

ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ

Ειδικοί στόχοι

Μέσα από τη θεματική αυτή ενότητα επιδιώκεται:

- Η εξοικείωση με τη **θεματική** διερεύνηση των λογοτεχνικών κειμένων.
- Η αποκάλυψη της ποικιλίας και της πολυμορφίας του ποιητικού φαινομένου με υλικό την ίδια την ποίηση.
- Η κατάδειξη πως η ποίηση είναι πράξη ευθύνης απέναντι στον κόσμο είτε ο δημιουργός της υπηρετεί την υψηλή είτε τη χαμηλόφωνη ποίηση.
- Η ανάδειξη της ποιητικής δημιουργίας ως συνεχούς διαλόγου με το έργο των άλλων ποιητών (*Είναι παιδιά πολλών ανθρώπων τα λόγια μας*, Γιώργος Σεφέρης).
- Η ουσιαστικότερη γνωριμία με την «ποιητική» ως τεχνική και ως τέχνη.
- Η επισήμανση εκείνων των όρων που γεννούν το ποίημα ως καλλιτεχνική ανταπόκριση στα κελεύσματα της πραγματικότητας.

Ειδικότερα, μέσα από τα ενδεικτικώς ανθολογημένα ποιήματα μπορεί κανείς να παρακολουθήσει τον πολυφωνικό διάλογο των ποιητών με την τέχνη τους:

1. «Καισαρίων» (Κων/νος Καβάφης): Η ποίηση ως επανορθωτική της ιστορικής αδικίας.
2. «Ο Δαρείος» (Κων/νος Καβάφης): Το δίλημμα γύρω από την προσαρμογή του ποιητή στις επιταγές της εκάστοτε εξουσίας.
3. «Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου..» (Κων/νος Καβάφης): Η ποίηση ως φάρμακο κατά της φθοράς του χρόνου.
4. «Μικρή ασυμφωνία εις α μείζον» (Κώστας Καρυωτάκης): Η αναμέτρηση ενός «μικρού» ποιητή με ένα «μεγάλο» ομότεχνό του, που έχει ως τελικό αίτημα την κατάκτηση της υστεροφημίας.
5. «Μόνο γιατί μ' αγάπησες» (Μαρία Πολυδούρη): Ένα τυπικό δείγμα ενός ακραιφνούς λυρισμού· η ποίηση υπάρχει σε αναφορά με τον άλλο.
6. «Χορός συρτός» (Γιάννης Σκαρίμπας): Ένα ποίημα που αρνείται την ποίηση του γραφείου για να επιλέξει την ποίηση της ζωής.
7. «Ο ελεγκτής» (Μίλτος Σαχτούρης): Η ευθύνη του ποιητή απέναντι στον *ουρανό*.

8. «Επίλογος» (Μανόλης Αναγνωστάκης): Η ποίηση ως πράξη πολιτικής ευθύνης.

9. «Ποίηση 1948» (Νίκος Εγγονόπουλος) και *Στον Νίκο Ε.* (Μανόλης Αναγνωστάκης): Ένας ποιητικός διάλογος γύρω από τη σχέση της ποίησης με την ιστορική πραγματικότητα.

10. «Μικρή Πράσινη Θάλασσα» (Οδυσσέας Ελύτης): Η ερωτική σχέση με την ποιητική δημιουργία.

11. «Τα αντικλείδια» (Γιώργης Παυλόπουλος): Μια απόπειρα να παραβιασθεί η ανοικτή πόρτα της ποίησης.

1. Κ.Π. Καβάφης, «Καισαρίων»

1. Σ' ένα άλλο ποίημά του, «Καισαρίων» μας δίνει αναλυτικά την τεχνική της έμπνευσής του· το όνομα του γιου της Κλεοπάτρας περνά τις σελίδες ενός βιβλίου που ξεφυλλίζει ο ποιητής, κι αυτό προκαλεί την έμπνευση.

.....
Α, να ήρθες συ με την αόριστη
[...]
εθάρρεψα που μπήκες μες στην κάμαρά μου.

Ο ποιητής, λοιπόν, οραματίζεται, και η ποίησή του πηγάζει από τους οραματισμούς του. Κατέχει την τεχνική του οραματισμού, του ερωτικού βασικά, χωρίς ωστόσο να μας είναι δύσκολο να ξεχωρίσουμε τον τελευταίο αυτόν από τον ιστορικό οραματισμό. Έτσι φθάνει στην ιδιότυπη υποβολή του, που δεν είναι καμωμένη από αφαίρεση ή ασάφεια, αλλά από ένα πλήθος πολύ συγκεκριμένες λεπτομέρειες. Ο ποιητής, δηλαδή, δεν υποβάλλει δίνοντας ευκαιρία να δουλέψει η φαντασία του αναγνώστη, αλλά καταλήγει στο αποτέλεσμα του δεσμεύοντας και υποτάζοντας, με λεπτομέρειες και με ακριβέστατες περιγραφές, την φαντασία του αναγνώστη στους δικούς του οραματισμούς.

Κ.Θ. Δημαράς, *Σύμμικτα, Γα, Περί Καβάφη*, φιλολογική επιμέλεια, Γ.Π. Σαββίδης, Γνώση, 1992, σ. 119-120

2. ...Το «Καισαρίων» (γρ. 1914, δημ. 1918), καθώς μας έδειξε ο Κ.Θ. Δημαράς, είναι ποίημα-κλειδί για την τεχνική της έμπνευσης του Καβάφη. Φυσικά προϋποθέτει όλα τα πολεμαϊκά ποιήματα που ως τότε είχε γράψει ή σχεδιάσει ο Καβάφης –ιδίως το «Αλεξανδρινοί Βασιλείς»– και βέβαια το

«Τυανεύς Γλύπτης». Πλήθος είναι οι αναγνώστες που συγκλονίστηκαν από την ποιητική νεκρομαντεία που αναπαριστάνεται –ή μάλλον ξανασυντελείται– προστά στα μάτια μας. Ανάμεσα σε αυτούς τους αναγνώστες ανακαλώ τις σκιές του Γρυπάρη και του Σινόπουλου.

Γ.Π. Σαββίδης, *Μικρά Καβαφικά*, τόμ. Α, Ερμής 1996, σ. 299

3. Ο Κ.Θ. Δημαράς έχει παρατηρήσει ότι στο ποίημα αυτό ο Καβάφης «μας δίνει αναλυτικά την τεχνική της έμπνευσής του». Το όνομα του Καισαρίωνα ο ποιητής το συναντά εντελώς τυχαία σε μια συλλογή επιγραφών, και η «μικρή κι ασήμαντη μνεία» ωθεί τη μνήμη του σε μια αντίστροφη διαδρομή. Έχουμε επίσης στο «Καισαρίων» ένα δείγμα της προτίμησης που δίνει ο Καβάφης στα περιφερειακά ιστορικά πρόσωπα, για τα οποία «λίγες γραμμές μονάχα βρίσκονται» στα κείμενα. Τις μορφές τους μπορεί να τις πλάσει με μεγαλύτερη ελευθερία, να κάνει πιο ζωντανές τις επαφές της σημερινής μνήμης μαζί τους. Μετά τη μαζική σκηνή στο «Αλεξανδρινοί Βασιλείς» η μορφή του Καισαρίωνα απομονώνεται, τώρα δίνεται σε μεγάλο πλάνο, και, χάρη στο ρίγος που προκαλεί η σκηνή, όλο το ιστορικό δράμα ξυπνά στον αναγνώστη μια ξεχωριστή αίσθηση ζωντάνιας και αλήθειας.

Σόνια Γλίνσκαγια, *Κ.Π. Καβάφης, Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού αιώνα*, Κέδρος 1983, σ. 182-183

4.

I

Προχωρώ περιληπτικά:

Το ποίημα έχει τρία μέρη: 1) οι πρώτοι 10 στίχοι, 2) οι επόμενοι 4 και 3) οι τελευταίοι 16.

Στο πρώτο μας ανακοινώνει ο ποιητής ότι από περιέργεια ιστορικού και από διάθεση να περάσει την ώρα του πήρε «χθες τη νύχτα» μια συλλογή από επιγραφές των Πτολεμαίων να διαβάσει. Οι εντυπώσεις του είναι ότι οι «άφθονοι έπαινοι και κολακείες εις όλους μοιάζουν», είναι δηλαδή τυπικές και στερεότυπες και ίσου υπερβολικού τόνου για όλους, χωρίς διάκριση, όλοι κοσμούνται με τα ίδια υμνητικά επίθετα, άντρες και γυναίκες που είναι κι αυτές όλες σ' ένα ύψος: «θαυμαστές».

Στο δεύτερο μέρος λέει ότι θ' άφηνε πια το βιβλίο, αλλά μία λεπτομέρεια ασήμαντη, «μια μνεία μικρή κι ασήμαντη» για το βασιλέα Καισαρίωνα, του τράβηξε την προσοχή.

Στο τρίτο μέρος αλλάζει ξαφνικά ο τόνος. Ο ποιητής μιλάει με συγκίνηση, οραματίζεται τον Καισαρίωνα, αυτόν που τόσο «λίγες γραμμές» του

έχει αφιερώσει η ιστορία. Η φαντασία του, η νοσταλγική του διάθεση, τον «πλάθει ελεύθερα», τον βλέπει «ωραίο κι αισθηματικό, με μια ονειρώδη συμπαθητική ομορφιά». Το όραμα είναι τόσο «πλήρες», τόσο ζωντανό, που φτάνει σε αληθινή ψευδαισθησία: σβήνει επίτηδες τη λάμπα και θαρρεί πως ο Καισαρίων μπαίνει μέσα στην κάμαρα, στέκεται εμπρός του, όπως θα ήταν τότε μέσα «στην κατακτημένη Αλεξάνδρεια, χλωμός και κουρασμένος, ιδεώδης εν τη λύπη του», έχοντας την ελπίδα πως θα τον λυπηθούν οι φαύλοι αυλοκόλακες και θα πάντουν να ψιθυρίζουν το ομηρικό: «ουκ αγαθόν πολυκαισαρίη» (αντί «πολυκοιρανίη»).

II

Στο πρώτο μέρος, που έχει έναν άκρως πεζολογικό τόνο, ο ποιητής μέσ' απ' την δικιά του ιστορική περιέργεια και αργοσχολία, μας δίνει με σύντομους χαρακτηρισμούς την κυρίαρχη ατμόσφαιρα της εποχής. Πίσω από τα ομοιόμορφα, υπερβολικά και στερεότυπα επίθετα που αποδίδονται στους Πτολεμαίους, υποβάλλεται το νόημα μιας παρακμής όπου κυριαρχεί η ψυχρή εθιμοτυπική αυλοκολακεία που είναι αφειδής και δεν κάνει προσωπικές διακρίσεις. Όλοι, άντρες γυναίκες, εμφανίζονται να 'χουν τελειότητα εξαιρετική.

Το πρώτο τούτο μέρος είναι το άνοιγμα του χώρου και του χρόνου ως ατμόσφαιρα ηθική και πνευματική που χρωματίζει την εποχή για να 'ρθει το δεύτερο μέρος με μια έξοχη αντίθεση. Θ' άφηνε, λέει, το βιβλίο, αν δεν του «είλκυε την προσοχή» μια «μικρή κι ασήμαντη μνεία» για τον βασιλέα Καισαρίωνα. Δεν είναι μόνο τα επίθετα «μικρή κι ασήμαντη» που εξευτελίζουν τη θέση του Καισαρίωνα εν σχέσει με τη ρητορική έξαρση που έχουν πάρει όλοι οι άλλοι Πτολεμαίοι, αλλά η ευτέλεια γίνεται έντονα αισθητή, σα μια απροσδόκητη έκπληξη, από το γεγονός ότι ήταν έτοιμος ν' αφήσει το βιβλίο, οπότε πρόσεξε την «ασήμαντη μνεία». Παρά λίγο να διαφύγει την προσοχή του, τόσο «ασήμαντη», τόσο ανύπαρκτη ήταν αυτή η «μνεία» που χαρακτηρίζει τον Καισαρίωνα.

Το δεύτερο μέρος μάς δίνει την ανυπαρξία του προσώπου από άποψη αξίας ιστορικής, για να ακολουθήσει το τρίτο μέρος με μια νέα αντίθεση που εξαίρει αυτό το «ασήμαντο» και αποτυχημένο πρόσωπο, το υψώνει σε ποθητό και θαυμαστό όραμα. Η αντίθεση σημειώνεται και με την ξαφνική αλλαγή του τόνου: από το άκρως πληροφοριακό - πεζολογικό ύφος πέφτουμε σ' ένα θερμό λυρισμό γεμάτο αγάπη κι ενδόμυχη συμπάθεια. Ο σχεδόν ανώνυμος και ανύπαρκτος στην ιστορία Καισαρίων προβάλλει στα μάτια του ποιητή ωραίος και λυπημένος, «ιδεώδης εν τη λύπη» του, χλωμός και κουρασμένος από τη μοίρα του κι από την ασπλαχνία των φαύλων γύρω

του, που προσπαθούν να του εμβάλουν φιλοδοξία, και να τον κινήσουν σε μάταιη δράση [...].

IV

Ο Καβάφης πήρε κι εδώ, όπως πάντα, ένα πρόσωπο της ιστορίας από τα πιο αδικημένα, από κείνα που σημειώνουν πάντα το τέλος ενός πολιτισμού, σηκώνουν πάνω τους το δυσβάσταχτο βάρος της παρακμής και το πληρώνουν με το συντριμμό τους.

Ο Καβάφης ανασέρνει από την αφάνεια αυτού του είδους τον άνθρωπο. Όχι τον ήρωα που αγωνίζεται με τη μοίρα πιστεύοντας αισιόδοξα στη δημιουργική δύναμη της ζωής, αλλά την αντίθετη όψη, τον άνθρωπο που είναι «χλωμός και κουρασμένος», δεν πιστεύει, δεν διαπνέεται από αισιόδοξία και δεν αγωνίζεται, υπομένει τη βαρειά του μοίρα, αφήνεται να παρασυρθεί και να πέσει, τον άνθρωπο της παρακμής.

Γ. Θέμελης, *Η διδασκαλία των Νέων Ελληνικών – Το πρόβλημα της ερμηνείας*, Αε τόμ., Εκδ. Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 216-220.

5. Το δεύτερο παράδειγμα, το νομίζω οριστικά πειστικό, στην αναλυτικότητα του. Πρόκειται για ένα ζεύγος ποιημάτων των οποίων την έμπνευση καθοδηγεί ο Καισαρίων, ο πρεσβύτερος γιος της Κλεοπάτρας: *Αλεξανδρινοί βασιλείς* (1912), και *Καισαρίων* (1918). Ανάμεσα στα δύο έχουμε κάτι περισσότερο από την κοινότητα των θεμάτων: έχουμε μια εσωτερική ανταπόκριση, μια συμπλήρωση του πρώτου από το δεύτερο, κάτι σαν την «ουρά» την οποία βάζει σε μερικά του ποιήματα ο Καβάφης, ή, μάλλον, εδώ, κάτι σαν ένα ερμηνευτικό σχόλιο. Συνάμα, το πέραςμα της λυρικής πνοής, αντί με τον τυπικό τρόπο του ποιητή να γίνει μέσα στο ίδιο ποίημα, «έξι χρόνους διάβηκε· και τώρα ήλθε να μείνει μέσ' στην ποίησιν αυτή». Όμως, μόνο εκ των υστέρων, μόνο επειδή μας εδόθηκε η δεύτερη λυρική δημιουργία, μπορούμε να αποδώσουμε το ακέραιο νόημά του στο πρώτο.

Οι Αλεξανδρινοί βασιλείς είναι ποίημα που θα μπορούσαμε, έτσι μόνο του κοιταγμένο, να το νομίσουμε καθαρά περιγραφικό· της ομάδας που δένει την τέχνη του Καβάφη με μια πλευρά του παρνασσισμού. Θα έπρεπε μόνο να προσέξει κανείς ότι ο Καισαρίων, το κύριο πρόσωπο του μύθου, ο Καισαρίων που, καθώς λέει ο ποιητής, στέκονταν πιο εμπροστά, περιγράφεται σε όλες τις λεπτομέρειες της ενδυμασίας του, με μιαν επιμονή και μιαν εξαντλητικότητα την οποία μόνο το ξύπνιο όνειρο μπορεί να δώσει· κάτι που αγγίζει τον φετιχισμό: χρώματα, σχήματα, όλος.

*Ντυμένος σε μετάξι τριανταφυλλί,
στο στήθος του ανθοδέσμη από νακίνθους,
η ζώνη του διπλή σειρά σαπφείρων κι αμεθύστων,
δεμένα τα ποδήματά μ' άσπρες
κορδέλλες κεντημένες με ροδόχροα μαργαριτάρια.*

Και πιο κάτω πάλι παριστάνεται ο Καισαρίων όλο χάρις κ' εμορφιά. Ένα όραμα, που περνάει και χάνεται μέσα από το ποίημα χωρίς να προκαλέσει καμμιάν αισθητή συγκίνηση.

Μα το άλλο ποίημα θα μας πληροφορήσει την αιτία του οραματισμού αυτού, θα μας δείξει με τι τρόπο, και με πόσην επιμονή, ο ερωτισμός του ποιητή είχε κρυσταλλώσει επί χρόνια γύρω στην ίδια φαντασίωση. Αν το εγώ του ποιητή λείπει εντελώς από το πρώτο, αντίθετα, στο δεύτερο επιβάλλεται από την αρχή. *Καισαρίων* επιγράφεται, αλλά στα αληθινά αποτελεί μια λυρική εξομολόγηση, περιγραφή του τρόπου με τον οποίον ο ποιητής αντλεί την ηδονή μέσα από την ιστορία. Και πάλι η πεζολογία, από τον πρώτο στίχο, προσεχτικός μα αδύναμος φρουρός του συναισθηματικού κόσμου:

*Εν μέρει για να εξακριβώσω μια εποχή,
εν μέρει και την ώρα να περάσω,
την νύχτα χθες πήρα μια συλλογή
επιγραφών των Πτολεμαίων να διαβάσω.*

Τίποτε δεν μας επιτρέπει να προμαντεύσουμε την εξέλιξη του βραδιού, μετά την οποία θα εταίριαζε ίσως, αν το αφήγημα ήταν πραγματικό, να γραφεί ένα από τα παρεξηγημένα σημειώματα του ποιητή *Εις εαυτόν*:

*Όταν κατόρθωσα την εποχή να εξακριβώσω
θ' άφηνα το βιβλίο αν μια μνεία μικρή,
κι ασήμαντη, του βασιλέως Καισαρίωνος
δεν είλκυε την προσοχή μου αμέσως...*

Κι εδώ, χωρίς καμμιά προπαρασκευή, γίνεται απότομα η μετάβαση στην λυρική έκφραση. Ο Καβάφης σχολιάζει το παλιότερό του ποίημα, και συνάμα αναλύει τον τρόπο με τον οποίο επροκάλεσε τον καινούριο οραματισμό του:

[...]

Η παλιά και η καινούρια εμπειρία σμίγουν τώρα μέσα στην ίδια λυρική εξομολόγηση· η τεχνική της έμπνευσης, ο οραματισμός που προκαλείται από έναν μικρό και ασήμαντο εξωτερικό ερεθισμό, η δημιουργία των καταλλήλων όρων για την ολοκλήρωση του οραματισμού, η επεξεργασία

της λεπτομέρειας επάνω σε ένα ανάλαφρο περιστατικό: μια διασταύρωση σε ένα καζίνο, ένα συναπάντημα στον δρόμο, μια επιτύμβια πλάκα, μια επιγραφή, και ύστερα οι αναμνήσεις όλες, πραγματικών ή φανταστικών περιστατικών, από την ζωή του ποιητή ή από την ιστορία. Η τεχνική της έμπνευσης· ας μην ξαναδώσουμε για τρίτη φορά τον ορισμό της.

Κ.Θ. Δημαράς, «Η τεχνική της έμπνευσης στα ποιήματα του Καβάφη»,
Φιλολογική Πρωτοχρονιά, 1956, σ. 100-102.

6. Από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του Καβαφικού έργου που έχει παραγνωρίσει η κριτική, το σημαντικότερο παραμένει η αυτοαναφορικότητα – το γεγονός ότι σε ένα μεγάλο ποσοστό των ποιημάτων του, η ποίηση στρέφεται στον ίδιο τον εαυτό της και το κείμενο αναπαριστά τη διαδικασία της δημιουργίας του ή αναφέρεται στις συνθήκες της ύπαρξής του.

[...] Ένα κείμενο που συνιστά ενδεικτικό παράδειγμα καλλιτεχνικής αυτοαναφορικότητας είναι το ποίημα «Καισαρίων».

Η πρώτη στροφή αναφέρεται στις απαρχές της έμπνευσης. Παρατηρούμε ότι στην πηγή της δε βρίσκονται το συναίσθημα, η πραγματικότητα ή η ιστορία, αλλά το βιβλίο, και συγκεκριμένα μια συλλογή επιγραφών· έτσι ένα κείμενο αναφέρεται σε ένα άλλο. Πράγματι, η Καβαφική ποίηση (όπως και ο Μοντερνισμός γενικά) μπορεί να χαρακτηριστεί ως ποίηση της βιβλιοθήκης, όπου τα κείμενα αποκαθιστούν μια συνειδητή σχέση με προηγούμενα κείμενα – σ' αυτό, όμως θα επανέλθω παρακάτω.

Στη δεύτερη στροφή δηλώνεται η πηγή αυτού του ποιήματος, η οποία βρίσκεται σε μια περιστασιακή μνεία του Καισαρίωνα. Ο ποιητής αναφέρει ότι, αν η μνεία δεν ήταν ασήμαντη, δεν θα τον ενδιέφερε και έτσι θα άφηνε το βιβλίο. Η αφορμή, λοιπόν, του ποιήματος είναι μια περιθωριακή αναφορά σε ένα σχεδόν άγνωστο βασιλιά, ενώ οι άλλοι φημισμένοι βασιλείς αγνοούνται. Με αυτή την εκλογή ο ποιητής παραγνωρίζει τα γνωστά και διάσημα πρόσωπα της συλλογής και προτιμά να γράψει ένα ποίημα για το πιο ασήμαντο.

Αυτή η στρατηγική εκφράζει μια αντιθετική στάση απέναντι στην παράδοση που βασίζεται κυρίως στις θαυμαστές Βερενίκες και Κλεοπάτρες, καθώς και στους λαμπρούς, ένδοξους και κραταιούς αυτοκράτορες· ενώ δηλαδή το αντικείμενο της παράδοσης, στην οποία αντιτίθεται ο ποιητής, είναι το μεγάλο και το σημαντικό, το αντικείμενο του δικού σου ποιήματος είναι μια περιθωριακή μορφή.

Η σύνθεση αυτού του ποιήματος γίνεται το θέμα του δεύτερου μέρους της τρίτης στροφής: «Σ' έπλασα ωραίο κι αισθηματικό. / Η τέχνη μου στο

πρόσωπό σου δίνει / μιαν ονειρώδη συμπαθητική εμορφιά». Βλέπουμε εδώ καθαρά τη συνειδητή και ενεργητική στάση του ποιητή κατά τη διάρκεια της σύνθεσης, καθώς διατηρεί τον απόλυτο έλεγχο χωρίς να παραδίδεται στο συναίσθημα ή στη ρομαντική έμπνευση. Όλα καθορίζονται από τη θέλησή του, εφόσον αυτός αποφασίζει να ανοίξει το βιβλίο, να διαλέξει τον Καισαρίωνα, να τον φαντασθεί και να αφήσει τη λάμπα να σβήνει. Τίποτα δεν έγινε τυχαία ή αυθόρμητα. Φυσικά ο ποιητής αποτελεί τον κύριο παράγοντα της σύνθεσης, αλλά διαφέρει από το ρομαντικό ποιητή, αφού δεν κυριαρχείται από υπερβολικό συναίσθημα ή υπερβατική έμπνευση.

[...] Εξετάζοντας το ποίημα ως σύνολο, μπορούμε τώρα να αντιληφθούμε τον ισχυρά αυτοαναφορικό του χαρακτήρα. Βλέπουμε ότι αναφέρεται στον εαυτό του, αναλύει τις συνθήκες της ανάδυσής του, της εμφάνισής του στον κόσμο, και συγχρόνως ασκεί κριτική στην παράδοσή του. Με άλλα λόγια, παρουσιάζεται πρώτα και κύρια σαν ποίημα και μας αναγκάζει να το δούμε σαν τέτοιο. Είδαμε πως στην αρχή αναφέρεται στην πηγή του, ύστερα στη στάση του ποιητή απέναντι στην παράδοση, στο ρόλο του και στη σύνθεση την ίδια. Συνεπώς το ποίημα εξιστορεί τη δημιουργία του, κάνοντας αναφορά στα στοιχεία που το συνιστούν.

Γρηγόρης Τζουσδάνης, «Η αυτοαναφορικότητα και αυτογνωσία της ποίησης του Καβάφη», *Το Δέντρο*, αρ. 1, Σεπτ.-Οκτ. 1983, σ. 49-57.

2. Κ.Π. Καβάφης, «Ο Δαρείος»

1. Ο ποιητής Φερνάζης είναι φανταστικό πρόσωπο, αλλά το ιστορικο-πολιτικό πλαίσιο είναι αυθεντικό. Κλειδί του ποιήματος είναι το γεγονός ότι ο Δαρείος είχε σφετεριστεί τον θρόνο ύστερα από αιματηρές δολοποκίες, και ότι ο Μιθριδάτης έγινε απόλυτος μονάρχης αφού σκότωσε τον συμβασιλέα αδελφό του· τόσο ο ένας όσο και ο άλλος έπεσαν θύματα της υβριστικής τους φιλοδοξίας.

Γ.Π. Σαββίδης, *Μικρά Καβαφικά*, τόμ. Αα, Ερμής 1996, σ. 293

2. Ο ποιητής Φερνάζης είναι ένα από τα πολλά φανταστικά πρόσωπα είτε και προσωπεία του Καβάφη, των οποίων το δράμα γίνεται πειστικό, όχι απλώς επειδή είναι ζυμωμένα με την κοσμική εμπειρία του δημιουργού τους, αλλά και γιατί είναι επιμελώς τοποθετημένα στα πλαίσια της «ιστορικής δυνατότητας» (η έκφραση αυτή ανήκει στον Καβάφη).

3. [Τελείως διαφορετικό ψυχολογικό πορτραίτο έχουμε ένα χρόνο αργότερα στο ποίημα που τιτλοφορείται «Ο Δαρείος» – πρόκειται για τον Πέρση βασιλιά που μας είναι κυρίως γνωστός από την ήττα του εκστρατευτικού του σώματος στον Μαραθώνα. Πρωταγωνιστής του ποιήματος είναι ένας φανταστικός ελληνόγλωσσος Καππαδόκης ποιητής, ονόματι Φερνάζης, που, όπως ο Καβάφης, γράφει ένα ιστορικό ποίημα με τίτλο «Ο Δαρείος». Αλλά με την εξής ουσιώδη διαφορά: ότι ο Φερνάζης γράφει το ποίημά του για να καλοπιιάσει τον εξελληνισμένο απόγονο του Δαρείου, Μιθριδάτη ΣΤα, βασιλιά του Πόντου, και συνεπώς δυσκολεύεται να πει την ιστορική αλήθεια: πως ο Δαρείος, πριν από 400 χρόνια, είχε σφετεριστεί τον θρόνο της Περσίας, πατώντας επί πτωμάτων. Ξαφνικά, όμως, η παράτολμη απόφαση του Μιθριδάτη να επιτεθεί στους Ρωμαίους, ανατρέπει μεν όλα τα αυλικά σχέδια του Φερνάζη, μα τον ελευθερώνει να γράψει την αλήθεια. Σύμφωνα με την πάγια αντίληψη του Καβάφη, η σύγχρονη ιστορική πραγματικότητα επικυρώνει, και επικυρώνεται από, την αρχαία ιστορία.

Σημειωτέον πως ο Καβάφης αποφεύγει –όπως και σε ένα άλλο του ποίημα– να πάρει θέση *εναντίον* του Μιθριδάτη. Προφανώς επειδή ο φιλέλλην αυτός μονάρχης υπήρξε, από τα 88 ως τα 63 π.Χ., ο πιο επίφοβος αντίπαλος της Ρώμης στην καθ' ημάς Ανατολή: όσο υστερούσε σε στρατηγική, σχεδόν άλλο τόσο υπερείχε σε τακτική.

4. ... Όταν αρχίζει το ποίημα, ο Φερνάζης βρίσκεται σκυμμένος πάνω στο επικό του έργο· γράφει για τον Δαρείο, θέλοντας έτσι, έμμεσα, να λαμπρύνει τον βασιλιά της χώρας, τον Μιθριδάτη, φορτωμένο κιόλας με πολλές δόξες· μια δόξα παραπάνω τώρα, να τονιστεί η καταγωγή του από τον μεγάλο Δαρείο. Είναι λοιπόν ο Φερνάζης ένας απλός κόλακας της εξουσίας; Ας μη σπεύσουμε να βγάλουμε ένα τόσο εύκολο συμπέρασμα, γιατί τότε η κρίση μας θα έπρεπε να πέσει και στον Πίνδαρο πάνω, όπως επίσης και σε πολλούς άλλους σπουδαίους και φημισμένους ποιητές της αρχαιότητας ή και των νεωτέρων χρόνων. Ας πούμε καλύτερα πως ο Φερνάζης είναι ένας επαγγελματίας ποιητής, κι όχι ένας «ανιδιοτελής» τεχνίτης, παραδομένος μόνο στις επιταγές της Μούσας του. Επιτέλους έπος γράφει ο άνθρωπος· και είναι γνωστό ότι τα έπη, από τα ομηρικά ακόμη χρόνια, ακούγονται σε βασιλικές αυλές.

Ότι ο Φερνάζης δεν είναι ένας φτηνός κόλακας, το δείχνει και η δυσκο-

λία που τον σταματά: αναρωτιέται για τα αισθήματα του Δαρείου, την ώρα που ο Πέρσης μονάρχης παίρνει την εξουσία στα χέρια του· για να ορίσει λοιπόν ο Φερνάξης τα ακραία όρια της ψυχολογίας του Δαρείου, ταλαντεύει τον ήρωά του ανάμεσα στην υπεροψία (και τη μέθη) και στην κατανόηση της ματαιότητας των μεγαλείων· αν πούμε πως το δεύτερο όριο είναι ένας έπαινος για τον Μιθριδάτη, το πρώτο όμως (η υπεροψία και η μέθη – μια μορφή αρχαιοελληνικής ύβρεως) θα κολάκευε τον βασιλιά του Πόντου; Ο Φερνάξης φιλοσοφεί, δεν ρητορεύει.

Ξαφνικά όμως πέφτει στη μέση μια είδηση βαρυσήμαντη: ο πόλεμος. Η προσεκτική διατύπωση του Καβάφη στο σημείο αυτό (άρχισε ο πόλεμος με τους Ρωμαίους) δείχνει πως η καταιγίδα δεν ξεσπά τόσο απροσδόκητα· υπήρχαν κιόλας σύννεφα στον ουρανό που την προμηνούσαν. Ο Φερνάξης όμως μένει εβρόντητος, δεν το περίμενε τώρα το κακό· πίστευε πως είχε τον καιρό μαζί του. Έτσι η συμφορά προκαλεί στην αρχή αποκλειστικά και μόνο τα αντανάκλαστικά του ως ποιητή: πού τώρα να βρει την όρεξη ο Μιθριδάτης, για να προσέξει το έπος του Φερνάξη, και μάλιστα ελληνικά γραμμένο – «μέσα σε πόλεμο – φαντάσου, ελληνικά ποιήματα». Ο ειρωνικός τόνος, που δεν έλειπε ολότελα και στην αρχή του ποιήματος (η φιλοσοφική εμβρίθεια του Φερνάξη και η βαθιά του περίσκεψη ηχούσαν και εκεί κάπως διφορούμενα), τώρα ακούγεται καθαρότερα. Ωστόσο η ειρωνεία δεν βγαίνει τόσο από τις χειρονομίες του Φερνάξη, όσο από την ίδια την κατάσταση· το πλαίσιο του πολέμου είναι που κάνει τις κινήσεις του Φερνάξη ιλαρές. Το πρόβλημα είναι σε τελευταία ανάλυση θέμα προσαρμογής σε μια αδόκητη και δυσάρεστη πραγματικότητα. Ποιος την πετυχαίνει εύκολα και αμέσως; Τα αντανάκλαστικά λοιπόν του Φερνάξη λειτουργούν φυσικά και αυτόματα: η ατομική έγνοια σκεπάζει στην αρχή την ομαδική συμφορά. Ένα τέτοιο θέαμα είναι παράξενο, ενοχλητικό ή ακόμη και κωμικό, όταν έχουμε την ευχέρεια να το παρακολουθήσουμε στους άλλους· ο τόνος όμως και η διάθεσή μας αλλάζουν αυτόματα, μόλις πλησιάσουμε το προσώπιο του Φερνάξη στο δικό μας πρόσωπο· με έκπληξή μας διαπιστώνουμε πόσο μας ταιριάζει.

Δεν ξεπερνά εύκολα τον ατομικό του κλοιό ο ποιητής Φερνάξης. Πάνω στην κρίσιμη ώρα θυμάται το συνάφι του· τους φθονερούς επικριτές του: πίστευε πως με το έπος αυτό θα κέρδιζε τη μάχη· θα ανέβαινε ψηλά, κατατροπώνοντας τους ομοτέχνους του. Ο πόλεμος ματαιώνει, ή μάλλον αναβάλλει (άλλη μια λεπτομέρεια εκπληκτική, που δείχνει την ψυχολογική διείσδυση του Καβάφη μέσα στα ποιητικά του πρόσωπα) αυτό το τόσο καλά προγραμματισμένο σχέδιο.

Η φιλοδοξία του Φερνάζη εδώ κινδυνεύει να φανεί επαγγελματική μωροφιλοδοξία. Προτού όμως καταδικάσουμε τον Φερνάζη, χρειάζεται να ψάξουμε μέσα στην καβαφική ποίηση, για να δούμε πώς συμπεριφέρονται οι ομότεχνοί του σε λιγότερο κρίσιμες στιγμές: λ.χ. ο Δάμων στη «Συνοδεία του Διονύσου», ο Τυανεύς Γλύπτης, ή ο χαράκτης στο «Φιλέλλην», ή ο άγνωστος Εδεσσηνός στο «Ούτος Εκείνος». Εκείνο που μας χρειάζεται στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι ένα ιδεατό μέτρο – και ποιος ποιητής, νεκρός ή ζωντανός, θα το αντιπροσώπευε απόλυτα; – αλλά ένα μέτρο ρεαλισμού. Μετρημένος έτσι ο Φερνάζης, δεν είναι τόσο μωροφιλόδοξος ή αφελής. Εξάλλου ας μη ξεχνάμε ότι μέσα στους στίχους αυτούς, όπως και παρακάτω, δεν μιλά απευθείας ο Φερνάζης – αλλιώς, θα ήξερε να εκφραστεί κομψότερα· τις σκέψεις και τα λόγια του τα αρπάζει ένας υποβολέας και μας τα μεταδίνει, δίχως κανένα πρόσχημα. Με αυτή όμως την απροσχημάτιστη χειρονομία του υποβολέα, ο Φερνάζης απογυμνώνεται, και μορφάζει αμήχανα ή διασκεδαστικά – για μας φυσικά, τους ανιδεους θα έλεγε ο Καβάφης.

Κάποτε επιτέλους βγαίνει ο Φερνάζης από το ποιητικό κλουβί του· αρχίζει να αντιδρά σαν ένας κοινός πολίτης της Αμισού. Τώρα μπαίνει σε λειτουργία το ένστικτο της αυτοσυντήρησης, εκφρασμένο με μια γλώσσα ομαδική: ο Φερνάζης υποδύεται το ρόλο του πολίτη με μια φρασολογία, που δεν της λείπει η επιτήδευση· εκείνα τα «εκτάκτως οχυρή» και το «είναι φρικτότατοι εχθροί οι Ρωμαίοι» προδίνουν μια λογιότητα ξεφτισμένη σε πολιτική ρητορεία. Δεν φταίει ο Φερνάζης· ως ποιητής ήξερε να μιλήσει καλύτερα. Ας όψεται ο καταραμένος πόλεμος και οι Ρωμαίοι λεγεωνάριοι.

Αλλά ο Φερνάζης δεν χάνει ολότελα τον οίστρο του τον ποιητικό μέσα στην πολεμική παραζάλη. Το μυαλό του δουλεύει διπλά· μια με τα αντανάκλαστικά του κοινού ανθρώπου, μια με τα αντανάκλαστικά του ποιητή. Το περίεργο είναι πως τα πρώτα βοηθούν τώρα τα δεύτερα, και η δυστοκία της αρχής καταλήγει σε τοκετό: «υπεροψίαν και μέθην θα είχαν ο Δαρείος». Ο Δαρείος; Ή μήπως ο Φερνάζης, οι όμοιοί του και οι όμοιοί μας;

Το ποίημα, πριν ακόμη αρχίσει, προϋποθέτει ήσυχα νερά. Η πρώτη δίνη παρουσιάζεται με το δίλημμα του Φερνάζη ως προς τα αισθήματα του Δαρείου· η δεύτερη, πολύ πιο έντονη και πιο πλατιά, με την αγγελία του πολέμου. Κι όμως ο δεύτερος αυτός κύκλος πολιορκεί, αλλά δεν καταργεί αμέσως τον πρώτο κύκλο· τον περισφίγγει, ωστόσο από το κέντρο του ξεπηδά η υπεροψία και η μέθη, για να καταβρέξει όχι μόνο τον Δαρείο, αλλά και τον Φερνάζη, και εμάς.

Γιατί ποια άλλη αιτία λύνει το δίλημμα του Φερνάζη προς τη μεριά της

υπεροψίας και της μέθης, αν όχι η πολεμική ατμόσφαιρα που μεσολάβησε; Έτσι η υπεροψία περνά από τον Δαρείο στον Μιθριδάτη, ρίχνει τη σκιά της στους Ρωμαίους λεγεωνάριους, και στο τέλος σκεπάζει και τον ίδιο τον Φερνάξη. Η ανικανότητα του Φερνάξη για μια πιο ενεργητική συμμετοχή στο ιστορικό γεγονός, αιτιολογημένη από την εγωκεντρική ψυχολογία του ανθρώπου γενικότερα και του ποιητή ειδικότερα, βρίσκει το ποιητικό της όνομα στην έξοδο του ποιήματος με τις λέξεις «υπεροψία και μέθη». Τώρα μάλιστα η λέξη «μέθη» αποκτά ένα πιο συγκεκριμένο νόημα εφαρμοσμένη πάνω στον ποιητή Φερνάξη, νόημα που δεν το είχε, όταν στην αρχή του ποιήματος ψυχογραφούσε τον Δαρείο.

Ο Φερνάξης δεν τελειώνει το ποίημά του για τον Δαρείο, καταθέτοντας όμως την ιλαροτραγωδία της περιπτώσεώς του, βοηθεί τον Καβάφη να τελειώσει το δικό του ποίημα. Οι ποιητές το ξέρουν: οι άνθρωποι εξαπατώνται, όχι όμως τα ποιήματα. Για να τελειώσει ένα ποίημα απαιτεί από τον ποιητή του απόλυτη ειλικρίνεια· αλλιώς δεν βγαίνει σωστό, ή αν βγει, μορφάζει και διαμαρτύρεται για τις ατέλειές του. Για να πει την αλήθεια του ο Καβάφης – μια αλήθεια φυσικά περιστατική και όχι απόλυτη – χρειάστηκε το προσώπείο του Φερνάξη. Ο ίδιος ο Καβάφης μπορεί να κρύβεται πίσω από το προσώπείο αυτό, όπως και εμείς που διαβάζουμε το ποίημα· ο Φερνάξης όμως είναι απόλυτα ειλικρινής και ρεαλιστικός. Ή μήπως σε τελευταία ανάλυση πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο, αφού ο Φερνάξης είναι μορφή φανταστική; Δεν θέλω φυσικά να πω ότι ο Καβάφης ταυτίζεται με τον Φερνάξη· είναι όμως κι οι δυο τους ποιητές, κι έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό μεταξύ τους: δεν μπορούν να κάνουν ποίηση δίχως να πουν την αλήθεια, όσο πικρή κι αν είναι· αυτή είναι η υπεροψία τους, η πιο αβλαβής μορφή υπεροψίας που ξέρω.

Δημ. Μαρωνίτης, «Υπεροψία και μέθη», (Ο ποιητής και η ιστορία),
Δεκαοχτώ Κείμενα, Κέδρος 1971, σ. 135-154.

5. ... Είναι φανερό ότι η στάση του Καβάφη απέναντι στο ποιητικό του είδωλο είναι ειρωνική: Ο – οππορουνιστής – ποιητής Φερνάξης αποφασίζει να δώσει στο έργο του «γραμμή» ευδιάκριτα αντιμιθριδατική (η «υπεροψία» και η «μέθη» του προγόνου του Μιθριδάτη Δαρείου αποτελούσαν βέβαια κάθε άλλο παρά εγκώμιο για τον απόγονό του), απ' τη στιγμή που διαβλέπει ότι η είσοδος των ρωμαίων, των μελλοντικών αφεντικών του, στην Αμισό είναι αναπόφευκτη – ο Φερνάξης έχει ήδη περάσει, ψυχολογικά και διανοητικά, στο στρατόπεδό τους.

Ωστόσο, μια μερική αλλά βασική όψη του προβλήματος (που ο Καβάφης

το αποδίδει σ' όλη του την πρισματικότητα) κρύβεται στο στίχο που αποτελεί και τον τίτλο αυτού του σημειώματος: «Μέσα σε πόλεμο – φαντάσου, ελληνικά ποιήματα». Είναι ένας ενδοιασμός που βασανίζει προσωρινά τη σκέψη του Φερνάξη (για να τον υπερνικήσει, όπως δείξαμε, με τρόπο οππορτουνιστικό) και που εκφράζει ταυτόχρονα ένα θεμελιακό προβληματισμό του ίδιου του Καβάφη: τη σχέση της τέχνης με τις επιταγές της ιστορικής πραγματικότητας, συμπυκνωμένης στην πιο κρίσιμη στιγμή της: τη «στιγμή» του πολέμου.

Θα μπορούσαμε να τεκμηριώσουμε τον προβληματισμό αυτό του Καβάφη υποδεικνύοντας τις πιο διαφορετικές του εκφράσεις σ' ένα μεγάλο μέρος του έργου του, θα περιοριστούμε εντούτοις εδώ στην τεκμηρίωση της ψυχολογικής ταύτισης του ποιητή Καβάφη με το ποιητικό του είδωλο, τον ποιητή Φερνάξη – ταύτιση που υποστηρίζει την κοινότητα του προβληματισμού τους: Η φωνητική ομοιότητα του ονόματος του – φανταστικού – ποιητή Φερνάξη με τ' όνομα του – πραγματικού – γιου του Μιθριδάτη Φαρνάκη έχει ήδη επισημανθεί· στην πραγματικότητα πρόκειται για δυο φωνητικές παραλλαγές του ίδιου ονόματος. Επιπλέον, η προδοσία του ποιητή Φερνάξη απέναντι στον κύριό του αντιστοιχεί στην προδοσία του γιου Φαρνάκη απέναντι στον πατέρα του.

Πρόθεσή μου τώρα είναι να δείξω ότι πίσω απ' αυτό το όνομα κρύβεται ο ίδιος ο Καβάφης, και για το σκοπό αυτό είμαι αναγκασμένος να προσφύγω σε μια τυπογραφική απόδοση της τεχνικής αυτής της απόκρυψης:

φΑρνΑκHς

κΑβΑφHς

Και για να μη νομίζει ο καχύποπτος αναγνώστης μου ότι η απόκρυψη αυτή δεν αποτελεί τεχνική του Καβάφη αλλά τέχνασμα του Βελουδή, υποδεικνύω μια παρόμοια απόκρυψη/ταύτιση του Καβάφη μ' ένα άλλο ποιητικό του είδωλο («Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610», 1915/17).

ρΑφΑΗλ

κΑβΑφHς

Η ψυχολογική ταύτιση του Καβάφη με το Φερνάξη/Φαρνάκη υποδηλώνεται εξωτερικά απ' τη σύμπτωση στα φωνήεντα του ονόματός τους, υποστηρίζεται όμως κι εσωτερικά απ' τη σύμπτωση στην καταγωγή τους: Η – υποτιθέμενη – περσική καταγωγή του Φερνάξη υπενθυμίζει τη – φημολογούμενη – περσική καταγωγή του Καβάφη, που τη σχολιάζει κι ο ίδιος στην αυτόγραφη «Γενεαλογία» του, αλλά και την περσική προέλευση του ονόματός του (Καβάφης = τσαγκάρης· ένα «σκυτέα», δηλ. τσαγκάρι, εισάγει ο

Καβάφης σ' ένα απ' τα πρώιμα ποιήματά του). Αλλά κι ο τίτλος του ποιήματος υποδεικνύει αυτή την ταύτιση του Καβάφη με το Φερνάξη: Ο τίτλος αυτός («Ο Δαρείος») είναι ταυτόχρονα ο τίτλος του ποιήματος του Καβάφη (που τον αφήνει χωρίς εισαγωγικά) και του ποιήματος που σχεδιάζει ο Φερνάξης (που μέσα στο κείμενό του ο Καβάφης τον κλείνει σε εισαγωγικά).

Το αποφασιστικότερο όμως σημείο επαφής ανάμεσα στον πραγματικό ποιητή Καβάφη και τον πλασματικό ποιητή Φερνάξη μας οδηγεί κατευθείαν στον πυρήνα του κοινού τους προβληματισμού: Όπως κι εκείνος, ο Φερνάξης, έτσι κι αυτός, ο Καβάφης, γράφει το ποίημά του «μέσα σε πόλεμο» το Μάιο του 1917. Για να φανεί το ιστορικό και βιογραφικό κλίμα (στο αποκορύφωμα του αε παγκοσμίου πολέμου), μέσα στο οποίο ο Καβάφης γράφει το ποίημά του, παραθέτω εδώ το σχετικό τμήμα απ' το «Σχεδιάσμα χρονολογίας» του Καβάφη, που μας κληροδότησε η αγαθή φιλοπονία του αξέχαστου Στρ. Τσίρκα: «1917. Μάρτιος, 1922: Ανακοινώνεται τελεσίγραφο του «Αγγλου Αρχηγού» ζητώντας εμπρόθεσμες δηλώσεις προσχώρησης στο Κίνημα της Θεσσαλονίκης. Μάρτιος, 14/17 (;): Ο Κ(αβάφης) υπογράφει δήλωση. Απρίλιος, 1: Υποτιμηματάρχης. Αύξηση. Λίρες αιγ. 26». Όστε κι ο Καβάφης, αυτός ο τέως βασιλικός, περνάει, «μέσα σε πόλεμο», στο αντίπαλο στρατόπεδο, στους βενιζελικούς, και παίρνει μάλιστα προβιβασμό κι αύξηση μισθού απ' τους άγγλους συμμάχους τους;

Κι όμως δεν έχω την παραμικρή πρόθεση να κατηγορήσω τον Καβάφη για οππορτουνισμό. Γιατί εκείνο που τον διαφοροποιεί ουσιαστικά απ' τον πλασματικό του ομότεχνο, είναι ακριβώς ο αντικατοπτρισμός του σ' αυτόν και η μέσω του αντικατοπτρισμού αυτού συνειδητοποίηση και διατύπωση ενός θεμελιακού καλλιτεχνικού διλήμματος («Μέσα σε πόλεμο – φαντάσου, ελληνικά ποιήματα») – αυτού που υποδήλωσα με τον υπότιτλο του σημειώματος αυτού: της κρίσης της καλλιτεχνικής συνείδησης.

Η κρίση αυτή της καλλιτεχνικής συνείδησης είναι ένα φαινόμενο που πάει πολύ πέρα απ' την προσωπική περίπτωση του Καβάφη. Για να την εικονογραφήσω, θα περιοριστώ εδώ σε μερικά σκόρπια δείγματα, που, ακριβώς επειδή προέρχονται από τρεις απαραγνώριστα διαφορετικούς μεταξύ τους μάρτυρες, σηματοδοτούν με αρκετή πειστικότητα την κοινότητα του προβληματισμού τους:

Το πρώτο, μια έμμεση μαρτυρία για το Σολωμό, τεκμηριώνει την κρίση της καλλιτεχνικής συνείδησης, που του προξένησε ο «πόλεμος» – ο απελευθερωτικός αγώνας του 1821: «Δε θέλω να δημοσιευτούν ποιήματα όπως «Ο θάνατος του βοσκού», για να μη νομίζει ο κόσμος ότι, την ώρα που νικούν οι

δικοί μας στο Μαραθώνα, εγώ κάθομαι και τραγουδώ για ένα βοσκόπουλο
ξαπλωμένο απάνω στο νεκροκρέβατο».

Το δεύτερο μας το προσφέρει ο Εγγονόπουλος, όταν βρίσκεται κι αυτός
«μέσα σε πόλεμο», τον «εμφύλιο πόλεμο» (1946-1949):

*Ποίηση 1948
Τούτη η εποχή
του εμφυλίου σπαραγμού
δεν είναι εποχή
για ποίηση:
σαν πάει κάτι
να
γραφεί
είναι
ως αν
να γράφονταν
από την άλλη μεριά
αγγεληρίων
θανάτου.*

.....

Το τρίτο προέρχεται από έναν ποιητή με πολύ πιο προωθημένη ιστορική
συνείδηση, τον Μπρεχτ, που θέτει και ταυτόχρονα αίρει την κρίση αυτή της
καλλιτεχνικής συνείδησης (Μόνο σ' ένα απ' τα «Σβεντμποργκιανά ποιήμα-
τα», 1935/36):

*Και στα μαύρα τα χρόνια
και τότε θα τραγουδάμε;
Και τότε θα τραγουδάμε.
Για τα μαύρα τα χρόνια.*

Είναι αξιοσημείωτο ότι οι ποιητές που αναφέραμε, παρ' όλη τη διαφορε-
τική τους προέλευση, αντιμετωπίζουν το κοινό τους δίλημμα, την κρίση της
καλλιτεχνικής τους συνείδησης, μ' ένα κοινό τρόπο: Όταν βρεθούν «μέσα σε
πόλεμο», δε σωπαίνουν· εξακολουθούν να γράφουν — όχι όμως «ελληνικά
ποιήματα» ή «για ένα βοσκόπουλο ξαπλωμένο απάνω στο νεκροκρέβατο»,
αλλά «για τα μαύρα τα χρόνια». Μ' άλλα λόγια, συνειδητοποιούν το πρόβλη-
μά τους και το «ανταναγκλούν» στο έργο τους.

Γιώργος Βελουδής, «Μέσα σε πόλεμο – φαντάσου ελληνικά ποιήματα»
(Η κρίση της καλλιτεχνικής συνείδησης), *Προτάσεις (δεκαπέντε
γραμματολογικές δοκιμές)*, Κέδρος, 1981, σ. 155-161.

6. ... Ο Καβάφης δεν πλάθει τον Φερνάξη κατ' εικόνα του. Μπορεί στην πορεία του ποιήματος ο ένας ποιητής να παραπέμπει στον άλλον. Όχι όμως στην αρχή: Ένας επικός ποιητής (όπως δεν είναι επικός ο Καβάφης) καταπιάνεται να γράψει για τον ένδοξο πρόγονο του βασιλέα του. Σύμφωνα με τη λογική του Νικόλα Κάλας, που θεωρεί τον Καβάφη «ποιητή του ελληνισμού» αλλά όχι καθόλου «πατριωτικό ποιητή», ο Φερνάξης θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «πατριωτικός». Ας προστεθεί ότι στα 154 ποιήματα ο Δαρείος είναι ο μοναδικός επώνυμος «ένδοξος πρόγονος» – κι αυτός Πέρσης.

Αλλωστε και αν ακόμα ο Καβάφης βρίσκονταν στη θέση του Φερνάξη, δεν είναι βέβαιο ότι θα επέλεγε τον Δαρείο για να μεγαλύνει τον οίκο του Μιθριδάτη –αυτός που και στο «βαρβαρότερο» του Μιθριδάτη Οροφέρνη επεσήμανε και επέμεινε στην ελληνική σύνδεση. Την ελληνική σύνδεση του Μιθριδάτη ο Φερνάξης την επικαλείται μόνο μια φορά (τα *ελληνικά ποιήματα*), εμμέσως, ακριβώς για να την θάψει. Ο προσανατολισμός του στις ασιατικές ρίζες του Μιθριδάτη και όχι στο αίμα Σελευκιδών που επίσης κουβαλάει μέσα του (χώρια οι φήμες για την γραμμή Μ. Αλεξάνδρου), είναι το σημείο εκείνο στο οποίο –σε σχέση με τον Καβάφη– ο Φερνάξης πρωτοτυπεί. Και αν είχε επιλέξει να υποδυθεί στα σοβαρά και με συνέπεια τον ρόλο αυλοκόλακα, θα δίσταζε να αντιπαρέλθει έτσι εύκολα –αυτός ο ελληνίζων– ό,τι ενισχυτικό της *τιμιωτέρας* ιδιότητας της ανθρωπότητας (κατά τον περίπου σύγχρονό του συντάκτη του επιτυμβίου για τον Αντίοχο Κομμαγηνής). Όλα αυτά υποδηλούν μια στάση απέναντι στο ιστορικό παρόν (όσο και απέναντι στο ιστορικό παρελθόν) που διαφοροποιείται αισθητά από εκείνην του Καβάφη.

Βέβαια, παρελθόν και παρόν του Φερνάξη, για τον Καβάφη είναι απλώς παρελθόν –και μια σύγκριση των δύο σ' αυτήν την βάση είναι εκ των προτέρων άνιση. Ωστόσο η κατά Φερνάξη ακύμαντη ιστορική ροή είναι πολύ δύσκολο να μπορέσει να τον ξεβγάλει ως τους καβαφικούς λιμένas. Ένα βαθύ χάσμα ανοίγεται ανάμεσα στους *Καππαδόκες* του Φερνάξη και τους *εν Μηδία και εν Περσίδι* του «200 π.Χ.». Η Αμισός του Φερνάξη, αντίστοιχα, δεν έχει τίποτα το ελληνιστικό, τίποτα απ' τη βασιλική της αίγλη, είναι απλώς ένα ανοχύρωτο σημείο – επικράτειας που δεν κατονομάζεται. Η αντιπαράθεση ποίησης και ιστορίας πραγματοποιείται, αλλά πάνω από το κεφάλι του. Ο απευθείας διάλογος ποιητικής ιδέας και Δαρείου βρίσκεται σε εντυπωσιακή αντίθεση με τις κατολισθήσεις όγκων ιστορίας που φράζουν τον δρόμο του Φερνάξη. Αλλιώς στον Καβάφη, ο οποίος διαλέγεται και διεκδικεί.

Έλλη Σκοπετέα, «Νεότερα περί του Φερνάζη», *Χάρτης*, 5/6, αφιέρωμα
στον Κ.Π. Καβάφη, Απρίλιος 1983, σ. 669-676.

3. Κ.Π. Καβάφης, «Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου ποιη- τού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.»

1. Από μόνη της η πράξη της δημιουργίας είναι μέγιστη απόλαυση κι ευτυχία. Η Τέχνη της Ποιήσεως είναι πολύτιμο βάλσαμο που κάνει «να μη νιώθεται η πληγή» («Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.», 1918, 1921). Ακόμη πιο ευτυχής είναι ο καλλιτέχνης που η τέχνη του βρίσκει δρόμο στην καρδιά του αναγνώστη κι οι μορφές που έπλασε επιφυλάτουν τη νέα γενιά – «με την δική του έκφραση του ωραίου συγκινούνται». («Πολύ σπανίως», 1911, 1913).

Σόνια Ιλίνσκαγια, Κ.Π. Καβάφης, *Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού αιώνα*, Κέδρος, 1983, σ. 215.

2. Αρκεί να θυμηθούμε το «Πολύ Σπανίως» (γρ. 1911, δημ. 1913), το «Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου» (γρ. 1918; δημ. 1921) και το «Κατά τες συνταγές αρχαίων ελληνοσύρων μάγων» (δημ. 1931), για να νιώσουμε την πρόοδο του βιώματος του γήρατος στον Καβάφη.

Γ.Π. Σαββίδης, *Μικρά Καβαφικά*, τόμ. Β, Ίκαρος, σ. 152.

3. Αρχίζω από τον τίτλο. Το ποίημα κάλλιστα θα μπορούσε να επιγραφεί: «Μελαγχολία του Κωνσταντίνου Καβάφη/ποιητού εν Αλεξανδρεία· 1921 μ.Χ.». Χρήση λοιπόν, του ποιητικού προσωπείου, ταύτιση του Καβάφη με τον φανταστικό ποιητή του. Στον πρώτο στίχο έχουμε το μοτίβο των γηρατειών που τοποθετούνται στο σώμα και στη μορφή του ποιητή. Η ύπαρξη δύο λέξεων αρκετά συναφών (σώμα/μορφή) και η γνωστή αντιπάθεια του Καβάφη για την περιττολογία, με οδηγεί στο συμπέρασμα πως η λέξη μορφή είναι πιο πολυεδρική απ' όσο φαίνεται με την πρώτη ματιά. Πιστεύω πως αντιδιαστέλλεται με τη λέξη σώμα, υπονοώντας την ψυχική μορφολογία του ποιητή. Στο δεύτερο στίχο υπάρχει η λέξη πληγή, που επαναλαμβάνεται άλλες δύο φορές σε καίρια σημεία του ποιήματος, ίσως γιατί είναι η χαρακτηριστικότερη μορφή φθοράς στο ανθρώπινο σώμα. Το φριχτό μαχαίρι είναι βέβαια ο χρόνος. Δεν έχω εγκατέστηση καμιά. Αδυναμία του ποιητή να παρηγορηθεί ή να υπομείνει. Στον επόμενο στίχο υπάρχει η λύση: η προσφυγή στην Τέχνη της Ποιήσεως που κάπως ξέρει από φάρμα-

κα. Σημειώνω τη λέξη κάπως και το εμφαντικό – για λίγο – που βρίσκεται στον τελευταίο στίχο. Αυτόματα αναιρούν τη λύση παρουσιάζοντάς την πρόσκαιρη και περιστασιακή. Άλλωστε, οι προσδιοριστικές λέξεις φάρμακα και νάρκης υποβάλλουν άμεσα στον αναγνώστη την εντύπωση της πρόσκαιρης, της μη οριστικής θεραπείας. Η ποιητική πράξη λειτουργεί σαν ναρκωτικό. Η διαδικασία της φθοράς παρουσιάζεται αναπόφευκτη και παραβάλλεται με αγιάτρευτη αρρώστια της θνητής ανθρώπινης φύσης. Απόπειρες, λοιπόν νάρκωσης του πόνου με τη Φαντασία και το Λόγο.

Ας σταθούμε λίγο σ' αυτές τις δύο έννοιες. Σίγουρα η Φαντασία (με κεφαλαίο) δεν υπαινίσσεται πλαστική ή δημιουργική φαντασία. Μάλλον πρόκειται για αναπαραστική φαντασία, μ' άλλα λόγια για ένα είδος παραμορφωμένης μνήμης. Όλη η ποίηση του Καβάφη χαρακτηρίζεται από την έντονη τάση για επιστροφή στο παρελθόν, από την έντονη αναζήτηση ήχων από την πρώτη ποίηση της ζωής μας, από την αγωνία να βρεθεί το απόσταγμα το καμωμένο κατά τις συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων που θα επαναφέρει κάτι αβέβαιες μνήμες ικανές να ναρκώσουν το σύγχρονο πόνο.

Με τον Λόγο έχουμε μια αναγωγή του προβλήματος στο χώρο της μεταφυσικής. Ο Λόγος, ως γνωστικό μέσο του απόλυτου, υπήρξε η βάση πολλών φιλοσοφικών θεωριών και μάλιστα των Επικούρειων, που τ' όνομά τους συνδέθηκε αρκετές φορές με την καβαφική ποίηση. Αν ο Καβάφης απέδιδε στον όρο την έννοια της λογοτεχνίας, δεν μπορούμε να το ξέρουμε με σιγουριά. Βέβαιο είναι ότι μέσα στα (διόλου στενά) καλούπια της λέξης μπορούν να χωρέσουν αρκετές ερμηνείες.

Αν χρειαστεί να εντάξουμε το συγκεκριμένο ποίημα σε μία από τις καβαφικές ομάδες θα πρέπει να το τοποθετήσουμε στα φιλοσοφικά ποιήματα ή «της σκέψεως». Ωστόσο, το ποίημα είναι κάτι περισσότερο από φιλοσοφικό είναι τραγικό. Κάθαρση αριστοτελική του ποιητή με τη βοήθεια της τέχνης του. Μοτίβο που χρησιμοποίησε σε μεγάλη κλίμακα και ο Γκαίτε και που οι ρίζες του φτάνουν ως τον «Κύκλωπα» του Θεόκριτου:

*Γινώσκειν δ' οίμαι τυ καλώς, ιατρόν εόντα
και ταις εννέα δη πεφιλαμένον έξοχα Μοίσαις.*

Αγωνία, λοιπόν, για τη φθορά, όχι για το θάνατο ή για τον έρωτα. «Ο θάνατος αντικρύζεται σαν φυσικό φαινόμενο, κι αυτό εξ άλλου είναι ένα από τα φωτεινά σημεία της καβαφικής ποίησης». Όσον αφορά τα «ηδονικά» ή «αισθησιακά» ποιήματα του Καβάφη ελάχιστες φορές δονούνται από ένα τραγικό πάθος. Ο ερωτισμός του Καβάφη δεν είναι παρά ένας ερωτισμός οραμάτων. Απέναντι στη φθορά ο ποιητής θα αντιπαρατάξει την Τέχνη της

Ποιήσεως. «Η ποίηση είναι γι' αυτόν μια υψηλή παρηγοριά, που κατευνάζει το άλγος της φθοράς με την μνημονική αναδρομή». Και η φθορά αυτή, άλλοτε εφαρμοσμένη στα έμψυχα, άλλοτε στα άψυχα και άλλοτε στα ίδια τα συναισθήματα, στις ψυχικές καταστάσεις, θα σημαδέψει βαθιά τον Καβάφη και την ποίησή του. «Ο άνθρωπος του τύπου τούτου είναι όλος αίσθηση και μνήμη. Έντονη «σωματική» μνήμη που παρατείνει τη διάρκεια των εντυπώσεων, τις ανανεώνει κι έτσι διασώζει το παρελθόν, που πάει να σβήσει μέσα σ' ένα αφύσικα απεριόριστο παρόν».

Μεταθανάτια ικανοποίηση του Καβάφη, του ανθρώπου που έδωσε στο έργο του όλην την δύναμίν του, όλην την μέριμναν, πρέπει να είναι ότι αυτό το ίδιο το έργο του νίκησε τον πανδαμάτορα χρόνο, έδωσε την άνισή του μάχη με τη φθορά και βγήκε κερδισμένο.

Έτσι θαυμάσιος είν' ο έπαινόσ του...

Σωτήρης Τριβιζάς, «Μελαγχολία του Ιάσωνα Κλεάνδρου», *Τομές*, αρ. 77-78, Οκτ.-Νοέμ. 1981, σ. 48-49

4. Είναι από τις λίγες φορές που η αγωνία του ποιητή για το επερχόμενο γήρας φαίνεται τόσο έντονα στην επιφάνεια του ποιήματος, το οποίο αρχικά ίσως είχε τίτλο «Μαχαίρι». Ένα τίτλο που υπογράμμιζε τη φρίκη των γηρατειών, άφηγε όμως ξεγυμνωμένη την προσωπική πληγή του ποιητή. Για τούτο ο Καβάφης σπεύδει να χρεώσει τη μελαγχολία, και την οδύνη, στο φανταστικό ποιητή Ιάσωνα Κλεάνδρου. Ισχύουν δηλαδή απολύτως και εδώ τα όσα επισημαίνει ο Γ.Π. Σαββίδης για το ξαναγράψιμο του ποιήματος «Ίμενος»: «Μας παρουσιάζει [ο Καβάφης] ένα άρτιο ποίημα, που δεν μπορούμε σίγουρα να το χαρακτηρίσουμε ως πολιτικό, ούτε καλώς-καλά ως ιστορικό ποίημα, αλλά όπου η υποκειμενική εξομολόγηση, χωρίς να χάνει τη γνησιότητά της, κατακυρώνεται μέσα σε μιαν αντικειμενική ιστορικοπολιτική προοπτική». Έτσι ο ποιητής στα τέλη του 6ου μ.Χ. αιώνα στην Κομμαγηνή –τόπος και εποχή ανακατατάξεων και αλλαγών, όπως και του Καβάφη όταν γράφει (1918;) και δημοσιεύει (1921) το ποίημα– μελαγχολεί όχι για το όσα αλλάζουν γύρω του, όχι για την υποχώρηση της ελληνικής λαλιάς –η Κομμαγηνή τότε βρισκόταν περίπου στα όρια της ελληνικής γλώσσας, όπως και η Αλεξάνδρεια του Καβάφη–, όχι λοιπόν γι' αυτά ή ίσως και γι' αυτά, αλλά κυρίως για κάτι εντελώς προσωπικό· και –όπως ο Καβάφης– ο Ιάσων Κλεάνδρου βρίσκει –για λίγο– ανακούφιση στα φάρμακα της ποιητικής γραφής.

Έχουμε λοιπόν ένα δυσανάλογα μεγάλο τίτλο, με προσεκτικά τοποθετημένη στίξη, ώστε να προβάλλει τα μέρη από τα οποία απαρτίζεται, που υπο-

στηρίζει και συμπληρώνει ποικιλοτρόπως το ποίημα· ορίζει το (ψευδο)ιστορικό πλαίσιο και τον αφηγητή και δίνει έτσι διαχρονική ισχύ στα λεγόμενά του, αποστασιοποιεί τους υπόγειους διδακτικούς απόηχους και επιπλέον τονίζει (με τη μουσική σημασία) πρωτότυπα την ανάγνωσή του. (Σκεφτείτε π.χ. να είχε μόνο την πρώτη λέξη ως τίτλο· «Μελαγχολία»· λέξη κακοπαθημένη από τις ρομαντικές και συμβολιστικές υπερβολές, που ο Καβάφης –κλείνοντας το μάτι στον αναγνώστη– την ανανεώνει μέσα στη διαχρονική διάσταση και το ξάφνιασμα του μεγάλου στίχου). Ενός στίχου, τελικά, που θα μπορούσε να πάρει τη θέση του μέσα στο κείμενο, όπως π.χ. συμβαίνει στα ποιήματα «Τα επικίνδυνα», «Ίμενος», «Αιμιλιανός Μονάη...», «Κίμων Λεάρχου...», κ.ά., όπου όνομα, ιδιότητα και εποχή δίνονται μέσα στο ποίημα και όχι (μόνο) στον τίτλο. Κάτι δηλαδή σαν «Έτσι μελαγχολούσε» ή «Λόγια της μελαγχολίας του Ιάσωνος Κλεάνδρου», κλπ., κλπ.

Στέφανος Διαλησμάς, «Ο τίτλος ως κειμενικό στοιχείο σε ποιήματα του Καβάφη», *Οι ποιητές του Γ.Π. Σαββίδη*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολής Μωραΐτη, 1998, σ. 277-292.

4. Κώστας Καρυωτάκης, «Μικρή ασυμφωνία εις α μείζον»

1. Σ' ένα σύνολο 166 ποιημάτων του Κ.Γ. Καρυωτάκη, συμπεριλαμβανομένων και των μεταφράσεών του, που η ως τώρα έρευνα έχει δείξει με ιδιαίτερη σαφήνεια ότι αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα του έργου του, τα 74 είναι ποιήματα «ποιητικής». «Δηλαδή ποιήματα που έχουν, άμεσα είτε έμμεσα, ως αντικείμενό τους την ποιητική πράξη και γενικότερα την καλλιτεχνική δημιουργία: τις προϋποθέσεις της, τις ατομικές και κοινωνικές συνθήκες της, και τις συνέπειές της». Η αναλογία αυτή γίνεται ακόμη πιο εντυπωσιακή αν μετρήσουμε μόνο τις τρεις συλλογές που ο ίδιος εξέδωσε, προσθέτοντας τα τρία τελευταία ποιήματα: «Αισιοδοξία», «Όταν κατέβουμε τη σκάλα, τι θα πούμε» και «Πρέβεζα». Τότε προκύπτει η αναλογία 113+3 ποιήματα από τα οποία 65+1 άπτονται θεμάτων σχετικών με την ποιητική πράξη. Η διαπίστωση αυτή δε θα είχε, ίσως, καμιά σημασία, αν δεν υπογράμμιζε εμφαντικά την αγωνία γραφής που κατείχε τον Καρυωτάκη και αν δεν δημιουργούσε τις προϋποθέσεις για να κατανοήσουμε όχι αποκλειστικά την «ποιητική» του αλλά και την ανταπόκριση του έργου του στους μεταγενεστέρους ποιητές. Και τολμώ να υποστηρίξω πως αν η αυτοκτονία του Καρυωτάκη τον έφερε στο προσκήνιο και του προσέφερε την αποδοχή από μέρους ενός μεγάλου κοινού μέσα από τη δημιουργία του μύθου του που αφορά, κυρίως, στη ζωή ιδομένη από τη σκοπιά του θανάτου του, ο εναγώνιος προβληματισμός του για την ποίηση είναι που τον έκανε να λογα-

ριάζεται ακόμα ως σήμερα ο κατεξοχήν ποιητής των ποιητών.

Άντεια Φραντζή, «Η ποίηση της ποίησης», *Αντί*, τεύχ. 623, 13-12-1996, σ. 62-64

2. Περισσότερο από τον Παπαρρηγόπουλο, ο Καρυωτάκης των *Ελεγείων* θαρρώ πως διδάχθηκε αρκετά από το πάθος του Μαλακάση. Αλλ' όχι του Μαλακάση που έγραψε τον «Μπαταριά». Από το ποίημα εκείνο, το υπερτιμημένο, με τη θορυβώδη στιχουργία και γλώσσα· όπου δυο ολόκληρες, οι πρώτες, στροφές, δεν είναι παρ' απλή απαρίθμηση ονομάτων· από το ποίημα όπου οι «Νάρκισσοι κι Ερμαί» του Μεσολογγίου κάνουν επίδειξη στους φτωχούς κατωτέρους των· όπου για ευθυμία της νιότης δεν περιγράφεται άλλη, παρά η ευθυμία των γηρατειών –η εξωτερική, η συμβατική: το κρασί και η κραιπάλη–, από κει ο Καρυωτάκης δεν είχε, βέβαια, να πάρει τίποτε απολύτως. Επήρεν από τον Μαλακάση των *Ασφοδέλων* και των *Αντιφώνων*, ιδίως των *Αντιφώνων*, με τη δύναμη και την πλαστική του ύφους, με την ακεραία πληρότητα της εκφράσεως, που απορώ πώς ακόμη δεν την εγκωμίασαν όσο της έπρεπε! Έπειτα, μήπως και προς τον άνθρωπο Μαλακάση ο Καρυωτάκης δεν αισθανόταν τρυφερότητα; Εγώ πιστεύω ότι μόνο άκακο πείραγμα εκφράζει, με τον δικό του τρόπο, ο μοναχικός κι απόκοσμος και μισάνθρωπος Καρυωτάκης, γράφοντας τη «Μικρή Ασυμφωνία εις Άλφα μείζον», όπως τρυφερότητα και κλίση αισθανόταν κι ο Ευριπίδης προς το πλάσμα που φαινόταν πως μισεί. (Το ποίημα είναι στιχουργημένο ολόκληρο σε ομοιοκαταληξίες που αρχίζουν από *άλφα*, σύμφωνα με πολλά πρότυπα της γαλλικής ποιητικής *εποχής* που μελετούσε):

(παρατίθεται ολόκληρο το ποίημα)

Τέλλος Άγρας, «Ο Καρυωτάκης και οι Σάτιρες», Κ.Γ. Καρυωτάκης, *Ποήματα και Πεζά*, επιμέλεια Γιώργος Σαββίδης, Ερμής 1982, σ. 197-198.

3. Ο Μαλακάσης είναι γεννημένος κωξέρ και η κοσμικότης του είναι φυσική και ανεπιτήδευτη. Ο μακαρίτης ο Καρυωτάκης τον αδίκησε πολύ με το σκίτσο που του έκαμε «Μικρή Ασυμφωνία εις Α μείζον». Την παραθέτω για να έλθει στη μνήμη όσων την έχουν διαβάσει και για να την γνωρίσουν όσοι έτυχε να μην δουν τη συλλογή του πεθαμένου ποιητή: Α! κύριε, κύριε Μαλακάση ποιος θα βρεθεί να μας δικάσει... (ακολουθεί όλο το ποίημα του Καρυωτάκη). Πρέπει να ομολογηθεί από όσους τουλάχιστον ε γνώρισαν από κοντά τον Μαλακάση, ότι ο Καρυωτάκης τον αδίκησεν, ότι δεν τον είδε παρά ολότελα εξωτερικά δίχως ποτέ να τον σχετισθεί από κοντά και να ιδεί, ότι το φέρεσιμό του απλό και φυσικό, ευγενικό και πράο, δεν έχει τύπο-

τε κοινό με το φέρεσιμο των ανθρώπων που ξιπάζονται μπροστά σε μερικά πράγματα.

Βλ. Μ. Μαλακάση, *Άπαντα*, τόμ. Βα, επιμ. Γ. Βαλέτας, σ. 785-786

4. Ενδιαφέρον ιδιαίτερο παρουσιάζει το ποίημα «Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον», στο οποίο ο Καρυωτάκης παρουσιάζεται να διαθέτει ιδιαίτερη ποιητική αυτοπεποίθηση για την έκβαση της αναμέτρησής του με το χρόνο.

[...]

Στο ποίημα αυτό ο Καρυωτάκης προσκαλεί τον ποιητή Μαλακάση σε έναν ποιητικό αγώνα που μοιάζει σαν μία καρυωτακικού ύφους παρωδία του ποιητικού αγώνα μεταξύ Αισχύλου και Ευριπίδη στην κωμωδία του Αριστοφάνη *Βάτραχοι*. Παρά το ότι ο ίδιος ο Καρυωτάκης στην υποσημείωση προσπαθεί να αμβλύνει την εντύπωση της ποιητικής αναμέτρησης –εντύπωση που δικαίως προκαλεί το ποίημα– γράφοντας πως «*οι σίγχοι απευθύνονται στον κοσμικό κύριο, και όχι στον ποιητή Μαλακάση, του οποίου δεν θα μπορούσε να παραγνωρίσει κανείς το σημαντικό έργο*», εντούτοις το ίδιο το ποίημα στην ουσία του αντιπαραθέτει στη γελοιογραφική απεικόνιση του Μαλακάση, τον Καρυωτάκη ως ποιητική ουσία. Και παρόλο που πρέπει κανείς να αναγνωρίσει στον Καρυωτάκη τη γενναιότητα να αυτοσαρκάζεται ενώ σαρκάζει, δεν μπορεί επίσης παρά να δει πως στους *τρόπους, στο παράστημα, στο θελκτικό μειδίαμα, στο μονόκλ, στην περιποιημένη φάτσα και στην υπεροπτική γκριμάτσα* του Μαλακάση, αντιπαρατίθεται το *μυσητό σκήνωμα, το θανάτου άθυρμα, το συντριμμένο βάζον, το αλαλάζον κύμβαλον* –στοιχεία συστατικά όχι της εξωτερικής εμφάνισης του Καρυωτάκη, αλλά υλικά της ίδιας του της τέχνης, δοσμένα έτσι ώστε να αποτελούν την αυτοσαρκαστική αποτίμηση του ποιητικού του έργου. Και είναι το έργο του ακριβώς που κάνει την πλάστιγγα να μη γέρνει απλώς, αλλά να «βροντάει κάτω» –προφανώς κάτω από το μεγάλο βάρος της ποιητικής ουσίας. Δεν χωράει καμιά αμφιβολία πως πρόκειται για μία ποιητική αναμέτρηση. Στο μετέωρο ερώτημα

ποιος θα βρεθεί να μας δικάσει;

ο αναγνώστης του σήμερα απαντάει: ο χρόνος.

Ο Καρυωτάκης, όπως όλοι οι μεγάλοι ποιητές, έχει πλήρη συνείδηση της ποιητικής του αξίας και, όπως όλοι οι μεγάλοι, προφητεύει το μέλλον ή μάλλον δημιουργεί μέλλον. Προφητεύοντας πως θα γελάσει τελευταίος προκαλεί το μέλλον και βεβαίως νικάει στην πρόκληση.

Τασούλα Καραγεωργίου, «Ο Καρυωτάκης και η υστεροφημία», *Φιλολογική*,

5. «Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον»

[...]

Ξέρουμε ότι ο Καρυωτάκης, στα *Ελεγεία και Σάτιρες*, όπου περιέλαβε το ποίημα αυτό, είχε προσθέσει μια σημείωση εξηγώντας ότι οι στίχοι του δεν είχαν στόχο τους τον Μαλακάση ως ποιητή, αλλά τον Μαλακάση ως «κοσμικό κύριο». Προηγουμένως του είχε μάλιστα ζητήσει και εγγράφως συγγνώμην σ' ένα γράμμα που του έστειλε αμέσως μετά την πρώτη δημοσίευση του ποιήματος (στην *Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος* της 28.11.1927).

Όπως και να 'χει το πράγμα και μολονότι η ποίηση του Μαλακάση δίδαξε πολλά στον Καρυωτάκη, είναι σαφές ότι στο ποίημα δυο ποιητές, ο Καρυωτάκης και ο Μαλακάσης, αναμετρώνται και ότι το αποτέλεσμα της αναμέτρησης αυτής δεν είναι καθόλου ευνοϊκό για τον δεύτερο. Στην ουσία πρόκειται για δυο διαφορετικές αντιλήψεις της θέσης και της στάσης του ποιητή στον κόσμο. Από τη μια μεριά ο ποιητής που ζει συμφιλιωμένος με την κοινωνία του, τιμημένος κι ευτυχής, κι από την άλλη ο ποιητής που ζει σ' αντίθεση με την κοινωνία του και του οποίου το έργο εκφράζει την απέχθειά του γι' αυτήν. Ο πρώτος, ο κοσμικός, μένει στην επιφάνεια των πραγμάτων καταδικάζοντας το έργο του στη λήθη· ο δεύτερος βαθαίνει τη σχέση του με τον κόσμο τρέφοντας το έργο του με την ίδια του τη σάρκα.

Έχομε αρκετά επιμείνει προηγουμένως σ' αυτή τη σχέση και τις συνέπειές της για το πρόσωπο του ποιητή και το έργο του, ώστε να μη χρειάζεται να επανέλθουμε στο θέμα αυτό. Εξ άλλου, για ένα τέτοιο θέμα, θέμα πραγματικά ζωής και θανάτου, δύσκολα θα βρίσκαμε έναν τρόπο υποβλητικότερο από την εικόνα της ζυγαριάς, που ανακαλεί στον νου και την ομηρική και τη χριστιανική ψυχαστασία.

Αντίθετα, θα θέλαμε να μελετήσουμε εδώ κυρίως τα γλωσσικά και μετρικά μέσα με τα οποία ο Καρυωτάκης καταφέρνει να δώσει στις ιδέες του για την κοινωνική απομόνωση του ποιητή και για την πορεία του προς την ίδια την καταστροφή του την ιδιαίτερη εκείνη αισθητική μορφή που χαρακτηρίζει και ξεχωρίζει την ποίησή του.

Όσον αφορά, πρώτον, τη γλώσσα, διαπιστώνουμε μια καθαρή αλλαγή επιπέδου στους τρεις στίχους 16-18. Στο πρώτο (φλύαρο) μέρος, όπου ο λόγος είναι για την προσποιητή και ακατάδεκτη συμπεριφορά του Μαλακάση, τύποι καθαρευουσιάνικοι και τύποι της δημοτικής, λέξεις και εκφράσεις ψευτολόγιες και λαϊκές, συνδυάζονται μεταξύ τους σε κωμικά υβρίδια: «μικρόν εμέ κι εσάς μεγάλο», «να βλέπετε μόνο στο πλάι», «να χαιρετάτε /

όσοι μοιάζουν αριστοκράται» (που αγγίζει τα όρια του βαρβαρισμού και γελοιοποιεί), «περιποιημένη φάτσα» (που είναι μάγικο), / «υπεροπτική γκριμάτσα». Επί πλέον η εισαγωγή στο κείμενο με λατινικούς χαρακτήρες της λέξης «*monocle*» προσθέτει στο ποζάτο ύφος μια δόση σνομπισμού και λοξεύει ακόμη περισσότερο τα πλάγια βλέμματα.

Αντίθετα, στο δεύτερο μέρος, πολύ πιο λακωνικό, στους στίχους 16-18, όπου ο λόγος για την καρυωτακική πληγή, οι ευαγγελικές εκφράσεις προσδίδουν στη γλώσσα έναν άκρως σοβαρό τόνο και βαραίνουν έτσι με το κύρος της αυθεντίας τους ακόμη περισσότερο στον δίσκο της άνισης αυτής ζύγισης: «μειστικό σκήνωμα» (2. Πέτρ. 1.13), «θανάτου άθυρμα, συντριμμένο βάζον, κύμβαλον αλαλάζον» (1. Κορινθ. 13.1).

Εξ ίσου εύγλωττη είναι και η μετρική. Οι είκοσι ιαμβικοί άτμητοι 9σύλλαβοι στίχοι, η ζευγαρωτή, ειρωνική ομοιοκαταληξία (ά-συστηματικό), η επανάληψη του πρώτου στίχου και της ομοιοκαταληξίας -άσι στο πρώτο και στο τελευταίο ζευγάρι στίχων, εξασφαλίζουν στην παραδοσιακή στιχουργία μια αρκετά σφιχτή φόρμα. Στο εσωτερικό ωστόσο του πλαισίου αυτού, ο άψογος, γενικά, ιαμβικός ρυθμός περνάει μια μικρή κρίση, χωρίς όμως σοβαρές συσπάσεις, στους στίχους 7-10 (όπου τα τροχαϊκά πισωγυρίσματα των στίχων 7 και 10 και ο μεσοτονικός ρυθμός ολόκληρου του στίχου 8 συμβάλλουν όσο και το «*monocle*» και οι «αριστοκράται» στην απεικόνιση των λοξών βλεμμάτων), και συνταράσσεται κυριολεκτικά στους στίχους 14-18, όπου, μόλις η ζευγαριά κλίνει προς τη μεριά του Καρυωτάκη, το βάδισμα του στίχου ανακόπτεται σε πολλά σημεία και με ποικίλους τρόπους. Η πυκνή στίξη (αλλεπάλληλα κόμματα), ο διασκελισμός και, κυρίως, οι δικαιολογούμενοι δήθεν ως μετρικές ατονίες παρατονισμοί της τρίτης συλλαβής των στίχων 16 και 18, καθώς και οι δημιουργούμενες έτσι τομές, κλονίζουν σοβαρά τον ιαμβικό ρυθμό (που, σημειωτέον, παραμένει, τύποις τουλάχιστον, κανονικά ζυγοτόνιστος) και κομματιάζουν τη σύνταξη. Σαν αποτέλεσμα έχουμε μια ανάγνωση ασθμαίνουσα, σπασμένη, τα κομμάτια της οποίας μόλις και μετά βίας συγκροτούνται από την κουδουνιστή ρίμα: «συντριμμένο βάζον / κύμβαλον αλαλάζον», μοναδικό συγκράτημα των ορίων των στίχων. Έτσι, η ομοιοκαταληξία και η συστηματική ισοσυλλαβία των στίχων παραμένουν, ως ένα είδος άκαμπτου σκελετού, τα μοναδικά ανέπαφα στηρίγματα της φόρμας, «το γράμμα του μετρικού νόμου», σύμφωνα με το οποίο όλοι οι στίχοι του ποιήματος, τυπικά, μπορούν να θεωρηθούν σωστοί, ενώ, στην ουσία, ο ρυθμός κυριολεκτικά παραπαίει. Ο τίτλος, άκρως επιτυχής, σχολιάζει ταυτόχρονα μορφή και περιεχόμενο: «*ασυμφωνία*» = και «*παραφωνία*».

Χρήστος Παπάζογλου, *Παρατονισμένη μουσική – Μελέτη για τον Καρυωτάκη*, Κέδρος,

1988, σ. 97-100

5. Μαρία Πολυδούρη, «Μόνο γιατί μ' αγάπησες»

1. Συνήθως η αυθορμησία είναι το έδαφος της πρώτης ύλης, που έρχεται άμεσα από την ψυχή μαζί με τη φωνή, η ίδια η φυσική φωνή ως φορέας αισθημάτων. Χρειάζεται πάντα και κάτι άλλο για να γίνει ποίηση αυτή η πρώτη ύλη. Χρειάζεται η τέχνη, που θα μετουσιώσει την ύλη σε μουσική, αφού την απαλλάξει από το βάρος της ζωτικής ανάγκης, που την κρατεί στο επίπεδο των αισθηματικών εκκενώσεων. Και όμως η ποίηση της Μαρίας Πολυδούρη μοιάζει να 'ναι ευθύς αμέσως έτοιμη, χωρίς νά 'χει ανάγκη να υποστεί αυτή την αλλοίωση και διαμόρφωση, σάμπως ο παράγων Τέχνη νά 'ναι σύμφυτος με την ύλη και βγαίνει μαζί της με τη φωνή. Κινδυνεύει να μην είναι αποτέλεσμα από τη διαμορφωτική ενέργεια του πνεύματος, αλλά κατάσταση της ψυχής.

[...] Τα αισθήματα επίσης είναι γνωστά, μάλλον ένα και μόνον αίσθημα: ο έρωτας και μάλιστα ο πιο γνήσια γυναικείος αισθηματικός έρωτας με τις αποχρώσεις της μελαγχολίας, νοσταλγίας, περιπάθειας, τρυφερότητας, θανάσιμης απελπισίας. Όμως όλα τούτα τα γνωστά τα σώζει μια πνοή αλήθειας, που ενώ είναι κατάσταση ζωής, δεν βουλιάζει στη πεζολογία που πληγώνει, κατορθώνει και κινείται τις περισσότερες στιγμές επάνω απ' την τριβή, είναι, να πει κανείς, το τριμμένο διασωμένο μέσα σ' έναν αέρα μουσικής, που βεβαιώνει την παρουσία της ψυχής, μιας ψυχής γυναικείας με την ιδιαίτερη εκείνη υφή της θηλυκότητας.

[...] Το βλέπει κανείς πως η ποίηση αυτή είναι σκέτη, απλή ομιλία και εξομολόγηση.

[...]

*Μόνο γιατί με κράτησες στα χέρια σου
μια νύχτα και με φίλησες στο στόμα,
μόνο γι' αυτό είμαι ωραία σαν κρίνο ολάνοιχτο.*

...

*Μόνο γιατί τα μάτια σου με κοίταξαν
με την ψυχή στο βλέμμα,
περήφανα στολίστηκα το υπέροχο
της ύπαρξής μου στέμμα.*

...

*Μόνο γιατί μ' αγάπησες γεννήθηκα.
Μονάχα γιατί τόσο ωραία μ' αγάπησες.*

Ο έρωτας από αισθηματική πληρότητα ξεπερνάει τον ίδιο το χώρο του αισθηματισμού και γίνεται δύναμη, που μεταμορφώνει την ύπαρξη, μέσα στο λαμπρό φως μιας μυστικής γέννησης.

Γιώργος Θέμελης, *Νεοέλληνες Αυρικοί*, (Βασική Βιβλιοθήκη, τόμ. 29), εκδοτ. οίκος Ι.Ν.

Ζαχαρόπουλος, 1959, σ. 50-52

2. Όμως και πάλιν, για να βαστάξει τον πόνο της και να δικαιώσει τη ζωή της –με την πιο μεστή και εξαισία δικαίωση– και για ν’ αντιπροβάλει ένα φως στο μέγα σκοτάδι του φριχτού Οράματος, της φτάνει που ένας άνθρωπος την αγάπησε, της φτάνει που ένας άνθρωπος την κράτησε στα χέρια του μια νύχτα και την φίλησε στο στόμα. Είναι τόσο πλούσια, τόσο μεγάλη αυτή η χαρά, ώστε την γεμίζει ακόμα και νικάει τον πόνο της, και η ματωμένη φωνή που σκίζεται –μα και πού βρίσκει πάντα τη δύναμη να ’ναι ένας γλυκύτατος κελαϊδισμός– ξεχύνεται στο πιο θεσπέσιο κι ακράτητο ερωτικό υμνολόγημα:

Μόνο γιατί με κράτησες στα χέρια σου

.....

Κ[λέων] Π[αράσχος], *Νέα Εστία*, τόμ. 2, τεύχ. 78, 15-3-1930 και Μαρία Πολυδούρη, *Απαντα*, Εισαγωγή - Επιμέλεια - Σχολιασμός, Τάκης Μενδράκος, εκδ. Αστέρι, 1982, σ. 257-265.

3. Γιατί η Πολυδούρη έγραφε τα ποιήματά της όπως και το ατομικό της ημερολόγιο. Η μεταστοιχείωση γινόταν αυτόματα και πηγαία. Κι αν στους περισσότερους της νεορρομαντικής σχολής το βιωματικό στοιχείο –τόσο κυριαρχικό σε όλους τους– ήταν μια πρώτη ύλη που περνούσε από διαδοχικές διαφοροποιήσεις, ώσπου να φτάσει στο ποίημα, γι’ αυτήν η έκφραση εσήμαινε κατ’ ευθείαν μεταγραφή των γεγονότων του συναισθηματικού της κόσμου στην ποιητική γλώσσα της εποχής, με όλες τις εξιδανικεύσεις, τις ωραιοποιήσεις και τις υπερβολές, που της υπαγόρευε η ρομαντική της φύση κι η ατμόσφαιρα του περιβάλλοντος.

[...] Γιατί, πέρα απ’ τις κοινότοπες συναισθηματικές διαχύσεις, η Πολυδούρη έχει κατά βάθος κάτι το δαιμονικά ανυποχώρητο. Παρόμοια με τον Καρυωτάκη, θηρεύει κι εκείνη με τον τρόπο της το απόλυτο, που γίνεται μάλιστα στην περίπτωση της πιο τελεσίδικα ανέφικτο, καθώς ο ασίγαστος ερωτισμός της τη σπρώχνει τελικά να το εντοπίσει στη μορφή του αυτόχειρα ποιητή, όταν ο θάνατος τον είχε κάνει απλησίαστο, ώσπου δεν της μένει πια παρά «στου έρωτα την άγρια καταιγίδα να ιδεί να μετρηθούν γι’ αυτήν

θάνατος και ζωή».

Κώστας Στεργιόπουλος, *Η ανανεωμένη παράδοση*, Η Ελληνική Ποίηση, Εκδ. Σοκόλη, 1980 και Μαρία Πολυδούρη, *Άπαντα*, επιμ. Τ. Μενδράκος, ό.π., σ. 267-271.

4. Η ποιητική γλώσσα και η ομοιοκαταληξία της Πολυδούρη ως και η στιχουργία αυτής, παρ' όλην την ποικιλίαν των ευχερώς χρησιμοποιηθέντων ρυθμών, από της οποίας μετέστη τέλος εις τον ελεύθερον στίχον, χαρακτηρίζεται υπό φυσικότητα.

[...] Είναι λυρική και όχι μόνον υπό την γραμματολογικὴν έννοιαν, αλλά και υπό την τεχνικήν, τουτέστιν εις την ουσίαν και την υφήν της ποιητικής μορφής, όπου επιδιώκει την λεπτότητα, την λιτότητα, την διαφάνειαν και την οξύτητα. Η λυρική ελεγεία εμφανίζεται εις σημεία τινά του έργου της μετ' αριότητος ουχί συνήθους.

Τέλλος Άγρας, άρθρο στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία* και Μαρία Πολυδούρη, *Άπαντα*, επιμ. Τ. Μενδράκος, ό.π. 266-270.

5. Από τα τραγούδια της Μαρίας δεν ήξερα κι ακόμα δεν καλοξέρω παρά μόνο ένα τραγούδι, εκείνο που καθιέρωνε τον έρωτά της στον αγαπημένο της που δεν υπήρχε πια, αυτό που λέγεται «Γιατί μ' αγάπησες» και που 'φτανε για τη ψυχή μου, γιατί η λυρική γυναίκεια της φωνή ανέβαινε σε τούτο το τραγούδι με την καθαρότητα ενός αηδονίσσιου τραγουδιού μέσα στη νύχτα που ολοένα υψώνονταν κυρίαρχη γύρωθε κι απάνωθέ της μ' όλα της τα σκότη, αλλά και μ' όλα της τ' αστέρια ακόμα.

Άγγελος Σικελιανός, *Ελληνικόν Ημερολόγιον «ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ»*, 1945, τόμ. Βαε και Μαρία Πολυδούρη, *Άπαντα*, επιμ. Ι. Μενδράκος, ό.π., σ. 272-274.

6. Δεν ξέρουμε αν η ίδια η ποιήτρια είχε συνείδηση της εξαιρετικής οξύτητας των ερωτικών της κραυγών. Προπάντων, αν είχε σκεφθεί άμεσα τον αναγνώστη, αν έγγραφε για τον αναγνώστη, μ' άλλα λόγια για τη φήμη. Ο συνηθισμένος τύπος του λογοτέχνη είναι εκείνος που ζει για να γράφει. Εκείνος, δηλαδή, για τον οποίο τα ίδια τα πάθη αποκτούν αξία μόνο απ' τη στιγμή που θα βρουν έκφραση καλλιτεχνική. Η Πολυδούρη όμως ζει για να ζήσει. Κι όταν χαράζει στο χαρτί τους στίχους της, δεν αποβλέπει στον αναγνώστη, αλλά στην ίδια τη δική της ανάγκη να δώσει στο ηφαίστειό της διέξοδο.

[...] Παρ' όλα αυτά, νομίζω πως φτάνει ν' αγγίξουμε με το δάχτυλο την πληγή της Πολυδούρη, για να νιώσουμε να μας διαπερνάει το ρίγος που

έκανε και την ίδια να βγάζει αυτές τις κραυγές:

Μόνο γιατί με κράτησες στα χέρια σου

.....

Πότε άλλοτε η ποίησις μας ανέβασε σε τέτοιες κορυφές ερωτικής απελπισίας;

Γιάννης Χατζίνης, «Η ζωή και η ποίηση της Μαρίας Πολυδούρη», *Καθημερινή*, 29-9-1954 και Μαρία Πολυδούρη, *Άπαντα*, ό.π., σ. 282-289.

6. Γιάννης Σκαρίμπας, «Χορός συρτός»

1. Η ποίησή του, αποτελεί ένα μικρότερο δείγμα της όλης ιδιορρυθμίας του. Εξωτερικά μονότροπη και σχεδόν φτωχή σε θεματική ποικιλία κι εναλλαγή μοτίβων, διατηρεί την ομοιοκαταληξία και τα στροφικά συστήματα, ίσα - ίσα για να ξεκλειδώνει την παραδοσιακή στιχουργία με τους αδιάκοπους διασκελισμούς, τους παρατονισμούς και τις αρρυθμίες, χαλαρώνοντας και τη νοηματική συνοχή με πολλές λέξεις και φράσεις παρένθετες μέσα σε παύλες κόβοντας κάποτε την τελευταία λέξη του στίχου, για να συνεχίσει τη ροή του λόγου στον επόμενο, και κάνοντας συχνή χρήση τετράστιχων στροφών με τον τελευταίο τους στίχο λιγοςύλλαβο, πράμα που δημιουργεί κάθε τόσο ένα απότομο σταμάτημα στη ρυθμική κίνηση του ποιήματος και τονίζει τη σπασμωδικότητά του. Φυσικά, δεν ήταν ο πρώτος που δοκίμαζε τότε τέτοιες καινοτομίες, μια και στο ξεκλείδωμα της παραδοσιακής μετρικής είχαν προηγηθεί κιόλας άλλοι.

[...]

Αλλά η ανανέωση που έφερε η ποίηση του Σκαρίμπα, έστω κι αν ανήκει στιχουργικά πιο πολύ στους επίγονους της ανανεωμένης παράδοσης ή κι αν δεν παρουσίασε στη συνέχεια σπουδαία εξέλιξη, δε βρίσκεται τόσο στην ανανέωση της μορφής όσο στην οπτική της γωνία, στη διατάραξη των λογικών συνειρμών, στο φανταζίστικο χρώμα, στο γκροτέσκο και την παραμόρφωση του πραγματικού, καθώς διχάζει την πραγματικότητα στο πραγματικό και το ως πραγματικό θεωρούμενο και διχάζεται κι η ίδια. Σα να εμφανίζει μια φάρσα αντί για δράμα και δράμα αντί φάρσα ή σάμπως να παίζει και με τα ίδια του τα αισθήματα, στηρίζοντας συχνά το ποίημα σε υποθετικά δεδομένα, ενώ πίσω απ' το σαρκασμό, την ειρωνεία και τη μιμική του κλόουν ακούγεται ο μεσοπολεμικός συναισθηματισμός, όσος δεν πρόφτασε να γίνει κλαυσίγελως. [...]

Πρόκειται για μια ποίηση, βγαλμένη απ' τη λαϊκή νοοτροπία ενός παράξενου και ιδιόρρυθμου ανθρώπου, που διασταυρώθηκε με ορισμένα διαβάσματα: τον Καρυωτάκη, τον Φιλύρα, τον Ροε κι ίσως –μολονότι δεν ξέρω κατά πόσο μπορεί να τον είχε υπ' όψη του– και τον Laforgue, για να εκφράσει και ποιητικά την ιδιοτυπία του. Το σκηνικό και τα πρόσωπα μένουν στην ποίησή του παντού αναλλοίωτα: η Χαλκίδα, τα βαπόρια, και τα τραίνα, οι αρλεκίνοι, οι πιερότοι κι οι παλιάτσοι, οι μοιραίες κυρίες, στόχος για σάτιρα και πόλος έλξης, όλα κοιταγμένα μέσα απ' τις διαθλάσεις του δικού του πρίσματος κι όλα προσχήματα και μέσα για απόδραση. Γιατί ο Σκαρίμπα κατά βάθος αναζητεί τη φυγή «*απ' την τρικυμία αυτού του κόσμου*», όπως το λέει στο ποίημα της πρώτης του συλλογής «Φαντασία», ακόμα κι αν αυτή η φυγή, μισοσοβαρά – να 'ναι κι ο θάνατος.

Κώστας Στεργιόπουλος, «Η ιδιόρρυθμη ποίηση του Γιάννη Σκαρίμπα, *Νέα Εποχή* [Λευκωσία], περ. Γæ, τχ. 208, Μάης-Ιούνης 1991, *Για τον Σκαρίμπα*, επιμ. Κατερίνα Κωστίου, Αιγαίον, Λευκωσία, 1994, σ. 219-223.

2. Μέσα στην πλούσια συγγραφική παραγωγή του Γιάννη Σκαρίμπα, που στάθηκε κατεξοχήν τεχνίτης του πεζού λόγου (παραβλέπουμε εδώ τις «εκτροπές» του προς την ιστοριογραφία, που δεν πρέπει, νομίζω, με αυστηρότητα να του χρεωθούν), η Ποίηση έχει ένα κάπως περιορισμένο ποσοτικό μερίδιο, πάντα, όμως, με τη σφραγίδα μιας ιδιοτυπίας και μιας άκρως αναγνωρίσιμης γραφής.

[...]

Μέσα σ' αυτόν το χώρο της παράδοσης, η ποίηση του Γιάννη Σκαρίμπα προσεγγίζει, για να μην πούμε σε καμιά περίπτωση τη λέξη «εντάσσεται» (μια λέξη τόσο αταίριαστη με την εικονοκλαστική και ασυμβίβαστη ιδιοσυγκρασία του), σ' έναν τρόπο ποιητικής γραφής, που έμεινε γνωστή σαν «φανταιζίστικη ποίηση» ή «Ποίηση φανταιζί» – κι ας μας επιτρέψει ο αναγνώστης να θεωρήσουμε αυτό το: γνωστή, κάπως σαν σχήμα λόγου, μιας και το ποιητικό αυτό ιδίωμα, που άφησε σοβαρά ίχνη σ' όλη την τελευταία περίοδο της νεοελληνικής παραδοσιακής ποίησης, έχει περιστασιακά μονάχα επισημανθεί και ελάχιστα ή καθόλου αξιολογηθεί ανάλογα με τη σημασία του.

[...]

Ο στίχος όχι πολύ φροντισμένος, ατημέλητος, με την ατημελησία του ανθρώπου που είναι πάντα κομψός, χωρίς ίχνος εκζήτησης, στίχος τολμηρός, α-συμβατικός, συχνά εξαρθρωμένος. Η ρίμα κρατά έναν βασικό ρόλο στο ποίημα. Ξεπηδά απροσδόκητη, ευρηματική, συχνά σα σκέτο καλαμπού-

ρι, για να ξαφνιάσει, να κρύψει ένα χαμόγελο ή ένα λυγμό.

[...]

Όλη η ποίηση του Σκαρίμπα ελίσσεται μέσα σ' ένα κλίμα σκέρτσου, αφέλειας, πονηριάς, σαν κλόουν, που παίζει με τα αισθήματα και τις λέξεις, που αναποδογυρίζει την τάξη των πραγμάτων, που εξαρθρώνει την τρέχουσα λογική, που κάνει τούμπες ανάμεσα στη σοβαροφάνεια και την ανεμελιά.

Μανόλης Αναγνωστάκης, «Η φανταζίστικη ποίηση και ο Γιάννης Σκαρίμπα», *Τα συμπληρωματικά*, εκδ. Στιγμή, 1985, σ. 141-149 και *Για τον Σκαρίμπα*, ό.π., σ. 212-218.

3. Το 1950 κυκλοφορούν οι *Εαυτούληδες, σίχοι* του Σκαρίμπα. Διαβάζω τις τρεις πρώτες από τις πέντε στροφές του ποιήματος.

ΧΟΡΟΣ ΣΥΡΤΟΣ

*Κάλλιο χορευταράς να 'μωνα, πέρι
κόλες που να κρατώ και μολυβάκια,
θα 'σερνα συρτό χορό χέρι με χέρι
μ' όλα μας τον γιαλού τα καραβάκια.*

*Κι έν' αφηλό τραγούδι για σιρόκους
θα 'ρχιζα, γι' αφροπούλια και για ένα*

*γλαρό καράβι με πανιά και κόντρα φλόκους
που θα 'ρχονταν να μ' έπαιρνε κι εμένα.*

*Με χωρίς Καρυωτάκη - Πολυδούρη,
μόνο να τραγουδάν τριγύρω οι κάβοι
– κι οι πένες μου, πενιές σ' ένα σαντούρι,
άσπρα πανιά σου, οι κόλες μου, καράβι!
(...)*

Μετά είκοσι έτη κυκλοφορεί η συγκεντρωτική, ας πούμε έκδοση *Απαντες σίχοι* (1970). Εκεί ο σίχος *Με χωρίς Καρυωτάκη - Πολυδούρη* χάνει την άμεση αναφορά στον ποιητή και γίνεται *Με δίχως τους αναστεναγμούς της Πολυδούρη*.

(Παρένθεση για μια όχι μόνο μορφική παρατήρηση: Ο σίχος του 1970 είναι υπέρμετρος και άρρυθμος· και ο ρυθμός αποκαθίσταται, αν διαβάσουμε –και ο Σκαρίμπα ήταν ικανός να το θέλει– τ'ς αντί τους· τις έντεκα

όμως συλλαβές της προηγούμενης εκδοχής του στίχου θα τις φτάναμε, αν αφαιρούσαμε είτε το *Με* και το *ανα-* (στεναγμούς αντί αναστεναγμούς) είτε το *τους* και το *ανα-* και οι δύο όμως «λύσεις», αν δεν κάνω λάθος, θα απέβαιναν επί ζημιά του νοήματος. Εξάλλου, τις όχι σπάνιες μετρικές ατασθαλίες του Σκαρίμπα ίσως να τις ενίσχυε το παράδειγμα του Καρυωτάκη. Αλήθεια, θα άξιζε τον κόπο να διερευνηθεί το ζήτημα των *μετρικών* επιγόνων του ποιητή μας).

Επιστρέφουμε στο ποίημα του Σκαρίμπα. Αντί να είμαι γραφιάς με *μολυβάκια* κι άσπρα χαρτιά, μας λέει, καλύτερα να ήμουν *χορευταράς* και ταξιδευτής και να 'παιζα *σαντούρι*, με *χώρις Καρυωτάκη - Πολυδούρη* τα ονόματα συνδέονται με ενωτικό.

Ο στίχος τελικά μοιάζει αντι-καρυωτακισμ-ικός: σαν απόκρουση του καρυωτακισμού· καθυστερημένη κάπως απόκρουση, το 1950. (Πότε όμως γράφεται άραγε το ποίημα; Μήπως προπολεμικά;). Όταν έρχεται η ώρα να ξαναεκδοθεί ο «Χορός συρτός» (1970), ο Σκαρίμπας λειτουργεί αυτοκριτικά, θα έλεγα: απαλείφει το όνομα του *Καρυωτάκη* και το ενωτικό, αφήνει μόνη της την, ούτως ή άλλως, μέτρια *Πολυδούρη* και της προσθέτει *τους αναστεναγμούς*. Ανεξάρτητα από το ποια εκδοχή του επίμαχου στίχου μάς φαίνεται «καλύτερη» (οι καρυωτακολόγοι θα προτιμούσαν, φαντάζομαι, την παλαιότερη), και πέρα από τη δεδηλωμένη βούληση του δημιουργού, ο οποίος έχει (προφτάσει να) απαλείψει την αναφορά στον Καρυωτάκη, το μικροφαινόμενο που επισημάνσαμε δεν είναι, πιστεύω, δίχως σημασία.

Οι προηγούμενες σελίδες δεν έλυσαν προβλήματα· έθεσαν όμως κάποιους πυρήνες προβληματισμού, κυρίως γύρω από:

1) Την εμφάνιση –και τις πιθανές αιτίες της– του ονόματος του Καρυωτάκη στον στίχο του 1950.

2) Την εξαφάνιση –και τις αιτίες της– αυτού του ονόματος το 1970.

3) Τη σχέση ανάμεσα στους αλλοτριωμένους, μισούς ανθρώπους του Καρυωτάκη και τους «*κινητανθρώπους*» του Σκαρίμπα.

4) Τον παραλληλισμό Καρυωτάκη - Σκαρίμπα, που θέλησε, πέντε χρόνια πριν από το θάνατό του, ο Χαλκιδαίος.

Ξενοφών Κοκόλης, «Ο Καρυωτάκης του Σκαρίμπα», Επιστημονικό Συμπόσιο, *Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός*, (31 Ιαν. και 1 Φεβρ. 1997), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολής Μωραΐτη, 1998, σ. 363-369.

7. Μίλτος Σαχτούρης, «Ο ελεγκτής»

1. Να, λ.χ., ένα ποίημα που απαρτίζεται από τρεις ιδεοπλαστικές –και– σκηνικές εικόνες, «Ο ελεγκτής»:

*Ένας μπαξές γεμάτος αίμα
είν' ο ουρανός
και λίγο χιόνι,*

η ιδεοπλαστική εικόνα και σκηνή του κακοποιημένου ουρανού.

*Έσφιξα τα σκοινιά μου
πρέπει και πάλι να ελέγξω
τ' αστέρια,*

η ιδεοπλαστική εικόνα και σκηνή του ουράνιου μηχανοδηγού.

*Εγώ
κληρονόμος πουλιών
πρέπει
έστω και με σπασμένα φτερά
να πετάω,*

η ιδεοπλαστική εικόνα και σκηνή του ποιητή ως ιερού πτηνού που σακατεύτηκε στους «δύσκολους –και– στυγερούς καιρούς».

Και αμέσως έπειτα η τελευταία εικόνα-στοχασμός αναδιπλώνεται για να χωρέσει και τις άλλες, έτσι διακλαδισμένη: Ο ποιητής πρέπει να κάνει τη διαδρομή του – πέταγμα έστω και με σπασμένα, ξέσφιγγα φτερά-σκοινιά. Και ως μηχανοδηγός, ελέγχοντας το σύστημα των άστρων, στάσεις-φανάκια –και– λαμπτήρες της διαδρομής, να τερματίσει εκεί, στη χώρα της επαγγελίας του, που μολαταύτα γέμισε και αυτή, αίμα και χιόνι· και ως κληρονόμος των πουλιών – πτηνός, κατά τον *Ίωνα* του Πλάτωνα – να φτάσει στον «μπαξέ με τ' άστρα». Τι μας θυμίζει αυτή η πολύκλωνη εικόνα-στοχασμός; Παλιές ταινίες με βαγόνια μέσ' από τοπία στέπας; Ή χιόνια και αίματα του αλβανικού μετώπου ή του σκληρού κατοχικού χειμώνα του '42; Τότε που ακόμη κι ο Θεός, στα μάτια των μικρών παιδιών και του Σαχτούρη, φάνταζε:

*σαν παγοπώλης του θανάτου
με κόκκινα απ' τον πυρετό
τα μάτια.*

Και αυτές οι εμπειρίες της ζωής διασταυρώνονται με άλλες πνευματικές της φαντασίας, καθώς η τελική σκηνή αναδιπλώνεται στην αρχική εικόνα του μπαξέ με τ' άστρα. Μέσα και πέρα από κρυπτομνησίες του ή πέρα από τους δικούς μας συνειρμούς, του τύπου: Ο ουρανός

σαν περιβόλι ευώδησε και τ' άνθη του ήταν τ' άστρα

(Σολωμός) – «το ουράνιο περιβόλι» του Σεφέρη! – ή προπαντός «ουράνιος παράδεισος» –ή– κήπος» (Κάλβος). Οπότε, σαν αντίλαλος μεθόδου από το παρελθόν, και ας μη λειτούργησε στην ώρα της, μας έρχεται η γεφυρωμένη εικόνα:

*αναχωρεί και η νύκτα·
ιδού που τ' άστρα αχνύζουσι,
και οι καθαροί λευκαίνονται
αιθέριοι κάμποι.*

Και πάλι πίσω του, αλειτούργητος ο ετερόνομος και ετερομεγέθης Κάλβος. Αυτός που είδε επίσης μέσα «εις το χάος αμέτρητον των ουρανίων ερημων» να κρέμονται κρέπια θανάτου· και όπου ανάμεσά τους «τα φώτα σιγαλέα κινώνται των αστέρων λελυπημένα». Που υπήρξε προπαντός και δεν το ξέραμε, από άλλη, εποπτικότερη σκοπιά, ο πρωτοπόρος και θεμελιωτής της «ιδεοπλαστικής» εικόνας, που ανανέωσε την ποίησή μας.

Γιάννης Δάλλας, *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*, Κέδρος, 1997, σ. 61-62.

2. Ο ποιητής όμως είναι σαν τον ευγενικό γόνο παλιάς γενιάς και τον βαραίνει η ευθύνη μιας αποστολής και μιας παράδοσης:

*Εγώ
κληρονόμος πουλιών
πρέπει
έστω και με σπασμένα φτερά
να πετάω*

(Τα φάσματα)

Αλλά πώς πετάει;

Κι' η καρδιά του αερόστατο γελούσε στο κενό

(Τα φάσματα)

Αυτό το αερόστατο μην το περάσετε για πασίχαρο πασχαλινό χαρταετό. Ένα αερόστατο που γελάει στο κενό είναι σαν την καρδιά του ανθρώπου μέσα στο χάος του κόσμου. Μόνο τρόμο και δέος μπορεί να προκαλέσει αυτό το αιωρούμενο γέλιο του πανικού.

*Τη μian ημέρα έτρεμα
την άλλη ανατρίχιαζα
μέσα στο φόβο
μέσα στο φόβο
πέρασε η ζωή μου*

(Τα φάσματα)

Μέσα σ' όλ' αυτά τι να ζητήσουμε από τον ποιητή; Οι στίχοι του τουλάχιστον ν' ανατέλλουν σαν άστρα στη σφιγμένη καρδιά μας και να καταυγάζουν το γλυκό φως ενός άλλου κόσμου στις μικρές στιγμές του καθημερινού βίου, ένα φως που να φωτίζει όλη μας την ασημαντότητα και να μας δίνει υπόσταση επειδή μπορούμε και το διακρίνουμε. Κι όλα τα πολύ «σημαντικά» ανθρώπινα να σμικρύνονται απελπιστικά και να σβήνουν, ενώ κάτω από ένα άλλο φως ή ένα άλλο χρώμα να μεγεθύνονται τα απλούστατα σ' ένα μέγεθος απροσδόκητης σημασίας, λες και το μάτι που τα επισημαίνει καθορίζει την πλατιά έκτασή τους και τα καθαγιάζει, σύμβολα της φτωχής ζωής μας, μέσα σ' όλα τα απίθανα μεγέθη που μας περιστοιχίζουν και μας συντρίβουν. Να πάψουμε πια να ονομάζουμε τα πράγματα «μικρά» και «μεγάλα». Όλα μπορούν να είναι μικρά και μεγάλα εξαρτώμενα συνεχώς από κάποιον καημό. Ο άνθρωπος, μόνος του, με το μικρό του σχήμα, γίνεται ένα μακρύβολο ακτινοβόλο σώμα, ανοίγοντας απροσδόκητους δρόμους φωτός.

Θέλω να διαβάσετε την «Πορτοκαλιά» για να καταλάβετε τι θέλω να πω για τη φτωχή ζωή του κάθε ανθρώπου:

Τι θλιβερός χειμώνας, Θε μου! Τι θλιβερός χειμώνας! Ένα πορτοκαλί μεσοφόρι κρέμεται, ένα ροζ ξεσκονόπανο και βρέχει. Ένας γέρος κνιτάζει μέσ' απ' το τζάμι. Ένα ξερό δέντρο, ένα φως αναμμένο χρώμα πορτοκαλιού. Ένα δέντρο με πορτοκάλια πιο πέρα. Και το κορίτσι αναποδογυρισμένο και το φλυτζάνι σπασμένο κι όλοι, Θε μου, να κλαίνε να κλαίνε.

Κι ύστερα χρήματα χρήματα χρήματα πολλά

Τι θλιβερός χειμώνας. Θε μου! Τι θλιβερός χειμώνας, Θε μου!

Τι θλιβερός χειμώνας.

(Όταν σας μιλώ)

Ο ποιητής ξέρει πού μας οδηγεί, πόσο μπορεί ν' αναστατώσει την καρδιά μας: ως εκεί που κι η ίδια δεν μπορεί να υποψιαστεί:

Δυο άνθρωποι ψιθυρίζουν

Τι κάνει, την καρδιά μας καρφώνει;

Ναι, την καρδιά μας καρφώνει

ώστε λοιπόν είναι ποιητής.

(Παραλογαίς)

Νόρα Αναγνωστάκη, *Διαδρομή*, δοκίμια κριτικής (1960-1995), Νεφέλη 1995, σ. 33-35.

8. Μανόλης Αναγνωστάκης, «Επίλογος»

1. Στόχος και σκοπευτής, αλληλοεξαρτιώνται: είναι αναγκαία η προσήλωση στο «θέμα», άρα η απουσία ποιητικών αγκισμών. Τα σατυρικά ημιτόνια, όπου υπάρχουν, τα θεωρώ εξαρτήματα του κύριου τόνου, της βολής. Έτσι πετυχαίνεται η ενεργητική ποιητική αποτύπωση της περιπέτειας, χωρίς κλαυθμηρισμούς είτε ασύστατες –και εύκολες– αισιοδοξίες: γύφτικα σφυροκοπάμε στο ίδιο αμόνι.

Αλλά, ακόμη κι αυτό που αποκλειστικά απασχολεί τους αδιάλλακτους της «ποιητικής» ποίησης, κατ' ουσίαν έχει επιτευχθεί: η μορφή είναι σκληρή και λογικά διαρθρωμένη, γιατί τέτοιο είναι το περιεχόμενο· άρα, το εκδηλώνει καθαρά και ισορροπημένα. Η διαφορά έγκειται στη στάση –στο ότι ο «Στόχος», παρ' όλα, αυτά, είναι υποζύγιον. Αν θεωρούμε πως προδίδεται η ποίηση όταν υποτάσσεται σε τέτοιες σκοτεινές επιδιώξεις, ας μην ξεχνάμε τι δεν προδίδεται, όταν τασσόμαστε δογματικά υπέρ της αυτοδιάθεσης της μορφής, υπέρ της αναψυκτικής στιλπνότητας εις βάρος του –ποιητικού– περιεχομένου. Κι αυτό που λέω δεν αναιρεί καθόλου το ότι η ποίηση είναι πρώτ' απ' όλα, μορφή, παρὰ το συμπληρώνει, απορρίπτοντας τις ποιητικότητες.

«Κι όχι ανταπάτες προπαντός»: σε περιόδους υπερέντασης, τα πάντα επιτάσσονται – μήπως οι κυρίαρχοι δε δείξαν το δρόμο; Αυτή είναι η Αισθητική του «Στόχου» – κι αυτό ήθελα να δείξω με το σημείωμά μου.

Μίμης Σουλιωτής, «Ένα στόχαστρο για το “στόχο” του Μαν. Αναγνωστάκη», περ. *Δοκίμασία*, αρ. 8-9, Ιουλ.-Οκτ. 1974, σ. 225-229 και *Για τον Αναγνωστάκη, Κριτικά Κείμενα*, Επιλογή Νάσος Βαγενάς, Αιγαίον, Λευκωσία 1996, σ. 116-123.

2. Αλλά αν δεν ξεχνάμε ότι μιλάμε για ποιητικό έργο, η καυστική γλώσσα του «Στόχου» όπως και στα «Σατιρικά Γυμνάσματα» του Κωστή Παλαμά, αν διαβαστεί ως λυρική φαίνεται αναποτελεσματική, ενώ αν θεωρηθεί όπως και είναι ως σατιρική δείχνει την ποιητική της υπόσταση.

Συλλογίζομαι τον Σεφέρη που γράφει, στο κατώφλι των γηραιών του, τα «Τρία κρυφά ποιήματα», τα οποία βλέπω (και νομίζω είναι η αποδεκτή άποψη) ως απολογισμό της ποιητικής και της εν γένει στάσης ζωής του. Έτσι μπορούν να μας δώσουν, εκτός των άλλων, και κάποια ερμηνευτικά κλειδιά είτε της συμπεριφοράς του απέναντι στα πράγματα είτε για τα υποκείμενα του ποιητικού του έργου. Και αναρωτιέμαι αν μπορούμε να κάνουμε το ίδιο και με τα ποιήματα του «Στόχου». Παρατηρώ και σημειώνω μια

ουσιαστική διαφορά: αυτά γράφονται στην ηλικία της ωριμότητας (και όχι του γήρατος) του Αναγνωστάκη. Επομένως δεν υπάρχει και βιολογικά η ψυχολογική προετοιμασία ενός απολογισμού ζωής. Ωστόσο η συνεχώς αναγγελλόμενη από τον ίδιο τον Αναγνωστάκη ποιητική του σιωπή, μπορεί τη συγκεκριμένη κρίσιμη ιστορική ώρα να θεωρηθεί ως ψυχολογική προϋπόθεση οριστικής παραίτησης από την ποίηση για επιπλέον εξωτερικούς λόγους. Έτσι πιθανώς να λανθάνει μια πρόθεση απολογητική. Η οποία όμως (για αιτίες που δεν μπορούμε να τις ξέρομε) στράφηκε προς τα έξω. Είναι έκδηλο ότι τα ποιήματα του «Στόχου» είναι σαφέστατα μη κρυπτικά και σκοπεύουν να παίξουν ρόλο πολιτικής τάξεως έστω και σε κοινό με ποιητικά ενδιαφέροντα· ίσως και στον περίγυρο αυτού του κοινού. Χωρίς να φαίνεται περίεργο η αναστολή «μέσα σε πόλεμο, φαντάσου, ελληνικά ποιήματα», μεταβλήθηκε σε επιταγή «ναι, σε δύσκολους καιρούς, να μιλάμε για τους δύσκολους καιρούς». Ωστόσο υποπτεύομαι ότι η απολογητική ανάγκη δεν καταπνίγηκε τελικά, αλλά αναστάλθηκε προσωρινά η δημόσια κοινοποίησή της. «Το περιθώριο '68-'69» γραμμένο τα ίδια χρόνια με το «Στόχο» αποτελείται από σπαράγματα μνήμης και στοχασμών, κρατημένων πάντως σε ένα όριο, όπου το ιδιωτικό αξιολογείται όχι μέσα στα στενά του πλαίσια αλλά με τη δημόσια αποτίμησή του.

Αλέξανδρος Αργυρίου, «Στοχασμοί επάνω στις αφετηρίες του ποιητικού έργου του Αναγνωστάκη», *Η Λέξη*, τεύχ. 19, Ιαν. 1982, σ. 4-11 και *Για τον Αναγνωστάκη*, ό.π., σ. 172-182.

3. Δεν ξέρω πόσο επίκαιρα και αποτελεσματικά ακούγονται σήμερα τα μηνύματα - βέλη του *Στόχου*. Προσωπικά, νομίζω πως είναι πολύ πιο χρήσιμα απ' ό,τι χθες, ακριβώς γιατί, πέρα από την κατ' απόλυτη τιμή αισθητική τους αξία, επαναπροσδιορίζουν ηθικά μεγέθη και ιδεολογικο-κοινωνικούς συσχετισμούς που απειλούνται μέσα σε έναν κόσμο, όχι πια δυναμικά ανελεύθερο, αλλά τόσο ελεύθερο σε πολλές εκφάνσεις και εξελίξεις του, τόσο εκτεθειμένο στη διάβρωση της αφθονίας, που εγκυμονεί την πλήρη σύγχυση ή την αποφασιστική απώλεια των οραμάτων από τον ορίζοντα. Τότε το ζητούμενο ήταν προφανές. Σήμερα, ο στόχος είναι διπλός: Πρώτα η αναζήτηση και ο προσδιορισμός του στόχου αυτού ανάμεσα σε πληθώρα προσφορών και προτάσεων, και μετά η ίδια η στόχευσή του.

Η προσωπική κατάθεση του ποιητή εμβάζεται τώρα σε μας ως κώδικας ζωής:

Ανάπηρος. Δείξε τα χέρια σου. Κρίνε για να κριθείς.

Μια κατάθεση παράλληλη με εκείνην όλων των καλών ποιητών αυτής

(και της επόμενης) γενιάς της λεγόμενης ήττας και της ηθικής νίκης: του Άρη Αλεξάνδρου, του Τάσου Λειβαδίτη, του Τίτου Πατρίκιου, του Κλείτου Κύρου, του Βύρωνα Λεοντάρη, του Δημήτρη Δούκαρη, κι ακόμη του Πάνου Θασίτη, του Γιάννη Δάλλα, του Θανάση Κωσταβάρα, του Γεράσιμου Λυκιαρδόπουλου.

Παραπέρα, η νομιζόμενη δική μας αρτιμέλεια μπορεί να συνιστά την ουσιαστικότερη αναπηρία – σε ατομικό και κοινωνικό επίπεδο, κι ας μην το υποψιαζόμαστε. Η μεγαλύτερη παγίδα ίσως καραδοκεί στις συνειδήσεις που νομίζουν πως κατακτήσανε το στόχο. Ο στόχος πάντα μετατοπίζεται, αφού μεταβάλλονται και μάλιστα με πυρετικό πια ρυθμό οι συνθήκες. Γι' αυτό κι ο στίχος του ποιητή ευεργετικά παραμονεύει:

Κι όχι αυταπάτες προπαντός.

Γιάννης Βαρβέρης, «Ο “Στόχος” τότε και τώρα» *Αντί*, τεύχ. 527-528, 30-7-1993, σ. 22-23.

4. Με το «Στόχο» ο Αναγνωστάκης δείχνεται διαφορετικός: Δυνατός, αποφασισμένος να μιλήσει. Δεν προσπαθεί πλέον να κρύψει στον τοίχο το πρόσωπό του, αλλά να βρει κάποιον τρόπο να μιλήσει. Η σιωπή του διασπάται. Γίνεται ρητορικός, πεισματάρης, επιθετικός. Ο ίδιος παρομοιάζει τον εαυτό του με τον ανάπηρο εκείνο που δείχνει τα χέρια του και κρίνει. Κρίνει για να κριθεί ο ίδιος (ΣΧ:134). Τώρα η ποίησή του λες και βρίσκει τις ιδανικότερες συνθήκες για να γίνει πράξη. Θέλει τις λέξεις του πρόκες, έτσι που «να καρφώνονται» και «να μην τις παίρνει ο άνεμος» (ΣΧ:121).

Στέφανος Μπεκατώρος, *Μανόλης Αναγνωστάκης. Η εποχή και το πρόσωπο. Ένα πλαίσιο*, Μπουκουμάνης, 1974, σ. 26-29 και *Για τον Αναγνωστάκη*, ό.π., σ. 105-115.

9. Νίκος Εγγονόπουλος, «Ποίηση 1948» και Μανόλης Αναγνωστάκης, «Στον Νίκο Ε. ...1949»

1. Συγκριτική ανάγνωση

1. Είναι φανερό πως το ποίημα του Αναγνωστάκη αποτελεί «απάντηση» στο ποίημα του Εγγονόπουλου. Αυτό το φανερώνει ο τίτλος (Στο Νίκο Ε...), η χρονολογία (1949, δηλαδή το έτος που κυκλοφόρησε η συλλογή του Εγγονόπουλου), η σκόπιμη μίμηση της ποιητικής γραφής του Εγγονόπουλου από τον Αναγνωστάκη και –πάνω απ' όλα– η θεματική σχέση.

2. Ο Εγγονόπουλος γράφει το ποίημά του το 1948, έτος που ο εμφύλιος βρίσκεται στο κορύφωμά του. Χαρακτηριστικά της εποχής: ο σπαραγμός, ο θάνατος. Μια τέτοια εποχή θεωρείται αντιποιητική. Η ποίηση δείχνει μάταιη και εξωπραγματική πολυτέλεια. Τι νόημα μπορεί να έχει η ποίηση σε μια τόσο σκληρή εποχή; Πώς είναι δυνατό να λειτουργήσει; Καλύτερα λοιπόν η σιωπή· αυτή θα έδινε ίσως περισσότερο αποκαλυπτικά τη διάσταση της τραγικότητας. Ωστόσο ο Εγγονόπουλος τα επισημαίνει αυτά γράφοντας ποίηση. Τα ποιήματά του διακρίνονται εξαιτίας όλων αυτών για την –πρόσθετη– πίκρα τους και για την ποσοτικά περιορισμένη παραγωγή (τόσο λίγα).

3. Κοιτάζοντας τη μορφή του ποιήματος σταματάμε πρώτα στον τεμαχισμένο λόγο. Βέβαια ο τρόπος αυτός γραφής του Εγγονόπουλου είναι γνωστός από τη θητεία του ποιητή στον υπερρεαλισμό (μαζί με τον Εμπεριόκο και το Γκάτσο της *Αμοργού* μπορεί να θεωρηθεί από τους πιο αυθεντικούς υπερρεαλιστές). Σε συσχετισμό όμως με το θέμα και την εποχή ο τεμαχισμένος λόγος παίρνει μια πρόσθετη διάσταση: Μοιάζει σα να σπαράχτηκε κι αυτός από το μακελειό. Λόγος ακρωτηριασμένος, σχεδόν συλλαβικός, ένα μοναχικό ψέλλισμα.

4. Αυτόν τον ακρωτηριασμό του λόγου στην εποχή του εμφύλιου σπαραγμού ο Αναγνωστάκης τον υιοθετεί στο δικό του ποίημα γιατί τον αναγνωρίζει. Όμως δεν συμφωνεί με την άποψη της **ποιητικής παραίτησης**, που προτείνει ο Εγγονόπουλος. Η πολιτική συνείδηση του Αναγνωστάκη, διαμορφωμένη στο χώρο της Αριστεράς, δεν του υπαγορεύει μόνο την ποίηση αλλά και την ποιητική. Περισσότερο αγωνιστικός και περισσότερο κοντά στην ιδέα της στρατευμένης ποίησης, ο Αναγνωστάκης πιστεύει στη ρεαλιστική άποψη της τέχνης – «καθρέφτη» της ζωής και της πραγματικότητας. Πιστεύει τέλος στον κοινωνικό ρόλο του καλλιτέχνη που συνίσταται στη συμμετοχή και στην **καταγραφή του καιρού** του, μια καταγραφή που γίνεται ισοδύναμη με την καταγγελία. Με το σκεπτικό αυτό κάθε ιδέα ποιη-

τικής παραίτησης θα μπορούσε να θεωρηθεί λιποταξία.

5. Η εποχή, που στον Εγγονόπουλο απλώς ονομάζεται (του εμφυλίου σπαραγμού) και μόνο υπαινικτικά καθορίζεται (αγγελτήριο θανάτου) στον Αναγνωστάκη προσδιορίζεται με συγκεκριμένο περιεχόμενο: χαμός, θάνατοι, φωνές, ερημιά, ερείπια, εφιάλτες. Ποιος, αν όχι ο ποιητής, θα μιλήσει «με πόνο» γι' αυτά; Η ευαισθησία δηλαδή του ποιητή είναι η μόνη εγγύηση για τη σωστή καταγραφή που θα κάνει εντονότερη την καταγγελία για την απανθρωποποίηση της ζωής. Η τάση του Αναγνωστάκη να λέει τα πράγματα με τ' όνομά τους είναι χαρακτηριστικό της ρεαλιστικής ποιητικής γραφής του.

6. Μια παρατήρηση του Δ.Ν. Μαρωνίτη: Η ροπή του Αναγνωστάκη τείνει ακριβώς στο να καθηλώσει και να συντηρήσει μέσα στις ποιητικές του «Εποχές» και στις «Συνέχειές» τους ό,τι η πρόοδος του χρόνου ζητά να αναλώσει, να εξαγοράσει ή να ευτελίσει: δημιουργούνται έτσι συνεχή φράγματα στη ροή του χρόνου, στερεοποιώντας κρίσιμες παρωχημένες εποχές, και προβάλλοντας αργότερα τα ρημαγμένα τους πια είδωλα συνεχώς και επίμονα στο ποιητικό παρόν. (Από το βιβλίο *Ποιητική και πολιτική ηθική*, Κέδρος, 1976).

Κώστας Μπαλάσκας, *Νεοελληνική Ποίηση, Κείμενα, Ερμηνεία, Θεωρία*,
Επικαιρότητα, 1980, σ. 123-125

2. Στον Νίκο Ε... 1949

[...]

Αυτό είναι ένα από τα λίγα ποιήματα που στο στίχο του, μεγάλόπνοο, αρθρωτό και δραματικό, υπεισέρχεται ο γυμνός λόγος, ουσιαστικός και υπαινικτικός, και εκφράζει στον πολυσήμαντό του μονόλογο την τραυματική εμπειρία του πόνου. Μια εμπειρία που θα γίνει τραγικότερη από την απόγνωση μπρος στην αδυναμία επικοινωνίας.

Ο ποιητής κλείνεται στον εαυτό του, ανίκανος να ξεμπερδέψει το κουβάρι των συναισθημάτων του και για να επικαλεστεί τα φαντάσματα που κατακλύζουν την ψυχή του, δοκιμάζει τον σύντομο δρόμο του συμβολικού λόγου. Αλλά οι λέξεις του φαίνονται ανεπαρκείς, ασύνδετες, εργαλεία κατάλληλα για να δημιουργήσουν μια επαφή με τον κόσμο. Από εδώ απορρέει αυτή η απεγνωσμένη τελική αυτο-εξέταση που επισκιάζει την οντολογική αβεβαιότητα των λέξεων και που με τον καιρό θα τον οδηγήσει στην ποιητική σιωπή.

Είναι ακριβώς σ' αυτά τα ποιήματα συμβολικής καταβολής που εμφανίζεται μεγαλύτερο το χρέος του Αναγνωστάκη στη γενιά του '30· ιδιαίτερα

στον Γ. Σεφέρη, από τον οποίο δανείζεται ρυθμούς και ιδιώματα, τα οποία ανανεώνει δίνοντας έναν προσωπικό τόνο.

Για παράδειγμα, θα μπορούσαμε να αναγάγουμε το απόσπασμα από «τους εφιιάλτες στα σιδερένια κρεβάτια» του ποιήματος που μόλις παραθέσαμε στο «Σπίτι κοντά στη Θάλασσα» του Γ. Σεφέρη:

*καμιά φορά, κοντά στη θάλασσα, σε κάμαρες γυμνές
μ' ένα κρεβάτι σιδερένιο χωρίς τίποτε δικό μου.*

Εκτός όμως από τις ομοιότητες που μπορούμε να εντοπίσουμε στο κείμενο, η ύπαρξη μιας σχέσης ανάμεσα στους δύο ποιητές μας επιβεβαιώνεται και από τη σύγκριση που μπορεί να θεσπιστεί ανάμεσα στις βασιανιστικές ιστορικές εμπειρίες τους (αντίστοιχα η Μικρασιατική Καταστροφή και ο εμφύλιος πόλεμος), από τις οποίες διαποτίστηκαν και οι δύο, στα βάθη του είναι τους.

Σ' αυτές επιστρέφουν επίμονα και οι δύο ποιητές για να ξαναβρούν τις ρίζες τους.

Γράφει ο Σεφέρης:

*Τα σπίτια που είχα μου τα πήραν. Έτυχε
να 'ναι τα χρόνια δίσεχτα· πολέμοι χαλασμοί ξενιτεμοί*

και ο Αναγνωστάκης:

*Όσα επιζήσαν, εννοείτε, γιατί ήρθανε βαριές
αρρώστιες από τότε
πλημμύρες, καταποντισμοί, σεισμοί, θωρακι-
σμένοι στρατιώτες.*

Οπωσδήποτε δεν μου φαίνεται θεμιτό να ωθήσουμε αυτή την παρομοίωση πέρα από το όριο που καθορίζεται από τη διαφορά της έμπνευσής τους. Στον Σεφέρη από την αρχή ήδη εμφανίζεται ουσιαστικά υπαρξιακή και μετα-ιστορική, ενώ ο Αναγνωστάκης φαίνεται συνεχώς απασχολημένος με τη μη υπέρβαση του επιπέδου της συγκεκριμένης ιστορικότητας.

Μένοντας πάντα στο χώρο του ποιήματος που αναφέρθηκε παραπάνω, βλέπουμε ότι οι έννοιες δεν φορτίζονται με οντολογικές αξίες· μας παρουσιάζονται μόνο σαν μια συμβολική και συγχρόνως ρεαλιστική εικόνα της μαρτυρικής μεταπολεμικής Ελλάδας.

Η έμπνευση του Αναγνωστάκη, πράγματι, δεν έχει τίποτε το μεταφυσικό, ούτε ψάχνει εξωτικές παρηγοριές στην ομορφιά της φύσης· μια που η ζωτική τροφή της δημιουργικής του φλέβας απορρέει από τη διαλεκτική σχέση που ο ποιητής πλέκει με τους ομοίους του, από τη δραματικότητα της

ιστορίας που βιώνει.

Vincenzo Orsina, *Ο στόχος και η σιωπή. Εισαγωγή στην ποίηση του Μ. Αναγνωστάκη*, Πρόλογος - επιμέλεια Αλέξης Ζήρας, μετάφραση Αυγή Καλογιάννη, Νεφέλη, 1995, σ. 19-30 και *Για τον Αναγνωστάκη*, ό.π., σ. 213-226.

3. Όταν λέμε πως ο Αναγνωστάκης είναι ποιητής με έντονη πολιτική συνείδηση ή ακόμη και με ορισμένη πολιτική συνείδηση, δεν πρέπει να απομονώνουμε τη συνείδηση αυτή από το βιοματικό της πυρήνα. Εκείνο που στοιχειώνει το μεταπολεμικό τοπίο στην Ελλάδα είναι οι πράξεις και οι εικόνες των ανθρώπων που τις πραγματοποίησαν. Η καταστροφή του τοπίου, οι γκρεμισμένοι τοίχοι, τα χαλάσματα είναι αντίγραφα και αντίστοιχα ζωής κατεστραμμένων ανθρώπων. Την καταστροφή ακολούθησε η ανοικοδόμηση, η πράξη –για το κέρδος– του θύτη που έχει πλουτίσει στη χώρα της αντιπαροχής. Οι συνέπειες της καταστροφής αλλά και της καταστροφικής ανοικοδόμησης που έθρεψε την παρασιτική κοινωνία και τράφηκε απ’ αυτήν – γιατί η υφαρπαγή της εξουσίας οδήγησε σ’ ένα κόσμο στον οποίο η δυστυχία και η προσβολή μετατρέπονται σε μάννα του εξουσιαστή, του τυχάρπαστου, του ευκαιριακού και, σε τελευταία ανάλυση, του ανήθικου – δεν προβάλλουν απλώς την οδυνηρή έλλειψη ενός ενδεχόμενου κόσμου που δεν κερδήθηκε. Δείχνουν και την αξιακή κρίση εκείνου που τον υποκατέστησε.

Τα παραπάνω δίνονται μ’ έναν τόνο χαμηλό και πικρό ή καθαρό και σκληρό (όπως στην τελευταία συλλογή του Αναγνωστάκη, τον *Στόχο*), Όχι μόνο γιατί καμιά λογοτεχνία δεν μπορεί να έχει την ένταση της ίδιας της ζωής (και, επομένως, η λογοτεχνία και η ποίηση που επιχειρούν να δημιουργήσουν ένταση διογκώνοντας το νόημα και αλλοιώνοντας τα εκφραστικά τους μέσα προδίνουν και την ποίηση και τη ζωή) αλλά και για έναν άλλο λόγο, επίσης σημαντικό. Όταν οι αξίες εκπίπτουν ή υφαρπάζονται, το γενετικό τους κύτταρο μπορεί να διατηρηθεί ζωντανό μόνο μέσα σ’ ένα περιβάλλον αξιοπρέπειας, δηλαδή συνέπειας, καθαρότητας και, με άλλα λόγια, επίγνωσης της βαρύτητας και του περιεχομένου των πραγμάτων. Τα πράγματα ουσίας απαιτούν και μια ποίηση ουσίας που, ως τέτοια, δεν μπορεί παρά να εκφράζει ένα απόσταγμα ζωής. Γιατί καμιά γραφή δεν έχει νόημα αν δεν είναι, πρωτίστως, συνειδησιακή εγγραφή.

Αντώνης Βιστωνίτης, «Ο λόγος και η σιωπή στον Μανόλη Αναγνωστάκη», *Αντί*, Μανόλης Αναγνωστάκης (αφιέρωμα), τεύχ. 527-528, 30-7-1993, σ. 28-31 και *Για τον Αναγνωστάκη*, ό.π., σ. 258-269.

10. Οδυσσέας Ελύτης, «Μικρή πράσινη θάλασσα»

1. ... και ο Ελύτης του «Φωτόδεντρου», γυρίζοντας πίσω μα αρματωμένος με την τέχνη που έχει πια κατακτήσει, μεταμορφώνει την ίδια θάλασσα σε νησιωτοπούλα δεκατριών χρονών και ονειρεύεται γι' αυτήν μια ποιητική αγωγή που θα αρχίζει από τον έρωτα και την ομηρική γνώση της φύσης, από τα λαϊκο-χριστιανικά Κυριελέησον και θα τελειώνει μ' ένα σκυμμένο κεφαλάκι απάνω από τους χρησμούς των αρχαίων θεών και τα βαθυνόητα για το κοσμικό τους επιστημονικο-φιλοσοφικό νόημα αποσπάσματα των προσωκρατικών φιλοσόφων.

Τότε μόνον ο ποιητής «θα κοιμηθεί παράνομα», δηλαδή ελεύθερα, μ' αυτό το κορίτσι. Ο έρωτας, βέβαια, δεν μπορούσε να λείπει ανάμεσα στον ποιητή και την παιδούλα, μα αυτός ο έρωτας εξυπονεί μια συνουσία βαθύτερα πνευματική, απ' αυτές που ξαναγεννάνε ή ανανεώνουν τις Ελλάδες όλων των καιρών, αναζωογονώντας τη φύση τους με το σπέρμα του πνεύματος.

Ανδρέας Καραντώνης, *Για τον Οδυσσέα Ελύτη*, Εκδ. Παπαδήμα, 1980, σ. 211

2. Με το που απευθύνεται και μόνο στη «Μικρή πράσινη θάλασσα δεκατριώ χρονώ», ο ποιητής ανακαλεί συνειρμικά ένα πλήθος αλληλένδετων γνώσεων και αισθήσεων. Η θάλασσα αποκτά επίθετα ανθρώπινα, «Μικρή», «δεκατριώ χρονώ», έτσι ώστε και το ρεαλιστικά ερμηνεύσιμο «πράσινη» να κερδίζει ένα ανθρώπινο αντίκρισμα. Πρόκειται, βέβαια, για μια μετωνυμία που συγκεντρώνει σε μια και μόνη έκφραση λέξεις προερχόμενες από εμπειρίες χαραγμένες βαθιά στην ψυχή του ποιητή. Η Ιωνία, όπως την έχει στο νου του ο ποιητής, είναι ένα συνειρμικό πλέγμα που συγκεκρινά παραστάσεις χαραγμένες στην παιδική ηλικία, τότε που, όπως θυμάται, ήτανε, δεκατριώ χρονώ παιδί, στη Μυτιλήνη. «Με άσπρο γιακά και την κορδέλα, και γνώσεις αποκτημένες ύστερα, ως τη σημερινή του ηλικία, όπως «τ' αποσπάσματα» του εφεσίου Ηράκλειτου.

Η τρυφερότητα για την Ιωνία, που χάνεται στις προσωπικές μνήμες και στις μνήμες της φυλής, δεμένη με τόπους και ιστορίες, είναι βέβαια νοσταλγική, προξενεί ένα άλγος που συμπυκνώνεται ρυθμικά στην επωδική μελαγχολική επίκληση «Μικρή πράσινη θάλασσα δεκατριώ χρονώ» (1, 5, 12, 19). Η σκόπιμη αμφίσημη εικόνα «θάλασσα δεκατριώ χρονώ» δημιουργεί την αίσθηση ότι ο λόγος είναι για ένα κορίτσι· και η αίσθηση αυτή ενισχύεται από την επιθυμία που εκφράζεται στο δεύτερο στίχο: «Που θα 'θελα να σε υιοθετήσω». Ξεκινώντας με μια σχέση πατρότητας, που προϋποθέτει στορ-

γή και προστασία, ο ποιητής καταλήγει, περνώντας από τη μια παράσταση της μνήμης στην άλλη, σε ένα σμίξιμο που είναι συνάμα ερωτικό και πνευματικό: «Για να σε κοιμηθώ παράνομα» (20)· καταλήγει δηλαδή σε μια σχέση που είναι “παράνομη”, δηλαδή μη σύμφωνη με κάποιο νόμο, όχι αναγκαστικά κοινωνικό, ίσως επειδή παραβιάζει τη νομοτέλεια του ιστορικού χρόνου. Στο συγκινησιακό επίπεδο, η ερωτική πράξη, δηλωμένη ως συνουσία σωμάτων αλλά και ένωσης με την ηρακλείτεια σοφία, υποτάσσει στις επιταγές των αισθήσεων την ιστορία μετατρέποντάς την έτσι από ξερή χρονολογική απαρίθμηση γεγονότων σ’ ερωτικό βίωμα.

Οι ανθρώπινες ιδιότητες που η μετωνυμία «Μικρή πράσινη θάλασσα δεκατριώ χρονώ» επιχειρεί να υποβάλει, προσιδιάζουν σε μια παιδούλα με τα χαρακτηριστικά της Ίριδας, έναν “άγγελο” που φέρνει μηνύματα από αλλού. Αν όμως προσέξουμε καλύτερα, θα διαπιστώσουμε ότι η θαυμάσια αυτή σύλληψη του Ελύτη, που αποδίδει με αισθησιακά μέσα αισθήματα που δεν έχουν πραγματικά καμία σχέση με παιδούλες και κοριτσάκια, πραγματώνεται με εκφράσεις και λέξεις που πουθενά δεν αναφέρονται ρητά σε κάποιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό θηλυκότητας.

Mario Vitti, *Οδυσσέας Ελύτης - Κριτική μελέτη*, Ερμού 1984, σ. 300-303.

3. «ΜΙΚΡΗ ΠΡΑΣΙΝΗ ΘΑΛΑΣΣΑ». Ένα ποίημα όπου ο Ελύτης συνδέει το απλό και καθαρό ιδίωμα με μιαν Ομηρική πρωτομυθολογική προσωποποίηση. Στα μάτια του, η θάλασσα (το Αιγαίο της Ιωνίας) παρουσιάζεται σαν ένα κορίτσι δεκατριώ χρονώ που ο ίδιος θα ήθελε πολύ να το διαπαιδαγωγήσει, να του διδάξει τους τρόπους που έχουν οι άνθρωποι για να συνεννοούνται· κι αυτό με τον σκοπό να διαπαιδαγωγηθεί τελικά κι εκείνος, δηλαδή να μνηθεί στα «λόγια των Θεών».

Η όλη σύνθεση θυμίζει αρχαϊκή Ιωνία, μια περίοδο γεμάτη από έντονη δημιουργικότητα και νέες μορφές στον τομέα του λυρισμού και του στοχασμού και που, γι’ αυτό το λόγο, μας αγγίζουν σήμερα περισσότερο απ’ ό,τι η περίοδος της υψηλής κλασικής τελειότητας. Μεταφορικά μιλώντας, το νόημα εδώ είναι και πάλι ερωτικό: «Για να σε κοιμηθώ παράνομα». Η βαθύτερη ουσία του δεν έχει σχέση με τη λογική πληρότητα ενός φιλοσοφικού στοχασμού, αλλά με τα αινιγματικά, λυρικά και, απεριορίστα υπαινικτικά, «αποσπάσματα του Ηράκλειτου». (Σε κάποιο από τ’ αποσπάσματα ο Ηράκλειτος λέει: «Φύσις κρύπτεσθαι φιλεί»· και σε κάποιο άλλο: «Εἰ μὴ ἥλιος ἦν ἐνεκα τῶν ἄλλων ἀστρῶν ευφροσύνη αὐτῷ»).

Jeffrey Carson, *49 σχόλια στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη*, Ύψιλον, 1983, σ. 111.

4. Η μικρή πράσινη θάλασσα είναι και πάλι η ερωτική μεταστοιχείωση και, στη συνέχεια, προσωποποίηση.

Ο Ελύτης ζει ερωτικά μέσα σ' αυτή την αέναη μεταλλαγή των στοιχείων. Το νέο Κορίτσι είναι το σύμβολο της αγνότητας και της ομορφιάς. Είναι μια σχέση αγαπητική του Ποιητή προς το ποιητικό του αντικείμενο. Και ζει ερωτικά, αλλά και με μιαν αγιοσύνη αυτή τη «σχέση».

[...] η θάλασσα αυτή δεν είναι παρά η ροϊκή κατάσταση των πραγμάτων, και το «πράσινη» δείχνει πως δεν είναι μόνο θάλασσα, αλλά και λιβάδια, δηλαδή ολόκληρη η κοσμική έκταση, ο Ποιητής την έπλασε με την πικασσική και πάλι όρασή του, δεκατριώ χρονώ και την έστειλε στη Σμύρνη ν' αντιγράψει τις αντιφεγγιές στην οροφή από τα Κυριελέησον και τα δόξα σοι:

[...] Κι αφού οι Μυστικοί όλων των καιρών μας έμαθαν πως πάνω στα «κύτταρα» αυτής της κοσμογονικής ουσίας είναι εγχαραγμένες όλες οι σοφίες και οι μνήμες, η ερωτική ένωση μαζί τους δεν είναι άλλο παρά μια συμμετοχή στον υπερβατικό Νόμο τους, και έτσι φαίνεται πολύ φυσικό ότι ο Ποιητής βρίσκει μέσα στην αγκαλιά της θεϊκά πετράδια και ηρακλείτεια αποσπάσματα.

Γιατί εκείνος ψαύει τη γνώση και τη σοφία του κόσμου, αφού ξέρει πως πριν γίνει Λόγος ήταν Σύμβολο.

Μαρία Λαμπαδαρίδου - Πόθου, *Οδυσσέας Ελύτης, ένα όραμα του κόσμου*, Φιλίπποτης 1981, σ. 128-129.

5. Η προσωποποίηση της θάλασσας, με τη βοήθεια του μηχανισμού της ταύτισης, αποτελεί τον άξονα του ποιήματος. Ταυτόχρονα, προσφέρει πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης και ερμηνείας, έτσι ώστε να μην μπορούμε να εξαντλήσουμε τις διάφορες πιθανές προσεγγίσεις. Ο στίχος *Μικρή πράσινη θάλασσα δεκατριώ χρονώ* αποτελεί έξοχο παράδειγμα αναίρεσης των αντιφάσεων σύμφωνα με τις θεωρίες της υπερπραγματικότητας. Ο στίχος είναι παραδομένος σε μια συνεχή μεταμορφωτική ροή. Μπορούμε να τον ερμηνεύσουμε από τη σκοπιά της θάλασσας και, ταυτόχρονα, από τη σκοπιά ενός νεαρού κοριτσιού, ή γενικότερα της νιότης. Η θάλασσα είναι μικρή, μα υπάρχει εδώ και χιλιετηρίδες και φέρει μέσα της τις αξίες του ελληνισμού: *κομμάτια πέτρες τα λόγια των Θεών / κομμάτια πέτρες τ' αποσπάσματα του Ηράκλειτου*. Τα συσχετιζόμενα όντα ή στοιχεία προσδίδουν τις ιδιότητές τους, το ένα στο άλλο. Η νιότη αποκτά έτσι έναν κατεξοχήν ερωτικό χαρακτήρα, αφού ενσαρκώνεται από το δεκατριάχρονο κορίτσι. Ταυτόχρονα όμως αυτή η «πρόσκαιρη» δεκατριάχρονη νιότη διαιωνίζεται, καθώς συσχετίζεται με τη θάλασσα. Από την πλευρά της, η θάλασσα είναι, εξ αντι-

κειμένου, ανεξάρτητη από το χωρόχρονο. Ενσαρκωμένη όμως από ένα δεκατριόχρονο κορίτσι, γίνεται οικεία, στοργική, τρυφερή κι ερωτική. Με το μεταμορφωτικό αυτό μηχανισμό της «ταύτισης», ο Ελύτης επιτυγχάνει να «ενεστωτικοποιήσει» τη χρονική διάρκεια και να υπερβεί τη φθορά. Κάνει, πράγματι, *άλμα πιο γρήγορο από τη φθορά* (Μ.Ν., σ. 87). Μια άποψη λοιπόν της ελυτικής υπερπραγματικότητας είναι αυτή που βρίσκεται μέσα στο Αιγαίο και που αποκαλύπτεται συνεχώς από την οργιάζουσα ποιητική αίσθηση, τόσο στις συγχρονικές, όσο και στις διαχρονικές της διαστάσεις, (αν και δε δηλώνεται ρητά, είναι φανερό ότι πρόκειται για το Αιγαίο, αν λάβουμε υπόψη τις γεωγραφικές και πνευματικές αναφορές: Ιωνία, Σμύρνη, Ηράκλειτος). Ακολουθώντας μια δεύτερη προσέγγιση –με βάση τα παραπάνω και σύμφωνα με τις ελυτικές θεωρίες– η θάλασσα είναι κάτι το κεκτημένο για τον Έλληνα, ένα καθημερινό βίωμα, που η ταύτιση το υπογραμμίζει ιδιαίτερα. Ταυτόχρονα όμως διαπιστώνουμε, βασικά από τη χρήση της υποτακτικής και του υποθετικού *θα ήθελα, να σε στείλω, να μπεις, και να βρίσκω* κ.τ.λ., ότι η κεκτημένη αυτή πραγματικότητα παραμένει ασύλληπτη, όλο και φεύγει μπροστά, προς το μέλλον, καλώντας σ' ένα συνεχές ηδονικό ταξίδι! Έτσι, ο Ελύτης, όσο κοντά κι αν βρίσκεται στη θαλάσσια πραγματικότητα, όσο κι αν την κάνει κτήμα του, δεν καταφέρνει ποτέ να την εξαντλήσει, κι επομένως να τη φθείρει. Όσο εντονότερο είναι το βίωμα, τόσο περισσότερο αυξάνεται κι ο πόθος. Η ιδιομορφία αυτή όχι μόνο εκφράζει την τεχνική και την πνευματική ολοκλήρωση του Ελύτη, αλλά και υπογραμμίζει, με τρόπο μοναδικό στη νεοελληνική ποίηση, την ιδιωτικότητα που διέπει τη σχέση ανάμεσα στο Αιγαίο και τον Έλληνα, μια ιδιωτικότητα σχεδόν ερωτική, που βρίσκεται σε συνεχή έξαρση.

Γιάννης Ιωάννου, *Οδυσσέας Ελύτης – Από τις καταβολές του Υπερρεαλισμού στις εκβολές του μύθου*, Καστανιώτης, 1991, σ. 119-121.

6. Στην ποίηση του Ελύτη ο Ηράκλειτος αναφέρεται ονομαστικά τρεις φορές:

α. «Δοξαστικόν Γæ», *Άξιον Εστί* σ. 87: «στην καταστραμμένη του φωνή ο Ηράκλειτος».

β. «Μικρή πράσινη θάλασσα», *Το Φωτόδεντρο* σ. 27: «κομμάτια πέτρες τ' αποσπάσματα του Ηράκλειτου».

γ. «Το αμύγδαλο του κόσμου» (*Τρία ποιήματα* σ. 26): «ολομόναχος κρέμομαι από τους καιρούς του Ηράκλειτου», ενώ μία φορά (*Το Φωτόδεντρο* σ. 45) χρησιμοποιείται ως τίτλος ποιήματος η λέξη *παλίντροπον* που ανακαλεί στη μνήμη το απόσπασμα του Ηράκλειτου, όπως μας το παραδίδει ο Ιππόλυτος (απ. 27 a Μ.): *παλίντροπος αρμονίη όκωσπερ τόξου και λύρης*.

Δανιήλ Ιακώβ, *Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη*, Πολύτυπο, 1983, σ. 49-51.

7. Σε ένα άλλο ποίημα ο ποιητής γνέφει σε μια «Μικρή Πράσινη Θάλασσα» δεκατριώ χρονώ (τη θάλασσα της Ιωνίας των παιδιατικών του), καλώντας την να κοιμηθεί μαζί της πνευματικά.

*Για να σε κοιμηθώ παράνομα
Και να βρίσκω βαθιά στην αγκαλιά σου
Κομμάτια πέτρες τα λόγια των Θεών
Κομμάτια πέτρες τ' αποσπάσματα του Ηρακλείτου.*

όσο για το ομώνυμο ποίημα «Το Φωτόδεντρο», το δέντρο αυτό μοιάζει να 'ναι μια ηλιαχτίδα μεγαλωμένη στο πισαύλι του ποιητή, όταν ήταν μικρός και γύρευε την ευτυχία και τον καλούσε ο θάνατος. Κι εδώ πάλι είναι η αναζήτηση της αλήθειας.

*Θα ερχόταν κάποιος όμως Ίσως κι η αγάπη αλλά Στις δυο το μεσημέρι που
έσκυβα στο παράθυρό μου να πετύχω κάτι θυμωμένο ή άτυχο ήταν μόνο το
φωτόδεντρο
Εκεί στο πίσω μέρος της αυλής μέσ' στις βρωμούσες και στα παλιοσιδέρα
όμως δίχως κανείς ποτέ να το ποτίσει αλλά Παιζοντας με το σάλιο μου να το
ξαμώσω από ψηλά Περονούσαμε τις μέρες ώσπου
Μονομιάς σπούσε η άνοιξη τους τοίχους μου 'φενγε το περβάζι απ' τον αγκώ-
να κι έμενα μπρούμντα μέσ' στον αέρα να κοιτώ
Τι λογής είναι η αλήθεια*

Η λέξη φωτόδεντρο αυτή καθ' εαυτή σμίγει μέσα της το δέντρο της ζωής με όλον τον ηλιακό - ερωτικό συμβολισμό του ηλιολάτρη Ελύτη, εκφράζοντας το ηλιόφως σαν πλαστοουργό της ζωής να περιδιαβάει και να μελετά τα κτίσματα της κτίσης του, μα τώρα ερημωμένα. Καταλήγει το ποίημα:

*Αχ πού 'σαι τώρα καημένο μου φωτόδεντρο πού'σαι φωτόδεντρο παραμιλούσα
κι έτρεχα τώρα σε θέλω τώρα που έχασα ως και τ' όνομά μου
Που πια κανένας δεν πενθεί τ' αηδόνια κι όλοι γράφουνε ποιήματα*

Σύντομο πικρό σχόλιο για την ποιητική παρακμή που βρίσκει να τον περιστοιχίζει με την έλλειψη της ουσιαστικής δημιουργικότητας.

Αντώνης Δεκαβάλλες, «Ο έρωτας, η δύναμή του, οι μορφές και οι μεταμορφώσεις του στην ποίηση του Ελύτη», *Αιολικά Γράμματα*, Γεν.-Απρ. 1978, τεύχ. 43-44, σ. 54-79.

11. Γιώργης Παυλόπουλος, «Τα αντικλείδια»

1. Αν ό,τι λέμε ποίηση δεν είναι μόνο και τόσο το άθροισμα των εκατομμυρίων ποιημάτων που γράφτηκαν πάνω στη γη, αλλά προπάντων ο ρυθμός που συνέχει τον μέσα και τον έξω κόσμο (το μοναχικό τραγούδι των Μουσών στο προοίμιο της *Θεογονίας* του Ησιόδου), τότε η τύχη του ποιήματος εξαρτάται από το κατά πόσον αναπολεί και ανακαλεί αυτόν τον κρυφό ρυθμό, που κάποτε γίνεται και ονειρικός εφιάλτης. Ας πούμε λοιπόν πως το κάθε ποίημα είναι ένα βέλος μοναχικό που σκοπεύει το ρυθμικό κέντρο του κόσμου και φαντάζεται πως είναι και μοναδικό, σημάδι και σύμβολο, εκείνης της κρυμμένης ποίησης. Αν καθ' οδόν πολλαπλασιάζεται, τούτο συμβαίνει γιατί ο ποιητής αισθάνεται πως η βολή κάπως και κάπου αστόχησε, και ξαναδοκιμάζει.

Το παράκανα ίσως με τις μεταφορές και τις παραβολές, προσπαθώντας να πω πως *Τα Αντικλείδια* του Παυλόπουλου πρέπει πρώτα να ακουστούν μόνα τους: ως δοκιμές για να οριστεί το άπιαστο είδωλο της ποίησης και το φάντασμα του ενός ποιήματος. Κι αυτή, νομίζω, είναι η πρώτη αρετή τους.

Δημ. Μαρωνίτης, «Τα αντικλείδια της ποίησης», *Διαλέξεις*, Στιγμή, 1992, σ. 135-151

2. Τόσο στα *Αντικλείδια* όσο και στον *Λίγο άμμο*, λοιπόν, έχουμε να κάνουμε με ποιήματα ποιητικής, τα περισσότερα από τα οποία αποπνέουν την αίσθηση του ανικανοποίητου και του φευγαλέου, του χειροπιαστού –σώματος ή πράγματος– που όμως ξαφνικά εξαϋλώνεται και εξαφανίζεται, από κοντινό και οικείο γίνεται μακρινό και απρόσιτο, από φιλικό γίνεται απροσδόκητα άφιλο ή και εχθρικό ακόμη, κάποτε μάλιστα γίνεται επίβουλα εχθρικό, όπως συμβαίνει συνήθως με το εκάστοτε γραφόμενο –τη στιγμή που γράφεται– ποίημα.

Κώστας Παπαγεωργίου, «Ο ποιητής Γιώργης Παυλόπουλος», *Γράμματα και Τέχνες*, ό.π., σ. 29-30.

3. Ας πάρουμε ως πρώτο παράδειγμα το ποίημά του «Τα Αντικλείδια» από την ομώνυμη συλλογή του. Ο Παυλόπουλος γράφει:

Πολλά έχουν γραφεί για αυτό το ποίημα. Αυτό όμως είναι εντελώς φυσικό, γιατί ένα ποίημα που έχει ως θέμα την υφή της ίδιας της ποίησης αναπόφευκτα θα τραβήξει το ενδιαφέρον των κριτικών και θεωρητικών της ποίησης. Αλλά το ποίημα δεν προσφέρει εύκολες απαντήσεις στα ερωτήματα για την φύση της ποίησης που απασχολούν και τον ίδιο τον ποιητή. Οι

δυσκολίες γίνονται μεγαλύτερες καθ' όσον προσπαθούμε να διατυπώσουμε τις ιδέες του ποιητή για τη φύση της ποίησης ανεξάρτητα από το ποίημα. Έτσι πολλοί, στην προσπάθειά τους να ερμηνεύσουν τις ιδέες του ποιητή ανεξάρτητα από το ποίημα, έχουν αντιμετωπίσει ερωτήσεις που φαίνονται αναπάντητες. Αν η ποίηση είναι μια πόρτα ανοιχτή, γιατί χρειαζόμαστε αντικλείδια; Αν η ποίηση είναι πόρτα, σε τι είναι πόρτα; Όταν κοιτάμε μέσα, σε τι μέσα κοιτάμε;

Ίσως όμως κάτι μπορεί να καταλάβουμε από το νόημα του ποιήματος χωρίς να απαντήσουμε όλες αυτές τις ερωτήσεις. Η ποίηση, μας λέει ο ποιητής, είναι μια πόρτα ανοιχτή. Μερικοί συναντούν την πόρτα και την προσπερνούν. Δεν κοιτάζουν για τίποτα, αλλά ούτε και βλέπουν τίποτα. Αυτοί όμως που βλέπουν κάτι και που συναρπάζονται από τη μαγεία του, προσπαθούν να μπουν μέσα – προσπαθούν να δουν περισσότερα. Η πόρτα (η ποίηση) τότε κλείνει και δεν υπάρχει κλειδί γι' αυτήν. Αναπόφευκτα μερικοί χάνουν όλη τους τη ζωή ψάχνοντας για το ανύπαρκτο κλειδί που θα τους ανοίξει την πόρτα της ποίησης – θα τους επιτρέψει να εννοήσουν τη φύση της. Δυστυχώς ή ευτυχώς, το μόνο που μπορεί να κάνει κανείς, είναι αντικλείδια – δηλαδή, ποιήματα. Με άλλα λόγια, η κατανόησή μας του ποιητικού κόσμου, αυτό που προσπαθούμε να αρπάξουμε με το μάτι μας όταν κοιτάμε μέσα, μπορεί να επιτευχθεί μόνο με τα ποιήματα που δημιουργούμε.

Γιώργος Αναγνωστόπουλος, «Γιώργης Παυλόπουλος – Ποιητής ολίγων λέξεων και πολλών ιδεών», *Γράμματα και Τέχνες*, τεύχ. 83, Φεβρ.-Μάιος 1998, σ. 31-36.

4. Η ποιητική δημιουργία είναι μια πράξη ερωτική και συνάμα μια υπέρτατη δοκιμασία, παλεύοντας στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου να φτάσεις στην αλήθεια της τέχνης σου. Η στιγμή αυτής της αλήθειας είναι απατηλή και πρόσκαιρη όπως η στιγμή κάθε ευτυχίας. Γρήγορα ξαναρχίζεις, πέφτοντας πάλι στην ίδια κατάσταση. Και η μόνη φιλοδοξία σου είναι, να μην καταλάβει ποτέ κανείς την αγωνία σου όταν έγραφες το έργο σου, να μην φανεί ποτέ μέσα στο έργο το παραμικρό σημάδι αυτής της αγωνίας.

Τα πράγματα που αγγίζουν σε βάθος, τη ζωή μας, όπως η Ποίηση, μπορεί να ειπωθούν μονάχα μέσα από τις προσωπικές εμπειρίες μας. Δεν ορίζονται μέσα από θεωρίες και αφηρημένες έννοιες. Νομίζω ότι δεν υπάρχει κανένας ορισμός για την Ποίηση. Ωστόσο ας μου επιτραπεί να την φαντάζομαι και να την ονειρεύομαι σαν μια πόρτα ανοιχτή.

«Ο Γιώργης Παυλόπουλος μιλάει για την ποίηση και το έργο του», *Γράμματα και Τέχνες*, τεύχ. 83, Φεβρ.-Μάιος 1998, σ. 24-26

5. Και τώρα μπορώ να πω ότι θεωρώ τον Γιώργη Παυλόπουλο ένα πολύ σημαντικό ποιητή γιατί πέρα από θαυμάσιους στίχους και εξάισια ποιήμα-

τα έχει ντύσει ένα ολόκληρο ποιητικό έργο, έναν πολυδιάστατο ποιητικό κόσμο. Ο Παυλόπουλος δεν μας αναγκάζει να διαρρήξουμε τις πόρτες αυτού του κόσμου. Ούτε όμως αφήνει πάντα τις πόρτες του ανοιχτές. Μας δίνει τα *αντικλείδια*, όπως λέει ο ίδιος, για να μπούμε μέσα του, να τον αναγνωρίσουμε, να δούμε ότι οι πόρτες του είναι άπειρες, και να ξαναβρούμε στο δικό μας κόσμο πολύ πιο πλούσιοι από πριν.

Τίτος Πατρίκιος, «Ο Γιώργης Παυλόπουλος και τα αντικλείδια της ποίησης», *Γιώργης Παυλόπουλος Νέο Επίπεδο*, Μάρτιος 1995, σ. 3-8

6. Η μετακίνηση του Παυλόπουλου από τη συμβολική διαστρωμάτωση του ποιητικού μύθου, στην παραβολική διαχείρισή του, που ήδη αναγνωρίζεται εύκολα στα ποιήματα των «Αντικλειδιών» και στα επόμενα, νομίζω ότι σχετίζεται άμεσα με την ταυτόχρονη μετάβασή του από το ποίημα-γεγονός, έστω και αν αυτό λειτουργεί μέσα σε μια συστοιχία άλλων ομοειδών ποιημάτων, στο ποίημα εκείνο όπου η δοκιμασία του δημιουργού της ποιητικής σύνθεσης αποτελεί την κυρίως υπόθεση του ποιήματος. Κατ' αναλογία, εξασθενίζουν οι ιστορικές συνδηλώσεις απ' όπου άλλα προγενέστερα συνήθως ποιήματα αντλούσαν τη δραματική τους απόγευση και, αντίθετα, δυναμώνουν οι αποστασιοποιητικοί μηχανισμοί, ενεργοποιώντας συνάμα τη φαντασία του ποιητή η οποία και καταλαμβάνει ολοένα και μεγαλύτερο χώρο ως προς τα όρια της συμμετοχής της στη διαμόρφωση του ποιήματος. Είναι αυτό που διαπιστώνει αμέσως ο αναγνώστης, διαβάζοντας «Τα αντικλείδια», με τη μυθική ατμόσφαιρα να εξαρτάται όλο και πιο λίγο από τις προπονητικές εμπειρίες, ενώ οι σκηνοθετικοί χειρισμοί του ποιητή, είναι αυτοί που υποβάλλουν στον αναγνώστη τα ερωτήματα που τον έχουν ήδη δοκιμάσει.

Αλέξης Ζήρας, «Ο καθρέφτης ως σύμβολο του μεταίχμιου. Μια ανασκευή του μύθου στην ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου», *Νέο Επίπεδο*, ό.π., σ. 3-10.

7. Το ποίημα είναι αφήγηση ενός προσώπου – δεν ενδιαφέρει νομίζω αν ταυτίζεται ή όχι με τον ποιητή· η αφήγηση δεν αφορά ένα συγκεκριμένο συμβάν, αλλά μια επαναλαμβανόμενη ανά τους αιώνες διαδικασία απόπειρας να παραβιασθεί η ανοιχτή πόρτα της ποίησης. Το πρόσωπο που αφηγείται δεν εμφανίζεται στο ποίημα ως υποκείμενο ενός άμεσου πρώτου ρηματικού προσώπου· τα όσα λέγει διεκδικούν την εγκυρότητα του αντικειμενικού, αυτού που αορίστως επαναλαμβανόμενο συμβαίνει και που περιγράφεται στο ποίημα από ένα πρόσωπο που διαθέτει μία συνολική εποπτεία στον χώρο – που είναι ο κόσμος –το σύμπαν– και στον χρόνο που είναι από τότε που υπάρχει ο κόσμος.

[...] Αλλά ας επιστρέψουμε στην αναζήτηση του κλειδιού. Το κλειδί είναι ένα – τα αντικλείδια πολλά, όμως, *Η πόρτα δεν ανοίγει πια. Δεν άνοιξε ποτέ για όσους μπόρεσαν να δουν στο βάθος*. Το βάθος είναι απροσπέλαστο; Αυτό σημαίνει ότι η ποίηση δεν μπορεί να κατακτηθεί ως ουσία; Ας θυμηθούμε την πλατωνική αντίληψη για το σπήλαιο· μόλις βγουν οι ψυχές απ' αυτό και αντικρύσουν το φως της ιδέας, τυφλώνονται από την λάμψη του· στιγμιαία μόνο μπορούν να το κοιτάξουν.

Τα ποιήματα είναι αντικλείδια δεν είναι κλειδιά· είναι αντικλείδια· –για ν' ανοίξουμε την πόρτα, που είναι ανοιχτή όσο δεν θέλουμε να την διαβούμε και που κλείνει, όταν θελήσουμε να την περάσουμε–. Αναζητούμε την μαγεία της ποίησης και μόλις θελήσουμε να γίνουμε κοινωνοί της, η πόρτα κλείνει, όπως όταν πας σε μια πηγή να ξεδιψάσεις και εκείνη στερεύει, όπως δηλ. σε ένα εφιάλη – επομένως ο ποιητής είναι ένας εξόριστος από τον κόσμο της ποιητικής μαγείας. Ανήκει όμως σ' αυτόν· γι' αυτό και η αγωνιώδης προσπάθεια να διαβεί την κλειστή της πόρτα. Επομένως η Ποίηση δεν είναι το σύνολο των ποιημάτων που γράφτηκαν από τότε που υπάρχει ο κόσμος· είναι αυτό που ποτέ δεν ειπώθηκε και ούτε πρόκειται ποτέ να ειπωθεί.

Το ποίημα τελειώνει όπως άρχισε (κύκλος). Η Ποίηση είναι μια πόρτα ανοιχτή· η πρόσκληση ανανεώνεται· η περιπέτεια δεν έχει τέλος· η πόρτα θα ξανακλείσει, αλλά θα παραμένει ανοιχτή. Αντίφαση λογική, όχι όμως ποιητική, ούτε φιλοσοφική:

Ξυνόν γαρ αρχή και πέρας επί κύκλου περιφερείας

[Ηράκλειτος]

Τασούλα Καραγεωργίου, «Τα αντικλείδια του Γιώργη Παυλόπουλου μία διδακτική δοκιμή», *Γράμματα και Τέχνες*, ό.π., σ. 37-39.

Επισημάνσεις

● Τα ποιήματα συνδιαλέγονται με ποικίλους τρόπους: α. μεταξύ τους, β. με άλλα κείμενα του βιβλίου και γ. με τα Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας.

● Έτσι, ο «Καισαρίων» μπορεί να διδαχθεί μαζί με την καβαφική «Μελαγχολία», δεδομένου ότι και στα δύο κείμενα η ποίηση αντιμετωπίζεται ως αντίδοτο κατά της φθοράς. Η διδασκαλία του «Καισαρίωνος» προϋποθέτει αναφορά στους «Αλεξανδρινούς βασιλείς» (ΚΝΛ, Βαε Λυκείου). Για συγκριτική ανάγνωση (και για επισημάνση διαφορών και ομοιοτήτων) με το

ποίημα «Καισαρίων» προτείνεται το «Επί ασπαλάθων» του Γιώργου Σεφέρη (ΚΝ1, Αε Λυκείου) δεδομένου ότι α) και στα δύο υπάρχει το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας, β) και τα δύο είναι και ποιήματα ποιητικής γ) και στα δύο υπάρχει σχέση ποίησης και ιστορίας. Η «Μικρή ασυμφωνία...» του Καρυωτάκη, μπορεί να εξετασθεί συγκριτικά με την «Μπαλάντα στους άδοξους ποιητές των αιώνων» (ΚΝ1, Βε Λυκείου).

- Ως **προαιρετική εργασία** δίνονται σε κάποιες περιπτώσεις παράλληλα κείμενα τα οποία έχουν μία άμεση σχέση με τα προς διδασκαλίαν ποιήματα. Έτσι, δίνεται το «Διερώτηση για να μην κάθομαι άνεργος» του Καρούζου, το οποίο άμεσα αναφέρεται στην καβαφική «Μελαγχολία»: το ποίημα *Καβάφης* «Ο Δαρείος» του Κούσουλα· οι *Στίχοι-2* του Πατρίκιου που προκάλεσαν τον «Επίλογο» του Αναγνωστάκη κ.ά.

- Στο τρίτο μέρος («Συνοδευτικά κείμενα») δίνονται αρκετά ποιήματα που έχουν ως θέμα τους την ίδια την ποίηση, για να φανεί η μεγάλη ευρύτητα του θέματος, αλλά και για να υπάρξει μια πρώτη γνωριμία γύρω από το πώς αντιμετωπίζει το θέμα αυτό η σύγχρονη ποιητική παραγωγή.

- Το εικαστικό υλικό που συνοδεύει την ενότητα είναι λειτουργικό –κάτι που γενικώς προβλέφθηκε για όλο το βιβλίο– και σε αρκετές περιπτώσεις αποτελεί μέρος της διδασκαλίας (π.χ. ο πίνακας του Εγγονόπουλου με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Μελαγχολία του ποιητού Ιάσονος Κλεάνδρου», ο «Εμφύλιος πόλεμος» πάλι του Εγγονόπουλου, το κολάζ του Ελύτη).

- Οι ερωτήσεις κατά κανόνα προσανατολίζουν τη διδασκαλία στη διερεύνηση του θέματος και δεν προορίζονται όλες για γραπτή εργασία στο σπίτι, αλλά κάποιες διευκολύνουν τον προφορικό διάλογο κατά τη διδασκαλία του κειμένου.

- Κείμενα μικρότερης έκτασης ή άλλα στα οποία λόγω του ποιητικού του είδους απουσιάζει το εννοιολογικό βάρος όπως το «Μόνο γιατί μ' αγάπησες» της Πολυδούρη μπορούν να καλύψουν λιγότερη της μιας διδακτική ώρα.

- Ένα μεγάλο μέρος των παραλλήλων και των συνοδευτικών κειμένων προορίζονται για ανάγνωση, στόχος που ανταποκρίνεται στους γενικότερους σκοπούς του μαθήματος και αποτελεί ένα πάγιο αίτημα του μαθήματος της Λογοτεχνίας.

- Το ποίημα «Ο Δαρείος» προσφέρεται για ποικίλες ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Τα κριτικογραφικά αποσπάσματα που περιέχονται στο παρόν βιβλίο προσφέρουν υλικό για μία ανοιχτή ανάγνωση του πολυσυζητημένου αυτού καβαφικού ποιήματος.

- Στη διδασκαλία της «Μικρής ασυμφωνίας εις α μείζον» καλό είναι

να αποφευχθούν μειωτικά για τον ποιητή Μαλακάση σχόλια. (Εξάλλου το καρωτακικό ποίημα –πέρα από την αξία του– είναι μία πράξη ποιητικής εκδίκησης).

- Το «Μόνο γιατί μ' αγάπησες» της Πολυδούρη δεν παρατίθεται ολόκληρο, αλλά όπως το ανθολογεί ο Μανόλης Αναγνωστάκης (*Η Χαμηλή Φωνή*, Νεφέλη, 1990), για λόγους ποιητικής οικονομίας (χωρίς, όπως πιστεύουμε, να αδικείται).

- Χρήσιμα ως παράλληλα κείμενα στον «Χορό Συρτό» του Σκαρίμπα είναι τα ποιήματα «φυγής», όπως η «Θάλασσα» του Κώστα Βάρναλη (*ΚΝ1*, Γαε Γυμνασίου), «Το τελευταίο ταξίδι» του Κ.Γ. Καρυωτάκη (*ΚΝ1*, Γαε Γυμνασίου).

- Για συνανάγνωση με το ποίημα «Ο ελεγκτής» του Μίλτου Σαχτούρη προσφέρεται και «Ο στρατιώτης ποιητής» του ίδιου ποιητή (*ΚΝ1*, Γαε Λυκείου).

- Για συνανάγνωση με το ποίημα «Επίλογος» του Αναγνωστάκη προσφέρεται και το ποίημα «Ποιητική» του ίδιου ποιητή (*ΚΝ1*, Γυμνασίου - Λυκείου, τεύχ. 4 *Βιβλίο του καθηγητή*, Αθήνα 1999, σ. 71).

- Σύμφωνα με την (προφορική) δήλωση του Μανόλη Αναγνωστάκη, το ποίημα «Στον Νίκο Ε... 1949» αφιερώνεται στον συναγωνιστή του Αναγνωστάκη Νίκο Ε(υστρατιάδη). [Η ψιλή στον τίτλο του ποιήματος του Αναγνωστάκη να απαλειφθεί από το Βιβλίο του Μαθητή (σ. 85)]. Πάντως, τα ποιήματα «Ποίηση 1948» του Νίκου Εγγονόπουλου και «Στον Νίκο Ε... 1949» του Μανόλη Αναγνωστάκη προσφέρονται ούτως ή άλλως για συγκριτική ανάγνωση, αφού η θεματική, αλλά και η μορφική τους συγγένεια είναι απολύτως διακριτές.

- Για το ποίημα «Ποίηση 1948», βλ. και σ. 171 του παρόντος βιβλίου.

- Στο ποίημα «Μικρή Πράσινη Θάλασσα» του Ελύτη καλό είναι να τονισθεί ότι η ερωτική ατμόσφαιρα δεν αναιρεί την πνευματικότητα της σχέσης του Ποιητή με την *Μικρή πράσινη θάλασσα* των δεκατριών χρονών. Εξάλλου δεν πρέπει να αγνοείται ο αλληγορικός χαρακτήρας του ποιήματος.

- «Τα αντικλείδια» του Γιώργη Παυλόπουλου είναι ένα ποίημα που δεν τελειώνει ποτέ (αυτή την έννοια έχει και το σχόλιο του βιβλίου ότι το ποίημα γίνεται το ίδιο φορέας της εμπειρίας που περιγράφει). Ίδιας τεχνικής είναι και τα ποιήματα του Γιώργη Παυλόπουλου «Το παιδί και οι ληστές» και «Η στάχτη» από την ομώνυμη συλλογή (*Τα αντικλείδια*, 1988).

- Εννοείται ότι οι προτάσεις για συνανάγνωση δεν έχουν δεσμευτικό χαρακτήρα.

Παραθέτουμε ένα **ενδεικτικό προγραμματισμό** της διδασκαλίας της ενότητας:

A/A	ΕΡΓΟ	ΩΡΕΣ
1	<i>Καισαρίων</i> <i>Ο Δαρείος</i> <i>Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου</i>	3-4
2	<i>Μικρή ασυμφωνία εις α μείζον</i> <i>Δεν τραγουδώ παρά γιατί μ' αγάπησες</i> <i>Χορός συρτός</i>	2
3	<i>Ο ελεγκτής</i> <i>Επίλογος</i> <i>Ποίηση 48</i> <i>Στον Νίκο Ε.</i>	3
4	<i>Μικρή πράσινη θάλασσα</i>	1
5	<i>Τα αντικλείδια</i>	1