

**ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ**



**ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ
«ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ
ΣΠΟΥΔΕΣ**

**ΤΟ ΕΦΙΑΛΤΙΚΟ ΟΙΚΕΙΟ ΚΑΙ Η ΘΑΛΠΩΡΗ ΤΗΣ ΔΥΣΤΥΧΙΑΣ
ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΤΑΣΟΥ ΛΕΙΒΑΔΙΤΗ: ΤΟ ΜΟΤΙΒΟ ΤΟΥ
ΣΠΙΤΙΟΥ ΣΤΙΣ ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΝΥΧΤΕΡΙΝΟΣ ΕΠΙΣΚΕΠΤΗΣ (1972)
ΚΑΙ Ο ΤΥΦΛΟΣ ΜΕ ΤΟΝ ΛΥΧΝΟ (1983)**

**ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΑ ΚΑΛΟΓΡΑΙΑΚΗ
(Α.Μ 9983201939310)**

*Διπλωματική εργασία που κατατίθεται ως μέρος των απαιτήσεων του
Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών στην Επικοινωνία και τα
Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης*

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Έλλη Φιλοκύπρου

ΑΘΗΝΑ, Μάρτιος 2021

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	2
1. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ: ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ, ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΜΗ ΤΟΠΟΣ	4
1.1. Άνθρωπος και τόπος:	
η εξερεύνηση του εαυτού μέσω του τόπου, και αντιστρόφως.....	5
1.2. Φαινομενολογία και ποίηση: η ποιητική του χώρου.....	7
1.3. Μετατρέποντας τον τόπο σε μη-τόπο, και αντιστρόφως.....	10
2. Η ΣΤΡΟΦΗ ΠΡΟΣ ΤΑ ΕΣΩ ΚΑΙ Η ΑΔΥΝΑΜΙΑ ΟΙΚΕΙΟΠΟΙΗΣΗΣ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ: ΤΟ ΜΟΤΙΒΟ ΤΟΥ ΣΠΙΤΙΟΥ ΣΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ <i>ΝΥΧΤΕΡΙΝΟΣ ΕΠΙΣΚΕΠΤΗΣ</i> (1972).....	13
2.1. Η αναζήτηση του εαυτού στον οικείο χώρο και το εφιαλτικό οικείο	13
2.2. Η αδυναμία οικειοποίησης του σπιτιού: το σπίτι ως μη-τόπος.....	26
3. Η ΘΑΛΠΩΡΗ ΤΗΣ ΔΥΣΤΥΧΙΑΣ: <i>Ο ΤΥΦΛΟΣ ΜΕ ΤΟΝ ΛΥΧΝΟ</i> (1983).....	33
3.1. Το εφιαλτικό οικείο και η αδυναμία οικειοποίησης του παρόντος:	
η δυστυχία ως τόπος και πατρίδα	33
3.2. Η γοητεία του θανάτου:	
ο θάνατος ως προορισμός και κινητήριος δύναμη	43
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	49
Βιβλιογραφία	52

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Τάσος Λειβαδίτης, ένας από τους βασικότερους εκπροσώπους της πρώτης Μεταπολεμικής γενιάς, ο ποιητής του έρωτα και της επανάστασης, της ήττας και των υπαρξιακών αναζητήσεων, διακρίνεται από τους, αδιαμφισβήτητα σπουδαίους, συγχρόνους του για τον έντονα ελεγειακό και υπαρξιακό χαρακτήρα που προσέδωσε στο έργο του κατά τη δεύτερη περίοδο της ποιητικής του δημιουργίας. Ένας χαρακτήρας που συμβαδίζει απόλυτα με την κατάρρευση του σοσιαλιστικού οράματος, η οποία ξεκινά το 1956 με την καθαίρεση του Ζαχαριάδη και την αποκήρυξη του σταλινισμού από τον Χρουτσόφ κατά το 20^ο συνέδριο του Κ.Κ.Σ.Ε. Ο Λειβαδίτης παρατηρεί να διαβρώνεται σταδιακά η υπόσχεση της ιδεατής κοινωνίας για χάρη της οποίας θυσίασε τη νεότητά του σε τόπους εξορίας όπως ο Μούδρος, η Μακρόνησος και ο Άη Στράτης. Η αμφισβήτηση του συλλογικού οράματος εισέρχεται, επομένως, με φυσικότητα στο έργο του από το 1956 και μετά, για να εδραιωθεί, πλέον, όχι απλώς ως αμφισβήτηση, αλλά ως υπαρξιακή κι οντολογική κρίση, εκπεφρασμένη μέσα από έντονα υπερρεαλιστικά στοιχεία, στο δεύτερο μισό της δημιουργίας του, το οποίο οριοθετείται χρονικά από το 1972 κι έπειτα, με τη συλλογή *Νυχτερινός επισκέπτης*. «Ο Λειβαδίτης βίωσε σε βαθμό παροξυσμού τη συντροφικότητα, την κατάργηση των ορίων της ατομικότητας, τη μέθη της εν επαναστάσει αδελφότητας, το μέγα μυστήριο του να είσαι ένα με τους άλλους»,¹ για αυτό και η μεταστροφή που παρατηρείται στο έργο του είναι οργανική και, ίσως, εντονότερη από όλων των συγχρόνων του. Τη συλλογικότητα της πρώτης περιόδου διαδέχεται η μοναξιά, το παράλογο και το αδιέξοδο που έφερε η βάνανση κατάρρευση του οράματος στο οποίο επένδυσε ολόκληρη την ύπαρξή του.

Στόχος της εργασίας αυτής δεν είναι, ωστόσο, η περιοδολόγηση του έργου του Λειβαδίτη. Η αναφορά, όμως, τόσο στο ιστορικό πλαίσιο που περιβάλλει τη δημιουργία του όσο και στο τεράστιο άλμα που πραγματοποιεί υφολογικά στο δεύτερο μισό αυτής, είναι απαραίτητη για δύο λόγους. Αφενός διότι μόνο συνειδητοποιώντας το μέγεθος του πλήγματος που δέχτηκαν τα ιδανικά του Λειβαδίτη μπορεί να κατανοήσει κανείς τη σταδιακή, αλλά σχεδόν δραματική, στροφή του αφηγητή προς τον εαυτό του και τον υπαρξισμό, αφετέρου διότι δικαιολογεί απόλυτα τόσο την

¹ Γιάννης Κουβαράς, *Στην ανθισμένη ματαιότητα του κόσμου: περιδιαβάσεις στην ποίηση του Τάσου Λειβαδίτη*. Αθήνα, Καστανιώτης, 2008, σ.57.

αδυναμία του αφηγητή να οικειοποιηθεί το παρόν του όσο και τη συνακόλουθη συνειδητή καταφυγή του στο μόνο βέβαιο και αδιασάλευτο που υπάρχει σε αυτό τον κόσμο, την ίδια τη δυστυχία και τον θάνατο. Στις συλλογές *Νυχτερινός Επισκέπτης* (1972) και *Ο Τυφλός με τον Λύχνο* (1983) ο Λειβαδίτης οπτικοποιεί αυτή τη μεταβολή και την παρουσιάζει μέσα από μία σειρά εφιαλτικών ποιητικών εικόνων, επιστρατεύοντας το μοτίβο του σπιτιού. Αν και το μοτίβο αυτό συναντάται συχνά στην ποίηση του Λειβαδίτη, στις συγκεκριμένες συλλογές κατέχει εξέχουσα θέση, καθώς είναι τόσο έντονο ώστε μετατρέπει το σπίτι σε απειλητικό πρωταγωνιστή που καθορίζει τη δράση. Εξετάζοντας το μοτίβο του σπιτιού στις συλλογές *Νυχτερινός Επισκέπτης* και *Ο Τυφλός με τον Λύχνο* υπό το πρίσμα της φαινομενολογίας του Μερλώ-Ποντύ, της ποιητικής του χώρου του Μπασελάρ και του μή-τόπου του Ωζέ, θα υποστηρίξω πως ο αφηγητής, διωγμένος από το εφιαλτικό οικείο, βιώνει το παρόν ως έναν ζοφερό μη-τόπο κι αναζητά καταφύγιο στο μόνο συναίσθημα που γνωρίζει καλά, τη δυστυχία. Οικειοποιούμενος κι ασπαζόμενος την ασφάλεια και τη βεβαιότητα της δυστυχίας, τη μετατρέπει όχι απλώς σε τόπο, αλλά σε πατρίδα, η οποία του δίνει λόγο ύπαρξης: να επιδιώξει τη σωτηρία της ανθρωπότητας μέσω της ποίησης και της επιστροφής στη συλλογικότητα.

1. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ: ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ, ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΜΗ ΤΟΠΟΣ

Στο κεφάλαιο αυτό θα παρουσιαστεί το θεωρητικό υπόβαθρο επάνω στο οποίο θα στηριχθεί η ανάλυση των έργων *Νυχτερινός Επισκέπτης* και *Ο Τυφλός με τον Λύχνο* του Τάσου Λειβαδίτη. Αρχικά, στην πρώτη ενότητα θα εξεταστεί υπό το πρίσμα της φαινομενολογίας η ανθρώπινη ταυτότητα σε συνάρτηση με τον τόπο και θα γίνει αναφορά στη σχέση αλληλεξάρτησης κι αλληλεπίδρασης μεταξύ των δύο, μέσω αναφορών στη θεωρία κορυφαίων φιλοσόφων της φαινομενολογίας, και ιδίως του Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, καθώς είναι εκείνος που έδωσε μεγάλη έμφαση στην αμφίδρομη σχέση μεταξύ ατόμου και χώρου. Εν συνεχεία, στη δεύτερη ενότητα, με ορμητήριο τη θεωρία του Μερλώ-Ποντύ, η οποία συνδέει τον τόπο με την ανθρώπινη ταυτότητα κι αντιστρόφως, θα γίνει αναφορά στο έργο του Μπασελάρ *Η Ποιητική του Χώρου*, και συγκεκριμένα στην πεποίθησή του πως το σπίτι αποτελεί «τη γωνιά μας στον κόσμο»,² και θα προκύψει, μοιραία, το ερώτημα τί συμβαίνει όταν το άτομο αισθάνεται ότι απειλείται από τον πιο οικείο χώρο του, όπως συμβαίνει στις συγκεκριμένες ποιητικές συλλογές του Λειβαδίτη, όπου το άτομο, διωγμένο από ό,τι πιο οικείο θα έπρεπε να έχει στον κόσμο, βιώνει το παρόν ως μη τόπο. Ως εκ τούτου, η τρίτη ενότητα είναι αφιερωμένη στη θεωρία του Μαρκ Ωζέ για τον *μη-τόπο* και σε αυτή θα παρατεθούν τα τρία κριτήρια που τον διακρίνουν από τον *τόπο*, προκειμένου στα δύο επόμενα κεφάλαια της εργασίας να μελετηθεί το εφιαλτικό οικείο που μετατρέπει το παρόν σε μη τόπο, και η αναπάντεχη αναζήτηση ενός νέου, οικείου τόπου.

² Gaston Bachelard, *Η Ποιητική του Χώρου*. Μτφ. Βέλτσου Ε.- Χατζηνικολή Δ., Χατζηνικολή, 2014, σ.31.

1.1. Άνθρωπος και τόπος: η εξερεύνηση του εαυτού μέσω του τόπου, και αντιστρόφως

Η ιδέα πως η ανθρώπινη ταυτότητα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον τόπο έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τις τέχνες και τη λογοτεχνία,³ με χαρακτηριστικότερο, ίσως, παράδειγμα το *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο* του Μαρσέλ Προυστ. «Άνθρωποι και τόποι αλληλεπιδρούν με τέτοιο τρόπο που οι τόποι αποκτούν την ιδιουσυστασία των ανθρώπων, ενώ οι άνθρωποι διακρίνονται και χαρακτηρίζονται οι ίδιοι βάσει της σχέσης τους με το χώρο».⁴ Ο τόπος βρίσκεται στο κέντρο της ανθρώπινης ύπαρξης, καθώς αυτός δεν αποτελεί απλώς «ένα στατικό φόντο για τη δράση και την εμπειρία, αλλά το ίδιο το έδαφος και πλαίσιο για αυτές».⁵ Η ιδέα πως όπως ο άνθρωπος διαμορφώνει το περιβάλλον του, έτσι και το περιβάλλον του διαμορφώνει τον ίδιο, ενέχει όχι μόνο καλλιτεχνικό, αλλά και μεγάλο φιλοσοφικό ενδιαφέρον, και συγκέντρωσε την προσοχή σπουδαίων διανοητών, όπως του Χούσερλ, του Χάιντεγκερ, του Μερλώ-Ποντύ και πολλών άλλων, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, περίοδος κατά την οποία εμφανίστηκε το κίνημα της φαινομενολογίας.

Κατά τον Ντέρμοτ Μοράν, η φαινομενολογία αποτελεί «έναν ριζοσπαστικό, ενάντια στις παραδόσεις, τρόπο φιλοσοφείν, ο οποίος δίνει έμφαση στην προσπάθεια προσέγγισης της αλήθειας των πραγμάτων, της περιγραφής των φαινομένων», της περιγραφής, δηλαδή, όσων μπορούν να γίνουν αντιληπτά μέσω των αισθήσεων, μέσω της ανθρώπινης εμπειρίας και πάντοτε στα πλαίσια της συνειδητότητας.⁶ Η φαινομενολογία, επομένως, κατεβάζει τη φιλοσοφία από τη σφαίρα του υποκειμενισμού κι επιχειρεί μια αντικειμενική προσέγγιση των φαινομένων. Κατά τον Μερλώ-Ποντύ, «όλες οι προσπάθειές της συγκεντρώνονται στην εκ νέου επίτευξη μιας άμεσης και πρωτόγονης επαφής με τον κόσμο, και στην επένδυση αυτής της επαφής με φιλοσοφικό κύρος. Είναι η αναζήτηση μιας φιλοσοφίας που θα αποτελεί “αυστηρή επιστήμη”, αλλά θα προσφέρει και μια καταγραφή του χώρου, του χρόνου και του κόσμου όπως τα “βιώνουμε”».⁷ Πρόκειται για μια αναζωογόνηση της φιλοσοφίας, καθώς αυτή συσχετίζεται έτσι εκ νέου «με τη ζωή του ζωντανού ανθρώπινου

³ Jeff Malpas, *Place and Experience: a Philosophical Topography*. Cambridge University Press, 2007, σ.3.

⁴ Georges Poulet, *Proustian Space*. Μτφ. Elliott Coleman, Johns Hopkins University Press, 1977, σ.19-33.

⁵ Malpas, σ.131.

⁶ Dermot Moran, *Introduction to Phenomenology*. Routledge, 2000, σ.4.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*. Μτφ. Colin Smith, Routledge, 2002, πρόλογος.

υποκειμένου».⁸ Πρέπει, ωστόσο, στο σημείο αυτό να αποσαφηνιστεί πως στόχος αυτής της ενότητας δεν είναι η παρουσίαση της φαινομενολογίας και των πολλών, και συχνά αλληλοσυγκρουόμενων, εκφραστών της, αλλά συγκεκριμένα η μελέτη της ιδέας της εξερεύνησης του εαυτού μέσω του τόπου κι αντιστρόφως. Για τον λόγο αυτό, αν και η φαινομενολογία σαν κίνημα είναι άμεσα συνυφασμένη με τον Χούσερλ, ο οποίος θεωρείται και θεμελιωτής της, και τον Χάιντεγκερ, η παρούσα ανάλυση θα επικεντρωθεί στον Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, καθώς είναι αυτός που «έδωσε στη φαινομενολογία του Χούσερλ μια υπαρξιακή διάσταση»⁹ κι επικεντρώθηκε στο «αδιαχώριστο του εαυτού από τον κόσμο».¹⁰

«Ο άνθρωπος βρίσκεται στον κόσμο, και μόνο μέσα στον κόσμο αναγνωρίζει τον εαυτό του», γράφει ο Μερλώ-Ποντύ στον πρόλογο του βιβλίου του *Η Φαινομενολογία της Αντίληψης*. Ο τόπος, επομένως, και οι δεσμοί οικειότητας που αποκτά ο άνθρωπος μαζί του βρίσκονται στον πυρήνα της ταυτότητας. «Το ίδιο μας το σώμα είναι για τον κόσμο ό,τι η καρδιά για τον οργανισμό μας: διατηρεί το ορατό θέαμα συνέχεια ζωντανό, του δίνει ζωή και το συντηρεί εκ των έσω, δημιουργώντας μαζί του ένα σύστημα».¹¹ Άτομο και τόπος συνθέτουν από κοινού ένα σύστημα αδιαίρετο κι αλληλοεξαρτώμενο, καθώς ο εσωτερικός κόσμος μετατρέπεται σε εξωτερικό, ενώ ο εξωτερικός χώρος εσωτερικοποιείται, επηρεάζοντας τον ψυχισμό του ατόμου.

Συνειδητοποιώντας τη σημασία της σχέσης του ατόμου με τον τόπο ή και τον κόσμο γύρω του γενικότερα, προκύπτει μοιραία το ερώτημα τί θα συμβεί εάν δημιουργηθούν ρήγματα σε αυτή τη σχέση. Για τον Μάλπας, «ο χωρισμός από τόπους και κτήσεις μπορεί να είναι, όντως, σχεδόν κυριολεκτικά, χωρισμός από κομμάτια του ίδιου του εαυτού μας».¹² Όταν κανείς έρχεται σε ρήξη με τον τόπο, έρχεται, κατά κάποιον τρόπο, σε ρήξη και με τον ίδιο του τον εαυτό, καθώς αναγκάζεται να εγκαταλείψει κομμάτια του ίδιου του ψυχισμού και της ταυτότητάς του, κομμάτια με τα οποία είχε επενδύσει και είχε μεταβάλει τον εκάστοτε τόπο, σε μια ασυναίσθητη προσπάθεια οικειοποίησής του.

⁸ Moran, σ.5.

⁹ Moran, σ.402.

¹⁰ Moran, σ.403.

¹¹ Merleau-Ponty, σ.235.

¹² Malpas, σ.141.

Μια τέτοια ρήξη μεταξύ ατόμου και τόπου παρατηρείται και στις συλλογές *Νυχτερινός Επισκέπτης* και *Ο Τυφλός με τον Λύχνο* του Τάσου Λειβαδίτη, όπου το ποιητικό υποκείμενο νιώθει να απειλείται από τον πιο οικείο και προσωπικό του τόπο, το ίδιο του το σπίτι. Η ρήξη καθώς και η αδυναμία οικειοποίησης του παρόντος που αυτή συνεπάγεται θα συζητηθούν στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας.

1.2. Φαινομενολογία και ποίηση: η ποιητική του χώρου

Ο Γκαστόν Μπασελάρ μέσα από το έργο του *Η Ποιητική του Χώρου* επιχειρεί την προσέγγιση της ποίησης, και συγκεκριμένα της ποιητικής εικόνας, μέσω της φαινομενολογίας. Γράφει μάλιστα πως «η ποίηση, περισσότερο από μια φαινομενολογία του πνεύματος, είναι μια φαινομενολογία της ψυχής».¹³ Υποστηρίζοντας πως η εικόνα «είναι το αγαθό μιας απλοϊκής συνείδησης», ζητά από τον αναγνώστη «να μην εκλάβει μία εικόνα σαν ένα αντικείμενο, ακόμα λιγότερο σαν ένα υποκατάστατο αντικειμένου, αλλά να τη συλλάβει στην ιδιαίτερή της πραγματικότητα». Επιστρέφει, με άλλα λόγια, στην προσέγγιση των φαινομένων μέσω της ανθρώπινης εμπειρίας και πάντοτε εντός των πλαισίων της συνειδητότητας. Ασπαζόμενος κι ο ίδιος, όπως κι ο Μερλώ-Ποντύ, την πεποίθηση πως ο άνθρωπος συνδέεται με τον τόπο με ισχυρούς δεσμούς κι αντιστρόφως, εμβαθύνει σε αυτή τη σκέψη, εξετάζοντας τη σχέση του ανθρώπινου ψυχισμού όχι με έναν οποιονδήποτε τόπο, αλλά με τον πιο οικείο και προσωπικό τόπο του ανθρώπου, το ίδιο του το σπίτι. Κι όλα αυτά στο πλαίσιο της ποίησης και της ποιητικής εικόνας, η οποία έχοντας το χάρισμα να βρίθει αισθήσεων και να είναι «[ο] καρπό[ς] [ο] πιο άπιαστο[ς] της συνείδησης» επιτρέπει μέσα στην απλότητά της την ακρίβεια.

«Το σπίτι», γράφει ο Μπασελάρ, «περισσότερο κι από το τοπίο ακόμα, είναι μια κατάσταση της ψυχής [...] Μας μιλάει για μια οικειότητα». Η μελέτη της σχέσης του ατόμου με το σπίτι του, τα συναισθήματα που του δημιουργεί, οι αναμνήσεις που συνδέονται με αυτό, μπορούν να σκιαγραφήσουν τον ψυχισμό του ανθρώπου. «Το σπίτι είναι η γωνιά μας στον κόσμο [...] Το πρώτο μας σύμπαν». Αποτελεί τον

¹³ Η θεωρία που παρατίθεται στη συγκεκριμένη ενότητα και τα παραθέματα που συμπεριλαμβάνονται σε αυτή βασίζονται εξ ολοκλήρου στο βιβλίο του Gaston Bachelard *Η Ποιητική του Χώρου*. Μτφ. Βέλτσου Ε.- Χατζηνικολή Δ., Χατζηνικολή, 2014, σ.8-99.

μικρόκοσμο του καθενός, τον πιο προσωπικό κι οικείο του χώρο, το ολόδικό του σύμπαν μέσα στην απεραντοσύνη του σύμπαντος. Αποτελεί τη φωλιά του, το καταφύγιο του, τον χώρο που του παρέχει την απαραίτητη ασφάλεια που χρειάζεται για να μπορεί να ονειρεύεται. «Είναι το καταφύγιο της ονειροπόλησης, [...] προστατεύει τον ονειροπόλο».

Πέραν, όμως, των ονείρων, το σπίτι είναι άμεσα συνδεδεμένο και με τη μνήμη, καθώς σε αυτό επιστρέφει κανείς ανακαλώντας τις αναμνήσεις της νεότητας ή της παιδικής ηλικίας, αφού σαν τόπος αποτελεί το σκηνικό των παιδικών χρόνων. Η ανάκληση μιας εικόνας της παιδικής ηλικίας είναι σχεδόν αδύνατη χωρίς την ανάκληση εικόνων του σπιτιού, συνεπώς το σπίτι είναι ένας τόπος άμεσα συνυφασμένος με τη μνήμη, κι ως εκ τούτου με τις σκοτεινότερες γωνίες του ανθρώπινου ψυχισμού. Μάλιστα, οι αναμνήσεις, ανάλογα με τη φύση τους, συχνά βρίσκουν καταφύγιο σε συγκεκριμένες γωνίες του σπιτιού. Κατά τον Μπασελάρ, «αν το σπίτι είναι και κάπως περίπλοκο, αν έχει υπόγεια και σοφίτες, γωνίες και διαδρόμους, οι αναμνήσεις μας βρίσκουν ολοένα και πιο χαρακτηριστικά καταφύγια». Στην *Ποιητική του Χώρου* ο Μπασελάρ επιχειρεί μία σχεδόν ψυχαναλυτική προσέγγιση του σπιτιού και των επιμέρους χώρων του, κάτι το οποίο ο ίδιος ονομάζει «τοποανάλυση». Ορίζει την τοποανάλυση ως μια «συστηματική ψυχολογική μελέτη των τοποθεσιών του ενδόμυχου βίου μας». Έτσι, επιδίδεται στη λεπτομερή ανάλυση κάθε γωνιάς του σπιτιού, προσδίδοντας στην κάθε μία διαφορετικό συναισθηματικό φορτίο και διαφορετικές ψυχαναλυτικές προεκτάσεις. Εκτενής αναφορά σε αυτή την ανάλυση καθώς και έμπρακτη εφαρμογή της με παραδείγματα θα ακολουθήσει στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας, καθώς το μοτίβο του σπιτιού είναι εξαιρετικά έντονο στις συλλογές *Νυχτερινός Επισκέπτης* και *Ο Τυφλός με τον Λύχνο*.

Τέλος, κατά τον Μπασελάρ, η σημασία του χώρου για τη μνήμη έγκειται στο ότι «μέσα στις χιλιάδες κυψέλες του, ο χώρος κρατά συμπυκνωμένο χρόνο». Έχει τη μεταφυσική ιδιότητα να υπερβαίνει τη διάσταση του χρόνου. Ανακαλώντας κανείς μια συγκεκριμένη μνήμη, δεν μπορεί να ανακαλέσει τη διάρκεια του συμβάντος το οποίο αφορά η συγκεκριμένη μνήμη, διότι η μνήμη «δεν καταγράφει τη συγκεκριμένη διάρκεια». Συχνά, μάλιστα, δεν μπορεί να ανακαλέσει καν τον χρόνο κατά τον οποίο έλαβε χώρα το συμβάν. Αυτό που, όμως, σίγουρα μπορεί να ανακαλέσει είναι ο χώρος, διότι η μνήμη συνδέεται πρωτίστως με αυτόν. Κι όσο πιο συγκεκριμένος κι ιδιαίτερος ο χώρος, τόσο πιο έντονη κι η ανάμνηση: «Οι αναμνήσεις παραμένουν αμετακίνητες,

τόσο πιο στερεές όσο περισσότερο έχουν ριζώσει μέσα στο χώρο». Γίνεται, συνεπώς, αντιληπτό πως κάθε ποιητική εικόνα ενός σπιτιού φέρει το δικό της συναισθηματικό φορτίο κι έχει τις δικές της, αρκετά συγκεκριμένες, ψυχολογικές προεκτάσεις. Ο χώρος ενός ποιήματος συχνά προΐδεάζει για την εξέλιξη του ποιήματος. «Ο χώρος καλεί τη δράση και πριν απ'τη δράση η φαντασία δουλεύει».

Αξίζει, ωστόσο, να σημειωθεί πως, παρά τις επιμέρους πιο σκοτεινές ερμηνείες που ενδέχεται να επιδέχονται συγκεκριμένα μέρη του σπιτιού, το σπίτι στην ολότητά του αντιμετωπίζεται από τον Μπασελάρ ως μια ποιητική εικόνα που παραπέμπει στην ασφάλεια και τη σιγουριά ενός καταφυγίου. Είναι φανερό πως, όπως κι ο Μερλώ-Ποντύ, ο Μπασελάρ παρατηρεί άρρηκτους δεσμούς ανάμεσα στον άνθρωπο και τον χώρο που τον περιβάλλει, καθώς και μια συνεχή αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο. Προκύπτει, επομένως, μοιραία το ερώτημα, τί συμβαίνει όταν το σπίτι αντί για ασφαλές φαντάζει εφιαλτικό, όπως συμβαίνει στις δύο συγκεκριμένες ποιητικές συλλογές του Λειβαδίτη που θα εξεταστούν στα επόμενα κεφάλαια. Όταν ο πιο οικείος και προσωπικός τόπος του ατόμου φαντάζει απειλητικός, τότε αυτό μοιραία αναγκάζεται να σπάσει τους δεσμούς μαζί του και να στραφεί στην αναζήτηση ενός άλλου καταφυγίου. Το σπίτι μετατρέπεται σε έναν ζοφερό *μη-τόπο* και το άτομο, διωγμένο κι ανίκανο να οικειοποιηθεί το παρόν του, στρέφεται προς την αναζήτηση ενός νέου τόπου.

1.3. Μετατρέποντας τον τόπο σε μη-τόπο, και αντιστρόφως

Ο όρος *μη-τόπος* είναι ένας νεολογισμός που επινοήθηκε από τον Μαρκ Ωζέ με σκοπό να λειτουργήσει ως αντίθετος πόλος του όρου *τόπος*. Κατά τον Ωζέ ως *τόπος* ορίζεται οποιοσδήποτε χώρος «μπορεί να χαρακτηριστεί ως συσχετιστικός, ιστορικός και σχετικός με την ταυτότητα». ¹⁴ Ο *χώρος* για να θεωρηθεί *τόπος* πρέπει, με άλλα λόγια, να διέπεται από τρία στοιχεία: «την ταυτότητα, τις σχέσεις και την ιστορία». ¹⁵ Ως *μη-τόπος*, λοιπόν, ορίζεται το αντίθετο αυτού του χώρου, ένας χώρος με τον οποίο το άτομο δε μπορεί να συσχετιστεί, και στον οποίο το άτομο παραμένει ανώνυμο και χάνει επαφή με την ταυτότητά του. Ένας χώρος μη οικειοποιήσιμος.

«Η διάκριση αυτή μεταξύ τόπου και μη-τόπου προκύπτει από την αντίθεση μεταξύ τόπου και χώρου», ¹⁶ μια διάκριση που είχε απασχολήσει νωρίτερα και τον Μισέλ Ντε Σερτώ, αν κι ο ίδιος ο Ωζέ υποστηρίζει πως ο *τόπος* στον οποίο αναφέρεται δεν είναι ο ίδιος με τον *τόπο* του Σερτώ. ¹⁷ Η σκέψη του Ωζέ μοιάζει να έχει επηρεαστεί περισσότερο από τον Μερλώ-Ποντύ, και συγκεκριμένα από τη διάκριση του χώρου σε «γεωγραφικό» και σε «ανθρωπολογικό». ¹⁸ Ο *τόπος* του Ωζέ συμπίπτει με αυτό στο οποίο ο Μερλώ-Ποντύ αναφέρεται ως «βιωμένο χώρο», ¹⁹ «τον οποίο κι αντιδιαστέλλει με την “αντίληψη του χώρου”» και τον χώρο που προσλαμβάνεται με μια αδιαφορία. ²⁰

Οι *τόποι*, επομένως, διακρίνονται από τους *μη-τόπους* ως προς το ότι οι πρώτοι είναι χώροι συναισθηματικά φορτισμένοι κι επενδεδυμένοι με ιστορία, ταυτότητα και την αίσθηση του σχετίζεσθαι, ενώ οι δεύτεροι στερούνται συσχετισμού και ταυτότητας. Η διάκριση αυτή, ωστόσο, αν και ξεκάθαρη, δεν έχει οριστικό χαρακτήρα. Χώροι που σε μια δεδομένη στιγμή μπορεί να αποτελούν *μη-τόπους* μπορεί να μετατραπούν σε *τόπους*, εφόσον μεταβληθεί η σχέση του ατόμου μαζί τους: «αυτό που ξεκινά ως αδιαφοροποίητος χώρος μετατρέπεται σε τόπο καθώς το γνωρίζουμε καλύτερα και το

¹⁴ Marc Augé, *Non Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Μτφ. John Howe, Verso, 1995, σ.77.

¹⁵ Augé, σ.52.

¹⁶ Augé, σ.79.

¹⁷ Erdem Üngür, “Contradiction and Ambiguity in Non Place: Non Place as a Transitional Spatial Concept” στο Harris Breslow και Antje Ziethen (επιμ.), *Beyond the Postmodern: Space and Place for the Early 21st Century*, Inter-Disciplinary Press, 2015, σ.3.

¹⁸ Üngür, σ.3.

¹⁹ Dylan Trigg, “Place and Non Place: a Phenomenological Perspective” στο Bruce B. Janz (επιμ.), *Place, Space and Hermeneutics*, Springer, 2017, σ.135.

²⁰ Trigg, σ.135.

περιβάλλουμε με αξία».²¹ Είναι γεγονός πως η θεωρία του Ωζέ συχνά αντιμετωπίζεται ως αντιφατική, λόγω της ευμετάβλητης σχέσης μεταξύ ανθρώπου και χώρου, ωστόσο παραμένει θολό το γιατί θα έπρεπε το ένα να αναιρεί το άλλο. Ο ίδιος ο Ωζέ «διαβεβαιώνει πως τόποι και μη-τόποι συνυπάρχουν και μπορούν να μεταμορφωθούν από το ένα στο άλλο».²² «Ο ίδιος χώρος μπορεί να θεωρείται από κάποιους τόπος κι από κάποιους άλλους μη-τόπος»,²³ γράφει, υπογραμμίζοντας την ενδεχόμενη υποκειμενικότητα της διάκρισης, η οποία θα έπρεπε να θεωρείται δεδομένη από τη στιγμή που στον ίδιο τον ορισμό που δίνει ο Ωζέ υπεισέρχεται ένα ζήτημα τόσο εξατομικευμένο και προσωπικό όσο αυτό της ταυτότητας και της συσχέτισης.

Ίσως ο πιο ενδιαφέρων, αλλά κι ο πιο δύσκολος, χώρος προς μελέτη στα πλαίσια της θεωρίας του Ωζέ, αλλά και της φαινομενολογίας, να είναι ο χώρος του σπιτιού, κι αυτό διότι, εφαρμόζοντας και τις δύο θεωρίες ταυτόχρονα αναφορικά με τον συγκεκριμένο χώρο, εκ πρώτης όψεως θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει πως αλληλοσυγκρούονται.²⁴ Το σπίτι, όντας το προσωπικό καταφύγιο του ανθρώπου στον κόσμο, επενδεδυμένο με αισθήματα ασφάλειας και σιγουριάς, αποτελεί ίσως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα του *τόπου*. Αν, ωστόσο, για οποιονδήποτε λόγο, αυτά τα αισθήματα αντικατασταθούν από φόβο ή απειλή, όπως συμβαίνει στις συλλογές *Νυχτερινός Επισκέπτης* κι *Ο Τυφλός με τον Λύχνο*, η οικειότητα αντικαθίσταται από ανοικειότητα και το σπίτι μετατρέπεται σε *μη-τόπο*. Κατά τη φαινομενολογία, ωστόσο, το άτομο βρίσκεται σε μια συνεχή αλληλεπίδραση με τον τόπο, η οποία δεν διακόπτεται, αλλά αντ' αυτού φορτίζεται διαφορετικά, αναλόγως της κατάστασης και της διάθεσης του ατόμου εκείνη τη στιγμή. Έτσι, με τη λογική της φαινομενολογίας, το γεγονός πως το σπίτι φαντάζει απειλητικό δεν αποτελεί παρά μια προβολή του ψυχισμού του ατόμου στον τόπο που το περιβάλλει εκείνη τη δεδομένη στιγμή.

Υπονοείται, καθ' αυτή την έννοια, πως ακόμα και σε αυτή την περίπτωση το άτομο εξακολουθεί να αλληλεπιδρά με το περιβάλλον του, το οποίο αφενός ισχύει, αφετέρου, όμως, δεν αναιρεί το γεγονός πως η αλληλεπίδραση αυτή γίνεται πλέον δυσάρεστη και μετατρέπει το αίσθημα οικειότητας, με το οποίο είναι συνήθως επενδεδυμένο το σπίτι, σε αίσθημα απειλής κι ανοικειότητας. Με αυτό τον τρόπο το

²¹ Üngür, σ.3.

²² Üngür, σ.8.

²³ Augé, σ.9-10.

²⁴ Υπαινιγμός του Trigg, σ.136.

σπίτι μετατρέπεται αναπόφευκτα σε *μη-τόπο*, ακόμα κι αν το άτομο εξακολουθεί να αλληλεπιδρά με αυτό. Η θεωρία του Ωζέ, άλλωστε, δεν αποκλείει πουθενά την αλληλεπίδραση του ατόμου με τον εκάστοτε *μη-τόπο*, παρά μόνο τονίζει την αδυναμία συσχετισμού μαζί του και την αδυναμία εύρεσης του εαυτού του μέσα σε αυτόν. Αξίζει, επιπλέον, να σημειωθεί ξανά, στο σημείο αυτό, πως ο ίδιος ο Μάλπας, όπως έχει αναφερθεί στην πρώτη ενότητα, αν κι εξετάζει τη σχέση ανθρώπου και τόπου υπό το πρίσμα της φαινομενολογίας, υποστηρίζοντας το αδιαίρετο ανθρώπου και χώρου, αναφέρεται στο ενδεχόμενο της ρήξης μεταξύ των δύο, τονίζοντας μάλιστα τις ολέθριες συνέπειες που θα είχε κάτι τέτοιο για την ταυτότητα του ατόμου. Έτσι, επί της ουσίας, οι δύο θεωρίες όχι απλώς δεν αλληλοσυγκρούονται, μα, αντιθέτως, θα μπορούσε να πει κανείς πως αλληλοσυμπληρώνονται.

Η αλληλεπίδραση αλλά και η ρήξη μεταξύ ατόμου και τόπου, καθώς και η αδυναμία οικειοποίησης του παρόντος, η μετατροπή του σε ζοφερό *μη-τόπο* κι η ανάγκη για αναζήτηση ενός νέου *τόπου* θα συζητηθούν στα επόμενα κεφάλαια στο πλαίσιο της ανάλυσης των συλλογών *Νυχτερινός Επισκέπτης* και *Ο Τυφλός με τον Λύχνο*.

2. Η ΣΤΡΟΦΗ ΠΡΟΣ ΤΑ ΕΣΩ ΚΑΙ Η ΑΔΥΝΑΜΙΑ ΟΙΚΕΙΟΠΟΙΗΣΗΣ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ: ΤΟ ΜΟΤΙΒΟ ΤΟΥ ΣΠΙΤΙΟΥ ΣΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ *ΝΥΧΤΕΡΙΝΟΣ ΕΠΙΣΚΕΠΤΗΣ* (1972)

Το κεφάλαιο αυτό θα επικεντρωθεί στη συλλογή *Νυχτερινός Επισκέπτης*, η οποία αποτελεί την πρώτη συλλογή που κατατάσσεται στη δεύτερη περίοδο της ποιητικής δημιουργίας του Τάσου Λειβαδίτη. Η πρώτη ενότητα θα πραγματευτεί τη μεταφορά της δράσης από το εξωτερικό στο εσωτερικό, με την εδραίωση του μοτίβου του σπιτιού, η οποία συμπίπτει χρονικά με την κατάρρευση της ιδέας της συλλογικότητας, με την υπαρξιακή κι οντολογική κρίση του ποιητή και με τη στροφή προς τον εαυτό που αυτή συνεπάγεται. Αν και αναφορές στο χώρο του σπιτιού σημειώνονται και σε άλλους ποιητές της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, στην ποίηση του Λειβαδίτη, και ειδικά στη συλλογή *Νυχτερινός Επισκέπτης*, είναι τόσο συχνές και οργανικές ώστε το σπίτι μετατρέπεται σε δομικό στοιχείο ολόκληρης της συλλογής. Καθώς το σπίτι ζωντανεύει κι αλληλεπιδρά με τον ψυχισμό του ποιητικού υποκειμένου, μετατρέπεται από ουδέτερο σκηνικό σε απειλητικό πρωταγωνιστή, καθιστώντας τον οικείο χώρο του σπιτιού εφιαλτικό. Στη δεύτερη ενότητα θα συζητηθεί η αδυναμία οικειοποίησης του χώρου του σπιτιού από το ποιητικό υποκείμενο, η μετατροπή του σπιτιού σε *μη-τόπο* κι η επακόλουθη ρήξη με τον εαυτό και αδυναμία οικειοποίησης του παρόντος.

2.1. Η αναζήτηση του εαυτού στον οικείο χώρο και το εφιαλτικό οικείο

Μελετώντας την ποίηση του Λειβαδίτη στη χρονολογική της διάταξη, παρατηρεί κανείς πως η υφολογική της μεταβολή και η παρείσφρηση των έντονων υπερρεαλιστικών στοιχείων, που ξεκινά στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και παγιώνεται το 1972, με τη συλλογή *Νυχτερινός Επισκέπτης*, συνοδεύεται από τη μεταφορά της δράσης από τον εξωτερικό χώρο στον εσωτερικό: από το δημόσιο στο ιδιωτικό. Το συλλογικό όραμα βαθμιαία καταρρέει, ωθώντας το ποιητικό υποκείμενο σε μια εσωτερική αναζήτηση, σε μια ανάγκη να κλειστεί στον πιο οικείο του χώρο και να προβεί στον απολογισμό της ζωής του. Έτσι, το μοτίβο που διατρέχει ολόκληρη την ποίηση του Λειβαδίτη, το μοτίβο του σπιτιού, εδραιώνεται, μετατρέποντας το σπίτι σε κάτι περισσότερο από ένα ουδέτερο σκηνικό που πλαισιώνει τη δράση: το μετατρέπει στον πρωταγωνιστή που καθορίζει τη δράση, στο απειλητικό χέρι που κινεί τα νήματα.

Αλληλεπιδρώντας με τον ψυχισμό του αφηγητή και, συχνά, χειραγωγώντας τον, μεταμορφώνει το οικείο σε εφιαλτικό. Αξίζει, όμως, αρχικά, να γίνει μία αναφορά στη στροφή προς τον εαυτό και τη μεταφορά της δράσης από το *έξω* και το *δημόσιο* στο *έσω* και το *ιδιωτικό*, καθώς η μεταφορά αυτή όχι μόνο καθρεφτίζει την κατάρρευση του σοσιαλιστικού οράματος και της συλλογικότητας, αλλά και την ανάγκη του ποιητικού υποκειμένου να αισθανθεί ξανά ασφάλεια και οικειότητα: να αισθανθεί ότι, ακόμα κι αν το όραμα κατέρρευσε, εκείνο εξακολουθεί να ανήκει κάπου. Είναι ακριβώς αυτή η ανάγκη που εντείνει την τραγικότητα της αδυναμίας οικειοποίησης του σπιτιού, καθώς σε αυτήν υποβόσκει η ρήξη με τον ίδιο τον εαυτό και, συνεπώς, η αδυναμία οικειοποίησης του παρόντος.

Πράγματι, κατά την πρώτη περίοδο της ποιητικής του Λειβαδίτη, την περίοδο στην οποία επικρατεί ακόμα η πίστη στα υψηλά ιδανικά και στην υλοποίηση των ιδεών της αριστεράς, πεδίο δράσης αποτελεί, σχεδόν κατά αποκλειστικότητα, ο εξωτερικός, δημόσιος χώρος. Στρατόπεδα συγκέντρωσης, τόποι εξορίας, δρόμοι και καφενεία συνθέτουν το σκηνικό στο οποίο εκτυλίσσονται τα ποιήματα, καθώς στο επίκεντρο βρίσκεται πάντοτε η συλλογικότητα ως ύψιστη ιδέα. Χώροι κοινόχρηστοι, χώροι συνάντησης, συνεργασίας κι αλληλεγγύης, χώροι όπου κυριαρχεί το *εμείς* κι όχι το *εγώ*. Η στροφή αυτή γίνεται ολοφάνερη το 1972 με τη συλλογή *Νυχτερινός Επισκέπτης*, όταν «το τραύμα της διάψευσης εξαναγκάζει τον ποιητή σε μια υπαρξιακή αναθεώρηση, στη σφυρηλάτηση νέων σχέσεων με το χρόνο και το χώρο».²⁵ Στο σημείο αυτό ο αναγνώστης έρχεται σε επαφή με μία συλλογή καθόλα εσωτερική: η δράση εκτυλίσσεται σχεδόν κατά αποκλειστικότητα μέσα στο σπίτι, ενώ η ιδέα της συλλογικότητας δίνει τη θέση της σε ένα αίσθημα ματαίωσης, το οποίο ωθεί τον αφηγητή στα πρόθυρα της οντολογικής κρίσης και τον αναγκάζει να στραφεί προς τον ίδιο του τον εαυτό και να αναζητήσει ό,τι είναι πραγματικά δικό του. «Ο ποιητής αναδιπλώνεται, σπαράσσεται από υπαρξιακή αγωνία, από την αναζήτηση του βαθύτερου «είναι» και του αινίγματος της ζωής».²⁶ Έτσι, ψάχνει τον εαυτό του στον πιο οικείο του χώρο, το σπίτι, και, κλεισμένος μέσα σε αυτό, προβάλλοντας τον ψυχισμό του επάνω του, το ζωντανεύει κι αναμετράται μαζί του, και συγχρόνως αναμετράται και με τον ίδιο του τον εαυτό και το παρόν. Και τελικά ηττάται.

²⁵ Έλλη Φιλοκόπρου, *Ένοχος μιας μεγάλης αθωότητας: η ποιητική περιπέτεια του Τάσου Λειβαδίτη*. Αθήνα, Νεφέλη, 2012, σ.18.

²⁶ Κουβαράς, σ.159.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι αυτή η στροφή προς τον εσωτερικό χώρο, ως επακόλουθο της απογοήτευσης της αριστεράς, απαντάται και σε άλλους συγχρόνους του Λειβαδίτη, με χαρακτηριστικότερο, ίσως, παράδειγμα τον Μίλτο Σαχτούρη.²⁷ Δεν επινόησε ο Λειβαδίτης το μοτίβο του σπιτιού, ούτε και διατηρεί την αποκλειστικότητα χρήσης του. Είναι, όμως, στο δικό του το έργο που το μοτίβο του σπιτιού αποκτά κεντρικό ρόλο και λειτουργεί σαν άξονας και δομικό συστατικό γύρω από τον οποίο οικοδομεί και δένει τα ποιήματά του, αλλά και σαν απειλητικός πρωταγωνιστής που επιχειρεί να αντιστρέψει τις ποιητικές νόρμες, να παραμερίσει το ποιητικό υποκείμενο, και να εδραιωθεί ως η κυρίαρχη οντότητα του ποιήματος. Ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως στην ποίηση του Λειβαδίτη διαφαίνεται εντονότερα από ότι στην ποίηση οποιουδήποτε συγχρόνου του η υπαρξιακή κρίση που ακολούθησε της διάψευσης των μεγάλων ιδανικών της αριστεράς. «[...] Στη γενιά του Λειβαδίτη (πρώτη μεταπολεμική), η εσωτερική διαπάλη, η κρίση ταυτότητας, η προσπάθεια ανακάλυψης του αυθεντικού προσώπου, παίρνει διαστάσεις υποστασιακού διχασμού».²⁸ Στον Λειβαδίτη, όμως, «το ένδον τραύμα παίρνει διαστάσεις αγεφύρωτου ρήγματος».²⁹

Η δεύτερη περίοδος της ποιητικής του δημιουργίας χαρακτηρίζεται έντονα από δύο στοιχεία: τον οντολογικό κι ελεγειακό της χαρακτήρα και το επαναλαμβανόμενο μοτίβο του σπιτιού. Παρατηρείται, μάλιστα, πως τα δύο αυτά στοιχεία κινούνται, επί της ουσίας, το ένα παράλληλα με το άλλο, γεγονός το οποίο, δεδομένου του πόσο συνειδητά και σχολαστικά συνέθετε τα ποιήματά του ο Λειβαδίτης, δε θα έπρεπε να θεωρηθεί τυχαίο. Την εξίσωση χώρου και ψυχισμού και την άρρηκτη σύνδεση μεταξύ των δύο μελετά, όπως συζητήθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, η φαινομενολογία. Είναι, μάλιστα, τόσο έντονη αυτή η σύνδεση που προσομοιάζει στην ταύτιση: ο άνθρωπος ταυτίζεται με τον τόπο του, βλέπει τον εαυτό του μέσα σε αυτόν. Το ποιητικό υποκείμενο του Λειβαδίτη καταφεύγει στο σπίτι εν μέσω μιας υπαρξιακής κρίσης, διότι, αρχικά τουλάχιστον, το βλέπει σαν μια προέκταση του εαυτού του, γεγονός το οποίο του δίνει «ψευδαισθήσεις σταθερότητας».³⁰ Αποπροσανατολισμένο από τα

²⁷ Ποιήματα του Σαχτούρη όπως «Ο σωτήρας» και «Το σπίτι μου» εξελίσσονται στο χώρο του σπιτιού και χαρακτηρίζονται από μία έντονη εσωστρέφεια, ενώ παράλληλα ο χώρος του σπιτιού, όπως ακριβώς και στην περίπτωση του Λειβαδίτη, δεν εμπνέει ασφάλεια και οικειότητα, αλλά απειλή. Το σπίτι λειτουργεί σαν το σκηνικό του εφιάλτη.

²⁸ Κουβαράς, σ.35.

²⁹ Κουβαράς, σ.36.

³⁰ Bachelard, σ.44.

υπαρξιακά ερωτήματα που το ταλανίζουν, το άτομο καταφεύγει στο σπίτι για να βρει σταθερότητα κι απαντήσεις, για να μπορέσει να κοιτάξει μέσα του και να ξαναβρεί τη χαμένη επαφή με τον εαυτό του.

Ωστόσο, διαφαίνεται εξαρχής πως το εγχείρημα αυτό είναι καταδικασμένο να αποτύχει, καθώς το σπίτι εμφανίζεται απειλητικό, έτοιμο να διαβρώσει τους δεσμούς του ποιητικού υποκειμένου μαζί του, και κατ'επέκταση τους δεσμούς του υποκειμένου με τον ίδιο του τον εαυτό. Το μοτίβο του σπιτιού, επομένως, αν κι εκ πρώτης όψεως επιστρατεύεται για να δημιουργήσει το χώρο που θα εξοπλίσει τον αφηγητή με τη σταθερότητα και την οικειότητα που έχει τόσο πολύ ανάγκη για να ανταπεξέλθει στην υπαρξιακή κρίση που τον βασανίζει, στην ουσία επιστρατεύεται για να υπογραμμίσει τη ρήξη ανάμεσα στον ίδιο και τον πιο οικείο του τόπο, συνεπώς και τη ρήξη με τον ίδιο του τον εαυτό και το παρόν του. Ειρωνικά, το μοτίβο του σπιτιού χρησιμοποιείται με τέτοιο τρόπο, που μετατρέπει το σπίτι σε *μη-τόπο*.

Το σπίτι μέσα στο οποίο κινείται το ποιητικό υποκείμενο στη συλλογή *Νυχτερινός Επισκέπτης* δεν είναι το ίδιο σπίτι με εκείνο που περιγράφεται στη σύνθεση *Αυτό το Αστέρι είναι για Όλους μας, όχι ως οίκημα, αλλά ως προς την αίσθηση οικειότητας κι ασφάλειας που του δημιουργεί. Όταν χαμογελούσες ξεχνούσα τη στέγη που έσταζε, ξεχνούσα το τρύπιο πάτωμα, έλεγα κιόλας, να, μες απ'τις τρύπες του όπου και νάναι θα φυτρώσουνε μεγάλα κόκκινα τριαντάφυλλα* (Α66).³¹ Μεθυσμένο από έρωτα, το ποιητικό υποκείμενο της πρώτης ποιητικής περιόδου του Λειβαδίτη αντιλαμβάνεται το σπίτι σαν ένα αληθινό καταφύγιο των συναισθημάτων του, κι αισθάνεται τόσο άρρηκτα συνδεδεμένο μαζί του, που νιώθει πως τα συναισθήματά του έχουν τη δύναμη να το διαμορφώσουν. Η πεποίθηση της αλληλεπίδρασης μεταξύ ατόμου και χώρου στην οποία αναφέρονται ο Μερλώ-Ποντύ κι ο Μπασελάρ διακρίνεται σαφώς:

Για τον Μπασελάρ η ζωή του μυαλού ενσαρκώνεται στους τόπους και στους χώρους όπου κατοικούν οι άνθρωποι, κι αυτοί οι ίδιοι τόποι διαμορφώνουν κι επηρεάζουν τις αναμνήσεις, τα συναισθήματα και τις σκέψεις των ανθρώπων. Με αυτόν τον τρόπο, οι έσω και οι έξω χώροι, του μυαλού και του κόσμου, μεταμορφώνονται από το ένα στο άλλο, καθώς ο εσωτερικός χώρος εξωτερικεύεται, ενώ ο εξωτερικός εσωτερικεύεται.³²

³¹ Όλες οι παραπομπές στα ποιήματα του Λειβαδίτη γίνονται στην τρίτομη έκδοση του Μετρονόμου: Τάσος Λειβαδίτης, *Ποίηση*, τόμος 1, 2, 3, Αθήνα, Μετρονόμος, 2015, 2016, 2018.

³² Μαίρας, σ.4.

Τα μεγάλα κόκκινα τριαντάφυλλα που ο αφηγητής αισθάνεται πως κοντεύουν να φυτρώσουν στο πατωμα του σπιτιού είναι αποτέλεσμα της εξωτερίκευσης του έρωτά του για την αγαπημένη του μέσα στο χώρο που τους περιβάλλει, μέσα στο σπίτι τους. Αυτή η ευχάριστη αλληλεπίδραση μεταξύ ατόμου και σπιτιού, δημιουργεί στο υποκείμενο αισθήματα οικειότητας και ισχυρούς δεσμούς ανάμεσα στο ίδιο και το σπίτι. Το σπίτι στην περίπτωση αυτή είναι *τόπος* με την έννοια που αποδίδει στον όρο ο Ωζέ.

Τα σπίτια και τα δωμάτια είναι «ψυχολογικά διαγράμματα που ακολουθούν οι συγγραφείς και οι ποιητές για ν' αναλύουν την αίσθηση της οικειότητας»³³ γράφει ο Μπασελάρ, υποδεικνύοντας το ζήτημα της οικειότητας ως τον κοινό παρονομαστή που πρέπει να χαρακτηρίζει κάθε ανάλυση που αφορά στη σχέση ποιητικού υποκειμένου και σπιτιού. Περιγραφές ευχάριστες, πολύχρωμες, ονειρικές σαν και την προηγούμενη, υποδηλώνουν την ύπαρξη μεγάλης οικειότητας κι ενός αισθήματος ασφάλειας μέσα στο σπίτι. Στον αντίποδα, συνεπώς, περιγραφές σκοτεινές και δυσοίωνες όπως αυτές που συναντά κανείς στη συλλογή *Νυχτερινός Επισκέπτης* υποδηλώνουν μία έλλειψη οικειότητας, μία αίσθηση απειλής κι ανασφάλειας, η οποία υπονοεί, κατ'επέκταση, την αδυναμία οικειοποίησης του παρόντος και τη ρήξη του ποιητικού υποκειμένου με το ίδιο του το *είναι*. Η συγκεκριμένη συλλογή του Λειβαδίτη αποτελεί μία από τις πιο επιτυχημένες ψυχογραφικές αναπαραστάσεις του χώρου του σπιτιού στην νεοελληνική λογοτεχνία, καθώς ο ποιητής καταφέρνει να σκιαγραφήσει με μεγάλη λεπτομέρεια ολόκληρο τον ψυχισμό του υποκειμένου, έχοντας παραμερίσει το ίδιο πρακτικά σε δεύτερη μοίρα, και δίνοντας στο σπίτι ρόλο πρωταγωνιστή. Όλες οι σκέψεις και τα συναισθήματα του ποιητικού υποκειμένου φιλτράρονται μέσα από το μοτίβο του σπιτιού.

Το σύνθετο του ψυχισμού του αφηγητή και η αδυναμία του να οικειοποιηθεί τον χώρο του σπιτιού προοιωνίζεται ήδη από την περιπλοκότητα και τα πολλαπλά επίπεδα του σπιτιού. Υπόγειο, σκάλες, κάμαρα, σοφίτα, αποτελούν επιμέρους χώρους, κάθε ένας από τους οποίους είναι φορτισμένος με διαφορετικό συναισθηματικό φορτίο και συνδέεται με διαφορετικές πτυχές του ψυχισμού του ατόμου. Η δράση μεταφέρεται συνεχώς από το ένα σημείο του σπιτιού στο άλλο, κι οι διαφορετικοί χώροι διαδέχονται ο ένας τον άλλον ασταμάτητα, συμβολίζοντας τις απεγνωσμένες προσπάθειες του

³³ Bachelard, σ.66.

ποιητικού υποκειμένου να αναζητήσει και να συνδέσει τα κομμάτια του προκειμένου να κατανοήσει τον εαυτό του και τη θέση του στον κόσμο: *έμπαινα από δωμάτιο σε δωμάτιο να δω ποιός ζει τη ζωή μου* (B78). Με άλλα λόγια, και μόνο η συνεχής κίνηση μέσα στο σπίτι υπονοεί την αδυναμία αλλά και την απεγνωσμένη προσπάθεια του ομιλητή να οικειοποιηθεί τον χώρο, ενώ σε συμβολικό επίπεδο σκιαγραφείται η προσωπική μάχη ενός ατόμου με τον εαυτό του και το ταξίδι για την ανεύρεση της πραγματικής ουσίας του, ως συνέπεια της κατάρρευσης του οράματος στο οποίο είχε επενδύσει ολόκληρη την ύπαρξή του. Η έκβαση αυτής της προσπάθειας, ωστόσο, διαγράφεται δυσοίωνα, καθώς το υποκείμενο καλείται να αναμετρηθεί με ένα σπίτι καθόλα απειλητικό.

Η πεποίθηση πως σπίτι κι ανθρώπινος ψυχισμός είναι άρρηκτα συνδεδεμένα, καθώς κι ότι το σπίτι κι οι επιμέρους χώροι του πλαισιώνονται από μία πληθώρα ψυχαναλυτικών προεκτάσεων, διαφαίνεται ήδη από την αρχή της συλλογής. Νιώθοντας την απειλή ενός κόσμου που φαντάζει ολοένα και πιο εχθρικός και όντας στα όρια της υπαρξιακής κρίσης, ο αφηγητής αναζητά καταφύγιο στον χώρο του σπιτιού, και η δράση, η οποία ξεκινά από το εξωτερικό, μεταφέρεται ολοένα και σε πιο κλειστούς χώρους, υποδεικνύοντας την ανάγκη του για ασφάλεια, οικειότητα, αλλά και για απαντήσεις: *κρατούσα μια λάμπα και κατέβαινα τη σκάλα, έπρεπε ν' ανακαλύψω ποιός είμαι, τί είχα κάνει στο παρελθόν, και το σπίτι πώς έστεκε ακόμα* (B19). Ο καθοριστικός ρόλος που θα παίξει το σπίτι σε αυτή την εξερεύνηση του εαυτού του υποκειμένου καθώς και η ταύτιση σπιτιού κι ατόμου προοικονομούνται εξ αρχής. Η κατάβαση της σκάλας υποδηλώνει την κατάβαση του ατόμου στα άδυτα του υποσυνειδήτου του, ενώ η λάμπα την ανάγκη του για απαντήσεις, για φως, για αλήθεια.

Για τον Μπασελάρ, το υπόγειο αποτελεί «το σκοτεινό είναι του σπιτιού, το είναι που συμμετέχει στις χθόνιες δυνάμεις».³⁴ Συμβολοποιεί το ανεξερεύνητο κομμάτι του ανθρώπινου ψυχισμού. Πιθανώς δεν πρόκειται καν για το υποσυνείδητο, αλλά για το ασυνείδητο, το οποίο είναι αδύνατο να οικειοποιηθεί. Κι όμως, το ποιητικό υποκείμενο, παίρνοντας τη λάμπα του και κατεβαίνοντας τη σκάλα προς το υπόγειο, αναζητώντας απαντήσεις, επιχειρεί να έρθει αντιμέτωπο μαζί του. Αυτό που συναντά, ωστόσο, φαντάζει βγαλμένο από εφιάλτη, καθώς *πτώματα πλημμύριζαν το υπόγειο* (B51), και συνειδητοποιεί πως πρόκειται, μάλιστα, για δικά του πτώματα: *Θεέ μου, πόσες φορές με*

³⁴ Bachelard, σ.45.

είχαν σκοτώσει (B51). Στο υπόγειο έρχεται αντιμέτωπο με τη συνειδητοποίηση πως κομμάτια του εαυτού του έχουν πεθάνει, επομένως και με τη συνειδητοποίηση πως το ίδιο το άτομο έχει αλλάξει και δεν μπορεί ποτέ να ξαναγίνει ακέραιο, καθώς κάποιες πτυχές του χάθηκαν ανεπιστρεπτί. «Ο πραγματικός θάνατος για τον Λειβαδίτη δεν ταυτίζεται με το βιολογικό τέλος, αλλά με το τέλος της συλλογικότητας, την ολοένα φθίνουσα πορεία της».³⁵ Είναι, λοιπόν, πιθανό τα πτώματα στο υπόγειο να συμβολίζουν εκείνα τα κομμάτια του αφηγητή που κάποτε είχαν ασπαστεί την ιδέα και το όραμα της συλλογικότητας, και τώρα κείτονται νεκρά, ξεχασμένα και ξένα προς τον ίδιο. Έτσι, το υποκείμενο αντιλαμβάνεται πως η οικειοποίηση τόσο του σπιτιού, το οποίο ήδη φαντάζει εφιαλτικό, όσο και του εαυτού του και κατ' επέκταση του παρόντος, ίσως να μην είναι εφικτή: *μα ούτε και μπορούσα να παλέψω μ' αυτή την πρόσοψη του σπιτιού, που οι τοίχοι του φαγωμένοι κατέβαιναν βαθύτερα απ' το αίμα μου, μες στο σκοτάδι της νύχτας* (B77). Το υποκείμενο παρουσιάζεται χτισμένο μέσα στα θεμέλια του σπιτιού, σαν δομικό κι αναπόσπαστο κομμάτι, ενώ ταυτόχρονα διαφαίνεται μία έντονη αποστροφή απέναντί του. Μοιάζει εγκλωβισμένο μέσα σε έναν χώρο από τον οποίο είναι αδύνατο να ξεφύγει, γεγονός το οποίο, δεδομένης της ταύτισης σπιτιού και ποιητικού υποκειμένου, υποδεικνύει την αδυναμία οικειοποίησης του ίδιου του τού εαυτού και την επιθυμία να ξεφύγει από αυτόν.

Η αδυναμία οικειοποίησης του εαυτού, η οποία διατρέχει ολόκληρη τη σύνθεση, προοικονομείται και προσεγγίζεται ήδη από την αρχή της συλλογής με εργαλείο τον καθρέφτη:

Μόλις πέθανα, βγήκα απ' το μεγάλο καθρέφτη του πατρικού σπιτιού, το σούρουπο είχε μια παράφορη οικειότητα, η Τερέζα έλεγε το παλιό τραγούδι των αλλοπαρμένων σταθμών που ακολουθούσαν τα τρένα, κι εγώ δεν είχα πού να πάω κι αποκοιμήθηκα στα χέρια των τυφλών, που εντούτοις άναβαν τη λάμπα [...].
(B15)

Ο καθρέφτης «ταυτοποιεί αλλά και διαχωρίζει [...] καθώς το καθρεφτιζόμενο είδωλο είναι κάτι που είναι αλλά και δεν είναι εκεί».³⁶ Ο καθρέφτης θέτει το ζήτημα του *είναι* και του *φαίνεσθαι*, της σύγχυσης του ειδώλου με την ουσία και, κατ' επέκταση, της ειδωποιοῦ διαφοράς μεταξύ των δύο. Η επιλογή του Λειβαδίτη να χρησιμοποιήσει τον

³⁵ Κουβαράς, σ.64.

³⁶ Willard McCarty, “The Shape of the Mirror: Metaphorical Catoptrics in Classical Literature”, *Arethusa*, τόμ.22, αρ.2, 1989, σ.162. JSTOR, www.jstor.org/stable/26308521. Ανακτήθηκε 20 Φεβ. 2021.

καθρέφτη από την αρχή της συλλογής, θεμελιώνει το ζήτημα της εύρεσης της αληθινής ουσίας του εαυτού, με σκοπό την οικειοποίησή του, ως ένα από τα βασικότερα θέματα που τη διατρέχουν. Η έξοδος από τον καθρέφτη, η οποία συμπίπτει χρονικά με τη στιγμή του θανάτου, συμβολίζει την απελευθέρωση του αφηγητή από το είδωλό του, από κάτι που του έμοιαζε, αλλά δεν ήταν, με την οντολογική βαρύτητα της λέξης, ο ίδιος. Η σύζευξη του υποκειμένου με τον εαυτό του φαντάζει πιθανή μόνο μετά θάνατον. Δεν λείπουν, μάλιστα, περιγραφές όπου ο καθρέφτης υπογραμμίζει την ολοκληρωτική απώλεια του εαυτού: *και τα βράδια έβλεπα μες στον καθρέφτη να στέκεται μόνο του το κερί, μα ήταν στιγμές που λυπόμουν τον εαυτό μου κι άνοιγα το παράθυρο, σαν να υπήρχε τρόπος να με δουν* (B89). Η αίσθηση της απώλειας είναι τόσο έντονη που συχνά ωθεί τον αφηγητή στην ανάγκη να δει τον εαυτό του μέσα από τα μάτια των άλλων. Ωστόσο, η φράση *σαν να υπήρχε τρόπος να με δουν* υποδηλώνει πως, στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει τρόπος να τον δουν, διότι έχει εξαφανιστεί.

Εξορισμένο από το παρόν, το ποιητικό υποκείμενο αναζητά τον εαυτό του στο παρελθόν και στη μνήμη. Ανασκαλεύει ερμάρια και ντουλάπες, προκειμένου να ανακαλύψει ποιός είναι, να βρει τη θέση του μέσα στο σπίτι και τον κόσμο, ή, έστω, να βρει καταφύγιο στις μνήμες του παρελθόντος. Για τον Μπασελάρ, «η μνήμη είναι ένα ντουλάπι»,³⁷ το οποίο ανοίγουμε όταν θέλουμε να «ξανάρθουμε σε επαφή με το αδιερεύνητο απόθεμα των ονειροπολήσεων της οικειότητας».³⁸ Ανοίγοντας το ερμάρι ή την ντουλάπα, το άτομο επιστρέφει στις πιο προσωπικές του αναμνήσεις, με την ελπίδα σε αυτές να ξαναβρεί τον χαμένο του εαυτό και να αισθανθεί οικεία. *Η παιδική μου ηλικία γλίστρησε ανάμεσα σε παλιά ερμάρια, οι αμαξάδες βλαστημούσαν καθώς παίρνανε τη στροφή, αργά, λυγισμένοι απ'τη σκόνη κ' η κοιλιά μου σκουλήκιαζε από αναρίθμητες πείνες. Στο υπόγειο ονειρευόταν το ραχιτικό παιδί [...]* (B14). Το ερμάρι, όπως και η μνήμη, αποτελεί την κρυψώνα των ονειροπολήσεων, τον τόπο στον οποίο καταφεύγουν τα όνειρα, όταν η πεζή και αβάσταχτη πραγματικότητα τα ισοπεδώνει. Το ερμάρι συντηρεί το όνειρο. Εντούτοις, όσο κι αν το άτομο αναζητά την οικειότητα στο όνειρο και στο ένδοξο παρελθόν, η πραγμάτωση του ονείρου και η επιστροφή σε αυτό είναι αδύνατη: *κι ο αμαξάς των παιδικών καιρών έζω απ' την πόρτα μάταια χτυπούσε απελπισμένα τα τέσσερα μαρμαρωμένα άλογα* (B15). Η ίδια η συντήρηση του ονείρου, η ίδια η ανάγκη για αναδρομή σε εποχές περασμένες, υπογραμμίζει την ανεπάρκεια του

³⁷ Bachelard, σ.107.

³⁸ Bachelard, σ.105.

παρόντος. Έτσι, το ερμάρι, η κρυψώνα του ονείρου, αποτελεί μια πληγή, ο πόνος της οποίας θυμίζει στον αφηγητή όσα χάθηκαν ανεπιστρεπτί, καθιστώντας τον δέσμιο του παρελθόντος κι ανίκανο να ενταχθεί στο παρόν.

Συχνά, μάλιστα, η αναμόχλευση του παρελθόντος με το άνοιγμα της ντουλάπας επιδεινώνει το αίσθημα ανοικειότητας που τον βασανίζει, καθώς τον φέρνει αντιμέτωπο με τραυματικές αναμνήσεις, συνοδευόμενες από μία παραλυτική ενοχή:

η μικρή ξαδέλφη όπου να' ναι θα πέθαινε, την έσπρωξα πίσω απ' την ντουλάπα, «σ' αγαπάω» έλεγε, μα εγώ την έγδυνα κιόλας σαν πόρνη – κι όταν τη θάψαμε, εγώ έμεινα για πάντα εκεί, πίσω απ' την ντουλάπα, μισοφαγωμένος απ' τα ποντίκια, κι ήταν η έκτη μέρα της δημιουργίας (B20).

Η μνήμη, στην προκειμένη περίπτωση, δε λειτουργεί θεραπευτικά, καθώς όλα τα τραύματα και οι ενοχές του υποκειμένου είναι σφραγισμένα μέσα σε αυτή. Η ντουλάπα, το ερμάρι, οι αναμνήσεις κρύβουν πόνο, και το ποιητικό υποκείμενο δηλώνει, ουσιαστικά, δέσμιο αυτών, κατακρεουργημένο από το βάρος των τύψεων, έρμαιο της φθοράς, πριν καν ξεκινήσει τη ζωή του. Η ύπαρξη συνεπάγεται πόνο, και η μνήμη δε προβάλλεται σαν καταφύγιο από αυτόν. Αντιθέτως, του υπενθυμίζει όσα χάθηκαν και την αδυναμία επιστροφής στο ένδοξο παρελθόν και στον πρότερο εαυτό του: *το πτώμα μου ήταν κομματιασμένο μέσα στην ντουλάπα κ' είχα χάσει το κλειδί, τότε άκουσα την αλυσίδα που έσπασε, το σπίτι άρχισε να κυλάει [...] (B30)*. Η συνειδητοποίηση αυτή του προκαλεί τέτοια απελπισία, που επηρεάζει τον τρόπο που αντιλαμβάνεται το σπίτι, το οποίο αδυνατεί να του παράσχει την παραμικρή σταθερότητα, ενώ φτάνει στο σημείο να δηλώσει απερίφραστα την αδυναμία του να οικειοποιηθεί το παρόν λέγοντας: *κάπου αλλού παίζεται η ζωή μας (B30)*. Ο αφηγητής νιώθει το βάρος των αναμνήσεων και των ενοχών να τον συνθλίβει, το παρελθόν να τον καταδιώκει και να τον στοιχειώνει, για αυτό αποπειράται και να το καταστρέψει: *[...] τις νύχτες η παλιά ντουλάπα ανοίγει μόνη της και βγαίνει η λαιμητόμος, εγώ παλεύω μαζί της, παίρνω τον μπαλντά και την κάνω κομμάτια [...] (B31)*. Παρατηρείται, μάλιστα, μία αυτονόμηση της ντουλάπας, επομένως και της μνήμης, η οποία λειτουργεί αυτοβούλως, ανεξαρτήτως της επιθυμίας του υποκειμένου, το οποίο καλείται να την αντιμετωπίσει ακόμα κι όταν δεν το έχει επιδιώξει το ίδιο. Επί της ουσίας, το υποκείμενο στοιχειώνεται και καταδιώκεται από τις αναμνήσεις του, και, παρά το γεγονός ότι προσπαθεί να αντισταθεί, κομματιάζοντας συμβολικά τη λαιμητόμο, μοιάζει ανίκανο να οικειοποιηθεί τόσο το παρελθόν του, το οποίο πλέον νιώθει πως του επιτίθεται, όσο και το παρόν του.

Το αναπόφευκτο ανασκόλεμα του παρελθόντος ωθεί τον αφηγητή στην οντολογική κρίση, φέρνοντας στο προσκήνιο ένα από τα βασικότερα θέματα της συλλογής, αυτό της ανακάλυψης του βαθύτερου, ουσιαστικού *είναι*. Είναι τέτοιο το βάρος του παρελθόντος και τόσο έντονο το αίσθημα της απώλειας του εαυτού σε αυτό, που το υποκείμενο αισθάνεται σκιά του εαυτού του: *νύχτωνε και στο παλιό σπίτι κατοικούσαν μόνο οι σκιές* (B57), δηλώνει, υπονοώντας την έλλειψη οποιασδήποτε ουσιαστικής ύπαρξης στο σπίτι και τη ζωή του, ενώ ταυτόχρονα γίνεται εμφανής η ταύτιση ανθρώπου και σπιτιού. Ο αφηγητής αισθάνεται άδειος και στοιχειωμένος από το παρελθόν, όπως άδειο και στοιχειωμένο είναι το ίδιο το σπίτι. Αδυνατώντας να οικειοποιηθεί το σπίτι, αδυνατεί να οικειοποιηθεί τον εαυτό του, κι αντιστρόφως. Το αίσθημα της απώλειας του εαυτού υπογραμμίζεται ακόμα πιο έντονα, με τη φράση *κι ούτε κατάλαβα όταν μου βύθισαν το μαχαίρι, σαν να μην ήμουνα εδώ ποτέ μου, κι απλώς είχαν κρεμάσει ένα πανωφόρι στο κενό* (B57). Συχνά, μάλιστα, ειδικά τα βράδια, οι αναμνήσεις ζωντανεύουν με τέτοιο τρόπο που θολώνουν τα όρια μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, εαυτού και άλλου: *όμως, στο ίδιο σπίτι κατοικούσαν και εκείνοι οι άλλοι, που δεν τους βλέπουμε, μόνο τις νύχτες άκουγες να περπατάνε κρατώντας τις σβησμένες λάμπες, και καμμιά φορά περνούσαμε για δικές μας τις ακατάληπτες χειρονομίες τους [...]* (B59). Σπίτι και σκέψη στοιχειώνονται από τα φαντάσματα του παρελθόντος.

Συνειδητοποιώντας πως το παρελθόν έχει υφαρπάξει το παρόν του, ο αφηγητής επιχειρεί να σκοτώσει τον παλιό του εαυτό και να ελευθερωθεί από τις επίπονες μνήμες του παρελθόντος: *από τη νύχτα εκείνη, που τον χτύπησα και τον έθαψα στο παλιό μαρμαρογλυφείο, έκανε καιρό να ξανάρθει [...]* (B64). Ελπίζει πως, με αυτό τον τρόπο, θα καταφέρει να οικειοποιηθεί το παρόν και να συνεχίσει τη ζωή του. Σύντομα, ωστόσο, αντιλαμβάνεται πως είναι αδύνατο να ξεφύγει, καθώς ο παρελθοντικός του εαυτός επιστρέφει για να τον στοιχειώσει: *«Θεέ μου», σκέφτηκα, ίσως να μην τον έθαψα αρκετά βαθιά, κι όλον αυτόν τον καιρό με προδίνει»* (B64). Η σχέση του υποκειμένου με το παρελθόν του είναι τοξική, καθώς αφενός αντιλαμβάνεται πλήρως πως σφετερίζεται το παρόν του, αφετέρου παρουσιάζεται εντελώς ευάλωτο και πάντοτε έτοιμο να ενδώσει σε μία ακόμη αναπόληση. Έτσι, βουτά για ακόμη μια φορά στην άβυσσο του υποσυνειδήτου του, αφηφώντας πλήρως τις καταστροφικές συνέπειες για τον ψυχισμό του: *εκείνη τη νύχτα κατέβηκα στο υπόγειο, όπου κρύβαμε το προσωπίο ενός χαμένου βασιλιά, «ήρθε ο καιρός», σκέφτηκα και το φόρεσα, γιατί ύστερα από τόσους νεκρούς, μόνο το ανήκουστο κατοικούσε τώρα στο σπίτι* (B90). Η επιστροφή στο υπόγειο, στη

συγκεκριμένη περίπτωση, συνδέεται με την ελπίδα του ποιητικού υποκειμένου να ξαναβρεί το κομμάτι του εαυτού του που συνδέεται με τους αγώνες του παρελθόντος και που το γέμιζε περηφάνεια. Η κίνηση να φορέσει το προσωπείο του χαμένου βασιλιά, αν και φαινομενικά επανενώνει τον αφηγητή με μια πτυχή του εαυτού του για την οποία νιώθει περήφανος και φανερώνει την ανάγκη του να ξαναγίνει αυτό που ήταν κάποτε, επί της ουσίας υπογραμμίζει την αδυναμία του να ξαναβρεί εκείνον τον γνήσιο εαυτό του παρελθόντος, καθώς το πιο κοντινό που μπορεί να κάνει στην ανάκτησή του είναι να φορέσει ένα προσωπείο. Ακόμα και η επιλογή της λέξης *προσωπείο* τονίζει το μη αυθεντικό και την αποτυχία του εγχειρήματος.

Το υπόγειο, επομένως, συμβολίζοντας το ασυνείδητο του ποιητικού υποκειμένου, είναι επενδεδυμένο με τους πιο ενδόμυχους φόβους και τις μεγαλύτερες ενοχές για οράματα και ιδέες που χάθηκαν. Η ύπαρξή του είναι τόσο επίπονη για το υποκείμενο, διότι του υπενθυμίζει πως η οικειοποίηση του σπιτιού και του εαυτού του είναι ανέφικτη. Ως εκ τούτου, καταλήγει να αποφεύγει το υπόγειο, άρα και το ασυνείδητό του, και συνεχίζει να αναζητά απαντήσεις στο υπόλοιπο σπίτι, έχοντας δει, ωστόσο, *πόσο ανησυχητικά το σπίτι άγγιζε πάνω στο σκοτάδι* (B98). Η αναμέτρηση με το σκοτάδι του υπογείου έχει ήδη επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται το σπίτι και τα συναισθήματα που αυτό του δημιουργεί, επομένως, σε συμβολικό επίπεδο, έχει αρχίσει να επηρεάζεται κι ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται τον ίδιο του τον εαυτό. Όσο το σπίτι φαντάζει εχθρικό κι απρόσιτο, τόσο μεγαλώνει η απόσταση όχι μόνο ανάμεσα στο σπίτι και το ποιητικό υποκείμενο, αλλά και ανάμεσα στο ποιητικό υποκείμενο και τον εαυτό του. Όσο αδυνατεί να οικειοποιηθεί το σπίτι του, τόσο αδυνατεί να οικειοποιηθεί το παρόν του και να επανασυνδεθεί με το είναι του. Έτσι, η απεγνωσμένη προσπάθεια συνεχίζεται μακριά από το υπόγειο. Έχει μεγάλο ενδιαφέρον η παρατήρηση του Μπασελάρ πως «τη σκάλα που πάει στο υπόγειο πάντα την κατεβαίνομε»,³⁹ ωστόσο, στη συλλογή *Νυχτερινός Επισκέπτης* υπάρχει αναφορά και στο ανέβασμα της συγκεκριμένης σκάλας: *μ'έπιανε πανικός, κι ιδιαίτερα όταν ανέβαινα απ'το υπόγειο* (B99). Αν η κατάβαση αυτής της σκάλας συμβολίζει την εκούσια βύθιση του ατόμου στο σκοτεινό σύμπαν του ασυνείδητου, τότε η ανάβασή της συμβολίζει την επιτακτικότητα της ανάγκης του ατόμου να απομακρυνθεί από αυτό και να αναζητήσει το φως.

³⁹ Bachelard, σ.53.

Απελιτισμένο για λίγη οικειότητα, το ποιητικό υποκείμενο καταφεύγει στην κάμαρα, στην προσωπική του γωνιά μέσα στο σπίτι, στο ολόδικό του καταφύγιο. «Τί θεμελιακή αρχή για το όνειρο της ζεστής οικειότητας η κάμαρα!», γράφει ο Μπασελάρ, υπογραμμίζοντας την άμεση σύνδεση κάμαρας και οικειότητας. Η κάμαρα, για τον Μπασελάρ, συνοδεύεται από μία «αλησμόνητη ζεστασιά».⁴⁰ Στη συλλογή *Νυχτερινός Επισκέπτης*, ωστόσο, η κάμαρα μοιάζει να προδίδει τις ελπίδες του αφηγητή για λίγη οικειότητα, καθώς, όπως κι όλο το υπόλοιπο σπίτι, φαντάζει απειλητική και στοιχειωμένη: *εκείνη τη στιγμή στο βάθος της κάμαρας ξαναπέρασε η οπτασία* (B78). Η κάμαρα πολιορκείται από ψευδαισθήσεις κι οράματα, αλλά κι από τον ίδιο το θάνατο: *ο θάνατός τους είχε μείνει εδώ και φτεροκοπούσε μέσα στις κάμαρες, έπρεπε να προστατεύω με το χέρι τα μάτια μου για να διαβώ. Έτσι δεν είδα τίποτα απ' τον κόσμο* (B96). Ακόμα και η πιο προσωπική γωνιά του αφηγητή, η κάμαρά του, αλλά και η σκέψη του, έχει καταληφθεί από ανθρώπους και οράματα που πέθαναν. Ο ίδιος δεν είναι παρά ένα φορείο αναμνήσεων κι ανεκπλήρωτων οραμάτων. Είναι, μάλιστα, τόσο ισχυρή, εφιαλτική κι επιβλητική η παρουσία τους, που αποσπά εντελώς το άτομο από τη ζωή του, το οποίο στην προσπάθειά του να αναμετρηθεί μαζί τους ξεχνά να ζήσει. Είναι τέτοια η δυσφορία που του δημιουργεί η κάμαρά του, ώστε, ενόσω βρίσκεται μέσα σε αυτή, αποζητά τον ανοιχτό, δημόσιο χώρο: *κάθομαι στο δωμάτιό μου, πλάι στη λάμπα, στην άκρη της σκοτεινής ζωής μου, και παρακαλώ τον Θεό να μην είμαι ο τελευταίος από τους ανθρώπους, και να μου δοθεί, κάποτε, η χάρη να πεθάνω κρατώντας το χέρι ενός αγνώστου στο δρόμο [...]* (B80). Αυτή η αναπόληση για το έξω συνδέεται άμεσα με την ιδέα της συλλογικότητας, την οποία ποτέ δεν εγκαταλείπει πραγματικά το ποιητικό υποκείμενο, και την ελπίδα του κάποτε να επιστρέψει σε αυτή. Το συγκεκριμένο απόσπασμα, επομένως, φανερώνει αφενός την αδυναμία οικειοποίησης της κάμαρας, καθώς επί της ουσίας το υποκείμενο εξακολουθεί να ανατρέχει στο παρελθόν και να ονειρεύεται μία ζωή έξω από αυτή, αφετέρου την αδυναμία επιστροφής στο έξω και το δημόσιο τη δεδομένη στιγμή. Όπως παρατηρεί η Φιλοκύπρου, «ούτε ο εσωτερικός χώρος παρουσιάζεται οικείος και ασφαλής ούτε ο εξωτερικός προσφέρει τη δυνατότητα της ελευθερίας και της συνάντησης με τους άλλους».⁴¹ Έτσι, το υποκείμενο αισθάνεται παγιδευμένο ανάμεσα σε ένα σπίτι, και κατ' επέκταση έναν εαυτό κι ένα παρόν που αδυνατεί να οικειοποιηθεί, ένα παρελθόν που το στοιχειώνει, κι ας έχει

⁴⁰ Bachelard, σ.52.

⁴¹ Φιλοκύπρου, *Ένοχος*, σ.19.

οριστικά χαθεί, και το όνειρο του ανοιχτού χώρου και της συλλογικότητας, που φαντάζει πια ανέφικτο και παραμένει, τουλάχιστον για την ώρα, στη σφαίρα της επιθυμίας.

Συνειδητοποιώντας πόσο απέχει πλέον από τα ιδεώδη του παρελθόντος κι από τον ίδιο του τον εαυτό, αποζητά τη διαφυγή: *Καθώς ανέβηκα εκείνο το βράδυ στην κάμαρά μου, είδα ότι είχα προχωρήσει πολύ κι ότι ήταν αδύνατο πια να γυρίσω πίσω, κ' ύστερα, η συχνή αναπόληση με πλάγιαζε άρρωστο στη σοφίτα, πολλές σκάλες ψηλά [...]* (B86). Η οικειότητα αναζητάται στα ολοένα και ανώτερα επίπεδα του σπιτιού. Διωγμένος από το εφιαλτικό του ασυνείδητο που κατοικεί στο υπόγειο του σπιτιού, ο ομιλητής καταφεύγει στην κάμαρά του, μέσα στην οποία συνειδητοποιεί πόσο πολύ έχει απομακρυνθεί από τον εαυτό του, με αποτέλεσμα να αναζητά εκ νέου καταφύγιο, αυτή τη φορά στο υψηλότερο επίπεδο του σπιτιού, τη σοφίτα. Καθώς, κατά τον Μπασελάρ, η σοφίτα αποτελεί την «ορθολογιστική ζώνη των νοητικοποιημένων σχεδίων»,⁴² ίσως το ποιητικό υποκειμένο να καταφεύγει στη σοφίτα προκειμένου να διαχειριστεί πιο ορθολογιστικά τη σχέση του με το παρελθόν του και τον εαυτό του. Το ανέβασμα στη σοφίτα, στο φως, αποτελεί την ύστατη προσπάθειά του να συνδεθεί με τα ανώτερα επίπεδα της συνείδησής του, να θέσει τη λογική του σκέψη σε λειτουργία και να οικειοποιηθεί εκ νέου το σπίτι και τον εαυτό του.

Κάθε προσπάθεια του υποκειμένου, ωστόσο, μοιάζει καταδικασμένη στην αποτυχία. Από το υπόγειο μέχρι τη σοφίτα, το σπίτι δεν παύει να το εχθρεύεται και να το διώχνει, καθώς το παρελθόν του, με τα ανεκπλήρωτα οράματα και τις ενοχές που αυτά συνεπάγονται, παραφυλά σε κάθε γωνιά, σε κάθε ντουλάπα κι ερμάρι, από το υπόγειο μέχρι τη σοφίτα, καθιστώντας το απόκληρο και ξένο μέσα στο ίδιο του το σπίτι, μέσα στην ίδια του τη ζωή. Η προσπάθεια της εκ νέου οικειοποίησης του σπιτιού ξεκινά με τη δήλωση *έμπαινα από δωμάτιο σε δωμάτιο να δω ποιός ζει τη ζωή μου* (B78), λόγια που υποδηλώνουν την αίσθηση του ατόμου πως κάποιος έχει σφετεριστεί τη θέση του και το ίδιο είναι ανίκανο να ανακτήσει τον έλεγχο του σπιτιού και του παρόντος. Και, δυστυχώς, παρά τις προσπάθειές του, το εγχείρημα φαντάζει ακατόρθωτο.

⁴² Bachelard, σ.46.

2.2. Η αδυναμία οικειοποίησης του σπιτιού: το σπίτι ως μη-τόπος

Εάν το σπίτι απέπνεε τον ζεστό αέρα της θαλπωρής που χαρακτηρίζει κάθε προσωπικό καταφύγιο, εάν οι τοίχοι του υψώνονταν στιβαροί κι απροσπέλαστοι απέναντι σε κάθε εξωτερική απειλή κι αν το εσωτερικό του ήταν γεμάτο αγαπημένα πρόσωπα και γνώριμους ήχους, τότε ο αφηγητής θα αισθανόταν ασφάλεια και οικειότητα μέσα σε αυτό. Αντ' αυτού, όμως, οι τοίχοι του φαντάζουν σαθροί και προσπελάσιμοι και το εσωτερικό γεμάτο φαντάσματα του παρελθόντος, απόκοσμες φωνές κι απειλές. Έτσι, το σπίτι, που υπό κανονικές συνθήκες θα έπρεπε να αποτελεί τον ορισμό του τόπου σύμφωνα με τα κριτήρια του Ωζέ, καθώς διέπεται από την ταυτότητα, τις σχέσεις και την ιστορία του ενοίκου του, μετατρέπεται σε μη-τόπο, αφού τα απαραίτητα για τον χαρακτηρισμό του ως τόπο προαναφερθέντα στοιχεία αδυνατούν να συνυπάρξουν με το αίσθημα της απειλής που αποπνέει το σπίτι και την εφιαλτική ατμόσφαιρα που το περιβάλλει.

Ήδη από την αρχή της συλλογής *Νυχτερινός Επισκέπτης* καθίσταται σαφές πως το σπίτι, στην προκειμένη περίπτωση, δεν έχει συνδηλώσεις ασφάλειας και θαλπωρής. Υπό κανονικές συνθήκες, το σπίτι, υψώνοντας τους τοίχους του, προστατεύει τον ένοικο από το αφιλόξενο κι απρόβλεπτο έξω, περικλείοντάς τον σαν φρούριο, σαν καταφύγιο. Στη συγκεκριμένη συλλογή, ωστόσο, το σπίτι μοιάζει ανίκανο να επιτελέσει το ρόλο του, καθώς φαντάζει ολοένα και πιο αδύναμο να αποτρέψει τους εξωτερικούς κινδύνους: οι τοίχοι του ολοένα κι εξασθενούν, με αποτέλεσμα το απόκοσμο κι επικίνδυνο έξω να καταφέρνει να παρεισφρήσει στο σπίτι και να το αλλοιώσει. *Οι τοίχοι ράγισαν απ' το θανάσιμο αμάρτημα, [...] δυνατός αγέρας φυσούσε στο διάδρομο, ο φωταγωγός είχε γεμίσει φωνές [...]* (B52). Το ράγισμα του τοίχου και η βίαιη είσοδος του αέρα, ενός στοιχείου της φύσης το οποίο δεν μπορεί να δαμαστεί κι από το οποίο ένα γερό σπίτι προστατεύει τους ενοίκους του, προοικονομεί αφενός την αδυναμία του σπιτιού να προστατεύσει τον ένοικό του, αφετέρου την αδυναμία του αφηγητή να απομακρυνθεί πραγματικά από τον εξωτερικό χώρο, συνεπώς και από το δημόσιο και συλλογικό, καθώς, όσο κι αν θέλει να στραφεί προς τον εαυτό του, εκείνο πάντα τον στοιχειώνει, περνώντας σαν άνεμος μέσα από τα σαθρά τείχη που έχει υψώσει απέναντι στον κόσμο. Σε κάθε περίπτωση, το σπίτι αδυνατεί να προστατεύσει το άτομο, είτε από τους εξωτερικούς κινδύνους είτε από τα ανεκπλήρωτα οράματά του, γεγονός το οποίο πλήττει αμέσως το αίσθημα της οικειότητας του υποκειμένου απέναντι στον χώρο του

σπιτιού. Οι φωνές, επιπλέον, άγνωστες, απροσδιόριστες κι επίμονες, συμβάλλουν στη σύνθεση ενός σκηνικού εφιαλτικού και δημιουργούν την αίσθηση ενός σπιτιού στοιχειωμένου. Συν τοις άλλοις, καθώς είναι ο αέρας που κάνει τις φωνές να ηχούν στον φωταγωγό, πιθανώς οι φωνές αποτελούν την ηχώ των υψηλών ιδανικών και των μεγάλων υποσχέσεων που έμειναν αιώνια στον αέρα. «Ο αφηγητής, καθώς και άλλα πρόσωπα των ποιημάτων, νιώθουν έγκλειστοι, αποκλεισμένοι, αποπροσανατολισμένοι. Παγιδευμένοι σε ένα δωμάτιο [...], δεν κατασκευάζουν δεσμούς με το χώρο· τον υφίστανται ως απειλή».⁴³ Υπό αυτές τις συνθήκες, το ποιητικό υποκείμενο οδηγείται μοιραία σε ρήξη με το σπίτι του και δηλώνει «*εμείς δεν είχαμε ποτέ σπίτι*» (B68). Καθώς το αρνείται, κόβει τους δεσμούς που το συνδέουν με αυτό, μετατρέποντάς το σε *μη-τόπο*.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον, ωστόσο, παρουσιάζει το γεγονός πως, ακριβώς την ίδια χρονική στιγμή που η ρήξη ατόμου και σπιτιού είναι αδιαμφισβήτητη, το υποκείμενο δηλώνει την απόλυτη ταύτισή του με το σπίτι σε οντολογικό επίπεδο: *εγώ, που δεν ήμουν παρά ένας άνθρωπος, εφήμερη κατοικία του φόβου [...]* (B97). Η δήλωση αυτή επαναφέρει το ζήτημα της αλληλεπίδρασης μεταξύ ανθρώπου και σπιτιού, καθώς επανέρχεται η ιδέα πως το εφιαλτικό σπίτι δεν αποτελεί παρά προβολή του ψυχισμού του ομιλητή. Κατά τον Μάλπας:

«Οι τόποι μπορούν να ξεδιπλωθούν για να αποκαλύψουν άλλους τόπους και τοποθεσίες. Μπορούν να αναδιπλωθούν για να αποκαλύψουν το χαρακτήρα τους ή το χαρακτήρα του υποκειμένου που ταυτίζεται με τον κάθε τόπο. Σε αυτή την τελευταία περίπτωση, η πιθανότητα να θεωρήσουμε πως ένας τόπος έχει πολλαπλούς προσανατολισμούς, είτε πως ξεδιπλώνεται, είτε πως αναδιπλώνεται, (ή, για να το θέσουμε αλλιώς, να ‘ξεδιπλώνεται’ με έναν τρόπο που αποκαλύπτει κάτι για τη δική του δομή, ή που αποκαλύπτει χαρακτηριστικά του ίδιου του κόσμου), είναι μέρος αυτού που επιτρέπει στον Μερλώ-Ποντύ να ισχυρίζεται [...] πως ‘ο κόσμος είναι εντελώς μέσα, κι εγώ εντελώς έξω από τον εαυτό μου’».⁴⁴

Η συγκεκριμένη θέση του Μάλπας, όσο και τα λόγια του Μερλώ-Ποντύ που παρατίθενται, θολώνουν το σημείο συνάντησης μεταξύ ανθρώπου και τόπου. Είναι τόσο έντονη και τόσο οργανική η αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο, που είναι δύσκολο να πει κανείς με βεβαιότητα ποιός ασκεί τη δράση και ποιός την αντίδραση. Σε κάθε

⁴³ Φιλοκύπρου, *Ενοχος*, σ.19.

⁴⁴ Malpas, σ.131.

περίπτωση, το μόνο σίγουρο είναι πως ο αναγνώστης γίνεται μάρτυρας μίας σύγκρουσης ανάμεσα στο ποιητικό υποκείμενο και το σπίτι, η οποία σταδιακά μετατρέπεται σε μάχη για επικράτηση, κι έτσι, αναπόφευκτα, το σπίτι μετατρέπεται σε *μη-τόπο* και τα δεσμά ανάμεσα σε αυτό και το υποκείμενο διαρρηγνύονται. Έτσι, ακόμα και μέσα στο σπίτι, ο αφηγητής δεν δύναται να βρει τη γαλήνη που αποζητά, ούτε και τη σύνδεση με τον εαυτό του, καθώς η σκιά του παρελθόντος του υπερκαλύπτει τα πάντα: *στο παλιό σπίτι κατοικούσαν μόνο οι σκιές* (B57).

Ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός πως αυτό που ξεκινά σαν μια *ρωγμή στον τοίχο* (B78) μοιάζει να μεγαλώνει ολοένα και περισσότερο, σηματοδοτώντας πως ο αφηγητής αισθάνεται ολοένα και πιο απειλούμενος, ολοένα και λιγότερο ασφαλής μέσα στο σπίτι. *Καθώς προχωρούσα στο διάδρομο είδα με τρόμο ότι η ρωγμή στον τοίχο είχε μεγαλώσει και δεν τη σκέπαζε πια η πανοπλία που βάζαμε μπροστά, ετοίμασα, λοιπόν, τα πράγματά μου [...]* (B85), αναφέρει, υπογραμμίζοντας την αυξανόμενη ανησυχία που αισθάνεται μέσα στο σπίτι και την εξασθένηση των δυνάμεών του στην άνιση μάχη με το σπίτι και τον εαυτό του. Οι τοίχοι, μάλιστα, φαντάζουν τόσο αδύναμοι που το υποκείμενο κάνει λόγο για την *αθεράπευτη αρρώστια στον απέναντι τοίχο* (B81). Η αθεράπευτη αυτή αρρώστια ίσως δεν είναι άλλη από τη διάβρωση, η οποία σε συνδυασμό με τις ρωγμές απειλεί το οίκημα με κατάρρευση. Διαβρωμένο από το παρελθόν του, επομένως, το ποιητικό υποκείμενο, αισθάνεται απροστάτευτο κι εκτεθειμένο μπροστά στο *σκοτεινό, απόμακρο έξω- εκεί που είχαμε ζήσει* (B83). Συγχρόνως, σε συμβολικό επίπεδο, η κατάρρευση του σπιτιού συνεπάγεται και την κατάρρευση του ίδιου του ατόμου, «την απώλεια του εαυτού».⁴⁵ Ωστόσο, αν και η κατάρρευση αποτελεί αδιαμφισβήτητη απειλή για τον ένοικο, αξίζει να σημειωθεί πως υπάρχουν στιγμές που ο ομιλητής μοιάζει να ελπίζει σε αυτή: *«Κάποτε θα γκρεμίσουν το σπίτι», μου λέει, «και τότε θα το βρουν», και κάθε τόσο κάποιος τυλιγόταν με ένα σεντόνι στην άκρη της κάμαρας, ήταν η στιγμή που δραπέτευε, ώσπου το σεντόνι έπεφτε άδειο κάτω στο πάτωμα κι εμείς είχαμε πια έναν παντοτινό φίλο [...]* (B62). Ανήμπορος να βρει τον εαυτό του μέσα σε ένα σπίτι στοιχειωμένο από το παρελθόν του, εκφράζει την πίστη πως ο χαμένος εαυτός θα βρεθεί όταν γκρεμιστεί το σπίτι, με άλλα λόγια όταν τίποτε δεν θα έχει απομείνει από τη ζωή του, με την έλευση του θανάτου. Έχει τόσο ολοκληρωτικά απωλέσει κάθε ελπίδα να οικειοποιηθεί το σπίτι, το παρόν και τον εαυτό του, που δεν του μένει παρά να ελπίζει στη μετά θάνατον ανάκτηση του χαμένου του εαυτού. Απορρίπτει, επομένως, το σπίτι

⁴⁵ Φιλοκύπρου, *Ένοχος*, σ.18.

ως *τόπο* και βρίσκει θαλπωρή στην ιδέα του θανάτου και στο σκοτάδι, ιδέα που διαφαίνεται εντονότερα και θα συζητηθεί εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο, στα πλαίσια της συλλογής *Ο Τυφλός με τον Λύχνο*.

Το ποιητικό υποκείμενο, επομένως, αντιλαμβάνεται την ύπαρξη του θανάτου μέσα στο σπίτι σαν μια απειλή, όχι επειδή το ίδιο φοβάται τον βιολογικό του θάνατο: αντιθέτως, προσδοκά τον δικό του βιολογικό θάνατο. Αυτό που δε μπορεί να διαχειριστεί, όμως, είναι πως, όσο το ίδιο είναι εν ζωή, όσο βρίσκεται μέσα στο σπίτι, πρέπει κάθε ώρα και στιγμή να έρχεται αντιμέτωπο με τον ιδεολογικό θάνατο, τον θάνατο του οράματος στο οποίο αφιέρωσε ολόκληρη την ύπαρξή του, αλλά και τον θάνατο αγαπημένων προσώπων που πλαισίωσαν το όραμα αυτό. Πρόκειται για ένα σπίτι οικοδομημένο επάνω στον θάνατο του παρελθόντος, οριστικά κι αμετάκλητα στοιχειωμένο από αυτό: *ο θάνατος είχε μπει στο σπίτι την ώρα που το χτίζαν* (B92). Υπονοείται, συνεπώς, πως το σπίτι αυτό είναι συνυφασμένο με το νεκρό παρελθόν, ένα εξ ορισμού *πένθιμο σπίτι* (B79). Οι όποιες προσπάθειες του αφηγητή να το οικειοποιηθεί πέφτουν στο κενό, καθώς δεν έχει τα μέσα να παλέψει μαζί του:

[...] ώσπου οι μέρες κι οι νύχτες περνούσαν κι έπρεπε να γαληνέψω το σπίτι με το ανύπαρχτο, κι όταν δεν είχα τίποτ' άλλο να κάνω, όπως είμαι φίλεργος, ακολουθούσα το φράχτη του κήπου που χανόταν στο βάθος, σαν τις ιστορίες που δε ζήσαμε και ξαναγυρίζουν ανέγγιχτες στον Θεό (B95).

Η επιλογή της λέξης «γαληνέψω» υποδεικνύει την αντιμετώπιση του σπιτιού ως μία οντότητα. Ο αφηγητής αισθάνεται πως αναμετράται με το σπίτι, ωστόσο η έκβαση αυτής της αναμέτρησης είναι ήδη προκαθορισμένη, αφού, όπως δηλώνει και ο ίδιος, δεν έχει τα μέσα για να φέρει εις πέρας ένα τέτοιο εγχείρημα. Προκειμένου να διαχειριστεί τα δυσάρεστα συναισθήματα που του δημιουργεί το σπίτι, άρα κι ο εαυτός του, επιδίδεται σε μια αέναη επανεξέταση της σχέσης του με τον κόσμο και τους ανθρώπους γύρω του, με σκοπό να κρατήσει το μυαλό του απασχολημένο. Ο φράχτης αποτελεί τη νοητή γραμμή που τον ενώνει, αλλά και τον χωρίζει, με τον έξω κόσμο. Περιπατώντας παράλληλα με τον φράχτη, επανεξετάζει τη σχέση του με τους άλλους, και μέσω αυτού επιχειρεί να βρει απαντήσεις για τον εαυτό του. Καταλήγει, ωστόσο, να περιπλανιέται *σαν μια κολασμένη ψυχή γύρω απ'το σπίτι* (B100), ανίκανος να το αντιμετωπίσει με οποιονδήποτε τρόπο και να βρει τις απαντήσεις που ζητά.

Η αναζήτηση του πραγματικού εαυτού και της πνευματικότητας αποτελεί τον κορμό της συλλογής: ο αγώνας για την επανένωση του υποκειμένου με το *είναι* του και το παρόν του αποτελεί τον συνδετικό κρίκο μεταξύ της συντριπτικής πλειοψηφίας των ποιημάτων, αποτελεί το στοιχείο που *δένει* τη συλλογή. Η δεξιοτεχνία του Λειβαδίτη έγκειται, μεταξύ πολλών άλλων, στο γεγονός πως καταφέρνει να οπτικοποιήσει αυτό το πνευματικό ταξίδι μέσω του συμβολισμού της σκάλας και της κίνησης που συνεπάγεται το ανεβοκατέβασμά της. Όπως η αναζήτηση του εαυτού αποτελεί τη ραχοκοκαλιά της συλλογής, έτσι και η σκάλα αποτελεί τη ραχοκοκαλιά του σπιτιού: «η σκάλα είναι το πιο σημαντικό όργανο του σπιτιού. Χωρίς τη σκάλα τα σπίτια μας δε θα είχαν ορόφους, υπόγεια και σοφίτες».⁴⁶ Η σκάλα είναι αυτή που ενώνει τα πολλαπλά επίπεδα του σπιτιού, όπως η δυνατότητα πρόσβασης στις διάφορες πτυχές του ανθρώπινου ψυχισμού είναι αυτή που επιτρέπει και δημιουργεί την ανάγκη για πνευματικότητα.

«Στο πέρας της ιστορίας, η σκάλα έχει χρησιμοποιηθεί για να συμβολίσει κοσμολογικές ιδέες και πνευματικούς στόχους [...]. Σκαλοπάτια και σκάλες συμβολίζουν, συνήθως, την άνοδο σε ένα πνευματικά ανώτερο μέρος, κάθε σκαλοπάτι και πιο κοντά στον Παράδεισο. Η ανάβαση της σκάλας αντικατοπτρίζει την αρχέτυπη πνευματική επιθυμία προσέγγισης της παραδείσιας κοσμικής σφαίρας».⁴⁷

Πράγματι, στα ποιήματα της συλλογής *Νυχτερινός Επισκέπτης*, η σκάλα μοιάζει να συνδέεται άμεσα με την πνευματικότητα, το μυστήριο του θανάτου και τις απαντήσεις που αναζητά ο αφηγητής: *Σε κάθε σπίτι υπάρχει μια άγνωστη μυστική σκάλα, που θα σε πήγαινε, ίσως, μακριά. Αλλά την βρίσκεις, όταν δεν έχεις πια σπίτι* (B41). Η απάντηση στα αιώνια ερωτήματα της ύπαρξης, η αληθινή ένωση εαυτού και *είναι*, η πρόσβαση στην απόλυτη πνευματικότητα έρχεται με τον θάνατο:

Ο Φίλιππος θα πέθαινε σε λίγο, και καταλάβαινα πως όλοι οι αιώνες δε θα 'φταναν πια, καθόμαστε σιωπηλοί, όταν στην κορφή της σκάλας ακούστηκε μια φωνή, «Φίλιππε», είπε, και ξανά πάλι «Φίλιππε», χωρίς να περιμένει απάντηση, προσπάθησα να διακρίνω ποιός είναι, μα δε φαινόταν κανείς, και τότε σκέφτηκα πως αυτή η φωνή ίσως να υπήρχε πάντα εκεί, στην κορφή της σκάλας, και να μην την ακούγαμε, ενώ ήταν ό,τι πιο δικό μας είχαμε στον κόσμο, «Φίλιππε», ξανάπε, σαν να 'θελε να συγκρατήσει λίγο ακόμα τ' όνομά μας, μές στην αιώνια καταστροφή (B94).

⁴⁶ Juhani Pallasmaa, “Stairways of the Mind”, *International Forum of Psychoanalysis*, τόμ.9, αρ.1-2, 2000, σ. 64.

⁴⁷ Pallasmaa, σ. 65-66.

Η κατάκτηση της συνειδητότητας που θα μπορούσε να δώσει όλες τις απαντήσεις στα υπαρξιακά ερωτήματα του υποκειμένου επιτυγχάνεται με τον θάνατο. Είτε η φωνή ερμηνευθεί ως η φωνή της συνείδησης, είτε ως η φωνή του ίδιου του Θεού, το βέβαιο είναι πως, εν όψει του θανάτου, το άτομο γίνεται κοινωνός μίας απόλυτης πνευματικότητας, ίσως και κοινωνός ακόμα και της ίδιας της θεϊκής ουσίας. Η επιλογή του ονόματος, «Φίλιππε», δεν είναι τυχαία, καθώς η συλλογή ξεκινά με την παράθεση του εξής στίχου από το «Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο»: «τοσοῦτον χρόνον μεθ' ὑμῶν εἰμι, καὶ οὐκ ἔγνωκάς με, Φίλιππε»⁴⁸. Η επανάληψη του ονόματος υποδεικνύει μία θεματική αλληλουχία μεταξύ των δύο αποσπασμάτων, η οποία ἐγκείται στην αναζήτηση, ή καλύτερα στην αναγνώριση, του *θείου*. Η θεϊκή παρουσία συνοδεύει την ανθρώπινη ὑπαρξη, χωρίς, ωστόσο, να της αποκαλύπτεται, παρά μόνο εν όψει του θανάτου. Ο θάνατος αποτελεί την προϋπόθεση για την επιστροφή στην ολότητα, στον ουσιαστικό εαυτό. Δεν είναι πως ο Θεός *δεν απαντάει*⁴⁹, ἄλλωστε η φωνή *υπήρχε πάντα εκεί*: είναι πως η φωνή του, ἄρα και η ὑπαρξή του γίνεται αντιληπτή μόνο την ὑστατη στιγμή, μπροστά στο μοιραίο. Καθώς, λοιπόν, η απόλυτη πνευματικότητα που θα δώσει όλες τις απαντήσεις στα υπαρξιακά ερωτήματα του ατόμου επιτυγχάνεται μετά θάνατον, το υποκείμενο, ανήμπορο να οικειοποιηθεί το παρόν του, προσβλέπει σε αυτόν, προκειμένου να βρει τις απαντήσεις που ζητά και να ανακτήσει την χαμένη του υπαρξιακή πληρότητα.

«Η απώλεια της παιδικής ηλικίας επιφέρει και το τέλος της υπαρξιακής πληρότητας».⁵⁰ Το *είναι* του εκάστοτε ανθρώπου ξεκινά να εκφυλίζεται από τη στιγμή που αυτός γίνεται σκλάβος στα μικρά και καθημερινά, ξεχνά τα όνειρα της παιδικής του ηλικίας και απεκδύεται τον παιδικό του εαυτό, αλληλουχία καταστάσεων από την οποία είναι σχεδόν ανέφικτο να γλιτώσει κανείς. «Ο αληθινός εαυτός ενοικεί στην πρώτη ηλικία (όπως το κουκούτσι διαφυλάσσει την αλήθεια της ζωής του καρπού), που ταυτίζεται με την αθωότητα, καθώς και στη νεότητα πριν έρθει ο καιρός των συμβιβασμών, των παραιτήσεων, ο διχασμός ονείρου/πραγματικότητας, το ναυάγιο της ενηλικίωσης».⁵¹ Διωγμένο, το παιδί που ήμασταν κάποτε μας ακολουθεί σαν το σκυλί, υπενθυμίζοντάς μας πως θα έρθει η ώρα που θα πρέπει να λογοδοτήσουμε σε αυτό για

⁴⁸ *Καινή Διαθήκη*, «Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο», 14:9.

⁴⁹ Από το τρίστιχο που προηγείται της σύνθεσης *Από το Ημερολόγιο Ενός Υπηρέτη: Αιώνες τώρα χτυπάω τον τοίχο, μα κανείς δεν απαντάει. Όμως εγώ ξέρω πως πίσω απ' τον τοίχο είναι ο Θεός. Γιατί μόνον Εκείνος δεν απαντάει.*

⁵⁰ Φιλοκύπρου, *Ένοχος*, σ.53.

⁵¹ Κουβαράς, σ.48.

όσα δε γίναμε: όμως σε κάθε σπίτι που πέθανε κάποιος ένα παιδί στέκεται, μεγαλωμένο ξαφνικά, στην κορφή της σκάλας, και κοιτάζει αμήχανα γύρω του, σα να 'πρεπε κάτι να επανορθώσει [...] (B91). Η επιστροφή στην αλήθεια και την αυθεντικότητα των παιδικών χρόνων επιτυγχάνεται μόνο μετά θάνατον. Το σπίτι, όπως και το άτομο, στοιχειώνεται από την παιδική ονειροπόληση που δεν ευωδώθηκε. Δέσμιο ενός ανολοκλήρωτου οράματος, γεμάτο ενοχές για όσα δεν έφερε εις πέρας, αδυνατεί να οικειοποιηθεί τον εαυτό και το παρόν του, καθώς «ο χώρος και ο χρόνος του ιστορικού γίνεσθαι δεν είναι ο χώρος και ο χρόνος του δικού του *είναι*».⁵² Η επανένταξη στον χωροχρόνο του «δικού του *είναι*», η επιστροφή στην ολότητα, προαπαιτεί το σκοτάδι και τον θάνατο, γιατί ο Θεός, όπως και η απόλυτη πνευματικότητα (ίσως, μάλιστα, αυτά τα δύο ταυτίζονται) είναι ένας *νυχτερινός επισκέπτης*: ένας επισκέπτης που δεν κυκλοφορεί με το φως της μέρας, εκτεθειμένος στα αδηφάγα βλέμματα των πολλών, αλλά αναδύεται μέσα από την ασφάλεια του σκοταδιού με την έλευση της νύχτας ή του θανάτου. Η συνάντηση με τον *νυχτερινό επισκέπτη* προϋποθέτει την εγκατοίκηση του σκότους και του θανάτου και την εξοικείωση μαζί τους. Ο θάνατος, λοιπόν, γίνεται η μόνη ελπίδα για επιστροφή στην ολότητα και πρόσβαση στην απόλυτη πνευματικότητα, και η θαλπωρή της δυστυχίας ο πιο οικείος *τόπος* στον οποίο το ποιητικό υποκείμενο αποζητά παρηγοριά μέχρι την έλευση του θανάτου.

⁵² Αθανάσιος Δ. Ζήσης, *Η ποιητική του Τάσου Λειβαδίτη στην τελευταία περίοδο της δημιουργίας του (1972-1988)*. Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2003, σ.131.

3. Η ΘΑΛΠΩΡΗ ΤΗΣ ΔΥΣΤΥΧΙΑΣ: Ο ΤΥΦΛΟΣ ΜΕ ΤΟΝ ΛΥΧΝΟ (1983)

Το διάχυτο αίσθημα της αδυναμίας οικειοποίησης του παρόντος και του εαυτού, που διατρέχει τη συλλογή *Νυχτερινός Επισκέπτης* και μελετήθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, επιστρέφει με την ίδια ένταση στη συλλογή *Ο Τυφλός με τον Λύχνο*. Αν και αποτελεί ένα αίσθημα το οποίο συνοδεύει ολόκληρη την δεύτερη ποιητική περίοδο του Λειβαδίτη, είναι στις δύο προαναφερθείσες συλλογές που βρίσκεται στον πυρήνα τους και καθορίζει σε σημαντικό βαθμό την ανάγνωσή τους. Στη συλλογή *Ο Τυφλός με τον Λύχνο* το εφιαλτικό οικείο και η συνακόλουθη αδυναμία οικειοποίησης του παρόντος κορυφώνεται, με αποτέλεσμα ο αφηγητής να καταφεύγει στη μόνη κατάσταση που γνωρίζει καλά και στην οποία αισθάνεται οικεία, αυτή της δυστυχίας. Καθώς τη μετατρέπει στο πιο προσωπικό του καταφύγιο, η δυστυχία καθίσταται *τόπος*, με την έννοια του όρου όπως τον χρησιμοποιεί ο Ωζέ, και πατρίδα, στην οποία το ποιητικό υποκείμενο καταφεύγει προσωρινά, εν αναμονή της οριστικής λύτρωσης του θανάτου. Συγχρόνως, η ιδέα του θανάτου, η οποία αποτελεί παρηγοριά και προορισμό, γίνεται, σε συνδυασμό με τη δυστυχία, η κινητήριος δύναμη που ωθεί το υποκείμενο στη δημιουργία και δίνει την απάντηση στο ερώτημα αναφορικά με τη σωτηρία της ανθρωπότητας: η σωτηρία θα έρθει, όχι ως αυτοσκοπός, αλλά ως συνέπεια, μέσα από τη συλλογικότητα και την ποίηση.

3.1. Το εφιαλτικό οικείο και η αδυναμία οικειοποίησης του παρόντος: η δυστυχία ως τόπος και πατρίδα

Στη συλλογή *Ο Τυφλός με τον Λύχνο* το μοτίβο του σπιτιού κυριαρχεί και πάλι, και μαζί του κυριαρχεί και εντείνεται το ζήτημα της αδυναμίας οικειοποίησης του παρόντος. Το σπίτι αναλαμβάνει εκ νέου τον ρόλο του απειλητικού πρωταγωνιστή, ενώ ο αφηγητής, κυριευμένος από φόβο, διατηρεί μία μονίμως αμυντική στάση, στην προσπάθειά του να αντιμετωπίσει την απειλή του εφιαλτικού οικείου: *Κάθε νύχτα το ίδιο αλλόκοτο όνειρο. Σαν να βγαίνουν μέσ' απ' τους τοίχους, δεν προφταίνεις ν' αμυνθείς [...]* (Γ122). Οι τοίχοι, όπως και στη συλλογή *Νυχτερινός Επισκέπτης*, εμφανίζονται σαθροί και προσπελάσιμοι, ανίκανοι να επιτελέσουν το έργο τους, να προστατεύσουν τον ένοικο από το απειλητικό έξω.

Η δε κάμαρα, ο πιο προσωπικός χώρος, ο άμεσα συνυφασμένος με την ονειροπόληση και την οικειότητα, μοιάζει κενή από κάθε ευχάριστη ανάμνηση, επενδεδυμένη μόνο με φόβους κι ενοχές: *Αλλά πώς να υπερασπιστείς απ' αυτό το φανταστικό πρόσωπο που σε κατηγορεί μες στο άδειο δωμάτιο την ώρα που εσύ κατεβαίνεις τη σκάλα* (Γ124). Από χώρος ονειροπόλησης, η κάμαρα μετατρέπεται σε κάτι που προσομοιάζει σε ψυχρή, άδεια αίθουσα δικαστηρίου: ένα αυτοσχέδιο δικαστήριο που στήνει το ίδιο το υποκείμενο για τη συνείδησή του, όπου δικαστής και κατηγορούμενος είναι ο ίδιος. *Καθόμουν, λοιπόν, μονάχος στην κάμαρα και υπέφερα τρομερά, γιατί στο βάθος είμαι ένας τιποτένιος [...] (Γ174)*, δηλώνει, υπογραμμίζοντας τη δυσφορία που του δημιουργεί η κάμαρα, καθώς την έχει μετατρέψει στον χώρο μέσα στον οποίο κλείνεται και κατηγορεί τον εαυτό του ανηλεώς κι ακατάπαυστα:

Κάθε βράδυ, γύρω απ' τα μεσάνυχτα, έμπαιναν κάποια πρόσωπα στην κάμαρά μου, πρόσωπα που μόλις τα θυμόμουν: άρρωστοι με φλογισμένα μάτια πίσω απ' τα τζάμια των νοσοκομείων, γυναίκες στα κατώφλια με πεσμένες κάλτσες, σύντροφοι νεκροί που άρχισαν κιόλας να λησμονιούνται, παιδιά θλιμμένα που σε κοιτάζαν στα χέρια – έμπαιναν, έστηναν γρήγορα-γρήγορα τη λαιμητόμο στη μέση της κάμαρας κι άξαφνα, χραπ! το κεφάλι μου έπεφτε στο καλάθι. (Γ197)

Η κάμαρα στοιχειώνεται από την ενοχή του υποκειμένου πως ίσως δεν υπήρξε αρκετό, πως ίσως στάθηκε μικρό μπροστά στις περιστάσεις, πως ίσως κάποιες στιγμές απέστρεψε το βλέμμα του, γνωρίζοντας πως ήταν αδύνατο να σηκώσει στην πλάτη του το βάρος ολόκληρης της ανθρωπότητας. Είναι η συνείδησή του που το δικάζει και κάθε βράδυ το κρίνει ένοχο με «την κατηγορία της αδιαφορίας και του εγωισμού»,⁵³ είναι η ίδια η συνείδησή του που στήνει τη λαιμητόμο. Το αίσθημα της ενοχής, το οποίο διατρέχει ολόκληρη την ποίηση του Λειβαδίτη, δεν είναι απόρροια μίας λανθασμένης πράξης, αλλά απόρροια όσων πράξεων δεν έλαβαν χώρα ποτέ. Η ενοχή στον Λειβαδίτη συνδέεται άμεσα με το ανεκπλήρωτο: *το ξέρω, βέβαια, αμαρτήσαμε, προσπεράσαμε με αδιαφορία τους άλλους, νιώσαμε το ρίγος κάποιου κέρδους όταν ο ζητιάνος δεν ήταν στη γωνιά [...]* (Γ233). Η ενοχή δεν είναι συνέπεια ενός εγκλήματος, αλλά της «απουσίας γεγονότων».⁵⁴ Το υποκείμενο δεν καταδικάζεται για κάποιο έγκλημα, αλλά για την νοχελικότητά του: *με είχαν συλλάβει για άγνωστους λόγους, «αυτός, αυτός είναι!» φώναζαν, τους έφερνα φυσικά αντιρρήσεις, «μα εγώ κοιμόμουν αυτήν την ώρα», τους λέω, «ακριβώς γι' αυτό!» [...]* (Γ171). Στοιχειώνεται από τις τύψεις για τη βοήθεια που

⁵³ Φιλοκύπρου, Ένοχος, σ.95.

⁵⁴ Φιλοκύπρου, Ένοχος, σ.93.

άτυπα αρνήθηκε στον συνάνθρωπο και διακατέχεται από αυτό που ο Κουβαράς αποκαλεί η «ενοχή του Επιζώντος».⁵⁵

Καθώς η κάμαρα είναι στοιχειωμένη από τις ενοχές και τα ανολοκλήρωτα οράματα του παρελθόντος, ο αφηγητής δεν καταφέρνει ποτέ να γνωρίσει την πραγματική ουσία της, την κάμαρα όπως θα ήταν απαλλαγμένη από τους εισβολείς του παρελθόντος: *κάμαρες όπου ζήσαμε, αλλά δεν μάθαμε ποτέ το μυστικό τους* (Γ173). Επί της ουσίας, καθώς η κάμαρα αποτελεί προέκταση του ομιλητή, αυτό που υπονοείται είναι πως, ο ίδιος απορροφήθηκε τόσο έντονα από το παρελθόν και στοιχειώθηκε τόσο πολύ από τις ενοχές, ώστε δεν έζησε ποτέ ουσιαστικά στον πραγματικό χωροχρόνο που τον πλαισιώνει.

Πράγματι, το παρελθόν τον έχει στοιχειώσει τόσο βαθιά, που οποιαδήποτε απόπειρα επανοικειοποίησης του παρόντος φαντάζει αδύνατη: *και τώρα που ξεμπερδέσαμε πια με τα μεγάλα λόγια, τους άθλους, τα όνειρα, καιρός να ξαναγυρίσουμε στη ζωή μας* (Γ114), δηλώνει ο αφηγητής με μία προσποιητή ευκολία που κρύβει όλο τον πόνο για την κατάρρευση των ιδανικών ενός παρελθόντος που προοιωνίζει ένα ουτοπικό μέλλον και τελικά δεν κατέληξε παρά σε ένα δυστοπικό παρόν.

Η διάζευξη ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν είναι τόσο ισχυρή, ώστε το ποιητικό υποκείμενο έρχεται αντιμέτωπο με τη βασανιστική ασυνέχεια του χρόνου. Γι' αυτό και η επιστροφή στη ζωή προσδιορίζεται ως μια μάταιη απόπειρα, καθώς δεν μπορεί να υπάρξει επιστροφή ή λόγος επιστροφής σε έναν κόσμο ολοκληρωτικά άγνωστο και ξένο.⁵⁶

Η επιστροφή στην πραγματικότητα, στα απλά και τα επίγεια, όσο απτή κι ανώδυνη κι αν ακούγεται, δεν είναι εφικτή, καθώς *το σχέδιο της πόλης άλλαξε, κατά πού πέφτει ο δρόμος που αγαπηθήκαμε παιδιά, πού πήγε ο άνεμος που σκόρπισε τόσους συντρόφους* (Γ114).

Μέσα σ'ένα σύμπαν στερημένο ξαφνικά από ψευδαισθήσεις και φώτα, ο άνθρωπος νοιώθει σαν ξένος. Σ' αυτή την εξορία, τη στερημένη από τις αναμνήσεις μιας χαμένης πατρίδας ή από την ελπίδα μιας γης της επαγγελίας, δεν υπάρχει βοήθεια. Αυτή η απόσταση, του ανθρώπου από τη ζωή του [...] αποτελεί κυριολεκτικά το συναίσθημα του παραλόγου.⁵⁷

⁵⁵ Κουβαράς, σ.66.

⁵⁶ Ζήσης, σ.130.

⁵⁷ Albert Camus, *Ο μύθος του Σίσυφου: δοκίμιο πάνω στο παράλογο*. σ.5. www.24grammata.com

Καθώς όλα όσα γνώριζε έχουν οριστικά χαθεί, το υποκείμενο νιώθει ξένο κι αλλοτριωμένο, ανίκανο να προσαρμοστεί στην πραγματικότητα και τον κόσμο γύρω του, στοιχειωμένο από ένα παρελθόν που έχει οριστικά κι αμετάκλητα παρέλθει. Ένα τέτοιο παρελθόν και δεν απόμεινε παρά λίγη στάχτη, όπου σκυμμένοι τα βράδια σχεδιάζουμε σημαίες, άστρα, λόφους, άλογα κι ανάμεσά τους την τύψη οτι δεν τα δώσαμε όλα (Γ114). Οποιαδήποτε περήφανη ανάμνηση του παρελθόντος, μάλιστα, μοιάζει να παρασύρεται ακαριαία από το αίσθημα της ενοχής για όσα δεν επιτεύχθηκαν και για εκείνους που χάθηκαν. Όπως και στη συλλογή *Νυχτερινός Επισκέπτης*, σχεδόν κάθε αναπόληση κι επιθυμία επιστροφής στο, κατά τα άλλα ένδοξο, παρελθόν καταπνίγεται άμεσα από μια διάχυτη ενοχικότητα. «Το υποκείμενο διχάζεται ανάμεσα στο εδώ και στο εκεί, στο τώρα και το τότε, μη όντας απολύτως παρόν πουθενά»,⁵⁸ καθώς ούτε μπορεί να οικειοποιηθεί το παρόν του, αλλά ούτε και να αισθανθεί ασφάλεια και γαλήνη μέσα στην αναπόληση του παρελθόντος.

Όμως γιατί ένιωθα ξένος, κι ολόκληρη η ζωή μου απόμακρη σαν να την διαβάζω σ' ένα βιβλίο, που κάποιος άλλος γυρίζει τις σελίδες, μόλις θυμάμαι μερικούς έρημους δρόμους, κάποια λόγια αμείλικτα και τις πόρτες να κλείνουν βιαστικά κάθε που είχαμε επισκέψεις (για να μη φανεί η εγκατάλειψη που μέσα της βυθιζόταν σιγά-σιγά το σπίτι). (Γ176)

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα δηλώνεται, μάλιστα, σαφώς η αδυναμία του ποιητικού υποκειμένου να οικειοποιηθεί τη ζωή του στο σύνολό της. Η αναπόληση της ζωής του μοιάζει με την ανάγνωση ενός μυθιστορήματος, κατά την οποία όχι μόνο δεν αναγνωρίζει την πλοκή, αλλά ούτε καν ελέγχει τον ρυθμό με τον οποίο γυρίζουν οι σελίδες, με αποτέλεσμα η ανάγνωση να είναι ημιτελής και να μην επιτρέπει την αποκάλυψη της ιστορίας στην ολότητά της. Παράλληλα, η εγκατάλειψη στην οποία βυθίζεται το σπίτι ταυτίζεται απόλυτα με την εγκατάλειψη και την παραίτηση μέσα στην οποία βυθίζεται το ίδιο το υποκείμενο, εν μέρει σκοπίμως αποκομμένο από τον κόσμο. Είναι η αδυσώπητη σκληρότητα του κόσμου που το ωθεί να κλειστεί στον εαυτό και το σπίτι του, προκειμένου να μη σταθεί εκτεθειμένο μπροστά στο αφιλόξενο έξω, στο έξω που άλλοτε νοηματοδοτούσε την ύπαρξή του, αλλά, πλέον, έρημο από κάθε ίχνος συλλογικότητας, το τρομάζει.

⁵⁸ Φιλοκύπρου, *Ένοχος*, σ.53.

Στροβιλιζόμενος στη δίνη της υπαρξιακής κρίσης κι αντιμέτωπος με το κενό και την αδυναμία προσαρμογής στη ζωή του, ο αφηγητής οδηγείται στην αμφισβήτηση του εαυτού και των πράξεών του, νιώθοντας πως τόσο ο ίδιος, καθώς κι όσοι λίγοι ακόμα επιμένουν να μοιράζονται τις ίδιες αξίες του παρελθόντος με αυτόν, δεν είναι παρά *σπόνδυλοι από ναούς ερειπωμένους, μαύρες στοές* (Γ118). Δεν είναι παρά φορείς ιδεών που έχουν πια σαπίσει, συρρικνωθεί κι εξαφανιστεί, καθιστώντας τους πρακτικά άδειους. Έτσι, η υπαρξιακή κρίση φαντάζει, στο σημείο αυτό, αναπόφευκτη: *Μα όλα είναι σκοτεινά και πιο πολύ το παρελθόν σου, ποιός ήσουν;* (Γ125) Το παρελθόν, πέρα από τις μνήμες του αγώνα και της συλλογικότητας, κρύβει κι όλη την ενοχή για την αποτυχία υλοποίησης του συλλογικού οράματος και τον χαμό των συντρόφων στον βωμό αυτού. *Έτρεχα λοιπόν να σώσω την ανθρωπότητα,* λέει ο αφηγητής, *και ποδοπατούσα τους διπλανούς μου* (Γ120), παραδεχόμενος πως, στο κυνήγι μιας ανώτερης ιδέας, η οποία και ποτέ δεν εδραιώθηκε, ίσως να παρέβλεψε το βασικότερο όλων, να σεβαστεί τον διπλανό του. Παράλληλα, αναφέρεται τόσο στον βιολογικό, όσο και στον ιδεολογικό χαμό των συντρόφων του, λέγοντας *πολλοί σύντροφοι πέθαναν, άλλοι χάθηκαν ακόμα πιο οριστικά* (Γ117), υπονοώντας με αυτό τον τρόπο τον ιδεολογικό θάνατο των συντρόφων που ξεπούλησαν τα ιδανικά τους.

Καθώς ακόμα και η αίγλη του ένδοξου παρελθόντος αποδομείται, και το υποκείμενο στοιχειώνεται ολοένα και περισσότερο από τις σκοτεινές πλευρές του παρελθόντος, ενώ οι φωτεινές μοιάζουν να εξαϋλώνονται, συνειδητοποιεί πως η ζωή του δε διέπεται από ενιαίο νόημα, λέγοντας *ποτέ δε φανταζόμουν ότι τόσες πολλές μέρες κάνουν μια τόσο λίγη ζωή* (Γ128). Μέρες πολλές, αλλά γεμάτες αθάνατες κοινοτοπίες που ποτέ δεν οδηγούν πουθενά και που καθιστούν τη ζωή στο σύνολό της μία αέναη, στείρα επανάληψη συγκεκριμένων μοτίβων, με αρχετυπικούς χαρακτήρες για πρωταγωνιστές:

*Οι ονειροπόλοι γυρίζουν κουρασμένοι (από πού;) – μέσα στα μάτια
τους έχουν πνιγεί τα προάστια,
στο άσυλο μετράνε με τις ψείρες τους την υπομονή, με τα δάκρυά
τους το μέγεθος της μέρας,
άξαφνα ο φύλακας μ' αρπάζει απ' το λαιμό, εγώ σαστίζω και τότε
ακούγεται η ωραιότερη μουσική.
Σαν μια σανίδα από ένα παλιό ναυάγιο ταξιδεύει η γηραιά μας
ήπειρος (Γ130).*

Οι ονειροπόλοι, αυτοί που πίστεψαν πως είχαν τη δύναμη να αλλάξουν τον κόσμο, επιστρέφουν αποκαμωμένοι έχοντας δει την υπόσχεση του νέου κόσμου να βυθίζεται

μπροστά τους, ενώ οι τρελοί στο άσυλο, που είναι ίσως αυτοί οι ίδιοι που κάποτε πίστεψαν σε ένα όραμα κι αφιέρωσαν τη ζωή τους στον αγώνα για την εκπλήρωσή του, υπομένουν καρτερικά το πέρασμα του χρόνου, μη προσμένοντας τίποτα πια, αφού τα είδαν όλα να γκρεμίζονται μπροστά στα μάτια τους. Η παρουσία του φύλακα έρχεται για να υπενθυμίσει τη δύναμη της καταστολής, που συνθλίβει τους τρελούς κι ονειροπόλους. Έτσι, το ποιητικό υποκείμενο ερμηνεύει τον κόσμο μέσω ενός ζοφερού μοτίβου επαναληψιμότητας, όπου ο ονειροπόλος καταδικάζεται ως τρελός και το όνειρό του για έναν καλύτερο κόσμο τσακίζεται από το χέρι της εξουσίας ξανά και ξανά, κι έτσι πορεύεται η ανθρωπότητα, απομεινάρει ενός ναυαγίου σε μια θάλασσα που είναι παντού η ίδια.

Η συνειδητοποίηση της ματαιότητας που διέπει τον κόσμο, ο οποίος ποτέ δεν αλλάζει, σε συνδυασμό με την διάψευση των υψηλών ιδανικών και την αδυναμία αφενός να επιστρέψει στο παρελθόν κι αφετέρου να προσαρμοστεί σε μια πραγματικότητα καθ' όλα αλλαγμένη, ωθεί το υποκείμενο στην αλλοτρίωση και την αδυναμία ένταξης στον χωροχρόνο που το περιβάλλει. Ως αποτέλεσμα, αδυνατώντας να οικειοποιηθεί την πραγματικότητα, την αρνείται, καθιστώντας το παρόν έναν *μη-τόπο*.

Ανίκανος να νιώσει ότι ανήκει στο παρόν και να αποκωδικοποιήσει την νέα πραγματικότητα που τον πλαισιώνει, αλλά προσπαθώντας, παράλληλα, να την κατανοήσει, ο αφηγητής περιφέρεται αναζητώντας απεγνωσμένα μιαν απάντηση: *κατάλαβα πως δεν υπάρχει άλλη λύση, γύριζα, λοιπόν, τις νύχτες και τράνταζα τα γραμματοκιβώτια των δρόμων- μου οφείλουν μιαν απάντηση* (Γ112). Η απάντηση, ωστόσο, δεν έρχεται ποτέ, και στη θέση της εδραιώνεται η πεποίθηση πως κάποιος άλλος σφετερίζεται τη ζωή του: *μ' άρπαξαν κι έβαλαν έναν άλλο στη θέση μου* (Γ112). Το παρόν μοιάζει να κυβερνάται από απειλητικές δυνάμεις, ενώ ταυτόχρονα ο αφηγητής έρχεται σε πλήρη ρήξη με την πραγματικότητα, τον χρόνο και τον ίδιο του τον εαυτό: *η αληθινή ζωή μας είναι αλλού κι εμείς εδώ περιπλανιόμαστε χαμένοι* (Γ193).

Άγνωστος μέσα στη ζωή του, εγκλωβισμένος σε ένα παρόν, που όμως τον διώχνει, ο αφηγητής νιώθει τα χωροχρονικά όρια να θαμπώνουν: *δεν ξέρω αν βρίσκομαι στο τέλος ή στην αρχή, αν πρέπει να φύγω ή να ζαναγυρίσω, και ποιό δρόμο να πάρω και να πάω πού;* (Γ126) Το παρόν φαντάζει χαώδες κι εχθρικό, κι ακόμα κι αν ο αφηγητής θέλει να το αλλάξει αδυνατεί, καθώς του *λείπει, όπως πάντα, ένα ήσυχο απόγεμα και μια*

μικρή τελευταία ελπίδα... (Γ136) Δεν υπάρχει, επομένως, καμιά πιθανότητα ασφάλειας μέσα σε αυτό, ούτε, όμως, και κάποιος σκοπός, ώστε να τον βοηθήσει να κρατηθεί και να βρει νόημα, αφού *η δημιουργία του κόσμου είχε κιόλας τελειώσει* (Γ123). Νιώθει ξένος μέσα σε έναν κόσμο προκατασκευασμένο, που δεν επιδέχεται αλλαγές, και στον οποίο ο ίδιος δε μπορεί να προσφέρει τίποτα. Αν μπορούσε να νιώσει ότι συμβάλλει και ο ίδιος στην οικοδόμηση του κόσμου, τότε θα ένιωθε και μέρος του. Αντιθέτως, όμως, αισθάνεται σαν ένα αόρατο χέρι να τον έχει πετάξει μέσα σε έναν κόσμο παντελώς ξένο και ανοίκειο, με έναν τρόπο που σχεδόν προσομοιάζει με το μπεκετικό παράλογο.⁵⁹ Ανήμπορος να δεχθεί την πραγματικότητα και να ενταχθεί σε αυτή, αναζητά καταφύγιο μακριά της: *μεταναστεύω σε μια ωραιότερη αλήθεια* (Γ113), δηλώνει. Το αποτέλεσμα, όμως, της απόπειρας απόδρασης από την πραγματικότητα είναι αμφίβολο, καθώς δεν υπάρχει *ωραιότερη αλήθεια*, παρά μόνο *ένας μακρύς θάλαμος νοσοκομείου* (Γ113), ένας κόσμος στον οποίο όλοι νοσούν.

Μέσα σε αυτό τον κόσμο αισθάνεται ανολοκλήρωτος και μόνος. Τόσο οι άνθρωποι που τον έδεναν συναισθηματικά με τον χώρο και τον χρόνο όσο και η ίδια η ζωή φαίνονται να ανήκουν πια στο παρελθόν: *ο κόσμος μοιάζει της μητέρας μου, αγαπημένος και χαμένος για πάντα* (Γ137). Ακόμα και το παρελθόν, ωστόσο, όπως συζητήθηκε, κρύβει πόνο, η θύμισή του συνοδεύεται σχεδόν πάντα από ενοχές. Ο αφηγητής διεκδικείται από το αίσθημα του ανολοκλήρωτου, καθώς συνειδητοποιεί πως άφησε τη ζωή του να περάσει και δεν υπήρξε παρά αμέτοχος παρατηρητής: *Και ξόδεψα μια ολόκληρη ζωή με τα μάτια καρφωμένα στο τζάμι- έτσι γνωρίζω από κοντά την καταστροφή* (Γ125). Πράγματι, αν υπάρχει ένας χώρος τον οποίο μοιάζει να γνωρίζει και στον οποίο φαίνεται να κινείται με άνεση, είναι αυτός του πόνου και της δυστυχίας, κι αυτό διότι πρόκειται για ένα συναίσθημα που μοιάζει να τον ακολουθεί από την αρχή της ζωής του: *εγώ είχα κιόλας καταποντιστεί μέσα σε όλους τους μελλοντικούς μου πόνους* (Γ143). Ίσως για αυτό κι όταν ήταν παιδί και τον έψαχνε η μητέρα του δεν τον έβρισκε. Η ρήξη με το χωροχρονικό πλαίσιο που τον περιβάλλει προοικονομείται από την παιδική του ηλικία.

Ίσως, επομένως, η αίσθηση ότι δεν ανήκει στον κόσμο που τον περικλείει, αυτό το αίσθημα του απόκληρου, να τον ακολουθούσε ανέκαθεν, κι η διάψευση των υψηλών ιδανικών να έφερε το τελειωτικό πλήγμα στη σχέση του με την πραγματικότητα και τη

⁵⁹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο *Πράξη χωρίς λόγια* του Μπέκετ, όπου το παράλογο της ανθρώπινης συνθήκης οπτικοποιείται εν είδει παντομίμας.

θέση του μέσα σε αυτή. Βρίσκεται, λοιπόν, σε ένα σημείο όπου πλέον αδυνατεί πλήρως να οικειοποιηθεί το παρόν του και να νιώσει πως έχει την παραμικρή σχέση με αυτό: *κοίταξα στα δωμάτια, έψαξα στο διάδρομο, πήγα στο υπόγειο, «πώς χώρεσαν εδώ μέσα τα παιδικά μου χρόνια», αναρωτήθηκα, χαμογέλασα, «κάπου αλλού θα ήμουν» [...]* (Γ140). Όπως και στη συλλογή *Νυχτερινός Επισκέπτης*, ο αφηγητής μετακινείται συνεχώς από τον ένα χώρο του σπιτιού στον άλλο, κίνηση η οποία συμβολίζει την ατέρμονη αναζήτηση απαντήσεων και την προσπάθεια εντοπισμού ψηγμάτων του εαυτού του στον χώρο που θα έπρεπε να αποτελεί το προσωπικό του καταφύγιο. Αντί, ωστόσο, για την παραμικρή ταύτιση, το υποκείμενο καταλήγει, με ανακούφιση, μάλιστα, πως δεν αισθάνεται καμία οικειότητα για το σπίτι, γιατί ποτέ ουσιαστικά δεν ανήκαν το ένα στο άλλο.

Αν και το αίσθημα ανοικειότητας του ποιητικού υποκειμένου απέναντι στο σπίτι διαφαίνεται ήδη πολύ έντονα από τη συλλογή *Νυχτερινός Επισκέπτης*, το στοιχείο που προστίθεται με τη συλλογή *Ο Τυφλός με τον Λύχνο* είναι πως, παρά το γεγονός ότι αυτή η ανοικειότητα αποκόπτει τον αφηγητή από το χωροχρονικό πλαίσιο που τον περιβάλλει και τον κάνει να το αποστρέφεται, εκείνος μοιάζει να ανακουφίζεται με τη συνειδητοποίηση πως δεν ανήκει σε αυτό. Κάτι τέτοιο δεν σημαίνει, φυσικά, πως η αδυναμία οικειοποίησης του σπιτιού και του παρόντος είναι ανώδυνη, αλλά περισσότερο υποθάλλει την υποψία πως το υποκείμενο έχει καταφέρει να αντισταθμίσει την απώλεια που επέφερε αυτή η ρήξη δημιουργώντας έναν άλλο *τόπο*, επενδεδυμένο με πραγματικά αισθήματα οικειότητας, τα οποία δεν μπορούν να ανευρεθούν στο παρόν, αλλά ούτε και να αναβιωθούν από τη σφαίρα του παρελθόντος. Έχοντας βιώσει την απώλεια σε κάθε επίπεδο, προσωπικό και ιδεολογικό, ο αφηγητής αναζητά θαλπωρή και σταθερότητα σε όσα δεν μπορούν να του αφαιρεθούν κι όσα γνωρίζει καλά. Στρέφεται, έτσι, στον πόνο και τη δυστυχία, με τα οποία αναμετράται από νεαρή ηλικία, κι επομένως του είναι γνώριμα και διαχειρίσιμα. Αν και παράδοξο, η δυστυχία δεν παρουσιάζεται ως μια σκοτεινή απειλή, αλλά ως λύτρωση από την επικίνδυνη κι αστάθμητη πραγματικότητα που όλο αλλάζει, και στην οποία ο ίδιος αδυνατεί να προσαρμοστεί.

Χαρακτηριστικό είναι πως για τον αφηγητή το μόνο αντίδοτο στον πόνο είναι περισσότερο πόνος: *ώσπου ξημέρωνε, κι ερχόταν ένας καινούργιος πόνος να με σώσει από τον παλιό* (Γ131). Ο καινούριος πόνος, μάλιστα, δεν έρχεται σαν απειλή με το σκοτάδι, αλλά σαν υπόσχεση με το φως της μέρας, σαν μεσσίας. Υπάρχει μια

καρτερικότητα από τη μεριά του ομιλητή, ο οποίος όχι απλώς έχει μάθει να αντέχει στον πόνο, αλλά έχει φτάσει στο σημείο να τον απολαμβάνει και να τον χρειάζεται. Η μόνη λύτρωση από τον πόνο είναι ο ίδιος ο πόνος, ενώ η *περιφρόνηση* τοποθετείται στην ίδια φράση με τις λέξεις *όνειρο* και *μητέρα*, λέξεις με θετικό συναισθηματικό φορτίο, συνυποδηλώνοντας πως οι τρεις τους μοιράζονται κάποια κοινή θετική ιδιότητα: *εξάλλου άνθρωπος είμαι κι εγώ, χρειάζομαι λίγη μέριμνα: ένα όνειρο ή μια μητέρα ή έστω μια ζαφνική περιφρόνηση που σε κάνει να τα ξεχνάς όλα* (Γ115). Για ακόμα μια φορά το ποιητικό υποκείμενο φαίνεται να προσβλέπει σε ένα αρνητικό συναίσθημα συνυφασμένο με τη δυστυχία προκειμένου να νιώσει ασφαλές. Ίσως ακόμα να νιώθει πως έτσι προσεγγίζει το *θείο*, καθώς «η απελπισία και η θέωση είναι συγγενείς καταστάσεις»,⁶⁰ και δεν θα έπρεπε να ξεχνά κανείς πως οι αναζητήσεις του Λειβαδίτη σε αυτή την περίοδο του έργου του είναι πέρα από υπαρξιακές και θρησκευτικές.

Εν συνεχεία, το υποκείμενο επιμένει να ερμηνεύει τη δυστυχία ως καταφύγιο από την πραγματικότητα λέγοντας:

*Αξιοθρήνητοι είμαστε, παλεύοντας τη νύχτα με τα όνειρα
τη μέρα με τους θρύλους, κι ύστερα η παράκρουση, η καταφρόνια
τα σφαγμένα ζώα, ο πυρετός. Κι άραγε κατά πού κοιτάζουν τ'
ανεστραμμένα μάτια των νεκρών;*

Έτσι είχαμε πάντα έναν δρόμο να ξεφύγουμε... (Γ119)

Η τρέλα, η ταπείνωση, κι η βάνουσα δολοφονημένη αθωότητα, καθώς κι ερωτήματα και σκέψεις άμεσα σχετιζόμενα με το θάνατο προτιμώνται της πραγματικότητας κι αποτελούν δίοδο για τη διαφυγή από αυτή, σχεδόν χαρίζοντας στον αφηγητή ένα αίσθημα ανακούφισης κι αγαλλίασης. Σκέψεις άκρως δυσάρεστες για τον μέσο άνθρωπο, τυλίγουν τον ομιλητή με θαλπωρή, επιβεβαιώνοντας πως, για εκείνον, ο πόνος και η δυστυχία που αυτές επιφέρουν αναπόφευκτα, αποτελούν συγχρόνως το άσυλό του από τη ζοφερή πραγματικότητα. Πρόκειται, επομένως, όχι για μια απόπειρα διαφυγής από τη δυστυχία, αλλά, αντιθέτως, για μια εντελώς συνειδητή καταφυγή στη δυστυχία, η οποία προβάλλεται ως ασφαλέστερη της πραγματικότητας. Ο «δρόμος», στον οποίο αναφέρεται, είναι η ίδια η δυστυχία.

Ως πατρίδα, με τη στενή ετυμολογική σημασία του όρου, ορίζεται ο τόπος καταγωγής ενός ανθρώπου. Δύσκολα, όμως, θα αμφισβητούσε κανείς πως πατρίδα μπορεί να είναι κι ένας άλλος οποιοσδήποτε τόπος στον οποίο αποφασίζει να μετοικήσει

⁶⁰ Φιλοκύπρου, *Ένοχος*, σ.134.

κανείς κατόπιν επιλογής ή ένας τόπος στον οποίο αισθάνεται κανείς ότι ανήκει. Η δυστυχία είναι μια αφηρημένη έννοια, η οποία, ωστόσο, μπορεί να μετατραπεί σε *τόπο* μέσω του συσχετισμού της ταυτότητας και της ιστορίας ενός ατόμου μαζί της. Η οικειοποιημένη δυστυχία μετατρέπεται σε *τόπο*, με την έννοια που προσδίδει στον τόπο ο Ωζέ, και κάθε *τόπος* μπορεί δυναμικά να αποτελέσει πατρίδα για έναν απόκληρο που βρίσκεται σε διαδικασία αναζήτησης. Έτσι και το ποιητικό υποκείμενο, έχοντας απωλέσει κάθε δεσμό με το παρόν και την πραγματικότητα που το περιβάλλει, περιφέρεται ως φορείο ξεπεσμένων οραμάτων κι ανεκπλήρωτων επιθυμιών, προσπαθώντας να βρει τη θέση του μέσα σε έναν κόσμο ο οποίος μονίμως αλλάζει και διαβρώνει κάθε τι που έρχεται σε επαφή μαζί του. Ακόμα και οι σκέψεις κινδυνεύουν να διαβρωθούν αν εκφραστούν, για αυτό και *μια νύχτα θα κάνουμε μια μεγάλη σκέψη, αλλά δεν πρέπει να την πούμε πουθενά* (Γ142). Όπως γράφει η Φιλοκύπρου «αυτό που δεν βιώνεται και δεν εκφράζεται, αλλά παραμένει στο χώρο της επιθυμίας και του φαντασιακού, συχνά απωθημένο στα βάθη της συνείδησης, είναι το μόνο που ανήκει πλήρως στο διαρκώς εξόριστο ποιητικό υποκείμενο, το οποίο, με τη σειρά του, ανήκει πλήρως μόνο στην εξορία του, και, επομένως, στη νοσταλγία». ⁶¹ Όσα δεν εκφράστηκαν ποτέ ζουν για πάντα ασφαλή μέσα στο μυαλό που τα συνέλαβε, και οι *ιστορίες που δε ζήσαμε [...] ξαναγυρίζουν ανέγγιχτες στον Θεό* (B95). Το ίδιο συμβαίνει και με όσα πόθησε ποτέ κανείς, μα δεν επεδίωξε, καθώς μέσω της μη επιδίωξης κατέστησε τους μεν πόθους αθάνατους, τον δε εαυτό δυστυχισμένο, μα ασφαλή μέσα στη δυστυχία και ακέραιο. Άλλωστε «η ανθρώπινη ύπαρξη δικαιώνεται μόνο όταν προσδεθεί σε κάτι που δεν θα πραγματωθεί ποτέ». ⁶²

Αν, λοιπόν, η δυστυχία είναι ο τόπος στον οποίο συγκατοικεί κανείς με όσα φοβάται ή όσα ποτέ δεν αποτόλμησε, αν είναι ο τόπος στον οποίο μεταναστεύουν τα όνειρα και τα γκρεμισμένα οράματα, τότε η δυστυχία είναι η πιο ιδιωτική κι αληθινή πατρίδα.

⁶¹ Φιλοκύπρου, *Ενοχος*, σ.58.

⁶² Έλλη Φιλοκύπρου, «Το ναυάγιο του ταξιδιώτη μπρος στο αλφάβητο: η επικοινωνιακή διάσταση της ποίησης του Τάσου Λειβαδίτη», *Θέματα Λογοτεχνίας* 56 (2017) σ.110.

3.2. Η γοητεία του θανάτου: ο θάνατος ως προορισμός και κινητήριοις δύναμη

Εάν η δυστυχία αποτελεί την πατρίδα του ποιητικού υποκειμένου, ο θάνατος μοιάζει να αποτελεί τον προορισμό του. Αν και η ιδέα του θανάτου ως προορισμού δεν είναι κάτι πρωτόκουστο, αλλά μάλλον κάτι το αντικειμενικά αληθές, τουλάχιστον από βιολογικής άποψης, ενδιαφέρον παρουσιάζει η στάση του υποκειμένου απέναντι στον θάνατο, η οποία δεν εμπεριέχει φόβο ή άρνηση. Αντιθέτως, το υποκείμενο στέκεται απέναντι στον θάνατο γοητευμένο από τη βεβαιότητα που αυτός εγγυάται, σε αντίθεση με την αβεβαιότητα και το ακατάληπτο της πραγματικότητας που το περιβάλλει, κι επιθυμώντας να τον κατανοήσει. Συγχρόνως, όπως συζητήθηκε και στη συλλογή *Νυχτερινός Επισκέπτης*, προσβλέπει στη μετά θάνατον επιστροφή στην ολότητα και την επανασύνδεση με τη βαθύτερη ουσία του, το αυθεντικό του *είναι*, ενώ μέσω της ενασχόλησής του με το απόκοσμο, συνειδητοποιεί πως το ίδιο μοιράζεται μεταξύ των δύο κόσμων, γεγονός το οποίο το καθιστά υπεύθυνο να μιλήσει για το *ανείπωτο*, και να σώσει την ανθρωπότητα μέσω της ποίησής του.

Ο θάνατος, στη συλλογή *Ο Τυφλός με τον Λύχνο*, υπονοείται αρχικά μέσω της έντονης ύπαρξης τόσο του ουράνιου όσο και του θεϊκού στοιχείου, αλλά και του στοιχείου της γείωσης, της επιστροφής στο χώμα, το οποίο και συνυποδηλώνει την επιθυμία του θανάτου. *Μπήγω τη μύτη της ομπρέλας μου στο χώμα και συνομιλώ με τις εποχές ή καθισμένος στο πάτωμα περιμένω μίαν απερίγραπτη επίσκεψη* (Γ113). Η μύτη της ομπρέλας αντί να κοιτά προς τον ουρανό, όπως θα έπρεπε, καρφώνεται στο χώμα, σε μια συμβολική προσπάθεια να έρθει το επάνω, το θεϊκό και μυστηριακό, κάτω, να γειωθεί και να γίνει κατανοητό από τον αφηγητή. Η επιθυμία για σύνδεση κι επικοινωνία με τον κάτω κόσμο, ή ίσως ακόμα κι η επιθυμία του ίδιου του θανάτου, εκφράζεται ακόμα εντονότερα με την εικόνα του καθισμένου στο πάτωμα ποιητικού υποκειμένου. Ίσως η *απερίγραπτη επίσκεψη* που περιμένει να μην είναι άλλη από τον θάνατο, *ακριβώς γιατί η πόρτα είναι χρόνια κλειδωμένη* (Γ113), και δεν του έχει απομείνει κάτι άλλο να προσδοκά. Ο θάνατος προβάλλεται ως λύτρωση. Επιπλέον, η σημασία της εξοικείωσης με το χώμα, επομένως και με τον θάνατο, δηλώνεται και με το δίστιχο *ω σοφή προνοητικότητα των παιδιών, που πιάνουν από νωρίς φιλίες με το χώμα* (Γ118). Ο συμβιβασμός με την ιδέα του θανάτου ως τελικού προορισμού είναι απαραίτητος, κι ο αφηγητής μοιάζει να τον έχει πετύχει, καθώς βρίσκει καταφύγιο στη *μυρωδιά των κυπαρισσιών τα βράδια που σε παρηγορεί για την ίδια τη ματαιότητα* (Γ115).

Η υπενθύμιση του θανάτου μέσω της μυρωδιάς των δέντρων που κοσμούν τα κοιμητήρια εκλαμβάνεται ως παρηγοριά, διότι ο αφηγητής όχι απλώς έχει συμβιβαστεί με τον θάνατο, αλλά τον περιμένει με εγκαρτέρηση.

Ο θάνατος δεν παρουσιάζεται απλώς ως λύτρωση, αλλά ως ελπίδα για επιστροφή στην ολότητα. *Όταν βγήκε η απόφαση «θάνατος», η Άννα χαμογέλασε και ξεκούμπωσε λίγο την μπλούζα της, σαν να ξαναγύριζε, επιτέλους, στην πιο ιδιωτική της ζωή...* (Γ179). Ο θάνατος μοιάζει να αποτελεί τη λύτρωση από την μη οικειοποιήσιμη, κενή νοήματος και ουσίας πραγματικότητα, και να υπόσχεται την επιστροφή σε μία πρότερη, αυθεντική κατάσταση. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο το διωγμένο από το παρόν ποιητικό υποκείμενο προσβλέπει στον θάνατο κι ελπίζει σε μία μετά θάνατον ζωή: *Η μήπως μου είχαν αμφισβητήσει τη μεταθανάτια ζωή, πράγμα που μου ανέβαζε πάντα το αίμα στο κεφάλι;* (Γ208) Ο θάνατος δεν προσδοκάται μόνο σαν το τέλος μίας επιβεβλημένης και μη αυθεντικής ύπαρξης, αλλά σαν το ξεκίνημα μίας ουσιώδους πνευματικής ύπαρξης, «σαν ένα νέο σημείο εκκίνησης για δημιουργία και δράση»,⁶³ κατά την οποία το πνεύμα του θα επιστρέψει στην ολότητα:

Δεν μπορούσα να θυμηθώ πώς βρέθηκα εδώ, σ' αυτήν την κάμαρα με το εκτυφλωτικό φως, καθόμουν μπροστά σ' ένα τραπέζι, απέναντι ο συμπαίκτης άγνωστος, θα παίζαμε ώρες, ίσως και χρόνια, η τράπουλα φθαρμένη, δυσοίωνα, δε μου 'μενε δεκάρα, «παίζω το παρελθόν μου», φώναζα, τα βλέφαρα του άλλου χαμήλωσαν δολοφονικά, μοίρασε χαρτιά, έχασα, «παίζω όλες τις μελλοντικές μου μέρες», ούρλιαξα – και τότε είδα οτι βρισκόμουν ολομόναχος σ' ένα έρημο οικόπεδο, η πόλη μακριά καταστραμμένη, από τι; κι εγώ ποιός ήμουν; πού πήγαινα; «γλυκιά μητέρα του Χριστού», ψιθύρισα, «επιτέλους όλα τελείωσαν. Τώρα μπορώ να ξαναρχίσω». (Γ212)

Σε μια σκηνή που, αν εξαιρεθεί το μεταφυσικό και υπερρεαλιστικό στοιχείο, θα μπορούσε να είναι βγαλμένη από τον *Παίκτη* του Ντοστογιέφσκι, παρακολουθούμε να εκτυλίσσεται το τελευταίο παιχνίδι της πανάρχαιης αντιδικίας (Γ110). Η συλλογή *Ο Τυφλός με τον Λύχνο* κλείνει ακριβώς με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο ξεκίνησε, με ένα παιχνίδι χαρτιά: *Θέλω να πω οτι κάθε νύχτα έπρεπε να τα παίζω όλα, και μάλιστα χωρίς να 'ναι κανείς στην άλλη πλευρά του τραπεζιού – κανείς; αστείοι που είμαστε – αντίκρου μου εκεί, κάθε νύχτα, στέκεται ο Θεός[...]* (Γ110). Πρόκειται για ένα παιχνίδι η αρχή του οποίου χάνεται στον χρόνο, όπως φανερώνει κι η φθαρμένη τράπουλα, μία εφ' όρου ζωής αναμέτρηση: μία αναμέτρηση με τον ίδιο τον Θεό. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι το

⁶³ Ζήσης, σ.131.

γεγονός πως ο Θεός παρουσιάζεται σαν ένας αληθινός παίκτης, πλήρως ανταγωνιστικός και προσηλωμένος στον στόχο του, σαν ένας επαγγελματίας βέβαιος για την υπεροχή του, που απλώς γεμίζει τον χρόνο του παίζοντας με ερασιτέχνες. Ο αφηγητής, από την άλλη πλευρά του τραπέζιού, στην προσπάθειά του να αντιστρέψει το παιχνίδι και αψηφώντας το ρίσκο, παίζει ακόμα και το παρελθόν και το μέλλον του, κίνηση η οποία, σε συμβολικό επίπεδο, σκιαγραφεί την ισόβια προσπάθειά του να αναμετρηθεί με τον Θεό και να αγγίξει τη θέωση. Το εκτυφλωτικό φως έρχεται ως συνέπεια της ήττας του, καθώς έχοντας ποντάρει τις μελλοντικές του μέρες, τις χάνει, κι έτσι οδηγείται στον θάνατο. Παρά την αρχική έκπληξη, είναι ολοφάνερο πως ο θάνατος συνοδεύεται από αισθήματα ανακούφισης και λύτρωσης, κι αντιμετωπίζεται ως ευκαιρία για μία νέα, αυθεντική ύπαρξη.

Η σχέση, επομένως, του ποιητικού υποκειμένου με τον θάνατο δεν φαίνεται να περιορίζεται σε μια απλή συνειδητοποίηση κι αποδοχή της θνητότητας. Μέχρι να φτάσει στη λύτρωση του θανάτου, το υποκείμενο, αλλοτριωμένο από την πραγματικότητα και βυθισμένο στη δυστυχία που τόσο καλά κατέχει, δεν είναι ούτε ζωντανό ούτε νεκρό: *Τα βράδια οι φίλοι με αναζητούν στα καφενεία, όπου βρίσκουν ένα ποτήρι κονιάκ να αδειάζει σιγά-σιγά μόνο του – αλλά τι να 'κανα που υπήρξα πάντα απ'την άλλη μεριά της ζωής* (Γ211). Δεν είναι το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο, αλλά το είδωλό του αυτό το οποίο σαν φάντασμα περιφέρεται στο παρόν ανάμεσα στους ζωντανούς κι αναλώνεται στις μικρές, ανούσιες καθημερινές δραστηριότητες, καθώς το ίδιο ακροβατεί στα όρια αυτού που ο Λειβαδίτης αποκαλεί *ανείπωτο*. Η ανησυχία που εκφράζει ο συνομιλητής του λέγοντας *και τα πουλιά γιατί σ' αναγνωρίζουν αμέσως* (Γ123) οφείλεται στην ιδέα πως τα πουλιά αποτελούν οριακές υπάρξεις μεταξύ ζωής και θανάτου⁶⁴, έναν διάυλο με τον κάτω κόσμο. Αναγνωρίζουν το ποιητικό υποκείμενο διότι και εκείνο αιωρείται στην ίδια ακαθόριστη σφαίρα μαζί τους. Είναι ακριβώς αυτή η οριακή φύση της ύπαρξής του ανάμεσα στο οικείο και το ανοίκειο, η εγκατοίκηση της δυστυχίας και η γοητεία του θανάτου που δίνουν στο υποκείμενο προορισμό, μέχρι να έρθει η στιγμή της λύτρωσης: να σώσει την ανθρωπότητα μέσω της ποίησής του. Ο

⁶⁴ «Τα πουλιά έχουν διφορούμενη συμβολική σημασία σε όλους τους πολιτισμούς στο πέρας της ιστορίας, καθώς συνδέονται παντού τόσο με τον θάνατο όσο και με την ζωή. Συχνά θεωρούνται οιωνοί ενός επερχόμενου κινδύνου ή θανάτου, ενώ εξίσου συχνά θεωρούνται και φορείς ή κλέφτες των πνευμάτων των νεκρών, ακόμα και μετενσαρκώσεις αυτών», γράφει ο Christopher M. Moreman στην περίληψη του άρθρου “On the Relationship between Birds and Spirits of the Dead”, *Society & Animals*, τόμ.22, αρ.5, 2014, σ.481. Academia. Ανακτήθηκε 20 Μαρ. 2021. https://www.academia.edu/5112298/On_The_Relationship_between_Birds_and_Spirits_of_the_Dead

Μπλανσό αναφέρεται στη σχέση που πρέπει να έχει αναπτύξει ένας συγγραφέας με τον θάνατο ως σχέση «αυτοκυριαρχίας», και υποστηρίζει πως είναι αδύνατο να δημιουργήσει ο οποιοσδήποτε τέχνη, εάν δεν έχει πρώτα αποδεχτεί κι ενστερνιστεί τον θάνατο:

Δεν έχουμε τη δυνατότητα να γράψουμε παρά αν έχουμε αυτοκυριαρχία μπροστά στον θάνατο, αν έχουμε εδραιώσει μαζί του σχέσεις κυριαρχίας. Αν ο θάνατος είναι αυτό ενώπιον του οποίου χάνουμε σε περιεκτικότητα, που δεν μπορούμε να το περιέχουμε, τότε αυτός αποσύρει τις λέξεις απ' την άκρη της πέννας, διακόπτει την ομιλία· ο συγγραφέας δεν γράφει πια, κραυγάζει, κραυγή αδέξια, συγκεχυμένη, που δεν την ακούει κανείς ή δεν συγκινεί κανέναν. [...] [H] τέχνη είναι σχέση με τον θάνατο. Γιατί με τον θάνατο; Επειδή αυτός είναι το έσχατο. Όποιος τον διαθέτει, διαθέτει άκρως εαυτόν, είναι συνδεδεμένος με ό,τι δύναται, είναι ολοσχερώς δύναμη. Η τέχνη είναι κυριαρχία της ύψιστης στιγμής, ύψιστη κυριαρχία.⁶⁵

Προϋπόθεση για τη δημιουργία μίας ποίησης που θα αγγίζει και θα συγκινεί τον αναγνώστη αποτελεί η συνειδητοποίηση του θανάτου και της ματαιότητας της ύπαρξης. Όπως γράφει ο Σεβαστάκης, «Ο ποιητής ψηλαφεί την απέραντη οντολογική ματαιότητα, η οποία ωστόσο δεν είναι μάταιη ή άχρηστη, αφού θεμελιώνει την ίδια την ποιητική πράξη και γίνεται η πνοή της γραφής».⁶⁶ Έτσι η ίδια του η δυστυχία γίνεται η κινητήριος δύναμη που τον ωθεί στην ποίηση, άρα και στην επιδίωξη της σωτηρίας της ανθρωπότητας, καθώς «εκεί όπου αισθάνεται κατεστραμμένος ως τα τρίσβαθα, γεννιέται το βάθος το οποίο αντικαθιστά την καταστροφή με τη δυνατότητα της μεγαλύτερης δημιουργίας».⁶⁷

Διωγμένο από το ζοφερό παρόν, έχοντας ως πατρίδα του τη δυστυχία, ως ελπίδα και προορισμό τον θάνατο, και διαθέτοντας την ικανότητα να ακροβατεί στα όρια του *ανείπωτου*, το ποιητικό υποκείμενο αισθάνεται πως φέρει την ευθύνη για τη σωτηρία της ανθρωπότητας. Η σωτηρία της ανθρωπότητας, ωστόσο, δεν δύναται να έρθει μέσα από την ατομικότητα. Η σωτηρία, για ακόμα μία φορά, θα έρθει μέσα από την επιστροφή στη συλλογικότητα, τον κόσμο θα τον αλλάξουν μαζί οι ταπεινοί και οι απόκληροι. Η ανθρωπότητα θα σωθεί με τη συνεργασία του ποιητή που εγκατοικεί στο σκοτάδι και του *τυφλού με τον λύχνο*.

⁶⁵ Maurice Blanchot, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*. Μτφ. Δημητριάδης Δ., Αθήνα, Πλέθρον, 2017, σ.143.

⁶⁶ Νίκος Σεβαστάκης, «Η νοσταλγία του απείρου: σκέψεις πάνω στην ποίηση του Τ.Λειβαδίτη», *Διαβάζω* 267 (1991), σ.28.

⁶⁷ Blanchot, σ.103.

Μελετώντας την ποίηση του Λειβαδίτη, δεν πρέπει να ξεχνά κανείς πως πρόκειται για έναν βιρτουόζο της τεχνικής *in medias res*, καθώς συνηθίζει να εισάγει τον αναγνώστη στη μέση της ιστορίας, γεγονός που ενίοτε τον κάνει να νιώθει αποπροσανατολισμένος. Μόνο έχοντας ακολουθήσει τη διαδρομή του αφηγητή μέσα στο σκοτάδι μπορεί κανείς να αντιληφθεί τον τρόπο με τον οποίο απαντά στο ερώτημα που θέτει αρχικά στον εαυτό του: *Ήταν νύχτα κι είχα πάρει τη μεγαλύτερη απόφαση του αιώνα: θα έσωζα την ανθρωπότητα, αλλά πώς;* (Γ109) Η απάντηση στο ερώτημα αυτό είναι η ίδια η ποίηση, η οποία προκύπτει ως προϊόν της δυστυχίας του ποιητικού υποκειμένου, η οποία δυστυχία αφενός του προσφέρει την αίσθηση της ασφάλειας που χρειάζεται για να αφεθεί και να δημιουργήσει, αφετέρου τροφοδοτεί τη δημιουργία μέσω του βιωμένου σκοταδιού.

Το σκοτάδι, ωστόσο, αν κι αποτελεί αδιαμφισβήτητη την πηγή από την οποία αντλεί το ποιητικό υποκείμενο την έμπνευσή του για δημιουργία, αποτελεί αποτρεπτικό παράγοντα στην αποτύπωση αυτής. Ο ποιητής για να γράψει έχει ανάγκη το φως, και το φως που του λείπει θα του το προσφέρει ο τυφλός με τον λύχνο του. Η σωτηρία της ανθρωπότητας είναι έργο συλλογικό, στο οποίο ο καθένας συνεισφέρει με τον τρόπο που μπορεί. «Για τη “σωτηρία της ανθρωπότητας” απαιτείται συνεργασία· χρειάζεται επίσης η άγνοια, το σκοτάδι, η αλληλεγγύη, η πράξη που ξεφεύγει από την τρέχουσα λογική και που κατά πάσαν πιθανότητα θα αποβεί μάταιη»⁶⁸. Κανείς δεν εγγυάται πως η σωτηρία της ανθρωπότητας θα πραγματοποιηθεί. Πράγματι, ίσως το όλο εγχείρημα αποβεί άκαρπο. Η ελπίδα, ωστόσο, δεν κρύβεται στην έκβαση της προσπάθειας, αλλά στην ίδια την προσπάθεια και τη συνεργασία ενός κατακεραματισμένου συνόλου, κάθε μέρος του οποίου παλεύει από τη δική του μεριά και μέσα από το δικό του προσωπικό σκοτάδι για το κοινό καλό. Η ελπίδα ξεπηδά μέσα από την ίδια τη δυστυχία, κι ο αγώνας για τη σωτηρία της ανθρωπότητας εκτυλίσσεται από αυτούς που γνωρίζουν εκ των έσω το σκοτάδι και τη μοναξιά, και τα έχουν κάνει πατρίδα τους ελλείψει ενός συλλογικού και φιλόξενου παρόντος. Η σωτηρία της ανθρωπότητας δεν έγκειται στην έξοδο από τη δυστυχία και την επιστροφή σε ένα τέτοιο παρόν, αλλά στην ίδια τη συλλογικότητα, ανεξαρτήτως έκβασης. Είναι ένα ταξίδι που «έχει σκοπό και δεν έχει τέρμα».⁶⁹ Το ποιητικό υποκείμενο δεν αποζητά την επιστροφή στη ζοφερή πραγματικότητα, ούτε

⁶⁸ Έλλη Φιλοκύπρου, «Το αληθινό πρόσωπο και η ακαθόριστη υπόσχεση στην ποίηση του Τάσου Λειβαδίτη», *Χρόνος* 7 (2013).

⁶⁹ Γιώργος Κεντρωτής, «Η σιωπή και η τρέλα των τυφλών ποιητών», *Διαβάζω* 228 (1989), σ. 68

αποκηρύσσει τη δυστυχία, η οποία του χάρισε την ασφάλεια και την έμπνευση να δημιουργεί. Αντιθέτως, ο αγώνας για τη σωτηρία της ανθρωπότητας, στον οποίο και ρίχνεται με αυταπάρηση, έρχεται σε ρήξη με την προσωπική του ευημερία. «Η σωτηρία των άλλων, με κανέναν τρόπο δεν εξασφαλίζει αυτόματα, με τους ίδιους όρους του αγώνα και του κόπου του, τη δική του».⁷⁰ Άλλωστε, γράφει ο Λειβαδίτης:

*[...]μόνο με
κόπους σώζει κανείς την ανθρωπότητα, πλην όμως όχι και τον
εαυτό του, αυτός χρειάζεται άλλα, ένα μπαούλο, λόγου χάρη, με
τιμαλή ή μια ζαφνική περιφρόνηση ... (Γ76)*

Ο μόνος λόγος για τον οποίο ο αφηγητής μοιάζει να στρέφεται και πάλι προς τα έξω, είναι η πεποίθησή του πως έχει καθήκον να σώσει την ανθρωπότητα, κι αυτό θα το πετύχει μόνο εάν συνεργαστεί με τον τυφλό της αντικρινής κάμαρας. Δεν είναι πως η δυστυχία δεν του προσφέρει τη θαλπωρή που χρειάζεται, αλλά το γεγονός πως ποτέ δεν κατάφερε να αποτινάξει από επάνω του το ενδιαφέρον για τον συνάνθρωπο, αυτό που τον ωθεί να ανοιχτεί και πάλι προς το συλλογικό. Στο σημείο αυτό εντοπίζεται και η ομοιότητα του αφηγητή με τον τυφλό με τον λύχνο: δεν είναι ο ίδιος που έχει ανάγκη το φως, καθώς έχει πλήρως οικειοποιηθεί και αγκαλιάσει το σκοτάδι του. Είναι, όμως, η ιδέα πως κάποιος άλλος ίσως να χρειάζεται το φως του που τον αναγκάζει να βγει από την ασφάλεια του σκοταδιού του και να τον αναζητήσει.

⁷⁰ Ζήσης, σ. 157

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στις συλλογές *Νυχτερινός Επισκέπτης* και *Ο Τυφλός με τον Λύχνο*, παρατηρείται η επίμονη χρήση της εικόνας του σπιτιού: ενός σπιτιού, όμως, που δεν φέρει τις συνήθεις συνδηλώσεις ασφάλειας και θαλπωρής, καθώς, αντί να προφυλάσσει, μοιάζει να απειλεί τον ένοικό του. Πρόκειται για την απειλή του εφιαλτικού οικείου, υπό την οποία ο αφηγητής αισθάνεται πως τα δεσμά που τον κρατούν στο χωροχρονικό πλαίσιο του παρόντος διαρρηγνύονται: το οικείο μετατρέπεται σε ανοίκειο, ο κατεξοχήν *τόπος* σε *μη-τόπο*, γεγονός το οποίο τον ωθεί να αναζητήσει την οικειότητα και τη σταθερότητα στον μόνο χώρο που αισθάνεται πως γνωρίζει καλά, στον νοητό χώρο που οριοθετεί η δυστυχία του. Επενδύοντάς τη με τις πιο ενδόμυχες σκέψεις κι ανεκπλήρωτες επιθυμίες του, ο ομιλητής μετατρέπει τη δυστυχία όχι απλώς σε *τόπο*, αλλά σε πατρίδα, η οποία δίνει σκοπό και νόημα στην ύπαρξή του: να επιδιώξει τη σωτηρία της ανθρωπότητας μέσω της ποίησης.

Βασικά εργαλεία στην εξέταση αυτής της διαδρομής, που ξεκινά με την αποκόλληση από το παρόν και καταλήγει στον αγώνα για τη σωτηρία της ανθρωπότητας, είναι οι θεωρίες των Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, Γκαστόν Μπασελάρ και Μαρκ Ωζέ. Αρχικά, παρατηρώντας στα ποιήματα της συλλογής *Νυχτερινός Επισκέπτης* το σπίτι να μετατρέπεται σε απειλητικό πρωταγωνιστή και μελετώντας υπό το πρίσμα της φαινομενολογίας του Μερλώ-Ποντύ την ανθρώπινη ταυτότητα σε συνάρτηση με τον τόπο και την αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο, σκιαγραφείται η ρήξη των δεσμών του αφηγητή με το σπίτι. Εν συνεχεία, μέσω της ποιητικής του χώρου του Μπασελάρ, η οποία τοποθετεί το σπίτι στο κέντρο του προσωπικού σύμπαντος του κάθε ατόμου, διαφαίνεται η κρισιμότητα που διέπει τη ρήξη των δεσμών του ομιλητή με το σπίτι, καθώς αυτή συνεπάγεται ρήξη και με το εν γένει χωροχρονικό πλαίσιο που τον περιβάλλει. Ετσι, εξετάζοντας τη σχέση του με το σπίτι μέσω της φαινομενολογίας και της ποιητικής του χώρου, συμπεραίνεται πως όχι μόνο το σπίτι, αλλά και το παρόν του μετατρέπεται σε αυτό που ο Ωζέ θα ονόμαζε *μη-τόπο*. Εφαρμόζοντας τη θεωρία του Ωζέ στη συλλογή *Ο Τυφλός με τον Λύχνο*, προκύπτει η μετατροπή της δυστυχίας σε *τόπο* και πατρίδα, η οποία δίνει κίνητρο και νοηματοδοτεί την ύπαρξη του ποιητικού υποκειμένου, το οποίο αποφασίζει να σώσει την ανθρωπότητα.

Κεντρικό συμπέρασμα που προκύπτει από την ανάλυση του μοτίβου του σπιτιού, η οποία φέρνει στο προσκήνιο το ζήτημα της εγκατοίκησης της δυστυχίας και του

σκοτούς, είναι πως το σκοτάδι, για τον Λειβαδίτη, πέρα από προσωπικό καταφύγιο, αποτελεί και απαραίτητη προϋπόθεση για την προσέγγιση του *θείου*, ίσως ακόμα και για την ίδια τη θέωση, ενώ ο θάνατος την απαραίτητη προϋπόθεση για τη δημιουργία και για την επιστροφή στην ολότητα. Συγχρόνως, λοιπόν, με το ταξίδι για την ανεύρεση του εαυτού και την επιστροφή στην αυθεντικότητα, εκτυλίσσεται και το ταξίδι για την ανεύρεση του Θεού και του βαθύτερου νοήματος της ύπαρξης και αποδεικνύεται πως, και στις δύο περιπτώσεις, ο δρόμος είναι μέσα από τη δυστυχία και την αναμέτρηση με το μοιραίο. Το μοτίβο του σπιτιού γίνεται, επί της ουσίας, το μέσο που ξεναγεί τον αναγνώστη μέσα από το πυκνό σκοτάδι που καλύπτει την πολυτάραχη διαδρομή που ακολουθεί το ποιητικό υποκείμενο για να ανακαλύψει τον αυθεντικό του εαυτό, τον Θεό, τον στόχο που νοηματοδοτεί κι ορίζει την ύπαρξή του και την δύναμη για δημιουργία.

Η επίτευξη ενός μεγαλεπήβολου στόχου, ωστόσο, ενός στόχου τόσο σπουδαίου όσο είναι η σωτηρία της ανθρωπότητας, δεν δύναται να έρθει μέσα από την ατομικότητα, με όση πνευματικότητα, αυτογνωσία κι αυθεντικότητα κι αν έχει επενδυθεί αυτή. Η σωτηρία της ανθρωπότητας απαιτεί τη συνεργασία με τον τυφλό της αντικρινής κάμαρας, απαιτεί τη στροφή προς τα *έξω* και την επιστροφή στη συλλογικότητα. Αποδεικνύεται, με αυτόν τον τρόπο, για ακόμα μία φορά, πως η συντροφικότητα βρίσκεται στον πυρήνα του λειβαδίτειου σύμπαντος. Παρά την αδιαμφισβήτητη εσωστρέφεια που χαρακτηρίζει το έργο του Λειβαδίτη από τη συλλογή *Νυχτερινός Επισκέπτης* και έπειτα, η ιδέα της συλλογικότητας ούτε κλονίζεται ούτε απαξιώνεται· αντιθέτως, εξακολουθεί να κατέχει κορυφαία θέση στο σύστημα αξιών του ποιητή και να προβάλλεται ως ο μόνος δρόμος προς την σωτηρία της ανθρωπότητας. Συμπεραίνεται, επομένως, πως η πίστη στην δύναμη της συλλογικότητας διατηρείται ακόμα και μέσα στο βαθύτερο σκοτάδι.

Το μοτίβο του σπιτιού, συνεπώς, αν και είναι αδιαμφισβήτητα δυσοίωνο και εφιαλτικό, καθώς επιστρατεύεται για να οπτικοποιήσει την περιχαράκωση του αφηγητή και τον κλονισμό της σχέσης του με τον εαυτό του και με το χωροχρονικό πλαίσιο που τον περικλείει, αν και φαινομενικά προάγει τη στατικότητα και τη στασιμότητα, λειτουργεί, όχι μόνο ως συνδετικός κρίκος μεταξύ των συλλογών, αλλά και ως ρυθμιστής της δράσης. Εγκαθιδρύοντας το εφιαλτικό οικείο, προκαλεί συνεχώς το ποιητικό υποκείμενο, θέτοντάς του δοκιμασίες και εμπόδια, στήνοντάς του παγίδες και αναγκάζοντάς το να αντιμετωπίσει κατά μέτωπο τις ενοχές, τα φαντάσματα και τα

έκπτωτα οράματα του παρελθόντος. Με αυτόν τον τρόπο, το ωθεί τόσο στη συνειδητοποίηση της ρήξης με τον χώρο και τον χρόνο στον οποίο εγκατοικεί όσο και της απώλειας του εαυτού. Όσο βάνουση και αν είναι αυτή η συνειδητοποίηση, αποτελεί το πρώτο βήμα στο ταξίδι για την αναζήτηση της αληθινής πατρίδας και την επιστροφή στην πρότερη αυθεντικότητα, η οποία περιλαμβάνει τη συλλογικότητα και την αλληλεγγύη. Η ελπίδα για τη σωτηρία της ανθρωπότητας αναγεννάται μέσα από την εκδίωξη του υποκειμένου από τον πιο δικό του χώρο και την καταβύθιση στην απελπισία, καθώς μόνο *εκείνος που προχωράει κι όλο βυθίζεται στη νύχτα, μπορεί να πει «νά το σπίτι μου», και να 'ναι αληθινά δικός του αυτός ο κόσμος (B160).*

Βιβλιογραφία

Ελληνική

Ζήσης, Αθανάσιος Δ. *Η ποιητική του Τάσου Λειβαδίτη στην τελευταία περίοδο της δημιουργίας του (1972-1988)*. Διατριβή. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2003.

Κεντρωτής, Γιώργος. «Η σιωπή και η τρέλα των τυφλών ποιητών». *Διαβάζω* 228 (1989).

Κουβαράς, Γιάννης. *Στην ανθισμένη ματαιότητα του κόσμου: περιδιαβάσεις στην ποίηση του Τάσου Λειβαδίτη*. Αθήνα, Καστανιώτης, 2008, σ.57.

Λειβαδίτης, Τάσος. *Ποίηση 1*. Αθήνα, Μετρονόμος, 2018.

Λειβαδίτης, Τάσος. *Ποίηση 2*. Αθήνα, Μετρονόμος, 2018.

Λειβαδίτης, Τάσος. *Ποίηση 3*. Αθήνα, Μετρονόμος, 2018.

Σεβαστάκης, Νίκος. «Η νοσταλγία του απείρου: σκέψεις πάνω στην ποίηση του Τ. Λειβαδίτη», *Διαβάζω* 267 (1991).

Φιλοκύπρου, Έλλη. *Ένοχος μιας μεγάλης αθωότητας. Η ποιητική περιπέτεια του Τάσου Λειβαδίτη*. Αθήνα, Νεφέλη, 2012.

Φιλοκύπρου, Έλλη. «Το αληθινό πρόσωπο και η ακαθόριστη υπόσχεση στην ποίηση του Τάσου Λειβαδίτη», *Χρόνος* 7 (2013).

Φιλοκύπρου, Έλλη. «Το ναυάγιο του ταξιδιώτη μπρος στο αλφάβητο: η επικοινωνιακή διάσταση της ποίησης του Τάσου Λειβαδίτη», *Θέματα Λογοτεχνίας* 56 (2017).

Ξένη

Auge, Marc. *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*. Μτφρ. John Howe, Λονδίνο, Verso, 1995.

Bachelard, Gaston. *Η Ποιητική του Χώρου*. Μτφρ. Βέλτσου Ε.- Χατζηνικολή Δ., Χατζηνικολή, 2014.

Blanchot, Maurice. *Ο χώρος της λογοτεχνίας*. Μτφρ. Δημητριάδης Δ., Αθήνα, Πλέθρον, 2017

- Camus, Albert. *Ο μύθος του Σίσυφου: δοκίμιο πάνω στο παράλογο*.
www.24grammata.com
- Malpas, Jeff. *Place and Experience: a Philosophical Topography*. Cambridge University Press, 2007.
- McCarty, Willard. “The Shape of the Mirror: Metaphorical Catoptrics in Classical Literature”, *Arethusa*, τόμ.22, αρ.2, 1989, σ.162. JSTOR, www.jstor.org/stable/26308521. Ανακτήθηκε 20 Φεβ. 2021.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Μτφ. Colin Smith, Routledge, 2002.
- Moran, Dermot. *Introduction to Phenomenology*. Routledge, 2000.
- Moreman, Christopher M. “On the Relationship between Birds and Spirits of the Dead”, *Society & Animals*, τόμ.22, αρ.5, 2014, σ.481. Academia. Ανακτήθηκε 20 Μαρ. 2021.
https://www.academia.edu/5112298/On_The_Relationship_between_Birds_and_Spirits_of_the_Dead
- Pallasmaa, Juhani. “Stairways of the Mind”, *International Forum of Psychoanalysis*, τόμ.9, αρ.1-2, 2000.
- Poulet, Georges. *Proustian Space*. Μτφ. Elliott Coleman, Johns Hopkins University Press, 1977.
- Trigg, Dylan. “Place and Non Place: a Phenomenological Perspective” στο Bruce B. Janz (επιμ.), *Place, Space and Hermeneutics*, Springer, 2017.
- Üngür, Erdem. “Contradiction and Ambiguity in Non Place: Non Place as a Transitional Spatial Concept” στο Harris Breslow και Antje Ziethen (επιμ.), *Beyond the Postmodern: Space and Place for the Early 21st Century*, Inter-Disciplinary Press, 2015.

