



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΚΟΡΑΗΣ»

Έφη Σωτηροπούλου

Το σώμα ως έκφραση στην ποίηση της Μάτσης Χατζηλαζάρου: οι δεσπόμενες της μορφής και της κίνησης και οι συναρτήσεις τους με το *ένσαρκο υποκείμενο*

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΑΘΗΝΑ 2022

Έφη Σωτηροπούλου

Το σώμα ως έκφραση στην ποίηση της Μάτσης Χατζηλαζάρου: οι δεσπόζουσες της μορφής και της κίνησης και οι συναρτήσεις τους με το *ένσαρκο υποκείμενο*

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΠΟΠΤΗΣ: Καθηγητής Δημήτρης Αγγελάτος

**ΕΠΙΤΡΟΠΗ: Επίκουρη Καθηγήτρια Πέγκυ Καρπούζου
Καθηγητής Ευριπίδης Γαραντούδης**

ΑΘΗΝΑ 2022

Copyright © Έφη Σωτηροπούλου, 2022

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved. Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Οι απόψεις και οι θέσεις που περιέχονται σε αυτή την εργασία εκφράζουν τη συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πίνακας Περιεχομένων.....	1-2
Πρόλογος.....	3
Εισαγωγή.....	4-9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Η ποιητική (ανα)παράσταση του ενσώματου υποκειμένου: μορφοποιητικοί μηχανισμοί.....	10-30
1. Ταυτίσεις ανθρώπινου σώματος και αντικειμένων του βιωμένου κόσμου: η άρση της διάκρισης υποκειμένου και αντικειμένου.....	11-22
2. Χιασματικές αλληλεπιδράσεις του ένσαρκου υποκειμένου με το φυτικό περιβάλλον: η μορφοποίηση της επιθυμίας και της διεκδικητικότητας.....	22-30
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Όραση, «χάδι» και βάθος: από την εκφραστικότητα της σχηματισμένης μορφής στη δυναμικότητα της κίνησης.....	31-47
1. Η όραση ως σκέψη: το συγκροτητικό βλέμμα ως βάση της αντιληπτικής διαδικασίας.....	32-38
2. Ο προσδιορισμός της αυθεντικότητας ως υπόθεσης βάθους και η οργανική συνάρτησή της με το «χάδι» ως πυλώνα της διυποκειμενικότητας.....	38-47
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Η διαλεκτική σημειολογία των κινητικών διαπλοκών του υποκειμένου με τον χώρο και η σημασία της ως προς την έκφραση των εσωτερικών δομών.....	48-87
1. Αποσταθεροποίηση και σταθερότητα και η συμπλοκή τους με τις μεταβλητές του παρόντος και της μνήμης.....	49-58
2. (Ανα)παραστάσεις κινήσεων απόσπασης και (συν/υπερ)πλήρωσης.....	58-87

Συμπεράσματα.....	88-91
Βιβλιογραφία.....	92-97
Ευρετήριο ονομάτων, τίτλων και όρων.....	98-99

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Με την παρούσα εργασία “κλείνει” ένας –από πολλές απόψεις– απαιτητικός κύκλος σπουδών, ο οποίος με διαμόρφωσε σε πολλαπλά επίπεδα. Για τα γνωστικά εφόδια και την πρόθυμη βοήθειά τους, ευχαριστώ τις διδάσκουσες και τους διδάσκοντες στο Π.Μ.Σ. «Κοραής» κατά τα ακαδημαϊκά έτη 2019-2020 και 2020-2021. Συγκρατώ από όλες και όλους ανεξαιρέτως επιμέρους φράσεις, σκέψεις και παρατηρήσεις. Σχετικά με την παρούσα διπλωματική εργασία, οφείλω ειδικές ευχαριστίες στην Επίκουρη Καθηγήτρια κα. Πέγκυ Καρπούζου για την πολύτιμη βιβλιογραφική τροφοδότηση και τα ουσιαστικά σχόλιά της.

Με ξεχωριστή αναφορά χρειάζεται να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στον επόπτη μου, Καθηγητή κ. Δημήτρη Αγγελάτο, η επιρροή του οποίου στη σκέψη μου ξεκίνησε από το πρώτο έτος των προπτυχιακών μου σπουδών, το 2015. Τόσο το ακαδημαϊκό του παράδειγμα όσο και η ακάματη αφοσίωσή του στην Επιστήμη της Νεοελληνικής Φιλολογίας έχουν αποτελέσει έκτοτε για εμένα πάγια σημεία αναφοράς. Παράλληλα, τον ευχαριστώ για τις σημαντικές παρεμβάσεις που έκανε στην τελική μορφή αυτής της εργασίας, αλλά και –κυρίως– για τη γενναιόδωρη στήριξη και ενθάρρυνσή του εν γένει, καθώς αυτές αποτελούσαν αδιάκοπα κίνητρο στην προσπάθεια να γίνομαι καλύτερη.

Οφείλω βέβαια να ευχαριστήσω και τους ανθρώπους που βρίσκονται ανελλιπώς στο πλάι μου μέσα στα χρόνια, απαλύνοντας τις κακές στιγμές και κάνοντας τις χαρούμενες να μετράνε περισσότερο. Καταρχάς την οικογένειά μου: τη μητέρα μου για την πολύτιμη υποστήριξη και την πάντα ανιδιοτελή αγάπη της, και την αδερφή μου, γιατί χωρίς εκείνη, τη δική της πίστη σε εμένα και τη δύναμη που πάντα μου δίνει δεν θα ήμουν εδώ που είμαι σήμερα. Έπειτα, τους φίλους μου, γιατί η εμπύχωσή τους, οι ατελείωτες συζητήσεις μας, καθώς και η υπομονή τους (όποτε αυτή χρειάστηκε) με αποφόρτιζαν και με γέμιζαν θαλπωρή.

Κάθε φορά που η καθημερινότητα της πανδημίας με έκαμπε ψυχικά, ήταν η συμβολή αυτών των ανθρώπων που υπήρξε σωτήρια. Η παρούσα, λοιπόν, δουλειά (και όχι μόνο) οφείλει πολλά στο δικό τους πείσμα να μη θυσιαστεί τίποτε εξαιτίας των αντιξοοτήτων, πείσμα που ενίσχυε και το δικό μου. Ευχή μου είναι να τους κάνω περήφανους και να επιστρέφω έστω και λίγα από τα καλά που μου έχουν απλόχερα δώσει.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως αντικείμενο την ερμηνευτική προσέγγιση του ποιητικού έργου της Μάτσης Χατζηλαζάρου μέσα από το πρίσμα της εμπειρίας του ανθρώπινου σώματος και του ανοίγματός του στον γεγονοτικό κόσμο.¹ Οι ορισμένες τροχιές οριοθέτησης της σωματικότητας στην καλλιτεχνική σύλληψη της Μ. Χατζηλαζάρου ανάγονται σε πυρηνικό στοιχείο αυτής, καθώς καθίστανται φορείς της εσωτερικής έκφρασης. Το σώμα προβάλλει όχι απλώς ως μία υλικότητα που εγκλείει το πνεύμα, αλλά ως αντιληπτικό υπόβαθρο και μέσο κατανόησης του συνόλου των παραμέτρων που λογίζονται ως *βιωμένος κόσμος*,² ενώ προσδιορίζεται ως αδιάσπαστο με τον ψυχισμό του υποκειμένου, υποδεικνύοντας διαρκώς την ερμηνευτική βαρύτητα των τρόπων *(ανα)παράστασής*³ του.

Συνεπώς, η σημασία των εκάστοτε μορφοποιητικών διεργασιών έγκειται στη λειτουργία αυτών ως μοχλών εξωτερίκευσης της εσωτερικής συνθήκης του ποιητικού υποκειμένου, ως πεδίων εκφραστικά φορτισμένων, με την έκφραση να νοείται ως «ένα[ς] τρόπο[ς] οργανικής ή ανόργανης συμπεριφοράς που παρουσιάζεται στη δυναμική εμφάνιση αισθητών αντικειμένων ή γεγονότων».⁴ Η προσοχή μας εξειδικεύεται στο πώς η μορφή⁵ και η κίνηση,⁶ συνιστώντας εναλλασσόμενες *(ανα)παραστατικές* δεσπόζουσες, κατά την ορισμένη εμπλοκή τους με το *ένσαρκο υποκείμενο*,⁷ συστήνουν μηχανισμούς οπτικοποίησης όσων

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης* (1945), (μτφρ.: Κική Καψαμπέλη), Αθήνα, Νήσος, 2016, 382.

² Στον ορίζοντα του παραδεδωμένου αντικειμενικού κόσμου ανακύπτουν υποκειμενικά προσδιορισμένες μορφές ζωής, καθοριζόμενες με άξονα τις σχέσεις που αναπτύσσει το υποκείμενο με το περιβάλλον του. Από τις εξατομικευμένες αυτές σχέσεις συγκροτείται μία ολότητα υποκειμενικών εμφανίσεων βάσει των οποίων ο κόσμος και τα αντικείμενά του υπάρχουν για καθέναν και προσλαμβάνουν την αντίστοιχη σημασία τους, βλ.: Edmund Husserl, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology* (1936), (εισαγ.-μτφρ.: David Carr), Έβανστον, Northwestern University Press, 1970, 143-147. Ως αντικείμενα του κόσμου δεν νοούνται μόνον τα φυσικά πράγματα, αλλά επιπλέον και άνθρωποι, γεγονότα, πράξεις, διαδικασίες, βλ.: Dagfinn Føllesdal, «The *Lebenswelt* in Husserl»: *Science and the Life-World. Essays on Husserl's Crisis of European Sciences*, (επιμ.: David Hyder, Hans-Jörg Rheinberger), Στάνφορντ, Stanford University Press, 2009, 30. Με άλλα λόγια, πρόκειται για τη δομή ολόκληρης της βιωμένης εμπειρίας, για τον κόσμο όπως βιώνεται από τον άνθρωπο και όχι για μία υποθετική εξωτερική ενότητα που είναι ξέχωρη ή ανεξάρτητη από αυτόν: D. Hanson, Jon Klimo, «Toward a Phenomenology of Synchronicity»: *Phenomenological Inquiry in Psychology. Existential and Transpersonal Dimensions*, (επιμ.: Rolf von Eckartsberg, Ron Valle), Νέα Υόρκη, Springer, 1998, 287.

³ Για την έννοια της *(ανα)παράστασης*, βλ.: Δημήτρης Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μία ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg, 2017, 21-56, και πιο ειδικά 36-41.

⁴ Rudolf Arnheim, *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης* (1954), (μτφρ.: Ιάκωβος Ποταμιανός), Αθήνα, Θεμέλιο, 1999, 484.

⁵ Η μορφή νοούμενη όχι ως το εκάστοτε γεωμετρικό περίγραμμα, αλλά ως σχετιζόμενη με την «προσΐδια φύση των αντικειμένων», ούτως ώστε το σώμα να πρέπει «να γίνει το ίδιο η σκέψη ή η πρόθεση την οποία μας σημαίνει για να μπορέσει να την εκφράσει»: Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., 394 και 342.

⁶ Περιλαμβάνοντας το σώμα ως ολότητα, η κίνηση εκφράζει μία νοηματικά οργανωμένη συμπεριφορά, η οποία φέρει μία *απαράβατη διυποκειμενική διάσταση* (βλ. εδώ παρακάτω: υποσημείωση 21): David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being: Phenomenological Psychology and the Deconstruction of Nihilism*, Λονδίνο, Routledge & Kegan Paul, 1985, 93-94.

⁷ Αντλημένος από το θεωρητικό σύστημα του Μ. Merleau-Ponty, ο όρος *ένσαρκο υποκείμενο* (ή *ενσώματη ύπαρξη*, όπως εναλλάσσεται ελεύθερα στην έκταση της εργασίας) ως μεθοδολογικό εργαλείο αποτυπώνει την

ειδάλλως θα παρέμεναν αθέατα, καθότι εσωτερικευμένα. Αφομοιωμένη, λοιπόν, η οπτική έκφραση στη δομή του συνθετότερου οχήματος αποτύπωσής της, δηλαδή του ανθρώπινου σώματος,⁸ συγκροτεί μία αφήγηση *απεικονιστικής τάξεως*,⁹ ούτως ώστε ο αναπαραστατικός κώδικας που ορίζει εξωτερικά σημεία αναφοράς να υπερβαίνεται από κανόνες *εικονογραφικούς*.¹⁰ Ερμηνευτικός στόχος, λοιπόν, εδώ καθίσταται η συγκεκριμενοποίηση των *εικονογραφικών* όρων, στη βάση των οποίων αναδύεται η υπό συζήτηση εκφραστικότητα, με επίκεντρο ακριβώς τις ποιητικά επεξεργασμένες μορφικές και κινητικές (ανα)παραστάσεις του σώματος.

Στα υπερρεαλιστικά ή, ακριβέστερα, μεταϋπερρεαλιστικά¹¹ τεχνοτροπικά συμφραζόμενα, με τις αρχές των οποίων συμπλέει το ποιητικό έργο της Μ. Χατζηλαζάρου, η σωματικότητα τείνει να λειτουργεί πέραν των συμβατικών γλωσσικά σημειωμένων, στο ευρύ πλαίσιο ενός *ταυτοτικού* συστήματος.¹² Ως εκ τούτου, στόχος του πρώτου κεφαλαίου της

ενότητα σώματος και συνείδησης, στην οποία συνίσταται ο ίδιος ο άνθρωπος, καθώς αφενός το σώμα συνιστά «[τ]η γενική δύναμη[η] [...] να κατοικ[ούμε] όλα τα περιβάλλοντα του κόσμου» και αφετέρου «η ψυχή είναι παρούσα σε κάθε μέρος του», ούτως ώστε η εμπλοκή του ανθρώπου με τα πράγματα να οριοθετείται στη βάση της συνύπαρξής του με αυτά ως *ένσαρκου υποκειμένου*: ό.π., 525, 488 και 325 αντίστοιχα.

⁸ Rudolf Arnheim, *Τέχνη και οπτική αντίληψη*, ό.π., 491.

⁹ Louis Marin, *Πώς διαβάξεις έναν πίνακα ζωγραφικής* (1968), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2018, 43. Η γόνιμη σχέση της Μ. Χατζηλαζάρου με τις άλλες τέχνες και ιδίως με τη ζωγραφική επιβεβαιώνεται από πρωτογενείς πηγές, όπως φαίνεται από την ακόλουθη σημείωση του Χ. Δανιήλ αναφορικά με τις θεματικές του ανέκδοτου ποιήματος «Έτοῦτος είναι ὁ τόπος τῆς ζωγραφικῆς»: «Απληχέι σκέψεις και συναισθήματα που η Μάτση θέτει και στα πρώτα της γράμματα προς τον Ανδρέα Εμπειρικό. Το χειμωνιάτικο φυσικό τοπίο του Παρισιού, η ζωγραφική τέχνη, η σχέση της με τον τόπο καταγωγής της»: Χρήστος Δανιήλ, *Γράμματα από το Παρίσι στον Ανδρέα Εμπειρικό (1946-1947) και άλλα ανέκδοτα ποιήματα και πεζά της ίδιας περιόδου*, (εισαγ.-υπόμν.-επιμ.: Χρήστος Δανιήλ), Αθήνα, Άγρα, 2013, 177. Αποτυπώνεται δε διαχρονικά και στο σύνολο του έργου της· αρκεί να μνημονευτούν οι τίτλοι της συλλογής *ΤΑ ΛΟΓΙΑ ΕΧΟΥΝ ΚΡΟΣΣΙΑ*. Παρότι η τιτλολογία δεν θα μας απασχολήσει συστηματικά, εντούτοις η προκειμένη περίπτωση είναι ενδεικτική της υπό συζήτηση σχέσης, στην οποία ανάγεται και η διακαλλιτεχνική προοπτική της ποιητολογικής της σύλληψης εν γένει.

¹⁰ Louis Marin, *Πώς διαβάξεις έναν πίνακα ζωγραφικής* (1968), ό.π., 49-51.

¹¹ Για την πρώτη της χρονικά συλλογή *ΜΑΗΣ, ΙΟΥΝΗΣ ΚΑΙ ΝΟΕΜΒΡΗΣ* (1944) και τέσσερις ακριβώς δεκαετίες μετά την πρώτη δημοσίευσή της η ίδια η ποιήτρια δηλώνει: «[...] εγώ θα το έλεγα συνειρμική ποίηση, μεταϋπερρεαλιστική. Εγώ νόμιζα ότι έγραφα υπερρεαλιστικά· εκ των υστέρων θεωρώ ότι δεν είναι υπερρεαλιστικά»: Χρήστος Δανιήλ, *...Ιούς, Μανιούς, ίσως και Aqua Marina. Μάτση Χατζηλαζάρου: η πρώτη Ελληνίδα υπερρεαλίστρια*, Αθήνα, Τόπος, 2012 [2η· 1η: 2011], 56. Ομοίως χαρτογραφείται γραμματολογικά και από τον Γ. Δάλλα, για τον οποίο η ποιητική φωνή της διακρίνεται ως «γνήσιο διάμεσο για μια καινούργια αφετηρία», για τη μετάβαση από τον μεσοπολεμικό στον μεταπολεμικό υπερρεαλισμό, βλ.: Γιάννης Δάλλας, «Η μεταπολεμική περιπέτεια του ελληνικού υπερρεαλισμού. Ο μεταϋπερρεαλισμός και οι τύχες της μεταπολεμικής πρωτοπορίας»: *Ευρυγώνια. Δοκίμια για την ποίηση και την πεζογραφία*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000, 166.

¹² Ο όρος της *ταύτισης* νοείται στην παρούσα εργασία ως ένα εξουσιοδοτημένο από τον ποιητικό λόγο *επιτελεστικό συμβάν*, το οποίο ευδοκιμεί στα υπερρεαλιστικά τεχνοτροπικά συμφραζόμενα, και συμπυκνώνεται δραστικά στην εξής θεωρητική σημείωση του Ο. Ελύτη: «Ο αληθινός ποιητής [...] [κ]άνει ορατό το αόρατο, αισθητό το νοούμενο, πραγματικό το μη-πραγματικό. Στη θέση μιας φτωχής σειράς από λέξεις βάζει μιαν άλλη, κατάλληλη όχι πια να θυμίσει γνωστά, μα να εμπνεύσει άγνωστα οράματα. Η τυπική παρομοίωση, αυτή που γίνεται με την αναλογία και στηρίζεται στο «σαν» (ετούτο είναι εκείνο) του φαίνεται πως έρχεται, πολύ ενοχλητικά, να υπενθυμίσει ότι κάποιο άτομο μιλάει, να υπογραμμίσει ότι κάποια σύμβαση γίνεται τη στιγμή εκείνη ανάμεσα στον ποιητή και στον ακροατή, που σύμφωνα μ' αυτήν ο δεύτερος αναλαμβάνει να πιστεύει όσα σκαρφίζεται να του λέει ο πρώτος. Απεναντίας, στα σημερινά ποιήματα ο κόσμος ξεσπά θριαμβευτικά και είναι ό,τι θέλει κάθε φορά να είναι. Η αναλογία παραχωρεί τη θέση της στην *ταύτιση*. Ετούτο είναι εκείνο [...] ό,τι λέει ο ποιητής αυτό *συμβαίνει*»: *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 1982 [2η· 1η: Αστερίας, 1974], 135-136.

εργασίας μας είναι να εδραιώσει τόσο μικροσκοπικά (αναφορικά με τα ποιητικά παραδείγματα που συζητούνται εκεί) όσο και μακροσκοπικά (ως άξονα που συνυπάρχει διαχρονικά με κάθε άλλη ποιητική επιλογή) την ερμηνευτική προσέγγιση σε αυτό το θεμέλιο. Έτσι, το πρώτο υποκεφάλαιο εστιάζει στην ανάδειξη των *ταυτίσεων* που εμπλέκονται συστηματικά με την ανθρώπινη σωματική υπόσταση. Καθώς στηρίζονται στην κατάλυση της διάκρισης μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου,¹³ οι *ταυτίσεις* αυτές λειτουργούν προς απόδοση μίας πληθώρας ιδιοτήτων στην ανθρώπινη σωματική ύπαρξη, ενέχοντας κρίσιμη ερμηνευτική αξία για τη στοιχειοθέτηση του *ενσώματου υποκειμένου*.

Στο δεύτερο υποκεφάλαιο του πρώτου κεφαλαίου, λαμβάνοντας εκ προοιμίου υπόψη την ποσοτική επιβολή των αναφορών σε φυσικά μεγέθη, η ερμηνευτική διερεύνηση εστιάζει στις ειδικά κατονομαζόμενες επιλογές τους, ενώ η εξέταση ερείδεται θεωρητικά στη *χιασματική*,¹⁴ όπως σημειώνεται, αλληλεπίδραση του φυτικού καταρχήν περιβάλλοντος με το *ένσαρκο υποκείμενο*, από την οποία προκύπτουν (ανα)παραστατικές διεργασίες που μορφοποιούν την εσωτερική συνθήκη της επιθυμίας και της διεκδικητικότητας.¹⁵

Στο δεύτερο κεφάλαιο, η μελέτη μετατοπίζεται σταδιακά από τη δεσπόζουσα της μορφής σε αυτήν της κίνησης, με τη δεύτερη να διακρίνεται ως προς τη δραστηριότητά της κατά

Υπερκείμενη βεβαίως *ταύτιση* όλων όσες απαντούν στα επιμέρους ποιήματα είναι αυτή της ίδιας της γλώσσας με το υποκείμενο, ούτως ώστε «η γλώσσα (να μην) είναι πια ο λόγος μα η ίδια η πραγματικότητα»: «Είναι (οι λέξεις) αυτό ακριβώς που είμαι τούτη την ίδια στιγμή [...] η γλώσσα εξαφανίζεται σαν όργανο, ίσα-ίσα επειδή γίνεται υποκείμενο»: Maurice Blanchot, «Σκέψεις για τον υπερρεαλισμό», *Ηριδανός* 4 (Φεβρ.-Μάρτ. 1976) 136-137.

¹³ Το σώμα ως ον που είναι πράγμα μέσα στα πράγματα, ενώ παράλληλα τα βλέπει και τα αγγίζει, συγκεντρώνει ιδιότητες που αποσταθεροποιούν την ταυτότητα υποκειμένου και αντικειμένου, φανερώνοντας απρόσμενες συνδέσεις μεταξύ τους: Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, (επιμ.-πρόλ.-επίλ.: Claude Lefort), Παρίσι, Gallimard, 1964, 178-179. Στην υπερρεαλιστική τεχνοτροπία αυτή η διάκριση καταλύεται παραδειγματικά: «Δεν υπάρχει εγώ, δεν υπάρχει δημιουργός, παρά ένα είδος ποιητικής δύναμης που [...] παράγει εικόνες [...] χωρίς εξήγηση [...] Υποκείμενο και αντικείμενο διαλύονται για χάρη της έμπνευσης [...] Σαν αποκάλυψη εξωτερική η έμπνευση σπάει το δαίδαλο του υποκειμενισμού [...] Σαν αποκάλυψη εσωτερική κάνει να κλονίζεται η πίστη μας στη ενότητα και την ταυτότητα αυτής της ίδιας της συνείδησης»: Octavio Paz, *Η Αναζήτηση της Αρχής. Δοκίμια για τον Υπερρεαλισμό* (1974), (μτφρ.: Μάγια Μαρία Ρούσου), Αθήνα, Ηριδανός, 2002, 66-68.

¹⁴ Στο πλαίσιο των *χιασματικών* λειτουργιών, η όραση εγγράφεται στην κοσμική τάξη πραγμάτων που μας αποκαλύπτει (175), ενώ ο ίδιος ο κόσμος ορίζεται ως συμπαντική σάρκα στην οποία ανήκει το σώμα (179). Από τη συστατική αυτή συγκοινωνία προκύπτει πως καθένα από τα πράγματα του κόσμου αποτελεί αρχέτυπο για το άλλο, ούτως ώστε το οράν να εγγράφεται στο ορατό και το αντίστροφο, ή ακόμη και το αγγίζον στο ορατό και το οράν στο αγγιζόμενο (185-186), βάσει μίας συμφωνίας μεταξύ του σώματος και των πραγμάτων, η οποία ορίζει ότι το σώμα δανείζει τον εαυτό του στα πράγματα, για να εγγραφούν σ' αυτό, προσδίδοντάς του την ομοιότητά τους (189-190): Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, ό.π.

¹⁵ Η μορφή, λοιπόν, σταθερά νοούμενη ως μία «έκφραση της εσωτερικής δομής», σύμφωνα με την καίρια διατύπωση του A. von Hildebrand [βλ.: *The problem of form in painting and sculpture*, (μτφρ.: Max Meyer, Robert Morris Ogdin), Νέα Υόρκη, G. E. Stechert & Co., 1907, 106· βλ. και εδώ: υποσημείωση 5]. Στο τρίτο κεφάλαιο θα επανέλθουμε σε θέσεις του A. von Hildebrand για την όραση και την κίνηση, που έχουν ιδιαίτερη θεωρητική βαρύτητα ως προς ό,τι συζητείται στην παρούσα εργασία, εφόσον, όπως παρατηρεί ο E. H. Gombrich, ανάγονται στην αμφισβήτηση των ιδεωδών του επιστημονικού νατουραλισμού και στην επίκληση της ψυχολογίας της αντίληψης, βλ.: *Τέχνη και ψευδαίσθηση. Μελέτη για την ψυχολογία της εικαστικής αναπαράστασης* (1960), (μτφρ.: Ανδρέας Παππάς), Αθήνα, Πατάκης, 2018, 55.

τη διάνοιξη ζητούμενων πεδίων *βάθους*,¹⁶ όπου το χωρικό *βάθος* καθίσταται βαθύτερα οντολογικό, καθώς συμπίπτει με αυτό της επιθυμίας και της ψυχικής αποκάλυψης.¹⁷ Το πρώτο υποκεφάλαιο εστιάζει στο συγκροτητικό βλέμμα και την έννοια της όρασης-σκέψης, που συναρτάται με το *ένσαρκο υποκείμενο* σε μία διαδικασία αναδιαμόρφωσης του αντικειμενικού κόσμου, επίκεντρο της οποίας είναι το αίτημα διεκδίκησης μίας υπαρκτικής *αυθεντικότητας*.¹⁸ Στην τροχιά αυτού του αιτήματος και κατά τη μορφοποίηση της (ανα)συγκροτητικής του δράσης, το βλέμμα μέσω της λειτουργίας των ματιών ως «εστία[ς] κραταιάς διεισδυτικής ενέργειας»¹⁹ διεκδικεί βαθμούς οξύτητας, ώστε, εισχωρώντας στο *βάθος*, να ανασύρει στην ορατή επιφάνεια (σώμα) ό,τι έγκειται σε ένα αόρατο πεδίο (ψυχή), αναδεικνύοντας την ορισμένη υπόσταση αυτής της ψυχοφυσικής ενότητας και εξαίροντας συνάμα το ίδιο το *βάθος* ως πηγή μίας *αυθεντικής* ζωής.

Στο δεύτερο υποκεφάλαιο, διερευνάται η συνάρτηση του *βάθους* με τη *μεταβατική*²⁰ κίνηση του «χαδιού», η οποία επανέρχεται διαρκώς συντονισμένη με όρους μίας αποκαλυπτικής *αυθεντικότητας*. Έτσι, είναι εφικτό να ενταχθεί θεωρητικά και ερμηνευτικά στο πλαίσιο διατήρησης μίας αλώβητης, άρτιας, υποκειμενικότητας, όπως ορίζει η –κατεξοχήν *αυθεντική– διυποκειμενική*²¹ συνθήκη, η ποιοτική σύσταση της οποίας ορίζεται πάγια από τις

¹⁶ Για το *βάθος* ως «μία σφαιρική «τοπικότητα» όπου όλα βρίσκονται ταυτόχρονα», η οποία ισοδυναμεί με την *ενεστωτική* παρουσία ενός πράγματος, δηλαδή με την «έκρηξη του Είναι», βλ.: Maurice Merleau-Ponty, «Το μάτι και το πνεύμα»: *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα* (1945· 1960), (μτφρ.: Αλέκα Μουρίκη), Αθήνα, Νεφέλη, 1991, 97-98.

¹⁷ Για τη σύλληψη του *βάθους* όπως αποτυπώνεται στο τέταρτο (IV) μέρος του *L'Œil et l'Esprit* (1960) του M. Merleau-Ponty, όπου το χωρικό *βάθος* αντιστοιχεί στο *βάθος* του εαυτού και της επιθυμίας, βλ.: Galen A. Johnson, «The Colors of Fire: Depth and Desire in Merleau-Ponty's "Eye and Mind"», *Journal of the British Society for Phenomenology*, τ. 25, τχ. 1 (1994) 53-63.

¹⁸ «Υπαρξη σημαίνει: μπορώ να υπάρχω –αλλά και μπορώ να υπάρχω αυθεντικά»: Martin Heidegger, *Είναι και Χρόνος* (1927), τ. Β', (μτφρ.: Γιάννης Τζαβάρας), Αθήνα, Δωδώνη, 1985, 428. Σε αυτήν την περίπτωση, η *αυθεντικότητα* νοσηματοδοτείται ως κατανόηση και *ιδιοποίηση* του εαυτού: Martin Heidegger, *Είναι και Χρόνος* (1927), τ. Α', (μτφρ.: Γιάννης Τζαβάρας), Αθήνα, Δωδώνη, 1998 [2η ανατ.: 1η: 1978], 85-86. Εφαπτόμενη με κάθε πεδίο της ζωής του ανθρώπου, η *αυθεντικότητα* (ή η αρνητικά σημασμένη *αναυθεντικότητα*) αφορά και στον ορισμένο τρόπο συν-ύπαρξης, στην ποιότητα της *διυποκειμενικότητας*, όπως θα την ορίσουμε παρακάτω (βλ. εδώ: υποσημείωση 21). Διακρίνονται έτσι δύο τρόποι *ανθρωπομέριμνας*, εκ των οποίων ο δεύτερος βρίσκεται κοντά σε ό,τι τίθεται στην παρούσα μελέτη ως *αυθεντικά* σημασμένη *διυποκειμενικότητα*: «[...] υπάρχει η δυνατότητα μιας ανθρωπομέριμνας που δεν αντικαθιστά τόσο τον Άλλο, όσο προτρέπει μες στις υπαρξιακές του δυνατότητες, όχι για να του αφαιρέσει τη «μέριμνα», παρά για να του την επιστρέψει αυθεντικά σαν τέτοια [...] βοηθ[ώντας] τον Άλλο να διευκρινίσει τον εαυτό του μες στη μέριμνά του και να γίνη *ελεύθερος* για τη μέριμνα. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για έναν «αυθεντικό» συνεταιρισμό [...] (που) απελευθερώνει τον άλλο μες στην ελευθερία για τον ίδιο του τον εαυτό», του οποίου δηλαδή η δράση δεν είναι «αντικαθιστώντας (να) εξουσιάζει» αλλά «προστρέχοντας (να) απελευθερώνει»: *ό.π.*, 206-207.

¹⁹ Ευρυδική Αντζουλάτου-Ρετσίδα, *Σώμα και μνήμη*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2009, 22-23.

²⁰ Η *μεταβατική* σωματική αντίληψη ισοδυναμεί με την *απτική* εμπειρία, ούτως ώστε να προϋποτίθεται ένα άλλο υλικό μέγεθος, την επαφή του οποίου με το σώμα μας αντιλαμβανόμαστε άμεσα: D. M. Armstrong, *Bodily Sensations*, Μεγάλη Βρετανία, Routledge & Kegan Paul Limited, 1962, 20.

²¹ Αντλώντας από τη φαινομενολογική θεωρία περί *διυποκειμενικότητας* του E. Husserl, ο όρος στην προκειμένη εργασία νοείται ως μία συν-αντίληψη που αναπτύσσουν δύο γνωρίζοντα υποκείμενα, καθιστάμενη δυνατή μέσω της *ενσυναίσθησης*, που προκύπτει όχι μόνον από την κατάταξή τους στον ίδιο κόσμο αλλά και από την ίδια την κατοχή ενός σώματος: Edmund Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological*

αμοιβαίες ανταλλαγές της *διασυναισθηματικότητας*.²² Τη σημασία της ίδιας της αρτιότητας υποδεικνύουν οι αρνητικές σημάνσεις των *(ανα)παραστάσεων* ελλειπτικότητας κατ' αντίστιξη προς αυτές των *(ανα)παραστάσεων* πληρότητας (όπου πληρότητα ισοδυναμεί με τη *διυποκειμενική* συνθήκη), οι οποίες θα συγκεκριμενοποιηθούν στο επόμενο κεφάλαιο.

Στο πρώτο υποκεφάλαιο του τρίτου κεφαλαίου, επιχειρείται ο προσδιορισμός του εκφραστικού φορτίου των αποσταθεροποιητικών κινήσεων καθώς και των *οιονεί* κινήσεων²³ σταθερότητας, εξαρτώμενου άμεσα από τη χρονική βαθμίδα αναφοράς, ώστε από τη σύναψη των δύο (χρονικής υφής) μεταβλητών του παρόντος και της μνήμης με την εκάστοτε αποσταθεροποιητική ή σταθεροποιητική δράση να προκύπτει το ιδιαίτερο ποιοτικό πρόσημο. Με άξονα το σχήμα αυτό, βασιζόμενο στις σημασιολογικές και *(ανα)παραστατικές* μονάδες που επανέρχονται στα υπό μελέτη ποιήματα, το παρόν αποκαλύπτεται ως πεδίο ευδοκίμησης των θετικών σημάνσεων της αποσταθεροποίησης, ενώ η μνήμη δομείται διαρκώς (αφηγηματικά και εικονοποιητικά) με όρους σταθερότητας, εφόσον μέσω της τελευταίας επιτυγχάνεται, όπως θα ερμηνευθεί, η αντίσταση στην εκ των υστέρων διάβρωση της φυσιογνωμίας της.

Η προσοχή στρέφεται καταληκτικά, στο δεύτερο υποκεφάλαιο του τρίτου κεφαλαίου, στη διαλεκτική που σχηματίζεται μεταξύ *(ανα)παραστάσεων* αποσχιστικών και (συμ/υπερ)πληρωτικών κινήσεων. Μέσω των σαφών εννοιολογικών προεκτάσεων της αναδεικνύεται καταρχήν η οργανική λειτουργία της *διυποκειμενικότητας*, η απώλεια της οποίας

Philosophy. Second Book: Studies in the Phenomenology of Constitution (1952), (μτφρ.: Richard Rojcewicz, André Schuwer), Ντόρντρεχτ/Βοστώνη/Λονδίνο, Kluwer Academic Publishers, 2000 [5η· 1η: 1989], 87. Κάνοντας λόγο για το σώμα, προϋποτίθεται η σύλληψή του ως μίας αδιάσπαστης *ενότητας* εξωτερικών και εσωτερικών διεργασιών: «[...] we do not find there two things, entwined with one another in an external way; Bodies and persons. We find *unitary* human beings, who have dealings with us; and their Bodies participate in the human unity. In their intuitive content –in what is typical of Corporeality in general, and in the many particularities which vary from case to case–ones of facial expression, of gestures, of the spoken “word,” of the individual’s intonation, etc.– is expressed the spiritual life of persons, their thinking, feeling, desiring, what they do and what they omit to do [...] as are external world and Body, so is the Bodily-spiritual unity of the man there before me»: *ό.π.*, 246.

²² «The facial, gestural, and postural expression of a feeling is part of the bodily resonance that feeds back into the feeling itself, but also induces processes of interaffectivity: Our body is affected by the other’s expression, and we experience the kinetics and intensity of his emotions through our own bodily kinesthesia and sensation»: Thomas Fuchs, «Intercorporeality and Interaffectivity»: *Intercorporeality. Emerging Socialities in Interaction*, (επιμ.: Christian Meyer, Jürgen Streeck, J. Scott Jordan), Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2017, 7.

²³ Όπως συμβαίνει με την “κίνηση” που επιτελεί ένα σώμα ενώ βρίσκεται όρθιο ή καθισμένο, έτσι και η σταθερότητα ορίζει μία *οιονεί* κίνηση, εξωτερικεύοντας «στάσεις, θέσεις, προδιαθέσεις, συμπεριφορές», η ουσιαστική σημασία των οποίων «συγκεντρώνει το σώμα στη φυσιογνωμική του ολότητα»: Michael Levin, *The Body’s Recollection of Being*, *ό.π.*, 93 και 94 αντίστοιχα. Πρόκειται δηλαδή, θα λέγαμε, για «μικρές αντισταθμιστικές κινήσεις, οι οποίες στοχεύουν στη διατήρηση της ισορροπίας», πλην όμως πάγια νοούμενες ως κινήσεις, βλ.: James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Λονδίνο, George Allen & Unwin Ltd., 1966, 57. Οι μεταφράσεις, όπου υπάρχουν, είναι δικές μου.

ισοδυναμεί με σωματικό και εν ταυτώ ψυχικό ακρωτηριασμό,²⁴ ενώ, αντίστροφα, οι (ανα)παραστάσεις πληρότητας, στις οποίες κατέχει αδιαπραγμάτευτη θέση η έτερη ενσώματη ύπαρξη, εμπλέκονται πάγια με την αρτιότητα και τις συμπορευόμενες με αυτήν σημάνσεις αυθεντικότητας. Η κομβική εκφραστική αξία των εν λόγω κινητικών διεργασιών, αδιάσπαστη ως είναι με τους όρους υπόστασης του *ένσαρκου υποκειμένου*, συνιστά, όπως θα επιχειρηθεί να αποδειχθεί, μία από τις πιο ουσιαστικές και μακροχρόνια ισχύουσες καλλιτεχνικές επιλογές στην ποιητική της Μ. Χατζηλαζάρου, συγκροτώντας συστατικούς ερμηνευτικούς όρους για την προσέγγιση της.

²⁴ Στη βάση (ανα)παραστάσεων ακρωτηριασμού (όπως και κενότητας ή και απόσπασης εν γένει, όπως θα υποστηριχθεί στο υποκεφάλαιο 3.2.) στην τέχνη και συγκεκριμένα στη λογοτεχνία ενυπάρχει διαχρονικά μία σημειωτική της απώλειας και της εμπειρίας του πόνου και της αγωνίας που προκύπτουν από αυτήν: Erik Grayson, Maren Scheurer, «Introduction: Amputation and the Semiotics of “Loss”»: *Amputation in Literature and Film. Artificial Limbs, Prosthetic Relations, and the Semiotics of “Loss”*, (επιμ.: Erik Grayson, Maren Scheurer), Λονδίνο, Palgrave Macmillan, 2021, 14.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η ποιητική (ανα)παράσταση του ενσώματου υποκειμένου: μορφοποιητικοί μηχανισμοί

«[...] / μὰ δὲ θέλω ἄλλα
«σὰν» / [...]»²⁵

Η ζωτικής σημασίας θέση που κατέχει το ανθρώπινο σώμα στην ποιητική σύλληψη της Μάτσης Χατζηλαζάρου ως τόπος κατοικίας της ψυχής,²⁶ ως ορίζοντας αντίληψης και συνύπαρξης του υποκειμένου με τον αισθητό κόσμο, υποδεικνύει, όπως αναφέρθηκε και εισαγωγικώς, αφ' εαυτής τη βαρύτητα των μορφοποιητικών μηχανισμών μέσω των οποίων επιλέγεται να (ανα)παρασταθεί το ενσώματο υποκείμενο. Τροφοδοτούμενοι από τη *διανοιγμένη*²⁷ οντολογική προοπτική της υπερρεαλιστικής τεχνοτροπίας,²⁸ αυτοί οι μηχανισμοί συγκροτούν σε όλες τους τις εκφάνσεις, όπως αυτές θα αναλυθούν παρακάτω, μία συνθήκη που συμπλέκεται τόσο με αντικείμενα του *βιωμένου κόσμου* όσο και με στοιχεία του φυσικού περιβάλλοντος, επιβάλλοντας καθορισμένες πνευματικές και συναισθηματικές καταστάσεις.

Η μεθοδολογική διάκριση βάσει της οποίας θα διερευνηθούν οι ειδικές (ανα)παραστατικές διεργασίες, εκ των οποίων όλες ανεξαιρέτως υπάγονται στη γενική αρχή της *συναισθησίας*,²⁹ είναι η εξής: μορφοποιητικοί μηχανισμοί που είτε (α) αναπτύσσονται στον άξονα ενός *ταυτοτικού* συστήματος μεταξύ του ανθρώπινου σώματος και αντικειμένων του *βιωμένου κόσμου* είτε (β) συγκροτούν ένα πλέγμα *χιασματικών αλληλεπιδράσεων* μεταξύ του σώματος και παραγόντων του φυσικού κόσμου. Οι δύο σχηματικές ορίζουσες απαντούν εναλλακτικά και σε βάθος χρόνου είτε ως παρασκηνιακά συστατικά στοιχεία είτε και ως κυρίαρχες επιλογές στην έκταση ποιημάτων ή και συλλογών, όπως συμβαίνει στην πρώτη

²⁵ Μάτση Χατζηλαζάρου, *Ποιήματα 1944-1985*, Αθήνα, Ίκαρος, 2018 [2η: 1η: 1989], 165. Συντασσόμαστε με την άποψη της Α. Φραντζή, η οποία εντοπίζει τη συνώνυση της (οντολογικής, θα προσθέταμε) θεωρίας της Μ. Χατζηλαζάρου σε αυτό το δίστιχο κατά «τη μετάβασή της από την ποίηση των πραγμάτων στην ποίηση/πράγμα» και το καλλιτεχνικό εγχείρημά της «να γεφυρωθεί το χάσμα ανάμεσα στον παρατηρητή και το παρατηρούμενο»: *Ερωτικές Μεταμορφώσεις. Αντίδωρο στη Μάτση Χατζηλαζάρου*, Αθήνα, Πολύτυπο, 1989, 44.

²⁶ «Το σώμα είναι για την ψυχή ο γενέθλιος τόπος της και η μήτρα κάθε άλλου υπαρκτού χώρου»: Maurice Merleau-Ponty, «Το μάτι και το πνεύμα», ό.π., 90.

²⁷ Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, Παρίσι, LGF, 1987 [2η: 1η: Fata Morgana, 1972], 103-104.

²⁸ Προοπτική που συντάσσεται τόσο με τη διαδικασία παραγωγής νέων σχέσεων όσο και με την πνευματικής αξίας συγκρότηση μίας «ύπατη[ς] πραγματικότητα[ς] των εικόνων», που προκύπτει από τον συμπλησιασμό αλλογενών πραγματικοτήτων, βλ.: André Breton, *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική (1925-1926· 1941)*, (μτφρ.: Στέφανος Ν. Κουμανούδης), Αθήνα, Ύψιλον, 1981, 110 και André Breton, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού (1924· 1930· 1942)*, (εισαγ.-μτφρ.-σχόλια: Ελένη Μοσχονά), Αθήνα, Δωδώνη, 1983 [2η: 1η: 1972], 40-41 αντίστοιχα.

²⁹ Το σώμα δεν νοείται ως «ένα άθροισμα οργάνων» αλλά ως «ένα συνεργικό σύστημα που όλες του οι λειτουργίες αναλαμβάνονται εκ νέου και συνδέονται μέσα στη γενική κίνηση του είναι στον κόσμο», ούτως ώστε όλες «οι αισθήσεις (να) επικοινωνούν μεταξύ τους καθώς ανοίγουν προς τη δομή του πράγματος»: Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., 400 και 394 αντίστοιχα.

χρονικά συλλογή, του 1944, *ΜΑΗΣ, ΙΟΥΝΗΣ ΚΑΙ ΝΟΕΜΒΡΗΣ*.

Η υλικότητα των *ταυτίσεων* και των *χιασμάτων*, που θα μελετηθούν στα δύο ακόλουθα υποκεφάλαια αντίστοιχα, διαμορφώνει όρους μίας οπτικής έκφρασης, η οποία «ενυπάρχει σε κάθε ευκρινώς σχηματισμένο αντικείμενο ή συμβάν».³⁰ Τα αντικείμενα του *βιωμένου κόσμου* και τα στοιχεία του φυσικού (και ιδίως φυτικού) περιβάλλοντος όχι μόνον έχουν τόση έκφραση όση και το ανθρώπινο σώμα, αλλά, κατά την *ταυτοτική* ή *χιασματική* αλληλεπίδρασή τους με αυτό εντός του ποιητικού κειμένου, λόγω του ότι αρθρώνονται βάσει απλούστερων διατάξεων απ' ό,τι το σώμα, μπορούν να αναχθούν ευκολότερα «σε απλό σχήμα και κίνηση» και συνεπώς να μεταδώσουν «με ανάλογη αμεσότητα και επιτακτικότητα» την καλλιτεχνική έκφραση.³¹ Οι υπό συζήτηση μορφοποιητικοί μηχανισμοί λειτουργούν έτσι προς *(ανα)παράσταση* (βλ. υποσημ. 3) «δομικά παρόμοι[ων] νοητικ[ών] και σωματικ[ών] κατ[α]στ[ά]σ[εων]», που μοιράζονται τις ίδιες *εκφραστικές ιδιότητες*,³² εξωτερικεύοντας μια εσωτερική κατάσταση πραγμάτων με όχημα την εκάστοτε εγγραφόμενη στο ανθρώπινο σώμα μορφή.

1.1. Ταυτίσεις ανθρώπινου σώματος και αντικειμένων του βιωμένου κόσμου: η άρση της διάκρισης υποκειμένου και αντικειμένου

Η *ενσώματη* δράση, συστηματικά προτασόμενη από το πρώτο ποίημα της πρώτης συλλογής *ΜΑΗΣ, ΙΟΥΝΗΣ ΚΑΙ ΝΟΕΜΒΡΗΣ* θεματοποιείται αφηγηματικά ως υλική επενέργεια ενός «εγώ» σε ένα «εσύ», την οποία επιβάλλουν καταρχήν οι συντακτικές επιλογές:

«Σὲ περιβάλλω μὲ μιὰ μεγάλη ἀναμονή.
Σὲ περιέχω ὅπως τ' ἀραχωβίτικο κιούπι τὸ λάδι.
Σὲ ἀνασαίνω ὅπως ὁ θερμαστής τοῦ караβιού ρουφάει
μὲς στὰ πλεμόνια του τὸ δειλινὸ τὸ μπάτη.
Σ' ἀγρικῶ μὲ τὴν ἴδια διάθεση ποὺ ὁ Ἐρυθρόδερμος
κολλάει τὸ αὐτί του χάμω, γιὰ ν' ἀκούσει
τὸν καλπασμὸ τοῦ ἀλόγου.»³³

Κατευθύνοντας την εκάστοτε δραστηριότητά τους σε ένα «σε», που τίθεται εμφaticά ως πρώτη λέξη κάθε στίχου σε θέση αντικειμένου, τα τέσσερα ρήματα («περιβάλλω», «περιέχω», «ἀνασαίνω», «ἀγρικῶ») διευθετούν συντακτικά ένα σύστημα αναλογικῶν συσχετισμῶν συγκεκριμένων συνθηκῶν με την ανθρώπινη υπόσταση, η οποία *ενσαρκώνει* την ορισμένη

³⁰ Rudolf Arnheim, *Τέχνη και οπτική αντίληψη*, ὁ.π., 491.

³¹ *Ο.π.*

³² «Οι εκφραστικές ιδιότητες είναι τα μέσα επικοινωνίας του (καλλιτέχνη). Αιχμαλωτίζουν την προσοχή του, τον καθιστούν ικανό να καταλάβει και να ερμηνεύσει τις εμπειρίες του, και προσδιορίζουν τις διατάξεις μορφῶν που δημιουργεί» και «[...] υπό όρους εκφραστικῶν ιδιοτήτων, ο χαρακτήρας ενός δεδομένου ατόμου μπορεί να μοιάζει περισσότερο μ' εκείνον ενός ιδιαίτερου δέντρου, απ' όσο με ενός άλλου ατόμου»: ὁ.π., 495 και 492 αντίστοιχα.

³³ *Ποιήματα 1944-1985*, 11.

κάθε φορά ενέργειά τους.

Ιδιαίτερο ερμηνευτικό ενδιαφέρον συγκεντρώνει ο δεύτερος από τους επτά στίχους, καθότι διακρίνεται ως η πιο *χωρικά* προσδιορισμένη εικόνα: τόσο το πρώτο σκέλος («Σὲ περιέχω») όσο και το δεύτερο, αυτό της παρομοιαστικής απόδοσης μέσα από ένα συγκεκριμένο αντικείμενο του *βιωμένου κόσμου* («ὅπως τ' ἀραχωβίτικο κιούπι τὸ λάδι»), πλαισιώνουν μία υλική κατάσταση πραγμάτων. Πέραν των προφανών ερωτικών συνδηλώσεων,³⁴ η προσοχή μας στρέφεται στις ερμηνευτικές προεκτάσεις της επιλογής (*ανα*)*παράστασης* της συμπλοκής δύο σωματικών υποστάσεων μέσω της μετουσίωσης της εξηρμένης συναισθηματικής φόρτισης στη συγκεκριμένη ποιητική εικόνα.³⁵

Από πραγματολογικής πλευράς το κιούπι³⁶ συντελεί ως εκ της κατασκευής του τόσο στη διαφύλαξη του λαδιού από διαβρωτικές συνθήκες (υψηλή θερμοκρασία, οξυγόνο, φως) όσο και στον καθαρισμό του από ξένες ουσίες. Το περιέχον δηλαδή δρα εξυγιαντικά³⁷ ως προς το περιεχόμενο, ενώ παράλληλα δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τη συντήρηση της ποιοτικής συνθήκης. Αυτή η εσωτερική διεργασία, ορίζοντας έναν συγκεκριμένο τύπο *ενσάρκωσης* του υποκειμένου, προσλαμβάνει τη δυνατότητα να ανακύψει ως κάτι ορατό, ή, σε κάθε περίπτωση, ως κάτι ελέγξιμο από τις ανθρώπινες αισθήσεις, που διεκδικούν με τη σειρά τους την εγρήγορση αλλά και την εξακτίνωσή τους. Έτσι, η τέταρτη και καταληκτική εικονοποιητική απόδοση, η οποία μάλιστα καταλαμβάνει ποσοτικά τη μεγαλύτερη έκταση συγκριτικά με τις προηγούμενες τρεις, ορίζει μία κατάσταση επιφυλακής από κοινού με τη διεκδίκηση της επέκτασης της αισθητηριακής ικανότητας: «Σ' ἀγρικῶ μὲ τὴν ἴδια διάθεση πὸ ὁ Ἐρυθρόδερμος / κολλάει τὸ αὐτί του χάμω, γιὰ ν' ἀκούσει / τὸν καλπασμὸ τοῦ ἀλόγου», κίνηση που στοχεύει στην όξυνση της ακοής, καθότι ο ήχος ταξιδεύει γρηγορότερα στο έδαφος.

Αλλεπάλληλες *ταυτίσεις* εντοπίζονται και στο τρίτο άτιτλο ποίημα της συλλογής³⁸ μέσα από τους λόγους του ποιητικού υποκειμένου, που σημασιοδοτούνται εξακολουθητικά

³⁴ Βλ. και την παρατήρηση του Χ. Δανιήλ ότι στην προκείμενη συλλογή «ο έρωτας δεν είναι απλή συναισθηματική διέγερση, αλλά σωματοποιείται [...]»: Χρήστος Δανιήλ, «In perpetuum. Η 'Αντίστροφη αφιέρωση' της Μάτσης Χατζηλαζάρου και η απελευθερωτική διάρκεια του έρωτα», *Ποιητική* 17 (Άνοιξη/Καλοκαίρι 2016) 138. Αυτές οι ορισμένες "σωματοποιήσεις" απασχολούν καταρχήν εδώ.

³⁵ Σταύρος Βαβούρης, «Μάτσης Ανδρέου: *Μάης, Ίούνης και Νοέμβρης. Ποιήματα*. Κριτική του βιβλίου», *Νεανική Φωνή* 8 (Ιούλ. 1944) 220.

³⁶ Αν και διατυπώνεται με αφορμή τη συλλογή *ΤΟ ΔΙΧΩΣ ΑΛΛΟ – αντίστροφη αφιέρωση*, ωστόσο εφαρμόζει ως έναν βαθμό, όπως κρίνουμε, και εδώ η παρατήρηση του Β. Χατζηβασιλείου σχετικά με το πώς «[τ]α υπερεκχειλίζοντα αισθήματα διοχετεύονται στις ανθρώπινες μικροκατασκευές (καρέκλα, βάρκα, νυστέρι, ράφι, βρύση, λαβομάνο, βόλος, φλυτζάνι) που φράζουν την ακατάσχετη ροή τους»: Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Η ερωτική διεκδίκηση του κόσμου», *Η Αυγή* (04.03.1986) 8.

³⁷ Η δράση του κιουπιού αναλογεί και στη δράση του μπάτη ως μίας στιγμιαίας δροσερής ανάπαυλας το καλοκαίρι, με την οποία εύλογα μπορεί να συσχετιστεί ερμηνευτικά.

³⁸ *Ποιήματα 1944-1985*, 13.

στη βάση της αποστροφής προς ένα «εσύ», καθώς αφενός προσδίδεται υλικότητα σε έννοιες αφηρημένες, αφετέρου ανατρέπεται η οντολογική σύσταση ήδη προσδιορισμένων υλικών μεγεθών, επαναπροσδιοριζόμενη σε μία *συναισθητική* βάση. Πιο ειδικά, η θεματοποίηση της σωματικότητας ως κινητηρίου δύναμης της νοητικής διεργασίας και η επιβολή αυτής μέσω του διασκελισμού («[...] Τὸ πρῶτὶ σκέπτομαι / τὰ μέλη σου σφιχτοδεμένα»), καθώς και η δραστική αντίθεση «[τ]ὸ πρῶτὶ σκέπτομαι» ≠ «[τ]ὸ βράδυ βλέπω», που ορίζει μία αναδιατεταγμένη σωματική εμπειρία, καταλήγουν αφηγηματικά στην αναλογική παραβολή των χειλιών με «δαγκωμένο φρούτο». Αυτή η μορφοποίηση τίθεται ως σημείο αφετηρίας για μία σειρά μετασηματισμών: το ποιητικό υποκείμενο «μετατρέ[πει] σε χαρά» στοιχεία, με τη χαρά να νοείται ως υλική προσφορά («και νὰ σ' τὰ δώσω»), ενώ παράλληλα κάθε «στιγμή» *ταυτίζεται* με «μουσική», που συγκροτεί ἀφ' εαυτῆς μία εστία *συναισθητικῶν λειτουργιῶν* («[...] μουσική πρωτόγονη / γούνα μαλακιά, ζεστή, ἠλεκτρισμένη, πού / βουλιάζει βαθιὰ μέσα. [...]»).

Ο ἦχος, η θερμότητα της υφῆς και η ένταση, ὅπως ορίζονται γραμμικά στον παρατιθέμενο στίχο, βρίσκονται στο ενδιαμέσο αυτής της μεταμορφωτικής δραστηριότητας, που εκκινεί ἀπὸ το ανθρώπινο σῶμα («χειλή»-«δαγκωμένο φρούτο»), για να καταλήξει πάλι σε αυτό, σχεδόν ἰχνογραφώντας και μεταπλάθοντας ἀδρά το περίγραμμά του, βάσει μίας κάθετης (ἀπὸ το κεφάλι προς τον κορμό) οπτικής κατά την *ταύτιση* των μελών με φτερά («[...] ἀντὶ ἀπὸ / μέλη νὰ ᾿χεις φτερά [...]»), που σημειώνουν μία διπλή κίνηση πρόσκτησης ἀλλὰ και ἀποπομπῆς της ὕλης, εφόσον συμπλέκονται ἐν τέλει με κάτι πνευματικό («καὶ πάλι φτερὰ ὄνειρου»), αισθητοποιώντας το ἀδιαίρετο της ὑπόστασης του *ἐνσαρκου υποκειμένου* και ἀρα του σώματος ως ορίζοντα του πνεύματος.

Στη θεματική της διαπλοκῆς της σωματικότητας με ἓνα μέγεθος ἄυλο, το οποίο ἐντούτοις φέρει πνευματικῆς συνδηλώσεις (φως), στηρίζεται αφηγηματικά και το ποίημα «ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΚΥΜΑΤΑ ΜΝΗΜΗΣ»³⁹ ἀπὸ τη συλλογή 7 × 3. Ἀπὸ τη σκηνοθετική οργάνωση ορίζεται ἐξαρχῆς μία κατάσταση φέρουσα ὅλες τις ἐγγυήσεις της εὐπλοίας:

«[...] μᾶς κληροδότησαν
ἀστρολάβους καὶ πυξίδες
καὶ σωρὸ πορτολάνους
γιὰ μᾶς τόσο ποιητικὸς
μὲ τ' ἀπερίγραπτης ὀμορφιάς
παλιὰ ἀνεμολόγια
[...]».⁴⁰

³⁹ *Ο.π.*, 114-117.

⁴⁰ *Ο.π.*, 114.

Παράλληλα, κάθε τροχιά κίνησης είναι ανεπαίσθητη, επιβάλλοντας την αιώρηση του μηδενικού βάρους: «ή φλούδα τοῦ δέντρου», «μερικὰ φτερά», «σπόροι ἀνεμόφιλοι δίχως βάρος» ταξιδεύουν προς όποια κατεύθυνση «τὰ σέρνει τὸ κύμα», ενώ «μιὰ πληθώρα ἀντανεκλάσεις [...] σιγοκυματίζουνε μέσα στὴν ἀνάσα τοῦ καλοκαιριοῦ»,⁴¹ που, παρότι διακόπτεται ξαφνικά από πρόσκαιρη κακοκαιρία,⁴² καταλήγει πάλι στην ίδια αιώρηση και αταραξία: «ὕπάρχονε πλῆθος μελίχρωμες μέδουσες ποὺ πλέουνε γύρω μας [...]».⁴³

Συμπληρωματικά τίθεται το φαινόμενο της νηνεμίας («ἄ κείνες οἱ νύχτες τῆς μπουνάτσας [...]»),⁴⁴ συνεισφέροντας στην ήδη υπάρχουσα –κατά την απουσία οποιασδήποτε ορμής, αέρα ή βάρους– ακινησία, η μόνη ένταση της οποίας εναπόκειται στην αναπτυσσόμενη δυναμική μεταξύ αυτής και κάθε ενδεχόμενης δράσης που μπορεί να την εκτοπίσει και να αναδειχθεί σε βάρος της, όπως πράγματι συμβαίνει στην τελευταία στροφική ενότητα κατά την κλιμακωτή *ταύτιση* της ανθρώπινης σωματικότητας με ένα διαπεραστικό φως:

«[...]
 ἄ κείνες οἱ νύχτες τῆς μπουνάτσας ὅταν κάθε
 χτύπος τοῦ κουπιοῦ χαράζει μιὰ φωσφορένια
 γραμμὴ μὲς στὰ γκριζὰ νερὰ στιγμιότυ-
 πα σχέδια ἀφηρημένα σβήνουνε ὅποτε
 πέφτουν οἱ ψυχρὲς ἀκτινοβόλες σταγόνες καὶ
 κυλᾶνε ἀπὸ τὰ κουπιὰ ποὺ σηκώνονται ξανὰ
 καὶ ξανὰ ἂν κολυμπήσεις ἐδῶ γυμνὸς
 κάθε σου πόρος γίνεται μιὰ φουσκωτὴ κουκίδα
 λαμπερὴ ἀπόλυτη σωματικὴ μαρμαρυγὴ».⁴⁵

Ο ανεπαίσθητος «χτύπος» του κουπιού στο νερό, κατά τον οποίο παραγάγεται φως, αποσταθεροποιεί τη στατικότητα της πρότερης συνθήκης, ώστε να κυριαρχεί όχι μόνον κατά

⁴¹ *Ο.π.*, 115.

⁴² Η συνοδεία της πρότερης (όσο και καταληκτικής) γαλήνης από σιγή μπορεί να συναχθεί εκ του αντιθέτου κατά την επιμονή στην απόδοση του βίαιου ηχητικού ερεθίσματος, αποδιδόμενου μέσω των συγκεκριμένων λεκτικών/εκφραστικών επιλογών, που έχουν ως αποτέλεσμα την παρήχηση των υγρών συμφώνων:

«[...]
 κομπολόι ἀνάβουν οἱ ἀστραπὲς ἕνας
 ἦχος χασέδες ποὺ σκίζονται ἐπιτέλους
 κολυμπᾶω μὲ τὴ βροχὴ τῶρα ποὺ γίνεται
 κατακλυσμὸς κεραυνοὶ τριγμοὶ καὶ βροντὲς / [...]»:

ό.π., 116-117.

Στην ανάδειξη της βιαιότητας που επιφέρει το ξέσπασμα του ηχητικού ερεθίσματος συντείνει και η ισοσκελισή του με «ἕνα[ν] ἦχο χασέδες ποὺ σκίζονται» από τον ακουστικό προσδιορισμό που προκαλεί το σκίσιμο (εδώ του υφάσματος), όπως ακριβώς και από ήχους που προσδιάζουν σε χτύπημα ή σπάσιμο, επιφέρεται η συναισθηματική χροιά της επίθεσης και της καταστροφής, βλ.: Rudolf Arnheim, *Τέχνη και οπτική αντίληψη*, *ό.π.*, 494. Τα επιτονισμένα στοιχεία στο παράθεμα εδώ παραπάνω, όπως επίσης και σε ολόκληρη την έκταση της εργασίας, είναι δικά μου.

⁴³ *Ποιήματα 1944-1985*, 117.

⁴⁴ *Ο.π.*

⁴⁵ *Ο.π.*

την εκπομπή του φωτός αλλά και κατά τη διοχέτευση αυτού στο ανθρώπινο σώμα, φέροντας έτσι μορφοποιητική αξία ως προς το τελευταίο («κάθε σου πόρος γίνεται μιὰ φουσκωτή κουκίδα / λαμπερή ἀπόλυτη σωματική μαρμαρυγή»). Μέσα από αυτό το ερμηνευτικό πρίσμα, η σκηνοθετική οργάνωση (νηνεμία, διαύγεια) ευνοεί την ανάδυση του επενδυμένου με το κατακλύζον φως της φύσης ανθρώπινου σώματος, έτσι ώστε να καταλήγει να το *ενσαρκώνει* και να το διαχέει πλέον το ίδιο, με την ίδια την εύπλοια να νοηματοδοτείται, θα λέγαμε, και μετακειμενικά ως αφηγηματική ανάδειξη της επιτυχούς *ταύτισης*.

Σε συντακτικό επίπεδο, η αντικατάσταση της παρομοίωσης από την ευθεία *ταύτιση* με ένα κατηγορούμενο καθιστά αμεσότερο το μορφοποιητικό αποτέλεσμα. Παραδειγματικό ως προς αυτό είναι το όγδοο άτιτλο ποίημα της συλλογής *ΜΑΗΣ, ΙΟΥΝΗΣ ΚΑΙ ΝΟΕΜΒΡΗΣ*,⁴⁶ όπου οι νέες σχέσεις αποτυπώνονται καταρχήν στη βάση των σημασιολογικών δομών που προκύπτουν από το ποσοτικά επικρατές «είναι». Ο καταληκτικός στίχος,⁴⁷ συναρμολογώντας την ποίηση με τη ζωή, με την ποίηση να πρέπει να νοηθεί ως έχουσα υλική βαρύτητα, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, υποδεικνύει ότι η ζωή, καθώς αποτελεί τον δεύτερο ισάξιο πόλο της *ταύτισης*, οφείλει εξίσου να εκληφθεί ως σωματοποιημένη, *ενσαρκωμένη*, άρα ως περαιτέρω ταυτιζόμενη απευθείας με το ανθρώπινο σώμα,⁴⁸ το οποίο υπάγεται σε μετασηματιστικές διεργασίες, προκειμένου να αναχθεί σε φορέα έκφρασης μίας σκέψης ή μίας πρόθεσης.⁴⁹

Η ενίσχυση των σημασιολογικών συνάψεων επιτυγχάνεται συχνά μέσω της αλληπάλληλης συμπάρθεσης ονοματικών συνόλων, όπως συμβαίνει στο ποίημα «ΑΡΑΠΙΑ».⁵⁰ Οργανωμένες ανά στίχο οι ονοματικές φράσεις δημιουργούν αφηγηματικά μία συμπαγή κειμενική ολότητα ομοειδών υλικών όγκων, έναν «άρμαθό», για τον οποίο λειτουργεί ως ενοποιητικό στίγμα το σώμα, νοούμενο ως λανθάνων ορίζοντας της ανθρώπινης εμπειρίας,

⁴⁶ Ο.π., 18.

⁴⁷ «Η ποίησή μας είναι ή ζωή»: *ό.π.* Σχετικά με τον προκειμένο στίχο η Ά. Φραντζή παρατηρεί πως «θα πρέπει να παρατηρηθεί μαζί με τις συνδηλώσεις ποίηση/λέξη και ζωή/φύση», με τις παραγόμενες μεταφορές να «δρ[ουν] αναλογικά και για την χλωρίδα/πανίδα, που γίνεται αμέσως μετατρέψιμη σε αισθήσεις/συναισθήματα»: *Ερωτικές Μεταμορφώσεις*, *ό.π.* 17. Σε ένα πρωτοβάθμιο επίπεδο, η σημείωση αυτή συμπλέει με την ερμηνευτική κατεύθυνση που ακολουθείται εδώ.

⁴⁸ Βλ. και την εξής, ενισχυτική ως προς τη θεματική που απασχολεί εν προκειμένω, διατύπωση από το ποίημα «ΖΩΣΙΜΟ» της συλλογής *ΤΟ ΔΙΧΩΣ ΑΛΛΟ – αντίστροφη αφιέρωση*: «[...] αν ψαλίδιζα μερικά λόγια από την ίδια τη σάρκα μου για να τ' άκουμπήσω εδώ [...]»: *Ποιήματα 1944-1985*, 170. Μάλιστα, η προκειμένη (ανα)παραστατική διεργασία, η οποία συνίσταται σε μία κίνηση αποκοπής (ψαλίδισμα) ενός οργανικού μέρους («λόγια») μίας ενότητας (σώμα), που τίθεται προς έκφραση της διαλυτικής επίδρασης που προσλαμβάνει ως προς το *ένσαρκο υποκείμενο* η απομάκρυνσή του από τη ζωογόνα *διποκειμενική* συνθήκη (βλ. και στη συνέχεια της στροφικής ενότητας την έμφαση στη συνάρτηση της οδύνης με τη μοναξιά: «[...] θ' άκουγες άραγε ότι ο πόνος δημιουργεί τὰ φωνήεντα για μονάχα ένα αλφάβητο / [...]»), άπτεται πλήρως όσων θα συζητηθούν στα υποκεφάλαια 2.2. και, κυρίως, 3.2.

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, *ό.π.*, 394.

⁵⁰ *Ποιήματα 1944-1985*, 31.

που είναι ανελλιπώς παρόν (αυτό υποβάλλει η έλλειψη των ρημάτων⁵¹ ως εστία αντίστασης στη χρονική ροή)⁵² για το ποιητικό υποκείμενο, το οποίο «διατηρεί σε συνύπαρξη μαζί του (τα εξωτερικά αντικείμενα) και κάνει τον σφυγμό της διάρκειάς του να χτυπά σε όλα».⁵³

Παρατίθεται παρακάτω το δεύτερο μισό του ποιήματος (στίχ. 12-22), ώστε να επισημανθεί η αφηγηματική πύκνωση αφενός των *ταυτίσεων* με κέντρο αναφοράς τη σωματική υπόσταση, αφετέρου η επιλογή αφαιρετικής μορφοποίησης της *ενσώματης* εμπειρίας:

«[...]
Θέλω ν' ανοίξω ένα πρωί, σάν τὸ νούφαρο
Εἶναι οἱ **καρδιές** μου ἕνας ἀρμαθός, τὶς ἄπλωσα στὸν ἥλιο
Ναί, ἄπλωσα στὸν ἥλιο ἕνα ἄγριο κυκλάμινο στὴν ἄκρη
τῆς ρεματιᾶς,
μὴ **χειραψία** φίλων συνοδοιπόρων καὶ συναγωνιστῶν,
λίγα κρόσσια ποὺ πέφτουνε στὸ **μέτωπο** ἑνὸς Κρητικοῦ,
τὰ **γόνατα** μιᾶς κοπέλας ὅταν βγαίνει ἀπὸ τὴ θάλασσα
τὴ βραχνὴ **φωνή** τοῦ ἔρωτα,
ἕνα αὐλάκι **αἶμα** μιᾶς μάχης γιὰ τὸν ἥλιο,
κι ἕνα ἀσημένιο κουτάλι λαμπερό, στὴν ἄκρη τῶν **χειλιῶν**
του βρέθηκε ἕνα χθεσινὸ μου **δάκρυ**.»⁵⁴

Η υλική υπόσταση, αδιάσπαστη από τη συναισθηματική («καρδιές»-«ἀρμαθός»), (ανα)παρίσταται ως ένα πλέγμα, στο οποίο προσαρτώνται βαθμιδὸν μεγαλύτεροι βαθμοὶ ταυτοτικής πυκνότητας: από την παρομοίωση του στίχου 12 σημειώνεται η μετάβαση στην υπαρκτική ταύτιση μέσω του «[ε]ἶναι» στον στίχο 13, για να προκύψει μία κλιμακούμενη συμπλοκή βιωμένων *αντιληπτικών εμπειριῶν*, που «συνδέονται αλυσιδωτά, (οὕτως ὥστε) η μία (να) παρέχει κίνητρο για την ἄλλη, (να) εμπειριέχεται η μία στην ἄλλη σε μία αμοιβαία συνεπαγωγή».⁵⁵

Οι ταυτοτικές επιλογές εμποτίζουν σε βάθος χρόνου την ποιητολογική σύλληψη της Μ. Χατζηλαζάρου, εκτεινόμενες και σε ποιήματα της τελευταίας συλλογής της *ΤΟ ΔΙΧΩΣ ΑΛΛΟ*

⁵¹ Στον «αποδεκατ[ισμός] τ[ων] ρ[η]μ[ά]τ[ων]» αποδίδει η Α. Φραντζή την κατάκτηση υψηλών βαθμών πρωτοτυπίας, με αφορμή το ποίημα «ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗ ΑΦΙΕΡΩΣΗ», όπου επίσης υιοθετείται αυτή η ποιητική επιλογή. Η μελετήτρια επισημαίνει περαιτέρω την ενεργοποίηση των ουσιαστικών κατά το σπάραγμα της ενιαίας πρότασης και την ανάδειξη της ιερότητας του σημαίνοντος, βλ.: *Ερωτικές Μεταμορφώσεις*, ό.π., 53-54.

⁵² Η παρατήρηση αφορμάται από τη σημαντική διατύπωση του Έ. Κακναβάτου για την έλλειψη ρήματος ως ποιητικό μέσο να δημιουργηθεί «μια έπαλξη αντίστασης στο χρόνο», βλ.: «Συνέντευξη στον Κώστα Κρεμμύδα», *Μανδραγόρας* 5 (Οκτ.-Δεκ. 1994) 18. Σημειώνεται πως η λογοτεχνική του παρουσία θα μπορούσε να υπαχθεί – όμοια με αυτήν της Μ. Χατζηλαζάρου– στο πεδίο του μεταύπερρεαλισμού με κριτήρια τόσο τεχνολογικά όσο και χρονικά (με την εξαίρεση της πρώτης συλλογής του, όλες οι υπόλοιπες δημοσιεύονται από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα).

⁵³ Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., 179.

⁵⁴ *Ποιήματα 1944-1985*, 31. Οι επιτονισμοί υποδεικνύουν όλες τις σωματικές αναφορές, οι οποίες καθιστούν με τη σειρά τους ευκρινή την ποιητική σύλληψη του αδιάσπαστου εσωτερικής και εξωτερικής ανθρώπινης υπόστασης.

⁵⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., 515.

– *αντίστροφη αφιέρωση* (1985). Τέτοιο δείγμα συνιστά το «ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ 92 έκ. × 73 έκ.»,⁵⁶ όπου όχι μόνον ακολουθείται η σημασιολογική πύκνωση της *ταύτισης* από συντακτικής πλευράς, κατά την παράλειψη δηλαδή του υπαρκτικού ή οποιουδήποτε άλλου ρήματος, αλλά επιπλέον ο ίδιος ο *ταυτοτικός* μηχανισμός θεματοποιείται ρητά, αποτελώντας έτσι ένα κομβικό κείμενο αναφοράς σχετικά με το ζήτημα που συζητείται εδώ.

Οι ευθείες αντιστοιχίες ανακλύπτουν μέσα από άστικτους στίχους ονοματικών συνόλων, που διαμορφώνουν την εντύπωση της οντολογικής συνάφειας μεταξύ των παρατιθέμενων μεγεθών: «ένα σαλιγκάρι ένα μάτι ένα φρέσκο φυστίκι / ένα μάτι ένα ποτήρι κρασί / ένα μάτι μιὰ μάλλινη θαλασσιά κλωστή» / [...] ένα φιλι / εἶναι ένα μεγάλο σφουγγάρι τῆς θάλασσας (στίχ. 10-12 και 42-43),⁵⁷ και κορυφώνονται κατά την ενεργή πλέον διεκδίκηση της *ταύτισης*: «ἐγὼ θέλω νά ’μαι καρέκλα / καὶ καμηλοπάρδαλις καὶ φωνὴ πουλιοῦ καὶ παράθυρο τζάμι κάσα καὶ ὅ,τι ἄλλο» (στίχ. 27-29),⁵⁸ που επανέρχεται ως τρίστιχο (στίχ. 187-189), για να συμπληρωθεί περαιτέρω: «θέλω νά ’μαι τὸ πορτραῖτο / πὸν μοῦ ἔκανες / τὸ χέρι σου εἶναι μιὰ ἀλήθεια».⁵⁹

Πέραν των *ταυτοτικών* συσχετισμών, το ποίημα θεματοποιεί, όπως σημειώθηκε παραπάνω, τη διεκδίκηση της επίγνωσης των ίδιων των διαδικασιών κινητοποίησης των μορφοποιητικών μηχανισμών («αὐτὸ πὸν βιάζει / εἶναι νὰ ξέρουμε πῶς / γίνεσαι καρέκλα καὶ καμηλοπάρδαλις ἢ φωνὴ πουλιοῦ») από κοινού με την άρνηση κάθε ημιτελούς *ταύτισης* («μὰ δὲ θέλω ἄλλα / “σὰν”») αλλά και με την αναγνώριση ὅσων ἐξ αὐτῶν δεν ευδοκίμησαν, εφόσον η υποκειμενικότητα του Άλλου, οριζόμενη από τον αυστηρά πρωτοπρόσωπο χαρακτήρα⁶⁰ της εμπειρίας του *βιωμένου σώματος*,⁶¹ λειτούργησε ακυρωτικά ως προς τη δράση τους,

⁵⁶ *Ποιήματα 1944-1985*, 159-166.

⁵⁷ *Ο.π.*, 159-160.

⁵⁸ *Ο.π.*, 159.

⁵⁹ *Ο.π.*, 164. Στο υποκεφάλαιο 2.2. θα επανέλθουμε ειδικά στον προκείμενο στίχο, εξετάζοντάς τον μέσα από το πρίσμα της συνάρτησης της κίνησης του «χαδιού» με τη διάνοιξη πεδίων *βάθους* και την αναζήτηση του *αυθεντικού* βιώματος.

⁶⁰ Οι επιμέρους ψυχοφυσικές μονάδες, που μετέχουν της *διποκειμενικά* κατασκευασμένης κοινότητας, διατηρούν τη μοναδικότητά τους υπό την έννοια ότι βιώνουν ένα αυτόνομο και απροσπέλαστο «εγώ», ούτως ώστε το Άλλο να διαφεύγει πάντα κάθε ελέγχου: «According to the sense-constitution involved in perceiving someone else, what is grasped originaliter is the body of a psyche essentially inaccessible to me originaliter, and the two are comprised in the unity of one psychophysical reality»: Edmund Husserl, *Cartesian Meditations. An Introduction to Phenomenology* (1931), (μτφρ.: Dorion Cairns), Χάγη, Martinus Nijhoff Publishers, 1982 [7η 1η: 1960], 124. Συσχετίζοντας αυτήν τη σύλληψη του E. Husserl με την ανάλυση του M. Merleau-Ponty σε σχέση με το Άλλο, τίθεται εύλογα ως αποτέλεσμα η διάκριση ανάμεσα σε καταστάσεις *βιωμένες* από ένα «εγώ», από μία ψυχοφυσική μονάδα, θα λέγαμε, οι οποίες δεν μπορούν παρά να αποτελούν καταστάσεις *συμπαρουσιαζόμενες* για το Άλλο, καθώς, ακόμη και αναφορικά με το ίδιο γεγονός, καθένας προβάλλει τον δικό του «μοναδικό» κόσμο, ο οποίος πηγάζει «από τα βάθη της υποκειμενικότητάς του»: Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, 596-598.

⁶¹ Βλ. τη χουσερλιανή διάκριση του *Leib* από το *Körper*, του σώματος δηλαδή ως μίας ζώσας οντότητας που βιώνει εμπειρικά τον κόσμο αντί για μία μηχανική/βιολογική ενότητα, διάκριση την οποία υιοθετεί και ο M. Merleau-Ponty, αποτυπώνοντας την έννοια του *Leib*, του *βιωμένου σώματος*, εναλλακτικά με τις φράσεις *corps*

αποδυναμώνοντας έτσι μία αδιαπραγμάτευτη πτυχή της *δυποκειμενικότητας*, δηλαδή τη *διασυναισθηματικότητα*:

«[...]
μὰ ἀλίμονό μου

ἀγαπάω τὰ μαλλιά σου
χωρίς νά 'μαι ἢ χωρίστρα σου
οὔτε γιὰ μιὰ μέρα
ἀγαπάω τὸ χέρι σου
καὶ δὲν εἶμαι ἢ μυρουδιὰ
τοῦ τσιγάρου καὶ τοῦ νεφτιοῦ
πάνω στὰ δάχτυλά σου
καὶ ποτὲ δὲ μὲ κατάπιες
ζεστή γουλιὰ καφέ
μόλις χυμένη μὲς στὸ φλυτζάνι
[...]».⁶²

Προτού μελετηθεῖ ο μορφοποιητικός μηχανισμός που βασίζεται στη *χιασματική* αλληλεπίδραση ανθρώπου και φύσης, θα δοθεῖ προσοχή σε εκείνη τη σειρά *ταυτίσεων* που αφορά στην υλική βαρύτητα της ποίησης, των «λογίων», όπως προσημάνθηκε νωρίτερα, τα οποία «μπορούν να κάνουν κάτι περισσότερο [...] μπορούν να αποκτούν την υπόσταση πραγμάτων, να συνιστούν μια πραγματικότητα».⁶³ Ο ποιητικός λόγος αποτελεί, όπως θεωρούμε, οργανικό στοιχείο ενός –συστηματικά καλλιεργούμενου στον παραδειγματικό άξονα των ποιημάτων της Μ. Χατζηλαζάρου– πεδίου *ταυτοτικών* ψηφίδων, που *ενσαρκώνονται* εξίσου κατά την προσαρμογή τους στον πυρήνα του πεδίου αυτού, δηλαδή του ανθρώπου ως *ενσώματης ύπαρξης*.

Μελετώντας το ποίημα «ΤΑ ΛΟΓΙΑ ΕΧΟΥΝΕ ΚΡΟΣΣΙΑ»⁶⁴ και διαπιστώνοντας ευθύς εξαρχής, στις δύο πρώτες στροφικές ενότητες, την *ταύτιση* του λόγου με κίνηση («κρόσσια», «κείμενο πὸν χορεύεται»), με φως («Ξέρω φτερώματα μὲ ἄσπρα στίγματα ἀπ' τὸ ἴδιο ἐκεῖνο ἄσπρο πὸν σκίζει τὰ παραθυρόφυλλα [...]»),⁶⁵ με φτερά («εἶναι καὶ λόγια σὰν

vécu, corps propre και *corps sujet*: Jenny Slatman, «The Körper-Leib Distinction»: *50 Concepts for a Critical Phenomenology*, (επιμ.: Gail Weiss, Ann V. Murphy, Gayle Salamon), Έβανστον, Northwestern University Press, 2020, 204. Η έννοια του *ενσώματου υποκειμένου* προϋποθέτει αυτήν τη θεώρηση του σώματος ως *Leib* (με τον όρο του E. Husserl), η οποία δίδει σαφώς και πρωτίστως έμφαση στην υποκειμενικότητα.

⁶² *Ποιήματα 1944-1985*, 162.

⁶³ Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Μάτση Χατζηλαζάρου: Το κερδισμένο ποίημα», *Αντί* 351 (Ιούλ. 1987) 38.

⁶⁴ *Ποιήματα 1944-1985*, 57-61.

⁶⁵ Πβ. και την *ταύτιση* του σώματος με φως, όπως αυτή συζητήθηκε παραπάνω με αφορμή το ποίημα «ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΚΥΜΑΤΑ ΜΝΗΜΗΣ».

φερώματα με στίγματα») και με μάτι («ὅμως ἕνας λόγος εἶναι καὶ μάτι») ⁶⁶ αισθητοποιούνται τόσο οι έννοιες που απαρτίζουν αυτό το πλέγμα ταυτοτικών ψηφίδων όσο και οι άμεσες συναρτήσεις τους με την ανθρώπινη σωματικότητα (πβ. και όσα ειπώθηκαν για τα φτερά και το φως παραπάνω και όσα θα συζητηθούν στη συνέχεια για το μάτι και την κίνηση).

Τα «λόγια» αυτά διεκδικούν διττά την υλική τους υπόσταση, καθώς ορίζουν έναν άλυτο, αδέσμευτο, όγκο, οι κινήσεις του οποίου αφήνονται έκθετες στους εκάστοτε κραδασμούς («κρόσια»), ⁶⁷ ενώ παράλληλα οι «πόθοι ἐκείνων εἶναι τὰ στίγματα», δηλώνοντας την επιζήτησή τους να τυπωθούν σε μία επιφάνεια ή, ακόμη σαφέστερα, να μορφοποιηθούν σε γραπτό λόγο, σε ποίηση (με όλες τις συστοιχίες που προκύπτουν με τη ζωή και την ενσάρκωση), ή και σε εικόνα, στρεφόμενα πάντως προς αναζήτηση μίας ορισμένης χωρικότητας, εντός της οποίας θα υπάρχουν.

Στη μορφοποιητικής αξίας ταύτιση αυτών των εκτεθειμένων σε απρόσμενες και στιγμιαίες εντάσεις «λογιών-κροσσιών» με το ενσώματο υποκείμενο συντελεί η συναγόμενη πτόχωσή τους, που καθιστά αμφοτέρα δυναμικά και μετασχηματιζόμενα, υποκείμενα σε βαθμούς ανάπτυξης. ⁶⁸ Οι τελευταίοι συμπλέκονται με την αποκαλυπτική δύναμη των «λογιών» («ἀποκαλύπτοντας μιὰ δέσμη φῶς ἢ μιὰ πτυχή»), ενώ τα ίδια τα «λόγια» συναρτώνται, ακριβώς μέσω της εκδίπλωσής τους, με το επίσης (ανα)παριστάμενο ως πτυχωμένο ανθρώπινο σώμα:

«[...]
κουβαρίστρα τὰ γέλια ποῦ ξετυλίγουμε σιγὰ σιγὰ κρατώντας τὴν ἄκρη τῆς κλωστής
ἀνάμεσα στὰ δόντια
[...]
χορεύτρια ὁ ποδόγυρός σου κυματίζει χεῖλια καὶ γέλια πάνω στὰ γόνατά σου καὶ στή
γοητεμένη σκιά ἀπ' τὰ λόγια
[...]».⁶⁹

Μάλιστα, σε αυτήν την κατεύθυνση στρέφουν την ερμηνευτική προσέγγιση και τα πτυχωμένα «σωθικά» του ποιήματος «ΤΟΠΙΑ», ⁷⁰ του αμέσως προηγούμενου δηλαδή στη συλλογή (η επιλογή της ορισμένης σειράς των ποιημάτων μπορεί κάλλιστα να ιδωθεί ως δείκτης των

⁶⁶ Η ταύτιση του λόγου με μάτι εδώ φέρει ειδικό βάρος για το υποκεφάλαιο 2.1., καθώς υποδεικνύει την κομβική σύλληψη της υποκειμενικά και προθετικά οργανωμένης όρασης.

⁶⁷ Με αυτήν την αφορμή συζητείται ερμηνευτικά το ποίημα και στο υποκεφάλαιο 3.1.

⁶⁸ Gilles Deleuze, *Η πτόχωση. Ο Λάμπνις και το μαπαρόκ* (1988), (μτφρ.: Νίκος Ηλιάδης), Αθήνα, Πλέθρον, 2006, 31.

⁶⁹ *Ποιήματα 1944-1985*, 61. Σχετικά με τον δεύτερο στίχο που παρατίθεται, αξίζει επιπλέον η παρατήρηση της επιμονής στην αναγνώριση της υλικής υπόστασης του λόγου μέσω των συντακτικών αμφισημιών. Έτσι, ο εμπρόθετος προσδιορισμός «ἀπ' τὰ λόγια» δεν θα πρέπει να ερμηνευθεί ως ποιητικό αίτιο στη μετοχή «γοητεμένη» αλλά ως μία φράση δηλωτική της ύλης, η οποία συναρτάται με τη «σκιά», μ' ένα κατεξοχήν φυσικό γνώρισμα κάθε υλικής υπόστασης, και νοηματοδοτείται ως «σκιά από τα (υλικής σύστασης) λόγια».

⁷⁰ *Ποιήματα 1944-1985*, 55-56.

μιά δέσμη φῶς
ἀποκαλύπτοντας
τὰ λόγια
καὶ δὲ σημαίνει ὅτι ἔχουν ἕναν προορισμό».74

Στην αποκάλυψη των επιμέρους εννοιών-“ψηφίδων”, που διαπλέκονται με την ανθρώπινη υπόσταση μέσω των *ενσαρκωμένων* «λογίων», αποδεικνύεται καιρία η επανερχόμενη *ταύτισή* τους με «χάδι»:

«[...]
ὄχι οἱ λέξεις οἱ κενές
ἀλλὰ αὐτὲς ποὺ χαϊδεύουμε καὶ μᾶς χαϊδεύουν προτοῦ κοιμηθοῦμε
[...]»75

καὶ

«[...]
σ’ ἕνα δωμάτιο ξενοδοχείου οἱ ἐραστές χαϊδεύονται μὲ παράξενα λόγια ἀπὸ φλούδα
καϊσιοῦ
[...]»76

καὶ

«[...] νὰ σὲ χαϊδεύει ἡ μουσούδα τοῦ γραφτοῦ μοῦ [...]»77

Το «χάδι» ως μία *μεταβατική* σωματική αντίληψη, η οποία ακυρώνει την κενότητα του «ανάμεσα» και ορίζει τη συμπλοκή δύο ξεχωριστών ανθρώπινων σωμάτων, εξωτερικεύοντας παράλληλα το συναίσθημα,⁷⁸ διανοίγει το πεδίο για τη μετάβαση από τη δεσπύζουσα της αποκρυσταλλωμένης μορφής σε αυτήν της κίνησης, όπως θα αναπτυχθεί στο δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης. Παράλληλα, λόγω ακριβώς της οντολογικής βαρύτητας που προσλαμβάνει ως πυλώνας της *διυποκειμενικότητας*,⁷⁹ μετατρέπεται σε σημαίνοντα άξονα προσδιορισμού των υπό συζήτηση “ψηφίδων”, που έχουν μορφοποιητική αξία για το *ένσαρκο υποκείμενο*. Για παράδειγμα, η *ταύτιση* «βλέμμα-χάδι»,⁸⁰ που εντοπίζεται στο ποίημα «ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ» της συλλογής *ΤΟ ΔΙΧΩΣ ΑΛΛΟ – αντίστροφη ἀφιέρωση*, οφείλει να

⁷⁴ *Ο.π.*, 61.

⁷⁵ *Ο.π.*, 38.

⁷⁶ *Ο.π.*, 57.

⁷⁷ *Ο.π.*, 179.

⁷⁸ Ως κίνηση σχετιζόμενη με την αφή, το χάδι επικεντρώνεται στα χέρια ως αισθητήρια όργανα, τα οποία όχι μόνον συνιστούν σημείο επαφής του ανθρώπινου σώματος με τον έξω κόσμο αλλά έχουν και εξέχοντα πνευματικό-συγκινησιακό ρόλο, βλ.: Rudolf Arnheim, *Τέχνη και οπτική αντίληψη*, ό.π., 442-443. Βλ. και τα σχετικά με την εκφραστικότητα της κίνησης στο τρίτο κεφάλαιο.

⁷⁹ Βλ. σχετικά παρακάτω στο υποκεφάλαιο 2.2.

⁸⁰ Πβ. «[...] / τὸ βλέμμα σου νὰ χαϊδεύει τὴν κοιλά μου [...]»: *Ποιήματα 1944-1985*, 172.

συναρτηθεί περαιτέρω τόσο με το «χάδι-λέξεις/λόγια» (και άρα την ποίηση ως *ενσαρκωμένη* ζωή) όσο και με το «βλέμμα» ως αντίληψη,⁸¹ επιβάλλοντας το σώμα ως αδιαπραγμάτευτο μέσο γνώσης και επικοινωνίας του ανθρώπου με τον κόσμο και διαμορφώνοντας σαφέστερα το πλέγμα των εννοιών που προβάλλουν ως οντολογικά ανώτερες στην ποίηση της Μ. Χατζηλαζάρου.

1.2. Χιασματικές αλληλεπιδράσεις του ένσαρκου υποκειμένου με το φυτικό περιβάλλον: η μορφοποίηση της επιθυμίας και της διεκδικητικότητας

Ιδιαίτερη ποιοτικά και ποσοτικά θέση στο ευρύτερο σύστημα των *ταυτίσεων* κατέχει η *χιασματική* αλληλεπίδραση του ανθρώπινου με τον φυτικό κόσμο, κατά την οποία ο μορφικός μετασχηματισμός της υλικής υπόστασης του πρώτου (σώμα) ακολουθείται από την εγγραφή σε αυτό των ιδιοτήτων και των λειτουργιών του δεύτερου (φυτό).⁸² Η προσοχή στρέφεται σε σημεία όπου η επιλογή του συγκεκριμένου μορφοποιητικού μηχανισμού, της υποστασιοποίησης δηλαδή του ανθρώπινου σώματος μέσω συστηματικά στοιχειοθετημένων στοιχείων της γλωρίδας⁸³ λειτουργεί προς (ανα)παράσταση και απόδοση μορφής στην επιθυμία και τη διεκδικητικότητα του *ένσαρκου υποκειμένου*,⁸⁴ απηχώντας τον αδιάσπαστο με το σώμα συναισθηματικό κόσμο. Τα συναισθήματα δεν αντιμετωπίζονται έτσι ως μία εσωτερικευμένη πνευματική κατάσταση αλλά πολύ περισσότερο ως μία εκφραστική δύναμη, που επιδρά στα επιμέρους υποκείμενα μέσω της «σωματικής αντήχησης» και τα συνενώνει σε «κυκλικές

⁸¹ Βλ. για το συγκροτητικό βλέμμα στο υποκεφάλαιο 2.1.

⁸² Οριοθετούμε εδώ το πεδίο μελέτης συγκεκριμένα στα *χιάσματα* ανθρώπινου και φυτικού κόσμου, καθότι αυτά κρίνονται ως ποσοτικά επικρατούντα και πλέον λειτουργικά στην ερμηνευτική κατεύθυνση που ακολουθείται, δίχως αυτό να σημαίνει ότι η συγκεκριμένη (ανα)παραστατική διεργασία με αναλλοίωτο το εκφραστικό της φορτίο δεν αφορά και σε στοιχεία του ζωικού κόσμου. Χαρακτηριστικά μνημονεύεται το εξής απόσπασμα από το ποίημα «ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗ ΑΦΙΕΡΩΣΗ», όπου η έκφραση της αίσια σημασμένης, *διυποκειμενικής* συνθήκης εκφράζεται ποιητικά μέσω μίας εξόχως κυκλωτικής κίνησης, παράγοντες της οποίας καθίστανται ζωικά αντί για φυτικά (βλ. ειδικά όσα θα ακολουθήσουν αναφορικά με τη δράση των αναρριχώμενων φυτών) μεγέθη:

«[...]

δυὸ κροταλίες ὄρθιοι στρίβουν καὶ ξαναστρίβουν γλιστρώντας ὁ ἕνας γύρω ἀπ' τὸν ἄλλο ὅταν σταματήσουν ἢ περίπτυσή τους εἶναι τὸ μονόγραμμά σου

[...]:»:

Ποιήματα 1944-1985, 180.

⁸³ Η έως τώρα έρευνα έχει συσχετίσει την έντονη παρουσία της γλωρίδας και της πανίδας στο έργο της Μ. Χατζηλαζάρου με την υποκίνηση της ερωτικής διάθεσης [βλ.: Μαρία Φραγκούλη, «Η σάρκα που γράφεται», *Εντευκτήριο* 79 (Οκτ.-Δεκ. 2007) 125], καθώς και με τη συναπτόμενη με τον έρωτα μορφοποίηση της αφηρημένης φύσης (βλ.: Αντεια Φραντζή, *Ερωτικές Μεταμορφώσεις*, ὁ.π., 17-18), χωρίς ωστόσο να έχει εστιάσει ερμηνευτικά στα συγκεκριμένα φυσικά μεγέθη από κοινού με τις (ανα)παραστατικές (μορφικές και κινητικές) διεργασίες που αυτά ορίζουν κατά την *ταύτιση* και τη *χιασματική* αλληλεπίδρασή τους με το *ενσώματο υποκείμενο*.

⁸⁴ Βλ. και την πολύ σημαντική παρατήρηση του Β. Χατζηβασιλείου για την προσεκτική οργάνωση των φυσικών στοιχείων, το σκηνικό των οποίων «δεν προσφέρεται ως πεδίο κοσμικής λατρείας και προγραμματικής μεταμόρφωσης του υπάρχοντος (όπως στους Έλληνες υπερρεαλιστές της γενιάς του '30), αλλά, αντίθετα, ως ανοικτό σηματολόγιο της προσωπικής απώλειας και του μονίμως διεκδικούμενου έρωτα»: Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Η ερωτική διεκδίκηση του κόσμου», ὁ.π.

αλληλεπιδράσεις»,⁸⁵ συγκροτώντας φαινόμενα ενός κοινού διασωματικού χώρου, εντός του οποίου υφίστανται οι αλληλεπιδρώντες παράγοντες.⁸⁶

Το *χίασμα* μεταξύ ανθρώπινου και φυτικού καθίσταται μοχλός μορφοποίησης της επιθυμίας, με την αφή να προτάσσεται ως κατεξοχήν *αντιληπτική τροπικότητα*, εφόσον ορίζει ένα μηχανικό γεγονός συνάντησης του σώματος με ένα υλικό μέγεθος ορισμένης επενέργειας.⁸⁷ Η διαμεσολαβητική δράση της απτικής εμπειρίας τίθεται στο επίκεντρο του πέμπτου άτιτλου ποιήματος της συλλογής *ΜΑΗΣ, ΙΟΥΝΗΣ ΚΑΙ ΝΟΕΜΒΡΗΣ*, επιτονίζοντας το *χίασμα* όχι μόνον κατά την ανάδειξη των ορίων των συμπλεκόμενων απτικών ερεθισμάτων μέσω της ισχυρής στίξης εντός του τρίτου στίχου, αλλά επιπλέον κατά την αντιμετώπιση του ανθρώπινου σώματος (κοιλιά) και του φυτικού καρπού (σταφύλι) ως να μετέχουν της ίδιας υλικής αρχής.⁸⁸

«Τὴν πιὸ ἡδονικὴ ἀφή τὴν ἔχει τὸ σταφύλι τὸ πρῶι,
σὰν εἶναι δροσερὸ καὶ σκεπασμένο μὲ κείνη τὴν ἄχνη
τὴ λεπτὴ. Πιάνω τὴν κοιλιά σου, μὲ τὰ τρία μου δάχτυλα,
καὶ μοῦ γεννιέται πάλι ἡ εἰκόνα τῆς δροσιᾶς τοῦ ἀμπελιοῦ.»⁸⁹

Ομοίως στο δωδέκατο άτιτλο ποίημα⁹⁰ ο φυσικός κόσμος έλκεται από το ανθρώπινο σώμα, το οποίο, καθώς εκτείνεται («Άπλώνω τὴν ἀγκαλιὰ μου [...]»), (ανα)παρίσταται ως ικανό να εγκλείσει εντός του το σύνολο της κοσμικής (χωρικής και χρονικής) ροής, συναπτόμενο με αυτήν σε μία μορφοποιητικής αξίας συνθήκη υπερπλήρωσης:

«[...]
Άπλώνω τὴν ἀγκαλιὰ μου καὶ συνάζω,
ὅλες τὶς μέρες τοῦ χρόνου – δικές μου εἶναι, ἀπὸ τὴ μιὰν
αὐγὴ στὴν ἄλλη – μὲ **πλημμυρίζουνε** ἀνοιξιὰτικες εὐωδιες,
ξεφάντωμα καὶ **κορεσμοῦς** τοῦ ἡλίου.»

⁸⁵ Thomas Fuchs, «Intercorporeality and Interaffectivity»: *Intercorporeality. Emerging Socialities in Interaction*, ό.π., 16. Αυτή η παράμετρος της «κυκλικής αλληλεπίδρασης» εντοπίζεται από τον E. Husserl στο επίπεδο της διαπροσωπικής επικοινωνίας ως αποτέλεσμα της εκφραστικότητας του σώματος: «I hear the other speaking, see his facial expressions, attribute to him such and such conscious lived experiences and acts, and let myself be determined by them in this or that way. The facial expressions are seen facial expressions, and they are immediately bearers of sense indicating the other's consciousness, e.g., his will, which, in empathy, is characterized as the actual will of this person and as a will which addresses me in communication. The will characterized in this way, i.e., the empathetic consciousness of this will and consequently the consciousness that posits in the mode of empathy, then motivates my counter-willing or my submission, etc.»: Edmund Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. Second Book: Studies in the Phenomenology of Constitution* (1952), ό.π., 247.

⁸⁶ Thomas Fuchs, «Intercorporeality and Interaffectivity», ό.π., 4.

⁸⁷ Filip Mattens, «The sense of Touch: From Tactility to Tactual Probing», *Australasian Journal of Philosophy* 94 (2017) 691 και 694.

⁸⁸ «How an object feels provides immediate and therefore more valuable insight into its material nature»: ό.π., 697.

⁸⁹ *Ποιήματα 1944-1985*, 15.

⁹⁰ *Ο.π.*, 22.

Στο πέμπτο άτιτλο ποίημα του πρώτου μέρους της συλλογής *ΕΚΕΙ-ΠΕΡΑ ΕΔΩ*,⁹¹ απαντά εξίσου η ίδια ελκτική δύναμη, η οποία καταλήγει στη θεματοποίηση μίας αντίστοιχης *χιασματικής* αλληλοπεριχώρησης, κατονομαζόμενης ρητά ως «χώνεμα άνθρωπου και φύσης»:

«Σκαρφάλωμα κατηφόρα σκαρφάλωμα και άφοϋ
διαβείς την τελευταία πτυχή τής γής
ή παρουσία τοϋ ναοϋ
που τὸ τοπίο στίς Βάσσεσ σηκώνει
ψηλά στα χέρια και σϋ νὰ τοϋ δοθείς
[...].»

Ακόμη, χαρακτηριστική είναι εδώ η αξιοποίηση των σημασιολογικής αξίας ρυθμικών ποικιλιών που προσφέρει ο ελεύθερος στίχος, με την εσωτερική ομοιοκαταληξία «διαβείς-γής-δοθείς» να αποτυπώνει δραστικά την υπό συζήτηση *χιασματική* συνύπαρξη, η οποία κορυφώνεται εικονοπλαστικά στο τελευταίο δίστιχο: «ν' άνεβάσω στὸν ὀρίζοντα ἕναν τεράστιο ἥλιο / λουλακί σὲ σχῆμα χεριοϋ».

Κατά περίπτωση, ο εντοπισμός της *χιασματικής* (ανα)παράστασης της ενσώματης επιθυμίας παρουσιάζει μεγαλύτερες αντιστάσεις, καθώς η λεκτική ενάργεια υποχωρεί χάριν της εικονοποιητικής. Έτσι, στο ποίημα «ΧΑΜΟΓΕΛΑ»,⁹² τα υποκείμενα που εναλλάσσονται στην έκταση των πέντε στροφικών ενοτήτων (εκ των οποίων η τελευταία επαναλαμβάνει την πρώτη) ορίζουν καταρχήν μεγέθη του φυσικού ή προσωπικού *βιωμένου κόσμου*: «δέκα πουλιά», «[μ]ιά άνεμώνη», «μια άχτίδα», «ὅλεσ οί πεταλούδες», «δυὸ κόκκινεσ χάντρεσ», «[ο]ί λυγαριές», «ή μουσική μας», «τὸ κρασί», «ὸ ἥλιοσ», «τὸ φιλί»: ο μοναδικός στίχος στον οποίο προτάσσεται ως υποκείμενο ένα μέγεθος ανθρώπινης τάξεωσ είναι ο δέκατος ὄγδοοσ, ὅπου, ὅπωσ υποστηρίζουμε, συμπυκνώνεται δραστικά η μορφοποιητική ένταση της ανθρώπινης επιθυμίας *χιασματικά* προς το παράδειγμα του φυτικού κόσμου.

Η εικονοποιητική διεργασία που ορίζει ο στίχος «[...] / Ἡ παλάμη σου άνοίγει ὅταν σκάει τὸ σύκο / [...]» μπορεί να ιδωθεί ως μία κίνηση απελευθερωτική (άνοιγμα της παλάμης), η οποία, συνοδευόμενη από το συγκεκριμένο οπτικό ερέθισμα, (ανα)παριστά με ευκρίνεια μία σωματική, ερωτική συνθήκη, καθώς όχι μόνον τα σύκα “σκάνε” σε συνθήκες αυξημένησ υγρασίας αλλά, επιπλέον, από σημεία κοπής ή διάρρηξησ του περιβλήματός τους εκχύνεται ο γαλακτώδης χυμός τους. Βέβαια, ο ισχυρότερος δείκτησ, για να στοιχειοθετηθεί ερμηνευτικά η παραπάνω πρότασή μας, δίδεται από την ίδια την ποιήτρια: στη σημαίνουσα⁹³ για την

⁹¹ *Ο.π.*, 71.

⁹² *Ο.π.*, 32.

⁹³ Για την παράλληλη εργασία της ποιήτριασ και με τις τρεις γλώσσες (ελληνικά, γαλλικά, αγγλικά) η Α. Φραντζή παρατηρεί ὅτι «οι μικρές ποικιλίες που συναντούμε σε διατυπώσεις της από τη μία γλώσσα στην άλλη κάνουν τα 7 ποιήματα να γίνονται ουσιαστικά πολύ περισσότερα»: «Το ερωτικό τοπίο της Μάτσης Χατζηλαζάρου», *Αντί*

προσέγγιση του συνολικού έργου της συλλογή 7 × 3, όπου γράφει και μεταφράζει παράλληλα στα ελληνικά, τα γαλλικά και τα αγγλικά, επιλέγεται η αντικατάσταση του νεοελληνικού «παλάμη»⁹⁴ με τα «aine»⁹⁵ και «groyin»⁹⁶ αντί του γαλλικού και αγγλικού μεταφράσματός τους αντίστοιχα.

Τη θεματική της επιθυμίας συμπληρώνει ως ποιοτικό γνώρισμα η εξακολουθητική διεκδικητικότητα, προς (ανα)παράσταση της οποίας συντείνουν φυσικά μεγέθη, που εγγράφονται χιασματικά στο ένσαρκο υποκείμενο, μορφοποιώντας τόσο την οικειοποίηση ενός εκτεταμένου χώρου όσο και τη συστηματική στροφή του προς ό,τι το τρέφει και το συντηρεί. Οριοθετημένη σε αυτούς τους άξονες, η διάσταση της διεκδίκησης μορφοποιείται παραδειγματικά κατά την επανερχόμενη παρουσία αναρριχώμενων φυτών.⁹⁷

Η (ανα)παραστατική αυτή διαδικασία κατέχει οργανικό ρόλο στο ποίημα «ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗ ΑΦΙΕΡΩΣΗ»,⁹⁸ το οποίο αρθρώνεται βάσει δύο διακριτών δομικών σχημάτων: το πρώτο προσιδιάζει στα εκτενή, “συνθετικά” –με την έννοια της συμπάρθεσης επιμέρους αυτόνομων στιγμιότυπων, που διαδέχονται το ένα το άλλο– ποιήματα.⁹⁹ Από την άλλη, στο δεύτερο δομικό μέρος, όπου εντάσσεται και το σημείο που συζητείται, κυριαρχεί ο αφαιρετικός λόγος. Συνδεδετικό κρίκο μεταξύ τους αποτελεί μία “μετακειμενική γέφυρα”, όπου το ποιητικό υποκείμενο δηλώνει την πρόθεσή του να μεταβεί σε αυτήν την οργανωτική

282 (Μάρτ. 1985) 51 [=Ερωτικές Μεταμορφώσεις, ό.π., 39]. Αυτό που διαπιστώθηκε αναφορικά με τους επιμέρους μετασηματισμούς, έπειτα από αντιβολή των τριών εκδοχών κάθε ποιήματος, δεν είναι τόσο η αλλαγή που επιφέρουν στη συνολική φυσιογνωμία αυτών, αλλά κυρίως η λειτουργία τους ως ερμηνευτικών συμπληρωμάτων, ενός δηλαδή είδους *επεξηγηματικής αυτομετάφρασης*, η οποία απαντά εναλλακτικά είτε (α) ως μεταφραστικές αναντιστοιχίες ερμηνευτικής αξίας στο μικροσκοπικό επίπεδο του ίδιου ποιήματος ή και στο μακροσκοπικό επίπεδο των ποιητικών επιλογών που σημειώνονται σε βάθος χρόνου, όπως δείξαμε παραπάνω, είτε (β) ως μειώσεις των αντιστάσεων στην εξαγωγή νοήματος μέσω της ενίσχυσης των επιρρηματικών σχέσεων, που παρατηρείται στα γαλλικά και τα αγγλικά μεταφράσματα αντίστοιχα. Για μία χρήσιμη τυπολογία των ειδών αυτομετάφρασης, επέκταση ουσιαστικά της σχηματοποίησης του M. Oustinoff στη σχετική μονογραφία του (2001), που αποτελεί μία από τις κυριότερες επί του θέματος, βλ.: María Recuenco Peñalver, «Más allá de la traducción: La autotraducción», *TRANS. Revista de Traductología* 15 (2011) 193-208 και ειδικά 204-207.

⁹⁴ *Ποιήματα 1944-1985*, 113.

⁹⁵ *Ο.π.*, 129.

⁹⁶ *Ο.π.*, 145.

⁹⁷ Τα αναρριχώμενα φυτά αναιρούν τη βασιζόμενη στην κινητική δυνατότητα διάκριση μεταξύ φυτικού και ζωικού κόσμου, εφόσον η ίδια η κίνηση είναι για αυτά, όπως και για τα ζώα, αδιάσπαστο στοιχείο της φυσιολογίας τους. Στόχο της αναρρίχησης τους συνιστά η στροφή και η έκθεση των φύλλων τους στον ήλιο και τον καθαρό αέρα, διαδικασίες που επιτυγχάνει η αυθόρμητη περιστροφή και το άδραγμά τους από γειτονικά κλαδιά, ώστε να στερεωθούν πάνω σε μία επιφάνεια που ευνοεί την ανάπτυξή τους. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να διεκδικούν ενεργά τη μέγιστη δυνατή τροφοδότηση με την ελάχιστη δυνατή σπατάλη οργανικής ύλης: Charles Darwin, *On the Movements and Habits of Climbing Plants*, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2009 [1η: 1865], 107-118. Με άλλα λόγια, τα αναρριχώμενα φυτά ορίζουν μία περιζώση αξόνων και μία εκτεταμένη κατάληψη χώρου, οι οποίες νοηματοδοτούνται ως διεκδίκηση εγγύτητας προς κάθε παράγοντα εξασφάλισης της διαβίωσής τους.

⁹⁸ *Ποιήματα 1944-1985*, 179-181.

⁹⁹ Η παρουσία τέτοιου είδους ποιημάτων ανιχνεύεται ήδη στη συλλογή *ΚΡΥΦΟΧΩΡΙ* του 1951, πυκνώνει δε σημαντικά από τη συλλογή *ΤΑ ΛΟΓΙΑ ΕΧΟΥΝ ΚΡΟΣΣΙΑ* του 1954 κι εζής. Στο τρίτο κεφάλαιο της μελέτης γίνεται ξανά αναφορά σε αυτήν τη “συνθετική”, όπως συμβατικά την περιγράφουμε εδώ, τεχνική οργάνωσης του ποιητικού υλικού.

αλλαγή.¹⁰⁰

Στη δεύτερη δομική ενότητα η σύνταξη ακολουθεί κατά κανόνα την ιδέα των *ταυτίσεων* και υπάγεται πρωτίστως στην περίπτωση όπου την αμεσότητα της *ταύτισης* επιτυγχάνει η αλληπάλλληλη συσσώρευση ονοματικών συνόλων, η ροή των οποίων δεν διακόπτεται από ρήματα. Επιπλέον, επανέρχεται εδώ η επενέργεια ενός «εγώ/je» σε ένα «σε/te» και το αντίστροφο, οριζόμενη όμως τώρα μέσα από μεγέθη των οποίων το ενοποιητικό στίγμα ανάγεται στην ιδιότητα επιβολής τους στον χώρο σε σημείο κατάληψής του μέσω της ογκώδους υλικής τους υπόστασης αλλά και της επεκτατικής τάσης τους.¹⁰¹

Την ποιητική αυτή επιλογή, όπως τέθηκε παραπάνω, υποδεικνύουν αφετηριακά οι εξής δύο στίχοι: «σ' ἔχω κόνδορα καθὼς ἀπλώνεσαι πάνω ἀπὸ τὶς Ἄνδεις» και «je te Wellingtonia», κατά τους οποίους το «σε» *ταυτίζεται χιασματικά* με κόνδορα και το «je» με το δέντρο Wellingtonia. Τόσο ο κόνδορας των Ἀνδεων ως πτηνό με εξαιρετικής έκτασης άνοιγμα φτερών όσο και το γιγαντιαίο σεκοϊάδενδρο (Wellingtonia) ως είδος που συγκεντρώνει πάνω του υπερθετικές υλικές ιδιότητες, επικρατώντας στον φυτικό κόσμο με την πλέον ογκώδη υπόστασή του, λειτουργούν προς (ανα)παράσταση της εμβέλειας αυτής της σχεδόν ασφυκτικής κατάληψης. Συγκροτείται έτσι η περαιτέρω *ταύτιση* της αναπτυσσόμενης μεταξύ τους διάδρασης με αυτήν της κυρίευσης ενός χώρου, ο οποίος εδώ, χάρη και στις συντακτικές επιλογές, μπορεί να συγκεκριμενοποιηθεί ως το σώμα του Άλλου.

Πράγματι, αυτό αναδεικνύει καθοριστικά ο τρίτος άξονας (ανα)παράστασης αυτής της εξακολουθητικής και ορμητικής διεκδίκησης χώρου. Ειδικότερα, καθώς εναλλάσσονται αφηγηματικά ελληνικοί με γαλλικούς στίχους, το τελευταίο κατά σειρά γαλλικό τρίστιχο θεματοποιεί ευθέως την ατμόσφαιρα κατακλυσμού που επικρατεί μεταξύ των δύο σωματικών υποστάσεων, καταλήγοντας στην εμφατική πρόταξη –βάσει της *ταυτοτικής* λογικής– της εξέχουσας (ανα)παραστατικής ισχύος¹⁰² του αναρριχώμενου φυτού: «je te ouf quelle chaleur /

¹⁰⁰ «θά 'θελα μὰ πόσο θά 'θελα ναι θά 'θελα ἀμέσως τώρα τώρα θέλω νὰ ξεμαλλιάσω λίγο τὴ σύνταξη γιὰ νὰ σὲ τραγουδήσω ὅπως ἔμαθα στὸ Παρίσι»: *ὁ.π.*, 180. Τα τρία μορφικά άνισα μέρη διακρίνει ως εξής ο Χ. Δανιήλ: το πρώτο αντιστοιχεί στην αφιέρωση, το ενδιάμεσο στην απόφαση και στον τρόπο σύνθεσης του ποιήματος, ενώ το τρίτο στο ίδιο το ποίημα, βλ.: «Ἐν ἰσοτροπῇ ἀφιέρωση» της Μάτσης Χατζηλαζάρου και η απελευθερωτική διάρκεια του έρωτα», *Ποιητική* 17 (Άνοιξη/Καλοκαίρι 2016) 142. Για την ερμηνευτική προσέγγιση αυτού του χωρίου, βλ. περαιτέρω εδώ στο υποκεφάλαιο 3.2.

¹⁰¹ Στη διαλεκτική των κινήσεων κατάληψης/αδειάσματος του χώρου ή περιζώματος/άποσπασης αντίστοιχα θα επανέλθουμε αναλυτικά στο υποκεφάλαιο 3.2. της παρούσας εργασίας.

¹⁰² Μέσω της *χιασματικής* αλληλεπίδρασής τους με το *ενσώματο υποκείμενο* και βάσει της ερμηνευτικής κατεύθυνσης που ακολουθείται στην παρούσα μελέτη, τα αναρριχώμενα φυτά αποτελούν κορυφαίο (ανα)παραστατικό μηχανισμό. Αυτό δεν συμβαίνει τόσο λόγω του τακτικού της επαναφοράς τους όσο λόγω του ότι η δράση τους εκτείνεται δυσπόστατα και η εκφραστικότητά τους εκρέει ακριβώς από την ίδια τη σύνθεση των δύο δεσποζουσών της μορφής και της κίνησής τους, οι οποίες διακρίνονται ως φέρουσες το εκάστοτε εκφραστικό φορτίο. Εύλογα, θα επανέλθουμε στη συζήτηση περί αναρριχώμενων φυτών και των (ανα)παραστατικών διεργασιών που αυτά ορίζουν στο τρίτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

tu m' accèdes partout presque / je te glycine». ¹⁰³

Όπως όλα τα αναρριχώμενα φυτά, έτσι και η γλυσίνα, καθώς η ίδια στερείται μηχανισμών υποστήριξης, ¹⁰⁴ επιχειρεί να εξασφαλίσει τόσο αυτήν όσο και την πρόσβαση σε ηλιακό φως, σκαρφαλώνοντας σε γειτονικές επιφάνειες, στις οποίες και εκτείνεται. Παρουσιάζει χαμηλή ανθεκτικότητα στις ψυχρές θερμοκρασίες, ενώ σε συνθήκες ζέστης αναπτύσσεται με γρήγορους και πυκνούς ρυθμούς. ¹⁰⁵ Έτσι, η θερμότητα του περιβάλλοντος που θεματοποιείται στο ποίημα («[...] quelle chaleur») από κοινού με τη δυνατότητα πρόσβασης («tu m' accèdes partout [...]») συνιστούν δείκτες διαπίστωσης ότι το φυτό (όπου φυτό ισοσκελίζεται *χιασματικά* με το σώμα) έχει ήδη ευδοκιμήσει, εφόσον πληρούνται οι συνθήκες που θέτουν σε κίνηση την επιτέλεση της ζωτικής διεργασίας ανάβασης. Ως εκ τούτου, ότι *(ανα)παρίσταται* εδώ συνίσταται στην επιτυχή διεύρυνση μίας υλικής, σωματικής, υπόστασης προς μία άλλη, ¹⁰⁶ ούτως ώστε η συμπλοκή τους να ανακλύπει ως προϋπόθεση επιβίωσης για το «εγώ» («je»), το οποίο αναλαμβάνει *ταυτοτικά* την κτητική δράση της γλυσίνας εν σχέσει με το «εσύ» («te»), θεωρημένο κατά συνέπεια το τελευταίο ως ο ίδιος ο άξονας στήριξης, που αυτή περιζώνει.

Η διεκδικητικότητα που συναρτάται με την επαναφορά των αναρριχώμενων φυτών ως μορφοποιητικών μηχανισμών συντάσσεται επιπλέον, σε επιμέρους ποιητικά παραδείγματα, με το αίτημα *(ανα)συγκρότησης* ¹⁰⁷ –σ' αυτό θα στραφεί η προσοχή μας στο δεύτερο κεφάλαιο–, με τον *βιωμένο κόσμο*, ¹⁰⁸ καθώς επίσης και με την παραγωγή ποιητικού λόγου, ¹⁰⁹ με τους

¹⁰³ *Ποιήματα 1944-1985*, 181.

¹⁰⁴ Peter Valder, *Wisterias: a comprehensive guide*, Πόρτλαντ, Timber Press, 1995, 22.

¹⁰⁵ *Ο.π.*, 24.

¹⁰⁶ Για τις *διωποκειμενικά* προσδιορισμένες *εκφραστικές ιδιότητες* της στροφής προς μία *έτερη ενσώματη ύπαρξη* ως επέκτασης του εαυτού, βλ.: «Being pleased includes being with somebody or something –a felt sense of unity between self and other. It may be felt as a surging outward or movement outward of one's existence and an expansion of self»: Peter E. S. Freund, «The expressive body: a common ground for the sociology of emotions and health and illness», *Sociology of Health and Illness*, τ. 12, τχ. 4 (1990) 461.

¹⁰⁷ «[...] / ã νά μποροῦσα ν' ανατρέψω λίγο τὸ συνηθισμένο / ν' ανακαλύψω μονάχα πῶς νά κάνω ἐγὼ / μία ἀληθινή περικοκλάδα / [...]»: *Ποιήματα 1944-1985*, 71.

¹⁰⁸ «[...] μπρὸς στοὺς δρόμους μας τ' ἀγράμπελα ἡλιοβασιλεύουνε [...] παράτα παράτα σοῦ λέω τὴν σαχλή σου κτήση πάνω στὶς καπουτσίνες ποὺ φτερώνουν τώρα στὸ τραπέζι / [...]»: *ό.π.*, 56· «[...] / κάθε φούλι στοὺς ἀνθοπῶλες τοῦ Παρισιοῦ πέθανε / ὅταν μὲ εἶπες Μάτση / [...]»: *ό.π.*, 163.

¹⁰⁹

«[...]
φθορὰ
τὰ κοτσάνια
ὅταν πέφτουν μαλακὰ
ἀπὸ ἓνα δέντρο ἢ μιὰ γραφὴ
γιὰ ν' ἀγγίζουνε τὸν κισσὸ ποὺ σέρνεται / [...]
καὶ ζαπλώναμε ἀνάσκελα
στὰ ζέφτια τῆς ἡμέρας
καὶ τὴ μυρουδιὰ τῆς ὑγρασίας
πάνω στὸν κισσὸ καὶ στὰ κλαδάκια
καὶ στὰ μικρὰ σκληρὰ κοτσάνια

παρεπόμενους *ταυτοτικούς* ως προς την ανθρώπινη σωματικότητα συσχετισμούς που μπορούν να εξαχθούν από τη σχετική ανάλυση και ερμηνεία. Πέραν της ορισμένης φυσιολογίας τους, στην οποία επικεντρώθηκε η έως τώρα προσέγγισή μας αυτής της (ανα)παραστατικής διεργασίας, είναι αξιοπρόσεκτο πως τα αναρριχώμενα φυτά συνιστούν όχι μόνον δεσμευτικά οπτικά αλλά και οσφρητικά ερεθίσματα.

Στον δεύτερο άξονα, αυτόν δηλαδή της σύστασης ενός οσφρητικού ερεθίσματος, επικεντρώνεται η εξέταση του δέκατου άτιτλου ποιήματος της συλλογής *ΜΑΗΣ, ΙΟΥΝΗΣ ΚΑΙ ΝΟΕΜΒΡΗΣ*,¹¹⁰ ιδωμένου όχι μέσα από την αιτιοκρατική προοπτική του εμπειρισμού, αλλά μέσα από την αρχή της υποκειμενικά προσδιορισμένης βούλησης, νοούμενης ως «πρωτογεν[ού]ς τρόπο[υ] να τεθεί ένα αντικείμενο».¹¹¹ Ενδιαφέρει, με άλλα λόγια, η εξέταση του πώς αναδεικνύεται –με όχημα τη *χιασματική (ανα)παράσταση* ανθρώπινου (σώματος) και φυτικού (αναρριχώμενου φυτού)– αυτό το «πηγαϊνέλα της ύπαρξης»,¹¹² που απορρέει από τη συνύφανση ψυχολογικών κινήτρων και σωματικών αφορμών, ούτως ώστε οι *σχέσεις ανταλλαγής* μεταξύ τους να αποτρέπουν τον ακριβή προσδιορισμό ενός γεγονότος ως *ψυχολογικού* ή ως *φυσιολογικού*.

Καταρχάς, παρατηρείται πως η υπό μελέτη *χιασματική* αλληλεπίδραση στο ποίημα αποτυπώνεται διττά: αφενός μέσω της αφηγηματικής οργάνωσής του, αφετέρου μέσω των συγκεκριμένων εκφραστικών επιλογών. Έτσι, από οργανωτικής πλευράς τα μοναδικά υποκείμενα των οποίων η περιγραφή της δράσης καταλαμβάνει την έκταση δύο στίχων αντί ενός είναι τα «[ἔ]να ἀγιοκλημα» και «[ἔ]μεις», ενώ παράλληλα η προσάρτηση της ενεργητικής μετοχής «ἀναστενάζοντας» στο «ἀγιοκλημα» το αναγάγει σε μία ανθρώπινη, *ενσώματη* κατάσταση πραγμάτων.

Εκτός από το δίκτυο συσχετισμών που διαμορφώνεται εδώ και συνάδει με όσα ειπώθηκαν παραπάνω, ενδιαφέρει ειδικά ο οσφρητικός αντίκτυπος που θεματοποιεί το

ἀπαράλλαχτα
μὲ κεῖνα τοῦ Α ἢ τοῦ Χ ἐδῶ
[...]:

ό.π., 48-49.

Το απόσπασμα ορίζει τη *χιασματική* αλληλεπίδραση του ανθρώπινου σώματος με τη φύση και, ακόμη περισσότερο, βάσει των ερμηνευτικών όρων που τίθενται εν προκειμένω, με τις ιδιότητες και τις λειτουργίες ενός αναρριχώμενου φυτού (κισσός), που, παρότι εδώ εμφανίζεται στην έρπουσα εκδοχή του, αυτό δεν αναιρεί την ορμητική διεκδίκηση κατάληψης –οριζόντιου τώρα– χώρου. Διαφωτιστική σε σχέση με αυτό που συζητείται εδώ είναι η εξέλιξη παρατήρησης της Α. Φραντζί: «Η λέξη/κύριο όνομα, που υποβάλλεται με τη λέξη/αρχικό γράμμα, έρχεται για να επικεντρώσει το ενδιαφέρον σε μια φευγαλέα όσο και ένσαρκη πραγματικότητα. Ο Α(νδρέας) και ο Χ(αβιέρ) είναι τα κύρια ονόματα της ζωής της [...]»: *Ερωτικές Μεταμορφώσεις*, ό.π., 30.

¹¹⁰ *Ποιήματα 1944-1985*, 20.

¹¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., 75.

¹¹² *Ο.π.*, 170-171.

ποιητικό υποκείμενο ως άμεσα επενεργώντας σε αυτό. Αυτή η παράμετρος εντοπίζεται συγκεκριμένα στους στίχους 4 («Ένα αγιόκλημα έσκαρφάλωνε άναστενάζοντας και μοσχοβολώντας») και 7 («τόσες μανόλιες μᾶς λιποθυμοῦν»), με τη ρητή (στην πρώτη περίπτωση) ή υπαινικτική (στη δεύτερη) αναφορά στη μυρωδιά που εκπέμπεται από τα άνθη, η ένταση της οποίας οφείλει να προσδιοριστεί σύμφωνα με τη σκηνοθετική επιλογή του καλοκαιριού («[...] οί σπιλιάδες τοῦ Αὐγούστου [...]»), οπότε η ανθοφορία και το άρωμα που τη συνοδεύει βρίσκονται στην κορυφαία στιγμή τους. Από φαινομενολογικής, λοιπόν, σκοπιάς είναι άξιο σημείωσης το πώς τόσο από τη μυρωδιά των ανθών του αγιοκλήματος όσο και από αυτών της μανόλιας προκαλείται στον ανθρώπινο οργανισμό η ίδια βιολογική αντίδραση, καθώς τα δύο οσφρητικά ερεθίσματα διακρίνονται από ένα συγκεκριμένο μόριο (methyl dihydrojasmonate ή hedione),¹¹³ που προσλαμβάνεται από τον σχετιζόμενο με τις φερομόνες υποδοχέα του ανθρώπινου συστήματος (VN1R1), ενεργοποιώντας τη δραστηριότητα του υποθαλάμου και ωθώντας στην απελευθέρωση ορμονών, που διεγείρουν την ερωτική επιθυμία.¹¹⁴

Απομακρύνοντας μία θετικιστική αναγωγή της εμπειρίας στα εξωτερικά ερεθίσματα¹¹⁵ και θέτοντας ως ερμηνευτική βάση την άμεση ένωση ψυχής και εγκεφάλου,¹¹⁶ καθώς επίσης και την οργανικής σημασίας διάκριση μεταξύ *αντίληψης* και *προσοχής*, ανακύπτει εδώ η ενεργός διεκδίκηση της μοναδικότητας του βιώματος κατά τη συγκρότησή του από ένα υποκείμενο που επικεντρώνει συστηματικά την *προσοχή* του σε ένα ερέθισμα (εδώ οσφρητικό), το οποίο η *αντίληψη* έχει αφυπνίσει, ώστε να το αναπτύξει και να το εμπλουτίσει.¹¹⁷ Με άλλα λόγια, το εξωτερικό περιβάλλον έχει πάψει να θέτει σε ακούσια κίνηση τον εσωτερικό κόσμο, αλλά τα ερεθίσματα που προσπορίζει εξαρτώνται από τη συγκροτητική δυναμική του υποκειμένου, το οποίο, προσεγγίζοντας τον κόσμο μέσω της σωματικότητάς του, διατάσσει τη βιολογική πληροφορία με άξονα τη συναισθηματική του

¹¹³ Barbara Pavan, Antonio Capuzzo, Alessandro Dalpiaz, «Potential therapeutic effects of odorants through their ectopic receptors in pigmented cells», *Drug Discovery Today* 22 (Ιούλ. 2017) 1128.

¹¹⁴ I. Wallrabenstein κ.α., «The smelling of Hedione results in sex-differentiated human brain activity», *NeuroImage* 113 (2015) 365-373.

¹¹⁵ Η τελική επικράτηση μίας άχρονης και συνεπώς διαρκώς εξακολουθητικής (πβ. την έλλειψη ρημάτων), ερωτικά σημασμένης συνθήκης («Έμεις ᾶς σταθοῦμε γοργόνες, τὰ στήθια ξέσκεπα στὸν ἥλιο / – ἡ κεφαλή ριγμένη πίσω, τὰ μάτια στὸ κατάρτι») έναντι κάθε πρότερης μορφής αποσύνθεσης («Τόσα δάση φλέγονται, / τόσα παγόβουνα λιώνουνε, / τόσες μανόλιες μᾶς λιποθυμοῦν, / τόσοι κόμποι μᾶς παιδεύουνε») δεν τίθεται ως αποτέλεσμα κανενός εξωτερικού ερεθίσματος, παρά μόνον η δράση των ίδιων των εξωτερικών ερεθισμάτων ενεργοποιείται κατά τη βίωση ενός κόσμου που ενεργά συγκροτεί το υποκείμενο με μέσο το σώμα του, συναρτώμενου άρρηκτα με την ορισμένη ψυχική συνθήκη από την οποία διακατέχεται, βλ.: Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., 161.

¹¹⁶ *Ο.π.*, 153.

¹¹⁷ *Ο.π.*, 78.

κατάσταση,¹¹⁸ ή, αλλιώς, προσδιορίζει «ό,τι προσφερόταν μέχρι τότε απλώς ως απροσδιόριστος ορίζοντας»¹¹⁹ βάσει των εσωτερικών διεργασιών του,¹²⁰ ώστε το αίσθημα να καθοδηγεί την αίσθηση αντί να προκύπτει από αυτήν.¹²¹

Η διεκδικητικότητα που προβάλλει εδώ επιτονισμένη, όπως υποστηρίζουμε, ως ένας «συναισθηματικός τρόπος του υπάρχειν»¹²² είναι σκόπιμο να θεωρηθεί ενταγμένη στο ευρύ πλαίσιο της (ανα)συγκροτητικής διάθεσης του ποιητικού υποκειμένου και της επιδίωξης επαναπροσδιορισμού της διευθέτησης του όντος μέσα στον κόσμο, οι όροι της οποίας είναι πάντοτε υλικοί και λειτουργούν με απαραβάτο σημείο αναφοράς την *ενσώματη ύπαρξη*. Πρόσθετες παραμέτρους, που ανάγονται εξίσου σε αυτήν την επιδίωξη και θα απασχολήσουν στο επόμενο κεφάλαιο, αποτελούν η πρόταξη του συγκροτητικού βλέμματος ως αρμού της αντιληπτικής διαδικασίας και ο οντολογικός καθορισμός της *αυθεντικότητας* ως υπόθεσης διάνοιξης *βάθους*.

¹¹⁸ «Emotions as a form of communication can be physically expressed in motor activity [...] and neuro-hormonally in different *configurations* of biological information»: Peter E. S. Freund, «The expressive body: a common ground for the sociology of emotions and health and illness», ό.π., 457.

¹¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., 84.

¹²⁰ «[...] during emotion, it is the body which, directed by the consciousness, changes its relationship with the world so that the world should change its qualities»: Jean-Paul Sartre, *Sketch for a Theory of the Emotions* (1939), (μτφρ.: Philip Mairet), Λονδίνο/Νέα Υόρκη, Routledge, 2013, 41.

¹²¹ «*Aesthisis* is defined as action or power through the medium of the senses, and the media or the *semía* (points, tracks, marks) by which one senses. *Aésthima*, emotion feeling, is also an ailment of the soul, an event that happens, that impacts on one viscerally through the senses [...]»: C. Nadia Seremetakis, «The Memory of the Senses, Part I: Marks of the Transitory»: *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, (επιμ.: C. Nadia Seremetakis), Λονδίνο/Νέα Υόρκη, Routledge, 2019 [2η Έκδ.: 1994], 5.

¹²² «‘Modes of being’ are ways of experiencing relationships between embodied selfhood and existence. The emotional mode of being involves a fusion of physical-psychic states [...] Thus ‘thinking’ about a feeling and what one feels are not experienced as separate but as a unity»: Peter E. S. Freund, ό.π., 458.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Όραση, «χάδι» και βάθος: από την εκφραστικότητα της σχηματισμένης μορφής σε αυτήν της δυναμικής κίνησης

Στο επίκεντρο της εναλλαγής μεταξύ των δεσποζουσών μορφής και κίνησης έγκειται, όπως θα επιχειρηθεί να αποδειχθεί, η επιδίωξη κατάκτησης *βάθους* ως πηγής του *αυθεντικά βιωμένου κόσμου*, ως εγγύησης της απόδοσης ενός ιδιαίτερου ποιοτικού στίγματος στο βίωμα. Συντονιζόμενη καθώς είναι με την υπόσταση του *ένσαρκου υποκειμένου*, η κατάκτηση αυτή (η οποία, όπως τέθηκε και εισαγωγικώς, φέρει προεκτάσεις βαθύτερα ανθρωπολογικές) ορίζεται με όρους υλικούς (μάτι, που υπάγεται στη δεσπόζουσα της μορφής, και χάδι, που υπάγεται σε αυτήν της κίνησης), οι οποίοι νοούνται ως σωματικοί και πνευματικοί εν ταυτώ.

Ορίζοντας ως υποκείμενο της αντίληψης αντί για τη συνείδηση την ύπαρξη, «το είναι στον κόσμο διαμέσου ενός σώματος», το μάτι απεμπλέκεται από την υλική του ταυτότητα ως αισθητήριο οργάνου, για να αναχθεί σε μία σφαίρα πνευματικότητας,¹²³ ενώ την ίδια στιγμή η όραση καταλήγει να ταυτίζεται με σκέψη, που «αποκωδικοποιεί με ακρίβεια τα σημεία που δίνονται στο σώμα».¹²⁴ Παράλληλα, το σώμα συνιστά το ίδιο μία οπτική γωνία από την οποία βλέπουμε τον κόσμο, με την κάθε στιγμή του να προσλαμβάνει σημασιακή αξία για κάθε άλλη.¹²⁵ Κατ' αυτόν τον τρόπο, το μάτι δεν συνιστά απλώς ένα μέγεθος που λειτουργεί ως οθόνη προβολής του κόσμου· ιδωμένο πλέον ενεργητικά, ορίζεται ως δύναμη να συναντήσ[ουμε] τα πράγματα»,¹²⁶ ώστε το βλέμμα να λειτουργεί με τη σειρά του για τα αντικείμενα του εξωτερικού περιβάλλοντος όχι ως παθητικός υποδοχέας των μορφών τους, αλλά ως μία συγκροτητική δύναμη, η οποία τα περιζώνει, τα διαπερνά και τα εμψυχώνει.¹²⁷

Οριοθετημένη στις παραπάνω συνιστώσες και αναζητώντας ενεργητικά την *αυθεντικότητα* του βιώματος, η εστιασμένη στις μορφικές διεργασίες όραση-σκέψη στρέφεται προς τη διεκδίκηση ενός *βάθους*, τη διάνοιξη του οποίου —όπως διαπιστώνεται ότι υποδεικνύεται τόσο λεκτικά όσο και εικονοποιητικά στο υπό μελέτη ποιητικό έργο— αναλαμβάνει και εν τέλει επιτυγχάνει η κίνηση του «χαδιού»· πρόκειται για μία επιλογή που όχι μόνον προσδίδει υψηλότερους βαθμούς ενάργεια στη σωματικότητα (και άρα την εκφραστικότητα),¹²⁸ αλλά επιπλέον την προσδιορίζει με όρους μίας *διυποκειμενικότητας*, η

¹²³ Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., 576.

¹²⁴ Maurice Merleau-Ponty, «Το μάτι και το πνεύμα», ό.π., 82.

¹²⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., 510.

¹²⁶ *Ο.π.*, 472.

¹²⁷ *Ο.π.*, 452.

¹²⁸ Για τη μεγαλύτερη εκφραστική πυκνότητα της κίνησης σε σχέση με τη στατική μορφή ως αποτέλεσμα του δεσμευτικού χαρακτήρα της επί της αισθητηριακής προσοχής, βλ. εδώ παρακάτω: 59.

οποία διατηρεί αναλλοίωτη την ενσώματη αίσθηση και υπόσταση του εαυτού.

Πράγματι, την οντολογική υπεροχή που προσλαμβάνει το «χάδι», στην οποία ανάγεται ακόμη και η ποσότητα των ταυτίσεων που συγκροτείται με σημείο αναφοράς αυτό,¹²⁹ συνεπιφέρει η λειτουργία του ως ζωτικού πυλώνα της διυποκειμενικότητας, της συνυπαρκτικής αυτής συνθήκης διαμοιρασμού του βιωματικού περιεχομένου μεταξύ δύο υποκειμένων.¹³⁰ Συνιστώντας μία «χειρονομία-λέξη», το «χάδι» ενέχει αφυπνιστική δράση ως προς τη διυποκειμενικότητα, καταλύοντας τη θεώρηση του Άλλου ως αντικειμένου, αφού επαναφέρει κάθε ένσαρκη ύπαρξη στο «εγώ» και το «εσύ», που σηματοδοτούν την υπέρβαση της μίας από την άλλη,¹³¹ ούτως ώστε να αποτελεί μία εκφραστική κίνηση που εκδηλώνει τη διασωματικότητα και τη διασυναισθηματικότητα των δύο υποκειμένων εξίσου.¹³²

Με άλλα λόγια, το «χάδι» εκδιπλώνεται ως μία διυποκειμενική πράξη επικοινωνίας, μία σύνθεση προθέσεων, η οποία διαμορφώνει μία ενσαρκωμένη σχέση,¹³³ πραγματωμένη στη βάση δύο οντοτήτων μη αναγώγιμων σε οποιαδήποτε αμοιβαία απορρόφηση, καθώς η μία τίθεται πέραν της αισθητηριακής ή αντιληπτικής πρόσληψης της άλλης,¹³⁴ συγκροτώντας έτσι όρους διασφάλισης του εαυτού ως μίας απρόσβλητης υποκειμενικότητας και, στην κατεύθυνση που κινείται η ερμηνευτική μας πρόταση, στην περαιτέρω προφύλαξη μίας αυθεντικής συνθήκης ύπαρξης.

1. Βλέμμα-μάτι, όραση-σκέψη: το συγκροτητικό βλέμμα ως βάση της αντιληπτικής διαδικασίας

«[...]
είν' ἄξιον τὸ μάτι σου νὰ διασταλεῖ
τόσο ποὺ νὰ καθρεφτίσει τὴν εἰκόνα

¹²⁹ Βλ. ἐδὼ παραπάνω: 21-22.

¹³⁰ Βλ.: Jordan Zlatev, Timothy P. Racine, Chris Sinha, Esa Itkonen, «Intersubjectivity. What makes us human?»: *The Shared Mind. Perspectives on intersubjectivity*, (επιμ.: Jordan Zlatev κ.ά.), Ἀμστερνταμ/Φιλαδέλφεια, John Benjamins Publishing Company, 1.

¹³¹ Luce Irigaray, *To Be Two* (1994), (μτφρ.: Monique M. Rhodes, Marco F. Cocito-Monoc), Νέα Υόρκη, Routledge, 2001, 18-26. Στη θεωρητική σκέψη του E. Levinas, την οποία ἐπὶ της ουσίας επεκτείνει η L. Irigaray, αὐτή η παράμετρος τίθεται μονόπλευρα, καθότι η θηλυκότητα υπερβαίνεται πλήρως ἀπὸ την αρσενικότητα. Σε αὐτὴν την ἀνδροκρατική οπτική υπεισέρχεται ἀποδομητικά η L. Irigaray, επιχειρώντας να ἀναρέσει την ἐμφυλὴ διαφορά κατὰ την πραγμάτευση της «χειρονομίας του χαδιού» και να ἀναδείξει την ενεργὴ ἐμπλοκή και των δύο ἐνσαρκῶν παραγόντων: «Irigaray regards the caress as the fecund threshold in which each sex can establish a chiasm which allows movement between self and other to take place [...] As agent of the caress woman takes on the envelope of her own desire and assumes the material garb of her own self, entrusting her formation to nothing other than her fidelity to flesh»: Cathryn Vasseleu, *Textures of Light. Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau Ponty*, (επιμ.: Andrew Benjamin), Λονδίνο/Νέα Υόρκη/Καναδάς, Routledge, 1998, 119. Αὐτοῦ του εἶδους η θεωρητικὴ ἀντιμετώπιση βρίσκεται πολὺ ἐγγύτερα, ὅπως κρίνουμε, στην ποιητικὴ σύλληψη της M. Χατζηλαζάρου, ὅπως αὐτὴ ἀναδεικνύεται μέσα ἀπὸ τα ἐπιμέρους κειμενικὰ παραδείγματα. Για μίαν ἐπισκόπηση της ἀποδομητικῆς ἐπέκτασης ἀπὸ τη L. Irigaray της θεωρίας περὶ «χαδιού» του E. Levinas, βλ.: ὁ.π., 109-119.

¹³² Thomas Fuchs, «Intercorporeality and Interaffectivity», ὁ.π., 10.

¹³³ Luce Irigaray, *To Be Two*, ὁ.π., 28.

¹³⁴ Luce Irigaray, *Conversations*, Νέα Υόρκη, Continuum, 2008, 16.

Ὡς πάγιο θεματικό συστατικό της ποιητικής σύλληψης της Μ. Χατζηλαζάρου, η συγκροτητική ικανότητα της ὄρασης, κατά την οποία τα μάτια λειτουργούν ως χώρος διαρκούς παραγωγής νέων μορφών,¹³⁶ απαντά σε βάθος χρόνου. Στον πυρήνα αυτής της συγκροτητικής ὄρασης ἐγκείται το αίτημα μίας *υπερπραγματικής* τάξεως ἀνάπλασης των αντικειμενικών δομών του κόσμου, ὅψεις της οποίας ἀναδείχθηκαν μέσα ἀπὸ τις ὀρισμένες (ἀνα)παραστατικές διαδικασίες (ταυτίσεις και κατάργηση της διάκρισης υποκειμένου και αντικειμένου, *χιάσματα* ἀνθρώπινου σώματος με φυτικά μεγέθη), που συζητήθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Ἐτσι, ο δεδομένος κόσμος οργανώνεται σύμφωνα με τα προτάγματα της στιγμῆς, κατασκευάζοντας «ένα σύστημα σημασιῶν που εκφράζει πρὸς τα ἔξω την εσωτερική δραστηριότητα του υποκειμένου». ¹³⁷ Σταθερὸς πυλώνας αὐτῆς της διαδικασίας ἀναδιοργάνωσης εἶναι η τροφοδοτική και ζωτική λειτουργία του *ἐνσαρκου υποκειμένου* ὡς πρὸς το ορατὸ θέαμα που βρίσκεται ἐνώπιόν του. ¹³⁸

Ἡ διάσταση αὐτή, η οποία θα ἐπιχειρηθεῖ να ἀναδειχθεῖ μέσα ἀπὸ την προσέγγιση συγκεκριμένων ποιητικῶν παραδειγμάτων, ἀποτυπώνεται με σαφήνεια στις (μακροσκοπικά ἐρμηνευτικῆς βαρύτητας) μεταφραστικές ἐπιλογές της τρίγλωσσης συλλογῆς 7 × 3. Ἡ στρατηγικὰ ἐπιλεγμένη ἀπόδοση του ῥήματος «βλέπει» στο ποῖημα «ΑΥΤΟΣ ΠΟΥ ΒΛΕΠΕΙ ΑΛΗΘΕΙΕΣ»¹³⁹ ὡς «perçoit»¹⁴⁰ και «perceive»¹⁴¹ στο γαλλικὸ και ἀγγλικὸ μετάφρασμα ἀντίστοιχα προδίδει τόσο την οντολογικὴ συνάφεια σκέψης και ὄρασης ὅσο και τη συγκροτητικὴ δυναμικὴ που φέρει το βλέμμα του υποκειμένου για το ορατὸ κατὰ την

¹³⁵ *Ποιήματα 1944-1985*, 83.

¹³⁶ Βλ. και την ἐξῆς, ἐνδεικτικὴ εἰσαγωγικὰ ὡς πρὸς ὅ,τι πρόκειται να συζητηθεῖ ἐδῶ, *ταυτοτικῆς* τάξεως (ἀνα)παράσταση των ματιῶν στο ποῖημα «ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ»: «[...] τὰ μάτια μου χρυσὰ κουκούλια / [...]» (ὁ.π., 171) ὡς ἐνὸς χώρου πολύτιμου ὅσο και φωτεινοῦ («χρυσὰ») ἐν εἶδει περιβλήματος, που ἐγκυμονεῖ τη γένεση νέων μορφῶν («κουκούλια»).

¹³⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της ἀντίληψης*, ὁ.π., 207.

¹³⁸ «Το ἰδιόσωμα εἶναι μέσα στον κόσμο ὅπως η καρδιά μέσα στον οργανισμό: διατηρεῖ συνεχῶς στη ζωὴ το ορατὸ θέαμα, το ἐμψυχώνει και το τροφοδοτεῖ ἐσωτερικά, σχηματίζει μαζί του ἓνα σύστημα»: ὁ.π., 353.

¹³⁹ *Ποιήματα 1944-1985*, 110. Χαρακτηριστικὴ στο ποῖημα εἶναι η διαμέσου της ὄρασης ἀναζήτηση της ἀλήθειας («ἐρευνητικὰ»), της *αυθεντικότητας*, η οποία (ἀνα)παρίσταται ὡς ὑπόθεση διάνοιξης και εἰσχώρησης σε ἓνα βάθος, παράμετρος που συναρτάται ἀπόλυτα με τη δράση του «χαδιού», ὅπως αὐτὴ θα ἀναδειχθεῖ στο υποκεφάλαιο 2.2.:

«[...]
θυμᾶμαι πῶς κοίταζες ἐσὺ γητευτὴ
τὰ μάτια σου τόσο ἐρευνητικὰ
πὸν νὰ μοῦ σκίζουν τὴν καρδιά
ἐγδυνες τῆς σάρκας μου τὸ δέρμα
[...]».

¹⁴⁰ Ὁ.π., 126.

¹⁴¹ Ὁ.π., 142.

αντιληπτική διαδικασία, όπως ακριβώς αυτές εντοπίζονται ως ποιητικές ιδέες ήδη από την πρώτη συλλογή του υπό μελέτη ποιητικού έργου.

Έτσι, λοιπόν, στο δέκατο τέταρτο άτιτλο ποίημα της συλλογής *ΜΑΗΣ, ΙΟΥΝΗΣ ΚΑΙ ΝΟΕΜΒΡΗΣ*,¹⁴² η (ανα)συγκροτητική οπτική διαδικασία εκτυλίσσεται στη βάση μίας ακόμη *ταύτισης*, ούτως ώστε η «καρδιά» να ισοσκελίζεται με μάτι («Είναι ή καρδιά μου τὸ ἐκστατικότερο καστανὸ μάτι [...]»), ενεργοποιώντας πυρηνικές προϋποθέσεις για το *ένσαρκο υποκείμενο*, καθώς η στοίχιση ορατού και συναισθηματικού επικυρώνει το αδιάσπαστο εσωτερικών και εξωτερικών διεργασιών, ενώ παράλληλα ο υπερθετικός προσδιορισμός «ἐκστατικότερο», που συνοδεύει την «καρδιά-μάτι», τις προσδιορίζει ως διακατεχόμενες από μία παλλόμενη συνθήκη μετατόπισης.

Οι παρατηρήσεις αυτού του σωματικού και ψυχικού ταυτόχρονα «ματιού» θέτουν σε κίνηση τον προσδιορισμό μίας σειράς δυσχερών παροντικών καταστάσεων, όχι μόνον αιτιολογώντας το αίτημα ανασυγκρότησης, αλλά και αναδεικνύοντας την επιτακτικότητα του:

«[...] τὰ δάκρυα στέρεψαν, τὰ φτερά μου πιά δὲν μὲ ζυγιάζουνε, σ' ὅλα μου τὰ βουνὰ δὲ βρίσκω πιά οὔτε πηγὴ, οὔτε δέντρου φυλλωσιά, οὔτε νύχτα δὲ βρίσκω ἀπάνω στὰ βουνὰ μου, εἶναι πάντα μέρα.
[...]».

Αντιστρεπτική ισχύ ως προς αυτές, καθώς και ως προς την ποίηση που «κάνουμε [...] στὸ χαρτί», και ἄρα την ποίηση που δεν βιώνεται (πβ. και τον στίχο «Ἡ ποίησή μας εἶναι ἡ ζωή», που σημασιοδοτείται ως μία αίσια *ταύτιση*),¹⁴³ φέρει ο «οἶστρο[ς] κάποιου λυρικοῦ τραγουδιοῦ»: η επιλογή της πρόταξης του οίστρου έναντι της απευθείας χρήσης του τραγουδιού σε θέση υποκειμένου πρέπει να ιδωθεί στο πλαίσιο της συστηματικής αποτύπωσης της ποίησης ως *ένσαρκωμένης*, όπως επίσης και της αδιαπραγμάτευτης ενότητας ψυχικού και σωματικού, που τίθεται εμφαιτικά εν προκειμένω.

Επιπλέον, ως ζητούμενη («ὄταν τὴ βροῦμε») ποιοτική συνθήκη του «λυρικοῦ τραγουδιοῦ», η «ἄρμονία» είναι εφικτό να νοηθεί ως καταγωγικό σημείο της δυνάμει θετικά (ανα)συγκροτούμενης κατάστασης πραγμάτων, που εδρεύει εντός ενός “καθόλου” («μὲς στὸν κάλυκα ἐνὸς μηδαμινοῦ ἀγριολούλουδου»), πλην ὅμως ἐξόχως φορτισμένου βιωματικά («τὴν ἄνοιξη, στὴν παλιὰ Κόρινθο»), ὥστε να προσλαμβάνει την ορισμένη βαρύτητά του. Από αυτό το σημείο και ἐξῆς, τίθενται ενεργά και διακριτά ως προς την αφηγηματική οργάνωση, με τη μετάβαση στη μελλοντική χρονική βαθμίδα, οι ειδικές διεργασίες που πυροδότησε η

¹⁴² Ο.π., 24.

¹⁴³ Βλ. ἐδὼ παραπάνω: 15.

ακυρωτική ως προς την ψυχική και σωματική αταραξία, μετατοπιστική¹⁴⁴ δράση του συγκροτητικού βλέμματος, πάνω στην οποία είναι δομημένο το σύνολο του ποιήματος:

«[...]
Θὰ παίζω πάντα ἐκεῖνο τὸ παιχνίδι ποὺ δὲν ξέρω τοὺς κανόνες
του. Θὰ μπαρκάρω στὸ καράβι ποὺ δὲν πιάνει σὲ λιμάνι.
Τὴν ἄγκυρά μου θὰ τὴ ρίξω καταμεσῆς στὸν Εἰρηνικὸ Ὠκεανό.
Θὰ διαβῶ τὰ πέντε γιοφύρια, ἀπὸ κάθε μου μαλλὶ θὰ γεννιέται
ἓνα λουλούδι ὀρχεοειδές.
Ὁ ἀέρας θὰ παίρνει τὶς μυρωδιές μου καὶ θὰ τὶς κρύβει
μὲς στὶς σκιές ποὺ ἔχουν τὰ βότσαλα.
[...]».

Σε φυσική συνέχεια και κορύφωση της «ἐκστατικ[ῆς]» λειτουργίας της «καρδιάς-ματιού», οι συνθήκες ἀγνοίας («δὲν ξέρω τοὺς κανόνες») και ἔλλειψης ασφάλειας («καράβι ποὺ δὲν πιάνει σὲ λιμάνι», «ἄγκυρ[α] [...] καταμεσῆς στὸν Εἰρηνικὸ Ὠκεανό») ὄχι μόνον δεν αποτρέπονται, ἀλλὰ ἀντίθετα ἐπιδιώκονται ἐν εἴδει μίας ἀναγκαίας ἀπορρῦθμισης, ἡ ὁποία ὁμως θα συγκροτήσει τους ὅρους της ἐπιθυμητῆς ἀναδημιουργίας. Ἐτσι, αὐτές οι ἀλλεπάλληλες συνθήκες μη ολοκληρωσιμότητας ἀπὸ κοινού με τὴν ἀπώλεια κάθε ἀντίστασης που θα μείωνε τὴν ὁρμὴ τους (πβ. τὴ διπλὴ ἐπανάληψη τῆς φράσης «Ἐχάσαμε τὰ φρένα μας») λειτουργοῦν πρὸς ἐπίτευξη ἐνός βιώματος ἀξιολογικά υπέρτερου, καθότι κατελιημμένου ἀπὸ ἐντάσεις, που δεν ἐπαφίεται σε μονοδιάστατους προσδιορισμούς, ἀλλὰ υπάγεται σε μίαν διαρκῆ (ανα)συγκροτητικὴν δράση, ἡ δυναμικότητα τῆς ὁποίας τὸ καθιστᾶ ἐξίσου μη ολοκληρώσιμο:

«[...]
Ἐχάσαμε τὰ φρένα μας, γιατί ζητᾶμε τὸ τραγοῦδι μας.
Δὲν τὸ λένε μονάχα
οὔτε ἐλευθερία,
οὔτε ἔρωτα,
οὔτε πέος,
οὔτε βλάστηση, γονιμοποίηση,
οὔτε σχῆμα,
οὔτε πάθος,
οὔτε καὶ πόνο.»

Ἐνα βλέμμα που δεν εἶναι κοινότοπο ἢ συμβατικό ἀλλὰ συγκροτητικό τίθεται στο ἐπίκεντρο και του δέκατου πέμπτου ἀτίτλου ποιήματος τῆς συλλογῆς,¹⁴⁵ με τὴν καθλωμένη σε ἐπιμέρους μορφές ὄραση να ἀναδεικνύεται ὡς ἔχουσα τὴν πρωτοκαθεδρία μεταξὺ των πέντε αἰσθήσεων, οι ὁποῖες κατὰ τ' ἄλλα τελοῦν ἐν συνεργείᾳ. Το συγκροτητικό βλέμμα κινητοποιεῖ

¹⁴⁴ Ἡ ὄψη αὐτὴ συντονίζεται βεβαίως με τὴν ἀξία τῆς ἀποσταθεροποίησης κατὰ τὴ συμπλοκὴ τῆς με τὴ χρονικὴ βαθμίδα του παρόντος, ὅπως αὐτὴ τίθεται ἐιδικότερα στο ὑποκεφάλαιο 3.1.

¹⁴⁵ *Ποιήματα 1944-1985*, 25.

η εκ μέρους του ποιητικού υποκειμένου συνειδητοποίηση μίας απολεσμένης *αυθεντικής* ζωής, παραδομένης σε μία αρνητικά προσδιορισμένη κατάσταση, που διέπεται από την ασυγκινησία της συμβατικότητας («Θρηνώ ὅλες τὶς χαῖτες τῶν κοριτσιῶν πού ’ναι ριγμένες / ἐπάνω στὰ μαξιλάρια τοῦ συμβατικοῦ ἔρωτα»).

Προκειμένου να αντιστραφεί αυτή η ἔλλειψη, και καθὼς το ποιητικό υποκείμενο κινείται προς την επίλυση του αδιεξόδου, υποδεικνύονται υλικά σημεία του χωρικού πλαισίου, τα οποία, εφόσον σταθεί σ’ αυτά το βλέμμα, θα *εμπυχωθούν* και θα *εκδιπλωθούν*¹⁴⁶ σε μία λυτρωτική προοπτική:

«[...]
Θὰ τοὺς δώσω μὲς στὴν ποδιά μου ἓνα ἄσπρο τριαντάφυλλο
κι ἓνα κόκκινο – ἴσως τὰ **δοῦνε**, ἴσως τὰ μυρῖσουνε.
Θὰ τοὺς δώσω μιὰ χρυσόμυγα πού βρῖσκει ξαφνικὰ τὸν ἥλιο
τραγουδώντας μὲς στὰ μαλλιά μου – ἴσως τὴ **δοῦνε**, ἴσως
τὴν ἀκούσουνε.
Θὰ τοὺς πῶ: **κοιτᾶτε** τοὺς ἄντρες τοὺς λεβέντες, τοὺς ἐλεύθερους,
τὸν ἄντρα λιοντάρι, τὸν ἄντρα κατάρτι, τὸν ἄντρα ἔλασμα
καὶ τόξο καὶ φωνὴ ἀπὸ κορφοβούνι σὲ κορφοβούνι – τότε ἴσως τοῦ
δοθοῦνε, ναί, ἴσως ἐρωτευθοῦνε.
[...]».¹⁴⁷

Κατὰ τὴ συμπλοκὴ μίας σειράς ερεθισμάτων, που απευθύνονται και στα υπόλοιπα αισθητηριακά ὄργανα («ἴσως τὰ μυρῖσουνε», «ἴσως τὴν ἀκούσουνε»), τὸ *εμπυχωτικό* βλέμμα διακρίνεται ὡς κοινὸς ἀρμὸς τῆς ἀντίληψης, υπογραμμίζοντας τὴν κομβικὴ λειτουργία του ὡς προς αὐτήν. Παράλληλα, τὸ ποιητικὸ υποκείμενο ἀναλαμβάνει ἐνεργὰ κατευθυντήριο ρόλο, καθορίζοντας ολοένα και πιο ἐπιτακτικά (πβ. τὴ στροφή ἀπὸ τὴν πιθανολογικὴ διατύπωση «ἴσως [...] δοῦνε» στὴν προστακτικὴ «κοιτᾶτε») τὸ τμήμα τοῦ ὀπτικοῦ πεδίου ὅπου πρέπει να προσηλωθεῖ τὸ βλέμμα, ὥστε να προξενηθεῖ ἡ ἐμφάνιση τῆς ὀρισμένης ἀποσταθεροποιητικῆς (και ἀρα ἀπελευθερωτικῆς), καλλιτεχνικῆς διατεταγμένης ὀρατῆς ποιότητας.¹⁴⁸

Τὸ βασιζόμενο σε *συναισθητικούς* ὀρους αἴτημα ἀναγέννησης κορυφώνεται κατὰ τὴν ἀνάδειξη τῆς ἐνταξῆς τοῦ *ἐνσαρκου υποκειμένου* σε ἓναν κόσμο που τὸ ἴδιο συγκροτεῖ, οὕτως

¹⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία τῆς ἀντίληψης*, ὁ.π., 140.

¹⁴⁷ Αξίζει να σημειωθεῖ ἡ ἐπαναφορὰ τοῦ «κόκκινο[υ] τριαντάφυλλο[υ]» τρία ποιήματα ἀργότερα, ἡ ὁποία συντονίζεται με τὴ συνθήκη τοῦ *αυθεντικά* σημασιοδοτημένου βιώματος, που συμπλεκεται περαιτέρω με τὴν τρυφερότητα (και ἀρα οφείλει να νοηθεῖ στὴν ἐρμηνευτικὴ γραμμὴ τοῦ «χαδιού», βλ. και: ὑποκεφάλαιο 2.2): «Ἔτσι θὰ βρῶ μιὰ μέρα μέσα στὰ σεντόνια μου ἓνα κόκκινο / τριαντάφυλλο, – μὲς στὴν ἐνταση τοῦ θὰ παραμονεύει τὸ βᾶρος τῆς τρυφερότητάς του»: *Ποιήματα 1944-1985*, 28.

¹⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία τῆς ἀντίληψης*, ὁ.π., 390.

ώστε το ποίημα να επισφραγίζει η επίμονη οικειοποίηση του βλέμματος, καθώς και των θεαμάτων που περιβάλλουν το υποκείμενο και *κατοικούνται* από αυτό.¹⁴⁹

«Τὰ μεταξωτά μου μέλη θὲ ν' ἀπλώσω πάνω σὲ μιὰν ἄμμο δροσερή,
τὸ βλέμμα μου θὲ νὰ χάσω μὲς στ' ἀνεξάντλητο γαλάζιο τῆς
δικῆς μου θάλασσας, οἱ ἀναπνοές μου κι οἱ παλμοί μου θὲ νὰ ἴναι
οἱ ἀναπνοές κι οἱ παλμοὶ τοῦ διάχυτοῦ μου ἔρωτα.»

Με άλλα λόγια, στο ποίημα καταγράφεται μία συνείδηση, η οποία «αναπτύσσει ελεύθερα τα οπτικά δεδομένα πέρα από την κύρια έννοιά τους», ενώ παράλληλα «τα χρησιμοποιεί για να εκφράσει τα αυθόρμητα ενεργήματά της».¹⁵⁰ Ως εκ τούτου, το «βλέμμα» που κατευθύνεται προς το θέαμα για να το *κατοικήσει*, την ίδια στιγμή αποδεικνύει την κυρίαρχη θέση του μεταξύ των αισθητηριακών ποιοτήτων, περιστοιχιζόμενο από μία συσσώρευση κτητικών αντωνυμιών, που ορίζουν ένα πεδίο εσωτερικό παρά εξωτερικό ως αποτέλεσμα της πνευματικής λειτουργίας που διαφυλάσσεται για την όραση.

Η δράση του συγκροτητικού βλέμματος απαντά και στο ποίημα «ΣΦΗΚΕΣ»¹⁵¹ από τη συλλογή *ΤΑ ΛΟΓΙΑ ΕΧΟΥΝ ΚΡΟΣΣΙΑ*, το οποίο αναπτύσσεται με άξονα αναφοράς την *ταυτοτικής* υφής ευθεία στοίχιση των ματιών με «σφήκες». Έτσι, το σύνολο της οπτικής δύναμης του βλέμματος στρέφεται σ' ένα ορισμένο περιβάλλον μορφών, τις οποίες προτίθεται και εδώ να *κατοικήσει*, επιθέτοντας, όπως το παρακάτω απόσπασμα υποδεικνύει, μία υλική επενέργεια σε αυτές:

«[...]
κι εἶναι οἱ σφήκες τὰ μάτια σου γιὰ μένα πὸν πετάνε και ζυγιάζονται πάνω στὶς λέξεις
γραμμὴ τοῦ ὀρίζοντα τὰ δυὸ σου μάτια πὸν πιάνονται και μπερδεύονται μὲς στὰ
μαλλιά μου προτοῦ σιμώσουνε ἐκεῖνο τὸ καῖκι τὸ φορτωμένο ψάρια και καρπούζια
και τοῦτες οἱ σφήκες τὰ μάτια σου στριφογυρίζουνε στοὺς ἀκραίους δεσμούς μας
χαρακώνουνε φλέβες ἄλλου αἵματος τὰ μάτια σου βέλη και καμάκια τὰ μάτια σου
βάρκα πάνω στὴ θάλασσα ὅπου ὀρθώνεται ἕνα πρόσωπο πολὺ μελαχρινό.»

Η πτητική κίνηση (*ανα*)*παριστά* εναργώς τη φορά της όρασης που κατατεμαχίζει και συνθέτει ενεργά το τοπίο. Τα «μάτια» με τον υλικό όγκο πλέον ενός σώματος («πετάνε», «ζυγιάζονται», «πιάνονται», «μπερδεύονται») ορίζουν ανά πάσα στιγμή μία προοπτική θέασης («προτοῦ σιμώσουνε») και μετατίθενται βαθμηδόν από ένα ορατό ή και απτό «έξω» («πάνω στὶς λέξεις», «μὲς στὰ μαλλιά μου», «(σὲ) ἐκεῖνο τὸ καῖκι τὸ φορτωμένο ψάρια και καρπούζια») σε ένα άυλο και αφηρημένο «μέσα» («στοὺς ἀκραίους δεσμούς μας»), το οποίο όμως νοείται μόνον στην *ένσαρκη* κατάστασή του («χαρακώνουνε φλέβες ἄλλου αἵματος»).

¹⁴⁹ *Ο.π.*, 430.

¹⁵⁰ *Ο.π.*, 242.

¹⁵¹ *Ποιήματα 1944-1985*, 52.

Ως αποτέλεσμα αυτής της μετάθεσης τίθεται η διαπεραστική όξυνση του ορισμένου *αδράγατος*¹⁵² του ματιού («τὰ μάτια σου βέλη καὶ καμάκια»), ούτως ώστε το βλέμμα να έχει πάψει να αλληλεπιδρά επιφανειακά με το *ένσαρκο υποκείμενο*, για να προσλάβει τώρα μία διεισδυτική επενέργεια ως προς αυτό, εύλογα συσχετιζόμενη με την ασφυκτική κατάληψη χώρου, που οριοθετεί τη συνύπαρξη του «εγώ» με το «εσύ», όπως τέθηκε ακροθιγώς στο υποκεφάλαιο 1.2. και θα τεθεί εκ νέου λεπτομερέστερα στο 3.2. Σε συνέχεια αυτών, η βαρύτητα του προκειμένου σημείου έγκειται στην επέκταση της συγκροτητικής δράσης του βλέμματος πέραν των αντικειμένων ενός ορισμένου περιβάλλοντος, εφόσον αυτή επιβάλλεται εδώ στο Άλλο ως έτερη *ενσώματη ύπαρξη*.

Ακολουθώντας αυτό το ερμηνευτικό νήμα, η διεισδυτικότητα, νοούμενη ως οξυμμένη έκφραση του συγκροτητικού βλέμματος, όπως ακριβώς εισχωρεί στο Άλλο, κινείται έτσι συστηματικά και προς το *βάθος*, επιδιώκοντας να ανασύρει ό,τι εναπόκειται σε αυτό. Στο ποίημα «ΖΩΣΙΜΟ», η διάσταση αυτή απαντά παραδειγματικά κατά τη μορφοποίηση του βλέμματος ως καθετής: «[...] / όμως τὸ βλέμμα σου / διαγράφει μὴν ὀλίσση καθετὴ [...].»¹⁵³ Η συγκροτητική ὄραση, συντονισμένη με μία διεκδικητική σκέψη που επιζητεί διαρκώς την καλλιτεχνικά διατεταγμένη σύνθεση του κόσμου, (*ανα*)*παριστάμενη* ως καθετή, ορίζει μία διαδικασία ανέλκυσης του μη ορατού στην ορατή και προσβάσιμη επιφάνεια, ώστε όχι μόνον να αποκρυσταλλώνεται η απόληξη της (*ανα*)συγκροτητικής δράσης που συζητείται στο τρέχον υποκεφάλαιο, αλλά επιπλέον να υποδεικνύεται η προνομιακή θέση που κατέχει το *βάθος* στην ποιητική της Μ. Χατζηλαζάρου ως σημείο εκπόρευσης της *αυθεντικότητας*.

2. Ο προσδιορισμός της *αυθεντικότητας* ως υπόθεσης *βάθους* και η οργανική συνάρτησή της με το «χάδι» ως πυλώνα της *διωποκειμενικότητας*

Ως μία υπαρξιακή κατάσταση που συνάπτεται αφενός με όσες σχέσεις αναπτύσσει το υποκείμενο με τον χώρο¹⁵⁴ –θα απασχολήσουν κυρίως στο τρίτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας–, όσο και με το αίτημα (*ανα*)συγκρότησης, το *βάθος* συνιστά αδιάσπαστη πτυχή των παραμέτρων που τίθενται ερμηνευτικά εδώ. Σχετίζεται ουσιαστικά με την *ενσώματη ύπαρξη* για δύο καταρχήν λόγους: αφενός αποκαλύπτει τον αδιάρρηκτο δεσμό μεταξύ του ανθρώπινου υποκειμένου και των πραγμάτων στη βάση της άρσης της διάκρισης υποκειμένου-

¹⁵² Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., 469 και 472.

¹⁵³ *Ποιήματα 1944-1985*, 170.

¹⁵⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., 456.

αντικειμένου,¹⁵⁵ αφετέρου δημιουργεί, καθώς το ίδιο ενεργοποιείται από ένα πρωτογενές κίνητρο,¹⁵⁶ τις προϋποθέσεις ανάδυσης μίας θετικά προσδιορισμένης, *αυθεντικής* συνθήκης, ούτως ώστε να ορίζεται ως «έκρηξη του Είναι»,¹⁵⁷ και τούτο γιατί το πράγμα δεν δίνεται ως απλωμένο ενώπιον ενός βλέμματος, αλλά ως «πλήρες αποθεμάτων, ως μια ανεξάντλητη πραγματικότητα».¹⁵⁸

Η συμπλοκή ενός αποκαλυπτικού *βάθους* με τη διανοίγουσα δύναμη του *χαδιού* (*ανα*)*παρίσταται* ευκρινώς σε δύο ποιήματα, στο «ΜΙΑ ΧΑΛΚΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ JAVIER VILATÓ»¹⁵⁹ της τρίγλωσσης συλλογής 7 × 3 και στο «ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΕΙΣ ΚΛΙΣΕΙΣ»¹⁶⁰ της συλλογής *ΤΟ ΔΙΧΩΣ ΑΛΛΟ – αντίστροφη άφιέρωση*. Αρχής γενομένης από το πρώτο, η προσέγγιση πρόκειται να εστιάσει στο πώς η ορισμένη στοιχειοθέτηση της μεθόδου παραγωγής μίας χαλκογραφίας,¹⁶¹ η οποία δημιουργεί συνθήκες προοπτικού *βάθους*, αναδεικνύει το «χάδι» ως εξέχον εργαλείο αυτής της διεργασίας:

«[...]
τόσο σκοτεινή και άπτη έτούτη ή νύχτα
μέ ποικίλα χάρδια του άσπρου που
τορνεύουν τὸ φουντωτὸ δέντρο
τὸ χῶμα τὰ πρόσωπα
τὰ σύννεφα καὶ τὴ σελήνη τους
[...]».

Η *νύχτα*, (*ανα*)*παριστάμενη* ως μία επιφάνεια μαύρη ή έστω πυκνή και χωρίς φως («σκοτεινή»), εγκλείει «ποικίλια χάρδια άσπρου», τα οποία εκτελούν τη διαδικασία που ορίζει το μοναδικό ρήμα της στροφικής ενότητας. Αντί να επιδρούν ως συμβατικά χάρδια, ως μία δηλαδή απαλή απτική κίνηση,¹⁶² προσλαμβάνουν την –επιτονισμένη από τον εμφιατικό διασκελισμό–

¹⁵⁵ *Ο.π.*, 439. Μάλιστα, προσδιοριζόμενη η *αυθεντικότητα* ως υπόθεση *βάθους*, όπως υποστηρίζεται εδώ, καθίσταται αυτομάτως εξίσου υπαρξιακή, υποχρεώνοντας σε απαλλαγή από τις προκαταλήψεις του αντικειμενικού κόσμου.

¹⁵⁶ «Το βάθος γεννιέται κάτω από το βλέμμα μου επειδή το βλέμμα μου γυρεύει να δει *κάτι*»: *ό.π.*, 449.

¹⁵⁷ Maurice Merleau-Ponty, «Το μάτι και το πνεύμα», *ό.π.*, 98.

¹⁵⁸ Maurice Merleau-Ponty, «Η αμφιβολία του Σεζάν», *ό.π.*, 38.

¹⁵⁹ *Ποιήματα 1944-1985*, 113.

¹⁶⁰ *Ο.π.*, 173-175.

¹⁶¹ Ο Π. Μάντζιος αναγνωρίζει τα έργα *Οδαλίσκη με λαγωνικό* και *Σύνθεση με λευκό πουλί* του Javier Vilató ως υπόστρωμα του παρόντος ποιήματος, βλ.: Πανταζής Μάντζιος, *Ποίηση και Ζωγραφική στους Έλληνες Μεταπολεμικούς Υπερρεαλιστές* (Διδακτορική Διατριβή), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων (Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας), Ιωάννινα, 2013, 169.

¹⁶² Ευθέως αντίστροφη της σφοδρότητάς του συγκριτικά με οποιαδήποτε άλλη απτική κίνηση, η δυναμική του «*χαδιού*», που αισθητοποιείται μέσω της (*ανα*)*παράστασης* του ως διανοίγοντος *αυθεντικά* προσδιορισμένα πεδία *βάθους*, οφείλει να συναρτηθεί με την αξιολογική ανωτερότητά του ως προς την έκφραση της ποιότητας της συνύπαρξης: «The grasping gestures characteristic of our technological world are powerful, but they cannot reach into the essential nature of things. In this regard, such gestures are tactless transgressions. The careful touch, which is open to *feeling* what it touches [...] gets in touch with a thing's essential nature more deeply and closely than the hand which willfully grasps and clings, moved by strong desires (i.e., by attractions and aversions), or than

μηχανική δύναμη της κατεργασίας ενός σκληρού υλικού («[...] που / τονεύουν [...]»), το οποίο εδώ αυτομάτως αποδίδεται εικονοποιητικά στην ίδια την «άπτη» επιφάνεια της νύχτας, που συγκροτεί ένα πεδίο βάθους. Έχουν, με άλλα λόγια, διεισδυτική ικανότητα¹⁶³ ως προς μία δύσκολα επεξεργάσιμη επιφάνεια, από την τροποποίηση της οποίας ανακύπτουν σμιλευμένα ανοίγματα, διαβαθμισμένα *βάθη*, που μορφοποιούν όλα εκείνα τα *αυθεντικά* σημασμένα, φυσικά και ανθρώπινα μεγέθη του *βιωμένου κόσμου*.

Οι θετικές, *αυθεντικές*, σημάνσεις της διαδικασίας αυτής, η οποία δεν είναι σαφώς αποκομμένη από την καλλιτεχνικά διαμεσολαβημένη αναδιάταξη των δομών του αντικειμενικού κόσμου, επικρατούν έως το τέλος του ποιήματος, καθορίζοντας την ανάπτυξη των δύο επόμενων στρωφικών ενοτήτων αφενός με την περαιτέρω παράθεση μεγεθών και σκηνικών του *βιωμένου κόσμου*, εξίσου αναφερόμενων από αυτό το διανοιγμένο *βάθος*, αφετέρου με την έντονη επιθυμία που αναπτύσσει το βλέμμα σε σχέση με αυτές.

Οι μορφοποιήσεις που προκύπτουν όχι μόνον δίνουν σχήμα στην επικρατούσα ατμόσφαιρα, η οποία, βαριά καθώς είναι («έχουν τούς ατμούς τῆς καυτῆς ἀλλῆς / ποτισμένης τὸν Ἰούλη ἢ ὥρα ὀχτῶ»), συντονίζεται με τη σύσταση του υπό καλλιτεχνική επεξεργασία υλικού (χαλκός), αλλά έχουν επιπλέον ως σημείο αφετηρίας και απόληξης την ανθρώπινη *ενσώματη* υπόσταση, στοιχειοθετώντας μία ποιητική επιλογή, που θα επαναφερθεί με την αφορμή επόμενου ποιητικού παραδείγματος:

«[...]
έχουν ἓνα εἶδος ζέστης ἀμασχάλης ἢ παλάμης
ἔχουν τούς ατμούς τῆς καυτῆς ἀλλῆς
ποτισμένης τὸν Ἰούλη ἢ ὥρα ὀχτῶ
ἔχουν ἐκείνη τὴ σεληνιακὴ σαγήνη
ποὺ ἀναδίνουν τὰ βράχια
πολὸ κοντὰ στὴ θάλασσα
ἔχουν μιὰ γοητεία σγουρῶν μαλλιῶν
πάνω σὲ ἡλιοκαμένο σβέρκο
[...]».

Εἶναι ἀξιο σημείωσης πως το «χάδι» ως εργαλείο αντίστοιχο του τόρνου (βλ. παραπάνω), ἀρα ως αὐτὸ που εγγαράσσει τὴ σχηματιζόμενη επιφάνεια, καθίσταται πηγὴ μίας ἀπόλυτης υγείας, τόσο σωματικῆς ὅσο και ψυχικῆς («τὸ σφρίγγος τῆς κάθε χαραξιάς»), οὕτως ὥστε να αποτυπώνεται με ἀκόμη μεγαλύτερη ἐνάργεια ἡ συνθήκη *αυθεντικότητας*, βάσει τῆς οποίας

the hand which is indifferent to the beauty of the thing in the wholeness of its truth»: David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being*, ὁ.π., 128.

¹⁶³ Οφείλει να διευκρινιστεί ὅτι αὐτὴ ἡ διεισδυτικὴ ικανότητα δεν νοεῖται ὡς παρεμβατικῆς ἀλλὰ ὡς μορφοποιητικῆς τάξεως, συμπλέοντας με τὶς ἀρτίες σημάνσεις τοῦ «χαδιοῦ», ὅπως αὐτὲς ἐρμηνεύονται στο παρὸν υποκεφάλαιο.

συμπλέκεται με το *ένσαρκο υποκείμενο*.

Παράλληλα, η παράφορη δράση που αναπτύσσει το βλέμμα αναφορικά με ό,τι αναδύεται από αυτό το *βάθος* αναδεικνύεται κατά την *ταυτοτική* στοίχισή του με «*άχόρταγες* *άκρίδες*», ορίζοντας απόπειρες πυκνής ενέργειας και ορμής, οι οποίες ωστόσο αποβαίνουν μάταιες. Το γεγονός ότι η «*εικόνα*», την οποία έχουν ανοίξει σε όλες της τις διαστάσεις¹⁶⁴ αυτά τα μορφοποιητικά, δυναμικά «*χάδια*» και την έχουν επιφορτίσει με μία «*ένταση-άσπίδα*», ούτως ώστε να ανθίσταται στην απορρόφηση, διατηρείται αλώβητη είναι εφικτό να ιδωθεί μακροσκοπικά, εκτεινόμενο στην ερμηνευτική γραμμή του «*χαδιού*» ως κατοχυρωτικού της συντήρησης της υποκειμενικότητας, ζήτημα που θα αναπτυχθεί εκτενέστερα στη συνέχεια του υποκεφαλαίου.

Οι παραπάνω εικονοποιητικές διεργασίες συγκροτούν μία γέφυρα επικοινωνίας με το ποίημα «*ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΕΙΣ ΚΛΙΣΕΙΣ*», όπου το αγνά σημασιοδοτημένο «*χάδι*» («*[...]* *άκουμποῦσα τὸ μάγουλό μου πάνω στὴ θάλασσα ὁ ἥλιος μοῦ εἶχε μάθει αὐτὸ τὸ χάδι τῆς λατρείας [...]*»)¹⁶⁵ εμπλέκεται εκ νέου με συμφραζόμενα κατεργασίας ενός σκληρού υλικού («*λάξευε λάξευε λάξευε ἐγὼ χόρευα ἀραδιασμένη πάνω στὴ γραμμὴ τοῦ ὀρίζοντα χόρευα σιγὰ καὶ μὲ τὰ γριγριά λάξευε λάξευε [...]*»),¹⁶⁶ σκηνοθετούμενης εντός ενός προοπτικά δομημένου *βάθους*, που ανακαλεί το προηγούμενο ποίημα ακόμη και σε επίπεδο χρωματικών παραμέτρων (βλ. παρακάτω τη ρητή αναφορά στην –ανεστραμμένη ποσοτικά εδώ σε σχέση με το προηγούμενο ποιητικό παράδειγμα– στρωματοποίηση *άσπρου* και *μαύρου*):

«Ὁ ἥλιος τώρα εἶναι κυανοχαίτης ποδοβολοῦν οἱ ἀρχαιότητες ὑπέρλαμπρα ὄντα μὲ μαρμάρινες ὄπλεις βλέπουν τὴ χώρα πάλλονται ἀπὸ φῶς κι οἱ σκιές τους αἱματιδρώνουν οἱ μασχάλες ἔχουν μιὰν ἀνθρώπινη μυρουδιά ἀπὸ φρέσκο κρεμμύδι μὲ λίγο θυμάρι κοντὰ στοὺς ναοὺς στὰ στάδια στὰ γυμναστήρια ὁ ἥλιος δάγκανε τὸ σβέρκο μας ὁ ἥλιος ποὺ μοῦ ἔδωσε μέρες καὶ ἀσφοδέλους ἀπομονώνει

σμίλη διαύγειας ἔξαλλη πάνω στὸ ἑλληνικὸ τοπίο μὲ κάνει νὰ φωνάζω ὅτι ἡ οἰκουμένη ὅλη εἶναι μαῦρο μάτι πάνω στὸ ἄσπρο [...]

¹⁶⁷

Θεματοποιείται, λοιπόν, μία επεξεργασία γλυπτική, κατά την οποία η εμβυθιστική κίνηση του αιχμηρού εργαλείου διεκδικεί αναβαθμούς διαφάνειας, καθαρότητας («*σμίλη διαύγειας*»), δημιουργώντας τις ευνοϊκές προϋποθέσεις μίας αποκαλυπτικής ανάδυσης. Παράλληλα, το «*φῶς*», με αδιαπραγμάτευτη αξία κατά τη συγκρότηση του προοπτικού *βάθους*

¹⁶⁴ Για το *βάθος* νοούμενο ως υπερκείμενο όλων των διαστάσεων, εφόσον τις περιέχει, βλ. εδώ: υποσημείωση 16.

¹⁶⁵ *Ποιήματα 1944-1985*, 173.

¹⁶⁶ *Ο.π.*

¹⁶⁷ *Ο.π.*

τόσο στη δημιουργία φωτοσκιάσεων όσο και λόγω της ικανότητάς του να «ἀπομονώνει» και να αναδεικνύει επιμέρους τμήματα του οπτικού πεδίου (παράμετρος που υπεισέρχεται εδώ και με την τυπογραφική απομάκρυνση της λέξης από το υπόλοιπο κείμενο), προτάσσεται ως πηγή του ίδιου του ζωτικού παλμού, ως πηγή *ενσάρκωσης* («ποδοβολοῦν οἱ ἀρχαιότητες ὑπέρλαμπρα ὄντα μὲ μαρμάρινες [...] πάλλονται ἀπὸ φῶς»), ενώ την ίδια στιγμή ο «ἥλιος», που διαχέει το «φῶς» (ἀπὸ το οποίο αναδεικνύεται το *βάθος* της διαδικασίας λάξευσης) συσχετίζεται ἀρρηκτα με σημεῖα του *αυθεντικού* βιώματος («ὁ ἥλιος ποῦ μοῦ ἔδωσε μέρες καὶ ἀσφοδέλους [...] ὁ ἥλιος μοῦ εἶχε μάθει αὐτὸ τὸ χάδι τῆς λατρείας»).

Στη βάση των ἰδίων εικονοποιητικῶν παραμέτρων επανέρχεται ἡ αναφορά στο «χάδι» καὶ στο «ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ 92 ἐκ. × 73 ἐκ.», ποίημα που καθίσταται ἐν γένει παραδειγματικό, καθότι στὴν ἑκτασή του συγκεντρώνεται ἡ πλειονότητα των θεματικῶν καὶ (ανα)παραστικῶν διεργασιῶν με τους ὅρους που μας απασχολοῦν στὴν προκειμένη εργασία. Ἐτσι, λοιπόν, ἡ ορισμένη στοιχειοθέτηση του «χαδιού» ἐντὸς αὐτοῦ, που συμπλέει με ὅ,τι ἔχει ἤδη αναφερθεῖ παραπάνω καὶ ὅ,τι θα ακολουθήσει στο τρέχον υποκεφάλαιο, προσλαμβάνει ιδιαίτερη βαρύτητα:

«[...]
τὸ χέρι σου εἶναι μιὰ ἀλήθεια
χαϊδεύει τὸ πρόσωπό μου
μὲ τόση τρυφερότητα
τὸ χέρι σου
ζωγραφίζει τὸ πρόσωπό μου
ὅπως ξεφλουδίζει ἓνα ἄγριο κάστανο
βγάζοντας τ' ἀγκάθια
γιὰ νὰ τοῦ ἀποκαλύψει τὴν ἡμέρα
[...]».¹⁶⁸

Ὡς σημεῖο ἐκπόρευσης του «χαδιού» (καὶ τῆς τρυφερότητας), τὸ χέρι οδηγεῖται στὴν *ταύτισή* του με τὴ γνησιότητα, τὴν ἀλήθεια, προσδιορισμένη στὸν ἄξονα μίας ἀποφλοιωτικῆς διαδικασίας. Εἰδικότερα, ἡ ἐνέργεια του ξεφλουδίσματος ἐνός φρούτου («ἄγριο κάστανο»), ἡ οποία, ὅπως ἀκριβῶς καὶ ἡ λάξευση, ἀφαιρεῖ στρώματα ἀπὸ ἓνα υλικὸ μέγεθος καθὼς ἐπιχειρεῖται ἡ προσέγγιση ἐνός πυρήνα (ἐν προκειμένῳ αὐτὸν του καρπού), παρομοιάζεται («ὅπως») με τὴ δράση του χεριού, στὴν οποία ἐπαφίεται καὶ τὸ *διυποκειμενικά* νοούμενο «χάδι», ἐπιβάλλοντας ἔτσι τὴν ἐκ μέρους του «χαδιού» ἀπόπειρα κατάρκτησης ἐνός ουσιώδους *βάθους*. Ἡ οὐσία αὐτοῦ του *βάθους* ἐγκείται, μέσω μίας ἀφοπλιστικῆς γιὰ τὸν ἴδιο τὸν καρπό

¹⁶⁸ *Ὁ.π.*, 164. Αὐτοὶ οἱ οκτὼ στίχοι, ἐλαφρῶς παραλλαγμένοι, ἀπαντοῦν καὶ στο ἀνέκδοτο ποίημα «Ζωγράφει», στὴν ἑκταση του οὐοίου επανέρχονται μάλιστα δύο φορές, ὑποδεικνύοντας ἀκόμη ἐντονότερα τὴ βαρύτητά τους. Γιὰ τὸ ποίημα, βλ.: Χρήστος Δανιήλ, *Γράμματα ἀπὸ τὸ Παρίσι στὸν Ἀνδρέα Ἐμπειρικό (1946-1947) καὶ ἄλλα ἀνέκδοτα ποιήματα καὶ πεζὰ τῆς ἰδίας περιόδου*, ὁ.π., 185-187.

–πλην όμως εκκαθαριστικής και αποκαλυπτικής– επεξεργασίας («βγάζοντας τ’ ἀγκάθια»), στη φανέρωση («για νὰ τοῦ ἀποκαλύψει τὴν ἡμέρα») μίας *αυθεντικά* προσδιορισμένης συνθήκης, την οποία εγγυάται η οντολογική σύσταση του χεριού («τὸ χέρι σου εἶναι μιὰ ἀλήθεια») ως εργαλείου διάνοιξης του καταγωγικού της *βάθους*.

Η *αυθεντική* συνθήκη της *βιωμένης* σωματικότητας, που εμπλέκεται κατά τρόπο οργανικό με το *βάθος*, θεματοποιείται ρητά και στο ποίημα «ΤΟΠΙΑ», κατά τη μετάβαση από μία υψηλής τάσεως προσδοκία σε μία κατάσταση βεβαιότητας, που και οι δύο ἔχουν ως ἀπόληξή τους το *ενσώματο υποκείμενο*:

«τόσος ἔρωτας δικός μας
κι ἀπ’ τὴ φλογοβόλο τούτη προσδοκία
τὸ σῶμα ὅσο ἀληθινὸ καὶ τὸ βάθος τοῦ χαδιοῦ δέντρα γεννιοῦνται κι οἱ πόλεις τους
κι οἱ οὐρανοὶ τους καὶ τὰ ποτάμια τους ἢ οἱ γαλάζιες τους λιμπελοῦλες μονοπάτια
καίουνται καὶ καπνίζουν ὡς τὴν κορφή ἑνὸς νησιοῦ τοῦ Αἰγαίου πέτρες ὑπάρχουν
ὠραιότερες κι ἀπ’ τὸν ἥλιο χωράφια περιμένουν τὴν ὥρα ποὺ κράζουν τὰ πουλιὰ
κι ἀπ’ αὐτὸ τὸ βάδισμα ἀγριμιοῦ ποὺ πάει νὰ ποτιστεῖ γεννήθηκε μιὰ σιγουριὰ ἢ
μυρουδιὰ τοῦ φυκιοῦ ἢ μυρουδιὰ τῆς μούσκουλῆς εἶναι ἀληθινὴ ἀληθινὰ καὶ
τὰ χεῖλια ποὺ ξεσπᾶνε κύμα πάνω σὲ κύμα ἔντασης».¹⁶⁹

Τη στροφική ενότητα διατρέχει η φορτισμένη αναμονή («ἀπ’ τὴ φλογοβόλο τούτη προσδοκία»), που εγκυμονεῖ μία νέα κατάσταση πραγμάτων («περιμένουν τὴν ὥρα ποὺ [...]», «ποὺ πάει νὰ [...]»), η οποία και ἐπέρχεται στο τέλος («γεννήθηκε μιὰ σιγουριὰ»). Η ανακύπτουσα ἐντὸς του φυσικοῦ περιβάλλοντος και των στοιχείων του συνθήκη ασφάλειας ἐκκινεῖ ἀφηγηματικά ἀπὸ τὴν *ἐνσαρκὴ ὑπαρξή* («τὸ σῶμα ὅσο ἀληθινὸ καὶ τὸ βάθος τοῦ χαδιοῦ»), που ὄχι μόνον τὴν καρπώνεται καταληκτικά, ἐφόσον υπονοεῖται ὡς ἀναγκαῖος πόλος πρόσληψης του οσφρητικοῦ ἐρεθίσματος («ἢ μυρουδιὰ τοῦ φυκιοῦ ἢ μυρουδιὰ τῆς μούσκουλῆς εἶναι ἀληθινὴ»), ἀλλὰ και προσαρτάται σε αὐτὴν ὡς ἀναπόσπαστη πτυχή της («ἀληθινὰ καὶ τὰ χεῖλια ποὺ ξεσπᾶνε κύμα πάνω σὲ κύμα ἔντασης»).

Απὸ τὴ νέα «σιγουριὰ» προκύπτει ὁ κατηγορηματικὸς προσδιορισμὸς τῆς *αυθεντικότητας* («εἶναι ἀληθινὴ»), η οποία ἐπιστρέφει στο *ἐνσαρκο υποκείμενο*, για να ορίσει περαιτέρω τὴ συνάρτησή της μ’ ἓνα πεδίο *βάθους*, δεδομένου ὅτι ἔχει ἤδη προταχθεῖ ὁ βαθμὸς πραγματικότητας που διεκδικεῖ ἡ σωματικὴ ὑπόσταση ὡς ἀμεσα ἐξαρτώμενος ἀπὸ τὸ «βάθος τοῦ χαδιοῦ». Ο συσχετισμὸς αὐτὸς, ἐξαγόμενος ἀπὸ τὴν οργάνωση τῆς στροφικῆς ενότητας, συγκροτεῖ με τὴ σειρά του νέες παραμέτρους. Κατὰ πρῶτον, ἡ «ἀληθινὴ» μυρωδιά ὡς ἐρέθισμα που ἐνεργοποιεῖ τὶς αἰσθητήριες διεργασίες του σώματος προσδιορίζεται ὡς ἔχουσα *βάθος*, ὥστε ἡ αἰσθητηριακὴ ἀντίληψη να ἱεραρχεῖται σε μιὰ προνομιακὴ οντολογικὰ θέση.

¹⁶⁹ Ποιήματα 1944-1985, 56.

Παράλληλα, το σωματικό μέγεθος των χειλιών, εξίσου «ἀληθιν[ὸ]» και *πτυχωμένο* («ξεσπᾶνε κύμα πάνω σὲ κύμα») και εδώ,¹⁷⁰ συνάπτεται και αυτό ἀρρηκτα με το *βάθος*, ἄρα με την «ἐκρηξη του Εἶναι»,¹⁷¹ μετατρεπόμενο ἔτσι εξίσου σε ὄχημα διερεύνησης μίας ανεξάντλητης πραγματικότητας.

Πέραν των παραπάνω, που απορρέουν καταρχὴν ἀπὸ τη διατύπωση «τὸ σῶμα ὅσο ἀληθινὸ καὶ τὸ βάθος τοῦ χαδιοῦ», η στροφὴ της ερμηνευτικῆς προσοχῆς σε αὐτὴν την ἴδια τη διατύπωση συγκεντρώνει ἐξέχον ενδιαφέρον σε πολλαπλά επίπεδα. Η ἀπροσδιοριστία της χρονικῆς βαθμίδας ἐλλεῖπει ρήματος διαμορφώνει μία ἀκροβασία μεταξύ των δύο χρονικῶν φάσεων που ἐντοπίζονται στο χωρίο, μεταξύ δηλαδή φορτισμένης προσδοκίας και καινούργιας, σταθερῆς συνθήκης, που γεννήθηκε ἀπὸ την πρώτη, υπαινισσόμενη (η ἀπροσδιοριστία) κατ' αὐτὸν τον τρόπο μία ἀρχὴ που προϋπάρχει της συγκροτημένης ἐμπειρίας του υποκειμένου και θεμελιώνεται «στην ἀρχέγονη συνείδηση του κόσμου ως ὀρίζοντα ὄλων μας των ἐμπειριῶν»,¹⁷² με το σῶμα και τον κόσμο να νοούνται ως ἐμπλεκόμενα σε μία ἐσωτερικὴ ἐπικοινωνία μεταξύ τους.¹⁷³

Ἐπειτα, το «χάδι», το οποίο συμβατικά δεν θα ὀρίζει παρά μόνον μία ἀπαλὴ κίνηση, οφείλει και εδώ να ἐρμηνευθεῖ ως μία κατεξοχὴν υλικὴ δύναμη¹⁷⁴ (ὅπως το «χάδι» που τερνεύει ἢ ἀποφλοιώνει), που αποκτά την ικανότητα να εἰσχωρήσει σε σωματικά μεγέθη ἢ, σε κάθε περίπτωση, να ὀριοθετήσῃ μία ἐσωστρεφὴ πορεία σε σχέση με αὐτά, διανοίγοντας ἕνα πεδίο *βάθους*, πεδίο που συνάπτεται ἀδιάρρηκτα με την ἀλήθεια, με την *αὐθεντικότητα* («ὅσο ἀληθινὸ»), η οποία νοεῖται, ὅπως υποστηρίζουμε ὅτι μπορεῖ να ἐξαχθεῖ σε συνάφεια και με ἄλλες ποιητικὲς ἐπιλογές,¹⁷⁵ ως διατήρηση της ἀναλλοίωτης ψυχοσωματικῆς ὑπόστασης του υποκειμένου. Ταυτόχρονα, τόσο η ἔμφαση στην υλικότητα του «χαδιοῦ» ὅσο και η σύνναψή του με ὀρους *αὐθεντικότητας* ἀναδεικνύουν συνδυαστικά το «χάδι» ως ἀνώτατη πράξη ἐπικοινωνίας μεταξύ δύο *ενσώματων υποκειμένων*, δεδομένου πως το ἴδιο ως *μεταβατικὴ* κίνηση προσδιορίζεται ἐκ προοιμίου *διυποκειμενικά*.

¹⁷⁰ Το ἴδιο συμβαίνει και στο ποίημα «ΤΑ ΛΟΓΙΑ ΕΧΟΥΝΕ ΚΡΟΣΣΙΑ». Βλ. ἐδὼ παραπάνω: 19-20, ὅπου ἐπισημαίνεται και η ουσιαστικὴ σημασία της σειράς τοποθέτησης των ποιημάτων ἐντὸς της συλλογῆς, παράμετρος που ἀποδεικνύεται ἐκ νέου στην παρούσα περίπτωση.

¹⁷¹ Βλ. ἐδὼ: ὑποσημείωση 16 και 157.

¹⁷² Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της ἀντίληψης*, ὁ.π., 528.

¹⁷³ Ὁ.π., 185.

¹⁷⁴ Μία προσέγγιση η οποία θα κινούνταν ἐκ του ἀντιθέτου, λαμβάνοντάς το δηλαδή ἐξ ὀρισμοῦ ως μία κίνηση ἀνεπαίσθητη και ἐρμηνεύοντάς το «βάθος» ἐδὼ ως ἕναν υπαινιγμὸ του ἀβαθοῦς, θα δεσμευόταν στη θεώρηση του σώματος ως προβαλλόμενου με ὀρους μη υλικούς. Ἀντίθετα, ὄχι μόνον δεν πρέπει να ἐκτοπιστεῖ η κατανόηση του υποκειμένου με ὀρους σωματικούς και ευρύτερα υλικούς, ἀλλὰ ἐπιπλέον το ἴδιο το «χάδι» χρειάζεται, ὅπως υποστηρίζουμε, να συναρτηθεῖ με την ὕλη και τη διάσταση του *βάθους*, που ἀναδεικνύει τη βαρύτητα με την οποία η ὕλη αὐτὴ διαρκῶς ἐπανέρχεται.

¹⁷⁵ Βλ. ἐιδικότερα και στο ὑποκεφάλαιο 3.2. τη σχετικὴ ἐπιχειρηματολογία ἀναφορικά με τη σημειολογία των κινήσεων ἀποκοπῆς/ἀπόσπασης.

Η εξωτερίκευση της εσωτερικής συνθήκης μέσω της φοράς *μεταβατικών* κινήσεων – ιδίως αυτής του «χαδιού»– προς μία *άλλη ενσώματη ύπαρξη* απαντά και στο ποίημα «ΑΝΤΙ ΑΦΙΕΡΩΣΗ»¹⁷⁶ από τη συλλογή *ΕΚΕΙ-ΠΕΡΑ ΕΔΩ*, όπου επιπλέον το *βάθος* εμφανίζεται ως άμεση απόρροια της επανεύρεσης μίας αρχής (*αυθεντικά* σημασιοδοτημένης), όπου πνευματικά και σωματικά μεγέθη ευδοκιμούν από κοινού. Πράγματι, η επανεύρεση μίας ζωτικής αφετηρίας, που προκύπτει τόσο μέσα από τα «λόγια» («Ξαναβρήκα τὸ σπόρο ἀπ’ τὰ λόγια σου»), τα οποία οφείλουν να γίνονται αντιληπτά πάντοτε ως έχοντα υλικό βάρος, όσο και μέσω του ανθρώπινου σώματος, επιφέρει μία δυναμική κατάληψη χώρου («μεγάλο σῶμα ξεχειλο ἀπὸ τοῦτο τὸν κόσμο [...] ἀνέλπιστα γιομίζει τὸ δικό του τώρα»), όπου προτάσσονται όσα σωματικά («ἀπ’ τὰ χέρια ὡς τὰ μάτια τὰ χεῖλια τὰ γόνατα») και πνευματικά μεγέθη («κινώντας με τὴν εὐφυΐα ἕως καὶ τὴ σάρκα ἕως τὴν ἐλευθερία τοῦ δεσμοῦ») διακρίνονται μακροπρόθεσμα ως επίκεντρα βαρύνουσας σημασίας στην ποιητική της Μ. Χατζηλαζάρου. Από αυτές τις κινήσεις γειμίσματος και κατάληψης χώρου,¹⁷⁷ οι οποίες επιφέρουν τη σπερματική συνθήκη επανανακάλυψης (άρα και ανάδυσης μίας μέχρι πρότινος αφανούς αλήθειας) διανοίγεται ένα *βάθος*, το οποίο υποδεικνύουν τόσο οι ορισμένες εικονοποιητικές επιλογές όσο και ο τρόπος οργάνωσης των στροφικών ενοτήτων:

«[...]

προβάλλουν ανάμεσά μας
διάφοροι κόσμοι ὀρμῆς ταυτόχρονα
τὸ βλέμμα σου με σκεπάζει
με τὸ βάρος τοῦ σώματός σου

ὑπάρχει ανάμεσά μας
ἡ ἱστορία ὄλων ἐκείνων τῶν λέξεων
ἔτσι *γαλαξίας*
με χαϊδεύει ὡς τὴν κοιλιὰ

ὑπάρχει ανάμεσά μας
ἓνα πλῆθος κινήσεων τόσο ἔντονων
ὥστε ποτὲ νὰ μὴν ἀγγίζουν μονάχα
τὴ σάρκα πὸ τὴς ζητάει
ὑπάρχουν ανάμεσά μας
χρόνοι τέτοιας πληρότητας
πὸ μὸ εἶπες
οἱ ἄρμοί τῶν στιγμῶν χάσκουνε

[...].»

¹⁷⁶ *Ποιήματα 1944-1985*, 79.

¹⁷⁷ Βλ. σχετικά με την εκφραστικότητα που ορίζουν αυτές οι κινήσεις ειδικά στο υποκεφάλαιο 3.2.

Τον καθορισμό ενός μεταιχμιακού χώρου ως προς δύο σωματικές υποστάσεις («ανάμεσα μας») επιβάλλουν τόσο ο χωρισμός των στροφικών ενοτήτων όσο και η επαναφορά της ίδιας σκηνοθεσίας στον πρώτο στίχο καθενός εξ αυτών. Η πλαστικής υφής δυναμική τού «ανάμεσα» ορίζει μία προοπτική διευθέτηση, διαμορφώνοντας παράλληλα ένα χωρικό πεδίο *βάθους*. Ως συστατικά γνωρίσματα των συντακτικά ομοειδών συνόλων που συνυπάρχουν σε αυτό το προοπτικό *βάθος*, η ένταση («κόσμοι *ὀρμῆς*», «πλήθος κινήσεων *τόσο ἔντωνων*») και ο κορεσμός («*διάφοροι κόσμοι ὀρμῆς ταυτόχρονα*», «ἡ ἱστορία *ὄλων ἐκείνων* τῶν λέξεων», «*πλήθος κινήσεων* τόσο ἔντωνων», «*χρόνοι τέτοιας πληρότητας / ποὺ [...] / οἱ ἄρμοι* τῶν στιγμῶν *χάσκουνε*») αναγκάζουν σε μία νέα διάνοιξη, στην πρόσκτηση ενός περαιτέρω *βάθους*, την ποιότητα του οποίου καθορίζουν οι αίσια σημασμένες συνθήκες πληρότητας ενός *αυθεντικού* βιώματος, που το υποστυλώνουν, ὅπως αυτές θεματοποιούνται στο ποίημα.

Οι υψηλότεροι βαθμοί της κλιμακούμενης διάνοιξης, που προκύπτει από την ορμή και την πληρότητα, συγκεντρώνονται στα δύο ενοποιημένα μορφικά (μία στροφική ενότητα) τελευταία σύνολα, καθώς σε αυτά συγκροτούνται φορτισμένες αντιστιζεις. Από τη μία, το ρήμα «*ἀγγίζουν*», που περιγράφει τη δράση αυτής της πολλαπλότητας «κινήσεων», βρίσκεται σε νοηματική ασυμφωνία με την «*τόσ[η] ἔντ[αση]*» που τις διακρίνει, καθώς αυτή θα τις καθιστούσε κατ' ανάγκη σφοδρότερες από ένα *ἀγγιγμα*. Συνεπώς, πρόκειται για μία ένταση άλλης τάξεως, ικανής να προσδιοριστεί δραστικά στη βάση των ερμηνευτικών ὀρων της επενέργειας του «*χαδιού*»: μία ένταση οντολογικού *βάθους*, η οποία κατορθώνει ὄχι μόνον τα αλληπάλληλα αυτά *ἀγγίγματα* να μην εξαντλούνται σε μία επιδερμική επαφή, αλλά και να συναρτώνται με μία διαρκῶς ανοιχτή ὄσο και υποσχόμενη προοπτική επέκτασης της δραστικότητάς τους («*ὥστε ποτὲ νὰ μὴν ἀγγίζουν μονάχα / τὴ σάρκα ποὺ τὶς ζητάει*»).

Από την ἄλλη, οι «*χρόνοι τέτοιας πληρότητας*», με τη δεικτική αντωνυμία να υπογραμμίζει το μέγεθος του κορεσμού, προσδιορίζονται σχετικά με τη μικρότερη μονάδα του χρόνου, τις στιγμές,¹⁷⁸ συνιστώντας μία διπλά αναγινωσκόμενη εικονοποιητική διεργασία.

¹⁷⁸ Η αξιολογική ανωτερότητα της βιωματικά προσδιορισμένης *στιγμῆς* ἐναντι *μεγάλων* τμημάτων χρόνου κατέχει καίρια θέση στην ποιητική σύλληψη της Μ. Χατζηλαζάρου. Απαντά παραδειγματικά στο πρώτο ποίημα της συλλογῆς 7×3:

«Εἴμαστε ἀλλόκοτες πόρτες λαδωμένες
καλὰ μὲ λόγια ἐργαλεῖα ἢ πράξεις
σαλεύουμε ἕναν καιρὸ ἀνάμεσα γέννας καὶ
θανάτου μεριάζουμε μπρὸς στὸ «σκιάς
ὄναρ» ἔπειτα ξαναγινόμαστε συντρίμια
μετέωρου στοχασμοῦ ὁμῶς θυμάσαι
κατάκαρδα τὴ μορφή τῆς Ἐριφύλης νὰ δια-
γράφεται στὴν ἀκροθαλασσιὰ σὰν ἔσκυβε
νὰ μαζέψει ἕνα κοχύλι ἢ ἕνα βότσαλο»:

Ποιήματα 1944-1985, 109.

Έτσι, οι «στιγμές» μπορεί να θεωρηθεί πως (ανα)παρίστανται τόσο ως συνενωμένες επιφάνειες που σπάνε αποκαλύπτοντας μία σχισμή, η οποία καθίσταται πηγή του υπό συζήτηση *βάθους*, αλλά και ως ανθρώπινα σώματα, εφόσον οι αρμοί σημασιολογικά παραπέμπουν εξίσου στις αρθρώσεις που συγκρατούν μεταξύ τους τα μέλη,¹⁷⁹ καθιστώντας έτσι την ύλη του ανθρώπινου σώματος πεδίο διάνοιξης και πρόσληψης ενός εξόχως ορατού¹⁸⁰ *βάθους* υπό συνθήκες αρτιότητας, όπως αυτές εξάγονται από τις (ανα)παραστάσεις έντασης και –κυρίως– κορεσμού, οι οποίες συνάδουν με τους ποιητικούς όρους ανάδειξης της ενσώματης συν-ύπαρξης.¹⁸¹

Η σύλληψη αυτή, λοιπόν, αναδεικνύεται κατά την (ανα)παράσταση της ποιοτικά ουδέτερης έκτασης μίας ολόκληρης ζωής ως ασήμαντης μετακίνησης μεταξύ των συμβάντων του «καιρ[οῦ]» («σαλεύουμε έναν καιρό ανάμεσα γέννας και / θανάτου»), καθώς και της άφευκτης υποχώρησης στη θνητότητά μας μέσω του πινδαρικού «σκιᾶς ὄναρ», που αποτυπώνει τον βαθμό της παροδικότητας του ανθρώπου, εφόσον ο ίδιος χάνεται μπροστά σε κάτι πιο μηδανιής υπόστασης («σκιᾶς») και από το φευγαλέο όνειρο, καταδικαζόμενος σε μία συνθήκη εξαϋλώσης («ἔπειτα ξαναγινόμαστε συντρίμια / μετέωρου στοχασμοῦ»). Την ασημαντότητα της χρονικής ποσότητας έναντι της βιωμένης ποιότητας της *στιγμής* επιβάλλει καθοριστικά η αντιπαραθετική («ὄμως») ανάμνηση, την οντολογική υπεροχή της οποίας αποτυπώνει και η μορφική διευθέτηση, ούτως ώστε κάτι συμβατικά υπερέχον (ο ρους ολόκληρης της ζωής), που συμπυκνώνεται σε μία περιγραφική κινήσεων ησυχίας («πόρτες λαδωμένες») και νωθρότητας («σαλεύουμε», «μεριάζουμε»), να λαμβάνει ίση στιχική έκταση με τη *στιγμή-ανάμνηση*, στην οποία εντούτοις εγκλείεται ολόκληρη η ουσία της βιωμένης ζωτικότητας. Μάλιστα, η παράμετρος αυτή καθίσταται ακόμη πιο ενδιαφέρουσα, εφόσον παραβληθεί με τη γαλλική αυτομετάφραση, στην οποία προστίθεται συντακτικά η συμπερασματική σχέση («*battant un temps entre / naître et mourir pour donner libre voie à / “l’ ombre d’ un rêve”*»), υπαινισσόμενη πως η συνειδητοποίηση του εφήμερου της ζωής λειτουργεί ως προϋπόθεση για να ανοίξει («*libre voie*») ο δρόμος για την αναγκαία, όπως προκύπτει, αποσύνθεση («*et redevenir après fragments de conjectures en suspens*») προς επίτευξη μίας νέας ανασύνθεσης, στη βάση της μνημονικής επαναφοράς μίας χωρικά προσδιορισμένης, βιωμένης *στιγμής*. Για τη σύνδεση ευτυχίας και *στιγμής*, βλ. και την πρωτογενή μαρτυρία της ίδιας της ποιήτριας: «(Η ευτυχία) [ε]ίναι κάτι πολύ παροδικό, μια έκλαμψη... Κι όταν γράψεις, κι όταν ερωτευθείς, κι όταν πας στον Υμηττό, κι όταν ζήσεις κάποιο καλοκαίρι με τη θάλασσα, έχεις μοναδικές χαρές της καρδιάς για μια στιγμή μονάχα»: Μάτση Χατζηλαζάρου, «“Έμαθα πάρα πολλά πράγματα από τους άνδρες”». Συνέντευξη στον Στάθη Τσαγκαρουσιάνο», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* (02.11.1986) 17.

¹⁷⁹ Μία τέτοια ερμηνευτική κατεύθυνση ενθαρρύνει και η παράθεση ανθρώπινων μελών αντί του όλου στην αρχή του ποιήματος, ιδίως εφόσον συσχετιστούν οι αρμοί με την αναφορά στα χέρια και τα γόνατα.

¹⁸⁰ Βλ. τον καταληκτικό στίχο: «*ναί ὁ καιρὸς εἶναι ἀπ’ τοὺς πιὸ αἴθριους*», που θέτει τις προϋποθέσεις της αβίαστης ὄρασης.

¹⁸¹ Για τις θετικές σημάνσεις αρτιότητας (όπου αρτιότητα ισούται με τη *διυποκειμενική* συνθήκη) που συνοδεύουν, όπως υποστηρίζουμε, εξακολουθητικά τις (ανα)παραστάσεις (συν/υπερ)πλήρωσης στο ποιητικό έργο της Μ. Χατζηλαζάρου, βλ. εδώ στο τρίτο κεφάλαιο και ειδικά στο υποκεφάλαιο 3.2.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η διαλεκτική σημειολογία των κινητικών διαπλοκών του υποκειμένου με τον χώρο και η σημασία της ως προς την έκφραση των εσωτερικών δομών

Στην ποιητική της Μ. Χατζηλαζάρου εντοπίζονται συγκεκριμένες (ανα)παραστάσεις κινήσεων, που διακρίνονται, όπως υποστηρίζουμε εδώ, σε διαλεκτικά ζεύγη, ενώ η συστηματική επαναφορά τους αποκρυσταλλώνει την ερμηνευτική τους αξία ως προς την εκφραστική δυναμική που φέρουν. Στο παρόν κεφάλαιο θα απασχολήσουν κινητικές διεργασίες οι οποίες είτε νοούνται καταρχήν ανεξάρτητα από μία ανθρώπινη υπόσταση, στην οποία όμως έχουν άμεσο αντίκτυπο –πρόκειται για το πρώτο διαλεκτικό ζεύγος αποσταθεροποίησης και σταθερότητας–, είτε εγγράφονται στην ίδια τη μορφή της, ενίοτε *ταυτοτικά* ή *χιασματικά* (ανα)παριστάμενης –πρόκειται για το δεύτερο ζεύγος της απόσπασης και της (συν/υπερ)πλήρωσης–, αλλά πάντως εδραιωμένες σε όρους ακραιφνώς σωματικούς όσο και *διασυναισθηματικούς*.

Στην έως τώρα πορεία της μελέτης, η δεσπόζουσα της μορφής ενεπλάκη ορισμένως με αυτήν της κίνησης, όπως, λόγου χάριν, στο ποίημα «ΤΑ ΛΟΓΙΑ ΕΧΟΥΝΕ ΚΡΟΣΣΙΑ», όπου η κίνηση («κρόσσια» ως *πτυχώσεις*) προβάλλει από κοινού με την ανάγκη ακύρωσης της σταθερότητας, συναρμοσμένη με τις ειδικές παραμέτρους που θα τεθούν στο πρώτο υποκεφάλαιο. Εξέχουσα περίπτωση κινητικής εκφραστικότητας συνιστά και η *χιασματική* (ανα)παράσταση του ανθρώπινου σώματος ως αναρριχώμενου φυτού, καθώς αυτή οριοθετεί μία κίνηση εξάπλωσης και κατάληψης χώρου, που υπάγεται τόσο εικονοποιητικά όσο και –κυρίως– ερμηνευτικά σε ό,τι θα αναλυθεί αναφορικά με τις διαδικασίες (συν/υπερ)πλήρωσης και τη συμπλοκή τους με το *ένσαρκο υποκείμενο*. Επιπλέον, επισημάνθηκε ήδη η οντολογική υπεροχή της *μεταβατικής* κίνησης του «χαδιού» ως αποτέλεσμα της δραστικότητάς του στη διάνοιξη του *βάθους* της *αυθεντικά* βιωμένης *ενσώματης* εμπειρίας, εφόσον προάγει τη συντήρηση μίας άρτιας υποκειμενικότητας: η ερμηνευτική αυτή πρόταση για το *διυποκειμενικά* προσδιορισμένο «χάδι» ως πυλώνα διαφύλαξης της ακεραιότητας της *ενσώματης ύπαρξης* και την πρόσληψη της αξίας του βάσει αυτού θα ενισχυθεί σημαντικά από την ανάλυση των λειτουργιών του δεύτερου ζεύγους διαλεκτικών κινήσεων.

Αξίζει να σημειωθεί πως στα εκτενέστερα, “συνθετικά”, όπως αποκλήθηκαν και προηγουμένως,¹⁸² ποιητικά σύνολα, την κίνηση αποδίδει και η αφηγηματική διευθέτηση, η οποία ως προς τους όρους καλλιτεχνικής σύνθεσης, άρθρωσης δηλαδή και λειτουργίας των

¹⁸² Βλ. εδώ παραπάνω: 25.

συστατικών δομών,¹⁸³ απηχεί μία κυβιστικής τάξεως τακτική. Ειδικότερα, ο τρόπος οργάνωσης του ποιήματος στηρίζεται στην αποσπασματικότητα των ραγδαία εναλλασσόμενων μεταξύ τους στιγμιότυπων, καθώς αυτά διαδέχονται το ένα το άλλο,¹⁸⁴ ώστε η συγκεκριμένη τεχνική διαχείρισης του καλλιτεχνικού υλικού, που κατατέμνει τον χρόνο σε επιμέρους στιγμές, να δημιουργεί όχι μόνον *χώρο* αλλά και την εντύπωση της κίνησης μέσα σε αυτόν.¹⁸⁵

1. Αποσταθεροποίηση και σταθερότητα και η συμπλοκή τους με τις μεταβλητές του παρόντος και της μνήμης

Το πρώτο δίπολο αποσταθεροποίησης και σταθερότητας, που επανέρχεται στα υπό μελέτη ποιήματα, συντονίζεται με τα θεματικά επίκεντρα του παρόντος και της μνήμης, απ' όπου και εκπηγάζουν οι θετικές ή οι αρνητικές προεκτάσεις τους αντίστοιχα. Πιο συγκεκριμένα, οι αποσταθεροποιητικές κινήσεις λειτουργούν αντιστρόφως ανάλογα στην παροντική βαθμίδα απ' ό,τι όταν συναρτώνται με τη μνήμη, η οποία εν είδει σημείου διάσωσης της *αίσθησης*¹⁸⁶ υποδεικνύεται ως κάτι που οφείλει να μείνει στερεωμένο, ασφαλισμένο έναντι όσων κραδασμών απειλούν τη φυσιογνωμία του. Όταν δε η αποσταθεροποιητική λειτουργία στρέφεται στο παρόν, σημασιοδοτείται ως μία επιζητούμενη συνθήκη, εφόσον, όπως θα επιχειρηθεί να αποδειχθεί εδώ παρακάτω, φέρει τη δυναμική συγκρότησης καθοριστικών ως προς την ποιοτική αποτίμηση του παρόντος, *ενεστωτικών εντάσεων*.¹⁸⁷

¹⁸³ Δημήτρης Αγγελάτος, «Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση/Comparaison* 15 (2004) 48.

¹⁸⁴ Αυτή η επιλογή οργάνωσης του αφηγηματικού υλικού έχει χαρακτηριστεί και ως «εικονοκεντρική αφήγηση», που «μεταδίδ[ει] την αίσθηση ενός γρήγορου μοντάζ εικόνων»: Ευριπίδης Γαραντούδης, «Οι υπερρεαλιστές και οι υπερρεαλιζόντες μεσοπολεμικοί ποιητές και ο κινηματογράφος»: *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των Ελλήνων λογοτεχνών του μεσοπολέμου (1918-1939), Διεθνές συνέδριο προς τιμήν του Peter Mackridge (Καλαμάτα, 18-19 Μαΐου 2017)*, (επιμ.: Έλενα Κουτριάνου, Έλλη Φιλοκύπρου), Αθήνα, Νεφέλη, 2018, 395.

¹⁸⁵ Πβ. και την ακόλουθη φράση του Georges Braque: «The fragmentation (of objects) helped me to establish space and movement within space, and I could only introduce the object after having created the space»: Arthur Miller, *Einstein, Picasso. Space, Time, and the Beauty That Causes Havoc*, Νέα Υόρκη, Basic Books, 2001, 159.

¹⁸⁶ «Σωτηρίαν τοίνυν αίσθήσεως τήν μνήμην λέγων ὀρθῶς ἄν τις λέγοι κατά γε τήν ἐμὴν δόξαν»: Plato, «Philebus»: *Platonis Opera II: Tetralogiae III-IV*, (κριτ. έκδ.: Ioannes Burnet), Οξφόρδη, Clarendon Press, 1900, 34a10-11. Όταν το σώμα αδειάζει («κενοῦται γάρ που»: *ό.π.*, 35b9) από ό,τι το τροφοδοτεί και ικανοποιεί τη σωματική του επιθυμία, πηγή της οποίας είναι η ίδια η ψυχή («[...] ὁ λόγος ψυχῆς σύμπασαν τήν τε ὀρμὴν καὶ ἐπιθυμίαν καὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ ζῴου παντὸς ἀπέφηεν»: *ό.π.*, 35d1-3), επαφίεται στη μνήμη η ανάκτηση όποιας πληρότητας είναι εφικτό να ανακτηθεί («Τὴν ψυχὴν ἄρα τῆς πληρώσεως ἐφάπτεσθαι λοιπόν, τῇ μνήμῃ δῆλον ὅτι τῷ γάρ ἂν ἔτ' ἄλλω ἐφάψαιτο;»: *ό.π.*, 35b11-c1).

¹⁸⁷ Η ανάγκη αποσταθεροποίησης έχει υποδειχθεί τόσο στο υποκεφάλαιο 1.1. (με αφορμή το ποίημα «ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΚΥΜΑΤΑ ΜΝΗΜΗΣ» και τις *ταυτίσεις* που εντοπίζονται εκεί, βλ. εδώ παραπάνω: 13-15) όσο και στο υποκεφάλαιο 2.1. (με αφορμή το δέκατο τέταρτο άτιλο ποίημα της συλλογής *ΜΑΗΣ, ΙΟΥΝΗΣ ΚΑΙ ΝΟΕΜΒΡΗΣ*, τη σύλληψη του συγκροτητικού βλέμματος και το αξίωμα της (ανα)συγκρότησης που συναρτάται αιτιακά με αυτό, βλ. εδώ: 34-35). Και στις δύο αυτές περιπτώσεις, η επιθυμητή τάση αποσταθεροποίησης – η τάση νοούμενη ευρύτερα, περιλαμβάνοντας ως έκφασή της τις κινήσεις που μελετώνται στο παρόν υποκεφάλαιο – αφορά στη χρονική βαθμίδα του παρόντος.

Η μεταβλητή, λοιπόν, του παρόντος, από την οποία εμποτίζεται με θετικές σημάνσεις κάθε κίνηση που διαλύει τη στασιμότητα, οριοθετεί εν γένει τις (ανα)παραστικές διεργασίες του ποιήματος «ΧΑΜΟΓΕΛΑ»:¹⁸⁸

«Ἀπὸ τὸ χαμόγελό σου **πετάζανε**
δέκα πουλιά, στοὺς ὄμους μου ἐπάνω.
Τὸ χαμόγελό σου τὸ κρατᾶς
ὅπως ἓνα παιδί τὴ ναυτικὴ του ψάθα.

Μιὰ ἀνεμῶνη **τινάχτηκε**
μέσα στὴν ἀγκαλιά μου
πίσω ἀπ' τὰ παραθυρόφυλλα γελᾷ μιὰ ἀχτίδα.
Ἡ θάλασσα ἀναμοχλεύει τ' ἄσπρα τῆς χαλίκια
ὅλες οἱ πεταλοῦδες φέρνουν τα χαμόγελά σου.

Δυὸ κόκκινες χάντρες **κύλησαν**
ἀπὸ μιᾶς κοπέλας τὸ λαιμὸ.
Οἱ λυγαριὲς ἀναστενάζουν μὲς στὴ ρεματιὰ
χορεύουμε, χορεύουμε, ἡ μουσικὴ μας εἶναι ἡ σελήνη
ὅλες οἱ πεταλοῦδες φέρνουν τα χαμόγελά σου.

[...].¹⁸⁹

Οι πραγματωμένες κινήσεις, προτασσόμενες στον πρώτο στίχο των στροφικών ενότητων, όπως φαίνεται από τους επιτονισμένους εδώ τύπους, συγκροτούν αφετηριακά πεδία έντασης, που κατά την αποσταθεροποιητική λειτουργία τους κατορθώνουν να πετύχουν την εγγύτητα δύο ενσώματων υποστάσεων· αυτό αναδεικνύει η μέριμνα για τον προσδιορισμό τόσο της προέλευσης όσο και της κατεύθυνσής τους («Ἀπὸ τὸ χαμόγελό σου → στοὺς ὄμους μου ἐπάνω»), ο οποίος επισφραγίζει εξίσου το ποίημα, εφόσον η καταληκτῆρια στροφή συνιστᾶ επανάληψη της πρώτης. Επιπλέον, τους υλικούς ὀρους των κινήσεων και κατ' επέκταση την άμεση συμπλοκή τους τόσο με την *ένσαρκη ύπαρξη* όσο και με τον *βιωμένο* από αυτήν *κόσμο* υπογραμμίζει εμφατικά και η οριοθέτηση της χωρικής κατάληξής τους: «μέσα στὴν ἀγκαλιά μου», «πίσω ἀπ' τὰ παραθυρόφυλλα», «μὲς στὴ ρεματιὰ».

Πέραν του ότι οι ρηματικοί τύποι συντελούν στην αποτύπωση μίας ατμόσφαιρας όπου κάθε στατικότητα διαρρηγνύεται, φανερώνοντας τις *παροντικές* εντάσεις και προσδίδοντας

¹⁸⁸ Το ποίημα εξετάστηκε και στο υποκεφάλαιο 1.2. μέσα από το πρίσμα της μορφοποίησης του *χιάσματος* ανθρώπινων και φυτικών μεγεθών. Η κίνηση που ορίζει το εν λόγω *χιάσμα* (βλ. εδώ παραπάνω: 24-25) εντάσσεται σαφώς στην ερμηνευτική μας πρόταση σύμφωνα με την οποία η κινητική διεργασία, νοούμενη ως μετάβαση από μία φάση κάθε μορφής σε μία νέα (βλ. και εδώ παρακάτω: 58-59), προσλαμβάνει θετικές διαστάσεις, όταν συναρτάται με το αφηγηματικό παρόν.

¹⁸⁹ Οι επιτονισμένοι τύποι συνιστούν τις στιγμιαίες, καταλυτικές για τη στασιμότητα, κινήσεις που λειτουργήσαν ως εναρκτήριος μοχλός της *παροντικής*, διαρκούς έντασης, την οποία υποδεικνύουν οι υπογραμμισμένοι τύποι.

παράλληλα στο βίωμα τα αίτια νοήματά του, συγκεντρώνει ενδιαφέρον η θεματοποίηση αυτής της εν κινήσει συνθήκης αφενός ως εξακολουθητικής, αφετέρου ως εξαρτώμενης από την ίδια την ανθρώπινη σωματικότητα. Αυτές οι παράμετροι απορρέουν από την *(ανα)παράσταση* της πορείας των «χαμόγελ[ων]» ως φερόμενων από τις «πεταλοῦδες», απολήγοντας, όπως διακρίνεται, στο *ενσώματο υποκείμενο* που ορίζει η κτητική αντωνυμία δεύτερου ενικού προσώπου («σου»): από αυτό εκκινεί μία νέα πτήση προς ένα άλλο *ενσώματο υποκείμενο* («Ἄπο τὸ χαμόγελό σου πετάξανε / δέκα πουλιά στοὺς ὦμους μου ἐπάνω / [...]»), με αποτέλεσμα το ίδιο να λειτουργεί πλέον ως σημείο αναχώρησης αυτού του καθ' ολοκληρία υλικά νοούμενου ὄγκου («[...] / Τὸ χαμόγελό σου τὸ κρατᾶς / [...]).

Στην κατεύθυνση της ανάδειξης αυτών των θεματικών επικέντρων, της θετικά δηλαδή νοούμενης διεργασίας που διαλύει την ακινησία,¹⁹⁰ φέροντας σε μία εξακολουθητικά παρούσα συμπλοκή δύο *ενσώματες υπάρξεις*, ερμηνεύεται και η διάταξη των στροφικών ενοτήτων. Ἐτσι, την *(ανα)παράσταση* της διαρκώς ανανεούμενης διαδοχῆς των κινήσεων ἔλευσης («φέρουν») και μεταφοράς («πετάξανε») υποστυλώνει η ομοιομορφία κατά την επανάληψη στιχουργικών μονάδων στην αρχή και στο τέλος των στροφικών ενοτήτων. Συγκεκριμένα, τόσο η αρχική όσο και η καταληκτική στροφική ενότητα ξεκινούν με τον στίχο «Ἄπο τὸ χαμόγελό σου πετάξανε / [...]», ενώ οι τρεις ενδιάμεσες ολοκληρώνονται ανεξαιρέτως με τον στίχο «ὄλες οἱ πεταλοῦδες φέρνουν τα χαμόγελά σου», επισφραγίζοντας και με αυτόν τον τρόπο τη φορά της συγκεκριμένης ανακινητικής διεργασίας από κοινού με τη βαρύτητά της.

Η επιζήτηση των αποσταθεροποιητικών εντάσεων διατρέχει και το ποίημα «ΤΑ ΛΟΓΙΑ ΕΧΟΥΝΕ ΚΡΟΣΣΙΑ»,¹⁹¹ που μελετήθηκε στο υποκεφάλαιο 1.1. λόγω των αλληπάλληλων *ταυτοτικών* σχέσεων που συγκεντρώνονται σε αυτό. Ἦδη η *ταύτιση* του «λόγου» με «κρόσσια», ἄρα, ὡπως παρατηρήθηκε προηγουμένως, μ' έναν αδέσμευτο ὄγκο που βρίσκεται ανά πάσα στιγμή έκθετος σε κραδασμούς και αναταράξεις, οδηγεί αφ' εαυτῆς στον συσχετισμό της κίνησης με την υπεροχή που λαμβάνει συναρτώμενη με το παρόν· είναι, θα λέγαμε, μετακειμενικής τάξεως η σημασία του ποιήματος, διότι κατά την *ταύτιση* των

¹⁹⁰ Για την ακινησία ως γνώρισμα της «παθητικής στενοχώριας» και μέσο αποφυγῆς της επαφῆς με τον κόσμο, βλ.: Jean-Paul Sartre, *Sketch for a Theory of the Emotions* (1939), ὁ.π., 43-44. Η αποκοπή του *ἐνσαρκου υποκειμένου* από τον περιβάλλοντα κόσμο έχει σαφώς αρνητικές συνδηλώσεις στην ποιητική της Μ. Χατζηλαζάρου.

¹⁹¹ Ενδιαφέρον για το ποίημα αυτό σε συσχετισμό με το «ΧΑΜΟΓΕΛΑ» φέρουν οι σημειώσεις που ακολουθούν εν είδει υποτίτλων τους τίτλους τους και συνδέουν αμφότερα σχεδόν εξαγγελτικά με κινητικές, ρυθμικές σημάνσεις και μάλιστα εκφραστικής αξίας, καθότι σχετιζόμενες με τη μουσική και τον χορό, βλ.: «Λόγια για σύγχρονη μουσική, ἐπονομαζόμενη “Swing”» και «Κείμενο πού χορεύεται (ἔχει διάφορες φωνές)» για το «ΧΑΜΟΓΕΛΑ» και το «ΤΑ ΛΟΓΙΑ ΕΧΟΥΝΕ ΚΡΟΣΣΙΑ» αντίστοιχα. Για τη θετική εκφραστικότητα των χορευτικών κινήσεων ως ενδείξεων μίας συμβολικής εγγύτητας προς κάποιον/κάτι επιθυμητό, καθώς και για μία θεώρηση του χορού εν γένει ως μίμησης της κυριότητας επί του επιθυμητού υποκειμένου/αντικειμένου, βλ.: Jean-Paul Sartre, *Sketch for a Theory of the Emotions* (1939), ὁ.π., 47.

(ποιητικών) «λογιών» με την αβίαστη κίνηση, με την αυθόρμητη και ακράτητη παράδοση σε κάθε ενδεχόμενο παράγοντα ταλάντευσης, η ίδια η ποιητική τέχνη προβάλλει ως ένα πεδίο *παροντικότητας*,¹⁹² το οποίο ενέχει τη δυναμική τόσο της πρόκλησης όσο και της απρόσκοπτης αφομοίωσης ζωοποιών εντάσεων.

Η σπουδαιότητα των κινήσεων αποσταθεροποίησης έναντι αυτών της συγκράτησης, όπως διαμορφώνεται αναφορικά με το παρόν του *ενσώματου υποκειμένου*, υποδεικνύεται κατά περιπτώσεις και εκ του αντιθέτου. Στο προκείμενο ποίημα, η διαλεκτική που σχηματίζεται μεταξύ κίνησης και ακινησίας συμπλέει ευκρινώς με την ιδιαίτερη (θετική ή αρνητική) αξία τους. Για παράδειγμα, η δραστηκότητα του διστίχου: «[...] / τόσες πέτρες άσάλευτες είναι αίτια / [...] μιās σπαρακτικής κραυγής πόνου / [...]» μπορεί να θεωρηθεί αντιπαραθετικά προς τη θετικότητα της δράσης των «λογιών-κροσσιών» (δηλαδή της ποίησης-κίνησης), καθώς θεματοποιεί την αδυναμία για μία έστω και μικρής εμβέλειας μετατόπιση («άσάλευτες») ως ολέθρια.

Από τα παραπάνω προκύπτει η έμμεση προβολή του αιτήματος για έναν ριζικό οντολογικό μετασχηματισμό, που θα καθιστούσε ακόμη και μία άψυχη μάζα (πέτρα) ικανή να μεταμορφωθεί μέσω του παλμού της κίνησης. Η μη πραγμάτωση αυτού ανάγεται σε «αίτια» μίας υλικά νοούμενης διάλυσης, ενός σπαραγμού («σπαρακτικής κραυγής πόνου»), για την ψυχοφυσική ενότητα που συνιστά ο άνθρωπος, ενώ η έκταση της καταστροφικής της δράσης υπογραμμίζεται διττά: αφενός μέσω της εννοιολογικής αντίθεσης που συγκροτεί το υπό μελέτη δίστιχο με τα συμφραζόμενα διαρκών κυμάνσεων (βλ. και στο υποκεφάλαιο 1.1. τις αναφορές στα *πτυχωμένα* «λόγια» και σωματικά μεγέθη), αφετέρου μέσω του εμφατικού διασκελισμού που σημειώνεται μεταξύ των δύο στίχων, ο οποίος καθίσταται ακόμη εντονότερος κατά την παρεμβολή της πλαγιογραφημένης πενταπλής επανάληψης της φράσης «*τόσες πέτρες*».

Η εκφραστική αξία της αποσταθεροποίησης βρίσκεται στο επίκεντρο και του ποιήματος «*ΝΕΚΡΗ ΦΥΣΗ*»¹⁹³ της ίδιας συλλογής, προσδίδοντας –και πάλι εκ του αντιθέτου– αρνητικές σημάνσεις στον ζωγραφικό τίτλο, καθώς ο ίδιος τεχνοτροπικά παραπέμπει στην απεικόνιση ακίνητων, άψυχων αντικειμένων. Το ποίημα οργανώνεται σε δύο αφηγηματικές ενότητες, οι οποίες δομούνται στηριζόμενες στην αντιπαραθέση ενός πλήρους κινήσεων παρελθόντος προς ένα παρόν νωθρότητας, που συμπλέκονται με όρους σωματικούς και με τις εκάστοτε θετικές ή αρνητικές συνδηλώσεις, όπως αυτές έχουν τεθεί έως τώρα:

¹⁹² Βλ. σχετικά με την έννοια της *παροντικότητας*: Δημήτρης Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και Ζωγραφική...*, ό.π., 463-466.

¹⁹³ *Ποιήματα 1944-1985*, 53.

«Ἡ κουρτίνα γαλακτόχρωμη ἀπ’ τὸ φανάρι τοῦ δρόμου καὶ βλέπω τὸ τραπέζι μὲ τὶς τάβλες κατεβασμένες μπρὸς στὸ παράθυρο πότε σταματήσαμε νὰ λέμε τὰ αὐτὰ μάτια ἢ οἱ μαργαρίτες τὶς ἀβίαστες ἀρμαθιὲς ἀπ’ τὰ λόγια μας ὡς τὰ πέρατα ἦτανε αὐτὲς συμπαιγνιὲς ζέστης κατάσαρκης καὶ τότε χρώματα τροπὲς ξεκαρδίζονται τράβα τράβα τὸ χερούλι πλατύφυλλο βασιλικὸ καὶ χαρταετοὺς ξαναθυμᾶμαι καὶ βλέμματα ὑγρὲς μουσοῦδες πάνω στὰ γόνατά μας

τώρα ποιά ἀδράνεια ἀσάλευτη πνίγει τὸ δωμάτιό μου ὀλόκληρη μιὰ νύχτα χτυπήθηκα ΜΟΝΗ πάνω σὲ ἀντικείμενα ξοφλημένα τὸ τραπέζι ἢ κουρτίνα καὶ τὸ φῶς τοῦ φαναριοῦ σεληνιακὰ ἀντανακλοῦν τὰ κύματα τῆς θλίψης ὁ ὀρίζοντας αἰσθάνουμαι πὼς торνεύει μιὰ ὑπερμεγέθη γαβάθα τὰ τοιχώματά τῆς εἶναι λεία ἀπὸ ἀρνήσεις ἄλλη ἀπὸ μένα λέω στὸ συφοριασμένο ἑαυτό μου θά ’ναι τὸ σαρκῶδες νούφαρο ποὺ γιὰ κείνην торνεύει ὁ ὀρίζοντας τὰ μεγάλα γυαλιστερά φύλλα του ὅλο σ’ ἐπιφάνεια παραδίνονται στὰ ἀσάλευτα νερὰ δίχως ἓνα λυγμὸ ἀνάμνησης».

Ἡ “νεκρὴ φύση” (κουρτίνα, φως φαναριοῦ, τραπέζι) λειτουργεῖ ἀφηγηματικὰ ὡς ἀρμὸς τῆς συνειρμικότητος καὶ τῆς κυκλικῆς μετάβασης ἀπὸ τὴν παροντικὴ χρονικὴ βαθμίδα στὴν παρελθοντικὴ καὶ ἔπειτα ἐκ νέου στὴν παροντικὴ (στὴ δευτέρη στροφικὴ ἐνότητα). Ἐκκινώντας ἀπὸ τὴν ὄψη («βλέπω») τοῦ ἀκίνητου χωρικοῦ πλαισίου, ἡ στροφή στο παρελθόν, τὴν ὁποία προσδιορίζουν ἐπαρκῶς οἱ συσσωρευμένοι δείκτες («πότε σταματήσαμε», «ἦτανε», «καὶ τότε», «ξαναθυμᾶμαι»), ἐπιφέρει τὴν –εν εἶδει ἐνός collage¹⁹⁴ συμπαράταξη συνθηκῶν, ποὺ τελοῦν ἐν κινήσει, ἀρχὴ γενομένης ἀπὸ τὴ διατύπωση «ἀβίαστες ἀρμαθιὲς ἀπ’ τὰ λόγια μας», ἡ ὁποία ὀρίζει μιὰ εἰκονοποιητικὴ διεργασία εὐθέως ἀνάλογη τῆς «τὰ λόγια ἔχουνε κρόσσια».

Ἡ πηγαία καὶ φυσικὴ («ἀβίαστες») κίνηση, ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴ διευθέτηση ὁμοειδῶν ἀντικειμένων σὲ μιὰ νηματοειδῆ, κυκλικῆς φορᾶς γραμμὴ («ἀρμαθιὲς»), συντονίζεται περαιτέρω με τὴν ταύτιση «χρώματα-τροπὲς», ἡ ὁποία υποδεικνύει ἐξίσου μιὰ μεταβαλλόμενη κατάσταση πραγμάτων, ὅσο καὶ με τὴ διπλὰ εἰπωμένη, μετατοπιστικὴ δρᾶση, προτροπὴ «τράβα», καθὼς καὶ με τὴν ἀναφορὰ σὲ «χαρταετοὺς», σὲ υλικά δηλαδὴ μεγέθη, ποὺ, ὅπως ἀκριβῶς καὶ τὰ «λόγια-κρόσσια» ἢ τὰ «λόγια» ποὺ συναπαρτίζουν «ἀβίαστες ἀρμαθιὲς», προδιαγράφουν μιὰ ἐντονη κινητικὴ δραστηριότητα. Οἱ ὀρισμένες ἐκφάνσεις αὐτῆς τῆς ἐν κινήσει συνθήκης συντάσσονται με τοὺς ὅρους τῆς αὐθεντικῆς ὑπόστασης τοῦ ἐνσαρκου ὑποκειμένου, με τὸν τρόπο ποὺ υποδεικνύει ἡ διαρκὴς συμπλοκὴ πνευματικῶν (ὅπως ὑποστηρίζουμε ὅτι γίνεται ἀντιληπτό τὸ «βλέμματα», σὲ συνέχεια ὁσῶν ἔχουν εἰπωθεῖ στο ὑποκεφάλαιο 2.1.) καὶ σωματικῶν («ζέστης κατάσαρκης», «πάνω στὰ γόνατά μας») ὁρων.

Με τὴν πρόταξη τοῦ χρονικοῦ προσδιορισμοῦ «τώρα» στὴ δευτέρη στροφικὴ ἐνότητα

¹⁹⁴ Max Ernst, «What is the mechanism of Collage?» (1936): *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, (ἐπιμ.: H. B. Chipp), Μπέρκλεϊ/Λος Άντζελες, University of California Press, 1968, 427.

σημειώνεται ρητά η μετάβαση στο παρόν του ποιητικού υποκειμένου, όπου όλη η κίνηση, άρρηκτα συνδεδεμένη με τον σωματικό παλμό, έχει χαθεί, όπως προκύπτει από τον καταλυτικό όγκο της αποπνικτικής δράσης της «*ἀσάλευτη[ς] ἀδράνεια[ς]*». Ως άμεσο αποτέλεσμα της ακινησίας αυτής εξέχει η κεφαλαιογράμματη λέξη «MONH», ορίζοντας τη θραύση της ολότητας του *ένσαρκου υποκειμένου*, καθότι πλέον θεωρείται ως ακρωτηριασμένο,¹⁹⁵ έχοντας αποκοπεί από τον σφυγμό του *αυθεντικού βιώματος*. Από την άλλη, η ακατόρθωτη (πλέον) αρμονική συνύπαρξη με τον *βιωμένο κόσμο*, η οποία «*τώρα*» εμπίπτει μόνον σε ξένα πεδία δράσης («*άλλη από μένα λέω στὸ συφοριασμένο ἑαυτό μου θά 'ναι [...]*»), (*ανα*)*παρίσταται* εξίσου με όρους ακινησίας («*[...] στὰ ἀσάλευτα νερὰ δίχως ἕνα λυγμὸ ἀνάμνησης*»), τους οποίους δικαιολογεί πλήρως η διαφυγή της και η παρεπόμενη αδυναμία συναίσθησής της από το ποιητικό υποκείμενο.

Από την αφηγηματική οργάνωση, τις εικονοποιητικές διεργασίες καθώς και τους θεματικούς ιστούς εν γένει του ποιήματος όπως και όσων μελετήθηκαν πριν από αυτό, διαφαίνεται η εκφραστική αξία της αποσταθεροποιητικής κινητικότητας ως προς την ποιότητα του *παροντικού βιώματος*. Οι θετικές σημάνσεις φθίνουν ωστόσο σημαντικά όταν κινδυνεύει να αλλοιωθεί η διαμορφωμένη από το παρελθόν μνήμη, η επιβίωση της οποίας στο παρόν συνιστά ζωτικό ζητούμενο: εύλογα, όπως είναι δυνατόν να παρατηρηθεί, καθότι όχι μόνον το «*ενθυμείσθαι*» υπερβαίνει το βασανιστικό ενδεχόμενο της λήθης,¹⁹⁶ αλλά πρωτίστως συνιστά οργανικό ορίζοντα της αισθητηριακής εμπειρίας, καθώς ενέχεται σε κάθε αίσθηση, διατρέχοντάς τες παράλληλα όλες και λειτουργώντας γεφυρωτικά μεταξύ τους.¹⁹⁷ Αντίθετα, λοιπόν, από τις επιθυμητές, *παροντικές* εντάσεις, η μνήμη μορφοποιείται ποιητικά βάσει της συγκρατητικής δυναμικής της ως προς το *ένσαρκο υποκείμενο* κατά τη στατικότητα, κατά τη στιγμή δηλαδή που καθίσταται εφικτή η δραπέτευση και η ανάδυση στην επιφάνεια όλων όσα έμεναν θαμμένα ή λησμονημένα.¹⁹⁸

Επιστρέφοντας εκ νέου στο ποίημα «*ΤΟΠΙΑ*», διαπιστώνεται η ρητή θεματοποίηση αυτής της διάστασης:

«[...]
τουτο τὸ νταμωτὸ εἶναι ἔρμα καὶ σημαδούρα τῆς παράκτιας
μνήμης φάρος μὲ σταθερὴ λάμψη ἢ μὲ παραλλαγές σὲ περιττὸ
ἀριθμὸ ἀνάλογα μὲ τὸ ἂν ὑπάρχω
κοντὰ στὴ φουσκονεριὰ

¹⁹⁵ Αυτή η πτυχή συναρτάται πλήρως με ό,τι συζητείται στο υποκεφάλαιο 3.1. κατά τη μελέτη του δεύτερου ζεύγους διαλεκτικών κινήσεων.

¹⁹⁶ Ευρυδίκη Αντζουλάτου-Ρετσίλα, *Σώμα και μνήμη*, ό.π., 67.

¹⁹⁷ C. Nadia Seremetakis, «The Memory of the Senses, Part I: Marks of the Transitory», ό.π., 9.

¹⁹⁸ *Ο.π.*, 12.

κοντὰ στὴ φυρονεριὰ
[...].¹⁹⁹

Το ακαθόριστο –πλην του ορισμένου διακοσμητικού του μοτίβου– αντικείμενο («νταμωτò»), που υποδεικνύεται από τη δεικτική αντωνυμία «τοῦτο» ως ευρισκόμενο στο εγγύς πεδίο πρόσβασης του υποκειμένου και άρα ως ανήκον στον *βιωμένο κόσμο* αυτού, καθίσταται ένα βαρύνον σώμα («ἔρμα»), το οποίο λειτουργεί έτσι όχι μόνον καθηλώνοντας τη μνήμη αλλά και προσδίδοντας σε αυτήν την καθήλωση εξόχως θετικές προεκτάσεις. Η διαδικασία του ερματισμού στοχεύει στη διατήρηση της ισορροπίας και της ασφάλειας, οδηγώντας εδώ την ερμηνεία της μνήμης ως ενός μεγέθους το οποίο χρειάζεται να προφυλαχθεί μέσω της εξασφάλισης της σταθερότητας και της απουσίας κλυδωνισμών.

Το αντικείμενο του *βιωμένου κόσμου* εκτείνεται δισυπόστατα, εφόσον όχι μόνον εκπληρώνει μέσω του βάρους του την επιδιωκόμενη διασφάλιση της μνήμης, αλλά παράλληλα επιφορτίζεται με την ιδιότητα μίας εκλεκτικής δείξης («σημαδούρα»), που στοχεύει στη συγκέντρωση της οπτικής προσοχής σε ό,τι πρέπει, καθηλωμένο ως είναι, να ιδωθεί. Η οπτική προσοχή δεσμεύεται ακόμη επιβλητικότερα διαμέσου του παραθετικού συσχετισμού του σταθεροποιητικού και δεικτικού «νταμωτ[οῦ]» με τον συμπαγή όγκο ενός φάρου, μ' ένα μέγεθος δηλαδή που ενισχύει τις σημάνσεις σταθερότητας και διακρίνεται εδώ ρητά για τη φωτεινή του δράση («φάρος μὲ σταθερὴ λάμψη ἢ μὲ παραλλαγὲς σὲ περιττὸ / ἀριθμὸ»), με τη βαρύτητα της εν λόγω *ταύτισης* να προκύπτει από την υποβοηθητική δράση του φάρου για ό,τι κινείται παράκτια (πβ. «παράκτιας μνήμης»). Έτσι, ο σταθερός (ή και διαδοχικός) διασκορπισμός φωτός και η σταδιακή ενίσχυση της οπτικής εμβέλειας της μνήμης (σταθεροποίηση-δείξη-φωτισμός) συμπλέκεται με την αίσια αποφυγή οποιασδήποτε αποσταθεροποιητικής κίνησης θα μπορούσε να την απειλεί, αλλοιώνοντας έναν ζωτικό ορίζοντα του *ένσαρκου υποκειμένου*, με καθοριστικό αντίκτυπο στην υπόστασή του («[...] ἀνάλογα μὲ τὸ ἄν ὑπάρχω / κοντὰ στὴ φουσκονεριὰ / κοντὰ στὴ φυρονεριὰ / [...]»).

Η κίνηση σταθερότητας που σχετίζεται με την επιδίωξη της διατήρησης του μνημονικού επανέρχεται τακτικά συναρτώμενη με αντικείμενα και καταστάσεις του *βιωμένου κόσμου*, όπως στην παραπάνω περίπτωση. Έτσι απαντά και στο ποίημα «ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ 92 ἐκ. × 73 ἐκ.»:

«[...]
μὰ ἐσεῖς λακκοῦβες μὲ τὴ θάλασσα
συγκρατήσατε τὸ πρόσωπό μου ἐκεῖνο
τοῦ μικροῦ ἀμήχανου κοριτσιοῦ

¹⁹⁹ *Ποιήματα 1944-1985*, 55.

καθώς σκάλιζε ανάμεσα στὰ βράχια
μὲ τὴν ἄμπωτη
μετὰ ἢ θάλασσα ξανανέβαινε
ζυγοδεμένη στὰ μικρὰ τρυφερὰ καβούρια
στοὺς φελλοὺς στὶς γαρίδες
[...].²⁰⁰

Στο παρὸν απόσπασμα, το ποιητικὸ υποκείμενο απευθύνεται στις «λακκοῦβες» λόγω ακριβῶς της σταθεροποιητικῆς δυνατότητάς τους («συγκρατήσατε») ὡς προς μία μακρινή («ἐκεῖνο», «τοῦ μικροῦ ἀμήχανου κοριτσιοῦ») ὅσο και χαμένη πλέον, σωματικά προσδιορισμένη («τὸ πρόσωπό μου»), εικόνα ενός παρελθοντικοῦ στιγμιοτύπου, θεματοποιώντας την επιβίωση της μνήμης ὡς μία κίνηση συγκράτησης του χρόνου. Επιπλέον, ἡ συγκεκριμένη εικονοποιία, αφενὸς δηλαδή οἱ «λακκοῦβες» ὡς κοιλότητες βάθους, αφετέρου ἡ ἐνέργεια του σκαλίσματος, μπορεῖ να ἰδωθεῖ σε συνάρτηση με ὅ,τι ἐδῶ παραπάνω σχολιάστηκε με ἀφορμὴ το *βάθος* ὡς πηγή της *αυθεντικῆς* ζωῆς, ὥστε να μπορεῖ να συσχετιστεῖ πλέον βάσιμα και ἡ ἴδια ἡ *αυθεντικότητα* με τὴ μνήμη. Ἐτσι, αναγόμενῃ ἡ δευτέρη σε ἀπαράβατο στοιχεῖο της πρώτης, ἀναδεικνύεται και ἡ ἴδια ἡ ἀνάγκη της ἀρτίας διαφύλαξής της.

Καίριοι συσχετισμοὶ διαμορφώνονται και με το απόσπασμα που σχολιάστηκε προηγουμένως ἀπὸ το ποίημα «ΤΟΠΙΑ» ὡς ἀποτέλεσμα της θεματοποίησης κάθετων αξόνων ἀνόδου και καθόδου, που οριοθετοῦν τις κινητικὲς τροχιές της θάλασσας. Εἰδικότερα, ἡ «ἄμπωτη» ἀντιστοιχεῖ εὐθέως στη «φυρονεριὰ», ἐνῶ ἡ διαδοχὴ της ἀπὸ τὴν ἐπάνοδο («ξανανέβαινε») της θάλασσας στη «φουσκονεριὰ», καθιστώντας ἐντὸς αὐτῶν τῶν σημείων ἐπαφῆς πλέον ἐναργὴ τὴν εικονοποιητικὴ διεργασία της μνημονικῆς συγκράτησης. Παράλληλα, ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον φέρουν οἱ «λακκοῦβες» που ἀποδίδονται ὡς να διακατέχονται ἀπὸ μία ἐνεργὴ ὅσο και εὐεργετικὴ προθετικότητά,²⁰¹ ὅπως συμβαίνει συνολικά με τα ἀντικείμενα του *βιωμένου κόσμου*.

Με τὴ μεταβλητὴ της μνήμης συναρτάται ὅ,τι ἐμπίπτει στην ταυτότητα που ἔχουν διαμορφώσει για το *ἐνσαρκο υποκείμενο* τα σημεία της προσωπικῆς του ἱστορίας, τὴν ἐπιθυμία συντήρησης τῶν ὁποίων ἐξωτερικεύει ἐξίσου ἡ δυναμικὴ τῶν σταθεροποιητικῶν κινήσεων.

²⁰⁰ *Ο.π.*, 163.

²⁰¹ Σ' αὐτὴν τὴ σύλληψη ἀνάγονται ποιητικὲς διατυπώσεις ὅπως, παραδείγματος χάριν, οἱ ἐξῆς: «[...] θεέ μου τί ἀγαθὴ εἶναι τούτη ἢ θάλασσα γιὰ τὸ κορμί μου [...]» και «[...] / τὰ δέντρα ἐπίσης φανερώνουν τοὺς σκοποὺς τους / ὅταν ἔρχονται νὰ μᾶς ξυπνήσουν τὸ πρωὶ / [...]» στα ποιήματα «ΣΤΗΜΑ» (*ὁ.π.*, 167) και «ΖΩΣΙΜΟ» (*ὁ.π.*, 172) ἀντίστοιχα, που ἐντάσσονται στη συλλογὴ *ΤΟ ΔΙΧΩΣ ἌΛΛΟ – ἀντίστροφη ἀφιέρωση*. Στην πρώτη περίπτωση, ἡ ἐπιλογή να συναρτηθεῖ ὁ ἐπιθετικὸς προσδιορισμὸς «ἀγαθὴ» με τὴ «θάλασσα» υποδεικνύει μία συγκροτημένη και συστηματικὴ, προθετικὰ οργανωμένη ἐνέργεια, ἀπόληξη τῶν σκοπῶν της ὁποίας συνιστᾶ το *ενσώματο υποκείμενο*, ἐνῶ, ἀπὸ τὴν ἄλλη, στη δευτέρη περίπτωση, τόσο ἡ ἀποτύπωση τῶν δέντρων ὡς προσδεμένων με μία συγκεκριμένη στόχευση ὅσο και ὁ προσδιορισμὸς της τελευταίας ὡς ἀφυπνιστικῆς, ἀναζωογονητικῆς δυνάμεις («ἔρχονται νὰ μᾶς ξυπνήσουν τὸ πρωὶ») ὡς προς το *ενσώματο υποκείμενο*, ἀναδεικνύουν ἀκριβῶς αὐτὴν τὴν πτυχὴ της συνεργικῆς προθετικότητας τῶν ἀντικειμένων του *βιωμένου κόσμου*.

Στο πρώτο μέρος της συλλογής *ΕΚΕΙ-ΠΕΡΑ ΕΛΩ*, ενάντια στη χωρική διασπορά που επιβάλλει ο τίτλος της, οι σημάνσεις που συμπλέουν με κάποια νοσταλγική ανάκληση θεματοποιούνται με όρους στερεοποίησης, όπως υποδεικνύουν τα παρακάτω δύο αποσπάσματα από το τρίτο και το έκτο άτιτλο ποίημά της αντίστοιχα:

«Άκόμη κι ἂν τ' ἄρνηθῶ ἑκατὸ φορές
ἢ ραχοκοκαλιὰ τῆς ζωῆς μου ἀκουμπάει στὸν τόπο μου
καὶ σὲ κάθε ἔρωτα ἥλιο
ἀμετάκλητα
[...]»²⁰²

και:

«[...]
ἐγὼ ὄνειρεύουμαι ἀκόμα προσηλωμένη
στὴ μικρὴ σελήνη τῆς ἡμέρας
αὐτὴ ἢ τόσο ὠχρὴ ἢ δίχως λάμψη
μετὰ τὸ τελευταῖο πληθωρικὸ ξέσπασμα τοῦ ἥλιου ἀκούω
μιὰ γνήσια ἑλληνικὴ μουσικὴ ποὺ νὰ σκίξει τὴν καρδιά
ποὺ κρατᾶει τὸ συναίσθημα ἐπὶ τόπου
[...]».²⁰³

Ἡ σταθερὴ στήριξη («ἀκουμπάει») τῆς «ζωῆς», νοοῦμενης αποκλειστικά ὡς *ενσώματης* («ἢ ραχοκοκαλιὰ τῆς ζωῆς μου»), (*ανα*)*παρίσταται* ὡς επαφιέμενη σε ἕναν ὀρισμένο τόπο, που δεν προσδιορίζεται συγκεκριμένα (εἰ μὴ μόνον μέσω τῆς κτητικῆς αντωνυμίας, καθιστάμενος ἔτσι ἕνα εμβληματικὸ προσωπικὸ «τοπίο ζωῆς»),²⁰⁴ καθὼς και στα υλικά προσδιορισμένα μεγέθη-ερείσματα που συνιστοῦν ὁ ἔρωτας και ὁ ἥλιος. Ἡ ἐπιλογή τῆς «ραχοκοκαλι[ᾶς]» υποδεικνύει ἀφ' εαυτῆς ὄχι μόνον τὴν κεντρικὴ ἀξία αὐτῆς τῆς σταθερότητας τῆς επαφῆς με τὶς μνημονικὰ ἐπαναφερόμενες, καθότι *βιωμένες*, υποστασιοποιημένες ἔννοιες, ἀλλὰ ἐπιπλέον και τὴν ὀργανικὴ θέση που ἡ στερεοποίηση ἐνέχει για τὸ *ενσώματο υποκείμενο* ὡς ἕνα παγιωμένο («ἀμετάκλητα») σημεῖο ἀναφοράς, που ἀποτρέπει τὴ διολίσθηση σε μίαν ἐκκεντρὴ

²⁰² *Ο.π.*, 69.

²⁰³ *Ο.π.*, 72.

²⁰⁴ «Τὸ σῶμα μας και ἡ ἀντίληψή μας μάς ζητάνε πάντα να πάρουμε ὡς κέντρο τοῦ κόσμου τὸ τοπίο που μας προσφέρουν. Ἀλλὰ τὸ τοπίο αὐτὸ δεν εἶναι κατ' ἀνάγκη τὸ τοπίο τῆς ζωῆς μας. Μπορῶ να «εἶμαι ἀλλοῦ» παραμένοντας ἐδῶ και, ἀν με κρατήσουν μακριὰ ἀπ' ὅ,τι ἀγαπῶ, αἰσθάνομαι ἀπόκεντρα ἀπὸ τὴν πραγματικὴ ζωῆ»: Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία τῆς ἀντίληψης*, ὁ.π., 482. Ἡ προβληματικὴ τοῦ «τοπίου τῆς ζωῆς», ὅπως τίθεται ἐν προκειμένῳ, διακρίνεται ὡς κατεξοχὴν θεματικὸ ἐπίκεντρο στη συλλογὴ *ΚΡΥΦΟΧΩΡΙ* (1951) ἀλλὰ και στα τρία ἀπὸ τα τέσσερα ἀνέκδοτα ποιήματα που ἀντλεῖ και δημοσιεύει ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο τῆς ποιήτριας ὁ Χ. Δανιήλ τὸ 2013 (*Γράμματα ἀπὸ τὸ Παρίσι στὸν Ἀνδρέα Ἐμπειρικό (1946-1947) και ἄλλα ἀνέκδοτα ποιήματα και πεζὰ τῆς ἰδίας περιόδου*, ὁ.π., 177-185). Πράγματι, στα «Ἐτοῦτος εἶναι ὁ τόπος τῆς ζωγραφικῆς» (ὁ.π., 177-178), «Σηκουάνας» (ὁ.π., 179-180) και «Οἱ σταγόνες» (ὁ.π., 180-185), τα ὁποῖα ὁ μελετητὴς κρίνει πως γράφτηκαν περίπου τὴν ἰδία περίοδο, περί τὸ δεῦτερο μισὸ δηλαδὴ τῆς δεκαετίας τοῦ 1940, ἐπανερχεται διαρκῶς ἡ ἔννοια τοῦ τόπου και ἡ διαρκὴς ἀντιπαραβολὴ τοῦ ἐλληνικοῦ με τὸ παρισινὸ τοπίο: ὁ.π., 180.

ύπαρξη, η οποία θα ισοδυναμούσε εν τέλει με μία μη ύπαρξη ή, σε κάθε περίπτωση, με την αποτροπή της συνέχισής της.²⁰⁵

Στο δεύτερο απόσπασμα, με τη σταθεροποιητική κίνηση να κατέχει εξίσου κομβική θέση, η συνθήκη που ορίζεται σ' αυτό ενισχύει τις ελεύθερες διαδρομές της μνήμης («εγώ όνειρεύομαι»), κατευθυνόμενες εντούτοις από μία συγκροτημένη πνευματική διεργασία («προσηλωμένη»): ως απόληξη της τελευταίας τίθεται ένα ερέθισμα ακουστικό («μια γνήσια ελληνική μουσική»), που ανακινεί ένα κατακτημένο βίωμα, εμφατικά μορφοποιημένο με τον διασκελισμό μεταξύ του ρήματος («άκούω») και του αντικειμένου του. Παράλληλα, η διαδικασία της ονειροπόλησης, η οποία τίθεται στη βάση όρων συγκέντρωσης της *προσοχής* (πβ. την «προσ[ή]λω[ση]» που καταλήγει σε ένα συγκεκριμένο αισθητικό ερέθισμα), αποτρέπει εκ νέου²⁰⁶ τον προσδιορισμό της έξωθεν ή ένδοθεν προέλευσης του ερεθίσματος ή, με άλλα λόγια, το κατά πόσον είναι το εξωτερικό περιβάλλον που θέτει σε κίνηση το εσωτερικό ή το αντίστροφο.

Το *βιωμένο* άκουσμα κατά τη μνημονική επαναφορά του συνοδεύεται από μία βίαιη δράση, υποδεικνύοντας την αναγκαιότητα της σταθεροποίησης του συναισθήματος «ἐπὶ τόπου». Αναγιγνωσκόμενος συμπληρωματικά με το πρώτο απόσπασμα, ο «τόπος» μπορεί να προσδιοριστεί ως ένα καταρχήν προσωπικό μέρος, για το οποίο το μόνο ταυτοποιητικό στοιχείο που φέρει σημασία είναι η βιωματική συνάφειά του με το *ένσαρκο υποκείμενο*, ενώ παράλληλα διακρίνεται ως πλέον χαρακτηριστική εδώ η στοιχειοθέτηση του τελευταίου ως ψυχοφυσικής ενότητας. Έτσι, λοιπόν, το αισθητηριακό ερέθισμα (εξωτερικής ή/και εσωτερικής προέλευσης) επέρχεται εν είδει μίας διατηρητικής δύναμης ως προς το σώμα («πὸν νὰ σκίξει τὴν καρδιά»), προκειμένου να οδηγηθεί σε ό,τι εδρεύει εντός αυτού και να του προσπορίσει την επίμοχθα κατακτημένη σταθερότητα και ασφάλεια («πὸν κρατᾷ τὸ συναίσθημα ἐπὶ τόπου»).

2. (Ανα)παραστάσεις κινήσεων απόσπασης και (συν/υπερ)πλήρωσης

Αποτελώντας ένα αδιάσπαστο «σύμπλεγμα όρασης και κίνησης», το ανθρώπινο σώμα έρχεται σε επαφή με τον ορατό κόσμο μέσω της κίνησης εντός του χωρικού πλαισίου,²⁰⁷ η οποία λειτουργεί δραστικά ως προς τη σύσταση των ίδιων των ορατών μορφών, επιφορτίζοντάς τες με εκφραστική πυκνότητα. Πράγματι, ακόμη και σε μία ασάλευτη μορφή είναι διακριτή η

²⁰⁵ «[Τ]α οστά, και ειδικότερα αυτά της σπονδυλικής στήλης, συνδεδεμένα με την αιμοποιητική λειτουργία, προβάλλονται ως εγγυητές της βιολογικής συνέχειας»: Ευρυδίκη Αντζουλάτου-Ρετσίλα, *Σώμα και μνήμη*, ό.π., 24-25.

²⁰⁶ Βλ. ειδικά εδώ παραπάνω: 29-31, καθώς και το υποκεφάλαιο 2.1. εν γένει.

²⁰⁷ Maurice Merleau-Ponty, «Το πνεύμα και το μάτι», ό.π., 66.

σκοπιμότητά²⁰⁸ της, που συνίσταται στην πρόβλεψη του τρόπου κινητικής λειτουργίας της, ούτως ώστε η μορφή να ανάγεται σε μία «αέναη πηγή κινητικών ιδεών»²⁰⁹ εν αναμονή της πραγμάτωσής τους και άρα της κατάκτησης εκφραστικών αναβαθμών.

Η κίνηση ως φορέας έκφρασης της εσωτερικής ζωής συνεργεί στην ανάδυση του μη ορατού στην ορατή επιφάνεια, στη μορφή που ορίζει το ίδιο το ανθρώπινο σώμα ή και οι ανάλογοι εικονοποιητικοί μηχανισμοί βάσει των οποίων αυτό *(ανα)παρίσταται*. Καθώς σημειώνεται η μετάβαση από μία πρότερη στάση σε μία μεταγενέστερη, που τη διαδέχεται, επιτελείται μία μεταμόρφωση,²¹⁰ ούτως ώστε η κίνηση να κατέχει τη λειτουργία μίας *εκφραστικής ιδιότητας* που προσλαμβάνει ακόμη μεγαλύτερη πυκνότητα από αυτήν της στατικής μορφής λόγω του δεσμευτικού της χαρακτήρα κατά την άσκηση της «εντονότερη[ς] δυνατή[ς] οπτική[ς] επίδραση[ς] επί της προσοχής».²¹¹

Δεδομένων των παραπάνω, το δεύτερο ζεύγος που θα μελετηθεί αφορά σε κινήσεις οι οποίες εγγράφονται στη σωματική υπόσταση του *ένσαρκου υποκειμένου*, συμβάλλοντας καθοριστικά στην ορισμένη (ελλειπτική ή πληρωτική) μορφοποίησή του και συγκεντρώνοντας ως εκ τούτου υψηλότατο, όπως θεωρούμε, βαθμό εκφραστικής αξίας. Αίφνης, οι αποσχίσεις εκφράζουν καταρχήν τον σπαραγμό ενός «διαρρηγμένου ψυχικού κόσμου, των βίαιων χωρισμών και της απουσίας»,²¹² νοούμενες έτσι ως ακρωτηριασμός του *ενσώματου υποκειμένου*, η ολότητα του οποίου οδυνηρά διασπάται,²¹³ ενώ, από την άλλη, οι κινητικές διεργασίες που τείνουν στη συμπλήρωση ή, κατά την υψηλότερη έκφασή τους, στην υπερπλήρωση, συνοδεύονται από αδιαπραγμάτευτα θετικές σημάνσεις, οι οποίες οφείλουν να

²⁰⁸ «[...] here, too, come in the ideas of purpose as expressed by form. In the resting form we can already divine its mode of functioning. The organic body we conceive as a complex of forms bearing the impress of certain functional possibilities. The feeling for organic life depends on our ability to imagine all those forms in action [...]»: Adolf von Hildebrand, *The problem of form in painting and sculpture*, ό.π., 107.

²⁰⁹ *Ο.π.*

²¹⁰ Auguste Rodin, *Rodin on Art and Artists. Conversations with Paul Gsell*, (μτφρ.: Mrs. Romilly Fedden), Νέα Υόρκη, Dover Publications, 2009, 32-33.

²¹¹ Rudolf Arnheim, *Τέχνη και οπτική αντίληψη*, ό.π., 407.

²¹² Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Η γραφή και η βάσανος. Ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης*, Αθήνα, Πατάκης, 2000, 11.

²¹³ Η εξάρθρωση της σωματικής ενότητας ως μέσο λογοτεχνικής *(ανα)παράστασης* μίας φθαρμένης εσωτερικότητας συναντάται ήδη στον Όμηρο, όπου το ενιαίο σώματος και ψυχής προβάλλει αδιάσπαστο, αλλά και στην αρχαϊκή λυρική ποίηση. Για παράδειγμα, στην ποίηση της Σαπφούς κατέχει κεντρική θέση η ιδέα «του σώματος ως μιας οργανικής ενότητας που όμως βρίσκεται στα όρια του διαμελισμού, και ενός «εγώ» που ενδοσκοπείται ξαφνιασμένο από το πόσο ευπρόσβλητο είναι», συνιστώντας μία «μυθοποιημένη αποσύνθεση (η οποία) ανεπαίσθητα θυμίζει τους διαμελισμούς του Ομήρου, που ήταν τόσο γνωστοί και στην ίδια και στο ακροατήριό της από την παραδοσιακή ποίηση»: Αικατερίνη Δούκα-Καμπίτογλου, *Σώμα της ηδονής και της οδύνης. Μορφές ενσάρκωσης στην ελληνική ποίηση*, Θεσσαλονίκη, Ιανός, 2005, 20-21 και 24 αντίστοιχα. Όσον αφορά στα νεοελληνικά λογοτεχνικά δεδομένα, «η κατάρα του σακατεμένου, παραμορφωμένου τραγικού σώματος, αναβιώνει στη σύγχρονη εποχή, σε μια συμβολική αναπαράσταση απολίθωσης, φθοράς και παρακμής», με χαρακτηριστικό, κατά τη μελετήτρια, παράδειγμα από την ποιητική παραγωγή του μοντερνισμού το *Μυθιστόρημα* του Γ. Σεφέρη: ό.π., 65.

ιδωθούν ερμηνευτικά στον ευρύτερο άξονα της αρτιότητας που προκύπτει από την *αυθεντικότητα* της *ενσώματης συν-ύπαρξης*.

Οι κινήσεις απόσπασης, συντασσόμενες συστηματικά με την έκφραση μίας συνθήκης συναισθηματικής εξάρθρωσης, συνδυάζονται κατά περιπτώσεις με την εξίσου αρνητικά προσδιορισμένη, καθότι συναρτώμενη με τη μεταβλητή του παρόντος, σταθεροποίηση. Αυτή η σύζευξη κινητικών διεργασιών απαντά παραδειγματικά στο ποίημα «όδυρμος»,²¹⁴ με τον τίτλο να συντονίζεται με την ορισμένη εκφραστική αξία που αυτές προσλαμβάνουν ως προς το *ένσαρκο υποκείμενο*. Η φορά των *(ανα)παριστάμενων* κινήσεων βαίνει κλιμακούμενη, εκκινώντας από την παροντική αδράνεια («[...] κι έπειτα σά φωτογραφία μ' έχουνε ακίνητη περιορισμένη ένω τὸ πάθος χάνεται καὶ ὄλο τὴν αὐτοκτονία σκέπτουμαι [...]») και καταλήγοντας στις κινήσεις σωματικής φθοράς, ενώ η αυξανόμενη εκφραστική ένταση αποτυπώνεται αφηγηματικά και από τη σταδιακά αποδιοργανωνόμενη συντακτική ροή:

«[...]

οὔτε γὰ φυγὴ δὲν εἶχα κότσια ἄλλοτε νόμιζα τὴ φυγὴ ἓνα μαγκάκι ποὺ πιλαλάει μὲς στὴ βροχὴ γιουχάροντας πέρα κεῖ στο Κρυφοχώρι ποιοῦ ἄσμα ξεχειλάει τὶς παλάμες του νὰ ζήσουμε ὅπως ἡ μέρα λέει ΝΑΙ ἄλλιῶς τί χρειάζεται τί χρειάζεται ἔ βέβαια μὲς στὶς αὐλὲς τὸ καλοκαίρι γέρνει τὴν κεφαλὴ πῖναμε λίγη ρετσίνα καὶ μεθούσαμε καὶ στάζανε οἱ χάντρες τοῦ κομπολογιοῦ ἔρωσ θὰ πεθάνω ἔρωσ θὰ πεθάνω μασουλοῦσα τὰ φυλλαράκια τῆς ἀγριοπιπεριάς ὁ ἥλιος βασίλευε μὲ τὴ χλαοῖ τοῦ δρόμου καὶ τὸν κονιορτὸ μὰ τί σκίζεται ἔτσι μὲς στὸν λίβα ποιανοῦ τρυφερότητα γδέρνουνε τώρα δὲ βλέπω τίποτε αὐτὴ ἡ ἀλμυρὴ οὐσία στὴ γλώσσα μου δάκρυα εἶναι ἡ αἷμα δὲν ξέρω τίποτε ἄλλο δὲν ξέρω νὰ πῶ παρακάτω».

Η καταλυτική επίδραση που φέρει στο ποιητικό υποκείμενο η συνειδητοποίηση της ποιοτικής αντίθεσης μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, αποδιδόμενη όχι μόνον μέσα από το εννοιολογικό φορτίο των ορισμένων ρημάτων σε χρόνο παρατατικό («πῖναμε», «μεθούσαμε», «στάζανε», «μασουλοῦσα», «βασίλευε») έναντι αυτών του ενεστώτα («σκίζεται», «γδέρνουνε», «δὲ βλέπω», «δὲν ξέρω») και του μέλλοντα («θὰ πεθάνω»), και τον δείκτη «τώρα» που εμμένει στην υπόδειξη της διαφοροποιημένης παροντικής συνθήκης, αλλά περισσότερο μέσα από την εναλλαγή του πρώτου πληθυντικού με το πρώτο ενικό πρόσωπο (πβ. και προηγουμένως την εξέχουσα λέξη «ΜΟΝΗ» στο ποίημα «ΝΕΚΡΗ ΦΥΣΗ», που ερμηνεύθηκε στην εκφραστική κατεύθυνση των κινήσεων απόσπασης), καταλήγει να οπτικοποιείται μέσω βίαιων και αλλοιωτικών κινήσεων.²¹⁵

²¹⁴ *Ποιήματα 1944-1985*, 38.

²¹⁵ «The topography of act and object in sensation and perception is even more immediately recognizable as a description of emotional and somatic states. A state of consciousness other than pain –such as hunger or desire– will, if deprived of its object, begin to approach the neighborhood of pain, as in acute, unsatisfied hunger or

Η μετάβαση στην αρνητική κατάσταση του «τώρα», στην οποία εισάγει εμφατικά ο σύνδεσμος «μὰ», επισημαίνεται από την (ανα)παράσταση μίας ζημιάς σωματικών όρων, όπως προκύπτει από την επιλογή των ρημάτων «σκίζεται» και «γδέρνουνε», τα οποία προϋποθέτουν την ύπαρξη ενός υλικού όγκου. Μάλιστα, η υλικότητα αυτή νοείται ως ενιαία με την εσωτερικότητα («[...] ποιανού τρυφερότητα γδέρνουνε τώρα [...]»), αναδεικνύοντας το αδιαχώριστο σώματος και ψυχισμού, στο οποίο συντείνει εξίσου η καταληκτική θεματοποίηση των αποτελεσμάτων της φθοράς που έχει προκαλέσει η (ανα)παριστάμενη απόσχιση, με το υποκείμενο δηλαδή να ακροβατεί μεταξύ μίας απορίας εξωτερικής, αισθητηριακής («δὲ βλέπω») και μίας απορίας εσωτερικής, γνωστικής («δὲν ξέρω») τάξεως, ενεργοποιώντας έτσι και τις ιδιαίτερους παραμέτρους του βλέμματος-σκέψης και της συνάρτησης της όρασης με τις πνευματικές διεργασίες, όπως συζητήθηκαν νωρίτερα στο υποκεφάλαιο 2.1.

Κινήσεις σταθεροποίησης, που συναρτώνται με το παρόν και άρα χρειάζεται, βάσει όσων υποστηρίξαμε παραπάνω, να ιδωθούν ως μία απευκταία συνθήκη, συνδυάζονται με κινήσεις απόσπασης στο ποίημα «Η ΚΡΑΥΓΗ ΣΟΥ ΠΑΓΩΝΙ»,²¹⁶ συγκροτώντας συνδυαστικά τη δράση της «κραυγ[ή]ς τοῦ παγωνιοῦ». Το ποίημα οργανώνεται αφηγηματικά σε δύο διακριτά μορφικά, εναλλασσόμενα μεταξύ τους, σχήματα στροφικών μερών· τα πρώτα (μη πλαγιογραφημένα) θεματοποιούν μία συνθήκη στην οποία επιβάλλεται η δυσχέρεια, έναυσμα και πτυχή της οποίας είναι η ίδια η «κραυγή τοῦ παγωνιοῦ», ενώ τα δεύτερα (πλαγιογραφημένα), τα οποία αφορμώνται από τόπους, καταστάσεις και αντικείμενα αναδεικνυόμενα ως θετικοί “σταθμοί” του *διυποκειμενικά* δομημένου²¹⁷ βιωμένου κόσμου, δεσπόζουν ποσοτικά, μέσω δηλαδή της γραφηματικής τους έκτασης, έναντι των μη πλαγιογραφημένων, θραυσματοποιώντας την ισχύ των επιμέρους αρνητικών σημάνσεων.

Πιο ειδικά, η «κραυγή τοῦ παγωνιοῦ» επιφέρει τη βίαιη απόσπαση (γδάρσιμο) ενός οργανικού τμήματος μίας υλικής μονάδας, οριοθετώντας μία δράση όμοια εκείνης που επισημάνθηκε παραπάνω ως έκφραση αντιξοότητας: «Καὶ ἡ κραυγὴ τοῦ παγωνιοῦ μὲς στοὺς

prolonged, objectless longing»: Elaine Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Νέα Υόρκη/Οξφόρδη, Oxford University Press, 1985, 166.

²¹⁶ *Ποιήματα 1944-1985*, 45-50.

²¹⁷ «[...] / λαχανιασμένοι / [...]»: *ό.π.*, 45· «[...] / ναὶ ζοῦμε μιὰν εἰκόνα / [...]», «[...] / μόλις τὸ τριαντάφυλλο βρῆκε θέση / κοντὰ στοὺς ψίθυρούς μας / [...]»: *ό.π.*, 46· «[...] / τὸ φεγγάρι ἦρθε νὰ μοῦ χαϊδέγει / τὰ λόγια σου μὲς στὴ ρεματιὰ / χαμογελάς τὸ κύμα τῶν ἄσπρων χαλικίων / γιὰ νὰ θαμπώσεις τὰ σκόρπια βλέμματά μου / [...] / καταπίνω τὰ χαμόγελά σου / [...]»: *ό.π.*, 47· «[...] / καὶ ξαπλώναμε ἀνάσκελα / στὰ ξέφτια τῆς ἡμέρας / [...] / ἀπαράλλαχτα / μὲ κείνα τοῦ Α ἢ τοῦ Χ ἐδῶ / [...]»: *ό.π.*, 48-9· «[...] / χύνεσαι μὲς στὸν Σηκουάνα / [...] / ξαναδιαβάζω τ' ὄνομά σου / [...]»: *ό.π.*, 49· «[...] / Πόσοι χῶροι καὶ χρόνια / μὲ ἀντικείμενα / μὲ ὀρέξεις / καὶ μὲ δάση μὲ ἄγριες βιολέτες / ἐσὸ ἀγγίζεις μὲ τὴ ζωγραφικὴ / τὰ ὄρια / ποὺ χρωματίζουν τὰ πράματα καὶ τὰ ὀνόματά τους καὶ τοὺς σπαραγμούς τους / μὲ ἀχτίδα / εἶναι ἡ ριπὴ τῆς ὀρμῆς σου μὲ τὸν ρυθμὸ καὶ τὸν / σφυγμὸ καὶ τὴ βραχνὴ φωνὴ τοῦ ἔρωτα ποὺ κρατιέται / κάποτε ψηλὰ καὶ κάποτε χαμηλὰ πάνω σὲ γκάμες ἔξω / ἀπὸ κάθε γραφὴ εἶμαι πάντα μαζί σου»: *ό.π.*, 50.

ἐγκαταλειμμένους κήπους κοντά στην ταραχή μας. Αὐτὴ ἢ ἐπικλήση ποὺ γδέρνει». ²¹⁸ Επιπλέον, ο προσδιορισμὸς τῆς σωματοποιημένης οδύνης, τῆς «κραυγ[ῆς]», ὡς «ἐπικλήση[ς]» ορίζει πὼς ἡ λύση τῆς δυσχέρειας επαφίεται καθ' ὅλα στὴν ἐνδεχόμενη εὐεργετικὴ δράση τοῦ ἄλλου, ἐνῶ ἡ ατμόσφαιρα ἀπομόνωσης («ἐγκαταλειμμένους κήπους»), ἐντὸς τῆς ὁποίας ἀναπτύσσεται αὐτὴ ἡ «ἐπικλήση-κραυγὴ», καθὼς καὶ τὸ γεγονός ὅτι προέρχεται ἀπὸ ἓνα ζῶο ποῦ κραυγάζει προκειμένου νὰ προσελκύσει τὸν ἐρωτικό σύντροφο, ὅλα ἐνισχύουν τὴν ἐντύπωση τῆς ἀπόσχισης, θεωρημένης πλέον καθ' αὐτὸν τὸν τρόπο στὸν ἐκφραστικό ἀξονα μίας ἐλλειψῆς, ἡ ὁποία ἐδῶ μπορεῖ νὰ προσδιοριστεῖ συγκεκριμένα ὡς στέρηση τοῦ συμπληρωματικοῦ *ἐνσαρκου* Ἄλλου.

Ακόμη, τὴ συγκεκριμένη (*ανα*)*παραστατικὴ* διεργασία, τὴν ὁποία ἐδῶ ἐπωμίζεται ἡ ἐκδηλωτικὴ μίας ἀπουσίας «κραυγὴ», σημασιοδοτεῖ καὶ ἡ περαιτέρω (*ανα*)*παράσταση* αὐτῆς τῆς «κραυγ[ῆς]» ὡς μίας «πεταλούδα[ς]» ἀρθρωμένης σὲ ἀρνητικές συναισθηματικές σημάνσεις («Ἡ κραυγὴ τοῦ παγωνιοῦ εἶναι πεταλούδα [...] Ἡ πεταλούδα μὲ πληγώνει μὲ γαλάζιες ἀποχρώσεις διάστικτες ἀπὸ ἄγχος»), ²¹⁹ καθὼς καὶ ἡ συνάρτησή τῆς μὲ μίαν σταθεροποιητικὴν δράση («Ἡ κραυγὴ τοῦ παγωνιοῦ χάμουρο ὄλων τῶν ταλαντεύσεων»). ²²⁰ Ἡ κατασταλτικὴ δυναμικὴ ποῦ ἐγγράφεται στὴν «κραυγὴ» ἀποτρέπει μίαν οὐσιώδη γιὰ τὴν παροντικὴ συνθήκη παράμετρο («ταλαντεύσε[ις]»), ὅπως ἔχουμε ἤδη ἀναφέρει, ἐνῶ παράλληλα ἡ ἴδια προσαρτὰ τὴν ἀνησυχία ²²¹ καὶ τὸν φόβο. ²²²

Οἱ ἀρνητικὲς προεκτάσεις αὐτῆς τῆς ἀδρανοποίησης ἀναδεικνύονται περαιτέρω μὲσω τῆς ἀντίστιξης ποῦ συγκροτεῖ ἡ ἀκροτελεύτια, πλαγιογραφημένη στροφικὴ ἐνότητα:

«[...] μιὰ ἀχτίδα
εἶναι ἢ ριπὴ τῆς ὀρμῆς σου μὲ τὸν ρυθμὸ καὶ τὸν
σφυγμὸ καὶ τὴ βραχνὴ φωνὴ τοῦ ἔρωτα ποὺ κρατιέται
κάποτε ψηλὰ καὶ κάποτε χαμηλὰ πάνω σὲ γκάμες ἔξω
ἀπὸ κάθε γραφὴ εἶμαι πάντα μαζί σου.» ²²³

Ανῆκοντας στὸ θετικὰ προσδιορισμένο (τῆς θεματικῆς τῆς συνύπαρξης) ἀφηγηματικὸ τμήμα τοῦ ποιήματος, ἡ *ταύτιση* τῆς δράσης τοῦ ὀργανικά συμπληρωματικοῦ Ἄλλου («εἶμαι πάντα μαζί σου») μὲ μίαν ἀκατάβλητη κίνηση φέρει ἰδιαιτέρη βαρύτητα ὡς ἐπισφραγιστικό σημεῖο. Ἡ

²¹⁸ *Ο.π.*, 45.

²¹⁹ *Ο.π.*, 46.

²²⁰ *Ο.π.*, 47.

²²¹ «Ἄν ποτὲ ὑπῆρξε ἓνας νούντσιος ἀνησυχίας μὲ καλέσματα πράσινα ἢ μαβιά εἶναι ἢ κραυγὴ σου παγώνι»: *ό.π.*, 47.

²²² «Ὅμως μονάχα γιὰ τὰ ἐγὼ ἐγὼ ἐγὼ τῶν ὑποεξαιρετικῶν φόβων μονάχα γι' αὐτοὺς παγώνι ἔχεις ἓνα ἀπὸ τὰ κύμβαλά σου ποὺ χτυπᾶς πάνω στὴ λέξη αἰωνιότητα»: *ό.π.*, 48.

²²³ *Ο.π.*, 50.

γρήγορη και σφοδρή («ριπή τῆς ὀρμῆς») κίνηση που στοιχειοθετείται με ὀρους φωτεινότητας και ευθύγραμμης κατεύθυνσης («μιά ἀχτίδα»), πηγάζοντας ἀπὸ το ἕτερο ἐνσώματο υποκείμενο, ἐπενδύεται με χαρακτηριστικά που ἀναδεικνύουν και συνάμα ἐγγυώνται –ιδωμένα μακροσκοπικά ὡς ποιητικές ἐπιλογές– τη ζωογόνα ἐπίδρασή της. Αὐτά συνίστανται ἀφενὸς στὸν «σφυγμό», νοούμενο ὡς παλμό και ἄρα ὡς ἐνδειξη σωματικής και ψυχικῆς εὐεξίας,²²⁴ ἀφετέρου στὴν ἀρμονία,²²⁵ ἀπορρέουσα εὐθέως ἀπὸ τὸν ρυθμό που ἐπιβάλλεται ἀμεσα ὡς αὐτοτελές μέγεθος («μὲ τὸν ρυθμό») και ἐμμεσα, ὡς δηλαδὴ κατ’ ἀνάγκη συναπτόμενη με τις μουσικές διακυμάνσεις του σωματοποιημένου «ἔρωτα» («[...] καὶ τῆ βραχνῆ φωνῆ τοῦ ἔρωτα ποὺ κρατιέται / κάποτε ψηλὰ και κάποτε χαμηλὰ πάνω σὲ γκάμες [...].»).

Ἐπιστρέφοντας στὶς κινήσεις ἀπόσπασης ἀφ’ ἐαυτῶν, ἡ εἰκονοποίηση μίας σωματικῆς ὑπόστασης, τὴ διαμόρφωση τῆς ὁποίας ἔχει καθορίσει μίᾳ τέτοιας τάξεως παρέμβαση, λειτουργεῖ ἐκφράζοντας –μέσω ἀκριβῶς τῆς συνθήκης ἀκρωτηριασμοῦ– τὴν ἐσωτερικὴ φθορά, ὅπως συμβαίνει χαρακτηριστικά στὸ τρίτο ἀτίτλο ποίημα του τρίτου μέρους τῆς συλλογῆς *ΕΚΕΙ-ΠΕΡΑ ΕΛΩ*.²²⁶

«Καρδιοδόχη σακάτικη
ἄναντρα ταγμένη στὴν ἄσπρη σελίδα
καὶ τὰ μάτια ἀμήχανα νὰ πηγαινόρχουνται».

Ἡ νεολογία «[κ]αρδιοδόχη» παραπέμπει ἐτυμολογικά σε ἓνα περιέχον, ὀριοθετώντας ἓνα υλικὸ σκεῦος στὸ ὁποῖο φυλάσσεται ἡ ἔδρα τῶν συναισθημάτων, ἐφόσον αὐτὴ θεωρηθεῖ ὡς συνίσταται στὴν καρδιά. Βάσει τῶν ἐρμηνευτικῶν ὀρων που ἔχουν τεθεῖ στὴν παρούσα ἐργασία, ἡ «[κ]αρδιοδόχη» παραπέμπει στὸ ἴδιο τὸ σῶμα του ἐνσαρκου υποκειμένου ὡς τόπου κατοικίας τῆς ψυχῆς. Σε συνδυασμό με τὸν προσδιορισμό «σακάτικη», που προδίδει αὐτομάτως ὅτι πρόκειται γιὰ ἓνα μέγεθος ἐλλιπές, ἀκρωτηριασμένο,²²⁷ ὁ πρῶτος στίχος του ποιήματος (ἀνα)παριστᾷ με ἀξιοσημεῖωτη ἐνάργεια τὴν παράμετρο που συζητεῖται στὸ παρὸν υποκεφάλαιο.

Πράγματι, ἡ ἐπιτελεσμένη κίνηση ἀπόσπασης, που ἔχει ἐπιφέρει τὸν (ἀνα)παριστάμενο ἀκρωτηριασμό, ἐπιδρά στὴ σωματικὴ ὑπόσταση του υποκειμένου ἀδιαχώριστα ἀπὸ τὴ συναισθηματικὴ. Ἡ συγκεκριμενοποίηση του σώματος ὡς «[κ]αρδιοδόχη[ς]» ἀναδεικνύει ἐτσι τὴν ἐκφραστικὴ του ἀξία, τὴ δυναμικὴ του δηλαδὴ νὰ ἐξωτερικεύει τὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ του υποκειμένου. Στὴν προκείμενη περίπτωση, ἡ ἐξαρθρωτικὴ εἰκονοποίηση ἀναδεικνύει μίᾳ

²²⁴ Γιὰ τὴν κίνηση ὡς ἀρρηκτα συνδεδεμένη με τὸν σωματικὸ παλμό, βλ. ἐδῶ παραπάνω: 42, 53.

²²⁵ Πβ. ἐδῶ παραπάνω: 34, ὅπου συζητεῖται ἡ ἀρμονία ὡς καταγωγικὸ σημεῖο τῆς δυνάμει θετικῆς (ἀνα)συγκροτούμενης κατάστασης πραγμάτων.

²²⁶ *Ποιήματα 1944-1985*, 97.

²²⁷ Βλ. και: Μαρία Φραγκούλη, «Ἡ σάρκα που γράφεται», ὀ.π., 128.

αρνητική συναισθηματική συνθήκη, την έκφραση της οποίας ενισχύουν οι εννοιολογικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των επιρρηματικών προσδιορισμών και των προσδιοριζόμενων ρηματικών τύπων στους επόμενους δύο στίχους: τόσο η αντίθεση ανάμεσα στο επίρρημα «άναντρα» και τη μετοχή «ταγμένη», που υποβάλλουν την εντύπωση της ματαιότητας –λειτουργούν αναιρώντας το ένα το ποιοτικό πρόσημο της δράσης της άλλης–, όσο και οι «ἀμήχαν[ες]» τροχιές των ματιών, που κινούνται προς πάσα κατεύθυνση («πηγαινόρχονται»), υποδεικνύοντας την ταραχή όπως προκύπτει από την αδιέξοδη βίωση και έκφραση του συναισθήματος, συντείνουν στην αποτύπωση μίας διαβρωμένης εσωτερικότητας.

Ομοίως, στο ποίημα «ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ 92 έκ. × 73 έκ.», η (ανα)παράσταση της βίαιης κίνησης απόσπασης λειτουργεί στην ίδια κατεύθυνση, συσχετιζόμενη με την αποκοπή του ενσώματου υποκειμένου από τα επίκεντρα που ορίζουν την ύπαρξή του:

«[...]
ναί περιμένετέ με
ἀμέσως θά 'ρθω
τὸ κλειδί μου τὴν ταυτότητά μου
εὐκόλα θὰ τὰ πάρω
τὰ βλέπω νὰ γυαλίζουν
μὲς στὸν καθρέφτη τῆς ντουλάπας
καὶ στ' ἀποσιγάρα ποὺ μαζεύω
στὸν Κάφκα καὶ στὴ Δίκη του
τὸ πιὸ σίγουρο μ' ὄλον τοῦτο
εἶναι ὅτι αὐριο ὁ χειροῦργος
μὲ τὸ μικρὸ του νυστέρι
αὐτὰ ὅλα θὰ τὰ πετάξει ἔξω
ἀπὸ τὴ μανιακο-αποστηματικὴ ἀπόφυσή μου
[...]».²²⁸

Σημεία που λειτουργούν οριοθετώντας τον προσωπικό χώρο δράσης του ανθρώπου («κλειδί»), και άλλα που λειτουργούν διαφοροποιώντας τον και καθιστώντας τον μοναδικό («ταυτότητα»), εν ολίγοις δηλαδή όσοι άξονες αναφοράς προσδιορίζουν την ενσώματη ύπαρξή του, προβλέπεται με βεβαιότητα («τὸ πιὸ σίγουρο») ότι θα αποσπαστούν από το οργανικό όλον που κατοχυρώνουν (σώμα) με μία παρεμβατική κίνηση απόσχισης και αποβολής («[...] / μὲ τὸ μικρὸ του νυστέρι / αὐτὰ ὅλα θὰ τὰ πετάξει ἔξω / [...]»), με την ηχητική αξία της παρήχησης («πετάξει ἔξω») να υποδεικνύει τη σφοδρότητά της.

Η εν λόγω κινητική διεργασία ορίζει ένα παρά φύσιν αποτέλεσμα, δεδομένης τόσο της

²²⁸ Ποιήματα 1944-1985, 161.

τεχνητής παρέμβασης που προϋποτίθεται όσο και της ρητά διαπιστωμένης αντίθεσης («μ' όλον τούτο») σχετικά με τη φυσική ροή πραγμάτων, ενώ την ίδια στιγμή η συνειδητοποίηση της επικείμενης απόσπασης ωθεί τη σωματική αυτεπίγνωση του υποκειμένου σε μία δυσμορφική εντύπωσή του, την οποία αποτυπώνει η (ανα)παράστασή του ως μίας προεξοχής («άποφυσ[η]») απομονωμένης («[ἀ]ποστηματική»). Μέσα σ' αυτήν την «άποφυσ[η]» “ρέει” μία αρνητικά φορτισμένη συναισθηματική συνθήκη (μανία), η οποία συνάπτεται με μία ευρύτερη μολυσματική, όπως ορίζεται, κατάσταση («μανιακο-αποστηματική»), ώστε να καθίσταται έτσι έκδηλη (δηλαδή να εξωτερικεύεται ή, σαφέστερα, να εκφράζεται) αποκλειστικά διαμέσου του ανθρώπινου σώματος.

Η εμβληματική εκφραστική λειτουργία των κινήσεων απόσπασης αποτυπώνεται κατά περίπτωση και στιχουργικά μέσω του κατεξοχήν “διαχωριστικού” διασκελισμού, όπως διακρίνεται παραδειγματικά στο δεύτερο άτιτλο ποίημα του τρίτου μέρους της συλλογής *ΕΚΕΙ-ΠΕΡΑ ΕΔΩ*.²²⁹

«Άποψε πονάω σ' όλες μου τις άπογνώσεις
κάνει πολὺ κρύο κάτω ἀπ' τὴ σκιά
τῆς ζωῆς μου πὸν γέρασε
βαθιὲς γουλιὲς οἱ μελαγχολίες
εἶναι πληρωμένοι δολοφόνοι
ᾧς ὀργανωθεῖ πιά ἡ σφαγὴ
ἀπ' ὅ,τι ἀγαπάω ἀκόμα».

Το ποίημα θεματοποιεί μία χρονικά προσδιορισμένη («[ἀ]πόψε») ψυχική οδύνη, που κατακλύζει («σ' όλες μου τις άπογνώσεις») το ενσώματο υποκείμενο ευκρινώς, εφόσον τίθεται εισαγωγικά, στον πρώτο στίχο που είναι παράλληλα και ο μόνος που δεν ακολουθείται από ένα διασκελισμένο νόημα στον επόμενό του, αποκρυσταλλώνοντας έτσι δραστικά το ποιοτικό στίγμα («πονάω») που συναρτάται εκφραστικά με τις κινήσεις αποκοπής· αντίθετα, από τον δεύτερο στίχο και εξής, η αφηγηματική δομή βασίζεται στην επισώρευση λειτουργικών διασκελισμών μεταξύ των υπόλοιπων τριών στιχικών ζευγών.

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον των παραπάνω αποκοπών έγκειται στο ότι αποδίδουν την αιτία, τη σύσταση και τη δράση της οδύνης αντίστοιχα. Αίφνης, ο δραστικός διασκελισμός «[...] κάτω ἀπ' τὴ σκιά / τῆς ζωῆς μου πὸν γέρασε / [...]» αγκυλώνει την αναγνωστική προσοχή κατά τον εμφατικό προσδιορισμό της προχωρημένης ηλικίας ως αιτιακής παραμέτρου της αντίξοης ατμόσφαιρας²³⁰ («[...] κάνει πολὺ κρύο [...]»). Παράλληλα, στο

²²⁹ Ο.π., 96.

²³⁰ Η εγγραφόμενη στο σώμα φθορά μπορεί κάλλιστα να συσχετιστεί ερμηνευτικά με τις αρνητικές σημάσεις που συνοδεύουν το γήρας στην ποιητική της Μ. Χατζηλαζάρου, καθώς όλες οι εκφραστικά φορτισμένες

δεύτερο στιχικό ζεύγος, ο διασκελισμός αναδεικνύει μία ταύτιση κομβική για τον προσδιορισμό της «μελαγχολί[α]ς», ούτως ώστε η από κοινού (ανα)παράστασή της ως «πληρωμέν[ων] δολοφόν[ων]» αλλά και ως «βαθι[ῶν] γουλι[ῶν]» να προσδιορίζουν τη δράση της ως μία θανάτωση εκ των έσω.

Στο τρίτο δίστιχο, η προσοχή μας εστιάζει τόσο στη μεταβολή της ρηματικής έγκλισης, με τη μέχρι εκείνη τη στιγμή οριστική να αντικαθίσταται από υποτακτική («ἄς ὀργανωθεῖ»), όσο και στον συγκεκριμένο διασκελισμό που σημειώνεται («[...] ἢ σφαγή / ἄπ' ὅ,τι ἀγαπάω [...]»). Ειδικότερα, η εννοιολογική ακροβασία της υποτακτικής μεταξύ προτροπής/ευχής και παραχώρησης υποβάλλει την πολυπλοκότητα της –εκφραζόμενης μέσα από αλληπάλληλες, στο επίπεδο του σημαίνοντος και του σημειομένου, διεργασίες αποκοπής– ψυχικής φθοράς, ενώ την ίδια στιγμή ο διαχωρισμός του υποκειμένου «ἢ σφαγή» από το εμπρόθετο (εν εἶδει αντικειμένου) συμπλήρωμά του αισθητοποιεί πλήρως τη σφοδρότητα του δολοφονικού χτυπήματος που καταφέρνει η υποστασιοποιημένη οδύνη στο *ενσώματο υποκείμενο*.

Ομοίως, στην πρώτη στροφική ενότητα του ποιήματος «ΑΛΛΟ ΕΝΑ ΤΕΤΟΙΟ ΚΥΜΑ»,²³¹ με το οποίο ολοκληρώνεται το δεύτερο μέρος της συλλογής *ΕΚΕΙ-ΠΕΡΑ ΕΛΩ*, το εκφραστικό βάρος της θεματοποιημένης συνθήκης φθοράς έγκειται καθ' όλα στις –σωματικά στοιχειοθετημένες– διεργασίες (ανα)παράστασης τόσο της χωρικής κενότητας όσο και των κινήσεων αφαίρεσης:

«Ξέρω ἐδῶ πῶς θὰ πεθάνω τὸ σῶμα μου δίχως καμιὰ βοήθεια στραγγίζει τοὺς τελευταίους σφαδασμοὺς ξέρω πῶς θὰ πεθάνω ἐδῶ δὲ μπορῶ πιά νὰ πλησιάσω τοὺς ἄλλους πιὸ κοντὰ ἄπ' τὴ βολὴ τῆς λαλιάς τους καὶ δὲ φαίνεται κανένας νὰ καταλαβαίνει ἐκεῖνα πὸ ἐγὼ φωνάζω τίποτε οὔτε ἓνα ἀντικείμενο δὲ μοῦ ἀνήκει μὴδ' ἢ γαβάθα τοῦ ζητιάνου μήδε καὶ τὸ ραβδί του οἱ Κολπίσκοι καὶ τὰ Ὑποβρύχια Τοπία οἱ Πηγές τὰ Πολυτρίχια καὶ τὰ Φτερουγίσματα μὲς στὸ Δάσος ἄδεια καυκιά εἶναι ρινίσματα τοῦ ἀπείρου ὅλα αὐτὰ χάσκουνε ἀπὸ ἀνυπαρξία δὲν εἶμαι πιά θνητὴ εἶμαι θανατωμένη τώρα τὰ λόγια πὸ ἀκολουθοῦν εἶναι ἐκεῖνα πὸ νομίζω ὅτι τὰ λένε οἱ ἄλλοι [...].»²³²

Την επίγνωση (βλ. τη διπλή επανάληψη του επιβεβαιωτικού «ξέρω» όσο και την οριστική και χρονικά επικυρωμένη δήλωση «[...] δὲν εἶμαι πιά θνητὴ εἶμαι θανατωμένη [...]») της ζωτικής

(ανα)παραστάσεις απόσπασης, σύνθλιψης, συρρίκνωσης, ισοπέδωσης κ.λπ. συμπλέουν με τη σωματική συνθήκη ενός παρηκμασμένου οργανισμού: «It may be that we fear even the 'normal' signs of ageing because they can seem like portents of death. The body becomes sluggish and finally supine and immobile; [...] it shrinks visibly, becomes skeletal and desiccates»: Elizabeth Barry, «The Ageing Body»: *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, (επιμ.: David Hillman, Ulrika Maude), Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2015, 134.

²³¹ *Ποιήματα 1944-1985*, 87-91.

²³² *Ο.π.*, 87.

απόλειας υποστυλώνουν εικονοπλαστικά τρεις άξονες, όλοι επιφορτισμένοι με ομόλογες *εκφραστικές ιδιότητες*: (α) η κίνηση αποβολής και συρρίκνωσης («**τὸ σῶμα μου** δίχως καμιά βοήθεια **στραγγίζει** τὸς τελευταίους σφαδασμούς»), (β) η περιχαράκωση του *ενσώματου υποκειμένου*, που οφείλει να νοηθεί ως άρση κάθε *διυποκειμενικά* οριζόμενης συνθήκης («[...] δὲ μπορῶ πιά νὰ πλησιάσω τὸς ἄλλους πιὸ κοντὰ ἀπ’ τὴ βολὴ τῆς λαλιᾶς τους [...]»), και (γ) η χωρική κενότητα, η οποία συνοδεύεται από όρους σύνθλιψης της υλικότητας («**ἄδεια καυκιὰ** εἶναι **ρινίσματα τοῦ ἀπείρου** ὅλα αὐτὰ **χάσκουνε ἀπὸ ἀνυπαρξία**»), συμπαρασύροντας κατ’ ανάγκη, όπως νομιμοποιείται κανείς να εξειδικεύσει, την ίδια τη σωματικότητα.

Με μία κίνηση πλέον αντιπροσωπευτική της εκφραστικής δυναμικής των αποσπάσεων επισφραγίζεται και το τελευταίο χρονικά ποίημα «ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗ ΑΦΙΕΡΩΣΗ». ²³³ Η εκρίζωση που συστήνει την κίνηση αυτή σηματοδοτεί την τέλεια και εκ θεμελίων απόσπαση ενός μεγέθους από το έδαφος βλάστησης και τροφοδότησής του. Δεδομένων όσων έχουν ήδη αναλυθεί στο υποκεφάλαιο 1.2. για τη *χιασματική* αλληλεπίδραση ανθρώπινου και φυσικού, καθώς και για τους ιδιαίτερους μορφοποιητικούς μηχανισμούς που εκδιπλώνονται προς επίτευξη της *ταύτισης* του ανθρώπινου σώματος με φυτικά μεγέθη και με τις ορισμένες λειτουργίες τους, η επιλογή της συγκεκριμένης (*ανα*)*παραστατικής* διαδικασίας προσλαμβάνει εδώ εξαιρετική βαρύτητα.

Το εκτενές ποίημα, για τη δομή του οποίου έγινε επίσης λόγος νωρίτερα, ολοκληρώνεται τόσο στη νεοελληνική όσο και στη γαλλική εκδοχή του με τον μοναδικό κεφαλαιογράμματο στίχο: «ΜΕ ΕΚΡΙΖΩΝΕΙΣ»²³⁴ και «TU M’ ARRACHES»²³⁵ αντίστοιχα. Ορίζοντας τη δραστικότερη έκφανση αποσχιστικής κίνησης και βάσει των *εκφραστικών ιδιοτήτων* που συνοδεύουν αυτήν τη συνθήκη εν γένει, η διατύπωση επιφορτίζεται αυτομάτως με αρνητική συναισθηματική χροιά. Μάλιστα, η λιτή συντακτική δομή που αποτρέπει οποιονδήποτε σημασιακό μετεωρισμό προσδιορίζει συστηματικά και με ευθύτητα την

²³³ *Ο.π.*, 179-181.

²³⁴ *Ο.π.*, 181. Τόσο η μορφική όσο και η σημασιολογική βαρύτητα του στίχου αυξάνουν ακόμη περισσότερο, καθώς συνιστούν τροποποιήσεις, για τις οποίες η ποιήτρια μερίμνησε μεταγενέστερα, όπως σημειώνει κατόπιν σχετικής αρχειακής έρευνας ο Χ. Δανιήλ: «Από τη σύγκριση των δύο εκδοχών του ποιήματος, την προφορική της κασέτας και την τελική της έκδοσης, διαπιστώνεται πως η Μάτση πραγματοποίησε κάποιες αλλαγές, ορισμένες τροποποιήσεις σε στίχους της [...] ο καταληκτικός σπαρακτικός στίχος του ποιήματος, ο οποίος στην έντυπη έκδοση είναι σημειωμένος με κεφαλαιογράμματα γραφή τρέπεται από “μὲ ἐκρίζωσες” σε “ΜΕ ΕΚΡΙΖΩΝΕΙΣ”». Ο μελετητής επισημαίνει την ουσιώδη διάσταση αυτής της μετατροπής: «Από την άπαξ γενόμενη πράξη σε παρελθοντικό χρόνο, η Μάτση επιλέγει, κατά την επεξεργασία του ποιήματός της, τον ενεστώτα. Τον παροντικό χρόνο της διάρκειας. Τα ρήματα στον ενεστώτα εκφράζουν τη διάρκεια της πράξης, το ατελεύτητο της διάρκειάς τους»: Χρήστος Δανιήλ, «In perpetuum. Η ‘Αντίστροφη αφιέρωση’ της Μάτσης Χατζηλαζάρου και η απελευθερωτική διάρκεια του έρωτα», *ό.π.*, 145.

²³⁵ *Ποιήματα 1944-1985*, 185.

απόσχιση αυτή ως άμεσο αποτέλεσμα της δράσης του «[ΕΣΥ]/ΤU» στο «ΜΕ/Μ[Ε]».

Αντίστροφα από την κατεξοχήν θετική δράση της άρτιας, *αυθεντικής* συν-*ύπαρξης* και τη θεματοποίηση κάθε κίνησης αποκοπής που εγγράφεται στο σώμα του *ένσαρκου υποκειμένου* ως έκφραση της οδύνης εξαιτίας της απομάκρυνσής του από ζωτικά επίκεντρα, μεταξύ των οποίων οργανική θέση κατέχει η έτερη *ένσαρκη ύπαρξη*, η *(ανα)παράσταση* της εκρίζωσης, με τους όρους που αυτή στοιχειοθετείται, εμφανίζεται εκ πρώτης αντιφατική. Εκ δευτέρας ωστόσο η αντίφαση αίρεται, αναδεικνύοντας αμετάκλητα την ίδια την πρωτογενή αιτία κάθε επώδυνου συναισθήματος, που επιχειρείται διαρκώς να εξωτερικευθεί, η οποία και συνίσταται στην απουσία και την παρεπόμενη *νοσταλγία* ως ένα είδος καταλυτικού συναισθηματικού πόνου με άμεσο σωματικό αντίκτυπο.²³⁶

Με άλλα λόγια, πρόκειται για τη δράση του «εσύ» εν απουσία,²³⁷ που λειτουργεί αφανιστικά για το *ενσώματο υποκείμενο* ακριβώς λόγω της μη αναστρέψιμης έλλειψής του. Αυτή η παράμετρος υποδεικνύεται από αρχής, ήδη από τον τίτλο,²³⁸ έως τέλους. Έτσι, στο πρώτο μέρος δεσπόζει όχι τόσο η μνημονική επαναφορά συντελεσμένων γεγονότων αλλά περισσότερο μία συνθήκη ονειροπόλησης ευκαίων, πλην όμως αδύνατων πλέον, καθότι χωροχρονικά απομακρυσμένων («[γ]ιά κείνον», «πού δὲν τὶς ξεχνάω», «πολλὰ νομίζω θὰ μιλήσω τώρα πὸν φύλαγα σὲ μιὰ κρυψώνα θὰ τ' ἀπλώσω ἐδῶ ὅσο μπορῶ καλύτερα καὶ ὅ,τι θέλει ἄς γενεῖ», «πῶς τρυπῶνω τὰ χέρια παραμάσχαλα ἀναμένοντάς σε τὶς νύχτες ὅταν κρυώνω»), στιγμῶν συνύπαρξης:

«[...] θὰ ἴθελα ν' ἀκουμπήσω δίπλα σου κι ἄλλα τῆς ἐκλογῆς μου
μέρη μέρη διάσπαρτα μὲ ἀσφοδέλους ἢ μεγάλες ἄγριες μαργαρίτες καὶ πιὸ πέρα ἕναν
τέραστιο κέδρο τοῦ Λιβάνου ἄλλοῦ πάλι νὰ ἔχει ἀμμόλοφους μὲ σπονδύλους ἀπὸ
δωρικές κολόνες ἀραδιασμένους χάμω θὰ σοῦ ἔρθει κείνο τὸ κυβικὸ κλουβὶ πὸν σοῦ
ἔχω τάξει μὲ μικρὰ κόκκινα γαρίφαλα μέσα νὰ πετᾶνε πέρα δῶθε τραγουδώντας
φλογερά καὶ σὰν λαχανιάζω ἀπὸ τὸν πολὺ οἶστρο θὰ ἴθελα οἱ κουβέντες μου νὰ
ἴναι γιὰ σένα ξόμπλια ὅμοια μὲ πέρδικας φτερά θὰ ἴθελα μερικὰ ἀπὸ τ' ἀστεῖα πὸν
μαζὶ ξαναφέρναμε (ἂ ἐκεῖνες οἱ συμπαιγνίες) νὰ χαμογελᾶνε ἀκόμα μὲ λακκοῦβες στὴν
ἄκρη τῶν χειλιῶν θὰ ἴθελα νὰ εἶχαμε πάει οἱ δύο μας στὴν πόλη ἄλλοθι ὅλων

²³⁶ «*Alghó* means I feel pain, I ache for, and the noun *álghos* characterizes one's pain in soul and body, burning pain (*kaimós*). Thus *nostalgía* is the desire or longing with burning pain to journey. It also evokes the sensory dimension of memory in exile and estrangement; it mixes bodily and emotional pain [...]»: C. Nadia Seremetakis, «The Memory of the Senses, Part I: Marks of the Transitory», ὁ.π., 4.

²³⁷ Για έναν ενδιαφέροντα ερμηνευτικό συσχετισμό του ποιήματος με το δημοτικό τραγούδι και συγκεκριμένα με τα *περιστασιακά* μοιρολόγια, «που αναφέρονται στις ιδιότητες και στα βιώματός του εκλιπόντος», βλ. Χρήστος Δανιήλ, «In perpetuum. Η 'Αντίστροφη αφιέρωση' της Μάτσης Χατζηλαζάρου και η απελευθερωτική διάρκεια του έρωτα», ὁ.π., 141.

²³⁸ Σχετικά με τον τίτλο που επιλέγεται, βλ. την εξής σημείωση της Α. Φραντζή: «Αφιερώνει κανείς στην αρχή. Ένα ποίημα-αφιέρωση στο τέλος ενός βιβλίου και στο γέμμα μιας ζωής είναι οπωσδήποτε ένα ποίημα που πραγματοποιεί, με μόνη έστω τη θέση του στη συνολική ύλη, μια ανάστροφη αφιέρωση»: «αντί-δωρο», *Αντί* 351 (Ιούλ. 1987) 44.

τῶν συννέφων θά 'θελα ὅταν τὰ σανίδια κάτω στοῦ πάτωμα τρίζουνε ξαφνικά τὴ νύχτα τὴν ἴδια ὥρα πού τὰ ἐπιπλα καὶ ἡ καρτέκλα καὶ ἡ κασέλα ἀντιλαλοῦν θά 'θελα νὰ δημιουργεῖται τὸ γνωστὸ ἔργο τῆς συγκεκριμένης μουσικῆς πού λέγεται «κοντσέρτο γιὰ ἓναν ἄνθρωπο μόνο» θά 'θελα ἐσένα πού ἡ καρδιά σου πιάνει ἀπὸ τὴ διώρυγα τοῦ Μπέρικ μέσα ἀπ' ὅλη τὴ Ρωσία καὶ ἀπ' τὸ φαράγγι Λονδίνου Παρίσι Γενεύη γιὰ νὰ φτάσει ὡς τὸ Αἰγαῖο θά 'θελα ὅποιοι καὶ νὰ 'ναι οἱ πόθοι πού ἔχεις νὰ σοῦ τοὺς φέρνει ὁ γέρο ἄνεμος μπροστά σου ἐκεῖ πού στέκεις [...].²³⁹

Κατὰ συνέπεια, τὸ δεύτερο μέρος, ὅπου δηλώνεται ἡ πρόθεση ἀλλαγῆς τοῦ τρόπου σύνθεσης τοῦ ποιήματος, αποτελώντας, ὅπως τὸ εἶχαμε ονομάσει νωρίτερα, μία “μετακειμενική γέφυρα”, νοηματοδοτεῖται περαιτέρω ὡς μία ποιητολογικὴ ἐπιλογή συντασσόμενη μετὰ τὴ συστηματικὴ προσπάθεια νὰ ἐμψυχωθεῖ ἐκ νέου –καὶ σε τεχνολογικὸ ἀκόμη ἐπίπεδο– μία χρονικὴ βαθμίδα, πού ἔχει ἐμποτιστεῖ ἀπὸ τὶς θετικὲς σημάνσεις τοῦ παρελθόντος,²⁴⁰ ὥστε νὰ ἐρθεῖ πλέον «ἐδῶ, στο παρὸν, μπροστά στα μάτια μας, τὸ ποθούμενο».²⁴¹ Ἐντούτοις, τὸ πέρασ ἀυτῆς τῆς ἀναζωογονητικῆς διαδικασίας συμπίπτει ἀναπόδραστα μετὰ τὴν ἐπιστροφή στὴν ἐπίγνωση τῆς ἀπόστασης καὶ τῆς ἀπουσίας, καθὼς ἡ *ενεστωτικότητα* τῆς συνύπαρξης ἀυτῆς ἐπαφίετο καθ' ὅλα στὴ διαδικασία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας:

«[...]
πῶς γιατί δὲν ἦρθες τόσες φορὲς
σὲ ξεμάκρυνα ἐγὼ λέω τώρα
δίχως τέλος λυπᾶμαι
σὲ κρυάδα γνώρισες ποτὲ τὴν καρδιά μου
σὲ μιὰν ἔκπαγλη χρονιὰ ἀνταμώσαμε
σὲ ληστεύω ἀπὸ ἀλλουνοῦ τὰ χέρια
σὲ ἀκούω ἀπὸ δῶ ἀπὸ κεῖ
σὲ σιωπῶ μὲς στὴν ἀπέραντη τρυφερότητα
σιγὰ σιγὰ νὰ καταλαγιάσουμε
ὅλα δὲν τὰ 'χω πεῖ
ΜΕ ΕΚΡΙΖΩΝΕΙΣ».²⁴²

Ἔτσι, λοιπόν, ὡς ἀμεση ἀπόρροια τῆς ἐπιστροφῆς σὲ ἀυτὴν τὴ συνειδητοποίηση τίθεται ἡ πλέον διαλυτικὴ (ἀνα)παράσταση τῆς ἀρδὴν ἀποκοπῆς, τῆς ἐκρίζωσης τοῦ *ενσώματου*

²³⁹ *Ποιήματα 1944-1985*, 179-180. ΓΙΑ ἀυτὲς τὶς «ἐνόητες “ἐπιθυμίας”», πρὸς εἰσαγωγή των ὁποίων τίθεται κάθε φορά ἡ φράση «θά 'θελα», βλ. καὶ: Ἀντεια Φραντζή, «ἀντί-δωρο», ὁ.π., 46, ὑποσημείωση 28.

²⁴⁰ Στὴν ἴδια κατεύθυνση βρίσκεται καὶ ἡ παρατήρηση τῆς Α. Φραντζή γιὰ τὰ ονοματικὰ σύνολα καὶ τὰ μνημονευόμενα μεγέθη πού παρατίθενται ἀλλεπάλληλα στο τελευταῖο ἀυτὸ δομικὸ τμήμα τοῦ ποιήματος: «[...] ὅλα ἀυτὰ συνυπάρχουν καὶ συνεργάζονται σὲ μιὰ ἀφιερωματικὴ διαδικασία πρὸς τὴν ἴδια τὴν ἐρωτικὴ ζωὴ, πού δὲν υφίσταται πλέον ὡς πραγματικότητα, παρά μόνον ὡς ποιητικὴ πραγματικότητα καὶ ὡς τέτοια εἶναι ἐνεστωτικὴ, δηλαδὴ παρούσα»: *Ερωτικὲς Μεταμορφώσεις*, ὁ.π., 53.

²⁴¹ Ἀντεια Φραντζή, «ἀντί-δωρο», ὁ.π., 46.

²⁴² *Ποιήματα 1944-1985*, 181.

υποκειμένου, επικυρώνοντας την εξέχουσα εκφραστική αξία της συγκεκριμένης κινητικής διεργασίας.

Εύλογα, η σημασία της αποφυγής οποιασδήποτε αποσχιστικής κίνησης (και της διατήρησης της πληρότητας αντίστοιχα) τίθεται ως διαρκές ζητούμενο. Στο ποίημα «Ο ΠΟΥΜΑΣ»,²⁴³ κομβικό για τις παραμέτρους της κινητικής εκφραστικότητας, που συζητούνται εδώ, πέραν των ποικίλων εκφάνσεων των *(ανα)παραστάσεων* απόσπασης, ενδιαφέρει ιδιαίτερα το γεγονός της ανάδειξης των *(χαμένων πλην όμως προσδιορισμένων ειδικά) αντιστάσεων*: αντιστάσεων οι οποίες λειτουργούν αποτρεπτικά ως προς τη διάσπαση του *ενσώματου υποκειμένου*, ενέχοντας ως εκ τούτου τη δυναμική της συγκρότησης συνθηκών σωματικής ολοκλήρωσης, νοούμενης εξακολουθητικά ως *συν-ύπαρξης*, όπως θα τεθεί και ακριβέστερα στη συνέχεια, με αφορμή την εξέταση των κινήσεων (συν/υπερ)πλήρωσης.

Τίτλοφορημένο ως «Ο ΠΟΥΜΑΣ», το ποίημα οριοθετεί εκ προοιμίου μία συνθήκη μοναξιάς, προτάσσοντας ένα παράδειγμα από το ζωικό βασίλειο που διακρίνεται για την απόσπασή του από το σύνολο. Ο υπότιτλος συγκεκριμενοποιεί την επιλογή του τίτλου («ΗΤΑΝ ΚΙ Η ΣΤΕΡΗΣΗ ΣΥΝΤΡΟΦΟΣ»), καθορίζοντας μία δραστική σημασιολογική αντίθεση («ΣΤΕΡΗΣΗ» ≠ «ΣΥΝΤΡΟΦΟΣ»), που υπαινίσσεται τόσο την ελεγειακή τροπικότητα του ποιήματος όσο και τη συνάρτησή της με το ορισμένο εκφραστικό φορτίο των κινήσεων απόσπασης.

Η απομάκρυνση της έτερης *ενσώματης ύπαρξης* ως πηγή φθοράς και η καλλιτεχνική έκφραση της τελευταίας μέσω της *(ανα)παράστασης* αποσχιστικών κινήσεων προτάσσεται ήδη από την αρχή του ποιήματος:

«Πολὺ ἀληθινὲς οἱ ὄρες κάθε φορὰ πού θέλησα ν' ἀποπειραθῶ κατὰ τῆς
ζωῆς μου καὶ προπάντων κατὰ τοῦ χεριοῦ μου πού κείνο ἤξερε μονάχα *πιά*
νὰ ἰχνογραφεῖ τὴ λέξη ἐρήμωση

τόσο ἀπομακρύνουμαι ἀπ' τὴ μέρα πού *πιά* δὲν τὴν αἰσθάνουμαι

ἐπαγρύπνηση τῶν φόβων δὲν ἀποβλέπω *πιά* στὴ χαρὰ

ἢ φωτογραφία σου ἀκόμα *πιά* κοντύτερα μου ἀπ' ὅποιονδήποτε ἄντρα

σ' ἀγαπῶ σὲ σκέπτομαι σὲ γράφω δὲν ξέρω *πιά* νὰ ἀνασάνω χωρὶς ἐσένα
[...].²⁴⁴

²⁴³ *Ο.π.*, 100-103.

²⁴⁴ *Ο.π.*, 100.

Η διαπίστωση της σωματικής απομάκρυνσης, η οποία δρα “αναισθητικά”²⁴⁵ για το *ενσώματο υποκείμενο* («[...] πού πιά δὲν τὴν αἰσθάνουμαι»), αποδίδεται τόσο λεκτικά («μονάχα», «ἐρήμωση», «χωρὶς ἐσένα») όσο και εικονοπλαστικά («[...] κείνο ἤξερε [...] νὰ ἰχνογραφεῖ τὴ λέξη [...]», «τόσο ἀπομακρύνουμαι [...]»). Παράλληλα, συναρτάται με μία πλήρως δυσάρεστη συναισθηματική κατάσταση («ἐπαγρύπνηση τῶν φόβων δὲν ἀποβλέπω πιά στὴ χαρὰ»), ἐνῶ συγκροτεῖ μία ευκρινὴ ἀντίστιξη με τὴν παρελθοντική, νοούμενη ὡς ευφρόσυνη, καθότι συνυπαρκτική, κατάσταση πραγμάτων, που παρουσιάζεται μέσω τῆς πενταπλῆς ἐπανάληψης τῶν ἐπιτονισμένων, πλαγιογραφημένων, «πιά», και ἐναπόκειται πλὴν ἀποκλειστικά ὄχι στὴν ἴδια τὴν παρουσία ἀλλὰ στὴν ἀπλή διαπίστευσή τῆς, ὡς ορίζεται ἀπὸ κάθε «φωτογραφία».²⁴⁶

Στὴν ευρύτερη ἀποτύπωση τῆς ἔλλειψης συντείνει ἡ “εἰκονογραφία” μίας ἀτμόσφαιρας ἀποσύνθεσης, οὕτως ὥστε τὸ ποίημα νὰ καθίσταται ἓνα ἐξέχον δείγμα τῶν ἐκφραστικῶν διεργασιῶν που ορίζουν (*ανα*)*παραστάσεις* αὐτῆς τῆς τάξεως:

«[...] τί εἶναι ὀλάκερο τὸ δωμάτιό μου στὸ μισοσκόταδο πού ὑφίσταμαι ὡς τὸ πρῶι ὅταν τὰ βάζω μὲ τὰ λόγια ἓνα ἓνα τὰ σηκώνω μὲ τὸ δάχτυλο καὶ τ’ ἀφήνω νὰ ξαναπέσουν ἀηδιασμένη μὰ πῶς πῶς ἐπιτέλους γίνεται τὸ μηδὲν ἢ τὸ πᾶν νὰ μὴ σημαίνουν τίποτε

²⁴⁵ Ἡ ποιοτική και ποσοτική επικράτηση τῶν αἰσθητικῶν ἀντλήψεων και ἐρεθισμάτων στὴν ποιητικὴ τῆς Μ. Χατζηλαζάρου ἀπὸ κοινού με τὴ συνάρτησή τους με τὴ *διυποκειμενική* συνθήκη υποδεικνύουν βᾶσιμα τὸ ἀρνητικὸ πρόσημο μίας κατάστασης που ὄχι μόνον αἶρει τὰ ἐν λόγῳ αἰσθητικὰ ἐρεθίσματα στὴν πλειονότητά τους, ἀλλὰ ἐπιπλέον καταδικάζει ὅσα ἀπ’ αὐτὰ διατηροῦνται μόνον ἐντὸς αὐτῆς τῆς «ἀνοιχτ[ῆς] πληγ[ῆς]»:

«ἀπὸ δῶ στὴν Ἀθήνα εἶσαι ἀπελπιστικὰ παρὼν μὲς στοὺς δρόμους τοῦ Παρισιοῦ τόσο ὑγροὺς τόσο γκρίζους τοὺς αἰσθάνουμαι μὲς στὴν ἀνοιχτὴ πληγὴ μου αἰσθάνουμαι ἐπίσης σπῖτια καὶ φυτεμένους περίβολους ναὶ καὶ ὅλα αὐτὰ εἶναι πατρίδα μου ὡς τὸ θάνατο»:

ὁ.π.

Τὸ ἀρνητικὸ πρόσημο ἐνισχύεται, ἐφόσον ὀριστεῖ και ἰδωθεῖ ἡ ἴδια ἡ *αναισθησία* ὡς μίᾳ ἐκ βᾶθρων διάλυση κάθε σωματικῆς και ψυχικῆς διέγερσης [«[...] ὅταν ἀπαθῆς αὕτη (ἢ ψυχὴ) γίγνηται τῶν σεισμῶν τῶν σώματος, ἦν νῦν λήθην καλεῖς ἀναισθησίαν ἐπονόμασον»] κατ’ ἀντίστιξη πρὸς τὴν *αἴσθηση*, ὁ προσδιορισμὸς τῆς ὁποίας συμπτκνώνεται στὴ σωματικὴ συγκίνηση που φθάνει ἕως τὴν ψυχὴ («τὸ δ’ ἐν ἐνὶ πάθει τὴν ψυχὴν καὶ τὸ σῶμα κοινῇ γιγνόμενον κοινῇ καὶ κινεῖσθαι, ταύτην δ’ αὖ τὴν κίνησιν ὀνομάζων αἴσθησιν οὐκ ἀπὸ τρόπου φθέγγοι’ ἄν»): Plato, «Philebus», ὁ.π., 33e10-11-34a1 και 34a3-5 ἀντίστοιχα.

²⁴⁶ «Every photograph is a certificate of presence [...] the past is as certain as the present, what we see on paper is as certain as what we touch»: Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (1980), (μτφρ.: Richard Howard), Νέα Υόρκη, Hill and Wang, 1981, 187-88. Ἡ ἴδια ἡ ἐντύπωση τῆς ἀναβίωσης τοῦ παρελθόντος χρόνου, που ἐπιφέρει αὐτὴ ἡ «διαβεβαίωση τῆς παρουσίας», δὲν ταυτίζεται ἀσφαλῶς με τὴν ἴδια τὴν *ἐνεστωτική* παρουσία, με ἀναπόφευκτο ἀποτέλεσμα τὴν πρόκληση τῆς *μελαγχολίας* («[...] the melancholy of Photography itself»): «[...] by attesting that the object has been real, the photograph surreptitiously induces belief that it is alive, because of that delusion which makes us attribute to Reality an absolutely superior, somehow eternal value; but by shifting this reality to the past (“this-has-been”), the photograph suggests that it is already dead. Hence it would be better to say that Photography’s inimitable feature (its *noeme*) is that someone has seen the referent (even if it is a matter of objects) in *flesh and blood*, or again *in person*»: ὁ.π., 79.

[...] ἔτσι τὰ γραψίματά μου εἶναι χαρτιά τοῦ τοίχου σκισμένα πού κρέμονται μὲς στὸ σπίτι τώρα πού γκρεμίζεται μὲ τὰ δωμάτια νὰ χάσκουνε πάνω στὸ δρόμο [...]

μεγάλες ἐκτάσεις ἀπὸ μέρες ὅπου τίποτε γιὰ μένα δὲ ζεῖ καιροὶ σάβανα γνώρισα ἐπίσης καὶ τοὺς ἔρωτες τοῦ πιοτοῦ καὶ τὰ μισοψόφια ποιήματα θρηνοὶ φτάσανε στὸ λαιμό μου ἀλλὰ τότε τὸ σχοινὶ τῆς ἀνυπαρξίας μ' ἔσφιγγε ἀκόμα παραπάνω»²⁴⁷

καί:

«Στὸ τσίρκο ὅταν ἔχει διάλειμμα κοιτάω κάθε φορὰ μὲ τὴν ἴδια δυσφορία τὸν παλιάτσο πού παραδέρνει σὲ ὅλα τὰ σημεῖα τῆς πίστεως κρεμάει τὴν ὀμπρέλα του τὸ καπέλο του τὸ σακάκι του καὶ τὰ διάφορα γιλέκα του μὰ τοῦτα σωριάζονται μόλις συμπληρωθεῖ ἡ κίνηση γιατί δὲν ὑπάρχει ἴχνος τοίχου ἢ καρφιοῦ γιατί εἶναι στὸ κενὸ πού κοπιάζει γιὰ νὰ περιμαζέψει καὶ νὰ ξεσκονίσει τ' ἀγαπητὰ κουρέλια πού ξανὰ δοκιμάζει νὰ κρεμάσει καὶ πού πάντα σωριάζονται σταμάτα σταμάτα λοιπὸν ἐγὼ εἶμαι ὁ παλιάτσος ὁ γελοῖος δὲν ξέρω πὰ τί νὰ κάνω ὅλα αὐτὰ πού 'χαμε ἀγαπήσει μαζί κι εἶμαι ἐδῶ δὰ μὲ τὴν καρδιά ἄδεια ἀπὸ σένα [...]».²⁴⁸

Οἱ κάθετοι ἄξονες, πού ἀναδεικνύουν μία συνθήκη κατάρρευσης, ἐπιφέρουν τὴν ἐντύπωση μίας υποχώρησης συνιστάμενης στὴν ἔλλειψη ἐρεισμάτων («[...] ἕνα ἕνα τὰ σηκῶνω μὲ τὸ δάχτυλο καὶ τ' ἀφήνω νὰ ξαναπέσουν ἀηδιασμένη [...]», «[...] τὰ γραψίματά μου εἶναι χαρτιά τοῦ τοίχου σκισμένα πού κρέμονται [...]», «[...] κρεμάει τὴν ὀμπρέλα του τὸ καπέλο του τὸ σακάκι του καὶ τὰ διάφορα γιλέκα του μὰ τοῦτα σωριάζονται [...]», «[...] πού ξανὰ δοκιμάζει νὰ κρεμάσει καὶ πού πάντα σωριάζονται [...]»), ἡ ὁποία συμπληρώνεται εικονοποιητικὰ ἀπὸ (ανα)παραστάσεις κενότητας²⁴⁹ («[...] μὲ τὰ δωμάτια νὰ χάσκουνε πάνω στὸ δρόμο [...]», «γιατί δὲν ὑπάρχει ἴχνος τοίχου ἢ καρφιοῦ γιατί εἶναι στὸ κενὸ», «[...] εἶμαι ἐδῶ δὰ μὲ τὴν καρδιά ἄδεια ἀπὸ σένα») καὶ ἀποσύνθεσης («[...] μὲς στὸ σπίτι τώρα πού

²⁴⁷ *Ποιήματα 1944-1985*, 100-101.

²⁴⁸ *Ὁ.π.*, 102-103.

²⁴⁹ Μία ἐξέχουσα (ανα)παραστάση καθορισμοῦ ἐνός χωρικοῦ πεδίου κενότητας καὶ εικονοποιητικῆς ἐνεργοποίησης τῆς συνθήκης ἔλλειψης, πού συζητεῖται ἐν προκειμένῳ, ἀπαντᾷ καὶ στὴν καταληκτικὴ στροφικὴ ἐνότητα:

«Ἄ ἡ ἀπελπισία τοῦ κάτισχνου Πούμα σὰν περιφέρεται ἀκατάπαυστα μὲς στὸ κλουβὶ του καὶ ρουθουνίζει ἀπὸ πάνω ὡς κάτω καθένα ἀπ' τὰ καγκελά του καὶ περπατάει κατὰ μῆκος τοῦ τοίχου γιὰ νὰ φθάσει ὡς τὸ βᾶθος τῆς φυλακῆς του ὅπου κάθε φορὰ μπήζει μὴ φωνὴ τόσο διαπεραστικὴ καὶ παράξενη πού τὴν ξανακούω ἀκόμα μὲς στὴν τάφρο μου»:

Ὁ.π., 103.

Ὁ προσδιορισμὸς τοῦ παρόντος («τὴν ξανακούω ἀκόμα») τοῦ ποιητικοῦ υποκειμένου ἐντὸς μίας τάφρου («μὲς στὴν τάφρο μου») ὀρίζει ἕνα κενὸ διάμεσο μεταξὺ δύο υλικὰ προσδιορισμένων πραγμάτων, ὀπτικοποιώντας δραστηκὰ τὴν ἐνσώματη ἀποκοπὴ καὶ ἐπιβάλλοντας τὶς ἴδιες τὶς ἐκφραστικὲς ιδιότητες τῆς (ανα)παραστάσεως τῆς χωρικῆς κενότητας.

γκρεμίζεται [...]», «καιροὶ σάβανα», «μισοψόφια ποιήματα», «τὸ σχοινὶ τῆς ἀνυπαρξίας μ' ἔσφιγγε ἀκόμα παραπάνω»), συντονισμένες ὅλες πλήρως με την ἐκφραση της ἀπώλειας της *διυποκειμενικῆς* συνθήκης.

Το συναισθηματικὸ φορτίο που προκύπτει ἀπὸ την τελευταία ἀποδίδεται περαιτέρω μὲς της θεματοποίησης μίας ἀλυτῆς σιωπῆς, με τις εσωτερικὲς ομοιοκαταληξίεις «ἀρνιέμαι»-«διηγίεμαι» και «ἐαυτὸ μου»-«παραλογισμό μου» να καθίστανται ιδιαίτερα δραστικὲς σημασιολογικά:

«Ὁ στίχος πὸν πασχίζει νὰ μιλήσει τώρα τὸν ἀρνιέμαι
μ' ἔχει πλήξει μὲ σιωπὴ ἑπτὰ ὀλόκληρα χρόνια
μονάχα ἐσὺ ὑπάρχεις στὸν ὁποῖο θέλω νὰ διηγίεμαι ἀτελεύτητα τὸν ἐαυτὸ μου
νὰ φωνάξω νὰ οὐρλιάσω μέχρι θανάτου νὰ σαλέψω τὴ γλώσσα μου μὲς στὸν
παραλογισμό μου [...].²⁵⁰

Εντούτοις, ἡ πλέον βαρύνουσα παράμετρος του παρόντος ποιήματος, ἡ ὁποία προετοιμάζει σταδιακά και τὴ μετάβασή μας στη μελέτη κειμενικῶν παραδειγμάτων, ὅπου ἐξαίρεται ἡ ἐκφραστικὴ λειτουργικότητα των *(ανα)παραστάσεων* ολοκλήρωσης, συνίσταται στη μορφοποίηση συγκεκριμένων σωματικῶν μεγεθῶν ὡς ἀντιστάσεων, ἀπολεσμένων πλέον, που περιέκλειαν ὁμως ἄλλοτε τὴν ἰσχύ της διατήρησης της *αυθεντικῆς* ζωῆς, καθότι ἀπέτρεπαν τὴν εἰσχώρηση των εξαρθρωτικῶν ὡς προς τὸ *ενσώματο υποκείμενο* δυνάμεων:

«[...] ἀτελείωτο διάλειμμα χωρὶς καμιά συνέχεια ἀπὸ τὶς βραχυκυκλωμένες
μέρες και τὶς ἀπογνώσεις μου

μ' ἔχουνε ἀκρωτηριάσει ἀπὸ σένα τὸ φέγγος τῆς ζωῆς ὀλάκερης μου ἔφεύγει
μόνο ἢ μυρουδιά σου τὰ μάτια σου ἢ ἀγάπη τῆς φωνῆς σου μὲ κνηγᾶνε ὡς τὴν
πόρτα μου ὅπου ὀρθώνεται ἕνας τοῖχος ἀπὸ λόγια
– μάθε ὅτι τέλειωσε γιὰ ὅλες τὶς μέρες πὸν θὰ ῥθοῦνε
– μὰ δὲν ξέρω νὰ τὸ μάθω
– στὸν καθένα ἢ σειρά του νὰ πεθάνει
– κι ἂν μὲ ἀναζητάει ἀκόμα
– ὄχι γι' αὐτὸν εἶσαι ἀποτελειωμένη
– ποῦ νὰ χαθῶ
– ἀκολούθα τὴν ὀδύνη σ' ὄλο της τὸ ἔργο
– τότε νὰ ζῶ γιὰ νὰ γλείφω τὶς πληγές μου».²⁵¹

Εκτός ἀπὸ τὴ σαφῶς σημαίνουσα και ρητὴ ἐδῶ ἐπαναφορὰ της εἰκονοποίησης που βασιζέται στις κινήσεις ἀπόσπασης και διάλυσης της ενιαίας υπόστασης του *ενσώματος υποκειμένου* («μ' ἔχουνε ἀκρωτηριάσει ἀπὸ σένα [...]»), ἡ ἐρμηνευτικὴ προσέγγιση ἀξίζει να

²⁵⁰ Ο.π., 101.

²⁵¹ Ο.π., 103.

εκκινήσει από την κυριολεκτική αντιμετώπιση της διατύπωσης «βραχυκυκλωμένες μέρες». Ορίζοντας ένα αναπόδραστο σημείο εγκλωβισμού, ο προσδιορισμός που συνάπτεται επιθετικά με τις «μέρες» υποδεικνύει ένα συνεχώς υφιστάμενο αδιέξοδο ως αποτέλεσμα μίας υπέρμετρης έντασης καταστροφικής δυναμικής, με φυσική απόληξη την απώλεια αντιστάσεων, οι οποίες κατονομάζονται στην αμέσως ακόλουθη στροφική ενότητα.

Η παρουσία της έτερης, οργανικά συμπληρωματικής, όπως επιβάλλεται και εικονοποιητικά, *ενσώματης ύπαρξης* ανακαλεί μία ζωτική παράμετρο της ποιητικής της Μ. Χατζηλαζάρου, η οποία συνίσταται στην ενεργοποίηση κάθε αισθητήριου κέντρου. Έτσι, η «μυρουδιά» (όσφρηση), τα «μάτια» (όραση), και «ή αγάπη τῆς φωνῆς» (ακοή) αναπτύσσουν εν είδει ενός σωματοποιημένου όλου ταχύτητα και εφορούν με διεκδικητική σφοδρότητα («μὲ κυνηγᾶνε»), πλην όμως αδυνατούν να βρουν τον στόχο τους, εφόσον προσπίπτουν σε εμπόδια, που ανακόπτουν την πορεία τους («[...] ὡς τὴν πόρτα μου ὅπου ὀρθώνεται ἕνας τοῖχος ἀπὸ λόγια»). Ως εκ τούτου οι «βραχυκυκλωμένες μέρες» (και οι «ἀπογνώσεις») παραμένουν, από σκηνοθετική άποψη, εντός του χωρικού πλαισίου δράσης του *ενσώματου υποκειμένου*, ενώ οι (ιδωμένες ως) σωτήριας δυναμικής αντιστάσεις («μυρουδιά», «μάτια», «φων[ή]») εγκαταλείπονται απότομα έξω, όπως προκύπτει τόσο από τις συγκεκριμένες (ανα)παραστατικές διεργασίες (βλ. τη διατύπωση «ἕνας τοῖχος ἀπὸ λόγια» και τη θεματοποίηση της απωθητικής ενέργειάς του) όσο και από την αφηγηματική οργάνωση (βλ. την οκτάστιχη στιχομυθία που ακολουθεί), που αναδεικνύουν καθοριστικά την υλικότητα του λόγου.

Με άλλα λόγια, έχει αποπεμφθεί η λυτρωτική παρέμβαση του –κατά σωματικά μέρη (ανα)παριστάμενου– Άλλου, εφόσον η απώλεια έχει λειτουργήσει μετατοπιστικά ως προς τις εξισορροπητικές αντιστάσεις, οι οποίες εναντιώνονταν σε ό,τι αφίστατο της *αυθεντικής* ζωής, καθώς τις έχει αποδιοργανώσει και μεταθέσει χωρικά. Μορφοποιείται κατά συνέπεια η διάλυση του *ενσώματου υποκειμένου* ως απόρροια του εσωτερικού «βραχυκ[υ]κλ[ώμ]α[τος]» και του αποκλεισμού των θεωρημένων ως αντιστάσεων σ' ένα «έξω», κατ' αντιστροφή προς ό,τι θα συγκροτούσε μία υγιή κατάσταση πραγμάτων, προϋπόθεση της οποίας συνιστά απαρέγκλιτα η αρτιότητα που επιφέρει η *διυποκειμενική* συνθήκη.

Κατακόρυφες τροχιές και (ανα)παραστάσεις σύνθλιψης λειτουργούν προς έκφραση του αρνητικού συναισθήματος και στο εξής χαϊκού από τα «21 τρίστιχα», που δημοσιεύει η ποιήτρια στο περιοδικό *Η λέξη* τον χειμώνα του 1982:

«φθόγγοι στεναγμοί
σφίγγουνε την καρδιά μου
ζῶ τώρα ἢ ἔρω».²⁵²

Η ελάχιστη άρθρωση φωνής («φθόγγοι»), η οποία κατά την ταύτισή της με «στεναγμο[ύς]» αίρει ακόμη και τη λυτρωτική προοπτική της ποιητικής δημιουργίας, λειτουργεί αποπνικτικά όσο και παγιδευτικά για το συναίσθημα («σφίγγουνε την καρδιά μου»), επιδρώντας καταλυτικά στη σωματική κατάσταση που έχει περιέλθει «τώρα» το *ένσαρκο υποκείμενο*, ενώ το πλήγμα στην ακεραιότητα αυτής αποτυπώνεται μέσω της αντιπαράθεσης της ζωής με μία συνθήκη επιφορτισμένη με *εκφραστικές ιδιότητες* ισοπέδωσης («ζῶ [...] ἢ ἔρω»).

Στην ίδια ακριβώς (ανα)παραστατική κατεύθυνση βρίσκεται και το ακόλουθο τρίστιχο, που επισφραγίζει το ανέκδοτο ποίημα «Ἐτοῦτος εἶναι ὁ τόπος τῆς ζωγραφικῆς»:

«[...]
εἶμαι ἓνα ράφι γωνιακὸ
ὄ,τι καὶ ν' ἀκουμπήσεις ἄπάνω μου
πέφτει».²⁵³

Το παραπάνω τρίστιχο επιβάλλεται ως μία καταληκτική «τραγική διαπίστωση»²⁵⁴ αναφορικά με τις επιθυμίες που θεματοποιούνται στην έκταση του υπόλοιπου ποιήματος, η ματαίωση των οποίων έχει συγκροτήσει ένα ανικανοποίητο παρόν. Ωστόσο, εδώ ενδιαφέρει καταρχὴν το εκφραστικό φορτίο της προκειμένης (ανα)παραστατικῆς διεργασίας: η ταύτιση του ποιητικού υποκειμένου με μία επίπεδη επιφάνεια στήριξης («ράφι») προσδιορίζεται βάσει της χωροθέτησής της σ' ἓνα σημείο τομῆς («γωνιακὸ»), που την καθιστᾶ ἀκρῶς δυσλειτουργική. Η παράμετρος αὐτὴ εκφράζεται και ἐδῶ με κάθετες, πτωτικές τροχιές, οι οποίες υποβάλλουν την εντύπωση μίας ψυχοφυσικῆς ἐνότητας ὑπὸ διάλυση, ἐμφατικά ἀναδεικνυόμενης ἀφενὸς μέσω της γραφηματικῆς ἀπομόνωσης του ρήματος «πέφτει» σε ἓναν στίχο, ἀφετέρου της ολοκλήρωσης του ποιήματος με αὐτόν.

Πλήρως ἀντίστροφη ἐκφραστικὴ τροχιά ἀπὸ τις ἀποσπάσεις διαγράφουν οι κινήσεις (συμ/υπερ)πλήρωσης, που ἐθίγησαν περιστασιακά στην ἐργασία μας με ἄλλες ἀφορμές. Για παράδειγμα, στο δωδέκατο ἀτίτλο ποίημα της συλλογῆς *ΜΑΗΣ, ΙΟΥΝΗΣ ΚΑΙ ΝΟΕΜΒΡΗΣ*, ὅπου ἓνασμα του ἐρμηνευτικῆς μας σχολιασμοῦ εἶχε ἀποτελέσει η (ανα)παράσταση της *χιασματικῆς* ἀλληλεπίδρασης ἀνθρώπινου και φυσικῆς στοιχείου, η θεματοποιημένη συνθήκη

²⁵² Μάτση Χατζηλαζάρου, «21 τρίστιχα», *Η λέξη* 11 (Ἰαν. 1982) 24.

²⁵³ Χρήστος Δανιήλ, *Γράμματα ἀπὸ το Παρίσι στὸν Ἀνδρέα Ἐμπειρικό (1946-1947) και ἄλλα ἀνέκδοτα ποιήματα και πεζὰ της ἴδιας περιόδου* ὁ.π., 178.

²⁵⁴ Ὁ.π., 177.

υπερπλήρωσης επενδύεται με σαφείς θετικές σημάνσεις,²⁵⁵ οι οποίες αφορούν ειδικότερα στη συνύπαρξη εκείνη κατά την οποία δεσπόζει η *(ανα)παράσταση* της αλώβητης σύστασης ενός ακέραιου *ένσαρκου υποκειμένου*. Στην ύψιστη εκδοχή της, αυτή ορίζεται στον άξονα μίας *αυθεντικής διυποκειμενικότητας*, σημασιοδοτημένης ως συναισθηματικής και εν ταυτώ σωματικής πληρότητας και εξωτερικευόμενης ακριβώς μέσω των αναβαθμών εκφραστικότητας των εκάστοτε *(ανα)παραστάσεων* ολοκλήρωσης.²⁵⁶

Μία θετικά σημασιοδοτημένη διαδοχή κινήσεων χωρικής πλήρωσης, την οποία υποστυλώνουν όροι ενός *ενσώματου* «έρωτα», θεματοποιεί το ποίημα «ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ»²⁵⁷ από τη συλλογή 7 × 3. Η ίδια η επιλογή *(ανα)παράστασης* αλληπάλληλων μετασηματιστικών διεργασιών, χωρικά και υλικά προσδιορισμένων, συνάδει καθ' όλα με τη θεώρηση της κίνησης ως μίας μεταμορφωτικής μετάβασης, με υψηλή εκφραστική αξία ως προς την εξωτερίκευση της συναισθηματικής κατάστασης του υποκειμένου. Πέρα από την εν κινήσει, μεταμορφωτική, χωρική πλήρωση που επιτυγχάνει ο σωματοποιημένος «έρωτας», το σύνολο των εικονοποιητικών συνιστωσών του ποιήματος επικυρώνει εξίσου όσα έχουμε υποστηρίξει για τις *εκφραστικές ιδιότητες* των κινήσεων σταθεροποίησης, όταν αυτές συναρτώνται με τη μεταβλητή της μνήμης, αλλά και τα σχετικά με το λειτουργικό και εκφραστικό φορτίο των κινήσεων απόσπασης:

«[...]
γράφω μ' έναν κόμπο στὸ λαιμὸ
μὲ τὴ δύσπνοια τῆς θέρμης
γιὰ τὸν ἀκρωτηριασμὸ πού 'ναι
ἢ στέρηση τοῦ σύντροφου
τὸ μνημονικὸ ἔχω μόνο γιὰ δροσιὰ
ἓνα ἓνα ἀκουμπάει χὰδια τῆς νεότης
πάνω στα βλέφαρά μου
[...]».²⁵⁸

Στην παραπάνω στροφική ενότητα,²⁵⁹ η *ταύτιση* της «στέρηση[ς] τοῦ σύντροφου» με έναν επερχόμενο «ἀκρωτηριασμὸ» επιβάλλει ρητά την εκφραστική αξία των κινήσεων που

²⁵⁵ Βλ. ἐδὼ παραπάνω: 23.

²⁵⁶ Πλέον χαρακτηριστική πτυχή αυτής της εκφραστικά φορτισμένης κινητικής διεργασίας, που ορίζει μία εξακτίωση στον χώρο, διεκδικώντας και καταλαμβάνοντάς τον πλήρως, συνιστά η αναπτυσσόμενη με άξονα τις επανερχόμενες αναφορές σε αναρριχώμενα φυτά *χιασματική* μορφοποίηση του *ένσαρκου υποκειμένου*. Διακρινόμενα για τη ζωτικής σημασίας αναρρίχηση και επέκτασή τους, τα αναρριχώμενα φυτά συγκροτούν ένα *(ανα)παραστατικό* αποτέλεσμα που εγγίζει δραστικά τον πόλο της χωρικής υπερπλήρωσης.

²⁵⁷ *Ποιήματα 1944-1985*, 119-122.

²⁵⁸ *Ο.π.*, 119.

²⁵⁹ Στο γαλλικό όσο και στο αγγλικό μετάφρασμα του ποιήματος, η παρούσα αποτελεί –εύλογα, όπως κρίνουμε, από θεματική άποψη και με συνέπεια στις λοιπές δομικές επιλογές– μία αυτόνομη στροφική ενότητα, παρότι στο ελληνικό κείμενο εντοπίζεται τυπογραφικά συνενωμένη με την επόμενη της.

οριοθετούν μία απόσπαση. Παράλληλα, το «μνημονικό» στοιχειοθετείται ως μοναδική («[...] / τὸ μνημονικὸ ἔχω μόνο [...])» ἐπαλξη ἐνάντια στη φθορά, ὅπως αποτυπώνεται καταρχὴν χάρη στην ἀντίστιξη που δημιουργεῖται με την ἀνακουφιστικὰ διαλυτικὴ ὡς προς την πνιγηρὴ συνθήκη («[...] / γράφω μ' ἕναν κόμπο στὸ λαιμὸ / μὲ τὴ δύσπνοια τῆς θέρμης / [...])» δράση του («γιὰ δροσιὰ»).

Βεβαίως, τὴ μεγαλύτερη βαρῦτητα σχετικὰ με τὴς λειτουργίες που εγγράφονται στη μνήμη, καθὼς και με ὅ,τι ἔχει συζητηθεῖ ἕως ἐδῶ, συγκεντρώνει ἡ συνάρτηση τῆς εὐεργετικῆς δράσης τῆς μνήμης με μία σταθεροποιητικὴ («ἀκουμπάει») ἐπὶ του *ενσώματου υποκειμένου* κίνηση, ἡ ὁποία ἐπιπλέον ἐναποθέτει τὰ φορτισμένα με ἐξέχουσα σημασία «χάδια», προσδιορισμένα χρονικὰ και ὡς ἐκ τούτου –μακροσκοπικὰ ἰδωμένα– και ποιοτικὰ («τῆς νεότης»), σ' ἕνα προνομιακὸ χωρικὸ πεδίο («πάνω στα βλέφαρά μου»). Μάλιστα, με ὅσους ὅρους ἔχουν τεθεῖ στην προσέγγισή μας, ἡ εὐδιάκριτα προτεταγμένη και ἐδῶ σταθερότητα ἀναδεικνύεται περαιτέρω ὡς ἀπαρέγκλιτη προϋπόθεση, προκειμένου να προσλάβει ἐξαρχῆς ἡ μνήμη εὐεργετικὴ δράση, ὥστε να διακρίνεται ἡ αξιολογικῆς τάξεως ἀνάγκη που παρωθεῖ στη “στερεοποίηση” ἢ και στη *χωρικοποίησή* τῆς.

Στρέφοντας τὴν προσοχή μας στην κατεξοχὴν κινητικὴ διεργασία τῆς μεταμόρφωσης, που ὀρίζει μία δυναμικὴ κατάσταση κατὰ τὴ μεταβολὴ τῆς φυσικῆς υπόστασης, παρατηροῦμε πως ἡ ἴδια ἀνάγεται αιτιολογικὰ σε μία *(ἀνα)παράσταση* υπερπλήρωσης: ἡ μετατόπιση του σωματοποιημένου²⁶⁰ («[...] / γιὰ μένα ἔχει ἀκόμα σάρκα / ὅστὰ και ἐπιδερμίδα / [...])» «ἔρωτα» στον χώρο, ἀπόρροια τῆς ὁποίας καθίσταται ἡ προσαρμογὴ τῆς μορφῆς του, προκειμένου να ἐμποτίσει κάθε χωροχρονικὰ προσδιορισμένο συμβάν με τὴς θετικῆς σημάσεις που τον ἀκολουθοῦν, *(ἀνα)παριστάμενος* ἔτσι ὡς εἰσερχόμενος σε ἐπιμέρους χώρους–“καλούπια” (βλ. και τὴν ἐρμηνευτικὴν προσέγγιση του ἐπόμενου ποιήματος) και καταλαμβάνοντάς τα πλήρως, οφείλεται ἀκριβῶς στο γεγονός ὅτι ἐξέχει ποσοτικά.

Ἡ διάσταση αὐτῆς τῆς ποσοτικῆς υπεροχῆς αποτυπώνεται καταρχὰς λεκτικὰ μέσω μίας διπλῆς ἀναφοράς («Ἀκοῦστε πῶς ἀνασαλεύει ὁ ἔρωτας / τώρα ποὺ εἶναι παραπανήσιος / [...])»²⁶¹ και «[...] / ἔρωτα περίσσειε πῶς ταμπουρώθηκες ἄραγε / [...])»²⁶² και στη συνέχεια και εἰκονοποιητικὰ, ὅπως θα φανεῖ παρακάτω, συμπλέκοντας ἀδιάρρηκτα τὴν εὐνοϊκὰ σημασμένη μεταμορφωτικὴ διεργασία με τὴ συνθήκη υπερπλήρωσης ὡς γενεσιουργὸ δύναμης αὐτῆς τῆς κινητικότητας. Τὸ ἐναρκτήριο δίστιχο συμπυκνώνει δραστικὰ τὴν

²⁶⁰ Ἡ σύλληψη του «ἔρωτα» ὡς σωματοποιημένου υποδεικνύεται ἤδη ἀπὸ τον τίτλο του ποιήματος, ἐφόσον ἡ μεταμόρφωση ἀφορᾷ καταρχὴν σε ἔμβια ὄντα.

²⁶¹ *Ποιήματα 1944-1985*, 119.

²⁶² *Ο.π.*, 120.

προκείμενη παράμετρο, καθώς μία μικρή κίνηση («άνασαλεύει»), πλην όμως επαρκής για να αισθητοποιηθεί ακουστικά, τίθεται ως άμεση συνέπεια της αφθονίας του ορισμένου όγκου. Η πλεοναστική, λοιπόν, σύσταση στέκεται αφορμή για την εκκίνηση μίας σειράς χωρικών καταλήψεων από τον σωματοποιημένο και μεταμορφούμενο «έρωτα», κοινό στίγμα των οποίων είναι η απελευθέρωση νέων δυναμικών και κυκλωτικών κινήσεων με φορά προς το *ένσαρκο υποκείμενο*:

«[...]
σπίτι όλάκερο ό έρωσ με διαδρόμους
με δωμάτια γιομάτα καθρέφτες που στέλνουν
ό ένας στόν άλλον
μυστικές μορφές τρυφερότητας
καί τὰ φῶτα πάντα άρκετὰ λαμπερά
[...]».²⁶³

Στο παραπάνω απόσπασμα που συνιστά τον πρώτο “σταθμό” στην πορεία της μεταμόρφωσης, η *ταύτιση* του «έρωτα» με «σπίτι» συμβαίνει στη βάση όρων πληρότητας («ολάκερο», «γιομάτα»), συναπτόμενων με μεγέθη («διαδρόμους», «καθρέφτες **που στέλνουν**»)²⁶⁴ που σηματοδοτούν κινητικά προσδιορισμένα περάσματα, τα οποία αναδύονται ευκρινώς («καί τὰ φῶτα πάντα άρκετὰ λαμπερά») και φέρουν θετικές, σχεδόν ιερές, συνδηλώσεις («μυστικές μορφές τρυφερότητας»). Η συγκροτούμενη κατά την ανακλαστική²⁶⁵ διαδικασία κινητική ανταλλαγή, που υπογραμμίζεται με την τοποθέτηση σ’ έναν μεμονωμένο στίχο («ό ένας στόν άλλον»), καθώς και η διαδοχή αυτού του στίχου από το ονοματικό σύνολο «μυστικές μορφές τρυφερότητας», το οποίο μπορεί εξίσου εύλογα να συνταχθεί είτε ως αντικείμενο του «στέλνουν» είτε ως παράθεση στη φράση «ό ένας στόν άλλον», αφήνοντας απροσδιόριστο το αντικείμενο του ρήματος και εξαίροντας καθ’ όλα την ίδια την κινητική ανταλλαγή, υποδεικνύουν σε κάθε περίπτωση μία ευδόκιμη *διυποκειμενική* συμπλοκή, προς έκφραση της οποίας λειτουργεί μία άρτια, πεπληρωμένη, χωρική συνθήκη.

Την ίδια εκφραστική λειτουργία επιτελεί δραστικά, όπως έχει επισημανθεί και προηγουμένως, η μνεία αναρριχώμενων φυτών και η εικονοποίηση της διεκδικητικής τους ως προς την κατάληψη του χώρου κίνησης, που επανέρχεται εδώ, ορίζοντας το δεύτερο στάδιο μετασχηματισμού:

²⁶³ Ο.π., 119.

²⁶⁴ Η υπογράμμιση τίθεται προς υπόδειξη της κινητικής δυναμικής του ρηματικού τύπου σε επίπεδο σημαινομένου.

²⁶⁵ Αναδεικνύεται ευκρινέστερα στη γαλλική και στην αγγλική εκδοχή («qui renvoient» και «reflections» αντίστοιχα): *Ποιήματα 1944-1985*, 135 και 151.

«[...]
παντοῦ γραπώνεται ὁ ἔρωτας κισσὸς
περιζώνει καὶ σκεπάζει τὸ ὅποιο σῶμα
τί παράξενο τὸ θρόισμα τῆς φυλλωσιᾶς
ὄλο πράσινη καὶ τόσο πυκνὴ
εἰδῶν εἰδῶν τὰ καμώματά της
[...]».²⁶⁶

Τὴν κυρίευση τοῦ χώρου ἀπὸ τὴν αναρριχητικὴ καὶ ἐπεκτατικὴ κίνηση τοῦ κισσοῦ ἀναδεικνύουν οἱ ρηματικοὶ τύποι («γραπώνεται», «περιζώνει», «σκεπάζει») ἀπὸ κοινού με τὴν ἔμφαση στὴν καθολικὴ ἐμβέλεια αὐτῆς τῆς κυρίευσης («παντοῦ», «τὸ ὅποιο σῶμα», «[...] φυλλωσιᾶς / [...] τόσο πυκν[ῆς] / [...]»)· ἡ ἀπόληξη τῆς ἐν λόγῳ αἴσια νοηματοδοτημένης υπερπλήρωσης στὴν *ἐνσαρκὴ ὑπαρξή* ἐνισχύει τὴν υπόθεση τῆς λειτουργικότητος ποὺ ἐγκλείουν οἱ ἐκάστοτε ἀντίστοιχες (*ανα*)*παραστάσεις*.

Ἡ ἴδια παράμετρος ἀπαντᾷ καὶ στὸ τρίτο στάδιο μεταμόρφωσης, ὅπου, ὅπως καὶ στὸ πρῶτο, υποφώσκουν πνευματικὲς, μυστικιστικὲς σημάνσεις, ἐνῶ ἐπιπλέον ἡ (*ανα*)*παραστάση* τῆς χωρικῆς πλήρωσης ὀρίζεται στὸν ἄξονα τῆς αἰσθητηριακῆς ἐπιβολῆς τοῦ σωματοποιημένου «έρωτα» στὸν ἔμβιο περίγυρό του:

«[...]
ἔρωσ ζῶο ἀγέρωχο καὶ ἠχηρὸ
τόσο ὥστε δὲν ξεχωρίζει τὸ χτύπημα
ποὺ καταφέρει ἀπὸ κεῖνο ποὺ δέχεται
λέω ἔρωσ ζῶο ὅμως ἀκούω μονάχα μιὰν ἠχῶ
σὰν ἄσμα λατρείας
[...]».²⁶⁷

Κατὰ τὴν *ταύτιση* τοῦ «έρωτα» με τὴν ἀκμαιότητα ἐνός ζώου τὸ ὁποῖο γεμίζει τὸν χώρο τόσο με τὴν ἐπιβλητικὴ τῆς ἀπτότητος υπόστασής του («ἀγέρωχο») ὅσο καὶ με τὴν ἀκουστικὴ ἔνταση ποὺ διαχέει («ἠχηρὸ»), ὁ ἴδιος τοποθετεῖται ἐντὸς αὐτῆς τῆς συνθήκης χωρικῆς κατάληψης, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀνακύπτει μιὰ *ἐνσώματη* συν-*ὑπαρξή* ἰσοτιμίας, ἐμφατικὰ ἀποτυπωμένη μέσω τοῦ διασκελισμοῦ («τόσο ὥστε δὲν ξεχωρίζει τὸ χτύπημα / ποὺ καταφέρει ἀπὸ κεῖνο ποὺ δέχεται»), οὕτως ὥστε νὰ ἀναδεικνύεται ἐνεργὰ ἡ ἀδιάσπαστη συμπλοκὴ τῶν δύο *ἐνσώματων υποκειμένων*. Τῆ συμπλοκὴ αὐτὴ αἰσθητοποιεῖ περαιτέρω ἡ ἀποκλιμακωτικὴ –συντονισμένη ἐντούτοις με τὴς ἀνακλαστικὲς καὶ ὡς ἐκ τούτου συγκοινωνούσες κινητικὲς τροχιᾶς (πβ. καὶ τὴς ἀνταλλαγῆς μορφῶν μεταξύ κατοπτρικῶν ἐπιφανειῶν, ὅπως ὑποδείχθηκε

²⁶⁶ *Ο.π.*, 119.

²⁶⁷ *Ο.π.*, 119-120.

παραπάνω στο πλαίσιο της ταύτισης «έρωτα-σπιτιού»)– συγκεκριμενοποίηση του νωρίτερα ισχυρού ακουστικού ερεθίσματος ως «ήχ[οῦς]», η *διυποκειμενική* δραστηριότητα της οποίας ενισχύεται με την παρομοίωσή της ως «ἄσμα λατρείας».

Ως εξέχουσα στιγμή αυτής της εν κινήσει, μεταμορφωτικής, διεργασίας κρίνεται η έβδομη στροφική ενότητα, η οποία έλκει την προσοχή όχι μόνον λόγω του μεγαλύτερου αριθμού στίχων, αλλά και επειδή εδώ επαναφέρεται η πρωταρχική αιτία της κίνησης, η ίδια δηλαδή η πλεοναστική υπόσταση του «έρωτα», με μία ευθεία αποστροφή προς αυτόν: «[...] / ἔρωτα περίσσειε πῶς ταμπουρώθηκες ἄραγε / [...]». Περαιτέρω βαθμοί έντασης συγκροτούνται όπως δείχνει η μέριμνα –ήδη από την έναρξη της στροφικής ενότητας– για τον σαφή χρονικό προσδιορισμό της αφήγησης («[...] / σὲ ὄνειρο πρωινὸ εἶδα / [...]»): τα πρωινά όνειρα,²⁶⁸ πλησιέστερα καθώς είναι στη στιγμή της αφύπνισης, καθίστανται πλέον εναργή, εναποθέτοντας ισχυρά το στίγμα τους στην ψυχολογική κατάσταση του υποκειμένου και διεκδικώντας ιδιαίτερη σημασία για το ορισμένο εδώ περιεχόμενό τους.

Συγκεκριμένα, το «πρωινὸ ὄνειρο», οριοθετημένο σε άξονες ανόδου και καθόδου («[...] / νὰ ξεκινάει πάνω ἀπ' τὸ κρεβάτι μου / τὸ κάγκελο μιᾶς σκάλας ἐξωτερικῆς / [...]»), που υποστυλώνουν μία διασαλευμένη διαλεκτική του μέσα με το ἔξω, γίνεται φορέας και συνάμα πτυχή μίας *υπερπραγματικότητας*, προερχόμενης από ακραιφνῶς υπερρεαλιστικές καταβολές:²⁶⁹

«[...]
σὲ ὄνειρο πρωινὸ εἶδα
νὰ ξεκινάει πάνω ἀπ' τὸ κρεβάτι μου
τὸ κάγκελο μιᾶς σκάλας ἐξωτερικῆς
ἔρωτα περίσσειε πῶς ταμπουρώθηκες ἄραγε
ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ σκαλιὰ ἐκεῖνα μὲ
γκαζοτενεκέδες ὄλο ἀγαπητὰ λουλούδια
γιασεμιὰ τριαντάφυλλα βασιλικοὺς
εἶχε μολόχες πάπυρους καὶ ἥλιους
φυσοῦσε ἀέρας ἐλαφρὺς ποὺ ἔφερνε
πανέμορφες χρυσαφιές πεταλοῦδες
κεῖνες τερετίζανε μελαγχολικὰ φαρμακωμένα
ἔπειτα ἦρθε ἓνας σκαντζόχοιρος
ὅμως ἔγινε μπάλα ἀγκαθωτὴ

²⁶⁸ Δεδομένης της ακριβούς συμφωνίας των τριών μεταφρασμάτων [«ὄνειρο πρωινὸ», «ce matin j' ai vu en rêve» (ό.π., 136), «on a morning dream I saw» (ό.π., 152)], η ερμηνεία δεν θα πρέπει να παρασυρθεί προς την έννοια του daydream ή της ονειροπόλησης, που ορίζει μία διαφορετική πνευματική κατάσταση.

²⁶⁹ «Πιστεύω στη μελλοντική λύση αυτών των δύο καταστάσεων, κατ' επίφαση τόσο αντιφατικών, που είναι το όνειρο και η πραγματικότητα, σ' ένα είδος απόλυτης πραγματικότητας (surréalité), υπερπραγματικότητας, αν μπορεί κανείς να πει κάτι τέτοιο»: André Breton, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, ό.π., 17-18.

καὶ πῶς νὰ τὸν παίξεις
[...].²⁷⁰

Και ἐδῶ ὁ σωματοποιημένος «έρωτας» (*ανα*)*παρίσταται* ὡς μετακινούμενος, καταλήγοντας στὴν οχύρωση («ταμπουρώθηκες») καὶ τὴν προσαρμογὴ ἢ, σαφέστερα, τὴ μεταμόρφωσή του, ἐπιβαλλόμενος καθ' ὅλα ὡς περιέχον στὸν περιεχόμενο χώρο που τὸν υποδέχεται με μίᾶ «ελπίδα υγείας»,²⁷¹ δεδομένου πως ὁ χώρος ἀποδίδει ἕνα θετικὰ σημασμένο στοιχεῖο τοῦ *βιωμένου κόσμου* («[...] / γκαζοτενεκέδες ὄλο ἀγαπητὰ λουλούδια / γιασεμιά τριαντάφυλλα βασιλικούς / εἶχε μολόχες πάπυρους καὶ ἥλιους / [...])», συντονισμένο ὡς πρὸς τὴν περιληπτικὴ του ευρύτητα (καὶ τὸ θετικὸ πρόσημο ὅσων ἐγκλείει) με τὴν υπερπληρωτικὴ δράση τοῦ «έρωτα».

Πέραν τῶν αἰσιῶν προεκτάσεων τῶν κινήσεων χωρικῆς ἐξάπλωσης καὶ κατάληψης που διακρίνονται καὶ ἐδῶ, ιδιαίτερα δραστικὸ εἶναι καὶ τὸ καταληκτικὸ τρίστιχο τῆς στροφικῆς ἐνότητας, ὅπου συμπυκνώνεται ἕνας υπαινιγμὸς στὴ διφυΐα αὐτοῦ τοῦ σωματοποιημένου «έρωτα», ἡ ὁποία επικυρώνεται ἐντατικὰ μέσω τῆς ἐπαναφοράς τῶν *εκφραστικῶν ιδιοτήτων* τῶν κινήσεων ἀπόσπασης. Ἐτσι, ἡ ἀντίθεση που συγκροτεῖται ἐνισχύει ὅ,τι συζητήθηκε γιὰ τὴν ἐκφραστικὴ τῶν (*ανα*)*παραστάσεων* ὁλοκλήρωσης καὶ τὴ δράση τοῦ μεταμορφούμενου, ἀρα κατεξοχὴν κινούμενου,²⁷² υποστασιοποιημένου πεδίου που συνιστᾶ ὁ «έρωτας», ἐπιφέροντας χωρικὲς πληρώσεις καὶ ἐκφράζοντας μέσω αὐτῶν τὴ *διυποκειμενικότητα* ὡς προϋπόθεση τῆς ψυχοσωματικῆς ἀρτιότητας.

Πιο ἐιδικὰ, ἡ εἰκονοποιία που διακόπτει τὴν ἀφηγηματικὴ ροὴ τῆ στιγμῆ που ὁ «έρωτας» πλημμυρίζει τὰ ἀλλεπάλληλα, αἰσία σημασιοδοτημένα, δοχεῖα-«γκαζοτενεκέδες» («[...] / ἔπειτα ἦρθε ἕνας σκαντζόχοιρος / ὅμως ἔγινε μπάλα ἀγκαθωτὴ / [...])» στοιχειοθετεῖ ἐξαφνα ἕνα ζωϊκὸ μέγεθος, που ἀποτρέπει τὴν προσέγγιση τῆς *ενσώματης* ὑπόστασης ἀπὸ κάποια ἄλλη («[...] / καὶ πῶς νὰ τὸν παίξεις / [...])». Ἡ “εἰσβολή” αὐτῆς τῆς ἀρνητικῆς, «ἀγκαθωτ[ῆς]» ἀιχμῆς σ’ ἕνα κατὰ τὰ ἄλλα πλήρως προσβάσιμο ἀπὸ κάθε ὑπόσταση (ἀρα καὶ ἀπὸ τὸν σωματοποιημένο «έρωτα») περιβάλλον γίνεται φορέας μίας –υπαινισσόμενης ὡς ἀδιάλειπτα ἐνεχόμενης στὴν ἐρωτικὴ συνθήκη– ἀνησυχαστικῆς προοπτικῆς, που νοεῖται ὡς «πληγ[ῆ] τοῦ ἔρωτα»²⁷³ καὶ διατρέχει κάθε χωρικὴ μετατόπισή του στὴν ἐκταση τοῦ

²⁷⁰ *Ποιήματα 1944-1985*, 120.

²⁷¹ Ἀρης Αλεξάνδρου, «Ὀνειρο–Υπερρεαλισμός» (1943), *Ἡριδανός* 4 (Φεβρ.-Μάρτ. 1976) 105.

²⁷² Βλ. ἐπιπλέον τὶς εἰκονοποιητικὲς διεργασίες που ὀρίζουν στίχοι ὅπως: «[...] / ὁ ἔρωτας τοῦ ἔρωτα / μεῖ ἰδιοτροπίες **μύριες** φέγγει / [...])», «[...] / φάνηκαν λίγα σύννεφα / ἔτσι πὸν **καβάλησαν** τὸν Ὑμηττὸ / μετὰ **ἀπλωθήκανε** καὶ ἀπαλὰ / **σκεπάσανε** τὸ βαθτὰ λαξεμένο διάσελο / [...])»: *Ποιήματα 1944-1985*, 120· «[...] / **καλαθοῦνες γιομάτες** κουρελαρία / ἔχουν φορεθεῖ γιὰ νὰ νιώσει ὁ ἔρωτος / ὁ ἄπληστος [...])», «[...] / γιὰ νὰ σταθεῖ ὀλόρθος / **ξεδιπλώνεται** με κινήσεις αἰλουροειδεῖς / πανδαμάτωρ εἶναι ὁ ἔρωτος / [...])»: *ὁ.π.*, 121.

²⁷³ Αὐτὴν τὴ διαρκὴ “ἀνοικτότητα” στὸ ἐνδεχόμενο τῆς φθοράς τοῦ ἔρωτα (*ανα*)*παριστά* παραδειγματικὰ ἡ ἐξῆς εἰκονοπλασία τῆς πρώτης ἡδῆ στροφικῆς ἐνότητας: «[...] πῶς γίνεται τῆς γαρδένιας τὸ πετάλο / ὅταν μες στὰ

ποιήματος.

Επερχόμενη μέσω των εικονοπλαστικών όρων της καταληκτικής στροφικής ενότητας, η κλιμάκωση της παραπάνω διάστασης ενισχύει τις κινητικές αντιθέσεις (αποσπάσεις έναντι (συν/υπερ)πληρώσεων) και τις εκφραστικές προεκτάσεις καθεμίας στην ποιητική της Μ. Χατζηλαζάρου. Πράγματι, το ποίημα ολοκληρώνεται με μία (κινητική) διεργασία αποκοπής, η οποία συμπλέει με τη μετατόπιση της θεματικής από τον *ενσώματα* νοούμενο «έρωτα», τον έρωτα δηλαδή ως λειτουργία σωματική όσο και συναισθηματική, στην αμιγώς σαρκική²⁷⁴ εκδοχή του, μία εκδοχή-“κέλυφος”, θα λέγαμε, η οποία περιβάλλεται από αρνητικές σημάνσεις, καθότι φέρει εξίσου ως αποτέλεσμα την απώλεια, καταλύοντας την ίδια την οργανική διάσταση της *διυποκειμενικότητας*:

«[...]
λίγο πιό μακριά
πάνω στο δεντρολίβανο
τὸ ἀλογάκι τῆς Παναγιᾶς
μιὰ τρίγωνη κεφαλή ὄλο φιλαρέσκεια
τὰ χέρια σεμνὰ διπλωμένα
περιμένοντας ἐκεῖ δὰ ὑπομονετικά
τὸ ἀρσενικό της τῆ λεία της
τὸ γεῦμα της

χέρια μας κακοπάθει / ἔτσι δείχνουν κι οἱ πληγὲς τοῦ ἔρωτα / [...]: ὁ.π., 119. Η (ανα)παράσταση της φθοράς και της πληγής ως εξωτερίκευση της συναισθηματικής ταλαιπωρίας υπάγεται σαφώς στο ερμηνευτικό πλαίσιο των κινήσεων απόσπασης. Την αρνητικά φορτισμένη βεβαιότητα που υποδεικνύει την αναπόφευκτη συνάρτηση του “πληγωμένου” έρωτα με το παρόν του ποιητικού υποκειμένου θεματοποιεί και η ένατη στροφική ενότητα:

«[...]
νὰ πῶ γιὰ κάτι κρυψῶνες
τοῦ ἔρωτα τὶς ὁ ἕνας
εἶχε τὴν πείνα τοῦ ἄλλου
καὶ κατεβαίναμε στὸ ρέμα
μὲ τὶς μυρουδάτες λυγαριῆς
ναὶ τότε ἀγαπιόμαστε κατάχαμα
κι ἄς εἶτανε παντοῦ χαρτιὰ
βρώμικα ξεκοιλιασμένα στρώματα
σκουριασμένοι σομιέδες τουμπαρισμένοι
λάστιχα μὲ βαθιὲς μαχαριῆς
ὁ ἔρωτς τὰ δικά του μονάχα ἤξερε
[...]»:

ὁ.π., 121-122.

Η εμφατικά προσδιορισμένη βεβαιότητα («ναί») που αφορά στη χρονική βαθμίδα ενός περισσότερο ή λιγότερο μακρινού παρελθόντος («τότε») από κοινού με τον απελευθερωτικά νοούμενο αυθορμητισμό, που φανερώνει η επιρρηματική σχέση της παραχώρησης («κι ἄς εἶτανε»), υπαινίσσονται την τωρινή συνθήκη ως ευρισκόμενη στον αντίθετο πόλο των θετικών σημάνσεων. Με άλλα λόγια, οι αφηγηματικές και συντακτικές δομές εδώ μοιάζει να υποδεικνύουν μία *αυθεντική* κατάσταση, οι απαραίτητοι όροι υλοποίησης της οποίας έχουν πάψει να πληρούνται.²⁷⁴ Η φράση «πολὺ σαρκαστικά» οφείλει εδώ να αναγνωστεί διττά, τόσο παραπέμποντας ετυμολογικά και ακουστικά στη μονόπλευρη διάσταση της σάρκας όσο και συντονίζοντας αυτήν τη διάσταση με μία διάθεση που λειτουργεί τραυματικά για το συναίσθημα, ενεργοποιώντας έμμεσα και εδώ τις σημάνσεις του αδιάσπαστου δεσμού ψυχής και σώματος.

είδες καμιά φορά τερτίπια πού 'χει ή συνουσία
λίγο κωμικοτραγικά πολύ σαρκαστικά».²⁷⁵

Προσδιοριζόμενη ως δολερή πράξη («τερτίπια»),²⁷⁶ η απόβλεψη της οποίας είναι εκ των πραγμάτων ζημιοτική, εφόσον τελείται σε βάρος ενός από τα δύο μέρη της διποκειμενικής συνθήκης, η κινητική διεργασία αποκοπής που ορίζεται εδώ παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Αυτό προκύπτει από την τάση εξολόθρευσης που επιδεικνύει το συγκεκριμένο θηλυκό έντομο κατά την αναπαραγωγική διαδικασία, με τη βίαιη απόσπαση του κεφαλιού του αρσενικού, οι *εκφραστικές ιδιότητες* της οποίας χρειάζεται να προσδιοριστούν στον άξονα των αρνητικών σημάνσεων των αποσχιστικών κινήσεων, όπως αυτές οι σημάνσεις έχουν συζητηθεί εδώ παραπάνω, ενισχύοντας έμμεσα και τη συνάρτηση της (ζητούμενης) *διποκειμενικότητας* με τις θετικά σημασμένες πληρωτικές (ανα)παραστάσεις.

Ιδωμένο μέσα από ένα δομικό πρίσμα, το υπό μελέτη ποίημα οργανώνεται βάσει των αρχών των «συνθετικών»²⁷⁷ ποιημάτων, στα οποία συγκεντρώνεται ποσοτικά και παρατηρείται κατεξοχήν η συστηματική επαναφορά των κινήσεων αδειάσματος ή κατάληψης χώρου και των παρεπόμενων (ανα)παραστάσεων χωρικής κενότητας ή πληρότητας, με το εκάστοτε εκφραστικό φορτίο από το οποίο, όπως υποστηρίζεται, αυτές διέπονται (αρνητικό στην πρώτη περίπτωση και θετικό στη δεύτερη αντίστοιχα). Αντίστοιχο ποιητικό παράδειγμα συνιστά και το «ΑΛΛΟ ΕΝΑ ΤΕΤΟΙΟ ΚΥΜΑ»,²⁷⁸ που συζητήθηκε νωρίτερα με αφορμή την πρώτη στροφική του ενότητα.²⁷⁹

Στο υπό συζήτηση ποίημα, τον ρόλο του ιδιαίτερου αφηγηματικού αρμού, που συνέχει τα επιμέρους αυτόνομα στιγμιότυπα και αναδεικνύεται τόσο μέσω της εικονοποιητικής όσο και μέσω της δομικής/λεκτικής επαναφοράς του (πβ. προηγουμένως την αφηγηματική λειτουργία του σωματοποιημένου, μεταμορφούμενου «έρωτα»), αναλαμβάνει ο «χρόνος»: όχι όμως ο εκ των πραγμάτων σωματοποιημένος «χρόνος», αλλά αυτός η υλική και έμβια υπόσταση του οποίου μορφοποιείται καθώς εισχωρεί σε «καλούπια»-«κατοικίες», που συνιστούν είτε δυναμικές καταστάσεις («σέ ήφαιστεια», «στά μάτια σ' όλα τὰ μάτια από τότε πού υπάρχουνε», «σέ έρωτες», «σέ κρυφές φωτιές», «σέ άβύσσους», «σέ βαρύγδουπους ήχους όταν μεταναστεύανε / οί προϊστορικές άγέλες», «σέ μύθους», «σέ ταξίδια στο διάστημα», «σέ

²⁷⁵ *Ποιήματα 1944-1985*, 121-122.

²⁷⁶ Αντίθετα απ' ό,τι έχει παρατηρηθεί σε άλλες περιπτώσεις, το νεοελληνικό μετάφρασμα εξέχει εδώ ως προς τη δραστηκότητά του χάρη στην εξειδικευτική ακρίβεια του σημαιομένου σε σχέση με την ουδέτερη αξιολογικά και ευρύτερη σημασιολογικά επιλογή του «vicissitudes» στα γαλλικά (ό.π., 138) και τα αγγλικά αντίστοιχα (ό.π., 154).

²⁷⁷ Βλ. εδώ παραπάνω: 25, 48, και υποσημείωση 99.

²⁷⁸ *Ποιήματα 1944-1985*, 87-91.

²⁷⁹ Βλ. εδώ παραπάνω: 66-67.

λαμπρές ρῶγες στήθους πού 'ναι τ' ἄστρα τ' οὐρανοῦ», «σὲ μάχες», «σὲ ἔτη φωτὸς»)²⁸⁰ εἶτε ζωντανούς οργανισμούς («σὲ φτέρες», «σὲ χρυσαετοὺς», «σὲ ἀχινούς», «σὲ χελῶνες τῆς θάλασσας», «σὲ μικρόβια»)²⁸¹.

Προσδιοριζόμενος ὡς κεντρικό συστατικό μίας διαδικασίας χύτευσης («[...] / ὁ χρόνος φωλιάζει ξανὰ καὶ ξανὰ σ' ὅποιο καλούπι / θὲ νὰ τοῦ πλάσεις / [...]»), ὁ χρόνος (ανα)παρίσταται ὡς μία ρευστή οὐσία· σαφέστερα, προσδιορίζεται ὡς ἓνα λιωμένο μέταλλο, συγκροτώντας μακροσκοπικά συστοιχίες με τὴν ἴδια τὴν παραγωγή τοῦ ποιητικοῦ λόγου.²⁸² Ἔτσι, κατὰ τὴν κινητική, μεταμορφωτική, αὐτὴ διαδικασία ὁ χρόνος *χωροποιεῖται*, οὕτως ὥστε νὰ εγγράφονται βάσιμα, μέσα δηλαδή ἀπὸ τὸ συσχετιστικό πρίσμα, αξιώσεις *χωροποίησης* καὶ στὴν ἴδια τὴν ποιητικὴ τέχνη. Στὸ πλαίσιο αὐτὸ ἀναδεικνύεται μία μετακειμενικῆς τάξεως εικονοποίηση, ἐνισχυόμενη περαιτέρω ἀπὸ τὴ μοναδική “κατοικία” τοῦ χρόνου ποῦ ἐξέχει ποσοτικά, καταλαμβάνοντας δύο ἴσου μήκους στίχους ἀντὶ γιὰ ἓναν, καὶ συνδέεται με τὶς λέξεις: «[...] / σὲ ἀτελεύτητη ροὴ τοῦ ἀνθρώπου μὲς στὶς λέξεις / ὅπως ρέουν καὶ οἱ λέξεις μὲς στὸν ἄνθρωπο / [...]».²⁸³

Τὸ ἐνδιαφέρον ὡστόσο ἐδῶ συγκεντρώνεται στὶς ἀλλεπάλληλες κινήσεις πρὸς ἐπίτευξη τῆς χωρικής πλήρωσης, κατὰ τὴν ὁποία ὁ ρευστός καὶ ἀρα εὐμετάβλητος μορφικὰ χρόνος εἰσχωρεῖ σὲ υποστάσεις καὶ συνθήκες –κοινό στίγμα τῶν ὁποίων συνιστᾷ τὴ δυναμικότητα ποῦ τὶς διακατέχει–, με ἀποτέλεσμα ἀφενὸς νὰ τὶς “γεμίζει”, ἀφετέρου, ὅπως εὐλόγα ἐξάγεται, νὰ οικειοποιεῖται τὴ μορφή τοὺς κατὰ τὴ στερεοποίησή του. Καίρια παράμετρο ἀναφορικά με αὐτὴν τὴν (σὺμ/ὑπερ)πληρωτικὴ (ανα)παράσταση ποῦ ἐγκεῖται στὴν ἀδιάλειπτη κίνηση τοῦ χρόνου, ἀποτελεῖ ἐπιπλέον τὸ ὅτι στὴ διαδικασία αὐτὴ ἐνέχεται μία ἀπαρέγκλιτη τελεολογικὴ ἀπόβλεψη. Ἡ τελευταία, θέτοντας συστηματικὰ στὸ ἐπίκεντρο τὴν *ενσώματη ὑπαρξή*, προσδιορίζεται ὡς ἓνα αἶτημα τόσο ἀνεύρεσης *βάθους* ὅσο καὶ δημιουργίας,²⁸⁴ ἐνῶ συντονίζεται πλήρως με τὴν κινητικὴ –περικυκλωτικὴ καταρχὴν– ἔνταση τοῦ κατεξοχὴν *διυποκειμενικά* δομημένου στιγμιότυπου, ποῦ παρατίθεται στὴ συνέχεια:

²⁸⁰ *Ποιήματα 1944-1985*, 87-88.

²⁸¹ *Ο.π.*, 88.

²⁸² Πβ. τὴ θεματοποίηση τῆς ποιητικῆς δημιουργίας τῆς με ὄρους μεταλλοτεχνίας στὸ ἕκτο ἀπὸ τὰ δέκα πλαγιογραφημένα χαϊκὸ ὅπου ἀπαντοῦν στὸ ποίημα «ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΚΥΜΑΤΑ ΜΝΗΜΗΣ»: «λέξεις γανῶνω / μὴπως καὶ ἀποκάνω / γιὰ μᾶς τὴ θανή». Ενδιαφέρουσες ἐρμηνευτικὰ καὶ οἱ ἀλλόγλωσσες παραλλαγές («*étamer des mots / pour l' emporter sur elle / ah la mort à mort*» καὶ «*tinkering with words / great is the need to outdo / death among us death*») ὡς πρὸς τὶς τροποποιήσεις τῶν ἐπιρρηματικῶν σχέσεων καὶ τὴν ἐναλλαγὴ μεταξὺ μίας συνθήκης σχετικῆς ἐπικράτησης τοῦ ἀνθρώπου ἀέναντι τὸν θάνατο στὸ γαλλικὸ καὶ τὸ ἀγγλικὸ («*l' emporter*», «*outdo*») κατ' ἀνίστιξιν πρὸς τὸν ἐπιδιωκόμενο καθολικὸ ἀφανισμό τοῦ δευτέρου, ποῦ ἐπιβάλλει ἡ ἀντίστοιχη λεξιλογικὴ ἐπιλογή τοῦ νεοελληνικοῦ μεταφράσματος («ἀποκάνω»): *ό.π.*, 116, 132, 148.

²⁸³ *Ο.π.*, 88.

²⁸⁴

«[...] / μιὰ μυρουδιά νοτισμένη άπλωνότανε ένω οί χαρές και τὰ βλέμματα τύλιγαν με κορδέλες όλη τή ζέση που βλασταίνει άνταύγειες άκινήσιās σιγὰ άνατρέπονται και κάθε κίνηση γυαλίζει τὸ τσαμπι τῶν μελαχρινῶν μαλλιῶν κολλημένα στο πρόσωπο *έδῶ οὔτε έδῶ οὔτε μία μέρα με στίγματα από φαντασιώσεις* έσὸ καταυγάζεις τὸ τέλος μιās μοναξιῶς άν και δέν είσαι ὁ έρωτας σε σένα οί εικόνες άναδεύουν ένα μεγάλο φλόκο και κύματα καρδιῶς
 πῶς κάνεις και παίρνεις τὰ λόγια πάνω στο στήθος μου
 άνάβεις τις χειρονομίες μας με άστρα
 και μετράω τὸ κεχριμπάρι τῶν ναί ναί
 με άκτινοβολείς με τις δροσερές παλάμες σου
 άν και δέν είσαι ὁ έρωτας
 σπιλιάδες με φυσῶς
 σ' αὐτὰ τ' άτελείωτα άπογέματα λαχανιασμένα από Άπρίλη και στο Παρίσι οί άνεμῶνες με τὰ μάτια ὀρθάνοιχτα μιὰ μυρουδιά νοτισμένη άπλωνότανε ένω οί χαρές και τὰ βλέμματα τύλιγαν με κορδέλες όλη τή ζέση που βλασταίνει / [...].»²⁸⁵

ὁ χρόνος φωλιάζει ξανά και ξανά σ' ὄποιο καλούπι
 θε νὰ τοῦ πλάσεις
 μες στη φλογοβόλο μάζα
 στὰ πέρατα τοῦ αἰθέρα
 που ξεπερνάει χιλιετηρίδες άτμοῦς
 και μες στὰ ήφαιστεια που καταβαραθρώνουνε
 ὕδατα και πετρώματα
 και πάνω στ' άφρισμένα κύματα τῶν ὠκεανῶν
 ὅπου με φριχτοῦς βορβορυγμοῦς
 ὀλόκληρα άρχιπέλαγα άναδύονται

για νὰ στριφτεῖ ένα σπλάχνο έως τὸ μαβί του άνθισμα
 για νὰ πλαστεῖ ὁ άσβέστης ένός καύκαλου ή ένός σκελετοῦ
 είναι που κάποιος σάλος ξεσπάει
 και φουσκώνει
 ἄλλο ένα τέτοιο κύμα»:

ὁ.π., 90-91.

Μεταξύ των δύο τελικών στροφικών ενοτήτων συγκροτείται μία διαλεκτική σχέση τελικού αιτίου. Συγκεκριμένα, μία υψηλή φυσική ένταση ([...] / μες στη φλογοβόλο μάζα / στὰ πέρατα τοῦ αἰθέρα / που ξεπερνάει χιλιετηρίδες άτμοῦς / και μες στὰ ήφαιστεια που καταβαραθρώνουνε / ὕδατα και πετρώματα / και πάνω στ' άφρισμένα κύματα τῶν ὠκεανῶν / ὅπου με φριχτοῦς βορβορυγμοῦς / [...]), αποτυπωμένη και ηχητικά μέσω των διαρκών παρηγήσεων του “β” και –κυρίως– του “ρ”, ακολουθεῖ μία αποκάλυψη («[...] / ὀλόκληρα άρχιπέλαγα άναδύονται / [...].»), η οποία προσδιορίζεται εμφαιτικά ως προς τη σκοπιμότητά της (μέσω της αλλαγής της στροφικής ενότητας και της επανάληψης του τελικού συνδέσμου «για νὰ» στην αρχή των δύο επόμενων στίχων), και καθίσταται λειτουργικά ερμηνεύσιμη, εφόσον ληφθούν υπόψη οι ειδικές παράμετροι της εικονοπλασίας. Παρατηρείται, λοιπόν, μία συσώρευση και παράλληλα σύνθεση κομβικών εκφραστικά και επανερχόμενων τακτικά ποιητικών επιλογῶν: η (ανα)παράσταση αναζήτησης βάθους («[...] νὰ στριφτεῖ ένα σπλάχνο έως [...].») συντονίζεται εδῶ με ὀρους μορφοποιητικούς («μαβί άνθισμα») και κινητικούς («στριφτεῖ»), που ανακαλούν ευθέως αὐτοῦς της χιασματικής εγγραφής των λειτουργικών των αναρριχώμενων φυτῶν στο ανθρωπίνον σῶμα. Εντοπίζεται κατά συνέπεια η αξιοπρόσεκτη εμπλοκή μορφοποιητικῶν αξόνων που υποστυλώνουν τις κινήσεις περιζώσης (και χωρικής πλήρωσης), εξάγοντας τις ιδιαίτερες εκφραστικές ιδιότητές τους ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία («[...] / για νὰ πλαστεῖ ὁ άσβέστης [...].»), στον πυρήνα της οποίας ενέχεται η ίδια η σωματικότητα («[...] ένός καύκαλου ή ένός σκελετοῦ / [...].»).

²⁸⁵ Ὁ.π., 90.

Η δυναμικότητα των κινήσεων αφορά σε κάθε αίσθηση ανεξαιρέτως («μυρουδιά», «βλέμματα», «εικόνες», «[...] παίρνεις τὰ λόγια πάνω στὸ στήθος μου», «ἀνάβεις», «μὲ τὶς δροσερὲς παλάμες σου»), ενεργοποιώντας την εξακολουθητικά παρούσα στην ποιητική της Μ. Χατζηλαζάρου *συναισθητική* διάσταση, ενώ αποτυπώνεται συστηματικά όσο και εναργώς, μέσω δηλαδή ρηματικών τύπων που επιβάλλονται στον χώρο, μία δράση χωρικής πλήρωσης («ἀπλωνότανε», «τύλιγαν μὲ κορδέλες», «βλασταίνει», «καταυγάζεις»), πλαισιωμένη με αμιγῶς θετικές, *διυποκειμενικά* νοούμενες, σημάνσεις.

Επιπλέον, υπογραμμίζεται εκ του αντιθέτου και εδώ²⁸⁶ τόσο η αξία της διάλυσης της στασιμότητας όσο και η ορισμένη εκφραστικότητα της απορρέουσας ἀπὸ την κίνηση ἔντασης ως πηγή ζωτικότητας («[...] ἀνταύγειες ἀκινήσιες σιγὰ ἀνατρέπονται καὶ κάθε κίνηση γυαλίζει [...], «[...] οἱ εἰκόνες ἀναδεύουν ἕνα μεγάλο φλόκο καὶ κύματα καρδιάς [...]», «[...] / σπυλιάδες μὲ φυσᾶς / [...]», «[...] λαχανιασμένα [...]»), επικυρώνοντας περαιτέρω τη λειτουργία της μακροπρόθεσμης επαναφοράς των εν λόγω κινητικών διεργασιῶν.

Μία συνδυαστική ἀπόδοση κινήσεων ἀπὸ το φάσμα της (συν/υπερ)πλήρωσης εντοπίζεται στο ἀνέκδοτο ποίημα «Ζωγράφε»,²⁸⁷ χρονολογούμενο περὶ το τέλος της δεκαετίας του 1940:²⁸⁸ (ανα)παραστάσεις που βασίζονται στη *χιασματική* συμπλοκή του ἀνθρώπινου σώματος με αναρριχώμενα φυτά, με τους ερμηνευτικούς ὀρους που τέθηκαν στο ὑποκεφάλαιο 1.2., και κινητικές διεργασίες περιζώσης και *πτύχωσης*, προκύπτουσες ἀπὸ μεγέθη που αφθονούν, λειτουργούν ἀπὸ κοινού με *ταυτίσεις* και αναλογίες, οι οποίες καταλήγουν στην προβολή της *διυποκειμενικής* αξίας των *απαλῶν* ἀπτικῶν κινήσεων:

«τὰ μάτια σου
εἶναι ἕνας κισσὸς
ὅπως τὸ κόκκινο ζωνάρι ποὺ φορᾶς
βέβαια ὅλους μᾶς ζώνει
ἕνα κύμα ποὺ πάντα ξετυλίγεται
κι ὁ καθένας μας ἔχει τὴ δική του θάλασσα
ἐσένα ἢ γυναίκα σου νὰ ἔναι φρεγάδα
κοίτα ζωγράφε τ' ἄσπρα νύχια τῆς ἀραπίνας
ποὺ σκαρφαλώνουνε στὸ πέτο σου

²⁸⁶ Βλ. σχετικὰ παραδείγματα ἐδῶ παραπάνω: 50-53.

²⁸⁷ Χρήστος Δανιήλ, *Γράμματα ἀπὸ το Παρίσι στὸν Ἀνδρέα Ἐμπειρικό (1946-1947) και ἄλλα ἀνέκδοτα ποιήματα και πεζὰ τῆς ἴδιας περιόδου*, ὁ.π., 185-187.

²⁸⁸ «Το ποίημα «Ζωγράφε», ἀν και δὲν φέρει χρονολογική σήμανση, πρέπει να εἶναι το τελευταίον χρονικὰ ἀπὸ ὅσα γράφτηκαν στο Παρίσι κατὰ την περίοδο που ἡ Μάτση ἀλληλογραφοῦσε με τον Ἀνδρέα Ἐμπειρικό [...] Φαίνεται πως ἡ Μάτση ἐγκατέλειψε την προσπάθεια ολοκλήρωσής του. Αυτούσιοι στίχοι ἀπὸ το ποίημα αὐτό, εἰκόνες και θεματικά του μοτίβα θα αξιοποιηθοῦν στο ποίημα «ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ 92 ἐκ. × 73 ἐκ.», το ἐναρκτήριο της συλλογῆς *Cinq fois*, συλλογή που ἐκδόθηκε στα γαλλικά το 1949 και περιέχει την ποιητική παραγωγή της Μάτσης στα πρώτα χρόνια της συμβίωσής της με τον Βιλατό»: ὁ.π., 185.

εἶναι γιασεμιὰ αὐτὰ
[...]

λέω καλάθι
μὰ ὁ ἔρωσ εἶναι ἓνα καλάθι
ἢ θάλασσα εἶναι οὐρανὸς
πῶς ἀκουμπᾶνε οἱ γλάροι μὲς στὸν ἄνεμο
τὸ κύμα
ἔτσι πέφτει ἢ τρυφερότης σου
ἀπάνω στὸ γυμνὸ μου σῶμα
[...].²⁸⁹

Ἡ αποτύπωση τῆς ἐνέργειας τῶν «ματιῶν-κισσοῦ» μέσω τῆς παρομοίωσής τους με τὸ «ζωνάρι» («ὄπως τὸ κόκκινο ζωνάρι ποὺ φορᾶς»), που ἀναδεικνύει τὴν κυκλωτικὴ καὶ καταληπτικὴ δράση τὴν ὁποία ἀναπτύσσουν τὰ ἀναρριχώμενα φυτὰ, ἐνισχύει ἐν γένει τὴν ἐρμηνεία που ἔχει υιοθετηθεῖ ἐδῶ ἀναφορικὰ με τὴν ἐπαναφορὰ τους στὴν ποιητικὴ τῆς Μ. Χατζηλαζάρου, ἐνῶ πρὸς ἐπίρρωση του ἐν λόγῳ *χιάσματος* λειτουργεῖ καὶ ἡ ἰσοσκέλιση τῶν ἀναρριχώμενων («ποὺ σκαρφαλώνουνε στὸ πέτο σου») «ν[υ]χι[ῶν]» με ἀντίστοιχης κινητικῆς τροπῆς ἀνθή («[...] τ' ἄσπρα νύχια τῆς ἀραπίνας / [...] / εἶναι γιασεμιὰ αὐτὰ»).

Παράλληλα, ἡ σωματικὰ οριοθετημένη πτωτικὴ κίνηση («ἔτσι πέφτει [...] / ἀπάνω στὸ [...]»), ἡ ὁποία ορίζει μίᾳ περαιτέρω συμπλοκὴ με τὴν ἕτερη *ενσώματη ὑπαρξή*, ἀποδίδεται μέσω τῆς προσωποποίησης τοῦ ἐκφραζόμενου συναισθήματος («ἢ τρυφερότης σου»), συγκροτώντας μίᾳ διάδραση ἐκμηδένισης τῆς ὁποίας σφοδρότητας συνοδεύει κάθε πτώση καὶ ἀρα ἀντιστρέφοντας τὸ ἐκφραστικὸ φορτίο που θα συνόδευε, με βᾶση ὅ,τι ἔχουμε υποστηρίξει ἕως τώρα, τὶς (ἀνα)παραστάσεις πτώσης, ἀπόσπασης ἢ κενότητας. Ἡ ἐξίσωση τῆς κίνησης αὐτῆς με μίᾳ δράση ηπιότητας καὶ γαλήνης, τὴν ὁποία αἰσθητοποιεῖ ἡ στοίχισή τῆς με τὸ ἐμφατικὰ προταγμένο, κατὰ τὴ γραφηματικὴ του δηλαδὴ ἀπομόνωση, μέγεθος που δέχεται τὸ ποσοτικὸ ἀνάλογο μίᾳς τέτοιας ἀλληλεπίδρασης («πῶς ἀκουμπᾶνε οἱ γλάροι μὲς στὸν ἄνεμο / τὸ κύμα»), ἀναδεικνύει πρῶτιστα τὴν ἴδια τὴ σωματικὴ συμπλοκὴ, νοούμενη ἔτσι ὡς *ενσώματη* (σωματικὴ καὶ ψυχικὴ δηλαδὴ ἐν ταυτῷ) συμπλήρωση.

²⁸⁹ Ο.π., 186.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μελετώντας μία εξακολουθητικά παρούσα πτυχή της ποιητολογικής σύλληψης της Μ. Χατζηλαζάρου, η εργασία μας επικεντρώθηκε στην ανάλυση και ερμηνεία της θεματοποίησης του ανθρώπινου σώματος στο ποιητικό της έργο. Κατά την ερμηνευτική προσέγγιση που επιχειρήσαμε, το σώμα αναδείχθηκε ως φορέας της εσωτερικής έκφρασης τόσο μέσα από τους *εικονογραφικούς* όρους, βάσει των οποίων στοιχειοθετείται η *(ανα)παράσταση* του *ενσώματου υποκειμένου*, όσο και μέσα από τις *εκφραστικές ιδιότητες* που αποδίδονται με διάυλο τις προσαρτώμενες σε αυτό εναλλασσόμενες δεσπόμενες της μορφής και της κίνησης.

Την ποιητολογική εγγραφή εκφραστικών αναβαθμών στο ανθρώπινο σώμα θεμελιώνει, όπως παρατηρήθηκε, ένα μορφοποιητικής αξίας σύστημα *ταυτίσεων*, που αίρει τη διάκριση υποκειμένου και αντικειμένου. Κατά την *ταύτισή* τους με το *ενσώματο υποκείμενο*, τα εκάστοτε αντικείμενα του *βιωμένου κόσμου* εκφράζουν μία ορισμένη συναισθηματική συνθήκη, προς εξωτερίκευση της οποίας λειτουργούν συστηματικά υλικοί και σωματικοί όροι. Η ποιητική αυτή επιλογή υπέρκειται κάθε άλλης, οδηγώντας, όπως εδώ υποστηρίζουμε, σε μία προσέγγιση των ποιημάτων βάσει των όρων που συνδέονται με την αλληλοπεριχώρηση μεγεθών (σωματικών και πνευματικών, αύλων και υλικών, ανθρώπινων και φυτικών ή ζωικών).

Η αλληλοπεριχώρηση αυτή μεταξύ *ενσώματου υποκειμένου* και *βιωμένου κόσμου* εξειδικεύεται στις *χιασματικές αλληλεπιδράσεις* που συγκροτούνται με άξονα αναφοράς τα φυτικά μεγέθη. Τα τελευταία εξέχουν όχι μόνον ποσοτικά αλλά και ποιοτικά, δεδομένου του πώς ερμηνεύονται οι συγκεκριμένες κάθε φορά ποιητικές επιλογές, οι οποίες ορίζουν την εκφραστική ένταση στην *(ανα)παράσταση* της επιθυμίας και της διεκδικητικότητας ως μίας μορφοποιημένης, *ενσώματης* συνθήκης. Κορυφαίο *(ανα)παραστατικό* μηχανισμό σε αυτήν τη διαδικασία, που επανέρχεται συστηματικά στο ποιητικό έργο της Μ. Χατζηλαζάρου, συνιστά ο *χιασματικός* συσχετισμός ανθρώπινου υποκειμένου και αναρριχώμενων φυτών, καθότι η δυναμική των τελευταίων εκτείνεται δυσπρόστατα, εγκλείοντας την εκφραστικότητα τόσο της δεσπόμενης της μορφής (μέσω της *χιασματικής τάξεως ταύτισης* που δημιουργείται σε σχέση με το ανθρώπινο σώμα) όσο και αυτήν της κίνησης (μέσω της κατάληψης χώρου και της περίζωσης αξόνων που η φυσιολογία τους προδιαγράφει).

Η ίδια η εναλλαγή μεταξύ αυτών των δύο, όπως προέκυψε από το ποιητικό υλικό που επιλέχθηκε να μελετηθεί, σημειώνεται κατά την πλέον απαιτητική διαδικασία ανεύρεσης ενός οντολογικού *βάθους*, το οποίο ανακύπτει ως πηγή της *αυθεντικότητας* της ύπαρξης (και άρα της ίδιας της *διυποκειμενικότητας*) και υποβάλλεται τόσο άμεσα (ως ρητή αναφορά) όσο και

έμμεσα (μέσω ορισμένων εικονοπλαστικών διεργασιών). Στη διαδικασία εισχώρησης σε αυτό το *βάθος*, η μορφή και η κίνηση συγκεκριμενοποιούνται στα σωματικά όργανα των ματιών και των χεριών, τα οποία επιφορτίζονται με εξόχως πνευματικές σημάνσεις. Συγκεκριμένα, τα πρώτα εμπλέκονται ενεργά με το αίτημα (ανα)συγκρότησης των συμβατικών δομών του αντικειμενικού κόσμου, διαμορφώνοντας το πλαίσιο δράσης του *ενσώματου υποκειμένου* βάσει των υποκειμενικά προσδιορισμένων ψυχοσωματικών του επιθυμιών, ενώ παράλληλα, εντός αυτής της διεκδικητικής συνθήκης, τα ίδια τα μάτια (ανα)παρίστανται ως επιζητούντα την κατάκτηση *βάθους*. Η επιδίωξη αυτή, δηλαδή της κατάκτησης *βάθους*, συνιστά, όπως παρατηρούμε, κοινό παρονομαστή μεταξύ των δύο σωματικών μεγεθών (μάτια και χέρια), καθώς επανέρχεται διαρκώς συνδυαζόμενη και με τη *μεταβατική* κίνηση του «χαδιού»²⁹⁰, η οποία και διακρίνεται από σημάνσεις μίας *αυθεντικής* συνθήκης *διυποκειμενικότητας*.

Συγκεκριμένα, το «χάδι» ορίζει λεκτικά και εικονοπλαστικά αυτό το *βάθος* ως πηγή της *αυθεντικότητας*, ούτως ώστε από αυτό να εξαρτάται τόσο η διάνοιξη του πρώτου όσο και η ύπαρξη της δεύτερης. Επιπλέον, ερμηνευμένο μέσα από το θεωρητικό πρίσμα της L. Irigaray περί συγκρότησης της ανώτατης *διυποκειμενικής* πράξης –μέσω αυτού προωθείται η αλώβητη υποκειμενικότητα των επιμέρους ψυχοσωματικών ενοτήτων–, το «χάδι» προτρέπει στην κατανόηση του *αυθεντικού* βιώματος ως πληρότητας: πληρότητας που αναδύεται εκρηκτικά από το διανοιγμένο μέσω της ενέργειας του «χαδιού» *βάθος* και σημασιοδοτείται περαιτέρω ως *διυποκειμενικότητα* και συνάμα *διασυναισθηματικότητα*. Η παράμετρος αυτή επικυρώνει και το ορισμένο εκφραστικό φορτίο των κινήσεων (συμ/υπερ)πλήρωσης ως προς το *ένσαρκο υποκείμενο*.

Ειδικότερα ως προς τις (ανα)παραστάσεις κινήσεων που είτε επιδρούν στο *ένσαρκο υποκείμενο*, καθορίζοντας το ποιοτικό (θετικό ή αρνητικό) πρόσημο του βιώματός του, είτε *ενσαρκώνονται* ευθέως από το ίδιο, εξωτερικεύοντας μία ορισμένη συναισθηματική συνθήκη και συγκεντρώνοντας μέγιστους βαθμούς εκφραστικής πυκνότητας, διαπιστώνεται πως αυτές μπορούν να οργανωθούν και να εξεταστούν σε διαλεκτικά ζεύγη αντιστρόφως ανάλογων *εκφραστικών ιδιοτήτων*: αυτό της αποσταθεροποίησης και της σταθερότητας, που υπάγεται στην πρώτη κατηγορία αλληλεπίδρασης με το *ενσώματο υποκείμενο*, και αυτό των κινήσεων απόσπασης και (συμ/υπερ)πλήρωσης, που υπάγεται στη δεύτερη.

Το ιδιαίτερο ποιόν της αποσταθεροποίησης και της σταθεροποίησης αντίστοιχα

²⁹⁰ Κίνηση που συμπλέει εξίσου με το αίτημα (ανα)συγκρότησης και επαναπροσδιορισμού των αντικειμενικών δομών του κόσμου, δεδομένης της αντιστρόφως ανάλογης ως προς τη συμβατική σφοδρότητά της διεισδυτικής δυναμικής (βλ. εδώ: υποσημείωση 162), επαναπροσδιορισμός ο οποίος οριοθετείται στη βάση μίας οντολογικής (πνευματικής, συναισθηματικής και σωματικής εν ταυτώ) αξιολογικής ιεράρχησης.

συναρτάται με τη μεταβλητή της χρονικής βαθμίδας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι ουσιαστικές, επιθυμητές και συνεπώς αίσια σημασμένες εντάσεις (κινήσεις αποσταθεροποίησης), που νοηματοδοτούν την *παροντικότητα* του βιώματος, ανατρέπονται στην περίπτωση όπου το θεματικό και (ανα)παραστατικό επίκεντρο καταλαμβάνεται από την έννοια της μνήμης, η οποία ερμηνεύεται έτσι ως σημείο σωτηρίας της *αίσθησης* και τροφοδοτική μήτρα της *ενσώματης ύπαρξης* κατά τη διάλυση της *διυποκειμενικής* συνθήκης, δικαιολογώντας την ανάγκη να μένει αναλλοίωτη, στέκοντας ως ένας απυρόβλητος ορίζοντας.

Από την άλλη, μέσω των ποιητικών παραδειγμάτων που αναλύθηκαν με αφορμή τις (ανα)παραστάσεις αποσχιστικών κινήσεων (όπως αυτών της κενότητας, της πτώσης και της σύνθλιψης) αποδείχθηκε η κομβική αξία τους ως προς την εξωτερίκευση της συναισθηματικής κατάστασης που προκύπτει από την απουσία και την άρση της *διυποκειμενικής* συν-ύπαρξης. Αντίστροφα, οι κινήσεις χωρικής πλήρωσης (όπως και περίζωσης, κύκλωσης και κατάληψης του χώρου εν γένει) λειτουργούν προς ανάδειξη μίας θετικά νοούμενης, υλικής και εν ταυτώ πνευματικής ολοκλήρωσης· ολοκλήρωσης η οποία συμπλέει ευκρινώς με το εκφραστικό φορτίο της άρτιας (νοούμενης σαφώς ως *διυποκειμενικής*) *ενσώματης* κατάστασης πραγμάτων.

Αποδεικνύεται τώρα, βάσει όλων των παραπάνω, η λειτουργικότητα θεωρητικών εργαλείων αντλημένων από το πεδίο της φαινομενολογίας, όπως είναι η βασική για την ερμηνευτική μας προσέγγιση έννοια του *ένσαρκου υποκειμένου*. Η συστηματική διαγραφή μίας εσωστρεφούς πορείας –αφετηρία της οποίας είναι το ίδιο το ανθρώπινο σώμα (πβ. μορφικές και κινητικές (ανα)παραστάσεις που εκφράζουν τη συναισθηματική συνθήκη, σωματικά προσδιορισμένα μεγέθη, όπως τα μάτια και τα χέρια, που στρέφονται σ' ένα ψυχικό, όπως υποστηρίζουμε, *βάθος*)– από κοινού με το ότι το υποκείμενο αναλαμβάνει (ανα)συγκροτητικό ρόλο ως προς το βιώμά του, αποτρέποντας τη χρονική ιεράρχηση σωματικών και ψυχικών αφορμών (και άρα τον προσδιορισμό τού αν επιδρούν τα σωματικά ερεθίσματα στην ψυχική κατάσταση ή το αντίστροφο), συντείνουν στην αποτύπωση του *Είναι* ως ενός αδιάσπαστου όλου.

Παράλληλα, οι δύο ερμηνευτικές δεσπύζουσες που κρίθηκαν αρμόζουσες βάσει των εξεταζόμενων ποιημάτων, συνέβαλαν στην απόδειξη των σωματικά προσδιορισμένων (ανα)παραστάσεων μορφικής (*ταυτοτικής, χιασματικής*) και κινητικής τάξεως, εφόσον κατέχουν οργανική θέση κατά την προβολή της εσωστρεφούς πορείας που περιγράψαμε παραπάνω, πορεία η οποία δομείται απαρέγκλιτα με όρους αμιγώς υλικούς. Ύστερα, λοιπόν, από ό,τι έχει τεθεί συμπερασματικά έως εδώ, είναι εφικτό να διαπιστωθούν οι ιδιαίτερες πτυχές της –κεντρικής στην ποιητική της Μ. Χατζηλαζάρου– παραμέτρου της σωματικότητας, ώστε να φανερωθεί η σύλληψη του ανθρώπινου σώματος ως πεδίου αφενός τροφοδότησης της

εσωτερικής ζωής, αφετέρου εγγραφής των ποικίλων εκφάνσεων της τελευταίας σε αυτό· με άλλα, δηλαδή, λόγια, η σύλληψη του ανθρώπινου σώματος ως πεδίου *διάνοιξης* της ίδιας της ψυχής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενείς πηγές

André Breton, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού* (1924· 1930· 1942), (εισαγ.-μτφρ.-σχόλια: Ελένη Μοσχονά), Αθήνα, Δωδώνη, 1983 [2η· 1η: 1972].

_____, *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική (1925-1926· 1941)*, (μτφρ.: Στέφανος Ν. Κουμανούδης), Αθήνα, Ύψιλον, 1981.

Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 1982 [2η· 1η: Αστερίας, 1974].

Max Ernst, «What is the mechanism of Collage?» (1936): *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, (επιμ.: H. B. Chipp), Μπέρκλεϊ/Λος Άντζελες, University of California Press, 1968, 427.

Έκτωρ Κακναβάτος, «Συνέντευξη στον Κώστα Κρεμμύδα», *Μανδραγόρας* 5 (Οκτ.-Δεκ. 1994) 15-20.

Plato, «Philebus»: *Platonis Opera II: Tetralogiae III-IV*, (κριτ. έκδ.: Ioannes Burnet), Οξφόρδη, Clarendon Press, 1900, 11-67.

Auguste Rodin, *Rodin on Art and Artists. Conversations with Paul Gsell*, (μτφρ.: Mrs. Romilly Fedden), Νέα Υόρκη, Dover Publications, 2009.

Μάτση Χατζηλαζάρου, «21 τρίστιχα», *Η λέξη* 11 (Ιαν. 1982) 24-25.

_____, «“Εμαθα πάρα πολλά πράγματα από τους άνδρες”. Συνέντευξη στον Στάθη Τσαγκαρουσιάνο», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* (02.11.1986) 16-17.

_____, *Ποιήματα 1944-1985*, Αθήνα, Ίκαρος, 2011 [2η· 1η: 1989].

_____, *Γράμματα από το Παρίσι στον Ανδρέα Εμπειρίκο (1946-1947) και άλλα ανέκδοτα ποιήματα και πεζά της ίδιας περιόδου*, (εισαγ.-υπόμν.-επιμ.: Χρήστος Δανιήλ), Αθήνα, Άγρα, 2013, 69-150 και 177-187.

Δευτερογενείς πηγές

Δημήτρης Αγγελάτος, «Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση/Comparaison* 15 (2004) 45-54.

_____, *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μία ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg, 2017.

- Αρης Αλεξάνδρου, «Όνειρο–Υπερρεαλισμός» (1943), *Ηριδανός* 4 (Φεβρ.-Μαρτ. 1976) 103-105.
- Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Μάτση Χατζηλαζάρου: Το κερδισμένο ποίημα», *Αντί* 351 (Ιούλ. 1987) 38-41.
- _____, *Η γραφή και η βία. Ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης*, Αθήνα, Πατάκης, 2000.
- Ευρυδίκη Αντζουλάτου-Ρετσίλα, *Σώμα και μνήμη*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2009.
- D. M. Armstrong, *Bodily Sensations*, Μεγάλη Βρετανία, Routledge & Kegan Paul Limited, 1962.
- Rudolf Arnheim, *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης* (1954), (μτφρ.: Ιάκωβος Ποταμιανός), Αθήνα, Θεμέλιο, 1999.
- Σταύρος Βαβούρης, «Μάτσης Άνδρέου: Μάης, Ιούνης και Νοέμβρης. Ποιήματα. Κριτική του βιβλίου», *Νεανική Φωνή* 8 (Ιούλ. 1944) 219-220.
- Elizabeth Barry, «The Ageing Body»: *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, (επιμ.: David Hillman, Ulrika Maude), Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2015, 132-148.
- Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (1980), (μτφρ.: Richard Howard), Νέα Υόρκη, Hill and Wang, 1981.
- Maurice Blanchot, «Σκέψεις για τον υπερρεαλισμό» (1949), (μτφρ.: Δημήτρης Ραυτόπουλος), *Ηριδανός* 4 (Φεβρ.-Μάρτ. 1976) 136-143.
- Ευριπίδης Γαραντούδης, «Οι υπερρεαλιστές και οι υπερρεαλιζόντες μεσοπολεμικοί ποιητές και ο κινηματογράφος»: *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των Ελλήνων λογοτεχνών του μεσοπολέμου (1918-1939)*, Διεθνές συνέδριο προς τιμήν του Peter Mackridge (*Καλαμάτα, 18-19 Μαΐου 2017*), (επιμ.: Έλενα Κουτριάνου, Έλλη Φιλοκύπρου), Αθήνα, Νεφέλη, 2018, 386-400.
- Γιάννης Δάλλας, «Η μεταπολεμική περιπέτεια του ελληνικού υπερρεαλισμού. Ο μεταυπερρεαλισμός και οι τύχες της μεταπολεμικής πρωτοπορίας»: *Ευρυγώνια. Δοκίμια για την ποίηση και την πεζογραφία*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000, 165-189.
- Χρήστος Δανιήλ, *...Ιούς, Μανιούς, ίσως και Aqua Marina. Μάτση Χατζηλαζάρου: η πρώτη Ελληνίδα υπερρεαλίστρια*, Αθήνα, Τόπος, 2012 [2η· 1η: 2011].

- _____, *Γράμματα από το Παρίσι στον Ανδρέα Εμπειρίκο (1946-1947) και άλλα ανέκδοτα ποιήματα και πεζά της ίδιας περιόδου*, (εισαγ.-υπόμν.-επιμ.: Χρήστος Δανιήλ), Αθήνα, Άγρα, 2013, 9-46.
- _____, «In perpetuum. Η ‘Αντίστροφη αφιέρωση’ της Μάτσης Χατζηλαζάρου και η απελευθερωτική διάρκεια του έρωτα», *Ποιητική* 17 (Άνοιξη/Καλοκαίρι 2016) 135-145.
- Charles Darwin, *On the Movements and Habits of Climbing Plants* (1865), Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2009.
- Gilles Deleuze, *Η πτύχωση. Ο Λάμπνιτς και το μπαρόκ* (1988), (μτφρ.: Νίκος Ηλιάδης) Αθήνα, Πλέθρον, 2006.
- Αικατερίνη Δούκα-Καμπίτογλου, *Σώμα της ηδονής και της οδύνης. Μορφές ενσάρκωσης στην ελληνική ποίηση*, Θεσσαλονίκη, Ιανός, 2005.
- Dafginn Føllesdal, «The *Lebenswelt* in Husserl»: *Science and the Life-World. Essays on Husserl's Crisis of European Sciences*, (επιμ.: David Hyder, Hans-Jörg Rheinberger), Στάνφορντ, Stanford University Press, 2009, 27-45.
- Peter E. S. Freund, «The expressive body: a common ground for the sociology of emotions and health and illness», *Sociology of Health and Illness*, τ. 12, τχ. 4 (1990) 452-477.
- Thomas Fuchs, «Intercorporeality and Interaffectivity»: *Intercorporeality. Emerging Socialities in Interaction*, (επιμ.: Christian Meyer, Jürgen Streeck, J. Scott Jordan), Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2017, 3-23.
- James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Λονδίνο, George Allen & Unwin Ltd., 1966.
- E. H. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση. Μελέτη για την ψυχολογία της εικαστικής αναπαράστασης* (1960), (μτφρ.: Ανδρέας Παππάς), Αθήνα, Πατάκης, 2018.
- Erik Grayson, Maren Scheurer, «Introduction: Amputation and the Semiotics of “Loss”»: *Amputation in Literature and Film. Artificial Limbs, Prosthetic Relations, and the Semiotics of “Loss”*, (επιμ.: Erik Grayson, Maren Scheurer), Λονδίνο, Palgrave Macmillan, 2021, 1-17.
- D. Hanson, Jon Klimo, «Toward a Phenomenology of Synchronicity»: *Phenomenological Inquiry in Psychology. Existential and Transpersonal Dimensions*, (επιμ.: Rolf von Eckartsberg, Ron Valle), Νέα Υόρκη, Springer, 1998, 281-307.
- Martin Heidegger, *Είναι και Χρόνος* (1927), τ. Α', (μτφρ.: Γιάννης Τζαβάρας), Αθήνα, Δωδώνη, 1998 [2η ανατ.: 1η: 1978].

- _____, *Είναι και Χρόνος* (1927), τ. Β', (μτφρ.: Γιάννης Τζαβάρας), Αθήνα, Δωδώνη, 1985.
- Adolf von Hildebrand, *The problem of form in painting and sculpture*, (μτφρ.: Max Meyer, Robert Morris Ogden), Νέα Υόρκη, G. E. Stechert & Co., 1907.
- Edmund Husserl, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology* (1936), (εισαγ.-μτφρ.: David Carr), Έβανστον, Northwestern University Press, 1970.
- _____, *Cartesian Meditations. An Introduction to Phenomenology* (1931), (μτφρ.: Dorion Cairns), Χάγη, Martinus Nijhoff Publishers, 1982 [7η· 1η: 1960].
- _____, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. Second Book: Studies in the Phenomenology of Constitution* (1952), (μτφρ.: Richard Rojcewicz, André Schuwer), Ντόρντρεχτ/Βοστώνη/Λονδίνο, Kluwer Academic Publishers, 2000 [5η· 1η: 1989].
- Luce Irigaray, *To Be Two* (1994), (μτφρ.: Monique M. Rhodes, Marco F. Cocito-Monoc), Νέα Υόρκη, Routledge, 2001.
- _____, *Conversations*, Νέα Υόρκη, Continuum, 2008.
- Galen A. Johnson, «The Colors of Fire: Depth and Desire in Merleau-Ponty's "Eye and Mind"», *Journal of the British Society for Phenomenology*, τ. 25, τχ. 1 (1994) 53-63.
- Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, Παρίσι, LGF, 1987 [2η· 1η: Fata Morgana, 1972].
- David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being: Phenomenological Psychology and the Deconstruction of Nihilism*, Λονδίνο, Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Louis Marin, *Πώς διαβάζεις έναν πίνακα ζωγραφικής* (1968), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2018.
- Filip Mattens, «The sense of Touch: From Tactility to Tactual Probing», *Australasian Journal of Philosophy*, τ. 95, τχ. 4 (2017) 688-701.
- Maurice Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης* (1945), (μτφρ.: Κική Καψαμπέλη), Αθήνα, Νήσος, 2016.
- _____, *Le visible et l'invisible*, (επιμ.-πρόλ.-επίλ.: Claude Lefort), Παρίσι, Gallimard, 1964.
- _____, *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα* (1945· 1960), (μτφρ.: Αλέκα Μουρίκη), Αθήνα, Νεφέλη, 1991.

- Arthur Miller, *Einstein, Picasso. Space, Time, and the Beauty That Causes Havoc*, Νέα Υόρκη, Basic Books, 2001.
- Πανταζής Μάντζιος, *Ποίηση και Ζωγραφική στους Έλληνες Μεταπολεμικούς Υπερρεαλιστές* (Διδακτορική Διατριβή), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων (Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας), Ιωάννινα, 2013.
- Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Παρίσι, Éditions L'Harmattan, 2001.
- Octavio Paz, *Η Αναζήτηση της Αρχής. Δοκίμια για τον Υπερρεαλισμό* (1974), (μτφρ.: Μάγια Μαρία Ρούσσου), Αθήνα, Ηριδανός, 2002.
- Barbara Pavan, Antonio Capuzzo, Alessandro Dalpiaz, «Potential therapeutic effects of odorants through their ectopic receptors in pigmented cells», *Drug Discovery Today* 22 (Ιούλ. 2017) 1123-1130.
- María Recuenco Peñalver, «Más allá de la traducción: La autotraducción», *TRANS. Revista de Traductología* 15 (2011) 193-208.
- Jean-Paul Sartre, *Sketch for a Theory of the Emotions* (1939), (μτφρ.: Philip Mairet), Λονδίνο/Νέα Υόρκη, Routledge, 2013.
- Elaine Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Νέα Υόρκη/Οξφόρδη, Oxford University Press, 1985.
- C. Nadia Seremetakis, «The Memory of the Senses, Part I: Marks of the Transitory»: *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, (επιμ.: C. Nadia Seremetakis), Λονδίνο/Νέα Υόρκη, Routledge, 2019 [2η· 1η: 1994], 1-18.
- Jenny Slatman, «The Körper-Leib Distinction»: *50 Concepts for a Critical Phenomenology*, (επιμ.: Gail Weiss, Ann V. Murphy, Gayle Salamon), Έβανστον, Northwestern University Press, 2020, 203-210.
- Μαρία Φραγκούλη, «Η σάρκα που γράφεται», *Εντευκτήριο* 79 (Οκτ.-Δεκ. 2007) 125-128.
- Άντεια Φραντζή, «Το ερωτικό τοπίο της Μάτσης Χατζηλαζάρου», *Αντί* 282 (Μάρτ. 1985) 49-51.
- _____, *Ερωτικές Μεταμορφώσεις. Αντίδωρο στη Μάτση Χατζηλαζάρου*, Αθήνα, Πολύτυπο, 1989.
- Peter Valder, *Wisterias: a comprehensive guide*, Πόρτλαντ, Timber Press, 1995.

Cathryn Vasseleu, *Textures of Light. Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau Ponty*, (επιμ.: Andrew Benjamin), Λονδίνο/Νέα Υόρκη/Καναδάς, Routledge, 1998.

I. Wallrabenstein κ.α., «The smelling of Hedione results in sex-differentiated human brain activity», *NeuroImage* 113 (2015) 365-373.

Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Η ερωτική διεκδίκηση του κόσμου», *Η Αυγή* (04.03.1986) 8.

Jordan Zlatev, Timothy P. Racine, Chris Sinha, Esa Itkonen, «Intersubjectivity. What makes us human?»: *The Shared Mind. Perspectives on intersubjectivity*, (επιμ.: Jordan Zlatev κ.ά.), Άμστερνταμ/Φιλαδέλφεια, John Benjamins Publishing Company, 1-14.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ, ΤΙΤΛΩΝ ΚΑΙ ΟΡΩΝ²⁹¹

- Αἴσθησις* (Πλάτων), 49, 90
- Απεικονιστική αφήγηση*, 5
- (Ανα)παράσταση / -τικός*, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 33, 37, 38, 39, 42, 47, 48, 50, 51, 54, 57, 58, 59-77, 79, 81, 83, 86, 87, 88, 89, 90
- Αυθεντικότητα / -ικός*, 7, 9, 30, 31, 32, 36, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 53, 54, 56, 60, 68, 73, 74, 76, 88, 89
- Βάθος*, 7, 30, 31, 33, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 56, 84, 88, 89, 90
- Βιωμένος κόσμος*, 4, 10, 11, 12, 24, 27, 31, 40, 50, 54, 55, 56, 61, 81, 88
- Βιωμένο σώμα*, 17
- Διάνοιξη / -γμένος*, 10, 91
- Διασωματικότητα*, 32
- Διασυναισθηματικότητα / -ικός*, 8, 18, 32, 48, 89
- Διποκειμενικότητα / -ικός*, 7, 8, 18, 21, 31, 32, 38, 42, 44, 48, 61, 67, 73, 74, 76, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 88, 89, 90
- Εικονογραφικός*, 5, 88
- Εκφραστικές ιδιότητες*, 11, 59, 67, 75, 76, 81, 83, 88, 89
- Ενεστωτικότητα / -ικός*, 49, 69
- Ενσαρκος / Ενσώματος*, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 16, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 40, 41, 43, 44, 45, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 84, 87, 88, 89, 90
- Ενσάρκωση / Ενσαρκωμένος*, 11, 12, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 32, 34, 42, 89
- Irigaray, L., 89
- Μεταβατική κίνηση*, 7, 21, 44, 45, 48, 89
- Παροντικότητα / -ικός*, 50, 52, 54, 90
- Πτύχωση / Πτυχωμένος*, 19, 20, 44, 48, 52, 86
- Συναισθησία / -τικός*, 10, 13, 36, 86
- Συν-ύπαρξη*, 47, 60, 68, 70, 79, 90
- Ταύτιση / -οτικός*, 5, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 26, 27, 28, 32, 33, 34, 37, 41, 42, 48, 51, 53, 55, 62, 66, 67, 75, 76, 78, 79, 80, 86, 88, 90
- Χίασμα / -τικός*, 6, 10, 11, 18, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 33, 48, 67, 75, 86, 87, 88, 90
- Υπερπραγματικότητα / -ικός*, 33, 80
- Φαινομενολογικό δίπολο αντίληψης - προσοχής* 29, 58
- Χατζηλαζάρου, Μ.
- «Έτοῦτος εἶναι ὁ τόπος τῆς ζωγραφικῆς», 75
- «Ζωγράφει», 86-87
- 7 × 3, 13, 25, 33, 39, 76

²⁹¹ Δεν ευρετηριάζονται τα περιεχόμενα, ο πρόλογος, η βιβλιογραφία, οι υποσημειώσεις και το όνομα της Μάτσης Χατζηλαζάρου.

«ΑΥΤΟΣ ΠΟΥ ΒΛΕΠΕΙ ΑΛΗΘΕΙΕΣ», 33-34	[Σκέπτομαι μιὰ ζωὴ ποὺ θὰ ἔτανε βαριά σὰ σήμερα], 12-13
«ΜΙΑ ΧΑΛΚΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ JAVIER VILATÓ», 39-41	[Τὴν πιὸ ἡδονικὴ ἀφή τὴν ἔχει τὸ σταφύλι τὸ πρωὶ], 2
«ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΚΥΜΑΤΑ ΜΝΗΜΗΣ», 13-15	[Τὰ λουλούδια τῶν δέντρων εἶναι τὰ πουλιά], 15
«ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ», 76-83	[Ἐθωροῦσεν ὁ νιὸς πίσω ἀπ' τὴν ἀγναντεύτρα κουρτίνα], 28-30
«21 τρίστιχα», 74	[Ἀπλώνω τὴν ἀγκαλιά μου καὶ συνάζω], 23, 75-76
[φθόγγοι στεναγμοί], 75	[Εἶναι ἡ καρδιά μου τὸ ἐκστατικότερο καστανὸ μάτι], 34-35
<i>ΔΥΟ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ</i>	[Ἐτοῦτες τὶς λαχτάρεις τοῦ Μαγιοῦ πῶς νὰ τὶς σβήσω;], 35-37
«ΑΡΑΠΙΑ», 15-16	<i>ΤΑ ΛΟΓΙΑ ΕΧΟΥΝ ΚΡΟΣΣΙΑ, 37</i>
«ΧΑΜΟΓΕΛΑ», 24-25, 50-51	«Ἡ ΚΡΑΥΓΗ ΣΟΥ ΠΑΓΩΝΙ», 61-63
<i>ΕΚΕΙ-ΠΕΡΑ ΕΔΩ, 24, 45, 57, 63, 65, 66</i>	«ΣΦΗΚΕΣ», 37-38
[Ἀκόμη κι ἂν τ' ἀρνηθῶ ἑκατὸ φορές], 57-58	«ΝΕΚΡΗ ΦΥΣΗ», 52-54, 60
[Ναοὶ στάδια κρανία διαφανῆ], 24	«ΤΟΠΙΑ», 19-20, 43-44, 54-55, 56
[Στὶς ὀχτὼ ὁ ἥλιος φουσκώνει σὰ γάλος], 57-58	«ΤΑ ΛΟΓΙΑ ΕΧΟΥΝΕ ΚΡΟΣΣΙΑ», 18-21, 39, 48, 51-52
«ΑΝΤΙ ΑΦΙΕΡΩΣΗ», 45-47	<i>ΤΟ ΔΙΧΩΣ ΑΛΛΟ – ἀντίστροφη ἀφιέρωση, 16, 21, 39</i>
«ΑΛΛΟ ΕΝΑ ΤΕΤΟΙΟ ΚΥΜΑ» 66- 67, 83-86	«ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ 92 ἐκ. × 73 ἐκ.», 17-18, 42-43, 55-56, 64-65
[Ἀπόψε πονάω σ' ὅλες μου τὶς ἀπογνώσεις], 65-66	«ΖΩΣΙΜΟ», 38
[Καρδιοδόχη σακάτικη], 63-64	«ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ», 21-22
«Ο ΠΟΥΜΑΣ», 70-74	«ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΕΙΣ ΚΛΙΣΕΙΣ», 39, 41- 42
<i>ΚΡΥΦΟΧΩΡΙ</i>	«ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗ ΑΦΙΕΡΩΣΗ», 25-27, 67-70
«ὀδυρμὸς», 60-61	
<i>ΜΑΗΣ, ΙΟΥΝΗΣ ΚΑΙ ΝΟΕΜΒΡΗΣ, 11, 15, 23, 28, 34, 75</i>	
[Σὲ περιβάλλω μὲ μιὰ μεγάλη ἀναμονή] 11-12	