



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

Σχολή Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών
Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ: «ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΚΑΙ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ»

Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΓΚΑΤΣΟΥ
ΑΡΔΙΤΤΗ ΝΕΦΕΛΗ ΡΟΖΙΤΑ



Παιητις ύψηλης πιστότητος

*Διπλωματική εργασία που κατατίθεται ως μέρος των απαιτήσεων του Προγράμματος
Πολιτισμικές και Κινηματογραφικές Σπουδές*

Αθήνα, Μάρτιος, 2021

Πίνακας περιεχομένων

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	3
1. Οι ποιητικές επιρροές.....	6
2. Το όνειρο.....	15
3. Τα σύμβολα	28
3.1 Ο Ουρανός.....	30
3.2. Τα σύμβολα του εξιδανικευμένου έρωτα.....	35
3.2.1 Τα αστέρια.....	36
3.2.2. Το φεγγάρι.....	41
3.2.3 Τα πουλιά.....	46
3.3 Το παιδί που πάσχει	54
3.4 Η θάλασσα	61
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	66
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	72
Έντυπη	72
Ηλεκτρονική.....	75

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Νίκος Γκάτσος γεννήθηκε το 1911 στο χωριό Ασέα της Αρκαδίας και πέθανε το 1992 στην Αθήνα. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή της Αθήνας, χωρίς όμως να πάρει ποτέ το πτυχίο του. Την περίοδο 1931-1933 έγραψε κάποια ποιήματα που δημοσιεύτηκαν από τη *Νέα Εστία* και το περιοδικό *Ρυθμός* (Καρτσωνάκης, 2009: 41, 45), αλλά ως ποιητής καθιερώθηκε με την *Αμοργό* (1943). Όταν κυκλοφόρησε μεσούσης της Κατοχής (1941-1944) έκανε μεγάλη εντύπωση στην Ελλάδα και τον κατέταξε ανάμεσα στους υπερρεαλιστές ποιητές (Καρτσωνάκης, 2009: 23). Στη συνέχεια, οι ιστορικοί της λογοτεχνίας θεώρησαν ότι σιώπησε ποιητικά και ασχολήθηκε, για βιοποριστικούς λόγους, με θεατρικές μεταφράσεις και «(περίεργο, αλήθεια) γράφοντας τα κείμενα για συνθέτες λαϊκών τραγουδιών» (Πολίτης, 1978: 301). Ως «ταπεινή τέχνη που λειτουργεί παρά την υψηλή που σκονίζεται στα ράφια» χαρακτηρίζει τη στιχουργική του δουλειά και ο Ελύτης (Ελύτης, 1992: 299).

Εκτός από την *Αμοργό* και το τραγούδι, ο Γκάτσος συμμετείχε στο περιοδικό *Νέα Γράμματα* και ήταν μία από τις εξέχουσες προσωπικότητες των λογοτεχνικών καφενείων της Αθήνας, ήδη από τη δεκαετία του 1930 (Καρτσωνάκης, 2009: 51). Αρχικά στο Ηραϊόν, στο Πικαντίλι και στο πατάρι του Λουμίδη και μετά τον πόλεμο στο πεζοδρόμιο του Ζώναρς και στου Φλόκα, τα τραπέζια όπου συζητούσαν με τις ώρες οι καλλιτέχνες της εποχής αποτέλεσαν κυψέλες έμπνευσης, ένα είδος ιδιότυπης μαθητείας, για τους νεώτερους ακροατές και συνομιλητές τους (Friar, 1973: 79-80). Ο Γκάτσος συμμετείχε ενεργά σε αυτές τις παρέες και ήταν ιδιαίτερα φιλικός με τους νέους δημιουργούς τους οποίους ενθάρρυνε και συμβούλευε (Λιγνάδης, 1983: 83-86 & Βαλαωρίτης, 1985: 23-25 & Παπαδόπουλος, 1999: 32-33), συμπεριφορά που μαρτυρείται από μία σειρά ανθρώπων της τέχνης, όχι μόνο της λογοτεχνίας, όπως φαίνεται στη συγκεντρωτική σχετική παρουσίαση του Καρτσωνάκη (2009: 51-66).

Το ερώτημα στο οποίο προσπαθεί να απαντήσει η παρούσα εργασία είναι αν τα τραγούδια του Νίκου Γκάτσου πρέπει να αντιμετωπίζονται ξεχωριστά ή σαν οργανικό κομμάτι της ποιητικής του δουλειάς. Με άλλα λόγια, προσπαθώ να εντοπίσω τα στοιχεία της ποιητικής του στο στιχουργικό του έργο. Έτσι, αρχικά θέλησα να ανιχνεύσω τις επιρροές που μπορεί κανείς να συναντήσει στο σύνολο των τραγουδιών του. Με μια πρώτη ματιά, υπάρχουν στοιχεία της ελληνικής δημοτικής παράδοσης, επιδράσεις από παλαιότερους αλλά και σύγχρονους του έλληνας ποιητές, χαρακτηριστικά γνωρίσματα του υπερρεαλισμού, αλλά και του συμβολισμού. Έτσι, στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια

εκτενής αναφορά στο ρεύμα του συμβολισμού και στο πώς αυτό οδήγησε στην εμφάνιση του υπερρεαλισμού. Καθώς ο Γκάτσος, λόγω της *Αμοργού*, εντάσσεται στους έλληνες υπερρεαλιστές ποιητές, δίδεται ιδιαίτερη έμφαση στο πώς υιοθετήθηκε ο υπερρεαλισμός στην Ελλάδα και στα ιδιαίτερα γνωρίσματα που απέκτησε κατά την εφαρμογή του.

Στη συνέχεια παρουσιάζονται τα ευρήματα της ενασχόλησής μου με τα τραγούδια του Νίκου Γκάτσου. Οι στίχοι που παρατίθενται αντλούνται από το βιβλίο *Όλα τα τραγούδια* ([1999], 2012) (επιμέλεια: Αγαθή Δημητρούκα) και οι παραπομπές αφορούν τους δίσκους ή τους κύκλους τραγουδιών για τους οποίους γράφτηκαν και ηχογραφήθηκαν. Όπου δεν αναφέρεται ο τίτλος του δίσκου ή του κύκλου τραγουδιών, πρόκειται για τραγούδια που βρίσκονται σε δίσκους 45 στροφών της αντίστοιχης χρονιάς. Οι χρονολογίες είναι αυτές της πρώτης δισκογράφησης του κάθε τραγουδιού. Τα τραγούδια που δεν έχουν δισκογραφηθεί μέχρι τώρα δεν εξετάστηκαν. Το σκίτσο του εξωφύλλου είναι του Μίνου Αργυράκη και δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Ελευθερία* στις 3 Ιανουαρίου 1960.

Αρχικά, προσπαθώντας να εντοπίσω τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το σύνολο των τραγουδιών του Νίκου Γκάτσου, παρατήρησα ότι τα συνέχει μια πορεία ανάπτυξης και έκπτωσης του ονειρικού στοιχείου, είτε πρόκειται για ένα καλύτερο ατομικό μέλλον είτε για το μέλλον του κόσμου γενικά. Στην πορεία που ακολουθεί το όνειρο στο στιχουργικό έργο του Γκάτσου αναφέρεται το πρώτο κεφάλαιο. Στη συνέχεια, προσπάθησα να εξετάσω αν τα στοιχεία τα οποία παρατήρησα ότι επαναλαμβάνονται σε όλη την έκταση των τραγουδιών λειτουργούν ως σύμβολα. Πράγματι, εξετάζοντας αυτές τις επαναλήψεις, κατέληξα ότι μπορούμε να αναφερθούμε σε κατηγορίες συμβόλων που αφορούν το σύνολο των τραγουδιών, οι οποίες παρουσιάζονται σε αυτήν την εργασία ως εξής: Αρχικά γίνεται αναφορά στο σύμβολο του ουρανού, έπειτα εξετάζονται τα σύμβολα του εξιδανικευμένου έρωτα (αστέρια, φεγγάρι, πουλιά), ακολουθεί το σύμβολο του παιδιού που πάσχει και, τέλος, συζητείται το σύμβολο της θάλασσας.

Αυτή η εργασία δε θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς την ουσιαστική βοήθεια της επιβλέπουσας καθηγήτριας Έλλης Φιλοκύπρου που πίστεψε στο θέμα από την πρώτη στιγμή και δεν κουράστηκε να διορθώνει λάθη, να επισημαίνει πιθανές αδυναμίες και να με κατευθύνει, με σκοπό το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Θα ήθελα επίσης να καταγραφεί ένα μεγάλο ευχαριστώ από καρδιάς προς όλους και όλες τους φίλους και τις φίλες που ανέχτηκαν τη γκρίνια, τα ξεσπάσματα και τη θεματική μονομέρεια που τους επέβαλα όσο διήρκεσε η ενασχόλησή μου με αυτήν την εργασία. Η έμπειρη οπτική της

Ελένης, η δεύτερη ματιά της Αλεξάνδρας, οι δυσκοθήκες της Έλενας και της Γιώτας, τα βιβλία της Αλέκας, οι συμβουλές του Χρίστου και η υπομονή του Λάμπρου συνέβαλαν επίσης στην ολοκλήρωση της εργασίας.

Το διάβασμα, η ανάλυση των κειμένων και η συγγραφή μιας διπλωματικής εργασίας είναι μια απαιτητική δουλειά, πόσω μάλλον στις περιοριστικές συνθήκες που έχουν επιβληθεί για τη διαχείριση της εξελισσόμενης πανδημίας, οι οποίες μας έχουν οδηγήσει στην αναμεταξύ μας απομόνωση, ενώ δυσκολεύουν πολύ και την πρόσβαση στη βιβλιογραφία. Παρόλα αυτά, για τη διάρκεια του εξαμήνου που προβλέπεται για την εκπόνηση της διπλωματικής εργασίας, ο Νίκος Γκάτσος και ο κόσμος του αποτέλεσαν ένα καταφύγιο από αυτήν την εξελισσόμενη δυστοπία.

1. Οι ποιητικές επιρροές

Ο Συμβολισμός ως καλλιτεχνικό κίνημα εμφανίζεται πρώτη φορά στη βιομηχανοποιημένη Ευρώπη του προχωρημένου 19^{ου} αιώνα (Gibson, 1995: 7) και περνά στη λογοτεχνία κυρίως από Γάλλους ποιητές της περιόδου 1850-1920 (Chadwick, 1971: 52), με πιο χαρακτηριστικούς τους Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé και Valéry. Φυσικά, οι άνθρωποι πάντα χρησιμοποιούσαν σύμβολα στην τέχνη γενικά, και ειδικά στην λογοτεχνία. Εξάλλου, όπως λέει και η ίδια η λέξη, ο «συμβολισμός» περιγράφει κάθε προσπάθεια έκφρασης στην οποία ο καλλιτέχνης δεν προσεγγίζει το σκοπό του άμεσα, αλλά χρησιμοποιώντας μια κατάσταση ή μία αλληλουχία συμβάντων για να περιγράψει ένα συγκεκριμένο συναίσθημα (Chadwick, 1971: 12). Ένα σύμβολο, δηλαδή, που του επιτρέπει να αναπαραστήσει τον αισθητό κόσμο. Ωστόσο, οι εκ βάθρων αλλαγές που προκάλεσε στην ευρωπαϊκή κοινωνία η βιομηχανική επανάσταση, άλλαξαν τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονταν τον κόσμο τους. Έτσι, άλλαξαν και οι παραδοσιακές συμβολικές του αναπαραστάσεις (Gibson, 1995: 12).

Η νέα πραγματικότητα που βασιζόταν σε άλλες αξίες, εφοδίαζε τους καλλιτέχνες με νέες προσλαμβάνουσες και τους δημιουργούσε νέες ανάγκες που δεν μπορούσαν πια να εκφραστούν με τους παραδοσιακούς τρόπους και μέσα. «Η νέα εποχή αναζητά μόνο πηγές πρώτων υλών και οι πηγές των ονείρων στερεύουν» γράφει ο συμβολιστής ποιητής Gustav Kahn (Gibson, 1995: 18), συνοψίζοντας σε αυτή τη φράση την ανάγκη που εκφράζουν οι συμβολιστές καλλιτέχνες για δραπέτευση από τον κόσμο και την πραγματικότητά τους και για αναζήτηση ή κατασκευή άλλων κόσμων, στους οποίους δε θα είναι αφόρητη η ζωή: «Ο βιομηχανοποιημένος κόσμος περιγράφεται ως ένα κράμα από φωτιά και ατσάλι, ενώ οι συμβολιστές ποιητές [...] αναζητούν καταφύγιο στον άνεμο και στο νερό» (Gibson, 1995: 19). Πιο συγκεκριμένα, ο Mallarmé (1891) ορίζει το συμβολισμό ως την τέχνη τού να επικαλείται κανείς ένα αντικείμενο όταν θέλει να μιλήσει για ένα συναίσθημα ή να εκμαιεύσει από αυτό την ψυχική κατάσταση στην οποία θέλει να αναφερθεί. Αναφερόμενος ο καλλιτέχνης με αφηρημένο τρόπο στο εκάστοτε αντικείμενό του, ουσιαστικά χρησιμοποιεί τον κόσμο του ονείρου, λέει ο Mallarmé. Ακριβώς αυτή η μυστηριώδης διαδικασία από την οποία θα αναδυθεί το περιγραφόμενο συναίσθημα είναι η ουσία του Συμβολισμού (Chadwick, 1971: 12).

Η χρήση των συμβόλων ουσιαστικά εδραιώνει τη σύνδεση ανάμεσα στο συγκεκριμένο και το αφηρημένο, την πραγματικότητα και τον κόσμο της φαντασίας του συμβολιστή δημιουργού. Σε ό,τι αφορά τον κόσμο της λογοτεχνίας, αποτελεί το μέσο ώστε

«[...] χρησιμοποιώντας όλες τις δυνατότητες της γλώσσας, όχι να περιγράψει κανείς την εκτός του ποιήματος πραγματικότητα, αλλά να δημιουργήσει μια καινούρια, μία μέχρι πρότινος μη υπαρκτή [πραγματικότητα]» (Chadwick, 1971: 40). Τα υλικά της όμως θα προέρχονται από το γνωστό μας κόσμο και θα αποτελούν κοινούς τόπους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα ποιήματα στα οποία περιγράφονται μια σειρά από εικόνες και τοπία, ενώ στην πραγματικότητα πρόκειται για περιγραφή της συναισθηματικής κατάστασης του ποιητή¹. Ο συμβολιστής θεωρείται ένας άνθρωπος ικανός να διακρίνει άλλους, πέρα από την πραγματικότητα, κόσμους, αλλά έχει και την ικανότητα να μεταφέρει αυτές τις εικόνες στους υπόλοιπους (Chadwick, 1971: 21). Γι αυτό, στα περισσότερα συμβολιστικά έργα δίνεται το «κλειδί» για την κατανόηση του αφηρημένου και ονειρικού κόσμου που περιγράφεται, έτσι ώστε οι καλλιτέχνες να μπορέσουν να κοινωνήσουν επιτυχώς τη συναισθηματική τους κατάσταση στους αποδέκτες των έργων τους.

Η αγωνία των Συμβολιστών να δημιουργήσουν έναν άλλο, διαφορετικό κόσμο μέσω της τέχνης τους αποτελεί βασικό στοιχείο της έμπνευσης και των Υπερρεαλιστών, οι πρακτικές των οποίων αφορούν πολύ περισσότερο αυτήν την εργασία. Εξάλλου, ο Γκάτσος θεωρείται ένας από τους πρώτους Έλληνες υπερρεαλιστές ποιητές και γνώστες της φιλοσοφίας του γαλλικού ρεύματος, όπως φαίνεται τόσο μέσα από τη σύνθεση της *Αμοργού* (1943) όσο και από την ενασχόλησή του στα διάφορα λογοτεχνικά καφενεία στην Αθήνα της εποχής, όπως ήδη αναφέρθηκε. Ένα σημείο σύγκλισης ανάμεσα στον Breton και τους πρωτοπόρους καλλιτέχνες των προηγούμενων από αυτόν δεκαετιών είναι η προσπάθεια των συμβολιστών να καταλύσουν τις αυστηρές ποιητικές φόρμες της εποχής τους (Chadwick, 1971: 15). Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν ο Baudelaire και ο Rimbaud, οι οποίοι εντάσσουν στην ποίησή τους την πρόζα (Chadwick, 1971: 16 & 31). Εκτός από αυτό, και αναζητώντας τρόπους για την πλήρη ποιητική απελευθέρωση, ο Rimbaud φτάνει να μιλήσει για την ασυνείδητη ποιητική δημιουργία που είναι ανεξάρτητη από τη θέληση του δημιουργού, ο οποίος μάλιστα μπορεί να φτάσει στο σημείο να παρακολουθεί τις δημιουργίες του σαν τρίτο πρόσωπο (Chadwick, 1971: 30). Επεκτείνοντας αυτήν την ιδέα, οι υπερρεαλιστές για μεγάλο χρονικό διάστημα υποστηρίζουν την πρακτική της αυτόματης γραφής, πιστεύοντας ότι είναι η μοναδική πρακτική που θα μπορέσει να ενώσει τη συνείδηση με το υποσυνείδητο διαμέσου της γλώσσας (Χαραλαμπίδης, 1999: 178 & Riffaterre, 1978: 36-37 & 70).

¹ Βλ. χαρακτηριστικά: Baudelaire, *Harmonie du Soir*.

Ωστόσο, ενώ οι συμβολιστές προσπαθούν μέσω της ποίησης να φτιάξουν κόσμους για να δραπετεύσουν από την πραγματικότητα, οι υπερρεαλιστές, που επιδιώκουν τη συνολική επανάσταση στον κόσμο, επιδιώκουν μέσω της τέχνης τους να αλλάξουν την ίδια την πραγματικότητα, να την αντιμετωπίσουν δραστικά και όχι να κρυφτούν από αυτήν. Δεν ενδιαφέρονται να δημιουργήσουν παράλληλους κόσμους-καταφύγια για τους ίδιους, αλλά να κάνουν τον υπόλοιπο κόσμο να δει την πραγματικότητα μέσα από τα μάτια τους και, σε ένα επόμενο στάδιο, σύμφωνα με τις υπερρεαλιστικές διακηρύξεις, να αλλάξουν τον κόσμο, να αναθεωρήσουν την κληρονομιά τους και να προβούν σε μια ριζική ανακατάταξη των αξιών (Ελύτης, 1988: 95). Αυτό, πιστεύει ο Ελύτης (1988: 102), εκκινώντας με όχημα την τέχνη της γλώσσας, θα επηρεάσει κάθε τομέα της ζωής και του ψυχισμού του ανθρώπου. Θα μπορέσει να συμβεί όμως μόνο αν και όταν οι λέξεις καθαρθούν από όλους εκείνους τους περιορισμούς που τους επιβάλλει η σύγχρονή τους κοινωνία, όταν μπορέσουν να «γίνουν εικόνες που ν'αναδίνουν τρέμοντας το νωπό χρώμα των απολυτρωμένων ανθρώπινων συναισθημάτων» (Ελύτης, 1988: 103).

Συνεπώς, ενώ και στις δύο περιπτώσεις οι ποιητές είναι απογοητευμένοι και δυσαρεστημένοι από την κατάσταση του κόσμου στον οποίο ζουν, η ενατένιση του κόσμου είναι πολύ πιο αισιόδοξη για τους υπερρεαλιστές, γιατί πιστεύουν στην επερχόμενη βελτίωση των συνθηκών για τον άνθρωπο. Αντίθετα, οι συμβολιστές δημιουργούν σκοτεινά σκηνικά τοπία που ανταποκρίνονται σε και περιγράφουν την εσωτερική τους μελαγχολία που πηγάζει από την αδυναμία τους ή ενδεχομένως την άρνησή τους να προσαρμοστούν ή να συμβιβαστούν με τη βίαιη πραγματικότητα του κόσμου όπου ζουν. Καταφεύγουν, λοιπόν, μέσω της τέχνης τους στην αναπόληση του παρελθόντος, που φαντάζει στα όνειρά τους ιδανικό, για να το αντιπαραβάλουν με τη σύγχρονή τους κατάσταση (Gibson, 1995: 24). Στα ποιήματά τους κυριαρχούν το φεγγάρι, το φθινόπωρο και η βροχή, αντί για τον ήλιο, την άνοιξη και τους ξάστερους ουρανούς (Gibson, 1995: 19), που εμφανίζονται πολύ συχνά ως σκηνικά τοπία στην υπερρεαλιστική γραφή.

Μετά το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, όπου ο κόσμος έμοιαζε να έχει αλλάξει εκ θεμελίων, ο Συμβολισμός δείχνει να παραγκωνίζεται από νέα αιτήματα για την τέχνη και τη ζωή (Gibson, 1995: 7). Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος αναγνωρίστηκε από τους διανοούμενους της εποχής ως «η αυτοκτονία της Ευρώπης» (Gibson, 1995: 213). Πράγματι, η νέα εποχή που ξημέρωσε χαρακτηριζόταν από τον περιορισμό της επικοινωνίας ανάμεσα στους πολίτες των κρατών της, από κυνισμό και αποξένωση. Η συναισθηματική και αλληγορική γραφή και οι συχνά ρομαντικές αναζητήσεις των Συμβολιστών δε χωράνε πια στη νέα κοινωνία. Οι δημιουργοί της επερχόμενης εποχής της

τέχνης, έχοντας ζήσει τη φρίκη του πολέμου, δεν έχουν κανένα εξιδανικευμένο παρελθόν για να υμνήσουν και ζητούν έναν νέο κόσμο, με αφετηρία τα όνειρά τους.

Οι άνθρωποι που διαμόρφωσαν αυτό που σήμερα ονομάζουμε υπερρεαλιστικό ρεύμα στην ποίηση, πίστευαν ότι δεν μπορούν και δεν πρέπει να περιοριστούν σε μια μεμονωμένη αισθητική αναζήτηση, εν είδει διανοητικού πειράματος (Ελύτης, 1988: 100). Η ποίηση, λέει ο Ελύτης (1988: 101) μιλώντας για τα αιτήματα του Υπερρεαλισμού, πρέπει και μπορεί να εκφράσει το σύνολο του ανθρώπινου ψυχισμού: και τη λογική αλλά και την ψυχική λειτουργία του. Να εντάξει στα δημιουργήματά της όλες τις αισθήσεις, ενεργοποιώντας και το νου και την ψυχή και το σώμα του ανθρώπου. Να είναι ένα «όργανο ριζικά και αδιάκοπα επαναστατικό [...] που μόνος του νόμος είναι να ορίζει, στην αποκάλυψη της ομορφιάς και της ουσιαστικής αξίας της ζωής, μια μορφή ανάλογη πάντοτε με τις απαιτήσεις της φαντασίας» (Ελύτης, 1988: 101). Η ποίηση δεν είναι ένα ρητορικό μέσο, αλλά ανταποκρίνεται σε και εκφράζει όλες τις πτυχές της ζωής (Χαραλαμπίκης, 1999: 183 & Ελύτης, [1945]).

Προσπαθώντας να κερδίσουν αυτό το στοίχημα, οι υπερρεαλιστές επανεξετάζουν τα εκφραστικά τους μέσα. Δίνουν ιδιαίτερη σημασία στον κοινωνικό χαρακτήρα της γλώσσας, υποστηρίζοντας ότι αλλάζοντας τη γλώσσα των ποιητικών έργων θέτουν τα θεμέλια για τη μελλοντική αλλαγή του τρόπου έκφρασης ολόκληρης της κοινωνίας (Χαραλαμπίκης, 1999: 181). Σε αυτό το πλαίσιο, στρέφονται με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην εικονοποιητική ιδιότητα της γλώσσας, αναζητώντας τον τρόπο με τον οποίο οι λέξεις νοηματοδοτούν τις εικόνες (Λιγνάδης, 1983: 20). Με τον ίδιο τρόπο που οι Συμβολιστές έδιναν έμφαση στη μουσικότητα των λόγων τους, αναζητώντας γέφυρες ανάμεσα στην ποιητική δημιουργία και τη μουσική (Chadwick, 1971: 15 & 54), οι Υπερρεαλιστές αναζητούν τη σχέση της ποίησης με τη ζωγραφική και την αναπαραστατική τέχνη εν γένει και γράφουν για ή με αφορμή εικαστικά έργα (Λιγνάδης, 1983: 21-25). Τοποθετούν με αυτόν τον τρόπο την εικόνα στο επίκεντρο της αυτοματικής λειτουργίας, τόσο στο επίπεδο της δημιουργίας όσο και στο επίπεδο της πρόσληψης (Σιαφλέκης, 1989: 35).

Λόγω της επιθυμίας τους να προσεγγίσουν τον κόσμο του υποσυνειδήτου με την αυτόματη γραφή, η δημιουργία εικόνων στην ποίησή τους δε χρησιμοποιείται απλώς ως ένας ακόμα εκφραστικός τρόπος, αλλά γίνεται ο σκοπός των υπερρεαλιστικών τους αναζητήσεων (Σιαφλέκης, 1989: 35). Ζητούν να καταργήσουν τα όρια ανάμεσα στις τέχνες, με τον ίδιο τρόπο που ζητούν να καταργήσουν τα όρια ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα, συνδυάζοντας, κατά το πρότυπο του Ηρακλείτου, φαινομενικά αντίθετα πράγματα. Απώτερος στόχος τους είναι με τα ποιητικά τους έργα να πετύχουν τη

μεταμόρφωση, την επανερμηνεία της πραγματικότητας (Φιλοκύπρου, 1994: 399). Κι αυτό το επιδίωξαν σε μεγάλο βαθμό μέσω του ονείρου και των συμβόλων, αξιοποιώντας δημιουργικά τους τρόπους των πρωτοπόρων του παρελθόντος που γονιμοποίησαν τη σκέψη τους (Gibson, 1995: 8). Το όνειρο και τα σύμβολα είναι ακριβώς αυτά που εξετάζονται εδώ, σε μια προσπάθεια χαρτογράφησης της ποιητικής του Νίκου Γκάτσου, όπως πραγματώνεται στο σύνολο των τραγουδιών του.

Το κίνημα του Υπερρεαλισμού και το Μανιφέστο του André Breton έφτασε στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1930 από τον Ανδρέα Εμπειρικό και βρήκε εύφορο χώμα για να ανθίσει στα χαρτιά ποιητών μικρότερης ή μεγαλύτερης εμβέλειας και αναγνώρισης. Από το Νικόλαο Κάλα (Νικήτας Ράντος) μέχρι το Νίκο Εγγονόπουλο και τον Οδυσσέα Ελύτη, από το Θεόδωρο Ντόρρο μέχρι το Νίκο Καρούζο, το Γιάννη Σκαρίμπα, το Μίλτο Σαχτούρη, οι Έλληνες ποιητές και πεζογράφοι που επηρεάστηκαν από τον Υπερρεαλισμό και υιοθέτησαν τους τρόπους του στη γραφή τους είναι πολλοί, και τα παραπάνω ονόματα μονάχα ενδεικτικά. Ανάμεσα σε όλους αυτούς και ο Νίκος Γκάτσος, η γραφή του οποίου αναμφίβολα επηρεάστηκε, όπως έχει επισημανθεί για την *Αμοργό* (1943), από τις διδασκαλίες του Breton και τις συζητήσεις με τον πολύ κοντινό του φίλο, Ελύτη (Λιγνάδης, 1983: 81, Θανόπουλος, 2009: 23, Ρήγα, 2015: 256-261 & 263-313 κ.ά.). Μάλιστα, γι αυτό το ποίημα λεγόταν για πολλά χρόνια – κι ακόμη λέγεται – ότι γράφτηκε μέσω της αυτόματης γραφής μέσα σε μία μόνο νύχτα (Λιγνάδης, 1983: 93). Εκτός όμως από την έκδοση του πρώτου του ποιήματος, ο Νίκος Γκάτσος συμμετείχε ενεργά στη διάδοση του Υπερρεαλισμού στην Ελλάδα, τόσο με τη συνεισφορά του στο λογοτεχνικό περιοδικό *Νέα Γράμματα* (Καρτσωνάκης, 2009: 48) που δημοσίευε υπερρεαλιστικά έργα, όσο και κυρίως με την παρουσία του στα λογοτεχνικά στέκια της εποχής, όπως ήδη αναφέρθηκε.

Ο Υπερρεαλισμός, λοιπόν, υιοθετήθηκε από τους Έλληνες ποιητές, όχι όμως με σκοπό την επανάσταση σε κάθε σφαίρα της ζωής. Δεδομένης της ισχύος του νόμου του «Ιδιωνύμου» από το 1929, αλλά και μετά την κυριαρχία του δικτατορικού καθεστώτος του Μεταξά (1936), τον πόλεμο και τη γερμανική κατοχή που ακολούθησαν, καθώς και την πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα στα εμφυλιακά και μετεμφυλιακά χρόνια, η υιοθέτηση και κυρίως η διάδοση μιας τέτοιας ιδεολογίας θα ήταν εκ των πραγμάτων από πολύ δύσκολη κι επικίνδυνη έως αδύνατη, αφού κάθε υποψία για διάδοση επαναστατικών ιδεών τιμωρούνταν με φυλάκιση και εξορία (Vitti, 1995: 56-57 & 121-122). Ακόμη κι αν οι εκπρόσωποι του Υπερρεαλισμού επιθυμούσαν τελικά κάποια στιγμή στο μέλλον να προεκτείνουν τα αιτήματα για επανάσταση και συνολική αλλαγή στον κόσμο, αυτό θα

ήταν πλέον εκ των πραγμάτων αδύνατον (Vitti, 1995: 123). Ο Θανόπουλος (2009: 11) διαπιστώνει ότι η φαινομενική ασάφεια και η μεταφορική χρήση της γλώσσας που προϋπέθετε ο υπερρεαλιστικός τρόπος γραφής αποτέλεσε τελικά και μια αναγκαιότητα της εποχής. Τα επαναστατικά αιτήματα και η ανάγκη του ανθρώπου για αλλαγή, εξέλιξη κι απελευθέρωση υπήρχαν πάντα στη λογοτεχνία. Τώρα όμως, λόγω της κυριαρχίας της λογοκρισίας, ο μόνος τρόπος με τον οποίο θα μπορούσαν να εκφραστούν ήταν οι αφηρημένες εικόνες και τα συνειρμικά νοήματα. Από την άλλη μεριά, ο Vitti (1995: 123-124) θεωρεί ότι η τόσο εχθρική περικείμενη κατάσταση ήταν ένας βασικός λόγος για τον οποίο ο Υπερρεαλισμός μπόρεσε να διαδοθεί ανάμεσα στους νέους ποιητές της εποχής. Καθώς δεν έφτασε στην Ελλάδα μέσω των Μαρξιστών, αλλά μέσω των αστών διανοουμένων (Vitti, 1995: 123), διαδόθηκε μέσα από τη δική τους κυρίως ερμηνεία και ματιά. Έτσι, ακόμη και όσοι δεν είχαν ανατρεπτικές, κοινωνικά και πολιτικά, βλέψεις, ήταν πολύ πιο δεκτικοί απέναντι στο νέο ρεύμα, αφού έβλεπαν ότι κυρίως αφορούσε τις ποιητικές και ζωγραφικές τεχνοτροπίες (Vitti, 1995: 122).

Γι αυτούς τους λόγους, ο Υπερρεαλισμός υιοθετήθηκε από τους ποιητές ως ένα νέο αισθητικό κίνημα στη λογοτεχνία και ως μια επαναστατική αντίληψη μόνο σε ό,τι αφορά την τέχνη. Όπως κάθε πρωτοπορία, τα πρώτα ελληνικά υπερρεαλιστικά κείμενα αρχικά χλευάστηκαν από την κριτική της εποχής (Λιγνάδης, 1983: 61 & Καρτσωνάκης, 2009: 40-50), που, μοιραία, ήταν συνδεδεμένη με την τότε αντίληψη περί τέχνης (Κουτριάνου, 2002: 94). Μάλιστα, ο Ελύτης ([1953], 1997: 49) κατηγορεί τους κριτικούς ότι δημαγωγούν αντί να εκπαιδεύουν το αισθητικό κριτήριο των αναγνωστών και να τους βοηθούν να προσεγγίσουν τα πιο δύσκολα για το ευρύ κοινό κείμενα. Αλλά και πολλοί διανοούμενοι της εποχής, ακόμη κι αυτοί που στην πραγματικότητα ενστερνίζονταν τις πολιτικές διακηρύξεις των Υπερρεαλιστών, αντιμετώπισαν με δυσπιστία έως και χλευασμό το νέο κίνημα, το οποίο θεωρήθηκε μη αρκούντως λαϊκό ώστε να είναι επαναστατικό (Τριβιζάς, 1996: 12-13, 19). Χρειάστηκαν πολλά χρόνια, πολύ μελάνι και υπομονή από πλευράς των ποιητών, μέχρι τα ποιήματά τους να θεωρηθούν αποδεκτά. Η μεσολάβηση του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, που εκβίασε τις εξελίξεις και έθεσε και τα αισθητικά ζητήματα σε νέα βάση, καθώς και η υιοθέτηση πολλών υπερρεαλιστικών χαρακτηριστικών από τους μεταπολεμικούς ποιητές συνέβαλαν στην ανατροπή αυτού του κλίματος (Τριβιζάς, 1996: 80). Ακόμη, το δικό της ρόλο έπαιξε και η εντός και εκτός συνόρων αναγνώριση του ποιητικού έργου του Ελύτη που συνοδευόταν και από τα θεωρητικά του δοκίμια υπέρ του υπερρεαλισμού, αν και ο ίδιος ποτέ δεν υιοθέτησε όλα τα στοιχεία του (Τριβιζάς, 1996: 48). Τέλος, καθοριστικό ρόλο στην αποδοχή των ποιητικών αυτών έργων από το μη

λογοτεχνικά καταρτισμένο κοινό έπαιξε και η μελοποίησή τους από μεγάλου κύρους και επιρροής συνθέτες, όπως οι Θεοδωράκης, Χατζιδάκις, Λεοντής, Μικρούτσικος αλλά και ο Κόκοτος, ο Τρανουδάκης κ.ά.

Μία ακόμα διαφοροποίηση στον τρόπο με τον οποίο υιοθετήθηκε και εφαρμόστηκε στην ελληνική ποίηση ο Υπερρεαλισμός, είναι ότι οι Έλληνες ποιητές ποτέ δεν απαρνήθηκαν τη σχέση τους με την παράδοση και τον τόπο τους. Αυτό που κατ' αρχήν τους γοήτευσε στις υπερρεαλιστικές διακηρύξεις, υποστηρίζει η Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ (1976: 217), είναι η αναζήτηση της ελευθερίας. Ανάγκη που προκύπτει φυσικά για τους φιλελεύθερους διανοούμενους της εποχής, οι οποίοι υποχρεώνονται να ζήσουν και να δημιουργήσουν μέσα στις συνθήκες του μεταξικού καθεστώτος (Vitti, 1995: 185). Αλλά και μελλοντικά, οι κρατούντες στην Ελλάδα δεν αποδείχτηκαν ιδιαίτερα ανεκτικοί απέναντι στην ελευθερία της σκέψης και της έκφρασης. Άσχετα όμως από αυτό, η ιστορική ενότητα είναι κάτι που χαρακτηρίζει γενικά την αντίληψη των Ελλήνων για την ταυτότητά τους και αποτελούσε πάντα πηγή έμπνευσης για όλους τους καλλιτέχνες. Επιπλέον, οι Έλληνες υπερρεαλιστές προσχώρησαν σε αυτό που αναγνώρισαν ως ουσία και ζητούμενο του νέου ρεύματος: τη συνύπαρξη του ονειρικού με το πραγματικό που το μετέφρασαν και ως συνύπαρξη του μοντέρνου με το παραδοσιακό, των μορφών του παρελθόντος με το παρόν (Anghelaki-Rooke, 1976: 217).

Αυτή τη σύνδεση φαίνεται πως την εντόπισαν στο ελληνικό τοπίο, στο οποίο έβλεπαν τον εφήμερο και αιώνιο χρόνο να εμπεριέχεται στον τόπο με τρόπο αζεδιάλυτο, με τον ίδιο τρόπο που το ασυνείδητο ζει μέσα στη συνείδηση και το όνειρο ενυπάρχει στην πραγματικότητα: «Μέσα σε αυτό το τοπίο δε νιώθει κανείς ότι συνθλίβεται από την αιωνιότητα, αλλά ότι είναι ελεύθερος και αιώνιος. Αυτό που βλέπει το μάτι και αυτό που γνωρίζει ο νους [...] σχεδόν αγγίζονται, με αποτέλεσμα να χάνονται όχι μόνο τα όρια του χρόνου, αλλά και τα όρια ανάμεσα στο υποκειμενικό και το αντικειμενικό» (Anghelaki-Rooke, 1976: 215). Γενικά, η εξύμνηση του ελληνικού τοπίου είναι μια αντίληψη που προϋπάρχει. Η Κουτριάνου (2002: 87) μεταφέρει την πολύ προγενέστερη ιδέα του ποιητή Περικλή Γιαννόπουλου ότι «το ελληνικό φως με τα χρώματά του [...] αποτελεί το βασικό υλικό για τη διαύγεια και την ομορφιά», αναβαθμίζοντας, σύμφωνα με τον ποιητή, το τοπίο από το σκηνικό στο ίδιο το ποιητικό μήνυμα. Την ίδια αντίληψη εξύψωσης του ελληνικού τοπίου τη συναντάμε και στους Υπερρεαλιστές, με πιο χαρακτηριστικό από όλους τον Ελύτη και τα ποιήματα όπου κυριαρχούν συμβολοποιημένα το φως του ήλιου και το αιγαιοπελαγίτικο τοπίο. Δεν πρόκειται όμως εδώ για μια απλή εξύμνηση της ομορφιάς. Ο

πραγματικός τόπος, όσο κι αν προσδιορίζεται ρητά, έχει πια μεταμορφωθεί και επανερμηνευθεί μέσα από το υπερρεαλιστικό φίλτρο.

Σε ό,τι αφορά τη σχέση με το παρελθόν, οι Γάλλοι υπερρεαλιστές αμφισβητούν τον άκρατο ορθολογισμό που έχει διαμορφωθεί μέσα από την Αναγέννηση και το Διαφωτισμό κι έχει κυριαρχήσει στην δυτική ευρωπαϊκή σκέψη (Κουτριάνου, 2002: 98 & Vittì, 1995: 136). Στη θέση του κλασικού ελληνορωμαϊκού παρελθόντος προτάσσουν το μέλλον της φαντασίας και των ονείρων τους. Στην προσπάθειά τους να ξεφύγουν από τη δυτικοευρωπαϊκή κοσμοαντίληψη, αναζητούν την αυθεντικότητα στους λαούς της Ανατολής ή τις εξωτικές φυλές των «νέων ηπείρων». Σε ένα παρόμοιο πλαίσιο αναζήτησης του πρωτογονισμού, οι Έλληνες υπερρεαλιστές στράφηκαν στην ελληνική ύπαιθρο κι ανακάλυψαν τον Θεόφιλο, τον Μακρυγιάννη, τη βυζαντινή κληρονομιά και το δημοτικό τραγούδι (Λιγνάδης, 1983: 63-64), ενώ ο Ελύτης επισημαίνει και τις επιρροές τους από τις ιστορικές μορφές που εμφανίζονται στα ποιήματα του Καβάφη (Ελύτης, 1988: 100). Με αυτόν τον τρόπο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι Έλληνες υπερρεαλιστές μπαίνουν σε μια διαδικασία αναζήτησης ταυτότητας που θα τους οδηγήσει στη συζήτηση περί ελληνικότητας που ξεκινάει αυτήν την εποχή.

Ο αρχαιοελληνικός κόσμος και η εποχή της ελληνικής επανάστασης έρχονται στο προσκήνιο και η ενασχόληση μαζί τους γίνεται με ιδιαίτερα δημιουργικό τρόπο και η ματιά τους δε μένει ανεπηρέαστη από τις υπερρεαλιστικές διακηρύξεις (Κουτριάνου, 2002: 89). Η αντιμετώπιση του «ένδοξου παρελθόντος» αντιμετωπίζεται περισσότερο ως ένα αναπόδραστο κομμάτι του συνεχούς της ελληνικής ιστορίας και απέχει από τη στείρα αρχαιολαγνεία και ηρωολατρεία που χαρακτηρίζει σε μεγάλο βαθμό τις μεταπολεμικές ελληνικές κυβερνήσεις. Ακόμη, οι οικείες για όλους τους Έλληνες μυθολογικές και ιστορικές μορφές αποτελούν κοινούς τόπους, γίνονται μέσο επικοινωνίας του ποιητή με τους αποδέκτες των έργων του και βοηθούν στην κατανόηση και την πρόσληψή τους (Ελύτης, [1953], 1997: 49). Επίσης, οι Έλληνες υπερρεαλιστές ποτέ δεν απαγκιστρώνονται από τη μυστικιστική γοητεία που τους ασκεί η ορθόδοξη θρησκεία, με τις λαϊκές πρακτικές της οποίας, εξάλλου, πρέπει να ταυτίζεται ένα σημαντικό κομμάτι της παιδικής τους ηλικίας, άσχετα από την όποια άποψη μπορεί να είχαν τελικά διαμορφώσει για το θεολογικό κομμάτι ή τις εκκλησιαστικές πρακτικές.

Ωστόσο, το γεγονός ότι η πρόσληψη του υπερρεαλιστικού ρεύματος στην Ελλάδα είχε διαφορές σε σχέση με το πώς διακηρύχθηκε και πώς διαδόθηκε από τους Γάλλους εμπνευστές του, δεν πρέπει να δημιουργεί έκπληξη. Είναι λογικό και επόμενο η μεταφορά ενός λογοτεχνικού ρεύματος σε έναν άλλο τόπο με άλλα χαρακτηριστικά, να το οδηγήει στη

διαμόρφωση τοπικών ιδιομορφιών, αντίστοιχων των τοπικών παραγόντων δεκτικότητάς του (Σιαφλέκης, 1989: 17 & Κουτριάνου, 2002: 91). Θα ήταν εξάλλου αδύνατον να παραμεληθούν εκείνες οι «πολύχρωμες και πολύτιμες εθνικές ιδιομορφίες» (Ελύτης, 1989: 100), οι οποίες είναι τελικά και εκείνες που εξάγονται μέσα από το νέο ρεύμα, τη νέα ματιά και το νέο τρόπο σκέψης που έφερε μαζί του. Ο Ελύτης (1988: 517-518) περιγράφει τελικά με ακρίβεια τον τρόπο με τον οποίο ο Υπερρεαλισμός άνθισε στην Ελλάδα: Αυτό έγινε με την «αξιοποίηση των ζωντανών στοιχείων της ελληνικής παράδοσης και [την] αναβάπτισή τους μέσα στα ελεύθερα, σύγχρονα, εκφραστικά μέσα».

Ο Νίκος Γκάτσος, όταν κυκλοφορεί το 1943 το πρώτο του ποίημα, την *Αμοργό*, γνωρίζει ήδη καλά τους Γάλλους υπερρεαλιστές και τις διακηρύξεις τους, όσο και τη συζήτηση περί Υπερρεαλισμού η οποία έχει ανοίξει στην Ελλάδα ανάμεσα στους νέους, τότε, ποιητές ήδη από το 1935 (Λιγνάδης, 1983: 81). Ο Ελύτης (1988: 265) αναφέρει πως, όταν τον γνώρισε εκείνη τη χρονιά, τον βρήκε «πιο φανατικό» κι από τον ίδιο και ότι ήταν ο μοναδικός που είχε γνωρίσει, μετά τον Εμπερικό, που να «έχει μπει στο νόημα». Πράγματι, η *Αμοργός*, όταν κυκλοφόρησε, δεν είχε μόνο ενσωματώσει τις υπερρεαλιστικές διδασκαλίες για την ποίηση, τη μορφή της και τη χρήση του ονείρου και των συνειρμών, αλλά τις είχε κιόλας προσαρμόσει στις δικές του ιδιαίτερες καταβολές, με φανερά τα στοιχεία του παραδοσιακού τραγουδιού και του ελληνικού τοπίου ως ενός απόλυτα υπαρκτού, αλλά και εξιδανικευμένου ποιητικού τύπου (Φιλοκύπρου, 1994: 419).

Πολλά από τα σύμβολα που πρωτοεμφανίζονται στην *Αμοργό*, υπάρχουν και στα κατοπινά του τραγούδια, τα οποία και αποτελούν το κατεξοχήν θέμα αυτής της εργασίας. Μάλιστα, έχουν την ίδια νοηματοδότηση μέχρι και τα τελευταία τραγούδια που γράφει ο Γκάτσος το 1992. Βέβαια, όπως είναι αναμενόμενο, άλλα υπερρεαλιστικά στοιχεία, όπως αυτό της ελευθερίας της μορφής ή του πεζού λόγου, δε θα ήταν δυνατόν να διατηρηθούν μέσα στις φόρμες ενός τραγουδιού. Αλλά και γενικότερα, όπως σημειώνει ο Λιγνάδης (1983: 81), οι υπερρεαλιστικές διδασκαλίες ήταν κατακτημένες από τον Γκάτσο, κυρίως σε ό,τι αφορούσε την ευρύτερη παιδεία του για τα λογοτεχνικά, και όχι μόνο, τεκταινόμενα της εποχής. Σχετικά με τον τρόπο γραφής του και τις πηγές της έμπνευσής του, ο Λιγνάδης υποστηρίζει ότι ο Νίκος Γκάτσος έχει μείνει σε σημαντικό βαθμό ανεπηρέαστος από τις ποιητικές πρακτικές του Υπερρεαλισμού. Πάντως, τόσο το στοιχείο του ονείρου όσο και τα σύμβολα στα τραγούδια του Νίκου Γκάτσου και ο τρόπος που χρησιμοποιούνται, σχετίζονται άμεσα με τον Υπερρεαλισμό, όπως θα φανεί στην πορεία.

2. Το όνειρο

Το όνειρο, από τα βασικότερα στοιχεία της υπερρεαλιστικής ποίησης, αρχικά ερμηνεύτηκε ως ονειροπόληση και τάση φυγής, ως έκφραση μιας ανάγκης αναχωρητισμού των ποιητών από την πραγματικότητα (Ελύτης, 1988: 102). Σε αυτήν την αντίληψη πιστεύει ο Ελύτης ότι βασίζεται η ταύτιση του ονείρου με το ανέφικτο (1988: 154). Στην υπερρεαλιστική ποίηση, όμως, αυτό δεν ισχύει. Το όνειρο αποτελεί την έκφραση του υποσυνειδήτου του ποιητή, αλλά και κάθε ανθρώπου (Ελύτης, 1988: 102). Σύμφωνα με το Α' Μανιφέστο του Breton (1924: 26), το όνειρο βρίσκει διέξοδο στην υπερρεαλιστική έκφραση μέσω της αυτόματης γραφής, δηλαδή του καθαρού ψυχικού αυτοματισμού, χωρίς κανενός είδους έλεγχο, επέμβαση της λογικής, και οποιεσδήποτε άλλες αισθητικές ή ηθικές προκαταλήψεις.

Έτσι, αν και η ποίηση αναφερόταν πάντα στο όνειρο, στο πλαίσιο του Υπερρεαλισμού αυτό παύει να είναι ένα ακόμα ποιητικό μοτίβο και ανάγεται σε κυρίαρχο κώδικα για την έκφραση των ποιητών (Λιγνάδης, 1983: 69). Είναι το μέσο που θα ενώσει το συνειδητό με το ασυνείδητο κομμάτι του εαυτού τους και θα οδηγήσει αυτούς, αλλά και τους συνειδητοποιημένους αναγνώστες τους, στην προσωπική τους απελευθέρωση (Tzara, [1979]: 28-30). Μόνο μέσα από το όνειρο θα μπορέσουν να προσεγγίσουν τον «άλλο» τους κόσμο (Θανόπουλος, 2009: 15), αυτόν που θέλουν να δημιουργήσουν για την ανθρωπότητα πέρα και έξω από τα ποιήματά τους. Να συγκεράσουν, δηλαδή, τα όνειρά τους με την πραγματικότητα για να κατασκευάσουν ένα βιωτό μέλλον. Συνεπώς, το όνειρο δεν επιστρατεύεται ως μια ακόμη γνωστή και ασφαλής ποιητική πρακτική, αλλά ανασηματοδοτείται μέσα από τις εμπειρίες του κάθε ποιητή και παρουσιάζεται με καινούριο τρόπο και νόημα. Αυτό χαρακτηρίζει και τον τρόπο που χρησιμοποιεί ο Νίκος Γκάτσος το όνειρο στα τραγούδια του. Ο Καρτσωνάκης (2009: 301) επισημαίνει ότι η λέξη «όνειρο» εμφανίζεται 63 φορές. Δεν εμφανίζεται όμως παντού με τον ίδιο τρόπο, ούτε φέρει παντού το ίδιο νόημα.

Στα πρώτα τραγούδια του Νίκου Γκάτσου, από το 1958 και μέχρι τη δεκαετία του 1970, και συγκεκριμένα μέχρι τη μεταπολίτευση, το όνειρο εμφανίζεται ως συνώνυμο της ελπίδας. Είναι το όχημα του εκάστοτε ποιητικού υποκειμένου προς ένα καλύτερο μέλλον, έναν «αθώοτερο, αγνότερο και πιο δίκαιο κόσμο» (Καρτσωνάκης, 2009: 305). Σε καμία περίπτωση όμως ο Γκάτσος δε δημιουργεί ιδεατούς κόσμους. Συμβαίνει μάλλον το αντίθετο. Φαίνεται να ξέρει καλά πόση «δουλειά και χαμαλίκι και βρώμα κι απλυσιά»²

² «Τα λουστράκια» στο *America America*, 1963.

κυριαρχεί στον κόσμο και πόσα βάσανα έχει η ζωή, μια διαπίστωση που όλο επανέρχεται στους στίχους του³. Ο Γκάτσος δεν ζει σαν ένας απομονωμένος διανοούμενος. Βέβαια, από τη στιγμή που επιλέγει να στραφεί στη δημιουργία τραγουδιών κάτι τέτοιο δε θα μπορούσε να συμβεί, αφού ένα ζητούμενο της τραγουδοποιίας είναι η αποδοχή από το κοινό και η κατοπινή εμπορική επιτυχία. Η αποδοχή των τραγουδιών εξαρτάται από το αν και κατά πόσο οι ακροατές εντοπίζουν σε αυτά την «ιστορία του[ς], το πρόσωπό του[ς]» (Μπασκόζος, 1996: 132) και απ'ό,τι φαίνεται, οι ακροατές των τραγουδιών που δημιούργησε ο Νίκος Γκάτσος, από κοινού με τους συνθέτες και τους ερμηνευτές, είδαν σε αυτά τις δικές τους ιστορίες και τα δικά τους πρόσωπα, σε βαθμό που πολλές φορές ξεχάστηκε ότι τα τραγούδια ήταν δικά του και θεωρήθηκαν «ανώνυμα» (Μπουκάλας, [1992], 1996: 117).

Αρχικά, λοιπόν, συναντάμε το όνειρο για ένα καλύτερο αύριο στο επίπεδο της καθημερινής ζωής. Το όνειρο γίνεται καταφύγιο, βασικό στοιχείο για την επιβίωση των ηρώων όταν «δεν απομένει στον κόσμο ελπίδα καμιά»⁴. Όπως και στην πραγματικότητα των λαϊκών ανθρώπων της εποχής, έτσι και στη σκηνοθεσία αυτών των τραγουδιών, κυριαρχεί η φτώχεια και η ζωή εκτυλίσσεται μέρα τη μέρα. Έτσι, το όνειρο εξασφαλίζει την ελπίδα, ή ίσως και την αυταπάτη, ότι το αύριο θα έρθει και μπορεί να είναι καλύτερο για όλους. Οι βιοπαλαιστές ήρωες των τραγουδιών, όπως και οι άνθρωποι που τα τραγουδάνε, έχουν την ανάγκη να ξέρουν ότι «θα 'ρθει μια άσπρη μέρα και για μας»⁵, ότι η ζωή, αν και δύσκολη, παραμένει «με τ' όνειρο δεμένη»⁶. Όλα αυτά τα τραγούδια, στα οποία εντοπίζεται η σκηνοθεσία της φτωχικής γειτονιάς και το όνειρο ως ελπίδα των ποιητικών υποκειμένων για το αύριο, είναι τα κατεξοχήν λαϊκά τραγούδια του Γκάτσου. Κυκλοφορούν συνήθως μεμονωμένα σε δίσκους 45 στροφών και τραγουδιούνται από τις

³ Ένα σου δάκρυ δώσ' μου/ να σβήσω τον καημό/ τα βάσανα του κόσμου/ δεν έχουν τελειωμό («Φαρμάκι τα γεράματα», 1967).

Καράβι περιμένει στον γιαλό/ τα βάσανα δεν έχουν τελειωμό («Με γνώρισες φτωχόπαιδο» στο Ένα χαμόγελο, 1969).

Μια Παρασκευή χωρίσαμε/ της καρδιάς την πόρτα κλείσαμε/ βάσανα κι οι δυο γνωρίσαμε. («Μια Παρασκευή», 1969).

Τι να πω για την Ευρώπη/ τι να πω για την Αμερική/ δεν αλλάζουν οι άνθρωποι/ έχουνε βάσανα κι εκεί («Φιλντισένιο караβάκι» στο Επιστροφή, 1970).

Η ζωή μας είναι ωραία/ μα' χει βάσανα πολλά/ πάρα πολλά, πάρα πολλά («Το παραμύθι» στο Της γης το χρυσάφι, 1970).

Ταίρι μου έχε για/ μας βρήκε η μπόρα μόνους/ βάσανα και πόνους έχει η ζωή («Μη ρωτάς», 1970).

Σαν τον Τσε Γκεβέρα με μια κιθάρα/ βάσανα του κόσμου τώρα τραγουδώ («Σαν τον Τσε Γκεβέρα» στο Δρομολόγιο, 1979).

⁴ «Αν θυμηθείς τ' όνειρό μου», 1960.

⁵ «Άσπρη μέρα και για μας» στο Ένα μεσημέρι, 1966.

⁶ «Το εκκρεμές», 1966.

γνωστότερες λαϊκές φωνές της εποχής: Γρηγόρη Μπιθικώτση, Μανόλη Μητσιαί, Σταμάτη Κόκοτα, Βίκυ Μοσχολιού.

Το πιο χαρακτηριστικό από αυτά, και χρονικά το τελευταίο που συναντάμε, είναι «Το λαχείο» (*Περίπατος*, 1976). Εδώ, ακούμε τη φωνή του ποιητικού υποκειμένου να περιγράφει το όνειρό του για το πώς θα βάλει «μπουρλότο» στη «φτώχεια την πουτάνα» όταν κερδίσει τον πρώτο λαχνό. Τα αιτήματά του για ένα καλύτερο μέλλον δεν είναι καθόλου υψηλά, όπως αυτά άλλων ηρώων για τους οποίους γίνεται αναφορά παρακάτω. Αντίθετα, περιορίζονται στην εξασφάλιση καλύτερης κοινωνικής θέσης για το ποιητικό υποκείμενο και την οικογένειά του, σύμφωνα πάντα με το κυρίαρχο πρότυπο του τόπου και της εποχής για την κοινωνική απαξίωση και την κοινωνική καταξίωση, θυμίζοντας το τραγούδι του Reb Tenye «If I were a rich man» στην ταινία *Fiddler on the roof* (1964).

Εξαίρεση στο γενικότερο ελπιδοφόρο κλίμα αυτών των τραγουδιών αποτελεί η *Μυθολογία* (1965). Είναι ο πρώτος ολοκληρωμένος δίσκος της μακροχρόνιας συνεργασίας του Νίκου Γκάτσου και του Μάνου Χατζιδάκι, ο οποίος θεωρεί ότι πρόκειται για μια από τις καλύτερες στιγμές του ποιητή στο τραγούδι (Χατζιδάκις [1988] 2013: 128). Στην πρώτη της κυκλοφορία, η *Μυθολογία* αποτελείται από δώδεκα τραγούδια⁷ που όλα χαρακτηρίζονται από τη ματαίωση της προσωπικής προσπάθειας των ηρώων τους. Οι «κοπέλες απ' τη Θήβα/ κι απ' τη Λειβαδειά»⁸ ξεκίνησαν ατρόμητες να χτίσουν «καλύβα/ με ξερά κλαδιά», αλλά τελικά δεν μπόρεσαν να μπούνε μέσα. Αντίστοιχα, ο Ροβινσών⁹, όπως και ο Ιρλανδός με τον Ιουδαίο¹⁰, ξεκίνησαν μια ατομική πορεία που τους έφερε αντιμέτωπους με το θάνατο. Τόσο οι σύντροφοι του Ροβινσώνα όσο και το ζευγάρι που παντρευόταν στην πόλη της ερήμου χάνονται πριν προλάβουν οι ήρωες να τους προσεγγίσουν, παρά τη μεγάλη τους προσπάθεια για αυτό. Η ματαίωση εισχωρεί ακόμα και στον αρχαίο μύθο των Ατρείδων, αφού βλέπουμε τον Ορέστη να γίνεται «αηδόνι σε κλαδί»¹¹ και να πετάει μακριά, αντί να εκπληρώσει την προφητεία για τη ζωή του τιμωρώντας τους δύο ενόχους. Εδώ, ο Νίκος Γκάτσος παρεμβαίνει στο μύθο, αλλάζοντας το θεϊκό σχέδιο και μεταμορφώνοντας τον Ορέστη σε πουλί. Τον σώζει ίσως έτσι από τη μοίρα του, αλλά με αυτόν τον τρόπο η προσπάθεια της Ηλέκτρας να τιμωρηθούν οι ένοχοι

⁷ Πλευρά Α: «Τρεις κοπέλες απ' τη Θήβα», «Ο Ροβινσών στη Μύκονο», «Ο Ιρλανδός και ο Ιουδαίος», «Τα καλοτάξιδα πουλιά», «Ορέστης», «Αερικό», «Με την Ελλάδα караβοκύρη».

Πλευρά Β: «Ο Τζώνης ο μπόγιας», «Ήσουν παιδί σαν το Χριστό», «Ένας ευαίσθητος ληστής», «Νυχτερινές ειδήσεις», «Lamento (Θρήνος)».

⁸ «Τρεις κοπέλες απ' τη Θήβα» στο *Μυθολογία*, 1965.

⁹ «Ο Ροβινσών στη Μύκονο» στο *Μυθολογία*, 1965.

¹⁰ «Ο Ιρλανδός και ο Ιουδαίος» στο *Μυθολογία*, 1965.

¹¹ «Ορέστης» στο *Μυθολογία*, 1965.

για το φόνο του πατέρα της φτάνει σε αδιέξοδο. Ο Ορέστης ήταν το κλειδί που θα επανέφερε την ισορροπία και το δίκιο στον κόσμο, όμως αυτός «πριν βραδιάσει/ πέταξε και χάθηκε στα δάση.».

Εκτός από τη γενικότερη ελπίδα για ένα καλύτερο αύριο, τον περίοδο 1958-1974 το όνειρο στα τραγούδια του Νίκου Γκάτσου δηλώνει και την ελπίδα για την ευόδωση της αγάπης. Πρόκειται για τραγούδια με ερωτικό θέμα, στα οποία το ποιητικό υποκείμενο ονειρεύεται μια ευτυχισμένη ζωή μαζί με τον αγαπημένο ή την αγαπημένη του. Ένα καλύτερο αύριο, όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, μόνο που εδώ δεν εξαρτάται από τις καλύτερες ή χειρότερες συνθήκες της ζωής, αλλά μονάχα από την ύπαρξη της αγάπης: «Τι κι αν είμαστε φτωχοί/ ο καιρός αλλάζει, θα βαδίζουμε μαζί/ και να μη σε νοιάζει»¹². Το όνειρο για αυτήν την ευτυχισμένη ζωή, θα πραγματοποιηθεί με την ανταπόκριση του αντικειμένου του πόθου στο εκάστοτε ποιητικό υποκείμενο, η οποία μπορεί να είναι είτε θηλυκή είτε αρσενική, αν και συνήθως το φύλο δεν προσδιορίζεται.

Ο Γκάτσος πολύ συχνά χρησιμοποιεί το β' ενικό για να απευθυνθεί το ποιητικό υποκείμενο στο αγαπημένο πρόσωπο. Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό που εντοπίζεται διαχρονικά σε όλα τα τραγούδια του, ανεξάρτητα από το πότε γράφονται ή ποια είναι η θεματική που χαρακτηρίζει τους κύκλους τραγουδιών στους οποίους ανήκουν. Τα ποιητικά υποκείμενα απευθύνονται σε κάποιο β' ενικό, το οποίο, όπως προκύπτει από τις λειτουργίες της χρήσης του (Lyons, 1977: 638 & Yule, [1996] 2006: 17-18), θα πρέπει να θεωρηθεί ότι αναλαμβάνει το ρόλο του αγαπημένου προσώπου, ώστε όλο το υπόλοιπο τραγούδι να απευθύνεται σε και να αφορά αυτό το πρόσωπο. Αυτό το «εσύ», τις περισσότερες φορές δεν κατονομάζεται ούτε και συγκεκριμενοποιείται, διευκολύνοντας με αυτόν τον τρόπο την ταύτιση του εκάστοτε ακροατή ή/και ερμηνευτή με τα λόγια του ποιητικού υποκειμένου. Η σχέση, επομένως, ανάμεσα στο δημιουργό και τους αποδέκτες των τραγουδιών αποδεικνύεται δυναμική, δημιουργώντας την *εμπλοκή* των δεύτερων (Γεωργακοπούλου & Γούτσος, 2011: 170). Δηλαδή, αφού το τραγούδι παραμένει ανοιχτό, δίνεται η δυνατότητα στον κάθε ερμηνευτή ή/και ακροατή να το τραγουδήσει ή/και να το ακούσει απευθυνόμενος σε ή/και αναλογιζόμενος τα δικά του αγαπημένα πρόσωπα και βρίσκοντας τον τρόπο να εκφράσει μέσα από αυτό τα δικά του συναισθήματα.

Αυτή η απεύθυνση σε β' ενικό συνοδεύεται πιο συχνά από παράκληση του αγαπημένου προσώπου για ανταπόδοση της αγάπης¹³ ή πρόσκληση για την επιστροφή του

¹² «Ο καιρός αλλάζει», 1963.

¹³ *Φίλα με της καρδιάς μου καρβοκύρη/ να ξαναπιά τον ήλιο σ'ένα ποτήρι* («Μια Κυριακή του Μάρτη» στο *Κόκκινη κλωστή*, 1972).

στο εγκαταλελειμμένο ποιητικό υποκείμενο¹⁴, ώστε να πραγματοποιηθεί επιτέλους το όνειρο¹⁵. Το ποιητικό υποκείμενο χρησιμοποιεί επίσης το όνειρο ως όπλο ενάντια στη λησμονιά και το ταυτίζει για άλλη μια φορά με την ελπίδα, αυτή τη φορά της αντάμωσης. Όταν το αγαπημένο πρόσωπο γυρίσει από τα ξένα, ο κόσμος θα γίνει πάλι όμορφος και το όνειρο του ποιητικού υποκειμένου θα εκπληρωθεί¹⁶. Σε ορισμένες περιπτώσεις, όμως, η απεύθυνση μετατρέπεται σε κατηγορία¹⁷. Έτσι, έχουμε ματαίωση του ερωτικού ονείρου με την ποιητική φωνή να κατηγορεί το αντικείμενο της αγάπης γι αυτό, ενώ εκφράζει και το παράπονό της¹⁸. Το όνειρο έχει προδοθεί και το ποιητικό υποκείμενο είναι πια καταδικασμένο να μην το ξαναπροσεγγίσει ποτέ. Οι πράξεις του αγαπημένου προσώπου μετατρέπουν το όνειρο για το μέλλον σε εφιάλη¹⁹. Όταν ο έρωτας ματαιώνεται, ο κόσμος χάνει το φως και τη ζέση του και κυριαρχούν ο χειμώνας, το κρύο, η συννεφιά και η βροχή²⁰. Το όνειρο γίνεται «καπνός»²¹ και μένει απλώς μια απραγματοποίητη εικόνα, μια φαντασίωση του πληγωμένου από τον έρωτα ήρωα του κάθε τραγουδιού²².

Εκτός από τον έρωτα, το όνειρο κινητοποιεί τον αγώνα για ελευθερία και δικαιοσύνη. Έννοιες που εμφανίζονται στην *Αμοργό* και κυριαρχούν συνολικά στο έργο του Γκάτσου. Το όνειρο φαίνεται πως είναι φορέας της αλήθειας για τον ποιητή και από τον τρόπο που ταυτίζεται με την αγάπη, όπως ήδη αναφέρθηκε. Γενικά, το αντιμετωπίζει με τρόπο παρόμοιο με αυτόν που αντιμετωπίζουν το όνειρο οι Υπερρεαλιστές: ως το συστατικό της μελλοντικής πραγματικότητας. Το όνειρο αυτό όμως, όταν σχετίζεται με τους κοινωνικούς και απελευθερωτικούς αγώνες, μπορεί να κατακτηθεί μόνο «στη φωτιά

¹⁴ *Γύρνα στ'αραχνιασμένο σπίτι/να σε γεμίσω με φιλιά* («Πού νά'βρω ταχυδρόμο», 1967).

¹⁵ *Έλα/ προτού γυρίσει δυστυχώς/ ο τροχός* («Το ρετιρέ», 1969).

Έλα/ να φωτίσεις/ πάλι μια βραδιά/ την καρδιά («Πες μου τ'όνομά σου» στο *Αντικατοπτρισμοί*, 1993).

¹⁶ *Αν κουραστείς απ' τους ανθρώπους/ κι είν' όλα γύρω γκρεμισμένα/ μην πας ταξίδι σ' άλλους τόπους/ έλα σε μένα έλα σε μένα./ [...] Έλα και γείρε το κεφάλι/ στα χέρια μου τ' αγαπημένα/ να ζήσεις τ' όνειρο και πάλι/ έλα σε μένα έλα σε μένα./ Κι αν δεις καράβια να σαλπάρουν/ κι αν δεις να ξεκινάνε τρένα/ μην πεις μαζί τους να σε πάρουν/ έλα σε μένα έλα σε μένα.* («Έλα σε μένα» στο *Πορνογραφία*, 1982).

¹⁷ *Πήρες τον μεγάλο δρόμο/ για να πας στα ξένα/ άφησες σε μένα/ τη λαβωματιά.* («Πήρες το μεγάλο δρόμο», 1967).

¹⁸ *Ντόνα Μαντόνα/ γλυκιά Κεφαλλονίτισσα/ Ντόνα Μαντόνα/ με πίκρανες πολύ./ Όχι κυρά μου όχι/ πιστόλι δε σου ζήτησα/ όχι κυρά μου όχι/ σου ζήτησα φιλί.* («Μια Κεφαλλονίτισσα» στο *Κόκκινη Κλωστή*, 1972).

¹⁹ *Όπου κι αν πας/ την αγάπη παίρνεις/ το σκοτάδι φέρνεις/ και τη συννεφιά.* («Μη μου χτυπάς τα μεσάνυχτα την πόρτα (Μη γυρίζεις πίσω)», 1967).

²⁰ *Μικρή Ζακυνθινιά/ καμαροφρύδα/ ήρθα στη γειτονιά/ κι ούτε σε είδα./ Έπεσε παγωνιά/ έπιασε κρύο:* «Μικρή Ζακυνθινιά» στο *Κόκκινη Κλωστή*, 1972).

Κι εσύ που ήρθες μια βραδιά/ να μου ζεστάνεις την καρδιά/ με πέταξες αλοίμονο/ στο μαύρο καταχείμινο («Στης πίκρας τα ξερόνησα» στο *Ρεμπέτικο*, 1983).

²¹ *είν' η αγάπη σκόνη/ και τ' όνειρο καπνός.* («Το όνειρο καπνός» στο *Μαουτχάουζεν & Έζη τραγούδια*, 1960).

²² *Είναι αργά αργά αργά αργά/ τ' όνειρο να χτίσουμε ξανά* («Πώς να κρατήσω το φως που βασιλεύει» στο *Χειμωνιάτικος Ήλιος*, 1986).

και στον αγώνα»²³, με προσπάθεια και θυσία, μέχρι που αυτοί που έμειναν ζωντανοί «για τους νεκρούς/ θ' ανάψου[νε] λιβάνι» και «στη μνήμη τους θα στήσου[νε] χορό» («Εμείς που μείναμε» στο *Νυν και Αεί*, 1974), καθώς «ήρθε ο καιρός/ πάνω στου κόσμου την πληγή/να ξαναχτίσου[νε] τη γη» («Ηρθε ο καιρός» στο *Νυν και Αεί*, 1974). Τα δύο αυτά τραγούδια κλείνουν το καθένα από μία πλευρά του δίσκου βινυλίου στο *Νυν και Αεί* (1974). Και τα δύο αναφέρονται στις θυσίες όσων αγωνίστηκαν, στη διατήρηση της μνήμης όσων χάθηκαν και στην ανάγκη για συνέχιση της ζωής.

Αυτό που έχει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον εδώ είναι η χρήση των προσώπων από τον Νίκο Γκάτσο. Πρώτο εμφανίζεται το «Ηρθε ο καιρός» όπου με β' πληθυντικό πρόσωπο ο ποιητής παρουσιάζει ένα ευχαριστήριο τραγούδι, εξυμνώντας τους ανθρώπους που αγωνίστηκαν και τώρα βλέπουν πως οι όποιες θυσίες τους ανήκουν στο παρελθόν και μπορούν να χαρούν τα αποτελέσματα των προσπαθειών τους. Μάλιστα, παρουσιάζονται ως νικητές, ως αυτοί που θα θεραπεύσουν «του κόσμου την πληγή» και θα ανοικοδομήσουν ό,τι στο μεταξύ χάθηκε. Είναι ένα σαφώς αισιόδοξο και ελπιδοφόρο τραγούδι που έρχεται να «κλείσει» μια σειρά από θρηνητικά τραγούδια που αναφέρονται στις θυσίες του παρελθόντος («Νυν και αεί», «Στον κάτω δρόμο», «Το δόκανο», «Μεγάλη Παρασκευή»). Το «Εμείς που μείναμε» ολοκληρώνει το δίσκο δίνοντας την εντύπωση ότι επαναλαμβάνεται το προηγούμενο τραγούδι. Πράγματι, κι εδώ οι επιζήσαντες τιμούν τους νεκρούς τους και είναι έτοιμοι να ανοικοδομήσουν ό,τι χάθηκε, να κάνουν τις παλιές θυσίες έναυσμα για μια νέα ζωή, μόνο που η αναφορά γίνεται σε α' πληθυντικό πρόσωπο. Συνεπώς, μπορούμε να εντοπίσουμε μία κλιμάκωση, όπου, ενώ στην ο ποιητής απευθύνεται σε κάποιους άλλους αγωνιστές, στη συνέχεια συμπεριλαμβάνει τον εαυτό του σε αυτούς και έμπρακτα συντάσσεται μαζί τους. Το *Νυν και Αεί* αναδεικνύεται, λοιπόν, στον κύκλο τραγουδιών όπου ο Νίκος Γκάτσος εκφράζει πλέον ελεύθερα και δημόσια την πολιτική του θέση και δηλώνει ποια είναι η πλευρά που έχει διαλέξει και οριοθετεί με αυτόν τον τρόπο την πρώτη περίοδο των τραγουδιών του.

Ωστόσο, παρά τη συνεχή προσπάθεια και τον αγώνα, δεν είναι σίγουρο ότι ο άνθρωπος θα μπορέσει τελικά να κερδίσει το όνειρο για έναν πιο δίκαιο κόσμο και μια καλύτερη ζωή. Στο «Μια φορά κι έναν καιρό» (*Αθανασία*, 1976), το όνειρο για την κατάκτηση της αλήθειας ο ποιητής το αναζητά «στην φωτιά και στον αγώνα» της αντίστασης στην κατοχή, του εμφυλίου πολέμου και της χούντας και μάλιστα φαίνεται πως έστω και για λίγο ελπίζει ότι αυτές οι θυσίες οδηγούν τελικά στην κατάκτησή του. Τελικά

²³ «Μια φορά κι έναν καιρό» στο *Αθανασία*, 1976.

όμως η κατάκτηση αυτή αποδεικνύεται εφήμερη όσο μια γραφή πάνω στην άμμο και μπορεί να χαθεί μέσα σε μια στιγμή. Αρκεί ένα φύσημα του ανέμου και να ξεχαστεί και να σβηστεί η γραφή που ζητούσε την αλήθεια, με τον ίδιο τρόπο που το φύσημα του μπάτη παρασύρει και εξαφανίζει το όνειρο του Γιώργου Σεφέρη στην *Άρνηση*. Ωστόσο, στον Γκάτσο το φύσημα του ανέμου δεν τον οδηγεί στην αμφισβήτηση της μέχρι τότε ζωής γενικά, ούτε στην ανάγκη να την αλλάξει. Αυτό που διαπιστώνει, όμως, είναι ότι η αλήθεια, που ταυτίζεται με τη μορφή του ονείρου, όσο κι αν κυνηγήθηκε, μοιάζει χαμένη.

Το όνειρο αρχίζει να φθίνει και να ματαιώνεται κι αυτό δραματοποιείται σε εκείνες τις μορφές των τραγουδιών που παρακολουθούμε να θυσιάζονται. Τροφοδοτούμενοι από το όνειρό τους για έναν καλύτερο κόσμο, αναφλέγονται φωτίζοντάς τον, αλλά χάνονται και οι ίδιοι. «Όλα θα τα κάψω κι ας καώ κι εγώ.»²⁴ αναφωνεί η ποιητική φωνή στο ρεφραίν του χιουμοριστικού, κατά τα άλλα, τραγουδιού. Η φράση χαρακτηρίζει την πορεία ζωής μιας σειράς ηρώων που εμφανίζονται ως επίδοξοι σωτήρες του κόσμου, αλλά καταλήγουν θύματα του ίδιου τους του ονείρου. Η δικιά τους καταστροφή φαίνεται πως, από ένα σημείο και μετά, αποτελεί για τον ποιητή τη μοίρα της πορείας των αγώνων γενικά.

Το πιο ίσως γνωστό αλλά και χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός τέτοιου ήρωα είναι ο Κεμάλ των ελληνικών *Αντικατοπτρισμών* (1993). Στην προσπάθειά του «να αλλάξουν οι καιροί» έρχεται αντιμέτωπος με τη μεγαλύτερη νομοτέλεια από αρχής της ιστορίας. «Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς» (Περὶ Φύσεως, 53 Η) είναι η ρήση που διασώζεται από τον Ηράκλειτο, για να τη συμπληρώσει ο Θουκυδίδης, ο οποίος αναφερόμενος στις φρικαλεότητες του πολέμου σχολιάζει πως «αυτά θα γίνονται πάντα όσο παραμένει ίδια η φύση των ανθρώπων» (Ιστορίαί 3, 82-83). Την ίδια άποψη παραφράζει και ο Νίκος Γκάτσος, ο οποίος διά στόματος Αλλάχ ενημερώνει τον ονειροπόλο ήρωά του πως: «νικημένο μου ξεφτέρι δεν αλλάζουν οι καιροί,/ με φωτιά και με μαχαίρι πάντα ο κόσμος προχωρεί.»²⁵

Τριάντα σχεδόν χρόνια πριν από τους *Αντικατοπτρισμούς* (1993), στη *Μυθολογία* (1965), ένας άλλος ήρωας, ανώνυμος αυτή τη φορά, ξεκινάει όπως ο Κεμάλ να ανακουφίσει τις μανάδες και τα ορφανά, αλλά καταλήγει κι αυτός στην κρεμάλα:

Μια και με γράψανε φονιά/ πήρα τον κόσμο παγανιά/ και τη ζωή σεργιάνι/ κακό να κάνω στους κακούς/ που εσύ μονάχα τους ακούς/ μα ο νους σου δεν τους πιάνει./ Στην ερημιά που `χα βρεθεί/ με το `να χέρι στο σπαθί/ και τ' άλλο στο βαγγέλιο/ ήρθαν μανάδες κι ορφανά/ κι

²⁴ «Σαν τον Τσε Γκεβάρα» στο *Το Δρομολόγιο*, 1979.

²⁵ «Κεμάλ» στο *Αντικατοπτρισμοί*, 1993.

είπα το δάκρυ που πονά/ να τους το κάνω γέλιο. («Ένας ευαίσθητος ληστής» στο Μυθολογία, 1965).

Στης Ανατολής τα μέρη/ μια φορά και ένα καιρό/ ήταν άδειο το κεμέρι/ μουχλιασμένο το νερό/ στη Μοσσούλη στη Βασόρα/ στην παλιά τη χουρμαδιά/ πικραμένα κλαίνει τώρα/ της ερήμου τα παιδιά./ Κι ένας νέος από σόι/ και γενιά βασιλική/ αγροικάει το μοιρολόι/ και τραβάει κατά κει./ Τον κοιτάν οι Βεδουίνοι/ με ματιά λυπητερή/ κι όρκο στον Αλλάχ τους δίνει/ πως θ' αλλάζουν οι καιροί./ [...] / Πέφτουν πάνω του τα στίφη/ σαν ακράτητα σκυλιά/ και τον πάνε στο χαλίφη/ να του βάλει την θηλιά («Κεμάλ» στο Αντικατοπτρισμοί, 1993).

Και στις δύο περιπτώσεις, ο ποιητής περιγράφει μια κοινωνία που τιμωρεί άδικα τους αδύναμους και εξαντλεί την αυστηρότητά της σε όσους προσπάθησαν να αποκαταστήσουν την αδικία επειδή ονειρεύτηκαν έναν καλύτερο κόσμο. Αν θεωρήσουμε τα δύο αυτά τραγούδια ως ποιητικές αναπαραστάσεις του κόσμου και της θέσης του ονείρου σε αυτόν, το υπερρεαλιστικό όνειρο βρίσκει τη θέση του και στον πολιτικό λόγο και δεν εντοπίζεται μόνο σε αφηρημένες και ιδανικές εικόνες και σε συμβολισμούς του ονειρικού έρωτα, προσεγγίζοντας το υπερρεαλιστικό πρότυπο (Ελύτης, 1988: 102). Ο Κεμάλ, αλλά κυρίως ο ευαίσθητος ληστής, δε φαίνεται να μετανιώνουν, ακόμα και μετά την κρίση της ενοχής τους. Από τα ίδια τα τραγούδια, υπονοείται ότι το έγκλημά τους δεν έχει ηθική βαρύτητα. Και οι δύο ήρωες οδηγήθηκαν στο «έγκλημα» λόγω του ονείρου, που στη δική τους περίπτωση έχει πάρει τη μορφή της ανάγκης να ανακουφίσουν τις «μανάδες και [τα] ορφανά» και «της ερήμου τα παιδιά».

Στην ίδια κατηγορία μπορεί να μπει και ο «Τζώνης ο μπόγιας»²⁶. Ο Μάνος Χατζιδάκις τον χαρακτηρίζει «ένα παιδί που σφάζει φίλους κι αδελφούς γιατί ποτέ κανείς δεν τού'δωσε την σημασία την πρέπουσα», με τον ίδιο τρόπο που «γράψανε φονιά» τον ευαίσθητο ληστή. Πρώτα η κοινωνία στρέφεται ενάντια στο ληστή και τον Τζώνη και μετά αυτοί εγκληματούν σε βάρος της. Ειδικά τα θύματα του Τζώνη του μπόγια δεν είναι τυχαίοι άνθρωποι. Ο ίδιος, σε μια μακάβρια κλιμάκωση πανηγυρίζει ότι πρώτα σκότωσε τους φίλους, μετά τα αδέρφια και τελικά τη μάνα του. Επομένως, τα εγκλήματά του θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν αυτοκαταστροφικά. Ο Τζώνης ο μπόγιας, μοιάζει πολύ με τον υπερρεαλιστικό χαρακτήρα που νιώθει ότι συνθλίβεται από την κοινωνία από την οποία προσπαθεί να ξεφύγει, απαξιώνοντας αυτήν και τις αξίες της, στρεφόμενος προς το θάνατο και την αυτοκαταστροφή (Λιγνάδης, 1983: 42 & 49). Ωστόσο, οι δικές του πράξεις

²⁶ *Μυθολογία, 1965.*

δεν έχουν κοινωνικό αντίκτυπο, όπως στις προηγούμενες περιπτώσεις και δεν ωφελούν τελικά κανέναν. Ο Τζώνης ο μπόγιας, είναι ένα θύμα της κοινωνίας που καταστρέφει ο ίδιος σε κατάσταση μανίας τον εαυτό του, πριν τον αλώσει αυτή.

Τέλος, υπάρχει και ο Γιάννης ο φονιάς, για τον οποίο πολλοί έχουν δηλώσει ότι γνωρίζουν την ιστορία, την ταυτότητα και το έγκλημά του. Το τραγούδι ο Μάνος Ελευθερίου το χαρακτηρίζει ως θεατρικό μονόπρακτο (2002: 34) και πρόκειται για την ανάπτυξη μιας εικόνας που εμπεριέχει τη διήγηση μιας ιστορίας με αρχή, μέση και τέλος. Της ιστορίας του Γιάννη που καταδικάστηκε για φόνο και εξέτισε την ποινή του. Όπως και στις άλλες περιπτώσεις, όμως, υπονοείται ότι το κίνητρο του Γιάννη του φονιά ήταν ανώτερο από τα κίνητρα που είθισται να συναντά κανείς σε εγκλήματα μετά φόνο. Από την αντίδραση των υπόλοιπων παριστάμενων στην περιγραφόμενη συγκέντρωση και από την ευγνωμοσύνη που δείχνει στα φονικά χέρια το Φροσί, φαίνεται ότι ο Γιάννης ο φονιάς, όπως και ο ευαίσθητος ληστής, έπρεπε να σκοτώσει για να κάνει «κακό στους κακούς». Τα χέρια του Γιάννη τα όπλισε το όνειρο που όμως τη στιγμή της πράξης του «εχάθη», εντάσσοντας κι αυτόν στην ίδια κατηγορία με τους προηγούμενους αυτοκαταστροφικούς ήρωες που αγωνίζονται, αλλά ο αγώνας τους αποδεικνύεται μάταιος και το όνειρό τους προδίδεται.

Η ματαίωση του ονείρου για έναν καλύτερο κόσμο οδηγεί τελικά τον Νίκο Γκάτσο στην αντίληψη ότι «αυτός ο κόσμος δε θα αλλάξει ποτέ». Η άποψη αυτή αρχίζει να εμφανίζεται το 1974, με το όριο να μπαίνει στο *Νυν και αεί*, όπως αναφέρθηκε, τον πρώτο δίσκο που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως πολιτικό, σε μελοποίηση του Σταύρου Ξαρχάκου. Από το *Νυν και Αεί* και στο εξής, ο πολιτικός λόγος του Γκάτσου δεν είναι πια σπάνιος. Βέβαια, αυτό σχετίζεται άμεσα και με το γεγονός ότι τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης κυκλοφόρησαν στην Ελλάδα οι περισσότεροι δίσκοι με πολιτικό τραγούδι από ποτέ άλλοτε²⁷ (Μυλωνάς, 1992: 18). Ο πολιτικός στίχος πλέον δεν είναι απλώς ανεκτός, αλλά είναι έως και «επιβεβλημένος» από τις δισκογραφικές εταιρείες, αλλά και το κοινό της εποχής. Σε αυτό το κλίμα, και όντας πια σε ώριμη ηλικία, ο Γκάτσος μιλάει πλέον ελεύθερα και εκφράζει την ιδεολογική του συμπόρευση με τους ανθρώπους που όλα τα προηγούμενα χρόνια αγωνίστηκαν για να αλλάξουν τον κόσμο. Ιστορικά, αποτίει φόρο τιμής στους αγωνιστές και τους εκτελεσμένους της αντίστασης στη

²⁷ 18 *Λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας, Τα τραγούδια του αγώνα, Προδομένος λαός, Τα τραγούδια της λευτεριάς, Τα πολιτικά τραγούδια, Καντάτα για τη Μακρόνησο, Τροπάρια για φονιάδες, Απλά μαθήματα πολιτικής οικονομίας, Τα νέγρικα, Τα τραγούδια του δρόμου, Καπνισμένο τσουκάλι* είναι μερικοί μόνο από τους δίσκους με πολιτικό τραγούδι που ηχογραφούνται και κυκλοφορούν μέσα στα πρώτα τέσσερα χρόνια μετά την πτώση της Δικτατορίας.

γερμανική κατοχή (1941-1944), αλλά και στους εκτοπισμένους και βασανισμένους από τη χούντα (1967-1974), όπως επίσης και στους νεκρούς της εξέγερσης του Πολυτεχνείου (1973), δίνοντας μεγάλη έμφαση στο ζήτημα της διατήρησης της μνήμης. Το Δίστομο, και κυρίως τα Καλάβρυτα και η Καισαριανή, ως τα πιο χαρακτηριστικά τοπωνύμια των ναζιστικών εκτελέσεων, εμφανίζονται ως τόποι μαρτυρίου και συλλογικής μνήμης και χρησιμοποιούνται ως σύμβολα κάθε πράξης αντίστασης που κατέληξε σε θυσία²⁸. Σταδιακά όμως, ενώ αυτή η θυσία φαινόταν να έχει καρποφορήσει, αποδεικνύεται μάταιη²⁹.

Οι ονειρικές μορφές και οι αγάπες του παρελθόντος, δεν υπάρχουν πια. Ούτε επίσης η γλυκιά προσμονή για το όνειρο της αγάπης ή για την επιστροφή του αγαπημένου προσώπου που ονειρεύεται το ποιητικό υποκείμενο, κρατώντας το όνειρο για το μέλλον ζωντανό. Υπεύθυνοι για την απομάγευση του κόσμου δεν είναι μόνο οι κατέχοντες και όσοι «στρατηγοί κυβερνάν τη γη/ [...] τα τρυγάνε όλα κι όλα τα μαδάν/ [...] κι έχουνε σαν τόπι τη φτωχολογιά.»³⁰. Αυτοί καταγγέλλονται μέσα στα τραγούδια της περιόδου 1974-1992, αλλά ο Νίκος Γκάτσος φαίνεται να πιστεύει ότι η ευθύνη είναι επίσης και των κοινών ανθρώπων. Αυτών που απογοητευμένοι ή και ηττημένοι από την πραγματικότητα, σταμάτησαν να επιθυμούν το όνειρο. Από αυτήν την κατηγορία δεν αθώνει ούτε τον εαυτό του. Όπως τον συμπεριέλαβε στην ομάδα όσων αγωνίστηκαν στο παρελθόν στο «Εμείς που μείναμε», έτσι και τώρα τον συμπεριλαμβάνει σε αυτούς που ευθύνονται για τη ματαίωση των ονείρων, όπως φαίνεται από τη χρήση του α' πληθυντικού στο «Μακρινή της αγάπης ώρα» (Δρομολόγιο, 1979):

*Στη ζωή μας βρήκαμε/ ήλιους και φεγγάρια/ μόνοι μας τα σβήσαμε/ κι ήρθανε σκοτάδια./
Όλα γκρεμιστήκανε,/ δεν υπάρχει νόμος/ στην καρδιά παράπονο/ και στα μάτια ο τρόμος./
Το σκυλί στην πόρτα μας/ έγινε τσακάλι/ πέφτουν οι καλύτεροι/ προχωρούν οι άλλοι./*

²⁸ Χτυπάτε της οργής προφήτες/ καμπάνα στην Καισαριανή/ νά 'ρθουν απόψε οι Διστομίτες/ νά 'ρθουν κι οι Καλαβρυτινοί («Ελλαδογραφία» στο *Τα Παράλογα*, 1976).

Γι' αυτό μια νύχτα σκοτεινή/ θ' ανέβω στην Καισαριανή/ με κουρασμένα βήματα/ να κλάψω για τα θύματα/ στ' αραχνιασμένα μνήματα («Η χοντρομπαλού» στο *Τα κατά Μάρκον*, 1991).

²⁹ Χτυπάτε της οργής προφήτες/ καμπάνα στην Καισαριανή/ νά 'ρθουν απόψε οι Διστομίτες/ νά 'ρθουν κι οι Καλαβρυτινοί/ με σπαραγμό κι απελπισία/ για τη χαμένη τους θυσία («Ελλαδογραφία» στο *Τα Παράλογα*, 1976).

Επαναστάτες με σφυριά/ σπάσαν την πόρτα τη βαριά/ και προχωράν στους άδειους δρόμους/ με το πουκάμισο στους ώμους./ Όλοι κρατάνε την ανάσα/ για τα φλουριά που 'χουν στην κάσα/ κι η Μάγδα πρώτη μες στις πρώτες/ κλείνει την πόρτα στους προδότες./ [...] Αίμα η καρδιά της Μάγδας στάζει/ μα ο νικημένος δεν προστάζει/ και μόνη μες στην κάμαρά της/ θάβει για πάντα τα όνειρά της. («Η Μάγδα» στο *Τα Παράλογα*, 1976).

³⁰ «Πέντε στρατηγοί» στο *Περίπατος*, 1976.

Μακρινή της αγάπης ώρα/ σε ξεχάσαμε/ μες στη λάσπη και μες στη μπόρα/ τις ψυχές μας τις χάσαμε.

Το θεματικό μοτίβο της ματαίωσης όλο επανέρχεται, είτε άμεσα είτε έμμεσα, στα τραγούδια που γράφει μέχρι και το θάνατό του το 1992. Η άποψη ότι «έτσι πάει ο κόσμος κι όχι αλλιώς»³¹, θεωρώ ότι δεν είναι καθόλου άσχετη και με τις πολιτικές, αλλά όχι μόνο, εξελίξεις σε τοπικό και παγκόσμιο επίπεδο τα χρόνια από το 1974 και εξής (Ψυχρός Πόλεμος, περισσότερες ένοπλες επεμβάσεις των κρατών της Δύσης σε παλιές τους αποικίες ή σε χώρες της Αφρικής και της Ασίας, κατάρρευση της ΕΣΣΔ, γενικευμένη περιβαλλοντική καταστροφή, αστικοποίηση, δίκη των Συνταγματαρχών και απόφαση για το «στιγμαίο έγκλημα», πολιτικές των κατοπινών ελληνικών κυβερνήσεων κλπ). Το συναίσθημα αυτό της ματαίωσης για την πορεία του κόσμου το συναντάμε πρώτη φορά το 1974 στο δίσκο *Συλλογή* («Μπαρμπαγιάννη Μακρυγιάννη»), όπου ο εξιδανικευμένος, όπως έχει ήδη αναφερθεί, Μακρυγιάννης καλείται στο παρόν για να δείξει το σωστό δρόμο, «το στραβό να [κάνει] ίσο», αφού οι τωρινοί Έλληνες δε δείχνουν να τα καταφέρνουν. Η απεύθυνση στον Μακρυγιάννη, εκτός από τη δράση του στην επανάσταση όπως τη γνωρίζουμε μέσα από τα απομνημονεύματά του, όπου ο ίδιος δηλώνει ότι αναζητά πρωτίστως τη δικαιοσύνη, σχετίζεται ίσως και με το ρόλο του στην επανάσταση του 1843, όπου και πάλι έχουμε έναν αγώνα για την αποκατάσταση μιας αδικίας. Η διαπίστωση ότι ο κόσμος έχει στραβώσει και χαλάσει συνεχώς κλιμακώνεται και αναδιατυπώνεται με πολλούς τρόπους³², αφορώντας σχεδόν κάθε τομέα της ζωής πριν καταλήξει στο οριστικό «Καληνύχτα Κεμάλ, αυτός ο κόσμος δε θα αλλάξει ποτέ»³³.

Εκτός από το πεδίο των πολιτικών διεκδικήσεων, ο Νίκος Γκάτσος βλέπει το όνειρο να χάνεται και σε ό,τι αφορά την καθημερινότητα και τις νέες πρακτικές. Στον «Εφιάλτη της Περσεφόνης» (*Τα Παράλογα*, 1976), ο ποιητής δείχνει να πιστεύει πως όσα σύμβολα ήταν μέχρι τότε φορείς ονείρων, όπως η ελληνική φύση με το φλισκούνη, την άγρια μέντα, τα κυκλάμινα, τη θάλασσα και τους κάμπους, δεν έχουν πλέον καμία θέση,

³¹ «Ο Παντελής» στο *Αθανασία*, 1976.

³² Έτσι είναι ο κόσμος φίλε/ τι να πρωτοπείς: «Το δαιμόνιο» στο *Περίπατος*, 1976.

Φως και καλοσύνη/ γιε μου δεν υπάρχει: «Cundu luna vini» στο *Τα Παράλογα*, 1976.

Πότε θα βγει να σκούζει κάποιος:/ Αυτός ο κόσμος είναι σάπιος!/: «Οι ρήτορες» στο *Το Δρομολόγιο*, 1979.

Όλο περπατάω μα πού πάω, πού να πάω/ όνειρα κι αγάπες έχουν όλα προδοθεί/ τώρα οδοιπόρος/ τραβάω στ' Αγιονόρος/ αχ τον κόσμο τούτονε τον έχω βαρεθεί.: «Στ' Αγιονόρος» στο *Το Δρομολόγιο*, 1979).

Ξέρω πως αν ήταν και ξυπνούσες μιαν αυγή/ πάλι το σταυρό σου θα 'χαν έτοιμο στη γη.: «Ο σταυρός» στο *Μύθοι μιας γυναίκας*, 1988).

³³ «Κεμάλ» στο *Αντικατοπτρισμοί*, 1993.

καμία εξουσία πάνω στα νέα ζητούμενα. Πλέον, οι τουρίστες δεν επισκέπτονται την Ελλάδα ούτε για να θαυμάσουν τη φύση της, ούτε για να νιώσουν την αιωνιότητα του χρόνου στην ιστορία της, ούτε για να ανακαλύψουν την αυθεντική ζωή που θεωρούν ότι ζουν οι κάτοικοί της. Ο υπερρεαλιστικός τόπος που κάποιοι ονειρεύονται πως είναι η Ελλάδα δεν υπάρχει πια, τα πουλιά που του έδιναν ζωή έχουν πέσει νεκρά, οι νέοι θεοί είναι τα διυλιστήρια. Τα τοπία είναι πληγωμένα και γεμάτα χαραγματιές από τις ράγες των βιομηχανικών καμιονιών. Μάλιστα, το υπερρεαλιστικό πρότυπο που διακηρύσσει την μεταμόρφωση της φύσης μέσω της ανθρώπινης παρέμβασης σε αυτήν καταρρέει εξ αιτίας της υφιστάμενης πρακτικής: τελικά η ανθρώπινη παρέμβαση δεν ανάγει το φυσικό τοπίο σε ιδανικό τόπο, αλλά το οδηγεί στην απόλυτη καταστροφή, συμπαρασύροντας έτσι και κάθε όνειρο που θα μπορούσε να βασιστεί σε αυτό. Η περιγραφή του εφιαλτικού τοπίου καταλήγει στο να αναφωνήσει ο ποιητής «Κοιμήσου Περσεφόνη/ στην αγκαλιά της γης/ στου κόσμου το μπαλκόνι/ ποτέ μην ξαναβγείς.» προτείνοντας τον οριστικό θάνατο της Περσεφόνης ως καλύτερη λύση από το να βλέπει κάθε άνοιξη τις εικόνες καταστροφής στα ιερά μέρη της μητέρας της.

Ωστόσο, η περιοχή της Ελευσίνας δεν καταστράφηκε ξαφνικά τη δεκαετία του '70. Ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα η περιοχή εκβιομηχανίζεται σταθερά, με την παρουσία εργοστασίων σαπουνιών, βερνικιών και τσιμέντου, και οι πρώτες ενδείξεις της περιβαλλοντικής της καταστροφής εμφανίζονται μέσα στη δεκαετία του 1930, χωρίς ωστόσο να λαμβάνεται καμία ιδιαίτερη φροντίδα για τη διάσωση του φυσικού περιβάλλοντος. Τη δεκαετία του 1950 εγκαθίσταται στην Ελευσίνα η Χαλυβουργική και ακολουθούν τα διυλιστήρια και τα ναυπηγεία. Συνεπώς, η καταστροφική υποβάθμιση του φυσικού περιβάλλοντος στην περιοχή δεν είναι κάτι καινούριο, ούτε και καταγγέλλεται από τον Γκάτσο για πρώτη φορά, αν και ειδικά η χρονιά που κυκλοφορεί «ο εφιάλτης της Περσεφόνης» η γιγάντωση της πετρελαιοβιομηχανίας θεωρείται ότι δίνει τη χαρακτηριστική βολή στη θάλασσα της Ελευσίνας. Η δεκαετία του '70, όμως, είναι η περίοδος που διατυπώνονται για πρώτη φορά επίσημες προτάσεις για τη διαμόρφωση κοινής περιβαντολογικής πολιτικής τόσο στην τότε ΕΟΚ όσο και στην Αμερική. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα ζήτημα που ξεκινά να εντάσσεται στο δημόσιο διάλογο και ο Νίκος Γκάτσος παίρνει τη δική του θέση, χρησιμοποιώντας την Ελευσίνα ίσως ως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα στην Ελλάδα.

Σε αντίστοιχο κλίμα ματαιώσης και το «Ελλάδα Ελλάδα» (*Το Δρομολόγιο*, 1979). Εδώ, ο ποιητής περιγράφει μια βρώμικη Αθήνα που την έχουν πνίξει τα καυσαέρια από «Φολγκσβάγκεν και Φιάτ Ρενώ και Τογιότα» και οι άνθρωποι ζούνε «στον άθλιο μισθό

τους σφιγτά κολλημένοι σα στρείδια σα βδέλλες/ για ένα τριάρι για λίγη βενζίνη για μια φασολάδα». Σε αυτήν την άσχημη εικόνα της αστικοποίησης αντιπαραθέτει το εξιδανικευμένο παρελθόν, όπου η «Αφρούλα» και η «Ελένη» μπορεί να είναι αγαπημένα κορίτσια που φέρνουν αναμνήσεις από την εποχή της νεότητας, αλλά και οι αρχαίες Αφροδίτη και Ελένη που ζούσαν σε μια ονειρεμένη Ελλάδα και τώρα η ποιητική φωνή τις αναζητά. Όμως, η «αγάπη», ο «πρώτος παράδεισος», η «ελπίδα», το «λουλούδι του ονείρου», είτε είναι θαμμένα βαθιά στο παρελθόν είτε δεν υπήρξαν ποτέ και ήταν όλα μια αυταπάτη. Τα χρόνια πέρασαν με το όνειρο ότι η νύχτα θα ξεπεραστεί και η χώρα θα ξαναγίνει φωτεινή, μα τελικά κανείς δεν κατάφερε να το κάνει πραγματικότητα. Ούτε οι «σοφοί κυβερνήτες» ούτε όμως και οι «μεγάλοι αντάρτες», που τελικά ούτε σοφοί ούτε μεγάλοι αποδείχθηκαν. Το όνειρο έχει γίνει κι αυτό μαύρο, όπως οι πολίτες της Ελλάδας που παρουσιάζεται εδώ να τρώει τα παιδιά της. Κι ακόμη κι αν κάποτε υπήρξε αληθινό, τώρα έχει αντικατασταθεί από το τεχνητό ηλεκτρικό φως και την καθημερινή επιβίωση που δίνει την αίσθηση της ζωής.

Συνοψίζοντας, τόσο στα ερωτικά όσο και στα πολιτικά του τραγούδια, η υλοποίηση του ονείρου αποτελεί ζητούμενο και ο κόσμος των ονείρων δεν είναι απλώς ένα καταφύγιο από το παρόν, μα ένα στήριγμα αλλά και αίτημα για το μέλλον, στοιχείο που υπάρχει και στο κίνημα του Υπερρεαλισμού. Το όνειρο ενυπάρχει σε όλα τα σκηνικά των τραγουδιών. Στη δύσκολη καθημερινότητα των λαϊκών ανθρώπων ως μια αόριστη ελπίδα για ένα καλύτερο αύριο, αλλά και στα ερωτικά τραγούδια, ως προσδοκία για ένα όμορφο μέλλον όπου η ζωή θα καθορίζεται από την αγάπη των δυο ερωτευμένων. Ωστόσο, η αγάπη αυτή δεν ευοδώνεται πάντα. Τότε το όνειρο ματαιώνεται και ο ήρωας οδηγείται στη δυστυχία του αιώνιου χειμώνα και της αιώνιας, αλλά χωρίς αντίκρισμα, αναζήτησης του αγαπημένου του προσώπου. Τέλος, το όνειρο σχετίζεται με την πολιτική και κοινωνική κατάσταση και εντοπίζεται στους αγώνες για αλήθεια, ελευθερία και δικαιοσύνη, όπως θεωρούν και οι γάλλοι υπερρεαλιστές ότι πρέπει να γίνεται. Και σε αυτήν την περίπτωση όμως, αν και υπάρχουν αισιόδοξες νότες, από το 1974 και μετά αυτού του είδους το όνειρο συνεχώς φθίνει δίνοντας στη θέση του την αντίληψη πως όλοι οι αγώνες είναι μάταιοι και ότι τίποτα τελικά δε θα αλλάξει στον κόσμο, σκηνικό που ολοκληρώνεται και με την καταστροφή του περιβάλλοντος και τις σύγχρονες συνθήκες ζωής στις μεγάλες πόλεις. Το όνειρο, μοιάζει να πιστεύει ο Νίκος Γκάτσος, όχι μόνο απέτυχε να ενταχθεί στην πραγματικότητα, αλλά πλέον παύει να είναι ζητούμενο για το μέλλον των ανθρώπων και δείχνει να έχει αντικατασταθεί από άλλες αξίες.

3. Τα σύμβολα

Μελετώντας τα τραγούδια του Νίκου Γκάτσου, διαπιστώνει κανείς ότι στο σύνολό τους διακρίνεται η επανάληψη ορισμένων λέξεων, εννοιών ή εικόνων που χρησιμοποιούνται σταθερά με τον ίδιο τρόπο, ανεξάρτητα από το πότε ή για ποιους κύκλους τραγουδιών ή δίσκους γράφτηκαν. Ο Γκάτσος, δηλαδή, έχει δημιουργήσει έναν δικό συμβολικό κώδικα τον οποίο χρησιμοποιεί συστηματικά. Σε αυτά τα σύμβολα παρατηρεί κανείς συνδυασμένες τις επιρροές του ποιητή από το συμβολισμό, τον υπερρεαλισμό, την παράδοση, ακόμα και άλλους σύγχρονους του έλληνες ποιητές. Ήδη από τα πρώτα τραγούδια μπορεί να εντοπίσει κανείς πολύ εύκολα την παρουσία των πουλιών, της θάλασσας, της νύχτας με τα αστέρια και το φεγγάρι και του φυτικού κόσμου. Όλα αυτά όχι μόνο δε σταματούν να επανεμφανίζονται μέχρι και τα τελευταία τραγούδια που γράφει, αλλά έχουν και παντού παρόμοιες σημασίες.

Συνολικά, η δράση των τραγουδιών εξελίσσεται πολύ συχνά τη νύχτα, σε εξωτερικό χώρο, υπό τη σκέπη του ουρανού. Ειδικά στα υστερότερα τραγούδια, ο ουρανός γίνεται ένα σημαντικό σύμβολο και μάλιστα, ως τόπος αντιπαρατίθεται με τη γη. Στα τραγούδια με ερωτικό περιεχόμενο θα συναντήσουμε τα άστρα, το φεγγάρι ή το φως τους, που δεν αφήνουν ανεπηρέαστους ούτε τους ήρωες ούτε το σκηνικό. Ακόμη, ο Γκάτσος δανείζεται χαρακτηριστικά των ζώων και των φυτών για να τα αποδώσει στους ανθρώπους που πρωταγωνιστούν στα τραγούδια του, κι έτσι συναντάμε συχνά ανθρώπους που παρομοιάζονται ή σχετίζονται με δέντρα ή λουλούδια, αλλά και με τα πουλιά. Πρόκειται για ένα από τα χαρακτηριστικά του δημοτικού τραγουδιού, που όμως το εντάσσει στη δική του κοσμοαντίληψη, όπως έχει ήδη κάνει και στην *Αμοργό*. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ακόμη, κατά τη γνώμη μου, ο τρόπος με τον οποίο ο Νίκος Γκάτσος αντιμετωπίζει το μικρό παιδί. Σε όποιο τραγούδι γίνεται αναφορά σε παιδιά, αυτά βρίσκονται συνήθως σε θανάσιμο κίνδυνο ή υποφέρουν. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για ένα θεματικό μοτίβο το οποίο χρησιμοποιείται με τον ίδιο τρόπο σε όλα τα τραγούδια, σαν σύμβολο. Τέλος, σημαντικό ρόλο στη σκηνοθεσία και τη δράση των τραγουδιών παίζει η θάλασσα, η οποία φέρει τα χαρακτηριστικά που ο Γκάτσος της αποδίδει: έχει αρνητικό σημασιολογικό φορτίο και σχετίζεται με το θάνατο.

Όλα αυτά, όπως αναφέρθηκε, δεν εμφανίζονται ούτε διάσπαρτα ούτε περιστασιακά μέσα στα τραγούδια. Αντίθετα, αποτελούν έναν ενιαίο αλλά και προσωπικό σημασιολογικό κώδικα που χρησιμοποιεί ο ποιητής από τα πρώτα τραγούδια που γράφει (1958) μέχρι και τα τελευταία (1992). Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελούν ένα

από βασικό γνώρισμα του τρόπου γραφής του. Παρακάτω παρουσιάζονται τα σύμβολο του Ουρανού (3.1), τα ερωτικά σύμβολα (3.2): αστέρια, φεγγάρι, πουλιά, το θεματικό μοτίβο του παιδιού που πάσχει (3.3) και η θάλασσα (3.4).

3.1 Ο Ουρανός

Ο ουρανός, όπως παρατηρεί και ο Καρτσωνάκης (2009: 132), αποτελεί ένα από τα συνηθισμένα σκηνικά τοπία των τραγουδιών του Νίκου Γκάτσου. Πράγματι, υπάρχουν πολύ συχνά αναφορές σε ουράνια σώματα όπως ο ήλιος, τα σύννεφα, το φεγγάρι, τα αστέρια και οι αστερισμοί που σε όλη την έκταση της στιχουργικής δουλειάς του Γκάτσου χρησιμοποιούνται ως σύμβολα με ποικίλα νοήματα. Συναντάμε, όμως, και τον ίδιο τον ουρανό ως τόπο με τους δικούς του κανόνες και όχι απλώς σαν τον περιέχοντα χώρο των διάφορων ουράνιων σωμάτων.

Αρχικά, και όπως ήδη αναφέρθηκε, ο ουρανός ανταποκρίνεται στην ψυχική διάθεση και στη συναισθηματική κατάσταση του εκάστοτε ποιητικού υποκειμένου. Όταν τα πράγματα πάνε καλά για τον ήρωα, τότε και ο ουρανός είναι φωτεινός και γαλανός. Όταν όμως η έκβαση του ονείρου δεν είναι η επιθυμητή, τότε ο ουρανός σκοτεινιάζει, συννεφιάζει ή/και βρέχει, συμπάσχοντας με τη σκοτεινή και καταθλιπτική διάθεση της ποιητικής φωνής. Πρόκειται για ένα από τα χαρακτηριστικά του παραμυθιού, την *αρχή της βιοφιλίας*, σύμφωνα με την οποία το σύμπαν βρίσκεται σε αναλογία και συμπάσχει με την ψυχική κατάσταση των ηρώων (Καπλάνογλου, 2017: 52), ενώ και στην παράδοση ο χειμώνας, το κρύο και η βροχή είναι συμβολισμοί πολύ κοντινοί με το θάνατο (Θανόπουλος, 2009: 118).

Αυτή η αλληλεγγύη του ουρανού προβάλλεται όποιος κι αν είναι ο λόγος που προξενεί χαρά ή στεναχώρια στους ήρωες των τραγουδιών. «Κοίτα πώς κλαίει ο ουρανός»³⁴ θα πει το ποιητικό υποκείμενο στο αγαπημένο πρόσωπο που το αρνήθηκε, αντί να δείξει ο πληγωμένος ήρωας τα δικά του δάκρυα. Αυτό ισχύει και αντίστροφα, όταν η εξωτερική κατάσταση επηρεάζει τον ψυχισμό του ποιητικού υποκειμένου. Την πρώτη μέρα του φθινοπώρου που ξεκινά να πέφτει η βροχή έξω, ο «χειμώνας μπαίνει στην ψυχή»³⁵ του. Ο ουρανός συμπάσχει επίσης με τη στάση του εκάστοτε ποιητικού υποκειμένου και στον αγώνα για έναν καλύτερο κόσμο. «Της χαράς [η] ώρα» και η «λευτεριά» οριοθετούνται σκηνικά με τη στιγμή που «θα σταματήσει η μπόρα/ και θά' ρθει η ξαστεριά»³⁶, ενώ μέχρι τότε «ο ήλιος είναι σκοτεινός» και οι ήρωες περιμένουν να φωτίσει ξανά.

³⁴ «Η πίκρα σήμερα» στο *Επιστροφή*, 1970.

³⁵ «Απόψε φθινοπώριασε», ό.π.

³⁶ «Ματωμένο φεγγάρι» στο *Χρυσοπράσινο φύλλο*, 1965.

Το κλειδί για τον αποσυμβολισμό της έννοιας του ουρανού στον ποιητικό κόσμο του Γκάτσου θεωρώ ότι δίνεται στην «Μπαλάντα του Ούρι» (*Ατέλειωτος δρόμος*, 1983). Εδώ, ο ουρανός περιγράφεται σαν ένας καλός ξένος φίλος που προσκαλεί το ποιητικό υποκείμενο να εξερευνησει τον κόσμο του. Η φωνή του δεν αφήνει αδιάφορο το ποιητικό υποκείμενο, κι ας φαίνεται πως εκείνο του αντιστέκεται. Η γοητεία που του ασκεί είναι γλυκειά σαν «χάδι», μα είναι και «απειλή». Ο μακρινός φίλος δεν υπόσχεται απλώς μια βόλτα σε νέα μέρη, αλλά προσπαθεί να τραβήξει κοντά του το ποιητικό υποκείμενο σε έναν άλλο μαγικό κόσμο, βασιζόμενος στη φυσική περιέργειά του για να το προσελκύσει. Του τάζει «αλλόκοτα πουλιά», «ωκεανούς/ κομήτες μακρινούς/ και ό,τι βάζει ο νους», λειτουργώντας σαν το τραγούδι της σειρήνας. Όμως, όσο γοητευμένο και να είναι, το ποιητικό υποκείμενο αντιστέκεται, γιατί δεν μπορεί να υποκύψει στον πειρασμό, αποκαλύπτοντας έτσι την ανθρώπινη φύση του. Δεν μπορεί να πετάξει, αφού «μάνα [του] είναι η γη». Ο άνθρωπος, σύμφωνα με τις περισσότερες θρησκευτικές παραδόσεις, είναι φτιαγμένος από χώμα και ανήκει στο χώμα. Εδώ, «της ζωής το φως το ξανθό» εκπορεύεται από τη μάνα-γη και όχι από τον ήλιο του ουρανού, όπως ίσως θα περίμενε κανείς. Όσο κι αν απενίξει τον ουρανό ο άνθρωπος, όσο κι αν γοητεύεται από τα μαγικά του, η φύση τον έκανε να ανήκει στη γη.

Διαπιστώνουμε εδώ μία αντίθεση ανάμεσα στο πώς ο Νίκος Γκάτσος αντιλαμβάνεται τον ουρανό σε σχέση με τη γη, η οποία εμφανίζεται ως ζωοδότρα στα τελευταία τραγούδια του. Μετά την «Μπαλάντα του Ούρι», προβάλλεται πολύ έντονα η εικόνα της γης ως μητέρας στο δίσκο *Σκοτεινή Μητέρα* (1986), σε μελοποίηση του Μάνου Χατζιδάκι. Τα τραγούδια του δίσκου μοιάζουν απολογιστικά μιας πορείας ζωής. Ο Γκάτσος φαίνεται πως γράφει τη *Σκοτεινή Μητέρα* αποχαιρετώντας τη ζωή³⁷, αλλά και το ακροατήριό του³⁸, παρόλο που ακολούθησαν τελικά κι άλλοι δίσκοι. Ο ίδιος αναφέρει ότι η «σκοτεινή μητέρα» είναι η ίδια η γεμάτη βάσανα ζωή³⁹ η οποία έχει οδηγήσει τα όνειρα του ποιητή στη ματαιώση. Το ύφος είναι γενικά σκοτεινό και τα περισσότερα τραγούδια βασίζονται στην αντίθεση των προσδοκιών και των ονείρων με τη ζωή που τελικά έζησαν τα ποιητικά υποκείμενα. Το μόνο όμορφο που αναγνωρίζει ο ποιητής στη ζωή είναι η υπαρξη της αγάπης⁴⁰. Τελικά όμως μοιάζει μάλλον ικανοποιημένος με τον συνολικό

³⁷ Αυτή ήταν η ζωή μας κι όχι άλλη, («Αυτή ήταν η ζωή μας στο *Σκοτεινή Μητέρα*, 1986).

³⁸ Φίλε το τραγούδι μου σ' το είπα/ είναι γραμμένο μ' άλιωτη μπογιά/ [...] / φίλε το τραγούδι μου σ' το είπα/ καν' το δικό σου τώρα κι έχε γεια. («Σκοτεινή μητέρα», ό.π.).

³⁹ Κυρα-ζωή σκοτεινή μητέρα/ αχ δε μας πήγες παραπέρα/ κυρα-ζωή του καημού δασκάλα/ σβήνεις το ένα έρχονται άλλα («Σκοτεινή μητέρα» στο *Σκοτεινή Μητέρα*, 1986).

⁴⁰ Στου μεγάλου δρόμου την άκρη/ φάνηκ' ένα φως: Η ΑΓΑΠΗ! («Όλα τ' άστρα» στο *Σκοτεινή Μητέρα*, 1986).

απολογισμό όταν αναλογίζεται το παρελθόν: «Αυτή ήταν η ζωή μας κι όχι άλλη/ μικρή και ταπεινή μα και μεγάλη/ κι αν κάποτε μας πίκρανε – χαλάλι!»⁴¹. Στο ίδιο τραγούδι, ο Γκάτσος επισημαίνει πως παρόλα τα βάσανα, οι ήρωες της ζωής τα έβγαζαν τελικά πέρα χάρη «στη γη την πρώτη μάνα» που τους εξασφάλιζε το ψωμί, αν και μετρημένο, και το προσφάι, αν και λιγοστό. Επομένως, εδώ απευθύνει το ευχαριστώ στη μάνα-γη ως πηγή αγαθών που χαρίζονται στον άνθρωπο και εξασφαλίζουν την καθημερινή του επιβίωση.

Σύμφωνα με τον Καψωμένο (1998: 124), πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της νεοελληνικής ποίησης, όπου η φύση ταυτίζεται με τη μάνα και ο άνθρωπος με το γιο, καλλιεργώντας το αίσθημα ευθύνης του ανθρώπου απέναντι στον φυσικό κόσμο γενικά που του εξασφαλίζει τη ζωή και την επιβίωσή του. Ο Σιαφλέκης (1999: 95) παρατηρεί ότι ο Γκάτσος σε γενικές γραμμές υιοθετεί αυτήν την αντίληψη, που υπάρχει και στα δημοτικά τραγούδια (Δουλαβέρας, 2013: 131). Η τάση της επιστροφής πίσω στη γη είναι ένα χαρακτηριστικό που εντοπίζεται επίσης στον υπερρεαλισμό, αν και εκεί η γη παρουσιάζεται κυρίως μέσα από τα μάτια του ονείρου ως ένας εξιδανικευμένος τόπος (Siaflekis, 1999: 92).

Πολύ πιο κοντά στην «Μπαλάντα του Ούρι» βρίσκεται η «Πλατυτέρα των Ουρανών» (Σκοτεινή Μητέρα, 1986), το προτελευταίο τραγούδι του ίδιου δίσκου. «Εγώ σ'ανάστησα με χώμα και νερό» λέει η φωνή του ποιητικού υποκειμένου που, απευθυνόμενη σε κάποιο β' ενικό, εκφράζει το μητρικό παράπονό της για το παιδί που την εγκατέλειψε για να αναζητήσει τη ζωή στον ουρανό. Αν και θα μπορούσαμε να ακούμε το παράπονο κάθε μητέρας που προσπαθεί να «προσγειώσει» και να προστατεύσει το παιδί της, πιστεύω πως η φωνή αυτή ανήκει στη θεά μητέρα-γη που με χώμα και νερό έπλασε τους ανθρώπους. Αυτοί όμως προσπαθούν να αποποιηθούν τη φύση τους και να απαρνηθούν τα δώρα της, προτιμώντας να εξερευνήσουν τον ονειρικό χώρο του ουρανού. Αυτό είναι η πηγή του παραπόνου της. Η επίμονη αναζήτηση της πηγής των ονείρων από την χωμάτινη – και γι αυτό ανθρώπινη μορφή – έχει τελικά ως αποτέλεσμα το χαμό της: απαρνούμενη τη γη «τη σκοτεινή την πρώτη μας μητέρα.», το χώμα και το νερό της, η μορφή αυτή χάνει τελικά την ανθρώπινη υπόστασή της, βγάζει φτερά και ζει κοντά «στων Ουρανών την Πλατυτέρα». Υπονοείται δηλαδή και πάλι ότι ο ουρανός είναι ένας τόπος από τον οποίο ο άνθρωπος είναι από τη φύση του αποκλεισμένος και μόνο αν την απαρνηθεί θα μπορέσει να τον προσεγγίσει.

Πέντε γράμματα/ ταιριάζανε και κάναν την αγάπη/ πέντε γράμματα/ γεννήσανε τον πόνο και το δάκρυ/ πέντε γράμματα/ μας παν ως του παράδεισου την άκρη. («Πέντε γράμματα» στο Σκοτεινή Μητέρα, 1986).

⁴¹ «Αυτή ήταν η ζωή μας» στο Σκοτεινή Μητέρα, 1986.

Δεν γίνεται σαφές αν ο Γκάτσος αυτή την εξάρτηση του ανθρώπου από τη γη την αντιμετωπίζει με παράπονο ή με το γλυκό συναίσθημα που προκαλεί η σύνδεση με τα πατρικά χρώματα. Ο ουρανός παραμένει ένας φίλος, στον οποίο μάλιστα το ποιητικό υποκείμενο πότε-πότε απευθύνεται για να μοιραστεί μαζί του τα παράπονα ή τις επιθυμίες του⁴². Είναι όμως φίλος μακρινός, ένας άλλος τόπος που δε μοιάζει ούτε με τους πραγματικούς αλλά εξιδανικευμένους τόπους των Υπερρεαλιστών ούτε με τον τόπο των ονείρων. Αυτούς, ο ποιητής έχει και τα μέσα και τη γνώση να τους προσεγγίσει, να τους εξερευνήσει και να τους κατανοήσει. Ακόμη και να τους φέρει πίσω στην πραγματικότητα, όπως ήδη αναφέρθηκε. Ο ουρανός όμως παρουσιάζεται από τον Γκάτσο απρόσιτος, ίσως και επικίνδυνος για την ανθρώπινη φύση και γι αυτό απόλυτα πραγματικός. Συνεπώς, ο άνθρωπος μπορεί μόνο να τον ατενίσει, να τον θαυμάσει, ίσως και να τον επιθυμήσει. Δεν μπορεί όμως να τον κατοικήσει και ενδεχομένως να τον κατακτήσει.

Η αντίληψη του ουρανού ως τόπου μη βιωτού για τους ανθρώπους, οδηγεί στην ταύτισή του με τον τόπο του θανάτου και σχετίζεται και με τη χριστιανική θρησκεία, όπου γίνεται ανάληψη της ψυχής των νεκρών. Οι πύλες του παραδείσου τοποθετούνται στον ουρανό⁴³ ή τουλάχιστον αυτό ελπίζουν για τα αγαπημένα τους πρόσωπα οι ζωντανοί που τα θρηνούν⁴⁴. Δεν είναι σαφές ποιοι είναι αυτοί που κερδίζουν μια θέση στον ουρανό μετά το θάνατό τους στον κόσμο του Νίκου Γκάτσου, αν και υπονοείται πως είναι όσοι χάθηκαν άδικα. Ο Κεμάλ, στον οποίο έχει ήδη γίνει αναφορά, μετά τον απαγχονισμό του από το Χαλίφη θα μεταφερθεί στον ουρανό⁴⁵. «Γράψε τ' όνομά του στην αστροφεγγιά/ χέρι φονικό να μην το φτάνει.»⁴⁶ αναφωνεί το ποιητικό υποκείμενο στο θρήνο του για κάθε άδικα εκτελεσμένο «Πέτρο» και «Γιάννη». Αφού δεν μπορεί να ξεχάσει τον πόνο ούτε να αναιρέσει το χαμό τους, προσπαθεί να προστατεύσει τη μνήμη τους κι ο ουρανός φαίνεται πως είναι ένα σίγουρο μέρος. Και πάλι σε συνθήκες πολέμου και αδικίας, το ποιητικό υποκείμενο διηγείται την ιστορία για το «ξεχασμένο κι απροστάτευτο» «Παιδί με το ταμπούρλο» (*Η ενδεκάτη εντολή*, 1985) το οποίο, όταν πεθαίνει, πάει «στη χώρα του αμίλητου» που ο Γκάτσος την τοποθετεί «στον ουρανό βαθιά».

⁴² *Τον ουρανό θα ρωτήσω για σένα/ μα δε θα στο πω.* («Βράδιασε» στο *Ένα χαμόγελο*, 1969).

⁴³ *Πέντε πεινασμένοι σκύλοι στον παράδεισο την πύλη/ περιμέναν απ' τους πρώτους για να στήσουν το χορό τους/ μα προτού η αυγή χαράξει στον ουρανό την Αγία τάξη/ χωροφύλακες αγγέλοι τους κρέμασαν στο τσιγκέλι.* («Ο χορός των σκύλων» στο *Αντικατοπτρισμοί*, 1993).

⁴⁴ *Κουρασμένο παλληκάρι/ τώρα που δε μ' αγαπάς/ πάρε το χρυσό φεγγάρι/ στον παράδεισο να πας/ [...]/ Κουρασμένο παλληκάρι/ γίνε φως του αυγερινού/ κι άσ' τη νύχτα να σε πάρει/ στο περβόλι του ουρανού.* («Κουρασμένο παλληκάρη», 1961).

⁴⁵ *Με δύο γέρικες καμήλες/ μ' ένα κόκκινο φαρί/ στον παράδεισο τις πύλες/ ο προφήτης καρτερεί./ Πάνε τώρα χέρι χέρι/ κι είναι γύρω συννεφιά/ μα της Δαμασκού τ' αστέρι/ τους κρατούσε συντροφιά./ Σ' ένα μήνα σ' ένα χρόνο/ βλέπουν μπρος τους τον Αλλάχ*

⁴⁶ «Κοίτα με στα μάτια» στο *Αθανασία*, 1976.

Ο ουρανός ως τόπος θανάτου έρχεται και πάλι σε αντίθεση με τη γη, αυτή τη φορά με τα έγκατά της, δηλαδή με το υπόγειο βασίλειο νεκρών του Άδη. Και αυτή η αντίληψη για τη γη υπάρχει διάσπαρτη μέσα στα τραγούδια και δεν περιορίζεται ούτε σε ένα συγκεκριμένο κύκλο τραγουδιών ούτε χρονικά. Κλεισμένοι μέσα στη γη εμφανίζονται οι «Κολασμένοι» (*Επιστροφή*, 1970) που παρακαλούν μετανοημένοι το Χριστό για μια καλύτερη μεταθανάτια τύχη. Στην «Αχερουσία» (1970) ο κάτω κόσμος έχει όλα τα γνωρίσματα της αρχαιοελληνικής μυθολογίας, αλλά δεν είναι το μέρος όπου θα καταλήξουν όλοι οι άνθρωποι ανεξαιρέτως. Αυτοί που σίγουρα θα περάσουν από τον Αχέροντα και τον Κέρβερο για να βρεθούν τελικά στον Άδη θα είναι οι αμαρτωλοί και αυτοί που κυνηγούν «δόξα και πλούτη κι ομορφιά/ και της ζωής το ψέμα». Χαρακτηριστικά που έρχονται σε κάθετη αντίθεση με τις περιγραφές αυτών που μετά θάνατον δηλώνεται ότι κέρδισαν τον ουρανό. Επίσης, μέσα από μια ανήλιαγη σπηλιά ή πηγάδι περιγράφεται η καθοδική πορεία προς τον θάνατο για ανθρώπους που χάθηκαν απροσδόκητα, όπως η μικρή Ραλλού⁴⁷, το ποιητικό υποκείμενο στα «φλουριά»⁴⁸ ή η αγαπημένη του ποιητικού υποκειμένου στο «Ποιος πήρε την αγάπη μου»⁴⁹. Στο ίδιο κλίμα, η φωνή της Om Kalsoum, στο τραγούδι που είναι αφιερωμένο σ'αυτήν⁵⁰, ξεκινάει να πολεμήσει τον Άδη ώστε να σωθεί απ'αυτόν και να μπορέσει να ζήσει στου «ουρανού τα μέρη.».

Γενικά, η γη ως κάτω κόσμος παρουσιάζεται ως μια καθόλου επιθυμητή κατάληξη, την οποία επιβάλλει ο Χάρος που «δε ρωτάει»⁵¹, κλέβοντας τη ζωή των ηρώων. Αντίθετα, ο ουρανός είναι ένας τόπος τον οποίο ο άνθρωπος έχει επιθυμήσει και φανταστεί όσο ήταν ακόμα εν ζωή, και μετά θάνατον χαρίζεται σε όσους χάθηκαν άδικα από τον κόσμο. Αφού ο θάνατος είναι αναπόφευκτος, μοιάζει να λέει ο Γκάτσος, ας είναι η κατάληξη ο μαγικός τόπος του ουρανού και όχι ο κάτω κόσμος του Άδη. Ο ουρανός περιγράφεται ως απαραίτητος στον άνθρωπο, τόσο γιατί τον κάνει να ονειρεύεται όσο και γιατί λειτουργεί ως ο επιθυμητός τόπος θανάτου. Χωρίς αυτόν ο άνθρωπος είναι αναγκασμένος να ζει χωρίς όνειρα, με το κεφάλι σκυμμένο μόνο προς τα κάτω «Σα χαμπούλι ταπεινό/ που δεν εγνώρισ'ουρανό/ και περπατάει στο χώμα»⁵².

⁴⁷ *Κι ο χάροντας σα φίδι/ τραβάει την κοπελιά/ σ'αγύριστο ταξίδι/ σ'ανήλιαγη σπηλιά.* («Η μικρή Ραλλού» στο *Της γης το χρυσάφι*, 1971)

⁴⁸ *Ήταν μαύρη Τρίτη μαύρο δειλινό/ κι έχασα τον κόσμο και τον ουρανό/ σε μεγάλο κάστρο σε βαθιά σπηλιά/ με τους πεθαμένους αγκαλιά.* («Τα φλουριά» στο *Δροσουλίτες*, 1975)

⁴⁹ *Ποιος πήρε την αγάπη μου σ'ανήλιαγο πηγάδι* («Ποιος πήρε την αγάπη μου» στο *Η εντεκάτη εντολή*, 1985).

⁵⁰ «Του Νείλου τ'αμμοχώραφα (Ελεγεία στην Om Kalsoum)» στο *Οι μύθοι μιας γυναίκας*, 1988.

⁵¹ «Ο Ζαφείρης» στο *Δροσουλίτες*, 1975.

⁵² «Η ενδεκάτη εντολή» στο *Ενδεκάτη εντολή*, 1985.

3.2. Τα σύμβολα του εξιδανικευμένου έρωτα.

Ο έρωτας είναι ένα από τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά του Υπερρεαλισμού, καθώς οι Υπερρεαλιστές πιστεύουν πως οδηγεί τον άνθρωπο στη συμφιλίωσή του με τη ζωή (Breton, 1930) και, τελικά, στην απελευθέρωση (Σιαφλέκης, 1989: 85). Ο έρωτας σχετίζεται τόσο με τη γυναίκα όσο και με την τέχνη των υπερρεαλιστών καλλιτεχνών (Breton, 1924), αφού «η λογοτεχνική εμπειρία αποκαλύπτεται ως εμπειρία βασικά ερωτική» (Αναγνωστοπούλου, 2003: 118). Αυτό που χαρακτηρίζει την υπερρεαλιστική εξύμνηση του έρωτα είναι ότι η μετάδοση της ερωτικής συγκίνησης βασίζεται στις τολμηρές εικόνες που περιγράφουν τη συνύπαρξη διαφορετικών – ακόμη και αντιφατικών – κόσμων, δημιουργώντας μια νέα πραγματικότητα (Σιαφλέκης, 1989: 74-75). Σε ό,τι αφορά την αναπαράσταση της γυναίκας ως αποδέκτη του ερωτικού συναισθήματος, αυτή εμφανίζεται ως η μία και μοναδική γυναίκα που ερωτεύεται ο υπερρεαλιστής δημιουργός (Alquié, 1955: 120). Είναι αγνή, πολύ νέα και αποπλανητική (Κουτριάνου, 2002: 231-232) κι ένας από τους λόγους που οι δύο εραστές εισέρχονται στον ονειρικό κόσμο της υπερπραγματικότητας, ο οποίος, σύμφωνα με την Αναγνωστοπούλου (2003: 118), μοιάζει με τον υποσχόμενο παράδεισο της χριστιανικής θρησκείας. Έτσι, στα υπερρεαλιστικά ερωτικά ποιήματα η γυναίκα συσχετίζεται με τη θεά Αφροδίτη, αλλά και με τη μορφή της Παναγίας (Παπασπυρίδου, 1994: 54 & Αναγνωστοπούλου, 2003: 118 & 123). Το στοιχείο αυτό εντοπίζεται τόσο στο γαλλικό όσο και στον ελληνικό υπερρεαλισμό (Αναγνωστοπούλου, 2003: 119 & 123).

Στον Γκάτσο, η γυναίκα ως ερωτική φιγούρα κατά κανόνα δε σχετίζεται με την Παναγία, ωστόσο υπάρχουν κάποιες περιπτώσεις όπου ταυτίζεται με αυτήν. Χαρακτηριστικά, στο «Μια Παναγιά» (*Πρώτη εκτέλεση*, 1965) το αγαπημένο πρόσωπο παρουσιάζεται ως η ίδια η Παναγία. Η αγάπη, μέχρι να έρθει το καλοκαίρι, οι καλύτερες, δηλαδή, μέρες, τοποθετείται μέσα σε ένα «ερημοκλήσι αλαργινό», όπου το ποιητικό υποκείμενο την επισκέπτεται συχνά και την προσκυνά με συγκίνηση⁵³. Αλλού, το ποιητικό υποκείμενο που υποχρεώνεται να φύγει και να εγκαταλείψει το αγαπημένο πρόσωπο, το αποκαλεί «λυπημένη Παναγιά»⁵⁴ και υπόσχεται την επιστροφή του, ώστε να ζήσουν

⁵³ *Μια Παναγιά/ μίαν αγάπη μου έχω κλείσει/ σ' ερημοκλήσι/ αλαργινό./ Κάθε βραδιά/ της καρδιάς την πόρτα ανοίγω/ δακρύζω λίγο/ και προσκυνώ.* («Μια Παναγιά» στο *Πρώτη Εκτέλεση*, 1965).

⁵⁴ *Θα γυρίσω/ λυπημένη Παναγιά/ έχε γεια/ μην κλαις/ το μαράζι/ μάθε φυλακτό να μην κρεμάς/ να λες/ δεν πειράζει/ θα ῥθει άσπρη μέρα και για μας.* («Άσπρη μέρα και για μας» στο *Ένα Μεσημέρι*, 1966).

τελικά μαζί το όνειρο για ένα καλύτερο μέλλον. Στο «Σταυρό» (*Οι μύθοι μιας γυναίκας*, 1988), η ποιητική φωνή είναι γυναικεία και ταυτίζεται η ίδια τον εαυτό της με την Παναγία. Στην αποδοχή της ταυτοποίησης συμβάλλει και το ότι στο τραγούδι παραλλάσσεται το σκηνικό της επίσκεψης της Παναγίας των Γραφών στον σταυρωμένο γιο της. Σε αυτή τη γυναίκα-Παναγία μπορούμε να αναγνωρίσουμε αυτή τη γυναικεία μορφή που η Αναγνωστοπούλου (2003: 119) περιγράφει ως γυναίκα που είναι ταυτόχρονα παιδίσκη, ερωμένη και μητέρα⁵⁵. Τέλος, έχουμε την «Παναγία των Πατησίων» (*Πορνογραφία*, 1982), τη γυναίκα που μεταμορφώνεται σε μια αγία της καθημερινής ζωής και εξυψώνεται ταυτιζόμενη, μέσω του λογοπαιγνίου, με την Παναγία των Παρισίων.

Εκτός από τη μορφή της Παναγίας, η γυναίκα ως αντικείμενο του πόθου παρουσιάζεται στα ελληνικά υπερρεαλιστικά έργα ως άστρο ή λουλούδι και συγχωνεύεται με το φυσικό τοπίο και το σύμπαν. (Κουτριάνου, 2002: 237 & Αναγνωστοπούλου, 2003: 118). Γίνεται, δηλαδή, σύμβολο της ζωής, όπως την αντιλαμβάνονται και την επιθυμούν οι υπερρεαλιστές και αποτελεί πηγή της αλήθειας (Αναγνωστοπούλου, 2003: 118). Αντίστοιχα σύμβολα βρίσκονται και στα τραγούδια του Νίκου Γκάτσου, αν και, όπως έχει ήδη αναφερθεί, το αντικείμενο της αγάπης συνήθως είναι απροσδιορίστου φύλου, ώστε να επιτυγχάνεται η επιθυμητή ταύτιση των ακροατών ή/και των ερμηνευτών με τα τραγούδια. Αξίζει ακόμη να σημειωθεί ότι ο Γκάτσος δε μιλάει ποτέ ρητά για ερωτικές πράξεις. Τα ποιητικά υποκείμενα απευθύνονται το ένα στο άλλο ως αγαπημένοι και όχι ως ερωτευμένοι, ζητούν ο ένας από τον άλλον την μακρόχρονη αγάπη και όχι τη σωματική πλήρωση.

3.2.1 Τα αστέρια.

Τα αστέρια στα τραγούδια του Νίκου Γκάτσου ταυτίζονται πολύ συχνά με το αντικείμενο της αγάπης, όπως και στο υπερρεαλιστικό πρότυπο. «Στην αγκαλιά μου κι απόψε σαν άστρο κοιμήσου.»⁵⁶ θα πει ο ποιητής στο αγαπημένο πρόσωπο για να το προσκαλέσει στην αγάπη του, παρομοιάζοντάς το με ένα αστέρι. Η «Πικραγαπημένη» (1962), που όποιος την κοιτάζει «σιγολιώνει σαν κερί» και χάνεται, υπονοείται ότι προσελκύει τα θύματά της ακριβώς επειδή είναι «σαν άστρο λαμπερό»⁵⁷. Η παρομοίωση

⁵⁵ *Ήμουν για σένα και γυναίκα κι αδερφή/ πότε Παναγιά σου πότε λύκαινα κρυφή* («Ο σταυρός» στο *Οι μύθοι μιας γυναίκας*, 1988).

⁵⁶ «Αν θυμηθείς τ' όνειρό μου», 1960.

⁵⁷ *Κοντά στην ακροποταμιά/ που κλαίει τη νύχτα η καλαμιά*

με το άστρο ή η ύπαρξη άστρων στη σκηνή φαίνεται πως είναι στοιχείο ιδιαίτερης ή ακόμη και μαγικής ομορφιάς για το Νίκο Γκάτσο. «Θα'ρθώ με τ'ουρανού τ'αστέρια»⁵⁸ τραγουδάει το ποιητικό υποκείμενο στην αγαπημένη του, δηλώνοντας ότι επιθυμεί να τη στολίσει με αυτά. Ακόμη, σε δύσκολες συνθήκες όπου η νύχτα μοιάζει «δίχως άκρη» και «της καρδιάς ο αργαλειός πάντα καημούς θα υφαίνει», το ποιητικό υποκείμενο σταματάει για να θαυμάσει την ομορφιά του/της αγαπημένου/ης συντρόφου: «Αυτός ο δρόμος ο παλιός/ σαν άστρο σε ομορφαίνει»⁵⁹ θα πει για να τον/την παρηγορήσει για τα βάσανα του κόσμου και να επισημάνει πως είναι η αγάπη τους αυτή που θα τους βοηθήσει να αντέξουν. Όταν, λοιπόν, τα αγαπημένα πρόσωπα φωτίζονται από τα αστέρια ή έχουν ενδυθεί το φως των αστεριών, μεταμορφώνονται. Έτσι, καταλήγουν να μην είναι πια απλώς σαν αστέρια, αλλά να γίνονται τα ίδια αστέρια⁶⁰ ή αστερισμοί⁶¹.

Ιδιαίτερο ρόλο στα ερωτικά τραγούδια παίζει και το αστρικό φως που λούζει τις αγαπημένες μορφές και φωτίζει τις ερωτικές συναντήσεις. Το αγαπημένο πρόσωπο εμφανίζεται στη σκηνή «μέσα απ' των άστρων τα κλαδιά»⁶², όπως θα εμφανιζόταν βγαίνοντας από ένα πυκνό δάσος για να αποκαλυφθεί σε αυτόν/αυτήν που το περιμένει, αφήνοντάς τον/την άφωνο/η και μαγεμένο/η. Ακόμη, πολλές ερωτικές συναντήσεις γίνονται με αστροφεγγιά⁶³, υπονοώντας πως αυτό είναι καλός οίωνός για την ευόδωση της αγάπης⁶⁴. Ακόμα και στη γεμάτη βάσανα ζωή, η ύπαρξη του αστρικού φωτός δίνει μια νότα ομορφιάς, αλλά και ελπίδας⁶⁵. Γενικά, ο ερωτευμένος στρέφεται συχνά στα αστέρια για να τους τραγουδήσει την αγάπη του όταν δεν μπορεί να συγκρατήσει το ερωτικό του

και το νερό σωπαίνει –/ βγαίνει σαν άστρο λαμπερό/ και καρτερεί και καρτερεί/ η Πικραγαπημένη./ Σαν την οχιά στην ερημιά/ αίμα βυζαίνει απ' τα κορμιά/ κι εκείνη δεν πεθαίνει –/ μα σιγολιώνει σαν κερύ/ όποιος στα μάτια τη θεωρεί/ την Πικραγαπημένη. («Η Πικραγαπημένη», 1962).

⁵⁸ «Θαλασσοπούλια μου» στο *Πρώτη Εκτέλεση*, 1965.

⁵⁹ «Νύχτα δίχως άκρη» στο *Έξι φεγγάρια της θάλασσας*, 1967.

⁶⁰ *Αερικό αερικό/ λένε την κόρη που αγαπώ./ Βγήκα στο δρόμο μια βραδιά/ κι είδα να παίζουν τα παιδιά/ μα πιο ψηλά στον ουρανό/ έπαιξε ένα άστρο μακρινό.* («Αερικό» στο *Μυθολογία*, 1965).

Σίλια/ άστρο μου αγαπημένο/ μού'ρες να σε περιμένο. («Σίλια» στο *Το Καλοκαίρι*, 1978).

⁶¹ *Φίλα με Αυγερινέ μου να γίνω Πούλια* («Μια Κυριακή του Μάρτη» στο *Κόκκινη Κλωστή*, 1972).

⁶² «Κάνε το δάκρυ σου χαρά», 1965.

⁶³ *μα τώρα που 'ρθα να σε βρω/ με δαχτυλίδι και σταυρό/ γίνε το φως μου και του κόσμου η ξαστεριά* («Είχα φυτέψει μια καρδιά» στο *Αρχιπέλαγος*, 1959).

⁶⁴ *Έβγα τα μεσάνυχτα ψηλά στο παραθύρι/ έβγα τα μεσάνυχτα με την αστροφεγγιά/ άπονη καρδιά/ θά'ρθω μια βραδιά/ θά'ρθω στην αγάπη σου να βρω παρηγοριά.* («Άπονη καρδιά» στο *Κάποιο Καλοκαίρι*, 1968).

⁶⁵ «Το σκοτεινό παράθυρο, [1965] στο *30 Σπάνιες Ερμηνείες 1955-1965*, 1984.

πότε θα 'ρθεις πάλι χρυσό καλοκαίρι/ με το λαμπερό σου τ' αστέρι/ πότε θα 'ρθεις πάλι κοντά στ' ακρογιάλι/ μια φωτιά ν' ανάμω μεγάλη. («Το τραγούδι της φωτιάς», 1963).

συναίσθημα⁶⁶, αλλά και να τους ζητήσει τη συμβολή τους στην προσπάθειά του να κερδίσει την αγάπη του άλλου προσώπου⁶⁷.

Τα αστέρια εμφανίζονται επίσης σε ρόλο πλοηγού. Όπως ακριβώς οι ναυτικοί στρέφονται στον έναστρο ουρανό για να προσανατολιστούν στο ταξίδι τους, έτσι και πολλοί από τους ήρωες του Γκάτσου στρέφονται στα αστέρια για να προσανατολιστούν στη ζωή ή για να βρουν το δρόμο προς την αγάπη. Το βασικότερο αστέρι-πλοηγός είναι ο πολικός αστέρας, γιατί μένει σταθερός στον ουρανό, ενώ όλα τα άλλα αστέρια και οι αστερισμοί κινούνται γύρω του, διαγράφοντας σταθερές κυκλικές πορείες στη διάρκεια του εικοσιτετραώρου. Έτσι και στα τραγούδια συναντάμε το αστέρι του Βοριά που παίζει τον ίδιο ρόλο. «Τ'αστέρι του Βοριά/ θα φέρει ξαστεριά» (*America America*, 1963), γιατί θα οδηγήσει τον ξενιτεμένο πίσω στην πατρίδα. Ομοίως, τα αστέρια θα οδηγήσουν το αγαπημένο πρόσωπο πίσω στο δρόμο της αγάπης, από τον οποίο έχει χαθεί ή τον οποίο έχει εγκαταλείψει. Ο ήρωας στρέφεται στα άστρα όχι μόνο για να μοιραστεί τη χαρά του, αλλά και για να ζητήσει κυριολεκτικά την καθοδήγησή τους. Χάρη στου «γυρισμού το αστέρι»⁶⁸ αυτός που αναγκάστηκε να ξενιτευτεί, θα μπορέσει να βρει το δρόμο και να γυρίσει πίσω στο αγαπημένο πρόσωπο που τον περιμένει. Αντίστοιχα, όταν το ποιητικό υποκείμενο είναι αυτό που έχει μείνει πίσω, περιμένει την επιστροφή της αγάπης του: «Τον ουρανό θα φωτίσω για σένα/ μ' ένα άστρο χρυσό»⁶⁹ λέει περιμένοντας στο λιμάνι, θέλοντας να δημιουργήσει ένα αστέρι που, όπως ο πολικός αστέρας, θα δείχνει το δρόμο της επιστροφής.

Τα αστέρια παίζουν επίσης το ρόλο του βοηθού προς το ποιητικό υποκείμενο όταν αυτό εγκαταλείπεται από το αγαπημένο πρόσωπο⁷⁰. Η παρουσία τους γιατρεύει τον πόνο, απαλύνοντας τη μοναξιά του και συντηρώντας, τελικά, την ελπίδα⁷¹. «Πάρε το μαχαίρι/ διώξε τη φωτιά/ γιάτρεψέ μου αστέρι/ τη λαβωματιά →»⁷² παρακαλεί το ποιητικό υποκείμενο που έχει μείνει μοναχό στη ζωή και βλέπει τα γεράματα να το πλησιάζουν, επισημαίνοντας πως η άνοιξη και η καλοκαιριά που θα του φέρει το αστέρι είναι η αγάπη. Στα αστέρια ψάχνει για το γιατρικό το ποιητικό υποκείμενο στο «Άλογο Ομέρ Βρυώνη»

⁶⁶ απ' τον ουρανό σου ένα αστέρι κόψε/ ξέρει εκείνο πόσο σ' αγαπώ. («Στη καρδιά σου τ'ακρογιάλι», 1970).

⁶⁷ Αν μ'αγαπάς αγάπη μου/ θα βγω ψηλά στα κάστρα/ με της καρδιάς το σύννεφο/ να χαιρετήσω τ'άστρα./ Αν μ'αγαπάς αγάπη μου/ θα πω κρυφά στην Πούλια/ να στείλει για χατίρι σου/ τ'Αυγερινού ζουμπούλια. («Αν μ'αγαπάς αγάπη μου», 1961).

⁶⁸ «Το τραγούδι της Σειρήνας», 1963.

⁶⁹ «Βράδιασε» στο *Ένα χαμόγελο*, 1969.

⁷⁰ Για σένα την αγάπη μου/ τον ουρανό θ' ανοίξω/ και με κρασί των αστεριών/ τον πόνο μου θα πνίξω. («Για σένα την αγάπη μου», 1961).

⁷¹ κάναμε το φόβο χαρά μας/ κι όλα τ'άστρα απόψε δικά μας. («Όλα τ'άστρα» στο *Σκοτεινή Μητέρα*, 1986).

⁷² «Στης ζωής τη στράτα» στο *Επιστροφή*, 1970.

(*Τα Παράλογα*, 1976). Η μαγική χρυσή θερμάστρα που θα ζεστάνει την παγωμένη κι εμπύρετη αγαπημένη βρίσκεται ανάμεσα στα αστέρια⁷³. Όταν όμως το όνειρο και η ελπίδα του σμιξίματος και της αγάπης έχουν μταιωθεί, τα αστέρια παρουσιάζονται σβηστά⁷⁴ ή θολά⁷⁵ και το φως τους έχει χαθεί. Το ίδιο ισχύει και σε μη ερωτικό πλαίσιο. Στο «Μάνα μου Ελλάς» (*Το Ρεμπέτικο*, 1983), η ποιητική φωνή απευθύνεται στην Ελλάδα που παρουσιάζεται σαν τη μάνα που τρώει τα παιδιά της. Ο απογοητευμένος ήρωας αναφωνεί «δεν έχω ήλιο ούτε αστροφεγγιά» περιγράφοντας την απελπισία του με την εικόνα των αστεριών που έχουν χαθεί.

Τέλος, αξίζει να γίνει μια αναφορά σε μια λειτουργία των αστεριών που δεν έχει σχέση με την αγάπη ή τα ερωτικά σύμβολα. Πρόκειται για την ερμηνεία των αστρικών συμβόλων με σκοπό τη σύνταξη προφητειών. Στα τραγούδια του Γκάτσου ερχόμαστε δύο φορές αντιμέτωποι με την αστρολογία. Πρόκειται για το παιγνιώδες «Κοριτσάκι μου με τ' άσπρα» (*Περίπατος*, 1976) και για το πολιτικό «Οι Αστρολόγοι» (*Τα Κατά Μάρκον*, 1991). Στο «Κοριτσάκι μου με τ' άσπρα» η ποιητική φωνή συμβουλεύει το κοριτσάκι να απέχει από τη συνεχή ενασχόληση με τα αστέρια και να προσγειωθεί σε πιο ανθρώπινες ενασχολήσεις, αφήνοντας κατά μέρος τις ερασιτεχνικές προφητείες. Η συμβουλή συμπληρώνεται με παραδείγματα από τα χαρακτηριστικά που θεωρούνται ως τα αρνητικά του κάθε ζωδίου. Το τραγούδι είναι ευθεία μεταγραφή της Ωδής 1.11 του Λατίνου ποιητή Οράτιου. Η δική του ποιητική φωνή απευθύνεται στη Λευκονόη, συμβουλευοντάς την να μην ασχολείται με τις προφητείες που κρύβουν τα αστέρια και να μην προσπαθεί να εξηγήσει τα γιατί του κόσμου και τα μελλούμενα, αλλά να αδράξει τις μέρες της ζωής της και να ασχοληθεί με το παρόν, αφήνοντας να ορίσουν τη μοίρα της οι θεοί. Η αφελής Λευκονόη (> λευκός + νους) (Μιχαλόπουλος & Μιχαλόπουλος, 2015: 254) του Οράτιου γίνεται εδώ το κοριτσάκι με τα άσπρα (λευκά) που, όπως η Ρωμαία κοπέλα, προσπαθεί να προβλέψει το μέλλον και χάνει με αυτόν τον τρόπο τις χαρές του παρόντος. Τα άστρα μεταφράζονται με τα ζώδια και τα χαρακτηριστικά τους, σχολιάζοντας ίσως και τη σύγχρονη ενασχόληση των ανθρώπων με την αστρολογία όπως εμφανιζόταν στα περιοδικά, τότε, και όπως συνεχίζει να εμφανίζεται με τον ίδιο τρόπο σε έντυπες και

⁷³ *έλα ν' ανέβουμε κι απόψε στ' άστρα/ για να της φέρουμε χρυσή θερμάστρα.* («Το άλογο Ομέρ Βρυώνη» στο *Τα Παράλογα*, 1976).

⁷⁴ *Σβήνει τ' αστέρι του βοριά/ στην ανφοριά/ κι ένα ποτάμι φωτεινό/ κυλάει στον ουρανό/ [...] Πάει έφυγε το τρένο/ έφυγες κι εσύ/ σταλαγματιά χρυσή –/ σταλαγματιά χρυσή. / Πάει χάθηκε το τρένο/ χάθηκες κι εσύ/ σε γαλανό νησί –/ σε γαλανό νησί. / Πήρες απ' το καλοκαίρι/ στο μικρό σου χέρι/ το χαμηλό τ' αστέρι/ και πήγες σ' άλλη γη.* («Έφυγε το τρένο (Πάει έφυγε το τρένο)» στο *Οδός Ονειρών*, 1962).

Έσβησε τ' άστρο και το φεγγάρι/ έγινε η νύχτα πικρή λαβωματιά («Η νύχτα» στο *Ένα μεσημέρι*, 1966).

⁷⁵ *Άστρο θολό στην αμμουδιά/ κι η νύχτα πικραμένη/ τι να σου κάνει μια καρδιά/ στον κόσμο προδομένη.* («Θα ρίξω πέτρα στη ζωή» στο *Έξι φεγγάρια της θάλασσας*, 1967).

ηλεκτρονικές στήλες και στις τηλεοράσεις, σήμερα. Ακόμη, όπως ο Οράτιος συμβούλεψε τη Λευκονόη να εμπιστευθεί τη μοίρα της στους θεούς, έτσι και ο Γκάτσος συμβουλεύει το δικό του κοριτσάκι να αφήσει «τη μοίρα [του] στη γη/ μόνη της να [το] οδηγήει».

Στο «Οι αστρολόγοι» τα πράγματα είναι εντελώς διαφορετικά. Εδώ, η ποιητική φωνή ανήκει σε κάποιους αστρολόγους οι οποίοι παρουσιάζονται σαν να ζουν στο μακρινό μέλλον ή σε κάποιον άλλον πλανήτη και να μελετούν την ιστορία της γης. Στο τραγούδι περιγράφουν το πώς βρέθηκαν αντιμέτωποι με την ιστορία της Ελλάδας, η οποία τους ήταν άγνωστη και τα μαγικά χαρτιά στα οποία τη βρήκαν παραπεταμένα, αλλά και ματωμένα από τους πολέμους που τη σημάδεψαν. Εδώ φαίνεται πως ο Γκάτσος αντιλαμβάνεται την ελληνική ιστορία ως μια ενιαία αφήγηση που ξεκινά από τα χρόνια του Ομήρου. Στους στίχους του παρελαύνουν οι ένδοξες πολεμικές στιγμές μέχρι και την επανάσταση, η οποία εκτός από τα τοπωνύμια «Σούλι» και «Γραβιά» ορίζεται και από τους στίχους του Σολωμού από τον «Ύμνον εις την Ελευθερίαν»⁷⁶. Ο χρόνος της ιστορικής διήγησης σταματά απότομα μετά την επανάσταση, αφού εκεί «τελειώσαν οι σελίδες/ και τι έγινε μετά/ δεν το είδα δεν το είδες».

Ο Γκάτσος μοιάζει να θεωρεί πως οι ένδοξες στιγμές της ελληνικής ιστορίας σταματάνε τότε, γιατί όσοι αγώνες και θυσίες ακολούθησαν, τελικά ματαιώθηκαν, αντίληψη που ταυτίζεται απόλυτα με τον πεσιμισμό και το αίσθημα ματαιότητας που κυριαρχεί στα τραγούδια του από τη δεκαετία του 1970 και μετά, όπως ήδη αναφέρθηκε. Αντί να συνεχίσει την ιστορική διήγηση, ο ποιητής, με τα λόγια των αστρολόγων, σταματά να ψάχνει τη συνέχεια και στρέφεται πίσω στο παρελθόν, από το οποίο θα γεννηθούν οι νέες γενιές, γενιές «πυρός», που θα συνεχίσουν το χορό που ξεκίνησαν αλλά δεν κατάφεραν να ολοκληρώσουν οι μέχρι τότε γενιές. Το μέλλον θα γεννηθεί μέσα από τη θάλασσα, λέει το τραγούδι, και συγκεκριμένα μέσα από το Αιγαίο. Η αναφορά στον «νέο/ λυπημένο και χλωμό/ που 'χε ζήσει στο Αιγαίο/ πριν απ' τον κατακλυσμό» και θα τραγουδήσει σαν άλλος Όμηρος τα νέα κατορθώματα των Ελλήνων πιστεύω ότι μπορεί να αφορά τον Ελύτη, ο οποίος έχει ταυτιστεί με τον χώρο αυτό. Ο Vitti (1995: 202) παραθέτει τα λόγια του Θεοτοκά (1958), σύμφωνα με τον οποίο ο Ελύτης εμφανίστηκε «σα μυστηριακό ξημέρωμα στο Αιγαίο». Ακόμη, μετά τη μελοποίηση του *Άξιον Εστί* από το Μίκη Θεοδωράκη, αλλά και την τιμησή του με το βραβείο Νόμπελ (1979), είναι πλέον ευρέως γνωστός και ως ο ποιητής που πράγματι τραγούδησε με τον τρόπο του την ιστορία που έγραψαν οι άνθρωποι του καιρού του. Επομένως, δεν είναι απίθανη μια τέτοια

⁷⁶ Ωσπου χάραξε μια μέρα/ κι απ' το Σούλι ως τη Γραβιά/ όλα τ' σκιαζε η φοβέρα/ και τα πλάκωνε η σκλαβιά. («Οι Αστρολόγοι» στο *Τα Κατά Μάρκον*, 1991).

αναφορά στο πρόσωπό του, δηλώνοντας ότι είναι οι άνθρωποι σαν τον Ελύτη αυτοί που θα πληροφορήσουν τους μελλοντικούς αστρολόγους για την ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας και όχι κάποιοι σαν «τα γερόντια» του ομώνυμου τραγουδιού στον ίδιο δίσκο.

Συνοψίζοντας, τα αστέρια στον ποιητικό κόσμο του Νίκου Γκάτσου είναι ένα μαγικό σύμβολο που έχει την ικανότητα να μεταμορφώνει τα τοπία και τους ανθρώπους. Ο κόσμος γίνεται ένας μαγικός εξιδανικευμένος τόπος όπου κυριαρχούν η ομορφιά και η ελπίδα, ακόμα κι αν αυτό κρατάει μονάχα όσο η λάμψη των αστεριών. Αλλά και οι μορφές, όταν είναι λουσμένες στο αστρικό φως καθηλώνουν όποιον τις κοιτάει, κάνοντάς τον να τις περάσει ακόμα και για πραγματικά αστέρια. Κυρίως όμως, τα αστέρια εμφανίζονται ως βοηθοί του ανθρώπου. Του δείχνουν τον δρόμο προς την αγάπη, το μοναδικό ζητούμενο της ζωής σύμφωνα με τον Γκάτσο, ακόμα κι αν πρόκειται για ένα ταξίδι επιστροφής προς αυτήν, μετά από την απομάκρυνση των δύο αγαπημένων προσώπων. Τα αστέρια, τελικά, χρησιμοποιούνται από τον Γκάτσο για να φωτίσουν τα πιο όμορφα και σημαντικά στοιχεία της ζωής, για να θυμίζουν ότι στον κόσμο υπάρχει ακόμα ελπίδα για την αγάπη και την ομορφιά.

Με αυτούς τους συμβολισμούς, τα αστέρια εμφανίζονται αρκετά συχνά στα τραγούδια μέχρι το 1974 (κυκλοφορία του *Νυν και Αεί*). Μετά, και για μεγάλο διάστημα, κυριαρχεί ο πιο πολιτικός και σχολιαστικός λόγος, αλλά τα ερωτικά σύμβολα επανεμφανίζονται τις τελευταίες δεκαετίες του στιχουργικού έργου και της ζωής του Γκάτσου, και συγκεκριμένα από το 1986 (κυκλοφορία του *Σκοτεινή Μητέρα*) και μετά. Αυτό δε σημαίνει ότι δεν υπάρχει καμία χρήση των ερωτικών συμβόλων και θεμάτων τα χρόνια 1974-1986, αλλά ότι αυτό δεν συμβαίνει ούτε τόσο συστηματικά ούτε τόσο συχνά όσο τα προηγούμενα και τα επόμενα χρόνια. Ωστόσο, σε ό,τι αφορά τη χρήση του ίδιου του συμβόλου, φαίνεται ότι αυτό έχει παγιωθεί μέσα του, καθώς χρησιμοποιείται με τον ίδιο τρόπο παρά τα χρόνια που μεσολαβούν.

3.2.2. Το φεγγάρι

Στον Γκάτσο εντοπίζουμε πολύ συχνά το φεγγάρι ως μέρος του σκηνικού τοπίου. Το φως του φεγγαριού, όπως και αυτό των αστεριών, έχει τη μαγική ιδιότητα να μεταμορφώνει και να αναμαγεύει τη φύση και τον κόσμο, ακριβώς όπως τα αστέρια μεταμορφώνουν τις ερωτικές συναντήσεις των ηρώων των τραγουδιών σε στιγμές ιδιαίτερης ομορφιάς και συναισθηματικής έντασης. Το φεγγάρι, δηλαδή, ταυτίζεται με το συναίσθημα της αγάπης ή του έρωτα ανάμεσα στους ήρωες. Όταν αυτό δεν υπάρχει, το

φεγγάρι είναι «χάρτινο» κι ο κόσμος ψεύτικος⁷⁷. Η αγάπη, όμως, από μόνη της δεν αρκεί, χρειάζεται να συμμετάσχει σε αυτήν και η φύση, να προσαρμοστεί, δηλαδή, η εξωτερική πραγματικότητα με τον συναισθηματικό κόσμο του ποιητικού υποκειμένου. Το φεγγάρι, λοιπόν, συμμετέχοντας σε αυτό εμφανίζεται ως βοηθός της αγάπης. Προσωποποιείται και γίνεται αποδέκτης των ονείρων των ποιητικών υποκειμένων για ένα καλύτερο μέλλον⁷⁸. Ακούει τις παρακλήσεις τους⁷⁹ και τα καθοδηγεί δείχνοντάς τους το δρόμο της αγάπης⁸⁰.

Καταρχάς, φωτίζει τις σκηνές των ερωτικών συναντήσεων. «Κάτω στα Πετράλωνα/ νύχτα με φεγγάρι/ άνοιξα την πόρτα μου/ σ'ένα παλληκάρι»⁸¹ θα διηγηθεί η ποιητική φωνή μιλώντας για τις παρελθοντικές ερωτικές της περιπέτειες, υπονοώντας ότι η ύπαρξη του φεγγαριού προμήνυε καλή κατάληξη για τη σχέση της με το παλληκάρι, παρόλο που αυτό τελικά δε συνέβη. Ακόμη, το ερωτευμένο ποιητικό υποκείμενο τάζει το φεγγάρι ως κρυμμένο δώρο στο αγαπημένο πρόσωπο που θα μπορέσει να το ανακαλύψει μόνο αν γυρίσει πίσω σ' αυτό⁸². Αν το όνειρο της αγάπης δεν πραγματοποιηθεί, το φεγγάρι σβήνει το φως του, αφήνοντας το ποιητικό υποκείμενο σε φυσικό αλλά και ψυχολογικό σκοτάδι⁸³, όπως και στις προηγούμενες περιπτώσεις. Όταν το ματαιωμένο όνειρο δε σχετίζεται με την αγάπη και τον έρωτα, τότε το φεγγάρι παρουσιάζεται ματωμένο, όπως ο κόσμος στον οποίο ζουν τα ποιητικά υποκείμενα⁸⁴. Όπως ο ουρανός, έτσι και το φεγγάρι συμπάσχει με την ψυχική διάθεση της ποιητικής φωνής και ταυτίζεται με αυτήν. Λάμπει όταν οι ελπίδες είναι ζωντανές, χάνεται ή σβήνει όταν οι ελπίδες πεθαίνουν και ματώνει όταν οι άνθρωποι περνούν βάσανα που τους κάνουν να ματώνουν.

Ακόμη, το φεγγάρι, εκτός από το σκηνικό τοπίο μεταμορφώνει και τους ίδιους τους ανθρώπους, παρουσιάζοντας ομοιότητες με το έργο του Σολωμού. Ο Βαλαωρίτης (1985: 24) χαρακτηρίζει τον Γκάτσο ως τον πιο σολωμικό από τους υπερρεαλιστές ποιητές, και ο Καρτσωνάκης (2009: 10) μεταφέρει τις δηλώσεις του ποιητή για την αγάπη και το θαυμασμό του προς το έργο του Σολωμού. Εδώ, η ομοιότητα βρίσκεται στις μορφές που,

⁷⁷ *Χάρτινο το φεγγαράκι/ ψεύτικη η ακρογιαλιά/ αν με πίστευες λιγάκι/ θά'ταν όλα αληθινά* («Χάρτινο το φεγγαράκι», 1958)

⁷⁸ *γίνε στην ακρογιαλιά/ παρηγοριάς φεγγάρι.* («Νύχτα δίχως άκρη» στο *Έξι φεγγάρια της θάλασσας*, 1967).

⁷⁹ *Άγιο φεγγάρι/ κι αγάπη μια/ προσκνητάρι/ στην ερημιά./ Ήσουν η σκάλα/ για το βυθό/ μα παρακάλα/ να μη χαθώ./ Για κάνε κάτι/ για το διαβάτη/ το νυχτερινό./ Ένα κομμάτι/ απ' το δικό σου/ στείλε μ' ουρανό.* («Νυχτερινός διαβάτης» στο *Σκοτεινή Μητέρα*, 1986).

⁸⁰ *στείλε τον ήλιο τον ήλιο και τα φεγγάρια σου/ να βρω τ'αχνάρια σου.* («Μην κάνεις πείσματα», 1970).

⁸¹ «Κάτω στα Πετράλωνα» στο *Κάποιο Καλοκαίρι*, 1968.

⁸² *Στου γυρισμού την αμμουδιά/ έχω κρυμμένο το παλιό μας το φεγγάρι/ να στο χαρίσω μια βραδιά* («Κάνε τον πόνο σου χαρά», 1965).

⁸³ *Πού πάτε γλάροι/ με τέτοιο καιρό; Πού πας φεγγάρι/ κι εγώ καρτερώ;* («Τρεις απαντήσεις» στο *Αντικοπτριμοί*, 1993).

⁸⁴ *Είναι το φεγγάρι ματωμένο/ κι ο ήλιος είναι σκοτεινός/ και μες στη νύχτα περιμένω/ ν' ανοίξει πάλι ο ουρανός.* («Ματωμένο φεγγάρι» στο *Χρυσοπράσινο φύλλο*, 1965).

όταν είναι λουσμένες στο φως του φεγγαριού, αναγνωρίζονται ως θεϊκά όντα. Στο Σολωμό είναι αποκλειστικά γυναίκες, με πιο χαρακτηριστική τη Φεγγαροντυμένη του *Κρητικού*. Η φεγγαρολουσμένη κοπέλα του Σολωμού αποτελεί μία «θεία Επιφάνεια» (Καψωμένος, 1998: 125), συνενώνοντας τον θεϊκό με τον φυσικό κόσμο και καταργώντας, έστω για μια στιγμή, τα μεταξύ τους όρια. Πρόκειται, δηλαδή για την ταύτιση του πνευματικού και του υλικού κόσμου με μυστικιστικά και υπερφυσικά χαρακτηριστικά, που αποτελεί γνώρισμα της νεοελληνικής ποίησης, αλλά και του Υπερρεαλισμού. Ειδικά στη δεύτερη περίπτωση, η γυναίκα δεν είναι μια απλή μούσα για τον ποιητή, αλλά μετατρέπεται σε «μεσάζουσα ανάμεσα στον άντρα και το μυθικό χώρο της φαντασίας» (Κουτριάνου, 2002: 335).

Στον Γκάτσο η φεγγαρόλουστη κοπέλα παρουσιάζεται ως μια μορφή όχι απόλυτα ανθρώπινη, ούτε όμως και με θεϊκές υπερδυνάμεις που να μπορούν να επιβληθούν πάνω στη φύση ή στον ήρωα, όπως συνέβη στον *Κρητικό*. Στο «Ρήνα Κατερίνα» (1969) την ανάγκη της Κατερίνας για έρωτα κι αγάπη την ικανοποιούν «δυο παλληκάρια/ σα θαλασσινά φεγγάρια» που εμφανίζονται σαν από το πουθενά στην ακρογιαλιά, όταν η ηρωίδα αναζητά σε θάλασσες, βουνά και νησιά κοινό για να τη θαυμάσει. Το τραγούδι είναι γραμμένο με μορφή διαλόγου. Η μία φωνή ανήκει σε κάποιο πρόσωπο που επαναφέρει την ερώτηση «πού θα πας» και η δεύτερη στη Ρήνα Κατερίνα, που απαντά. Η εικόνα των δυο παλληκαριών που εμφανίζονται στην ακρογιαλιά και μοιάζουν με θαλασσινά φεγγάρια ανήκει στη φωνή της Κατερίνας, οπότε εύλογα μπορεί να υποθέσει κανείς ότι οι δυο νέοι μεταμορφώθηκαν μέσα από τα μάτια της ηρωίδας στις μαγικές αυτές μορφές. Το στοιχείο που δηλώνει εδώ τη μεταμόρφωση, είναι η παρομοίωσή τους με το φεγγάρι. Ακόμη, αξίζει να σημειωθεί ότι εδώ, σε αντίθεση τόσο με την παράδοση όσο και με τους Υπερρεαλιστές, αυτός που μεταμορφώνεται στην εξιδανικευμένη ερωτική φιγούρα είναι άντρας και όχι γυναίκα.

Η πιο χαρακτηριστική φεγγαρόλουστη γυναίκα του Νίκου Γκάτσου εμφανίζεται λίγα χρόνια αργότερα, στο δίσκο «Οι γειτονιές του φεγγαριού» (1977), όπου ο Μάνος Χατζιδάκις επιλέγει παλιότερα τραγούδια του για να τα ερμηνεύσει η Φλέρυ Νταντωνάκη. Σε αυτόν το δίσκο ηχογραφείται για πρώτη φορά το τραγούδι «Στου Διγενή τα κάστρα» που σφραγίζεται από τη φωνή της Νταντωνάκη και αποτελεί μία από τις πιο αναγνωρίσιμες ερμηνείες της που καταλήγει να τη χαρακτηρίσει⁸⁵. Η «τρελή του φεγγαριού» είναι μια γυναικεία μορφή που βρίσκεται σε μεθοριακό τόπο: στα κάστρα του ήρωα μα και ανθρώπου Διγενή, αλλά και στα αλώνια του, όπου πάλεψε με το θάνατο. Γίνεται

⁸⁵ Βλ. το ντοκυμαντέρ του Α. Μποσκοϊτή «Φλέρυ, η τρελή του φεγγαριού» (2002).

αντικείμενο χλεύης από «του κάτω κόσμου τα τελώνια» και «τα νυχτοπούλια», σκοτεινές μορφές, σε αντίθεση με το δικό της φως του φεγγαριού. Το τραγούδι δημιουργεί την εικόνα μιας νεράιδας ή μάγισσας. Μιας μη απόλυτα γήινης μορφής, που τριγυρνά τις νύχτες σε τόπους που οι άνθρωποι θα απέφευγαν ή που δε θα μπορούσαν καν να προσεγγίσουν. Η ποιητική της φωνή δηλώνει ότι μπορεί να κοιτάξει «άγρια βάθη» που «δεν τα χωράει ανθρώπου νους». Ίσως τον τόπο του θανάτου, αλλά και το βάθος της ψυχής του κάθε ανθρώπου που μπορεί να την ανοίξει με τη φαντασία του, ενισχυμένη από τη μαγεία του φεγγαρόφωτου. Ίσως ακόμη και το βάθος της ιστορίας, αφού υπονοείται ότι ζει από την εποχή του Βυζαντίου.

Η «τρελή του φεγγαριού» αποτελεί μια ταυτόχρονα ανθρώπινη και θεϊκή μορφή που είναι προϊόν της σύνδεσης της φαντασίας του ποιητή με την πραγματικότητα, σύμφωνα με το σολωμικό πρότυπο. Στα τραγούδια του όμως βρίσκουμε και στοιχεία που συσχετίζουν το φεγγάρι και το φως του με το θάνατο, διαφοροποιούμενος από τον Σολωμό, στο έργο του οποίου οι φεγγαρόλουστες φιγούρες είναι κυρίως «η αποκάλυψη της θείας παρουσίας μέσα στη φύση, η εγκοσμίωση των μεταφυσικών αξιών, [...] η ταύτιση της ομορφιάς με την καλοσύνη». (Καψωμένος, 1998: 24). Το φεγγάρι συχνά προκαλεί το θάνατο ή είναι το ίδιο τόπος θανάτου για τους ήρωες των τραγουδιών του. Εκτός από βοηθός του ποιητικού υποκειμένου και οδηγός του προς την αγάπη, εμφανίζεται επίσης και ως κλέφτης της αγάπης από αυτό. Το εγκαταλελειμμένο ποιητικό υποκείμενο, αναζητώντας το αντικείμενο της αγάπης, αναρωτιέται «τώρα ποιο φεγγάρι σ' έχει πάρει/ κι άδειασε τού κόσμου η αγκαλιά»⁸⁶, αποδίδοντας στο φεγγάρι την ευθύνη του χαμού της αγάπης από τη ζωή του, αν όχι από τη ζωή γενικά. Ακόμη, στη «μικρή Παλλού» (*Της γης το χρυσάφι*, 1971), το φεγγάρι εμφανίζεται να ζηλεύει που κάποιο από τα σαράντα παλληκάρια θα κέρδιζε την κοπέλα. Προκειμένου να την κρατήσει για τον εαυτό του, τη θανατώνει ασκώντας εξουσία ακόμη και πάνω στον ίδιο το Χάροντα, τον οποίο στέλνει να του τη φέρει⁸⁷.

Το φεγγάρι εμφανίζεται κι αλλού ως τόπος θανάτου, ίσως γιατί θεωρείται υπεύθυνο για το χρόνο που περνά, καθώς οι φάσεις του οριοθετούν τους μήνες. Είναι ίσως αυτός ο λόγος που οδηγεί την ποιητική φωνή να πει ότι «Σ' αυτόν το δρόμο που διάλεξες να πας/ πέρασα κι εγώ κάποια βραδιά/ για του φεγγαριού την αμμουδιά»⁸⁸, υπονοώντας ότι η

⁸⁶ «Το όνειρο καπνός» στο *Μαουτχάουζεν & Έζη τραγούδια*, 1960.

⁸⁷ *ζηλεύει το φεγγάρι/ και στέλνει απ' τα βουνά/ το μαύρο καβαλάρη/ που μας κυβερνά./ Κι ο χάροντας σαν φίδι/ τραβάει την κοπελιά/ σ' αγύριστο ταξίδι/ σ' ανήλιαγη σπηλιά/ σαράντα παλληκάρια/ στην άκρη του γιαιλού/ έχασαν στα ζάρια/ τη μικρή Παλλού.* («Η μικρή Παλλού» στο *Της γης το χρυσάφι*, 1971).

⁸⁸ «Στράτα τη στράτα» στο *Πολιτεία Β*, 1964.

αμμουδιά του φεγγαριού είναι ο τόπος που καταλήγει κανείς αφού φύγουν «σαν αστραπή» τα νιάτα κι η ζωή του. Και πάλι σ'έναν τόπο του φεγγαριού, «στου φεγγαριού την άκρη»⁸⁹, χαιρετά το ποιητικό υποκείμενο την αγάπη του, πριν χωριστούν για πάντα, ενώ «στου φεγγαριού τους κήπους»⁹⁰ παρακολουθούμε ακόμα έναν θάνατο, παιδιού αυτή τη φορά. Τέλος, σε ένα από τα τελευταία τραγούδια που έγραψε ο Νίκος Γκάτσος, στο «Μικραίνει το φεγγάρι» (*Ησυχες μέρες του Αυγούστου*, 1995), το φεγγάρι ταυτίζεται με ολόκληρο τον κόσμο που χάνεται και πεθαίνει. Ο κόσμος είναι ο κόσμος του ποιητή, η ζωή του που τελειώνει και βλέπει ότι ο χρόνος που του απομένει είναι ένα φεγγάρι που όλο και μικραίνει πριν χαθεί εντελώς, κλείνοντας μέσα του αυτό που τελικά μετράει στον κόσμο και τη ζωή: την αγάπη.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό του Γκάτσου είναι ότι τα αστέρια μοιάζουν να είναι πιο σημαντικά για την αναμάγευση του κόσμου από το φεγγάρι. Κάτι που μπορεί να το ψυχανεμιστεί κανείς από το σύνολο των τραγουδιών. Γίνεται ξεκάθαρο στο «Όλα τ'άστρα» (*Σκοτεινή Μητέρα*, 1986), όπου η ποιητική φωνή απευθυνόμενη στο αγαπημένο πρόσωπο το παροτρύνει να ξεχάσει το φεγγάρι, που έτσι κι αλλιώς ήδη δύνει πίσω από τα βουνά, και να ακολουθήσει το δρόμο της αγάπης που νικάει το φόβο και τα βάσανα και αναμαγεύει τον κόσμο τους. Ο δρόμος της αγάπης φωτίζεται από τα αστέρια.

Γενικά, το φεγγάρι είναι συνυφασμένο με την αγάπη. Συμπάσχει με τον ήρωα και αναμαγεύει την πραγματικότητα, κάνοντας ολόκληρο τον κόσμο να μοιάζει με το όνειρο του ερωτευμένου ανθρώπου που τα βλέπει όλα υπέροχα. Έτσι, το αγαπημένο πρόσωπο μεταμορφώνεται στη μορφή του εξιδανικευμένου έρωτα, αντλώντας από τη λογοτεχνική παρακαταθήκη του Σολωμού. Το φεγγάρι όμως γίνεται και εχθρός, κλέφτης της αγάπης από τον άνθρωπο, τον οποίο αφήνει, τελικά, μόνο και δυστυχή, για να το ταυτίσει με τον τόπο του θανάτου του ή ακόμη με το μοναδικό νυχτερινό φως που χάνεται παίρνοντάς τα όλα μαζί του. Συνολικά, βρίσκουμε τη λέξη «φεγγάρι» 63 φορές στα τραγούδια του Γκάτσου (Καρτσωνάκης, 2009: 287), σε όλη την έκτασή τους. Οι αισιόδοξες σηματοδοτήσεις βρίσκονται κυρίως στα πρώτα χρόνια και οι πιο σκοτεινές τα τελευταία, συμβαδίζοντας με τη συνολική κατάπτωση της ελπίδας του ποιητή μέσα στα χρόνια.

⁸⁹ «Ήρθα μ'ένα δάκρυ», 1968.

⁹⁰ «Λησμονημένοι κι άγρυπνοι/ στου φεγγαριού τους κήπους/ ταιριάζαμε τα λόγια μας/ με της καρδιάς τους χτύπους./ Μα κάποιο βράδυ του Μαγιού/ εν' άστρο είχε κυλήσει/ κι ήρθε σαν χέρι ενός παιδιού/ τα μάτια να του κλείσει» («Ο κήπος του Αλλάχ» στο *Σκοτεινή Μητέρα*, 1986).

3.2.3 Τα πουλιά

Ένα ακόμα στοιχείο που εμφανίζεται σταθερά μέσα στα τραγούδια του Νίκου Γκάτσου, είναι η παρουσία των πουλιών. Τα πουλιά εμφανίζονται με διάφορους συμβολισμούς στην ελληνική λογοτεχνία, οι περισσότεροι από τους οποίους έχουν τις ρίζες τους στο δημοτικό τραγούδι. Αν και ο Δροσίνης (1924: 48 & 66-67) «παραπονιέται» ότι τα πιο πολυθώρητα πουλιά της ελληνικής φύσης λείπουν από τους παραδοσιακούς στίχους, αυτά που συναντάμε παραμένουν ενδεικτικά της (Δουλαβέρας, 2013: 130). Γενικά, τα πουλιά έχουν πολλούς και διαφορετικούς συμβολισμούς στο δημοτικό τραγούδι, ανάλογα με το ρόλο που καλούνται να παίξουν σε κάθε περίπτωση (Karagiannis-Moser, 1997: 215). Διαθέτουν ανθρώπινη φωνή και έτσι γίνονται μεταφορείς καλών ή κακών γραπτών και προφορικών μηνυμάτων (Karagiannis-Moser, 1997: 138-139), ενώνοντας, χάρη και στην πτητική τους ικανότητα, ακόμα και τον κόσμο των ζωντανών με αυτόν των νεκρών (Karagiannis-Moser, 1997: 273-274). Ακόμη, εμφανίζονται να προειδοποιούν τους ήρωες των τραγουδιών για τους κινδύνους ή να προοικονομούν το θάνατό τους, λειτουργώντας ως μαντατοφόροι του Χάρου (Karagiannis-Moser, 1997: 282).

Στα τραγούδια με θέμα την αγάπη, την κατάκτηση του αγαπημένου προσώπου ή το γάμο, με ονόματα πουλιών κατονομάζονται πολύ συχνά τα αγαπημένα πρόσωπα, ή και τα παιδιά (Karagiannis-Moser, 1997: 197-198), ενώ συγκεκριμένα πουλιά (πέρδικα, περιστέρι, χελιδόνι, κοράκι, αετός) παρομοιάζονται με χαρακτηριστικά της γυναικείας αλλά και της αντρικής ομορφιάς (Δουλαβέρας, 2013: 130 & 164 & 345-347 & Karagiannis-Moser: 216). Τέλος, το πουλί σχετίζεται με την ξενιτιά, όπου ο μετανάστης παρομοιάζεται με αποδημητικό πουλί, ενώ συνήθως είναι πουλιά αυτά που μεταφέρουν τα μηνύματά του πίσω στην πατρίδα (Μπουκάλας, 2008).

Το πουλί εντοπίζεται και στην ελληνική υπερρεαλιστική εικονοποιία, όπου η γυναίκα εμφανίζεται συνήθως με τη μορφή περιστεριού (Κουτριάνου, 2002: 330). Ο Ελύτης, μιλώντας για τα υπερρεαλιστικά χαρακτηριστικά της ποίησής του, αναφέρει ότι γι αυτόν το πνεύμα της ποίησης και της έμπνευσης εμφανίζεται με τη μορφή ενός κοριτσιού που έχει φτερά και πετάει (Ivask & Ivask, 1975: 641). Η Κουτριάνου (2002: 478) διαπιστώνει ότι του δίνει τη μορφή περιστεριού ή αηδονιού, ενώ εμφανίζεται επίσης ως γεράκι, αγριοπούλι ή θαλασσοπούλι, όλα πουλιά της ελληνικής φύσης, συμπλέοντας με τον Breton (1963), ο οποίος υποστηρίζει ότι ο υπερρεαλιστής δημιουργός πρέπει να

στραφεί στο οικείο του φυσικό περιβάλλον για να κατανοήσει και να αποδώσει τα δικά του πάθη με εικόνες που θα προκύψουν μέσα από την παρατήρησή του.

Τα πουλιά που εμφανίζονται στα τραγούδια του Γκάτσου διατηρούν πολλά από τα χαρακτηριστικά που έχουν στο δημοτικό τραγούδι, κυρίως όμως τα συναντάμε συσχετισμένα με τον έρωτα και την αγάπη, όπως και στον Υπερρεαλισμό. Τα πουλιά που εμφανίζονται συχνότερα και στα οποία γίνεται εκτενής αναφορά γιατί έχουν σταθερά τους ίδιους συμβολισμούς είναι το περιστέρι και το χελιδόνι, ενώ βρίσκουμε επίσης και όρνια: τους αετούς (ή αητούς) και τα γεράκια. Πιο σπάνια εμφανίζονται το σπουργίτι⁹¹, ο γλάρος⁹² και τα θαλασσοπούλια γενικά⁹³, και μια φορά η καρδερίνα, η οποία είναι η ενσάρκωση της αγαπημένης κοπέλας, της Κατερίνας, με την οποία ταυτίζεται και μέσω της παρήχησης των δύο ονομάτων⁹⁴. Τέλος, το αηδόνι συσχετίζεται με το παιδί σε κίνδυνο, για το οποίο γίνεται λόγος στην αντίστοιχη θεματική ενότητα.

Στα τραγούδια του Γκάτσου, το περιστέρι ταυτίζεται με το αγαπημένο πρόσωπο του ποιητικού υποκειμένου, όπως και στα δημοτικά τραγούδια που δηλώνει την πολύ όμορφη κοπέλα και τη νύφη (Δουλαβέρας, 2013: 164). Έτσι, «τρυφερή σαν περιστέρι» ήταν η κοπέλα που ξελόγιασε τους Δάμωνα και Φιντία στο ομώνυμο τραγούδι (*Επιστροφή*, 1970) ήταν. Σαν περιστέρι παρουσιάζεται κι αλλού το αντικείμενο του πόθου, ακόμα κι αν δε δηλώνεται ρητά αν πρόκειται για γυναικεία ή αντρική φιγούρα. «Είσαι ένα περιστέρι/ που πετά στον ουρανό»⁹⁵ θα πει το ποιητικό υποκείμενο στην προσπάθειά του να εκφράσει τα συναισθήματά του για το αγαπημένο πρόσωπο. Εδώ, το αντικείμενο του πόθου δεν παρομοιάζεται απλώς με ένα περιστέρι, αλλά είναι το ίδιο το περιστέρι που θα δανείσει στο ζευγάρι τα φτερά του ώστε να πάνε μαζί να βρουν «έν'αστέρι/ σ'έναν κόσμο

⁹¹ *Η Αθηνά και η Ήρα/ κορίτσια δίχως πείρα/ μαζί κι η Αφροδίτη/ σαν άβγαλτο σπουργίτι/ κατέβηκαν μια μέρα στο παζάρι/ κι είδαν εκεί το ξένο παλληκάρι.* («Ο Πάρις και το μήλο» στο *Ξαρχάκος + Κόκοτας*, 1970. *Μέσα στα χαλάσματα/ στα γεμμένα σπίτια/ του Θεού τα πλάσματα/ ψάχνουν για ζωή./ Βρίσκουν τα περάσματα/ σα μικρά σπουργίτια/ διώχνουν το βραχνά της νύχτας/ κι έρχεται πρωί.* («Ηρωες και θύματα» στο *Περίπατος*, 1976).

⁹² *Ηρθα σαν το γλάρο/ στην ακρογιαλιά/ ήρθα να σε πάρω/ μ' εκατό φιλιά.* («Το εκκρεμές» στο *Θαλασσινά φεγγάρια*, 1974).

Ένα βράδυ στο Λουτράκι/ γνώρισε η Φανή τον Τάκη./ Τους ευλόγησε ένας γλάρος/ κι έγινα κι εγώ κουμπάρος. («Η Φανή», 1969).

⁹³ *Φεγγάρι μου θαλασσινό/ πουλί μου πελαγίσιο/ σε ποιας καρδιάς τον ουρανό/ θα' ρθώ να σ' αναστήσω.* («Σήμερα βράδιασε νωρίς» στο *Έξι φεγγάρια της θάλασσας*, 1967).

Θαλασσοπούλια μου, θαλασσοπούλια μου/ κοιμάται η πούλια μου, κοιμάται η πούλια μου.

(«Θαλασσοπούλια μου» στο *Πρώτη εκτέλεση*, 1965).

Βράδιασε/ στο μουράγιο βράδιασε./ Θαλασσοπούλια της νύχτας ρωτώ/ αν θα' ρθείς απ' τα ζένα.

(«Βράδιασε» στο *Ένα Χαμόγελο*, 1969).

Φίλα με Αυγερινέ μου να γίνω Πούλια/ τραγούδι να μου λένε τα θαλασσοπούλια. («Μια Κυριακή του Μάρτη» στο *Κόκκινη Κλωστή*, 1972).

⁹⁴ *Αγαπώ μια καρδερίνα/ σ' ένα πράσινο κλαδί/ τη φωνάζουν Κατερίνα/ και δε θέλει να σε δει.* («Αγαπώ μια καρδερίνα» στο *Της γης το χρυσάφι*, 1970).

⁹⁵ «Έλα πάρε μου τη λύπη», 1958.

μακρινό». Εκεί όπου θα ζήσουν την εξιδανικευμένη αγάπη τους, όπου η λύπη αίρεται και η αγάπη νικάει τον πόνο και δίνει χαρά. Την ίδια εικόνα, αλλά από την ανάποδη, παρακολουθούμε στο «Τα λόγια που περίμενα» (*Μύθοι μιας γυναίκας*, 1988). Και εδώ το ποιητικό υποκείμενο αναζητά την αγάπη και καλεί το αγαπημένο πρόσωπο να του τη χαρίσει. Μόνο που αυτό δε συμβαίνει και το όνειρό του οδηγείται στη ματαιώση. Το αντικείμενο του πόθου αντί για χαρές του χαρίζει λύπες και το ποιητικό υποκείμενο, για να τις ξορκίσει, τις τραγουδά για να ακουστούν «σε κάβους» και «σε νησιά». Σε αυτό το μοιρολόι της αγάπης του φαντάζεται πως, αν αυτή ευοδωνόταν, τότε οι δυο αγαπημένοι θα ήταν το περιστέρι και η φωλιά αντίστοιχα. Θα ανήκαν δηλαδή από τη φύση τους ο ένας στον άλλον, όμως «τι κρίμα», αυτό τελικά δε συνέβη.

Η φράση «περιστέρι μου» εμπεριέχει ιδιαίτερη τρυφερότητα. Στο «Μη ρωτάς» (1970), ένα τραγούδι χωρισμού, το ποιητικό υποκείμενο αποχαιρετά με κλάματα τον/την αγαπημένο/η και προσπαθεί να παρηγορήσει και να παρηγορηθεί, επισημαίνοντας ότι η αγάπη τους θα συνεχίσει να υπάρχει και να τους ενώνει, ακόμα κι όταν η ζωή που έχει «βάσανα και πόνους» τους αναγκάζει να ζούνε χώρια. «Είναι πικρός ο χωρισμός», αλλά «μη ρωτάς αν πονάω/ φτάνει που σ' αγαπώ.» εξομολογείται το ποιητικό υποκείμενο σε μια στιγμή συναισθηματικής γενναιότητας. Σε αυτό το κλίμα, το αγαπημένο πρόσωπο τη στιγμή του αποχαιρετισμού προσφωνείται ως «περιστέρι μου». «Περιστέρι μου έχε γεια/ και μην παραπονιέσαι» λέει το ποιητικό υποκείμενο, συμπυκνώνοντας σε αυτή τη φράση τα συναισθήματα της αγάπης που προσπαθεί να περιγράψει σε όλο το υπόλοιπο τραγούδι. Με την ίδια τρυφερότητα αντιμετωπίζει ο ήρωας στο «Άκου Γρηγόρη να σου πω» (1967) τη γυναίκα που τον εγκατέλειψε. Αυτός ακόμα την αναζητά και τη θέλει και, παρόλη την απόρριψη, την αποκαλεί «περιστέρι μου μικρό», δηλώνοντας με αυτή τη μεταφορά τα όσα νιώθει γι αυτήν. Με την ίδια τρυφερότητα ονοματίζει ως πουλιά τα αγαπημένα πρόσωπα και ο λαϊκός ποιητής, αν και στη δική του περίπτωση η γυναίκα παρουσιάζεται συχνότερα ως πέρδικα παρά ως περιστέρι (Karagiannis-Moser, 1997: 215).

Επίσης, δυο φορές στα τραγούδια του Γκάτσου ερχόμαστε αντιμέτωποι με τα νεκρά περιστέρια. Και στις δύο περιπτώσεις αυτή η εικόνα χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει μεγάλη πίκρα και πόνο. Πρώτη φορά τα πεθαμένα περιστέρια παίρνουν τη μορφή της νύφης και του γαμπρού σε έναν «Ματωμένο Γάμο», αυτή τη φορά στη μέση της ερήμου. «Ο Ιρλανδός κι ο Ιουδαίος» (*Μυθολογία*, 1965) ξεκινούν μια μεγάλη και δύσκολη πορεία μέσα στην έρημο, προκειμένου να καταφέρουν να φτάσουν στην ώρα τους στο γάμο και να δώσουν τα δώρα τους. Όλη τους όμως η προσπάθεια ματαιώνεται, αφού, μόλις μπήκαν στην πόλη, κάποιος «τους έδειξε στο χώμα εμπρός/ δυο πεθαμένα

περιστέρια/ που ήταν η νύφη κι ο γαμπρός». Η πίκρα για τον άτυχο γάμο αλλά και για τη δικιά τους μάταιη πορεία εκφράζεται πολύ λιτά στο τελευταίο δίστιχο του τραγουδιού, με ένα απλό δάκρυ του Ιρλανδού και του Ιουδαίου. Αξίζει να σημειωθεί ότι και εδώ τα «πεθαμένα περιστέρια» ήταν δυο πρόσωπα που μεταξύ τους αγαπιούνταν, συνδέοντας και πάλι το σύμβολο του περιστεριού με το αντικείμενο της αγάπης. Τα πεθαμένα περιστέρια όμως μπορεί και να σχετίζονται και με τη ματαίωση των αγώνων δύο ιστορικά πολύπαθων εθνοτήτων, των Ιρλανδών και των Ιουδαίων, καθώς η δεκαετία του 1960 είναι αυτή κατά την οποία αναζωπυρώνεται το ζήτημα της ένωσης της Ιρλανδίας με τη Βόρεια Ιρλανδία, αλλά και αυτό των σχέσεων του κράτους του Ισραήλ με τις γειτονικές του χώρες. Το περιστέρι, ως παγκόσμιο σύμβολο της ειρήνης και της ελπίδας, σε αυτές τις περιπτώσεις φαίνεται πως τελικά πέθανε.

Στο «Άσπρη μέρα και για μας» (*Ένα μεσημέρι*, 1966), τα «νεκρά/περιστέρια» γεμίζουν τον ουρανό την ώρα της αυγής. Την ώρα, δηλαδή, που ξημερώνει η καινούρια μέρα κι οι άνθρωποι κοιτούν έξω για να δουν τι τους περιμένει. Τα νεκρά περιστέρια έρχονται στο τέλος μιας πικρής πορείας κλιμάκωσης, που ξεκινά «μ'ένα δάκρυ [...] αρμυρό» και συνεχίζει με «πικρά/ καλοκαίρια». Ο πόνος δεν εμφανίζεται ξαφνικά ανατρέποντας μια κατάσταση προσμονής, όπως στο προηγούμενο τραγούδι. Αντίθετα, περιγράφει με μια φρικιαστική εικόνα το παρόν του ποιητικού υποκειμένου, ώστε, στην επόμενη στροφή, να προτάξει την ανάγκη της ελπίδας για το μέλλον. Όταν το παρόν χαρακτηρίζεται από νεκρά περιστέρια, θέλει μεγαλύτερη δύναμη για να «μην κλαις», για να μάθεις «το μαράζι/ [...] φυλαχτό να μην κρεμάς, για «να λες/ δεν πειράζει/ θα'ρθει άσπρη μέρα και για μας», και ακριβώς αυτό προσπαθεί να πει το ποιητικό υποκείμενο στο πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται.

Παρόμοιους συμβολισμούς με το περιστέρι έχει και το χελιδόνι. Όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, η φράση «χελιδόνι μου» ή «χελιδονάκι μου»⁹⁶ χρησιμοποιείται για να δηλώσει τρυφερότητα προς το αγαπημένο πρόσωπο, αν και η συνήθης νοηματοδότηση του χελιδονιού στην παράδοση σχετίζεται με τη μοναξιά και τη μελαγχολία (Karagiannis-Moser, 1997: 167). Λόγω της φύσης του ως αποδημητικό πουλί, το χελιδόνι εμφανίζεται επίσης συνυφασμένο με την άνοιξη, την αναγέννηση της φύσης και τη μετάβαση προς τη ζέστη και το φως του καλοκαιριού. Μάλιστα, υπάρχει και μια ιδιαίτερη κατηγορία δημοτικών τραγουδιών αφιερωμένων στην επιστροφή των

⁹⁶ *Αχ χελιδονάκι μου/ θέλω να πετάζω/ τ' όνειρο ν' αλλάζω/ στον ύπνο σου –/ [...] / Μη μου λες να σου φέρω τον ήλιο/ δε μπορώ, δε μπορώ, δε μπορώ/ σκοτεινό της καρδιάς το βασίλειο/ κι η αγάπη σημάδι λαμπερό.* («Κάποια νύχτα», 1969).

χελιδονιών, τα *χελιδονίσματα* (Karagiannis-Moser, 1997: 29 & 122). Αυτό το χαρακτηριστικό του χελιδονιού ο Γκάτσος το υιοθετεί απολύτως και χρησιμοποιεί το χελιδόνη ως σύμβολο της άνοιξης και της ελπίδας για τη βελτίωση των συνθηκών της ζωής⁹⁷, σε αντίθεση με το χειμώνα που χαρακτηρίζεται από κακοκαιρίες, κρύο και σκοτάδι που συμβολίζουν τη ματαίωση των ονείρων και τις δυσκολίες της ζωής. Ακόμη, σε αντίθεση με το περιστέρι, που είναι απλώς ένα τρυφερό και όμορφο πουλί, συνώνυμο του αντικειμένου του πόθου, το χελιδόνη έχει να εκπληρώσει και το ρόλο του αγγελιοφόρου. «Αν μ' αγαπάς ακόμα γαλανομάτα μου/ χελιδονάκι στείλε να βρω τη στράτα μου»⁹⁸ μηνύει το ποιητικό υποκείμενο στο αγαπημένο πρόσωπο, περιμένοντας να πάρει την ποθητή απάντηση μέσω του χελιδονιού που θα τη μεταφέρει.

Το χελιδόνη ως αγγελιοφόρος, όχι όμως της ερωτικής αγάπης, εμφανίζεται και στο τραγούδι «Τι να γίνεται ο κυρ Φώτης» (*Επιστροφή*, 1970). Εδώ, το χελιδόνη έχει σταλεί από το ποιητικό υποκείμενο που βρίσκεται στα ξένα για να μεταφέρει τις σκέψεις και τα συναισθήματά του στην πατρίδα του και να γυρίσει πίσω με τα νέα της γειτονιάς και των αγαπημένων προσώπων. Πρόκειται για ένα μοτίβο που το συναντάμε πολύ συχνά και στο δημοτικό τραγούδι (Δροσίνης, 1924: 61), αν και εκεί ο ταχυδρόμος συνήθως είναι γενικά το πουλί, χωρίς να προσδιορίζεται το είδος του (Karagiannis-Moser, 1997: 167). Εδώ, ο ομιλητής απευθύνεται στο ίδιο το χελιδόνη λέγοντάς του ποιους να βρει και τι να πει στον καθένα, σαν να υπαγορεύει ένα γράμμα ή να αναθέτει μια αποστολή σε κάποιον άνθρωπο. Το τραγούδι θυμίζει έντονα το πολύ γνωστό από το 1962 τραγούδι «Της ξενιτιάς»⁹⁹, όπου ο ήρωας αναπολώντας το σπίτι και την πατρίδα του ζητάει και πάλι από «ένα πουλί/ ένα χελιδονάκι» να φροντίσει να χτίσει την καλοκαιρινή φωλιά του κοντά στους δικούς του ανθρώπους, για να τους μεταφέρει την αγάπη και τη νοσταλγία του. Η αντίληψη του χελιδονιού ως πουλιού-ταχυδρόμου είναι, επομένως, κοινός τόπος. Το χελιδόνη, ως μεταναστευτικό πουλί, θεωρείται κατάλληλο για να καλύψει μεγάλες αποστάσεις μεταφέροντας το μήνυμα της αγάπης, αλλά και έμπιστο, αφού κάθε χρόνο γυρνά στο ίδιο μέρος για να ξαναβρεί τη φωλιά του, ενώ σημειώνονται και περιπτώσεις ερωτικών δημοτικών τραγουδιών που δε φωλιάζει απλώς πάνω στο σπίτι του αγαπημένου προσώπου,

⁹⁷ Στον ήλιο προσευχήθηκα/ να διώξει τ' άγριο χιόνι/ να γίνω εγώ παράθυρο/ κι εσύ το χελιδόνη. («Όταν πεθαίνει ο έρωτας» στο *Οι μύθοι μιας γυναίκας*, 1988).

⁹⁸ «Γαλανομάτα μου», 1968.

⁹⁹ Φεγγάρι μάγια μου 'κανες/ και περπατώ στα ξένα/ είναι το σπίτι ορφανό/ αβάσταχτο το δειλινό/ και τα βουνά κλαμένα./ Στείλε ουρανό μου ένα πουλί/ να πάει στη μάνα υπομονή./ Στείλε ουρανό μου ένα πουλί/ ένα χελιδονάκι/ να πάει να χτίσει τη φωλιά/ στου κήπου την κορομηλιά/ δίπλα στο μπαλκονάκι./ Στείλε ουρανό μου ένα πουλί/ να πάει στη μάνα υπομονή/ δεμένη στο μαντίλι/ προικιά στην αδερφούλα μου/ και στη γειτονοπούλα μου/ γλυκό φιλή στα χείλη. («Της ξενιτιάς (Φεγγάρι μάγια μού'κανες)» στο *Όμορφη Πόλη*, 1962).

αλλά μπαίνει μέσα προκειμένου να μεταφέρει απόφιο το μήνυμα της αγάπης (Δροσίνης, 1924: 65).

Στα τραγούδια του Γκάτσου παρατηρείται επίσης μια αντίθεση ανάμεσα στο πώς παρουσιάζονται τα μικρά και τα μεγάλα πουλιά. Τα χελιδόνια, τα περιστέρια, τα σπουργίτια, είναι όλα μικροσκοπικά και ταπεινά πουλιά που μπορεί κανείς να συναντήσει σχεδόν παντού. Βρίσκονται σε άμεση σχέση με τον άνθρωπο και, όπως αναφέρθηκε, όταν χρησιμοποιούνται στο λόγο εκφράζουν τρυφερότητα. Αντίθετα, τα μεγάλα πουλιά που βρίσκονται στα τραγούδια, ο αετός και το γεράκι, είναι οι βασιλιάδες των πουλιών (Ferber, 1999: 65-68). Εκτός δηλαδή από πιο μεγαλόσωμα είναι και μεγαλόπρεπα και δεν τα συναντά κανείς συχνά ούτε και ζουν κοντά στον άνθρωπο. Πρόκειται για μια αντίθεση που είναι κοινή και στο δημοτικό τραγούδι, όπου τα μικρά πουλιά παρουσιάζονται ως λεία και τα μεγαλόσωμα ως οι κυνηγοί τους. Αυτή η αντίθεση πολλές φορές παίρνει και τη μορφή της ερωτικής αντιπαράθεσης, όπου συχνά η γυναίκα παρουσιάζεται ως το περιστέρι ή η πέρδικα που κυνηγά και πιάνει ο κυνηγός αητός-άντρας (Karagiannis-Moser, 1997: 183-184 & 216 & Δουλαβέρας, 2013: 346).

Στα τραγούδια του Γκάτσου η αντίθεση αυτή εντοπίζεται στο «Ποια πόρτα να χτυπήσω» (1969). Στη στροφή που αποτελεί το ρεφραίν επαναφέρεται η φράση «ήσουν αητός μ' ολόχρυσα φτερά/ κι εγώ της πίκρας χελιδόνι» και «ήσουν αητός μ' ολόχρυσα φτερά/ κι εγώ της πίκρας περιστέρι». Το χελιδόνι και το περιστέρι είναι μικρά πουλιά, ενώ ο αητός παρουσιάζεται μεγαλόπρεπος με τα χρυσά φτερά του, δηλώνοντας τη διαφορά που υπάρχει στις δύο φύσεις. Το ποιητικό υποκείμενο διαπιστώνει ότι θα ήταν αδύνατον να υπάρξει μεταξύ τους αγάπη, γεγονός που οδηγεί στην πίκρα και στο συναίσθημα της ματαίωσης του ερωτικού ονείρου. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η διαφορά μικρού και μεγάλου πουλιού εδώ αντιστοιχεί και στη διαφορά κοινωνικής τάξης ανάμεσα στα πρόσωπα, αντίστοιχη του μοτίβου του φτωχού αγοριού που ερωτεύτηκε, αλλά δεν μπορεί να αποκτήσει την πλούσια κοπέλα και αντίστροφα. Πουλιά όπως το χελιδόνι ή το περιστέρι ανήκουν σε μια πιο ταπεινή τάξη από τον αητό και το γεράκι.

Πράγματι, ο αετός εμφανίζεται παντού δυνατός κι εντυπωσιακός, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους παριστάμενους σε κάθε τραγούδι. «Εσύ αητός περήφανος/ τραβάς τον δρόμο σου στον ήλιο/ [...] Εσύ πετάς χαρούμενος/ στης ομορφιάς κοντά τη ρίζα»¹⁰⁰ θα πει το ποιητικό υποκείμενο στο πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται, αλλά δεν μπορεί να το φτάσει. Ο αητός παίρνει θεϊκά χαρακτηριστικά, καθώς μπορεί χάρη στη δύναμή του να

¹⁰⁰ «Χωρίς φτερά» στο *Σκοτεινή Μητέρα*, 1986.

φτάσει ως τον ήλιο ή στην πηγή της ομορφιάς, μέρη δυσπρόσιτα ή απάτητα για οποιονδήποτε άλλον. Τον βλέπουμε μάλιστα να παρομοιάζεται ή και να ταυτίζεται με το Διγενή, τον κατεξοχήν «υπερήρωα» των δημοτικών τραγουδιών, αλλά και γενικότερα του νεοελληνικού φαντασιακού, τουλάχιστον από τη βυζαντινή εποχή και μετά (Saunier, 2019: 11). Έτσι, για τον παράξενο ξένο που κράταγε στα χέρια του «του παραδείσου το κλειδί», δηλώνεται ότι «δεν έμαθε κανείς/ αν είναι αητός ή Διγενής»¹⁰¹. Σε αυτή τη φράση συνοψίζονται όλα τα παράξενα, υπεράνθρωπα και εξωκοσμικά χαρακτηριστικά του: «Άλλοι τον λέν' Αυγερινό/ άλλοι τον λένε χάροντα/ μα εκείνος σαν τον ουρανό/ με συντροφιά του τ' όνειρο/ είναι μακριά είναι κοντά/ σωπαίνει και δεν απαντά».

Σαν αητός ή Διγενής παρουσιάζεται και ο νεκρός που φτάνει «στον κάτω δρόμο»¹⁰² αδικοσκοτωμένος, όπως υπονοείται, από κάποιους εχθρούς άλλους. Εδώ ο θάνατος του ήρωα κάνει εντύπωση και ξενίζει, γιατί κάποιος που μοιάζει σαν «τον Ρήγα τον αετό τον Διγενή» λογίζεται ως παντοδύναμος και νικητής ενάντια σε κάθε εχθρό, ακόμη ίσως και στο θάνατο, και κανείς δεν μπορεί να τον φανταστεί με την «όψη του χλωμή σαν το πανί». Ακριβώς το ίδιο ισχύει και για τον ήρωα που αν και είχε «αητού φτερούγα/ και γερακιού ματιά» δε γλύτωσε από τον άδικο θάνατο. Τη θέση των εχθρών άλλων εδώ παίρνει η θάλασσα, η οποία ταυτίζεται γενικά με τον άδικο χαμό, όπως θα φανεί παρακάτω. Τέλος, ο «μαύρος αητός» στο ομώνυμο τραγούδι¹⁰³ είναι ο ίδιος φορέας της καταστροφής και του θανάτου. Μάλιστα, εμφανίζεται ως δυνατότερος ακόμα και από το Χριστό και την Παναγιά, που είχαν στην προστασία τους τα δυο παιδιά, την ιστορία των οποίων διηγείται η ποιητική φωνή. Ούτε ο ίδιος ο θεός δεν μπορεί να αντισταθεί στη δύναμη του μαύρου αητού που, κλέβοντας τα παιδιά, τα οδήγησε στον πόλεμο και στο θάνατο. Ο αητός είναι συνυφασμένος με το θάνατο και στη δημοτική παράδοση (Δουλαβέρας, 2013: 345), αποτελώντας σύμβολο είτε του Χάρου (Karagiannis-Moser, 1997: 184) είτε του σκοτωμένου νέου (Karagiannis-Moser, 1997: 224 & Δουλαβέρας, 2013: 350). Μάλιστα, η Karagiannis-Moser (1997: 215) διαπιστώνει πως πρόκειται για ένα μοτίβο που είναι καλά εδραιωμένο στην λαϊκή αντίληψη και γι αυτό επανεμφανίζεται σε πολλά τραγούδια διατηρώντας παντού τα ίδια χαρακτηριστικά.

Αντίστοιχη είναι και η εικόνα που δίνεται για το γεράκι, το οποίο στα τραγούδια του Γκάτσου εμφανίζεται πιο σπάνια από τον αετό. Είναι κι αυτό ένα αρπακτικό πουλί με μεγάλη δύναμη που ζει στην ερημιά, μακριά από τους ανθρώπους, αλλά και τα υπόλοιπα

¹⁰¹ «Ο Ξένος» στο *Σπίτι μου Σπιτάκι μου*, 1972.

¹⁰² «Στον κάτω δρόμο» στο *Νυν και Αεί*, 1974.

¹⁰³ «Ο μαύρος αητός» στο *Σπίτι μου σπιτάκι μου*, 1972.

ζώα. «Της ερημιάς γεράκι»¹⁰⁴ αποκαλεί η ποιητική φωνή το πρόσωπο που εγκατέλειψε την ίδια, αλλά και κάθε τι το εγκόσμιο, ποτίζοντας με φαρμάκι όλους όσους το αγάπησαν και το νοιάστηκαν. Ωστόσο, το γεράκι στα υπόλοιπα τραγούδια βρίσκεται πολύ πιο κοντά στον άνθρωπο σε σχέση με τον αητό, χωρίς όμως να χάνει κανένα από τα μεγαλόπρεπα χαρακτηριστικά του. Πρόκειται για δυο τραγούδια από τους *Δροσουλίτες* (1975), όπου ο Γκάτσος βασίζεται κυρίως σε παραδοσιακές μορφές και εικόνες για να γράψει τα έντεκα τραγούδια του κύκλου. Και στις δύο περιπτώσεις, το γεράκι έχει τα χαρακτηριστικά αγγελιοφόρου¹⁰⁵, χωρίς να μοιάζει όμως με το χελιδόνι.

Το γεράκι καλείται να διασχίσει μια μεγάλη απόσταση για να καλέσει κάποιον πίσω και όχι για να μεταφέρει σκέψεις και συναισθήματα. Μάλιστα, υπονοείται ότι ο Μαυραϊλής, ο αποδέκτης του μηνύματος είναι μάλλον νεκρός, οπότε το γεράκι δεν έχει να κάνει ένα απλό ταξίδι, αλλά να διασχίσει τα όρια ανάμεσα στους κόσμους και να φτάσει στον προορισμό του ζωντανό, κάτι που μόνο ένα πουλί με ιδιαίτερες δυνάμεις θα μπορούσε να καταφέρει. Στο «Μαδριγάλι» το γεράκι ή ξεφτέρι είναι και πάλι αυτό που θα μεταφέρει το μήνυμα στο β' ενικό στο οποίο απευθύνεται η ποιητική φωνή. Ίσως η σχέση αυτή του γερακιού με τον άνθρωπο και τα καθήκοντά του ως μαντατοφόρου να σχετίζονται και με το γεγονός ότι το γεράκι είχε εκπαιδευτεί από τους ανθρώπους και κατά εποχές και περιοχές είχε χρησιμοποιηθεί ως βοηθός στο κυνήγι και στον πόλεμο. Αντίθετα, ο αετός ποτέ δεν εξημερώθηκε από τον άνθρωπο και ο συμβολισμός του σχετίζεται με την ελευθερία και την άγρια φύση.

Συνοψίζοντας, ο Γκάτσος χρησιμοποιεί τα πουλιά με τον δικό του τρόπο, συνδυάζοντας τους συνηθέστερους παραδοσιακούς και υπερρεαλιστικούς συμβολισμούς τους. Έτσι, το περιστέρι από ενδεικτικό της ομορφιάς γίνεται η επιτομή της τρυφερότητας για το υπερρεαλιστικά εξιδανικευμένο αγαπημένο πρόσωπο, παίρνοντας τη θέση της παραδοσιακής πέρδικας. Το χελιδόνι υιοθετεί το ρόλο του ως αγγελιοφόρος, αλλά εδώ είναι μεταφορέας της χαράς και της ελπίδας και όχι της μελαγχολίας των δημοτικών τραγουδιών. Ο αετός παραμένει κυνηγός, αλλά όχι τόσο της κοπέλας όσο των μεγάλων ιδανικών και η συσχέτισή του με το θάνατο μοιάζει να ξενίζει ακόμα και τον ίδιο τον ποιητή, αντί να είναι αναμενόμενη. Το γεράκι εμφανίζεται ως το πουλί που είναι ικανό να πάει ως τον κάτω κόσμο, σταλμένο από τον άνθρωπο, ρόλος που παραδοσιακά έχουν τα

¹⁰⁴ «Σε πότισα ροδόσταμο» στο *Αρχιπέλαγος*, 1959.

¹⁰⁵ *Στη Βαβυλώνα στην Αμισό/ σαν πας γεράκι μου χρυσό/ θέλω να ειπείς του Μαυραϊλή/ ώρα του καλή ώρα του καλή/ να ζαναρθεί στον τόπο μας.* («Μαυραϊλής» στο *Δροσουλίτες*, 1975).

Θα σου το πω στη ρούγα/ με γερακιού φτερούγα («Μαδριγάλι» στο *Δροσουλίτες*, 1975).

Θα σου το πω στη φτέρη/ με λυγρό ξεφτέρι (ό.π.).

μικρότερα πουλιά. Τέλος, έχουμε την εικόνα των νεκρών πουλιών, των νεκρών περιστεριών, που αποτελεί ένα ακόμα από τα σύμβολα που χρησιμοποιεί ο Γκάτσος για να περιγράψει τη ματαίωση των μεγάλων ελπίδων. Ενώ οι ρόλοι που παίρνουν τα διάφορα πουλιά έχουν ήδη δοθεί σε αυτά από την υπάρχουσα λογοτεχνική παράδοση, ο Γκάτσος «ανακατεύει» τα είδη, αναθέτοντας νέες αρμοδιότητες στο καθένα, όπως εκείνος νομίζει, μετατρέποντας ένα συνηθισμένο παραδοσιακό σύμβολο σε προσωπικό.

3.3 Το παιδί που πάσχει

Ένα ακόμα σύμβολο που εντοπίζεται στην ποίηση του Νίκου Γκάτσου είναι αυτό του παιδιού. Η προσέγγιση της παιδικής ηλικίας και της αθωότητάς της βρίσκεται στο επίκεντρο των υπερρεαλιστικών διακηρύξεων. «Το πνεύμα που βυθίζεται στο σουρρεαλισμό ξαναζεί με το καλύτερο μέρος της παιδικής του ηλικίας», η οποία «πλησιάζει περισσότερο απ' όλες στην αληθινή ζωή» γράφει ο Breton ([1924]) στο Α' Μανιφέστο. Η υπερρεαλιστική αισιοδοξία πηγάζει από τη «ζήτηση χαράς, σαν κατάδυση στην παιδική ηλικία» σημειώνει ο Μπελεζίνης (2008: 150) μιλώντας για το ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου, που χαρακτηρίζεται από την αναπόληση της παιδικής ηλικίας και των παιδικών, αυθεντικών χαρακτηριστικών της. Οι υπερρεαλιστές στρέφονται στην παιδική ηλικία γιατί αναζητούν εκεί την περασμένη και ενδεχομένως ξεχασμένη αθωότητα που εντοπίζουν ότι λείπει από τη σύγχρονή τους δυτικοευρωπαϊκή σκέψη (Ρήγα, 2015: 106). Το παιδί εκφράζεται όπως παλεύουν να εκφραστούν ξανά με τους ενήλικους τρόπους τους όλοι οι καλλιτέχνες που ακολουθούν, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, τις διδασκαλίες του Breton: με απλοϊκότητα, γνησιότητα και ανεπιτήδευτα (Ταχοπούλου, 2009: 25).

Όμως και ο Φρόντ ([1994]: 152), οι θεωρίες του οποίου για το υποσυνείδητο οδηγούν στη βασικότερη υπερρεαλιστική πρακτική, την αυτόματη γραφή, αναφέρει ότι «ο ποιητής κάνει το ίδιο όπως το παιδί που παίζει». Η μορφή του παιδιού συσχετίζεται με το υπερρεαλιστικό όνειρο, για το οποίο έχει ήδη γίνει λόγος. Η παιδική κατάσταση μοιάζει με τον ονειρικό κόσμο που προσπαθούν να ενώσουν με την πραγματικότητα οι Υπερρεαλιστές. Το παιδί που παίζει γίνεται το πρότυπο, η επιθυμητή κατάσταση στην οποία θέλει να περιέλθει και ο ποιητής που γράφει. Σύμφωνα με τον Φρόντ ([1994]: 152-153), αυτό που καταφέρνει ο ποιητής είναι σε κάθε του ποίημα να δημιουργεί με τις λέξεις του έναν άλλον κόσμο, ο οποίος χαρακτηρίζεται από τα προσωπικά του συναισθήματα και βιώματα και απέχει από αυτό που αναγνωρίζουμε ως «κοινή πραγματικότητα». Μάλιστα,

ο Φρόντ ([1994]: 161) υποστηρίζει ότι αφορμή για τις ποιητικές δημιουργίες είναι η επιθυμία για την αναβίωση συγκεκριμένων παιδικών αναμνήσεων.

Τα παιδιά που βρίσκονται στα τραγούδια του Νίκου Γκάτσου σχετίζονται με το υπερρεαλιστικό πρότυπο μόνο σε ό,τι αφορά το στοιχείο της αθωότητας που χαρακτηρίζει την ηλικία τους. Γιατί τα παιδιά που εμφανίζονται στα τραγούδια του Νίκου Γκάτσου είναι όλα παιδιά που έχασαν την παιδικότητά τους, παιδιά που βασανίστηκαν και χάθηκαν άδικα. Δημιουργείται ένα θεματικό μοτίβο το οποίο επανεμφανίζεται σταθερά σε όλη την έκταση των τραγουδιών. Πρόκειται για το μοτίβο του παιδιού που πάσχει. Σχεδόν κάθε παιδί που εμφανίζεται στα τραγούδια του Νίκου Γκάτσου ζει μια βασανισμένη ζωή και πολύ συχνά είναι καταδικασμένο να πεθάνει όντας ακόμα παιδί. Ωστόσο, ακριβώς επειδή αυτή η εικόνα δεν ταιριάζει με τη δυτικότροπη, τουλάχιστον, αντίληψη της παιδικότητας, οι παιδικοί αγώνες μέσα σε έναν ενήλικο κόσμο εξυψώνονται ηθικά. Αξίζει να σημειωθεί ότι, όπου το φύλο των παιδιών διευκρινίζεται, αυτά είναι αγόρια και δε συναντάμε καμία κοριτσίστικη παιδική φωνή.

Αρχικά, βλέπουμε τα φτωχόπαιδα του Γκάτσου που αγωνίζονται για μια ζωή με αξιοπρέπεια¹⁰⁶. Δουλεύουν ως «Λουστράκια» (*America America*, 1963), αλλά και πάλλυ καταλήγουν να πεινάνε. Τραγουδάνε και καταγγέλλουν τη φτώχεια που τους βγάζει «δίχως λεφτά/ στη βιοπάλη απ' τις επτά» και το μόνο που γυρεύουν από τον κόσμο είναι «ένα χαμόγελο [...] και μια μπουκιά ψωμί»¹⁰⁷. Το μοναχικό παιδί που κρυνώνει είναι η κεντρική εικόνα ενός κόσμου σε αποσύνθεση¹⁰⁸, ενώ το παιδί που πρέπει να προστατευτεί και να γλυτώσει από το σκοτάδι αντιτίθεται με την εικόνα των κολασμένων που από τον Άδη παρακαλούν για εξιλέωση¹⁰⁹. Τα παιδιά που υποφέρουν δεν υπάρχουν μόνο σε έναν συγκεκριμένο τόπο, καθώς το ποιητικό υποκείμενο είδε «πικραμένα [...] τα παιδιά»¹¹⁰ όπου κι αν πήγε στον κόσμο. Όταν τα παιδιά βρίσκονται απροστάτευτα σε αυτές τις συνθήκες δεν τα καταφέρνουν να επιβιώσουν και πεθαίνουν.

Ένα τέτοιο παιδί είναι «Το παιδί με το ταμπούρλο» (*Ενδεκάτη Εντολή*, 1985), το οποίο είναι «ένα αγόρι ξεχασμένο κι απροστάτευτο» που προσπαθούσε να ζήσει μόνο του στον «κόσμο τον αγιάτρευτο» χτυπώντας ένα ταμπούρλο, ο ήχος του οποίου το συνοδεύει

¹⁰⁶ Το δάκρυ κάναμε νερό/ και το κρασί φαρμάκι/ και με το κύμα τ' αλμυρό/ χορτάσαμε ψωμάκι./ Στην πίκρα στην ορφάνια/ είχαμε περηφάνια. («Είχαμε περηφάνια» στο Ένα χαμόγελο, 1969).

¹⁰⁷ «Πειραιωτάκια», 1973.

¹⁰⁸ Ήρθανε νύχτες και βροχές/ και χειμωνιάσαν οι ψυχές/ και στο βαθύ/ το σκοτάδι έχει σταθεί/ ένα παιδί να ξεσταθεί. («Πάει ο καιρός», 1965).

¹⁰⁹ Η νύχτα παγερή/ θα σβήσει το κερι/ μην παίρνεις το κλειδί/ φοβάται το παιδί («Οι κολασμένοι», *Επιστροφή*, 1970).

¹¹⁰ «Φιλντισένιο караβάκι» στο *Επιστροφή*, 1970.

κατά τη διάρκεια ολόκληρου του τραγουδιού. Ο μικρός αυτός τυμπανιστής ξεκινάει μια πορεία που αποδεικνύεται η πορεία της ζωής του, κάνοντας όνειρα που τελικά ματαιώνονται¹¹¹, και χτυπώντας πάντα το ταμπούρλο που του κρατά συντροφιά. Ο κόσμος, όμως, αποδεικνύεται αφιλόξενος και επικίνδυνος για το αγόρι που καλείται να τον αντιμετωπίσει μόνο του, μέχρι που «στη μικρή καρδιά του μέσα κάτι σπάραξε» και χάθηκε. Με το θάνατό του αφήνει πίσω του τον ίδιο άγριο και αφιλόξενο κόσμο που το σκότωσε, παίρνοντας όμως μαζί του τα νιάτα του και το ταμπούρλο του, που ίσως να τον έκαναν ένα καλύτερο μέρος για να ζει κανείς, αν του δινόταν η ευκαιρία.

Γενικά, η εικόνα του παιδιού σε κίνδυνο εμφανίζεται πολύ συχνά. Άλλο ένα παρόμοιο παράδειγμα είναι η εικόνα του παιδιού-πουλιού που επανεμφανίζεται τρεις φορές, δίνοντας την εντύπωση ότι πρόκειται για το ίδιο τραγούδι που επαναγράφεται. Την πρώτη φορά που βλέπουμε αυτήν την εικόνα στη *Μυθολογία* (1965), το παιδί που κινδυνεύει μετατρέπεται σε αηδόνι για να γλυτώσει από τη μοίρα του. Πρόκειται για τον Ορέστη, του γνωστού μύθου των Ατρείδων, για τον οποίο έχει ήδη γίνει αναφορά. Ο Ορέστης δεν παρουσιάζεται από τον Γκάτσο ως ο ήρωας στον οποίο βασιίζεται η Ηλέκτρα και μαζί η υπόλοιπη πόλη του Άργους για τη σωτηρία τους. Ο Ορέστης εδώ δεν είναι ο ήρωας που μεγάλωσε και εκπαιδεύτηκε με μοναδικό σκοπό της ζωής του την τιμωρία των δολοφόνων του Αγαμέμνονα, σύμφωνα και με τον θεϊκό χρησμό. Αναγνωρίζεται κυρίως λόγω του τίτλου του τραγουδιού και φαίνεται να φτάνει μάλλον τυχαία έξω από τις Μυκήνες. Παρουσιάζεται ως «ένα παιδί» και μάλιστα σε αυτό δίνεται ιδιαίτερη έμφαση, αφού η φράση επαναλαμβάνεται δυο φορές στον ίδιο στίχο¹¹². Ακόμη, ο ποιητής, ο οποίος γνωρίζει τη μοίρα του παιδιού που έφτασε στην πόλη, δείχνει πως επιθυμεί να σωθεί ο Ορέστης από αυτήν¹¹³. Έτσι, το παιδί που παρά τη θέλησή του καλείται να γίνει ήρωας, αλλά να πληρώσει γι αυτό με τη ζωή του, τελικά γίνεται πουλί. Στο δημοτικό τραγούδι το αηδόνι συναντάται συχνά ως σύμβολο του αποκοιμισμένου ή του νεκρού παιδιού (Δουλαβέρας, 2013: 351-352). Εδώ όμως η μεταμόρφωση του παιδιού σε αηδόνι θυμίζει μάλλον τις ιστορίες της αρχαιοελληνικής μυθολογίας, όπου, την πιο κρίσιμη στιγμή, οι θεοί επεμβαίνουν μεταμορφώνοντας τους ανθρώπους προκειμένου να τους γλυτώσουν από το θάνατο, παρά μια αλληγορική μεταμόρφωση της πορείας προς αυτόν. Σαν άλλος θεός παρεμβαίνει εδώ η ποιητική φωνή, περιγράφοντας τη μεταμόρφωση του αγοριού που

¹¹¹ *Τι τα θέλει τα βιβλία και τα γράμματα/ σ' όλους έρχονται μια μέρα τα γεράματα/ τι τα θέλει τα παλάτια τα μαλάματα/ η ζωή κυλάει με δάκρυα και με κλάματα.* («Το παιδί με το ταμπούρλο» στο *Ενδεκάτη εντολή*, 1985).

¹¹² «Ένα παιδί ένα παιδί/ βρήκε στο δρόμο ένα κλειδί» («Ορέστης» στο *Μυθολογία*, 1965).

¹¹³ «Ποιος θα το δει ποιος θα το δει/ ποιος θα πονέσει το παιδί;» (ό.π.).

«πέταξε και χάθηκε στα δάση», όπου ζει πια μακριά από τους ανθρώπους και τις ιστορίες τους και άρα μάλλον ασφαλές, ξεφεύγοντας από τη δική του μοίρα και αφήνοντας τους υπόλοιπους στη δική τους.

Την ιστορία του Ορέστη θυμίζουν ιδιαίτερα ως προς τον τρόπο γραφής τους τα δυο σχεδόν πανομοιότυπα τραγούδια «Χελιδόνι σε κλουβί» (*Επιστροφή*, 1970) και «Πού το πήγαν το παιδί (Ίλεως! Έλεος!)» (*Αντικατοπτρισμοί*, 1993). Και στα δύο, το παιδί ταυτίζεται με ένα χελιδόνι που φυλακίστηκε σε κλουβί, μια εικόνα που όπως και του αηδονιού, στην παράδοση χρησιμοποιείται για να μιλήσει για το πεθαμένο παιδί (Δουλαβέρας, 2013: 354). Ακόμη, η εικόνα του πουλιού στο κλουβί συναντάται και ως σύμβολο της παντρεμένης και εγκλωβισμένης στο γάμο της γυναίκας, που είναι σε κίνδυνο, και εμφανίζεται και πάλι ως αηδόνι ή χελιδόνι (Karagiannis-Moser, 1997: 194). Εκτός από την εικόνα του αιχμάλωτου πουλιού-παιδιού, φαίνεται πως το παιδί βρίσκεται σε θανάσιμο κίνδυνο κι από το ότι τα αδέρφια του το θρηνούνε ήδη, αλλά και ετοιμάζονται να πάρουν εκδίκηση για τη φυλάκιση και την απαγωγή του. Δεδομένου ότι το πρώτο τραγούδι κυκλοφορεί μέσα στη Χούντα, θα μπορούσαμε θεωρήσουμε ότι είναι καταγγελτικό απέναντι στις συλλήψεις, τους βασανισμούς και τις εξορίες. Ο Γκάτσος επιλέγει να αξιοποιήσει τους παραδοσιακούς συμβολισμούς του χελιδονιού για το αδύναμο και αθώο θύμα κάποιων εχθρών-άλλων που δεν κατονομάζονται, αλλά γίνεται λόγος γι αυτούς σε γ' πληθυντικό πρόσωπο, τοποθετώντας τους απέναντι ή έστω σε διαφορετική πλευρά από αυτήν της ποιητική φωνής, του παιδιού και των αδερφών του.

Έχει ενδιαφέρον ότι στην πρώτη γραφή του τραγουδιού χρησιμοποιείται ο Ενεστότας, δηλώνοντας ότι τα γεγονότα του τραγουδιού συμβαίνουν ταυτόχρονα με την κάθε στιγμή που γράφεται ή/και τραγουδιέται. Επίσης, η απαγωγή επαναλαμβάνεται «κάθε νύχτα», στοιχείο που δεν υπάρχει στη δεύτερη γραφή, του 1993. Στους *Αντικατοπτρισμούς* η ιστορία του παιδιού τοποθετείται στο παρελθόν, χωρίς όμως αυτό να ορίζεται με μεγαλύτερη σαφήνεια. Ακόμη, στην πρώτη εκδοχή του τραγουδιού, τα αδέρφια του παιδιού στρέφονται κάποια στιγμή στην ποιητική φωνή για να την κοιτάξουν, ενώ στη δεύτερη κοιτάνε μόνο το παιδί να χάνεται. Το κοίταγμα αυτό θα μπορούσε να ισοδυναμεί με κατηγορία για την απραξία, την ανοχή ή την αδυναμία δράσης του ποιητικού υποκειμένου-χορού του δράματος, που βλέπει τα όσα συμβαίνουν στο παιδί, αλλά δεν επεμβαίνει. Ο ποιητής ίσως και να ενστερνίζεται αυτές τις κατηγορίες και να νιώθει ενοχές, τις οποίες εκφράζει με την καταληκτική στροφή του τραγουδιού, που στη μελοποίηση χρησιμοποιείται ως ρεφραίν: «Στης ψυχή μου τον καθρέφτη/ ίσκιος άρχισε να πέφτει». Η

στροφή αυτή λείπει από τη δεύτερη εκδοχή, όπου αντικαθίσταται από μια πολύ πιο γενική επίκληση για «Έλεος!».

*Πού το πάνε το παιδί/ χελιδόνι σε κλουβί./ Πού το πάνε το παιδί/ και κανείς δεν το `χει δει./ Πού το παν το παλληκάρι/ κάθε νύχτα με φεγγάρι./ Πού το πάνε τι του λένε/ και τ' αδέρφια του το κλαίνε./ Με κοιτάνε κάθε αυγή/ και τα μάτια τους πληγή./ Με κοιτάνε κάθε αυγή/ και τα λόγια τους κραυγή./ Με κοιτάνε με κοιτάνε/ και τα μαύρα τους φοράνε./ Κι ένας παραπέρα στέκει/ και κρατάει αστροπελέκι./ Στης ψυχής μου τον καθρέφτη/ ίσκιος άρχισε να πέφτει./ Ίδια η μοίρα που με φέρνει/ ίδια η μοίρα που με παίρνει. («Χελιδόνι σε κλουβί» στο *Επιστροφή*, 1970).*

*Πού το πήγαν το παιδί/ χελιδόνι σε κλουβί./ Πού το πήγαν το παιδί/ και κανείς δεν το `χε δει./ Πού το πήγαν με φεγγάρι/ το παιδί το παλληκάρι./ Πού το πήγαν τί του λέγαν/ και τ' αδέρφια του το κλαίγαν./ Ίλεως! Ίλεως!/ Έλεος! Έλεος!/ Το κοιτάζαν κάθε αυγή/ και τα μάτια τους πληγή./ Το κοιτάζαν κάθε αυγή/ και τα λόγια τους κραυγή./ Το κοιτάζαν το κοιτάζαν/ και τα μαύρα δεν τα βγάζαν./ Κι ένας έστεκε παρέκει/ και κρατούσε αστροπελέκι./ Ίλεως! Ίλεως!/ Έλεος! Έλεος! («Πού το πήγαν το παιδί (Ίλεως! Έλεος!)» στο *Αντικατοπτρισμοί*, 1993).*

Μια ακόμα κατηγορία παιδιών σε κίνδυνο είναι τα παιδιά που με οποιονδήποτε τρόπο συμμετέχουν στις προσπάθειες υλοποίησης των ονείρων για έναν καλύτερο κόσμο. Στα τραγούδια, οι προσπάθειες αυτές ταυτίζονται με την αντίσταση σε κάθε περίοδο όπου οι ήρωες των τραγουδιών βρίσκονται σε καθεστώς ανελευθερίας. «Ήταν τέσσερα παιδιά»¹¹⁴ αυτά που ξεκίνησαν να αγωνίζονται στη διάρκεια της επανάστασης, αν και υπονοείται ότι χρονικά δεν ανήκουν μόνο σε αυτήν αλλά σε κάθε εποχή που απαιτούνται αγώνες για ελευθερία. Τα ίδια όμως ποτέ δεν κατάφεραν να ξεφύγουν από το θάνατο που εμφανίζεται να τα ακολουθεί κι έτσι «πέσαν τα κακόμοιρα/ σαν κυπαρισσόμηλα.». Χάρη σ' αυτά όμως «ο καιρός προχώραγε» μοιάζει να λέει ο Νίκος Γκάτσος, ακόμα κι αν τα ίδια δε θα μπορούσαν ποτέ να δουν αν το όνειρο για το οποίο αγωνίστηκαν έγινε τελικά πραγματικότητα. Αργότερα, ήταν πάλι «Δώδεκα τρελά παιδιά»¹¹⁵ αυτά που έπιασαν «πινέλα και μπογιά» για να γεμίσουν τους τοίχους «με συνθήματα και στίχους», χωρίς να φοβηθούν του «πιστολιού την κάννη» που παραμόνευε για να τα στοχεύσει. Εδώ, τον

¹¹⁴ «Ήταν τέσσερα παιδιά» στο *Σκοτεινή Μητέρα*, 1986.

¹¹⁵ «Δώδεκα τρελά παιδιά» στο *Λεπτομέρειες*, 1975.

κίνδυνο που διατρέχουν τα παιδιά τον πληροφορούμαστε από την ποιητική φωνή που παρακαλά την Παναγιά να «μην τα σφάζουν σαν τραγιά». Δεν είναι σαφές αν με την περιγραφή των συνθημάτων στους τοίχους ο Γκάτσος αναφέρεται στην περίοδο της κατοχής ή της δικτατορίας, αλλά δεν έχει και ιδιαίτερη σημασία. Ο ίδιος δηλώνει ότι συντάσσεται με τα «τρελά» παιδιά που στάθηκαν με «έναν ξύλινο σουγιά» απέναντι σε πιστόλια, εξυψώνοντας με αυτόν τον τρόπο τη γενναιότητα, αλλά και την αγνότητα ενός αγώνα στον οποίο πρωτοστατούν, βάζοντας τη ζωή τους σε κίνδυνο. Ακόμη, η διαφορά ως προς τα μέσα του πολέμου εξυψώνει και πάλι τα παιδιά που μάχονται τα όπλα με σουγιάδες και πινέλα, θυμίζοντας το μύθο του Δαβίδ και του Γολιάθ.

Ωστόσο, έχει ήδη αναφερθεί πως από τη δεκαετία του '70 και μετά, ο Γκάτσος πιστεύει πως οι αγώνες για έναν καλύτερο κόσμο πήγαν χαμένοι και ότι τα όνειρα γι αυτό ματαιώθηκαν. Έτσι, αυτήν την περίοδο βρίσκουμε «κλαμένα παιδιά/ στη γαλάζια ποδιά/ κάποιας μάνας για πάντα χαμένης»¹¹⁶ και παιδιά που «η καρδιά τους δε θα βρει ποτέ γιατρεία.»¹¹⁷. «Ξεκληρισμένα/ και πικραμένα/ μείνανε πάντα της γενιάς μου τα παιδιά.» λέει ο ποιητής εκφράζοντας το παράπονό του για τις μάταιες θυσίες τους και γι άλλη μια φορά συμπεριλαμβάνει τον εαυτό του ανάμεσά τους. Όταν, λοιπόν, η παιδική θυσία ματαιώνεται, αυτό προκαλεί πολύ μεγαλύτερη πίκρα από την «απλή» ματαίωση ενός ενήλικου ονείρου. Η θυσία σε μια τόσο μικρή ηλικία για έναν σκοπό που δεν είναι ιδιοτελής καθιστά τα παιδιά ακόμη πιο τραγικά ως πρόσωπα. Ακριβώς, γιατί συνδέεται με την αγνότητα και την αθωότητα, που καθιστούν τα κίνητρά τους απολύτως άδολα. Επίσης, η άγνοια κινδύνου, που χαρακτηρίζει την παιδική και νεανική ηλικία, μοιάζει να συγκινεί το Νίκο Γκάτσο που αποδίδει ιδιαίτερη ηθική ποιότητα στη συμμετοχή παιδιών σε αυτούς τους αγώνες.

Ωστόσο, τα παιδιά αντιμετωπίζονται επίσης και ως φορείς της ελπίδας και του μέλλοντος. «Να με θυμάσαι κάπου κάπου/ και να προσέχεις τα παιδιά»¹¹⁸ είναι η τελευταία φράση του ποιητικού υποκειμένου στη γυναίκα του, όταν της δίνει οδηγίες για την περίπτωση που τον πιάσουνε, υπονοώντας ότι τα παιδιά είναι ή θα βρεθούν σε κίνδυνο και πρέπει οπωσδήποτε να σωθούν. Την ίδια αντίληψη έχει και η Θεοδώρα¹¹⁹, η οποία σε ένα ιδιαίτερα μαχητικό τραγούδι, ορκίζεται να πολεμήσει «για σένα και για μένα/ για τα παιδιά του κόσμου» που και πάλι φαίνεται να χρήζουν προστασίας, αφού παρουσιάζονται «χλωμά

¹¹⁶ «Τούτος ο τόπος» στο *Τα κατά Μάρκον*, 1991.

¹¹⁷ «Όταν γυρίσουν» στο *Το Δρομολόγιο*, 1979.

¹¹⁸ «Οι μέρες είναι πονηρές» στο *Αθανασία*, 1976.

¹¹⁹ «Με λένε Θεοδώρα» στο *Οι μύθοι μιας γυναίκας*, 1988.

κι απελπισμένα». Ωστόσο, στο «Νύχτα στον Κολωνό» (*Μύθοι μιας γυναίκας*, 1988) το παιδί παρουσιάζεται ως ο παντοδύναμος σωτήρας του κόσμου. Το ποιητικό υποκείμενο έρχεται σε επαφή μαζί του σε μια μεθοριακή περίοδο, που δεν είναι ούτε φθινόπωρο ούτε καλοκαίρι, ούτε μέρα ούτε νύχτα, δηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο πόσο κομβική είναι αυτή η στιγμή. Το παιδί δεν είναι ένα οποιοδήποτε αγόρι, αλλά χαρακτηρίζεται «αλαφροϊσκιωτο» και με εξαιρετικές ικανότητες, αφού μπορεί να κοιτάξει πίσω και πέρα από την πραγματικότητα, να καταλύσει το χρόνο και να δει τελικά την ουσία της ζωής, όπου «ο έρωτας κι ο θάνατος [είναι] παντοτινοί συντρόφοι». Θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι το παιδί αυτό, ακριβώς λόγω αυτών των χαρακτηριστικών του, είναι ο ποιητής του μέλλοντος και γι αυτό είναι και το μοναδικό παιδί που παρουσιάζεται να μην κινδυνεύει και να μην είναι απροστάτευτο στα τραγούδια του Γκάτσου.

Επομένως, αν και η παιδική μορφή και η αναφορά στην παιδική ηλικία είναι ένα κυρίαρχο χαρακτηριστικό των Υπερρεαλιστών, ο Γκάτσος τη χρησιμοποιεί με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο. Αντί να αναπολεί το εξιδανικευμένο και αθώο παρελθόν, μοιάζει να λέει πως αυτό δεν υπάρχει, ή ότι δεν υπήρξε ποτέ. Είναι εξάλλου γεγονός ότι ο ίδιος δε βίωσε εύκολη παιδική ηλικία, ώστε να αναζητά μια ιδανική εκδοχή της ζωής σε εκείνες τις αναμνήσεις του. Όλα τα παιδιά των τραγουδιών του παρουσιάζονται φτωχά, βασανισμένα ή καταλήγουν νεκρά, προκαλώντας πίκρα και θρήνο για το χαμό τους. Ωστόσο, πριν τα θρηνήσει, ο Γκάτσος τα εξυψώνει, παρουσιάζοντας με θέρμη τους αγώνες τους για να επιδιώξουν ένα καλύτερο μέλλον ή έστω να πετύχουν κάτι καλύτερο από τους σύγχρονούς τους ενήλικες. Τελικά όμως ακόμη κι αυτή η ιδιαίτερη εξύμνηση καταλήγει να εντείνει το συναίσθημα της γενικότερης ματαιώσης, αφού τα παιδιά δεν παύουν να είναι από τη φύση τους οι φορείς του μέλλοντος, το οποίο βλέπουμε να χάνεται πριν καν υπάρξει. Πάντως, ακόμα και μέσα σε αυτό το κλίμα, κυριαρχεί η αίσθηση ότι πρέπει κανείς να πολεμά για τα παιδιά, ώστε να μην καταλήξουν και οι μελλοντικές γενιές χαμένες ή νεκρές.

3.4 Η θάλασσα

Η θάλασσα εμφανίζεται πολύ συχνά στα τραγούδια του Νίκου Γκάτσου μέχρι το 1974. Από εκείνη τη χρονιά και μετά οι αναφορές του είναι ελάχιστες και αμελητέες. Βέβαια, η ύπαρξη του θαλασσινού στοιχείου στα έργα ενός έλληνα ποιητή δεν προκαλεί ιδιαίτερη έκπληξη και ειδικά όταν μιλάμε για την περίοδο της γενιάς του '30. Ο Vittì (1995: 148 & 196) παραθέτει την άποψη του Καραντώνη (1940 & 1947), σύμφωνα με την οποία στους λογοτέχνες αυτής της γενιάς, και συγκεκριμένα στους Σεφέρη, Ελύτη, Αντωνίου, Μυριβήλη, Κ. Πολίτη και Θεοτοκά «χρωστάμε [...] την ανάλυση και την πολύτροπη καλλιτεχνική αξιοποίηση του Αιγαίου». Περισσότερο από όλους αυτούς, με το Αιγαίο και τη θάλασσα γενικότερα συνδέθηκε ο Ελύτης. Στην ποίησή του η θάλασσα είναι στοιχείο χαράς (Vittì, 1995: 148) και η κατάδυση σε αυτήν συνδέεται με την ερωτική πράξη, αλλά και την κατάδυση στον κόσμο του ασυνειδήτου και του ονείρου (Κουτριάνου, 2002: 242). Ακόμη, ο ίδιος ο Ελύτης (1987: 331 & 1992: 22-23) δηλώνει ότι η θάλασσα, και συγκεκριμένα η εικόνα του φωτός ιδωμένη από το βυθό της, τον έκανε να αντιληφθεί και να μπορέσει να εκφράσει την πολυπλοκότητα της πραγματικότητας. Η θάλασσα στα τραγούδια του Γκάτσου, αν και σχετίζεται περισσότερο με τους παραδοσιακούς συμβολισμούς της στη λογοτεχνία, έχει κάποιες ομοιότητες με τη θάλασσα όπως περιγράφεται στον Ελύτη.

Τη μεγαλύτερη ομοιότητα με τα ποιήματα του Ελύτη παρουσιάζει η «Φρόνη» (*Ξαρχάκος+Κόκοτας*, 1970). Η κοπέλα με το όνομα Φρόνη, γνωστή από την αρχαιότητα για την ομορφιά της, υμνείται μέσα σε ένα θαλασσινό σκηνικό. Κάθε στοιχείο του ευρύτερου χώρου της Μεσογείου δίνει την αφορμή για την αναγέννηση της κοπέλας που, μετωνυμικά, μπορεί να είναι και η ίδια η προσωποποίηση της ομορφιάς. Η Φρόνη αρχικά ταυτίζεται με τις χαρές της ζωής, είναι «ξεφάντωμα» και «χαρά». Ταυτίζεται επίσης με «βότσαλο», «δελφίνι» και με «πορτοκαλιά» και «μυρτιά». Η ταύτιση της εξιδανικευμένης κοπέλας με τα στοιχεία της φύσης είναι ιδιαίτερα συνηθισμένη τόσο στους υπερρεαλιστές, όπως ήδη αναφέρθηκε, όσο και στον Ελύτη. Ειδικά στην ελληνική δημοτική παράδοση, η λεμονιά κι η νεραντζιά συμβολίζουν τα νιάτα και τον έρωτα, ενώ οι καρποί τους αποτελούν ερωτικά σύμβολα (Θανόπουλος, 2009: 35 & Δουλαβέρας, 2013: 146-147). Η κοπέλα-εσπεριδοειδής μέσα σε θαλασσινό τοπίο είναι μια εικόνα που χρησιμοποιεί και ο Ελύτης και μάλιστα σε μελοποιημένο ποίημα του. Γενικά, η Φρόνη είναι ένα τραγούδι που ξενίζει τον ακροατή-αναγνώστη και δε θυμίζει σε τίποτα τη γραφή και τους τρόπους του Νίκου Γκάτσου.

Αντίθετα, θυμίζει τα ποιήματα-τραγούδια του Ελύτη στις *Μικρές Κυκλάδες*, που έχουν ήδη μελοποιηθεί από το Μίκη Θεοδωράκη το 1964 κι έχουν δισκογραφηθεί δύο φορές, αλλά και το *Θαλασσινό Τριφύλλι* (1972), το οποίο κυκλοφόρησε δισκογραφημένο δύο χρόνια αργότερα. Η φιλία του Γκάτσου με τον Ελύτη όπως και οι μεταξύ τους συζητήσεις για θέματα ποιητικής είναι γνωστές και είναι λογικό να υπάρχουν επιρροές του ενός στον άλλον, όπως επίσης και να συζητάνε μεταξύ τους τα έργα που έχουν στα σκαριά, πριν αυτά κυκλοφορήσουν. Αυτό νομίζω ότι συνέβη και στην περίπτωση της Φρύνης, η οποία θυμίζει πολύ έντονα τα τραγούδια από το *Θαλασσινό Τριφύλλι*. Δεν είναι επίσης καθόλου απίθανο, ο Γκάτσος να γράφει ένα τραγούδι-άσκηση ύφους κατά μίμηση του Ελύτη. Εξάλλου, η «Φρύνη» δεν εντάσσεται σε κανέναν κύκλο τραγουδιών, ώστε να αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου συνόλου. Επίσης, πιστεύω ότι δεν είναι τυχαίο ότι μοιάζει κυρίως με εκείνα τα ποιήματα του Ελύτη που γράφτηκαν εξ αρχής για να γίνουν τραγούδια¹²⁰. Ενδιαφέρον επίσης έχει η προσφώνηση του αντικειμένου του πόθου ή του αγαπημένου προσώπου με τη φράση «θαλασσινό φεγγάρι» που και πάλι θυμίζει γλωσσικές μεταφορές του Ελύτη. Ο Γκάτσος χρησιμοποιεί τη φράση τρεις φορές¹²¹, πάντα για να δηλώσει την ιδιαίτερη, γοητευτική ή ίσως και εξωκοσμική ομορφιά του ατόμου που χαρακτηρίζει, κατά το πρότυπο της φεγγαρόλουστης εξιδανικευμένης μορφής. Ακόμη, εντοπίζουμε και κάποια ειδυλλιακά θαλασσινά τοπία που όμως λειτουργούν απλώς ως ένα κοινώς αποδεκτό όμορφο σκηνικό σε ένα ερωτικό τραγούδι και είναι μετρημένα στα δάχτυλα¹²².

Όταν ο Γκάτσος θέλει να δημιουργήσει θαλασσινά σκηνικά τοπία χρησιμοποιεί ιδιαίτερα το σημείο της άκρης της θάλασσας, που αποδίδεται με πάρα πολλές συνώνυμες λέξεις¹²³. Όπως παρατηρεί ο Καρτσωνάκης (2009: 153), αποτελεί ένα μεθοριακό σημείο για τους ήρωες. Το ποιητικό υποκείμενο στο «Μάτια βουρκωμένα» καταφεύγει στη θάλασσα για να γλυτώσει από τον πόνο της ερωτικής απογοήτευσης. «Κάτω στον Πειραιά στο μουράγιο/ είπα να σκοτωθώ μα τον Άγιο» τραγουδάει, δηλώνοντας ξεκάθαρα πως το σημείο συνάντησης της γης με τη θάλασσα μπορεί να γίνει η μεθοριακή γραμμή ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο. Ακόμη, «στου χωρισμού την αμμουδιά»¹²⁴ παρακολουθούμε τον

¹²⁰ Πρόκειται για τις ενότητες *Μικρές Κυκλάδες*, *Το θαλασσινό τριφύλλι*, *Η Παναγία των Κοιμητηρίων*, *Ο Χαμαιλέων*, *Οι Ανορθογραφίες*, *Τ' αφανέρωτα*, *Τα Ρω του Έρωτα*.

¹²¹ «Σήμερα βράδιασε νωρίς» στο *Έξι φεγγάρια της θάλασσας*, 1967, «Ρήνα Κατερίνα», 1969, «Δάμων και Φιντίας» στο *Επιστροφή*, 1970,

¹²² «Ηλιε μου караβοκύρη», 1967, «Όμορφα που 'ναι στο νησί» στο *Ένας μάγκας στα σαλόνια*, 1969, «Μια Κυριακή του Μάρτη» στο *Κόκκινη Κλωστή*, 1972.

¹²³ Ενδεικτικά: αποβάθρα, ακρογιάλι, ακροθαλάσσι, ακροθαλασσιά, μόλος, μουράγιο, προκυμιά, λιμάνι, αραξοβόλι, παραλία (Καρτσωνάκης, 2009: 153).

¹²⁴ «Είχα φυτέψει μια καρδιά» στο *Αρχιπέλαγος*, 1959.

αποχαιρετισμό των αγαπημένων προσώπων, είτε είναι οριστικός¹²⁵ είτε συνοδεύεται από την ελπίδα του νόστου και της επανασύνδεσης¹²⁶.

Στα ακρογιαλία παρακολουθούμε επίσης το ερωτικό σμίξιμο των ηρώων. «Κάτω στην άσπρη που κοιμάσαι ακρογιαλιά/ θα'ρθώ»¹²⁷ υπόσχεται το ποιητικό υποκείμενο στην κοπέλα, την οποία θέλει να στολίζει με τα άστρα και το φεγγάρι του ουρανού. Επίσης στην ακρογιαλιά θα συναντήσει τα δύο παλληκάρια η Ρήνα Κατερίνα, ενώ εκεί «ψάχνει το ταίρι της να βρει – μακάρι! –/ κάθε κοπελιά.»¹²⁸. Και πάλι «στην άκρη του γιαλού» συναντάμε τα σαράντα παλληκάρια που τελικά έχασαν μέσα από τα χέρια τους τη μικρή Ραλλού, την οποία κέρδισε τελικά ο θάνατος, στερώντας από τον κόσμο τον έρωτα και την αγάπη. Η αξεδιάλυτη σχέση του έρωτα και του θανάτου, που χαρακτηρίζει και τους υπερρεαλιστές (Παπασπυρίδου, 1994: 69-72) ενισχύεται και από το αντίστοιχο μοτίβο του δημοτικού τραγουδιού. Το συναίσθημα του έρωτα ή της αγάπης και η ερωτική πράξη πραγματοποιούνται σε ένα μεθοριακό σημείο, εκεί που συναντιούνται η γη με τη θάλασσα, ο τόπος της ζωής με τον τόπο του θανάτου.

Τέλος, σε ό,τι αφορά τη σχέση της θάλασσας με την αγάπη, υπάρχει συχνά η παρομοίωση του ανθρώπου που είναι μόνος στη ζωή ή εγκαταλείφθηκε από το αγαπημένο του πρόσωπο, με το ακυβέρνητο πλεύσιμο. Συγκεκριμένα, ο απελπισμένος ήρωας αυτοχαρακτηρίζεται ως μια βάρκα «μοναχή», χωρίς άγκυρα για να δέσει σε κάποιο σίγουρο μέρος¹²⁹ και να προστατευτεί από τον καιρό μα κι απ'τη ζωή. Οι πληγωμένοι ήρωες παρουσιάζονται επίσης ως βάρκες «χωρίς κουπιά»¹³⁰, χωρίς κανέναν να τις καθοδηγήσει και να τις σώσει από τους κινδύνους. Έχει ήδη γίνει αναφορά για το ρόλο που παίζει η αγάπη στην πορεία της ζωής του ανθρώπου και για το πώς ο Γκάτσος πιστεύει πως είναι η μόνη που επιβιώνει από τη ματαιώση των ονείρων. Έτσι και στα τραγούδια του ο άνθρωπος που χωρίς αγάπη δεν μπορεί να βρει το δρόμο στη ζωή, μοιάζει με τη μικρή βάρκα που πλέει ακυβέρνητη χωρίς κανέναν να την κατευθύνει.

Ωστόσο, η θάλασσα στα περισσότερα τραγούδια του Γκάτσου δεν συσχετίζεται ούτε με τη φυσική ομορφιά ούτε με την αγάπη. Ήδη αναφέρθηκε ότι ο Γκάτσος αναγνωρίζει τη γη ως μάνα και φύση του ανθρώπου. Έτσι, όταν γράφει για τη θάλασσα,

¹²⁵ «Είδα στην έρμη ακρογιαλιά/ του χωρισμού τα φότα/ μην κατεβαίνεις τα σκαλιά/ να σε φιλήσω πρώτα» («Σήμερα βράδιασε νωρίς» στο *Έξι φεγγάρια της θάλασσας*, 1967).

¹²⁶ *Βράδιασε/ στο μουράγιο βράδιασε./ Θαλασσοπούλια της νύχτας ρωτώ/ αν θα 'ρθεις απ' τα ξένα./ [...]/ Άργησες πολύ/ και σε περιμένω/ μ' ένα μου φιλί/ κι ένα δάκρυ μου –/ βράδιασε.* («Βράδιασε» στο *Ένα χαμόγελο*, 1970).

¹²⁷ «Θαλασσοπούλια μου»

¹²⁸ «Το τραγούδι του δρόμου» στο *Αντικατοπτρισμοί*, 1993.

¹²⁹ «Θα ρίξω πέτρα στη ζωή» στο *Έξι φεγγάρια της θάλασσας*, 1967.

¹³⁰ «Άκου Γρηγόρη να σου πω», 1967.

μιλά για κινδύνους, για θάνατο και για την πίκρα που προκαλεί όταν μπαίνει ανάμεσα στους ανθρώπους. Και στο δημοτικό τραγούδι η θάλασσα είναι υπεύθυνη για ναυάγια και θανάτους, αλλά και για τον πόνο της ξενιτιάς (Θανόπουλος, 2009: 32-33), ο οποίος ταυτίζεται με τον πόνο του θανάτου. Για το δημοτικό τραγούδι, το κάθε ταξίδι ξενιτιάς ισοδυναμεί με το θάνατο, αφού ο μετανάστης δύσκολα θα μπορέσει να ξαναγυρίσει στα μέρη και τους ανθρώπους που αφήνει πίσω (Πολίτης, 2010: 104-105 & 109). Όλα αυτά τα στοιχεία είναι πολύ έντονα σε όσα τραγούδια του Γκάτσου έχουν θαλασσινό θέμα, καθώς ενισχύονται και από τα δικά του βιώματα. Όταν ο ίδιος ήταν σε πολύ μικρή ηλικία, ο πατέρας του αρρώστησε και πέθανε όντας μετανάστης εν πλω για την Αμερική. «Τον πέταξαν στη θάλασσα. Το μαντάτο έφτασε στο χωριό του Γκάτσου, ένα μήνα μετά. [...]. Ο Νίκος ήταν τότε πέντε χρονώ. Τρόμαξε τόσο, που από τότε τρέμανε τα χέρια του σε όλη του τη ζωή.» διηγείται η Αγαθή Δημητρούκα (Αγγελικόπουλος, 1996: 151).

Ήδη από τη *Μυθολογία* (1965) ο Γκάτσος δηλώνει πόσο επικίνδυνος τόπος είναι η θάλασσα όταν η ποιητική φωνή παρακαλεί τον Άγιο Νικόλα, προστάτη των ναυτικών, να στρώσει όλα τα πέλαγα με λουλούδια, προστατεύοντας από τις φουρτούνες όσους βρίσκονται μέσα στις σκούνες, τις μπρατσέρες, τα μπρίκια, τις φρεγάδες που αρμενίζουν στις θάλασσες του κόσμου¹³¹. Το θαλασσινό ταξίδι ταυτίζεται, λοιπόν, με τον κίνδυνο¹³² κι αυτοί που κατάφεραν να επιβιώσουν από αυτό πλέον μπορούν να μη φοβούνται τίποτα στη στεριά¹³³. Το θαλασσινό ταξίδι είναι και το ταξίδι προς το θάνατο. Στα *Έξι φεγγάρια της θάλασσας* (1967) τα τρία από τα έξι τραγούδια μιλάν για το θαλασσινό θάνατο, όπου ο νεκρός καταδικάζεται να ταφεί μόνος στο εχθρικό περιβάλλον της θάλασσας, αντί να επιστρέψει στη γη όπου ανήκει, και οι ζωντανοί περιμένουν μάταια την επιστροφή του¹³⁴. Τα μοιρολόγια απέναντι στο νεκρό είναι κι αυτά μάταια, αφού οι αγαπημένοι του δεν μπορούν να τον πάρουν μακριά από τα κοράλλια και τα φύκια του βυθού¹³⁵.

Το ποιητικό υποκείμενο, αν και πικραμένο από όσα βίωσε εξαιτίας της θάλασσας, φαίνεται σε ένα τραγούδι από τον ίδιο κύκλο να προσπαθεί να αποδεχτεί την ομορφιά και τη χαρά με την οποία συνήθως αυτή ταυτίζεται. Ίσως και να θέλει να την εξευμενίσει αν

¹³¹ «Με την Ελλάδα караβοκύρη» στο *Μυθολογία*, 1965.

¹³² *Μας περιμένουν άγριες θάλασσες/ μας περιμένουν μπόρες/ μέρες ατέλειωτες/ δύσκολες ώρες.* («Δρόμο το δρόμο ξεκινήσαμε», 1970).

¹³³ *Στραβά το καπελάκι μου στριμμένο το τσιγάρο/ πολλές φουρτούνες πέρασα και δε φοβάμαι χάρο./ Τη θάλασσα πολέμησα του κόσμου την αρμύρα/ μα τώρα που σε γνώρισα την κάτω βόλτα πήρα.* («Στο 'ουρανού την άκρη» στο *Της γης το χρυσάφι*, 1970).

¹³⁴ *Αστροφεγγιά του Μάρτη/ τ' Απρίλη ξαστεριά/ δε σου 'μελλε γλυκέ μου/ να ξαναδείς στεριά./ Κοιμήσου παλληκάρη/ στο κύμα τ' αρμυρό/ θ' αλλάζει το φεγγάρι/ κι εγώ θα καρτερώ.* («Κοιμήσου παλληκάρη» στο *Έξι φεγγάρια της θάλασσας*, 1967).

¹³⁵ «Το πανηγύρι των άστρων», *Έξι φεγγάρια της θάλασσας*, 1967.

απευθυνθεί σε αυτήν με υμνητικό τρόπο. «Φέρτε μου τη θάλασσα/ να την προσκυνήσω/ φέρτε μου τον ήλιο της/ να προσευχηθώ.» αναφωνεί το ποιητικό υποκείμενο, ξεκινώντας μεγαλόπρεπα ένα τραγούδι που φαίνεται να αποθεώνει τη θάλασσα και το φως κατά το ελυτικό πρότυπο. Αυτό όμως ανατρέπεται αμέσως, για να αποδειχτεί ότι ο ύμνος στη θάλασσα δεν είναι παρά μια πικρή ειρωνεία. Το ποιητικό υποκείμενο δε θα μπορούσε ποτέ να συγχωρήσει και να προσκυνήσει τη θάλασσα που τρέφεται «με χιλιάδες μνήματα/ μέσα στο βυθό». Δεν μπορεί να μην την κατηγορήσει για τις «νεκρές αγάπες» που «δε θα'ρθούνε πίσω». Η θάλασσα, μοιάζει να λέει ο Νίκος Γκάτσος, μπορεί να υμνηθεί και να είναι τόπος χαράς ή ακόμα κι ένας εξιδανικευμένος παράδεισος, μόνο όμως για όσους ήταν αρκετά τυχεροί ώστε να μη χρειαστεί να βιώσουν τη φονική πλευρά της. Έτσι, το μόνο θαλασσινό ταξίδι που δεν περιγράφεται με μελανά χρώματα, είναι το ταξίδι της επιστροφής. Εκεί όπου η θάλασσα δε στερεί, αλλά φέρνει πίσω ζωντανούς τους ανθρώπους που πήρε. Τότε και μόνο τότε μπορεί ο ήρωας να τραγουδάει στην κουπαστή και να παρακαλά τον άνεμο να φυσήξει πιο πολύ, γιατί ξέρει ότι γυρνάει πίσω στον τόπο απ'όπου έφυγε, στη γη όπου ανήκει και τον περιμένουν «μανούλα κι αδερφή»¹³⁶.

Η θάλασσα είναι για τον Γκάτσο ένα πολύ προσωπικό σύμβολο, που σχετίζεται κυρίως με τη βιωματική του εμπειρία και γι αυτό είναι τόσο απόλυτα συσχετισμένη με το θάνατο. Ακόμα και στις περιπτώσεις που η δράση εξελίσσεται σε μεθοριακά σημεία, όπως λιμάνια ή ακρογιάλια, η στεριά είναι η πλευρά της ζωής, της αγάπης και της ελπίδας και το νερό η πλευρά του θανάτου, της μοναξιάς και του μισεμού. Μια τέτοια παρουσίαση της θάλασσας οπωσδήποτε ξεχωρίζει από τις αντίστοιχες τις εποχής του και θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι συστήνει με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο το θαλασσινό στοιχείο στην ελληνική ποίηση γενικά, προβάλλοντας το θάνατο και τον κίνδυνο, στοιχεία που συνήθως υπάρχουν μόνο σε παραδοσιακά τραγούδια των νησιών. Ακόμη, έχει ενδιαφέρον ότι ο τόσο σκοτεινός τόπος της θάλασσας υπάρχει στα τραγούδια μέχρι το 1974, όπου κατά τα άλλα κυριαρχεί μια αισιόδοξη οπτική στον κόσμο, και μετά χάνεται εντελώς. Είναι λογικό να μην τη βρίσκουμε στην περίοδο του πολιτικού τραγουδιού (1974-1986), αλλά, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα σύμβολα, η θάλασσα δεν επανεμφανίζεται στα τελευταία τραγούδια του Νίκου Γκάτσου (1986-1992).

¹³⁶ «Γεια σου χαρά σου Βενετιά» στο *Συλλογή*, 1974.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Προσπαθώντας να εντοπίσω στοιχεία ποιητικής στο στιχουργικό έργο του Νίκου Γκάτσου, εξέτασα την εξέλιξη του ονείρου για έναν καλύτερο κόσμο σε όλη τη χρονική διάρκεια των τραγουδιών, καθώς και τη λειτουργία ορισμένων στοιχείων που αναδεικνύονται ως σύμβολα, λόγω της σταθερότητας και της συνέπειας της χρήσης τους από τον ποιητή. Τα συμπεράσματα που προέκυψαν είναι τα εξής:

Καταρχάς, λόγω της θεματολογίας και του τρόπου γραφής των τραγουδιών, μπορούμε να τα χωρίσουμε σε τρεις χρονολογικές φάσεις: 1958-1974, 1974-1986, 1986-1992 [1998]¹³⁷. Η πρώτη περίοδος (1958-1974) αποτελείται από τα πρώτα τραγούδια που γράφει ο Γκάτσος, με τα περισσότερα από αυτά να μην ανήκουν σε κύκλους τραγουδιών, αλλά είτε να γράφονται για ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου είτε να κυκλοφορούν σε 45άρια βινύλια. Πρόκειται για τα κατεξοχήν λαϊκά τραγούδια του, που μελοποιούνται από διάφορους συνθέτες και τραγουδιούνται από τις γνωστότερες λαϊκές φωνές της εποχής. Οι ήρωές τους προσβλέπουν σε ένα καλύτερο μέλλον όπου τα βάσανα της ζωής θα είναι λιγότερα και εκείνοι θα έχουν καταφέρει να ζήσουν «αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα» με το αντικείμενο του πόθου τους. Περιγράφεται η έντονη αναζήτηση της αγάπης, η οποία τελικά ανάγεται σε κυρίαρχο στόχο του ποιητή, για τον οποίο φαίνεται πως χωρίς αγάπη η ζωή δεν έχει νόημα. Η αναζήτηση της αγάπης ταυτίζεται με την αναζήτηση του ονείρου για ένα καλύτερο προσωπικό μέλλον. Μοναδική εξαίρεση αυτού του γενικά αισιόδοξου κλίματος είναι η *Μυθολογία* (1965), στην οποία κυριαρχεί το κλίμα της ήττας και της ματαιώσης κάθε προσπάθειας για διεκδίκηση ενός καλύτερου κόσμου.

Αυτή η πρώτη φάση ολοκληρώνεται στις αρχές της δεκαετίας του 1970, όπου γίνονται οι πρώτες πολιτικές νύξεις στα τραγούδια. Η μετάβαση στη δεύτερη φάση της στιχουργίας του Γκάτσου πραγματοποιείται το 1974 με το *Νυν και Αεί*, έναν εξ ολοκλήρου πολιτικό δίσκο. Την περίοδο αυτή ο Νίκος Γκάτσος παίρνει με τους στίχους του θέση πάνω στα πολιτικά τεκταινόμενα, υποστηρίζοντας ή καταδικάζοντας τη στάση και τις πρακτικές ανθρώπων. Κυριαρχεί η ανάγκη του ποιητή να αποδώσει τις οφειλόμενες τιμές σε όσους με τον αγώνα και τις θυσίες τους όλα τα προηγούμενα χρόνια πέτυχαν να δημιουργήσουν ένα μέλλον που, με την αποκατάσταση της δημοκρατίας, δείχνει μετά από καιρό να μοιάζει

¹³⁷ Η αναφορά στο [1998] έχει να κάνει με την κυκλοφορία του υστερότερου από τα τραγούδια που εξετάζεται στην εργασία, «Μικραίνει το φεγγάρι» στο *Η Νένα Βενετσάνου τραγουδά Μάνο Χατζιδάκι*. Μετά το θάνατο του Νίκου Γκάτσου (1992) κυκλοφορούν άλλοι δύο κύκλοι τραγουδιών: *Αντικατοπτρισμοί* (1993), με τραγούδια που γράφτηκαν στο τέλος της ζωής του και *Αγάπη είν' η ζωή* (1994), με εναπομείναντα τραγούδια των παρελθόντων ετών.

πολλά υποσχόμενο. Μάλιστα, ο Γκάτσος σε συγκεκριμένα τραγούδια τοποθετεί και τον εαυτό του ανάμεσά τους. Όμως, το κλίμα της αισιοδοξίας δεν κρατάει πολύ. Σταδιακά αναδύεται ένα κλίμα ματαίωσης του ονείρου για το καλύτερο μέλλον, επηρεασμένο και από την σύγχρονή του παγκόσμια ιστορική πραγματικότητα. Η ματιά του ποιητή αρχίζει να εστιάζεται στη ματαίωση των αγώνων του παρελθόντος και της ελπίδας που «πριν έρθει φαινότανε τόσο πλατιά». Παράλληλα, το 1974, ένα χρόνο μετά τη γνωριμία του με την Αγαθή Δημητρούκα, σταματούν απότομα και οι ερωτικές του αναζητήσεις, κατ' επέκταση και τα ερωτικά τραγούδια.

Η τρίτη φάση των τραγουδιών του Νίκου Γκάτσου εισάγεται το 1986 με το δίσκο *Σκοτεινή Μητέρα*, με πολλά τραγούδια που στρέφονται γύρω από τον απολογισμό της ζωής του ποιητή, ενώ επανέρχονται και πολλά από τα σύμβολα της πρώτης περιόδου. Σε κεντρικό ζητούμενο ανάγεται η αγάπη, όχι όμως η αναζήτηση του ιδανικού ή εξιδανικευμένου συντρόφου, όπως την περίοδο 1958-1974, αλλά η διατήρηση της αγάπης ως της σημαντικότερης αξίας της ζωής. Από αυτή τη φάση δεν λείπουν και τα πολιτικά τραγούδια, τα οποία πάντα συμβαδίζουν με και σχολιάζουν τις εξελίξεις της εποχής. Η γενικότερη οπτική, πάντως, όπως και το ύφος των τραγουδιών είναι σκοτεινά. Και εδώ έχουμε σχεδόν αποκλειστικά κύκλους τραγουδιών, όπως και στη δεύτερη περίοδο, οι οποίοι όμως τώρα μελοποιούνται μόνο από τους Μάνο Χατζιδάκι και Σταύρο Ξαρχάκο.

Μέσα από τη διάκριση των τραγουδιών σε αυτές τις τρεις φάσεις, φαίνεται και η πορεία που ακολουθεί ο Γκάτσος ως προς τη θέαση του ονείρου. Γενικά, η υλοποίηση του ονείρου για ένα καλύτερο μέλλον είτε σε πολιτικό επίπεδο, με την επίτευξη της αλλαγής του κόσμου, είτε σε προσωπικό, με την ευόδωση της αγάπης, είναι πάγιο ζητούμενο. Η υλοποίηση του ονείρου προϋποθέτει ότι ο κόσμος θα προσαρμοστεί στις ελπίδες και τις επιθυμίες του εκάστοτε ποιητικού υποκειμένου οι οποίες, πολύ συχνά, φαίνονται να συμπίπτουν με επιθυμίες και ελπίδες του ίδιου του Γκάτσου. Η αλλαγή του κόσμου με όχημα το όνειρο, ένα από τα βασικότερα στοιχεία του υπερρεαλιστικού κινήματος, εξελίσσεται παράλληλα με τη ζωή και τα βιώματά του και ανάγεται σε χαρακτηριστικό της γραφής του.

Σε ό,τι αφορά τα σύμβολα που εξετάστηκαν στην παρούσα εργασία, όλα συνδυάζουν στοιχεία από την επιρροή του Γκάτσου από τον Υπερρεαλισμό και την παράδοση με προσωπικά του βιώματα, αλλά και από τη γραφή άλλων ελλήνων ποιητών.

Καταρχάς, υπάρχουν τρία σύμβολα που δεν ανήκουν στον γήινο χώρο: Ο ουρανός και τα ουράνια σώματα: τα αστέρια και το φεγγάρι. Ο ουρανός εμφανίζεται με ιδιαίτερη σημασιодότηση στα τελευταία τραγούδια του Γκάτσου όπου αντιμετωπίζεται ως ο άλλος

τόπος όπου ο άνθρωπος επιθυμεί πάντα να βρεθεί, για να ξεφύγει από τα βάσανα της ζωής στη γη. Έτσι, καταλήγει να είναι ο ιδανικός τόπος για το θάνατο, τον οποίο ο Γκάτσος φυλάει για τους πιο βασανισμένους και αδικοχαμένους ήρωές του. Κατά την εξέταση του συμβόλου του ουρανού προέκυψε το ζήτημα της αντίθεσής του με τη γη, που αντιμετωπίζεται ως μητέρα και πηγή της ζωής, ως το μόνο ασφαλές μέρος για τον άνθρωπο. Έτσι, όλα τα μη γήινα σύμβολα καταλήγουν να σχετίζονται άμεσα με το θάνατο, όπως το φεγγάρι και η θάλασσα. Η ταύτιση της ζωής με τη γη οδηγεί στη διάκριση γης-ουρανού και γης-θάλασσας και φτάνει να σηματοδοτεί τη διάκριση ζωής και θανάτου, αποτελώντας άλλο ένα χαρακτηριστικό των τραγουδιών του Γκάτσου.

Το μόνο μη γήινο στοιχείο που δε σχετίζεται με το θάνατο είναι τα αστέρια. Το σύμβολο των αστεριών εμφανίζεται σχεδόν αποκλειστικά συσχετισμένο με την εξιδανικευμένη αγάπη. Η εξιδανίκευση του αντικειμένου του πόθου ως μοναδικού αξιέραστου προσώπου στα μάτια του ποιητικού υποκειμένου είναι ένα από τα χαρακτηριστικά του Υπερρεαλισμού που συναντάται στα τραγούδια. Τα αστέρια είναι εκείνο το στοιχείο της μαγικής ομορφιάς το οποίο μεταμορφώνει τον αγαπημένο άνθρωπο σε ένα εξιδανικευμένο ωραίο και ποθητό πρόσωπο. Τα αστέρια παίζουν επίσης τον σημαντικότερο ρόλο απ' όλα τα σύμβολα όταν λειτουργούν ως βοηθοί και πλοηγοί του ανθρώπου προς την αγάπη. Τα συναντάμε στα πρώτα τραγούδια του Γκάτσου και επανεμφανίζονται στα τελευταία, διατηρώντας ακριβώς τις ίδιες σηματοδοτήσεις, που σημαίνει ότι το σύμβολο έχει από νωρίς παγιωθεί στην αντίληψη του ποιητή.

Σε ό,τι αφορά το φεγγάρι, αυτό έχει τη μαγική ιδιότητα να μεταμορφώνει τοπία και μορφές. Συνδυάζεται έτσι η υπερρεαλιστική ανάγκη για εξιδανίκευση του περιβάλλοντος κόσμου με την ποίηση του Σολωμού. Θεωρώ πολύ ενδιαφέρον και ιδιαίτερο ότι αυτή η διπλή παρακαταθήκη εμπλουτίζεται από τον Γκάτσο με την προσθήκη των ανδρών στη θέση του εξιδανικευμένου αντικειμένου του πόθου, όπου συνήθως βλέπουμε μόνο κοριτσίστικες ή γυναικείες φιγούρες. Ωστόσο, το φεγγάρι έχει και τη σκοτεινή του πλευρά. Αντιμετωπίζεται συστηματικά και ως ανταγωνιστής του ανθρώπου στην αγάπη, αλλά και ως τόπος θανάτου, όπως αναφέρθηκε. Επομένως, συνδυάζονται από τη μία οι επιρροές του Υπερρεαλισμού και του Σολωμού, όπου ένα μαγικό φεγγάρι αλλάζει τη ματιά του ανθρώπου και τον βοηθά να κατακτήσει την αγάπη. Από την άλλη, η προσωπική αντιμετώπιση του Γκάτσου απέναντι στο φεγγάρι το μετατρέπει σε ένα επικίνδυνο στοιχείο για τον άνθρωπο.

Το σύμβολο των πουλιών σχετίζεται περισσότερο απ' όλα με την ελληνική δημοτική παράδοση, χωρίς όμως να πρόκειται για απλή αναπαραγωγή της. Ο Γκάτσος

βασίζεται σε βασικά γνωρίσματα του δημοτικού τραγουδιού, τα οποία αναβαπτίζει μέσα από τα στοιχεία του υπερρεαλισμού, για να τα αποδώσει τελικά με τον δικό του ολότελα προσωπικό τρόπο. Τα πουλιά διατηρούν τις συνήθειες και τους ρόλους που τους έχουν αποδοθεί στα δημοτικά τραγούδια, αλλά τελικά συνδέονται όλα, με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο, με την αγάπη, όπως στα υπερρεαλιστικά ποιήματα. Είτε τη συμβολίζουν τα ίδια, όπως το περιστέρι, είτε συμβάλλουν στην ευόδωσή της, όπως οι αγγελιοφόροι χελιδόνι και γεράκι, είτε αποτελούν σύμβολα του χαμού της, όπως ο αετός. Ακόμα κι όταν δε χρησιμοποιούνται συσχετισμένα με την ερωτική αγάπη, περιγράφουν ή χαρακτηρίζουν πρόσωπα για τα οποία το ποιητικό υποκείμενο τρέφει ιδιαίτερα συναισθήματα.

Η εικόνα του αθώου παιδιού εμπεριέχει τα χαρακτηριστικά ολόκληρης της παιδικής ηλικίας και είναι ένα θεματικό μοτίβο που χρησιμοποίησαν πολύ οι υπερρεαλιστές. Ο Γκάτσος απομακρύνεται από τη γοητεία που μοιάζει να ασκεί σε αυτούς η παιδική ηλικία ή η εξιδανικευμένη ανάμνησή της, και το παιδί στα τραγούδια του εμφανίζεται πάντα βασανισμένο, είναι σε κίνδυνο ή πεθαίνει πριν μεγαλώσει. Τα παιδιά συσχετίζονται ευθέως και με τους αγώνες για το μέλλον. Ο παιδικός τους αγώνας έχει αθώα κίνητρα και διέπεται από έλλειψη της αίσθησης του κινδύνου, οδηγώντας σε πράξεις αυτοθυσίας και, πολύ συχνά, στη ματαιώση μέσω του θανάτου τους. Το σύμβολο του παιδιού υιοθετείται και χρησιμοποιείται από τον Γκάτσο σε όλη τη χρονική έκταση των τραγουδιών και εμπλουτίζεται με τα στοιχεία που συγκινούν τον ίδιο περισσότερο, όπως το ότι ο ενήλικος κόσμος χρησιμοποιεί τα παιδιά, οδηγώντας τα τελικά στο χαμό.

Τέλος, το στοιχείο της θάλασσας πιστεύω πως είναι αυτό το οποίο φέρει τους πιο προσωπικούς συμβολισμούς για τον ποιητή. Η θάλασσα εμφανίζεται πάρα πολύ συχνά στα τραγούδια μέχρι το 1974, φορτισμένη πάντα με αρνητικούς συμβολισμούς. Αν και η αντίληψη της θάλασσας ως επικίνδυνου τόπου δεν είναι ξένη στην Ελλάδα, η σημασιодότησή της για τον Γκάτσο βασίζεται κυρίως στο προσωπικό βίωμα του εν πλω χαμού του πατέρα του. Έτσι, η θάλασσα δεν παρουσιάζεται απλώς επικίνδυνη, αλλά ως θανατηφόρα, μία δύναμη που καταστρέφει ανθρώπους και οικογένειες και σκορπά μόνο πόνο. Το σύμβολο της θάλασσας είναι αυτό με το πιο σταθερό και ξεκάθαρο νόημα όπου κι αν το συναντάμε: για τον Γκάτσο, η θάλασσα ισοδυναμεί με τον οριστικό χωρισμό και το θάνατο.

Με βάση αυτές τις παρατηρήσεις, γίνεται φανερό ότι ο Γκάτσος δεν έγραφε απλώς στίχους για να ταιριάζουν μετρικά με τις μελωδίες των συνθετών που έπαιρνε στα χέρια του. Γνώριζε καλά και το ρεύμα του συμβολισμού και τις υπερρεαλιστικές διδαχές και την ελληνική λογοτεχνική παράδοση, κι αυτό είναι σαφές στις εικόνες που δημιουργεί με τη

γραφή του. Στα τραγούδια του βλέπουμε τους εξιδανικευμένους τόπους και τις μορφές που συναντάμε στα έργα των υπερρεαλιστών ποιητών, αλλά και στους στίχους της *Αμοργού*: το ελληνικό τοπίο μεταμορφώνεται με τη βοήθεια των προσωπικών του συμβόλων και γίνεται ένας τόπος μαγικός. Οι ήρωές του σμίγουν με πρόσωπα που είναι το αντικείμενο του πόθου των ονείρων τους. Ο ουρανός αποκτά μια δική του ξεχωριστή υπόσταση και διέπεται από χωριστούς νόμους, τα ακρογιάλια και οι θάλασσες μετατρέπονται μπροστά στα μάτια μας σε οριακά σημεία όπου ο άνθρωπος αναμετρείται με το θάνατο. Γενικά, και ο ποιητής αλλά και οι ήρωες που δημιουργεί κυνηγούν το όνειρο και προσπαθούν να αλλάξουν τον δικό τους ή ολόκληρο τον κόσμο.

Ωστόσο, οι εικόνες που δημιουργεί δεν περιορίζονται μόνο στις υπερρεαλιστικές μεταμορφώσεις και στους συμβολισμούς. Το κάθε τι διαμορφώνεται και από την προσωπική και πολιτική του ματιά απέναντι στα πράγματα. Στα τραγούδια του έχει κάτι να πει για τη ζωή και ό,τι θεωρεί υπέρτατες αξίες της: την ελευθερία, τη δικαιοσύνη και την αγάπη. Σύμφωνα με αυτές, τόσο ο ίδιος όσο και οι ήρωές του παίρνουν πολιτική θέση απέναντι στο σύγχρονό του παρόν και κρίνουν το παρελθόν αλλά και το μέλλον. Έτσι, όπως και στην *Αμοργό*, στα τραγούδια διαβάζουμε για ήρωες που σε όλη τη χρονική έκταση της ελληνικής ιστορίας αγωνίστηκαν για το όνειρο της ελευθερίας και της δικαιοσύνης είτε τελικά τα κατάφεραν είτε όχι. Σε κάθε περίπτωση, όμως, έκαναν την επιλογή τους και πάλεψαν για αυτήν, ακόμα κι από την παιδική τους ηλικία. Ακόμη, σε πάρα πολλά τραγούδια βλέπουμε να εξελίσσονται μπροστά στα μάτια μας ολόκληρες ιστορίες με αρχή, μέση και τέλος. Εικόνες που θα μπορούσαν να αποτελούν μικρά μονόπρακτα, όπου οι ήρωες δρουν και πάσχουν. Αφηγήσεις, δηλαδή, ολοκληρωμένων ιστοριών που αναπτύσσονται στον ελάχιστο χρόνο ενός δίλεπτου τραγουδιού.

Με την επιλογή του να συνυφάνει τη στιχουργία με την ποίηση και με την απήχηση που είχαν τα λόγια του μέσω των μελοποιήσεών του, ο Νίκος Γκάτσος γονιμοποίησε την ελληνική στιχουργία, αν όχι και την ελληνική ποίηση. Τα τραγούδια του δημιούργησαν έναν νέο ορίζοντα προσδοκιών που επηρέασε τελικά τόσο το κοινό όσο και τους μετέπειτα δημιουργούς: τραγουδοποιούς, συνθέτες και στιχουργούς. «Δεν φανταζόμασταν ότι θα μπορούσε ποτέ ο κόσμος να τραγουδάει: *Χάρτινο το φεγγαράκι/ ψεύτικη η ακρογιαλιά*» λέει ο Μάνος Χατζιδάκις ([1988] 2013: 134) μιλώντας για τη συνεργασία τους. Η φράση του είναι ενδεικτική της αισθητικής αλλαγής ανάμεσα στον υπάρχοντα ορίζοντα προσδοκιών και το έργο του Γκάτσου. Ο Χαραλαμπίδης (1999: 181), συζητώντας την επιθυμία των γάλλων υπερρεαλιστών να αλλάξουν την κοινωνία μέσω της μεταβολής της γλωσσικής έκφρασης, επισημαίνει ότι αυτό δε θα ήταν δυνατόν να συμβεί, αφού η πορεία της

γλωσσικής μεταβολής είναι η αντίθετη: ξεκινά από την κοινωνία και καταλήγει να αντικατοπτρίζεται στην ποιητική γλώσσα. Ο Γκάτσος, όμως, επιλέγοντας, όταν στράφηκε στο τραγούδι, να διοχετεύσει εκεί τους ποιητικούς του τρόπους, κατόρθωσε την αισθητική μεταβολή την οποία διαπιστώνει ο Χατζιδάκις. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να πούμε ότι ο Γκάτσος μπόρεσε, κατά κάποιον τρόπο, να υλοποιήσει εκείνο που ήθελαν οι υπερρεαλιστές: να πυροδοτήσει μια αισθητική αλλαγή και να επηρεάσει τον λογοτεχνικό ορίζοντα προσδοκιών όχι μόνο των ομοτέχνων του, αλλά και ολόκληρης της κοινωνίας.

Για όλους αυτούς τους λόγους, πιστεύω ότι στα τραγούδια του Γκάτσου μπορούμε να εντοπίσουμε στοιχεία που χαρακτηρίζουν μείζονα ποιητικά έργα, καθιστώντας ανούσιο τον διαχωρισμό στιχουργίας και ποίησης. Στοιχεία που χρησιμοποιούνται συνειδητά και με συνέπεια σε όλο το εύρος του έργου του Γκάτσου, από την *Αμοργό* έως και τα τελευταία του τραγούδια, αδιαφορώντας για τα όποια όρια ανάμεσα στη στιχουργία και την ποίηση. Πρακτική που κάνει το Μάνο Χατζιδάκι ([1988] 2013: 128) να πει, αναφερόμενος στη *Μυθολογία*, ότι «δεν θα μπορούσε κανένας στιχουργός να διανοηθεί και να γράψει τέτοια ποιητικά κείμενα για τραγούδι» και το Σταύρο Ξαρχάκο να αναγνωρίζει στο ελληνικό τραγούδι «προ Γκάτσου» και «μετά Γκάτσου [sic]» εποχή (Καρτσωνάκης, 2009: 129). Ο «ποιητής του ενός ποιήματος» είναι στην πραγματικότητα ο ποιητής εκατοντάδων τραγουδιών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Έντυπη

- Β. Αγγελικόπουλος, 1996, *Φάρος στη σιωπή*, Καστανιώτης, Αθήνα.
- Δ. Αναγνωστοπούλου, 2003, «Η λειτουργία της ιεροποιημένης γυναίκας στο υπερρεαλιστικό πεδίο» στο *Σύγκριση/ Comparaison*, τχ.: 14, σελ.: 118-127.
- F. Alquié, 1955, *Philosophie du surrealisme*, Flammarion, Paris.
- K. Anghelaki-Rooke, 1976, «The Greek Poetic Landscape» στο *The Iowa Review*, τ.:7, σελ.: 213-221.
- Ν. Βαλαωρίτης, 1985, «Το χιούμορ στον ελληνικό υπερρεαλισμό» στο *Διαβάζω*, τχ.: 120, σελ.: 23-32.
- A. Breton, [1969], *Manifestos of surrealism*, R. Seaver & H. R. Lane (μτφρ.), The university of Michigan Press.
- Α. Γεωργακοπούλου & Δ. Γούτσος, 2011, *Κείμενο κι επικοινωνία*, Πατάκης, Αθήνα.
- Ν. Γκάτσος, [1999] 2012, *Όλα τα τραγούδια*, Α. Δημητρούκα (επιμ.), Πατάκης, Αθήνα.
- J. E. Cirlot, [2001], *A Dictionary of Symbols*, J. Sage (μτφ.), 1962, Routledge, London.
- Ch. Chadwick, 1971 *Symbolism*, Routledge, London & New York.
- Α. Δουλαβέρας, 2013, *Η γυναικεία και η ανδρική ομορφιά στο δημοτικό τραγούδι*, Παπαζήσης, Αθήνα.
- Γ. Δροσίνης, 1924, «Ζώα και πουλιά στα δημοτικά τραγούδια μας» στο *Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος*, τχ.:3, σελ.: 49-67.
- Μ. Ελευθερίου, 2002, *Είναι αρρώστια τα τραγούδια*, Καστανιώτης, Αθήνα.
- Ο. Ελύτης, 1953, «“Το κοινό και η σύγχρονη ποίηση”, Οι απαντήσεις του Οδυσσέα Ελύτη στην έρευνα της Φιλολογική Βραδυνής το 1953» στο *Διαβάζω*, 1997, τχ.: 372, σελ.: 48-50.
- Ο. Ελύτης, 1986, *Τα Ρω του Έρωτα*, Ύψιλον, Αθήνα.
- Ο. Ελύτης, 1988, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Ίκαρος, Αθήνα.
- Ο. Ελύτης, 1992, *Εν λευκώ*, Ίκαρος, 1992.
- M. Ferber, 1999, *A Dictionary of literary symbols*, Cambridge University Press, Cambridge.
- S. Freud, *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*, Λ. Αναγνώστου (μτφ.), 1994, Επίκουρος, Αθήνα.
- K. Friar, 1973, *Modern greek poetry: From Cavafis to Elytis*, Simon and Schuster, New York.

- M. Gibson, 1995, *Symbolism*, Benedikt, Taschen.
- Γ. Ι. Θανόπουλος, 2009, *Ο Νίκος Γκάτσος και η ελληνική λαϊκή παράδοση, Ερμηνευτική Μελέτη*, Αρμός, Αθήνα.
- Ivask & A. Ivask, 1975, «Odysseus Elytis on His Poetry» στο *Books Abroad*, Vol. 49/4, σελ.: 631-645.
- Ν. Κάλας, *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, Α. Αργυρίου (επιμ.), 1982, Πλέθρον, Αθήνα.
- Μ. Καπλάνογλου, 2017, «Τα Παραμύθια, τα Παιδιά και το Σπίτι: Τρεις λέξεις στη σκιά της ιστορίας» στο *Το παραμύθι από τους αδερφούς Grimm στην εποχής μας. Διάδοση και μελέτη*, Μ. Γ. Μερακλής, Γ. Παπαντωνάκης, Χ. Ζαφειρόπουλος, Μ. Καπλάνογλου, Γ. Καπλάνογλου (επιμ.), Gutenberg, Αθήνα, σελ.: 45-57.
- Στ. Γ. Καρτσωνάκης, 2009, *Νίκος Γκάτσος: Ποίηση και Στιχουργική: 1931-1991*, Διδακτορική Διατριβή, Β.Πάτσιου (επιβλ.), Αθήνα.
- Ε. Καψωμένος, 1998, *Ο Σολωμός και η ελληνική πολιτισμική παράδοση. Ερμηνευτική Μελέτη*, Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα.
- Ε. Κουτριάνου, 2002, *Με άξονα το φως: Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα.
- Ε. Karagiannis-Moser, 1997, *Le Bestiaire de la chanson populaire grecque moderne*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, Paris
- Τ. Λιγνάδης, 1983, *Διπλή επίσκεψη σε μια ηλικία κι έναν ποιητή. Ένα βιβλίο για το Νίκο Γκάτσο*, Γνώση, Αθήνα.
- J. Lyons, 1977, *Semantics 2*, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, Melbourne.
- Α. Μιχαλόπουλος & Χ. Μιχαλόπουλος, 2015, *Ρωμαϊκή Λυρική Ποίηση. Οράτιος Carmina*, ΣΕΑΒ, Αθήνα.
- Ι. Μπασκόζος, 1996, «Η έννοια του λαϊκού τραγουδιού» στο *Διαβάζω*, τχ.: 362, σελ.: 130-132.
- Α. Μπελεζίνης, 2008, *Για τον Νίκο Εγγονόπουλο και τον Υπερρεαλισμό. Ένα διακειμενικό δοκίμιο και άλλα μελετήματα*, Ίνδικτος, Αθήνα.
- Π. Μπουκάλας, [1992], «Τα τραγουδισμένα ποιήματα του Γκάτσου» στο *Ενδεχομένως. Στάσεις στην ελληνική και ξένη τέχνη του λόγου*. 1996, Άγρα, Αθήνα.
- Κ. Μυλωνάς, 1992, *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού*, τ.2/3, Κέδρος, Αθήνα.
- Ι. Παπασπυρίδου, 1994, «Ο ανεξάντλητος έρωτας» στο *Διαβάζω*, ό.π., σελ.: 52-55.
- Ι. Παπασπυρίδου, 1994, «Έρωτας και θάνατος», ό.π., σ.69-72.

- Λ. Παπαδόπουλος, 1999, «Ο άνθρωπος» στην εφημερίδα *Τα Νέα*, 15 Μαΐου 1999, σελ. 32-33.
- Α. Πολίτης, 2010, *Το δημοτικό τραγούδι*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Λ. Πολίτης, 1978, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Φ. Ρήγα, 2015, *Ελληνικός Υπερρεαλισμός: Ιθαγένεια και οικουμενικότητα*, Διδακτορική Διατριβή, Ζ. Σιαφλέκης (επιβλ.), Αθήνα
- M. Riffaterre, 1978, *Semiotics of poetry*, Indiana University Press, Bloomington & London.
- Ζ. Σιαφλέκης, 1989, *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα γεγονός. Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, Επικαιρότητα, Αθήνα.
- G. M. Saunier, 2019, *Ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Μύθοι μυητικοί και παραλογές*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη.
- Ζ. Siflekis, 1992, «La nature comme intertexte, chez des surrealistes Francais et Grecs» στο *Nehoelicon*, τχ.: 26/1, σελ.: 91-96.
- Ο. Ταχοπούλου, 2009, *Μοντερνιστικός πρωτογονισμός. Εκδοχές υπερρεαλισμού στον ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, Νεφέλη, Αθήνα.
- Σ. Τριβιζάς, 1996, *Το σουρρεαλιστικό σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα.
- Τ. Tzara, *Ο Υπερρεαλισμός και ο μεταπόλεμος*, Στ. Κουμανούδης (μτφ.), 1979, Ύψιλον, Αθήνα.
- Μ. Vitti, 1995, *Η 'γενιά του τριάντα', Ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, Αθήνα.
- Ε. Φιλοκύπρου, 1994, «Οκτάνα, Σινώπη, Αμοργός: Τρεις αόρατοι τόποι «όπου το ρήμα κρουσταλλώθηκε και φέγγει» στο *Ελληνικά*, τχ.: 44.
- Χ. Χαραλαμπίδης, 1999, *Γλωσσική και λογοτεχνική κριτική*, Αθήνα.
- Μ. Χατζιδάκης, [1988] 2013, *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*, Ίκαρος, Αθήνα.
- Μ. Χατζιδάκης, «Ο απρόοπτος σχηματισμός μιας «Μυθολογίας» δυο χρόνια πριν τη δικτατορία» στο *Μυθολογία*, 2002, Minos EMI.
- G. Yule, [1996], *Πραγματολογία*, Α. Αλβανούδη & Χ. Καπελίδη (μτφ.), 2006, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών – Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη.

Ηλεκτρονική

- <https://elefsina.gr/el/biomixaniki-epanastasi> (08/02/2021)
- https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/browse.html?text_id=123 (08/02/2021)
- https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/browse.html?text_id=241&hi=41022 (08/02/2021)
- https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/browse.html?text_id=241&hi=41022 (08/02/2021)
- <https://www.kathimerini.gr/culture/340613/ta-poylia-tis-xenitias/> (08/02/2021)
- <https://www.kathimerini.gr/culture/music/1085871/ma-poiios-itan-o-giannis-o-fonias/> (08/02/2021)
- http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text.jsp?doc=Perseus:text:1999.02.0024:book=1:poe_m=11 (08/02/2021)

