



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

Γκοσίου Σταματία - Τίνα

**Η υλικότητα του –αποκλίνοντος– μεταπολεμικού ποιητικού λόγου στο έργο
της Ελένης Βακαλό και του Μιχάλη Κατσαρού (1949-1959)**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΑΘΗΝΑ 2022

Γκοσίου Σταματία – Τίνα

**Η υλικότητα του –αποκλίνοντος– μεταπολεμικού ποιητικού λόγου στο έργο
της Ελένης Βακαλό και του Μιχάλη Κατσαρού (1949-1959)**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΠΟΠΤΗΣ: Αγγελάτος Δημήτρης

**ΕΠΙΤΡΟΠΗ: Ιωακειμίδου Λητώ
Ντουνιά Χριστίνα**

ΑΘΗΝΑ 2022

Του παππού μου, Ιωάννη

Έπειδή ή νεότητά μας ήταν κάποτε εὐαγγελισμός τῆς ζούγκλας
 Καί τώρα τό αὔριο πάντα τό αὔριο εἶναι τό κλουβί μας μ' ἀνοιχτές
 τίς πόρτες ∞ Έπειδή εἶμαι ὁ Γιάννης ὁ τυφλός οἰωνοσκόπος καί
 μοῦ δείχνει ἕνα παιδί πῶς στρίβει τό κλειδί ∞ Βγαίνει ὁ Μιχάλης
 πού τζακίστη πρῶτος νεύοντας ἀντισταθεῖτε με φτερά ἀλμπατρός
 Ἡ Ἑλένη ή Νίκη πόσες νίκες σάν αὐγά ἀντιλόπης κι ἀποκάτω ὁ
 Μάξ ὀνείρων φαροφύλακας ∞ Έπειδή 'σαι ἐσύ ὁ Μανόλης σ' ἐ-
 ποχή λιμοῦ κι ἔμεινε ὁ Μίλτος ματωμένος καί κυνηγός ∞ Έπει-
 δή 'ναι ὁ Ἄρης σέ διπλά πριονιστήρια ἐπειδή τό δάσος δέν ἀπαν-
 θρακώθηκε ἐπειδή... ∞ Πετάγομαι μέσα ἀπό τήν πάχνη τοῦ ὕπνου
 καί φωνάζω στό παιδί «Φυλάζου Κωνσταντίνε μου ∞ Έσύ 'σαι
 κληρονόμος τῶν κλουβιῶν μή μᾶς κοιτᾶς μέ φρίκη τώρα πού ἕνας ἕ-
 νας ἡμερέψαμε ∞ Νά πάρε τό ραβδί καί φύτεψέ το μέσ στήν ἄνυ-
 δρη ἀγορά μπορεῖ καί νά πετάξει ἕνα κλαδί ∞ Μπορεῖ πρίν να
 σφυρίζει ή σφαίρα ν' ἀκουστεῖ μιὰ τελευταία φωνή πού δέν ἐξαγο-
 ράζεται»

Μπορεῖ—

Γιάννης Δάλλας, *Ἀνατομία*, 1971

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	1
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	3
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ	
Περί των χρησιμοποιούμενων όρων και των ορισμών τους: Για μίαν εννοιολόγηση της <i>υλικότητας</i> , της <i>απτικότητας</i> και της <i>γλυπτικότητας</i>	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ	
Η <i>υλικότητα</i> ως <i>δεσπόζουσα</i> στην ποίηση της Ελένης Βακαλό ή το αποφασιστικό βήμα της φυγής «από τα σχήματα της ποίησης»	
I. Η ποιητική εκλογή της <i>υλικότητας</i> και ο <i>προλυρικός</i> λόγος των πραγμάτων: Από <i>Τό Δάσος</i> έως και την <i>Περιγραφή τοῦ σώματος</i>	17
II. «[...] ὅπως σύρριζα στὸν τοῖχο ἀγγίζοντας ἕνα-ἕνα τὰ πράγματα/ κι ἀλλοιώνοντας τίς διαστάσεις τους τὰ γνωρίζω»: Η <i>απτικότητα</i> των πραγμάτων ως μέσο «ταύτισης» και γνώσης.....	51
III. Οι <i>γλυπτικές</i> συνιστώσες του <i>προλυρικού</i> λόγου ή η <i>διάρκεια</i> του <i>πλαστικού</i> ὄγκου μέσα στο ρήμα.....	66
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ	
Ο αντισυμβατικός λόγος του Μιχ. Κατσαρού στις μείζονες συλλογές του και η συντέλεση της <i>υλικότητας</i> στην άρθρωση ενός διηγετικού «ἀντισταθεῖτε»	
I. Ο λόγος-ἄγγελμα της εσκεμμένης ἀπόκλισης, ο λόγος-διάπυρο κέλευσμα «'Ελευθερία[ς]».....	88

Π. «Ἡ διαθήκη μου [...] ἕνα ζεστό ἄλογο ἀκέραιο»: Ἡ συμβολή των <i>υλικοτήτων</i> στην πλάση του ελευθέριου οράματος.....	104
ΙΙΙ. «Τό ρῆγμα ψάχνω νά βρῶ σ' αὐτό τό μπετόν»: Δύο παραδειγματικές περιπτώσεις <i>διακλαδισμάτων</i> της ποίησης του Μιχ. Κατσαρού με τη γλυπτική.....	111
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	115
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	117
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	120

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η εν λόγω μελέτη συνιστά γέννημα συστηματικής και στοχαστικής τριβής κι ενασχόλησης με την –εν Ελλάδι– παραχθείσα ποίηση του μεταπολέμου και, κυριότερα, με το ευρύ μέρος αυτού του όλου, το δημιουργημένο κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια από ποιητές που τόλμησαν τ' αφετηριακά της βήματα στα γράμματα κατά τη διάρκεια της δεκαετίας 1940-1950, εκείνους δηλαδή που –κατά σύμβαση– ομαδοποιεί η κριτική υπό τον γενικό όρο «πρώτη μεταπολεμική γενιά». Λειτουργεί, λοιπόν, αυτή η μελέτη σ' επίπεδο προσωπικό με τρόπο σύνθετο, αφενός ως απόληξη δεδομένου ότι σημαίνει το όριο της ολοκλήρωσης των μεταπτυχιακών σπουδών μου στο πεδίο της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, αφετέρου ως σημείο ή περιοχή όπου συγκεντρώνεται και παρουσιάζεται ένα σύνολο σκέψεων, παρατηρήσεων και πορισμάτων προκύπτον από την ως άνω αναφερθείσα ενασχόληση, της οποίας τα πρώτα στάδια, με την αρχάρια και μερικώς ή ελλιπώς κατατοπισμένη στόχευση που τα χαρακτήριζε, εντοπίζονται στα χρόνια των προπτυχιακών σπουδών μου στο Τμήμα Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Το, εν αρχή, άδηλο και “αχαρτογράφητο” του εγχειρήματός μου θα εξακολουθούσε, πιθανώς, ως τέτοιο, εάν στο ρου της ζωής και των σπουδών μου δεν βρίσκονταν πρόσωπα οικεία, φωτεινά και αγαπημένα του οικογενειακού –πρωτίστως– και –συνακόλουθα– φιλικού περιβάλλοντος που με *έργα και λόγια* στάθηκαν εξακολουθητικά στο πλάι μου ενθαρρυντικά, υποστηρικτικά και συμβουλευτικά, αφουγκραζόμενα ακάματα κάθε επιθυμία, μέριμνα και προβληματισμό μου, αλλά και πρόσωπα προερχόμενα από τη χορεία των διδασκόντων, που με τρόπο γόνιμο και διαφωτιστικό συνέτειναν στον κατατοπισμό μου ως προς το σκέπτεσθαι των ερευνητικών ζητημάτων που με απασχολούν, ωθώντας με, συγχρόνως, με προτάσεις, καίρια ερεθίσματα και χρήσιμες παρατηρήσεις να ευρύνω τους ορίζοντες των προσλαμβανουσών μου και να εξακολουθήσω το βηματισμό μου προς την εκπλήρωση των ακαδημαϊκών μου στόχων. Ομολογουμένως και αναμφιβόλως, δίχως την κομβικής σημασίας παρουσία των προαναφερθέντων προσώπων οι ερευνητικές μου ζητήσεις δεν θα γινόταν να παραμείνουν αλώβητες μέσα (στις) και ύστερα από τις πρωτόγνωρες συνθήκες της πανδημίας. Οφείλω, λοιπόν, θερμές κι εγκάρδιες ευχαριστίες σε όλους.

Ξεχωριστή μνεία και πολλές ευχαριστίες, βέβαια, χρωστώ στον επόπτη της παρούσας διπλωματικής εργασίας, κύριο Δημήτρη Αγγελάτο, καθώς σε όλη τη

διάρκεια της συνεργασίας μας στάθηκε διακριτικά και βοηθητικά δίπλα μου τροφοδοτώντας, ουκ ολίγες φορές, τη σκέψη και την επιχειρηματολογία της μελέτης με μεθοδολογικά ερείσματα και συμβουλές. Τον ευχαριστώ, ακόμη, που συνέτεινε στην πλάτυνση των ερευνητικών μου οριζόντων και ζητήσεων.

Κάθε στάδιο της εργασία μου, τέλος, από την έρευνα, τη συγγραφή έως και την παρουσίασή της αφιερώνεται εξ ολοκλήρου –εν είδει δωρήματος ευγνωμοσύνης– στον παππού μου, Ιωάννη. Δίχως εκείνον, την αφειδώλευτη αγάπη και την απαρασάλευτη στήριξή του τίποτε απ' όσα είμαι δεν θα ήμουν.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ενοίκηση της ύλης —των υλικών δηλαδή στοιχείων— στο πεδίο που ορίζει και ελέγχει ο ποιητικός λόγος εκδιπλώνει πολυάριθμες δυνατότητες για την εύρυνση και τον εμπλουτισμό της ποιητικής έκφρασης καθώς και διανοίγει νέους δρόμους για το ανάπτυγμα της ποιητικής πράξης, εν γένει. Πιο συγκεκριμένα, λειτουργώντας, η ύλη, ως άξονας της θεματικής, άλλοτε ως κεντρικό θέμα κι άλλοτε, συνηθέστερα, ως πλαισίωση ενός θέματος, στην ποίηση, συντείνει —ουκ ολίγες φορές— στην ευκρινή και, κατά το δυνατόν, απτή απόδοση των νοημάτων, στη συγκεκριμενοποίησή τους θα λέγαμε,¹ αλλά και στη δημιουργία και τη μετάδοση μιας διαφορετικής ποιότητας κι έντασης συγκινησιακής φόρτισης, ελευθερωμένης κι ελευθερωτικής από τις παραδεδομένες κι αποκλειστικά διανοητικές και υπερβατικές στενωπούς. Φυσικά, οι ανωτέρω παρατηρήσεις δεν στέκεται δυνατό ν' αποκτήσουν έναν χαρακτήρα καθολικό, εφόσον η χρήση αλλά και η λειτουργία (η συνεισφορά με άλλα λόγια) των υλικών όρων ποικίλει ανάλογα με την κάθε ξεχωριστή ποιητική περίπτωση κι, ως εκ τούτου, αποκτά από και προσδίδει σε κάθε ποιητική πραγμάτωση ένα ξεχωριστό στίγμα.

Αν θέλουμε, λοιπόν, να εστιάσουμε από το σύνολο πεδίο της ποίησης στην περιοχή που καλύπτει η μεταπολεμική ποιητική παραγωγή, οφείλουμε να σημειώσουμε εξ αρχής ότι εντός αυτής της περιοχής (και της παραγωγής) εμβάλλουν κι ενοικούν μαζικά, εξακολουθητικά και σκοπίμως οι υλικοί όροι. Αυτό, άλλωστε, υποδεικνύεται εύγλωττα και πυκνά με τα ακόλουθα λόγια ενός εκ των σημαντικότερων εκπροσώπων της ποίησης του μεταπολέμου, του Τάκη Σινόπουλου: «Οι νεότεροι ποιητές, οι μεταπολεμικοί, αντιμετώπισαν το πρόβλημα της έκφρασης και της γλώσσας, επιδιώκοντας μια ποίηση πραγμάτων ή μια ποίηση αντικειμένων»². Όπως φαίνεται,

¹ Βλ. την εύστοχη παρατήρηση της Χρύσας Λαμπρινού για την τριλογία του Γιάννη Ρίτσου (*Σονάτα του Σελινόφωτος* [1956], *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* [1962] και *Τό νεκρό σπίτι* [1962]) η οποία, όμως, μπορεί να αποκτήσει ευρύτερη ισχύ περικλείοντας ποιητικές περιπτώσεις όπου με την υλικότητα κατορθώνεται η απόδοση του συγκεκριμένου: «Ο μύθος ξετυλίγεται στόν μέσα χώρο, ύφασμένος από υλικά στοιχεία πού, χωρίς νά χάνουν τό βάρος τους, ύψώνονται στό χώρο τής ποίησης κερδίζοντας έκπληκτικές προεκτάσεις, καί από φαντασιώσεις, δραματισμούς καί ύποσυνειδητες ακόμη καταστάσεις πού παίρνουν μιά παράξενη υλικότητα, γίνονται αναγνωρίσιμες, σχεδόν άπτές»: Χρύσα Λαμπρινού, «Γιά τήν τριλογία του Γιάννη Ρίτσου», *Επιθεώρηση Τέχνης* 110 (Φεβρουάριος 1964), 160.

² Τάκης Σινόπουλος, «Ελένη Βακαλό: *Η έννοια των τυφλών*» (1963), *Χρονικό Αναγνώσεων. Βιβλιοκρισίες για τη μεταπολεμική ποίηση*, (επιμ. Ευριπίδης Γαραντούδης - Δώρα Μέντη), Αθήνα, Σοκόλης, 1999, 120.

συνεπώς, η *υλικότητα* ως άξονας θεματικός επιτελεί ρόλο κρίσιμο στο έργο που δημιουργούν οι ποιητές των οποίων το ξεκίνημα της καλλιτεχνικής δράσης εντοπίζεται συμπίπτον με τα κρίσιμα ιστορικά συμβάντα της δεκαετίας 1940-1950. Πρόκειται γι' αυτούς τους ποιητές που, συμβατικά —αν όχι καταχρηστικά—, ταξινομούνται, ή «τακτοποι[ούνται]» κατά τον Βύρωνα Λεοντάρη,³ υπό τον όρο «πρώτη μεταπολεμική γενιά»⁴. Μέσα απ' αυτήν, ακριβώς, τη χορεία προκύπτουν εκφάνσεις, όπως κυριότατα εκείνη της ποίησης της Ελένης Βακαλό, στις οποίες η *υλικότητα* αντιμετωπίζεται ως θεματική *δεσπόζουσα*. Σε άλλες πάλι εκφάνσεις, όπως επί παραδείγματι στην ποίηση του Μιχάλη Κατσαρού, οι υλικοί όροι συντελούν στη σύνθεση ενός σκηνικού-περιβάλλοντος, δημιουργώντας, κατ' ουσίαν, τη συνθήκη για την εκδίπλωση του δράματος και πλαισιώνοντας ένα εξέχον ποιητικό υποκείμενο που παρουσιάζεται, ως επί το πλείστον, μονήρες⁵.

Η εκλογή των δύο προαναφερθέντων παραδειγμάτων, της Βακαλό και του Κατσαρού, δεν είναι, βέβαια, συμπτωματική αλλά —πολύ περισσότερο— ευθέως συναρτώμενη με το αντικείμενο που τίθεται εδώ προς διερεύνηση. Στην προκείμενη μελέτη, λοιπόν, η εστίαση στρέφεται στην ποιητική παραγωγή αυτών των δύο ποιητών κατά τη δεκαετή περίοδο 1949-1959. Η θέση των εν λόγω χρονολογιών ως ορίων της ερμηνευτικής προσέγγισής μας συνιστά απόρροια δύο σημαντικών δεδομένων. Εντός του χρονικού ανύσματος αυτού, εν πρώτοις, αμφότεροι δημοσιεύουν ένα σημαντικό,

³ Ο Βύρων Λεοντάρης παίρνει ρητή κι ενάντια θέση στη διάκριση και ταξινόμηση των μεταπολεμικών ποιητών σε «γενιές» με βάση το ηλικιακό («ληξιαρχικό») κριτήριο που προτείνει ο Αλέξανδρος Αργυρίου. Η εν λόγω διάκριση λογίζεται από τον Λεοντάρη ως «άνεπαρκές» κατασκευάσμα που επιχειρεί να συμμορφώσει και να «στενέ[ψει] τά ὄρια τῆς ποίησης στά πλαίσια κοινωνικοπολιτικῶν γεγονότων». Στον αντίποδα του κατασκευάσματος του Αργυρίου, ο Λεοντάρης θέτει την πρόταση της ενοποίησης της μεταπολεμικής ποιητικής παραγωγής ως αρθρωμένης υπό το στίγμα, «τὴν αἴσθησι» ἢ το «ρίγος» τῆς *μεταπολεμικότητας*. Βλ. αναλυτικότερα: Βύρων Λεοντάρης, «Ἡ ἀκαταστασία τῆς ἑλληνικῆς μεταπολεμικῆς ποίησης» (1985), *Κείμενα γιὰ τὴν ποίηση*, Αθήνα, Νεφέλη, 2001, 88-100.

⁴ Βλ. για την προτεινόμενη διάκριση των ποιητών από τον Αργυρίου: Αλέξανδρος Αργυρίου, «Σχέδιο για μια Συγκριτική της μοντέρνας ελληνικής ποίησης», *Διαβάζω* 22 (Ιούλιος 1979), 28-52. Βλ. και ειδικότερα για την «πρώτη μεταπολεμική γενιά»: Αλέξανδρος Αργυρίου, «Ἡ πρώτη μεταπολεμικὴ μας γενιά» (1970), *Αναμνηλαφήσεις σε δύσκολους καιρούς*, Αθήνα, Κέδρος, 1986, 88-116.

⁵ Η απομόνωση και η αποστασιοποίηση του δράντος και ομιλούντος υποκειμένου, η διαρκής φυγή και αποκοπή (το ξεχώρισμα) από το σύνολο, επισημαίνεται ως ένα από τα ευκόλως διακριτά χαρακτηριστικά της ποίησης, που συνθέτει ο Κατσαρός κατά την μεταπολεμική, κυρίως, περίοδο του έργου του. Η Ρούλα Κακλαμανάκη αναφερόμενη στο *Όροπέδιο* (1957) σημειώνει πως «ἡ μοναξιά [...] παροῦσα σ' ὅλες τὶς στιγμές ἐνορχηστρώνεται κατὰ φάσεις μέ τὴν δυναμικὴ ἀνάπλαση τῶν ἐπεξεργασιῶν τῆς ἀπὸ τῆ συγκεντρωτικῆς διαγνωστικῆς τῆς δύναμης ὡς τὴν ἀδυναμία διαρκοῦς φυγῆς πού τὴν ἀναιρεῖ ὡς αὐθύπαρκτη ἔννοια»: Ρούλα Κακλαμανάκη, «Μία σύντομη περιπλάνηση στὸν κόσμον τοῦ Μιχάλη Κατσαροῦ», ἡ λέξι 13 (Μάρτιος-Απρίλιος 1982), 159. Ακόμη, ο Παντελής Μπουκάλας τονίζει, εντοπίζοντας ως ρίζα της την αποκοπή «του ποιητή από τους ιδεολογικά “δικούς του”» πως η απομόνωση είναι ένα μοτίβο «από τα ισχυρότερα στην ποίηση του Κατσαρού»: Παντελής Μπουκάλας, «Δεν κατάλαβαν όλους μας τους υπαινιγμούς», *Ἡ Καθημερινή* (9.12.2018). Ανακτήθηκε από: <https://www.kathimerini.gr/opinion/998680/den-katalavan-oloys-mas-toys-ypainigmoys/>

αν όχι το πλέον σημαντικό, (με κριτήριο ποιοτικό και ποσοτικό) μέρος του συνόλου έργου τους: αφενός η Βακαλό δίδει τέσσερις ποιητικές συλλογές —*Τό Δάσος* (1954), *Τοιχογραφία*⁶ (1956), *Ημερολόγιο τῆς ἡλικίας* (1958) και *Περιγραφή τοῦ σώματος* (1959)—⁷ που συγκροτούν μαζί με δύο ακόμη την ενότητα «Πριν από το Λυρισμό»⁸, αφετέρου ο Κατσαρός εκδίδει της χαρακτηριζόμενες ως «μείζον[ες]» συλλογές⁹ του —*Μεσολόγιο* (1949), *Κατὰ Σαδδουκαίων* (1953) και *Ὀροπέδιο* (1957)¹⁰. Επιπλέον, πέραν του προηγούμενου βαρύνοντος, ασφαλώς, δεδομένου, το συγκεκριμένο διάστημα μελετάται (και) ως ένα κομβικό ορόσημο για την μεταπολεμική ποίηση. Στην πραγματικότητα, η δεκαετία αυτή είναι ένα “δοχείο” άμεσων —υπό την έννοια της εγγύτητας στα «οδυνηρά δεδομένα» και συμβάντα— ποιητικῶν φανερωμάτων και

⁶ Από την *Τοιχογραφία*, συλλογή απαρτιζόμενη από τρεις ενότητες, η Βακαλό διατηρεί στη συγκεντρωτική έκδοση του 1995 μόνο την τελευταία ενότητα που τιτλοφορείται «Φυτική ἀγωγή». Μια τέτοια επιλογή, πιθανότατα, αποκρίνεται σε και προδίδει τη βούληση της ποιήτριας ν’ αποκλείσει ή καλύτερα να αποσιωπήσει ενότητες (μέρη) ή και ολόκληρες συλλογές από το ήδη συγκροτημένο έργο της οι οποίες μπορεί να αντιμετωπιστούν ως γεννήματα προσκείμενα στο πεδίο της «γυναικείας γραφής». Η Άντεια Φραντζή σημειώνει ως προς τους όρους που φαίνεται να ωθούν στην αποσιώπηση ορισμένων ποιημάτων που «είτε πλήρως είτε μερικῶς αναφέρονται στη «γυναικεία» θεματική»: «Αν ο λυρισμός συνδέεται —και όσο συνδέεται— με την εξομολογητική γραφή και ως προς τη γυναικεία ταυτότητα χαρακτηρίζεται από την υπερβολική έκλυση συναισθήματος, η Βακαλό δεν σκηνοθετεί απλῶς την ἀρνήσή της ἀπέναντι σ’ αυτά τα γνωρίσματα, ἀλλὰ κυριολεκτικῶς αποποιείται κάθε στοιχείο που θα μπορούσε να τη συγκαταριθμήσει στη χορεία αυτή της καθηλωμένης ἀντίληψης για τη γυναικεία ἔκφραση, καθὼς και ἐν γένει της συναισθηματολογίας, χωρὶς αὐτό να σημαίνει πως αποποιείται την ἔμφυλη ταυτότητά της»: Βλ. Άντεια Φραντζή, «Τα αποσιωπημένα ποιήματα της Ελένης Βακαλό», *Χάρτης/ Αφιερώματα. Ελένη Βακαλό*, (επιμ. Μαρία Κακαβούλια - Άντεια Φραντζή), Αθήνα, Νεφέλη, 2022, 219.

⁷ Τα ποιήματα των τεσσάρων συλλογῶν στο: Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995, 11-67. [Στο ἐξῆς κάθε παραπομπή στα ποιήματα της Βακαλό ακολουθεῖ τη σελιδαρίθμηση της ἐν λόγῳ συγκεντρωτικῆς ἐκδόσεως]

⁸ Η ενότητα «Πριν ἀπό τό Λυρισμό» συνιστά την αντιπροσωπευτικότερη και, ως ἐκ τούτου, την πλέον ἀξιοπρόσεχτη πτυχὴ του ποιητικοῦ ἔργου της Βακαλό (βλ. ἀναλυτικότερα: Κεφάλαιο II). Συγκροτούμενη κατὰ τη δωδεκαετία 1954-1966 ἀποτελεῖται συνολικῶς ἀπὸ ἕξι συλλογές. Πέραν των προαναφερθέντων (βλ. υποσημείωση 7) που προσεγγίζονται ἐρμηνευτικῶς στην παρούσα μελέτη, την ενότητα αὐτή συμπληρώνουν δύο συλλογές, που βρίσκονται ἐξω ἀπὸ το χρονικὸ ἀνυσμα της ἐστίασής μας. Οι συλλογές τιτλοφοροῦνται ως ἐξῆς: *Ἡ ἔννοια τῶν τυφλῶν* (1962) και *Ὁ τρόπος να κινδυνεύουμε* (1966): Ελένη Βακαλό, *ὁ.π.*, 69-84 και 85-100 ἀντίστοιχα.

⁹ Τα τρία ἔργα συγκεντρώνονται στον τόμο των *Μειζόνων Ποιητικῶν*: βλ.: Μιχάλης Κατσαρός, *Μεῖζονα Ποιητικά*, (επιμ. Ἄρης Μαραγκόπουλος), Αθήνα, Τόπος, 2018, 13-88. Εντούτοις, στην παρούσα μελέτη θα χρησιμοποιηθοῦν τα ποιήματα ὡπως παραδίδονται σε ἐκδόσεις παλαιότερες της συγκεντρωτικῆς. Για το *Μεσολόγιο* και το *Ὀροπέδιο*: Μιχάλης Κατσαρός, *Μεσολόγιο. Ὀροπέδιο*, Αθήνα, Κείμενα, 1972, 7-22 και 23-43 ἀντίστοιχα. Για το *Κατὰ Σαδδουκαίων*: Μιχάλης Κατσαρός, *Κατὰ Σαδδουκαίων*, Αθήνα, Κείμενα, 1973 [3η]. [Στο ἐξῆς κάθε παραπομπή στα ποιήματα του Κατσαροῦ ακολουθεῖ τη σελιδαρίθμηση των προαναφερθέντων ἐκδόσεων]

¹⁰ Σχετικῶς με τον χρόνο δημοσίευσής του —γραμμμένου περὶ το 1955— *Ὀροπεδίου* διατυπώνονται διστάμενες ἀπόψεις. Ο Αλέξανδρος Αργυρίου προτείνει ως χρονολογία ἐκδόσεως του ποιήματος το 1956 ἐνὼ ο Στάθης Κατσαρός και ο ἐπιμελητῆς του τόμου των *Μειζόνων Ποιητικῶν*, Ἄρης Μαραγκόπουλος, προκρίνουν ως ἔτος δημοσίευσής του το 1957. Στην προκείμενη μελέτη ακολουθεῖται η χρονολόγηση ὡπως δίδεται αιτιολογημένη στον προαναφερθέντα τόμο των *Μειζόνων Ποιητικῶν*: βλ. σχετικῶς: «Στον κολοφῶνα της Α΄ ἐκδόσεως ἀναγράφεται: «Το βιβλίο αὐτό γράφτηκε το 1955 και τυπώθηκε τον Δεκέμβριο του 1957 στο τυπογραφεῖο “Νικολόπουλος-Παπακυριακόπουλος & Σία” Λεοννάτου 4, για λογαριασμό του συγγραφέα»: Μιχάλης Κατσαρός, *Μεῖζονα Ποιητικά*, *ὁ.π.*, 71. [Η υπογράμμιση δική μου]

αντιδράσεων. Κατά την περίοδο αυτή, η Βακαλό και ο Κατσαρός —με άλλης ποιότητας εντάσεις, ανόμοιες καλλιτεχνικές προθέσεις, υιοθετώντας κι εκπροσωπώντας, εν τέλει, διαφορετικές ποιητικές στάσεις ο καθένας— παγιώνουν την παρουσία τους, εμφανίζοντας έντονα τα σημάδια της απόκλισης από το κυρίαρχο ύφος του σύγχρονου τους ποιητικού λόγου που προβάλλει κατάστικτο από τον ελεγειακό τόνο¹¹. Γίνεται, λοιπόν, πρόδηλο πως μεταξύ των δύο, πέραν εκείνου της γενεαλογικής τους κατάταξης, ένα στοιχείο μπορεί να επιτελέσει ρόλο συνδετικού νήματος και αυτό δεν είναι άλλο από το στίγμα της απαγκίστρωσης από τους δεσπύζοντες ποιητικούς τρόπους της εποχής τους.

Κατά συνέπεια, μέσα σ' αυτό το ορισμένο πλαίσιο, οι επιδιωκόμενοι στόχοι της μελέτης είναι δύο. Ο πρώτος αφορά στη διαπίστωση της λειτουργίας της υλικότητας στην ποίηση της Βακαλό και του Κατσαρού αντίστοιχα. Σημειωτέον ότι η υλικότητα συναρτάται εδώ με όρους συναφείς, όπως η γλυπτικότητα και η απικότητα που συντείνουν με τέτοιο τρόπο ώστε η ερμηνεία να προσανατολίζεται και ν' ανοίγεται, ενίοτε, προς μία κατεύθυνση διακαλλιτεχνική. Ο δεύτερος στόχος έχει, κατ' ουσίαν, πρωτύτερα κι εμμέσως δηλωθεί καθώς αφορά στην ανάδειξη των χαρακτηριστικών, των διακριτών —και ειδοποιών κατά μία έννοια—, που πιστοποιούν την ένταξη του λόγου των ποιητών στη σφαίρα του αποκλίνοντος. Όπως γίνεται, άρα, αντιληπτό, το θεμελιώδες εδώ δεν είναι, απλώς, η παρατήρηση και ο επιτονισμός της απόκλισης αλλά, πολύ περισσότερο, η αιτιολόγησή της κι, επιπλέον, η ερμηνεία της συνδυασμένη με τη λειτουργία των υλικών όρων, σε όσα σημεία ένα τέτοιο εγχείρημα καθίσταται

¹¹ Η κυριαρχία της ελεγείας είναι ένα επιμέρους ζήτημα που πρόκειται να μας απασχολήσει στα ακόλουθα κεφάλαια κυρίως, βέβαια, ως δύναμη αντίρροπη προς τις αποκλίνουσες ποιητικές φωνές των ποιητών που μελετούμε. Προς το παρόν, εν είδει εισαγωγικών σχολίων στην πραγμάτευση του προκειμένου ζητήματος, ας σταθούμε στην παρατήρηση της Σόνιας Ιλίνσκαγια για την ακράτητη παρείσφρηση του ελεγειακού στοιχείου στην ποίηση του Μανόλη Αναγνωστάκη: «Ακόμα και σε ποιητές ασκητικά συγκρατημένους στην εκδήλωση του συναισθηματικού κόσμου, όπως λ.χ. ο Αναγνωστάκης, ξεχειλίζει ο πόνος σαν νερό στην πλημμύρα [...]»: Σόνια Ιλίνσκαγια, *Η μοίρα μιας γενιάς. Συμβολή στη μελέτη της μεταπολεμικής πολιτικής ποίησης στην Ελλάδα*, Αθήνα, Κέδρος, 1986, 43-44, στην πυκνή και ρητή (παρατήρηση) του Γ.Π. Σαββίδη: «Τόνος βασικά ελεγειακός και σώστροφος, χωρίς ωραιοπάθεια, ενίοτε δηκτικός ή σαρκαστικός [...]»: Γ.Π. Σαββίδης, «Το στίγμα της Πρώτης Μεταπολεμικής Ποιητικής Γενιάς», *Πρακτικά του Α' Συμποσίου Νεοελληνικής Ποίησης* (Πανεπιστήμιο Πατρών 3-5 Ιουλίου 1981), τ. Α', (επιμ. Σωκράτης Α. Σκαρτσής), Αθήνα, Γνώση, 1982, 33· αλλά και σ' αυτήν του Ευριπίδη Γαραντούδη που διατυπώνεται με έμφαση στην ποιητική παραγωγή της δεκαετίας του 1950 η οποία χαρακτηρίζεται ως έχουσα αυξημένη την «ένταση του κοινωνικά προσδιορισμένου τόνου»: «Η ποίηση της μεταπολεμικής εποχής κυριαρχήθηκε από την εναγώνια αναζήτηση του ποιητή που για να θυμηθούμε ένα στίχο του Αναγνωστάκη: «με πόνο θα μιλήσει για όλα αυτά», δηλαδή τα ιστορικοκοινωνικά και, συναφώς, τα προσωπικά βιώματα της εποχής του [...]. Και αυτό γιατί τα παραπάνω βιώματα – θέματα συγκρότησαν μια οδυνηρή εμπειρική σφαίρα, η οποία, σε συνδυασμό με την ιδεολογική (κυρίως αριστερή) φόρτισή της, αποτέλεσε τη βάση για τη θεμελίωση μιας ιδιάζουσας ποιητικής και πολιτικής ηθικής»: Ευριπίδης Γαραντούδης, *Από το μοντερνισμό στη σύγχρονη ποίηση 1930-2006*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2007, 214-215.

δυνατό. Με γνώμονα της προαναφερθείσες στοχεύσεις, η μελέτη επιμερίζεται σε τρία κεφάλαια τα οποία κατατέμνονται, επίσης, σε υποκεφάλαια.

Το πρώτο κεφάλαιο λειτουργεί ως ένα πεδίο ορισμών. Αυτό συμβαίνει διότι εντός του τίθενται στο επίκεντρο οι χρησιμοποιούμενοι στην ερμηνευτική μας προσέγγιση όροι: *υλικότητα*, *γλυπτικότητα/ πλαστικότητα* και *απτικότητα* και αναλύονται εις τρόπον ώστε να εννοηθεί πέρα από τη σημασία τους και η λειτουργικότητά τους ως μερών συγκροτούντων ένα ερμηνευτικό σχήμα. Στη βάση μιας τέτοιας διττής επιδίωξης τοποθετούνται, εύλογα, μεθοδολογικά ερείσματα μέσω των οποίων επιτυγχάνονται ακριβώς το εννοιολογικό πλησίασμα των όρων αφενός, ο ευκρινής καθορισμός του ερμηνευτικού ορίζοντα αφετέρου. Σ' αυτόν τον διαμορφωμένο ορίζοντα, λοιπόν, συνοικούν οι θέσεις περί *αφής* (και *απτικότητας*) του Αριστοτέλη¹², οι διαπιστώσεις του Martin Heidegger¹³ για τα πράγματα, την *ύλη* και την *υλικότητα*, μέρη από τον θεωρητικό λόγο της Ελένης Βακαλό¹⁴ (ιδίως ο χρήσιμος όρος των *διακλαδισμάτων*), οι παρατηρήσεις από την πραγματεία με τίτλο *On Touching – Jean Luc Nancy*¹⁵ του Jacques Derrida, όπως και πορίσματα για τη μοντέρνα γλυπτική¹⁶, που συμβάλλουν στην εννοιολόγηση του όρου *γλυπτικότητα/ πλαστικότητα* και κομίζουν σημαντικά στοιχεία επί των συναφών ζητημάτων.

Στο δεύτερο κεφάλαιο της μελέτης —το οποίο απαρτίζεται από τρία υποκεφάλαια—, η εστίαση στρέφεται ολοτελώς στο σώμα των υπό εξέταση ποιημάτων της Ελένης Βακαλό. Με την αξιοποίηση των πρωτότερα (βλ. Κεφάλαιο Πρώτο) εννοιολογημένων όρων επιχειρείται μία ερμηνευτικού χαρακτήρα προσέγγιση των ποιημάτων με αυξημένη έμφαση στην ανάδειξη του μείζονος και κομβικού ρόλου που διαδραματίζει η *υλικότητα* της τέσσερις συλλογές-μέρη της ενότητας «Πριν από το Λυρισμό» καθώς και στη διάκριση και, συνακόλουθα, στην παρουσίαση των ρηματοποιημένων γλυπτικών και απτικών συνιστωσών που συνεισφέρουν στη

¹² Αριστοτέλης, *Περί Ψυχής*, (εισαγ. - μτφρ. Ι.Σ. Χριστοδούλου), Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2003.

¹³ Martin Heidegger, «The thing», *Poetry, Language, Thought*, (μτφρ. Albert Hofstadter), Νέα Υόρκη, Harper Collins Publishers, 1971, 163-184 και Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Η προέλευση του έργου τέχνης* (1950), (εισαγ. - μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας), Αθήνα, Εκδόσεις Δωδώνη, 2018 [2η 1η: 1986].

¹⁴ Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Αφαίρεση*, τ. Α', Αθήνα, Κέδρος, 1981 και Ελένη Βακαλό, *Από την πλευρά τοῦ θεατῆ. Δοκίμια*, Αθήνα, Κέδρος, 1989.

¹⁵ Jacques Derrida, *On Touching – Jean Luc Nancy*, (μτφρ. Christine Irizarry), Καλιφόρνια, Stanford University Press, 2005.

¹⁶ Robert L. Herbert, *Η Σύγχρονη Τέχνη. Δοκίμια Καλλιτεχνών*, (μτφρ. Μάχη Δημοπούλου, επιμ. Ιωάννα Ομορφοπούλου), Αθήνα, Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, 1995· Χέρμπερτ Ρήντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Γλυπτικής* (1964), (μτφρ. Μ. Λαμπράκη-Πλάκα), Αθήνα, Εκδόσεις Υποδομή, 1979 και Jean-Paul Sartre, «The Search for the Absolute» (1948): *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, (επιμ. Charles Harrison - Paul Wood - Robin Hood), Νιου Τζέρσι, Blackwell Publishing, 2003 [2η 1η: 1993], 611-616.

δημιουργία της ιδιότυπης (και αποκλίνουσας) συνισταμένης του ποιητικού της λόγου. Ανάλογη πορεία με το δεύτερο ακολουθείται και στο τελευταίο, το τρίτο κεφάλαιο. Σε αυτό η μελέτη εστιάζεται στο corpus των «μειζόνων ποιητικών» του Μιχάλη Κατσαρού. Έτσι, εντός των τριών υποκεφαλαίων επιδιώκεται ο εντοπισμός της λειτουργίας της *υλικότητας* στα συγκεκριμένα ποιήματα, η παρουσίαση των —σαφώς λιγότερων σε σύγκριση μ’ εκείνες που “εμφωλεύουν” στην ποίηση της Βακαλό— ρηματοποιημένων γλυπτικών συνιστωσών που ενυπάρχουν στον ποιητικό του λόγο αλλά και η συγκέντρωση των χαρακτηριστικών που άγουν στη διαγραφή της στιβαρής και —γι’ αυτό— αποκλίνουσας ποιητικής ταυτότητας του Κατσαρού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Περί των χρησιμοποιούμενων όρων και των ορισμών τους: Για μίαν εννοιολόγηση της *υλικότητας*, της *απτικότητας* και της *γλυπτικότητας*

Για το προχώρημα στο κυρίως ερμηνευτικό εγχείρημα της μελέτης και για τη στροφή της εστίασης ολοτελώς στα ποιητικά κείμενα, που μας αφορούν, προϋποτίθενται διευκρινίσεις για τους όρους εκείνους που συνθέτουν το σχήμα της ερμηνείας και συντείνουν, τρόπον τινά, στην αποκωδικοποίηση των δηλωτικών της απόκλισης όψεων που εντοπίζονται στον ποιητικό λόγο της Ελένης Βακαλό και του Μιχάλη Κατσαρού αντιστοίχως. Στη βάση αυτή, λοιπόν, ως μείζον επιδιωκόμενο προβάλλει, ευλόγως, η εννοιολογική αποσαφήνιση των όρων: *υλικότητα*, *απτικότητα* και *γλυπτικότητα/πλαστικότητα*.

Αρχής γενομένης από την *υλικότητα* που άγει στους υπόλοιπους δύο όρους, λειτουργώντας ως το *sine qua non* στοιχείο της ύπαρξης και του ρόλου τους, σημειώνεται πως πρόκειται εδώ να μας απασχολήσει αποκλειστικά ως παράγοντας της θεματικής και, ως εκ τούτου, όχι ως παράγοντας μορφικός¹⁷ της οπτικής οργάνωσης (διάταξης) εκάστου εξεταζόμενου ποιήματος. Άλλωστε, η θέση αυστηρών ορίων γύρω από τη θεματική εξέταση του ρόλου της *υλικότητας* συστοιχείται —κατά το μάλλον ή ήττον— με το στίγμα της απόκλισης του ποιητικού λόγου που τίθεται, εν προκειμένω, υπό πραγμάτευση. Υπ' αυτούς τους όρους, λοιπόν, η *υλικότητα* η οποία εμφανίζεται στο πεδίο του ποιητικού λόγου ρηματοποιημένη —σαφώς—, καθώς “υποτάσσεται” στην ύστατη μα αναπόδραστη ζήτηση του λόγου να είναι (πάντα) λόγος, ενδιαφέρει δοσμένη στις ποικίλες και πολλαπλώς λειτουργικές εκφάνσεις της.

Λαμβάνοντας υπόψιν τα προειρημένα, μια ασφαλής προσέγγιση για την εννοιολόγηση του συγκεκριμένου όρου μπορεί να επιτευχθεί ακολουθώντας τον χαϊντεγκεριανό ρου, όπως αυτός χαράσσεται κυρίως στην πραγματεία *Η προέλευση του έργου τέχνης*. Στο εν λόγω κείμενο ο Χάιντεγκερ δεν συνυφαίνει, απλώς, άρρηκτα την

¹⁷ Για τη διαχείριση και τη λειτουργία του οπτικού και υλικού παράγοντα ως βασικών παραμέτρων της μορφής των ποιημάτων της Βακαλό στις έξι συλλογές του «Πριν από το Λυρισμό», βλ.: Karen Emmerich, «The ordering of the things: visual syntax in the poetry of Eleni Vakalo», *Word & Image: A Journal of Verbal/ Visual Enquiry* 29 (2013), 385-408.

υλικότητα με το πράγμα αλλά πολύ περισσότερο την ανάγει σε ειδοποιό ουσία του, σ' εκείνο δηλαδή που (ανα)ζητά ο ίδιος στον φιλοσοφικό στοχασμό του και το χαρακτηρίζει ως *πραγμοειδές*¹⁸ (*das Dinghafte*) του πράγματος. Έτσι, με την ανάδειξη αυτής της, πράγματι, ουσιώδους κι αιτιώδους συνύφανσης ο Χάιντεγγερ προχωρεί σ' έναν ορισμό του ίδιου του πράγματος αλλά και μέσω —ή, ακριβέστερα, εντός— αυτού σ' έναν ορισμό της υλικότητας που αποβαίνει κομβικός και λυσιτελής για την παρούσα μελέτη:

«Εκείνο που παρέχει στα πράγματα τη σταθερότητά τους και τον πυρήνα τους, και που συνάμα προξενεί τον αισθητηριακό τους συνωστισμό: το χρωματιστό, το σκληρό, το ογκώδες, — είναι η υλικότητα των πραγμάτων. Όταν ορίζεται έτσι το πράγμα ως **ύλη**, έχει ήδη συνεγκατασταθεί και η **μορφή**. Η σταθερότητα ενός πράγματος, η στερεότητά του, έγκειται στο ότι μια ύλη στέκεται μαζί με μια φόρμα. Το πράγμα είναι μια φορμαρισμένη ύλη. [...] Με τη σύνθεση ύλης και φόρμας βρέθηκε επιτέλους εκείνη η έννοια του πράγματος, η οποία ταιριάζει εξίσου καλά με τα φυσικά πράγματα όσο και με τα χρηστικά πράγματα».¹⁹

Αφού η υλικότητα είναι εκείνο το στοιχείο που προσδίδει σε κάθε πράγμα τις ιδιότητές του («τη σταθερότητα [...] και τον πυρήνα») καθώς και ό, τι το καθιστά προσιτό για τις αισθήσεις, ήτοι *αισθητό*, μπορούμε ευλόγως να συλλάβουμε το εύρος της ως όρου που περικλείει όλα τα *φυσικά και χρηστικά πράγματα*²⁰. Ως εκ τούτου, από το σημείο αυτό κι εξής νομιμοποιούμε να εννοούμε και να ονομάζουμε υλικότητα εδώ έκαστο πράγμα (*φυσικό ή χρηστικό*) το οποίο εννοικεί ρηματοποιημένο στο πεδίο που ορίζει ο ποιητικός λόγος.

¹⁸ Για την έννοια του *πραγμοειδούς*, βλ. τη σημείωση του Γιάννη Τζαβάρα (μεταφραστή κι επιμελητή του δοκιμίου στα ελληνικά): «Ας προσεχτεί πόσο ριζικά τίθεται εδώ το ερώτημα [Τί είναι στ' αλήθεια ένα πράγμα (:)]: Δεν ζητάται μια απαρίθμηση όλων εκείνων που μπορούν να ονομαστούν πράγματα, αλλά ζητάται το πραγμοειδές, δηλαδή εκείνο που καθιστά πράγμα κάθε τι που ονομάζεται πράγμα: ζητάται η ουσία του πράγματος»: Μάρτιν Χάιντεγγερ, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, ό.π., 35. [Η υπογράμμιση δική μου]

¹⁹ *Ο.π.*, 43.

²⁰ Βλ. για τη διάκριση *φυσικών* και *χρηστικών* πραγμάτων: «Εδώ γίνεται μια βασική διάκριση ανάμεσα στα *φυσικά* και *χρηστικά* πράγματα. Η φόρμα ενός φυσικού πράγματος (π.χ. ενός ακατέργαστου βράχου) καθορίζεται από την κατανομή της ύλης· η ύλη είναι λοιπόν αυτή που παίζει τον αποφασιστικό ρόλο. Αντίθετα, η κατανομή, η υφή και η επιλογή της ύλης ενός χρηστικού πράγματος (π.χ. μιας στάμνας ή ενός παπουτσιού) καθορίζεται από τη φόρμα που θέλει κάθε φορά να δώσει ο άνθρωπος· εδώ η φυσική φόρμα της ύλης ξαναφορμάρεται για να γίνει εύχρηστη· τον καθοριστικό ρόλο στα χρηστικά πράγματα τον παίζει η τελική φόρμα που τα καθιστά εύχρηστα, και όχι η πρώτη ύλη»: *Ο.π.*, 45-46.

Προτού μετατοπιστούμε από την *υλικότητα* στην *απτικότητα*, όμως, είναι ωφέλιμο να σημειώσουμε εκείνο το χαρακτηριστικό που διακρίνει τη μια από την άλλη κατηγορία των πραγμάτων, όπως το εντοπίζει και πάλι ο Χάιντεγγερ, διότι αυτό σε περιπτώσεις της ερμηνευτικής προσέγγισής μας μπορεί να οδηγήσει σε χρήσιμα πορίσματα (βλ. Κεφάλαιο Τρίτο). Το χαρακτηριστικό αυτό δεν είναι άλλο από την *εξυπηρετικότητα* η οποία συνδέεται με τις χρηστικ[ές] υλικότητες (τα *χρηστικά* δηλαδή πράγματα):

«Η [...] αλληλοδιείσδυση φόρμας και ύλης διευθετείται εκ των προτέρων από τον σκοπό [...]. Η εξυπηρετικότητα είναι εκείνο το θεμελιώδες χαρακτηριστικό, βάσει του οποίου αυτό το ον [το πράγμα] μας αφορά, κι έτσι παρουσιάζεται και πετυχαίνει να είναι αυτό το ον. [...] Τα όντα που υπόκεινται σε μια τέτοια εξυπηρετικότητα, είναι πάντα προϊόντα μιας κατασκευής. Το προϊόν κατασκευάζεται ως όργανο χρήσιμο για κάτι. Έτσι η ύλη και η φόρμα ως προσδιορισμοί των όντων προκύπτουν από την ουσία του οργάνου. Αυτός ο όρος ονομάζει όσα κατασκευάζονται για να χρησιμοποιηθούν».²¹

Η διαπίστωση, λοιπόν, του προορισμού κάθε *χρηστικού* πράγματος για την επιτέλεση ενός σκοπού άγει, όπως φαίνεται και στο δοσμένο χωρίο, μ' έναν τρόπο αλυσιδωτό στην, επίσης, κομβική έννοια του *οργάνου* που πρόκειται να χρησιμοποιηθεί εντός του πλαισίου της μελέτης μας. Με αφορμή, μάλιστα, την έννοια αυτή πρέπει να δηλωθεί, πριν το τόλμημα της ερμηνείας, πως τα *όργανα* αλλά και τα *φυσικά* πράγματα πρόκειται να προσεγγιστούν εδώ ως έχοντα λειτουργία σαφή και ρόλο συγκεκριμένο που διατηρούνται και μετά το στάδιο της ρηματοποίησης και της συνακόλουθής της τοποθέτησης στον ποιητικό λόγο. Μέσα σε αυτήν τη συνθήκη, τα πράγματα (η *υλικότητα*) δεν λογίζονται επ' ουδενί ως σύμβολα αφηρημένων ή υπονοούμενων εννοιών καθώς μια τέτοια ερμηνευτική θεώρηση θα υποβάθμιζε και θα στένευε, αυτομάτως, τη βαρύτητα της συνεισφοράς τους στον λόγο της ποίησης.

Η ελευθέρωση, συνεπώς, της *υλικότητας* —αυτής της ειδοποιού και συστατικής ουσίας των πραγμάτων που στο εξής θα χρησιμοποιείται ως δηλωτική τους έννοια— από την υπαγωγή στο πεδίο μιας διαδικασίας παραγωγής αβαρών συμβόλων ευνοεί και προκρίνει τον εμπλουτισμό του συγκροτούμενου ερμηνευτικού σχήματος με τον όρο της *απτικότητας*. Όπως, άλλωστε, δηλώθηκε και πρωτύτερα η *υλικότητα* λειτουργεί ως

²¹ Ο.π., 45-46.

προϋπόθεση της ύπαρξης του εν λόγω όρου, εφόσον καθιστά τα πράγματα *αισθητά* και, ακολούθως, δι' αυτών ενεργοποιεί και οξύνει, τρόπον τινά, τις αισθήσεις. Από το σύνολο των αισθήσεων, όμως, τις οποίες αποπαθητικοποιεί η *υλικότητα* «προξεν[ώντας] τον αισθητηριακό συνωστισμό των πραγμάτων»²² εκείνη που μας απασχολεί ιδιαίζόντως, εν προκειμένω, είναι η αφή. Και αυτό διότι μέσω της αφής οδηγούμαστε σ' εκείνη την ιδιότητα, στην *απτικότητα* δηλαδή, που συνάπτεται άμεσα, κατ' επέκταση, και με την απτική αντίληψη.

Αν δεχτούμε, λοιπόν, το ισχύον, ότι η συναρμογή μορφής και ύλης σε κάθε πράγμα ρυθμίζει τις ιδιότητες που το καθιστούν *αισθητό*, τότε οδηγούμαστε, λογικά, στο πόρισμα ότι ένα σημαντικό μέρος αυτών των ιδιοτήτων έχει ή μπορεί να έχει χαρακτήρα *απτικό* και ως εκ τούτου είναι δυνατό, αν όχι αναγκαίο, να προσεγγιστεί και να γίνει δεκτό μέσω της αφής, της πλέον ακριβούς και πρωταρχικής αίσθησης του ανθρώπου σύμφωνα με τον Αριστοτέλη.²³ Άλλωστε οι *ποιότητες* (λ.χ. τραχύτητα-απαλότητα, θερμότητα-ψυχρότητα, υγρότητα-ξηρότητα κ.ο.κ.) των πραγμάτων οι οποίες βρίσκονται συναριθμούμενες στο φάσμα της *απτικότητας* (του απτικού και απτού) είναι τόσες ώστε δεν αναδεικνύουν απλώς την κομβικότητα και την ευρύτητα της αφής ως αίσθησης αλλά και την σπουδαιότητά της ως μέσου/ τρόπου για την εννόηση (τη γνώση)²⁴ της *υλικότητας*. Έτσι, η έννοια της *απτικότητας* με τη γνωσιακή της σημασία άγει στην απτική αντίληψη η οποία με τη σειρά της εντάσσεται στο πλαίσιο της ενσώματης γνώσης που θα μας απασχολήσει κυρίως στο Δεύτερο Κεφάλαιο.

Σε αυτό το σημείο, η πρόσδεση της *απτικότητας* —ως ιδιότητας απορρέουσας από την *υλικότητα* των πραγμάτων— με τη γνώση καθιστά απαραίτητη την μνεία όσων στοιχείων σχετίζονται με αυτήν. Είναι, εξάλλου, τα συγκεκριμένα στοιχεία, που θα επισημανθούν, ειδοποιά, συγχρόνως, χαρακτηριστικά της αφής ως αίσθησης ή ως ενός —καλύτερα— αθροίσματος αισθήσεων.²⁵ Η *απτικότητα*, λοιπόν, των πραγμάτων

²² Βλ. εδώ παραπάνω: σημείωση 19.

²³ Βλ. ενδεικτικά: «[...] κατά δέ τήν ἀφήν πολλῶ τῶν ἄλλων διαφερόντως ἀκριβοῖ. διό καί φρονιμώτατόν ἐστι τῶν ζώων. σημειῶν δέ τό καί ἔν τῷ γένει τῶν ἀνθρώπων παρά τό αἰσθητήριον τοῦτο εἶναι εὐφυεῖς καί ἀφυεῖς»: «στην αφή [ο άνθρωπος] είναι ακριβής με μεγάλη διαφορά από τα άλλα. Γι' αυτό είναι και το πιο έξυπνο από τα ζώα. Απόδειξη είναι ότι, στο γένος των ανθρώπων, αυτό το αισθητήριο κάνει τους ανθρώπους ευφυείς και αφυεῖς»: Αριστοτέλης, *Περί Ψυχῆς*, ό.π., 197 και 198.

²⁴ Βλ. την πυκνή και ακριβή αριστοτελική θέση επ' αυτού: «τό κατ' ἐνέργειαν δέ ὁμοίως λέγεται τῷ θεωρεῖν: ἡ αἴσθησις σε ἐνέργεια ἀντιστοιχεῖ στήν ἀσκήσιν τῆς γνώσεως»: *Ό.π.*, 170 και 171.

²⁵ Ο Αριστοτέλης είναι ο πρώτος που προσεγγίζει την αφή όχι ως μία αίσθηση αλλά περισσότερες εξαιτίας των διαφορετικών *ποιότητων* ενός σώματος που αυτή καλείται και δύναται να γνωρίσει: Βλ.: Αριστοτέλης, *Περί Ψυχῆς*, ό.π., 208 και 209. Η ιδέα αυτή προεκτείνεται και σε άλλους φιλοσόφους της δυτικής σκέψης, όπως λ.χ. στον Maine de Biran ο οποίος προχωρεί τον αριστοτελικό

συνδέεται με την *ενέργεια* και την *κίνηση*, αφού συστήνει και θεμελιώνει την προϋπόθεση της εκ του σύνεγγυς γνώσης εκάστου πράγματος, της γνώσης δηλαδή που απαιτεί το πλησίασμα, τη μέγιστη δυνατή εγγύτητα, στο ίδιο το πράγμα. Η ζήτηση αυτής ακριβώς της εγγύτητας κινεί την αφή, την κατ' εξοχήν ενεργητική αίσθηση, ώστε να επιτελέσει τη δράση της. Η συγκεκριμένη κίνηση προς το πράγμα και η ταυτόχρονη διεκδίκηση της άμεσης σύνδεσης με αυτό διά του ενεργείν είναι παράγοντες καθοριστικοί οι οποίοι διαφοροποιούν ριζικά την αφή από τις «παθητικές» αισθήσεις της όρασης και της ακοής, οι οποίες οφείλουν να λειτουργήσουν με τον τρόπο της ώστε «να παράγουν εμπειρική γνώση»²⁶. Στη βάση αυτή, άρα, η *απτικότητα* ως ιδιότητα της «φορμαρισμένης ύλης»²⁷ ανάγεται σε ερέθισμα *ενέργειας* κι έναυσμα *κίνησης* με απώτερο σκοπό τη γνώση. Στο συγκεκριμένο ερέθισμα καλούνται ως γνωστικά μέσα να αποκριθούν τα αισθητήρια όργανα της αφής, τα χέρια, ως επί το πλείστον, μα όχι μόνο εκείνα σε συγκεκριμένες περιπτώσεις, που είναι ικανά να γνωρίσουν την υφή, τις λουιές *ποιότητες*, τις διαστάσεις και το σχήμα —ακόμη— των πραγμάτων. Άλλωστε, τα χέρια ειδικότερα, τα κατ' Αριστοτέλη «ὄργαν[α] ὀργάνων»²⁸, δεν πλεονεκτούν, απλώς, με την ικανότητά τους να εγγίζουν, ν' αγγίζουν και να γνωρίζουν την *υλικότητα*, αποκωδικοποιώντας τις απτικές πληροφορίες της, αλλά, περισσότερο, με την αναγωγή αυτής της σύνθετης ικανότητας τους σε καθοριστική για την ύπαρξη των ανθρώπινων όντων.²⁹

στοχασμό, αναδεικνύοντας την αφή ως υπερκείμενη των άλλων αισθήσεων και ως γένος του οποίου οι υπόλοιπες αισθήσεις αναφαίνονται ως οιονεί *είδη*. Βλ. τη θέση του Maine de Biran όπως αυτή δίδεται σύντομα μέσα στην πραγματεία *On Touching – Jean Luc Nancy* του Derrida: «All our sensations are comparable to touch; they are *as*, they are *like* species of it, because touch is the genus of which the other senses are the species [Όλες οι αισθήσεις μας μπορούν να συγκριθούν με την αφή: είναι ως ν' αποτελούν είδη της, αφού η αφή είναι το γένος του οποίου οι υπόλοιπες αισθήσεις συνιστούν τα είδη]: Jacques Derrida, *On Touching – Jean Luc Nancy*, ό.π., 142. [Η μετάφραση δική μου]

²⁶ Βλ. τη θέση από την καντιανή *Ανθρωπολογία* δοσμένη από τον Derrida: «To the extent that touch is the only sense of *immediate* external perception and thus the one bringing us the greatest certainty, it is the most important or the most serious one [...]. In a way it is the foundation of the other two objective senses, sight and hearing. These must “originally be referred” to touch in order to “produce empirical knowledge” [: Στο βαθμό που η αφή είναι η μόνη αίσθηση της άμεσης/αδιαμεσολάβητης εξωτερικής αντίληψης και γι' αυτό η μόνη που μας οδηγεί στη μέγιστη βεβαιότητα, είναι η πιο σημαντική ή η πλέον σοβαρή [...]. Κατά κάποιον τρόπο συνιστά το θεμέλιο των υπολοίπων δύο αντικειμενικών αισθήσεων, της όρασης και της ακοής. Αυτές πρέπει “κανονικά ν' αναφερθούν” στην αφή ώστε να “παράγουν εμπειρική γνώση”]: Ό.π., 41. [Η μετάφραση δική μου]

²⁷ Βλ.: Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, ό.π., 49.

²⁸ Βλ.: Αριστοτέλης, *Περί Ψυχής*, ό.π., 288.

²⁹ Όπως η αφή αναδεικνύεται ήδη από τον Αριστοτέλη σε πρωταρχική αίσθηση για την επιβίωση των ζώων: βλ.: «ἐπεὶ γὰρ τό ζῶον σῶμα ἔμψυχον ἔστι, σῶμα δέ ἅπαν ἄπτόν, ἄπτόν δέ τό αἰσθητόν ἀφή, ἀνάγκη καί τό τοῦ ζῶου σῶμα ἄπτικόν εἶναι, εἰ μέλλει σώζεσθαι τό ζῶον»: «Γιατί, αφού το ζώο είναι σώμα ἐμψυχο, και κάθε σώμα είναι ἀπτό, και ἀπτό είναι το αἰσθητό με την αφή, είναι ἀνάγκη το σώμα του ζῶου να ἔχει την ικανότητα της αφής, αν πρόκειται το ζώο να επιβιώσει»: Αριστοτέλης, *Περί Ψυχής*, ό.π., 306 και 307, ἔτσι και το χέρι —το ὄργανο της αφής— αναφαίνεται ως προίκισμα διαφοροποιητικό του ανθρώπου από τ' άλλα ζώα. Όσον αφορά, λοιπόν, στην ανθρώπινη

Κατά συνέπεια, η *απτικότητα* του πράγματος, ιδιότητα προκύπτουσα από την *υλικότητά* του, είναι εκείνη που στέκει ρητά ή υπόρρητα στον θεματικό πυρήνα του ποιητικού λόγου σε εκφάνσεις όπου η αφή και η ζητούμενη συνεπακόλουθή της ενσώματη γνώση τρέπονται σε ρήμα, αφού το πράγμα ή τα πράγματα τίθενται στο επίκεντρο του (ποιητικού) ενδιαφέροντος. Εκφάνσεις τέτοιου είδους, ακριβώς, πρόκειται να μας απασχολήσουν στο ανάπτυγμα της μελέτης μας.

Έχοντας θέσει τις βάσεις για την αποσαφήνιση των εννοιών της *υλικότητας* και της *απτικότητας* παραπάνω, μένει μία ακόμη έννοια που χρήζει ορισμού ώστε να αρτιωθεί το συγκροτούμενο ερμηνευτικό σχήμα. Η έννοια αυτή είναι, όπως έχει προαναφερθεί, η *γλυπτικότητα/ πλαστικότητα* η οποία προβάλλει, επίσης, ως άρρηκτα συνδεδεμένη με τις προαναφερθείσες έννοιες μα, συνάμα, αναδεικνύει το πώς η γλυπτική *ριζώνει* και συνεισφέρει καθοριστικά και πολυδύναμα στον λόγο της ποίησης. Ακριβέστερα, μπορούμε ν' αποδώσουμε τη συνεισφορά αυτή με τον όρο των *διακλαδισμάτων*³⁰ ο οποίος συστήνεται από την ίδια την Βακαλό —στο πλαίσιο του θεωρητικού της λόγου για τις εικαστικές τέχνες— προκειμένου (μέσω αυτού) να δειχθεί η συμπληρωματικότητα των τεχνών και ο εμπλουτισμός τους «μέ κοινές παράλληλες προωθήσεις» συντείνουσες, εν τέλει, στη σύνολη ανανέωση «τῆς ἔκφρασης τῆς Ἑλληνικῆς Τέχνης»³¹ κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Εξάλλου, όπως υποστηρίζει η Βακαλό, η καλλιτεχνική «ανανέωση που αναζητιέται παντού σε παράλληλους δρόμους»³² μόνο μέσω των συνδέσεων μεταξύ των τεχνών —ευδιάκριτων ή μη— μπορεί να καταστεί δυνατή. Εν προκειμένω, άρα, υπό εξέταση τίθενται τα *διακλαδίσματα* του γλυπτικού ιδιώματος με το ιδίωμα της ποίησης τα οποία αποδίδονται, σαφώς, με την έννοια της *γλυπτικότητας/ πλαστικότητας*, σημαίνοντας έναν παράγοντα καίριο, συγχρόνως, της εύρυνσης (και ως εκ τούτου ανανέωσης) των εκφραστικών δυνατοτήτων της ποίησης, αν θέλουμε να οικειωθούμε την ανωτέρω άποψη της Βακαλό.

απτική ικανότητα, το χέρι λογίζεται ως ο μοχλός που θεμελιώνει την πολυδυναμία της, βλ. επ' αυτού: «For Kant, as Heidegger and so many others will repeat later, animals possess nothing that can be compared to a hand: “Nature seems to have endowed man alone with this organ, so that he is enabled to form a concept of a body by touching it on all sides [: Για τον Καντ, όπως και για τον Χάιντεγκερ και τόσους άλλους που θα το επαναλάβουν αργότερα, τα ζώα δεν έχουν τίποτε που να μπορεί να συγκριθεί με το χέρι: “Η φύση φαίνεται να έχει προικίσει μόνο τον άνθρωπο με το όργανο αυτό, ώστε να έχει την ικανότητα της αντίληψης της έννοιας ενός σώματος, αγγίζοντας όλες του τις πλευρές]»: Jacques Derrida, *On Touching – Jean Luc Nancy*, ό.π., 42. [Η μετάφραση δική μου]

³⁰ Βλ.: Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία τῆς μεταπολεμικῆς τέχνης στὴν Ἑλλάδα. Αφαίρεση*, 22.

³¹ *Ο.π.*, 67.

³² *Ο.π.*, 22.

Αφού, λοιπόν, με την αναφορά στη *γλυπτικότητα* απασχολεί η διαπίστωση της συμβολής της γλυπτικής συνιστώσας στη διαμόρφωση της συνισταμένης του εξεταζόμενου ποιητικού λόγου, κρίνεται δόκιμο να αναδείξουμε εδώ εν συντομία τα νήματα που τη συνδέουν με τις δύο άλλες έννοιες του σχήματος, την *υλικότητα* και την *απτικότητα*, καθώς δεν αρκεί, απλώς, να επισημαίνουμε τη σύνδεσή τους. Η *υλικότητα* στέκει ως αυτό, ακριβώς, που έχουμε χαρακτηρίσει ως το εκ των ων ουκ άνευ στοιχείο για την ύπαρξη της έννοιας της *γλυπτικότητας* αφού η ύλη, η πρώτη ύλη που διατίθεται προς κατεργασία, είναι ό, τι (εκ)κινεί την πλαστική/ γλυπτική δράση που στοχεύει, πρώτα και κύρια, στην παραγωγή μορφών. Δίχως την ύλη (και την *υλικότητα*) η εκδίπλωση των πλαστικών, ήτοι γλυπτικών, δυνατοτήτων θα ήταν αδύνατη και αδιανόητη, πολλώ μάλλον η ρηματοποιημένη ενοίκησή τους στο πεδίο του ποιητικού λόγου. Αντίστοιχα, υψηλής σημασίας είναι και η σύνδεση της *απτικότητας* με τη *γλυπτικότητα* καθώς, βέβαια, η ίδια η αφή είναι η βαρύνουσα και πρωταρχική αίσθηση για την γλυπτική.³³ Οι απτικές *ποιότητες*, συνεπώς, των πεπονημένων - πλαστικών όγκων αλλά και οι προκύπτοντες πλαστικοί όγκοι —εν συνόλω— δεν είναι μόνο προϊόντα ενός αθροίσματος έντεχνων απτικών κινήσεων και δράσεων³⁴ αλλά και τα μέσα που άγουν τον δέκτη στην αντίληψη της μορφής εκάστου γλυπτικού παραγώγου.

Με αυτά τα δεδομένα, η *γλυπτικότητα*, όπως και ευρύτερα η γλυπτική, καθορίζεται από την *υλικότητα* και την *απτικότητα* με τέτοιο τρόπο ώστε να μη διαφεύγει αυτήν τη συνθήκη, ούτε, ακόμη, όταν αναφαίνεται ως (ρηματοποιημένη) ιδιότητα του ποιητικού λόγου. Ιδίως, μάλιστα, εντός των ποιητικών πραγματώσεων η βαρύτητα της *γλυπτικότητας* ως ορίζουσας ή συνθέτουσας ιδιότητας του λόγου, όπου αυτή εντοπίζεται, είναι τέτοια ώστε πλουτίζει, σε κάθε περίπτωση, την εκφραστική αλλά και, ενίοτε, εξέχει, επιβάλλοντας την ανάγνωση και την ερμηνεία της μέσα από ένα πρίσμα ευρύτερο του μονομερώς ποιητικού ή καλύτερα μέσα από ένα πρίσμα συντεθειμένο από αλληλοτροφοδοτούμενες και *διακλαδ[ιζόμενες]* καλλιτεχνικές εκφράσεις.

Η επιδιωκόμενη εννοιολογική αποσαφήνιση των όρων που απαρτίζουν το ερμηνευτικό σχήμα της μελέτης μας απέληξε και στην ανάδειξη της άρρηκτης

³³ Βλ. ενδεικτικά: «Η αφή πίο πολύ κι από τήν ὄραση μᾶς ἀποκαλύπτει τήν ἐσωτερική ἀλήθεια τοῦ μεγέθους καί τῆς φόρμας. Ἡ ἀφή εἶναι ἡ πρώτη ἀνάμεσα στίς αἰσθήσεις, κι ἂν ὁ θεατής δέν ἀντιλαμβάνεται τή γλυπτική μ' ἐκείνη, τόσο τό χειρότερο γι' αὐτόν»: Χέρμπερτ Ρήντ, *Ἱστορία της Μοντέρνας Γλυπτικής*, ὁ.π., 16.

³⁴ «Στή δημιουργική πράξη συμμετέχουν κατά κύριο λόγο οἱ ἀπτικές αἰσθήσεις· ὁ γλύπτης δουλεύει μέ τήν ὄθηση καί τήν πίεση»: *Ὁ.π.*

συνάφειας που εντοπίζεται μεταξύ τους με πυρήνα, βέβαια, την *υλικότητα*. Με την ολοκλήρωση της εννοιολόγησης, λοιπόν, η εστίασή μας στρέφεται στον υπό εξέταση ποιητικό λόγο της Βακαλό και του Κατσαρού με κεντρικό ζητούμενο τη διαπίστωση και την ερμηνεία του τρόπου με τον οποίο οι συγκεκριμένοι όροι (*υλικότητα, απτικότητα, γλυπτικότητα/ πλαστικότητα*) μεταγγίζονται σε αυτόν, μεταπλάθονται ποιητικώς και λειτουργούν θεματικώς (και) ως δείκτες της απόκλισης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η υλικότητα ως δεσπόζουσα στην ποίηση της Ελένης Βακαλό ή το αποφασιστικό βήμα της φυγής «από τα σχήματα της ποίησης»³⁵

I. Η ποιητική εκλογή της υλικότητας και ο προλυρικός λόγος των πραγμάτων:
Από *Τό Δάσος* έως και την *Περιγραφή τοῦ σώματος*

Εντός της δεκαετούς περιόδου που ερευνητικώς μας απασχολεί —και συγκεκριμένα το 1954— η Ελένη Βακαλό δημοσιεύει *Τό Δάσος*, την «ποιητική μυθιστορία» της, που έμελλε να αναφανεί ως η αφετηρία³⁶ της διαμόρφωσης και της εκδίπλωσης ενός ολοτελώς προσωπικού ποιητικού τρόπου, πειραματικού και διαφέροντος όχι μόνο από τους επιλεγμένους τρόπους των σύγχρονών της ποιητών αλλά και από τον έως πρότινος προσωπικό της τρόπο³⁷. Έτσι, με *Τό Δάσος* και τις λοιπές συλλογές οι οποίες συγκροτούνται, ακολουθώντας τον ίδιο ρου, χαράσσεται μια ισχυρή κι ευκρινής τομή («Ἄν καμωνόμουνα τόσον καιρό πώς ἔγραφα ποιήματα ἦταν μονάχα/ γιά νά μπορέσω νά πῶ γιά τό δάσος[.]»)³⁸ αναδεικνύουσα μια στιβαρή ποιητική παρουσία αποκομμένη από τις συμβάσεις της «γυναικείας γραφής», που ρύθμιζαν και κατηθύναν το προηγούμενο και αποσιωπημένο, ήδη από το 1981 και την

³⁵ «Ελένη Βακαλό. Αποσπάσματα από μια συνέντευξη», (επιμ. Μαρία Κακαβούλια), *Χάρτης/ Αφιερώματα. Ελένη Βακαλό*, ό.π., 2022, 23.

³⁶ Βλ. την εύστοχη κριτική παρατήρηση του Σινόπουλου για *Τό Δάσος*: «Καρπός επίμονης αναζήτησης συμπυκνωμένου ποιητικού λόγου θα' ταν δυνατό να θεωρηθεί το *Δάσος*, η τέταρτη μέσα σε εννέα χρόνια παρουσία της κ. Βακαλό. Περισσότερο εδώ παρά στην προηγούμενη εργασία της η ποιήτρια προσφέρει μια ποίηση ενάρξεως. Υπάρχει δηλαδή στο *Δάσος* μια ζώνη α-ποιητική, όπου ο κόσμος της ποιήσεως πρόκειται να εμφανιστεί. Ο Λόγος δεν είναι εν αρχή, δεν προβάλλει εξ αρχής τη λάμψη του. Υπάρχει ακόμα μια ανάγκη καθαρότητας, απογύμνωσης από αισθηματικές καταβολές, αγώνας να διαφυλαχτεί η αμεσότητα, η ζεστασιά του γνήσιου αισθήματος. Συνείδηση ευθύνης. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός, σε μια εποχή ασυδοσίας λόγου, η επιστροφή στη λιτότητα. Η τέλεια κατάρτηση του επιθέτου στο *Δάσος* είναι μια επώδυνη αλλ' αναγκαία τώρα πράξη»: Τάκης Σινόπουλος, «Ελένη Βακαλό: *Τό Δάσος*» (1954), *Χρονικό Αναγνώσεων. Βιβλιοκρισίες για τη μεταπολεμική ποίηση*, ό.π., 76· αλλά και αυτήν της Νόρας Αναγνωστάκη, που οριοθετεί το εύρος της εισαγωγικής της εισήγησης στην ποίηση της Βακαλό, εστιάζοντας στις τέσσερις συλλογές που τίθενται υπό πραγμάτευση και διερεύνηση στην παρούσα μελέτη: «Ἡ ἀνάλυσή μου περιορίζεται στά τέσσερα τελευταία της βιβλία: *Τό δάσος*, *Τοιχογραφία*, *Ἡμερολόγιο τῆς ἡλικίας* και *Περιγραφή τοῦ σώματος*, γιατί αὐτά κυρίως τήν ἐκπροσωποῦν, ἀρχίζοντας τήν πραγματική της ἔκφραση»: Νόρα Αναγνωστάκη, «Προοίμιο στήν ποίηση τῆς Ἑλένης Βακαλό» (1960), *Διαδρομή. Δοκίμια Κριτικῆς (1960-1995)*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995, 13. [Οι υπογραμμίσεις δικές μου]

³⁷ «Τα πρώτα-πρώτα ποιήματά μου ήταν καθαρά θηλυκά. Στη συνέχεια αυτό διαφοροποιήθηκε. Δεν γράφω θηλυκά θέματα. Και νευριάζω όταν ακούω να μιλάνε για γυναικεία γλώσσα»: «Συνομιλία με την Ελένη Βακαλό», *Ἐλί-τροχος* 6 (Καλοκαίρι 1995), 16.

³⁸ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ό.π., 11.

έκδοση *Πρίν από τό Λυρισμό*,³⁹ στάδιο της ποίησης της Βακαλό.⁴⁰ Αυτή η αποκοπή του “ομφάλιου λώρου” της «γυναικεία[ς] ποίηση[ς]» και η επικείμενή της αποσιώπηση των ποιητικών δειγμάτων μιας προγενέστερης συνάφειας κρίνεται δόκιμο να ιδωθεί ως ένας πρώτος αναβαθμός προς την επιδιωκόμενη απόκλιση:

«Σχόλιο γ’

*Ἄν δέ βρισκόμασταν σέ μίαν ἐποχή πού ὁ φόβος κυριαρχοῦσε —
αἴσθηση θηλυκιά— πιθανόν ἢ ποιήτρια νά στηριζόταν στό
λυρικό στοιχεῖο περισσότερο, πιά σύμφωνο στήν ιδιότητά
της, ἢ σύνθεση νά μὴν τῆς εἶναι φυσική.
[...]*».⁴¹

Ὅ, τι ακολουθεῖ, λοιπόν, μετά το 1951 (για την ακρίβεια μετά το 1954) έως και το 1966 —φτάνοντας σ’ ένα χρονικό σημείο έξω από το πλαίσιο της μελέτης μας— αποτελεί μια συνειδητή προσπάθεια υπέρβασης των δεδομένων της ποίησης (και της διαμορφωμένης προσωπικής *ποιητικής*) αλλά και μια επιδίωξη της «ἐκ τῶν ἔνδων ἀνανέωσ[ῆς]»⁴² της. Ἄλλωστε, μια τέτοια ανανεωτική στόχευση τεκμηριώνεται και με τον εγγυητικό λόγο της ίδιας της Βακαλό:

« [...] ὅλη ἡ ποίηση λειτουργεῖ σήμερα μέ δύο κατευθύνσεις: Μίαν «ἀπό» καί μίαν «πρός». «Ἀπό» ἕνα κόσμος ἀπ’ τόν ὁποῖο δέν ἔχει ἀποσπαστῆ, μιλώντας, ἐξεγειρόμενη, θρηνώντας, διαμαρτυρόμενη, διαπιστώνοντας, προβληματιζόμενη ἀρνητικά γιά τήν ὑπαρξή του. «Πρός» σχηματισμό νέων δεδομένων, μορφῶν, ιδεῶν, θέσεων,

³⁹ Ελένη Βακαλό, *Πρίν από τό Λυρισμό*, Αθήνα, Συμείον, 1981.

⁴⁰ Ο Μανόλης Αναγνωστάκης με την αδημοσίευτη κριτική του για την πρώτη συλλογή της Βακαλό, *Θέμα καί παραλλαγές* (1945), επισημαίνει τα χαρακτηριστικά εκείνα που προσδιορίζουν τη γραφή της —κατά το μάλλον ἢ ἥττον— έως και τη συλλογή *Στή μορφή τῶν θεωρημάτων* (1951), εστιάζοντας στη θηλυκή φωνή που αρθρώνεται εντός των ποιημάτων αυτών συστήνοντας ένα «τραγουδι[ι] του ἔρωτα»: «Ἡ Ἐλένη Βακαλό πετυχαίνει τό μοναδικό —αὐτό πού ζητοῦμε ἀπό κάθε ἀληθινή ποιήτρια. Νά κάνει ποίηση γυναικεία, νά μιλήσει μέ γλώσσα γυναικεία, νά δείξει πῶς αὐτό πού νοιώθει τό νοιώθει σάν γυναίκα [...]. Αὐτό τό στοιχεῖο τῆς θηλυκότητας ἐξουσιάζει τήν ποίησή της. [...] Τραγουδᾷ τόν ἔρωτα μέ ξέφωτη εἰλικρίνεια μακριά ἀπό τίς συμβατικές μάσκες καί αἰσθηματολογίες»: Μανόλης Αναγνωστάκης, «Ἐλένης Βακαλό: “Θέμα & Παραλλαγές”» (1945), *Ἐλί-τροχος* 6 (Καλοκαίρι 1995), 18.

⁴¹ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 22.

⁴² Βλ.: Γιώργος Θέμελης, «Ἐλένη Βακαλό»: *Ἡ νεότερη ποίησή μας*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη, 1978 [2η 1η: 1968], 304.

δραματικά, πρακτικά, έρευνητικά με διάφορες προτάσεις. [...] τό ίδιο φαινόμενο διαπιστώνεται σέ όλες τίς τέχνες». ⁴³

Εφόσον, άρα, η πορεία της ποίησης της Βακαλό αναγνωρίζεται κι αντιμετωπίζεται ως μια πορεία «προς» τη διάνοιξη και τον εμπλουτισμό του ποιητικού πεδίου, είναι λογικό να έχουν και τα στοιχεία που τη συγκροτούν μια, κατά βάση, πειραματική υφή. Ως ο κύριος και βαρύνων δείκτης αυτής της πειραματικής και, ως εκ τούτου, διαφοροποιητικής υφής μιας τέτοιας ποίησης αναδεικνύεται, σαφώς, ο ίδιος ο λόγος, ο συγκροτητικός των ποιημάτων, ο οποίος συνιστά γέννημα επίμονων κι επάλληλων «άπολεπίσεων». Μάλιστα, η χρήση του όρου: «άπολεπίσε[ις]» ⁴⁴ από την εμβριθή κριτικό του έργου της Βακαλό, τη Νόρα Αναγνωστάκη, δεν είναι διόλου τυχαία αλλά ολοτελώς εύστοχη· και αυτό διότι με τον συγκεκριμένο όρο αποδίδεται ευκρινώς η διαδικασία της *αποφλοίωσης* και της εκλέπτυνσης, της αποφόρτισης της γλώσσας απ' ό, τι περιττό, η απο-κάλυψη —κατ' ουσίαν— του λόγου στη γυμνότητά του, ⁴⁵ απαλλαγμένου από «ωραίες» ⁴⁶ λέξεις που σωρεύονται εξασθενίζοντας κι ατονώντας, εν τέλει, τη ζωτικότητα και την αμεσότητά του. Μέσα, λοιπόν, από μιαν επαλληλία «απολεπίσεων», από μια κοπιώδη προσπάθεια συλλογής του απλού και του χρήσιμου, ⁴⁷ συγκροτείται ο αφαιρετικός λόγος της Βακαλό, αρθρωμένος με την επιδίωξη να φανερώνεται στον αναγνώστη εν κινήσει και εν δράσει. Υπ' αυτήν τη συνθήκη, δεν υπακούει, εξαρθρώνει (την) και αντίκειται στη συντακτική τάξη, ⁴⁸ δεν

⁴³ Ελένη Βακαλό, «Η φύση τής γυναικείας ποίησης», *Καινούρια Έποχή. Παγκόσμια Επιθεώρηση Πνευματικής Καλλιέργειας* (Χειμώνας 1976), 101.

⁴⁴ Βλ.: Νόρα Αναγνωστάκη, «Προοίμιο στην ποίηση τής Έλένης Βακαλό», *ό.π.*, 22.

⁴⁵ Η ποιητική στόχευση της Βακαλό να δώσει έναν λόγο λιτό συστοιχείται με ή, καλύτερα, εκφράζει μια δριμεία εναντίωση προς την κατεστημένη προσέγγιση της γλώσσας από την ποίηση, και όχι μόνο. Έτσι, η στόχευση αυτή προσλαμβάνει βαθιά σημασία και για την ίδια τη γλώσσα. Εξάλλου, στον κριτικό της λόγο η Βακαλό στηλιτεύει σταθερά την μείζονα παθογένεια της γλώσσας η οποία δεν είναι άλλη από την επιβολή της πάνω στο πράγμα ή στο γεγονός, «καλύπτ[οντας]» την αμεσότητά τους με το σχολιασμό ή την περιγραφή τους. Βλ.: «Όταν ή γλώσσα παύει νά «έννοει» για νά έννοείται και άπλως χρησιμοποιείται για νά άντηγήσει αυτό είναι ύποτίμηση τής γλώσσας [...]. Η γλώσσα μας “καλύπτει”, δέν φανερώνει. [...] Καταφέρνομε νά έχομε γλώσσα άντί και πέρα τών πραγμάτων»: Ελένη Βακαλό, «Ό, τι είμαστε θά τό πούμε», *Τό Δέντρο* 27 (11.12.1986), 133.

⁴⁶ «Ελένη Βακαλό. Αποσπάσματα από μια συνέντευξη», *ό.π.*, 24

⁴⁷ Βλ.: «Ηθελα μια γλώσσα που να είναι κοινή αν είναι δυνατόν, κι ακόμα, αν θέλετε, να φαίνεται και το ψέλλισμα το δικό μου, αυτή η προσπάθεια της γλώσσας, να φαίνεται μέσα στη γλώσσα»: *Ό.π.*, 23.

⁴⁸ Βλ. επί παραδείγματι το ποίημα «Η ώρα του φεγγαριού»:

«Η έκταση
Τής έρήμου
Πού τά χόρτα
Κομμένα στίς παρυφές
Νά υποχωρούνε θυμίζουν
Τίς βάρκες

πλέκει, ακόμη, ένα συνεχές νοηματικό υφαντό και, συνεπώς, διαψεύδει κάθε αναγνωστική προσδοκία για την υψηλή και ανεμπόδιση κατανοησιμότητά του. Έτσι, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε πως ένας λόγος τέτοιας ποιότητας απαιτεί και προκρίνει την ενεργό —την αποαυτοματοποιημένη δηλαδή— συμμετοχή του αναγνώστη ως *λήπτη* και, συγχρόνως, (συν)διαμορφωτή του ίδιου του λόγου και του νοήματός του τρόπον τινά.⁴⁹ Με αυτά τα δεδομένα, ο λόγος αναφαίνεται στην ποίηση της Βακαλό ως ο παράγοντας που κοινοποιεί αυτήν, ακριβώς, την απόκλιση που ζητάμε να αιτιολογήσουμε. Είναι ένας λόγος που, μέσα από την βαθιά ποιητική κατεργασία του, φτάνει να γίνεται ακατέργαστος, απεκδυόμενος τις λέξεις - «νεκρ[ά] κελύφ[η]»⁵⁰, επιδιώκοντας τη δήλωση της αμεσότητας και της απλότητάς του:

«Τό μεγάλο ἄσμα πού ἀρχίζει
ὀνομάζοντας τά πράγματα ἀπλά».⁵¹

Σ' ἀκρογιάλια
Χαμηλότερα αὐτές
Καί να φαίνεται ἡ ἄμμουδιά
Ὅπως ἂν ἦταν
Δυσπρόσιτη
Ἡ ἄμμουδιά
Κι ὄχι αὐτές»:

Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 30.

⁴⁹ Η ιδέα της ενεργοποίησης του δέκτη ενός καλλιτεχνικού (εικαστικού ή λογοτεχνικού) παραγώγου τίθεται επιμόνως στο επίκεντρο του θεωρητικού λόγου της Βακαλό καθώς ανακύπτει και προτάσσεται ως μια από τις κρισιμότερες και επιδραστικότερες προωθήσεις που κομίζει η μοντέρνα τέχνη. Βλ.: «[...] μπορούμε νά σημειώσουμε δύο ἀπό τίς βασικές ἔννοιες τοῦ μοντέρνου πνεύματος, τή δυναμικότητα, πού ἀποδίδεται ὄχι μόνο στα φαινόμενα ζωῆς ἀλλά καί στό ἔργο τέχνης, καί τήν ἀνάγκη τῆς συμμετοχῆς τοῦ θεατῆ — ὄχι παθητικά ἀλλά ἐνεργητικά. [...] Ὁ θεατῆς ὑφίσταται μιά ἐνέργεια, δέ βλέπει στατικά ἕνα θέαμα, τοῦ ὑποβάλλεται μιά διάθεση, δέν τοῦ ὑπαγορεύεται ἡ μορφή τῆς»: Ελένη Βακαλό, «Τό μοντέρνο πνεῦμα στήν τέχνη» (1959): *Ἀπό τήν πλευρά τοῦ θεατῆ. Δοκίμια*, ὁ.π., 50-51. Σύμφωνα με την ίδια πρωτεύον επιδιωκόμενο του «μοντέρνο[υ] πνε[ύματος] στήν τέχνη» είναι ο απεγκλωβισμός του δέκτη από την καθοδηγητική επιβολή του δημιουργού η οποία συναρτάται ευθέως με την παθητικότητα του πρώτου καθώς και η, συνακόλουθη του απεγκλωβισμού, μύησή του θεατή ή του αναγνώστη σε μια διαδικασία «αγωγής» με τελικό στόχο τη λειτουργία του ως *λήπτη*, πλέον, κι, εν τέλει, ως «συνδημιουργού» της τέχνης. Βλ.: «Ἡ μεταφορά τῆς ἔκφρασης στή δραστικότητα ἀποχαρακτηρίζει τό θεατή ὡς παθητικό δέκτη, δέν καταργεῖ ὅμως τήν πρόσδεσή του ἀπό τόν καλλιτέχνη, τοῦ ὁποίου γίνεται προέκταση. [...] Τό παιχνίδι παίζεται τώρα μεταξύ «δημιουργῶν», ἀφοῦ καί ὁ θεατῆς λειτουργεῖ ἐπίσης σάν καλλιτέχνης-δημιουργός [...], ἐφόσον διαθέτει καί εἶναι ικανός νά χειριστεῖ τό ὕλικό τῶν παραδομένων μορφῶν. [...] Ὅταν προορισμός τῆς δημιουργίας εἶναι ἡ ἀναδημιουργία, ὁ θεατῆς δυνάμει τοποθετεῖται, ἐκτός ἀπό θεατῆς, ταυτόχρονα καί ὡς ἐπόμενος (μετα-)δημιουργός. Γιά νά δουλέψει ἕνα τέτοιο σύστημα, στήν εὐρύτητα χρόνου καί τόπου [...], ὁ σημερινός θεατῆς ιδιαίτερα, χρειάζεται νά ἐννοήσει τή θέση τοῦ προηγούμενου του δημιουργοῦ, καί, ἐφόσον πάρει τή θέση δημιουργοῦ στή μεταγραφή, νά ἐλέγξει τήν πρότασή του ὡς πρόθεση γιά νέα θέση πάλι τοῦ ἐπόμενου θεατῆ κ.ο.κ.»: Ελένη Βακαλό, «Ἀπό τήν πλευρά τοῦ θεατῆ», ὁ.π., 35 και 37-39.

⁵⁰ Νόρα Αναγνωστάκη, «Προοίμιο στήν ποίηση τῆς Ἑλένης Βακαλό», ὁ.π., 20.

⁵¹ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 63.

Αυτός, λοιπόν, ο λόγος είναι τόσο πειραματικός και αποκλίνων, ώστε δέχεται εντός του —και ρηματοποιεί— τους λοιπούς καινοτόμους και συστατικούς παράγοντες της ποίησης της Βακαλό κατά την περίοδο που μελετούμε. Συνεπώς, καθίσταται φορέας και εκφραστής των συγκεκριμένων παραγόντων, συντείνοντας στην πραγμάτωση μίας εντόνως διαφέρουσας ποιητικής στόχευσης. Αυτή η στόχευση αποκόπτεται, αρχικά, από τον άξονα της κοινωνικοπολιτικής ποίησης των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων, προχωρεί, ακολούθως, πιο πέρα από το τέλος (τον σκοπό) της υπαρξιακής ποίησης και υπερβαίνει, εν τέλει, με «μεγάλα έμφρονα βήματα»⁵² τον υπερρεαλισμό και τις μεταπολεμικές του εκφάνσεις.⁵³ Επομένως, αρθρώνεται εξαρχής αντιτιθέμενη σε κάθε επιδίωξη σχηματικής ή μη κατηγοριοποίησής της, προτάσσοντας τα ειδοποιά και διαφοροποιητικά χαρακτηριστικά της. Την ιδιοτυπία αυτή παρατηρεί και υποδεικνύει, ήδη από την δεκαετία που μας αφορά, η κριτική με σχετική ευστοχία καθώς κάνει λόγο για το γεγονός ότι «ή Έλένη Βακαλό θεμελιώνει τό έργο της σε βάσεις έντελως δικές της»⁵⁴ και υπερτονίζει πως «ή ποιητική της κατεύθυνση [...] έχει μια ιδιορρυθμία πού τή φέρνει πέρα από κάθε άλλον ποιητικό δρόμο»⁵⁵. Και είναι αληθείς αυτές οι επισημάνσεις, διότι η Βακαλό φαίνεται να προβαίνει συνειδητά στην εν λόγω —μονήρη— ποιητική επιλογή η οποία απολήγει να είναι επιλογή ουσίας.⁵⁶

Αρχής γενομένης με την απαγκίστρωση από τους εκφραστικούς κανόνες (κυρίως τον ελεγειακό τόνο και τον αυτοαναφορικό λόγο) της σύγχρονης της ποίησης —στοιχείο που αναδείξαμε, εν μέρει, πρωτύτερα— η ποίηση της Βακαλό αποσχίζεται

⁵² Νόρα Αναγνωστάκη, «Προοίμιο στην ποίηση της Έλένης Βακαλό», *ό.π.*, 25.

⁵³ Πολλοί μελετητές εντάσσουν βεβιασμένα την Βακαλό στην χορεία των μεταυπερρεαλιστών ποιητών, αφηφώντας ή παραναγιγνώσκοντας τις υπολογίσιμες διαφοροποιήσεις της ποίησής της από τις υπερρεαλιστικές αρχές. Ο Γιάννης Δάλλας επισημαίνει διευκρινιστικά για τη σχέση της Βακαλό με τον μεταπολεμικό υπερρεαλισμό: «Έμμεση καί εκ των ύστερων, μοιάζει νά είναι καί ή συνάντηση, όχι με τίς καταστατικές καί τεχνικές αρχές ως κινήματος μαχητικού, τού υπερρεαλισμού, αλλά άόριστα μέ το υπέδαφος τού λόγου, θά έλεγα ως ζωικής προϊστορίας της Έλένης Βακαλό»: Γιάννης Δάλλας, «Η μεταπολεμική περιπέτεια τού έλληνικού υπερρεαλισμού», *Ευρυγώνια. Δοκίμια για την ποίηση και την πεζογραφία*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000, 178. Στο ίδιο μήκος κύματος, η ίδια η Βακαλό με συνέντευξή της στο αφιερωματικό τεύχος του περιοδικού *Έλί-τροχος* αναδεικνύει τον υπερρεαλισμό ως ένα ευεργετικό και κομβικό έναυσμα για την εκδίπλωση της προσωπικής ποιητικής της προσπάθειας η οποία, κατόπιν, αποκόπτεται από το υπερρεαλιστικό πεδίο: Βλ. ειδικότερα: «Συνομιλία με την Έλένη Βακαλό», *ό.π.*, 10.

⁵⁴ Βλ.: Αλέξανδρος Αργυρίου, «Έλένης Βακαλό: Τοιχογραφία», *Καινούρια Έποχή. Παγκόσμια Επιθεώρηση Πνευματικής Καλλιέργειας* (Φθινόπωρο 1956), 281.

⁵⁵ Βλ.: Αντρέας Καραντώνης, «Τά βιβλία. Ημερολόγιο της ηλικίας», *Νέα Έστία* 747 τομ. 64 (13 Αυγούστου 1958), 1254.

⁵⁶ «Από τή στιγμή πού συνειδητοποίησα ότι τραβώ έναν δρόμο πού ήταν διαφορετικός από τόν δρόμο τών άλλων, αιστάνθηκα μοναξιά [...]. Έκείνο πού στέρησα λιγάκι από τόν εαυτό μου, ήταν ή ποιητική συγγένεια»: «Σέ β' πρόσωπο. Μιά συνομιλία της Έλένης Βακαλό μέ τόν Άντώνη Φωστιέρη καί τόν Θανάση Νιάρχο», *ή λέξη* 15 (Ιούνιος 1982), 398.

ρητώς από αυτούς και, κατ' επέκταση, αποδιιδράσκει από τα (ορισμένα) «σχήματα τής ποίησης»:

«[...] το *Πριν από το Λυρισμό* ήταν περισσότερο μια προσπάθεια να φύγω από τα σχήματα της ποίησης κι ακόμα θα 'λεγα από την κοσμολογία της ποίησης. Να μην εξουσιάζω τα πράγματα, να μην τα αναφέρω πάντοτε τα πράγματα στο 'εγώ', αλλά να αναφέρομαι κιόλας σε αυτά. Κατά κάποιον τρόπο μια σχέση ισότιμη με τα πράγματα και όχι εξουσιαστική».⁵⁷

Είναι, λοιπόν, η απόσχιση τόσο ουσιώδης και σημαίνουσα ώστε να άγει σε μια τοποθέτηση της ποίησής της —των έξι συλλογών που συνθέτουν την ενότητα «Πριν από το Λυρισμό»— σ' ένα στάδιο *προλυρικό*⁵⁸, ανέγγιχτο από τα στοιχεία της, κατά Βακαλό, λυρικής αίσθησης, την έκλυση δηλαδή στην εξομολόγηση, την αισθηματολογία, την αυτοαναφορά και την κενή νοήματος ωραιολογία. Καθίσταται, μάλιστα, έτι ουσιωδέστερη και προσλαμβάνει βαρύτητα επιτονισμένη, αν αντιληφθούμε ότι αποτολμάται ως μια αμιγώς καλλιτεχνική απόπειρα, συντονισμένη απόλυτα με τα προτάγματα της μοντέρνας τέχνης —ως τέχνης εν συνόλω— σε χρόνια (κυρίως στη διάρκεια της δεκαετούς περιόδου που μελετούμε) κατά τα οποία το βάρος των κοινωνικών εμπειριών είναι τέτοιο ώστε να επιβάλλεται αναπόφευκτα, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, πάνω στην ποίηση.

Σε αυτό το πλαίσιο, η προκείμενη ποιητική απόπειρα, ας την αποκαλέσουμε *προλυρική*, πέρα από τη φυγή από τις εκφραστικές στενωπούς, επιδιώκει και επιτυγχάνει έναν ταυτόχρονο απεγκλωβισμό από τις στενωπούς μιας ορισμένης θεματικής. Επιτυγχάνει δηλαδή μια συντονισμένη απαγκίστρωση απ' ό, τι θα

⁵⁷ «Ελένη Βακαλό. Αποσπάσματα από μια συνέντευξη», *ό.π.*, 23.

⁵⁸ Για να εννοήσουμε καλύτερα το βάρος του *προλυρικού* εγχειρήματος της Βακαλό, έχει σημασία να δούμε την επισήμανση του Kimon Friar, πρώτου μεταφραστή της ποίησης της Βακαλό στ' αγγλικά: «From *The Forest* (1954) [...], she has been writing a series of poems which, in reaction to emotive poetry steeped in sentiment, have attempted to go “beyond lyricism” by going back to “before lyricism”, to that archaic world of instantaneous identification [...] where word and object are identical; to that primitive magic realm where to name a thing is to create it, where a poem must not *mean* but *be* [...]. Από *Τό Δάσος* (1954) [...] γράφει μια σειρά από ποιήματα, αντιδρώντας στην υποβλητική, κατάφορτη από αίσθημα, ποίηση, αποπειράται να πάει “πέρα από το λυρισμό” με το να επιστρέφει στο “πριν από το λυρισμό”, σ' εκείνο τον αρχαϊκό κόσμο της ακαριαίας ταύτισης [...] όπου η λέξη και το πράγμα είναι όμοια: σ' εκείνη την πρωτόγονη μαγική σφαίρα όπου το να ονομάζεις ένα πράγμα σήμαινε να το δημιουργείς, όπου ένα ποίημα δεν έπρεπε να *σημαίνει* αλλά να *είναι*»: Kimon Friar, «Eleni Vakalo: Beyond Lyricism», *Journal of the Hellenic Diaspora* 9, No. 4 (Χειμώνας 1981), 21. [Η μετάφραση δική μου]

μπορούσε να την φέρει κοντά σε μια ποίηση «από»⁵⁹. Άλλωστε, δεν θα γινόταν ένας λόγος αρθρωμένος διαφοροποιητικώ τω τρόπω να πραγματεύεται θέματα δανεισμένα από την ποίηση που πασχίζει να ξεφύγει.

Ως προς το ζήτημα της θεματικής, η Βακαλό στην ενότητα «Πριν από το Λυρισμό» στέφεται προς τα αισθητά⁶⁰, θέτοντας την *υλικότητα* στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός της και δίδοντάς της χαρακτήρα και βαρύτητα *δεσπόζουσας*. Αυτή η στροφή προς τα πράγματα (*φυσικά* ή *χρηστικά*) απορρέει, βέβαια, από μια συνειδητή πρόθεση ν' αναδειχθούν αυτά ιδωμένα μέσα από ένα άλλο πρίσμα και έτσι, εκ νέου, να εννοηθούν⁶¹. Ενέχει, συνεπώς, αυτή η επιλογή της *υλικότητας* μιαν αναθεωρητική δύναμη καθώς, αφενός “εμπλέκεται” στην επιδίωξη μίας γνωσιακής στόχευσης, αφετέρου αντίκειται ρητά στην αντίληψη εκείνη που υπάγει-υποτάσσει «τα πράγματα στο ‘εγώ’». Μέσα από μια τέτοια επιλογή, άρα, προκύπτει ο λόγος των πραγμάτων καθώς αποσιωπάται ο «ύποκειμενικός κραδασμός»⁶² και παύεται ο επιφανειακός και «άτομικός σχολιασμός»⁶³ τους, αφού λείπει (έχει, ακριβέστερα, ποιητικώς καταργηθεί) το ‘εγώ’ που δυνητικά θα τους επιβαλλόταν.

Η θέση, λοιπόν, της *υλικότητας* ως θεματικής *δεσπόζουσας* απομακρύνει την ποίηση των τεσσάρων συλλογών, που μελετούμε, από τον άγονο σχολιασμό των πραγμάτων αλλά και από την παθητική περιγραφή τους με την απλοϊκή «απαρίθμηση τῶν γνωρισμάτων τους»⁶⁴ και άγει, εν τέλει, σε μία ιδιότυπη κοσμογονία, στη συγκρότηση δηλαδή ενός «πραγματοκεντρικο[ύ] σύμπαν[τος]»⁶⁵, όπως ορθά επισημαίνει η Άντεια Φραντζή. Υπ’ αυτήν την έννοια η ποίηση της Βακαλό στέκει ευθέως συναρτώμενη με την αξίωση της ανατροπής ενός δεδομένου. Πιο συγκεκριμένα, συντονίζεται με μία από τις μείζονες προτροπές του «μοντέρνο[υ]

⁵⁹ Βλ. εδώ παραπάνω: σημείωση 43.

⁶⁰ Ο Αλέξανδρος Αργυρίου σημειώνει ορθά πως στην ποίηση της Βακαλό «υπάρχει η ανάγκη [...] καταγραφής του ‘αισθητού’» συνδυασμένη «με τη[ν] έννοια της απόρριψης του λυρισμού ως ολισθήματος στην αισθηματολογία»: Βλ.: Αλέξανδρος Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια της επισφαλούς δημοκρατίας*, τ. Ε΄, Αθήνα, Καστανιώτης, 2005, 239.

⁶¹ Βλ. αναλυτικά ακολούθως: Υποκεφάλαιο II.

⁶² Βλ.: Γιώργος Θέμελης, «Έλένη Βακαλό», *ό.π.*, 305.

⁶³ «Δέν ήθελα τό θαυμασμό πρὸς τὰ πράγματα, γιατί ἤμουν τόσο μέσα σ’ αὐτά. Εἶμαι ἀντίθετη στὸν ἀτομικὸ σχολιασμό, στὴν ἀνάγκη νὰ φωτίσουμε ἐμεῖς τὰ πράγματα ὑποκαθιστώντας μὲ τό φωτισμὸ τὴν ὑπόστασή τους»: «Σέ β’ πρόσωπο. Μιά συνομιλία τῆς Ἑλένης Βακαλό μὲ τὸν Ἀντώνη Φωστιέρη καί τὸν Θανάση Νιάρχου», *ό.π.*, 396.

⁶⁴ Βλ.: Αντρέας Καραντώνης, «Τὰ βιβλία. Ἡμερολόγιο τῆς ἡλικίας», *ό.π.*, 1254.

⁶⁵ Βλ.: «Η Βακαλό κινείται μέσα σε ένα πραγματοκεντρικό σύμπαν και απομακρύνεται αισθητά από τη συμβατική έννοια του κοινωνικού ή πολιτικού. Ο ποιητικός της τόπος εδράζεται κυρίως στη ρευστή επιφάνεια της αμφισβήτησης, που δεν χωρεί στο συμβατικό πλαίσιο μιας κοινωνικοπολιτικής προσέγγισης [...]»: Άντεια Φραντζή, *Έμμενη ποίηση. Μια περιδιάβαση στο ποιητικό «Δάσος» της Ελένης Βακαλό*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005, 37.

πνε[ύματος]», όπως η ίδια την διακρίνει το 1959 στο σημαίνον δοκίμιό της με τίτλο «Τό μοντέρνο πνεῦμα στήν τέχνη», που δεν είναι άλλη από τη μετάθεση του ενδιαφέροντος εκάστου καλλιτεχνικού γεννήματος από τον «σχολιασμό» στη «δημιουργία» ενός κόσμου.⁶⁶ Οπότε, αφού το ζητούμενο εν προκειμένω είναι ακριβώς αυτή η κοσμογονία η οποία κατακτιέται και δομείται μέσω των *υλικοτήτων*, αίρεται κάθε πιθανή υποψία περί της χρήσης των πραγμάτων ως —δυνάμει— συμβόλων. Εξάλλου, κάτι τέτοιο μπορεί να βεβαιωθεί, αν στραφούμε ξανά στο προαναφερθέν δοκίμιο και συγκεκριμένα στο σημείο όπου η Βακαλό αναδεικνύει όχι μόνο το «έργο τέχνης» αλλά κι έκαστο πράγμα ως «πομπο[ύς] συγκινήσεων»:

«Κάθε αντικείμενο είναι ένας πομπός συγκινήσεων, και τό ἔργο τέχνης είναι ἕνα αντικείμενο, μιά ὑπαρξη, ἕνα πράγμα, μιά πράξη, ὄχι ἀπλῶς ἢ ἀπόληξη ὀρισμένων συγκινήσεων, ἢ παθητική εἰσδοχή τους, ἕνας καθρέφτης μόνον».⁶⁷

Με την ανωτέρω καίρια επισήμανση, συνεπώς, καθίσταται κατανοητό πως κανένας πόλος συγκροτών την *προλυρική* ποίηση της Βακαλό δεν τελεί εν αδρανεία, ούτε στέκει παθητικώς. Έτσι και η *υλικότητα*, η οποία επιφορτίζεται με τη θεμελιώδη λειτουργία, όχι να συμβολίζει αλλά, να *δείχνει*.

Εκκινώντας, λοιπόν, από το σημείο αυτό την εστιασμένη προσέγγισή μας στα ποιήματα εκείνα —των τεσσάρων συλλογών— που αναδεικνύουν μία ή περισσότερες λειτουργίες της *υλικότητας*, μπορούμε να σταθούμε, πρώτα, στις παραδειγματικές περιπτώσεις που εντοπίζουμε στο *Δάσος*. Όπως έχει και πρωτύτερα ειπωθεί η συγκεκριμένη συλλογή αποτελεί την αφετηρία μιας δημιουργικής μετατόπισης (ή απόκλισης) για την Βακαλό γεγονός που δηλώνεται μ' ένα άθροισμα στίχων⁶⁸ αλλά και

⁶⁶ Βλ. το σχετικό χωρίο από το εν λόγω δοκίμιο: «Τό ἔργο σχολίαζε καί σχόλια μετέδιδε, ἀφήνοντας τό κεντρικό πρόβλημα τῆς τέχνης, αὐτό πού ἀποτελεῖ τήν «ποίηση», τή δημιουργία, πέραν τῆς περιοχῆς του, ἀφοῦ δέν ἀναδημιουργοῦσε καθ' οἰονδήποτε τρόπο ἕναν κόσμο, ἀλλά ἴσως τά συναισθήματα καί τίς σκέψεις ἀπ' τίς ἀπηχῆσεις τοῦ κόσμου, καί ἄνευ αὐτοῦ οὐσιαστικά, χωρίς πάλι τά συναισθήματα καί οἱ σκέψεις νά θεωροῦνται μέσα στήν τέχνη σάν πρωτογενή φαινόμενα, ἀλλά πάντοτε σάν δευτερογενή»: Ελένη Βακαλό, «Τό μοντέρνο πνεῦμα στήν τέχνη», *ό.π.*, 46.

⁶⁷ *Ο.π.*, 50-51.

⁶⁸ Βλ. επί παραδείγματι το καταληκτικό ποιητικό μέρος της συλλογής:

«Ἡ ἐξομολόγησή μου γιά πρώτη φορά
Ἄς γραφτεῖ μέ τό ἀληθινό ὄνομά της
Ἐξομολόγησι
Καί ὄχι καθόλου προσπάθεια ποιητική
Ἄφοῦ ἔτσι πρέπει
Νά πονέσω
Ἀκόμη πιά πολύ
Γι' αὐτό

μέσω τριών στοχαστικών «σχολίων»⁶⁹ που εντίθενται στο «Τρίτο Επεισόδιο» της συγκεκριμένης ποιητικής μυθιστορίας. Πέραν της δεδηλωμένης (ποιητικής) μετατόπισης, όμως, στα μέρη της συλλογής επιχειρείται (και) μία ιδιότυπη κοσμογονία, η δημιουργία δηλαδή και η σύγχρονή της διάβαση ενός ανοίκειου κόσμου. Αυτός ο κόσμος ή ακριβέστερα ο *τόπος* (το δάσος) —που συγκροτούν οι *φυσικές*, κυρίως, *υλικότητες*— καλύπτεται:

«Σκοτωμένο βρήκανε τό πουλί
Μέσα στο δάσος
Κι αυτό είναι ελάχιστο
Ἄν τό συγκρίνεις
Μέ τό χῶρο πού γύρω του
Δέν εἰσχωροῦσε
Ἡ φωνή τῶν ἐντρόμων»⁷⁰

και αποκαλύπτεται (εξακολουθητικά) «εκ των ἔσω»⁷¹ κι εν τω βάθει. Είναι ένας φυσικός *τόπος* με σχήμα ακαθόριστο και ρευστό, αεί μεταβαλλόμενος («Μήπως ξέρεις

[...]

(Στιγμή μεγάλης ἀναπνοῆς)

Αὐτό τό ποίημα
Εἶναι ἡ τελευταία μου ἐπαναστατική πράξη
Πρὶν ὑποκύψω
Στῶν ἀλλοφύλων τίς συμβουλές»:

Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 25.

⁶⁹ Βλ.:

«Σχόλιο α΄

Τότε πρέπει νά ἀνιστορήσωμε πῶς φοβόντανε ὅλοι. Γιά μιά γυναικα εἶναι φυσικό νά ἔχει καί τοῦ φόβου τήν ἡδονή.

Σχόλιο β΄

Κάποτε ἡ πραγματοποιημένη ἡδονή ὀρίζει τό ὑπάρχον ὡς ἐκεῖ πού ἡ συνείδηση νά τό συλλάβει δέν μπορεῖ

Σχόλιο γ΄

Ἄν δέ βρισκόμασταν σέ μιάν ἐποχή πού ὁ φόβος κυριαρχοῦσε — αἴσθηση θηλυκιά — πιθανόν ἡ ποιήτρια νά στηριζόταν στο λυρικό στοιχείο περισσότερο, πῶς σύμφωνο στήν ιδιότητά της, ἡ σύνθεση νά μὴν τῆς εἶναι φυσική. [...]»:

Ο.π., 22.

⁷⁰ *Ο.π.*, 15.

⁷¹ Ωφελεί να ανασύρουμε εν προκειμένω την κατατοπιστική άποψη του Σινόπουλου από το κριτικό κείμενό του για τη συλλογή: «Είναι στα πλαίσια της “ποιητικής” της κ. Βακαλό να δίνει το

άν βρίσκεσαι μέσα ή έξω/ Στούς κλειστούς χώρους πού πάντα υπάρχουν [;]»⁷² ο οποίος απαιτεί την “εγκλωβιστική” βύθιση εντός του («Γιατί στό δάσος βουλιάζει κανείς»)⁷³. Μολονότι, η βύθιση απαιτείται, ο *τόπος* δεν ακινητεί αλλά τελεί, διαρκώς, εν κινήσει —εν κινήσει δημιουργούμενος και εν κινήσει διαβατός—, συντονιζόμενος απολύτως με και αναδεικνύοντας, ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της ποίησης της Βακαλό, την κίνηση, η οποία, βέβαια, δεν απασχολεί ως επιφανόμενο αλλά στην ουσία της, στο βάθος της ως καταστασιακή συνθήκη που “γεννιέται” και γεννά τη ρευστότητα και τον μετασχηματισμό:

«(Μιλῶ γι’ αυτό πού σαλεύει στό έσωτερικό τῶν κινήσεων)».⁷⁴

Αν, μάλιστα, τολμήσουμε μία σύντομη αλλά κατατοπιστική παρέκβαση, αποδίδοντας στον παραπάνω στίχο από τη «Φυτική άγωγή» την προσοχή που του αναλογεί, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι η ζήτηση του «έσωτερικο[ῦ] τῶν κινήσεων» αλλά και (του εσωτερικού) των πραγμάτων, ευρύτερα, απολήγει σε θεμελιώδη επιλογή *ποιητικής* για την Βακαλό.⁷⁵ Επιστρέφοντας, όμως, στο *Δάσος*, πάλι, παρατηρούμε ότι η διαπίστωση αυτή επιβεβαιώνεται καθώς (και) το βάθος (το «έσωτερικό») του συγκροτούμενο *τόπου* ζητείται αλλά και —και ίσως αυτό είναι το μείζον— το αφανές, το κεκρυμμένο «σάλε[μα]» (η κίνηση δηλαδή) εντός του. Το «σάλε[μα]» στο βάθος αυτού του ανοίκειου *τόπου*, λοιπόν, μας οδηγεί στις *φυσικές υλικότητες* που τον συνθέτουν. Αυτές δεν είναι, άλλωστε, μόνο τα δέντρα —αυτά στην *Περιγραφή τοῦ σώματος* αποκαλούνται πυκνά και ρητά, παραλληλιζόμενα με τα σώματα, «Σκοτεινές

πράγμα εκ των έσω, καταργώντας την περιγραφή»: Τάκης Σινόπουλος, «Ελένη Βακαλό: *Το Δάσος*» (1954), *Χρονικό Αναγνώσεων. Βιβλιοκρισίες για τη μεταπολεμική ποίηση*, ό.π., 77. Αυτή η άποψη μπορεί να συναρτηθεί με τη διαπίστωση της Νόρας Αναγνωστάκη για τον «σύγχρονο καλλιτέχνη», η οποία αποδίδει ολοτελώς το ποιητικό εγχείρημα της Βακαλό: «Ο σύγχρονος καλλιτέχνης [...] διεισδύ[ει] μ’ έναν τρόπο πίο ύποχθόνιο στίς επιφάνειες τῶν πραγμάτων πού σχεδόν τίς άρνεῖται σάν άληθινές [...] εἰσχωρεῖ στή βαθύτερη άφανή τους οὐσία [...]»: Νόρα Αναγνωστάκη, «Προοίμιο στήν ποίηση τῆς Ἐλένης Βακαλό» (1960), ό.π., 12.

⁷² Ελένη Βακαλό, *Τό άλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ό.π., 16.

⁷³ *Ο.π.*, 25.

⁷⁴ «Ἡ εὐχαρίστηση νά σπάνεις φυτά», ό.π., 32.

⁷⁵ Μια τέτοια διαπίστωση πως μια επιλογή *ποιητικής* κοινοποιείται-δηλώνεται στο πλαίσιο του ποιητικού λόγου ενισχύει την άποψη ότι αρκετά από τα ποιήματα της Βακαλό μπορούν να αναγνωστούν και ως “ποιήματα θεωρίας”, ως ποιήματα δηλαδή στοχασμού επί, ακόμη και της θεματοποίησης, της ποιητικής πράξης. Αυτά τα ποιήματα θα ήταν δόκιμο να ιδωθούν ως εκδηλώσεις μίας *ποιηματικ[ῆς]/προβληματικ[ῆς]* η οποία ορίζεται από τον Βύρωνα Λεοντάρη ως «ό βαθύτερος καί οὐσιαστικότερος λόγος γιά τήν ποίηση», κατ’ ουσίαν, ως «μία προβληματική τῆς ποίησης μέσα στήν ποίηση»: Βλ. ειδικότερα: Βύρων Λεοντάρης, «Τό θεώρημα καί τό όλοκαύτωμα» (1973), *Κείμενα γιά τήν ποίηση*, Αθήνα, Νεφέλη, 2001, 10.

όλόκληρες μάζες φωτός»⁷⁶— που αποκαλύπτονται και καλύπτονται ένεκα της ύπαρξης:

«Καί τά δάση λάμπαν
[...]
Δάση γιομάτα φῶς
Άσώματα
Άπό πεῦκα λιγνά
Λαμπαδιασμένα
[...]»⁷⁷

ή της ανυπαρξίας του φωτός⁷⁸:

«Ἡ ὥρα περνάει
Καί στό ξέφωτο πληθαίνει ἡ σκιά
[...]
Λοξή πρῶτα
Τούς κορμούς πού ὀρίζουν τόν κύκλο δεξιά
Χωρίζει
[...]
Άγγίζει γιά λίγο τά δέντρα τῆς ἄλλης πλευρᾶς
Γιά να βουλιάζουν μέσ τό σκοτάδι ὕστερα
Ἵλα μαζί».⁷⁹

Εἶναι, συνάμα, τα πουλιά —που ενοικούν εξακολουθητικά στους συγκροτούμενους «ἐξωανθρώπινο[υς]»⁸⁰ κόσμους των συλλογών της ενότητας «Πριν από το Λυρισμό» ως *υλικότητες* πολύπτυχες και σημαίνουσες— καθώς και τα «αγρίμια» που προσδέονται ἄρρηκτα, ὅπως και τα πουλιά, με το πρωτόγονο, ζώδες μα

⁷⁶ Βλ.: Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 62.

⁷⁷ *Ο.π.*, 18.

⁷⁸ Σύμφωνα με μία από τις εικαστικές παρατηρήσεις της Βακαλό, η οποία μπορεί να αποβεί λειτουργική για την προσέγγιση αυτής αλλά και άλλων παραδειγματικών περιπτώσεων της ποίησής της, το φως συνδέεται άμεσα με την *υλικότητα* του χώρου αλλά και των μορφών που εντοπίζονται σε αυτόν. Βλ.: «Άλλες [μορφές] ἀπορροφῶνται καί ἄλλες ἀναδύονται, ἀνάλογα μέ τίς ἐστίες φωτός καί τά πυκνώματα τῆς σκιάς πού δημιουργοῦνται, ἐκφράζοντας, στήν κινητικότητα τοῦ χώρου, τήν ὑλικότητά του»: Ελένη Βακαλό, «Άπό τήν πλευρά τοῦ θεατῆ», ὁ.π., 31.

⁷⁹ *Ο.π.*, 19.

⁸⁰ Βλ.: Νόρα Αναγνωστάκη, «Προοίμιο στήν ποίηση τῆς Ἑλένης Βακαλό» (1960), ὁ.π., 15.

—ολοτελώς— προϋποτιθέμενο, για την ύπαρξη εντός εκάστου φυσικού τόπου, ένστικτο του φόβου:

«Κι αὐτά πού λένε
Πώς στα δάση τραγουδοῦν ὅλη τή μέρα τά πουλιά
Εἶναι ψέματα
Στά δάση βασιλεύει ὁ φόβος
Καί τ' ἀγρίμια
Τό ἴδιο ὅπως καί τά πουλιά
Ξέρουνε νά φοβοῦνται
Πρίν γεννηθοῦν».⁸¹

Συνεπώς, η μνεία αυτών των *φυσικῶν υλικότητων* αναδεικνύει τη λειτουργία τους ως συνθετικῶν μονάδων ενός δημιουργούμενου —στο πλαίσιο της ποίησης— τόπου ο οποίος είναι μυστηριακός, ματαιώνοντας κι ανατρέποντας την εκλογικευμένη ψευδαίσθηση της ακινησίας του που δημιουργεί η επιφάνειά του. Με αυτόν τον ευφυή τρόπο, μέσω δηλαδή της επάλληλης θεματικής ενασχόλησης με το φυσικό και το πρωτόγονο, η Βακαλό —συντονιζόμενη πάντοτε με τα προτάγματα του μοντέρνου πνεύματος—⁸² προχωρεί στη φανέρωση της σπουδαιότητας του ενστίκτου (και της επανοικειοποίησής του) ως θεμελιώδους για την ύπαρξη και τη γνώση⁸³, ως εφοδίου για την αναμέτρηση με τη φύση και την επιβίωση εντός αυτής.

Η συντέλεση, λοιπόν, των *φυσικῶν υλικότητων* στην ποιητική δόμηση του δάσους (ως τόπου-κόσμου) αποβαίνει κομβική και βαρύνουσα. Εντούτοις, η χρήση της *υλικότητας* σε αυτήν την αφετηριακή συλλογή δεν περιορίζεται στην αποκλειστική εκλογή στοιχείων από το ευρύ φάσμα των *φυσικῶν* πραγμάτων αλλά εκτείνεται και στα *χρηστικά* πράγματα (τα, κατά Heidegger, *ὄργανα*)⁸⁴. Έτσι, παρά το γεγονός ότι η αναφορά *χρηστικῶν υλικότητων* είναι αισθητά περιορισμένη σε σύγκριση με εκείνη στα *φυσικά πράγματα*, η συνεισφορά των *οργάνων* είναι δεδομένη. Για να τεκμηριωθεί αυτή η συνεισφορά, θ' αρκούσε —και ίσως θα περίσσευε— η εστίαση στο ποίημα «Τό Μάτι τοῦ πατέρα μου»:

⁸¹ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 19.

⁸² Είναι πάγια η θέση, που στηρίζει και με το θεωρητικό της λόγο η Βακαλό, πως το «μοντέρνο πνεῦμα» αναβλύζει από την κοίτη του πρωτόγονου. Βλ. ἐπ' αὐτοῦ το δοκίμιο: «Τό μοντέρνο πνεῦμα στην τέχνη»: Ελένη Βακαλό, «Τό μοντέρνο πνεῦμα στην τέχνη», ὁ.π., 48.

⁸³ Βλ. αναλυτικά ἀκολουθῶς: Ὑποκεφάλαιο II.

⁸⁴ Βλ.: Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, ὁ.π., 45-46.

«Τό
Μάτι
τοῦ
πατέρα μου

Ὁ πατέρας μου εἶχε ἓνα γυάλινο μάτι.

Τίς Κυριακές πού καθότανε σπίτι ἔβγαζε ἀπό τήν τσέπη του κι ἄλλα μάτια, τά γυάλιζε μέ τήν ἄκρη τοῦ μανικιοῦ του και φώναζε τή μητέρα μου νά διαλέξει. Ἡ μητέρα μου γελοῦσε.

Τά πρωινά ὁ πατέρας μου ἦταν εὐχαριστημένος. Ἐπαιζε τό μάτι στή φούχτα του πρὶν τό φορέσει και ἔλεγε πώς εἶναι ἓνα καλό μάτι. Ὅμως ἐγώ δέν ἤθελα νά τόν πιστέψω.

Ἐριχνα ἓνα σκοῦρο σάλι στους ὄμους μου τάχα πώς κρυώνω κι ἦταν γιά νά παραμονέψω. Στό τέλος τόν εἶδα μιά μέρα να κλαίει. Δέν εἶχε καμμιά διαφορά ἀπό ἓνα ἀληθινό μάτι[.]».⁸⁵

Ἢδη ἀπό τους πρώτους στίχους του ποιήματος η *υλικότητα* του ματιοῦ δηλώνεται, ἀφοῦ ἐπισημαίνεται η ὕλη που το συγκροτεῖ («γυάλινο»), αἰσθητοποιώντας τη διαφορά του ἀπό ἓνα «ἀληθινό μάτι», καθώς και η μορφή που προσδίδεται σε αὐτήν την ὕλη («μάτι»). Συνάμα, στους στίχους που ακολουθοῦν η *υλικότητα* ενεργοποιεῖ ἀφενός ορισμένες διαδικασίες προπαρασκευαστικές, θα μπορούσαμε να πούμε, («[ὁ πατέρας] ἔβγαζε ἀπό τήν τσέπη του κι ἄλλα μάτια τά γυάλιζε μέ τήν ἄκρη τοῦ μανικιοῦ του») προκειμένου το «γυάλινο μάτι» να ἐπιτελέσει την *εξυπηρετικότητα* για την οποία εἶναι προορισμένο, ἀφετέρου αξιολογικές κρίσεις («Ἐπαιζε τό μάτι στή φούχτα του [...] και ἔλεγε πώς εἶναι ἓνα καλό μάτι») που ηχούν διττά και ἐγείρουν εὐλογες ἀμφιβολίες για την ορθότητά τους, ἀκόμη και στο ποιητικό υποκείμενο που ἀφηγείται την ιστορία («Ὅμως ἐγώ δέν ἤθελα νά τό πιστέψω»). Στους τελευταίους στίχους, ὅπου κορυφώνεται η ἀμφιβολία ἀλλά και η ἐνταση, το «γυάλινο μάτι» ἐμφανίζεται ὄχι μόνο να ἐπιτελεῖ την *εξυπηρετικότητα* της κάλυψης ενός κενού, του γεμίσματος μιας ἀδειανῆς κόγχης, ἀλλά και να κατορθώνει την ἐπιτέλεση μιας λειτουργίας που θα μπορούσε να φέρει εἰς πέρας μονάχα ἓνα φυσικό, ἓνα «ἀληθινό μάτι» («Στό τέλος τόν

⁸⁵ Ο.π., 13.

εἶδα μιά μέρα νά κλαίει»). Η προέκταση της *εξυπηρετικότητας* αυτού του *οργάνου* πιστοποιείται, μάλιστα, από το ομιλούν υποκείμενο το οποίο την διαπιστώνει ιδίως όμμασι («τόν εἶδα»).

Η μνεία του «γυάλινο[υ] ματι[οῦ]», η τοποθέτησή του στο επίκεντρο του ποιητικού ενδιαφέροντος και η (εξωλογική) εύρυνση της *εξυπηρετικότητάς* του ανταποκρίνονται σε μια από τις δραστικότερες στοχεύσεις της Βακαλό, ήτοι στην ανάδειξη της σύγχυσης μεταξύ ψεύτικου και «ἀληθινο[ῦ]», πεποιημένου και φυσικού στην οποία υποπίπτει, συχνά, η συμβατική κατάκτηση της επιφάνειας των πραγμάτων. Αυτή η στόχευση συναρτάται ευθέως με την αμφισβήτηση και την ἄρση, όπως εκδιπλώνονται στην *προλυρική* ποίηση της Βακαλό, οποιασδήποτε βεβαιότητας, κάθε παραδεδομένης αντικειμενικής γνώσης και «πλασματικ[ῆς] εἰκόνα[ς]» που προκύπτει από τις εξασθενημένες αισθήσεις, κυρίως —βέβαια— την ὄραση. Χρησιμοποιώντας, λοιπόν, στο «Μάτι τοῦ πατέρα μου» την *υλικότητα* η Βακαλό παγιώνει μια αμφιβολία διπλή η οποία συμπυκνώνεται στα εξής ερωτήματα: κατά πόσο το «ἀληθινό μάτι» του ομιλούντος υποκειμένου είναι σε θέση να διακρίνει ἀλάθητα και βεβαιωτικά («Δέν εἶχε καμμιά διαφορά ἀπό ἕνα ἀληθινό μάτι») και κατά πόσο το «γυάλινο μάτι» του πατέρα αδυνατεί ή δύναται να δακρῦσει.

Αν με «Τό Μάτι τοῦ πατέρα μου» εκδιπλώνεται ένας αμφισβητικός και παραγωγικός προβληματισμός⁸⁶ για την απόσταση που χωρίζει το «ἀληθινό» (φυσικό) από το ψευδές (τεχνητό), εκτεινόμενος ἕως και το ζήτημα των ἄτονων αισθήσεων —κυρίως της ὄρασης—, σε ἄλλα μέρη της συλλογῆς τα *χρηστικά* πράγματα επιτελούν διαφορετικό ρόλο. Ἐτσι, σε ορισμένα σημεία, όπου το νόημα προκύπτει μέσω της συντέλεσης του σχήματος της παρομοίωσης, η *χρηστική υλικότητα* χρησιμοποιείται ὥστε να το καταστήσει, κατά το δυνατόν, πιο εύληπτο και “απτό” και να αυξήσει, συγχρόνως, το εντασιακό φορτίο του ποιητικού λόγου. Μία τέτοια περίπτωση στην οποία προβάλλει ως κεντρικό ζητούμενο η αισθητοποίηση της έντασης και της «ἁρμονία[ς] τοῦ φόβου» εντοπίζεται στους ακόλουθους στίχους:

«Καί ὁ θόρυβος αὐτός πού στό δάσος ἀκοῦς

⁸⁶ Αὐτός ο προβληματισμός προεκτείνεται ως ενεργοποιητική δοκιμή στον αναγνώστη ο οποίος καλείται, ὡπως ἔχουμε προειπεί, να κατακτήσει τον λόγο εν δράσει και εν κινήσει. Το πλέον ενδεικτικό και κομβικό σημείο της δοκιμῆς αὐτῆς εντοπίζεται στον τίτλο του ποιήματος ο οποίος κατακτιέται κλιμακωτά, καθώς δομεῖται σε τέσσερα μονολεκτικά μέρη, τοποθετούμενα το καθένα υπό του ἄλλου. Πέραν του τίτλου, ὡστόσο, ο οποίος ενεργοποιεῖ το μάτι ως αισθητήριο *ὄργανο* της ἀνάγνωσης, το υπόλοιπο ποίημα δεν παρουσιάζει σοβαρή συντακτική ανισορροπία.

Ἐντείνοντας τὴν προσοχή
Ὅταν ἄλλος κανεῖς δέ μαντεύει
Ἄπ' ὅσους ἔρχονται πρώτη φορά
Καί τό αἷμα συμμετρικά ἀρχίζει νά ὑψώνεται
Ἀντίηχος τῶν γεγονότων πού θά ῥθοῦν
Καθώς ἓνα τόξο πού τανύεται
Ἐμπρός ἢ χορδή
Καί ἡ βέργα πίσω πρὸς τὴ μεριά τοῦ στήθους τοῦ ἀγωνιστῆ
Ἐγὼ πρὶν ἄπ' τὴ σύγκρουση
Μέ βήματα μικρά τραβιέμαι
Γνωρίζοντας τὴν ἁρμονία τοῦ φόβου αὐτῆς τῆς στιγμῆς». ⁸⁷

Εντός του «δάσο[υ]ς», λοιπόν, κάθε θόρυβος υποδηλώνει έναν επερχόμενο κίνδυνο για κάθε υποψιασμένο περιηγητή («Ἐντείνοντας τὴν προσοχή/ Ὅταν ἄλλος κανεῖς δέ μαντεύει/ Ἄπ' ὅσους ἔρχονται πρώτη φορά»). Αὐτὴ ἡ προαίσθηση τοῦ κινδύνου γεννᾷ εσωτερικὲς σωματικὲς αντιδράσεις («Καί τό αἷμα συμμετρικά ἀρχίζει νά ὑψώνεται») που λειτουργοῦν, τρόπον τινά, ὡς προπομποὶ ὅσων πρόκειται νὰ συμβοῦν ἀλλὰ καὶ ὡς εκδηλώσεις τοῦ βιωμένου «φόβου». Ἡ χρήση τῆς παρομοίωσης («Καθώς ἓνα τόξο πού τανύεται/ Ἐμπρός ἢ χορδή/ Καί ἡ βέργα πίσω πρὸς τὴ μεριά τοῦ στήθους τοῦ ἀγωνιστῆ»), ἐν προκειμένῳ, καὶ ἡ τοποθέτησή της σὲ αὐτὸ το σημεῖο, με τὴν θεματοποίηση τῆς ἀντίστροφης —ἀπὸ τὴν προσδοκώμενη— κίνησης τοῦ τανύσματος ἐνὸς τόξου (*χρηστικῆς υλικότητος*) με στόχο τὸ «στήθος τοῦ ἀγωνιστῆ» αἰσθητοποιεῖ τὸ μέτρο τοῦ φόβου, που βιώνει κανεῖς «στό δάσος», μέσω τῆς αναφοράς που τὸν παραλληλίζει με τὸν προκύπτοντα φόβο ἀπὸ μία κίνηση συγκεκριμένη, ἤτοι ἀπὸ τὸ ἀντίστροφο τάνυσμα ἐνὸς τόξου, καθὼς καὶ ἐνισχύει, μέχρι κορυφώσεως, τὸ ἐντασιακὸ βᾶρος τοῦ λόγου. Ἡ ἐνισχυμένη ἐνταση τοῦ λόγου, συνεπῶς, συνιστᾷ ἀπότοκο τῆς δυνατοτήτάς του νὰ δείχνει μέσω αὐτῆς τῆς “υλικῆς” παρομοίωσης —που χαρακτηρίζεται ὡς τέτοια ἐξαιτίας τῶν *υλικότητων* που τὴν ἀρθρώνουν.

Προχωρώντας ἀπὸ *Τὸ Δάσος* —καὶ τὶς ποικίλες συνεισφορὲς τῆς *υλικότητος* σὲ αὐτὸ— στη «Φυτικὴ ἀγωγή», τὴν τελευταία ἐνότητα ἀπὸ τὴν ἐυρύτερη συλλογὴ *Τοιχογραφία*⁸⁸ (1956), μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε, ἐν ἀρχῇ μόνο δια τοῦ τίτλου, πὼς ἡ *φυσικὴ*, καὶ ἰδιαζόντως ἡ «φυτικὴ», *υλικότητα* εἶναι αὐτὴ που ἀπασχολεῖ ἐδῶ, ὡς ἐπὶ

⁸⁷ Ελένη Βακαλό, *Τὸ ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 22.

⁸⁸ Βλ. ἐδῶ παραπάνω: σημείωση 6.

το πλείστον, την Βακαλό. Για μια ακόμη φορά, το ενδιαφέρον της ποιήτριας στρέφεται ολοτελώς στον φυσικό κόσμο, στα φυτά, την «άγωγή» και τις «συνήθειές» τους: επιλέγοντας συνειδητά, καταφανώς, την στροφή και την καταβύθιση —όπως, βέβαια, και στο *Δάσος*— σ' έναν χώρο «έξωανθρώπινο». Ωστόσο, σε αυτήν την ενότητα μπορούμε να βρούμε, έστω, την ρητή ή υπόρρητη σύγκριση του ανθρώπου με τα φυτά η οποία απολήγει στη διαπίστωση συγκλίσεων («[Τά θαμνώδη φυτά] Είναι ίσως τά μόνα πού κάπως μᾶς μοιάζουν») ⁸⁹ ή αποκλίσεων των δύο αυτών συγκρινόμενων πόλων.

Εστιάζοντας, όμως, στην *υλικότητα*, όπως αυτή αναδεικνύεται ρηματοποιημένη στα ποιητικά μέρη της «Φυτικ[ῆς] ἀγωγ[ῆς]», δεν θα ήταν άστοχο να ειπωθεί πως η χρήση της φαίνεται να αποκρίνεται σε σκοπούς αμιγώς γνωσιακούς καθώς στοχεύεται η δείξη της κατακτημένης —διά των αισθήσεων— γνώσης των ιδιοτήτων των φυτών. Ευθύς εξαρχής, λοιπόν, (από τους πρώτους δηλαδή στίχους της «Φυτικ[ῆς] ἀγωγ[ῆς]») η *φυσική* —«φυτική»— *υλικότητα* παρατηρείται και επ' αυτής αρθρώνονται καίριες διαπιστωτικές παρατηρήσεις:

«Τά φυτά ἔχουν ἄλλη ἀπ' τῶν ἀνθρώπων τήν ἀγωγή
Ἵτι δέν κινουῦνται δέν εἶναι μοναδικό
Οὔτε πῶς δέν αὐτοκτονοῦν
Τά φυτά εἶναι μονίμως ἐπαναστατικά
Σκεφεῖτε πῶς τήν ὥρα τοῦ φεγγαριοῦ ἀξάνουνε τά φυτά». ⁹⁰

Αυτές οι παρατηρήσεις τροποποιούνται ή, καλύτερα, εμπλουτίζονται όσο το ομιλούν υποκείμενο που τις αρθρώνει επιτείνει την επαφή του με το προκείμενο σύνολο *υλικότητων* στις ποικίλες εκφάνσεις του:

«[...]
Τά φυτά εἶναι τέρατα
μέ τεράστια πόδια
Ἡ κίνησή τους μόνον εἶναι ἐπιτόπια». ⁹¹

⁸⁹ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ό.π., 36.

⁹⁰ *Ο.π.*, 29.

⁹¹ *Ο.π.*, 32.

Στόχευση είναι, άλλωστε, η διαπίστωση της λεπτομέρειας («[...] τά φύλλα τῶν φυτῶν εἶναι πάντοτε πιά διαφανή στό γύρο/ καί τό σῶμα τους σιγά σιγά ἀπ' τό κέντρο ἀπλώνει») ⁹² και του βάρους αυτών των *υλικότητων*, η οποία μπορεί μόνο να προκύψει μέσα από την εστιασμένη κι επίμονη παρατήρησή (όχι μόνο, φυσικά, δια της όρασης) των διαδοχικών φάσεών τους. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε πως η στόχευση αυτή φτάνει να γίνεται, όπως ακριβώς και στο *Δάσος*, ζήτηση του αφανούς, του απαρατήρητου έως και του επικίνδυνου. Εξάλλου, το επικίνδυνο σοβεί όπου δίδεται η εντύπωση του “καλώς έχειν” —και αυτή είναι μια θεώρηση, μια αρχή, που διαπερνά το σύνολο των συλλογών που απαρτίζουν της *προλυρική* ποίηση της Βακαλό.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, λοιπόν, στον οριοθετημένο χώρο που κατέχουν τα φυτά, «στόν κήπο», που αναδεικνύεται σε *τόπο* ο οποίος παρουσιάζει αρκετές παραλληλίες μ' εκείνον του «δάσους» της προηγούμενης συλλογής, το οικείο συνοικεί με το ανοίκειο, το ειρηνικό μ' εκείνο που γεννά τον φόβο, εφόσον εκεί οι *φυσικές υλικότητες* μεταβάλλουν τις ιδιότητές τους:

«Τά φυτά στόν κήπο
Ἡ πρώτη ἐντύπωση πού κάνουν
Εἶναι ἡ εἰρήνη
Περισσότερο καί ἀπό τά κατοικίδια
Ἦμως ἡ πρώτη αὐτή ἐντύπωση ἀλλάζει
Γιατί βραδιάζοντας
Ὁ κήπος σά νά πλήθυνε
Στήν κίνηση
Ἀναλογιῶν σχημάτων
Καταλαβαίνετε
Ἀποφεύγω τότε νά τόν κυττάζω
[...]
Ὁ κήπος ὅμως τό πρωί
Θά εἶναι πάλι
Σάν τή γραμμή πού κατεβαίνει στίς παρειές
Τῶν πολύ νέων κοριτσιῶν
Ἦταν τό φῶς τούς πέφτει ἀπό τό πλάι». ⁹³

⁹² *Ο.π.*

⁹³ *Ο.π.*, 34.

Η μεταβολή των ιδιοτήτων των φυτών και, κατ' επέκταση, η αναθεώρηση των προσλαμβανόμενων εντυπώσεων δι' αυτών καθίστανται ευκρινείς στους ανωτέρω στίχους, στους οποίους οι συστατικές *υλικότητες* του τόπου δίδουν άλλοτε την «έντύπωση» της «ειρήνη[ς]» και της ηρεμίας και άλλοτε δημιουργούν την «έντύπωση» της «πλήθυν[σης]» και της «κίνηση[ς]» που άγει στην εκούσια αποστροφή του βλέμματος («Αποφεύγω τότε νά τόν κυττάζω»). Η «πρώτη έντύπωση» της «ειρήνη[ς]» και της εύσημης τάξης, που δίδουν τα φυτά εντός του «κήπου», παρομοιάζεται με «τή γραμμή που κατεβαίνει στις παρειές/ Τῶν πολύ νέων κοριτσιῶν» με σκοπό να αποδοθεί επιτονισμένα η αίσθηση της γαλήνιας ηρεμίας που συνιστά σε αμφοτέρες τις περιπτώσεις γέννημα του φωτός, κυρίως, και του τρόπου με τον οποίο εκείνο διαχέεται και «πέφτει» πάνω στις *υλικότητες*.⁹⁴ Συνεπώς, το «φῶς», και ιδιαιτέρως το πρωινό «φῶς», είναι ο παράγοντας εκείνος που ρυθμίζει τη διαμορφωζόμενη (θετική) οπτική έντύπωση για τις *φυσικές υλικότητες*. Η απουσία του φωτός (η σκοτεινότητα και οι προκύπτουσες σκιάσεις), αντιθέτως, λειτουργούν μετασχηματιστικά ως προς αυτές αλλά και απωθητικά για το βλέμμα του παρατηρητή καθώς φανερώνουν την κρύφια όψη των *φυσικών* πραγμάτων που αποκαλύπτονται πληθυνόμενα αντί ορισμένα και κινούμενα παρ' ότι (φαινομενικά) ακινητούν. Στους στίχους αυτούς, λοιπόν, —όπως και σε άλλα παραδείγματα, που εξετάσαμε πρωτύτερα— αίρεται κάθε βεβαιότητα, δύναμη, προκύπτουσα από την οπτική έντύπωση και κάθε καθησυχαστική πίστη πως, εντός της φύσης, τα πράγματα είναι ή μπορεί να είναι μονοδιάστατα.

Με τη «Φυτική άγωγή» η Βακαλό προεκτείνει τον προβληματισμό, που εκδιπλώνει πρώτη φορά στο *Δάσος*, υποστηρίζοντας ποιητικώς πως τίποτε φυσικό, ή εν προκειμένω «φυτικ[ό]», δεν πρέπει να λογίζεται ως κατακτημένο. Αυτός ο προβληματισμός δηλώνεται εντός του πλαισίου μίας κοσμογονίας δομημένης από *φυσικές υλικότητες*. Στον κόσμο που δημιουργείται, λοιπόν, τίποτε δεν ακινητεί, όλα αυξάνουν, ο μαρασμός διαδέχεται την άνθηση, και ανάστροφα, δίχως σταματημό, ενώ οι θεματοποιούμενες *υλικότητες*, σε αντίθεση με όσα συμβατικώς φρονεί ο άνθρωπος, ορθώνονται και ορίζονται αυτόνομα και αντισυμβατικά:

⁹⁴ Η διαχείριση του φωτός, στο εν λόγω και σε άλλα ποιητικά μέρη, και η απόπειρα ρηματοποίησης της επενέργειάς του πάνω στις *υλικότητες* δικαιώνει την εκτίμηση που διατυπώνει ο Καραντώνης για την Βακαλό: Βλ.: «Η άγωγή της είναι περισσότερο ζωγραφική»: Αντρέας Καραντώνης, «Ελένη Βακαλό»: *Η ποίησή μας μετά τόν Σεφέρη*, Αθήνα, Δωδώνη, 1976, 35.

«Ποιές συνήθειες τῶν φυτῶν μέ τρομάζουν

Στά ξερά τά κλαδιά ὅταν σκᾶνε τά μάτια
διπλωμένα εἶναι μέσα τους ἕνα ἕνα τά πράσινα φύλλα
— Ἴσως εἶναι γι' αὐτό πού δέν ξέρεις τά φυτά ἂν πεθαίνουν
στ' ἀλήθεια—

γιατί ἕνα κλωνάρι καινούργιο
γερό
πού ἀνθίζει
πετάει ἀπό τήν ἴδια τή ρίζα
καί τή θέση τοῦ κορμοῦ πού μαραίνεται παίρνει

[...]

Ἡ ἀντοχή τῶν φυτῶν μέ ξαφνιάζει
Μερικά μέ τή ρίζα περνοῦν προχωρώντας στά θεμέλια

[...]

Τά φυτά δέν τά ὀρίζεις
Τά κλαδεύεις μονάχα ὅταν πρέπει
Τά φυτά πού ἀπλά τά νομίζουμε ὄλοι». ⁹⁵

Ἡ αυτονομία και η αντισυμβατικότητα «τῶν φυτῶν», το ἀγνωρο και ασύνηθες πλέγμα των «συνηθει[ῶν]» τους αναφαίνονται, σαφῶς ,στο ποίημα «Ποιές συνήθειες τῶν φυτῶν μέ τρομάζουν» και συνιστοῦν ὅσα περισσότερο ξενίζουν κι, εν τέλει, φοβίζουν τον ἄνθρωπο σε αυτά. Το πλέγμα των «συνηθει[ῶν]» τους συγκροτεῖται ἀπό την αδιάκοπη ἀνθισή τους, την ἀντοχή, την ἀκανόνιστη ἀύξησή τους ἀλλά και την “ἀνυπακοή” (την “ἀπειθαρχία”) στον ἐλεγκτικό «ὀρι[σμό]» τους. Ἀναδεικνύοντας ποιητικῶς τις εν λόγω ἀρετές ως «συνήθει[έ]ς» τους, η Βακαλό ἐγγίζει, ἀρα, και πραγματώνει την ἀνατροπή των συμβατικῶν βεβαιότητων («Τά φυτά πού ἀπλά τά νομίζουμε ὄλοι»), διατρανώνοντας ὅχι μόνο πως τίποτε δέν εἶναι ὅπως φαίνεται ἀλλά και τονίζοντας το περιορισμένο της δύναμης του ἀνθρώπου να ἐλέγξει ὁ, τι φυσικό («Τά φυτά δέν τά ὀρίζεις/ Τά κλαδεύεις μονάχα ὅταν πρέπει»).

Με αυτά τα δεδομένα, κρίνεται ορθό να συμπεράνουμε πως ἐκεῖνο που, κατὰ βάση, ἐνδιαφέρει στην «Φυτική ἀγωγή» εἶναι να δειχθεῖ —μέσω της συνθετότητας και

⁹⁵ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 37.

της πολυπλοκότητας των εξεταζόμενων φυσικών υλικοτήτων— το ατιθάσευτο, το ασύλληπτο και διαρκώς εκφεύγον όλων εκείνων των παραγόντων που ανήκουν στην φύση. Στραμμένη για μία ακόμη φορά στην ανάδειξη και την εξέταση ενός συνόλου φυσικών πραγμάτων (των φυτών), η Βακαλό επιτυγχάνει—πέρα από το να στρέψει το ενδιαφέρον στα «έξωανθρώπιν[α]»— να φανερώσει ό, τι απ’ αυτά δεν μπορεί να συλλάβει, αποκλειστικά, ο ανθρώπινος νους («τό μυαλό»). Σε αυτόν τον συγκροτούμενο τόπο οι επίκτητες και “πολιτισμένες” αρετές αποδεικνύονται ασθενείς και πεπερασμένες.⁹⁶ Ως εκ τούτου, για να εννοήσει κανείς—και ο παρατηρητής (ήτοι το ομιλούν υποκείμενο) και ο δέκτης— υποχρεούται να ενταχθεί ή και να υπαχθεί στον φυσικό κόσμο, να αισθανθεί και, συνάμα, να “συμφιλιωθεί με” τον φόβο, αποδεχόμενος πως αυτός είναι ο μόνος τρόπος επανάκτησης της φυσικής του κατάστασης.

Το βήμα για τη μετάβαση από τη «Φυτική άγωγή», στον τρίτο πόλο της ενότητας «Πριν από το Λυρισμό», στο *Ημερολόγιο τῆς ἡλικίας* (1958), γίνεται σ’ ένα μονοπάτι χαραγμένο και διανοιγμένο με προχωρημένη ποιητική βούληση από την ίδια την Βακαλό. Ως “πεδίο” που γεφυρώνει την απόσταση μεταξύ αυτών των δύο “σημείων”, λοιπόν, λειτουργεί, αδιαμφισβήτητα, το καταληκτικό ποιητικό μέρος της «Φυτικ[ῆς] ἀγωγ[ῆς]» που τιτλοφορείται ως «Συνεχίζω περνώντας τό τοπίο τῶν κάκτων»:

«Στόν τόπο ἐκείνον σήπεται
Στερημένος διεισδύσεως
Κι ἐπίμονης διεισδύσεως πρὸς τὴν ἄνοδο
Τόν χῶρο ἀναπνοῆς
Ἀπ’ το πλῆθος τῶν ἄλλων
Ἀπλῶς μεγαλώνοντας να ζητήσει
Σέ ἀνάστημα σώματος
Πού χωρὶς τούς χυμούς ἐλάχιστο ἔχει μείνει
Ὁ κάκτος
Πιό μαλακός κι εὐπρόσιτος ἔχει γίνει

⁹⁶ «Ὁ ἄνθρωπος παραμένει ἴσως ὁ «Ἄρχων τῆς Δημιουργίας» ἀλλὰ ἓνας «Ἄρχων» ἐπίπλαστος καὶ ὑποτελής στό μέγεθος τῆς ἴδιας του τῆς φύσης πού εἶναι ἀπείρως πιό σύνθετη καί πιό σοφή ἀπό τὴν πενηχρή του “νόηση”»: Νόρα Αναγνωστάκη, «Προοίμιο στὴν ποίηση τῆς Ἑλένης Βακαλό» (1960), *ό.π.*, 14.

Στά έρπετά περισσότερο μοιάζουν».⁹⁷

Εδώ, σε αντίθεση με τα προηγούμενα παραδείγματα που έχουμε παρουσιάσει από την ίδια ενότητα, παρατηρείται με ευκολία πως η εξεταζόμενη *φυσική υλικότητα* —ο «κάκτος» δηλαδή— δίδεται δίχως ζωτικότητα («σήπεται» και «χωρίς τούς χυμούς ελάχιστο έχει μείνει») και δίχως αυξητική δύναμη («Στερημένος διεισδύσεως»). Έτσι, περιορισμένος (εξαιτίας της συσσώρευσης άλλων «φυτικ[ών]» *υλικότητων* στο ίδιο «τοπίο») και σηπόμενος, καθώς είναι, παραπέμπει περισσότερο στις *φυσικές υλικότητες*⁹⁸, που βουλιάζουν σωρευμένες στο ελώδες τοπίο της Δήλου —όπως αυτό συγκροτείται στο *Ημερολόγιο τής ηλικίας*— παρά στα θαλερά φυτά που αυξάνουν απρόσκοπτα και ανεξέλεγκτα διαμορφώνοντας τον *τόπο* της «Φυτικ[ής] άγωγ[ής]». Το πέρασμα αυτό, επιπλέον, από το ένα “σημείο” στο άλλο δηλώνεται, πιθανώς, με έτι δραστικότερο τρόπο μέσω και του τελευταίου στίχου («Στά έρπετά περισσότερο μοιάζουν») ο οποίος χωρίζεται, όπως βλέπουμε παραπάνω, μ’ ένα ευκρινές τυπογραφικό κενό από τους υπόλοιπους. Με τον στίχο αυτό, κατά τον οικείο τρόπο της Βακαλό, δηλώνεται, εν είδει συμπεράσματος, μία σχέση ομοιότητας των φυτών με τα «έρπετά» η οποία χαράσσει έναν ορίζοντα προσδοκιών για ένα μέρος από το σύνολο των *υλικότητων* που την απασχολούν στο *Ημερολόγιο τής ηλικίας*. Ο στίχος αυτός στέκει, επομένως, ως ένας δεσμός ισχυρός, που συνυφαίνει ό, τι προηγείται με ό, τι επίκειται, συντείνοντας στον επιτονισμό του στίγματος της συνάφειας και της σύνθεσης που η ποιήτρια επιδιώκει να αποδίδει σε όλες τις *προλυρικές* συλλογές της —γεγονός που αποδεικνύεται και από τη μεταγενέστερη συγκεντρωτική υπαγωγή τους, με απόφαση της ίδιας, στην ενότητα «Πριν από το Λυρισμό».

Συνυφαίνοντας το *Ημερολόγιο τής ηλικίας* με τη «Φυτική άγωγή» και, κατ’ επέκταση, με *Τό Δάσος*, η Βακαλό προεκτείνει χρονικά και, προπαντός, διευρύνει τον προβληματισμό της για τα πράγματα, ζητώντας να αποκριθεί στην καθοριστική της στόχευση να φτάσει σ’ έναν λόγο των πραγμάτων, σβήνοντας κάθε τριγμό «άτομικο[ϋ] σχολιασμο[ϋ]»⁹⁹ επ’ αυτών. Έτσι, στρέφεται εν αρχή (στις δύο περιπτώσεις που

⁹⁷ Ελένη Βακαλό, *Τό άλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ό.π., 39.

⁹⁸ Βλ.:

«Έτσι σ’ αυτό τό λασπερό τοπίο
Μέ πέτρες καί χόρτα στήν κοίτη πού δέν στέκονται όρθά
[...]»: *Ό.π.*, 46.

⁹⁹ Βλ. εδώ παραπάνω: σημείωση 63.

εξετάσαμε πρωτίτερα) στις ζώσες φυσικές υλικότητες, ως επί το πλείστον, φανερώνοντας, πέρα από τη “χωροποιητική” τους δύναμη, ένα άθροισμα κρύφρων και ανεπίγνωστων ιδιοτήτων τους, μεταξύ των οποίων η κίνηση (υπόγεια ή υπέργεια, αφανής ή εμφανής) αναφαίνεται ως η πλέον ζωτική και αξιοπαρατήρητη εφόσον προϋποτίθεται για και αναδεικνύει τη ρευστότητα του «σχήμα[τός]» τους.

Ό, τι αδράττει από την εστίαση στις φυσικές υλικότητες η Βακαλό φαίνεται να το μεταγγίζει και να το εμπλουτίζει στο *Ημερολόγιο της ηλικίας* που, δίχως αμφιβολία, συνιστά ένα γέννημα εξέλιξης και αρτίωσης του προλυρικού της εγχειρήματος. Αυτό συμβαίνει διότι στην εν λόγω συλλογή επιχειρείται μία πλειάδα εκφραστικών¹⁰⁰ και όχι μόνο μετατοπίσεων, η οποία προδίδει το προχώρημα πέρα από την αφετηριακή ζήτηση της σύντομης απόσχισης από τους καθορισμένους ποιητικούς τρόπους («Αυτό τό ποίημα/ Είναι ή τελευταία μου επαναστατική πράξη/ Πρίν υποκύψω/ Στῶν άλλοφύλων τίς συμβουλές»)¹⁰¹ στον ώριμο και αποφασιστικό κατατοπισμό σχετικά με τα συστατικά εκείνα που είναι απαραίτητα για τη δημιουργία μίας συνειδητά αποκλίνουσας —και πολυμερούς— ποιητικής κατάθεσης. Ως προς την υλικότητα, ιδιαιτέρως, η Βακαλό χρησιμοποιεί στο *Ημερολόγιο της ηλικίας* ένα ευρύτερο σύνολο πραγμάτων, αξιοποιώντας, συνδυαστικά με τα φυσικά πράγματα, περισσότερο από πριν τα όργανα, φτάνοντας, μάλιστα, να προσεγγίζει ως υλικότητες ακόμη και τα ανθρώπινα «μέλη». Μιλώντας, συγκεκριμένα, για τα ανθρώπινα «μέλη», γίνεται κατανοητό πως ο άνθρωπος εμφανίζεται, τρόπον τινά, σε αυτήν τη συλλογή¹⁰² εμφανίζεται, όμως, εν μέρει και όχι εν όλω με τρόπο που δηλώνει την αδυναμία του να επιβληθεί στις λοιπές υλικότητες. Πολύ περισσότερο τα «μέλη» του καταβυθίζονται συναριθμούμενα, «συμπλεκ[όμενα]» και σωρευμένα με άλλες —ποικίλες— υλικότητες προκειμένου ν’ αποτυπωθεί με ευκρίνεια αυτή η εξισωτική, θα μπορούσαμε να πούμε,

¹⁰⁰ Βλ. ενδεικτικά την —δηλωτική της εκφραστικής μετατόπισης— παρατήρηση του Βασίλη Νησιώτη (Πάνου Θασίτη) για το *Ημερολόγιο της ηλικίας*: «Μορφολογικά τό βιβλίο τοῦτο τῆς κ. Βακαλό, εἶναι πιό αὐστηρό, καί διακρίνεται ἀπό τὴν ὑποκατάσταση τῆς φυσικῆς συντακτικῆς τάξης ἀπὸ μιά ἄλλη τέτοια τάξη ὅπου τό ρῆμα τοποθετεῖται πάντα στό τέλος στηρίζοντας πίσω του ὀλόκληρες στροφές [...]»: Βασίλης Νησιώτης, «Τό βιβλίο. Ἐλένης Βακαλό: Ἡμερολόγιο τῆς ηλικίας», *Νέα Πορεία* 38-39 (Απρίλιος-Μάιος 1958), 147.

¹⁰¹ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 25.

¹⁰² Ὅχι με τὸν τρόπο που εμφανίζεται στο «Δεύτερο» («Ὁ χοιροβοσκός ἢ τό τραγοῦδι τῶν ζητιάνων») ἢ στο «Τρίτο Επεισόδιο» («Ὁ ὠτακουστής») τοῦ *Δάσους*, ως μορφή δηλαδή γύρω ἀπὸ τὴν ὁποία πλέκεται μὴ ἀφήγηση. Βλ.: Ὁ.π., 17 καὶ 21 ἀντίστοιχα.

πρόθεση της Βακαλό, να μην αναδεικνύεται και να μην ξεχωρίζεται τίποτε ως «προεξέχον»¹⁰³:

«Έτσι σ' αυτό τό λασπερό τοπίο
Μέ πέτρες καί χόρτα στήν κοίτη πού δέν στέκονται ὀρθά
Μ' ἄλλο βάδισμα, σ' ἄλλο χρόνο, συμπλέκονται
Τῶν ἀνθρώπων πού ἔμειναν τά μέλη
Ἵσα μέλη τῶν ἀνθρώπων μείνανε αὐτῶν

Βατράγια καί φίδια
Κομμένα σκουλήκια πού φυτρώνουν τό ἄλλο σῶμα τους
Σιγά-σιγά
Τά κρανία κι οἱ κνήμες
Μαυρισμένες ὅπου ὁ σκύλος τίς δάγκωσε πιά παλιά».¹⁰⁴

Με τη σωρευτική βύθιση, λοιπόν, των εναπομεινάντων ανθρώπινων «μελ[ῶν]» μαζί με «πέτρες», «χόρτα» και άλλα φανερώνεται η απουσία ζωής και κίνησης «σ' αυτό τό λασπερό τοπίο», η οποία ἀγει ευθέως στο διάφορο (πιο αργό) κύλισμα του «χρόνο[υ]» εντός του. Εντούτοις, και μ' έναν τρόπο ιδιοτύπως εμμένοντα, το αργόσυρτο χρονικό κύλισμα δεν αναστέλλει τον σταδιακό —κι εξίσου αργόσυρτο— σχηματισμό υλικών σωμάτων («Κομμένα σκουλήκια πού φυτρώνουν τό ἄλλο σῶμα τους/ Σιγά-σιγά») ενώ, συγχρόνως, προσδίδει στο «τοπίο» μια αντιδιαβρωτική-διατηρητική για τις βυθισμένες *υλικότητες* δύναμη («[...] κι οἱ κνήμες/ Μαυρισμένες ὅπου ὁ σκύλος τίς δάγκωσε πιά παλιά»). Έτσι, παρά τη βύθισή τους, οι αναφερόμενες *υλικότητες* διατηρούνται δίχως —περαιτέρω— αλλοιώσεις σ' έναν *τόπο* ο οποίος μπορεί, βέβαια, να απορροφά στο βάθος του τη ζωή δίχως να καταφέρνει, όμως, ολοτελώς να την ακυρώσει.

Η επιλογή της Δήλου στο *Ημερολόγιο τῆς ἡλικίας* ως του κατ' ἐξοχήν *τόπου*, ὅπου επιτελείται η διαρκής σιωπηρή διαδικασία του βυθίσματος των *υλικότητων*, δεν είναι, προφανώς, δίχως σημασία. Αυτός ο *τόπος* ἀνέγγιχτος, καθώς είναι, ἀπό τα πολιτισμένα ἴχνη —τουλάχιστον στην επιφάνειά του— ενδιαφέρει λόγω της ελώδους σύστασής του που τον καθιστά κατάλληλο για την ἀνάδειξη του επιδιωκόμενου, ἴτοι

¹⁰³ Βλ.: «[...] τίποτα δέν μπορεῖ να ξεχωρίσει σάν ἀυτόνομο ἢ προεξέχον. Ὅλα ὑπάρχουν ἀρμονικά σ' ἓνα λεῖο σύνολο, ἐπιτελῶντας τό σκοπό τῆς ὑπάρξεως»: Νόρα Αναγνωστάκη, «Προοίμιο στήν ποίηση τῆς Ἑλένης Βακαλό» (1960), *ὁ.π.*, 14.

¹⁰⁴ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, *ὁ.π.*, 46.

του απορροφητικού και, εν ταυτώ, αποκαλυπτικού του βάθους. Δίδεται εδώ, λοιπόν, με μεγαλύτερη σαφήνεια ό, τι επιδιωκόταν και στους προηγούμενους δύο *προλυρικούς* σταθμούς (*Τό Δάσος* και τη «Φυτική άγωγή») του έργου της Βακαλό, η ουσιώδης διαφορά μεταξύ επιφάνειας και βάθους, εφόσον κατά τρόπο αντιθετικό από τον προσδοκώμενο η επιφάνεια αποκρύπτει ενώ το βάθος αποκαλύπτει. Τα χαρακτηριστικά, συνεπώς, του επιλεγόμενου *τόπου* που παρουσιάζονται από τους πρώτους κίολας στίχους δηλώνουν, ακριβώς, την έμφαση στο προνομιακό του βάθους:

«Ήρεμία

Εΐναι άπ' τή σιωπή ή περιφρούρηση
Ένός τοπίου χαμηλού
Μέ ήλικία άχόρταγη άκόμη
Βαθειά ένεδρεύοντας
—Σ' έλξη άλλου πλανήτη αντίθετο—
Έκει πού βούλιαξαν στό σῶμα του
Τά παλαιότερα έργα [...]

¹⁰⁵

Οι ρηματικοί δείκτες, οι διαγράφοντες αυτήν την έμφαση, είναι το λεκτικό σύνολο «ήλικία άχόρταγη» αλλά και το ρήμα «βούλιαξαν», που αποδίδουν την ακόρεστη λειτουργία του *τόπου* ως χράνης *υλικότητων* —«έργ[ων]» όπως αυτές ονομάζονται, χαρακτηριστικά. Σε αυτόν, λοιπόν, τον τόπο βυθίζονται (ακριβέστερα παρουσιάζονται ως ήδη βυθισμένες) πολυειδείς *υλικότητες*:

«Εΐναι τά έργα
Άπό διάφορες έποχές άποκλεισμένοι κίνδυνοι
Κεφάλια πουλιών χωρίς πτέρωμα
Σάν κρανία κομμένα μισά άλλων ζώων
Οί σπόνδυλοι —άσπροι— μοιάζουνε
Πού κομμάτια γλυφών παλαιών σ' άσβεστόλιθο
Ήν τούς βρεΐς σοῦ θυμίζουν».

¹⁰⁶

¹⁰⁵ *Ο.π.*, 43.

¹⁰⁶ *Ο.π.*

Πέραν από την ποικιλία των αναφερόμενων *υλικότητων*, ωστόσο, το ενδιαφέρον που ανακύπτει από τους ανωτέρω στίχους και μέσω της δεδομένης εκφραστικής ιδιαιτερότητας, η οποία άγει στην εννοιολογική ρευστότητα, είναι ότι τα «έργα» (οι πεπονημένες *υλικότητες*) ή/ και οι *φυσικές υλικότητες* χαρακτηρίζονται ως «αποκλεισμένοι κίνδυνοι» ώστε να καταστεί κατανοητό ότι στο βάθος αυτού του *τόπου* βρίσκονται αποκλεισμένα και βυθισμένα όσα στοιχεία μπορούν να προκαλούν τον φόβο. Με αυτόν τον τρόπο βεβαιώνεται ο τίτλος («Ἡρεμία») του εναρκτήριου ποιητικού μέρους που συνυφαίνεται, βέβαια, με την επιφάνεια του συγκεκριμένου «τοπίου» καθώς το βάθος είναι κι εδώ, όπως πάντοτε, επικίνδυνο. Γι' αυτό, εξάλλου, είναι εκείνο που ποιητικώς απασχολεί.

Αν με την «Ἡρεμία» χαράσσονται τα βασικά χαρακτηριστικά του *τόπου* και παρουσιάζεται, συνάμα, η κομβική ιδιότητά του να απορροφά σωρευτικά τις *υλικότητες* εντός του, περνώντας στο ποιητικό μέρος «Στή φύση του επανέρχεται ὁ ὀργανισμός» η *υλικότητα* συνοικεί με τη *γλυπτικότητα*¹⁰⁷ ενισχύοντας την ένταση του ποιητικού λόγου:

«Στή φύση του επανέρχεται ὁ ὀργανισμός

Στό χαμηλό τοπίο πού εἶπαμε

Τῆς Δήλου τό βάλτο

—Ἡ θάλασσα ἀκόμη στό δίσκο πλανήτη νεκροῦ κρεμιέται—

Εἶναι ἡ λάσπη ἀργή

Κάνει πέτσα σταχτιά ὅταν ξεραίνεται

Ἀπό μέσα διαρκεῖ τό νερό

Μέ τόν ἄνεμο

Ὅσον ἄνεμο κλείστηκε ἀπ' τούς δρόμους περνώντας ἀνάμεσα

Τούς παλιούς κουβαλώντας ὀσμές

Ἀπ' τή θάλασσα ὄλη

Τούς δρῦς στήν ἀπέναντι ἀκτή

Κι ἀπ' τά βήματα πού ἀκούστηκαν ἄλλοτε

Τά ἐρείπια

Τίς ταρατσες πού οἱ ἄνθρωποι σεργιανίζοντας

Τίς φωνές τους τίς ἔπαιρνε ἀπαλές

¹⁰⁷ Βλ. αναλυτικά ακολούθως: Υποκεφάλαιο III.

[...].¹⁰⁸

Από τους πρώτους, κίολας, στίχους η προσοχή στρέφεται στον «βάλτο» και περισσότερο στο εσωτερικό του, στο βάθος του, με τη δείξη, ιδιαιτέρως, της εσωτερικής «διάρκε[ιας]» και κίνησης, με τη διαπίστωση της εσωτερικής ζωής. Την εσωτερική ζωή συντηρεί η κομβική ύπαρξη του «άνέμο[υ]», η παρουσία του οποίου δεν είναι μόνο ζωογόνα αλλά και φέρουσα τις *υλικότητες*, Ακριβέστερα, ο «άνεμος» αναφαίνεται ως να διαφυλάττει-συγκρατεί και να μεταφέρει αισθήσεις από τις *υλικότητες* («Τούς δρῦς» και «Τά έρείπια»), οι οποίες με αυτόν τον τρόπο “αποτίθενται” στον λασπώδη τόπο, λειτουργώντας εντός αυτού ως ψηφία ζωής. Με τη συμβολή του «άνέμο[υ]», λοιπόν, ο οποίος υλοποιείται, οι *υλικότητες* (*φυσικές και χρηστικές*) εισχωρούν ξανά στο βάθος του «τοπίο[υ]» της «Δήλου» και, ευρύτερα, εμφανίζονται, μ’ έναν τρόπο πιο προχωρημένο, ρηματοποιημένες στο πλαίσιο του ποιητικού λόγου.

Η βύθιση των υλικοτήτων, όμως, παρ’ ότι στέκει ως κυρίαρχος τρόπος για την εμφάνισή τους στο *Ημερολόγιο τῆς ηλικίας* δεν είναι ο μοναδικός. Σε ορισμένα μέρη της συλλογής η εστίαση στρέφεται πέρα από τον βαλτώδη τόπο, στη θάλασσα και στον ενάλιο κόσμο, επιχειρώντας ξανά μια κίνηση βύθισης. Μέσω αυτής της κίνησης αποκαλύπτονται οι θαλάσσιες *υλικότητες*, τα ψάρια κυρίως, αναπλασμένες με τη συντέλεση της γλώσσας.¹⁰⁹ Αυτές παρουσιάζονται, εν κινήσει ασφαλώς, άλλοτε βυθισμένες στο οικείο περιβάλλον τους («Τῶν ψαριῶν πού μέσα στή θάλασσα κολυμποῦν»)¹¹⁰ και άλλοτε αναδύομενες¹¹¹ στην επιφάνεια και παίζουσες με το φως.

¹⁰⁸ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 45.

¹⁰⁹ Σε επιστολή της στον Θ.Δ. Φραγκόπουλο, γραμμένη την 1η Ιουλίου 1953, η Βακαλό δηλώνει την (ανα)πλαστική και διόλου αναπαραστατική στόχευση της ποίησής της. Βλ.: «Κανένα πράγμα δεν ήταν μονάχα το όνομά του, η έννοιά του ή η ιδέα του. Για εμάς η ποιητική μας είναι στο να δώσουμε τον τρόπο του με τον τρόπο μας. Όμως στην ποίηση δεν είναι να το περιγράψεις, είναι να το δίνεις, να οικοδομείς ξανά αυτό το σώμα με μίαν άλλη ύλη»: Μύλος Φραγκόπουλος, «Η τριπλή προσφορά», *Χάρτης/ Αφιέρωματα. Ελένη Βακαλό*, ὁ.π., 250.

¹¹⁰ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 49.

¹¹¹ Βλ.

«Ἄπ’ τή θάλασσα ἢ θαλάσσια χελώνα
Ἀνεβαίνοντας ἄκοπα
Τήν κρατοῦν τά νερά
Ἄπ’ τ’ ἀγκίστρι τριγύρω σάν ἄστρο
Ὅρισμένο κοπάδι ἀπό ψάρια μικρά καί χρυσά
Ὅλα γρήγορα τρέχοντας ἀχτιδώνονται
Εἶναι πάρα πολλά
Σάν κομμάτια ζωῆς»: *Ο.π.*, 50.

Ξεχωριστή περίπτωση μεταξύ αυτών των μερών —στα οποία φωτίζονται οι θαλάσσιες *υλικότητες*— αποτελεί η «Μυθολογία τῶν γεύσεων»:

«[...]

Τοῦ ψαριοῦ τό διάφανο ἔμβρυο

Γαλακτώδες περνάει χωρίς νά ἀλλάζει στό φῶς

Ὀλιγότερο ἀπό σχῆμα

Καί τόν τρόμο δέν δίνει

Κολυμπώντας σά δεῖς ἀπό κάτω τό σχῆμα

Τοῦ ψαριοῦ σκοτεινό

Σημασία δέν ἔχει πού γλιστρώντας τό ἄγγιγμα φεύγει

Ἄπ' τή γεύση τῆς θάλασσας εἶναι ἐλάχιστα πίο πυκνό

Συσσωρεύει τή θάλασσα

Ὑποφέροντας νά τή διώξει σχηματίζεται ἀργά

Ὕστερα παίζει

Σέ στιγμές ἡρεμίας πηδᾶ ἀπ' τό νερό

Ἀστράφτοντας

Σά νά ἡ θάλασσα δοκιμάζει τόν ἥλιο ξανά».¹¹²

Οἱ στίχοι αυτοί εἶναι δόκιμο ν' αναγνωστούν ως μια, εν εξελίξει, διαδικασία «σχημα[τισμοῦ]» και αργῆς δημιουργίας ενός θαλάσσιου ὄντος, που παρακολουθεῖται ἀπό την εμβρυακή φάση του ἕως και την μορφική αρτίωσή του. Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης διαδικασίας, ἡ *υλικότητα* (το διαμορφωνόμενο ὄν) εκκινεῖ ἀπό μια, οιονεῖ, αμορφία καθώς λόγω της «διαφάν[ειάς]» της και της «γαλακτώδ[ους]» σύστασής της διαφεύγει —ἀκόμη και— την επίδραση του φωτός, για να απολήξει στη λήψη ενός «σχήμα[τος]», το οποίο για τη συγκρότησή του αδράττει συστατικά στοιχεία ἀπό το περιβάλλον που το περιέχει («Ἄπ' τή γεύση τῆς θάλασσας εἶναι ἐλάχιστα πίο πυκνό/ Συσσωρεύει τή θάλασσα»). Για την ουσιαστική ανάδειξη της *υλικότητας*, στην προκείμενη περίπτωση, κομβικῆς σημασίας εἶναι και πάλι ἡ συμβολή του φωτός, ἡ οποία διαφαίνεται, ιδιαιτέρως, στους καταληκτικούς στίχους. Σε αυτούς με αρτιωμένο («πυκνό» και «σκοτεινό») «σχήμα» το ψάρι, επιτελώντας μια κίνηση ἀνάδυσης («πηδᾶ ἀπ' τό νερό») πάνω ἀπό την θάλασσα επιφάνεια, διεκδικεῖ την ἐξοδό του προς το φως —μ' ἕναν τρόπο εικαστικό— και τη στιγμιαία ἀποβολή της σκοτεινότητάς του

¹¹² Ο.π., 44.

(«Ἀστράφτοντας»). Ὁλη ἡ διαδικασία τοῦ «σχημα[τισμοῦ]» καὶ τῆς ἀνάδυσῆς, ποὺ παρουσιάζεται σὲ αὐτὸ τὸ ποιητικὸ μέρος, κορυφώνεται, μάλιστα, με τὸν τελευταῖο στίχο στὸν ὁποῖο ἡ ἀναδύομενη *υλικότητα* ἀναφαίνεται ὡς ἡ μορφή ἐκεῖνη ποὺ περιέχει (φέρει, ἀκριβέστερα, ἕως ταυτίσεως) ὅ, τι —μέχρι πρότινος— τὴν περιείχε καὶ ἔτσι “γεύεται” τὸ φῶς.

Μέσω τῶν παραδειγματικῶν περιπτώσεων, ποὺ ἐξετάσαμε, λοιπόν, ἐπιδιώχθηκε νὰ δειχθεῖ ἡ ἐξελιγμένη καὶ συνθετότερη εἰσδυσὴ τῆς *υλικότητας* στὸν λόγο τοῦ *Ἡμερολόγιου* τῆς ἡλικίας. Με τὴ διαχείριση τῆς βύθισῆς, τῆς ἀνάδυσῆς, τῆς συσσώρευσης, τῆς συμπλοκῆς καὶ τῆς διαμόρφωσῆς ὡς μέσων γιὰ τὴν ἀνάδειξη τῶν *φυσικῶν* ἢ *χρηστικῶν* πραγμάτων, ἡ Βακαλό ἐπιτυγχάνει, πέρα ἀπὸ μιὰ ἀνατρεπτικὴ κοσμογονία, ποὺ ἐκτυλίσσεται κάτω ἀπὸ τὴν “ἡρεμῆ” ἐπιφάνεια αὐτοῦ τοῦ *τόπου*, νὰ προχωρήσει τὴ ζήτησή της γιὰ τὸ φτάσιμο στὸν λόγο τῶν πραγμάτων ὀρισμένα βήματα παραπέρα. Αὐτὸ τὸ προχώρημα διαγράφεται καθὼς οἱ *υλικότητες* δὲν δίνονται ἐδῶ ἄρτιες ἀλλὰ εἴτε σὲ κατάσταση διαμόρφωσῆς εἴτε “παράλυτες” με ἰσχυρμένη ζωτικότητα καὶ, ὡς ἐκ τούτου, ἐκθετες στὸ «γράφωμα τοῦ θανάτου»¹¹³, προκειμένου, ὑπ’ αὐτὴν τὴ συνθήκη, νὰ πλαστούν ἐκ νέου καὶ δι’ αὐτῶν νὰ συγκροτηθεῖ μιὰ «ἁρμονικὴ πλαστικὴ σύνθεσις»¹¹⁴. Ἐτσι, ἡ στροφὴ τῆς Βακαλό πρὸς τῆς *υλικότητες* στὸ *Ἡμερολόγιο τῆς ἡλικίας* ἀποκτὰ ἓνα ἀμιγῶς πλαστικὸ, ποιητικὸ στὴν οὐσία τοῦ, στίγμα ποὺ διανοίγει τὸ δρόμο γιὰ τὸ ἐγχείρημα τῆς *Περιγραφῆς τοῦ σώματος*.

Ἐναν χρόνον μετὰ τὸ *Ἡμερολόγιο* καὶ τὸν ευρυμένο τρόπο διαχείρισης τῶν *υλικότητων* σὲ αὐτὸ, ἡ Βακαλό δημοσιεύει τὴν *Περιγραφή τοῦ σώματος* (1959) ἡ ὁποία δὲν ἀποτελεῖ μιὰ, ἀκόμη, σημαίνουσα *προλυρικὴ* προσπάθεια ἀλλὰ στεκεῖ ὡς ἡ κορύφωσή τῶν *προλυρικῶν* προσπαθειῶν, ὡς τὸ πληρέστερο καὶ πιο προωθημένο γέννημα τοῦ σύνολου *προλυρικοῦ* ἐγχειρήματός της —τουλάχιστον κατὰ τὴν περίοδο ποὺ μελετοῦμε. Σὲ πρῶτο ἐπίπεδο, ἡ κομβικότητα τῆς *Περιγραφῆς* μπορεῖ νὰ ἐννοηθεῖ, ἐάν ἐκτιμηθεῖ ὡς ἐνισχυτικὸς τῆς ἀνωτέρω κρίσεως ἓνας “ἐξωποιητικὸς” παράγοντας, ὁ ὁποῖος παραμένει, βεβαίως, ἐντὸς τοῦ πλαισίου τῆς τέχνης. Αὐτὸς ὁ παράγοντας δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὴν ἀποδεδειγμένα συστηματικὴ τριβὴ καὶ ἐνασχόληση τῆς Βακαλό, ποὺ ἐπιτείνεται κατὰ τὴν περίοδο τῆς συγγραφῆς καὶ δημοσίευσῆς τῆς ἐν λόγω συλλογῆς, με τὴν κριτικὴ (καὶ τὴ θεωρία) τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν ἡ ὁποία τροφοδοτεῖ ἀφειδῶς τὴν ποίησή της με ἀνανεωτικὰ, πρωτοποριακὰ

¹¹³ Μεταφράζω ἐδῶ τὴ φράση «grasp of death» ποὺ μεταχειρίζεται ὁ Kimon Friar ἀναφερόμενος στὸ *Ἡμερολόγιο τῆς ἡλικίας*. Βλ.: Kimon Friar, «Eleni Vakalo: Beyond Lyricism», ὁ.π., 24.

¹¹⁴ Βλ.: Νόρα Ἀναγνωστάκη, «Προοίμιον στὴν ποίησιν τῆς Ἑλένης Βακαλό» (1960), ὁ.π., 13.

—και διακαλλιτεχνικά— στοιχεία αλλά και με πληθώρα καινοτομιών που μεταγγίζονται από την εικαστική (γλυπτική και ζωγραφική) στην ποιητική γραφή.¹¹⁵ Κυριότατα με τα σύγχρονα της *Περιγραφή[ης]* δοκίμια για «Τό μοντέρνο πνεύμα στην τέχνη»¹¹⁶ αλλά και το —λιγότερο γνωστό— «Γιά τήν ποίηση καί τόν “ποιητικισμό”»¹¹⁷, η Βακαλό δείχνει τα οξυμένα —κριτικά και καλλιτεχνικά— αντανακλαστικά της ως προς τις σύγχρονες τομές που προτείνονται, κατά βάση, στον χώρο των εικαστικών τεχνών καθώς και την τάση να υπεραμυνθεί τέτοιων τομών (και) στην ποίηση, πρωτίστως μέσω του ποιητικού —δια της υιοθέτησής τους δηλαδή— και δευτερευόντως μέσω του κριτικού της λόγου.¹¹⁸ Συνεπώς, δεν θα ήταν άστοχο να ειπωθεί ότι μέσα σε αυτό το κλίμα πρόσληψης επάλληλων ερεθισμάτων από τη μοντέρνα αντίληψη περί τέχνης δια μέσου της κριτικής η Βακαλό συστηματοποιεί και αρτιώνει τους άξονες της ποιητικής της στόχευσης, δίδοντας τη συντονισμένη με τις πρωτοποριακές θέσεις της εποχής *Περιγραφή του σώματος*.¹¹⁹

Πέραν, όμως, του “εξωποιητικού” παράγοντα ο οποίος λειτουργεί αποδεικτικά, κατ’ έναν τρόπο, η διαπίστωση της κομβικότητας αυτής της συλλογής προκύπτει, πρώτα και κύρια, μέσω της εστίασης στα ποιητικά μέρη που την απαρτίζουν. Σε αυτά φαίνεται με ευκρίνεια —από την αρχή έως και το τέλος— η στόχευση της

¹¹⁵ Η Μαρία Κακαβούλια παρουσιάζει πυκνά την έντονη κριτική δραστηριότητα της Βακαλό κατά την δεκαετή περίοδο που μελετούμε, σημειώνοντας την επιτονισμένη και ριζοσπαστική δραστηριότητα της κριτικής της παρουσίας ιδιαιτέρως από το 1959 κι εντεύθεν: «Ενεργό μέλος του περιοδικού *Κριτική* (1959-1961) που εκδίδει ο Μανόλης Αναγνωστάκης στη Θεσσαλονίκη, δίνει το πρώτο της δοκίμιο, «Τό μοντέρνο πνεύμα στην τέχνη», στον εναρκτήριο τόμο του περιοδικού. Ήδη γνωστή για την τεχνοκριτική και ποιητική της παραγωγή πριν από το 1959 [...], έχει αρχίσει τις μόνιμες συνεργασίες με το περιοδικό *Ζυγός* (1955-1975) καθώς και με την εφημερίδα *Τα Νέα* (1952-1967, 1974-1975), ενώ έχει επίσης συνεργαστεί για τρία χρόνια (1954-1957) με το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας (Ε.Ι.Ρ.). [...] Στα τέλη της δεκαετίας του 1950, η Βακαλό μαζί με τη Νόρα Αναγνωστάκη, ταραάζει τα νερά της κριτικής σκέψης εγκαινιάζοντας έναν δοκιμακό λόγο περί μεθόδου που ουσιαστικά υποστηρίζει την αυτονομία του έργου τέχνης και επιζητεί τη μελέτη του με νέους όρους και νέες μεθόδους»: Μαρία Κακαβούλια, *Μορφές και λέξεις στο έργο της Ελένης Βακαλό*, Αθήνα, Νεφέλη, 2004, 31-32.

¹¹⁶ Το δοκίμιο πρωτοδημοσιεύεται στο 1ο τεύχος της *Κριτικής*: Ελένη Βακαλό, «Τό μοντέρνο πνεύμα στην τέχνη», *Κριτική* 1 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1959), 1-10.

¹¹⁷ Ελένη Βακαλό, «Γιά τήν ποίηση καί τόν “ποιητικισμό”», *Κριτική* 2 (Μάρτιος-Απρίλιος 1959), 81-83.

¹¹⁸ «Ο ποιητικός κόσμος είναι ένας κόσμος με πολύπλοκο οργανισμό [...]. Οι άρθρωσεις του είναι πολύ λεπτές, πολύ διάφορες, ή ποικιλία της λειτουργίας του είναι που κάνει καί τήν έκπληξη ακόμη αισθητικό νόμο. [...] Τό κριτήριο για τό τί είναι θετικό καί τί αρνητικό δέν είναι άν εφαρμόζονται οι κανόνες, μά άν άκριβώς έχει ένα έργο δικούς του νόμους μέσα του [...]»: Ο.π., 82-83.

¹¹⁹ Η συνεισφορά της ενασχόλησης της Βακαλό με την κριτική στην ποίησή της έχει, συχνά, επισημανθεί από αρκετούς μελετητές του έργου της. Ίσως χαρακτηριστικότερα όλων η Άντεια Φραντζή αισθητοποιεί το μέτρο αυτής της συνεισφοράς, αναφέροντας πως: «η κριτική συνείδηση της Βακαλό ασκεί μια μορφή επικυριαρχίας στο ποιητικό της έργο»: Άντεια Φραντζή, *Έμνε ποιήμα. Μια περιδιάβαση στο ποιητικό «Δάσος» της Ελένης Βακαλό*, ό.π., 69.

επικέντρωσης σ' ένα σώμα πλήρως αποκομμένο από κάθε χρεία μίμησης¹²⁰ της ανατομικής τάξης ενός ανθρώπινου σώματος και ολοτελώς ασύμβατο με όποια «μέριμνα για τήν απόδοση ενός προτύπου από τή φύση»¹²¹. Με αυτά τα δεδομένα, το σώμα, όπως αναδεικνύεται εντός του πλαισίου της *Περιγραφ[ῆς]*, εγγίζει περισσότερο (τουλάχιστον στα αφετηριακά μέρη της συλλογής) ένα σκέτο, κατά Heidegger, πράγμα¹²² προορισμένο για γλυπτική κατεργασία και, ως εκ τούτου, κατ' εξοχήν υλικό. Αυτή η επιλογή της θέσης μίας ανοίκειας εκδοχής του σώματος στο κέντρο του ποιητικού ενδιαφέροντος, μαρτυρεί, λοιπόν, την κυριαρχική πλαστική βούληση που οργανώνει την *Περιγραφή τοῦ σώματος*. Συνδυασμένη με μια παγιωμένη, πλέον, αφαιρετική εκφραστική ή καλύτερα εκφερόμενη δι' αυτής η πλαστική βούληση εξακτινώνεται και, πέρα από το σώμα, στις λοιπές υλικότητες που εντοπίζονται να εμφωλεύουν σε ή να παραλληλίζονται με αυτό.

Αρχής γενομένης από τις υλικότητες που εμφωλεύουν στο σώμα, πρέπει να ειπωθεί πως αυτό, παρ' ότι δίδει —εν αρχή— την εντύπωση της αρτιωμένης ακινησίας του, αναφαίνεται, βαθμηδόν, ως ένας τόπος με πτυχωνόμενο βάθος («Τρυπώντας στο σῶμα του/ Καινούργιες διαρκῶς/ Στοές ἀκοῆς [...] / Πολλαπλασιάζεται κρύβεται/ Στῆς καθεμιᾶς τό μυχό») ¹²³ και εξακολουθητικῶς πληθυνόμενο μέγεθος («Τό σῶμα εἶχε πληθύνει καί δέν ἦταν καλό») ¹²⁴ που δέχεται στις πτυχώσεις του τις φυσικές υλικότητες. Συγχρόνως, ως διαμορφωνόμενος τόπος αποδίδεται, κατά το ειωθός, διαρκῶς μετασχηματιζόμενος και ρευστός, ἄλλοτε οριζόμενος και “δομούμενος” ως «δέντρ[ο]» («Εἶναι δέντρα τά σώματα») κι ἄλλοτε ως «μνημεῖο» («Εἶναι μνημεῖο τό σῶμα») ¹²⁵ “φιλοξενώντας”, εν πάση περιπτώσει, υλικότητες ὅπως «πράσινα χόρτ[α]» («Ἐχει πράσινο χόρτο τώρα ἀνθίσει ἢ πράσινη/ Πράσινη σκιά τῶν μηρῶν») ¹²⁶, «τοπία», «χαλασμένα βουνά», «μαῦρο χῶμα», «ἄσπρες ρίζες», «πουλιά» και ἄλλες «[μ]ικρές

¹²⁰ Η κάθετη απόρριψη της μίμησης στην ποίηση της Βακαλό συστοιχείται με ή και εκπορεύεται από την αντιρρητική ως προς τη μίμηση κριτική της θέσης. Βλ.: «Ὅλες οἱ ἀξίες τῆς τέχνης ἔπρεπε νά ἀνατοποθετηθοῦν. Καί, κυρίως, νά γίνει ἀποδεκτό το μεγαλύτερο ρήγμα στήν ἱστορία τοῦ Δυτικοῦ πολιτισμοῦ: ἡ πλήρης κατάργηση τῆς μίμησης γιά τή δημιουργία μορφῶν»: Ελένη Βακαλό, *Ἡ φυσιογνωμία τῆς μεταπολεμικῆς τέχνης στήν Ἑλλάδα. Αἰφαίρεση*, ὁ.π., 23.

¹²¹ *Ο.π.*, 18.

¹²² «Ἔτσι ἀπό την ευρύτατη περιοχή, ὅπου το κάθε τι εἶναι πράγμα (πράγμα = res = ens = on), [...] αναγόμεστε στη στενή περιοχή των σκέτων πραγμάτων. Το «σκέτο» σημαίνει ἐδῶ αφενός: το καθαρό πράγμα, που εἶναι ἀπλῶς πράγμα και τίποτα περισσότερο· [...]. Ἐνα σκέτο πράγμα εἶναι π.χ. ο τάδε γρανιτένιος βράχος. Εἶναι σκληρός, βαρῦς, εκτεταμένος, ογκώδης, ἀμορφος, τραχύς, χρωματιστός, ἐνμέρει ἀλαμπής, ἐνμέρει στιλπνός»: Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Ἡ προέλευση τοῦ ἔργου τέχνης* (1950), ὁ.π., 36-37.

¹²³ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 60.

¹²⁴ *Ο.π.*, 66.

¹²⁵ *Ο.π.*

¹²⁶ *Ο.π.*, 64.

προωθήσεις ζωής»· έως ότου φτάνοντας στο έσχατο όριο της πλήθυνσής του να περιέχει μαζικώ τω τρόπω όλες εκείνες τις *φυσικές υλικότητες* που εξετάσαμε στις προηγούμενες συλλογές —και στην ενότητα της «Φυτικ[ής] άγωγ[ής]»:

«Ήταν τεράστιο
Είχε θεούς, κυνηγούς καί αὐγά έρπετῶν
Στραγγαλισμένα θηράματα πού έπιαναν
Καί τά άλλα πού έτρεχαν μέσ στά δάση.
Γιά να' ρθουν νά τά πιάσουνε
Τό σῶμα εἶχε πληθύνει καί δέν ἦταν καλό».¹²⁷

Όπως φαίνεται δραστικά στους παρατιθέμενους στίχους, λοιπόν, το σώμα ανάγεται στον κατ' εξοχήν *προλυρικό τόπο* που συστήνεται ή ακριβέστερα πλάθεται, «οικοδομεί[ται] ξανά» δηλαδή, με την καθοριστική συμβολή των ρηματοποιημένων —κινούμενων και επικίνδυνων— *υλικότητων*.

Εντούτοις, το σώμα δεν λειτουργεί μόνο ως χώρος όπου (από)τίθενται οι φυσικές *υλικότητες*. Στα εσώτατα βάθη (στις *πτυχώσεις*) του βρίσκεται κεκρυμμένο, αεικίνητο και εξακολουθητικά εκφεύγον ένα «[σ]κοτεινό θαμπό δέρμα θηράματος» το οποίο κρατά ζωντανό και οξυμένο το ένστικτο του φόβου, που στην ποίηση της Βακαλό —όπως θα δούμε και παρακάτω— επιτελεί κομβικό ρόλο ως θεμέλιο/ προϋπόθεση επιβίωσης. Εκτός από τον φόβο, το «[σ]κοτεινό θαμπό δέρμα θηράματος» επιτάσσει, συνάμα, και την κίνηση ως αντανακλαστική δράση του φόβου και ως πάσχισμα αποφυγής μιας απειλής:

«Τό σῶμα άσπαίρει
Δέν ύποφέρει
Εἶναι τό μόνο πού όταν πονάει
Έχει ήδονή
Δέ μάς πονᾷ τό σῶμα
Δεμένο
Στή θέληση έτοιμο
Ακούει πρωτύτερα
[...]

¹²⁷ Ο.π., 66.

Περιμένει μετά
Ἄπ' τό φόβο πίο πρόθυμο
Πολλαπλασιάζεται κρύβεται
Στῆς καθεμιᾶς τό μυχό
Ἄπ' τό φόβο πίο ἔτοιμο
Πρόθυμο
Προλαβαίνει ἐκείνη τή θέληση
Πού προστάζει καί φέρνει
Στήν κίνηση τήν
Προσταγή

Σκοτεινό θαμπό δέρμα θηράματος πού ἀκόμη δέν ἔχει μέσα μας
νικηθεῖ». ¹²⁸

Ο φόβος και η κίνηση συνυφάνονται, επίσης, με τον πόνο —τον ενεργητικό πόνο από τον οποίο προκύπτει η ηδονή—¹²⁹ στην «Πρώτη κίνηση χοροῦ». Με αυτόν τον τρόπο η Βακαλό εισάγει τις τρεις έννοιες που την απασχολούν στο προχώρημα της *Περιγραφ[ῆς]*, συναρτώντας ευθέως αμφοτέρω, το ένστικτο του φόβου και την αίσθηση του πόνου, με την κίνηση στην οποία, σημειωτέον, δίδει μία χορευτική¹³⁰ διάσταση.

Αναφερόμενη, λοιπόν, στις έννοιες του φόβου, του πόνου και της κίνησης η Βακαλό λειαίνει το πεδίο για την εισαγωγή ορισμένων παραλληλισμών. Το σώμα ως όλον ή ορισμένα από τα μέλη του παραλληλίζονται (με τη χρήση της αναλογίας ή, συνηθέστερα, της παρομοίωσης) με άλλες *υλικότητες* προκειμένου ν' αναφανούν επιτονισμένες οι μεταξύ τους ομοιότητες. Με αυτήν τη στόχευση, στην πρώτη περίπτωση παραλληλισμού, το «σῶμα [...] ξανά ἀναπαυμέν[ο]», ύστερα από την

¹²⁸ «Η πρώτη κίνηση χοροῦ»: *Ο.π.*, 60.

¹²⁹ Βλ. την ενδιαφέρουσα αντίθεση μεταξύ των χρησιμοποιούμενων ρημάτων: «ἀσπαίρει»-«ὑποφέρει». Το πρώτο δηλώνει έναν πόνο που συνεπάγεται την ηδονή αλλά και την κίνηση μέσω του σπασμωδικού τινάγματος ενώ το δεύτερο («ὑποφέρει») ταυτίζεται εννοιολογικά με την καρτερική και παθητική ανοχή του πόνου. Η Βακαλό προτιμά, λοιπόν, αναφερόμενη στο σώμα το ρήμα «ἀσπαίρει», προκειμένου ν' αντλήσει, ακόμη και από τον πόνο, τη ζητούμενη κίνηση.

¹³⁰ Ο προσδιορισμός της ενστικτώδους κίνησης του σπασμωδικού τινάγματος ως χορευτικής, όπως και ο πρωτύτερός της υποτιτλισμός του *Δάσους* ως «Ποιητικ[ῆς] μυθιστορία[ς] (Σέ ὕφος μπαλέτου ἐκφραστικοῦ)», δείχνουν την καίρια ἐπιδίωξη της Βακαλό να συναρτήσει την κίνηση που προβάλλει στην ποίησή της με έναν χορό πρωτόγονα ρυθμικό και, ως εκ τούτου, διόλου αρμονικό. Αυτή η ποιητικῶς δοσμένη κίνηση, ἰδιαζόντως, στην προκειμένη περίπτωση πηγάζει ἀπό ἓνα (φυσικό) σώμα που ἀντιδρά ἐνστικτωδῶς και υποψιασμένα ἐναντι του κινδύνου, φτάνοντας στο σημείο διὰ της κίνησής του να υποβάλλει μία «μαγική» ἐνέργεια. Επομένως, η κίνησή του αυτή γίνεται ἔκφραση χορευτικῆς, γνήσια και αυθόρμητη.

«Πρώτη κίνηση χοροῦ», ευρισκόμενο σχεδόν εν υπνική ηρεμία, δίδει την εντύπωση της αθωότητας:

«Εἶναι ἤρεμο τό σῶμα, κυττάζοντας λιγόθυμο μοιάζει ἢ κοιμισμένο,
μέ τά βλέφαρα πού ἔχουν γίνει τώρα ἄσπρα στίς ἄκρες ἀπ' τό
πύκνωμα τοῦ φωτός, σκεπασμένο φυλάει, ἀθῶο τό σῶμα, τήν ἀ-
θώωση μέ τό μέρος του πάντα σάν ἄσπρο φτερό
πού τά χέρια μας ἔρχεται
καί χαϊδεύει ἀπ' τό αἶμα πιά πάνω, ὅταν τ' ἄσπρο πουλί σπαρταρᾷ».¹³¹

Αυτή η εντύπωση επιτονίζεται μέσω της παρομοίωσης («σάν ἄσπρο φτερό») η οποία επανεισάγει τη —σημαίνουσα για την ποίηση της Βακαλό— μορφή του «ἄσπρο[υ] πουλι[οῦ]», που από το συγκεκριμένο σημείο και πέρα κυριαρχεί στην *Περιγραφή τοῦ σώματος*. Ἐτσι, ἔχει σημασία να σταθούμε σε δύο σημεία αυτής της παρομοίωσης, αφενός στην χρωματική κυριαρχία της λευκότητας, που συνέχει τους δύο πόλους της («ἄσπρο [...] σῶμα» και «ἄσπρο φτερό») και εκκινεί, κατ' ἕναν τρόπο, τον παραλληλισμό τους με σημείο τομής την «ἀθώωση», αφετέρου στο γεγονός ότι η «ἀθώωση», που τονίζεται με τη μνεία του «ἄσπρο[υ] φτερο[ῦ]», προκύπτει από το σπασμωδικό τινάγμα του «ἄσπρο[υ] πουλι[οῦ]» που, ὅπως το σῶμα στην «Πρώτη κίνηση χοροῦ», πασχίζει να διαφύγει ἕναν κίνδυνο. Με την χρήση της *υλικότητας* ἐδώ, και πάλι, καθίσταται ἀπτή και ευνόητη μια διαφορά: η «ἀθώωση» ἀποτίθεται στο «σῶμα» ἐπιφανειακά με τον τρόπο, ἀκριβῶς, που την φέρει στην ἐπιφάνειά του (στο «φτερό» του) το «ἄσπρο πουλί», την ἴδια ὥρα που ἐπιτελοῦνται —στο βάθος— ἐξακολουθητικά τινάγματα (ἐνστικτώδεις κινήσεις δηλαδή) τα οποία την ἀκυρώνουν. Συνεπῶς, η «ἀθώωση» (ἢ η ἀθωότητα) δεν εἶναι τίποτε παραπάνω ἀπό μια ἐντύπωση μερική και, ὡς ἐκ τούτου, καθόλου ἀντιπροσωπευτική.

Στο ἀμέσως ἐπόμενο ποιητικό μέρος της *Περιγραφῆς* παρουσιάζεται η «Δεύτερη κίνηση χοροῦ»:

«[...]
Εἶναι δέντρα τά σώματα
Σκοτεινές ὀλόκληρες μάζες φωτός
Πού ἢ πνοή τοῦ ἀέρα

¹³¹ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 61.

Ἄπ' τὰ σπλάγχνα τους
Ὅταν ἔρχεται
Τρικυμίζουν μαζί της
Σά νά εἶναι καί κείνη
Ἡ πνοή τοῦ ἀέρα
Στά ὄρια πού ἀλλάζουν τοῦ σώματος μέσα
Κλειστή».¹³²

Σε αυτήν το σώμα ή ακριβέστερα τα «σώματα» παρουσιάζονται, ξανά, ως κινούμενα και, επιπλέον, αντιστοιχιζόμενα ρητώς με τα «δέντρα». Είναι, μάλιστα, τέτοια η εκφραστική ευκρίνεια του στίχου «Εἶναι δέντρα τὰ σώματα» ὡστε να αποκτά (ο στίχος αυτός) ισχύ ορισμού. Ο παραλληλισμός, λοιπόν, μεταξύ «σωμ[άτων]» και «δέντρ[ων]» (*φυσικῶν υλικότητων*) ἀγει στην ανάδειξη δύο δραστικῶν ομοιοτήτων που σχετίζονται με το φως και την κίνηση. Τόσο τα «δέντρα» ὡς και τα «σώματα» χαρακτηρίζονται οριστικῶς ὡς «[σ]κοτεινές ὀλόκληρες μάζες φωτός» καθώς ὄχι μόνο δέχονται το φως πάνω τους αλλά και, συγχρόνως, διατηροῦν ἀνέγγιχτο ἀπό αυτό το «[σ]κοτενό» βάθος τους. Συνάμα, ὡς νήμα που συνδέει τα «δέντρα» με τα «σώματα» αναφαίνεται η καθοριστική κίνηση η οποία γεννάται ἐντός τους («Πού ή πνοή τοῦ ἀέρα/ Ἄπ' τὰ σπλάγχνα τους/ Ὅταν ἔρχεται») και ἐκδηλώνεται ὡς «τρικύμι[σμα]». Το ἀξιοπαρατήρητο μιας τέτοιας κίνησης δεν ἐγκείται ἀπλῶς στον προσδιορισμό της ὡς χορευτικής (ὡπως φαίνεται στον τίτλο) ἀλλά στο ὅτι η γενεσιουργός της αἰτία είναι ἐνδογενής και ὄχι ἐξωγενής. Επομένως, το «τρικύμι[σμα]» είναι η κίνηση που δημιουργείται ἀπό την ἀναπνοή —την «πνοή τοῦ ἀέρα»— ο οποίος παρουσιάζεται ἀποκλεισμένος στις *πτυχώσεις* των παραλληλιζόμενων μερών («δέντρ[ων]»-«σωμ[άτων]»), θυμίζοντας ἐκείνον τον ἐγκλωβισμένο μα ζωτικό ἀέρα στο λασπῶδες τοπίο του *Ἡμερολ[ογίου] τῆς ἡλικίας*. Δίδοντας η Βακαλό ἕναν τέτοιο παραλληλισμό μεταξύ «σωμ[άτων]» και «δέντρ[ων]», ἐντοπίζει τα σημεία τομῆς μεταξύ των *υλικότητων*, ξεχωρίζοντας ὡς ομοιότητες δεσπύζουσες ἀνάμεσά τους τη δεκτικότητα του φωτός και την ἐσῶτερη κίνηση, που λειτουργεί ὡς ζωτική προϋπόθεση. Με αυτόν τον τρόπο, ἀρα, ἐπιτυγχάνει να συνθέσει και ν' ἀναδείξει το —ἕως πρότινος— ἀφανές πλέγμα συνάφειας μεταξύ των *υλικότητων*, στραμμένη προς αυτές ὀλοτελῶς και ἀπεγκλωβίζοντάς τις ἀπό τη μονιστική, πολιτισμένη και ἐκλογικευμένη ἐποπτεία που τις κατατάσσει διαχωρισμένες.

¹³² Ο.π., 62.

Π. «[...] ὅπως σύρριζα στὸν τοῖχο ἀγγίζοντας ἕνα-ἕνα τὰ πράγματα/ κι ἀλλοιώνοντας τὶς διαστάσεις τους τὰ γνωρίζω»¹³³: Η *απτικότητα* των πραγμάτων ως μέσο «ταύτισης» και γνώσης

Η στροφή προς τα πράγματα (τις *υλικότητες*) με σύνθετο τρόπο, ὅπως δείχθηκε παραπάνω, στις τέσσερις *προλυρικές* συλλογές της Βακαλό προδίδει μια στόχευση επέκεινα της «ὑφα[νσης] ἑνὸς μύθου ἀπὸ ὑλικά στοιχεία»¹³⁴ —ανακαλώντας, περίπου, τη φράση της Χρύσας Λαμπρινού για την τριλογία του Γιάννη Ρίτσου— μια στόχευση που απολήγει να εἶναι διεκδικητική της κατάκτησης ἢ καλύτερα της ἐννόησης των πραγμάτων (*φυσικῶν ἢ χρηστικῶν*), που δίδονται ρηματοποιημένα και ἔχοντα πλαστικό βάθος. Η ἐννόηση αὐτή δεν ἔχει, σαφῶς, τον χαρακτήρα μιας προσπάθειας, καθ' ολοκληρία, διανοητικής ἀλλὰ προϋποθέτει, πρωτευτόντως, την αποπαθητικοποίηση, τη δράση, των αισθήσεων οι οποίες θεωρούνται και ἀναδεικνύονται ἐντὸς του ποιητικῶν λόγου ὡς οι μόνες ικανές να προσλάβουν τις *ποιότητες* των *υλικότητων* και να οδηγήσουν στην ἐννόηση και τη γνώση τους. Ἐτσι, παρακάμπτεται σ' αὐτὸ το ἐγχείρημα κάθε πιθανή ζήτηση ἐξωγενούς και «ἀτομικο[ῦ] σχολιασμο[ῦ]» (βλ. σημείωση 63) των πραγμάτων, ἐφόσον ἐκεῖνο που ἐπιδιώκεται εἶναι ἡ *δείξι* των ιδιοτήτων τους που κερδίζεται με την καθοριστική μεσολάβηση των αισθήσεων.

Ευστοχότερα, θα μπορούσαμε να πούμε ὅτι ο γνωσιακὸς σκοπός, βάσει του οποίου ἀρθρώνεται ἡ ποίηση της Βακαλό, διεκδικεῖ το φτάσιμο σε ὅ, τι ονομάζει ο Χάιντεγγερ *μη-κρυπτότητα*¹³⁵ των πραγμάτων και, ευρύτερα, στην ἀπαγκίστρωση ἀπὸ τη συμβατική και ταξινομική προσέγγισή τους ἡ οποία φαίνεται ἄγουσα σε μια γνώση ψευδαισθητική και ἐπιφανειακή.¹³⁶ Με αὐτὰ τα δεδομένα, ἡ ἀπόκλιση του δοσμένου

¹³³ «Τίς πρῶτες ὥρες πού περνᾶνε στὸ ποίημα οἱ τυφλοί»: Ελένη Βακαλό, *Τὸ ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 72.

¹³⁴ Βλ. ἐδὼ παραπάνω: σημείωση 1.

¹³⁵ Βλ.: «[...] ο Χάιντεγγερ θα ἐγκαθιδρύσει μέσα στον στοχασμὸ του ὡς ἀρχέγονη ἀλήθεια τὴ *μη-κρυπτότητα*, τὴν ἀποκάλυψη των ὄντων μέσα στο εἶναι τους. [...] Ο Χάιντεγγερ θα ἐντοπίσει [...] μια νύξη για μιαν ἀδιάκοπη πορεία ἀπὸ τὴ φανέρωση στὴν ἀφάνεια και ἀντίστροφα: τὸ πρωταρχικό, μάλιστα, νόημα τῆς φύσης τὴν χαρακτηρίζει ὡς κάτι κρυπτόμενο, αυτοεγκλειόμενο, ἀφανές. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀρχέγονη κρυπτότητα προέρχεται ἡ *μη-κρυπτότητα*, που παρέχει στα ὄντα τὴν παρουσία τους, τὸ παρ-εἶναι τους. Αὐτὴν τὴν ἀέναη διαλεκτικὴ πορεία ἀνάμεσα στὴ φανέρωση και στὴν ἀφάνεια, ἀνάμεσα στὴν κάλυψη και τὴν ἀποκάλυψη του εἶναι των ὄντων, αὐτὴ τὴ στοιχειώδη δύναμη παροχής παρουσίας θα ονομάσει ο Χάιντεγγερ *γη* (Erde)»: Γιάννης Τζαβάρας, «Εἰσαγωγή του μεταφραστή»: Μάρτιν Χάιντεγγερ, *Ἡ προέλευση του ἔργου τέχνης*, ὁ.π., 15-16.

¹³⁶ Με κριτικὴ ευστοχία ἡ Βακαλό ἐντοπίζει τὸ σφάλμα τῆς «λόγια[ς] σκέψη[ς]» στο πλαίσιο τῆς ὁποίας θεωρεῖται ὅτι τα πράγματα κατακτώνται ἅμα τὴ κατατάξή τους σ' ἕνα σύστημα. Βλ.: «[...] νομίζομε ὅτι ἂν μπορούμε νὰ χωρέσουμε τὰ πράγματα σὲ συστήματα τὰ ἔχομε κατακτήσει κίολας. Εἶναι μιὰ κληροδότηση αὐτὴ τῆς συστηματικῆς σκέψης τῶν παλιῶν ἐγκυκλοπαιδιστῶν, πού τέτοια ἦταν ἡ

ποιητικού λόγου εκδηλώνεται και στο πεδίο της γνώσης με την καίρια πρόταξη της σωματικής γνώσης ως προτιμητέας έναντι της αυστηρώς διανοητικής που άγει σε αβέβαια πορίσματα κι επισφαλείς “κατακτήσεις”. Με άλλα λόγια, προτιμάται η αποκάλυψη των *υλικότητων* μέσω των κωδίκων που οι ίδιες φέρουν και όχι μέσω ενός αυθαίρετου —μα εκλογικευμένου— (ετερο)φωτισμού.

Υπ’ αυτήν την έννοια, λοιπόν, η προαναφερθείσα απόκλιση προσλαμβάνει στοιχεία δριμείας αντίρρησης —ευθέως συναρτώμενης με και πηγάζουσας από το «μοντέρνο πνεῦμα»¹³⁷— έναντι του παγιωμένου πλαισίου σκέψης και γνώσης του Δυτικού («Ευρωπαϊκό[ῦ]») πολιτισμού. Την αντίρρηση αυτή, που φτάνει να γίνεται εναντίωση, εκφράζει, άλλωστε, ποιητικώς η Βακαλό στη «Φυτική Ἀγωγή»:

«Μιλῶ πάνω σ’ αὐτό τό θέμα ἐπειδὴ θέλω νά εἶμαι

Ἐναντίον:

Τοῦ χιοῦμορ

Τῆς χάρης

Τῆς προσωπικῆς συνέπειας

Τοῦ πνεύματος

Ὅπως τό ἐννοεῖ ὁ Εὐρωπαϊκός πολιτισμός [...].¹³⁸

Με τους ανωτέρω στίχους, άρα, δηλώνεται η ποιητική βούληση («θέλω») της ανατροπής των θεσπισμένων εννοιών ενός πολιτισμού που έχει καταστήσει θεμιτή, αν όχι επιβεβλημένη, την εξασθένιση των αισθήσεων, τη δοτή γνώση, την αποφυσικοποίηση¹³⁹ του ανθρώπου και, κατ’ επέκταση, τη βίαιη επιβολή (του) πάνω στις *υλικότητες* με στόχο τον εξορθολογισμό τους. Εντός ενός τέτοιου πολιτισμού, ο άνθρωπος συμμορφώνεται πλήρως με τη γνώση-αποκύημα των πολιτισμικών καθεστώτων αληθείας, εκχωρεί τα ένστικτά του και αδυνατεί να εννοήσει φυσικά, ήτοι διά των αισθήσεων. Αυτό συμβαίνει διότι η φυσική (σωματική) εννόηση των *υλικότητων*, πέρα από την όξυνση των αισθήσεων, απαιτεί την επανοικειοποίηση του

ἀπήχησή της, ὥστε ἀκόμη νά μὴν τὴν ἔχομε οὐσιαστικά διαφύγει»: Ελένη Βακαλό, «Τό μοντέρνο πνεῦμα στήν τέχνη», *Από τὴν πλευρά τοῦ θεατῆ. Δοκίμια*, ὁ.π., 43.

¹³⁷ Ὅπως συνολικά το αναδεικνύει στο δοκίμιό της «Τό μοντέρνο πνεῦμα στήν τέχνη»: *Ο.π.*, 43-58.

¹³⁸ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 35.

¹³⁹ «Ὁ ἄνθρωπος δέν ἔχει ἐξελιχθεῖ μέσα στίς πολιτισμένες κοινωνίες, ἀπλῶς ἔχει παραποιηθεῖ καί ἔχει παρεκκλίνει ἀπό τή φυσική του τροχιά, κινδυνεύοντας νά χάσει τὰ ἐνστικτά του καί νά ξεχάσει τὴν καταγωγή του. Ἔχει γίνει ἓνα ἐκφυλισμένο ψεύτικο πρότυπο, μακριά ἀπ’ τὴ φύση στήν ὁποία βασικά καί ἀναφαίρετα ἀνήκει»: Νόρα Αναγνωστάκη, «Προοίμιο στήν ποίηση τῆς Ἑλένης Βακαλό», ὁ.π., 18.

ενστίκτου —του φόβου κυρίως— που λειτουργεί ως δύναμη επιβίωσης και ως προαίσθηση κινδύνου, εντείνοντας την ετοιμότητα του ανθρώπου εντός ενός κόσμου, κατ' ουσίαν, ανοίκειου.

Η εναντίωση της Βακαλό στο πλέγμα των γνωσιακών —και όχι μόνο— αρχών του Δυτικού πολιτισμού σε συνδυασμό με τη θέση της *υλικότητας* ως *δεσπόζουσας* στην *προλυρική* της ποίηση θέτει τις βάσεις για μια νέα “κοσμογνωσία” η οποία προκρίνει τον «έπαναβαρβαρισμό»¹⁴⁰ του ανθρώπου, την επιστροφή του δηλαδή στη φυσική του κατάσταση και την επανάκτηση, βεβαίως, όλων εκείνων που, ενταγμένος μονομερώς στα στενευμένα όρια του πολιτισμού, έχει απωλέσει. Συναρτημένη με την κοσμογονία —η οποία, όπως δείχθηκε πρωτύτερα, δομείται με συστατικά στοιχεία τις *φυσικές*, κυρίως, *υλικότητες*— η εν λόγω “κοσμογνωσία” άγει στην προνομιακή τοποθέτηση του ανθρώπου στο κατώφλι μεταξύ φύσης και πολιτισμού μέσω του προτεινόμενου «έπαναβαρβαρισμο[ύ]» αλλά και της εκλεκτικής στροφής στην κοίτη του πρωτόγονου. Έτσι, μια τέτοιας λογής “κοσμογνωσία” αναδεικνύει το σώμα ως το κύριο μέσο για το άδραγμα της γνώσης, αποφορτίζοντας τον άνθρωπο από τα “βαρίδια” που του κληροδοτεί ο πολιτισμός και απορρίπτοντας, ως εκ τούτου, το θεμελιωμένο πάνω στον δυισμό γνωσιακό μόρφωμα της αντικειμενικής γνώσης.

Όσα έχουν σημειωθεί έως τώρα μπορούν να ιδωθούν ως παρατηρήσεις δοσμένες εν είδει εισαγωγής στο ζήτημα της σωματικής (ενσώματης) γνώσης που εισηγείται, συμμορφωνόμενη με τις κριτικές της θέσεις, στην *προλυρική* της ποίηση η Βακαλό. Εντός της ποίησής της, μάλιστα, η σωματική γνώση και η απορρέουσα εξ αυτής ενεργοποίηση των αισθήσεων ανάγεται (και) σε μέθοδο επιβίωσης, αφού μόνο το υποψιασμένο και ευαίσθητο σώμα μπορεί να υπερπηδήσει-διαφύγει τους ελλοχεύοντες κινδύνους. Καθώς, λοιπόν, το σώμα για να επιβιώσει οφείλει να γνωρίσει, προτείνεται ένας νέος τρόπος γνωριμίας κι εννόησης των πραγμάτων. Αυτός δεν είναι άλλος από την «ταύτιση»:

«Η γνώση αποκτάται μέ τήν ταύτιση. [...]. Αντί τῆς ἀντικειμενικῆς γνώσης, ταύτιση-ένσωμάτωση· ἡ σωστή λέξη θά ἦταν [...] ἐνδοσκόπηση: ὄχι μόνο μέ τό μυαλό ἀλλά

¹⁴⁰ Στο «Προοίμιο στήν ποίηση τῆς Ἑλένης Βακαλό» (1960) ἡ Νόρα Αναγνωστάκη προτείνει ευρηματικά ὡς κεντρικό ζητούμενο τῆς ποίησης τῆς Βακαλό τον, καλῶς νοούμενο, «έπαναβαρβαρισμό». Βλ.: «Νομίζω πῶς ἡ Βακαλό ἐννοεῖ τόν «έπαναβαρβαρισμό» σάν μιάν ἐπιαναφορά τοῦ ἀνθρώπου στίς φυσικές του ρίζες, σάν μιάν ὁδόν ἀπολύτρωσης ἀπό τό κοινωνικό ψεῦδος κι ὄχι φυσικά σάν μιά πισωδρομή στό πρωτόγονο στάδιο τοῦ ἀνθρώπινου εἴδους»: *Ο.π.*, 19.

καί με τίς αισθήσεις, όχι μόνο μέσα στον εαυτό μας αλλά και μέσα στο άλλο που είναι και αυτό ύποκειμενο και όχι αντικείμενο».¹⁴¹

Με την «ταύτιση», όπως γίνεται αντιληπτό, ζητείται το προσπέρασμα του παραπετάσματος (των επιφανειών) των *υλικότητων* και η εστίαση στο βάθος τους ως «ύποκειμένων» με την παράλληλη δράση του «μυαλού» (του νου) και των αισθήσεων. Στο πλαίσιο της «ταύτισης», μάλιστα, είναι αξιοπρόσεχτη η τροπή των «αντικειμέν[ων]» σε «ύποκείμεν[α]», γεγονός που καθιστά τη λειτουργία της ως γνωσιακού τρόπου έτι ουσιωδέστερη. Πολύ περισσότερο, μέσω μιας τέτοιας τροπής η «ταύτιση» ανάγεται στον απολύτως συμβατό με τις ποιητικές στοχεύσεις της Βακαλό γνωσιακό τρόπο, καθώς αφενός πραγματώνει την ανατροπή του («φοβερο[ῦ]») δυϊσμού, αφετέρου δίνει βαρύτητα στην απόπειρα της άρθρωσης ενός λόγου των πραγμάτων,¹⁴² αφού αυτά μόνο ιδωμένα ως «ύποκείμεν[α]» μπορούν να δείξουν την «ύπόστασή τους» (βλ. σημείωση 60), απαγκιστρωμένα από την (υπο)λειτουργία τους ως «ἀπολ[ήξεις] συγκινήσεων» (βλ. σημείωση 64).

Εφόσον, η «ταύτιση» —η ένωση με το «άλλο», η «ένσωμάτωσ[ή]» του— ανάγεται στον ενδεδειγμένο γνωσιακό τρόπο, ευλόγως επιδιώκεται για την επιτέλεσή της η εγγύτητα, το μέγιστο δυνατό πλησίασμα στο «άλλο» (στο *φυσικό* ή *χρηστικό* πράγμα). Αυτή η σκοπούμενη εγγύτητα, λοιπόν, επιτυγχάνεται με τη δραστική συμβολή της πλέον ενεργητικής και κινητικής όλων των αισθήσεων, της αφής, η οποία στο πεδίο της ποίησης της Βακαλό προσεγγίζεται μέσα από ένα αριστοτελικό, θα λέγαμε, πρίσμα ως ένα δηλαδή άθροισμα αισθήσεων που υπέρκειται των υπολοίπων και, ακριβέστερα, τις περιέχει, κάθε φορά που αυτές (οι αισθήσεις) λειτουργούν με τρόπο απτικό, εντός κι εκτός εισαγωγικών.¹⁴³ Όπως έχει, άλλωστε, αναδειχθεί και στο Πρώτο Κεφάλαιο της παρούσας μελέτης, η αφή είναι πολυδύναμη καθώς μπορεί να γνωρίζει τις ποικίλες *ποιότητες* που εντάσσονται στο φάσμα της *απτικότητας* των *υλικότητων*. Συνεπώς, η πολυδύναμη αίσθηση —που λειτουργεί ως μέσο για την

¹⁴¹ «Σε β' πρόσωπο. Μιά συνομιλία τής Έλένης Βακαλό μέ τόν Άντώνη Φωστιέρη και τόν Θανάση Νιάρχο», *ή λέξη* 15 (Ιούνιος 1982), 396.

¹⁴² «[...] θέλησα να σβήσω το 'εγώ'. Στα πρώτα [«Πριν από το Λυρισμό»] έναντι των πραγμάτων [...]. Δεν ήθελα να εξουσιάζω πλέον. Όπως δεν ήθελα να εξουσιάζω τα πράγματα δεν ήθελα να εξουσιάζω τον [θεατή μου], τον ακροατή μου, τον αναγνώστη μου»: «Ελένη Βακαλό. Αποσπάσματα από μια συνέντευξη», *ό.π.*, 24.

¹⁴³ Βλ. εδώ παραπάνω περί αφής και *απτικότητας*: Κεφάλαιο Πρώτο, 12-13.

επίτευξη της «ταυτ[οτικής]» εγγύτητας στο «άλλο»— άγει σε μια πολυδύναμη γνώση η οποία θα ήταν αδύνατο να κατακτηθεί με άλλο τρόπο.¹⁴⁴

Φαίνεται, όμως, πως πέρα από τη δεδομένη ζήτηση της εγγύτητας και —περαιτέρω— τη ζήτηση του βάθους των πραγμάτων, η Βακαλό επιλέγει την αφή για δύο, ακόμη, κομβικούς λόγους. Ο πρώτος σχετίζεται άμεσα με τη δεσπόζουσα *υλικότητα* η οποία, κατ' έναν τρόπο, ενεργοποιείται (μόνο) μέσω της αφής καθώς αυτή (ανα)γιγνώσκει τις *ποιότητες* του φάσματος της *απτικότητας* και, επιπλέον, όπως έχει ειπωθεί και πρωτύτερα, επιτρέπει τον εντοπισμό της συνθετότητας της τελευταίας. Με άλλα λόγια, η αφή και, φυσικά η *απτικότητα*, συντείνουν στην ανάδυση του εκτοπίσματος των *υλικοτήτων* οι οποίες άνευ της αφής και της σύνολης (γνωσιακής και δημιουργικής) εμβέλειάς της θα παρέμεναν αβαρείς και δίχως να επιτελούν τον σκοπό για τον οποίο είναι προορισμένες, εκπίπτοντας, πιθανώς, στον ρόλο του συμβόλου ή, ευρύτερα, στην ανυπαρξία. Σε μία τέτοια περίπτωση (συμβολικής χρήσης των *υλικοτήτων*) είναι φυσικό ότι κάθε πλαστική διάστασή τους θα παρέμενε αδιερεύνητη, αφήνοντας έτσι ελλιπές (ή καλύτερα ελλιποβαρές) και ανολοκλήρωτο το αμιγώς πλαστικό εγχείρημα της *προλυρικής* ποίησης της Βακαλό. Ο δευτέρος λόγος για μία τέτοια επιλογή εκπορεύεται ολοτελώς από ένα εξέχον αισθητηριακό χαρακτηριστικό της αφής, την αμεσότητά της. Αν αναλογιστούμε ότι η σωματική γνώση προτείνεται και ως μέσο επιβίωσης στον ποιητικό κόσμο που «οικοδομεί» (βλ. σημείωση 109) η Βακαλό, τότε μπορούμε να κατανοήσουμε ότι αυτή πρέπει να κατακτιέται αδιαμεσολάβητα¹⁴⁵ και ταχέως. Ως εκ τούτου, είναι εύλογο για την κατάκτηση αυτής της —επείγουσας— γνώσης να προτιμάται η άμεση (αδιαμεσολάβητη και ταχύτερη των υπολοίπων) αίσθηση της αφής. Γίνεται, άρα, αντιληπτό ότι η άμεση και ακριβής αφή —αποκωδικοποιώντας τις *απτικές ποιότητες*— εννοεί και, συγχρόνως, νοηματοδοτεί την *υλικότητα* (αναδεικνύοντάς την, συνάμα, ποιητικώς) ενώ, την ίδια

¹⁴⁴ Βλ. επ' αυτού την εύστοχη παρατήρηση της Μαρίας Κακαβούλια η οποία κυκλώνει το ζήτημα της «ταύτισης» δίχως, όμως, να το ονομάζει σαφώς: «Η αφή παρακάμπτει την αβαρή, εξ αποστάσεως αίσθηση του πράγματος [...]: γειώνει τη γνώση στην αίσθηση. Να ακυρώσει, λοιπόν, την ψυχρή *απόσταση* που προϋποθέτει η όραση και να προβάλλει την *εγγύτητα* που απαιτεί η αφή επιζητεί, εξ άλλου, σε όλη της την ποιητική διαδρομή η Βακαλό»: Μάρια Κακαβούλια, *Μορφές και λέξεις στο έργο της Ελένης Βακαλό*, 274.

¹⁴⁵ Για να εννοήσουμε την υψηλή σημασία της απτικής αμεσότητας, είναι ωφέλιμο να σταθούμε σ' ένα χωρίο προερχόμενο από τον αριστοτελικό λόγο του *Περί Ψυχής* στο οποίο η αφή, συγκρινόμενη με την όραση και την ακοή, αναδεικνύεται αμεσότερη: «ἀλλά διαφέρει τό ἄπτόν τῶν ὀρατῶν καί τῶν ψοφητικῶν, ὅτι ἐκείνων μὲν αἰσθανόμεθα τῷ τό μεταξύ ποιεῖν τι ἡμᾶς, τῶν δέ ἄπτων οὐχ ὑπό τοῦ μεταξύ ἀλλ' ἅμα τῷ μεταξύ»: «Το απτό, όμως, διαφέρει από τα ορατά και τα ηχητικά, αφού τα τελευταία τα αισθανόμαστε επειδή πάνω μας επιδρά το ενδιάμεσο, ενώ τα απτά τα αισθανόμαστε όχι με τη δράση του ενδιάμεσου, αλλά ταυτόχρονα με το ενδιάμεσο»: Αριστοτέλης, *Περί Ψυχής*, ό.π., 214 και 215.

στιγμή, η *υλικότητα* κινεί και οξύνει την απτική αίσθηση, λειτουργώντας ως ερέθισμα ενέργειας. Έτσι, μ' ένα αδιάσπαστο νήμα ενώνονται στον λόγο της Βακαλό η αφή, η *απτικότητα* και η *υλικότητα*.

Λαμβάνοντας, λοιπόν, υπόψιν, το αδιατάρακτο αυτής της συνάφειας, αξίζει να σταθούμε σ' ένα ποιητικό δείγμα από *Τό Δάσος* στο οποίο η απουσία της *υλικότητας* —και κατ' επέκταση το αδιερεύνητο της *απτικότητας*— ορίζουν την αδράνεια της αφής:

«Μήπως ξέρεις αν βρίσκεσαι μέσα ή έξω
Στούς κλειστούς χώρους πού πάντα υπάρχουν;
Τελείως εξαρτάται
Από την κλίση του ήλιου
Ακόμη και στη θάλασσα
Τούς κυριακάτικους περιπάτους
Μέ τις βάρκες
Τήν ώρα πού δίπλα
Μεγάλα τά πλοία μας έφευγαν
Όλοκληρος στόλος
Παιδικά άμαξάκια πού τά παίρναν
Από το πάρκο
Τά βράδυα
Αφήνοντας τά χέρια μας
Αυτή ή αίσθηση νά πιάνουν τά χέρια μας
Άκουμπισμένα στους πάγκους
Πού έβαφε ή ύγρασία
Όχι μονάχα
Στο δάσος».¹⁴⁶

Η μνεία των «άφη[μένων]» και «άκουμπισμέν[ων]» χεριών είναι η κυρίως δηλωτική αυτής, ακριβώς, της αισθητηριακής αδράνειας, που αποδίδεται ευκρινώς με δύο μετοχές («[ά]φήνοντας» και «[ά]κουμπισμένα») εκφραστικές μιας —στο έπακρο φτασμένης— παθητικότητας. Ο υψηλός βαθμός εξασθένησης των, κατ' εξοχήν, απτικών οργάνων προκαλείται από την απουσία της *χρηστικής υλικότητας* («Παιδικά άμαξάκια πού τά παίρναν/ Από τό πάρκο/ Τά βράδυα»), η οποία, μάλιστα, όπως

¹⁴⁶ Ελένη Βακαλό, *Τό άλλο του πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ό.π., 16.

λέγεται, αφαιρείται βιαίως, αδειάζοντας τα «χέρια», ακινητοποιώντας τα («Άκουμπισμένα στους πάγκους/ Πού έβαφε ή ύγρασία») κι εγκαταλείποντάς τα, εν τέλει, οιονεί νεκρά. Η αφαίρεση ή η έλλειψη της *υλικότητας*, συνεπώς, η οποία λειτουργεί ως έναυσμα κίνησης και ενέργειας της αφής, είναι ό, τι άγει, αναπόφευκτα, στην απονέκρωσή της. Απλούστερα, η απουσία της *υλικότητας* συνεπάγεται την απουσία της αφής.

Εντούτοις, η σπουδαιότητα της εν λόγω αίσθησης αναφαίνεται μέσω του ανακλητικού στίχου: «Αυτή ή αίσθηση νά πιάνουν τά χέρια μας», ο οποίος τοποθετείται εμφιατικά ως ένα έμβολο *παροντικότητας* μεταξύ εκείνων των δύο που αναδεικνύουν την τετελεσμένη αδρανοποίησή της. Η παρεμβολή της ανακαλούμενης δράσης, μάλιστα, ανάμεσα σε στίχους που δηλώνουν το τετελεσμένο της αδράνειας της αφής, φτάνει να γίνεται ζήτηση εντατική και βαρύνουσα της (ανα)κατάκτησής της ή, ακόμη και, άρση του τετελεσμένου με τη μνεία της παροντικής ισχύος της αίσθησης. Με τον στίχο αυτό, άρα, εκείνο που στοχεύεται και επιτυγχάνεται είναι κάτι υπέρτερο της (στατικής) μνημείωσης της αφής η οποία, παρ' ότι δεν ονομάζεται ρητώς, επανέρχεται δοσμένη με τη χρήση μιας περίφρασης δηλωτικής της απτικής δράσης («νά πιάνουν») των χεριών, είναι, εν τέλει, η υπενθύμιση της *διάρκειάς* της .

Αν με το παραπάνω παράδειγμα επιδιώχθηκε η *δείξη* της αλληλένδετης σχέσης μεταξύ αφής και *υλικότητας*, της εμφανούς ζωτικότητας και της κινητικότητας, που παρέχει το πράγμα στο αισθητήριο όργανο, καθώς και της εξασθένησης και της ακινησίας, που επιφέρει η απουσία του στην αίσθηση, στα παραδείγματα που πρόκειται να μελετηθούν θα δειχθεί το πώς η αφή προσεγγίζει την *απτικότητα* των υλικών όρων προκειμένου ν' αντλήσει γνώση διά της «ταυτ[ίσεως]».

Ήδη από τους πρώτους στίχους του *Δάσους* —τους εναρκτήριους του *προλυρικού* εγχειρήματος της Βακαλό— η αφή προτείνεται ως τρόπος για την εννόηση (τη σύλληψη) ενός σχήματος:

«Τό σχήμα τοῦ δάσους ἔχει
Τό σχήμα μιᾶς μέδουσας
Πού τήν πιάνεις στά χέρια σου και γλυστράει
Όταν τήν βγάλει ἔξω
Τό κῶμα
Αὐτό γίνεται ἴσως
Γιατί

Σαλεύει [...]».¹⁴⁷

Δομημένος σε απτικό θεμέλιο ο παραλληλισμός του «σχ[ήματος] τοῦ δάσους» με «[τ]ό σχῆμα μιᾶς μέδουσας», αποδίδει τη ρευστότητα, το μεταβαλλόμενο και το ακαθόριστο «τοῦ δάσους» ως *τόπου*. Στην περίπτωση «τοῦ δάσους» το σώμα ως ὅλο κατ' ανάλογο τρόπο με τα «χέρια» στην περίπτωση της «μέδουσας» πασχίζει να συλλάβει «[τ]ό σχῆμα» αυτού του *τόπου*. Το μόνο, όμως, που καταφέρνει είναι να εννοήσει το αφηρημένο, εκείνο που «γλιστράει» και δεν παγιώνεται ὅπως, ακριβῶς, και τα «χέρια» που, μέσα από τις λίγες στιγμές του αγγίγματος ή του γραπώματος της «μέδουσας», επιτυγχάνουν τη σύλληψη του κινούμενου και ρευστού «σχ[ήματός]» της. Ευθύς εξαρχής, λοιπόν, η αφή ως αίσθηση αντιπροσωπευτική της σωματικής γνώσης και τα «χέρια» ως ὄργανα που την επιτελούν αναδεικνύονται ικανά να συλλάβουν το ρευστό, να εκτείνουν την άσκηση της γνώσης τους πέρα απ' ὅσα ακινητούν ὥστε να γνωρίσουν ὄχι στατικά «σχ[ήματα]» ἀλλὰ αυτά που συγκροτεῖ/ δημιουργεί η ἀδιάκοπη κίνηση.¹⁴⁸

Με αντίστοιχο τρόπο, τα χέρια επιτελούν την απτική δράση και στη «Φυτική ἀγωγή» στην οποία, ὅπως ἔχει προλεχθεῖ, η γνώση των ιδιοτήτων των φυτῶν ανακύπτει ως πρωτεύον ἐπιδιωκόμενο. Χάρη στην *απτικότητα* των συγκεκριμένων *φυσικῶν υλικοτήτων* η γνώση κατορθώνεται δίχως, ὅμως, να επιτυγχάνεται, ἐνίοτε, ο ἀπεγκλωβισμός τους ἀπό το επικίνδυνο ἀγγιγμα που ἀπολήγει σε «γράψωμα θανάτου»¹⁴⁹ γι' αυτές:

«γιατί τά φυτά σκαλωμένα πολλές φορές
σέ ὑγρά μέρη ιδίως πού ἡ βλάστηση εἶναι διαρκής
[...]
ὑποστηρίζουν τήν ἄνοδο κλωναρῶν πού πετιοῦνται ψηλά
καί γυρίζουν ὕστερα ἐπάνω τους ἄλλα περισσότερο νεαρά
μέ βλαστάρια πού εἶναι πράσινα ὡς τή ρίζα

¹⁴⁷ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 11.

¹⁴⁸ Ἀνάλογες περιπτώσεις στις οποίες ζητεῖται, ἐπιμόνως, το «σχῆμα» των *υλικοτήτων* διά της ἀφής, η οποία στέκεται ικανή να διαπιστώσει, τελικῶς, μόνο τη ρευστότητά του, ἐντοπίζονται και στο *Ἡμερολόγιο τῆς ἡλικίας*. Βλ. λόγου χάρη τους χαρακτηριστικούς αὐτῆς της ρευστότητας στίχους ἀπό την «Μυθολογία τῶν γεύσεων»:

«[...]
Κολυμπώντας σά δεῖς ἀπό κάτω τό σχῆμα
Τοῦ ψαριοῦ σκοτεινό
Σημασία δέν ἔχει πού γλιστρώντας τό ἄγγιγμα φεύγει [...]»:

Ὁ.π., 44.

¹⁴⁹ Βλ. ἐδῶ παραπάνω: Ὑποκεφάλαιο II, σημείωση 113.

καί τρυφερά
κάποτε μέ χνούδι
γεμάτα ὕστερα μέ χυμό
ἀλλά σπάνουνε δυσκολότερα αὐτά
ἢ θά ἀκούσεις ἓνα «κράκ»
καί νόμιζες πῶς θέλει ὦρα νά ἔχεις αὐτό τό φυτό
προξενεῖ μιά εὐχαρίστηση [...].¹⁵⁰

Ὅπως φαίνεται στους παραπάνω στίχους, τα χέρια αναγνωρίζουν τις απτικές ποιότητες των «νεαρ[ῶν]» κλαδιών, τη μαλακή τους υφή («καί τρυφερά/ κάποτε μέ χνούδι») ἀλλά και την υγρότητα («γεμάτα ὕστερα μέ χυμό») που ενοικεῖ στο εσωτερικό τους, καλυπτόμενη ἀπό την «τρυφερ[ή]» τους επιφάνεια. Γνωρίζουν, ἐπίσης, το κατά πόσο αὐτά τα «κλων[άρια]» εἶναι εὐθραυστα ἢ μη, επιχειρώντας τη θραύση τους και ἀδράττοντας ἀπό τη σύνολη γνωσιακή διαδικασία, μα ιδιαίτερα ἀπό το «σπά[σιμό]» τους,¹⁵¹ «εὐχαρίστηση».

Στην *Περιγραφή τοῦ σώματος*, συνάμα, η ἐγκλωβιστική δύναμη των χεριῶν συνεπάγεται το ἀδραγμα της γνώσης σε σημεία ὅπου η ἐστίαση στρέφεται στη μορφή του «ἄσπρο[υ] πουλι[οῦ]». Το κομβικότερο, ἴσως, δείγμα αὐτῆς της, συγχρόνως, ἐγκλωβιστικῆς και γνωσιακῆς δράσης εἶναι το ἀκόλουθο:

«Στήν τρυφερότητα ἢ παράδοση τῆς καρδιάς μας φέρνει ἓνα τρόπο
γλυκύτερο μά ἴδιο μέ τη συσπείρωση πού γίνεται τῶν μυῶν μπρο-
στα σέ ἀπειλή

Τό πουλί
Κι ὁ αἰχμάλωτος
Τήν κίνηση γιά να φύγουν
Ἀκόμη στά χέρια σου μέσα
Τήν πρώτη στιγμή προσπαθοῦν
Ἄδικα

Πιάνοντας τό πουλί πῶς ἀλλάζει ἢ ἀφή ἀπ' τ' ἄγγιγμα τῆς φτε-

¹⁵⁰ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 31.

¹⁵¹ Η «εὐχαρίστηση» που κερδίζεται ἀπό τη θραύση των «κλωναριῶν» δηλώνεται ρητά με τον τίτλο: «Ἡ εὐχαρίστηση νά σπάνεις φυτά» του ποιητικού μέρους που ἀκολουθεῖ και συμπληρώνει το εν προκειμένω ξεσταζόμενο. Το «σπά[σιμο]», μάλιστα, των «φυτ[ῶν]» μπορεί να ιδωθεῖ ως ἓνας τρόπος πλησιάζματος της εσωτερικῆς τους κίνησης με την υπέρβαση της επιφανείας τους πράγμα που συνιστά, ὅπως ἔχει δειχθεῖ και παραπάνω, κεντρική ποιητική στόχευση της Βακαλό η οποία δηλώνεται ευκρινῶς σε αὐτό το ποιητικό μέρος: («Μιλῶ γι' αὐτό πού σαλεύει στό ἐσωτερικό τῶν κινήσεων»). Βλ.: «Ἡ εὐχαρίστηση νά σπάνεις φυτά»: *Ὁ.π.*, 32.

ρούγας στη βάση πηγαίνοντας στην κοιλιά

Ώδικα

Σέρνοντας μακριά τή φτερούγα

Άπ' τή μιά πλευρά

Λυγίζει το σῶμα

Χτυπάει το χῶμα

Τό αἰχμάλωτο ταραγμένο πουλί

Ἔχει μιά καρδιά τρομαγμένη ἔτσι ζεστή [...].¹⁵²

Εδώ το άγγιγμα (η απτική δράση των «χερι[ῶν]») συνιστά «άπειλή» και εξαιτίας της καταφανούς επικινδυνότητάς του άγει στην ενστικτώδη και δηλωτική του «τρόμο[υ]» σωματική αντίδραση της «συσπείρωση[ς] τῶν μυῶν». Ό, τι κατακτιέται γνωσιακά από την επιτέλεση του εξελισσόμενου σε «γράπωμα» αγγίγματος είναι, αρχικά, η κίνηση της υλικότητας, η απέλπιδα κίνηση διαφυγής του κινδύνου, που αποτολμά «[τ]ό πουλί» —ομοίως και «ό αἰχμάλωτος»—, ακολούθως, η διαφορά της υφής, η οποία διαπιστώνεται με το κύλισμα των «χερι[ῶν]» πάνω στο σώμα του «πουλι[οῦ]» και την ψηλάφηση των διαφόρων μερών του, και, τέλος, η θερμότητα της «καρδι[ᾶς]» αυτού, τελούντος υπό το κράτος του φόβου. Τα χέρια, λοιπόν, μέσα από το επικίνδυνο κράτημα της υλικότητας, που επιχειρούν, κατακτούν μια πληθώρα ποιότητων, φανερώνοντας, ἔτσι, την ενστικτώδη ή, καλύτερα, «έπαναβαρβαρισμ[ένη]» διάσταση της σωματικής γνώσης που ανάγεται σε μέσο επιβίωσης μέσα σ' έναν κόσμο φυσικό και ανοίκειο.

Σε άλλα ποιητικά δείγματα από τη «Φυτική άγωγή», πάλι, τα χέρια, επιτελώντας δράσεις που συναριθμούνται στο απτικό σώμα¹⁵³ (όπως ορίζεται από τον Jean-Luc Nancy), συντείνουν στη γνώση ποιότητων που εξάγονται μέσω της απτικότητας των υλικοτήτων αλλά εννοούνται, εν τέλει, από άλλες αισθήσεις, λόγου χάρη την όσφρηση, η οποία μπορεί —υπό προϋποθέσεις— να συγκαταλεχθεί στο

¹⁵² Ο.π., 65.

¹⁵³ Στην πραγματεία του για τις θέσεις περί αφής του Jean-Luc Nancy ο Derrida ενθέτει αυτούσιο χωρίο από το *Corpus* του Nancy στο οποίο απαριθμούνται οι δράσεις που συγκροτούν το απτικό σώμα: «Tactile corpus: skimming, grazing, pressing, pushing in, squeezing, smoothing, scratching, rubbing, *stroking*, palpating, groping, kneading, massaging, embracing, hugging, *striking*, pinching, biting, sucking, wetting, holding, letting go, licking, jerking, looking, listening, smelling, tasting, avoiding, kissing, cradling, swinging, carrying, weighing [: Απτικό σώμα: χάδι, γδάρσιμο, πίεση, τσίμπημα, λείανση, ξύσιμο, τρίψιμο, χτύπημα, ψηλάφισμα, θωπεία, μάλαξη, αγκάλιασμα, βρέξιμο, κράτημα, άφεση, γλείψιμο, τράνταγμα, κοίταγμα, ακρόαση, όσφρηση, γεύση, αποφυγή, φίλημα, κράτημα, τάλαντευση, μεταφορά, ζύγιση»: Jacques Derrida, *On Touching – Jean Luc Nancy*, ό.π., 70. [Η μετάφραση δική μου]

άθροισμα εκείνων των αισθήσεων που συνθέτουν τη «θεμελιώδη»¹⁵⁴ αφή. Μια τέτοιου είδους συντέλεση των χεριών στην κατάκτηση της σωματικής γνώσης διά της όσφρησης μπορούμε να εντοπίσουμε στους ακόλουθους στίχους από το ποιητικό μέρος με τίτλο: «Τά θαμνώδη φυτά πού ἔχομε δίπλα στίς θάλασσές μας»:

«[...]»

Τή φλύδα ἄν χαράξεις τοῦ ξύλου μυρίζει

Καί ὄχι τά φύλλα

Πάλι ἄν τά τσακίσεις μυρίζουν καί κείνα».¹⁵⁵

Με δύο προϋποτιθέμενες απτικές, όπως φαίνεται, κινήσεις, την «χ[άραξη]» και την «τσ[άκιση]», κατακτώνται δύο οσφρητικώς αποκωδικοποιούμενες πληροφορίες σχετικά με το ξυλώδες μέρος των «θαμν[ωδῶν] φυτ[ῶν]» (τα κλαδιά τους) και «τά φύλλα» τους. Έτσι, η αφή με τα δεσπόζοντα και πολυδύναμα «ὄργαν[ά]» της, τα χέρια, πέρα από την άμεση αποκωδικοποιητική των *ποιοτήτων* λειτουργία τους, επιτελούν έναν, ακόμη, ρόλο επικουρικό, υποβοηθώντας τις άλλες αισθήσεις στην άντληση της γνώσης των *υλικότητων*.

Περαιτέρω, υιοθετώντας τη θεώρηση εκείνη που προσεγγίζει την *προλυρική* ποίηση της Βακαλό ως δημιουργική πλεγμάτων συνάφειας —ή «σχέσε[ων] διηνεκοῦς συναρτήσεως»¹⁵⁶, μπορούμε να ενισχύσουμε τη θέση μας ότι, εντός αυτής, η αφή συνιστά όχι μια αίσθηση σαφώς προσδιορισμένη και περιορισμένη αλλά μια αίσθηση προκύπτουσα ως πολυδύναμο άθροισμα, όπως έχει προλεχθεί, οξυμένων αισθήσεων που διεκδικούν την «ταυτ[οτική]» και όχι την εξ αποστάσεως γνώση. Με αυτήν τη μετατόπιση, λοιπόν, ως προς το ζήτημα των αισθήσεων η Βακαλό προτείνει την (ανα)κατάκτηση τους μ' έναν νέο, μοντέρνο και εν ταυτώ πρωτόγονο, τρόπο. Στο πλαίσιο αυτό, η γεύση —εγγύτερη ούτως ή άλλως στην αφή—¹⁵⁷ λογίζεται ως απτικό

¹⁵⁴ Μεταφράζω εδώ το προσδιοριστικό της αφής επίθετο «fundamental» όπως αυτό εντοπίζεται στην πραγματεία του Jacques Derrida: *Ό.π.*

¹⁵⁵ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ό.π., 36.

¹⁵⁶ Βλ.: Νόρα Αναγνωστάκη, «Προοίμιο στήν ποίηση τῆς Ἑλένης Βακαλό», ό.π., 13.

¹⁵⁷ Πρώτος απ' όλους ο Αριστοτέλης εντοπίζει τη συνάφεια της γεύσης με την αφή ή, ακόμη και, την υπαγωγή της πρώτης στη δεύτερη, καθώς αυτή (η γεύση) είναι, επίσης, αίσθηση ακριβής και άμεση που επιτελείται, όμως, με άλλο ὄργανο. Βλ. ενδεικτικά: «ἀλλ' ἀκριβεστέραν ἔχομεν τήν γεῦσιν διά τό εἶναι αὐτήν ἀφή τινα, ταύτην δ' ἔχειν τήν αἴσθησιν τόν ἄνθρωπον ἀκριβεστάτην»: «η γεύση μας είναι ακριβέστερη, επειδή είναι κάποιο είδος αφής, και ο άνθρωπος έχει πολύ ανεπτυγμένη αυτήν την αίσθηση»: Αριστοτέλης, *Περί Ψυχῆς*, ό.π., 196 και 197. Τον στοχασμό του Αριστοτέλη φαίνεται ν' ανακαλεί συμπορευόμενος με ή “προκαλώντας” την παράδοση, που διαμορφώνει, ο Jean-Luc Nancy: Βλ. εδώ παραπάνω: σημείωση 152.

είδος και, κατ' επέκταση, ως διεκδικήτρια της γνώσης. Αυτήν τη λειτουργία της γεύσης συναντούμε, κυρίως, στο *Ἡμερολόγιο τῆς ἡλικίας*.¹⁵⁸

Στους καταληκτικούς στίχους του εναρκτήριου μέρους του *Ἡμερολογίου*, της «Ἡρεμία[ς]», εντοπίζονται ψήγματα γνώσης που κατακτώνται με τη γεύση:

«[...]

Οἱ σπόνδυλοι —ἄσπροι— μοιάζουνε

Πού κομμάτια γλυφῶν παλαιῶν σ' ἄσβεστόλιθο

Ἄν τούς βρεῖς σοῦ θυμίζουν

Τῶν πουλιῶν μόνο δέν βρίσκονται στίς πετρώδεις ἄκτές

Θά διαλύονται γρήγορα ἴσως

Ἄφοῦ ὅταν εἶναι μικρά τρώγοντας

Καί στό στόμα σου λιώνουν

Οἱ γεύσεις εἶναι περίεργες καί διαρκοῦν [...].¹⁵⁹

Μέσα από το περίπλοκο πλέγμα νοημάτων, που συντίθεται στο ανωτέρω χωρίο, εκείνο που μπορεί να εννοηθεί είναι ότι «[ο]ἱ σπόνδυλοι [...]/ [τ]ῶν πουλιῶν [...] στίς πετρώδεις ἄκτές/ [θ]ά διαλύονται γρήγορα». Αυτή η εικασία φαντάζει, μάλιστα, αρκετά πιθανή, αφού αποτελεί αποκύημα σωματικής γνώσης. Οι ελαφρείς «σπόνδυλοι [...]/ [τ]ῶν πουλιῶν» θα είναι, ευλόγως διαλυτοί «στίς πετρώδεις ἄκτές» —στις οποίες θα καλύπτονται και θα πιέζονται από βαρύτερους ὄγκους—, εφόσον, ἀκόμη και κατά τη διάρκεια της βρώσης, είναι ευκόλως διαλυτοί («Καί στό στόμα λιώνουν»). Η γεύση, λοιπόν, είναι αυτή που (ανα)γιγνώσκει την ευθραυστότητα των «σπονδ[ύλων]», ευρύνοντας απτικῶς, θα λέγαμε, την αισθητηριακή της δυνατότητα, και, επιπλέον, εννοεῖ τις, κατ' ἐξοχήν, γευστικές ποιότητες της υλικότητας των πτηνῶν, συμπεραίνοντας την «περι[έργεια]» (τη δριμεία γευστική οξύτητα πιθανῶς) και τη «δι[άρκειά]» τους. Επιστρατεύοντας, ἄρα, τη γεύση, και προσδίδοντάς της ευρυμένες απτικές δυνατότητες, η Βακαλό αναδεικνύει ξανά τη σωματική γνώση ως γέννημα του θανάτου των (φυσικῶν) υλικότητων, καθώς αυτές μόνο εξουδετερωμένες μπορούν γνωσιακά να τιθασευτούν.

¹⁵⁸ Ο Kimon Friar είναι εκείνος που πρώτος κάνει λόγο για τη γεύση —ως «προέκταση» (extension) της αφής— στο *Ἡμερολόγιο τῆς ἡλικίας*. Βλ.: Kimon Friar, «Eleni Vakalo: Beyond Lyricism», ὁ.π., 24.

¹⁵⁹ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 43.

Με δεδομένο ότι η όσφρηση και η γεύση εντάσσονται αρμονικά με ενισχυμένες τις απτικές τους ιδιότητες στο *απτικό σώμα*, αυτό που χρήζει, εν προκειμένω, περαιτέρω διερεύνησης είναι το αν, και αν ναι, τότε πώς η όραση εντάσσεται σε αυτό. Το ζήτημα αυτό γίνεται ιδιαίτερος ενδιαφέρον, αν συνυπολογιστεί ο παράγοντας της διαχείρισης της όρασης ως αίσθησης στην *προλυρική* ποίηση της Βακαλό. Η όραση, λοιπόν, ως αίσθηση “πολιτισμένη” και αυτοματοποιημένη λογίζεται, στο εν λόγω ποιητικό πλαίσιο, ως αντιπροσωπευτική του παγιωμένου γνωστικού συστήματος του Δυτικού πολιτισμού που προσεγγίζεται, όπως έχει δειχθεί πρωτύτερα, αμφισβητικά. Ως εκ τούτου, όπως εύστοχα επισημαίνει η Νόρα Αναγνωστάκη η Βακαλό «ἀποκλείει τήν ὄραση γιά νά βλέπει καλύτερα»¹⁶⁰.

Πιάνοντας το νήμα από το —φαινομενικά— προκλητικό ή οξύμωρο της διατύπωσης της Αναγνωστάκη, κρίνεται δόκιμο να σταθούμε στις αιτίες που άγουν σε αυτόν τον, πράγματι, προτιμώμενο «ἀποκλε[ισμό]». Η πρώτη αιτία έχει, εν μέρει, πρωτύτερα επισημανθεί. Η όραση είναι η αίσθηση που πρωτεύει στον Δυτικό πολιτισμό, εκείνη που αδράττει την αντικειμενική γνώση εντός της οποίας εκλογικεύονται οι οπτικές εντυπώσεις ως οι μόνες αληθινές και αποδεκτές. Εφόσον, άρα, αυτή η γνώση, η αντικειμενική (και δυνάμει ψευδαισθητική), απορρίπτεται, ευλόγως απορρίπτεται και η αίσθηση εκείνη που τη θεμελιώνει. Επιπλέον, —και αυτή είναι μια αιτία κομβική— η όραση αντιστοιχεί στην εξ αποστάσεως γνώση δεδομένου του χάσματος που χωρίζει το αισθητήριο όργανο (το μάτι) από την *υλικότητα* που παρατηρεί. Επομένως, φύσει ακυρώνει τους όρους της εγγύτητας και της «ταύτισης» που προϋποτίθενται για τη γνώση με τον τρόπο που τη ζητεί η Βακαλό. Τέλος, η όραση είναι μία αίσθηση εξ ορισμού «ἀποκλε[ισμένη] από αυτό το *προλυρικό* εγχείρημα καθώς όσες πληροφορίες περί των *υλικοτήτων* κομίζει, τις αντλεί από την επιφάνειά τους, αδυνατώντας να εισδύσει στο βάθος τους και να εννοήσει τις κρύφιεσ ιδιότητές τους. Συνεπώς, η αίσθηση αυτή αποκλείεται καθώς κρίνεται ακατάλληλη για τη διεκδίκηση μιας γνώσης, που απορρέει από την «ταύτιση» και την εμβάθυνση στις *υλικότητες*.

Καθώς η αντικειμενοποίηση των πραγμάτων είναι ανεπιθύμητη, η όραση —η συμβατική όραση η οποία, εντούτοις, είναι ικανή να δημιουργήσει γνωστικές αυταπάτες— εξοβελίζεται, ανεξαιρέτως, από το *απτικό σώμα*, που συντίθεται στην

¹⁶⁰ Νόρα Αναγνωστάκη, «Προοίμιο στην ποίηση τῆς Ἑλένης Βακαλό», *ό.π.*, 13.

ποίηση της Βακαλό. Αντ' αυτής, λοιπόν, προκρίνεται η τυφλότητα¹⁶¹ ως συνθήκη που εκκινεί την ενεργοποίηση και την όξυνση της πολυδύναμης και πολυειδούς αφής.

Στην *Περιγραφή τοῦ σώματος* (1959) βρίσκεται, ίσως, το αντιπροσωπευτικότερο δείγμα της ως άνω διπλής διαδικασίας, αφού, εν πρώτοις, κάθε οπτική γνώση (και, ως εκ τούτου, η συμβατική όραση) απορρίπτεται ως ψευδής ή, ακριβέστερα, μερική ένεκα της εκ του μακρόθεν κατάκτησής της ενώ, συγχρόνως, η αφή αναφαίνεται ως η, πλέον, ενδεδειγμένη αίσθηση για τη διερεύνηση της *απτικότητας* του «σώματος» με την «ταυτ[οτική]» και «ένδοσκοπ[ική]» της δύναμη που ευνοούν τη γνωσιακή προσπέλασή του:

«Τό σῶμα πού βλέπεις μ' ἀπλά μέλη ὀρισμένα γνωρίζοντας καθένα
νά τ' ὀνομάσεις χωριστά, κι ὅλα μαζί πῶς περνοῦνε με ζῶνες πού
αὐτές δέν τίς ἔχεις προσέξει στήν κίνηση, καί σημεῖα ἄλλα, σέ ὄλο
τό σῶμα, πού αὐτά ἴσα-ἴσα δέν ἔχεις ποτέ σου σκεφτεῖ

Τή συγκίνηση προξενώντας

Δέν το γνωρίζεις πιά

Καθώς ἀπλά τό γνώριζες πρὶν

Εἶναι ἀφή

Κυττάζοντας, πελώρια μάτια τυφλά τό σῶμα πού ψαύουν, καθένα
γυμνό ἀπ' τά βλέφαρα, ὄλο, στό σῶμα ἐμφυτεύεται κυττάζοντας
μετά ἀπό κεῖ. Δέν πολεμάει τό σῶμα, ἀκίνητο, περιβρεχόμενο
μόνο του, ἀποσπᾶ [...].¹⁶²

Σε αυτό το ποιητικό μέρος, πέρα από τη διαδικασία που αναλύθηκε, το ιδιαίτερο και αξιοπρόσεχτο είναι ότι η συνθήκη της τυφλότητας (ήτοι η απώλεια της αυτοματοποιημένης όρασης) καθιστά και τα «πελώρια μάτια», ακόμη, «ὄργαν[α]» για την επιτέλεση της απτικής ενέργειας. Έτσι, τα «μάτια» —«γυμν[ά] ἀπό βλέφαρα»— ευρύνουν την αισθητηριακή λειτουργικότητά τους, καθώς η έλλειψή τους (η συμβατική

¹⁶¹ Η τυφλότητα ανάγεται σε καταστατική συνθήκη στην *Έννοια τῶν τυφλῶν*, συλλογή που δημοσιεύεται το 1962 —σε μια χρονολογία εκτός του χρονικού ανύσματος της μελέτης μας. Σε αυτά τα ποιήματα η αφή, συνδυασμένη με τις λοιπές οξυμμένες αισθήσεις, επιβάλλεται ως αναπόδραστη ανάγκη εξαιτίας του ολοτελούς αποκλεισμού της όρασης. Η αφή, λοιπόν, είναι εκείνη που συντελεί στην «πραγματογνωσία» (Για τον όρο βλ.: Κώστας Πλαστήρας, «Ελένη Βακαλό ή η εὐτυχισμένη στιγμή τῆς ποιητικῆς ἠδονῆς», *ή λέξη* 15 (Ιούνιος 1982), 343) καθώς και στην επιβίωση.

¹⁶² Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 59.

τους τυφλότητα) αναπληρώνεται από μια νέα —απτική— δυνατότητα, την «ψαύ[ση]» και την ψηλάφηση. Αυτήν τη δυνατότητά τους την επιτρέπει η εγγραφή, η ενσωμάτωσή τους, η, κατά Βακαλό, «έμφ[ύτευσή]» τους (η οποία αποτελεί, φυσικά, το άκρον άωτον της «ταύτισης») στον (σωματικό) όγκο που πρέπει να καταστεί εκ νεού και εις βάθος γνωστός. Τα «μάτια», λοιπόν, πραγματώνοντας την «έμφ[ύτευσή]» τους στο σώμα, αποκτούν και επιτελούν την καθοριστική απτική τους δυνατότητα, που αναφαίνεται —αν μη τι άλλο— ως *διαφορά* δηλωτική μίας στο έπακρο φτασμένης έντασης δομημένης και αρθρωμένης *πλαστικώ* τω τρόπω και με *πλαστικό* σκοπό. Μέσω μιας τέτοιας «ταύτισης» με το από σώμα, μάλιστα, αυτά καθίστανται, συγχρόνως, πέρα από «*ὄργαν[α]*» της αφής και συντελεστές γνώσης, *υλικότητες* απτές. Ως εκ τούτου, τα «μάτια» στην *Περιγραφή τοῦ σώματος* δύνανται να *άπτουν* και να *άπτονται*.

Εν κατακλείδι, όλα απολήγουν —με τον ρόλο και τον τρόπο του το καθένα— στο αταλάντευτο πρωτείο της αφής η οποία εντός αυτής της καινής “κοσμογνωσίας”, που επιδιώκει στα *προλυρικά* της ποιήματα η Βακαλό, στέκει ως το βαρύνον μέσο για την άντληση ή το άδραγμα της γνώσης σωματικώς. Με τα ειδοποιά και προσδιοριστικά χαρακτηριστικά της, την εγγύτητα και την αμεσότητα, είναι εκείνη η σύνθετη αισθητηριακή δύναμη που αξιοποιεί στο έπακρο και ποικιλότροπα την *απτικότητα* των *υλικότητων* και, εν τέλει, γίνεται ο διάυλος της ζητούμενης «ταύτισης» με αυτές.

III. Οι γλυπτικές συνιστώσες του προλυρικού λόγου ή η διάρκεια του πλαστικού όγκου μέσα στο ρήμα

Μελετώντας και αναλύοντας στα προηγούμενα δύο υποκεφάλαια την ενοίκηση της υλικότητας, της απικότητας και, κατ' επέκταση, της αφής στον προλυρικό λόγο της Βακαλό, σταθήκαμε —ουκ ολίγες φορές— στην επιρροή που ασκεί στη συγκρότησή του το «μοντέρνο πνεῦμα». Πράγματι, η συνεισφορά του «μοντέρνο[υ] πνε[ύματος]» στην άρθρωση του συγκεκριμένου —φύσει— αποκλίνοντος λόγου είναι σημαντική και ποικίλη, καθώς αυτό δίνει τις προϋποθέσεις για το ανάπτυγμα «μι[ᾶς] καινούργια[ς] έκφραστικ[ῆς]»¹⁶³ και, συνάμα, προτείνει την καινοτομία της ενεργοποίησης του λήπτη εκάστου καλλιτεχνικού (εικαστικού ή λογοτεχνικού κ.ο.κ.) παραγώγου εις τρόπον ὥστε εκείνος να λειτουργεί ως «προέκταση»¹⁶⁴ του καλλιτέχνη. Αρθρωμένο σε αντιρρητικές βάσεις ως προς το κλασικό-«εὐρωπαϊκό πνεῦμα»¹⁶⁵, του οποίου ως θεμέλιο στέκει η «κατ' ἐξοχὴν λόγια σκέψη»¹⁶⁶, το «μοντέρνο πνεῦμα», ὅπως, τουλάχιστον, το αναγνωρίζει με το οξύ της αισθητήριο και το παρουσιάζει η Βακαλό στο δοκίμιό της με τίτλο «Τό μοντέρνο πνεῦμα στην τέχνη» (1959), είναι αναμενόμενο, πέρα από τα προαναφερθέντα, να συστήνει και «μιὰ καινούργια πλαστική»¹⁶⁷, η οποία, εν πρώτοις, αναφαίνεται απαγκιστρωμένη από την αρχή της «ἀναπαράστασης»¹⁶⁸.

Εστιάζοντας, λοιπόν, στην τρίτη συνεισφορά αυτού του «πνεύματος», ἴτοι στη «μοντέρν[α]»¹⁶⁹-«καινούργια πλαστική», εκείνο που απασχολεί είναι να δούμε πώς

¹⁶³ Βλ.: Ελένη Βακαλό, «Τό μοντέρνο πνεῦμα στήν τέχνη», *ὀ.π.*, 54.

¹⁶⁴ Βλ. αναλυτικότερα ἐδῶ παραπάνω: Κεφάλαιο II, σημείωση 49.

¹⁶⁵ Βλ.: Ελένη Βακαλό, «Τό μοντέρνο πνεῦμα στήν τέχνη», *ὀ.π.*, 55.

¹⁶⁶ Βλ.: «Μοιάζει σάν νά πήραμε ἓνα ἀλφάβητο ἔτοιμο καί προτιμοῦμε νά ἀφαιρέσουμε ἀπ' τή γλώσσα μας φθόγγους, νά τούς σωπάσουμε, νά τούς πνίξουμε, παρά νά κάνουμε τόν κόπο νά τό ἀναπροσαρμόσουμε στή ζωντανή μας γλώσσα. [...] Συμβαίνει τοῦτο τό παράδοξο σήμερα: κατ' ἐξοχὴν λόγια σκέψη, σκέψη δηλαδή πού ἀρνιέται κάθε ζωντανή μετακίνηση ἀπό τούς τύπους [...]»: *Ὁ.π.*, 44.

¹⁶⁷ *Ὁ.π.*, 54.

¹⁶⁸ Βλ. την ενδιαφέρουσα παρατήρηση της Βακαλό για την —προτεινόμενη από τους κυβιστές— «πλαστική αυτονομία τῆς τέχνης»: «Ἡ κυβιστική σύνθεση λειτουργεῖ μέ δικούς της νόμους ἀνεξάρτητους ἀπό τῶν φυσικῶν φαινομένων. Οἱ νόμοι αὐτοὶ ἀντικαθιστοῦν τούς φυσικούς νόμους τῶν διαφόρων εἰδῶν [...]. Μέσα ἀπό τόν ἰδιαίτερο δικό τους τρόπο, τόν καθαρά πλαστικό, ταυτίζονται μέ τήν ἀρχιτεκτονική φύση τῆς διάρθρωσης γενικά, βρίσκοντας τό ἰσοδύναμό της μέσα στήν πλαστική πραγματικότητα. Δίαν ἔτσι στή μορφή τῆς τέχνης τήν ἀκέραια αὐτόνομη διάρθρωση τοῦ αἰσθητικοῦ φαινομένου. Ἡ ἔννοια τῆς ταύτισης, ἀντί τῆς ἐρμηγείας, τῆς μίμησης, ἢ τῆς ἀναπαράστασης, ξεκαθαρισμένη ἀπό ἄλλα στοιχεῖα μπαίνει πυρήνας τῆς δημιουργικῆς συνείδησης γιά πρώτη φορά στήν εὐρωπαϊκή μὴ θρησκευτική τέχνη»: *Ὁ.π.*, 47-48

¹⁶⁹ Βλ. την παρατήρηση του Χέρμπερτ Ρήντ για το «μοντέρνο» η οποία, εν πολλοίς, ευθυγραμμίζεται με τη θεώρηση του «μοντέρνο[υ]» από την Βακαλό: «Ἡ λέξη «μοντέρνος» χρησιμοποιήθηκε ἐπί αἰῶνες γιά νά χαρακτηρίσει ἓνα στυλ πού σπάζει τούς δεσμούς του μέ τήν

αυτή περνά και εκδιπλώνεται στην ποίηση, η οποία διαφέρει κατ' ουσίαν από τις εικαστικές τέχνες (εν προκειμένω τη γλυπτική) καθώς πραγματώνεται με τη χρήση των ρημάτων ως υλικών της μέσων. Ζητείται, πιο συγκεκριμένα εδώ, ο εντοπισμός όσων στοιχείων φανερώνουν τα *διακλαδίσματα* του γλυπτικού με το ποιητικό ιδίωμα, τα *ριζώματα*¹⁷⁰ —με άλλα λόγια— των *πλαστικών παραγόντων*, ρηματοποιημένων, εντός του πεδίου που ορίζει ο *προλυρικός ποιητικός λόγος*.

Όπως έχει και πρωτύτερα επισημανθεί, ο συγκροτούμενος *προλυρικός λόγος* της Βακαλό μπορεί να ιδωθεί ως γέννημα συνύφανσης ποικίλων και πολυειδών στοιχείων. Αυτή του η ποικιλία επιτρέπεται ή, μάλλον, επιτάσσεται από την πλατιά και συναιρετική καλλιτεχνική οπτική της ποιήτριας, η οποία «γονιμοποι[είται]»¹⁷¹ μέσω της διαρκούς κριτικής επαφής της με τα εικαστικά ιδιώματα —και, ιδιαίτερα, με τις ανανεωτικές τους εκφάνσεις. Μέσα από αυτήν τη “γονιμοποιητική” διαδικασία, η Βακαλό αδράττει μαζικώς συστατικά και *τρόπους* που μεταγγίζει δημιουργικώς στον ποιητικό της λόγο, ο οποίος, σύνθετος, «μοντέρνο[ς]» και, ως εκ τούτου, αποκλίνων καθώς είναι, διεκδικεί (και) την καίρια επιτέλεση της *δείξης*. Η προκείμενη αξίωση του λόγου να *δείχνει* —και όχι απλώς να λέει— προϋποθέτει, λοιπόν, την κομβική εμπλοκή της «πλαστικ[ής]» στη διαμόρφωσή του, μιας «πλαστικ[ής]» γλυπτικής, κυρίως, τάξεως η οποία χωροποιεί (βλ. τους φυσικούς *τόπους* που δημιουργούνται στις εξεταζόμενες συλλογές της Βακαλό όπως αναδεικνύονται στο υποκεφάλαιο Ι του παρόντος κεφαλαίου), διαρρυθμίζει την κίνηση των μορφών (των *υλικότητων*) μέσα στον συγκροτούμενο χώρο και, πρωτευόντως, επιτρέπει την παρουσία των *όγκων* εντός του λόγου, αναδεικνύοντάς τους άλλοτε μορφοποιημένους (αρτιωμένους) και

παράδοση καί γυρεύει νά δημιουργήσει μορφές πίο ταιριαστές μέ τό πνεῦμα καί τήν εὐαισθησία μιᾶς νέας ἐποχῆς»: Χέρμπερτ Ρήντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Γλυπτικής*, ό.π., 12.

¹⁷⁰ Βλ.: Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια. 2. Χίλια Πλατόματα*, (μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης), Αθήνα, Πλέθρον, 2017, 37-38.

¹⁷¹ Στη συνέντευξή της στον Μιχαήλ Μήτρα η Βακαλό αναδεικνύει τη συνεισφορά της κριτικής των εικαστικών τεχνών στην ποίησή της, ορίζοντας τη «ζωγραφική» ως το «Άλλο» που αιμοδοτεί τον λόγο: «[...] με την ποίηση όπως είπα ανασύρεις κάποια πράγματα από μέσα σου. Αυτά τα πράγματα συνειδητοποιούνται όταν αντικρύξεις και αλλονών τα έργα και πας παρακάτω ακριβώς από αυτό το αντάμωμα. Και σε αυτό το πράμα βοήθησε η κριτική δηλαδή ήταν κατά κάποιο τρόπο δύο στάδια το ένα ήταν να βγάλεις από μέσα σου κάποια πράγματα και το άλλο ήταν να δεις κάποια πράγματα και πλέον να τα συνειδητοποιήσεις. Αντίστροφα όμως και ανάστροφα γινότανε και το άλλο βλέποντας παίρνεις κάποιους ερεθισμούς και αυτοί οι ερεθισμοί πέφτουνε μέσα στο υλικό που έχεις μέσα σου το ανασκαλεύουνε αν θέλεις και του δημιουργούνε αυτή την τάση πάλι να βγει. Ήταν ένας κύκλος για μένα [...]. Και επειδή ξέρω πως υπάρχει ένα εμπόδιο γι' αυτό δεν έπιασα καθόλου κριτική λόγου. [...] το απέφυγα εσκεμμένα [...]. Δεν είναι αυτό το άλλο πράγμα, δεν είναι το Άλλο, με το οποίο μπορείς να γονιμοποιηθείς, αν θέλεις. Το Άλλο ήταν η ζωγραφική [...]. Αυτή η γονιμοποίηση η συνεχής μεταξύ του μέσα σου και του άλλου, αυτό το πράγμα μου έδωσε η κριτική»: «Ελένη Βακαλό. Αποσπάσματα από μια συνέντευξη», ό.π., 28-29.

άλλοτε στα διάφορα στάδια της κατεργασίας τους. Έτσι, βάσει της πολύμορφης προσφοράς της στην άρθρωση ενός τέτοιου ποιητικού λόγου, η «πλαστική», πολλώ μάλλον η «καινούργια πλαστική», επέχει κυρίαρχη θέση στο *προλυρικό* εγχείρημα της Βακαλό. Αυτή η παρατήρηση, μάλιστα, μπορεί να ενισχυθεί, αν ληφθεί υπόψιν ο δεσπότης ρόλος της *υλικότητας* στον συγκεκριμένο λόγο, συναρτημένος πάντα με την επιδίωξη της κοσμογονίας και, εν ταυτώ, της “κοσμογνωσίας” ή αλλιώς της —δια του λόγου ως ύλης— πλάσης κι εννόησης «μια[ς] οικουμένη[ς] [...] όγκων και μεγεθών»¹⁷².

Άλλωστε, ακριβώς, η «πλαστική»-«οικοδομητική» στόχευση είναι εκείνη που προσλαμβάνει τον χαρακτήρα ενός προτάγματος προσωπικής ποιητικής στην επιστολή (της 1ης Αυγούστου 1953) της Βακαλό προς τον Θ.Δ. Φραγκόπουλο:

«Κανένα πράγμα δεν ήταν μονάχα το όνομά του, η έννοιά του ή η ιδέα του. Για εμάς η ποιητική μας είναι στο να δώσουμε τον τρόπο του με τον τρόπο μας. Όμως στην ποίηση δεν είναι να το περιγράψεις, είναι να το δίνεις, να οικοδομείς ξανά αυτό το σώμα με μιαν άλλη ύλη».¹⁷³

Η έννοια, λοιπόν, της εκ νέου «οικοδομής» ενός πράγματος ή ενός αθροίσματος πραγμάτων με μιαν «άλλη ύλη», αυτήν του λόγου, είναι εκείνη που φανερώνει μεγάλη συνάφεια με τη δράση της γλυπτικής, η οποία —σύμφωνα μ’ έναν ευρέως διαδεδομένο και κλασικό ορισμό— είναι «η τέχνη της παράστασης παρατηρημένων ή φανταστικών πραγμάτων με στέρεα υλικά και τρισδιάστατο τρόπο»¹⁷⁴. “Απεγκλωβίζοντας” την έννοια της «παράστασης» από την αναπαραστατική της διάσταση —και, κατ’ επέκταση ελευθερώνοντας τη γλυπτική από τη μιμητική μέγγενη—, μπορούμε να εντοπίσουμε πως τα σημεία τομής της σκοπούμενης από την Βακαλό «οικοδομής» και της *πλαστικής* δράσης της γλυπτικής είναι η επιδίωξη της απόδοσης ενός «σώμα[τος]», η μεταχείριση υλικών μέσων καθώς και η ζήτηση του τρισδιάστατου. Περαιτέρω, ως προς την απόδοση του «σώμα[τος]» εκείνη που αξίζει να παρατηρηθεί λόγω της ρητής διατύπωσης της Βακαλό ότι «στην ποίηση δεν είναι να το

¹⁷² Ηλίας Λάγιος, «Οκτάνα για την καταγωγή της Γενεαλογίας ήγουν, Ο άνθρωπος ως κατάσταση έμψυχος ή και εμψυχωμένη», *Ελί-τροχος* 6 (Καλοκαίρι 1995), 31.

¹⁷³ Μίλτος Φραγκόπουλος, «Η τριπλή προσφορά», *ό.π.*, 250.

¹⁷⁴ Μεταφράζω εδώ τον ορισμό από την Εγκυκλοπαίδεια *Britannica*: «the art of representing observed or imagined objects in solid materials and in three dimensions», όπως δίδεται στο κείμενο «Sculpture» του Curtis L. Carter: Βλ.: Curtis L. Carter, «Sculpture», *The Routledge Companion to Aesthetics*, (επιμ. Berys Gaut - Dominic McIver Lopes), Λονδίνο & Νέα Υόρκη, Routledge, 2001, 503.

περιγράφεις», είναι η σύμπτωση αυτής της θέσης με τη μοντέρνα γλυπτική και, κυριότατα, με τη θεώρηση του Χένρυ Μουρ ότι «ο ευαίσθητος θεατής του γλυπτού πρέπει κι αυτός να μάθει να αισθάνεται το σχήμα, απλά σαν σχήμα κι όχι σαν περιγραφή ή ανάμνηση».¹⁷⁵ Έτσι, και στις δύο θέσεις —της Βακαλό και του Μουρ— εκείνο που εξέχει είναι, ακριβώς, η αναγκαιότητα της πλάσης, η επιδίωξη της ποιήτριας και του γλύπτη αντιστοίχως να μην δημιουργήσουν *απεικάσματα* της πραγματικότητας αλλά με την ύλη του ο καθένας να δώσουν πρώτα «σχήμα[τα]» και ύστερα μορφές που ο αναγνώστης και ο θεατής θα είναι σε θέση να γνωρίσουν ενεργητικώς.

Με τα ανωτέρω δεδομένα της καθοριστικής συμβολής της «πλαστικ[ή]ς» στον *προλυρικό* λόγο και πιάνοντας το νήμα από τη μνεία των «σχημάτων» στη διατύπωση του Χένρυ Μουρ, ωφελεί να εστιάσουμε στον τρόπο —τον *ριζωματικό* γλυπτικό τρόπο— με τον οποίο το σχήμα ζητείται και δίδεται στην ποίηση της Βακαλό. Δοσμένο στη ρευστότητά του, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, το σχήμα ως μονάδα της μορφής προσλαμβάνεται από τις *φυσικές υλικότητες*¹⁷⁶ και πειθαρχεί στη ζήτηση της αφαίρεσης, «ἀποδ[ίδοντας] τή μορφή τῆς καθαρῆς ἐνέργειας»¹⁷⁷. Επομένως, το σχήμα αφορά την Βακαλό στην «καθαρ[ή] ἐνέργει[ά]» του, ήτοι στην κινητική και μετασχηματιζόμενη του διάσταση, και ως εκ τούτου, σε καμία περίπτωση, ως περίγραμμα που ορίζει την επιφάνεια ενός πράγματος. Άλλωστε, όπως έχει ήδη φανεί, τίποτε σε αυτόν τον *προλυρικό* (σχηματιζόμενο) κόσμο δεν είναι μόνο η επιφάνειά του

¹⁷⁵ Βλ.: Χένρυ Μουρ, «Σημειώσεις για τη γλυπτική»: Robert L. Herbert, *Η Σύγχρονη Τέχνη. Δοκίμια Καλλιτεχνών*, (μτφρ. Μάχη Δημοπούλου, επιμ. Ιωάννα Ομορφοπούλου), Αθήνα, Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, 1995, 157.

¹⁷⁶ Εφόσον και παραπάνω έγινε λόγος για τη θεώρηση του Χένρυ Μουρ αναφορικά με την «α[ίσθηση]» του «σχήμα[τος]» από τον λήπτη (θεατή), αξίζει να σταθούμε σε μια ακόμη θέση του γλύπτη που φαίνεται αντιπροσωπευτική μιας κραταιής τάσης της μοντέρνας γλυπτικής και εν ταυτώ συμπίπτουσα (ως δυνάμει *διακλάδισμα*) με την *προλυρική* ποιητική επιλογή της Βακαλό: «Η παρατήρηση της φύσης είναι μέρος της ζωής του καλλιτέχνη, ευρύνει το απόθεμα των σχημάτων»: Χένρυ Μουρ, «Οι στόχοι του γλύπτη», *ό.π.*, 155. Όπως, λοιπόν, υποδεικνύει η ρητή θέση του Μουρ και όπως αναφαίνεται από την κυριαρχία των *φυσικών υλικότητων* στην ποίηση της Βακαλό (βλ. εδώ παραπάνω: Υποκεφάλαιο I, 26), η φύση είναι η κυρίως πηγή «των σχημάτων», η μήτρα που τα γεννά, λειτουργώντας, στο πλαίσιο του «μοντέρνο[υ] πνε[ύματος]», υποβλητικά και όχι επιβλητικά στη δημιουργική δράση του καλλιτέχνη (του γλύπτη και της ποιήτριας), απαγκιστρώνοντάς τον από την υποδούλωση στην αναπαράστασή τους και ωθώντας τον στη ζήτηση της *πλαστικής* απόδοσης της «ζωτικότητας» τους (που μορφοποιεί και αυξάνει τα φυσικά, ας πούμε, «σχήματα») στα προκύπτοντα, πεποιημένα (γλυπτικώς ή ποιητικώς) σχήματα. Αυτήν ακριβώς τη «ζωτικότητα» (βλ.: Χέρμπερτ Ρήντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Γλυπτικής*, *ό.π.*, 185) ή αλλιώς τη «φυσική πνοή» φαίνεται ότι επιζητά να αποδώσει στα ρηματοποιημένα σχήματα της και, κατόπιν, με αυτά στην ποίησή της η Βακαλό.

¹⁷⁷ Βλ.: «ή άφηρημένη τέχνη καταργεί τό αντικείμενο γιά νά αποδώσει τή μορφή τῆς καθαρῆς ἐνέργειας, μέ καθάρα σχήματα καί χρώματα. Στή βάση τῆς ἀποψῆς της [...], τελικά, ἀνταποκρίνεται [...] σέ μιά γενικότερη μετατόπιση τοῦ σύγχρονου πνεύματος, ἀπό τή στάση στήν κίνηση, ἀπό τό ἀντικείμενο στήν ἐνέργεια, ἀπό τήν παρατήρηση τοῦ φαινομένου τῆς ζωῆς χωριστά στίς διάφορες ἐκδηλώσεις καί στα διάφορα εἶδη, στήν παρατήρησή του μέσα στίς σχέσεις πού δημιουργοῦνται κατά τή δυναμική πραγματοποίησή του, μέσα στό «γίγνεσθαι» πιά τοῦ κόσμου»: Ελένη Βακαλό, «Τό μοντέρνο πνεῦμα στήν τέχνη», *ό.π.*, 52-53.

ή —φτάνοντας τη διατύπωσή μας στο ακρότατο σημείο της— καμία επιφάνεια δεν είναι επαρκής ώστε να έλξει το ενδιαφέρον και να συστήσει το ζητούμενο αυτής της ποιητικής (με την πλατύτερη έννοιά της) δράσης. Η ρευστότητα και η μεταβλητότητα του σχήματος, λοιπόν, αποδίδονται εύγλωττα και “εύπλαστα” στο *Δάσος*, εφόσον εκεί το «σχήμα τοῦ δάσους» είναι εκείνο που τίθεται εξαρχής στο κέντρο της ποιητικής ζήτησης. Μάλιστα, οι στίχοι από το ποιητικό μέρος με τίτλο «Συνέχεια τοῦ ὠτακουστῆ»¹⁷⁸ μπορούν να αναγνωστούν ως η κορύφωση αυτής της διαρκούς σχηματικής μεταβλητότητας του εν λόγω τόπου —η οποία, σαφώς, υπερβαίνει τη γλυπτική τάξη και δύναται να τιθασευτεί μόνο από την ελεγκτική και αναπόδραστη «μάστιγα τοῦ λόγου»¹⁷⁹:

«Τό δάσος
Ἐπαιρνε πάντα
Τό σχῆμα
Τῆς σκιᾶς πού εἶχε ἐκεῖνος
Καθώς περνοῦσε
Ἀνάμεσα
Ἀπό τά δέντρα
Τοῦ δάσους
Κι ἀλλάζει τό χρῶμα της
Στή ρίζα γύρω
Ἡ σκιά τους [...]

Ὅπως φαίνεται το «δάσος» προσλαμβάνει, εν τέλει, το «σχήμα/ Τῆς σκιᾶς» του «ὠτακουστῆ», μιας «σκιᾶς» που, εκτός από ἀυλή, είναι κινούμενη και φεύγουσα, δεν στέκει. Μέσα σε αυτή τη συνθήκη, το «σχήμα» φτάνει να γίνεται τόσο αφηρημένο ὥστε να είναι μόνο «ἐνέργεια», μόνο κίνηση η οποία διαφεύγει την στατικότητα και, ἔτσι, κάθε ἐπιδίωξη πλαστικής ἀπόδοσής της.

Πέραν, ὁμως, της ἀνωτέρω παραδειγματικής περίπτωσης που κρίνεται, ὁμολογουμένως, ὀριακή καθὼς υπερβαίνει τη γλυπτική τάξη και φτάνει την ἔννοια του «σχήμα[τος]» στα ἔσχατα ὀριά της, στο *Δάσος* εντοπίζουμε μία, ἀκόμη, “συστάδα”

¹⁷⁸ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 23.

¹⁷⁹ Κ.Γ. Καρυωτάκης, *Ἄπαντα τα εὐρισκόμενα*, (επιμ. Γ. Π. Σαββίδης), τ. Ι΄, Ἀθήνα, Ἑρμῆς, 2011, 113.

στίχων με την οποία αναδεικνύεται ευκρινέστερα αυτό το *διακλάδισμα* της ποίησης με τη γλυπτική προκειμένου ν' αποδοθεί το ζητούμενο «σχῆμα»:

«Τό σχῆμα τοῦ δάσους ἔχει
Τό σχῆμα μιᾶς μέδουσας
Πού τήν πιάνεις στά χέρια σου και γλυστράει
Ἵταν τήν βγάλει ἔξω
Τό κῶμα
Αὐτό γίνεται ἴσως
Γιατί
Σαλεύει [...]».¹⁸⁰

Στους αφετηριακούς στίχους της «ποιητικ[ῆς] μυθιστορία[ς]» —που μας ἔχουν απασχολήσει και πρωτύτερα— το «σχῆμα τοῦ δάσους» ορίζεται εξαρχῆς ως ευθέως ἀνάλογο σε επίπεδο ρευστότητας και κινητικότητας με το «σχῆμα μιᾶς μέδουσας» κινούμενης, ὅπως υποδεικνύει η κατατοπιστική χρήση του ρήματος: «σαλεύει». Η γλυπτική ποιότητα, λοιπόν, μιας τέτοιας διατύπωσης, ἤτοι η *ριζωμένη γλυπτικότητα* στον δοσμένο λόγο, προκύπτει διαμέσου των «χερι[ῶν]» τα οποία επιτελούν ἢ, καλύτερα, επιχειροῦν να επιτελέσουν μιαν εσκεμμένη ἢ ακούσια *πλαστική πράξη*. «Πιάν[οντας]» τα «χέρια» —στιγμιαία ἔστω— πιέζουν το σώμα της «μέδουσας» ως ἄλλη γλυπτική ὕλη. Αυτή, ακριβῶς, η φυσική, ας την πούμε, *απτική πίεση* μπορεί ἄμεσα να συσχετιστεί μ' εκείνη την ἔλλογη απτική «πίεση» (βλ. ἐδῶ παραπάνω: Κεφάλαιο Πρώτο, σημείωση 34) της γλυπτικής δράσης δεδομένου ὅτι ἀμφότερες ἀπολήγουν στην ἀπόδοση ενός «σχῆμα[τος]» (η πρώτη με μια ἀμιγῶς γνωσιακή στόχευση που δεν στερεΐται, ὁμως, δημιουργικής πνοῆς, ἐνῶ η δεύτερη με μια ολοτελῶς δημιουργική σκοπιμότητα ἐντὸς της ὁποίας ἐνοικεῖ μονίμως η γνωσιακή βλέψη¹⁸¹).

Η πλέον πρόδηλη μνεία του σχήματος, ὡστόσο, ἐντοπίζεται στο *Ἡμερολόγιο τῆς ἡλικίας*:

«Τό πιά ὁμορφο σῶμα πού σχηματίζεται μέσ στή σιωπή

¹⁸⁰ *Ο.π.*, 11.

¹⁸¹ Βλ. ὡς πρὸς το ζήτημα της γνωσιακῆς βλέψης ἐκάστης γλυπτικῆς δράσης τη σημαίνουσα δήλωση του Χένρυ Μουρ: «Ἡ πρώτη τρύπα που γίνεται σ' ἓνα κομμάτι πέτρας εἶναι μια ἀποκάλυψη»: Χένρυ Μουρ, «Σημειώσεις για τη γλυπτική»: *Ο.π.*, 159.

Θυμᾶμαι σέ μέλη πού τό ἕνα τό ἄλλο ἀκολουθεῖ
Καθώς ἄν τρόπος καινούργιος τό ἔκανε
Νά γεννιέται ξανά». ¹⁸²

Σε αυτούς τους στίχους δεν θα ήταν άστοχο να παρατηρηθεί πως ανακαλείται («θυμᾶμαι») ρηματοποιημένη μια εξελικτική —γλυπτικού ποιού— διαδικασία «σχηματ[ισμοῦ]» και μορφοποίησης ενός «σ[ώματος]». Μάλιστα, αυτή η πλάση, η οποία, σημειωτέον, αναφαίνεται ως μια καινούργια «γένν[α]» συστήνεται ρηματικώς με δείκτες που δηλώνουν την εξελικτικότητά της («[...] σέ μέλη πού τό ἕνα τό ἄλλο ἀκολουθεῖ»), το ανανεωτικό του «τρόπ[ου]» της και το εξέχον της απόληξής της («Τό πίο ὁμορφο σῶμα»). Το «σῶμα», λοιπόν, αρτιώνεται μορφικά, λαμβάνει «σχ[ῆμα]», μέσα από μια δράση που το μεταβάλλει σταδιακῶ τω τρόπω ως να είναι εκείνο ὕλη που επιδέχεται, πέρα από την πρώτη μορφοποίηση, τον ανασχηματισμό της. Ἐτσι, ο λόγος περί «σ[ώματος]» στους στίχους του *Ἡμερολογίου* αναδεικνύει το «σχ[ῆμα]» (στη ρηματική: «σχηματίζεται» και όχι ονοματική του έκφανση) με την έννοια της μορφής, ως δηλαδή πρωτεύοντα παράγοντα ή, μάλλον, ως το κυρίως εξαγόμενο της γλυπτικής δράσης.

Εντούτοις, το σχῆμα δεν αποτελεί τη μόνη έκφανση της *γλυπτικότητας* στον *προλυρικό* λόγο της Βακαλό. Η ζήτηση του αποκαλυπτικού βάθους των πραγμάτων, που, ὅπως ἔχει δειχθεί και στο υποκεφάλαιο I του παρόντος κεφαλαίου, είναι ένας από τους δραστηκότερους συντελεστές του *προλυρικού* εγχειρήματός της, επιτρέπει τη *ριζωματική* ενόικηση *γλυπτικών τρόπων* σε αυτόν τον κόσμο που αρθρώνεται ή, κατά την Βακαλό, «οικοδομ[είται]» ρηματικώς. Ακριβέστερα, για να προσεγγιστεί η αποκαλυπτικότητα του βάθους και να αναφανούν οι κεκαλυμμένες από την επιφάνεια ενός πράγματος ή ενός *τόπου* εντάσεις επιστρατεύονται επιμόνως ἔμβολα *απτικού* ποιού μέσω των οποίων δημιουργούνται (στο πράγμα ή στον *τόπο*) εγχαράξεις και διατρήσεις. Αυτές οι διατρήσεις στοχεύουν να αποκαλύψουν τη ζωτικότητα, την εσωτερική κίνηση και την «καθαρή ἐνέργεια» (βλ. σημείωση 176) που στο *Ἡμερολόγιο τῆς ἡλικίας* και, συγκεκριμένα, στο ποιητικό μέρος με τίτλο «Στή φύση του ἐπανερχεται ὁ ὀργανισμός» η ποιήτρια τις εντοπίζει με τη μνεία της «δι[άρκειας]» των ζωτικών στοιχείων, «το[ῦ] νερ[οῦ]» και, κατ' ἐπέκταση, «τ[οῦ] ἀν[έμου]»:

¹⁸² Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 49.

«Εἶναι ἡ λάσπη ἀργή
Κάνει πέτσα σταχτιά ὅταν ξεραίνεται
Ἀπό μέσα διαρκεῖ τό νερό
Μέ τόν ἄνεμο [...]».¹⁸³

Ο ρητός και βεβαιωτικός, μάλιστα, τρόπος με τον οποίο δηλώνεται η «δι[άρκεια] τ[οῦ] νερ[οῦ] κάτω απ' τη γλυπτικῶς ριζωματικῆ, ασφαλῶς, «σταχτιά» και «ξηρή» στην υφή της «πέτσα» της «λάσπης» παραπέμπει και πάλι σε ὅ, τι ο Χένρυ Μουρ αποκαλεῖ «ἐγκλειστη ἐνέργεια»¹⁸⁴, αν δεν αποτελεί μια δυνάμει ποιητική απόδοση αὐτῆς της φράσης, που προέρχεται ἀπό τον θεωρητικό λόγο του γλύπτη. Ἐτσι, ὅπως υποδεικνύουν οι ἀνωτέρω στίχοι, η «ξερ[αμένη]» ὕλη, η «λάσπη» (εὐχρηστο, σημειωτέον, υλικό της γλυπτικῆς) που επιτελεῖ, εν προκειμένω, το ρόλο της επιφάνειας του τόπου της Δήλου, σκεπάζει μια «διαρκ[ούσα]» ζωτικότητα την οποία, βέβαια, δεν εξασθενίζει.

Αὐτή η λειτουργία της επιφάνειας που ἀναδείχθηκε μόλις πριν, η καλυπτική μα ὄχι μηδενιστική της ἐσώτερης ἐνέργειας, ἀναδεικνύεται, λοιπόν, ὡς η πλέον ἐρεθιστική των διατρήσεων.¹⁸⁵ Τὴν κορυφωμένη συντέλεση της συγκεκριμένης λειτουργίας στην ποιητική της Βακαλό και τα ριζωματικά επακόλουθά της μπορούμε να ἐντοπίσουμε ευκρινῶς στην *Περιγραφή τοῦ σώματος*. Σε αὐτὴν τὴ συλλογή, ἀπὸ τους πρώτους κιάλας στίχους που ἐπικεντρώνονται στην ἐπιφανειακή ἀπόδοση του σώματος («Τὸ σῶμα πού βλέπεις μ' ἀπλά μέλη ὀρισμένα γνωρίζοντας καθένα/ νά τ' ὀνομάσεις χωριστά»)¹⁸⁶, η ἐπιφάνεια ταυτίζεται με μια ψευδαισθητική ἀπλότητα και με τὴν ἐξ ἀποστάσεως, φαινομενικά και μόνο, ἀσφαλῆ γνώση, ἐνῶ, συνάμα, λίγο παρακάτω η ἠρεμία του σώματος («Εἶναι ἤρεμο τὸ σῶμα, κυττάζοντας λιγὸθυμο μοιάζει ἢ κοιμισμένο»)¹⁸⁷ λειτουργεῖ ὡς κάλυμμα μιας ἀγριμικῆς κίνησης, μιας —αἰεὶ υπάρχουσας— βαθείας παλμικότητας. Με στόχο, λοιπόν, να ἀναφανεί αὐτή η παλμικότητα και να κατακτηθεῖ —κατ' ἐπέκταση— η «ἐνδοσκ[οπική]» (βλ. σημείωση

¹⁸³ *Ο.π.*, 45.

¹⁸⁴ Βλ.: «[...] ἕνα ἔργο πρέπει να ἔχει μέσα του μιαν ἐγκλειστη ἐνέργεια, μια ἐσωτερική ζωὴ δική του»: Χένρυ Μουρ, «Οι στόχοι του γλύπτη»: Robert L. Herbert, *Ἡ Σύγχρονη Τέχνη. Δοκίμια Καλλιτεχνῶν*, ὁ.π., 156.

¹⁸⁵ Βλ. ἐπ' αὐτοῦ το κατατοπιστικό σχόλιο τῆς Νόρας Ἀναγνωστάκη: «Ἡ ἐκφραστική τῆς ἐπιλέγει σάν κύριο ὄργανο τὴν ἀφή. [...] Ψάφει μεθοδικά [...], ἀκολουθώντας τὴν ὑπόγεια ἀφανὴ γραμμὴ πού χαράσσει σέ βάθος ὅ, τι ἀπλῶς ὁμολογοῦν ἢ ὑπνοοῦν οἱ ἐπιφάνειες»: Νόρα Ἀναγνωστάκη, «Προοίμιο στὴν ποίηση τῆς Ἑλένης Βακαλό», ὁ.π., 13.

¹⁸⁶ Ἑλένη Βακαλό, *Τὸ ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 59.

¹⁸⁷ *Ο.π.*, 61.

141) γνώση ενός σώματος απαγκιστρωμένου από τη στενωπό της μίμησης και της ανατομικής τάξης, η *γλυπτικότητα* εμβάλλει στον λόγο, κατά βάση, μέσω των διατρήσεων. Ιδιαίτερος, η επιλογή της απόδοσης του σωματικού όγκου αφαιρετικώς τω τρόπω υπενθυμίζει εκείνο που πρωτύτερα ειπώθηκε, ότι δηλαδή στην *Περιγραφή του σώματος* η Βακαλό αρτιώνει ποιητικώς τις πρωτοποριακές της αντιλήψεις και μεταγγίζει κατατοπισμένα και με αυξημένη πλέον ευκρίνεια τα εικαστικά (γλυπτικά) της ερεθίσματα στον ποιητικό λόγο, με άλλα λόγια πλουτίζει την ποίησή της με *διακλαδίσματα*.¹⁸⁸ Με αυτά τα δεδομένα, ο εξεταζόμενος σωματικός όγκος γίνεται προϊόν *πλαστικής* κατεργασίας, καθώς εγγίζεται, καθίσταται απτός και ως εκ τούτου διάτρητος. Το πλησίασμα και η *απτικότητα* του υλικού όγκου, λοιπόν, είναι τα μέσα που άγουν στην κατεργασία του και, συνεπώς, αναδεικνύουν την αφή με τις πολυειδείς δράσεις της ως τον μόνο ενδεδειγμένο τρόπο για την τέλεση των διατρήσεων, αίροντας, επιπρόσθετα, την ευστάθεια κάθε εξ αποστάσεως κατακτημένου γνωσιακού πορίσματος.

Η αφετηρία των διατρήσεων και της διάνοιξης κοιλοτήτων στον σωματικό όγκο εντοπίζεται στο πρώτο ποιητικό μέρος της *Περιγραφ[ῆς]* και συνδυάζεται με την κάθετη άρση των γνωσιακών βεβαιοτήτων:

«[...]

Τή συγκίνηση προξενώντας
Δέν το γνωρίζεις πιά
Καθώς άπλά τό γνώριζες πρίν

Εἶναι αφή
Κυττάζοντας, πελώρια μάτια τυφλά τό σῶμα πού ψάδουν, καθένα
γυμνό άπ' τά βλέφαρα, ὄλο, στό σῶμα έμφυτεύεται κυττάζοντας
μετά από κεἶ. Δέν πολεμάει τό σῶμα, άκίνητο, περιβρεχόμενο
μόνο του, άποσπᾶ [...].¹⁸⁹

Το κοίλο —λόγω των διατρήσεων— «σῶμα» με το προσιτό του, πλέον, βάθος εγγίζει μορφικά σ' εκείνον τον όγκο που ο Χένρυ Μουρ λαξεύει, δίνοντας το γλυπτό *Reclining*

¹⁸⁸ Βλ. εδώ παραπάνω: Υποκεφάλαιο I, 45-46.

¹⁸⁹ Ελένη Βακαλό, *Τό άλλο του πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ό.π., 59.

*Figure*¹⁹⁰ (βλ. Παράρτημα) στις ποικίλες παραλλαγές του μα, ιδιαίτατα, σ' εκείνη του 1939, στην οποία το λάξευμα του ξύλου δημιουργεί διατρήσεις ποικίλων μεγεθών και “κινητικών” σχηματισμών. Εντούτοις, παρά τη μορφική τους εγγύτητα —ή και δυνάμει αναλογία—, στο *πλαστικώς* δοσμένο «σῶμα» της ποίησης της Βακαλό οι διατρήσεις δεν μένουν ανοιχτές αφού σ' αυτές εγγράφονται-«έμφυτεύ[ονται]» τα «πελώρια μάτια» ως παράγοντες που συντελούν καθοριστικά στη γνωσιακή κατάκτηση του βάθους με την απτική δράση που επιτελούν. Τα εγγεγραμμένα στον σωματικό όγκο «μάτια», όμως, σύγχρονα με τη γνωσιακή επιτελούν μια δραστική *πλαστική* λειτουργία καθώς στέκουν «έμφυτε[υμένα]» στο «σῶμα» ως φορείς του *εντατού*. Με αυτά τα δεδομένα, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι στον λόγο της *Περιγραφ[ῆς]* *ριζώνουν* δύο γλυπτικές δράσεις, η διάτρηση, η διάνοιξη δηλαδή κοιλοτήτων στον όγκο, και η συναρμογή που συμπληρώνει την πρώτη, προσαρμόζοντας στο κοίλο «σῶμα» *υλικότητες* (τα «πελώρια μάτια») που ανταποκρίνονται εν ταυτώ στην *πλαστική* και γνωσιακή ποιητική βούληση της Βακαλό.

Συνακόλουθα, μένοντας και πάλι στην *Περιγραφή τοῦ σώματος*, η επαλληλία των διατρήσεων και η συνύφανσή της με μια θηριώδη κίνηση αναδεικνύεται καθαρά στο ποιητικό μέρος «Ἡ πρώτη κίνηση χοροῦ»¹⁹¹:

«Τό σῶμα ἀσπαίρει
Δέν ὑποφέρει
Εἶναι τό μόνο πού ὅταν πονάει
Ἔχει ἠδονή
Δέ μᾶς πονᾷ τό σῶμα
Δεμένο
Στή θέληση ἔτοιμο
Ἀκούει πρωτύτερα
Θέλει ν' ἀκούει
Τρυπώντας στό σῶμα του
Καινούργιες διαρκῶς
Στοές ἀκοῆς
Περιμένει μετά
Ἀπ' τό φόβο πιό πρόθυμο

¹⁹⁰ Henry Moore, *Reclining Figure*, 1939, ξύλο φτελιάς, 94 × 200,7 × 76,2 εκ., Ντιτρόιτ, Detroit Institute of Arts.

¹⁹¹ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 60.

Πολλαπλασιάζεται κρύβεται
Στῆς καθεμιᾶς τό μυχό
Ἄπ' τό φόβο πιά ἔτοιμο
Πρόθυμο
Προλαβαίνει ἐκεῖνη τή θέληση
Πού προστάζει καί φέρνει
Στήν κίνηση τήν
Προσταγή

Σκοτεινό θαμπό δέρμα θηράματος πού ἀκόμη δέν ἔχει μέσα μας
νικηθεῖ».

Ἐν προκειμένῳ το ενδιαφέρον εντοπίζεται στο πώς αποδίδεται η ενστικτώδης και «χορ[ευτικά]» προσδιοριζόμενη «κίνηση» του «σ[ώματος]», η οποία αναδεικνύεται σε δύο, ας πούμε, επίπεδα, στο εμφανές και στο αφανές. Ὡς προς το εμφανές, το οποίο συντόμως προσπερνά η ποιήτρια, ο λόγος αρκείται στη διευκρινιστική *δείξη* του σπασμωδικού τινάγματος («Τό σῶμα ἀσπείρει/ Δέν ὑποφέρει») και στη ρητή δήλωση ὅτι στο «σῶμα» —και μόνο σε αυτό— ο «κ[όνος]» συνυφαίνεται με την «ἡδονή». Εκείνο, ὅμως, που απασχολεί την Βακαλό περισσότερο είναι η αποκάλυψη του αφανούς, η άρθρωση ενός λόγου για ὅ, τι ἀπό το βάθος προκαλεί ἕνα τίναγμα τόσο έντονο ὥστε να διαπερνά την επιφάνεια του «σ[ώματος]» και να την ταρασσει, κοντολογίς «γι' αὐτό πού σαλεύει στό ἐσωτερικό τῶν κινήσεων»¹⁹². Προκειμένου, λοιπόν, να δειχθεῖ ακριβῶς «αὐτό πού σαλεύει στό ἐσωτερικό τῶν κινήσεων» επιστρατεύεται η *πλαστική* δύναμη του λόγου και, συγκεκριμένα, η ρηματοποιημένη διάτρηση —αὐτό το σημαῖνον *διακλάδισμα* του γλυπτικού με το ποιητικό ἰδίωμα.

Ειδικότερα, η επαλληλία των διατρήσεων δηλώνεται ἐμφατικά στους στίχους: «Τρυπώντας στό σῶμα του/ Καινούργιες διαρκῶς/ Στοές ἀκοῆς», στους οποίους, μάλιστα, υπογραμμίζεται —εντασιακά— η διατρητική *διάρκεια* ὅπως και η δι' αὐτῆς δημιουργία κοιλοτήτων οι οποίες επιτελούν ρόλο «στο[ῶν] ἀκοῆς». Ἐπομένως, η χωροποιητική, κατ' ουσίαν, λειτουργία αὐτῶν των διατρήσεων αναφαίνεται ὡς ἐκεῖνη που επιτρέπει τη διασπορά της κίνησης στο βάθος του «σ[ώματος], ενός «σ[ώματος]» *πτυχωμένου*, του οποίου οι *πτυχώσεις* (τα πολλαπλά του στρώματα) αποκαλύπτονται με την εξακολουθητικότητα των επιτελούμενων «τρυπ[ημάτων]». Το «σῶμα», λοιπόν,

¹⁹² Βλ.: «Ἡ εὐχαρίστηση νά σπάνεις φυτά»: *Ὀ.π.*, 32.

πλαστικώς δοσμένο, *πτυχωμένο* και διάτρητο (με τις πεποιημένες κοιλότητές του), είναι ο λειτουργικός *τόπος* για την επιτέλεση της αφανούς —έως πρότινος— και αγριμικής κίνησης, που επιτάσσεται από το ένστικτο. Έτσι, όλα καταλήγουν ξανά στο ένστικτο του φόβου, σ' εκείνο το ακατανίκητο απομεινάρι της θηριώδους φύσης που εμφωλεύει στο βάθος του «σ[ώματος]» και αναφαίνεται, εν τέλει, ως κινούν αίτιο της διάτρησης, της πλήθυνσης και της ίδιας της κίνησής του που συντείνουν αθροισμένες στο πάσχιμα για την αποφυγή μιας απειλής. Άρα, στην «Πρώτη κίνηση χοροῦ» η απόδοση του ενστικτώδους κεκαλυμμένου παλμού που δονεί —χορευτικά— το «σῶμα» κατορθώνεται με τη λυσιτελή και τονωτική της έντασης συνεισφορά της *γλυπτικότητας* στην άρθρωση αυτού του —περί σώματος— ποιητικού λόγου.

Όπως φαίνεται, λοιπόν, η διάτρηση γίνεται ο εκ των ων ουκ άνευ παράγοντας για το ανάπτυγμα της *Περιγραφ[ῆς] τοῦ σώματος*, κραυγάζοντας την καθοριστική συμβολή της —γλυπτικής τάξεως— *πλαστικότητας* στη σύλληψη και τη συγκρότησή της. Άλλωστε, άνευ αυτής, κάθε επιδίωξη «ταύτισης» (όπως την ορίζει η Βακαλό) με το σώμα και, περαιτέρω, κάθε προσδοκία αποκαλυπτικής *δείξης* του ανεπίγνωστου βάθους του θα ήταν ανεδαφικές.

Προχωρώντας από τη μείζονα συμβολή της διάτρησης στην *Περιγραφή τοῦ σώματος* στη μορφοποιητική λειτουργία της *γλυπτικότητας*, οφείλουμε να μετατοπιστούμε στο *Ἡμερολόγιο τῆς ἡλικίας*. Σε αυτήν τη συλλογή, οι μορφές των ζωικών *υλικοτήτων* (ζώων) αποδίδονται ή προκύπτουν, ως επί το πλείστον, γλυπτικῶ τω τρόπω, αναδεικνύοντας ένα ακόμη *διακλάδιμα* του ποιητικού με το γλυπτικό ιδίωμα. Πράγματι, η *πλαστική* συντέλεση στη μορφοποιητική διαδικασία του *Ἡμερολογίου* —όπως και της *Περιγραφ[ῆς]*— είναι ευκόλως διακριτή αφού η απόδοση των μορφών μέσα στον λόγο εστιάζει περισσότερο στην υπενθύμιση των *απτικών* παρά των *οπτικών* τους *ποιιοτήτων*. Πιο συγκεκριμένα, η μνεία της υφής των ζωικών μορφών και η πρόσδοση βάρους (έστω και μερικού) σε αυτές, τις ελευθερώνουν από το δισδιάστατο στο τρισδιάστατο, καθιστώντας τις, εν τέλει, «χωρικ[ές] οντότητες»¹⁹³. Έτσι, οι *υλικότητες* αυτές γίνονται μορφές των οποίων ο όγκος *διαρκεί* μέσα στον λόγο.

Από το *Ἡμερολόγιο τῆς ἡλικίας*, λοιπόν, το αντιπροσωπευτικότερο, ίσως, δείγμα απόδοσης μορφών γλυπτικῶς κατεργασμένων εντοπίζεται στο ποιητικό μέρος με τίτλο: «Ἡ ἔλλειψη τοῦ νεροῦ»:

¹⁹³ Χένρυ Μουρ, «Σημειώσεις για τη γλυπτική»: *Ο.π.*, 157.

«[...]»
Ἄνδρῳ τόποι
Μέ γρήγορα πόδια ζῶα σάν ψάρια φαιά
Ξηραμένα ἀπό χρῶμα
Στεγνωμένα λειψά κι ἀπό αἷμα
Μέ γρήγορα μάτια περνοῦν
Διαφεύγουν στίς τρύπες τῆς ἄμμου
Πού ἀπόμειναν σά στό δέρμα βυθοῦ
Μέ τούς πόρους τους ἀνοιχτούς πιό πολύ
Δέν γνωρίζεις ποιάν ἀπειλή ἀπό ζῶα
Πού κρύβονται
Καραδοκοῦν
Μέ ἀρπάγια ἢ κέντρισμα ἔτοιμο
Ἐπάρχουν γιά τ' ἄλλα ἐκεῖ
Ἐπὶ ἐπιζοῦν». ¹⁹⁴

Οἱ μορφές που ἐξέχουν ἐδῶ εἶναι, σαφῶς, ἐκείνες των «ζ[ώων]» που κινούνται θηριωδῶς (ἐπιτελώντας κινήσεις ἀνάλογες μ' ἐκείνες που ἀνιχνεύσαμε λίγο πρωτότερα στην «Πρώτη κίνηση χοροῦ») και ἀγρυπνοῦν ἐνστικτωδῶς γιὰ τὴ διασφάλιση τῆς ἐπιβίωσής τους στους «ἄνδρο[υ] τόπο[υ]», που σχηματίζονται στο περιθώριο του κυρίως —βαλτώδους— τόπου τῆς Δήλου. Ἐκεῖνο που μπορεῖ, ἐξαρχῆς, νὰ παρατηρηθεῖ σχετικὰ με αὐτές τις ἀγριμικές, ὅπως δίδονται, ζωικές μορφές εἶναι ὅτι συντονίζονται με και προσαρμόζονται ολοτελῶς στους «ἄνδρο[υ] τόπο[υ]» με τὴν πορώδη σύσταση («Διαφεύγουν στίς τρύπες τῆς ἄμμου») στους ὁποίους ἐνοικοῦν και περιέχονται. Μάλιστα, ἡ κυψελώδης σύσταση των ἐν λόγῳ «τόπ[ων]» ἀπολήγει σωστικὴ γι' αὐτές τις *υλικότητες* ἐφόσον ἀποτελεῖ τὴν καταφυγὴ τους ἐν κινδύνῳ. Ἐτσι τὰ «ζῶα» αὐτά, ὅπως, ἀκριβῶς, και τὸ «σῶμα» τῆς *Περιγραφῆς*, διαφεύγουν τὸν κίνδυνο, καταφεύγοντας σε κρύφιας και μύχιας —πλαστικῶς διανοιγμένες— κοιλότητες στο βάθος των ὀριζόμενων τόπων.

Κλείνοντας τὴ σύντομη παρέκβαση γιὰ τὴ λειτουργία και τὴ σύσταση των «ἄνδρ[ων] τόπ[ων]» και ἐπιστρέφοντας στις γλυπτικῶς κατεργασμένες μορφές των «ζ[ώων]», που τους διασχίζουν, ἐντοπίζουμε τὰ χαρακτηριστικὰ που μορφικὰ τις συνθέτουν. Πρώτη ἐπισημαίνεται ἡ ταχύτητα των σκελών τους («Μέ γρήγορα πόδια»)

¹⁹⁴ Ἐλένη Βακαλό, *Τὸ ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 53.

η οποία επιτρέπει την κίνησή τους και συνυφαίνεται άρρηκτα με την ταχύτητα του βλέμματός τους («Μέ γρήγορα μάτια»). Αμφότερες αυτές οι ιδιότητές των «ζ[ώων]» στέκουν δηλωτικές της ετοιμότητάς τους, της εξακολουθητικής κίνησης και δράσης τους εν κινδύνω μα —κυριότατα— του οξυμμένου ενστίκτου τους που κανοναρχεί την ύπαρξή τους. Συνακόλουθα, αποτυπώνονται ρηματικώς τα —γλυπτικού ποιού— χαρακτηριστικά, ήτοι η φαιότητα του δέρματος των ζωικών μορφών («σάν ψάρια φαιά») καθώς και η σωματική τους στεγνότητα («Στεγνωμένα λειψά κι από αίμα»). Ιδιαίτερος, η στεγνότητα των σωμάτων τους “προδίδει” μιαν εντατική *πλαστική* μέριμνα η οποία δίδει —όπως μπορούμε ευλόγως να θεωρήσουμε— τη σάρκα των μορφών *πτυχωτή*, *χαραγμένη* και, εν πάση περιπτώσει, κάθε άλλο παρά λεία, ιδιότητα (*ποιότητα*) που αναγιγνώσκεται περισσότερο απτικό παρά οπτικό τω τρόπω. Την επακόλουθη της στεγνότητας τραχύτητα της σάρκας των μορφών, μάλιστα, επαυξάνει η έλλειψη του «α[ίματος]», που λειτουργεί παραλλήλως ως περιοριστική της ζωτικότητάς τους. Ελλείπει αίματος, λοιπόν, το ένστικτο είναι το μόνο που κινεί και ζωοδοτεί, εν τέλει, τις ζωικές *υλικότητες*.

Βάσει όλων των παραπάνω, διαπιστώνεται πως η ίσχανση (μορφική ιδιότητα που υποδηλώνεται με τη μνεία των «γρήγορ[ων] π[οδιών]») και ενισχύεται με την αναφορά σε σώματα «στεγνωμένα», σημειωτέον όχι αβαρή αλλά σώματα από τα οποία έχει αφαιρεθεί «ο πρόσβαρος χώρος»¹⁹⁵), η αποσκελέτωση, η φαιότητα και η τραχύτητα είναι *ποιότητες* που συγκροτούν τις μορφές και τις αποδίδουν μ’ έναν καθαρά *ριζωματικό* τρόπο, εφόσον επιτρέπουν τη *διάρκεια* του όγκου μέσα στον λόγο, έναν τρόπο που πλησιάζει αρκετά σ’ εκείνον τον αμιγώς γλυπτικό του Alberto Giacometti. Ειδικότερα, τα «ζῶα» του προκειμένου ποιητικού μέρους λόγω των δεσποζόντων —γλυπτικού-απτικού ποιού— χαρακτηριστικών τους εμφανίζουν σημαντικές αναλογίες μ’ εκείνες τις μορφές, όχι μόνο τις ανθρώπινες, που ο γλύπτης δημιουργεί κατά το διάστημα 1945-1960. Σύμφωνα με την καίρια παρατήρηση του Jean-Paul Sartre, σε αυτές τις μορφές ο Giacometti σκαλίζει τον «χώρο», γνωρίζοντας ότι εκείνος «είναι ο καρκίνος της ύπαρξης»¹⁹⁶. Αυτό το σκάλισμα έχει ως συνέπεια την απόδοση των γλυπτικών μορφών λιγνών και ευλύγιστων γεγονός που αιτιολογεί και

¹⁹⁵ Μεταφράζω εδώ τη φράση «fat off space» που μεταχειρίζεται ο Sartre ως προς τον τρόπο της διαχείρισης του χώρου από τον Giacometti, βλ: «[...] to sculpt, for him, is to take the fat off space»: Jean-Paul Sartre, «The Search for the Absolute» (1948): *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, (επιμ. Charles Harrison - Paul Wood - Robin Hood), Νιου Τζέρσι, Blackwell Publishing, 2003 [2η 1η: 1993], 613.

¹⁹⁶ Ο.π.

ενισχύει τη συχνή ροπή τους προς την κίνηση ή αλλιώς τη συνήθη απόδοσή τους εν κινήσει. Δίδοντας, λοιπόν, ακροθιγώς ορισμένα από τα εξέχοντα χαρακτηριστικά της γλυπτικής —αυτής της περιόδου— του Giacometti, είναι εφικτό να εντοπίσουμε τα σημεία τομής τους με τη μορφοποιητική δράση στην ποίηση της Βακαλό. Προκειμένου, μάλιστα, η εγγύτητα αυτή να καταστεί περαιτέρω σαφής ως γλυπτικό ανάλογο των προκειμένων ζωικών μορφών προτείνεται το μπρούτζινο γλυπτό *The Cat (Le Chat)*¹⁹⁷ στις παραλλαγές του 1951 και του 1954 (βλ. Παράρτημα). Σ' αυτό το γλυπτό η μορφή της γάτας αποδίδεται ισχνή, με πόδια ψιλόλιγνα, ευλύγιστα και κινούμενα —κυρίως ο σχηματισμός των οπίσθιων ποδιών με την καμπυλότητά τους αποτυπώνει ευκρινώς μian απειλητική, αρπακτική κίνηση— τα οποία εμφανίζουν πρόδηλες αναλογίες μ' εκείνα των «ζ[ώων]» του ποιητικού μέρους. Συνάμα, η τραχιά σάρκα της γάτας μπορεί να ιδωθεί ως να εξεικονίζει την *ποιότητα* της στεγνότητας και της τραχύτητας της σάρκας των «ζ[ώων]» ενώ το φαιό χρώμα συνιστά μία, ακόμη, σύμπτωση μεταξύ των συγκρινόμενων μορφών. Τέλος, η λεπτή κυκλική χάραξη των ματιών της γάτας (βλ. Παράρτημα) είναι δυνατό να ερμηνευθεί ως στοχεύουσα στην απόδοση της διαρκούς επαγρύπνησής της, επαγρύπνησης που είναι, βεβαίως, ανάλογη με τη ρηματοποιημένη ιδιότητα —την ταχύτητα του βλέμματος— των μορφών της Βακαλό.

Ό,τι, λοιπόν, επιδιώχθηκε με την επισήμανση ενός γλυπτικού αναλόγου αλλά και με τη σύντομη μνεία στον γλυπτικό *τρόπο* του Giacometti ήταν να φανεί η δραστική *πλαστική* πνοή που συνθέτει τις μορφές αυτού του ποιητικού μέρους. Οι ζωικές *υλικότητες*, άρα, όπως αποδίδονται, εν προκειμένω, από την Βακαλό, γίνονται εξαγόμενα μιας ρηματικώς δοσμένης *πλαστικής* κατεργασίας και, κατ' επέκταση, φηγούρες κινούμενες σ' έναν *τόπο* διαρρυθμιζόμενο *πλαστικώς*.

Αν αρκετά από τα ποιητικά μέρη του *Ημερολογίου τής ηλικίας* εξετάζουν τη δύναμη του ενστίκτου, που εμφολεύει στα μύχια των ζωικών οργανισμών, οξυμμένο ή ασθενικό, στην «Παρένθεση τής άράχνης» η δράση του ενστίκτου αποτυπώνεται με τον πλέον εύγλωττο και εύπλαστο τρόπο:

«Τήν άράχνη χτυπώντας

¹⁹⁷ Alberto Giacometti, *The Cat (Le Chat)*, 1951, μπρούτζος, μήκος: 81,5 εκ., Ιδιωτική Συλλογή και Alberto Giacometti, *The Cat (Le Chat)*, 1954, μπρούτζος, 27,9 × 80 × 13,3 εκ., Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art.

Ἡ σύσπαση τῶν ποδιῶν της
Πέφτοντας πού ζαρώνουν καί μπερδεύουν
Τό ἓνα στό ἄλλο σέ τρεῖς γωνίες κλειστές
Μικραίνοντας ἡ ἀράχνη ὀλόκληρη
Τόν θάνατο ὅταν ἔρχεται ξαφνικά
Μ' ἓναν πόνο αἰφνίδιο ἀπ' τό χτύπημα
Καί τή δύναμη αὐτή πού στά χέρια σου ἔχεις
Ἡ εἰκόνα μαζεύει λίγων στιγμῶν
Καθώς περνώντας στον τοῖχο τήν εἶδες
Βαδίζοντας μέ τά ὀχτώ πόδια
Σέ ἀλλοιώτικη διάταξη τοῦ ρυθμοῦ
Ἡ ραγδαία μετάπτωση
Τοῦ θεάματος, ἀπ' τό χτύπημα ξεκινώντας,
Μεταβάλλει τό ἀθῶο στήν πρόθεση ἐξ ἀρχῆς». ¹⁹⁸

Μια ενστικτώδης «πρόθεση» εἶναι εκείνη που προετοιμάζει, ενδυναμώνει και ἀγει τα χέρια στην επιτέλεση ενός εξοντωτικού, πρωτίστως, μα, συνάμα, μορφοποιητικού «χτ[υπήματος]». Πάνω στο σώμα της «ἀράχνη[ς]» η απτική δράση επιφέρει τη συστολή, τη σμίκρυνση και την ελάττωση του ὄγκου της καθώς και προκαλεί τη διακοπή του, ιδιοτύπως, ρυθμικού «βαδί[σματός]» της. Ἐτσι, τα «χέρια», πειθαρχώντας στο ενστικτώδες —και διόλου «ἀθῶο»— κέλευσμα, εξασθενίζουν την αρπακτική απειλή και, συγχρόνως, φέρνουν σε πέρας μιαν αναμορφωτική-μετασχηματιστική δράση. Φυσικά, η δράση αυτή δεν αρτιώνει αλλά διαλύει και διασκορπίζει, δεν ζωοδοτεῖ αλλά νεκρώνει, ανατρέποντας, εν μέρει, τον σκοπό της πλαστικής λειτουργίας μα διατηρώντας, εν τέλει, τα νήματα που τη συνδέουν με τον γλυπτικό *τρόπο*, ο οποίος ορίζεται και πάλι ως ρυθμιστικός αυτού του μετασχηματισμοῦ. Η νόθευση της ζωτικής και κινητικής αρτιότητας της «ἀράχνη[ς]» με τη μείωση και τη διάχυση του ὄγκου της μα περισσότερο με τον τρόπο που αποδίδεται «ἡ σύσπαση τῶν ποδιῶν της» αναδεικνύουν τη *γλυπτικότητα* αυτής αποκλίνουσας μορφοποίησης. Το θέαμα, μετά «τό χτύπημα», γίνεται «μεταπτ[ωτικό]» καθώς η δριμεία και προετοιμασμένη ασκημένη πίεση σμικραίνει τον σύνολο ὄγκο ενώ, παράλληλα, δημιουργεῖ εντάσεις μέσω της μορφικής αναδιάταξης «τῶν ποδιῶν» της ἀράχνης. Τα «πόδια» της, λοιπόν, «ζαρώνουν καί μπερδεύουν», χάνουν δηλαδή —εν αρχή— τη φυσική τους αρτιότητα και

¹⁹⁸ Ελένη Βακαλό, *Τό ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 52.

προσλαμβάνουν μια νέα μορφή ενώ, αμέσως μετά, τέμνονται ή καλύτερα μπλέκονται όχι ατάκτως αλλά σχηματιστικά. Αυτή ακριβώς η διαπλοκή «τῶν ποδιῶν» μεταξύ τους σε «τρεις γωνίες κλειστές» αναφαίνεται ως η πλέον δηλωτική απόρροια του μετασχηματισμού του αρχικού σώματος της «ἀράχνη[ς]». Η νέα μορφή, λοιπόν, της «ἀράχνη[ς]» η μεταπτωτική, η δίχως ζωτικότητα και κινητικότητα συνιστά εξαγόμενο μιας δράσης απτικής, εν τῷ βάθει ενστικτώδους και, εν τέλει, αποδεικτικής ότι το ένστικτο —που προκρίνει την «πρόθεση» και ακυρώνει την αθωότητα (τη μη σκοπιμότητα)— «δέν ἔχει ἀκόμη μέσα μας νικηθεῖ»¹⁹⁹.

Η πλαστική διάσταση του λόγου και η ριζωματική ενοίκηση της γλυπτικής μέσα στην ποίηση, μπορεί να εντοπιστεί, όμως, και σ' ένα από τα κομβικότερα μέρη του *Ἡμερολογίου*, σ' ένα ποίημα «ποιηματικ[ῆς] προβληματικ[ῆς]»²⁰⁰, όπως θα μπορούσε να το ονομάσει ο Βύρων Λεοντάρης, στο οποίο η Βακαλό αποτολμά τον κριτικό στοχασμό της για την ποίηση (στην στενότερη: ως τέχνη του λόγου ή πλατύτερη: ως τέχνη εν γένει έννοιά της) μέσα από τις γραμμές ενός ποιήματος:

«Συλλογιέμαι πῶς ταιριάζει στά ἔργα μας σήμερα
Τοῦ πολύποδα τό εἶδος
Καθώς
Ἔτσι τά περιστατικά θά συμβοῦν
Πού ἀφήνοντας στρώματα ξένα
Ἵστρακα ἀσβεστώδη
Κομμάτια ξερά σφουγγαριῶν
Ἵσως κλαδιά πού ἔριξαν
Ἀπό πάνω περνώντας κουρασμένα πουλιά
Εἰσχωροῦνε στήν ἔνωση τῶν ἰστῶν
Πεθαμένοι στή θάλασσα ὀργανισμοί
Μεταξύ τους ἐνώνονται
Σχηματίζουν σπονδύλους ἀπό ἄδεια σπασμένα κοχύλια
Πού περνοῦνε σέ ἄλλα κλαδιά
Τό ἀλάτι σφραγίζεται
Στρίβοντας κοκκαλώνουν τά φύκια πρὶν νά θριβοῦν
Τό ἀποτύπωμα μένει
Ραβδώσεις λευκότερες τά πετρώματα αὐτά διαπερνοῦν

¹⁹⁹ *Ο.π.*, 60.

²⁰⁰ Βλ.: Βύρων Λεοντάρης, «Τό θεώρημα καί τό ὀλοκαύτωμα», *ό.π.*, 10.

Διογκώσεις, μένουν κενά
Φωλιάζουνε πάλι ἐκεῖ θαλάσσια ἔρπετά
Πεταλίδες
Καί ἐκεῖνα τά κομμάτια τελευταῖα πού κόλησαν
Κινοῦνται ἀκόμη στίς ἄκρες, μπρός πίσω, μέσ τό νερό.

Ἡ κατάληψις τοῦ διαστήματος στίς κλειδώσεις
Ἀκούγεται πάντα στά ποιήματα σιωπηλά σάν τριγμός». ²⁰¹

Το εναρκτήριο ρήμα («Συλλογιέμαι») αὐτοῦ τοῦ μέρους φανερώνει το στίγμα τῆς ιδιαιτερότητάς του καθὼς εἰσάγει τὴν ἔννοια τοῦ «συλλογι[σμοῦ]»-στοχασμοῦ, ἐκκινώντας, συγχρόνως, ἔτσι τὴν ἐκδίπλωσή του. Συνταιριασμένο, μάλιστα, τὸ ρήμα με τὴ φράση «στά ἔργα μας σήμερα» ὀρίζει ἕναν ὀρίζοντα συγχρονικότητας στὸν ὁποῖο ἀπλώνεται ἡ ἐποπτεία καὶ ἐστίαση τοῦ «συλλογι[σμοῦ]». Ἀπλούστερα, ὁ στοχαστικὸς φωτισμὸς πέφτει πάνω σ' ἔργα σύγχρονά του, ἔχοντα ἐνσταλάξεις πρωτοποριακές ἢ καλύτερα μοντέρνες. Ὅ, τι φαίνεται, ἄρα, νὰ ἀπασχολεῖ τὴν Βακαλό, ἐν προκειμένῳ, εἶναι τὸ πὼς «οικοδομ[εῖται]» —για νὰ μεταχειριστούμε ἕνα ρήμα που ἡ ἴδια προτιμᾷ ὥστε νὰ υπενθυμίσει ἢ νὰ υπερτονίσει τὴν *πλαστικὴ* δυνατότητα τῆς ποίησης— ἕνα ποῖημα. Ὅ, τι ἀκόμη συμπεραίνει γρήγορα δίδεται μέσω τοῦ συνήθους στὴν ποίησή τῆς σχήματος τοῦ παραλληλισμοῦ ἀφοῦ τὰ «ἔργα» ἀντιστοιχίζονται με «τοῦ πολῦποδα τό εἶδος». Μ' ἕνα τέτοιο συμπέρασμα, λοιπόν, σε αὐτὸν τὸν «ποιηματικ[ό]» στοχασμὸ διανοίγεται ἕνα πεδίο ἐρμηνείας τοῦ ἐν λόγῳ ποιητικοῦ μέρους που “ἐπιτάσσει”, κατ' ἕναν τρόπο, τὸν ἐντοπισμὸ τῆς λειτουργίας τῆς *υλικότητας* ἀλλὰ καὶ τῆς *ριζωμένης γλυπτικότητας* σε αὐτό.

Ἀρχῆς γενομένης ἀπὸ τὸν παράγοντα τῆς *υλικότητας* που ἐπιτρέπει τὴν ἐνοίκηση τῆς *γλυπτικότητας* μέσα στὸν λόγο, ἐκεῖνο που μπορεῖ εὐλόγως νὰ παρατηρηθεῖ εἶναι ὅτι αὐτὴ ἐξοπλίζει τὴν (ρηματοποιημένη) *πλαστικὴ* δράση ποικιλότροπα ἐνῶ, συνάμα, ἀποτελεῖ τὸ τελικὸ μορφοποιημένο ἐξαγόμενό τῆς. Ἐπομένως, ὁ «πολύποδα[ς]» τοῦ ἐξεταζόμενου μέρους δὲν εἶναι μόνον μὴ ἀρτιωμένη υδρόβια *υλικότητα* —ἀπολύτως συναφῆς με τὶς *υλικότητες* που, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, ἀναδεικνύει ἡ Βακαλό στὸ *Ἡμερολόγιο*— ἀλλὰ, περισσότερο, ἕνα *φυσικὸ* πράγμα που συντίθεται ἀπὸ ἐπιμέρους *υλικότητες* (λ.χ. «ὄστρακα», «κομμάτια ξερὰ σφουγγαριῶν», «κλαδιά», «θαλάσσια ἔρπετά» κ.α.) καὶ ἀποκτᾷ ἕνα «εἶδος», ἤτοι μίαν μορφή, ἀπὸ

²⁰¹ Ελένη Βακαλό, *Τὸ ἄλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, ὁ.π., 51.

αυτές. Οι συγκεκριμένες *υλικότητες*, μάλιστα, οι συσχετιζόμενες, επίσης, με τον φυσικό κόσμο, έχει σημασία ότι προσκολλώνται («*ἀφήνοντ[αι]*») πάνω στο σώμα του «πολύποδα» το οποίο αποδίδεται πορώδες. Αναγνωρίζοντας, έτσι, την πορώδη υφή²⁰² αυτού του σώματος, η Βακαλό καθιστά αυτήν την —πρωτεύουσα— *υλικότητα* και τις υπόλοιπες υλικά μιας *πλαστικής* δράσης η οποία δηλώνει το *διακλάδισμα* της ποίησης με τη γλυπτική.

Σε αυτήν, λοιπόν, την *πλαστική* συνθήκη το σώμα του «πολύποδα» γίνεται ο *τόπος*, το πεδίο ή η υλική βάση όπου προσκολλώνται «στρώματα ξένα» σε μια εξακολουθητική κολλητική διαδικασία η οποία σχηματίζει νέες, διαρκώς, υλικές διαστρωματώσεις. Το *εντατό*²⁰³ των δημιουργούμενων διαστρωματώσεων, μάλιστα, εντοπίζεται στο ότι οι *υλικότητες* («τά κομμάτια») που προσκολλώνται «τελευταί[ες]» επιτελούν μία μόνιμη κίνηση εμπρόσθια και οπίσθια («μπρός πίσω») στον ενάλιο *τόπο*, κινώντας σύνολη τη δημιουργούμενη *υλικότητα* καθώς και τις επιμέρους *υλικότητες* που προσαρμόζονται στις διαστρωματώσεις της, συντηρώντας ως εκ τούτου, κατ' έναν τρόπο, τη ζωτικότητα —ακόμη κι εκείνων των «*ὀργανισμ[ῶν]*» από τους οποίους η ζωή ως αυτόνομων οντοτήτων έχει αφαιρεθεί. Το ενδιαφέρον μιας τέτοιας διαδικασίας είναι ότι αποδίδεται ρηματικώς εν τη γενέσει της, σταδιακῶ τω τρόπω και, συνεπώς, όχι ως τετελεσμένη μέσω μιας απλής αναφοράς στο *πλαστικό* της εξαγόμενο. Στο πλαίσιο αυτής της επιλογής της Βακαλό, τα στάδια της *πλαστικής* δράσης αποδίδονται ευκρινώς αφού γίνεται σαφής μνεία της «*εἰσχ[ώρησης]*» των υλικότητων —των «*[ὀ]στράκ[ων]*», των μερών «*ξερ[ῶν] σφουγγαρι[ῶν]*» και των «*κλαδι[ῶν]*»— στον πορώδη ὄγκο, της «*μεταξύ τους*» ένωσης και του επακόλουθού της «*σχηματι[σμοῦ] σπονδύλ[ων]*» από τις υλικότητες των «*ἄδει[ων] σπασμέν[ων] κοχ[υλιῶν]*» που λειτουργούν ως αρμοί συνεκτικοί των διαστρωματώσεων. Τέλος, ένα ακόμη στάδιο της δράσης αυτής είναι οι διατρήσεις που επιχειρούνται στα πεποιημένα «*πετρώματα*» («*Ραβδώσεις λευκότερες τά πετρώματα αὐτά διαπερνοῦν*») και δημιουργούν «*κενά*», κοιλότητες δηλαδή στις οποίες εμφωλεύουν —εγγραφόμενες— άλλες ενάλιες *υλικότητες*, κυρίως όμως «*θαλάσσια ἔρπετά*».

²⁰² Βλ.: «*Ἡ ὕλη ἐμφανίζει λοιπόν μιά ὕψη ἀπείρως πορώδη, σπογγώδη ἢ κυψελώδη, χωρίς διάκενα, καθώς ὑπάρχει πάντοτε μιά κυψελίδα μέσα στήν κυψελίδα [...]*»: Gilles Deleuze, *Ἡ πτύχωση. Ὁ Λάμπρις και το Μπαρόκ*, Αθήνα, Πλέθρον, 2006, 19.

²⁰³ Βλ.: Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, (μτφρ. Paul Patton), Λονδίνο, The Athlone Press, 223.

Βάσει των παραπάνω δεδομένων, εκείνο που μπορεί, συνεπώς, να διαπιστωθεί είναι ότι η *δείξη* της σταδιακότητας αυτής της *πλαστικής* δράσης, που απολήγει στη διαμόρφωση του «ε[ἴδους]» (μορφής) του «πολύποδα», λειτουργεί επιτονίζοντας το γλυπτικό ποίον του λόγου. Πολλώ μάλλον, η λεπτομερειακή απόδοση των *επάλληλων πλαστικών* δράσεων και η ανάδειξη της προκύπτουσας εξ αυτών πολυσύνθετης *υλικότητας* μαζί με τα εξ ων συνετέθη, φέρνουν εν νω τη γλυπτική τεχνική του *ασαμπλάζ*²⁰⁴. Αυτό συμβαίνει διότι στο συγκεκριμένο ποιητικό μέρος όπως, ακριβώς, και στην τεχνική του *ασαμπλάζ* το εξαγόμενο είναι μια τρισδιάστατη *υλικότητα* —εν προκειμένω ο «πολύποδα[ς]»— που συνιστά γέννημα της συναρμογής (συγκόλλησης) διαφόρων ετερόκλητων και ετερογενών ολόκληρων πραγμάτων ή μερών από αυτά (βλ. χαρακτηριστικά από το δοσμένο μέρος: «Κομμάτια ξερά σφουγγαριών»). Η χρήση, άλλωστε, των ποικίλων *φυσικών υλικοτήτων* αλλά και η *πλαστική* τους διαχείριση στέκουν ως οι πλέον ενισχυτικές της εντύπωσης ότι η Βακαλό ακολουθεί —κατά το μάλλον ή ήττον— τα στάδια για μία δια του λόγου επιτέλεση της εν λόγω (μοντέρνας) γλυπτικής τεχνικής.

Εφόσον έχουμε, λοιπόν, παρακολουθήσει τα στάδια της μορφικής αρτίωσης του «πολύποδα», εκείνο που μένει να τεθεί είναι το σημαντικότερο, ίσως, για ένα ποίημα «ποιηματικ[ῆς] προβληματικ[ῆς]», το οποίο δεν είναι άλλο από την εύρεση του συνεκτικού νήματος —της συνάφειας— μεταξύ της μορφής των «ποι[ημάτων]» και «τοῦ πολύποδα τό εἶδος». Μέσω ενός παραλληλισμού αρθρωμένου με την καίρια χρήση του ρήματος «ταιριάζει», η Βακαλό φαίνεται (και αυτό είναι αληθές) να προσεγγίζει το ποίημα ως σώμα, κυρίως, απτό και υλικό. Συνεπώς, μέσα από το πρίσμα αυτής της προσέγγισης, το ποίημα που «ανασύρεται», αν θέλουμε να μεταχειριστούμε τον λόγο της ίδιας, «από ένα δύσκολο έδαφος»²⁰⁵ έχει πάνω του συναρμοσμένα όλα εκείνα τα ετερόκλητα στοιχεία που το συγκροτούν. Αυτά τα στοιχεία (οι *ιδέες*, οι *κανόνες*, οι *συμβάσεις*), σωρεύονται πάνω του, όπως «ἀφήνοντ[αι] στρώματα ξένα» στο σώμα του «πολύποδα», «εἰσχωροῦνε στήν ἔνωση τῶν ἰστῶν» του, διακανονίζοντας τη μορφή του, «σχηματίζουν σπονδύλους», ήτοι τους εννοιολογικούς και μορφικούς αρμούς που το αναδεικνύουν ως αρτιωμένο όλον, το «διαπερνοῦν», τρυπώντας —για

²⁰⁴ Για έναν ενδεικτικό και αξιολογικό, εν μέρει, ορισμό του *ασαμπλάζ* (συναρμογής) βλ.: «Απομένει μία άλλη κατηγορία [...] πρόκειται για τίς «συναρμογές» (assemblages) διάφορων έτοιμων αντικειμένων πού άποσκοποῦν νά διασκεδάσουν ἢ νά προκαλέσουν μάλλον παρά νά διεγείρουν κάποια αισθητική συγκίνηση. Από ιστορική άποψη, τά έργα αυτά κατάγονται από τά έτοιμα αντικείμενα (ready-mades) τοῦ Μαρσέλ Ντυσάν [...] καί από τήν πνευματώδη αντίπαράθεση αντικειμένων τοῦ Μάν Ρένυ»: Χέρμπερτ Ρήντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Γλυπτικής*, ό.π., 275.

²⁰⁵ Βλ.: «Ελένη Βακαλό. Αποσπάσματα από μια συνέντευξη», ό.π., 22.

να την τιθασεύσουν— την πετρωμένη τάξη του λόγου, που το γεννά, και *ριζώνουν* εκεί σε αυτές τις διατρήσεις ως πίδακες ζωής, ως πίδακες εννοιών. Για να αισθητοποιήσει περαιτέρω αυτό το φώλιασμα των στοιχείων μέσα στις κυψέλες του σώματος (ποιήματος) με γνώμονα την πλήρωση των κενών του, η Βακαλό ολοκληρώνει το ποιητικό μέρος με δύο στίχους σχολιαστικούς («*Η κατάληψις τοῦ διαστήματος στίς κλειδώσεις/ Ἀκούγεται πάντα στά ποιήματα σιωπηλά σάν τριγμός*»), θα μπορούσαμε να πούμε. Σε αυτούς τονίζεται, ακριβώς, η ηχητική επίπτωση του φωλιάσματος των στοιχείων στα σημεία εκείνα όπου οι ιστοί συναντώνται μεταξύ τους. Ο παραγόμενος, λοιπόν, ήχος αυτής της δράσης συναρτάται με αυτό που δεν μπορεί να ρηματοποιηθεί, το άρρητο, δηλαδή με τη σιωπή, την απαραίτητη παύση (που αποτυπώνεται με τυπογραφικά κενά) μεταξύ των ρημάτων (λέξεων) και αποδίδεται ως θόρυβος, υπόκωφα, ξερός.

Τοποθετώντας, άρα, η Βακαλό το εν λόγω ποιητικό μέρος στο σύνολο εκείνων των μερών του *Ἡμερολογίου της ηλικίας*, προχωρεί σ' ένα τόλμημα διπλό και αποκλίνον, αφενός στοχάζεται για την ποίηση (για τα ρήματα και τις παύσεις της) μέσα στις γραμμές της ίδιας της ποίησης, αφετέρου τοποθετεί την τέχνη του λόγου στον πυρήνα του ενδιαφέροντος, πλησιάζοντάς την μ' έναν τρόπο *πλαστικό, ριζωματικό*. Κοντολογίς, αρθρώνει ποιητικό λόγο για την ποίηση, δανειζόμενη αφειδώς όρους και *τρόπους* από το γλυπτικό ιδίωμα.

Συνοψίζοντας, με τη διερεύνηση των ποικίλων εκφάνσεων της *γλυπτικότητας* επιδιώχθηκε η ανάδειξη της καίριας και σύνθετης συντέλεσής της στην άρθρωση του *προλυρικού* λόγου της Βακαλό. Στον λόγο αυτόν το *διακλάδισμα* της ποίησης με τη γλυπτική δεν αποτελεί ένα γεγονός ευκαιριακό αλλά μια επιλογή συνειδητή που φτάνει να επιτελεί μείζονα ρόλο στην πραγμάτωση του αποκλίνοντος εγχειρήματος, ενισχύοντας, μάλιστα, τον βαθμό και την ένταση της απόκλισής του. Η ενοίκηση της *γλυπτικότητας*, λοιπόν, στο πεδίο που ορίζει ο λόγος απολήγει να είναι, εν προκειμένω, αναγκαιότητα, εφόσον οι ζητήσεις της Βακαλό αναφαίνονται συντονιζόμενες μ' εκείνες των εικαστικών τεχνών —και, κυρίως, της γλυπτικής— σε τέτοιο βαθμό ώστε να καθίσταται αναπόφευκτη (και) η άντληση *τρόπων* από αυτές. Η επιδίωξη της «*ταύτιση[ς]*» με τις *υλικότητες*, η έμφαση στο βάθος και τις απτικές *ποιότητες* τους καθώς και η διεκδίκηση της «*οικοδόμησής[ς]*» πραγμάτων και *τόπων* με το υλικό μέσο των λέξεων είναι εκείνες οι εξέχουσες στοχεύσεις της *προλυρικής* της ποίησης που προϋποθέτουν τη δραστική πλαστική “εμπλοκή” για να πραγματωθούν και, συγχρόνως, άγουν σε μιαν ουσιαστικότερη (καλλιτεχνική) επαφή με τα προτάγματα

και τις καινοτομίες του «μοντέρνο[υ] πνεύμα[τος]» καθώς και τις τομές περί τέχνης που εισάγονται στην Ελλάδα κατά την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία. Στο πλαίσιο αυτό, λοιπόν, δεν θα ήταν αδόκιμο να ειπωθεί ότι η Βακαλό αρτιώνει και παγιώνει το αποκλίνον και, εν ταυτώ, πρωτοποριακό —από εκφραστικής και θεματικής απόψεως— του ποιητικού της λόγου με την καθοριστική συμβολή της *πλαστικής*, μιας *πλαστικής* γλυπτικού ποιού, που ενεργοποιεί τις ποικίλες δυνατότητες του λόγου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Ο αντισυμβατικός λόγος του Μιχ. Κατσαρού στις μείζονες συλλογές του και η συντέλεση της *υλικότητας* στην άρθρωση ενός διηνεκούς «άντισταθεϊτε»²⁰⁶

I. Ο λόγος-άγγελμα της εσκεμμένης απόκλισης, ο λόγος-διάπυρο κέλευσμα «'Ελευθερία[ς]»²⁰⁷

Στο χρονικό άνυσμα 1949-1959 αρκετοί είναι οι μεταπολεμικοί ποιητές που δημοσιεύουν σημαντικό αριθμό συλλογών²⁰⁸ οι οποίες λειτουργούν, αν μη τι άλλο, ως ψηφίδες συγκρότησης της ποιητικής προσωπικότητάς τους. Ο Μιχάλης Κατσαρός είναι, σαφέστατα, ένας απ' αυτούς μα, ίσως, ο μόνος που διαμορφώνει εν πληρότητι το ποιητικό του πρόσωπο²⁰⁹ —για λόγους που υπερβαίνουν τα όρια της ποίησης— σε αυτήν, ακριβώς, την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία που ερευνούμε. Ενταγμένος στη χορεία εκείνων των ποιητών που χαρακτηρίζονται πολιτικοί²¹⁰, ο Κατσαρός με τις τρεις μείζονες συλλογές του: *Μεσολόγγι* (1949), *Κατὰ Σαδδουκαίων* (1953) και *Όροπέδιο* (1957) κατορθώνει να αρθρώσει μια στιβαρή ποιητική φωνή, η οποία ενδυναμώνεται και εξέχει εξαιτίας του ότι δεν οριοθετείται και δεν συμμορφώνεται στο κανονιστικό πλαίσιο της “ορθόδοξης” πολιτικής ποίησης αυτής της περιόδου. Ως εκ τούτου, τίθεται

²⁰⁶ Βλ.: «Η διαθήκη μου»: Μιχάλης Κατσαρός, *Κατὰ Σαδδουκαίων*, ό.π., 54-56.

²⁰⁷ Βλ.: «'Εγώ/ ένδοξος/ γράφω/ σ' όλα τὰ όνειρά σας!/ 'Ελευθερία»: «Θά σ'αξ άφήσω»: *Ό.π.*, 51.

²⁰⁸ Βλ. εκτός από την ποιητική παραγωγή της Βακαλό, που απασχόλησε ως έτερος πόλος στην προκείμενη μελέτη, τις αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις των Μανόλη Αναγνωστάκη: *Έποχές 3* (1951), *Η συνέχεια* (1954), *Τά ποιήματα 1941-1956* (1956), Γιάννη Δάλλα: *Οί έφτά πληγές* (1950), *Απόπειρα μυθολογίας* (1952), *Κυκλοδίωκτα* (1956) και Μίλτου Σαχτούρη: *Μέ τό πρόσωπο στόν τοίχο* (1952), *Όταν σ'αξ μιλω* (1956), *Τά φάσματα ή ή χαρά στόν άλλο δρόμο* (1958).

²⁰⁹ Στη προκείμενη μελέτη υιοθετείται η θέση που υποστηρίζει τη διάκριση της σύνολης ποιητικής παραγωγής του Κατσαρού σε δύο περιόδους, τη μεταπολεμική (1949-1957) και τη μεταπολιτευτική (1973-1997): βλ.: *Καί μέ τόν ήχον των γιά μία στιγμή έπιστρέφουν... Η ελληνική ποίηση τον εικοστό αιώνα*, (ανθολ.-προλ. Δώρα Μέντη, εισαγ. Ευριπίδης Γαραντούδης), Αθήνα, Gutenberg, 2016, 494 και Στάθης Κουτσούνης, «Ανθολόγιο ποιημάτων», *Όροπέδιο* 13 (Χειμώνας 2013), 121). Αυτή η θέση κρίνεται εύλογη, εφόσον στον λόγο που αρθρώνεται κατά τη διάρκεια των δύο περιόδων σημειώνεται σημαντική εκφραστική μετατόπιση και αξιοπρόσεχτη διαφοροποίηση των ποιητικών στοιχείσεων. Ο λόγος περί αρτίωσης του ποιητικού προσώπου, λοιπόν, εντός της δεκαετούς περιόδου που μας απασχολεί, αφορά στη μεταπολεμική και όχι μεταπολιτευτική παραγωγή του Κατσαρού.

²¹⁰ Βλ.: *Καί μέ τόν ήχον των γιά μία στιγμή έπιστρέφουν... Η ελληνική ποίηση τον εικοστό αιώνα*, ό.π., 284.

εκτός πλαισίου, διαφοροποιούμενη και αποκλίνουσα, τολμώντας όχι μόνο την απαρσάλευτη αμφισβήτηση αλλά, περισσότερο, τη στεντόρεια «θεομαχ[ία] μέ τήν πίστη του»²¹¹.

Υπ' αυτήν τη συνθήκη της «άσταμάτη[ς] θεομαχία[ς]»²¹², λοιπόν, η απόκλιση της ποίησης του Κατσαρού πρέπει να προσεγγίζεται ως μια άκρως συνειδητή επιλογή και αυτό διότι ο λόγος, που τη συγκροτεί, εξακολουθεί να είναι πολιτικός, παραμένοντας, όμως, επίμονα αναφομοίωτος, αποπλαισιωμένος και οριακός. Το συνειδητό, μάλιστα, αυτής της επιλογής εντοπίζει πρώτος και αποδίδει ο Βύρων Λεοντάρης, αναδεικνύοντας τον ποιητή ως τον μόνο εκφραστή του «άντιστασιακ[οῦ] μηδενισμ[οῦ]»:

«[...] ὁ ἀντιστασιακός μηδενισμός τοῦ Κατσαροῦ ἀντιδικεῖ, θεομαχεῖ μέ τήν πίστη του. Στερημένος ἀπό ἐλεγειακό συναισθηματικό ὕλικό νιώθει ἀφόρητη τήν καταπίεση τοῦ ιδεολογικοῦ ὑπερεγῶ καί ἐξεγείρεται ἐναντίον του [...]. [...] κανένα ἀποτέλεσμα καί κανένα τέρμα δέ μπορεῖ νά εἶναι τό ζητούμενο, γι' αὐτό δέ μένει παρά μόνο αὐτή ἡ ἀσταμάτητη θεομαχία [...]. [...] ὁ Κατσαρός ἀντιμάχεται τήν ἐκδοχή τῆς θριαμβεύουσας ἐπανάστασης».²¹³

Μέσα ἀπό την καίρια παρατήρηση του Λεοντάρη και, ιδίως, την πρόταση του ὀρου «άντιστασιακός μηδενισμός» υπερτονίζεται η ολοτελής απόσχιση της ποίησης αυτής ἀπό τη σφαῖρα των δογμάτων καθῶς και η στηλιτευτική ἐπ' αὐτῶν λειτουργία της. Συνεπῶς, διατρανώνεται η κυρίαρχη μα αναφομοίωτη πολιτική διάστασή της. Με αὐτούς τους ὀρους, ο λόγος της αντιδογματικής ποίησης εἶναι ἐκεῖνος που, κυριότατα στο *Κατὰ Σαδδουκαίων*, καγχάζει και αποστρέφεται, επιτιμά και λαιδορεῖ ανενδοίαστα την “ευρυθμία“ της μετεπαναστατικής πολιτείας, που φράζει τα «ρ[ήγματα]»²¹⁴ και στερεώνει τον ορμητικό ρου της ἐπανάστασης για να τον τιθασεύσει. Ακριβῶς, αὐτόν

²¹¹ Βλ.: Βύρων Λεοντάρης, «Ἡ ἰδεολογία τῆς μεταπολεμικῆς ἑλληνικῆς ποίησης», *Ἡ ποίηση της ἡττας*, Αθήνα, Ἐρασμος, 1983, 26.

²¹² Ὁ.π., 27.

²¹³ Ὁ.π., 26-28.

²¹⁴ Βλ.: «Δὲ βρῖσκω τὸ ρῆγμα σ' αὐτὸ τὸ μπετόν
σ' αὐτὰ τὰ παλιὰ τὰ πηγὰδια—
στὶς ρίζες ἔψαξα παντοῦ

κλειστὲς καὶ δὲ μιᾶνε

[...]»: Μιχάλης Κατσαρός, «Ἐπρεπε τώρα», *Κατὰ Σαδδουκαίων*, ὀ.π., 30.

τον καγχασμό συναρτημένο μ' έναν ζώπυρο επαναστατικό παλμό —που συντηρείται από τις μνήμες—, αποδίδει ο ποιητής στο «Νεκρὸ δάσος»²¹⁵:

«Στὸ νεκρὸ δάσος τῶν λέξεων προχωράω.
Ἀνάβω τὰ γλωμὰ φανάρια στοὺς δρόμους
προσπαθῶ ν' ἀναστήσω.
Τὰ ὀνόματα ποὺ πυρπόλησαν τὶς καρδιές
σέ μυστικὲς συνεδριάσεις
τὰ ὀνόματα ποὺ ὀδήγησαν ὅλα δολοφονοῦνται.
Τώρα κυκλοφοροῦν σὲ ἀνάκτορα ξένοι
ντύνονται ἐπίσημα στὶς δεξιώσεις [...].

Ἦ Ρόζα Λούξεμπουργκ, Λένιν, ποιητές.
Ἦ Τέλμαν Τάνεφ
παγωμένοι σὲ ἐπίσημες αἴθουσες
δαφνοστεφεῖς ἥρωες
μυθικὰ πρόσωπα
ἐλάτε.

Οἱ ἐξουσίες σήμερα χαϊδεύονται σὰν
ἐρωτιάρες γάτες πάνω στὶς στέγες μας
οἱ πρόεδροι ἀνταλλάσσουν ἐπισκέψεις
οἱ πατριάρχες πάλι ἐνθρονίζονται
κάτω ἀπὸ τὰ νόμιμα κάδρα σας μᾶς περιπαίζουν
Ἐγὼ ἔχω μέσα στὴ θύμησή μου
τὴν ὥρα ποὺ ἀνέβαινε τὸ πλῆθος στὶς σκάλες
μὲ τὴ φωτιὰ κρατώντας τὴ μεγάλη ταμπέλα
Ἦλη ἢ ἐξουσία στὰ Σοβιέτ.
[...]

Πῶς βγήκανε πάλι ἀπ' αὐτὴ τὴ φωτιὰ
ὁ Κορ Διευθυντῆς
ὁ διπλωματικὸς ἀκόλουθος
ὁ Κορ πρέσβυς;
Καὶ τώρα τί πρέπει νὰ γίνει

²¹⁵ Ο.π., 43-44.

σ' αὐτὸ τὸ νεκροταφεῖο τῶν ὀνομάτων
σ' αὐτὸ τὸ νεκροταφεῖο τῶν λέξεων;

Πῶς θὰ ξαναβαφτίσουμε τὶς πυρκαγιές
ἐλευθερία, ἰσότητα, Σοβιέτ, ἐξουσία;».

Ὅπως φαίνεται το πικρὸ σκῶμμα (λ.χ. «Οἱ ἐξουσίες σήμερα χαϊδεύονται σὰν/ ἐρωτιάρες γάτες πάνω στὶς στέγες μας») ἐμφωλεύει στο ποίημα και συνοικεῖ με τὴν ἐκφραση δριμειῶν καταγγελιῶν («τὰ ὀνόματα ποὺ ὀδήγησαν ὅλα δολοφονοῦνται»). Ἀμφότερα (το σκῶμμα και ἡ καταγγελία) συνυφαίνονται με τὴν πείσμονα ζήτηση ἐνός ἐπαναστατικῆ ἀναβαπτίσματος «τῶν λέξεων» και, συγχρόνως, ἐνός σαλπίσματος ἐγερτήριου ὅλων ἐκείνων τῶν νεκρωμένων «ὀνομάτων». Ἀυτὰ τα αἰτήματα διατυπώνονται —μ' ἐναν προβληματισμὸ ἐντονο και μία μέριμνα— καθὼς ὅ, τι ἐπεται τῆς ἐπανάστασης ομοιάζει ἀπαράλλακτα σε ὅσα ἐκείνη ἠθέλε να ἀνατρέψει (βλ. τὴ λειτουργικὴ χρῆση το ἐπιρρήματος «πάλι» στον στίχο «οἱ πατριάρχες πάλι ἐνθρονίζονται») και ἐπ' οὐδενί σε ὅσα ευαγγελίζοταν. Οἱ σημαίνουσες «λέξε[ις]»: «ἐλευθερία, ἰσότητα, Σοβιέτ, ἐξουσία» που, μέχρι πρότινος, ταυτίζονταν με ἡ, καλύτερα, κινούσαν «τὶς πυρκαγιές», μέσα σ' αὐτὴν τὴ σύνολη ἐκτροπή, ἐξέπεσαν, ἡ ἰσχύ τους σχετικοποιήθηκε, ἀν ὄχι ἐκμηδενίστηκε, με συνέπεια να εἶναι ἀβαρεῖς, κουφάρια δίχως περιεχόμενο (που κείτονται και δὲν στέκουν), δίχως ἐννοιολογικὴ ἀντοχή, δίχως ζωή, κατ' οὐσίαν.

Ἐντούτοις, το ποιητικὸ ὑποκείμενο που, ἐν ἀρχῇ, ἐμφανίζεται ἀπομονωμένο («Ἀνάβω τὰ χλωμὰ φανάρια στοὺς δρόμους/ προσπαθῶ ν' ἀναστήσω») μα, ἐν τέλει, βυθίζεται στο πλήθος, λειτουργώντας —τρόπον τινά— ὡς ἡ φωνὴ του, αὐτὲς ἀκριβῶς τὶς νεκρωμένες «λέξε[ις]» ζητᾶ «ν' ἀναστήσει», δίνοντάς τους ἐκ νέου νόημα, ἐμφυσώντας τους τὴ χροιά τῆς ἀντίστασης και ἀπεγκλωβίζοντάς τὶς ἀπὸ τὴ συμβατικὴ, νομότυπη και μουσειακὴ χρῆση τους στη μετεπαναστατικὴ πολιτεία. Διεκδικεῖ, λοιπόν, να τους δώσει ξανά τὴ ζωτικότητα και το νόημά τους. Κάτι ἀνάλογο φαίνεται να ἐπιδιώκει και με τα «δολοφον[ημένα]» «ὀνόματα» τῶν πρωτεργατῶν - θεμελιωτῶν και ἐκφραστῶν τῆς ἐπανάστασης («Λούξεμπουργκ, Λένιν» και Μαγιακόφσκυ) ἀλλὰ και τῶν κομμουνιστῶν ἀγωνιζομένων²¹⁶, Ἔρνστ Τέλμαν και Βασίλι Τάνεφ, συγχέοντας τα

²¹⁶ Οἱ Ἔρνστ Τέλμαν και Βασίλι Τάνεφ εἶναι δύο πρόσωπα με ἰδιαίτερο και ἠρωικὸ πολιτικὸ ἐκτόπισμα στο κομμουνιστικὸ κίνημα. Ἀναπτύσσουν τὴν πολιτικὴ τους δράση στη Γερμανία κατὰ τα χρόνια τῆς σταδιακῆς ἐπικράτησης το Ἐθνικοσοσιαλισμοῦ και ἐτσι, τίθενται ἀμφότεροι στο στόχαστρο τῶν Ναζι. Ο Τέλμαν ὡς ἕνας ἐκ τῶν ἠγετῶν το ΚΡΔ (Κομμουνιστικὸ Κόμμα Γερμανίας)

μεταξύ των αναφερόμενων «ὀνομάτων» χρονικά επίπεδα και, τελικώς, ενώνοντάς τα, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο την αίσθηση ενός χρονικού συνεχούς. Στο πλαίσιο της μετεπαναστατικής πολιτείας, λοιπόν, αυτά τα «δαφνοστεφ[ῆ]» πρόσωπα παρουσιάζονται «παγωμένα σὲ ἐπίσημες αἴθουσες» και, λίγο παρακάτω, ως πλαισιωμένα σε «νόμιμα κάδρα» με ισχυρισμένη —μέχρι ελαττώσεως— τη ζωτικότητα τους αλλά και με παραμερισμένη τη μυθική και, ως εκ τούτου, εγερτική τους αχλή. Τα «ὀνόματα» και, κατ' επέκταση, τα πρόσωπα και οι δράσεις, που αυτά υπενθυμίζουν, αποδίδονται ὅπως, ακριβώς, οι «λέξ[εις]», ἴτοι νεκρά, καθὼς την παλμικότητά τους εξασθενίζει η αποδοχή και η ιεροπρέπεια, με τις οποίες τα περιβάλλουν «οἱ ἐξουσίες». Η δράση, ἄρα, της εξουσίας (εν συνόλω) προβάλλεται στο «Νεκρὸ δάσος» —αλλά και στην πλειονότητα των ποιημάτων αυτής της περιόδου του Κατσαρού— κανονιστική ἢ, ακριβέστερα, δυναστική, εφόσον εκείνη εἶναι που επιβάλλει τον αυστηρὸ ἔλεγχό της πάνω στις «λέξε[ις]» και στα «ὀνόματα», πάνω σε κάθε στοιχείο μιας πολιτείας. Ὡστόσο, εστιάζοντας την προσοχή μας στα «ὀνόματα» και πάλι, ἔχει σημασία να παρατηρήσουμε πως η υμνητική, σχεδόν, προσέγγιση, που τους επιφυλάσσει το ποιητικὸ υποκείμενο, δηλώνει την πρόθεσή του ν' αναδείξει μιαν εκλεκτική συγγένεια μ' αυτά, πρόθεση που ενισχύεται, μάλιστα, με την εμφατική τοποθέτηση του ρήματος «ἐλάτε» στην ἀπόληξη της στροφικής ἐνότητας ὅπου εντοπίζονται. Ἐτσι, η πρόσκληση των αναφερόμενων προσώπων φτάνει να γίνεται ζήτηση της “ἀνάστασης” ὄχι τόσο της μορφῆς ἀλλὰ της ορμῆς τους.

Η δια μακρῶν αναφορά στο «Νεκρὸ δάσος» στόχευσε στη δείξη του δογματικῶ «μηδενισμ[οῦ]» που εκπροσωπεῖ ο Κατσαρός, κατὰ κόρον με τα ποιητικὰ γραπτὰ της συλλογῆς *Κατὰ Σαδδουκαίων*. Το ποίημα αυτό, κατ' ουσίαν, ἀποτελεῖ ἕνα —μεταξύ ἄλλων—²¹⁷ σημαίνον ἀποτόπωμα μιας γενναίας ἐναντίωσης στο (πολιτικὸ) δόγμα με τα παγωμένα σχήματά του. Πέρα ἀπὸ την ἐναντίωση, ὁμως, (και) η ρήξη γίνεται ἀναπόφευκτη ἀφοῦ η ρητὴ μνεία των «ὀνομάτων» τρέπει τους —ἕως πρότινος— συντρόφους του ποιητῆ σε πολέμιους των ριζοσπαστικῶν θέσεών του ἀλλὰ και της σύνολης ποιήσής του. Ἐτσι, μ' ἕναν ποιητικῶς ἐκπεφρασμένο ἀντιδογματισμό,

συλλαμβάνεται την παραμονὴ των τελευταίων πολυκομματικῶν ἐκλογῶν του 1933 και ἐκτελεῖται ὕστερα ἀπὸ περίπου δέκα χρόνια ἐγκλεισμοῦ στο Μπούχενβαλντ το 1944 ἐνὸς ο Τάνεφ εἶναι ἕνας ἐκ των ἀδίκως κατηγορουμένων της Δίκης της Λειψίας —για τον ἐμπρησμό του Ράιχσταγκ. Τα δύο ὀνόματα φαίνεται πως ἐπιλέγονται —πλὴι στα ὀνόματα της Ρόζα Λούξεμπουργκ και του Λένιν— ἐδὼς ὡς παραδείγματα ἀδολοῦ ἡρωισμοῦ και ἀγωνιστικότητας ἀλλὰ και ὡς πρόσωπα ἐγγύτερα στη συγχρονία της περιόδου κατὰ την ὁποία γράφεται και ἐκδίδεται (1953) η συλλογὴ *Κατὰ Σαδδουκαίων*.

²¹⁷ Βλ. ἐπὶ παραδείγματι τα ποιήματα: «Αὐτὴ τὴν ὥρα» και «Τυφλὴ Ἐποχὴ»: Μιχάλης Κατσαρός, *Κατὰ Σαδδουκαίων*, ὁ.π., 17-19 και 32-34 ἀντίστοιχα.

μέσω ενός λόγου εξ ορισμού απείθαρχου και άναρχου, ο Κατσαρός αποκόπτεται με βήματα γοργά από τον πυρήνα μιας ποιητικής παραγωγής η οποία στενεύει τις στοχεύσεις της και σε ορισμένες εκφάνσεις της δείχνεται, σαφώς, ετεροκατευθυνόμενη.

Για να καταστήσει, μάλιστα, έτι ευκρινέστερη την αποκοπή των δικών του ποιητικών εγχειρημάτων από το σύνολο των τυποποιημένων εγχειρημάτων άλλων σύγχρονών του ποιητών,²¹⁸ ο Κατσαρός, ξανά, μέσα από τους στίχους του *Κατά Σαδδουκαίων* προχωρεί σε ευθείες και απερίφραστες αποδοκιμασίες των *τρόπων* που υιοθετούν και των στόχων που επιτελούν με την ποίησή τους ορισμένοι ομότεχνοί του, ονοματίζοντάς τους, ή σε πιο γενικευτικές και εποπτικές —επικριτικές πάντως— παρατηρήσεις για τον λόγο της ποίησης. Συνεπώς, μέσα από ένα ευρύ σύνολο αναφερόμενων επιλογών που δεν ακολουθεί, διανοίγει ένα άλλο ποιητικό μονοπάτι με γνώμονα, βέβαια, την απροθυμία του «νὰ μπ[εῖ] μὲς στὰ τετράγωνα»²¹⁹ και προβαίνει, συγχρόνως, στη συγκρότηση ποιημάτων στα οποία, κατά τόπους, διακρίνεται μια ουσιαστική, διόλου επιδερμική και εν τω βάθει πολιτική, «ποιηματική προβληματική»²²⁰.

Μια τέτοια περίπτωση εκπεφρασμένης «ποιηματικ[ῆς] προβληματικ[ῆς]», συναρτημένης με τη διατράνωση μιας ηθικής στάσης με πολιτική, το δίχως άλλο, υφή εντοπίζουμε στο ποίημα με —τον αρκούντως καθαφικό— τίτλο: «Μέρες 1953»:

«Σκεφτεῖτε τὴ θέση τῆς Κυβερνήσεως
μετὰ τὴν δολοφονία τῶν ποιητῶν
ἐμένα σκεφτεῖτε ἀνεβαίνοντας τὸ φλογερὸ
δρόμο ποὺ ἄλλοτε ἀκούγονταν κλαγγές
ὄπλων φοιτητῶν τώρα ἔρημο πάρκο.
Σκεφτεῖτε τὴ θέση τῶν ποιητῶν
μετὰ τὴν ἐγκαθίδρυση τῶν κυβερνήσεων
μετὰ τὴ διαταγή παύσατε πῦρ ὑμνήσατε τοὺς
ἄρχοντας

²¹⁸ «Ἡ ποίηση [τῆς ἀριστερᾶς] [...] κλαυθυρμική, συντηρητική, μηρυκάζουσα τὴν ἦττα, τὴν ἀπόγνωση, μὲ μιά τελείως μικροαστική ἀντίληψη, καὶ προβάλλουσα τίς ἐξορίες καὶ τὰ δεινὰ κατὰ τρόπο συνήθως ἄτεχνο καὶ ἐπιδερμικό, ἢ τουλάχιστον ὄχι τόσο σοβαρὸ ὅπως θὰ ἄρμοζε στὴν θεματογραφία»: Γιώργος Μαρκόπουλος, «Γιὰ τὸν Μιχάλη Κατσαρό καὶ τοὺς Σαδδουκαίους», *Τομές* 49 (Ιούνιος 1979), 28-30.

²¹⁹ Βλ.: «Πῶς νὰ καταχωρήσω»: Μιχάλης Κατσαρός, *Κατὰ Σαδδουκαίων*, ὁ.π., 40.

²²⁰ Βλ.: Βύρων Λεοντάρης, «Τὸ θεώρημα καὶ τὸ ὀλοκαύτωμα», ὁ.π., 10.

σκεφτεῖτε καὶ μένα.

Μέσα στὸ ἤρεμο πλῆθος ὑψώνομαι

Μὲ κοιτάζουν παράξενα

μέσα στὴ νέα βουή δὲν ἀκούγομαι

πέφτω καὶ φεύγω.

Γιесένιν-Μαγιακόφσκυ ἀδελφοὶ ποὺ τερματίσατε

δὲν ἀγαπήσατε τὰ ἤρεμα βράδυνα τὸν καφέ

τις συζητήσεις

δὲν εἶχατε σὲ ποιόν νὰ ἐπιθεθεῖτε.

Τώρα κυριαρχεῖ ἡ χαμηλὴ φωνὴ κάποιου ἐγκάρδιου

Ναζιμ ποὺ μᾶς καλεῖ γιὰ εἰρήνη

τώρα χτυπᾶν στὰ πάρκα τραγούδια τῶν σκλάβων.

Ξαφνιάζονται οἱ ἄνθρωποι σὰν ἀκουστεῖ

τὸ *Ἐμπρὸς ἐπαναστάτες*

ξαφνιάζονται σὰν ἀκουστεῖ *Ἐλευθερία*.

Πάψε τοὺς ὕμνους σου ἀστὲ ποιητὴ Ἕλληνα

Λειβαδίτη

γιὰ ἔρωτες σπίτια καὶ ἡρεμία

ὅσο ἀνθρώπινα κι ἂν εἶναι.

Αὔριο θ' ἀναγκαστεῖς νὰ φωνάξεις

ὅπως ἄλλοτε μαζί μου *θάνατος στοὺς τυράννους*.

Αὔριο ποὺ ἡ ζωὴ θὰ μᾶς σφίγγει θὰ βγεῖς μέ

τὴν κορούλα σου στοὺς δρόμους

γεμάτος ἀπορία μέσα στὶς φλόγες

καὶ δὲν θ' ἀναγνωρίζεις τίποτα.

Ἔλα μαζί μου.

Μίλα γιὰ μιὰ τεράστια σύγκρουση τῆς ἐργατιᾶς

μ' ἀρχόντους

ἀτσάλωσε τὴν τόση θέλησή της

πάψε τοὺς θρήνους σου.

Ἐγὼ μὲ τὴ φωτιὰ τοῦ 17 προχωρᾶω ἀντίθετα

ἀπὸ τὰ συνέδρια τὶς συσκέψεις

ἀντίθετα ἀπὸ τὶς μυστικὲς ἀστυνομίες

ἀπὸ τοὺς ὑπουργοὺς τὶς δεξιώσεις
ἀντίθετα στὸν πόλεμο.

Κανένας πιά δὲν ἔμεινε ποιητής.
Ἔτσι μονάχος ἀνοίγω τὸ δρόμο». ²²¹

Βάσει των ανωτέρω στίχων και με δεδομένη την ἀρρηκτη σύνδεση πολιτικού και ποιητικού —σε σημείο τα στοιχεία αυτά να εντοπίζονται μονίμως συμπλεκόμενα— στον λόγο του Κατσαρού, εκείνο που μπορεί ευκόλως να διαπιστωθεί είναι ότι η ποιητική ηθική διυλίζεται από την πολιτική ηθική ή, αλλιώς, λειτουργεί ως αποκύημα της, όχι μόνο στην ιδιαίτερη περίπτωση του ποιητή αλλά, όπως αναφαίνεται χαρακτηριστικά (βλ. για παράδειγμα τον επιτιμητικό πολιτικό προσδιορισμό του Λειβαδίτη ως «ἀστ[οῦ] ποιητ[ῆ]»), σε όλες εκείνες τις περιπτώσεις των ποιητῶν που αναφέρονται επωνύμως στο συγκεκριμένο ποίημα. Ἐτσι, η ποίηση του Κατσαρού, εν προκειμένω, προσλαμβάνει ένα ευδιάκριτο πολιτικό πρόσημο το οποίο, όπως έχουμε επανειλημμένως σημειώσει, παραμένει δογματικά ανεπιτήδευτο, εμφατικά και καταγγελτικά «ἀντίθετ[ο]» («[...] ἀντίθετα ἀπ τὰ συνέδρια τὶς συσκέψεις/ ἀντίθετα ἀπὸ τὶς μυστικὲς ἀστυνομίες/ ἀπὸ τοὺς ὑπουργοὺς τὶς δεξιώσεις/ ἀντίθετα στὸν πόλεμο»). Συνάμα, η ποίηση αυτή εξακολουθεί επιμόνως και εσκεμμένα ακοινώνητη γεγονός που δηλώνεται πυκνά με τους καταληκτικούς στίχους: «Κανένας πιά δὲν ἔμεινε ποιητής./ Ἔτσι μονάχος ἀνοίγω τὸ δρόμο».

Αν η ποίηση, όμως, είναι ακοινώνητη με τον πεποιημένο λόγο των λοιπῶν «κυρ[ιάρχων]», σύμφωνα με το ποιητικό υποκείμενο, στιχοπλόκων —αφού «[κ]ανένας πιά δὲν ἔμεινε ποιητής»—, δεν σημαίνει ότι είναι και εγκλωβισμένη στον “κοπετό” ή στην παλινωδία. Με τον τελευταίο στίχο του ποιήματος κάθε υποψία ενός τέτοιου εγκλωβισμού διαρρηγνύεται καθώς αντ’ αυτού προτείνεται μια δράση “οδοποιητική”, θα μπορούσαμε να πούμε, μέσα σε καιρούς χαλεπούς, κατά τους οποίους οι φωνές των ποιητῶν ἔχουν σιγήσει και οι κυβερνήσεις ἔχουν επιβληθεί. Το ποιητικό υποκείμενο, λοιπόν, αναλαμβάνει την δράση αυτή, το χρέος —και δίχως συνοδοιπόρο— να χαράξει έναν δρόμο αποκλίνοντα μέσα από τον οποίο θα μπορέσει να περάσει για να υπάρξει η ποίηση.

²²¹ Μιχάλης Κατσαρός, *Κατὰ Σαδδουκαίων*, ὁ.π., 45-47.

Η επιλογή, άρα, της «άντιθετ[ης]» δράσης από τη συμμόρφωση, η προτίμηση της χάραξης μιας πορείας μονήρους που διατηρεί άσβεστη «τὴ φωτιά τοῦ 17», συντονίζεται δηλαδή ολοτελώς με τα ελευθεριακά πολιτικά ιδανικά, θρέφεται από αυτά και υπενθυμίζει τον παλμό μιας ασυμβίβαστης και διαρκούσας επανάστασης, παρά της ένταξης και της τυφλής υπακοής στα διατεταγμένα ποιητικά χρέη («παύσατε πῦρ ὑμνήσατε τοὺς/ ἄρχοντας»), αναδεικνύει, ακριβώς, την ατιθάσευτη «έφεση και [...] ορμή για ποιητική δημιουργία»²²² που εντοπίζει ο Μπελεζίνης στην ποίηση των τριών μειζόνων συλλογών του Κατσαρού. Άλλωστε, αυτή η «ορμή» είναι που στρέφει το ομιλούν υποκείμενο στην ανεύρεση και την ανάδειξη των (μακρινών) «ἀδελφ[ῶν]» του, των ιδεατών συνοδοιπόρων του, δημιουργώντας του την ανάγκη να θεμελιώσει το δικό του τόλμημα πάνω στην τολμηρότητα των προτιμημένων ποιητικών του προγόνων, προσδένοντάς το, έτσι, με τα δικά τους αποκλίνοντα τολμήματα. Η επιλογή των «ἀδελφ[ῶν]» του, συνεπώς, δεν είναι διόλου τυχαία αλλά στοχευμένη και, ιδιαίτέρως, εκπορευόμενη από τον συνδυασμό της ποιητικής με την πολιτική θέση των Γιεσένιν και Μαγιακόφσκυ. Το ομιλούν υποκείμενο στρέφεται στους συγκεκριμένους τεθνεώτες —το 1953— Ρώσους ποιητές οι οποίοι, όπως φαίνεται, εξακολουθούν να εντυπωσιάζουν εξαιτίας, κυρίως, της πολιτικής τους ηθικής που παρουσιάζεται δριμεία και ασυμβίβαστη.²²³ Ωστόσο, αν η συμπερίληψη του ονόματος του Μαγιακόφσκυ μεταξύ των επιλεγμένων ποιητικών προγόνων φαντάζει και, περισσότερο, είναι εύλογη δεδομένης της μυθοποιητικής προσέγγισης, που του επεφύλασσε μετά θάνατον το εν Ελλάδι φάσμα της αριστερής διάνοησης,²²⁴ δεν συμβαίνει το ίδιο και με τη μνεία του ονόματος του Σεργκέι Γιεσένιν. Ο Γιεσένιν δεν είναι ένας εξέχων παράγοντας της επανάστασης, όπως ο Μαγιακόφσκυ που σταδιακά, βέβαια, παραμερίζεται από τη μετεπαναστατική πολιτεία, ούτε και είναι ένας ποιητής ανάλογου εκτοπίσματος με

²²² Ανδρέας Μπελεζίνης, «Η ποίηση του Μιχάλη Κατσαρού στην εποχή της ξηρασίας», *Αντί* 665 (Ιούλιος 1998), 54.

²²³ Ας θυμηθούμε εδώ τους στίχους από το «Νεκρὸ δάσος»: Μιχάλης Κατσαρός, *Κατὰ Σαδδουκαίων*, ό.π., 44· μέσω των οποίων συντηρείται η μνήμη της αγωνιστικότητας και της συνεισφοράς του Μαγιακόφσκυ στην επανάσταση: «Έχω στὴ θύμησή μου [...] / τὸν ἕξαλλο Μαγιακόφσκυ ποὺ πυροβολοῦσε τοὺς ὑπουργούς». Στο ποίημα αυτό ο Μαγιακόφσκυ μνημονεύεται συναριθμούμενος με τους πρωτεργάτες της επανάστασης (Λούξεμπουργκ και Λένιν) ενώ, τι θαυμάζεται περισσότερο από εκείνον είναι η σφοδρότητά του που αποδίδεται με τη χρήση μιας εντασιακής εικόνας. Το πέρασμα, λοιπόν, του ποιητή ως σημαίνουσας μορφής, παραπάνω από μία φορές, στα ποιήματα της συλλογής *Κατὰ Σαδδουκαίων* μαρτυρεί την εκτίμηση της πολιτικής και ποιητικής στάσης του από τον Κατσαρό ενώ, συνάμα, αποκαλύπτει έναν διάλογο του δεύτερου με την ποίηση του πρώτου ο οποίος, αν μη τι άλλο, τροφοδοτεί και εμπλουτίζει τον προκύπτοντα ποιητικό λόγο του Κατσαρού.

²²⁴ Βλ. σχετικά με τις μεταφραστικές τύχες της ποίησης του Μαγιακόφσκυ στην Ελλάδα κατά τον μεσοπόλεμο που προλειαίνουν το έδαφος για τη διθυραμβική υποδοχή του από τους ενταγμένους στην αριστερά νέους: Χριστίνα Ντουινιά, «Η Αριστερά του '30 και το «ταμπούρλο της Οχτωβριανής επανάστασης». Με αφορμή τις ελληνικές μεταφράσεις του μεσοπολέμου», *Αντί* 252 (1984), 46-49.

εκείνον. Εντούτοις, ανατρέχοντας σε ορισμένα χωρία της *Αυτοβιογραφίας*²²⁵ του, μπορούμε να εντοπίσουμε ορισμένες πιθανές για την επιλογή του εξηγήσεις. Πιο συγκεκριμένα, ο ποιητής, παρ' ότι τάχθηκε υπέρ της επανάστασης, παρέμεινε ανέντακτος στο Ρωσικό Κομμουνιστικό Κόμμα, καθώς θεωρούσε εαυτόν περισσότερο αριστερό από τους κομμουνιστές ενώ, επίσης, εξέφραζε αμφιβολίες σχετικά με την δυνατότητά τους ν' αντιληφθούν την ποίησή του.²²⁶ Σημειωτέον ότι μετά τον θάνατό του (το 1925) η κυκλοφορία της ποίησής του απαγορεύτηκε. Φτάνοντας, λοιπόν, στο στοιχείο της απαγόρευσης της ποίησης του Γιεσένιν, εγγίζουμε, ίσως, στην αιτία της επιλογής του. Και αυτό διότι το ομιλούν υποκείμενο στο ποίημα του Κατσαρού φαίνεται να επιλέγει τους παραμερισμένους από το μετεπαναστατικό καθεστώς ποιητές προκειμένου, μέσω μιας ευκόλως εννοούμενης αναλογίας, να δώσει το στίγμα και της δικής του αντιρρητικής πολιτικής τοποθέτησης αλλά και του δικού του εκτοπισμού.

Αμέσως μετά την κατάδειξη των «ἀδελφ[ικῶν]» του ποιητικῶν φωνῶν, το ομιλούν υποκείμενο μετατοπιζόμενο στο χρονικό παρόν της αφήγησης («Τώρα»), στρέφεται, για να στηλιτεύσει τους *τρόπους* και τους σκοπούς τους, έναντι δύο συγκαρινῶν του ποιητῶν, του Ναζίμ Χικμέτ και του Τάσου Λειβαδίτη, επιφυλάσσοντας, μάλιστα, στον δεύτερο μια εντονότερη και πολύστιχη επίθεση. Η κριτική που ασκείται στον «ἐγκάρδιο Ναζίμ» εκτείνεται από τον *τρόπο* έως και τον απώτερο σκοπό της ποίησής του. Πιο συγκεκριμένα, ο Χικμέτ μπαίνει στο στόχαστρο του ψόγου για τη «χαμηλή φωνή» —ήτοι τον ελάσσονα τόνο με τον οποίο αρθρώνει τον ποιητικό του λόγο— αλλά και για την «ειρήνη» η οποία, πράγματι, τίθεται ως ο μείζων σκοπός της ποίησής του, ένας σκοπός που, συγχρόνως, συμμορφώνεται με και ανταποκρίνεται σε, λίγο ή πολύ, πολιτικές ζητήσεις.²²⁷ Μέσω της (κριτικής) εστίασης στο παράδειγμα του Χικμέτ με την ειρωνική χροιά του προσδιορισμού «ἐγκάρδιο[ς]», που αποδίδεται στο όνομά του, επιτυγχάνεται, ακόμη, κάτι ουσιαστικότερο και ευρύτερο από τη σημαίνουσα καταγγελία της αλλοτρίωσης των ποιητῶν, εφόσον

²²⁵ Βλ.: «Σεργκέι Γιεσένιν: Αυτοβιογραφία», (μτφρ. Δ.Β. Τριανταφυλλίδης), *Ο αναγνώστης* (5.5.2014).

²²⁶ «Στο Ρωσικό Κομμουνιστικό Κόμμα δεν έγινα μέλος, γιατί θεωρώ πως είμαι πολύ πιο αριστερός. [...] Οι καλύτεροι θαυμαστές της ποίησής μας ήταν οι πόρνες και οι ληστές. Διατηρούσαμε μεγάλη φιλία μαζί τους. Οι κομμουνιστές δεν μας αγαπούν επειδή δεν μας καταλαβαίνουν»: Ο.π.

²²⁷ Βλ.: «[...] η υποκειμενική διάθεση [...] εξακολουθεί να δεσπόζει στα ποιήματα της περιόδου, που θεματολογικά τα χαρακτηρίζει ένα ασυνήθιστο ως τότε πλάτημα, παράλληλο με τη γεωγραφική έκταση που έπαιρνε η καινούργια μαχητική σταυροφορία για την ειρήνη στον κόσμο. [...] Είναι διάφανη [...] η προσπάθεια να ξεπεραστούν μαζί με τα μίσση, τα νωπά οδονηρά βιώματα»: Σόνια Πλίνσκαγια, *Η μοίρα μας γενιάς. Συμβολή στη μελέτη της μεταπολεμικής πολιτικής ποίησης στην Ελλάδα*, ό.π., 92.

φανερώνονται —δια του αντιθέτου— τα ειδοποιά και ιδιάζοντα γνωρίσματα της ποίησης του Κατσαρού που δεν είναι άλλα από τον μείζονα —επικό στην πλειονότητα των περιπτώσεων— τόνο και την εναγώνια ζήτηση της «Έλευθερία[ς]», της μέγιστης αυτής αξίας και ύψιστης επιδίωξης, που προβάλλεται ως τέτοια και στις τρεις εξεταζόμενες συλλογές.²²⁸

Με το πέρασμα στην εκτενέστερη στροφική ενότητα, όμως, το ενδιαφέρον της προβληματικής του ομιλούντος εστιάζει στο παράδειγμα της ποίησης του Τάσου Λειβαδίτη. Ο τόνος, εν προκειμένω, γίνεται προσωπικός, δριμύτερος και η εντασιακή φόρτιση σωρεύεται με αποτέλεσμα τη δόμηση αυτής της απεριφραστης ποιητικής καταγγελίας εν είδει ευθείας απεύθυνσης. Στο πλαίσιο αυτής, ο Λειβαδίτης προσδιορίζεται με τη χρήση τριών όρων: «άστ[ός] ποιητή[ς] ἔλληνα[ς], που προσλαμβάνουν μιαν εντόνως αρνητική και υποτιμητική χροιά περαιτέρω αισθητοποιούμενη με την επιλογή της επάλληλης παράθεσής τους. Ο ποιητής εγκαλείται κελευστικά, λοιπόν, για την «άνθρώπιν[η]», ήτοι τη συμβατική και συμβιβασμένη, θεματολογία των ποιημάτων του, το υμνητικό («Πάψε τούς ὕμνους σου») ή θρηνητικό («Πάψε τούς θρήνους σου») ποιόν τους αλλά και για την απόσχισή του από τις τάξεις του αγώνα και την επακόλουθή της αφομοίωσή του στις τάξεις της πολιτείας. Με άλλα λόγια, ο ποιητής κρίνεται με αυστηρότητα διότι, σύμφωνα πάντα με το ποίημα του Κατσαρού, αποδεικνύεται πολιτικά και ποιητικά ανεπαρκής και ανακόλουθος. Με αυτά τα δεδομένα, ο μόνος τρόπος για την υπέρβαση αυτής της διττής του ανεπάρκειας προτείνεται στους τελευταίους στίχους της ίδιας στροφικής ενότητας και δεν είναι άλλος από την εκ νέου πολιτική και ποιητική συστράτευση στα ίδια ιδανικά και στα ίδια, μη εφαρμοσμένα, οράματα με το ομιλούν υποκειμένο («Ἔλα μαζί μου») προκειμένου αυτή να λειτουργήσει ως τροχοπέδη στους κινδύνους που προοικονομούνται («Αὔριο πού ἡ ζωὴ θὰ μᾶς σφίγγει θὰ βγείς μὲ/ τὴν κορούλα σου στοὺς δρόμους/ γεμάτος ἀπορία μέσα στὶς φλόγες») αλλά και ως αναβαθμός για τό φτάσιμο στην ποθούμενη «Έλευθερία».

²²⁸ Στην ποίηση του Κατσαρού η ελευθερία δεν παρουσιάζεται μόνο ως σκοπός ανυποχώρητα διεκδικούμενος αλλά, περισσότερο, δείχνεται επιμόνως ως η κινούσα αιτία της ύπαρξης και το επιστέγασμα της αυταξίας του ανθρώπου. Χάρη, λοιπόν, σ' αυτήν τη βαρυσήμαντη συνθετότητά της στις μείζονες συλλογές, που μελετούμε, βρίσκεται πάντοτε να εξέχει. Βλ. επ' αυτού τους καταληκτικούς στίχους από το *Μεσολόγγι* (1949): «Μακριὰ

πίσω ἀπὸ τὰ γκρεμισμένα μας τείχη

Ἐλευθερία»: Μιχάλης Κατσαρός, *Μεσολόγγι*.
Ὀροπέδιο, ὁ.π., 21.

Στις «Μέρες 1953» ο Κατσαρός δίχως δισταγμό προχωρεί στο ανάπτυγμα ενός ποιήματος που κατορθώνει μέσα από την εκδίπλωση της «ποιηματικ[ῆς] προβληματικ[ῆς]» του να συναιρέσει ή, καλύτερα, να συνυφάνει το πολιτικό με το ποιητικό με τέτοιο τρόπο ώστε αυτά να στέκουν αζεδιάλυτα. Επιπλέον, με τη μνεία των ονομάτων, την αξιολογική διάκριση των αναφερόμενων ποιητών και τη βραχεία προβολή ορισμένων βασικών σημείων της ποιητικής των επικρινόμενων Χικμέτ και Λειβαδίτη επιδιώκει και επιτυγχάνει εντέχνως να αναδείξει τα κυρίαρχα σημεία του προσωπικού του ποιητικού *τρόπου*, του αδιαμφισβήτητα αποκλίνοντος.

Σε άλλα ποιήματα της ίδιας συλλογής η «ποιηματική προβληματική» εκδηλώνεται με γενικές παρατηρήσεις και καθολικά πορίσματα για τον λόγο της ποίησης. Σε αυτά το ομιλούν υποκείμενο κατέχει το προνόμιο της αποστασιοποιημένης θέσης και, ως εκ τούτου, μπορεί να κρίνει και να αξιολογήσει αιχμηρά την αξία και το “βάρος” της παραγόμενης από τους συγκαρινούς ομοτέχνους του ποίησης. Την πιο αντιπροσωπευτική, ίσως, έκφραση μιας τέτοιας ευρυγώνιας κριτικής εντοπίζουμε στο ποίημα με τίτλο «Αντίθετα» που ακολουθεί και συμπληρώνει τις «Μέρες 1953»:

«Αντίθετα ἀπὸ τὸ ποτάμι
τὸ ἄλογο
τὸ δέντρο—
Ἀντίθετα ἀπὸ τὸν πρόεδρο
ἀπὸ τὶς ὁδηγίες χρήσεως
ἀντίθετα ἀπὸ σένα.

Ὁ λυρισμὸς σας
οἱ λέξεις σας
οἱ λόγοι σας
τὰ θρυλικά ὀνόματα
(χρονολογίες γεννήσεως),
(χρονολογίες θανάτου)
Θεὲ μου
πέφτουν ὅπως ἀδειανὰ πουκάμισα στὸ πάτωμα
κι ἄξαφνα χάνεται στὴν ἄμμο τὸ ποτάμι
καὶ μένετε κεῖ

[...].²²⁹

Στην πρώτη στροφική ενότητα, το ομιλούν υποκείμενο χαράσσει τους άξονες της ριζικής του «άντιθε[σης]» ρητά και ολιγόλογα με «φράσεις [πού] βγαίνουν χτυπημένες»²³⁰. Στην αντίθεση αυτή ο ομιλητής προσδίδει, εν αρχή, ένα νόημα αφηρημένο καθώς «άντ[ιτίθεται]», αφίσταται και λοξοδρομεί πέρα από «τὸ ποτάμι/ τὸ ἄλλογο/ τὸ δέντρο», ακολουθώντας μια πορεία ακανθώδη και δύσβατη. Ὑστερα, όμως, τιθασεύει και συγκεκριμενοποιεί το νόημα προσδίδοντας στην «άντιθε[σή]» μία διάσταση πολιτική —που εμπλέκει, και πάλι, το πολιτικό στοιχείο στο ανάπτυγμα μιας «προβληματικ[ῆς]» περί του λόγου της ποιήσεως.

Ἐχοντας ορίσει την «άντιθε[σή]» του και, κατ' επέκταση, κατοχυρώσει την προνομιακή του αποστασιοποιημένη θέση, ο ομιλητής προβαίνει στην ποιητική άρθρωση μιας δριμείας κριτικής, η οποία επικεντρώνεται στον «λυρισμό», τις «λέξεις», τα «λόγια» και τα «θρυλικά ὀνόματα», σε ὅσα δηλαδή απαρτίζουν και συστήνουν την ποίηση. Απευθυνόμενος, λοιπόν, ευθέως στους ποιητές (με την εμφιατική χρήση της αντωνυμίας «σας» αλλά και τους ρηματικούς τύπους που τοποθετούνται στο δεύτερο πληθυντικό πρόσωπο) ο ομιλητής αναδεικνύει το αβαρές και το κενό κάθε ποιητικού εγχειρήματος, που συγκροτείται με τον —επιδερμικό και αβαθή— «λυρισμό» των «ώραί[ων] λόγ[ων]»²³¹, ακόμη μέμφεται τις «λέξεις» που μέσα σ' ένα καθεστώς αβασάνιστης πολυχρησίας μένουν δίχως ζωή, κουφάρια, ὅπως εκείνες οι νεκρωμένες «λέξεις» που εντοπίσαμε, πρωτίτερα, στο «Νεκρὸ δάσος», και στέκεται, τέλος, στους «λόγο[υς]» και στα «θρυλικά ὀνόματα», που, αμφότερα, χρησιμοποιούνται αποδυναμωμένα και στερούμενα της αντοχής να στέκουν. Ἰδιαίτερος, τα «θρυλικά ὀνόματα» εγκλωβισμένα στις συμβατικές «χρονολογίες γεννήσεως» και «θανάτου» παραμένουν, πάλι, άνευ περιεχομένου και η λειτουργία τους περιορίζεται σ' εκείνη των αναιμικών συμβόλων που τίποτε, κατ' ουσίαν, δεν σημαίνουν και, ἔτσι, αδυνατούν να εμπνεύσουν και να εγείρουν. Ὅλα, λοιπόν, εξασθενημένα, καθώς είναι, δίδουν ένα, επίσης, ασθενικό αποτέλεσμα το οποίο ὄχι μόνο δεν ζωοδοτεῖ αλλά και χερσώνει τις λίγες υπάρχουσες οάσεις («κι ἄξαφνα χάνεται στὴν ἄμμο τὸ ποτάμι»). Αυτή, ακριβώς, η εξουθενωτική κάθε ζωτικού στοιχείου εκτροπή της ποίησης αποδίδεται μέσω μιας

²²⁹ Μιχάλης Κατσαρός, *Κατὰ Σαδδουκαίων*, ὁ.π., 48.

²³⁰ Βλ.: «Οἱ περιττολογίες δὲν ὑπάρχουν ἐδῶ, καὶ οἱ φράσεις βγαίνουν χτυπημένες»: Γιώργος Μαρκόπουλος, «Γιὰ τὸν Μιχάλη Κατσαρό καὶ τοὺς Σαδδουκαίους», ὁ.π., 29.

²³¹ Βλ. τὸν στίχο ἀπὸ σημαῖνον ποίημα «Ἡ διαθήκη μου»: «Ἄντισταθεῖτε [...] σ' αὐτοὺς ποὺ λένε λυρισμὸ τὰ ὠραῖα λόγια»: Μιχάλης Κατσαρός, *Κατὰ Σαδδουκαίων*, ὁ.π., 55.

παρομοίωσης, αρθρωμένης με υλικές προεκτάσεις. Ο «λυρισμός», οι «λέξεις», οι «λόγοι», τα «θρυλικά όνόματα» εμφανίζονται, συνεπώς, να «πέφτουν ὅπως ἄδεια πουκάμισα στὸ πάτωμα», μαρτυρώντας με αυτόν τον τρόπο την εκκωφαντική τους κενότητα και την ουσιαστική τους ασημαντότητα. Έτσι, εκείνο που προκύπτει εμμέσως ως ζητούμενο είναι η πρόσδοση ζωτικού βάρους στις «λέξεις», περιεχομένου στον «λυρισμό», νοήματος στους «λόγο[υς]» και ουσίας στα «θρυλικά όνόματα» ώστε δι' αυτών να ελευθερωθεί η ποίηση.

Με την ερμηνευτική προσέγγιση τριών ποιημάτων της συλλογής *Κατὰ Σαδδουκαίων* —της πλέον αντιπροσωπευτικής των τριών— επιδιώχθηκε να φανεί ο τρόπος με τον οποίο η ελευθεριακή και αντιδογματική πολιτική ηθική αιμοδοτεί και κατευθύνει, τρόπον τινά, τη διαμόρφωση της εξίσου αντιδογματικής και αναφομοίωσης ποιητικής του Κατσαρού, η οποία συγκροτεί έναν λόγο που μοιάζει, εν πρώτοις, ν' αφηφά την ιστορικοκοινωνική συνθήκη που τον γεννά, στην πραγματικότητα, όμως, τόσο καλά την αφουγκράζεται ώστε άμεσα να την μεταβολίζει, ζητώντας, την επόμενη στιγμή, το αισιόδοξο και μαχητικό προχώρημα προς την «Ἐλευθερία». Μάλιστα, αυτό που θα μπορούσε να ειπωθεί είναι πως η επίγνωση του ζόφου και το βίωμα του αδιεξόδου είναι, ίσως, εκείνες οι καταστασιακές συνθήκες που άγουν στην ποιητική υπέρβαση της οίμωγής και της ελεγείας καθώς ζητούμενο της ποίησής του δεν γίνεται η ατέρμονη αναβίωση του τραύματος αλλά η χορήγηση ενός οράματος.²³²

Με γνώμονα, λοιπόν, το «πέρ[ασμα] πρὸς τήν/ Ἐλευθερία» η οποία ορίζεται ως τέλος (σκοπός) στο ποίημα «Ἡ διαθήκη μου»²³³ και, ὅπως έχουμε σημειώσει και πρωτύτερα, διαπερνά δυναμικά —πέρα από το *Κατὰ Σαδδουκαίων*— το *Μεσολόγγι* και το *Ὅροπέδιο*, ο ελάσσων τόνος, η τόσο “ανεπιθύμητη” «χαμηλή φωνή» (βλ. ἐδὼ παραπάνω: Κεφάλαιο Τρίτο, Ὑποκεφάλαιο I, 96), παραμερίζεται και αντ' αυτού προτιμάται ο μείζων-υψηλός τόνος καθώς φαίνεται ο μόνος ικανός να παρακολουθήσει και να αποδώσει την ορμή, την ταχεία ροή και την ένταση του εκφερόμενου λόγου:

²³² «Μὰ κάποτε πὸν ἡ κρύα σιωπὴ θὰ περιβρέχει τὴ γῆ
κάποτε πὸν θὰ στερέψουν οἱ ἄσημες φλυαρίες
κι ὄλοι τοὺς θὰ προσμένουνε σίγουρα τὴ φωνὴ
θ' ἀνοίξω τὸ στόμα μου
θὰ γεμίσουν οἱ κῆποι μὲ καταρράχτες
στὶς ἴδιες βρώμικες ἀγλὲς τὰ ὄπλοστάσια
οἱ νέοι ἔξαλλοι θ' ἀκολουθοῦν μὲ στίχους χωρὶς
ῥυθμὸν
οὔτε ὑποταγὴ στὴν τρομερὴ ἐξουσία.
Πάλι σὰς δίνω ὄραμα»: «Ὅταν...»: *Ὁ.π.*, 53.

²³³ *Ὁ.π.*, 56.

«Κάτω ἀπὸ τὸν οὐρανὸ γαλαζογέρνανε
χιλιάδες ἄνθρωποι
κι ὅλα νὰ φαίνονται σὲ μιὰ μαλαματένια βροχή
κι ὅλα νὰ τρέχουνε μέσα στὸ αἷμα
σὰν τὰ κύματα χρυσὰ
σὰν τὸ νερὸ καθαρὰ
σὰν τὴν πέτρα».²³⁴

Συνάμα, ο μείζων τόνος συναρτάται ἀρρηκτα με τις επικές, μεσσιανικές και προφητικές (κρύφειες και αλληγορικές συχνά) εκφάνσεις του ποιητικού λόγου οι οποίες —ουκ ολίγες φορές— εντοπίζονται να πλαισιώνουν τους στίχους όπου το ὄραμα εκδιπλώνεται ή, ἄλλοτε, να λειτουργούν οι ίδιες ως ποιητικοί τόποι της εκδίπλωσής του:

«Νὰ μὴν ἀκούγεται ἦχος
Εἶμαι ἐδῶ στὴν κορφή. Ἡ πορεία ἀνέβηκε
Μόνος. Κάτω ἀπὸ τὰ πόδια μου σιδερένιες
βέργες ἐλάσματα βράχοι
ἐδῶ μόνος σ' αὐτὸ τὸν περιορισμένο χῶρο στὸν
ἀπέραντο
χωρὶς τείχη».²³⁵

Ακόμη, ὅπως μπορεί να διαπιστωθεῖ και στο δοθέν ποιητικὸ χωρίο ἀπὸ το *Ὀροπέδιο*, ο υψηλὸς τόνος προσδέεται με τη στοχευμένη ἀπόδοση του ομιλούντος και δρώντος υποκειμένου ως μονήρους και αποκομμένου ἀπὸ το λοιπὸ πλήθος ἀλλὰ και «παντοδύναμο[υ]»²³⁶ καθὼς —και αὐτὸ εἶναι, κυρίως, ορατὸ στο *Ὀροπέδιο*— ἀπὸ τη δική του βούληση, τη δική του δράση, τη δική του προτροπή εξαρτάται η δημιουργία («Θὰ χτίσω τὴ νέα σας πόλη./ Μὴν ἀφίσετε τὴν ἐλπίδα—κάθε λεπτὸ μιὰ σημαία./ Μὴν ἀφίσετε τὸ νερὸ τὸν ἄνεμο καὶ τὴ γῆ—/ κάθε λεπτὸ και μαζί σας»)²³⁷ ἀλλὰ και —γεγονός που διαφαίνεται ευκρινῶς στο ἐπικὸ σύνθεμα *Μεσολόγγι*— ἀπὸ τον δικό του

²³⁴ Μιχάλης Κατσαρός, *Μεσολόγγι. Ὀροπέδιο*, ὁ.π., 11.

²³⁵ «I»: *Ο.π.*, 27.

²³⁶ Βλ.: Ανδρέας Μπελεζίνης, «Η ποίηση του Μιχάλη Κατσαρού στην εποχὴ της ξηρασίας», ὁ.π., 54.

²³⁷ «III»: Μιχάλης Κατσαρός, *Μεσολόγγι. Ὀροπέδιο*, ὁ.π., 31.

λόγο, τη δική του μαρτυρία (που του επιβάλλεται καθολικά ως χρέος) τα επικά συμβάντα διασώζονται, “σαρκώνονται” και γίνονται υλικά της ποίησης²³⁸:

«Όλα μοῦ γνέφουν νὰ μιλήσω.
Γαῖτοποῦλες πὸν γυρνᾶν περήφανες ἀπ’ τὸ καμάκι
Πυρκαγιᾶς
παλιὰ λησμονημένα σίδερα
τὰ τελευταῖα γιοφύρια π’ ἀρχίζουν καὶ δὲν περνᾶν
 πουθενὰ
ἢ φωνὴ σου πὸν πέθανε. [...]

Στὰ πόδια μου κουλουριάζονται οἱ φωνές πὸν
 χάνονται».²³⁹

Ἡ ἐπιλογή, συνεπῶς, τοῦ υψηλοῦ τόνου καὶ ἡ συνεπακόλουθὴ τῆς ἀρθρωσῆς μιᾶς στεντόρειας ἐλευθέριας ποιητικῆς φωνῆς σ’ ἓνα τοπίο πού μοιάζει κατάστικτο ἀπὸ ἓναν τόνο «χαμηλῆς κουβέντας»²⁴⁰ φαντάζει καὶ, πιθανότατα, εἶναι ἡ τρανότερη ἀπόδειξη τῆς ἐσκεμμένης ἀπόκλισης τῆς μεταπολεμικῆς ποίησης τοῦ Κατσαροῦ. Ἀκόμη καὶ ἀν λογίσουμε τὴν «ἐπικὴ κραυγὴ» ὡς «ἀναπηδ[ώσα] ἀπὸ τὸ τραῦμα»²⁴¹, ὅπως σημείωνε γιὰ τὸ *Μεσολόγγι* ὁ Χουρμούζιος, ἢ ὡς τεκμήριο, καλύτερα, τῆς υπέρβασής του, τὸ ἰδιάζον καὶ ἀπειθάρχητο τοῦ προκύπτοντος ποιητικοῦ λόγου μένει καὶ δηλώνει με δριμύτητα ὅ, τι ὁ Κατσαρός ἀποκομίζει ἀπὸ τὴ —δίχως δόγμα— πολιτικὴ ἠθικὴ του, ἤτοι τὴ δόνηση καὶ τὴν ωφέλεια τῆς μόνιμης καὶ διαρκούς ἀντίθεσης,²⁴² τὴν ἀρνήση τῆς ἀφομοίωσης (τοῦ “τετραγωνισμοῦ”) καὶ τὴ διηνεκὴ ζήτηση τῆς —ἀνευ ὀρων— «Ἐλευθερία[ς]». Βλέποντας, λοιπόν, τὴν ποιητικὴ του

²³⁸ Ὁρθῶς ὁ Μπελεζίνης ἐπισημαίνει γιὰ τὸ ξεκίνημα τοῦ συνθέματος ὅτι μιὰ «[σ]υνείδηση ποιητικῆς κλήσης καὶ προορισμοῦ καὶ μάλιστα καθολικῆ προβάλλεται ἤδη στὸν πρῶτο στίχο» του. Βλ.: Ἀνδρέας Μπελεζίνης, «Ἡ ποίηση τοῦ Μιχάλη Κατσαροῦ στὴν ἐποχὴ τῆς ξηρασίας», *ὁ.π.*, 54.

²³⁹ Μιχάλης Κατσαρός, *Μεσολόγγι. Ὁροπέδιο*, *ὁ.π.*, 9.

²⁴⁰ Βλ.: «[...] τὸ καθεστῶς τῆς χαμηλῆς κουβέντας πὸν τόσο τὸ ἀνάδειξε ἢ νεώτερη ποίηση»: Ἀντρέας Καραντώνης, «Τὰ βιβλία. Κατσαρός “Ὁροπέδιο”», *Νέα Ἑστία* 756 τομ. 65 (1 Ἰανουαρίου 1959), 64.

²⁴¹ «Ἐδῶ μιὰ σειρά ἀπὸ εἰκόνες-θραύσματα εἰκόνων πὸν ὑποβάλλουν τὴ σύνθεση στό βάθος τοῦ πίνακα, μιὰ φράση πὸν ξάφνου σπαθίζει τὴν ἐπιφάνεια καὶ τὴν χαρακώνει βαθειά γιὰ ν’ ἀναπηδήση ἀπὸ τὸ τραῦμα ἢ ἐπικὴ κραυγὴ»: Αἰμίλιος Χουρμούζιος, «Μιχάλη Κατσαροῦ, «Μεσολόγγι» (Ἐκδόσεις «Ποιητικῆς Τέχνης», Ἀθήνα, 1949)», *Νέα Ἑστία* 533 (Σεπτέμβριος 1949), 1219.

²⁴² Βλ. ἐπικουρικὰ τὴν κατατοπιστικὴ διαπίστωση τοῦ Δάλλα: «Ὁ Κατσαρός [...] εὐτύχησε νὰ σπονδυλώσει μιὰ προσωπικὴ ἐκδοχὴ. [...] Ἡ στάση του τελικὰ συσπειρώνεται στὴν ἀκραία, ἐπίμονη προτροπὴ τῆς *Διαθήκης* του: *Ἀντισταθεῖτε*—»: Γιάννης Δάλλας, «Μιχάλης Κατσαρός. Μιὰ αἴρεση σὲ σκηρικὴ διάσταση βάθους (*Κατὰ Σαδδουκαίων*)», *Σύμμεικτα*, Ἀθήνα, Gutenberg, 2014, 229.

στάση ως αποκύημα της πολιτικής, είναι βάσιμο να ειπωθεί ότι ο ποιητής πράττει εκείνο το οποίο ρητά αναγγέλλει στην απόληξη του ποιήματός του, «Μέρες 1953», «μονάχος ανοίγ[ει] τὸ δρόμο», έναν δρόμο διάφορο του ύμνου και του κοπετού ή, με τα λόγια του ομιλούντος στην “αντιστασιακή αγωγή” της «Διαθήκη[ς]», έναν δρόμο ενάντιο «στὰ θούρια» και «στὰ γλυκερὰ τραγούδια μέ τοὺς θρήνους»²⁴³.

²⁴³ «Ἡ διαθήκη μου»: Μιχάλης Κατσαρός, *Κατὰ Σαδδουκαίων*, ὁ.π., 56.

II. «Ἡ διαθήκη μου [...] ἕνα ζεστό ἄλογο ἀκέραιο»²⁴⁴: Ἡ συμβολή των *υλικότητων* στην πλάση του ελευθέρου οράματος

Στο προηγούμενο υποκεφάλαιο εστίασαμε την προσοχή μας στη διαπίστωση των στοιχείων εκείνων που καθιστούν τον μεταπολεμικό ποιητικό λόγο του Κατσαρού, ὅπως εντοπίζεται στις τρεις υπό εξέταση συλλογές, αποκλίνοντα. Λίγο προτού ολοκληρωθεῖ ἡ πραγμάτευσή μας ἐκεῖ, σημειώθηκε πως στο πεδίο αὐτοῦ τοῦ λόγου μιλά και δρα εξακολουθητικά ἕνα «παντοδύναμο “ἐγώ”»²⁴⁵, ἕνα κυρίαρχο υποκείμενο που στέκει, συνηθέστερα, ἐξεχόντως ἀπόμακρο ἀπὸ τὸ πλῆθος («θὰ περιφέρομαι μόνος—/ ἕνας φλογερὸς πρίγκηπας - μάγος») ²⁴⁶, ἐνίοτε, ὁμως, ἐνώνεται μ’ αὐτό («Καὶ μὲ τὸ πλῆθος γίνηκα σὰν ἕνα σῶμα/ γιγάντιο σῶμα/ ποὺ ἀνασαίνει») ²⁴⁷, πειθαρχώντας στις ζήτησεις τοῦ ἢ συμπορευόμενο μ’ ἐκεῖνο (τὸ πλῆθος δηλαδή), μέχρις ὅτου να ἐπιστρέψει ἐκ νέου στη μόνωσή του, ἡ ὁποία ἐπιτελεῖ ρόλο τελικοῦ προορισμοῦ. Αὐτὴ ἡ παρατήρηση, λοιπὸν, ὡς πρὸς τὴν «παντοδ[υναμία]» τοῦ υποκειμένου εἶναι, ἐπὶ τοῦ παρόντος, λειτουργικὴ ὡς εἰσαγωγικὴ και ἐναρκτήρια τῆς παρούσας πραγμάτευσης ἡ ὁποία ἐπιχειρεῖ να διερευνήσει τὴ συντέλεση τῆς *υλικότητας* στην υλοποίηση-αποτύπωση τοῦ οράματος —που εξακολουθητικά εὐαγγελίζεται ὁ λόγος τοῦ Κατσαρού— και, συγχρόνως, στην ἐπιτελούμενη ποιητικὴ κοσμογονία.

Ἐκκινώντας αὐτὴ τὴ διερεύνηση για τὸν ἐντοπισμὸ των πολλαπλῶν ἐνοικήσεων τῆς *υλικότητας* στο πεδίο τοῦ λόγου, κρίνεται ὠφέλιμο να ἐξετάσουμε τις τρεις μείζονες συλλογές χωριστά, ἀκολουθώντας, ἐπίσης, τὴ χρονολογικὴ σειρά, και ἔτσι να εστίασουμε, ἐν ἀρχῇ, στο σύνθεμα *Μεσολόγγι*, που δημοσιεύει ὁ Κατσαρός το 1949 ἀλλὰ γράφει στον ομώνυμο τόπο το 1947²⁴⁸. Στο σύνθεμα αὐτό δεσπόζει, καταφανῶς, ὁ ἐπικός τόνος και ἡ «Ἐλευθερία»²⁴⁹, συναρτημένη με τὴν ἐπιδίωξη τῆς σωτηρίας τοῦ ἐν λόγῳ τόπου —που ἀναδεικνύεται με τὴν ἐπαναληπτικὴ ἐκφορὰ

²⁴⁴ «Υστερόγραφο»: Μιχάλης Κατσαρός, *Κατὰ Σαδδουκαίων*, ὁ.π., 56.

²⁴⁵ Βλ.: Ἀνδρέας Μπελεζίνης, «Ἡ ποίηση τοῦ Μιχάλη Κατσαροῦ στην ἐποχὴ τῆς ξηρασίας», ὁ.π., 54.

²⁴⁶ «Θὰ σὰς ἀφήσω»: Μιχάλης Κατσαρός, *Κατὰ Σαδδουκαίων*, ὁ.π., 51.

²⁴⁷ Μιχάλης Κατσαρός, *Μεσολόγγι. Ὁροπέδιο*, ὁ.π., 20.

²⁴⁸ Ὁ.π., 21

²⁴⁹ Βλ. τὴν ἀπόληξη τοῦ ποιήματος: «Μακριὰ/ πίσω ἀπὸ τὰ γκρεμισμένα μας τείχη/ *Ἐλευθερία*»: Ὁ.π.

της φράσης «Τὸ Μεσολόγγι νὰ σωθεῖ»²⁵⁰ δια στόματος των αγωνιζομένων—, προβάλλει ως η δεσπόζουσα ζήτηση. Καθ' ὅλη τη διάρκεια του συνθέματος, το Μεσολόγγι επισημαίνεται ως ο *τόπος* όπου ὅλες οι αναφερόμενες δράσεις εκτυλίσσονται. Ο *τόπος* αυτός, μάλιστα, προσδιορίζεται ὄχι μόνο με την εξακολουθητική μνεία του ονόματός του αλλά και μέσω της μνείας των γεωγραφικών εκείνων χαρακτηριστικών που τον συγκροτούν.²⁵¹ Με ἄλλα λόγια, ο *τόπος* αποδίδεται με την πληθώρα των φυσικών *υλικοτήτων* που τον δομοῦν και τον ορίζουν. Δεν συμβαίνει, ὁμως, κάτι ἀνάλογο και με τον χρόνο· αυτός πόρρω ἀπέχει ἀπὸ το να θεωρηθεῖ συγκεκριμένος. Ἐτσι, μπορούμε να εντοπίσουμε στο *Μεσολόγγι* (ὅπως και στο *Ὅροπέδιο* παρακάτω) —εντονότερα— εκείνο, ακριβῶς, που εἶχαμε διακρίνει και στο ποίημα «Μέρες τοῦ 1953» ἀπὸ το *Κατὰ Σαδδουκαίων*, τη σύγχυση δηλαδή και το “σπάσιμο” των χρονικῶν επιπέδων, τη σχετικοποίηση της διαιρετότητας του χρόνου και τη συνεπακόλουθῆ ἀντιμετώπιση του ως ενιαίου, ἀφού το ποιητικὸ υποκείμενο φαίνεται να υπερβαίνει τη σύμβαση αὐτῆ («ἀραδιάζω τὰ χρόνια μου σὰν τὰ σπαθιά»)²⁵².

Μέσα σε αὐτὴν την τοπικὴ και (δια)χρονικὴ συνθήκη, λοιπόν, εκδιπλώνεται η εξέλιξη ἐπ'ἀλλήλων ἐπικῶν συμβάντων, τα οποία συνιστοῦν γεννήματα της μετάβασης ἀπὸ την ἀδράνεια και τη σιωπὴ στη δράση και τον θόρυβο:

«Κι ἀνάψανε μιὰ πυρκαγιὰ πάνω στὰ μέτωπά μας
σκορπίσανε τέτοια βουὴ στὰ χώματά μας».²⁵³

Σε αὐτὰ τα συμβάντα συνδράμουν μορφές ἐτερόκλητες, οι οποίες συρρέουν για να αγωνιστοῦν στον ἐπικὸ *τόπο* ἀπὸ ποικίλα μέρη, συνθέτοντας ἓνα μορφικὸ μωσαϊκὸ που περιστοιχίζει το ομιλοῦν υποκείμενο ἕως ὅτου το απορροφᾷ ἐντὸς του. Με αὐτὸν τον τρόπο —και ὕστερα ἀπὸ τον ἀέναο μετασχηματισμὸ του— το υποκείμενο μεταγγίζεται σε ὅλες τις μορφές και, ἐνοικώντας «σὲ χίλια βλέμματα/ σὲ χίλια χέρια»²⁵⁴, ἐπιτυγχάνει μαζί τους το φτάσιμο στην «Ἐλευθερία» («Ἐκρεμίσαμε τὰ τεῖχη μας./ Γιομίσαμε μὲ κάμπους/ μὲ δροσερές πηγές κι ἀγέρα/ [...] μὴν ἔχοντας τὸν

²⁵⁰ *Ο.π.*, 12 και 16.

²⁵¹ Βλ. ἐπὶ παραδείγματι τους —παλαμικῆς μνήμης— στίχους: «Ἀνατριχιάζει ἡ λιμνοθάλασσα. Πονάει./ Κι ὅπως βογγάει ἡ Βαράσοβα μὲ τὸ Ζυγὸ/ ἀνασηκώνει τὰ πλευρὰ»: *Ο.π.*, 18.

²⁵² *Ο.π.*, 20.

²⁵³ *Ο.π.*, 18.

²⁵⁴ *Ο.π.*, 20.

θάνατο ἴσκιο στὸ σηκωμό μας/ χωρὶς τὴν πέτρα στὴν καρδιά νὰ μᾶς κρατάει τὰ γκέμια»)²⁵⁵.

Ὅπως εἶναι, λοιπόν, φυσικό σε αὐτὸ το δονούμενο ἀπὸ ἐπικό παλμὸ σύνθεμα ἡ *υλικότητα* λειτουργεῖ περιφερειακά, συμπληρώνοντας, κατ' οὐσίαν, τὶς ἀφηγούμενες δράσεις καὶ καθιστώντας τὶς, κατ' οὐσίαν, περαιτέρω ἀπτές. Για τὸν λόγο αὐτό, ἐντοπίζονται ἐδῶ μαζικῶς —πέρα ἀπὸ τὶς συγκροτητικὲς τοῦ *τόπου φυσικῆς υλικότητες* οἱ ὁποῖες παρουσιάζονται ὡς νὰ ἐπιδοκιμάζουν τὴν ἐπικὴ κίνηση ἢ, ἀκριβέστερα, νὰ πάλλονται, ἐπίσης, ἀπὸ τὸν μαχητικὸ παλμὸ σε τέτοιο βαθμὸ ὥστε νὰ μετέχουν, ἐνίοτε, κι ἐκεῖνες με τὸν τρόπο τοὺς σε ὅσα ἐπιτελοῦνται—²⁵⁶ *ὄργανα* (*χρηστικὰ πράγματα*) που συνθέτουν τὴν πολεμικὴ σκευὴ τῶν μορφῶν (λ.χ. «νέοι μὲ χρυσὲς πανοπλίες»)²⁵⁷ καὶ ἀρτιώνουν τὸ ἐπικό σκηνικό:

«Κ' ἔβλεπες μέσα στὸ πλῆθος
φεσάκια ἀπὸ τὸ Τούνεζι καὶ δίκωχα
κ' ἔβλεπες καρυοφύλια
μαῦρα μαντήλια κρητικὰ
μαροκινὰ σπαθιὰ καὶ πολυβόλα
μπάλες χειροβομβίδες [...]».²⁵⁸

Στους παραπάνω στίχους, βέβαια, δὲν εἶναι μόνο τὰ ὅπλα, που ἀπαριθμοῦνται, ἐνισχυτικῆς τῆς ἐπικῆς ατμόσφαιρας *χρηστικῆς υλικότητες* ἀλλὰ καὶ τὰ ἐνδύματα («φεσάκια», «δίκωχα», «μαῦρα μαντήλια κρητικὰ») που ἀναδεικνύουν τὴν πανσπερμία αὐτῆς τῆς στρατιάς, ἐπισημαίνοντας (ἢ καὶ προτάσσοντας) τὶς καταγωγικὲς διαφορὲς τῶν ἀγωνιζόμενων μορφῶν, με σκοπὸ νὰ δειχθεῖ εὐκρινέστερα ἡ ὀρμητικὴ συστράτευση, ἡ ἀθρόα δράση καὶ κίνηση πρὸς τὸ ἐπιδιωκόμενο.

Τέλος, οἱ *υλικότητες* (*φυσικῆς* καὶ *χρηστικῆς*) ἐπιτελοῦν ἓναν, ἀκόμη, σημαίνοντα, ἀν ὄχι τὸν σημαντικότερο, ρόλο, που ἀναδεικνύεται στὴν ἐναρκτήρια στροφικὴ ἐνότητα τοῦ ποιήματος:

²⁵⁵ *Ὁ.π.*, 20-21.

²⁵⁶ Βλ. τὴ συντονισμένη καὶ γενεσιουργὸ δράση τῶν *φυσικῶν υλικότητων*: «Ἀνατριχιάζει ἡ λιμοθάλασσα. Πονάει./ Κι ὅπως βογγάει ἡ Βαράσοβα μὲ τὸ Ζυγὸ/ ἀνασηκώνει τὰ πλευρά/ ξεκολάει τὶς βαθιὲς ρίζες/ σειέται/ λυγáει σὰ λαβωμένο ψάρι/ [...] καὶ γίνεται φῶς ἀδέρφια μου»: *Ὁ.π.*, 18. Ἀκόμη, βλ. γιὰ τὴ συμμετοχικὴ (ἐπικὴ) δράση ὀρισμένων *φυσικῶν υλικότητων*: «ἄγρια πουλιὰ νὰ σκίζουσε τὶς σάρκες»: *Ὁ.π.*, 16.

²⁵⁷ *Ὁ.π.*, 17.

²⁵⁸ *Ὁ.π.*, 19.

«Όλα μοῦ γνέφουν νὰ μιλήσω
Γαῖτοποῦλες ποὺ γυρνάν περήφανες ἀπ' τὸ καμάκι
Πυρκαγιᾶς
παλιὰ λησμονημένα σίδερα
τὰ τελευταῖα γιοφύρια π' ἀρχίζουν καὶ δὲν περνᾶν
πουθενὰ [...]».²⁵⁹

Οἱ *υλικότητες* ἐδῶ στις ποικίλες εκφάνσεις τους —ἀρτίες, αφημένες στη λήθη ἢ μη εξυπηρετικές— δίδουν τὸ έναυσμα τῆς ποιητικῆς “ομιλίας” καὶ τῆς (έντεχνης) ρηματοποίησης τῶν συμβάντων στο ποιητικὸ υποκείμενο. Μ’ ἓνα καθολικὸ τους νεύμα («Όλα μοῦ γνέφουν νὰ μιλήσω») λειτουργοῦν υπενθυμίζοντας τὴν εὐθύνη καὶ παρωθώντας στο τόλμημα. Δὲν θὰ ἦταν ἀστοχο, λοιπὸν, νὰ εἰπωθεῖ πὼς ἓνας κόσμος *υλικότητων* εἶναι ἐκεῖνος ποὺ ἀγεί στην καὶ ἐπιτρέπει τὴν ἀρθρωση τῶν συμβάντων δεσμεύοντας παντοιοτρόπως τὸ υποκείμενο νὰ γίνῃ ἡ φωνὴ του.

Περνώντας ἀπὸ τὸ *Μεσολόγι* στο *Κατὰ Σαδδουκαίων* (1953), θὰ πρέπει νὰ ἐπισημάνουμε, ἐν πρώτοις, πὼς σὲ αὐτὴν τὴ συλλογὴ ἐντοπίζεται ἰσχυρὴ ποσοτικὰ ἡ χρῆση τῶν *φυσικῶν υλικότητων* ἐνῶ, ἀντιθέτως, ἐνισχύεται αὐτὴ τῶν *οργάνων* ποὺ ἐνοικοῦν πολυειδῶς στὸν λόγο. Ἀρχῆς γενομένης, ἀπὸ τὶς *χρηστικὲς υλικότητες* (τὸν ὀπλισμὸ καὶ τὰ ἐνδύματα) ποὺ —ὅπως ἔχουμε καὶ πρωτύτερα δείξει— λειτουργοῦν ὡς σκευὴ τῶν μορφῶν, παρατηρεῖται πὼς σὲ ἀρκετὰ ποιήματα τῆς συλλογῆς αὐτῆς, πέρα ἀπὸ τὸ νὰ ἀρτιώνουν τὴ μορφή, λειτουργοῦν ὡς νὰ τὴ σχολιάζουν, ὡς νὰ ἀναδεικνύουν, ἀκριβέστερα, τὸ ἠθικὸ τῆς ποιῶν, τὸ ὁποῖο διυλίζεται πάντα ἀπὸ τὸ ομιλοῦν υποκείμενο. Μὲ αὐτὰ τὰ δεδομένα, λοιπὸν, δὲν εἶναι λίγες οἱ φορὲς ποὺ τὰ πρόσωπα μὲ ἓνα ἀξίωμα στὸν μετεπαναστατικὸ σχηματισμὸ τῆς πολιτείας ἀποδίδονται μὲ πομπῶδη καὶ πολυτελῆ σκευὴ ἡ ὁποία κραυγάζει τὴν ἐπιβολὴ καὶ τὴν ἐξουσία τους:

«Τοὺς ὑπάτους ἐγὼ ἀνέδειξα σὶς συνελύσεις
καὶ αὐτοὶ κληρονομήσανε τὰ δικαιώματα
φόρεσαν πορφυροῦν ἀτίθασον ἔνδυμα
σανδάλια μεταξωτὰ ἢ πανοπλία
ἐξακοντίζουν τὰ βέλη ἐναντίον μου».²⁶⁰

²⁵⁹ *Ο.π.*, 9.

²⁶⁰ «Κατὰ Σαδδουκαίων»: Μιχάλης Κατσαρός, *Κατὰ Σαδδουκαίων*, ὁ.π., 7.

Αντιθέτως, το ομιλούν υποκείμενο, που καταφέρεται εναντίον όσων καπηλεύονται για ίδιον όφελος την επανάσταση, παρουσιάζεται με ενδύματα που μαρτυρούν την αποχή του από κάθε ωφέλεια αλλά, συνάμα, το αναδεικνύουν και ως μη αφομοιωμένο γέννημα των δικαιότερων αγώνων:

«Γιά τοῦτο παρέμεινα μέ τὰ κουρέλια μου
ὅπως μέ γέννησε ἡ Γαλλική ἐπανάσταση
ὅπως μέ γέννησε ἡ ἀπελευθέρωση τῶν νέγρων
ὅπως μέ γέννησεσ μάνα μου Ἰσπανία
ἕνας σκοτεινός συνωμότης».²⁶¹

Πέραν των ενδυμάτων και του οπλισμού, άλλες *χρηστικές υλικότητες* που εντοπίζονται σε —ουκ ολίγα— ποιήματα της συλλογής είναι τα «λάβαρα», οι «σημαῖες» και τα «τείχη». Οι πρώτες δύο συνδέονται άλλοτε με μία πεπτωκυία —και “ξεφτισμένη”— επανάσταση (βλ.: «Οἱ ποιητές κρατώντας τὰ λάβαρα/ ἔγραφαν ὕμνους/ κρατούσαν τήν ἀναπνοή μπροστά στους/ ἐπισήμους»)²⁶² και άλλοτε παρατίθενται ως δηλωτικές μιας διηνεκούσ αντίστασης²⁶³. Όσον αφορά δε στα «τείχη»²⁶⁴ αυτά αναδεικνύονται μονίμως ως *υλικότητες* που κατατέμνουν και (περι)ορίζουν έναν ευρύτερο τόπο (μια πόλη). Αυτά, συνάμα, στέκουν υπενθυμίζοντας την αναγκαιότητα της υπέρβασής τους, αν όχι την υποχρέωση της ολοτελούς κατεδάφισής τους.²⁶⁵

Ξεχωριστή, όμως, και εξέχουσα περίπτωση απ’ όλες τις παραπάνω είναι εκείνη της χρήσης της *φυσικής υλικότητας* του «ἀλόγου» —όχι μόνο χάρη στην εξαιρετικότητά του ως *φυσικής υλικότητας* μεταξύ των *χρηστικών* αλλά, κυριότατα, χάρη στην ιδιαιζόντως εντασιακή χρήση της στο «Υστερόγραφο»:

«Ἡ διαθήκη μου πρὶν διαβαστεῖ
—καθῶς διαβάστηκε—

²⁶¹ *Ο.π.*, 15.

²⁶² «Βησιγόθου»: *Ο.π.*, 11.

²⁶³ Βλ.: Γιά τοῦτο ὑψῶνω τὸ λάβαρο τῆ νύχτα λευκὸ/ μετὰ τὸ σπάω καὶ γίνομαι σίδερο/ φωνασκῶ ὑποκρίνομαι παραδίδω ἐντολές/ παραδίδω κλειδιά πολιτείες μπετόν καὶ σημαῖες»: «Πῶς νὰ καταχωρήσω»: *Ο.π.*, 39.

²⁶⁴ Βλ. ἐπὶ παραδείγματι: «Δωριεῖς»: *Ο.π.*, 14-16.

²⁶⁵ Στο *Κατὰ Σαδδοουκαίων* η λειτουργία των «τε[ιχῶν]» ως ορίων ερεθίζει τις μορφές να τα παραβιάσουν (βλ. τον τρόπο που εισχωρεῖ στη Ρώμη ο «ἐχθρὸς τοῦ βασιλείου»: «Ξανθὸς ὄμορφος ὁ ἐχθρὸς τοῦ βασιλείου»: *Ο.π.*, 20) ὥστε να εισδύσουν στον οριζόμενο τόπο και να κινηθούν συνωμοτικά εντός του· βλ.: «Ἡ κίνηση μέσα στὰ τείχη μας εἶναι σημαντική»: *Ο.π.*, 16.

ἦταν ἓνα ζεστό ἄλογο ἀκέραιο

[...].²⁶⁶

Για να αισθητοποιήσει τη ζωτικότητα, τη θαλερότητα, την ορμητικότητα και το πολύτιμο της λογοκριμένης (βιαίως περικομμένης) «Διαθήκη[ς]» του, ο Κατσαρός στους τρεις πρώτους στίχους του ποιητικού σημειώματος αναπτύσσει έναν απρόσμενο παραλληλισμό. Την παραλληλίζει, λοιπόν, στην ακέραιη (στην πρώτη) μορφή της μ' ἓνα «ζεστό ἄλογο» και «ἀκέραιο» καθώς βρίσκει ότι μόνο ο δυναμισμός αυτής της *υλικότητας* είναι ευθέως ανάλογος με —και, ως εκ τούτου, ικανός να αποδώσει— τον αλλοτινό δυναμισμό του ποιητικού μανιφέστου του. Το «ἄλογο», εν προκειμένω, ταυτισμένο με το θάρρος, την ισχύ, την αγωνιστικότητα είναι το μόνο που μπορεί με την παρουσία του στον λόγο να αποδώσει απτά και αντιπροσωπευτικά όλα εκείνα που πρέσβευε «Ἡ Διαθήκη», προτού παραχαραχθεί και αλλοιωθεί. Η αρτιότητά του και η θέρμη του είναι αυτά, ακριβώς, που σκοπίμως αφαιρέθηκαν από τη «διαθήκη», αυτά που προσλαμβάνόμενα από την *υλικότητα* του «ἀλόγου» λειτουργούν ως τεκμήρια μιας αλλοτινής παρουσίας.

Παρατηρώντας, λοιπόν, τον ρόλο της *υλικότητας* στο *Κατὰ Σαδδουκαίων*, μπορούμε να πιστοποιήσουμε πως εκείνη λειτουργεί περισσότερο ως συμπλήρωμα και διάκοσμος των ρηματοποιημένων δράσεων. Αυτό, βέβαια, δεν την καθιστά επουσιώδη, τουναντίον, της αποδίδει μια λειτουργία δραστική στη σύνολη διαδικασία συγκρότησης της συλλογής. Ἐτσι, η *υλικότητα* στις εξέχουσες ή μη εκφάνσεις της γίνεται εκείνος ο συντελεστής που —κατ' ἐξοχήν— ευθύνεται για την πραγμάτωση και την εκδίπλωση της κοσμογονίας, για την πλαισίωση, παραπέρα, των μορφών και των δράσεών τους αλλά και για την απόδοση των νοημάτων με τρόπο απτό, δίδοντας μορφή και όγκο στα άμορφα οράματα.

Στην τελευταία συλλογή από τις μείζονες, το *Ὅροπέδιο* (1957), η πολυπρόσωπη δραματική δομή του *Κατὰ Σαδδουκαίων* παραμερίζεται. Ομοίως, εν πολλοίς, παραμερίζονται και οι *χρηστικές υλικότητες*. Αυτό συμβαίνει διότι το ομιλούν και δρών υποκείμενο, μονήρες, άχρονο («μόνος μόνος μόνος/ ἀπ' τὴν ἀρχὴ μέχρι τὸ τέλος τοῦ κόσμου»)²⁶⁷ μα «παντοδύναμο»²⁶⁸ («εἶμαι ἐδὼ καὶ ἀλλοῦ καὶ παντοῦ»)²⁶⁹, καθώς είναι,

²⁶⁶ Ὁ.π., 56.

²⁶⁷ Μιχάλης Κατσαρός, *Μεσολόγηι. Ὅροπέδιο*, ὁ.π., 36

²⁶⁸ Βλ.: Ανδρέας Μπελεζίνης, «Ἡ ποίηση του Μιχάλη Κατσαρού στην εποχή της ξηρασίας», ὁ.π., 54.

²⁶⁹ Μιχάλης Κατσαρός, *Μεσολόγηι. Ὅροπέδιο*, ὁ.π., 36.

στοχεύει, έμμονα και εξακολουθητικά, σε μια ριζοσπαστική κοσμογονία. Με αυτόν το σκοπό, λοιπόν, στρέφεται και πάλι, ως επί το πλείστον, στις *φυσικές υλικότητες*:

«κοιτάζω τή χλόη τὰ δέντρα τὸν ἥλιο
κοιτάζω τὶς ἠλεκτρικὲς συσκευὲς—τὰ κυκλάμινα
κοιτάζω κοιτάζω
πάντα καὶ πάντα»,²⁷⁰

τις οποίες προσεγγίζει ως οπτική καταφυγή, και στις πρώτες ύλες —το σίδηρο, το μέταλλο, την πέτρα—²⁷¹ προκειμένου μέσω αυτών να κατορθώσει την οικοδόμηση του «κόσμο[υ]»:

«Ἄβυσσος παρελθὸν ζῶνες μὲ ἐπίπεδα ἐποχὲς
καὶ μετὰ σκελετοὶ στὴν οἰκοδομή.
Σημαῖες ζωή. Θάνατοι δὲν ὑπάρχουν.
Στὸ ἐπίπεδο ὄρος ὀρθὸς φτιάχνω τὸν κόσμον».²⁷²

Στα επτά μέρη του ποιήματος, μάλιστα, το «χτίσ[ιμο] τ[ῆς] νέα[ς] πόλη[ς]»²⁷³, η κοσμογόνος αυτή αλληλουχία δράσεων του δεσπόζοντος υποκειμένου, συντονίζεται με τη ρευστή συνθήκη της μόνωσής του από και της ένωσής του με το «πλήθος». Εντός αυτής της επιδιωκόμενης καταστασιακής ρευστότητας, το μονήρες υποκείμενο άλλοτε εγγίζει στους «λαο[ύς]» με πρόθεση εγερτική, συμπεριληπτική και δημιουργική:

«Μαζί μου ὅλοι ὑπηρετοῦν τὸν σκοπὸ καὶ κανέναν»,²⁷⁴

ενώ άλλοτε αποκόπτεται εμφαιτικῶς σφιγτοκρατώντας μόνον τα υλικά συστατικά μιας νέας δημιουργίας:

«[...] Μένω πάλι στὸ ὄροπέδιο μόνος
κοιτάζω πάλι τὴν πόλη—τὰ χτίρια πάλιωσαν
κρατῶ τὴ φωτιά τὰ κλαδιὰ τοὺς ἀνθοὺς

²⁷⁰ *Ο.π.*, 28.

²⁷¹ «Κάτω ἀπὸ τὰ πόδια μου σιδερένιες/ βέργες ἐλάσματα βράχου»: *Ο.π.*, 27.

²⁷² *Ο.π.*

²⁷³ Βλ.: «III»: *Ο.π.*, 31.

²⁷⁴ «I»: *Ο.π.*, 27.

καὶ κοιτάζω». ²⁷⁵

Πέρα από έναν δομικό-συστατικό ρόλο, όμως, η *υλικότητα* στο *Όροπέδιο* επιτελεί και τον ρόλο εκείνον που την ορίζει ως πλαίσιο της θυσίας μέσω της οποίας επιδιώκεται να βεβαιωθεί ότι το υποκείμενο —που δρα και μιλά— είναι υποκείμενο πυρηνικό εκ του οποίου τα πάντα προκύπτουν:

«Ἄνεμιζα μαῦρα λάβαρα στὶς ἀρτηρίες τῶν δρόμων
μὲ τὴν καρδιά μου καρφωμένη στὸ φοβερὸ πάσσαλο
σᾶς καλοῦσα [...]». ²⁷⁶

Η «καρδιά» —αυτό το ζεϊδωρο όργανο— δοσμένη εδώ στην απολύτως υλική διάστασή της προσφέρεται βιαίως στερεωμένη («καρφωμένη») πάνω «στὸ φοβερὸ πάσσαλο» αισθητοποιώντας με τρόπο δραστηκότατο το ακρότατο της θυσιαστικής βούλησης του υποκειμένου. Το «πλήθος», λοιπόν, προ(σ)καλείται *ως σαρξ εκ της σαρκός* του υποκειμένου («Δὲν ἦρθα σὰν ξένος» και «εἶμαι [...] τὸ πρόσωπό μου και τὸ δικὸ σας») ²⁷⁷, το οποίο προς χάριν των πολλών *μελί[ζεται]* δίχως, ωστόσο, *μηδέποτε να δαπαν[άται]* («εἶμαι ἐδῶ και ἄλλοῦ και παντοῦ/ [...] / ἀπ' τὴν ἀρχὴ μέχρι τὸ τέλος τοῦ κόσμου») ²⁷⁸.

Εντούτοις, στα τελευταία —και, κυρίως, στο καταληκτικό— μέρη του συνθέματος, εφόσον ο ποιητικός λόγος τείνει προς το αφηρημένο, οι *υλικότητες* (τα πολιτισμικά γεννήματα) χάνονται και μένουν, μονάχα, η πρώτη ύλη (το γυαλί και το σίδηρο), τα ρευστά «σχήματα», τα στοιχεία της φύσης («Ἄνεμος νερό φωτιά») και το ίδιο το ομιλούν υποκείμενο να παρακολουθεί ξανά την επιτέλεση της συμπαντικής (πλέον) δημιουργίας. ²⁷⁹

Επομένως, η λειτουργία της *υλικότητας* στο *Όροπέδιο* επιμερίζεται καθώς, εν αρχή, προσεγγίζεται ως το μέσο της δημιουργίας και ως ενδείκτης της θυσίας αλλά, εν συνεχεία —και ιδιαίτερα, εν τέλει—, χάνει τη μορφή της και ρευστοποιείται. Μέσω της διπλής της λειτουργίας, λοιπόν, μπορούμε να παρατηρήσουμε πως το *Όροπέδιο* αποτελεί εκείνο το οριακό ποιητικό πεδίο, όπου η *υλικότητα* και οι ιδιότητές της

²⁷⁵ «III»: *Ό.π.*, 32.

²⁷⁶ «V»: *Ό.π.*, 35.

²⁷⁷ *Ό.π.*, 36.

²⁷⁸ *Ό.π.*

²⁷⁹ Βλ.: «VII»: *Ό.π.*, 41-42.

αδυνατούν να αποδώσουν σχηματοποιημένο και να καταστήσουν από το υπερβατικό
όραμα της ποίησης του Κατσαρού.

III. «Τό ρῆγμα ψάχνω νὰ βρῶ σ' αὐτὸ τὸ μπετὸν»²⁸⁰: Δύο παραδειγματικές περιπτώσεις διακλαδισμάτων της ποίησης του Μιχ. Κατσαρού με τη γλυπτική

Η τάξη του ποιητικού λόγου δεν είναι ένα πεδίο αρραγές και άρρηκτο αλλά, μάλλον, θα ήταν εφικτό να παραλληλιστεί μ' ένα κυψελώδες²⁸¹ σώμα που δέχεται στις κοιλότητές του την προσαρμογή ετερογενών στοιχείων με μόνη προϋπόθεση, βέβαια, αυτά να του “υποτάσσονται”. Έτσι, και η τάξη του λόγου επιτάσσει στα ετερογενή στοιχεία, που εγγράφονται στο “σώμα” της, τη ρηματοποίησή τους. Με αυτά τα δεδομένα κάθε λόγος ποιητικός αξιώνει ή δύναται να αξιώνει —κατά το μάλλον ή ήττον— τα *διακλαδίσματα* μ' άλλες τέχνες, χρησιμοποιώντας ως σημεία τομής με αυτές τους πόρους του ή, σύμφωνα με τον λόγο του ποιητή, τα «ρ[ήγματά]» του. Μέσω των ανωτέρω παρατηρήσεων, λοιπόν, ό, τι ζητήθηκε είναι η βεβαίωση της δυνατότητας κάθε ποιητικού λόγου —ανεξάρτητα από το αν συγκροτείται από μια αμιγώς πλαστική βούληση όπως εκείνος της Βακαλό— να αντλεί στοιχεία ή *τρόπους* από άλλο ή άλλα καλλιτεχνικά ιδιώματα. Εν προκειμένω, αυτό που απασχολεί είναι η παραδειγματική ανάδειξη ορισμένων *διακλαδισμάτων* της «μείζον[ος] πο[ίησης]»²⁸² του Κατσαρού με το γλυπτικό ιδίωμα.

Η πρώτη παραδειγματική ποιητική περίπτωση ενσταλαγμένης *γλυπτικότητας* στον ποιητικό λόγο, στην οποία εστιάζουμε, αντλείται από το *Μεσολόγγι*:

«Στὰ πόδια μου κουλουριάζονται οἱ φωνές ποὺ
χάνονται
πάνω στὸ κρῦο πρόσωπο τῆς γῆς φυτρώνουν ράχες
θέλουν νὰ σπάσουν τὸ νερὸ ποὺ τύφλωσε
τραβᾶνε τὶς φλέβες μου
θέλουν τὸν ἦχο μου
διπλώνονται καὶ ἀναδιπλώνονται πάνω στὰ
χέρια μου
πάνω στὸ στήθος μου γεννᾶνε
ρωτᾶν ρωτᾶν ρωτᾶν
ἓνα γιατί ποὺ σπάει τὰ νερὰ τοῦ δειλινοῦ

²⁸⁰ «IV»: Μιχάλης Κατσαρός, *Μεσολόγγι. Ὀροπέδιο*, ὅ.π., 34.

²⁸¹ Gilles Deleuze, *Η πτύχωση. Ο Λάμπνιτς και το Μπαρόκ*, ὅ.π., 19.

²⁸² Βλ. την εν λόγω φράση ως προκύπτουσα από τον όρο *Μείζονα Ποιητικά*: Μιχάλης Κατσαρός, *Μείζονα Ποιητικά*, ὅ.π., 2018.

τρέχει πάνω στην ἄγρια θάλασσα
πάνω στὸν κάμπο λύνει τὰ ποτάμια
λύνει τὰ δέντρα
λύνει τὰ στάχνα
καὶ γίνουμαι». ²⁸³

Στους δοσμένους στίχους παρακολουθούμε τη διαδικασία της γένεσης του ποιητικού υποκειμένου το οποίο, όπως έχει δειχθεί και πρωτίτερα, ἀγεται ποικιλοτρόπως στην ἀρθρωση ποιητικής φωνής. Η γενεσιουργός διαδικασία αποκαλύπτει το προκύπτον ποιητικό υποκείμενο ως αυτό να είναι γέννημα ενός φυσικού φαινομένου («ἔνα γιατί ποὺ σπάει τὰ νερὰ τοῦ δειλινοῦ/ [...] / λύνει τὰ ποτάμια/ λύνει τὰ δέντρα/ λύνει τὰ στάχνα/ καὶ γίνουμαι») και, ἀκόμη, ως να υλοποιείται σταδιακῶ τω τρόπω. Μάλιστα, η ἐξελικτικότητα της συγκεκριμένης υλοποίησης είναι δόκιμο να ἰδωθεῖ ως προἰδεασμός για το γλυπτικό ποιόν αυτής της γένεσης. Παρατηρώντας, ὁμως, το χωρίο ἐξαρχῆς —και ἐξελικτικά— το γλυπτικό ποιόν της μορφοποίησης χαράσσεται ευκρινέστερα.

Το υποκείμενο σχηματίζεται ἀπὸ κάτω πρὸς τα ἄνω και, ἔτσι, τα «πόδια» του, που πρώτα λαμβάνουν μορφή, ἀναδεικνύονται ως να βλασταίνουν ἀπὸ το ἔδαφος. Σε αυτούς του ἀνοίκειους βλαστούς, που εἶναι ἤδη φορεῖς μιας τονωμένης ἔντασης, «κουλουριάζονται» (μαζεύονται δηλαδή γύρω τους ἐπιτελώντας κίνηση κυκλική) οι «φωνές ποὺ/ χάνονται». Αὐτή η ἀπόδοση των φων[ῶν] ως υλοποιημένων, ως ἐχόντων βάρους, ἀυξάνει, σαφῶς, την ὑπάρχουσα ἔνταση ἀλλά, συγχρόνως, αἰσθητοποιεῖ με τρόπο πυκνὸ και —πρωτίστως— ἀπὸ τη σθεναρὴ πάλη τους να παραμείνουν ζωντανές, να μην ἀφεθοῦν στη λήθη. Ως επακόλουθο της ἐν ἐξελίξει πάλης και ως συμπλήρωμά της λειτουργεῖ ο ἀμέσως ἐπόμενος στίχος: «πάνω στὸ κρὺο πρόσωπο τῆς γῆς φυτρώνουν ράχες». Με αὐτὸν ἀποτυπώνεται καθαρὰ η λυσσαλέα πάλη των «φων[ῶν]» να λάβουν και, πάλι, σῶμα. Ἰδιαιτέρως, ἀν ἐστιάσουμε την προσοχή μας στο ρήμα («φυτρώνουν») που ἀρθρώνει τον στίχο ἀντιλαμβανόμεστε πως ἔχουμε να κάνουμε ἐδῶ μ' ἕναν ἀκραιφνῶς *ριζωματικὸ* στίχο. Ὑστερα («τραβᾶνε τὶς φλέβες μου») η διεκδικητικὴ δρᾶση των «φων[ῶν]» γίνεται ἐντονότερη ἀφοῦ πασχίζουν να δεσμεύσουν «τὸν ἦχο» του μορφοποιούμενου υποκειμένου, το οποίο, καθὼς φαίνεται, λαμβάνει μορφή προκειμένου, ἀκριβῶς, να ἐπιτελέσει το χρέος της μνημόνευσης ἀλλά

²⁸³ Μιχάλης Κατσαρός, *Μεσολόγη. Ὀροπέδιο*, ὁ.π., 9-10.

και, συνακόλουθα, της (έντεχνης) μνημείωση δια της αρθρώσεως των απ' αυτές ρηθέντων. Η κατάληψη του σύνολου μορφοποιημένου σώματος (των «π[οδιῶν]», των χ[εριῶν]» και του «στ[ήθους]») του πλαστικῶς προκύπτοντος υποκειμένου από αυτές τις πασχίζουσες «φωνές» σηματοδοτεί, εν τέλει, την ολοτελή, θα λέγαμε, κυριάρχησή τους πάνω στη φωνή του ίδιου του ποιητικού υποκειμένου. Με άλλα λόγια, οι «φωνές» των νεκρών, που δεν χάνονται, επιβάλλουν το βάρος τους πάνω στο ομιλούν υποκείμενο —στο σώμα και στη φωνή του—, επιτελώντας απτικές δράσεις που τις προσκολλούν εμφατικά στο εκδιπλούμενο σώμα. Μ' έναν τρόπο ανάλογο, λοιπόν, και η *γλυπτικότητα* εμφωλεύει εντασιακά στα «ρ[ήγματα]» της ποίησης.

Προχωρώντας στη δεύτερη παραδειγματική περίπτωση, εστιάζουμε την προσοχή μας στη συλλογή *Κατά Σαδδουκαίων* και συγκεκριμένα στο ποίημα «Ἐπρεπε τώρα»²⁸⁴. Εδώ δεν βρίσκεται ξανά η μορφοποιητική ή “υλοποιητική” —αφού μιλούμε για κάτι δίχως ύλη (βλ. «φωνές») — διάσταση της *γλυπτικότητας* στον λόγο αλλά η ρηματοποιημένη μετάγγιση της γλυπτικής δράσης της λάξευσης στο ποίημα:

«[...]

Κ' ἔτσι ἀπόμεινα μὲ γεμάτα χέρια
αὐτὸ τὸ βαρὺ δυναμίτη
ποὺ ὥρα σὲ ὥρα σκούζοντας θὰ μὲ τινάζει.
Γι' αὐτὸ εἶναι ποὺ γυρίζω τρέχοντας
ἀπὸ σταθμὸ σὲ σταθμὸ
ἀπὸ τοῖχο σὲ τοῖχο
γεμάτος μὲ δύναμη ἄχρηστη
καὶ ξέρω πῶς σπαταλιέται.

Γι' αὐτὸ εἶναι ποὺ σκάβω μὲ τὰ νύχια μου
αὐτὲς τὶς ξερὲς ἡμερομηνίες
μήπως ἀστράψει κάποτε μιὰ λύση.

Αὐτὸ δὲ λέει πὼς μπορεῖ πάντα ν' ἀπουσιάζει».

Σε αυτό το χωρίο —το καταληκτικό του ποιήματος— που συγκροτείται με μια εμφανῶς αφηγηματική ροή, το δρών και ομιλούν υποκείμενο κινείται νευρικά και σαστισμένα, αναζητώντας «μιά λύση» καθὼς ἀπὸ «ὥρα σὲ ὥρα» ἑνας «δυναμίτης»

²⁸⁴ Μιχάλης Κατσαρός, *Κατά Σαδδουκαίων*, ὁ.π., 29-31.

μπορεί να το «τινάξει». Η επίμονη ζήτηση σωτήριας «λύσης», λοιπόν, είναι εκείνη που το ωθεί στην επιτέλεση μιας φυσικής, θα μπορούσαμε να πούμε, λάξευσης η οποία, όμως, φανερώνει έντονες αναλογίες με την *πλαστική*. Ως ύλες που λαξεύονται, ώστε δι' αυτών να προκύψει το προσδοκώμενο, στέκουν οι «ξερές ήμερομηνίες» ενώ ως άλλο γλύφانو το εναγωνίως δρών υποκείμενο χρησιμοποιεί τα νύχια του, γεγονός που, αφενός, υπενθυμίζει τη γυμνή απτική φύση της δράσης αυτής, αφετέρου αισθητοποιεί τη δριμύτητα της ζήτησής του. Παράλληλα, η προσδοκία να φανεί μια λάμψη (να «άστράψει μιὰ λύση») μέσα από τη λάξευση των «ξερ[ών] ήμερομην[ιών]» αντιστοιχίζεται με την προσδοκία του γλύπτη ν' αντλήσει μέσα από την παγιωμένη ύλη, που κατεργάζεται, τη ζωτικότητα και την κίνηση. Κατά συνέπεια, σε αυτό το ποίημα αναδεικνύεται μία ακόμη έκφανση της ενοικούσας στον λόγο της ποίησης *γλυπτικότητας* η οποία, μάλιστα, εν προκειμένω συνυφαίνεται μ' εκείνο το πάσχισμα του εν κινδύνω ανθρώπου να ζήσει.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην προκείμενη μελέτη, όπως, άλλωστε, και ο τίτλος της το μαρτυρεί, η ποιητική παραγωγή της Ελένης Βακαλό και του Μιχάλη Κατσαρού κατά το δεκαετές άνυσμα 1949-1959, ήτοι κατά την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία, τέθηκε υπό διερεύνηση στη βάση του “τετράπλευρου” σχήματος: *υλικότητα*, *απτικότητα*, *γλυπτικότητα* και απόκλιση. Η εξέταση του λόγου δύο ποιητών που, εμφανώς, διαφέρουν, κρίθηκε εφικτή εξαιτίας, αφενός της προσέγγισής τους μέσα από ένα προτεινόμενο σχήμα ερμηνείας που πλησιάζει το έργο του καθενός χωριστά δίχως, μάλιστα, καμία πρόθεση διερεύνησης ή ζήτησης —τυχόν— *παραλληλίων* ή *ομοιοτήτων* μεταξύ τους, αφετέρου της ανατρεπτικής και αναφομοίωτης ποιητικής στάσης καθενός εκ των δύο η οποία εκδηλώνεται εμφατικά μέσω των συλλογών που αμφότεροι δημοσιεύουν —μαζικά— κατά τη διάρκεια αυτής της δεκαετίας, αποκόπτεται ρητά από τον κυρίαρχο τρόπο της ελεγγείας και αντιπροτείνει έναν αποκλίνοντα τρόπο άρθρωσης του ποιητικού λόγου. Αυτή η απόκλιση ως προς το ζήτημα του τρόπου απολήγει στην περίπτωση της Βακαλό στον —ουκ ολίγες φορές— αναφερθέντα *προλυρικό* ποιητικό της λόγο, ενώ στην περίπτωση του Κατσαρού στη διατύπωση ενός οραματικού ποιητικού λόγου μείζονος —και ενίοτε επικού— τόνου με εμφανές το αντιδογματικό πολιτικό του πρόσημο.

Πέρα, όμως, από την απόκλιση —η οποία λειτούργησε ως τέταρτος πόλος του ερμηνευτικού σχήματος—, η *υλικότητα* ορίστηκε ως ερευνητική *δεσπόζουσα* αλλά και ως η εκ των ων ουκ άνευ έννοια για την ύπαρξη και τη λειτουργία των υπολοίπων δύο, της *απτικότητας* και της *γλυπτικότητας*. Εκείνο, λοιπόν, που ενδιέφερε ήταν η διαπίστωση του τρόπου με τον οποίο η *υλικότητα* περνά στον λόγο σε καθεμιά από τις δύο ποιητικές περιπτώσεις και της λειτουργίας ή των λειτουργιών που εκείνη ρηματοποιημένη επιτελεί (εντός τους). Με αυτόν τον γνώμονα, επιχειρήθηκε, εν αρχή, η εννοιολογική πλαισίωση του όρου αυτού αλλά και των δύο άλλων όρων, της *απτικότητας* και της *γλυπτικότητας* και, κατόπιν, η διερεύνηση της εκδίπλωσής τους στον ποιητικό λόγο της Βακαλό και του Κατσαρού αντιστοίχως.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, το εκτενέστερο και επικεντρωμένο στη διερεύνηση των τεσσάρων συλλογών που συνιστούν την *προλυρική* ποίηση της Βακαλό κατά τη διάρκεια της δεκαετίας 1949-1959, διαπιστώθηκε η κομβική σημασία της *υλικότητας* στη διαμόρφωση του *προλυρικού* εγχειρήματός της, η μείζων συνεισφορά της

απτικότητα στην επιτέλεση της ζητούμενης «πραγματογνωσία[ς]»²⁸⁵, και περαιτέρω της “κοσμογνωσίας”, αλλά και η καθοριστική συντέλεση της *γλυπτικότητας* στην άρθρωση του *προλυρικού* λόγου. Η εφαρμογή, λοιπόν, του προτεινόμενου ερμηνευτικού σχήματος στόχευσε στην ανάδειξη ορισμένων εκφάνσεων της υπό εξέτασης ποίησης οι οποίες δεν θα ήταν δυνατό να καταστούν εμφανείς ή αντιληπτές δίχως την επίγνωση της καίριας *πλαστικής* βούλησης που τις δημιουργεί.

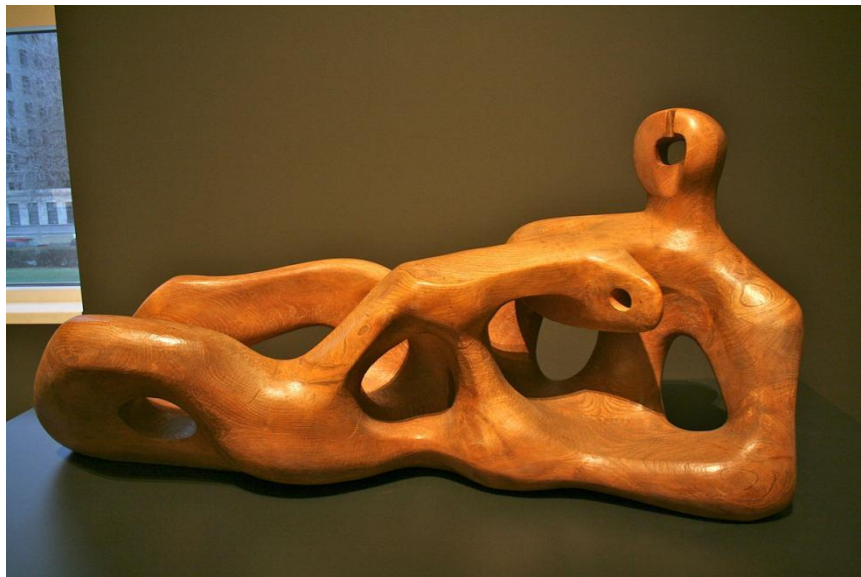
Συνακόλουθα, στο τρίτο κεφάλαιο, που εστιάζει στην ερμηνευτική προσέγγιση των μειζόνων συλλογών του Μιχάλη Κατσαρού, αναδείχθηκε η δραστική συντέλεση του μειζονοσ-υψηλού τόνου στην άρθρωση μιας στεντορείως αποκλίνουσας ποιητικής φωνής αλλά και η άρρηκτη συνύφανση της ποιητικής με την πολιτική ηθική, όπως διαφαίνεται σε κάθε σημείο του αρθρωνόμενου στην πρώτη μεταπολεμική δεκαετία ποιητικού του λόγου. Ακόμη, διερευνήθηκε και εκτιμήθηκε η λειτουργία της *υλικότητας* σε καθεμιά εκ των τριών εξεταζόμενων συλλογών και προσεγγίστηκαν ερμηνευτικά δύο παραδειγματικές περιπτώσεις *διακλαδισμάτων* του ποιητικού με το γλυπτικό ιδίωμα στο έργο του.

Εν κατακλείδι, κι εφόσον το όλο εγχείρημα έχει —κατά το μάλλον ή ήττον— αρτιωθεί, μένει να ειπωθεί πως εκείνο που αποτέλεσε καίρια μέριμνα της παρούσας μελέτης ήταν η προσέγγιση ενός σημαντικού μέρους από το σύνολο ποιητικό έργο της Ελένης Βακαλό και του Μιχάλη Κατσαρού μέσα από ένα ερευνητικό πρίσμα ικανό να αναδείξει τα *ιδιάζοντα* χαρακτηριστικά της γραφής τους δίχως, βέβαια, να ωθεί σε παραναγνώσεις ή ερμηνευτικές υπερβολές χάριν εντυπωσιασμού. Η μελέτη αυτή ας είναι ένα ψηφίο συντελούν, μαζί με άλλες, στην αποκάλυψη αυτών των δύο σημαινόντων ποιητικών προσώπων.

²⁸⁵ Κώστας Πλαστήρας, «Έλενη Βακαλό ή η εὐτυχισμένη στιγμή τῆς ποιητικῆς ἡδονῆς», *ό.π.*, 343.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Henry Moore, *Reclining Figure*, 1939, ξύλο φτελιάς, 94 × 200,7 × 76,2 εκ., Ντιτρόιτ, Detroit Institute of Arts.²⁸⁶



²⁸⁶ Ανακτήθηκαν από: <https://dia.org/collection/reclining-figure-54829>.

Alberto Giacometti, *The Cat (Le Chat)*, 1951, μπρούτζος, μήκος: 81,5 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.²⁸⁷



²⁸⁷ Ανακτήθηκε από: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6169490>.

Alberto Giacometti, *The Cat (Le Chat)*, 1954, μπρούτζος, 27,9 × 80 × 13,3 εκ., Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art.²⁸⁸



²⁸⁸ Ανακτήθηκε από: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489980>.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενής

[Λογοτεχνικά έργα]

- Ελένη Βακαλό, *Πρίν από τό Λυρισμό*, Αθήνα, Συμείον, 1981.
- _____, *Τό άλλο τοῦ πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995.
- Κ.Γ. Καρυωτάκης, *Απαντα τα ευρισκόμενα*, (επιμ. Γ. Π. Σαββίδης), τ. Ι', Αθήνα, Ερμής, 2011.
- Μιχάλης Κατσαρός, *Μεσολόγγι. Όροπέδιο (1949· 1957)*, Αθήνα, Κείμενα, 1972.
- _____, *Κατά Σαδδουκαίων*, Αθήνα, Κείμενα, 1973 [3η· 1η: 1953].
- _____, *Μείζονα Ποιητικά*, (επιμ. Άρης Μαραγκόπουλος), Αθήνα, Τόπος, 2018.
- Γιώργος Σεφέρης, «Άντρας», *Τετράδιο Γυμνασμάτων (1928-1937): Ποιήματα*, (επιμ. Γ.Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1972 [8η· 1η: 1940], 120-123.

[Γλυπτικά έργα και Πηγές]

- Αριστοτέλης, *Περί Ψυχῆς*, (εισαγ.-μτφρ. Ι.Σ. Χριστοδούλου), Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2003.
- Ελένη Βακαλό, *Η φυσιγνωμία τῆς μεταπολεμικῆς τέχνης στήν Ἑλλάδα. Αφαίρεση*, τ. Α', Αθήνα, Κέδρος, 1981.
- _____, *Από τήν πλευρά τοῦ θεατῆ. Δοκίμια*, Αθήνα, Κέδρος, 1989.
- Alberto Giacometti, *The Cat (Le Chat)*, 1951, μπρούτζος, μήκος: 81,5 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.
- _____, *The Cat (Le Chat)* 1954, μπρούτζος, 27,9 × 80 × 13,3 εκ., Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art.
- Henry Moore, *Reclining Figure*, 1939, ξύλο φτελιάς, 94 × 200,7 × 76,2 εκ., Ντιτρόιτ, Detroit Institute of Arts.

[Έντυπες Συνεντεύξεις και Οπτικοακουστικό Υλικό]

- «Ελένη Βακαλό» (Παραγωγή: Γιώργος Σγουράκης, Σκηνοθεσία: Σωτήρης Λαμπρόπουλος), *Μονόγραμμα* (20.09.1985): Αυτοβιογραφικό ντοκιμαντέρ. Ανακτήθηκε από: <https://archive.ert.gr/6888/>
- «Ελένη Βακαλό. Αποσπάσματα από μια συνέντευξη», (επιμ. Μαρία Κακαβούλια), *Χάρτης/ Αφιέρωμα. Ελένη Βακαλό*, (επιμ. Μαρία Κακαβούλια - Άντεια Φραντζή), Αθήνα, Νεφέλη, 2022, 21-32.
- «Μιχάλης Κατσαρός» (Παραγωγή: Γιώργος Σγουράκης, Σκηνοθεσία: Νίκος Τριανταφυλλίδης), *Μονόγραμμα* (16.12.1983). Ανακτήθηκε από: <https://archive.ert.gr/7741/>
- «Μιχάλης Κατσαρός Σκοτεινός Συνωμότης στη Μεγάλη Πόλη» (Σκηνοθεσία: Λευτέρης Ξανθόπουλος), *Παρασκήνιο* (1998): Αφιέρωμα στο έργο του ποιητή. Ανακτήθηκε από: <https://archive.ert.gr/577/>
- «Σέ β' πρόσωπο. Μιά συνομιλία του Μανόλη Αναγνωστάκη με τον Άντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο», *ή λέξη* 11 (Ιανουάριος 1982), 54-59.
- «Σέ β' πρόσωπο. Μιά συνομιλία της Έλενης Βακαλό με τον Άντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο», *ή λέξη* 15 (Ιούνιος 1982), 395-399.
- «Συνομιλία με την Ελένη Βακαλό», *Έλι-τροχος* 6 (Καλοκαίρι 1995), 9-16.

Δευτερογενής

[Μελέτες]

- Δημήτρης Αγγελάτος, «Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση/ Comparaison* 15 (2004), 45-54.
- Μανόλης Αναγνωστάκης, «Τά βιβλία. Ποιητικά βιβλία και ποιητές», *Κριτική* 3 (Μάιος-Ιούνιος 1959), 140-142.
- _____, «Έλενης Βακαλό: “Θέμα & Παραλλαγές”» (1945), *Έλι-τροχος* 6 (Καλοκαίρι 1995), 17-20.

- Νόρα Αναγνωστάκη, «Προοίμιο στην ποίηση τῆς Ἑλένης Βακαλό» (1960), *Διαδρομή. Δοκίμια Κριτικής (1960-1995)*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995, 13-26.
- _____, «Ἑλένη Βακαλό: “Ἡ ἔννοια τῶν τυφλῶν”» (1962), *Διαδρομή. Δοκίμια Κριτικής (1960-1995)*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995, 106-120.
- Αλέξανδρος Αργυρίου, «Ἑλένης Βακαλό: Τοιχογραφία», *Καινούρια Ἐποχή. Παγκόσμια Ἐπιθεώρηση Πνευματικῆς Καλλιέργειας* (Φθινόπωρο 1956), 277-281.
- _____, «Σχέδιο γιά μιὰ συγκριτική τῆς μοντέρνας ἑλληνικῆς ποίησης», *Διαβάζω* 22 (Ιούλιος 1979), 28-52.
- _____, «Ἡ πρώτη μεταπολεμική ποιητική μας γενιά» (1970), *Αναψηλαφήσεις σε δύσκολους καιρούς*, Αθήνα, Κέδρος, 1986, 88-116.
- _____, *Ἱστορία τῆς ἐλληνικῆς λογοτεχνίας καὶ ἡ πρόσληψή τῆς στα χρόνια τῆς ἐπισημοῦς δημοκρατίας*, τ. Ε΄, Αθήνα, Καστανιώτης, 2005.
- Ελισάβετ Αρσενίου, «Τα κρόσσια του κειμένου: Πτυχές τῆς ἐλληνικῆς γυναικείας γραφῆς», *Διαβάζω* 401 (1996), 124-131.
- Δέσποινα Ασιατίδου, *Ἡ ποίηση ὡς πράγμα. Μελέτη γιὰ τὴν ποίηση τῆς Ἑλένης Βακαλό*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2006.
- Ἑλένη Βακαλό, «Τό μοντέρνο πνεῦμα σὴν τέχνη», *Κριτική* 1 (Ἰανουάριος-Φεβρουάριος 1959), 1-10.
- _____, «Γιά τὴν ποίηση καὶ τὸν “ποιητικισμό”», *Κριτική* 2 (Μάρτιος-Ἀπρίλιος 1959), 81-83.
- _____, «Ἡ φύση τῆς γυναικείας ποίησης», *Καινούρια Ἐποχή. Παγκόσμια Ἐπιθεώρηση Πνευματικῆς Καλλιέργειας* (Χειμῶνας 1976), 99-107.
- _____, «Ὅ, τι εἴμαστε θά τό ποῦμε», *Τό Δέντρο* 27 (11.12.1986), 133.
- Ευριπίδης Γαραντούδης, *Ἀπὸ τὸ μοντερνισμό σὴν σύγχρονη ποίηση 1930-2006*, Αθήνα, Καστανιώτης, 212-226.
- Γιάννης Δάλλας, «Ἡ μεταπολεμική περιπέτεια τοῦ ἐλληνικοῦ υπερρεαλισμοῦ», *Ευρυγώνια. Δοκίμια γιὰ τὴν ποίηση καὶ τὴν πεζογραφία*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000, 165-189.
- _____, «Μιχάλης Κατσαρός. Μιὰ αἴρεση σὲ σκηνικὴ διάσταση βάθους (Κατὰ Σαδδουκαίων)», *Σύμμεικτα*, Αθήνα, Gutenberg, 2014, 224-230.

- _____, «Μια προσωπική αναδρομή», *Αντί* 623 (13 Δεκεμβρίου 1996), 10-12.
- Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Ο Σεφέρης και η πρώτη μεταπολεμική γενιά. Μερικά παραδείγματα», *The Book's Journal* 129 (Απρίλιος 2022). Ανακτήθηκε από: <https://booksjournal.gr/gnomes/3870-o-seferis-kai-i-proti-metapolemiki-poiitiki-genia-merika-paradeigmata>
- Κάρεν Έμμεριχ, «Ελένη Βακαλό, ποιήτρια οικολογικής κρίσης», *Χάρτης/ Αφιερώματα. Ελένη Βακαλό*, (επιμ. Μαρία Κακαβούλια - Άντεια Φραντζή), Αθήνα, Νεφέλη, 2022, 39-48.
- *Η ελληνική ποίηση. Ανθολογία – Γραμματολογία*, τ. Ε', (επιμ. Αλέξανδρος Αργυρίου), Αθήνα, Σοκόλης, 1990 [3η].
- Robert L. Herbert, *Η Σύγχρονη Τέχνη. Δοκίμια Καλλιτεχνών*, (μτφρ. Μάχη Δημοπούλου, επιμ. Ιωάννα Ομορφοπούλου), Αθήνα, Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, 1995.
- Γιώργος Θέμελης, «Ελένη Βακαλό», «Επίλογος»: *Η νεότερη ποίησή μας*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη, 1978 [2η· 1η: 1968], 304-315 και 316-320 αντίστοιχα.
- Σόνια Ιλίνσκαγια, *Η μοίρα μιας γενιάς. Συμβολή στη μελέτη της μεταπολεμικής πολιτικής ποίησης στην Ελλάδα*, Αθήνα, Κέδρος, 1986.
- *Καί μέ τόν ήχον των γιά μιά στιγμή έπιστρέφουν... Η ελληνική ποίηση τον εικοστό αιώνα*, (ανθολ.-προλ. Δώρα Μέντη, εισαγ. Ευριπίδης Γαραντούδης), Αθήνα, Gutenberg, 2016.
- Μαρία Κακαβούλια, «Για την ποιητική, το ποιητικό και την ποίηση στο έργο της Ελένης Βακαλό», *Ελί-τροχος* 6 (Καλοκαίρι 1995), 37-49.
- _____, *Μορφές και λέξεις στο έργο της Ελένης Βακαλό*, Αθήνα, Νεφέλη, 2004.
- _____, «Οι λέξεις, τα πράγματα και οι άγλωσσοι ποιητές», *Χάρτης/ Αφιερώματα. Ελένη Βακαλό*, (επιμ. Μαρία Κακαβούλια - Άντεια Φραντζή), Αθήνα, Νεφέλη, 2022, 155-163.
- Ρούλα Κακλαμανάκη, «Μιά σύντομη περιπλάνηση στόν κόσμο του Μιχάλη Κατσαρού», *ή λέξη* 19 (Μάρτιος-Απρίλιος 1982), 157-161.
- Δημήτρης Καραβίδας, «Για την αφαιρετική αντι-ποίηση της Ελένης Βακαλό», *Χάρτης/ Αφιερώματα. Ελένη Βακαλό*, (επιμ. Μαρία Κακαβούλια - Άντεια Φραντζή), Αθήνα, Νεφέλη, 2022, 164-180.

- Δημήτρης Καραμβάλης, «Οι σφραγίδες-υποθήκαι του Μιχάλη Κατσαρού», *Όδος Πανός* 103-104 (Μάιος-Αύγουστος 1999), 61-64.
- Αντρέας Καραντώνης, «Τά βιβλία. Ημερολόγιο της ηλικίας», *Νέα Έστία* 747 τομ. 64 (13 Αυγούστου 1958), 1254.
- _____, «Τά βιβλία. Κατσαρός “Οροπέδιο”», *Νέα Έστία* 756 τομ. 65 (1 Ιανουαρίου 1959), 64-65.
- _____, «Έλένης Βακαλό: Περιγραφή τοῦ σώματος», *Καινούρια Έποχή. Παγκόσμια Έπιθεώρηση Πνευματικῆς Καλλιέργειας* (Άνοιξη 1959), 202-203.
- _____, «Έλένη Βακαλό»: *Η ποίησή μας μετά τόν Σεφέρη*, Αθήνα, Δωδώνη, 1976, 34-45.
- Στάθης Κατσαρός, «Μιχάλης Κατσαρός - Εν είδει βιογραφίας» (επίμετρο): Μιχάλης Κατσαρός, *Μείζονα Ποιητικά*, (επιμ. Άρης Μαραγκόπουλος), Αθήνα, Τόπος, 2018, 213-220.
- Στάθης Κουτσούνης, «Άνθολόγιο ποιημάτων», *Όροπέδιο* 13 (Χειμώνας 2013), 121-153.
- Λένα Κωνσταντέλλου, «Μιχάλης Κατσαρός. Η μοναξιά της ιδιοφυΐας», *Όδος Πανός* 103-104 (Μάιος-Ιούνιος 1999), 65-66.
- Ηλίας Λάγιος, «Οκτάνα για την καταγωγή της Γενεαλογίας ήγουν, Ο άνθρωπος ως κατάστασις έμψυχος ή και εμψυχωμένη», *Έλί-τροχος* 6 (Καλοκαίρι 1995), 31-36.
- Χρύσα Λαμπρινού, «Γιά τήν τριλογία τοῦ Γιάννη Ρίτσου», *Επιθεώρηση Τέχνης* 110 (Φεβρουάριος 1964), 159-172.
- Βύρων Λεοντάρης, «Ίδεολογικοί προσανατολισμοί της μεταπολεμικής έλληνικῆς ποίησης», *Κριτική* 7-8 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1960), 1-18.
- _____, «Η ποίηση της ἥττας», *Επιθεώρηση Τέχνης* 106-107 (Οκτώβριος-Νοέμβριος 1963), 520-524.
- _____, «Λίγα ακόμη για τήν ποίηση της ἥττας», *Επιθεώρηση Τέχνης* 110 (Φεβρουάριος 1964), 218-220.
- _____, «Η ιδεολογία της μεταπολεμικής έλληνικῆς ποίησης», *Η ποίηση της ἥττας*, Αθήνα, Έρασμος, 1983, 11-31.
- _____, «Τό θεώρημα καί τό όλοκαύτωμα» (1973), «Η άκαταστασία της έλληνικῆς μεταπολεμικῆς ποίησης» (1985), *Κείμενα για τήν ποίηση*, Αθήνα, Νεφέλη, 2001, 9-16 και 88-100 αντίστοιχα.

- Άρης Μαραγκόπουλος, «Αντί προλόγου»: Μιχάλης Κατσαρός, *Μείζονα Ποιητικά*, (επιμ. Άρης Μαραγκόπουλος), Αθήνα, Τόπος, 2018, 9-11.
- Γιώργος Μαρκόπουλος, «Γιά τόν Μιχάλη Κατσαρό καί τούς Σαδδουκαίους», *Τομές* 49 (Ιούνιος 1979), 28-30.
- Δώρα Μέντη, *Μεταπολεμική πολιτική ποίηση. Ιδεολογία και ποιητική*, Αθήνα, Κέδρος, 1995.
- _____, «Ο Σεφέρης και η πρώτη μεταπολεμική γενιά», *Γιώργος Σεφέρης. Εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, Αθήνα, Ερμής, 2000, 45-49.
- Ανδρέας Μπελεζίνης, «Η ποίηση του Μιχάλη Κατσαρού στην εποχή της ξηρασίας», *Αντί* 665 (Ιούλιος 1998), 54-57.
- Παντελής Μπουκάλας, «Δεν κατάλαβαν όλους μας τους υπαινιγμούς», *Η Καθημερινή* (9.12.2018). Ανακτήθηκε από: <https://www.kathimerini.gr/opinion/998680/den-katalavan-oloys-mas-toys-ypainigmoys/>
- Β. Νησιώτης, «Το βιβλίο. Έλένης Βακαλό: Ημερολόγιο της ηλικίας», *Νέα Πορεία* 38-39 (Απρίλιος-Μάιος 1958), 147.
- Χριστίνα Ντουνιά, «Η Αριστερά του '30 και το «ταμπούρλο της Οχτωβριανής επανάστασης». Με αφορμή τις ελληνικές μεταφράσεις του μεσοπολέμου», *Αντί* 252 (1984), 46-49.
- Γιώργος Πετρόπουλος, «Γιά την ποίηση του Μιχάλη Κατσαρού», *Όδος Πανός* 103-104 (Μάιος-Ιούνιος 1999), 67-69.
- Κώστας Πλαστήρας, «Έλένη Βακαλό ή η εύτυχη στιγμή της ποιητικής ήδονης», *ή λέξη* 15 (Ιούνιος 1982), 342-345.
- Χέρμπερτ Ρήντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Γλυπτικής* (1964), (μτφρ. Μ. Λαμπράκη-Πλάκα), Αθήνα, Εκδόσεις Υποδομή, 1979.
- Γ.Π. Σαββίδης, «Το στίγμα της Πρώτης Μεταπολεμικής Ποιητικής Γενιάς», *Πρακτικά του Α' Συμποσίου Νεοελληνικής Ποίησης* (Πανεπιστήμιο Πατρών 3-5 Ιουλίου 1981), τ. Α', (επιμ. Σωκράτης Λ. Σκαρτσής), Αθήνα, Γνώση, 1982, 27-34.
- «Σεργκέι Γιεσένιν: Αυτοβιογραφία», (μτφρ. Δ.Β. Τριανταφυλλίδης), *Ο αναγνώστης* (5.5.2014). Ανακτήθηκε από: <https://www.oanagnostis.gr/>
- Τάκης Σινόπουλος, «Ελένη Βακαλό: Το Δάσος» (1954), «Ελένη Βακαλό: Η έννοια των τυφλών» (1963), *Χρονικό Αναγνώσεων. Βιβλιοκρισίες για τη*

- μεταπολεμική ποίηση, (επιμ. Ευριπίδης Γαραντούδης - Δώρα Μέντη), Αθήνα, Σοκόλης, 1999, 76-79 και 120-125 αντίστοιχα.
- Θ. Δ. Φραγκόπουλος, «Η γυναικεία ποίηση στην Ελλάδα», *Καινούρια Έποχή. Παγκόσμια Επιθεώρηση Πνευματικής Καλλιέργειας* (Χειμώνας 1976), 37-48.
 - Μίλτος Φραγκόπουλος, «Η τριπλή προσφορά», *Χάρτης/ Αφιερώματα. Ελένη Βακαλό*, (επιμ. Μαρία Κακαβούλια - Άντεια Φραντζή), Αθήνα, Νεφέλη, 2022, 250-259.
 - Άντεια Φραντζή, «Ελένη Βακαλό (1921-2001)», *Αντί* 748 (Οκτώβριος 2001), 46-47.
 - _____, *Έμνε ποιήμα. Μια περιδιάβαση στο ποιητικό «Δάσος» της Ελένης Βακαλό*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005.
 - _____, «Τα αποσιωπημένα ποιήματα της Ελένης Βακαλό», *Χάρτης/ Αφιερώματα. Ελένη Βακαλό*, (επιμ. Μαρία Κακαβούλια - Άντεια Φραντζή), Αθήνα, Νεφέλη, 2022, 214-228.
 - Αιμίλιος Χουρμούζιος, «Μιχάλη Κατσαρού, «Μεσολόγγι» (Έκδόσεις «Ποιητικής Τέχνης», Αθήνα, 1949)», *Νέα Έστία* 533 (Σεπτέμβριος 1949), 1219.
 - Γιώργος Χρονάς, «Ο θεός σώζει τούς βασιλείς και ο Μιχάλης Κατσαρός τούς διωγμένους και ταπεινωμένους υπαλλήλους», *Τομές* 49 (Ιούνιος 1979), 33-34.

 - Curtis L. Carter, «Sculpture», *The Routledge Companion to Aesthetics*, (επιμ. Berys Gaut - Dominic McIver Lopes), Λονδίνο & Νέα Υόρκη, Routledge, 2001, 503-517.
 - Karen Emmerich, «The ordering of the things: visual syntax in the poetry of Eleni Vakalo», *Word & Image: A Journal of Verbal/ Visual Enquiry* 29 (2013), 385-408.
 - _____, «“The Thing’s Other is a Thing”»: Translating Eleni Vakalo»: Eleni Vakalo, *Before Lyricism*, (επιμ.-μτφρ. Karen Emmerich), Νέα Υόρκη, Ugly Duckling Presse, 2017, 125-133.
 - Kimon Friar, «Eleni Vakalo: Beyond Lyricism», *Journal of the Hellenic Diaspora* 9, No. 4 (Χειμώνας 1981), 21-27.

- Tina Gosiou, «Tactility an infallible way of understanding materiality: Poetic examples from Eleni's Vakalo *Before Lyricism*», *In-between Ink, Color and Bits: On the Materiality of Arts* (Potsdam 18-22 Ιουλίου 2022) [υπό έκδοση].
- Jean-Paul Sartre, «The Search for the Absolute» (1948): *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, (επιμ. Charles Harrison - Paul Wood - Robin Hood), Νιου Τζέρσι, Blackwell Publishing, 2003 [2η· 1η: 1993], 611-616.

[Θεωρία]

- Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, (μτφρ. Paul Patton), Λονδίνο, The Athlone Press.
- Gilles Deleuze, *Η πτύχωση. Ο Λάμπνιτς και το Μπαρόκ*, Αθήνα, Πλέθρον, 2006.
- Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια. 2. Χίλια Πλατώματα*, (μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης), Αθήνα, Πλέθρον, 2017.
- Jacques Derrida, *On Touching – Jean Luc Nancy*, (μτφρ. Christine Irizarry), Καλιφόρνια, Stanford University Press, 2005.
- Martin Heidegger, «The thing», *Poetry, Language, Thought*, (μτφρ. Albert Hofstadter), Νέα Υόρκη, Harper Collins Publishers, 1971, 163-184.
- _____, «...Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος», (μτφρ. Ιωάννα Αβραμίδου, επιμ. Γιώργος Ξηροπαΐδης), Αθήνα, Πλέθρον, 2008.
- Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Η προέλευση του έργου τέχνης* (1950), (εισαγ. - μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας), Αθήνα, Εκδόσεις Δωδώνη, 2018 [2η· 1η: 1986].

Εγχειρίδια

- Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, (μτφρ. Ευαγγελία Ζουγρού - Μαριάννα Σπανάκη), Αθήνα, Νεφέλη, 1996.
- *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Πατάκης, 2019 [10η· 1η: 2007].

- Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2015 [22η· 1η: 1978].
- Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Οδυσσέας, 2008 [3η· 1η: 1978].

