσταση που εξαντλήθηκε και ακρωτηριάστηκε⁴⁷, όπως λέει ο αθέατος αλλά παρών χρονικογράφος του Υκ, με τις «*ιεροτελεσιές των πολέμων με τους σημαιοφόρους θεούς/ Με τις λέξεις του μίσους/ Το*

44. Ο σύζυγός της ήταν υποπρόξενος στη Βυρηττό και στη Δαμασκό της Συρίας, οπότε έζησε εκεί ένα χρονικό διάστημα και η Στεφάνου, προτού φύγουν για το Λονδίνο.

45. *Τοπεία*, ό.π.

46. Βλ. τη συμμετοχή της στο αφιέρωμα του περ. *Νέα Εστία* στον Έλιοτ (Χριστούγεννα 1988), τώρα στο *Γενικά και ειδικά για την ποίηση*, ό.π., σ. 47-59, καθώς και την κατακλείδα του δημοσιευμένου εκεί μελετήματός της, «Στις ρίζες του ελισθητικού μοντερνισμού», όπου αναφέρει τον μηδενιστή Έλιοτ της *Έρημης Χώρας* προς έπαινο του χριστιανού Έλιοτ των *Τεσσάρων Κουαρτέτων*: «Αν μάλιστα αναλογιστούμε τη σημερινή κατάσταση του κόσμου, την προϊούσα διάρρηξη κάθε συννεκτικού ιστού, μαζί με την προϊούσα αφασία πάμπολλων ποιητών, το πρόβλημα φαίνεται να 'ναι, όχι η ανέφικτη κατάργηση του υποκειμένου αλλά η ανάγκη για μια νέα διυποκειμενική σχέση, μια γνήσια, όχι υποκριτική, κατάφαση στην έννοια της αλληλέγγυας ανθρωπότητας. Μέσα σε μια τέτοια προοπτική, η χριστιανική εκδοχή του Έλιοτ στα *Τέσσερα Κουαρτέτα* ξεπερνάει τον Μοντερνισμό και είναι ένα στοίχημα (όπως στον Πασκάλ) προς το μέλλον».

47. Να σημειώσουμε εδώ ότι αυτή η έγνοια για τη διάσωση της γήινης φύσης και του ανθρώπου υπήρξε αδιάκοπη για την Στεφάνου. Στις *Λέξεις και τα πράγματα* (1983) που είναι η τελευταία της συλλογή, επανέρχεται με έμφαση στο ζήτημα του αλόγιστου της τεχνολογικής «προόδου».

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

πανηγύρι του αίματος/ τους χορούς των πεσόντων στους αγρούς της τιμής»⁴⁸. Απέναντι σ' αυτά παρατίθεται η λυρική ανάμνηση που υψώνεται⁴⁹: «Στα γιασεμιά των άστρων/ Εκεί που κάποτε χαμογελούσες ανοίγοντας τα σύνορα/ Στο σώμα μου που καιγόταν μες στο δικό σου/ Μέσα στην τελευταία του περιπλάνηση/ Οι χώρες σου οριστικές κατοικίες του ήλιου/ Δικαίωση των θρύλων και του ονείρου/ Ανάβαση/ Στο μέλλον πούχει βρει την ιστορία του/ Χωρίς υπεκφυγές».⁵⁰

Αναφέραμε στις πρώτες παρατηρήσεις για το έργο της Στεφάνου ότι για εκείνη η ποίηση δεν νοείται πέραν του κόσμου, και ότι ο ποιητής, για να έχει το έργο του ένα νόημα που ξεπερνάει την αυταρέσκεια του ερμητισμού, δεν μπορεί παρά να είναι ενταγμένος στον κόσμο, να αποτελεί μέρος του και να ασκείται στην αντοχή των κωδίκων της τέχνης του. Ο ερμητισμός όπως είδαμε στη συζήτησή της⁵¹ δεν είναι ένα στοιχείο που περιορίζεται στην αισθητική της γλώσσας και στη θεωρία για το νόημα της ποίησης· ως φαινόμενο είναι αλληλένδετο με την ηθική κατάσταση του σύγχρονου ανθρώπου, ο οποίος όπως βλέπει γύρω του θραύσματα και τείχη στην προσπάθειά του να επικοινωνήσει, συνήθως επαναλαμβάνει με δικά του λόγια και εις πολλαπλούν το στίχο του Έλιοτ από την *Έρημη Χώρα*: «Με τα συντρίμια τούτα στύλωσα τα ερείπιά μου.»⁵² Είναι κάτι που μπορεί να θεωρηθεί από πολλούς αυτονόητο ή έστω ευνόητο, αλλά η προς τα ένδον κοκλίωση, προς την άκρα υποκειμενικότητα που εκβάλλει στην ασάφεια και στην αοριστία –τα δεινά παρακολουθήματα της εσωστρεφούς γλώσσας, όπως συχνά έλεγε η ποιήτρια– ακολουθεί στην ουσία την κίνηση που έκανε ο μοντέρνος δυτικός άνθρωπος, πηγαί-

48. *Τοπεία*, ό.π.

49. Βλ. το κριτικό κείμενο του Στέφανου Μπεκατώρου για τις *Λέξεις και τα πράγματα* (εφ. *Η Πρώτη*, 23 Μαΐου 1980, σ.29), όπου συνδέει το λυρικό όραμα της Στεφάνου στα *Τοπεία από την καταγωγή και την περιπλάνηση του Υκ* με την τότε κατάφασή της στην ελπίδα ότι «το κλαρί του ανθρώπου [μπορεί και ξανα]ριζώνει στους ουρανό», αλλά και την αυξανόμενη αγωνία της στα επόμενα βιβλία για την εντεινόμενη συνεχώς ανθρώπινη έπαρση και αδιαφορία απέναντι στον πραγματοποιούμενο «χαλασμό της γης»: «Αυτή την οριακή στιγμή του ανθρώπου εκφράζει η ποίηση της Στεφάνου, τη στιγμή που η ύπαρξη αρχίζει να νιώθει τον κίνδυνο [...] ενός ολοκληρωτικού βιολογικού αφανισμού του» (ό.π.)

50. *Τοπεία*, ό.π.

51. Βλ. ό.π. 12, το απόσπασμα της συζήτησής της με την Μαρία Τσάτσου στην *poeticanet*.

52. Πάνω σ' αυτό αξίζει να δούμε τον σχολιασμό της Στεφάνου, όπως αναπτύσσεται στο δοκίμιό της «Στις ρίζες του ελιποτικού μοντερνισμού», ό.π. 44,σ. 51: «Τα 'συντρίμια' όντας αποσπάσματα (στίχοι, μνήμες) από προηγούμενα έργα, ξεχωρισμένα από τις συμφράσεις τους και μεταφερμένα σε μια νέα σύμφραση που είναι αυτή της *Έρημης Χώρας*, φέρνουν στο νου για μια στιγμή κομμάτια αρχαίων ναών ενσωματωμένα σε βυζαντινές εκκλησίες, ή άλλα μεταγενέστερα χτίσματα. Αλλά [...] ο χτίστης της *Έρημης Χώρας* δεν εργάζεται με την πρόθεση να φτιάξει [ένα] οικοδόμημα θρησκευτικής λατρείας, ούτε με το ένστικτο του λαϊκού αρχιτέκτονα. Δεν έχει ούτε συνειδητό ούτε υποσυνείδητο πρότυπο. Μέσα στην ταραχή του αρπάζει συντρίμια πολιτισμού που αντέχουν ή που παρουσιάζουν μια δυνατότητα αντοχής».

νοντας από το ανοικτό, ευσταθές φυσικό πεδίο στο ασταθές πεδίο της δαιδαλώδους πόλης, του τεχνοκρατικού πολιτισμού και της ακόμα πιο δαιδαλώδους ψυχικής του συνάφειας. Για να γίνει αυτή η κίνηση χρειάστηκε όμως να εγκαταλειφθούν ως αναχρονισμοί η ευρυθμία και η εναρμόνιση. Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι στην τελευταία (ποιος ξέρει, ηθελημένα;) ποιητική της συλλογή, *Οι λέξεις και τα πράγματα* (1983), όπου φαίνεται ότι προσπάθησε να επανέλθει στην εναλλαγή ενορατικού λυρισμού και άμεσου βιώματος των *Τοπείων*, έπειτα από την πολιτικά και ηθικά οξύτατη αλλά ποιητικά αμήχανη παρεμβολή των *Μεγαφώνων* (1973), η Στεφάνου προέταξε ένα απόσπασμα από τον μύθο του *Πολιτικού* του Πλάτωνος. Αναφερόμενος σ' αυτό τον διάλογό του ο αρχαίος φιλόσοφος σ' ένα μύθο που ίσως έχει ανατολική ή, πάντως, ιωνική καταγωγή, επικεντρώνεται στο θέμα του πεπρωμένου και της κυκλικής φοράς των πραγμάτων, λέγοντας ότι η κοσμολογική ευταξία προϋπάρχει του χάους αλλά το ακολουθεί. Διασαλεύοντας με τον ανήθικο και πολλαπλά παραβατικό τρόπο που ζει ο άνθρωπος την ευταξία που του δόθηκε, οδηγεί τον κόσμο σε καταστροφή, συνέπεια η οποία άλλωστε είναι θεϊκά και ηθικά δίκαιη, καθώς προκύπτει ως τιμωρία για την έπαρση. Μόνο λοιπόν μετά από μια ολική καταστροφή υπάρχει ελπίδα να επανέλθει το γένος του ανθρώπου σε μια άλλη ευρυθμία. Ουσιαστικά η σύνθεση των *Λέξεων και των πραγμάτων* είναι στο σύνολό της ένα εκτενές πολιτικό σχόλιο της Στεφάνου στον πλατωνικό μύθο, καθώς επανέρχεται διαρκώς στην ανάδειξη των εντυπωσιακών αναλογιών που μπορεί να έχει η εποχή μας με τον έκλυτο ηθικά, φανταστικό κόσμο του παραδείγματος στον διάλογο του *Πολιτικού*. Το θέμα όμως της έκπτωσης του ανθρώπου, ένα κατεξοχήν βιβλικό θέμα, δεν ήταν αυτή η πρώτη φορά που την απασχόλησε. Υπήρξε ένα από τα κεντρικά μοτίβα στα *Τοπεία από την καταγωγή και την περιπλάνηση του Υκ*, με τον περιπλανώμενο Υκ να αποτελεί κατά κύριο λόγο, όπως συμφώνησε σ' αυτό η κριτική, όχι απλώς ένα σύμβολο του σύγχρονου ανθρώπου αλλά το σύμβολό του. Ο Υκ, αν τον ακολουθήσουμε στη βασανιστική περιπλάνησή του, χάνει βαθμιαία τη σχέση του με την αρχέγονη μνήμη και την οργανική του συνάφεια με τη φύση, και αφήνεται να χαθεί μέσα στις Βαβέλ των δυτικών κοσμοπόλεων. Έτσι όμως κινδυνεύει να μεταλλαχθεί από ζωντανό πλάσμα σε ανόργανη ύλη, σε ανώφελη ύπαρξη, αφού η απώλεια της αγγελικής του πλευράς και επομένως η έκπτωσή του συντελεί ώστε – ας μου επιτραπεί να δανειστώ το στίχο, αναποδογυρίζοντας τον: «το κλαρί του ανθρώπου [να μην] ριζώνει στον ουρανό»! Αυτή λοιπόν την κρίσιμη, την οριακή στιγμή του ανθρώπου απέναντι στη λύτρωση ή στην καταστροφή του, νομίζω πως θέλησε να μεγεθύνει με την ποίησή της η Λύντια Στεφάνου.

[2013, 2015]

Γιώργος Αράγης

Λίγα για τον δοκιμιακό λόγο της Λύντιας Στεφάνου

Η Λύντια Στεφάνου ασχολήθηκε αποκλειστικά με την ποίηση, τόσο πρακτικά (ποιητικές συλλογές, μεταφράσεις), όσο και θεωρητικά (δοκίμια, κριτική). Ο δοκιμιακός λόγος της συνοψίζεται κυρίως σε δυο βιβλία της: *Το πρόβλημα της μεθόδου στη μελέτη της ποίησης* (Κάλβος, Αθήνα 1972) και στον, μετά από είκοσι ένα χρόνια, τόμο, *Γενικά και ειδικά για την ποίηση* (Σοκόλης, Αθήνα 1993). Ποσοτικά αυτό το δοκιμιακό έργο είναι λίγο, ποιοτικά ωστόσο είναι αξιόλογο. Γιατί ο δοκιμιακός λόγος της ποιήτριας διαθέτει εξαιρετικά στοιχεία. Ανάμεσα σ' αυτά προέχουν η σεμνότητα, η ειλικρίνεια, η έλλειψη ρητορικής μεγαλοστομίας, η διαύγεια της σκέψης, το εύρος της παιδείας και το «φιλέρευνο», για να θυμηθώ τον Πολυλά, πνεύμα της. Αρετές δηλαδή καθόλου συνηθισμένες και μάλιστα συγκεντρωμένες στο ίδιο άτομο.

Με το βιβλίο της *Το πρόβλημα της μεθόδου στη μελέτη της ποίησης*, εισηγήθηκε μια προσωπική εκδοχή του δομισμού στη μελέτη του ποιητικού υλικού. Έχοντας μελετήσει από νωρίς τον Ρωσικό φορμαλισμό και τις νεότερες τάσεις του Δομισμού, πρότεινε μια δική της μέθοδο για μια ποιοτική προσέγγιση της ποιητικής λειτουργίας. Αρχικά κρίνει ότι δεν φτάνει κανείς στην καρδιά της ποίησης με τον τρόπο των γενικών συνταγών. Όχι με «αόριστες γενικεύσεις», όπως τονίζει επανειλημμένα, αλλά από τον δρόμο της προσγείωσης στις λέξεις των κειμένων. Μια προσγείωση που δεν αντιμετωπίζει τις λέξεις σαν στατικές μονάδες, αλλά ως δυναμικά συστατικά μέσα στους συμφραστικούς συνδυασμούς τους. Αναλυτικότερα η μέθοδος που προτείνει είναι, κάπως συνοπτικά, η ακόλουθη.

Οι λέξεις, μιας φράσης ή μιας ποιητικής ενότητας, βρίσκονται σε ορισμένη αμετάθετη σχέση μεταξύ τους, κι αυτή η σχέση συνιστά την «ποιητική διάταξη» τους. «... οι λέξεις», γράφει η Στεφάνου, «μέσα στο ποίημα βρίσκονται τοποθετημένες σε μια ειδική διάταξη, η καθεμιά τους στην ορισμένη θέση της που δεν μπορεί ν' αλλάξει, κι αυτή η ειδική ή ποιητική διάταξη είναι ολότελα απαραίτητο στοιχείο του ποιήματος».¹ Ό,τι αποτελεί την ιδιοτυπία ενός ποιητικού κειμένου,

1. Λύντια Στεφάνου, *Το πρόβλημα της μεθόδου στη μελέτη της ποίησης*, Κάλβος, Αθήνα 1972, σ. 49.

στο πλαίσιο της «ποιητικής διάταξης», είναι, πρώτα, ότι οι λέξεις του ποιητικού κειμένου οργανώνονται σε «συμπλέγματα λέξεων». Τέτοια που κάθε «σύμπλεγμα λέξεων» να μας δίνει τη μικρότερη ποιητική ενότητα. Έπειτα, συνεχίζει η Στεφάνου, η ενότητα αυτή παρουσιάζει τρεις συνθετικές συνιστώσες ή πυκές: την ηχητική, τη συντακτική και τη σημασιακή ή αντιστοιχιακή. Έτσι που αντίστοιχα προς κάθε πυκιά τα συμπλέγματα χαρακτηρίζονται «ηχητικά», «συντακτικά» και «αντιστοιχιακά». Οι λέξεις μ' άλλα λόγια ενός τέτοιου συμπλέγματος έχουν ηχητική υπόσταση, η οποία προκύπτει από το πώς ανταποκρίνονται μέσα μας, ως ηχητική σύμφραση, όταν τις διαβάζουμε. Έχουν επίσης συντακτική υπόσταση, που απορρέει από το πώς τις αισθανόμαστε συνταγμένες μέσα στο σύμπλεγμα τους. Κι έχουν αντιστοιχιακή υπόσταση, καθώς μας μεταφέρουν τη σημασιακή εμπειρική τους φόρτιση. Έκτοτε, τα «συμπλέγματα λέξεων» συνδυάζονται μεταξύ τους σε ευρύτερες ενότητες και σχηματίζουν τρεις «ειρμούς»: την «ηχητική ροή», τη «συντακτική ροή» και τη «σημασιακή η αντιστοιχιακή ροή».

Ένα επόμενο γνώρισμα του ποιητικής διάταξης είναι η λιτότητα της υφής της. «... η αλλαγή», λέει η Στεφάνου, «στίχου η στροφής επιτρέπει, και διευκολύνει, πολλά και διάφορα αντιστοιχιακά και συντακτικά άλματα». ² Έτσι που να έχουμε το περιθώριο να μιλούμε για «συντακτική και αντιστοιχιακή ελλειπτικότητα». Χωρίς βέβαια να τις ταυτίζουμε μεταξύ τους. Ένα άλλο γνώρισμα της ποιητικής διάταξης είναι η ιστορικότητά της. Τα τρία χαρακτηριστικά των «λεκτικών συμπλεγμάτων» μας δίνουν με τους συνδυασμούς τους τρία αντίστοιχα είδη «ειρμών». Αν θεωρήσουμε τα συμπλέγματα και τους ειρμούς ως δομικές ενότητες, έχουμε το υλικό με το οποίο οικοδομούνται οι στίχοι, οι στροφές και το πλήρες ποίημα. Αυτή η κλιμακωτή δομή της ποιητικής διάταξης συνιστά την ιστορικότητά της, που δεν έχει καμιά σχέση με την ιστορική πραγματικότητα. Πρόκειται για μια αυτοτελή ιστορικότητα της ποιητικής διάταξης, που πηγάζει από την εσωτερική συγκρότηση του κειμένου. Αν πούμε πως το τελευταίο λεκτικό σύμπλεγμα ενός ποιήματος φωτίζεται από όλα τα προηγούμενα συμπλέγματα και τους αντίστοιχους ειρμούς του, τότε αυτός ο φωτισμός συνιστά την ιστορικότητα της ποιητικής διάταξης. Δεν ξέρω αν γίνομαι κατανοητός. Ας το απλοποιήσουμε λιγάκι. Κάθε επόμενο σύμπλεγμα λέξεων προϋποθέτει την ηχητική, τη συντακτική και σημασιακή ύπαρξη των προηγούμενων. Από τα προηγούμενα συμπλέγματα αποκτάει ιδιαίτερο περιεχόμενο αυτό το σύμπλεγμα, ενώ ταυτόχρονα προσθέτει το δικό του περιεχόμενο για την παραπέρα συγκρότηση του ποιήματος. Αυτή η σταδιακή σύνθεση ηχητικών, συντακτικών και σημασιακών δεδομένων ολοκληρώνει ένα αυτοτελές, ας το πούμε έτσι, αφηγηματικό γεγονός ή, αλλιώς, μια κλιμάκωση ηχητική,

2. Ό.π., σ. 72.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

συντακτική και σημασιακή. Αυτή τώρα η κλιμακωτή σύνθεση του κειμένου ονομάζεται «ιστορικότητα της ποιητικής διάταξης».

Από τα υπόλοιπα μέρη του βιβλίου θέλω να σταθώ για λίγο στις συγκρίσεις ανάμεσα στο «όπως - έτοι» και στα «όπως εάν... έτοι» η «έτοι...όπως εάν». Η διάκριση γίνεται εδώ ανάμεσα στη σαφή και συνεπή έκφραση και στην ασαφή και ασυνεπή. Και άρα ανάμεσα στην ποίηση και στην παρα-ποίηση. Η δοκιμιογράφος δίνει πολλά παραδείγματα με τα οποία στηρίζει τη θέση της ότι στην ποίηση επικρατεί η ακριβολογία του «όπως - έτοι», ενώ στην παρα-ποίηση (με την έννοια της παραλογοτεχνίας) επικρατεί η ανακριβολογία του «έτοι ... όπως εάν». Παραθέτω δύο παραδείγματα:

α) *Λιοντάρι στην παλληκαριά χρυσός αϊτός στο διώμα.*

«Όπως πρώτο στα θηρία το λιοντάρι», παρατηρεί η Στεφάνου, «έτσι ο πρώτος στην παλληκαριά όπως είναι αστραφτερός ο χρυσός αϊτός, έτοι και ο Ερωτόκριτος».³ Και σ' άλλο σημείο: «Στις συγκρίσεις του Κορνάρου –στο περιθώριο: ας επιμένουν μερικοί να τις ονομάζουν εικόνες– κυριαρχεί ο τύπος: “όπως... έτοι” η “έτοι... όπως”»⁴

Το δεύτερο παράδειγμα:

β) *Άγιον και παντοκράτορ πνεύμα της Ελευθερίας*

*Ο Θεός από την πρώτην ώραν της δημιουργίας
σ' ενεφύσησεν ως αύραν εις την κτίσιν ζωογόνον
και είπε: “Πνέε μέχρι συντελείας των αιώνων”.*

Ξίφος σου τον λόγον έχεις, κεραυνόν σου την ιδέαν [...].

A. Σούτσος, «Εις ελευθερίαν»

«“Ως αύραν”, λέει η Στεφάνου, “έτοι - όπως εάν” ήσουν αύρα. Και αυτή η αύρα που είναι συγχρόνως και “παντοκράτορ πνεύμα”, έχει ως ξίφος το λόγον, την ιδέαν ως κεραυνόν, τα έθνη ως στρατιώτας, την ίριδα ως σημαίαν[...].»⁵

Η γενικότερη γνώμη της δοκιμιογράφου είναι ότι «Ο τύπος “όπως εάν... έτοι” η “έτοι... όπως εάν” συναντιέται σε αφθονία στην παρα-ποίηση. Είναι κατά κανόνα ο ένας από τους τρόπους της υπερβολής, της ανακρίβειας, του ψεύδους, της προσπάθειας να γίνει κάτι πιστευτό».⁶ Το θέμα αυτό χρειάζεται περισσότερη ανάλυση και περισσότερη συζήτηση. Ήθελα απλώς να το θίξω επειδή αφορά μια τόσο ρηξικέλευθη όσο και συζητήσιμη αντίληψη.

3. Ό.π., σ. 90.

4. Ό.π., σ. 89.

5. Ό.π., σ. 91.

6. Ό.π., σ. 90.

Το βιβλίο *Το πρόβλημα της μεθόδου στη μελέτη της ποίησης*, αν και βραβεύτηκε το 1973 με το Β΄ Κρατικό Βραβείο, δεν προσέχτηκε, ούτε συζητήθηκε. Ίσως γιατί η εδώ πνευματική κοινότητα δεν ήταν έτοιμη να δεχτεί μια τόσο προχωρημένη και μάλιστα προσωπικής έμπνευσης εκδοχή ποιοτικού δομομοίου.

Το δεύτερο θεωρητικό βιβλίο της ποιήτριας κυκλοφόρησε το 1993. Ο τίτλος του, *Γενικά και ειδικά για την ποίηση*, μας ειδοποιεί για τα δυο είδη αναλυτικού λόγου που περιέχει. Οι πρώτες 117 σελίδες του αφορούν «γενικές» εργασίες, ενώ οι επόμενες 58 έχουν επίκαιρες βιβλιοκρισίες νέων ποιητών που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Πολιορκία*. Θα αναφερθώ στο πρώτο μέρος. Το πρώτο μέρος, που αφορά τα «γενικά», απαρτίζεται από 8 κείμενα. Από τα 8 εξαιρούνται δύο –ένα για τον Σικελιανό και ένα για τη Μαρία Σερβάκη–, τα οποία ανήκουν μάλλον στον τομέα της κριτικής. Από τα υπόλοιπα 6, τα τέσσερα, –«Κριτική και ποίηση από τον ρομαντισμό ως στον υπερρεαλισμό», «Στις ρίζες του ελισθητικού μοντερνισμού», «Ο θάνατος ως όραμα και ακρόαμα των ποιητών» και «Τα περιοδικά της μεταβατικής περιόδου 1943-1953»–, αποτελούν δοκιμακές αναδρομές στο παρελθόν. Και δείχνουν την ευρεία εποπτεία που είχε η συγγραφέας στα ποιητικά πράγματα, τόσο στα ελληνικά, όσο και στα ξένα. Απομένουν άλλα δύο, τα οποία επιγράφονται «Ποιητική δημιουργία, παρα-ποίηση, αντι-ποίηση» και «Η προβληματική της ποιητικής δημιουργίας». Και τα δυο περιέχουν στον τίτλο τους τη λέξη «δημιουργία». Πρόκειται για καθαρά δοκίμια πάνω στο ποιητικό φαινόμενο και στα προβλήματά του. Ας τα δούμε αναλυτικότερα. Το πρώτο, «Ποιητική δημιουργία, παρα-ποίηση, αντι-ποίηση», αναφέρεται στον ποιητή «νομοθέτη», όπως τον γνωρίσαμε στο Αρχαίο ελληνικό δράμα, και στην έκπτωσή του στα νεότερα χρόνια. Τον ποιητή νομοθέτη οραματίστηκαν και οι πρώτοι υπερρεαλιστές. Όμως η πρωτοβουλία για ευρεία παρεμβατική δράση με σκοπό την «υπερρεαλιστική ίδρυση του κόσμου», κάτι που επιθυμούσαν διακαώς οι υπερρεαλιστές, απέτυχε. «Το ευρύ ακροατήριο», λέει η Στεφάνου, «δε φάνηκε διατεθειμένο να δεχτεί τον καταγιισμό της υπερρεαλιστικής αποκάλυψης, ούτε να συνταυτιστεί με τα παράφορα αιτήματα της νέας θεώρησης πραγμάτων».⁷ Κι αυτό δεν είναι το χειρότερο, γιατί: «Οι λεκτικές κατακτήσεις –το πολύ πιο κάτω από τους μακρύτερους στόχους κέρδους του υπερρεαλισμού– τράβηξαν σαν μαγνήτης ένα πλήθος από παραχαράκτες, που επιδόθηκαν στην παρατεταμένη παραγωγή λεκτικών πυροτεχνημάτων, εγκαθιστώντας ένα βερμπαλιστικό παρα-ποιητικό κύκλωμα σχεδόν χειρότερο από εκείνο που ο υπερρεαλισμός θέλησε να καταλύσει».⁸ Έτσι

7. Λύντια Στεφάνου, *Γενικά και ειδικά για την ποίηση*, Σοκόλης, Αθήνα 1993, σ. 14.

8. Ό.π.

οδηγηθήκαμε σε μια πλαστογραφία της υπερρεαλιστικής αντίληψης, σε μια πληθώρα δηλαδή παρα-ποητικών προϊόντων, τα οποία υπονοείται ότι ενέχουν τάχα κάποιο αφανές μυστικό νόημα. Κι εδώ η δοκιμογράφος κάνει, αναφορικά με την εκμετάλλευση του υπερρεαλισμού, μια αξιοπρόσεκτη παρατήρηση. Προτείνει να ερευνηθούν τα παραχαρακτικά παρεπόμενα και, ανάμεσα σε άλλα, ρωτάει: «Πώς, π.χ., ο υπερρεαλιστικής προέλευσης βερμπαλισμός, κατέληξε να λειτουργεί σαν πιστωτική κάρτα για αναρριχητικές επιχειρήσεις στην περιοχή της παρα-κουλτούρας. Ενδεικτικά μπορεί να αναφερθεί το λεκτικό των “ελαφρολαϊκών” τραγουδιών, καθώς και άλλων πολλών ακροαμάτων, θεαμάτων και αναγνωσμάτων».⁹ Από τότε που δημοσίεψε το κείμενό της η ποιήτρια, το 1976, τα πράγματα στον τομέα αυτό έχουν χειροτερέψει κατά πολύ. Θα μπορούσε ωστόσο να πει κανείς πως φαινόμενα ευρείας διαστρέβλωσης και παραχάραξης παρατηρήθηκαν, εξίσου ή σχεδόν, με την εμφάνιση του ρομαντισμού, του συμβολισμού και του αγγλο-αμερικάνικου μοντερνισμού. Και σήμερα σε εκατοντάδες ποιητικές συλλογές που κυκλοφορούν κάθε χρόνο στη χώρα μας ακμάζουν οι παρα-ποητικές επιδόσεις.

Το δεύτερο δοκίμιο, «Η προβληματική της ποιητικής δημιουργίας», αφορά τη διάκριση ανάμεσα στην ποίηση και στην πεζογραφία, με κύριο εργαλείο τις λεκτικές διακρίσεις που είχαν γίνει στο βιβλίο *Το πρόβλημα της μεθόδου στη μελέτη της ποίησης*. Αρχικά γίνεται λόγος για το επικοινωνιακό «μοντέλο» (πομπός-δέκτης-μήνυμα-επαφή-κώδικας, κ.λπ.). Η γνώμη της Στεφάνου είναι ότι «το επικοινωνιακό “μοντέλο” είναι κάτι σαν συρμάτινος σκελετός σε κατάσταση νεωτερισμών, που ντύνεται με πολλών λογίων ενδυμασίες χωρίς βασικά να αλλάζει».¹⁰ Άλλωστε, επιμένει, «δεν αποκλείεται, το επικοινωνιακό “μοντέλο”, παρόλη την αναμφισβήτητη χρησιμότητα και την δεξιοτεχνία της διατύπωσής του, δεν αποκλείεται να καλύπτει τα αδιέξοδα μιας προηγούμενης συζήτησης και τ’ άλλα προβλήματα μιας προηγούμενης εποχής η κάθε εποχής».¹¹ Συνεπώς το «μοντέλο» αυτό, «παρόλη την αναμφισβήτητη χρησιμότητα και τη δεξιοτεχνία της διατύπωσής του», δεν μας βοηθάει να εμβαθύνουμε στα προβλήματα της ποιητικής έκφρασης, γιατί «ντύνεται πολλών λογίων ενδυμασίες», εφαρμόζεται δηλαδή αδιάκριτα σε κάθε κείμενο λογοτεχνικό ή μη. Με βάση τώρα τους τρεις γνωστούς μας «ειρμούς» (ηχητικός, συντακτικός, σημασιακός ή αντιστοιχιακός) και το γεγονός ότι μέσα στην «ποιητική διάταξη» φορτίζονται οι λέξεις μ’ ένα επιπλέον περιεχόμενο, πλησιάζουμε την ποιητική ιδιαιτερότητα, αλλά όχι απόλυτα, γιατί κάτι ανάλογο συμβαίνει και με την πεζογραφία. Η διαφορά προκύπτει από την «ελλειπτικότητα» –θυμηθείτε τον όρο από το προηγούμενο βιβλίο–

9. Ό.π.

10. Ό.π., σ. 20.

11. Ό.π., σ. 21.

της ποιητικής έκφρασης. «Ο πεζογράφος», λέει η συγγραφέας, «έχει, γενικά, στη διάθεσή του όσο χρόνο θέλει, για να περιγράψει εξαντλητικά, να αφηγηθεί, να πλάσει με κάθε άνεση χαρακτήρες και πλοκές. όμως αυτό είναι το δίκιο μαχαίρι που μπαίνει ανάμεσα στην ποίηση και στην πεζογραφία:

«Από την άποψη της μετατροπής των λέξεων σε κωδικά σημεία μέσα στη διάταξη συγκεκριμένων ποιητικών και πεζογραφικών έργων και σε σύγκριση προς την έκταση, κάθε φορά, του έργου, ο ποιητής π ρ α γ μ α τ ο π ο ι ε ί έ ν α μ έ γ ι σ τ ο μ έ σ α σ τ ο ε λ ά χ ι σ τ ο. Ο πεζογράφος ένα ελάχιστο μέσα σ' ένα πολλαπλά ευρύτερο όλο».¹²

Προτού να κλείσω τον σχολιασμό μου γι' αυτά τα δυο δοκίμια της Στεφάνου, θα ήθελα να επισημάνω κάποια σημεία τους, που δείχνουν την ανεξαρτησία της σκέψης της. Στο πρώτο δοκίμιο γράφει στη σελίδα 13 τα ακόλουθα: «Ας μη μιλήσουμε ξανά για τους τρεις εξοστρακισμένους και πρόωρα χαμένους Άγγλους ποιητές η για μερικούς από τους δήθεν “καταραμένους” ποιητές». Προσωπικά δεν γνωρίζω να έχει μιλήσει άλλος για την αστοχία του όρου «καταραμένοι ποιητές». Στο δεύτερο δοκίμιο, στη σελίδα 28, γράφει πάλι ετούτα:

«Ας σημειωθεί στο περιθώριο ότι ο ποιητής δεν μπορεί να διαθέτει παρά ένα μονάχα κώδικα. Το γιατί είναι αυτονόητο. Και όμως, ανατριχιάζοντας διαβάζει κανείς διάφορες “περισπούδαστες” αναφορές στους κώδικες του ενός ή του άλλου ποιητή, τόσο που θέλει να αναφωνήσει: “ανάθεμα στους κώδικες κι αυτόν που τους βρήκε!”».

Τελειώνοντας θέλω να πω πως τα κείμενα της Λύντιας Στεφάνου, πέρα από την πρωτοτυπία τους, είναι εξαιρετικά πυκνά. Ένας αναλυτικός σχολιασμός τους θα χρειαζόταν πολλαπλάσιο χρόνο για να 'ναι κάπως πλήρης. Μολαταύτα ελπίζω να σας έδωσα μια, ισχνή έστω, ιδέα για τον προβληματισμό της πάνω στο θέμα της ποιητικής έκφρασης.

12. Ό.π., σ. 30.

Λύντια Στεφάνου

Ποιήματα

(απάγγειλε ο Γιώργος Πέππας)

❖ Ποιήματα (1958)

Κλιμάκιον ανιχνεύσεως

I

*Δέρμα γυαλιστερό της θάλασσας
 Λευκά περίπτερα σπαρμένα μέσ' στην άμμο
 Σκόρπα παντού
 Απ' την τελευταία γωνιά ως το κέντρο
 Με το μαρμάρινο δάπεδο που φωτίζουν
 Τρία λουλούδια
 Με τόσες λάμπεις μεταλλικές που μείναμε να κοιτάζουμε
 Πάλι και πάλι
 Όσπου τα μάτια μας δεν κλείναν πιά.*

*Να το κομμάτι αυτό της νοσταλγίας που χαρακτήρηκε
 Ανάμεσα στα μάτια και στην καρδιά.
 Ήταν η θάλασσα μόλις βαθιά
 Όλο κολώνες, διάδρομοι όπου μπαινόβγαιναν οι γλάροι
 Και δένονταν τα σύννεφα σε τρόπαια πολύχρωμα
 –Ουαί τοις ηττημένοις–
 Ήσαν οι άλλοι ή εμείς
 Δεν ξέρω*

*Τώρα που οι καθρέφτες επιστρέψαν στον Θεό
 Πώς να σ' αναγνωρίσω;*

❖ Τοπία από την καταγωγή και την περιπλάνηση του Υκ (1965)

η περιπλάνηση

X

*Κείνη την εποχή
 Συνάχτηκαν οι δυνατοί του κόσμου*

Πώς δεν άνοιξες
 Τα χίλια σφραγισμένα στόματά σου
 Να τους καταπειείς;
 Αλλά
 Γη-Τέρας
 Εκ βαθέων ευλόγησες τα έργα των τυράννων
 Από τότε που σε γνωρίσαμε.

❖ Έξι επεισόδια απ' τον κύκλο των τεράτων (1971)

Κρυπτό

Στην τέταρτη αιωνιότητα, στην εικοστή τέταρτη εβδομάδα,
 καθώς η μέρα έβγαине ζεστή και λεία
 κάπου απ' τα σπλάχνα ενός τεράστιου ζώου καλόβολου
 κι έπαιρνε χίλιες όψεις, άλλες στερεές, άλλες υγρές,
 και προχωρούσε και χυνόταν
 στα διπασμένα στόματα τ' αμέτρητα της Αττικής
 και θύμιζε νύχτες αρχαίες:
 Φάνηκε ξάφνου εμπρός μου ο πατριάρχης του Φερνέ.
 Διάφανος σαν πουλί που δεν το πάνει σκάγι.
 Στάθηκε πιο ψηλά απ' τη γη σε βάθρο από φως.
 Τίναξε το κεφάλι του, έσκυψε το αϊτίσιο ράμφος του,
 σαν που να σκάλιζε μες στον αέρα, κι είπε:
 «Σημείωνε, για να μην ξεχάσεις.
 Οι μέρες σώνονται και φτάνουν άλλες μέρες.
 Προτού συμπληρωθούν τα έργα τα δίσεχτα,
 θα γίνει μέτρημα στη Βαβυλώνα τη μεγάλη.
 Κι αν ξέρεις να μετράς,
 πέρα από τις εξήντα εβδομάδες,
 θα βγουν απ' τις προβιές τους όλα τα ζωντανά την ώρα του ύπνου
 κι από τα τέρατα πολλά δεν θα μπορούν να ξαναμπούν σαν ξημερώσει.
 Θα σκουντουφλούν αλαφιασμένα, στα τυφλά.
 Και δεν θα ξέρουν ποιο είναι ποιο. Κι απ' το πολύ το σάσπισμα
 θα πέσουν να δαγκάνουν ό,τι βρουν. Και τότε,
 από τη γη που βλέπεις θ' αναβρύσουν
 αρχαία ποτάμια εκατόγχειρα,
 θα ξυπνήσει το ιερό φίδι στο βράχο,
 κι αργά-αργά, θα προχωρούν, θα γίνουνε πλοκάμια,

ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

θα τυλιχτούν, θα δέσουνε, θα πνίξουν.
 Κι οι μέρες, τότε, θα σωθούν.
 Κείνες τις ώρες, πρόσεξε,
 Πάρε φωνή τον άνεμο, πάρε γραφή τα χρώματα του τόξου τα εφτά,
 Τέντωσε την ημέρα, σφράγισε πάνω το μήνυμα
 ενός που δεν επίστεψε στον άλλο κόσμο,
 ενός που δεν μπορεί να βρει στον άλλο κόσμο αναπαμό
 πριν ακουστεί ως τα πέρατα πως δεν υπάρχει πιο μεγάλος κίνδυνος
 πάρεξ όταν ο άνθρωπος φορτώνεται στους ώμους του το θρίαμβο,
 πάρεξ όταν πατάει το τέρας στο κεφάλι
 και λέει πως έγινε ψηλότερος από τον ίσκιο του.
 Τα τέρατα που φεύγουν σπέρνουν τέρατα
 όταν ο άνθρωπος φορτώνεται
 το πλήρωμα του χρόνου αλόγιστα
 και πίνει απ' το κακό νερό της λησμονιάς.»
 Είπε και χάθηκε.
 Ένοιωσα να πέφτω σε μια γούρνα της ημέρας
 διψώντας ως το κόκαλο ταπεινοσύνη.

12-10-71

❖ Τα μεγάφωνα (1973)

Στιγμιότυπα**Μικρό νυχτερινό εμβατήριο***(Maestoso)*

Ένα βήμα μπροστά κι ένα πίσω
 Για να τρέχει, να τρέχει ο καιρός.
 Μ' ένα πλιτς, μ' ένα πλατς θα νικήσω
 Μ' ένα πλατς, ένα πλιτς κι ένα τσακ,
 Με το πι και το φι θ' αφανίσω
 Με το τσακ όμως θάμαι γιατρός
 Και τη μύγα θα την ξεμυγίσω
 Και θα φάει τη μαρμάγκα ο κοριός.

Στις πεδιάδες, στους κάμπους, πασκίζω
 τη δουλειά να τελειώσω γοργά.
 Στα νερά τα βαθιά πλατσουλίζω,

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Δεν με σκιάζει της ψείρας η σκιά.
 Τα φαράγγια γοργά ξεψειρίζω,
 Την αγριάδα, τη φασκομηλιά,
 και στο πι και στο φι καθαρίζω
 Για να γίνουν οι κάμποι βουνά.

Με το τσακ, με το ένα τσακίζω,
 Με το δυό τη φωτιά βάζω εμπρός.
 Με το τρία την κότα φουρνίζω.
 Με το τέσσερα βγαίνει αητός.
 Πέντε κι έξη, τα μπεγλερίζω
 Και μονά και ζυγά τα κρατώ.
 Με το εφτά μια εβδομάδα θα σκίζω
 Και καλά θα κρατάει ο χορός.
 Ένα βήμα μπροστά, ένα πίσω
 Και θα τρέχει θα τρέχει ο καιρός.

(*piu lento*)

Δόξα, δόξα σ' αυτί που ξυστρίζω
 Και σ' αυτόν οπού ακούει σκυφτός.
 Δόξα, δόξα σ' αυτόν που ταΐζω
 Και σ' αυτόν που κοιμάται ορθός.
 Μα για εκείνον που κρατάει το ίσο
 πρέπει νάναι διπλός ο σανός.
 Με το δόξα τη δόξα αυγατίζω
 Μ' ένα πλιτς άλλο πλιτς και μισό.
 [...]

❖ **Οι λέξεις και τα πράγματα (1983)**

Επίγονοι

Εκείνοι έφυγαν που ανάβαν τα όνειρά μας
 Όταν το δίχως όνομα
 πλησίαζε κι έσβηνε απάνω σ' ανοικτό βιβλίο τις λέξεις
 κι η μέρα μόλις έμπαινε στον κόσμο των γερανιών
 ή, πιο μακριά, στους φράχτες με τις ροδοδάφνες.

Ψηλότερα, ένα παράθυρο βούλιαζε κι ύστερα
 αναδύταν σε καινούριο χώρο με λαμπρόνι.

ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Βράδια καλοκαιριών.

Κοντά στη θάλασσα.

Μια χούφτα πόλη.

Εκείνοι έφυγαν πριν μεγαλώσουμε

που έφερναν πριν από τον ύπνο

διακόσια χρόνια μνήμη αδιάκοπη,

κοντά μας

Πρόσωπα μιας ζωής με φως μες στο σκοτάδι

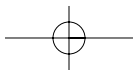
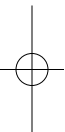
Λέξεις ελληνικές από τους βράχους:

«έχει ο καιρός γυρίσματα...» και πήγαιναν

διακόσια χρόνια δρόμοι που κατάληξαν

σε τέτοιο ένα γενικό και βιαστικό ξεπούλημα.







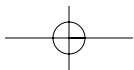
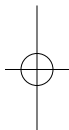
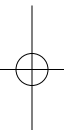
ΠΡΩΤΗ ΜΕΡΑ
Απογευματινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

Κατερίνα Συνοδινού

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ

- ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΡΑΓΗΣ
- ΣΑΒΒΑΣ ΜΙΧΑΗΛ
- ΣΩΤΗΡΗΣ ΤΡΙΒΙΖΑΣ
- ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΓΚΟΥΝΗ-ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΙΟΡΔΑΝΑΚΗ-ΘΑΝΑΣΗΣ ΝΑΚΑΣ



Γιώργος Αράγης

Το άλογο ως ποιητική έκφραση

Το άλογο αποτελεί ορμέφυτη τάση του ανθρώπου. Πηγάζει από το πρωτόγονο βάθος του εγώ, μαζί με τα ένστικτα, τις επιθυμίες, τις παρορμήσεις, την κατακτητική ροπή, τον φόβο, τη βία... Είναι μια δύναμη που δεν ελέγχεται από το λογικό, ούτε τιθασεύεται με άλλον τρόπο. Δύναμη υπόγεια που επιβάλλεται ως ενδόμυχη ανάγκη και αφορά όλες σχεδόν τις πτυχές της ζωής μας. Το βλέπουμε να εκδηλώνεται στην καθημερινότητα με ποικίλες μορφές, το γέλιο λ.χ., το κλάμα, τον έρωτα, τον θυμό, τον φθόνο, τη φιλαργυρία, τον χορό, το τραγούδι, τα όνειρα, τη γοητεία ή την έλξη που ασκούν πάνω μας πρόσωπα, τοπία, φυτά, χρώματα, κελαηδήματα πουλιών, αρώματα, κ.λπ. Οι εικόνες και οι ανεικονικές μορφές που γεννιούνται μέσα μας, όταν είμαστε μάρτυρες ή υποκείμενα διάφορων γεγονότων, έχουν πάντοτε άλογη μορφή. Αρκεί να προσέξει κανείς τι συμβαίνει μέσα του, όταν δεχτεί ένα χτύπημα ή όταν εκνευριστεί και γίνει ο ίδιος επιθετικός. Πράγμα που σημαίνει ότι η εσωτερική μορφολογία του ψυχιισμού μας σχετίζεται στενά με τις άλογες δυνάμεις που δεσποζουν στο οντολογικό μας είναι. Ακόμα και πολλές λογικές ενέργειές μας ξεκινούν από άλογες τάσεις, οι οποίες από το ασυνείδητο τις υποκινούν και τις κατευθύνουν.

Θα πρέπει να επιρωθεί ότι καθαυτό το άλογο δεν αναλύεται ούτε εκφράζεται έλλογα ή θεωρητικά. Αν δεν ήταν έτσι, αν εκφραζόταν δηλαδή έλλογα, όλοι οι διανοούμενοι και οι θεωρητικοί της λογοτεχνίας θα μπορούσαν να είναι σπουδαίοι καλλιτέχνες. Στην πραγματικότητα η μόνη δυνατότητα που έχουμε να εκφράσουμε το άλογο είναι με τρόπο ομόλογο προς τη δική του δομή. Συνειπώς όχι έλλογα, αλλά κατ' αίσθηση ή εννορατικά. Από το άλλο μέρος, ακριβώς γιατί το άλογο είναι μια πανίσχυρη υπόγεια τάση που υποκινεί μέγα μέρος των ενεργειών μας, έχει ασκήσει και ασκεί διαμορφωτική επίδραση πάνω στη γλώσσα. Όλα τα επιφωνήματα ή οι επιφωνηματικές σειρές, όπως το «πω πω πω!», «τραλαλά λα λα», «οέ οέ οέ!» (στο τραγουδάκι «Ήταν ένα μικρό καράβι») κ.λπ., αποτελούν άλογα γλωσσικά μορφώματα. Ας θυμηθούμε και τη φράση του Βαλερύ ότι «ποίηση είναι η ανάπτυξη ενός επιφωνήματος». Η ποίηση πάντως, ως λόγος του μέσα μας άρρητου, έχει να κάνει κατεξοχήν με την άλογη διάστασή μας. Βέβαια, καθώς χρησιμοποιεί λέξεις και όχι νότες, δεν διαθέτει τις εκφραστικές δυνατότητες που διαθέτει η μουσική. Ποίηση όμως χωρίς αναφορά στο άλογο στοιχείο δύσκολα μπορεί να υπάρξει. Ποίηση απόλυτα λογική δύσκολα ή ουδόλως μπορεί να υπάρ-

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

ξει-στικουργήματα ως λογικές κατασκευές, κάτι που γίνεται συχνά, ναι-αλλά όχι ποίηση. Ενώ έχουμε, σε ακραίες περιπτώσεις, έξοχα ποιήματα ή στίχους χωρίς νοηματικό περιεχόμενο. Τα κύρια ποιητικά κινήματα του 19ου και του 20ού αιώνα, ο ρομαντισμός, ο συμβολισμός, ο υπερρεαλισμός, ο αγγλοαμερικάνικος μοντερνισμός, δεν ήθελαν άλλο από το να ανοίξουν διάπλατα τον δρόμο στην άλογη ενδοχώρα των ανθρώπων. Στο επίπεδο της έκφρασης ωστόσο δεν υπάρχει, καθώς ξέρουμε, βασιλική οδός που να οδηγεί στην πραγμάτωση αυτής της ενδοχώρας. Κρίνοντας πάντως από το αποτέλεσμα, έχουμε το περιθώριο να ξεχωρίσουμε ορισμένους ποιητικούς δείκτες τέτοιων πραγματώσεων. Δείκτες με την έννοια ότι φανερώνουν τις πρακτικές δυνατότητες της γλώσσας να εκφράζει πτυχές του άλογου. Θα έλεγα μάλιστα πως δυνητικά αυτές οι δυνατότητες είναι σχεδόν απεριόριστες. Ας δούμε μερικούς τέτοιους δείκτες.

Στο δημοτικό μοιρολόγι «Της Λυγερής και του Χάρου» έχουμε το ακόλουθο δίστιχο:

*«Να ζήσεις, πρωτομάστορη, τίνος είν' το κιβούρι;
-Είναι τ' ανέμου, του καπνού και της ανεμοζάλης.»¹*

Προφανώς ο «πρωτομάστορης» δεν θέλει να πει πως το κιβούρι είναι για τη Λυγερή, όμως η απάντησή του στέκει χάρη στο ακατανόητο και το άλογο της ζωής, κατά τρόπο μάλιστα που να συνιστά ταυτόχρονα ένα έξοχο ποιητικό αποτέλεσμα. Αυτός που ρωτάει τον «πρωτομάστορη» είναι το παλικάρι που αγαπάει τη Λυγερή και που σε λίγο, αφού τη δει νεκρή, θα αυτοκτονήσει δίπλα στο νεκρό της σώμα.

Ακόμα ένα δείγμα από τα δημοτικά τραγούδια μας δίνει το τετράστιχο «Ο θρήνος τς αγαπητικής»:

*Εγώ μνωξα τς αγάπης μου βραδιά να μην τση λείψω.
Μα μια βραδιά τση ξώμεινα, μια νύχτα, μιαν εσπέρα.
Γεμίζουν τα βουνά φωνές και τα λαγκάδια δάκρυα,
και τα λαγκοπεράσματα αξέπλεχτες πλεξούδες.²*

Θα συμφωνήσετε, φαντάζομαι, πως οι πιο εύστοχοι ποιητικά στίχοι είναι οι δυο τελευταίοι, οι στίχοι δηλαδή που δεν διακρίνονται για την έλλογη υφή τους.

Να δούμε τώρα μερικές περιπτώσεις από την προσωπική ποίηση. Και πρώτα πρώτα ένα δίστιχο του Σολωμού από τους «Ελεύθερους Πολιορκημένους»:

1. Νικολάου Γ. Πολίτη, *Δημοτικά τραγούδια, (Εκλογαί από τα τραγούδια τού ελληνικού λαού)*, Εκδόσεις «Παράδοση», χ.χ., σ. 248.

2. Ο.π., σ. 189.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΡΑΓΗΣ

*Αλαφροϊσκιωτε καλέ, για πες απόψε τι δεσ'
Νύχτα γιομάτη θαύματα, νύχτα σπαρμένη μάγια!»,³*

Ένα δίστιχο που, καθώς πιστεύω, ανήκει στους στίχους που δεν αναλύονται, πέρα από ό,τι λένε από μόνοι τους. Ήδη η έννοια του αλαφροϊσκιωτου είναι εξαιρετικά σιβυλλική, πολύ περισσότερο όμως ο δεύτερος στίχος. Κι όμως τον δεχόμαστε σαν μια απaráμιλλη εκφραστική πραγμάτωση.

Ένα άλλο δείγμα, από μεταγενέστερο ποιητή, αποτελεί το ποίημα του Ρώμου Φιλύρα «Κούκλες»:

*«Να 'μαι πιστός στ' Ωραίο, στη γοητεία της στιγμής,
μποέμ του ονείρου, της κουβέντας, νοσταλγικός τριγυριστής,
να τις προσμένω στις γωνίες του δρόμου, χώρια και μαζί,
για να χαρώ και να χαρούνε, μες στα λογάκια ο νους μου ζει.*

*Ρητή κι απόκοσμη με παίρνει στις ομορφιές των, λαύρη ορμή,
εν ειν οι πόθοι, είναι το χάρμα, είναι το χαίρε μου, κορμί
δεν έχει ο λογισμός, δεν παίρνει σάρκα η λαχτάρα που αρπά:
ντυμένες είναι της Χιμαίρας οι κούκλες μου χρυσά παπά...»⁴*

Αρχικά κάνουν εντύπωση οι φράσεις «μποέμ του ονείρου» και «κορμί δεν έχει ο λογισμός». Έπειτα ολόκληρο το ποίημα εκφράζει ουσιαστικά κάτι άλογο: τη μέθη της ομορφιάς: «δεν είναι οι πόθοι, είναι το χάρμα», λέει ο ποιητής. Φράσεις καθαυτές μάλλον α-νόητες, και μολαταύτα μας επιβάλλονται ως ποιητικά εύστοχες.

Για ένα ακόμα δείγμα, θα πάρω την πρώτη ενότητα από το πολύστιχο ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου, «Ο Σεβάχ Θαλασσινός»:

*είν' η ψυχή μου συχνά
ένα σοκάκι στη Μύκονο
σαν αρχινάει να βραδιάζει
και πίνουν οι γυναίκες
και τοποθετούν ερωτικά
χάμω στο δρόμο
σε σχήματα γεωμετρικά
μονότονα
όλο μπλε γυαλιά*

3. Διονύσιος Σολωμός, *Άπαντα*, τόμος πρώτος, επιμέλεια-σημειώσεις Λίνου Πολίτη, Ε' έκδοση, Ίκαρος, Αθήνα 1986, σ. 245.

4. Ρώμος Φιλύρας, *Άπαντα*, κριτική εισαγωγή Αιμίλιου Χουρμούζιου, Γκοβόστης, Αθήνα 1939, σ. 73.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

–μπλε ποτήρια
 μπλε καράφες
 πόθους μπλε
 βιολιά
 λουλούδια
 χαλίκια
 όλα
 από μπλε γυαλί–
 μακριά απ’ τον ήλιο
 πάνω στο χώμα
 στο δρόμο
 απ’ όπου πέρας ο ήλιος
 και δεν πρόκειται
 –άλλωστε–
 να ξαναπεράση πα⁵

Οι στίχοι αυτοί μας θυμίζουν το δημοτικό τραγούδι «Κόκκιν’ αχειλί εφίλησα...» που χρησιμοποίησε ο Σεφέρης στον «Διάλογο πάνω στην ποίηση» με τον Τσάτσο για να υποστηρίξει το άλογο στοιχείο της Ποίησης. Οι στίχοι του Εγγονόπουλου σχετίζονται μ’ εκείνους του δημοτικού τραγουδιού, από την άποψη ότι και οι δυο περιπτώσεις βασιζονται στη σαγηνευτική αίσθηση ενός χρώματος, το οποίο διαποτίζει τα πάντα. Παραθέτω το δημοτικό τραγούδι:

*Κόκκιν’ αχειλί εφίλησα κι έβαψε το δικό μου,
 Και στο μαντίλι το ’συρα κι έβαψε το μαντίλι,
 Και στο ποτάμι το ’πλυνα κι έβαψε το ποτάμι,
 Κι έβαψε η άκρη του γιαλού κι η μέση του πελάγου,
 Κι έβαψε ο ήλιος ο μισός και το φεγγάρι ακέριο.
 Κατέβη ο αϊτός να πει νερό κι έβαψαν τα φτερά του
 Κι έβαψε ο ήλιος ο μισός και το φεγγάρι ακέριο.⁶*

«Ας υποθέσουμε», παρατηρεί ο Σεφέρης, «πως δεν έχουμε συνηθίσει τη δημοτική ποίηση, όπως την έχουμε συνηθίσει, κι ας πούμε πως ένας άγνωστος ποιητής μας παρουσιάζει για πρώτη φορά ένα ποίημα με “συνειρμική έκφραση” τέτοιας λογής. Θα μας φαινόταν εξωφρενικός. Γιατί εδώ οι εικόνες υπακούνε σε μια καθαρά ποιητική, δηλαδή άλογη, αρχιτεκτονική, που δεν είναι, καθώς μου φαίνεται,

5. Νίκος Εγγονόπουλος, *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν. Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής*, Δευτέρα έκδοσις. Ίκαρος, Αθήνα 1966, σσ. 73-74.

6. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, πρώτος τόμος, Ίκαρος, Αθήνα 1974, σσ. 86-87.

διόλου αντίθετη μήτε με “βαθύτερη αρχή του ελληνικού πνεύματος” μήτε και της “ελληνικής ωραιότητας...”»⁷

Ένα άλλο δείγμα τώρα από την προσωπική πάντα ποίηση το ποίημα του Μίλτου Σαχτούρη «Το περιστέρι»:

*Από δω θα περνούσε το περιστέρι
Είχαν ανάψει daδιά γύρω στους δρόμους
άλλοι άνθρωποι φυλάγαν στις δεντροστοιχίες
παιδιά κρατούσαν στα χέρια σημαιούλες
περνούσαν οι ώρες κι άρχισε να βρέχει
έπειτα σκοτείνιασε όλος ο ουρανός
μια αστραπή ψιθύρισε κάτι φοβισμένα
και άνοιξε η κραυγή στο στόμα του ανθρώπου*

*τότε το άσπρο περιστέρι μ' άγρια δόντια
σα σκύλος ούρλιαξε μέσα στη νύχτα*⁸

Να σημειώσω απλώς πως το ποίημα αυτό το οποίο προέρχεται από την τέταρτη συλλογή του ποιητή, *Όταν σας μιλώ* (1956), δεν είναι υπερρεαλιστικό. Η μεταμορφωτική αντιστροφή της γιορταστικής υποδοχής του «περιστεριού» σε εφιάλη είναι κάτι συνηθισμένο στην ποίηση του Σαχτούρη και δεν ανήκει στη γραμμή του υπερρεαλισμού. Αν εξαιρέσουμε τη *Μεταμόρφωση* του Κάφκα και κάποιες συμπτωματικές πραγματώσεις άλλων ποιητών, η εμμονή του Σαχτούρη στη μεταμορφωτική αντιστροφή των πραγμάτων αποτελεί δική του πρωτοβουλία. Πάντως για το θέμα που συζητώ σημασία έχει ότι, με τους παραπάνω στίχους, έχουμε άλλη μια ποιητική πραγμάτωση χωρίς έλλογη δομή.

Ένα ακόμα δείγμα από νεότερο ποιητή. Είναι η πρώτη ενότητα από το πολύστιχο ποίημα του Βύρωνα Λεοντάρη «Προς Amager»:

*Άνυδρο νέφος μ' έπαιρνε τ' αεράκι
λευκές ενθύμησες έτρεμαν στους κροτάφους και
στους ώμους γύρω ψίθυροι
σκιές ανάλαφρες και τρυφερά στενάγματα
Τίποτε το αισθητό δεν βάραινε
όχι πα αγγίγματα ούτε λόγια –οι ψυχές τους μόνο θλιμμένες
να μ' ακολουθούν
και στα γυμνά μου πόδια η χόρτος των ημερών του '60
δακρυσμένη*⁹

7. Ο.π., σ. 87.

8. Μίλτος Σαχτούρης, *Ποιήματα* (1945-1971), Κέδρος, Αθήνα 1977, σ. 116.

9. Βύρων Λεοντάρης, *Εν γη αλμυρά*, Έρασμος, Αθήνα 1996, σ. 15.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Ο Λεοντάρης είναι από τους πιο στοχαστικούς ποιητές μας. Τόσο που θα μπορούσε να τον αντιπαραθέσει κάποιος στην άποψη ότι το άλογο είναι «εκ των ων ουκ άνευ» στην ποίηση. Όμως αν εξετάσουμε προσεκτικότερα και πιο λεπτόλογα τα κείμενά του, ιδίως τις υστερότερες συλλογές του, βλέπουμε πως το άλογο διατρέχει όλη τη δουλειά του.

Κι ένα τελευταίο δείγμα από ακόμα νεότερο ποιητή, το λιγότερο «Ο Διορθωτής» του Γιάννη Πατίλη:

*Φύσαγε δυνατός αέρας και δεν άκουγε
η σκάλα έτριζε δαιμονισμένα και κατέβαινε
από την πίσω όψη ενός πανύψηλου
και σκοτεινού κτιρίου*

*Κάποιοι τον κυνηγούσαν που δεν φαίνονταν
μόνη έγνοια λίγες τελευταίες διορθώσεις
σ' ένα παλιό κιτρινωμένο δακτυλόγραφο
«Η κολεκτίβα του πόνου» αγνώστου συγγραφέως¹⁰*

Ο Πατίλης, όπως και ο Λεοντάρης, είναι από τους πιο στοχαστικούς ποιητές μας. Το ποίημα ωστόσο που μόλις διάβασα δεν μας επιτρέπει να το πούμε στοχαστικό ούτε, πολύ περισσότερο, έλλογης υφής. Το πολύ πολύ θα έλεγε κανείς γενικά πως μας δίνει την άλογη αίσθηση ενός ονείρου.

Οι δείκτες δεν είναι βέβαια οι μοναδικοί που έχει την ευχέρεια να εντοπίσει κανείς στη νεοελληνική ποίηση. Σε κάποια κλίμακα τούς συναντούμε σε όλα τα αξιόλογα ποιήματα. Η σημασία αυτών που προανάφερα είναι απλώς ενδεικτική για τις εκφραστικές δυνατότητες που έχει η ποίηση στο θέμα του άλογου. Ίσως αναρωτηθεί κανείς, γιατί να δίνουμε τόση σημασία σ' αυτές τις δυνατότητες ή, αλλιώς, γιατί είναι σημαντικό να υπάρχουν αυτές οι εκφραστικές δυνατότητες στον ποιητικό λόγο; Η απάντηση είναι απλή: διότι το άλογο έχει να κάνει με το αχανές υπόγειο οντολογικό μας σύμπαν και ποίηση χωρίς οντολογικό περιεχόμενο δεν μπορεί να νοηθεί.

10. Γιάννης Πατίλης, *Ακτή Καλλιμασιώτη και άλλα ποιήματα*, Ύψιλον/βιβλία, σ. 9.

Σάββας Μιχαήλ

Όλη η εξουσία στον έναστρο ουρανό! Ο πέραν του λόγου Λόγος του ποιητή Βελιμίρ Χλιέμπνικωφ

*Μπομπέομπι τραγουδούσαν τα χείλη
Βέεομί τραγουδούσαν οι ματιές
Πηεό τραγουδούσαν τα φρύδια
Ληεέϊ τραγουδούσε η μορφή
Γκζί-γκζί-γκζέο τραγουδούσε η βελανιδιά
Έτοι πάνω στο καμβά κάποιων αντιστοιχιών
Πέρα από την έκταση ζούσε το πρόσωπο.¹*

Ήχοι ανήκουστοι, στίχοι πρωτάκουστοι. Ακατάληπτες λέξεις στην αρχή του στίχου εισάγουν τις κατανοητές λέξεις της συνέχειάς του,

Μπομπέομπι τραγουδούσαν τα χείλη

το οικείο συναντάει την ανοίκεια απαρχή του,

Βέεομί τραγουδούσαν οι ματιές

το πέρα από τον λόγο καταλήγει στο έλλογο

Ληεέϊ τραγουδούσε η μορφή

Κάπως έτσι, πάνω στο καμβά κάποιων αντιστοιχιών που μόνον ένας ποιητής μπορεί να συλλάβει, σχηματίζεται ένα περίγραμμα ανθρώπου που ξεπερνάει τα όρια κάθε γνωστού περιγράμματος. Δεν ορίζει τα όρια μιας έκτασης καθώς βρίσκεται πέρα από κάθε έκταση. Δεν παριστάνει σχηματικά κάτι άλλο από τον εαυτό του, είναι η ίδια η ζωή ενός προσώπου: του προσώπου του ανθρώπου της δικής μας εποχής, της ανοίκειας και οικείας.

Είναι στην αυγή της τρομερής εποχής μας που γράφονται οι στίχοι αυτοί από τον Βελιμίρ Χλιέμπνικωφ, τον κορυφαίο των Ρώσων φουτουριστών, σύντροφος και συναγωνιστής εν όπλοις του Βλαδίμηρου Μαγιακόφσκου. Το *Μπομπέομπι* γεννήθηκε το 1908, τρία χρόνια μετά την Ρωσική Επανάσταση του 1905 και εννέα χρόνια πριν την Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917. Αναγγέλλει την νέα εποχή με την παρθενική εμφάνιση στη ρωσική ποίηση της πέρα από την κατανόηση γλώσσας που οι ομιλητές της κυβο-φουτουριστές θα ονομάσουν *ζαούμ*.²

1. *Velimir Khlebnikov*, Narodnaya Poeticheskaya Biblioteka, Moskva TERRA 2000, σ. 40.

2. Σύνθεση των λέξεων «Ζα» (πέραν) και «Ουμ» (Νους ή Λόγος) για να αποδοθεί το πέρα από την κατανόηση ή το υπερ-λογικό.

«Εάν διακρίνουμε στην ψυχή την κυβέρνηση του νου και τον ταραχώδη λαό των συναισθημάτων», θα πει, αργότερα, ο Χλιέμπνικωφ, «οι μαγγανείες της πέρα από την κατανόηση γλώσσας αντιπροσωπεύουν την άμεση έκκληση στον λαό των συναισθημάτων πάνω από τα κεφάλια της κυβέρνησης του νου, μια κραυγή που άμεσα απευθύνεται στο λυκόφως της ψυχής».³

Η γλώσσα ζαούμ, αυτή η κραυγή προς το λυκόφως της ψυχής, είναι ταυτόχρονα και η πρώτη φωνή στην αυγή μιας Νέας Ζωής, «η πρώτη κραυγή ενός νεογέννητου»⁴, όπως την προσδιορίζει πάλι ο Χλιέμπνικωφ. Είναι ακατάληπτη όπως κι οι κραυγούλες των μωρών που ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης τα περιγράφει να συνομιλούν «ψελλίζοντα ανάρθρους αγγελικούς φθόγγους»⁵.

Και οι φθόγγοι της γλώσσας ζαούμ είναι ανάρθροι. Είναι, όμως, με τον τρόπο των ποιητών, και αγγελικοί, ουράνιοι, μια και πρόκειται, σύμφωνα με τον Χλιέμπνικωφ, για μια γλώσσα αστρική και προπαντός για μια γλώσσα του μέλλοντος⁶: το μέλλον αφήνει την πρώτη του κραυγή στα χείλη του παρόντος, στην αιχμή του χρόνου, στον «νυν καιρό». Είναι ακόμα ακατάληπτη. *Μπομπέομπί τραγουδούσαν τα χείλη.*

Μπουνιελιάνι – Οι Μελλόντιοι

«Το μέλλον είναι η πατρίδα του έργου», γράφει ο Χλιέμπνικωφ, «από εκεί φυσούνε οι άνεμοι των θεών του λόγου». Κι ακόμα: «ένα έργο είναι καλό όταν παρακτώνει το παρόν όπως η πέτρα του μέλλοντος».⁷

Η ουτοπική αρχή της μεταμόρφωσης του κόσμου ως συστατική δύναμη της τέχνης – η Αρχή της Ελπίδας, θα έλεγε ο Ernst Bloch, η ορμή προς ό,τι δεν υπάρχει ακόμα, με άλλα λόγια το ίδιο το μέλλον κι η στάση απέναντί του είναι αυτά που διαχωρίζουν ριζικά τον Χλιέμπνικωφ και τον ρωσικό φουτουρισμό από τον Μαρινέτι και τον ιταλικό φουτουρισμό. Από αυτήν την θεμελιακή ρήξη αρχών πηγάζει σαν συνέπεια και η διαμετρικά αντίθετη πολιτική τους πορεία, με τους Ρώσους φουτουριστές από τη μια, πρώτα πρώτα τον Χλιέμπνικωφ και τον Μαγιακόφσκυ, να πορεύονται και να μάχονται στις γραμμές της Οκτωβριανής σοσιαλιστικής επανάστασης, και από την άλλη τους Ιταλούς με επικεφαλής τον Μαρινέτι να συντάσσονται με τη φασιστική αντεπανάσταση.

Προπαντός στην περίπτωση του Χλιέμπνικωφ, στο όνομα του μέλλοντος δεν

3. Βλ. Vélimir Khlebnikov, *Nouvelles du Je et du Monde*, Imprimerie Nationale 1994 σ. 136.

4. Ό.π., σ. 134.

5. Στο διήγημά του «Χωρίς στεφάνι», Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη *Τα Άπαντα*, τόμος 3 (επιμέλεια Βαλέτα), Αθηναϊκά Εκδόσεις 1954 σ. 307.

6. Vélimir Khlebnikov, *Nouvelles du Je et du Monde* ό.π., σ. 133.

7. Ό.π., σ. 72.

εκμηδενίζεται το ιστορικό παρελθόν, δεν οβήνεται ισοπεδωτικά η παράδοση, δεν ρίνονται σαν σκύβαλα στα σκουπίδια τα κεκτημένα των λαών και της ανθρωπότητας. Υπάρχει μια εκ νέου ανακάλυψη του αρχαϊκού σε όλες του τις μορφές, η ενεργοποίηση του ανεκπλήρωτου δυναμικού του, η καινοτόμα δύναμη αρχέγονων μορφών κοινωνικής ζωής που περιθωριοποιούνται, εξορίζονται, αποκλείονται από την μηχανική «πρόοδο» του βιομηχανικού καπιταλισμού και την φετιχοποίηση της τεχνικής. Ο μέγας οραματικός ποιητής του πρωτοποριακού *Λαντομίρ*, με τις ευρύτατες γνώσεις εθνογραφίας και γλωσσολογίας, μελέτησε σε βάθος τη λαϊκή γλώσσα και τον πολιτισμό λαών και λαοτήτων από τον Βόλγα έως τον Αμούρ και τον Γιανγκ Τσε, κι από τον Δνείπερο έως τον Γάγγη και τον Νείλο. Την ίδια στιγμή, ως αναγεννησιακός *Homo Universalis*, ασχολούνταν εντατικά με τα μαθηματικά, τη βιολογία, τη γεωλογία, τη αστρονομία, αναζητώντας τη σύνθεση της επιστήμης και της τέχνης κι όκι την υποδούλωση της ποίησης στην παντοδύναμη τεχνολογία όπως ο Μαρινέτι.

Η συνειδητοποίηση της ασυμβίβαστης διαφοράς με τους Ιταλούς συνώνυμους θα οδηγήσει του Ρώσους κυβο-φουτουριστές να ονομάσουν την κοινότητά τους ρωσικά *Μπουντειλιάνσιβο* και τον εαυτό τους *Μπουντειλιάνι* οι Μελλόντιοι. Ο ίδιος ο Χλιέμπνικωφ θα αλλάξει και το λατινογενές μικρό του όνομα «Βίκτωρ» στο ολαβικό *Βελμίρ*, όνομα ανοίκειο στην Ρωσία αλλά οικείο στο Μαυροβούνιο και τους νότιους Σλάβους των Βαλκανίων.

Η ρήξη, παρά το ολαβόφιλο πρόσημο, ήταν κυρίως ρήξη με τον ευρωπαιοκεντρισμό του ιταλικού φουτουρισμού και γενικότερα του κυρίαρχου ευρωπαϊκού λυρισμού χωρίς να συνιστά αναδίπλωση στον εθνοκεντρισμό. Ίσα ίσα, ο Χλιέμπνικωφ πολύ έγκαιρα έδειξε τις παγκόσμιες διαστάσεις του προμηθεϊκού του εγχειρήματος: «...τέντωσα τα νήματα ανάμεσα στον Βόλγα και την Ελλάδα [...] Διάφοροι πίνακες δημιουργούν ένα πολύπλοκο οικοδόμημα, μιλούν για τον Βόλγα, αυτόν το ποταμό των Ινδο-Ρώσων και χρησιμοποιούν την Περσία σαν την ορθή γωνία που σχηματίζουν οι ευθείες γραμμές των Ρώσων και των Μακεδόνων [του Αλεξάνδρου]. Συγκλονίστηκα από τις αφηγήσεις των Οστρότσων, μιας αρχαίας λαότητας του ποταμού Αμούρ, και σκέφτηκα να οικοδομήσω σε άσματα την συνείδηση όλης της Ασίας».⁸ Στα ποιήματά του θέλει να ακούγονται η ολαβική φωνή, αλλά και η ασιατική φωνή και η αφρικανική φωνή, οι ζωντανές φωνές των Βαλκανίων αλλά και των εξαφανισμένων πριν χίλια χρόνια Σαρματών.⁹

Είναι αυτή η δίψα οικουμενικότητας, μιας συγκεκριμένης καθολικότητας που θα εμπεριέχει όλο τον πλούτο του μερικού και του ατομικού, είναι αυτή το Πολικό Αστέρι του Χλιέμπνικωφ, στην οδυσοειακή αναζήτηση σε «έναν κόσμο ως ποίημα»

8. Ό.π., σ. 95.

9. Ό.π. σ. 96.

μιας «κοσμογλώσσας»¹⁰, της γλώσσας της ανθρωπότητας του μέλλοντος, της επιτέλους ενωμένης κι απελευθερωμένης από τα υλικά και πνευματικά δεινά.

Γλώσσα, Φύση, Ανθρώπινη Συνθήκη

Καθόλου τυχαία, στο καίριο ζήτημα της γλώσσας και της κοσμογλώσσας ο Βελιμίρ Βλαντιμίροβιτς Χλιέμπνικωφ ξεχωρίζει ακόμα και από τους στενούς του συντρόφους της «Υλίας», τους κυβο-φουτουριστές – ιδιαίτερα από τον Αλεξέι Ελισέγεβιτς Κρουτσιόνιχ που έφτιαξε και την λέξη «ζαούμ», και ο οποίος δαιμόνιζε με την αυθαίρετη επέμβαση στην γλώσσα τον Τρότσκι και τον έκανε να γράφει: «Όταν ο Κρουτσιόνιχ λέει ότι οι στερημένες από έννοια φθόγγοι 'ντιρ, μπουλ, τσιλ' περιέχουν περισσότερη ποίηση απ' ό,τι ολόκληρος ο Πούσκιν (ή κάτι τέτοιο), αυτό τοποθετείται κάπου μεσοστρατίς ανάμεσα στη φιλολογική ποιητική και, ας μου το συχωρήσουνε, την κακόγουστη προπέτεια».¹¹

Αντίθετα με τον Κρουτσιόνιχ, ο Χλιέμπνικωφ αγαπούσε κι εκτιμούσε βαθιά τον Πούσκιν και σημειώνει στα σημειωματάριά του ότι «ένα πράγμα γραμμένο μόνο με νεολογισμούς δεν αγγίζει την συνείδηση»¹². Στην ποίησή του δεν κυριαρχούν οι νεολογισμοί, η μουσική λεξιπλασία της πέραν της κατανόησης γλώσσας, όσο, όπως παρατήρησε ο Οσίπ Μαντελστάμ «ένας καταρράκτης από ηρακλείτειες μεταφορές». Κατά τον Μαντελστάμ ο Χλιέμπνικωφ είναι «ο συνθετικός ποιητής των μοντέρνων καιρών[...] εκείνος ο ποιητής, στον οποίον οι ιδέες, τα επιστημονικά συστήματα, οι πολιτικές θεωρίες θα τραγουδούσανε, όπως τραγουδούσαν στους προκατόχους του, τα αηδόνια και τα ρόδα»¹³.

Ο Χλιέμπνικωφ δεν χρησιμοποιεί το ζαούμ σαν σφυρί για να τσακίσει την ρωσική γλώσσα όπως ο Κρουτσιόνιχ ούτε με τον μεταγενέστερο κατεδαφιστικό αυτο-ειρωνικό τρόπο των Ντανταϊστών. Αναγνωρίζει ότι τα ακατάληπτα ξόρκια, οι μαγγανείες, τα παιδικά παιχνίδια και τραγούδια ή τα ερωτόλογα με άλογα στοιχεία πάντοτε ασκούσαν και ασκούν μεγάλη επιρροή στην συνείδηση των ανθρώπων, κι η οποία δεν μπορεί ούτε πρέπει να αγνοηθεί. Βλέπει, παρ'όλα αυτά, στην πέραν της κατανόησης γλώσσα ζαούμ τις «πρώτες δοκιμές», την «πρώτη κραυγή του νεογέννητου», όπως ήδη είπαμε. Και τονίζει τη δική του «επιθυμία να εισάγει την υπερλογική γλώσσα στο πεδίο του ορθού Λόγου».¹⁴

Με αυτόν το στόχο, μελετάει μεθοδικά, επιστημονικά, σε βάθος τη γλώσσα.

Η έρευνα και τα ευρήματά του επηρέασαν βαθιά τον στενό του φίλο και κο-

10. Βλ. Vélimir Khlebnikov, *Zanguezi et autres poèmes*, εισαγωγή-μετάφραση-σημειώσεις Jean Claude Lanne, Flammarion 1996, σ. 18.

11. Λέων Τρότσκι, *Λογοτεχνία και Επανάσταση*, Προμηθέας 1966, σ. 108.

12. Βλ. *Zanguezi et autres poèmes*, ό.π., σ. 21.

13. Παρατίθεται ό.π., σ. 31.

14. *Nouvelles du Je et du Monde*, ό.π., σ. 100.

ρυφαίο γλωσσολόγο Ρομάν Γιάκομπσον, ο οποίος δεν διστάζει να τον προτάσσει ανάμεσα στους τρεις πνευματικούς ανθρώπους που, όπως γράφει ο ίδιος, σημάδεψαν το δικό του γλωσσολογικό έργο: αυτοί είναι καταρχήν ο ποιητής Βελμίρ Χλιέμπνικωφ, μετά ο γλωσσολόγος Νικολάι Τρουμπετσκόι του Κύκλου της Πράγας και, τριάντα χρόνια αργότερα, ο ανθρωπολόγος Claude Lévi-Strauss.¹⁵

«[Η] γλώσσα», γράφει ο Χλιέμπνικωφ, «είναι τόσο σοφή όσο η Φύση και μόνον με την ανάπτυξη της επιστήμης μπορούμε να μάθουμε να την διαβάζουμε [...] Η σοφία της γλώσσας έχει αποκαλύψει από καιρό την φωτεινή φύση του σύμπαντος [...] Η σοφία της γλώσσας προηγήθηκε εκείνης της επιστήμης».¹⁶

Το μυστήριο της γλώσσας πρέπει να φωτιστεί στη σχέση της με τη Φύση. Γι' αυτό κι ο Χλιέμπνικωφ στρέφεται στα μαθηματικά, στη μη ευκλείδεια γεωμετρία του Λομπατσέφσκυ και τους παράδοξους κόσμους που αυτή αποκαλύπτει, στη μελέτη του Χρόνου και των νόμων του μετά την επανάσταση που φέρνει ο Einstein κι η θεωρία της σχετικότητας, στους Αριθμούς ως την υψηλή μορφή αφαίρεσης, «το σιδερένιο νήμα του Σύμπαντος», τις νομοτέλειές του. Οι φθόγγοι της γλώσσας είναι για τον Χλιέμπνικωφ «οι ακουστοί αριθμοί της ζωής μας»¹⁷. Μέσα στην γλώσσα μιλάει ο Χρόνος, η βούληση του πεπρωμένου, το ίδιο το Σύμπαν.

Ο Χλιέμπνικωφ αναγνωρίζει μια γεμάτη ένταση διπλή ζωή σε κάθε λέξη: τη ζωή της ως ήχου και τη ζωή της ως νοήματος. Άλλοτε το νόημα περιστρέφεται σαν πλανήτης γύρω από τον ήλιο του ήχου κι άλλοτε ο ήχος περιστρέφεται σαν την Γη γύρω από τον ήλιο του νοήματος.¹⁸

Συνάμα, η λέξη έχει τρεις διαστάσεις: μια ακουστική, μια νοητική και μια «ως αγωγός του πεπρωμένου»¹⁹, της πορείας του ανθρώπου μέσα στην Ιστορία και τον κόσμο.

Η γλώσσα συνδέεται με τη Φύση μέσα από την ανθρώπινη κοινότητα, τον λαό: «Η Φύση, από την οποία η τέχνη του λόγου ξεκινά να οικοδομήσει τα ανάκτορά της είναι η ψυχή του λαού»²⁰, γράφει ο Χλιέμπνικωφ. Η γλώσσα είναι αλληλένδετη με την ανθρώπινη ιστορική-οντολογική διαφορά και την ανθρώπινη συνθήκη.

Όταν πεθαίνουν τα άλογα – ξεφυσάνε

Όταν πεθαίνουν τα χορτάρια – ξεραίνονται

Όταν πεθαίνουν οι ήλιοι – θα σβήσουν

Όταν πεθαίνουν οι άνθρωποι – θα τραγουδήσουν²¹

15. Roman Jakobson, *Souvenirs sur Khlebnikov*, Europe No 978, Οκτώβριος 2010, σ. 13.

16. *Nouvelles du Je et du Monde*, ό.π., σ. 105.

17. Ό.π., σ. 54.

18. Ό.π., σ. 123.

19. Ό.π., σ. 24 και 37.

20. Ό.π., σ. 59.

21. *Velimir Khlebnikov*, Narodnaya Poeticheskaya Biblioteka, ό.π., σ. 71.

Η ανθρώπινη συνθήκη ξετυλίγεται ως τραγωδία μέσα στην Ιστορία. Το χάσμα μεταξύ πραγμάτων και λέξεων, η έκπτωση της ζωντανής έκφρασης σε νεκρό σημείο μιας ολοένα πιο κενής «επικοινωνίας» υποταγμένης στις ανάγκες της οικονομικής συναλλαγής, συνοδεύει βασανιστικά τον κατακερματισμό των ανθρώπων και των γλωσσών τους, την αμοιβαία αποξένωσή τους, από τον καιρό της βιβλικής αφήγησης του Πύργου της Βαβέλ ως τις μέρες μας του παγκόσμιου καπιταλισμού.

«Και ξαφνικά», με την είσοδο στην εποχή των πολέμων και επαναστάσεων, στην ιστορική καμπή των αρχών του 20ού αιώνα, όπως γράφει ο Χλιέμπνικωφ, «γεννήθηκε η βούληση να απελευθερωθούμε από την ιστορική ύπαρξη, να βουτήξουμε στα βάθη του καθαρού λόγου. Κάτω η ιστορική ύπαρξη εθνών, ιδιωμάτων, κάθε μήκους και πλάτους!». ²² Η βούληση χειραφέτησης από εθνικούς φραγμούς και διαιρέσεις εμψυχώνει και το όλο εγχείρημα των *Μπουντελιάνι*, των Μελλόντιων, για το ζαούμ, την κοσμογλώσσα, για το *vsodintsvo*, την ένωση των πάντων, όλων των εθνών, γλωσσών, πολιτισμών, ανθρώπων, ζώων και φυτών, κάθε ύπαρξης μέσα στο όλο, σφύζον από ζωή και πνεύμα Σύμπαν. Οι Μελλόντιοι ξαναζωντανεύουν ό,τι ο Ωριγένης και ο Γρηγόριος Νύσσης ονομάζανε *αποκατάστασις των πάντων* και οι καββαλιστές *Τικκούν*.

«Σκεπτόμενοι την επανένωση του ανθρώπινου γένους, αλλά συγκρουόμενοι με τα όρη των γλωσσών» γράφει ο Χλιέμπνικωφ, «η ορμητική φωτιά των πνευμάτων μας που περιστρεφόταν γύρω από την ενωμένη ξανά υπερλογική γλώσσα, πηγαίνοντας από την κονιορτοποίηση των λέξεων μέχρι τις ενότητες σκέψης στο ηχητικό περικάλυμμα, πορεύεται συμπλέοντας ακάθεκτη προς την αναγνώριση σε όλη την γη μίας και μόνον γλώσσας πέρα από την κατανόηση». ²³

Το φοβερό σοκ από την έκρηξη του πρώτου παγκόσμιου πολεμικού μακελειού, και στη συνέχεια η έφοδος στον ουρανό τον Οκτώβρη του 1917 κάνουν τους Μελλόντιους να αναγνωρίσουν ότι ήρθε πια η Στιγμή όπου, όπως εξαγγέλλει ο Χλιέμπνικωφ «η γη θα ξεσπάσει σε λυγμούς και τα χέρια του εργάτη θα παρέμβουν στην πορεία του σύμπαντος». ²⁴

Οκτώβρης στον ποταμό Νέβα

Ενάντια σε όλους τους σκεπτικιστές που θεωρούν ουτοπία το όραμα της Δικαιοσύνης και αναρωτιούνται πού πραγματοποιήθηκε ποτέ επί της γης, ο Πλάτων απαντούσε αγέρωχα

22. *Nouvelles du Je et du Monde*, ό.π., σ. 124.

23. Ό.π., σ.133-134.

24. Ό.π., σ. 126.

*...εν ουρανῷ ἴσως παράδειγμα ανάκειται τῷ βουλομένῳ ὀράν και ὀρώντι
εαυτὸν κατοικίζειν.²⁵*

Ο Μελλόντιος Χλιέμπνικωφ, ασκημένος σε ὄ,τι αποκαλοῦσε «πλατωνομε-
τρία», σαν ἑτοιμὸς ἀπὸ καιρὸ, βλέπει τὸ *εν ουρανῷ παράδειγμα* μιας δίκαιης
Πολιτείας τῶν Ἰσῶν και Ελευθέρων να αρχίζει τὸ 1917 να γίνεται επιτέλους ἡ
κατοικία τῶν ἐπὶ τῆς γῆς. Γι' αὐτὸ και δεν διστάζει να γράψει τὸ ὄνομα τοῦ θεϊ-
κοῦ Πλάτωνα πάνω στην κόκκινη σημαία τῆς επανάστασης πλάι-πλάι στο ὄνομα
τοῦ Πουγκασιώφ, τοῦ θρυλικοῦ λαϊκοῦ ηγέτη τῆς εξέγερσης τῶν μουζίκων κατὰ
τοῦ Τσάρου τὸν 18ο αἰῶνα, να εγγράψει τὸ ὄνομα τῆς ουράνιας Διαλεκτικῆς
στο πλευρὸ τῆς γήινης επαναστατικῆς Παράδοσης τῶν Καταπιεσμένων.

Ἄνθρωποι! Στο παράθυρό σας

Που ανοίγει πρὸς τὸ αὐριο

Ἐνα ολοπόρφυρο πανί σας κρεμάσουμε

γράφοντας πάνω του

τα ὀνόματα τοῦ Πουγκασιώφ και τοῦ Πλάτωνα.²⁶

Στον Χλιέμπνικωφ χρωστάμε κι ἕνα καταπληκτικὸ πεζὸ κείμενο, τὸν *Οκτώ-
βρη στον ποταμὸ Νέβα*²⁷, ἕνα χρονικὸ τῶν δέκα ἐκείνων ἡμερῶν που συγκλόνι-
σαν τὸν κόσμο. Ξαναζωντανεῦει ὄλο τὸ επαναστατικὸ κλίμα στην Πετρούπολη
τὸν Οκτώβρη τοῦ 1917, τὸ πνεῦμα και τὴ δράση τῶν ἰδίων τῶν Μελλόντιων και
συνολικά τῆς ρωσικῆς καλλιτεχνικῆς πρωτοπορίας, τὴν καθόλου τυχαία συνεύ-
ρεσή τῆς με τὴν επαναστατικὴ κίνηση τῶν μαζῶν και τὴν πολιτικὴ πρωτοπορία
τῶν μπολσεβίκων. Πριν, στη διάρκεια και μετὰ τὴν ἐπίθεση στα Χειμερινὰ Ανά-
κτορα εἶδαν να παίρνουν σάρκα και οστά τα δικά τους ὀράματα, να γκρεμίζονται
οι διαχωριστικοὶ φραγμοὶ μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας, φαντασίας και
πραγματικῆς ἀλλαγῆς τοῦ κόσμου.

Οι μαθητὲς τοῦ Καζιμίρ Μαλέβιτς παίρνανε μέρος στις διαδηλώσεις, τις πε-
ριπολίες, τὴν εξέγερση, φορώντας τὸ σοβιετικὸ κόκκινο ἀστὲρι στον σκούφο και
ἔχοντας περιβραχιόνιο τὸ περίφημο «Μαῦρο Τετράγωνο» τοῦ δασκάλου τους. Ο
Χλιέμπνικωφ και οὐ σύντροφοί του ποιητὲς, μουσικοὶ σαν τὸν Αρτούρ Λούριε,
ζωγράφοι σαν τὸν Καζιμίρ Μαλέβιτς, μαζί με Κινέζους ομοϊδεάτες ἢ και Αμερι-
κανοὺς εφευρέτες που βρίσκονταν τότε στην Πετρούπολη υπογράψανε ἕνα κοινὸ
χαρτί ἀνακηρύσσοντας τὸν εαυτὸ τους σε «Προέδρους τῆς Ὑδρογείου» και δια-
τάσσοντας στις 22 Οκτωβρίου 1917, με τὸ παλιὸ ἡμερολόγιο, τρεῖς μέρες πριν
ἀπὸ τὴν ἐπίθεση στα Χειμερινὰ Ανάκτορα, τὴ διάλυση τῆς Προσωρινῆς Κυβέρ-

25. Πλάτων, *Πολιτεία* 592 b.

26. *Zanguezi et autres poèmes* ὁ.π., σ. 170.

27. *Nouvelles du Je et du Monde* ὁ.π., σ. 273-283.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

νησης και τη σύλληψη του Κερένσκυ. Προηγουμένως είχαν τηλεφωνήσει στην έδρα της Προσωρινής Κυβέρνησης, παρουσιαζόμενοι σαν «συνδικάτο φορτηγατζήδων» και ρωτούσανε πότε θα μετακομίσουν από τα Χειμερινά Ανάκτορα η κυβέρνηση και ο πρωθυπουργός της Κερένσκυ.

Καθώς εκείνες τις μέρες του Οκτώβρη παιζόταν στο θέατρο Μαρίνσκυ η αθάνατη όπερα του Μότσαρτ *Ντον Τζιοβάνι*, οι Μελλόντιοι ταυτίζανε τον ομώνυμο ήρωα με τον Κερένσκυ, ενώ στο διάταγμα των Προέδρων της Υδρογείου για τη σύλληψή του, ο Χλιέμπνικωφ υπέγραφε σαν «το Άγαλμα του Κομμαντάντο» το οποίο, ως γνωστόν, στο τέλος της όπερας ζωντανεύει, επισκέπεται τον Ντον Τζιοβάνι και τον ρίχνει στα Τάρταρα...

Με όλες τις εσωτερικές τους διαιρέσεις και τις ακατάπαυστες πολεμικές, οι διάφορες ομάδες και ρεύματα της ρωσικής καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, κι όχι μόνον οι Μπουντλένι/Μελλόντιοι, συσπειρώνονταν στην κοινωνική επανάσταση γύρω από ορισμένα, κοινά κεντρικά μοτίβα του έργου τους: την ασυμβίβαστη πάλη ενάντια στην μοίρα, τον χρόνο, τον θάνατο.

Την ώρα που παίρνανε μέρος στην ένοπλη εξέγερση, οι Μελλόντιοι, συνενώνοντας τολμηρά επανάσταση και ανάσταση, καλούσαν στη μάχη και τους νεκρούς. Ο Χλιέμπνικωφ καταγράφει το αρχαγγελικό σάλπισμα, τη μεσοιανική προσδοκία στην καρδιά της Οκτωβριανής Επανάστασης:

*– Νεκροί! Ελάτε μαζί μας και πάρτε μέρος στην μάχη. Οι ζωντανοί κουράστηκαν[...]Ας ανακατευτούν στην ίδια μάχη οι ζωντανοί και οι νεκροί! Νεκροί, σηκωθείτε και βγείτε από τους τάφους!*²⁸

Αμέσως μετά, ο Χλιέμπνικωφ προσθέτει:

*Εκείνες τις ημέρες, η λέξη «μπολσεβίκος» ηκούσε περήφανα...»*²⁹

Παραλογοισμοί; Παλαβομάρες μιας καλλιτεχνικής μποεμαρίας σε καιρούς; γενικής αναστάτωσης; Ή μήπως, *έφοδος του ίδιου του ζαούμ στο πεδίο της πάλης των τάξεων, μια εισβολή του υπερλογικού στην λογική της Ιστορίας που την αλλάζει εκ θεμελίων;*

Αυτός δεν ήταν κι ο δηλωμένος πόθος και το πρόταγμα του Χλιέμπνικωφ – η μεταμόρφωση του υπερλογικού σε έλλογο;

Λαντομίρ

Μπροστά στη φρίκη του Μεγάλου Πολέμου, ο Χλιέμπνικωφ θα πει: «Ρωτάμε: τι είναι καλλίτερο – η παγκόσμια γλώσσα ή το παγκόσμιο μακελειό;»³⁰

28. Ό.π., σ. 278.

29. Στο ίδιο.

30. Vélimir Khlebnikov, *Pensées*, Europe No 978 ό.π., σ. 242.

Αναγνώριζε ότι η απάντηση στο ερώτημα και στη φρίκη του παγκοσμίου πολέμου δίνονταν μ' αυτό που συντελούνταν στη Ρωσία και το οποίο δεν ήταν κάποια εθνικο-τοπική αναταραχή αλλά η αρχή της παγκόσμιας επανάστασης. Το 1922, λίγο πριν πεθάνει ο ποιητής στα 37 του μόλις χρόνια, θα γράψει: «Η παγκόσμια επανάσταση απαιτεί μια παγκόσμια συνείδηση».³¹

Ο ποιητής ποτέ δεν πρόδωσε τον επιστήμονα ή τον επαναστάτη. Ποτέ δεν διέλυσε τη συνείδηση στην αλογία κι ούτε εγκατέλειψε την παγκόσμια επανάσταση για τον εθνοκεντρικό παραλογισμό ενός γραφειοκρατικού «σοσιαλισμού σε μια μόνο χώρα». Η παγκόσμια συνείδηση για την οποία κάνει λόγο, απαιτεί τη μετατροπή του υπερλογικού σε έλλογο. Δεν μπορεί να αναπτυχθεί μέσα στα στενά όρια της εθνοκεντρικής μυωπίας, ενός ρηχού αστικού ορθολογισμού, μιας αποπνικτικής τυπικής λογικής, του «κοινού νου» που καθυποτάσσεται εύκολα, αν όχι πρόθυμα, στην υπάρχουσα τάξη πραγμάτων. Πρέπει να ανοιχτεί τολμηρά σε άγνωστους ωκεανούς και κόσμους, σε όλα όσα βρίσκονται ακόμα πέρα από την τρέχουσα κατανόηση, να διακινδυνεύσει στην ιστορική πράξη με πυξίδα την διαλεκτική και αστρολάβο την ποίηση. Μοναχά έτσι θα υπάρξει η κοσμογλώσσα κι όχι μια τεχνητή εσπεράντο, την οποία και απεχθάνονταν οι Μελλόντιοι.

Ο Χλιέμπνικωφ παρέμεινε πάντα παιδί χωρίς να γίνει ποτέ αφελής. Παρακολουθούσε πάντα άγρυπνα και κριτικά τα τεκταινόμενα. Αναρωτιόταν το 1921 σε ένα γνωστό του ποίημα:

Moskva ti kto?
(Μόσχα ποια είσαι εσύ;)
Μαγεύεις ή είσαι μαγεμένη;
Τη λευτεριά σφυρηλατείς
Ή σε δεομά σε δένουν;
(...)
Ω εσύ κόρη άλλων αιώνων
Ω εσύ με το βαρέλι του μπαρουτιού
*Τις αλυσίδες σπάζεις*³²

Ο ποιητής γνώριζε τα δεινά της Ιστορίας, τις ανοιχτές πληγές, τη γάγγραινα με την οποία απειλούσαν το νεογέννητο σώμα της Ελπίδας. Ποτέ όμως δεν συμβιβάστηκε με τη μοίρα, τον χρόνο, τον θάνατο. Ποτέ δεν ξέχασε τα ίδια του τα προφητικά λόγια: *Το μέλλον είναι η πατρίδα του έργου.*

Γι' αυτό την πιο μαύρη στιγμή του εμφυλίου πολέμου, όταν οι ορδές των Λευκών καίγανε και αιματοκυλούσανε την Ουκρανία πνίγοντας και 80.000 Εβραίους

31. Ό.π., σ. 245.

32. *Velimir Khlebnikov*, *Narodnaya Poeticheskaya Biblioteka*, ό.π., σ. 185.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

γέρους και γυναικόπαιδα στον ποταμό για να κάνουν οικονομία στις σφαίρες, όταν ο κόκκινος ποιητής Χλιέμπνικωφ άρρωστος με τύφο κρυβόταν από τους Λευκούς σε ένα άσυλο ψυχοπαθών στο Χάρκοβο, μέσα σε μία και μόνο νύχτα έγραψε το πιο φωτεινό, το καλύτερό του ίσως, ποίημα, το *Λαντομίρ*.³³

Λαντομίρ είναι η νέα λέξη που ο ίδιος έπλασε (από το Λαντ, λάντα=αρμονία και μιρ=κόσμος) για τον μελλοντικό κόσμο της οικουμενικής αρμονίας. Η μετάβαση σ' αυτόν θα γίνει μέσω του *Τρουντομίρ* (νεολογισμός από το τρουντά=εργασία και μιρ=κόσμος).

Προς την σύναξη του Κόσμου της Αρμονίας – Λαντομίρ
*Κάτω από το λάβαρο του Κόσμου της δουλειάς – Τρουντομίρ*³⁴

Η πορεία αυτή θα γίνει μέσα από την παγκόσμια επανάσταση που θα ενώσει τους λαούς και θα πλάσει την κοσμογλώσσα.

Και τα παλάτια της παγκόσμιας αγοράς
Εκεί που της φτώχιας λάμπουν οι αλυσίδες
Με πρόσωπο χαρά γεμάτο κι ευφροσύνη
*Στάχτες θα κάνεις κάποια μέρα*³⁵

(...)

Πετάξετε, πετάξετε ανθρώπινοι αστερισμοί
Πάντα πιο μακριά, μακριά μέσα στα πλάτη
Και στο καμίνι λειώστε της γης όλες τις γλώσσες
*Σε μια και μόνη πανανθρώπινη λαλιά*³⁶

Μέσα από την πλανητική αυτή πτήση των ανθρώπινων αστερισμών, όπως έγραφε αλλού ο Χλιέμπνικωφ, προοδευτικά θα σβήνουν όλες οι σχέσεις εξουσίας ανθρώπου από άνθρωπο και όλη η εξουσία θα δοθεί στον έναστρο ουρανό³⁷.

Ο Κόσμος Λαντομίρ είναι ο Τόπος της Αγάπης των Πάντων
Άφησε την κιμωλία και πάρε την αγάπη
*Μ' αυτήν σχεδίασε πώς μια μέρα θα γίνει*³⁸

33. Ό.π., σ. 252-274.

34. Ό.π., σ.254.

35. Ό.π., 252.

36. Ό.π., σ. 256.

37. Βλ. *Nouvelles du Je et du Monde*, σ. 37.

38. *Velimir Khlebnikov*, Narodnaya Poeticheskaya Biblioteka, ό.π., σ. 274.

Σωτήρης Τριβιζάς

Ελληνικός υπερρεαλισμός. Ένα κίνημα μεταξύ δυο πολέμων

Μια νύχτα του 1919, ο Γάλλος ποιητής Αντρέ Μπρετόν, λίγο πριν κοιμηθεί, «διακρίνει μια φράση αρθρωμένη καθαρότητα... μια φράση αρκετά παράδοξη, χωρίς ίχνος σχέσης με τα γεγονότα που, σύμφωνα με τη μαρτυρία της συνειδήσής του, τον απασχολούν εκείνη τη στιγμή». Η φράση αυτή ήταν κάτι σαν: «Κάποιος κόπηκε στα δυο απ' το παράθυρο» και συνοδευόταν από μια ακνή οπτική παράσταση ενός ανθρώπου που βάδιζε διαπερασμένος στη μέση από ένα παράθυρο κάθετο στον άξονα του σώματός του. Εδώ βρίσκεται η απαρχή του μεγαλύτερου καλλιτεχνικού και κοινωνικού κινήματος του 20ού αιώνα. Ο γαλλικός σουρρεαλισμός, όπως σημειώνει ο ιστορικός του κινήματος Μωρίς Ναντώ, «έσπασε τους εθνικούς φραγμούς της τέχνης. Κατάργησε τα σύνορα. Κανένα καλλιτεχνικό κίνημα πριν απ' αυτόν, συμπεριλαμβανομένου και του ρομαντισμού, δεν είχε τόσο διεθνή απήχηση και τόσο διεθνές κοινό. Ήταν [...] η αντανάκλαση μιας εποχής που θ' αντιμετώπιζε στον καλλιτεχνικό τομέα, όπως και σε κάθε άλλον, τα προβλήματά της σε παγκόσμια κλίμακα».

Ο σουρρεαλισμός, επηρεασμένος από τις φροϋδικές θεωρίες που μεσουρανούσαν τότε στην Ευρώπη, έγινε το πρώτο καλλιτεχνικό ρεύμα στην ιστορία της παγκόσμιας λογοτεχνίας που αμφισβητούσε, μεθοδικά και οργανωμένα, την κυριαρχία της λογικής στη ζωή και στην τέχνη. Ιδού ο ορισμός του κινήματος, όπως τον διατύπωσε ο Μπρετόν το 1924 στο πρώτο σουρρεαλιστικό Μανιφέστο: «Σουρρεαλισμός (ουσιαστικό, αρσενικό). Καθαρός ψυχικός αυτοματισμός που χρησιμοποιείται για να εκφραστεί, προφορικά ή γραπτά ή με οποιοδήποτε άλλο τρόπο, η πραγματική λειτουργία της σκέψης. Υπαγόρευση της σκέψης έξω από κάθε έλεγχο της λογικής και πέρα από κάθε αισθητική ή ηθική προκατάληψη».

Για να επιτευχθεί ο στόχος της δράσης «έξω από κάθε έλεγχο της λογικής», έπρεπε να επινοηθεί μια καλλιτεχνική μέθοδος. Για τους σουρρεαλιστές υπήρχε μια περιοχί ανεξερεύνητη, γεμάτη κρυμμένους θησαυρούς, που δεν ήταν άλλη από το υποσυνείδητο του ανθρώπου. Η μέθοδος που επινόησαν για να φέρουν αυτούς τους κρυμμένους θησαυρούς στην επιφάνεια ήταν η μέθοδος της αυτόματης γραφής: «Αφήστε τον άγνωστο επισκέπτη να εκφραστεί σε όλο του το βάθος, στην ολόκλητά του, αυτόματα. Με μια φροντίδα: μην παρεμβαίνετε». Έτσι

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

συνοψίζεται στο μανιφέστο η καλλιτεχνική μέθοδος της αυτόματης γραφής, αλλά και η ίδια η κοσμοθεωρία του κινήματος.

Το κίνημα του σουρρεαλισμού, με μια εύλογη χρονική καθυστέρηση, εκδηλώθηκε και στη δική μας χώρα. Μέχρι πριν από λίγα χρόνια πιστεύαμε ότι αυτό έγινε ξαφνικά, με την έκδοση της *Υψικαμίνου* του Ανδρέα Εμπειρικού το 1935. Όμως, όπως έδειξε η πρόσφατη έρευνα, στην πραγματικότητα οι πρώτες πληροφορίες για το σουρρεαλιστικό κίνημα φτάνουν στην Ελλάδα αρκετά νωρίς και χρονολογούνται ήδη από το 1924. Πρόκειται, βέβαια, για κάποια άρθρα δημοσιογραφικού ενδιαφέροντος και ενημερωτικού χαρακτήρα, ανάμεσα στα οποία ξεχωρίζει η μελέτη του Δημήτρη Μεντζέλου «Ο υπερρεαλισμός κι' η τάσεις του», που δημοσιεύεται το 1931 στο περιοδικό *Λόγος* του Άγγελου Τερζάκη. Τέσσερα χρόνια αργότερα, τον Μάρτιο του 1935, εκδηλώνεται η επίσημη εμφάνιση του ελληνικού υπερρεαλισμού. Ο Ανδρέας Εμπειρικός τυπώνει την ποιητική συλλογή *Υψικάμινος*, το πρώτο καθαρά υπερρεαλιστικό έργο. Ο θόρυβος που ξέσπασε γύρω από το βιβλίο δεν έχει προηγούμενο στα χρονικά της ελληνικής λογοτεχνίας. Άνθρωποι κάθε κοινωνικής τάξεως και παιδείας, από τυχαίους δημοσιογράφους μέχρι επιφανείς λογίους της εποχής, βάλθηκαν να λοιδορούν και να προπηλακίζουν το κίνημα. Η άγνοια των βασικών θεωρητικών θέσεων του υπερρεαλισμού από την πλευρά των επικριτών του απέκλεισε το ενδεχόμενο να κινηθεί ο διάλογος σε υψηλό θεωρητικό επίπεδο, με αποτέλεσμα το κύριο όπλο των αντιπάλων του κινήματος να γίνει ο αστεϊσμός και το χυδαίο ευφυολόγημα. Αλλά και οι υπερρεαλιστές, από τη δική τους πλευρά, δεν φάνηκαν πρόθυμοι να καλλιεργήσουν τον διάλογο. Αν εξαιρέσουμε ορισμένα μαχητικά κείμενα του Καλαμάρη και του Ελύτη, κανένα άλλο θεωρητικό κείμενο δεν ήρθε να ερμηνεύσει και να οχυρώσει το κίνημα στα δύσκολα εκείνα χρόνια της εφηβείας. Προφανώς η βίαιη αντίδραση κριτικής και κοινού και ο ευτράπελος χαρακτήρας που πήρε σύντομα το θέμα ανέστειλαν κάθε πρόθεση των υπερρεαλιστών για μύηση και προσηλυτισμό. Το σκηνικό επαναλήφθηκε, και μάλιστα με διαρκώς αυξανόμενη ένταση, με την έκδοση των δύο πρώτων ποιητικών βιβλίων του Νίκου Εγγονόπουλου, το *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*, το 1938, και τα *Κλειδοκύμβαλα της Σιωπής*, τον αμέσως επόμενο χρόνο. Πέρα όμως από τη χλεύη των δημοσιογράφων, τη σιωπή της κριτικής και τις λοιδορίες του αναγνωστικού κοινού, οι Έλληνες υπερρεαλιστές είχαν να αντιμετωπίσουν και αντιρρήσεις διατυπωμένες οπωσδήποτε με σοβαρότερο τρόπο. Οι αντιρρήσεις αυτές προβάλλονται από τον κύκλο του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*, που επιχειρεί, την ίδια περίπου εποχή αλλά με το δικό του τρόπο, την ανανέωση της ποιητικής μας παράδοσης. Ο κύκλος αυτός, που περιλαμβάνει ποιητές όπως ο Σεφέρης, συγγραφείς και θεωρητικούς όπως ο Θεοτοκάς, κριτικούς όπως ο Ανδρέας Καραντώνης,

κρατά επιφυλακτική στάση απέναντι στον υπερρεαλισμό, στάση η οποία υπαγορεύεται από την απροθυμία του να κόψει τις γέφυρες με το παρελθόν, αφού η δική του θέση συνοψίζεται στην ανανέωση και όχι στην απόρριψη των παραδομένων ποιητικών μέσων. Έτσι, το περιοδικό δημοσιεύει πλάι σε ποιήματα του Έλιοτ και του Ελυάρ, μεταφρασμένα από τον Σεφέρη και τον Ελύτη αντιστοίχως, ποιήματα του Παλαμά και του Σικελιανού, σε μια προσπάθεια να συγκεράσει το παλιό και το καινούργιο. Ένα άλλο διαχωριστικό σημείο είναι η γλώσσα: οι δημοτικιστές των *Νέων Γραμμάτων* θα πρέπει να έμειναν πολύ διστακτικοί απέναντι στην ιδιότυπη καθαρεύουσα του Ανδρέα Εμπειρικού. Και μολονότι φαίνονται πρόθυμοι να ξεκινήσουν «μια διαφωτιστική συζήτηση για το πρόβλημα του υπερρεαλισμού», η συζήτηση αυτή δεν γίνεται ποτέ. Ποιήματα του Εμπειρικού δημοσιεύονται στο περιοδικό μόλις το 1937, και μάλιστα από μια ποιητική σειρά που κάνει σαφείς παραχωρήσεις στο έλλογο στοιχείο και τη δημοτική γλώσσα (εννοώ την *Ενδοχώρα*). Όσο για τον Σεφέρη, στον διάλογό του για την ποίηση με τον Κωνσταντίνο Τσάτσο που διεξάγεται το 1938, εξοστρακίζει από τη νεότερη ποίηση τον υπερρεαλισμό, αφού, όσο αυτός επιμένει «στον απρόσωπο χαρακτήρα της έμπνευσης και την αυτόματη γραφή, είναι αδύνατο να κριθεί, σα σχολή, με κριτήρια αισθητικά».

Αλλά και η ελληνική Αριστερά, στα χρόνια που προηγήθηκαν της μεταξικής δικτατορίας, όταν ακόμη μπορούσε να λάβει μέρος στην πολιτική και πολιτιστική ζωή του τόπου, αρνήθηκε να προσεταιρισθεί τον υπερρεαλισμό καταδικάζοντάς τον «ως εκδήλωση αστική». Το γεγονός δεν είναι χωρίς σημασία, ιδιαίτερα αν αναλογιστούμε ότι ο γαλλικός σουρρεαλισμός συμπορεύτηκε στα πρώτα του βήματα με το γαλλικό κομμουνιστικό κόμμα, ενώ γνωστοί σουρρεαλιστές ποιητές, όπως ο Μπρετόν, ο Ελυάρ και ο Αραγκόν, διετέλεσαν επιφανή στελέχη του κομμουνιστικού κόμματος. Στην Ελλάδα, αντίθετα, η προσπάθεια του Νίκου Καλαμάρη να συγκεράσει τον μαρξισμό με τον υπερρεαλισμό, επιδιώκοντας την «καθολική επανάσταση στη ζωή και στην τέχνη», έπεσε στο κενό. Ο διάλογος που ξεκίνησε στα περιοδικά της Αριστεράς κατέληξε σε ναυάγιο. Οι θέσεις των αριστερών διανοουμένων είναι σαφείς και δεν αφήνουν το παραμικρό περιθώριο σύγκλισης: η λογοτεχνία οφείλει να υπηρετεί τους πολιτικούς στόχους του κόμματος η γνήσια προλεταριακή τέχνη μπορεί να παραχθεί μόνον από αληθινούς προλετάριους ο ρεαλισμός είναι η μοναδική προσήκουσα μορφή της προλεταριακής τέχνης, αφού διασφαλίζει ότι το έργο θα γίνει κατανοητό από τις μάζες.

Σε όλες αυτές τις διατυπωμένες ενστάσεις, ήρθε να προστεθεί η αμηχανία και, πιο συχνά, η σιωπή της επίσημης κριτικής. Όταν η κριτική αποφασίζει να μιλήσει, αναμασά μια σειρά από εύθραυστα επιχειρήματα, που συνοψίζονται ως εξής: ο

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

υπερρεαλισμός είναι ένα ήδη ξεπερασμένο αισθητικό κίνημα, που μεταφυτεύθηκε καθυστερημένα στην Ελλάδα χωρίς να ευνοείται από τις ιδιαίτερες συνθήκες της ελληνικής πραγματικότητας, η τεχνοτροπία της αυτόματης γραφής καταλύει τον κοινωνικό χαρακτήρα της τέχνης, αφού αποκλείει κάθε νοητική ή συναισθηματική επικοινωνία με τον αναγνώστη, οι εγχώριοι εκπρόσωποι του υπερρεαλισμού μιμούνται ανεπιτυχώς την ξένη κίνηση και τα έργα τους είναι λογικές κατασκευές που παρουσιάζονται εσκεμμένα ως παράλογες εκφάνσεις του υποσυνείδητου. Ορισμένοι κριτικοί, όπως ο Γιώργος Θεοτοκάς, βλέπουν στον υπερρεαλισμό «το σύμπτωμα μιας κρίσης». Άλλοι, όπως ο Αιμ. Χουρμούζιος, κηρύσσουν από τις στήλες τους την «επιστροφή εις τον ορθόν λόγον». Υπάρχουν και κάποιοι, όπως ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, που εφαρμόζουν τη λογική του διαίρει και βασίλευε, διακρίνοντας εμμέσως πλην σαφώς τον υπερρεαλισμό σε «υπερρεαλισμό καλής ποιότητας», όπως είναι ο υπερρεαλισμός των πρώτων ποιημάτων του Ελύτη, που κάνουν σαφείς παραχωρήσεις στο έλλογο στοιχείο, και σ' έναν ορθόδοξο, δογματικό υπερρεαλισμό, που επιμένει στη χρήση της αυτόματης γραφής, όπως είναι ο υπερρεαλισμός που διακονούν ο Εμπειρικός με τον Εγγονόπουλο.

Σ' αυτά τα κενά διαστήματα που άφησε η σιωπή και η αμηχανία της κριτικής, βρήκαν ελεύθερο χώρο για να παρεισφρήσουν κάθε λογής δημοσιογράφοι, χρονογράφοι, ευθυμογράφοι. Στην πενταετία 1935-1940, από την έκδοση της *Ψυκαμίνου* μέχρι την κήρυξη του ελληνοϊταλικού πολέμου, δημοσιεύονται στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο περισσότερα από εξακόσια κείμενα που αναφέρονται αμέσως ή εμμέσως στον υπερρεαλισμό. Ο αριθμός είναι εντυπωσιακός, ιδιαίτερα αν αναλογιστούμε πως θα υπάρχουν ασφαλώς και κείμενα που λανθάνουν, αφού ο τύπος εκείνης της εποχής δεν σώζεται πάντα σε πλήρη σώματα. Στην πλειονότητά τους τα κείμενα αυτά είναι χλευαστικές ή ευθυμογραφικές αναφορές στο υπερρεαλιστικό κίνημα και τους εγχώριους εκπροσώπους του, ενώ ανθίζει και ένα νέο λογοτεχνικό είδος που συνίσταται στην παρώδηση των υπερρεαλιστικών ποιημάτων. Αποκορύφωμα αυτού του τελευταίου είναι μια λογοτεχνική φάρσα που σκαρώνει η μουσικοκριτικός Σοφία Κενταύρου τον Οκτώβριο του 1940, τρεις μόνον εβδομάδες πριν από την κήρυξη του πολέμου. Με αναγραμματισμένο το όνομά της ως «Ταυρία Σοφένκου», τυπώνει μια ολόκληρη ποιητική συλλογή με τίτλο *Έδρεψε τα όστρακα των διθυράμβων*, όπου μιμείται, επιτυχώς οφείλουμε να αναγνωρίσουμε, τη γραφή της *Ψυκαμίνου* του Ανδρέα Εμπειρικού.

Ο πόλεμος, που ξέσπασε λίγες μέρες αργότερα, ήρθε να κατευνάσει τα πνεύματα, αφού τέτοιου είδους φιλολογικές διαμάχες θα πρέπει να έμοιαζαν με περιττές πολυτέλειες. Όταν, μετά την Απελευθέρωση, η συζήτηση επαναλήφθηκε, τα δεδομένα είχαν πα αλλάξει: ο ελληνικός υπερρεαλισμός είχε περάσει στη

ΣΩΤΗΡΗΣ ΤΡΙΒΙΖΑΣ

φάση της ενηλικίωσης. Οι πρωτοπόροι του κινήματος παρουσιάζουν εκείνη την εποχή και νέο ποιητικό έργο: ο Εγγονόπουλος τον *Μπολιβάρ* (1944) και ο Εμπειρικός την *Ενδοχώρα* (1945), ενώ μια νέα ποιητική γενιά, η πρώτη μεταπολεμική, στέκεται κριτικά απέναντι στο υπερρεαλιστικό κίνημα, μη διστάζοντας να υιοθετήσει εκφραστικούς τρόπους αμιγώς υπερρεαλιστικούς.

Ωστόσο, το ρήγμα που είχε ανοίξει ανάμεσα στους υπερρεαλιστές και το αναγνωστικό κοινό άργησε πολύ να γεφυρωθεί, αφού οι πρώτοι θεωρήθηκαν γενικώς και αδιακρίτως υπεύθυνοι για τον ερμητισμό και τη δυσκολία της μοντέρνας τέχνης. Σταδιακά ο τύπος του Νεοέλληνα ποιητή θα περιπέσει σε γενική ανυποληψία, ανυποληψία που εξακολουθεί να τον συνοδεύει έως τις μέρες μας, και που έχει τις ρίζες της σ' αυτήν ακριβώς την εποχή. Όσο για την ελληνική κριτική, θα χρειαστεί να περάσουν περισσότερα από τριάντα χρόνια για ν' αποκαταστήσει τον ελληνικό υπερρεαλισμό και τους εκπροσώπους του και να τους αποδώσει τη θέση που τους αρμόζει στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, Αθήνα, Δωδώνη, 1972.
- Maurice Nadeau, *Η ιστορία του σουρρεαλισμού*, Αθήνα, Πλέθρον, 1978.
- Σωτήρης Τριβιζάς, *Το σουρρεαλιστικό σκάνδαλο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996.

Βασιλική Γκούνη, Ευαγγελία Ιορδανάκη, Θανάσης Νάκας

Όφεις του Παραλόγου στην Ποίηση για Παιδιά (Ελληνικά και ξένα παραδείγματα)

Θέμα του 33ου Συμποσίου Ποίησης της Πάτρας είναι η αλογία, το παράλογο στοιχείο στην ποίηση ειδικότερα, ως προς τη δική μας εισήγηση, στην ποίηση για παιδιά. Κατά ευτυχή συγκυρία, η αναφορά αυτή του Συμποσίου μας συμπίπτει χρονικά με ανάλογες εορταστικές εκδηλώσεις που πραγματοποιούνται στην Οξφόρδη της Αγγλίας, κάθε χρόνο, στις αρχές Ιουλίου (φέτος, 6-7.7 με θέμα ακριβώς το nonsense), σε ανάμνηση του γεγονότος ότι στην πόλη αυτή, την 4η Ιουλίου του 1862, ο Lewis Carroll αφηγήθηκε την ιστορία της *Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων* στη μικρή Alice Liddell.

Προκαταρκτικά

«If I had a world of my own, everything would be nonsense. Nothing would be what it is because everything would be what it isn't.

And contrary wise: what it is it wouldn't be, and what it wouldn't be it would. You see?»

(«[Η Αλίκη, απευθυνόμενη στη... γάτα της] Αν είχα ένα δικό μου κόσμο, όλα θα ήταν α-νοησίες. Τίποτα δεν θα ήταν αυτό που είναι, γιατί όλα θα ήταν αυτό που δεν είναι. Και αντιθέτως ό,τι είναι δεν θα ήταν, και αυτό που δεν ήταν θα ήταν. Κατάλαβες;»)

Alice in Wonderland (στην ελλην. εκδοχή της ταινίας του Ουώλτ Ντίσνεϋ, 1951)

Στα ελληνικά, το nonsense αποδίδεται με τους όρους: *παράλογο, άλογο, ανόητο, ανοησία* (συνήθως, με ενωτικό ενδιάμεσως: *α-νοησία*)¹.

Η σύγχρονη λογοτεχνία του παραλόγου (ή παράλογη λογοτεχνία) χρησιμοποιεί διάφορα στοιχεία και τεχνικές με στόχο την ανατροπή τής κοινής λογικής ή των γλωσσικών συμβάσεων.

Τα στοιχεία του παραλογοισμού ενισχύει η χρήση σχημάτων όπως είναι η 'υπερβολή' και το 'αδύνατον', το 'οξύμωρον' και η 'παραδοξολογία', ο ανθρωπομορφισμός ζώων και άψυχων αντικειμένων, σχήματα ομοηχίας, σημασιολογικά χιαστά και πλήθος άλλα λογοπαίγνια, αλλά και νεολογικοί σχηματισμοί (συνθέσεις, συμφύσεις γνωστές στη διεθνή βιβλιογραφία ως 'blends' ή 'port-

1. Οι όροι *άλογον, παραλογοισμός, άτοπον, τὰ ψευδῆ λέγειν, θαυμαστόν, αδύνατον, εἰκός* σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνική δημιουργία προσδιορίζονται ήδη στο *Περὶ Ποιητικῆς* (κεφ. 24) του Αριστοτέλη.

manteau words', επαναanalύσεις, ανασηματοδοτήσεις κ.ά.ό.) μερικά από αυτά θα τα δούμε και στα παραδείγματα που θα ακολουθήσουν.

Θυμίζουμε εδώ, εντελώς ενδεικτικά, μερικούς από τους εκπροσώπους της λογοτεχνίας του παραλόγου, συγγραφείς πεζών ή ποιημάτων, όπως ο Edward Lear, ο Lewis Carroll, ο Christian Morgenstern, η Carroll Ann Duffy, ο Dr. Seuss, ο Edward Gorey, ο Michael Rosen κ.ά.

Έλληνες συγγραφείς στο έργο των οποίων γίνεται αναφορά στην παρούσα ανακοίνωση, είναι: η Θέτη Χορτιάτη, ο Ευγένιος Τριβιζάς, η Λιάνα Αρανίτου, η Μαρία Μαμαλίγκα, η Καίτη Σταθούδη κ.ά.

Όψεις του παραλόγου

Με τη βοήθεια συγκεκριμένων παραδειγμάτων, θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε μερικά από τα πλέον χαρακτηριστικά γνωρίσματα του παραλόγου στη λογοτεχνία για παιδιά. Τα παραδείγματα ομαδοποιούνται ανάλογα με το είδος του παραλόγου που εμφανίζουν. Σε όλες τις περιπτώσεις, [1] αναφέρεται η πηγή από την οποία αντλείται το συγκεκριμένο παράθεμα (κείμενο ή απόσπασμα) [2] εάν αυτό το τελευταίο είναι ξενόγλωσσο, δίνεται, παράλληλα, η νεοελληνική μετάφραση.

• Το παράλογο ως απολύτως 'άλογον' / 'άτοπον'

«Ὅτι μὲν οὖν βεβαιοτάτη δόξα πασῶν τὸ μὴ εἶναι ἀληθεῖς ἅμα τὰς ἀντικειμένους φάσεις, καὶ τί συμβαίνει τοῖς οὕτω λέγουσι, καὶ διὰ τί οὕτω λέγουσι, τσαῦτα εἰρήσθω· ἐπεὶ δ' ἀδύνατον τὴν ἀντίφασιν ἅμα ἀληθεύεσθαι κατὰ τοῦ αὐτοῦ, φανερόν ὅτι οὐδὲ τάναντία ἅμα ὑπάρχειν ἐνδέχεται τῷ αὐτῷ· τῶν μὲν γὰρ ἐναντίων θάτερον στέρησις ἐστὶν οὐχ ἥττον, οὐσίας δὲ στέρησις· ἢ δὲ στέρησις ἀπόφασίς ἐστὶν ἀπὸ τινος ὠρισμένου γένους· εἰ οὖν ἀδύνατον ἅμα καταφάναι καὶ ἀποφάναι ἀληθῶς, ἀδύνατον καὶ τάναντία ὑπάρχειν ἅμα, ἀλλ' ἢ πῆ ἄμφω ἢ θάτερον μὲν πῆ θάτερον δὲ ἀπλῶς.»

Αριστοτέλης, Μετὰ τὰ Φυσικά, 1011b13-22

Η πρώτη όψη / πλευρά / πτυχή του παραλόγου που εξετάζουμε, είναι το απόλυτο παράλογο (ή 'άτοπον', κατά τον Αριστοτέλη), δηλαδή το φυσικώς αδύνατο να συμβεί, ή, αλλιώς, περιστάσεις στις οποίες η φυσική κατάσταση των πραγμάτων ανατρέπεται. Στο ποίημα που ακολουθεί, άγνωστου δημιουργού, διαβάζουμε:

<i>

One fine *day* in the middle of the *night*
two dead men got up to *fight*.
A *blind* man came to see fair play,
a *dumb* man came to shout hurray.

Opie, I. & P. (eds). 1992.

Μια μέρα στη μέση της βραδιάς
από δύο πεθαμένους ξεκίνησε καβγάς.



 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Ένας τυφλός κατέφθασε να δει τίμια πάλη
 κι ένας μουγγός εφώναζε «Ζήτω ξανά και πάλι!»

[μετάφραση Λ(ίνα) Ιορδ(ανάκη)]

Στο επίπεδο της γλώσσας, πραγματώνεται η απόλυτη αντίφαση (αντίφαση στους όρους, *contradictio in terminis*): ένας τυφλός που δεν ήταν τυφλός, ένας μουγγός που δεν ήταν μουγγός. Ό,τι καταφάσκει το υποκείμενο, το αποφάσκει /ακυρώνει το κατηγορήμα, σε προτάσεις όπου οι όροι είναι στην αναμενόμενη θέση /σειρά.

Το επόμενο ποίημα είναι από το βιβλίο του L. Carroll, *Through the Looking-glass and What Alice Found There*, που αποτελεί τη συνέχεια της *Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων*. Αναλογικά προς το *μια μέρα στη μέση της βραδιάς*, με το οποίο αρχίζει το προηγούμενο παράδειγμα, ήδη από την πρώτη στροφή ερχόμαστε και εδώ αντιμέτωποι με ένα αντίστοιχο παράλογο:

<ii>

THE WALRUS AND THE CARPENTER

Ο ΘΑΛΑΣΣΙΟΣ ΕΛΕΦΑΣ ΚΑΙ Ο ΞΥΛΟΥΡΓΟΣ

*The sun was shining on the sea.
 Shining with all his might:
 he did his very best to make
 the billows smooth and bright –
 and this was odd, because it was
 the middle of the night.*

*Ο ήλιος έλαμπε στη θάλασσα,
 με ένα φως σαν το σμαράγδι:
 έκανε φωτεινά τα κύματα,
 έμοιαζαν απαλά σαν χάδι
 και τούτο ήταν περίεργο πολύ,
 γιατί δώδεκα ήταν το βράδυ.*

The moon was shining sulkily.
 Because she thought the sun
 had got no business to be there
 after the day was done –
 ‘It’s very rude of him.’ she said,
 ‘to come and spoil the fun!’

Carroll, L. 2009.

Το φεγγάρι έφεγγε κατσούφικα,
 δεν το 'χε ξεπεράσει
 πως ο ήλιος έστεκε εκεί
 ενώ η μέρα είχε περάσει –
 «Είναι αγένεια», εφώναζε,
 «να 'ρχεται και να χαλά τη φάση».

[μετάφρ. Λ. Ιορδ.]

Ο ίδιος ο δημιουργός χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο θέαμα *περίεργο (odd)*, και μάλιστα, στη δεύτερη στροφή, προβάλλει, πέρα από το παράλογο, και ανθρωπομορφικά στοιχεία, καθώς το φεγγάρι δυσανασχετεί με την παρουσία του ήλιου στο μέσον της νύχτας!

Ο εικονογράφος παιδικών βιβλίων Quentin Blake επισημαίνει ότι υπάρχει αναλογία ανάμεσα στο παράλογο των λέξεων και στο παράλογο των εικόνων. Κατά την άποψή του, όμως, τέτοιου είδους παράλογα ή άτοπα, για τα οποία μας μιλούν τα συγκεκριμένα ποιήματα, δεν μπορούν να απεικονιστούν, γιατί εκπροσωπούν



καταστάσεις που δεν είναι υπαρκτές. Ωστόσο, είδαμε ήδη μια εικονογράφηση (που συνόδευε το πρώτο μας παράδειγμα) να διαψεύδει τα λεγόμενά του. Στην απεικόνιση αυτή, αναπαριστάται, σε πρώτο πλάνο, η νύχτα και το σκοτάδι, και, σε δεύτερο πλάνο, η μέρα και το φως. Σε μια δεύτερη απεικόνιση, από την *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων*, αναπαριστώνται μαζί ο ήλιος και το φεγγάρι.

Επομένως, η ανθρώπινη φαντασία μπορεί να συλλαμβάνει και τα απολύτως παράλογα ή άτοπα, και κάποιοι ευφάνταστοι καλλιτέχνες καταφέρνουν να αναπαραστήσουν ακόμη και τέτοιες παράλογες καταστάσεις.

Παραμένουμε στο ίδιο είδος παραλόγου:

<iii>

One bright *September morning*
in the middle of July,
the sun lay thick upon the ground,

the snow shone in the sky.
The flowers were singing gaily,

the birds were full of bloom;

I went upstairs to the cellar
to clean a downstairs room.

I saw ten thousand miles away
a house just *out of sight*,
it stood alone between two more
and it was black-washed white.

Opie, I. & P. (eds.). 1992.

Ένα ηλιόλουστο πρωί Σεπτέμβρη
σου Ιούλη τα μισά,
ο ήλιος στο έδαφος είχε στρωθεί

το χιόνι έλαμπε ψηλά.
Λουλούδια τραγουδούσαν χαρούμενα

πουλιά είχαν ανθίσει

και στο υπόγειο ανέβηκα
δεν το 'χα καθαρίσει.

Τότε χιλιόμετρα είδα μακριά
σπίτι που δεν φαινόταν,
ήταν μονάχο του δίπλα σε δυο
σε μαύρο λευκό ντυνόταν.

[μετάφρ. Α. Ιορδ.]

Στο ποίημα αυτό, πέρα από την αντίφαση (*ανέβηκα στο υπόγειο*) και κάποια οξύμωρα (*είδα σπίτι που δεν φαινόταν ή ντυνόταν σε μαύρο λευκό*), προσέχουμε τα σημασιολογικά χιαστά: ενώ, συντακτικά, οι όροι των προτάσεων βρίσκονται στην αναμενόμενη σειρά (υποκείμενο που ακολουθείται από κατηγορημα) σημασιολογικά, ο ήλιος, θα έπρεπε να είναι το υποκείμενο του *έλαμπε ψηλά*, ενώ το χιόνι είναι αυτό που κανονικά *στρώνεται στο έδαφος*. Αντίστοιχα, στον λογικό μας κόσμο *τα λουλούδια ανθίζουν* και *τα πουλιά τραγουδούν*, και όχι το αντίστροφο.

Παρατίθεται ένα ακόμη παράδειγμα όπου, εκτός από κάποιες αντιφάσεις (λ.χ. *πήγα αύριο*), και κάποια οξύμωρα, εντοπίζονται και ανατροπές των λογικών

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

σχέσεων μεταξύ των προτάσεων (έφαγα τη σοκολάτα και την έδωσα πάλι πίσω: στην πραγματικότητα, οι δύο αυτές ενέργειες είναι αλληλοαποκλειόμενες).

<iv>

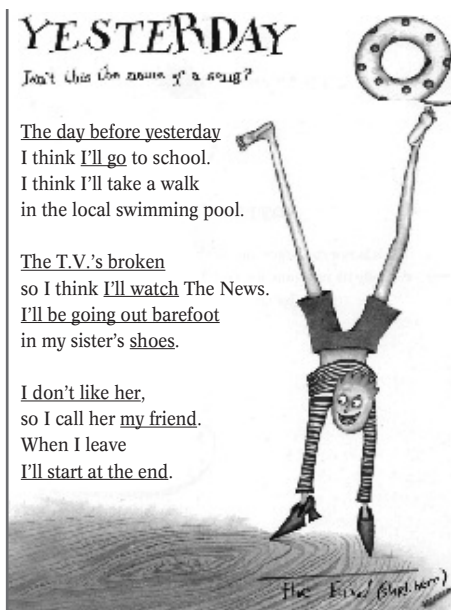
I **went** to the pictures **tomorrow**
I took a **front** seat at the **back**,
I fell from the **pit** to the **gallery**
and broke a **front** bone in my **back**.
A lady she gave me some chocolate,
I **ate it** and \leftarrow/\rightarrow **gave it her back**.
I phoned for a taxi and **walked it**,
and *that's why* **I never came back**.

Blake, Q. (ed. & ill.) 1996.

Πήγα **αύριο** στον κινηματογράφο
και έπασα θέση **μπροστινή** **πίσω** **πίσω**.
Στον **εξώστη** έπεσα από την **πλατεία**
κι έσπασα κόκκαλο **μπροστά** στην πλάτη **πίσω**.
Μια κυρία σοκολάτα μου πρόσφερε,
την **έφαγα** και \leftarrow/\rightarrow την **έδωσα** πάλι **πίσω**.
Τηλεφώνησα για ταξί και **περπάτησα**
και *γι' αυτό* ποτέ **δεν γύρισα πίσω**.

[μετάφρ. Α. Ιορδ.]

Ανατροπή των λογικών σχέσεων εντοπίζουμε και στο ποίημα ΧΘΕΣ. Στη δεύτερη στροφή, διαβάζουμε ότι η τηλεόραση του ήρωα είναι χαλασμένη, αλλά εκείνος δηλώνει πως μάλλον θα δει ειδήσεις. Το φυσικό είναι ότι δεν μπορεί να τις δει, το «μάλλον» εδώ είναι τελείως 'εκτός τόπου'. Στη συνέχεια, ανακοινώνει πως θα βγει έξω ξυπόλυτος, φορώντας, παρ' όλα αυτά, παπούτσια (ας είναι και της αδερφής ή της μητέρας του). Η λογική εξήγηση σ' αυτό το οξύμωρο δίνεται από την εικονογράφηση, η οποία συμπληρώνει καθοριστικά το κείμενο. Έτσι, βλέπουμε τον ήρωα να είναι όντως ξυπόλυτος στα πόδια, αλλά παπουτσωμένος στα χέρια: <v>



ΧΘΕΣ

(αυτό δεν είναι όνομα τραγουδιού!)

Τη μέρα πριν τη χθεσινή
μάλλον θα πάω στη σχολή μου.
Ίσως περάσω για μία βόλτα
και στην πισίνα του δήμου.

Η τηλεόραση έχει σπάσει.
Μάλλον θα δω τις ειδήσεις της μέρας.
Θα βγω ξυπόλυτος έξω
με τα παπούτσια της καλής μου μητέρας.

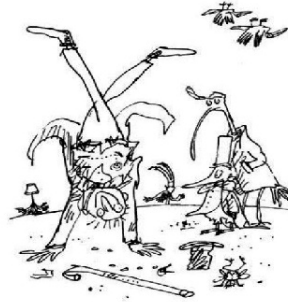
Εκείνη δεν την συμπαθώ
έτσι σα φίλη θα της μιλήσω.
Όταν θα φύγω λοιπόν,
από το τέλος θα ξεκινήσω.

Rosen, M. 2008.
[μετάφρ. Α. Ιορδ.]

• Το παράλογο ως αντεστραμμένο είδωλο του κόσμου

Μια άλλη όψη του παραλόγου που εντοπίζεται στα παραδείγματά μας, σχετίζεται με το αντεστραμμένο είδωλο του κόσμου, ή τον κόσμο μέσα από τον καθρέφτη. Η εικονογράφηση παρουσιάζεται πιο πλούσια και σαφής από το ποίημα που συνοδεύει (το οποίο θα δούμε στη συνέχεια). Τα πουλιά πετούν με τα πόδια προς τα πάνω, οι γλάστρες με το φύλλωμα προς τα κάτω, ο άνθρωπος περπατά με τα χέρια: <vi>

Διαβάζοντας το παράδειγμα, διαπιστώνουμε ότι ο ίδιος ο δημιουργός κάνει λόγο για ανάποδο κόσμο και αναφέρει την περίπτωση μιας χήνας που τρώει ψητό έναν σεφ (και όχι το αντίστροφο).



<vi>

FROM
THE WORLD TURNED UPSIDE DOWN
OR, NO NEWS, AND STRANGE NEWS

Here you may see what's very rare,
the world turn'd upside down;
a tree and castle in the air,
a man walk on his crown.

[...]

To see a good boy read his book,
is no news;
but to see *a goose roasting a cook*,
is strange indeed!

Blake, Q. (ed. & ill.) 1996.

ΑΠΟ
ΤΟΝ ΑΝΑΠΟΔΟ ΚΟΣΜΟ
Ή ΚΑΝΕΝΑ ΝΕΟ, ΚΑΙ ΠΑΡΑΞΕΝΑ ΝΕΑ

Πράγματα πολύ σπάνια θα δεις εδώ πέρα,
τον κόσμο ανάποδα να γυρνάει
ένα δέντρο κι ένα κάστρο να 'ναι στον αέρα,
άντρα στην κορόνα του να περπατάει.

[...]

Να δεις ένα αγόρι να διαβάζει βιβλίο
δεν είναι κανένα νέο.
Αλλά χήνα να τρώει σεφ στο μαγειρείο
είναι παράξενο όντως!

[μετάφρ. Λ. Ιορδ.]

• Το παράλογο ως παραμόρφωση

Μια ακόμη όψη του παραλόγου προκύπτει από την παραμόρφωση. Εδώ ο ήρωας του ποιήματος λέει: «*Καθώς έβγαινα έξω μια μέρα/ το κεφάλι μου έπεσε λίγο πιο πέρα*» ενώ, στην πορεία, συνειδητοποιεί ότι, αν και περπατά στο δρόμο, τα πόδια του έχουν μείνει στο σπίτι!

<vii>

As I was going out one day
my head fell off and rolled away,
but when I saw that it was gone,
I picked it up and put it on.

Καθώς έβγαινα έξω μια μέρα,
το κεφάλι μου έπεσε λίγο πιο πέρα.
Κι όταν αντιλήφθηκα πως μου είχε πέσει,
το σήκωσα και το 'βαλα στη σωστή του θέση.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

And when I got into the street Και όταν στο δρόμο βγήκα εν τέλει
 a fellow cried 'Look at your feet!' ένας φίλος μου φώναξε «Κοίτα τα κάτω σου μέλη!»
 I looked at them and sadly said Κι ευθύς κάτω εκοίταξα και απάντησα με λύπη
 'I've left them both asleep in bed!' «Τα πόδια μου τα δυο κοιμούνται ακόμη σπύτι!»
 [μετάφρ. Α. Ιορδ.]

Στο επόμενο παράδειγμα, με μια προφανή ειρωνεία- σαρκασμό, αν λάβουμε υπόψιν μας τον τίτλο *Η ΧΑΡΟΥΜΕΝΗ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ*, ο Ciardi παροτρύνει τους γονείς όχι μόνο να δέρνουν τα παιδιά τους, για να εξασφαλίσουν μια σωστή διαπαιδαγώγηση, αλλά και να βιδώνουν τα κεφάλια τους, όταν τα βάζουν για ύπνο.

<viii>

THE HAPPY FAMILY

by John Ciardi

Before the children say goodnight,
 mother, father, stop and think:
Have you screwed their heads on tight?
 Have you washed their ears with ink?

Have you said and done and thought
 all the earnest parents should?
 Have you beaten them as you ought:
 have you begged them to be good?

And above all when you start
 out the door and douse the light
 think, be certain, search your heart:
Have you screwed their heads on tight?

*If they sneeze when they're asleep,
 will their little heads come off?*
 If they just breathe very deep?
 If especially they cough?

Η ΧΑΡΟΥΜΕΝΗ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ

του John Ciardi

Πριν πούνε καληνύχτα τα παιδιά,
 όλοι οι γονείς σκεφτείτε τι έχετε κάνει:
Έχετε βιδώσει τα κεφάλια τους σφιχτά;
 Έχετε πλύνει τα αυτιά τους με μελάνι;

Έχετε πει και κάνει και σκεφτεί
 όλα όσα κάνουμε οι καλοί γονείς;
 Ξύλο, όπως θα 'πρεπε, έχουν υποστεί,
 έτσι ώστε να γίνουν πολίτες ευπρεπείς;

Και πάνω απ' όλα, μην ξεχνάτε –στην πόρτα
 όταν στέκεστε να 'χετε σιγουριά,
 βέβαιοι να είστε, πριν κλείσετε φώτα:
Έχετε βιδώσει τα κεφάλια τους σφιχτά;

*Αν φταρνιστούν καθώς κοιμούνται
 μπορεί τα κεφάλια τους να φύγουν;*
 Αν αναπνέουν βαθιά, αυτά συγκρατούνται;
 Αν αρχίσουν ξαφνικά να βήχουν;

[μετάφρ. Α. Ιορδ.]

• Το παράλογο ως λύση που επιτείνει το πρόβλημα

Στο ποίημα του John Bennett, που ακολουθεί, έχουμε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας άλλης όψης του παραλόγου, που τη συνιστά η επιλογή ενός δήθεν ενδεδειγμένου τρόπου επίλυσης ενός προβλήματος η οποία, όμως, οδηγεί στο αντίθετο, δηλαδή στο να επιτείνει, αντί να λύσει, το πρόβλημα.

Στο ποίημα αυτό, ένας γεράκος σαλπάρει με τη βάρκα του στη θάλασσα, στην πορεία όμως συνειδητοποιεί ότι αυτή γεμίζει με νερό. Πώς αντιμετωπίζει την κατάσταση;

<ix>

THE INGENIOUS LITTLE OLD MAN

by John Bennett

A little old man of the sea
went out in a boat for a sail,
the water came in
almost up to his chin
and he had nothing which which to bail.

But this little old man of the sea
just drew out his jackknife so stout,
*and a hole with its blade
in the bottom he made,
so that all of the water ran out.*

Ο ΕΥΦΥΗΣ ΜΙΚΡΟΣ ΓΕΡΑΚΟΣ

του John Bennett

Ένας μικρός γεράκος στη θάλασσα
πήρε μια βάρκα για να σαλπάρει.
Μέσα, όμως, μπήκε τόσο νερό
μέχρι το πηγούνι έφτανε σχεδόν,
κουβάδες δεν είχε να το κουμαντάρει.

Αλλά αυτός ο γεράκος της θάλασσας
έβγαλε ένα σουγιά με θάρρος
και άνοιξε μια τρύπα κάτω
στης βάρκας τον ξύλινο πάτο
ν' αδειάσει του νερού το βάρος.

[μετάφρ. Λ. Ιορδ.]



• Το παράλογο και η τρέλα (ή ο παραλογισμός της τρέλας)

Το παράλογο και η τρέλα συμβαδίζουν, αντίστοιχα, στο επόμενο παράδειγμα. Μας εκπλήσσει η ανεξήγητη συνήθεια του ήρωα να φορά στο κεφάλι του ένα τηγάνι, το οποίο, μάλιστα, πληγιάζει τα αυτιά του. Αντί, λοιπόν, να το βγάλει τελείως, αποφασίζει να το αλλάξει με ένα ταψάκι!

<x>

There was a man who always wore
a saucepan on his head.
I asked him what he did it for
“I don’t know why,” he said.
“It always makes my ears so sore,
I am a *foolish* man.
I think I’ll have to take it off,
and wear a frying pan.”

Opie, I. & P. (eds). 1992.

Ένας άντρας φορούσε τηγάνι
το είχε σαν φέσι ψηλά στο κεφάλι.
Κι εγώ τον ρώτησα γιατί το κάνει.
«Δεν ξέρω», μου είπε, «μα πάλι
στα αυτιά μου θα κάνω πληγή.
Ίσως είμαι *τρελός*, πολλάκις εικάζω.
Να το βγάλω, πιστεύω, ήρθε η στιγμή
με ένα ταψάκι ευθύς το αλλάζω.»

[μετάφρ. Λ. Ιορδ.]

• Το παράλογο της ανθρωπομορφικής μεταφοράς
(άψυχα αντικείμενα και ανθρωπομορφισμός)

Το παράλογο μπορεί να προκύψει και μέσα από την (τόσο συχνή στη λογοτεχνία) ανθρωπομορφική μεταφορά λ.χ. προς άψυχα αντικείμενα. Στο ποίημα της Χορτιάτη που παρατίθεται εδώ, μια εκδήλωση ψυχικής κατάστασης του ανθρώπου, το κλάμα, συνδέεται με ένα αντικείμενο, τη βελόνα ως εργαλείο ραπτικής, αλλά και τη βελόνα ως φύλλο του πεύκου:

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

<xi>

Απ' το μάτι της βελόνας
δάκρυα δεν μπορούν να τρέξουν
κι οι βελόνες απ' τα πεύκα
κλαιν που δεν μπορούν να πλέξουν.

Θ. Χορτιάτη, *Παιχνιδόγελα*

• **Το παράλογο ως λεκτικό χιούμορ**
(ζωικό βασίλειο και ανθρωπομορφισμός)

Από τον ανθρωπομορφισμό των άψυχων αντικειμένων στον ανθρωπομορφισμό των ζώων, όπου το παράλογο συνδυάζεται με το λεκτικό χιούμορ. Η Carroll Ann Duffy παίζει λεκτικά με την ονοματολογία των σχολικών μαθημάτων, τοποθετώντας τα σε ένα σχολείο για... αγελάδες! Έτσι, η παραδοσιακή μουσική γίνεται *μουσουουσική* (ηχομίμηση) και το *μάθημα* γίνεται *μάσημα* (ελάχιστο ζεύγος ομοηχίας).

<xii>

SCHOOL
At Manchester High School for Cows,
the favourite lesson is *Mooring* –
they all make a terrible row,
then its off down to lunch for some *Chewing*.
Duffy, C.A. 2008.

ΣΧΟΛΕΙΟ
Στο Μάντσεστερ στων Αγελάδων τα σχολεία
η *Μουσουουσική* είναι τ' αγαπημένο μάθημα –
όλες μαζί μαζεύονται και κάνουν φασαρία,
έπειτα τρέχουν για φαΐ και για να κάνουν *Μάσημα*.²
[μετάφρ. Α. Ιορδ.]

Παρόμοιο τέχνασμα είχε επινοήσει και ο Carroll στην *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων*, στο ένατο κεφάλαιο, όπου η Ψευτοχελώνα συζητά με την Αλίκη για το πρόγραμμα του δικού της σχολείου. Η Ψευτοχελώνα, λοιπόν, μάθαινε σύμφωνα με την εύστοχη μετάφραση του Δεπάστα *Απόγνωση και Ραφή*, παρωνυμική μίμηση του Ανάγνωση και Γραφή² επίσης, *Πρόσδεση κι Αφάνιση, Παραμορφωτισμό και Διέλευση*, παρωνυμική μίμηση των τεσσάρων πράξεων Πρόσθεση, Αφαίρεση, Πολλαπλασιασμό και Διαιρέση² *Πλατηνικά και Σεληνικά*, παρωνυμικά προς το Λατινικά και Ελληνικά (*Laughing and Grief* στο πρωτότυπο, κατά το Latin and Greek).

2. Περισσότερα παραδείγματα βλ. στο Κατσούδα & Νάκας 2013, σ. 182.

<xiii>

«I only took the regular course» said the Mock Turtle with a sigh.
 «What was that?» inquired Alice.
 «*Reeling and Writhing*, of course, to begin with,” the Mock Turtle replied; “and then the different branches of *Arithmetic Ambition, Distraction, Uglification, and Derision.*»
 «I never heard of ‘Uglification’», Alice ventured to say.
 [] the Mock Turtle replied, counting off the subjects on his flappers, «*Mystery, ancient and modern, with Seaography*; then *Drawling* the Drawling-master was an old conger-eel, that used to come once a week: He taught us *Drawling, Stretching, and Fainting in Coils.*” [...] the Mock Turtle said with a sigh: “he taught *Laughing and Grief*, they used to say.”

L. Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland* [Chapter IX]

«Ετοι παρακολούθησα μόνο τα κανονικά μαθήματα. [] Πρώτα πρώτα, βέβαια, *Απόγνωση και Ραφή*», απάντησε η Ψευτοκελώνα: «και μετά όλες οι διαφορετικές πράξεις της Αριθμητικής, δηλαδή *Πρόοδεση κι Αφάνιση, Παραμορφωτισμός και Διέλευση.*»
 «Ποτέ μου δεν έχω ακούσει για Παραμορφωτισμό» τόλμησε να πει η Αλίκη. []
 Απάντησε η Ψευτοκελώνα, μετρώντας τα μαθήματα στα πτερύγιά της, «*Υστερία, αρχαία και νέα, μετά Νερογραφία και Ζωογραφική* ο δάσκαλος της Ζωογραφικής ήταν ένα γέρικο χέλι, που ερχόταν συνήθως μια φορά την εβδομάδα· μας μάθαινε *Ζωογραφική με Καρβουνοκόλυβο και με Χάδι.*»
 [] «Λένε πως δίδασκε *Πλατινικά και Σεληνικά*».

L. Carroll, *Η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* (μτφρ. Γ. Δεπάστας) [Κεφ. 9]

• **Ενδογλωσσικό παράλογο, i**
 (ο ρόλος της παύσης και της στίξης-διασκελισμός του νοήματος)

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, στόχος της παράλογης λογοτεχνίας, πέρα από την ανατροπή της κοινής λογικής, είναι και η παραβίαση των γλωσσικών συμβάσεων. Ας διαβάσουμε το παράδειγμα:

<xiv>

Every lady in the land
 has twenty nails upon each hand
 five and twenty on hands and feet;
 all this is true without deceit.

Opie, I. & P. (eds). 1992

Κάθε κυρία στα δικά μας τα μέρη
 έχει είκοσι νύχια σε κάθε της χέρι
 πέντε και είκοσι σε χέρια και πόδια·
 λέω αλήθεια, αψηφώ τα εμπόδια.

[μετάφρ. Λ. Ιορδ.]

Πώς είναι δυνατόν μια κυρία να έχει σαράντα νύχια στα χέρια της; Το ποίημα παίρνει άλλη διάσταση, αν προσθέσουμε δύο άνω τελείες. Σε κάθε της χέρι έχει πέντε και μαζί σε χέρια και πόδια μετρά είκοσι νύχια.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

<xiv'>

Every lady in the land
has twenty nails • upon each hand
five • and twenty on hands and feet;
all this is true without deceit.

Opie, I. & P. (eds). 1992

Κάθε κυρία στα δικά μας τα μέρη
έχει είκοσι νύχια • σε κάθε της χέρι
πέντε • και είκοσι σε χέρια και πόδια–
λέω αλήθεια, αψηφώ τα εμπόδια.

[μετάφρ. Λ. Ιορδ.]

Στο επόμενο παράδειγμα, διαβάζοντας το ποίημα με τη συγκεκριμένη σι-
κική διάταξη, δεν βγάζουμε κάποιο νόημα:

<xv>

I saw a peacock, with a fiery tail,
I saw a blazing comet, drop down hail,
I saw a cloud, with ivy circled round,
I saw a sturdy oak, creep on the ground,
I saw a pismire, swallow up a whale,
I saw a raging sea, brim full of ale,
I saw a Venice glass, sixteen foot deep,
I saw a well, full of men's tears that weep,
I saw their eyes, all in a flame of fire,
I saw a house, as big as the moon and higher,
I saw the sun, even in the midst of night,
I saw the man, that saw this wondrous sight.

Blake, Q. (ed. & ill.) 1996.

Είδα ένα παγόني, με πύρινη ουρά,
είδα έναν κομήτη, χαλάζι να πετά,
είδα ένα σύννεφο, φτιαγμένο από ξύλο,
είδα γερό κουπί, να σέρνεται στο στύλο,
είδα μυρμήγκι, όρκα να καταβροχθίζει,
είδα άγρια θάλασσα, μπύρα να ξεχειλίζει,
είδα ποτήρι βενετσιάνικο, δεκάξι πόδια βάθος,
είδα ένα πηγάδι, με δάκρυα από πάθος,
είδα τα μάτια σου, με φλόγες σαν καμίνι,
είδα ένα σπίτι, μεγαλύτερο και από τη σελήνη,
είδα τον ήλιο, αν και δώδεκα τα μεσάνυχτα ήταν η ώρα,
είδα έναν άντρα, που είδε ετούτη τη μαγεία ν' απλώνεται στη χώρα.

[μετάφρ. Λ. Ιορδ.]

Αν, όμως, παρακάμπαμε τα κόμματα, κάναμε παύσεις κατά την ανάγνωσή μας
σε συγκεκριμένα σημεία και συνδέαμε το δεύτερο μισό ημιστίχιο κάθε στίχου με
το πρώτο τού αμέσως επόμενου στίχου

<xv>

I saw a peacock –with a fiery tail,
 I saw a blazing comet, drop down hail,
 I saw a cloud, with ivy circled round,
 I saw a sturdy oak, creep on the ground,
 I saw a pismire, swallow up a whale,
 I saw a raging sea, brim full of ale,
 I saw a Venice glass, sixteen foot deep,
 I saw a well, full of men's tears that weep,
 I saw their eyes, all in a flame of fire,
 I saw a house, as big as the moon and higher,
 I saw the sun, even in the midst of night,
 I saw the man, that saw this wondrous sight.

Είδα ένα παγόφι, με πύρινη ουρά,
 είδα έναν κομήτη, χαλάζι να πετά,
 είδα ένα σύννεφο, φτιαγμένο από ξύλο,
 είδα γερό κουπί, να σέρνεται στο στύλο,
 είδα μυρμήγκι, όρκα να καταβροχθίζει,
 είδα άγρια θάλασσα, μπύρα να ξεχειλίζει,
 είδα ποτήρι βενετσιάνικο, δεκάξι πόδια βάθος,
 είδα ένα πηγάδι, με δάκρυα από πάθος,
 είδα τα μάτια σου, με φλόγες σαν καμίνι,
 είδα ένα σπίτι, μεγαλύτερο και από τη σελήνη,
 είδα τον ήλιο, αν και δώδεκα τα μεσάνυχτα ήτανε η ώρα,
 είδα έναν άντρα, που είδε ετούτη τη μαγεία ν' απλώνεται στη χώρα.

τότε, εξαλείφεται το στοιχείο του παραλόγου, καθότι ένας κομήτης διαθέτει πύρινη ουρά (μεταφορικά πάντοτε), ένα σύννεφο πετά χαλάζι, ένα κουπί είναι φτιαγμένο από ξύλο, κ.ο.κ.

• **Ενδογλωσσικό παράλογο, ii**
 (λεξικοί συμφορμοί)

Στο ποίημα του Lewis Carroll “Jabberwocky”, το οποίο προσπαθεί να ερμηνεύσει ο Χάμπτυ Ντάμπτυ για χάρη της Αλίκης, πολλοί πιστεύουν ότι συγκεντρώνεται η πεμπουσία του παραλόγου. Η πρώτη στροφή του περιέχει, ως επί το πλείστον, λέξεις που δεν υπάρχουν, αλλά έχουν σχηματισθεί με τη συνένωση δύο ή και περισσότερων άλλων υπαρκτών λέξεων με μη συστηματικό τρόπο (πρόκειται για τους λεγόμενους ‘λεξικούς συμφορμούς’³). Ένα σύγχρονο παράδειγμα λε-

3. Σχετικά με τους λεξικούς συμφορμούς βλ. τώρα Κατσούδα & Νάκας 2013. (Βλ. σσ. 65, 250 et passim, σχετικά με το *slithy* και ένα πλήθος άλλους συμφορμούς της Αγγλικής).

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

ξικού συμφυρμού μάς δίνει λ.χ. το *καρχαρίνι*, το φανταστικό ζώο που συνδυάζει τον καρχαρία και το καναρίνι, ή η *φεταλούδα*, που ενώνει τη φέτα με την πεταλούδα.

<xvi>

JABBERWOCKY

by Lewis Carroll

ΦΛΥΑΡΟΥΔΗΜΑ

του Lewis Carroll

'Twas brillig, and the slithy toves
did gyre and gimble in the wabe;
all mimsy were the borogoves,
and the mome raths outgrabe.

Σουρδείπνωνε, σουρδείπνωνε, τα μυξερά σαοβάνια
γύρβυαν στ' αποστάχορτα μέσα, κι ανοικτηρίζαν:
κι ήταν λιγνάθλια πολύ τα σφουγγαρασχημάνια,
τ' απόλα γουρουνόπρασα δίπλα σφυροφτελίζαν

- *Σουρδείπνωνε*: σουρούπωνε και στα σπίτια ετοιμάζαν κιάλας το δείπνο.
- *Μυξερά*: μυξώδη και λυγερά μαζί.
- *Σαοβάνια*: κάτι ζώα σα σαύρες και σαν ασβοί, με μουσούδες σαν τρυπάνια (που κάνουν τις φωλιές τους κάτω από τα ηλιακά ρολόγια και τρώνε μόνο τυρί).
- *Γύρβυαν*: γύριζαν κι έσκυβαν.
- *Ανοικτηρίζω*: κώνω τη μουσούδα μου στο χώμα σαν ανοικτήρι και ανοίγω τρύπες.
- *Αποστάχορτα*: χόρτα που φυτρώνουν σε μεγάλη απόσταση γύρω από το ηλιακό ρολόι.
- *Λιγνάθλια*: λιγνά και άθλια μαζί.
- *Σφουγγαρασχημάνια*: κάτι αδύνατα, άσχημα πουλιά σκεπασμένα με φτερά και πούπουλα ακατάστατα μοιάζουν σα σφουγγάρια.
- *Απόλα γουρουνόπρασα*: πράσινα Γουρούνια, που έχουν χαθεί (απόλα = απολωλότα).
- *Σφυροφτέλισμα*: κάτι σαν σφύριγμα και κάτι σαν γρύλισμα, μ' ένα μικρό φτέρνισμα στη μέση.

L. Carroll, *Μεσ στον Καθρέφτη και Τι Βρήκε η Αλίχη Εκεί* (μτφρ. Σ. Κακίσης).

Ο Carroll (στα ελληνικά της μετάφρασης του Κακίση) εξηγεί, δια στόματος Χάμπτυ Ντάμπτυ, την περίεργη ετυμολογία των παραπάνω λέξεων.

Τη λεξική σύμφυση, χωρίς επίγνωση της ονοματολογίας του φαινομένου, αλλά με αφομοιωμένον τον εσωτερικό της μηχανισμό, δοκίμασαν και άλλοι συγγραφείς έργων για παιδιά και εφήβους, όπως ο πασίγνωστος στην Ευρώπη Christian Morgenstern και, από τους Έλληνες, ο Ευγένιος Τριβιζάς και η Θέτη Χορτιάτη.

Ο Μόργκενστερν, γλωσσοκεντρικός ποιητής κατά το μεγαλύτερο ποσοστό, διανθίζει το ευφάνταστο λεκτικό του χιούμορ και με λεξικές συμφύσεις (τις οποίες εμείς γνωρίσαμε μέσα από την προσφύεστατη μετάφραση της Μαριανίνας και του Κωστάκη Κριεζή⁴). Χαρακτηριστική η περίπτωση της σύμφυσης των ονομάτων των δώδεκα μηνών με ονόματα εκπροσώπων του ζωικού βασιλείου⁵:

4. Εκδόσεις Άμμος, 1995.

5. Εκτενέστερη ανάλυση δεσ στο Κατσούδα & Νάκας 2013, σσ. 214-219.

<xvii>

«Πώς λείπει τους Μήνες ο Μικρός Λάκης Κρεμανταλάκης: *Ιαγουάριος* (< ιαγουάρος + Ιανουάριος), *Ζεβρουάριος* (< ζέβρα + Φεβρουάριος), *Μαριδάρτιος* (< μαρίδα + Μάρτιος), *Σαυρίλιος* (< σαύρα + Απρίλιος), *Μιάουος* (< μιάου + Μάιος), *Ζουζούνιος* (< ζουζούνι + Ιούνιος), *Μυγούλιος* (< μύγα + Ιούλιος), *Γάβγουστος* (< γαβ + Αύγουστος), *Σερπετέμβριος* (< σερπετό + Σεπτέμβριος), *Κοτόβριος* (< κότα + Οκτώβριος), *Πελεκανοέμβριος* (< πελεκάνος + Νοέμβριος), *Αρκουδεκέμβριος* (< αρκούδα + Δεκέμβριος).

Ανάμεσα στις άλλες στρατηγικές με τις οποίες επιτυγχάνει το αναγνωρισμένο λεκτικό του χιούμορ⁶, ο Ευγένιος Τριβιζάς εντάσσει και τη λεξική σύμφυρση, κάθε φορά σε άμεση λειτουργική σχέση με τη θεματική του συγκεκριμένου έργου. Πράγματι, τι πιο φυσιολογικό, λ.χ., από το να συμφύρεται ή να αναδύεται, μέσα από άλλες λέξεις, κατεξοχήν α) η λέξη *τυρί*, σε ένα σύμπαν λόγου που αναπαριστά μια χώρα και μια κοινωνία ποντικιών, ή β) η λέξη *λάσπη*, σε ένα σύμπαν λόγου που αναπαριστά μια χώρα και κοινωνία λασπανθρώπων κ.ο.κ.;⁷

<xviii>

ΤΡΕΜΟΣΒΥΝΗΣ: Τα μαθήματά σου τα μελέτησες;

ΤΥΡΙΜΠΙΚΟΣ: Αμέ !

ΤΡΕΜΟΣΒΥΝΗΣ: Την *γραμματρική* σου;

ΤΥΡΙΜΠΙΚΟΣ: Ναι.

ΤΡΕΜΟΣΒΥΝΗΣ: Την *ιστορία* σου;

ΤΥΡΙΜΠΙΚΟΣ: Απ' έξω κι ανακατωτά.

ΤΡΕΜΟΣΒΥΝΗΣ: Την... Την... *τριγωνομετρία* σου;

ΤΥΡΙΜΠΙΚΟΣ: Νεράκι!

{*τυρί* + γραμματική / ιστορία / τριγωνομετρία}

<xix>

ΑΡΧΙΛΑΣΠΗΓΟΣ: (Φωνάζει κατάλογο.) Λασπούτιος!

ΛΑΣΠΟΥΤΙΟΣ: Παρών!

ΑΡΧΙΛΑΣΠΗΓΟΣ: *Λασπύρος*!

ΛΑΣΠΟΥΤΙΟΣ: Απών!

ΑΡΧΙΛΑΣΠΗΓΟΣ: Λασπόβιος!

ΛΑΣΠΟΒΙΟΣ: Παρών!

ΑΡΧΙΛΑΣΠΗΓΟΣ: *Λασπλάτς*!

ΛΑΣΠΟΒΙΟΣ: Απών!

ΑΡΧΙΛΑΣΠΗΓΟΣ: *Λασπλούτς*!

ΛΑΣΠΟΒΙΟΣ: Απών!

{*λάσπη* + Σπύρος / πλατς / πλουτς}

6. Βλ. Νάκας ⁴2006.

7. Δες τα έργα του Ευγ. Τριβιζά, *Χίλιες και μία Γάτες* και *Το Μεγάλο Ταξίδι του Τουρτούρι*.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

<xx>

ΠΙΛΟΤΟΣ: Κυρίες και κύριοι, ο πιλότος του αεροπλάνου σας και το πλήρωμα που ξεχάσαμε να πάρουμε μαζί μας σας καλωσορίζουν με όλη τους την καρδιά και σας πληροφορούν ότι αυτή τη στιγμή περνάμε πάνω από την *Ισπεπονία*. Τη βλέπετε;

ΕΠΙΒΑΤΕΣ: (Σκύβουν στα παράθυρα.) Τη βλέπουμε!

ΠΙΛΟΤΟΣ: Τώρα περνάμε πάνω από το *Αυγατηγανιστάν*! Το βλέπετε;

ΕΠΙΒΑΤΕΣ: (Σκύβουν στα παράθυρα.) Το βλέπουμε!

{Ισπανία + *πεπόνι*, *αυγά τηγανιά* + *Αυγανιστάν*}⁸

Και η Θέτη Χορτιάτη, ιδίως στα έργα με στίχους που απευθύνονται σε παιδιά, αξιοποιεί τη λεξική σύμφυση (ολικούς συμφυρμούς και επανευμολογήσεις), σε άμεση λειτουργική σχέση με τη θεματική του συγκεκριμένου κάθε φορά ποιήματος. Η βασική διαφορά έγκειται στο ότι εδώ ο κύριος στόχος μοιάζει να είναι περισσότερο προγραμματικά διδακτικός, έστω και με παιγνιώδη τρόπο, σύμφωνα με τις προθέσεις της συγγραφέως όπως μας τις αποκαλύπτει ο πρόλογος του βιβλίου της με τον τίτλο *Παιχνιδόλεξα*: «Η τελευταία μου δουλειά είναι μια προσπάθεια να κάνω παιχνίδια στην ποίηση που διδάσκουν και διασκεδάζουν. Τα ονομάζω “Παιχνιδόλεξα”, παιχνίδια με τις λέξεις. Παίζω σ’ ένα κυνηγητό λέξεων, ήχων, ρυθμών, σκαλίζοντας μέσα στους θησαυρούς της γλώσσας μας. Λέξη τη λέξη περνώ αρμαθιές άλλοτε με κάποιο συνειρμό, άλλοτε μ’ ένα πέταγμα στο χώρο του παράλογου ή του φανταστικού, ανάμεσα σε νέα και παλιά γλωσσικά τεχνάσματα. []»

<xxi>

Ο *Αλέξης ο παλαβολέξης* | ήταν *παλαβομάγειρας* | μαγείρευε τις *λέξεις* []
 μες στο ταψί *βάζει ένα γάλο* | μ’ έναν *παπά* τον φούρνισε | κι έψησε *παπαγάλο* |
 τηγάνισε *κεφάλτα λόγια* | και *κόμπο κόμπο* τα ’δωσε | *κεφτέδες κομπολόγια*
 στην *ξαστεριά* *τρυγεί άστρα* | στην *κρέμα* τα πασπάλισε | και γίνανε *κρεμάστρα*
κόβει κι εν’ *άστρο* με *πελέκι* | σαν *κοκορέτσι* το ’ψησε | στη *σούβλα αστροπελέκι*
 με *ζάχαρη* *πλάθει αστεία* | λες με *μποκότα* έχτισε | και *ζαχαροπλαστεία*.

<xxii>

Ο *Αλέξης ο παλαβολέξης* | στα *λόγια* *μάστορας* *παλιός* | όλο *απορεί* που κάποιες
λέξεις | έτσι τις *λένε* κι *όχι αλλιώς* :
καραβίδα κι *όχι καρακαρφί* | [] *τοιπούρα* κι *όχι τοιτσιγάρα* | [] *αχλάδι* κι *όχι αχξίδι* | []
σελήνη κι *όχι σεδένει* | [] *καναπές* κι *όχι κανασώπα* | [] *Θεσσαλονίκη* κι *όχι*
Θεσσαλοήττα | [] *σκουπίδια* κι *όχι σκουπαλλιώτικα* | []
 {βίδα ~ καρφί / *καρα(βίδα)* + *καρφί* • *πούρα* ~ *τσιγάρα* / *τοι(πούρα)* + *τσιγάρα* • *λάδι* ~ *ξίδι* /
αχ(λάδι) + *ξίδι* }
 {*λύνει* ≠ *δένει* / *σε(λήνη)* + *δένει* • *πες* ≠ *σώπα* / *κανα(πές)* + *σώπα* • *νίκη* ≠ *ήττα* / *Θεσσαλο(νίκη)*
 + *ήττα* • *ίδια* ≠ *αλλιώτικα* / *σκουπ(ίδια)* + *αλλιώτικα*}⁹

8. Εκτενέστερες αναλύσεις δεξ στο Κατσούδα & Νάκας 2013, σσ. 181-189.

9. Εκτενέστερες αναλύσεις δεξ στο Κατσούδα & Νάκας 2013, σσ. 189-214.

• **Ενδογλωσσικό παράλογο, iii**
(επικυριαρχία του σημαίνοντος σε βάρος του σημασινομένου)

Τέλος, πρέπει να αναφέρουμε τις συχνές περιπτώσεις ενδογλωσσικού παραλόγου όπου δίνεται περισσότερη βαρύτητα στον ήχο του ποιήματος απ' ό,τι στο νόημά του. Σύμφωνα με την προσφεύστατη διατύπωση του Σουλιώτη¹⁰, «Το παράλογο έγκειται στην αυτονόμηση του ρυθμού και του ήχου, σε βάρος ενός συνθλιμμένου περιεχομένου. Η ωφέλεια προκύπτει από τον εθισμό των παιδιών σε τέτοιες ασκήσεις που αναδεικνύουν την ηχητική αξία των φθόγγων και των συλλαβών: των σημαίνοντων ως ποιητικών σημείων ανεξαρτητοποιημένων από τα σημασινομένα».

Για παράδειγμα, διαβάζουμε στα «*Παιχνιδόλεξα*» της Χορτιάτη:

<xxiii>

*Άλαλος αλλόκοτος
αλαλούμ αλάλαζε
αλλού κι αλλιώς αλλιώτικος
άλλες λαλιές παράλλαζε
αλάργα η αλλοξοκαιριά
κι αυτός αλλάζει αλλαξιά.*

Το παράλογο και η ποιητική φόρμα του limerick: παραδείγματα Ελλήνων ποιητών

Οι εκπρόσωποι της ποίησης του παραλόγου για παιδιά, προκειμένου να εκφραστούν, επιλέγουν πολλές φορές (αυστηρά οργανωμένες) ποιητικές φόρμες, μία από τις οποίες είναι και το limerick. Η συγκεκριμένη ποιητική φόρμα, με αγγλική καταγωγή, έχει αξιοποιηθεί και από Έλληνες ποιητές.

Ο Γιώργος Σεφέρης, στο πλαίσιο «ασκήσεων», συνέθεσε ερωτικά limerick, όπως και ποιήματα για παιδιά¹¹. Στο βιβλίο του *Ποιήματα με Ζωγραφιές σε Μικρά Παιδιά* (1992) περιλαμβάνονται παιγνιώδη και χιουμοριστικά limerick, τα οποία πλαισιώνονται από την εικονογράφηση του ποιητή, κατά το πρότυπο του Edward Lear, ενός από τους σημαντικότερους Άγγλους εκπροσώπους αυτού του ποιητικού είδους¹².

<xxiv>

Είτανε μια κοπέλα στο Πεκίνο
Που 'λεγε πάντα «Δος μου κι απ' εκείνο».
Και σαν της τα δώσαν όλα,
έσκασε σαν πασαβιόλα
και την κλάψανε πολύ στο Πεκίνο.
Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα με Ζωγραφιές σε Μικρά Παιδιά*, σ. 20



10. Αλφαβητάρι για την Ποίηση, σ. 205.

11. Κόκκινος 2008, σ. 56· Σταμπάκης 2007, σ. 11.

12. Heyman 1999, σ. 53.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Στα limerick του Σεφέρη αναγνωρίζονται ευκρινώς κάποια τυπικά χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης ποιητικής φόρμας. Κάθε ποίημα αποτελείται από πέντε στίχους, από τους οποίους ο πρώτος, ο δεύτερος και ο πέμπτος ομοιοκαταληκτούν (στο συγκεκριμένο παράδειγμα, χάρη στην εμφάνιση του φωνολογικού ζεύγους: *pek w~ ekno*¹³), όπως και ο τρίτος με τον τέταρτο¹⁴. Τα σεφερικά limerick (τουλάχιστον τα δύο που παρατίθενται εδώ) παρουσιάζουν κάποιες διασκεδαστικές καταστάσεις παραλόγου που βιώνουν ορισμένοι εκκεντρικοί άνθρωποι, ζώα ή αντικείμενα¹⁵. Στο περιεχόμενό τους κυριαρχεί το στοιχείο του κωμικού σε ένα πλαίσιο α-νοησίας, καθώς ο ποιητής αποσκοπεί να εμπλέξει τον αναγνώστη σε ένα διασκεδαστικό λεκτικό παιχνίδι και όχι να προβάλει κάποιο λογικό νοούμενο.

Δομικά, κάθε στίχος επιτελεί (και στα limerick του Σεφέρη) μια συγκεκριμένη λειτουργία¹⁶. Στον πρώτο στίχο, παρουσιάζεται σύντομα ο ήρωας (φύλο, ηλικία, καταγωγή κτλ.) με ένα σύνηθες φραστικό μοτίβο αποτελούμενο από ένα βοηθητικό ρήμα (π.χ. *είτανε*), το υποκείμενο και έναν εμπρόθετο προσδιορισμό του τύπου. Στον δεύτερο στίχο, αποδίδεται ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα στον ήρωα, με μια δευτερεύουσα αναφορική πρόταση που παραπέμπει σε μια πράξη του, σε μια μοναδική του ιδιότητα ή σε κάποια εκκεντρική συμπεριφορά του. Το στοιχείο αυτό προάγει, στον τρίτο στίχο του ποιήματος, την ά-λογη δράση η οποία προκαλεί την αντίδραση του κοινωνικού ή οικογενειακού περίγυρου του πρωταγωνιστή (όπως παρουσιάζεται στον τέταρτο στίχο). Το ποίημα καταλήγει στην παράλογη λύση της πλοκής, με την παρουσίαση των συνεπειών της μυθοπλαστικής α-λογίας, ή ολοκληρώνεται με την απόδοση κάποιου χαρακτηρισμού στον ήρωα.

<xxv>

Είτανε μια γριά από τη Λιβύη
που διάβαζε του Πλουτάρχου τσοί βίοι.
Όταν τέλειωνε έναν τόμο,
τον επέταγε στο δρόμο
τούτη η σκολαστικά απ' τη Λιβύη.

Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα με Ζωγραφιές σε Μικρά Παιδιά*, σ. 40

13. Χρήση ελάχιστων φωνολογικών ζευγαριών, ανάμεσα στους τρεις αυτούς στίχους, γίνεται συστηματικά και στα *Εντεψίζικα* του Σεφέρη: 1. *Δήλο~ ξύλο* 7. *Μάρκες~ Νάρκες~ βάρκες* 8. *Τάου~ φάου~ πάου* 9. *Ναμπούλα~ αμπούλα* 13. *αμπάρι~ χαμπάρι* #. *Άντρο~ χάντρο~ άντρο*.

14. Κατά τον Καρακίτσιο 1996 (σ. 61), ο ανάπαιστος είναι το σύνηθες μέτρο, αν και στην περίπτωση κάποιων σεφερικών limerick εντοπίζεται το ιαμβικό μέτρο που εναλλάσσεται με το τροχαϊκό.

15. Κατά τον Καρακίτσιο 1996 (σ. 59) και την Τοιλιμένη 2005 (σ. 245), πρόκειται για μη αληθοφανείς διασκεδαστικές καταστάσεις παραλόγου στις οποίες κυριαρχεί το στοιχείο της υπερβολής. Τα δύο αυτά στοιχεία, υπερβολή και μη αληθοφάνεια, έκδηλα στα περισσότερα limerick, απουσιάζουν, πάντως, από τα παρατιθέμενα εδώ σεφερικά παραδείγματα.

16. Κόκκινος 2008, σσ. 61-62.

Όπως και ο Lear, ο Σεφέρης επαναλαμβάνει κάποιες φορές ένα μέρος του πρώτου στίχου για να ολοκληρώσει το ποιήμα του μέσα από ένα κυκλικό σχήμα. Ωστόσο, ενίοτε, δεν χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο σχήμα, καθώς στον πέμπτο στίχο προθέτει ένα επιπλέον στοιχείο για να επεκτείνει και να ολοκληρώσει τη δράση.

Η ποιητική φόρμα του limerick αξιοποιήθηκε και από άλλους Έλληνες ποιητές¹⁷, όπως είναι η Λιάνα Αρανίτου, η Μαρία Μαμαλίγκα, η Καίτη Σταθούδη και η Θέτη Χορτιάτη. Ενδεικτικά, η Λιάνα Αρανίτου στο βιβλίο της *19 Παράλογα και Ένα με 2 Άλογα* (1987) επιλέγει, μέσα από τη δομή του limerick και τη συνοδευτική εικονογράφηση, ν' αναφερθεί στον παραλογισμό που προκύπτει, όταν κάποια ζώα ή ορισμένα στοιχεία της φύσης (π.χ. ήλιος, κύμα) ή κάποιο συγκεκριμένο αντικείμενο (π.χ. οδοντόβουρτσα) αποκτούν μια ανθρώπινη ιδιότητα ή εκδηλώνουν μια ανθρώπινη συμπεριφορά (π.χ. μια μαρίδα που «αλείβεται με λάδι» για να κάνει ηλιοθεραπεία κ.ά.ό.)

Η Αρανίτου διατηρεί τα τυπικά χαρακτηριστικά του limerick, αλλά καινοτομεί εισάγοντας στον πέμπτο στίχο έναν νεολογισμό για τον χαρακτηρισμό του ήρωα:

<xxvi>

Ήταν ένας ποντικός που τον ελέγαν Θάνο
 και το μεγάλο κόμπι του ήταν να παίζει ... πάνο.
 Μια νότα τον... αγάπησε κι έβγαζε ήχο ... “αχ!”
 Κι εκείνος με συγκίνηση της έπαιζε όλο Μπαχ,
 ο πανοπαίκτης ποντικός που τον ελέγαν Θάνο.

Α. Αρανίτου, *19 Παράλογα και Ένα με 2 Άλογα*, σσ. 44-45

Αντίστοιχα, σε άλλα ποιήματά της, εισάγει τον νεολογισμό (συμφυρμό) «*φοροφυγογελάδα*» από το «*φοροφυγός*» και το «*αγελάδα*», όπως και το νεολογικό σύνθετο «*κατσαριδοπάτσο*» από το «*κατσαρίδα*» και το «*πάτσο*» (Αρανίτου 1987, σσ. 18-19 και 30-31):

<xxvii>

Μια αγελάδα κόκκινη από την Ολλανδία
 ενώ λουλούδια έτρωγε δεν πλήρωνε εφορία.
 Στον υπουργό εμήνυσε ... Πως δίνει τόνους γάλα
 για του λαού του τα παιδιά και τα 'κανε μεγάλα
 ΤΕΛΟΣ Α! η κόκκινη φοροφυγός και έξυπνη γελάδα.
 ΤΕΛΟΣ Β! η φοροφυγογελάδα μας από την Ολλανδία.

Η Μαρία Μαμαλίγκα, στο βιβλίο της *Μια Ανόητη Γεωγραφία* (2002), διατηρεί τη συνηθισμένη δομή του limerick, χρησιμοποιώντας συχνά στους τρεις

17. Καρακίτσιος 2012, σ. 575.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

ομοιοκατάληκτους στίχους (πρώτο, δεύτερο και πέμπτο) τοπωνύμια που παραπέμπουν στον τόπο καταγωγής του ήρωα. Άλλωστε, ο ίδιος ο τίτλος του βιβλίου υποδηλώνει την παρουσία αυτών των γεωγραφικών αναφορών. Έτσι, στο ποίημα «Ο κομπουτεράς» (σ. 32), ήδη από τον πρώτο στίχο κάνει την εμφάνισή της η λέξη *Πάτρα*:

<xxviii>

Ο ΚΟΜΠΟΥΤΕΡΑΣ

Ένας κομπουτεράς από την Πάτρα
 τα ελληνικά μιλούσε τσάτρα πάτρα.
 Το πρωί έλεγε: «Σταρτ απ»
 και το βράδυ: «Α πα παπ»
 κι αναστέναζε «ον λάιν» στην Πάτρα.

Στο ποίημα «Ο πυροβάτης» (σ. 42-43), το τοπωνύμιο *Σαχάρα* ομοιοκαταληκτεί με τη *σάρα* και στον «Νηφάλιο» (σ. 36), η *Ηλεία* με την *υψηλία*.

Στα περισσότερα από τα ποιήματα της συγκεκριμένης συλλογής, τα οποία πλαισιώνονται από εικονογράφιση, οι ήρωες είναι άνθρωποι που περνούν κάποια περιπέτεια στη θάλασσα, όπως ο δεινός κολυμβητής από την Ικαρία που «συνάντησε ένα θήλυ καρχαρία» (σ. 10-11), ή που εκδηλώνουν κάποια αλλόκοτη συμπεριφορά, όπως η μικρή από το Κολωνάκι που έβαψε «τα μαλλιά της με λουλάκι» (σ. 20-21). Σε κάποια άλλα, εξαιρείται ένα γνώρισμα του χαρακτήρα του ήρωα, όπως στην περίπτωση του νομιμόφρονα (σ. 34):

<xxix>

Ο ΝΟΜΙΜΟΦΡΩΝ

Ο νομιμόφρων άνδρας απ' τη *Δύση*
 που 'χε τους νόμους δεύτερή του *φύση*,
 μόλις διάβασε το σήμα
 «ο καπνός σε πάει στο μνήμα»,
 Πήγε στο νεκροταφείο για να καπνίσει.

Το συγκεκριμένο ποίημα αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα limerick στο οποίο το παράλογο έγκειται στη συνδυαστική χρήση μιας συνεκδοχής (*ο καπνός*, αντί *το κάπνισμα*) και μιας 'ανακυριολεξίας'¹⁸, δεδομένου ότι ο ήρωας, διαβάζοντας τη μεταφορική προειδοποίηση «ο καπνός σε πάει στο μνήμα», την ερμηνεύει κυριολεκτικά και πηγαίνει στο νεκροταφείο για να καπνίσει.

18. Βλ. Νάκας 2006, κεφ. 11.

Τα limerick του Edward Lear

• Τι ευχάριστο να γνωρίζεις τον κύριο Lear...

Ο Edward Lear (1812 - 1888) υπήρξε, μαζί με τον Lewis Carroll, ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της 'ά-λογης γραφής' ('nonsense') της Βικτοριανής Αγγλίας. Ξεκίνησε ως επαγγελματίας ζωγράφος, φιλοτεχνώντας για τη Ζωολογική Εταιρεία εικόνες πτηνών (π.χ. παπαγάλων) και άλλων ζώων, ενώ, αργότερα, στράφηκε στην τοπιογραφία. Κατά τη διάρκεια της ζωής του, ταξίδεψε πολύ (κάποια χρονικά διαστήματα διέμεινε και στην Ελλάδα). Παρόλο που διατηρούσε φιλικές σχέσεις και αλληλογραφούσε με πολλούς ανθρώπους του πνεύματος και της πολιτικής, ήταν ένας άνθρωπος μοναχικός¹⁹.

Ο Edward Lear άφησε ένα εκτενές λογοτεχνικό έργο για παιδιά και νέους, το οποίο ήταν σημαντικά διαφοροποιημένο από την ηθικοδιδασκτική ποίηση του 18^{ου} - 19^{ου} αιώνα. Το έργο αυτό κρίνεται ιδιαίτερα διασκεδαστικό, καθώς αποσκοπούσε στην τέρψη των παιδιών μέσω της ανάδειξης του κωμικού στοιχείου, αλλά και ποιοτικό, αφού αναβάθμισε την εικόνα της ά-λογης γραφής ως μορφή τέχνης. Γι' αυτό, άλλωστε, ο Chesterton χαρακτηρίζει τον Lear ως «πατέρα της ά-λογης λογοτεχνίας». Συγκριτικά με τους υπόλοιπους εκπροσώπους του είδους, το έργο του Lear ξεχώρισε για τη μετρική, τη μουσικότητα των στίχων και τα γλωσσοπλαστικά του ευρήματα²⁰.

Το 1846 δημοσίευσε το πρώτο του βιβλίο με τίτλο *Το βιβλίο της Α-νοησίας* (*A Book of Nonsense*), το οποίο αποτελείται μόνο από τετράστιχα limerick και θεωρείται βιβλίο-σταθμός στην ιστορία της λογοτεχνίας για παιδιά και νέους του 19^{ου} αιώνα. Είκοσι πέντε χρόνια αργότερα (1871), ο Lear δημοσιεύει το βιβλίο *Α-νόητα Τραγούδια, Ιστορίες, Βοτανική, και Αλφάβητα* (*Nonsense Songs, Stories, Botany, and Alphabets*), το οποίο περιλαμβάνει κάποια παράλογα τραγούδια, ιστορίες α-νοησίας, καταλόγους με φανταστικά ονόματα φυτών και μονόστιχα ή τετράστιχα ποιήματα για την αλφάβητο. Το 1872, έδωσε στη δημοσιότητα το τρίτο του βιβλίο με τίτλο *Περισσότερη Α-νοησία: Εικόνες, Ρυθμοί, Βοτανική* (*More Nonsense: Pictures, Rhymes, Botany*), στο οποίο επαναφέρει ποιητικές φόρμες που είχε αξιοποιήσει προγενέστερα. Το 1877, εκδίδει τα τελευταία παραδοξολογήματα για παιδιά στο βιβλίο του *Γελοία Λυρικά Ποιήματα: Ένα τέταρτο Βιβλίο Παράλογων Ποιημάτων, Τραγουδιών, Βοτανικής και Μουσικής* (*Laughable Lyrics: A Fourth Book of Nonsense Poems, Songs, Botany*

19. Για τα βιογραφικά στοιχεία του Edward Lear βλ., μεταξύ άλλων, Nock 1941 και Noakes 1985. Βλ. και Grubbs 1947, σ. 22' Σταμπάκης 2007, σ. 8-9.

20. Antonelli 2009, σ. 2' Grenby 2008, σ. 33' Heyman 1999, σσ. 24-25' Strachey 1888, σ. 527' Chesterton 1911, σ. 4' Nock 1941, σσ. 77-79.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

and Music), στο οποίο καινοτομεί, εντάσσοντας, ανάμεσα στις άλλες ποιητικές μορφές, κάποια χιουμοριστικά λυρικά ποιήματα. Μάλιστα, ορισμένα από αυτά πλαισιώνονται από σύντομες μουσικές συνθέσεις του ίδιου²¹.

Η παρουσία του παραλόγου στο έργο του Edward Lear υποδηλώνεται ήδη από τους τίτλους των βιβλίων του, ενώ η εκφορά της ποιητικής του α-λογίας συντελείται μέσα από παράλογες λέξεις ή φράσεις που καταργούν τη συμβατική χρήση της γλώσσας ως μέσο προαγωγής λογικών νοημάτων. Άλλωστε, η σημασιολογική ερμηνεία του παραλόγου στο έργο του Lear ολοκληρώνεται χάρη στην εικονογράφηση, δηλαδή χάρη στις μονόχρωμες λιθογραφίες που επιμελήθηκε ο ίδιος σε κάθε παραδοξολόγημα²².

• Τα 'ληρολογήματα'

Ο Lear αξιοποίησε κατά κόρον τη φόρμα των limerick²³, όχι μόνο για να προβάλει κάποιες κωμικές καταστάσεις αλλά και για να εκφράσει, με μια οργανωμένη ποιητική δομή, την προσωπική του θεώρηση για τον κόσμο. Τα έργα που τα περιέχουν, φέρουν το μεγαλύτερο βαθμό α-λογίας στην ποίησή του. Προφανώς, ο ποιητής χρησιμοποίησε τη συγκεκριμένη ποιητική φόρμα αλλά και το μαύρο χιούμορ για να αναδείξει τη ζοφερή παρουσία του παραλογισμού στη ζωή, όπως και την αδυναμία να ερμηνευτούν ορισμένες καταστάσεις μέσω της ορθολογιστικής σκέψης²⁴.

Τα *λιμερικά* ή *ληρολογήματα*, όπως τα κατονομάζει ο Σεφέρης (συμμορφώνοντας τον αγγλικό όρο, αφενός, και παίζοντας ηχητικά με το όνομα του Lear, αφετέρου), διαφοροποιούνται από την κλασική δομή των limerick, καθώς ο Άγγλος ποιητής συνενώνει σε μίαν αράδα τον 3^ο και τον 4^ο στίχο, όπου δημιουργεί εσωτερική ομοιοκαταληξία. Στον πρώτο στίχο, ο Lear παρουσιάζει τον ήρωα χρησιμοποιώντας κατεξοχήν τη χαρακτηριστική φράση «Ήταν ένας Γέρος...»

21. Βλ. τον συγκεντρωτικό τόμο με τα τέσσερα βιβλία του Lear: *The Nonsense Books: The Complete Collection of the Nonsense Books of Edward Lear (with over 400 Original Illustrations)*. Oxford: Benediction Classics, 2009. Α-λογη ποίηση του Edward Lear έχει συμπεριληφθεί και σε αρκετές ανθολογίες, ή, επιλεκτικά, σε εικονογραφημένες εκδόσεις με έργα γνωστών εικονογράφων (βλ. Norton & Norton 2007, σ. 378).

22. Καρακίτσιος 1996: 47· Heyman 1999, σ. 72.

23. Ο Lear δεν επινόησε την ποιητική φόρμα του limerick. Ως προς το συγκεκριμένο μοτίβο, φαίνεται ότι επηρεάστηκε (δες Prickett 2005, σ. 116) από προηγούμενες αγγλικές ποιητικές συλλογές όπου εντοπίζεται, όπως είναι η συλλογή (που δημοσίευσε άγνωστος ποιητής το 1820 από τις εκδόσεις John Harris and Son) με τον τίτλο *The History of Sixteen wonderful Old Women* και το βιβλίο (του Richard Scrafton Sharpe, σε εικονογράφηση Robert Cruikshank, που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις John Marshall το 1821) με τον τίτλο *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen*.

24. Ede 1975, σ. 34· Tiggas 1988, σ. 141· Καρακίτσιος 1996, σ. 49.

(“There was an Old Man / Person”) ή «Ήταν μια Νεαρή Κυρία...» (“There was a Young Lady”). Έπειτα, προβάλλει την παράλογη κατάσταση που βιώνει ο ήρωας και την αντίδραση του ίδιου ή του περίγυρού του σε αυτή. Τις περισσότερες φορές, ολοκληρώνει την πλοκή κυκλικά, επαναλαμβάνοντας ένα τμήμα του πρώτου στίχου.

Όπως συμβαίνει γενικότερα στην ά-λογη ποίηση, τον βασικό στόχο του Lear δεν αποτελεί η σημασιολογική λογική του σημειομένου αλλά το σημαίνον καθευατό, δηλαδή το ηχητικό αποτέλεσμα που παράγεται με το ρυθμό και το στίχο. Το σημαίνον ενισχύεται χάρη στην παρουσία διαφόρων δομικών στοιχείων αλλά και σχημάτων λόγου, που επανέρχονται στα περισσότερα ληρολογήματα, όπως η ομοιοκαταληξία, οι παρηχήσεις, η αναφήνηση και η λεξική επανάληψη (επαναδίπλωση, ετυμολογικό σχήμα, σχήμα κύκλου κ.ά.).

Η εικονογράφηση κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική, δεδομένου ότι βοηθά τον αναγνώστη άλλοτε να οπτικοποιήσει την πλοκή, άλλοτε να μάθει ένα επιπλέον στοιχείο για τη δράση ή, σε κάποιες περιπτώσεις, ακόμη και να ανατρέψει την αρχική του αναγνωστική ανταπόκριση, καθώς η εικόνα αντιδιαστέλλεται από το περιεχόμενο του ποιήματος (ενδέχεται, λ.χ., μπροστά σε κάποιο τραγικό γεγονός, να παρουσιάζονται οι ήρωες να αντιδρούν με έναν μη αναμενόμενο τρόπο²⁵).

Η νοηματική εκφορά του παραλόγου στα limerick του Lear εντοπίζεται στην παρουσία του στοιχείου της υπερβολής, στην προβολή είτε ακραίων και βίαιων καταστάσεων είτε ψυχολογικά διαταραγμένων ηρώων και στην αλλόκοτη σχέση των χαρακτήρων με τα ζώα.

• Το στοιχείο της υπερβολής στα ληρολογήματα

Το στοιχείο της υπερβολής είναι διάχυτο στα limerick του Edward Lear και εκδηλώνεται κυρίως σε ό,τι αφορά τα εξωτερικά/φυσικά χαρακτηριστικά των ποιητικών προσώπων, του ήρωα ή της ηρωίδας. Κάποιοι από τους ήρωες έχουν τεράστια μύτη, ή τεράστιο πηγούνι, στόμα, ή μούσι, τεράστια μάτια ή πόδια· κάποιοι άλλοι έχουν μικρό ή τετράγωνο κεφάλι, άλλοι περίεργα μαλλιά, άλλοι είναι πολύ κοντοί ή έχουν ασυνήθιστα λεπτή ή χοντρή σιλουέτα. Το αλλόκοτο κάθε φορά χαρακτηριστικό δεν προβάλλεται ως μειονεξία. Σε κάποια ποιήματα μπορεί να αποτελεί το έναυσμα για τη δράση του ήρωα. Λ.χ., σε ένα ποίημα, ο ήρωας φορά μια τεράστια, φουντωτή περούκα, επειδή έχει αλλόκοτα μικρό κεφάλι (Lear 2009, σ. 46). Σε άλλα ποιήματα, το υπερβολικό σωματικό στοιχείο στο πρόσωπο του ήρωα (π.χ. η εξαιρετικά μακριά μύτη του στο παρακάτω ληρολόγημα) προσφέρει το θεματικό στοιχείο πάνω στο οποίο δομείται ολόκληρο το ποίημα:

25. Heyman 1999, σ. 74.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

<XXX>

There was an Old *Man with a nose*,
 who said, "If you *choose* to *suppose*,
 that my *nose* is too *long*, you are certainly *wrong*!"
 That remarkable *Man with a nose*.

Lear 2009, σ. 14



Ήταν ένας Γέρος με μύτη τρομερή,
 που είπε, «Αν νομίζετε ή έχετε σκεφτεί
 μύτη πως έχω μεγάλη, θα σας σπάσω το κεφάλι!»
 Εκείνος ο αξιόλογος Άντρας με τη μύτη.

[μεταφρ.(αστική απόπειρα) Β. Γκούνη]

Στο επίπεδο του περιεχομένου, παρόλο που ο ήρωας δεν παραδέχεται ότι έχει τεράστια μύτη, η εικονογράφηση αναιρεί τα λόγια του, παρουσιάζοντάς τον να χρησιμοποιεί τη μύτη του σαν σχοινάκι για να παίζει με κάποια παιδιά. Εκείνα, αν και παρουσιάζονται έκπληκτα, συμμετέχουν στο παιχνίδι²⁶. Στο επίπεδο της έκφρασης, πέρα από τα άλλα επαναληπτικά σχήματα, το *limerick* δομείται επάνω στο σημαίνον της λέξης *nose* και μερικών ακόμη άλλων (*was, choose, suppose*) που συνδέονται με μια σχέση μερικής / ληκτικής ομοιχίας²⁷.

Ενίοτε, το στοιχείο της υπερβολής δεν εντοπίζεται σε κάποιο φυσικό χαρακτηριστικό των ηρώων, αλλά σε κάποιο στοιχείο της αμφίεσής τους. Ένα τεράστιο καπέλο που μετατρέπεται σε φωλιά πουλιών (Lear 2009, σ. 63), κάποιο μακρύ σάλι που σέρνεται στο έδαφος (σ. 247) ή ένα ογκώδες ζευγάρι παπουτσιών (σ. 239) αποτελούν ορισμένα μόνο παραδείγματα των εκκεντρικών ενδυματολογικών επιλογών κάποιων ηρώων. Σε άλλα ληρολογήματα, το στοιχείο της υπερβολής εντοπίζεται στον σωματότυπο των ζώων. Παρουσιάζονται ως ασυνήθιστα μεγαλόσωμα, με αποτέλεσμα [1] να εξελίσσονται σε μεταφορικό μέσο των χαρακτήρων ή [2] να διάκεινται απειλητικά απέναντί τους. Ορισμένες ενδεικτικές περιπτώσεις: [1] κάποιοι ήρωες ταξιδεύουν πάνω στη ράχη ενός λαγού (σ. 266) ή πλέουν στη θάλασσα βαλώντας μια χήνα (σ. 241) ή σκίζουν τους αιθέρους πάνω στην πλάτη μιας τεράστιας μύγας (σ. 275)· [2] το εξωφρενικά μεγάλο μέγεθος των ζώων καθίσταται ενοχλητικό ή ακόμα και απειλητικό για την περιουσία και τη ζωή των ηρώων χαρακτηριστικό παράδειγμα οι αρουραίοι που έχουν εισβάλει στο σπίτι του συγκεκριμένου γέρου άντρα:

26. Ede 1975, σσ. 23-24· Tigges 1988, σ. 52.

27. Νάκας & Μαγουλά & Καποθανάση 2010, *passim*.

<xxxix>

There was an Old Man who supposed,
that the street door was partially closed;
but some very large *Rats* ate his coats and his *hats*,
while that futile Old Gentleman dozed.

Lear 2009, σ. 26



Ήταν ένας Γέρος που είχε πειστεί
ότι η εξώπορτα ήταν σχεδόν κλειστή
αλλά αρουραίοι με τεράστια σιλουέτα 'φάγαν τα παλτά και τα κασκέτα,
ενώ ο άχρηστος Γέρος Κύριος είχε αποκοιμηθεί.

[μετάφρ. Β. Γκούνη]

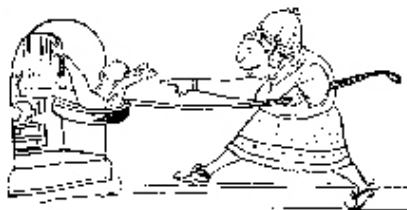
• Η προβολή βίαιων καταστάσεων στα ληρολογήματα

Μιαν άλλη πτυχή της εκφοράς του παραλόγου στο έργο του Lear αποτελεί η προβολή ακραίων και βίαιων καταστάσεων. Κάποιοι ήρωες λιντσάρονται, φυλακίζονται σε κουτιά ή ακρωτηριάζονται, άλλοι βρίσκουν φρικτό θάνατο λόγω ενός ατυχήματος (π.χ. πνίγονται), αυτοκτονούν ή δολοφονούνται με αποτρόπαιο τρόπο. Σε ορισμένα ποιήματα, τα παραπάνω γεγονότα παρουσιάζονται ως αναπόφευκτα. Για παράδειγμα, στο ποίημα που ακολουθεί, η γυναίκα ψήνει το σύζυγό της στο φούρνο, δήθεν κατά λάθος. Ωστόσο, η εικονογράφηση δεν επιβεβαιώνει ότι πρόκειται για ατύχημα, καθώς εκείνη δείχνει με το χέρι της το φούρνο σαν να υποδεικνύει στον άντρα τον προορισμό του και έχει στο πρόσωπό της ένα ύπιοπο μειδίαμα. Από την άλλη πλευρά, εκείνος, αν και πολύ πιο μικροκαμωμένος, φαίνεται να προσπαθεί να αντισταθεί²⁸. Παρά το φρικιαστικό χαρακτήρα του γεγονότος, ο ρυθμός του ποιήματος μαζί με τα επαναληπτικά και ομοιχητικά σχήματα λόγου, καθώς και η εικονογράφηση, προκαλούν την αίσθηση του μαύρου χιούμορ:

<xxxix>

There was an Old *Man of Peru*,
who watched his wife making a stew;
but once by *mistake*, in a *stove* she did *bake*,
that unfortunate *Man of Peru*.

Lear 2009, σ. 32



Ήταν ένας Γέρος Άντρας από το Περού,
τη γυναίκα του κοιτούσε εν ώρα φαγητού
αλλά με τρόπο εσφαλμένο, σε φούρνο τον έκανε ψημένο.
Αυτόν τον φουκαριάρη Άντρα απ' το Περού.

[μετάφρ. Β. Γκούνη]

28. Ede 1975, σ. 39.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Σε άλλες περιπτώσεις, ο ήρωας διασώζεται από βέβαιο θάνατο την τελευταία στιγμή, με έναν παράλογο (λογικά μη αναμενόμενο) τρόπο, ο οποίος, τελικά, προκαλεί γέλιο στον αναγνώστη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο γέρος από το Νεπάλ, που έπεσε από το άλογο και το σώμα του κόπηκε σε δυο κομμάτια· τελικά, όμως, διασώθηκε, αφού τον συγκόλλησαν με δυνατή κόλλα (Lear 2009, σ. 35). Παρομοίως, στο ποίημα που ακολουθεί, ο ήρωας πέφτει στο καζάνι με το βραστό, αλλά διασώζεται, καθώς τον ψαρεύει η μαγείρισσα (μεταφορική δήλωση της διάσωσης ως ψαρέματος με αγκίστρι). Βέβαια, το αγκίστρι φαντάζει μικροσκοπικό μπροστά στις διαστάσεις του σώματός του:

<xxxiii>

There was an *Old Man of the North*,
who fell into a basin of *broth*;
but a laudable *cook*, fished him out with a *hook*,
which saved that *Old Man of the North*.

Lear 2009, σ. 33



Ήταν ένας Γέρος από τον Βορρά,
σε καζάνι έπεσε με ζουμιά βραστά·
αλλά μαγείρισσα άξια παινέματος, τον αγκίστρωσε
μ' εργαλείο ψαρέματος
κι έσωσε αυτόν τον Γέρο από τον Βορρά.

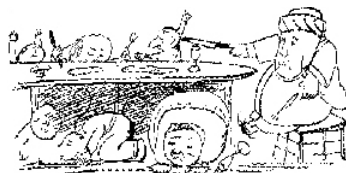
[μετάφρ. Β. Γκούνη]

Ολοκληρώνοντας τη συγκεκριμένη όψη της εκφοράς του παραλόγου στα ληρολογήματα, αξίζει να αναφερθεί ότι, όχι μόνο δεν προβάλλονται ηθικοδιδασκτικά πρότυπα συμπεριφοράς, σύμφωνα με την ποιητική παράδοση για παιδιά και νέους του 18^{ου} - 19^{ου} αι., αλλά παρουσιάζονται ενήλικες που καταρρίπτουν παγιωμένες κοινωνικές συμβάσεις (π.χ. όσον αφορά το φαγητό, την ενδυμασία, τον τρόπο ομιλίας). Επιπλέον, ο Lear χρησιμοποιεί ήρωες- παιδιά που εκδηλώνουν αντιπρότυπα συμπεριφοράς με την επιθετική τους στάση απέναντι στον βασικό πρωταγωνιστή, χωρίς να υφίστανται οποιαδήποτε συνέπεια. Σε κάποια ληρολογήματα, τα παιδιά συμμετέχουν στην κακοποίηση του βασικού ήρωα (π.χ. τον πετροβολούν) ή τον οδηγούν στο θάνατο. Χαρακτηριστική η περίπτωση του γέρου από την Ανατολή:

<xxxiv>

There was an *Old Man of the East*,
who gave all his children a *feast*;
but they all ate so *much*, and their conduct was *such*,
that it killed that *Old Man of the East*.

Lear 2009, σ. 49



Ήταν ένας Γέρος απ' την Ανατολή,
για όλα τα παιδιά του διοργάνωσε γιορτή.
Όλα φάγανε ποσότητα μεγάλη, η διαγωγή τους όμως ήταν ένα χάλι
τέτοια που σκότωσε τον Γέρο απ' την Ανατολή.

[μετάφρ. Β. Γκούνη]

• Η προβολή ψυχολογικών διαταραχών στα ληρολογήματα

Η ανάδειξη του παραλόγου στα ληρολογήματα επισφραγίζεται με την παρουσία ψυχολογικά διαταραγμένων ηρώων. Σε κάποια limerick, διαφαίνεται μια αιτιώδης σχέση ανάμεσα στην ψυχολογική αστάθεια των ηρώων και στο θάνατό τους, χωρίς, ωστόσο, να προσδιορίζεται ο τρόπος με τον οποίο πεθαίνουν. Τα ψυχολογικά προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι χαρακτήρες δηλώνονται, κάποτε, με ενάργεια, καθώς ο ήρωας παρουσιάζεται να υποφέρει από έντονη θλίψη, μελαγχολία, κατάθλιψη, ακόμα και τρέλα²⁹. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, το επόμενο ποίημα, που παρουσιάζει την α-νόητη ηρωίδα να σκίζει το φόρεμά της και, τελικά, να οδηγείται στη μελαγχολία.

<xxxv>

There was an Old Lady whose *folly*
induced her to sit on a *holly*;
whereon, by a *thorn* her dress being *torn*,
she quickly became *melancholy*.

Lear 2009, σ. 42



Ήταν μια Γριά ελαφρόμυαλη πολύ
που κάθισε στου πουρναριού απάνω το κλαδί
αλλά από αγκάθι το φόρεμα γαντζώθηκε και τελικά ξηλώθηκε,
και ευθύς έγινε μελαγχολική

[μετάφρ. Β. Γκούνη]

Ο εγκλεισμός του ήρωα στο σπίτι του ή η εμφάνισή του πάνω σε ένα δέντρο, σε μια κολώνα, σ' ένα λόφο κτλ., αποτελούν συνηθισμένα μοτίβα στα limerick του Lear και παραπέμπουν στο ζήτημα της κοινωνικής απομόνωσης του ατόμου. Στα περισσότερα ληρολογήματα, ο κοινωνικός περίγυρος απουσιάζει, αλλά, ακόμα και όταν δίνει το παρόν, δεν φαίνεται να προσπαθεί να εντάξει το περιθωριοποιημένο άτομο στα εγκόσμια. Γενικότερα, ο κοινωνικός περίγυρος στο έργο τού Lear αντιπροσωπεύει την κοινή γνώμη, που άλλοτε σιωπά και άλλοτε αντιδρά επικριτικά, ή και βίαια, στις παράλογες πράξεις των ηρώων³⁰.

29. Ede 1975, σ. 15· Sonstroem 1967, σ. 199.

30. Ede, 1975: 36· Lecercle 1994, σ. 108· Orwell 1945.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Σε άλλα limerick, οι ψυχολογικές διαταραχές του ήρωα υποδηλώνονται με έμμεσο τρόπο, μέσα από τον εθισμό του στο αλκοόλ. Σε ορισμένα από αυτά, όπως και στο ποίημα που ακολουθεί, διευκρινίζεται η αφορμή για την οποία οι ήρωες καταφεύγουν στο ποτό, ενώ, σε άλλα, δεν αποτυπώνονται τα αίτια της εκδήλωσης της τοξικής αυτής εξάρτησης.

<xxxvi>

There was an *Old Man of Vesuvius*,
who studied the works of *Vitruvius*;
when the flames burnt his *book*, to drinking he *took*,
that morbid *Old Man of Vesuvius*.

Lear 2009, σ. 41



Ήταν ένας Γέρος απ' τον Βεζούβιο,
που μελετούσε σχολαστικά Βιτρούβιο·
όταν το βιβλίο του στις φλόγες παραδόθηκε, στο ποτό επιδόθηκε.
Αυτός ο αποκρουστικός Γέρος απ' τον Βεζούβιο.

[μετάφρ. Β. Γκούνη]

Σε κάποια limerick, η ψυχολογική ανισορροπία των ηρώων διαφαίνεται, γενικότερα, από την αλλοπρόσαλλη, ψυχαναγκαστική συμπεριφορά τους, εξαιτίας της οποίας διαχωρίζονται εξόφθαλμα από το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο³¹. Κάποιοι ήρωες παρουσιάζονται είτε να τρέχουν ασταμάτητα (Lear 2009, σ. 15), είτε να αναπτύσσουν κάποια ενοχλητική δραστηριότητα (όπως ο γέρος με το γκογκ που το χτυπούσε ολημερίς: Lear 2009, σ. 16) είτε να θέτουν σε κίνδυνο την ίδια τους τη ζωή (Lear 2009, σ. 69). Σε ορισμένα από τα ληρολογήματα αυτά ο κοινωνικός περίγυρος προσπαθεί να αποτρέψει τη συνέχιση της εκκεντρικής συμπεριφοράς των ηρώων.

Σε άλλες περιπτώσεις, οι ήρωες εκδηλώνουν αλλόκοτες συνήθειες ως προς το μέρος / την τοποθεσία στην οποία επιλέγουν είτε να κάθονται (π.χ. στην είσοδο του σπιτιού: Lear 2009, σ. 29) είτε να κοιμούνται (π.χ. στο κελάρι: Lear 2009, σ. 235) είτε να κατοικούν. Στο ποίημα που ακολουθεί, ο ηλικιωμένος άντρας «παιδί σαν ήταν νεαρό, έπεσε τυχαία μέσα σε τσαγερό» και, έκτοτε, ζούσε εκεί. Ωστόσο, γεννιούνται ερωτήματα αναφορικά με τους λόγους για τους οποίους δεν εγκατέλειψε το αυτοσχέδιο αυτό σπίτι, όταν ακόμα του το επέτρεπε η σωματική του διάπλαση. Μάλιστα, η εικονογράφηση δεν μαρτυρά κάποια προσπάθειά του να βγει. Ο ήρωας απλώς στέκεται με τα χέρια τεντωμένα σαν να αποτελεί και ο ίδιος μέρος του δοχείου.

31. Lecercle 1994, σ. 108).

<xxxvii>

There was an old man, who when *little*
fell casually into a *kettle*;
but, growing too *stout*, he could never get *out*,
so he passed all his life in that *kettle*.

Lear 2009, σ. 281



Ήταν ένας γέρος, παιδί σαν ήταν νεαρό
έπεσε τυχαία μέσα σε τσαγερό·
όμως, έγινε χοντρός πολύ και δεν μπορούσε ποτέ να βγει.
Τη ζωή του έτσι πέρασε μέσα στο τσαγερό.

[μετάφρ. Β. Γκούνη]

Η εκδήλωση της ψυχολογικής αστάθειας των ηρώων διαφαίνεται μέσα και από άλλες πράξεις, όπως την τάση τους να φορούν στο κεφάλι διάφορα αντικείμενα (Lear 2009, σ. 253), να συνδυάζουν δυο παράταιρες μεταξύ τους πράξεις (λ.χ. η γυναίκα που έπαιζε άρπα ενώ ψάρευε: Lear 2009, σ. 54) ή να βρίσκουν μια ακαταλόγηστη λύση στα προβλήματά τους (λ.χ. ο γέρος που έφαγε βούτυρο για να αναρρώσει από τις μαγουλάδες: Lear 2009, σ. 32). Επιπλέον, ο τρόπος ομιλίας τους αποκαλύπτει συχνά την ψυχολογική τους ανισορροπία. Κάποιες φορές απαντούν ασυνάρτητα, ή χρησιμοποιούν λακωνικές ακαταλόγηστες φράσεις και επιφωνήματα που θυμίζουν νηπιακή ομιλία, ή παραμένουν σιωπηροί όταν τους ρωτούν κάτι (Lear 2009, σς. 237-259). Ενίοτε, κάποιο γνώρισμα της συμπεριφοράς τους οξύνεται, χωρίς οι ίδιοι να κάνουν κάτι για να το αποτρέψουν (π.χ. γίνονται πιο ζωηροί ή αγενείς: Lear 2009, σ. 20-21).

• Η παρουσία των ζώων στα ληρολογήματα

Παρά την κοινωνική τους απομόνωση, ορισμένοι από τους ήρωες του Lear αναπτύσσουν φιλικές σχέσεις με τα ζώα, τα οποία, μάλιστα, τα αντιμετωπίζουν σαν ανθρώπινα όντα. Το συγκεκριμένο στοιχείο εντοπίζεται λ.χ. στον τρόπο με τον οποίο ορισμένοι χαρακτήρες αφιερώνουν τον ελεύθερο τους χρόνο στα ζώα, όπως ο γέρος από το Ealing που πήγαινε βόλτα τα γουρούνια και τις πάπιες με την άμαξα (Lear 2009, σ. 274). Άλλοι επιμένουν να τους διδάξουν κάποιες αμιγώς ανθρώπινες συνήθειες, όπως ο γέρος από το Whitehaven που μάθαινε σ' ένα κοράκι να χορεύει (Lear 2009, σ. 55). Και κάποιοι άλλοι προσπαθούν να τα ψυχαγωγήσουν σαν να πρόκειται για ανθρώπους, όπως η νεαρή γυναίκα από το Bute που έπαιζε φλάουτο στα γουρούνια του θείου της (Lear 2009, σ. 30).

Σε άλλα ληρολογήματα, ο ήρωας είναι αυτός που υιοθετεί τον τρόπο συμπεριφοράς ή τις συνήθειες των ζώων. Μια πολύ συχνή περίπτωση είναι η συνανα-

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

στροφή με κουκουβάγιες. Για παράδειγμα, ο ήρωας παρουσιάζεται να μιμείται τις κραυγές τους (Lear 2009, σ. 68) ή να μετακομίζει στη φωλιά τους (Lear 2009, σ. 276). Αυτός ο συγχρωτισμός του ήρωα με τα ζώα ασκεί έντονη επίδραση και στα εξωτερικά χαρακτηριστικά του πρώτου, καθώς αρχίζει να μοιάζει φυσιογνωμικά με κάποιο πουλί (Lear 2009, σ. 47) ή ψάρι (Lear, 2009: 279) ή μύγα (Lear 2009, σ. 279), κτλ. Το ποίημα που ακολουθεί, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα:

<xxxviii>

There was an *old man in a Marsh*,
whose manners were futile and *harsh*;
he sate on a *log*, and sang songs to a *frog*,
that instructive *old man in a Marsh*.

Lear 2009, σ. 244



Ήταν ένας γέρος σ' ένα Βάλτο,
με φέροισμο άδικο και τσεκουράτο
κάθισε πάνω σε κορμό, σε βατράχι τραγούδησε σκοπό
εκείνος ο σοφός γέρος σ' ένα Βάλτο.

[μετάφρ. Β. Γκούνη]

Ο γέρος στο βάλτο προσπαθεί να ψυχαγωγήσει τον βάτραχο τραγουδώντας του έναν σκοπό, σαν να έχει απέναντί του κάποιο άλλο άτομο. Ωστόσο, όπως φαίνεται από την εικονογράφηση, και ο ίδιος αρχίζει να μοιάζει με το αμφίβιο, καθώς η όψη του προσώπου του, η στάση και το μέγεθος του σώματός του είναι παρόμοια με εκείνου. Ακόμα, τα επιμήκη δάχτυλα των χεριών του θυμίζουν τα άκρα του ζώου. Κατά τον Heyman (1999, σ. 109), πίσω από την προβολή της ταύτισης των δύο πλευρών, πιθανώς να λανθάνει το άγχος του Lear για τη διατήρηση της μοναδικής ταυτότητας του ατόμου.

Παρ' όλ' αυτά, οι σχέσεις των ανθρώπων με τα ζώα ενδέχεται, ορισμένες φορές, να οδηγούνται στην αντιπαλότητα, επειδή κάποια πλευρά διάκειται απειλητικά απέναντι στην άλλη. Ορισμένα ζώα παρουσιάζονται να διαταράσσουν την ηρεμία των ηρώων, επειδή τους πλησιάζουν σε αρκετά κοντινή απόσταση (Lear 2009, σ. 17) ή και τους αγγίζουν ακόμα, όπως η ακρίδα που ανέβηκε στην πλάτη του γέρου με τα μαύρα (Lear 2009, σ. 242). Σε άλλες περιπτώσεις, τα ζώα προκαλούν μεγαλύτερη δυσαρέσκεια στους ήρωες, καθώς τους κυνηγούν (Lear 2009, σ. 46) ή τους τρομάζουν (Lear 2009, σ. 23). Ενίοτε, η παρουσία των ζώων γίνεται πιο επικίνδυνη για τους ήρωες, καθώς καταστρέφουν την περιουσία τους (Lear 2009, σ. 56), τους προκαλούν πόνο (Lear 2009, σ. 277) ή τους καταβροχθίζουν (Lear 2009, σ. 43).

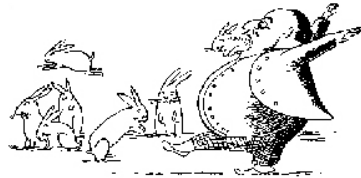
Από την άλλη, κάποιοι ήρωες αντιμετωπίζουν τα ζώα σαν άψυχα αντικείμενα, δεδομένου ότι τα σκοτώνουν βάνουσα, είτε επειδή απλώς τα σιχαίνονται

(Lear 2009, σ. 37), είτε για να απαλλαγούν από την ενοχλητική τους παρουσία (Lear 2009, σ. 45) ή για να σώσουν τον εαυτό τους από επικείμενο θάνατο (Lear 2009, σ. 14). Υπάρχουν, βέβαια, και οι περιπτώσεις όπου θέλουν απλώς να τραφούν με αυτά, φτάνοντας, ωστόσο, στο σημείο να τα τρώνε ζωντανά. Στο παρακάτω ποίημα, ο ήρωας τρώει τα κουνέλια ζωντανά, μέχρι που αρρωσταίνει. Η εικονογράφηση προκαλεί, ενδεχομένως, σύγχυση στον αναγνώστη, διότι τα κουνέλια δεν δείχνουν να φοβούνται από την επικείμενη απειλή³².

<xxxix>

There was an Old Person whose habits,
Induced him to feed upon Rabbits;
When he'd eaten eighteen, he turned perfectly green,
Upon which he relinquished those habits.

Lear 2009, σ. 26



Ήταν ένας Γέρος με συνήθεια τρελή,
κουνέλια να τρώει για να σιτιστεί
όταν έφαγε δεκαοχτώ, χρώμα απέκτησε πρασινωπό,
γι' αυτό άφησε τη συνήθεια αυτή την τρελή.

[μετάφρ. Β. Γκούνη]

• Σύνοψη για τα limerick

Το limerick αποτελεί μια ποιητική φόρμα που συνδυάζει το παράλογο νόημα με τη ρυθμικότητα της μορφής, στοιχεία στα οποία τα παιδιά ανταποκρίνονται θετικά, χάρη στην τέρψη που βιώνουν κατά την ανάγνωση. Ο Edward Lear αξιοποίησε τη συγκεκριμένη ποιητική δομή για να προβάλει ανατρεπτικές καταστάσεις έντονου παραλογοισμού, οι οποίες συχνά αγγίζουν τα όρια του μακάβριου και του φρικιαστικού. Σαφώς, με τη συγκεκριμένη επιλογή, δεν αποσκοπούσε στο να προκαλέσει συναισθήματα φόβου ή απελπισίας στον αναγνώστη, αλλά να επιστήσει, με έναν σατιρικό τρόπο, την προσοχή του στην παρουσία του παραλόγου στην πραγματική ζωή και να σπείρει παρεμφάσεις αναφορικά με τα λογικά και ηθικά τέλματα του κόσμου.

Άλλωστε, το μέτρο του στίχου, σε συνδυασμό με τα ποικίλα σχήματα λόγου, προσδίδουν στην ανάγνωση του ποιήματος έναν παιγνιώδη ρυθμικό τόνο που μετριάξει τη σοβαρότητα της πλοκής. Γενικότερα, η ποιητική αυτή δομή δημιουργεί την αίσθηση ότι η ά-λογη ποίηση οργανώνεται σε μια προσεγμένη, σταθερή και λογικά συγκροτημένη ποιητική φόρμα, με τέτοια οργάνωση και σειρά που, πολλές φορές, αναδεικνύεται μια αιτιώδης σχέση μεταξύ των παράδοξων γεγονότων.

32. Ede 1975, σσ. 43-44.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Αποτελεί κοινή διαπίστωση ότι η αξία της ά-λογης ποίησης έγκειται όχι τόσο στο νόημά της (αφού, στην ουσία, πρόκειται για ποιήματα- παραδοξολογήματα), όσο στους ήχους και τους ρυθμούς των λέξεων που χρησιμοποιεί. Μέσα από τα ληρολογήματα, ο ποιητής Lear κατάφερε να προσφέρει κάποια κωμικά έργα στα παιδιά, που, αν και ξεφεύγουν από τα ποιητικά πρότυπα της βικτοριανής εποχής, αναδεικνύουν, όμως, τη μοναδικότητα του ανθρώπου στην πραγματική του διάσταση, προβάλλοντας ακόμα και τις ιδιοτροπίες του, και προκαλούν το γέλιο αξιοποιώντας το στοιχείο της υπερβολής.

Τα λογοτεχνικά έργα ‘παραλόγου’ για παιδιά, τόσο του Edward Lear όσο και του Lewis Carroll, δεν αναγνωρίστηκαν στην εποχή τους ως σημαντικά καλλιτεχνικά δημιουργήματα τέτοια που να μπορούν να διεγείρουν το πνεύμα των παιδιών. Ωστόσο, η δομή και το περιεχόμενο της συγκεκριμένης ποιητικής φόρμας προσελκύει την προσοχή των παιδιών και εξασκεί τη φαντασία τους προσφέροντάς τους ταυτόχρονα τέρψη και ψυχαγωγία. Στη σύγχρονη εποχή, η παιδαγωγική αξία των limerick αναγνωρίζεται προοδευτικά, γεγονός που σχετίζεται με την εγκατάλειψη του ηθικοδιδακτικού ρόλου που ‘οφείλει’ να υπηρετεί η λογοτεχνία για παιδιά και νέους³³.

Επιλογικό

Αυτές ήταν μερικές από τις όψεις του παραλόγου στην ποίηση για παιδιά, όπως αναδείχθηκαν μέσα από το υλικό που συλλέξαμε έως τώρα.

Αντί επιλόγου, παραθέτουμε τη φράση του Dr. Seuss, ενός από τους γνωστούς εκπροσώπους της nonsense λογοτεχνίας:

«*Μου αρέσει το παράλογο. Ξυπνάει τα εγκεφαλικά κύτταρα. Η φαντασία είναι απαραίτητο συστατικό της ζωής, είναι ένας τρόπος για να κοιτάμε τη ζωή μέσα από τη λάθος άκρη ενός τηλεσκοπίου. Κάτι τέτοιο κάνω κι εγώ· κι αυτό με καθιστά ικανό να γελώ με τις πραγματικότητες της ζωής.*»

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1820. *The History of Sixteen Wonderful Old Women*. John Harris and Son.
 Antonelli, G. 2009. “Introduction. The nose of nonsense”. In E. Tarantino & C. Caruso (eds.), *Nonsense and Other Senses: Regulated Absurdity in Literature*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 1-24.
 Benton, M. 1978. “Poetry for children: a neglected art”, *Children’s Literature in Education*, 9/3, 111-126.
 Blake, Q. (ed. & ill.) 1996. *The Puffin Book of Nonsense Verse*. London: Puffin Books.
 Carroll, L. 2008. *Alice’s Adventures in Wonderland*. London: HarperCollins.

33. Ede 1987a, σ. 48· Ede 1987b, σ. 116· Sloan 2001, σ. 51· Ryan 2006, σ. 152-153· Τσιλιμένη 2005, σ. 244· Κόκκινος 2008, σσ. 60, 66.

- Carroll, L. 2009. *Through the Looking-glass and What Alice Found There*. London: Evertype.
- Carroll, L. 1999. *Η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* (μτφρ. Γ. Δεπάστας). Αθήνα: Μίνωας.
- Carroll, L. 1999. *Μεξ στον Καθρέφτη και Τι Βρήκε η Αλίκη Εκεί* (μτφρ. Σ. Κακίσης). Αθήνα: Ερατώ.
- Chesterton, G. K. 1911. *A Defense of Nonsense and Other Essays*. New York: Dodd, Mead & Company.
- De la Mare, W. 2001. *Peacock Pie: A Book of Rhymes* (ill. E. Ardizzone). London: Faber and Faber.
- Duffy, C.A. 2008. *The hat* (ill. D. Whittle). London: Faber and Faber.
- Ede, L. 1975. *The Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Carroll*. Unpublished doctoral dissertation. Graduate School of the Ohio State University. The Ohio State University.
- Ede, L. 1987a. "An introduction to the nonsense literature of Edward Lear and Lewis Carroll". In W. Tigges (ed.), *Explorations in the Field of Nonsense (DQR Studies in Literature 3)*, Costerus New Series, vol. 62. Amsterdam: Rodopi, B.V., 47-60.
- Ede, L. 1987b. "Edward Lear's limericks and their illustrations". In W. Tigges (ed.), *Explorations in the Field of Nonsense (DQR Studies in Literature 3)*, Costerus New Series, vol. 62. Amsterdam: Rodopi, B.V., 103-116.
- Grenby, M. O. 2008. *Children's Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Grubbs, H. A. 1947. "Nonsense in France and in French literature", *Modern Language Quarterly*, 8/1, 21-29.
- Heyman, M. B. 1999. *Isles of Boshen. Edward Lear's Literary Nonsense in Context*. Unpublished doctoral dissertation. Department of English Literature. University of Glasgow.
- Lear, E. 1832. *Illustrations of the Family of Psittacidae or Parrots: the greater part of them species hitherto unfigured, containing forty-two lithographic plates drawn from life, and on stone*. London: Edward Lear.
- Lear, E. 2009. *The Nonsense Books: The Complete Collection of the Nonsense Books of Edward Lear (with over 400 Original Illustrations)*. Oxford: Benediction Classics.
- Lecerle, J.-J. 1994. *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense literature*. London - New York: Routledge.
- [Morgenstern, Christian]. 1995. *Νανουρίσματα, Ονειροträγουδα και Παραträγουδα του ποιητή Κρίστιαν Μόργκενστερν* (απόδοση στα ελληνικά Μαριανίνα Κριεζή και Κωστάκης Ι. Κριεζής), Αθήνα: Εκδόσεις Άμμος.
- Noakes, V. 1985. *Edward Lear: The Life of a Wanderer*. London: British Broadcasting Corporation.
- Nock, S. A. 1941. "Lacrimae Nugarum: Edward Lear of the nonsense verses", *The Sewanee Review*, 49/1, 68-81.
- Norton, D. E. & Norton, S. E. 2007. *Μέσα από τα Μάτια ενός Παιδιού. Εισαγωγή στην Παιδική Λογοτεχνία* (με συνεργασία Α. McClure, επιμέλεια- θεώρηση Μ. Σουλιώτης). Αθήνα: Επίκεντρο.
- Opie, I. & P. (eds). 1992. *I saw Esau* (ill. M. Sendak). Cambridge: Candlewick Press.
- Orwell, G. 1945. "Nonsense Poetry", *Tribute* (21 December 1945).
- Prickett, St. 2005. *Victorian Fantasy* (2nd reviewd and expanded edition). Waco, Texas: Baylor University Press.
- Rosen, M. 2008. *Michael Rosen's book of nonsense* (ill. C. Mackie). London: Hodder.
- Ryan, K. 2006. "A consideration of poetry", *Poetry*, 188/2, 148-158.
- Sharpe, R. S. 1821. *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen* (ill. R. Cruikshank). John Marshall.
- Sloan, G. 2001. "But is it poetry?", *Children's Literature in Education*, 32/1, 45-56.
- Sonstroem, D. 1967. "Making earnest of game G. M. Hopkins and nonsense poetry", *Modern Language Quarterly*, 28/2, 192-206.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

- Strachey, Sir E. 1888. "Nonsense as a Fine Art", *Littel's Living Age*, Fifth Series, Volume LXIV (Oct-Nov-Dec 1888), 515-531.
- Thomas, Joyce. 1985. "There Was an Old Man...: The sense of Nonsense Verse", *Children's Literature Association Quarterly*, 10/3, 119-122.
- Tigges, W. 1988. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi, B.V.
- Αναγνωστοπούλου, Διαμάντη & Τζίνα Καλογήρου & Βίκυ Πάτσιου. 2001. *Λογοτεχνικά Βιβλία στην Προσχολική Αγωγή*. Αθήνα: Εκδόσεις της Σχολής Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου.
- Αρανίτου, Λ. 1987. *19 Παράλογα και Ένα με 2 Άλογα* (εικονογράφηση: Στάθης). Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Καλογήρου, Τζίνα. 2006. "Oscar Wilde / Ευγένιος Τριβιζάς: λογοτεχνικές διασταυρώσεις". Στο *Αναγνώριση (Τμητικό Αφιέρωμα στον Καθηγητή Θεόδωρο Γ. Εξαρχάκο)*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 504-533.
- Καρακίτσιος, Α. Α. 1996. *Ποίηση για Μικρά Παιδιά. Το limerick*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Προμηθεύς.
- Καρακίτσιος, Α. Α. 2012. *Περί Παιδικής Λογοτεχνίας*. Θεσσαλονίκη: Ζυγός.
- Κατσούδα, Γεωργία & Νάκας, Θαν. 2013. *Όψεις της Νεολογίας: Σύμφυση και Επανετυμολόγηση (Ολικοί και μερικοί λεξικοί συμφυρμοί στη δημοσιογραφία, τη διαφήμιση, τα ιστολόγια και τη λογοτεχνία για παιδιά)*. Αθήνα: Πατάκης.
- Κόκκινος, Δ. Ε. 2008. "Η σχέση του Γιώργου Σεφέρη με το έργο του Edward Lear και τα παιδικά λίμερικς", *Παιδαγωγικά Ρεύματα στο Αιγαίο. Διεθνής Παιδαγωγική Έκδοση Παιδαγωγικών Προβληματισμών* (ενότητα Θεωρείο), 3 (Ιούλιος 2008), 54-67.
- Μαμαλίγκα, Μ. 2002. *Μια Ανόητη Γεωγραφία* (εικονογράφηση: Λ. Σ. Ζήκος). Αθήνα: Βιβλιπωλείον της Εστίας.
- Νάκας, Θαν. 2006 [2003]. *Γλωσσολογικά Δ' (Μελετήματα για τη Γλώσσα και τη Λογοτεχνία)* [κεφ. 11: «'Αποπαίγιση' και 'ανακυριολεξία' (στοιχεία λεκτικού χιούμορ στο έργο του Ευγένιου Τριβιζά)»]. Αθήνα: Πατάκης.
- Νάκας, Θαν. 2007 [2005]. *Σχήματα (Μορφο)λεξικής και Φραστικής Επανάληψης, α'*. Αθήνα: Πατάκης].
- Νάκας, Θαν. & Ευγ. Μαγουλά & Αφρ. Καποθανάση. 2010. "Η ομοιχία στη Νέα Ελληνική: ορολογία και τυπολογία", *Μελέτες για την Ελληνική Γλώσσα*, 30 (2-3.5.2009), 436-449.
- Νάκας, Θαν. & Τζίνα Καλογήρου. 2011. "Τυπολογία του οξύμωρου". Στο *Proceedings of the 9th International Conference on Greek Linguistics (ICGL 9, 29-31 October 2009, Chicago, Illinois)*, University of Chicago / Ohio State University, 2011, 321-333. [Προσβάσιμο στο <http://home.uchicago.edu/~cchatzop/ICGL2009BETA.html>].
- Σεφέρης, Γ. 1992. *Ποήματα με Ζωγραφιές σε Μικρά Παιδιά* (εικονογράφηση Γ. Σεφέρης). Αθήνα: Ερμής.
- Σουλιώτης, Μ. 2010. *Αλφαβητάριο για την Ποίηση*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Σταμπάκης, Ν. 2007. "Μικρή εισαγωγή στον Lear-ισμό". Στο: *Edward Lear. Τα Γραπτά της Ανοησίας: Ποήματα – Ιστορίες – Συνταγές Μαγειρικής* (εισαγωγή-μτφρ. Ν. Σταμπάκης). Αθήνα: Φαρφουλές.
- Τριβιζάς, Ευγ. *Χίλιες και μία Γάτες* (ή *Η Χώρα χωρίς Γάτες*).
- Τριβιζάς, Ευγ. *Το Μεγάλο Ταξίδι του Τουρτούρι* (ή: *Ο Χιονάνθρωπος και το Κορίτσι*).
- Τσιλιμένη, Τ. Α. 2005. "Limericks: Το «ά-λογο» της Φαντασίας στην εκπαίδευση. Παιχνίδια λόγου και δημιουργικότητας". Στο Τζ. Καλογήρου & Κ. Λαλαγιάννη (επιμ.), *Η Λογοτεχνία στο Σχολείο. Θεωρητικές και Διδακτικές Εφαρμογές στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση* (εισαγωγή Α. Κατοίκη-Γκίβαλου) (σσ. 243-256). Αθήνα: Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός.
- Χορτιάτη, Θ. 1994. *Ο Αλέξης ο Παλαβολέξης*. Αθήνα: Λωτός.
- Χορτιάτη, Θ. 1996. *Παιχνιδόλεξα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Χορτιάτη, Θ. κ.κ. *Παιχνιδόγελα* (εικονογράφ. Τζώρτζης Παρμενίδης). Αθήνα: Κέδρος.

Παρέμβαση

Αναστάσιος Στέφος

Αλογία: Ιστορία της λέξης στην ελληνική Γραμματεία

Ο ερευνητικός τίτλος του 33ου Συμποσίου Πάτρας (5-7 Ιουλίου 2013) «Ποίηση και αλογία», αφιερωμένου στην ποιήτρια και δοκιμογράφο Λύντια Στεφάνου, με δεύτερο σκέλος την αρχαιοελληνική λέξη *αλογία*, μας υπαγορεύει να επιχειρήσουμε μια σύντομη αναδρομή στην ετυμολογία, σημασία και χρήση της λέξης, που ανάγεται στην ομηρική εποχή, καλύπτει ένα ευρύ φάσμα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας και φτάνει ως τη βυζαντινή και νεότερη. Έτσι, η λέξη *αλογία* και *αλογίη* (στην ιωνική διάλεκτο) – *α-λόγος* –, σύμφωνα με τα επίσημα λεξικά της αρχαίας ελληνικής γλώσσας, υποδηλώνει αρχικά την έλλειψη σεβασμού και εκτιμήσεως, *αλογίην είχαν του χρηστηρίου* (Ηροδ. 4, 150) και, μετέπειτα, την έλλειψη λόγου, λογικής, την άνοια και τον παραλογισμό, ενώ επενδύεται διαδοχικά με διάφορες σημασιολογικές αποχρώσεις: σύγχυση, αταξία και εντεύθεν αμηχανία, αναποφασιστικότητα, παράβαση κανόνων γλώσσας, σιωπή. Ως συνώνυμες λέξεις, λιγότερο εύχρηστες, έχουν καταγραφεί στην ιστορική διαδρομή της γλώσσας οι εξής: *αλόγημα* (=λάθος, σφάλμα, πλάνη), *αλογιστία* (=απερισκεψία), *αλογωσύνη* (=μωρία, παραλογισμός, ανοησία), *αλόγιστος* (Ευρ. *Ορέστης*, 1156 – Σοφ. *Οιδ. Κολ.*, 1675), *αλογίστως* (Σοφ. *Οιδ. Κολ.*, 121), *αλόγητος* (=περιφρονημένος), που παραπέμπουν στα συνώνυμα ρήματα: *αλογῶ-έω* – *αλογούμαι* (=πλανώνμαι), *αλογίζομαι* (=αλόγως φρονώ), *αλογιστῶ-έω* (=παραλογίζομαι), *αλογισταίνω* (=γίνομαι αλόγιστος), *αλογεύομαι* (=ομιλώ παραλόγως).

Κατ' αρχάς, το ρήμα *αλογῶ-έω* (=αδιαφορώ για κάτι, ουδόλως προσέχω, περιφρονώ) απαντά σε δύο χωρία της ιλιαδικής ραψωδίας *Ο* (*Παλίωξις παρὰ τῶν νεῶν*). Η Ήρα, φτάνοντας στα ολύμπια δώματα, ανακοινώνει στην Ίριδα και τον Απόλλωνα την εντολή του Δία.

«Ο Δίας προστάζει στην Ίδα οι δυο σας να βρεθείτε
δίχως καθυστέρηση· κι εκεί αντικρύζοντας τον Δία, την όψη,
ό,τι εκείνος σας ζητήσει κι απαιτήσει, εκτελέστε το».

(145-147, μτφρ. Δ.Ν. Μαρωνίτης).

Συνάμα, οι δυο τους όρμησαν πετώντας και βρήκαν τον Κρονίδα Δία, στο Γάργαρο, σε μια κορυφή. *Ο άναξ θεῶν* πρώτα προσφώνησε την Ίριδα:

«Γρήγορα (*βάσκ' ἴθι*) Ίρις, τρέξε στο μέγα Ποσειδῶνα τα πάντα ανάγγελέ του

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

επακριβώς, μην βγεις ψευδάγγελος:

πες του μάχη και πόλεμο να παρατήσει, και πίσω να γυρίσει
στα φύλα των θεών ή και στη θεία θάλασσα.

Αν όμως δεν πειστεί στα λόγια μου παραλογίζοντας
(*εἰ δέ μοι οὐκ ἐπέεσσ' ἐπιπίεσται, ἀλλ' ἀλογήσει* – 162)

καλά να το σκεφτεί μες στο μυαλό και στην καρδιά του... (158-163).

Πανομοιότυπα, με ανάλογη αλλαγή προσώπου, η ωκύποδη Ίρις μεταφέρει
την εντολή στον κοσμοσεΐστη Ποσειδώνα:

«Για σένα, κύριε της γης, με τη γαλάζια καίτη (*γαιήοχε κυανοχαίτα*) μήνυμα
φέρνω εδώ του αιγίοχού μας Δία: ν' αφήσεις πια μάχη
και πόλεμο προστάζει, πίσω γυρίζοντας στα φύλα των θεών
ή και στη θεία θάλασσα· αν όμως δεν συμμορφωθείς
(*εἰ δέ οἱ οὐκ ἐπέεσσ' ἐπιπίεσαι, ἀλλ' ἀλογήσεις*)
παραλογίζοντας, απείλησε πως είναι έτοιμος κι αυτός
να χτυπηθεί μαζί σου, φτάνοντας επί τόπου» (175-180).

Σε μεγαλύτερη έκταση η περίφραση (*έν ἀλογία ἔχειν ἢ ποιείσθαι - ἀλογίης ἐγκυρεῖν*) απαντά στους δύο ιστορικούς μας: στον Ηρόδοτο, στο Β' βιβλίο (141, 2), αναφερόμενος ο ιστορικός στον Σεθών, ιερέα του Ηφαίστου, που έγινε βασιλιάς, λέει ότι αυτός περιφρόνησε και ούτε υπολόγιζε καθόλου (*έν ἀλογίησι*) την τάξη των πολεμιστών της Αιγύπτου· παράλληλα, στο Ζ' βιβλίο (226, 7), στο γνωστό επεισόδιο του Σπαρτιάτη Διηνέκη, στον οποίο κάποιος Τραχίνιος του είπε ότι, όταν οι βάρβαροι τοξεύουν, ο ήλιος κρύβεται από τα πολλά βέλη, αυτός χωρίς καθόλου να ταραχθεί και χωρίς να δώσει καμιά σημασία (*έν ἀλογία ποιεύμενου*) στο μεγάλο πλήθος των Μήδων, απάντησε ότι θα δώσουμε τη μάχη στον ίσκιο και όχι στον ήλιο.

Παρόμοιο είναι το χωρίο (Ζ, 208) με τους Πέρσες προ των Θερμοπυλών και τη πληροφορία κάποιου ιππέα κατασκόπου προς τον Ξέρξη, εν απορία διατελούντος, όταν του ανακοίνωσε ότι έβλεπε τους Λακεδαιμονίους άλλους να γυμνάζονται και άλλους να χτενίζονται αμέριμνα.

«Όταν το εξακρίβωσε καλά όλα, γύρισε πίσω με όλη του την ησυχία, γιατί κανένας δεν τον καταδίωκε, μάλιστα ούτε και του έδιναν σημασία» (*οὔτε γάρ τις ἐδίωκε ἀλογίης τε ἐκύρησε πολλῆς*), (Μτφρ. Ευάγ. Πανέτοος).

Στο Γ' βιβλίο (125), στο θάνατο του Πολυκράτη, ο ιστορικός αναφέρει ότι ο τύραννος της Σάμου αφήφησε όλες τις συμβουλές (*πάσης συμβουλῆς λογήσαθ*), ενώ, στο Στ' βιβλίο (75, 23), πραγματευόμενος την ανάκληση του Κλεομένη από την εξορία και τον τραγικό του θάνατο, λόγω παραφροσύνης, αναφέρει χαρακτηριστικά, προς επίρρωση, το επεισόδιο ότι έβγαλε από το ιερό του Άργους τους

ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ

καταφυγόντες εκεί Αργείους και τους κατακρεούργησε και στην παραφορά του έκαψε ακόμη και το άλσος, *έν άλογίη έχων ένέπρησε*.

Τέλος, στην απαρίθμηση του στόλου των Ελλήνων στη Σαλαμίνα, αναφέρεται στους Νάξιους που αγνόησαν την εντολή των Μήδων (Η΄, 46, *λογήσαντες δέ τών έντολέων*) και ενώθηκαν, σε αντίθεση με τους άλλους νησιώτες, με τους Έλληνες.

Στον Θουκυδίδη, μεταξύ άλλων χωρίων (πρβλ. Ι,32, 3, *τότε επιτήδευμα άλλογον - Άνδρι δέ τυράννω... ούδέν άλλογον*, Ζ, 85) απαντάται η λέξη στον περίφημο διάλογο Αθηναίων και Μηλίων (Ε 84-114). Οι Αθηναίοι διακηρύσσουν προς τους Μηλίους, με την υπεροψία του ισχυροτέρου «θα δείξετε μεγάλη απερισκεψία (*πολλήν τε άλλογίαν τής διανοίας παρέχετε... 111, 2*), εάν φύγουμε εμείς από τη σύσκεψη χωρίς να έχετε εσείς αποφασίσει κάτι φρονιμότερο από τούτα εδώ» (μτφρ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλος).

Στο φιλοσοφικό λόγο, κυρίως στον Πλάτωνα, *αλογία* είναι η έλλειψη λόγου, απερισκεψία, αβουλία, σε αντίθεση προς τον *λόγον*. λογος δόξα, σε αντίθεση προς τη *μετ λόγου δόξαν* (Θεαίτ. 202b, *άλογα στοιχεία ≠ συλλαβαί ρηταί*). «*Εί σοί, ώ έταίρε, δοκεί, και άποδέχη την διά στοιχείων διέξοδον περι έκάστου λόγον εί̄ναι, την δέ κατά συλλαβάς ή και κατά μεΐζον έτι άλλογίαν, τούτο μοι λέγε, ίνα αύτό έπισκοπώμεν*». Θεαίτ. 207c.

(Αν σε σένα, φίλε μου, φαίνεται καλό και δέχεσαι ότι η διεξοδική εξέταση των στοιχείων κάθε πράγματος είναι λόγος, ενώ η εξέταση κατά συλλαβές ή και μεγαλύτερα ακόμη μέρη είναι αλογία, πες μου το να το ερευνήσουμε. Μτφρ. Β.Ν. Τατάκης). Συναφή είναι και τα χωρία: Θεαίτ. 199d και Φαίδων, 67e, *ού πολλή άν άλλογία εί̄η... εί μέν άσμενοι έκείσε ί̄οιεν*.

Στο αττικό δίκαιο, χαρακτηριστική είναι η έκφραση λογίου γραφή, καταδίωξη, καταγγελία εναντίον άρχοντος, (*λόγον και εύθύνας διδόναι*) που δεν έδωσε λόγο για τη διαχείριση των δημόσιων χρημάτων, κατά μήνα, «κατά πρυτανείαν έκάστην», ενώπιον των λογιστών, της βουλής και της διοικήσεως, και *λογίου δίκη*, «*ήν φεύγουσιν οί άρχοντες λόγον ού δόντες τών τής άρχής διοικημάτων*» (Ησύχ.). Η καταδίκη λεγόταν *άλογίου όφλειν*. *Και γάρ αίσχρον άλλογίου τι όφλειν* (Ευπόλ. Άδηλα, 24).

Ακόμη, στην αρχαία ελληνική μετρική υπήρχαν και *οι λογοι χρόνοι*, αυτοί δηλ. που δεν δηλώνονται με ακέραιους – ρητούς αριθμούς, αλλά με κλάσματα, ενώ οι *άλογοι πόδες* αποτελούσαν μετρικό σχήμα σπονδείου ή δακτύλου και αναπαίστου. Στη σημερινή ποίηση, η τονική αλογία είναι συχνότατη.

Με όλες τις παραπάνω ποικίλες σημασιολογικές αποχρώσεις η λέξη απαντάται σε πολυάριθμους συγγραφείς του 4ου π.Χ. αιώνα. Λυσία, Ισοκράτη (*ρήτορικη, άλλογον ζήτημα ή άλλος ύπόθεσις*), Δημόκριτο, και αργότερα στους Πολύβιο, Πλούταρχο, Πausανία, Διογένη Λαέρτιο, Πλωτίνο, Γαληνό κ.ά.

Στη βυζαντινή εποχή, στον τομέα της θρησκευολογίας, οι *Άλογοι* ήταν αιρε-

τικοί, στον 4ο μ.Χ. αιώνα, στη Μικρά Ασία, ονομασθέντες έτσι, γιατί αρνούνταν τη θεότητα του Χριστού, ως θείου λόγου, «ἀπεβάλλοντο τὸν λόγον τοῦ Θεοῦ» και απορρίπτοντας το κύρος του τετάρτου Ευαγγελίου του Ιωάννου στην *Καινή Διαθήκη*, ως μη γνήσιο. Υποστήριζαν δηλαδή ότι το «κατά Ιωάννην Ευαγγέλιον» δεν συμφωνεί με τα άλλα και «ψεύδεται» και ακόμη ότι αναληθής και ανόητος (άλογος) είναι η «Αποκάλυψις». Παράλληλα, στη Φιλοσοφία, η αλογία, ως φιλοσοφικός όρος υποδηλώνει τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ λογικής σύλληψης και εξωλογικής πραγματικότητας. Η αλογία περιλαμβάνει όλα τα πέραν του ανθρώπινου λογικού κατηγορήματα που δεν μπορούν να υπαχθούν στον έλεγχο του λογικού και της επιστήμης. Έτσι, στο γενικό όρο αλογία υπάγονται όλα τα φιλοσοφικά συστήματα που έχουν μυστικιστική, ερμητική, θεοσοφική ή αποκρυφολογική βάση, σε αντίθεση, προς τα φιλοσοφήματα που στηρίζονται στο λογικό. Πολλοί φιλόσοφοι (Μπλωντέλ, Μπερξόν, Φρόντ, Νεοπλατωνικοί) διακήρυξαν την ανεπάρκεια του ανθρώπινου λογικού για την ερμηνεία και την κατανόηση του κόσμου, δίνοντας, με τον τρόπο αυτό, ευρύτερη βάση στην αλογία· σύμφωνα με τις απόψεις τους, αυτή προέρχεται από τη βαθύτερη ανησυχία του ανθρώπου για λύση των μεγάλων οντολογικών και κοσμολογικών προβλημάτων και πηγάζει από τη μεταπολεμική τάση, οφειλομένη σε κοινωνικούς λόγους, για αναθεώρηση ή άρνηση της επιστημονικής γνώσης και στροφή του πνεύματος από το πραγματικό στο μυστήριο, την αποκάλυψη και το όνειρο. Οποσδήποτε, ο όρος χωρίς να αντιτίθεται στη λογική, σημαίνων το παράλογο ή υπέρλογο ή και άλογο, απλώς χαρακτηρίζει κάθε τι που βρίσκεται έξω από τους καθιερωμένους λογικούς κανόνες, δηλαδή καθετί εξωλογικό ή εξωπραγματικό.

Μεταφυσικό δόγμα είναι η *αλογοκρατία* (irrationalismus) του Σοπενχάουερ, που προέρχεται από το irrational (=άλογο, υπερλογικό) σε αντίθεση με το άτοπο (absurd), που περιγράφει ο Καμύ, *Ο μύθος του Σίσσυφου*, 1942. Για το άλογο, άλλωστε, σημαντικό είναι το βιβλίο του E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, *Οι Έλληνες και το παράλογο*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1977).

Τέλος, στη νεότερη εποχή την αλογία ανύψωσε σε έμβλημά του, ο υπερρεαλισμός (ποίηση, πεζογραφία, ζωγραφική) – υπέρβαση πραγματικού και αισθητού κόσμου – και πλείστες όσες αισθητικές και φιλοσοφικές θεωρίες

Συζήτηση

Θανάσης Νάκας: Θα υπάρξουν και αύριο εισηγήσεις που αφορούν το άλογο στοιχείο σε ποιητές, αλλά και στο δημοτικό τραγούδι. Για την ώρα, θα ήθελα να κάνω δύο σύντομες επισημάνσεις:

α) Η πρώτη αφορά την εισήγηση του κου Αράγη. Την αφορμή μου την έδωσε ο δημοτικός στίχος που μας παρέθεσε, όπου γίνεται λόγος για *ξέπλεκες πλεξούδες*. Ως γνωστόν, το οξύμωρο σχήμα, εξ ορισμού, συνίσταται σε μια προφανή αντίφαση στο βάθος της οποίας (πίσω από την οποία, σε ένα δεύτερο επίπεδο) υπάρχει μια λογική εξήγηση. Όπως προκύπτει από τη δική μας εισήγηση, στην παράλογη ποίηση για παιδιά το οξύμωρο κατέχει κυριαρχική θέση. Από την εισήγηση του κου Αράγη, διαπίστωσα σήμερα ότι το οξύμωρο, στο βαθμό που συμμετέχει στο 'παράλογο', δεν λείπει ούτε από το δημοτικό τραγούδι.

β) Η δεύτερη επισημάνση αφορά την εισήγηση του φίλου Σάββα Μικαήλ. Φαίνεται ότι στη λογοτεχνία ο λειτρισμός είχε εκδηλωθεί προτού καν ονομαστεί έτσι. Θέλω να πω ότι έχουμε λειτρισμό *avant la lettre* στους ποιητές γύρω από τον Χλιέμπνικωφ, έτσι δεν είναι; (Όπως και στον δικό μας τον Λαπαθιώτη, εξάλλου, ο οποίος, για τα ελληνικά δεδομένα, πρόλαβε, κατά κάποιο τρόπο, τον λειτρισμό). Επειδή, φίλε Σάββα, μερικά απ' αυτά που ανέφερες για τον Χλιέμπνικωφ είναι, κατά την άποψή μου, καθαρώς λειτριστικά, θα ήθελα τη δική σου άποψη, εάν δηλαδή κι εσύ κάνεις την ίδια σύνδεση με τον λειτρισμό.

Γ. Αράγης: Δεν αναφέρθηκα στο οξύμωρο.

Θ. Νάκας: Κύριε Αράγη μελετώ συστηματικά τα σχήματα λόγου κι έτσι δεν αφήνω να πέσει τίποτα κάτω σε ό,τι αφορά το σχηματικό λόγο. Σε έναν από τους στίχους του δημοτικού τραγουδιού που αναφέρατε υπήρχε το παράδειγμα με τις *ξέπλεκες πλεξούδες*. Αυτό είναι καραμπινάτο παράδειγμα οξύμωρου και σας έκανα την ερώτηση-πρόκληση εάν στη μελέτη που έχετε κάνει ως τώρα, έχετε διαπιστώσει και σε ποιο βαθμό την παρουσία του οξύμωρου. Και βέβαια, ενδεχομένως να πάρουμε κάποιες απαντήσεις και από αυριανές εισηγήσεις που θα αναφέρονται στο άλογο στοιχείο στο δημοτικό τραγούδι. Αυτή ήταν η παρατήρηση που σας έκανα.

Γ. Αράγης: Για το οξύμωρο νομίζω ότι θα κουβεντιάσουμε γενικότερα αύριο. Αυτό που ήθελα εγώ να πω είναι ότι ο στίχος αυτός από το δημοτικό τραγούδι με το πρώτο ημιστίχιο «γεμίζουσε τα λαγκάδια ξέπλεκες πλεξούδες», δεν έχει λογική δομή. Ότι πηγάζει από το άλογο της ζωής μας. Δεν νομίζω ότι είναι οξύμωρο εδώ. Αλλά ότι δεν έχει λογική, δεν έχει τον ορθό λόγο μέσα του. Ότι η έκφραση καθαυτή είναι άλογο. Μ' αυτή την έννοια το ανέφερα.

Σάββας Μικαήλ: Σίγουρα υπάρχουν *avant la lettre* πολλοί λειτρισμοί. Το ποίημα του Χλιέμπνικωφ είναι του 1908. Αργότερα οι Φουτουριστές στη Ρωσία, για

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

την ακρίβεια ένα ρεύμα τους, οι κυβοφουτουριστές, άλλαξαν όνομα και ονομάστηκαν «Μελλόντιοι», οι μελλούμενοι, οι εσόμενοι. Χρησιμοποίησαν συστηματικά τη γλώσσα «ζαούμ» όπως την ονόμασαν από τις λέξεις «Ζα», πέραν, και «ουμ», νόημα, νους, Λόγος (με την έννοια της *raison*). Αλλά ήδη από τα τέλη του 19^{ου} - αρχές του 20^{ου} αιώνα υπάρχει μια τάση ρήξης με τους αυστηρά λογικούς κανόνες όπως τους γνωρίζαμε στις προ του μοντερνισμού εποχές, με διάφορες κατευθύνσεις και διαφορετικές ευαισθησίες. Υπάρχει *non sense* και *nonsense*. Ο Λιούις Κάρολ μας οδηγεί κατευθείαν στον 20^ο αιώνα στον Τζέιμς Τζόυς και το *Finnegan's Wake*. Θα 'θελα επί τη ευκαιρία να σας συγχαρώ για τις ωραίες σας μεταφράσεις. Ήταν εξαιρετικές οι αποδόσεις, ξέρω τη δυσκολία του θέματος.

⊕. **Νάκας:** Ο Σάββας επαίνεσε τις μεταφραστικές προσπάθειες και δοκιμές των κοριτσιών και είπα ότι ακριβώς επειδή διαπίστωσα ότι τα κορίτσια μεταφράζουν επαρκώς αυτού του είδους τα ποιήματα, γι' αυτό και προτείναμε ως θέμα αυτού του Συμποσίου το άλογο στοιχείο. Και βέβαια ασμένως έγινε δεκτό από την Επιτροπή. Ευχαριστούμε.

Σ. **Μιχαήλ:** Γιατί μπορεί να διακρίνει κανένας το άλογο στοιχείο από έναν υπερφορτισμό νοήματος στο *Finnegan's Wake* π.χ. Στις λέξεις *porte-manteaux* έχεις πολλά νοήματα μαζί, συνήθως αλληλοαποκλειόμενα, και πολλές φορές το ένα δίνει μια διάσταση στο άλλο, τελείως διαφορετική, συχνά με εξαφάνιση του λογικού στοιχείου. Στην περίπτωση των Ρώσων κυβοφουτουριστών, δεν ακολουθούν όλοι την ίδια κατεύθυνση. Ο Χλιέμπνικωφ δεν υπηρετεί αποκλειστικά το εξωλογικό στοιχείο. Ίσα ίσα εκείνο που τον ενδιαφέρει είναι πώς θα πλουτιστεί, πώς θα φορτιστεί, πώς θα απελευθερωθεί ο ίδιος ο λόγος απ' αυτά τα στενά του καλούπια και θα ανοίξει στους νέους ορίζοντες, που είναι κι ένα απ' τα ουτοπικά όνειρα όλου του μοντερνισμού του 20^{ου} αιώνα: η στροφή στο άνευ όρων, άνευ ορίων του Εμπειρικού. Αντίθετα, ο Κρουτσιόνυχ διέλυε τις λέξεις, διέλυε κάθε νόημα. Προχωρούσε στην διάλυση του λόγου στο άλογο και όχι στον φωτισμό του λόγου μέσα από την γονιμοποίησή του με το α-λογικό στοιχείο. Οι Νταντά έρχονται να ισοπεδώσουν τα πάντα, μετά από έναν ισοπεδωτικό, βάρβαρο, παγκόσμιο πόλεμο, με ένα αυτο-ειρωνικό, καταστροφικό, μηδενιστικό εν μέρει, αν και απελευθερωτικό έργο. Γιατί χωρίς αυτούς δεν θα άνοιγε ο δρόμος στον υπερρεαλισμό... Υπάρχει η αυτοκαταστροφική τάση στη χρήση του άλογου στοιχείου, υπάρχει, όμως και η τάση υπέρβασης των ορίων του λόγου μέσα από το υπερλογικό ή εξωλογικό στοιχείο, όπως πολύ σωστά είπε και ο κ. Στέφος. Δεν είναι κάτι που γίνεται με μοναδικό στόχο την καταστροφή του λόγου. Στον Λιούις Κάρολ, υπάρχει βέβαια το χιούμορ το καταπληκτικό -χωρίς χιούμορ δεν μπορείς να καταλάβεις τίποτα απ' όλα αυτά- ένα χιούμορ του

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

λόγου στον Λούις Κάρολ που διαφέρει από την αυτοειρωνεία του λόγου από τους Ντανταϊστές. Η αυτοειρωνεία έχει κάτι το καταστροφικό, είναι μια άρνηση για την άρνηση. Στον Λιούς Κάρολ αντίθετα υπάρχει χιούμορ, και ίσως η καλύτερη λέξη που θα μπορούσε να μεταφράσει την αγγλική λέξη «χιούμορ» είναι *κλαυσίγελως*. Το *δακρυόεν γελάν* του Ομήρου.

Θ. Νάκας: Και πάλι, φίλε Σάββα, ένα πρόχειρο σχόλιο σχετικά με όσα είπες γι' αυτή την υποχώρηση του νοήματος που, ως γνωστόν, παρατηρείται και στο κίνημα του λετρισμού, το οποίο κατεβαίνει κάτω κι από το επίπεδο της λέξης, για να κάνει το γράμμα (ή το φθόγγο που αντιπροσωπεύει) μονάδα έκφρασης στην ποίηση. Αυτός είναι και ο λόγος που στην περίπτωση του λετρισμού μιλάμε για 'αντιλεξισμό', ένα κίνημα αντιλεξικού χαρακτήρα, όπως ήδη διακηρύσσεται και στο «Μανιφέστο της λετριστικής ποίησης» του Isidore Isou. Αντιθέτως, στην περίπτωση της νεολογικής λεξικής σύμφυρσης, για την οποία γίνεται λόγος και στη δική μας εισήγηση στην περίπτωση δηλαδή τόσο των μη υπαρκτών λέξεων που έχουν σχηματισθεί με τη συνένωση δύο ή και περισσότερων άλλων υπαρκτών λέξεων με μη συστηματικό (που θα πει, με μοναδικό και απρόβλεπτο) τρόπο όσο και των λέξεων που αναδύονται μέσα από άλλες υπαρκτές λέξεις που επαναναλύονται/επανευτομολογούνται μπορεί να γίνει λόγος, όχι για υποχώρηση, αλλά για υπερφόρτωση, όπως είπες κι εσύ, του νοήματος. Γι' αυτό και σε ελληνικά πειράματα αυτού του είδους, σε κείμενα τόσο του ποιητικού όσο και του πεζού λόγου όπου εμφανίζεται αυτή η συμπύκνωση του νοήματος σε συνδυασμό με το παραλογικό στοιχείο, χρησιμοποιήθηκε (από τον Αλέξανδρο Σχοινά) ο προσφυής όρος 'υπερλεξισμός'. Στο ελληνικό παράδειγμα, εκτός από κείμενα του ίδιου του Σχοινά, συμπεριλαμβάνονται, μεταξύ άλλων, και ορισμένα κείμενα του Πάρη Τακόπουλου.

Σ. Μιχαήλ: Δεν θέλω να ανοίξω την τεράστια συζήτηση περί υπερρεαλισμού και Αριστεράς. Εγώ έχω διαφορετική άποψη. Και ιδιαίτερα οι έρευνες οι τελευταίες, και δεν θα μιλήσω για τον υποφαινόμενο, αλλά ας πούμε για το τελευταίο βιβλίο του Μιχάλη Χρυσανθόπουλου για τον Εγγονόπουλο ή το συνέδριο που έγινε για τον Κάλας στην Κομοτηνή και που τα κείμενά του έχει εκδώσει ο "Μανδραγόρας". Είναι λάθος, και ο ίδιος ο Αργυρίου το διόρθωσε στη συνέχεια, ότι ο υπερρεαλισμός ήρθε κολοβός στην Ελλάδα. Δηλαδή, ότι ενώ ήταν πολιτικός ο υπερρεαλισμός στη Γαλλία, στην Ελλάδα ήταν τάχα "απολίτικος". Ορισμένοι μάλιστα φτάσανε στο φαιδρό σημείο να ισχυρίζονται ότι οι Έλληνες υπερρεαλιστές ήταν... φασίστες!! Και οι δύο βέβαια αυτοί λαθεμένοι ισχυρισμοί - περί "απολίτικου" ή ακόμα και "φασιστικού" ελληνικού υπερρεαλισμού κατέρρευσαν.

Απ' τη δεκαετία του '20, παρόλο που οι πρωτεργάτες του ελληνικού υπερρεαλισμού προέρχονται από την άρχουσα τάξη, δέχονται όπως και οι άλλοι

υπερρεαλιστές διεθνώς την επιρροή της Οκτωβριανής Επανάστασης. Ο Ανδρέας Εμπειρικός από τα τέλη της δεκαετίας του '20 παραμένει αριστερός μέχρι το '37, μετά γίνεται αναρχικός, για ένα διάστημα και μετά την περιπέτεια της ομηρείας του από την ΟΠΛΑ έχει μια πιο πολύπλοκη πορεία. Ο Κάλας ήταν στο ΚΚΕ, μετά στην αριστερή αντιπολίτευση και πέθανε παραμένοντας μέχρι το τέλος τροτσκιστής. Ακόμα και ο Ελύτης, όπως ο ίδιος γράφει, μετάφραζε από τα γαλλικά άρθρα για το έντυπο των Αρχαιομαρξιστών-Τροτσκιστών “Πάλη των Τάξεων”. Δηλαδή είναι μύθος τα περί “απολίτικου” υπερρεαλισμού, ένας μύθος που έχει να κάνει με τις περιπέτειες που γνώρισε η χώρα μας, από την Μικρασιατική καταστροφή μέχρι τον Εμφύλιο και μέχρι τις μέρες μας.

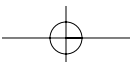
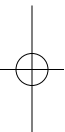
Κώστας Κρεμμύδας: Εγώ, συνεχίζοντας την επισήμανση του Σάββα Μιχαήλ, θα έλεγα, τώρα δεν τα έχω και πολύ πρόχειρα, νομίζω και το περιοδικό *Ελληνικά Γράμματα* που έβγαζε ο Κωστής Μπαστιάς αλλά και τα *Νέα Γράμματα* των δύο περιόδων στα οποία έγραφε και ο Εγγονόπουλος και ο Κάλας ήταν εστίες δυναμικής παρουσίας και ενίσχυσης του υπερρεαλιστικού λόγου. Μ' αυτή την έννοια νομίζω αδικούμε αν θεωρούμε α ριζοί ότι κάθε τι το αριστερό και το κομμουνιστικό ήταν αντιδραστικό και σοσιαλρεαλιστικό. Θεωρώ ότι είναι πολύ πιο σύνθετα τα πράγματα και επίσης είναι πάρα πολύ ενδιαφέρον κατά τη γνώμη μου να το δούμε κι από άλλη οπτική. Δηλαδή απέναντι στην πλήρη αδιαφορία και στην ανυπαρξία κάθε κριτικού λόγου στην εποχή μας, εγώ θεωρώ πάρα πολύ σημαντικό στα χρόνια εκείνα το ότι στις επιθεωρήσεις ο Δισεγγονόπουλος και ο Φιρφιρικός απασχολούσαν. Μακάρι να απασχολεί ένα κίνημα καλλιτεχνικό σήμερα και να μην απασχολούν αυτά τα σκουπίδια που βλέπουμε καθημερινά τηλεοπτικά κι ας ήταν και με τρόπο κριτικό στην επιθεώρηση. Αυτό έδειχνε ακριβώς το υψηλό επίπεδο, το ότι γινόντουσαν διάλογοι, ότι γραφόντουσαν άρθρα, ότι γινόντουσαν επιθεωρήσεις είναι πρωτόγονα πράγματα. Ένα γεγονός έχει πολλαπλές ερμηνείες και καλό θα ήταν να το βλέπουμε πολλαπλά.

Σωτήρης Τριβιζάς: Αυτή τη συζήτηση την έχω κάνει επανειλημμένως σχετικά με την πολιτικοποίηση ή μη του ελληνικού υπερρεαλισμού. Εγώ λέω ένα πολύ απλό πράγμα: ότι το 1936 στην Ελλάδα και να θες να είσαι κομμουνιστής δεν σου επιτρέπεται ή δεν το ευνοούν οι συνθήκες. Ό,τι και να ήθελε ο Εμπειρικός να κουβαλήσει απ' τη Γαλλία, όλη τη συσκευασία και την κοινωνική και την ποιητική-καλλιτεχνική του, ήταν αδύνατον εκ των πραγμάτων διότι ξέσπασε η δικτατορία. Και πρόθεση να υπήρχε, έπεσε στο κενό. Το ότι έφτασε κολοβός δεν σημαίνει κατ' ανάγκην ότι ευθύνονται οι πρωτεργάτες του κινήματος οι οποίοι δεν είχαν πολιτική συνείδηση ή ήταν κρυπτοφασίστες. Προς θεού, δεν τίθεται θέμα. Τώρα για τον ρόλο των *Νέων Γραμμάτων* θα

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

μου επιτρέψετε να επιμείνω. Πιστεύω ότι τα *Νέα Γράμματα* ήταν ένα συντηρητικό περιοδικό, ο Massimo Peri το έχει πει εδώ και χρόνια αυτό, έγραψε ολόκληρο βιβλίο ο άνθρωπος για τα *Νέα Γράμματα* και έδειξε πόσο αναπαρήγαγαν την καθεστηκυία ιδεολογία, πώς ο Σεφέρης μέσα από τα *Νέα Γράμματα* εξήγρε προγόνους, ελληνικότητες και όλα τα συναφή. Και σ' αυτό θα κρατήσω την άποψή μου. Σχετικά με αυτό που είπε ο κ. Κρεμμύδας που είπε ότι καλό είναι να υπάρχουν οι επιθεωρήσεις, έχω την αίσθηση ότι δεν είναι ακριβώς έτσι τα πράγματα. Δηλαδή αν κανείς κάνει τον κόπο να ξεφυλλίσει τα κείμενα της εποχής, όταν απειλούν κάποιον ότι θα του πετάξουν παπούτσι ή θα τον δειρουν με βρεγμένη σανίδα, ή όταν ένας κωμικός τύπος τον οποίον σφαλιαρώνουν όλοι λέγεται Δισεγγονόπουλος, εμένα δεν μου φαίνεται πολύ αστείο. Μπορεί ελλείψει τηλεόρασης να ήταν καλύτερα απ' το να βλέπεις τον Σουλειϊμάν, να βλέπεις τον Εμπερικό και τον Εγγονόπουλο. Προφανώς. Αλλά εξαρτάται και πώς το βλέπει κανείς. Εάν πρόκειται να του πετάξουν κυδώνια όπως προέτρεπαν οι εφημερίδες της εποχής, για το περίφημο «δεν έχομεν κυδώνια» κλ.π. και βγαίνουν οι δημοσιογράφοι και λέγανε «πετάχτε τους κυδώνια», τότε εντάξει πάω πάσο.

Γιώργος Αράγης: Ήθελα να πω ότι η ομάδα του κου Νάκα επέμεινε πολύ στη λέξη παράλογο. Και πολύ σωστά κατά τη γνώμη μου. Το παράλογο έχει αρκετά το εσκεμμένο μέσα του. Το συλλαμβάνει κανείς λογικά, το σκέφτεται και το φτιάχνει, το αναποδογυρίζει. Δεν ξέρω αν εδώ υπάρχουν κάποιοι οι οποίοι το παράλογο το ταυτίζουν με το άλογο. Υπάρχει διαφορά ανάμεσα στο ένα και στο άλλο. Το άλογο δεν υπακούει σε καμία προεσκεμμένη, από πρόθεση, ενέργεια να το εκφράσεις, είναι από μόνο του άλογο. Το παράλογο είναι ακριβώς αυτό που παρουσιάσατε εδώ με τις εικόνες και όλα αυτά.





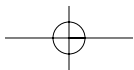
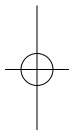
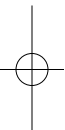
ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ
Πρωινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

Θανάσης Νάκας

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ

- ΘΑΝΑΣΗΣ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ
- ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ
- ΞΕΝΗ ΣΚΑΡΤΣΗ
- ΜΑΡΙΑ ΙΑΤΡΟΥ
- ΒΟΥΛΑ ΕΠΙΤΡΟΠΑΚΗ



Θανάσης Χατζόπουλος

Η ποίηση, από την εκχέρσωση στην καλλιέργεια του νοήματος

Ηστιγμή της γέννησης ενός μωρού σφραγίζεται από τη φωνή του με το κλάμα του. Ο αέρας, εισβάλλοντας αιφνίδια στους αεραγωγούς μέχρι τις κυψελίδες, φέρνει την αναπνοή μαζί με την πρώτη κραυγή. Ιδού το πρώτο σήμα της ζωής. Το κλάμα θα παραμείνει ένα σήμα. Και από την περιοχή αυτή, του σήματος (δήλωση της καλής λειτουργίας των αεραγωγών που επισφραγίζει την αρχή της εξωμήτριας ζωής), αλλά και του μη νοήματος (η σημασία του στη συνέχεια θα αναζητάται διαρκώς, γυρεύοντας τι ανατρέπει την ισορροπία τού καλώς είναι του μωρού), θα περάσει στην περιοχή του λόγου, του σημαίνοντος, αφού η κραυγή θα μετατραπεί σε φώνημα και το φώνημα σε λέξη και σε λόγο. Ωστόσο ακόμα και τότε ο λόγος αφενός θα περιβάλλεται από τον μη-λόγο, το ά-λογο, και αφετέρου θα τον εμπεριέχει ως μια δική του περιοχή με την οποία ο λόγος θα συστρατεύεται όχι για να δηλώσει το ά-λογο αλλά και για να το αντιπροσωπεύσει.

Αυτή η αρχή, από το περιβάλλον της κραυγής στη δημιουργία του λόγου, αλλά και η συστράτευση του λόγου με το ά-λογο είναι το έδαφος επάνω στο οποίο κινείται κάθε κοινωνία, θεμελιώνοντας την ύπαρξή της τόσο επάνω στο ά-λογο δια της απουσίας του λόγου, όσο και με την ίδια την προσχώρηση του λόγου στο ά-λογο. Αυτό γίνεται φανερό εμφαντικά στην ψυχανάλυση των ψυχωτικών παιδιών, τα οποία στην καλύτερη περίπτωση είναι ικανά να δείχνουν αλλά όχι να μιλούν, στην χειρότερη είναι κλεισμένα σε έναν χώρο αρραγή από τον οποίο δεν βγαίνουν ούτε με το βλέμμα ούτε βεβαίως με την χειρονομία για να υπάρξουν στην περιοχή της δείξης, του δείχνειν. Η ίδια η βλεμματική επικοινωνία δηλώνει ήδη μια ρωγμή σε έναν κόσμο από τον οποίο μπορεί να θελήσουν αργότερα να βγουν. Ωστόσο και εκεί όπου τα πράγματα προχωρούν με θετικό τρόπο αρχίζει να εμφανίζεται μαζί με την κραυγή/κλάμα και το φώνημα που προκύπτει από αυτήν, και στη συνέχεια η λέξη μέσα σε ένα περιβάλλον “μπαμπαλίσματος”, εξίσου γνωστού από την αντίστοιχη περίοδο κάθε μωρού που εισέρχεται στο λόγο. Μόνο που ούτε αυτή η είσοδος αρκεί, έτσι κι αλλιώς εξόχως σημαντική για την υποκειμενική τους οργάνωση. Τις περισσότερες φορές μέσα στις θεραπείες βρισκόμαστε αντιμέτωποι με το παραλήρημα. Κι αυτό δεν είναι παρά ένας λόγος που συντάσσεται με το ά-λογο και στην ουσία εμπεριέχει τη δική του λογική, παράπλευρη ως προς εκείνη που ονομάζουμε κοινή.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Κι όλα αυτά για να επισημάνω συνοπτικά ότι από την αρχή της ζωής και την είσοδο στο λόγο, λογική και ά-λογο συνυπάρχουν είτε με τη μορφή της παραλληλίας είτε με τη μορφή του εγκιβωτισμού, δηλώνοντας τη στενή σχέση αυτών των δύο, εν ολίγοις του λόγου με την τρέλα, την απόδοση νοήματος με την έκλειψή του (και την έλλειψή του), αλλά και της ίδιας της λογικής που μπορεί εξίσου να παράγει μια τρέλα άλλοτε εμφανή και άλλοτε καλά κρυμμένη και στριφωμένη στα κοινωνικά της συμφραζόμενα. Δεν υπάρχει ζωή που να μη βρεθεί κάποια στιγμή αντιμέτωπη με τη συνθήκη αυτή, είτε την αγνοήσει (αν μπορεί, χωρίς να τρελαθεί από αυτή την απώθηση) είτε την προσεγγίσει (αν θέλει).

Ωστόσο αυτή η συνύπαρξη είναι υπαρκτή μέσα στον καθέναν, και από τη μεριά της ψυχανάλυσης έχει λάβει ένα όνομα, γνωστό σε πολλούς ως ασυνείδητο. Είναι η περιοχή που εμπεριέχει πλάι πλάι τα αντίθετα και τα αντιφατικά, αυτά που για τη λογική συνδέονται αλληλοαποκλειόμενα με τον συνδυαστικό σύνδεσμο «ή» (π.χ. ελευθερία ή θάνατος, τα λεφτά σου ή τη ζωή σου), ενώ στο ασυνείδητο συμπλέκονται με τον (άλλοτε συμπλεκτικό και άλλοτε εναντιωματικό) σύνδεσμο «και» (και άντρας και σύζυγος, και γυναίκα και μητέρα, και καλός και κακός, και κλαίς και γελάς). Εντούτοις μια εξέχουσα έκφραση αυτού που υπάρχει στο ασυνείδητο (πέρα από τις γλωσσικές παραδρομές, τα όνειρα, τις παραπραξίες) η οποία δηλώνει αυτή τη συνύπαρξη είναι το παράδοξο, αυτό που ονομάζουμε στην κοινή γλώσσα παράδοξο, το οποίο δεν είναι παρά η αντιθετική συνύπαρξη δύο στοιχείων που η λογική θεωρεί ότι το ένα δεν μπορεί να σταθεί πλάι στο άλλο. Το παράδοξο είναι η εκπεφρασμένη συστέγασή τους.

Όλοι έχουμε ζήσει και αντιληφθεί παράδοξα και παράδοξα. Για να αντλήσω από τη λογοτεχνία θεωρείται πολύ γνωστό το παράδοξο του Χέμινγουαιη ο οποίος είπε ότι «η ομοφυλοφιλία είναι η μεγαλύτερη τιμή που μπορούμε να κάνουμε στο άλλο φύλο.» Η φράση αυτή είναι τόσο αληθής όσο και το γεγονός ότι η ζωή βρίσκει το τέλος της στον θάνατο. Ένα άλλο παράδοξο ονόμασε ο Γουίνικι, ο οποίος στο χώρο της ψυχανάλυσης μίλησε κατ' εξοχήν για το παράδοξο καλώντας μας μάλιστα να μην προσπαθούμε να το εξηγήσουμε αλλά να το δεχτούμε σαν τέτοιο. Ο ίδιος λοιπόν είπε ότι «η βάση για την ικανότητα να είσαι μόνος είναι ένα παράδοξο. Είναι η εμπειρία να είσαι μόνος ενώ κάποιος άλλος είναι παρών.» Πλάι σε αυτό τοποθετεί ένα ακόμη που το διατυπώνει ως εξής: «είναι χαρά να κρύβεσαι και καταστροφή να μη σε βρίσκουν.» Πρόκειται για παράδοξα η αλήθεια των οποίων, αν τα σκεφτεί κανείς από τη σκοπιά του βιωματος, γίνεται αντιληπτή σε όλο της το βάθος, χωρίς πα να μας ξενίζει.

Αυτή η συνύπαρξη των αντιθέτων μέσα στο παράδοξο είναι μια καθαρή έκφραση του ασυνείδητου που αναδύεται αιφνίδια και περιβάλλεται από όλη την απορία με την οποία την αντιμετωπίζει η λογική και η συνείδηση που γνωρίζουν να διαχωρίζουν τους αμνούς από τα ερίφια. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια πως χρειάζε-

ται να βρεθούμε εκτός λογικής, ή να ακολουθήσουμε το ασυνείδητο σε κάθε του βηματισμό, παρόλο που συνήθως αυτό κάνουμε. Αντίθετα –και αυτό λειτουργεί η ποίηση, κι από κοντά και η ψυχανάλυση, καθεμιά με τους τρόπους της– δίνουμε νόημα και λόγο εκεί όπου αυτά λείπουν ή διακρίνοντας μέσα στον λόγο την περιοχή του νοήματος από την περιοχή της έλλειψής του. Όταν κάποιος λέει «θέλω να είμαι ευπρόσδεκτος κατά την αποχώρηση», δηλώνει βεβαίως τις μεγάλες δυσκολίες του ως προς τον αποχωρισμό και το πένθος, αλλά σαν κάτι που ο Άλλος δεν του επιτρέπει, τη στιγμή που θέτει μέσα στη φράση του σε κίνηση δύο αντίθετα: το «ευπρόσδεκτος» και την «αποχώρηση», μια κίνηση κεντρομόλα και μια κίνηση φυγόκεντρη. Το όλο θέμα είναι να του επιτρέψουν να φύγει, η εξάρτηση από τον Άλλον εκφράζεται εδώ γλαφυρά, κινώντας όμως ένα λευκό μαντήλι και με την ευχή για καλό κατευόδιο. Ωστόσο το ασυνείδητο μιλάει με τον δικό του κωδικοποιημένο τρόπο.

Παρομοίως όταν μια γυναίκα, μιλώντας για τους πρώτους μήνες μετά την γέννηση του μωρού της και αναφερόμενη στα φυσικά εμπόδια, τα σωματικά, να το φροντίσει εκείνο το διάστημα, λέει «δεν είχα την περιποίηση του μωρού», εκτός από το προφανές ότι δεν μπορούσε να περιποιηθεί το μωρό της, η φράση μας μεταφέρει και το λανθάνον με το οποίο μιλάει για το πως δεν είχε την περιποίηση που θα ήθελε από το μωρό. Όσο κι αν το τελευταίο ακούγεται και είναι τρελό καθώς μιλάει για μια αντιστροφή των θέσεων μητέρας-μωρού, τα συμφραζόμενα των λόγων της, τα προβλήματα που την καθηλώνουν στο κρεβάτι και η θέση στην οποία τοποθετούσε το μωρό της, ακόμη και ο τόνος του παράπικτου με τον οποίο το εκφράζει μας επιτρέπουν να ακούσουμε το ά-λογο μέσα στον λόγο της. Εδώ η ονομάτιση των πραγμάτων ονομάζει συγχρόνως και το ά-λογο.

Αυτή τη λειτουργία αναλαμβάνει συχνά και η ποίηση. Ακριβώς επειδή ζητάει να εκκερώσει το ά-λογο με το νόημα και να το καλλιεργήσει σε αυτόν καθεαυτό τον χώρο της εκκέρωσης. Γιατί δεν αρκεί η εκκέρωση, δεν αρκεί η είσοδος στον λόγο για να βρεθούμε αυτομάτως εντός του νοήματος. Ο ίδιος ο λόγος γνωρίζει εξίσου να είναι παραγωγός του ά-λογου, να το στεγάζει στις λέξεις, όσο αυτό στεγάζεται και έξω από αυτές. Και μπορεί οι λέξεις να οδηγούν κατ' αρχήν στην εκκέρωση, οι ίδιες όμως αδυνατούν να διατηρήσουν τη λειτουργία του νοήματος και εξαρτώνται από το μέγεθος του ά-λογου που έχουν να πολεμήσουν. Αλλιώς ξεχερώνεται ένα χωράφι ακαλλιέργητο για χρόνια, αλλιώς μια ημιβραχώδης έκταση, αλλιώς ένας αγρός που γέμισε ξερόχορτα επειδή δεν τον φρόντισαν για μικρό χρονικό διάστημα. Αλλιώς επίσης καλλιεργείται ένα χωράφι που κάθε χρόνο φιλοξενεί την ίδια καλλιέργεια κι αλλιώς ένα χωράφι που γνωρίζει τη λειτουργία της αγρανάπαυσης.

Όταν ο Αντόρνο έκανε την περίφημη δήλωσή του για την ποίηση και το Ολοκαύτωμα, βρισκόταν απέναντι σε έναν ογκόλιθο που δεν φαινόταν ότι δυνατό

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

αλλά ούτε πιθανό να εκκερωσθεί. Επίσης η εγγύτητα, η ιστορική, έδινε σε αυτόν τον ογκόλιθο άλλες διαστάσεις. Δήλωνε έτσι ο Αντόρνο την αδυναμία του λόγου απέναντι στην τρέλα και στο παράλογο. Όσο όμως διαψεύσθηκε από εκείνους που είτε άμεσα είτε έμμεσα έβαλαν την ποίηση και τη γλώσσα να παλέψουν με αυτό το τέρας του ά-λογου και της καταστροφής που περιείχε αυτός ο ογκόλιθος, άλλο τόσο η ιστορική διαδρομή ως τις αρχές αυτού του αιώνα δείχνει ξεκάθαρα πως θα χρειαστούν γενιές και γενιές για να εκκερωώσουν το ά-λογο που αναδύθηκε στα μέσα του προηγούμενου αιώνα και συνεχίζει στις μέρες μας μετά από μια φαινομενικά ληθαργική περίοδο, είτε με την ίδια είτε με άλλη μορφή, να ξεπηδάει από παντού μέσα στην ανθρώπινη εμπειρία. Επίσης αυτή η εκκέρωση, που δεν θα είναι ποτέ πλήρης, θα αφήνει δηλαδή ένα καταραμένο υπόλειμμα, για να θυμηθούμε και τον Μπατάιγ, είναι απαραίτητο να συνεχιστεί με την καλλιέργεια αυτού που εκκερωώθηκε.

*«Ήμασταν/ χέρια,/ αδειάζαμε τα σκοτάδια, βρήκαμε/ τη λέξη, που σκαρφάλω-
νε στη ράχη του θέρους: λουλούδι.»* Όταν εντέλει αδειάζει κανείς τα σκοτάδια μπορεί να φτάσει ως τη λέξη λουλούδι, τη λέξη που σκαρφάλωνε στη ράχη του θέρους. Το άνθος ως μεταφορά του ζηνίθ της θερινής έντασης. *«Χρόνος καρδιάς, τα πλάσματα/ του ονείρου συμβολίζουν/ τα ψηφία του μεσονυκτίου.»* Αυτά τα θραύσματα από ποιήματα του Πωλ Τσελάν, από το βιβλίο του *Γλωσσικό πλέγμα* σε μετάφραση της Ιωάννας Αβραμίδου, ίσως δείχνουν έμπρακτα, δηλαδή με ποιητικό τρόπο, δηλαδή με απανωτές και πυκνές μεταφορές αυτό που γυρεύω να πω. Γιατί ο Τσελάν κινήθηκε κατ' εξοχήν στην περιοχή της εκκέρωσης. *«Κηλίδα στο μάτι:/ μεσοστρατίς τα βλέμματα/ αντικρίζουν το αφανισμένο.»* Πρόκειται για αντίφαση αν ακούσει κανείς το αφανισμένο κατά γράμμα, γιατί βεβαίως δεν αντικρίζεται «το αφανισμένο», αντικρίζεται σαφώς το κενό που αφήνει πίσω του ο αφανισμός, καθώς και μέσω της ανάκλησης αυτό που ήταν κάποτε εκεί, αλλά το αφανισμένο καθεαυτό δεν μπορεί τα βλέμματα να το αντικρίζουν και μάλιστα μεσοστρατίς, στη μέση δηλαδή μιας διαδρομής. Ωστόσο ο ποιητής μας επιφυλάσσει μια έκπληξη. Το αφανισμένο εμφανίζεται σαν κηλίδα στο μάτι. Μια κηλίδα στο μάτι: ένα σκότωμα στο οπτικό πεδίο είναι μια περιοχή που δεν έχει την ικανότητα της όρασης. Και να πώς το αφανισμένο από έξω βρίσκεται αιφνίδια εντός. Αυτός ο διασκελισμός ανάμεσα στο έξω και στο μέσα γίνεται ισοσκελισμός των δύο αυτών, η ανεύρεση του αφανισμένου και μέσα και έξω είναι συνέπεια της ίδιας της ποιητικής λειτουργίας που λέει ότι ο αφανισμός έξω, μπορεί να οδηγήσει στον μέσα. Αυτό που αγγίζει το παράλογο είναι πως για να μην δει κανείς τον έξω αφανισμό τυφλώνεται μέσα, αλλά αυτή είναι και πάλι μια λειτουργία του ασυνείδητου που δεν γνωρίζει να ξεχωρίζει τη λογική από αυτό που βρίσκεται πλάι της.

Η αναπνοή βρίσκεται τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος, είναι άλλωστε αυτή που συμμετέχει στον ρυθμό μαζί με τον καρδιακό παλμό. *«Οξύτερος από ποτέ*

ΘΑΝΑΣΗΣ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ

ο αέρας που απέμεινε: πρέπει να αναπνέεις,/ να αναπνέεις, και να είσαι εσύ», γράφει και πάλι ο Τσελάν. Νομίζω ότι τα λίγα τελευταία χρόνια έκαναν, για άλλη μια φορά, πιο φανερό αυτό που συγκάλυπτε η προηγούμενη επίπλαστη ευημερία. Ίσως τα επόμενα να κάνουν ακόμα πιο ανάγλυφο στους περισσότερους ότι «*ο αέρας που απέμεινε είναι οξύτερος*», έχει δηλαδή μεγαλύτερη διεισδυτική δύναμη γιατί είναι ίσως και λιγοστός. Εντούτοις το ποιητικό κέλευσμα υπάρχει: «*πρέπει να αναπνέεις, να αναπνέεις και να είσαι εσύ*». Βρισκόμαστε στο επίπεδο του στοιχειώδους. Αλλά ακριβώς σε αυτό το επίπεδο παίζονται τα πράγματα όταν το περιβάλλον τα περισφίγγει με την α-λογία του έως θανάτου.

Κατερίνα Συνοδινού

Το άλογο στον Ευριπίδη

Αλογες καταστάσεις συναντούμε σ' ολόκληρη την αρχαία ελληνική ποίηση. Η διαφοροποίηση και η έκφραση των καταστάσεων αυτών εξαρτάται από τις γενικότερες οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της κάθε εποχής. Γενικά, η τάση είναι οι άλογες καταστάσεις από εξωτερικές δυνάμεις που επηρεάζουν τον άνθρωπο να εσωτερικεύονται ως ιδιότητες που πηγάζουν από τον έσω εαυτό του.

Υπάρχει επίσης η τάση τα άλογα στοιχεία να ερμηνεύονται λογικά, ενώ παράλληλα αναπτύσσεται παλινδρόμηση άλογων στοιχείων σε εποχές κατεξοχήν ορθολογικές. Οι άλογες καταστάσεις προκαλούν στον άνθρωπο ορισμένη εμπειρία για το πώς βλέπει τον εαυτό του και τον κόσμο γενικότερα.

Στον Όμηρο οι άλογες καταστάσεις σχετίζονται κυρίως με τη θρησκεία και τις θρησκευτικές εμπειρίες. Γενικά στον Όμηρο κάθε απόκλιση από την παραδεκτική συμπεριφορά, που δεν μπορεί να εξηγηθεί, αποδίδεται σε υπερφυσική, θεϊκή επέμβαση. Αυτό που ο Dodds ονομάζει ψυχική επέμβαση. Ας δούμε την έννοια της *ἄτης*. Στην περίπτωση της *ἄτης*, της τύφλωσης του νου, πρόκειται στην πραγματικότητα για μερική και προσωρινή παραφροσύνη. Όμως δεν αποδίδεται σε φυσιολογικά ή ψυχολογικά αίτια, αλλά σε εξωτερικές, «δαιμονικές» δυνάμεις. Η *ἄτη* που τύφλωσε τον Αγαμέμνονα και πήρε το *γέρας* του Αχιλλέα, τη Βρισηίδα, αποδίδεται από τον Αγαμέμνονα στον Δία, τη Μοίρα και την Ερινύα (*Ιλ.* 19. 86). Η *ἄτη* στον Όμηρο δεν συνεπάγεται ενοχή. Η έννοια αυτή αναπτύχθηκε σε νεότερη εποχή. Έτσι στον Ησίοδο η *ἄτη* δηλώνει τιμωρία για την ύβρη. Στην τραγωδία επίσης δηλώνει συχνά τιμωρία ή καταστροφή.

Μια άλλη σημαντική εξέλιξη της αρχαϊκής εποχής είναι η ιδέα της κληρονομικής ενοχής που παίζει τόσο σημαντικό ρόλο στην τραγωδία. Το ίδιο σημαντικό είναι και ο φόβος του *μιάσματος* και η ανάγκη για τελετουργική κάθαρση. Στον Όμηρο το μίasma δεν είναι ούτε μεταδοτικό, ούτε κληρονομικό, στην αρχαϊκή εποχή είναι και τα δύο. Το κληρονομικό μίasma μπορεί να πάρει τη μορφή του αισχύλειου *δαίμονα γέννης* (*Αγαμ.* 1477, δαίμονα της γενιάς) και η ενοχή για το χυμένο συγγενικό αίμα προβάλλεται ως *Ερινύς* (*Χοηφ.* 283). Οι Ερινύες στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου υπάρχουν αντικειμενικά, αφού είναι οι θεότητες που παίρνουν εκδίκηση για το χυμένο συγγενικό αίμα, το αίμα της Κλυταιμίστρας

από τον μητροκτόνο Ορέστη. Ο νεότερος όμως Ευριπίδης για την ίδια περίπτωση εσωτερίκευσε τις θεές Ερινύες και τις παρουσίασε ως τύψεις συνείδησης του θλιβερού μητροκτόνου:

Με τί χρῆμα πάσχεις; τίς σ' ἀπόλλυσιν νόσος;
 Ορ. ἡ σύνεσις, ὅτι σύννοϊδα δειν' εἴργασμένος (Ορ. 395-96, Diggle).
 (Τι σου συμβαίνει; Ποια αρρώστια σ' αφανίζει;
 Η συνείδηση, γιατί γνωρίζω καλά ότι έκανα φοβερό πράγμα.)¹

Έρχομαι στο ειδικότερο θέμα μου. Σε ό,τι ακολουθεί θα εξετάσω μερικώς το άλογο στη *Μήδεια*, στον *Ιππόλυτο* και στον *Ηρακλή* του Ευριπίδη. Η εξέτασή μας αφορά καταστάσεις άλογου.

Στη *Μήδεια*, ως γνωστόν, δραματοποιείται η εκδίκηση που πήρε η Μήδεια από τον Ιάσονα για τον νέο γάμο του, προκαλώντας τον θάνατο της νιόπαντρης και του πατέρα της, και σκοτώνοντας η ίδια τα δυο παιδιά που είχε αποκτήσει με τον Ιάσονα.

Καθώς πλησιάζει η στιγμή του φόνου των παιδιών τα μητρικά αισθήματα της Μήδειας διεκδικούν όλο και περισσότερο τα δικαιώματά τους. Η ορμή για εκδίκηση και η μητρική αγάπη συγκρούονται μέσα της σφοδρότατα. Μάλιστα ο περίφημος μονόλογός της (1021-80), τη στιγμή της σύγκρουσης, θεωρείται από τα πρώτα δείγματα εσωτερικού δικασμού στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία με μεγάλη επιρροή σε μεταγενέστερους Έλληνες και Ρωμαίους συγγραφείς. Στη διάρκεια της εσωτερικής της πάλης η Μήδεια αλλάζει επανειλημμένα γνώμη, ταλαντεύεται, δικάζεται, ώσπου να καταλήξει στην οριστική απόφαση να σκοτώσει τα παιδιά της. Ας ακούσουμε την κατακλείδα του μονολόγου της:

καὶ μανθάνω μὲν οἶα δρᾶν μέλλω κακά,
 θυμὸς² δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων³,
 ὅσπερ μεγίστων αἵτιος κακῶν βροτοῖς. (1078-80, Diggle)

1. Για τις παραπάνω παρατηρήσεις βασίζομαι κυρίως στο κλασικό έργο του E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 1951. Μετάφρ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, *Οι Έλληνες και το Παράλογο*, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2η αναθεωρημένη έκδοση 1996.

2. Για τις πολλαπλές χρήσεις του όρου *θυμός* στο αρχαϊκό έπος βλ. τη μελέτη της Caroline P. Caswell, *A Study of Thymos in Early Greek Epic*, E. J. Brill, Leiden. 1990. Σε γενικές γραμμές, ο *θυμός* από φορέας συνείδησης, ενέργειας και εμπειρίας έφθασε να δηλώνει, όπως εδώ, σφοδρό ανεξέλεγκτο συναίσθημα. Βλ. επίσης Δημητρίου Ηλ. Ρεντίφη, *Η οργή στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Διδακτ. Διατρ. (Ιωάννινα, 1978), σσ. 83-91, όπου εξετάζεται ο *θυμός* στην τραγωδία.

3. Από τα συμπραζόμενα προκύπτει ότι ο όρος *βουλεύματα* σημαίνει την επίγνωση (λογική ικανότητα) της Μήδειας πως ο φόνος των παιδιών της συνιστά κακό· βλ. σχετικά Δ. Ν. Βερ-

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

(Και καταλαβαίνω βέβαια το κακό που πάω να κάνω,
 όμως πιο δυνατό από τη λογική μου είναι το μένος της ψυχής,
 αυτό που ευθύνεται για των ανθρώπων τα δεινά τα πιο μεγάλα.

Μετάφρ. Θεόδωρος Στεφανόπουλος.)

Η ομολογία αυτή της Μήδειας θα μπορούσε να είναι απάντηση στην υπε-
 ραισιόδοξη διδασκαλία του Σωκράτη ότι *οὐδείς ἐκὼν κακός*⁴, δηλαδή ότι κανείς
 δεν είναι κακός με τη θέλησή του, αλλά διαπράττει το κακό από άγνοια. Η Μή-
 δεια γενικεύοντας ξεκαθαρίζει ότι ο *θυμός* προκαλεί τα μεγαλύτερα κακά στους
 ανθρώπους⁵ και ξεκαθαρίζει επίσης ότι ενώ έχει επίγνωση τι κακό πρόκειται
 να διαπράξει, εντούτοις ανεξέλεγκτες παρορμήσεις μέσα της την ωθούν στη φρι-
 κτή πράξη⁶. Το θυμικό που την εξουσιάζει δεν προέρχεται απ' έξω, δεν είναι επί-
 θεση από κάποιον θεό ή δαίμονα που προσβάλλει το λογικό της είναι μέρος του
 εαυτού της⁷. Όπως λέει ο Ηράκλειτος, *ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων* (Απόσπ.119,
 Diels-Kranz, στον άνθρωπο ο χαρακτήρας είναι θεός). Σε κάποιο σημείο του
 μονολόγου της ικετεύει αυτόν τον άλογο εαυτό της για έλεος:

*μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σὺ γ' ἐργάσῃ τάδε·
 ἔασον αὐτούς, ὧ̃ τάλαν, φεῖσαι τέκνων
 ἐκεῖ μεθ' ἡμῶν ζῶντες εὐφρανοῦσί σε* (1056-58, Diggle).

ναρδάκης, έκδ. *Εκάβη, Ιππόλυτος, Μήδεια*, Τόμος Δεύτερος (Αθήνησιν, 1894), σ. 625, ad 1079.
 Για συζήτηση των προβλημάτων που παρουσιάζει γενικά ο μονόλογος της Μήδειας και ειδι-
 κότερα ο όρος *βουλεύματα* βλ. Donald J. Mastronarde, ed. *Euripides' Medea* (Cambridge, Uni-
 versity Press, 2002), σσ. 388-97, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

4. Για τη διατύπωση στον Πλάτωνα που πλησιάζει περισσότερο το αφοριστικό αυτό παράδοξο
 που αποδίδεται στον Σωκράτη βλ. *Τίμ.* 86d (Burnet): *κακός μὲν γὰρ ἐκὼν οὐδείς*. Βλ. επίσης
Πρωτ. 358c (Burnet): *ἐπί γε τὰ κακὰ οὐδείς ἐκὼν ἔρχεται*. Πρβ. *Πρωτ.* 345d-e, όπου ο Σωκρά-
 τής διακηρύσσει την εγκυρότητα του παράδοξου πως κανένας δεν κάνει κακό με τη θέλησή του.
 Βλ. Γρηγόρης Βλαστός, *Σωκράτης. Ειρωνευτής και Ηθικός Φιλόσοφος*. Μετάφρ. Παύλος Καλ-
 λιγιάς, Αθήνα, 1993, σσ. 211-12, και *passim*. Βλ. επίσης Βασίλειος Κύρκος, «Ο Αριστοτέλης για
 τον Σωκράτη», στο *Αφιέρωμα στον Αρχιεπίσκοπο Δημήτριο*, επιμ. +Σ. Δαμασκηνός, Φ. Δωρής,
 Β. Κύρκος, Η. Μουτσούλας, Γ. Μπαμπινιώτης, Κ. Μπέης, Θ. Πελεγρίνης (Αθήνα, 2002), σσ.
 505-06, όπου εξετάζεται το Σωκρατικό παράδοξο από την πλευρά του Αριστοτέλη.

5. Για την καταστροφική δύναμη του *θυμού* βλ. επίσης *Απόσπ.* 257 (Kannicht, *TrGF* 5,1):

πολλούς δ' ὁ θυμός ὁ μέγας ὤλεσεν βροτῶν

ἢ τ' ἄξυνεσία, δύο κακῶ τοῖς χρωμένους.

(Πολλούς ανθρώπους αφάνισε το μέγα μένος της ψυχής

και η ανοησία, δύο κακά για όσους τα έχουν.)

6. Βλ. και Shirley Darcus Sullivan, *Euripides' Use of Psychological Terminology* (Montreal
 and Kingston. London. Ithaca, 2000), σσ. 60-61, όπου επισημαίνεται ότι ο *θυμός* ως έδρα των
 συναισθημάτων υπερτερεί της λογικής.

7. Βλ. επίσης E. R. Dodds, "Euripides the Irrationalist", *CR*, 43(1924), σσ. 98-99.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ

(Μη, ψυχή μου, μη, μην πράξεις αυτό που πας να πράξεις.
 Άφησέ τα, δύστυχη, λυπήσου τα παιδιά.
 Όταν θα ζουν εκεί μαζί μου, θα χαίρεσαι. Μετάφρ. Στεφανόπουλος)

Μάταια όμως παρακαλεί η Μήδεια. Ο *θυμός* της δεν υπακούει ούτε σε λογική⁸, ούτε σε οίκτο. Κι αυτό, αν και η Μήδεια διακρίνεται για εξαιρετικές διανοητικές δυνάμεις σ' ολόκληρο το έργο⁹. Αλλά, όπως λέει ο Ηράκλειτος, *θυμῷ μάχεσθαι χαλεπὸν· ὁ γὰρ ἂν θέλη, ψυχῆς ὠνεῖται* (Απόσπ. 85, Diels-Kranz' είναι δύσκολο να μάχεται κανείς το πάθος του γιατί ό,τιδήποτε θέλει το αγοράζει με αντίτιμο την ψυχή.)

Στον *Ιππόλυτο* το άλογο δραματοποιείται με τη μορφή του ερωτικού πάθους από το οποίο κατέχεται η Φαίδρα, η γυναίκα του Θησέα, για τον προγονό της, Ιππόλυτο. Το πάθος αυτό το ενέπνευσε η θεά Αφροδίτη σύμφωνα με τα λόγια της στον πρόλογο του έργου (28), με σκοπό να τιμωρήσει τον Ιππόλυτο που αφοσιωμένος, καθώς είναι στην παρθένα θεά του κυνηγιού Άρτεμη, περιφρονεί την ίδια απέχοντας από τον έρωτα και τον γάμο. Εκτός όμως από την εξωτερική, θεϊκή αιτιότητα που προκάλεσε το απαγορευμένο πάθος της Φαίδρας, η ίδια αναφέρεται και στην κληρονομικότητα που τη βαραίνει ως κόρη της Πασιφάης που ερωτεύτηκε τον ταύρο, και ως αδελφή της Αριάδνης με τους άτυχους έρωτές της. Στη σειρά τοποθετεί τρίτο τον εαυτό της και αποδίδει τη δυστυχία της στις οικογενειακές της καταβολές (337-43). Το πάθος δηλαδή που της προκάλεσε η Αφροδίτη βρίσκει πρόσφορο έδαφος στα ορμέμφυτα της Φαίδρας¹⁰.

Η Φαίδρα παρουσιάζεται ενάρητη και αποφασισμένη να αντισταθεί στο μοιραίο πάθος της σε βαθμό που η δράση του έργου σ' ένα μεγάλο μέρος του να παίρνει τη μορφή της σύγκρουσης ανάμεσα στο λογικό και το πάθος¹¹. Η πρώτη αντίδρασή της είναι να κρατήσει μυστικό τον έρωτά της, από όλους, ακόμα και από την έμπιστη Τροφό της. Αυτό όμως δεν εμποδίζει το πάθος που την έχει κυ-

8. Βλ. Απόσπ. 718 (Kannicht, *TrGF*, 5,2): *ώρα σε θυμοῦ κρείσσονα γνώμην ἔχειν* (είναι ώρα να έχεις κρίση πιο δυνατή από τον θυμόν), όπου εκφράζεται η ανάγκη ο *θυμός* να τεθεί υπό τον έλεγχο της λογικής.

9. Βλ., για παράδειγμα, Β. Μ. W. Knox, "The Medea of Euripides", *YCS*, 25(1977), σσ. 202-03, 221-22, και Mastronarde, σσ. 22, 345, 393, όπου τονίζονται οι διανοητικές δυνάμεις της Μήδειας, στις οποίες οφείλεται η οργάνωση και πραγματοποίηση της εκδίκης της.

10. Τη σημασία των οικογενειακών καταβολών της Φαίδρας επισημαίνει και ο Michael R. Halleran, ed. *Euripides' Hippolytus* (Warminster- England), σσ. 40-41, ο οποίος τονίζει πως η Φαίδρα προσπαθώντας να νικήσει το πάθος της στην ουσία προσπαθεί να υπερνικήσει τις οικογενειακές καταβολές της. Επιπλέον επισημαίνει ότι οι θεές Αφροδίτη και Άρτεμη, βασίζονται στην ανθρώπινη συμπεριφορά για να πραγματοποιήσουν τα σχέδιά τους.

11. D. J. Conacher, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure* (University of Toronto Press, 1967), σ. 32.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

ριεύσει να εκδηλώνεται με μορφή νόσου, παραφροσύνης, που την κρατάει τρεις μέρες νηστική μέσα στο σπίτι και την κάνει να επιθυμεί τον θάνατο, όπως μας πληροφορεί ο Χορός (131-40), που αναρωτιέται μάλιστα αν είναι ένθη, αν κατέχεται δηλαδή από κάποιο θεό (141-44). Από την Τροφό της που συνοδεύει τη Φαίδρα στη σκηνή μαθαίνουμε επιπλέον πως η συμπεριφορά της είναι ακαταλόγιστη: δεν ξέρει τι θέλει, αλλάζει συνέχεια γνώμη (179-86). Η ίδια παραπονείται πως ακόμα και ο κεφαλόδεσμός της τη βαραίνει (201), πράγμα που, σύμφωνα με τον αρχαίο Σχολιαστή, φανερώνει την ερωτική της *πύρωσιν*.¹²

Ακόμα πιο σημαντικό, το πάθος που προσπαθεί να αποκρύψει βγαίνει ασυνείδητα στην επιφάνεια, καθώς σε κατάσταση παραληρήματος εκφράζει την επιθυμία να βρísκεται εκεί που είναι ο Ιππόλυτος και να κάνει ό,τι κι εκείνος: να πει νερό από καθαρή βρύση και να αναπαυθεί στα λιβάδια (208-11) να κυνηγήσει στα βουνά (215-22) να δαμάσει βενετικά πουλάρια (228-31). Μόλις συνέρχεται, συναισθάνεται ότι έχασε τον έλεγχο της λογικής, πράγμα που της προκαλεί βαθιά ντροπή (239-48). Τελικά όμως η δύναμη του πάθους της είναι τόσο ισχυρή ώστε υποκύπτει στις πιέσεις και στην ικεσία της Τροφού και της αποκαλύπτει το μοιραίο μυστικό της (352). Με τον τρόπο αυτόν η άλογη παρόρμησή της εξουδετέρωσε την πρώτη γραμμή άμυνας της Φαίδρας στο πάθος της. Κι αυτό, ενώ ισχυρίζεται ότι δεν πρέπει κανείς να εμπιστευτεί τη γλώσσα που είναι αιτία πολλών κακών (395-97).

Ο δεύτερος τρόπος να αντιμετωπίσει την τρέλα της ήταν, όπως λέει η ίδια, να την υποτάξει με τη λογική (398-99). Την προσπάθεια αυτή την αναγνωρίζει και η Άρτεμη, όταν επαναλαμβάνει ότι η Φαίδρα δοκίμασε να νικήσει την Αφροδίτη με τον ίδιο τρόπο (1304). Και η απόπειρα όμως αυτή απέτυχε, όπως ομολογεί η ίδια (400).

Η δύναμη του πάθους της μάλιστα ήταν τέτοια ώστε επέτρεψε στην Τροφό να πλησιάσει τον Ιππόλυτο για να προμηθευτεί δήθεν τα απαραίτητα (λίγα μαλλιά του ή κάτι από τα ρούχα του) προκειμένου να κάνει μαγικά για να θεραπευθεί η Φαίδρα από τη νόσο της (512-15). Κι αυτό, ενώ η Τροφός μίλησε διφορούμενα για το «φάρμακο» (517), και δεν υποσχέθηκε ότι δεν θα φανέρωνε στον Ιππόλυτο το μυστικό της Φαίδρας (520-21). Η συμπεριφορά αυτή δείχνει την ενδόμυχη επιθυμία της να πλησιάσει τον Ιππόλυτο και να ικανοποιήσει το πάθος της. Το ισχυρό υπερεγώ της να διατηρήσει το καλό όνομά της, να μην ατιμάσει τον άντρα της και να μην ντροπιάσει τα παιδιά της δεν στάθηκαν ικανά να εξουδετερώσουν το πάθος της (419-23).

12. *την έρωτικην άκρωσ οὖν άνέφηνε πύρωσιν οὐδὲ τοῦ συνήθους άνεχομένη στολίσματος* (Schwartz). (φάνέρωσε την ερωτική φλόγα στον ύψιστο βαθμό, καθώς δεν ανεχόταν ούτε τη συνηθισμένη αμφίεσή της.)

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ

Αφού λοιπόν δεν κατόρθωσε να νικήσει την Αφροδίτη, αποφάσισε να αυτοκτονήσει. Ήταν ο μοναδικός τρόπος να μην υποκύψει στο απαγορευμένο πάθος της (400-02). Η απόφασή της αυτή ενισχύθηκε βέβαια από τη βίαιη αντίδραση του Ιππόλυτου μετά τις αποκαλύψεις της Τροφού για τον έρωτα της κυρίας της προς αυτόν (575-90). Εν πάση περιπτώσει, η Φαίδρα έχει επίγνωση ότι:

*τὰ χρήστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν,
οὐκ ἐκπονοῦμεν δ(έ)...* (380-81, Diggle).
(Γνωρίζομε όλοι και καταλαβαίνομε το σωστό,
όμως δεν το εφαρμόζομε...)

Είναι δύσκολο να μη δει κανείς εδώ συνειδητή απόρριψη του σωκρατικού αξιώματος *οὐδεις ἐκὼν κακός*¹³. Δεν είναι από άγνοια που οι άνθρωποι δεν κάνουν το καλό, αλλά λόγω ισχυρότερων παρορμήσεων που τους οδηγούν στην ηθική αποτυχία¹⁴. Στην περίπτωση της Φαίδρας η ακατάλυτη δύναμη του πάθους της την έσπρωξε στον θάνατο, αφού δεν κατόρθωσε με κανένα τρόπο να το υποτάξει¹⁵. Και μαζί της συμπαρέσυρε και τον Ιππόλυτο τον οποίο κατηγορήσε ψευδώς στον Θεσέα ότι δήθεν επιβουλεύτηκε την κλίνη της.

Ακριβώς την απόλυτη κυριαρχία του Έρωτα σ' ολόκληρη την πλάση ψάλλει και ο Χορός: Στο πρώτο στάσιμο προβάλλεται περισσότερο η καταστροφική δύναμή του με παραδείγματα τους θανάσιμους γάμους του Ηρακλή με την Ιόλη και του Δία με τη Σεμέλη (525-64) ενώ στο τέταρτο (1268-82) δοξολογείται μόνο η καθολική και ακαταμάχητη δύναμή του. Παρόμοιες απόψεις εκφράζει και η Τροφός (442-50), όταν προσπαθεί να πείσει τη Φαίδρα να υποκύψει στο πάθος της.

Στον *Ηρακλή* το άλογο στοιχείο επιβάλλεται σκηνικά στον ήρωα «εξωτερικά», με τη μορφή μανίας, την οποία του προκαλεί η θεά Λύσσα, η προσωποποίηση της

13. Dodds (1951), σσ. 186-87.

14. Βλ. επίσης Idem (1929), σ. 99. Βλ. *Απόσπ.* 840 (Kannicht, TrGF, 5, 2), που δείχνει τη σύγκρουση ανάμεσα στο πάθος και τη λογική:

*λέληθεν οὐδέν τῶνδέ μ' ὦν σὺ νουθετεῖς·
γνώμην δ' ἔχοντά μ' ἡ φύσις βιάζεται.*

(δεν μου διαφεύγει τίποτα από τις νουθεσίες σου

όμως αν και έχω επίγνωση, με καταναγκάζει η φύση μου.)

15. Βλ. W. S. Barrett, ed. *Euripides' Hippolytos* (Oxford, 1964), σ. 227, ad 377-81, ο οποίος επισημαίνει πως, αν και οι ηθικές αρχές της Φαίδρας είναι στέρεες, αν και η αίσθηση του καθήκοντος που έχει είναι ισχυρή, εντούτοις δεν μπορεί να καταπολεμήσει τον πειρασμό που αντιμετωπίζει.

Βλ. επίσης Halleran, σ. 180, ad 373-430, ο οποίος τονίζει ότι οι ηθικές αρχές της Φαίδρας, στη συγκεκριμένη συγκυρία, απαιτούν την αυτοκτονία της, τελευταίο και απαραίτητο βήμα, για να μη διαπράξει μοιχεία και για να μην αποκαλύψει το επονείδιστο πάθος της.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

μανίας. Η Λύσσα εκτελεί, παρά τη θέλησή της, εντολή της Ήρας η οποία κατατρέπει τον Ηρακλή από ζηλοτυπία, επειδή είναι νόθος γιος του Δία και της Αλκμήνης (1308-09). Η Ίριδα που συνοδεύει τη Λύσσα στην αποστολή της συνηγορεί κι αυτή στην τιμωρία του Ηρακλή, διαφορετικά, όπως ισχυρίζεται, *θεοὶ μὲν οὐδαμῶς, / τὰ θνητὰ δ' ἔσται μεγάλα μὴ δόντος δίκην* (841-42). (αν τούτος δεν πληρώσει, / τότε οι θνητοὶ εἶναι πάνω από τους θεούς. Μετάφρ. Μαίρη Γιόση).

Υπό το κράτος της μανίας αυτής ο Ηρακλής σκοτώνει τη γυναίκα του και τα τρία παιδιά του νομίζοντας ότι είναι τα παιδιά του Ευρυσθέα. Ο πατέρας του, ο Αμφιτρύων, μόλις και γλύτωσε με την παρέμβαση της Αθηνάς που έριξε στο στήθος του Ηρακλή μεγάλο βράχο, κι έπεσε σε νάρκη (1002-06).

Υπάρχουν όμως στοιχεία στο έργο που να δικαιολογούν τη φονική μανία του Ηρακλή, πέρα από τη θεϊκή αιτιότητα που είδαμε; Ας δούμε. Η παρέμβαση της Λύσσας και της Ίριδας σε αρκετά προχωρημένο σημείο του έργου (822) προκαλεί βασική ανατροπή στην εξέλιξη της δράσης. Στο προηγούμενο μέρος του έργου, ο Ηρακλής, μόλις γύρισε από τον τελευταίο του άθλο, την κάθοδο στον Άδη για να φέρει στην επιφάνεια τον Κέρβερο, πρόφθασε να σώσει την οικογένειά του από τον τύραννο της Θήβας, τον Λύκο, ο οποίος είχε σφετεριστεί την εξουσία κατά την απουσία του ήρωα. Όταν ο Ηρακλής πληροφορείται τον θανάσιμο κίνδυνο της οικογένειάς του και ότι κανένας από τους Καδμείους δεν βρέθηκε να τους συνδράμει, παρά τους αγώνες του εναντίον των Μινυών προς χάρη τους (560), αποφασίζει να εκδικηθεί. Το σχέδιό του, αν και έχει δίκιο, το χαρακτηρίζει υπερβολική βία¹⁶, με κίνδυνο να προκαλέσει την οργή των θεών¹⁷. Απειλεί λοιπόν πως θα καταστρέψει συθέμελα το παλάτι του νέου τυράννου, θα κόψει το κεφάλι του και θα το ρίξει στα σκυλιά, και τους αγνώμονες Καδμείους θα τους εξολοθρεύσει και θα πνίξει στο αίμα τον Ισμηνό και τη Δίρκη (562-73). Η βία που εκφράζεται στα λόγια αυτά ανακαλεί τη βία που ασκούσε ο Ηρακλής κατά τη διάρκεια των άθλων του. Για να φθάσει στο σημείο να αναγορευθεί σε ευεργέτη της ανθρωπότητας από τον Χορό (877-78) και τον Θεσέα (1252) και να του πλέξει το εγκώμιο ως ευεργέτη των θεών και των ανθρώπων η ίδια η διώκτριά του, η Λύσσα (849-53), ο Ηρακλής αναγκάστηκε να εξουδετερώσει λογίων-λογίων αντιπάλους, κακούργους, θηρία και τέρατα (348-429). Κατά κάποιον τρόπο έχει εθιστεί στη βία, έστω κι αν αυτή ασκείται για το καλό της ανθρωπότητας γενικά. Υπάρχει κάποια αμφισημία στους άθλους του, *μόχθους*

16. Βλ. Thalia Papadopoulou, *Heraclēs and Euripidean Tragedy* (Cambridge, 2005), σσ. 37, 45, η οποία τονίζει το στοιχείο της υπερβολής στα κατά τα άλλα δίκαιη εκδίκηση του Ηρακλή εναντίον του Λύκου και του Ευρυσθέα.

17. Βλ., για παράδειγμα, Ηρόδ. 4, 205 (Hude): *ὡς ἄρα ἀνθρώποισι αἱ λίην ἰσχυραὶ τιμωρίαι πρὸς θεῶν ἐπίφθονοι γίνονται*. (οι ἄνθρωποι που εκδικούνται χωρὶς ὅρια επισύρουν πάνω τους την οργή των θεῶν.)

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ

(1270) και *πόνους* (1275) τους ονομάζει ο ίδιος και τους συγκαταλέγει στους παράγοντες που έκαναν τον βίο του αβίωτο (1257)¹⁸. Έτσι στην περίπτωση του φόνου του Λύκου θα μπορούσε να πει κανείς πως ταυτίζεται κατά κάποιον τρόπο με ορισμένους από τους κακούργους τους οποίους εξόντωσε, για παράδειγμα με τον Κύκνο, τον φοβερό γιο του Άρη, που σκότωνε τους προσκυνητές προς τους Δελφούς και είχε κτίσει ναό με τα κρανία τους. Θα μπορούσε λοιπόν να ισχυριστεί κανείς πως υπάρχει αντιστοιχία ανάμεσα στους φόνους που διαπράττει ο Ηρακλής με σώες τις φρένες και σ' αυτούς που διαπράττει υπό το κράτος της μανίας¹⁹. Η διαφορά είναι ότι στη δεύτερη περίπτωση δεν αναγνωρίζει τα θύματά του.

Ας δούμε όμως τον Ηρακλή, όταν πια τον έχει καταλάβει η μανία. Η σφοδρότητά της φαίνεται αρχικά από τις πληροφορίες που μας δίνει η Λύσσα για τον τρόπο που θα επιτεθεί εναντίον του: θα μπει με τη βία στο παλάτι, θα ορμήσει σαν κυνηγός με τα σκυλιά του και θα ξεσπάσει πάνω του σαν άγρια θάλασσα, σαν σεισμός, σαν κεραυνός (860-64). Περιγράφει επιπλέον με ιατρική ακρίβεια τα συμπτώματα της τρέλας που έχει ήδη καταλάβει τον Ηρακλή: απότομο τίναγμα κεφαλής, αναστροφοί οφθαλμοί, άγριο βλέμμα, βρυκηθμός ταύρου (867-70). Ο Χορός από τη δική του πλευρά τονίζει τη βακχική μανία του Ηρακλή, που χωρίς τα τελετουργικά χαρακτηριστικά της, έχει καταντήσει απλώς φονική:

*κατάρχεται χορεύματ' ἄτερ τυπάνων
οὐ Βρομίου κεχαρισμένα θύρσω* (889-90, Diggle).

(Τρελός ξεσπά χορός
δίχως χτυπήματα τυμπάνου,
δίχως τον θύρσο
που ταιριάζει στον Διόνυσο... Μετάφρ. Γιόση)

Το κρασί του Διονύσου γίνεται αίμα (892-93). Όπως αναφέρει και ο Αμφιτρίων αργότερα, ο Ηρακλής γίνεται *Άιδου βάκχος* (1119, μανιακός φονιάς).

Όταν η Αθηνά βάζει τέρμα στη μανία του ήρωα, ο Εξάγγελος αφηγείται τι συνέβη μέσα στο παλάτι (922-1015). Οι δραστηριότητες γενικά, στις οποίες επιδόθηκε τότε ο Ηρακλής, δεν διαφέρουν ουσιαστικά από τις συνήθειες δραστηριοτήτες του, όταν είχε τα λογικά του. Όπως αναφέρει ο Άγγελος, ο ήρωας, υπό το κράτος παραισθήσεων, ανακοίνωσε στον πατέρα του ότι θα σκοτώσει τον Ευρυσθέα και θα καταστρέψει τα Κυκλώπεια τείχη. Φαντάζεται ότι πηγαίνει

18. Βλ. G. W. Bond, ed. *Euripides: Heracles* (Oxford, 1981), σ. XXVI, όπου εισημαίνεται ότι ο Ηρακλής ήταν συγχρόνως επιτυχημένος και πάσχων.

19. Papadopoulou, σσ. 38, 40.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

στις Μυκήνες και μαστιγώνει τα άλογα φανταστικού άρματος. Στη Νισαία, το λιμάνι των Μεγάρων, κάνει ότι ετοιμάζει τραπέζι. Στον Ισθμό, τόπο διεξαγωγής αγώνων, δήθεν αγωνίζεται σε αγώνα πάλης και ανακηρύσσει τον εαυτό του νικητή, *καλλίνικον* (961). Τελικά φθάνει δήθεν στις Μυκήνες, όπου σε βακκική παράκρουση, σκοτώνει τη γυναίκα του και τα τρία παιδιά του νομίζοντας ότι είναι τα παιδιά του Ευρυσθέα. Βλέπομε λοιπόν ότι η μανία που του επιβλήθηκε από τη Λύσσα δεν έστρεψε τον Ηρακλή σε κάποια δραστηριότητα ολωσδιόλου ξένη προς αυτόν²⁰. Και το τραπέζι και η πάλη και η εκδίκηση εναρμονίζονται με τις συνηθισμένες δραστηριότητές του.

Η χρήση βίας λοιπόν είναι βασικό συστατικό της προσωπικότητας του Ηρακλή, όταν είναι στα λογικά του. Όταν παραφρονεί, κάνει χρήση της ίδιας βίας, εναντίον όμως λάθος θυμάτων. Θα μπορούσαμε να πούμε λοιπόν ότι η βία είναι έμφυτη στον Ηρακλή και το μόνο που κάνει η Λύσσα είναι να τη χειραγωγήσει και να τη στρέψει εναντίον της γυναίκας του και των παιδιών του;

Ο ίδιος ο Ηρακλής δίνει ορισμένα στοιχεία που συνηγορούν υπέρ της άποψης αυτής. Όταν, μετά τους φόνους, απαριθμεί τις πηγές της δυστυχίας του, αναφέρει τη βαριά κληρονομικότητα που έχει από την πλευρά του πατέρα του, ο οποίος σκότωσε τον πατέρα της Αλκμήνης και την παντρεύτηκε, χωρίς να έχει προηγουμένως εξαγνιστεί. Όπως λέει:

*ὅταν δὲ κρηπίς μὴ καταβληθῆ γένους
ὀρθῶς, ἀνάγκη δυστυχεῖν τοὺς ἐγγόνους* (1261-62, Diggle).
(Αν τα θεμέλια μιας γενιάς είναι σαθρά
είναι γραφτό να δυστυχούν οι απόγονοι. Μετάφρ. Γίωση)

Ο Αμφιτρώων, ο πατέρας του Ηρακλή, ο άνθρωπος που τον γνωρίζει καλύτερα απ' όλους, παρέχει περισσότερα στοιχεία που ενισχύουν την παραπάνω άποψη. Όταν λοιπόν ο Ηρακλής βρίσκεται σε παράκρουση, πριν να σκοτώσει την οικογένειά του, ο πατέρας του προσπαθεί να τον συνετίσει λέγοντάς του:

*Ἦ παῖ, τί πάσχεις; τίς ὁ τρόπος ξενώσεως
τῆσδ'; οὐ τί που φόνος σ' ἐβάκχευσεν νεκρῶν
οὐς ἄρτι καίνεις;* (965-67)
(«Τι είναι γιέ μου, Τι συμβαίνει;
Σε ποια ταξίδια χάθηκες του νου σου;
Μήπως το αίμα σε τρελαίνει των θυμάτων
που μόλις τώρα σκότωσες;» Μετάφρ. Γίωση)

20. *Ibid.*, σσ. 69-70, 128.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ

Ο Αμφιτρώων αναφέρεται στον φόνο του Λύκου και πιθανόν στη μαζική εξόντωση των άπιστων Θηβαίων. Αποδίδει τη μανία του Ηρακλή στο αίμα που έχυσε πριν. Οι φόνοι αυτοί έγιναν προτού εμφανιστεί η Λύσσα και τον τρελάνει. Φαίνεται να ισχύει κι εδώ η προειδοποίηση που είχε κάνει νωρίτερα ο Αμφιτρώων στον Λύκο σύμφωνα με την οποία η βία στρέφεται εναντίον αυτού που την ασκει²¹. Ασυνείδητα προδιαγράφει το μέλλον του γιου του.²²

Ακόμα πιο διαφωτιστική για το θέμα μας είναι η στάση του Αμφιτρώωνα, όταν ο Ηρακλής αρχίζει να συνέρχεται από τον λήθαργο που είχε πέσει μετά τους φόνους της οικογένειάς του. Συστήνει στους γέροντες να θρηγούν βουβά,

*δέσμ' άνεγειρόμενος χαλάσας άπολει πόλιν,
άπό δέ πατέρα, μέλαθρά τε καταρρήξει (1055-56, Diggle).*

(γιατί αν σηκωθεί και λύσει τα δεσμά του,
την πόλη θα την καταστρέψει ολόκληρη,
κι αφού σκοτώσει τον πατέρα του,
ουθέμελα θα γκρεμίσει το παλάτι. Μετάφρ. Γίωση)

Και πάλι: *φυγάν φυγάν, γέροντες, άποπρό δωμάτων
διώκετε· φεύγετε μάργον
άνδρ' έπεγειρόμενον.*

*<ή> τάχα φόνον έτερον επί φόνω βαλών
άν' αύ βακχεύσει Καδμείων πόλιν (1081-86, Diggle).*

(Δρόμο! Δρόμο! Τρέξτε
μακριά απ' το σπίτι, γέροντες!
Τρέξτε για να γλιτώσετε
από τον μανιασμένο άντρα.
Να τος! Ξυπνά! Και φόνο πάλι ετοιμάζει,
πάλι τη Θήβα σε χορό τρελό θα ξεσηκώσει. Μετάφρ. Γίωση)

Η αντίδραση του Αμφιτρώωνα είναι να θέλει να κρυφτεί, επειδή φοβάται μήπως ο γιος του τον σκοτώσει και πέσει και το πατρικό αίμα στο κεφάλι του (1069-77). Τελικά, όταν ο Ηρακλής έχει πια συνέλθει και ο πατέρας του τον ικετεύει να αποκαλύψει το κεφάλι του, που είχε σκεπάσει από ντροπή για τις αποτρόπαιες πράξεις του, τα λόγια του Αμφιτρώωνα περιέχουν μια ακόμα αναφορά στο φονικό μένος του γιου του:

21. *βία δέ δράσης μηδέν ή πείση βίαν (215, Diggle).*

(βία μην ασκήσεις, γιατί στη βία θα υποταχείς. Μετάφρ. Γίωση)

22. Βλ. Antonietta Provenza, "Madness and Bestialization in Euripides' Heracles", *CQ*, 63 (2013), σ. 71.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

... ἰὼ παῖ, κατὰ-
 σχεθε λέοντος ἀγρίου θυμόν²³, ᾧ
 δρόμον ἐπὶ φόνιον ἀνόσιον ἐξάγη
 κακὰ θέλων κακοῖς συνάψαι, τέκνον (1210-13, Diggle).
 (Συγκράτησε, παιδί μου,
 την οργή του λιονταριού που κρύβεις μέσα σου,
 γιατί η οργή αυτή θα σ' οδηγήσει
 σε φόνο ανόσιο
 και συμφορές θα φέρει, γιε μου,
 τη μια μετά την άλλη. Μετάφρ. Γιόση)

Ο Αμφιτρώων, που γνωρίζει καλά τον γιο του και που δεν γνωρίζει τίποτα για την αποστολή της Λύσσας, δεν έχει δυσκολία να αναγνωρίσει τον *θυμόν λέοντος αγρίου*, που κρύβει ο γιος του μέσα του, δηλαδή το άλογο στοιχείο στον χαρακτήρα του.²⁴

23. Πρβ. Ομ. *Ιλ.* 20,42, όπου ο Αχιλλέας παρομοιάζεται με λιοντάρι που ενδίδει στον *θυμόν* του και ορμά στα κοπάδια για την τροφή του.

24. Πρβ. Μαίρη Ι. Γιόση, έκδ. *Ευριπίδης: Ηρακλής* (Αθήνα, 2009), σσ. 36, 284, η οποία κάνει λόγο για βία σύμφυτη με τον χαρακτήρα του Ηρακλή. Βλ. επίσης Παραδοπούλου, σ. 70, που αναφέρεται σε κάποια έμφυτη βία στον Ηρακλή, είτε αυτός είναι έμφρων ή παράφρων. Πρβ. επίσης M. S. Silk, "Heraclēs and Greek Tragedy", *G&R*, 32 (1985), σσ. 16-17, ο οποίος υποστηρίζει ότι η Λύσσα προσωποποιεί όχι μόνο τη μανία γενικά, αλλά και την έμφυτη μανία του Ηρακλή.

Ξένη Σκαρτσή

Δημοτικό τραγούδι και αλογία

Ο λόγος, ως δευτερογενές σύστημα σήμανσης, αποτελείται από γλωσσικά σημεία, τις λέξεις, με σαφώς καθορισμένο νόημα, το οποίο προκύπτει από μια διαδικασία γενίκευσης και αφαίρεσης των στοιχείων της εμπειρίας. Έχει δηλαδή καθαρά συμβολικό και συμβατικό χαρακτήρα, καθώς δεν υπάρχει αιτιακή σχέση που να συνδέει τα σημαίνοντα με τα σημαινόμενα των λέξεων. Αυτή είναι η περίφημη αρχή της «αυθαιρεσίας του γλωσσικού σημείου», η οποία εξηγεί και την ποικιλία των γλωσσικών μορφών στις διάφορες γλώσσες, και απεικονίζεται παραστατικά στον βιβλικό μύθο του πύργου της Βαβέλ.¹

Η αλογία, η παρέκκλιση από τον γλωσσικό κώδικα στα διάφορα επίπεδα, στο φωνολογικό και το μορφολογικό, στην αμιγέστερη, την πιο ακραία ή την πιο παραδοσιακή, όπως θα αναλυθεί, μορφή της, η ύπαρξη δηλαδή λέξεων εκτός, ή με διεύρυνση των ορίων του ισχύοντος γλωσσικού κώδικα, αλλά και το σημασιολογικό, με γνωστότερο παράδειγμα τη μεταφορά, στη συνείδηση των περισσότερων καταγράφεται ως καθαρά ποιητικό φαινόμενο, χαρακτηριστικό στοιχείο της αγωνίας της έκφρασης που φτάνει με τη μοντέρνα ποίηση στους πιο ακραίους πειραματισμούς της, ιδίως στο επίπεδο της φωνολογίας και της μορφολογίας. Το άλογο, με την έννοια ότι του αντίθετο προς, αλλά αυτού που ξεφεύγει από τα όρια της τυπικής λογικής, εντοπίζουμε πολλοί ως ειδοποιό στοιχείο της ποίησης στο σύνολό της και διαχρονικά. «Το παράλογο γλιστρά στα σπλάχνα της πιο κλασικής μορφής, και, αν λείπει, τότε η ποίηση γίνεται πρόζα», λέει ο Rony.²

Είναι πολύ διδακτικό για τον τρόπο που σχηματίζονται οι ορισμοί και οι έννοιες σε τρέχουσα χρήση και για την ίδια τη λογική τους, πως οι περισσότεροι, ή καλύτερα οι μη ειδήμονες, παραβλέπουν το γεγονός πως η αλογία είναι βασικό συστατικό και του καθημερινού λόγου, όπως αναδεικνύεται ιδιαίτερα στους *ιδιωτισμούς*³.

1. Α.Φ. Χρηστίδης, «Η φύση της γλώσσας», *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας. Από τις αρχές έως την ύστερη αρχαιότητα*, επιστημονική επιμέλεια Α.Φ. Χρηστίδης, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], Θεσσαλονίκη 2001, σ. 21-25.

2. J.A. Rony, *Η Μαγεία*, μτφρ. Γ. Ζωγραφάκη, εκδόσεις Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1965, σ. 127.

3. Οι ιδιωτισμοί, που πρέπει να διακρίνονται από τους *ιδιωματισμούς*, στοιχεία διαλεκτικά, είναι εκφράσεις που χρησιμοποιούνται ευρέως σε μια γλώσσα, λέγονται μόνο σ' αυτή και έχουν

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Μια συνολική μελέτη του φαινομένου της αλογίας γενικά, που ξεπερνά τα όρια αυτής της εισήγησης, θα έπρεπε να ξεκινά από την καθημερινή γλώσσα, ο ανεπίσημος και ο λιγότερο τυπικός χαρακτήρας της οποίας επιτρέπει την ελεύθερη λειτουργία της και συνιστάται επομένως ιδιαίτερα για την κατανόησή της. Η αλογία απαντά επίσης και σε περιοχές εκτός της καθημερινής γλώσσας, όπως στη θρησκεία και τις εκδηλώσεις εκστατικής θρησκευτικής εμπειρίας σε όλο τον κόσμο, λχ. στις ινδικές μάντρας και το φαινόμενο της «γλωσσολαλίας» στον πρώιμο χριστιανισμό και τις εκκλησίες της Πεντηκοστής, και στις λεκτικές μαγικές τελετουργίες, αλλά και στην παιδική γλώσσα.⁴

Είναι επίσης πολύ σημαντικό για την κατανόηση της φύσης της γλώσσας γενικά αλλά και της ποίησης, ότι και οι δύο ξεκινούν με επιφωνήματα ή με άλογους ήχους και «αυτοσχέδια, της στιγμής, κενά εννοίας φρασίδια»⁵, που σκοπό έχουν να εκφράσουν συναισθήματα, πόνο, έκπληξη, ευχαρίστηση κ.λπ..

Είναι το «Ω, ω, ω – χοπ» που συνοδεύει ρυθμικά την ομαδική προσπάθεια ή το «Άλα –μπρος/ Μάινα – βίρα» που επανέρχεται ως επωδός στα δημοτικά εργατικά τραγούδια, ή ακόμα το τραγούδι που σιγομουρμουρίζει ο καντηλανάφτης όταν χτυπάει την καμπάνα, «Τον Αδάμ, τον Αδάμ,/ Τον Αδάμ, Αδάμ, Αδάμ»,⁶ όπου το όνομα λειτουργεί ως επιφώνημα χωρίς καμία σύνδεση με το σημασιολογικό του περιεχόμενο.

«Ο λόγος αποσπάστηκε σιγά-σιγά απ' αυτό το πρώτο σχεδιάσμα τραγουδιού που είναι η κραυγή, κάτι που πάρα πολλές τραγουδίστριες δε μας αφήνουν να το ξεχάσουμε». «Γεννήθηκε από έναν συλλαβισμό της κραυγής και του αναστεναγμού», σημειώνει ο Benoit.⁷ Ή, κατά τη γνωστή ρήση του Βαλερύ, «Η ποίηση είναι η ανάπτυξη ενός επιφωνήματος».

Τα επιφωνήματα αυτά, η *φωνή*, σε αντίθεση με τον αφαιρετικό και συμβατικό χαρακτήρα των γλωσσικών σημείων, είναι *φυσικά σημεία*, δηλαδή συνδέονται οργανικά και αιτιακά ως σημαίνον, με το σημαίνόμενο, το βίωμα που αναπαριστούν.⁸ Και πράγματι, «μια σταθερή σχέση φαίνεται να συνδέει ορισμένα συναισθήματα

αποκτήσει ιδιαίτερη σημασία. Π.χ. *αβερτα μπαγκα, γυρίζει άερα και κάερα, εφαγε τον αγλεουρα*, κλπ. (Σ.Λ. Σκαρτσής, *Φράσεις του λαϊκού λόγου*, τόμος Ι, Ελληνικά Γράμματα 1997, σ. 11-12, 39, 43, 47).

4. Βλ. σχετικά Ανδρέα Μπελεζίνη, «Ασημία και ταυτοσημία στην ποίηση», *Εύσημοι και άσημοι λόγοι*, εκδόσεις Θέμα: Κριτική, Αθήνα 1988, σ. 41.

5. Στίλπων Κυριακίδης, *Το Δημοτικό Τραγούδι. Συναγωγή Μελετών*, εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1978, σ. 1.

6. Πάνος Σπάλας, *Το Δημοτικό Εργατικό Τραγούδι*, Αθήνα, 1947, σ. 2.

7. Luc Benoit, «Η κραυγή ως τραγούδι», *Σημεία, σύμβολα και μύθοι*, μτφρ. Αριστέα Παρίση, εκδόσεις «Καρδαμίτσα», Αθήνα 1992, σ. 23.

8. Χρησιτίδης, ό.π.

ΞΕΝΗ ΣΚΑΡΤΣΗ

και ορισμένους ήχους», σημειώνει ο Bowra.⁹ Σε αντίθεση με τη λέξη-σύμβολο είναι επίσης *δείκτες*,¹⁰ άμορφα και *άσημα*, δηλαδή χωρίς σαφώς καθορισμένο νόημα, σημαίνουν ολιστικά και όχι αναλυτικά όπως η λέξη¹¹.

Ο Bowra αναφέρει ένα πρωτογονικό τραγούδι καλωσορίσματος των Γιαμάνα, στη Χιλή, που εκφράζει καλωσόρισμα ή ευχαρίστηση:

Ha ma la ha ma la ha ma la ha ma la
*O la la la la la la la la*¹²

Ανάλογο τραγούδι απαντά και στους Βουσμάνους της Αφρικής:

Χαγκγκλα χαγκγκλα χαγκγκλα
χαγκγκλα χαγκγκλα
Χεγκγκλε χεγκγκλε χεγκγκλε
χεγκγκλι
Χεγκγκλι χεγκγκλι χεγκγκλι
*Χεγκγκλι –ν!*¹³

Οι συλλαβές, ή οι ομάδες ήχων που χρησιμοποιούν οι πρωτόγονοι στα τραγούδια τους¹⁴ είναι συγκινησιακοί ήχοι που έχουν κάποιο νόημα για εκείνους που τους τραγουδούν, αλλά όχι λογική σημασία. Συνδέονται άμεσα με το βίωμα που αναπαριστούν και σημαίνουν διάχυτα και άσημα όπως τα επιφωνήματα. Διερμηνεύουν μια γενική κατάσταση χωρίς να την εξειδικεύουν πάρα πολύ, και έτσι είναι ευκολότερο να ταιριάξουν με τη μουσική απ' ό,τι λέξεις με συγκεκριμένο νόημα.¹⁵

Οι συγκινησιακοί αυτοί ήχοι περιορίζονται σε άλλους πρωτόγονους λαούς, όπως γ.π. στους Ινδιάνους της Αμερικής, ή με το πέρασμα του χρόνου, σε συγκε-

9. C.M. Bowra, *Primitive song*, Weidenfeld & Nicolson 1962 = Ξένη Σκαρτσή (μτφρ.), *Προφορική Παράδοση και Λογοτεχνία Ι. Κείμενα και πηγές*, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πανεπιστημιακές σημειώσεις 2004-2005.

10. Ο δείκτης είναι σημείο που συνδέεται με το αντικείμενο ή το συμβάν, σε αντίθεση με τη λέξη-σύμβολο, π.χ. ο καπνός είναι δείκτης της φωτιάς. (Χρησιτίδης, *ό.π.*, σ. 22)

11. «Η κραυγή / το επιφώνημα του πόνου σημαίνει 'ολόκληρη' εν είδει αντίδρασης σε ερέθισμα τη βίωση μιας συγκεκριμένης εμπειρίας πόνου. Η λέξη πόνος, αντίθετα, αναλύεται σε ελάχιστες μονάδες ήχου χωρίς νόημα, τα φωνήματα, που σε συνδυασμό με άλλες μπορούν να εκφράσουν άλλα νοήματα.» (Χρησιτίδης, *ό.π.*, σ. 23)

12. Ξένη Σκαρτσή, *ό.π.*, 61.

13. Σωκράτης Α. Σκαρτσής, *Εισαγωγή στη μελέτη των στοιχείων της νέας ελληνικής γλώσσας. Β. Κείμενα και Μελέτες, Τόμος Β΄*, Αχαϊκές εκδόσεις, Πάτρα 1989, σ. 37.

14. «Ο άνθρωπος χωρίς γραφή σκέφτεται με όρους ομάδων ήχων και όχι λέξεων, και αυτά τα δύο δεν συμπίπτουν αναγκαστικά» (Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, USA 1997, μτφρ. Ξ. Σκαρτσή).

15. Ξ. Σκαρτσή, *ό.π.*

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

κριμένα σημεία καταληπτών τραγουδιών, σαν επιβίωση μιας αρχαίας τεχνικής που συνδέεται κυρίως με τη λατρεία.

«Οι πρωτόγονοι εκείνοι χαρακτήρες ήσαν», κατά την έκφραση του Κυριακίδη, «τόσον στενώς προς την φύσιν του άσματος συνδεδεμένοι, και επομένως τόσον ισχυροί», ώστε άφησαν «καταφανή τα ίχνη των και εις την δημώδη μελωδίαν και εις την δημώδη ποίησιν».¹⁶

Πέρα από τον επιφωνηματικό χαρακτήρα, τις άλογες συλλαβές και λέξεις και τη ρυθμικότητα, ένα επιπλέον χαρακτηριστικό των πρωτογονικών τραγουδιών που εύκολα διακρίνεται στα τραγούδια που παρατέθηκαν, αναπόσπαστο στοιχείο της αλογίας, είναι η επαναληπτικότητα ήχων, συλλαβών και ομάδων ήχων που επιβιώνει στο λεμβοδρομικό τραγούδι της Καρπάθου, λείψανο της αρχαίας *Ειρεσιώνης*, από το οποίο μεταφέρουμε την πρώτη στροφή:

*Ε, ε! Πάσσα πάσσα λούμα
Κι αποσάττα λούμα
Κι αρρίββα πόπι' αρρίβα
Σκούπα και σκούπ' αρρίβα.
Ε! αέρφια, καλαέρφια.
Κι αζαέρφια.
Κι ενός σπιτιού αθθρώποι.
(...)*

Το επόμενο, κωπηλατικό επίσης τραγούδι, ανήκει σε ένα επόμενο στάδιο με λιγότερο άλογες λέξεις, όπου όμως είναι ακόμα εμφανής η έμφαση στον επιφωνηματικό χαρακτήρα των λέξεων και η επανάληψη ολόκληρων λέξεων ή συλλαβών:

*Έι!!
Όλοι, όλοι,
τώρα όλοι,
πάλι όλοι
κι ο Θεός
βοηθός
και σκεπός
κι η βάρκα μπρος

Σάρτα, σάρτα,
να σαρτάρη
σα λιοντάρη*

16. Κυριακίδης, *ό.π.*, σ. 2.

ΞΕΝΗ ΣΚΑΡΤΣΗ

και καλό
παλληκάρι,

Έι!!
να κουπές,
σα βροντές,
χαμοβροντές,
κι ωσάν αστραπές.
ν' αναιφάνομε
να προιάλομε
με θυμό
και με σκοπό.
(...)¹⁷

Από τα δημοτικά τραγούδια, τα εργατικά είναι εκείνα ακριβώς τα οποία βρίσκονται πλησιέστερα «εις τον πρωτόγονον επιφωνηματικών και ρυθμικών χαρακτηριστήρα του άσματος».¹⁸

Σ' αυτά συναντούμε και την επιβίωση επιφωνημάτων και επιφωνηματικών φράσεων σε καταληπτά στο σύνολό τους τραγούδια, με τη μορφή των *τσακισμάτων*:

–Επήρ' έναν, άιντε Δήμο μου,
Επήρ' έναν ανήφορο
Έναν ανηφοράκο, άιντε
Πέστο καϊμένε, σταυραητέ...
Για νάβρω την, άιντε Δήμο μου,
Για νάβρω την αγάπη μου...
(Ορεινή Τριφυλλία)¹⁹

Ανάλογα παραδείγματα απαντούν και σε πολλά άλλα τραγούδια, ιδίως στα λατρευτικά που είναι κι αυτά από τα παλαιότερα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το απόσπασμα από το τραγούδι *Του Ζαφείρη* με το οποίο αναπαριστανόταν, όπως και στα αρχαία Αδώνια, ο θάνατος και η ανάσταση της φύσης την άνοιξη:

Για ιδέστε νιον που ξάπλωσα –φίδια που μ' έφαγαν!–
για ιδέστε κυπαρίσσι –ιώ, οι!
Δε σειέται, δε λυγίζεται –κόσμε μου, σκοτώστε με–,
δε σέρν' τη λεβεντιά του –ιώ, οι!

17. Σπάλας, *ό.π.*, σ. 3, 22.

18. *Ό.π.*, σ. 9

19. Σπάλας, *ό.π.*, σ. 21.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

*Ποιος σούκοψε τις ρίζες σου; –άχου ψυχούλα μου–
και στέγνωσ' η κορφή σου; – ιώ, οι!
Τι μόκανες λεβέντη μου! –φίδια που μ' έφαγαν!–
τι μόκανες ψυχή μου! – ιώ, οι!²⁰*

Στον ορισμό των εργατικών δημοτικών τραγουδιών, ο Κυριακίδης τονίζει ένα χαρακτηριστικό τους που και εμείς ήδη υπονοήσαμε όταν μιλούσαμε για τα άλογα πρωτογονικά τραγούδια – την έντονη σύνδεσή τους με το συναίσθημα: τα χαρακτηρίζει «φυσικές εκδηλώσεις της εντάσεως των δυνάμεων και της ως εκ τούτου υπερδιεγέρσεως του συναισθήματος» – στοιχείο που περιλαμβάνει και στον ορισμό του άσματος γενικά, το οποίο περιγράφεται ως «η δια μουσικής και λόγου έκφρασις διάφορων ισχυρών συναισθημάτων»²¹.

Η συγκινησιακή διάσταση της αλογίας είναι εμφανής και στις επωδές, τις οποίες, μαζί με τις προσευχές των διάφορων λαών, όπως γ.π. είναι οι ινδικές *μάντρας*,²² ο Bowra χαρακτηρίζει «τις πρώτες αληθινά ποιητικές φράσεις».²³ Η επωδή,²⁴ το ζόρκι ή γητειά, είναι τραγούδι που επάδεται, τραγουδιέται δηλαδή, προς κάποιον ή κάτι για να φέρει ένα αποτέλεσμα. Η μαγική διάσταση του λόγου των επωδών μας επιτρέπει να αντιληφθούμε καλύτερα την προτεραιότητα που αποδίδεται στον ήχο στα δημοτικά τραγούδια και τη δραστικότητα του, που συνδέεται με την αξεδιάλυτη ενότητά του με τη σημασιόμηνη εμπειρία, την «αιτιολογημένη» και όχι «αυθαίρετη» σχέση λέξης και πράγματος: ο στόχος της μαγικής επωδής «χτυπιέται με ήχο».²⁵

20. Σωκράτης Λ. Σκαρτοής, *Δημοτικά Τραγούδια*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1987.

21. Κυριακίδης, *ό.π.*, σ. 9.

22. Βλ. Σκαρτοής, *Εισαγωγή στη μελέτη των στοιχείων της νέας ελληνικής γλώσσας*, *ό.π.*, σ. 232.

23. Ξ. Σκαρτοή, *ό.π.*

24. Για την επωδή βλ. γενικά Μιχάλη Γ. Μερακλή, *Λαϊκή τέχνη, Τόμος Γ'*, Οδυσσεάς 1992, σ. 31-33 και βλ. και Σ.Λ. Σκαρτοής, *Η επωδή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1994.

25. Βλ. Α.-Φ. Χρηστίδης, «Η μαγική χρήση της γλώσσας», *Γλώσσα και Μαγεία. Κείμενα από την αρχαιότητα*, εκδόσεις Ιστός, Αθήνα 1997, σ. 52-64.

«Οι επωδές διατυπώνονται σε μια ειδική γλώσσα που είναι η γλώσσα των θεών, των πνευμάτων, της μαγείας». Εντυπωσιακά φαινόμενα του είδους αποτελούν η χρήση του *bhasahantu* (γλώσσα των πνευμάτων) στη Μαλαισία και της γλώσσας των ανγκεκόκ στους Εσκιμώους. Τα *Εφέσια Γράμματα* στην Ελλάδα (μαγικές επωδές από ακατανόητες λέξεις ή φράσεις, λ.χ. Άσκι, Κατάσκι, Λιξ, Τέτραξ κ.ο.κ.) ήσαν η γλώσσα των θεών. Σε άλλες περιπτώσεις η μαγική γλώσσα καταφεύγει στον αρχαϊσμό, ή σε όρους ξένους, ακατανόητους: στα οανκοριτικά στην Ινδία, στα αιγυπτιακά και τα εβραϊκά στην Ελλάδα κά (Marcel Mauss, *Σχεδιάσμα μιας γενικής ιστορίας για τη Μαγεία*, μτφρ. Μαρία Βεληβαθάκη, Praxis 1990, σ. 136-37, και σημ. 14, σ. 260), που με τον τρόπο αυτό λειτουργούν πάλι *άσημα*, σαν ήχοι και όχι σαν συμβατικά γλωσσικά σημεία.

ΞΕΝΗ ΣΚΑΡΤΣΗ

Είναι κυρίαρχη και σ' αυτές η ρυθμική επανάληψη συλλαβών και ήχων μαζί με την «αποδόμηση» της δομημένης, προτασιακής γλώσσας, που δίνουν στο μαγικό λόγο τον συγκινησιακό, επιφωνηματικό του χαρακτήρα:

(Ξόρκι για το δάγκωμα φιδιού):
*Ας του ζόμπουρ, ας του ζω,
 εκορί σκαρεσόν οτόν
 αρά, αρά τσιμπιτί, αγατούνε.*

*

*Θειά Σιγγού, θειά Μιγγού,
 πούθε πάει ο μπάρμπας μ' ο Σιγγάς, ο Μιγγάς,
 ο Σιγγομιγγοτσεκουράς;
 Πήρε το στριφτοκλαδεύτηρο,
 να πά(γ)ει στο στριφτόλογο,
 να κόψει στριφτόβεργες, να φτιάσει στριφτοκάλαθα.
 Κι όσο κρατούν τα στριφτοκάλαθα το νερό,
 Τόσο να κρατεί και το ζω το κάτουρό του.²⁶*

Πολλά εργατικά αλλά και λατρευτικά τραγούδια, όταν έπαψαν πια να τραγουδιούνται, «εξέπεσαν» σε παιδικά. Έτσι τα παιδικά τραγούδια, λόγω του «συντηρητισμού» της παιδικής μούσας, της συνήθειας δηλαδή των παιδιών να μιμούνται τη ζωή των ενηλίκων, είναι από τα παλαιότερα είδη τραγουδιών, «έχουν ηλικίαν γεροντικήν», κατά την έκφραση του Κυριακίδη, και μπορούν από μόνα τους να αποτελέσουν επαρκή χώρο μελέτης των χαρακτηριστικών τους. Πέρα από το γεγονός αυτό, τα ίδια τα χαρακτηριστικά της παιδικής ηλικίας δικαιολογούν την επιλογή αυτή: η έμφαση στο ρυθμό, η επιλογή του ήχου έναντι του νοήματος και η επανάληψη ήχων και ομάδων ήχων χαρακτηρίζουν ιδιαίτερα και την παιδική γλώσσα. Το ίδιο και η συγκινησιακή διάσταση του λόγου στα πρώτα στάδια της παιδικής ηλικίας. Οι Wernern – Kaplan, αναφερόμενοι στην οντογένεση της γλώσσας, επισημαίνουν ότι η απόκτησή της αρχίζει στο παιδί με μια φάση κατά την οποία προσλαμβάνει τα νοήματα συναισθηματικά και όχι γνωσιακά. Επιπλέον, το παιδί αρχίζει να μιλά παράγοντας όχι λέξεις, αλλά ηχητικά σχήματα, που χαρακτηρίζονται από επαναληπτικότητα, π.χ. *bababababa, gagaga*. Αυτή είναι η φάση του *babbling*, που δεν εξαφανίζεται όταν αρχίζει ο λόγος. Είναι η προ-γλωσσική και παρα-γλωσσική γλώσσα του σώματος που «αντηχεί» μέσα στη λέξη-σύμβολο του ενήλικου ατόμου. Αυτή είναι κατά την έκφραση του Lacan η *lalangue*, νεολογισμός

26. Σκαρτσής, *Η επωδή*, ό.π., σ. 46, 44.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

που παραπέμπει στο *babbling*.²⁷ Η γλώσσα των παιδιών μπορεί επομένως να παρομοιαστεί με την πρωτογονική γλώσσα και το πρωτογονικό τραγούδι που εξακολουθεί να αντηχεί στα δημοτικά τραγούδια όλου του κόσμου.

Ένα από τα γνωστότερα παιδικά τραγούδια, που ελάχιστοι πια θυμούνται την προέλευσή του από τα εργατικά, είναι το «έγια μόλα/έγια λέσα».

Αλλά και επωδές, όπως η παρακάτω, η οποία αναφέρεται στον πελαργό, έχουν καταντήσει παιδικά τραγούδια:

*Λέλεκα, χαιζή μπαμπά,
φέρε γρόσια και φλουριά
‘ς του μπαμπά μου την κεσά.²⁸*

Την έμφαση στην ηχητική διάσταση της γλώσσας στο δημοτικό τραγούδι δείχνουν και οι ομοηχίες και οι συνηχήσεις, οι παρηχήσεις και οι ηχητικοί παραλληλισμοί που οδηγούν συχνά σε άλογες λέξεις.

Αναφέρουμε για παράδειγμα μερικές, από διάφορα ήδη δημοτικών τραγουδιών, που εξέπεσαν επίσης σε παιδικά:

*Σαλίγκαρε, μαλίγκαρε,
βγάλε τα κερατάκια σου,
να ιδώ τα προβατάκια σου.*

*Στον Όλυμπο στον Κόρυβο
στα τρία τ’ άκρα τ’ ουρανού*

*Πύρι πύρι ποταμός
έχει πύρινα πουλιά,
ήλιον τρώσιν, ήλιον πίννουν,
ήλιον ποκαματίζουσιν
και κλαίσιν και κρακίζουσιν
και τα δέντρα μαρανίσκουσιν.²⁹*

Στα παρακάτω παραδείγματα οι λέξεις συσχετίζονται παρετυμολογικά με βάση την ηχητική τους συγγένεια με τα εξής αποτελέσματα:

*Βαρβάρα βαρβαρώνει,
Σάββας σαβανώνει,
Αι Νικόλας παραχώνει*

27. Α.Φ. Χρησιτίδης, «Η φύση της γλώσσας», *ό.π.*, σ. 26, 37.

28. Σπάλας, *ό.π.*, σ. 23, Κυριακίδης, *ό.π.*, σ. 22.

29. Κυριακίδης, *ό.π.*, σ. 33-34.

ΞΕΝΗ ΣΚΑΡΤΣΗ

*

*Πέρκα είμαι και πάνομαι
χάνος είμαι και χάνομαι
γύλος είμαι και γελώ.³⁰*

Το φαινόμενο της αλογίας είναι εντονότερο στα καθαυτό παιδικά τραγούδια, τα τραγούδια δηλαδή που φτιάχνονται *από* ή *για* τα ίδια τα παιδιά.

Τα παρακάτω τραγούδια είναι λαχνίσματα, δηλαδή τραγούδια κλήρωσης σε ομαδικά παιχνίδια:

*Πιποντό
αλαβεβεγά.
Σε διακοντό
κελαηδεί στ' αφράν.
Κόρα λεφενί.
Πιπιντό.
Σόντε γάντε ορ.*

*Ένα με δίβωλο
τριβωλο.
Μέλι μελίγκο
ταύλα ρούσα.
Πίτσικο γιαβέλι.*

*

*Α μπέμπα μπλον
του κίθε μπλον
α μπέμπα μπλον
του κίθε μπλον
μπλιν μπλον.*

Η έμφαση στη ρυθμική άλογο συλλαβή και στον ήχο έναντι του νοήματος παρατηρείται και στα νανουρίσματα και τα ταχταρίσματα τα οποία φτιάχνουν οι μητέρες για τα παιδιά τους:

*Το παιδί μου το μικρό
μονακό κυλάει τ' αυγό
και κανείς δεν το βοηθά,*

30. Σπάλας, *ό.π.*, σ. 23-24.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

*μόνο η πέρδικα κι αϊτός
και της Παναγιάς ο γιος.*

*

*Ταχτιρί και ταχτιρά το
το παιδάκι μου τ' αφράτο,
χύνει' ο λαγός κι αρπά το
και το πάει τω προβάτω.³¹*

Στα τραγούδια αυτά, η πρωταρχικότητα που δίνεται στην επίτευξη της ομοιοκαταληξίας και επηρεάζει την ανάπτυξη του στίχου, γεννάει σημασιολογική αλογία. Είναι σαν η ομοιοκαταληξία, ο ήχος, να πλάθει το στίχο, να πλάθει την ιστορία. Αυτή η προτίμηση του ήχου έναντι του νοήματος, που γίνεται εντονότερη στα τραγούδια των ίδιων των παιδιών, αναπόφευκτα οδηγεί και στην προτίμηση της μη λογικής από τη λογική. «Δεν είναι πια η γλώσσα του λόγου, είναι η γλώσσα του μύθου, ενός έστω ιδιότυπου μύθου, με αναδιαταγμένα τα στοιχεία του κανονικού κόσμου και καθαρούς ήχους με οδηγό την ομοιοκαταληξία», σημειώνει ο Μ.Γ. Μερακλής.³²

*Τάρνα δω, τάρνα κει,
τάρνα πάνω στη μηλιά.
Κόψε μήλα κόκκινα,
δος και μένα τα μισά,
να τα πάω στο χρυσοχό,
να τα κάνω δαχτυλίδι,
δαχτυλίδι πυργωτό,
πόχει ανώγεια και κατώγεια
κι εκατό παραθυράκια.
Ν' ανεβαίνω το 'να στ' άλλο,
στο μικρό και στο μεγάλο,
να βαράω τα παλαμάκια,
του παππού οι θυγατέρες.³³*

Με ανάλογο τρόπο φαίνεται να επηρεάζει την ανάπτυξη του στίχου και τη σύνδεση των νοημάτων η ομοιοκαταληξία στα δίστιχα και τα τσακίσματα, από

31. Σκαρτσής, *Δημοτικά τραγούδια*, ό.π., σ. 148.

32. Για την ηχητικότητα και την αλογία στα παιδικά δημοτικά τραγούδια, δες γενικά το κεντρικό δοκίμιό του «Τα παιδικά τραγούδια και η σημασία του ήχου», *Έντεχνος λαϊκός λόγος*, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1993, σ. 239-246, και Ξένη Σκαρτσή, «Τα παιδικά δημοτικά τραγούδια», περ. *Παρνασσός*, τόμ. ΜΕ' 2003, σ. 271-282.

33. Σ.Α. Σκαρτσής, *Μια Πρακτική Εισαγωγή στην ανάλυση της ποίησης*, εκδόσεις Πατάκι 1984, σ. 152.

ΞΕΝΗ ΣΚΑΡΤΣΗ

τις επιφανέστερες περιπτώσεις σημασιολογικής, αλλά και φωνολο-μορφολογικής αλογίας³⁴.

Δίνουμε πρόχειρα μερικά παραδείγματα:

*Άσ' τα χρυσή, άσ' τα αργυρή, άσ' τα μαλαματένια,
άσ' τα φεγγαροπρόσωπη και μαργαριταρένια.*

*

*Ανάμεσα στη θάλασσα καρέκλα καρυδένια,
ν' αγκάλιαζα τη μέση σου τη μαργαριταρένια.*

*

*Το πιπί το πιπί
το νερό που πίνω πίνει.*

*

*Τοιριντανέμ τοιριντανέμ,
δεν είσ' εντάξει ουρανέ μ.*

*

*Τα μαλλιά σου τα στριφτούλια,
τρέμει ο ουρανός κι η πούλια.*

Η μυθική αντίληψη του κόσμου σε κάποια από τα τελευταία τραγούδια που παραθέσαμε, η οποία τίθεται έξω από τα όρια της τυπικής λογικής, είναι και το κυρίαρχο στοιχείο στα αφηγηματικά τραγούδια, τα ακριτικά και τις παραλογές, και αποτελεί από μόνη της ιδιαίτερο θέμα μελέτης.

34. Βλ. σχετικά Έκτωρ Κακναβάτος, «Στοιχεία υπερρεαλιστικής προβολής στο δημοτικό μας τραγούδι», *Πρακτικά Τέταρτου Συμποσίου Ποίησης, Αφιέρωμα στο Δημοτικό Τραγούδι*, εκδόσεις Γνώση 1985, σ. 424-25.

Μαρία Ιατρού

«Και τον βοριά τον δροσερό τον πήραν τα καράβια...» Το έλλογο, το άλογο και το δημοτικό τραγούδι στον Διάλογο Σεφέρη-Τσάτσου

*Εγώ για το χατίρι σου τρεις βάρδιες είχα βάλει.
Είχα τον ήλιο στα βουνά, και τον αϊτό στους κάμπους,
Και τον βοριά το δροσερό τον είχα στα καράβια.
Μα ο ήλιος εβασίλεψε, κι ο αϊτός αποκοιμήθη,
Και το βοριά το δροσερό τον πήραν τα καράβια
Κι έτσι του δόθηκε καιρός του Χάρου και σε πήρε.*

Το παραπάνω γνωστό δημοτικό μοιρολόι παρατίθεται από τον Γιώργο Σεφέρη στον «Μονόλογο πάνω στην ποίηση», την απάντηση δηλαδή στον «Διάλογο για την ποίηση» του Κωνσταντίνου Τσάτσου.¹

Ο συγγραφέας σημειώνει σχετικά ότι κείμενα όπως το παραπάνω τον βοήθησαν να καταλάβει καλύτερα την «ερμητική», «άλογη» και «ασυνάρτητη» σύγχρονη τέχνη. Λίγο νωρίτερα (σσ. 96-98) είχε χρησιμοποιήσει τον τελευταίο στίχο του παραπάνω τραγουδιού ως παράδειγμα συγκινησιακής χρήσης της γλώσσας, που αρμόζει κατ' εξοχήν στην ποίηση (τοποθετώντας την στην κορυφή μιας ανιούσας κλίμακας, που ξεκινά με ένα μαθηματικό θεώρημα και συνεχίζεται με μια φράση από τον Ηρόδοτο, έναν στίχο του Παλαμά και έναν στίχο του Καβάφη). Ο Σεφέρης, αντικρούοντας την άποψη του Τσάτσου ότι το άλογο στοιχείο στην τέχνη είναι ξένο προς την ελληνική παράδοση, επικαλείται την τολμηρή μεταφορική γλώσσα της προφορικής δημιουργίας υποστηρίζοντας ότι ο στίχος *και τον βοριά τον δροσερό τον πήραν τα καράβια*

«[...] δεν έχει κανένα λογικό νόημα ή καλύτερα είναι αντίθετος με κάθε λογικό νόημα. Μπορεί ο βοριάς να παίρνει τα καράβια, αλλά κανένα καράβι δεν μπόρεσε ποτέ να πάρει το βοριά. Κουβέντα μικρού παιδιού. Όμως ο στίχος *φτάνει* τη μπουνάτσα χωρίς καμιά δυσκολία, σαν να ήταν αυτός που με μια μαγική λέξη παραμέρισε και τους ανέμους και τα πλεούμενα.» (σ. 97)

Κατά ειρωνικό ίσως τρόπο, η παρατήρηση του Σεφέρη θυμίζει τις απόψεις περί υπερρεαλιστικής γραφής του Εμπειρικού στο «Αμούρ Αμούρ», όταν το θέαμα του

1. Γ. Σεφέρης-Κ. Τσάτσος, *Ένας διάλογος για την ποίηση*. Επιμέλεια Λουκάς Κούσουλας. Αθήνα, Ερμής, 1979, σ. 110. Στις σελίδες αυτής της έκδοσης αναφέρονται όλες οι παραπομπές.

καταρράκτη του γεννά την ιδέα μιας ποίησης που δεν περιγράφει απλώς την πτώση των υδάτων αλλά ταυτίζεται με την ίδια τη γοητευτική πραγματικότητα αυτής της πτώσης. «Και ιδού που μία φράσις γίνεται κορβέττα και με ούριον άνεμον αρμενίζει, καθώς νεφέλη που την προωθεί μαϊστράλι ή τραμουντάνα». ² Η ειρωνεία έγκειται στο γεγονός ότι ήδη στην πρώτη απάντηση στον Τσάτσο, τον «Διάλογο πάνω στην ποίηση», ο Σεφέρης δηλώνει ότι δεν πρόκειται να ασχοληθεί με τον υπερρεαλισμό, «που δεν έδωσε στον τόπο μας τίποτε ώριμο για να κριθεί» (σσ. 16-17). Άλλωστε, τα αίτια και οι στόχοι της «εκκωφαντικής» αποσιώπησης του υπερρεαλισμού και του εκτοπισμού του από τη συζήτηση έχουν διερευνηθεί από την πρόσφατη κριτική. ³ Μάταιη προσπάθεια, βέβαια. Η σκιά του ακατονόμαστου στοιχειώνει κάθε γραμμή του διαλόγου. Ακόμα και το πρώτο δείγμα παραδοσιακής ποίησης που παραθέτει ο Σεφέρης στον *Διάλογο* (σ. 18) παρουσιάζει αναλογίες με την παράδοση υπερρεαλιστική εικονοπλασία:

*Κόκκιν' αχείλι εφίλησα κι έβαψε το δικό μου,
και στο μαντίλι το 'συρα κι έβαψε το μαντίλι,
και στο ποτάμι το 'πλυνα κι έβαψε το ποτάμι,
κι έβαψε η άκρη του γιαλού κι η μέση του πελάγου.
Κατέβη ο αϊτός να πει νερό κι έβαψαν τα φτερά του,
κι έβαψε ο ήλιος ο μισός και το φεγγάρι ακέριο.*

Γίνεται προφανές εδώ ότι ο Σεφέρης, στο πλαίσιο του μοντερνιστικού (αλλά και του υπερρεαλιστικού) παραδείγματος, διαβάζει το δημοτικό τραγούδι με τον τρόπο που (όπως έχει επισημάνει η κριτική) διαβάζει και τον Μακρυγιάννη: ⁴ απομλώνοντας κάποια χαρακτηριστικά που εναρμονίζονται με το ευρύτερο νεωτερικό

2. Α. Εμπειρικός, *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία*, Αθήνα, Άγρα, 1980, σσ. 9- 29, ειδικά σσ. 9-10, 13. Πρβ. (και πάλι κατά ειρωνικό τρόπο) Γ. Σεφέρης, «Πρόλογος για μια έκδοση των Ωδών», *Δοκιμές*, πρώτος τόμος (1936-1947), Αθήνα, Ίκαρος, ²1974, σ. 189-190 (σε σχέση με τον ποιητή): «Οι λέξεις είναι τα καράβια του. Κάνουν πολύ μακρινά ταξίδια. Και γυρίζουν, όταν είναι τυχερός, φορτωμένα με πλούσια κρύσταλλα, που εκεί κάπου, πέρα από τις Ηράκλειες Στήλες της συνειδησής του, μια ζωή παλιά και μυστική σχημάτισε σαν ένα υποχθόνιο νερό».

3. Βλ. Μ. Χρυσανθόπουλος, «Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι». *Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*, Αθήνα, Άγρα, 2012, σσ. 214-241, όπου γίνεται λόγος για την αποσιώπηση της κριτικής του Καλαμάρη αλλά και γενικότερα για τον συστηματικό οβελισμό του υπερρεαλισμού από τον *Διάλογο* προς όφελος ενός «μετριοπαθούς» μοντερνισμού, που εμφανίζεται να συνάδει με την έννοια της «ελληνικότητας». Πρβ. και Δ. Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας*, Αθήνα, Οδυσσεάς, 1989, σσ. 113-138 («Η απειλή του υπερρεαλισμού»).

4. Βλ. Τ. Καγιαλής, «Ο Μακρυγιάννης του Σεφέρη», στο *Μοντερνισμός και ελληνικότητα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, σσ. 33-64, ειδικά σσ. 44-45, για τα χαρακτηριστικά του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού που προβάλλονται στον Μακρυγιάννη από τον Σεφέρη. Ο Καγιαλής ανασκευάζει την «αντιευρωπαϊκή» ανάγνωση του Λαμπρόπουλου (V. Lambropoulos,

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

πρόγραμμα και αποσιωπώντας εν πολλοίς το πολιτισμικό περικείμενο και τον προλογικό χαρακτήρα της προφορικής ποιητικής παραγωγής.⁵ Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι η λαϊκή παράδοση αντιμετωπίστηκε από τη γενιά του τριάντα όπως (τηρουμένων των αναλογιών) ο εξωτικός πρωτογονισμός από τους ευρωπαϊούς μοντερνιστές: ως γηγενής ετερότητα, που αποτελεί αντίλογο στη δυτική νοησιαρχία, ενώ ταυτόχρονα συνδυάζει τις ζητήσεις του κοσμοπολίτικου μοντερνισμού με την εντόπια διερεύνηση της ελληνικότητας.⁶

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη συνάφεια αυτή παρουσιάζει η αντίδραση του Τσάτσου και στα δύο παραδείγματα: Ο φιλόσοφος υποστηρίζει, με άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο σαφή επιχειρήματα, ότι οι στίχοι που παραθέτει ο Σεφέρης δεν είναι καθόλου άλογοι ή, τουλάχιστον, δεν είναι άλογοι με τον τρόπο που είχε ο ίδιος υπόψη του, όταν μιλούσε για έλλειψη έλλογου νοήματος. Η συλλογιστική του βασιζέται στην καντιανή διάκριση *Verstand* (διάνοια, επιστημονική *raison*) και *Vernunft* (νους, αφηρημένη λογική, σ. 41). Η πρώτη έννοια συνδέεται με το αντικειμενικό και εμπειρικά επαληθεύσιμο, ενώ η δεύτερη με το νοηματικά συνεπές και επικοινωνιακά μεταδόσιμο, ανεξάρτητα αν αυτό ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα ή όχι. Κατά τον Τσάτσο, η τέχνη, και κυρίως η λογοτεχνία, που χρησιμοποιεί ως εκφραστικό μέσο τη γλώσσα, δεν έχει, βέβαια, κατά κανέναν τρόπο την υποχρέωση να διέπεται από αυστηρά επιστημονική λογική, δηλαδή από όρους αντικειμενικής απόδοσης του κόσμου. (σ. 47) Αν όμως δεν παρουσιάζει μια στοιχειώδη νοηματική αλληλουχία και έναν κοινόχρηστο συμβολισμό, τότε αντίκειται στους διαχρονικούς νόμους της αισθητικής.

«Η αισθητική συγκίνηση είναι πνευματική –όχι διανοητική– αλλά πνευματική συγκίνηση και είναι υποταγμένη σε νόμους του πνεύματος. Οι νόμοι αυτοί όρισαν την εξέλιξη της τέχνης και την ορίζουν μέσα στην ιστορία και μέσα σε κάθε ατομικότητα.

Σύμφωνα με αυτούς το ποιητικό έργο ζει και ενεργεί αισθητικά με τον λόγο,

“Who has been reading masterpieces on our behalf? George Seferis, Makriyannis, and the literary canon”, στο *Literature as national institution. Studies in the politics of modern Greek criticism*. Princeton, Princeton University Press, 1988, σσ. 44-65, ειδικά σ. 65) και του Τζόβα (ό. π., σημ. 3, σ. 52. Για μια κριτική συζήτηση τόσο των επιχειρημάτων του Καγιαλή όσο και των σχετικών απόψεων του Σεφέρη βλ. Γ. Γιαννουλόπουλος, *Διαβάζοντας τον Μακρυγιάννη. Η κατασκευή ενός μύθου από τον Βλαχογιάννη, τον Θεοτοκά, τον Σεφέρη και τον Λορεντζάτο*, Αθήνα, Πόλις, 2003, σσ. 114- 125. Για το ίδιο θέμα πρβ. και Ο. Ταχοπούλου, *Πρωτογονισμός. Εκδοχές υπερρεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα, Νεφέλη, 2009, σ. 128.

5. Βλ. σχετικά Ν. Κ. Πετρόπουλος, *Ο ποιητής ως δοκιμογράφος: οι Δοκίμες του Γιώργου Σεφέρη μέσα στην παράδοση της ευρωπαϊκής δοκιμογραφίας*. Διδακτορική διατριβή εγκριθείσα από το Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης το 1996. Αθήνα, Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου, 2000, σ. 96 και Γ. Γιαννουλόπουλος, *Ο μοντερνισμός και οι Δοκίμες του Σεφέρη*, Αθήνα, Πόλις, 2011, σσ. 417-418 και 491-492.

6. Βλ. Ταχοπούλου, ό. π., σημ. 4, σσ. 100-101.

και ο λόγος είναι πάντα συνειρμός από νοήματα, νοηματική *αλληλουχία*. Αυτό είναι κάρσιο στην ποίηση.

Μια νοηματική αλληλουχία έχει κατά το περιεχόμενό της κάτι που πρέπει να νοείται' όξι που πρέπει να είναι *διανοητικά* ορθό αρκεί μόνον να είναι *έλλογο*.» (σ. 39)

Και παρακάτω, στον «Απολογισμό ενός διαλόγου», ο Τσάτσος διευκρινίζει με παραδείγματα τι ακριβώς εννοεί (σ. 143-144):

«Η ελευθερία είναι κάτι διανοητικά ασύλληπτο. Και όμως η ελευθερία που κατά διάνοιαν δεν γνωρίζεται, νοείται κατά λόγον. Ο θεός είναι κάτι ασύλληπτο για τη διάνοια. Μόλις πάει να τον στοχασθεί, θα μπλέξει σε άλλτες αντινομίες. Και όμως όχι μόνο νοείται από τον λόγο, αλλά είναι ένα αναγκαίο αίτημα του λόγου για την ολοκλήρωση του κόσμου» [...] Με τη διάνοια σχηματίζομε έννοιες που ε π α λ η θ ε ύ ο ν τ α ι από την εμπειρία, που το περιεχόμενό τους ανταποκρίνεται σε ένα αντικείμενο της πραγματικότητας. Με τον λόγο σχηματίζομε και νοήματα, που δεν μπορεί να επαληθευθούν από την εμπειρία, που σε κανένα αντικείμενο της εμπειρίας δεν μπορεί να ανταποκριθούν. [...] Τέτοια νοήματα τα ονομάζει ο Kant *ι δ έ ε ς*. [...] Η διάνοια στρέφεται προς τις έννοιες. Ο λόγος στρέφεται προς τις ιδέες. Ο επιστήμονας με τη διάνοια σχηματίζει έννοιες ο καλλιτέχνης με τον αισθητικό λόγο δημιουργεί ιδέες, αντίθετα και αδιάφορα από τη διάνοια, από την επιστημονική λογική και τους φραγμούς της.»

Στη συνέχεια ο Τσάτσος καταπιάνεται με τη νοηματική κλίμακα που παρέθεσε προηγουμένως ο Σεφέρης και που υποτίθεται ότι οδηγεί από το έλλογο και αντικειμενικό στο άλογο και υποκειμενικό (σ.147-148). Λάθος, αποφαίνεται ο Τσάτσος. Τόσο η πρώτη πρόταση, το μαθηματικό θεώρημα, όσο και η τελευταία, ο δημοτικός στίχος «*και τον βοριά τον δροσερό τον πήραν τα καράβια*», είναι έλλογες, η καθεμιά με διαφορετικό τρόπο. Η πρώτη σύμφωνα με τις αρχές της διάνοιας, η δεύτερη σύμφωνα με τις αρχές της αισθητικής. Δηλαδή, μπορεί να μην επαληθεύεται επιστημονικά και εμπειρικά, αλλά «κοιταγμένη μέσα στο αδιαίρετο όλο του τραγουδιού, έχει [...] ένα απόλυτα αντικειμενικό και έλλογο νόημα.» Ανάλογη είναι και η αντίδρασή του σε σχέση με το άλλο δημοτικό τραγούδι που αναφέρει ο συνομιλητής του, το *Κόκκιν' αχειλί φίλησα*:

«[...] η νοηματική αλληλουχία είναι υποτυπωδώς απλή. Η υπερβολή της ζωγραφικής έκφρασης, που και αυτή άλλωστε συντελείται με τα πιο απλά μέσα, η ποσότητα του κόκκινου για να φανερωθεί και η ποιότητά του, δεν καταργούν, ούτε καν αγγίζουν το νόημα, που είναι ασφαλώς έλλογο, και μόνον τυπικά λογικό δεν είναι στην απλή και απλοϊκήν υπερβολή του.» (σ. 46)

Τι συμβαίνει εδώ; Γιατί οι δύο συνομιλητές δεν μπορούν να συνεννοηθούν; Η απάντηση, κατά τη γνώμη μου, πρέπει να αναζητηθεί στο κείμενο του Τσάτσου, ιδιαίτερα στα σημεία όπου προσπαθεί να αποσαφηνίσει επιστημολογικά την έννοια της

λογικής με τα θεωρητικά εργαλεία της παιδείας του: Με πολλούς διαφορετικούς τρόπους σε διαφορετικές φάσεις της συζήτησης υποστηρίζει ότι «λογικό» δεν σημαίνει υποχρεωτικά αληθοφανές ή πιθανό και ότι, σύμφωνα με την αναλυτική λογική, ένας συλλογισμός που ακολουθεί κάποιους κανόνες μπορεί να θεωρηθεί τυπικά ορθός, έστω και αν το περιεχόμενό του είναι πρακτικά αδύνατο.⁷ Ο Σεφέρης από την άλλη επιμένει μέχρι τέλους να ταυτίζει το άλογο με το μη πραγματικό, το φανταστικό. Ο φιλόσοφος είναι σαφώς πιο συστηματικός στην επιχειρηματολογία του και πιο ακριβής στον προσδιορισμό της ορολογίας του από τον ποιητή. Ο ποιητής, ωστόσο, εμφανίζεται (όπως είναι και αναμενόμενο) πιο δεκτικός στις πρωτεύουσες εκφάνσεις της νεότερης τέχνης και, βέβαια, στη σχέση τους με το ασυνείδητο. Κάτι τέτοιο είναι ευεξήγητο, εφόσον ο πρώτος προέρχεται από τον γερμανικό φιλοσοφικό ιδεαλισμό, ενώ ο δεύτερος κυρίως από τον γειωμένο κειμενοκεντρισμό, τον αισθησιακό ρεαλισμό και τον κριτικό σχετικισμό του Remy de Gourmont, του Eliot, και του Richards, που εκβάλλουν στη Νέα Κριτική.⁸ Οι διαλεγόμενοι έχουν, ωστόσο, και κάτι κοινό μεταξύ τους: Δεν διαθέτουν (πώς θα ήταν δυνατόν, άλλωστε) τη θεωρητική εξάρτηση της μοντέρνας γλωσσολογίας και της συναφούς κριτικής. Έτσι πολλές φορές φτάνουν (ο Σεφέρης με πιο βιωματικούς, ο Τσάτσος με πιο αναλυτικούς όρους) στη διατύπωση εννοιών οι οποίες για τον μεταγενέστερο αναγνώστη φαίνονται οικείες και φέρουν συγκεκριμένο όνομα. Σχετίζονται με τη φύση και τις λειτουργίες της γλώσσας, όπως αυτές διατυπώθηκαν από τον Saussure και εξής, αλλά και ευρύτερα με τη σκέψη του εικοστού αιώνα που ταυτίζει τα όρια του κόσμου με τα όρια της γλώσσας.⁹

Έτσι, για παράδειγμα, όταν ο Σεφέρης χαρακτηρίζει παράλογα αυτά που συμβαίνουν στα δημοτικά τραγούδια, φαίνεται ότι εννοεί, με όρους γλωσσολογίας, ότι δεν έχουν αναφορικότητα. Ότι είναι σημαίνοντα με σημαίνόμενο μεν αλλά χωρίς αναφερόμενο, χωρίς αντικείμενο του πραγματικού κόσμου στο οποίο θα αντιστοιχούσαν. Από την άποψη αυτή, επομένως, πολύ σωστά ο συνομιλητής τού αντιτείνει ότι τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί έχουν μια εσωτερική λογική συνέπεια, η οποία τα δικαιώνει αισθητικά και τα διαφοροποιεί από την ασυναρτησία. Για τον ίδιο λόγο, θα προσέθετε κανείς, δεν είναι παράλογα ούτε τα μαγικά παραμύθια ούτε οι Βίοι των Αγίων. Απλώς προϋποθέτουν ως βάση της προσέγγισής

7. σ. 144, σημ. 1.

8. Βλ. Πετρόπουλος, ό. π., σημ. 5, σσ. 67-68. Βλ. και Ν. Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Αθήνα, Κέδρος, 1979, σσ. 105-184.

9. Πρβ. χαρακτηριστικά, Γιαννουλόπουλος, *Διαβάζοντας...*, ό. π., σημ. 4, σ. 107, όπου με αφορμή την ελληνική γλώσσα σημειώνεται ότι, ενώ ο σύγχρονος αναγνώστης θα περίμενε ο Σεφέρης να ακολουθήσει τον δρόμο του Saussure και του Wittgenstein, αυτός μάλλον βασίζεται στον πρώιμο γερμανικό ρομαντισμό. Για το τελευταίο θέμα βλ. και την αντίθετη άποψη του Καγιαλή, ό. π., σημ. 4, σ. 47.

τους μια διάσταση του κόσμου που δεν ισχύει για τη νεότερη δυτική σκέψη. Με άλλους όρους, ο Σεφέρης κινείται εν προκειμένω στον χώρο της πραγματολογίας, ο Τσάτσος στον χώρο της σημασιολογίας, ο ένας ασχολείται με το νόημα και ο άλλος με τη σημασία. Άλλωστε, κάτι αντίστοιχο επισημαίνει, με άλλους όρους, και ο Τσάτσος, όταν αναφέρει τη διάκριση *Vestand-Vernunft*.

Πράγματι, παρακολουθώντας κανείς την ανάπτυξη της τολμηρής φανταστικής εικονοπλασίας του «Κόκκιν' αχείλι φίλησα», διαπιστώνει τη στιβαρή, δραματικά κλιμακούμενη μετωνυμική συνάφεια, που συνδέει τοπικά και αιτιακά τα διάφορα στάδια της εξάπλωσης του χρώματος του πάθους, μέχρι να φτάσει να καλύψει ολόκληρο το σύμπαν. Ταυτόχρονα, η μεταφορά κόκκινο= έρωτας, πάθος διατρέχει σε όλη την έκταση την μετωνυμική αλυσίδα όπως το υφάδι το στημόνι, προβάλλοντας τον παραδειγματικό άξονα στον συνταγματικό: Αυτό δηλαδή ακριβώς που συνιστά την ποιητική λειτουργία της γλώσσας, αυτό που ο Τσάτσος μάλλον υποτονικά προσπαθεί να προσδιορίσει ως ζωγραφική υπερβολή και ποσότητα που αναδεικνύει την ποιότητα. Αντίστοιχα αυστηρά γεωμετρημένο είναι και το άλλο δημοτικό παράδειγμα, το μοιρολόι, το οποίο βασίζεται σε μια σειρά από (κατά Jacobson) δομικούς, συντακτικούς και νοηματικούς παραλληλισμούς, που ενοποιούν τα επίπεδα της γλώσσας. Και, βέβαια, κάθε άλλο παρά «παράλογο» μπορεί να θεωρηθεί ως νοηματική αλληλουχία είναι απόλυτα συνεπές ως προς τους όρους αιτιότητας που με σαφήνεια θέτει για τον εαυτό του και για τον αναγνώστη. Αναρωτιέται απλώς κανείς γιατί ο Σεφέρης επιμένει ειδικά στον μη έλλογο χαρακτήρα του τελευταίου στίχου μόνο, λες και όλοι οι υπόλοιποι είναι απόλυτα συμβατοί με την εμπειρική πραγματικότητα.

Στο ίδιο πλαίσιο μπορεί να διαβαστεί και η ανιούσα κλίμακα των πέντε εκφωνημάτων που παραθέτει ο Σεφέρης (σ. 96), για να εξηγήσει τα ειδοποιά χαρακτηριστικά της ποιητικής γλώσσας. Ενώ στον δοκιμακό λόγο του ο ποιητής διακρίνει δύο χρήσεις της γλώσσας, την επιστημονική και τη συγκινησιακή,¹⁰ στην ουσία, και χωρίς φυσικά να το θεματοποιεί, εργάζεται με τρεις από τις έξι κατά Jacobson γλωσσικές λειτουργίες, την αναφορική, τη συναισθηματική και την ποιητική. Όταν δηλαδή, σχετικά με το πρώτο παράθεμα («Το άθροισμα των γωνιών κάθε τριγώνου ισούται...»), παρατηρεί ότι «η γλώσσα είναι ολωσδιόλου απρόσωπη, αντικειμενική. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι δεν είναι καν απαραίτητη και να φανταστεί στη θέση της μαθηματικά σύμβολα» (σ. 96), αφενός εντοπίζει ακριβώς τα χαρακτηριστικά της αναφορικής λειτουργίας της γλώσσας, που επικεντρώνεται στην πληροφορία, και, από τη στιγμή που τη μεταδίδει, καθιστά εαυτήν περιττή. Αφετέρου υπαινίσσεται τη σύγχρονη θεωρητική θέση (που εν προκειμένω ίσως προέρχεται από την ποιητική του Valéry) ότι όσο πιο έντεχνη η γλωσσική εκδοχή τόσο

10. Βαγενάς, ό. π., σημ. 8, σ. 43.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

πιο προβεβλημένη η παρουσία της γλώσσας σε όλα της τα επίπεδα. Στα επόμενα παραδείγματα ο Σεφέρης πολύ εύστοχα εντοπίζει μια σταδιακή αναβάθμιση της συναισθηματικής και της ποιητικής λειτουργίας σε βάρος της αναφορικής. Η προσέγγισή του, χωρίς, φυσικά, να διαθέτει νεότερη ακαδημαϊκή σκευή, διακρίνεται, ως συνήθως άλλωστε, από μια αξιοπρόσεκτα «ενήμερη» πρόσληψη, που αναδεικνύει το ίδιο το κριτικό σχόλιο σε λογοτεχνία:

«[...] η λέξη *Ελληνοσύρων* παύει να έχει οποιαδήποτε τοπωνυμική αναφορά πηγαίνει να χαθεί μέσα στη λέξη *απόσταγμα* και να την πυκνώσει, κρατώντας μόνο από την υποτυπώδη λογική έννοια που της απόμεινε, μια χροιά θρύλου μισοβιβλικού και μισό-ελληνορωμαϊκού, μέσα σε μια εξωτική ασπράδα.» (σ. 97)

Αυτό που μέσω μεταφορών κατατίθεται εδώ για τους καθαφικούς στίχους «*ποιό απόσταγμα κατά τες συνταγές/ αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων καμωμένο*» είναι και πάλι η υποβάθμιση της αναφορικής λειτουργίας της γλώσσας («η λέξη *Ελληνοσύρων* παύει να έχει οποιαδήποτε τοπωνυμική αναφορά»), η αποσύνδεση του σημαίνοντος από το βασικό του σημαίνόμενο και η μετατόπιση της έμφασης στην επικοινωνία των σημαίνοντων. Αυτό συνάγεται από τη διατύπωση «πηγαίνει να χαθεί μέσα στη λέξη *απόσταγμα* και να την πυκνώσει»: Οι δύο έννοιες, που ανήκουν κατ' αρχήν σε διαφορετικά παραδείγματα, στην ανάγνωση του Σεφέρη διασταυρώνονται στη συνταγματική αλυσίδα, επικαλύπτονται και διαλέγονται. Από την ώσμωσή τους δημιουργείται ένα νέο παράδειγμα, συγκροτημένο πια από τους όρους του κειμένου, βασισμένο κυρίως στις συνδηλώσεις των εννοιών· ένα σημασιολογικό πεδίο συγκινησιακό, με χαλαρή αναφορικότητα, αυτό τελικά που ο Σεφέρης αποκαλεί «χροιά θρύλου [...] μέσα σε μια εξωτική ασπράδα»(.) Όσο για το επίμαχο πέμπτο παράθεμα, και το βοριά το δροσερό τον πήραν τα καράβια, αυτός ο στίχος, κατά τον Σεφέρη, δεν σημαίνει τίποτα, με την έννοια ότι δεν αντιστοιχεί σε κάτι πραγματικό. Το ποίημα λοιπόν δεν σημαίνει αλλά είναι. Η γλώσσα έχει ταυτιστεί με την εμπειρική πραγματικότητα: «Η καθεμιά [λέξη] στέκει [...] με το πλέριο λογικό περιεχόμενό της, στη θέση της, ξεχωριστή, σαν τα καλίκια της ακρογιαλιάς.» (σ. 97) Επιπλέον, προσέθετε κανείς, το ποίημα δεν είναι απλώς αλλά κάνει κάτι. Η διατύπωση «ο στίχος φτιάνει τη μπουνάτσα» μοιάζει σαν να παραπέμπει στις γλωσσικές πράξεις και στην επιτελεστική γλωσσική λειτουργία. Ωστόσο, όπως έχει ήδη προαναφερθεί, όλα αυτά δεν συνεπάγονται ότι ο στίχος είναι άλογος στο πλαίσιο των αισθητικών αλλά και κοσμολογικών όρων που θέτει το κείμενο. Αντίθετα, έχει πολύ σαφή σημασία: Δηλώνει το έσχατο αναπόδραστο, το αποκορύφωμα της αδυναμίας του ανθρώπου μπροστά στον θάνατο. Με τη διαφορά ότι δεν το περιγράφει με τη γλώσσα, όπως η επιστήμη, αλλά το κατασκευάζει με τη γλώσσα, όπως, σύμφωνα με τη μοντερνιστική αισθητική, αρμόζει στην ποίηση. Θα έλεγα εν κατακλείδι ότι ο Σεφέρης διαβάζει δημιουργικά τα κείμενα, αλλά δεν απαντά ακριβώς σε αυτό που του προσάπτει ο Τσάτσος. Απλώς μιλά για κάτι άλλο.

Τότε, λοιπόν, μήπως ο φιλόσοφος έχει δίκιο και ο ποιητής άδικος;

Σε πρώτη φάση η απάντηση στο προηγούμενο ερώτημα θα πρέπει μάλλον να είναι θετική. Ωστόσο, το θέμα περιπλέκεται, όταν ο Τσάτσος προσπαθεί να διευκρινίσει ποιο είναι τελικά το άλογο στοιχείο που απορρίπτει. Αφού όλα τα παραδείγματα του Σεφέρη τα θεωρεί από τη σκοπιά του έλλογα, ποια είναι αυτά τα μη έλλογα που απορρίπτει, επειδή αντιβαίνουν στους *a priori* νόμους της τέχνης; Στο σημείο αυτό μάλλον περιπίπτει σε αντιφάσεις. Υποστηρίζει, για παράδειγμα, αναφερόμενος στις εικαστικές τέχνες:

«Τα χέρια του Θεοτοκόπουλου δεν είναι χέρια πραγματικά. Αυτά ενδιαφέρουν τη φωτογραφία. Είναι σύμβολα μιας ιδεατής, μυστικά εξαΰλωμένης ευγένειας. Και συμβολίζουν με εξαιρετική αμεσότητα και ακρίβεια εκείνο που θέλουν να συμβολίσουν. Έλλογο και ρητό είναι το σύμβολο έλλογο, όσο και αν άρρητο, το συμβολιζόμενο, και αισθητικά έλλογη και μάλιστα αναγκαία η σχέση των δύο. Αν ο Θεοτοκόπουλος, για να εκφράσει αυτό το πνεύμα της μυστικής εξαΰλωσης και ευγένειας, αντί να πάρει για σύμβολο το ανθρώπινο σώμα, έπαιρνε ένα ελάφι με κομμένο κεφάλι, που από μέσα του θα βγαίνουν ψάρια ή σουσουράδες πετώντας κατά τον ουρανό, αν το έκανε αυτό με τη δικαιολογία πως, σε αυτόν προσωπικά, αυτή η εικόνα του κάνει πιο ζωντανή την ιδέα που θέλει να εκφράσει τότε θα πέφταμε έξω από το όριο του έλλογου. Γιατί εδώ η συνάφεια του συμβόλου και του συμβολιζόμενου μπορεί να είναι απόλυτα γνήσια [...] αλλά είναι ταυτόχρονα και εντελώς *α μ ε τ ά ο τ η* σε τρίτους. [...] λείπει το αισθητικά αντικειμενικό, το αισθητικά έλλογο.» (σ. 47)

Παρόλο που ο Σεφέρης στην αρχή του *Διαλόγου* εμφανίζεται να πιστεύει ότι ο συνομιλητής του δεν αναφέρεται στον υπερρεαλισμό, τελικά ο Τσάτσος ακριβώς εκεί παραπέμπει.¹¹ Παρά τη σπουδή, δηλαδή, του Σεφέρη να καθαρίσει το λογοτεχνικό πεδίο από τις οκληρές παραφυάδες, η παράσταση του αποκεφαλισμένου ελαφιού δεν αφήνει καμιά αμφιβολία. Χαρακτηριστικό είναι επίσης ότι, αν ο Σεφέρης λειτουργεί μόνο με παραδείγματα, ο Τσάτσος δεν τα χρησιμοποιεί σχεδόν καθόλου και, όταν το κάνει, αυτά προέρχονται από τη ζωγραφική και όχι από τη λογοτεχνία. Γιατί, ωστόσο, ο ανατομικά αυθαίρετος Θεοτοκόπουλος είναι, κατά τον Τσάτσο, έλλογος, αισθητικά αντικειμενικός και μεταδόσιμος, ενώ η υπερρεαλιστική εικόνα που περιγράφει δεν εμπίπτει στο ίδιο παραδεκτό πλαίσιο; Η απάντηση θα πρέπει κατ' αρχήν να αναζητηθεί στις υπερβατικές, μεταφυσικές κατηγορίες που συγκροτούν τη σκέψη του ιδεαλιστή φιλόσοφου και που διέπουν τους *a priori* προ-

11. Ο Τσάτσος από την αρχή εννοεί τον υπερρεαλισμό, όταν στρέφεται κατά της πρωτοποριακής ποίησης, και μάλιστα το πρώτο του κείμενο, που εγκαινιάζει και τον διάλογο, το «Πριν από το ξεκίνημα», αποτελεί απάντηση στην κριτική του Καλαμάρη στη μελέτη του για τον Παλαμά, βλ. σχετικά Χρυσανθόπουλος, ό. π., σημ. 3, σ. 216.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

διαγεγραμμένους και υπερϊστορικούς νόμους της τέχνης. Έτσι, αυτό που ονομάζεται «ανθρώπινος νους» εμφανίζεται ως ουσία, που λειτουργεί αδιάσπαστα και αναλλοίωτα τόσο στον δέκατο έκτο όσο και στον εικοστό αιώνα. Δηλαδή, αν ο Θεοτοκόπουλος στην εποχή του είχε ζωγραφίσει αυτό που ο Τσάτσος περιγράφει, ίσως πραγματικά να μην ήταν μεταδόσιμο. Το βέβαιο, πάντως, είναι ότι δεν το ζωγράφησε και, κυρίως, ούτε θα μπορούσε ούτε θα χρειαζόταν να το είχε ζωγραφίσει. Γιατί όμως, κατά τον Τσάτσο πάντοτε, η εφιαλτική εικόνα του ελαφιού να παραμένει ως σύμβολο μη μεταδόσιμη εν έτει 1938, όταν έχουν μεσολαβήσει (για να περιοριστώ στα πιο πρόσφατα γεγονότα της εποχής) η ψυχανάλυση, η θεωρία της σχετικότητας και ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος, και ενώ επίκειται και ο δεύτερος;

Επιπλέον, ο Τσάτσος φαίνεται ότι, σε τελική ανάλυση, υποπίπτει στο ίδιο σφάλμα που καταλόγισε προηγουμένως στον Σεφέρη: Ταυτίζει το έλλογο με το υπαρκτό. Τα χέρια του Θεοτοκόπουλου διατηρούν ακόμα τα αναφορικά προσχήματα, ενώ η υπερρεαλιστική εικόνα που περιγράφει θα απαντούσε (ως προς τη συνύπαρξη των επιμέρους στοιχείων που την απαρτίζουν) μόνο στα όνειρα. Ο λόγος δηλαδή που την απορρίπτει δεν είναι ο τυχαίος υποκειμενισμός και η έλλειψη λογικής αλληλουχίας (που θα μπορούσε, άλλωστε, να ανιχνευθεί με βάση τους όρους που θέτει το ίδιο το έργο τέχνης) αλλά η έλλειψη αναφορικότητας. Με όρους σημειωτικής, θα λέγαμε ότι από τις τρεις κατηγορίες σημείων του Peirce ο Τσάτσος επιτρέπει στην τέχνη μόνο τις εικόνες και τους δείκτες, που δηλώνουν κάποιου είδους φυσική σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου, και από τα (αυθαίρετα) σύμβολα δέχεται μόνον όσα είναι πολύ υψηλής κωδικοποίησης: όσα δηλαδή σημαίνουν το ίδιο για όλους τους χρήστες τους.¹² Συνεπώς, είναι αναμενόμενο να απορρίπτει την ανατρεπτική και πολύτροπη γλώσσα της νεωτερικής ποίησης, εφόσον μάλιστα, θυμίζοντας τον πλατωνικό *Φαίδρο*, εκφράζει (στον «Απολογισμό ενός διαλόγου») την αποστροφή του για την πολυσημία:

«Το πολυσήμαντο είναι δυνατό, μόνον όταν το ποίημα δεν έχει καμιάν ακέραια μορφή, όταν είναι μόλις σημειωμένα τα ακνάρια της μορφής του, και επιδέχεται έτσι ποικίλες συμπληρώσεις. Το πολυσήμαντο είναι απλούστατα αμορφία. Και η αμορφία είναι έλλειψη, ατέλεια ωραιότητας.» (σσ. 161-162)

Ο Σεφέρης είχε αναρωτηθεί ήδη στην αρχή του *Διαλόγου*: «είναι άραγε πραγματική αυτή η αντίθεση ελλόγου και αλόγου στοιχείου στην ποίηση; Μήπως βρίσκουμε την αντίθεση αυτήν, όταν κάτι μας δυσαρεστεί ή δεν το καταλαβαίνουμε, πράγμα που είναι συχνά το ίδιο;» (σ. 17). Η επιχειρηματολογία του Τσάτσου μοιάζει συχνά να δικαιώνει την παραπάνω άποψη. Και κάτι ακόμα, που θα τη δικαίωνε ακόμα περισσότερο: Η εικόνα με το ελάφι που περιγράφει ο Τσάτσος ως δείγμα νεωτερικού

12. «Το έλλογο στοιχείο έχει αντικειμενικότητα. Νοείται αναγκαστικά από όλους κατά τον ίδιο τρόπο. Ο λόγος είναι ένας, και όλοι πρέπει να μετέχουν σε αυτόν» (σ. 43)

παραλογισμού, περισσότερο από πίνακα του Dalí, θυμίζει λεπτομέρεια από τον «Κήπο των γήινων απολαύσεων» του Ιερώνυμου Bosch.¹³ Άραγε, κατά τον Τσάτσο, κινείται και ο ολλανδός ζωγράφος του δέκατου πέμπτου αιώνα εκτός αισθητικής; <http://www.bad-penny.gr/bosch/paintingDetails.php?id=3&lang=el>

Αυτό που μένει πάντως αναπάντητο είναι γιατί, παρά την προσπάθεια, στην πραγματικότητα οι δύο διαλεγόμενοι καταλαβαίνουν ελάχιστα ο ένας τον άλλο. Για την ακρίβεια αυτός που καταβάλλει τη μεγαλύτερη προσπάθεια είναι μάλλον ο Τσάτσο (όπως φαίνεται και στον συστηματικό «Απολογισμό ενός διαλόγου»), και αυτός που παρακολουθεί (ή θέλει να παρακολουθήσει) λιγότερο τον συνομιλητή του είναι ο Σεφέρης. Το ομολογεί άλλωστε ευθαρσώς: «Όταν σου αποκρίνεται ένας φιλόσοφος, δεν καταλαβαίνεις πια καθόλου τι τον είχες ρωτήσει» (σ. 67). Άραγε θα διευκολυνόταν περισσότερο η επικοινωνία τους, αν ο συγκεκριμένος φιλόσοφος, εκτός από τον Kant, γνώριζε (για παράδειγμα) και τον Wittgenstein; Αν, λόγου χάριν, είχε διανοηθεί ποτέ ότι οι αφηρημένες έννοιες «θεός» και «ελευθερία» που αναφέρει δεν συλλαμβάνονται μόνο με τον καθαρό λόγο αλλά και μέσω της συμβατικής λειτουργίας τους στο γλωσσικό παιχνίδι, το οποίο δεν διέπεται από θεωρητικούς όρους αλλά από τη σχέση του με τις πρακτικές διαδικασίες του βίου; Μήπως τότε θα διέβλεπε τι είναι αυτό που, κατά τον Σεφέρη, καθιστά το μοντερνιστικό ιδίωμα εξίσου επικοινωνήσιμο με την παραδοσιακή ποιητική εικονοπλασία; Το μόνο βέβαιο, πάντως, είναι ότι ο Σεφέρης αποδείχτηκε ιδιαίτερα εύστοχος στην επιλογή του δημοτικού του παραδείγματος: Όπως έχει επισημάνει η κριτική, το «Κόκκιν' αχειλί φίλησα» σταδιοδρόμησε μεταπολεμικά ως διακείμενο στην ποίηση των νεοϋπερρεαλιστών, όπως ο Μίλτος Σαχτούρης:¹⁴

Ύδρα

*Το αίμα μου το κρεμάσαν πάνω στα κλαδιά
το αίμα μου το ρίξαν μες στη θάλασσα
τ' άγρια λουλούδια τα βαμμένα δόντια τα πικρά
φιλιά
τα ψάρια τα καράβια μες στη θάλασσα
μέσα στο αίμα το δικό μου χτίσαν τη φωλιά
από το αίμα το δικό μου βάψαν τα πανιά
από το αίμα το δικό μου πέταξαν φτερά
όλα τα φοβερά πουλιά μέσα στη θάλασσα*

13. Ευχαριστώ τον φίλο ιστορικό της τέχνης Γιάννη Τζωρτζακάκη, που μου υπέδειξε την ομοιότητα.

14. Χ. Δανιήλ, *Σύγχρονη ποίηση και δημοτική παράδοση. Το δημοτικό τραγούδι στην ποίηση των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών ποιητών* [ανέκδοτη διδακτορική διατριβή], Ιωάννινα, 1999, σ. 208. Πρβ. και αυτόθι, σ. 155, για την ποίηση της Βακαλό.

Βούλα Επιτροπάκη

Ποιητικός λόγος: από τη λογική ακολουθία και την κανονιστική εφαρμογή ως τη σιωπηρή παράβαση

I.

Ο ποιητικός λόγος αποτελεί μια διαδρομή από τη φυσικότητα της ύπαρξης προς την “απόδοσή” της. Η διαδρομή ξεκινά ως μια φυσικότροπη διαδικασία που μεθοδεύεται με τη λογική. Με τη λογική αξιολογούνται και «ζυγίζονται» τα πράγματα, που όλα τους είτε πηγάζουν είτε παραπέμπουν, αλλά σε κάθε περίπτωση υπακούουν και μιμούνται, αναπóτρεπτα, τη φύση. Τη φύση, που καθορίζει κυρίως την ανθρώπινη Επιθυμία της Ζωής, ενόψει του ότι η θνητότητα αποτελεί τον απαραίτητο φυσικό νόμο. Με βάση την “αποδοχή” αυτού του μέγιστου αξιώματος «ζυγίζονται» και καθορίζονται πάντα τα ανθρώπινα. Γι’ αυτό, η αποδοχή των φυσικών πραγμάτων συμπίπτει με τη συναίσθηση της μεταφυσικής θρησκευτικότητας, που είναι συγχρόνως και η πανανθρώπινη φυσική δικαιοσύνη¹.

Η Ανάγκη επομένως για ανθρώπινη Συνέχεια οργάνωσε την Εμπειρία σε Μνήμη. Με όπλο τη λογική και τους επαγωγικούς, παραγωγικούς, υποθετικούς και άλλους “λογικούς” συλλογισμούς, απαντήθηκαν πλείστες απορίες, ερωτήματα² και ανιγμάτα για το μεγάλο Άγνωστο της Φύσης του ανθρώπου και του κόσμου, ενώ, περνώντας από τα στάδια της αναλογικής μαγείας, μαντείας, κυρίως της ανάπτυξης της γραφής, η Λογική εξελίχθηκε σε επιστήμες.

Η λογική όμως, είναι κάτι που απαιτεί κρίση για αξιολόγηση. Και η «κρίση», όπως πολύ έντονα την αντιλαμβανόμαστε κοινωνικά (ιδιαίτερα αυτή την εποχή), είναι κάτι που έχει να κάνει με τη σειρά του με το λόγο.

Ο λόγος είναι ο τρόπος, ο σκοπός της Ζωής και η αιτία της. Ο άνθρωπος δεν έχει άλλη πραγματικότητα παρά αυτό το *είναι* του λόγου. Ως υποκείμενο του λόγου³ εξοβελίζει την έλλειψη. Καταπολεμά το θάνατο μέσω του συμβόλου, αφού το σύμβολο αναπαριστά την απουσία του πράγματος που συμβολίζει.

1. Κωνσταντίνος Δεσποτόπουλος, «Η ηθική συνείδησις και η αξία της ζωής, Προηθικόν στάδιον και Πρωτοηθικόν στάδιον», στο *Φιλοσοφία του Δικαίου*, εκδ. Παπαζήση 2000, σελ. 62, 42-47 επ.

2. Ε. Μ. Μελετινσκι, «Η δομικο-τυπολογική μελέτη του παραμυθιού», στο Β.Γ. Προπ, *Μορφολογία του παραμυθιού Η διαμάχη με τον Κλωντ Λεβι-Στρως και άλλα κείμενα*, μετ. Αριστέα Παρίση, εκδ. Α. Καρδαμίτσα 2009, σελ. 288 επ.

3. Reginald Blanchet “*Talking cure*”, περ. «Το νήμα της Αριάδνης Κείμενα για την Ερμηνεία», εκδ. Κύκλου Ηρακλείου Ευρωπαϊκής Σχολής Ψυχανάλυσης, τχ. 2/1996, σελ. 36.

Ό,τι συνδέει τα δεδομένα αυτά στο ανθρώπινο μυαλό κάνοντάς τα «λογική ακολουθία», είναι η γλώσσα, με τους τρόπους και τις εκδοχές της εκφοράς της. Μέσα από τα σύμβολα –γλωσσικά και άλλα– ο άνθρωπος μαθαίνει, εμπειρικά πάντα, πώς να εκπληρώνει την επιθυμία του, αφού του τίθενται απαγορεύσεις από τα φυσικά πράγματα και την κοινωνία.

Η ίδια η γλώσσα αφετέρου για να δι-εργασθεί, να οντο-ποιηθεί, έχει ανάγκη την εκ των ων ουκ άνευ σχέση με τον Άλλο, που μας εισάγει, με την ομιλητική συμπεριφορά στο Λόγο⁴ – μοναδικό τρόπο να εξανθρωπιστούμε, να «ακολουθήσουμε» και να συμμετάσχουμε στο πανανθρώπινο λογικό παιχνίδι ως ενεργά, λογικά όντα.

Ο σεβασμός της ζωής του συνανθρώπου, ως εκ τούτου, αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση για τη είσοδό μας στον “κοινωνικό” λόγο. Για αυτό άλλωστε θεοπίστηκαν, ήδη από τις πρώτες κοινωνίες, απαγορεύσεις, έμμεσες στην αρχή και συμβολικές, προς αποτροπή της επιβουλής της ζωής του συνανθρώπου, ενώ στη συνέχεια επισημοποιήθηκαν θεσμικά, μέσω του συμβολισμού της γλώσσας και πάλι. Από τα тотέμ, με τον τρόπο αυτό, φθάνουμε στους θετούς, γραπτούς, σημερινούς νόμους. Αιτία, επομένως, του κοινωνικού συμβολισμού ήταν οι αναγκαίες απαγορεύσεις. Έμμεσο δε αποτέλεσμά του, να θεθούν οι πρώτες θεσμικές –κοινωνικές πια– απαγορεύσεις⁵.

4. Jacques-Alain Miller, «Η ερμηνεία μεταξύ αντίληψης και αναγνώρισης», περ. *Η Ψυχανάλυση*, έκδ. Ευρωπαϊκής Σχολής Ψυχανάλυσης τχ. 4/’99, σελ. 26, όπου: «Από τη στιγμή που υπάρχει ένα σύμβολο, υπάρχει ο θάνατος, διότι το σύμβολο αναιρεί αυτό του οποίου είναι σύμβολο, και διότι στην ανθρώπινη ύπαρξη συμβαίνει όντως να περιβάλλουμε το θάνατο με σύμβολα. (...) Ο θάνατος συνδέεται με το ίδιο το συμβολικό, και το ένστικτο του θανάτου τελικά είναι ακριβώς ο αυτοματισμός της επανάληψης. [Το πραγματικό του φύλου και το πραγματικό του θανάτου, όπως και το πραγματικό της φαντασιακής απόλαυσης, αρθρώνονται μέσα στο δίκτυο του σημαίνοντος, του συμβόλου, του λόγου.]»

5. Για τον άνθρωπο και το λαβύρινθο του πρώιμου κοινωνικού ασυνειδήτου, η αρχέγονη αιμομικτική απειλή αποτελεί καταστροφή. Νόμοι και διατάξεις υπερασπίζονται πάντα το αγαθό της ζωής και επιβάλλονται μέσω του λόγου. Έχουν να κάνουν δηλαδή με τη ρίζα της υπόστασης, την ανθρώπινη οντολογία. Κωνσταντίνος Δεσποτόπουλος, *Φιλοσοφία του δικαίου*, ό.π. Karl Engisch, *Εισαγωγή στη νομική σκέψη*, μετ. Δ. Σπινέλλη, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1986, Σίγκμουντ Φρόυντ, 1. *Τοτέμ και ταμπού*, 2. *Το Εγώ και το Εκείνο*, μετ. Κ.Λ. Μεραναίου, 3. *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση*, μετ. Α. Πάγκαλος, 4. *Ιστορία της Ψυχανάλυσεως*, μετ. Αβραάμ Κοέν, όλα στις εκδ. Γκοβόστη, Οδυσσέας Σπαχής, *Το ιερό και το δίκαιο στο Μινωικό Μύθο*, εκδ. Αναλόγιο, Ηράκλειο 2002, σελ. 52, 71 επ., Κωνσταντίνος Γ. Νιάρκος, *Γλώσσα και υπερβατική πραγματικότητα στην αρχαία ελληνική διανόηση*, εκδ. Καρδαμίτσα 1984, σελ. 106, όπου: «Το σύμβολο δεν αντιπροσωπεύει τον νοητό κυρίως κόσμο, αλλά πρωτίστως συμβολίζει την υπερούσιο υπόσταση της θεότητας. 102-3: Τα μυθικά σύμβολα όπως παρατηρεί ο Δ. Κούτρας (*Θέματα φιλοσοφίας της γλώσσας*, Αθήνα 1976), μαρτυρούν αδυναμία συλλήψεως υπό του νου διαφόρων πραγμάτων με εντελώς αφηρημένο τρόπο. Τα μυθικά σύμβολα φανερώνουν τη σχέση του ανθρώπου κυρίως με τον εξωτερικό κόσμο. Σε αντίθεση με τη μαγική εποχή, τα σύμβολα του ανεπτυγμένου ανθρώπου εκφράζουν τόσο τα βιώματα όσο και τα επι-

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

II.

Όταν όμως στη γλωσσική αλυσίδα του λογικού και του αισθητού εμφανίζεται αναγκαία η απαγόρευση, προσιωνίζεται πάραυτα και η παραβίασή της. Από την αντίθεση αυτή προκύπτει η εντατικοποίηση ή το καθήκον ή η εντολή, ή όπως λέγεται κάθε φορά η εξυπηρέτηση της Επιθυμίας, μέχρι τη λύση και έναν –κάθε φορά κρυμμένο– στόχο⁶, που είναι πάντα, από τους αρχέγονους μύθους μέχρι σήμερα, ένας αφηρημένος τύπος: μια γλωσσική μεταφορά, μια παρομοίωση. Ένας χρησμός.⁷ Η μνεία δηλαδή ότι, μέσα από την αιτιακή σχέση των πραγμάτων και τη γλωσσική τους αντανάκλαση, θα βρεθεί η λύση.

Αλληγορικές ακολουθίες και συμβολισμοί βασίζονται στους νόμους της λογικής, που είναι προϊόν, επαναλαμβάνω, των δύο ανθρώπινων θεοτήτων: της

τεύγματά του. Το κυριότερο από όλα τα σύμβολα είναι η γλώσσα (...) Με το σύμβολο επιτυγχάνεται ο συμβιβασμός του γενικού με το ειδικό, το «τόδε τι» του Αριστοτέλους, γιατί έχει οντολογική αναλογία προς το αόρατο παράδειγμα το οποίο κατά κύριο λόγο εκπροσωπεί.» Και σελ. 77: «Οι λόγοι ενεργούν ως μεσάζοντες συντελεστές μεταξύ του νοητού και του αισθητού κόσμου και χρησιμοποιούνται ως δίαυλοι προσπελάσεως προς την υπερβατική πραγματικότητα». Του ιδίου, σελ. 12: «Η λογική των αρχαίων Ελλήνων χαρακτηρίζεται από τη στενή σχέση μεταξύ εννοίας και λέξεως κι έτσι δεν κατόρθωσε να φθάσει σε μεγάλο βαθμό αφαιρέσεως, πράγμα το οποίο έγινε με τη νεώτερη λογική.» Επίσης, Σωκράτης Α. Σκαρτσής, 1. «Γλώσσα» στο περ. *Όστρακο* τχ. 1-7/1986,87 εκδ. Όστρακα. 2. «Η Γλώσσα για το Μύθο», στο *Μικρό δοκίμιο για τη Γλώσσα*, εκδ. Παρατηρητής 1995, σελ. 27 επ. και George Thomson, *Η Ελληνική Γλώσσα Αρχαία και Νέα*, εκδ. Κέδρος 1964, σελ. 27.

6. Στο λαϊκό λόγο, στα παραμύθια π.χ. έχομε τα παραμυθικά στοιχεία της εντολής, των απειλών, της εκδίκησης ή εξυπηρέτησης, και της εντατικοποίησης. Βλ. Β. Γ. Προπ, *ό.π.*, σελ. 99 και 119 επ.: «Τις περισσότερες φορές οι παραμυθικοί ήρωες πρέπει να χωρίσουν από τους γονείς, μεγαλύτερους, προστάτες – αυτό πετυχαίνεται με το να παραβαίνει ο ήρωας την απαγόρευση.»

7. «Η λύση κρύβεται πάντα σε μια λέξη που συνδέει αιτιωδώς το σημάδι με το σημαντικόμο. Το σημείο. Αυτή είναι η σημαντική κάθε χρησμού, που «*ούτε λέγει ούτε κρύπτει αλλά σημαίνει*» κατά τον Ηράκλειτο. Πρόκειται για αναλογική μαγεία, στην οποία στηρίχθηκε ο πρωτεύικός συμβολισμός των πραγμάτων, την ομοιοπαθητική αναπαράσταση του φυσικού κόσμου με λέξεις, τη μαγεία του Λόγου, την πολυσημία του σημαίνοντος, τη μαντική προφητεία της γλώσσας.» Βούλα Επιτροπάκη, «Συμβάσεις και ανατροπές στη γλωσσική νομοθεσία του παραμυθίου, μέσα από το μύθο του Γλαύκου», *Πρακτικά Συνεδρίου «Το κρητικό παραμύθι. Μνήμη Παύλου Βλαστού» Καστέλλι Πεδιάδος, 24,25,26-9-2010*, Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας – Δήμος Μινώα, υπό έκδοση. F. De Saussure, *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, μετ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος, εκδ. Παπαζήση 1979 Χρ. Χαραλαμπίκης «Γλωσσολογικές θεωρίες για τη γλώσσα Μικρό οδοιπορικό στην ιστορία της γλωσσολογικής σκέψης», στο *Μια πολυεπιστημονική θεώρηση της γλώσσας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης – Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών, Ηράκλειο 1995, σελ. 105-128 Philippe La Sagna, «Στα μισά του δρόμου ανάμεσα στον γραπτό και τον προφορικό λόγο», περ. *Το νήμα της Αριάδνης Κείμενα για την Ερμηνεία*, τχ. 2ο / 11/1996, εκδ. Κύκλου Ηρακλείου της Ευρωπαϊκής Σχολής Ψυχανάλυσης Χρήστος Μπουλώτης, *Στοιχεία μαγείας στη Μινωική Κρήτη*, υπό: περ. «Αρχαιολογία», τχ. 20/8-1986, σελ. 8-15 Σωκράτης Α. Σκαρτσής, 1. «Η Γλώσσα για το Μύθο», *ό.π.* σελ. 27 επ. 2. «Η επωδή: Μια θεώρηση της ποιητικής γλωσσικής ουσίας», υπό: *Μια πολυεπιστημονική θεώρηση της γλώσσας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης – Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών, Ηράκλειο 1995, σελ. 133-134 και 129 επ.

Επιθυμίας (προς επαλληλία των γενεών) και της Ανάγκης. [*“Η ανάγκη ζει το νόμο”, λέει ο λαός.*⁸]

Ο Λόγος, κατά τα παραπάνω, περιέχει την Επιθυμία και το Νόμο που την καταστέλλει. Νόμος και λόγος είναι οι σχέσεις αιτιότητας μέσα από το βλέμμα και τη θέση του κοινωνικού πα ανθρώπου⁹. Επομένως, η γλώσσα, ο λόγος, η κρίση και η λογική έχει σχέση και προϋποθέτει τον αντίλογο, την απόκριση. Το μοίρασμα δηλαδή. Και πιο ειδικά, το διάλογο, την αντ-απόκριση, την επι-κοινωνία.

Αφετέρου, η γλώσσα ως συστηματοποιημένος κώδικας μέσα στον πρωτογενή της κοινωνικής ομιλίας, έχει με τη σειρά της, ειδικότερους γραμματικούς, συντακτικούς, υφολογικούς και άλλους κανόνες/ νόμους. Η δε ποιητική γλώσσα, ως επιγενόμενος κώδικας μέσα στον δευτερογενή της γλώσσας, τους δικούς της –«ανοιχτούς» ευτυχώς– κανόνες, που δημιουργήθηκαν ιστορικά και αναλύονται στους συνταγματικούς και παραδειγματικούς άξονες-«κλειδιά» για την ερμηνεία της.

Επειδή όμως οι διανθρώπινες σχέσεις είναι σχέσεις σύγκρουσης –όχι συναίνεσης ή υποταγής– η αναζήτηση της υπαρξιακής ισορροπίας αποτελεί το σύνθημα ζητούμενο, το Φυσικό δηλαδή κανόνα. Και εδώ τίθεται το ερώτημα, του ποιος είναι για τον ποιητή και την ποίηση ο ορθός, ο αληθινός κανόνας. Αυτός του πρωταρχικού δικαίου της ύπαρξης ή ο επιγενόμενος λογικός, γραμματικός ή άλλος, κανόνας;

Το ποιητικό υποκείμενο, ωστόσο, καθώς δεν υποτάσσεται σε οποιονδήποτε θετικισμό, αναζητά την οντολογική δικαιοσύνη και ισότητα. Γι’ αυτό η σύγκρουση, αν τη δούμε μέσα από μια δυναμική φαινομενολογική προσέγγιση, επανακαθορίζει συνήθως την πραγματικότητα του ποιητή. Τούτο συμβαίνει, γιατί ο ποιητής μέσα από αυτή τη σύγκρουση, επιθυμεί να λάβει και εντέλει παίρνει μια «θέση», που τη διατυπώνει και στο έργο του.

Με ποια διαδικασία λοιπόν ενεργεί;

Αντιπαραιθέμενος με τις γλωσσικές, κανονιστικές δεσμεύσεις (γραμματικούς, συντακτικούς, υφολογικούς κ.λπ. κανόνες), σκοπεύει να “αποδώσει” τη δική του ποιητική πραγματικότητα, που –ας μην ξεχνάμε– είναι πάντα μια επιστροφή στη φυσική υπόσταση ή τουλάχιστον η αναζήτησή της.¹⁰

8. *“Η Ανάγκα και θεοί πείθονται*, κατά τους αρχαίους.

9. Ο χρόνος που δημιουργήθηκαν οι λέξεις συμπίπτει με το χρόνο που γεννήθηκαν οι μύθοι, οι νόμοι και οι θεοί. Βλ. Νικόλαος Παπακαλής, 1. «Η μελέτη των μύθων», υπό *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Β΄ σελ. 153 επ., όπου και αναφορά στο έργο του Boccaccio (1360 μ.Χ.) *Γενεαλογία των εθνικών θεών*. 2. «Η καταγωγή της ηρωικής μυθολογίας», ομοίως, τ. Β΄ σελ. 95 επ. George Steiner, *Οι Αντιγόνες*, μετ. Βασ. Μάστορης – Πάρης Μπουρλάκης, εκδ. Καλέντης 2001, σελ. 368- 469, Ρόμπερτ Γκρέιβς, *Η Λευκή Θεά*, μετ. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, εκδ. Κάκτος 1998, σελ. 313.

10. Η αναζήτηση αυτή είναι άλλωστε και ο κοινός στόχος των επιστημών των σχετικών με τη δικαιοσύνη και τη γλώσσα: η “απόδοση” των πραγμάτων. Το “νόημα” και το “δίκαιο” εν πολλοίς ταυτίζονται.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Η ψυχική κατάσταση όμως του ποιητή σε κάθε ποιητική στιγμή είναι η συνισταμένη το σύνολο του ψυχικού και γλωσσικού παρελθόντος του, η ίδια η “ασυνείδητη σωματική εικόνα” του¹¹. Το σύνολο αυτό δεν δύναται να χωρέσει στα πεπερασμένα όρια των κανόνων της γλώσσας. Υπάρχει πάντα ένα άρρητο πλεόνασμα που δεν υπόκειται στο λόγο. Η παραβίαση λοιπόν κάποιων κανόνων της γλώσσας (όπως άλλωστε συμβαίνει σε κάθε φαινόμενο με έντονη την ανθρωπινή, υπαρξιακή διάσταση) καθίσταται συχνά πιο αποτελεσματική!

Ας δούμε αυτή την αναμέτρηση του ποιητικού υποκειμένου με τους κανόνες, πιο ειδικά:

Το γλωσσικό αισθητήριο του ποιητή είπαμε πως είναι η συναίσθηση του δικαίου που αντικατοπτρίζεται στη ζωντανή γλώσσα του. Το αισθητήριο του δικαίου, που δεν είναι άλλο από τη βίωση του μέτρου, τον παραπέμπει στους πρωταρχικούς, φυσικούς κανόνες της ύπαρξης, οι οποίοι με τη σειρά τους, τον επιτάσσουν: αφενός, α) να αναζητήσει το υπαρξιακό δίκαιο της προέλευσής του και, β) αφετέρου, να εφαρμόσει συγχρόνως μια επιβεβλημένη ως γλωσσικά ορθή συμπεριφορά – να εφαρμόσει δηλαδή μια λογικά επιβεβλημένη ως ορθή συμπεριφορά: τους καθιερωμένους γραμματικούς ή συντακτικούς κώδικες, οι οποίοι μάλιστα είναι: τόσο α) απαγορευτικοί, (του επιτάσσουν δηλαδή να απέχει από ορισμένες ενέργειες), όσο και β) επιτακτικοί (ωθώντας τον σε συγκεκριμένους τρόπους έκφρασης).

Και τα δύο (η αναζήτηση του υπαρξιακού του δικαίου και συγχρόνως η επιβεβλημένη γλωσσική συμπεριφορά) επιτείνουν ως άλλη “σύγκρουση καθηκόντων”, τις γλωσσικές “υποχρεώσεις” –αν μπορούσαμε να πούμε– του ποιητή, μια και η αποδοχή των γλωσσικών κανόνων είναι ρυθμιστική εκδήλωση, και οι κανόνες κοινωνικό, πολιτισμικό έννομο αγαθό, δηλαδή αξία δικαίου.

Η ελευθερία, όμως, της βούλησης του ποιητή ρυθμίζεται, αλλά και ρυθμίζει ως ένα βαθμό εδώ, τη λειτουργία της ηθικής. Με ποιον τρόπο; Μια και η ανθρωπινή φυσική δικαιοσύνη αποτελεί την πιο βασική αξία της Ηθικής, μόνο μέσα στο πλαίσιο της φυσικής, οντολογικής εντέλει δικαιοσύνης μπορεί να αναζητήσει ο ποιητής την ικανοποίηση των ποιητικών του επιδιώξεων. Η ανθρωπινή, φυσική δικαιοσύνη είναι και εδώ η κατευθυντήρια, ρυθμιστική αρχή που επιβάλλει μόνη τον αυτοπεριορισμό του. Όστε, εντέλει, η ποιητική πράξη διαγράφεται ως ορθή και δόκιμη όταν είναι σύμφωνη, όχι μόνο με τους δευτερογενείς λογικούς κανόνες της γλώσσας, αλλά και με τους φυσικούς, πρωταρχικούς κανόνες. Όταν τελικώς δεν παραβιάζεται η οντολογική γλωσσική ουσία¹². Όταν, ειδικότερα, ο ποιητικός “τρόπος”

11. Φρανσουάζ Ντολτό, *Η ασυνείδητη εικόνα του σώματος*, μετ. Ελισάβετ Κούκη, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2003.

12. Μια ποιητική πράξη είναι οντολογικά επιτρεπτή όταν δεν παραβιάζεται η οντολογική ουσία του υποκειμένου που την παράγει. Και τούτο γιατί κανένας κανόνας δεν εγγίζει ουδέποτε αυτή

 ΒΟΥΛΑ ΕΠΙΤΡΟΠΑΚΗ

(περιέχοντας το γραμματικό, συντακτικό, υφολογικό κ.λπ. αποδεκτό τρόπο) αποδίδει αλλά και ταυτίζεται με το περιεχόμενο της ποιητικής βούλησης. [*Λέξεως δε γενομένης, αυτή η φύσις το οικείον μέτρον εύρε* – κατά τον Αριστοτέλη.]

Ο συσχετισμός αυτών των δύο στοιχείων (βούλησης και μορφής) άλλωστε, αποτελεί ένα από τα πιο καίρια σημεία-«κλειδιά» για την κατανόηση/ερμηνεία του ποιητικού λόγου. Αλλά και για την κριτική αξιολόγηση κάθε ποιητικού έργου: ως προς την ηθική, πολιτισμική του αξία – μια και η ποιητική ιδέα, γινόμενη ποιητικός λόγος, δοκιμάζεται πάντα μέσα από ένα ηθικό τεστ, που έχει σημείο αναφοράς τις γενικά αποδεκτές ποιητικές αξίες. Η λογική αυτή αξιολόγηση-εκτίμηση των γλωσσικών δεδομένων από τον ίδιο τον ποιητή σε σχέση με την ποιητική του βούληση, ανάγει τις αξίες του ποιητή σε αξίες συνόλου. Και την Ποίηση σε μια κοινωνικής αναγωγής διεργασία.

III.

Γιατί όμως, και για ποιο σκοπό δύναται να προβαίνει ο ποιητής σ' αυτή την από τα πράγματα “επιτρεπτή” παράβαση;

Αν προχωρήσουμε λίγο περισσότερο, θα δούμε πως όλο αυτό το ομιλητικό παιχνίδι (της λογικής) συντίθεται από συν-δέσμους και *π ρ ο θ έ σ ε ι ς*. Τόσο γραμματικές, όσο και ασυνείδητες «προθέσεις». Στις προθέσεις όμως – της λέξεως προσλαμβανόμενης με όλες τις έννοιες – συμπεριλαμβάνεται αναπότρεπτα η έννοια της Επιθυμίας. Στις προθέσεις μας ευρύτερα εδράζεται η Επιθυμία ως ώθηση, ως κινητήρια δύναμη μιας τοπικής αλλά και λογικής μετά-θεσης. Μετακίνησης από μια θέση προς μια άλλη –κάτι αναπόσπαστα δεμένο ασφαλώς με τη γήινη, «βαρύτατη» δεδομένη, φυσική νομοτέλεια– τη θνητότητα και τη φυσική

καθ' αυτή την ουσία της ανθρώπινης δικαιοσύνης, ούτε έστω για να την ορίσει –αφού δεν επιδέχεται ορισμό– τυγχάνουσα τόσο ποικιλότροπη όσο και ο αριθμός των ανθρώπων της γης. Η απαγόρευση επομένως των γραμματικών και άλλων κανόνων αρχίζει από το σημείο που θίγει αξίες της κοινωνικής και μόνο φύσης της, και μάλιστα στις γενικότερης αποδοχής πλευρές της. Γι' αυτό, η παράβαση των λογικών-κοινωνικών-γραμματικών κ.λπ. κανόνων από τον ποιητή, δε δύναται να χαρακτηριστεί ως παραβατική πράξη ή συμπεριφορά, αφού προέρχεται και ανάγεται σε οντολογική αιτία, διάφορη δηλαδή από τις κοινωνικές-λογικές επιταγές. Εξάλλου, *nullum crimen nulla poena sine lege*. Όστε αρκεί ο ποιητικός τρόπος να αποδίδει αλλά και να ταυτίζεται με το περιεχόμενο της βούλησης του ποιητή. Η αιτιώδης συνάφεια/ αντικειμενικός σύνδεσμος του ζητούμενου να ειπωθεί, ήτοι η αιτία του, πρέπει και αρκεί να συνδέεται ουσιαστικά με το ποιητικό αποτέλεσμα. Αυτό το ζητούμενο μπορεί να επιτευχθεί με πολλούς τρόπους. Το πώς θα επιτευχθεί τελικά, είναι αποτέλεσμα της αξιολογικής κρίσης: της επιλογής και διάταξης των λέξεων και συγχρόνως της συμπόρευσης με την υπαρξιακή ανάγκη του ποιητικού υποκειμένου. Η ποιητική πράξη, επομένως, είναι ταυτόχρονα τόσο οντολογική όσο και αξιολογική. Επίσης, τόσο θετική όσο και αποθετική. Έχει δηλαδή διπλή φύση. Βλ. παράλληλα: Γ.Α. Μαγκάκης, *Ποινικό Δίκαιο*, εκδ. Παπαζήση γ' έκδ. Αθήνα 1984, Στέργιος Αλεξιάδης, *Εγκληματολογία*, τ. 1, εκδ. Σάκκουλα, Θεσ/νίκη 1980, Γιάννης Πανούσης, *Εισαγωγή στην Εγκληματολογία*, εκδ. Σάκκουλα, Αθήνα-Κομοτηνή 1983 κ.λπ.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

προέλευσή μας: από την αγάπη των γεννητόρων, στο μητρικό σώμα, από κει στο φυσικό κόσμο και κατόπιν στη λογική μας ανάπτυξη.

Οι γλωσσικές προθέσεις στη γλώσσα (ακόμα και αν δεν ονομάστηκαν έτσι για το λόγο αυτό τα ομώνυμα μέρη του λόγου), μας παραπέμπουν άμεσα ή έμμεσα στις προτεραιές θέσεις της Επιθυμίας. Και επιβεβαιώνουν ότι η λογική μας υπόσταση είναι η διαίρεσή¹³ μας με το λόγο και τον αντίλογο, αφού μέσα απ' αυτόν απο-κρινόμαστε, σ' έναν αέναο διάλογο με το συνάνθρωπο, ομιλώντας διαρκώς, συνειδητά ή ασυνείδητα γι' αυτά τούτα τα φυσικά εν πρώτοις πράγματα. Η διαίρεση αυτή, ως άλλο κλάσμα / κλασματικός λόγος καθρεφτίζει και αναπτύσσει την υπόσταση και το περιβάλλον της¹⁴.

Με όπλα τέτοιες ασυνείδητες και συνειδητές διεργασίες, ο ποιητής απο-δίδει και *μοιράζεται* με τον αναγνώστη-συνάνθρωπο το έργο του. Όσο πιο κανονικά το πράττει, που σημαίνει φυσικά, περιοριζόμενος δηλαδή κατά το δυνατόν στους φυσικούς πραγματικούς νόμους, τόσο πλησιάζει περισσότερο στην πραγματική, Φυσική του Αλήθεια. Κάθε παράβαση των συνεπαγωγικών λογικών νόμων –όπως και όλες οι παραβάσεις– κρίνεται οντολογικά, δηλαδή ηθικά. Γι' αυτό, εντέλει, ό,τι έχει κάθε ποιητής στη σκευή του, είναι ανάλογο της αγάπης που τον έχει διαμορφώσει, μεταφρασμένης σε καλλιέργεια. Με τούτη τη σκευή από λέξεις και κανονισμούς, γραμματικούς και άλλους, ομιλεί με την ποιητική αντί-ληψή του, «αποπλέοντας» για τις προ-θέσεις του, ήτοι, την Επι-θυμία του: τις “προτεραιές θέσεις” του. Γι' αυτό, το ποιητικό ταξίδι είναι ταξίδι επιστροφής για τον ποιητή. Σκοπός του, να επιστρέψει από τη συμβατικά λογική ζωή του, για να “φτάσει” να μεταφέρει με το λόγο την ιστορία του – που κι αυτή διαπλάστηκε μέσα στην ιστορία συνανθρώπων, τόπων και καιρών που έζησε ή που πληροφορήθηκε ως εν γένει γνώση.

13. Η λύση κάθε ανίγματος διευθετεί το λόγο μέσα από την απάντηση του Άλλου. Το ανθρώπινο ασυνείδητο είναι και ορίζεται ως υποκείμενο ενός ερωτήματος, που δεν έχει νόημα παρά εντός του πεδίου του συνανθρώπου. «Η αξία του λόγου που έχει μια γλώσσα σταθμίζεται με τη διυποκειμενικότητα του “εμείς” που επωμίζεται». Βλ. J. Lacan *Ecrits*, σ. 299. Γιώργος Κεντρωτής *Ο μεταφραστής της ποίησης*, υπό: <<http://www.poein.gr/archives/11957/index.html>>.

14. Ο λόγος, με τις λέξεις και τους γλωσσικούς του τρόπους, αναπτύσσει τον άνθρωπο ως άλλη τροφή, κατά τον τρόπο που, κατά την παραδειγματική ευαγγελική αφήγηση, ο Χριστός κλάσας/ μοιράζοντας τους πέντε άρτους, έδειξε στα πλήθη το χορτασμό. Κατά τον τρόπο επίσης, που όλες οι αφηγήσεις – για να παίξουμε με τις λέξεις – κάνουν τα πράγματα πιο ...εύπεπτα, δείχνοντας στην κυριολεξία πως η γλωσσική ομιλία είναι θρέψη και τροφή που αναπτύσσει σωματικά και ψυχοπνευματικά. Από το μινωικό Γλαύκο μέχρι κάθε σημερινό άνθρωπο, οι λέξεις είναι σωτήριες, ακόμα και στην κυριολεξία, για τη ζωή. (Βλ. π.χ. μυστήριο της εξομολόγησης, ψυχαναλυτικές επιστήμες κ.λπ.). Το κλάσμα λοιπόν αυτό του λόγου (του διαιρεμένου ομιλούντος υποκειμένου), θα μπορούσαμε ίσως να αναπαραστήσουμε μ' έναν παρανομαστή, που (όπως σ' όλα τα κλάσματα) περιέχει το σύνολο των δεδομένων πραγμάτων, και μ' έναν αριθμητή που προσωποποιεί το υποκείμενο (ήτοι το επιμέρους επιλεγμένο τμήμα) σαν υποσύνολό τους.

IV.

Ποια είναι όμως τα μέσα που συνδράμουν τον ποιητή σ' αυτό το ταξίδι; Και ποια είναι η αντικειμενική παράβαση;

Η υπέρβαση των κωδίκων στην ποίηση (και την τέχνη), εκφέρεται ως λογική ανακολουθία: ως αλογία, διατάραξη των λογικών συνειρμών, συχνά μάλιστα με το σύγχρονο τρόπο της “αφαίρεσης” (που έχει λάβει άλλωστε ήδη μορφή ρεύματος), ακόμη δε και ως σιωπή. Η απομάκρυνση από τους κανόνες επιφαινεται ως χάσμα του λόγου, χάσμα νοήματος και λέξεων, μορφής και περιεχομένου ή όπως αλλιώς καλείται από τους επιμέρους ειδικούς, αυτό που προκαλεί αμηχανία ή έκπληξη και που ζητά να το διαχειριστεί ο ποιητής, ως την ίδια τη σιωπή.

Ό,τι δεν μπορεί να ειπωθεί από τις φυσικές, κοινωνικές ή γλωσσικές απαγορεύσεις μετονομάζεται, μετατοπίζεται, συμβολοποιείται και γίνεται αποδεκτό ως “σημαινόμενο”, με την αφαίρεση του αδύνατου να ειπωθεί κυριολεκτικού σημαίνοντος, που μπορεί, έτσι γενικευμένο, να συμπεριλάβει ό,τι απουσιάζει, ό,τι ελλείπει: νέοι συσχετισμοί, αφαίρεση λέξεων ή έλλειψη “λογικών” φράσεων, νέο πλάσιμο κανόνων, πληθώρα σχημάτων λόγου, νεολογισμοί, ανυπαρξία στίξεως κ.λπ. εντατικοποιούν, επιτείνουν ή μεταθέτουν το νόημα σε ένα νέο κρυμμένο στόχο – που μετατοπίζεται και πάλι σ' έναν νέο αφηρημένο τύπο, μια νέα παρομοίωση: μια καινούρια μετα-φορά. Έτσι επιτυγχάνεται η υπέρβαση: μια διατάραξη, εν πρώτοις, των «κανονικών» λογικών ακολουθιών, με τις οποίες συνηθίζουν να εκφέρονται/εκφράζονται γλωσσικά τα δεδομένα, οι διεργασίες, λειτουργίες ή συμβάντα.

Πρόκειται βέβαια για μια επιφαινόμενη διατάραξη. Επιφαινόμενη γιατί δεν αντικατοπτρίζει τη διάφορη διαχείριση νου και ψυχής, αλλά γιατί επιχειρεί να εκφράσει εκ νέου όλο αυτό το «παιχνίδι» της λογικής μέσα στο ανθρώπινο γίγνεσθαι. Για το σκοπό αυτό και μόνο, ο ποιητής παραβαίνει κανόνες ως να τους θεωρεί μη υφιστάμενους – χάριν/«δίκη» της επιθυμίας να εκτοπίσει την έλλειψη, την απώλεια.

– Ας κρατήσουμε το «δίκη»¹⁵: γιατί, με την επιφαινόμενη αυτή “παραβατική” των γλωσσικών κανόνων πράξη, ο ποιητής έχει ήδη επιλέξει! Πιο συγκεκριμένα, έχει ήδη αξιολογήσει κριτικά τους κανόνες που του επιβάλλονται. Πώς; Με κάθε επιλογή ή παράλειψη λέξεως ως παραδείγματος, με κάθε συντακτική του εκφορά, οι γλωσσικοί άξονές του μαρτυρούν ότι, μεταξύ των πρωταρχικών φυσικών κανόνων και αυτών της λογικής, ο ποιητής επιλέγει τους πρώτους.

Η ίδια η ζωή γνωρίζει εξαιρετικές καταστάσεις τέτοιες που δικαιολογούν την παρέκκλιση από τους κανόνες. Συχνά στην καθημερινότητα, η σιωπή μπορεί να εμφανίζεται ως λόγος και μάλιστα ρητός, να δηλώνει πλήρη συναίνεση ή άρνηση.

15. Βλ. τις νοηματικές σχέσεις και αντιζυγίες της λέξεως «δίκη» (αρχ. σημ. «συνήθεια, χρήση, τρόπος, κανόνας» = σαν, όπως ακριβώς, κατά τον τρόπο), σε σχέση με το Ομηρικό (Οδύσσεια λ' 218) “αύτη δίκη εστί βροτών”!

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Τίποτα δεν είναι παράξενο ή παράλογο σε μια “κατάσταση ανάγκης” π.χ., ή μη λογικό σε άλλες εξαιρετικές καταστάσεις (όπως άλλωστε και κατά τους κλασικούς κανόνες έννομης τάξης). Αντίθετα, δικαιολογείται όταν δεν πρόκειται για ασύγγνωστη έλλειψη σεβασμού στις αξίες της γλώσσας και της ζωής!

Η επιλογή της σιωπής, της αλογίας ή επιφανόμενης λογικής ανακολουθίας είναι η ανοιχτή δίοδος για τον ποιητή, γιατί ανάγεται στους πρωταρχικούς φυσικούς νόμους, που κατιοχούν των λογικών κανόνων και η μόνη δέσμευση που επιβάλλουν είναι η συμμόρφωσή του στην ίδια τη φυσική δικαιοσύνη του. (Ας σημειωθεί δε ότι ο ποιητής συναισθάνεται εξαρχής την απειλούμενη «τιμωρία» του: μια τυχόν επιχειρούμενη μη δόκιμη ποιητική «παράβαση» επιφέρει το δίχως άλλο αδόκιμο ποιητικό αποτέλεσμα!)

Η λογική αξιολόγηση, επομένως, ενυπάρχει ακόμα και στην αλογία μέσα στην ποίηση. Ακόμα και στη σιωπή, οι γλωσσικοί κανόνες (ως γραμματικές διατάξεις) αποτελούν αδιάσπαστη ενότητα με την παύση. [Σε αυτό το δεδομένο μάλιστα βασίζονται και οι κανόνες της στίξης (κόμματα, τελείες, θαυμαστικά κ.λπ.)]

Σε τέτοιο «δικαϊκό», μη θεοποιημένο «κενό», βρίσκει έδαφος η πρόδρομος ποίηση. Αλλά και η εξέλιξη της ποιητικής πρακτικής και της ίδιας της γλώσσας. Εφορμάται από τις χρονικές και κοινωνικές συνθήκες και έχει μέτρο τα συγκριτικά στοιχεία της ποίησης κάθε εποχής. Πρόκειται για μια εξελικτική διεργασία, που εξελίσσει τη γλώσσα, δομεί τη λειτουργία της κοινωνίας και αποτελεί τον πολιτισμό της, αφού *το ασυνείδητο* –και το συλλογικό– *είναι δομημένο σε γλώσσα*, κατά τον πασίγνωστο πλέον ορισμό¹⁶.

Παραδόξως επομένως, η λογική ανακολουθία στην ποίηση δεν καταστρατηγεί τη λογική. Αντίθετα, είναι πρωτίστως αξιολογική, λογική δηλαδή «κρίση». Και όπως κάθε «κρίση» έχει σχέση με το λόγο ως Αιτία! Αλλά και τον αντί-λογο, την από-κριση – με το μοίρασμα δηλαδή με το συνάνθρωπο. Και πιο ειδικά, με το διάλογο, την αντ-απόκριση, την επι-κοινωνία.

V.

Η αλογία εν τέλει ανασαίνει μέσα στο ποίημα και το κάνει να υφίσταται. Είναι η ίδια η φύση του γεγεννημένου ποιήματος. Το μεγεθύνει, το αναπτύσσει και το αντιδιαστέλλει με τη συμβατική γραμματική ομιλία.

Το μη λεχθέν που προέχει –το ανθρώπινο κενό στην κυριολεξία του– είναι ο βασικός κορμός της ποιητικής Αιτίας. Και είναι τελικά το σημαινόμενο, που παραδίδεται/«αποδίδεται» στον αναγνώστη, μέσω της σκυτάλης ή διαμεσολαβητικής σκηνης των λέξεων. (Γι’ αυτό και το μέγα δρων στοιχείο ευρίσκεται στα κενά

16. J. Lacan, *Ecrits*, σ. 299.

 ΒΟΥΛΑ ΕΠΙΤΡΟΠΙΚΗ

ανάμεσά τους. Στα εναπομείναντα ανείπωτα, στα κενά των λεγομένων και των συμβόλων, που παραλείφθηκαν υπερβαίνοντας τους κανόνες ως αίσθηση που πλεονάζει.) Η Ποίηση μιλάει με ή και με τη σιωπή της.

Οι γλωσσικοί άξονες και κανόνες αποτελούν τα όρια του δρόμου για να περάσει το ά-λογο στο σύμβολό του. Και ως από τη φύση του, το άρρητο, όταν “αποδοθεί” μέσα από τις λέξεις, είναι φυσικό να προσληφθεί ως φούσκωμα ψυχής, μόνο συναίσθημα, μια πλημμύρα που παλιρροεί από τη φύση για τη φύση, κι αυτό είναι ο ποιητικός προορισμός του!

Τα αποτελέσματά του: ό,τι ομιλείται μεταγλωττίζει τη φθορά σε γέννηση. Επικυρώνει την ανθρώπινη φύση, τακτοποιεί δηλαδή τη Συνέχεια και επαναδιατυπώνει τη δικαιοσύνη των πραγμάτων.

Ό,τι, όμως, ειπωθεί, διαιρούμενο σε λέξεις-σύμβολα, γινόμενος ο Λόγος, απέρχεται από την ποιητική του πηγή. Ωστόσο, το πουλί έχει πετάξει, αφήνοντας τη θέση του στην έννοια και τη λέξη – σαν το μινωικό μύθο του Γλαύκου, που με την εκστόμιση του βλωμού, έχασε/ ξέχασε τη μαντική!¹⁷

Απομένει στον αναγνώστη να «μαντέψει» το «πουλί που έφυγε / πέταξε», να το αγκαλιάσει ως τέτοιο, απόν δηλαδή-παρόν σα νόημα / έννοια, αν βέβαια του γίνει νοητό: αν, δηλαδή, αφενός ο ποιητής το έχει δείξει καλά (που δεν μπορεί να σημαίνει παρά *Φυσικά*), και αν αφετέρου ο αναγνώστης είναι επαρκής να το ανα-γνωρίσει. Τότε, μπορεί ν’ ακούσει / να νιώσει με την αίσθησή του ακόμη και το κελάιδισμα...

VI.

Όλα τα παραπάνω, αγαπητοί φίλοι, χωρίς πολλές “λογικές” ακολουθίες, έχει προ πολλού εφαρμόσει ΚΑΝΟΝΙΚΑ –όχι κανονιστικά, αλλά φυσικά– ο σοφός λαϊκός λόγος. Μ’ ένα παράδειγμά του θα κλείσω. Ένα λαϊκό δίστιχο –μια μαντινάδα της πατρίδας μου– που κάνει πέρα τις θεωρίες, αφήνοντας την ομιλούσα σιωπή να παραβεί τα πράγματα, σε μια ταύτιση του επιθυμούμενου –ερωτικού πάντα– αντικειμένου, με το ανέκαθεν ερωτικό-«μερικό» αντικείμενο του ίδιου του λόγου:

*Ένα πουλάκι 'μέρωνα στη γλώσσα μου από κάτω
μα ξέχασα και μίλησα κι ήφυγε κι ήχασά το!*¹⁸

17. Οι λέξεις είναι βλωμός, μασημένη τροφή βλ. υποσημ. 14. Για το μινωικό μύθο του Γλαύκου, βλ. Απολλόδωρου *Βιβλιοθήκη*, *Βιβλίον Γ' Επιτομή*, I/2, III/1,2, μετ. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, εκδ. Κάκτος 1999.

18. Από τη συλλογή της Μαρίας Λιουδάκη «Λαογραφικά Κρήτης», τ. Α' «Μαντινάδες», Αθήνα, 1936, Ελευθερουδάκης, και <<http://www.alkman.gr>>.

Συζήτηση

Αναστάσιος Στέφος: Ήθελα μια ερώτηση στην εισήγηση της Ξένης Σκαρτοή που ανέπτυξε το θέμα «Η αλογία στη δημοτική ποίηση», ιδιαίτερα στην ηχητική και νοηματική αλογία. Βέβαια ήταν μερική η πραγμάτευση του θέματος. Α priori, όταν είδα εγώ το θέμα, θα περίμενα να ακούσω, και επηρεασμένος βέβαια από το φιλολογικό και τον καθηγητικό χώρο στον οποίο ανήκουμε αμφότεροι, το θέμα της αλογίας και στα ακριτικά τραγούδια, ιδιαίτερα στις παραλογές μ' αυτό το περίφημο τραγούδι «Του Νεκρού αδελφού», όπου η αλογία ενδεχομένως ταυτίζεται με το υπερφυσικό στοιχείο, το διάλογο των πουλιών: *«Άκουσες αδερφάκι μου τι λένε τα πουλάκια;/ Πουλάκια είναι κι ας κελαηδούν, πουλάκια είναι κι ας λένε»*. Δηλαδή εδώ δεν υπάρχει όντως ένα άλογο στοιχείο λεξιλογικής υφής;

Ξένη Σκαρτοή: Προφανώς υπάρχει. Στις παραλογές, στα ακριτικά τραγούδια δεν υπάρχει λογική αφήγηση. Όταν υπάρχει αφήγηση, είναι μυθική. Ίσως δεν το διατύπωσα εγώ καλά, αλλά, και λόγω χρόνου, επικεντρώθηκα στην αλογία ως καθαρά γλωσσικό φαινόμενο και σε ακραία παραδείγματα όπου ο μύθος έχει περάσει πλέον στο επίπεδο της γλώσσας. Οι παραλογές και τα ακριτικά σαφώς αναφέρονται σε μια μυθική πραγματικότητα που για τον δυτικό, τον πολιτισμένο άνθρωπο δεν υπάρχει. Για τον πολιτισμένο άνθρωπο, είναι καθαρά άλογα μ' αυτή την έννοια.

Σ. Α. Σκαρτοής: Παρεμβαίνω επειδή το θέμα των δημοτικών τραγουδιών με έχει απασχολήσει ιδιαίτερα, φαντάζομαι είναι γνωστό. Ο τρόπος που κατάλαβα την εισήγηση της Ξένης κ. Στέφο ήταν ότι ήταν μια εισαγωγή στο δημοτικό τραγούδι από την οδό της ηχητικότητας και ήταν λοιπόν μια είσοδος που άφησε ανοικτό όλο το χώρο του δημοτικού τραγουδιού όπου η αλογία είναι η ουσία του και υπάρχουν ένα σωρό επίπεδα. Εγώ λοιπόν έτσι το κατάλαβα, ότι έγινε μια εισαγωγή σ' αυτό το χώρο και από κει και πέρα μπορεί να βρει κανένας παραδείγματα, όχι μόνο αυτό που είπατε, αλλά πλήθος. Δηλαδή θα έπρεπε να διεξέλθει κανείς μια καλή ανθολογία του δημοτικού τραγουδιού ή να δώσει οποιαδήποτε παραδείγματα. Θα μπορούσαμε να θυμηθούμε το γνωστό καταπληκτικό στίχο: *«Εσύ να πίνεις το κρασί κι εγώ να λάμπω μέσα»*. Τέτοιοι στίχοι υπάρχουν εκατοντάδες. Πέραν αυτού όμως υπάρχουν κι άλλα πολλά και ποικίλα θέματα. Για παράδειγμα, το κεφαλαιώδες θέμα της σχέσης της αλογίας με το μύθο που είναι κεντρικό στοιχείο του δημοτικού τραγουδιού. Ή, για να θυμηθώ και τον Marcel Jousse, τη σχέση που έχει το δημοτικό τραγούδι, που δεν είναι μόνο λόγος αλλά είναι και μουσική και επειδή πολύ συχνά βρίσκεται σε ή κατάγεται από τελετουργίες, με την όλη ψυχοσωματική κινητικότητα του ανθρώπου η οποία προφανώς είναι άλογη και ένα καλό πα-

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

ράδειγμα ακούσαμε από την αρχική εισήγηση σήμερα. Επομένως το δημοτικό τραγούδι είναι το κύριο παράδειγμα και οδηγός της αλογίας για τον κύριο λόγο ότι είναι προφορικό. Η ηχητικότητα λοιπόν, για να καταλήξω εκεί που άρχισα, είναι μια εισαγωγή σ' αυτή την ιστορία και η Ξένη έδωσε αυτό. Θα ήταν καλό ίσως να αναπτύξει, το λέω κι εγώ αυτό, την εισήγησή της σ' ένα πληρέστερο βιβλίο γύρω απ' αυτά τα θέματα.

Πρόεδρος (Θανάσης Νάκας): Αναφορικά με την εισήγηση της κας Ιατρού, θα ήθελα, πρώτ' απ' όλα, να θυμίσω ότι ήδη στα κείμενα του Ομήρου, αλλά και στο δημοτικό τραγούδι και στο παραμύθι, το 'άλογο' στοιχείο συνδυάζεται με το 'αδύνατον', όπως και με το 'τα ψευδή λέγειν', με το 'εικός' και με το 'ουκ εικός'. Σε όλα αυτά θα πρέπει να προστεθεί και το στοιχείο του 'θαυμαστού', με την έννοια του υπερφυσικού, μία από τις πραγματώσεις του οποίου είναι ο ανθρωπομορφισμός (θεών, ζώων αλλά και άψυχων αντικειμένων). Στον παραλογοισμό του ανθρωπομορφισμού, της ανθρωπομορφικής μεταφοράς, αναφερθήκαμε και εμείς, στη χθεσινή μας εισήγηση. Ειδικότερα, τώρα, στο στίχο (από μανιάτικο μοιρολόγι) που σχολιάζει ο Σεφέρης: «και το βοριά το δροσερό τον πήραν τα καράβια», με την παρήχηση του υγρού ρ που συνδέεται με την πλεύση ή τη μετακίνηση πάνω σε υγρό στοιχείο, δεν έχουμε μόνο το παράλογο. Έχουμε και την προβολή στο πεδίο της ηχητικότητας, κάτι που συνδέεται αρχετυπικά με τη λαϊκή ποίηση (όπως σωστά επισημαίνει και ο Σωκράτης Σκαρτοής). Ο συνδυασμός αυτών των στοιχείων πιστεύω ότι βρίσκεται πίσω από την επιλογή του Σεφέρη, που, στον Διάλογό του με τον Τσάτσο, μιλώντας σχηματικά για μια κλιμάκωση της ποιητικότητας, έβαλε αυτόν το στίχο του δημοτικού τραγουδιού στην κορυφή, πάνω κι από το στίχο του Παλαμά.

Γιώργος Τσιρώνης: Είναι ένα σύντομο κείμενο, το οποίο προέκυψε όταν η Ξένη έκανε την εισήγησή της. Η αλογία είναι ένα παιχνίδι απελευθέρωσης. Ανασηματοδοτεί τις σχέσεις μας με τον κόσμο και τα πράγματα, όχι με τον τρόπο που είναι, αλλά με τον τρόπο που θέλουμε εμείς να είναι. Δηλώνουμε ότι όπως και να έχουν τα πράγματα, μπορούμε να επιλέγουμε, να βάζουμε αυτό, το τώρα δηλαδή, το από εμάς δημιουργημένο στη θέση εκείνου του ήδη δημιουργημένου. Άρα μας επιτρέπει να υπερβούμε τα όρια του κόσμου γύρω μας που μας ορίζει, μας πλακώνει, μας κάνει υποχείρια της δικής του πραγματικότητας. Όχι λοιπόν! Με ένα αστείο, με ένα ρυθμό της στιγμής ανατρέπουμε το δεδομένο, ανοιγόμαστε στο ρεαλισμό του δικού μας άπιαστου.

Αλέξης Λυκουργιώτης: Θα ήθελα καταρχήν να συγχαρώ όλους τους ομιλητές γιατί πραγματικά ο καθένας από τη σκοπιά του μας έδωσε μια εικόνα αυτού που ονομάζουμε, το βάζω σε πολλά εισαγωγικά, «άλογο» στην ποίηση. Απλώς θα διατυπώσω πολύ σύντομα κάποιες σκέψεις προσωπικές που προέκυψαν από αυτές τις παρουσιάσεις και οι οποίες μπορεί να υποδηλώνουν και

κάποια ερωτήματα, αλλά έμμεσα όμως, προς τους ομιλητές. Καταρχήν, διερωτώμαι αν πραγματικά υπάρχει κάτι άλογο στην ποίηση. Ξεκινάω από μια εικόνα ότι ο άνθρωπος έχει συναισθήματα, έχει φόβους, επιθυμίες, έχει ένα σύνολο πραγμάτων που δεν μπορεί να αποτυπωθεί αντικειμενικά στην τρέχουσα γλώσσα. Οι λέξεις που χρησιμοποιούμε δεν έχουν τόσο εύρος για να αντιστοιχίσουν ακριβώς στα συναισθήματα των ανθρώπων και ιδιαίτερα του κάθε ανθρώπου χωριστά. Επομένως, ο ποιητής, ο καλλιτέχνης γενικότερα, όχι μόνο ο ποιητής, όταν θέλει να βγάλει αυτά τα συναισθήματά του, τις απόψεις του, τους φόβους του, τις επιθυμίες του, αυτά που τον συγκλονίζουν, δεν μπορεί απλά να χρησιμοποιήσει λέξεις... είναι υποχρεωμένος καταρχήν να χρησιμοποιήσει τις λέξεις της γλώσσας του, αλλά αν το κάνει με ένα τρόπο πολύ σειριακό και απλό, δεν θα μπορέσει να εκφραστεί. Γι' αυτό, αυτό που ονομάζουμε άλογο είναι το ότι χρησιμοποιεί μία λέξη λίγο διαφορετικά σε σχέση με την κοινή της χρήση. Δηλαδή όταν θα βάλει μια λέξη στο ποίημά του, δεν θα κοιτάξει μόνο το νόημά της αυστηρά, γιατί αυτό δεν τον εκφράζει ή δεν εκφράζει ακριβώς αυτό που θέλει να περιγράψει, αλλά θα την επιλέξει και με βάση τον ήχο της, και με βάση την εικόνα την οποία θα δημιουργήσει, τη βάζει σ' ένα σύνολο ευρύτερο λεκτικό όπου κι αυτό της δίνει κάποιες αποχρώσεις, κάνει δηλαδή ό,τι κάνει ο μουσικός όταν χρησιμοποιεί τις νότες ή ό,τι κάνει ο ζωγράφος όταν χρησιμοποιεί τα χρώματα. Άρα, αυτό που ονομάζουμε παράλογο ή άλογο στην ποίηση, κατά την άποψή μου, είναι ένας καλλιτεχνικός τρόπος, ένας τρόπος να εκφράσεις αυτό που έχεις στο υποσυνείδητο, στο ασυνείδητο, στα συναισθήματά σου, αλλά αυτό να το εκφράσεις μ' ένα τρόπο που ο αναγνώστης να το εισπράξει, όχι να το κατανοήσει αυστηρά. Είναι αυτό που λέει ο Ελύτης «τόσο εύλογο το ακατανόητο». Υπάρχουν πράγματα που είναι εύλογα, τα αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης αλλά δεν τα καταλαβαίνει λογικά. Επομένως, υπό την έννοια αυτή επανέρχομαι στο ερώτημα: υπάρχει κάτι άλογο στην ποίηση; Ενδεχομένως όχι.

Και τώρα ένα επιμέρους ερώτημα: Αν ένας ποιητής, όπως ο Ευριπίδης που είχε την καλοσύνη να μας αναπτύξει η κα Συνοδινού, περιγράφει τα πάθη των ανθρώπων, κάνει άλογη ποίηση; Τον καταλαβαίνουμε όλοι τον Ευριπίδη. Αυτό που είναι άλογο ενδεχομένως, κι αυτό σε πολλά εισαγωγικά, είναι η συμπεριφορά των ανθρώπων. Άρα, δεν ξέρω κατά πόσο αυτή η συνιστώσα του άλογου ή του παράλογου στην ποίηση είναι τόσο πολύ άλογη όσο φανταζόμαστε.

Κατερίνα Συνοδινού: Ως προς τον Ευριπίδη τόνισα ότι θα μιλήσω για το άλογο ως κατάσταση, όχι ως έκφραση. Είναι μια κατάσταση. Διαφορετικά, εκφράζεται θαυμάσια μέσα στις τραγωδίες. Έχουμε το άλογο ως έκφραση, που ακούστηκε πολύ στο Συμπόσιο, και το άλογο ως κατάσταση. Δηλαδή το πάθος, η βία που είχε ο Ηρακλής...

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Αλ. Λυκουργιώτης: Είναι το άλογο των ηρώων.

Κ. Συνοδινού: Έτσι. Ως κατάσταση. Οπότε νομίζω απάντησα ως προς τον Ευριπίδη.

Πρόεδρος: Όμως αυτές οι καταστάσεις δημιουργούν παραλογία. Όταν, ας πούμε, η Φαίδρα έτρεφε έρωτα εναντίον του Ιππόλυτου, δεν είναι μια παράλογη κατάσταση;

Κ. Συνοδινού: Είναι κατάσταση.

Σ. Μιχαήλ: Επί τη ευκαιρία, το α-λογο, η α-λογία μπορεί να είναι έκφραση, μπορεί να είναι κατάσταση και μπορεί να είναι διαδικασία, μια κίνηση από κάπου προς κάπου αλλού, μια μετάβαση και μια αυτομεταμόρφωση στο έλλογο ή μια στιγμή μετάβασης από το έλλογο στο άλογο κι αντίστροφα. Θα ήθελα να κάνω σύντομα δυο παρατηρήσεις σχετικά με την πολύ ωραία εισήγηση της κ. Ιατρού, που καλά έκανε και μας θύμισε πάλι τη σημασία αυτού του Διαλόγου του (μέτριου) φιλόσοφου Τσάτσου και του (μεγάλου) ποιητή Σεφέρη. Πρώτη παρατήρηση στο Διάλογο: ουσιαστικά ήταν διπλοί μονόλογοι. Πόσο δίκιο έχουν πολλοί που έχουν παρατηρήσει ότι στη νεότερη Ελλάδα έχουμε πολλούς μεγάλους ποιητές και κανένα μεγάλο φιλόσοφο. Ανεξάρτητα αν συμπαθεί ή όχι κανένας τον Σεφέρη. Αυτό είναι μια άλλη ιστορία. Αλλά εδώ είναι διαφορετικά τα μεγέθη. Και μην ξεχνάμε και κάτι άλλο: οι μεγάλοι ποιητές είναι πολύ βαθύτεροι φιλόσοφοι στη νεότερη ελληνική ποίηση παρά οι φιλόσοφοι της νεότερης Ελλάδας. Δυο παραδείγματα, με τα οποία έχουμε ασχοληθεί και άλλοτε: για τον Χέγκελ έχουν πολύ βαθύτερη γνώση ο Διονύσιος Σολωμός και ο Ανδρέας Εμπειρικός από άλλους που παρουσιάζονται σαν μελετητές του γερμανικού ιδεαλισμού.

Το δεύτερο αφορά τον ίδιο τον Τσάτσο. Μπορεί να είναι ο Τσάτσος εκπρόσωπος του γερμανικού ιδεαλισμού, αλλά του γερμανικού ιδεαλισμού *στην παρακμή του*. Δεν είναι απλά καντιανός, είναι νεο-καντιανός. Και έχει πολύ μεγάλη σημασία στο θέμα, που ωραία ανέπτυξε η κ. Ιατρού, η τεράστια σημασία στη διάκριση που κάνει ο Καντ ανάμεσα στο Verstand και στο Vernunft, στη Διάνοια και στο Λόγο, ας τα μεταφράσω έτσι. Ο Τσάτσος προσεγγίζει την έννοια του Λόγου, της Vernunft, μονάχα από την υπερβατολογική του πλευρά. Σαν να είναι το προεμπειρικό. Για τον Καντ, σε αντίθεση με τους νεοκαντιανούς, το προεμπειρικό δεν σημαίνει το μη αντικειμενικά πραγματικό. Στους νεοκαντιανούς δεν υπάρχει το πράγμα καθεαυτό. Για τον Καντ υπάρχει ανεξάρτητα από την συνείδηση αλλά είναι μη γνώσιμο. Οι υπερβατολογικοί κανόνες έχουν αντικείμενο στον Καντ και είναι το άπειρο, το οποίο άπειρο το βλέπει τελείως χωρισμένο από το πεπερασμένο που είναι το αντικείμενο γνώσης της διάνοιας. Αυτό το χάσμα, την άβυσσο ανάμεσα στο πεπερασμένο και στο άπειρο στον Καντ είναι που θα ξεπεράσει ο Χέγκελ με

τη *vestandliche Vernunft*, με το Λόγο που εμπεριέχει και υπερβαίνει τη Διάνοια. Το άπειρο υπάρχει μέσα στο πεπερασμένο. Από αυτήν την σκοπιά ας δούμε και το ζήτημα που έβαλε η κα Επιτροπάκη στη δική της παρέμβαση. Δεν υπάρχει από τη μια το άλογο και απ' την άλλη το έλλογο. Πρέπει να αναρωτηθούμε όχι μόνο για την μετάβαση του ενός στο άλλο, αλλά για την αλληλοπερικώρησή τους, την αλληλοδιείσδυσή τους και την μεταμόρφωση του ενός στο άλλο σαν μια διαρκή διαδικασία. Και είναι μια προβληματική που διαπερνάει όλη τη νεωτερικότητα, από τον καιρό του Θερβάντες και του Δον Κιχώτη που μιλάει για την *razn sin razon*, τον λόγο χωρίς λόγο, περνώντας στον Πασκάλ για την καρδιά που έχει το δικό της λόγο που ο λόγος δεν γνωρίζει, μέχρι να φτάσουμε στον Χέγκελ ή και παραπέρα στον Μαρξ.

Πιστεύω έχει πολύ μεγάλη σημασία ο όρος που χρησιμοποίησε η κ. Επιτροπάκη πιο πριν, για το «άρρητο πλεόνασμα». Υπάρχει κάτι που ξεπερνάει κανόνες και κανονισμούς, που μπορεί να είναι άρρητο σήμερα, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν θα μπορεί να λεχθεί αύριο. Και να μην ξεχνάμε, για να γυρίσω στον Χλιέμπνικωφ, για τον οποίο σας μίλησα και ο οποίος έλεγε ότι η φαντασία είναι ένα τηλεσκόπιο μέσα απ' το οποίο βλέπουμε το μέλλον. Κάτι που δεν υπάρχει τώρα, δεν σημαίνει ότι δεν θα υπάρχει αύριο. Είναι ό,τι ο Μπλοχ ονόμαζε «Αυτό που δεν υπάρχει ακόμα». Μπορεί να υπάρχει μονάχα εν δυνάμει, μπορεί να είναι αόρατο, να μην φαίνεται και ξαφνικά να φανεί. Όπως κανένας δεν περίμενε όταν ξαφνικά φάνηκε η εξέγερση στην Τουρκία και την Βραζιλία φέτος.

Βούλα Επιτροπάκη: Συμπληρωματικά μόνο, το άρρητο πλεόνασμα έχει σαφώς σχέση με τη συναίσθηση της μεταφυσικής θρησκευτικότητας που συμπίπτει, θυμάστε ότι είπαμε πριν, με την έννοια της δικαιοσύνης. Για τα προηγούμενα λοιπόν έχω να προσθέσω ότι έχω την αίσθηση ότι ο *Διάλογος* του Τσάτσου και του Σεφέρη θα ήταν πιο αποτελεσματικός ίσως αν οι δύο τους και την ίδια τους την επιστήμη του δικαίου που την είχαν κοινή και δεν την εκτόπιζαν μέσα από λογικές διεργασίες και συζητήσεις. Δηλαδή, αν ήταν πιο κοντά στην αίσθηση του θρησκευτικού ή ίσως και πιο κοντά στη φύση, θα συνεννοούντο καλύτερα.

Θανάσης Χατζόπουλος: Θα ήθελα να συμπληρώσω κάτι. Στην εισήγησή μου μίλησα, δεν ξέρω αν έγινε φανερό, για αυτή την αλληλοπερικώρηση του νοήματος και του μη νοήματος, ακριβώς του αλόγου το οποίο μπορεί να βρίσκεται μέσα στο λόγο, έξω απ' το λόγο αλλά και του λόγου που μπορεί να βρίσκεται μέσα στο άλογο. Δηλαδή ακριβώς και ένα παραλήρημα μπορεί να έχει τη δική του λογική, ε; Μπορεί να μην μπορεί να τη μοιραστεί πάντα ή υπό ειδικές συνθήκες μόνο, αλλά ακριβώς αυτό το θέμα της αλληλοπερικώρησης για το οποίο μίλησε ο κ. Μιχαήλ υπήρχε στην καρδιά της εισήγησής μου.

Ξ. Σκαρτοή: Αναφορικά με αυτό που είπε ο κ. Λυκουργιώτης, προφανώς αυτό

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

που λέτε ισχύει. Το άλογο δεν είναι κάτι που αντίκειται στη λογική. Θα ήθελα μόνο να θυμίσω το γεγονός ότι σε έντονες συναισθηματικές καταστάσεις, όπως στην κατακραυγή, στην επευφημία, καταφεύγουμε πάλι σε επιφωνήματα, σε άλογες, ηχητικές εκφράσεις. Η λογική χρήση της γλώσσας είναι σαφώς μια συμβατική χρήση των σημείων η οποία έχει να κάνει με συγκεκριμένα συναισθήματα που εκφράζουμε με συγκεκριμένους τρόπους. Προφανώς, η ποίηση εκφράζει κάτι το οποίο υπερβαίνει αυτές τις καταστάσεις. Άρα στις συναισθηματικές καταστάσεις δεν έχουμε να κάνουμε με λογική χρήση της γλώσσας. Θέλω να πω μόνο ως τελευταίο παράδειγμα ότι ο Τόμσον στην αναφορά του στα εργατικά ιρλανδικά εργατικά τραγούδια λέει ότι συνάντησε κάποτε μια γιαγιά η οποία άρχισε να του μιλάει για το γιο της που ήταν μακριά στην ξενιτιά. Και όσο περνούσε η ώρα και φορτιζόταν, ο λόγος της γινόταν πιο μελωδικός, πιο ρυθμικός και άρχισε να μιλά για τα τρένα που παίρνουν μακριά τους ανθρώπους κλπ. με ένα τρόπο τελείως μη λογικό. Δηλαδή, όταν φορτίστηκε συναισθηματικά, ο λόγος της άρχισε να αποκτά χαρακτηριστικά ποιητικά και μαζί άλογα. Είναι αυτό που έλεγε ο Ρονύ ότι και στις πιο παραδοσιακές μορφές της ποίησης υπεισέρχεται το άλογο, αλλιώς δεν είναι ποίηση, είναι πρόζα.

Σ. Α. Σκαρτιός: Να προσθέσω σ' αυτό που λέει η Ξένη, επειδή είναι μια σύμπτωση αυτό που λέει για την μελωδία, ότι σε κάποιο παλιό βιβλίο είδα το εξής: σε κάποιο χωριό ένας πραματευτής διαλαλεί αυτά που έχει, πάνει διάλογο με τον κόσμο και τελικά αυτός και μια αγοράστρια αναπτύσσουν τραγούδι, ποίηση. Δηλαδή απ' το διαλόγημα του εμπορεύματος φτάσανε σε τραγούδι. Το ίδιο πράγμα μ' αυτό που είπε η Ξένη.

Γιώργος Αράγης: Ήθελα να επανέλθω στη διάκριση, πρώτα πρώτα, του άλογου με το παράλογο. Ότι είναι δύο διαφορετικά πράγματα. Στο παράλογο υπάρχει ένα λογικό άλλοθι, κάτι που δεν υπάρχει στο άλογο. Απ' την άλλη πλευρά, δεν ήθελα να φύγουμε από δω με την ιδέα ότι το άλογο είναι κάτι που ερμηνεύεται. Όλες οι θεωρίες, όλοι οι κανόνες που έχουν τεθεί, δεν μας δίνουν την ερμηνεία του άλογου. Ξέρουμε βέβαια ότι το άλογο έχει να κάνει με τα πάθη μας τα οποία και τα φοβόμαστε. Απ' τα αρχαία χρόνια, γνωστή υπόθεση του Πλάτωνα, και στο δράμα και μέχρι σήμερα, προσπαθούμε βέβαια με τη λογική κάπως να το βάλουμε σε λογαριασμό, αλλά σε λογαριασμό στην πραγματικότητα δεν μπαίνει. Όλοι μας θυμώνουμε, όλοι έχουμε παρορμήσεις και όλοι έχουμε συναισθήματα έντονα, τα οποία μας παρασέρνουν και μας πάνε εκεί που θέλουν. Είναι άλλο πράγμα να προσπαθούμε να ερμηνεύσουμε το άλογο και άλλο πράγμα να το εκφράσουμε. Θα ήθελα οι σπουδαστές θεωρητικοί που όλα τα ερμηνεύουν, να προσπαθήσουν να μας δώσουν την έκφραση των αισθημάτων τους ποιητικά. Τότε μάλιστα να τους παραδεχτώ. Δεν θα

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

καταλάβουμε τι σημαίνει άλογο αν δεν θυμόμαστε τα πάθη μας. Τι είναι και πόσο μπορούμε να τα εκφράσουμε. Και την αμηχανία που νιώθει ο κριτικός μπροστά σ' ένα ποίημα που έχει σε σημαντικό βαθμό το άλογο στοιχείο, που θέλει να το εκλογικεύσει για να το μεταδώσει στους αναγνώστες. Και φαντάζομαι και οι ίδιοι οι ποιητές. Βέβαια η μουσική υπερέχει απ' την ποίηση σ' αυτόν τον τομέα.

Πρόεδρος: Πάντως αν υπήρχε μία και μόνη απάντηση στην ερώτηση τι είναι άλογο, θα υπήρχε μία και μόνη απάντηση στο τι είναι ποίηση. Το Συμπόσιό μας υπάρχει τόσα χρόνια γιατί ακριβώς προσπαθεί να απαντήσει στο ερώτημα τι είναι ποίηση.



ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ Απογευματινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

Κώστας Κρεμμύδας

Κριτικοί παρουσιάζουν ποιητές

■ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΡΑΧΑΛΙΟΣ: Άγγελος-Φώτιος Πασχαλάς

Παρουσίαση των βραβευθέντων με τα Βραβεία Ποίησης 2011
του Συμποσίου Ποίησης

■ ΑΛΕΞΗΣ ΖΗΡΑΣ: Αργύρης Παλούκας

■ ΑΛΕΞΗΣ ΖΗΡΑΣ: Γιώργος Χ. Στεργιόπουλος

■ ΑΛΕΞΗΣ ΖΗΡΑΣ: Αλέξιος Μάινας

■ ΑΛΕΞΗΣ ΖΗΡΑΣ: Άννα Αφεντουλίδου

■ ΣΤΕΛΙΟΣ ΜΑΦΡΕΔΑΣ: Θωμάς Ιωάννου

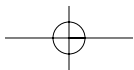
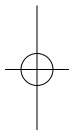
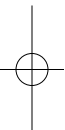
■ ΚΩΣΤΑΣ ΚΡΕΜΜΥΔΑΣ: Χλόη Κουτσουμπέλη

■ ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΟΥΓΚΟΥΛΟΣ: Κούλα Αδαλόγλου

■ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΡΑΜΠΑΤΖΗΣ: Γεωργία Τρούλη

■ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΡΑΜΠΑΤΖΗΣ: Γιώργος Αλισάνογλου

■ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΩΤΣΟΣ: Δημήτρης Νανούρης



Γιώργος Καραχάλιος

Άγγελος Φώτιος Πασχαλάς

Ο Άγγελος Φώτιος Πασχαλάς ήταν γνωστός ως ποιητής σε έναν στενό κύκλο ομοτέχνων του, διότι έτσι το θέλησε. Σε αντίστροφη αναλογία με τη φήμη του ως ποιητή, τα ποιήματά του είναι μεστά και όμορφα και δεν υστερούν σε σύγκριση με τα ποιήματα άλλων γνωστών ποιητών στον ελλαδικό χώρο. Δεν θα σας κουράσω με κριτική. Θα εστιαστώ σε δύο ποιήματα, τα οποία θεωρώ ότι αποδίδουν το ποιητικό του μέγεθος και αποδεικνύουν την ποιητική του αξία.

Το σπίτι και ο επιγραφοποιός

*Να κλείσεις το σπίτι, ακούς, να κλείσεις το σπίτι.
Έτσι έστριψα το κλειδί πίσω από τη θύρα
κι ασφάλισα τα δωμάτια ένα-ένα,
έκλεισα μέσα τις σκιές
μην έρθουν και σκύψουν στον ύπνο μου.
Τι τότε θα μού 'κανε ο πυροσωλήνας πλάι μου;
Όμως μη αντέχοντας έφυγα και πάλι έκλεισα
κι έριξα το κλειδί στα κεραμίδια.*

Έπειτα κάθε τόπος κι εξορία.

*Εκεί είδα πολλούς να γυρίζουν πάνω κάτω
γελώντας και τρέμοντας ή κρατώντας σακκούλες,
πολλούς να στέκονται απολιθωμένοι
με μάτια και στόματα ανοιχτά και λάμψη και ήχος κανείς.
και λίγους διπλωμένους.
Κι ο επιγραφοποιός είπε
–Νιώθεις το πέγμα στο λαρύγγι;
–Το φλέμα θες να πεις,
εωσφορικά είπε ο άλλος.
–Όχι... εδώ κάπως... το πέγμα, το πλέγμα, το δίχτυ,
σε πλακώνει και μαζί σου έλκει το σώμα.*

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

*Ύστερα δεν θέλω ν' ανεβαίνω σκάλες,
μόνο να κάθομαι με τις μπογιές στα κουρούπια
να γράφω τους σταυρούς.*

Ο Πασχαλάς βιώνει την ύπαρξή του σαν μια διαρκή αναχώρηση και παράλληλα σαν αέναη επιστροφή στον χώρο των αναμνήσεων ή, αν θέλετε, από το μηδέν στο μηδέν, όπου οι σκιές πάντοτε περιμένουν ή караδοκούν.

Προτού διαβάσω το δεύτερο ποίημα θα κάνω μια μικρή παρέκβαση. Θα σας απαγγείλω δύο ποιήματα, τα οποία αναφέρονται σε παρόμοιο θέμα. Η παρέκβαση αυτή γίνεται για να υποστηρίξω την άποψή μου ότι δηλαδή η ποίηση του Πασχαλά δεν υστερεί σε σύγκριση με τα ποιήματα άλλων γνωστών ποιητών. Το ένα είναι ενός Ιταλού ποιητή, το άλλο ενός Γαλλο-Λιθουανού.

*Τότε ήταν ακόμη ζωντανός ο μικρός Τονίνο στο ψηλό σπίτι, στη γέφυρα.
Εγώ το έβλεπα, το σπίτι, από τον αυτοκινητόδρομο,
Αγνοώντας εσένα κι αυτόν. Δεν χτυπούσε η καρδιά μου όπως τώρα.
Η αγνοιά μου έκρυβε το μέλλον, το σύρμα του αύριο,
Εκεί έφθανε, αποκόβονταν.
Μπήκα εκεί πολλά χρόνια μετά
(το μωρό είχε πεθάνει προ πολλού ψιθυρίζοντας
‘πεθαίνω για σένα μαμά’).
Γνώρισα τον κήπο, τον κηπουρό,
το μπουντουάρ των δεκαοχτώ σου χρόνων, ερημωμένο
το αποτύπωμα, που μόλις φαινότανε, ενός κύκλου πάνω στον τοίχο
–ο καθρέφτης–
και δεν μπορούσα να μιλήσω. Ανάμεσα σ’ εκείνα τα δωμάτια
ένα μέρος που να έχει την ανάσα σου μου αρκούσε...*

Ήταν το «Σπίτι στο Ολιτζάτε» του Ευγένιου Μοντάλε σε μετάφραση του Γιάννη Παππά.

*Περιμένοντας τα κλειδιά
–τα ζητά δίχως άλλο ανάμεσα στα φορέματα της Θέκλας
που πέθανε πριν τριάντα χρόνια–
ακούστε, κυρία, ακούστε το παλιό το υπόκωφο μουρμούρισμα
το νυχτερινό της δενδροστοιχίας...
Τόσο μικρή και τόσο αδύναμη, δυο φορές στον μανδύα μου τυλιγμένη,
θα σε σηκώσω μέσ’ απ’ τα βάτα και τις τσουκνίδες των χαλασμάτων
ως την ψηλή και μαύρη πόρτα του πύργου.*

Έτσι έκανε και ο πρόγονος, άλλοτε
 γυρνώντας απ' το Βερτσέλι, με την πεθαμένη.
 Τι βουβό σπίτι και φιλύποπτο και μαύρο για το παιδί μου!
 Το ξέρετε ήδη, κυρία, είναι μια θλιβερή ιστορία.
 Κοιμούνται σκορπισμένοι στους μακρινούς τόπους.
 Εκατό χρόνια τώρα τους περιμένει η θέση τους στην καρδιά του λόφου.
 Η ράτσα τους σβήνει μ' εμένα.
 Μαύρο, μαύρο σπίτι, κλειδαριές σκουριασμένες,
 κληματαριά νεκρή, μανταλωμένες πόρτες, κλειστά παραθυρόφυλλα,
 φύλλα πάνω σε φύλλα, τώρα κι εκατό χρόνια στις δενδροστοιχίες.
 Όλοι οι υπηρέτες έχουν πεθάνει, εγώ έχασα τη μνήμη μου.

Για το εύπστο παιδί μου ένα σπίτι τόσο μαύρο!
 Δεν θυμούμαι πια παρά τον πορτοκαλεώνα, τον τρίσπαππου και το θέατρο.
 Εκεί τα μικρά της κουκουβάγιας έτρωγαν απ' το χέρι μου.
 Το φεγγάρι κοίταζε μέσα απ' το γιασεμί.
 Αλλοτινού καιρού ιστορίες.
 Ακούω βήματα στο βάθος της δενδροστοιχίας, μια σκιά.
 Ο Βίτολντ έφερε επί τέλους τα κλειδιά.

Ήταν «Η μπερλίνα που σταμάτησε μέσα στη νύχτα» του Όσκαρ Βλαντισλάς ντε Λούμπιτς- Μίλος σε μετάφραση του Άρη Δικταίου.

Κλείνω τη σύντομη αναφορά τιμής στη μνήμη του Πασχαλά με το δεύτερο ποίημα που έχω επιλέξει. Στο ποίημα αυτό ο Πασχαλάς περιγράφει τη συνάντηση με έναν πιστό ακόλουθο, τον θάνατο. Ο θάνατος γίνεται πλέον αποσταγμένη σοφία, συνοδοιπόρος και τελικά φίλος. Το ποίημα είναι το «Lampyris Lucciola», το οποίο ο Άγγελος μου είχε αφιερώσει το Σεπτέμβρη του '73 την παραμονή της αναχώρησής μου για την Αγγλία.

Lampyris Lucciola

Να καρτερείς με τη βροχή κάτ' απ' τα δέντρα
 να καρτερείς, να καρτερείς και να μη φθάνει
 μια παρουσία, έστω μια λαμπυρίδα
 κύμα ελάχιστο που ανέρχεται και ανάβει
 κι από την τόση την παραφορά αποκόβεται
 γέρνει και γέρνει και με μιας το χάνεις
 τι τροχιοδείκτης στο έμπα του Σεπτέμβρη.
 Μόνο βροχή βροχή βροχή

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

*αργά να κουβαλάει, σιγαλά να πήζει
σπειρωτό το σκοτάδι και άδειο.*

*Και τώρα πες μου, ένιωσες κοντά σου
να γυροφέρνει ο πικρός ο Μαύρος;
Πιαστήκατε στα χέρια, τρίζαν κόκκαλα
έτριξε η πνοή σου κάτω απ' το καρύδι.
Και τι ήτανε που ράγισε;*

*Και πες μου, ύστερα πώς φιλιωθήκατε
και φιληθήκατε στόμα με στόμα;*

Αλέξης Ζήρας

Αργύρης Παλούκας, *Θέλω το σώμα μου πίσω*

1ο Βραβείο

Πού απευθύνει ετούτη την καθαυτό δραματική του έκκληση ο Αργύρης Παλούκας; Σε ποια αρχή που τον ακούει ή δεν τον ακούει; Σε ποια δύναμη που κρατάει το σώμα του λάφυρο ή αιχμάλωτο από κάποιο παιχνίδι που έχασε και που γι' αυτό τώρα δεν του το επιστρέφει; Ό,τι κι αν υποθέσουμε η κυριολεξία της έκκλησης, του αιτήματος είναι μια: όχι ότι το σώμα απουσιάζει αλλά ότι δεν ανήκει στην περσόνα του ποιητή, δεν είναι δικό της και συνεπώς είναι χωρισμένο από αυτήν σαν σκιά ή σαν φάσμα ή σαν είδωλο, κάτι που είναι ακόμα πιο συγκλονιστικό ως αίσθηση στέρξης και απώλειας. Ο λόγος του Αργύρη Παλούκα (γεν. 1975) χωρίς περιστροφές, όχι μόνο στα ποιήματα τού *Θέλω το σώμα μου πίσω* αλλά και σ' εκείνα των άλλων δυο προηγούμενων συλλογών του, κατευθύνεται χωρίς πολλές εισαγωγές και γενικολογίες στο ένα και μοναδικό ουσιώδες: την ψαύση και απόδοση της μοναδικής εμπειρίας. Άλλοι ποιητές, ακόμα και της γενιάς του, προτιμούν να περιγράφουν και να αποδίδουν το εμπειρικό γεγονός μέσα από διάφορα κάτοπτρα συναισθημάτων, ενίοτε μέσα από έναν πλεονασμό λυρικών συμβόλων στον Παλούκα (ή μάλλον στους ποιητές που το επιθυμητό τους έχει ανάγκη από ελάχιστα, στοιχειώδη αλλά ουσιώδη για την ύπαρξη χρειαζούμενα) οι διαπιστώσεις γίνονται με μια γλώσσα ασκητική, τραχιά, επιτούτου αστόλιστη. Η ελαχιστοποίηση του φάσματος των επιθυμητών που περιβάλλουν τον ποιητή (όχι βέβαια την ένταση των επιθυμιών του), έτσι όπως περιγράφεται στα ποιήματα αυτά, θα έλεγα ότι τείνει προς μια αρχευτική αντίληψη της μοναδικής ζωής. Η ζωή είναι μια, το κάθε σώμα ως φυσικό λειτουργικό συμβάν μοιάζει μ' ένα άλλο σώμα, αλλά και δεν είναι το ίδιο, γιατί πάνω στο κάθε σώμα χτίζεται μια ξεχωριστή ατομικότητα. Η κατάκτηση της πληρότητας λοιπόν είναι δύσκολη αλλά συνάμα και απλή. Ακόμα και όταν (ή ιδίως όταν) ο Παλούκας αναφέρεται με κάθε ρεαλιστική λεπτομέρεια στο απόλυτο ένα που κουβαλάει πάνω του την ύπαρξη, με άλλα λόγια το σώμα, ο λόγος του όχι τυχαία είναι πληθυντικός. Σε πολλά από τα ποιήματά του μιλάει εν παραβολαίς, όπως κάποιος που θέλει να δείξει το απολύτως αυτονόητο που όλοι το γνωρίζουμε μα αποφεύγουμε να το παραδεχούμε – γιατί νομίζουμε ότι τα απλά είναι σύνθετα.

«Μόνη μας έγνοια που ισιώνει λίγο ο βράχος/ για να απλώσουμε πάνω το σώμα. Σπίτι μας όλο κι όλο μια πετσέτα,/ που το χαλάμε και το ξαναφτιάχνουμε σαν

παραζαλισμένοι από χαρά/ για όσα θέλουμε να προλάβουμε τα μάτια».
 Μια λοξή περιγραφή που, όπως βλέπουμε, αρκείται αυστηρά στα εντελώς απαραίτητα (κάτι ανάλογο με την τέχνη, τη θεατρική αλλά και τη σκηνογραφική που την ονόμαζαν *arte rovera*), έτσι ώστε να μπορέσει ο ποιητής να ταυτίσει στις παραβολικές του εικόνες την ύπαρξη και το σώμα, τον ορίζοντα του κόσμου και τον ορίζοντα της ζωής. Με την ευκαιρία να σταθώ πολύ λίγο στο στίγμα του Παλούκα: ότι κατόρθωσε πολύ σύντομα, μ' ένα βλέμμα άλλοτε λυπημένο άλλοτε ειρωνικό, να φτιάξει τη δική του άρθρωση, τη δική του φωνή, διαλέγοντας ίσως εξ ιδιοσυγκρασίας να μιλήσει για τα όσα απολύτως απαραίτητα χρειαζόμαστε ν' αντέξουμε.

Αργύρης Παλούκας

Ναι, απόμεινε κάποιος

*Στη δική του ζωή έχει μια παραθαλάσσια καντίνα
 και κοιτάει με λίγα χρήματα
 τον καιρό ν' αλλάζει.*

*Μια μέρα που θα βρέχει
 θα βγάλει μια κουβέρτα από τα πράγματά του
 και θα σκεπάσει μια ηλικιωμένη γυναίκα
 μέχρι εκείνη να πάψει να κλαίει.*

*Μαζί θα κοιτούν τ' απομεινάρια μιας φωτιάς
 πάνω στην άμμο.*

*Θα ζηλέψουμε τότε παράφορα
 τον ύπνο του, τα χέρια του, το πρόσωπό του
 – ακόμα κι όσα δεν έχει.*

*Θα γυρίσει, λέει, σ' αυτό τον κόσμο
 μόνο για τις χειρονομίες
 που σου χαρίζονται σαν ξαφνική καταιγίδα
 στη μέση του δάσους.*

Αλέξης Ζήρας

Γιώργος Στεργιόπουλος, *Η διάβολος*

2ο Βραβείο

Στο πρώτο του βιβλίο ποιημάτων, *Η διάβολος* (2011), ο Γιώργος Στεργιόπουλος (γεν. 1985) ανοίγεται με την ποίησή του σε διαδοχικά τοπία, αισθητά ως εικόνες μιας παραπλήσιας κολαστήριας κατάστασης. Το άνυδρο, το φρυγμένο, το διακεκαυμένο που κυριαρχεί σ' αυτές ασφαλώς και προέρχεται από μια υπαρξιακή αγωνία που όμως η τραχύτητά της μοιάζει κάπως υπερβολική και ίσως υπερβολική, κι αυτό σε αντίθεση με άλλους ποιητές, συνομήλικους του Στεργιόπουλου που είναι εστιασμένοι στα κατά συνθήκη πράγματα, στο υπάρχον που αποτελεί πηγή της δικής τους αγωνίας, έλξης ή απώθησης. Ωστόσο, παρά την υπερβατικότητα της, παρά τη φιλοσοφική και εν γένει στοχαστική της διάθεση, είναι μια άκρως αυτοαναλυτική ποίηση που ακολουθεί όχι ελεύθερα αλλά κάπως προδιαγεγραμμένα το μίτο της φαντασίας. Γυρεύει διαρκώς με άγχος και συχνότητα με ενοχή, η οποία όμως δεν οφείλεται τόσο σε ατομικά όσο σε προσωπικά βιώματα, να βρει το σχήμα της ύπαρξης που είναι δικό της. Γυρεύει δηλαδή το τέλος που της έχει ταχθεί. Όλα αυτά βεβαίως είναι προβλήματα και στόχοι που δεν είναι καθόλου εύκολο να λειτουργήσουν ως σύνθεση, και μάλιστα σε έναν ιδιαίτερα νέο ποιητή. Πολλές φορές οι βιβλικές εικόνες ερημιάς είναι σε τέτοιο σημείο ερμητικές και διαμελισμένες που δημιουργούν στον αναγνώστη μια αίσθηση χάους, σκορπίζοντας έτσι το παραδειγματικό νόημα που επιδιώκει ο ποιητής. Αλλά η στόφα του φαίνεται εξαρχής: θέλω να πω είναι ευδιάκριτα τα γνωσιακά του εφόδια με τα οποία σκοπεύει στη δημιουργία της δικής του «έρημης χώρας». Στα ποιήματα της *Διαβόλου*, όπως και σ' αυτά της δεύτερης συλλογής του, *Κατά χρόνον Ευαγγέλιο* (2012), είναι η σκέψη εκείνη που παράγει το πένθος, η σκέψη που αντί να οδηγεί στη σοκρατική στοχαστική ηρεμία επιτείνει αντίθετα την αγωνία της αναζήτησης. Υπάρχει διάχυτο σε κάθε εικόνα και στίχο του Στεργιόπουλου ένα πυκνό άγχος που μας προδιαθέτει για την αναμενόμενη απώλεια, που μας εντείνει την αβεβαιότητα λόγω της παρουσίας ενός κινδύνου που δεν παύει να προκαλεί συναγερμό. Και, όπως είπα στην αρχή, όλες αυτές οι καταστάσεις αποδίδονται με τραχύτητα, με μια γλώσσα ευρηματική, ευλύγιστη, αλλά και νευρική, «ακατάστατη» και γι' αυτό σκοτεινή. Αν με ρωτήσετε, γιατί τόσο επίμονη η τραχύτητα, θα απαντούσα: γιατί αυτό που προσπαθεί ο Στεργιόπουλος να βγάλει προς τα έξω, προς τη συνείδηση δηλαδή, είναι ένα είδος μυστικής βίωσης τού πώς είμαστε αποξενωμένοι τελικά από τον κόσμο και

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

από την ίδια μας τη ζωή: «Αγάπησα αυτούς που φιλάνε για να φύγουν/ Στυφό πρωινό τυλιγμένο στο γοφό νεανικής ημέρας/ Τα φιλιά του ήλιου μέσα από κλεισμένα δόντια/ τα δάχτυλά του πλεγμένα στα δικά μου/ ανατριχιάζοντας το δρόμο γύρω από τα μυστικά μας μέρη.»

Γιώργος Χ. Στεργιόπουλος**Σε εννέα όγδοα**

Κάπου εδώ περισσεύω.
Ανάμεσα σε ό,τι μου υποσχέθηκα
και σε ό,τι μου επέλεξα.
Νότα με τον κόσμο ασύγχρονη
τόσο διαρκώ λίγο
για να 'μαι κάτι ουσιαστικότερο από περήφανη.
Πέντε μαύρα κάγκελα εξορία
και πίσω τους λαιμός ψιλόλιγνος
και το μαύρο κεφάλι, μακρόσυρτη οδύνη
επιβάλλοντας.
Η επιτυχία,
βαραίνει περισσότερο όταν είναι υποβόσκουσα.
Γι' αυτό
αποφεύγω να υπάρχω όπως με φαντάζομαι,
αναβάλλοντας.

Αλέξης Ζήρας

Αλέξιος Μάινας, *Το περιεχόμενο του υπολοίπου* 3ο Βραβείο

Σαν συγκέντρωση υπό γωνίαν ποιητικών αφηγήσεων είδα *Το περιεχόμενο του υπολοίπου* του Αλέξιου Μάινα (γεν. 1976). Ο χαρακτηρισμός «υπό γωνίαν» με διευκολύνει επίσης στο να υπογραμμίσω από την αρχή το στοιχείο της ειρωνείας στα ποιήματά του, το εξ αποστάσεως βλέμμα που συνήθως βοηθάει τη διαύγεια και την προφάνεια. Δεν καταφέρνει πάντα να μεταφέρει στην ποιητική του αφήγηση το ίδιο καλά, δηλαδή το ίδιο ουσιαστικά, τις εικόνες που περνούν από το φίλτρο του στοχασμού του (γιατί όλα εκεί συγκεντρώνονται σ' αυτή την ποίηση), αλλά αυτό νομίζω ότι έχει να κάνει με τον χειρισμό της γλώσσας. Εκεί χρειάζεται να προσέξει. Αναμφίβολα, οι μικρές ιστορίες και τα στιγμιότυπα που αναμνημονεύει ο Μάινας μοιάζουν με φευγαλέες εικόνες πάνω στις οποίες στέκεται η ματιά και ορισμένες από αυτές, για κάποιους λόγους προσωπικών επιλογών, τις αναδομεί, τις συνδέει καταστασιακά με τη σκέψη και τη συνείδηση, τους δίνει ένα ή περισσότερα μεταφορικά νοήματα, τις κάνει ποίηση. Το πρωταρχικό λοιπόν αυτό υλικό, οι εικόνες, είναι ο πυρήνας της δημιουργίας. Σ' αυτές κατευθύνεται και απευθύνεται η ύπαρξη όταν θέλει να επικοινωνήσει με τον γύρω της κόσμο, εκεί συλλαμβάνει το νόημά της, ανάμεσα σε αναρίθμητες άλλες εικόνες που για την ώρα ή και για πάντα θα μείνουν ανεκμετάλλευτες. Εικόνες άτακτες, αντιφατικές, φευγαλέες ή απολύτως καθαρές όπως των ονείρων.

Η ποίηση του Μάινα, μέσα από τη συσσώρευση, συνεχή και λαχανιασμένη, όπως στο ποίημα που ακολουθεί, ή διακεκομμένη, των γυμνών από συναισθήματα τοπίων στα οποία ανοίγεται και σταματά το βλέμμα, προσπαθεί να βγάλει ένα δικό της νόημα υπαρξιακού βάθους, ένα προείκασμα της σκέψης που είναι το εν τω γίνεσθαι ποίημα. Το ενδιαφέρον είναι ότι σ' αυτές εδώ τις συναρμογές των ποιητικών εικόνων οι οποίες μοιάζουν με συναρμογές ενός παζλ που διαρκώς αλλάζει σχήμα, ή με κύβους που κάποιο αθέατο παντοδύναμο χέρι τους κινεί, χαλώντας και φτιάχνοντας καινούρια νοήματα, πολλές φορές αυτό το χωρίς πολλά πολλά συναισθηματικά φορτία βλέμμα, που απλώς περιγράφει ή αφηγείται, γίνεται βλέμμα μας! Με άλλα λόγια, το βλέμμα αποβάλλει, όπως το φίδι το πουκάμισό του, την υπαρξιακή του αυτοτέλεια και γίνεται φίλτρο μιας μνήμης συλλογικής. Οι «ιστορίες» του Μάινα μας θυμίζουν κάτι, επειδή ακριβώς αυτό που το βλέμμα μάς περιγράφει μάς το περιγράφει σαν φωτογραφία η οποία είναι

καμωμένη από άπειρες άλλες φωτογραφίες:

«Σαράντα πόντοι από κάτι./ Μια γυναίκα στο σταθμό των υπεραστικών συρμών/
σηκώθηκε απ' τη σειρά με τις σιδερένιες καρέκλες/ και περπάτησε λίγο στο χιονά-
κι της αποβάθρας προς νότια/ πριν σταθεί στο κράσπεδο με παράλληλους/ τους
μηρούς στο καλσόν/ πάνω απ' τις μισοθαμμένες ράγες./ Φορούσε ένα πράσινο κα-
σκόλ που καθρέφτιζαν τα μάτια της/ κι έναν υγρόφαιο αέρα με σκούφο/ που με-
γάλωνε κατά μια έννοια τα πόδια./ Μικρό σουλάτσο με στάση,/ σίγουρα χωρίς να
βλέπει τι κοίταζε/ Ύστερα ήρθε το τραίνο, χτύπησε η καμπάνα,/ κατέβηκε ο σταθ-
μάρχης, βγήκαν οι μεθυσμένοι,/ άνοιξε η πληγή,/ τέλειωσε η διάρκεια της εποχής/
και ξεκίνησε αυτό που είναι τώρα όταν επιμένω» («Το τραίνο για το Λένινγκραντ»)

Αλέξιος Μάινας

Τα νεαρά άλογα

Σε αδιαφανή φιαλίδια
άδηλες αλχημείες
για νέα υβρίδια ερώτων.

(Το μπλε μαντρόσκυλο στον πολύκροτο θάμνο, κάρα μα-
νάβηδων, κότες με συρματοπλεγμα) στο αιμόφυρτο χάραμα
τα εφήμερα γλυκόλογα των ηθοποιών,
η μακρινή σιωπή της πρωτότοκης ώρας
στα βαθιά και μοιρασμένα στα βότσαλα χρώματα,
το βουνό που διάλεξαν των πλίθινων οικισμών
–καμινάδες στις απόκρημνες στέγες σαν πώματα–
μερικά φώτα στις στροφές της κατηφόρας
σπιλιάδες λίγης μουσικής απ' το ράδιο
απελπισία βυθίζοντας τα δάχτυλα στα μαλλιά.
Εραστή, όπως βλέπεις
μελαγχόλησες τώρα που ξημέρωσε ξαφνικά,
δε σε βρήκε έτοιμο τούτο το στάδιο,
οι στάβλοι, οι αμυχές από άχυρο πέρα... τόσο απόμερα στέκεις
στις τσουκνίδες και στους βασιλικούς των περιβολιών
και στις γλάστρες της ηδυπάθειας των γιασεμιών
κάτω απ' τ' αγκάθια των πυράκανθων με τους κίτρινους σβόλους
όπου σεργιάνιζαν τα πόδια σας (σαν κάτω από θόλους)
μόλις χθες.

Αλέξης Ζήρας

Ο σχηματισμός και η διασάλευση των μορφών στην ποίηση της Άννας Αφεντουλίδου

Η Άννα Αφεντουλίδου (γεν. 1970) δημοσίευσε το 2010 το *Ελλείπον σημείο*, τα πρώτα της ποιήματα. Υβριδικά ποιήματα, χωρίς σταθερή δομή, κινούνται ανάμεσα στην πρόζα και στην στιχουργία, με πολλές εναλλαγές στη μορφή αν και όχι στη θεματική τους που παραμένει λίγο ως πολύ η ίδια: ένας επιθετικός ερωτισμός, βουλιμικός όχι τόσο για την αισθησιασμό του φύλου όσο για την εξάλειψη της υπαρξιακής ερημίας. Τα προκαθορισμένα είδη της ποιητικής μορφής δεν έχουν εδώ ιδιαίτερο νόημα. Και τούτο διότι ο λόγος αυτής της ποίησης δεν υποτάσσεται σε σχήματα επιβαλλόμενα από την παράδοση και την ιστορία του είδους, αλλά, αντίθετα, σε σχήματα που επιβάλλει ο ποιητικός νους, η λογική του, σύμφωνα με τις ανάγκες του να εκφραστεί έτσι ή αλλιώς. Τόσο στα ποιήματα του *Ελλείποντος σημείου* όσο και στα μεταγενέστερα υπάρχει μια εμφανής «αναρχία», αν θελήσουμε να τα προσαρμόσουμε σε ορισμένα κανονιστικά δεδομένα. Έτσι, η ρευστότητα του χώρου όσο και του χρόνου, δυο από τα τυπικά, καθαρώς υποκειμενικά στοιχεία αυτής της ποίησης, δεν συνοδεύει την απεριόριστη αυθορμησία του συναισθήματος, όπως συμβαίνει σε ένα μεγάλο μέρος των σύγχρονων ποιητών, καθώς τα στοιχεία αυτά πειθαρχούν στον ιθύνοντα νου και στις σκηνοθετικές του επιλογές. Με λίγα λόγια, η ρευστότητα που εν πολλοίς στην Αφεντουλίδου αποτυπώνει τη μεταφορά και μετουσίωση των δραματικών της βιωμάτων στην «ασυνταξία» του ονείρου και της φαντασίωσης, χειραγωγείται και υποτάσσεται εν τέλει στη σκηνοθεσία που επιβάλλει η λογική του ποιήματος. Και στη λογική του ποιήματος δεν αρκεί άλλωστε να περιγράψει μια κατάσταση πραγμάτων θέλει να δείξει επιπλέον το νόημά τους. Στο ακόλουθο απόσπασμα από την «Αντιποίηση» διαγράφονται με αυτοαναλυτική έμφαση οι διαδικασίες του τρόπου με τον οποίο από το πρόσχημα πηγαίνουμε στο σχήμα του ποιήματος. Στην αρχή δηλώνεται η δόμηση ή η σύνθεση μιας κατάστασης και από ένα σημείο και πέρα η αποδόμησή της, η αποσυναρμολόγηση των μερών της. Αλλά, η διαδικασία αυτή, της δόμησης και της διάλυσης έχουν εδώ ένα επιπλέον οφθαλμοφανές νόημα που είναι σχετικό με την ίδια τη μορφολογία του ποιήματος: την υψηλή ένταση ή την αγχώδη διάθεση τις οποίες αντιλαμβανόμαστε ως αναγνώστες και με τις οποίες κατατίθεται η αφήγηση της δημιουργίας του ποιήματος, τις διαδέχονται εκ νέου η αγχώδης διάθεση και η

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

υψηλή ένταση που συνοδεύουν, αντίστροφα τώρα, τη διαδικασία της διάλυσής του σε κομμάτια:

«Εφαρμόζω κανόνες/ συνεχώς/ Οι εξαιρέσεις καταγραμμένες/ όλες/ γνωστές/ αναλλοιώτες/ σαν τις γεύσεις/ Η σοκολάτα/ γλυκιά/ Το σφύζω με Υ/ πάντα/ Όλα τα παζλ στο μυαλό μου/ Φτιαγμένα/ ευθυγραμμισμένα/ απόλυτα εφαρμόσιμα/ Και ξαφνικά/ αρχίζω να κόβω/ κομμάτια ίσια/ κομμάτια λοξά/ δεν μπορώ/ τους κύκλους/ που είναι/ η αρχή/ ποιο θα είναι/ το τέλος [...]. (Αντιποίηση)

Η προφάνεια στη σύνθεση αυτού του ποιήματος, ακόμα και αν είναι απόσπασμα, με βοηθάει πολύ να θίξω ένα ζήτημα που το διέκρινα ως θέση σε μερικά κριτικά κείμενα της προ τριετίας υποδοχής του Ελλείποντος σημείου της Αφεντουλίδου, ότι τα ποιήματα που συμπεριέλαβε στη συλλογή αυτή έχουν μια προκαθορισμένη κατεύθυνση: να υπηρετήσουν ένα όραμα καταστροφής ή αυτοδιάλυσης. Θα έλεγα ότι πρόκειται για ένα μάλλον εύκολο συμπέρασμα, όπου το τέλος αναβαπτίζει την αρχή. Το ελλείπον σημείο ή αλλιώς το ελλείπον πάθος ή διαφορετικά η ελλείπουσα ζωή, ασφαλώς και οπλίζει την απελπισία των γυναικείων προσώπων που έρχονται για λογαριασμό της ποιήτριας επί σκηνής, καθώς *«όρθιο το μαχαίρι/ στριβει ουρλιάζοντας/ τη σιωπή της εκδίκησης»*. (Μήδειας Σχόλιον). Όμως η απελπισία δεν προϋπάρχει, δεν είναι μια εγγενής οντολογική κατάσταση ετοιμάζεται και προκύπτει από μια σειρά ατελέσφορων αναζητήσεων του ερωτικού και του αισθησιακού ανοίγματος της γυναικείας ύπαρξης στον άλλο – στον αρσενικό πάντοτε άλλο: *«Κι εγώ σε πίστευα/ ό,τι κι αν έλεγες εγώ σε πίστευα/ κι ας με ανάγκαζες/ μετά/ να γλείφω τους λεκέδες/ απ' το παλιό σου αίμα»*. (Αντί Ιστορίας με φεγγίτη) Το ατελέσφορο άνοιγμα όμως και πάλι δεν δημιουργεί οπισθοχώρηση ή αναστροφή αντιθέτως, εκεί βρίσκεται το κρίσιμο σημείο της συναισθηματικής μεταμόρφωσης, όπου την πληγωμένη αθωότητα την αντικαθιστά σαν μοιραία απάντηση η εκδίκηση. *«Τα παραμύθια που της άρεσε να σκαρώνει ήταν εκείνα που δεν λέγονταν. Τα σεντούκια τους έκρυβαν βαθιά απαγορευμένα μυστικά. Αν τα έβγαζες έξω σε έτρωγαν [...] Χάρη στα παραμύθια και στις συλλογές της, την πλησίασαν πολλοί περίεργοι. Αφού τους βασάνιζε με όλους τους άγριους τρόπους που ήξερε από την πριγκιπική της θητεία, τους διαμέλιζε και τους έκρυβε στα σεντούκια»*. (Συλλέκτρια)

Αν η προφάνεια χαρακτηρίζει τον τρόπο που η λογική αλληλουχία διέπει εξωτερικά την ποιητική αφήγηση της Αφεντουλίδου, έτσι ώστε κάθε ποίημα να μοιάζει με ανάπτυξη ενός περιστατικού, πολύ συχνά το περιστατικό αυτό εσωτερικά, ως σύνθεμα νοημάτων, έχει μια άλλη λογική, διασαλευμένη ή αναποδογυρισμένη. Αυτή η εκ προθέσεως αντίθεση του μέσα και του έξω μοιάζει αρκετά με τον τρόπο γραφής πολλών κειμένων της λογοτεχνίας του φανταστικού. Η συντακτική τους

μορφή είναι λίγο ως πολύ συμβατική, ακολουθεί τους κανόνες της αληθοφανούς αφήγησης όχι όμως και εκ των ένδον, εκεί το νόημά τους αντιστέκεται σε οποιαδήποτε ευστάθεια και αληθοφάνεια, καθώς εισβάλλει ανατρεπτικά μέσα τους το παράδοξο: «*Γράμματα ποτισμένα δηλητήριο/αγάπη δαγκωμένη από μίσος/ οχτώ φορές κανιβάλισαν τα άκρα μου/ Κι αυτά γεννιούνται πάλι*» (Ούτις). Από την πλευρά αυτή, τα περιστατικά-ποιήματα θα μπορούσαν να είναι (και είναι) καταγραφές ενοράσεων, αν και, όπως είπαμε, ιδωμένες εκ των ένδον, καθώς το βλέμμα με το οποίο πραγματοποιείται η αφήγηση ανήκει σε μια περσόνα, σ' ένα πρόσωπο εικονικό που, όπως στις εξιστορήσεις των αυτοσχέδιων μυθικών διηγήσεων, λέει με τον απλούστερο τρόπο πράγματα ανοίκεια ή ενίοτε και αφύσικα ή τερατώδη! Για να γίνει αυτό, για να υπάρξει μια εκ των έσω διήγηση, θα πρέπει το βλέμμα να αποδεχθεί τον εσωτερικό χρόνο, να οικειωθεί τη διακεκομμένη του ροή, τις αιφνίδιες μεγεθύνσεις και συστολές εν ολίγοις τη «λογική» του, τη λογική του άλογου.

Ας επαναλάβω όμως, ότι τα ποιήματα της Αφεντουλίδου, που θα μπορούσαν να είναι επίσης βιώματα ή εικόνες μνήμης, μεταφερμένες στη ρευστότητα του ονείρου, αποτελούν περισσότερο αφηγήσεις ενδόμυθων, με παραβολικές σημασίες. Ιστορίες που αν τις προσέξουμε έχουν μια αυστηρή δομή, μια αρχιτεκτονική διάταξη η οποία και μας εισάγει έντεχνα στην ατμόσφαιρά τους, ενώ, παρά τα κενά στην συνοπτική τους αφήγηση, είναι σκηνοθετημένες με προσοχή. Η σκηνοθεσία τους φαίνεται από το ότι ξεχωρίζουν σε κάθε ποίημα ή σε κάθε ιστορία οι εισαγωγές, οι δράσεις, ακόμα και τα επιμύθια. Πρώτα δηλώνεται ή υποδηλώνεται η διάθεση της ύπαρξης, στη συνέχεια ή ταυτόχρονα γίνεται η περιγραφή του χώρου, ακολουθεί η δραματική σύγκρουση και το ποίημα «κλείνει» με την ανησυχητική διαπίστωση ότι τίποτε δεν έχει τελειώσει και ότι η ύβρις δεν είναι κάτι που ξεπερνιέται έτσι εύκολα! Τοπία μεσημβρινά ή νυχτερινά, υπαίθρια ή εσωτερικά, αλλά το ίδιο βαπτισμένα σ' ένα απειλητικό ημίφως, σ' ένα υγρό γκρίζο ή σε ένα σκούρο κόκκινο, όπου εκδιπλώνονται καταστάσεις ψυχικά διογκωμένες στο έπακρο, με αενάως αξόδευτα ερωτικά πάθη. Κι ακόμα, ένας επιθετικός, αδηφάγος λόγω της στέρησής του, δαιμονικός ερωτισμός που η αγριεμένη του ένταση ανυψώνει κατακόρυφα τη μέθη του σώματος αλλά και του νου. Υπάρχει συνεχώς μια κατάσταση έκρυθμης εσωτερικής διασάλευσης σ' αυτό τον αδιαφανή κόσμο που προβάλλεται στην ποιητική του αναπαράσταση με ρεαλιστική ευκρίνεια. Αλλά ενώ η διασάλευση στο αρχαίο δράμα, από όπου η Αφεντουλίδου έχει πάρει τη δομή αρκετών ποιημάτων της, επιφέρει την τιμωρία με σκοπό την αποκατάσταση της φυσικής ισορροπίας, εδώ, στα ποιητικά της μυθοδράματα, η τιμωρία και η αυτοτιμωρία δεν θεραπεύει τίποτε γιατί η φύση αντιφάσκει προς την ηθική και όλα έτσι μοιάζουν να παραμένουν ανοιχτά και αγιάτρευτα.

«Κτήριο αναπαλαιωμένο καινούργιο./ Παράθυρα, ταβάνια και κάγκελα./ Δάπεδα

βουβά, σώματα σκαλιστά, σκοτεινοί σταλακτίτες της μνήμης./ Σκουριασμένο ασανσέρ μετρά τις σελίδες σου./ Στο βάθος μια σειρά από πόρτες./ Αν διαλέξεις την κόκκινη, ίσως γλιτώσεις/ [...] / Δεν υπάρχουν κερκόπορτες, οι εφιάλτες θαμμένοι./ Υποτάσσομαι./ Το ξένο γίνεται υγρό και ζεστό, οι λέξεις χύνονται αλύγιστες, το απόρθητο εκλιπαρεί θέλω και πάλι/ κι αυτό που νόμιζες/ τέλος/ γεννάει ξανά/ μian αρχή επικίνδυνη.» (Ιστορία ανταλλακτικής ισομετρίας)

Να κλείσω, λέγοντας πως ό,τι κυρίως με σταμάτησε σ' αυτή την ποίηση είναι ο τρόπος που η γλώσσα της περιγράφει την ένταση και την πυκνότητα του ερωτικού πάθους. Η απροκάλυπτη, κυριολεκτική, χωρίς πολλά πολλά σύμβολα, ωραιοποιήσεις ή εξιδανικεύσεις δύναμη που μεταβάλλει το επιθυμητό σε δυνατό, χωρίς όμως να σημαίνει την πραγματοποίησή του. Και με έναν τρόπο που ανάλογό του θα μπορούσα να βρω μόνο στην κατακλυσμική διάθεση που χαρακτηρίζει την νεανική φαντασία. Και δεν αναφέρομαι κατά τύχη, συγκρίνοντας τη φαντασία της ποιήτριας με την νεανική φαντασία: οι παραμυθητικές ιστορίες της συνήθως γυρνούν ανάποδα αυτό που νομίζουμε ως φυσική/ηθική αθωότητα και αγνότητα των νεαρών κοριτσιών. Όπως στις *Περιπέτειες της Αλίκης στη χώρα των θαυμάτων* του Λούις Κάρολ, υπάρχει κι εδώ μια σκοτεινή μαγεία, η γοητεία του απαγορευμένου που μας διαφεύγει γιατί ίσως μας υπερβαίνει και θα μας διαφεύγει όσο η ανάγνωση της ποίησης, γενικότερα, στέκεται περιορισμένη στην περιγραφή των πραγματολογικών. Αλλά ακόμα κι έτσι να το δούμε, μήπως στη νεανική φαντασία δεν συμβαίνουν όλα τα ανατρεπτικά; Εκεί δεν είναι που ή προ της έλευσης των ηθικών κανόνων βουλιμική ανάγκη τού να διεκδικείς το άλλο της ζωής ή τον άλλον, μεταβάλλεται ευκολότερα σε πραγματικότητα;

Άννα Αφεντουλίδου

Αν-αιρετικόν

Ο ήλιος μεσουρανούσε παραδόξως ολημερίς. Το ξενοδοχείο είχε πολλούς αλλά μικρούς χώρους. Διάδρομοι, σκάλες, φωταγωγοί. Ηλιόλουστο αλλά, κατά κάποιον τρόπο, στενόχωρο. Μόνο τα κρεβάτια μεγάλα. Πού και πού και τα τραπέζια.

Αυτός γεροδεμένος, με γκριζα μαλλιά, ντυμένος στα μαύρα, με κοιτούσε επίμονα. Τα γυαλιά του κάπως θαμπά και ιδρωμένα φώτιζαν παράξενα το βλέμμα του. Χείλη καλογραμμένα, φιλήδονα. Τα ένιωθα πάνω μου κι ας έτρωγαν, έπναν ή γελούσαν. Ο πόθος ύπουλος μου πάγωνε τα δάχτυλα. Θα μπορούσα να σκοτώσω για χάρη του.

Η γυναίκα σχεδόν όμορφη, παρόλα τα χρόνια της. Μαλακό δέρμα, απαλές

ΑΛΕΞΗΣ ΖΗΡΑΣ

γραμμές, αφράτο κορμί. Λευκότητα, χαμόγελα, χάρη. Μαζί τους ένα μελαχρινό κορίτσι με πυρόξανθες τούφες στα μαλλιά. Λειπό, μικροκαμωμένο σώμα νεράιδας. Αέρινη κίνηση, θλιμμένο βλέμμα, τα χείλη της άγρια. Τα ρουθούνια τρεμόπαιζαν. Ήθελα πολύ να την πλησιάσω και να την διώξω ταυτόχρονα.

Στο λευκό τους κρεβάτι τα σκούρα της μαλλιά ζωγράφιζαν Μέδουσες. Αυτή, μισοσκισμένα εσώρουχα. Εκείνος, γυμνός. Η γυναίκα γαλήνια, καθισμένη σε μια πολυθρόνα δίπλα στο παράθυρο, τους κοίταζε πίνοντας τσάι.

Όταν μ' αγγίζει, παθαίνει κρίσεις επιληψίας, έλεγε καϊδεύοντας εκστασιασμένος το κορίτσι. Μάτια κενά, υγρά τα χείλη, συστραμμένα τα μέλη. Ψιθύριζε λέξεις λαγνείας. Θα έρθω, του είπα. Σε λίγο θα έρθω, θα μπω μέσα της και θα την σώσω. Κλείνοντας λαχανιασμένη την πόρτα πίσω μου, το δωμάτιο χάθηκε.

Είχε πολλή ζέστη εκείνο το καλοκαίρι και εγώ δεν είχα ούτε ένα ρούχο, ν' αλλάξω...

(Ιστορίες εικονικής ισορροπίας, 2013)

Στέλιος Θ. Μαφρέδας

Θωμάς Ιωάννου

Αν το εισαγωγικό μόντο μιας ποιητικής συλλογής εκλαμβάνεται ως δείκτης και στίγμα της προβληματικής που δηλώνουν τα ποιήματά της, τότε ο στίχος του Βύρωνα Λεοντάρη: «*Na απελπιστώ λοιπόν/ ας έχω αυτό τουλάχιστον το θάρρος*»¹ που βάζει ως μόντο στη συλλογή του «Ιπποκράτους 15» ο ποιητής Θωμάς Ιωάννου, είναι ενδεικτικός του συμπτώματος που παρατηρείται στα ποιήματά του. Ο στίχος αυτός, ποιητική έκφραση της σκέψης που διατύπωσε ο Λεοντάρης κάποια χρόνια αργότερα για τον Καρυωτάκη («... Όμως κάθε φορά που η ελληνική ποίηση απελπίζεται, δηλαδή κάθε φορά που γίνεται ποίηση, ο Καρυωτάκης είναι εξακολουθητικά παρών»),² κεφαλαιοποιεί μία παράμετρο της ελεγείας στο σώμα της ποίησης, επιβάλλει τον ιδιαίτερο σεβασμό προς το ατομικό βίωμα και νομιμοποιεί, ως πρωτογενή αιτία των ποιημάτων, το ακραίο συναίσθημα. Η επεξήγηση του Λεοντάρη, αυτό το *δηλαδή* του, συνδέει την καθημερινότητα των ποιητών με μια μεγάλη δόση απελπισίας, που είτε επίκτητη είτε σύμφυτη, πρέπει να κουβαλάει στη σκευή του κάθε ένας από αυτούς, για να νομιμοποιήσει, αν μη τι άλλο, τον τίτλο που αγωνίζεται να κατακτήσει. Και είναι ταυτόχρονα προκλητικό το ερώτημα αν η ελληνική ποίηση είναι σήμερα σε φάση απελπισίας, ώστε να πληρούται η προϋπόθεση της ποιότητας που θέτει ο Λεοντάρης μαζί με την προέκτασή του ερωτήματος, κατά πόσον δηλαδή νοιώθουμε την παρουσία του Καρυωτάκη, ή αν την χρειαζόμαστε επιτέλους.

Ο Θωμάς Ιωάννου, που έλκει την καταγωγή του από την πόλη του αυτοχειριασμού του εγχάρακτου από πένθη ποιητή, βραβευμένος ήδη με το Κρατικό Βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου ποιητή το 2011 για την πιο πάνω αναφερθείσα συλλογή του, (τη μοναδική ως τώρα) και τον οποίον έχω την τιμή να παρουσιάσω στο Συμπόσιο, φροντίζει πρώτα πρώτα να καταστήσει εμφανή στους στίχους του την απελπισία της ίδιας της ποίησης, όπως αυτή εκδηλώνεται κατά τη διαδικασία «παραγωγής» του ποιήματος³ και που λίγο – πολύ είναι το κοινό βίωμα των

1. Βύρων Λεοντάρης, «Μαντείο Ι», στη συλλογή *Κρύπτη* 1968. Τώρα, *Ψυχοστασία*, σ. 176.

2. Βύρων Λεοντάρης, «Θέσεις για τον Καρυωτάκη», περιοδικό *Σημειώσεις*, τεύχ. 1, 1973, σ.77.

3. Πρβλ. το στίχο του Ντίνου Χριστιανόπουλου: «*κούραση πιο τρομαχτική από την ποίηση υπάρχει;*», στο ποίημά του «Εγκαταλείπω την ποίηση».

ποιητών, αλλά κι εκείνη τη συνωμοσία των πραγμάτων που καθιστούν δύσκολη, αν όχι αδιέξοδη, την πορεία του ανθρώπου.

Ταυτόχρονα στα ποιήματα του είναι διαρκώς παρόντες ο Καρυωτάκης και ο τόπος που τον φιλοξένησε στο τέλος της ζωής του, η αθέλητα τραγική Πρέβεζα. Ο ποιητής συμπορεύεται με τον ιδανικό αυτόχειρα στους δρόμους της σύγχρονης και καθαρόαιμης νεοελληνικής πόλης, διεκδικώντας το δικαίωμα της οικειότητας που απορρέει από τη συνεύρεση, έστω και με μεγάλη χρονική διαφορά, στο ίδιο περιβάλλον:

Με χτύπησε στην πλάτη/ Σαν φίλος απ' τα παλιά/ «Πώς κι από εδώ ξανά;» τον ρώτησα/ «Τη Δευτέρα Παρουσία μου στην πόλη σου/ Είπα να την ψυχαγωγήσω μ' ένα ποτό.../ Όμως ας μη χάνουμε καιρό/ Άντε άσπρο πάτο να πιάσουμε...

Ένα περιβάλλον που συγχρονίζεται με τα δεδομένα της εποχής (και ως τέτοια μπορούν να οριστούν η αφροντισιά, η ρυπαρότητα, η ασυδοσία ανθρώπων και τροχοφόρων, δηλαδή η βίαιη προσβολή της όποιας αισθητικής μάς απόμεινε), και εξαιτίας του ποιητικού προηγούμενου που το χαρακτηρίζει προσφέρει καλή άρδευση και καλές συνθήκες για να αναπτυχθεί το αρνητικό συναίσθημα. Η περίπου ομόηχη «πρέζα» με το όνομα της πόλης του Ιωάννου και η ευφυής σύζευξή τους ως Πρέ(βε)ζα, («Δώστε μου λίγη/ Πρέ(βε)ζα θανάτου») θα ήταν αρκούτσως διασκεδαστική, αν δεν συνδέονταν με τον θάνατο, η πρέζα ως προς την ποσότητα του και η Πρέβεζα ως προς το γεγονός. Η ποσοτικοποίηση αυτής της αμείλικτης τύχης του ανθρώπου δεν νοείται στους στίχους του Ιωάννου διαφορετικά, παρά μόνον ως το συνεχές και επί καθημερινής βάσεως αδιέξοδο, ως επιφύλαξη για το μέλλον, ως ομολογία αδυναμίας.

Κι αυτά τα παραπάνω δεν συνιστούν κάτι διαφορετικό, παρά το ποιητικό του ζητούμενο. Τολμηρός ο Ιωάννου στη διατύπωση ενός αιτήματος ζωής, που βάλλεται και ναρκοθετείται διαρκώς από τα πληγωμένα ενδεχόμενα ενός δυσοίωνου μέλλοντος, σχηματοποιεί τις εικόνες του από μια καθημερινότητα που έχει πάψει να εκπέμπει κάποιον έστω λυρισμό ή μια γλυκόπικρη γεύση:

Μέλλον που πάνω του δεν πάνει/ Ούτε μελάνι ούτε καν αίμα/ Κι άλλα υλικά δεν μάθαμε/ Και κανείς μας δεν μπορεί/ Στα χέρια του να το κρατήσει/ Χωρίς να λερωθεί

Ορθολογιστής όμως δεν διστάζει να επιρρίψει την ευθύνη για τα αδιέξοδα, στα όνειρα :

Πια το ξέρεις κι εσύ/ Το έμαθες/ Ότι για όλα φταίνε τα όνειρα/ Αυτά φταίνε που δε γίναμε/ Παρά σκιές εκπρόθεσμες/ Σκιές που θεριεύουν τις νύκτες/ Και στο πρώτο φως τη μέρα/ Εξημερώνονται...// (κοινός ο τόπος με τη διαπίστωση του Καρυωτάκη: «...κι ύστερα τα μήτε σκιές δεν είμεθα σκιών»⁴).

4. Κ. Γ. Καρυωτάκης, «Υστεροφημία».

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Η ανατρεπτική του διάθεση είναι προφανής. Ο σαρκασμός του ενδύεται τον μανδύα της απάρεσκειας των σταθερών αντιλήψεων και των παραδεδεγμένων συμπεριφορών. Η σύγκρουση δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως ευθεία, έχει όμως τα στοιχεία μιας κατά μέτωπον επίθεσης με την αμφισβήτηση και την άρνηση αποδοχής να είναι τόσο παιγνιώδεις, ώστε να καμουφλάρονται αποτελεσματικά και να εκλαμβάνονται ως απλά και ανώδυνα σχήματα λόγου. Με τον υποδόριο στοχασμό του, ενώ φαίνεται να υιοθετεί κάτι το κοινώς αποδεκτό, κατά βάθος το χρησιμοποιεί ως αμφίεση μιας καινούργιας αντίληψης, η οποία δεν εκδιπλώνεται ξεκάθαρα και απεριόριστα, αλλά εν σπέρματι για περαιτέρω διερεύνηση με την συμμετοχή του αναγνώστη. Μετέρχεται έτσι τη δική του τεχνική για να καταστήσει αποδεκτό το αίτημά του.

Ξεκινά λοιπόν, από την άρνηση και την παραίτηση, από τη δήλωση ενός σαρκαστικού συμβιβασμού με τις καθεστηκυίες συμπεριφορές και αντιλήψεις, για να διεκδικήσει μια έκβαση ευτυχική κι ένα δικαίωμα ζωής, χωρίς να ακουμπά σε πρόνομια και να επικαλείται κληρονομικά δικαιώματα. Με ευθύβολη γραφή, απόρροια και απόδειξη της μακρόχρονης προπαίδειάς του στην Ποίηση, ακροβατεί επάνω στο υπαρξιακό πρόβλημα για να μετρήσει τη μοναξιά που κυριαρχεί στις καθημερινές δραστηριότητες. Με την απλή αντικατάσταση μιας λέξης σε φράσεις καθημερινές και παγιωμένες, (π.χ. «*Ανήμπορος να αρθρώσω/ Μια όρθια πράξη*» ή «*Θα πίστευα ότι άξιζε τον κόπο/ Να επωμιστώ την ύπαρξή μου*» κ.ά.) αλλάζει το σκηνικό και στρέφει προς διαφορετική κατεύθυνση τον προσανατολισμό και την πορεία της καθημερινότητας. Στέκεται, απορημένος κι άλλοτε έκδηλα αποφασιστικός και γειωμένος, στις παρυφές μιας τελεολογικής θεώρησης των προοπτικών, και, αποστασιοποιημένος από το εγώ του, φαντάζει αμέτοχος σε ότι συντελείται και χωρίς διάθεση να επέμβει και να ξαναφέρει τα πράγματα στην προηγούμενη κατάστασή τους. Έτσι δημιουργείται η αίσθηση μιας αποσυναρμολόγησης και ενός άδοξου τέλους, ταυτόχρονα όμως και η πεποίθηση πως κάπου, στις επόμενες στροφές του ποιήματος κάποια λύση θα βρεθεί, κάτι θα ειπωθεί που, την τελευταία έστω στιγμή, θα αποσοβήσει την καταστροφή:

Όπως πέφτει ένα αστέρι/ Από το βάρος τόσων ευχών/ Εκείνον τον τράβηξε η βαρύτητα/ Φορτωμένος καθώς ήταν/ Με όλο το ανεκπλήρωτο της γης// Όσοι πλησίασαν/ Εκτέθηκαν στη ραδιενέργεια/ Στην ακτινοβολία της λύπης του/ Από τότε τρέμουν πως κάτι/ Αλλοίωσε οριστικά την υγεία τους/ Ακολουθούν πια πιστά/ Τις συμβουλές των γιατρών τους/ Ζυγίζονται τακτικά/ Μην πάρουν παραπάνω όνειρα/ Κι άντε μετά να τα χάσεις/ Βαραίνεις/ Και δε σε σηκώνει άλλο η ζωή// Περίεργο πώς ο χαμός των άλλων/ Σου ανοίγει την όρεξη για ζωή/ Ανοίγεις τα σαγόνια/ Να κατασπαράξεις ωμή ευτυχία// Πια δε σου αρκεί/ Ούτε το πλήρης ημερών («Πλήρης ημερών»).

Το σύμπτωμα της ποίησης του Θωμά Ιωάννου δεν μπορεί να θεωρηθεί ως

παραίτηση, αλλά πρέπει να αξιολογηθεί ως θετική στάση, ως διεκδίκηση του απαγορευμένου που επιβάλλουν οι συμβατικότητες, ως ανατροπή και ένδειξη θάρρους απέναντι στην τυφλή αποδοχή των στερεοτύπων. Κι αυτό το διακρίνουμε, μεταξύ των άλλων και στην απολυτότητα του ύφους του και την ορθή – κοφτή εκφορά του λόγου του. Ενώ δεν επιδιώκει κανενός είδους ευφυσολόγημα ή λεκτικό ακροβατισμό, αποπειράται να συνταιριάξει λέξεις άσπονδες μεταξύ τους (π.χ. *Παρόν ανέμελλον, Σημεία τύψεως, Άρση λαθών, Ασφάλεια ψυχής, Υπέρ αναπαύσεως των ματιών*) και τολμά και εφευρίσκει όρους δηλωτικούς της τραγικότητας κάποιων παραστάσεων και δεδομένων (π.χ. *χειρογραφοβομβίδα, μελλοζώντανος*). Ακόμη, αποφλοιώνει τον στίχο του μέχρι του σημείου εκείνου που υπηρετείται συμμετρως η αίσθηση της εκφραστικής οικονομίας αλλά και η πρόθεσή του να παραμείνει η ποίησή του οικεία και ελάχιστα υπαινικτική. Έτσι επιτυγχάνει να εκτίθεται ο στοχασμός του ελεύθερος και όχι μισοκρυμμένος, αλλά και η σχέση του με τον αναγνώστη να λιθοδομείται σε κώδικες επικοινωνίας εύκολα προσβάσιμους και αναγνωρίσιμους.

Αυτή η επαμφοτερίζουσα στάση, με την ελεγειακή διάθεση στο ένα μέρος να υπερτερεί της προσδοκίας της χαράς και την ανεπιτήδευτη ειρωνεία και σαρκασμό στο άλλο να αποφορτίζουν το κλίμα, συντελεί ώστε να ξεπερνάει ο αναγνώστης την επιφύλαξή του ως προς τις προθέσεις του ποιητή. Η οποιαδήποτε αμηχανία αμφοτέρων, εντέλει κρύβεται επιμελώς από τον δημιουργό και παραμερίζεται από τον δέκτη. Είναι, με τους όρους του Ιωάννου, αυτή η στάση το σημείο τήξεως της ψυχής όπου το κάθε τι εμφανίζεται δισυπόστατο, είναι το όριο που αναζητά στην ποίησή του. Και η αυτεπάγγελτη παρέμβαση του έρωτα, είτε αυτός μπαίνει στο προσκήνιο των ποιημάτων του σαρκικός και απελπισμένος, είτε ως αφετηρία ζωής, σφραγίζει τελικά το θετικό μήνυμα των στίχων του και στο βάθος ακυρώνει την απελπισία.

Θωμάς Ιωάννου

Απώλεια ύφους

*Είναι ο ουρανός
Σε ελεύθερη πτώση
Κι εσύ τρομάζεις
Στον ελάχιστο σεισμό
Μην τυχόν χάσεις τη γη
Κάτω απ' τα πόδια σου*

*Ίσως και να ζηλεύω
Που έχεις τα μάτια σου ανοιχτά*

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Κι εγώ χαζεύω
Σκονιάφτοντας εδώ κι εκεί
Μετρώντας πόσο χαμήλωσε
Ο ορίζοντας των παιδιών

Ελπίζοντας πως θα έρθει μια μέρα
Που αφηφώντας τη βαρύτητα
Θα πέφτουμε προς τ' άστρα

Ίσως και να ζηλεύω
Που εσύ πατάς στα πόδια σου
Κι εγώ μιλάω για πράγματα ανεδαφικά

Όμως ρε φίλε θυμάσαι τι μπόι
Ρίχναμε σε μια νύχτα μέσα
Και ξυπνούσαμε έτοιμοι
Να αρπάξουμε τον ουρανό από τα πόδια;

Ενώ τώρα
Κρέμεται πάνω απ' τα κεφάλια μας
Κι ούτε ματιά δεν του ρίχνεις
Μόνο αν τύχει και βρέξει

Τότε τον βλαστημάς
Που τόλμησε να κλάψει
Για το ύψος που έχασε
Στα μάτια των παιδιών

Κώστας Κρεμμύδας

Χλόη Κουτσουμπέλη

Κάνει πολύ κρύο μες στους αιώνες

ή *Ποίηση είναι αυτοί οι εννέα μικροί θάνατοι στα άνθη
της πορτοκαλιάς*

ή *Ως τότε θα ισχύει το ματωμένο συμβόλαιο της γραφής*

Εύα

Με παρέσυρε.

Πυκνά φυλλώματα υγρά.

Δεν φορούσε πρόσωπο.

Άγγιξα τότε ένα φίδι, την καρδιά μου.

Κι ευθύς κατρακύλησα στο χώμα.

Ούτε θεός ούτε διάβολος.

Στον Κήπο τον αποκαλούσαν «άντρα».

Στο στόμα άφηνε γεύση μήλου σε αποσύνθεση.

(Από τη συλλογή *Η αλεπού και ο κόκκινος χορός*)

Θα έλεγα ότι η ποίηση της Χλόης Κουτσουμπέλη κυμαίνεται ανάμεσα στη λέξη «απέχω», τη λέξη «νοσταλγώ», ή τη λέξη «αγάπη» (βλ. το ποίημα «Ιστορία αγάπης» από τη συλλογή *Η Λίμνη, ο Κήπος και η Απώλεια*). Θα πρόσθετα και τη λέξη «γυναίκα» που εμπεριέχεται στην ενεργητική και παθητική φωνή του ρήματος αγαπώ (και αγαπιέμαι), τουλάχιστον όπως τη διασώζει ο Νικόλαος Εγγονόπουλος: «*N' αγαπός ή ν' αγαπιέσαι; -N' αγαπώ.*»

Το δεύτερο συστατικό της αποτελούν τα διαρκή συνεχόμενα –γιατί υπάρχει συνέχεια στην ποίησή της– ποιήματα ποιητικής που δεν είναι άλλο από μια μπούτλια στη θάλασσα, ή για να το πούμε πιο αισθαντικά: αποτελούν μικρά όστρακα, θραύσματα, σημειώματα που περικλείουν ένα σινιάλο, ένα αίτημα, ή υποκρύπτουν μian ελπίδα. Όπως το γνωστό μήνυμα του Αρκέσιμου «*Ευμηλίσ ήκε ος τάχος*», («*Ευμηλίσ, έλα όσο πιο γρήγορα γίνεται*»), που βρέθηκε στην Αρχαία Αγορά και επιβεβαιώνει τη συνέχεια ανά τους αιώνες της ανθρώπινης φύσης, δρώσας χιλιάδες χρόνια τώρα με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, τις ίδιες συνήθειες, σκαρώνοντας και τα ποιήματά του: πάνω σε κεραμικά, σε πάπυρους, και υπολογιστές. Αυτή τη συνέχεια ακόμα και στην ουσία της ποίησης επικαλείται η Χλόη Κουτσουμπέλη, προτάσσοντας το μήνυμα του Αρκέσιμου ως μότο στην τελευταία της ποιητική συλλογή *Στον αρχαίο κόσμο βραδιάζει νωρίς*.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Ενώ η γραφή της θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως αναλυτική περιγραφή/διήγηση, ένα είδος οδηγιών θεατρικού συγγραφέα προς επίδοξο σκηνοθέτη, την ίδια στιγμή συμπυκνώνεται σε μικρά αλληπάλληλα φωτογραφικά ενσταντανέ που καρέ καρέ σε κατευθύνουν, σαν τον τυφλό Οιδίποδα στον αθηναϊκό δήμο του Ιππείου Κολωνού, στο άβατο του ιερού των Ευμενίδων όπου έφτασε οδηγούμενος από την κόρη του Αντιγόνη. Το δίπολο Κρέοντα-Αντιγόνης, η αμφισβήτηση (ή ο φόβος του παλιού) και οι συνέπειες της ρήξης του με τις κατεστημένες αξίες περνά μέσα από την ποίησή της. Αυτή η εικαστική/φωτογραφική αποτύπωση της ποιητικότητας βρίσκεται σχεδόν διάχυτη στη δουλειά της:

*Φορούσα κουρέλια κι έτρεχα στα τέσσερα [...]
πατούσα σε θραύσματα από παλιά ρολόγια
ένας κούκος χτυπούσε διαρκώς μεσάνυχτα
είχα μόλις αντέξει την εποχή των παγετώνων
δεν είχα γονείς ούτε ιστορία
θυμόμουν μόνο το αυγό που έσκασε
και τον κόκκινο κρόκο που ήλιος ξεπήδησε από μέσα.
[...] στην μέση εκεί του πουθενά
να μου ανοίγεις διάπλατα τα χέρια
Τυφλά χώθηκα στην αγκαλιά σου
η πρώτη πανσέληνος γεννήθηκε στον κόσμο.*

(«Η πρώτη πανσέληνος στον κόσμο», από την τελευταία της συλλογή
Στον αρχαίο κόσμο βραδιάζει νωρίς, Γαβριηλίδης 2012)

Ένα επίσης χαρακτηριστικό δείγμα παρατακτικής διακεκομμένης γραφής αλλά αναλυτικής αφήγησης είναι το αυτοβιογραφικό ποίημα «Η οικογένειά μου», με έντονα υπερρεαλιστικά στοιχεία και άλματα εικόνων που εντούτοις διατηρούν συνεχή και ανάγλυφη την ποιητική της υπόσταση: απτή και λιγότερο υπονοούσα. Από ελάχιστα δείγματα σκόρπων στίχων: «ό,τι λείπει είναι αυτό που μένει,/ Γιατί έστω και μία φορά στη ζωή/ αξίζει κανείς να παίξει για να χάσει,/ Έχει αρχίσει πα το παραμύθι της ζωής,/ Έξω η νύχτα βάφει με πνέλο/ μαύρο το σκοτάδι της,/ Είμαι ο Κανένας φώναξε πίσω του/ κι ακούστηκε μόνο η ηχώ απ' τη φωνή του,/ Κι έτσι ολότελα γλιστράς/ το αλλού γίνεται άλλοθι/ και όλα τα ποιήματα νερό», θα συνόψιζα ότι τα άχρονα γυναικεία ποιήματα της Θεσσαλονικιάς Χλόης Κουτσουμπέλη κατατίθενται ως ενεπίγραφες στήλες αλληλένδετες, ως συγκλητικές αποφάσεις, ή όροι σε φόρου υποτελείς χωρών τε και ανθρώπων.

Έθιξα ήδη τη συνέχεια ύφους και ουσίας που συναντάμε ακόμα και στους τίτλους των ποιημάτων της, όπως ας πούμε «Ο βραδινός περίπατος της Λαίδης Ήταν» (σ. 43 της συλλογής *Η Λίμνη, ο Κήπος και η Απώλεια*, 2006, εκδ. *Νέα Πορεία*), ή «Η φιλόζωη Λαίδη Ήταν ταΐζει τους σκίουρος του κήπου» (σ. 27 της συλ-

λογής «Η αλεπού και ο κόκκινος χορός», 2009, Γαβριηλίδης), ή στους στίχους όπου η ποιήτρια επανέρχεται σταθερά στα γνώριμά της πράγματα: την αλεπού (σύμβολο ευφυΐας γένους θηλυκού), το κόκκινο κραγιόν (σύμβολο θηλυκής ομορφιάς), τον κήπο (σύμβολο ερωτισμού αν πρόκειται γι' αυτόν της Εδέμ), το αίμα (σύμβολο πάθους), τα είδωλα (σύμβολο ρήξης με το παρελθόν), την πλαδαρή σάρκα και τις ρυτίδες (σύμβολο επώδυνης διαδρομής στο χρόνο). Επανέρχεται δηλαδή σε όλα αυτά που αρχίζουν, τελειώνουν και πεθαίνουν, για να μεταλλαχθούν από ζωντανούς επικίνδυνους (και δρώντες) οργανισμούς, σε ακίνδυνες –έστω κι αισθησιακές–, αλλά πλέον νεκρές, φύσεις.

Η Χλόη Κουτσουμπέλη (Θεσσαλονίκη 1962) σπούδασε νομικά στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο. Πρωτοδημοσίευσε τη συλλογή *Σχέσεις Σιωπής* το 1984, από τις εκδόσεις του Γιώργου Κάτου «Εγνατία». Έχει στο ενεργητικό της έξι ποιητικές συλλογές: *Η νύχτα είναι μια φάλαινα* (1990 εκδόσεις βιβλιοπωλείου Λοξίας), *Η αποχώρηση της Λαίδης Κάπα* (2004, Νέα Πορεία), *Η Λίμνη, ο Κήπος και η Απώλεια* (2006, Νέα Πορεία), *Η αλεπού και ο κόκκινος χορός* (2009, Γαβριηλίδης), *Στον Αρχαίο Κόσμο βραδιάζει μια νωρίς* (2012, Γαβριηλίδης).

Ποιήματά της έχουν φιλοξενηθεί σε πολλά λογοτεχνικά περιοδικά, έντυπα και ηλεκτρονικά, και μεταφραστεί στα αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά, ιταλικά και σε ολαβικές γλώσσες (στο τεύχος 47, Σεπτέμβριος 2011 του λαμιώτικου περιοδικού Πάροδος του Κώστα Ριζάκη, σε σχετικό αφιέρωμα στην ποίησή της). Το 2002 εκδόθηκε του μυθιστόρημά της *Ψιθυριστά* (εκδ. Παρατηρητής) και το 2005 το θεατρικό *Ορφές στο μπαρ* (εκδόσεις Πάροδος).

Χλόη Κουτσουμπέλη

Χρήσιμες οδηγίες για το πένθος

*Να το κρατάτε εξημερωμένο στην αυλή.
Κάποιες νύχτες να αφήνετε την πόρτα ανοικτή.
Θα ανεβαίνει στο κρεβάτι,
πηχτές κηλίδες στα σεντόνια
δαγκωματιές στο στήθος στα μπράτσα στον λαιμό.
Θα το ακούτε να αλυχτάει.
Δεν θα το αλυσοδέσετε ποτέ.
Σας γνωρίζει.
Πολύ πιο βαθιά από ότι ποτέ θα καταλάβετε.
Το γνωρίζετε.
Είναι ο ομφάλιος λώρος που σας δένει με την μνήμη.*

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Κοιμόταν κάτω από την κουνουπέρα.
Έκοβε κομμάτια τις σάρκες της κούκλας
όταν μαλώναν οι γονείς
ξέσκιζε τα μαξιλάρια
όταν αποχωρούσαν οι αγαπημένοι.
Με μία και μόνο κίνηση σας τρώει την καρδιά.
Ποτέ μην παλέψετε μαζί του,
ούτε να κοιμηθείτε με ευγενικούς αγνώστους σε φτηνά ξενοδοχεία
μόνο και μόνο γιατί δεν αντέχετε το λυσσασμένο γάβγισμα.
Χαϊδεύετέ το τρυφερά, να το εκθέτετε δημόσια.
Μία βόλτα στο πάρκο με την ανοικτή ρωγμή,
τον οριζόντιο κρατήρα που κοκλάζει, βοηθάει.
Και κυρίως μην γράφετε ποιήματα.
Το εξαγριώνουν.
Ύστερα κυλιέται σε μαύρα τριαντάφυλλα.
Γενικά να είστε ψύχραιμοι και ευγνώμονες.
Μην ξεχνάτε.
Το πένθος υπάρχει για να καλύπτει το απόλυτο κενό.

Θανάσης Β. Κούγκουλος

Η αφηγηματική ποίηση της Κούλας Αδαλόγλου

Η Κούλα Αδαλόγλου έχει μακρά θητεία στα γράμματα και στην εκπαίδευση. Γεννιέται στη Βέροια το 1953. Φοιτά στη Φιλοσοφική Σχολή της Θεσσαλονίκης, πραγματοποιεί μεταπτυχιακές σπουδές Εφαρμοσμένης Γλωσσολογίας στο Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου και εκπονεί διδακτορική διατριβή στο Παιδαγωγικό Τμήμα του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Διατελεί σχολική σύμβουλος φιλολόγων (1998-2007) και διευθύντρια καλλιτεχνικού γυμνασίου (2007-2011). Συνεργάζεται με την ομάδα του καθηγητή Χρίστου Τσολάκη και συμμετέχει στη συγγραφή γλωσσικών εγχειριδίων για το λύκειο. Παρότι τυπικά ανήκει στη λεγόμενη γενιά του '70 ή τρίτη μεταπολεμική γενιά, με γνώμονα το έτος γέννησής της, εμφανίζεται στην ποίηση αργοπορημένα, στις αρχές της δεκαετίας του 1980.¹

Μέχρι στιγμής έχει δημοσιεύσει πέντε ποιητικές συλλογές:

1. *Καταγραφές*, Ποιήματα, χ.ε., Θεσσαλονίκη 1982
2. *Στο μεταίχμιο*, Ποιήματα, χ.ε., Θεσσαλονίκη 1992
3. *Δύο ελεγείες και μία ωδή*, Ποιήματα, Τα τραμάκια, Θεσσαλονίκη 1996
4. *Μαθητεία στην αναμονή. Δύο ποιητικές αφηγήσεις ενδοσκοπήσης*, Τα τραμάκια, Θεσσαλονίκη 2001
5. *Διπλή άρθρωση*, Ποιήματα, Ταξιδευτής, Αθήνα 2009.

Το χρονικό διάστημα που παρεμβάλλεται ανάμεσα στις συλλογές κυμαίνεται από δέκα έως τέσσερα έτη. Έχει εκδώσει, επίσης, μία συλλογή διηγημάτων (*Βγήκε ένας ήλιος κλωμός*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2012) και μελέτες παιδαγωγικού χαρακτήρα.

Η κριτική δεν έχει προσέξει συστηματικά την ποίηση της Αδαλόγλου με εξαίρεση ίσως την τελευταία της συλλογή. Ωστόσο, διαπιστώνει θετική εξελικτική πορεία και ωρίμανση από βιβλίο σε βιβλίο,² διακρίνει μια προσήλωση στις ποιητικές συνθέσεις και θεωρεί πως βασικοί θεματικοί της άξονες είναι η γλώσσα, η μνήμη αγαπημένων προσώπων, ο κοινωνικός προβληματισμός, ο διωκόμενος

1. Βλ. και Θανάσης Ε. Μαρκόπουλος, «Γλώσσα και Θάνατος στην ποίηση της Κούλας Αδαλόγλου», *Ακτίη* 62 (Ανοιξη 2005), σσ. 197-198.

2. Ο ίδιος, «Από την έκταση στην ένταση. Κούλα Αδαλόγλου, *Στο μεταίχμιο*», *Παρέμβαση* 71 (Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1994), σ. 6.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

έρωτας και η απειλή του θανάτου.³ Επιπλέον εκτιμά πως ο εργασιακός της χώρος τροφοδοτεί τον μύθο της,⁴ έναν ποιητικό μύθο που προτιμά τους ανοικτούς ορίζοντες - κυρίως της επαρχίας, αποπνέει ελπίδα για την ανθρώπινη περιπέτεια⁵ και εκφράζεται με χαμηλόφωνους τόνους και ψιθύρους.⁶

Σταθερά επαναλαμβανόμενο γνώρισμα σε όλες τις συλλογές της είναι η αφηγηματική ροή του ποιητικού λόγου, στοιχείο που εξηγεί την πρόσφατη μεταπήδησή της στην πεζογραφία.⁷ Η αφηγηματική πρόθεση αποτυπώνεται ευκρινώς στους τίτλους ορισμένων συλλογών και επιμέρους ποιημάτων. Ο όρος *ελεγεία* στην τρίτη συλλογή υπονοεί μια θρηνητική εξιστόρηση ενώ ο υπότιτλος στην τέταρτη είναι άκρως αποκαλυπτικός: *ποιητικές αφηγήσεις ενδοσκοπήσης*. Σε μεμονωμένους τίτλους ποιημάτων εγγράφονται διάφορες πτυχές της αφηγηματικής λειτουργίας: «Διάλογος», «Γράμμα απ' τη Μυρτώ», «Ιστορία», «Επιμύθιο», «Η αναμενόμενη λέξη», «Επίλογος», «Ο πρόλογός της», «Αφηγητής στην ποίηση», «Μονολογική συνομιλία με τη μητέρα». Εξάλλου και η επιλογή των συνθέσεων που διαιρούνται σε ενότητες ή των εκτενών ποιημάτων υπηρετεί ακριβώς την πρόδηλη αφηγηματική δομή της ποίησής της.

Η αφηγηματική διάσταση δηλώνεται με την παρείσφρηση πεζόμορφων ποιημάτων ανάμεσα σε στροφικά σύνολα, όπως συμβαίνει στο πρώτο μέρος της *Διπλής άρθρωσης*, και προπάντων με τη συγκρότηση στιχοποιημένων διηγήσεων. Σε αρκετές περιπτώσεις αν συνενώνονταν οι στίχοι θα μπορούσε να ανασυσταθεί ένα πεζό κείμενο:

*Όταν ξαφνικά
είδα παράμερα το δάσκαλο
λίγο σκυφτός κι αδυνατισμένος μού φάνηκε.
Πατούσε ελαφρά πάνω στα φύλλα
και κάτι έψαξε να πάρει απ' τη μεγάλη τσάντα.*

(*Μαθητεία στην αναμονή*, σ. 11)

3. Ο ίδιος, «Γλώσσα και Θάνατος στην ποίηση της Κούλας Αδαλόγλου», *ό.π.*, σ. 206· ο ίδιος, «Η διαρκής απειλή του θανάτου. Κούλα Αδαλόγλου, *Διπλή άρθρωση*», *Παρέμβαση* 151 (Χειμώνας 2010), σσ. 102-104.

4. Γιώργος Παναγιωτίδης, «Κούλα Αδαλόγλου, *Μαθητεία στην αναμονή*», *Μανδραγόρας* 28 (Σεπτέμβριος 2002), σ. 109· Κώστας Μπαλάσκας, «Κούλα Αδαλόγλου, *Διπλή άρθρωση*», *Νέα Παιδεία* 132 (Οκτώβριος – Νοέμβριος – Δεκέμβριος 2009), σσ. 148-149.

5. Νένα Κοκκινάκη, «Μονολογικές συνομιλίες σε διπλή άρθρωση. Κούλα Αδαλόγλου, *Διπλή άρθρωση*», *Εντευκτήριο* 86 (Ιούλιος – Σεπτέμβριος 2009), σ. 177· Τάσος Γουδέλης, «Κούλα Αδαλόγλου, *Διπλή άρθρωση*», *Το Δέντρο* 171-172 (Φθινόπωρο 2009), σσ. 226-227· Παναγιώτης Βούζης, «Κούλα Αδαλόγλου, *Διπλή άρθρωση*», *Μανδραγόρας* 42 (Μάιος 2010), σ. 148.

6. Μιχάλης Γ. Μπακογιάννης, «Μια φωνή σπαρασσόμενη αλλά όχι σπαραγμένη. Κούλα Αδαλόγλου, *Διπλή άρθρωση*», *Πόρφυρας* 134 (Ιανουάριος – Μάρτιος 2010), σ. 533.

7. Θανάσιος Μαρκόπουλος, «Η θλιμμένη ομορφιά του κόσμου. Κούλα Αδαλόγλου, *Βγήκε ένας ήλιος κλωμός*», *Μανδραγόρας* 48 (Μάιος 2013), σ. 146.

Ο Gérard Genette ισχυρίζεται πως κάθε αφήγημα είναι το ανάπτυγμα ενός ρηματικού τύπου.⁸ Στο επίπεδο του ύφους η αφηγηματικότητα του λόγου της Αδαλόγλου υποδεικνύεται με την κυριαρχία των ρημάτων έναντι των ουσιαστικών και των επιθέτων. Για παράδειγμα στο παρακάτω επιτάστιχο απόσπασμα συνωθούνται δεκατρείς ρηματικοί τύποι:

*Κομμώσεις «ο Στέφος» τρίτη πολυκατοικία δεξιά,
στέκεται, απλώνει να χτυπήσει το κουδούνι
και αναρωτιέται ποια είναι αυτή πού την ξέρω,
τούτη τη διαδρομή έπρεπε να την κάνει πριν από έξι χρόνια
άργησε να θυμηθεί πως ξέχασε,
περνάει απέναντι
μηρυκάζοντας ένα στυφό γέλιο.*

(Στο μεταίχμιο, σ. 70)

Κάθε αφηγηματικό κείμενο οφείλει να διαθέτει αφηγητές, πλοκή, σκηνικό, και δρώντα πρόσωπα. Οι παραπάνω συνιστώσες της αφήγησης αναγνωρίζονται χωρίς δυσκολία στις συλλογές της Αδαλόγλου. Το ποιητικό υποκείμενο υιοθετεί τους ρόλους του ετεροδιηγητικού τριτοπρόσωπου ή του ομοδιηγητικού πρωτοπρόσωπου αφηγητή. Άλλοτε χρησιμοποιεί αφηγηματοποιημένο λόγο σε δεύτερο πρόσωπο - απευθυνόμενο στον εκάστοτε αποδέκτη της αφήγησης, πχ. στον ερωτικό σύντροφο που λείπει μακριά ή στη νεκρή μητέρα. Το πλέον εντυπωσιακό είναι πως έχει πλήρη επίγνωση του αφηγηματικού παιχνιδιού και της θέσης του μέσα σ' αυτό:

Αφηγητής στην ποίηση

*Ποιος είπε ότι δείχνω το πρόσωπό μου;
Προσωπεία φορώ
φωνές δανείζομαι
αφηγήσεις φίλων
διαλόγους από λεωφορεία και καφετέριες.*

*Παρακαλώ να αρθεί αμέσως η αδικία.
Έχει και η ποίηση δικαίωμα στο άλλοθι.*

(Διπλή άρθρωση, σ. 55)

Και οι πέντε ποιητικές συλλογές οργανώνονται στη βάση μιας ακολουθίας γεγονότων και άτυπων επεισοδίων που συνιστά μια σχηματική πλοκή. Στις *Κατα-*

8. Gérard Genette, *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, μτφ. Μπάμπης Λυκούδης, Πατάκης, Αθήνα 2007, σσ. 90-91.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

γραφές σκιαγραφείται η φθίνουσα διαδρομή των αριστερής ιδεολογίας αγωνιστών μετά τον Εμφύλιο και επιχειρείται μια μνημονική επιστροφή στον γενέθλιο τόπο και σε νησιώτικους ταξιδιωτικούς προορισμούς. Η συλλογή *Στο μεταίχμιο* ιστορεί στιγμιότυπα μιας αποδημίας στο εξωτερικό και ενός θανάτου κοντινού προσώπου. Οι *Δύο ελεγείες και μία ωδή* περιλαμβάνουν, κατά την ομολογία του τίτλου, δύο ελεγείες για την οδυνηρή απόσχιση του ποιητικού υποκειμένου από την πατρική εστία και την αέναη σύγκρουση θανάτου και έρωτα και μία ωδή για την αγωνιώδη πάλη του ποιητή με τις λέξεις. Η *Μαθητεία στην αναμονή* αποτελείται, πάλι σύμφωνα με τη μαρτυρία του υπότιτλου, από δύο κεντρικές αφηγήσεις. Στην πρώτη η αφηγήτρια στήνει ένα ιδανικό σχολείο με μαθητές τον Γιάννη από τον Βορρά και την μικρή μετανάστρια Αννέζα. Στη δεύτερη πρωταγωνιστεί ο καπετάν Νικηφόρος, ένας αγωνιστής της Εθνικής Αντίστασης που κυνηγιέται ανελέητα αλλά επικρατεί στο πεδίο της ηθικής. Τέλος, στην ενότητα *Η παράσταση της Διπλής άρθρωσης* μια πρωταγωνίστρια του θεάτρου υποδύεται τέσσερις γυναικίους ρόλους.

Σκηνικό των περισσότερων αφηγήσεων είναι η μικρή πόλη και η ύπαιθρος της σκοτεινής μεταπολεμικής περιόδου. Προφανώς πρότυπο του μυθοπλαστικού χωροχρόνου είναι ο γενέθλιος τόπος της ποιήτριας και η παιδική της ηλικία. Οι χαρακτηριστικές αυτονομούνται από το ποιητικό υποκείμενο. Αποκτούν τη δική τους φωνή και γίνονται με τη σειρά τους ενδοδιηγητικοί αφηγητές εκφωνώντας σπαρακτικούς μονολόγους, όπως η Αννέζα στη *Μαθητεία στην αναμονή* ή η ανώνυμη πρωταγωνίστρια στη *Διπλή άρθρωση*. Από την ενδοδιηγητική αφήγηση – μονόλογο της τελευταίας παραθέτουμε ένα δείγμα:

Ο πρόλογος της:

Πάει καιρός που άκουσα τις γυναίκες αυτές, όταν, περιπλανώμενη, αφουγκραζόμουν τις μέρες τους, για να γλυκάνω τις δικές μου. Θα σας μιλήσω με τα λόγια τους, όπως τα κατέγραψα. Δεν θα 'χετε όμως τις φωνές τους. Θα προσπαθήσω να τους δώσω χρώματα απ' τη δική μου φωνή, τα χρώματα τους. Πρέπει να σας τονίσω ότι κουβαλώ την εικόνα τους, ώριμες γυναίκες, ή και ηλικιωμένες θα έλεγα, αλλά όχι γερασμένες, ωραίες κάποτε, με τα σημάδια της ωραιότητας λιγότερο ή περισσότερο ακνά. Συμπληρωματικά με τη φθορά. Ωραίες γυναίκες. Φυλακισμένες στο μικρό τους χώρο, αλλά όχι χωρίς τη γνώση του περίγυρου. Γενναίες, με ό,τι μπορεί να σημαίνει η λέξη.

(*Διπλή άρθρωση*, σ. 17)

Στο σημείωμά μας είχαμε την ευκαιρία να θίξουμε μια ελάχιστη όψη του ποιητικού σύμπαντος της Κούλας Αδαλόγλου. Επικεντρωθήκαμε στα αφηγηματικά στοιχεία διότι φρονούμε πως την ξεχωρίζουν από τους ποιητές της γενιάς της και της προσδίδουν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Οπωσδήποτε όμως δεν είναι η μόνη άξια προσοχής πλευρά της ποίησής της.

Κούλα Αδαλόγλου**immigrant's – τρόπον τινά**

Από τον μάντα πήρα τις βαλίτσες
βγήκα στην αίθουσα αφίξεων
ήσουν τριών και με υποδέχτηκες.
Από τον μάντα παίρνεις τις βαλίτσες
βγαίνεις στην αίθουσα αφίξεων
είμαι πενήντα δυο και σε υποδέχομαι.
Θέλει δε θέλει ο χρόνος μίκρυνα
ένα παιδάκι.
Κλαίει ήσυχα και κώνεται στη αγκαλιά σου.

Ήσουν εδώ. Χαρτιά βιβλία σκόρπια, μια αταξία.
Ήσουν εδώ. Μπουμπούκιαζαν οι λέξεις, κάθε πρωί νοτίζονταν οι φθόγγοι,
μελίρρυτοι, γλύκαιναν τα νέα, φιλτράριζαν τις πιο βαριές ειδήσεις.

Όλα σε τάξη. Αποστειρωμένο σπίτι.
Μυρίζει καθαριστικό, φρεσκάδα!
Και λείπεις.
Φθόγγοι τραχιοί μού γδέρνουν το λαρύγγι,
με βομβαρδίζουνε ειδήσεις χωρίς έλεος.
Σαν μετανάστη που παλεύει άτσαλα να μιμηθεί τον ντόπιο όλη η γλώσσα μου.

Πήρε το «εδώ» του και έφυγε.
Πήγε «εκεί» που τώρα είναι δικό του εδώ.
Ρίζωσε. Πετάει μικρά κλαράκια πράσινα φυλλούρια.
Ρουφάει δροσοσταλίδες που την αυγή παίρνουν τα χρώματα
του ουράνιου τόξου.
Ριζωμένη εδώ, νιώθω τις ρίζες μου να τρέμουν.
Ούτε πουλιά ούτε άνθη στα κλαδιά μου.
Ποτέ δεν υπήρξα τόσο φυλλοβόλα.

(Αποσπάσματα από ευρύτερη ενότητα ποιητικής συλλογής υπό έκδοση)

Αλέξανδρος Αραμπατζής

Η ποίηση της Γεωργίας Τρούλη

Η Γεωργία Τρούλη γεννήθηκε το 1979. Κατάγεται από την Κρήτη και ζει στη Θεσσαλονίκη. Σπούδασε νοσηλευτική στη Σχολή Επαγγελματιών Υγείας και Πρόνοιας του Τεχνολογικού Εκπαιδευτικού Ιδρύματος Θεσσαλονίκης και στη συνέχεια Ψυχολογία στη Φιλοσοφική Σχολή του Α.Π.Θ. Σήμερα είναι στο τελευταίο έτος των σπουδών της στη Σχολή Καλών Τεχνών του ΑΠΘ, στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών. Έχει πραγματοποιήσει δύο ατομικές εκθέσεις και έχει λάβει μέρος σε πολλές ομαδικές. Παράλληλα ασχολείται με την συγγραφή. Κείμενα και ποιήματά της δημοσιεύονται σε έντυπα και διαδικτυακά λογοτεχνικά περιοδικά της Ελλάδας και του εξωτερικού. Έχει εκδώσει τις ποιητικές συλλογές *Τα Πορτοκαλορόδινα*, Ηριδανός 2008, *Μια σχετική συρραφή*, Ηριδανός 2008, *Ακρογωνιαία πορεία στο και*, Σαιξπηρικών, 2012, *Πριν εισέλθετε, βεβαιωθείτε*, Σαιξπηρικών, 2013.

Στη συλλογή της *Ακρογωνιαία πορεία στο και*, η ποιήτρια επιλέγει την χρήση ενός υπερεαλιζοντος λόγου πληθωρικής ροής, με πλούσια εικονοποιία, καταγιστικό ρυθμό, ρητορική ευφράδεια και πύκνωση αφηγηματική. Δεν περιορίζει τον ποιητικό της οίστρο, αντίθετα τον εξωθεί «σε ακρογωνιαία πορεία» προς το απροσδόκητο και το φανταστικό. Αυτό σημαίνει ότι δεν διστάζει να ρισκάρει εκτείνοντας το βλέμμα της και στην πιο απόμακρη ακόμα αστρική ζώνη. Με την έξαψη ενός λόγου που αναζητά τον μυστικό πυρήνα των πραγμάτων, συνθέτει καταρχήν μια ιδιότυπη λυρική κοσμογονία. Με την σκέψη ότι καθετί που διαδραματίζεται σε κοσμικό επίπεδο σφραγίζει την ανθρώπινη μοίρα, με την ισχύ μάλιστα νόμων σιδερένιας έλξης, διαπιστώνει την διάσπαση του ωαρίου της γης σε πολλά σφαιρίδια συμπίκνωσης.

Υπ' αυτήν την έννοια εργάζεται απελπισμένα να φθάσει στην ρίζα, στην απογύμνωση της ίδιας της γλώσσας, στο άρρητο, μέχρι εκεί που μπορεί να φθάσει η ανθρώπινη νόηση και όραση –στο ελάχιστο, στην παρεκτροπή, στην αδιόρατη αντίστιξη– εντέλει στην αντίκρουση της συλλογικής αυταπάτης που έχει ο κόσμος για την ποίηση. Οι στίχοι των ποιημάτων στοιχισμένοι σε παρατακτική και συμπλεκτική σύνδεση ενοποιούν την ανομοιογενή κατανομή των πραγμάτων και διεκδικούν να συμπεριλάβουν στους κόλπους τους όλες τις ενδεχόμενες μορφές του υπαρκτού κόσμου.

*Τα απόνερα της υστεροβουλίας πέφτουν με παφλασμό
 Στο χωρίο της συνήθειας
 Δημιουργείται υγρός ολόκληρος φράχτης ολοστρόγγυλος
 Παρουσιάζεται η λαστικένια σκέψη γεμάτη υγρασία
 Και φτιάχνει σχεδιάκια συνεχούς συνέχειας
 Ο καταρράκτης των λέξεων κάποτε στερεύει
 Και γίνεται λιγομίλητη παρουσία νερού [...]*

Δεν μπορούμε να παραβλέψουμε πως το ερωτικό στοιχείο στην παρούσα συλλογή είναι κυρίαρχο και καταλυτικό. Το ερωτευμένο υποκείμενο διαρκώς και αενάως αναδιπλασιάζει το είδωλο του ερωτικού αντικειμένου στη συνείδησή του και το καθιστά σχεδόν κατοπτρική ψευδαίσθηση. Μόνιμα δέσιμο των εμμονών του ανιχνεύει κάθε μνημονικό κατάλοιπο του παρελθόντος για να το αναπαραστήσει εκ νέου στο φως σαν σκουρόχρωμη κηλίδα.

Από την έντονα θερμή εξομολογητική αποκάλυψη στον παρόντα ή συνθηθέστερα απόντα Άλλον: «*Είσαι για μένα το μήκος/ της πιο γλυκιάς ψευδαίσθησης*», ή: «*στην υποσημείωση των ερώτων σου/ να με ξεχωρίζει το μενταγιόν από το λαιμό*» το ερωτευμένο υποκείμενο αναφλέγεται στο στερέωμα της μνήμης σαν ουράνιο άστρο. Μέσα από τον φιλοσοφικό αναστοχασμό του ηρακλείτειου «τα πάντα ρει» η ποιήτρια αναδύει το υλικό της ποίησής της στα όρια μιας σχεδόν δαιμονικής φαντασμαγορίας.

Γεωργία Τρούλη

Το σώμα

*Σε ένα παλιό μαγνητόφωνο
 Και σε μια συλλογή βινυλίων
 Υπερτροφήθηκε το εγώ
 Με μια βαριά αλυσίδα
 Αλλού σκουριά και αλλού απάτη
 Παλινδρομήσεις
 Παράγει κενό
 Κουβαλάω νερό Νερό κουβαλάω
 Δάση γύρω
 Εσείς μην αφεθείτε ποτέ να δοκιμάσετε
 Υπόθεση
 Θα ξεκοιλιαστείτε Θα ξεκοιλιαστείτε
 Απαγορευμένοι Απογοητευμένοι καρποί θα μπαίνουν στα*

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Μάτια

Προγούλι θα αποκτήσει η σκέψη

Και το συναίσθημα κυτταρίτιδα

Πόσα τα δάση με δάκρυα και με την κολπική μου Αποτοξίνωση

Μην αφεθείτε ποτέ να κάνετε υπόθεση

Για το πώς έζησαν οι δύο άκρες του εγώ μου

Και έξω από το όριο

Συνεχώς νερό

Από το βάθος το βγάζω στην επιφάνεια

Άλλοτε αλατούχο γαλάζιο

Σαπομένο

Διάφανο

Με πολλά ζωύφια

Και απόνερα μυρηκασμού

Κάθε σσδειά νερού με άλλη ποιότητα

Άρα και δάση με διαφορετικά καρποφόρα

Όταν όμως στα χείλη γευόμαστε

Την γεύση

Μέλι με συνοδεία

Δημητριακών και γάλα

Η Περσεφόνη

Αλέξανδρος Αραμπατζής

Η ποίηση του Γιώργου Αλισάνογλου

Ο Γιώργος Αλισάνογλου γεννήθηκε στην Καβάλα το 1975. Σπούδασε κοινωνιολογία. Από το Νοέμβριο του 2005 διατηρεί το βιβλιοπωλείο και τις εκδόσεις «Σαιξπηρικών» στη Θεσσαλονίκη. Έχει εκδώσει τις ποιητικές συλλογές *Άηρες κραυγές*, Κατσάνος, 2001, *Αφροδίτη*, Κατσάνος, 2003, *Ακάνθινη πόλη*, Κατσάνος, 2006, *Το παντζάρι και ο διάβολος*, Τυπωθήτω (σειρά: *Λάλον ύδωρ*), 2008, *ERO(S): 7 βήματα – 7 λεύγες εντός*, Σαιξπηρικών, 2011, *Jesu Christiana, Μαγικό Κουτί & Fata Morgana*, 2011, *Προς αυτή την αλόγιστη κατεύθυνση* (μαζί με Δ. Δημητριάδη), Σαιξπηρικών, 2013 και συμμετείχε με ποίησή του στον τόμο *Συνέδριο αναισθησιολογίας*, Σαιξπηρικών, 2008, μαζί με τον Νίκο Αργυρόπουλο και την Ασημίνα Χασάνδρα.

Ο Γιώργος Αλισάνογλου λέει κάπου πως «η ποίηση αρχίζει ακριβώς σε εκείνο το σημείο όπου αδυνατεί –που εξαντλείται η γλώσσα». Αυτό με προβληματίζει, γιατί εκεί που εξαντλείται η γλώσσα εξαντλείται καθετί στο οποίο υποφώσκει ένα νόημα. Ιδού, λοιπόν, το πρώτο παραπέτασμα, το χείλος που χάσκει στο επικοινωνιακό μας δίκτυο. Είναι η βαρύνουσα πυγμή της αλογίας μήπως; Αλλά όχι, αυτή ξετινάζει από πάνω της όλα τα πέταλα της λογικής και απομένει γυμνή σαν ξεπουπουλιασμένη γαλοπούλα. Το Ύφος άραγε; Ναι, είναι βέβαιο, ο ποιητής Γ. Α. κυνηγάει το ύφος με ιερή μανία, όπως άλλοι κυνηγάνε σήμερα το ιερό κέρδος. Το ύφος στην ποίηση του Γιώργου Αλισάνογλου είναι ο βαθμός εξέγερσης του ποιητή απέναντι στην καθεστηκυία γλώσσα και στο καθεστώς του νοήματος. Δηλαδή το ύφος είναι το ταραχοποιό στοιχείο, ο κρυμμένος τρομοκράτης. Αλλά ο ποιητής αυτός είναι πολυμανιακός: χρησιμοποιεί διαρκώς νέα οπλοστάσια, χειρίζεται διαρκώς καινούργια οπλικά συστήματα. Είναι επίσης πολυ-πειραματικός: δεν αρκείται στις κατακτήσεις του μοντέρνου, μάχεται στον χώρο του μεταμοντέρνου οπλισμένος σαν αστακός, προωθεί το πεδίο της μάχης σε ολόενα και πιο δύσβατες και σκοτεινές περιοχές. Είναι ακαταπόνητος στην παραγωγή λόγου, όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει εύκολα και στο Διαδίκτυο.

Όταν έρχομαι σ' επαφή με το έργο ενός ποιητή, μ' ενδιαφέρει να ανακαλύψω τις συντεταγμένες μέσα στις οποίες αυτός κινήθηκε, αισθητικές, φιλοσοφικές, ηθικές κ.λπ., και κατόπιν να επεκταθώ πάνω σ' αυτό που αποκαλώ –έναν όρο που δανείζομαι από την φυσική– «ακτινοβολία υποβάθρου». Μ' ενδιαφέρει λοιπόν να

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

προσεγγίσω όλα εκείνα τα σημεία αναφοράς της ποίησής του που αφορούν την εγγενή προβληματική του και την γραμμή αφετηρίας του.

Έτσι δίνω τον λόγο στον ίδιο τον ποιητή, αντιγράφοντας ένα απόσπασμα από μια συνέντευξη του όπου δηλώνει τα εξής: «*Ναι εννοείται, στην ουσία όλος ο κόσμος είναι ακίνητα νοήματα, ακόμα και οι άνθρωποι, και η λογοτεχνία προσπαθεί να μεταφράσει, να αποκρυπτογραφήσει και να κινήσει αυτά τα ακίνητα νοήματα και να τα κάνει λόγο, προσπαθεί δηλαδή να τα αποτυπώσει στο χαρτί, πολύ δύσκολο, γιατί η γλώσσα μας είναι πολύ σαθρή, δεν μπορεί να αποτυπώσει στο χαρτί ακριβώς αυτό που αισθάνεται ένας άνθρωπος, βιολογικά, φυσικά, συναισθηματικά, δεν υπάρχει κέντρο γραφής στον εγκέφαλο, υπάρχει μόνο κέντρο σκέψης και λειτουργίας αυτής, άρα είναι πολύ δύσκολο για κάποιον όχι μνημένο, ακόμη όμως και για τους μνημένους! Εγώ πάντα ψάχνω, μ' αρέσει να ψάχνω τι είναι η λογοτεχνία, η πεζογραφία, η ποίηση, είναι αυτό το πράγμα, η απόπειρα να μεταφράσει, να μεταπλάσει τη σιωπή αυτών των πραγμάτων και των ακίνητων νοημάτων και αυτό είναι το παράλογο, πολύ δύσκολα πράγματα, στη φαντασία μόνο...!*»

Προφανώς, αν δεν παραφράζω τα παραπάνω, ζούμε μέσα σ' ένα σύμπαν ακίνητων ή κρυμμένων, θα έλεγα, νοημάτων που η ανθρώπινη σκέψη πρέπει να τα αποκρυπτογραφήσει και να τα μεταπλάσει σε λόγο. Πέρα όμως από την προφανεια αυτή νομίζω πως η μέριμνα του ποιητή είναι να μορφοποιήσει δυνάμεις που καταλύουν την τάξη των πραγμάτων και να καταλύσει δυνάμεις που μορφοποιούν την αταξία των πραγμάτων.

Ας πάρουμε παράδειγμα το πολυμορφικό έργο του Αλυσάνογλου, που είναι η *Jesu Christiana*:

*Οι λέξεις δεν και/ονομάζουν το Φως
το σβήνουν—
και μετά πάλι εσύ.*

Ο ποιητής στο βιβλίο αυτό, υπό το σχήμα μιας τολμηρής αντιστροφής, επιδιώκει να μεταφέρει το αφετηριακό σημείο της έμπνευσής του στην επίκληση μίας γυναικείας θεότητας που φέρει μεταποιημένο το όνομα του Ιησού Χριστού. Η επιδίωξη αυτή δεν οφείλεται στην βλάβσημη διάθεση του ποιητή ή στην προσπάθεια πρόκλησης δογματικής θρησκευτικής αναταραχής. Το πεδίο δράσης παραμένει, εννοείται, ποιητικό, με μεταφυσικές προεκτάσεις, που εκτείνονται στην αναζήτηση του Ιερού μέσα από την επαναδιαπραγμάτευση των θρησκευτικών αρχετύπων, αλλά κυρίως στην αναζήτηση των ορίων της γλώσσας, τον ακραίο κυβόλιθο κάθε μεταφυσικής αναζήτησης, όπως πολύ καλά αντιλαμβανόμαστε μετά την καϊντεγεριανή τομή. Ωστόσο, ο στίβος είναι τραχύς και δυσθεώρητος: η λεκτική διαπάλη με το απόλυτο αποκτά κολοσοσιαίες διαστάσεις. Ο ποιητής αποκαλεί το βιβλίο του «*μια μελλοντική προσευχή*», υπό την έννοια, φαντάζομαι, ότι το επικλητικό στοιχείο

της δράσης του μέλλοντος χρόνου καταστέλλει την ιερότητα του παρόντος χρόνου, ή και αντίστροφα. Τα πάντα τελούν υπό την εποπτεία μιας διαβολικής διαλεκτικής. Τα προσωπεία, είτε σε πρωταγωνιστικό, είτε σε παρασκηνιακό ρόλο, μεταδίδουν την ακτινοβολία της ποιητικής τους σύστασης με τρόπο αποδομητικό. Τα πάντα, λέξεις, σημεία, σύμβολα, έχουν διατεθεί στην μάχη της εκπλήρωσης του ανεκπλήρωτου: στίξη, παρενθετικά ξεσπάσματα, αγκύλες, παύλες, ουρλιαχτά, φράσεις γραμμένες με κέλτικους ρούνους (από τον Νίκο και τη Μαρία Βλαντή) στο περιθώριο των σελίδων. Όπως έχει γράψει ήδη κάποιος κριτικός: «Ποίηση που αγωνιά να μετατραπεί σε –δυνάμει– ιερή οίηση» ποίηση σε αναζήτηση ποίησης· ποίηση για το τέλος (και την αναγέννηση) της ποίησης, είναι μάλλον το πεδίο στο οποίο εγγράφεται το βιβλίο. Μετα/ποίηση.

Αυτός ο θηλυκός Ζαρατούστρα με τον χειμαρρώδη ρυθμό έκφρασης, μας ωθεί στην υπέρβαση του ανθρώπου, της γλώσσας και του νοήματος. Στην ποίηση του Γ.Α. συνυπάρχει το ερμητικό, το μεταφυσικό, το εξπρεσιονιστικό, το σουρεαλιστικό στοιχείο, μια πλουραλιστική δηλαδή παρακαταθήκη εγγεγραμμένη στο σώμα κάθε δυνατής γλωσσικής διεκδίκησης. Η περιόδευση στον χάρτη της μοντέρνας και της μεταμοντέρνας εκδοχής διατηρεί ακέραια την αυτονομία των προθέσεων του δημιουργού της. Η κυριαρχία της λεξιπλασίας, η λεξιλαγνεία, η λεξιθηρία, η λεξιμανία δεν είναι αυτοσκοπός: είναι το μέσον για την επιβολή της αέναης μεταμόρφωσης των υλικών πραγμάτων σε αγωγούς πνευματικής κληροδοσίας που μόνο η ποίηση μπορεί να πετύχει με το εύρος των δυνατοτήτων της. Η ποίηση του Αλυσάνογλου είναι προκλητική για τα κοινά μέτρα γιατί δεν είναι συμβατική και παραμένει διαρκώς σε θέση μάχης. Από την άλλη μεριά, ο αναγνώστης του έργου του δεν αισθάνεται πως είναι ο παθητικός δέκτης μιας προστακτικής δέσμης εντολών και παραινήσεων, αλλά ο δυνατός συμπαίκτης μιας υψηλόφρονος παρτίδας ποιητικού σκακιού.

Γιώργος Αλυσάνογλου

**[ΤΟ ΚΑΔΡΟ ή κλιμακωτή πτήση Φλαμίνγκο τεσσάρων τετάρτων (4/4)
σε μια οκτάβα κι ένα ημιτόνιο]**

*Τι υπαινίσσεται η Ντο;
φτερό άγριου φλαμίνγκο
Τι ευαγγελίζεται η Ρε;
την παιδική ηλικία
Τι υπαινίσσεται η Μι;
το Βόρειο Σέλας – ή επικείμενο πέταγμα
Τι ευαγγελίζεται η Φα;*

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

η Γη μπαλαντζάρει από τη μια ή την άλλη μεριά
 Τι υπαινίσσεται η Σολ;
 το Κλειδί – πουλί / το ράμφος ραγίζει το αυγό
 Τι ευαγγελίζεται η Λα;
 το Big Bang / η Γη σπάει – το πουλί έξω από τ' αυγό
 Τι υπαινίσσεται η Σι;
 το πουλί μαθαίνει να / σχεδόν πετάει – απουσία ατμόσφαιρας
 Τι ευαγγελίζεται η Ντο;
 κρεσέντο πτήσης / τα φτερά ακινητοποιημένα στην ύστατη προσπάθειά τους

[πάλι από την αρχή] – υστερόγραφα πτήσης

Τι υπαινίσσεται η Φα#;
 φτερό σε slow motion κίνηση πέφτει / αγγίζει τη δεξιά πλευρά της γης
 Τι ευαγγελίζεται η Σολ;
 Η σκηνή απαθανατίζεται / το κάδρο – ουρανός / η Γη χάνει ύψος / το πουλί
 όλο ανεβαίνει / υψώνεται σε μια θέση που επρόκειτο να διατηρήσει για πάντα.
 [Ποτέ πριν/ κανένα πουλί / καμιά Γη / δεν θα / δεν διατήρησε / τη θέση -
 κάδρο 4x4 / για πάντα]

Υπαινωγμός σε τζαζ – flamenco sketches
 Ευαγγελισμός στη Σιωπή.

Δημήτρης Κώτσος

Δημήτρης Νανούρης, Στου πουθενά τη μέθη

Ένας ακόμα νέος ποιητής. Δημήτρης Νανούρης τ' όνομά του. Η καταγωγή του απ' τ' Απεράθου της Νάξου. Γι' αυτό εξάλλου πλέκει στίχους εξ απαλών ονύχων γιατί έτσι κάνανε στο σπίτι του, έτσι συνηθίζεται στο χωριό του – όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στο βιογραφικό του. Ο μετέωρος της «Εφημερίδας των Συντακτών» με προηγούμενη θητεία στην «Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία» και σε διάφορα άλλα έντυπα και τηλεοπτικούς σταθμούς. Η κρίση η οικονομική και η ανεργία έβγαλαν προς το φως τους στίχους που είχε κρυμμένους βαθιά μέσα του απ' την παιδική του ηλικία, απ' την παράδοση του τόπου του. Στην πορεία της ζωής του, στην ενηλικίωσή του, στη διάρκεια των σπουδών του, στην πολιτική του δράση, όλα αυτά τα στοιχεία της καταγωγής και του τόπου βρήκαν πρόσφορο έδαφος και την κατάλληλη στιγμή γέννησαν την πρώτη ποιητική συλλογή του *Στου πουθενά τη μέθη*.

Το αδιέξοδο και η έκσταση η διονυσιακή συμβαδίζουν στον τίτλο της συλλογής και όχι μόνο. Κυριαρχούν και στα 28 ποιήματα και τα 5 σφηνάκια που αυτή περιέχει. Η συγκινησιακή χρήση της γλώσσας, οι εικόνες και τα αισθήματα, ο ρομαντισμός και η εξέγερση ανάμα. Ο ποιητής μάς οδηγεί σε χορευτικές φιγούρες κι εκεί που εκστασιασμένοι ακολουθούμε τις Διονυσιακές πομπές έρχεται σαν μέγας Σειληνός και μας σταματάει στου «πουθενά τη μέθη» και μας μεταμορφώνει με το μεστό οξυδερκή λόγο του, με τον υπαινικτικό στίχο, με την πολιτική χροιά του. Σμίγουν η παραδοσιακή και η νεότερη ποίηση στα ποιήματά του.

Ο έρωτας και η επανάσταση, η ήττα, το Αιγαίο απ' άκρη σ' άκρη με τη διαύγεια των νερών και των οριζόντων. Τόποι, μύθοι, πρόσωπα υπαρκτά ή μη, το παρόν με το παρελθόν, το φως με το σκοτάδι και η απώλεια, η απουσία.

Αντιφατικός, προκλητικός. Τη μια στιγμή κραυγάζει και σε ξεσηκώνει και την άλλη σωπαίνει, σου χαϊδεύει τ' αυτιά και σε γλυκαίνει. Σε ταξιδεύει στο περιθώριο παρέα με τους προσωπικούς του ήρωες. Ξεκινά απ' το πεζοδρόμιο και καταλήγει ξανά σ' αυτό. Αποκαθηλώνει, ξεπουλάει στο παζάρι τις ιδέες και τις ανασταίνει ξανά.

Ταξιδεύει στο χρόνο, κάνει μια στάση στο παρελθόν και ξαναγυρίζει στο σήμερα, στο παρόν κι αλλάζει ύφος, γραφή. Αλλάζει και πρόσωπα με οδηγό του το συγκεχυμένο, το υπερβολικό, το ακραίο. Εξάλλου, ίδιον της ποίησης είναι να περιδιαβαίνει ελεύθερα σ' όλα αυτά τα ανεξήγητα και μυστήρια μονοπάτια. Με τον

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

ελεύθερο στίχο συνυπάρχει κι ο καλοδουλεμένος ομοιοκατάληκτος, η παράδοση του τόπου. Το επιβεβαιώνουν τα τελευταία ποιήματα της συλλογής. Ονόματα, τόποι, γειτονιές, προσωπικά βιώματα, πρόσωπα αγαπημένα, φίλοι μπερδεύονται στους στίχους του και μιλάνε με την απεραθίτικη τραχιά προφορά που βγαίνει από μέσα τους. Γιατί η γλώσσα είναι εκείνο το εργαλείο που οδηγεί τα συναισθήματα, τις καρδιές, που σμίγει τους ανθρώπους, που ξυπνά πάθη, που σε κάνει να ερωτεύεσαι στις Μικρές Κυκλάδες ή στα Προπούλεια. Κι αν τη χειρίζεσαι τόσο καλά όσο ο Δημήτρης Νανούρης τότε γίνεσαι ένας άλλος και βλέπεις με διαφορετικό μάτι τη μίζερη γκρίζα πραγματικότητά μας. Διχοτομεί τα αισθήματά μας, μας σπρώχνει στα βάθη της ψυχής μας και βγαίνουμε ωραιότεροι στο φως.

Ο καθένας από μας διαβάζοντας τα ποιήματα της συλλογής θα ξεκλειδώσει τους στίχους με διαφορετικό τρόπο. Κι αν έστω και μια στροφή, ένας στίχος, μια λέξη καταφέρουν να μας ταξιδέψουν, να μας μαγέψουν, να μας σαγηνέψουν τότε η ποίηση του Νανούρη έχει πετύχει το στόχο της.

Είναι πάντως παρήγορο που σε τόσο δύσκολες εποχές εκδίδονται ποιητικές συλλογές. Γιατί η ποίηση δεν είναι μόνο η ύψιστη μορφή της τέχνης. Είναι παρηγοριά, είναι ταξίδι, είναι χαρά, περιπέτεια. Είναι αγωγή της ψυχής και του νου μας. Είναι λύτρωση και το 'χουμε ανάγκη ακόμα κι αν δεν το ξέρουμε.

Καλοτάξιδα τα ποιήματα όλων των νέων ποιητών στο πέλαγος του νου και της καρδιάς μας.

Δημήτρης Νανούρης

Γούλιας

*Την ωραιότερη βραδιά
εφέτι, με ζεστή καρδιά
εκάμαμε στου Γούλια
μ' ονειρεμένη μουσική
κι απεραθίτικη ρακή
πο' μέθυσε ως κι η Πούλια.*

*Εκόντευγε να λολαθώ
που τ' Απεράθου τον ανθό
εθώρου στα τραπέζια
κι ο Γιώργης με το Γανωτή
σα σε γιορτή αλλόκοτη
οληνυχτίς επαίζα.*

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΩΤΣΟΣ

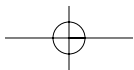
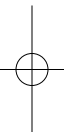
Ο ένας την κιθάρα ντου
πο' σκόρπιζε πενιές παντού
μέχρι τη Φυροΐστρα
κι ο άλλος φυσαρμόνικα
πο' σήκωνε κανονικά
και τσοι νεκροί στην πίστα.

Και οι αυτόκλητοι αοιδοί
Κώτσηδοι και Νανούρηδοι
δυο χορωδίες κάνου
που σ' οδηγούσι μονομιάς
από τη Σκάλα τση Ρηγιάς
στη Σκάλα ντου Μιλάνου.

Κι ο Λογοθέτης μοναχός
να κάθεται ατάραχος
πάνω στα ελατζίκια
και σαν αέρας να περνά
τσοι μουστερήδες να κερνά
ποτά και μεζεκλίκια.

Εΐνη και τ' ανείπωτο
αργά μέσ' τον αμαξωτό
να πάρωμε δυο βόρτες
κι ανοίξασιν ηδονικά
με αντικλείδια δανεικά
του παραδείσου οι πόρτες.

Του νήλιου ο μπροβαλημός
επίτυχε μας σιχαμός
απ' το πολύ μεθύσι
πο' πίναμ' ό,τι πίνεται
μα ετσά αντιμετωπίζεται
καργιόληδες η κρίση.





ΤΡΙΤΗ ΜΕΡΑ
Πρωινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

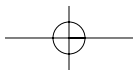
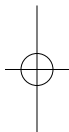
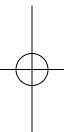
Ξένη Σκαρτοή

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ

- **ΝΑΝΟΣ ΒΑΛΑΩΡΙΤΗΣ**
- **ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ**
- **ΘΑΝΑΣΗΣ Β. ΚΟΥΓΚΟΥΛΟΣ**

ΑΠΟΝΟΜΗ ΒΡΑΒΕΙΩΝ

ΚΑΛΥΤΕΡΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ ΝΕΟΥ ΠΟΙΗΤΗ 2012



Νάνος Βαλαωρίτης

Ο παράγων «άλογο»*

Θιμίζω στους φίλους συνέδρους ότι στο τεύχος του *Πάλι*, του Δεκεμβρίου του 1996, είχε δημοσιευτεί ένα σημείωμα με αφορμή ένα κωμικό λάθος, μεταφραστικό, σε ένα βιβλίο για τον υπερρεαλισμό. Το όνομα του ταχυδρόμου Cheval¹, που είχε χτίσει πέτρα με πετραδάκι το φανταστικό του παλάτι, είχε μεταφραστεί ως «ο παράγων άλογο», εφόσον η λέξη *facteur* στα γαλλικά μπορεί να σημαίνει *παράγων* ή *ταχυδρόμος*. Το όνομα του δύστιχου Σεβάλ μεταφράστηκε γι' αυτό ως «ο παράγων άλογο». Το «άλογο», στα ελληνικά, έχει δυο έννοιες, το ζώο και το επίθετο. Τελευταίως, μια μηχανική μετάφραση στο διαδίκτυο, μετέφρασε το όνομά μου ως «Dwarf»² Valaoritis. Δυστύχησα, κατά Μπαμπινιώτη, στο όνομά μου, επειδή είμαι το αντίθετο από το όνομά μου, γίγας.

Στο άρθρο εκείνο, που αξίζει να σας το ξαναθυμίσω, αγωνίζομαι εναντίον της σύγχυσης γύρω από τον υπερρεαλισμό γενικώς. Δεν θέλω να αναταράξω τη μνήμη δυο αξιόλογων κατά τα άλλα κριτικών και λογοτεχνών, αλλά πολεμίων του υπερρεαλισμού, τουλάχιστον όπως τον υποδεχθήκαμε στην Ελλάδα, πολύ εχθρικά, ως που να κατασταλάξουν τα νερά αρκετά αργότερα. Το παράλογο λοιπόν ήταν όλη η συζήτηση γύρω από τον υπερρεαλισμό. Εστιάστηκε στο αυτόματο κείμενο, που είναι μόνο ένα μέρος του, γιατί το κίνημα είναι συνθετικό και πολύπλοκο στη θεωρία και στην πράξη.

Η ιστορία του παράλογου στην ποίηση έχει μακρύ παρελθόν. Τόσο που χάνεται στις αφηγήσεις των σαμάνων στις αρχαϊκές κοινωνίες και είναι στενά συνδεδασμένο με το παράλογο των μύθων που αποδίδουν τα διάφορα φαινόμενα, φυσικά και άλλα, όπως η φωτιά, η βροχή, το σεξ, τα δέντρα, οι γυναίκες, τα παιδιά, οι αρρώστιες, τα κατορθώματα των ηρώων σε διάφορες απίθανες αιτίες. Ο μυθικός κόσμος ζει εμβαιπισμένος στο παράλογο. Τόσο που ένας Γάλλος ανθρωπολόγος, ο Lévy-Bruhl³, βάφτισε αυτόν τον τρόπο σκέψης των αρχαϊκών ή

1. Cheval στα γαλλικά: άλογο

2. Dwarf στα αγγλικά: νάνος

3. Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939): Γάλλος φιλόσοφος, κοινωνιολόγος και ανθρωπολόγος του οποίου οι εργασίες στις αρχές του 20ού αιώνα εστιάζουν στη μελέτη πρωτόγονων λαών χωρίς γραφή.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

αγρίων λαών ως μια *προλογική* φάση. Όμως του αντίταξε ο Lévi-Strauss τη θεωρία της λογικής των αγρίων, «*Η σκέψη των αγρίων*»⁴. Και υπερασπίστηκε μια άλλη λογική, δηλαδή συνδυασμών που ενώ εκ πρώτης όψεως φαίνονται αυθαίρετοι, ευσταθούν με την ιδιόζουσα λογική των συνειρμών όπου ταυτίζονται ομοιότητες, διαφορές, αναλογίες, με τις οποίες ασχολείται η λογική του Μπουλ αλλά και οι άγριοι λαοί.

Ο André Breton στην αρχή ξαφνιάστηκε για την απόδοση λογικής σε αυτούς που θεωρούσε φορείς της μαγείας του παραλόγου. Όμως και η μαγεία υπακούει σε μια άλλη λογική, όπως έχει αποδείξει με αμέτρητα παραδείγματα ο κλασικός φιλόλογος και μυθολόγος Sir James George Frazer⁵. Είναι η λογική του παράλογου, όχι αναγκαστικά του παραλογισμού, όταν αποδίδει ένας άγριος στον κροκόδειλο την αρρώστια του. Ο κροκόδειλος με την συμπεριφορά του ως ο μέγας άρχων των ποταμών παίρνει διαστάσεις ισχυρού πνεύματος, θεού αργότερα, που μπορεί να επηρεάσει την υγεία της φυλής. Γίνεται τοτέμ. Ενσαρκώνει πιθανώς και έναν πρόγονο με μεγάλη πνευματική δύναμη.

Οι εξηγήσεις εδώ των ίδιων των φυλών είναι πολύτιμες για το πώς σκέπτονται και καταλήγουν σε συμπεράσματα, προφανώς για μας, παράλογα. Ο κροκόδειλος δηλαδή γίνεται σύμβολο παντοδυναμίας, και σε πολλά σημεία μοιάζει με τον άνθρωπο. Τρώει ψάρια, ζώα, και κολυμπάει στα νερά. Ας πούμε ότι ο ήλιος και η σελήνη, ένα άλλο παράδειγμα, είναι ζευγάρι και η διαγωγή τους μοιάζει με την διαγωγή των ζευγαριών όταν τσακώνονται για κάτι και ο ένας ή ο άλλος εξαφανίζονται θυμωμένοι για λίγο, ώσπου να ξαναφανούν συμφιλιωμένοι. Και μάλιστα, οι εξηγήσεις για τις εκλείψεις που προκαλούσαν τέτοιο τρόπο στους κατοίκους των δασών και των πεδιάδων, αποδίδονταν σε έναν λύκο που πήγε να φάει τον ήλιο ή τη σελήνη.

Δεν είναι η πρόθεσή μου να υπερασπιστώ τον αντιρασιοναλισμό, όπως έκανε ο καθηγητής της Οξφόρδης E.R. Dodds⁶ στο βιβλίο του *The Greeks and the Irrational*, όπου δείχνει ότι πίσω από τον ολύμπιο ορθολογισμό υπάρχει μια σκοτεινή ζωοτροπική σκέψη, όπως την παρουσιάζει η Ellen Harrison⁷ στις σαμανικές

4. Πρόκειται για το γνωστότερο έργο του μεγάλου γάλλου ανθρωπολόγου Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* (1962).

5. Sir James George Frazer (1854 –1941): σκωτσέζος κοινωνικός ανθρωπολόγος, ένας από τους ιδρυτές της σύγχρονης ανθρωπολογίας. Το δωδεκάτομο έργο του *The Golden Bough* (*Ο χρυσός κλώνος*, 1890), είναι μια μελέτη των αρχαίων λατρειών, τελετουργιών και μύθων και των παραλληλισμών τους στον πρώιμο Χριστιανισμό.

6. Eric Robertson Dodds (1893 –1979): ιρλανδός κλασικός φιλόλογος. Στη μελέτη του *The Greeks and the Irrational* (*Οι Έλληνες και το παράλογο*, 1951), καταγράφει την επιρροή του άλογου στην αρχαία ελληνική γραμματεία έως την εποχή του Πλάτωνα.

7. Jane Ellen Harrison (1850 – 1928): βρετανίδα κλασική φιλόλογος, από τις πρώτες μαθήτριες του Φρέιζερ.

αφηγήσεις. Πιστεύω ότι η αντίθεση έλλογου και παράλογου (irrational) είναι κατασκευασμένη. Η μια προϋποθέτει την άλλη. Χωρίς λογική δεν υπάρχει παράλογο. Ενώ, αντίθετα, δίνουμε μεγάλη σημασία στην λογική του ρασιοναλισμού, δηλαδή του ορθολογισμού. Αλλά ποιος λέει ότι δεν υπάρχουν πολλών ειδών ορθολογισμοί και όχι μόνον του συλλογισμού του Αριστοτέλη με τον αποκλεισμό του τρίτου; Το ίδιο και με το παράλογο. Οι λεγόμενοι «παράλογοι» ποιητές διαφέρουν ως προς το στυλ, το ύφος. Τους θεωρώ μια ομάδα που δεν συμβαδίζουν ο ένας με τον άλλον παρά μόνο στη λειτουργία της ανατροπής.

Άλλο η εσκεμμένη αντιλογική εικόνα στην ποίηση του Αντρέ Μπρετόν και άλλο ο παραλογισμός ενός Gherasim Luca⁸ ή ενός σονέτου του Mallarmé. Τα κίνητρά τους είναι διαφορετικά και ας ενέπνευσε το ένα το άλλο αρχικά. Το εσκεμμένο παράλογο του Μπρετόν έχει ιδεολογικές ρίζες, αποσκοπεί στην ανατροπή των καθιερωμένων, ενός καθεστώτος κοινωνικού, μιας ηθικής αστικής, ενός τρόπου σύλληψης της πραγματικότητας, σε μια νέα ευαισθησία στην αισθητική των κειμένων. Για αυτό προτείνει, ως προδρομικά παραδείγματα, τον Rimbaud, τον Lautréamont, τον Jarry, και ένα χιούμορ αντι-ανατρεπτικό, όπως στο βιβλίο του Huysmans *Ενώπιον στο Ρεύμα*⁹. Αν είναι έτσι, καταργούνται το δίπολο άλογο-λογική, έλλογο-παράλογο και αντικαθίσταται με το τετράπολο μύθος-μαγεία-επιστήμη-φαντασία. Η μαγεία είναι τριών ειδών. Με ταύτιση και ενέργεια εξ αποστάσεως, ας πούμε, οι κούκλες με τις καρφίτσες είναι μια ταύτιση, τα προσανατολισμένα ξύλα του θανάτου ενεργούν από μακριά. Η πρώτη είναι μεταφορική ταύτιση, η δεύτερη είναι μετωνυμική, όπως η εξ επαφής μαγική θεραπεία.

Όταν συνδυάσουμε τα δυο είδη σκέψης, των αγρίων και των επιστημών, θα δούμε ότι παραλείπουμε έναν, τεράστιο, μεσαίο χώρο που είναι τα ήθη, η πίστη, ο φανατισμός, η αισθητική του χώρου, τα γούστα, οι προτιμήσεις, τα δόγματα, οι φοβίες, η ψυχολογία, η κοινωνική συμπεριφορά. Ο ενδιάμεσος αυτός χώρος είναι τεράστιος και αλλάζει συνεχώς προτιμήσεις και δεν ανήκει ούτε στην επιστήμη ούτε στη μαγεία, αλλά στον ανθρωπιστικό χώρο. Κυρίως εκφράσεις του η γλωσσολογία, η φιλοσοφία, η ποίηση, η λογοτεχνία όλων των ειδών, η ιστορία, τα δοκίμια, η φιλολογία, η κριτική. Σε αυτόν τον χώρο αναπτύσσεται η διαφωνία, η σύγκριση, η αμφιβολία, οι αμφίρροπες τάσεις, τα ψεύδη, η ηθοποιία, οι τέχνες, τα όνειρα και η πραγματικότητα.

8. Gherasim Luca (ψευδώνυμο του Salman Locker, 1913–1994): γαλλόφωνος ρουμάνος σουρρεαλιστής θεωρητικός και ποιητής. Γεννημένος στη Ρουμανία, θεωρούσε τον εαυτό του απάτριδα. Όλα τα έργα του μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο τα έγραψε στα γαλλικά.

9. Charles-Marie-Georges Huysmans (1848–1907): Γάλλος συγγραφέας ο οποίος υπέγραφε σαν J.K. (Joris-Karl) Huysmans. Το πιο διάσημο έργο του είναι το μυθιστόρημα *À rebours*, 1884 (κατά λέξη μετάφραση: *ανάποδα, αντίστροφα*).

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Ανάμεσα στη μαγεία και την επιστήμη ζει ακόμα ο σύγχρονος άνθρωπος, έτοιμος να γοητευτεί από θεάματα, να θαυμάσει, να μπορεί ακόμα να αισθανθεί, ενώ η γενιά του '30, πολύ πιο απαισιόδοξη, μιλούσε για φθορά γλωσσολογική της ευαισθησίας ή νοηματικής γλώσσας από τον σύγχρονο άνθρωπο, πολιορκημένος καθώς είναι από χίλιους δυο ερεθισμούς ώστε να γίνει στο τέλος αναίσθητος. Η παρατήρηση αυτή οφείλεται στον T.S. Eliot, έναν Αμερικανό που την έζησε αυτήν τη μείωση της ευαισθησίας στον κόσμο του και την αναζήτησε όλη του τη ζωή στους άλλους, βοηθώντας πολλούς νέους συγγραφείς και ποιητές να την αναδημιουργήσουν. Για τον Έλιοτ το παράλογο δεν ήταν παρά μια αντανάκλαση της αναρχίας που επικρατούσε στις κοινωνίες και που επιτείνεται κάθε μέρα. Έτσι εξηγούσε τη σκοτεινότητα και τη δυσκολία του σύγχρονου έργου. Ενώ σε άλλες εποχές, όπως του Δάντη, η ύπαρξη μιας θεολογικής μυθολογίας ή οργάνωσης της συνείδησης απελευθέρωνε τον ποιητή να λειτουργήσει με απόλυτη διαύγεια γλωσσική, υφολογική και νοηματική, σήμερα ένας ποιητής, βέβαια άξιος του ονόματος, θα έπρεπε να εφεύρει και το νοηματικό και συνειδησιακό περιβάλλον του, να κάνει δηλαδή διπλό κόπο να συνθέσει ένα έργο.

Ενώ ο Δάντης μπορούσε με την ίδια ευκολία να θεωρήσει την Βεατρίκη ως μια αληθινή αγαπητικά αφενός και ως σύμβολο της εκκλησίας ή της θρησκείας αφετέρου, στην εκστατική της μορφή, από το *Beata-trice*¹⁰, *Beatrice*, τριπλά μακάρια, λογοπαίγνιο στο όνομά της, ενώ στον παράδεισο η ίδια οδηγεί τον ποιητή στην τελική αποθέωση, την *Beatific vision*,¹¹ στο εκστατικό «Όνομα του Ρόδου». Αληθινή ή πλαστική γυναίκα η Βεατρίκη, δεν έχει σημασία, και τα δυο. Αυτή η μετάβαση από το φυσικό στο μεταφυσικό ή υπερβατικό ανήκε σε μια εποχή όπου δινόταν αυτή η δυνατότητα σε έναν ποιητή να το κάνει, δηλαδή να παρουσιάσει και τα δυο σε μια ενότητα. Μια τέτοια μετάβαση από το έλλογο στο παράλογο παρουσιάζεται επίσης στην οντοποίηση μιας ευχής που απηχεί τις υλοζωικές αντιλήψεις των προσωκρατικών φιλοσόφων. Τη βρίσκομε στο δημοτικό τραγούδι *Η ευχή της μάνας*, όπου η ευχή της συνοδεύει τους τρεις γιους της στη μάχη και παρεμβάλλεται ανάμεσα στα βέλη των εχθρών προστατεύοντάς τους.

Στην εποχή μας έχει συγχωνευτεί το παράλογο (π.χ. των μύθων, των ονείρων, των παραληρημάτων, των ψυχωτικών φαντασιώσεων) με το βαθιά λογικό υπόστρωμα κάθε λειτουργίας της έκφρασης του ανθρώπου. Στον καναπέ του Φρόιντ ο ασθενής δεν ψεύδεται ποτέ, δεν αυταπατάται, αλλά εκφράζει την κατάσταση της ψυχής του, έστω και με παράδοξα σύμβολα όπως στα όνειρα, όπου

10. *Beata*: ευλογημένη, μακάρια.

11. *Beatific vision* στα λατινικά *visio beatific*: ευλογημένο όραμα, στη χριστιανική θρησκεία είναι η άμεση επικοινωνία του ανθρώπου με τον Θεό.

ΝΑΝΟΣ ΒΑΛΑΩΡΙΤΗΣ

το έλλογο και το άλογο, όπως στον παράγοντα *άλογο*, συμπλέκονται και συναρτώνται σε μια ενότητα δομική.

Σας ευχαριστώ πολύ

Αθήνα 19 Ιουνίου 2013

*Η εισήγηση του Νάνου Βαλαωρίτη παρουσιάστηκε βιντεοσκοπημένη.
Απομαγνητοφώνηση-σημειώσεις: Γιώργος Πέππας, Βιβή Τουρόγιαννη

Λάμπρος Σπυριούνης

Το χαλασμένο τηλέφωνο (υποενάντιες¹ προτάσεις, λεπτομέρειες ασύρματες)

I.

Παιδί, σαν ήμουνα παιδάκι, παίζαμε πολλά παιχνίδια (ξύλινα, πήλινα, λεκτικά, ωραία). Ένα από αυτά όριζε να καθόμαστε στο πεζούλι, ο ένας πλάι του άλλου μεταφέροντας ένα μυστικό. Ο πρώτος ψιθύριζε την φράση:

*«Ο Γιάννης χθες στο μώλο είπε στον Κώστα. ότι του
αρέσει η Άννα η μελαχροινή»,*

στο αυτί του δεύτερου· ο Παύλος την επαναλάμβανε στο αυτί του Τάκη· ο τρίτος στο αυτί της Αγγελικής· η Αγγελική στο αυτί του πέμπτου· ο Άγγελος στο αυτί της έκτης και η Ελένη στον τελευταίο, ο οποίος σηκωνόταν και φώναζε:

*«Ο Κώστας χθες στα χαλίκια είπε στον Γιάννη ότι του
αρέσει η ξανθιά Μαρία».*

Έτσι άρχιζαν τα γέλια τα κρυφά, τα αγαθά υπονοούμενα, οι αισθηματικές περιπέτειες. Σαν ήμουνα παιδί είχα άλλους φίλους και μυστικά.

II.

Η σχέση της λογικής με την ποίηση ήταν για 28 αιώνες περίπου, μέχρι το 1850, δεδομένη, κλυδωνιζόμενη μερικές φορές αλλά ισχυρή. Η ένσταση ότι ο ρωμαντισμός (18^{ος} αι. – πρώτο μισό του 19^{ου} αι.) επέφερε σημαντικό ρήγμα στο κλασικό οικοδόμημα της ποίησης με τα προτάγματα της φύσης, της ψυχής, του συναισθήματος, της φαντασίας, δεν επαληθεύεται από το ίδιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, γιατί το ρωμαντικό ποίημα απλά δίνει μεγαλύτερη τιμή στους συντελεστές: αρμονία, αναλογία, συμμετρία, ισορροπία, τάξη κ.ά., κατεξοχήν συντελεστές του κλασσικού παραδείγματος. Ο ορθότερος χαρακτηρισμός θα ήταν μεταρρύθμιση (Βαγενάς, 1988) ή αναθεώρηση, όχι όμως ριζοσπαστική ενέργεια και πολύ περισσότερο επαναστατική πράξη. Από τα μέσα όμως του 19^{ου} αι. αρχίζει με τον συμβολισμό, κατώτερο κίνημα του ρωμαντισμού, αλλά τρυποκάρυδος, η ομαλή, αργή αποδόμηση του κραταιού συντελεστή «λογική» με την εισαγωγή του παράγοντα «μουσική» (Παλαμάς, 1925). Στην δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αι., στην δύση πάντα, επέρχεται με τον ντανταϊσμό η ολοκληρωτική, αλλά ανοργάνωτη, επαναστατική πλέον ρήξη ή κατ' ορθότερο θεωρητικό κριτικό χαρακτηρισμό «ανταρσία» και στην τρίτη δεκαετία (τέταρτη στα καθ' ημάς) η επικρά-

τηση της πειθαρχημένης επανάστασης με τον όρο υπερρεαλισμός, κίνημα καλλιτεχνικό αλλά και κοινωνικής υφής και ως εκ τούτου σημαντικότερο. Η τεχνοτροπία αυτή εισάγει τον συντελεστή «όνειρο» και συγκεκριμένα «το σουρρεαλιστικό ποίημα που είναι στην ξυπνητή ζωή μας το αντίστοιχο του περιεχομένου των ονειρών». Από το σημείο αυτό γίνεται ξεκάθαρο ότι εισέρχεται και τρίτος συντελεστής, «το άλογο».

Σήμερα θα προσπαθήσουμε ν' αποκαταστήσουμε την ασύρματη επικοινωνία ορισμένων φίλων της ποίησης με τον μοντερνισμό, πολλοί από τους οποίους είναι καλόπιστοι και επαρκείς αναγνώστες, αλλά εκφράζουν το παράπονο ότι δεν καταλαβαίνουν την σημερινή ποίηση, δεν μπορούν να την ακούσουν κ.ά., σε αντίθεση με την παλαιά ποίηση, την οποία ισχυρίζονται ότι εννοούν και αντιλαμβάνονται. Στην προσπάθεια αυτή μας βοηθούν:

- α. ο Κωστής Παλαμάς^{2α} με το δοκίμιό του «Μουσική και λογική στην ποίηση», του 1925,
- β. ο Ανδρέας Εμπειρικός^{2β} με την ανεύρετη μέχρι το 2009 διάλεξη του «Περί σουρρεαλισμού» του 1935,
- γ. η Λύντια Στεφάνου^{2γ} με την μονογραφία της «Το πρόβλημα της μεθόδου στην μελέτη της ποίησης» του 1972,
- δ. ο Νάσος Βαγενάς^{2δ} με τα δοκίμιά του «Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση» και «Η λογική στην σύγχρονη ποιητική γλώσσα» των ετών 1983 και 1988 αντίστοιχα.

III. Παλαμάς

Εκτιμά ο Παλαμάς ότι η μουσική εντύπωση που μας αφήνει ο Πίνδαρος παρά την απώλεια του μέλους (δεν σώζεται το μουσικό τμήμα των ύμνων του) είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα του ποιητικού του Λόγου γιατί από μόνος του είναι μουσικός· «που, δυστυχώς, δεν μπορεί να εξηγηθεί καθαρότερα παρά με την δυσκολοεξηγήτη εξήγηση πως η ποίησή (του) στην ουσιαστική της χάρη, δεν είναι παρά μουσική». Άλλωστε, όπως ιστορείται, ο Πίνδαρος υπερηφανευόταν πρωτίστως για την μουσική του και μετά για τους ύμνους του.

Διαφωνεί με τον Κλέωνα Παράσχο (ο οποίος είχε προηγηθεί του Παλαμά με το άρθρο του υπό τον τίτλο «Ποίησης και Μουσική» και το οποίο είναι η αφορμή για το δικό του δοκίμιο, αφού στην πρώτη εισαγωγική του πρόταση δηλώνει ότι «ο κ. Κλέων Παράσχος έγγιζε ζήτημα που εξακολουθεί να ταράζει τα νεύρα³, να σκοτίζει τα μυαλά ...») και τον ισχυρισμό του, ότι «η μουσική, λόγω της αοριστίας της, δεν μας παρέχει, ως επί το πλείστον, παρά ένα πλαίσιο μόνον, το οποίον γεμίζομεν εμείς». Επικαλείται τους:

- α. Μέντελσον: «Η μουσική είναι περισσότερο, παρ' όσο είναι η ποίηση, καθωρισμένη, και όποιος θέλει με λόγια να την εξηγήσει, την αμαυρώνει. Υπάρχουν

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

άνθρωποι που κατακρίνουν την μουσική ως αμφίβολο κάτι και ασύστατο, ενώ τα λόγια πάντα είναι ευνόητα. Για μένα, όλως διόλου αντίθετα, τα λόγια μού φαίνονται αμφίβολα, αόριστα, ακατανόητα, εάν τα συγκρίνης με την αληθινή μουσική που γεμίζει την ψυχή με χίλια πράγματα καλύτερ' από τα λόγια ... ».

β. Σούμαν, ο οποίος από οκτώ χρονών παιδάκι έφτιαχνε μουσικά πορτραίτα των φίλων του, την στιγμή που άλλοι της συντροφιάς του έκαναν τα «ζωγραφικά» πορτραίτα της παρέας. «Ζωγράφιζε» παίζοντας με τα δάχτυλά του στο πάνο όχι μόνο τις ηθικές αλλά και τις φυσικές φυσιογνωμίες των συνομηλίκων του, σε τέτοιο βαθμό ώστε ο καθένας να ξεχωρίζει σε ποιον ανήκει το κάθε μουσικό πορτραίτο. Και τάσεται υπέρ της άποψης ότι η μουσική έχει ορισμένο χαρακτήρα και όχι αόριστο, έχει δύναμη εντάσεως και όχι αδυναμία και μπορεί να εκφράσει «την διαπασών των απείρων αισθημάτων και συναισθημάτων».

Στην συνέχεια ο Παλαμάς δέχεται και προσδιορίζει ότι από τα μέσα του 19^{ου} αι. (1857, *Άνθη του κακού*) η «αγία και ομοούσιος τετράς, Πόε, Βωδελαιρ, Μαλλαρμέ, Βαλερύ» όρισε ότι «η ποίηση δεν είναι παρά μουσική και είναι ασύλληπτη και είναι η έκφραση του ανέκφραστου και πηγαίνει παραπάνω από την κίνηση που δείχνουν... τραβώντας προς την μουσική η μουσική αυτή ποίηση, που καλά καλά δεν είναι μουσική το χαρακτηριστικό της όνομα, αλλά... καθαρή, δηλαδή... ξεκαθαρισμένη, αποστραγγισμένη, διυλισμένη, αποστειρωμένη, εξαυλωμένη εις τον κύβον,... η ποίηση αυτή μας υψώνει ίσια ολόοια προς την προσευχή». Συνεπώς αυτό που ονομάζει ο Παλαμάς «μουσική και λογική στην ποίηση» ερμηνεύει αυθεντικά τον χαρακτηρισμό του Παύλου Βαλερύ «καθαρή ποίηση». Αυτή η ποίηση έχει «μια κοινή πρόθεση να πάρη τα καλά της Μουσικής, να θησαυρίση από την Μουσική», (όσο κι αν διαφέρουν μεταξύ τους οι συμβολιστές). Απόδειξη η ομολογία – δήλωση του Βαλερύ: «Είμαστε θρεμμένοι από μουσική. Τα φιλολογικά μυαλά μας δεν ωνειροπολούσαν παρά πώς να επιτύχουν από τη γλώσσα τα ίδια σχεδόν αποτελέσματα που οι καθαροί μουσικοί τόνοι προξενούσαν στα νεύρα μας». Ως εδώ καλά, ο Παλαμάς πάντοτε νομιμόφρων θεωρητικός μιας ποιητικής φιλοσοφίας 28 αιώνων, που πιστεύει στην Λογική, αλλά ταυτόχρονα και νομοταγής, μεταρρυθμιστής ή αναθεωρητής, προσθέτοντας τον συντελεστή «Μουσική» πλάι στην «Λογική» για την ερμηνεία του ποιητικού φαινομένου.

Επαναλαμβάνω, ως εδώ καλά. Από το σημείο αυτό και μετά έχουμε δύο παρεκκλίσεις, η πρώτη λογικά ερμηνευόμενη, ενώ η δεύτερη ερμηνευτικά δύσκολη και αναπόδεικτη, προσοχή, όχι μη λογική:

1^η. Δεν παραβλέπει την παρατονία ως μία από τις αθέατες πλευρές της αρμονίας όπου, παρατονία, δηλαδή διαταραγμένη αρμονία ίσον αποκλείουν λογικό για την μουσική και αρμονία ίσον καθαρό λογικό επίσης για την μουσική. Δεν ασχολείται περισσότερο με το θέμα γιατί είναι ζήτημα της μουσικής τέχνης, όμως το θέμα «Λογική και Μουσική στην ποίηση» υφίσταται την πρώτη σεισμική δόνηση,

αφού η γνωστή μας εξίσωση τροποποιείται ως εξής:

«Λογική + (Αρμονία + Παρατονία) = Ποίηση»

2^η. Η δεύτερη παρέκκλιση / εκτροπή στην διαδρομή από την λογική στην μουσική είναι η αιφνίδια (εντελώς μη αναμενόμενη) αναφορά του στους Γουώρτζγουορθ και Κόλεριτζ, στην «γλυκιά και μελαγχολική μουσική της ανθρωπότητας» (Γουώρτζγουορθ), σ' ένα μυστικισμό στον «έμπυρο ουρανό», στον ποιητή «δεδηλωμένο, πεπεισμένο, πιστό, θιασώτη,...», ο οποίος «με την ιερή γαλήνη της ματιάς του... ανακατώνοντας ήσυχια και ταπεινά, τα ποιητικά με τα πεζά εύρισκε και κοίταζε μίαν ηθικοποιητική ψυχή...» και δήλωνε:

«Κάθε μεγάλη ποίηση είναι μια διδασκαλία.

Θέλω να με παίρνουν ή για διδάσκαλο ή για τίποτε»^{2α}

Τονίζοντας αυτή την παρέκκλιση φθάνει στο σημείο να κάνει την αντίστροφη διαδρομή καταλήγοντας στην αφετηρία: «Η μουσική είναι η υλικότερη και φυσικότερη τέχνη, είναι εκείνη που άμεσα μιλεί στο αίσθημα και στα *νεύρα*³. Στο έδαφος αυτό κανείς δεν μπορεί να της διαμψιοβητήσει τα πρωτεία! Αντίθετα, την υπεροχή της η ποίηση την βασίζει στο ότι είναι από όλες τις τέχνες η διανοητικότερη. Ο Λόγος την κράτησε πάντα στο ύψος που στέκεται. Όποιος το στοιχείο της αυτό το διαφιλονικεί, την κατεβάζει».

Το Παλαμικό δεδομένο:

Η μουσική είναι ένας συναισθηματικός συντελεστής της ποίησης και φέρει τον χαρακτήρα όχι του αντίπαλου δέους απέναντι στην λογική αλλά του φιλικού δέους πλάι της.

IV. Εμπειρικός

Ο Εμπειρικός συστήνοντας στο αθηναϊκό κοινό την καινούργια τεχνοτροπία στην ποίηση, τον υπερρεαλισμό, αναφέρεται στο ιστορικό, το περιεχόμενο, την φύση και τέλος την εξέλιξή του.

Το περιεχόμενο και η φύση του νέου κινήματος προσδιορίζονται από την άρνηση κάθε παλαιάς αρχής και φόρμας και την κατάφαση «όχι μιας στατικής φιλολογικής τεχνοτροπίας» αλλά υιοθέτηση ενός τύπου «ποίηση – ενέργεια του πνεύματος ως ουσιαστική αντίθεση προς την παραδεδεγμένη ερμηνεία και φόρμουλα ποίηση – μέσον εκφράσεως». Ο προγονικός ντανταϊσμός «ανέτρεπε όλες τις καθιερωμένες αξίες [της παλαιάς ποίησης] αποκλείοντας θεωρητικά και έμπρακτα το παραδεδεγμένο προτσές στη δημιουργία του ποιήματος, αλλά δεν μας έδινε νέα μέσα δικά του, συνεπή προς τον σκοπό της όλης δράσης του». Δεν προέβαλε συγκεκριμένο και «σαφές κριτήριο αντικειμενικής διαφοροποίησης μεταξύ συνειδητών και ασύνειδων συνειρμών (πράγμα που έκανε ο Σουρεαλισμός αργότερα), ενώ απέκλειε τη συντακτική και λογική επεξεργασία του περιεχομένου ενός ποιήματος». Όλα αυτά μέχρι το 1922 που επέρχεται ο θάνατος του

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

ντανταϊσμού «από εξάντληση», διότι η εργαστηριακή προσπάθεια έφτασε στο σημείο του τέλους και τα όποια επιτυχή αποτελέσματα ήταν τυχαία. Έτσι τη θέση του αντάρτη ντανταϊσμού καταλαμβάνει το 1924 ο οργανωμένος υπερρεαλισμός με τον Αντρέα Μπρετόν, ο οποίος εξηγεί στο πρώτο Μανιφέστο «... πως ένα βράδυ πριν αποκοιμηθεί εντελώς, διέκρινε τόσο καθαρά που του ήταν αδύνατο ν' αλλάξει έστω και μια λέξη, μια φράση αρκετά παράξενη, μη μιλημένη με φωνή που ωστόσο διέκρινε καθαρώτατα. Η φράση αυτή δεν είχε καμιά σχέση με τα γεγονότα που τον απασχολούσαν ενσυνειδήτως, και του φάνηκε, λέγει, σα να χτυπούσε επίμονα στο τζάμι. Ο οργανικός της χαρακτήρας, συνεκράτησε την προσοχή του». Η φράση αυτή έλεγε περίπου τα εξής: «Ένας άνθρωπος κόπηκε στα δύο από το παράθυρο» και συνοδευόταν από μια αδύναμη οπτική αναπαράσταση ενός ανθρώπου που περπατούσε χωρισμένος στη μέση από ένα παράθυρο, κάθετα στον άξονα του σώματός του. «Αναμφιβόλως», εξακολουθεί ο Μπρετόν, «επρόκειτο περί αναστηλώματος στο διάστημα ενός ανθρώπου που σκύβει σε παράθυρο». Όμως το παράθυρο είχε ακολουθήσει τον άνθρωπο στην μετακίνησή του, και κατάλαβε ο Μπρετόν πως είχε να κάμη με μια εικόνα τύπου σπάνιου, και γρήγορα του ήρθε η ιδέα να συμπεριλάβη αυτή την εικόνα στο ποιητικό του υλικό. Σε λίγο παρατηρεί πως «ολόκληρη αλληλουχία παρόμοιων φράσεων του παρουσιαζόταν σχεδόν αδιάκοπα». Η ευκολία του εγχειρήματος δημιούργησε όλα τα υπόλοιπα, δηλαδή μια σημαντική ποσότητα εικόνων υψηλής ποιότητας, εκ των οποίων θα ήταν αδύνατο να κατασκευαστεί εκ προμελέτης, έστω και μια, ίδιας ποιότητας. Αυτό είχε την παράπλευρη συνέπεια, όπως εξομολογείται ο Αντρέας Μπρετόν να δημιουργεί, κάποιες φορές, «μια γραφικότητα εντελώς διαφορετική και, πού και πού, ένα οξύτατο καραγκιοζιλίκι». Οι Αντρέας Μπρετόν και Φιλίπ Σουπώ ονόμασαν αυτό το ποιητικό πρόταγμα υπερρεαλισμό και έδωσαν τον πρώτο ορισμό: «Ψυχικός αυτοματισμός, γνήσιος, δια του οποίου εκφράζει κανείς, είτε προφορικός, είτε γραπτώς ή με οποιονδήποτε άλλο τρόπο, την αληθινή λειτουργία της σκέψης. Υπαγόρευση της σκέψης, χωρίς άσκηση ελέγχου από τον λογισμό, και πέραν κάθε αισθητικής ή ηθικής έγνοιας... Ο Σ. στηρίζεται 1. στην επίγνωση της ανώτερης πραγματικότητας ορισμένων μορφών συνειρμού που παραμελήθηκαν πριν απ' αυτόν, 2. στην παραδοχή της παντοδυναμίας του ονείρου, 3. στην πίστη της ανιδιοτελούς λειτουργίας της σκέψης». Επίσης έδωσαν και οδηγίες χρήσεως, του πώς να γράψει κάποιος σουρεαλιστικά και προέβησαν στον παραλληλισμό με την ανακάλυψη της Αμερικής από τον Κολόμβο με την διαφορά ότι στο πεδίο του Σ. «οι Αμερικές του δεν έχουν όρια». Και περιέγραψαν την μεγάλη διαφορά μεταξύ προγενέστερης και υπερρεαλιστικής ποίησης:

α. η παλαιά ποίηση ακόμη και όταν περιγράφει κάτι αφηρημένο, φανταστικό, ονειρικό ή παράλογο χρησιμοποιεί

- * παρομοιώσεις
 - ** αλληγορίες
 - *** αλληλουχίες συμβόλων
 - **** συναρμολογήσεις γνωστών ή αγνώστων αλλά πάντοτε καταληπτών και συνειδητών εικόνων,
- δηλαδή η πριν τον Σ. ποίηση εκφράζει αυτό που θέλει να πει συνειδητά ο ποιητής.
- β. η υπερρεαλιστική ποίηση περιγράφει το αντικείμενό της:
- * όπως το ζει στην κατάσταση του ονείρου και όχι όταν ξυπνήσει ο ποιητής και θέλει να εκφράσει αυτό που είδε στον ύπνο του γιατί τότε υπάρχει νοθεία από την επέμβαση της λογικής και του τμήματος εκείνου του ψυχιισμού που ονομάζεται «υπερεγώ»
 - ** όπως είναι το ισοδύναμο, αντίστοιχο περιεχόμενο του ονείρου στην ξυπνητή ζωή μας
 - *** όπως «είναι ο ίδιος ο μηχανισμός, η ίδια η λειτουργία του ονείρου» και μάλιστα χωρίς ευθύνη από αυτήν την περιγραφή γιατί και ο ποιητής και ο αναγνώστης είναι «ανεύθυνοι από συνειδητής απόψεως για τα όνειρα» τους, όπως ανεύθυνη ήταν και η Πυθία στην εκστατική κατάσταση κατά την οποία έλεγε τις ασύμμετρες, παρατονισμένες και εκ πρώτης όψεως ασυνάρτητες από λογικής απόψεως προτάσεις, τους ούτω αποκαλούμενους χρησμούς. Τέλος, ο υπερρεαλισμός υποκλίνεται στον Σίγκμουντ Φρόυντ αναγνωρίζοντας τις σημαντικότερες οφειλές του.

Η δεύτερη ερμηνευτικά δύσκολη και αναπόδεικτη παρέκκλιση που συναντήσαμε στον Παλαμά περί μυστικισμού υπάρχει και στον Εμπειρικό: «Εννοείται πως δεν αρνούμεθα την γοητεία και άλλων έργων μη σουρρεαλιστικών σε όλες τις εκφάνσεις της τέχνης και σε όλες τις εποχές, όταν ένα έργο μας αρέσει, μα τούτο δεν ελαττώνει καθόλου τον θαυμασμό μας για τον Σουρρεαλισμό που έφτασε πλέον τα όρια του μυστικισμού – αν δέχεστε μαζί μου πως ο απόλυτος συνταυτισμός με μια απόλυτη αρχή είναι το ίδιο πράγμα που κακώς το ονομάζουμε *μυστικισμό* μονάχα στα θρησκευτικά ζητήματα».

Το φάνταγμα⁴ του Εμπειρικού:

Το όνειρο είναι ένας συναισθηματικός συντελεστής της ποίησης και φέρει τον χαρακτήρα του αντίπαλου, εχθρικού δέους εναντίον της λογικής.

V. Στεφάνου

Η Στεφάνου στην προσπάθειά της να ορίσει την ποίηση ακολουθεί την βασιλική οδό από την αφετηρία της. Ξεχνά σκόπιμα τους δοθέντες κατά καιρούς ορισμούς γιατί όλοι αφήνουν εκτός της εννοίας της ποίησης ένα τμήμα, άλλοι μεγάλο, κάποιιο μικρό μέρος ανάλογα της ευστοχίας ενός εκάστου ουδείς περιλαμβάνει τα

«άπαντα» της ποίησης. Θα σημειώσω μόνο τον ορισμό της ποίησης από τον Ρίτσαρντς –και όχι όλους όσους αναφέρει η Στεφάνου γιατί (από σύμπτωση;) αναφέρεται και ο Βαγενάς στον ορισμό αυτό– και ο οποίος έχει επί λέξει: «*Ποίηση είναι η υπέρτατη μορφή της συγκινησιακής χρήσης της γλώσσας*». Ταυτόχρονα η Στεφάνου αντιλαμβάνεται ότι υπάρχει (είναι βέβαιη ότι υπάρχει) ένας συντελεστής, ας πούμε «η παραφροσύνη – συνοδός καμιά φορά των δυνατών συναισθημάτων». Υιοθετεί το πρόσταγμα του Εμμάνιουελ Κάντ στην δική του λύση του δικού του προβλήματος που ακούει στο όνομα (Χιούμ +/- Λάιμπνιτς), δηλαδή πρώτα θα βρει και θα καθορίσει μέθοδο και μετά δυνάμει της μεθόδου θα αποπειραθεί να ορίσει την έννοια «ποίηση». Έξυπνη κίνηση υψηλού κύρους.

«Οι γενικεύσεις εξαρτούν την ποίηση είτε από κάτι που στέκει έξω, μια αυθαίρετη προστακτική, είτε από κάτι «εντός και εν μέρει», π.χ. «το ποίημα πρέπει να έχει μέτρο»· αλλά κάθε έμμετρος λόγος δεν είναι ποίημα. Ή, «το ποίημα πρέπει να περιέχει ιδέες»· στους αντίποδες ο Μαλλαρμέ: «το ποίημα φτιάχνεται όχι με ιδέες αλλά με λέξεις». Όταν η ιδέα είναι του Σολωμού και η λέξη του Βαλερύ, σταματούμε και σωπαίνουμε. Μα και η πιο σημαντική ιδέα, μόνη της, δεν φτάνει για να φτιάξει ένα στίχο ούτε καν το “Cogito ergo sum”. Και με τις λέξεις, πολλά φτιάχνονται, ακόμα κι ένα λεξικό, ακόμα και οι παραποιήσεις των μιμητών του Μαλλαρμέ.»

«Πώς θα μιλήσουμε για κάτι που δεν έχουμε ορίσει; Αντιστρέφοντας: Πώς θα περικλείσουμε σε μια ανεκτή λογική κατασκευή όλες τις περιπτώσεις ποίησης που έχουν εμφανιστεί στο παρελθόν, καλύπτοντας ακόμα κι όσες θα εμφανιστούν στο μέλλον; Και πώς θα προχωρήσουμε όταν ένας τέτοιος ορισμός, για τις αιτίες που αναφέρθηκαν, μοιάζει ανέφικτος;».

«Πρώτα θα πρέπει να καταγραφεί το υλικό που η παρουσία του δεν μπορεί να αμφισβητηθεί:

Η ποίηση υπάρχει:

- ως ένα σύνολο έργων που το καθένα διαφέρει οπωσδήποτε απ τα άλλα
- ως ειδικός τρόπος δημιουργίας τέχνη του ποιητή
- ως ένα, λίγο-πολύ, *μυστηριώδες «κάτι»*, που δεν είναι ποτέ περισσότερο ή λιγότερο από τον εαυτό του.

Σ’ αυτά τα πλαίσια μπορούμε καταρχήν να κινηθούμε και να μελετήσουμε, κατατάσσοντας τα διάφορα έργα, μέσα στο σύνολο, σε μian αυτόνομη ιστορική σειρά όπου το κάθε νέο έργο βγαίνει μέσα από τα προηγούμενα, από την πρωτόγονη τελετουργική επίκληση έως τις ακρότατες λεκτικές αναζητήσεις του εικοστού αιώνα. Μπορούμε να συγκεντρωθούμε στην ανάλυση της ποιητικής δημιουργίας. Όσο για το *μυστηριώδες «κάτι»*, καλό θάναί να θυμόμαστε αδιάκοπα ότι, αν γίνεται καθόλου να το πλησιάσουμε, θα πρέπει να μην ψάχνουμε αλλού από εκεί που υπάρχει. Η ποίηση βρίσκεται μέσα στο ποίημα, κάπως σαν την ζωή μέσα στον ζωντανό οργανισμό.»

« ... το ποίημα είναι κάτι που υπάρχει, και για να υπάρχει έχει τεθεί σε κίνηση μια ειδική δημιουργική δραστηριότητα. Το ποίημα είναι αποτέλεσμα της ποιητικής δημιουργίας και είναι μια οντότητα ιδιότυπη μέσα στην περιοχή του λόγου.

- Ποια είναι τα απαραίτητα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ποιήματος;
- Ποια είναι τα απαραίτητα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ποιητικής δημιουργίας;».

Αν προσδιορίσουμε τα τρία αναμφισβήτητα: «σύνολο έργων», «ειδικός τρόπος» και «ένα μυστηριώδες κάτι» και εν συνεχεία δώσουμε απάντηση και περιεχόμενο στα «απαραίτητα χαρακτηριστικά γνωρίσματα», τότε με ευκολία θα φτάσουμε σε έναν πλήρη ορισμό της ποίησης, παλαιάς και μοντέρνας, της μίας ποίησης.

Συνεπώς για να λυθεί το πρόβλημα της έννοιας «ποίηση» πρέπει να προσδιορισθεί η μέθοδος, δηλαδή τα αναγκαία μέσα και εργαλεία, ένα «αρχιτεκτονικό» σχέδιο και βέβαια η αργή, σταδιακή υλοποίησή του υπό την έννοια ότι τα πρώτα αποτελέσματα γίνονται δεδομένα και ακολουθούν τα δεύτερα και ούτω καθεξής. Όλα αυτά στο χώρο του «ποιήματος», γιατί στο επόμενο στάδιο που είναι η επικράτεια της «ποιητικής δημιουργίας» η Στεφάνου επιφυλάσσεται λέγοντας «(αυτά όμως θα ερευνηθούν διεξοδικά στο δεύτερο μέρος της μελέτης που θα ακολουθήσει, το σχετικό με την ποιητική δημιουργία)» ή «το επόμενο βήμα πέρα από τα πλαίσια ετούτης της μελέτης, θέτει το θέμα και τα προβλήματα της ποιητικής δημιουργίας. Σ' ένα ακόμα πιο πέρα, τρίτο στάδιο, θα μπορούσε να γίνει μια προσπάθεια για σύνταξη μιας τοπολογίας της ποιητικής λογοτεχνίας στο σύνολό της».

Είναι αληθές ότι η θέση της Στεφάνου όπως προκύπτει από *Το πρόβλημα της μεθόδου στη μελέτη της ποίησης* είναι ημιτελής, ανολοκλήρωτη σύμφωνα και με τις δικές της εισαγωγικές προδιαγραφές. Επιβεβαιώνεται το ημιτελές της προσπάθειάς της και από τις τρεις προαναφερθείσες νύξεις της περί της αναγκαιότητας ενός δεύτερου και τρίτου τόμου. Ανεπίσημες βιβλιογραφικές πληροφορίες ομιλούν περί υπέρξεως πράγματι δεύτερου και τρίτου ανέκδοτων τόμων.

Η μέθοδος της Στεφάνου:

Ο τρόπος του Κάντ, τηρουμένων των αναλογιών, στην επίλυση του δικού του προβλήματος επιλέγεται ως μέθοδος προσδιορισμού των συναισθηματικών συντελεστών της ποίησης, υποβάλλονται ερωτήματα και αναζητούνται απαντήσεις διατυπωμένες με καθολικές αποφατικές, αντιφατικές και υποενάντιες προτάσεις.

VI. Βαγενάς

Το κινούν αίτιο της προβληματικής του Βαγενά «Για έναν ορισμό του μοντέρνου» είναι «Η λογική στη σύγχρονη ποιητική γλώσσα» και αφορμή το γεγονός ότι πολλοί και καλόπιστοι παραπονιούνται ότι δεν καταλαβαίνουν την νέα

ποίηση, ενώ κατανοούν την παλαιά φιλοδοξεί δε αυτή η θεωρητική του θέση να διαβαστεί ως υστερόγραφο του «Διαλόγου πάνω στην ποίηση» των Γ. Σεφέρη και Κ. Τσάτσου και τέλος ξεκινά από τις προδρομικές θέσεις του Παλαμά (1925), που γνωρίζει και του Εμπειρικού (1935) που ασφαλώς πιθανολογεί (υποθέτει βασιμώς γιατί το 1988 που ολοκληρώνεται η θέση του η διάλεξη του Εμπειρικού ήταν ανεύρετη και ο Βαγενάς αγέννητος το 1935), χωρίς όμως να αναφερθεί στη Στεφάνου, τις θέσεις της οποίας υποθέτω βάσιμα ότι τις γνωρίζει ως διακεκριμένος θεωρητικός της ποιητικής τέχνης, αλλά ίσως κρίνει ότι η Στεφάνου κινείται σε μία απόλυτα λογοκρατούμενη περιοχή (πιθανή κρίση η οποία με βρίσκει σύμφωνο καταρχήν) και συνεπώς αποφεύγει να εμπλακεί «σε συζητήσεις φιλοσοφικής ή επιστημολογικής φύσεως, που θα μας οδηγούσαν μακριά από την ποίηση». Εάν προβάσουμε τη θέση του Βαγενά στο τίτλο του φετινού συμποσίου, τότε μπορούμε να πούμε ότι είναι ο μόνος από τους τέσσερεις που πιάνει τον ταύρο από τα κέρατα ή που καπνίζει όλα τα τσιγάρα της ταμπακιάρας «Αλογία και Ποίηση». Και εξηγούμαι: ο Βαγενάς προσδιορίζει ότι η σπουδαιότερη διαφορά ανάμεσα στην παλαιά και την μοντέρνα ποίηση είναι η διαφορά τόνων. Ο αόριστος όρος «τόνος» συγκεκριμενοποιείται από τέσσερα χαρακτηριστικά (παράγοντες), ένα εκ των οποίων, για να παραμείνω αυστηρά εντός του πλαισίου του θέματος, είναι η σκοτεινότητα. Αυτός ο νέος παράγοντας ήταν μεν υπαρκτός και στην παλαιά ποίηση, πλην όμως με άλλη μορφή:

- α. της «ασάφειας» της αρχαίας ελληνικής ποίησης
- β. του θρησκευολογικού υπερβατού των Βυζαντινών
- γ. του «ερμητισμού» της προβηγκιανής ποίησης
- δ. ή του *Dolce stil novo*
- ε. του «εξ αποκαλύψεως» των Άγγλων Μεταφυσικών ποιητών
- στ. της ορφικής αδιαφάνειας των Ρωμαντικών
- ζ. της αρμονίας και παρατονίας των Συμβολιστών.

Και συνεχίζει: «Στην παλαιά ποίηση η σκοτεινότητα, όταν δεν αποτελούσε στοιχείο προς αποφυγήν, δεν ήταν αποτέλεσμα μιας κύριας αισθητικής αρχής βασιμμένης στην άλογη σύλληψη των πραγμάτων, όπως στην μοντέρνα ποίηση. Έτσι η ερμηνεία της ήταν (και είναι) ένα πρόβλημα που μπορούσε να λυθεί με τον φιλολογικό σχολιασμό και τη διανοητική ανάλυση, ενώ η επικοινωνία με την μοντέρνα σκοτεινότητα επιτυγχάνεται κυρίως με μια ανασύνθεση ψυχολογική, βασιμμένη στην ενόραση».

Σημείωση: Στο σημείο αυτό «η ψυχολογική ανασύνθεση που βασίζεται στην ενόραση» του Βαγενά είναι της ίδιας τάξεως παρέκκλιση με την αντίστοιχη των Παλαμά και Εμπειρικού, παρά το γεγονός ότι δεν επεκτείνεται διευκρινιστικά για τον όρο που χρησιμοποιεί.

Όπως και να έχει το ερμηνευτικό πρόβλημα, το γεγονός είναι ότι με την μο-

ντέρνα σκοτεινότητα ανατράπηκε ο ποιητικός πυρήνας που επικρατούσε μέχρι τον 20^ο αι. Αν θέλουμε να την προσδιορίσουμε, προτείνει ο Βαγενάς, ότι πρέπει πρώτα να δούμε την διαδρομή από το λογικό στο έλλογο και από το έλλογο στο άλογο, να δώσουμε τις εννοιολογικές τιμές σε όλους τους συντελεστές από το αποκλείνον λογικό μέχρι την τελευταία διαβάθμιση του αλόγου, και συγκεκριμένα:

1. Για το λογικό δεν χρειάζεται να πούμε κάτι παραπάνω γιατί ο λογικός τρόπος έκφρασης ακολουθεί την αναλυτική φιλοσοφία σύμφωνα με την οποία οι σκέψεις παρατάσσονται η μία μετά την άλλη σαν αλυσίδα αιτίων και αιτιατών, επαληθευομένων από την φυσική εμπειρία, την οπτική της εξωτερικής πραγματικότητας.
2. «Ο έλλογος τρόπος έκφρασης ακολουθεί τις αρχές του λόγου στην ευρύτερη έννοιά του, όπως αυτή διαμορφώνεται από τα δεδομένα της εσωτερικής εμπειρίας στην προσπάθεια να τους δοθεί ανακοινώσιμη μορφή. Η λειτουργία αιτίου-αιτιατού διευρύνεται για να περιλάβει και σχέσεις μη παρατηρούμενες στο φυσικό κόσμο, ωστόσο αποδεκτές από τη φαντασία στην προσπάθειά της να διατυπώσει με ενάργεια μια σκέψη ή ένα συναίσθημα».
3. «Ο άλογος τρόπος έκφρασης διασπά τη σχέση αιτίου-αιτιατού ή την καθιστά τόσο χαλαρή ώστε να παύει (ή να φαίνεται ότι παύει) ν' αποτελεί σχέση. Εντούτοις αυτή η διάσπαση, στον βαθμό που λειτουργεί ποιητικά, εγκαθιδρύει ένα νέο είδος σχέσης, που υπαγορεύεται από την ανάγκη της ευαισθησίας ν' αποτυπώσει όλη την κλίμακα των εμπειριών της, η οποία έχει διευρυνθεί αισθητότατα τον τελευταίο αιώνα (ενν.: ο 20^{ος} αι.). Πρόκειται για ένα τρόπο έκφρασης εννοιακό, αδιαμεσολάβητο από την διάνοια, που αποσκοπεί να περιγράψει όχι μόνο τους αόρατους δεσμούς που μπορεί να υπάρχουν ανάμεσα σε ανόμοια πράγματα, αλλά και την ίδια την ανυπαρξία δεσμών ανάμεσα στα πράγματα διαπιστώσεις οι οποίες στα μάτια του ποιητή συνθέτουν ένα πεδίο εμπειρίας, που αποκτά ένα νόημα οντολογικό».

Μένοντας στην περιοχή του άλογου ποιητικού ρήματος διακρίνουμε τρεις διαβαθμίσεις:

Πρώτη έκφραση του άλογου: οι «θέσεις των υπερρεαλιστών για την ποιητική εικόνα. Για τους υπερρεαλιστές η καλύτερη ποιητική εικόνα είναι εκείνη που αποτελείται από τη σύζευξη ή τη ταύτιση δύο στοιχείων με το μεγαλύτερο δυνατό βαθμό αυθαιρεσίας. Όσο πιο ανόμοια είναι τα δύο σχετιζόμενα στοιχεία, τόσο πιο βίαιη είναι η διαταραχή της διανοητικής λειτουργίας μας (λογικής και έλλογης), που είναι ένας από τους κύριους σκοπούς της υπερρεαλιστικής ποίησης. Κι εδώ βρίσκεται αυτό που διαχωρίζει ένα υπερρεαλιστικό ποίημα από ένα ποίημα μη υπερρεαλιστικό. Υπερρεαλιστικό είναι ένα ποίημα που οι εικόνες του και οι περιγραφές του δεν μπορούν ν' αναχθούν σ' ένα δεύτερο επίπεδο ερμηνείας, μεταφορικό ή συμβολικό, αλλά είναι αυτό που δηλώνουν κατά λέξη – λειτουργούν

δηλαδή κυριολεκτικά, εννοείται με μια άλογη κυριολεξία. «Οι γόοι δεν ακούγονται πα παρά μέσα στα πράσινα ποτήρια των ερωτευμένων πουλαριών».

Δεύτερη έκφραση του άλογου: είναι εκείνο το τμήμα του μοντέρνου στοιχείου, το οποίο «για να μπορέσει να λειτουργήσει αισθητικά φαίνεται να κάνει μια κίνηση προς τα πίσω, μια χειρονομία καλής θελήσεως προς την παρομοίωση, την μεταφορά ή τον συμβολισμό... Κάλβος: «τα μυρισμένα χείλη/ της ημέρας φιλούσι/ το αναπαυμένον μέτωπον/ της οικουμένης». Με όρους καθαρού λόγου δεν είναι αποδεκτό. Η χρησιμοποίηση όμως μιας τρυφερής ανθρώπινης χειρονομίας για την ομορφιά του κόσμου είναι αποδεκτή με όρους συναισθηματικού λόγου. Η περίφημη, π.χ., φράση του Εμπειρικού «Η ποίησις είναι ανάπτυξι στίλβοντος ποδηλάτου», αποτελείται από μιαν εξαιρετικά τολμηρή ταύτιση δύο όρων, που ανάλογη δεν θα συναντήσουμε στην παλαιά ποίηση... Ωστόσο πίσω από την τόλμη των παραπάνω εικόνων διακρίνεται η έννοια της μεταφοράς».

Τρίτη έκφραση του άλογου είναι η «ανορθόδοξη δόμηση της έκθεσης των πραγμάτων (κυρίως ως προς την ακολουθία του χρόνου) και την συχνή διακοπή ή την μεγάλη ελλειπτικότητα του έλλογου νοήματος, που δημιουργούν λογικά παραπλήσια μ' εκείνη της υπερρεαλιστικής ποίησης' όχι τόσο στο επίπεδο των εικόνων και των φράσεων ενός ποιήματος, όσο στο ευρύτερο πεδίο των περιόδων και των μερών».

Τέλος ο Βαγενάς φέρει το ακόλουθο παράδειγμα για να γίνει συγκεκριμένος και κατανοητός:

1. Η εικόνα μιας γυναίκας ή ενός ψαριού ΕΙΝΑΙ μια λογική εικόνα κατά το ότι είναι φυσική εικόνα. Η μορφή που παρουσιάζει υπάρχει στην φύση.
2. Η εικόνα ενός πλάσματος που είναι από τη μέση και πάνω γυναίκα και από τη μέση και κάτω ψάρι, δεν είναι λογική, γιατί η γοργόνα είναι ον φυσικώς ανύπαρκτο. Είναι όμως μια έλλογη εικόνα, διαμορφωμένη από την ανθρώπινη φαντασία για να εκφραστεί με ακρίβεια μία συγκεκριμένη έννοια.
3. Τέλος, η εικόνα ενός όντος που είναι από τη μέση και πάνω ψάρι και από τη μέση και κάτω γυναίκα είναι μία άλογη εικόνα, καινοφανής και ασύμφωνη με τις διανοητικές και τις συναισθηματικές μας εκφράσεις. Η άλογη αυτή εικόνα για να είμαστε ενδοτικοί και καλόπιστοι υπονομεύεται, ως ένα βαθμό, από την έλλογη ιδέα της γοργόνας, στην οποία αναγκαστικά (έστω και ασύνειδα) παραπέμπει.
4. Ως επίμετρο, ο Βαγενάς εξαντλώντας και τεντώνοντας το παράδειγμά του παρουσιάζει την εικόνα μιας γυναίκας που είναι από τη μέση και πάνω καρτέκλα ή τραπέζι για να μας δείξει όχι μόνο ότι η λογική και οι αποκλίσεις της έχουν καταλυθεί, με την πλήρη επικράτηση του άλογου, αλλά έχει εξαφανισθεί και η ποίηση. Το μη νοητό λογικά και συναισθηματικά δεν είναι συντελεστής της ποίησης. Η εικόνα γυναίκα – κάθισμα δεν είναι ποιητική εικόνα, είναι μία

ακατανόητη κυριολεξία (γυναίκα + κάθισμα), η οποία δεν παραπέμπει στον αισθητό, στον ονειρικό, στον φανταστικό κόσμο.

Η πρόταση του Βαγενά

Η ενόραση ως βάση της ψυχολογικής ανασύνθεσης είναι ένας συναισθηματικός συντελεστής της ποίησης, ο οποίος αφενός μεν αποφεύγει ευφυώς την ανώφελη σύγκρουση με το άλογο, αφετέρου είναι το μονοπάτι προς το μυστικιστικό, το μυστηριώδες «κάτι», τον χ'.

VII.

Ήδη τα τύμπανα του πολέμου άρχισαν να ηχούν. Η εξάρτησή μας είναι πλήρης και εμείς ετοιμοπόλεμοι. Η πρώτη μάχη αρχίζει' αξιωματικός το συναίσθημα, σώμα εφοδιασμού μεταφορών οι ιδέες. Και συγκεκριμένα, οι διαβαθμίσεις του λογικού (βλ.: και Παράρτημα I) έχουν ως ακολούθως:

1^ο επίπεδο = ο καθαρός λόγος

2^ο επίπεδο = το αποκλείον λογικό

3^ο επίπεδο = το άλογο

4^ο επίπεδο = το μυστικιστικό (Παλαμάς, Εμπειρικός)

το μυστηριώδες «κάτι» (Στεφάνου)

η ενόραση (Βαγενάς)

χ'

Το κάθε επίπεδο διαβαθμισμένης λογικής έχει το ακόλουθο περιεχόμενο:

1. λογικό (πρώτο επίπεδο) είναι αυτό που ομόφωνα και από φιλοσοφική και επιστημολογική άποψη εννοούμε ως λογική εξωτερικής πραγματικότητας, ουδέν περαιτέρω σχόλιον.
2. αποκλείον λογικό (δεύτερο επίπεδο) είναι αυτό που κατά πλειοψηφία και από φιλοσοφική και επιστημολογική (της φιλολογίας και της θεωρίας της ποίησης μη εξαιρουμένων) άποψη εννοούμε ως λογική εσωτερικής εμπειρίας.
3. άλογο (τρίτο επίπεδο) είναι αυτό που κατά πλειοψηφία και από φιλοσοφική άποψη μόνον (γιατί η επιστήμη ομόφωνα απορρίπτει) εννοούμε ως αντι-λογικό.
4. μυστικιστικό (τέταρτο επίπεδο) είναι αυτό που ορισμένοι εννοούν ως ενόραση, έκλαμψη, μυστηριώδες «κάτι», έναν άγνωστο συντελεστή στην νιοστή.

Τέλος, επειδή οι έννοιες, οι σκέψεις και οι ιδέες δεν είναι ακίνητα σχήματα στην επιφάνεια, είναι όγκοι σε κίνηση και επειδή η κίνηση δεν πραγματοποιείται στην επίπεδη επιφάνεια αλλά στο χώρο, έστω μία πρώτη πρόταση αναπαράστασης των όγκων, της κίνησης και του χώρου (βλ. Παράρτημα II) και συγκεκριμένα:

1. η λογική έχει ομόφωνα δεδομένη αφετηρία και κατά πλειοψηφία δεδομένο τερματισμό
- 2.α. η αφετηρία του έλλογου είναι η αφετηρία του λογικού
- 2.β. ο τερματισμός του βρίσκεται μετά τον τερματισμό του λογικού, εντός της αρχής

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

- της ενδοχώρας του άλογου
- 3.α. η αφετηρία του άλογου βρίσκεται στον τερματισμό του λογικού, εφάπτεται με το λογικό χωρίς να τέμνεται
- 3.β. ο τερματισμός του βρίσκεται μετά τον τερματισμό του έλλογου
- 4.α. η αφετηρία του μυστικισμού είναι η αφετηρία λογικού και έλλογου
- 4.β. ο τερματισμός του βρίσκεται στην ενδοχώρα του άλογου, συμπίπτει με τον τερματισμό του έλλογου, του οποίου καλύπτει όλη την επιφάνεια αλλά και μικρό επιπλέον τμήμα του άλογου που δεν καλύπτει το έλλογο.

Παράρτημα I

Εννοιολογικό άνυσμα της λογικής

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

Διαβάθμιση του λογικού α. λογικό, β. έλλογο, γ. άλογο, δ. x^v

ΠΙΝΑΚΑΣ 2

Εκφάνσεις της διαβάθμισης

α. (λογικό) π.χ. ο υπερθετικός βαθμός του επιθέτου

β. (έλλογο) * παρομοίωση * υπερβατό * αμφισημία * μεταφορά * αλληγορία * αλληλουχία συμβόλων * συναρμολόγηση γνωστών ή αγνώστων αλλά πάντοτε κατανοητών και συνειδητών εικόνων * παράδοξο * υπερφυσικό * και τέλος συμβολισμός

ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ

γ. (άλογο)

- * α-συναίσθηματική κυριολεξία
- * αναίσθητη κυριολεξία

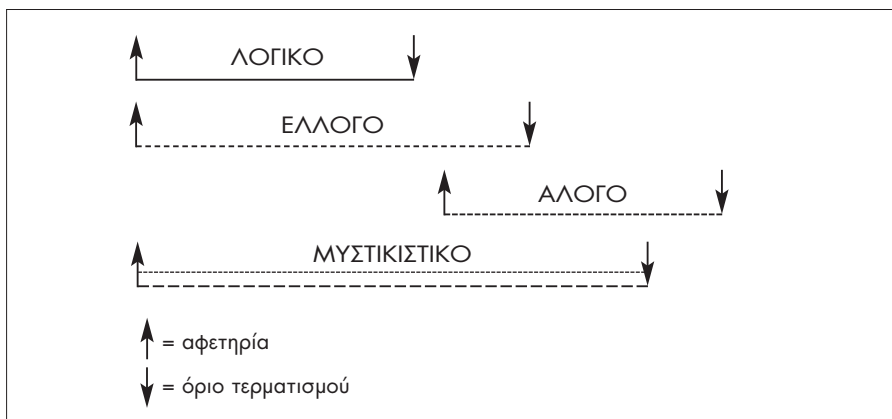
δ. (μυστικιστικό)

- * μυστηριώδες «κάτι»
- * ενόραση
- * χ^ν

[πρβλ.: χρησμοί, μαντείο, Πυθία, κ.ά.]

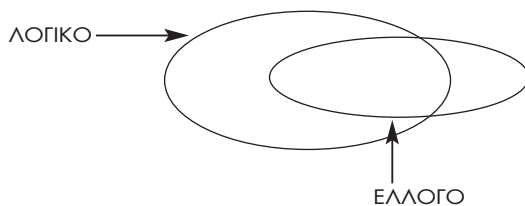
Παράρτημα II
Τοπογραφικό της λογικής

1. Απλό διάγραμμα



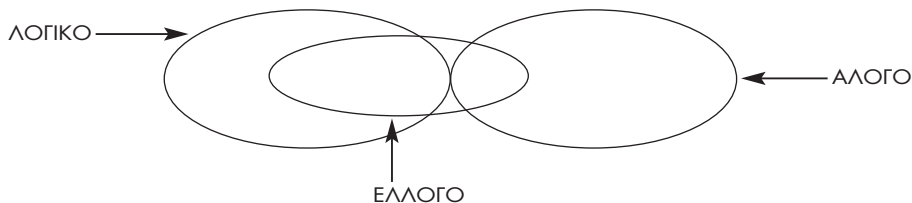
2. Σύνθετο διάγραμμα

2α. Σύμπλεγμα δύο συντελεστών

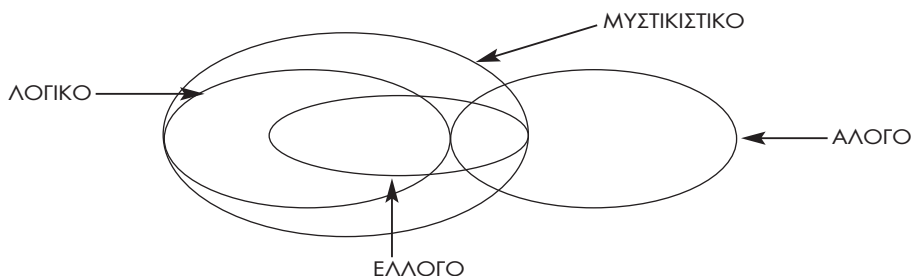


 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

2β. Σύμπλεγμα τριών συντελεστών



2γ. Ολοκληρωμένο σύμπλεγμα

**ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ**

* Το παρόν κείμενο είναι μικρό τμήμα ευρύτερου δοκιμίου-μελέτης, το οποίο δεν θα μπορούσε να εκφωνηθεί ως εισήγηση στα πλαίσια ενός συνεδρίου, ούτε θα έπρεπε να επιβαρύνει τους εκδότες του οικείου τόμου των πρακτικών και ως εκ τούτου πολλά σημεία του εμφανίζονται σκοτεινά.

**Υπομνηματική σημείωση για τα κεφάλαια III, IV, V, VI: τα εντός εισαγωγικών αποσπάσματα αντιστοιχούν ακριβώς στους Κωστή Παλαμά, Ανδρέα Εμπειρίκο, Λύντια Στεφάνου και Νάσο Βαγενά· δεν γίνεται ειδική παραπομπή στα αντίστοιχα κείμενά τους λόγω του πλήθους των παραπομπών και της σπαστικής και πληκτικής οδηγίας, κάθε φορά να παραπέμπεται ο αναγνώστης στον ίδιο συγγραφέα, ο.π. σελ. χ, ενώ συντάσσεται ειδική, ενάριθμη υποσημείωση εφόσον το απόσπασμα είναι άλλου συγγραφέα.

1. υποενάντιες προτάσεις [υποενάντιες (-οι)], μεταριστοτελικός όρος και ορολογία των αριστοτελικών προτάσεων «ι», «ο», οι οποίες δεν είναι δυνατόν να είναι ταυτόχρονα ψευδείς, ενώ είναι δυνατόν να είναι ταυτόχρονα αληθείς, έστω για παράδειγμα:

ι
ΜΕΡΙΚΗ ΚΑΤΑΦΑΤΙΚΗ

Μερικές κοπέλες
στην Πάτρα είναι
όμορφες

ο
ΜΕΡΙΚΗ ΑΠΟΦΑΤΙΚΗ

Μερικές κοπέλες
στην Πάτρα δεν είναι
όμορφες

Αυτό είναι συνέπεια του γεγονότος ότι η «ι» είναι αντιφατική της «ε» (καθολική αποφατική), ενώ η «ο» είναι αντιφατική της «α» (καθολική καταφατική) και ταυτόχρονα οι προτάσεις «α» και «ε» είναι ενάντιες, έστω για παράδειγμα:

ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ

«Α»

ΚΑΘΟΛΙΚΗ ΚΑΤΑΦΑΤΙΚΗ

Κάθε κοπέλα
στην Πάτρα είναι
όμορφη

«Ε»

ΚΑΘΟΛΙΚΗ ΑΠΟΦΑΤΙΚΗ

Καμία κοπέλα
στην Πάτρα δεν είναι
όμορφη

- 2α. Κωστής Παλαμάς, «Μουσική και λογική στην ποίηση», εφ. *Ελεύθερος Λόγος* της 30 Νοεμ., 7, 14, 21 Δεκ. 192,5 βλ. Κ. Παλαμά, *Άπαντα*, εκδ. «Μπίρης», Αθήνα 2^η 1972, τομ. ΙΒ', σσ. 464-479.
- 2β. Ανδρέας Εμπειρικός, ανεύρετη μέχρι το 2009 διάλεξη για τον υπερρεαλισμό, που εκφωνήθηκε την 25η Ιανουαρίου 1935, ημέρα Παρασκευή και ώρα 07.15' μ.μ. στην Λέσχη Καλλιτεχνών «Ατελιέ» στην οδό Καραγιώργη της Σερβίας, βλ. *Περί σουρρεαλισμού* [η διάλεξη του 1935], εισ.-επιμ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, εκδ. «Άγρα», Αθήνα 2009
- 2γ. Λύντια Στεφάνου, *Το πρόβλημα της μεθόδου στην μελέτη της ποίησης*, α' εκδ. «Κάλβος» 1972, α' ανατ. «Κάλβος» 1981.
- δ1. Νάσος Βαγενάς, «Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση», εισήγηση στο «Σεμινάριο για την σύγχρονη ελληνική ποίηση» που οργάνωσε η Ένωση Λειτουργών Μέσης Εκπαίδευσεως Ηρακλείου την 28^η και 29^η Μαΐου 1982 δημοσιεύτηκε στο περ. *Ο Πολίτης*, τευχ. 57-58 (Ιαν.-Φεβρ. 1983) = *Για έναν ορισμό ...*, α' εκδ. «Στιγμή», Αθήνα 1984.
- δ2. «Η λογική στην σύγχρονη ποιητική γλώσσα», περ. *Πόρφυρας*, τεύχ. 44, Ιαν.-Μαρ. 1988 = *Η Εσθήια της θεάς*, α' εκδ. «Στιγμή», Αθήνα 1988, σσ. 33-47.
3. Ο μεν Κλέων Παράσχος με την διαταραχή των νεύρων και το συσκοτισμό του μυαλού, ο δε Κωστής Παλαμάς με την ομιλία στο αίσθημα και στα νεύρα αγγίζουν το μεγάλο ζήτημα των αισθητηρίων του αποδέκτη της ποίησης και βέβαια το ενδεχόμενο η ποίηση να απευθύνεται και στο νευρικό του σύστημα.
4. Φάνταγμα, η απόδοση του γαλλικού όρου *illusion* κατά τον Εμπειρικό κατά τον Γιώργη Γιατρομανωλάκη «“φάνταγμα” στα ελληνικά σημαίνει “οίηση”, “έπαρση”», κατά την Χρυσή Αγκυρανοπούλου ο όρος *illusion* σημαίνει αυταπάτη, ονειροπόληση, παραίσθησία, παραίσθηση, φαντασιοκοπία. Ενδεικτικά στις επιστήμες:
- στην ιατρική, *illusion* σημαίνει παραίσθηση
 - στα οικονομικά, *illusion* σημαίνει χρηματική αυταπάτη, χρηματική πλάνη
 - *illusion de mouvement* σημαίνει φαινομενική κίνηση
 - *illusion optique de Boveri* σημαίνει οπτική πλάνη Boveri
 - *illusion oculo-gyre* σημαίνει οφθαλμο-στροφική παραίσθηση
 - *illusion oculo-gravique* σημαίνει οφθαλμο-βαρυτική παραίσθηση
 - *illusion oculo-agravique* σημαίνει οφθαλμο-αβαρυτική παραίσθηση.

Θανάσης Β. Κούγκουλος

Μορφές του άλογου και του παράδοξου στην ποίηση της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς

Η φιλολογική έρευνα τύποις δεν έχει ακόμη καταλήξει σε απόλυτη ομοφωνία για τη διακριτή ή όχι παρουσία της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς μέσα στο σώμα της μεταπολεμικής ποίησης.¹ Ικανός αριθμός μελετητών εξακολουθεί να αμφισβητεί άμεσα ή έμμεσα τη γραμματολογική της υπόσταση. Επισημαίνουμε πως ο Λίνος Πολίτης κάνει λόγο για *μια δεύτερη ομάδα* μεταπολεμικών ποιητών που δεν παραλλάζει πολύ από την πρώτη, αποφεύγοντας τον όρο γενιά.² Ο Μιχάλης Γ. Μερακλής επιχειρεί μια περιοδολόγηση ανά δεκαετία, σύμφωνα με τη διαδοχική εμφάνιση των ποιητών στο προσκήνιο και ανεξάρτητα από το έτος γέννησής τους.³ Ο Roderick Beaton μιλά συνολικά για μία ενιαία μεταπολεμική γενιά χωρίς υποδιαρέσεις.⁴ Ο Mario Vitti τιτλοφορεί με ερωτηματική διατύπωση το αντίστοιχο κεφάλαιο της *Ιστορίας* του: «Μια άλλη γενιά;», χρησιμοποιώντας καταχρηστικά και εντός εισαγωγικών τη λέξη *ελλείπει ενός όρου πιο ικανοποιητικού*.⁵ Η Δώρα Μέντη, θεωρώντας ατελή τη γενεαλογική κατάταξη, καταμερίζει τη μεταπολεμική περίοδο σε τέσσερις σειρές ποιητών με εξωτερικά βιοεργογραφικά κριτήρια, από τις οποίες η σειρά 4 συμπίπτει περίπου με τη δεύτερη μεταπολεμική γενιά.⁶ Προπάντων είναι ευρύτερα γνωστή η οξεία αντίδραση του Βύρωνα Λεοντάρη για την κατάτμηση της μεταπολεμικής ποίησης και η ταξινομητική

1. Χρήστος Δανιήλ, *Μεταπολεμική ποίηση: Γραμματολογικά και ιστορικοπολιτικά συμφραζόμενα της μεταπολεμικής ποιητικής παραγωγής*, Διδακτικό Υλικό για τη Θεματική Ενότητα ΕΛΠ 28: Γράμματα ΙΙ: Νεοελληνική Φιλολογία (19ος και 20ός αιώνας), Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου 2011, σσ. 24-27.

2. Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1989, σ. 336.

3. Μιχάλης Γ. Μερακλής, «Μικρά εισαγωγικά στην ελληνική μεταπολεμική ποίηση», στο Σωκράτης Λ. Σκαρτοής (επιμ.), *Πρακτικά Έκτου Συμποσίου Ποίησης. Νεοελληνική Μεταπολεμική Ποίηση (1945-1985)*, Πανεπιστήμιο Πατρών 4-6 Ιουλίου 1987, Γνώση, Αθήνα 1987, σσ. 25-37· ο ίδιος, *Σύγχρονη Ελληνική Λογοτεχνία 1945-1980. Μέρος Πρώτο: Ποίηση*, Πατάκης, Αθήνα 1987.

4. Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία. Ποίηση και Πεζογραφία, 1821-1992*, μτφ. Ευαγγελία Ζουργού – Μαριάννα Σπανάκη, Νεφέλη, Αθήνα 1996, σσ. 255-256.

5. Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Οδυσσέας, Αθήνα 2003, σ. 503.

6. Στη σειρά 4 περιλαμβάνονται ποιητές γεννημένοι μεταξύ 1929-1942 που πρωτοεμφανίζονται στη δεκαετία 1950-1960 κ.εξ. Βλ. Δώρα Μέντη, *Μεταπολεμική Πολιτική Ποίηση. Ιδεολογία και Ποιητική*, Κέδρος, Αθήνα 1995, σσ. 13-17, 29-31, 34, 197-206.

υπόδειξη του με επίκεντρο την έννοια της μεταπολεμικότητας, δηλαδή της οδυνηρής επίδρασης του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και των παρεπομένων του στη λογοτεχνία.⁷

Η κατηγοριοποίηση της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς οφείλεται στον Αλέξανδρο Αργυρίου, τον οποίο ο Βύρων Λεοντάρης μέμφεται για τη σπουδή του. Ο Αργυρίου εισηγείται την αυτοτέλεια της γενιάς ήδη από το 1979⁸ ενώ αργότερα αιτιολογεί περαιτέρω τον χρηστικό διαχωρισμό της από την πρώτη με γνώμονα τη διαφορά στην πρόσληψη του κατοχικού τραύματος, αν και παραδέχεται τη σχετική αυθαιρεσία του εγχειρήματός του.⁹ Στο επίπεδο της ψυχικής εμπειρίας, η πρώτη μεταπολεμική γενιά ζει και συμμετέχει ενεργά στις πολεμικές και πολιτικές περιπέτειες της ταραγμένης δεκαετίας του 1940 ενώ η δεύτερη βιώνει το πολεμικό κλίμα με τα μάτια του παιδιού ή του έφηβου και υφίσταται τις πολιτικές του συνέπειες. Τελικά στο σχήμα της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς ο Αργυρίου συστεγάζει εξήντα εννέα ποιητές που γεννιούνται την τελευταία δεκαετία του Μεσοπολέμου και παράλληλα πρωτοδημοσιεύουν έργο τους κυρίως κατά τη δεκαετία του 1960.¹⁰ Την πρότασή του αποδέχονται πολλοί, όπως οι Τάκης Καρβέλης,¹¹ Επαμεινώντας Γ. Μπαλούμης,¹² Βαγγέλης Κάσσοσ,¹³ Κώστας Γ. Παπαγεωργίου,¹⁴ Ερατοσθένης Καψωμένος¹⁵ και άλλοι. Πρωτίστως ακολουθούν τον

7. Βύρων Λεοντάρης, «Η ακαταστασία της ελληνικής μεταπολεμικής ποίησης», *Σημειώσεις* 24 (1984), σσ. 34-43. Για άλλες αντιδράσεις στην πρόταση του Αργυρίου βλ. και Ευριπίδης Γαραντούδης, *Ανθολογία Νεότερης Ελληνικής Ποίησης 1980 – 1997. Οι στιγμές του νόστου*, Νεφέλη, Αθήνα 1998, σσ. 198-199.

8. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Σχέδιο για μια συγκριτική της μοντέρνας ελληνικής ποίησης», *Διαβάζω* 22 (Ιούλιος 1979), σσ. 47-52.

9. Ο ίδιος, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψη της στα χρόνια της επισφαλούς δημοκρατίας (1950-1956)*, τόμος Ε', Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σσ. 251-252.

10. Ο ίδιος, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψη της στα χρόνια της αυτοσχέδιας ανάπτυξης (1957-1963)*, τόμος ΣΤ', Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σσ. 320-321· ο ίδιος, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψη της όταν η δημοκρατία δοκιμάζεται, υπονομεύεται και καταλύεται (1964-1974 και μέχρι τις ημέρες μας)*, τόμος Ζ', Καστανιώτης, Αθήνα 2007, σσ. 217-220.

11. Τάκης Καρβέλης, *Η νεώτερη ποίηση: Θεωρία και πράξη*, Κώδικας, Αθήνα 1983, σσ. 158-149.

12. Επαμεινώντας Γ. Μπαλούμης, «Η Δεύτερη Μεταπολεμική Ποιητική Γενιά. Συνιστώσες Ωρίμανσης και Έκφρασης», στο Σωκράτης Α. Σκαρτσής (επιμ.), *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης. Αφιέρωμα στον Κ.Π. Καβάφη*, Πανεπιστήμιο Πατρών 1-3 Ιουλίου 1983, Γνώση, Αθήνα 1984, σσ. 411-422.

13. Βαγγέλης Κάσσοσ, «Μια ανομολόγητη κοινότητα ποιητών (Η δεύτερη μεταπολεμική γενιά)», στο Σωκράτης Α. Σκαρτσής (επιμ.), *Πρακτικά Έκτου Συμποσίου Ποίησης. Νεοελληνική Μεταπολεμική Ποίηση (1945-1985)*, ό.π., σσ. 309-322.

14. Κώστας Γ. Παπαγεωργίου, *Η γενιά του '70. Ιστορία – Ποιητικές διαδρομές*, Κέδρος, Αθήνα 1989, σσ. 60-61.

15. Ερατοσθένης Καψωμένος, «Η ελληνική λογοτεχνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)», στο *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*,

Αργυρίου οι ανθολόγοι και οι επιμελητές των δύο ανθολογιών της γενιάς που διαθέτουμε Ανέστης Ευαγγέλου, Γιώργος Αράγης και Κώστας Γ. Παπαγεωργίου, παρά τις διευκρινήσεις τους για τη συμβατική χρήση του όρου.¹⁶ Οι δύο ανθολογίες προκρίνουν από κοινού πενήντα έναν ποιητές γεννημένους στο χρονικό διάστημα 1929-1940 (για την ακρίβεια από σαράντα πέντε εν μέρει διαφορετικούς η καθεμία ανθολογία). Εντούτοις, μέχρι σήμερα λείπει μία συνθετική εργασία για την ποιητική κατάθεση των εκπροσώπων αυτής της αποκαλούμενης χαμένης γενιάς ή γενιάς των απόηχων ή γενιάς της στέρησης.¹⁷

Ο κατεξοχήν κριτικός της γενιάς, ο Γιώργος Αράγης, συμβαδίζοντας με τους παραπάνω χρονικούς περιορισμούς, διαπιστώνει, μεταξύ των βασικών γνωρισμάτων του λόγου των ποιητών που μας απασχολούν, την απομάκρυνση από τις επιταγές του υπερρεαλισμού. Με ποικίλες ευκαιρίες υποστηρίζει ότι αν και απαντώνται στοιχεία που έχουν υπερρεαλιστική καταγωγή, η υπερρεαλιστική αισθητική απουσιάζει. Ο υπερρεαλισμός ως τεχνοτροπία δεν καλλιεργείται, δεν περνά, δεν επιβιώνει στα ποιήματά τους.¹⁸ Αντιγράφοντας επί λέξει τα λόγια του, παρατηρείται *ουσιαστικά υπερρεαλιστικό κενό*. Ισχυρίζεται μάλιστα ότι η δεύτερη μεταπολεμική γενιά συνιστά μοναδική περίπτωση ασυνέχειας στην επηρεασμένη από τις κατακτήσεις του υπερρεαλισμού ελληνική ποίηση *από τη δεκαετία του τριάντα μέχρι σήμερα*. Η σημειωθείσα έλλειψη δικαιολογείται, πάντα σύμφωνα με τον κριτικό, από τη συνειδητή πρόθεση των ποιητών να εκφραστούν με *κριτικό πνεύμα*

τόμος Α΄, 4ο Επιστημονικό Συνέδριο, Πάντειον Πανεπιστήμιο 24-27 Νοεμβρίου 1993, Ίδρυμα Σάκη Καραγιωργα, Αθήνα 1994, σ. 387.

16. Ανέστης Ευαγγέλου (επιμ.), *Η Δεύτερη Μεταπολεμική Ποιητική Γενιά (1950-1970)*. Ανθολογία, εισαγωγή: Γιώργος Αράγης, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994· Κώστας Γ. Παπαγεωργίου (επιμ.), *Η ελληνική ποίηση. Ανθολογία – Γραμματολογία. Η Δεύτερη Μεταπολεμική Γενιά*, Σοκόλης, Αθήνα 2002. Ο Αράγης παρατηρεί «η λέξη γενιά δεν έχει αυτονόητο περιεχόμενο και θα πρέπει κανείς, όταν τη μεταχειρίζεται, να καθορίζει το νόημα που της δίνει» (σ. 23) και ο Παπαγεωργίου συμπληρώνει «η ανά δεκαετίες περιοδολόγηση οποιουδήποτε δημιουργικού γίνεσθαι, άρα και του λογοτεχνικού, εγκυμονεί πολλούς, προβλέψιμους αλλά και άλλους, απρόβλεπτους ή και υπέρποντες, ακόμη, κινδύνους» (σ. 11).

17. Για τους διάφορους προσδιορισμούς και χαρακτηρισμούς της γενιάς βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, *Ανθολογία Νεότερης Ελληνικής Ποίησης 1980 – 1997. Οι στιγμές του νόστου*, ό.π., σ. 199 - σημ. 1,2.

18. Γιώργος Αράγης, «Εισαγωγή», στο Ανέστης Ευαγγέλου (επιμ.), *Η Δεύτερη Μεταπολεμική Ποιητική Γενιά (1950-1970)*. Ανθολογία, ό.π., σσ. 49-50· ο ίδιος, «Η Δεύτερη Μεταπολεμική Γενιά ως βαθμίδα της νεοελληνικής ποίησης του 20ου αιώνα: Ιδιαίτερα γνωρίσματα», στο Άννα Ρόζενμπεργκ (επιμ.), *Διαδρομή στην ποίηση από τον Μεσοπόλεμο στη Γενιά του '70. Ποιήματα Ποιητικής*, Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, Αθήνα 2009, σ. 89· ο ίδιος, «Οι ποιητές του '60 ως ξεχωριστή ποιητική γενιά», στο Σωτηρία Σταυρακοπούλου – Περικλής Σφυρίδης (επιμ.), *Η δεύτερη μεταπολεμική γενιά λογοτεχνών*, Πρακτικά Ημερίδας, Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο 11 Φεβρουαρίου 2010, Δήμος Θεσσαλονίκης – Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 18.

και σκεπτικισμό για μια εποχή ασύλληπτα σκληρή και ανάληγη. Ωστόσο, ορισμένοι ερευνητές διακρίνουν υπερρεαλιστικά ίχνη στη δεύτερη μεταπολεμική γενιά και εύλογα δεν συμφωνούν με την άποψη πως ο υπερρεαλισμός δεν είναι κατάλληλο εργαλείο για να αποτυπωθεί το βαρύ ιστορικό φορτίο της περιόδου, αντιτείνοντας ως παραδείγματα κείμενα των προπολεμικών υπερρεαλιστών και των νεοϋπερρεαλιστών της πρώτης γενιάς που εγκοιλώνονται τις άγριες μεταπολεμικές συνθήκες.¹⁹

Ο Αράγης εκτιμά πως από αυτήν τη γενική τάση αποκλίνουν μερικώς οι Ζέφη Δαράκης, Μάριος Μαρκίδης και Θανάσης Τζούλης.²⁰ Ιδιαίτερα για τον Τζούλη πιστεύει ότι επιφανειακά τουλάχιστον πρόκειται για την πλέον υπερρεαλιστική γραφή από τους υπό εξέταση ποιητές.²¹ Γενικότερα, η κριτική αναγνωρίζει την προέλευση του Τζούλη από τον υπερρεαλισμό αλλά ταυτοχρόνως τονίζει τη φυγόκεντρη πορεία του και τον σταδιακό προσανατολισμό του προς τη μεταφορά, την αλληγορία και τον συμβολισμό.²² Ο Γιάννης Δάλλας σε μελέτημά του για τον λεγόμενο μεταπολεμικό υπερρεαλισμό ξεχωρίζει ως συνεχιστές της πρωτοπορίας στη δεκαετία του '60 τον Τζούλη και προσθέτει επιπλέον τον Τάσο Δενέγρη.²³ Και για τους δύο φρονεί ότι υπερβαίνουν τη λογική εκκινώντας από την κληρονομιά του Εμπειρικού για να καταλήξουν ο μὲν Δενέγρης στο «μαύρο χιούμορ», στην αιχμηρότητα και στην αφαίρεση κι ο δε Τζούλης στην εκλογίκευση, στον συνειρμό και στις αναζητήσεις της ψυχανάλυσης. Ο Μιχάλης Γ. Μερακλής κατατάσσει, με κάποιες επιφυλάξεις, στον κύκλο του νεοϋπερρεαλισμού, όπως ονομάζει τη μεταπολεμική *αναζωπύρωση του υπερρεαλισμού*, δύο ακόμη ποιητές της γενιάς: τον Γιώργο Δανιήλ λόγω της αιφνίδιας εικονοποιίας του, που όμως συγκρατεί την επαφή της με τον κόσμο της πραγματικότητας, και τον Σωκράτη

19. Χρήστος Δανιήλ, *Μεταπολεμική ποίηση: Γραμματολογικά και ιστορικοπολιτικά συμφραζόμενα της μεταπολεμικής ποιητικής παραγωγής*, ό.π., σ. 61.

20. Γιώργος Αράγης, «Εισαγωγή», ό.π., σ. 49.

21. Ο ίδιος, «Συμπληρωματικά στοιχεία ή "Επίμετρο" στη δεύτερη έκδοση της ανθολογίας του Ανέστη Ευαγγέλου, *Η Δεύτερη Μεταπολεμική Ποιητική Γενιά (1950-1970)*». Ανακτήθηκε στις 04/07/2013 από το διαδίκτυο: <http://giorgosaragis.wordpress.com/antho1/>

22. Θανάσης Β. Κούγκουλος, «Η αναζήτηση της ορθόδοξης γοητείας στον Θανάση Τζούλη», *Εξώπολις 2* (Ανοιξη 1995), σσ. 53-54· Μάριος Μαρκίδης, «Για τον ποιητή Θανάση Τζούλη», *Μανδραγόρας* 8-9 (Ιούλιος-Δεκέμβριος 1995), σ. 119· Μιχάλης Γ. Μερακλής, «Η ποίηση του Θανάση Τζούλη: Μια πρώτη προσέγγιση», *Μανδραγόρας* 8-9 (Ιούλιος-Δεκέμβριος 1995), σ. 140· Γιώργος Βέης, «Θανάσης Τζούλης», στο Κώστας Γ. Παπαγεωργίου (επιμ.), *Η ελληνική ποίηση. Ανθολογία – Γραμματολογία. Η Δεύτερη Μεταπολεμική Γενιά*, ό.π., σ. 389.

23. Γιάννης Δάλλας, «Η μεταπολεμική περιπέτεια του ελληνικού υπερρεαλισμού», στο *Ευρυγώνια. Δοκίμια για την ποίηση και την πεζογραφία*, Νεφέλη, Αθήνα 2000, σσ. 182-184. Για τις εξαιρέσεις κατά τους Αράγη και Δάλλα βλ. και Ελισάβετ Αρσενίου, *Νοσταλγοί και Πλαστοουργοί. Έντυπα, κείμενα και κινήματα στη μεταπολεμική λογοτεχνία*, Παραφερνάλια – Τυπωθήτω, Αθήνα 2003, σσ. 201-202.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Λ. Σκαρτοή λόγω της αρχέγονης ηχομιμητικής γλώσσας του.²⁴ Έτσι η κριτική διαχωρίζει μια ομάδα έξι ποιητών που επικοινωνεί ευθέως ή πλαγίως με τις τεχνικές του υπερρεαλισμού και συνεπώς η ύπαρξή της περιστέλλει, έστω και σε μικρό βαθμό, την κατηγορηματική βεβαιότητα της θέσης του Αράγη πως διαμορφώνεται *υπερρεαλιστικό κενό* στη δεύτερη μεταπολεμική γενιά.

Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και οι επιφανείς εισηγητές του εντοπίζονται ως δεσπόζουσα θεματική στην ποίηση του Τζούλη. Τέσσερα ποιήματα είναι αφιερωμένα στον Ανδρέα Εμπειρικό: «Οι ασκητές με τον Ανδρέα Εμπειρικό»,²⁵ «Ανδρέας Εμπειρικός»,²⁶ «Ο Ανδρέας Εμπειρικός σαν ορεινός αγριόγατος»²⁷ και πάλι «Ανδρέας Εμπειρικός»²⁸. Στο τρίτο κατά σειρά ποίημα ο ηγέτης του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα μεταμορφώνεται σε ορεινό αγριόγατο καθώς βυθίζεται στο γεμάτο ζώδη ένστικτα και σεξουαλικά καταπεσμένο ασυνείδητο για να ανασύρει το άρρητο στα γραπτά του:

Ο ΑΝΔΡΕΑΣ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ ΣΑΝ ΟΡΕΙΝΟΣ ΑΓΡΙΟΓΑΤΟΣ

*Έλουζε το κορμί του με τη γλώσσα του
σαν ορεινός αγριόγατος μες στην αυτάρκεια
νοερού ζευγαρώματος
κι έλειχε τις μεριές*

*που εξείχαν από φορτία των μέσα λίθων
ή στέγνωσαν κι ήταν εκτεθειμένες
σε δερματαγορές*

*κι όπου εντόπιζε υπόνοιες ρωγμών
τάραζε με τον παράμεσο τα μέσα του νερά
με φαλλικές κραυγές και ώσεις που ψαύουν
το βρεφικό αίμα
και
ράντιζε
με γλωσσέλαιο
τα μέλη του και τα γραπτά του*

24. Μιχάλης Γ. Μερακλής, *Σύγχρονη Ελληνική Λογοτεχνία 1945-1980. Μέρος Πρώτο: Ποίηση*, ό.π., σσ. 153-156.

25. Θανάσης Τζούλης, *Απόγευμα των μύρων*, Τραμ, Θεσσαλονίκη 1977, σσ. 10-11.

26. Ό.π., σ. 47.

27. Ο ίδιος, *Η γλώσσα του Αδάμ*, Η Μικρή Εγνατία, Θεσσαλονίκη 1982, σ. 22.

28. Ό.π., σ. 39.

Πέραν του Ανδρέα Εμπειρικού, το ποιητικό υποκείμενο του Τζούλη ανακαλύπτει τον αγαπημένο των πρωτοπόρων υπερρεαλιστών λαϊκό ζωγράφο Θεόφιλο να διασταυρώνει *το στεφανοπούλι με το αγιόκλημα*,²⁹ συνδιαλέγεται υπερβατικά με «Το φάντασμα του ποιητή Νικολάου Κάλας στον Έβρο»³⁰, ψάλλει «Μελλοντικό κοντάκιον εις Οδυσσέα Ελύτην»³¹ και επικαλείται τον ίδιο υπερρεαλιζοντα ποιητή στην ξένη γη αντί διαβατηρίου³² και τέλος συναντά τον Δημήτρη Παπαδίτσα να συζητά με τους Μεγαρείς Τερψίωνα και Ευκλείδη από τον πλατωνικό διάλογο *Φαίδων*.³³

Τον υπερρεαλισμό ως θέμα προσεγγίζουν ακόμη δύο ποιητές, διευρύνοντας τη ρητή απήχηση του ρεύματος στη γενιά. Ο Τάσος Ρούσσοσ στο ποίημα «Αφιέρωμα» μνημονεύει ομαδόν τους Ελύτη, Εγγονόπουλο και Εμπειρικό και τους αποκαλεί *μεγάλα μυθικά πουλιά*:

*Μεγάλα μυθικά πουλιά,
Ελύτη, Εγγονόπουλε, Εμπειρικό,
φτερούγες απέραντες
πάνω από τις σπάνιες κλωρίδες
στα παράξενα τοπία του ιώδους*³⁴

ενώ ο Θωμάς Γκόρπας στη συλλογή *Τα Θεάματα* (1983) περιλαμβάνει δύο ποιήματα με τους εύγλωττους τίτλους «Μετά τον σουρεαλισμό (sic)»:

*Πώς και δεν πέθανε ο Απολλωναίρ μέσα στην ποίησή του;
Με ποιο φακό διακρίνουμε τα σκοτεινά σημεία της αγάπης;
Βρέχει και βρέχομαι κι ο ήλιος τουρτουρίζει μέσα μου...*³⁵

και «Αυτόματη γραφή»³⁶. Επίσης τα συναφή με τις θεωρητικές προϋποθέσεις του υπερρεαλισμού μοτίβα της ψυχανάλυσης και του υποσυνείδητου αναδύονται στους Θανάση Τζούλη, Ανδρέα Αγγελάκη και Τάσο Ρούσσοσ:

29. Βλ. το ποίημα «Ο ζωγράφος Θεόφιλος»: Ο ίδιος, *Ρινόκεροι*, Κέδρος, Αθήνα 1975, σσ. 28-29.

30. Ο ίδιος, *Όταν ο Θεός εις το σώμα έλθη πολύς*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σσ. 38-43.

31. Ό.π., σσ. 44-45.

32. Βλ. το ποίημα «Επικαλούμαι τον Οδυσσέα Ελύτη αντί διαβατηρίου»: Ο ίδιος, *Και γάμον Έβρου του ποταμού*, Μανδραγόρας, Αθήνα 1996, σσ. 44-45.

33. Βλ. το ποίημα «Ο Δημήτρης Παπαδίτσας από καιρό κατοικούσε στα Μέγαρα», ό.π., σ. 107.

34. Τάσος Ρούσσοσ, *Ο ξεναγός και η νύχτα*, Κείμενα, Αθήνα 1981, σ. 44.

35. Θωμάς Γκόρπας, *Τα Ποιήματα [1957-1983]. Στάσεις στο μέλλον. Περνάει ο στρατός ... Τα Θεάματα*, Γαβρηλίδης, Αθήνα 1995, σ. 207.

36. Ό.π., σ. 236.

Υποσυνείδητο

*Πρόσωπο στο νερό και μέσα του
ταξιδεύουν ψάρια
σαλεύουν ρίζες υδρόβιες.
Χείλη και μάτια πνιγμένα στους κύκλους
σώματα χωρίς όψη
ανεβαίνουν απ' το βυθό και περιμένουν
να δοκιμάσουν ξανά τη ζωή μας.³⁷*

Οι συμπληρωματικές μας παρατηρήσεις δεν αναιρούν την ορθότητα της κριτικής απόφασης του Αράγη. Όντως η ποίηση της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς δεν φαίνεται να διαθέτει ισχυρά υπερρεαλιστικά ερείσματα. Από την άλλη τούτο δεν σημαίνει πως συρρικνώνεται στα όρια του έλλογου. Εξάλλου το στοιχείο του παράλογου δεν σχετίζεται αποκλειστικά και μόνο με τον υπερρεαλισμό, ασχέτως αν το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό κίνημα επιδιώκει συστηματικά την απελευθέρωση της σκέψης από την κηδεμονία της λογικής, όπως διατείνεται ο André Breton στον περιώνυμο ορισμό του στο πρώτο *Manifeste du surréalisme*.³⁸ Αντιθέτως, η άλογη σύλληψη του κόσμου αποτελεί κεντρικό συστατικό ολόκληρης της μοντέρνας ποίησης.³⁹ Κατά τον Νάσο Βαγενά το μοντέρνο ποίημα τείνει να εισχωρήσει στην επικράτεια του άλογου: α. αυξάνοντας την ανομοιότητα των όρων της μεταφοράς μέχρι του σημείου να καταργείται η όποια δυνατή σχέση τους, β. επιζητώντας τη σκοτεινότητα στο επίπεδο των ποιητικών εικόνων μέσα από τη σύζευξη μη ομοειδών δεδομένων και γ. επιλέγοντας την ελλειπτικότητα στην οργάνωση των σημασιακών δομών.

Η ποίηση της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς είναι αναντίρρητα ποίηση μοντέρνα που εμπεριέχει συνδυασμό έλλογων και άλογων στοιχείων. Παρακάτω ταξινομούμε και αναλύουμε σύντομα τις μορφές που λαμβάνει το άλογο και το παράδοξο στο ποιητικό σύμπαν της γενιάς μέσα από έξι κατηγορίες δίνοντας ενδεικτικά παραδείγματα:

α. Αιφνίδια συμπαράταξη ανομοιογενών στοιχείων. Σε πολλά ποιήματα αναπάντεχα διασταυρώνονται ετερόκλητες εικόνες που προκαλούν την έκπληξη του αναγνώστη. Η συμπαράταξη ανομοιογενών στοιχείων, το καθένα από τα οποία είναι νοητικά προσιτό, μεταβάλλει το τμηματικά οικείο σε συλλήβδην ανοίκειο:

37. Τάσος Ρούσσο, *Η μεταμόρφωση του καιρού*, Δίφρος, Αθήνα 1962, σ. 17.

38. Αντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, μτφ. Ελένη Μοσχονά, Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα 1983, σ. 29.

39. Νάσος Βαγενάς, «Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση», στο *Η Ειρωνική Γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Στιγμή, Αθήνα 1998, σσ. 29-41.

ΘΑΝΑΣΗΣ Β. ΚΟΥΓΚΟΥΛΟΣ

*Μια μέρα ο Άγγελος Κυρίου θα 'ρθει σε μια
ΥΑΜΑΧΑ
(Τσακνιά, «Δύο ποιήματα για ένα καλοκαίρι II»)⁴⁰*

Νύφη ντυμένη τα βουνά και με τ' αρχαία αίματα.

*Ανθόνερο μυρίζει το σπίτι και γλυκάνισο.
Στο χιόνι ένας μπουφές με λάμπες οπαλίνες
(Ελευθερίου, «Νύφη ντυμένη τα αίματα»)⁴¹*

*Ποιος μαχαίρωσε ποιον
Σε ποια πόλη κυκλοφορούν ακέφαλοι ποδηλάτες
Αν ζούσε ο Κύκλωπας
Θα φόραγε γυαλιά ηλίου
(Δενέγρης, «Το αίμα του λύκου»)⁴²*

*Τρέμω μη σταματήσουν τα πουλιά
να δένουν τη γραβάτα τους πάνω στα δέντρα.
Τρέμω να σχηματίσω τη φωνή τους
στ' ακουστικό μου, ξάφνω μην τελειώσει.
(Χαραλαμπίδης, «Μαγικό παιγνίδι»)⁴³*

Τολμηρές μεταφορές και προσωποποιήσεις, απροσδόκητα συμπλέγματα λέξεων,⁴⁴ ασύνδετα και ασύντακτα γλωσσικά συμφραζόμενα δοκιμάζουν την αντοχή της λογικής:

*Η μέρα αναίμακτη, σφαγμένο μοσχάρι
Κι ο ήλιος μαύρη πλεκτάνη στον ουρανό
(Μάρκογλου, «Ιδιωτικό τραγούδι»)⁴⁵*

40. Αμαλία Τσακνιά, *Το μπαλκόνι*, Νεφέλη, Αθήνα 1982, σ. 50.

41. Μάνος Ελευθερίου, *Το νεκρό καφενείο*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σ. 25.

42. Τάσος Δενέγρης, *Μιλάει ο αγριόχοιρος. Ποιήματα 1952-2008*, Ύψιλον / Βιβλία, Αθήνα 2008, σ. 56.

43. Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Αμμόκωστος Βασιλεύουσα*, Άγρα, Αθήνα 2019, σ. 56.

44. Ειδικότερα για τη Δημουλά οι Αγαθή Γεωργιάδου – Εριέττα Δελιγιάννη, *Διαβάζοντας Κική Δημουλά. Μία προσέγγιση στο έργο της*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 33, επισημαίνουν: «λέξεις συνήθως κοινότοπες, κατασκευασμένες με ευτελή και καθημερινά υλικά, επιστρατεύονται για να μεταδώσουν συνειρμικά, κάνοντας χρήση του υπερρεαλισμού, δυνατές εντυπώσεις και συναισθήματα».

45. Πρόδρομος Χ. Μάρκογλου, *Έσχατη υπόσχεση. Ποιήματα 1958-1992*, Νεφέλη, Αθήνα 1996, σ. 128.

*Η Αθήνα ρουφάει τον ουρανό με καλαμάκι
– μια πόρτα βιάστηκε
ένα παράθυρο αυτοκτόνησε
ο παπαγάλος σκότωσε τον ποιητή του Λουμίδα
(Λεοντάρης, «Ψυχοστασία III»)⁴⁶*

Επουνάπτονται:

*Ο ζωολογικός κήπος του Λονδίνου.
Της Κυριακής πρωί το αμετάφραστο –
στην ελληνική δεν αναστέναζε κανένας.
Μία προσφάτως γελαστή
ληξιαρχική πράξη γάμου.
(Δημουλά, «Υπόμνημα»)⁴⁷*

Επιπροσθέτως, σημειώνεται παράθεση ακραίων έως ακατάληπτων συνειρμών που γειτνιάζουν με την αυτόματη γραφή και το μαύρο χιούμορ του υπερρεαλισμού,⁴⁸ όπως στην περίπτωση του Θωμά Γκόρπα:

*Πέφτει ουρανός στον αφαλό της νεαράς
και τον ζωγραφίζει. Τι αγοράζετε
αφαλό ή πίνακα; Η νεαρά η οποία σημειωτέον
έχει καλούτσικα πόδια αγόρασε τυρόπιτα...
.....
Φοράει τα γυαλιά της μόλις βγήκε λίγος ήλιος η μαϊμού
βγάζει απ' την τσάντα της τα γυαλάκια της και τα φοράει.
(«Πέφτει ουρανός»)⁴⁹*

β. Ζεύξη ονείρου και πραγματικότητας. Ο André Breton υπογραμμίζει εμφατικά: *από την άποψη του χρόνου ... τ' όνειρο του ύπνου δεν υστερεί σε ποσό από τις στιγμές πραγματικότητας.*⁵⁰ Το όνειρο, μολονότι αντίποδας της πραγματι-

46. Βύρων Λεοντάρης, *Ψυχοστασία (Ποιήματα 1949-1976)*, Ύψιλον / Βιβλία, Αθήνα 1983, σ. 190.

47. Κική Δημουλά, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 2011, σ. 483.

48. Για την αυτόματη γραφή και το μαύρο χιούμορ βλ. Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα γεγονός. Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1989, σσ. 24-58, 91-118.

49. Θωμάς Γκόρπας, *Τα Ποιήματα [1957-1983]. Στάσεις στο μέλλον. Περνάει ο στρατός ... Τα Θεάματα*, ό.π., σ. 138.

50. Αντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, ό.π., σ. 14.

κότητας, συμφύρεται μαζί της στο πεδίο της ποίησης συγκροτώντας μεταιχμιακές καταστάσεις μεταξύ φανταστικού και αληθινού, ένα *τοπίο υγρό, ακαθόριστο, μες στην ομίχλη* κατά τον Ανέστη Ευαγγέλου («Μέσα στον ύπνο»)⁵¹, που παραμορφώνει παράλογα τον υπαρκτό κόσμο. Η θαυμαστή αυτή συνάντηση ενώνει τους νεκρούς με τους ζωντανούς:

*Τις πρώτες μεταμεσονύχτιες ώρες
όταν κακοφορμίζουν τα όνειρα
κι αρχίζουν να αιωρούνται οι κρεμασμένοι,
λίγο ν' αγγίξει η άκρη
ενός ποδιού το μέτωπό μου
σπάζει*

το νήμα του ύπνου

(Μανουσάκης, «Εν Αγρυπνία Ι»)⁵²

*Υπάρχει μια λευκή γυναίκα που διαβάζει τη σκέψη
όταν την συναντήσετε σε κάποιο ποίημα
μη γυρίσετε σελίδα
είν' από χρόνια πεθαμένη
.....
δε φοβάται τις χιονοθύελλες
συνεχίζει τον ύπνο της μέσα στον ύπνο μου
τελείως απύρετη.*

(Τσακνιάς, «Ιαση»)⁵³

*Είν' ένας τάφος,
που χάσκει μες στον ύπνο μου.
Στο πλάι με το φτυάρι του,
ο νεκροθάφτης.*

(Λάσκαρης, «Να τελειώνουμε!»)⁵⁴

Στον ονειρικό χώρο η φυσική τάξη παραβιάζεται. Τα άψυχα αντικείμενα ζωντανεύουν και συγχρωτίζονται με τα έμβια όντα:

*Η αρχαιολογική σκαπάνη έφερε στο φως ανάμεσα στ' άλλα ευρήματα
– Στο κέντρο της πόλης εκεί που σκάβουν για το μετρό – κι ένα*

51. Ανέστης Ευαγγέλου, *Τα Ποιήματα (1956-1986)*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1988, σ. 11.

52. Γιώργης Μανουσάκης, *Χώροι αναπνοής. Ένα τρίπτυχο*, Πρόσπερος, Αθήνα 2019, σ. 9.

53. Σπύρος Τσακνιάς, *Ορατότης Μηδέν*, Στιγμή, Αθήνα 1992, σ. 24.

54. Χρίστος Λάσκαρης, *Ποιήματα (1965-1991)*, Εκδόσεις Μπιλιέτο, Αθήνα 1995, σ. 143.

*Σονέττο σε ιαμβικό μέτρο και παροξύτονο ενδεκασύλλαβο
Στίχο
.....– η ώρα περνούσε η κίνηση
Αραιώνει μέχρι που σταμάτησε τελείως οι τσολιάδες της φρουράς
Κοκάλωσαν με το όπλο επ’ ώμου και το ένα πόδι σε ανάπτυξη
Βηματισμού να σχηματίζει ορθή γωνία με το άλλο ο άγνωστος
Στρατιώτης βρήκε την ευκαιρία να παρατήρει την άβολη του θέση
Έφερε δυο βόλιες περιεργάστηκε τους φρουρούς αναλόγιστηκε
Το μελλοντικό μνημείο τους και ξαναπήρε τη θέση του*
(Πορφύρης, «Εύρημα»)⁵⁵

Ο ίδιος ο ύπνος είναι παράδοξος διότι καταλαμβάνει την ενδιάμεση ζώνη ανάμεσα στη ζωή και στον θάνατο και προξενεί αρχέγονο τρόμο:

*Πήγαινα προς τον ύπνο
με το κεφάλι γιομάτο
καπνούς καμένης γης,
ενώ την καρδιά μου σφίγγανε
αόρατες τανάλλεις.*

(Αγγελάκη-Ρουκ, «16^η μέρα ή Το τέλος του προσώπου»)⁵⁶

γ. Σύνθεση εφιαλτικών εικόνων. Στην ποίηση των εκπροσώπων της δεύτερης γενιάς παρεισφρέουν συχνά ανατριχιαστικές εικόνες, ανάλογες μ’ εκείνες του Μίλτου Σαχτούρη,⁵⁷ που μοιάζει να ξεπηδούν από απειλητικούς εφιάλτες. Η εικονοποιία της φρίκης και του αλόγιστου φόβου αντανακλά το ψυχικό άλγος και τον πανικό που γεννά η μεταπολεμική εποχή στους ανθρώπους:

*Το μάτι του περιστεριού καρφωμένο
στον τοίχο ως τα μεσάνυχτα θυμάμαι
προχωρούσε μεσ’ στις καρδιάς τον άγριο αέρα*
(Δαράκη, «Αόρατες συναντήσεις»)⁵⁸

55. Τάσος Πορφύρης, *Νεμέρτοκα. Ποιήματα [1961-2011]*, Οι Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 2013, σ. 155.

56. Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, *Ποιήματα 1986-1996*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σ. 93.

57. Η Σοφία Φελοπούλου, «Παράλογο και Παραλογαίς», *Οδός Πανός* 141 (Ιούλιος–Σεπτέμβριος 2008), σσ. 50-54, επιχειρεί να συνδυάσει την εικονοποιία του παράλογου στον Σαχτούρη με την αποκαλούμενη λογοτεχνία του παραλόγου, όπως και εμείς παρακάτω αποπειρόμαστε το ίδιο, συνολικά για το άλογο στοιχείο της δεύτερης μεταπολεμικής ποιητικής γενιάς. Για τα ιστορικά συμφραζόμενα του εφιαλτικού κόσμου του Σαχτούρη βλ. Karen Emmerich, “Re-imagining “Image” in the Poetry of Miltos Sachtouris”, *Journal of Modern Greek Studies* 30:1 (May 2012), σσ. 3-6.

58. Ζέφη Δαράκη, *Η θλίψη καίει τις σκιές μας*, Νεφέλη, Αθήνα 1995, σ. 9.

*Μετά από την καταραμένη ομοβροντία
η φοβισμένη ησυχία. Στους δρόμους φίδια
και σπασμένα δόντια και νύχτες αποκεφαλισμένες.
(Μέσκος, «Τα ανώνυμα XVIII»)⁵⁹*

*Το σπίτι γέμισε ποντίκια
όλη νύχτα ροκανίζουν, ανοίγουν τρύπες
στο μυαλό, κάνουν φωλιές, γεννάνε
- μπαινοβγαίνουν ανενόχλητες οι έγκοιες.
(Γρηγοριάδης, «Το σπίτι»)⁶⁰*

*Με μιαν απίστευτη σκληρότητα
Μαχαιρώνει έναν έναν
Τους καλπάζοντες φυματικούς στο σανατόριο
Κι επέλεξε τους κίναιδους
Για να κρατούν το νυφικό της.
(Δενέγρης, «Λίλιθ»)⁶¹*

*Γύρισε πάλι.
Κάθε βράδυ
ένα χέρι κακό μπαίνει στο σπίτι μου,
αναποδογουρίζει τα έπιπλα, βάφει
μαύρους τους τοίχους, ξηλώνει τα σανίδια
από το δάπεδο, ξεσχίζει τις κουρτίνες,
(Ευαγγέλου, «Το μαύρο χέρι»)⁶²*

δ. Διακειμενική συνομιλία με φάσματα του παρελθόντος. Χαρακτηριστικό μοτίβο –που ανήκει στην περιοχή του υπερφυσικού– αρκετών ποιητών είναι ο φασματικός διάλογος με νεκρούς ομότεχνους ή ιστορικές προσωπικότητες του απώτερου παρελθόντος. Τυπικά παραδείγματα τέτοιων οραματικών συνομιλιών είναι λόγου χάριν τα ποιήματα του Θανάση Τζούλη που επικεντρώνονται σε επιφάνειες βυζαντινών προσώπων στο ποτάμι του Έβρου (πχ. «Οραμα στον Έβρο», «Αν έβγαине ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος στον Έβρο μ' ανέπαφο το κεφάλι του

59. Μάρκος Μέσκος, *Μαύρο Δάσος (Ποιήματα 1958-1980)*, Ύψιλον / Βιβλία, Αθήνα 1981, σ. 104.

60. Νίκος Γρηγοριάδης, *Δειγματοληψία Β'*, Κώδικας, Αθήνα 1996, σ. 23.

61. Τάσος Δενέγρης, *Μιλάει ο αγριόχοιρος. Ποιήματα 1952-2008*, ό.π., σ. 75.

62. Ανέστης Ευαγγέλου, *Τα Ποιήματα (1956-1986)*, ό.π., σ. 129.

προς τα πού θα πήγαινε;»),⁶³ το ποίημα «Στίχοι της αγίας Αγνής για τον άγιο Σεβαστιανό» του Ντίνου Χριστιανόπουλου,⁶⁴ ορισμένα από τα ποιήματα της συλλογής *Παραλλαγές σε ξένα θέματα* (1977) του Λουκά Κούσουλα,⁶⁵ το ποίημα «Παμβώτιδος νέο μαρτυρολόγιο» του Τάσου Πορφύρη, όπου παρελαύνουν οι μυθιστορηματικοί ήρωες του *Τέλους της μικρής μας πόλης* του Δημήτρη Χατζή,⁶⁶ ή το ποίημα «Υποδοχή του Γεωργίου Καραϊσκάκη εν Παραδείσω» του Κυριάκου Χαραλαμπίδη:

*Και τον συνέλαβαν οι άγγελοι εν πομπή.
Ο πιο μεγάλος απ' αυτούς, με κάτι φτερά να,
μελέτησε τον μπουίτζον του και τον ευλόγησε.
Θα φέρεις από τούδε και στο εξής, του λέει,
τον προμαχώνα επάνω σου. Λάβε και τούτο.
Και του 'δωκε, ακούω, μια κουδούνα –
του την κρεμάζει στο λαιμό κι αρχίνησε
βροντές και μπαταριές ο Καραϊσκος.⁶⁷*

ε. Σύνδεση με τη λογοτεχνία του παραλόγου (*Literature of the Absurd*).

Σε πλήθος ποιημάτων διακηρύσσεται πως ο γύρω κόσμος είναι ασυνάρτητος, αφιλόξενος και μεστός παραλογισμού. Ο άνθρωπος αισθάνεται αποκομμένος από τον αξιακό κώδικα του ουμανισμού, δεν έχει κανένα σκοπό και βιώνει συνεχώς μια κατάσταση έντονης αγωνίας και μεταφυσικού άγχους:

*Δεν ήρθαμε στην τύχη εδώ, μες στη σπαραχτική ακαταστα-
σια του κόσμου.
(Λεοντάρης, «Τέσσερα παράθυρα στον κόσμο»)⁶⁸*

*Μια πολυκατοικία άδεια κι ασυνάρτητη
επιστρατεύει το λυγμό μου κάθε βράδυ
(Ασλάνογλου, «Μια πολυκατοικία άδεια»)⁶⁹*

63. Θανάσης Τζούλης, *Και γάμον Έβρου του ποταμού*, ό.π., σ. 59, 71. Για το ζήτημα βλ. και Θανάσης Β. Κούγκουλος, «Η επίσκεψη του Έβρου στην ποίηση του Θανάση Τζούλη», *Μανδραγόρας* 8 – 9 (Ιούλιος – Δεκέμβριος 1995), σσ. 148-149.

64. Ντίνος Χριστιανόπουλος, *Ποιήματα*, Εκδόσεις Διαγωνίου, Θεσσαλονίκη ³1998, σσ. 20-21.

65. Λουκάς Κούσουλας, *Σχηματο-ποίηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 1984, σ. 119 κ.εξ.

66. Τάσος Πορφύρης, *Νεμέρτσκα. Ποιήματα [1961-2011]*, ό.π., σσ. 255-256.

67. Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Μεθιστορία*, Άγρα, Αθήνα 1995, σσ. 53-54.

68. Βύρων Λεοντάρης, *Ψυχοστασία (Ποιήματα 1949-1976)*, ό.π., σ. 109.

69. Νίκος-Αλέξης Ασλάνογλου, *Ο Δύσκολος Θάνατος (Ποιήματα 1946-1974)*, Νεφέλη, Αθήνα ⁶1985, σ. 86.

ΘΑΝΑΣΗΣ Β. ΚΟΥΤΚΟΥΛΟΣ

*Τέτοιες στιγμές παράλογης κι απόκοσμης χαράς
Μπορείς να ξεχωρίσεις τον θάνατο
Οι άλλοι περνούν κάτω ανύποπτοι στην Πλατεία Κάνιγγος
(Δενέγρης, «Ο θάνατος στην πλατεία»)⁷⁰*

*Άλλο πια δε μπορώ, δεν το μπορώ να με ρουφάει
σα βδέλα η πραγματικότητα.
(Αγγελάκης, «Η οχιζοφρένεια σύμφωνα με την
αντιψυχιατρική»)⁷¹*

*Σχήματα ρευστά κινούμενα όνειρα
οκιές διαλυμένες και ρωγμές
(Τσακνιάς, «Αμχανία»)⁷²*

*Άκου, στους δρόμους αλυχτούν σκυλιά,
στα δέντρα ξεψυχούν οι κρεμασμένοι.
Σε κάθε μια γωνιά και μια θηλιά
μας περιμένει.
(Κόρφης, «Το ρόδι»)⁷³*

Η εν λόγω στάση συνδέει, κατά τη γνώμη μας, την ποίηση της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς με την περίπου παράλληλη χρονικά λογοτεχνία του παραλόγου και τις αρχές της υπαρξιστικής φιλοσοφίας των Jean-Paul Sartre και Albert Camus.⁷⁴ Οι ποιητές της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς αναπαριστούν στο έργο τους το παράλογο της εμπειρικής πραγματικότητας συγκλίνοντας, συνειδητά ή ασυνειδητά, με τους Ευρωπαίους και Αμερικάνους θεατρικούς συγγραφείς και πεζογράφους, που μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο αντιδρούν στην παράδοση του ορθολογισμού και ασπάζονται τη φιλοσοφική θέση του Albert Camus:

μέσα σ' ένα σύμπαν στερημένο ξαφνικά από ψευδαισθήσεις και φώτα, ο άνθρωπος νιώθει σαν ξένος. Σ' αυτή την εξορία, τη στερημένη από τις αναμνήσεις μιας χαμένης πατρίδας ή από την ελπίδα μιας γης της επαγγελίας, δεν υπάρχει βοήθεια. Αυτή η απόσταση, του ανθρώπου από τη ζωή του, του

70. Τάσος Δενέγρης, *Μιλάει ο αγριόχοιρος. Ποιήματα 1952-2008*, ό.π., σ. 41.

71. Ανδρέας Αγγελάκης, *Τα ποιήματα του δολοφόνου μου*, Νεφέλη, Αθήνα 1986, σ. 35.

72. Σπύρος Τσακνιάς, *Ορατότης Μηδέν*, ό.π., σ. 35.

73. Τάσος Κόρφης, *Ποιήματα - Β'*, Πρόσπερος, Αθήνα 1997, σ. 25.

74. Βλ. Arnold P. Hinchliffe, *Το Παράλογο*, μτφ. Ελένη Μοσχονά, Ερμής, Αθήνα 2^η 1988. Neil Cornwell, *The Absurd in Literature*, University of Manchester Press, Manchester - New York 2006.

ηθοποιού από το σκηνικό του, αποτελεί κυριολεκτικά το συναίσθημα του παράλογου.⁷⁵

στ. Πρόσληψη του υπερφυσικού διαμέσου του δημοτικού τραγουδιού και των λαϊκών δοξασιών. Το δημοτικό τραγούδι και οι λαϊκές δοξασίες είναι μία σταθερή πηγή πρόσληψης του παράδοξου από τους δεύτερους μεταπολεμικούς ποιητές, όπως ακριβώς συμβαίνει και με την υπερρεαλίζουσα ομάδα της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς.⁷⁶ Συγκεκριμένα δημοτικά τραγούδια, κατά βάση παραλογές όπως *Του νεκρού αδελφού*, συνιστούν τον πυρήνα ενός διακειμενικού διαλόγου με ποιήματα της γενιάς, όπου μεταξύ άλλων απορροφάται και το υπερφυσικό περιεχόμενο του πρωτότυπου:

*Ποιος είδε κόρην όμορφη, –
Κάνει το σύγγεφο άλογο μα κάθηκε η Βαβυλώνα
κάνει το φεγγάρι συντροφιά μα έσβησε ο δρόμος
έπεσαν τα ξανθά μαλλιά κι οι δεσμοφύλακες είχαν κι αυτοί σχολάσει*
(Μαρκίδης, «Παράπονο ποιητού της γενιάς του '60»)⁷⁷

ή

*Κάνει το χώμα του άλογο, τον Άδη καλινάρι,
το Πενταδάκτυλον βουνόν περνά με το απάριν.*
(Χαραλαμπίδης, «Εννέα II»)⁷⁸

Υιοθετούνται διαδεδομένες στο δημοτικό τραγούδι τεχνικές, πχ. η προσωποποίηση φυσικών στοιχείων:

*Τρεις πέρδικες στα πλάγια, τρεις
μου δίναν γκρα στα χέρια, δίκανο ντουφέκι
να λησμονήσω –
γελώντας με τα κόκκινα τους ράμφη
κλωνί κλωνί, ρέμα το ρέμα –
τα μάτια σου μικρή μου Ιουλία ...*
(Μέσκος, «Ερωτικό κυνήγι»)⁷⁹

75. Αλμπέρ Καμύ, *Ο μύθος του Σίσυφου. Δοκίμιο πάνω στο παράλογο*, μτφ. Βαγγέλης Χατζηδημητρίου, Μπουκουμάνης, Αθήνα 1973, σ. 14.

76. Χρήστος Δανιήλ, *Σύγχρονη Ποίηση και Δημοτική Παράδοση. Το δημοτικό τραγούδι στην ποίηση των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών ποιητών*, Διδακτορική Διατριβή, Τομέας Μεσαιωνικής και Νέας Ελληνικής Φιλολογίας Τμήματος Φιλολογίας Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1999.

77. Μάριος Μαρκίδης, *Μετά είκοσι έτη*, Ύψιλον / Βιβλία, Αθήνα 1985, σ. 121.

78. Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Θόλος*, Άγρα, Αθήνα 21998, σ. 50.

79. Μάρκος Μέσκος, *Μαύρο Δάσος (Ποιήματα 1958-1980)*, ό.π., σ. 37.

και αντιστρέφονται άλλες. Για παράδειγμα αντί να αποκτούν ανθρώπινη φωνή τα πουλιά, το ποιητικό υποκείμενο μεταλλάσσεται και μιλά με φωνή πουλιών:

*και να φυτρώνουνε φτερά στους ώμους μου
και με φωνή πουλιού να σου μιλώ.*

(Ευαγγέλου, «Τώρα που βγάζω φτερά»)⁸⁰

Κλείνοντας την αποσπασματική μας περιδιάβαση στο άλογο και παράδοξο στοιχείο της δεύτερης μεταπολεμικής ποιητικής γενιάς συμπεραίνουμε επιγραμματικά τα εξής:

A. Παρά το γεγονός ότι δεν σχηματίζεται ένας καθαρά υπερρεαλιστικός κύκλος στους δεύτερους μεταπολεμικούς ποιητές, η εκτίμηση του Αράγη πως τη δεκαετία του '60 υφίσταται *υπερρεαλιστικό κενό* είναι κάπως υπερβολική.

B. Ο υπερρεαλισμός ως ποιητικό κλίμα επηρεάζει σε ικανό βαθμό την ποιητική παραγωγή της γενιάς.

Γ. Οι δεύτεροι μεταπολεμικοί ποιητές γράφουν στην πλειονότητά τους μοντέρνα ποίηση με άλογη συγκινησιακή αλληλουχία, όπως την ορίζει ο Νάσος Βαγενάς.⁸¹

Δ. Σε ό,τι αφορά το άλογο, η δεύτερη μεταπολεμική γενιά από τη μία παρουσιάζει πολλές αναλογίες με την πρώτη και από την άλλη φαίνεται να το θεωρητικοποιεί προσεγγίζοντας τη φιλοσοφική διάσταση της λογοτεχνίας του παραλόγου.

80. Ανέστης Ευαγγέλου, *Τα Ποιήματα (1956-1986)*, ό.π., σ. 107.

81. Βλ. σημ. 39.

Συζήτηση

Πρόεδρος (Ξένη Σκαρτοή): Πριν περάσουμε στο τελευταίο μέρος της τελευταίας συνεδρίας που όλοι περιμένουμε, την αναγγελία των τριών πρώτων την απονομή των βραβείων, έχουμε νομίζω επαρκή χρόνο για συζήτηση, παρεμβάσεις, κάποιες συμπληρώσεις, κάτι που νομίζετε ότι μας έχει ξεφύγει πριν τη λήξη.

Γιώργος Αράγης: Είναι κρίμα που δεν είναι εδώ ο κ. Κούγκουλος, ωστόσο είμαι υποχρεωμένος να πω λίγα πράγματα. Πρώτα πρώτα, ότι όλη του η εισήγηση βασίστηκε σε λίγες σειρές από την εισαγωγή μου στη δεύτερη μεταπολεμική γενιά στην ανθολογία του Ανέστη Ευαγγέλου. Όμως η σχέση αυτή, δηλαδή της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς με τον υπερρεαλισμό, δεν είναι κύριο χαρακτηριστικό της γενιάς αυτής. Δηλαδή δεν αναφέρεται ούτε ως πρώτο, ούτε ως δεύτερο ούτε ως τρίτο χαρακτηριστικό της. Υπάρχουν άλλα γνωρίσματα, όπως είναι το θέμα της στέρησης που χαρακτηρίζει αυτή τη γενιά, της έλλειψης συμμετοχής στα ιστορικά γεγονότα, του σκεπτικισμού και της κριτικής διάθεσης, και επίσης δεν είναι και όλα ένα ομοιογενές σύνολο. Τώρα για τον υπερρεαλισμό, μια και έγινε κουβέντα, ήθελα να πω το εξής: ο υπερρεαλισμός δεν μονοπωλεί το άλογο, έχει σχέση με το λογικό ως άρνηση, αρνείται τον λογικό κόσμο, το κατεστημένο κλπ. κλπ. Πρώτα πρώτα ο Νίτσε θυμάμαι ότι είναι παιδί του ρομαντισμού. Και ο συμβολισμός που ακολούθησε έχει άλογο στοιχείο. Αλλά, στοιχεία παράδοξα θα συναντήσουμε σε όλη την ποίηση την πριν από τον υπερρεαλισμό. Δηλαδή, θα συναντήσουμε το ανορθόδοξο στον Σολωμό και τον Κάλβο, θα το συναντήσουμε στους Φαναριώτες, θα το συναντήσουμε στον Παλαμά και στους συνοδοιπόρους του, στους μετα-παλαμικούς ποιητές, στους ποιητές του '20, δηλαδή σε ποιητές που δεν είχαν μαθητεύσει στον υπερρεαλισμό. Αλλά όχι μόνο σ' αυτούς, και στον Όμηρο, και στη Σαπφώ και στο Στησίχορο και στους Αλεξανδρινούς και στους Ρωμαίους και σε όλη την ποίηση που είναι γνωστή πριν εμφανιστεί ο υπερρεαλισμός. Δηλαδή τέτοια στοιχεία θα τα συναντήσει κανείς κι αλλού. Το θέμα είναι αν είναι μια ανταπόκριση σε μια ορισμένη θεωρία ή όχι. Εγώ δεν είχα αποκλείσει στοιχεία υπερρεαλιστικά από τη δεύτερη μεταπολεμική γενιά και προχθές εδώ διάβασα και ένα ποίημα του Βύρωνα Λεοντάρη, που είναι από τους βασικούς εκπροσώπους της, αναφερόμενος στο άλογο. Εδώ υπάρχει μια σύγχυση. Ο υπερρεαλισμός δεν ξέρω να υποστηρίξει ακριβώς το άλογο. Πριν από τον υπερρεαλισμό, ο ντανταϊσμός το είχε υποστηρίξει, αλλά ο υπερρεαλισμός τηρεί μια θέση πάνω σ' αυτό το θέμα πιο συγκεκριμένη, με την αυτόματη γραφή την οποία δεν την ακολούθησε πιστά. Αργότερα έγινε πολύ λογικός ο υπερρεαλισμός. Εν πάση περιπτώσει, τέτοια στοιχεία υπάρχουν στη δεύτερη μεταπολεμική γενιά, θα ήταν παράξενο να μην υπήρχαν.

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Υπάρχουν σε όλες τις γενιές και πριν απ' τον υπερρεαλισμό και μετά. Ούτε η δεύτερη μεταπολεμική γενιά ήταν υποχρεωμένη να αποκλείσει τα όποια ευεργετικά ανοίγματα είχε κάνει ο υπερρεαλισμός. Λοιπόν, δεν χαρακτηρίζεται απ' αυτό το ζήτημα η δεύτερη μεταπολεμική γενιά.

Και μια πληροφορία τώρα: φέτος, την πανεπιστημιακή χρονιά που τελειώνει τώρα, η δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά διδάχθηκε στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης. Βάση για την διδασκαλία αυτή δεν ήταν η εισαγωγή μου που γράφτηκε πριν από 20 χρόνια, αλλά αυτή που γράφτηκε πριν από 3 χρόνια και υπάρχει στο διαδίκτυο. Τίποτ' άλλο, ευχαριστώ.

Θανάσης Νάκας: Κυρία πρόεδρε και αγαπητέ σύνεδροι, αυτό που θέλω να επισημάνω, είναι αυτό που ήδη το τόνισες Ξένη, τη χρησιμότητα των συζητήσεων που κάνουμε εδώ και της υπάρξεως του Συμποσίου. Με την έννοια ότι κατατίθενται απόψεις από διάφορους ανθρώπους που μελέτησαν, ειδικούς δηλαδή στο κάθε θέμα, αλλά και από ανθρώπους που έρχονται από άλλο χώρο. Η συνθετική προσπάθεια που έκανε ο κ. Σπυριούνης και μάλιστα μ' αυτό τον δραματικό τρόπο, εγώ βρίσκω ότι είναι χρήσιμη με την έννοια ότι θα πρέπει κάποια στιγμή οι ασχολούμενοι με τα σχετικά, πρώτα πρώτα για να απαλλαγούμε από τη σύγχυση που ανέφερε ο κ. Αράγης, να ξεκαθαρίσουμε τα μεθοδολογικά μας εργαλεία και να έχουμε ξεκαθαρίσει το περιεχόμενο των όρων που χρησιμοποιούμε. Στην εισήγηση λοιπόν του Θανάση Κούγκουλου διαπίστωσα ότι μέχρι ενός σημείου ακούγαμε για άλογο και ξαφνικά ακούσαμε για παράδοξο, χωρίς να καταλάβουμε γιατί περνάμε από την περιοχή του άλογου στην περιοχή του παράδοξου. Και επιπλέον, όταν δόθηκαν κάποια παραδείγματα για το άλογο, ειδικά εκεί που είπε ότι παίρνει την όψη της ανατροπής της φυσικής τάξης των πραγμάτων, το παράδειγμα με τον εύζωνο που σηκώνει το πόδι, δεν θυμάμαι πώς ακριβώς ήταν, ε, μόνο ανατροπή της φυσικής τάξης δεν είδα. Επομένως, έχουμε ένα πρόβλημα τελικώς στα μεθοδολογικά μας εργαλεία και μακάρι τα πρακτικά του Συμποσίου αυτού να αποτελέσουν μια αφορμή έτσι ώστε τα ζητήματα αυτά να δρομολογηθούν. Δηλαδή ενδεχομένως να κάνουμε μία συνάντηση ως Συμπόσιο και να καλέσουμε τους ανθρώπους που έχουν ασχοληθεί για να γίνει μία σύνθεση αυτών των απόψεων και από κει και πέρα αυτό να αποτελεί αφετηρία προς άρση πάσης συγχύσεως.

Πρόεδρος: Νομίζω ότι εκφράστηκαν διάφορες σκέψεις επί του θέματος και από τον κ. Αράγη χτες, σήμερα και ο κ. Βαλαωρίτης βοήθησε στο θέμα του ορισμού του άλογου.

Θ. Νάκας: Και πέρα από το «παράδοξο» σε μια αποστροφή του κου Αράγη σήμερα ακούσαμε και τον όρο «ανορθόδοξο».

Πρόεδρος: Ναι, ναι. Υπάρχει θέμα και ορολογίας και ερμηνείας.

Αλέξης Λυκουργιώτης: Θα ήθελα να σας παρακαλέσω κ. Σπυριούνη να πείτε

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

περισσότερα για τη σχέση ανάμεσα στο έλλογο και στο λογικό. Δηλαδή ποια είναι η διαφορά.

Λάμπρος Σπυριούνης: Αυτό ετοιμαζόμουν να κάνω. Σας έδειξα το παράρτημα 2 γιατί είχα υπερβεί το χρόνο και θα με μάλωνε η κ. Πρόεδρος. Λοιπόν, να έρθουμε στα παραρτήματα. Το παράρτημα 2 λέγεται τοπογραφικό της λογικής, το παράρτημα 1 ονομάζεται εννοιολογικό άνυσμα της λογικής. Πίνακας 1ος: «διαβάθμιση του λογικού», λογικό, έλλογο, άλογο και ο x', ένας δυναμικός συντελεστής. Πίνακας 2: εκφάνσεις της διαβάθμισης. Ως προς το πρώτο: «Λογικό». Τι να σου κάνει κι αυτή η λογική. Το πολύ-πολύ φτάνει μέχρι τον υπερθετικό βαθμό του επιθέτου. Αυτή είναι η κίνησή της. Το έλλογο όμως, που με ρωτάτε κάνει πολλές κινήσεις, σε πολλά σημεία του ορίζοντα-«νόηση», λ.χ. η παρομοίωση, το υπερβατό, η αμφισημία, η μεταφορά, η αλληγορία, η αλληλουχία συμβόλων, η συναρμολόγηση γνωστών ή αγνώστων αλλά πάντοτε κατανοητών και συνειδητών εικόνων, το παράδοξο, το υπερφυσικό και τέλος ο συμβολισμός, δέκα υποκατηγορίες. Αυτό είναι το «Λογικό» και το «Έλλογο». Πράγματι υπάρχει σε 8 αιώνες ποίηση. Άλογο δεν υπάρχει πριν. Αυτό που μιας διατάραξε τον πυρήνα της ποίησης του 20ού αιώνα είναι ο υπερρεαλισμός. Τώρα «Άλογο» υπάρχει. Και είπα για την ασάφεια στην κλασική ποίηση, για το εξ αποκαλύψεως στους Άγγλους μεταφυσικούς, στην ορφική παρεκτροπή των ρομαντικών, στον ερμητισμό της προβηγκιανής ποίησης, του ντόλτσε ντι νόβο, το θρησκευτικό υπερβατό των βυζαντινών, αλλά αυτά δεν είναι μπουρμπουλήθρες, δεν είναι παλαβομάρες. Λοιπόν, στον πίνακα 2, εκφάνσεις της διαβάθμισης, λογικό, έλλογο, σας είπα τι περιέχει το έλλογο, το άλογο είναι μια αναισθητη κυριολεξία, είναι όπως η επίσκεψή μας στο λογικό. Δηλαδή δεν θυμάμαι τι έννοια έχει και πάω εκεί και το βρίσκω και ούτε κρύο ούτε ζέστη. Αυτό είναι το άλογο. Νομίζω κ. καθηγητά σας απάντησα. Ευχαριστώ.

Ποιητικές αναγνώσεις

Οι τελικά επιλεγέντες υποψήφιοι για τα Βραβεία Ποίησης Καλύτερου Βιβλίου Νέου Ποιητή 2012 του Συμποσίου Ποίησης, διάβασαν ποιήματα από την υπό βράβευση συλλογή τους στα ενδιαμέσα των εισηγήσεων στην πρωινή και απογευματινή συνεδρία του Σαββάτου. Η ψηφοφορία του κοινού, που καθόρισε εξ ημισείας, με την κρίση της Οργανωτικής Επιτροπής, την επιλογή των τριών προς βράβευση συλλογών, ακολούθησε την ολοκλήρωση των αναγνώσεων.

Δημήτρης Αθηνάκης

Δωμάτιο μικρών διακοπών: ένα ποίημα μικρού μήκους και άλλα πλάνα,
εκδόσεις Κέδρος

Ο **Δημήτρης Αθηνάκης** γεννήθηκε στη Δράμα το 1981. Σπούδασε Κοινωνική Θεολογία στην Αθήνα, Φιλοσοφία στη Θεσσαλονίκη και Φιλοσοφία της Επιστήμης στο Άμστερνταμ. Σήμερα ζει και εργάζεται στην Αθήνα ως επιμελητής εκδόσεων και μεταφραστής. Από την κοινωνία των (δε)κάτων κυκλοφόρησε το 2009 η συλλογή του *χωρίσεμεις*, που ήταν υποψήφια για το Βραβείο Πρωτοεμφανιζόμενου Συγγραφέα του περιοδικού *Διαβάζω*. Το 2012 κυκλοφόρησε η συλλογή του *Δωμάτιο μικρών διακοπών, ένα ποίημα μικρού μήκους και άλλα πλάνα*, από τις εκδόσεις Κέδρος.

Θεωρία του Χάους

Πού και πού, με πιάνει μια μανία να κλέψω την πεταλούδα
που ευθύνεται για τον ύπνο σου όταν εδώ γύρω βρέχει.

Την κρύβω στην τσέπη μου
ακούω συνέχεια το βόμβο της — αν την καταλαβαίνω;
Η πεταλούδα με κάνει να φαντάζομαι:

Αν βρέχει εδώ,
σίγουρα κοιμάται ήσυχα σε κάποια άλλη πόλη.

Μα όταν ξυπνάς, εδώ ακόμα βρέχει.

Νόμιζα πως όλα τα 'βαλα σε τάξη
συνέχεια όμως γεννιούνται καινούργιες πεταλούδες.
Εγώ γιορτάζω κάθε φορά μια ολοκαίνουργια ληστεία
κι εσένα σ' αφήνω να κοιμάσαι σε μια άλλη θεωρία.
Εκεί, οι πεταλούδες είναι άχρηστες

όπως και κάθε μου προσπάθεια να σου τις κλέψω.

Παναγιώτης Αρβανίτης
Λευκό χιούμορ, εκδόσεις Γαβριηλίδης

Ο **Παναγιώτης Αρβανίτης** γεννήθηκε το 1985 στον Πύργο Ηλείας. Σπούδασε Φιλολογία και έκανε μεταπτυχιακό στην Κοινωνιολογία. Εξέδωσε τις συλλογές: *Μια στάλα κατράμι σ' ένα βαρέλι μέλι* (2009) και *Λευκό χιούμορ* (2012) (εκδ. Γαβριηλίδης)

ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΣΕ Α΄ ΕΝΙΚΟ

στον Νίκο Καρούζο

Απόμαχος της αθωότητας ταριχεύω το μέλλον
 Γιορτάζω τα χέρια μου στο άπραγο
 –Μη χάφτεις λεπίδες αλλήθωρε ποιητή
 Μαγγανείες του ορατού είν' τα ποιήματα
 κολακειές θρασύδειλες του αοράτου
 –Εγώ την αμαρτία μου την πορφυρίζω στο άπειρο
 Στην τρέλα την αλογάριαστη υποφώσκω
 σε στάση πρόωρου θανάτου
 –Βούρτσιζε τα όνειρα μέχρι να σου ματώσουν
 Τραγουδώ το αλφάβητο στο αυτί του Ομήρου
 –σόρυ του ονείρου ήθελες να πω– μα δε φτάνω ποτέ ως το ωμέγα
 –Τραγούδα και τις τυπικές πριγκίπισσες των παραμυθιών άμα λάχει
 Πού 'σαι; Ν' ακονίζεις με νυχτέρια τις πληγές
 να' χεις να τις θυμάσαι να' χεις να τις φοβάσαι
 Ολημερίς ολονυχτίς σουλουπώνω τ' αγκάθια μου στολίζω
 τα κάδρα μου μαστορεύω τους τάφους μου
 –Γεννήθηκε ένας και θα πεθάνει πολλοί
 Φονεύω τους βλακώδεις ήλιους μου καθημερινώς
 με φτυάρια και μέτωπα
 –Ζάπλουτος από εκτίναξη ζάπλουτος από πλήξη
 Διεθνής από έρωτα διεθνής από θλίψη

*Τρεις σίκοι δυο γουλιές ύπαρξη
 μια απουσία
 Το βγάλαμε το μεροκάματο κι απόψε Νίκο*

Εσμεράλδα Γκέκα***Pulchritudo Bestiae***, εκδόσεις Γαβριηλίδης

Η **Εσμεράλδα Γκέκα** γεννήθηκε στην Αθήνα το 1992. Είναι φοιτήτρια της Νομικής Αθηνών. Το «*Pulchritudo Bestiae*» είναι η πρώτη της ποιητική συλλογή.

ΤΟ ΑΛΗΘΙΝΟ ΠΑΡΑΜΥΘΙ

Κάποτε μου εμφανίσθηκε μια νύμφη ...

... ήταν απ' τον ήλιο πιο λευκή
Και φορούσε ένα λευκό φουστάνι
Και μια πλεξούδα ανέμων έπεφτε στα στήθη της.
Οι κόρφοι της φύλαγαν ένα μυστικό ...

Ορφανή από γλώσσα
η μάνα της, της άφηκε χρησμό:
“να ‘σαι διάφανη λευκή
κομμένη από τυφλής μαντίλι
έτσι που να μην ξεχωρίζεις τους καιρούς
και τη γλώσσα τους να μιλάς με άκρατη ευφράδεια
κάθε που η ψυχή του κόσμου ζητά διερμηνέα.”

Την ομορφιά μου αντάλλαξα για ένα καρβέλι στίχους
Την ψυχή μου πούλησα στην Ποίηση.

*Πιστεύω εις μίαν θεάν ερώτων παντοκράτειρα
ποιητήν ουρανών μα πεσομένην κατά γης
μουσών τε πάντων και νεράιδων.
Και εις μίαν ωκεάνιον ψυχήν, την αντεράστρια της θεάς την αειθαλήν
την εκ του έρωτος γονιμοποιηθείσα προ πάντων των θαυμάτων.
Ως εκ χάους, συνειδέναι αληθινόν εκ λήθης λιθίνου
κερασθέντα και ονομασθέντα άσπιλον ως εξ αυτής.
Εις μίαν αγείαν, καθολικήν και συμπαντικήν αλήθειαν.
Ομολογώ εν νύμφης άρπισμα γονίδιο ξωθιών.
Προσδοκώ ανάταση φτερών και ζωήν πέραν του νομικού κανόνος.
Αιθήρ*

Πεντάμορφη. Η Ποίηση που σκύβει και φιλεί στα χείλια
τον μκηθμό του κόσμου και τον κάνει διάφανη λαλιά.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Η ερωμένη και η μάνα
 που γεννά τον έρωτά της κι αποκαμωμένη
 στα χέρια του λιγοθυμά.

Τέρας: Δύσκολο πράγμα ν' αρθρώσει καθάριο σύμφωνο ο όχλος.
 Χρειάζεται αλλοτινή θρησκεία.

Να του γυμνάσει τα χείλια στην ευγένεια και να του πιαστούν
 εκεί.

**Κ.ΟΣΜΟΣ Κ.ΟΣΜΟΣ
 ΚΟΣΜΟΣ**

Χρήστος Αρμάντο Γκέζος
Ανεκπλήρωτοι φόβοι, εκδ. Πολύτροπον

Ο **Χρήστος Αρμάντο Γκέζος** γεννήθηκε στη Χειμάρρα της Βορείου Ηπείρου το 1988. Είναι απόφοιτος της σχολής Αγρονόμων Τοπογράφων Μηχανικών του ΕΜΠ. Ποιήματα και πεζά του έχουν διακριθεί σε πανελλήνιους διαγωνισμούς κι έχουν δημοσιευθεί στον τύπο και στο διαδίκτυο. Το *Ανεκπλήρωτοι Φόβοι* είναι το πρώτο του βιβλίο.

μια ώρα αρχύτερα

Θυμάσαι τότε στο πάρκο ξημερώματα
 που είδαμε τις έγκυες να περπατούν
 πιασμένες χέρι χέρι,
 μ' ένα σάπιο καρβέλι ψωμί
 η καθεμιά στην άδεια τους παλάμη;

Εμείς καθόμασταν κάτω στα φύλλα τα ξερά,
 τα κόκκινα του φθινοπώρου αποφάγια,
 τρίβαμε τα στομάχια μας
 γιατί μας είχαν πει πως κάθε ανθρώπινη ανάγκη
 ικανοποιείται μ' ένα παραπλανητικό
 υποκατάστατο άγγιγμα.
 Μάταια, ακόμα ένα ψέμα, μονάχα μυρμήγκια
 κυλούσαν από τους αφαλούς μας.

Τα δόντια μας ερμητικά σφικτά,
 δαγκώνανε τη γλώσσα κι αίμα πότιζαν τα χείλη

 ΠΟΙΗΤΙΚΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ

μην τυχόν και ξεχυθεί ο βούρκος απ' το στόμα μας.
 Μην τυχόν και πεις τίποτα για τις γυναίκες
 πόσο όμορφες σαν το φθινόπωρο ήταν,
 πόσο άπιαστες σαν την άνοιξη.
 Μην τυχόν και με ρωτήσεις *πού πάνε;*
 και σου απαντήσω: *μα στο νεκροταφείο, φυσικά.*
Για να γεννήσουν.

Άννα Γρίβα

Οι μέρες που ήμασταν άγριοι, εκδόσεις Γαβριηλίδης

Η **Άννα Γρίβα** γεννήθηκε το 1985 στην Αθήνα. Σπούδασε Ελληνική Φιλολογία στην Αθήνα. Το 2010 εξέδωσε την ποιητική συλλογή *Η φωνή του σκοτωμένου* (Εκδ. Χαραμάδα) και το 2012 τη συλλογή *Οι μέρες που ήμασταν άγριοι* (Γαβριηλίδης).

Οι τρόποι να μη λυπάστε

Προσέχτε τα βήματά σας
 κάτω απ' τις φυλλωσιές των δέντρων κρύβεται
 το σώμα σας ντυμένο τα φτερά της νυχτερίδας
 και τα τυφλά της μάτια
 αν σκονιάψετε ξεγλιστρά πάνω σας
 κρέμεται ανάποδα απ' το σαγόني σας
 όπως απ' της σπηλιάς τα εξογκώματα
 και τα νύχια που χρόνια μεγάλωναν
 κι ελίσσονταν στα κλαδιά
 βρίσκουν επιτέλους μια θέση στο μυαλό σας

προσέχτε τη μήτρα σας αν είστε γυναίκες
 το καρύδι που μεγαλώνει το λαιμό σας αν είστε άντρες
 και παιδιά αν μείνατε βρείτε επιτέλους έναν τρόπο
 να πεθάνετε ανώδυνα χωρίς να χρειαστεί ούτε άντρες
 ούτε γυναίκες να φανείτε

προσέχτε τον κίνδυνο που ανατέλλει κάθε πρωί απ' το βουνό
 σταθείτε μακριά και δώστε του ονόματα να τον ξορκίσετε
 κόψη ξυράφι
 φλοιό ανθρώπου λιωμένη ύλη

μες στα χέρια
 κάποτε σύσπαση σιωπή
 νύχτα πουλιά που τρώμαξαν
 των κυνηγών το βόρβορο
 και τις βαριές πατημασιές τους
 ταίρι
 προπάντων ταίρι
 που οσφραίνεται το αίμα μας.

Νικόλας Ευαντινός

Εννέος..., εκδόσεις Μανδραγόρας

Ο **Νικόλας Ευαντινός** γεννήθηκε το 1982 στην Ιεράπετρα της Κρήτης όπου μεγάλωσε και ζει. Είναι απόφοιτος του τμήματος Ιστορίας Αρχαιολογίας, κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος στην νεοελληνική φιλολογία και υποψήφιος διδάκτορας του τμήματος Φιλοσοφικών και Κοινωνικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο Κρήτης. Έχει εκδώσει τρεις ποιητικές συλλογές: *Μικρές Αγγελίες και Ειδήσεις* (2008, Γαβριηλίδης), *Ρουβίκωνας στα μέτρα μας* (2011, Μελάι), *Εννέος* (2012, Μανδραγόρας). Ποιήματά του έχουν δημοσιευτεί σε έντυπα και ηλεκτρονικά περιοδικά, έχουν συμπεριληφθεί σε διάφορες ανθολογίες, ενώ έχουν μεταφραστεί στα γαλλικά και στα αγγλικά.

Παράλληλα ασχολείται με τη μουσική. Το 2010 κυκλοφόρησε ο δίσκος *Πανταχού Απών* με τραγούδια δικά του, τα οποία ερμήνευσε ο ίδιος. Στίχοι του έχουν μελοποιηθεί και τραγουδηθεί από διάφορους καλλιτέχνες.

Εννέος...

μέχρι να αρχίσουμε να ζούμε σε κύκλο

Είδε κι απόειδε, αρπάζει την Πασιφάη από το χέρι και την βάζει να θηλάσει τον γιο της. Ο Μινώταυρος την ρουφά ολόκληρη και θρήνος ταύρου πέφτει από τον ουρανό.

Χορτάσαμε.

Έπειτα σημαδεύει την καρδιά του ανέμου που κατέβαζε το βουνό της εποχής, πυροβολεί και βρίσκει την ευτυχία στο σταυρό.

Ξαλαφρώσαμε.

Τότε βάζει την πορφυρή μπέρτα του τρελαμένου Ρήγα και μας μιλά:
 «Σπαρταράτε μωρέ, μην το ξεχνάτε! Ίσως έτσι ξαναβουτήξετε στο

 ΠΟΙΗΤΙΚΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ

όνειρο.»
 Παλέψαμε.

Τέλος, βουτά δίχως μπουκάλες να βρει της θάλασσας τη ρίζα.
 Ήταν μνήμη στο τετράγωνο!
 Πιστέψαμε.

Από τότε ζούμε σε κύκλο, δηλαδή κοιταζόμαστε στα μάτια.
 Τέρμα οι παρελάσεις!

Βασίλης Ζηλάκος

Ξύλο π' αφράτεψε στο στόμα, εκδ. Οδός Πανός

Ο **Βασίλης Ζηλάκος** γεννήθηκε το 1980 στην Αθήνα. Εξέδωσε στις Εκδόσεις Οδός Πανός τις ποιητικές συλλογές *Η κούπα του τσαγιού* (2010) και *Ξύλο ξανθό π' αφράτεψε στο στόμα* (2012). Είναι εκδότης του λογοτεχνικού περιοδικού *Κουκούτσι*.

ΔΙΑΡΚΕΙΑ

*Κάποτε τις νύχτες
 ενώ ένας άνεμος δύστροπος
 φυσά απ' τα περασμένα
 (τον σπόρο του πόνου
 ως τα σύννεφα σκορπώντας)
 τους νεκρούς μου ακούω –
 το ρ στη φ μελωδία τραγουδούνε
 μέσα στους τοίχους του σπιτιού μου*

*Της εξόδου τότε η πύλη κλείνει
 και βλέπω με τα μάτια της ψυχής
 το παράδοξο θαύμα βλέπω:
 τα χαμένα να χάνονται ξανά
 στη διαύγεια μιάς Άνοιξης
 ακόμα μακρυνής,
 που για κάτι τι μικρό
 δείχνει να κραυγάζει*

*Μικρό σαν τα χέρια μου ίσως
 καθώς σταυρώνοντάς τα*

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

τη στιγμή προσμένω
 που το λίγο φως του ενός
 με το λίγο φως του άλλου θα ενωθεί
 κι ανάποδα θα γυρίσω
 όπως οι φελλοί στο κύμα

Ανάποδα, ανάποδα, γιατί
 από νωρίς το απόγευμα
 την παλιά μου βέρα φροντίζω
 πάντοτε ν' αφήνω
 σε κάποια γνώριμη και κρυφή γωνιά

Μην τύχει και πιαστεί το βράδυ
 στο νύχι του πεθαμένου που θα προβάλει
 Μην τύχει και δεν προλάβω
 να την ξαναφορέσω
 σαν έρθει ο θάνατος το πρωί να με ταΐσει
 με την ξύλινη και τραχειά κουτάλα του.

Βάγια Κάλφα

Απλά πράγματα, εκδόσεις Γαβριηλίδης

Η **Βάγια Κάλφα** γεννήθηκε το 1984 στην Αλεξανδρούπολη. Σπούδασε Ελληνική Φιλολογία στη Θράκη και ολοκληρώνει το μεταπτυχιακό της στο Μπέρμιχαμ. Το 2012 εξέδωσε την ποιητική συλλογή *Απλά Πράγματα* (Γαβριηλίδης).

ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΣΚΑΛΙ

Είναι πολλοί οι νεαροί
 Σαν του λόγου σου, Ευμένη
 Πλησιάζουν
 Κι επίμονα ζητούν χρόνο φανέρωσης του
 Του θαύματος, οδηγίες
 Ψάχνουν παραμυθίες
 Και αποσπούν επαίνους θλιβερά- για αυτό
 Κι οι Θεόκριτοι έγιναν δύσπιστοι πια

Αν η γραφή
 Είναι για σένα ανάγκη αναντίρρητη
 Μην τους ακούς

ΠΟΙΗΤΙΚΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ

Τους λόγους τους παρηγορητικούς
Πολιτεία δεν υπάρχει
Ούτε νομοθέτες να απονεύμουν τον τίτλο
Κανείς να σου εγγυηθεί
Μα εσύ εκεί- αν έχεις ταχθεί

Γιατί το ξέρεις καλά
Κι αν λίγο δεν είναι
Δεν είναι πολύ

Το πρώτο σκαλί, Ευμένη

Ανέστης Μελιδώνης*Επιστρέφω στο κύμα*, εκδόσεις Γαβριηλίδης

Ο **Ανέστης Μελιδώνης** γεννήθηκε το 1986 στην Αθήνα. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Αθηνών και κάνει μεταπτυχιακό στη Φιλοσοφία. Εξέδωσε στις Εκδ. Γαβριηλίδης τις συλλογές: *Αστέρια από χαρτί* (2010), *Επιστρέφω στο κύμα* (2012). Μετέφρασε Πωλ Ελυάρ.

Η πόλη γεμίζει λουλούδια
με το που βλέπω τον παππού της γειτονιάς
βόλτα με το καροτσάκι του μωρού
είσαι θλιμμένος γιατί είσαι όμορφος
και ο παππούς είναι πολύ πιο όμορφος
με μια ομορφιά ηρωική
ταγμένη στην πλεκτάνη του χρόνου.

Ονειρεύτηκα πολλές φορές ότι είμαι κύμα
η ομορφιά μου ήταν θάλασσα
η αθανασία μου παραλία
η παγίδα μου ένα παιδί
που έχτιζε το κάστρο του στην άμμο.

Νίκη Χαλκιαδάκη*ανάσκελη με πυρετό*, εκδόσεις Μανδραγόρας

Η **Νίκη Χαλκιαδάκη** γεννήθηκε το 1980. Αποφοίτησε από το Τμήμα Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ. Εισήχθη με υποτροφία στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Δημιουργική Γραφή» του Π.Δ.Μ. Εξέδωσε την ποιητική συλλογή *ο Έρωτας του Pied de Coq*, εκδόσεις *λογείον* (2009) και την ποιητική συλλογή *ανάσκελη με πυρετό*, εκδόσεις *Μανδραγόρας* (2012). Ποιήματά της μεταφράστηκαν στα αγγλικά και γαλλικά.

Θυμός

Αν ήξερες ότι ήμουν γυάλινη
δεν θα με πετούσες στον τοίχο
Θα περίμενες να μεγαλώσω
Και αν ήξερα ότι θα πεθάνεις
θα σου έπλενα τα πόδια κάθε μέρα
Αλλά αν σου έπλενα τα πόδια κάθε μέρα
δεν θα πέθαινες. Θα ήσουν στο διπλανό δωμάτιο
Δεν φανταζόμουν ότι χωράς σε μια πλαστική λεκάνη
Σε μια πράσινη πλαστική λεκάνη
Δεν φανταζόσουν ότι θα πλύνω το κρανίο σου
στο νεροχύτη με τη λαστικένια βρύση χωρίς να κλάψω

Έχουν αγριέψει οι άνθρωποι, τα πουλιά, οι σερβιτόροι

Και εσύ συ ένα μεταλλικό κουτί τι να μου κάνεις
Και εγώ με δυο πόδια όρθια τι να σου κάνω και σένα

Απονομή βραβείων καλύτερου βιβλίου νέου ποιητή 2012

Πρόεδρος (Ξένη Σκαρτσή): Ευχαριστούμε πολύ. Περνάμε στο τελευταίο μέρος αυτής της συνεδρίας που είναι η αναγγελία των αποτελεσμάτων του διαγωνισμού του Τριακοστού Τρίτου Συμποσίου Ποίησης. Θα ήθελα να πω εισαγωγικά πριν από την αναγγελία των αποτελεσμάτων, ότι πρώτα πρώτα θέλουμε να ευχαριστήσουμε πάρα πολύ όλους όσοι ήρθατε εδώ, είναι και δύσκολες εποχές οικονομικά, και ελπίζουμε ότι ήρθατε και πήρατε κάτι. Θα ήθελα να πω για τα νέα παιδιά περισσότερο, ότι όταν πριν από μερικά χρόνια με απόφαση όλης της Οργανωτικής Επιτροπής καθιερώθηκε ανάμεσα στις εισηγήσεις να γίνονται αναγνώσεις ποίησης, ήταν ένα τολμηρό βήμα για ένα επιστημονικό συνέδριο, δηλαδή ανάμεσα στις εισηγήσεις να βάζει νέους ανθρώπους να διαβάζουν ποιήματά τους, νομίζω ότι δεν έχει ξαναγίνει κάτι παρόμοιο. Έγινε μόνο μια φορά σε ένα διεθνές συνέδριο στην Αθήνα, με αναγνώσεις καταξιωμένων ποιητών. Ήταν μια τόλμη που την επέτρεψε και το κύρος του θεσμού. Δεν θα ήταν υπερβολικό να πούμε ότι το Συμπόσιο Ποίησης, με 33 χρόνια ζωής, με το πλήθος και το κύρος των εισηγητών που έχουν περάσει από δω και τους 34 τόμους των Πρακτικών του είναι ο σημαντικότερος θεσμός στο χώρο. Ήταν κι ένα εγχείρημα με πάρα πολύ καλά αποτελέσματα. Αυτό που θέλαμε όλοι ήταν, πέρα από τους νέους επιστήμονες που βοηθούνται εδώ ή τους ανθρώπους που παρουσιάζονται το Σάββατο το απόγευμα από την αρχή του Συμποσίου, να δώσει ένα βήμα σε πιο πολλούς νέους ποιητές και να προωθήσει έτσι ακόμα περισσότερο την ποίηση. Και τώρα απ' αυτό φιλοδοξούμε να φτιάξουμε μια κοινότητα. Να έρθουν εδώ αυτά τα παιδιά που δεν έχουν εύκολα πρόσβαση αλλού, σε έναν καταξιωμένο και ανοιχτό χώρο, να ακουστούν ποιήματά τους, να βγει το όνομά τους στο διαδίκτυο, να βγουν ποιήματά τους στο διαδίκτυο, να γνωρίσουν σημαντικούς κριτικούς, θεωρητικούς της λογοτεχνίας, εκδότες, να έχουν την ευκαιρία να τους ακούσουν αυτοί τους ανθρώπους, να τους δουν από κοντά. Ελπίζουμε ότι την εκμεταλλευτήκατε αυτή την ευκαιρία, να γνωρίσατε και άλλους ποιητές και συνομηλίκους σας.

Θα διαβάσω τώρα τα ονόματα και των 10 που διαγωνίστηκαν. Είδα, μιλώντας με τον κόσμο, ότι όλοι είχαν οπαδούς και πολλοί ήταν αυτοί που με προσέγγισαν και μου είπαν «μου άρεσε αυτός ή μου άρεσε εκείνος, θα πάρω να διαβάσω τα ποιήματά του» κτλ, κτλ. Υπάρχουν αναγκαστικά τρία βραβεία, όλες οι συλλογές όμως ήταν άξιες να φτάσουν ως εδώ. Το συζητήσαμε πολύ. Νομίζω ότι ένα «ευχαριστώ» πρέπει να πούμε σε όλους και ένα «συγχαρητήρια» πριν προχωρήσουμε. Θα διαβάσω και τα δέκα ονόματα των ποιητών, αλφαβητικά, και των συλλογών, και μετά θα αναγγείλουμε τα τρία βραβεία ξεκινώντας από το τρίτο:

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Δημήτρης Αθηνάκης, *Δωμάτιο μικρών διακοπών, ένα ποίημα μικρού μήκους και άλλα πλάνα*, Παναγιώτης Αρβανίτης, *Λευκό χιούμορ*, Εσμεράλδα Γκέκα, *Pulchritudo Bestiae*, Χρήστος Αρμάντο Γκέζος, *Ανεκπλήρωτοι φόβοι*, Άννα Γρίβα, *Οι μέρες που ήμασταν άγριοι*, Νικόλας Ευαντινός, *Εννεός...*, Βασίλης Ζηλάκος, *Ξύλο π' αφράτεψε στο στόμα*, Βάγια Κάλφα, *Απλά πράγματα*, Ανέστης Μελιδώνης, *Επιστρέφω στο κύμα*, Νίκη Χαλκιαδάκη, *Ανάσκελη με πυρετό*.

Θα ήθελα να παρακαλέσω τον κο Θανάση Νάκα να έρθει να δώσει το τρίτο βραβείο. Πηγαίνει στη συλλογή του Νικόλα Ευαντινού, *Εννεός...* Ο Νικόλας δεν είναι εδώ, θα παραλάβει γι' αυτόν το βραβείο ο Θωμάς Παπαστεργίου. Ξέχασα να πω ότι ο Σωτήρης Σόρογκας μας έχει δώσει ένα έργο για κάθε έναν για τους τρεις τελικούς της τριάδας.

Θωμάς Παπαστεργίου: Εκ μέρους του Νικόλα Ευαντινού θέλω να ευχαριστήσω και το Συμπόσιο και τους συνέδρους. Ευχαριστεί για τη βράβευσή του και λυπάται πάρα πολύ γιατί λόγω ανειλημμένων υποχρεώσεων ήταν ανθρωπίνως αδύνατο να παρευρεθεί. Σας ευχαριστώ πάρα πολύ.

Πρόεδρος: Ευχαριστούμε το Νικόλα έστω από μακριά, καλό θα ήταν να είναι εδώ. Ο κος Αλέξης Λυκουργιώτης θα δώσει το δεύτερο βραβείο στο Χρήστο Αρμάντο Γκέζο για τη συλλογή *Ανεκπλήρωτοι φόβοι*.

Χρήστος Αρμάντο Γκέζος: Να ευχαριστήσω κι εγώ προφανώς και τους συνέδρους και την Οργανωτική Επιτροπή για το βραβείο αυτό. Είναι φυσικά πολύ σημαντικό για μένα, και κυρίως που γνώρισα αυτές τις μέρες νέους ανθρώπους που ασχολούνται με την ποίηση και το κάνουν με πραγματική διάθεση και με ειλικρίνεια και όχι με κάποιο άλλο σκεπτικό. Απ' ό,τι κατάλαβα ο θεσμός, το είδα κι ο ίδιος, είναι πολύ σημαντικός και πολύ στέρεα δομημένος και ελπίζω να συνεχιστεί και τα επόμενα χρόνια, και ειδικά η απονομή των βραβείων αυτών τα οποία είναι πράγματι πολύ σημαντικά για την ανάδειξη νέων ανθρώπων που θέλουν να ασχοληθούν με την ποίηση. Ευχαριστώ πολύ.

Πρόεδρος: Να θυμίσω ότι τα βραβεία είναι απόφαση και της Επιτροπής και του κοινού σε ποσοστό 50-50 και φέτος υπήρξε σε μεγάλο βαθμό ταύτιση των δύο ψηφοφοριών. Τελειώνοντας, ο κ. Ζήρας θα δώσει το πρώτο βραβείο στη Νίκη Χαλκιαδάκη για τη συλλογή *Ανάσκελη με πυρετό*.

Νίκη Χαλκιαδάκη: Ευχαριστώ πάρα πολύ. Η ποίηση δεν έχει πρόσωπο, έτσι την αισθάνομαι, αλλά εδώ ήταν μια αφορμή να δω τόσα πρόσωπα, να γνωρίσω κόσμο που αγαπάει τόσο πολύ την ποίηση, έκανα φίλους, είμαι χαρούμενη. Αφιερώνω σε όλους τους υπόλοιπους, τα βραβεία δεν έχουν σημασία, πέρασα πολύ όμορφα, άρα σε όλους τους υπόλοιπους, σε όλους τους συμμετέχοντες αφιερώνω αυτό το βραβείο. Σας ευχαριστώ.

Πρόεδρος: Να θυμίσουμε ότι τα τρία παιδιά, η Νίκη, ο Χρήστος και ο Νικόλας θα παρουσιαστούν του χρόνου το Σάββατο το απόγευμα κατά προτεραιότητα, και ποιήματά τους θα δημοσιευτούν μαζί με την παρουσίαση στα Πρακτικά.

Κλείσιμο του Συμποσίου

Τέλειωσε κι αυτό το Συμπόσιο και όπως κάθε χρονιά, θυμάμαι έκπληκτος το νούμερο 33. Είναι απίστευτο, αναρωτιέμαι αν θα μπορούσαμε να επιβιώσουμε και του χρόνου, κυρίως λόγω των οικονομικών. Το Συμπόσιό μας ήταν φέτος αφιερωμένο στη Λύντια Στεφάνου, και θέλω άλλη μια φορά να πω και να θυμηθώ ότι έχουμε προσπαθήσει, και η Οργανωτική Επιτροπή όπως καταλαβαίνετε 33 χρόνια έχει υποστεί πολλές αλλαγές, να κρατάμε το ήθος όλων αυτών των ανθρώπων που περάσανε από δω από το 1981. Τους πιο πολλούς προφανώς δεν τους ξέρετε από κοντά, δεν τους έχετε ακούσει εδώ οι νεότεροι, ξέρετε όμως τα βιβλία τους, αυτό που άφησαν στον πολιτισμό μας. Να θυμίσω τον Κολακλίδη, τον Μερακλή που είναι πάντα κοντά μας, τον Κριαρά, τον Κακριδή, τον Χατζηδάκι, τον Λίνο Πολίτη, όλους τελοσπάντων αυτούς που πέρασαν, που έκαναν το Συμπόσιο και που η Επιτροπή προσπαθεί το ήθος τους να το κρατάει στο επίπεδο που πρέπει και όσο μπορεί να το μεταδίδει στους νεότερους, που πάντα οφείλουμε και δικαιούμαστε να τους πούμε ότι πρέπει να 'ναι πολύ προσεκτικοί στον τρόπο που προσλαμβάνουν τα κληροδοτήματα αυτών των ανθρώπων τα πνευματικά. Σ' αυτό το Συμπόσιο το θέμα μας ήταν η αλογία, ένα κεντρικό θέμα. Όπως έλεγα και στην αρχή του Συμποσίου, είναι ένα κεντρικό και ουσιαστικό θέμα για την ποίηση, γι' αυτό το λόγο λοιπόν δεν ήταν δυνατόν να καλύψουμε όλες τις απόψεις. Και παράλληλα, παρότι προσπαθήσαμε, δεν μπορούσαμε να βρούμε τρόπο να κάνουμε κάποιες εισηγήσεις στον τεράστιο χώρο της Ασίας πάνω σ' αυτό το θέμα, που είναι η φυσιολογική του περιοχή. Και δεν εννοώ μόνο το ζεν και τον ταοϊσμό. Αλλά βέβαια, και τα όρια του Συμποσίου είναι πιο σύντομα. Όπως θα παρατηρήσατε, ενώ συνήθως αρχίζαμε τα τελευταία χρόνια από την Πέμπτη, φέτος το συντομεύσαμε. Είχα βάλει όρο στην αρχή να έχουμε μόνο 11 εισηγητές, είναι ίσως μια ένδειξη θετική ότι προκύψαν 16. Ακούσαμε λοιπόν αυτές τις εισηγήσεις, και, αν μπορώ προσωπικά να μεταδώσω την εντύπωση που είχα απ' το κοινό, ήταν σημαντικές και είναι πάντα κάτι σπουδαίο που έχουμε τη δυνατότητα να παράγουμε Πρακτικά. Θα είδατε ότι φέτος είχαμε Πρακτικά δύο Συμποσίων, αυτό έγινε γιατί πέρσι απλώς δεν είχαμε λεφτά να τα βγάλουμε. Φέτος μας έδωσε η Interamerican 1000€ και μπορούσαμε να βγάλουμε και τα επόμενα, γιατί όπως θα ξέρετε, ιδιαίτερα όσοι χρησιμοποιείτε ευρεία τη βιβλιογραφία, τα Πρακτικά του Συμποσίου βρίσκονται παντού και δεν εννοώ μόνο στην Ελλάδα. Όπως είπε και η Ξένη πριν, ένα πολύ σημαντικό κομμάτι είναι η παρουσίαση των νέων που αναπτύσσεται σ' αυτό το Συμπόσιο. Και επειδή οι νέοι έρχονται σιγά σιγά στο Συμπόσιο και αν επιβιώσει στα χέρια τους θα μείνει, θα έλεγα ότι καλό είναι να μεταδώσουν αυτά που εισπράξαμε απ' το Συμπόσιο. Θα έλεγα άλλη μια φορά να μελετάνε όσο γίνεται πιο πολύ αυτούς τους παλιότερους ανθρώπους που έρχονται στη μνήμη μου τώρα. Και να κλείσω με μια

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

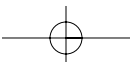
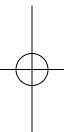
καλή μνήμη: θυμάμαι έναν από τους πιο σημαντικούς εισηγητές, τον Πέτρο Κολακλίδη, έναν σπουδαίο άνθρωπο ο οποίος ερχόταν απ' την Αμερική πανευτυχής για να μιλήσει στο Συμπόσιο. Είδα λοιπόν έναν Κολακλίδη αδέξιο σαν παιδί και σοφό με την απλότητα που μπορεί να έχει ένας σοφός, να βρίσκεται αμήχανος σ' ένα αμφιθέατρο όρθιων 500 ανθρώπων που τον χειροκροτούσαν και έναν Σαββίδη να κατεβαίνει τα σκαλιά και να τον αγκαλιάζει πανευτυχής. Λοιπόν, το Συμπόσιο έχει γνωρίσει καλύτερες μέρες. Ας ελπίσουμε περνώντας αυτή την κρίση που ζούμε σε όλα τα επίπεδα, και κατά τη γνώμη μου με ρίζες κυρίως πνευματικές, ότι θα γίνει αυτό που έλεγε ο Παλαμάς κάποτε ότι αφού φτάσαμε στον κακού τη σκάλα και στον πάτο, θα αρχίσουμε να πηγαίνουμε προς τα πάνω. Ας ελπίσουμε λοιπόν ότι του χρόνου θα είμαστε εδώ με ένα Συμπόσιο αντάξιο της κληρονομιάς του Συμποσίου και για σας και, ας πω κι αυτό, ότι θα έχουμε και λεφτά. Λοιπόν, ευχαριστούμε, καλό καλοκαίρι και του χρόνου ραντεβού πάλι εδώ, αν τα καταφέρουμε. Γεια σας.

Σωκράτης Α. Σκαρτσής

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ
ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

ΚΡΙΤΙΚΟΙ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΥΝ ΠΟΙΗΤΕΣ

Οι εισηγήσεις
του Τριακοστού Τέταρτου Συμποσίου Ποίησης
για τον Κώστα Βάρναλη
θα δημοσιευθούν στο περιοδικό
ΘΕΜΑΤΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ





ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ Απογευματινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

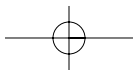
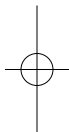
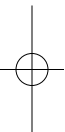
Κώστας Κρεμμύδας

Κριτικοί παρουσιάζουν ποιητές

Παρουσίαση των βραβευθέντων με τα Βραβεία Ποίησης καλύτερου βιβλίου νέου ποιητή 2012 του Συμποσίου Ποίησης

- ΑΛΕΞΗΣ ΖΗΡΑΣ: Νίκη Χαλκιαδάκη
- ΑΛΕΞΗΣ ΖΗΡΑΣ: Χρήστος Αρμάντο Γκέζος

- ΑΛΕΞΗΣ ΖΗΡΑΣ: Μαρία Κουλούρη
- ΚΩΣΤΑΣ ΚΡΕΜΜΥΔΑΣ: Τζούλια Φορτούνη
- ΧΡΗΣΤΟΣ ΓΙΑΝΝΑΚΟΣ: Ελευθερία Κυρίτση
- ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΓΚΙΤΣΗ: Θωμάς Παπαστεργίου
- ΜΙΝΑ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΥ: Γιάννης Τόλιας
- Μίμης Κωστήρης
- ΕΛΕΝΗ ΓΟΥΛΑ: Στάθης Ιντζές
- ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΛΙΝΑΡΔΑΚΗ: Ευτέρπη Κωσταρέλη
- ΧΑΡΙΛΑΟΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ: Κωνσταντίνα Κορρυβάντη
- ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΕΠΠΑΣ: Κατερίνα Ζηριάκη
- ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΩΝΙΑΝΑΚΗΣ: Παναγιώτης Μηλιώτης
- ΚΩΣΤΑΣ ΚΡΕΜΜΥΔΑΣ: Δέσποινα Δεμερτζή



Αλέξης Ζήρας

Νίκη Χαλκιαδάκη, *Ανάσκελη με πυρετό*

Μανδραγόρας 2012, σελ. 61

1ο Βραβείο

Ανάσκελη, περιμένοντας ως ερωτικό αλλά και πάσχον σώμα, αλλά με πυρετό, ήτοι: σε κατάσταση ψυχικής έντασης ή έντονης διάχυσης ή ανάμνησης παθητικής. Δεν είναι μόνη η Νίκη Χαλκιαδάκη (γ. 1980) στο πεδίο της νεώτερης ποίησης, όπου το σώμα ως απείκασμα της ποίησης αρκετών νέων γυναικών έχει γίνει κιβωτός μνήμης, κοίτη χαμένων και κερδισμένων συναισθημάτων ή διάμεσο για τον σχηματισμό μιας ρευστής ταυτότητας που ζητάει να κρατηθεί από κάπου για ν' αντέξει. Από συμβολικές μορφές, παραμυθένιες και τερατικές, ή από μυθικές μορφές που ανταποκρίνονται στο ποιητικό σύμπαν σε ανδρικές, γυναικείες ή ανδρόγυνες περσόνες. Μαζί της, λίγο μεγαλύτερες ή συνομίλικες, η Άννα Αφεντουλίδου, η Γεωργία Τρούλη, η Δώρα Κασκάλη, η Ευτυχία Παναγιώτου. Στο *Ανάσκελη με πυρετό* φαίνεται από την αρχή ότι υπήρξε μια εγγενής δυσκολία μετάβασης από την παιδική ηλικία στην εφηβεία: ο πόθος της επιστροφής έτοι ώστε να ξαναγίνουν όλα όπως ήταν, σε μια κατάσταση πρωτογενούς αθωότητας και ασφάλειας, δείχνει ότι η ενηλικίωση δεν ήταν για την πολυπρόσωπη (κορίτσι, έφηβη, γυναίκα) παρουσία της Χαλκιαδάκη ένα απλό πράγμα. Ο πατρικός θάνατος, η απουσία του συμβόλου της ευστάθειας, δεν έστειλαν μόνο τα πράγματα πίσω από πλευράς ψυχικής, ανέστειλαν επίσης την οικείωση του φύλου, την αλλαγή του σώματος, την ενήβωση, την ενοχική ψαύση των ερωτογόνων πηγών, και την ταύτιση όχι με τον πατέρα μοιραία και τελειωτικά απόντα αλλά με το παρόν σώμα. Η μνήμη της απουσίας, μεγεθυμένη από την τραυματική στέρηση εκείνου, διατηρεί έτοι ανοιχτή την πληγή, μετεμψυχώνει τον απόντα στα πρόσωπα των εραστών και εμποδίζει την ενσωμάτωση στον ζωικό, δηλαδή στον σωματικό και παροντικό χρόνο. Το επιπρόσθετο όμως ενδιαφέρον στην ποίηση της Χαλκιαδάκη, όπως και των άλλων ποιητριών που αναφέραμε, βρίσκεται στο ότι όλες τους δεν σκοπεύουν στο ιδεολογικό γυναικείο, δεν κατασκευάζουν θηλυκά την ποιητική τους ταυτότητα: η ταυτότητά τους υπάρχει εν ταυτώ, *είναι* ως γραφή. Μάλιστα, *είναι* ως *γλώσσα* πρώτα πρώτα. Εδώ το θηλυκό, τραυματικό ή καταστροφικά θριαμβευτικό ως ποιητικό απείκασμά του, γίνεται πιο από μέσα από την γλωσσική του αμφισημία, τη θρυμματισμένη εικόνα του πάθους, τα σκοτεινά του αρχέγονα, σεξουαλικά σύμβολα. Όσο πιο σκοτεινά και μυστηριώδη, τόσο πιο αισθητό το *νόημά* τους στα συμπραζόμενα του ποιητικού κειμένου.

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Η Νίκη Χαλκιαδάκη κατάγεται από την Κρήτη. Γεννήθηκε το 1980 στα Τρίκαλα Θεσσαλίας. Αποφοίτησε από το Τμήμα Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, με κατεύθυνση γλωσσολογία και από το Μεταπτυχιακό της Δημιουργικής Γραφής του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Ποιήματά της έχουν φιλοξενηθεί σε λογοτεχνικά περιοδικά και έχουν αποσπάσει διακρίσεις. Η ποιητική της συλλογή *Ο έρωτας του Pied de Coq* διακρίθηκε στον Διεθνή Διαγωνισμό Ποίησης του Φεστιβάλ InterArtia 2009. Η ποιητική της συλλογή *Ανάσκελη με πυρετό*, εκδ. Μανδραγόρας 2013, τιμήθηκε με το Α΄ Βραβείο καλύτερου βιβλίου νέου ποιητή για το 2013 από το 32ο Συμπόσιο Ποίησης του Πανεπιστημίου Πατρών, ενώ ήταν στην τελική λίστα για το Κρατικό Βραβείο Ποίησης του 2014.

Νίκη Χαλκιαδάκη

πι πι το παπί

*Τον πατέρα μου δεν τον γνώρισα ποτέ
έμοιαζε, λένε, αποδημητικός
η μάνα μου από αριστοκρατική οικογένεια
δεν «ήτο ηθικόν» να κλωσάει μπάσταρδα*

*μεγάλωσα σε ράμφος πελαργού
χωρίς παραλήπτη
κατέληξα σε αναμορφωτήριο πτηνών*

*μου έμπηγαν στον κόκκυγα φτερά παγωνιού
μου μάθαιναν να κλίνω: η γλαυξ, της γλαυκός
ανεπίδεκτη υιοθεσίας
ανάξια κλουβιού
στολίζω σήμερα σύρματα
ηλεκτροφόρα
μαδώ τα πούπουλά μου
γεμίζω μαξιλάρια βεράντας
ζευγαρώνω με παπαγάλους Σενεγάλης
γεννάω τηγανητά αυγά
τη βγάζω με ψίχουλα περαστικών [κουλούρια σταφιδόψωμα]*

*Μα κάθε μέρα σχεδόν περνώ και από 'κείνον τον παραμυθά
που επιμένει να πιστεύει ότι θα γίνω κύκνος*

Αλέξης Ζήρας

Χρήστος Αρμάντο Γκέζος, *Ανεκπλήρωτοι φόβοι*

Πολύτροπον 2012, 56 σελ.

2ο Βραβείο

Οι ιδιαίτερα οξύς τόνος που ενίοτε μετατρέπεται σε φωνή που εκφράζει τον πανικό του δραπέτη και διωκόμενου, είναι μόνο ένα και ίσως το πιο εμφανές χαρακτηριστικό στοιχείο της ποίησης του Χρήστου Γκέζου. Παρά το νεαρό της ηλικίας του ποιητή (γ. 1988) υπάρχουν συσσωρευμένα βιώματα από καταστάσεις ορίων ή από καταστάσεις που η φαντασία του τις έσπρωξε σε οριακό σημείο, για να αποδώσουν την επιθετική διάθεση που συνήθως έχει η σχέση ρήξης της επικής νεανικής ύπαρξης με τον γύρω της κόσμο. Ένα υποβλητικό φυσικό περιβάλλον ως αρχαϊκή σκηνογραφία όπου όμως «ανεβαίνουν» εν είδει μεταφυσικού θεάτρου κολαστήριες σκηνές. Γι' αυτό και ο γεμάτος άγχος ρητά καταγγελτικός λόγος. Από τη Χειμάρρα της Βορείου Ηπείρου, έχοντας μάλλον ζήσει στο ψυχορράγημα του παλιού ολοκληρωτικού καθεστώτος της Αλβανίας, ο Γκέζος ξεχωρίζει από τις πρώτες του φράσεις για τον δυναμισμό της γραφής του, θυμίζοντάς μας ότι προέρχεται από μια γλωσσική κοινότητα που παρέμεινε κλειστή για πολλά χρόνια, χωρίς ιδιαίτερες επικοινωνίες, έτσι ώστε να διατηρεί πολύ έντονα ακόμα και τώρα την αίσθηση μιας τραχύτητας η οποία δεν πρόλαβε να λειανθεί. Και ευτυχώς, διότι η διαπερατότητα, η ικανότητα να είναι απροσποίητα αιχμηρός ο λόγος του, κάτι που συμβαδίζει με τη δωρική απλότητά του, δίνουν μια άλλη ζωντανία και πρωτοτυπία στην αίσθηση των ποιητικών εικόνων. Έτσι, τα τριάντα οχτώ πυκνότερα στην έκφραση ποιήματα ή ποιητικές αφηγήσεις (καθώς συχνά έχουν μια δομή τριαδική, αρχής, μέσης και τέλους) συνδυάζουν την ελλειπτική αφήγηση με τη ρεαλιστική κοϊκότητα των πραγμάτων, την καταθλιπτική βύθιση με την εννοιακή υπέρβαση. Και όλα αυτά, όπως είπαμε, με μια πρωτόκλητη θα έλεγε κανείς αίσθηση της γλώσσας, με αυθορμησία και τόλμη που προσελκύουν αμέσως το ενδιαφέρον του αναγνώστη.

Ο Χρήστος Αρμάντο Γκέζος γεννήθηκε στη Χειμάρρα της Βορείου Ηπείρου το 1988 και είναι απόφοιτος της σχολής Αγρονόμων Τοπογράφων Μηχανικών του ΕΜΠ. Έργα του έχουν διακριθεί σε διαγωνισμούς κι έχουν δημοσιευθεί σε βιβλία, στον τύπο και το διαδικτυο. Για την ποιητική του συλλογή *Ανεκπλήρωτοι φόβοι* (Πολύτροπον, 2012) έλαβε το Κρατικό Βραβείο Πρωτοεμφανιζόμενου Συγγραφέα 2013. Το 2014 κυκλοφόρησε το μυθιστόρημά του *Η λάσπη*, εκδ. Μελάρι.

Χρήστος Αρμάντο Γκέζος

Τα παιδιά του χρόνου

*Είμαστε όλοι μας παιδιά του χρόνου.
Αυτός μας θρέφει
αυτός μας σκεπάζει με σύννεφα το βράδυ
σε αυτόν λέμε τα μυστικά
τα όνειρά μας
και μας φιλά στο μέτωπο, χαμογελά,
λέει «όλα θα γίνουν, θα σας γεμίσω δώρα
θα σας πάρω αγάπες και φωτιές»
ύστερα μας φορτώνει στους ώμους του
και τρέχει για τον ήλιο.*

*Κοιμόμαστε στο ίδιο κρεβάτι
μέσα στην αγκαλιά, πάνω στο στήθος του
γελάμε.
Ξεχνάμε
πως ο χρόνος τρώει τα παιδιά του.*

Αλέξης Ζήρας

Μαρία Κουλούρη, *Μουσείο άδειο*

Εκδόσεις Μελάι

Αν και τα θέματα αυτού του πρώτου βιβλίου ποιημάτων της Μαρίας Κουλούρη είναι ποικίλα, και δημιουργείται έτσι μια αίσθηση πολυδιασποράς της ταυτότητάς του, η γενική διαπίστωση είναι πως πρόκειται για ένα βιβλίο εντυπωσιακής ωριμότητας. Η Κουλούρη τείνει προς το να σχηματίζει από νωρίς και με ευκρίνεια το στίγμα της ανάμεσα στις νεότερες, συνομήλικές της ποιήτριες. Χωρίς αυτό να έχει από μόνο του κάποια αξιολογική σημασία, ο λόγος της στα ποιήματα του *Μουσείου άδειου* είναι αφαιρετικός, προτιμά εσκεμμένα να παίζει με τις σιωπές, τις παύσεις, τις εκκρεμείς φράσεις και εικόνες, να συνθέτει με σύντομες εικόνες στοχαστικού βάθους. Ωστόσο, παρά την αφαιρετικότητα και τον μινιμαλισμό του βλέμματός της, είναι αξιοσημείωτο ότι δεν χάνεται από τις νηίδες του λόγου της η συναισθηματική ένταση. Σαν αυτή η ένταση να αναπέμπεται, κατά κάποιο τρόπο όπως οι αρχαιοελληνικοί δελφικοί χρησμοί, από μια εσωτερικά ταραγμένη, βασανισμένη και ενίοτε σκοτεινή από πάθη γλώσσα. Τα θέματα της Κουλούρη είναι όπως ήδη είπαμε ποικίλα, δίνοντας στην ποίησή της ένα μεγάλο εύρος που ίσως δεν γονιμοποιείται σε όλες τις περιπτώσεις από την δημιουργό φαντασία της. Αναμφισβήτητα όμως όλα μαζί συγκροτούν ένα ενδιαφέρον πεδίο ανάλυσης της συναισθηματικής και αισθητικής/στοχαστικής κατάστασης από τις οποίες κυριαρχείται ο σύγχρονος μετέωρος άνθρωπος, απέναντι στις βεβαιότητες της φθοράς και της έκπτωσης των παλιών του ειδώλων. Το «άδειο μουσείο» υποδηλώνει μάλλον την απουσία των στοιχείων εκείνων που άλλοτε συνέδεαν τις εποχές με τους ανθρώπους, σημαίνει την ερημιά και τη βεβαιότητα της μοναξιάς έτσι όπως τις όρισαν εμβληματικοί συγγραφείς του 20ού αιώνα, ο Καμύ και ο Κάφκα, τους οποίους άλλωστε η ποιήτρια έχει σε περίοπτη θέση στο φανταστικό της μουσείο. Αν και ο κόσμος που δημιούργησαν ο Κάφκα και ο Καμύ δεν είναι παρά η κατάδειξη του άδειου στον μοντέρνο κόσμο: η απουσία της χώρας ως στοργικής πατρίδας, οι συνεχείς σύγχρονες νομαδικές μετακινήσεις, η απουσία των πανάρχαιων σταθεροποιητικών αρχών που έρχεται να διαπιστώσει ξανά και ξανά η ποιήτρια. Κάποτε σ' αυτό το μουσείο υπήρχαν τεκμήρια της λατρευτικής σχέσης του ανθρώπου με το θείο, αγάλματα που εξέφραζαν το υψηλό της ιδέας, ειδώλια για τη θέωση της αρχέγονης γυναικείας/μητρικής γονιμότητας και της ανδρικής/πατρικής επιβολής και ρώμης. Τώρα, ό,τι απέμεινε, είναι θραύσματα

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

(ο ηττημένος κόσμος των θραυσμάτων του Σεφέρη και του Καβάφη) που μέσω της αναδημιουργού ποιητικής φαντασίας συνιστούν μια γέφυρα νοητού διαλόγου με ό,τι προηγήθηκε και, αν και αφανισμένο, συνεχίζει να είναι κομμάτι της δικής μας καθημερινότητας. Όλα αυτά σαν ανολοκλήρωτες εικόνες και μικροσημεία στη ροή του χρόνου που πηγαινοέρχονται σπρωγμένα από τον άνεμο της ιστορίας.

Μαρία Κολούρη

Στου Κάφκα

*Αν αποφάσιες να μεταμορφωθείς, γίνε χώρος
 Δώσε μου καρέκλα και κρεβάτι
 Άσε με να ξαπλώσω
 Τόσες δίκες
 Να τελειώσουν κάποτε
 Σε γνώρισα παράθυρο
 Έγινες σκοτάδι
 Σε είδα βροχή
 Πέρασε κι αυτό
 Οι πόνοι της γέννας
 Σε κάνανε μητέρα
 Διάβασα τα έργα σου
 Τα έφαγες
 Όπως εκείνος ο πατέρας τα παιδιά του
 Να μια όμορφη ημέρα, είχα πει
 Ήθελα να σκαρφαλώσω στα δέντρα
 Νιράπηκα
 Αν αποφάσιες να μεταμορφωθείς, γίνε χώρος
 Υπάρχει ακόμα ένας ήχος
 Ήσυχος
 Περιμένει να τον αφήσεις να κοιμηθεί
 Ζήσε αργά
 Περιττό να το πούμε
 Όλοι θα υποκύψουμε
 Αυτός είναι ο τελευταίος αφορισμός*

Κώστας Κρεμμύδας

Τζούλια Φορτούνη: κάθε ποίημα είναι ένα ταξίδι

*κάθε ποίημα είναι ένα ταξίδι
σε τόπους μέσα στην ομίχλη
όλες οι λέξεις του είν' αποσκευές
μέσα τους ακονισμένες καλά οι σκέψεις
οι κραυγές και οι σιωπές τους*

Κάθε ξεκίνημα στο χώρο της ποίησης είναι ένα στοίχημα και ταυτοχρόνως μια πρόκληση, μια αναμέτρηση δυνάμεων, μια ανάγκη και αγωνία να μεταφράσεις τα υλικά σου σε μια ολοένα και μεγαλύτερη/καλύτερη γλώσσα επικοινωνίας. Να ορθώσεις τις προθέσεις σου και να μεσολαβήσεις τις σκέψεις και τα συναισθήματά σου: «όχι δεν γράφω ποιήματα/ απλώς αρχίζω μια ιστορία απ' τη μέση/ γιατί κάθε αρχή έχει το τέλος της» («in media res», *Φυσικό αντίδοτο*, σελ. 13). Άλλωστε *κάθε ποίημα είναι ένα ταξίδι* με «προορισμό την αμφίσημη ενδοχώρα του».

Με τον τίτλο «Φυσικό αντίδοτο» της πρώτης συλλογής της η Τζούλια Φορτούνη επεδίωξε να υποδηλώσει το [ποιητικό] μέσον/σκεύασμα που χρησιμοποιείται ως αντίδοτο απέναντι στη ζωή προκειμένου να κάνει πιο ανθρώπινη «*την αλήθεια που θρυμματίζεται σε χιλιάδες ψέματα*». Γιατί «*όσο κι αν το σκοτάδι αντιστέκεται// ξημερώνει// και το φως ανοίγει ήδη τις κουρτίνες της αυταπάτης*» για να οδηγηθούμε ξανά στην ελπίδα που επιχειρεί να υπο-φωτίσει, έστω, αλλά πάντως να την κάνει επαρκώς ευδιάκριτη.

Εντονότερα η υπαρξιακή της αγωνία αποτυπώνεται στη δεύτερη συλλογή της, το *δήγμα γραφής*, που μόλις κυκλοφόρησε από τον Μανδραγόρα. Μια απόπειρα να υπαινιχθεί το ανέφικτο, μια ολιγόστιχη, ολιγόστροφη και ολιγόλεκτη ποιητική σύνθεση που αποκρύπτει τη μοναξιά, υπονοεί το φόβο, έλκει την αμφιβολία, διεκτραγωδεί τον έρωτα: «*δεν γεννηθήκαμε/ φυτρώσαμε/ λειχήνες σε στέγη/ μας καϊδεύουν με τα νύχια οι γάτες// ανασαίνουμε εντός μας/ δεν μας ακούς ποτέ/ συντονιζόμαστε μόνο/ με τα βεγγαλικά της/ ανάστασης// ενίστε/ γινόμαστε σαρκοφάγα// αν θα μεγαλώσουμε ποτέ/ θα γίνουμε εφιάλτες*».

Ποιήματα της μνήμης και της φθοράς, παιχνίδια επικίνδυνα, ένας ακαριαίος θάνατος που 'ρχεται να οξειδώσει τη χαμένη μας παιδικότητα, μια γήινη επιστροφή σε σταθερές που εξασφαλίζουν τη ζωή, δηλαδή τη βλάστηση, μια ανάγκη να

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

πατήσουμε ξανά σε εδάφη οικεία και καιρούς γνώριμους, γι' αυτό και γόνιμους: «να μυρίζεις πάντα χώμα/ στην υγρασία σου να φύονται βρύα// να μυρίζεις πάντα φθινόπωρο/ πάντα Νοέμβρη/ νύχτα και οδύνη// κι οι ευχές σου να είναι υγρές// μόνο χώμα/ στο μνήμα/ στο κλάμα».

Μέσα από λέξεις-συναισθήματα, εικόνες-φόβους, περιγραφές-ελπίδες, ο χρόνος («αφού/ κάποτε ο χρόνος/ λιώνει/ αφού κάποτε/ η ζωή εδώ τελειώνει»), οι εποχές και τα όνειρα έρχονται να φωτιστούν ποιητικά, δηλαδή υπαρξιακά/ερωτικά κι ανθρώπινα: «αν μου μιλάς με βρυκηθμούς/ σε ερμηνεύω/ από τη μυρωδιά της πυρκαγιάς στο δέρμα σου/ βυθίζεις τα νύχια σου στη σάρκα μου// μπαίνει μέσα μου κι αλλάζω γλώσσα» («παγκόσμιος χάρτης», *Φυσικό αντίδοτο*, σελ. 31).

Η Τζούλια Φορτούνη γεννήθηκε το 1964 στη Σαρακήνα Τρικάλων. Σπούδασε νομικά και παιδαγωγικά και έκανε τις μεταπτυχιακές της σπουδές στο ΠΤΔΕ Αθηνών στον τομέα «Πληροφορική στην Εκπαίδευση». Ποιήματά της έχουν δημοσιευτεί σε διάφορα έντυπα και διαδικτυακά περιοδικά και ανθολογίες. Από τις εκδόσεις Μανδραγόρας κυκλοφορούν οι ποιητικές της συλλογές *Φυσικό αντίδοτο* (2013) και *δήγμα γραφής* (2015).

Τζούλια Φορτούνη

το κόκκινο σπίτι

στην Κατερίνα Αγγελάκη Ρουκ

τρίζουν οι σκάλες
στα παλιά σπίτια
σκουριάζουν τα λουκέτα
φυτρώνουν συκιές
σαν ερημώνονται
κατοικούν σκιές και σκοτάδι

μα στο κόκκινο σπίτι
μπαίνει φως απ' τα σπασμένα παράθυρα
σε κάθε γωνιά παίζει ένα παιδί
– όλοι το βλέπουν
νιρέπονται

στο κόκκινο σπίτι
δεν υπάρχει λουκέτο

ΚΩΣΤΑΣ ΚΡΕΜΜΥΔΑΣ

σκουριάζει μόνο η μνήμη
η ξύλινη σκάλα
ανεβαίνει

στις φυσικιές
ο άγγελος
τις νύχτες κλέβει το ποδήλατο
–βλέπουμε τις διαδρομές του στα όνειρά μας–
μα το πρωί ο χρόνος σκάει τα λάστιχα

τίποτα
όλα είναι στη θέση τους

στο κόκκινο σπίτι κατοικούν μόνο ποιήματα
λίγες φωτογραφίες μια μουσική πιάνου
οι άλλοι απλώς πηγαίνουν
οι άλλοι απλώς έρχονται

στο κόκκινο σπίτι
δεν σκεπάζουν τους καθρέφτες
η σκόνη
ακατέργαστο υλικό
κρατάει ακέραιο
για πάντα
το κόκκινο σπίτι

Χρήστος Γιαννακός

Ελευθερία Κυρίτση, Χειρόγραφη πόλη

Η *Χειρόγραφη πόλη* είναι το πρώτο βιβλίο ποίησης που υπογράφει η εκ Παλαμά Καρδίτσας ορμώμενη παιδαγωγός και ψυχολόγος Ελευθερία Κυρίτση.

Μια αναγνωστική αιραπό, ως άλλο χάρτη συνείδησης, υποδεικνύει η ποιητική περιγραφή της πόλης και των πολιτών της στη συγκεκριμένη συλλογή. Μέσα από το χαρτί, μεταφορικά, το αστικό τοπίο αποκτά ένα άλλο είδος ζωής. Μέσω της ελλειπτικής εικονοποιίας η πόλη ποιείται σαν άλλο σώμα, ένα σώμα χειρόγραφο. Ακόμα πιο ενδιαφέρον είναι ότι εκεί εντοπίζει τον εαυτό του και το ποιητικό υποκείμενο.

Κατά την ανάπτυξη του «σύλβοντος ποδηλάτου» εντός της χειρόγραφης πόλης, διαφαίνεται ένας τύπος συναρμογής μικρών εννοτήτων. Έτσι, μέχρι και το έβδομο στη σειρά ποίημα συνοπτικά αναπτύσσονται: η συνειδησιακή γεωγραφία και το υπαρξιακό τοπίο μιας οντότητας που επιχειρεί να κοιτάξει τον εαυτό της, οι πολιτισμικές και καλλιτεχνικές συνάψεις ή εγγύτητες της γραφής με άλλες εκφράσεις της τέχνης, οι προβολές της ιστορίας και του χρόνου ως παραγόντων στην άλυτη συνάρτηση του ανθρώπου με το περιβάλλον του.

Ακολουθώντας και μέχρι τη μέση περίπου του βιβλίου εκδιπλώνονται ζεύγη αντικριστών ποιημάτων με παρόμοια ή συμπληρωματικά θέματα και κεντρικές ιδέες: ο νόστος, η απώλεια αλλά και η ελπίδα του κάλλους και οι φιλοβελονίες στο λόγο του έρωτα. Με αφορμή αυτόν τον ερωτικό λόγο αξίζει να παρατηρηθούν οι ευρύτερες κρυσταλλώσεις των συναισθηματικών αποσταγμάτων, τα οποία είναι δυνατόν να δεσμευτούν σε διαφορετικές συνθήκες και περιβάλλοντα. Σε ποιήματα με διαφορετικά θέματα, ο έρωτας εμφιλοχωρεί και αφού έχει διεκδικήσει την ύπαρξη, διεκδικεί να δεσποήσει στη γραμμή του ποιήματος. Πρόκειται για μια ισορροπία απολαυστική που τονίζει το στίλ της ποιήτριας.

Στα παραπάνω πλαίσια οροθετούνται, ως ένα βαθμό, και οι σουρεαλιστικές καταβολές της Ελευθερίας Κυρίτση. Χαρακτηριστικά, μια τριάδα ποιημάτων, «Basso Continuo», «Εξώστης Υπαίθριων Χώρων» και «Ceremonia», καταλαμβάνει εμφαντικά το κέντρο του βιβλίου και αναπτύσσεται στο πρότυπο των εννοτήτων που προαναφέρθηκαν, μα, τούτη τη φορά, με έντονα, σκοτεινά, σουρεαλιστικά χαρακτηριστικά. Ας σημειωθεί εδώ η ομοιογένεια της υφής των ποιημάτων τέτοιας τεχνοτροπίας, όπου κι αν απαντώνται μέσα στη συλλογή – μια ένδειξη ωριμότητας της ποιήτριας στον χειρισμό των εκφραστικών της εργαλείων.

Διακρίνουμε λοιπόν αξιολογικά την απολαυστική και καλά υποσχόμενη πρώτη εμφάνιση της Ελευθερίας Κυρίτση. Πιστεύουμε δε πως το κρατικό βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου συγγραφέα του 2014 για τη συλλογή της από τις εκδόσεις «Μανδραγόρας» παρέχει την απαραίτητη ενθάρρυνση.

Ελευθερία Κυρίτση

Περιοδεύων Θίασος

*Από καιρό κυκλοφορούσε η είδηση στο Αθηναϊκό Πρακτορείο
Ο θίασος θα έφτανε ανάμεσα σε σπασμένα πεζοδρόμια
Σε μαύρα μάγουλα, άδειες βιτρίνες
Θα ερχόταν απ' τα βροχερά σοκάκια στο νυχτερινό Δουβλίνο
Είχε μάθει την παράσταση σε πολλές παραλλαγές
Μια για κάθε χώρα
Μια και για τη δική μου
Εκεί που χώριζαν αδέρφια το αίμα και τραγουδούσαν
Άλλοι στα δάση άλλοι στα σπίτια κι άλλοι σιγομουρμούριζαν
Ο θίασος τα ήξερε καλά όλα αυτά, είχε καταγωγή
Ήταν από πάντα έτοιμος για τέτοια
Σήκωσε τις μπάρες στις συνοριακές γραμμές
Ξαναμπήκε στο λεωφορείο, ακολούθησε τις αρτηρίες του χάρτη
Κι έφτασε εκεί όπου τα τελειωμένα έπρεπε να τελειώσουν οριστικά
Φόρεσε τα κοστούμια και σήκωσε αυλαία*

Αναστασία Γκίτση

Θωμάς Παπαστεργίου, Μικρή Λειτουργία της Άνοιξης

εκδ. Ars Poetica, Βέροια 2014

Ήταν εποχή που έφερνε βάλσαμο/ στις καρδιές μας ο αέρας/ και φώτιζε τα μάτια μας το λιόγερμα.

Τι είναι ένα βιβλίο αν δεν πυροδοτήσει το σημείο εκείνο εκκίνησης ενός ταξιδιού που συμπαρασύρει (ακόμη και εν αγνοία του) τον αναγνώστη σε εποχές, σε όνειρα, σε εικόνες και σε τοπία –κυρίως σε τοπία– του φυσικού αλλά και συναισθηματικού κόσμου; Η *Μικρή Λειτουργία της Άνοιξης* –από τον τίτλο, ήδη, αφουγκραζόμαστε το μυστηριακό βάρος μιας τελετουργικής διαδικασίας– του Θωμά Παπαστεργίου διατηματίζεται σε 7 κύριες ενότητες, καθεμία εκ των οποίων υποδιαιρείται σε μικροενότητες μακροσκελών ή ολιγόστιχων ποιημάτων, σμιλεύοντας, τοιουτοτρόπως, ομόκεντρους και φυγόκεντρους εννοιολογικούς και θεματικούς κύκλους. Ο ποιητής χειρίζεται το γλωσσικό πλούτο της γλώσσας μας και σε ύψος και σε βάθος. Η ποικιλία των επιθέτων, των ουσιαστικών και των ρημάτων προσδίδουν στους στίχους του εκφραστική ευρωστία και πυκνή λεκτική συνοχή των εικόνων:

*Με αυλακώνουν/ σμιλεύουν την πέτρα μου,/ πλημμυρίζουν τα χωριά
και ρέουν προς το κέντρο της γης/ για να κηρύξουν με κραυγές δυνατές
την παντοδυναμία του ήλιου./ Ριζώνω στη γη,
γίνομαι δέντρο/ και οι άνθρωποι φυτρώνουν στο δέρμα μου.*

Με τη χρήση εκφραστικών μέσων ο ποιητής προσπαθεί, και το πετυχαίνει ως ένα σημείο, να εφελκύσει την ενσυναίσθηση του αναγνώστη, ενσυναίσθηση ψυχικών τοπίων, καταστάσεων, κοινών και παναθρώπινων. Χορός επιθέτων, επιθετικών προσδιορισμών, εικόνες ζωντανές, ηχητικές, οπτικές:

*αγγίζεις την ανάσα των δέντρων/ και κάτω απ'τον φλοιό εισχωρείς
εκεί που ακόμα πάλλεται/ η φλέβα του κόσμου*

αναφωνήσεις που αισθητοποιούν τα συναισθήματα, παρομοιώσεις και μεταφορές που ζωντανεύουν τις αράδες, επαναλήψεις που λειτουργούν υπομνηματικά σε έννοιες μείζονος σημασίας:

Αίμα πολύ έχει τρέξει μες στους ναούς./ Αίμα ανθρώπινο, φανατισμένο αίμα.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΓΚΙΤΣΗ

Ζεύγη συγγενικών λέξεων και εκφράσεων, ζεύγη αντιφατικών εικόνων, περιφράσεις, και αναδιπλασιασμοί προτάσεων τίθενται υπό την λειτουργία του ποιητή και χρησιμοποιούνται ως τεχνικές ενίσχυσης, τόσο του ρυθμού και της μουσικότητας του στίχου. Σίγουρα ένα από τα ιδιαίτερα στοιχεία της συλλογής είναι το αβίαστο πέρασμα των εικόνων και των θεμάτων από το προσωπικό σε συλλογικό επίπεδο. Το φυσικό σώμα της πλάσης εναρμονίζεται με το ανθρώπινο σώμα:

*Το νερό,/ το νερό πρέπει να ψάξουμε,
του κορμιού το καθαρό νερό/το δροσερό στη ρίζα του δέντρου*

Από τα στοιχεία της φύσης και την παρουσία των υλικών κτισμάτων περνάει με ευκολία –ως οργανική συνέχεια– στην ύπαρξη των μεταφυσικών και νοητών πραγμάτων. Το διουπόστατο υπάρχει και είναι κάτι που το συναντάμε συχνά στην ποιητική συλλογή:

*Με χώμα και σύννεφο φιάχνεται ο άνθρωπος
(...)
στη σκοτεινή μήτρα
σπέρμα διπλό σαλεύει/ να γεννηθεί ο κόσμος από το τίποτα.*

Το θρησκευτικό στοιχείο άλλοτε παγανιστικό, άλλοτε χριστιανικό παρεισφύρει στο κυρίως ποιητικό σώμα της συλλογής. Η εναρμόνιση του όλου με το μερικό, του νοητού με το φυσικό, που επιτυγχάνεται στα ποιήματα, δεν είναι επ' ουδενί μια εγκεφαλική παρατήρηση του έξω κόσμου αλλά θα λέγαμε πως είναι προϊόν μιας διαδικασίας αποκώνωσης όλων των εκφάνσεων, από αρχής της δημιουργίας του.

*Στη γλώσσα μου μπερδεύονται
η αρμύρα και η σκληράδα/ της πέτρας,
η γεύση του ήλιου/ και η δροσιά της σελήνης.*

Για τον ποιητή η αγάπη πραγματώνεται μέσα στο μυστήριο της υπομονής. Δικαιώνεται μέσα από το πέρασμα του χρόνου. Παραμένει λειτουργία της αγάπης, όσο δεν εκπίπτει σε σπασμωδικό και αποσπασματικό πόθο, όσο επιμένει στη διαρκή φροντίδα και τρυφερότητα.

*Κι ύστερα περίμενε/ περίμενε ως την άνοιξη
και τότε θα δεις.../ θα δεις ν' ανθίζει
η αγάπη και το δέντρο.*

«Η ποίηση είναι μια γλώσσα της συγκίνησης, η υπέρτατη μορφή της συγκινησιακής χρήσης της γλώσσας» επικαλούμαι τα λόγια και τη σκέψη του Ivor Armstrong Richards. Η *Μικρή Λειτουργία της Άνοιξης* κατορθώνει κι ενσταλάζει μέσα μας τη συγκίνηση. Τη συγκίνηση του ποιητή. Είναι μια πορεία καταβύθισης,

ένας προσωπικός αγώνας για το εξάισιο εκείνο «ένδον σκάπτε: ένδον η πηγή του αγαθού και αεί αναβλύειν δυναμένη, εάν αεί σκάπτης». Είναι αναμφισβήτητη η αγωνία του ποιητή για αέναη μετοχή στο μέγα μυστήριο της ζωής. Η κραυγή της αγωνίας του όμως εμπεριέχει και τη σπερματική κίνηση για το «σήκωμα» του ανθρώπου πιο πάνω από το λίγο, πιο κοντά στο πολύ. Γράφει στο πολύ ωραίο του καταληκτικό ποίημα/άσμα:

Γίναμε τόσο λίγο άνθρωποι.

Μάθε μας ν' αγαπάμε Κύριε.

Μάθε μας να φροντίζουμε και ν' αγαπάμε.

Μάθε μας να μην φροντίζουμε και να αγαπάμε.

*Μάθε μας, Κύριε, την αγάπη που 'χει στα μάτια το μοσχάρακι μπροστά στο
μαχαίρι*

και την αγάπη της τίγρης για τον κεραυνό

την αγάπη που φυτρώνει σαν μικρό κλωνάρι στα χέρια του γεωργού

(...)

Κύριε

γίναμε τόσο λίγο άνθρωποι.

Η *Μικρή Λειτουργία της Άνοιξης* αποτελεί το μικρό εκείνο μονοπάτι προς τη μυστική πορεία που οδηγεί στα κατάβαθα της δημιουργίας και όσο πιο πολύ πλησιάζουμε το κέντρο της, τόσο πιο πολύ αγγίζουμε την ψυχή μας.

Θωμάς Παπαστεργίου

Β΄

*Αυτό το βροχερό απόγευμα, κάθομαι και συλλογίζομαι πράγματα
που δύσκολα τα μιλάει κανείς με τον εαυτό του.*

Συλλογίζομαι την αγάπη,

την αγάπη που αλαλάζει,

την αγάπη που σιωπά,

την αγάπη που κρύβεται

στις πιο σκοτεινές γωνιές της ύπαρξής μας

σαν μικρές μικρές σταγόνες φωτιάς στο σκοτάδι,

την σπασμένη αγάπη, την ασυλλόγιστη

αυτή που κουβαλάμε μέσα μας, λίγο 'δω λίγο 'κει

σαν το βάλοσαμο σε πληγές που δεν γιαίνουν,

την αγάπη στα μάτια της Παναγιάς που κρατάει τον κόσμο στα χέρια της,

την αγάπη στα μάτια των εραστών που αγκαλιάζονται και φωτοβολούν σαν τον ήλιο.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΓΚΙΤΣΗ

Συλλογίζομαι τα σύννεφα, τη βροχή, το φεγγάρι,
 τον ήλιο που σταμάτησε να γεννιέται καινούργιος κάθε πρωί,
 τον νεκρό Ορφέα
 που σαν τους ανθρώπους δεν φοβάται πλέον
 αλλά κι ούτε ξέρει ν' ακούσει τραγούδια που αρμόζουν σε Θεούς
 γιατί τα τραγούδια την αγάπη κουβαλάνε.
 Και τα λόγια λεπταίνουν
 και η σιωπή κάθεται σιγά σιγά πάνω στα πράγματα
 και δεν είναι κανείς να ησυχάσει τα θηρία
 και να ζέψει το λιοντάρι και το βόδι στο ίδιο φωτεινό άρμα.
 Μόνο φωνές απ' το παρελθόν κι απ' τα κατάβαθα του εαυτού
 και τα δέντρα που ψιθυρίζουν στικακία
 –γιατί αυτά δεν ξεχνούν–
 και τα ρυάκια που σιγοτραγουδάνε
 –γιατί αυτά δεν ξεχνούν–
 και τα ποτάμια που υμνούν τον Κύριο
 και στάλα στάλα μαζεύουν τη βροχή για να την οδηγήσουν στη θάλασσα.
 Σπασμένες εικόνες κουβαλάμε
 σπασμένη αγάπη.
 Γιατί ποιος κοιτάει πλέον τις αμυγδαλιές ν' ανθίζουν;
 ποιος θυμάται την Άλκηστη και την άλλη γυναίκα του Φιλίππου, τη βάρβαρη;
 ποιος θυμάται την κόρη π' αγάπησε τον Ναζωραίο;
 Κάθε μέρα λησμονούμε και λίγο από την αγάπη μας.
 Την αγάπη των άστρων που κινεί τα πάντα,
 την αγάπη του νερού που σιγά σιγά εισχωρεί 'κει που δεν είναι τίποτα
 που κυλάει ανάμεσα στις πέτρες και τις χαραμάδες του εαυτού και θρυμμα-
 τίζει τον βράχο,
 την αγάπη της φωτιάς και του κεραυνού που κυβερνάει τα πάντα, όπως έλεγε
 ο προπάππος μου,
 την αγάπη της γης και της σποράς,
 την αγάπη του ουρανού που θρέφει τα λόγια που γεννιούνται μες στον νου μας.
 Κι η αγάπη όλο και λεπταίνει
 και δεν συγχωρεί πια
 ούτε και θρέφει τις πληγές μας,
 γιατί βλέπουμε την αγάπη να ξεψυχάει και γυρίζουμε αλλού το πρόσωπο,
 γιατί αναζητούμε την αγάπη
 στις σπασμένες εικόνες που στοιβάζουμε μέσα μας
 στα λόγια των ανθρώπων με τις αχυρένιες καρδιές.
 (...)

Μίνα Π. Πετροπούλου

Γιάννης Τόλιας: η δυναμική της ποίησης του

Ο Γιάννης Τόλιας, τριάντα πέντε περίπου χρόνια, άοκνα και με συνέπεια δίνει το παρόν υποστηρίζοντας και διακονώντας την αναντικατάστατη για κείνον αγαπημένη: την ποίηση. Την ποίηση που άλλοτε λειτουργεί για κείνον ως υπομονετική σύζυγός που τον περιθάλλει στις αντιξοότητες της καθημερινότητας και με στοργή τον υποδέχεται ως απάνεμο λιμάνι μετά τα δύσκολα ταξίδια του νου, και άλλοτε λειτουργεί ως λατρεμένη ερωμένη που ποτέ δε σκοπεύει να τον απαλλάξει από τη σαγήνη της, τον ταλαιπωρεί, τον πονά, τον εμπαιίζει, τον εκδικείται, τον συνεπαίρνει. Είναι για κείνον μια θεϊκή πόρνη.

Με προσεκτική χρήση του λόγου κεντά τις λέξεις για να κοινωνήσει σε μας τις σκέψεις του. Είναι εργάτης του στίχου, αυτού που συνιστά την ουσία της ποίησης. Ο λόγος του σύντομος αλλά περιεκτικός, συνειρμικά λειτουργώντας, αναμοχλεύει συναισθήματα, επιθυμίες, πόθους, οδύνες. Στενάζει με τη γραφή του για ό,τι τον σνέθλιψε αλλά μέσω πάλι αυτής της ίδιας της γραφής αναγεννιέται, ελπίζει, μάχεται.

Γι' αυτόν η ποίηση δεν είναι οίηση αλλά αγώνας: «η ποίηση δεν είναι άσκηση επί χάρτου. Είναι πόλεμος». Είναι κατάσταση επώδυνη. Είναι τρόπος όχι μόνο έκφρασης αλλά και διεξόδος, δραπετεύση. Δραπετεύει από τις κοινωνικές συμβάσεις μέσω αυτής, βιώνει το επιθυμητό, ελπίζει το απροσδόκητο, διεκδικεί το ανομολόγητο, ομολογεί το πάθος του, χειροκροτά την ήττα του και αγαπάει. Αγαπάει τη γραφή, τη λέξη, τη σκέψη, τη γυναίκα και παραδίδεται στον έρωτα της ποίησης: «*Η θα γίνεις ποίημα εδώ ή θα πεθάνουμε κι οι δύο*», και ο ίδιος επιλέγει να ταξιδέψει μέσω της ποίησης παντού και πάντοτε.

Για εκείνον πάντα ο σημαντικός Άλλος επηρεάζει το δημιουργημά του, όχι απλώς όμως ο συνάνθρωπος αλλά ως συνοδοιπόρος στο χρόνο, ως συμμετοχος του βιώματος, ως καταλύτης στη φυσική πορεία των πραγμάτων αλλά και στη μεταφυσική εξέλιξη των διαδρομών του νου. Από το πρώτο του κιόλας βιβλίο δίνει την πρωτοκαθεδρία στο αντικείμενο του σωματικού πόθου, του πνευματικού πάθους και της συνεχούς εμπνεύσεως.

Μεγάλη αξία δίνει στη γυναίκα που μοιάζει με θάλασσα, που «*με έναν τρόπο που κάνει τις στιγμές αιώνιες με έναν τέτοιο τρόπο την αγαπά*». Υμνεί τη γυναίκα που επιθυμεί όσο τίποτε άλλο να κατακτήσει αλλά εντέλει γνωρίζει ότι εκείνος θα είναι το λάφυρο της. Η ποίησή του είναι γεμάτη από τον παλμό του καλοκαιριού

και τη δροσιά της νιότης. Ενώνει την ποίηση ενός πελοποννήσιου ποιητή με την ποίηση που γράφτηκε για το αιγαιοπελαγίτικο φως και την αιγαιοπελαγίτικη αύρα: «*Που να γυρίζεις Κυματούσα/ τόσες παγίδες στίχων/ έστησα/ Σε καμία δε πιάστηκες*».

Επιθυμεί να φοράει «*άσπρο πουκάμισο*», μια εικονοποίηση της ανδρικής ομορφιάς και της επιθυμητής καθαρότητας, της τόσο σπάνιας στη μεταμοντέρνα κονιορτοποίηση των πάντων. Επηρεάζεται από το «*γαλάζιο της νοσταλγίας*» αλλά και κατακρημνίζεται από την «*απουσία της αγαπημένης*». Αυτό όμως δε σημαίνει ότι ξεννά να μιλά για αγαπημένα πρόσωπα και αγαπημένα σημεία. Αφιερώνει πολλά ποιήματα σε αγαπημένους ανθρώπους αλλά και στην πόλη τη γενέτειρά του, την Πάτρα. Συμβάλλει με το δικό του λιθαράκι στην στο διηνεκές παρουσία του θρυλικού Φάρου μέσα από την γραπτή ποιητική ομολογία του, κόντρα στην υλική του πια απουσία. Δεν ξεννά τα Ψηλαλώνια και την περιοχή του Αγίου Ανδρέα αλλά και κάθε σημείο που τον έχει επηρεάσει και που τον έχει στιγματίσει στην πορεία της ζωής του. Προσπαθεί και συμβάλλει στη δημιουργία του λογοτεχνικού, ποιητικού, καλλιτεχνικού μύθου μιας πόλης, της πόλης μας, θέλοντας να της προσδώσει όχι μεγαλείο αλλά τις διαστάσεις της πραγματικής της συμβολής στον χαρακτηρολογική εξέλιξη και στην ψυχική υπόσταση των ανθρώπων της, ανθρώπων που δεν έχουν πάψει να αγωνίζονται αλλά και να δημιουργούν.

Αγαπώντας τον άνθρωπο, ο Γ.Τ. μετουσιώνει ποιητικά κάθε τι που για τον οποιονδήποτε άλλο είναι απλώς αποδεικτικό της διαδικασίας ύπαρξης: μετουσιώνει ποιητικά την αναπνοή, την κίνηση, το βλέμμα. Ειδικά η όραση είναι για κείνον σημείο αναφοράς και η λειτουργία της χαράσσει το ποιητικό του έργο και έχει μεγαλύτερη σημασία από κάθε άλλη αίσθηση. «*Πόσο διψάει η όραση στο τέλος της ημέρας*». Λειτουργεί ως απόδειξη ζωής και γι' αυτό φυσικά ζητά από την αγαπημένη «*να ενθρονίσει τα μάτια της πάνω στα δικά του*» και ο ίδιος μαχητικά και θριαμβευτικά χρησιμοποιεί «*την όραση για να τη διασχίσει*». Σπαρακτικά απολογείται «*Κρυώνω όταν σβήνεις τα μάτια σου*» αλλά και δεν διστάζει να της υποσχεθεί «*όταν θα ρθείς/ να σβήσω τα φώτα και τις ώρες/ να αφήσω μονάχα το μωβ/ να φωτίζει τα μάτια σου*». Την ικετεύει σαν παιδί: «*όταν φύγεις/ σε παρακαλώ/ μην μου επιστρέψεις την όραση*». Όλα για τα αγαπημένα μάτια που γι' αυτά ακόμα και οι φυσικές δυνάμεις ανατρέπουν το σύνηθες: «*θα την τιμωρήσω/ που γέμιζε αλμύρα/ τα μάτια σου/ Είπε θυμωμένη η νύχτα/ Και με ένα σπρώξιμο/ έριξε το φεγγάρι/ και έκαψε τη θάλασσα*».

Προσπαθεί να συμφιλιώσει το επώδυνο με το ηδύ, το τέλος με την αρχή, τη ζωή με το θάνατο. Γι' αυτό και συχνά στην ποίησή του επιλέγει την αναφορά και προσπαθεί δια του ποιητικού λόγου να διαχειριστεί το κόκκινο και το άσπρο, τα χρώματα του πάθους και της αθωότητας, του αίματος και της αγνότητας, του επιθυμητού και του Αγίου. Μεθά, όπως ο ίδιος λέει, «*με το θρόισμα των λέξεων*,

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

το άρωμα ενός ποιήματος» αλλά εμμονικά επιμένει στο κόκκινο: «*αχνίζει πηχτό το αίμα της Δύσης, πορφυρό δάκρυ του σιντριβανιού, αιμορραγούσες λέξεις, αιμοστατικοί επίδεσμοί αγάπης*» κ.ά.

Στα δημιουργήματα των ποιητικών του συλλογών είναι χαρακτηριστικό το συνταίριασμα των συλλαβών στις λέξεις που επιλέγει και το πάντρεμα των λέξεων μέσα στο στίχο του. Είναι αυτό ιδιαιτερότητα της γραφής του που δίνει ζωντάνια, ρυθμό και σφρίγος τους στίχους του. Εμφανέστατο πολύ στα ερωτικά του ποιήματα όπου ο τρόπος να απευθυνθεί στον άλλο δεν είναι απλός, γιατί η ερωτική ποίηση μπορεί ν'αναι τόσο εύκολη όσο και επικίνδυνη, τόσο απλή όσο και δαιδαλώδης, τόσο κατανοητή όσο και συνηθισμένη. Όμως η ποίηση του Τόλια είναι αυτή της ερωτικής απεύθυνσης. Το ερωτικό αντικείμενο υπάρχει μέσα στη διαύγεια, στην καθαρότητα, όπως καθαρός είναι και ο λόγος του ποιητή, καταστάλαγμα μιας άλλης εποχής τόσο κοντινής αλλά και πολύ απόμακρης. Ο ίδιος ο ποιητής στη διαδρομή του δεν αφομοιώθηκε από τη μεταμοντέρνα αισθητική και ιδεολογία αλλά κράτησε τη δυναμική και το ρυθμό του στίχου του όσο και την ποιητική του ταυτοπροσωπία, ενώ ταυτόχρονα ωρίμαζε και μέσα από την πολυγραφοτάτη παρουσία του δημιουργούσε την ιδιαιτερότητα γραφής του στην ποιητική σκηνή της χώρας

Στην ποίησή του ψάχνει πάντα να βρει τον Άλλο. Πάνω απ' όλα όμως και ίσως πρώτα απ' όλα η ποίησή του έχει τόλμη και φως. Η τόλμη του αντιπαλεύει το φτηνό της χυδαιότητας και αυτό είναι εμφανές στα πολλά ερωτικά του ποιήματα, όπως λ.χ. στο ποίημα «*Άχραντος βλασφημία*». Όμως και το φως διακατέχει την ποίησή του, το φως που νικά το σκοτάδι του φόβου και το μαύρο του θανάτου. Έτσι ακόμα και ένα μοιραίο γεγονός, ένα θλιβερό για πολλούς –το θάνατο ενός νεαρού μοτοσικλετιστή– το φωτίζει και το συνδέει με τη δύση του ηλίου: «*Επέστρεφες απόγευμα/ η Δύση/ δεν χωρούσε,/ στους καθρέφτες σου/ Γύρισες πίσω να κοιτάξεις/ και αφιερώθηκες*».

Ο συγκεκριμένος ποιητής δεν έχει γράψει μόνο ποιήματα αλλά και πρόζα. Ωριμάζοντας με το χρόνο καταλήγει στις «ασκήσεις συναισθήματος», ποίηση-πρόζα. Αποδεικνύει ότι μπορεί με κάθε τι –συναίσθημα, πρόσωπο, κατάσταση– που τον εγείρει πνευματικά, τον συντάσσει, τον οδηγεί στην αμφισβήτηση ή απλώς τον βοηθά και τον οδηγεί στον εσωτερικό διάλογο, ο ίδιος ασκώντας εαυτόν στην έγγραφη αποτύπωση της σκέψης του, εκ νέου να δημιουργεί.

Το *Διαδρομή II*, δημιούργημα πρόζα, λειτουργεί ως προσκύνημα μιας άλλης εποχής, βαθιά ανθρώπινης αλλά και ως ένα αιώνιο ευχαριστήριο στην ύπαρξη του Πατέρα, του ανθρώπου που σεβόμενος το ρόλο του και ακολουθώντας τη δυναμική του ενστίκτου λειτούργησε ως έπρεπε: ως καταφύγιο της φοβισμένης και άμαθης ακόμα παιδικής ψυχής προς τον ανοίκειο κόσμο, έναν φόβο που τον ξόρκισε με το γέλιο και την ανοιχτή αγκαλιά. Ο Γιάννης Τόλιας-, χωρίς προσπάθεια

εντυπωσιασμού και χωρίς περιττολογίες και εκφραστική εκζήτηση, αλλά με τη συνειδητοποιημένη στάση του ως δημιουργού και ως ανθρώπου κάνει κατάθεση ψυχής. Υπηρετεί μια βιοθεωρία αξιών και αρχών κυρίως σεβασμού και πίστη στην αξία του Άλλου και τη σημαντικότητα της ουσιαστικής, αληθινής και ανεπιτήδευτης επαφής. Μιας επαφής που βιώνεται ως πολύτιμο αγαθό ιδίως από το μικρό παιδί προς τον πατέρα, και μετουσιώνεται σε φυλαχτό πολύτιμο στο διάβα της ζωής.

Η ποίηση του Γιάννη Τόλια, εκτός από το πηγαίο της έμπνευσης, χαρακτηρίζεται από υψηλή ποιότητα, ορθή οργάνωση και επιμελημένη διατύπωση. Τίποτε δεν αφήνεται στην τύχη, κάτι που δεν αποδεικνύει μόνο την εμμονή του ποιητή για την τελειότητα αλλά και το σεβασμό και την εκτίμησή του στον παντοτινά επιθυμητό συνοδοιπόρο των πνευματικών δημιουργημάτων του, τον αναγνώστη. Γι' αυτό και καταφέρνει να δημιουργεί ενδιαφέρον και ας πραγματεύεται συχνά παρεμφερή θέματα στις συλλογές του. Έχει την ικανότητα τη διακειμενική του εμπειρία να την αξιοποιεί και να την μεταφέρει στον αναγνώστη ως ίδιον βίωμα του τελευταίου.

Ο χρόνος παιδεύει συχνά πια τον ποιητή μας, τον απασχολεί, τον σμιλεύει με σκέψεις, αναζητήσεις, επαναπροσδιορισμούς. Τον κάνει να αγωνιά αλλά και να στοχάζεται. Αυτό που δεν παύει να λειτουργεί προστατευτικά ως το μόνο καταφύγιο, παυσίλυπο και λυτρωτικό, ασφαλές και αιώνιο, είναι η ποίηση που «*με την ταπεινότητα και την αίσθηση του αγνοημένου, τους μοναδικούς δρόμους που οδηγούν στη γνησιότητα της γραφής*» τον συνεπαίρνει: «*Κι αυτός είπε:/ Θα σε πληγώνω/ Κάθε μέρα θα σε σκοτώνω/ Στην αγκαλιά μου πεθαίνοντας/ θα γράφεις τα πιο ωραία ποιήματα/ Κι αυτή είπε:/ Καμιά λέξη σου/ δε συγχωρώ/ Πάλι και σήμερα/ με ποίημα/ έβαψες τα χέρια σου*».

Γιάννης Τόλιας

Κρυφά καλείς

*Ζωγραφίζεις μυσταγωγίες όρασης
Υποδύεσαι υγρές νοσταλγίες αφής
Κατεβαίνεις τη σκάλα
αφήνοντας αποτύπωμα παραπλάνησης
στο λαβύρινθο μιας ραγισμένης επιθυμίας*

*Αν και γνωρίζεις ότι ο χρόνος
δε λυπάται κανέναν
στέλνεις το δούρειο άρωμά σου*

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

να διασχίσει το αναφιλητό της κλίνης
Με θαμπούς ψιθύρους
κρυφά καλείς
αισθήσεις που απώλεσαν τη μνήμη τους
Η τρυφερότητα της σκιάς σου
ερμηνεύει τους χρησμούς του απρόσμενου
απαλύνει το πένθος των μονολόγων

Εξαλείφοντας με φως τα ίχνη σου
συντρίβεις την περιπλάνηση
αγγέλλοντας θριαμβικά
το τέλος της νύχτας

Ξυπνάω ακρωτηριασμένος
είναι αδιαπέραστο
το ναρκοπέδιο των ονείρων.

Ο Πειρασμός της Νοσταλγίας

Μίμης Κωστήρης

*Η παρουσίαση του Μίμη Κωστήρη από τον Ανδρέα Λάζαρη
δεν πραγματοποιήθηκε λόγω αιφνιδίου κωλύματος του παρουσιαστή*

Μίμης Κωστήρης

Θηρίο

*Ένα θηρίο φωλιάζει μέσα μου
Αρπακτικό και αδηφάγο*

Όταν πεινάει δεν λογαριάζει τίποτε

*Τρώει τη μάνα μου
το γείτονα τους ξένους
Κατασπαράζει σπίτια κι ουρανό
Χιμάει στο φεγγάρι
του πίνει το αίμα
Αρπάζει τα πουλιά
ρουφάει τη θάλασσα*

*Στο τέλος χωρίς έλεος
ξεσχίζει και μένα*

*Υστερα τρυφερό και δισυπόστατο
κάθεται και γράφει ποιήματα*

Ομοιομορφία

*Στάσιμος ο χρόνος
Οι ίδιες εικόνες
Το ίδιο τοπίο*

*Σχήματα νεκρά
Χρώματα σβησμένα*

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

*Και παντού γύρω
αυτά τα ομοιώματα*

*Από μάζα θαρρείς
Απο πηλό
Νυχθημερόν
να εκτελούν παραγγέλματα*

Ηλιασμό δεν έχω

*Στην παγωνιά
ονειρεύομαι εκείνους
που πήγαν ενάντια στον άνεμο*

*Ο καθείς με τ' όνομά του
Ο καθείς με τον δικό του Παράδεισο*

Ελένη Γούλα

Στάθης Ιντζές

Θέλω να αρχίσω την παρουσίαση όχι με στίχους αλλά με πεζό κείμενο. Είναι από την πρώτη πεζογραφική προσπάθεια του ποιητή: *«Το απόσπασμα που συστάθηκε ύστερα από την εντολή του Τελώνη, αποτελείτο από ένα Φρουρό και δυο Λέξεις. Ο Φρουρός πήγαινε μπροστά κι οι δυο Λέξεις ακολουθούσαν από πίσω, γιατί η μια περιείχε μέσα της τον Φρουρό κι η άλλη φορούσε το άρθρο του γύρω από το λαιμό της»*.

Στην παραπάνω αναφορά διακρίνεται ο πεζογράφος/αφηγητής αλλά νομίζω ότι είναι φανερός και ο ποιητής που φαντάζεται τις λέξεις ως όντα με υπόσταση χωριστή από τη σημασία τους.

Ο Στάθης Ιντζές γεννήθηκε στη Λάρισα το 1986, και παρόλη τη νεαρή του ηλικία έχει εκδώσει μέχρι τώρα δυο ποιητικές συλλογές, έχει μεταφράσει ισπανόφωνη ποίηση των Αλεξάντρα Πισάρνικ, Χοακίν Χιανούτσι και Ούγκο Μουχίκα, σε τρία μικρά βιβλιαράκια που κυκλοφορούν στη σειρά «Αργεντινοί ποιητές» από τις εκδόσεις Θράκα και επίσης δυο πεζογραφήματα, που κυκλοφορούν αυτοτελώς.

Πρώτα για την ποίηση:

Το πρώτο του βιβλίο, *Συνωμοσία ταυτοχρονισμού*, Γαβριηλίδης 2011 και επανέκδοση *ταυτοχρονισμός* σε ebook, περιλαμβάνει 9 ποιήματα. Με αφορμή αυτή την πρώτη συλλογή ο Νέστορας Πουλάκος στο Βακχικόν έγραψε –κάτι που ισχύει και για τη δεύτερη συλλογή του– «για τη διακριτική ευχέρεια του ποιητή να μιλάει για σπουδαίες έννοιες χαμηλόφωνα, να γίνεται κατανοητός με απλές λέξεις. Και για τη δυναμική του να σε κάνει κοινωνό του ζητήματος που τον απασχολεί, χωρίς και να προσπαθεί ιδιαίτερα.»

Η δεύτερη ποιητική συλλογή του, *Σεληνάκατος*, εκδ. Μανδραγόρας 2013, είναι ένα όχημα που έρχεται για τη γενιά του ποιητή από το παρελθόν. Με αυτό το όχημα επιχειρεί προσεδαφίσεις.

Με «εκδοχές δημιουργίας» α΄ και β΄:

Εν αρχή ην η περιδινούμενη ύλη,

Εν αρχή ην το κοχλάζον μείγμα των φλεβών (...)

Με κάλεσμα στη Σελήνη:

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Σελήνη, καταπόρφυρε μάρτυρα των ανθρωπίνων δεινών / φύλακα άγγελε των απανταχού κεκοιμημένων (...)

ή

περιγραφές της στον καθρέφτη:

Και το φεγγάρι ολόγιμος παφλασμός κι η κάθε εικόνα του αντάρα ασημένια (...)

Η περιήγηση της Σεληνακάτου στον έξω θεατό κόσμο στοχεύει στην έσω πλευρά την αθέατη, όπως στην «έκλειψη»:

Μερική έκλειψη /προγραμματίζει η Σελήνη /για το ρεβεγιόν/ ολική η ραγισμένη μου καρδιά /να δούμε ποια θα υπερισχύσει /του αμετάβλητου χαρακτήρος (...)

Κάπως έτσι ο Ινιζές με 31 ποιήματα, άλλοτε σύντομα και άλλοτε εκτενή, μας ταξιδεύει στο ποιητικό του σύμπαν, όπου τα υπαρξιακά ερωτήματα και οι ανησυχίες για τον Θεό και τη δημιουργία του κόσμου, συνυφαίνονται με μια απλή καθημερινότητα.

Μόνο για μια στιγμή διαρκεί ο θάνατος /ύστερα πέφτει κι αυτός θύμα πλεκτάνης (...)

Μια άλλη απάντηση που αναζητά ο ποιητής με τη Σεληνακάτο του έχει να κάνει με την αγωνία του τραύματος, όπως στο ποίημα «εκτελούνται έργα»: «*Ως πότε θα μένουν οι πληγές / εκτεθειμένα ρείθρα / στον καιρών τα έτσι θέλω;*» ή στο «κάθε που συμβαίνει», το οποίο αφιερώνεται στα θύματα του σχολικού δυστυχήματος των Τεμπών. Στον ίδιο εσωτερικό χώρο, εκτός των άλλων, νομίζω αναφέρονται και τα ποιήματα «*Το σπουργίτι με τα πέτρινα φτερά*» και οπωσδήποτε το «*Μια καθιερωμένη επίσκεψη*», όπου η μοίρα του ποιητή ορίζεται με επίσημο ιατρικό ύφος: «*Η ποίηση κατατρώγει τον ποιητή. Είτε τον κάνει αυτόχειρα, / είτε τον καταδικάζει να ζει στο περιθώριο*».

Άλλα ποιήματα της συλλογής έχουν οικολογική διάσταση:

Αποτροπασμός: θύματα τροχαίων/ βαριά άρρωστοι/ έγκλειστοι ιδρυμάτων// όλοι σαστίσανε στη θέα/ της αιμόφυρτης ελιάς.

ή κοινωνική, όπως για παράδειγμα στο «*Όπερ και εγένετο*»:

Άστεγος γαρ/ και προχωρημένης ηλικίας/ –συν τοις άλλοις–/ ο μπαρμπα-Λιάκος/ κοιμότανε πάντοτε μπρούμυτα (...)

Μετά τη Σεληνακάτο ο ποιητής εκδίδει πεζογραφία.

Στο πρώτο πεζογράφημα *Κάτω η σκουριά*, με μια καλπάζουσα αβίαστη φαντασία αφηγείται την ιστορία της γης με ήρωες όπως τον Φρουρό που σας ανέφερα στην αρχή. Η δράση τοποθετείται σε μια υπόγεια πολιτεία, καθώς η επιφάνεια έχει κατακλυστεί από την αυταρχική εξουσία υπέρβαρων αρχόντων.

Στο δεύτερο, με τον απροσδόκητο τίτλο *Οι τελευταίοι φανατικοί της στρωματσάδας*, δεν έχουμε φανταστικούς χώρους ούτε αλληγορίες οργουελικού τύπου. Τα μέτρα είναι ανθρώπινα, ρεαλιστικά και χειροπαστά, ενώ ο συγγραφέας επιλέγει να αφηγηθεί δυο παράλληλες ασύνδετες αρχικά ιστορίες που τελικά θα συσχετιστούν απόλυτα στο τέλος.

Θα κλείσω με ένα ερώτημα μαζί και στοίχημα:

Θα τον κερδίσει η πεζογραφία τον Ιντζέ; Θα έλεγα ναι, αν δεν δούλευε εντατικά τα δυο τελευταία χρόνια πάνω σε μεταφράσεις ισπανόφωνης ποίησης με αρκετή επιτυχία νομίζω.

Ενδεικτικά από τη μεταφραστική του δουλειά πάνω στην ποίηση του Ούγκο Μουχίκα διαβάζω:

Φωλιά στο κατάρτι

τσεκουρεμένο δάσος/ κραυγάζει,/ χωρίς να ξέρει ότι κραυγάζει/ όπως ο μαρμάρινος άγγελος/ πάνω στον τάφο ενός παιδιού.

Στάθης Ιντζές

Επιπλέον βαρβαρότητες

«Όσπου μια μέρα γνώρισα ξαφνικά
τι είναι τρόμος.»

JAROSLAV SEIFERT

(Μετάφραση Κάρουλου Τοϊζεκ)

*Αν σε ρωτήσουνε ποτέ «Πιστεύεις στο Θεό»
αρχικά προσπάθησε να διασκεδάσεις τις εντυπώσεις·
σε θέματα ανούσια της καθημερινότητας
να στρέψεις την συζήτηση
περί αθλητικών δρωμένων λόγου χάρη
ή περί παρέλασης διασημοτήτων από το χώρο της μόδας*

*Αν παρόλο αυτά εκείνοι επιμείνουν,
σήκωσε μ' ευλάβεια πιστού τα μανίκια σου
κι άφησε να εννοηθούν τα σημάδια στις παλάμες
που σου προκάλεσε ο τρόμος τ' αδιεξόδου*

*Ίσως τότε σε απαλλάξουν
από επιπλέον βαρβαρότητες*

Σεληνάκατος, 2013

Χριστίνα Λιναρδάκη

Η Ευτέρπη Κωσταρέλη και η ποιητική συλλογή της *Βερντάντι*

Η Ευτέρπη Κωσταρέλη ήταν υποψήφια φέτος για το κρατικό βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου συγγραφέα με την ποιητική συλλογή της «Βερντάντι», εκδ. Μανδραγόρας, 2013.

Ανοίγοντας το βιβλίο, το πρώτο που συναντά κάποιος στο αυτάκι είναι το βιογραφικό της ποιήτριας, το οποίο είναι πραγματικά εντυπωσιακό: γεννήθηκε το 1981, είναι βιολόγος, με μεταπτυχιακές σπουδές στη βιοχημεία και διδάκτορας μοριακής βιολογίας και γενετικής του ΑΠΘ. Από το 2009 ζει στη Χαϊδελβέργη και εργάζεται στο Πανεπιστήμιο της Χαϊδελβέργης και το Γερμανικό Κέντρο Έρευνας για τον Καρκίνο (DKFZ) ως ερευνήτρια. Με άλλα λόγια, πρόκειται για άλλο ένα από τα λαμπρά Ελληνόπουλα που έφυγαν στο εξωτερικό. Παρακάτω στο βιογραφικό της αναφέρεται ότι η Κωσταρέλη μελέτησε πιάνο επί δέκα χρόνια στο Σύγχρονο Ωδείο Θεσσαλονίκης, καθώς και ότι είναι ιδρυτικό μέλος της λογοτεχνικής ομάδας «Ιδεοκύματα» της Θεσσαλονίκης και της μουσικής ομάδας «Gruppetto» της Χαϊδελβέργης. Πρόκειται λοιπόν όχι απλά για ένα λαμπρό Ελληνόπουλο, μία επιστήμονα, αλλά και για ένα άτομο πολύπλευρο και ενδιαφέρον.

Η συλλογή της *Βερντάντι*, η πρώτη της απόπειρα στα γράμματα, αντανακλά αυτό το πολύπλευρο της προσωπικότητάς της που μετουσιώνεται σε βαθύ. Τούτο το βάθος αντικατοπτρίζεται στα ποιήματά της, σε τέτοιο βαθμό ώστε συχνά να εκπλήρσσουν τα νοήματα που διαχειρίζεται, αλλά και ο τρόπος διαχείρισής τους. Δίνω ένα παράδειγμα, παραθέτοντας ένα απόσπασμα από το ποίημά της «Σύννεφα στο χάος»:

(...)

Σε ένα σύμπαν απροσδιόριστα γερασμένο

Κλήθηκες να πολιτογραφηθείς

Και από όλα πιο πολύ σε τρομάζει

Το γινόμενο των εμπειριών

Επί την ηλικία των επιθυμιών

Με παρονομαστή ένα συννεφιασμένο χάος.

Μικρό το απόσπασμα, όμως αρκετό για να φανούν η καλή ροή και ο σωστός ρυθμός της ποίησής της.

Ο ρυθμός, ως έννοια αυτή τη φορά, ως μονάδα που μετρά και ορίζει τον χρόνο, είναι ανάμεσα στα θέματα που διαπραγματεύεται στη συλλογή της η Κωσταρέλη. Στο σπονδυλωτό ποίημα «Περίπατος», για παράδειγμα, διαβάζουμε:

(...)

*Κι αν μέτρα τρέχουν, πεντάγραμμα, σελίδες
ακόμα ποθείς λίγη ομίχλη
να ζέψει τον ήλιο
και κρατάς ρυθμό – τυμpanοκρούστης
6 χρόνοι χωρίς βροχή
5 χρόνοι χωρίς ιδέες
4 χρόνοι περιπλανήσεις χωρίς σκιά
3 χρόνοι παπούτσια χωρίς σόλες
2 χρόνοι παύσεις-παύσεις-παύσεις.*

*Κι αν κάθηκε ο ρυθμός
ξεκίνα απ' την αρχή
4 χρόνοι, 3, 2, 1...
το χρονόμετρο να ψέλνει
καθώς αστράφτουν ακόμα τα χάρδια του ήλιου
πάνω στην γκριζα μάσκα του Θερμαϊκού...*

Τα γεγονότα, αν μπορούμε να τα αποκαλέσουμε έτσι, εκτυλίσσονται στο «Βερνάντι» σε χρόνο ενεστώτα, στο παρόν – συνάδοντας έτσι και με τον τίτλο της συλλογής. Η Βερνάντι είναι η μοίρα του παρόντος και της διάρκειας της ανθρωπίνης ζωής στη σκανδιναβική μυθολογία. Το παρόν, λοιπόν, απασχολεί εδώ την Κωσταρέλη, το παρόν όπως ορίζεται από τους επιμέρους ρυθμούς του. Το παρελθόν υπάρχει και αυτό, αλλά μόνο σαν δύναμη διαμόρφωσης του παρόντος, ενώ το μέλλον μένει terra incognita, ένα άγνωστο ενδεχόμενο.

Ας επιστρέψουμε όμως στα τεχνικά. Θεωρώ έντιμο μια κριτική να μιλά και για τα αρνητικά στοιχεία μιας συλλογής – άλλωστε, δεν υπάρχουν συλλογές χωρίς αδυναμίες. Στο *Βερνάντι* είναι ποιήματα στα οποία η Κωσταρέλη χρησιμοποιεί πολλά επίθετα, προσδίδοντας στο ποιητικό αποτέλεσμα στόμφο ή που μας παραδίδει τα νοήματα χωρίς μεγάλη ευκρίνεια, μάλλον μπερδεμένα. Αυτό φυσικά εξηγείται από το γεγονός ότι η συγγραφή της συλλογής έγινε σε διάστημα έξι ετών, με αποτέλεσμα κάποια από τα πρώιμα ποιήματα να μην έχουν την ωριμότητα των μεταγενέστερων.

Ούτως ή άλλως τέτοιου είδους αδυναμίες δεν είναι καθόλου ο κανόνας στη συλλογή. Η ποίηση της Κωσταρέλη διακρίνεται από ένταση και δύναμη, διαπνέεται από φρέσκιες ιδέες και από έναν εντελώς προσωπικό τρόπο διαπραγμάτευσης

 ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

τους – πρόκειται για τον προσωπικό της τρόπο γραφής που είναι ηχηρός και ευκρινέστατος. Περί του λόγου το αληθές, παραθέτω ένα απόσπασμα από το ποίημα «Εφιάλτης»:

(...)
 Άραγε αξίζει τόσες θυσίες
 μια Δημοκρατία;
 Όχι, μην βιαστείς
 να επαναστατήσεις.
 Δεν προσφιλώ καμιάν αλαζονική εξουσία,
 καμιά ταξική συστηματική ανθρωπολογία.
 Απλά, είναι μισοάδειο το ποτήρι
 του ίσου προς ίσο
 στις δήθεν εξανθρωπισμένες κοινωνίες μας.
 Και ξέρεις, φοβάμαι μήπως η Δημοκρατία
 που διψούν να κληροδοτήσουν
 είναι σαν τη δική μας:
 Β΄ διαλογής.

Η Κωσταρέλη έχει μεγάλες δυνατότητες. Δικαίως ήταν υποψήφια για το κρατικό βραβείο. Είναι ένα «φως που καίει», για να θυμηθούμε λίγο και τον Κώστα Βάρναλη στον οποίο είναι αφιερωμένο το φετινό συμπόσιο ποίησης. Αυτό ακριβώς είναι η Ευτέρπη Κωσταρέλη: ένα «φως που καίει».

Ευτέρπη Κωσταρέλη

Υπάρχεις;

Σκοπός της ζωής μας είναι το σεσημασμένο δέρας
 της υπάρξεώς μας

A. Εμπειρικός

Το νόημα του πρωινού
 κατάπε λαίμαργα
 η φλυαρία προβλέψεων.
 Ξεψυχισμένες νότες παρόντος
 ήχησαν σαν την κούπα του καφέ
 που γλίστρησε από τα χέρια
 ταράζοντας τη νοσηρή ονειροπόληση.
 Κεράτινη επικάλυψη των αποφάσεων

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΛΙΝΑΡΔΑΚΗ

*η αμφιβόλου υγείας φιλοδοξία
χαρτογραφεί σκοπούς
ή σκοπιμότητες;
Να νιώθεις ξεχωριστός
Να εστιάζεις μίλια μακριά απ' τη θνητότητα
Δεν υπάρχει μεγαλύτερη ψευδαίσθηση...*

Χαρίλαος Νικολαΐδης

Κωνσταντίνα Κορρυβάντη, *Μυθογονία*

Εκδόσεις Μανδραγόρας, 2015

Δεν είμαι σίγουρος τι εννοεί ο κόσμος όταν μιλάει για «γυναικεία ποίηση» και ούτε σκοπεύω να το αναλύσω εδώ. Θα ήταν ωστόσο δύσκολο να μην σταθεί κάποιος στην «θηλυκότητα» που χαρακτηρίζει την πρώτη συλλογή της Κωνσταντίνας Κορρυβάντη. Εξάλλου, η ίδια η ποιήτρια δομεί τη συλλογή της γύρω από 23 γυναίκες, 1 νησί, κι 1 μικρό θεό. 23 γυναίκες λοιπόν, διαλεγμένες από την Ελληνική μυθολογία, χρησιμοποιούνται ως μέσο για να μας διηγηθεί η Κωνσταντίνα Κορρυβάντη, μέσα από τις δικές τους ιστορίες, την ιστορία «ενός κοριτσιού που ήθελε να γίνει Θεός» (από την προμετωπίδα του βιβλίου). Στην αρχή ο αναγνώστης συναντά την αποστασιοποιημένη «Αράχνη» να μαζεύει «τα κομμάτια από το οχισμένο υφαντό της/ μπροστά στην οργή της Εργάνης» και την «Αλκμήνη» να μας συμβουλεύει ότι πρέπει κανείς «να αποφεύγει τα τρίγωνα/ και να ερωτεύεται θνητούς». Αμέσως μετά η «Σεμέλη» απορεί: «Αιωνίως θητεύω στο κάλλος θα πει/ θωπεύω μηρούς γυρεύοντας/ τον μικρό θεό;». Τον χορό της αφήγησης συνεχίζουν η «Λητώ», η «Λήδα», η «Ήρα» και η «Καλλιστώ», η οποία ξεκινάει με μια αινιγματική παραδοχή: «Οι γυναίκες που κοιτάζουν τ' άστρα/ γίνονται στο τέλος αστερισμοί». Ακολουθεί η «Μέλισσα» και η «Ρέα», η μητέρα των θεών, που προσπαθεί να απελευθερωθεί από το κάδρο «[ί]σως δαγκώνοντας με δύναμη/ την κορνίζα». Η αφήγηση συνεχίζει με άλλες θηλυκές μυθολογικές φιγούρες, όσο όμως προχωράει, τόσο το κορίτσι που ήθελε να γίνει Θεός αλλάζει, και δίνει τη θέση του σε έναν Θεό που θέλει να γίνει Γυναίκα. Η «Ελένη» συνειδητοποιεί: «Τελικά δεν ήμουν σε τίποτα διαφορετική./ Αγνή, απαλή σχεδόν διάφανη». Η «Ανδρομάχη» καταλαβαίνει ότι: «Δεν αλλάζει τίποτα ποτέ./ Το περήφανο στέρνο, τα δυνατά χέρια,/ η βαθεία φωνή./ Η ζωή μετά, όπως κι η ζωή πριν./ Όρκος, προσευχή και ικεσία» και η Σεμέλη, λίγο αργότερα, μας λέει ότι: «Οι αιώνιες ερωμένες διαλέγουν/ εφήμερο εραστή./ Πιστές στη θνητή φύση/ του έρωτα, στην ιδέα ενός ήλιου/ που βασιλεύει». Ο Θεός γίνεται γυναίκα μέσα από την ερωτική επαφή, η οποία κλιμακώνεται ως το σημείο που οι Θεές δίνουν τη θέση τους σε ένα νησί, την «Ανάφη» όπου λαμβάνει χώρα: «Εκείνη η παράξενη έλξη/ για γυναίκες και νησιά που αναδύονται./ Αυτό το αντίστροφο βάφτισμα». Την συλλογή κλείνει ένας μικρός Θεός, ο «Τρίτων», με τον οποίον η Γυναίκα πια συνδιαλέγεται: «Δώσε μου το χέρι σου/ κράτησε την ανάσα μου./ Ποιος να φοβηθεί κατακλισμούς/ όταν ανοίγουν οι ουρανοί;/ Απόψε

ΧΑΡΙΛΑΟΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ

σμιλεύουμε έναν στρόβιλο/ από πηλό». Σταδιακά, στη ροή της συλλογής, το μπρούτζινο άγαλμα αρχίζει να ανασαίνει, μέχρι που πια δεν είναι ούτε μπρούτζινο, ούτε άγαλμα. Είναι ανθρώπινο σώμα που κουβαλάει ανθρώπινη ψυχή. Μέσα από αυτή τη μεταμόρφωση αναδύεται μια Γυναίκα και μια ποιήτρια, που αφήνει πίσω της τους άλλους μύθους, φτιάχνοντας τον δικό της.

Κωνσταντίνα Κορρυβάντη

Αριάδνη

*Ας πούμε
στα μακρόσυρτα απογεύματα του Ντε Κίρικο.*

*Στους βόλους των παιδιών που μπλέκονται στα πόδια μας
καθώς ξεμακραίνουν λευκά και μαύρα πανιά
νοθεύοντας το απέραντο γαλάζιο.*

*Στην ουρά της γάτας και στο κουβάρι που διασκεδάζει την πλήξη της.
Στο ειδύλλιο που δεν εκτυλίσσεται στην πόρτα μου.*

*Σε κάθε περίπτωση ας πούμε
στη σφαιρική αντίληψη των πραγμάτων.*

Γιώργος Πέππας

Ουρλιαχτά να φωτίζουν τη Νύχτα μας Αυτό ήταν λοιπόν; (ανίχνευση του ποιητικού τόπου της Κατερίνας Ζησάκη)

τη φάγαμε όλη την ποίησή μας;
τα αποκηρύξαμε τα αθώα βράδια μας;
(«γράμμα σε φίλους», σ. 12)

Κνηλατώντας τη σύγχρονη γενιά ποιητών μπορεί κάποιος να παρατηρήσει πως, ως επί το πλείστον, υπάρχει μια στροφή σε πιο συντηρητικές φόρμες οι οποίες –συνήθως– συνοδεύονται και από το αντίστοιχο περιεχόμενο. Ίσως γιατί οι ποιητές μορφώνονται μέσα σε μια κοινωνία που συντηρητικοποιείται και τούτη ακριβώς αντικατοπτρίζουν. Ήδη μπορεί να πιστεύετε πως έχω παρεκκλίνει από το αρχικό θέμα, όμως βασική μου πρόθεση είναι να αχνοδούμε την –ολιγομελή ομολογουμένως– κατηγορία των νέων ποιητών που προσπαθούν να ριζοσπαστικοποιήσουν μορφή και περιεχόμενο, σε μια διαλεκτικά δεμένη σχέση εξέλιξης. Οι *Ιστορίες απ' το Ονειροσφαγείο*, (εκδ. Μανδραγόρας 2014, σελ. 48) πολιτογραφούν ποιητικά τη Ζησάκη στην παραπάνω κατηγορία. Και έρχονται να προστεθούν στη μέχρι τώρα διαδρομή της ποιήτριας, την οποία δεν θα τη βρείτε στο λιτό βιογραφικό που η ίδια επέλεξε να υπάρχει στη συλλογή.

Από το πώς ξεκίνησε στην εφηβεία της να γράφει, στο πώς συμμετείχε στη δημιουργία μιας λογοτεχνικής παρέας νέων –περίπου πριν δέκα χρόνια– που μοιράζονταν τα διαβάσματά τους, ό,τι τους συγκινούσε, η αμείλικτη μεταξύ τους κριτική, στα δικά τους κείμενα. Έπειτα παρακολουθεί το διετές εργαστήριο ποίησης, στο Ίδρυμα του Τάκη Σινόπουλου, και δημιουργεί μαζί με την Πηνελόπη, τον Παναγιώτη και τον Γιώργο την ποιητική ομάδα «*συν*/(κίνηση)», αντιμετωπίζοντας το αστικό τοπίο ως το μεγαλύτερο ποίημα που μένει να γραφεί. Επιπλέον συνδημιουργεί το διαδικτυακό ανθολόγιο πειραματικής λογοτεχνίας “τ(ρ)ελ(λ)ος” και μετέχει στην συντακτική του Μανδραγόρα τα τελευταία οκτώ χρόνια. Παρ’ όλα αυτά, οι *Ιστορίες απ' το Ονειροσφαγείο* είναι η πρώτη της ποιητική συλλογή.

Επιστρέφοντας τώρα, ας δούμε πώς η Κατερίνα αφογκράζεται τον Debord: «ο έρωτας/ δεν αξίζει παρά μόνο/ σε μια προεπαναστατική περίοδο» (σ. 20) καθώς καταγράφει το αντάρτικο πόλεων που η ίδια βιώνει, πότε ενάντια και πότε υπέρ του έρωτα. Από το «αν είχαμε δυο τρεις ώρες στη διάθεσή μας/ θα μπορούσα να σου ζωγραφίσω/ όπως ζωγραφίζουν τα παιδιά για τις μανάδες τους/

χωρίς να ξέρουν τι είναι μάνα» (σ. 22) στο «όμως υπήρξα πολύ όλα αυτά[...]/ άσε με/ προτιμώ να 'μαι εδώ στη γωνιά/ σας χαρίζω τον κόσμο σας/ σας χαρίζω το σώμα» (σ. 28). Είναι ένας πόλεμος που, όποιο στρατόπεδο και να επιλέξει, δεν την οδηγεί ποτέ με στην πλευρά των νικητών, κάτι που η ίδια η ποιήτρια το αντιλαμβάνεται και σχολιάζει καυστικά: «το πιο όμορφο ποίημα/ το έγγραφο/ πάνω στη γυμνή σου πλάτη/ [...] / μη με παίρνετε στα σοβαρά/ άλλωστε/ ένας άνθρωπος που/ τσαλακώνει/ έτσι μια πλάτ/ δεν μπορεί παρά να είναι δειλό/ ή τουλάχιστον/ δακρύβρεχτα/ αστείος».

Όμως ποιο είναι το σύμπαν που η Ζησάκη οσμίζεται τον έρωτα; «γύρω πέφτουν σαν χιόνι νεκρά πουλιά/ νεκρά από μια ασθένεια του καιρού μας/ λέγεται εκούσια θλίψη/ εμφανίζεται πρώτα με ανεξήγητη σιωπή/ με ανηδονία/ [...] / κατά τα άλλα η ζωή κυλά ομαλά/ σε κάθε λήξη βάρδιας/ μαζεύουμε τα νεκρά πουλιά απ' τους δρόμους/ τα ρίχνουμε σε ειδικούς κάδους έξω από κάθε σπίτι/ και φεύγουν ξημερώματα/ για το Ονειροσφαγείο» (σ. 37). Ένας κόσμος στάσιμος, γεμάτος με την σιγή των απεγνωσμένων. Ο κόσμος μας δηλαδή, τουλάχιστον την τελευταία πενταετία: «Όπως και να γραφτεί το ΠΕΙΝΑΟ φοβόμαστε/ και ούτε μια απεργία» (σ. 13). Από την ειρωνική, μερικές φορές, περιγραφή-παρατήρηση: «η πόλη κοιμάται/ σιγά με τους κρότους σας» οδηγούμαστε στην ενέργεια: «τώρα γυρνάω τον κόσμο/ με τη μπροσούρα στα χείλη/ ανοίγω το στόμα στάζουν ματωμένες λέξεις/ οι άνθρωποι προσπερνούν/ οι πιο πολλοί άνθρωποι/ το φοβούνται το αίμα.» Ο Ρίτσος γράφει στα –επίκαιρα– Ημερολόγια του Πολυτεχνείου: «Πώς μπορείτε λοιπόν να κοιμάστε; Πώς μπορείτε λοιπόν να κοιμάστε;» Ίσως εξαιτίας του Φόβου λοιπόν. Του Φόβου που παρατείνεται. Γιατί «οι πιο πολλοί άνθρωποι/ το φοβούνται το αίμα». Όμως, ο Ρίτσος γράφει στα ημερολόγια, με την ημερομηνία 20 Νοεμβρίου: «εδώ ό,τι πα θα πει θα 'ναι το αίμα».

Από την ατομική επανάσταση, τον έρωτα, ως την κοινωνική επανάσταση, η Κατερίνα παρατηρεί, μετέχει και κυρίως διερωτάται ταυτόχρονα και για τις δυο. Αρθρώνει το ερώτημα για το πώς μπορούν να συμβούν. Και τολμά, παρά τον Φόβο, να επιθυμεί εξίσου την ύπαρξη και των δυο. Από ανάγκη. Μας ζωγραφίζει ένα μέλλον γυμνό από ψευδαισθήσεις, με όλη την δύναμη τούτης της γυμνότητας.

Τελικά, ίσως, Επανάσταση σημαίνει μέσα στη σιωπή να σφυρίζεις το τραγούδι της φρίκης ακόμη και στις πιο δύσκολες ώρες, ανάμεσα σε ένα πλήθος βουβό.

να μη φοβάσαι εσύ
ακούς;

Θα ξαναρθούν και γελαστές και γελασμένες μέρες (σ. 14)

Η Κατερίνα Ζησάκη (γεν. 1984, Πυργετός Λάρισας) ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Είναι μέλος της συντακτικής ομάδας του περιοδικού «Μανδραγόρας». Οι *Ιστορίες απ' το Ονειροσφαγείο* είναι η πρώτη της ποιητική συλλογή

Κατερίνα Ζησάκη

προσευχητάρι

Ταπεινώσου και θα δεις πώς όλες
 οι συμφορές σου
 θα μετατραπούν σε ανάπαυση.
 Άγιος Σιλουανός ο Αθωνίτης

λησμονεί η ψυχή μου τον κύριο
 την ώρα που κώνω το μούτρο
 στο σώμα σου
 που έχει αλήθεια αιμάτινη γεύση
 την ώρα που με τη φωτιά στο χέρι
 ορμάμε οι σύντροφοι
 πάνω σε κείνους που
 το έλεος αυτών
 ουδέποτε ήλθε εφ' ημάς
 την ώρα που χορεύουμε
 κοιτάζοντας την πόρτα
 του θανάτου τρελαμένοι
 την ώρα που γελάς
 και βγαίνει ο ήλιος
 την ώρα που ο ύπνος
 γίνεται η πιο βολική συνθήκη
 του ανέστιου στο κρύο
 την ώρα που οι πνιγμένοι
 ανασύρονται μπλάβοι
 στα υδάτινα σύνορα
 την ώρα που 80 τόνοι εδάφους
 μπορούν να εξαερωθούν
 από τη ρίψη μιας βόμβας
 την ώρα που δε βρίσκουμε
 τον σίτον τον οίνον και το έλαιον
 για να ευλογηθούν

ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΕΠΠΑΣ

την ώρα
ή το οχτάωρο
το δωδεκάωρο
και βάλε
που κάθομαι και με ξεφλουδίζουν
που παίρνουν ένα ένα
τα κομμάτια μου
–ψιχία–
κι ως την επόμενη φορά
δεν έχει αναγεννηθεί
ούτε το ελάχιστο
το πιο μικρό
το τιποτένιο
χωρίς ούτε ένα αγγείο
χωρίς μια φλούδα δέρματος
λησμονεί η ψυχή μου τον κύριο

βλέπεις κύριε
ταπεινωθήκαμε
μείναμε μόνοι
πένητες γυμνοί
κι όμως σε λησμονούμε
ρίξε μας πόνο
κι άλλο πόνο κύριε
κι άλλο άδικο
ως να μας κάνεις δούλους σου
έχουμε δρόμο πολύ ακόμα

Γιώργος Γωνιανάκης

Παναγιώτης Μηλιώτης, *Μια Ανάσα Δρόμο*

Ἡ ἀπὸ τὸ ἐναρκτήριο ποίημα τῆς συλλογῆς, ὁ ποιητὴς μεταφέρει τὸν ἀναγνώστη στὶς συντεταγμένες τοῦ σύμπαντός του. Ἡ χωροχρονικὴ αὐτὴ μετατόπιση δὲν ἀποτελεῖ εὐκόλη υπόθεση, εἶναι μιὰ διαδικασίᾳ μύησης ποῦ «ξεβόλευει», συνιστᾷ μιὰ πράξη κατακόρυφη, μιὰ πράξη ποῦ ἔλκει τὸν ἀναγνώστη πρὸς τὰ κάτω ἢ πρὸς τὰ μέσα, μιὰ καταβύθιση στὴ συνείδηση, στὴν «*πο βαθιὰ ὥρα τῆς Νύχτας*». Στὸν ποιητικὸ τόπο τοῦ Μηλιώτη, ἡ νύχτα δὲν ὀριοθετεῖ μόνο τὸ πλαίσιο ἀλλὰ καὶ τὸ διαμορφώνει. Ἀπὸ τῆς μιᾶς, ἡ ζοφερότητά τῆς ἐγκυμονεῖ ἐμπόδια, νομιμοποιεῖ καὶ ἀνακυκλώνει τὴ στατικότητα καὶ τὴν ὀκηνηρία. Ἀπὸ τῆς ἄλλης, γίνεται πεδίο περισυλλογῆς καὶ ἀναστοχασμοῦ, πεδίο λήψης ἀποφάσεων καὶ ἐκκόλαψης δράσεων.

Μέσα σ' αὐτὸ τὸ ετερόκλητο καὶ ἀβέβαιο τοπίο, «*σηκώνεται τὸ πεπρωμένο σου ἴσκιος βαρὺς*», λέει ὁ ποιητὴς, πολιτογραφώντας τὸν ἀναγνώστη στὸ σύμπαν τοῦ καὶ καλώντας τὸν νὰ λάβει θέση. Ἡ ἄρση τοῦ πεπρωμένου ἐγείρει χρέη, προτάσσει εὐθύνες, καὶ, κατὰ συνέπεια, βαθαίνει τὶς ἀποστάσεις μεταξὺ τῶν δρώντων υποκειμένων καὶ ἐκείνων ποῦ ἐπιλέγουν παθητικὴ στάση. Ἐδῶ τὸ πεπρωμένο δὲν ἀποτελεῖ ἀναπόδραστο κέλευσμα, ἀλλὰ ἀνασυντάσσεται.

Μέσα σὲ μιὰ περιρρέουσα ατμόσφαιρα, ἡ Νύχτα ἔχει δύναμη σαρωτικὴ. Ἀπομακρύνει ὅ,τι ἀγαπήθηκε. Ἀπογυμνώνει, διαρρηγνύει, καταβάλλει. Ἡ πορεία τοῦ συλλογικοῦ υποκειμένου ἀνακόπτεται, μετατρέπεται σὲ ἐπιστροφή στὸ σπίτι. Ὅμως τὸ σπίτι χάνει τὸ οἰκεῖο καὶ ἀσφαλὲς περίβλημά του, παραμορφώνεται σὲ ξένο τόπο. Ἡ ἐπιστροφή στὸ παρελθόν καὶ στὴ μνήμη μοιάζει νὰ υπονομεύει τὴν ἀνάληψη δράσης. Ὡστόσο, ἡ πορεία δὲν ματαιώνεται ὀλοσχερῶς, ἡ ἐλπίδα δὲν ὀβήνει. Ἀπαιτεῖται θέληση, ἀγώνας, μόχθος. Ἀπαιτεῖται ἀφύπνιση τῶν αἰσθήσεων, ἀφούγκρασμα τῆς μέσα μουσικῆς.

Κι ἀφοῦ ὁ ποιητὴς μᾶς ἔδωσε τὸ στίγμα τοῦ κόσμου τοῦ, ἀπὸ τὸ τρίτο ποίημα τῆς συλλογῆς καὶ ἔπειτα μᾶς εἰσάγει στὴν προσωπικὴ τοῦ μυθολογία, στὴν χαρτογράφηση τῆς ἀτομικότητας ποῦ συντίθεται μέσα ἀπὸ διαρκεῖς συμβολισμούς. Τὸ ἀτομικὸ στοιχεῖο δὲν ἐκπίπτει σὲ μιὰ στεῖρα ὀμφαλοσκοπηση, ἀλλὰ φωτίζεται γιὰ νὰ ἀρθρώσει ἀνησυχίες καὶ φόβους ποῦ ἐδράζονται στὸ συλλογικὸ βίωμα.

Τὸ ποιητικὸ υποκείμενο δὲν καταγγέλλει, ἐξομολογεῖται τὴν «*ἀφύσικη ἀντίση τῆς νιότης τοῦ, τὸν κρότο στὸ στήθος, τὶς μορφές δίπλα τοῦ*», «*συμβάντα*» ποῦ

ανατρέπουν κανονικότητες και που δυσκολεύεται το ίδιο το υποκείμενο να εξηγήσει, συμβάντα που ενισχύουν το παράλογο. Με γραφή δίχως επιτήδευση και δίχως λεκτικά στολίδια, ο ποιητής κοινωνεί την ανάγκη του για εξωτερίκευση, την άσβεστη επιθυμία να υψώσει φωνή απέναντι στην ατολμία, στο φόβο να διασχίσει κανείς ολάκερη τη μοναξιά. Παράλληλα, μοιράζεται και την αδυναμία επιτέλεσης: *«είναι τα λόγια που θέλω να πω/ μα με τα χρόνια μείνανε/ στριμμμένες μέσα ρίζες»*. Ο ποιητής δε διστάζει να μοιραστεί την αμηχανία του απέναντι σε όσα τον βαραίνουν: *«πώς να εξηγήσω τον δρόμο της επιστροφής,/ τον τράβαγα τρεκλίζοντας κάτω απ' το βάρος των ίδιων των κομματιών μου»*. Μιλά για την αδυναμία εύρεσης τρόπου μιας ιαματικής επικοινωνίας με τον άλλο: *«και σ' εσένα πώς να μιλήσω πώς να σβήσω με τη φωνή μου όσα έζησες διψώντας και ως σήμερα γυρεύεις;»* Ερωτήματα που ζητούν απάντηση, όμως μένουν μετέωρα.

Το επιτακτικό αίτημα για καθημερινή επιβίωση, η αναζήτηση βοηθητικών μηχανισμών για να κρατηθεί το πρόσωπο ακέραιο πάνω από τα ρήγματα της μέρας συχνά έχει ακριβό τίμημα, την απώλεια της ταυτότητας. Μέσα στο φρενήρες κυνηγητό για τα στοιχειώδη, η ταυτότητα χάνεται *«σε βυθό ταραχής και φόβου»*. Η συνειδητοποίηση της απώλειας εξοντώνει και οδηγεί σε ακόμα πιο βασανιστικά ερωτήματα: *«πώς μπορώ να κρατήσω πια αυτόν που από μέσα μου φεύγει πώς μπορώ να βρω ένα ρόλο – ένα μικρό ρόλο/ για να δαμάσω το χρόνο να μου ορίσει ένα κομμάτι χώρου να υπάρξω;»* Ένας σύγχρονος πλάνητας που όλο μετακινείται προκειμένου να βρει ένα δικό του κομμάτι χώρου, διαγράφοντας μονοπάτια της πόλης *«με τσάντα που κρέμεται πίσω στην πλάτη»*. Έτσι τότε εμφανίζεται σε σπίτια οικείων και πότε σε χώρους διασκέδασης, και άλλοτε πάλι σε δρόμους και πλατείες. Ο ποιητής δεν απομονώνεται, δεν αποστασιοποιείται, διαμορφώνει το στοχασμό του μέσα από τη συμμετοχική παρατήρηση, έχοντας οξυμένη κοινωνική συνείδηση, νομιμοποιείται να μεταβαίνει από το ατομικό στο εμείς, να περιγράφει την κοινωνική κατάσταση και να εκφράζει συλλογικές ανησυχίες και φόβους.

Η πραγματικότητα εμφανίζεται αλλοτριωμένη. Έγνοιες φράζουν το στήθος και πνίγουνε όνειρα, ο άνθρωπος υποβαθμίζεται σε παθητικό δέκτη, *«δέσμιος σε λαβές άδειων στερημένων ημερών»*. Εκτοπίζεται και κρύβεται, περνά στο περιθώριο: *«ο καθένας μόνος ανοίγει τρύπα να κωθεί// στηρίζει με συντρίμια ένα κομμάτι ησυχίας»*. Ό,τι βλάστησε στα χέρια του, ρημάζεται από τον χρόνο: το δέρμα μαραίνεται, η πλάτη γκρεμίζει τη φωνή. Τα σκουπίδια γίνονται αστραφτερός διάκοσμος, ο ουρανός αρρωσταίνει, τα πνευμόνια γεμίζουν σκόνη, το παρόν γίνεται έρημος. Το μέλλον προδιαγράφεται *«βουβό και δίχως θεό»*, καθώς *«νούμερα ρυθμίζουν την κάθε υπόθεση»*.

Αντιμέτωπο με αυτή την πνιγηρή κατάσταση, το ποιητικό υποκείμενο βρίσκει έρεισμα τη μνήμη. Τα βιώματα του παρελθόντος χαράσσουν ανεξίτηλες γραμμές

στο σώμα. «Κάθε γραμμή σε λαγούμι βρίσκει/ στο κάθε λαγούμι μια αγέλη σκούζει». Αλλά οι γραμμές μνήμης δείχνουν και το δρόμο της εγρήγορσης: να μάθουν τα χέρια να σκαρφαλώνουν. Όμως μέσα στο χωνευτήρι της νύχτας πάντα ελλοχεύει ο κίνδυνος τα κομμάτια του παρελθόντος να λειτουργήσουν ως μαγνήτες καθήλωσης κι εμμονής στα συντρίμια. Γι' αυτό και οι καιροί απαιτούν μια στάση για περισυλλογή, για αφύπνιση και τακτοποίηση της σκέψης, για αποτίναξη όσων δυνάμεων σπρώχνουν προς τα πίσω, για ένωση των κομματιών που μένουν σκόρπια στο δρόμο. Ο ποιητής δε σταματά αλλά ανακόπτει την πορεία του και παίρνει μια ανάσα, για να ερμηνεύσει σωστά τους οδοδείκτες. Προκρίνει την εμπάθυνση του βλέμματος, την αναζωογόνηση μέσα από την πνοή, μέσα από μια ανάσα. Μια ανάσα δρόμο.

Ο Παναγιώτης Μηλιώτης γεννήθηκε το 1983 στην Αθήνα. Σπούδασε ηλεκτρονικός. Έχει δημοσιεύσει ποιήματα και κριτικά δοκίμια στα περιοδικά *Τεφλόν*, *Τα τετράδια του Ελπήνορα*, *Μανδραγόρας*, *Φρέαρ*. Στην πρώτη του ποιητική συλλογή, *Μια Ανάσα Δρόμο*, εκδ. , Αθήνα 2013, σελ. 32, απονεμήθηκε το βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου ποιητή «Γιάννης Βαρβέρης» (από κοινού με την ποιητική συλλογή *Μουσείο Άδειο* της Μαρίας Κουλούρη).

Παναγιώτης Μηλιώτης

Κι άντε μάθε το σώμα σου ξανά να κουμαντάρεις

*Μήνες και μήνες πληθαίνουν άμορφοι
και ξεχαρβαλώνουν σιγά σιγά τον σκελετό μου,
ανοίγουν κάθε τόσο τη ντουλάπα και ξεμυτούν
οι παλιοί μου εαυτοί κουλούρα στο παράπονο με σπρώχνουν
άμορφη να σβήνω μάζα
να λιγοστεύουν και τα νεύρα τη δύναμη του νου μου
καθώς ο πανικός διαρρέει στο μέτωπο μου τα εξής:*

φτου κι απ' την αρχή γίνομαι ξανά μικρό παιδί
κι άντε μάθε το σώμα σου ξανά να κουμαντάρεις

*Μήνες και μήνες δίνω παρών στην ανεργία
και γεμίζει η κάρτα αυτοκόλλητα
αύριο τσιρότα απ' την πληγή θα τα τραβώ
μήνες και μήνες για να βρω
δίμηνη δουλειά στο σκουπιδιάρικο*

ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΩΝΙΑΝΑΚΗΣ

άδειαζαν τα φορτηγά και σήκωναν ένα σωρό καμπύλες
γύριζαν τα φορτηγά
κι η σκόνη έπλαθε τον Άγγελο
Ποιοι 'ναι αυτοί που τρίβουν τα χέρια
σαν υπογράφουν της φάμπρικας να μείνει
μονάχα το κουφάρι; σκεφτόμουν
κοιτώντας τον Άγγελο στο τζάμι
ποιοι 'ναι αυτοί που κουνούν τα χέρια
και κρατούν το χρήμα στο ρυθμό τους να χορεύει;
Τρίβουν τα χέρια
και κυκλοφορεί στην επιφάνεια το χρήμα
όπως στο λουλούδι ο χυμός με λίπασμα τη φτιήνια
που πληθαίνει τ' ανθρώπινα ερείπια
κάστρα που κάπως κατάφεραν
και σήκωσαν οι προγονοί μας άμυνα.

Κώστας Κρεμμύδας

Δέσποινα Δεμερτζή, Ασκήσεις Απωλείας «Επίμονες μεγάλες ιστορίες για τα σπίτια που μας σύλησαν»

*Τα παραπλέω τα νησιά, όλο τα παραπλέω
–παράξενο– θαρρείς και δεν τ' αγάπησα όσο θα 'πρεπε
Μα τι τα θες, είν' οι καιροί θολοί και τα λυχνάρια λίγα
κορμιά ποτάμια να σου στέκονται (...)
Καταραμένο κι ανελέητο ταξίδι από παρακαμπτήριες
στην άλλη όχθη του καθρέφτη, στην περιπέτεια της λησμονιάς
στο άμα και στο θάμα, στα ωριμότερα τοπία μας
στο πότε και στο χτες, στις φλύαρες πτυχές της σιωπής σου
στα καθημερινά, μικρά, χαριτωμένα εγκλήματά τους...*

(«Εντολή», σ. 11)

Τρίτη ποιητική συλλογή της Δέσποινας Δεμερτζή, που μέσα από προσωπικές διαδρομές συνθέτει την ποιητική της φόρμα στον απόηχο της έννοιας αλλά και της ουσίας ειδικών (προσωπικών) αλλά και γενικότερων απωλειών που ούτως ή άλλως συμπλέουν με την ανθρώπινη ύπαρξη.

*(...) τύπος άγνωστος στη μνήμη.
Δεν ανασύρεται με τίποτα.
Όλη η εντρύφηση στα λεξικά πήγε χαμένη τότε
Απόλετο
Ίσως επειδή τρομοκρατούμαι Όλλυμι
Σβήνω και χάνομαι πού πάω Όλλυμι;
Η απειλή παρούσα μη χαθώ
Να μη χαθώ φοβάμαι, την απώλεια...*

(«Πώς κλίνεται το ρήμα Όλλυμι», σ. 13).

Η συλλογή χωρίζεται σε δύο ενότητες, από επτά (7) ποιήματα η καθεμία. Η δεύτερη ενότητα περιλαμβάνει επίσης τρεις καρτ ποστάλ (σ.σ. ποιητικά ενσταντανέ) και ένα Υστερόγραφο (3+1=4). Να θυμηθούμε τους άπειρους συμβολισμούς του τέλειου, κατά τους Πυθαγορείους, αριθμού 7 (το άθροισμα του 3 και του 4 που αντιστοιχούν στα τέλεια σχήματα, τρίγωνο και τετράγωνο). Όπως επίσης τον χωρισμό, κατά τους Αρχαίους Έλληνες, των ωκεανών του κόσμου σε 7 θάλασσες...

Το υγρό στοιχείο αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα και των ποιημάτων της Δέσποινας Δεμερτζή, ιδίως της δεύτερης, μετά τις *Ασκήσεις απωλείας*, ενότητας: *Το νερό και τρεις καρτ ποστάλ*. Με τις καρτ ποστάλ να επιφυλάσσουν ανάμεσα στους τίτλους των επτά ποιημάτων της –ένα για κάθε μέρα της εβδομάδας. Το νερό, ως στοιχείο ροής, παρασύρει στο διάβα του εξαγνιστικά μνήμες, όνειρα και επιθυμίες, για να επέλθει η κάθαρση. Το νερό, που τελικά γίνεται η θάλασσα των ταξιδιών,

*Αχ, πώς πεθύμησα ένα ταξιδάκι, είπε η θάλασσα
Να βάδιζα επάνω σε γραμμές
λησμονημένων τρένων*

η απόλυτη ελευθερία του ανοικτού ορίζοντα των ωκεανών.

Στο σημείο αυτό αξίζει να μνημονεύσουμε κι έναν άλλο αγαπημένο ποιητή του Συμποσίου Ποίησης, τον Ιάσονα Δεπούνη, με τα πρωτοποριακά ποιήματά του και τις συνθέσεις του για το νερό. Επίσης τον Διονύσιο Σολωμό: *Το γάργαρο νερό κηλαϊδιστά φλιφλίζει/ και σας καλεί ναν το χαρείτε οι διψασμένοι./ Τι γάργαρο νερό... κελαρυστό, όπως βγαίνει/ οχ τ' ανθισμένο λειμωνάρι και δροσίζει/ τες φρένες, την καρδιά!* Αλλά και τον Ορέστη Αλεξάκη στο ποίημά του «Είσοι νερό», απ' την συλλογή «Βυθός», («Ευθύνη»1985).

«*Ανήκω στη θάλασσα*» θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε σε έναν τίτλο τον ποιητικό αισθαντικό τόνο της Δέσποινας Δεμερτζή που μετεωρίζεται και αδημονεί να μεταπλάσει το αδιέξοδο σε λύτρωση γνωρίζοντας πως η σκοτεινή ακινησία του μαύρου γιαιλού δεν είναι παρά η πίσω όψη του φωτός.

*Σαν από χρόνια ν' ανήκω στη θάλασσα
και λαχταρώ με τη ματιά μου το κύμα.
Σαν πόσα δέχεται το κύμα χρώματα
τ' ουρανού το χρώμα το χρώμα του βράχου χρώμα
κόκκινο κίτρινο πορτοκαλί του βράχου στο νερό
άσπρο του βράχου στο νερό
διαύγεια που επιπλέει απροσδόκητη
αεικίνητο του ήλιου δίχτυ στο νερό
άσπλο φως μέσα στο φως
φως στο νερό με κύμα χωρίς κύμα
φως στο νερό να παίζεις με το κύμα
να είσαι εκεί έτσι απλά και το νερό να σε δέχεται
για να τα βλέπω όλ' αυτά ανασαίνω
για να τα ξέρω όλ' αυτά ανασαίνω
για να τα είμαι όλ' αυτά ανασαίνω...*

(«Δευτέρα, Η όψη του νερού», σ. 22-23).

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Ποίηση σταθερών διαδοχικών σταδίων, καλά οργανωμένων διαλογισμών, επαγωγικής ανασυγκρότησης, ποίηση διάφανη και εικονοποιητική. Ένας ύμνος στη θάλασσα, μία ωδή στη ζωή. Μια συλλογή που παρακολουθεί τη συνέχεια των περιπετειών της ανθρώπινης ύπαρξης, αναδεικνύοντας τη συνείδηση ως πυξίδα πλεύσης μπροστά στο διαρκές άγνωστο που μας περιβάλλει...

Η Δέσποινα Δεμερτζή γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Αθήνα. Σπούδασε Νεοελληνική Φιλολογία, Ξένες Γλώσσες και Διοίκηση Πολιτισμικών Μονάδων. Έζησε στο Λουξεμβούργο και στις Βρυξέλλες, όπου ασχολήθηκε επαγγελματικά με τη μετάφραση. Σήμερα ζει και εργάζεται στην Αθήνα ως εκπαιδευτικός δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Έχει ασχοληθεί με τη διοργάνωση πολιτιστικών εκδηλώσεων και υπήρξε συνεργάτης του περιοδικού «Μανδραγόρας». Ποιήματά της έχουν διαβαστεί με την αφορμή εκδηλώσεων στις Βρυξέλλες και στην Αθήνα και έχουν μεταφραστεί στα ιταλικά, αγγλικά και γερμανικά. Οι *Ασκήσεις απωλείας* είναι η τρίτη ποιητική της συλλογή.

Δέσποινα Δεμερτζή**Κυριακή****Η ΓΝΩΣΗ ΤΩΝ ΝΕΡΩΝ**

Νερό ιερό

*Όμορφος κόσμος, επειδή υπάρχει η Αίγυπτος
με τον πλατύ της Νείλο
κι ο κορμοράνος αυγινός, που ξεδιπλώνει τις φτερούγες πάνω απ' το Μισισιπή,
το Μέγα Ποταμό και των Νερών Πατέρα
Όμορφη μέρα, που ακούει τις λιβελοούλες να ξυπνούν στις στέγες της Εδέεσης
κι ευλογημένος όποιος αφουγκράζεται
το πείσμα που 'χουν τα ρυάκια όλης της γης
ν' ακολουθούν την ταπεινή τους διαδρομή μέχρι τις λίμνες
Εκεί το νούφαρο πλατύ
απλώνει πρόθυμα τα πέταλά του
κι ακουμποσμένη απαλά η πρωινή δροσοσταλίδα επάνω του εξατμίζεται αργά
ώσπου να γίνει σύννεφο,
να ταξιδέψει στη θερμή διώρυγα του Σουέζ και παραπέρα,
να βρέξει πάνω από το μακρινό κόλπο του Μεξικού κι ακόμη παραπέρα
Μέχρι εκεί όπου φτάνει το μάτι
λίμνες αστείρευτες, ακράτητες πηγές, ποτάμια καθαρτήρια, θάλασσες ανοιχτές*

Κυανή αρχέγονη αγνή πατρίδα
κι απόψε θα γλιστρήσει ήμερα το λιόγερμα στην αγκαλιά σου
όταν θα καμπυλώνεις τα νερά για να κουρνιάσει ο φωτοδότης

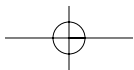
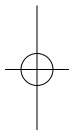
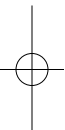
Πέρα από τούτα τα νερά
τανιέται με τη ράχη της στον ήλιο
η ευδαίμων χώρα των χορτάτων
όπου των Εσπερίδων μήλα φέγγουν αμέριμνα στα δέντρα
θάλλουν οι ανθισμένες μυγδαλιές άφθαρτες και κρουστές σαν υποσχέσεις
των εφήβων

Εκεί το κάθε πρωινό απλώνεται σαν ένα χάδι

Τόση μακαριότητα διασχίζεται από μια πλώρη
και να το, εμφανίζεται
το πλοίο
ορθόπλωρο κι ανέγγιχτο από κάθε στίγμα
Έρθε η ώρα, επιτέλους, για ταξίδι
γνέφει ο ορίζοντας, σημαίνει τον απόπλου

Τότε μεμιάς ακέραιη στην κουβέρτα
μια ορφανή ψυχή, εγώ, θεατής συνάμα κι επιβάτης
ενόσω ακούγεται το πρόσω ολοταχώς
κι ό,τι στο βάθος λάμπει παραμένει η θάλασσα
ανοίγω τα πικρά πανιά της αφοσίωσης
-βουβή καρίνα σε υποταχτικά νερά η πορεία

Το χρόνο ατενίζω μέσ' στο χρόνο σου
Άχρονο αίτημα αναδύεται η δικαιοσύνη
και στήλη μένω άλατος ασάλευτη
όμορφα σμιλεμένη στο γαλάζιο φόντο σου
διαγράφοντας για σένα προσευχές στην άκρη
των χειλιών, ελεύθερο νερό,
παντοινό νερό, βαθιά μου αγάπη



ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΥ
ΤΡΙΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ ΤΥ
ΠΩΘΗΚΕ ΣΤΟ ΛΙΘΟΓΡΑΦΕΙΟ ΤΟΥ
Γ. ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ ΑΚΟΜΙΝΑΤΟΥ
69 ΑΘΗΝΑ ΣΕ ΧΑΡΤΙ ΠΑΛΑΤΙΝΑ 120
ΓΡΑΜΜΑΡΙΩΝ ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΤΟΥ
2016 ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΩΝ ΕΚΔΟ
ΣΕΩΝ «ΜΑΝΔΡΑΓΟΡΑΣ» ©2016 ΣΥ
ΜΠΟΣΙΟ ΠΟΙΗΣΗΣ – «ΜΑΝΔΡΑΓΟ
ΡΑΣ» ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚΗ
ΕΤΑΙΡΕΙΑ.

αριθμός έκδοσης 259



ISBN 978-960-592-040-1

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΜΑΝΔΡΑΓΟΡΑΣ
ΙΣΜΗΝΗΣ & ΜΕΓΙΣΤΗΣ ΛΑΥΡΑΣ 32, ΚΟΛΩΝΟΣ Τ.Κ. 104 44 ΑΘΗΝΑ
ΤΗΛ. 2108220294, 6944-460494 FAX. 2108220294
<http://www.mandragoras-magazine.gr>
e-mail: editorial@mandragoras-magazine.gr

