



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**  
**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ**  
**ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**  
**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Παρασκευή-Νεκταρία Σημαντώνη**

**«Ξύπνησα με το μαρμάρινο τούτο κεφάλι στα χέρια»**  
**Όψεις της υλικής αρχαιότητας στην ποίηση της γενιάς του '30:**  
**Σεφέρης – Ελύτης – Ρίτσος – Κάλας – Εμπειρικός – Εγγονόπουλος**

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ**

**ΑΘΗΝΑ 2023**



## Παρασκευή-Νεκταρία Σημαντώνη

«Ξύπνησα με το μαρμάρινο τούτο κεφάλι στα χέρια»

Όψεις της υλικής αρχαιότητας στην ποίηση της γενιάς του '30:  
Σεφέρης – Ελύτης – Ρίτσος – Κάλας – Εμπειρικός – Εγγονόπουλος

### ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:** Χριστίνα Ντουνιά

**ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:**

Χριστίνα Ντουνιά  
Παναγιώτης Καγιαλής  
Παναγιώτα Καρπούζου

**ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:**

Χριστίνα Ντουνιά  
Παναγιώτης Καγιαλής  
Παναγιώτα Καρπούζου  
Δημήτρης Αγγελάτος  
Ευριπίδης Γαραντούδης  
Θανάσης Αγάθος  
Ολυμπία Ταχοπούλου

«Το έργο συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση του ανθρώπινου ερευνητικού δυναμικού μέσω της υλοποίησης διδακτορικής έρευνας» (MIS-5000432), που υλοποιεί το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ)».



Επιχειρησιακό Πρόγραμμα  
Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού,  
Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



ΑΘΗΝΑ 2023

**Copyright © Παρασκευή-Νεκταρία Σημαντώνη, 2023**

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διδακτορικής διατριβής, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών δεν υποδηλώνει αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως. Ν. 5343/32, άρθρο 202, παράγραφος 2.

*Στους γονείς και στην αδερφή μου*



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ I: Γιώργος Σεφέρης.....	13
Μεταξύ Αθήνας και Παρισιού: ο Σεφέρης στις δεκαετίες 1910 και 1920. Από την πρώτη επίσκεψη στην Ακρόπολη ως την αρχαιολογική περιήγηση ανά την Ελλάδα συνοδεία του Édouard Herriot.....	18
Ο Σεφέρης στη δεκαετία του 1930 και στις αρχές της δεκαετίας του 1940.....	34
α) 1930-1933: Από τη Λεωφόρο Συγγρού στο λονδρέζικο Hampstead.....	34
β) 1934-1940: «Ποιος θα δεχτεί την προσφορά μας» - «τα ψηφία μας πάνω στις πέτρες»: από το <i>Μυθιστόρημα</i> και τη <i>Γυμνοπαιδία</i> στο <i>Ημερολόγιο καταστρώματος, α΄</i> .....	49
1945-1956: Από την « <i>Κίχλη</i> » στο <i>Ημερολόγιο καταστρώματος, γ΄</i> .....	92
α) « <i>Αγγελικό και μαύρο, φως</i> »: η ποιητική κυοφορία της « <i>Κίχλης</i> ».....	92
β) « <i>Πήρα τη συνήθεια να συλλαβίζω καταποντισμένες πολιτείες</i> »: ο Σεφέρης στα ερείπια της Μικράς Ασίας.....	109
γ) 1953-1956: Από τη Βηρυτό στην « <i>Κύπρο τη θαλασσοφίλητη</i> »: ο Σεφέρης μπροστά στο θαύμα.....	133
1956-1971: Οι αρχαιότητες στο όψιμο λογοτεχνικό και εξωλογοτεχνικό ( <i>Δοκιμές – Μέρρες</i> ) έργο του Σεφέρη.....	188
ΚΕΦΑΛΑΙΟ II: Οδυσσέας Ελύτης.....	220
Ο Ελύτης των δεκαετιών 1930 και 1940.....	227
α) <i>Προσανατολισμοί</i> (1940) και <i>Ήλιος ο πρώτος</i> (1943).....	227
β) <i>Η Καλωσύνη στις λυκοποριές και Αλβανιάδα</i> .....	244

Ο Ελύτης των δεκαετιών 1950 και 1960.....	249
α) Οι αρχές της δεκαετίας του 1950: διαμόρφωση της θεωρίας των αναλογιών....	249
β) Ο Ελύτης στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στην αυγή του 1960: <i>Το Άξιον Εστί</i> (1959) και <i>Έξι και μία τύψεις για τον ουρανό</i> (1960).....	261
Ο Ελύτης της δεκαετίας του 1970.....	277
α) <i>Το φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά</i> (1971), <i>Ο ήλιος ο ηλιάτορας</i> (1971) και <i>Το μονόγραμμα</i> (1971).....	277
β) <i>Τα ρω του έρωτα</i> (1972), <i>Τα ετεροθαλή</i> (1974) και <i>Μαρία Νεφέλη</i> (1978).....	286
Ο Ελύτης της δεκαετίας του 1980.....	297
<i>Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας</i> (1982), <i>Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου</i> (1984) και <i>Ο μικρός ναυτίλος</i> (1985).....	297
Ο Ελύτης της δεκαετίας του 1990.....	314
<i>Τα ελεγεία της Οζώπετρας</i> (1991) και <i>Δυτικά της λύπης</i> (1995).....	314
ΚΕΦΑΛΑΙΟ III: Γιάννης Ρίτσος.....	322
1930-1938 (-41): <i>Τρακτέρ, Πυραμίδες, Η αποθέωση του δρόμου</i> .....	323
Το θέμα του διπλού.....	339
Η τέταρτη διάσταση.....	355
Η «ερωτικοποιημένη ματιά» πάνω στις αρχαιότητες.....	367
ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV: Νικόλαος Κάλας.....	380
Η παρουσία της υλικής αρχαιότητας στα πεζά (λογοτεχνικά και κριτικά) κείμενα του Κάλας και στα πεζά ποιήματα-μανιφέστα του μεσοπολέμου.....	393
Η παρουσία των αρχαιοτήτων στην ποίηση του Κάλας.....	418
ΚΕΦΑΛΑΙΟ V: Ανδρέας Εμπειρικός.....	459
ΚΕΦΑΛΑΙΟ VI: Νίκος Εγγονόπουλος.....	475
Η παρουσία της υλικής αρχαιότητας στα ποιήματα του Εγγονόπουλου.....	483



ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	517
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ.....	523
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	524
Βιβλιογραφία Γιώργου Σεφέρη.....	524
Βιβλιογραφία Οδυσσέα Ελύτη.....	547
Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου.....	561
Βιβλιογραφία Νικολάου Κάλας.....	576
Βιβλιογραφία Ανδρέα Εμπειρικού.....	591
Βιβλιογραφία Νίκου Εγγονόπουλου.....	598

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ένα από τα βασικότερα γνωρίσματα της γενιάς του '30, που επισήμαναν εξακολουθητικά οι μελετητές της, είναι η διπλή κατεύθυνση προς την οποία κινήθηκαν οι εκπρόσωποί της: από τη μια μεριά ήταν «ο βασιλικός δρόμος της παράδοσης»<sup>1</sup> και από την άλλη τα ανεξερεύνητα μονοπάτια της πρωτοπορίας. Την ίδια στιγμή που ξανοίγονταν στα ευρωπαϊκά σταυροδρόμια οι ποιητές της νέας γενιάς άπλωναν βαθύτερα τις ρίζες τους στο ελληνικό τοπίο αντλώντας από το προαιώνιο πηγάδι της ελληνικής παράδοσης αρχετυπικά σύμβολα: μορφές και εικόνες που θα ανακαλούνταν αβίαστα από τη συλλογική μνήμη και θα επανενεργοποιούνταν δραστικά στο δικό τους παρόν. Ο μύθος και η ιστορία τους πρόσφεραν τέτοια σύμβολα: αλλά και το ίδιο το τοπίο τους χρησίμευε ως αρχέτυπο υποβάλλοντας με το σχήμα, το κλίμα, τα χρώματά του ιδέες και αξίες που επέδρασαν καθοριστικά στο πνεύμα τους και γονιμοποίησαν την καλλιτεχνική φαντασία τους.

Το αίτημα να βρει η Ελλάδα «τη σωστή της θέση απέναντι στην αρχαία παράδοσή της»,<sup>2</sup> να κρατήσει «μια στάση μπρος στο βαρύτατο παρελθόν» της,<sup>3</sup> προβάλλει επιτακτικό στους κύκλους των καλλιτεχνών – λογοτεχνών και εικαστικών – της γενιάς του '30. Σε μια περίοδο όπως αυτή του μεσοπολέμου που παρατηρείται έξαρση της έρευνας γύρω από τις αρχαιότητες (με τις αλληπάλληλες ανασκαφές, την οργάνωση των μουσείων, τη σύγκλιση αρχαιολογικών συνεδρίων, την έκδοση επιστημονικών συγγραμμάτων<sup>4</sup>) οι Έλληνες καλλιτέχνες στρέφονται στις πηγές με την πρόθεση να έρθουν σε διάλογο με την αρχαιότητα και να την ανακαλύψουν εκ νέου,<sup>5</sup> αισθητικά και διαισθητικά, πέρα από τα εξιδανικευμένα πρότυπα που τους παρέδωσε η Αναγέννηση, όντας πεπεισμένοι ότι ο επαναπροσδιορισμός της σχέσης τους με το Μεγάλο Παρελθόν ήταν η απάντηση στην δική τους αναζήτηση ταυτότητας.

Η παρακαταθήκη της αρχαιότητας είναι, βέβαια, πλατιά και πολύπλευρη: περιλαμβάνει τις πηγές της αρχαίας γραμματείας (λογοτεχνικές, φιλοσοφικές, ιστορικές) καθώς και τα αρχαία

---

<sup>1</sup> Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Αθήνα, Γνώση, 2000 [9η 1η: 1949], 612.

<sup>2</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Διάλογος πάνω στην ποίηση» (1938): *Δοκίμες*, τ. Α': 1936-1947, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2013 [9η 1η: 1944], 103.

<sup>3</sup> Η φράση είναι παρμένη από τον «Πρόλογο» («άρθρον πίστεως»), όπως χαρακτηρίστηκε από τους συντάκτες του) του πρώτου τεύχους του πρωτοποριακού περιοδικού *Το 3<sup>ο</sup> μάτι* (Οκτώβρης 1935, σελ. 2).

<sup>4</sup> Βλ. σχετικά: Στέλιος Λυδάκης, «Το ενδιαφέρον των Ελλήνων για τις αρχαιότητες στο μεσοπόλεμο»: Nelly's, *Αρχαιότητες. Ελλάδα 1925-1939*, (επιμ.: Ειρήνη Μπουντούρη), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη και Εκδοτικός οίκος Μέλισσα, 2003, 9-10.

<sup>5</sup> «Αν, λοιπόν, η γενιά μας κατόρθωσε να πραγματοποιήσει το ποιητικό έργο που γνωρίζουμε, αυτό έγινε με την επαναανακάλυψη της αρχαιότητας και με ό,τι συνδέει την αρχαιότητα με τη σημερινή Ελλάδα», Οδυσσέας Ελύτης, «Βρήκα τον δρόμο μου με το ελληνικό φως...» (*Le Monde*, 1979): *Συν τοις άλλοις. 37 Συνεντεύξεις του Οδυσσέα Ελύτη (1942-1992)*, (επιμ.: Ιουλίτα Ηλιοπούλου), Αθήνα, Ύψιλον, 2011, 179-180.

ερείπια, τα μνημεία και τα τέχνηρα – ό,τι, δηλαδή, μπορεί να αποδοθεί περιληπτικά με τον όρο «υλική αρχαιότητα». Η εξέταση αυτής της δεύτερης, υλικής πλευράς της αρχαιότητας, όπως αποτυπώνεται στο έργο έξι εκ των σπουδαιότερων ποιητών της γενιάς του '30, του Γιώργου Σεφέρη, του Οδυσσέα Ελύτη, του Γιάννη Ρίτσου, του Νικολάου Κάλας, του Ανδρέα Εμπειρικού και του Νίκου Εγγονόπουλου, αποτελεί το αντικείμενο της παρούσας εργασίας. Οι ποιητές αυτοί, εκτός του Κάλας, συνεργάστηκαν (έστω και με ψευδώνυμο, όπως ο Ρίτσος) με τα *Νέα Γράμματα*, το περιοδικό της γενιάς του '30 όπως ονομάστηκε, που στις προγραμματικές αρχές του αναφερόταν στην ανάγκη αφενός της ενίσχυσης των νέων τάσεων και αφετέρου της δίκαιης αποτίμησης των έργων του παρελθόντος, ώστε να στηθεί «μια γέφυρα ανάμεσα στις γενεές» και να αποκατασταθεί η «συνέχεια του ελληνικού πνεύματος».<sup>6</sup> Το ότι ο Κάλας έμεινε έξω από τον κύκλο του περιοδικού είναι ενδεικτικό της διαφορετικής στάσης που κράτησε απέναντι στην παράδοση και στα αναγνωρισμένα έργα του κανόνα. Άλλωστε είναι γνωστό ότι τους συγγραφείς της γενιάς του '30 (ποιητές και πεζογράφους) χώριζαν διαφορές, ιδεολογικές και αισθητικές, αυτό όμως δεν αναιρεί τις κοινές επιδιώξεις που τους ένωναν, με πρώτη και κύρια την ανανέωση της λογοτεχνίας. Τα λόγια του Γιώργου Θεοτοκά είναι χαρακτηριστικά: «Παρά τις βασικές αντιθέσεις τους, έχουν ωστόσο ορισμένα κοινά γνωρίσματα: θέτουν τα ίδια περίπου προβλήματα, εκφράζουν συγγενικές ανησυχίες, δείχνουν συχνά την ίδια προτίμηση για ορισμένα είδη του λόγου, για ορισμένους καλλιτεχνικούς τρόπους. Χωρίζονται, θαρρείς, από αγεφύρωτα χάσματα στην περιοχή της φιλοσοφικής σκέψης (ιδεαλισμός και υλισμός) καθώς και στην περιοχή της πολιτικής δράσης (δημοκράτες, εθνικιστές, κομμουνιστές), μα τους χαρακτηρίζει όλους κάποιος κοινός *αέρας* της γενεάς – το απροσδιόριστο και όμως πολύ αισθητό ύφος μιας καινούριας εποχής».<sup>7</sup>

Η εναρκτήρια φάση της γενιάς του '30 καταλαμβάνει τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία φτάνοντας μέχρι και τον πόλεμο. Στα χρόνια αυτά, κατά τον Mario Vitti, οι λογοτέχνες που την απαρτίζουν εδραιώνουν την κυριαρχία τους και από καλλιτεχνική μειονότητα, που ξεκινούν, καταφέρνουν να επιβληθούν στα νεοελληνικά γράμματα.<sup>8</sup> Η δική μου εργασία, ωστόσο, δε θα περιοριστεί μόνο στις δεκαετίες του 1930 και του 1940 αλλά θα προχωρήσει και στα μεταπολεμικά και μεταπολιτευτικά χρόνια, οπότε η σχέση των ποιητών με την αρχαιότητα

<sup>6</sup> Ανδρέας Καραντώνης, «“Τα Νέα Γράμματα”», *Τα Νέα Γράμματα*, χρόνος Α', αριθμός 1 (Γενάρης 1935) 48.

<sup>7</sup> Γιώργος Θεοτοκάς, «Η νέα λογοτεχνία» (1934): *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, (εισ. - επιμ.: Δημήτρης Τζιόβας), Αθήνα, Εστία, 2005, 118-119. Τα λόγια αυτά, γραμμένα για τους πεζογράφους της νέας γενιάς, βρίσκουν εφαρμογή και στην περίπτωση των ποιητών της. Θυμίζουμε ότι ο Θεοτοκάς ήταν αυτός που, σύμφωνα με δική του μαρτυρία (*Τετράδια Ημερολογίου (1939-1953)*, (εισ. - επιμ.: Δημήτρης Τζιόβας), Αθήνα, Εστία, [1987], 627-628), μεταχειρίστηκε πρώτη φορά τον όρο «γενιά του '30».

<sup>8</sup> Βλ. Mario Vitti, *Η Γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, Ερμής, 2006 [έκδοση διττά επανυξημένη (1995-2006) και εμπλουτισμένη με μια νέα εισαγωγή: 1η έκδ.: 1977], 54.

βαθαίνει και εμπλουτίζεται (καθώς φυσικά εμπλουτίζονται και οι εμπειρίες της ζωής τους). Εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς ότι ποιήματα όπως η «Εγκωμη» του Σεφέρη και ποιητικές συλλογές όπως η *Τέταρτη διάσταση* του Ρίτσου δε θα μπορούσαν να μείνουν εκτός του ερευνητικού μου πεδίου.

Στη μελέτη μου χρησιμοποιώ όλα τα δημοσιευμένα κείμενα των ποιητών: λογοτεχνικά, κριτικά και θεωρητικά, δοκίμια, ημερολόγια, αλληλογραφίες. Στις περιπτώσεις τριών ποιητών, του Σεφέρη, του Ρίτσου και του Κάλας, των οποίων το Αρχείο είναι δημόσια προσβάσιμο, αξιοποιώ και ανέκδοτο υλικό από αυτό. Ευχαριστίες θέλω να απευθύνω για την βοήθεια που μου πρόσφεραν στις κυρίες Σοφία Μπόρα του Ε.Λ.Ι.Α., Ελευθερία Δαλέζιου της Γενναδείου Βιβλιοθήκης, Αφροδίτη Ζευγώλη του Τμήματος Ιστορικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη και Σοφία Μούστου του Ιδρύματος Κωστή Παλαμά, καθώς και στο προσωπικό της Βιβλιοθήκης Βορείων Χωρών στην Αθήνα (The Nordic Library at Athens) και της Βιβλιοθήκης της Φιλοσοφικής Σχολής του Ε.Κ.Π.Α.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στην τριμελή συμβουλευτική μου επιτροπή, στον κ. Τάκη Καγιαλή, Καθηγητή Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, στην κα Πέγκυ Καρπούζου, Επίκουρη Καθηγήτρια Θεωρίας της Λογοτεχνίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α., και πρωτίστως στην επόπτριά μου, κα Χριστίνα Ντουνιά, Ομότιμη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α., η οποία ήταν αυτή που με παρότρυνε να ξεκινήσω την διατριβή μου, την επέβλεψε μεθοδικά σε όλα τα στάδιά της και με τις καίριες παρατηρήσεις της συνέβαλε σημαντικά στην βελτίωσή της. Την ευχαριστώ για τη στήριξη, την εμπιστοσύνη και την αγάπη της. Ευχαριστώ, τέλος, το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών που ενίσχυσε οικονομικά τις σπουδές μου με την χορήγηση της υποτροφίας του.

Παρασκευή-Νεκταρία Σημαντώνη

Απρίλιος 2023

## I. Γιώργος Σεφέρης (1900-1971).

[...] Θέλω να πω το ρυθμό του ανθρώπου, δηλαδή το ρυθμό του ύφους (*le style c'est l'homme* – δε θα το προσέξουμε ποτές αρκετά βαθιά αυτό το ρητό). Το ρυθμό της ζωής. Ένας τέτοιος ρυθμός υπάρχει και σ' ένα σπασμένο κομμάτι του Σκόπα. Το παραδέχεσαι;

(Γράμμα του Σεφέρη στον Θεοτοκά, 14.6.1932)

Ο κατεξοχήν ποιητής της γενιάς του '30 που είδε το όνομά του να συνδέεται με την αρχαία Ελλάδα και τα μνημεία της είναι ο Γιώργος Σεφέρης. Στα χρόνια που ακολούθησαν την έκδοση του *Μυθιστορήματος* (1935) Έλληνες και ξένοι κριτικοί αναφέρθηκαν στην ιδιαίζουσα σχέση του με το παρελθόν της Ελλάδας και με την πολιτιστική της κληρονομιά.<sup>1</sup> Αν τώρα η κληρονομιά αυτή ιδωθεί σχηματικά σαν ένα δίπολο, που ο ένας πόλος του εκτείνεται στην αρχαία γραμματεία και ο άλλος στα υλικά κατάλοιπα του παρελθόντος, τότε θα λέγαμε ότι ο Σεφέρης κατάφερε να ισορροπήσει στη γραφή του τους δύο πόλους, αφού και τις αρχαίες πηγές αξιοποίησε – όντας καλός γνώστης τους – και τον κόσμο των ερειπίων μετέτρεψε σε όχημα του στοχασμού του.

Η παρουσία των αρχαίων πηγών στην ποίηση του Σεφέρη και ιδιαίτερα η λειτουργία του μύθου έγινε αντικείμενο συστηματικού σχολιασμού από τους μελετητές του,<sup>2</sup> δε συνέβη το ίδιο

<sup>1</sup> Για τη στάση της ελληνικής κριτικής απέναντι στο έργο του Σεφέρη θα γίνει αναλυτικότερα λόγος παρακάτω, έχει ενδιαφέρον όμως να δει κανείς πώς τον παρουσίασαν οι Άγγλοι κριτικοί στο κοινό της χώρας τους με αφορμή την έκδοση του τόμου *The King of Asine, and other poems* που κυκλοφόρησε το 1948 από τον οίκο John Lehmann (σε μετάφραση Bernard Spencer, Lawrence Durrell και Νάνου Βαλαωρίτη, με εισαγωγή του Rex Warner). Βλ. «Ένας Έλληνας ποιητής όπως τον είδε η αγγλική κριτική», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 4, τχ. 4 (Μάιος - Ιούνιος 1949) 121-131. Μέρος των κριτικών αυτών δημοσιεύεται στο Παράρτημα I του βιβλίου: *Αλληλογραφία Γιώργου & Μαρώς Σεφέρη - Νάνη Παναγιωτόπουλου 1938-1963*, (επιμ.: Δημήτρης Αρβανιτάκης), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2006, 296-310.

<sup>2</sup> Βλ. κυρίως: Π. Δ. Μαστροδημήτρης, «Ο Σεφέρης και οι αρχαίοι» (1964): *Νεοελληνικά. Μελέτες και άρθρα*, τ. Α': *Βηλαράς - Κάλβος - Μαρκοράς - Καρασούτσας - Παλαμάς - Σκαρίμπα - Δικταίος - Σεφέρης και άλλοι*, Αθήνα, Γνώση, 1984 [2η έκδοση επαυξημένη: 1η: 1975], 225-259, Lucia Marcheselli, «Echi dei tragici greci nell'opera di Seferis», *Dioniso* 1-4 (Ιανουάριος - Δεκέμβριος 1966) 99-113, Elio Benedetti, «Poesia e pensiero della Grecia Classica nell'opera di Giorgio Seferis»: *Omaggio a Seferis*, Università di Padova. Studi Bizantini e Neogreci, Liviana Editrice in Padova, 1970, 25-143, Αριάννα Φερεντίνου, *Ο Αισχύλος στην ποίηση του Σεφέρη*, Αθήνα, Οργανισμός Διαδόσεως Ελληνικού Βιβλίου, 1976, Robert Jouanny, «Ο Σεφέρης και η αρχαία Ελλάδα» (1978), (μτφρ.: Αναστάσιος Α. Στέφος), *Εποπτεία* 50 (Οκτώβριος 1980) 717-726, Δανιήλ Ι. Ιακώβ, «Σχολαστικές σημειώσεις για την αρχαιογνωσία του Σεφέρη» (1978): *Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη και άλλες νεοελληνικές δοκιμές*, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2000, 129-136, Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Μεταφραστική θεωρία και πρακτική του Σεφέρη»: Γιώργος Σεφέρης, *Μεταγραφές*, (φιλολογ. επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Ίκαρος, 2000 [2η έκδοση (με προσθήκη ενός νέου «Σημειώματος» του επιμελητή): 1η: 1980], 227-282 (: 239-275), Ελένη Γ. Λεοντσίνη, «Το βάρος της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς στην ποίηση του Γ. Σεφέρη: μια ιδιόμορφη έκφραση πατριωτισμού», *Ιταλοελληνικά* 8 (2006) 225-255. Υπάρχουν επίσης μελέτες που ανέδειξαν την παρουσία των αρχαίων πηγών στο πλαίσιο της εξέτασης συγκεκριμένων σφαιρικών ποιημάτων, βλ. κυρίως: N. Coutouzis, «De Pindare à Seféris ou Seféris et la fidélité», *Bulletin Analytique de Bibliographie Hellénique* 11 (1950) 19-42, Filippo Maria Pontani, «Euripide, ateniese (su un epigramma neogreco)», *Dioniso* 1-2 (Ιανουάριος

όμως με τις υλικές αρχαιότητες. Το ζήτημα έθεσε πρώτος ο Γιώργος Κεχαγιόγλου σε εισήγησή του για το ποίημα «Εγκωμη» στο Συμπόσιο Σεφέρη (Αγία Νάπα, 14-16 Απριλίου 1988) παρατηρώντας: «Υπάρχει το συσσωρευόμενο για χρόνια, και θα έλεγε κανείς και κατά στρώματα, πολύ πλούσιο βιωματικό-εμπειρικό υλικό του «αρχαιολόγου Σεφέρη», ή, καλύτερα, αν και στενότερα, του «Σεφέρη περιηγητή κορυφαιών αρχαιολογικών τόπων και πεδίων»».<sup>3</sup> Και σε σημείωσή του στο κείμενο των πρακτικών συμπλήρωνε: «Αναλογίζεται κανείς, εδώ, πώς δεν βρέθηκε ακόμα ο ευαίσθητος σεφεριστής που θα γράψει αναλυτικά και γι' αυτόν τον Σεφέρη [...]».<sup>4</sup> Το 1991, έτος που δημοσιεύτηκαν τα πρακτικά του Συμποσίου της Αγίας Νάπας, ο Γ. Π. Σαββίδης αποδέχτηκε την πρόσκληση του Πολιτιστικού Ιδρύματος Τραπέζης Κύπρου και έδωσε ομιλία με θέμα: «Οι αρχαιολογικές περιδιαβάσεις του ποιητή Γιώργου Σεφέρη». Η χρονολογική σύμπτωση μας οδηγεί στην υπόθεση ότι ο Σαββίδης ανταποκρίθηκε στην προτροπή του Κεχαγιόγλου, υπόθεση που ενισχύεται από το γεγονός ότι στην ομιλία του μνημόνευσε την εισήγηση του Κεχαγιόγλου για την «Εγκωμη» με ιδιαίτερα θετικό τρόπο.<sup>5</sup> Προσδιορίζοντας το αντικείμενο της ομιλίας του ο Σαββίδης ανέφερε τα εξής: «Αντικείμενό μας είναι αυτό που θα μπορούσαμε συντομογραφικώς να ονομάσουμε “αρχαιολογικά” ποιήματα του Σεφέρη. Δηλαδή, εδώ, θα μας απασχολήσουν όσες από τις συνθέσεις του έχουν μεν σχέση με αρχαιολογικούς χώρους είτε με μουσειακά αντικείμενα, αλλά, καθώς θα ιδούμε, αφορμήθηκαν, όχι τόσο από συστηματική του αρχαιογνωσία, όσο από ευκαιριακούς του περιπάτους και εκδρομές αναψυχής».<sup>6</sup>

---

- Ιούνιος 1962) 58-62, Κατερίνα Κρίκου-Davis, *Κολόκες. Μελέτη για τη συλλογή του Γιώργου Σεφέρη Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ' (1953-1955)* (1994), (μτφρ.: Τώνης Μόξερ), Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2002, 71-115 (την ενότητα «Αρχαία ελληνικά θέματα»). Ειδικά για τη λειτουργία του μύθου στη σεφερική ποίηση, βλ. Δ. Νικολαρεϊζής, «Η παρουσία του Ομήρου στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 4, τχ. 4 (Μάιος - Ιούνιος 1949) 148-150, Έντμουντ Κήλυ, «Ο Ελπήνωρ του Σεφέρη: Ένας άμοιρος άνθρωπος» (1966), «Ο Σεφέρης και η «μυθική μέθοδος»» (1969): *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση* (1983), (μτφρ.: Σπύρος Τσακνιάς), Αθήνα, Στιγμή, 1987, 95-112 και 113-146 αντίστοιχα, Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Η Νέκυια της Κίχλης» (1975), «Ο φιλέταιρος Οδυσσέας» (1980), «Μύθος και ιστορία» (1986): *Γιώργος Σεφέρης. Μελετήματα*, Αθήνα, Πατάκης, 2008, 17-31, 51-70 και 155-169 αντίστοιχα, Laurie Hart, «Γιώργος Σεφέρης: μυθολογικό και κοσμικό σύστημα», (μτφρ. - επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), *Ο λογοτεχνικός Πολίτης* 10 / ένθετο στο περιοδικό *Ο Πολίτης* 50-51 (Απρίλιος - Μάιος 1982) 90-95, Σωτήρης Τριβυζάς [sic], «Ο μύθος των Ατρείδων στη σεφερική ποίηση», *Πόρφυρας* 23 (Ιούνιος 1984) 237-247, David Ricks, *Η σκιά του Ομήρου. Δοκίμιο για τη νεοελληνική ποίηση (1821-1940)* (1989), (μτφρ.: Αριστεά Παρίση), Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1993, 173-248, Γ. Π. Σαββίδης, *Μεταμορφώσεις του Ελπήνορα (Από τον Πάουντ στον Σινόπουλο)*, Αθήνα, Νεφέλη, 1990, 19-24, Νίκος Α. Νικολάου, *Μυθολογία Γ. Σεφέρη. Από τον Οδυσσέα στον Τεύκρο*, Αθήνα, Δαίδαλος / Ι. Ζαχαρόπουλος, 1992, Katerina Krikos-Davis, «Seferis and the myth of Adonis»: *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry. Essays in Memory of C. A. Trypanis*, (επιμ.: Peter Mackridge), Λονδίνο - Πόρτλαντ, Frank Cass, 1996, 53-66, Μιχαήλ Πασχάλης, «Η *Ιλιάδα* και η διάθλαση της ιστορίας στον Γιώργο Σεφέρη», *Νέα Εστία* 167, τχ. 1831 (Μάρτιος 2010) 488-512.

<sup>3</sup> Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Προτάσεις για την «Εγκωμη» του Σεφέρη»: *Πρακτικά Συμποσίου Σεφέρη [Αγία Νάπα, 14-16 Απριλίου 1988]*, Λευκωσία, Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας - Συμβούλιο Βελτιώσεως Αγίας Νάπας, 1991, 261.

<sup>4</sup> Ο.π., 268.

<sup>5</sup> Γ. Π. Σαββίδης, *Οι αρχαιολογικές περιδιαβάσεις του ποιητή Γιώργου Σεφέρη*, Λευκωσία, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, 1992, 35.

<sup>6</sup> Ο.π., 7.

Ο Σαββίδης διαπίστωνε ότι ο Σεφέρης, «παρά την σπάνια φιλολογική του συνείδηση,<sup>7</sup> και μ' όλη την συλλεκτική του ασχολία με αρχαία νομίσματα, δεν φαίνεται να είχε καλλιεργήσει ανάλογα τα αρχαιολογικά του ενδιαφέροντα»,<sup>8</sup> επικαλούνταν τις λιγοστές αρχαιολογικές μονογραφίες που εντοπίζει κανείς στον *Κατάλογο Βιβλιοθήκης Γιώργου και Μαρώς Σεφέρη*<sup>9</sup> και παρέθετε μια δήλωση που έκανε ο ποιητής στα 50 χρόνια του: «Τότες ένιωσα πόσο λίγη

<sup>7</sup> Βλ. σχετικά την επιφυλλίδα του Γ. Π. Σαββίδη, «Ο ποιητής-φιλόλογος» (1972): *Πάνω νερά*, Αθήνα, Ερμής, 1973, 77-83.

<sup>8</sup> Γ. Π. Σαββίδης, *Οι αρχαιολογικές περιδιαβάσεις...*, ό.π., 8. Ειδικά για την - όχι ιδιαίτερα γνωστή - δραστηριότητα του Σεφέρη ως συλλέκτη νομισμάτων, βλ. *Μέρες*, τ. Ε': *1 Γενάρη 1945 - 19 Απρίλη 1951*, (φιλολογ. επιμ.: Ε. Χ. Κάσδαγλης), Αθήνα, Ίκαρος, 1977, 179, 181, 184, 188· *Μέρες*, τ. Η': *2 Γενάρη 1961 - 16 Δεκέμβρη 1963*, (φιλολογ. επιμ.: Κατερίνα Κρίκου-Davis), Αθήνα, Ίκαρος, 2018, 74· *Δοκίμες*, τ. Β': *1948-1971*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδη), Αθήνα, Ίκαρος, 2013 [9η: 1944], 85, 336· *Γράμματα Σεφέρη - Λορεντζάτου (1948-1968)*, (επιμ.: Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος), Αθήνα, Δόμος, 1990, 89-90· Μαρώ και Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, τ. Β': *1944-1959*, (φιλολογ. επιμ.: Μαρία Στασινοπούλου), Αθήνα, Ίκαρος, 2005, 90, 507-509· *Αλληλογραφία Γιώργου & Μαρώς Σεφέρη - Νάνη Παναγιωτόπουλου 1938-1963*, ό.π., 230· Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, «Αγαπητέ μου Γιώργο». *Αλληλογραφία (1924-1970)*, τ. Β': *1946-1970*, (επιμ. επιστ. - σχόλ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Αθήνα, Ίκαρος, 2009, 231. Βλ. ακόμα τα βιβλία νομισματικού περιεχομένου που καταχωρούνται στο λήμμα «Γλυπτική - Χαρακτική» του καταλόγου της βιβλιοθήκης Σεφέρη: Νίκος Χ. Γιανναδάκης, *Κατάλογος Βιβλιοθήκης Γιώργου και Μαρώς Σεφέρη*, Ηράκλειο, Δήμος Ηρακλείου - Βικελαία Βιβλιοθήκη, 1989, 56. Κεντρική είναι, όπως θα δούμε, η παρουσία του αρχαίου νομίσματος στο ποίημα «Επικαλέω τοι την θεόν...», στο ημιτελές κυπριακό μυθιστόρημα του Σεφέρη *Βαρνάβας Καλοστέφανος*, αλλά και στο ποίημα «Ντουρ Ελ Σουέρ» του *Τετραδίου γυμνασμάτων*, β'.

<sup>9</sup> Πιο συγκεκριμένα ο Σαββίδης παρατηρεί: «[...] ανάμεσα στους 5.630 τίτλους της [βιβλιοθήκης], υπάρχουν ελάχιστες αρχαιολογικές μονογραφίες – με την εξαίρεση ευάριθμων εργασιών, που του είχαν προσφέρει ολίγοι διακεκριμένοι αρχαιολόγοι φίλοι του, όπως ο Μανόλης Ανδρόνικος, ο Χρήστος Καρούζος ή ο Γάλλος Henri Seyrig. Οι υπόλοιποι από τους 203 τίτλους που έχουν καταχωριστεί, στον κατάλογο της βιβλιοθήκης Σεφέρη, κάτω από το λήμμα “Αρχαιολογικά - Ταξιδιωτικά - Οδηγοί”, είναι: ή κοινά βιβλία ταξιδιωτικών εντυπώσεων και τουριστικοί οδηγοί, ή κατάλογοι μουσείων και εικονογραφημένα λευκώματα, σαν εκείνα που πολλοί από εμάς αποκτούν χωρίς ποτέ να τα διαβάσουν ολόκληρα μετά το πρώτο ξεφύλλισμα», ό.π., 8. Ο Σεφέρης, ωστόσο, δεν έμοιαζε με «πολλούς από εμάς», που ίσως συμβουλευτούμε έναν τουριστικό οδηγό πριν επισκεφτούμε κάποιο αξιοθέατο ή αγοράσουμε τον κατάλογο ενός μουσείου μετά την αναχώρησή μας από αυτό· εκείνος συνήθιζε να ενημερώνεται για την ιστορία του αρχαιολογικού χώρου που σχεδίαζε να επισκεφτεί (βλ. για παράδειγμα την καταγραφή στο ημερολόγιό του της περικοπής του Ηροδότου για το έθιμο της «ιερής πορνείας» πριν μεταβεί στο ιερό της Αφροδίτης στα Κούκλια: Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ': *20 Απρίλη 1951 - 4 Αυγούστου 1956*, (επιμ. - σημ.: Παναγιώτης Μέρμηγκας), Αθήνα, Ίκαρος, 1986, 97-98) και μελετούσε με προσοχή τους ταξιδιωτικούς οδηγούς, υπογραμμίζοντας ονόματα και χρονολογίες, κρατώντας σύντομες σημειώσεις δίπλα στα σημεία που τον ενδιέφεραν και σημαδεύοντας στον χάρτη τα μέρη που ήθελε να επισκεφτεί (βλ. συγκεκριμένα τον «Guide d'Éphèse» στο Αρχείο του ποιητή στη Γεννάδειο: Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 30, υποφάκ. 2). Μπορούμε βέβαια να εικάσουμε ότι συμβουλευόταν αντίστοιχους οδηγούς ή βιβλία ταξιδιωτικών εντυπώσεων όταν συνθέτετε δοκίμια σαν τα «Δελφοί» (1962) και «Πάντα πλήρη θεών» (1971) προορισμένα να ενταχθούν σε ξενόγλωσσα λευκώματα για την Ελλάδα, αλλά το ίδιο μπορεί να υποστηριχτεί και για τα «αρχαιολογικά» ποιήματά του, που αν και δε φορτώνονται ποτέ με αρχαιονομικές πληροφορίες, εμβολιάζονται ωστόσο με λεπτές παρατηρήσεις και σχόλια που φανερώνουν πως ο δημιουργός τους είχε καλή γνώση της ιστορίας του αρχαίου χώρου και των μνημείων που περιέγραφε. Συνεπώς, αν όχι όλα, τουλάχιστον πολλά από τα αρχαιολογικά βιβλία της βιβλιοθήκης Σεφέρη δεν είχαν απλώς διακοσμητικό χαρακτήρα αλλά χρηστική λειτουργία. Εκτός από τους 203 τίτλους που βρίσκονται καταχωρημένοι στο λήμμα «Αρχαιολογία - Ταξιδιωτικά - Οδηγοί» και περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων βιβλία για τις σπουδαιότερες αρχαιολογίες της Ελλάδας, της Κύπρου και της Μέσης Ανατολής, ένα τμήμα των τίτλων που καταχωρούνται στο λήμμα «Γλυπτική - Χαρακτική» έχουν επίσης ως σημείο αναφοράς τις υλικές αρχαιότητες, βλ. Νίκος Χ. Γιανναδάκης, ό.π., 55-56 («Γλυπτική - Χαρακτική» / στη Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη), 280-290 («Αρχαιολογία - Ταξιδιωτικά - Οδηγοί» / στη Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη), 333-334 («Γλυπτική - Χαρακτική» / στην οικία Σεφέρη), 386-390 («Αρχαιολογία - Ταξιδιωτικά - Οδηγοί» / στην οικία Σεφέρη).

αρχαιολογία έχω αλήθεια μέσα μου». <sup>10</sup> Παρά ταύτα, σημείωνε ότι τουλάχιστον δώδεκα ποιητικές συνθέσεις του αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα σε αρχαιολογικές ανασκαφές, αρχαίους χώρους και μουσεία, υλικό που δύναται να εμπλουτιστεί από τα τεκμήρια των δοκιμίων και των ημερολογίων του. Στον χρόνο που του επέτρεπε η ομιλία του ο Σαββίδης σχολίασε συνοπτικά ορισμένα από τα «αρχαιολογικά» αυτά ποιήματα σε συνδυασμό με επιλεγμένα αποσπάσματα της σειράς *Μέρες* που ως την εποχή εκείνη αριθμούσε έξι τόμους. <sup>11</sup> Στην έντυπη μορφή της ομιλίας του ωστόσο φρόντισε να συμπεριλάβει έναν πίνακα, τον «Πίνακα αρχαιολογημάτων Σεφέρη», όπου κατέγραψε τις αρχαιολογικές αναφορές που είχε εντοπίσει στα ποιήματα, στα πεζά και στα ημερολόγια του Σεφέρη.

Την ίδια χρονιά, το 1991, ο Δ. Ν. Μαρωνίτης σε ομιλία του στη Θεσσαλονίκη με τίτλο «Η αρχαιογνωσία του Σεφέρη: ζητήματα μεθόδου» ανέδειξε με τη σειρά του την αρχαιολογική πλευρά της ποίησης του Σεφέρη θέτοντας μεθοδολογικά ζητήματα και πριν απ' όλα το ζήτημα της ορολογίας. Η ομιλία δημοσιεύθηκε αρχικά στο περιοδικό *Εντευκτήριο* (1991), ενώ όταν εντάχθηκε στον τόμο *Μελετήματα* ο τίτλος της διαφοροποιήθηκε ως εξής: «Η αρχαιολογία του Σεφέρη: ζητήματα μεθόδου». Ο Δ. Ν. Μαρωνίτης σχολίασε επ' αυτού: «Προτιμώ τον δεύτερο όρο, παρά τον λοξό συνειρμό που ενδέχεται να δημιουργεί προς την ομώνυμη επιστήμη. Ο όρος *αρχαιολογία* μού φαίνεται ετυμολογικά σαφέστερος και σημασιολογικά επαρκέστερος: καλύπτει αφενός τα αρχαιοελληνικά ίχνη στο corpus της νεοελληνικής ποίησης (της νεοελληνικής λογοτεχνίας, γενικότερα)· αφετέρου χαρακτηρίζει σωστά τα δύο υποκείμενα που ενέχονται στην αρχαιολογική αυτή επιχείρηση, τον ποιητή και τον σχολιαστή. Μπορούμε επομένως εφεξής να μιλάμε για την αρχαιολογία του Σεφέρη ή όποιου άλλου Έλληνα ποιητή· αλλά και για την αρχαιολογία του νεοελληνικού ρομαντισμού ή της πρώτης μεταπολεμικής ποιητικής γενιάς». <sup>12</sup> «Αρχαιολογία», λοιπόν, είναι ο όρος που επιλέγει ο Μαρωνίτης για να αναφερθεί όχι μόνο στα ποιήματα που μας εισάγουν στον κόσμο των ερειπίων αλλά και στα ποιήματα που προϋποθέτουν με οποιοδήποτε τρόπο τον αρχαίο πολιτισμό, είτε πρόκειται για κάποιο αρχαιοελληνικό θέμα είτε για έναν συγκεκριμένο αρχαιοελληνικό μύθο (οπότε και η ορολογία εξειδικεύεται και μπορούμε να μιλάμε για *αρχαιόθεμα* ή *αρχαιόμυθα* ποιήματα <sup>13</sup>).

<sup>10</sup> Γ. Π. Σαββίδης, *ό.π.*, 8. Ο Σεφέρης καταλήγει στη συγκεκριμένη διαπίστωση όταν, καθ' οδόν προς τη Σκάλα με τον Eric von Post, πρέσβη της Σουηδίας στην Αγκυρα, του μιλάει για την περιοχή και τις φυσικές ομορφιές της και τον βλέπει να δείχνει ενδιαφέρον μόνο ακούγοντας το αρχαίο της όνομα: «Κλαζομενές», βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', *ό.π.*, 198-199.

<sup>11</sup> Πλέον έχουν εκδοθεί και οι εννέα τόμοι των *Μερών*.

<sup>12</sup> Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Η αρχαιολογία του Σεφέρη: ζητήματα μεθόδου» (1991): *Γιώργος Σεφέρης. Μελετήματα*, *ό.π.*, 187-188.

<sup>13</sup> *Ο.π.*, 188. Ανάλογα ζητήματα ορολογίας έθεσε και ο Ε. Γαραντούδης, τονίζοντας τη σημασία της διάκρισης των όρων «αρχαιογνωστικά» και «αρχαιόθεμα» ή «αρχαιόμυθα» ποιήματα, διάκριση που αφορά στο ζήτημα αν η σχέση του συγγραφέα με τα αρχαία κείμενα είναι άμεση ή διαμεσολαβημένη, αν «έχει δηλαδή ως πηγή απευθείας το αρχαίο κείμενο ή έστω κάποιο κειμενικό υλικό προερχόμενο από παλαιότερες εποχές, οπότε το ποίημα είναι



Δίχως να σχολιάσουμε περαιτέρω τις βοηθητικές ταξινομήσεις του Μαρωνίτη, αρκούμαστε να σημειώσουμε ότι στο πλαίσιο αυτού του κεφαλαίου η λέξη «αρχαιολογία» θα χρησιμοποιηθεί με την πιο «στενή» και δηλωτική σημασία της για να προσδιορίσει τη διασταύρωση του σφαιρικού έργου όχι με τον κόσμο της αρχαιότητας γενικά, αλλά, συγκεκριμένα, με τα υλικά κατάλοιπα του παρελθόντος, τα μνημεία και τα ερείπια, που αποτέλεσαν σταθερό αντικείμενο μελέτης της επιστήμης της αρχαιολογίας – αν και ο τρόπος που αντιλήφθηκε ο Σεφέρης τις αρχαιότητες διαφέρει σημαντικά από εκείνον των ειδημόνων.

Μετά τη σύντομη αυτή επισκόπηση και δεδομένου ότι έκτοτε δεν έχει εκπονηθεί κάποια επιστημονική μελέτη που να επικεντρώνει αμιγώς τον ερευνητικό προσανατολισμό της στο πώς ο Σεφέρης είδε και αποτύπωσε στο λογοτεχνικό και εξωλογοτεχνικό έργο του τη σχέση του με τις αρχαιότητες του ελλαδικού, του μικρασιατικού και του κυπριακού χώρου,<sup>14</sup> κρίνουμε σκόπιμο να παρουσιάσουμε το ερευνητικό πλαίσιο του παρόντος κεφαλαίου. Κέντρο βάρους της προσέγγισής μας θα αποτελέσει το ποιητικό έργο του Σεφέρη (τα *Ποιήματα* και το *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', σε φιλολογ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδη), αν και συμπληρωματικά θα σχολιαστούν αποσπάσματα από τα δύο μυθιστορήματά του, το *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* και το (ημιτελές) *Βαρνάβας Καλοστέφανος*, μιας και αμφότερα συνδέονται, λίγο ως πολύ, με τον αρχαίο κόσμο και τα μνημεία του. Τα δοκίμια, τα ημερολόγια και η προσωπική αλληλογραφία του ποιητή θα αξιοποιηθούν συνδυαστικά, ενώ παράλληλα θα παρουσιαστούν τεκμήρια από το αρχείο του (που εναπόκειται στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη) για να σχηματιστεί μια ολοκληρωμένη εικόνα όχι μόνο για την εμπειρία που αποκόμισε από τη φυσική παρουσία του στον χώρο των ερειπίων, αλλά και για το πώς έφτασε να διαμορφώσει μια *στάση* απέναντί τους,<sup>15</sup> για το πώς δηλαδή τοποθετήθηκε, στις διάφορες φάσεις της ζωής του, ως καλλιτέχνης και ως Έλληνας, απέναντι στον ζωντανό αυτό «λαό των λειψάνων».<sup>16</sup>

---

αρχαιογνωστικό, ή, αντιθέτως, έχει ως πηγή νεότερες μεταφράσεις ή λογοτεχνικές επεξεργασίες της πρωταρχικής πηγής ή ακόμη και μια γενικώς διαδεδομένη γνώση γύρω από την ελληνική αρχαιότητα, οπότε το ποίημα είναι αρχαιόθεμο». Βλ. Ευριπίδης Γαργαντούδης, «Η ποιητική γενιά του 1970 και η ελληνική αρχαιότητα»: *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία* [= Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Κέρκυρα, 30 Οκτωβρίου - 1 Νοεμβρίου 2008)], (επιμ.: Θεοδόσης Πυλαρινός), Κέρκυρα, Εκδόσεις Ιονίου Πανεπιστημίου - Τμήμα Ιστορίας, 2009, 27.

<sup>14</sup> Λέμε «αμιγώς» γιατί στο μεταξύ έχουν δει το φως της δημοσιότητας αξιόλογες μελέτες που στο πλαίσιο της ερμηνευτικής προσέγγισης επιμέρους σφαιρικών ποιημάτων ή του σχολιασμού περικοπών από το δοκιμιακό και ημερολογιακό έργο του ποιητή έχουν φωτίσει σημαντικές πτυχές της σχέσης του με τα αρχαία. Η κριτική συμβολή τους θα αναδειχτεί στις σελίδες που ακολουθούν.

<sup>15</sup> Βλ. τα λόγια του Σεφέρη στην «Εισαγωγή στον Θ. Σ. Έλιοτ»: «Το ρητό πως «η ποίηση είναι μια στάση απέναντι στη ζωή», θέλει να πει, φαντάζομαι, πολλά άλλα πράγματα ακόμη, αλλά θέλει να πει και τούτο: μια *στάση*, όπως λέμε η στάση ενός αγάλματος. Ο ποιητής *συντάσσει* τον άνθρωπο απέναντι στη ζωή και, σε τελευταία ανάλυση, μ' αυτό τον τρόπο αισθάνομαι τον Αισχύλο, όταν χάνεται στο τέλος της *Ορέστειας* η πομπή των Ευμενίδων: Ζεύς παντόπας / οὕτω Μοῖρα τε συγκατέβα. / Ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς», Γιώργος Σεφέρης, *Δοκίμες*, τ. Α': 1936-1947, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδη), Αθήνα, Ίκαρος, 2013 [9η 1η: 1944], 34.

<sup>16</sup> «[...] ο λαός των λειψάνων ζη και βασιλεύει / χιλιόψυχος· το πνεύμα και στο χόμα λάμπει / το νιώθω με σκοτάδια μέσα μου παλεύει», Κωστής Παλαμάς, «Πατρίδες»: «Η Ασύλευτη Ζωή» (1904): *Απαντα*, τ. Β': *Ταμβοί*

❖ Μεταξύ Αθήνας και Παρισιού: ο Σεφέρης στις δεκαετίες 1910 και 1920.

*Από την πρώτη επίσκεψη στην Ακρόπολη ως την αρχαιολογική περιήγηση ανά την Ελλάδα συνοδεία του Édouard Herriot.*

Λίγο μετά την έκρηξη του Πρώτου Παγκοσμίου, το φθινόπωρο του 1914, η οικογένεια του Στέλιου και της Δέσπως Σεφεριάδη με τα τρία της παιδιά, τον Γιώργο, την Ιωάννα και τον Άγγελο, εγκαταλείπει τη Σμύρνη και έρχεται να εγκατασταθεί στην Αθήνα, στο διαμέρισμα του αριθμού 10 της οδού Κοδριγκτώνος «με θέα τη γωνία του Πεδίου του Άρεως».<sup>17</sup> Παρά την απώλεια της πατρογονικής εστίας και ιδιαίτερα του αγαπημένου εξοχικού «παραδείσου» της Σκάλας, τα τρία παιδιά άρχισαν να προσαρμόζονται γρήγορα στις νέες συνθήκες. Μνήμες της εποχής εκείνης μεταφέρει η Ιωάννα:

Την Αθήνα γρήγορα τη νιώσαμε δική μας. Παίζαμε γύρω από τις πεσμένες κολόνες του Ολυμπίου Διός. Ο Άγγελος χάζευε με θαυμασμό τον Απόλλωνα και την Αθηνά της Ακαδημίας. Έλεγε πως κατέβαιναν από τον ουρανό. Θυμάμαι μια Κυριακή, ο πατέρας απομόνωσε το Γιώργο στο γραφείο του. Κάτι του εξηγούσε, του έδειχνε. Έπειτα βγήκαν έξω μαζί. Μου φαίνεται πως εκείνο το πρωί ο Γιώργος ανέβηκε στην Ακρόπολη για πρώτη φορά.<sup>18</sup>

Ίσως να μην το είχε συνειδητοποιήσει τότε, αλλά εκείνο το πρωινό ο Σεφέρης αποκόμισε μια πολύτιμη εμπειρία, είχε την *πρώτη εντύπωση* της Ακρόπολης. Ανέβηκε στον ιερό βράχο και είδε τα μνημεία του με βλέμμα καθαρό, βλέμμα που δεν είχε προλάβει ακόμα να συνηθίσει αυτές τις εικόνες. Αρκετά χρόνια αργότερα, συζητώντας με τον Ι. Ζυγομαλά, αδελφικό φίλο του Κωνσταντίνου Κατσίμπαλη, αντιλήφθηκε πως οι κάτοικοι της Αθήνας, που γεννήθηκαν και μεγάλωσαν εκεί, δε μπόρεσαν να έχουν μια παρόμοια ευκαιρία. Γράφει στο ημερολόγιό του την 1η Ιουνίου του 1926:

Ο κ. Ι. Ζυγομαλάς, πολύ φίλος, πολύ ανθρώπινος, ανεπαίσθητα συγκινημένος, ανεπαίσθητα ειρωνικός, αττικός άρχοντας απόφοιτος. Μιλούσαμε για την Αθήνα, για τις αλλαγές της ελληνικής προφοράς, για έναν πρόγονό του του ΙΣΤ΄ αιώνα. Όταν είπα κάτι για την Ακρόπολη, παραπονέθηκε: «Δυστυχώς δε γνώρισα ποτέ μου την Ακρόπολη» – και καθώς τον κοιτάζα με απορία: «Μα δεν είν' έτσι;» πρόσθεσε: «όταν

---

και Ανάπαιστοι, *Ο Τάφος, Ο Πρώτος Λόγος των Παραδείσων, Οι Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης, Η Ασάλευτη Ζωή*, (επιμ.: Νικόλαος Α.Ε. Καλοσπύρος), Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 2019, 145.

<sup>17</sup> Ρόντρικ Μπήτον, *Γιώργος Σεφέρης. Περιμένοντας τον άγγελο. Βιογραφία*, (μτφρ.: Μίκα Προβατά, θεώρ. μτφρ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Αθήνα, Ωκεανίδα, 2003, 54.

<sup>18</sup> Ιωάννα Τσάτσου, *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, Αθήνα, Εστία, 1973, 34.

δεν υπάρχει πρώτη εντύπωση, μπορεί να πει κανείς πως δεν υπάρχει καθόλου εντύπωση. Σεις είχατε πρώτη εντύπωση της Ακρόπολης ευτυχώς».<sup>19</sup>

Για τον Σεφέρη αυτή η πρώτη εντύπωση δεν ισοδυναμούσε απλώς με μια δυνατή στιγμή προορισμένη να περάσει στον χώρο της μνήμης: η πρώτη επαφή του με τη γη, το χώμα, τις πέτρες και τα ερείπια της Αττικής τον έκανε να αρχίσει να αισθάνεται την Ελλάδα σαν σώμα ζωντανό,<sup>20</sup> να επιθυμεί να την κρατήσει στα χέρια του εξερευνώντας κάθε πτυχή της, μα πριν απ' όλα να αδημονεί να μάθει τι κρύβει στην «ψυχή» της: «αρχαίες πέτρες, αρχαίες πέτρες – αλλά η ψυχή;», θα ρωτήσει πολλά χρόνια αργότερα.<sup>21</sup> Ερώτημα δύσκολο, που φυσικά δε θα περιμέναμε από τον νεαρό Σεφέρη να το έχει απαντήσει, στο στάδιο που βρισκόταν ωστόσο μπορούσε να προσπαθήσει να γνωρίσει καλύτερα το πνεύμα της, γι' αυτό στράφηκε στα βιβλία των αρχαίων συγγραφέων. Το οικογενειακό του περιβάλλον άλλωστε τον ευνοούσε, καθώς ο πατέρας του, αν και νομικός, είχε μελετήσει πολύ τους αρχαίους μεταφράζοντας μάλιστα στη δημοτική τον *Οιδίποδα Τύραννο* και την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή.<sup>22</sup>

Αντιθέτως, η σχολική διδασκαλία των αρχαίων κειμένων δε στάθηκε ικανή να εμπνεύσει τον Σεφέρη. Είναι γνωστό ότι τα τρία τελευταία γυμνασιακά του χρόνια φοίτησε στο Πρότυπο

---

<sup>19</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Α': 16 Φεβρουαρίου 1925 - 17 Αυγούστου 1931, (φιλολογ. επιμ.: Ε. Χ. Κάσδαγλης), Αθήνα, Ίκαρος, 1975, 61-62. Το ίδιο περιστατικό αφηγείται ο Σεφέρης στον Γιώργο Κατσίμπαλη σε γράμμα του από το Λονδίνο (12.10.1932), βλ. Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, *Αγαπητέ μου Γιώργο*. *Αλληλογραφία (1924-1970)*, τ. Α': 1924-1940, (επιμ. επιστ. - σχόλ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Αθήνα, Ίκαρος, 2009, 258 και επαναλαμβάνει σε σημειώσή του στον «Μονόλογο πάνω στην ποίηση» (1939): *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 484. Για τη γνωριμία του Σεφέρη με τον Ι. Ζυγομαλά και την εκτίμηση που του είχε, βλ. Γιώργος Σεφέρης & Αντρέας Καραντώνης, *Αλληλογραφία 1931-1960*, (φιλολογ. επιμ.: Φώτης Δημητρακόπουλος), Αθήνα, Καστανιώτης, 1988, 143 και *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 77-78.

<sup>20</sup> Στις *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, το μυθιστόρημα που ο Σεφέρης δούλεψε εντατικά και ολοκλήρωσε το 1954 στηριγμένος σε χειρόγραφα των ετών 1926-1928, εύκολα αναγνωρίζει κανείς τον έντονο σωματικό δεσμό του πρωταγωνιστή Στράτη με το χώμα της πατρίδας του («Ελλάδα, σε κράτησα πάνω μου κατάσαρκα με δαιμόνισες», «ποιος είναι ο τόπος όπου το κορμί μας υπάρχει;»), δεσμό που αγωνίζεται να στερεώσει και με τους ανθρώπους της φυλής του («Με ρωτήσατε, της είπα, γιατί δεν μπορώ ν' αδιαφορήσω για το αδιάφορο πλήθος. Κάποτε μου φαίνεται πως όλοι αυτοί έχουν ένα δεσμό με το σώμα μου· ίσως γι' αυτό», «Σαλώμη, πρώτη φορά που ένιωσα στο πλευρό μου έναν άνθρωπο... έναν άνθρωπο της φυλής μου»), βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ερμής, 1998 [7η ανατ.: 1η έκδ.: 1974], 103, 111, 43, 166. Βλ. ακόμα τις σελίδες 44-45, 97, 222. Δεν είναι τυχαίο ότι διαβάζοντας τα *Carnets* του Camus στην ωριμότητά του ο Σεφέρης υπογραμμίζει την εξής φράση σημειώνοντας «Τούτο μ' ενδιαφέρει προσωπικά»: «*Question: Peut-on aimer un pays comme une femme*», βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ': 1 Φεβρουαρίου 1964 - 11 Μάη 1971, (φιλολογ. επιμ.: Κατερίνα Κρίκου-Davis), Αθήνα, Ίκαρος, 2019, 106 (εγγραφή: 4 Αυγούστου 1965).

<sup>21</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 168 (εγγραφή: 11 Αυγούστου 1961 [Δελφοί]).

<sup>22</sup> Βλ. συνδυαστικά: Ρόντρικ Μπήτον, *Γιώργος Σεφέρης. Περιμένοντας τον άγγελο*, ό.π., 37 και Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, *Αγαπητέ μου Γιώργο*, τ. Α', ό.π., 131-132. Το γεγονός ότι ο πατέρας του Σεφέρη προτίμησε να μεταφράσει αρχαίο δράμα στη δημοτική δεν είναι δίχως σημασία: «οι καθαρευουσιάνοι ήταν οι αντίπαλοι· ο πατέρας μου ήταν δημοτικιστής», γράφει ο Σεφέρης στο δοκίμιό του για τον Καβάφη, και συνεχίζει: «Θυμούμαι, δέκα χρονώ, πρώτη φορά που με πήγαν στο Θέατρο, στη Σμύρνη, τα σφυρίγματα και τους γλωσσισμύνητες να χτυπιούνται με τους άλλους θεατές· η Κυβέλη και ο Παπαγεωργίου παίζαν *Οιδίποδα Τύραννο*, μετάφραση του Στέλιου Σεφεριάδη, σε ριμαρισμένους δεκαπεντασύλλαβους»: *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 365. Εκτός από Σοφοκλή, ο Στέλιος Σεφεριάδης είχε μεταφράσει «Μίμνερμο, Ανακρέοντα, Σαπφώ, Οράτιο, πολλούς Γάλλους ποιητές και τα ποιήματα του Βύρωνα τα γνωστά ως *Τα τραγούδια για την Ελλάδα*», Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Μεταφραστική θεωρία και πρακτική του Σεφέρη»: Γιώργος Σεφέρης, *Μεταγραφές*, ό.π., 239.

Γυμνάσιο του Διδασκαλείου Μέσης Εκπαιδευσεως Αθηνών, διευθυντής του οποίου υπήρξε ο Δημήτριος Γουδής. Οι πληροφορίες θέλουν τον Γουδή έναν από τους καλύτερους φιλόλογους του καιρού του,<sup>23</sup> που δεν περιοριζόταν σε μια σχολαστική διδασκαλία εντός της τάξεως, αλλά οργάνωνε συχνές εκδρομές, «φυσιολατρικές και αρχαιολογικές»,<sup>24</sup> για να κρατά ζωντανό το ενδιαφέρον των μαθητών του. Η Ιωάννα Τσάτσου θυμάται: «Ο Γουδής οδηγούσε τους μαθητές του στα Μουσεία, στην Ακρόπολη, στο Κεραμεικό. Τους δίδασκε τα αρχαία κείμενα και παράλληλα την ιστορία της εποχής τους. Είχε τη τέχνη να ελκύει το μαθητή του. Τα παιδιά δεν ήθελαν ποτέ να χάσουν το μάθημά του».<sup>25</sup> Η περιγραφή του Γουδή συνάδει με το προφίλ του χαρισματικού εκείνου καθηγητή που εμφανίζεται στις *Μέρες Α'* (και αργότερα στις *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*) να οδηγεί τους μαθητές του μια νύχτα με πανσέληνο στην Ακρόπολη και να τους μιλά για τα αρχαία ερείπια μνημονεύοντας Πλούταρχο: «Όμως και κάτι μοναδικό: ένας καθηγητής (ίσως) εξηγούσε σε λίγους νέους τα ερείπια μνημονεύοντας τον Πλούταρχο· η ώρα, περασμένες έντεκα: οι νέοι τον προσέχαν».<sup>26</sup> Είναι όμως έτσι τα πράγματα; Στην πραγματικότητα οι σχέσεις του Γουδή με τον μαθητή του ήταν πιο περίπλοκες. Μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι ο Γουδής εκτιμούσε την παιδεία και το μυαλό του Σεφέρη – είναι χαρακτηριστικό ότι εξακολουθεί να μιλά με τα καλύτερα λόγια για εκείνον χρόνια μετά, όταν διδάσκει πλέον τον μικρότερο αδερφό του, Άγγελο: «Ο Γουδής μας έκανε για σένα λόγο στη τάξη και μας διάβασε το «ότρηρός θεράπων τῶν μουσῶν»», γράφει ο Άγγελος στον Γιώργο σε γράμμα της 25ης Απριλίου 1922, όταν ο τελευταίος βρίσκεται στο Παρίσι.<sup>27</sup> Οι επιδόσεις του Σεφέρη στον γραπτό λόγο δεν είχαν περάσει απαρατήρητες από τον Γουδή, που έδινε ιδιαίτερη αξία στις εκθέσεις των μαθητών του, συνήθιζε μάλιστα να τις εκδίδει σε τευχίδια ώστε να τους παρακινήσει να βελτιώσουν την έκφρασή τους. Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι οι μαθητικές αυτές εκθέσεις ήταν ως επί το πλείστον αρχαιόθεμες<sup>28</sup> (αλλά και όταν πραγματεύονταν άλλα θέματα διανθίζονταν συνήθως με παραδείγματα από την ελληνική αρχαιότητα<sup>29</sup>) και φυσικά

<sup>23</sup> Βλ. Γιώργος Βαλέτας, «Οι μαθητικές εκθέσεις του Σεφέρη: Γεώργιος Στ. Σεφεριάδης, «Το μέλλον μου»», *Αιολικά Γράμματα* 64 [= Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη: Δέκα χρόνια από το θάνατό του, 1971-1981] (Ιούλιος - Αύγουστος 1981) 296-297 και Ρόντρικ Μπήτον, *Γιώργος Σεφέρης. Περιμένοντας τον άγγελο*, ό.π., 55-56.

<sup>24</sup> Γιώργος Βαλέτας, ό.π., 296.

<sup>25</sup> Ιωάννα Τσάτσου, *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 34.

<sup>26</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 61. Πρβλ. *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 77.

<sup>27</sup> Βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 51, υποφ. 1.

<sup>28</sup> Βλ. για παράδειγμα τις μαθητικές εκθέσεις του Σεφέρη «Ψυχολογία της Αντιγόνης, εκ του κορμού» (Δ' τάξη, 1916-1917), «Χαρακτηρισμός της Αντιγόνης και της Ισμήνης» (Δ' τάξη, 1916-1917), «Χαρακτηρισμός του φύλακος (της Αντιγόνης)» (Δ' τάξη, 1916-1917) και «Ο Φοίβος ανατέλλων» (Β' τάξη, 1914-1915), στο: Γιώργος Βαλέτας, ό.π., 297. Οι εκθέσεις του Σεφέρη βαθμολογημένες από τον Γουδή βρίσκονται σήμερα στο Αρχείο του, βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 64, υποφ. 1.

<sup>29</sup> Βλ. τη μαθητική έκθεση του Σεφέρη «Το μέλλον μου» (Γ' τάξη, 1915-1916), στην οποία συνέδεε την απόφασή του να σπουδάσει νομική με την ισχυρή εντύπωση που του προκάλεσε ένα όνειρο. Να πως άρχιζε την περιγραφή

γραμμένες στην καθαρεύουσα. Αυτό ήταν πιθανότατα το σημείο αιχμής που απομάκρυνε δάσκαλο και μαθητή οδηγώντας τους σε ιδεολογική ρήξη: από τη μια, ο Γουδής τοποθετούσε τον Σεφέρη ανάμεσα στους εξέχοντες μαθητές του «αν και δεν του συγχωρούσε καθόλα τον άκρο δημοτικισμό και τον μοντερνισμό του»<sup>30</sup> από την άλλη, ο Σεφέρης αμφισβητούσε τις διδακτικές μεθόδους των καθαρευουσιάνων δασκάλων, πιστεύοντας ότι με το να εμμένουν στο γράμμα αλλοίωναν το πνεύμα του αρχαίου λόγου, αποτύγχαναν δηλαδή να μεταφέρουν το ζωντανό εκείνο δίδαγμα που θα βοηθούσε τον Νεοέλληνα να γνωρίσει καλύτερα τον τόπο του και τον πολιτισμό του. Γράφει στον Καραντώνη στα χρόνια της ωριμότητάς του (10.2.1950):

Βλέπεις πώς ο Όμηρος δε με χωρίζει από τη ζωή που με τριγυρνά, μήτε κι' από την κατάντια της. Κι' αν έτυχε να τον διαβάσω και να τον αγαπήσω, αυτόν και άλλους από τους παλαιούς είναι γιατί, αυτοί οι άνθρωποι μου εξήγησαν καλύτερα από πολλούς συγχρόνους τα όσα μ' έκανε να αισθανθώ ο τόπος μου. Με βοήθησαν να περπατήσω στο μικρό μονοπάτι που έχω να περπατήσω και με παρηγόρησαν. Στους αρχαίους δε με πήγε το σχολειό που ανοσταίνει το κάθε τί που αγγίζει. Έπρεπε να περάσουν δεκαετίες για να ξαναπιάσω κείμενα που μας δίδαξαν στο Γυμνάσιο (εξαιρώ την Απολογία). Στους αρχαίους με οδήγησαν τα λίγα χαλίκια, συμπάθα την εικόνα, που έτυχε να κρατήσω ζώντας στην Ελλάδα, στα χέρια μου.<sup>31</sup>

Τον Μάιο του 1917 ο Σεφέρης αποφοίτησε από το Πρότυπο Γυμνάσιο και η επόμενη χρονιά τον βρίσκει στο Παρίσι να σπουδάζει νομικά στη Σορβόνη. Είναι μια εποχή που οι λογοτεχνικές αναζητήσεις του εντείνονται: καταπιάνεται με μεταφράσεις του E. Rostand<sup>32</sup> και γράφει ποιήματα που παρά τις αδυναμίες τους – όπως π.χ. η πληθωρική αισθηματολογία – προδίδουν έντονη μορφική επεξεργασία.<sup>33</sup> Από τα περιστατικά που σημάδεψαν την παρισινή

---

του ονείρου: «Και τότε ως εν ονείρω μοι εφάνη ότι άγνωστός τις χειρ με έσυρεν ανά τους αιώνας, ως να είχε δώσει οπισθοδρομικήν κίνησιν εις το άρμα του πανδαμάτορος χρόνου, και ευρέθην εις την Αττικήν προ δύο χιλιάδων ετών και είδα τας Αθήνας συνταρασσομένας από εμφυλίους στάσεις και σπαραγμούς και τον Σόλωνα, ο οποίος μόνος δια των νόμων του κατόρθωσεν εκείνο, το οποίον δεν θα κατόρθωνεν ούτε ο Ξέρξης, αν εστρατολόγει όλες τας απειραρίθμους στρατιάς του, ούτε αν ο Κροίσος διεσκόρπιζεν όλους τους αμυθήτους θησαυρούς του. [...]», Γιώργος Βαλέτας, *ό.π.*, 298.

<sup>30</sup> *Ο.π.*, 297.

<sup>31</sup> Γιώργος Σεφέρης & Αντρέας Καραντώνης, *Αλληλογραφία*, *ό.π.*, 177. Πρβλ. όσα γράφει ο Σεφέρης στο ημερολόγιό του (22 Απριλίου 1940): «Χτες πάνω στο λόφο διάβαζα την *Αντιγόνη*. Δεν την είχα ξαναδιαβάσει από την εποχή του γυμνασίου· ίσως ακριβώς γιατί μας τη δίδαξαν στο γυμνάσιο», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ': *16 Απρίλη 1934 - 14 Δεκέμβρη 1940*, Αθήνα, Ίκαρος, 1977, 186.

<sup>32</sup> Δύο από τις παρισινές μεταφράσεις του Rostand, «Ο αγαπητικός της Μαργαρούλας» και «Αόριστη θύμηση ή παρενθέσεις», δημοσιεύονται μαζί με σφαιρικές μεταφράσεις του Keats και της Comtesse de Noailles στο: «Από το αρχείο Ιωάννας και Κωνσταντίνου Τσάτσου», *Τετράδια «Ευθύνης»* 25 [= Περιγραφή του Γιώργου Σεφέρη. Δεκαπέντε χρόνια από τον θάνατό του] (1986) 202-207.

<sup>33</sup> Βλ. λόγου χάρι την πρώτη στροφή από τα «Στερνά λόγια κάποιου που αυτοκτόνησε»: «Καμιά δε μ' απάρτησε κι' όμως θα σκοτωθώ. / ... αχ... πόσο οι πέπλοι είναι θολοί που ρίχνει το φεγγάρι / για να σκεπάσει αχόρταγο το φως το χαρωπό / των άστρων, που ασυλλόγιστα σέρνουνε το χορό / σε κάποια κόλαση άσπλαχνα λες θέλει να τα πάρει»: «Από το αρχείο Ιωάννας και Κωνσταντίνου Τσάτσου», *ό.π.*, 189. Διαφοριστικά είναι όσα γράφει επ' αυτού ο Σεφέρης σε σχεδιάγραμμα αυτοβιογραφικού κειμένου που χρονολογείται τον Απρίλιο του 1968: «Τα πρώτα χρόνια που προσπαθούσα να γράψω ποιήματα (πριν από το '24 ή '26) ξεκινούσα νομίζω πάντα για να εκφράσω

ζωή του θα σταθούμε μόνο σε ένα που, μολονότι εμπίπτει στο λογοτεχνικό πεδίο, έχει ισχυρά βιογραφικά ερείσματα. Πρόκειται για τη διάλεξη που έδωσε το βράδυ της Παρασκευής 18 Μαρτίου 1921 για λογαριασμό του Συλλόγου των Ελλήνων Φοιτητών γύρω από το έργο και την προσωπικότητα του Ζαν Μορεάς: «Στις εννιά το βράδυ σήμερα διάβασα τη διάλεξή μου στο σύλλογο φοιτητών για το Μορεάς. Ο επιτετραμένος της Ελλάδας, ήταν εκεί εκατό άνθρωποι, τους κράτησα το ενδιαφέρον μιάμισυ ώρα, χειροκροτήματα και συγχαρητήρια, κολοκύθια. Κρίμα να μην είσαι να παραστείς. Ο πρεσβευτής με παίνεσε. Και ξέρεις τί δύσκολο να γράφεις Ελληνικά. Εκτός από μερικούς μοχθηρούς, απαραίτητους άλλωστε, οι άλλοι ενθουσιάστηκαν. Έχει πράγματι μερικά μέρη καλά, είναι εκείνα που έγραψα σαν φανταζόμενος πως έγραφα σε σένα. Σου την αφιερώνω», θα πει στην Ιωάννα.<sup>34</sup> Όπως ο Μορεάς, ο Σεφέρης διχάστηκε ανάμεσα στην αγάπη του για τη λογοτεχνία και στη νομική επιστήμη, η άσκηση της οποίας ήταν κυρίως πατρική επιθυμία (αντίθετα από τον Σεφέρη βέβαια ο Μορεάς εγκατέλειψε τις σπουδές του στη Γερμανία και πήγε να ζήσει στο Παρίσι): όπως ο Μορεάς, έτσι και ο Σεφέρης ήρθε κάποια στιγμή αντιμέτωπος με το δίλημμα της γλώσσας: η επιλογή της μητρικής γλώσσας, της ελληνικής, δεν ήταν αυτονόητη για κάποιον που γνώριζε πόσο κακοπαθημένη ήταν από τις γλωσσικές αψιμαχίες και τί αγώνες σήμαινε η ανανέωσή της. Ο Σεφέρης, λοιπόν, απέδωσε την απόφαση του Μορεάς να πολιτογραφηθεί Γάλλος στη «φιλολογικήν ατμόσφαιρα της εποχής εκείνης».<sup>35</sup> Ο ίδιος, αντίθετα, απέρριψε την ιδέα να γράψει ποίηση στα γαλλικά γιατί πίστευε πως ο ποιητής (και ο καλλιτέχνης γενικότερα) δεν ακολουθεί απλώς μια παράδοση αλλά με το έργο του την καθιερώνει: «Γαλλικά θα μπορούσα ίσως να γράψω μα δε θέλω, γιατί αγαπώ την Ελλάδα. Ελληνικά μου είναι αδύνατο να πω ό,τι θέλω... Έπειτα στην ποίηση, στη τέχνη γενικότερα, δε φτάνει να γράφεις, πρέπει να σχηματίσεις μια παράδοση (tradition) κι' απάνω αυτού να περπατήσεις...»,<sup>36</sup> γράφει στην Ιωάννα.

Δεν είναι δύσκολο να φανταστούμε ότι δικό του μέλημα ήταν να καθιερώσει με τη γραφή του την παράδοση του δημοτικισμού, μια παράδοση χαραγμένη στα χνάρια του *Ερωτόκριτου*

---

αισθήματα όχι (εκτός από τα σατιρικά, σατιρικός άρχισα 15 ή 16 χρονώ) πράγματα. Αυτό το λάθος μου δημιούργησε τις μεγαλύτερες δυσκολίες που συνάντησα στην τέχνη μου», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 252. Πρβλ. όσα αναφέρει ο Σεφέρης στην Ανν Φιλίπ για το «συναισθηματικό» γράμμα των παρισινών ετών: Ανν Φιλίπ, «Ο Σεφέρης συνομιλεί», εφ. *Το Βήμα της Κυριακής* (29.8.1971) 12.

<sup>34</sup> Ιωάννα Τσάτσου, *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 107-108.

<sup>35</sup> Georges Sefériadis, *Jean Moréas. Conférence faite a Paris pour L'association des Étudiants Hellènes le 18 Mars 1921*, (επιμέλεια - παρουσίαση κειμένου και σημειώσεις: Polyxène Goula-Mitakou, ελληνική μετάφραση: Polyxène Goula-Mitakou, J.-P. Bouniol), Αθήνα, [χ.ο.], 1990, 54. Και συνεχίζει: «Θυμάστε ο ποιητής μας έζησε τον καιρό των νεορομαντικών και τους ακολούθησε, τον καιρό, που η καθαρεύουσα ήταν η επίσημη γλώσσα της φιλολογίας, όπως είναι η επίσημη γλώσσα του κράτους. Και όταν σε μια χώρα βασιλεύει ο γλωσσικός φαρισαϊσμός δεν μπορεί παρά να βασιλέψει και ο φιλολογικός φαρισαϊσμός, εφ' όσον δεν μπορούμε να φανταστούμε, ούτε φιλολογία χωρίς γλώσσα, ούτε γλώσσα χωρίς φιλολογία», ό.π., 54.

<sup>36</sup> Ιωάννα Τσάτσου, *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 73 (από γράμμα του Σεφέρη με ημερομηνία 9.1.1920).

και των δημοτικών τραγουδιών, του Σολωμού και του Μακρυγιάννη, που βρισκόταν με άλλα λόγια στους αντίποδες του λογιοτατισμού και της καθαρεύουσας. Την εποχή ωστόσο που έδινε τη διάλεξη ο νεαρός Σεφέρης δε φαίνεται να είχε ξεκαθαρίσει πλήρως στην αντίληψή του ότι ο λογιοτατισμός δεν αφορούσε μόνο το ζήτημα της γλώσσας αλλά μια ευρύτερη στροφή προς τον κλασικισμό. Ενώ, λοιπόν, βάζει κατά των καθαρευουσιάνων, παρασύρεται και ο ίδιος σε ένα εγκώμιο της αρχαιότητας επαινώντας τις «κλασικές» αρετές της τέχνης του Μορεάς (σε αυτό συνέτεινε βέβαια και η παγανιστική σκηνοθεσία των ποιημάτων του Ελληνογάλλου) και παρομοιάζοντας – σαν άλλος παρνασσικός τώρα – τη λιτή στροφή που διάλεξε για τις *Stances* με ιωνικό στύλο ή με δωρικό χιτώνα:

Όσο για μένα θα προσπαθήσω να σας μιλήσω με την αγάπη που έχω στο μεγάλο αυτόν ποιητή που έδειξε στους ανθρώπους που εθάμπωσε, πως δεν εστέρευε ολότελα η φλέβα των Ελλήνων του χρυσού αιώνα [...]. Θα σας μιλήσω για τον Έλληνα Μορεάς, τον κλασσικόν Έλληνα, το χαμένο μέσα στη σημερινή πολιτισμένη βαρβαρότητα, γι' αυτόν που έκανε να δώσουν τα χέρια οι Έλληνες του Κανάρη στους Έλληνες του Σοφοκλή. [...]

Στα 1897 ο Μορεάς φεύγει για την Ελλάδα. Στο γυρισμό του δίνει την Ιφιγένεια και τις Στροφές και μένει αθάνατος. [...] Από δω και στο εξής μόνο τη φωνή του Σοφοκλή (sic) θα βρούμε μέσα στο τραγούδι του. Εις το εξής ο Μορεάς είναι κλασσικός. Κλασσικός θα πει για τους Γάλλους και ειδικότερα: αντιρομαντικός ή και ποιητής με μέτρο, με τάξη, με εγκράτεια και με καθαρή γλώσσα. Για μένα θα πει ποιητής αγνός και επομένως πιο κοντά στην αρχαία Ελληνική ωραιότητα. [...]

Φτάνω Κυρίες και Κύριοι στις *Stances*, τις Στροφές, το ελληνικότερο και το πιο αθάνατο έργο του Μορεάς. Εκεί η Ελληνική του ψυχή φαίνεται γυμνή κάτω από τη Γαλλική γλώσσα, σαν ένα πεντάμορφο κορμί κάτω από ένα διάφανο πέπλο.

Οι *Stances* τυπώθηκαν: στα 1899 τα δύο πρώτα βιβλία, στα 1900 τα τέσσερα τελευταία και τέλος δέκα χρόνια μετά το θάνατο του ποιητή ένα έβδομο βιβλίο.

Είναι έργα της μέσης ηλικίας. Όπως και για το Δάντη τα τραγούδια των ωρίμων χρόνων του Μορεάς είναι τα δυνατότερα. Ο ποιητής έχει ζήσει, έχει κοιτάξει τη ζωή από πολύ κοντά κ' έχει κρατήσει μια πείρα και μια αισθητική τόσο προσωπική, τόσο πρωτότυπο (sic), τόσο δυναμωμένη από το όραμα των ερειπίων της Αθήνας, των οποίων «κάθε χάλασμα κλείνει τόσην αθανασία».

Ο Μορεάς μοιάζει τους αρχαίους Αθηναίους, που δεν αγαπούσαν τους αυλητές επειδή, σαν έπαιζαν χαλούσεν η ευρυθμία του προσώπου τους.

Η αισθητική αυτή δεν είναι μόνο μια ποιητική μα 'ς (sic) και τις πράξεις της ζωής του τις κυβερνά.

Θα μπορούσε να την ονομάσει κανείς την αρχή του ακριβώς ωραίου, ούτε παραπάνω ούτε παρά κάτω η ομορφιά μια και άδολη. [...] Άμεσα επακολουθήματα της αρχής αυτής είναι η εγκράτεια και το μέτρο, αρετές καθαρά ελληνικές που χαρακτηρίζουν όλο το έργο του Μορεάς μα κυρίως τις Στροφές. [...]

Αυτοί νομίζω είναι οι κανόνες που κυβερνούν την πέννα του ποιητή και ως προς την μορφήν ακόμα. Τον κάνουν ν' απορρίπτει ότι (sic) το περιττό, ότι το βαρύ (sic),

διαλέγει τη στροφή τη λιτή σαν την Ιωνική στήλη ή το δωρικό χιτώνα, που τραγουδά όμως τόσο θείο τραγούδι στο στόμα του.<sup>37</sup>

Στις αρχές της δεκαετίας του 1920, που δίνει τη διάλεξη για τον Μορέας, ο Σεφέρης στρέφεται με θαυμασμό στην κλασική Ελλάδα: στα τέλη της ίδιας δεκαετίας (1929), που έρχεται σε επαφή με τον μινωικό πολιτισμό, δείχνει εντυπωσιασμένος από αυτόν και εκτιμά τη διαφορετικότητά του («Πρέπει απαραίτητα να πάμε στην Κρήτη», γράφει στην Ιωάννα, «εκεί πριν τρεις χιλιάδες χρόνια ήταν το Παρίσι, και το νιώθει κανείς αμέσως. Καμιά σχέση με τη κλασική τέχνη... Θα δεις άμα πάμε...»<sup>38</sup>). Ο ποιητής εμπλούτιζε εκείνα τα χρόνια τις γνώσεις του για την ελληνική αρχαιότητα και σε αυτό συνέβαλε σημαντικά η εμπειρία που αποκόμισε τον Αύγουστο του 1929, όταν ανέλαβε να συνοδεύσει τον πρώην πρωθυπουργό της Γαλλίας και τότε δήμαρχο της Λυών, Édouard Herriot, στην περιήγησή του στους σπουδαιότερους αρχαιολογικούς χώρους της Ελλάδας. Πριν όμως αναφερθούμε στο γεγονός αυτό, θα σταθούμε στην εικόνα του νεοφερμένου στην Ελλάδα Σεφέρη έπειτα από μια επταετή σχεδόν παραμονή στο Παρίσι (1918-1925) και θα σχολιάσουμε δύο αποσπάσματα από το ημερολόγιό του: το πρώτο αφορά μία επίσκεψή του στην Ακρόπολη και το δεύτερο την επαφή του με τα μάρμαρα του Κεραμεικού.

Μια νέα κατοικία περίμενε τον ποιητή όταν επέστρεψε στην Αθήνα τον Φεβρουάριο του 1925: η οικογένειά του είχε εγκαταλείψει από καιρό το σπίτι της οδού Κοδριγκτώνος και είχε εγκατασταθεί σε ένα καινούριο διαμέρισμα στη γωνία των οδών Κυβέλης και Μαυρομματαίων, δίπλα στον κήπο του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου<sup>39</sup> (ίσως έτσι να εμπνεύστηκε το χαϊκού «Γ'. Στον κήπο του μουσείου»<sup>40</sup>). Στις 23 Αυγούστου 1925 καταγράφει για πρώτη φορά στο ημερολόγιό του μια επίσκεψη στην Ακρόπολη:

Στις 11, λιοπύρι, θερμοκρασία καρκίνου, σκαρφάλωσα στην Ακρόπολη. Δεν ξέρω τι μ' έκαμε ν' αποζητήσω να νιώσω στο πετσί μου αυτή τη βίαιη ζέστη που ανάδιναν τα μάρμαρα τα σπασμένα σαν τσακμακόπετρες. Ένας «μπέντεκερ» μάτωνε το χέρι ενός τουρίστα.<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Georges Seféridis, *Jean Moréas*, ό.π., 28, 30, 68, 74, 76.

<sup>38</sup> Ιωάννα Τσάτσου, *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 277. Ας σημειωθεί ότι είχε μεσολαβήσει το ταξίδι του Σεφέρη στην Κρήτη με τον Herriot για το οποίο θα γίνει λόγος παρακάτω. Η σύνδεση της Κρήτης με τη γαλλική πρωτεύουσα δεν αποκλείεται να ερείδεται στην περιβόητη «Παριζιάνα της Κνωσού» που μνημονεύεται και στις *Εξι νύχτες στην Ακρόπολη* (ο Στράτης παραλληλίζει το πρόσωπό της με της Σαλώμης), ό.π., 39.

<sup>39</sup> Βλ. Ιωάννα Τσάτσου, ό.π., 142, Ρόντρικ Μπήτον, ό.π., 89 και Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 106.

<sup>40</sup> «Άδειες καρέκλες / τ' αγάλματα γυρίσαν / στ' άλλο μουσείο», Γιώργος Σεφέρης, «Γ'. Στον κήπο του μουσείου»: «Δεκαέξι χαϊκού»: «Δοσμένα»: «Τετράδιο γυμνασμάτων (1928-1937)» (1940): *Ποιήματα*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2000 [20η 1η: 1940], 90. Η αντιμετάθεση ιδιοτήτων μεταξύ ανθρώπων και αγαλμάτων αποτελεί σημείο αναφοράς της σφαιρικής ποίησης.

<sup>41</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 11. Τη σύνδεση αρχαίες πέτρες-τσακμακόπετρες κάνει ξανά ο Σεφέρης στο ποίημα «Οι μέρες είναι πέτρες»: «Οι μέρες είναι πέτρες. Τσακμακόπετρες / που έτυχε να 'βρει η μια την άλλη



Η εικόνα είναι δυνατή όπως και το λεξιλόγιό της: τα μάρμαρα «αχνίζουνε» στον ήλιο και ο ποιητής καταμεσής των ερειπίων εκδηλώνει μια πυρετική συμπεριφορά ζητώντας να νιώσει κατάσαρκα (στο «πετσί» του) τη «βίαση ζέστη» των μαρμάρων, έστω κι αν αποδειχτεί ολέθρια για κείνον («θερμοκρασία καρκίνου»). Διαμετρικά αντίθετη είναι η στάση του τουρίστα που ανεβαίνει στην Ακρόπολη με τον αρμόζοντα εξοπλισμό: κρατά στο χέρι του έναν ταξιδιωτικό οδηγό για να ενημερωθεί για τα «αξιοθέατα» που πρέπει να επισκεφτεί. Ο «μπέντεκερ» όμως ματώνει το χέρι του – το χέρι που τον επέλεξε για οδηγό –, προδίδει δηλαδή την εμπιστοσύνη του και του δείχνει ένα διαφορετικό πρόσωπο της Ακρόπολης – προφανώς όχι το πραγματικό, αυτό που πασχίζει να ανακαλύψει ο Σεφέρης. Ο τουρίστας του αποσπάσματος μπορεί να συγκριθεί με τους θορυβώδεις Γερμανούς από τις *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* που ενώ ανέβαιναν τον ιερό βράχο «η λέξη «Μπέντεκερ» αναπηδούσε κάθε τόσο στην κουβέντα τους»<sup>42</sup> αλλά και με τον «διψασμένο» για αρχαιότητες τουρίστα των Δελφών που ο Σεφέρης περιγράφει πολλά χρόνια αργότερα (Αύγουστος 1961) παρομοιάζοντάς τον με τον καβαφικό Έμη, τον χαμένο στο «μέγα πανελλήνιον».<sup>43</sup>

Την άνοιξη του επόμενου χρόνου, μια μέρα σημαδιακή για τον ελληνισμό, «25 Μάρτη 1926», ο Σεφέρης καταχωρεί ακόμα μια αρχαιολογική περιγραφή, σχετική αυτή τη φορά με τα μάρμαρα του Κεραμεικού:

Στον Κεραμεικό τα μάρμαρα ήταν χλωμά κάτω από το χαμηλό ουρανό. Το χαρακτηριστικό εκείνο ύφος ερειπίου ή αθανασίας που έχουν δεν ξεχώριζε. Θα 'λεγε κανείς όχι πως είχαν καταργήσει τον καιρό, αλλά πως είχαν μπει στο ρυθμό του καιρού.<sup>44</sup>

Το καίριο περιεχόμενο της εγγραφής γίνεται κατανοητό αν συγκριθεί με προηγούμενες τοποθετήσεις του Σεφέρη στις σελίδες του ημερολογίου του: ενώ δηλαδή ως τώρα τηρούσε μια

---

κι έγιναν δυο-τρεις σπίθες / πέτρες του αλωνιού που τις χτυπούν τα πέταλα κι έλιωσαν πολύ κόσμος, / βότσαλα στο νερό με τα εφήμερα δαχτυλίδια, / πετραδάκια πολύχρωμα και υγρά στ' ακρογιάλι, / ή λήκυθοι, στήλες που κάποτε σταματούν το διαβάτη. / Οι μέρες είναι πέτρες· σωριάζονται η μια πάνω στην άλλη...», Γιώργος Σεφέρης, *Τετράδιο γυμνασμάτων, β'*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2004 [3η 1η: 1976], 19.

<sup>42</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 78. Να πως καταλήγει η ανάβαση των Γερμανών στον ιερό βράχο (εδώ αναφαίνεται η σατιρική φλέβα του Σεφέρη): «Στο κεφαλόσκαλο οι Γερμανοί αλάλαξαν· αγκάλιασαν όλοι μαζί την πρώτη κολόνα που συναπάντησαν σα να 'θελαν να τη ρίξουν· η κολόνα δεν έπεσε κι αυτό φάνηκε να τους δίνει μια ιδιαίτερη ικανοποίηση. Χάθηκαν μέσα σ' ένα ομόφωνο «Για», ό.π., 79. Το ίδιο επεισόδιο περνά στις *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 60. Πρβλ. την εγγραφή της 26ης Μαρτίου 1926: «Ανεβήκαμε προς το Θησείο. Στο περιστύλιο, ένας όμιλος ολόξανθοι ξένοι· δεν έβλεπαν τίποτε, δεν έκφραζαν τίποτε· τα πρόσωπά τους ήταν μάσκες. Βρισκόντουσαν εκεί γιατί έκαναν τουρισμό, σαν ένα οποιοδήποτε επάγγελμα», *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 49.

<sup>43</sup> «Γυρίζοντας στο ξενοδοχείο, έπειτα από όλους αυτούς τους τουρίστες τους τέλεια καθοδηγημένους, βρίσκουμε μπροστά μας έναν νέο που περπατούσε καταμεσήμερα κατά το Χρυσό. Με ρωτά: «έχει αρχαία από δω;» είναι ολωσδιόλου χαμένος· του δείχνω το δρόμο για το τέμενος προς την αντίθετη κατεύθυνση. Είναι ένας Αθηναίος Έμης μέσα στο μέγα πανελλήνιον», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 167 (η αναφορά στο καβαφικό ποίημα «Εις το Επίνειον»).

<sup>44</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 49.

στάση αντιδικίας απέναντι στην παράδοσή του («Φυλή, αταβισμοί, ελληνική παράδοση, τα ξαναμάσησα όλα αυτά. Ανυπόφορος πόνος. Μήπως έκανα λάθος στο ξεκίνημα;»<sup>45</sup>) και συλλογιζόταν πως μόνο αν το παρελθόν καταστραφεί ολοσχερώς θα μπορέσει να αναδυθεί ο καινούριος άνθρωπος («να καταστρέψω το παρελθόν μου ολόκληρο, να το ανασκάψω σε μιαν άπιστη πολιτεία, να μη μείνει σημάδι να ξαναγίνω καινούριος»<sup>46</sup>), με το σχόλιό του για τα μάρμαρα του Κεραμεικού φαίνεται πως βλέπει με νέα ματιά τα έργα του παρελθόντος. Αυτό που επιχειρεί εδώ είναι να «εξανθρωπίσει» τα αρχαία μάρμαρα, να τα φέρει πιο κοντά του εισάγοντάς τα στον «ρυθμό» του δικού του καιρού. Παύει να τονίζει τον ακρωτηριασμό τους («κύφος ερειπίου»)<sup>47</sup> ή να τα αντιμετωπίζει ως σύμβολα «αθανασίας» – αντίληψη που φρόντισαν να του καλλιεργήσουν οι πρόγονοί του και η επίσημη πολιτεία<sup>48</sup> – και τα νιώθει για πρώτη φορά πιο προσιτά, πιο ανθρώπινα: «χλωμά κάτω από το χαμηλό ουρανό».

Και ερχόμαστε, τώρα, στην εμπειρία του Σεφέρη όταν κλήθηκε να συνοδέψει τον Γάλλο πολιτικό Édouard Herriot στην περιήγησή του στους αρχαιολογικούς χώρους ανά την Ελλάδα. Η επιλογή του νεαρού διπλωμάτη Γεωργίου Σεφεριάδη για τη θέση του ξεναγού βασίστηκε, όπως επισημαίνει ο D. Kohler, σε δύο παράγοντες: στην άριστη γαλλική παιδεία και κατάρτισή του που τον καθιστούσαν τον καταλληλότερο σύντροφο στο «αιδεώδες» ταξίδι ενός Γάλλου ουμανιστή<sup>49</sup> και στη βενιζελική πολιτική ταυτότητα της οικογενείας του, αφού με τον Βενιζέλο

---

<sup>45</sup> Ο.π., 20. Πρβλ. *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 14.

<sup>46</sup> Ο.π., 43.

<sup>47</sup> Ο Σεφέρης συνήθιζε να προβάλλει την ιδέα του ακρωτηριασμού στη δική του – και γενικά στην ανθρώπινη – κατάσταση. Στις *Μέρες Α΄* μπορεί να βρει κανείς αρκετά σχετικά παραδείγματα, βλ. τις εγγραφές με ημερομηνία 16.7.1925: «Πέντε μήνες εδώ. Τίποτε δεν προχωρεί. Μελέτη, αν λέγεται αυτό μελέτη. Ακρωτηριασμένος», 30.12.1925: «Κι εγώ, δηλαδή ο υπόλοιπος εαυτός μου (γιατί δεν ξέρω ποιος είναι ο εαυτός μου), μένει με κομμένα τα χέρια στις παραμονές στιγμών που λέγονται κρίσιμες» και 21.9.1930: «Στο τρένο Γενεύη Aix-les-Bains. Πάω να ιδώ συντρίμια· δικά μου συντρίμια, σφιγμένη καρδιά», *Μέρες*, τ. Α΄, ό.π., 7, 26 και 129 αντίστοιχα. Πρβλ. τις εξίσου πρώιμες αναφορές στον ακρωτηριασμένο άνθρωπο στα γράμματα του Σεφέρη στην Ιωάννα: *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 201, 287.

<sup>48</sup> Ένας από τους χαρακτήρες του *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ο Νικόλας, λέει στη διάρκεια της πρώτης νύχτας: «Στην Ακρόπολη, κατά πανσέληνον, θα βρούμε την ενέργεια που θα κινήσει τα νερά μας για να κοινωνήσουν. Αλλά μπορεί να βρούμε και μιαν άλλη δύναμη που δεν είναι απίθανο να βοηθήσει το σκοπό μας. Τη δύναμη της κληρονομιάς των αθανάτων προγόνων μας... [...] Δεν υπάρχει αμφιβολία πως ο ιερός βράχος είναι ένα σύμβολο, μια ιδέα, που οι γονείς μας, το ελλαδικό Κράτος, το Έθνος, όταν υπήρχε, ξόδεψαν πολλά για να εναποθέσουν στις τρυφερές παιδικές μας αισθήσεις...», ό.π., 31.

<sup>49</sup> Βλ. όσα μεταφέρει η εφ. *Πρωΐα* (22.8.1929) από συνέντευξη του Herriot: «Και εξήγησεν, επί τη ευκαιρία, ότι από διετίας περίπου είχαν εκφράσει τας σκέψεις του, προς τον φίλον του κ. Ντεντιέ, δι' ένα μακρινόν ταξίδι επ' αυτοκινήτου, αλλά μόλις προ διμήνου ήλθεν η εύθετος στιγμή δια την πραγματοποίησιν των σκέψεων τούτων. Τότε δε προειμήθη η Ελλάς ως το φυσικόν τέρμα ενός ταξιδίου «του οποίου αφορμή υπήρξε το όνειρον». Το απόκομμα της εφημερίδας μαζί με πλείστα άλλα δημοσιεύματα της εποχής για την επίσκεψη του Herriot στην Ελλάδα συγκεντρώθηκαν με πρωτοβουλία του Σεφέρη και σήμερα βρίσκονται στο αρχείο του, βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 87, υποφ. 1.

επικεφαλής στην κυβέρνηση ήταν επόμενο να επιλεγεί κάποιος από τους οπαδούς του για να συναναστραφεί με τον αντιπρόσωπο μιας συμμαχικής χώρας.<sup>50</sup>

Ο Herriot αναχώρησε από τη Γαλλία στις 6 Αυγούστου 1929 με το αυτοκίνητο του φίλου του Jean Deydier, προέδρου της αυτοκινητιστικής λέσχης του Ροδανού, που ανέλαβε ρόλο οδηγού. Διέσχισε τη νότια Γαλλία, τη βόρεια Ιταλία, τη Γιουγκοσλαβία και στις 16 Αυγούστου έφτασε στην Ελλάδα. Ο Σεφέρης που βρισκόταν ήδη στη Θεσσαλονίκη από τις 13 του μήνα ταξίδεψε με επίσημη συνοδεία στα σύνορα για τον παραλάβει: «Θα μείνει δεκαπέντε μέρες», έγραφε στην Ιωάννα, «ελπίζω να κάνουμε μερικές εκδρομές στην Ελλάδα... Θα σου στέλνω κάρτες από κάθε μέρος που πηγαίνω, όπου θα υπάρχει ταχυδρομείο...».<sup>51</sup> Χάρη σε 22 φύλλα ημερολογίου με ιδιόγραφες σημειώσεις του Σεφέρη και στα πολυάριθμα αποκόμματα που κράτησε από τον τύπο της εποχής είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε το ακριβές δρομολόγιο του ταξιδιού: Μοναστήρι - Φλώρινα - Έδεσσα - Θεσσαλονίκη - Κοζάνη - Λάρισα - Λαμία - Δελφοί - Χαιρώνεια - Θήβα - Ελευσίνα - Αθήνα - Δήλος - Μύκονος - Πειραιάς - Πάτρα - Ολυμπία - Πύργος - Αθήνα - Κρήτη - Αθήνα - Πειραιάς - Κόρινθος - Ναύπλιο - Επίδαυρος - Τίρυνθα - Μυκήνες - Αθήνα.<sup>52</sup> Το βράδυ της 2ας Σεπτεμβρίου ο Γάλλος πολιτικός αναχώρησε εν τέλει για τη Βενετία.

Σε όποια περιοχή πήγαινε ο Herriot δεν παρέλειπε να επισκεφτεί τα μουσεία και τους αρχαιολογικούς χώρους, γι' αυτό πάντα στη συνοδεία του υπήρχε ένας αρχαιολόγος.<sup>53</sup> Η σταθερή παρουσία του Henri Seyrig, γενικού γραμματέα της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής, στο πλευρό του, στάθηκε αφορμή για τη γνωριμία του με τον Σεφέρη και μάλιστα ήταν αυτός που του υπέδειξε τα λόγια του Σειληνού στον Μίδα από τον *Παραμυθητικό προς Απολλώνιον* του Πλουτάρχου («δαίμονος επίπνου και τύχης χαλεπής εφήμερον σπέρμα, τί με βιάζεσθε

---

<sup>50</sup> Βλ. Denis Kohler, *L'aviron d'Ulysse. L'itinéraire poétique de Georges Seféris*, Παρίσι, Les Belles Lettres, 1985, 225. Βενιζέλος και Herriot συνδέονταν με προσωπική φιλία. Όταν πήγε στην Κρήτη ο Herriot επισκέφτηκε το πατρικό σπίτι του Βενιζέλου (βλ. τις ανταποκρίσεις των εφημερίδων *Πρωΐα* (11.9.1929) και *Ελεύθερον Βήμα* (15.9.1929): Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, ό.π.) και αργότερα του αφιέρωσε το βιβλίο που έγραψε για την Ελλάδα, βλ. Édouard Herriot, *Sous l'olivier*, Παρίσι, Librairie Hachette, 1930, 5 (= «A MONSIEUR LE PRÉSIDENT VENIZELOS. Hommage de respect et de gratitude»).

<sup>51</sup> Ιωάννα Τσάτσου, *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 275.

<sup>52</sup> Για τα φύλλα ημερολογίου και τα αποκόμματα των εφημερίδων, βλ. όπως παραπάνω: Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 87, υποφ. 1. Για το δρομολόγιο που ακολούθησαν Σεφέρης-Herriot χρήσιμες πληροφορίες μας παρέχει το βιβλίο της Ιωάννα Τσάτσου, ό.π., 275, ενώ μια πιο συνεκτική εικόνα παρουσιάζει ο Ρόντρικ Μπήτον, *Γιώργος Σεφέρης. Περιμένοντας τον άγγελο*, ό.π., 146.

<sup>53</sup> Ένας εξ αυτών ήταν και ο καθηγητής Γεώργιος Οικονόμος τον οποίο ο Herriot ευχαρίστησε μαζί με τον «νέο και χαριτωμένο σύντροφο» Γεώργιο Σεφεριάδη στο τέλος του βιβλίου του για την Ελλάδα, βλ. Édouard Herriot, *Sous l'olivier*, ό.π., 316. Ας προστεθεί ότι ο Γεώργιος Οικονόμος γνώριζε από παλιά την οικογένεια Σεφεριάδη γιατί έκανε ανασκαφές στις αρχαίες Κλαζομενές, στην περιοχή δηλαδή της Σκάλας. Σε αυτόν είχε αποταθεί η Δέσπω Σεφεριάδη, μητέρα του ποιητή, όταν βρήκε στα αμπέλια τους μια σαρκοφάγο με παραστάσεις από τις μάχες Ελλήνων και Κιμμερίων· εκείνος φρόντισε να την παραδώσει στην ελληνική Αρμοσθεία της Σμύρνης για να μεταφερθεί στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας, αλλά απ' ό,τι γράφει η Ιωάννα Τσάτσου αυτό δεν έγινε ποτέ, βλ. *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 54-55.

λέγειν ἄ ὑμῖν ἄρειον μὴ γνῶναι;») που αργότερα τοποθετήθηκαν ως επιγραφή στην «Κίχλη».<sup>54</sup> Το αρχαίο αυτό απόσπασμα είναι η μόνη σημείωση που κράτησε ο Σεφέρης στο ημερολόγιό του το διάστημα που ταξίδευε με τον Herriot, προσθέτοντας την ένδειξη: «Καλοκαίρι, τρένο προς Ολυμπία»<sup>55</sup> (με βάση τα φύλλα ημερολογίου η εγγραφή είναι της 27ης Αυγούστου). Δύο ακόμα εγγραφές καταχωρημένες στις *Μέρες Α'* μετά το τέλος του ταξιδιού φανερώνουν ότι η εμπειρία της ξενάγησης δεν άφησε ευχάριστα αισθήματα στον Σεφέρη· οι απαντήσεις που πήρε από τον Herriot στα θέματα που τον ενδιέφεραν – αρχαιολογικού ή ουμανιστικού χαρακτήρα τα περισσότερα<sup>56</sup> – όχι μόνο δεν τον ικανοποίησαν, αλλά τον απογοήτευσαν. Πριν όμως σχολιάσουμε τις σχετικές εγγραφές ας δούμε τι ήταν αυτό που απομάκρυνε τον Σεφέρη από τη νοοτροπία του Herriot.

Δεινός γνώστης της αρχαίας γραμματείας και θαυμαστής των έργων της κλασικής εποχής, ο Herriot πληρούσε από κάθε άποψη το πρότυπο του ουμανιστή λόγιου. Το ταξίδι του στην Ελλάδα ήταν κάτι παραπάνω από ένα «ταξίδι αναψυχής»,<sup>57</sup> όπως συνήθιζε να το χαρακτηρίζει, αφού υποκινήθηκε πρωτίστως από αρχαιολογικά κίνητρα: ο Herriot ήθελε να εξακριβώσει αρχαίες τοποθεσίες, να περιεργαστεί από κοντά τα μνημεία, να παρευρεθεί σε αρχαιολογικές ανασκαφές. Οι εφημερίδες τον παρουσιάζουν να επισκέπτεται τους Δελφούς,<sup>58</sup> τα μουσεία της Θήβας και της Χαιρώνειας, τις αρχαιότητες της Ελευσίνας, την Ακρόπολη και το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, τη Δήλο (όπου μαρτυρίες τον ήθελαν «να αψηφά κόπωσιν, ήλιον και τάλαιπωρίας, δια να μείνει όλην την ημέραν μέσα εις τα ερείπια της Δήλου, να εξετάζει και να σημειώνει όλας τας λεπτομερείας, να καταλαμβάνεται κάθε τόσον από ιερόν ενθουσιασμόν και από βαθύτατον θαυμασμόν»<sup>59</sup>), την Ολυμπία, τη Φαιστό, τη Γόρτυνα, την Κνωσσό, την Επίδαυρο, την Τίρυνθα, τις Μυκήνες. Και ο Σεφέρης όμως συνομιλώντας με την Ανν Φιλίπ τον παρασταίνει στον τύπο του αρχαιοδίφη:

---

<sup>54</sup> Σεφέρης και Seyrig ξανασυναντήθηκαν τη δεκαετία του 1950 στη Βηρυτό, όπου ο πρώτος υπηρετούσε ως πρέσβης και ο δεύτερος είχε αναλάβει τη διεύθυνση του νεοσύστατου Γαλλικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου, βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 68, 129-131, 189, 251· *Μέρες*, τ. Ζ': *1 Οκτώβρη 1956 - 27 Δεκέμβρη 1960*, (φιλολογ. επιμ.: Θεανώ Ν. Μιχαηλίδου), Αθήνα, Ίκαρος, 1990, 36, 60, 62-63, 172-174, 292-293· Μαρώ και Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, τ. Β', ό.π., 126-127, 507-509, 512.

<sup>55</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 110.

<sup>56</sup> Βλ. όπως παραπάνω: Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 87, υποφ. 1.

<sup>57</sup> Βλ. εφ. *Πρωΐα* (22.8.1929): Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 87, υποφ. 1.

<sup>58</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι η επίσκεψη του Herriot στους Δελφούς στάθηκε αφορμή για τη γνωριμία του Σεφέρη με τον Σικελιανό. Τον Φεβρουάριο του 1964, σε μια από τις σύντομες εκδρομές του στους Δελφούς, ο Σεφέρης κοιτάζει το σπίτι του Σικελιανού και θυμάται: «Όταν τον πρωτογνώρισα (Αύγ. '29) συνόδευα τον Ed. Herriot. Τον είχα προσκαλέσει το μεσημέρι (Ξενοδοχείο Απόλλων). Αφού τριγυρίσαμε τ' αρχαία μας πήρε και μας έδωσε τσάι στην ταράτσα αυτού του σπιτιού: είχε μιαν όμορφη παρακώρη, τη φώναζε Χρυσή, νομίζω. Ήταν πολύ φρέσκος μέσα [στα] υφαντά λινά του. Τώρα αφηρημένα τόξα όλα αυτά: το σπίτι του», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 35.

<sup>59</sup> Βλ. εφ. *Εστία* (26.8.1929): Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 87, υποφ. 1.

Όταν κατεβαίναμε από τη Θεσσαλονίκη προς τους Δελφούς, πηγαίναμε σε μια πόλη που άλλοτε, πριν από τους Βαλκανικούς Πολέμους, ήταν παραμεθόρια, την Ελασσόνα. Ο ποταμός που κυλάει κοντά σ' αυτή την πόλη είναι ο Τιταρήσιος, ο Titarège. Ο Herriot, που ήθελε πάντοτε να έχει ένα λεπτομερή χάρτη, μου έλεγε: «Αυτή η πόλη, αγαπητέ μου, είναι η Ολοοσσών του Ομήρου». «Πολύ σωστά, κύριε Πρόεδρε, είναι η Ολοοσσών». «Κι αυτός ο ποταμός είναι ο Τιταρήσιος». «Μάλιστα, σωστά». «Από δω λοιπόν είναι ο στίχος του de Musset “La blanche Oloosone le long du Titarège ou les cygnes se mirent, la blanche Oloosone et la...” δεν ξέρω τι, “...la blanche, la verte, la bleue Palmyre”. Αλλά αν αυτή είναι η Ολοοσσών, αγαπητέ μου, τότε πού είναι η Παλμύρα;» Του απήντησα: «Κύριε Πρόεδρε, δεν ξέρω αν ο κύριος de Musset είχε την αίσθηση της ακρίβειας στις εκφράσεις του. Είναι σαν τον Victor Hugo που έγραφε “tout s’endormait dans Ur et dans Jérïmadeth”, μια πόλη που δεν υπάρχει, επειδή ήθελε να ομοιοκαταληκτήσει στο “de”. Παρ’ όλα αυτά έκανε πολύ καλούς στίχους».<sup>60</sup>

Το χιούμορ του Σεφέρη δεν αναιρεί την ουσία του πράγματος: τον Herriot απασχολούσε όντως η εξακρίβωση της τοποθεσίας, το ενδιαφέρον του – σχολαστικό ίσως για κάποιους – ήταν ειλικρινές, το ίδιο και ο ενθουσιασμός του. Εύκολα καταλαβαίνει κανείς πως ο Γάλλος πολιτικός είχε γαλουχηθεί στο πνεύμα του νεοκλασικισμού· στα λόγια του διακρίνεται η αρχαιομάθειά του, ενώ δε λείπει ένας τόνος νοσταλγίας. Αυτό φαίνεται καλύτερα στο *Sous l’olivier*, το βιβλίο που έγραψε εν είδει ταξιδιωτικών εντυπώσεων ή απομνημονεύματος με βάση τις σημειώσεις που κράτησε κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του στην Ελλάδα.<sup>61</sup> Πρόκειται επί της ουσίας για ένα οδοιπορικό που αναπαράγει πιστά το δρομολόγιο που ακολούθησε με

<sup>60</sup> Γιώργος Σεφέρης - Ανν Φιλίπ, *Συνομιλία* (1971), (πρόλ. - μτφρ.: Νίκος Μπακουνάκης, εισ.: Πάνος Παιονίδης), Αθήνα, Καστανιώτης, 1991, 43. Πρβλ. την αναφορά του Herriot στην Ελασσόνα, την ομηρική Ολοοσσών, και τη σύνδεση που κάνει με τους στίχους του de Musset στο βιβλίο του: *Sous l’olivier*, ό.π., 75-77. Ο Σεφέρης πρέπει μάλλον να παράκουσε και αντί για «Camyre» κατάλαβε «Palmyre» «Je n’ ai point retrouvé Camyre», γράφει ο Herriot αμέσως μετά την παράθεση των στίχων του de Musset, ό.π., 77.

<sup>61</sup> Η άποψη του Σεφέρη για αυτού του τύπου τα βιβλία ήταν μάλλον αρνητική, όπως φαίνεται από το ακόλουθο απόσπασμα επιστολής στον Γ. Κατσιμπαλή (30.8.1931): «Ο αξιωματικός αυτός [ενν. έναν λοχαγό που γνώρισε σε ενδιάμεση στάση του στη Γαλλία στο δρόμο για το Λονδίνο], είναι πρώτης τάξεως τύπος, παρακολουθεί τα πάντα και αγαπά αληθινά την Ελλάδα. Μου έλεγε πως θα ήθελε να γράψει ένα βιβλίο για τον τόπο. Ήταν αποκαρδιωμένος με όσα γράφονται τώρα τελευταία σε ύφος μισο-αρχαιολογικό και μισο-Express-Orient. Προσπαθεί να γνωρίσει τα ζωντανά στοιχεία και ο στρατός τον βοηθεί πολύ. Αλλά κοινωνικά, φαντάζεσαι, σε τι milieu βρίσκεται. Θα ’πρεπε να τον γνωρίσεις. Θα γράψω της Ιωάννας σχετικά. Λέγεται Lousbannau-Lacace και είναι Βάσκος», Γ. Κ. Κατσιμπαλής & Γιώργος Σεφέρης, *Αγαπητέ μου Γιώργο*, τ. Α΄, ό.π., 70. Θυμίζουμε ότι το *Sous l’olivier* εκδόθηκε το 1930. Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι και σε δικά του μεταγενέστερα κείμενα ταξιδιωτικού χαρακτήρα, όπως το «Δελφοί» (1962) ή το «Δήλιο ημερολόγιο» από το «Ξεστρατίσματα από τους Ομηρικούς Ύμνους» (1968), ο Σεφέρης τηρεί μια γραμμή που δεν αποκλίνει σημαντικά από εκείνη του Herriot: αναφέρεται στο μυθικό παρελθόν του τόπου που επισκέπτεται πλαισιώνοντας την αφήγησή του με αρχαία κείμενα, περιγράφει τον περιβάλλοντα χώρο και τις φυσικές μορφές του, κινείται ανάμεσα στα μνημεία και τα ερείπια, παρουσιάζει μουσειακά εκθέματα, παραθέτει διαδεδομένους θρύλους και τοπικές δοξασίες: κάποτε, μάλιστα, οι περιγραφές τους συμπιπτουν, π.χ. στους Δελφούς και οι δύο μνημονεύουν το χωριό από τον *Ιωνα* του Ευριπίδη που μιλά για το ξημέρωμα στο δελφικό τοπίο και μεταφέρουν τη δοξασία που λέει ότι τα πλατάνια της Κασταλίας πηγής φυτεύτηκαν από τα χέρια του Αγαμέμνονα, βλ. *Sous l’olivier*, ό.π., 103-104, 93 και *Δοκιμές*, τ. Β΄, ό.π., 141, 144 αντίστοιχα. Το ύφος βέβαια είναι εκείνο που διαφέρει: ο μεστός και συγκρατημένος λόγος του Σεφέρη κινείται πάντοτε σε χαμηλούς τόνους, σε αντίθεση με τον Herriot που δεν καταφέρνει να ξεφύγει από τη ρητορική αισθηματολογία.

τον Σεφέρη και η δομή του είναι έτσι οργανωμένη ώστε κάθε κεφάλαιο να εστιάζει σε ένα σημείο-ορόσημο του αρχαίου κόσμου (μεταξύ αυτών: μαντείο των Δελφών, Ακρόπολη, λόφος της Πνύκας, Ακαδημία Πλάτωνος, Δήλος, Ολυμπία, Τίρυνθα, Μυκήνες, Κρήτη, Επίδαυρος). Τις αλληπάλληλες περιγραφές μνημείων συνοδεύουν κείμενα από όλο το φάσμα της αρχαίας γραμματείας (Ομηρος, Τραγικοί, ιστοριογράφοι, γεωγράφοι, περιηγητές) με σκοπό όχι τόσο την επίδειξη γνώσεων όσο τη διάθεση να καταδειχθεί το πνευματικό εκτόπισμα των Ελλήνων στοχαστών. Ο Herriot άλλωστε το λέει ξεκάθαρα δια στόματος Σωκράτη σε έναν διάλογο που σκηνοθετεί κατά το πλατωνικό πρότυπο: ό,τι θα μείνει ζωντανό μέσα στους αιώνες είναι «το αποτύπωμα του πνεύματος»<sup>62</sup> των Ελλήνων· τα μνημεία δε θαυμάζονται για την εξωτερική εικόνα τους, για το αισθητικά «κατορθωμένο σώμα» τους, αλλά γιατί πίσω από τη δημιουργία τους υπάρχει ένα δυνατό πνεύμα, μια ορισμένη φιλοσοφία που τα στηρίζει.

Είναι φανερό ότι η αγάπη του Herriot για την Ελλάδα ήταν ανυπόκριτη και δε μπορούσε να αμφισβητηθεί, εκείνο όμως που διαπίστωσε ο Σεφέρης ήταν ότι δε μοιράζονταν την αγάπη για την ίδια Ελλάδα: η Ελλάδα του Herriot ήταν αυτή της κλασικής εποχής, του «Χρυσού Αιώνα», που με τις αξίες της γονιμοποίησε τον πολιτισμό της δυτικής Αναγέννησης, ενώ ο Σεφέρης αποδεχόταν τον ελληνικό πολιτισμό στο σύνολό του αρνούμενος να αναγνωρίσει την υπεροχή μιας ιστορικής στιγμής έναντι της άλλης. Το βλέμμα του Herriot ήταν στραμμένο στην Ελλάδα του παρελθόντος, γεγονός που δικαιολογούσε τη νοσταλγία του για κάτι το οριστικά χαμένο, σε αντίθεση με τον Σεφέρη που αντιμετώπιζε την Ελλάδα σαν ζωντανό οργανισμό<sup>63</sup> που συνέχιζε να αναπτύσσεται και να παράγει πνευματικούς καρπούς. Στη διάλεξη που έδωσε στο Κάιρο (17.2.1944) και εν συνεχεία στην Αλεξάνδρεια (12.3.1944) με θέμα την πνευματική επικοινωνία Γαλλίας-Ελλάδας έκανε μια αναδρομή στα χρόνια που ξεναγούσε τον Herriot και προσδιόρισε τα σημεία της ιδεολογικής τους απόκλισης:

Μια φορά, πάει καιρός, ήταν η καλή εποχή, έτυχε να συνοδεύω έναν λογιότατο ξένο που είχε έρθει να επισκεφθεί τη χώρα μου. Μια μέρα μου λέει: «Εγώ, ξέρετε, ό,τι είναι μετά τον 3ο αιώνα δεν με ενδιαφέρει». Του είχα μεγάλο θαυμασμό, αλλά ξαφνιάστηκα δυσάρεστα. Ένωσα, ακούγοντάς τον, μιαν αλλόκοτη και παγερή αίσθηση, σαν να είχε σβήσει ξαφνικά τα φώτα σε μια τεράστια έκταση δυο χιλιάδων διακοσίων και μερικών δεκάδων χρόνων, κι εγώ να παλεύω απεγνωσμένα να βγω απ' αυτό τον κατασκότεινο και απέραντο βάλτο.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Édouard Herriot, *Sous l'olivier*, ό.π., 140.

<sup>63</sup> Αρκετά χρόνια αργότερα ο Σεφέρης θα συναντήσει τον Γάλλο συγγραφέα André Malraux και ο τελευταίος θα του ζητήσει να δώσει έναν ορισμό για την Ελλάδα. Ο Σεφέρης θα απαντήσει: «για μένα το θέμα είναι υπερβολικά ζωντανό – δεν ξέρω να το ορίσω», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 58 (εγγραφή: 9 [=10].7.1964).

<sup>64</sup> Από τον Beaton πληροφορούμαστε ότι η σκηνή του διαλόγου Σεφέρη-Herriot έλαβε χώρα στην Ολυμπία: «Ο Γάλλος πολιτικός, αναθρεμμένος με την ανθρωπιστική κλασική παράδοση της Βορείου Ευρώπης, αρνείται να ανταποκριθεί στις προσπάθειες που κάνει ο Γιώργος να κινήσει το ενδιαφέρον του για τη χριστιανική εκκλησία

Στα πνευματικά ζητήματα όλα είναι αλληλένδετα. Το ελληνικό πνεύμα, όπως και το γαλλικό πνεύμα, είναι ένας κανόνας. Τον δέχεσαι ή τον απορρίπτεις. Αν τον απορρίπτεις, δεν υπάρχει λόγος να μιλάς γι' αυτόν· αν τον δέχεσαι, είσαι υποχρεωμένος να παραδεχθείς ότι έτσι αποδέχεσαι τον ελληνικό πνευματικό κανόνα στο σύνολό του και σε όλη του την έκταση. Λέγοντας όσα λέω, δεν έχω καθόλου την πρόθεση να αποδείξω, περισσότερο ή λιγότερο προκατειλημμένος, ότι οι σημερινοί Έλληνες είναι οι κατευθείαν απόγονοι του Περικλή ή του Φειδία. Το βιολογικό αυτό γεγονός δεν έχει καμία σχέση με όσα αναπτύσσω. [...] Πιστεύω ότι αν κάποιος έλεγε στους ανθρώπους των νέων γενεών της Ελλάδας ότι ένας μεγάλος χημικός βρήκε, με ορισμένες μικροσκοπικές διαδικασίες, ότι το ελληνικό αίμα έχει μείνει αναλλοίωτο από την εποχή του Ομήρου, αυτοί θ' άκουγαν την είδηση απαθείς. Αν μελετούν με ζωνφό ενδιαφέρον τους αρχαίους συγγραφείς τους, δεν το κάνουν για να στηρίξουν σ' αυτές τις μελέτες δεν ξέρω ποιαν ύποπτη μωροφιλοδοξία, αλλά για να γνωρίσουν τον εαυτό τους καλύτερα. Γιατί υπάρχουν, στο τέλος-τέλος, ορισμένα πράγματα οφθαλμοφανή. Ας πούμε, αν χρειάζεται, και κοινοτοπίες. Στην Ελλάδα βλέπει κανείς την Ελλάδα, στην Ελλάδα μιλούν ελληνικά. «Τα λατινικά και τα ιταλικά», έγραφε τελευταία ο επιφανής γάλλος ουμανιστής Γουστάβος Cohen, «είναι δύο γλώσσες ξεχωριστές, ενώ τα “νεοελληνικά” εξακολουθούν να είναι ελληνικά. Τα ζωντανά ελληνικά διαφέρουν λιγότερο από τα ελληνικά του Πλάτωνος, απ' όσο διαφέρει ο Πλάτων από τον Πίνδαρο, την Κόριννα, ή τη Σαπφώ». Αλλά η συνέχεια μιας γλώσσας σημαίνει αυτή και μόνη τη συνέχεια ενός κόσμου· ενός ολόκληρου χώρου από αισθήματα και πνευματικά διαβήματα συνειδητά ή ασυνειδητά. Η σημερινή Ελλάδα είναι η χώρα όπου εκτυλίσσεται ως ζώσα πρακτική και όχι ως νεκρή κληρονομία η αδιάλειπτη ειμαρμένη που συνηθίζουμε να ονομάζουμε κοινώς ελληνική παράδοση. Είναι ένα γεγονός που οι νεαροί γάλλοι διανοούμενοι που ενδιαφέρθηκαν για τη χώρα μας το έχουν επιτέλους καταλάβει. [...]»<sup>65</sup>

Το «επιτέλους» αναφέρεται στα 1944 και στην απόφαση των γαλλικών εκδόσεων Budé να συμπληρώσουν την κλασική σειρά τους με σειρές βυζαντινών και νεοελληνικών κειμένων. Είναι ενδεικτικό όμως ότι λίγα χρόνια πριν, στα 1937, ο Σεφέρης έγραφε στη Μαρώ: «Χθες πέρασα το απόγευμα στους φίλους μου τους Γάλλους. Σου έγραψα στο περασμένο γι' αυτό το ζεύγος. Οι αμοιβαίες εκδηλώσεις συμπαθείας πηγαίνουν crescendo. Κάνουμε μουσική, μιλάμε για το Παρίσι και για την τέχνη. Τους καταλαβαίνω πολύ περισσότερο απ' ό,τι μπορούν εκείνοι να καταλάβουν ένα σύγχρονο Έλληνα. Φαντάζομαι πως θα με βλέπουν σαν ένα τύπο ανάμεσα στους αρχαίους του Περικλή και τους αρχαίους του Βολταίρου».<sup>66</sup> Φυσικά το σχόλιό του δεν

---

βασιλικού ρυθμού η οποία χτίστηκε στο σημείο όπου βρισκόταν το εργαστήριο του γλύπτη Φειδία», Ρόντρικ Μπήτον, *Γιώργος Σεφέρης. Περιμένοντας τον άγγελο*, ό.π., 147.

<sup>65</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Δύο πτυχές της πνευματικής επικοινωνίας Γαλλίας και Ελλάδας» (1944), (μτφρ.: Νάσος Δετζώρτζης): *Δοκίμες*, τ. Γ': *Παραλειπόμενα (1932-1971)*, (φιολογ. επιμ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Αθήνα, Ίκαρος, 2002 [3η 1η: 1992], 335-337. «Παράδοση», θα πει αλλού ο Σεφέρης, «δεν σημαίνει συνήθεια. Αντίθετα, μας ενδιαφέρει για την ικανότητα που έχει να μπορεί να σπάει τη συνήθεια: έτσι αποδειχνη τη ζωντάνια της», βλ. «Λίγα για τη νεότερη ελληνική παράδοση» (1963), (μτφρ.: Γ. Π. Σαββίδης): *Δοκίμες*, τ. Γ', ό.π., 370.

<sup>66</sup> Σεφέρης και Μαρώ, *Αλληλογραφία*, τ. Α': *1936-1940*, (φιολογ. επιμ.: Μ. Ζ. Κοπιδάκης), Αθήνα, Ίκαρος, 2005, 86-87.

αφορούσε μόνο τους Γάλλους – μ’ αυτούς τύχαινε ίσως να συναναστρέφεται συχνότερα γιατί γνώριζε καλά την κουλτούρα τους –, αφορούσε συνολικά τους Ευρωπαίους που με το να επιμένουν να βλέπουν τους Έλληνες υπό το πρίσμα του νεοκλασικισμού δεν κατάφερναν παρά να ενισχύσουν το άγχος του επιγόνου υποδαυλίζοντας ανταγωνιστικές σχέσεις μεταξύ του τότε και του τώρα.<sup>67</sup> Το «τώρα» όμως, το παρόν, ενδιέφερε τον Σεφέρη όταν μετά από χρόνια ο Edmund Keeley του ζήτησε διευκρινίσεις για τη φράση του: «δεν υπάρχει αρχαία Ελλάδα στην Ελλάδα», αυτός απάντησε: «Εννοούσα ότι η Ελλάδα είναι μια αδιάκοπη εξελικτική διαδικασία. Στα αγγλικά, η έκφραση «αρχαία Ελλάδα» περιέχει την έννοια του «τελειωμένου», ενώ για μας η Ελλάδα εξακολουθεί να ζει, καλά ή κακά: βρίσκεται εν ζωή, δεν έχει ακόμα ξεψυχήσει. Αυτό είναι γεγονός».<sup>68</sup>

Καταλαβαίνει κανείς από όσα ειπώθηκαν τι σήμαινε για τον Σεφέρη να δει τον ελληνικό πολιτισμό μέσα από τον καθρέφτη του Herriot, τον καθρέφτη του νεοκλασικισμού· δε θα ήταν υπερβολή να λέγαμε ότι τότε ήταν η στιγμή που ένιωσε ευνουχισμένος από τον πολιτισμό της αρχαιότητας. Για του λόγου το αληθές, παραθέτουμε την κατακλείδα μιας ονειρικής αφήγησης που καταγράφει στις 12.1.1930 στο ημερολόγιό του και παραπέμπει σαφώς στην επίσκεψή του με τον Herriot στο νησί της Δήλου:

[...] Ξαφνικά, πάλι, ένιωσα πως έπεφτα κατακυλώντας, στριφογυρίζοντας· ένιωθα ζάλη. Όταν άνοιξα τα μάτια, ήμουν γυμνός, ξαπλωμένος μπρούμυτα [sic] απάνω σ’ ένα οριζόντιο καθρέφτη στηριγμένον σε κάτι τρίποδα. Αλλά, μέσα στον καθρέφτη, παραξενεύτηκα που δεν έβλεπα το κορμί μου· έβλεπα έναν τεράστιο μαρμαρένιο

---

<sup>67</sup> Χαρακτηριστική από αυτή την άποψη είναι η αφήγηση του Δ. Καπετανάκη: «Ένας Έλληνας στην Αγγλία νιώθει συχνά αμήχανος όταν συστήνεται σε κλασικούς μελετητές. Τα μάτια τους, μολονότι συνηθισμένα να διαβάζουν ελληνικά κείμενα, δε σημαίνει πως αντικρίζουν σαφέστερα. Αντί να βλέπουν τον Έλληνα που στέκεται μπροστά τους όπως πραγματικά είναι, τον περιβάλλουν με τόσους στίχους που έχουν αποστηθίσει, με τόσα ονόματα ηρώων, ποιητών, φιλοσόφων ή καλλιτεχνών που θαυμάζουν, με τόσες μνήμες από τη σχολική ή κολεγιακή ζωή τους, που ο καημένος ο Έλληνας, που νιώθει τον εαυτό του φορτωμένο με τόσα πράγματα που δεν έχουν παρά ελάχιστη σχέση μαζί του, είναι συγκλονισμένος. Είναι ακόμα χειρότερα, όταν αισθάνεται όχι μόνο ότι συνδέεται με τις κλασικές σπουδές του άλλου, αλλά και ότι συγκρίνεται με το ιδανικό του Έλληνα που ο άλλος διατηρεί. Νιώθει πως οι αναλογίες του σώματός του συγκρίνονται διανοητικά με τις αναλογίες ενός ελληνικού αγάλματος που παριστάνει έναν θεό, έναν ήρωα ή έναν αθλητή, και ότι η μύτη του μπερδεύει τον άλλο γιατί δεν είναι τόσο ίσια όσο η φημισμένη «ελληνική μύτη». Ο σύγχρονος Έλληνας είναι φυσικά πολύ περήφανος για τους προγόνους του αλλά δεν του αρέσει να τον λογαριάζουν μόνο σε σχέση με αυτούς. Έχει λίγο ως πολύ συνείδηση ότι αποτελεί το προϊόν μιας πολύ μακρύτερης ιστορίας από τους λιγοστούς αιώνες της αρχαίας Ελλάδας – έχει επίσης συνείδηση ότι ανήκει στη δική του εποχή. Είναι μια πραγματικότητα εδώ και τώρα, και ίσως νιώσει άβολα όταν εκείνος που τον ρωτά προσπαθεί να τον αξιολογήσει μεταθέτοντάς τον σε έναν κόσμο ονείρου», Demetrios Capetanakis, «The Greeks are human beings»: *A Greek Poet in England*, (εισ.: John Lehmann), Λονδίνο, John Lehmann, 1947, 44.

<sup>68</sup> Edmund Keeley, *Συζήτηση με τον Γιώργο Σεφέρη* (1970), (μτφρ.: Λίνα Κάσδαγλη), Αθήνα, Άγρα, 1982, 23. Ο Σεφέρης δεν παραλείπει, αντίθετα, να προβάλλει το παράδειγμα του Henry Miller που ήρθε στην Ελλάδα χωρίς να έχει κλασική προπαιδεία και γνώρισε την αρχαιότητα μέσα από την εικόνα της σύγχρονης Ελλάδας, βλ. Edmund Keeley, ό.π., 83, αλλά και *Γιώργος Σεφέρης - Κύπρος Χρυσάνθης και «Οι γάτες τ’ άη Νικόλα»*, (φιλολογ. επιμ.: Φώτης Δημητρακόπουλος), Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, 74.



φαλλό, καθώς το περασμένο καλοκαίρι στη Δήλο. Ψίθυροι γύρω μου έλεγαν ότι πρόκειται για πρόχειρο χειρουργείο κι εγώ ήμουν ο άρρωστος.<sup>69</sup>

Δεν είναι να απορεί κανείς που μετά το ταξίδι του ο Σεφέρης επέστρεψε στην υπηρεσία του απρόθυμα, με τα νεύρα του τεταμένα και την ευαισθησία του οξυμμένη.<sup>70</sup> Εκτός από λίγες ευχάριστες στιγμές και κάποιες ενδιαφέρουσες εμπειρίες (όπως η επαφή του με τον μινωικό πολιτισμό<sup>71</sup>) η διαδικασία της ξενάγησης δεν του πρόσφερε κάτι περισσότερο – ήταν σαν ένα σταμάτημα στη ζωή του. Χρειάστηκε καιρός για να μπορέσει να ξαναβρεί τον ρυθμό της δικής του Ελλάδας, να ξαναδεί την ομορφιά στις απλές καθημερινές εικόνες της (σε αυτό βοήθησε ιδιαίτερα το δεκαπενθήμερο ταξίδι του στη Σκιάθο στα τέλη Ιουλίου του 1930).<sup>72</sup> Με την ακόλουθη εγγραφή της 7ης Νοεμβρίου 1930 κλείνει για τον Σεφέρη ο κύκλος που άνοιξε με την επίσκεψη του Γάλλου πολιτικού στην Ελλάδα:

Ξαναγράφω με πολλή συγκίνηση εδώ. Από τον προπερασμένο Οχτώβρη σα να γύρισα ένα φύλλο της ζωής μου. Και αυτούς τους τελευταίους μήνες, ένας άλλος ρυθμός άρχισε να ακούγεται πιο απλός, πιο πλέριος, πιο καθαρά συγκινημένος, χωρίς σκουριές. Το παρακολουθώ αυτό, να ξεφαντώνει μέσα μου σιγά σιγά ένα χρόνο τώρα, αμέσως μετά το γύρο που έκανα στην Ελλάδα μαζί με τον Herriot. Θυμούμαι εκείνο το φθινόπωρο· ένα ατροφικό δέντρο ή και μια καρέκλα μπροστά σ' ένα τραπεζάκι στον κήπο του Μουσείου μου έδιναν συγκίνηση σα μια σαΐτα που θα με χτυπούσε στην καρδιά – μου κοβότανε η ανάσα. Το πιο ασήμαντο πράγμα, μ' ένα γρήγορο ειρμό εικόνων, εξισωνότανε με το πιο σημαντικό, όπως, λ.χ., να βλέπεις έναν άνθρωπο να ξυρίζεται ή έναν άνθρωπο να πεθαίνει. Αυτά, ύστερα από μια τόσο πνιγερή περίοδο...<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 118.

<sup>70</sup> Βλ. Ιωάννα Τσάτσου, *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 276.

<sup>71</sup> Βλ. ό.π., 277.

<sup>72</sup> Ο Σεφέρης πήγε στη Σκιάθο μετά από πρόσκληση της Ιωάννας και του συζύγου της, Κωνσταντίνου Τσάτσου, που ως νεόνυμφοι μετρούσαν ήδη ένα μήνα διακοπές στο νησί, βλ. σχετικά: Ρόντρικ Μπήτον, *Γιώργος Σεφέρης. Περιμένοντας τον άγγελο*, ό.π., 151-153. Στιγμιότυπα από την εμπειρία της Σκιάθου περνούν στις *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 121-127 και στις *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 217-239. Όπως γράφει ο Σεφέρης στον Καραντώνη, οι στίχοι από το «Δ'. Αργοναύτες» του *Μυθιστορήματος* «Αράξαμε σ' ακρογιαλιές γεμάτες αρώματα νυχτερινά / με κελαηδίσματα πουλιών, νερά που αφήνανε στα χέρια / τη μνήμη μιας μεγάλης ευτυχίας» είναι «μνήμη της Σκιάθου 1930», *Αλληλογραφία 1931-1960*, ό.π., 152.

<sup>73</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 130.

❖ Ο Σεφέρης στη δεκαετία του 1930 και στις αρχές της δεκαετίας του 1940.

α) 1930-1933: Από τη Λεωφόρο Συγγρού στο λονδρέζικο Hampstead.

Η δεκαετία του 1930 είναι μια κρίσιμη δεκαετία για τον Σεφέρη· είναι η δεκαετία στην οποία επιχειρεί να κάνει μια στροφή, όχι μόνο καλλιτεχνική, αλλά που να αφορά σύσσωμη την προσωπικότητά του: θέλει να μάθει να συνυπάρχει με τους ανθρώπους της φυλής του και να ξαναχτίσει από την αρχή τη σχέση του με την αθηναϊκή πολιτεία. «Στα '27 στην Αθήνα, ήμουν γεμάτος ερείπια. Τέσσερα χρόνια ξοδεύτηκαν για να φύγει τόση σκόνη. Όταν μιλώ έτσι, εννοώ τον άνθρωπο ολόκληρο, χωρίς να διακρίνω το πνεύμα, τις καλλιτεχνικές προσπάθειες, το υπερπέραν και τα ρέστα. Τώρα βρίσκομαι πάλι σε μια στροφή: μου είναι δύσκολο να αισθανθώ, μου είναι δύσκολο να ζήσω. Είμαι άνθρωπος με ψυχικά εμπόδια. Τα εκμηδενίζω κάποτε έτσι για δοκιμή και για να κάνω γούστο· μα τα εμπόδια υπάρχουν», γράφει το 1931.<sup>74</sup> Αυτή είναι μια χρονιά-ορόσημο για εκείνον γιατί αναγκάζεται να εγκαταλείψει την Ελλάδα λόγω του διορισμού του στο Προξενείο του Λονδίνου. «Η Ελλάδα ήτανε πια χωρίς εμένα (δεν το λέω από εγωισμό). Τότε κατάλαβα πόσο τ' αγαπούσα αυτό το χώμα, μ' όλα τα εφτά καρφιά που μας βάζει κάθε μέρα».<sup>75</sup> Λίγους μήνες πριν αναχωρήσει για το Λονδίνο, τον Μάιο του 1931, ο Σεφέρης δημοσίευσε την πρώτη ποιητική συλλογή του, τη *Στροφή*.

Ο Σεφέρης της *Στροφής* κινείται στον αστερισμό του γαλλικού συμβολισμού. Ο τρόπος που προσεγγίζει τον αρχαίο μύθο δανείζεται κάτι από την ειρωνική διάθεση και το χιούμορ του Jules Laforgue<sup>76</sup> όσο για τα αρχαία μνημεία, θα προσπαθήσει να τα αφήσει πίσω του μετά την αποτυχημένη απόπειρα να γράψει μυθιστόρημα με «πρόσωπο του δράματος» την Ακρόπολη.<sup>77</sup> Τα ποιήματα «Οι σύντροφοι στον Άδη» από τη *Στροφή* και «Λεωφόρος Συγγρού, 1930» από το *Τετράδιο γυμνασμάτων (1928-1937)* είναι δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα. Το πρώτο

<sup>74</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Β': 24 Αυγούστου 1931 - 12 Φεβρουαρίου 1934, (φιλολογ. επιμ.: Δ. Ν. Μαρωνίτης), Αθήνα, Ίκαρος, 1975, 25 (εγγραφή: 3.12.1931).

<sup>75</sup> Ο.π., 11 (εγγραφή: 24.8.1931).

<sup>76</sup> Σε μεταγενέστερο γράμμα του στον Keeley (18.11.1956) ο Σεφέρης σημειώνει: «[...] μπορώ να πω ότι, στα μυθολογικά μου ζητήματα κτλ., οδηγήθηκα πολύ περισσότερο από τον Joyce και πριν από αυτόν από τον Laforgue (δοκίμασε κάποια στιγμή να διαβάσεις το *Les Moralités Légendaires*) παρά από τον Eliot, στον οποίο χρωστάω άλλα πράγματα», Γιώργος Σεφέρης - Edmund Keeley, *Αλληλογραφία 1951-1971*, (εισ. - σημ.: Edmund Keeley, μτφρ.: Αλόη Σιδέρη), Αθήνα, Άγρα, 1998, 127. Για τη σχέση Σεφέρη-Laforgue, βλ. Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Αθήνα, Κέδρος, 1980 [2η 1η: 1979], 106-107, 118-121, 158-184, Αθηνά Γεωργαντά, «Μονότροπος μονόλογος μπροστά σ' έναν καθρέφτη. Οι παράλληλοι μονόλογοι στην ποίηση του Σεφέρη· ο Λαφόργκ και ο Έλιοτ», *Ο λογοτεχνικός Πολίτης* 16 / ένθετο στο τεύχος *Ο Πολίτης* 64-65 (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1983) 94-98 και Σουζάνα Αργύρη, «Μερικές ωφέλιμες αλλοιώσεις ποιητικής». *Η πρόσληψη του Ζυλ Λαφόργκ στη νεοελληνική ποίηση του Μεσοπολέμου*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014, 338-409.

<sup>77</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 35 (ο λόγος για το μυθιστόρημα που σχεδιάζει να γράψει ο Στράτης).

χρονολογείται το 1928 και, σύμφωνα με τον Σεφέρη, αποτελεί μια «σάτιρα της σύγχρονης αθηνορωμαϊκής ζωής».<sup>78</sup> Οι σύντροφοι του Οδυσσέα σπαταλούν απερίσκεπτα τη ζωή τους και καταλήγουν «στα χαμηλά» από επιλογή: ενώ τους «μέναν παξιμάδια», προτίμησαν να φάνε τα ιερά βόδια του Ήλιου· και φυσικά τιμωρήθηκαν για την ύβρη τους.<sup>79</sup>

Στο «Λεωφόρος Συγγρού, 1930», ποίημα μοντέρνο με φουτουριστικούς απόηχους,<sup>80</sup> παρακολουθούμε τον ποιητή να αναπτύσσει ταχύτητα για να ξεφύγει από τον αστικό λαβύρινθο και τα μνημεία του. Αφήνει πίσω την Ακρόπολη («το πετρωμένο καράβι που ταξιδεύει προς το βυθό μ' άρμενα συντριμμένα»<sup>81</sup>), την πύλη του Αδριανού («την καμάρα με τα χρυσαφικά της») και τους στύλους του Ολυμπίου Διός («τις κολόνες με την έννοια τους που τις στενεύει») τραβώντας για την ακτή του Φαλήρου, εκεί που τον περιμένει, ανέμελο και αισθησιακό, το «γαλάζιο κορμί της γοργόνας». Όπως ο ίδιος θα πει αργότερα, «ο δρόμος που μας ενθουσίαζε, μέσα στους δρόμους της Αθήνας, ήταν η Λεωφόρος Συγγρού, γιατί ήταν η πλατιά, η μεγάλη λεωφόρος που οδηγούσε προς τα λιμάνια, προς το πέλαγο».<sup>82</sup> Από τη σύμπραξη του Σεφέρη

<sup>78</sup> Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, «Αγαπητέ μου Γιώργο», τ. Α', ό.π., 103. Για τη χρονολόγηση του ποιήματος όπως και όλων των ποιημάτων της *Στροφής*, βλ. σελ. 101. Ας σημειωθεί ωστόσο ότι στο γράμμα του στον Keeley που αναφέραμε παραπάνω ο Σεφέρης ανεβάζει τη χρονολογία του «Οι σύντροφοι στον Άδη» στα 1926 λέγοντας ότι ανήκει «σε μια σειρά σύντομων ποιημάτων (εγκαταλελειμμένων ποιημάτων) που σκόπευα να ονομάσω Σημειώσεις στην Οδύσσεια», βλ. Γιώργος Σεφέρης - Edmund Keeley, *Αλληλογραφία 1951-1971*, ό.π., 127. Αυτό θα εξηγούσε την ομοιότητα που παρουσιάζει (μορφικά, θεματικά, υφολογικά) με το εμβόλιμο στις *Εξι νύχτες στην Ακρόπολη* ποίημα του Στράτη για την Καλυψώ: «Νησί γλυκό και βολικό / με το διπλό ακρογιάλι / σαν της γυναίκας τη μασκάλη / και σαν τον αφαλό. // Και η Καλυψώ κάθε πρωί / να φέρνει το κορμί της / ανήσυχη όπως ο σπουργίτης // στ' αντικρινό κλωνί. // Στις θάλασσας τον αφαλό / δικά σου όλα κι ωραία, // μα εσύ, πολύτροπε Οδυσσέα, / της γύρευες καπνό», βλ. *Εξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 52.

<sup>79</sup> Για το ποίημα, βλ. Γιώργος Σεφέρης, «Οι σύντροφοι στον Άδη»: «Κοχύλια, σύννεφα»: «Στροφή» (1931): *Ποιήματα*, ό.π., 14. Ο Νάσος Βαγενάς συνέδεσε το ποίημα με την εμπειρία της Μικρασιατικής Καταστροφής: «Οι «Σύντροφοι στον Άδη», ένας μονόλογος των συντρόφων του Οδυσσέα έπειτα από την τιμωρία τους για την ύβρη τους στο νησί του Ήλιου, φαίνεται να εκφράζει το συναίσθημα μιας ομαδικής καταστροφής, και δικαιολογημένα θα μπορούσε κανείς να υποθέσει πως στη ρίζα του ποιήματος πιθανόν να βρίσκεται η εμπειρία της Μικρασιατικής Καταστροφής», *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., 122.

<sup>80</sup> Φουτουριστικοί απόηχοι έχουν εντοπιστεί στο «Αυτοκίνητο» της *Στροφής* (βλ. Άννα Κατσιγιάννη, «Ελληνικός φουτουρισμός, α'», *Το Βήμα* (17.6.1982)), ωστόσο και η «Λεωφόρος Συγγρού» μεταφέρει μια ανάλογη αίσθηση, ειδικά με την πριμοδότηση του μηχανικού πολιτισμού έναντι των ιστορικών μνημείων. Ίσως αυτός ήταν ο λόγος που δεν άρεσε στον Γ. Κατσίμπαλη: «Αποχωρήσου τέλος πάντων από τη λεωφόρο Συγγρού και την πλατεία του Συντάγματος!», έγραφε στον Σεφέρη, «Δεν έκαμες άλλωστε και μεγάλα πράγματα εκεί κάτω. Απορροφιόσουνε δεξιά και αριστερά κι έχανες στον καιρό σου άσκοπα. Όλο σχεδιάσματα, αναβολές και μουρμούρα ήσουνε», Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, «Αγαπητέ μου Γιώργο», τ. Α', ό.π., 364 (επιστολή από το Παρίσι, 1.2.1937). Πρβλ. σ. 380.

<sup>81</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Λεωφόρος Συγγρού, 1930»: «Δοσμένα»: «Τετράδιο γυμνασμάτων (1928-1937)» (1940): *Ποιήματα*, ό.π., 85-86. Βλ. και τις σημειώσεις του Γ. Π. Σαββίδη, ό.π., 320. Η παρομοίωση της Ακρόπολης με καράβι επανέρχεται στα γραπτά του Σεφέρη, βλ. *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 60, *Εξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 46, 79, 132, 166. «Ακρόπολις» λεγόταν και το καράβι του Δ. Ι. Αντωνίου.

<sup>82</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Σημειώσεις για μια ομιλία σε παιδιά» (1941): *Δοκίμες*, τ. Α', ό.π., 168. Εξίσου θετική είναι η ανάμνηση της λεωφόρου Συγγρού στο ποίημα «Ένας λόγος για το καλοκαίρι» (1936), ωστόσο εδώ ο Σεφέρης περιβάλλει με την ίδια αγάπη και τις αρχαίες κολόνες: «Κι όμως αγάπησα κάποτε τη λεωφόρο Συγγρού / το διπλό λίκνισμα του μεγάλου δρόμου / που μας άφηνε θαυματοργά στη θάλασσα / την παντοτινή για να μας πλύνει από τις αμαρτίες [...]. Κι όμως αγάπησα τους δρόμους τους εδώ, αυτές τις κολόνες / κι ας γεννήθηκα στην άλλη ακρογιάλι κοντά / σε βούρλα και σε καλάμια νησιά / που είχαν νερό στην άμμο να ξεδιψάει / ο κουπολάτης [...].», *Ποιήματα*, ό.π., 137-138.

και του Θεοτοκά (στον οποίο αφιερώνεται το ποίημα) η λεωφόρος Συγγρού καθιερώθηκε σε σύμβολο των νεογέννητων πόθων και των αισθητικών αναζητήσεων της γενιάς του '30,<sup>83</sup> ένα σύμβολο που έδειχνε απαρέγκλιτα προς τα μπρος, δίχως να αφήνει περιθώρια επιστροφής στα περασμένα. Αυτό φανερώνει άλλωστε και το συμπληρωματικό της, τρόπον τινά, σύμβολο, ο Λυκαβηττός, που διεκδίκησε τα πρωτεία της ιστορικής Ακρόπολης αντικρούοντας τις κλασικιστικές ρητορείες που τη συνόδευαν. Στη «Συνομιλία με τον Φαβρίκιο», κείμενο που αφιέρωσε ο Σεφέρης στον Θεοτοκά λίγο μετά τον θάνατό του (Φαβρίκιος ήταν το παρατσούκλι του), διαβάζουμε:

Κουβεντιάζαμε στο σπίτι ενός ξένου που γύρευε αρκετά στεγνά να μάθει τι καινούργιο έφερε στα γράμματα η γενεά μας: ήταν κουραστικός με τις ερωτήσεις του. «Τη Λεωφόρο Συγγρού» του αποκρίθηκα. Σε λίγο ο Φαβρίκιος έσκυψε στ' αυτί μου και ψιθύρισε: «Να σου πω κάτι ακόμα που ανακάλυψε η γενεά μας: τον Λυκαβηττό» – η αντίθεση του Λυκαβηττού και της Ακρόπολης. Εδώ μπορεί να θυμηθεί κανείς το ποίημά του «Αθηναϊκό δειλινό»:

Ο γεραρός Παρθενώνας στοχάζεται μονάχα τα σπουδαία ζητήματα...

– όχι πως είχαμε καμιάν αντιδικία με την Ακρόπολη ή τον Παρθενώνα, αλλά συμβόλιζαν, πιστεύω, τη δυσφορία που μας έδιναν ο εξευτελισμός κάθε άξιου και τίμιου πράγματος από τις ελεεινές ρητορείες μας. Η εποχή εκείνη μου φαίνεται ειδυλλιακή εμπρός στα σημερινά μας. Τώρα ο τουρισμός μας κάνει να διασύρουμε, χωρίς αντίδραση, τα πάντα.<sup>84</sup>

Πέντε χρόνια μετά ο Σεφέρης θα γράψει και θα στείλει στον Θεοτοκά το δεύτερο και τελευταίο μέρος της «Λεωφόρου Συγγρού».<sup>85</sup> Αφορμή στάθηκε μια πικρή γι' αυτόν εμπειρία, η επάνοδος του βασιλιά Γεωργίου Β' στην Ελλάδα. Η διαδρομή τώρα είναι αντίστροφη: η πορεία του βασιλιά ξεκινά από τις Τζιτζιφιές για να καταλήξει μέσω της λεωφόρου Συγγρού στους στύλους του Ολυμπίου Διός. Σε έναν από τους στύλους ήταν κρεμασμένο το βασιλικό σκουτάρι, ένα σκουτάρι νέγρικης και όχι ελληνικής προέλευσης (στο ποίημα γίνονται συχνές αναφορές στον ιταλο-αιθιοπικό πόλεμο), πάνω στο οποίο ήταν γραμμένο με χρυσά γράμματα

---

<sup>83</sup> Βλ. το σχετικό απόσπασμα από το *Ελεύθερο πνεύμα*: «Η λεωφόρος Συγγρού κυλά μέρα και νύχτα προς την αχτή του Φαλήρου τους νεογέννητους και ανέκφραστους ακόμα ρυθμούς ενός δυνατού λυρισμού που γυρεύει δυνατούς ποιητές. Μια αισθητική μορφώνεται αυθόρμητα μέσ' στον αέρα που αναπνέουμε. Αυτός ο «πεζός και υλιστικός» αιώνας κρύβει μέσ' στην ανεξερεύνητη ψυχή του πολύ περισσότερη ποίηση απ' ό,τι νομίζουν οι δάσκαλοί μας. Αλλά πρέπει κάποιος να λάβει τον κόπο να την ανακαλύψει. Είναι η ώρα κατάλληλη για τολμηρούς σκαπανείς», Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα* (1929), (επιμ.: Κ. Θ. Δημαράς), Αθήνα, Ερμής, 1979 [1η ανατ.: 1η έκδ.: 1973], 70.

<sup>84</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Η συνομιλία με τον Φαβρίκιο» (1967): *Δοκίμες*, τ. Β', ό.π., 296-297.

<sup>85</sup> Βλ. Γιώργος Θεοτοκάς & Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία (1930-1966)*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ερμής, 1975, 136-138. Το ποίημα φέρει ημερομηνία 25.11.1935. Πλέον έχει συμπεριληφθεί στην ενότητα «Περιστατικά» του *Τετραδίου γυμνασμάτων*, β', ό.π., 64-66.

το πατρογονικό ρητό «ΔΙΑ ΒΙΟΥ». Οι αρχαιότητες διατηρούν σε πρώτο επίπεδο το κύρος και τη συμβολική ισχύ τους, αφού είναι αυτές που δίνουν το χρίσμα της εξουσίας στον νεοφερμένο βασιλιά· επί της ουσίας όμως ο Σεφέρης στηλιτεύει την προπαγανδιστική εκμετάλλευσή τους μέσω της καρναβαλικού χαρακτήρα συμπλοκής της ελληνικής με την πρωτογονική τέχνη και, φυσικά, του σατιρικού τόνου που διαπνέει το ποίημα.<sup>86</sup> Μια ακόμα αναφορά στη Λεωφόρο Συγγρού, εξωλογοτεχνική αυτή τη φορά και ίσως η πιο όψιμη του Σεφέρη, γίνεται στις *Μέρες Ζ'* (9 Ιουνίου 1957)· επιστρέφοντας στο αεροδρόμιο του Ελληνικού από κάποιο υπηρεσιακό ταξίδι του, ο ποιητής ακολουθεί το «μαυριδερό ποτάμι» της λεωφόρου ώσπου αντικρίζει το φωτεινό πρόσωπο της Αθήνας. Αξίζει να προσεχθεί ότι ενώ στη δεκαετία του 1930 μια ώθηση τον έσπρωχνε εκτός Αθηνών, μακριά από τον κοινωνικό/πολιτιστικό ιστό της πρωτεύουσας, στη δεκαετία του 1950 κινείται προς την Αθήνα και η ανανεωμένη διάθεσή του τον κάνει να τα βλέπει όλα καινούρια, ακόμα και τα μνημεία της:

Ελληνικό. Λεωφόρος Συγγρού με το λεωφορείο της εταιρείας. Η Αθήνα μου φάνηκε γεμάτη κέφι, σα να είχε βάλει τα καλά της. Τα νίκελ των αυτοκινήτων γυάλιζαν μέσα στο δυνατό φως· ένα καρτσάκι ποδήλατο παγωτά ΕΒΓΑ έτρεχε σα σουσουράδα – η Ακρόπολη καινούργια – και οι δυο στήλες στην άκρη της λεωφόρος σαν ξαφνικά αναβρυσματα· μια κοπέλα καθισμένη στα καπούλια μιας βέσπας ανέμιζε την ουρά του φουστανιού της από καφετί εμπριμέ. Η Αθήνα έμοιαζε πλυμένη και φρεσκοσιδερωμένη – δεν ξέρω γιατί.<sup>87</sup>

Πίσω στο 1930 τώρα, και εξαιρεμένης της «Λεωφόρου Συγγρού», η μοναδική αναφορά του Σεφέρη στον κόσμο των ερειπίων γίνεται στο Δ' μέρος του «Ερωτικού λόγου»: «Αυγάξει ξάφνου το άγαλμα. Μα τα κορμιά έχουν σβήσει / στη θάλασσα στον άνεμο στον ήλιο στη βροχή. [...]».<sup>88</sup> Εδώ βέβαια έχουμε να κάνουμε περισσότερο με ένα άγαλμα συμβολιστικής αισθητικής που εγείρει κυρίως ζητήματα καλλιτεχνικής μορφοποίησης παρά με κάποιο αρχαίο ελληνικό γλυπτό που ανακινεί συλλογικούς προβληματισμούς.<sup>89</sup> Ο ποιητής μοιάζει να μας λέει

---

<sup>86</sup> Ένα ακόμα παράδειγμα από τα χρόνια της Χούντας είναι χαρακτηριστικό· ένα βράδυ ο Σεφέρης έχει βγει με φιλική παρέα: «Γυρεύαμε ένα κέντρο κάπου σε μια πάροδο απέναντι στην Πύλη Αδριανού· το βρήκαμε κλειστό. Μας συμβούλεψαν να πάμε στον Τσιτσάνη που παίζει τώρα στην Καισαριανή, στο Σκοπευτήριο. Θα ήταν 11 η ώρα [...]. Η εξέδρα, όπου κάθονται οι μουσικοί και δυο τρεις τραγουδίστρες, θυμίζει εκείνη που είδα πριν από τον πόλεμο σ' ένα λαϊκό καφενέ στο Βελιγράδι, όπου μαζί με τους παιχιδιάτορες βρίσκονταν οι χορευτές της κοιλιάς. Μόνο που την πλαισιώνουν, σημάδι των καιρών μας, δυο αρχαιοπρεπή κιονίδια», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 213. Για τον σατιρικό χαρακτήρα του «Λεωφόρος Συγγρού, β'», βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Γιώργος Σεφέρης»: *Σάτιρα και πολιτική στη νεότερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, 1979, 284-285.

<sup>87</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 52.

<sup>88</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Δ'»: «Ερωτικός λόγος»: «Στροφή» (1931): *Ποιήματα*, ό.π., 31.

<sup>89</sup> Πρβλ. τους στίχους: «Το δάσος στέκει ριγηλό της νύχτας αντιστύλι / κι είναι η σιγή τάσι αργυρό όπου πέφτουν οι στιγμές / αντίχτυποι ξεχωρισμένοι, ολόκληροι, μια σμίλη / προσεχτική που δέχονται πελεκητές γραμμές...» (ό.π., 31) με τα λόγια του Σεφέρη: «η ποίηση χρησιμοποιεί τη σιωπή, είναι καμωμένη από λόγο και από σιωπή,

ότι από τη στιγμή που γεννιέται το άγαλμα (το έργο τέχνης) η ζωντανή εμπειρία του έρωτα έγινε πια παρελθόν, πέρασε στον χώρο της μνήμης (πρβλ. την αντίληψή του για το ακαριαίο μαρμάρωμα των σκέψεων, των πράξεων και των αισθημάτων «μόλις μπουν στο παρελθόν»<sup>90</sup>). Η μνήμη αυτή «πελέκησε» το μυαλό του όλη νύχτα με ερωτικά οράματα και θύμησες ηδονής ζωντανεύοντας είδωλα στον καθρέφτη: τα είδωλα του ίδιου και της αγαπημένης του («“Λες κι είχα αναστηθεί γυμνή σε μια παρμένη θύμηση / σαν ήρθες γνώριμος και ξένος, ακριβέ μου / να μου χαρίσεις γέροντας την απέραντη λύτρωση / που γύρευα από τα γοργά σείστρα του ανέμου...” [...] ...Μες στον καθρέφτη η αγάπη μας, πώς πάει και λιγοστεύει [...]»<sup>91</sup>). Όπως θα γράψει στην Ιωάννα, «αυτό το επίμονο και οδυνηρό πράμα που είναι η λεγόμενη τέχνη» σου ζητά «να έχεις για υλικό τον ίδιο τον εαυτό σου και να τον πελεκάς από δω κι’ από κει ως που να λαλήσει».<sup>92</sup>

Τον επόμενο χρόνο, το 1931, όταν η *Στροφή* έχει πάρει τον δρόμο του τυπογραφείου, ο Σεφέρης πειραματίζεται με έναν διαφορετικό τρόπο χειρισμού του αρχαίου μύθου· σε ποιήματα όπως το «Πάνω σ’ έναν ξένο στίχο» ο μύθος έχει χάσει το σατιρικό του περίβλημα, ο ποιητής δηλαδή δεν αισθάνεται πλέον την ανάγκη να τοποθετηθεί *απέναντι* σε κάποιον ή κάτι, αλλά προτιμά να φανερώσει τη δική του προσωπική εμπλοκή στην ιστορία που αφηγείται, την οποία προσεγγίζει τώρα με μεγαλύτερη ευαισθησία. Την ίδια εποχή εντείνεται η ενασχόλησή του με τα ιαπωνικά στιχουργήματα, τα χαϊκού,<sup>93</sup> τα οποία βλέπει κυρίως σαν ένα μέσο άσκησης στην ακρίβεια της ποιητικής γραφής και όχι σαν μια μορφή τέχνης που μπορεί να ευδοκιμήσει στην Ελλάδα.<sup>94</sup> Ωστόσο σε κάποια από τα χαϊκού του αναγνωρίζονται αμιγώς ελληνικά θέματα,

---

σμιλεύει τη σιωπή κατά κάποιον τρόπο», *Δοκιμές*, τ. Α’, ό.π., 33. Για το άγαλμα του «Ερωτικού λόγου» και την ερμηνεία του, βλ. Αντρέας Καραντώνης, *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, Αθήνα, Παπαδήμας, 1984 [6η έκδοση συμπληρωμένη 1η: 1931], 50, Ν. Coutouzis, «De Pindare à Séféris ou Séféris et la fidélité», ό.π., 33, C. Capri-Karka, «Seferis’s *Turning Point*: A Textual Analysis», *Journal of the Hellenic Diaspora* 9, τχ. 2 (Καλοκαίρι 1982) 33, Denis Kohler, *L’aviron d’Ulysse*, ό.π., 217, Roderick Beaton, *George Seferis*, Λονδίνο, Bristol Classical Press, 1991, 47, Χρήστος Αλεξίου, ««*Δυο φίδια ωραία κι αλαργινά του χωρισμού πλοκάμια*». Μια πλατωνική εικόνα στον «Ερωτικό λόγο» του Σεφέρη», *Θέματα λογοτεχνίας* 22 [= Αφιέρωμα: Γιώργος Σεφέρης - Κώστας Στεργιόπουλος] (Ιανουάριος - Απρίλιος 2003) 18, Έλλη Φιλοκύπρου, *Παλαμάς, Καρυωτάκης, Σεφέρης, Ελύτης. Η διαρκής ανεπάρκεια της ποίησης*, Αθήνα, Μεσόγειος, 2006, 234-235, Liana Giannakopoulou, *The Power of Pygmalion: Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*, Βέρνη, Peter Lang, 2007, 230-234.

<sup>90</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Α’, ό.π., 75-76.

<sup>91</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Γ’»: «Ερωτικός λόγος», ό.π., 30.

<sup>92</sup> Ιωάννα Τσάτσου, *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 349. Η ίδια σκέψη περνά στο ημερολόγιο του ποιητή: «πελεκώντας τον εαυτό μας, έτσι γράφουμε», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Δ’: *1 Γενάρη 1941 - 31 Δεκέμβρη 1944*, Αθήνα, Ίκαρος, 1977, ό.π., 133.

<sup>93</sup> Στο ημερολόγιό του υπάρχουν καταγεγραμμένα χαϊκού από το 1929, βλ. *Μέρες*, τ. Α’, ό.π., 109-110.

<sup>94</sup> Παραθέτουμε από αδημοσίευτο κείμενο του Σεφέρη με τίτλο «Σημειώσεις για τα Χαί-Κάι» που χρονολογείται το 1931: «[...] η ποίηση του χαι-κάι παρουσιάζει αξιοπρόσεχτες συγγένειες με τις ροπές της σύγχρονης τέχνης γιατί είναι βασικά μια ποίηση υπαινιγμού, ένα όριο. Έτσι όπως συμβαίνει πάντα, ο μορφικός κανόνας είναι συνδεδεμένος μ’ έναν κανόνα ουσιαστικό. Το ζήτημα δεν είναι δηλαδή να φτιάξει κανείς ένα ποίημα που θα είχε ολόκληρο περίπου δυο συλλαβές περισσότερες από έναν δεκαπεντασύλλαβο. Μέσα στην ελληνική ποιητική παράδοση δεν είναι αδύνατο να φανταστεί κανείς ένα τέτοιο ποίημα. Τη διαφορά του από ένα χαι-κάι μπορούμε να τη νιώσουμε αν συλλογιστούμε πώς ηχεί στην ακοή μας ένας δεκαπεντασύλλαβος που ξεχώρισε ή

εμπνευσμένα από την ελληνική μυθολογία ή τις αρχαιότητες.<sup>95</sup> Το ποίημα βέβαια που θέτει ξεκάθαρα το ζήτημα της σχέσης του χθες και του σήμερα επιχειρώντας να απαντήσει στο ερώτημα αν τελικά διασταυρώνονται ο ρυθμός αυτής και της άλλης ζωής, είναι η *Στέρνα*.

Η σύλληψη και η αρχική επεξεργασία της *Στέρνας* είναι ασφαλώς πρωιμότερες του 1932, οπότε ο Σεφέρης την ξαναπιάνει και την ολοκληρώνει. Σε ένα από τα γράμματά του στη Λου (τη μουσικοκριτικό Λουκία Φωτοπούλου), που εν συνεχεία πέρασαν εν είδει ημερολογιακών εγγραφών στις *Μέρες Β'*, σημειώνει:

Η καθαρή λυρική ποίηση (με συγχωρείς για τη φράση) δεν πηγαίνει στο Λονδίνο· δεν μπορώ να τραγουδήσω· δεν έχω μελωδία αν θέλεις. Το μόνο που κατάφερα να τελειώσω, τη *Στέρνα* – και τούτο γιατί ανήκε σε μια άλλη εποχή που από μια εξαιρετική τύχη, ξαφνικά, κατόρθωσα να ξαναβρώ. Σ' αυτό με βοήθησε πολύ το ότι είχα γράψει στην Αθήνα στίχους της – και τον τελευταίο – που ζωγράφιζαν αρκετά καλά τον σκελετό της. Ο τόνος ήταν δοσμένος και ο δρόμος χαραγμένος. Τα άλλα ήταν ζήτημα συγκέντρωσης που μου δόθηκε ξαφνικά.<sup>96</sup>

Η εμπειρία της *Στέρνας* χρονολογείται από το 1928, μια εποχή που βρίσκει τον Σεφέρη να ζει και να εργάζεται στην Αθήνα προσπαθώντας να βάλει σε τάξη ζητήματα προσωπικής και καλλιτεχνικής φύσης. Τότε είναι που περνά πολλά απογεύματά του στη «στέρνα», το ερωτικό και συναισθηματικό καταφύγιο που του δίνει την ευκαιρία να στοχαστεί πάνω στις σχέσεις των ανθρώπων· στον δρόμο προς τη «στέρνα» συνηθίζει να παρατηρεί τις εκφράσεις, τις κινήσεις και τις συμπεριφορές τους, και όταν φτάνει στον υπόγειο προορισμό του τα ξανασκέφτεται όλα

---

απομονώθηκε, για τον έναν ή τον άλλο λόγο από το κείμενο όπου αρχικά είχε τοποθετηθεί. Εδώ ήταν ένας άνθρωπος κι εκεί ήταν ένας τόπος δεν προσεγγίζει στο χαι-κί, είναι άλλο υλικό. Ούτε χωρεί παραβολή με το συντομότερο ποίημα που έχουμε στην γλώσσα μας το δημοτικό δίστιχο. Τούτο βεβαιώνει, προχωρεί μ' ένα σίγουρο βηματισμό, είναι ριμαρισμένο. Το χαι-κί ρωτά, χορεύει, κάνει ξαφνικά ένα απροσδόκητο πήδημα· δεν έχει αρκετή ύλη για να σηκώσει τη ρίμα. Η μονότονη και βαριά ελληνική ομοιοκαταληξία που μπορεί τέτοια που τη συνηθίσαμε τουλάχιστο – δεν αφήνει τίποτε σ' ένα χαι-κί. Οι δυσκολίες του, οι ιδιοτροπίες του το καθιστούν μια πολύ καλή άσκηση στην ακρίβεια της ποιητικής γραφής, αν χρειάζεται σε κανέναν», βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχαίων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 29, υποφ. 2 (το κείμενο προσαρμόστηκε στους σημερινούς κανόνες ορθογραφίας). Την εποχή της κυκλοφορίας των *Νέων Γραμμάτων*, όταν ο Σεφέρης αλληλογραφούσε από την Κορυτσά με τον Καραντώνη για να ορίσουν την ύλη του περιοδικού, εμφανιζόταν πρόθυμος να γράψει μια δοκιμή πάνω στα χαικού (ίσως να επεξεργάζονταν το κείμενο του 1931) που θα συνοδευόταν από ελληνικά δείγματα του είδους, δικά του και του Αντωνίου. Μάλιστα γράφει στον Καραντώνη να προτρέψει και τον Ελύτη να γράψει μερικά χαικού, έτσι «για γούστο», βλ. Γιώργος Σεφέρης & Αντρέας Καραντώνης, *Αλληλογραφία 1931-1960*, ό.π., 130 και 132 (επιστολή από την Κορυτσά, 13.2.1937).

<sup>95</sup> Βλ. τα χαικού «Γ'. Στον κήπο του μουσείου»: «Αδειες καρέκλες / τ' αγάλματα γυρίσαν / σι' άλλο μουσείο» και «ΙΔ'»: «Τούτη η κολόνα / έχει μια τρύπα, βλέπεις / την Περσεφόνη;», Γιώργος Σεφέρης, «Δεκαέξι χαικού»: «Δοσμένα»: «Τετράδιο γυμνασμάτων (1928-1937)»: *Ποιήματα*, ό.π., 90 και 93 αντίστοιχα.

<sup>96</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 68-69. Σύμφωνα με τον Φραγκόπουλο, αρχική σκέψη του Σεφέρη ήταν η *Στέρνα* να ενταχθεί στη *Στροφή* πλαισιώνοντας μαζί με τον «Ερωτικό λόγο» τα μικρότερης έκτασης ποιήματα: ο «Ερωτικός λόγος» θα έμπαινε στην αρχή και η *Στέρνα* στο τέλος της συλλογής, βλ. Θ. Δ. Φραγκόπουλος, «*Η Στέρνα*: ορόσημο και οδόσημο»: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*, (φιλολογ. επιμ.: Λεωνίδας Ζενάκος, Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Τυπογραφία Φ. Κωνσταντινίδη - Κ. Μιχαλά, 1961, 206-207.

από την αρχή, τα ξαναφέρνει μπροστά του και τα αναπαριστά, στήνει θα λέγαμε ένα θέατρο σκιών και μεταχειρίζεται τις σκιές αυτές «σαν πράγμα στερεό» («come cosa salda»)<sup>97</sup> «Μετά το μεσημερνό, στέρνα. Άνθρωποι στα τζάμια για να ιδούν το χιόνι. Σαν βρέχει, για να ιδούν τη βροχή· σαν είναι ήλιος, για να ιδούν τον ήλιο· σαν πάρει ζέστη, αφήνουν τα σπίτια τους ολότελα. Μάταιη αναμονή· μαύρες ιδέες, φαντασία ξυλάρμενη, φαντάσματα· πόσους θανάτους είδα. Γυρισμός στο γραφείο με την ψυχή στα δόντια, όπως άλλοτε στις μεγάλες πολιτείες, μέσα στις λάσπες, μέσα στο χιονοστρόβιλο – προσευχόμενος».<sup>98</sup> Τι άλλο μπορεί να σημαίνει αυτή η μηχανική επανάληψη της καθημερινότητας παρά τον ζωντανό θάνατο; Και υπάρχει άραγε τρόπος να σπάσει αυτός ο φαύλος κύκλος που δεσμεύει τον άνθρωπο;<sup>99</sup> «Η μόνη μέθοδο είν' ο έρωτας», θα απαντούσαμε παραφράζοντας τον Σικελιανό.<sup>100</sup> Αυτό υπονοεί κι ο Σεφέρης όταν στην πέμπτη στροφή της *Στέρνας* βάζει τα ανθρώπινα κορμιά που μαρμάρωσε ο χρόνος και σκλήρανε η αναισθησία<sup>101</sup> να ανακτούν την πρώτη φύση τους και, δια του έρωτα πάντα, να ξανακερδίζουν για λίγο την αληθινή ζωή («Στο χώμα γέρνει το κορμί του ανθρώπου / για ν' απομείνει η διψασμένη αγάπη / μαρμαρωμένο στ' άγγιγμα του χρόνου / το άγαλμα πέφτει γυμνό στον αδρό / κόρφο που το γλυκαίνει αγάλι - αγάλι».<sup>102</sup>).

Πολλές ερμηνείες προτάθηκαν για το σύμβολο της στέρνας με επικρατέστερη αυτή του θανάτου.<sup>103</sup> Από την άλλη, η παρομοίωση της ερωτικής πράξης με μια υπερβατική εμπειρία

<sup>97</sup> Βλ. την επιγραφή του *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* και τα σχετικά σχόλια του Γ. Π. Σαββίδη, ό.π., 261-262.

<sup>98</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 103-104 (εγγραφή: 24.2.1928).

<sup>99</sup> Πρβλ. τους στίχους του ποιήματος «Τετάρτη»: «Αν αγαπούσαμε θά 'σπαζε ο κύκλος, / θα κλείναμε τα βλέφαρα μια στιγμή. / Αλλά δεν μπορούμε ν' αγαπήσουμε», Γιώργος Σεφέρης, «Σημειώσεις για μια «Εβδομάδα»»: «Ο κ. Στράτης Θαλασσινός»: «Τετράδιο γυμνασμάτων (1928-1937)»: *Ποιήματα*, ό.π., 128.

<sup>100</sup> Βλ. τον τελευταίο στίχο του ποιήματος «IV. Τα χώματα» από τη «Συνείδηση της γης μου»: «“Η μόνη μέθοδο είν' ο θάνατος!”», Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, τ. Γ': *Πρόλογος στη ζωή*, (φιολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδη), Αθήνα, Ίκαρος, 1966, 44.

<sup>101</sup> Καίριας σημασίας είναι το σχόλιο του Σεφέρη για τον συμβολισμό των αγαλμάτων στην «*Κίχλη*» – αφορά την ποίησή του γενικότερα – σε γράμμα του στον Robert Levesque (αντιγράφουμε από το βιβλίο του Α. Καραντώνη): «Γιατί σ' αυτό το ποίημα, τ' αγάλματα δε συμβολίζουν τίποτε άλλο παρά μόνο τ' ανθρώπινα κορμιά που τα 'χει σκληρύνει η αναισθησία, που δεν τα λυγίζει ο έρωτας ή που είναι ακρωτηριασμένα από τα χτυπήματα του καιρού», Αντρέας Καραντώνης, *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 151-152.

<sup>102</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Η στέρνα» (1932): *Ποιήματα*, ό.π., 36.

<sup>103</sup> Βλ. καταρχάς τις ερμηνείες που συνοψίζει ο Ν. Βαγενάς: «Είτε η στέρνα είναι το σύμβολο του θανάτου [= Καραντώνης, Μαλάνος, Δημάκης], είτε το σύμβολο της ψυχής του ποιητή [= Levesque], είτε το σύμβολο της εσώτατης ύπαρξής μας [= Sherrard], είτε το σύμβολο της ζωής, όπως πιστεύω [...]», *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., 130, 312. Στην εκδοχή του θανάτου συντείνουν ο Μ. Αυγέρης και ο Θ. Δ. Φραγκόπουλος, βλ. Μάρκος Αυγέρης, «Η ποίηση του Σεφέρη»: *Για τον Σεφέρη*, ό.π., 40, Θ. Δ. Φραγκόπουλος, «*Η Στέρνα*», ό.π., 213· σαν σύμβολο που συναίρει τη γέννηση και το θάνατο, που είναι ταυτόχρονα μήτρα και τάφος, βλέπει τη στέρνα η Λίνα Λυχαρά, *Το μεσογειακό τοπίο στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη και του Οδυσσέα Ελύτη. Μια παράλληλη ανάγνωση*, Αθήνα, Εστία, 1986, 55-57· σε σύμβολο της ανθρώπινης συνείδησης «που είναι μαζί και η συνείδηση του ποιητή, είναι η εμπειρία της αγάπης» υψώνει τη στέρνα ο Χρίστος Αλεξίου, ««*Δυο φίδα ωραία κι αλαργινά...*», ό.π., 21 (εδώ θα ταίριαζε η ιδέα του Ζ. Λορεντζάτου πως με τη *Στέρνα* ο Σεφέρης εξαντλεί «όλη την κλίμακα της φυσιολογικής ή της κοσμολογικής αγάπης» αφήνοντας ανοιχτή την πόρτα της μεταφυσικής, βλ. Ζ. Λορεντζάτος, «Το χαμένο κέντρο»: *Για τον Σεφέρη*, ό.π., 132)· σαν ένα σύνθετο σύμβολο που γεννά ποικίλους συνειρμούς – της αστάθειας του χρόνου, του θανάτου, του έρωτα, της ζωής, της ψυχής του ποιητή, της ποιητικής δημιουργίας – αντιμετωπίζει τη στέρνα ο Denis Kohler, *L'aviron d'Ulysse*, ό.π., 236-237, ενώ ακριβώς λόγω της συνθετότητάς της ο Μ. Vittì θεωρεί «παρακινδυνευμένη κάθε ταύτιση του αντικειμένου «στέρνα» με οποιοδήποτε



θανάτου και αναγέννησης σε επιστολή του Σεφέρη στον Θεοτοκά της ίδιας εποχής (14.6.1932), επιστολή συνοδευόμενη από ένα καθαρογραμμένο αντίγραφο της *Στέρνας*, ενίσχυσε την άποψη ότι το δίπτυχο έρωτας-θάνατος έπρεπε να λογαριάζει εξίσου σε μια ολοκληρωμένη ερμηνεία του ποιήματος.<sup>104</sup> Όπως πιστεύουμε, η στέρνα θα μπορούσε να ιδωθεί σαν σύμβολο της «κλειστής ζωής», της ζωής δηλαδή που ισοδυναμεί με θάνατο. Πρόκειται για τη ζωή που εξελίσσεται μέσα σε μια κοινωνία ανθρώπων αλλά χωρίς τον άνθρωπο· η «ζωντανή γαλήνη» που προσδοκούσε ο Σεφέρης δεν ήταν παρά η γαλήνη της συντροφικότητας, γαλήνη που πραΰνει και εξευμενίζει τη σκέψη του θανάτου ο οποίος με τη σειρά του παύει να κυριεύει την τρέχουσα ζωή και μετατίθεται σε μια στιγμή στο μέλλον, γίνεται αισθητός «σαν ένα χαίδεμα αναπότρεπτο, ένα γλυκό γύρισμα του κύκλου, σαν αγάπη».<sup>105</sup>

Κάποια στιγμή, βέβαια, ο Σεφέρης βγαίνει από τη στέρνα: είναι η περίφημη σκηνή της πομπής του Επιταφίου που τόσο τον παίδεψε.<sup>106</sup> Τότε λοιπόν καταλαβαίνει ότι δεν είναι μόνο οι ζωντανοί που τον ορίζουν αλλά και οι νεκροί: τα μάτια που έχει απέναντί του είναι τα μάτια του ανώνυμου πλήθους και τα μάτια των αρχαίων αγαλμάτων («Πεθαίνουμε! Πεθαίνουν οι

---

από τα θέματα που έχουμε την εντύπωση ότι συμβολίζει», Mario Vitti, *Φθορά και λόγος: εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα, Εστία, 2011 [7η έκδοση (ανατυπωμένη από την αναθεωρημένη 2η έκδοση του 1989): 1η: 1978], 48. Στα χνόρια του Καρυωτάκη πιστεύουν πως κινείται η *Στέρνα* ο Γ. Π. Σαββίδης, ο Π. Μουλλάς και η Ε. Φιλοκύπρου, επισημαινόντας ωστόσο και τα σημεία απόκλισης Σεφέρη-Καρυωτάκη, βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Ο Καρυωτάκης ανάμεσά μας ή Τι απέγινε εκείνο το μακρύ ποδόρι;» (1972): *Στα χνόρια του Καρυωτάκη (1966-1988)*, Αθήνα, Νεφέλη, 1989, 49-53, Παναγιώτης Μουλλάς, «Σημειώσεις πάνω στον Σεφέρη», *Εποχές* 2, τχ. 8 [= Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη] (Δεκέμβριος 1963) 11-12, Έλλη Φιλοκύπρου, *Η διαρκής ανεπάρκεια της ποίησης*, ό.π., 170-171, 189-190.

<sup>104</sup> Βλ. Ρόντρικ Μπήτον, *Περιμένοντας τον άγγελο*, ό.π., 180-181. Βλ. και το σχετικό απόσπασμα από το γράμμα στον Θεοτοκά: «Μου έκανε πάντα εντύπωση (δε μιλώ για την απλά οργανική λειτουργία, εκείνη που μοιάζει με καθάρσιο) πόσο έντονα έχει κανείς, αμέσως μετά το σπασμό, την εντύπωση ότι πέθανε και ξαναγεννήθηκε. Είναι μια απειροελάχιστη στιγμή διακοπής του ανθρώπου, ο άνθρωπος για μια στιγμή κομμένος μονοκόμματα στα δυο (με συγχωρείς αν αυτοαναφέρομαι), ο μισός από τη μια μεριά στο βασίλειο του Άδη κι από την άλλη ο μισός μέσα στη ζωή ξαφνικά ολοκαίνουργος. Τέτοια εντύπωση μου κάνει και η πράξη του ανθρώπου που δίνει ένα έργο, την εντύπωση της μονοκόμματης διακοπής», Γιώργος Θεοτοκάς & Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία (1930-1966)*, ό.π., 106-107. Πρβλ. Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, «Αγαπητέ μου Γιώργο», τ. Α', ό.π., 339· Γιώργος Σεφέρης & Γιώργος Αποστολίδης, *Αλληλογραφία 1931-1945*, (φιλολογ. επιμ.: Βασιλική Κοντογιάννη), Αθήνα, Ίκαρος, 2002, 128· *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 241· *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 21 (για το νόημα της «εξαγοράς του καιρού» στην ποίηση του Έλιοτ και τη σύνδεσή του με την «εμπειρία που αποκομίσαμε σε στιγμές όπου μας κεραύνωσε η αγάπη»): τα ποιήματα «Το ύφος μιας μέρας», «Φωτιές του Αι-Γιάννη», «Ο ηδονικός Ελπίνωρ», «Πάνω σε μια χειμωνιάτικη αχτίνα, Ζ'» και την κατακλείδα του *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 252.

<sup>105</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 53 (εγγραφή: 11.4.1932). Η ανάγκη της συντροφικότητας για τον Σεφέρη δεν ήταν μόνο ερωτική αλλά και φιλική: «Ανάγκη να εξαγοραστώ ή να εξαγοράσω. Να εξαγοράσω τι; Κάτι σαν το προπατορικό αμάρτημα. Μήπως ξέρω; Α! το χέρι ενός φίλου», *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 47. Για το θέμα αυτό βλ. *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 72· *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 18, 77, 95, 102, 132, 137· *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 113, 204, 220· *Μέρες*, τ. Δ', ό.π., 48, 117, 121· *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 24· Γιώργος Σεφέρης & Γιώργος Αποστολίδης, *Αλληλογραφία 1931-1945*, ό.π., 73, 130, 205· *Αλληλογραφία Γιώργου & Μαρώς Σεφέρη - Νάνη Παναγιωτόπουλου 1938-1963*, ό.π., 38, 53· Σεφέρης και Μαρώ, *Αλληλογραφία*, τ. Α', ό.π., 309.

<sup>106</sup> Βλ. την εγγραφή της 4ης Φεβρουαρίου 1932: «Από μερικές μέρες ξανάπιασα τη *Στέρνα*. Σήμερα πέρασα τα μισά κι αν λογαριάσεις και την προπαρασκευαστική δουλειά που χρειάστηκε, μπορώ να πω πως είμαι μάλλον προς το τέλος. Το ποίημα έχει ζωγραφιστεί πια αρκετά καλά· φυσικά μένουν πολλά άσπρα ακόμη που θα με δυσκολέψουν: το τελευταίο μέρος με τις φωτιές του Αι-Γιάννη και τον Επιτάφιο μέσα σε αρχαία ερείπια θα με βασανίσουν, φαντάζομαι, γιατί πρέπει να ξεχωρίσω πολλά περιττά πράγματα, να κρατήσω τον ήχο και την ψυχή», *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 39-40.

θεοί μας!...» / Τα μάρμαρα το ξέρουν που κοιτάζουν / σαν άσπρη χαραυγή πάνω στο θύμα / ξένα, γεμάτα βλέφαρα, συντρίμια, / καθώς περνούν τα πλήθη του θανάτου»<sup>107</sup>). Η ίδια σκηνή μεταφέρεται στις *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* και το σχόλιο που κάνει εκεί ο Στράτης συνοψίζει με ακρίβεια την προβληματική του Σεφέρη:

Τράβηξαν κατά το λόφο του Φιλοπάππου. Στον Άι-Δημήτρη ο κόσμος ήταν συναγμένος γύρω στον Επιτάφιο. Τα πρόσωπα, φωτισμένα από το φως των κεριών, σ' άφηναν να διαβάσεις όλες τους τις ρυτίδες. Πέρα στο βάθος τα μάρμαρα της Ακρόπολης άσπριζαν σαν τα μεγάλα χαλίκια. Ο Στράτης προσπαθούσε να συναρμολογήσει τούτο τον καιρό που κυλούσε με τις μακρόσυρτες ψαλμωδίες κι έλιωνε πάνω στις μικρές φλόγες, μ' εκείνον τον άλλο καιρό που έμοιαζε να τον κοιτάζει ακίνητος από το κάστρο με τα κλεισμένα βλέφαρα των μαρμάρων, όπως από το βάθος μιας γαλήνιας θάλασσας. [...] Ένωσε τον εαυτό του ένα κουβάρι θρύψαλα: «... μα πού συναπαντιούνται όλα αυτά;»...<sup>108</sup>

Στην *Στέρνα* το ερώτημα αιωρείται και η απάντηση είναι μάλλον: «δε συναπαντιούνται όλα αυτά». Ο Σεφέρης, με άλλα λόγια, αφορμώμενος από μια βιωματική εμπειρία, την εμπειρία της συμμετοχής του στην πομπή του Επιταφίου του Αϊ-Δημήτρη Λουμπαρδιάρη στον λόφο του Φιλοπάππου,<sup>109</sup> κατέληξε να πραγματεύεται το σύνθετο ζήτημα της ελληνικής διάρκειας, το οποίο προφανώς δεν ήταν έτοιμος να απαντήσει, πόσο μάλλον να επεξεργαστεί καλλιτεχνικά (θα χρειαστεί να φτάσουμε στο *Μυθιστόρημα* για να τον δούμε να τοποθετείται επί ίσοις όροις απέναντι στο παρελθόν του). Ο Γιώργος Κατσιμπαλής που διέθετε και την ευθυκρισία και το καλλιτεχνικό ένστικτο να διακρίνει ανάλογες αδυναμίες – και δεν είχε κανέναν ενδοιασμό να τις επισημάνει – θα γράψει στον φίλο του: «[...] το χειρότερο απ' όλα είναι η υπερβολική σκοτεινάδα κι εκζήτηση και προ πάντων το ακαταλόγιστο και ανεξιχνίαστο εκείνο *Σέρνονε μοιρολόγια οι μυροφόρες* κλπ. κλπ. έτσι όπως ξεπετιέται στη μέση, μαζί με τους επιτάφιους,

<sup>107</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Η στέρνα» (1932): *Ποιήματα*, ό.π., 39. Πρβλ. τους στίχους από το «Καράβι του θανάτου» του D. H. Lawrence: «Πεθαίνουμε, πεθαίνουμε, όλοι μας πεθαίνουμε / τίποτε δε θα βαστάξει στην πλημμύρα του θανάτου που μέσα μας ανεβαίνει / και θ' ανεβεί γρήγορα ως τον κόσμο, τον έξω κόσμο. // Πεθαίνουμε, πεθαίνουμε, κομματιασμένα τα σώματά μας πεθαίνουν / κι η δύναμή μας μας αφήνει, / κι η ψυχή μας γυμνή, μέσα στη μύρη βροχή, πάνω απ' την πλημμύρα, / κούρνιασε στα στερνά κλαδιά του δέντρου της ζωής μας», Γιώργος Σεφέρης, *Αντιγραφές*, (φιολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1978 [2η έκδοση (οριστική με επίμετρο): 1η: 1965], 44. Η μετάφραση δημοσιεύτηκε το 1939 στα *Νέα Γράμματα*. Θυμίζουμε ότι ο Σεφέρης παρομοίαζε την Ακρόπολη με πετρωμένο καράβι.

<sup>108</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 68.

<sup>109</sup> Έχει ενδιαφέρον να δει κανείς πώς περιγράφει το ίδιο βίωμα περίπου τριάντα χρόνια μετά: «[Μεγάλο Σάββατο, 2 Μάη 1964] Στον Επιτάφιο, στον Α-Δημήτρη το Λουμπαρδιάρη. Ο Επιτάφιος της *Στέρνας*. Στεκόμασταν αντίκρυ στην εκκλησιά στους πρόποδες του Φιλοπάππου. Κεριά αναμμένα τριγύρω κι αντίκρυ. Η σκοτεινή Ακρόπολη (όχι φωταγωγημένη, ευτυχώς) δεξιά. Ευωδιά από θυμάρι. Τα ίδια δεδομένα, όπως τότε, όμως τόσο πιο μακριά από τις ρίζες, και τόσο χαλασμένοι οι άνθρωποι ρωτιέται κανείς γιατί ήρθαν – κουβεντιάζουν μεταξύ τους, όπως στον καφενέ ήρθαν από συνήθεια που γίνεται ολοένα χωρίς περιεχόμενο. Και τ' αυτοκίνητα στο στενό δρόμο, ανάμεσα στην εκκλησιά και στο λόφο, χαλνάν τον κόσμο με τα κλάξον. Αίσθημα πως η Ελλάδα, όπως τη δείχνει η Αθήνα, ολοένα στραγγίζει», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 43.

τους θεούς και τα μάρμαρα. Από ένα προηγούμενο γράμμα σου στον Καραντώνη, διάβασα τι σου ενέπνευσε και τι εννοείς με τις στροφές αυτές. Πολύ ωραία! Αλλά σου στοιχηματίζω την κεφαλή μου, πως εκατό χρόνια να περάσουν και δέκα Thibaudet ν' αναφανούν στην Ελλάδα δε θα μπορέσει ποτέ κανείς τους να εξιχνιάσει το νόημά τους. Υπάρχουν ορισμένα πράγματα που ξεπερνούν κάθε όριο και πολύ φοβούμαι πως αν εξακολουθήσεις έτσι θα καταντήσεις στο «Γιάννης κερνά και Γιάννης πίνει»...». <sup>110</sup> Και καταλήγοντας κάνει λόγο για την «επικράτηση μιας ψευτιάς» στην ποίηση της *Στέρνας*. <sup>111</sup>

Σ' αυτή την κρίσιμη καμπή της ποιητικής πορείας του Σεφέρη η παρουσία του Κατσίμπαλη στη ζωή του στάθηκε πολύτιμη: χωρίς τις καλλιτεχνικές υποδείξεις και τις φιλικές νουθεσίες του δεν είναι βέβαιο αν ο Σεφέρης θα είχε ξεπεράσει τόσο σύντομα τα ερωτηματικά που τον βασάνιζαν για να δοκιμάσει να γευτεί με τις αισθήσεις του «το χώμα και τις πέτρες» του τόπου του. <sup>112</sup> Από τα τεκμήρια της μεταξύ τους αλληλογραφίας καθοριστική είναι η σημασία του γράμματός του Κατσίμπαλη της 8ης Οκτωβρίου 1932: ο Σεφέρης το διαβάζει από το Λονδίνο (ας σημειωθεί ότι έχει προηγηθεί η ανταλλαγή αρκετών επιστολών, με τον Κατσίμπαλη να επιτίθεται ανελέητα στη *Στέρνα* και τον Σεφέρη να δηλώνει μεν ανοιχτός στην κριτική αλλά να απαντά όπως εκείνος ξέρει στις επικρίσεις του φίλου του <sup>113</sup>):

[...] Ο καιρός εδώ εξακολουθεί υπέροχος. Μέρες-θαύματα, νύχτες-όνειρα. Παρ' όλα τα συγκλονιστικά γεγονότα της Χαλκιδικής (χωρίς καλαμπούρι), των εκλογών, της κρίσης κλπ. απολαμβάνω και χαίρομαι το πανηγύρι τούτου του Θεού, συνεπαρμένος από μια ακράτητη έκσταση. C'est trop beau, trop parfait! Συλλογιέμαι καμιά φορά αν βρίσκονται κι άλλοι άνθρωποι να χαίρονται έτσι πλέρια, να ηδονίζονται κυριολεκτικά με το θαύμα των ημερών αυτών που συνεχίζονται ανεξάντλητες, αποθεωτικές! Τέτοιες ώρες πόσο καλά νιώθω και δικαιολογώ τον καημένο το Γιαννόπουλο! Θυμάσαι τα προλογικά του λόγια στην *Εκκλησή* του; «Ένα τιποτένιο παιδί, τρέχον στον γλυκών βουνών της Αττικής τα Αδώνια φάτα, είδε, στον κατάλαμπρων μεσημεριών τα καταγάλανα ουράνια, να περνά, το ολόλευκον άτι της αναγεννήσεως με τα τρισμέγιστα κάτασπρα πτερά κλπ.» Στοχάζομαι πως ύστερ' από αυτό δε μένει παρά ο θάνατος για να βρει κανείς τη λύτρωσή του και να συνταυτιστεί μ' αυτήν την άφταστη ομορφιά. Γυρίζοντας κάθε μέρα σπίτι, μέσα στα «κατάλαμπρα» αυτά μεσημέρια, κάτω από τα «καταγάλανα» ουράνια, συναντώ (λίγο παρακάτω από του Παπουτσάκη) στο δρόμο μου μια... στέρνα, μ' ένα σκέπασμα από τσιμέντο κι ένα τετράγωνο ανοιγματάκι στη μέση του, που αφήνει να φαίνεται το σκοτεινό νερό της. Αθέλγητα κι επιταχτικά, κάθε

<sup>110</sup> Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, «*Αγαπητέ μου Γιώργο*», τ. Α', ό.π., 242 (επιστολή από το Μαρούσι, 2.9.1932). Για το γράμμα του Σεφέρη στον Καραντώνη στο οποίο αναφέρεται ο Κατσίμπαλης, βλ. Γιώργος Σεφέρης & Αντρέας Καραντώνης, *Αλληλογραφία 1931-1960*, ό.π., 95-97.

<sup>111</sup> Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, ό.π., 243.

<sup>112</sup> Βλ. την περιγραφή του *Μυθιστορήματος*: «Si j'ai du goût, ce n'est guères / Que pour la terre et les pierres» (Arthur Rimbaud, «Fêtes de la faim»), Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, ό.π., 41, 315.

<sup>113</sup> Βλ. τις επιστολές του Κατσίμπαλη προς τον Σεφέρη με ημερομηνία 21.6.1932, 11.7.1932, 2.9.1932 και του Σεφέρη προς τον Κατσίμπαλη με ημερομηνία 26.6.1932, 17.7.1932, 17.9.1932.

φορά που περάσω, τα μάτια μου γυρίζουνε κατά τη στέρνα αυτή και με πιάνει κάτι σαν από το λαιμό στη σκοταδερή και πνιγερή της όψη. Κι ο νους μου πάει αμέσως σ' εσένα... Τι αντίθεση και τι ασχήμια η στέρνα αυτή μέσα στο φωτεινό κι υπέρλαμπρο πανηγύρι που μας περιστοιχίζει! Ως τότε θα τ' αγνοούμε το πανηγύρι αυτό και θα καταφεύγουμε στις σκοταδερές στέρνες να βυθίζουμε την ψυχή μας και τη νιότη μας, αντί να την υψώνουμε υπέρλαμπρο ολοκαύτωμα πάνω σ' ένα κορφοβούνι κάτω από τον πυρωμένον ήλιο; Από τις στέρνες περιμένουμε να βγει «το ολόλαμπρον άτι της αναγεννήσεως με τα τρισμέγιστα κάτασπρα πτερά»; Γιώργο, Γιώργο, θαρρώ πως μας επρόδωσες και πως σ' έφαγε κι εσένα η Φραγκιά... Παράτησε τον (δήθεν) άνθρωπο του αιώνα σου και κοίταξε να εκφράσεις κάτι από τον τόπο σου κι από τη φύση του, που είναι και δική σου φύση – όπως τουλάχιστο το πιστέψαμε εμείς κάποτε, όσοι περιμέναμε κάτι από σένα. Κάψε τα φράγκικα βιβλία, ρίχ' τα στο γιαλό, και κλείσε μέσα σου κάτι από την ψυχή του τόπου σου για να υψωθείς σε πραγματικό άνθρωπο του αιώνα σου, όπως διάπυρα το επιθυμείς και το ισχυρίζεσαι. Πάτησε στέρεα, και πάτησε πρώτ' απ' όλα στον τόπο σου.<sup>114</sup>

Γράφοντας τα παραπάνω στον Σεφέρη, ο Κατσίμπαλης, εκτός από τον Γιαννόπουλο,<sup>115</sup> είχε στον νου του και τον Σολωμό: «Κλείσε μέσα στην ψυχή σου την Ελλάδα, και θα αισθανθείς μέσα σου να λαχταρίζει κάθε είδος μεγαλείου».<sup>116</sup> Για να καταλάβει ο Σεφέρης το νόημα των λεγομένων του Κατσίμπαλη έπρεπε να αφήσει πίσω του το λονδρέζικο «fog» και να επιστρέψει στην Ελλάδα<sup>117</sup> για να το ενστερνιστεί θα περάσουν χρόνια. Μόνο στη δεκαετία του 1940, μετά τον γυρισμό του από τη Μέση Ανατολή, θα μπορέσει να νιώσει ανάλογα συναισθήματα και να εκφραστεί με τον ίδιο τρόπο: «Τρελός από τον τόπο. Κάθε μέρα συνεπαρμένος περισσότερο από αυτή τη μέθη. Τη θάλασσα, τα βουνά που χορεύουν ακίνητα: τα ήβρα, τα ίδια, σ' αυτούς τους χιτώνες που κυματίζουν – μαρμαρωμένο νερό γύρω από τα στήθια και τα πλευρά των ακέφαλων συντριμμιών. Ξέρω πως ολόκληρη η ζωή μου δε θα μου φτάσει για να

<sup>114</sup> Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, *ό.π.*, 252-253.

<sup>115</sup> Βλ. σχετικά: Χριστίνα Ντουλιά, *Αργοναύτες και σύντροφοι. Όψεις του λογοτεχνικού πεδίου στη δεκαετία του '30*, Αθήνα, Εστία, 2021, 191-193.

<sup>116</sup> Ο σολωμικός αυτός στοχασμός είναι ενταγμένος στα Προλεγόμενα του Ιάκωβου Πολυλά (XI), βλ. Διονύσιος Σολωμός, *Απαντα*, τ. Α': *Ποιήματα*, (επιμ. - σημ.: Λίνος Πολίτης), Αθήνα, Ίκαρος, 2012 [10η 1η: 1948], 30. Στην ιταλική του διατύπωση συνοδευόταν από την παρένθετη φράση «o altra cosa» («Κλείσε μέσα στην ψυχή σου την Ελλάδα, ή ό,τι άλλο [...]») και είναι χαρακτηριστικό ότι ο Σεφέρης μεταχειρίστηκε αυτή την εκδοχή θέλοντας να μιλήσει για την ξεχωριστή εμπειρία που βίωσε ένα πρωινό του 1946 στο δάσος της Κινέτας: «Διάλογος ανάμεσα στον άνθρωπο (εμένα ο altra cosa) και τον άνθρωπο (ή ένα θεό) αυτή η ακατάπαυτη συναλλαγή με τη θάλασσα, τα βουνά, το φως και τον αέρα», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', *ό.π.*, 37 (εγγραφή: 2.6.1946). Για τον σολωμικό στοχασμό «Chiudi nella tua anima la Grecia; (o altra cosa) ti sentirai fremere per entro ogni genere di grandezza, e sarai [felice] felice», βλ. Διονυσίου Σολωμού, *Αυτόγραφα Έργα*, τ. Α': *Φωτοτυπίες*, τ. Β': *Τυπογραφική μεταγραφή*, (επιμ.: Λίνος Πολίτης), Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1964, 444 [= χγφ. Εθνικής Βιβλιοθήκης Φ99, β].

<sup>117</sup> Να τι γράφει στον Κατσίμπαλη στις 17.9.1936 έχοντας μόλις επιστρέψει στην Αθήνα από ένα ταξίδι στην Αίγινα (στο μεταξύ έχει γνωρίσει τη Μαρώ): «Θυμάμαι ένα γράμμα σου, για τη Στέρνα στο Λονδίνο, εκείνο όπου μου ιστορούσες ένα ανέβασμά σου στο λόφο, και την αντίθεσή σου τη συναισθηματική προς το ποίημα. Δε μπόρεσα να καταλάβω τότε τι ήθελες να πεις. Έπρεπε να ξεχάσω πολλά πράγματα που δε μπορούσα να ξεχάσω. Τώρα εκείνο που ήθελες να πεις το καταλαβαίνω με το δικό μου τρόπο: *ξέρω τον πέρα-πέρα ρυθμό*», Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, *ό.π.*, 340.

εκφράσω αυτό που προσπαθώ να πω εδώ και τόσες μέρες: αυτή την ένωση της φύσης μ' ένα απλό ανθρώπινο σώμα».<sup>118</sup> Αλλά σ' αυτά θα επανέλθουμε. Στο μεταξύ, όσο ο Σεφέρης βρίσκεται στο Λονδίνο, οι εικόνες που περνούν στο έργο του είναι πανομοιότυπες με αυτές της *Ερημης Χώρας*: το «γιοφύρι της Λόντρας», ο ποταμός Τάμεσης με τις μαούνες του, το απρόσωπο πλήθος, ο στεγνωμένος από αισθήματα άνθρωπος: αποκύημα όλων αυτών είναι οι «Σημειώσεις για μια «Εβδομάδα»».<sup>119</sup> Όπως έχει σημειωθεί, η «Εβδομάδα» αποτελεί τεχνικά και θεματικά τον προθάλαμο του *Μυθιστορήματος*: «το βρετανικό «κλίμα» και η τοπογραφία του Λονδίνου, πάνω στα οποία στηρίζεται η «Εβδομάδα», μεταποιούνται σε «κλίμα» και τοπογραφία ελληνικού χαρακτήρα, ενώ η μυθολογία – όπως την εννοεί ο Γ.Σ. στην σημείωση της πρώτης έκδοσης του *Μυθιστορήματος* – και στις δυο αυτές συνθέσεις έχει αρκετά κοινά στοιχεία».<sup>120</sup> Μπορεί το τοπικό κλίμα να αλλάζει, δε συμβαίνει όμως το ίδιο και με το ψυχικό. Σίγουρα στην «Εβδομάδα» ανιχνεύεται μια νοσταλγία για την Ελλάδα που δε θα βρει κανείς στο *Μυθιστόρημα*<sup>121</sup> (π.χ. στην «Παρασκευή» πνέει η νοσταλγική αύρα της «Λεωφόρου Συγγρού»: «Από τότε πόσες φορές πέρασε μπροστά στα μάτια μου μια γυναίκα, που της απόμεναν μονάχα τα μαλλιά, τα μάτια, το στήθος και τίποτε άλλο, γοργόνα ταξιδεύοντας στο πέλαγο, κι ανάμεσό τους κυκλοφορούσε το φρέσκο αεράκι, ωσάν γαλάζιο αίμα»<sup>122</sup>), κατά τα άλλα όμως το βεβαρυμμένο ψυχικό κλίμα της «Εβδομάδας» περνάει σχεδόν ανέλλαχτο στο *Μυθιστόρημα* και επηρεάζει όχι μόνο τον χειρισμό του μύθου – που στην «Εβδομάδα» είναι εφιαλτικός, κινείται στα χνάρια του παραλόγου εξ ου και χαρακτηρίστηκε πιραντελλικός<sup>123</sup> – αλλά και τον τρόπο παρουσίασης των αρχαιοτήτων. Ένα παράδειγμα από την «Εβδομάδα»:

<sup>118</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 39 (εγγραφή: 4.6.1946).

<sup>119</sup> Δευτερευόντως και το πεζό «[Αγ ωνία 932 ή Με τον τρόπο του Σ.Θ.]»: *Δοκιμές*, τ. Γ', ό.π., 11-12. Το κείμενο δημοσιεύτηκε πρώτη φορά το 1977 στο περιοδικό *Τραμ* Θεσσαλονίκης, παρουσιασμένο και σχολιασμένο από τον Αλέξανδρο Αργυρίου· ξανατυπώθηκε στο βιβλίο του *Δεκαεπτά κείμενα για τον Γ. Σεφέρη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1990 [2η 1η: 1986], 244-249.

<sup>120</sup> Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Η γονιμότητα μιας σύνθεσης. Από την «Αιολία» στις «Σημειώσεις για μια εβδομάδα» του Γιώργου Σεφέρη», *Ο Πολίτης* 22 (Νοέμβριος 1978) 29. Κεντρική ιδέα της μελέτης είναι ότι το ποίημα «Αιολία» αποτέλεσε μια σύνθεση-μήτρα, απ' όπου προήλθαν οι «Σημειώσεις για μια «Εβδομάδα»» και ως ένα βαθμό το *Μυθιστόρημα*.

<sup>121</sup> Αυτό άλλωστε γράφτηκε σχεδόν εξ ολοκλήρου στην Ελλάδα. Από τον χρονολογικό πίνακα των ποιημάτων του *Μυθιστορήματος* προκύπτει ότι το μόνο ποίημα που γράφτηκε εκτός Ελλάδας είναι το ΚΒ': πρόκειται για το παλαιότερο ποίημα της συλλογής που συνοδεύεται από την ένδειξη «Λονδίνο», βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 2, υποφ. 1, αρ. 4077. Κάπως διαφορετική είναι η εικόνα που μεταφέρει ο Σεφέρης σε ένα γράμμα του στον Καραντώνη από την Αγκυρα (Παραμονή Χριστουγέννων '49): «Το *Μυθιστόρημα* εκτός από το ποίημα ΚΔ το έγραψα όλο στην Ελλάδα. [...] Το αίσθημά μου από το Λονδίνο για την Ελλάδα, το δείχνει ο Σ. Θαλασσινός του *Τετραδίου* που γράφτηκε εκεί», Γιώργος Σεφέρης & Αντρέας Καραντώνης, *Αλληλογραφία 1931-1960*, ό.π., 152.

<sup>122</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Παρασκευή»: «Σημειώσεις για μια «Εβδομάδα»»: «Ο κ. Στράτης Θαλασσινός»: «Τετράδιο γυμνασμάτων (1928-1937)»: *Ποιήματα*, ό.π., 132.

<sup>123</sup> Βλ. Carmen Capri - Karka, *War in the Poetry of George Seferis. A poem-by-poem analysis*, Νέα Υόρκη, Pella Publishing Company, 1985, 33-34, Denis Kohler, *L'aviron d'Ulysse*, ό.π., 404. Ο λόγος για το ποίημα «Σάββατο» όπου το τέχνασμα με τον ηθοποιό/σύγχρονο Ορέστη που επιχειρεί να θέσει τέρμα στο θέατρο του παραλόγου που στήνεται μπροστά του παραπέμπει στον ειρωνικό τρόπο του «θεάτρου μέσα στο θέατρο» του Pirandello.

όταν στο ποίημα «Κυριακή» ο Σεφέρης ρωτάει δια στόματος Στράτη Θαλασσινού<sup>124</sup>: «Πόσο βαριά είναι αγάλματα;»<sup>125</sup> είναι σα να ρωτάει «Πόσο βαριά είναι η ζωή;». Πρόκειται για μία ερώτηση που κάνει έχοντας απέναντί του ένα αέτωμα με ακρωτηριασμένα αγάλματα («βλέπω να με κοιτάζει ακόμη ένα αέτωμα γεμάτο αγάλματα ακρωτηριασμένα»<sup>126</sup>), ένα ακαδημαϊκό αέτωμα, όπως πληροφορούμαστε από το ημερολόγιό του:

Ίδια ώρα όπως και χτες· έξω απόλυτη κυριακάτικη ησυχία. Θα έχω γυρίσει από τις έξι. Διάβασα και έφαγα κάτι. Έπειτα μια χοντρή στιγμή ακράτητης θλίψης. Κοιτάζω το ρολόι: 9 και 10'. Φέγγει ακόμη το ίδιο χτεσινό φως πάνω στο ίδιο ακαδημαϊκό αέτωμα του Chirico. Ένα σωρό «γιατί;». Γράφω χωρίς κέφι. Ό,τι με κάνει να γυρίζω στον εαυτό μου, με σκοτώνει: η σκέψη, το ντύσιμο, το φαγητό, και τούτο το τετράδιο. Σ' ένα φίλο θα έγραφα με περισσότερη διάθεση· δε θα ήταν το ίδιο.<sup>127</sup>

Έπειτα από τη συγκεκριμένη ομολογία, ο στίχος «Προτιμώ μια στάλα αίμα από ένα ποτήρι μελάνι»<sup>128</sup> δε χρήζει ιδιαίτερης εξήγησης. Ας σημειωθεί ωστόσο ότι αν και η «Εβδομάδα» χρονολογείται το καλοκαίρι το 1933<sup>129</sup> ο στίχος-ερώτημα για το βάρος των αγαλμάτων είναι προγενέστερος· σε ένα από τα γράμματά του στη Λου με ημερομηνία 28.2.1932 ο Σεφέρης ενοχλημένος από τη στάση της απέναντι στα “ευφάνταστα” γραπτά του αντιδρά: «Δεν έγραφα «παιχνιδίσματα της φαντασίας μου, ούτε για να δώσω κέφι στο γράμμα μου». Προσπάθησα να εκφράσω, όσο μπορούσα λιγότερο έντονα, μια πίκρα της τωρινής μου ζωής. [...] Ο κ. Στράτης Θαλασσινός θα 'λεγε «Πόσο βαριά είναι τ' αγάλματα», για να γελάσουν πολλοί και να πουν πως μιλά για κοινούς τόπους. Θα το σηκώσουμε κι αυτό, θα τα σηκώσουμε, αλλά τα χρόνια

<sup>124</sup> Για τον Στράτη Θαλασσινό ως προσωπείο του Σεφέρη, βλ. Βασιλική Κοντογιάννη, «Προσωπεία του Γ. Σεφέρη. Μαρτυρίες από το ημερολόγιο», *Ακτή* 9 [= Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη. Είκοσι χρόνια από το θάνατό του] (Χειμώνας 1991) 59-66 (: 63-66) και Δώρα Μέντη, «Στράτης Θαλασσινός και Μαθιός Πασκάλης. Δύο προσωπεία του Γιώργου Σεφέρη» (1999): *Πρόσωπα και προσωπεία. Εκδόχες της λογοτεχνικής ταυτότητας σε νεότερους Έλληνες ποιητές*, Αθήνα, Gutenberg, 2007, 81-114 (: 83-105).

<sup>125</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Κυριακή»: «Σημειώσεις για μια «Εβδομάδα»», ό.π., 135.

<sup>126</sup> Ό.π., 135.

<sup>127</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 137 (εγγραφή: 18.6.1933). Για τα ακαδημαϊκά αετώματα και τον de Chirico, πρβλ. την αμέσως προηγούμενη εγγραφή 17.6.1933 και την εγγραφή 11.7.1932: *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 136 και 79, αντίστοιχα.

<sup>128</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Κυριακή», ό.π., 135. Ο στίχος εμφανίζεται πρώτη φορά στην εγγραφή της 19ης Ιουλίου 1932: «Κάποτε ο Στράτης Θαλασσινός είπε: «Προτιμώ μια στάλα αίμα από ένα ποτήρι μελάνι». Νομίζω, το δώρο που έχει να εκφράζεται θα τον καταστρέψει», *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 79-80. Ο Ν. Βαλαωρίτης σχολιάζει: «Το χιούμορ αυτής της φράσης είναι μαύρο, με την έννοια τη Νιτσεϊκή. Κάποιος προτιμάει τη ζωή απ' τη γραφή», Νάνος Βαλαωρίτης, «Μια άλλη ανάγνωση του Γιώργου Σεφέρη», *Η Λέξη* 53 [= Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη] (Μάρτιος - Απρίλιος 1986) 417.

<sup>129</sup> Αυτή είναι η χρονολόγηση που μπαίνει στην οριστική μορφή της σύνθεσης, έχουν ωστόσο προηγηθεί άλλες δύο φάσεις επεξεργασίας της, στην πρώτη εκ των οποίων σημειώνονται τα ακόλουθα στοιχεία: «άνοιξη. (Σ.Θ.) 1933 [Μεγάλη Δευτέρα] Μεγάλο Σάββατο». Ο Γ. Γιατρομανωλάκης εικάζει ότι «ίσως να πρόκειται για την ακριβή χρονική στιγμή που ο Σ. καταγράφει τις Πρώτες Σημειώσεις. Ίσως πάλι να δηλώνεται η αρχική σκέψη του ποιητή να περιγράψει τη Μεγάλη Εβδομάδα του 1933», ό.π., 30. Στηριγμένος στην αλληλογραφία του Σεφέρη με τη Λου ο Ρόντρικ Μπήτον επικυρώνει την άποψη ότι οι «Σημειώσεις για μια «Εβδομάδα»» ξεκίνησαν να γράφονται τη Μεγάλη Δευτέρα του 1933, βλ. *Περιμένοντας τον άγγελο*, ό.π., 193 και 647.

περνάνε».<sup>130</sup> Και βέβαια δεν είναι τυχαίο ότι η μοναδική εγγραφή στο ημερολόγιό του τον Μάρτιο του 1932 ξεκινά με τα λόγια: «Βαριά ζωή. [...] Είναι βαριά, πάντα με το ίδιο βάρος, μόνο που κάποτε είμαι πιο δυνατός και κάποτε λιγότερο».<sup>131</sup> Ο βαρύς από «αισθηματικότητα» Σεφέρης<sup>132</sup> δεν αναζητούσε παρά την ουσιαστική επικοινωνία με το άλλο φύλο, έναν ψυχοσωματικό δεσμό που στη δεδομένη φάση της ζωής του δεν ήταν εφικτός.<sup>133</sup> Από την άλλη, δε μπορούσε να απαρνηθεί τον «έρωτα του κορμιού» – ήταν αυτός που τον έβγαζε, έστω πρόσκαιρα, από το αδιέξοδο: «Χρειάζομαι ανυπόφορα τον έρωτα, τον φυσικό, γιατί με παίρνει και με βγάζει απ' αυτή την κατάσταση· το μόνο πράγμα που μπορεί να με κρατήσει έξω από τη θολούρα κι από τη φυγή αυτή».<sup>134</sup> Ο Σεφέρης ήξερε καλά ποιος είναι και αποδεχόταν τον εαυτό του με τα πάθη και τις αδυναμίες του: «Κατά βάθος η σωτηρία μου και ο κίνδυνός μου είναι οι αισθήσεις. Βλέπω κάποτε τη σκέψη μου να κινείται σαν το χέρι που χαϊδεύει ένα ζωντανό κορμί. Δε μπορώ να ζήσω κοντά σε τίποτε που δεν ανασαίνει με κάποιο τρόπο σωματικά»,<sup>135</sup> «ξέρω πως αν με δικάσουν κάποτε, θα με καταδικάσουν για τη sensualité μου [...]».<sup>136</sup> Το ότι αναγνώριζε όμως τον εγγενή αισθησιασμό του δε σήμαινε πως τον εξίσωνε με την αγάπη ούτε πως αγνοούσε τι ήταν αυτό που θα τον έκανε πραγματικά ευτυχημένο:

Η αγάπη στο μεγαλύτερο φως της γης, χωρίς τον ίσκιο κανενός αισθησιακού δέντρου.  
Ο ουρανός είναι φως, η γη είναι φως και ο ορίζοντας είναι ελεύθερος – τίποτε άλλο.

<sup>130</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 48.

<sup>131</sup> Ό.π., 50.

<sup>132</sup> Σχολιάζοντας το ποίημα «Étude», ένα από τα ολιγάριθμα γαλλικά ποιήματά του, ο Σεφέρης σημειώνει: «Θα ήθελα να δώσω αυτό το πράγμα, αυτή την έννοια [...] ενός ανθρώπου αρκετά σκοτεινού και vague στην αρχή, πολύ βαριού από μια μεγάλη αισθηματικότητα (πραγματικά φυσιολογική, όχι ρομαντική) που γυμνώνεται σιγά σιγά, τα δίνει όλα και βρίσκει το βράχο, όπου αφήνει να λυγίσει το κορμί του», *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 70.

<sup>133</sup> Βλ. συνδυαστικά τις εγγραφές 28.4.1932, 30.4.1932, 26.5.1932: *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 56, 57, 65. Για την ενότητα ψυχής-σώματος βλ. και: *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 123· *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 231· *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 44· Ανν Φιλίπ, «Ο Σεφέρης συνομιλεί», ό.π., 12.

<sup>134</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 96 (εγγραφή: 22.1.1933).

<sup>135</sup> Ό.π., 61 (εγγραφή: 17.5.1932).

<sup>136</sup> Ό.π., 65 (εγγραφή: 26.5.1932). Και όντως τον «καταδίκασαν» χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Σαραντάρης στην κριτική του για το *Μυθιστόρημα*: «Η ηδονή είναι ένα γεγονός για το Σεφέρη, γίνεται στην ποίησή του το μόνο γεγονός. Εδώ το σημείο όπου ήθελα να φτάσω· εκείνο που λείπει στην ποίηση του Σεφέρη [...] είναι ένα κάποιο ηθικό χρέος, που να υποτάσσει την ηδονή. Και όχι μονάχα τούτο· αλλά λείπει και η λαχτάρα προς απόκτηση ενός ηθικού χρέους απηλλαγμένου από ηδονισμό. Τούτο φαίνεται ακόμα πιο καθαρά στο «Μυθιστόρημα». [...] Ο Σεφέρης παραδέχεται τη ζωή που έτυχε να ζήσει· πάει να τη ζήσει πλήρως· κι' όταν θα νοιώσει στεναχώρια ή μελαγχολία, τούτο δε συμβαίνει γιατί οραματίζεται μια ζωή διαφορετική, αλλά γιατί αυτή την ανεξέλεγκτη ζωή που του ανήκει δε μπορεί να ζήσει, όπως ο ηδονισμός του θα ήθελε», Γιώργος Σαραντάρης, «Ποιητές της εποχής μας. Γιώργος Σεφέρης», *Νεοελληνικά Γράμματα* 82 (25.6.1938) 11. Το λιγότερο που μπορούμε να πούμε είναι ότι ο Σαραντάρης δεν εννόησε καθόλου το πνεύμα του *Μυθιστορήματος*, όπου αν έπρεπε να διακρίνει κανείς μια δεσπόζουσα ιδέα αυτή θα ήταν η ιδέα του ηθικού χρέους του ποιητή απέναντι στις μελλοντικές γενιές. Σε μια πιο νηφάλια αποτίμηση της ποιότητας του σεφερικού αισθησιασμού προχώρησαν οι Τάκης Σινόπουλος, «*Στροφή* 1931-1961» (1961): *Τέσσερα μελετήματα για τον Σεφέρη*, (πρόλ.: Νάσος Βαγενάς), Αθήνα, Κέδρος, 1984, 83-84 και Peter Mackridge, «Ο ηδονικός Σεφέρης» (1993) και «Ο καθαφικός Σεφέρης» (1997): *Εκμαγεία της ποίησης. Σολωμός - Καβάφης - Σεφέρης*, Αθήνα, Εστία, 2008, 309-318 και 359-380 (: 379-380).

Είναι δύσκολο να φτάσει άνθρωπος σ' αυτό το σημείο. Είναι έργο της ταπεινοσύνης.  
Γνώρισα αυτό που γύρευα χρόνια τώρα. Ο κόπος που μένει αξίζει τον κόπο.<sup>137</sup>

Η ίδια ιδέα ποιητικά δοσμένη:

*Μέσα σ' αυτό το γυαλί βρίσκεται ο έρωτας του κορμιού  
και στο άλλο, που είναι γαλάζιο, ο έρωτας της ψυχής  
πρόσεξε μην τ' αναμίξεις [...]*<sup>138</sup>

Αλλά και:

*«Πες της το μ' ένα γιουκαλίλι...»  
Λόγια για λόγια, κι άλλα λόγια;  
Αγάπη, πού 'ναι η εκκλησιά σου  
βαρέθηκα πια στα μετόχια.»*<sup>139</sup>

Το πρόβλημα της αγάπης είναι λοιπόν που απασχολεί τον Σεφέρη αυτή την εποχή και την κατάσταση επιδεινώνει η στέρηση της Ελλάδας: «Θέλω ήλιο. Θέλω να ψηθώ στον ήλιο. Θέλω να απανθρακωθώ στον ήλιο, θέλω, όταν γυρίσω, ν' ανεβαίνω κάθε μεσημέρι στην Ακρόπολη τους μήνες Ιούνιο, Ιούλιο και Αύγουστο».<sup>140</sup> Ούτε και η τέχνη μπορούσε να τον αποσπάσει ολότελα από τη σκέψη της Ελλάδας, αφού ακόμα και όταν πήγαινε να απολαύσει κάποιο από τα θεάματα του Λονδίνου του ήταν αδύνατο να μη συσχετίσει τα ξένα ερεθίσματα με εικόνες του τόπου του· παρακολουθώντας, για παράδειγμα, μια παράσταση ινδικών χορών καταλήγει να σχολιάζει: «Έναν παράξενο τρυγητή σε μια κρητική τοιχογραφία, αυτόν μου θύμιζε ο Shankar με τη λεπτότατη μέση και τους πλατιούς ώμους. Και τι χέρια! Είμαστε βάρβαροι».<sup>141</sup> Απ' ό,τι φαίνεται ήταν καιρός να επιστρέψει στην Ελλάδα.<sup>142</sup>

<sup>137</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 107 (εγγραφή: 21.2.1933). Είναι πιθανό να υπαινίσσεται τη σημαδιακή σχέση του με τη Ζακλίν Πουγιολόν. Βλ. ακόμα τα ενδιαφέροντα χωρία στα οποία μιλά για τον ρόλο της αγάπης στη ζωή του: *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 13, 51, 80, 104, 110 (: «[...] το μεγάλο και βασικό και βαθύτερο πρόβλημα μέσα μου είναι το πρόβλημα της αγάπης. Η στάση μου απέναντι στον κόσμο είναι μια στάση αγάπης ή μη αγάπης») και *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 70.

<sup>138</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Σάββατο»: «Σημειώσεις για μια «Εβδομάδα»», ό.π., 133.

<sup>139</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Fog»: «Κοχύλια, σύννεφα»: «Στροφή» (1931): *Ποιήματα*, ό.π., 16.

<sup>140</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 97 (εγγραφή: 26.1.1933).

<sup>141</sup> Ό.π., 134 (εγγραφή: 4.5.1933). Μνήμες της παράστασης επανέρχονται στα γραπτά του Σεφέρη, βλ. *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 202· *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 135.

<sup>142</sup> Το να αναζητήσει κανείς περαιτέρω δείγματα της σχέσης του Σεφέρη με τις αρχαιότητες στον κύκλο ποιημάτων του Λονδίνου, στα ποιήματα δηλαδή που αποδίδονται στον κ. Στράτη Θαλασσινό, θα ήταν ανώφελο· επιμέρους μνείες σίγουρα υπάρχουν, όπως αυτή στην προσωπίδα του Νιζίνσκι («μια μαλαματένια προσωπίδα, από εκείνες που βρέθηκαν στους μυκηναϊκούς τάφους», *Ποιήματα*, ό.π., 112), ωστόσο εδώ στόχος του ποιητή δεν είναι να μιλήσει για τον αρχαίο κόσμο αλλά να θέσει γενικότερα ζητήματα ποιητικής και αισθητικής, βλ. Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., 17-18, 60-76 και Denis Kohler, *L'airon d'Ulysse*, ό.π., 285-288. Νεότερες μελέτες συνέδεσαν την εικονοποιία του «Νιζίνσκι» με κινησιολογικές και σκηνογραφικές λεπτομέρειες από έργα που χόρευε ή χορογράφησε ο Ρώσος καλλιτέχνης (*Το φάσμα του ρόδου, Το απομεσήμερο ενός φάνου, Ιεροτελεστία*



β) 1934-1940: «Ποιος θα δεχτεί την προσφορά μας» - «τα ψηφία μας πάνω στις πέτρες»: από το *Μυθιστόρημα* και τη *Γυμνοπαιδία στο Ημερολόγιο καταστρώματος*, α'.

Τον Φεβρουάριο του 1934 ο Σεφέρης επιστρέφει στην Αθήνα και εγκαθίσταται στο σπίτι της οδού Κυδαθηναίων στην Πλάκα. Δυο μήνες μετά, τον Απρίλιο, αρχίζει να καταπιάνεται συστηματικά με τη σύνθεση του *Μυθιστορήματος* και δεν είναι δίχως σημασία ότι αυτό γίνεται έπειτα από μια εκδρομή στους Δελφούς: το ποίημα ΚΑ' αφορμάται ακριβώς από εκείνο «το προσκύνημα».<sup>143</sup> Είναι το δεύτερο χρονολογικά ποίημα του *Μυθιστορήματος* – μετά το ΚΒ' που ανήκει στα χρόνια του Λονδίνου – αλλά παραμένει το πρώτο που γράφτηκε στην Ελλάδα:<sup>144</sup>

### ΚΑ'

*Εμείς που ξεκινήσαμε για το προσκύνημα τούτο  
κοιτάζαμε τα σπασμένα αγάλματα  
ξεχαστήκαμε και είπαμε πως δε χάνεται η ζωή τόσο εύκολα  
πως έχει ο θάνατος δρόμους ανεξερεύνητους  
και μια δική του δικαιοσύνη*

*πως όταν εμείς ορθοί στα πόδια μας πεθαίνουμε  
μέσα στην πέτρα αδερφωμένοι  
ενωμένοι με τη σκληρότητα και την αδυναμία,  
οι παλαιοί νεκροί ξεφύγαν απ' τον κύκλο και αναστήθηκαν  
και χαμογελάνε μέσα σε μια παράξενη ησυχία.<sup>145</sup>*

Είναι η θέα των σπασμένων αγαλμάτων, των ερειπίων, ενός κόσμου που χάθηκε κι ωστόσο εξακολουθεί να βρίσκεται μπροστά του, που κάνει τον ομιλητή του ποιήματος να στοχαστεί πάνω στο θέμα της ζωής και του θανάτου. Αν οι ζωντανοί βιώνουν έναν εν ζωή θάνατο – γιατί ο θάνατος δεν είναι μόνο βιολογικός αλλά και κοινωνικός-ηθικός («πεθαίνουμε [...] ενωμένοι

---

της άνοιξης, Πετρούσκα, Νάρκισσος), βλ. Πολίνα Ταμπακάκη, *Η «μουσική ποιητική» του Γιώργου Σεφέρη. Μια μελέτη της σχέσης της μοντερνιστικής ποίησης με τη μουσική*, Αθήνα, Δόμος, 2011, 217-226 και Μαρία Κακαβούλια, «Διερευνώντας τη σχέση λογοτεχνίας και χορού τη δεκαετία του 1930: Πρώτες παρατηρήσεις»: *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των Ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939)* [= Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου προς τιμήν του Peter Mackridge (Καλαμάτα, 18-19 Μαΐου 2017)], (επιμ.: Ελένα Κουτριάνου, Έλλη Φιλοκύπρου), Αθήνα, Νεφέλη, 2018, 298-320 (: 313-319).

<sup>143</sup> Στο δακτυλόγραφο του ΚΑ' ο Σεφέρης σημειώνει τη λέξη «Δελφοί», βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 2, υποφ. 1. Για την εκδρομή στους Δελφούς, βλ. ακόμα: Γιώργος Σεφέρης & Αντρέας Καραντώνης, *Αλληλογραφία 1931-1960*, ό.π., 152.

<sup>144</sup> Γι' αυτήν και για όλες τις άλλες αναφορές που θα γίνουν στη χρονολόγηση των ποιημάτων του *Μυθιστορήματος* συμβουλευτήκαμε τον χειρόγραφο χρονολογικό πίνακα του Σεφέρη, βλ. ό.π.: Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 2, υποφ. 1, αρ. 4077.

<sup>145</sup> Γιώργος Σεφέρης, «ΚΑ'»: «Μυθιστόρημα» (1935): *Ποιήματα*, ό.π., 68.

με τη σκληρότητα και την αδυναμία»), τότε και για τους «παλιούς νεκρούς» ο θάνατος θα μπορούσε να ισοδυναμεί με μια νέα ζωή, αποκομμένη από τον κύκλο της φθοράς.<sup>146</sup> Ίσως αυτό το νόημα να κρύβει το αινιγματικό μείδιμα που διαγράφεται στα χείλη των αγαλμάτων (πρβλ. το Κ': «τα χαμόγελα, που δεν προχωρούν, των αγαλμάτων»<sup>147</sup>), μείδιμα που ο Σεφέρης εμμέσως σύγκρινε με το «σταματημένο χαμόγελο» των καβαφικών προσώπων: «αναρωτήθηκα μήπως όλοι αυτοί οι νεκροί με το σταματημένο χαμόγελο και τη χειρονομία της οικειότητας που βλέπουμε στα ποιήματά του είναι διαλεγμένοι όχι γιατί μας παρουσιάζουν ωραία παλικάρια «που αγαπήθηκαν», αλλά γιατί είναι κάτι αμετάβλητο που έχει ξεφύγει από το νόμο της ζωής, της κίνησης και της φθοράς· από τον κανόνα που δεν μπορεί παρά να οδηγήσει σ' αυτό τον όλεθρο, σ' αυτήν την πλεκτάνη. Εδώ είναι οι Ευμενίδες του Καβάφη».<sup>148</sup>

Το ΚΑ' μαζί με τα υπόλοιπα ποιήματα του *Μυθιστορήματος* στοιχειοθετούν μια μοντέρνα *Οδύσσεια*, την *Οδύσσεια* του νέου ελληνισμού<sup>149</sup> συναπαρτίζουν δηλαδή τα επεισόδια, τους σταθμούς στην πορεία ενός ταξιδιού, την περιπέτεια του οποίου μας αφηγείται η ίδια πάντοτε φωνή έστω κι αν ακούγεται διαθλασμένη μέσα από επώνυμα ή ανώνυμα, μυθικά ή νεότερα, ατομικά ή συλλογικά προσώπεια. Το γεγονός δηλαδή ότι στο προσκήνιο έρχονται περιοδικά ο Ορέστης και η Ανδρομέδα, ο Οδυσσεύς και ο Ιάσωνας με τους Αργοναύτες, οι ψυχές που ολοένα ταξιδεύουν και οι ψυχές μας στ' ασφοδίλια, δεν αναιρεί ότι πίσω τους υπάρχει πάντα ένας «υποβολέας» για να τους καθοδηγήσει προωθώντας τη δράση – αυτή είναι η κεντρική

<sup>146</sup> Γι' αυτή την «άλλη» ζωή του Σεφέρη έγινε συχνά λόγος από την κριτική, βλ. Αντρέας Καραντώνης, *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 124-125, Denis Kohler, *L'aviron d'Ulysse*, ό.π., 256, Mario Vitti, *Η Γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, Ερμής, 2006 [έκδοση διττά επαυξημένη (1995· 2006) και εμπλουτισμένη με μια νέα εισαγωγή 1η έκδ.: 1977], 157-158 και του ίδιου, «Ο Καρυωτάκης, ο Σεφέρης και η αίσθηση της μη αυθεντικής ζωής» (1973): *Γραφείο με θέα. Άρθρα & Ομιλίες. Εργογραφία με Αυτοβιογραφικό σχόλιο*, (σύνταξη εργογραφίας: Αμαλία Κολώνια), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006, 71-78, Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Η αντίληψη του τραγικού στην ποίηση του Σεφέρη»: *Giorgos Seferis. 100 años de su nacimiento* [= Actas del VIII Encuentro sobre Grecia (Granada, 1-3 de diciembre de 2000)], (επιμ.: Isabel García Gálvez), Γρανάδα, Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών, 2002, 127 και του ίδιου, «Το θέμα του νόστου στην ποίηση του Σεφέρη», *Πόρφυρας* 93 [= Αφιέρωμα: «Εκατό χρόνια από τη γέννηση του Γιώργου Σεφέρη»] (Ιανουάριος - Μάρτιος 2000) 263, Laurie Hart, «Γιώργος Σεφέρης: μυθολογικό και κοσμικό σύστημα», ό.π., 90-92. Βλ. ακόμα τις κριτικές του *The Times Literary Supplement* και του *The Listener* στο: «Ένας Έλληνας ποιητής όπως τον είδε η αγγλική κριτική», ό.π., 122 και 126-127 αντίστοιχα. Να πως περιγράφει ο Σεφέρης μια έκλαμψη της «άλλης» ζωής μέσα στην τρέχουσα: «Πλούσιος ουρανός· σύμπλεγμα καταρράχτες τ' άστρα. Δυνατή ευωδιά από τα σκίνα. Ο άγνωστος κόλπος της νύχτας μ' έναν απόμακρο σφυγμό βαθιά στις ρίζες μιας πατρίδας. Άλλη ζωή», *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 222. Βλ. συνδυαστικά: *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 67-68.

<sup>147</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Κ'. [Ανδρομέδα]: «Μυθιστόρημα» (1935): *Ποιήματα*, ό.π., 67.

<sup>148</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ακόμη λίγα για τον Αλεξανδρινό»: *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 396-397.

<sup>149</sup> Στο χειρόγραφο του ποιήματος ΚΔ', στον χώρο πάνω δεξιά, ο Σεφέρης σημειώνει: «Τέλος της Οδύσσειας», βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 2, υποφ. 1. Την εξάλειψη του ηρωικού στοιχείου από τη σεφερική εκδοχή της *Οδύσσειας* επισήμανε εξακολουθητικά η κριτική, βλ. Δ. Νικολαρεϊζης, «Η παρουσία του Ομήρου στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη», ό.π., 29 («Η ηρωική ζωή βρίσκεται στη δύση της στο έργο του Σεφέρη»), Λ. Β. Καραπαναγιώτης, «*Μυθιστόρημα* '61. Ανάγνωση ενός ποιήματος»: *Για τον Σεφέρη*, ό.π., 222 («η ηρωική ζωή δεν είναι πια παρά ένας μακρινός αντίλαλος»), Παναγιώτης Μουλλάς, «Σημειώσεις πάνω στον Σεφέρη», ό.π., 12 («το έπος έγινε χρονικό της ήττας»), Mario Vitti, *Η Γενιά του Τριάντα*, ό.π., 155 («Ένα έπος από την ανάποδη»).

φωνή του ποιήματος.<sup>150</sup> Είτε μιλά σε πρώτο ενικό (Γ', Θ', ΙΣΤ', ΙΗ', Κ') είτε σε πρώτο πληθυντικό εξ ονόματος μιας ομάδας (Α', Β', Δ', Ε', Ζ', Η', Θ', Ι', ΙΑ', ΙΒ', ΙΔ', ΙΕ', ΙΖ', ΙΘ', ΚΑ', ΚΒ', ΚΓ', ΚΔ') είτε αποτείνεται με οικειότητα σε κάποιο προσφιλές «εσύ» (ΣΤ', Ζ', ΙΓ', ΙΕ', ΙΣΤ', ΙΖ') είτε χρησιμοποιεί το δεύτερο ενικό σε μια αποστροφή εις εαυτόν (ΙΑ', ΙΓ'), το αποτέλεσμα παραμένει ίδιο, η φωνή είναι πάντα εκεί για να μεταφέρει την «ορισμένη» εκείνη μυθολογία που διατρέχει και ενοποιεί τα ποιήματα του *Μυθιστορήματος*.<sup>151</sup> Από μια παραλλαγή του σημειώματος που ο Σεφέρης σκόπευε να προτάξει στο *Μυθιστόρημα* είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ότι ο βασικός «ήρωάς» του θα ήταν ο Στράτης Θαλασσινός.<sup>152</sup> Το ίδιο το ποίημα ωστόσο μας φέρνει πιο κοντά στην οδυσσειακή περσόνα: το μακρινό ταξίδι (Δ'), οι σύντροφοι που χάνονται στην πορεία (Θ'), η αναμονή σε άξενα λιμάνια και ο πόθος να ξαναρχίσει η περιπέτεια (Θ'), οι κίνδυνοι που ανακλύπτουν (Γ'), ο σπαταλημένος «Βενιαμίν» που κερδίζει το αχερόντειο νόμισμα (ΙΒ'), η Νέκυια που προσημαίνει την επιστροφή (ΚΔ') είναι ισχυρά ομηρικά διακείμενα. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι αυτός που μιλά είναι «ένας κάποιος

<sup>150</sup> Η διαίρεση που κάνει ο Ν. Βαγενάς (*Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., 154-155) ανάμεσα στα ατομικά και συλλογικά, επώνυμα και ανώνυμα προσώπια του *Μυθιστορήματος* δίνει οπωσδήποτε μια ξεκάθαρη εικόνα του ποιός μιλάει και τι αισθήματα εκφράζει κάθε φορά, ωστόσο το ζητούμενο παραμένει η μεγάλη εικόνα και αυτή φανερώνεται μόνο αν δει κανείς το *Μυθιστόρημα* συνολικά, σαν ένα ποίημα ένα προόδο, ένα «work in progress», όπου μιλάει μια σταθερή φωνή, μια πολυπρόσωπη persona. Πρβλ. το σχόλιο του E. Keeley: «[...] αυτή η persona, που υποστασιώνεται από το σταθερό ύφος και την ενοποιητική μυθολογία, αναλαμβάνει τη δραματική λειτουργία ενός κεντρικού ήρωα, ο οποίος συμμετέχει στη δράση καθενός από τα είκοσι τέσσερα μέρη του ποιήματος κι οποίος μιλάει – όπως υποδεικνύει ο ποιητής – εξ ονόματος μιας ευαίσθησας που υπερβαίνει τη δική του. Η χαρακτηριστική στάση του, ως ένα σημείο και στα είκοσι τέσσερα σχεδόν κομμάτια της ποιητικής σύνθεσης, είναι η στάση κάποιου που μιλάει σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, ενός «εμείς» που εκφράζει πρώτ' απ' όλα μια ομάδα σύγχρονων ταξιδευτών με άμεσους ομηρικούς προγόνους, το οποίο όμως, καθώς προχωρούμε μέσα στο ποίημα, φορτίζεται με διάφορες συνηχήσεις ώσπου μοιάζει να αντιπροσωπεύει κάτι περισσότερο από έναν σύγχρονο Οδυσσέα και τους χαμένους συντρόφους του, κάτι παραπάνω από έναν εξόριστο νοσταλγό που οδηγεί τον ανόητο Ελπίνορα καθώς και το πλήρωμά του σ' εκείνα τα όμορφα αλλά απρόσιτα νησιά: και καταλήγει να συμβολίζει την πιο πρόσφατη εκδήλωση του ελληνικού πνεύματος, εκείνη του «καημού της Ρωμοσύνης» [...], Έντμουντ Κήλυ, «Ο Σεφέρης και η «μυθική μέθοδος»» (1969): *Μύθος και φωνή*, ό.π., 123-124.

<sup>151</sup> Βλ. το σημείωμα του Σεφέρη για τον τίτλο του *Μυθιστορήματος*: «Σημειώσεις»: *Ποιήματα*, ό.π., 314.

<sup>152</sup> Το κείμενο δημοσίευσε με μικρές διαφοροποιήσεις ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Η «ποίηση - μοντάζ» του Σεφέρη», *Νέες Εποχές / εφ. Το Βήμα της Κυριακής* (7.5.1995) 4 και ο Αλέξανδρος Αργυρίου, «Η ιστορική συνείδηση του Σεφέρη», *Βιβλιοθήκη* 106 / εφ. *Ελευθεροτυπία* [= «Διαβάζοντας ξανά τον Σεφέρη». Αφιέρωμα στα εκατόχρονα από τη γέννησή του] (9.6.2000) 4· αντιγράφουμε από τον δεύτερο: «Θα επιθυμούσα να προειδοποιήσω τον καλόπιστο αναγνώστη ότι τα ακόλουθα ποιήματα δεν πρέπει να διαβαστούν σαν ένα ποιητικό έργο. Ο σκοπός μου δεν ήταν να γράψω ποιήματα αλλά να περιγράψω ένα πρόσωπο. Γι' αυτό νομίζω ότι η μικρή τούτη εργασία σωστότερα θα έπρεπε να διαβαστεί σαν ένα μυθιστόρημα. Οι δικές μου ιδέες για την ποίηση μπορεί να μοιάζουν ή να μην μοιάζουν διόλου με τις ιδέες του Στράτη Θαλασσινού. Αυτό δεν έχει σημασία. Θέλω να πω ότι δεν αναλαμβάνω καμιά ευθύνη για την ποιητική του ήρωά μου (ας τον πούμε έτσι). Ο ήρωάς μου είμαι εγώ, όσο, *mutatis mutandis* φυσικά, η Έμμα Βοναγύ ήταν ο Γουσταύος Φλωμπέρ. Ο σκοπός μου ήταν να γράψω ένα μυθιστόρημα, να περιγράψω έναν τύπο στην εποχή μας αντιπροσωπευτικό ή όχι, τίποτε παραπάνω. [...]».

Οδυσσέας»,<sup>153</sup> μια φιγούρα πατρική-προγονική που επιχειρεί να «αρμηνέψει» τους νεότερους πώς να κερδίσουν τη ζωή τους αποφεύγοντας τα λάθη του παρελθόντος.<sup>154</sup>

Σχηματικά θα ορίζαμε δύο βασικούς άξονες πάνω στους οποίους κινείται η μυθολογία του Σεφέρη: ο πρώτος είναι η ιδέα του ανθρώπου που ενώ αγαπά τον τόπο του και θέλει να προσφέρει σ' αυτόν καλείται να παλέψει μόνος, χωρίς συντρόφους· που γύρω του δε βλέπει παρά ψυχές κουρασμένες, συμβιβασμένες, διαβρωμένες – με δυο λόγια, «στεγνωμένες» – και αυτή η αρρώστια της ανθρωπότητας δεν αργεί να εξαπλωθεί στο τοπίο· ο Σεφέρης το είχε πει και παλαιότερα: «Βερίνα, μας ερήμωσε η ζωή κι αττικοί ουρανοί κι οι διανοούμενοι που σκαρφαλώνουν στο ίδιο τους κεφάλι / και τα τοπία που κατάντησαν να παίρνουν πόζες από την ξεραίλα κι από την πείνα».<sup>155</sup> Ένα ξερό και άνυδρο τοπίο, μια «έρμη χώρα» νιώθει πως έχει απέναντί του ο ποιητής όταν επιστρέφει στην Ελλάδα (Γ': «Δεν έχουμε ποτάμια δεν έχουμε πηγάδια δεν έχουμε πηγές [...]»<sup>156</sup>) γι' αυτό και δε διστάζει να παραλληλίσει τους κατοίκους της – χωρίς να εξαιρεί τον εαυτό του – με ζωντανούς-νεκρούς: σώματα ακρωτηριασμένα (Γ'), ψυχές κομματιασμένες (Θ'), κορμιά που βυθίζονται στην πέτρα (Η'). Την αντίληψή του για έναν εν ζωή θάνατο σαν αυτόν θα εκθέσει σε μια κρίσιμη ημερολογιακή εγγραφή, ανένταχτη στο επίσημο σώμα του ημερολογίου του, της 29ης Ιανουαρίου 1940, όταν έχει συμπληρωθεί σχεδόν μια πενταετία από την έκδοση του *Μυθιστορήματος*:

Αυτές τις ώρες που γυρεύουμε κάτι στεριό. Αυτές τις ώρες που γυρεύουμε έναν τρόπο να ζήσουμε με τους ανθρώπους γύρω μας, και είναι τόσο δύσκολο. Τώρα που το πνεύμα είναι άρρωστο, άσκημα άρρωστο και σακάτικο. Όπου η ευκολία να παραδεχόμαστε σαν ένα μεγάλο κέρδος τις αντιφάσεις μας μας οδήγησαν εκεί που μας οδήγησαν: στην ανικανότητα να κάνουμε πολιτική, εννοώ σ' όλη την Ευρώπη και στον κόσμο, στην ανικανότητα να ζήσουμε και να πεθάνουμε ακόμη. [...]

<sup>153</sup> Δανειζόμαστε τη φράση από το «Μια σκηνοθεσία για την *Κίχλη*», ό.π., 31. Λίγο παρακάτω γίνεται το κρίσιμο σχόλιο του Σεφέρη για τη νεότερη χρήση του μύθου: «Έτσι, κρατούμε τα σύμβολα και τα ονόματα που μας παράδωσε ο μύθος, φτάνει να ξέρουμε πως οι τυπικοί χαρακτήρες έχουνε μεταβληθεί σύμφωνα με το πέρασμα του χρόνου και τις διαφορετικές συνθήκες του κόσμου μας – που δεν είναι άλλες από τις συνθήκες του καθενός που αποζητά την έκφραση», ό.π., 32.

<sup>154</sup> Βλ. το «Πάνω σ' έναν ξένο στίχο»: «Είναι ο μεγάλος Οδυσσέας [...] / Φαντάζομαι πως έρχεται να μ' αρμηνέψει πώς να φτιάξω κι εγώ ένα ξύλινο άλογο για να κερδίσω τη δική μου Τροία. // Γιατί μιλά ταπεινά και με γαλήνη, χωρίς προσπάθεια, λες με γνωρίζει σαν πατέρας [...]», *Ποιήματα*, ό.π., 88.

<sup>155</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Γράμμα του Μαθιού Πασκάλη»: «Δοσμένα»: «Τετράδιο γυμνασμάτων (1928-1937)» (1940): *Ποιήματα*, ό.π., 81. Αντιγράφοντας το ποίημα στον Κατσίμπαλη (12.11.1931) ο Σεφέρης σημειώνει στο περιθώριο, δίπλα στον στίχο «και τα τοπία που κατάντησαν να παίρνουν πόζες [...]»: «Η ανθρώπινη κακομοιριά που πέφτει πάνω στα τοπία», Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, «Αγαπητέ μου Γιώργο», τ. Α', ό.π., 103 και 106· πρβλ. σ. 259. Αργότερα, στο δοκίμιό του για τον Κάλβο θα μιλήσει για «τη δερματική ασθένεια που είμαστε εμείς η ανθρωπότης πάνω στο έδαφος της Αττικής», Γιώργος Σεφέρης, «Απορίες διαβάζοντας τον Κάλβο» (1937): *Δοκίμια*, τ. Α', ό.π., 58· πρόκειται για μια ιδέα που απαντάται αρκετές φορές στα γραπτά του, βλ. *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 18-19, 126· *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 238· *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 151· *Γράμματα Σεφέρη - Λορεντζάτου*, ό.π., 133.

<sup>156</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Γ': «Μυθιστόρημα» (1935): *Ποιήματα*, ό.π., 55.

Η αρρώστια αυτή [ενν. της Ευρώπης] άρχισε να πιάνει – και προχωρεί καταπληκτικά εύκολα στην Ελλάδα. Δεν πρόκειται να εξετάσω αν τα αίτια είναι τα ίδια. Τα αποτελέσματα όμως είναι τα ίδια. [...] Και τα αποτελέσματα μ’ ενδιαφέρουν γιατί μ’ αγγίζουν και με πονούν. Και τα αποτελέσματα εδώ και κάμποσα χρόνια μας δίνουν το συναίσθημα ότι η ζωή μας άφησε γεια. Για να ξεχωρίσουμε έναν ζωντανό από έναν πεθαμένο παίρνουμε ένα καθρεφτάκι, έστω κι ένα μπρούτζινο κουμπί και το βάζουμε κοντά στο στόμα του: αν η στιλπνή επιφάνεια καλυφθεί από μιαν αλαφρή πάχνη ο άνθρωπος ζει, αν όχι είναι πεθαμένος. Εδώ και κάμποσα χρόνια στην Ελλάδα έκανα τούτο το πείραμα, τριγυρίζοντας μέσα στους ανθρώπους. Πουθενά ούτε μια ιδέα ανάσας δε θόλωσε τη μικρή γυαλιστερή επιφάνεια. Ζούμε ανάμεσα σε νεκρούς. Άλλοι θα πουν πως είναι ο τρόπος μου να κοιτάζω τη ζωή, ένας τρόπος απαισιόδοξος ή ο τρόπος της γενιάς μου. [...] Αν γελιέμαι τόσο το καλύτερο. Δεν αισθάνομαι καμιά υπερηφάνεια επειδή βλέπω αυτά που βλέπω, αν τα βλέπω στραβά τόσο το καλύτερο. Τόσο το καλύτερο ακόμη αν τα γραφόμενά μου είναι τα σημάδια μιας πρόσκαιρης κρίσης. Μακάρι ο θάνατός μας και ο θάνατος της αλήθειας μας να σημαίνει ζωή για τους κατοπινούς. Ωστόσο είμαι υποχρεωμένος, αφού αισθάνομαι την πληγή, να μιλώ για την πληγή μας. Να κρύβουμε τα πράγματα, να τα παραβλέπουμε όπως τόσο πολύ το συνηθίζουμε δε χρησιμεύει σε τίποτε. Και η πληγή είναι ότι στον τόπο μας, που είναι ένας μικρός τόπος, οι ψυχές ζούνε ολοένα και λιγότερο και πάνε να σβήσουν. Γιατί, ας το βρουνε άλλοι το γιατί. Κοιτάζει κανείς γύρω του φίλους, ανθρώπους που κάτι περίμενε πως θα δίναν, που τους πίστεψε: κοιτάζει όλες αυτές τις φυσιογνωμίες, αραδαριά μπροστά του, εδώ και δέκα δεκαπέντε χρόνια, σαν αναμμένα κεριά που κάθε τόσο ένα ξαφνικό φύσημα τα σβήνει. Λιποψυχία, κούραση, στέρεμα, συμμόρφωση στις συνήθειες και στις βολές, τις τόσο μικρές και τόσο ασήμαντες φιλοδοξίες μας. Οι φίλοι μας, οι άγνωστοι και οι γνωστοί, βουλιάζουν ένας-ένας μέσα σε μια ακατανόμαστη ψυχική στέγνια. Και θέλω να πω μιλώντας για φίλους όλους εκείνους που θα μπορούσαν να ήταν πηγές ζωής σ’ αυτό τον τόπο όπου τέλος πάντων ζούμε. Κι είμαστε μόνοι. Μόνοι γυρεύοντας τον άνθρωπο. Ο άνθρωπος για μένα τούτες τις μέρες ήταν ο Μακρυγιάννης.<sup>157</sup>

Ο δεύτερος άξονας του *Μυθιστορήματος* αφορά τον Σεφέρη-καλλιτέχνη και αναμετρά αν μη τι άλλο την «ποιητική ηθική» του: πρόκειται για τη συνειδητή «απόφαση της λησμονιάς» που έχει πάρει για τον ίδιο και τους ομοίους του· για το ότι δηλαδή έχει αποδεχτεί το γεγονός ότι θα έρθουν γενιές που θα λησμονήσουν ή θα καταφρονήσουν τα έργα τους, αλλά έχει πειστεί ότι το διακύβευμα δεν είναι η δική τους υστεροφημία, είναι αν από τη δράση τους προκύψει κάτι καλό για την ανθρωπότητα, αν το παράδειγμά τους καταφέρει να «καρποφορήσει στις ζωές των άλλων», όπως θα έλεγε ο Έλιοτ.<sup>158</sup> Αυτή είναι μια δεσπόζουσα ιδέα για την ποιητική του Σεφέρη και τον φέρνει πολύ κοντά στον Έλιοτ των *Τεσσάρων κουαρτέτων*. Στην κριτική

<sup>157</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ημερολογιακές σημειώσεις του Γιώργου Σεφέρη», *Αντί* 98 (Μάιος 1978) 35-36.

<sup>158</sup> Τ. Σ. Έλιοτ, «III»: «The Dry Salvages»: *Τέσσερα Κουαρτέτα* (1944), (εισ.- μτφρ.- σχόλ.: Χάρης Βλαβιανός), Αθήνα, Πατάκης, 2012, 101.

του για το *Μυθιστόρημα*, κριτική που προσέγγισε όσο καμία άλλη το πνεύμα του ποιήματος αν και γράφτηκε δυο μόλις μήνες μετά την κυκλοφορία του, ο Τάκης Παπατσώνης θα πει:

[...] Ανειλικρινής θα ήταν όποιος ζώντας στην εποχή μας, θρέμμα του πολέμου της απωλείας, στην ηλικία του Σεφέρη, θα 'βρισκε τη θρασύτητα και την αναισχυντία να τραγουδήσει άλλο από την ερήμωση. [...] Πρέπει να διαβάσει κανείς άπειρες φορές τα ποιήματα που φέρνουν απ' επάνω γραμμένες τις λέξεις «Αστυάναξ» και «Αργοναύτες», για να καταλάβει το βαθύ τους συμβολισμό και την αγάπη που διαπνέει τον ειλικρινή ποιητή για τους ανθρώπους. Στους «Αργοναύτες» περιλαμβάνεται ολόκληρη η αφομοίωση των ανθρώπων μεταξύ τους και με τη φύση διαμέσου του αέναου μόχθου. Δια μέσου του κοινού μόχθου γνωρίζονται οι άνθρωποι ψυχή προς ψυχή και από τη γνώση πηδάμε στην αγάπη. Του φίλου βλέπεις την ψυχή, συμμοχθώντας μαζί του· του ξένου και του εχθρού έχεις απατηλήν εικόνα· δεν ξέρεις την ψυχή του· το είδωλό του βλέπεις· αν δούλευες μαζί του και μοχθούσες, δεν θα σου ήταν ούτε ξένος, ούτε εχθρός. Και μετά τον αιώνιο μόχθο, έρχεται η κατάλυση. Κανείς δεν τους θυμάται. Τούτο είναι η άκρα δικαιοσύνη. Γι' αυτή τη μακαρία λησμονιά κάνει τον ύμνο ο Σεφέρης. Ένας απλοϊκός θα βρεθεί πρόθυμος να πει πως ειρωνεύεται με τούτο το: Δικαιοσύνη. Έτσι παρεξηγούνται τα μεγάλα ρήματα. Ενώ όλος ο αγώνας της εργασίας του Σεφέρη έγκειται ακριβώς στο να επιβάλει στο θαυμασμό του κοινού του τη μεγάλη του απόφαση, αυτού και των ομοίων του, της λησμονιάς. Τη μεγάλη θυσία της γενιάς του, για το καλό των επιόντων. Και ρωτιέται: «Ποιος θα μας λογαριάσει την απόφαση της λησμονιάς; ποιος θα δεχθεί την προσφορά μας;». Όποιος κάνει τέτοια θυσία, μεγάλη χαρά μπορεί και ν' αντλήσει και να μοιράσει.<sup>159</sup>

Η κριτική του Παπατσώνη δημοσιεύτηκε τον Μάιο του 1935· δυο μήνες μετά ο Σεφέρης επικυρώνει τη συλλογιστική της γύρω από τα έργα της «λησμονιάς» σε γράμμα που στέλνει στον Παράσχο για να του απαντήσει αν το έργο του ανταποκρίνεται ή όχι στο αισθητικό πρόταγμα του Rimbaud «complet dérèglement des sens» (πρόκειται για τη βασική θέση του Παράσχου στη βιβλιοκρισία του για το *Μυθιστόρημα*<sup>160</sup>):

Πιστεύω απολύτως πως η σπουδαιότερη ίσως αρετή της τέχνης είναι η δύναμη επικοινωνίας που περιέχει, όπως πιστεύω πως η τέχνη οδηγεί όχι σ' ένα dérèglement des sens αλλά σ' ένα règlement ή μάλλον ajustement des sens. Για να γίνει όμως η τέχνη «κοινωνική λειτουργία» πρέπει να υπάρξει πριν απ' όλα κοινωνία με τις «κοινωνικές λειτουργίες» που γυρεύουμε και ξέρετε πόσο μας λείπει ένα τέτοιο αγαθό. Θα ήταν δύσκολο να ζήσει κανείς αν δεν πίστευε πως η φριχτά κομματιασμένη σήμερα ανθρωπότητα θα ξαναβρεί το ρυθμό της. Τότες τα λίγα έργα των συγχρόνων μας που θα επιζήσουν θα βρουν ασφαλώς το δρόμο τους μέσα στην ανάσταση της ζωής. Τα

<sup>159</sup> Τ. Κ. Παπατσώνης, ««Μυθιστόρημα» του Γ. Σεφέρη», εφ. *Η Καθημερινή* (6.5.1935) 3.

<sup>160</sup> Βλ. Κλέων Παράσχος, «Γ. Σεφέρη: «Μυθιστόρημα»», *Νέα Εστία* 17, τχ. 204 (Ιούνιος 1935) 595-596.

άλλα, τα έργα της «λησμονιάς» ας δώσουν τουλάχιστο για λίγο ακόμη την παρηγοριά πως έγινε κάποια προσπάθεια για κάποιον εξαγνισμό σε μια μικρή περιοχή.<sup>161</sup>

Ανάγκη επικοινωνίας σημαίνει ανάγκη προσφοράς – ποιος είναι έτοιμος να δεχτεί αυτή την προσφορά είναι ένα άλλο ζήτημα (Ζ': «Ποιος θα δεχτεί την προσφορά μας [...]»<sup>162</sup>) – και ο Σεφέρης παρά τις δυσκολίες δουλεύει, και δουλεύει *ταπεινά*, για να μπορέσει κάποτε να πει πως εκείνος έδωσε ό,τι του αναλογούσε, έκανε την προσφορά του στους άλλους.<sup>163</sup> «Και ίσως η αξία η δική μας να είναι που παρ' όλα αυτά, παρ' όλο που τυραννιστήκαμε και αηδιάσαμε όσο παίρνει, δουλέψαμε *ταπεινά* και χαμογελάσαμε».<sup>164</sup> Ο Σεφέρης αντιμετώπιζε την «υψηλή» τέχνη της ποίησης ως ισοδύναμη με την «ταπεινή» χειρωνακτική εργασία («ο ποιητής, όσο και να τον κατοικούν οι θεοί, φτιάνει, είναι homo faber: πρακτικός άνθρωπος»<sup>165</sup>), αντιλαμβανόταν δηλαδή τον καλλιτέχνη ως τεχνίτη/χειροτέχνη που όφειλε να ασκείται «χωρίς διακοπή, χωρίς αδυναμίες».<sup>166</sup> Η συγκεκριμένη ιδέα περνά στο Α' του *Μυθιστορήματος* όπου τα ποιήματα, η καλλιτεχνική προσφορά του συγγραφέα, γίνονται σημάδια χαραγμένα στις πέτρες, ένα λακωνικό επίγραμμα σαν αυτά που χάραζαν οι τεχνίτες της αρχαιότητας πάνω στα νεκρικά μνημεία – οι τεχνίτες που δήθεν ξέπεσαν όταν άρχισαν να σκαλίζουν επιτύμβια ανάγλυφα μετά το τέλος των εργασιών στον Παρθενώνα,<sup>167</sup> και όμως κάπως έτσι μεγαλούργησαν. «Φέραμε πίσω / αυτά τ' ανάγλυφα μιας τέχνης ταπεινής».<sup>168</sup> Το γιατί ο Σεφέρης στρέφεται στην τέχνη

<sup>161</sup> Κλέων Παράσχος, «Τρεις επιστολές του Άγγ. Σικελιανού και τρεις του Γιώργου Σεφέρη», *Νέα Εστία* 71, τχ. 830 (Φεβρουάριος 1962) 166 (η επιστολή του Σεφέρη έχει ημερομηνία 23 Ιουλίου 1935). Εκτός από το Ζ' του *Μυθιστορήματος* και το ομώνυμο ποίημα του *Ημερολογίου καταστρώματος*, α' (βλ. *Ποιήματα*, ό.π., 50-51 και 183-184 αντίστοιχα) ο Σεφέρης αναφέρεται στην «απόφαση της λησμονιάς» σε διάφορα σημεία του ημερολογίου του, βλ. *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 185· *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 143, 153· *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 133. Το θέμα εξετάζει και η Katerina Krikos-Davis, «Seferis and the myth of Adonis», ό.π., 53-66.

<sup>162</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ζ'. Νοτιάς»: «Μυθιστόρημα» (1935): *Ποιήματα*, ό.π., 51. Στην «Εισαγωγή στον Θ. Σ. Έλιοτ» ο Σεφέρης θα πει: «Αν υπάρχει ένα ον που όλες του οι δυνάμεις το σπρώχνουν προς την επικοινωνία, είναι ο ποιητής», *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 35.

<sup>163</sup> Βλ. το πεζό ποίημα «Αντρας»: «Βρήκαμε τη στάχτη. Μένει να ξαναβρούμε τη ζωή μας, τώρα που δεν έχουμε πια τίποτα. Φαντάζομαι, εκείνος που θα ξανάβρει τη ζωή, έξω από τόσα χαρτιά, τόσα συναισθήματα, τόσες διαμάχες και τόσες διδασκαλίες, θα είναι κάποιος σαν εμάς, μόνο λιγάκι πιο σκληρός στη μνήμη. Εμείς, δεν μπορεί, θυμόμαστε ακόμη τι δώσαμε. Εκείνος θα θυμάται μονάχα τι κέρδισε από την κάθε του προσφορά», Γιώργος Σεφέρης, «Ο κ. Στράτης Θαλασσινός περιγράφει έναν άνθρωπο»: «Ο κ. Στράτης Θαλασσινός»: «Τετράδιο γυμνασμάτων (1928-1937)»: *Ποιήματα*, ό.π., 121.

<sup>164</sup> Από γράμμα του Σεφέρη στον Κατσίμπαλη (Λονδίνο, 18.12.1931), «Αγαπητέ μου Γιώργο», τ. Α', ό.π., 133.

<sup>165</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Μονόλογος πάνω στην ποίηση» (1939): *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 159. Πρβλ. *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 68-69.

<sup>166</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 18. Για το θέμα του καλλιτέχνη-χειροτέχνη, βλ. *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 8, 68-69, 73, 87· *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 81· *Μέρες*, τ. Δ', ό.π., 142· *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 313· *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 271-272· *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 159, 267· *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 249, 265, 306· *Δοκιμές*, τ. Γ', ό.π., 189· Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, «Αγαπητέ μου Γιώργο», τ. Α', ό.π., 102, 159, 248· Ιωάννα Τσάτσου, ό.π., 112· Γιώργος Σεφέρης - Ανν Φίλιπ, *Συνομιλία*, ό.π., 73-74. Για τη σύμπλευση του Σεφέρη με τον Alain στο θέμα αυτό, βλ. Γιώργος Σεφέρης & Αντρέας Καραντώνης, *Αλληλογραφία 1931-1960*, ό.π., 97.

<sup>167</sup> Βλ. σχετικά: Εύα Σημαντώνη-Μπουρνιά, *Αττικά κλασικά επιτύμβια ανάγλυφα. Σημειώσεις για τους φοιτητές του Ιστορικού-Αρχαιολογικού Τμήματος*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1988, 11.

<sup>168</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Α'»: «Μυθιστόρημα» (1935): *Ποιήματα*, ό.π., 43.

των επιτυμβίων εξηγείται καλύτερα αν οι στίχοι του Α΄ ιδωθούν σε συσχετισμό με το ποίημα «Η απόφαση της λησμονιάς»: «Στάσου διαβάτη [...]»,<sup>169</sup> προτρέπει η φωνή του ποιήματος στο πρότυπο των επιτύμβιων επιγραφών,<sup>170</sup> στάσου και δεξ τη φρίκη που εκτυλίσσεται μπροστά σου και προσπάθησε να στοχαστείς αυτά που βλέπεις: μην προσπεράσεις βιαστικά, μην κλείσεις τα μάτια σου στο αποκρουστικό θέαμα, δεν ωφελεί· οι προηγούμενοι έκαναν το ίδιο και κατέληξαν με δυο μεγάλους πολέμους και άπειρες απώλειες στο ενεργητικό τους («Γενιά θυσιασμένη. Γενιά που έχει τη νιότη της ακουμπισμένη σ' έναν πόλεμο. Που προσμένει έναν άλλο πόλεμο για την ώριμή της ηλικία»<sup>171</sup>). Κάποιοι από αυτούς ωστόσο ήταν τεχνίτες και είχαν μάθει να δουλεύουν «ταπεινά και με γαλήνη»· έκαναν λοιπόν τον πόνο τους άρπα, όπως θά 'λεγε ο Κ. Γ. Καρυωτάκης, και βρήκαν τη δύναμη να πουν – ή, πιο σωστά, να χαράξουν – τα «λιγοστά τους λόγια»:<sup>172</sup>

*Κι αυτά που γίνονταν είχαν την ίδια γαλήνη με τούτα που βλέπεις [= διαβάτη]  
είχαν την ίδια γαλήνη γιατί δεν περίσσευε ψυχή να συλλογιστούμε  
εκτός απ' τη δύναμη να χαράζουμε λίγα σημάδια στις πέτρες  
που άγγιζαν τώρα πια το βυθό κάτω απ' τη μνήμη.<sup>173</sup>*

Η φωνή του ποιήματος που παραινεί το διαβάτη είναι η φωνή ενός νεκρού, μια φωνή που έρχεται από το παρελθόν, από τον χώρο της παράδοσης. «Είναι δύσκολο ν' απαλλαγεί ο κάθε άνθρωπος από τον αόρατο χορό των γερόντων που τον παρακολουθούνε σ' όλη του τη ζωή. Τον επίτιμο αγώνα με τους προγόνους [...]», θα πει ο Σεφέρης<sup>174</sup> κι αλλού θα σημειώσει (αυτή

<sup>169</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Η απόφαση της λησμονιάς»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, α΄» (1940): *Ποιήματα*, ό.π., 183. Για την αποστροφή στον διαβάτη/ταξιδιώτη, βλ. «Επιτύμβιο στη γάτα μου την Τούτη» (στ. 2) και «Οι γάτες τ' Αϊ-Νικόλα» (στ. 12). Επίσης η κριτική έχει επανειλημμένα επισημάνει ότι το ποίημα «Ευριπίδης, Αθηναίος» έχει τον χαρακτήρα επιτύμβιου επιγράμματος, βλ. Filippo Maria Pontani, «Euripide, ateniese (su un epigramma neogreco)», *Dioniso* 1-2 (Ιανουάριος - Ιούνιος 1962) 58-62, Ξ. Α. Κοκόλης, «Ένα χειρόγραφο του ποιήματος «Ευριπίδης, Αθηναίος». Περιγραφή και σχόλια» (1976): *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1993, 209, Mario Vitti, *Φθορά και λόγος*, ό.π., 244, Γιάννης Δάλλας, «Το ποίημα-ιστορία ως εξέλιξη του έργου του Σεφέρη» (1988): *Πλάγιος λόγος. Δοκίμια κριτικής εφαρμογής*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989, 170, Κατερίνα Κρίκου-Davis, *Κολόκες*, ό.π., 103, Christos Papazoglou (εισ. - μτφρ. - σχόλ.), Γιώργος Σεφέρης / Georges Seféris, *Ημερολόγιο καταστρώματος, Γ΄ / Journal de bord, III, ...Κύπρον, οὐ μ'έθέσπισεν... / ...Chypre, οὐ [Apollon] m'ordonna par oracle...*, Παρίσι - Αθήνα, Publications Langues'Ο - Νεφέλη, 2002, 313· διαφορετική άποψη έχει ο Φάνης Ι. Κακριδής, ««Ευριπίδης, Αθηναίος» του Γ. Σεφέρη. Πρώτη προσπάθεια συστηματικού σχολιασμού»: *Αφιέρωμα στον καθηγητή Λίνο Πολίτη*, Θεσσαλονίκη, Τυπογραφία Ν. Νικολαΐδη, 1979, 326.

<sup>170</sup> Βλ. αναλυτικότερα: Margherita Guarducci, *Η ελληνική επιγραφική. Από τις απαρχές ως την ύστερη ρωμαϊκή αυτοκρατορική περίοδο* (1987), (μτφρ.: Κώστα Κουρεμένος, εποπτεία - βιβλιογραφική ενημέρωση: Σοφία Ανεζίρη, Χαράλαμπος Κριτζάς, Κωνσταντίνος Μπουραζέλης), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2008, 452-453.

<sup>171</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ΄, ό.π., 28 (εγγραφή: 6.9.1935).

<sup>172</sup> Βλ. συνδυαστικά τα ποιήματα του Σεφέρη «Πάνω σ' έναν ξένο στίχο» και «Ένας γέροντας στην ακροποταμιά»: *Ποιήματα*, ό.π., 88 και 201 αντίστοιχα, και του Κ. Γ. Καρυωτάκη, «Ευγένεια»: «Πληγωμένοι θεοί»: «Νηπενθή» (1921): *Τα ποιήματα (1913-1928)*, (φιλολογ. επιμ: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Νεφέλη, 1992, 47.

<sup>173</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Η απόφαση της λησμονιάς», ό.π., 184.

<sup>174</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Εισαγωγή στον Θ. Σ. Έλιοτ» (1936): *Δοκίμες*, τ. Α΄, ό.π., 25. Δέκα χρόνια μετά, το 1946, ενόσω βρίσκεται στον Πόρο, ο Σεφέρης πιάνει να ξαναδιαβάσει τα *Τέσσερα κουαρτέτα* του Έλιοτ και ξεχωρίζει



τη φορά πιο δεκτικός έναντι των προγόνων): «η προσωπική μου εμπειρία μου δείχνει πως το πράγμα που με βοήθησε, περισσότερο από κάθε άλλο, δεν ήταν οι αφηρημένοι στοχασμοί ενός διανοουμένου, αλλά η πίστη και η προσήλωσή μου σ' έναν κόσμο ζωντανών και πεθαμένων· στα έργα τους, στις φωνές τους, στο ρυθμό τους, στη δροσιά τους».<sup>175</sup> Όταν οι φωνές (ή τα «σημάδια στις πέτρες») αγγίζουν «το βυθό κάτω απ' τη μνήμη» πάει να πει πως πέρασαν στο ομαδικό υποσυνείδητο, πως έγιναν μέρος της ομαδικής ψυχής, της ψυχής του λαού.<sup>176</sup> Στο θέμα της καταποντισμένης μνήμης θα επανέλθει ο Σεφέρης σχολιάζοντας τη διάκριση που έκανε ο E. M. Forster ανάμεσα στις δύο προσωπικότητες του ανθρώπου, στην επιφανειακή και στην εσώτερη:

Ας ξαναγυρίσουμε [...] σ' εκείνη την εσώτερη προσωπικότητα που έχει κάτι το κοινό με τις βαθύτερες προσωπικότητες των άλλων, που βρίσκεται στους σκοτεινούς μυχούς της ύπαρξής μας. Χωρίς ν' αντλήσουμε από αυτή, δεν μπορούμε να δημιουργήσουμε έργο πρώτης ποιότητας, μας έλεγε ο Forster. Εκεί, στους σκοτεινούς μυχούς της ύπαρξής μας, θα συναντήσουμε και την παράδοση του ανθρώπου, θα πρόσθετα. Η μάθηση είναι μέγα αγαθό· ασφαλώς χρειάζεται μάθηση πολλή για να γίνει ένας ποιητής. Όμως αν δεν πάνε ως εκεί, κι αν δεν αγγίζουν εκείνη την καταποντισμένη μνήμη, τ' αγαθά της μάθησης θα μείνουν εξωτερικά στολίδια χωρίς αξία.<sup>177</sup>

Κάποτε τα στολίδια εντυπωσίαζαν, πλέον δεν αρκούν (B': «Ακόμη ένα πηγάδι μέσα σε μια σπηλιά. / Άλλοτε μας ήταν εύκολο ν' αντλήσουμε είδωλα και στολίδια / για να χαρούν οι φίλοι που μας έμεναν ακόμη πιστοί»<sup>178</sup>). Τώρα τα δάχτυλα πρέπει να αγγίζουν το φιλιατρό της παράδοσης, να πάρουν λίγη από τη δροσιά του, να αντλήσουν από τα βαθιά μνημονικά του κοιτάσματα. Ο Σεφέρης θέτει ευθέως το δίλημμα: «Τώρα που ο τριγυρινός μας κόσμος μοιάζει να θέλει να μας κάμει τρόφιμους ενός οικουμενικού πανδοχείου, θα την απαρνηθούμε άραγε αυτή τη μνήμη;».<sup>179</sup> Η απάντηση είναι φυσικά αρνητική και ο ποιητής τη δίνει μέσα από το

---

ένα απόσπασμα από το «East Coker» που λέει ότι αν το είχε διαβάσει στα 1935, θα το είχε βάλει επιγραφή στο *Μυθιστόρημα*, βλ. *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 59. Σ' αυτό ο Έλιοτ πραγματεύεται το θέμα της παράδοσης με όρους που θυμίζουν αρκετά το Α' του *Μυθιστορήματος*. Παραθέτουμε σε ελληνική μετάφραση: «Καθώς γερνάμε / ο κόσμος γίνεται πιο ξένος, το μοτίβο πιο περίπλοκο / των νεκρών και των ζωντανών. Όχι η έντονη στιγμή / απομονωμένη, χωρίς πριν και μετά, / αλλά μια ζωή που φλέγεται κάθε στιγμή / κι όχι η ζωή ενός ανθρώπου μόνο / αλλά αρχαίων λίθων που δεν μπορούν ν' αποκρυπτογραφηθούν», Τ. Σ. Έλιοτ, «V»: «East Coker»: *Τέσσερα Κουαρτέτα*, ό.π., 81.

<sup>175</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Η γλώσσα στην ποίησή μας» (1964): *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 176.

<sup>176</sup> Μεταχειριζόμαστε σκόπιμα όρους που χρησιμοποίησε ο ποιητής για την «ομαδική ψυχή», την «ψυχή του λαού», βλ. *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 462, για το «ομαδικό υποσυνείδητο», βλ. *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 145.

<sup>177</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Η γλώσσα στην ποίησή μας», ό.π., 177. Πρβλ. το εξίσου καίριο απόσπασμα από τις *Μέρες Ε'*: «οι ποιητές, αν είναι καλή η ποίησή τους, αντλούν από μια πείρα της ζωής, καταποντισμένη πολύ βαθιά, που όλοι μας, μικροί και μεγάλοι, την έχουμε μέσα μας· πόσο το νιώθουμε αυτό, δεν το ξέρω. Αυτές είναι οι ρίζες που τους κάνουν να επικοινωνούν μαζί μας», *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 168. Για την καταποντισμένη μνήμη, βλ. ακόμα: *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 246.

<sup>178</sup> Γιώργος Σεφέρης, «B'»: «Μυθιστόρημα» (1935): *Ποιήματα*, ό.π., 44.

<sup>179</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Η γλώσσα στην ποίησή μας», ό.π., 178.

στόμα του Αισχύλου: «Μέμνησο». «Μέμνησο λουτρῶν οἷς ἔνοσφίσθης», η γνωστή φράση από τις *Χοηφόρες* που βάζει ως επιγραφή στο Γ΄ του *Μυθιστορήματος*:

Γ΄

Μέμνησο λουτρῶν οἷς ἔνοσφίσθης

*Ἐύπνησα με το μαρμάρينو τούτο κεφάλι στα χέρια  
που μου εξαντλεί τους αγκώνες και δεν ξέρω πού να τ' ακουμπήσω.  
Ἐπεφτε στο όνειρο καθώς έβγαίνα από το όνειρο  
έτσι ενώθηκε η ζωή μας και θα είναι πολύ δύσκολο να ξαναχωρίσει.*

*Κοιτάζω τα μάτια μήτε ανοιχτά μήτε κλειστά  
μιλώ στο στόμα που όλο γυρεύει να μιλήσει  
κρατώ τα μάγουλα που ξεπέρασαν το δέρμα.  
Δεν έχω άλλη δύναμη*

*τα χέρια μου χάνονται και με πλησιάζουν  
ακρωτηριασμένα.<sup>180</sup>*

Το Γ΄ είναι ένα ποίημα που έχει για θέμα του τη σχέση του καλλιτέχνη με την παράδοση. Η καταποντισμένη μνήμη έρχεται και βρίσκει τον ομιλητή-ποιητή καθώς βγαίνει από το όνειρο, σαρκώνεται, γίνεται ένυλη, γίνεται το μαρμάρينو κεφάλι του (αρχαίου) ελληνικού πολιτισμού που αυτός στήνει μπροστά του και προσπαθεί να διαχειριστεί. Μεγάλο το βάρος. Το κεφάλι δεν ανταποκρίνεται: τα μάτια του απλανή, το στόμα δεν αρθρώνει λέξη. Ο ποιητής βγαίνει ακρωτηριασμένος από την πρώτη αναμέτρησή του με τους προγόνους: θα ακολουθήσουν κι άλλες. Τα χέρια του δε θα αργήσουν να ανακτήσουν τη δύναμή τους και εκείνος θα ξαναριχτεί στη μάχη, θα επιχειρήσει πάλι να διασχίσει τον σκοτεινό ποταμό της τέχνης του («Όμως να λάμνεις στο σκοτεινό ποταμό / πάνω νερά: / να πηγαίνεις στον αγνοημένο δρόμο / στα τυφλά, πεισματάρης / και να γυρεύεις λόγια ριζωμένα / σαν το πολύροζο λιόδεντρο – / άφησε κι ας γελούν»<sup>181</sup>), όπως όλοι εκείνοι οι άξιοι «κολυμπητάδες» που αγωνίστηκαν να δουν την άλλη Ελλάδα:

<sup>180</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Γ΄»: «Μυθιστόρημα» (1935): *Ποιήματα*, ό.π., 45.

<sup>181</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Θ΄»: «Θερινό Ηλιοστάσι»: «Τρία κρυφά ποιήματα» (1966): *Ποιήματα*, ό.π., 301. Είναι προφανές ότι εδώ τίθεται το θέμα του «σκοτεινού δάσους», της «selva oscura», που για τον Σεφέρη ισοδυναμούσε με το κατώφλι κάθε ποιητικής εμπειρίας: συνήθιζε μάλιστα να το συνδέει με τα λόγια του Ιωάννη του Σταυρού: «Εκείνος που μαθαίνει τις πιο φίνες λεπτομέρειες μιας τέχνης *προχωρεί πάντα στα σκοτεινά* και όχι με την αρχική του γνώση, γιατί αν δεν την άφηνε πίσω του, ποτέ δε θα μπορούσε να ελευθερωθεί από αυτήν», Γιώργος Σεφέρης, «Μονόλογος πάνω στην ποίηση», ό.π., 153-154. Για το ίδιο ζήτημα, βλ. *Μέρες*, τ. Β΄, ό.π., 34· *Μέρες*, τ. Γ΄, ό.π., 211· *Μέρες*, τ. Δ΄, ό.π., 331· *Δοκιμές*, τ. Α΄, ό.π., 461-462· *Δοκιμές*, τ. Β΄, ό.π., 23, 164, 182-183, 249, 275, 310· Νάνος Βαλαωρίτης - Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία (1945-1968) και τριάντα τέσσερις επιστολές του Νάνου Βαλαωρίτη στον Γ. Κ. Κατσίμπαλη (1947-1950)*, (εισ.: Avi Sharon, φιλολογ. επιμ.: Λίλα Θεοδόση), Αθήνα, Ύψιλον / βιβλία, 2004, 134· *This Dialectic of Blood and Light. George Seferis – Philip Sherrard. An exchange:*

Να νοσταλγείς τον τόπο σου, ζώντας στον τόπο σου, τίποτε δεν είναι πιο πικρό. Ωστόσο νομίζω πως αυτό το συναίσθημα, συνειδητό ή όχι – αδιάφορο, χαρακτηρίζει όσους από τους ανθρώπους μας των εκατό τόσων τελευταίων χρόνων αξίζει να τους λογαριάζει κανείς. Οι μεγάλοι κολυμπητάδες, που αγωνίστηκαν, όσο κρατούσαν τα μπράτσα τους, να φτάσουν και να ιδούνε από πιο κοντά αυτό το σκληρό νησί του Αιόλου, την άλλη Ελλάδα [Όλοι τους βούλιαξαν...].<sup>182</sup>

Ο Σεφέρης δε μιλά αφηρημένα. Αν, όπως λέει, ο ποιητής του *Ερωτόκριτου* «δίνει την εντύπωση ότι τον σηκώνει η γλώσσα και τον οδηγεί, όπως ένας κολυμπητής που κολυμπά σ' ένα ποτάμι, σύμφωνα με το ρέμα»,<sup>183</sup> οι Νεοέλληνες ποιητές από την εποχή του Σολωμού και εξής χρειάστηκε να παλέψουν ενάντια στο (καθαρευουσιάνικο) ρέμα, να δώσουν μάχη για να καθιερώσουν την ομιλούμενη, τη γλώσσα του λαού, σε γλώσσα της ποίησης.<sup>184</sup> Το τι σήμαινε για τον Σεφέρη ο αγώνας για τη γλώσσα φανερώνει το γεγονός ότι υψώνει το γλωσσικό σε

---

1947-1971, (φιλολογ. επιμ.: Denise Sherrard), Λίμνη Ευβοίας, Denise Harvey, 2015, 381· Γιώργος Σεφέρης - Ανν Φιλίπ, *Συνομιλία*, ό.π., 45-46· *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 227. Βλ. ακόμα τη μελέτη του Νάσου Βαγενά, «Η ποιητική του δάσους» (1993): *Ηειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, Στιγμή, 1994, 13-19. Ιδιαίτερα αποκαλυπτικό ωστόσο για τη σύνδεση αφενός του ποιητή-τεχνίτη με την εμπειρία του «σκοτεινού δάσους» και αφετέρου της φιλοσοφίας του Alain με εκείνης του Ιωάννη του Σταυρού είναι το εξής απόσπασμα επιστολής του Σεφέρη στον Κατσιμπαλή (Λονδίνο, 14.1.1932): «Ένας τεχνίτης που έχει μπροστά του κάτι να κατασκευάσει, αναγκαστικά διαφορετικό απ' ό,τι έφτιασε ως εκείνη τη στιγμή, δεν έχει ποτέ βρει το δρόμο του, ή καλύτερα όλο το πρόβλημα είναι να βρει ένα δρόμο που τον οδηγεί εκεί που θέλει να φτάσει τη στιγμή εκείνη, δρόμο τελείως άχρηστο για οτιδήποτε άλλο, ή ακόμη καλύτερα αν χρησιμοποιήσει τον παλιό δρόμο που βρήκε άλλος, μπορεί να είναι βέβαιος πως πήρε το στραβό το δρόμο. Αυτή είναι για μένα η έννοια του «μυστηρίου» του Αι-Γιάννη γράφοντας πως «celui qui apprend de plus fines particularités dans un métier ou dans un art va toujours dans l'obscur et non par son savoir primitif parce que s'il ne l'abandonnait derrière soi jamais il ne parviendrait à s'en libérer». Μπορείς υποθέτω τώρα να τον εξηγήσεις του Παλαμά το λόγο αυτό, που είναι για μένα ένας μεγάλος λόγος ενός ποιητή και ενός τεχνίτη. Κάποτε ο Alain μπαίνοντας στην τάξη (Γυμνασίου) πριν αρχίσει να μιλήσει στα παιδιά πήγε στον πίνακα κι έγραψε «Il faut prendre toujours le chemin le plus long» (από τον Πλάτωνα νομίζω), θα πρόσθετα l'inconnu. Δυστυχώς εμείς τα μαθαίνουμε αυτά πολύ αργότερα, γιατί οι δικοί μας δάσκαλοι μας μάθαιναν τα τέσσερα είδη των υποθετικών λόγων χρόνια ολόκληρα», Γ. Κ. Κατσιμπαλής & Γιώργος Σεφέρης, *Αγαπητέ μου Γιώργο*, τ. Α', ό.π., 159-160.

<sup>182</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 33 (εγγραφή: «Αύγουστος [1936]. Αίγινα, οικία Φλώρου»). Δεν είναι η πρώτη φορά που ο Σεφέρης αναφέρεται στην Αιολία, αφού ήδη από το 1931, σε ένα ποιητικό σχέδιασμα με τίτλο «Ταξίδι» που καταγράφει στο ημερολόγιό του (18.1.1931), χρησιμοποιεί τον ομηρικό μύθο του πλωτού νησιού για να περιγράψει την τραγική αστάθεια της εποχής του: της πολιτείας και των «συντρόφων» του. Λίγες μέρες αργότερα (22.1.1931) παραθέτει κάποιους επιπλέον στίχους, ενώ φαίνεται πως αμφιταλαντεύεται για το όνομα του ποιήματος: είναι ανάμεσα στο «Ταξίδι» και στο «Αιολία». Σε επόμενη εγγραφή (25.5.1931) παραδέχεται πως το «Ταξίδι» «έχει κολλήσει», πως η σύνθεση δεν προχωρά, βλ. *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 134, 135 και 137 αντίστοιχα. Για το πώς η «Αιολία» γονιμοποίησε μεταγενέστερες συνθέσεις του όπως οι «Σημειώσεις για μια «Εβδομάδα»» και κατ' επέκταση το *Μυθιστόρημα*, βλ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Η γονιμότητα μιας σύνθεσης», ό.π., 26-33. Στα χρόνια που ακολουθούν ο Σεφέρης επανέρχεται στην Αιολία με σύντομες δηλώσεις του (*Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 103, *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 32-33, 356, *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 124) αλλά είναι τον Σεπτέμβριο του 1959 που αποπειράται να ξαναγράψει ένα ποίημα αντίστοιχης θεματικής, το οποίο σκόπευε να συμπεριλάβει σε μια σειρά 24 ποιημάτων με τίτλο «Σχέδια για ένα καλοκαίρι, Β'». Στις *Μέρες Ζ'*, λοιπόν, εντοπίζεται ένα δεύτερο ποιητικό σχέδιασμα για το πλωτό νησί του Αιόλου που επιγράφεται πλέον ξεκάθαρα «Αιολία», βλ. *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 127-128 (εγγραφή: 20.9.1959).

<sup>183</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ερωτόκριτος» (1946): *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 296-297.

<sup>184</sup> Ο Σεφέρης είχε βέβαια υπόψη του τον σολωμικό διάλογο μεταξύ του ποιητή και του σοφολογιότατου, όπου ο ποιητής καταφέρεται εναντίον της λόγιας γλώσσας υπερασπιζόμενος την ομιλούμενη, βλ. Γιώργος Σεφέρης - Ανν Φιλίπ, *Συνομιλία*, ό.π., 23. Για τον διάλογο, βλ. Διονύσιος Σολωμός, *Άπαντα*, τ. Β': *Πεζά και Ιταλικά*, (έκδ. - σημ.: Λίνος Πολίτης), Αθήνα, Ίκαρος, 1998 [5η 1η: 1955], 9-27, 28-30.

κύριο μέλημα της γενιάς του: «Η γενιά μας θα έχει να κάνει πρώτα πρώτα μιαν απογραφή, και μια αναπροσαρμογή των αξιών του τόπου μας μέσα στην ιστορία του, να συνεχίσει και να ολοκληρώσει τα έργα που άρχισαν οι παλαιότεροι όπως είναι π.χ. το γλωσσικό και να δώσει τα σημάδια που μπορεί να δώσει της αξιοφροσύνης της [...]».<sup>185</sup> Δεν είναι μόνο η ιδιότητα του συγγραφέα που τον κάνει να νοιάζεται για τη γλώσσα: το ζήτημα της γλώσσας τον απασχολεί ως Έλληνα και ως άνθρωπο γενικότερα. Έχοντας επίγνωση ότι η γλώσσα αποτελεί φορέα ιδεών επιθυμεί να την καταστήσει το κατάλληλο όργανο που θα στεγάσει την ιδέα του ελληνισμού, «αυτή την ιδέα της ανθρώπινης αξιοσύνης και της ελευθερίας».<sup>186</sup> Εδώ θα πρέπει να τονιστεί ότι ο Σεφέρης διέβλεπε μια ενότητα σε όλες τις γνήσιες μορφές έκφρασης του ελληνισμού, κάτι που φαίνεται καθαρά σε μια εγγραφή καταχωρημένη στο ημερολόγιό του τον Σεπτέμβριο του 1941, όπου σημαντικές προσωπικότητες των γραμμάτων και των τεχνών, της επιστήμης και της πολιτικής, που με το έργο τους συνέβαλαν στη διαμόρφωση της πνευματικής φυσιογνωμίας του ελληνισμού, όπως επίσης και μνημεία της τέχνης και πνευματικά κέντρα και πολιτισμικά σταυροδρόμια, μπαίνουν – παρά τη φαινομενική τους ανομοιογένεια – στο ίδιο ζύγι ώστε να καταδειχτεί ότι ο ελληνισμός στις πιο αληθινές και γι' αυτό στις μόνες ζωντανές εκφράσεις του τείνει πάντα προς την ίδια κατεύθυνση: αυτή που θέτει στο επίκεντρο τον άνθρωπο και τις αξίες του:

Αυτό το ιδιαίτερο στοιχείο του ελληνισμού ενσαρκώνεται κάθε τόσο σε διάφορες μορφές (που συμβαίνει να είναι και αντίθετες, ή αντιφατικές) και δεν προσδιορίζεται. Το νιώθουμε ωστόσο· έχει μια δική του, άλλη γεύση [...]· αλλά δεν έχει συνταγή. Ιδωμένοι από την άποψη αυτή ο Κάλβος, ο Βιζυηνός, ο Παλαμάς, ο Σολωμός, ο Καβάφης, ο Ψυχάρης, ο Γιαννόπουλος, ο Μακρυγιάννης, ο Βενιζέλος δείχνουν προς την ίδια κατεύθυνση· η Ακρόπολη, τα ψηφιδωτά του Καχριέ, η Αλεξάνδρεια, οι Δελφοί δείχνουν προς την ίδια κατεύθυνση. Και άμα καταλάβουμε την κατεύθυνση αυτή, μας βοηθούν να την ακολουθήσουμε ακόμη μακρύτερα ο Όμηρος, ο Αισχύλος και ο Ηρόδοτος – και ο Μπαχ και ο Σαίξπηρ, και όσοι μεγάλοι ακόμη – και η Αττική, και το κύμα του Αιγαίου, και ο έναστρος ουρανός. Ακόμη και όλη η ανθρώπινη πείρα που

---

<sup>185</sup> Το απόσπασμα ανήκει στις προσωπικές σημειώσεις του Σεφέρη από το φάκελο «Μυθιστόρημα» του αρχείου του πρωτοδημοσιεύτηκε από τον Αλέξανδρο Αργυρίου στο άρθρο του «Η ιστορική συνείδηση του Σεφέρη», ό.π., 4, απ' όπου αντιγράφουμε. Έχει σημασία να σημειωθεί ότι η γλωσσική διευθέτηση που απασχολούσε τον Σεφέρη και ένα μεγάλο μέρος των συγγραφέων της γενιάς του δεν αφορούσε μόνο την επικράτηση της δημοτικής έναντι της καθαρεύουσας αλλά και την εξομάλυνση της ίδιας της δημοτικής, ώστε να αποφεύγονται τα φαινόμενα της γλωσσικής ακαταστασίας και ασυνέπειας. Αυτή η ανάγκη οδήγησε σε εκτεταμένες συζητήσεις για τη σύγκλιση ενός συνεδρίου συγγραφέων με σκοπό τη σύσταση ενός γραμματικού τυπικού, ενός «γλωσσικού συμφώνου», ιδέα που τελικά δεν καρποφόρησε. Για το ζήτημα αυτό, βλ. Χριστίνα Ντουνιά, *Αργοναύτες και σύντροφοι*, ό.π., 96-109.

<sup>186</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 95 (εγγραφή: 5.1.1938).

μαζέψαμε ταξιδεύοντας το μεγάλο κόσμο. Γιατί, μαζί με άλλα, ελληνισμός θα πει ανθρωπισμός.<sup>187</sup>

Σε όλη τη μακρά πορεία του ο ελληνισμός έμεινε ανοιχτός σε πνευματικές ανταλλαγές και αλληλεπιδράσεις που πλούτισαν την οικουμενική και ανθρωπιστική του διάσταση. Αυτή την εικόνα του ελληνισμού αντιπαραθέτει ο Σεφέρης στη συνέχεια της εγγραφής με την ιδέα που έχουν για την Ελλάδα «οι κάπηλοι και οι ψευτοϊερωμένοι του ελληνισμού»,<sup>188</sup> θιασώτες μιας σχολαστικής παράδοσης που συντηρεί τους τύπους που κληροδότησε η αρχαιότητα. Ανάμεσά τους ανήκουν προφανώς και οι καθαρευουσιάνοι: «Με επιμονή, με το πάθος, με τον κόπο και το μόχθο, [οι καθαρευουσιάνοι] προσπαθούσαν να καθαρίσουν το έθνος από τα στίγματα του βαρβαρισμού και ελπίζανε πως σιγά-σιγά θα φτάσουμε στη γλώσσα και στην τέχνη του Σοφοκλή και του Πλάτωνα. Άξιος ο μισθός τους! Χαλάσανε και στερέψανε τις καλύτερες πηγές του ελληνισμού».<sup>189</sup>

Ο Σεφέρης ωστόσο δεν έπαυε να τονίζει ότι ο ελληνισμός δεν είναι αρχαιολογική ιδέα,<sup>190</sup> και αν αντιμετώπιζε τον δημοτικισμό σαν «ένα από τα πιο σημαντικά γεγονότα της Φυλής»<sup>191</sup> ήταν γιατί ήξερε ότι ο αγώνας για τη «ζωντανή γλώσσα»<sup>192</sup> ήταν ένας αγώνας για τη ζωντανή παράδοση. Ήδη το 1934, όταν ακόμα έγραφε το *Μυθιστόρημα*, ζητούσε να ξεχωρίσει τη ζωή στα αρχαία ερείπια, τα θεωρούσε μέρος μιας ζωντανής παρακαταθήκης που προσκαλούσε τον

---

<sup>187</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Δ', ό.π., 133-134 (ως Κακριέ τζαμί είναι σήμερα γνωστή η Μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη). Έναν αντίστοιχο κατάλογο προσώπων και πραγμάτων που συνθέτουν το αληθινό πρόσωπο του ελληνισμού παραθέτει ο Σεφέρης στην κατακλείδα του κειμένου «Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ παράλληλοι». Εκεί μας προτρέπει να τοποθετήσουμε τον Καβάφη στο σώμα της αδιαίρετης ελληνικής παράδοσης «όχι όπως εκείνοι που βλέπουν ορισμένα φωτεινά της ακρωτήρια μόνο, κάποια λαμπρά κομμάτια, κάποια μεγάλα ονόματα, αλλά όπως εκείνοι που αισθάνονται τα ψηφιδωτά μιας μικρής βυζαντινής εκκλησίας, τους Ίωνες φιλοσόφους, τους λαϊκούς στίχους της εποχής των Κομνηνών, τα επιγράμματα της Ανθολογίας, το δημοτικό τραγούδι, τον Αισχύλο, τον Παλαμά, τον Σολωμό, τον Σικελιανό, τον Κάλβο, τον Καβάφη, τον Παρθενώνα, τον Όμηρο· την ίδια στιγμή που ζουν τη σημερινή Ευρώπη και βλέπουν τα χαλασμένα μας τα σπίτια. Τότες, ίσως να μη φανεί τόσο αλλόκοτος [ενν. ο Καβάφης και ο κόσμος του] [...], *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 362-363. Βλ. ακόμα: *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 155 (Στο μουσείο της Ακρόπολης, 17.12.1939: «Κομμάτια σωμάτων που ανασαίνουν ακόμη· δείχνουν ό,τι έγινε καλύτερο και αργότερα και πάντα, υποθέτω, στην Ελλάδα. Εδώ μπορώ να συνδέσω, εύκολα, τον Αισχύλο, τον *Ερωτόκριτο*, τον Μακρυγιάννη και ό,τι υποφερτό θα μπορούσα να κάνω εγώ ο ίδιος»). Τέλος, για τον ελληνισμό ως άλλη όψη του ανθρωπισμού, βλ. *Δοκιμές*, τ. Γ', ό.π., 22.

<sup>188</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Δ', ό.π., 134.

<sup>189</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Διάλογος πάνω στην ποίηση» (1938): *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 98.

<sup>190</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 95 (εγγραφή: 5.1.1938).

<sup>191</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Διάλογος πάνω στην ποίηση», ό.π., 102.

<sup>192</sup> Βλ. όσα αναφέρει για το γλωσσικό: «Είναι η ώρα όπου ο αγώνας για τη ζωντανή γλώσσα παίρνει διαστάσεις. Δεν του έλειψαν οι υπερβολές – πράγμα, άλλωστε, πολύ φυσικό. Ο αγώνας αυτός συνεχίστηκε πολλά χρόνια. Υπερβαίνει τη λογοτεχνία. Χαρακτηρίζεται από μια θέληση ν' αντιμετωπιστεί το παρόν σε όλους τους τομείς του. Στρέφεται με θέρμη προς τη δημόσια εκπαίδευση. Απορρίπτει τα έτοιμα σχήματα και τις απολιθωμένες ιδέες. Θέλει ασφαλώς να διατηρήσει την κληρονομιά των αρχαίων, αλλά συνάμα στρέφεται προς το λαό: θέλει να φωτίσει το ένα με το άλλο. Αναρωτιέται, τι είμαστε εμείς, τώρα», Γιώργος Σεφέρης, «Λίγα για τη νεότερη ελληνική παράδοση», ό.π., 364.

διάλογο με τον Νεοέλληνα: αυτός ο τρόπος προσέγγισης της αρχαιότητας δεν είχε να κάνει σε τίποτα με την αρχαιομάθεια των σχολικών του χρόνων:

Καθώς κοιτάζα από κοντά το Κάστρο της Αθήνας, σπηλιές και λεπτομέρειες του Βράχου, συλλογίστηκα μια στιγμή την «ερά ημίονο» που μας έλεγαν στο σκολειό. Ναι, φυσικά, από μικροί σωρεύουμε, ποιος λίγο ποιος πολύ, από δασκάλους (κάποτε καλούς) ή ακόμη από εφημερίδες (συνά της κακής ώρας), μάθηση, ολοένα περισσότερη μάθηση πάνω σ' αυτά τ' απομεινάρια. Όμως ανάμεσα σ' αυτά και σε σένα, μην το ξεχνάς, κυλά μια *παρούσα ζωή*, ένας διάλογος. Και δεν είναι μόνο ο δικός σου λόγος από χείλια ζωντανά, είναι και δικός τους λόγος (σκέψου το και προσδιόρισέ το κάποτε τούτο το τελευταίο). Το θέμα είναι να ξεχωρίσεις αυτή τη ζωή από το σωρό της μάθησης, αυτή την αμεσότητα, αυτή την παρουσία. Κοιτάζοντας τα μάρμαρα του Κάστρου, μάθε να το παραδέχεσαι ολόκληρο, και μάθε να καταργείς όσα σου δασκάλεσαν οι άλλοι – δεν είναι τόσο εύκολο.<sup>193</sup>

Η αντίληψη του Σεφέρη για τη ζωντανή εξέλιξη των πραγμάτων, για τη νέα ζωή που αποκτούν οι αρχαιότητες σε βάθος χρόνου, καθορίζει και τη στάση του απέναντι σε θέματα διαχείρισης της πολιτιστικής κληρονομιάς: δεν ενοχλείται, για παράδειγμα, από την πατίνα των μνημείων, τη θεωρεί αντίθετα «ξεκουραστική» για το μάτι<sup>194</sup> υποστηρίζοντας πως η χάρη τους

<sup>193</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 10 (εγγραφή: Ιούλιος 1934). Ο Σεφέρης αποκαλούσε Κάστρο την Ακρόπολη στο πρότυπο του Μακρυγιάννη. Όσο για την παράδοση της ιεράς ημίονου που μεταφέρει ο Πλούταρχος (*Βίοι παράλληλοι*, Μάρκος Κάτων, 5), λέγεται ότι όταν χτιζόταν το Εκατόμπεδο (ένας ναός εκατό ποδών μεταξύ του Παρθενώνα και του Ερεχθείου που καταστράφηκε από τους Πέρσες) ο δήμος των Αθηναίων αποφάσισε να αφήνει ελεύθερα στους αγρούς να βόσκουν όσα μουλάρια απόκαμαν. Ένα από αυτά όμως συνέχιζε να πηγαίνει μόνο του στην Ακρόπολη και θρυλείται ότι προπορευόταν των υποζυγίων που έσερναν τις άμαξες λες και ήθελε να τα παροτρύνει και να τους δώσει θάρρος. Με ψήφισμα του δήμου η ιερά αυτή ημίονος καθιερώθηκε να σιτίζεται δημοσίως μέχρι τον θάνατό της.

<sup>194</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 156 (εγγραφή: 17.12.1939). Αφορμή για το σχόλιο του Σεφέρη στάθηκε μια επίσκεψή του στο μουσείο της Ακρόπολης: στον αυλόγυρο του μουσείου διέκρινε ανάμεσα στα ερείπια μια σπασμένη αναμνηστική πλάκα που μνημόνευε το γεγονός της πτώσης ενός στύλου του ναού του Ολυμπίου Διός. Συλλαβίζοντας το καθαρευουσιάνικο επίγραμμα στο κέντρο της ο Σεφέρης παρατηρούσε: «Επιτύμβιο για την κολόνα, που τραγούδησε ο Βαλαωρίτης «σα να 'ταν ραχοκόκαλο προκατακλυσμαίο». Πού να την είχαν στήσει αυτή την πλάκα; Γιατί δεν την άφησαν εκεί που ήταν; Όλα τα θέλουν σοβαρά κι επίσημα σαν τα ονόματα των δρόμων. Μόλις πάει να πιάσει λίγη ξεκουραστική πατίνα, την καταστρέφουν», ό.π., 156 (ο λόγος για το ποίημα του Βαλαωρίτη «Προς την υπό λαίλαπος δεινής κρημνισθείσαν στήλην του Ολυμπίου Διός» [1876]). Πρβλ. το σχόλιο του Αλέξανδρου Παπαγεωργίου-Βενετά: «Είναι μια αναμνηστική πλάκα που μνημονεύει την πτώση της τρίτης μοναχικής στήλης του ναού του Ολυμπίου Διός, που ανετράπη μια θυελλώδη νύκτα του Οκτωβρίου του έτους 1852 και έμεινε έκτοτε σωριασμένη καταγής με έναν ιδιαίτερα καλαίσθητο τρόπο, σαν να έχει γείρει για να κοιμηθεί τον αιώνιο ύπνο. Είναι αξιοπρόσεκτο ότι ο γιγάντιος κίων δεν ανορθώθηκε από την αναστύλωση εδώ και εκατόν πενήντα χρόνια, αλλά έμεινε στην κατακεκλιμένη θέση του, τεκμήριο ενός ιστορικού συμβάντος (της θεομηνίας) αλλά και ιδιόμορφο αυθεντικό δείγμα μιας ερειπιώδους αρχιτεκτονικής. Οι Αθηναίοι του 19ου αιώνα, με τη γνωστή τους αρχαιολατρία αλλά και τη ρητορικότητα της εποχής, απηθανάτισαν την πτώση της στήλης με μian επιγραφή, η οποία κάποτε αργότερα φαίνεται ότι αφαιρέθηκε και κατέληξε στο λιθосωρό στην Ακρόπολη», *Η Αθήνα του Μεσοπολέμου μέσα από τις Μέρες του Γιώργου Σεφέρη. Μια διερευνητική ανάγνωση*, Αθήνα, Ίκαρος, 2007 [2η 1η: 2006], 153-154. Υπάρχουν δύο χαρακτηριστικές φωτογραφίες του Σεφέρη στην πεσμένη κολόνα του Ολυμπίου: η πρώτη τραβηγμένη το 1925 τον δείχνει να στηρίζεται ελαφρά επάνω της κοιτάζοντας τον φακό, ενώ η δεύτερη τραβηγμένη το 1938 (πιθανότατα από τον Κατσιμπαλη) τον δείχνει να ξεπροβάλλει χαμογελώντας μέσα από δυο σπασμένα μέλη της: η πρώτη δημοσιεύεται στο βιβλίο του Α. Παπαγεωργίου-Βενετά στο εξώφυλλο αλλά και στο εσωτερικό του, ό.π., 151, ενώ η δεύτερη στον τόμο: Σεφέρης και Μαρώ, *Αλληλογραφία*, τ. Α', ό.π., 305 (συνοδεύει επίσης τη μελέτη του Rex Warner, «Εισαγωγή στο έργο του Σεφέρη», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*

«είναι και στο φθαρτό τους»,<sup>195</sup> ενώ διαπιστώνει με ικανοποίηση τη λειτουργική ένταξή τους στο εκάστοτε παρόν έστω και αν αυτό σημαίνει την υλική τους επανεκμετάλλευση· δε χωρά αμφιβολία ότι η αντίδρασή του μπροστά στο έφιππο άγαλμα του μουσείου του Κεραμεικού που χρησιμοποιήθηκε σαν αγκωνάρι θα απογοήτευε τους αρχαιολόγους: «Μέσα στο Μουσείο σταματώ μπροστά σ' ένα μικρό ένιππο άγαλμα. Από τη μεριά που το βλέπω, το πλευρό του είναι κομμένο ίσια κάθετα, θα 'λεγες επίτηδες. Ο φύλακας μου λέει πως βρέθηκε στα θεμέλια των Μακρών Τειχών. Το είχαν χρησιμοποιήσει σαν ένα κοινό αγκωνάρι. Μια τέτοια πράξη μ' αρέσει. Είναι τόσο αντίθετη με τη μανία που έχουμε να συντηρούμε τα πιο ασήμαντα πράγματα». <sup>196</sup> Η διάσταση του Σεφέρη με τους αρχαιολόγους αποτυπώνεται και στον τρόπο που οι δύο πλευρές αντιλαμβάνονταν τα ακρωτηριασμένα σώματα: εκεί που αυτοί δεν έβλεπαν «παρά σπασμένα αγάλματα»,<sup>197</sup> ο Σεφέρης αναγνώριζε εικόνες της φριχτά κομματιασμένης ανθρωπότητας: εκεί που αυτοί ήθελαν να μνημειώσουν τα ερείπια, ο Σεφέρης μιλούσε για έναν κόσμο «που από την πέτρα, το ρημάδι, ξαναχτίζει».<sup>198</sup>

Επειδή όμως γράφοντας το *Μυθιστόρημα* δεν έγραφε αυτοαναφορικά αλλά με το βλέμμα στραμμένο στον άλλο άνθρωπο (Δ': «Και ψυχή / ει μέλλει γνώσεσθαι αυτήν / εις ψυχὴν / αὐτῆ βλεπτόν: / τον ξένο και τον εχθρό τον είδαμε στον καθρέφτη»<sup>199</sup>) και με τη σκέψη του κοντά στα πράγματα του κόσμου, ήξερε πως η εποχή της ανοικοδόμησης δεν είχε έρθει ακόμα – ο «καιρός του θερίζειν» μάλλον θα αργούσε. Το «ρημάδι» λοιπόν έπρεπε να δίνει τον κυρίαρχο τόνο στα γραπτά του: το ρημαγμένο τοπίο και οι ρημαγμένοι του άνθρωποι, οι τσακισμένες πέτρες (Η') και τα διαμελισμένα σώματα (Γ'). Αν σ' αυτό το κατακερματισμένο παρόν έρθει να προστεθεί το βάρος του παρελθόντος, όχι το βάρος της παράδοσης γενικά αλλά των νεκρών τύπων που συντήρησε και εξέθρεψε ο νεοκλασικισμός του νεοελληνικού 19ου αιώνα (είτε τον

---

3, τχ. 7 (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1947) 200). Στο θέμα της πατίνας επανέρχεται ο Σεφέρης με αφορμή τα Ελγίνεια μάρμαρα. Γνωρίζουμε ότι τα επισκεπτόταν από νεαρή ηλικία, όταν εργαζόταν στο Προξενείο του Λονδίνου, και ότι αγαπούσε ιδιαίτερα εκείνο που παρίστανε τον Ιλισό (βλ. *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 10: «Αγαπητέ μου Γιώργο», τ. Α', ό.π., 219). Στο ημερολόγιό του καταγράφονται και μεταγενέστερες επισκέψεις του στο Βρετανικό Μουσείο (βλ. *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 21: *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 144). Έκδηλη πάντως ήταν η απογοήτευσή του όταν είδε τα Ελγίνεια «καθαρισμένα» από την πατίνα τους: «[...] British Museum (Ελγίνεια Μάρμαρα): ποτέ δεν είχα δει τα ελληνικά μάρμαρα τόσο ελεεινά λερωμένα χωρίς πατίνα – θυμήθηκα Ζερβό που έλεγε περ[ασμένη] Κυριακή: «Πάει, χάθηκαν αυτά»», *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 271 (εγγραφή: 28.11.1960). Όπως θα πει αλλού: «Το μνημείο από μάρμαρο, χωρίς πατίνα, σαν το άγραφο χαρτί: θαρρείς προσμένει κάποια συμπλήρωση», *Δοκιμές*, τ. Γ', ό.π., 195· βλ. ακόμα: *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 259.

<sup>195</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 102 (εγγραφή: 21.6.1965).

<sup>196</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 148 (εγγραφή: 28.11.1939).

<sup>197</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Δ', ό.π., 383 (εγγραφή: 30.12.1944).

<sup>198</sup> Ο.π., 356 (εγγραφή: 13.9.1944).

<sup>199</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Δ'. Αργοναύτες»: «Μυθιστόρημα» (1935): *Ποιήματα*, ό.π., 46. Πρβλ. και τους στίχους που σημειώνονται στο χειρόγραφο του Δ' αμέσως μετά το πλατωνικό απόσπασμα: «μας κούρασαν τόσο πολλοί καθρέφτες / πολλοί καθρέφτες πέρασαν μπροστά μας και κοιτάξαμε / να ιδούμε ποιος μας οδηγούσε μέσα μας / να ιδούμε ποιες κλωστές μας έδεναν / με τόσες άλλες. // Ήταν καλά παιδιά οι σύντροφοι [...].», βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 2, υποφ. 1.

δούμε με τη μορφή του γλωσσικού αρχαϊσμού είτε με τη μορφή της ρομαντικής-ειδυλλιακής λατρείας των ερειπίων), τότε καταλαβαίνουμε ότι η μεσοπολεμική πραγματικότητα δεν ήταν εύκολα διαχειρίσιμη για τον Νεοέλληνα: ο Σεφέρης το δήλωσε αρκετά σκληρά επιγράφοντας το ΚΒ΄ του *Μυθιστορήματος* «Ευθανασία»<sup>200</sup> και μπορεί τελικά να αφαίρεσε το ουσιαστικό διατηρώντας μόνο την αριθμηση, το ερώτημα ωστόσο που θέλησε να μεταφέρει γράφοντας το ποίημα παραμένει ίδιο: μπορεί ένας άνθρωπος που έμαθε απ' τα περασμένα και δεν απέφυγε να αντιπαλέψει τις δυσκολίες του καιρού του να ελπίζει πως θα έχει τη ζωή άρα και το θάνατο «που γύρευε δικό του»;<sup>201</sup> Ή είναι άλλοι αυτοί που θα καθορίσουν το τέλος του;

### ΚΒ΄

*Γιατί πέρασαν τόσα και τόσα μπροστά στα μάτια μας  
που και τα μάτια μας δεν είδαν τίποτε, μα παραπέρα  
και πίσω η μνήμη σαν το άσπρο πανί μια νύχτα σε μια μάντρα  
που είδαμε οράματα παράξενα, περισσότερο κι από σένα,  
να περνούν και να χάνονται μέσα στο ακίνητο φύλλωμα μιας πιπεριάς*

*γιατί γνωρίσαμε τόσο πολύ τούτη τη μοίρα μας  
στριφογυρίζοντας μέσα σε σπασμένες πέτρες, τρεις ή έξι χιλιάδες χρόνια  
ψάχνοντας σε οικοδομές γκρεμισμένες που θα ήταν ίσως το δικό μας σπίτι  
προσπαθώντας να θυμηθούμε χρονολογίες και ηρωικές πράξεις  
θα μπορέσουμε;*

*γιατί δεθήκαμε και σκορπιστήκαμε  
και παλέψαμε με δυσκολίες ανύπαρχτες όπως λέγαν,  
χαμένοι, ξαναβρίσκοντας ένα δρόμο γεμάτο τυφλά συντάγματα,  
βουλιάζοντας μέσα σε βάλτους και μέσα στη λίμνη του Μαραθώνα,  
θα μπορέσουμε να πεθάνουμε κανονικά;<sup>202</sup>*

Ήταν τόσες οι εικόνες που πέρασαν μπροστά στα μάτια του Σεφέρη και των ανθρώπων της γενιάς του τα χρόνια εκείνα, τόσα τα γεγονότα, οι αλλαγές, οι πολιτικές εξελίξεις, ώστε δεν πρόλαβαν να συγκρατήσουν παρά σκιές (η κινηματογραφικών καταβολών εικόνα που επιλέγει ο ποιητής μεταφέρει με τον καλύτερο τρόπο την αίσθηση της ταχύτητας). «Παραπέρα» όμως «και πίσω» υπάρχει η μνήμη, όχι μόνο των τωρινών μα και των περασμένων (άλλωστε «τρεις χιλιάδες χρόνια και περισσότερα / πάνω στους ίδιους βράχους / πληρώνουμε το παραλλαγμένο

<sup>200</sup> Στο δακτυλόγραφο του ΚΒ΄, στον χώρο πάνω δεξιά, είναι γραμμένη και υπογραμμισμένη η λέξη «Ευθανασία», βλ. Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 2, υποφ. 1. Υποθέτουμε ότι ο ποιητής σκόπευε να την προσθέσει σαν τίτλο, όπως έκανε με τα ποιήματα «Δ΄. Αργοναύτες», «ΣΤ΄. Μ.Ρ.», «Ζ΄. Νοτιάς», «ΙΒ΄. Μποτίλια στο πέλαγο», «ΙΓ΄. Ύδρα», «ΙΖ΄. Αστυνάξ» και «Κ΄. [Ανδρομέδα]».

<sup>201</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Α΄. Σαντορίνη»: «Γυμνοπαϊδιά» (1936): *Ποιήματα*, ό.π., 76.

<sup>202</sup> Γιώργος Σεφέρης, «ΚΒ΄»: «Μυθιστόρημα» (1935): *Ποιήματα*, ό.π., 69.



παραμύθι»<sup>203</sup>), η μνήμη που επιστρέφει τις παραστάσεις της πραγματικότητας σαν σε όνειρο δημιουργώντας την ψευδαίσθηση ότι ίσως πέρασαν χωρίς να αγγίζουν τον μυχό της τρέχουσας ζωής<sup>204</sup> – «όμως οι ρίζες», θα γράψει αλλού ο Σεφέρης, «οι ρίζες δε μαραίνονται εύκολα / δε φεύγουν εύκολα τα μιάσματα / της αλλοφροσύνης, της αδικίας, της κενοσπουδίας».<sup>205</sup> Και μπορεί στη δεύτερη στροφική ενότητα του ποιήματος η μοίρα των Νεοελλήνων να συνδέεται ευθέως με το παρελθόν τους, με την ιστορία τους – υποδηλώνοντας ότι εκεί πρέπει να αναζητηθούν τα αίτια του σημερινού τους «βουλιάγματος» –, ωστόσο στην τρίτη στροφική ενότητα το τοπίο ξεκαθαρίζει και γίνεται σαφές ότι δεν είναι μόνο το χθες που τους βυθίζει αλλά και το σήμερα: ο γεμάτος «τυφλά συντάγματα» δρόμος που κλήθηκαν να ακολουθήσουν φέρνει στον νου την εμπόλεμη κατάσταση της Ελλάδας στο πρόσφατο παρελθόν (όπως αποδείχτηκε και στο προσεχές μέλλον) ενώ κεντρικής σημασίας είναι ο στίχος «βουλιάζοντας μέσα σε βάλτους και μέσα στη λίμνη του Μαραθώνα», με το συμπλεκτικό «και» να υποδεικνύει ότι εκτός από τα στεκάμενα νερά της αρχαιολατρίας (μιας αταβιστικής δηλαδή προσκόλλησης στα ηρωικά κατορθώματα των προγόνων) οι Έλληνες κινδύνευαν να βουλιάξουν μέσα στον βάλτο των δικών τους αδυναμιών, «μέσα στην απερίγραπτη μιζέρια των χαρακτήρων»<sup>206</sup> το αίτημα, λοιπόν, ενός «κανονικού» θανάτου έμενε ανοιχτό. Αντιγράφουμε από τη σημαντική εγγραφή της 10ης Απριλίου 1939:

Αυτός ο πόλεμος (πόλεμος κάτω από μια ειρήνη που είναι τρόπος-του-λέγειν) έχει τούτο το χαρακτηριστικό: Μια δύναμη του κακού βρήκε τον τρόπο να εξευτελίζει, να στραπατσάρει, να εκμηδενίζει έναν ολόκληρο κόσμο, βγάζοντας στην επιφάνεια την ιδιοτέλεια, τη δειλία, τη μικροπρέπεια, την ποταπότητα, που πάει να πιστέψει κανείς πως είναι οι βασικές ιδιότητες των ανθρώπων που κυβερνούν αυτό τον κόσμο. Η δύναμη αυτή του κακού έχει την όψη ενός τέλεια μηχανοποιημένου κτήνους,

<sup>203</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ο τελευταίος χορός»: «Γ'. Περιστατικά (1931-1971)»: *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', ό.π., 60. Το ποίημα φέρει ημερομηνία 26.11.1934 και σύμφωνα με τον Γ. Π. Σαββίδη προοριζόταν να ενταχθεί στο *Μυθιστόρημα*, ό.π., 154.

<sup>204</sup> Ο Σεφέρης μεταχειρίζεται συχνά την ιδέα της υπνοβασίας ως μεταφορά της ναρκωμένης συνείδησης: «Δε χρειάζεται να έχεις ιδιαίτερη οξύνοια για να νιώσεις αυτή την κατηφόρα. Ωστόσο αυτά τα πράγματα περνούν μέσα στο μυαλό των ανθρώπων και ξεχνιούνται από μian ασήμαντη αφορμή, σα να ήταν αντικείμενα ονειρού. Κι αυτό δεν είναι κάτι που γίνεται μόνο στην Ελλάδα: γίνεται σ' όλη την Ευρώπη. Ζούμε σε μια εποχή γενικής υπνοβασίας. [...]», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 114 (εγγραφή: 10.4.1939). Για το θέμα της υπνοβασίας, βλ. *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 241· *Μέρες*, τ. Δ', ό.π., 112, 169, 191· *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 127 (στο ποίημα «Αργώ»)· *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 64· *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 249, 252· *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 319· «Ημερολογιακές σημειώσεις του Γιώργου Σεφέρη», *Αντί* 98, ό.π., 36· *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 445· *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 330-331 (όπου ο Σεφέρης συνδέει την ιδέα του με την ηρακλείτεια ρήση που διάβασε στον Μάρκο Αυρήλιο (*Τὰ εἰς ἑαυτὸν*, VI, 42): «τοὺς καθεύδοντας, οἶμαι, ὁ Ἡράκλειτος ἐργάτας εἶναι λέγει καὶ συνεργοὺς τῶν ἐν τῷ κόσμῳ γινομένων»)· *Δοκιμές*, τ. Γ', ό.π., 116, 197 (ρήση Ηράκλειτου), 261 (η «κατάσταση υποχρεωτικής νάρκης» για την οποία μίλησε ο ποιητής στη δήλωσή του κατά της δικτατορίας)· *Γράμματα Σεφέρη – Λορεντζάτου*, ό.π., 135· Σεφέρης και Μαρώ, *Αλληλογραφία*, τ. Α', ό.π., 331· Γιώργος Σεφέρης - Ανν Φιλίπ, *Συνομιλία*, ό.π., 53 (ρήση Ηράκλειτου)· *Ἐξὶ νύχτες στὴν Ἀκρόπολη*, ό.π., 46 (ρήση Ηράκλειτου).

<sup>205</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ο τελευταίος χορός», ό.π., 60.

<sup>206</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 95 (εγγραφή: 5.1.1938).

ολωσδιόλου ανεύθυνου, γιατί ο άνθρωπος και η ανθρωπιά δεν παίζει κανένα ρόλο στο σύστημά της. Αυτή είναι η τιμωρία. Οι τιμωρούμενοι: μια λάσπη από αδυναμίες. Βουλιάζεις εκεί μέσα χωρίς κανένα κλωνάρι για να κρατηθείς. Δήμιοι και τιμωρούμενοι αξίζουν η μοίρα τους. Ας μη μιλούμε γι' αυτούς. Εκείνος που βουλιάζει έπαθε ένα ατύχημα, όπως μια αρρώστια ή ένα κεραμίδι στο κεφάλι, ας μη μιλάμε και γι' αυτόν. Αν θέλει, κι αν είναι άξιος, ας κοιτάξει να πεθάνει όπως αρμόζει σ' έναν τίμιο άνθρωπο.<sup>207</sup>

Παρ' όλα αυτά ο Σεφέρης δεν προτίθεται να κλείσει το *Μυθιστόρημα* απαισιόδοξα είναι ένα έργο προσφοράς και δεν πρέπει να αφήνει τον αναγνώστη χωρίς ελπίδα. Μπορεί ο κόσμος των ερειπίων να συνδέθηκε με αισθήματα σκοτεινά στο μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης,<sup>208</sup> ωστόσο λίγο πριν το τέλος, στο ΚΓ', ο Σεφέρης βάζει τα μάρμαρα «να λάμπουν στον ήλιο». Αλλάζει δηλαδή τον τόνο – έστω και προσωρινά<sup>209</sup> – από δραματικό σε λυρικό κάνοντας μια παραίνεση σαν αυτή «που λέμε σ' έναν κουρασμένο άνθρωπο ή έναν άρρωστο» προκειμένου να σηκωθεί.<sup>210</sup> «Λίγο ακόμα», λοιπόν:

<sup>207</sup> Ό.π., 113. Το ερώτημα «Πώς πεθαίνει ένας άντρας;» θέτει ευθέως ο Σεφέρης στην «Τελευταία μέρα», ποίημα που εμφανίζει αρκετά κοινά με το ΚΒ' του *Μυθιστορήματος* αφού και εκεί ο κόσμος του αφηγητή και της φίλης του οριοθετείται μεταξύ ενός ηρωικού παρελθόντος και ενός αντιηρωικού (παρά τη στρατιωτική του «επένδυση») παρόντος. Για το ποίημα, βλ. αναλυτικότερα: Έντμουντ Κήλυ, «Η «πολιτική» φωνή του Σεφέρη» (1972): *Μύθος και φωνή*, ό.π., 147-175, Ξ. Α. Κοκόλης, «Δεκαεννέα δελτία για το ποίημα «Η τελευταία μέρα»» (1975): *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, ό.π., 31-49, Αλέξανδρος Αργυρίου, «Γιώργος Σεφέρης. Ποιητική τέχνη και Ιστορία» (1979): *Δεκαεπτά κείμενα για τον Γ. Σεφέρη*, ό.π., 143-166 [τρίτη ομιλία], Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Στάσεις και αντιστάσεις του ποιητικού λόγου» (1980): *Γιώργος Σεφέρης. Μελετήματα*, ό.π., 115-138, Τάκης Καγιαλής, «Μικροσφαιρικά: «Η τελευταία μέρα» και ο Ιωάννης Συκουτρής», *Μικροφιλολογικά* 1 (Ανοιξη 1997) 17-20, Σάββας Παύλου, «Μικρή συμπλήρωση στο «Σεφέρης-Συκουτρής»», *Μικροφιλολογικά* 2 (Φθινόπωρο 1997) 39 (σε σχέση με το άρθρο του Τ. Καγιαλή), Ρόντρικ Μπήτον, *Περιμένοντας τον άγγελο*, ό.π., 247-249, Χρίστος Αλεξίου, «Το προανάκρουσμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στο *Ημερολόγιο Καταστροφών*, Α' του Γιώργου Σεφέρη»: *Τριαντάφυλλα και γιασεμιά. Τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού*, (επιμ.: Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου), Αθήνα, Gutenberg, 2012, 198-217.

<sup>208</sup> Βλ. Γ': «Ξύπνησα με το μαρμάρινο τούτο κεφάλι στα χέρια / που μου εξαντλεί τους αγκώνες και δεν ξέρω πού να τ' ακουμπήσω», Ε': «[...] γιατί γυρεύουμε την άλλη ζωή, / πέρα από τ' αγάλματα», ΣΤ': «Το περιβόλι με τα σιντριβάνια που ήταν στο χέρι σου / ρυθμός άλλης ζωής, έξω από τα σπασμένα / μάρμαρα και τις κολόνες τις τραγικές», ΙΕ': «Λυπήσου το σύντροφο που [...] βύθισε μέσα στον ήλιο σαν κοράκι πέρα απ' τα μάρμαρα, / χωρίς ελπίδα να χαρεί την αμοιβή μας», Κ' [Ανδρομέδα]: «κι έπειτα τα χαμόγελα, που δεν προχωρούν, των αγαλμάτων», *Ποιήματα*, ό.π., 45, 48, 49, 61 και 67, αντίστοιχα. Αυτά το 1934. Βλ. όμως και την εξίσου δυσοίωνη εικόνα των αγαλμάτων στο ποίημα «Raven» που γράφεται το 1937 στην Κορυτσά: «[Το κοράκι] μένει ακίνητο πάνω στις ώρες μου λίγο πιο ψηλά / σαν την ψυχή ενός αγάλματος που δεν έχει μάτια [...]», *Ποιήματα*, ό.π., 143.

<sup>209</sup> Υπάρχει βέβαια και το ποίημα ΚΔ' όπου ο Σεφέρης επαναφέρει τον δραματικό τόνο. Ωστόσο η προσφορά των έργων της αγάπης, η ανοιχτή δυνατότητα της επικοινωνίας ζώντων και τεθνεώτων και η διδαχή της γαλήνης δεν αφήνουν περιθώρια να εννοηθεί αρνητική απόληξη του *Μυθιστορήματος*. Για μια αναλυτικότερη προσέγγιση του ποιήματος, βλ. David Ricks, *Η σκιά του Ομήρου*, ό.π., 196-202.

<sup>210</sup> Βλ. Νάνος Βαλαωρίτης - Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία (1945-1968)*, ό.π., 53 (από επιστολή με ημερομηνία 12.7.1946). Πρόκειται για μια διευκρίνιση που κάνει ο Σεφέρης στον Βαλαωρίτη εν όψει της αγγλικής μετάφρασης των ποιημάτων του που ετοίμαζε ο τελευταίος σε συνεργασία με τους Bernard Spencer και Lawrence Durrell. Ας σημειωθεί ότι μια αντίστοιχη αλλαγή τόνου συμβαίνει και στην «Κίχλη». Να πως την περιγράφει ο Σεφέρης στο ημερολόγιό του: «Νομίζω ότι το τέλος του ποιήματος δεν είναι κακό (γ' μέρος), γιατί στηρίζεται καλά στα δυο πρώτα μέρη και γιατί κάποτε προσεγγίζει την ακρίβεια που θέλω. Σχετικά με τους τελευταίους στίχους αυτού του μέρους, το allegro, όπως θα το 'λεγα, ή το «λυρικό», όπως θα το 'λεγα (τόνος που έχω κάμποσα χρόνια να χρησιμοποιήσω), τούτο, παράξενο: Προτού ξεκινήσω χτες τ' απόγεμα για το περιβόλι, άφησα στο τραπέζι μου στίχους αρκετά σκοτεινούς (συναισθηματικά θέλω να πω)· ο τόνος χαμήλωνε ολοένα. Κατεβαίνοντας από το βουνό, συλλογίστηκα τη διδασκαλία του Μπασό στον Κικακού: «Δεν πρέπει να ταπεινώνουμε τα πλάσματα του

## ΚΓ΄

*Λίγο ακόμα  
θα ιδούμε τις αμυγδαλιές ν' ανθίζουν  
τα μάρμαρα να λάμπουν στον ήλιο  
τη θάλασσα να κυματίζει*

*λίγο ακόμα,  
να σηκωθούμε λίγο ψηλότερα.<sup>211</sup>*

Τα μάρμαρα μετέχουν στην εαρινή ανάσταση της κτίσης γιατί αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του ελληνικού τοπίου. Όπως θα πει ο Σεφέρης στον Keeley, «αυτά τα αγάλματα δεν είναι πάντα σύμβολα. Υπάρχουν. Αν ταξιδέψετε στην Ελλάδα, θα δείτε ότι τα αγάλματα ανήκουν στο τοπίο. Είναι πραγματικά. Το ίδιο και οι πέτρες. Οι πέτρες είναι κάτω από τα πόδια σου, αγαπητέ μου, ή είναι μπροστά σου, μπροστά στο χέρι σου για να τις χαϊδέψεις».<sup>212</sup> Έχει νόημα να σημειωθεί (αν και είναι λίγο ως πολύ εμφανές από τον προσανατολισμό που παίρνει η ποίησή του με το *Μυθιστόρημα* και τη *Γυμνοπαιδιά*) ότι αυτή η στενότερη παρατήρηση του ελληνικού τοπίου που σταδιακά οδήγησε τον Σεφέρη στη διαπίστωση ότι τα μνημεία είναι οργανικά ενταγμένα σ' αυτό<sup>213</sup> μπορεί να χρονολογηθεί με ασφάλεια από το 1934 κ.ε., αφότου δηλαδή επέστρεψε στην Ελλάδα και αποφάσισε να δώσει στην ποιητική του ένα κοινωνικότερο πρόσημο.

---

Θεού· το χάι-κái πρέπει να το αναστρέψεις, όχι: *Μια λιμπελούλα / βγάλε της τα φτερά / πιπεριά αλλά: Μια πιπεριά / βάλε της τα φτερά: / λιμπελούλα*. Όταν ξανάπιασα την πένα, *ανάστρεψα* πραγματικά τους στίχους που είχα γράψει αυτός ήταν ο σωστός τόνος», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε΄, ό.π., 76-77 (εγγραφή: 1.11.1946).

<sup>211</sup> Γιώργος Σεφέρης, «ΚΓ΄»: «Μυθιστόρημα» (1935): *Ποιήματα*, ό.π., 70. Το ποίημα μπορεί να διαβαστεί σε συσχετισμό με δύο μεταφράσεις του Σεφέρη: με το μέρος ΙΧ από το «Καράβι του θανάτου» του D. H. Lawrence: «Μην είναι απάτη; Ή μήπως η γλωμάδα αχνίζει λίγο ψηλότερα; / Α, στάσου, στάσου, να το χάραμα / το σκληρό γύρισμα στη ζωή / έξω από τη λησμονιά. [...]», και με το «Χωρίς ηλικία» του Paul Éluard: «Να 'ρθει στον κόσμο μια μέρα ακόμη // Θα πλατύνει ο ουρανός / Είχαμε βαρεθεί / Να κατοικούμε στα ερείπια του ύπνου / Στη χαμηλή σκιά της ανάπαυσης / Της κούρασης και της εγκατάλειψης // Η γης θα ξαναπάρει τη μορφή των ζωντανών σωμάτων μας / Ο άνεμος θα μας υπομείνει / Ο ήλιος και η νύχτα θα περάσουν μες στα μάτια μας / Χωρίς ποτέ να τ' αλλάξουν // Το σίγουρό μας διάστημα ο αγνός μας αέρας φτάνει / Για να γεμίσει την αργοπορία που έσκαψε η συνήθεια / Όλοι μαζί θ' αράξουμε σε μια καινούργια μνήμη / Και θα μιλήσουμε μαζί μια ευαίσθητη λαλιά», *Αντιγραφές*, ό.π., 46 και 103-104, αντίστοιχα. Η πρώτη μετάφραση δημοσιεύτηκε το 1939 και η δεύτερη το 1938, αμφότερες στα *Νέα Γράμματα*. Σε μια ενδιαφέρουσα σύγκριση του ΚΓ΄ με το ποίημα «Μνήμη, α΄» προχώρησε ο Diskin Clay, λέγοντας ότι και εκεί υπάρχει το άνθισμα των δέντρων την άνοιξη, το κυμάτισμα της θάλασσας και ένας πιθανός παινιγμός των μαρμάρων στη λέξη «μαρμαρυγή», βλ. Diskin Clay, «Light on Marble: Greece in the Early Poetry of George Seferis»: *Αντιφίλησις. Studies on Classical, Byzantine and Modern Greek Literature and Culture. In Honour of John-Theophanes A. Papademetriou*, (επιμ.: Eleni Karamalengou, Eugenia Makrygianni), Στουτγάρδη, Franz Steiner Verlag, 2009, 581.

<sup>212</sup> Γιώργος Σεφέρης - Edmund Keeley, *Αλληλογραφία 1951-1971*, ό.π., 18.

<sup>213</sup> Πολλά χρόνια μετά, το 1971, στο δοκίμιό του «Πάντα πλήρη θεών», θα χαρακτηρίσει τους αρχαίους ναούς «σπαρτούς» στα τοπία τους, βλ. *Δοκίμες*, τ. Β΄, ό.π., 345.

Η *Γυμνοπαιδία* γράφεται μέσα στο διάστημα φθινόπωρο-χειμώνας 1935,<sup>214</sup> έξι μήνες σχεδόν μετά την έκδοση του *Μυθιστορήματος*, πράγμα που εξηγεί την ενότητα που διέπει τις δύο συνθέσεις, ενότητα όχι μόνο τόνου αλλά και περιεχομένου: τη *Γυμνοπαιδία* διατρέχει η ιδέα της βυθισμένης, της καταποντισμένης μνήμης, της μνήμης που είναι ριζωμένη στα θεμέλια του άλλου καιρού (πρβλ. το Γ΄ του *Μυθιστορήματος*). Τι έρχεται να την ξυπνήσει; Ο ρυθμός της άλλης ζωής, οι λυρικοί χοροί «βαρέος ρυθμού» που τελούνταν στην αρχαία Θήρα προς τιμήν του Κάρνειου Απόλλωνα, γνωστοί ως «γυμνοπαιδίες»:<sup>215</sup>

*Σκύψε αν μπορείς στη θάλασσα τη σκοτεινή ξεχνώντας  
τον ήχο μιας φλογέρας πάνω σε πόδια γυμνά  
που πάτησαν τον ύπνο σου στην άλλη ζωή τη βυθισμένη.*<sup>216</sup>  
(Α΄. Σαντορίνη)

*Φωνές από την πέτρα από τον ύπνο  
βαθύτερες εδώ που ο κόσμος σκοτεινιάζει,  
μνήμη του μόχθου ριζωμένη στο ρυθμό  
που χτύπησε τη γης με πόδια  
λησμονημένα.*<sup>217</sup>

(Β΄. Μυκήνες)

Αξίζει να προσεχθεί ότι οι στίχοι προέρχονται από το αρχικό μέρος της «Σαντορίνης» και από το καταληκτικό των «Μυκηνών», γεγονός που καθιστά τη βυθισμένη μνήμη το Α και το Ω της σύνθεσης. Αν τώρα θέλαμε να προσδιορίσουμε σε ποιο από τα δύο ποιήματα βρίσκεται τη

<sup>214</sup> Στο τέλος της *Γυμνοπαιδίας* ο Σεφέρης βάζει ημερομηνία «Οχτώβρης 1935», ωστόσο ο Beaton κάνοντας την αντιπαραβολή με το δακτυλογραφημένο χειρόγραφο επισήμανε ότι η ημερομηνία πρώτης γραφής που δίνεται εκεί είναι «Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1935». Δεδομένου ότι τον Νοέμβριο του 1935 επέστρεψε στην Ελλάδα ο βασιλιάς Γεώργιος Β΄, ο Beaton μίλησε για το πολιτικό υπόβαθρο της σύνθεσης («ο Γιώργος θα προβεί εδώ στο πρώτο του δημόσιο σχόλιο σχετικά με την παλινόρθωση της μοναρχίας»), υπόβαθρο που ο Σεφέρης φρόντισε να καλύψει με διπλωματικότητα, βλ. Ρόντρικ Μπήτον, *Περιμένοντας τον άγγελο*, ό.π., 213-214.

<sup>215</sup> Ο Σεφέρης διάλεξε για επιγραφή της *Γυμνοπαιδίας* ένα απόσπασμα από τον *Οδηγό της Ελλάδος*: «Η Θήρα γεωλογικώς συνίσταται εξ ελαφρόπετρας και πορσελάνης, εν τω κόλπω δ' αυτής... εφάνησαν και κατεβυθίσθησαν νήσοι. Υπήρξε κέντρον αρχαιοτάτης θρησκείας ένθα ετελούντο λυρικοί χοροί αυστηρού και βαρέος ρυθμού καλούμενοι γυμνοπαιδία», *Ποιήματα*, ό.π., 73. Στο αρχείο του υπάρχει το χειρόγραφο σημειώμα του με το κείμενο του *Οδηγού* συμπληρωμένο στην αρχή με τα παρακάτω λόγια: «κατά δε τον κόλπον συνέβησαν καταβυθίσεις και ανυψώσεις εξ ων εφάνησαν ή εχάθησαν νησίδες... Ενταύθα ήτο το κέντρον της αρχαιοτάτης θρησκείας των δωριέων ένθα ετελούντο γυμνοπαιδία (χοροί παίδων προς τιμήν του καρνειού Απόλλωνος)», βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 2, υποφ. 1. Έχει επισημανθεί βέβαια ότι στην επιλογή του τίτλου δεν βάρυναν μόνο οι χοροί της αρχαιότητας αλλά και οι *Gymnopédies* του Eric Satie, τρία σύντομα κομμάτια για πιάνο γραμμένα το 1888 που αντλούν την έμπνευσή τους από τη θρυλική *Salammô* του Flaubert και γνώρισαν μεγάλη απήχηση στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Μονμάρτης, βλ. Πολίνα Ταμπακάκη, «*Γυμνοπαιδίες*» *Γιώργου Σεφέρη - Ερίκ Σατί. Στιγμιότυπα μιας πνευματικής επικοινωνίας*, Αθήνα, Ορίολος, 2002, αλλά και: Θανάσης Νάκας, *Ο Σεφέρης και η μουσική* [ανάτυπο από το περιοδικό *Ηπειρωτική Εστία* 27 (Μάιος-Ιούνιος 1978)], Ιωάννινα, 1978, 21. Η επίδραση του Satie πιστοποιείται και από αρχαιικά τεκμήρια, αφού στο δακτυλόγραφο της *Γυμνοπαιδίας*, στον χώρο πάνω δεξιά, ο Σεφέρης σημειώνει: «“*Gymnopédie* 1., «Eric Satie»», βλ. Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 2, υποφ. 1.

<sup>216</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Α΄. Σαντορίνη»: «*Γυμνοπαιδία*» (1936): *Ποιήματα*, ό.π., 75.

<sup>217</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Β΄. Μυκήνες»: «*Γυμνοπαιδία*» (1936): *Ποιήματα*, ό.π., 78.

δραστικότερη έκφρασή της, τότε θα οδηγούμασταν στις «Μυκήνες». Ίσως αυτό να οφείλεται στο ότι ο Σεφέρης είχε πράγματι επισκεφτεί το βασιλείο των Ατρείδων,<sup>218</sup> είχε «μετρηθεί» αν μπορεί να πει κανείς με το τοπίο, σε αντίθεση με τη Σαντορίνη που δεν αντίκρισε παρά μόνο εν πλω, σε ένα σύντομο ταξίδι του με τον Αντωνίου τον Ιούλιο του 1935.<sup>219</sup> Ας έρθουμε όμως στις «Μυκήνες»: κοιτάζοντας το χώμα και τις πέτρες του τόπου του, ο ποιητής στοχάζεται πως η μοίρα του δε μπορεί παρά να ακολουθήσει τον ίδιο δρόμο με τη μοίρα των προγόνων του, των ανθρώπων που έζησαν εκεί πριν από χρόνια. Στον νου του φέρνει τότε το αρχαίο δράμα και νιώθει την τραγική ουσία του συνυφασμένη με το τοπίο. «Στις «Μυκήνες»», γράφει στον Τίμο Μαλάνο, «χρησιμοποίησα υλικά που μας είναι πάρα πολύ γνωστά από τις αρχαίες τραγωδίες, κυρίως του Αισχύλου, που, όπως αισθάνθηκα όταν είδα το μέρος, είναι αναπόσπαστες από το τοπίο».<sup>220</sup> Τα υλικά της τραγωδίας: συγκρούσεις, δολοπλοκίες, παιχνίδια εξουσίας και, στην κορύφωση του δράματος, το φονικό, το αίμα που χύνεται στον βωμό του συμφέροντος και η κατάσταση αυτή να επαναλαμβάνεται χωρίς διακοπή, σαν φαύλος κύκλος, από τον καιρό του Αισχύλου ως τις μέρες μας, κρατώντας σταθερά το τάσι της ζυγαριάς γερμένο «κατά το μέρος της αδικίας»:<sup>221</sup>

*Ξέρω πως δεν ξέρουν, αλλά εγώ  
που ακολούθησα τόσες φορές  
το δρόμο απ' το φονιά στο σκοτωμένο  
από το σκοτωμένο στην πληρωμή  
κι από την πληρωμή στον άλλο φόνο,  
ψηλαφώντας  
την ανεξάντλητη πορφύρα  
το βράδυ εκείνο του γυρισμού  
που άρχισαν να σφυρίζουν οι Σεμνές  
στο λιγοστό χορτάρι –*

<sup>218</sup> Αν όχι το 1935, δεδομένου ότι δεν υπάρχει κάποια σχετική εγγραφή στο ημερολόγιό του, τουλάχιστον στο παρελθόν: ξέρουμε, για παράδειγμα, ότι επισκέφτηκε τις Μυκήνες όταν συνόδευε τον Herriot.

<sup>219</sup> Αντιγράφουμε από γράμμα του στην Ιωάννα: «Είχα τάξει στον εαυτό μου να δω τέλος πάντων τον Αντώνιο εν τη ασκήσει των καθηκόντων του. Πήρα λοιπόν το βαπόρι του την πέμπτη το βράδι, και γύρισα χτες την αυγή. Είδα πολλά νησιά χωρίς ν' αφήσω τη γέφυρα του караβιού. Τη Νάξο, την Πάρο, τη Σαντορίνη όπου οι άνθρωποι δε χτίζουν σπίτια αλλά τα σκάβουν μέσα στην αλαφρόπετρα. [...]», *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 335. Πρβλ. τη μαρτυρία του Γ. Π. Σαββίδη: «ο Σεφέρης – όπως μου είπε κάποτε ο ίδιος – ποτέ δεν αποβιβάστηκε σε εκείνο το γραφικό μα και αρχαιολογικώς συναρπαστικό νησί», *Οι αρχαιολογικές περιδιαβάσεις...*, ό.π., 13. Από το ταξίδι του Σεφέρη με τον Αντωνίου προέκυψε το «Σιρόκο 7 Λεβάντε», ποίημα αφιερωμένο στον «θαλασσινό φίλο» του.

<sup>220</sup> Γιώργος Σεφέρης & Τίμος Μαλάνος, *Αλληλογραφία (1935-1963)*, (φιλολογ. επιμ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Αθήνα, Ολκός, 1990, 36 (από επιστολή της 23ης Μαΐου 1936).

<sup>221</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Α'. Σαντορίνη», ό.π., 75. Βλ. όσα δήλωνε ο Σεφέρης στη δημόσια ανάγνωση ποιημάτων του στο YMHA Poetry Center της Νέας Υόρκης (2.12.1968): «[...] οι «Μυκήνες», το ηφαιστειο του αίματος. Λέγοντας αυτό, αναφέρομαι στον αρχαίο ηθικό νόμο που αναπτύσσεται στις τραγωδίες του Αισχύλου. Σύμφωνα με αυτόν τον κανόνα η αιματοχυσία φέρνει αιματοχυσία και το κακό φέρνει κακό», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 172 (το πρωτότυπο απόσπασμα στα αγγλικά) και 306 (η ελληνική μετάφραση όπως παρατέθηκε).

είδα τα φίδια σταυρωτά με τις οχιές  
πλεγμένα πάνω στην κακή γενιά  
τη μοίρα μας.<sup>222</sup>

Βασική αντίληψη του Σεφέρη, αντίληψη που θα βρει την πιο ολοκληρωμένη της έκφραση στον «Βασιλιά της Ασίνης», είναι ότι η μνήμη των ανθρώπων εξακολουθεί να εμψυχώνει τον χώρο και τα πράγματα. Εν προκειμένω, η επαφή του με το τοπίο των Μυκηνών του δίνει την αίσθηση πως μπορεί να επικοινωνήσει με την αρχαία ψυχή, την ψυχή των προγόνων του («η ψυχή / που μάχεται για να γίνει ψυχή σου»<sup>223</sup>). Είναι μέσα από τον νοητό αυτόν διάλογο που ελπίζει πως θα καταφέρει να συγχρωτιστεί μαζί τους, να καταλάβει πώς σκέφτονταν, τι ένιωθαν, πώς αντιδρούσαν.<sup>224</sup> «Χρειάζεται, νομίζω, μια πίστη σ' αυτά τα αρχαία σημάδια μέσα στο τοπίο τους: η πίστη πως έχουν δική τους ψυχή. Τότε, θα μπορέσει ο προσκυνητής – πρώτη φορά τον ονομάζω έτσι – να πιάσει ένα διάλογο μ' αυτά. Όχι μέσα σε τουριστικά πλήθη ποικιλότροπα αναστατωμένα, αλλ' αν μπορώ να πω: *μόνος*, καθρεφτίζοντας την ψυχή που διαθέτει, στην ψυχή αυτών των μαρμάρων μαζί με το χρώμα τους».<sup>225</sup> Στον «Μονόλογό» του για την ποίηση ο Σεφέρης θα προχωρήσει σε μια καίρια διάκριση μεταξύ του *ιστορικού* και του *αισθητικού* συναισθηματικού κινήτρου προσέγγισης των αρχαιοτήτων, διάκριση που θα του δώσει ακριβώς την ευκαιρία να διαχωρίσει τη θέση του από όσους στέκονταν να θαυμάσουν με νοσταλγία ένα μνημείο ή ανέτρεχαν σε γεγονότα γύρω από την ιστορία του, αφού από την πλευρά του ζητούσε να αφουγκραστεί τη φωνή των προγόνων του:

<sup>222</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Β'. Μυκήνες», ό.π., 77-78. Στο ίδιο πνεύμα και οι στίχοι: «Ο τόπος που σε πλήγωσε σε κάθε στροφή βυθίζει / στο δέρμα σου δε νιώθεις πια το πουκάμισο του κενταύρου / μήτε τα μάτια / που γυρεύουν την πλερωμή. [...] Κάθισε πλάι μου στην πέτρα, μη συλλογίζεσαι / το σκοτωμένο και το φονιά την προδοσία και την ψευτιά» («Λυκόπετρα»), *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 24-25 (εγγραφή: 31.8.1935): «Το βουρκομένο λουτρό, το δίχτυ, το μαχαίρι / η πορφύρα κι η φωνή που ρωτούσε για τη θάλασσα / ποιος θα την εξαντλήσει, / θρέψανε τη ζωή μας» («Ο τελευταίος χορός»), *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', ό.π., 60: «Ελεγα κάποτε, το αίμα / φέρνει το αίμα κι άλλο αίμα – / το πήραν για παράσταση σαλτιμπάγκων, / άχρηστα παραμύθια» («Γυμνοπαιδιά, Υ.Γ. Γενάρης 1945»), ό.π., 9-10: «και το αίμα αγορασμένο και το αίμα πουλημένο / και το αίμα μοιρασμένο σαν τα παιδιά του Οιδίποδα / και τα παιδιά του Οιδίποδα νεκρά» («Τυφλός»), ό.π., 12 (το ποίημα φέρει ημερομηνία: Δεκέμβρης 1945: είναι σαφές ότι γίνεται νύξη στον Εμφύλιο που ήταν προ των πυλών).

<sup>223</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Β'. Μυκήνες», ό.π., 78.

<sup>224</sup> Στον D. Kohler οφείλουμε τον συσχετισμό των απόψεων του Σεφέρη για τις αρχαιότητες με τις θέσεις του Δ. Καπετανάκη, *L'aviron d'Ulysse*, ό.π., 444-445. Μεταφράζουμε από το βιβλίο του τελευταίου: «Έχω ακούσει πολλά εντυπωσιακά πράγματα για τον Παρθενώνα από Έλληνες και ξένους, αλλά τίποτα δε στάθηκε για μένα τόσο επίπονο όσο τα λόγια του Κωνσταντίνου Τσάτσου, ενός νεαρού καθηγητή Φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, που στις παραδόσεις του συνήθιζε να επαναλαμβάνει: «Ενδιαφερόμαστε για τον Παρθενώνα, όχι για τους εργάτες που τον έχτισαν. Ό,τι έχει σημασία είναι το έργο τέχνης, όχι τα ανθρώπινα πλάσματα». Η φωνή του ήταν φλογερή, οι χειρονομίες του προφητικές. Ακουγόταν ακαταμάχητος, αλλά εγώ εξεγειρόμουν. Ήταν τόσο απάνθρωπο που δε μπορούσε να 'ναι αληθινό. Ήμουν πολύ νέος τότε αλλά μέσα μου λάνθανε η ιδέα ότι ο Παρθενώνας έπρεπε να είναι τόσο ενδιαφέρων γιατί μιλάει για τους ενδιαφέροντες ανθρώπους που τον χρειάστηκαν και τον έφτιαζαν, και γιατί μπορεί ακόμα να καθρεφτιστεί στα μάτια των ανθρώπων και να επηρεάσει τις ζωές τους. Σημασία έχουν τα ανθρώπινα πλάσματα και τι απορρέει από αυτά», Demetrios Capetanakis, *A Greek Poet in England*, ό.π., 43.

<sup>225</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Πάντα πλήρη θεών», ό.π., 346 (στο ΚΑ' του *Μυθιστορήματος*, ωστόσο, έγινε λόγος για το «προσκύνημα» του αφηγητή και των συντρόφων του): πρβλ. *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 143: *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 168.

Πρέπει, μου φαίνεται, να παραδεχτούμε ότι η *καλλιτεχνική* αξία ενός έργου είναι βασικά διάφορη, και μάλιστα αντίθετη, από όλες αυτές τις αξιολογικές συγκινήσεις, που κάποτε είναι πολύ δύσκολο να τις ξεχωρίσουμε από τη συγκίνηση την καλλιτεχνική. Όσοι φροντίζουν τα συναισθήματά τους και είχαν την τύχη να ιδούν τον Παρθενώνα, ας προσέξουν πόσο δύσκολο είναι να διακρίνει κανείς τα δυο αυτά πράγματα που τόσο συχνά συσκοτίζονται το ένα με τ' άλλο. Στον Παρθενώνα – όσοι προτιμούν την Ακρόπολη με πανσέληνο δεν ξέρω αν θα με παρακολουθήσουν – έχουμε ακριβώς δυο διαφορετικά ολωσδιόλου κίνητρα συναισθημάτων, που συνυπάρχουν στο ίδιο αντικείμενο. Το ένα, το ιστορικό, το αρχαιολογικό, το ανακυκλωτικό, ας πούμε, με κάνει να ονειροπολώ ταξιδεύοντας στα περασμένα να φιλοσοφώ πάνω στη ματαιότητα των ανθρωπίνων να επαναστατώ για τις μπάλες του Μοροζίνι να μένω εκστατικός μπροστά στην ομορφιά της ζωής των αρχαίων Ελλήνων. Το άλλο, το αισθητικό, είναι ολωσδιόλου άλλη υπόθεση· είναι μια ξαφνική παρουσία έντονη και αποκλειστική· ένας μανδύας από μάρμαρο, που με σκεπάζει ολόκληρο· μια φωνή που δεν καταλαβαίνω, και που ωστόσο αισθάνομαι την επιτακτική ανάγκη να μιλήσω σαν αυτή, για να την καταλάβω.<sup>226</sup>

Η δυνατότητα επικοινωνίας με την αρχαία ψυχή δεν είναι η μόνη εμπειρία που πρόσφεραν οι Μυκήνες στο Σεφέρη. Δύο ακόμα εντυπώσεις του από μια μεταγενέστερη αυτή τη φορά επίσκεψή του στην αρχαία ακρόπολη φωτίζουν αρκετά την αντίληψή του για τον κόσμο των ερειπίων αλλά και για την επίδραση αυτού του κόσμου στη νεοελληνική πραγματικότητα: αμφότερες περνούν στην εγγραφή της 23ης Απριλίου 1939, που ξεκινά με τα παρακάτω λόγια: «Στην ακρόπολη· «αίθουσα του θρόνου». Αυτές οι πέτρες· αγκωνάρια, ανώφλια, παραστάτες - με τόση *απλότητα* μετακινημένα, με τόση *ευκολία*. Όπως θ' ακουμπούσαμε μια καρέκλα. Αίσθημα πως μόνο το φυσικό τους βάρος μπορεί να κάνει αυτά τα πράγματα να μετακινηθούν. Το βάρος που μας βουλιάζει εμάς, μέσα στον καιρό, μαζί τους».<sup>227</sup> Αξίζει να προσέξει κανείς πώς ο Σεφέρης εξισώνει τα αρχαία ερείπια με τις πέτρες της γης του· παρόλο που τα πρώτα τεχνουργήθηκαν, έγιναν δηλαδή αντικείμενο της ανθρώπινης επεξεργασίας και, ως εκ τούτου, πέρασαν στον χώρο του πολιτισμού, είναι σα να μην έπαψαν ποτέ να ανήκουν στο τοπίο. Οι λέξεις που τονίζει ο ποιητής είναι καίριες για την κατανόηση του μηνύματός του: η μετακίνηση των πετρών από τη γη για να διαμορφωθεί η αίθουσα του θρόνου έγινε με τέτοια *απλότητα* και *ευκολία* ώστε είναι σα να μην αποσπάστηκαν ποτέ από το φυσικό τους περιβάλλον. Μερικά χρόνια αργότερα, όταν θα βρεθεί στη Μέση Ανατολή και θα επισκεφθεί τις Πυραμίδες και άλλα

---

<sup>226</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Μονόλογος πάνω στην ποίηση», ό.π., 126-127. Σημαντική και η σημείωση που προσθέτει για τον όρο «καλλιτεχνική συγκίνηση»: «Θα ήθελα να πω μια για πάντα ότι όσες φορές μεταχειρίζομαι τον όρο καλλιτεχνική ή αισθητική συγκίνηση, εννοώ ακριβώς τη συγκίνηση που μας μεταδίνει ένα καλλιτέχνημα, σαν καλλιτέχνημα, και όχι ότι η συγκίνηση αυτή είναι μέσα μας κάτι διάφορο στην ουσία από τη συγκίνηση που μας προκαλεί ένα άλλο κίνητρο, όπως λ.χ. μια μεγάλη πράξη ή μια σπουδαία σκέψη, ή ακόμα η θέα της φύσης», ό.π., 484.

<sup>227</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 117.

φαραωνικά μνημεία, θα συγκρίνει τις αιγυπτιακές πέτρες με τις πέτρες των Μυκηνών και θα αισθανθεί τις πρώτες ελαφρότερες αφού στις δεύτερες δε βαραίνει μόνο το βάρος της πέτρας, αλλά και το βάρος της γης τους – το «φυσικό βάρος»<sup>228</sup> αυτή ακριβώς την αίσθηση μεταφέρει στο περίφημο:

*Βουλιάζει όποιος σηκώνει τις μεγάλες πέτρες  
τούτες τις πέτρες τις εσήκωσα όσο βάσταξα  
τούτες τις πέτρες τις αγάπησα όσο βάσταξα  
τούτες τις πέτρες, τη μοίρα μου.  
Πληγωμένος από το δικό μου χόμα  
τυραννισμένος από το δικό μου πουκάμισο  
καταδικασμένος από τους δικούς μου θεούς,  
τούτες τις πέτρες.<sup>229</sup>*

Σηκώνοντας τις «μεγάλες πέτρες» ο Νεοέλληνας κινδύνευε να βουλιάξει από το βάρος της φυλής του, υπολογίσιμο εξακολουθούσε να παραμένει ωστόσο και το βάρος της εποχής του. «Πόσο κέφι θα μας έδιναν και τα παραμικρότερα πράγματα αν δεν ήταν αυτό το βάρος της φυλής και της εποχής μας», έγραφε ο Σεφέρης στον Κατσίμπαλη.<sup>230</sup> Εδώ ακριβώς εστιάζει το δεύτερο απόσπασμα της εγγραφής των Μυκηνών στο οποίο επιλέξαμε να σταθούμε, καθώς η διαμονή του ποιητή στο ξενοδοχείο της «Ωραίας Ελένης του Μενελάου» επιβεβαίωσε τις σκέψεις που έκανε για τη νεοελληνική κοινωνία τρία χρόνια πριν, όταν έγραφε το «Με τον τρόπο του Γ.Σ.», ότι δηλαδή είχε ακόμα πολλή απόσταση να διανύσει για να μπορέσει να σταθεί στα πόδια της και να βρει τον εαυτό της. Γράφοντας το πολυσυζητημένο «όπου και να ταξιδέσω η Ελλάδα με πληγώνει»<sup>231</sup> ο Σεφέρης είχε απέναντί του μια Ελλάδα στάσιμη, που αδυνατούσε να προχωρήσει μπροστά γιατί είχε καταφέρει να μετατρέψει το παρελθόν της σε

<sup>228</sup> «Νωρίς μετά το φαί, στις Πυραμίδες, με τον Λεβίδη. Έχει κιόλας αρχίσει η άνοιξη. Κολοσσαία αγκωνάρια στο μικρό ναό κοντά στη Σφίγγα. Οι πέτρες των Μυκηνών μοιάζουν πετραδάκια μπροστά τους. Μολαταύτα τις θυμούμαι πιο βαριές», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Δ', ό.π., 282-283 (εγγραφή: 21.2.1943).

<sup>229</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Β'. Μυκήνες», ό.π., 77.

<sup>230</sup> Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, *Αγαπητέ μου Γιώργο*, τ. Α', ό.π., 283 (επιστολή από το Λονδίνο, 3.11.1932). Αργότερα ο ποιητής θα σημειώσει: «Σηκώνουμε τόσα πολλά, τόσο απροσδόκητα πολλά πράγματα, που ρωτιέται κανείς μήπως έχουν βουλιάξει οι ψυχές μας από καιρό, χωρίς να το πάρουμε χαμπάρι. Ένα καράβι που έχει καθήσει στο βυθό μπορείς να το φορτώσεις όσο θέλεις· δεν υπάρχει περιορισμός», βλ. «Ημερολογιακές σημειώσεις του Γιώργου Σεφέρη», *Αντί* 98, ό.π., 37 (εγγραφή: 11.8.1940). Είναι το συσσωρευμένο βάρος της φυλής και της εποχής που ακρωτηριάζει τα χέρια του Νεοέλληνα, βλ. σχετικά τις «Νότες για ένα ποίημα»: «Κι άκουσες μια φωνή την αυγή να ουρλιάζει: / «Θυμήσου τα λουτρά που σε θανάτωσαν, πατέρα» / όχι μονάχα στην κυψέλη των θησαυρισμένων τάφων / αλλά κι εδώ στις γειτονιές των ακοίμητων κινηματογράφων, / στο περιβόλι της πολιτείας που το κατάπιε η νύχτα, / στο Σύνταγμα μπροστά στον Άγνωστο Στρατιώτη: / Πόσα λεπτά σιωπής κοστίζει μια ζωή; [...], *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 55-56 (εγγραφή: 7.10.1946).

<sup>231</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Με τον τρόπο του Γ.Σ.»: «Δοσμένα»: «Τετράδιο γυμνασμάτων (1928-1937)»: *Ποιήματα*, ό.π., 99.



τροχοπέδη<sup>232</sup> και να υποβαθμίσει τόσο το παρόν της, ώστε το μέλλον της να φαντάζει αβέβαιο («Το καράβι που ταξιδεύει το λένε ΑΓ ΩΝΙΑ 937»<sup>233</sup>). Από τα λόγια του Σεφέρη βγαίνουν αρκετά συμπεράσματα:

Ο ντόπιος πληθυσμός του ξενοδοχείου πολύ συγκινημένος από τα τελευταία γεγονότα της Αλβανίας. Έχει μεγάλη όρεξη ν' ακούσει άλλες γνώμες και να πει τι αισθάνεται. Είναι τέσσερα αδέρφια και τα μωρά τους. Όλοι με ομηρικά ονόματα, εκτός από έναν που λέγεται Κώστας. Αυτό το ορθόδοξο όνομα κάνει μεγάλη εντύπωση, ξεμοναχιασμένο μέσα σ' εκείνη τη ραψωδία. Ο Αγαμέμνονας είναι σακάτης από κάποιο κίνημα της τελευταίας δεκαετίας: ο πιο φλύαρος και ο πιο «εμπνευσμένος». Μου δείχνει δυο μωρά: το δικό του και του αδερφού του: «Αυτός είναι ο Αίας ο Τελαμώνιος (το Τελαμώνιος τονίζεται) και τούτος ο σοφός Νέστωρ». Του αρέσουν τα συγκεκριμένα: το ξενοδοχείο του λέγεται «Η Ωραία Ελένη του Μενελάου». [...] <sup>234</sup>

Το δίπτυχο της *Γυμνοπαιδίας* γράφτηκε, όπως σημειώθηκε, το φθινόπωρο-χειμώνα του 1935. Το καλοκαίρι του ερχόμενου χρόνου θα συμβεί μια σημαντική αλλαγή στην προσωπική ζωή του Σεφέρη: θα ερωτευτεί και θα κατακτήσει τη Μαρίκα (Μαρώ) Ζάννου, τη μετέπειτα σύζυγό του. Σημαδιακό για την αρχή της σχέσης τους ήταν το ξημέρωμα που απόλαυσαν μαζί στο νησί της Αίγινας, κι έπειτα το μπάνιο στη θάλασσα, η ένωσή τους στην ακρογιαλιά και το ανέβασμα στο βουνό και εδώ ωστόσο μια αρχαιολογική τοποθεσία στιγμάτισε την εμπειρία του ποιητή: ο ναός της Αφαίας. Η Μαρώ Σεφέρη θυμάται:

---

<sup>232</sup> Βλ. τους στίχους: «Στις Μυκήνες σήκωσα τις μεγάλες πέτρες και τους θησαυρούς των Ατρείδων / και πλάγιασα μαζί τους στο ξενοδοχείο της «Ωραίας Ελένης του Μενελάου» / χάθηκαν μόνο την αυγή που λάλησε η Κασσάντρα / μ' έναν κόκορα κρεμασμένο στο μαύρο λαιμό της», *Ποιήματα*, ό.π., 99 (οι στίχοι εξηγούν με τον καλύτερο τρόπο γιατί ο Σεφέρης χαρακτήρισε το ποίημα «παρωδία εις εαυτόν» διορθώνοντας εν συνεχεία σε «σάτιρα εις εαυτόν», βλ. Γιώργος Σεφέρης & Αντρέας Καραντώνης, *Αλληλογραφία 1931-1960*, ό.π., 131-132 και 134 αντίστοιχα). Στο στόχαστρο του Σεφέρη μπαίνει και το γλωσσικό: «Ο ένας έρχεται από τη Σαλαμίνα και ρωτάει τον άλλο μήπως έρχεται «εξ Ομοιοίας» / «Όχι έρχομαι εκ Συντάγματος» απαντά κι είν' ευχαριστημένος», ό.π., 100.

<sup>233</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Με τον τρόπο του Γ.Σ.», ό.π., 101. Ο στίχος απασχόλησε αρκετά την κριτική από την πλευρά του ο Σεφέρης αρκέστηκε να επισημάνει στον Καραντώνη ότι το Γ και το Ω του «ΑΓ ΩΝΙΑ» πρέπει να τυπωθούν σε απόσταση, ώστε το αποτέλεσμα να θυμίζει τον τρόπο που γράφεται στις πρύμνες των караβιών η λέξη ΑΓ (ιος): «Σε μια τέτοια οπτική απροσεξία οφείλεται το ποίημα», *Αλληλογραφία 1931-1960*, ό.π., 132. Το ερώτημα ωστόσο, όπως το έθεσε ο Α. Αργυρίου, παραμένει: «Το 937 τι σημαίνει; Αγωνία υπό αύξοντα αριθμό 937, ή χρονολογία; Το ποίημα όμως έχει γραφτεί το 1936. Μήπως τότε είναι η μετάθεση της αγωνίας από το παρόν, 1936, στο αύριο, 1937, και από εκεί στο διηνεκές;», Αλέξανδρος Αργυρίου, «Διάγραμμα εισαγωγής στην ποίηση του Γ. Σεφέρη» (1957): *Δεκαεπτά κείμενα για τον Γ. Σεφέρη*, ό.π., 27. Η απάντηση που θα δίναμε είναι καταφατική. Στον πολιτικό υπαινιγμό του ποιήματος στην 4η Αυγούστου αναφέρθηκαν οι Στρατής Τσίρκας, «Μια άποψη για το *Ημερολόγιο Καταστρώματος, β'*»: *Για τον Σεφέρη*, ό.π., 243 και Τάκης Σινόπουλος, «Το «κλειστό» και το «ανοιχτό» ποίημα στον Γιώργο Σεφέρη» (1972): *Τέσσερα μελετήματα για τον Σεφέρη*, ό.π., 118. Το 937 ως αριθμό νηολογίου είδε ο Μ. Vitti, αφήνοντας ανοιχτό το ενδεχόμενο της πολιτικής ερμηνείας του ποιήματος, βλ. *Φθορά και λόγος*, ό.π., 144-145, ενώ ο Ξ. Α. Κοκόλης διάβασε το «ΑΓ ΩΝΙΑ» ως πιθανή νύξη στη χαμένη πατρίδα - «Αγία Ιωνία» - λέγοντας ότι το 937 μπορεί να ιδωθεί εξίσου ως αριθμός νηολογίου και χρονολογικός δείκτης, βλ. «Σεφέρη αλληλογραφία και «Μέρες, Ζ'». *Ημερολόγιο αναγνώστη* (1990/1991): *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, ό.π., 311-312.

<sup>234</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 117-118.

Στις 21 Αυγούστου, ημέρα Παρασκευή, κάναμε οι δυο μας μια εκδρομή στο Ναό της Αφάιας στην Αίγινα. Ξεκινήσαμε τα άγρια χαράματα από την Περιβόλα όπου έμενα. Πήραμε ένα κακοτράχαλο μονοπάτι και αφήνοντας το Όρος δεξιά μας φτάσαμε στο Αετοχώρι. Ήταν ακόμη σκοτεινά και οι χωρικοί άναβαν φωτιές στις πλαγιές. Στο χωριό μια γυναίκα που είχε ανάψει το φούρνο της μας φίλεψε ζεστό ψωμί, ελιές και ούζο. Πήραμε ύστερα την κατηφόρα προς την ανατολική μεριά ώσπου αντικρίσαμε τη θάλασσα. Κάτω η Αγιά-Μαρίνα. Κατεβήκαμε και πέσαμε στα νερά. Απόλυτη ερημιά, βράχια και σπηλιές. Ύστερα ανεβήκαμε ξιπόλητοι στο Ναό, όπου έξω από το αδειανό σπίτι του φύλακα βρήκαμε ένα σταμνί νερό. Ξεπλυθήκαμε από το αλάτι, που μας έκαιγε το κορμί, ήπιαμε και ξεδιψάσαμε. Αυτό το σταμνί δεν έλεγε να στερέψει. Σαν πήρε να σουρουπώνει, ακούσαμε το βόμβο του αυτοκινήτου και μετά από λίγο το τρανταχτό γέλιο του Αγγελου Σικελιανού, που είχε έρθει μαζί με την αδελφή του Γιώργου, την Ιωάννα, να μας βρουν.<sup>235</sup>

Στο ημερολόγιο του Σεφέρη, στην εγγραφή της 22ας Αυγούστου 1936, διαβάζουμε: «Χτες εκδρομή στην Αφαία», και αμέσως μετά τον στίχο: «Ένα σταμνί που έμεινε, με λίγο νερό, πλάι στις αρχαίες κολόνες».<sup>236</sup> Μπορεί ο στίχος αυτός να μην εντάχθηκε τελικά σε κάποιο ποίημα, ωστόσο, όπως σημειώνει η Μαρώ Σεφέρη, οι αναμνήσεις εκείνης της μέρας αφομοιώθηκαν αρκετές φορές στο έργο του συζύγου της, όπως στα ποιήματα «Ένας λόγος για το καλοκαίρι», «Επιφάνια, 1937», «Μέσα στις θαλασσινές σπηλιές», «Πάνω σε μια χειμωνιάτικη αχτίνα, Γ'».<sup>237</sup> Το «Ένας λόγος για το καλοκαίρι», ειδικά, στηρίζεται εξ ολοκλήρου στην ιδέα της απόσχισης από τις ευτυχισμένες στιγμές του καλοκαιριού, στιγμές μιας παραδείσιας σχεδόν ερωτικής ευτυχίας («τα μάτια σου ξεσκεπασμένα ξαφνικά, τα πρώτα / μάτια του κόσμου, κι οι

<sup>235</sup> Σεφέρης και Μαρώ, *Αλληλογραφία*, τ. Α', ό.π., 26 (σημείωση 2). Στιγμιότυπα από την εκδρομή στην Αφαία επανέρχονται σε διάφορα ακόμα σημεία της *Αλληλογραφίας*, βλ. τ. Α', ό.π., 25, 104-105 (σημείωση 1), 125, 127-128 (σημείωση 4), 184 τ. Β', ό.π., 547. Βλ. και τη συνέντευξη της Μαρώς Σεφέρη στην Κίτσα Μπόντζου, «Η Μαρώ Σεφέρη μιλάει για τον Γιώργο Σεφέρη», εφ. *Μεσημβρινή* (13.10.1981) 7.

<sup>236</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 33-34. Σε επόμενη εγγραφή με την ένδειξη «Οκτώβρης [1936]» ο στίχος συμπληρώνεται και παραλλάσσεται ελαφρώς: «Ωρες χαμηλωμένες κάθε στιγμή, ανασαίνοντας κι έπειτα σβηστές / ένα σταμνί που απόμεινε με λίγο νερό πλάι στις αρχαίες κολόνες», ό.π., 35. Αργότερα ο Σεφέρης θα περιγράψει αναλυτικότερα τη γνωριμία του με τη Μαρώ, θα επιλέξει όμως να ξεκινήσει την περιγραφή του από το μεσημέρι και μετά, από τη στιγμή δηλαδή που ενώθηκε ερωτικά μαζί της: «Γνωριστήκαμε ένα μεσημέρι του Αυγούστου στην ακρογιαλιά. Στεγνώναμε ξαπλωμένοι πάλι-πλάι. Ένα σκούρο πέπλο, βρεμένο, σκέπαζε το πρόσωπό της. Έγεια να τη φιλήσω. Άφησε το κεφάλι της ξένο, αδιάφορο, σφιγμένα τα δόντια και τα χείλια ψυχρά. Έπειτα ξαφνικά τράβηξε το πέπλο της, όπως ανοίγει κανείς ένα βιβλίο. Ανεβήκαμε το βουνό γυμνοί μέσα στον ήλιο. Ήταν δική μου, όπως τώρα, όπως πάντα, όπως καμιά φορά στο κρεβάτι μας· δεν μας έμενε πια παρά το βάρος να αισθανθούμε πόσο ξεπερνά τον άνθρωπο να είναι ο ένας ενωμένος με τον άλλον όπως ήμασταν. Παραμιλούσε, κι έπειτα, όταν γύριζε στις αισθήσεις της, κοίταζε καμιά φορά πίσω σαν ένα δρόμο που έχουμε περάσει και έλεγε μόνη της: «Τίποτε πια δε μας χωρίζει». Ήταν ευτυχισμένη και ήταν δική μου από τότες, από την πρώτη εκείνη μέρα που βασίλεψε ο ήλιος πάνω μας καθώς περιμέναμε ακίνητοι πάνω στα αρχαία μάρμαρα [...]», *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 65-66 (εγγραφή: 8.6.1937). Πρβλ. τις σελίδες: 68, 181, 227, αλλά και: *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 26.

<sup>237</sup> Σεφέρης και Μαρώ, *Αλληλογραφία*, τ. Α', ό.π., 26-27 (θα προσθέταμε και το «Θερινό Ηλιοστάσι, ΙΑ'»).

θαλασσινές σπηλιές»<sup>238</sup>), και της επιστροφής στην κουρασμένη φθινοπωρινή πολιτεία, μια πολιτεία που περιμένει το άτομο αφιλόξενη, χωρίς συντρόφους:

*Δεν τα καταλαβαίνω αυτά τα πρόσωπα δεν τα καταλαβαίνω  
μιμούνται κάποτε το θάνατο κι έπειτα ξανά  
φέγγουν με μια ζωή πυρολαμπίδας χαμηλή  
με μια προσπάθεια περιορισμένη ανέλπιδη  
σφιγμένη ανάμεσα σε δυο ρυτίδες  
σε δυο τραπεζάκια καφενείου κηλιδωμένα  
σκοτώνονται το ένα με τ' άλλο λιγοστεύουν  
κολλούν σα γραμματόσημα στα τζάμια  
τα πρόσωπα της άλλης φυλής. [...]  
Κι οι σύντροφοι φόρεσαν τ' αγάλματα φόρεσαν τις γυμνές  
άδειες καρέκλες του φθινοπώρου, κι οι σύντροφοι  
σκοτώσανε τα πρόσωπά τους δεν τα καταλαβαίνω.<sup>239</sup>*

«Παράξενος κλονισμός να νιώθεις πως ποτέ δε θα μπορέσεις να έχεις συντρόφους», θα πει ο ποιητής.<sup>240</sup> Εν προκειμένω οι σύντροφοι έχουν επενδυθεί το ντύμα της απρόσωπης πολιτείας (τα αγάλματα, τις άδειες καρέκλες της) με αποτέλεσμα κάθε επικοινωνία μαζί τους να μοιάζει αδύνατη.<sup>241</sup> Ανάλογη είναι η εικόνα της αθηναϊκής πολιτείας που μεταφέρει ο Δ. Ι. Αντωνίου σε ένα άτιτλο ποίημά του γραμμένο το 1937, μετά από μια επίσκεψή του στην Ακρόπολη με τον Σεφέρη: πρόκειται για μια πολιτεία που έχει χάσει τον εαυτό της και μάταια αναζητεί την ταυτότητά της (βλ. τη νύξη στα *Είς éαυτὸν* του Μάρκου Αυρήλιου) που συνήθισε να βλέπει το παρελθόν της σαν κάτι απόμακρο και μουσειακό και περιορίζεται πλέον μόνο σε έργα για να το συντηρήσει. Αν όμως άκουγε τη ζωντανή φωνή των προγόνων της και προσπαθούσε να συλλάβει το διαχρονικό τους μήνυμα, θα καταλάβαινε πως η περίφημη απόσταση που χωρίζει το χθες και το σήμερα είναι συμβατική και επινοήθηκε για να καθησυχάσει όλους εκείνους που επιλέγουν να ξεχγούν:

*Φίλε σε ποιόν να μιλήσεις;*

<sup>238</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ένας λόγος για το καλοκαίρι»: «Σχέδια για ένα καλοκαίρι»: «Τετράδιο γυμνασμάτων (1928-1937)»: *Ποιήματα*, ό.π., 138.

<sup>239</sup> Ο.π., 139. Χρήσιμη θα ήταν εδώ η παραβολή με κάποιους σεφερικούς στίχους προορισμένους να ενταχθούν στο ΙΘ' του *Μυθιστορήματος* (μεταξύ των δύο σύντομων στροφών του), τους οποίους ο ποιητής αποφάσισε τελικά να διαγράψει. Αντιγράφουμε από το δακτυλόγραφο του ΙΘ': «δεν έχουμε άλλη στοργή από τις άδειες καρέκλες / πάνω στην κουρασμένη πολιτεία / μήτε άλλη αγάπη από το σκονισμένο στρώμα / όπου πέρασαν ανάλαφρα τα δάχτυλα της αράχνης / μήτε τίποτε άλλο», βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 2, υποφ. 1.

<sup>240</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 103-104. Η ίδια (πικρή) διαπίστωση επαναλαμβάνεται στο: Σεφέρης και Μαρώ, *Αλληλογραφία*, τ. Α', ό.π., 309.

<sup>241</sup> «Κι' ο κόσμος είναι τόσο ξένος, τόσο ντυμένος, που δε ξέρω κανέναν που θα μπορούσα να του μιλήσω για πρώτη φορά», έγραφε ήδη το 1922 ο ποιητής στην Ιωάννα, βλ. *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 201.

σε ποιόν που όλοι λογαριάζουνε και δεν τολμούνε  
 μήτε στη σκέψη τους να δούνε το 1937 τον Παρθενώνα  
 έτσι όπως τον είδαμε χτες στον περίπατό μας  
 καινούργιο; πού είν' οι χιλιάδες χρόνια από τότε;  
 πού είν' η οικειότητα του χρόνου που μας βοηθά να ζούμε;  
 Όλ' αυτά τα ήξεις αφίζεις του φύλακα του θεάτρου του Διονύσου  
 με τον στρατιωτικό χαιρετισμό και τα μισά λόγια  
 αν καθάρισαν γι' αν σοβατίσαν τη μετόπη;  
 – τη μετόπη που μας ράγισε τη ματιά καθώς κοιτούσαμε τις φραγκοσυκιές –  
 Εδώ δεν έχει πια «ιερέα Διονύσου» μήτε τιμητές μήτε κομμάτια  
 που συντηρούνε τον εαυτό μας σ' όλα τούτα τα χλοϊσμένα συντρίμια.  
 – Ακούω το Σοφοκλή να φωνάζει,  
 ακούω τον Αισχύλο για το πέλαγο από δω που βλέπεις...  
 – και μια φωνή κλεισμένη μόνο μέσα στον εαυτό μας:  
 – η θάλασσα πίσω από τούτα τα βουνά!...  
 .....  
 Μάρκε Αντωνίνε, αποτυχία ο τίτλος των στοχασμών σου!  
 σ' εμάς ταίριαζε, σε μας που ψάχνουμε δίχως να βρίσκουμε  
 που ό,τι έχουμε δεν το 'χουμε, που όλο συζήτηση και καφενείο  
 και βαρύ γλυκό κι ένα πολλά... κι έναν... ναι και όχι, ω, τέτοια!...,  
 και χίλιες 'φημερίδες και χίλια προγράμματα γι' αναγεννήσεις...  
 Μα μ' όλ' αυτά άδεια μένουν τα σπήλια στο Βράχο  
 οι Ερινύδες ψοφήσαν, οι Ευμενίδες φτιασιδωμένες ζέπεσαν στην Ομόνοια...  
 πέθανε για τα χείλη και τ' αυτιά μας ο Αισχύλος!  
 ένα νεορωμέϊκο κέντρο όλο κλάψες ταγκό, εκεί που λαλούσε του Σοφοκλή τ' αηδόνι!...<sup>242</sup>

Δεν ήταν όμως μόνο η φιλική παρουσία του Δ. Ι. Αντωνίου που συντρόφευε τον Σεφέρη στους περιπάτους του στην Ακρόπολη: πολλές φορές ανέβαινε με τη Μαρώ και μάλιστα σε σηματοδιακές στιγμές του έτους, όπως στην αλλαγή του χρόνου.<sup>243</sup> Χαρακτηριστική είναι η ανάμνησή της από την τελευταία φορά που ανέβηκαν μαζί στην Ακρόπολη, όταν ο ποιητής κοίταξε τον ιερό βράχο και ψιθύρισε: «Ευτυχώς που δεν έγραψα μεγάλα λόγια γι' αυτό το βράχο».<sup>244</sup> Με τη Μαρώ όμως ο Σεφέρης πραγματοποίησε και επισκέψεις σε αρχαιολογικούς χώρους εκτός της πρωτεύουσας. Είναι γνωστό ότι συνήθιζαν να ταξιδεύουν αρκετά συχνά στα

<sup>242</sup> Το ποίημα συμπεριλαμβάνεται στην προσωπική αλληλογραφία Σεφέρη-Αντωνίου, βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 33, υποφ. 4. Έχει δημοσιευτεί και στην αλληλογραφία Σεφέρη-Κατσιμπαλή, «Αγαπητέ μου Γιώργο», τ. Α', ό.π., 377-378 (στο τέλος της επιστολής του Σεφέρη με ημερομηνία 10.3.1937), ωστόσο μετά την αντιπαραβολή με το χειρόγραφο προχωρήσαμε σε μικρές αλλαγές στον τονισμό («καθάρισαν», «σοβατίσαν», «ψοφήσαν», «ξέπεσαν» αντί «καθάρισαν», «σοβάτισαν», «ψόφησαν», «ξέπεσαν») και στην ορθογραφία («ήξεις αφίζεις» αντί «ήξεις αφήξεις») και σε αντικαταστάσεις ορισμένων λέξεων («τον Παρθενώνα» αντί «στον Παρθενώνα», «όπως τον είδαμε» αντί «που τον είδαμε», «σπήλια στο Βράχο» αντί «σπίτια στο Βράχο»).

<sup>243</sup> Βλ. τις εγγραφές της Πρωτοχρονιάς του 1939 και του 1940: *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 107 και 159-160, αντίστοιχα.

<sup>244</sup> Μαρώ Σεφέρη, «Αναμνήσεις από τη ζωή μου με τον Σεφέρη (συνομιλία με τον Αντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο)», *Η Λέξη* 53, ό.π., 190.

νησιά του Αργοσαρωνικού, γι' αυτό δεν προκαλεί εντύπωση ότι εκτός από τον ναό της Αφαιάς στην Αίγινα είχαν την ευκαιρία να επισκεφθούν τον ναό του Ποσειδώνα στον Πόρο και το ιερό του Ιππολύτου στην Τροιζήνα. Και στα δύο αυτά μέρη το βλέμμα του Σεφέρη δε στάθηκε στα ερείπια αλλά στο γύρω τοπίο. Στις 29 Απριλίου 1940 σημειώνει στο ημερολόγιό του: «Το πρωί εκδρομή με τη Μαρώ στο ναό του Ποσειδώνα. Εκτός από τα θεμέλια δεν απομένει τίποτε άλλο παρά ένα κιονόκρανο και μια αναποδογυρισμένη επιγραφή. Αλλά από τα υψηλότερα τοπία που είδα ποτέ μου. Αριστερά τα Μέθανα και τα βουνά της «Κοιμισμένης», στη μέση η Αίγινα, και, πέρα, τα βουνά της Αττικής»,<sup>245</sup> και την Πρωτομαγιά του 1940: «Λίγα πράγματα απομένουν στο ιερό του Ιππολύτου. Όπως πάντα, η θέση λαμπρά διαλεγμένη».<sup>246</sup> Η βαρύτητα που δίνει ο Σεφέρης στο τοπίο στις σελίδες αυτές του ημερολογίου του έχει σημασία και αξίζει να προσεχθεί γιατί θέτει τις βάσεις ενός στοχασμού που θα αναπτύξει διεξοδικότερα περί τα μέσα της δεκαετίας του 1940: πρόκειται για έναν ιδιότυπο ενανθρωπισμό του τοπίου που διενεργείται την ίδια στιγμή που οι οργανωμένες κοινωνίες χάνουν ολοένα το ανθρώπινο πρόσωπό τους.<sup>247</sup> «Πόσο ανθρώπινο μπορεί να είναι ένα τοπίο»,<sup>248</sup> διερωτάται ο Σεφέρης, και η απάντηση έρχεται μέσα από τα γραπτά του:

Έβλεπα τις βουνοκορφές που εδώ, οι ντόπιοι, τις ονομάζουν «Η Κοιμισμένη». Οι γραμμές της γυναίκας, πλαγιασμένης ανάσκελα, ξεχωρίζουν αρκετά καλά. Το κεφάλι σχεδόν αιγυπτιακό με την οξύτητα που βλέπει κανείς στις χρυσές μυκηναϊκές μάσκες, κάποτε ολοφάνερο και κάποτε απορροφημένο από την όψη του βουνού – *πιωμένο* από τις πλαγιές, από τους βράχους. Μ' άρεσε να συλλογίζομαι πως ο ποιητής πρέπει να είναι κάτι παρόμοιο, κάτι που άλλοτε χάνεται ολότελα μέσα στη γενική φυσιολογία της ζωής και άλλοτε ξεχωρίζει από τα πελεκημένα χαρακτηριστικά του, σαν το κεφάλι της «Κοιμισμένης».<sup>249</sup>

<sup>245</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 189.

<sup>246</sup> Ό.π., 191. Για το σωστά διαλεγμένο τοπίο των αρχαίων μνημείων, βλ. ακόμα: *Μέρες*, τ. Δ', ό.π., 359· *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 188· *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 245.

<sup>247</sup> Ο Σεφέρης γράφει χαρακτηριστικά: «Χορεύουν αυτά τα βουνά· σε φέρνουν στο σημείο να φανταστείς πως είναι περισσότερο τα γεννήματα μιας χρυσής χορδής, του αντίλαλου μιας χορδής, παρά αντικείμενα που βλέπεις με τα μάτια σου. Δεν έχουν ύλη, έχουν ένα νόημα που σ' αγγίζει – δε σ' απομονώνουν –, σαν άνθρωπο που θα ξαναγυρίσει ανάμεσα στους ανθρώπους. Αδυναμία να πεις οτιδήποτε ύστερα από μια τέτοια εμπειρία. [...] Και νιώθεις πως πρέπει να ξαναγυρίσεις στους ανθρώπους, να κατεβείς χαμηλά, να πέσεις, να ξαναπροσπαθήσεις ν' ανεβείς άπειρες φορές σαν το μερμήγκι, για να μπορέσεις να δώσεις την απάντηση τη δική σου – για να μπορέσεις να καταλάβεις», *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 189 (από την εγγραφή της 29ης Απριλίου 1940, την οποία εύλογα ο Γ. Π. Σαββίδης συσχέτισε με το ποίημα «Επί ασπαλάθων...», βλ. *Οι αρχαιολογικές περιδιαβάσεις...*, ό.π., 25-26).

<sup>248</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 189.

<sup>249</sup> Ό.π., 190. Η συνάφεια με το «Νιζίνσκι» είναι εμφανής· πρβλ. τα λόγια του Σεφέρη στην Ιωάννα, *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 349 και τις *Μέρες*, τ. Δ', ό.π., 133. Οι βουνοκορφές της «Κοιμισμένης» βέβαια μπορούν να ιδωθούν σα μικρογραφία της Ελλάδας· αυτή είναι στην πραγματικότητα η «γυναίκα» που μονοπωλεί τη σκέψη του Σεφέρη και κυβερνά τις αισθήσεις του: «[...] να σου λείπει η Ελλάδα, όπως σου λείπει η γυναίκα ή το σιγάρο, να ζεις, να κουράζεσαι, ν' αρρωσταίνεις, ν' αγαπάς, να παθαίνεις με την Ελλάδα πάντα παρούσα κατάσαρκα πάνω σου και χυμένη μέσα στις πέντε σου αισθήσεις. Θα ήθελα να πιστευεις πως αυτά που σου λέω είναι μακριά από κάθε έφεση ρητορείας ή πατριωτισμού. Τα νιώθω σα μια λειτουργία καθαρά βιολογική, όπως όταν αγγίζει το χέρι ή ακούει τ' αυτί μου», έγραφε ο ποιητής στον Κατσίμπαλη από το Λονδίνο (3.10.1931),

Το ενδιαφέρον του Σεφέρη πάντως για το «λαμπρά διαλεγμένο» τοπίο των αρχαιολογικών χώρων εκδηλώνεται εντονότερα από το 1935 και εξής, μετά την εμπειρία που του πρόσφεραν οι Δελφοί, ένας τόπος ιδιαίτερα σημαντικός για εκείνον, τον οποίο συνέχισε να επισκέπτεται ως το τέλος της ζωής του. Προδρομική από αυτή την άποψη μπορεί να θεωρηθεί η εγγραφή της 27ης Απριλίου 1935, όπου ο ποιητής μετά από ένα ταξίδι του στους Δελφούς παρατηρούσε: «Δελφοί, ο άγιος τόπος· ο ρυθμός του κόσμου, η ζωή της φύσης που σου επιβάλλεται σ' αυτό το σημείο της γης, έτσι όπως ο έναστρος ουρανός».<sup>250</sup> Και ασφαλώς δεν είναι τυχαίο ότι με τους ίδιους σχεδόν όρους ο Σεφέρης έβαζε τον έναστρο ουρανό να καταλαμβάνει την ψυχή του θεατή όταν σβήνουν τα φώτα σε ένα αρχαίο θέατρο. Μολονότι δε μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα αν ο ποιητής είχε δοκιμάσει το συναίσθημα αυτό στο θέατρο των Δελφών, ξέρουμε σίγουρα ότι το ένιωσε σε ένα άλλο «κοχύλι» αρχαίου θεάτρου ή, ακριβέστερα, αρχαίου ωδείου: στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού· ήταν μάλιστα μια από τις τελευταίες εμπειρίες που του έδωσαν οι αρχαιότητες του ελληνικού χώρου πριν αναχωρήσει για την Κρήτη και εν συνεχεία για τη Μέση Ανατολή ακολουθώντας την εξόριστη ελληνική κυβέρνηση.

Στις 30 Σεπτέμβρη 1940, μετά από μια παράσταση της *Αντιγόνης* που παρακολούθησε στο Ηρώδειο, έγραφε στο ημερολόγιό του: «Ωστόσο μια στιγμή ωραία: όταν έσβησαν τα φώτα, όταν δεν έμεινε τίποτε άλλο παρά ο θόλος τ' ουρανού, εξαιρετικά ζωντανός, με άπειρα άστρα. Το πλήθος που γέμιζε ως πάνω στην Ακρόπολη το μεγάλο κοχύλι, είχε καταργηθεί μονομιάς: ανύπαρχτο».<sup>251</sup> Αν τώρα αναρωτηθεί κανείς γιατί αυτή υπήρξε η μόνη ωραία στιγμή που είχε να θυμάται ο ποιητής από το Ηρώδειο η απάντηση βρίσκεται στην ενόχλησή του για τον τρόπο στησίματος της αρχαίας τραγωδίας («προσπαθούν να δείξουν πως μπορούν να κάνουν τόσα πράγματα, τόσα μιχλιμπίδια, που το ουσιαστικό, η τραγωδία, ξεχνιέται»<sup>252</sup>). Ευχής έργον θα ήταν για εκείνον αν οι παρευρισκόμενοι παραμέριζαν το θέαμα και κοίταζαν να διδαχτούν από το περιεχόμενο του δράματος· αν, δηλαδή, αναγνώριζαν ότι το μήνυμα των μαντατοφόρων<sup>253</sup>

---

«Αγαπητέ μου Γιώργο», τ. Α', ό.π., 80. Δεν είναι άσκοπο να επαναλάβουμε τα λόγια του Camus που ο Σεφέρης σημείωνε στο ημερολόγιό του το 1965: «*Question: Peut-on aimer un pays comme une femme*», *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 106.

<sup>250</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 16. Όταν το 1952 ο Σεφέρης ξαναταξιδεύει στους Δελφούς το τοπίο τον σαγηνεύει και πάλι με τη Μαρώ στο πλευρό του προσλαμβάνει το καθετί με μεγαλύτερη ένταση. Βλ. ειδικότερα όσα γράφει στο ημερολόγιό του μετά τον νυχτερινό περίπατό τους στην Κασταλία: «Μετά το φαΐ το βράδυ στην Κασταλία: / *Τέλειο* σκοτάδι / *Παράξενα* βαθύ / *Δέος* / *Ανατριχίλα* δέους / *Άγνωστή* μου, πρωτοφανής εμπειρία / *Καταπληκτικό* / *Τα φυλλοκάρδια* του κόσμου / *Μην το ξεχνάς* / *Τα χείλια* του άλλου κόσμου. / *Γυρίζοντας* άρχισε να φιλοβρέχει», *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 63, αλλά και 250 (σημείωση 21): πρβλ. επίσης το ποίημα «Θερινό Ηλιοστάσι, Β'» που απορρέει πιθανότατα από αυτή την εμπειρία.

<sup>251</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 248. Βλ. το κατατοπιστικό σχόλιο του Α. Παπαγεωργίου-Βενετά: «Τον Σεπτέμβριο του 1936 εγκαινιάστηκε η ετήσια σειρά υπαίθριων παραστάσεων αρχαίου δράματος του Εθνικού (τότε Βασιλικού) Θεάτρου, στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Οι παραστάσεις αυτές έγιναν θεσμός που επιβίωσε μέχρι σήμερα», *Η Αθήνα του Μεσοπολέμου*, ό.π., 210.

<sup>252</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 248.

<sup>253</sup> Βλ. τα ποιήματα «Ο δικός μας ήλιος», «Ελένη», «Σαλαμίνα της Κύπρος» και «Επί σκηνής, Β'».

δεν είναι ξένο ως προς αυτούς αλλά αφορά άμεσα τη ζωή τους. Η εμπειρία του θεάτρου θα ισοδυναμούσε τότε με μια αποκάλυψη. Αξίζει να παρατεθεί εδώ ένα απόσπασμα από το πεζό κείμενο του Σεφέρη «Το Βασιλικό στου Ηρώδη του Αττικού», που μολονότι παρέμεινε τελικά φυλαγμένο στο συρτάρι του, εμπεριέχει πολύ ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις:

Κάθε φορά που βλέπουμε το αμάλαμα ενός αρχαίου δράματος με πρόσωπα και σκηνικά του καιρού μας, σκεπτόμαστε – τότε τουλάχιστο – την αρχαία τραγωδία, τα θεατρικά μας μέσα και τον καιρό μας. Γιατί είναι έργα που μας δοκιμάζουν εκείνα, κι ας λέμε πως τα δοκιμάζει ο χρόνος που είναι το ίδιο σα να λέμε πως τα δοκιμάζουμε εμείς.

Θα 'πρεπε κάποτε να βρίσκουν καιρό οι Έλληνες, τον καιρό και το κουράγιο να σκεφτούν πως όταν δεν μπορεί ούτε καν να καταστρέψει πέρα για πέρα, το μόνο πράγμα που του απομένει, για να του απομείνει κάποιος ανθρωπισμός είναι ο σεβασμός για λίγα πράγματα που μιλάνε ακόμα, πέρα από τα κεφάλια μας και με μια φωνή πιο γαλήνια από τη δική μας ταραχή. Πράγματα καθαρά. – Για να μην τραβάω σε μάκρος θα ήθελα να υποθέσω πως θα συμφωνούσαν δυο τρεις άνθρωποι ακόμη αν έλεγα πως βρίσκεται πολύ [sic] από τον δικό μας βαθύτερο πόνο μέσα σε κάποιες από τις αρχαίες τραγωδίες, σ' αυτές που θα έλεγε κανείς πως ανιστορούν κάτι σαν τα προπατορικά αμαρτήματα της ψυχής μας. Και αν όχι για το αρχαίο κάλλος που φαντάζομαι πως θα έμεινε αποκλειστική τομή των φιλελλήνων – στα στεγνά χρόνια που ζούμε – γι' αυτό τον πόνο που μας φέρνει η αρχαία τραγωδία από πολύ μακριά, από τα νεκρά στόματα εκείνων που αναγνωρίσαμε ελεύθερα σαν πατέρας θα διεκδικούσα κάποιο σεβασμό. Κάποιο μέτρο.<sup>254</sup>

Ο Σεφέρης μιλά για πράγματα που μας δοκιμάζουν, πράγματα που άντεξαν στον χρόνο και η φωνή τους ακούγεται πιο επίκαιρη από ποτέ: πρόκειται βέβαια για τη ζωντανή φωνή της παράδοσης, που βγαίνει «από τα νεκρά στόματα εκείνων που αναγνωρίσαμε ελεύθερα» και μας φέρνει αντιμέτωπους με τον ίδιο μας τον εαυτό: με τα πάθη και τις αδυναμίες, με τον πόνο και τους πόθους μας. Και αυτή η κατάκτηση δεν είναι αποκλειστικά της αρχαίας τραγωδίας

---

<sup>254</sup> Βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 29, υποφ. 4. Το κείμενο είναι αντιγραμμένο από το χέρι της Μαρώς Σεφέρη. Χρονικά τοποθετείται στο φάκελο με τα πεζά της περιόδου 1936-1940, ωστόσο πιστεύουμε ότι μπορεί να χρονολογηθεί με ασφάλεια το 1940, αφού αναπτύσσει τους ίδιους σχεδόν προβληματισμούς με την εγγραφή της 30ης Σεπτεμβρίου 1940. Θα μπορούσε μάλιστα κανείς να συγκρίνει τον τρόπο που αρχίζει η ημερολογιακή εγγραφή: «*Αντιγόνη* στο θέατρο του Ηρώδη. Όπως μου τυχαίνει συνήθως στις παραστάσεις των αρχαίων, φεύγω απογοητευμένος. Αλλά το «*Βασιλικό*» τις ξεπερνά όλες, μ' ένα είδος επίσημο κακό γούστο που το διακρίνει – ωφέλιμο για να θυμάται κανείς τι πρέπει να αποφεύγει», ό.π., 247-248, με τον τρόπο που τελειώνει το κείμενο του αρχείου: «Δεν παραγνωρίζω τη χρησιμότητα μιας τουριστικής κίνησης σε κάθε κλάδο, και στη λογοτεχνία και στο θέατρο – όπως για τα σκυριανά έπιπλα και την κορυφή του Ολύμπου – απεναντίας, ακόμα περισσότερο αισθάνομαι την ανάγκη ενός επίσημου ας πούμε γούστου, ενός γούστου σχηματοποιημένου και ξεκαθαρισμένου των πολλών. Βοηθεί τους άλλους, τους λίγους, εκείνους που ρισκοκινδυνεύουν, γιατί διάλεξαν σκοτεινότερα μονοπάτια, να βλέπουν καθαρότερα τη θέση ορισμένων προβλημάτων, βάζει ορόσημα μπροστά στους δρόμους που δεν οδηγούν πουθενά». Πρβλ. και το σχόλιο του Σεφέρη σε γράμμα του στον Μαλάνο (2.1.1942): «Να σε θαυμάζει το κοινό του Βασιλικού Θεάτρου, τι δράμα!», *Αλληλογραφία (1935-1963)*, ό.π., 113.

αλλά κάθε στοιχείου που διαμορφώνει την ξεχωριστή εκείνη ιδιοπροσωπία του ελληνισμού, αφού με τον ίδιο τρόπο μετρά κανείς τον εαυτό του διαβάζοντας τη *Γυναίκα της Ζάκυθος* του Σολωμού, για παράδειγμα,<sup>255</sup> ή ψηλαφώντας με τα δάχτυλά του τις πέτρες της ελληνικής γης. Αυτό φανερώνει τουλάχιστον ο «Βασιλιάς της Ασίνης».<sup>256</sup>

Καρπός μιας επίπονης συνθετικής προσπάθειας που διήρκησε δύο συνεχόμενα χρόνια και απέδωσε έξι συνολικά σχεδιάσματα, ο «Βασιλιάς της Ασίνης» ολοκληρώθηκε τελικά μέσα σε μια νύχτα ώστε να συμπληρωθούν οι δύο κενές τυπογραφικές σελίδες που προέκυψαν από τη στοιχειοθεσία του *Ημερολογίου καταστρώματος, α'.*<sup>257</sup> Η εντυπωσιακή περιπέτεια της γραφής του ποιήματος ξεκινάει το καλοκαίρι του 1938, όταν ο Σεφέρης με τη Μαρώ απολαμβάνοντας τις διακοπές τους στο Τολό, μια παραθαλάσσια περιοχή κοντά στο Ναύπλιο, αποφασίζουν να επισκεφτούν τον αρχαιολογικό χώρο της Ασίνης που είχε ανασκαφεί σχετικά πρόσφατα από τους Σουηδούς αρχαιολόγους Otto Frödin και Axel W. Persson.<sup>258</sup> Οι ανασκαφές είχαν αρχίσει στην πραγματικότητα το 1922 και ολοκληρώθηκαν το 1930, ωστόσο μόλις το 1938 δημοσιεύτηκαν τα αποτελέσματα της ανασκαφικής έρευνας σε έναν ογκώδη τόμο επιμελημένο από τους δύο αρχαιολόγους.<sup>259</sup> Και επειδή βασική ιδέα του Σεφέρη ήταν να γράψει ένα ποίημα

---

<sup>255</sup> Και φυσικά το παράδειγμα δεν είναι τυχαίο· όπως δήλωνε ο Σεφέρης στην Ανν Φιλίπ: «υπήρχαν δύο πράγματα που με εντυπωσίασαν και που τα ανακάλυψα κατά τα πρώτα χρόνια της επιστροφής μου [: εννοεί τα χρόνια 1925-1926]. Ένας φίλος μου είχε μιλήσει για τα Απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη και μόρεσα, εκείνη τη στιγμή, να αποκτήσω την πρώτη έκδοσή τους, που είχε γίνει, αν δεν απατώμαι, το 1907. Την εποχή που επιστρέφω δημοσιεύεται και «Η γυναίκα της Ζάκυθος» του Διονυσίου Σολωμού. Ο Σολωμός ήταν εντελώς άγνωστος, αλλά από την άποψη της γλώσσας, της λογοτεχνίας και της γραφής τον θεωρώ – το ξαναλέω αν και το έχω πει και το έχω γράψει πολλές φορές – ως έναν από τους καλύτερους δασκάλους μου», *Συνομιλία*, ό.π., 77-78.

<sup>256</sup> Αν εξαιρέσει κανείς την «Απόφαση της λησμονιάς» που μας απασχόλησε στο πλαίσιο της εξέτασης του *Μυθιστορήματος*, ο «Βασιλιάς της Ασίνης» είναι το μοναδικό ποίημα του *Ημερολογίου καταστρώματος, α' απ'* το οποίο μπορεί να εξάγει κανείς γόνιμα συμπεράσματα για τη σχέση του ποιητή με τις αρχαιότητες. Αρχαιολογικές μνείες γίνονται και σε άλλα ποιήματα της συλλογής, αλλά είτε εμπίπτουν περισσότερο στον χώρο της μυθολογίας (π.χ. η «αρχαία κολόνα / που κοίταζε ο θαλασσινός» στον «Γυρισμό του ξενιτεμένου», *Ποιήματα*, ό.π., 164, έχει ορθά συνδεθεί με την οδυσσειακή εστία, βλ. Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Ο γυρισμός του ξενιτεμένου» (1976): *Γιώργος Σεφέρης. Μελετήματα*, ό.π., 40, David Ricks, *Η σκιά του Ομήρου*, ό.π., 220-221, Α. Κ. Χριστοδούλου, *Η Στροφή του Σεφέρη*, τ. Β', Αθήνα, Ζώδιο, 1982, 111-112) είτε λειτουργούν σε επίπεδο σχημάτων λόγου (π.χ. οι γέροντες του «Ανοιξη Μ.Χ.» που «φύγαν σαν αγάλματα / κι άφησαν πίσω τους σιγή», *Ποιήματα*, ό.π., 174).

<sup>257</sup> Για τη διετή κυοφορία του ποιήματος και την απροσδόκητη περάτωσή του μια βραδιά του Γενάρη του 1940, βλ. όσα διηγείται ο Σεφέρης στον Έλιοτ: Γιώργος Σεφέρης, «Θ.Σ.Ε. Σελίδες από ένα ημερολόγιο» (1965): *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 203 και *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 55· βλ. ακόμα: Edmund Keeley, *Συζήτηση με τον Γιώργο Σεφέρη*, ό.π., 65 και Ρόντρικ Μπήτον, *Περιμένοντας τον άγγελο*, ό.π., 278. Για τα έξι σχεδιάσματα του «Βασιλιά της Ασίνης», βλ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Ο βασιλιάς της Ασίνης». *Η ανασκαφή ενός ποιήματος*, Αθήνα, Στιγμή, 1986.

<sup>258</sup> Ας σημειωθεί ότι τις ανασκαφές επέβλεψε προσωπικά, το πρώτο τουλάχιστον διάστημα, ο τότε πρίγκιπας της Σουηδίας Γουστάβος Αδόλφος ΣΤ'. Τα πράγματα ήρθαν έτσι, ώστε μετά από σαράντα χρόνια περίπου, ο ίδιος αυτός άνθρωπος έχοντας γίνει πλέον βασιλιάς της Σουηδίας να βραβεύσει τον Σεφέρη με το Νόμπελ λογοτεχνίας. Βλ. τα λόγια του ποιητή στην ομιλία του στη Σουηδική Ακαδημία (11 Δεκεμβρίου 1963): «Τη στιγμή όπου ο βασιλιάς σας, η Α.Μ. Γουστάβος ΣΤ' Αδόλφος, μου έδινε το δίπλωμα του Βραβείου Νομπέλ, δεν μόρεσα ο ίδιος να μη θυμηθώ με συγκίνηση τις μέρες όπου, ως Διάδοχος, είχε επιμείνει να συμβάλει προσωπικά στις ανασκαφές της ακρόπολης της Ασίνης. Όταν πρωτοσυνάντησα τον Άξελ Πέρσον, τον μεγαλόκαρδο εκείνον άντρα που είχε και αυτός αφοσιωθεί σε τούτη την ανασκαφή, τον είχα ονομάσει ανάδοχό μου. Ναι, γιατί η Ασίνη μου είχε χαρίσει ένα ποίημα», Γιώργος Σεφέρης, «Λίγα για τη νεότερη ελληνική παράδοση», ό.π., 357.

<sup>259</sup> Βλ. Otto Frödin – Axel W. Persson, *Asine. Results of the Swedish excavations 1922-1930*, (επιμ.: Alfred Westholm), Στοκχόλμη, Generalstabens Litografiska Anstalts Förlag, 1938.



με άξονα το αντιθετικό δίπολο πραγματικό τοπίο – φανταστικός βασιλιάς,<sup>260</sup> εύκολα κατανοεί κανείς την ευγνωμοσύνη που ένιωθε απέναντι στους αρχαιολόγους της Ασίνης – και ειδικά στον Axel Persson που είχε την ευκαιρία να γνωρίσει προσωπικά<sup>261</sup> – για το ότι έφεραν στο φως την αρχαία ακρόπολη. Όπως έγραφε στον μελετητή και μεταφραστή του Philip Sherrard, «ένα ορισμένο τοπίο είναι ένας πολύ σημαντικός παράγοντας για μένα στη γραφή των ποιημάτων μου· ένα ποίημα για μένα είναι η κρυστάλλωση της επαφής μου με ένα εξωτερικό αντικείμενο, που μπορεί να είναι η Ακρόπολη της Ασίνης ή μια παράξενη ρίζα εγκαταλειμμένη στην ακτή. Και αυτός είναι ο λόγος που αισθάνομαι πολύ πιο υποχρεωμένος σε ό,τι αφορά τον «Βασιλιά της Ασίνης» στον Σουηδό καθηγητή που ανέσκαψε αυτή την Ακρόπολη (και στην αδιαφορία του Ομήρου) από οποιονδήποτε σύγχρονο άνθρωπο των γραμμάτων».<sup>262</sup>

Η «αδιαφορία» του Ομήρου για τον βασιλιά της Ασίνης (μόνο το όνομα της πόλης του μνημονεύεται στον «κατάλογο των πλοίων» της Β΄ ραψωδίας της *Ιλιάδας*),<sup>263</sup> η απουσία άλλων

<sup>260</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ΄, ό.π., 168.

<sup>261</sup> Ο Σεφέρης συνάντησε πρώτη φορά τον Axel Persson στο ξενοδοχείο της «Ωραίας Ελένης του Μενελάου» των Μυκηνών τον Απρίλιο του 1939, βλ. *Μέρες*, τ. Γ΄, ό.π., 117. Τότε όμως δεν του δόθηκε η ευκαιρία να γνωριστεί προσωπικά μαζί του· αυτό έγινε τον Οκτώβριο του 1947: «Το Σάββατο, στο τραπέζι του Demangel, γνώρισα τον Axel Persson, που έκανε τις ανασκαφές της Ασίνης. Ένωσα συγγένεια μαζί του», *Μέρες*, τ. Ε΄, ό.π., 111. Τον επόμενο χρόνο ο Σεφέρης θα στείλει στον Persson τον τόμο *The King of Asine, and other poems* μέσω του Νάνου Βαλαωρίτη και όταν ο Persson πληροφορείται ότι ο Σεφέρης μετατέθηκε στην Πρεσβεία της Άγκυρας του γράφει ότι πλέον θα βρίσκονται στα ίδια μέρη, αφού κι εκείνος ξεκίνησε ανασκαφές στην Τουρκία, στην επαρχία των Μούγλων, βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχαίων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 47, υποφ. 5 (από επιστολή του Persson από την Ουνάλα, 29.9.1948). Οι δύο άντρες θα ξανασυναντηθούν το 1949 στην Άγκυρα και ο Persson θα προσκαλέσει τον Σεφέρη στα Λάβρανδα της Καρίας για να δει από κοντά τις ανασκαφές που πραγματοποιούσε εκεί με την ομάδα του: «Ελάτε, μου είπε, μπορεί να γράψετε ένα Δία Λαβρανδέα ύστερα από το «Βασιλιά της Ασίνης»», βλ. Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, *Αγαπητέ μου Γιώργο*, τ. Β΄, ό.π., 106. Ο Σεφέρης θα ανταποκριθεί στην πρόσκληση και, όπως θα δούμε, θα επισκεφθεί για λίγες μέρες τα Λάβρανδα τον Ιούνιο του 1950.

<sup>262</sup> *This Dialectic of Blood and Light*, ό.π., 79. Για τον ρόλο του τοπίου στη σεφερική ποίηση, βλ. Roderick Beaton, *George Seferis*, ό.π., 39-43 και Γιώργης Γιατρομανωλάκης, *«Ο βασιλιάς της Ασίνης»*, ό.π., 36-37. Ο Edmund Keeley σχολιάζει ότι ειδικά στον «Βασιλιά της Ασίνης» ο Σεφέρης στήνει με τέτοια προσοχή το σκηνικό του, ώστε η μετάβαση από την πραγματικότητα στο μύθο, από την ακριβή αναπαράσταση του τοπίου στις μυθικές και συμβολικές αξίες του ποιήματος, να γίνεται με τρόπο ομαλό, φυσιολογικό, δίχως ρήγματα: έπειτα δηλαδή από την περιγραφή του χώρου γύρω από το «κάστρο» της Ασίνης η μνεία στον Όμηρο δεν ηχεί παράταιρα εφόσον έρχεται να ενισχύσει τη μυθική ταυτότητα του αρχαίου βασιλείου, βλ. *Μύθος και φωνή*, ό.π., 131-132. Στην προσέγγιση του παρελθόντος από την προοπτική του σύγχρονου χώρου αναφέρθηκε και ο Δημήτρης Τζιόβας, επισημαινοντας ότι σε ποιήματα όπως ο «Βασιλιάς της Ασίνης» μπορεί η διερεύνηση του παρελθόντος να ξεκινά εμπειρικά και εμπράγματα, μετεξελίσσεται όμως σε μια διαισθητική διαδικασία, βλ. «Ο υπαρξιακός ιστορισμός του Σεφέρη» (2000): *Από τον λυρισμό στον μοντερνισμό. Πρόσληψη, ρητορική και ιστορία στη νεοελληνική ποίηση*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005, 228. Μέσω της διαίσθησης, υποστηρίζει ο Δ. Τζιόβας, ο Σεφέρης ζητά να μετατρέψει το παρελθόν σε ζωντανό βίωμα (ό.π., 232-233), να αναδείξει «τη ζωντανή παρουσία του παρελθόντος στο παρόν» (ό.π., 231). Σ' αυτό τον τρόπο προσέγγισης του παρελθόντος ο μελετητής διακρίνει σπέρματα της θεωρίας του «υπαρξιακού ιστορισμού», σύμφωνα με την οποία «η ιστορία δεν νοείται ως γραμμική ή κυκλική διευθέτηση των γεγονότων αλλά ως παλίμψηστο όπου το παρόν συνίσταται από τα ίχνη όλου του παρελθόντος» (ό.π., 230).

<sup>263</sup> Εδώ μπορεί πράγματι να στηριχθεί μια σύγκριση με τον καθαφικό «Καισαρίωνα» («Α, να, ήρθες συ με την αόριστη / γοητεία σου. Στην ιστορία λίγες / γραμμές μονάχα βρίσκονται για σένα, / κ' έτσι πιο ελεύθερα σ' έπλασα μες στον νο μου», Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, τ. Α΄: 1896-1918, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1963 [3η 1η: 1933], 69). Βλ. σχετικά: Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., 232-233, Denis Kohler, *L'aviron d'Ulysse*, ό.π., 586-587, David Ricks, *Η σκιά του Ομήρου*, ό.π., 241 και 244, Peter Mackridge, «Ο καθαφικός Σεφέρης», ό.π., 370 και 380 (υποσημείωση 62).

πληροφοριών για τη ζωή και τη δράση του και, γενικά, η αχλύ μυστηρίου που σκέπαζε την προσωπικότητά του εξασφάλιζαν στον Σεφέρη ένα προνομιακό πεδίο για να προβάλει τα χαρακτηριστικά του στον κάθε άνθρωπο – και πρώτα απ’ όλα στον ίδιο ως ποιητή.<sup>264</sup> Ο «Βασιλιάς της Ασίνης» είναι πράγματι από μια άποψη (ίσως την πιο ηθελημένη) ένα ποίημα ποιητικής, αφού θεματοποιεί το βασανιστικό εκείνο αίσθημα του σκοτεινού δάσους, της «selva oscura» (Δάντης, *Κόλαση*, Canto I, 2), που σύμφωνα με τον Σεφέρη βρίσκεται στο κατώφλι κάθε ποιητικής εμπειρίας:

Αφού ο ποιητής αφομοιώσει τα πράγματα που έχει μαζέψει η ιδιοσυγκρασία του από το γύρω κόσμο, φτάνει στη στιγμή που θα νιώσει το κενό μέσα του, που θα νιώσει ότι βρίσκεται στο σκοτεινό δάσος, όπως έλεγα κάποτε, στη «selva oscura», μόνος και αβοήθητος – ότι πρέπει να εμπιστευτεί αυτό το κενό, επί ποιινή θανάτου. Είναι η πιο δύσκολη στιγμή του, αυτός ο αγώνας για να βρει εκείνη τη φωνή που ταυτίζεται και σοφιάζεται με τα πράγματα που θέλει να δημιουργήσει, ή, αν θέλουμε, που δημιουργεί τα πράγματα ονομάζοντάς τα. Το ακραίο όριο όπου τείνει ο ποιητής, είναι να μπορέσει να πει «γεννηθήτω φως» και να γίνει φως.<sup>265</sup>

<sup>264</sup> Βλ. ειδικότερα την εγγραφή της 10ης Σεπτεμβρίου 1940: «Βγαίνω μια στιγμή από το γραφείο, κατά τις 12. Έξοχη καλοκαιρινή μέρα – λίγο προς το φθινόπωρο: μέλι του ήλιου. Καθώς προχωρώ, οδός Φιλελλήνων, μια μυρωδιά σκοινιού караβίσιου με φέρνει μαγικά σ’ ένα νησιώτικο λιμανάκι. Ψιθυρίζω: *Κι ο Μακρυγιάννης σάπιος απ’ τις πληγές...* κι αμέσως έπειτα, σχεδόν αυτόματα: *Κι ο βασιλιάς της Ασίνης που τον γυρεύουμε δυο χρόνια τώρα...* Ο βασιλιάς της Ασίνης είναι ο Μακρυγιάννης, είναι εγώ, είναι εσείς, είναι... Αλλά γιατί αρέσει σε τόσους πολλούς; παράξενο», *Μέρες*, τ. Γ’, ό.π., 236-237. Η καθολικότητα του συμβόλου εξασφαλίζεται ακριβώς λόγω της λογοτεχνικής απροσδιοριστίας του – η «αδιαφορία» του Ομήρου λειτούργησε επομένως ευεργετικά. «Βρήκα επιτέλους ποιο είναι το γνώρισμα που ξεχωρίζει το βασιλιά της Ασίνης», έγραφε ο Σεφέρης στη Μαρά, «Ήταν ένας βασιλιάς χωρίς ποιητή ενώ οι γείτονές του... Αυτό θα σημαίνει πως ήταν ευτυχισμένος», *Αλληλογραφία*, τ. Α’, ό.π., 298. Η ασημία του, το γεγονός ότι δεν μνημειώθηκε με κάποιο τρόπο στα μάτια των συγχρόνων του ούτε εξυψώθηκε απ’ τους μεγάλους ποιητές της εποχής του, έφερε τον βασιλιά της Ασίνης πιο κοντά στα ανθρώπινα μέτρα, γι’ αυτό όταν ο Κατσίμπαλης αποκάλυψε στον Σεφέρη πως στο Μουσείο του Ναυπλίου υπήρχε μια μικρή τερακότα που είχε ονομαστεί προς τιμήν του «Βασιλιάς της Ασίνης», εκείνος δυσαρεστήθηκε: «Το εύρημα με απογοήτευσε. Αισθάνθηκα τότε πως αυτό ίσως που με τράβηξε ήταν ότι δεν γνωρίζαμε τίποτε απολύτως γι’ αυτόν», Γιάννης Π. Καραβίδας, «“This is the place, gentlemen!”». Ο Σεφέρης αυτοπαρουσιάζεται στο BBC τον Δεκέμβριο του 1959», *Νέα Εστία* 153, τχ. 1757 (Ιούνιος 2003) 1067· πρβλ. Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, *Αγαπητέ μου Γιώργο*, τ. Β’, ό.π., 333-334 και 344. Ο Σεφέρης πιθανότατα θα χαιρόταν αν μάθαινε ότι αυτή η κεφαλή πήλινου ειδωλίου που αρχικά θεωρήθηκε ότι αναπαριστά μια ανδρική μορφή (πρωτίστως λόγω του προτεταμένου πιγουνιού της που ερμηνεύθηκε ως γένι), αργότερα έγινε ευρύτερα αποδεκτό ότι ανήκει σε γυναίκα: «Σε αυτό συνέβαλε η ανασκαφή των μυκηναϊκών ιερών στην Τίρυνθα, τις Μυκήνες και τη Φυλακωπή, όπου βρέθηκε αριθμός πήλινων ειδωλίων γυναικείων μορφών μεγάλων διαστάσεων», σημειώνει η αρχαιολόγος Γεωργία Ήβου, «Αρχαία Ασίνη», *Αρχαιολογία και τέχνες* 120 (Απρίλιος 2016) 127. Συμπληρώνει μάλιστα ότι πιο πρόσφατα προτάθηκε ότι κεφάλι του «Αρχοντα της Ασίνης» ανήκε σε ένα φανταστικό ον με σώμα ζώου σαν αυτά που βρέθηκαν στην Κρήτη και στην Κύπρο και χρονολογούνται τον 12ο αιώνα π.Χ. (ό.π., 127).

<sup>265</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Η γλώσσα στην ποίησή μας», ό.π., 164. Μπορεί η εμπειρία της «selva oscura» να είναι επίπονη, αφού απομακρύνει τον ποιητή απ’ τις συνήθειες και τα κεκτημένα του φέρνοντάς τον αντιμέτωπο με άγνωστες συνθήκες, ωστόσο είναι ο μόνος δρόμος που θα τον οδηγήσει στην πολυπόθητη κάθαρση (ο Σεφέρης μεταχειρίζεται εσκεμμένα αριστοτελικό λεξιλόγιο), *Δοκίμες*, τ. Α’, ό.π., 155. Γι’ αυτό και όταν ο Κ. Χρυσάνθης ζήτησε από τον Σεφέρη διευκρινίσεις για τον στίχο «Ο ποιητής ένα κενό», εκείνος του απάντησε ότι τον έγραψε θετικά διακεείμενος: «Το στίχο «ο ποιητής ένα κενό» δεν τον έγραψα με διάθεση απαισιοδοξίας ούτε μελαγχολίας. Καθώς θυμάμαι, θα ’λεγα πως είταν το αντίθετο», *Γιώργος Σεφέρης - Κύπρος Χρυσάνθης και «Οι γάτες τ’ άη Νικόλα»*, ό.π., 71 (από επιστολή με ημερομηνία 25.7.1964).

Με άξονα το φως εξελίσσεται ωστόσο και η ποιητική προβληματική του «Βασιλιά της Ασίνης» ή, για να το θέσουμε διαφορετικά, το ποίημα μπορεί να θεωρηθεί ότι μεταφέρει μια εμπειρία φωτός, αποκαλυπτική για τον κόσμο και τα πράγματα. Η ιδέα που προσπαθεί να επικοινωνήσει ο Σεφέρης είναι ότι η ποιότητα του ελληνικού φωτός είναι τέτοια, που κάνει τα πάντα να μοιάζουν ανάγλυφα, από την όψη του τοπίου – της γης και της θάλασσας – ως τα πρόσωπα των ανθρώπων<sup>266</sup> τόσο ανάγλυφα μάλιστα που να φαντάζουν σχεδόν πελεκημένα, σαν τις μυκηναϊκές εκείνες προσωπίδες που οι αρχαίοι τεχνίτες σκάλιζαν ολόχρυσες για να στολίσουν τους τάφους των Ελλήνων βασιλιάδων.<sup>267</sup> Και ενώ στην πρώτη στροφική ενότητα του ποιήματος η περιγραφή αρχίζει «από το μέρος του ίσκιου», η σταδιακή μετατόπισή της προς «το μέρος του ήλιου» στη δεύτερη στροφική ενότητα γίνεται ακριβώς για να φέρει στο προσκήνιο το φως: το φως που στην αρχή τρίβει «διαμαντικά στα μεγάλα τείχη» και στη συνέχεια αποκαλύπτει την «εντάφια χρυσή προσωπίδα» του λησμονημένου βασιλιά:

*Από το μέρος του ήλιου ένας μακρύς γιαλός ολάνοιχτος  
και το φως τρίβοντας διαμαντικά στα μεγάλα τείχη.  
Κανένα πλάσμα ζωντανό τ' αγριοπερίστερα φευγάτα  
κι ο βασιλιάς της Ασίνης που τον γυρεύουμε δυο χρόνια τώρα  
άγνωστος λησμονημένος απ' όλους κι από τον Όμηρο  
μόνο μια λέξη στην Ιλιάδα κι εκείνη αβέβαιη  
ριγμένη εδώ σαν την εντάφια χρυσή προσωπίδα.  
Την άγγιζες, θυμάσαι τον ήχο της; κούφιο μέσα στο φως*

<sup>266</sup> Για το φως που κάνει ανάγλυφα τα πράγματα, βλ. *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 37-38 και Σεφέρης - Μαρώ, *Αλληλογραφία*, τ. Α', ό.π., 108. Χρήσιμη θα ήταν εδώ η αντιπαραβολή με το απόσπασμα από τις *Μέρες Γ'* που μιλούσε για τα πελεκημένα χαρακτηριστικά του ποιητή και της «Κοιμισμένης», χαρακτηριστικά που θύμιζαν τις μυκηναϊκές μάσκες, βλ. *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 190. Παράλληλα, η χρυσή προσωπίδα του «Βασιλιά της Ασίνης» έδωσε το έναυσμα για συσχετισμούς με τον «Γιάννη Κητς» του Αγγελου Σικελιανού, βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Ο Σικελιανός και οι Αγγλοι ποιητές (Μπάυρον, Σέλλεϋ, Κητς, Σαίξπηρ κ.ά.)» (1981): *Λυχνοστάτες. Για τον Σικελιανό*, (εισ. - επιμ.: Αθηνά Βογιατζόγλου), Αθήνα, Ερμής, 2003, 144 και του ίδιου, *Οι αρχαιολογικές περιδιαβάσεις...*, ό.π., 21-22 και 42-43 (σημείωση 16α όπου επιχειρείται δεύτερος συσχετισμός του «Βασιλιά της Ασίνης» με το ποίημα «Αποσυνάγωγου» του Γιάννη Ρίτσου) και David Ricks, ό.π., 235-244.

<sup>267</sup> Η ίδια ιδέα επανέρχεται στα «Περίχωρα της Κερύνειας», ποίημα βασισμένο στην αντίληψη του Σεφέρη ότι το μόνο πράγμα που διαφοροποιεί τους Έλληνες και τους Αγγλους (στη σκέψη, στην έκφραση, στη γλώσσα, στην αρχιτεκτονική) είναι το φως, βλ. *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 20. Μεταφέροντας τους ειδολογικούς απόηχους του ειδυλλίου, το ποίημα αναπτύσσεται σε διαλογική μορφή με συνομιλήτριες δύο Αγγλίδες που βρίσκονται «στο μεσοστράτι της ζωής τους» και έχουν εγκατασταθεί στην Κύπρο: από τη στιχομυθία τους βλέπουμε πώς προσπαθεί η καθεμιά να οικειοποιηθεί τον κόσμο της Κύπρου (τον «κόσμο του Ομήρου» δια στόματος W. H. Auden). Η Μαργαρίτα, πιο ευαίσθητη και οξυδερκής, νιώθει να την ελέγχει το τοπίο: « – Α! τούτη η θέα / που όλο ρωτά κι όλο ρωτά. Προσέχετε κάποτε τον καθρέφτη / πώς κάνει εντάφιο το πρόσωπό μας; Και τον ήλιο τον κλέφτη / πώς παίρνει τα φιασίδα μας κάθε πρωί;», *Ποιήματα*, ό.π., 252. Για μια διεξοδικότερη προσέγγιση του ποιήματος, βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση. Σχόλια στο ...Κύπρον οὐ μ' εθέσπισεν...»: *Για τον Σεφέρη*, ό.π., 364-370, Νάτια Χαραλαμπίδου, «Κύπρος και Σεφέρης. «Στα περίχωρα της Κερύνειας». Μια απόπειρα ερμηνείας της διαλογικής μορφής του ποιήματος»: *Ο Σεφέρης στην πύλη της Αμμοχώστου. Επτά ομιλίες: Δ. Ν. Μαρωνίτης, Σάββας Παύλου, Μιχάλης Πιερής, Κώστας Προύσης, Γ. Π. Σαββίδης, Νάτια Χαραλαμπίδου, Νίκος Χριστοδούλου*, (προλογίζει ο Σπύρος Κυπριανός, Πρόεδρος της Κυπριακής Δημοκρατίας) [= Σειρά επτά ομιλιών στη Λευκωσία της Κύπρου, 24 Μαΐου - 8 Ιουνίου 1984], Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1987, 263-321, Κατερίνα Κρίκου-Davis, *Κολόκες*, ό.π., 220-242 και Christos Papazoglou, *Journal de bord*, III, ό.π., 211-232.

*σαν το στεγνό πιθάρι στο σκαμμένο χώμα  
κι ο ίδιος ήχος μες στη θάλασσα με τα κουπιά μας.  
Ο βασιλιάς της Ασίνης ένα κενό κάτω απ' την προσωπίδα  
παντού μαζί μας παντού μαζί μας, κάτω από ένα όνομα:  
«Ασίνην τε... Ασίνην τε...»*

*και τα παιδιά του αγάλματα  
κι οι πόθοι του φτερουγίσματα πουλιών κι ο αγέρας  
στα διαστήματα των στοχασμών του και τα καράβια του  
αραγμένα σ' άφαντο λιμάνι  
κάτω απ' την προσωπίδα ένα κενό.<sup>268</sup>*

Εδώ συμβαίνει το εξής παράδοξο: ενώ κανείς θα περίμενε ότι οι εικόνες που θα φανέρωνε το φως του ήλιου θα ήταν εικόνες ζωής (και επομένως θα μετέστρεφαν το «σκοτεινό» κλίμα της πρώτης στροφικής ενότητας, όπου η θάλασσα χαρακτηριζόταν «στήθος σκοτωμένου παγονιού»), βλέπει να ξεδιπλώνονται μπροστά του διαδοχικές εικόνες θανάτου. Ο ομιλητής προειδοποιεί: «Κανένα πλάσμα ζωντανό» και εν συνεχεία ανακαλεί τον βασιλιά της Ασίνης μνημονεύοντας τον Όμηρο. Το «Ασίνην τε...» της *Ιλιάδας* και πιο συγκεκριμένα η «Ασίνη» είναι η λέξη η ριγμένη «εδώ», στον τόπο δηλαδή της αρχαίας ακρόπολης: η «εντάφια χρυσή προσωπίδα», λοιπόν, δε σκεπάζει μόνο το πρόσωπο του νεκρού βασιλιά αλλά και τη γη του, αφού το φως κάνει ανάγλυφο ό,τι υπάρχει στο χώρο, πρόσωπα και πράγματα, αποκαλύπτοντας την αληθινή φυσιογνωμία τους. Η άποψη του Σεφέρη ότι ο τόπος και οι άνθρωποί του είναι συγκοινωνούντα δοχεία που αλληλεπιδρούν είναι γνωστή,<sup>269</sup> στο *Ι* του *Μυθιστορήματος* μάλιστα δίνεται με τρόπο που θυμίζει αρκετά τον «Βασιλιά της Ασίνης»:

*Ο τόπος μας είναι κλειστός, όλο βουνά  
που έχουν σκεπή το χαμηλό ουρανό μέρα και νύχτα.  
Δεν έχουμε ποτάμια δεν έχουμε πηγάδια δεν έχουμε πηγές,  
μονάχα λίγες στέρνες, άδειες κι αυτές, που ηχούν και που τις προσκυνούμε.  
Ήχος στεκάμενος κούφιος, ίδιος με τη μοναξιά μας  
ίδιος με την αγάπη μας, ίδιος με τα σώματά μας.<sup>270</sup>*

Ο κούφιος ήχος της προσωπίδας/στέρνας, η στέγνια και η ανυδρία δηλώνουν ξεκάθαρα την έλλειψη ζωής. Από την άλλη, ο βουβός ήχος των κουπιών μέσα στη θάλασσα («κι ο ίδιος

<sup>268</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ο βασιλιάς της Ασίνης»: «Ημερολόγιο καταστροφώματος, α'» (1940): *Ποιήματα*, ό.π., 185-186.

<sup>269</sup> Πρβλ. εδώ τη γεωκλιματική θεωρία που παρακολουθούν αρκετοί διανοούμενοι στη δεκαετία του 1930: «Καμία φύσις της οικουμένης δεν είναι τόσο μεστή από πνευματικότητα, από μεταφυσικότητα, όσο η ελληνική. [...] Από αυτήν την στενότητα και ιδιομορφία της αλληλεξαρτήσεως φύσεως, αίματος και παραδόσεως αντλεί η νέα Ελλάδα την μοναδικότητά της», Κωνσταντίνος Τσάτσος, *Ελληνική πορεία. Πολιτικά δοκίμια*, Αθήνα, Εστία, [χ.χ.], 91.

<sup>270</sup> Γιώργος Σεφέρης, «*Ι*»: «Μυθιστόρημα» (1935): *Ποιήματα*, ό.π., 55.

ήχος μες στη θάλασσα με τα κουπιά μας») δεν είναι παρά σημάδι μιας στεκάμενης ζωής που οδηγεί αναπόδραστα σε έναν και μόνο προορισμό: στ' ακρογιάλι (βλ. «Δ'. Αργοναύτες»: «Τα κουπιά τους / δείχνουν το μέρος που κοιμούνται στ' ακρογιάλι»<sup>271</sup>). Πρόκειται, εν ολίγοις, για αλληπάλληλες δυσσιώνες εικόνες, που ενώ υπονομεύουν τη σκηνοθεσία του ηλιόλουστου τοπίου, δικαιολογούν απόλυτα τον χαρακτηρισμό «εντάφια» για την προσωπίδα που σκεπάζει το «πρόσωπο» της Ασίνης και του βασιλιά της. Αυτός ο βασιλιάς, που κάποτε ήταν ζωντανός, τώρα δεν είναι παρά «ένα κενό κάτω απ' την προσωπίδα».

Η αντίθεση ανάμεσα στο σκοτεινό βάθος του «κενού» και στην μαλαματένια επιφάνεια της «προσωπίδας» κάνει τον ομιλητή να συνειδητοποιήσει ότι υπάρχει μια άλλη όψη του φωτός, ότι πίσω από το χρυσό υφάδι του ήλιου κρύβεται ένα ζοφερό μαύρο, μια απροσδιόριστη για τους ανθρώπους πραγματικότητα που ρίχνει εξακολουθητικά τη σκιά της στην τρέχουσα ζωή.<sup>272</sup> Ο «Βασιλιάς της Ασίνης» λοιπόν μεταφέρει εν σπέρματι την ιδέα του «αγγελικού και μαύρου, φωτός», γεγονός που τον καθιστά προάγγελο της «Κίχλης».<sup>273</sup> Όπως θα πει ο ποιητής μιλώντας στο ραδιόφωνο του Β.Β.С.: «Ζώντας ως ταξιδιώτης, είχα ίσως ένα πλεονέκτημα: το πλεονέκτημα της επιστροφής, όταν ο άνθρωπος δεν τυφλώνεται απ' τη συνήθεια και μπορεί να δει τα πράγματα όπως ήταν, για πρώτη φορά. Τέτοιες στιγμές, έχω την αίσθηση ότι υπάρχει κάτι απόλυτο γύρω απ' αυτό το φως μες στην ταχύτητά του, κάτι που επιβάλλει μια τρομερή ένταση ανάμεσα στην παρουσία, την άκαμπτη παρουσία των πραγμάτων, όπου το αγαπημένο ή το άσχημο, και το αντίθετο αυτής της παρουσίας – ας το ονομάσω για λόγους συντομίας «άλλο κόσμος»... Έχω μερικές φορές την έντονη αίσθηση ότι υπάρχει ένα απόλυτο μαύρο πίσω από την εξαιρετικά ευλύγιστη λαμπρότητα μιας αττικής μέρας [...]».<sup>274</sup> Σ' αυτή την άλλη όψη

<sup>271</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Δ'. Αργοναύτες»: «Μυθιστόρημα» (1935): *Ποιήματα*, ό.π., 47.

<sup>272</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι στο δοκίμιό του για τον Κάλβο ο Σεφέρης περιέγραφε τη «μυστική ζωή του ποιητή» ως εξής [έχει προηγηθεί η στροφή: «Ο ήλιος κυκλοδίοκτος, / ως αράχνη, μ' εδίπλωνε / και με φως και με θάνατον / ακαταπαύστως»]: «Ο ποιητής ζει και δημιουργεί πάνω στο αχτινωτό τούτο υφάδι, ανάμεσα στο θάνατο και στο φως. Δεν υπάρχει πιο τέλεια εικόνα της μυστικής ζωής του ποιητή. Γαντζωμένος πάνω στη γλώσσα, ακολουθεί τα πλεγμένα κλωνιά της ως τα βασίλεια του θανάτου, όπου δε βλέπει παρά σκιές. Και πάλι, χωρίς να χάνει την πίστη του, συνεχίζει αυτή την πρόοδο, σίγουρος πως η ίδια η κλωστή θα τον οδηγήσει στο φως: σήμερα, αύριο, ύστερα από χρόνια. Η ποιητική προσπάθεια είναι αυτό το ατελείωτο πάει-κι-έλα, ως τη συντέλεια των αιώνων», Γιώργος Σεφέρης, «Απορίες διαβάζοντας τον Κάλβο» (1937): *Δοκίμια*, τ. Α', ό.π., 209 – άλλη μια ένδειξη ότι ο «Βασιλιάς της Ασίνης» μπορεί να διαβαστεί σαν ποίημα ποιητικής.

<sup>273</sup> Ολοκληρώνοντας την «Κίχλη» και εγκαταλείποντας τον Πόρο, ο Σεφέρης έγραφε στο ημερολόγιό του: «Φεύγω ακόμη με ορισμένες «ιδέες» για το φως. Είναι το σπουδαιότερο πράγμα που «ανακάλυψα» από τότε που μήθε το καράβι του γυρισμού στα ελληνικά νερά (Υδρα, Οχτώβρης '44). Κάτι από αυτό εκφράζει «Ο Βασιλιάς της Ασίνης», κάτι και η «Κίχλη». Αλλά δεν ξέρω αν θα μπορέσω να το εκφράσω ποτέ μου αυτό το βασικό, καθώς αισθάνομαι, αυτό το θεμέλιο της ζωής. Ξέρω πως με το φως πρέπει να ζήσω», *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 83 (εγγραφή: 2.12.1946).

<sup>274</sup> Γιάννης Π. Καραβίδας, «Ο Σεφέρης αυτοπαρουσιάζεται στο BBC τον Δεκέμβριο του 1959», ό.π., 1064. Πρβλ. την εγγραφή της 17ης Ιουνίου 1946 που αναφέρεται ακριβώς στο ίδιο ζήτημα: *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 41-42. Τα λόγια του Σεφέρη εμφανίζουν μεγάλη συνάφεια με το ακόλουθο σχόλιο του Κ. Τσάτσου για την παλαμική ποίηση: «Το φως το αττικό είναι φως που μας κάνει να βλέπομε το αιώνιο και το απόλυτο. [...] Χαρές, πόνους, ό,τι ανθρώπινο και καιρικό το εκμηδενίζει αλλά ξεσκεπάζει την αιώνια τραγωδία της ζωής και μαζί την αιώνια του παντός «ξανθή

των πραγμάτων στρέφει το βλέμμα του στον «Βασιλιά της Ασίνης» επιχειρώντας να δείξει τι υπάρχει πίσω από τη χρυσή προσωπίδα του βασιλιά, πίσω από το «μαλαματένιο σκέπασμα της ύπαρξής μας», πίσω από τη λάμψη του φωτός. Και αυτό που ανακαλύπτει είναι το απόλυτο μαύρο· και πώς να μιλήσει κανείς γι' αυτό, αν όχι μέσα από εικόνες φθοράς και θανάτου; Ο ομιλητής επιλέγει συγκεκριμένα τρεις: το πουλί με τη σπασμένη φτερούγα, τη γυναίκα που στερήθηκε τη δροσιά της ζωής σαν ήρθε το καλοκαίρι<sup>275</sup> και την ψυχή που σα νυχτερίδα πήρε τον δρόμο για τον «δήμο των Ονείρων».<sup>276</sup> Το ενδιαφέρον είναι ότι τις στεγάζει κάτω από μια τέταρτη, που επιτείνει την τραγικότητά τους: το «μαύρο» καταφέρνει να επιβάλει την παρουσία του στη ζωή ενός τόπου που παρασύρεται ανέμελος στον χορευτικό στρόβιλο του φωτός:

*Πίσω από τα μεγάλα μάτια τα καμπύλα χείλη τους βοστρύχους  
ανάγλυφα στο μαλαματένιο σκέπασμα της ύπαρξής μας  
ένα σημείο σκοτεινό που ταξιδεύει σαν το ψάρι  
μέσα στην αυγινή γαλήνη του πελάγου και το βλέπεις:  
ένα κενό παντού μαζί μας.  
Και το πουλί που πέταξε τον άλλο χειμώνα  
με σπασμένη φτερούγα  
σκήνωμα ζωής,  
κι η νέα γυναίκα που έφυγε να παίζει  
με τα σκυλόδοντα του καλοκαιριού  
κι η ψυχή που γύρευε τσιρίζοντας τον κάτω κόσμο  
κι ο τόπος σαν το μεγάλο πλατανόφυλλο που παρασέρνει  
ο χείμαρρος του ήλιου  
με τ' αρχαία μνημεία και τη σύγχρονη θλίψη.<sup>277</sup>*

---

αρμονία». Καθώς περνάει μέσ' από τα «χρυσά κορμιά των Παρθενώνων», καθώς ταράζει «των ελαιώνων τ' ασημένια μαλλιά» και ως πέρα «γαλαζώνει την ημέρα», γίνεται τόσο βαθύ που πλησιάζει στο μαύρο· και σκέπει έτσι και τη χαρά του γλαυκού και την αιώνια θλίψη των Εριννύων. Το φως αυτό της χαράς, λέει ο ποιητής, βαθιά ιδωμένο, γίνεται και φως τραγικό. Αγγίζει εδώ ο ποιητής ίσως το μεγάλο μυστικό της αττικής φύσης. Ίσως να βρίσκεται σ' αυτούς τους στίχους κλεισμένος ο χρησμός ο αποφασιστικός που διαλύει το αττικό μυστήριο: *Μα το γαλάζιο σου, ουρανέ μου, είναι βαθύ, / τόσο βαθύ που με το μαύρο γίνετ' ένα / κι αν η χαρά κάτω από σε αρμονία ξανθή, / μα η λύπη χαλκοπράσινη εριννύα μ' εσένα, / τρίσβαθε αιθέρα. Στη νυχτιά που είναι γλαυκή / και η τραγωδία της ζωής πιο τραγική.* (Δεκατετράστιχα αρ. 57)», Κωνσταντίνος Τσάτσος, Παλαμάς, Αθήνα, Εστία, [χ.χ.] [3η έκδοση 1η: 1936], 117.

<sup>275</sup> Ο Beaton συνδέει τη γυναίκα με τη Λουκία Φωτοπούλου που είχε φύγει πρόσφατα από τη ζωή (22.8.1939), βλ. *Περιμένοντας τον άγγελο*, ό.π., 279, αλλά και: 265-266. Ειδικότερα σημειώνει: «οι στίχοι 32-37 συγχωνεύουν τον θάνατο της Λου εκείνον τον Αύγουστο με εκείνον τον άλλο Αύγουστο στην Κηφισιά, όταν η «Πριγκίπισσα Λου» είχε πετάξει σαν πουλί και είχε μεταμορφωθεί σε νεκρό σπουργίτι· τα περίεργα «σκυλόδοντα» είναι οι επιθετικές θηλές της Σαλώμης στις *Εξι νύχτες* (6N, σ. 65): ο στίχος 37 παραπέμπει στο άδοξο πέρασμα των φονευθέντων μνηστήρων στον Κάτω Κόσμο, στο τέλος της *Οδύσσειας*», ό.π., 663 (σημείωση 72). Για το κείμενο «Η πριγκίπισσα Λου» που αναφέρει ο Beaton, βλ. *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 91-93.

<sup>276</sup> Αν και ο Σεφέρης δηλώνει ότι δεν είχε υπόψιν του, συνειδητά τουλάχιστον, το Ω της *Οδύσσειας* όταν έγραφε τον «Βασιλιά της Ασίνης», βλ. *Μέρες*, τ. Δ', ό.π., 114.

<sup>277</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ο βασιλιάς της Ασίνης», ό.π., 186.

Ο ομιλητής-ποιητής είναι περιστοιχισμένος από ερείπια. Στέκεται και τα κοιτάζει και βλέπει τη φθορά που άφησε πάνω τους το πέρασμα του χρόνου, οι αιώνες που μεσολάβησαν («Κι ο ποιητής αργοπορεί κοιτάζοντας τις πέτρες κι αναρωτιέται / υπάρχουν άραγε / ανάμεσα στις χαλασμένες τούτες γραμμές τις ακμές τις αιχμές τα κοίλα και τις καμπύλες / [...] εδώ που συναντιέται το πέρασμα της βροχής του αγέρα και της φθοράς [...]», ό.π., 187). Ωστόσο αυτό το αίσθημα του «όγκου του χρόνου»<sup>278</sup> μέσα στη ζωή του αντισταθμιζόταν από ένα άλλο, διαμετρικά αντίθετο, αίσθημα που του έδιναν τα ίδια αυτά ερείπια: το αίσθημα του κενού. Η ακρόπολη της Ασίνης ήταν ένας χώρος που είχε αδειάσει από ζωή, που είχε χάσει την αλλοτινή του υπόσταση και φτάσει σε μια κατάσταση *απογύμνωσης* όμοια με αυτήν στην οποία έφτανε ο ποιητής όταν αποφάσιζε να αφήσει πίσω του την προηγούμενη ζωή του και να ξανοιχτεί στο σκοτεινό δάσος της δημιουργίας. Κι αυτό ήταν κάτι δύσκολο, γιατί στη μέση υπήρχε η μνήμη. Οι πέτρες (τόπος) όπως και ο ποιητής (άνθρωπος) εξακολουθούσαν να κουβαλούν τη μνήμη εκείνων που έφυγαν<sup>279</sup> («εκείνων που λιγόστεψαν τόσο παράξενα μες στη ζωή μας», ό.π., 187). Κι αυτή η μνήμη ειδικά για τον ποιητή γινόταν κάποτε βάρος, γινόταν επίμονη νοσταλγία για ένα αγαπημένο πρόσωπο που αργά ή γρήγορα τον έκανε να λυγίσει φέρνοντάς τον αντιμέτωπο με την απελπισία («εικόνα μορφής που μαρμάρωσε με την απόφαση μιας πίκρας παντοτινής», ό.π., 187). Περιγράφοντας με αριστοτελικούς όρους αυτή την κατάσταση ο Σεφέρης σημειώνει:

Ο έλεος: η δύναμη που μας κάνει να μένουμε προσκολλημένοι στην ψυχική μας κατάσταση τέτοια που ήταν ως τη στιγμή της ποιητικής εμπειρίας, η στοργή για τις συνήθειές μας, η δυσκολία ν' αφήσουμε πράγματα που τόσον καιρό ζήσανε μαζί μας, τις αλλοτινές χαρές που μας δώσανε· ο καημός για τη νέα συγκίνηση. Ο φόβος: το αντίκρισμα της έλξης που μας τραβά έξω απ' αυτά, ο «σκοτεινός δρόμος», η «selva oscura», η γύμνια μέσα σ' ένα πρωτοφανέρωτο κόσμο. Η κάθαρση: η ισορροπία των δύο αυτών δυνάμεων, η αποτελείωση της ποιητικής εμπειρίας. Γιατί όπως ο ζωγράφος μας δημιουργεί, καθώς λένε, ένα καινούργιο μάτι, ο μουσικός μας δημιουργεί μια καινούργια ακοή, και ο ποιητής μας δημιουργεί μια καινούργια (με την πιο γενική έννοια της λέξης) αντίληψη.<sup>280</sup>

<sup>278</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Δ', ό.π., 298 (εγγραφή: 27.6.1943).

<sup>279</sup> Ειδικά για τη μνήμη που μένει στο χώρο και στα πράγματα, βλ. τους στίχους από το Γ' Σχεδιάσμα του «Βασιλιά της Ασίνης»: «Γέρος βασιλιάς εγώ, τόσο γέρος, πριν απ' τον πόλεμο της Τροίας / κατέβηκε η ψυχή στον Άδη, μια νυχτερίδα / τσιρίζοντας λιγνά, σπασμένα, έτσι κατέβηκε / κι όμως θυμάμαι νύχτα και μέρα στα τειχιά μου και στις σπηλιές μου. / Η Περσεφόνη το θέλησε, η Περσεφόνη / να μείνει το λοξό πετάρισμα της μνήμης / σ' εμένα τον πρώτο βασιλιά, γιατί δεν είχα / τίποτε ζωντανούς να θυμηθώ, γονιούς, ιστορίες, / κι όταν πεθάνουν όλοι κάποιος πρέπει να θυμάται είναι νόμος», Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Ο βασιλιάς της Ασίνης», ό.π., 34.

<sup>280</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Μονόλογος πάνω στην ποίηση» (1939): *Δοκίμες*, τ. Α', ό.π., 155 (ας προσεχθεί ότι το δοκίμιο γράφεται την ίδια χρονική περίοδο με τον «Βασιλιά της Ασίνης»). Ειδικά για τη στιγμή της *απογύμνωσης* ο Σεφέρης θα συμπληρώσει: «Ο άνθρωπος που θέλει να είναι άξιος να δοκιμάσει την ποιητική κάθαρση, πρέπει να ξέρει ότι δε γίνεται να αποφύγει τη στιγμή της απογύμνωσης που ανέφερα παραπάνω. Τη στιγμή που θα τον προετοιμάσει να κάνει μια πράξη ολότελα δική του, αυθαίρετη αν θέλουμε, αλλά και υπεύθυνη, όπως επιτέλους αυθαίρετοι και υπεύθυνοι είμαστε όλες τις φορές που κάνουμε πραγματικά κάτι», ό.π., 156.

Από εδώ αρχίζει η πορεία προς την κάθαρση. Ο ποιητής αισθάνεται επιτακτικά την ανάγκη για μια «έξοδο», νιώθει ότι ήρθε η στιγμή να βγει από το «σκοτεινό δάσος» της δημιουργίας (άλλωστε το ποίημα σχεδόν ολοκληρώθηκε)· σα νυχτερίδα, σαν ένα πλάσμα δηλαδή ταγμένο στο σκοτάδι που ξαφνικά το βιάζουμε να δει κατάματα τον ήλιο, κάνει μια-δυο σπασμωδικές κινήσεις κι έπειτα βρίσκει τον δρόμο προς το φως:<sup>281</sup>

*Ασπιδοφόρος ο ήλιος ανέβαινε πολεμώντας  
κι από το βάθος της σπηλιάς μια νυχτερίδα τρομαγμένη  
χτύπησε πάνω στο φως σαν τη σαΐτα πάνω στο σκουτάρι:  
«Ασίνην τε Ασίνην τε...». Να 'ταν αυτή ο βασιλιάς της Ασίνης  
που τον γυρεύουμε τόσο προσεχτικά σε τούτη την ακρόπολη  
γγίζοντας κάποτε με τα δάχτυλά μας την αφή του πάνω στις πέτρες.<sup>282</sup>*

«Να 'ταν αυτή ο βασιλιάς της Ασίνης»; Μπορεί όπως μπορεί να ήταν και ο ίδιος ο ποιητής ή γενικότερα ο κάθε άνθρωπος που ζητά την κάθαρση: μια λύτρωση προσωπική απ' ό,τι τον σημάδεψε με την ελπίδα μιας νέας συγκίνησης. Για τον Σεφέρη ειδικά, ως καλλιτέχνη και ως άνθρωπο, ήταν η επαφή με τον κόσμο των ερειπίων, με τις «καταποντισμένες πολιτείες»<sup>283</sup> του ελλαδικού και εξωελλαδικού χώρου, που τον βοήθησε να συνειδητοποιήσει ότι η απογύμνωση, ή, αν θέλουμε, η «κενότητα», είναι μια κατάσταση καθαρτήρια γιατί έχει προκύψει από το φυσιολογικό κλείσιμο ενός κύκλου ζωής. Αυτή η αίσθηση παγιώθηκε μέσα του το 1953 όταν επισκέφτηκε τη Σελεύκεια επί του Τίγρη, μια περιοχή κοντά στη Βαγδάτη που στο παρελθόν είχε υπάρξει μια από τις «οριακές πρωτεύουσες» του Ελληνισμού, ένα ξακουστό σταυροδρόμι

---

<sup>281</sup> Πρβλ. *Εξι νύχτες στην Ακρόπολη* (ο λόγος για τον Στράτη): «Ενίωσε τα μάτια του να τον αγκυλώνουν και να τον σπρώχνουν σε μιαν έξοδο που αποζητούσε τυφλός σα νυχτερίδα μέσα στο χείμαρρο των αχτίνων», ό.π., 237-238. Ο Σεφέρης παρομοίαζε και τον εαυτό του με νυχτερίδα (βλ. *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 74 και *Γράμματα Σεφέρη - Λορεντζάτου*, ό.π., 97), γεγονός που πρέπει να συσχετιστεί με την αντίληψή του για τον ποιητή που βαδίζει πάντα στα τυφλά, στο σκοτάδι. Να τι δήλωνε στην Ανν Φιλίπ μνημονεύοντας τον Ιωάννη του Σταυρού: ««Αυτός που θέλει να δώσει όλη την ψυχή του στην ποίηση πηγαίνει πάντα στα σκοτεινά». Δυστυχώς ο ποιητής φτιάχτηκε τυφλός και οι επερχόμενες γενιές γνώρισαν τον Ποιητή μέσα από την εικόνα ενός τυφλού ανθρώπου, εννοώ του Ομήρου, που όμως μοιάζει να είδε πάρα πολλά πράγματα στη διάρκεια της ύπαρξής του. Κι αφού τα είδε, τυφλώθηκε. Αυτός είναι ο ποιητής. Αυτός είναι ο καλλιτέχνης. Βαδίζει στα τυφλά, βαδίζει στα σκότη», *Συνομιλία*, ό.π., 45-46. Βλ. όμως και την προτροπή της Αντίκλειας στον Οδυσσέα που ο Σεφέρης σημειώνει στο «Μια σκηνοθεσία για την «Κίχλη»»: «Η ψυχή σαν τ' όνειρο φτερουγίζει και φεύγει / αλλά στρέψε γλήγορα τον πόθο σου στο φως, / κι όλα τούτα μην τα ξεχνάς...», *Δοκίμες*, τ. Β', ό.π., 56.

<sup>282</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ο βασιλιάς της Ασίνης», ό.π., 187.

<sup>283</sup> «Πήρα τη συνήθεια να συλλαβίζω καταποντισμένες πολιτείες», θα γράψει στον Λορεντζάτο, έπειτα βέβαια από την εμπειρία που του πρόσφεραν οι αρχαιότητες της Μικράς Ασίας, βλ. *Γράμματα Σεφέρη - Λορεντζάτου*, ό.π., 115 (από επιστολή με ημερομηνία: 26.11.1950). Την ίδια αίσθηση όμως είχε αποκομίσει και πιο πριν, όταν βρέθηκε με την εξόριστη ελληνική κυβέρνηση στη Μέση Ανατολή, βλ. τον «Τελευταίο σταθμό»: «Ερχόμαστε απ' την Αραβία, την Αίγυπτο την Παλαιστίνη τη Συρία / το κρατίδιο / της Κομμαγηνής που 'σβησε σαν το μικρό λυχνάρι / πολλές φορές γυρίζει στο μυαλό μας, / και πολιτείες μεγάλες που έζησαν χιλιάδες χρόνια / κι έπειτα απόμειναν τόπος βοσκής για τις γκαμούζες / χωράφια για ζαχαροκάλαμα και καλαμπόκια», Γιώργος Σεφέρης, «Τελευταίος σταθμός»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, β'» (1944): *Ποιήματα*, ό.π., 213.



πολιτισμού μεταξύ Ανατολής και Δύσης.<sup>284</sup> Το «απόλυτο κενό» που αντίκρισε ο Σεφέρης φτάνοντας εκεί, σε έναν τόπο όπου δεν είχαν απομείνει ούτε ερείπια, μόνο λίγο πράσινο στις όχθες του Τίγρη, έφερε στον νου του την εμπειρία της Ασίνης και φώτισε αναδρομικά το βίωμά του πάνω στην αρχαία ακρόπολη:

Ο βασιλιάς της Ασίνης με προσείλκυσε γιατί αντιπροσώπευε για εμένα το αναγκαίο κενό του ποιητή για να εισέλθει στο «σκοτεινό δάσος» της δημιουργίας. [...]

Όμως το «κενό» που συνιστά το βασικό θέμα του ποιήματός μου δεν έγκειται μόνο στην ποιητική κάθαρση. Το συνέδεσα επίσης με μια ορισμένη αντίληψη του Ελληνισμού, που ήταν ακόμα μπερδεμένη τότε και ξεκαθάρισε για μένα, πολλά χρόνια αργότερα, όταν ενώ υπηρετούσα στη Βηρυτό [1953-1955], επισκέφτηκα την τοποθεσία της Σελεύκειας επί του Τίγρη, κοντά στη Βαγδάτη. Αυτή η πόλη είχε μεγάλη συμβολή στην ανάπτυξη του πολιτισμού μας, έπαιξε ρόλο διαμεσολαβητικό μεταξύ Ανατολής και Δύσης που εκεί ερχόντουσαν σε επαφή, εμπότιζαν η μια την άλλη. Από αυτή την πόλη, τώρα, που στην εποχή της είχε την πολιτιστική σημασία της Φλωρεντίας ή του Παρισιού και που ήταν, μετά τη Ρώμη και την Αλεξάνδρεια, η τρίτη μεγάλη πολιτεία του αρχαίου κόσμου, δεν απομένει τίποτε ούτε καν ερείπια. Το απόλυτο κενό. Λίγο πράσινο στις όχθες του Τίγρη, ο ήχος μιας φλογέρας. Κι όμως, αυτό το κενό, αυτό το τίποτε, μου έδωσε ένα έντονο αίσθημα πληρότητας και ευρυχωρίας. Θα αισθανόμουν άραγε έτσι αν ήμουν ολότελα μόνος σε μια έρημο; Γιατί αυτό το κενό μαρτυρούσε μια προηγούμενη πληρότητα για την οποία λειτουργούσε σαν κάθαρση. Και συλλογίστηκα ότι έχουμε πολλά να μάθουμε από ένα τέτοιο κενό, εμείς που, στην Ελλάδα, παραπονιόμαστε ότι είμαστε «στη στενοχώρια». Αυτή η «στενοχώρια», εκείνη δηλαδή των μεγάλων σύγχρονων πόλεων, είναι η «στενοχώρια» ενός ακάθαρτου κόσμου, που δεν έφτασε στην απογύμνωση της Σελεύκειας ή αυτής που προσπάθησα να μεταφέρω στον «Βασιλιά της Ασίνης». Υπάρχει ένα «τίποτα», ένα «κενό» αναζωογονητικό που αξίζει περισσότερο από την πρόδηλη πολυτέλεια.<sup>285</sup>

Δυστυχώς ο «ακάθαρτος» αυτός κόσμος κατάφερε να αλλοιώσει ακόμα και το ιστορικό πρόσωπο της Ασίνης θέτοντας σε λειτουργία την τυφλή μηχανή του: τη μηχανή του πολέμου. Στη διάρκεια της γερμανοϊταλικής κατοχής η Ασίνη μετατράπηκε σε ένα πλήρως εξοπλισμένο οχυρό με παρατηρητήρια, πολυβολεία, αποθήκες υλικού, τάφρους, καταφύγια και βοηθητικά

<sup>284</sup> «Χωνευτήρι ιδεών» και «οριακή πρωτεύουσα» χαρακτήριζε τη Σελεύκεια ο Σεφέρης στη *Συνομιλία* του με την Ανν Φιλίπ, ό.π., 53. Ο ποιητής αναφέρθηκε και άλλες φορές στη Σελεύκεια σε συζητήσεις του με τη Μαρώ, βλ. *Αλληλογραφία*, τ. Β', ό.π., 398, και τον St-John Perse, βλ. *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 35, αλλά και στις *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 367, ενώ έγραψε και ένα ποίημα με τίτλο «Σελεύκεια επί του Τίγρη», βλ. *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 54 (εγγραφή: 3.11.1957 [Λονδίνο]).

<sup>285</sup> Denis Kohler, *L'aviron d'Ulysse*, ό.π., 588-589. Το απόσπασμα προέρχεται από ραδιοφωνική ομιλία του Σεφέρη στο Β.Β.С. (7.12.1959) η γραπτή μορφή της οποίας βρίσκεται στο αρχείο του ποιητή σε δύο γλώσσες, ελληνικά (προσχέδιο) και αγγλικά (οριστική μορφή). Ο Kohler συνδυάζει και τις δύο εκδοχές (ας σημειωθεί ότι το απόσπασμα δε συμπεριλαμβάνεται στο άρθρο του Γιάννη Π. Καραβίδα, «“This is the place, gentlemen!” Ο Σεφέρης αυτοπαρουσιάζεται στο BBC τον Δεκέμβριο του 1959», *Νέα Εστία* 153, τχ. 1757 (Ιούνιος 2003) 1062-1069, που στηρίζεται αμιγώς στο αγγλικό κείμενο). Μέρος του αποσπάσματος αναπαράγεται στις *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 176, ωστόσο δεν αντιγράφουμε από εκεί γιατί δε γίνεται συσχετισμός με τον «Βασιλιά της Ασίνης».

κτίσματα. «Η κατασκευή τους θα καταστρέψει σε μεγάλο βαθμό τα αρχαία κατάλοιπα, τα οποία επιπλέον προσέφεραν έτοιμο οικοδομικό υλικό. Μετά τη λήξη του πολέμου, θα διαπιστωθεί το μέγεθος της καταστροφής που, σύμφωνα με το Υπουργείο Εκκλησιαστικών και Δημόσιας Εκπαίδευσης, ήταν «τελεία, ριζική και ολοκληρωτική»»,<sup>286</sup> αναφέρει σύγχρονη αρχαιολόγος. Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, γιατί ο Σεφέρης λογάριάζε την Ασίνη ανάμεσα στα δικά του «θύματα του πολέμου»<sup>287</sup> και γιατί θλιβόταν στη σκέψη ότι τα πράγματα που έπαιζαν έναν ρόλο στη ζωή του και συνέβαλαν στην προσωπική του διαμόρφωση έχαναν χρόνο με τον χρόνο τη γνωστή φυσιογνωμία τους και έπαιρναν μια όψη διάφορη από εκείνη που ήξερε και αγάπησε. Να τι σημείωνε στο ημερολόγιό του έπειτα από την επίσκεψή του στην Ασίνη τον Οκτώβριο του 1964:

Η Ασίνη: γυμνός ο μεγάλος γιαλός – λίγα τα σύννεφα. Μπήκα στη θάλασσα. Κοίταξα τα χαλίκια και τις μεγάλες πέτρες της Ακρόπολης. Τα λιγοστά απομεινάρια από τα χτίσματα του περασμένου πολέμου· σαθρά.

Θυμήθηκα την Ασίνη του '38, και το ποίημα εκείνο. Ταξίδεψε δυο χρόνια. Αναλογίστηκα το χυμό του, πώς μαζεύτηκε σιγά-σιγά, τόση ζωή, πώς το 'φτιαξε μια νυχτιά, μαγικά, σαν τον καρπό που πέφτει. Τώρα άλλη ζωή· άλλη παρουσία· πιέζει διαφορετικά – δυσκολία να την εκφράσεις· πονεί. Έτσι πρέπει για να είσαι σωστός. [...] Δύσκολο που είναι ν' αποκοπείς από την περασμένη ζωή, που έφτιαξε ωστόσο αυτό το πράγμα που είσαι συ, τώρα· βασανιστική προσπάθεια.<sup>288</sup>

Ο πόλεμος όμως δεν άλλαξε μόνο την πραγματικότητα της Ασίνης αλλά και του Σεφέρη δίνοντας νέα τροπή στην καθημερινότητα, στις παραστάσεις και, φυσικά, στους ποιητικούς προβληματισμούς του. «Η μεγάλη τομή της ζωής μου ήταν ο πόλεμος, όταν σαν υπάλληλος του υπουργείου Εξωτερικών ακολούθησα την εξόριστη ελληνική Κυβέρνηση»,<sup>289</sup> θα πει ο ποιητής. Όσο ζούσε στην Αθήνα είχε απέναντί του τα μνημεία και τις εκκλησιές της («βλέπω τα κυπαρίσσια της Σωτήρας κάθε πρωί και το βράχο της Ακρόπολης σα να έχει γκρεμιστεί ένας τοίχος ζερβά μου»<sup>290</sup>), ήταν επόμενο λοιπόν τα θέματα της ποίησής του να περιστρέφονται γύρω από ζητήματα που αφορούσαν την πολιτιστική του κληρονομιά. Όταν όμως οι συνθήκες

<sup>286</sup> Γεωργία Ήβου, «Αρχαία Ασίνη», ό.π., 120.

<sup>287</sup> Βλ. *Γράμματα Σεφέρη - Λορεντζάτου*, ό.π., 44 (από επιστολή από την Άγκυρα με ημερομηνία: 18.12.1948). Το δεύτερο «θύμα πολέμου» του Σεφέρη εκτός από την ακρόπολη της Ασίνης ήταν η εκκλησία του Lord Dacre στο Chelsea που βομβαρδίστηκε τον καιρό του Blitz, ό.π., 44. Πρβλ. *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 138· *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 23-24· Γ. Κ. Κατσιμπαλής & Γιώργος Σεφέρης, «*Αγαπητέ μου Γιώργο*», τ. Β', ό.π., 196· Νάνος Βαλαωρίτης - Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, ό.π., 94, 96-97, 104.

<sup>288</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 73-74 (εγγραφή: 27.10.1964).

<sup>289</sup> Στέλιος Ι. Αρτεμάκης, «Περί θεάτρου και ποιήσεως. Ομιλεί ο Γιώργος Σεφέρης», εφ. *Η Καθημερινή* (28.11.1965) 4· αναδημ.: *Τρία κριτικά κείμενα και μια συνομιλία*, Αθήνα, Μίνωας, 1971, 48.

<sup>290</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Δ', ό.π., 15 (εγγραφή: 28.1.1941). Πρβλ. *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 105 και *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 348.

του πολέμου τον οδήγησαν στη Μέση Ανατολή οι προσλαμβάνουσές του άλλαξαν ριζικά, αφού μπορεί τα ερεθίσματα που έπαιρνε από «την Αραπιά, την Αίγυπτο την Παλαιστίνη τη Συρία»<sup>291</sup> να ήταν ξεχωριστά και ποικιλότροπα, ήταν όμως διαφορετικά από εκείνα που του πρόσφερε η πατρίδα του. Γι' αυτό στο *Ημερολόγιο καταστώματος, β'*, το ποιητικό αποκύημα των χρόνων της Μέσης Ανατολής (1941-1944), δε θα συναντήσει κανείς αναφορές στις αρχαιότητες παρά την περιορισμένη χρήση του μύθου σε ορισμένα ποιήματα της συλλογής (όπως στο «Μέρες του Ιουνίου '41» και κυρίως στο «Ο Στράτης Θαλασσινός ανάμεσα στους αγάπανθους»).

Το φθινόπωρο του 1944, όταν ήρθε ο καιρός της επιστροφής, ο ποιητής πραγματοποίησε ως γνωστόν μια στάση στην ιταλική Cava dei Tirreni, τον «τελευταίο σταθμό» του, και εκεί συνέβη μια επαναδραστηριοποίηση των οικείων του πολιτιστικών αναπαραστάσεων μέσα από την επίσκεψή του στην αρχαία Ποσειδωνία: «Τρεις ναοί θαυμάσια τοποθετημένοι ανάμεσα θάλασσα και βουνά. Ο πρώτος μου θυμίζει πολύ το ναό της Αφάιας· ίδια πέτρα. Είναι σίγουρα καταπληκτικό (για μένα – μολονότι τόσο παλιό συναίσθημα) πόσο νιώθω στο σπίτι μου σ' αυτές τις μεσογειακές σκηνοθεσίες. Καμιά φορά λέω πως είμαι φτιαγμένος να ζω αδιάκοπα μέσα σ' αυτό τον κλειστό μικρόκοσμο, χωρίς επιθυμία εξόδου. Κατά βάθος τ' άλλα δε μ' ενδιαφέρουν. Ψυχολογία, με κάποιον τρόπο, καλογέρου».<sup>292</sup> Αυτά στις 24 Σεπτέμβρη 1944. Ένα μήνα μετά, στις 22 Οκτώβρη, ο ποιητής ετοιμαζόταν να αποβιβαστεί στην Ελλάδα· από το κατάστρωμα του πλοίου άρχισε να ξεχωρίζει τα νησιά του Αργοσαρωνικού ώσπου στο τέλος αντίκρισε την Ακρόπολη: «η ανατολική ουρά της Ύδρας, ο Πόρος, έπειτα το Όρος της Αίγινας ένα αγκάθι πίσω απ' τον κάβο, κι έπειτα, με τα γυαλιά, η Ακρόπολη. Ήμουν, νομίζω, ο πρώτος που την ξεχώρισα».<sup>293</sup> Εκείνη η μέρα ήταν, όπως γράφει, «η πιο όμορφη, η πιο αλαφριά μέρα του κόσμου».<sup>294</sup>

---

<sup>291</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Τελευταίος σταθμός», ό.π., 213.

<sup>292</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Δ', ό.π., 359-360.

<sup>293</sup> Ό.π., 370.

<sup>294</sup> Ό.π., 370.

❖ 1945-1956: από την «Κίχλη» στο *Ημερολόγιο καταστρώματος, γ'.*

α) «*Αγγελικό και μαύρο, φως*»: η ποιητική κυοφορία της «Κίχλης».

Ενθυμούμενος τη σημαδιακή εκείνη μέρα της επιστροφής του στην Ελλάδα, ο Σεφέρης έγραφε στον Henry Miller: «Καθώς ανακαλώ το παρελθόν νομίζω ότι η ευτυχέστερη στιγμή της ζωής μου στη διάρκεια των τελευταίων χρόνων ήταν η μέρα όταν, πάνω σε ένα στρατιωτικό μεταγωγικό, ένιωσα ότι ήμασταν στο κατώφλι της Ελλάδας [Οκτώβριος 1944], ξέρεις, η στιγμή που το ταξίδι παύει να είναι οριζόντιο και γίνεται ένα είδος παρθενικής ανάληψης. Νομίζω ότι ήταν η πρώτη στιγμή της ζωής μου που αγγίχθηκα από το φως. Ούτε τώρα δε μπορώ να εκφράσω αυτό το συναίσθημα. Ξέρω πως είναι εκεί, ξέρω πως όλη μου η ζωή δε θα είναι αρκετή για την έκφραση αυτού του συναισθήματος, κι αυτό είναι όλο. Δεν μπορώ να κάνω τίποτα περισσότερο από το να προσπαθώ να το προσεγγίσω».<sup>295</sup> Έχει σημασία να σημειωθεί ότι αυτή η σκηνή της παρθενικής ανάληψης μεσούσης της φωτοχυσίας επανεμφανίζεται σε δύο καίριες οραματικές εμπειρίες του Σεφέρη: η πρώτη θα λάβει χώρα τον Ιούλιο του 1947 μπροστά στο βράχο της Ακρόπολης και η δεύτερη τον Νοέμβριο του 1953 στον αρχαιολογικό χώρο της Έγκωμης, στην Κύπρο. Αμφότερες θα σχολιαστούν στο πλαίσιο της εξέτασης της «Έγκωμης». Για την ώρα θα σταθούμε σε μια άλλη ποιητική μετάπλαση του μεταπολεμικού νόστου του Σεφέρη, παραθέτοντας την καταληκτική στροφική ενότητα του ποιήματος «Γυμνοπαιδιά, Υ.Γ. Γενάρης 1945»:

*Η θάλασσα που σε πήρε μακριά  
και σε ξανάφερε στο γνώριμο λιμάνι  
χαρίζοντάς σου τη σιγή μπροστά στη σκάλα  
την ανεξάντλητη του μεσημεριού,  
ξέρει να σου εξηγήσει  
τη Μεγάλη Παρασκευή και το Πάσχα.*<sup>296</sup>

Θάνατος και ανάσταση· γι' αυτά μιλά ο Σεφέρης. Θάνατος ήταν η πραγματικότητα που είχε απέναντί του επιστρέφοντας στη μεταπολεμική Ελλάδα: Δεκεμβριανά – Συμφωνία της Βάρκιζας – Εμφύλιος. Την ελπίδα της ανάστασης την αντλούσε από το αντίκρισμα του αττικού ουρανού. «Φαντάσου, αν μπορείς», έγραφε στον Miller, «την πιο μεγάλη ασχήμια απέναντι στον τελειότερο ουρανό του πλανήτη μας, και θα καταλάβεις αν σου πω πως βίωσα τη

<sup>295</sup> John Stathatos (επιμ.), «George Seferis: Letters to Henry Miller», *Labrys* 8 [= Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη] (Απρίλιος 1983) 55 (επιστολή από την Άγκυρα με ημερομηνία: 7.12.1948).

<sup>296</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Γυμνοπαιδιά, Υ.Γ. Γενάρης 1945»: «Α'. Από τις «Μέρες του 1945-1951»»: *Τετράδιο γυμνασμάτων, β'*, ό.π., 10-11.

δριμύτερη τραγωδία που μπορεί βιώσει άνθρωπος. Το φως το ίδιο έσταζε αίμα. Τότε η ζωή επέστρεψε ξανά στην πορεία της ανάμεσα σε ανθρώπους σακατεμένους, σε μυαλά σακατεμένα και σε σακατεμένα σπίτια. Ήταν πολύ δύσκολο: κάθε σκέψη καλής θέλησης πήγε στράφι».<sup>297</sup> Το σκοτάδι, εν ολίγοις, που εισέπραττε ο ποιητής από τους ανθρώπους του το ξεπλήρωνε σε φως η γη της Αττικής, και εδώ πρέπει να αναζητηθούν οι λόγοι της ιδιαίτερης σχέσης που ανέπτυξε μαζί της εκείνα τα χρόνια, το ενδιαφέρον του δηλαδή να ανακαλύψει το αληθινό πρόσωπό της αρνούμενος να τη δει απλώς σαν άψυχη ύλη. «Αδύνατο να χρησιμοποιήσω – δε σημαίνουν τίποτε – τη λέξη *ομορφιά* ή τη λέξη *φύση* μιλώντας για το πρόσωπο της Αττικής»,<sup>298</sup> έλεγε χαρακτηριστικά. Πίσω από αυτή την ενανθρωπισμένη θέαση της γης της Αττικής και του ελληνικού φωτός διακρίνεται η συνεισφορά του Περικλή Γιαννόπουλου.<sup>299</sup>

Η σπουδαιότερη ιδέα που επανέρχεται στα ημερολογιακά γραπτά του Σεφέρη αυτής της περιόδου είναι ότι το φως έχει τη δύναμη να μετουσιώνει τα πράγματα, να απομακρύνει από πάνω τους την όψη της φθοράς και της παρακμής δίνοντάς τους μια νέα ζωή. Αυτή η ιδέα διατυπώνεται ρητά τον Δεκέμβριο του 1945 και πηγάζει από τον προβληματισμό που γεννά στον ποιητή η θέα των ερειπίων, πλην όμως όχι των αρχαίων αλλά εκείνων της μικροαστικής ζωής. Η συναισθηματική φόρτιση του Σεφέρη ανήμερα των Χριστουγέννων τον αποτρέπει από το να ανέβει στην Ακρόπολη, μπορούμε ωστόσο βέβαια να εικάσουμε ότι η ίδια μετουσίωση ισχύει και για τα αρχαία μάρμαρα δεδομένου ότι αποτελούσαν τα σκληρότερα ίσως κάτοπτρα του φωτός.<sup>300</sup>

Η Μαρώ άρρωστη. Χρηματικές στεναχώριες. Βγήκα κατά το μεσημέρι προς τ' Αναφιώτικα. Κοιτάζω να μείνω αρκετά χαμηλά, ν' αποφύγω τ' αρχαία. Αυτή η χάρη του σαθρού, του όχι στέρεου που βλέπεις στην Ελλάδα: ένα ξεχαρβαλωμένο ανώφλι με τρία φυλλαράκια είναι πραγματικά *κάτι!* Είναι το φως. Τα πιο ασήμαντα αθύρματα χοροπηδούν μέσα στο φως και το παρατηρείς να τα μετουσιώνει: να τα κάνει άλλα πράγματα, αστάθμητα, χωρίς καμιά σχέση μ' αυτή τη μιζέρια. Η Ελλάδα είναι ασυμπόνετη.<sup>301</sup>

<sup>297</sup> John Stathatos, *ό.π.*, 55 (από την ίδια επιστολή: Άγκυρα, 7.12.1948).

<sup>298</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', *ό.π.*, 37 (εγγραφή: 2.6.1946).

<sup>299</sup> Βλ. και όσα σημειώνει ο Σεφέρης στο «Μια σκηνοθεσία για την «Κίχλη»» (1949): «Δε θα μου περνούσε ποτέ από το νου να ονομάσω «μεγαλοπρεπή» τα κυρίως ελληνικά τοπία που σκέπτομαι. Είναι ένας κόσμος: γραμμές που γίνονται και ξεγίνονται· σώματα και φυσιογνωμίες, η τραγική σιωπή ενός *προσώπου*. Τέτοια πράγματα δεν εκφράζονται εύκολα, και βλέπω τα παιδιά έτοιμα να ξαναπιάνουν την πρόγκα: «Ο τυμβωρύχος του Γιαννόπουλου!». Τι να γίνει, πιστεύω πως υπάρχει μια λειτουργία ενανθρωπισμού στο ελληνικό φως», *Δοκιμές*, τ. Β', *ό.π.*, 55. Για τη σχέση Σεφέρη-Γιαννόπουλου, βλ. αναλυτικά: Χριστίνα Ντουσιά, *Αργοναύτες και σύντροφοι*, *ό.π.*, 179-209.

<sup>300</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, *ό.π.*, 31, 164-168.

<sup>301</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', *ό.π.*, 25. Πρβλ. τη μεταγενέστερη εγγραφή της 10ης Νοεμβρίου 1947, που ο ποιητής υπαγόρευε στη Μαρώ όσο νοσηλευόταν στον Ευαγγελισμό: «Εκείνο που βλέπω πολύ πιο ενδιαφέρον από όλα αυτά είναι το παράθυρό μου. Δείχνει ένα πολύ κοινό τετράγωνο φως, ένα κομμάτι πλαγιά από τον Υμηττό – τρεις-τέσσερις πιθαμές πλάμα –, μια στενή πευκόφυτη έκταση, και, στο πρώτο πλάνο, τοίχους και

Ο Σεφέρης πίστευε ότι με τον ίδιο τρόπο που το φως αλλάζει την όψη των ερειπίων θα μπορούσε να αλλάξει και την όψη των ανθρώπων· αν και σε παλαιότερο ποίημά του έλεγε πως «όσο και να παίζουν με τα χρώματα / είναι όλοι τους μαύροι»,<sup>302</sup> τώρα ήξερε ότι το φως έχει τη δύναμη να τους μεταμορφώσει: αυτό του έδειξε τουλάχιστον η περίπτωση του Paul Éluard. Όταν τον Μάιο του 1946 ο Γάλλος ποιητής επισκέφτηκε την Ελλάδα ο Σεφέρης τον ένιωσε αλλοτριωμένο λόγω της στρατεύσεώς του στις ιδέες και την πολιτική γραμμή του Κ.Κ.Γ. Μια εκδρομή ωστόσο με την Άννα και τον Άγγελο Σικελιανό στο Πεύκο της Αττικής ήταν αρκετή για να μεταβάλει ριζικά την απρόσωπη όψη του και από «μηχανή» να τον ξανακάνει άνθρωπο: «ο ποιητής είχε αλλάξει· είχε γίνει άνθρωπος, αυτό το ράκος, αυτή η μηχανή. Η αττική φύση είχε ταξινομήσει τον καθένα, αμείλιχτα, όπως πάντα. Οι καθοδηγητάδες σαν παλιά μόνιππα, αχρηστεμένα. Έλεγε: «Δε θα μπορούσα τάχα να ζήσω, δε θα μπορούσα να τελειώσω τις μέρες μου σ' έναν τέτοιο τόπο;». Το ναυαγισμένο προσωπίο είχε πέσει σαν το κίτρινο φύλλο».<sup>303</sup> Η φύση και συγκεκριμένα το φως αχρήστεψε το προσωπίο και έδωσε πίσω στον άνθρωπο το αληθινό πρόσωπό του· εδώ λοιπόν έγκειται η «λειτουργία ενανθρωπισμού» που αναγνώριζε ο Σεφέρης στο ελληνικό φως.<sup>304</sup> Θα μπορούσαμε δηλαδή να πούμε ότι μέσα από τον ενανθρωπισμό της φύσης ο Σεφέρης αποσκοπούσε στον εξανθρωπισμό του ατόμου που οι συνθήκες της ζωής έκαναν απάνθρωπο.

Η εκδρομή με τον Éluard στο Πεύκο έγινε στις 26 Μάη. Λίγο νωρίτερα, στις 12 του μήνα, ο Σεφέρης είχε πραγματοποιήσει μια εξόρμηση στη Βουλιαγμένη και εκεί διαπίστωσε τη δική του αλλαγή από την επαφή του με τη φύση. «Ανεξήγητη μαγεία της θάλασσας», σημειώνει, «Πώς με αλλάζει μονομιάς: απορία μου, βαθιά απορία ως τα κόκαλα. Δεν μπορώ να καταλάβω. Να πάω πιο κοντά, να περάσω αυτή τη γραμμή διαχωρισμού για έναν άλλο κόσμο».<sup>305</sup> Ο «άλλος κόσμος» του Σεφέρη δεν ήταν ένας κόσμος μεταφυσικός (έστω κι αν, όπως γράφει ο Δ. Ν. Μαρωνίτης, ο ποιητής έφτανε κάποτε στο σημείο να ψηλαφεί τη μεταφυσική μεμβράνη,

---

σπίτια από τον αντικρινό συνοικισμό. Κι όμως αυτά τα ασήμαντα πράγματα, μέσα σ' αυτό το φως, αποχτούν μια τέτοια καταπληκτική ένταση ζωής, που ακόμη κι αυτές τις μέρες που δεν είμαι πολύ περισσότερο από ένα ναυάγιο που κλυδωνίζεται μέσα σ' ελεύθερους συνειρμούς – αυτό το τετράγωνο φωτός μπορεί να κρατήσει την προσοχή μου, με κρατάει στην επιφάνεια σα να ήμουν γερός άνθρωπος», *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 116.

<sup>302</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Διάλειμμα χαράς»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, α'» (1940): *Ποιήματα*, ό.π., 167 (το ποίημα γράφτηκε στην Πεντέλη την άνοιξη του 1938).

<sup>303</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 37 (εγγραφή: 29.5.1946).

<sup>304</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Μια σκηνοθεσία για την «Κίχλη»» (1949): *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 55. Πρβλ. και το σχόλιό του στο «Γράμμα σ' έναν ξένο φίλο» (1948): «Κάτι πρέπει να υπάρχει στο φως μέσα στο φως, που μας κάνει έτσι. Είναι κανείς στην Ελλάδα πιο φίλος, πιο οικείος με το σύμπαν. Είναι δύσκολο να το εκφράσω. Μια ιδέα γίνεται πράγμα, με μια καταπληκτική ευκολία. Θαρρείς πως σαρκώνεται σχεδόν φυσιολογικά πάνω στην αράχνη του ήλιου. Όπως, αντίθετα, καμιά φορά δεν μπορείς να πεις αν το αντικρινό σου βουνό είναι πέτρα ή χειρονομία», *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 14-15.

<sup>305</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 33.

ίσως και να την πιέζει, χωρίς όμως ποτέ να τη διαρρηγνύει<sup>306</sup>· ήταν φυσικός από κάθε άποψη και κανείς μπορούσε να τον γνωρίσει μέσα από τις αισθήσεις του, από την επαφή του με τη φύση και τα πράγματα του κόσμου. Ωστόσο ο ποιητής δεν ήξερε αν θα ευθυγραμμιζόταν ποτέ σταθερά με τη δική του πραγματικότητα, αν δηλαδή θα έπαυε να του αποκαλύπτεται μόνο μέσα από στιγμιαίες εμπειρίες και εκλάμψεις και θα γινόταν για εκείνον μόνιμο βίωμα. Αυτό βέβαια προϋπέθετε ότι το φως της φύσης θα διασταυρωνόταν με το φως των ανθρώπων («Αν το φως γινότανε ξαφνικά Ορέστης; Είναι τόσο εύκολο, για σκέψου: αν το φως της μέρας και το αίμα του ανθρώπου ήταν το ίδιο πράγμα;»<sup>307</sup>), αλλά είπαμε: προς το παρόν οι άνθρωποι κινούνταν στο σκοτάδι (και το άμεσο μέλλον δεν διαγραφόταν ευοίωνα).

Την αίσθηση της παρουσίας του «άλλου κόσμου» στη ζωή του ποιητή ενίσχυσε η εμπειρία του στο δάσος της Κινέτας το καλοκαίρι του 1946 (2.6.1946). Στην εγγραφή του ημερολογίου του εκείνης της μέρας μιλά για την αλληλοσυμπλήρωση του ανθρώπινου σώματος με το σώμα της φύσης<sup>308</sup> και οριοθετεί αντιστικτικά τη σχέση του με αυτόν και τον άλλο κόσμο μέσα από το δυαδικό σχήμα: διαστολή της ψυχής μέσα στη φύση (τον «άλλο κόσμο») ↔ συστολή της με την επιστροφή στην ανθρώπινη πραγματικότητα και ανάμεσα στις δύο καταστάσεις μια άβυσσος:

Διαστολή της ψυχής μέσα σ' αυτό τον άλλο κόσμο. Μια τρομαχτική άβυσσο μπροστά σου ως τη συστολή της ψυχής που δοκίμασες όταν σε κατασπίλωσε κι εσένα το αδερφικό φονικό. Πώς να την περάσεις αυτή την άβυσσο;<sup>309</sup>

Κοιταγμένος μέσα από το πρίσμα των ανθρώπινων σχέσεων, τι άλλο μπορεί να σημαίνει ο Εμφύλιος («το αδερφικό φονικό») παρά την ιδεολογική ρήξη, τη διάσταση των απόψεων και την ασυνεννοησία; Το ερώτημα είναι αν υπάρχει ουσιαστική θέληση για συνδιαλλαγή ή αν οι δυο πλευρές έχουν εκ των προτέρων συμφωνήσει για τη διαφωνία τους οπότε βλέπουν τη ρήξη

<sup>306</sup> Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Στάσεις και αντιστάσεις του ποιητικού λόγου», ό.π., 116.

<sup>307</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Μια σκηνοθεσία για την «Κίχλη»», ό.π., 55.

<sup>308</sup> Ενδιαφέρον θα είχε να παραβάλει κανείς τις απόψεις του Σεφέρη με εκείνες του Le Corbusier, διατυπωμένες λίγα χρόνια πριν (1939) στο κείμενό του «Στην Ελλάδα, σε ανθρώπινη κλίμακα»: «Η τοποθεσία χαρακτηρίζεται από τη δυνατότητα πότε να πλημμυρίζει από διονυσιακό φως και πότε να πλήττεται από μαύρες καταιγίδες, στο διάστημα ενός λεπτού. Ακραίες σκοτεινές ή φωτεινές δυνάμεις της μοίρας, που δρουν με τη βαρύτητά τους σε ανθρώπους εγκατεστημένους στις εσοχές των ξεκάθαρων κατατομών των βουνών και της θάλασσας· επέμβαση, όντως, σταθερή της προσωπικότητας σε καθεμιά απ' αυτές τις ποικίλες καταστάσεις: αδιάκοπη αντιμετώπιση της ανθρώπινης φύσης με την ίδια τη φύση· διαρκής εκτίμηση της ανθρώπινης αξίας, της ανθρώπινης κλίμακας», Le Corbusier, *Κείμενα για την Ελλάδα. Φωτογραφίες και σχέδια*, (μτφρ.: Λήδα Παλλαντίου, εισ. - σύνθ. υλικού - επιμ.: Γιώργος Σημαιοφορίδης), Αθήνα, Αγρα, 1987, 160. Ο Σεφέρης πάντως είχε φυλάξει στο αρχείο του ένα άλλο κείμενο του Le Corbusier που πιθανώς διάβασε στα νεανικά του χρόνια, το «Pure creation de l'esprit» (1922), βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχαίων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 76, υποφ. 2. Για την ελληνική μετάφραση του κειμένου, βλ. *Κείμενα για την Ελλάδα*, ό.π., 103-120.

<sup>309</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 38.

σα μονόδρομο. Και στη δεύτερη περίπτωση μένει να απαντηθεί αν έχουν υπολογίσει καλά τις συνέπειες. «Ο κόσμος μας μου φαίνεται ένας εφιάλτης όπου εύθυμα και ελαφρά τη καρδία και ανώδυνα ακρωτηριαζόμαστε για να θρέψουμε και να συντηρήσουμε τα άγρια τέρατα γύρω μας», έλεγε ο Σεφέρης.<sup>310</sup> Κι όμως «τον μεγαλύτερο εχθρό του ανθρώπου – τον άνθρωπο – δεν μπορούμε να τον εξουδετερώσουμε»,<sup>311</sup> και έτσι μένουμε να παρακολουθούμε πώς τα πάθη και οι αδυναμίες του υποκινούν την κάθε επαύριον τη συμφορά. Εύκολα αναγνωρίζει κανείς τις ιδέες αυτές στο β' μέρος της «Κίχλης» που επιγράφεται «Ο ηδονικός Ελπήνωρ». Ο άνδρας που «είχε το φέρσιμο του Ελπήνωρα, λίγο πριν πέσει / να τσακιστεί»<sup>312</sup> προφέρει όμορφα λόγια, λόγια λυρικά,<sup>313</sup> που δημιουργούν μια αισθησιακή ατμόσφαιρα ανάμεσα σ' εκείνον και στη μοιραία γυναίκα που έχει απέναντί του.<sup>314</sup> Σε κάθε περίπτωση όμως πρόκειται για τα λόγια ενός ανθρώπου «συμπαθητικού, αισθηματικού, μέσου, και σπαταλημένου»,<sup>315</sup> που αποδέχεται ελαφρά τη καρδία τον ακρωτηριασμό του («εσύ 'σαι το ρημάδι», «...γιατί τ' αγάλματα δεν είναι πια συντρίμια, / είμαστε εμείς», ό.π., 223), αν δεν τον προκαλεί κιόλας, συντηρώντας ηθελημένα μια κατάσταση μαλθακότητας και αυτοσυγκατάβασης και εμμένοντας πεισματικά στη φιληδονία του. Με το να επαναφέρει δηλαδή στον νου του ανεπίστρεπτες ερωτικές μνήμες<sup>316</sup> δεν κάνει τίποτε άλλο από το να αναζωπυρώνει τα πάθη του και να κεντρίζει τον

<sup>310</sup> John Stathatos (επιμ. - μτφρ.), «George Seferis: A selection of letters to friends and family», *Labrys* 8, ό.π., 71 (από επιστολή του Σεφέρη στον Osbert Lancaster: Βηρυτός, 9.3.1956).

<sup>311</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 197 (εγγραφή: 20.7.1969).

<sup>312</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Β'. Ο ηδονικός Ελπήνωρ»: ««Κίχλη»» (1947): *Ποιήματα*, ό.π., 221.

<sup>313</sup> Για τη συνάφεια των λόγων του Ελπήνωρα με παλαιότερους σεφεριτικούς στίχους, βλ. «Μια σκηνοθεσία για την «Κίχλη»», ό.π., 41-43. Σε ενδιαφέροντες συσχετισμούς της «Κίχλης» με νεανικά (δημοσιευμένα και μη) γραπτά του Σεφέρη προχώρησε και ο R. Beaton: *Περιμένοντας τον άγγελο*, ό.π., 409-410 και 687 (σημείωση 49).

<sup>314</sup> Βλ. τα σχόλια του Peter Mackridge για την αισθησιακή κατάσταση που δημιουργεί ο ποιητής ακόμα και στη γλώσσα, την ίδια στιγμή που επισημαίνει τους κινδύνους που ενέχει ο αισθησιασμός: «Ο ηδονικός Σεφέρης», ό.π., 313-314.

<sup>315</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Μια σκηνοθεσία για την «Κίχλη»», ό.π., 39. Και παρακάτω θα πει: «Απ' όσες κρίσεις έτυχε να πάρει τ' αυτί μου, έχω την εντύπωση πως αυτός ο τρυφερός μέσος άνθρωπος πάει να γίνει ο πιο συγκινητικός ανάμεσα στα πρόσωπά μου, ίσως γιατί συμβολίζει αυτούς που δηλώνουμε στην καθημερινή μας ομιλία με το επιφώνημα «ο κακομοίρης». Ωστόσο, ας μην ξεχνούμε πως οι άκακοι αυτοί άνθρωποι, επειδή ακριβώς είναι εύκολοι, είναι συχνά οι καλύτεροι φορείς του κακού που έχει αλλού την πηγή του. [...] Κάποτε έχω συμπόνια για δαύτον, όπως έλεγα, όμως πιο συχνά έχω μεγάλη αντιδικία για τα μαλακά πράγματα που αντιπροσωπεύει και που νιώθουμε γύρω μας σαν τα στεκάμενα νερά», ό.π., 40-41. Θα χαρακτηρίσει μάλιστα «τραγελαφική» την υπεκφυγή των αγαλμάτων (ό.π., 44) για κάποιον που θέλει απλώς να απευθύνει ένα κάλεσμα στην ηδονή. Για τον σεφεριτικό Ελπήνωρα, βλ. Δ. Νικολαρεϊζής, «Η παρουσία του Ομήρου στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη», ό.π., 28, Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., 271 κ.ε., Έντμουντ Κήλυ, «Ο Ελπήνωρ του Σεφέρη: Ένας άμοιρος άνθρωπος», ό.π., 95-112 και Γ. Π. Σαββίδης, *Μεταμορφώσεις του Ελπήνωρα*, ό.π., 13-24. Για τη σύνδεση του Ελπήνωρα με τον Παλιούρο, τη ρωμαϊκή εκδοχή του αντιρωικού συντρόφου που πέρασε στην *Αινειάδα* του Βιργιλίου και τροφοδότησε τη μορφή του Φληβά της *Ερημης Χώρας*, βλ. (εκτός του Σαββίδη, ό.π., 15): George Thaniel, «George Seferis's 'Thrush': A Modern Descent», *Canadian Review of Comparative Literature* 4 (Χειμώνας 1977) 96 και Mario Vittì, *Η Γενιά του Τριάντα*, ό.π., 165 (σημείωση 6).

<sup>316</sup> Βλ. ειδικά τους στ. 30-39: «Όπως όταν / στα τελευταία της νιότης σου αγαπήσεις / γυναίκα που έμεινε όμορφη, κι όλο φοβάσαι, / καθώς την κράτησες γυμνή το μεσημέρι, / τη μνήμη που ξυπνά στην αγκαλιά σου / φοβάσαι το φιλή μη σε προδώσει / σ' άλλα κρεβάτια περασμένα τώρα / που ωστόσο θα μπορούσαν να στοιχειώσουν / τόσο εύκολα τόσο εύκολα και ν' αναστήσουν / είδωλα στον καθρέφτη, σώματα που ήταν μια φορά / την ηδονή τους», *Ποιήματα*, ό.π., 222. Ο Σεφέρης κάνει λόγο για σκόπιμη μνεία του Καβάφη σ' αυτούς τους στίχους («είναι για



αισθησιασμό του, που από ένα σημείο και μετά παύει να είναι μια «πρόσκληση στον έρωτα» και καταντάει «κοίταγμα του σκουληκιού που είναι μέσα στον καρπό της ηδονής».<sup>317</sup> Αν θυμηθούμε το μηχανισμό του Σεφέρη όπου κάθε σκέψη-πράξη-αίσθημα μαρμαρώνει ακαριαία μόλις μπει στο παρελθόν,<sup>318</sup> καταλαβαίνουμε ότι για έναν άνθρωπο σαν τον Ελπίνορα που συνήθισε να ζει με τα ερωτικά του οράματα, τα «ινδάλματα της ηδονής» του,<sup>319</sup> ανασταίνοντας «είδωλα στον καθρέφτη» (ό.π., 222), το παρελθόν πρέπει να έχει καταντήσει βάρος ασήκωτο. Τα αγάλματα (οι μνήμες του) που τον κυνηγούν «με τα σπασμένα μέλη τους, / με την αλλοτινή μορφή τους» (ό.π., 222) καταλήγουν να τον στοιχειώνουν και να τον συνθλίβουν («εσύ 'σαι το ρημάδι»): κι όμως αυτός συνεχίζει να τα προβάλλει στις φαντασιώσεις του επιμένοντας πως κάποτε λυγίζουν, πως έρχεται μια ώρα που χάνουν τη σκληρότητα και την ακαμψία τους και ξαναγίνονται σώματα ερωτικά («γίνονται αλαφριά μ' ένα ανθρώπινο βάρος», ό.π., 222). Με τον ίδιο τρόπο ελπίζει ότι θα καμφθεί και η αλύγιστη στάση της γυναίκας (της «Κίρκης») που έχει απέναντί του, η οποία ωστόσο δε συγκινείται από τα περιπαθή λόγια του· βλέπει άλλωστε τα πράγματα διαφορετικά, ρεαλιστικά: «Τ' αγάλματα είναι στο μουσείο» (ό.π., 222, 223).<sup>320</sup>

Τα δύο φύλα δεν καταφέρνουν να επικοινωνήσουν.<sup>321</sup> Τον αποτυχημένο διάλογό τους θα ακολουθήσει το έκτακτο πολεμικό ανακοινωθέν:

*«Αθήναι. Ανελίσσονται ραγδαίως  
τα γεγονότα που ήκουσε με δέος  
η κοινή γνώμη. Ο κύριος υπουργός  
εδήλωσεν, Δεν μένει πλέον καιρός...»*

---

μένα ο ποιητής που κοίταζε την ηδονή από το παράθυρο της φθοράς και του τάφου»), βλ. «Μια σκηνοθεσία για την «Κίχλη»», ό.π., 44.

<sup>317</sup> Ό.π., 44.

<sup>318</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 75-76. Πρβλ. το κείμενο σχόλιο του Γ. Θέμελη για τα αγάλματα του Σεφέρη: «Στο γεμάτο λείψανα μιας υποδειγματικής ζωής ελληνικό τοπίο, που, όπου κι αν πατήσεις, σκοντάφτει, ο ποιητής βλέπει τα «σώματα που ήταν μια φορά» ενσάρκωμένα σαν ζωντανά αγάλματα, ως να 'χει έξαφνα σταματήσει ο χρόνος μέσα σε μια βαθιά τομή, όπως στα παραμύθια με τα μαρμαρωμένα βασιλόπουλα, που περιμένουν το θάνατο νερό ή το χρυσό μήλο, μετέωρα μες σε μια κίνηση, – κίνηση ακινησίας. *Χορός ακίνητος*. Ο ποιητής πέτυχε να στήσει πλαστικά στο φως του ήλιου τη ζωή της νέκρας, δίνοντας αναγλυφικότητα μαρμάρου στα είδωλα του ονείρου του, μες σε μια μυθική ομορφιά. [...] Εδώ, ο θάνατος, τί είναι, αν μη μια διαιώνιση στιγμών ζωής μέσα στο χρόνο; [...] Μέσα σε τούτο τον ακίνητο μετεωρισμό του θανάτου, λίγο ακόμα και θ' αρχίσει, θαρρείς, ο μετεωρισμός μιας ανάστασης», Γιώργος Θέμελης, *Η νεότερη ποίησή μας. Πρώτος και δεύτερος κύκλος*, Αθήνα, Φέξης, 1963, 31-32.

<sup>319</sup> Κ. Π. Καβάφης, «Θάλασσα του Πρωϊού»: *Ποιήματα*, τ. Α', ό.π., 52.

<sup>320</sup> Όπως παρατήρησε ο Άλκης Αγγέλου, η λέξη «αγάλμα» στην «Κίχλη» φορτίζεται, μεταξύ άλλων, από την αντίθεση του άκρω συμβολιστικού στοιχείου (σκληρήνωση, λύγισμα, ακρωτηριασμός του ανθρώπινου σώματος) [λόγος Ελπίνορα] προς την πεζολογική κυριολεξία: «Τ' αγάλματα είναι στο μουσείο» [λόγος Κίρκης], βλ. Άλκης Αγγέλου, «Η φόρτιση της λέξης στην ποίηση του Σεφέρη (Δοκιμή μεθόδου)» (1972): *Εισαγωγή στην ποίηση του Σεφέρη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, (επιμ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013 [5η ανατ. 1η έκδ.: 1996], 242.

<sup>321</sup> Για τη μονολογική ταυτότητα του διαλόγου Ελπίνορα-Κίρκης και την αδυναμία επικοινωνίας ανάμεσα στα δύο φύλα, βλ. Αθηνά Γεωργαντά, «Μονότροπος μονόλογος μπροστά σ' έναν καθρέφτη», ό.π., 96-97.

«...πάρε κυκλάμινα... πευκοβελόνες...  
κρίνα απ' την άμμο... πευκοβελόνες...  
γυναίκα...»

«...υπερτερεί συντριπτικώς.

Ο πόλεμος...»

#### ΨΥΧΑΜΟΙΒΟΣ.<sup>322</sup>

Είναι σχεδόν βέβαιο ότι η σύνδεση που κάνει ο Σεφέρης ανάμεσα στα αγάλματα, στο χώρο του μουσείου και στην εμπόλεμη κατάσταση έχει πραγματολογικά ερείσματα και αντλεί την έμπνευσή της από την εμπειρία του ποιητή κατά την αποκάλυψη των αγαλμάτων του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Μεγάλο μέρος των αρχαίων γλυπτών είχε θαφτεί κάτω από τη γη, στα ανασκαμμένα πατώματα του Μουσείου, για να προστατευτεί από τις επιθέσεις των κατοχικών δυνάμεων.<sup>323</sup> Πιθανότατα η φιλία του Σεφέρη με τον τότε διευθυντή του Μουσείου, Χρήστο Καρούζο,<sup>324</sup> του έδωσε τη δυνατότητα να παρευρεθεί στη διαδικασία της αποκάλυψης των μνημείων, την οποία και μεταφέρει στο ημερολόγιό του (εγγραφή: 4 Ιουνίου 1946):

Το μεσημέρι στο Αρχαιολογικό Μουσείο. Ξεθάβουν τώρα – άλλα σε κάσες και άλλα γυμνά κατάσαρκα μέσα στο χώμα – τα αγάλματα. Σε μια από τις παλιές μεγάλες αίθουσες, γνώριμες από τα μαθητικά μας χρόνια με τη στεγνή όψη που έφερνε κάπως προς τη βαρετή δημόσια βιβλιοθήκη, οι εργάτες δουλεύουν με φτυάρια και με αξίνες. Το δάπεδο, αν δεν κοίταζες τη στέγη, τα παράθυρα και τους τοίχους με τις χρυσές επιγραφές, θα μπορούσε να ήταν ένας όποιος τύπος ανασκαφών. Τα αγάλματα βυθισμένα ακόμη στη γη, φαινότουσαν από τη μέση και πάνω γυμνά, φυτεμένα στην τύχη. Το μπράτσο κάποιου υπερφυσικού θεού, καμπυλωμένο προς το μηρό, ξεπερνούσε κάτω από τη σκαλωσιά: μια γυμνή γυναίκα που μου γύριζε την πλάτη ήταν καπελωμένη μ' ένα γκριζό καλάθι εργάτη που άφηνε να φαίνονται μόνο τα γελαστά της καπούλια. Ήταν ένας αναστάσιμος χορός αναδυομένων, μια δευτέρα παρουσία σωμάτων που σου έδινε μια παλαβή χαρά. Αλλού αγάλματα ξαπλωμένα, ανάγλυφα στημένα ανάποδα. Συγκίνηση από αυτή την ξαφνική οικειότητα. Ο μπρούντζινος Δίας, ή Ποσειδών, ξαπλωμένος πάνω σε μια κασέλα σαν ένας κοινός κουρασμένος εργάτης. Τον άγγιξα στο στήθος, εκεί που δένει το μπράτσο με τον ώμο, στην κοιλιά, στα μαλλιά του. Μου φάνηκε πως άγγιξα το δικό μου σώμα. Σκέφτηκα πως θα του έδινα μ'

<sup>322</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Β'. Το ραδιόφωνο»: ««Κίχλη»» (1947): *Ποιήματα*, ό.π., 224-225.

<sup>323</sup> Βλ. το εκτενές αφιέρωμα «Τα αρχαία της Ελλάδος κατά τον πόλεμο 1940-1944» που επιμελήθηκε ο Βασίλειος Χ. Πετράκος, περ. *Ο Μέντωρ* 31 (Οκτώβριος 1994) 69-185, καθώς και τα σχετικά κείμενα της Σέμνης Καρούζου, «Πώς φυλάχτηκαν τα αρχαία του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου», *Νέα Εστία* 40, τχ. 465 (Νοέμβριος 1946) 1158-1163· «Σύντομη ιστορία του Εθνικού Μουσείου»: *Εθνικόν Αρχαιολογικόν Μουσείον. Συλλογή γλυπτών. Περιγραφικός κατάλογος*, Αθήνα, Γενική Διεύθυνσις Αρχαιοτήτων και Αναστηλώσεως, 1967, ιε'-ιη'· «Το Εθνικό Μουσείο από το 1941», *Το Μουσείον* 1 (2000) 5-14, και της Νίνας Νικολακέα, «Η προστασία των αρχαιοτήτων κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο»: «... ανέφερα εγγράφως»: *Θησαυροί του ιστορικού αρχείου της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας*, Αθήνα, Διεύθυνση Εθνικού Αρχείου Μνημείων, 2008, 57-59.

<sup>324</sup> Την πληροφορία μεταφέρει ο Γ. Π. Σαββίδης, *Οι αρχαιολογικές περιδιαβάσεις...*, ό.π., 8.

ευχαρίστηση να γλεντήσει τη γυναίκα που θ' αγαπούσα. Συλλογίστηκα ακόμη πως ο τεχνίτης που έπλασε τούτο το σώμα είχε στα χέρια τη συνείδηση πως έδινε ζωή σ' έναν θεό που είχε πολύ μοιχέψει ανάμεσα στους θνητούς· μου φάνηκε παράξενο. Αυτός ο μεγάλος άντρας, πλαγιασμένος ανάσκελα, είχε μια *διάταξη* βρέφους.<sup>325</sup>

Ένας «αναστάσιμος χορός αναδυομένων», μια «δευτέρα παρουσία σωμάτων» λαμβάνει χώρα μέρα μεσημέρι μπροστά στα μάτια του ποιητή και του δίνει την αίσθηση ότι ένας κόσμος ξαναγεννιέται· τα αγάλματα, που τόσο μοιάζουν στα ανθρώπινα σώματα αφού κι αυτά είναι οργανικά δεμένα («φυτεμένα», σπαρτά) με τα τοπία τους, βγαίνουν από την κοιλιά της γης σε «διάταξη βρέφους». Ο ποιητής ταυτίζεται μαζί τους, αγγίζοντάς τα νιώθει ότι αγγίζει το δικό του σώμα, και αφήνεται να πιστέψει ότι όπως εκείνα βγήκαν από τα έγκατα της γης στο φως, έτσι κι αυτός θα βγει κάποια στιγμή από την άβυσσο που τον έχουν ρίξει (άβυσσο την οποία παρομοίαζε με την «κοιλιά μιας γυναίκας», με την «κοιλιά της γης»<sup>326</sup>), ότι ίσως κάποτε πάψει να κινείται σ' αυτό το τραγικό «εν-τω-μεταξύ»,<sup>327</sup> στο μεταίχμιο δηλαδή ζωής-θανάτου, και διασχίσει την απόσταση που χωρίζει τον κόσμο του αίματος από τον κόσμο του φωτός (τον «άλλο κόσμο»<sup>328</sup>).

Ο κόσμος του αίματος, ωστόσο, το «αφανισμένο τούτο παρόν»,<sup>329</sup> που τόσο θύμιζε στον Σεφέρη την αττική τραγωδία,<sup>330</sup> του δίδαξε πολλά. Η αισθησιακή φύση του δεν τον εμπόδισε να συνειδητοποιήσει ότι το δράμα του αίματος που έβλεπε να ξετυλίγεται μπροστά του δεν ήταν απλώς δράμα του σπέρματος, δεν είχε να κάνει με τον αισθησιασμό («Υπάρχει ένα δράμα του αίματος που παίζεται, ανάμεσα στο φως και στη θάλασσα, εδώ τριγύρω μας, και που λίγοι το νιώθουν. Δεν είναι αισθησιασμός· είναι κάτι πολύ βαθύτερο από την τρεχάμενη επιθυμία και από την τόσο επίμονη, έστω, μυρωδιά της γυναίκας που αποζητούν οι *φυλακισμένοι*»<sup>331</sup>). Κάποτε το σπέρμα κέντριζε το αίμα του, τότε που πίστευε στην «παντοδυναμία του κορμιού»<sup>332</sup> και πως εμπιστευόμενος τις αισθήσεις του θα έκανε το αδύνατο δυνατό, θα πετύχαινε το θαύμα («κι όταν γυρεύεις το θαύμα πρέπει να σπείρεις το αίμα σου στις οχτώ γωνιές των ανέμων /

<sup>325</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 38-39.

<sup>326</sup> Ό.π., 38 (εγγραφή: 2.6.1946).

<sup>327</sup> Ό.π., 42 (εγγραφή: 17.6.1946).

<sup>328</sup> Βλ. *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 92: «Αυτό το φως κι αυτή η πληγή· το πάει κι έλα, ανάμεσα στο φως της μέρας και την τραγωδία των ανθρώπων που σου στρίβει τ' άντερα: ο γάμος τ' ουρανού και της κόλασης, αυτό ήταν το πάθος της όμορφης μέρας» και 15: «Όλα αυτά, όλα αυτά τα βάσανά μας· ασήκωτα, ανυπόφορα, ό,τι θέλεις. Ωστόσο όταν βγω στο φως, όταν δε βλέπω ανθρώπους, μια κατάστασης μέθης, κάτι βαθύ ως τ' άντερα από αυτό τον τόπο: ένας χαζός αλήτης».

<sup>329</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Θ'»: «Θερινό Ηλιοστάσι»: «Τρία κρυφά ποιήματα» (1966): *Ποιήματα*, ό.π., 301.

<sup>330</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 42.

<sup>331</sup> Ό.π., 42. Αυτή η αντιστροφή του αισθησιασμού περνά στο γ' μέρος της «*Κίχλης*»: «Αγγελική και μαύρη μέρα / η γλυφή γέψη της γυναίκας που φαρμακώνει το φυλακισμένο / βγαίνει απ' το κύμα δροσερό κλωνάρι στολισμένο στάλες», *Ποιήματα*, ό.π., 228.

<sup>332</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Μέρες του Ιουνίου '41»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, β'» (1944): *Ποιήματα*, ό.π., 191.

γιατί το θαύμα δεν είναι πουθενά παρά κυκλοφορεί μέσα στις φλέβες του ανθρώπου»<sup>333</sup>). Τώρα, μετά την τομή του πολέμου και του αδελφοκτόνου φονικού στη ζωή του, ξέρει ότι το δράμα του αίματος είναι «πολύ πιο βαθύ, πολύ πιο οργανικό (σώμα και ψυχή)» και αρχίζει ίσως να το βλέπει «όποιος νιώσει ότι πίσω από το γκριζό και το χρυσό υφάδι του αττικού καλοκαιριού υπάρχει ένα τρομαχτικό μαύρο»,<sup>334</sup> ότι δηλαδή πίσω από το φωτεινό κέλυφος της ζωής ελλοχεύει ο κίνδυνος του καταποντισμού στην άβυσσο της αθλιότητας, των ανθρωπίνων παθών και αδυναμιών.<sup>335</sup> Και αυτή η άβυσσος δεν είναι θάνατος φυσικός.<sup>336</sup> Δεν είναι ο θάνατος που πρέπει να μας φοβίσει, μοιάζει να μας λέει ο ποιητής· είναι η άβυσσος της ανθρώπινης ψυχής που μπορεί να σπείρει τον όλεθρο σε ανύποπτο χρόνο («δε χρειάζεται μακρύ καιρό / το κακό για να σηκώσει το κεφάλι, / κι ο άρρωστος νους που αδειάζει / δε χρειάζεται μακρύ καιρό / για να γεμίσει με την τρέλα»,<sup>337</sup> θα γράψει στη «Σαλαμίνα της Κύπρος»).

Η άνοδος από την άβυσσο του ανθρώπινου παραλογισμού στο φως μιας αυθεντικότερης ζωής ή, αλλιώς, η «άνοδος στη ζωή ενός τραυματισμένου σώματος»<sup>338</sup> είναι η εμπειρία που θέλησε να μεταφέρει ο Σεφέρης γράφοντας την «Κίχλη». Όπως έλεγε στον Robert Levesque, η ουσία του ποιήματος έγκειται στο «δράμα που συνίσταται στην αντίθεση, στη σύγκρουση του

<sup>333</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Les anges sont blancs»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, α'» (1940): *Ποιήματα*, ό.π., 182.

<sup>334</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 42.

<sup>335</sup> Βλ. συνδυαστικά: *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 95, 113 και *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 197.

<sup>336</sup> Στην ίδια εγγραφή της 17ης Ιουνίου 1946 (*Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 42) ο Σεφέρης αφού παραθέτει τους στίχους «Άσκοποι δὲ πλάκες ἔμαρψαν / ἐν ἀφανεί τινι μόρφῳ / φερόμενον» από τον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν* σχολιάζει: «το ίδιο δράμα του αίματος τελειώνει στην Ορέστεια γὰς ὑπὸ κεῦθος. Και στη χώρα που δεν πεθαίνει του λαϊκού παραμυθιού, οι άνθρωποι δεν πεθαίνουν αλλά χάνονται. Αυτό το τέλος δεν είναι συναίσθημα θανάτου, είναι γνώση της αβύσσου».

<sup>337</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Σαλαμίνα της Κύπρος»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, γ'» (1955): *Ποιήματα*, ό.π., 264. Οι στίχοι αυτοί συσχετίστηκαν με τους *Πέρσες* του Αισχύλου (βλ. Έντμουντ Κήλυ, «Η «πολιτική» φωνή του Σεφέρη» (1972): *Μύθος και φωνή*, ό.π., 153· Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., 319, σημ. 53) και τη διαπίστωση του Δαρείου ότι ο γιος του, Ξέρξης, παρανόησε, αλλιώς δεν εξηγείται πώς έδωσε εντολή να μαστιγώσουν τον Ελλησποντο: «θνητὸς ὢν θεῶν τε πάντων ὤει', οὐκ εὐβουλία, / καὶ Ποσειδῶνος κρατήσῃν. πῶς τὰδ' οὐ νόσος φρενῶν / εἶχε παῖδ' ἐμόν;» (*Πέρσαι*, 749-751). Την αίσθησή του ότι μια «σοβαρή, λογική, <ψυχρή> τρέλα» κυβερνά τον κόσμο και έχει βαλθεῖ να ξεκάνει τον άνθρωπο μεταφέρει ο Σεφέρης, δια της ηρωίδας του Βάσως, στο *Βαρνάβας Καλοστέφανος*, βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Βαρνάβας Καλοστέφανος. Τα σχεδιάσματα*, (φιλολογ. έκδ.: Ναταλία Δεληγιαννάκη), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2007, 131.

<sup>338</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Γράμμα σ' έναν ξένο φίλο» (1948): *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 22. Πρόκειται για την αίσθηση που άφηνε στον Σεφέρη το άκουσμα της *Canzona di ringraziamento* του Μπετόβεν («ιερό τραγούδι ευγνωμοσύνης, ενός που γιατρεύτηκε, στο Θεό, σε λυδικό τρόπο», *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 67), του τρίτου μέρους του Κουαρτέτου Νο 15, A Minor op. 132. Η *Canzona* ήταν από τις πιο αγαπημένες συνθέσεις του ποιητή, βλ. *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 67· *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 213· *Μέρες*, τ. Δ', ό.π., 324, 330· *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 59· *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 123-124· *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 310-311. Βλ. ακόμα το ΙΣΤ' του *Μυθιστορήματος* αλλά και το ποίημα που ονόμασε «Canzona»: *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', ό.π., 25-26. Αξίζει να σημειωθεί ότι την εποχή της κυοφορίας της «Κίχλης» ο Σεφέρης έτυχε να ξαναδιαβάσει τα *Τέσσερα κουαρτέτα* του Έλιοτ, που τον έκαναν να νιώσει τον ίδιο παλμό που ένιωθε στο άκουσμα της *Canzona*, βλ. *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 59. Αυτό φυσικά δεν είναι τυχαίο, αφού και ο Έλιοτ είχε επηρεαστεί από το Κουαρτέτο A Minor op. 132· όπως έγραφε στον φίλο του και κριτικό Stephen Spender: «Έχω στο γραμμόφωνο το Κουαρτέτο A Minor [του Μπετόβεν], και το βρίσκω ανεξάντλητο στη μελέτη. Υπάρχει ένα είδος ουράνιας ή τουλάχιστον υπεράνθρωπης χαράς σε κάποιες από τις όψιμες δημιουργίες του, που κανείς φαντάζεται ότι μπορεί να προκύψουν σε κάποιον ως καρπός συμπιλίωσης και ανακούφισης μετά από έντονο πόνο· θα μου άρεσε να βάλω κάτι από αυτό σε στίχους πριν πεθάνω», Lyndall Gordon, *Eliot's New Life*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1989, 143 (από επιστολή με ημερομηνία: 28.3.1931).

απόλυτου φωτός (όπως το γνωρίζατε εδώ) με τη ζωή, (τη δική μου, του τόπου μου, του κόσμου μας)»<sup>339</sup> και στο κείμενό του «Μια σκηνοθεσία για την «Κίχλη»» συμπλήρωνε ότι η δομή της σύνθεσης είναι έτσι οργανωμένη ώστε να ξεκινάει από «μια σιγανή πορεία προς τη νέκυια» – νέκυια φτιαγμένη από το υλικό της ανθρώπινης ζωής: «μνήμη, νοσταλγία, ερωτισμός, φθορά, πόλεμος, καταστροφή» – και να καταλήγει μετά από διαδοχικές παραστάσεις κλειστών χώρων και κλειστών ανθρώπων στα «ανοιχτά παράθυρα και το φοβερό χείμαρρο του φωτός» των τελευταίων στίχων.<sup>340</sup> Στο γ' μέρος της «Κίχλης», τώρα, και συγκεκριμένα στην καταληκτική της ενότητα που επιγράφεται «Το φως» ο ποιητής ξαναπιάνει την εικόνα των αγαλμάτων του β' μέρους με τους στίχους: «ο δωρικός χιτώνας / που αγγίζανε τα δάχτυλά σου και λύγισε σαν τα βουνά [...]».<sup>341</sup> Και εδώ τα αγάλματα («τ' ανθρώπινα κορμιά που τα 'χει σκληρύνει η αναισθησία [...]»<sup>342</sup>) λυγίζουν μόλις δεχτούν το ερωτικό άγγιγμα και η κίνησή τους ή, για την ακρίβεια, το ερωτικό τους λίκνισμα, ο «χορός» τους,<sup>343</sup> εναρμονίζεται με τον βαθύτερο ρυθμό της φύσης: ο ανθρώπινος κόρφος ανοίγει σαν τον κόρφο του βουνού για να δεχτεί τα άστρα του έρωτα (πρβλ. τα λόγια του β' μέρους: «Ίσως η νύχτα που άνοιξε, γαλάζιο ρόδι, / σκοτεινός κόρφος, και σε γέμισε άστρα / κόβοντας τον καιρό»<sup>344</sup>). Οι στίχοι πρέπει να συσχετιστούν με ένα σχόλιο που είχε κάνει ο Σεφέρης στην ημερολογιακή εγγραφή του για τα αγάλματα του Εθνικού Μουσείου, όπου αναφερόταν μεταξύ άλλων στον «ακίνητο χορό» των στοιχείων της

<sup>339</sup> Βλ. Αντρέας Καραντώνης, *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 151. Πρβλ. τα λόγια του ποιητή στη ραδιοφωνική ομιλία του στο Β.Β.С.: «Προσπάθησα να εκφράσω [με την «Κίχλη»] την επιστροφή, με κάποιο τρόπο, στο φως ενός ανθρώπου που επεδίωκε να ξεμπλακεί από τις πολλές συγχύσεις των πρόσφατων εμπειριών του», Γιάννης Π. Καραβίδας, ό.π., 1069.

<sup>340</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Μια σκηνοθεσία για την «Κίχλη»», ό.π., 48-49.

<sup>341</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Γ'. Το φως»: ««Κίχλη»» (1947): *Ποιήματα*, ό.π., 227.

<sup>342</sup> Από το γράμμα του Σεφέρη στον Levesque, βλ. Αντρέας Καραντώνης, ό.π., 151.

<sup>343</sup> Οι αισθησιακές συνδηλώσεις της εικόνας του δωρικού χιτώνα φαίνονται καθαρότερα στο ποιητικό προσχέδιο της «Κίχλης», τις «Νότες για ένα ποίημα»: «Όπως ο δωρικός χιτώνας στο φύσημα του ανέμου / κινάει χαράκια και ρυτίδες πάνω στην κοιλιά τους μηρούς και το στήθος / κι ο πόθος τρέχει μέσα στις ζάρες σαν το χέλι...», *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 54. Για την ερωτική φόρτιση του χορού στον Σεφέρη, βλ. τους στ. 32-33 του γ' μέρους της «Κίχλης»: «το παραμίλημα της σάρκας, ο όμορφος χορός / που τελειώνει στη γύμνια» (*Ποιήματα*, ό.π., 227), αλλά και το γραμμένο στο πρότυπο του «Le Mémorial» του Πασκάλ ποιήματος «Χτες»: «Η μεγάλη φλόγα. / Όλη τη νύχτα. / Χαρά. Χαρά μέσα στη φωτιά. / Πανικός. / Σ' όλη τη γη σ' όλα τα νερά στον ουρανό. / Χορός. Χορός. Ρήγμα. / Κατάργηση του εγώ. / Το ένα. / Παραδοχή. Γαλήνη» (*Εξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 197). [Τον συσχετισμό του «Χτες» με το «Le Mémorial», ποίημα που ο Σεφέρης μετέφρασε το 1929 ως «Το Θυμητάρι», έκανε ο Denis Kohler, *L'aviron d'Ulysse*, ό.π., 138-139]. Ας σημειωθεί ακόμα ότι ο Μ. Ζ. Κοπιδάκης συνέδεσε τη σημασία του ρήματος «χορεύω» στον Σεφέρη με εκείνη του «όρχομαι» (= συνουσιάζομαι) στον Αριστοφάνη, βλ. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, «*Αριάδνη*». *Μια σπουδή στον ερωτικό Σεφέρη*, (επιμ.: Αντεια Φραντζή), Αθήνα, Πολύτυπο, 1983, 23 και 45.

<sup>344</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Β'. Ο ηδονικός Ελπίνων»: ««Κίχλη»» (1947): *Ποιήματα*, ό.π., 221. Βλ. ακόμα το Γ' του «Ερωτικού λόγου»: «ανθρώπινο άγγιγμα στον κόρφο μου τ' αστέρια», το Κ' του *Μυθιστορήματος*: «Στο στήθος μου η πληγή ανοίγει πάλι / όταν χαμηλώνουν τ' άστρα και συγγενεύουν με το κορμί μου / όταν πέφτει σιγή κάτω από τα πέλματα των ανθρώπων», το Θ' χαϊκού: «Γυμνή γυναίκα / το ρόδι που έσπασε ήταν / γεμάτο αστέρια», το ΣΤ' του «Επί σκηνής»: «Ίσως γυρεύουν να μιλήσουν τ' άστρα / που πάτησαν την τόση γύμνια σου μια νύχτα / ο Κύκνος ο Τοξότης ο Σκορπιός / ίσως εκείνα» και το Α' του «Θερινού Ηλιοστασίου»: «Ο μεγαλύτερος ήλιος από τη μια μεριά / κι από την άλλη το νέο φεγγάρι / απόμακρα στη μνήμη σαν εκείνα τα στήθη. / Ανάμεσό τους χάσμα της αστερωμένης νύχτας / κατακλυσμός της ζωής», *Ποιήματα*, ό.π., 29, 67, 92, 290 και 293 αντίστοιχα.

φύσης που συνεπαίρνει στον ρυθμό του ό,τι είναι οργανικά ενταγμένο σ' αυτήν, μαζί και τα αρχαία αγάλματα: η ακίνητη κίνηση του χιτώνα των αγαλμάτων έφερνε τότε στον νου του την εικόνα νερού που μαρμάρωσε:

Τρελός από τον τόπο. Κάθε μέρα συνεπαρμένος περισσότερο από αυτή τη μέθη. Τη θάλασσα, τα βουνά που χορεύουν ακίνητα: τα ήβρα, τα ίδια, σ' αυτούς τους χιτώνες που κυματίζουν – μαρμαρωμένο νερό γύρω από τα στήθια και τα πλευρά των ακέφαλων συντριμμιών. Ξέρω πως ολόκληρη η ζωή μου δε θα μου φτάσει για να εκφράσω αυτό που προσπαθώ να πω εδώ και τόσες μέρες: αυτή την ένωση της φύσης μ' ένα απλό ανθρώπινο σώμα – αυτό το τιποτένιο πράγμα, ή το υπεράνθρωπο, όπως θα λέγανε σήμερα. Όπως γράφω τώρα, κάνω απελπιστικές κινήσεις στο κενό και δεν εκφράζω τίποτε.

Ωστόσο είμαι τρελός από αυτά τα πράγματα, μέσα σ' αυτό το φως.<sup>345</sup>

Ο «δωρικός χιτώνας» της «Κίχλης» ως υποκατάστατο του ανθρώπινου σώματος δε μπορεί παρά να μετέχει στην αντιδικία του αγγελικού και μαύρου φωτός: ο ποιητής εκμεταλλεύεται την ακρωτηριασμένη όψη των ερειπίων για να υποβάλει την ιδέα της διχοτομημένης φύσης τους, μοιρασμένης ανάμεσα στο φως και στο σκοτάδι: «ο δωρικός χιτώνας [...] είναι ένα μάρμαρο στο φως, μα το κεφάλι του είναι στο σκοτάδι».<sup>346</sup> Στην ίδια πλάστιγγα του φωτός και του σκότους της «Κίχλης» θα έρθουν να προστεθούν δύο σκηνές που διατηρούν χαλαρότερους δεσμούς με τα αρχαία, αυτή του μαραθωνοδρόμου που λαβώνεται θανάσιμα στο στάδιο (στ. 41-46) και εκείνη των παιδικών σωμάτων που καταποντίζονται σαν άσπρες λήκυθοι στο βυθό (στ. 47-55),<sup>347</sup> ωστόσο η εικόνα του δωρικού χιτώνα παραμένει εκείνη που, κοιταγμένη μέσα από πρίσμα του ευρύτερου σεφερικού έργου, μπορεί να φωτίσει την αντίληψη του ποιητή για τις αφανείς ανταποκρίσεις του κόσμου του με τον κόσμο των ερειπίων.

Στην «Κίχλη», λοιπόν, με την εικόνα του δωρικού χιτώνα ο Σεφέρης μεταφέρει την ιδέα ότι τα ερείπια, κομματιασμένα όπως είναι από τη φθορά του χρόνου, βρίσκονται στο μεταίχμιο αυτού και του άλλου κόσμου, μετέχουν εξίσου στο φως και στο σκοτάδι αποκαλύπτοντας ένα μόνο μέρος του σώματός τους και κρατώντας το άλλο αθέατο, βυθισμένο «στα θεμέλια του άλλου καιρού».<sup>348</sup> Γι' αυτή την ιδέα του είχε μιλήσει στη Μαρώ αρκετά χρόνια πριν, έπειτα από μια επίσκεψή του στο μουσείο της Κωνσταντινούπολης: «Σήμερα πέρασα γρήγορα από το

<sup>345</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 39-40. Για τον χορό των στοιχείων της φύσης, βλ. επίσης: *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 21, 28, 80, 109, 219.

<sup>346</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Γ'. Το φως»: ««Κίχλη»» (1947): *Ποιήματα*, ό.π., 227.

<sup>347</sup> Ως εδώ προεκτείνει ο Δ. Ν. Μαρωνίτης τα όρια της νέκυιας στην «Κίχλη», αν και τυπικά κυμαίνονται μεταξύ των στίχων 1-26 του τρίτου μέρους (στην ενότητα δηλαδή που επιγράφεται «Το ναυάγιο της «Κίχλης»»), βλ. «Η Νέκυια της Κίχλης», ό.π., 27-28.

<sup>348</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Β'. Μυκήνες»: «Γυμνοπαιδιά» (1936): *Ποιήματα*, ό.π., 78.

Μουσείο. Σπασμένα μάρμαρα, σώματα που βγαίνουν από τον καιρό μ' ένα τους μόνο κομμάτι, όπως τα δελφίνια που 'βλεπα χθες στη θάλασσα δείχνουν ένα κομμάτι της ράχης τους κι έπειτα χάνονται».<sup>349</sup> Αυτή η κίνηση των δελφινιών μέσα στη θάλασσα που ο Σεφέρης παρομοίαζε με «κίνηση τροχού»<sup>350</sup> δεν απέχει πολύ από την κίνηση των ανθρώπινων σωμάτων στη «ρόδα της ζωής και του θανάτου»<sup>351</sup> ή, για να θυμηθούμε το ΙΣΤ' του *Μυθιστορήματος*, στο άρμα του στίβου της ζωής, που όσο επιταχύνεται τόσο ο άξονάς του τρίζει και πυρώνει, λυγίζοντας ολοένα τα γόνατα των ανθρώπων, ώσπου οδηγεί στην τελική τους συντριβή: «Φθορά από τη μοίρα της γης, φθορά από τη μοίρα των ανθρώπων»,<sup>352</sup> θα πει ο Σεφέρης.

Οι καταβολές ωστόσο της εικόνας του χιτώνα παραμένουν αισθησιακές, κάτι που εκτός από το ποιητικό προσχέδιο της «*Κίχλης*» («Νότες για ένα ποίημα») πιστοποιούν και οι *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*. Συγκεκριμένα, στη διάρκεια της «Τέταρτης νύχτας» εκτυλίσσονται δύο σκηνές που μπορούν κάλλιστα να συσχετιστούν με το σεφερικό ποίημα. Η πρώτη σκηνή: είναι μεσημέρι, ο Στράτης και η Σαλώμη έχουν ανέβει στην Ακρόπολη και εκείνος νιώθει τον εαυτό του μετέωρο, στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου: «όλα [...] έμοιαζαν να κρέμονται από μια μεταξωτή κλωστή, έτοιμη να σπάσει και να τ' αφήσει να καταποντιστούν μονομιάς στο έρεβος».<sup>353</sup> Τότε βλέπει μπροστά του το ερωτικό λίκνισμα του σώματος της Σαλώμης και φέρνει αυτόματα στον νου του τους απαλούς κυματισμούς ενός χιτώνα: «Με την κίνηση ενός χιτώνα, με αναρίθμητους κυματισμούς, το σώμα της απλώνονταν σιγά-σιγά στα μάρμαρα που έσφυζαν, στο φλογισμένο υφάδι του ήλιου, φέρνοντας γόνατα και κόλπους παντού, έναν ακράτητο πόθο».<sup>354</sup> Η δεύτερη (αμέσως επόμενη) σκηνή: ο Στράτης και η Σαλώμη ανεβαίνουν στην Ακρόπολη με το ολόγιομο φεγγάρι στην προηγούμενη επίσκεψή τους συντελέστηκε ένα μικρό θαύμα,<sup>355</sup> όταν «κόπηκε ο καιρός» και ενώθηκαν ερωτικά, κάτι που επιτρέπει τώρα στη

<sup>349</sup> Σεφέρης και Μαρώ, *Αλληλογραφία*, τ. Α', ό.π., 282 (από επιστολή με ημερομηνία: 11.4.1938).

<sup>350</sup> Ο.π., 277 (από επιστολή με ημερομηνία: [7-13;] Απρίλιος 1938)· *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 110 (εγγραφή: 19.2.1939).

<sup>351</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Τρεις μέρες στα πετροκομμένα μοναστήρια της Καππαδοκίας» (1953): *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 62. Πρβλ. τη «Μορφή της μοίρας»: «τρία κόκκινα άλογα στ' αλώνι / γυρίζουν πάνω σ' ανθρώπινα κόκαλα κι έχουν τα μάτια δεμένα [...]» και το Α' του «Θερινού Ηλιοστασίου»: «Τ' άλογα στ' αλώνια / καλπάζουν και ιδρώνουν / πάνω σε σκόρπια κορμιά. / Όλα πηγαίνουν εκεί / και τούτη η γυναίκα / που την είδες όμορφη, μια στιγμή / λυγίζει δεν αντέχει πια γονάτισε. / Όλα τ' αλέθουν οι μυλόπετρες / και γίνονται άστρα», *Ποιήματα*, ό.π., 194 και 293 αντίστοιχα.

<sup>352</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Τρεις μέρες στα πετροκομμένα μοναστήρια...», ό.π., 62.

<sup>353</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 165.

<sup>354</sup> Ο.π., 165-166.

<sup>355</sup> Όπως ο γράφει ο ποιητής στις *Σημειώσεις* του για τις *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*: «Όταν ανεβαίνει κανείς στην Ακρόπολη υπάρχει ένα σημείο ο κόσμος ο τριγυρινός αλλάζει αμέσως σα να κόβεται μια κλωστή [...]. Υπάρχει ένα σημείο στην Ακρόπολη όπου το θάμα παύει νά'ναι βαθμιαίο και γίνεται ξαφνικό». Το απόσπασμα δημοσιεύει η Νάτια Χαραλαμπίδου στη μελέτη της «Μια εξερεύνηση γύρω από το φεγγάρι, τις *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* και την επικοινωνία. Μια περίπτωση διακειμενικότητας» (*Πρακτικά Συμποσίου Σεφέρη*, ό.π., 129, σημείωση 40), από όπου πληροφορούμαστε ότι προέρχεται από τον πρώτο εκ των τριών υποφακέλων που περιλαμβάνονται στον χαρτοφύλακα του Σεφέρη με την ένδειξη: *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη, Σημειώσεις για ένα «ρομάντσο», 1927-1930*, ό.π., 125 (σημείωση 23).

Σαλώμη να του αποκαλύψει την αληθινή της ταυτότητα: τη λένε Μπίλιω. Η ηρωίδα ωστόσο τον προειδοποιεί ότι δε θα ζήσει για πολύ ακόμα και ο Στράτης, που έχει κρατήσει στο μυαλό του την εικόνα του σώματός της σα χιτώνα – χιτώνα όμοιο με των ακέφαλων συντριμμιών –, νιώθει τη σκοτεινή πλευρά του μαρμάρου να υπερισχύει της φωτεινής: «Ξαφνικά μου φάνηκε πως το μάρμαρο κατάπνε όλο το φως και καταράκωσε μαζί του μέσα στο απόλυτο σκοτάδι».<sup>356</sup>

Η εικόνα του χιτώνα όμως θα επανέλθει και στην κατακλείδα του μυθιστορήματος. Τη θέση της Σαλώμης έχει πάρει τώρα η Λάλα, η φυσιογνωμία της οποίας παρουσιάστηκε μέσα στο έργο με τρόπο που να παραπέμπει σε καλοσχηματισμένο γλυπτό.<sup>357</sup> Στη διάρκεια μάλιστα της «Πέμπτης νύχτας» το φουστάνι που της χάρισε η Σφίγγα εμφανιζόταν να πλάθει ανάγλυφο τον κορμό της, διαγράφοντας λεπτομερώς τα μέλη της και σαγηνεύοντας τον Στράτη: «Ήταν ένα κροκάτο φουστάνι, σφιχτό στη μέση που άπλωνε με πολλές βόλτες προς τους αστραγάλους, έπλαθε ανάγλυφο τον κορμό και τέλειωνε στους ώμους μ' ένα δέσιμο λιγνό σαν κλωστή».<sup>358</sup> Το ένδυμα της Λάλας θα πάρει στην «Εκτη νύχτα» τη μορφή χιτώνα. Στην τελική σκηνή του έργου που λαμβάνει χώρα ένα ζεστό πρωινό του Σεπτεμβρίου στο λατομείο του Κοκκιναρά παρακολουθούμε πώς η αστραπή του Παραδείσου κεραυνώνει τον πυρακτωμένο χιτώνα του πόθου και αφήνει το σώμα γυμνό, απελευθερωμένο, ερωτικά αναγεννημένο:<sup>359</sup>

Τώρα στέκουνταν πλάι στη μαρμαρένια πλάκα. Ο χιτώνας της ήταν ένας πυρακτωμένος αμίαντος.

– ...πως οι ψυχές κάποτε καταργούν το θάνατο και ξαναγίνονται δέρμα και χείλια;

Ήταν μπροστά μου, εκεί, μια τέτοια φλόγα. Το μυαλό πάλευε να μάθει αν ήμουν κι εγώ μαζί μ' αυτά που έβλεπα. Πόνεσα δυνατά κι ο πόνος απλώθηκε σ' όλο μου το κορμί είπα με σκίζουν. Τότες ένιωσα μιαν αστραπή να κόβει τον καιρό σαν ένα μεγάλο

<sup>356</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 168. Είναι χαρακτηριστικό ότι στην ίδια αυτή σκηνή του μυθιστορήματος περνά η εικόνα του ζώου με τα μάτια που γυαλίζουν στο σκοτάδι, εικόνα που αξιοποιείται και στην «Κίχλη» ακριβώς πριν από τους στίχους του δωρικού χιτώνα.

<sup>357</sup> «Το στήθος της Λάλας έδειχνε μιαν αφάνταστη ρώμη. Οι ώμοι της, αψηλοί, δένουνταν γερά με τα μπράτσα. Η γραμμή του στέρνου έσμιγε τη δυσανάλογα στενή μέση και ξεχύνονταν πλούσια στα λαγόνια. Έτσι καθώς έμενε κεραυνωμένη, έλεγες πως χέρι ανθρώπου πήγαινε παντού και την έπλαθε», ό.π., 159.

<sup>358</sup> Ό.π., 199.

<sup>359</sup> Ο Σεφέρης αντιλαμβανόταν την ανάσταση των σωμάτων με τον τρόπο του Δάντη (ή τουλάχιστον όπως εκείνος πίστευε ότι την έβλεπε ο Δάντης), σα μια ανάσταση δηλαδή «πολύ περισσότερο γήινη παρά έξω κόσμου»: «Το όραμα που μας παρουσιάζει ο Δάντης τόσο θρεμμένο από οπτικές, ακουστικές, ή άλλες σαρκικές αισθήσεις, γίνεται η έκφραση μιας Δευτέρας Παρουσίας, μιας ανάστασης πολύ περισσότερο γήινης παρά έξω κόσμου. Τούτο, φυσικά, ξεκινά από το δυσσερένητο χριστιανικό δόγμα της αφθαρσίας των νεκρών (*Κορινθ. α', 15, 52 κ.λπ.*): αλλά ο άνθρωπος που έγγραψε στίχους σαν τους ακόλουθους: «Όταν η δοξασμένη και άγια σάρκα ξαναφορεθεί...» (Γ, 14, 43): *Come la carne gloriosa e santa fia rivestita*... δεν μπόρεσε, νομίζω, να τους γράψει μόνο και μόνο επειδή πίστευε σ' ένα δόγμα, αλλά κι επειδή ένιωσε τη χάρη των ανθρωπίνων σωμάτων μ' όλη τη δύναμη του κορμιού και της ψυχής του», Γιώργος Σεφέρης, «Στα 700 χρόνια του Δάντη» (1966): *Δοκίμες*, τ. Β', ό.π., 261.



φίδι, μονοκόμματα.<sup>360</sup> Είδα την τέφρα του λινού σφωριασμένη στη θέση που ήταν τα σφυρά της: *είδα έναν άνθρωπο ν' ανασταίνεται μέσα από τον κόρφο των μαρμάρων.*<sup>361</sup>

Η ανάσταση-αναγέννηση μέσα στο φως με την παρουσία μιας αισθησιακής γυναίκας<sup>362</sup> μπορεί να συσχετιστεί με το γ' μέρος της «Κίχλης» και την ανάδυση της Αφροδίτης («κι όλες οι κόρες του πόντου, Νηρηίδες, Γραιές / τρέχουν στα λαμπυρίσματα της αναδυομένης / όποιος ποτέ του δεν αγάπησε θ' αγαπήσει, / στο φως»<sup>363</sup>). Η αποκαλυπτική εμπειρία που περιγράφεται στο τέλος της «Κίχλης» στηρίζεται σε ένα ξεχωριστό βίωμα που είχε ο ποιητής στη βεράντα της βίλας «Γαλήνης» του Πόρου τον Οκτώβριο του 1946.<sup>364</sup> Τα χρόνια εκείνα ήταν βέβαια σκοτεινά, το ίδιο και τα ανθρώπινα αισθήματα, γι' αυτό όταν ποιητής έπιασε να γράφει το τέλος της «Κίχλης» άρχισε να γεμίζει το χαρτί με στίχους απαισιόδοξους: «Προτού ξεκινήσω χτες τ' απόγεμα για το περιβόλι, άφησα στο τραπέζι μου στίχους αρκετά σκοτεινούς (συναισθηματικά θέλω να πω): ο τόνος χαμήλωνε ολοένα».<sup>365</sup> Αν αποφάσισε τελικά να κλείσει το ποίημα σε τόνο «λυρικό» ή «allegro»<sup>366</sup> μεταφέροντας ένα συναίσθημα ευδαιμονίας είναι γιατί ένιωσε ότι αυτό όφειλε στους συνανθρώπους του: θέλησε, δηλαδή, να αφήσει ανοιχτό ένα παράθυρο ελπίδας, όχι μόνο γιατί ήξερε ότι τα παραμύθια και οι παραβολές ακούγονται γλυκότερα ενώ η φρίκη δεν κουβεντιάζεται,<sup>367</sup> αλλά και γιατί κατά βάθος πίστευε πως ένας τόσο μεγάλος πόνος δε μπορούσε παρά να οδηγήσει σε μια μεγάλη ανάσταση: «Η ανάσταση αυτή δεν μπορεί να είναι

<sup>360</sup> Πρβλ. τον στ. 10 από «Το ύφος μιας μέρας»: «Πού 'ναι η αγάπη που κόβει τον καιρό μονοκόμματα στα δυο και τον αποσβολώνει;», *Ποιήματα*, ό.π., 17.

<sup>361</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 252. Παράλληλα με την κατακλείδα του *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* βλ. το ποίημα ΣΤ' του «Θερινού Ηλιοστασίου» (*Ποιήματα*, ό.π., 298).

<sup>362</sup> Πρβλ. όσα γράφει ο Ν. Βαγενάς: «Τις περισσότερες φορές στους Έλληνες ποιητές η στιγμή της αποκάλυψης γίνεται μέσα από τη συγκίνηση που δημιουργεί η παρουσία μιας γυναικείας μορφής – συνήθως, μάλιστα, η γυναικεία μορφή είναι η ενσάρκωση της αποκάλυψης» (*Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., 293).

<sup>363</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Γ'. Το φως»: ««Κίχλη»» (1947): *Ποιήματα*, ό.π., 229.

<sup>364</sup> Αντιγράφουμε από την εγγραφή της 21ης Οκτωβρίου 1946: «Βγήκα στη βεράντα κατά τη θάλασσα, η ώρα ήτανε πια 08.30, ο ήλιος ψηλά. Αδύνατο να ξεχωρίσεις το φως από τη σιωπή, τη σιωπή και το φως από τη γαλήνη. Κάποτε η ακοή άγγιζε έναν κρότο, μια μακρινή φωνή, ένα ψιλό τιτίβισμα. Όμως αυτά ήταν με κάποιο τρόπο κλεισμένα αλλού, όπως το χτύπημα της καρδιάς σου που ένιωθες μια στιγμή κι έπειτα το ξεχνούσες. Η θάλασσα δεν είχε επιφάνεια: μόνο οι αντικρινοί λόφοι δεν τέλειωναν στη γραμμή της γης αλλά τραβούσαν πέρα κάτω, ξαναρχίζοντας μια πιο θαμπή εικόνα της μορφής τους που έσβηνε απαλά στο βάθος ενός κενού. Αίσθημα πως υπάρχει μια άλλη πρόσοψη της ζωής. (Γράφω δύσκολα, προσπαθώντας να αποφυγω γενικές λέξεις, προσπαθώντας να περιγράψω αυτό το απερίγραπτο.) Την επιφάνεια την καταλάβαινες κοιτάζοντας μακριά τα κουπιά, όταν βουτούσαν με μια στεγνή αναλαμπή, όπως σπάζει ένα τζάμι στον ήλιο, ή ακόμη – αργότερα – όταν πέρασε κάτω απ' το σπίτι μια βάρκα με ανεβασμένα και άδεια πανιά, καθρεφτισμένα απόλυτα μέσα στο νερό, σαν εικόνα σε τραπουλόχαρτο. Αίσθημα πως αν ανοίξει μια ελάχιστη χαραμάδα σ' αυτό το κλειστό όραμα, όλα μπορεί ν' αδειάσουν από τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα και να σ' αφήσουν γυμνό και μόνο, γυρευόντας ελεημοσύνη, τραυλίζοντας λόγια χωρίς ακρίβεια, χωρίς αυτή την καταπληκτική ακρίβεια που είδες», *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 67-68.

<sup>365</sup> Ό.π., 76 (εγγραφή: 1.11.1946).

<sup>366</sup> Ό.π., 76.

<sup>367</sup> «Κι α σου μιλώ με παραμύθια και παραβολές / είναι γιατί τ' ακούς γλυκότερα, κι η φρίκη / δεν κουβεντιάζεται γιατί είναι ζωντανή / γιατί είναι αμίλητη και προχωράει», Γιώργος Σεφέρης, «Τελευταίος σταθμός»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, β'» (1944): *Ποιήματα*, ό.π., 215.

παρά μια ανάσταση της ζωής του ανθρώπου, με την πιο βαριά έννοια. Και σαν τέτοια, θα πρέπει να καταργήσει τις ωμότητες, τα φίμωτρα, τις φυλακές, τις υποκρισίες».<sup>368</sup>

Στο ίδιο θέμα, στην ελπίδα μιας ανάστασης, θα επανέλθει στο ποίημα «Μνήμη, α΄» του *Ημερολογίου καταστροφάτος, γ΄*.<sup>369</sup> Εδώ δεν είναι μόνο η πραγματικότητα της εποχής του που τον ανησυχεί – οι σύγχρονοί του που έχουν κάνει «μεροκάματο το σκοτωμό»<sup>370</sup> – αλλά έχουν μεσολαβήσει και δύο οριακά για τη ζωή του γεγονότα, ο θάνατος του αδερφού του Άγγελου (Γενάρης 1950) και η επιστροφή του στα πατρικά χώματα της Σμύρνης (Ιούλης και Οκτώβρης 1950). Αρχινισμένο λίγους μήνες μετά τον θάνατο του Άγγελου, το ταξίδι στα μέρη όπου μεγάλωσε ισοδυναμούσε για τον Σεφέρη με ένα είδος *νέκνιας* που θα τον έφερνε αντιμέτωπο με τους νεκρούς του και με αρκετά επώδυνες – ατομικές και συλλογικές – μνήμες: «Ξέρω πως θα συμβεί μια κρίση και δεν μπορώ να υπολογίσω τις συνέπειές της· πως την ετοίμασα εγώ αστόχαστα· πως έκανα ίσως κάτι σαν πρόκληση στους νεκρούς, ένα βιασμό της φύσης των πραγμάτων· μιαν αδιάντροπη πράξη», έγραφε στο ημερολόγιό του λίγο πριν αντικρίσει το «*πρόσωπο της Σκάλας*».<sup>371</sup> Ωστόσο αυτή η επάνοδός του στη Σμύρνη ήταν αναγκαία για να συντελεστεί το κλείσιμο ενός αιματηρού κύκλου που άνοιξε τα τελευταία χρόνια της παιδικής του ηλικίας,<sup>372</sup> όταν μπροστά στην απειλή του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου εγκατέλειψε με την οικογένειά του τη γη της Μικρασίας. Σ' αυτό το πλαίσιο πρέπει να διαβαστούν τα ποιήματα «Μνήμη, α΄» και «Μνήμη, β΄» του *Ημερολογίου καταστροφάτος, γ΄* που μολονότι εντάχθηκαν στην κυπριακή συλλογή του Σεφέρη δεν του «δόθηκαν» στο νησί της Κύπρου αλλά γράφτηκαν το διάστημα που υπηρετούσε στην Πρεσβεία της Άγκυρας (1948-1951).<sup>373</sup> Στη «Μνήμη, β΄» η αναφορά στον νεκρό αδελφό είναι άμεση («Αφήστε με ν' ακούσω τον αδερφό μου!»<sup>374</sup>) σε αντίθεση με τη «Μνήμη, α΄» που γίνεται γενικότερα λόγος για τους νεκρούς, τον «άλλο κόσμο» («Συλλογίστηκα να φυσήξω ένα σκοπό κι έπειτα ντράπηκα τον άλλο κόσμο»<sup>375</sup>). Και εδώ όμως

<sup>368</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ένας Έλληνας – ο Μακρυγιάννης» (1943): *Δοκιμές*, τ. Α΄, ό.π., 263.

<sup>369</sup> Τον συσχετισμό του τέλους της «*Κίχλης*» και της «Μνήμης, α΄» έκανε ο Γ. Π. Σαββίδης («Μια περιδιάβαση», ό.π., 354-355).

<sup>370</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Μνήμη, α΄»: «*Ημερολόγιο καταστροφάτος, γ΄*» (1955): *Ποιήματα*, ό.π., 245.

<sup>371</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε΄, ό.π., 198 (εγγραφή: 2.7.1950).

<sup>372</sup> Βλ. *Μέρες*, τ. Ε΄, ό.π., 213 (εγγραφή: 17.10.1950).

<sup>373</sup> Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση», ό.π., 304. Στο *Σχεδιάσμα χρονολογίας Γιώργου Σεφέρη (1873-1962)* [= ανάτυπο με προσθήκες και διορθώσεις από το περιοδικό *Εποχές* 2, τχ. 8 (Δεκέμβριος 1963), Αθήνα, 1963, 27] ο Σαββίδης συγκεκριμενοποιεί τον χρόνο γραφής των ποιημάτων τον Αύγουστο του 1950. Ωστόσο ειδικά για το ποίημα «Μνήμη, β΄» η χρονολόγηση αυτή είναι προβληματική αφού όχι μόνο γράφτηκε μετά το δεύτερο ταξίδι του Σεφέρη στην Έφεσο (21-23.10.1950) αλλά και, όπως παρατηρεί ο Κοκόλης, η λέξη «απόσκια» του στίχου 4 προστέθηκε στο λεξιλόγιο του Σεφέρη τον Φλεβάρη του 1951 («Ο Μανόλης Τριανταφυλλίδης, που είναι μαζί μας, αναφέρει μιαν όμορφη έκφραση που δεν ήξερα: «πήραν τ' απόσκια», όταν απλώνονται οι σκιές το δειλινό», *Μέρες*, τ. Ε΄, ό.π., 235, εγγραφή: 12.2.1951), βλ. Ε. Α. Κοκόλης, «Στο περιθώριο των «Ποιημάτων». Σημειώματα και σχόλια» (1979/1991): *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, ό.π., 345-346. Η χρονολόγηση του «Μνήμη, β΄» χρήζει περαιτέρω εξέτασης.

<sup>374</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Μνήμη, β΄»: «*Ημερολόγιο καταστροφάτος, γ΄*» (1955): *Ποιήματα*, ό.π., 262.

<sup>375</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Μνήμη, α΄», ό.π., 245.

η μήμη του Άγγελου είναι ισχυρή αφού η πρόσφατη απώλειά του αναμοχλεύει στον νου του ποιητή στοχασμούς γύρω από το ενδεχόμενο μιας ανάστασης ψυχών και σωμάτων («Θα γίνει η ανάσταση μian αυγή, / πως λάμπουν την άνοιξη τα δέντρα θα ροδαμίσει του όρθρου η μαρμαρυγή, / θα ξαναγίνει το πέλαγο και πάλι το κύμα θα τινάζει την Αφροδίτη»<sup>376</sup>). Σε μια ανέκδοτη ημερολογιακή εγγραφή του γραμμένη στην Άγκυρα τη Λαμπρή του 1950, τη μέρα δηλαδή που ο χριστιανισμός γιορτάζει την κατίσχυση της ζωής έναντι του θανάτου, ο Σεφέρης δανείζεται το λεξιλόγιο του θείου πάθους για να περιγράψει την εξιλαστήρια θυσία ενός άλλου αμνού, ενός αγαπημένου «συντρόφου», του αδερφού του, θυσία που «σταύρωσε» και τον ίδιο ποτίζοντάς τον «αντί του ύδατος όξος». Κι όμως, αμέσως μετά την ανάμνηση της θυσίας το βλέμμα του στρέφεται στα δέντρα που άρχισαν να ροδαμίζουν φέρνοντας το μήνυμα της αναγέννησης:<sup>377</sup>

Ο χειμώνας ήτανε πάλι βαρύς· μας πήγε συχνά κάτω απ' το -25°. Από πέρσι παίζει το πρόσωπο του φονιά της τραγωδίας. Ήταν νωρίς τ' απομεσήμερο όταν ήρθε κι' έσφαξε πάνω στο χιόνι ένα αρνί· θυσία εξιλασμού στο ελεεινό σπίτι. Το αίμα αποτυφλωτικό έκανε μια μεγάλη τρύπα στην απέραντη ασπρίλα κι' έπειτα νύχτωσε. Το Φλεβάρη εφέτος με πότισε θάνατο όπως το σφουγγάρι με το ξύδι. Την τελευταία στιγμή καθώς έφευγε γύρισε πίσω βιαστικός και μας σκότωσε ένα σύντροφο. Τώρα, τα δέντρα του περιβολιού άρχισαν πάλι να ροδαμίζουν. Τρίτη άνοιξη που βλέπουμε σε τούτη την Πρωτεύουσα. Έξω στον κόσμο δεν παύουν να μιλούν για πόλεμο νεύρων ανάμεσα στην Ανατολή και την Δύση. Ο πόλεμος ο Β' παγκόσμιος, τέλειωσε στην Ελλάδα, πάνε λίγοι μήνες. Έκαμαν και εκλογές. Οι διανοούμενοι της Ευρώπης γράφουν βιβλία όπου οι πιο μεγάλες μανιές φαίνονται απολύτως λογικές. Οι γλώσσες χάνουν μαθηματικά την οικουμενικότητά τους και γίνονται ολοένα περισσότερο εθνικά, τοπικά ή κομματικά ιδιώματα.

Προσπάθησα να σημειώσω κατά προσέγγιση το στίγμα όπου με βρήκε τούτο το σταμάτημα. Είμαστε μακριά από το φως που ενανθρωπίζεται. Η μέρα εδώ είναι άλλη· ούτε μαύρη ούτε αγελική. Η Πρωτεύουσα είναι χτισμένη πάνω σε μian αφηλή τάβλα. Μέσα σε μια μεγάλη έρημο. Για μίλια και μίλια ούτε ένα φυλλαράκι, μόνο το γκρίζο ψαφαρό χώμα. Μέσα στην πόλη τα λιγοστά δέντρα στους δρόμους και στα περιβόλια. Τα συγκρατούν με άπειρους κόπους.<sup>378</sup>

<sup>376</sup> Ο.π., 246.

<sup>377</sup> Το πόσο στενά συνέδεε ο Σεφέρης την αναγέννηση της φύσης και των ανθρώπινων σωμάτων φανερώνει εκτός από το ΚΓ' του *Μυθιστορήματος* το *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* αντιγράφουμε από μια σκιηνή στην αρχή της «Δεύτερης νύχτας»: «Προσπάθησε να κρατηθεί [ο Στράτης] από μια καμπάνα που χτυπούσε νεκρώσιμα: «Πώς θ' αναστήσουμε;»... Τ' αυριανά μεσάνυχτα του φαίνονταν βυθισμένα σ' ένα άμορφο χάος. Η άγνωστη γύμνια της φίλης του έβγαине από την άβυσσο, σα γαλαξίας, άλλαζε σχήμα, άλλαζε υπόσταση, χάνουνταν, ξαναρχότανε και τυλίγονταν πάνω του. Αρώματα λεμονιάς τον τυραννούσαν: «Η άνοιξη· μπορεί να μοιάζει με κάτι σαν αυτό η επίπονη προετοιμασία της ανάστασης των ψυχών...»», ό.π., 61-62.

<sup>378</sup> Βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 30, υποφ. 2. Η εγγραφή είναι ενταγμένη στο λευκό αυτοσχέδιο τετράδιο με την ένδειξη «Note-Book 1948-1950-52». Ας σημειωθεί ότι ο Σεφέρης έχει διαγράψει με οριζόντια γραμμή τα αρχικά της λόγια που είχαν ως εξής: «Άρχισαν τα δέντρα του περιβολιού [διόρθωση: τα περιβόλια] να ροδαμίζουν. Τρίτη άνοιξη που βλέπουμε εδώ-πάνω σε τούτη την ανατολίτικη τάβλα. [...]». Βλ. συνδυαστικά τα ποιήματα «[Το χιόνι εδώ

Ζώντας στην Άγκυρα, μακριά από το φως της πατρίδας του «που ενανθρωπίζεται» – και εξανθρωπίζει –, μακριά δηλαδή από αυτή την αστείρευτη πηγή αγάπης και δικαιοσύνης,<sup>379</sup> ο ποιητής δε μπορούσε να ελπίζει σε μιαν ανάσταση η ανάσταση θα ερχόταν μόνο με την επιστροφή του στα πάτρια εδάφη, σε χώματα που θα έκαναν το αίμα του να σκιρτήσει. Κάτι από αυτό το αίσθημα ένιωσε στο αντίκρισμα της Σκάλας των Βουρλών, του παραδείσου των παιδικών του χρόνων, τον Οκτώβριο του 1950: «Αλλά και πάλι και ολοένα αυτό το ένστικτο της γης· αφάνταστο πως τεντώνεται μέσα σου – αυτή η βοή του αίματος ή του χυμού· πρέπει στην αρχή να ήμασταν δέντρα. Πρόσωπα που έλαμπαν, δροσερά χείλια που γελούσαν, φωνές· γράφω με την πένα του αδερφού μου. Θεέ μου, ελέησε τους πεθαμένους μας. Τέτοιος αέρας, τέτοιοι τόνοι, τέτοια θαλπωρή, τέτοιο φως που δε σ' αφήνουν να τους αποχωριστείς· που σε κρατούν ν' αργοπορήσεις ακόμη, ακόμη – αυτή η αίσθηση μιας γυμνής φθινοπωρινής ανάστασης».<sup>380</sup> Ωστόσο τα εδάφη της Ιωνίας κουβαλούσαν ακόμα πολύ θάνατο για να χωρέσουν το θαύμα – αυτό θα φανερωνόταν αργότερα, στον κόσμο της Κύπρου. Η «Μνήμη, α'», λοιπόν, μπορεί να ιδωθεί σαν ένα ποίημα μεταβατικό από την άποψη ότι συνεχίζει την οραματική εμπειρία της «Κίχλης» (η αποκαλυπτική σκηνή δίνεται στα δύο ποιήματα με τρόπο ανάλογο – η λάμψη του φωτός, η γαληνεμένη κτίση, η παρουσία της θεάς Αφροδίτης –, με τη διαφορά ότι στη «Μνήμη, α'» είναι σαφώς προβεβλημένη στο μέλλον<sup>381</sup>) την ίδια στιγμή που προετοιμάζει το έδαφος για το θαύμα της κυπριακής εμπειρίας του Σεφέρη. Δε θα ήταν υπερβολικό αν λέγαμε ότι ο ποιητής «εκβίασε» την έλευση του θαύματος στη ζωή του αφού

---

δεν τελειώνει]» (Γενάρης 1949) και «[Με λαμπυρίσματα γυαλιού]» (27.3.1949): «Α'. Από τις «Μέρες του 1945-1951»»: *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', ό.π., 23 και 24, αντίστοιχα, και την επιστολή του Σεφέρη στον H. Miller (Άγκυρα, 7.12.1948) στο: John Stathatos (επιμ.), «George Seferis: Letters to Henry Miller», ό.π., 55-56.

<sup>379</sup> Βλ. συνδυαστικά: «Και βλέπεις το φως του ήλιου καθώς έλεγαν οι παλαιοί. Θα μπορούσα να αναλύσω αυτή τη φράση και να προχωρήσω ως την πιο μυστική αγάπη», *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 40 (εγγραφή: 4.6.1946) και «Όταν το φως χορεύει / μιλά δίκαια»: «Μότο για ένα ηλιακό ρολόι στη Σκαρδαμούλα»: «Γ'. Περιστατικά (1931-1971):»: *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', ό.π., 104. [Το μότο προοριζόταν να μπει στο ηλιακό ρολόι του σπιτιού των Patrick Leigh Fermor και Joan Rayner στην Καρδαμούλη Μεσσηνίας, βλ. Γιώργος Σεφέρης – P. L. Fermor & J. Rayner, *Αλληλογραφία (1948-1971)*, (φιλόλογ. επιμ.: Φώτιος Αρ. Δημητρακόπουλος - Βασιλική Δ. Λαμπροπούλου), Λευκωσία, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών Κύπρου, 2007, 146 και 148, και απηχεί πιθανότατα τη φιλοσοφία του Alain: «Η ειλικρίνεια που ανήκει στον ποιητή δεν είναι διόλου μέσα στο πνεύμα του, αλλά πολύ περισσότερο στην εμπιστοσύνη που δίνει ολόκληρη στην ίδια του τη φύση την τυφλή, που εναρμονίζεται με τη μεγάλη φύση μ' ένα είδος πορείας ή χορού...», *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 103].

<sup>380</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 225-226 (εγγραφή: 24.10.1950). Πρβλ. και το: «είναι ο τόπος σου, είναι ακόμη κάτι πιο βιολογικό, πιο πρωτόγονο· η έλξη της γης σου» [ο λόγος για τη Σμύρνη], ό.π., 213 (εγγραφή: 17.10.1950). Ο Σεφέρης άλλωστε αναγνώριζε μια συγγένεια ανάμεσα στο έδαφος της Σμύρνης και της Αττικής: «Το βρίσκω τόσο φυσικό που πέρασα από τούτα εδώ τα μέρη στην Αττική· έχουν τόση συγγένεια την ιδιαν ατόσφαιρα, τον ίδιο μύθο· θαρρείς πως και οι θεοί σε κοιτάζουν με τον ίδιο νοου», ό.π., 211. Αλλά και για την Έφεσο θα πει: «Γλυκύτατο σώμα της μέρας· ζωντανό σώμα· κι εδώ υπάρχει ο χορός των βουνών και της πέτρας λίγο πιο ψηλαφητός παρά στην Αττική», ό.π., 219 (εγγραφή: 21.10.1950).

<sup>381</sup> «“Θα γίνει η ανάσταση μιαν αυγή [...]”», *Ποιήματα*, ό.π., 246. Βλ. αντιστικτικά την ενεστωτική χροιά της κατακλείδας της «Κίχλης» όπου ο ομιλητής είναι στο μεγάλο σπίτι με τα «πολλά παράθυρα ανοιχτά» και κυνηγά το θαύμα του φωτός, την ώρα που στη «Μνήμη, α'» το θαύμα της ανάστασης δεν αποτελεί παρά μελλοντική προσδοκία και ο ομιλητής αρκείται να θάψει στη γη τον σπόρο της ζωής κατευθυνόμενος «στ' αδειανό [τ]ου το σπίτι», *Ποιήματα*, ό.π., 229 και 246, αντίστοιχα.

μετά την «απόγνωση» των μικρασιατικών ερειπίων φαινόταν να αποζητά περισσότερο από ποτέ την «πνοή» μιας αποκαλυπτικής «ανάσας».<sup>382</sup> Πριν έρθουμε όμως στην «Κύπρο τη θαλασσοφίλητη» όπου «το θαύμα λειτουργεί ακόμη»,<sup>383</sup> θα σκιαγραφήσουμε την περιήγηση του ποιητή στις αρχαιότητες της Μικράς Ασίας που, όσο επώδυνη και αν στάθηκε, του χάρισε δύο νέα «αρχαιολογικά» ποιήματα: το «Γραμμένο με το μολύβι» και το «Μνήμη, β΄».

β) «Πήρα τη συνήθεια να συλλαβίζω καταποντισμένες πολιτείες»: ο Σεφέρης στα ερείπια της Μικράς Ασίας.

Από τα πρώτα πράγματα που σχολίασε ο Σεφέρης στον φίλο του, Ζήσιμο Λορεντζάτο, σχετικά με την Άγκυρα ήταν η ακαλαίσθητη δόμησή της.<sup>384</sup> Το μόνο μέρος της πόλης που τον έλκυε ήταν η παλιά ακρόπολη όπου λάμβανε χώρα ένας ιδιότυπος πολιτισμικός συγκρητισμός: «Ένα σωρό χτισίματα αυτά τα τείχη: συλλαβίζεις εποχές, αρχαία μάρμαρα, μεσαιωνικά τούβλα, ιωνικά κιονόκρανα μέσα σε πλίθια, βυζαντινά σπασμένα στολίδια, και καμιά φορά γράμματα ελληνικά ακρωτηριασμένα: «...ἔργον ὠφελιμώτατον τῇ πόλει...» μπόρεσα να διαβάσω κοιτάζοντας ψηλά κι έπειτα κοίταξα τριγύρω μου το γυμνό τοπίο [...].<sup>385</sup> Περιδιαβάζοντας στα μέρη εκείνα ο ποιητής συντύχαινε ρωμαϊκές κυρίως αρχαιότητες αλλά και φθαρμένες επιγραφές τις οποίες συχνά αντέγραφε: «περισσότερο από τα απομεινάρια της ρωμαϊκής χλιδής [εννοεί τις Θέρμες του Καρακάλλα] πρόσεξα και αντίγραψα την επιγραφή μιας σπασμένης ταφόπετρας, τελευταίο ίχνος υποθέτω του χριστιανικού νεκροταφείου της Άγκυρας – ανταλλάχτηκε κι αυτό», έγραφε στον Λορεντζάτο.<sup>386</sup> Κι άλλες επιγραφές όμως θα

<sup>382</sup> Για την απόγνωση των μικρασιατικών ερειπίων, βλ. *Μέρες*, τ. Ε΄, ό.π., 221 (εγγραφή: 22.10.1950)· για την αποκαλυπτική «ανάσα», βλ. Γιώργος Σεφέρης, «Β΄»: «Θερινό Ηλιοστάσι»: «Τρία κρυφά ποιήματα» (1966): *Ποιήματα*, ό.π., 294.

<sup>383</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, «Ελένη»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, γ΄» (1955): *Ποιήματα*, ό.π., 241 καθώς και την περιφημη δήλωση του ποιητή στο σημειώμά του για το *Κύπρον οὐ μ' ἐθέσπισεν*: «Είναι περίεργο να το λέει κανείς σήμερα η Κύπρος είναι ένας τόπος όπου το θαύμα λειτουργεί ακόμη», *Ποιήματα*, ό.π., 336.

<sup>384</sup> «Η Άγκυρα είναι μια πολιτεία-κυβικό-μανιτάρι που ξεπετάχτηκε μέσα σε εικοσιπέντε χρόνια επειδή έτσι το πρόσταξε ένας άνθρωπος. Το αξιοπρόσεχτο είναι ότι ο οικοδομικός αυτός οργανισμός που απλώνει διαρκώς τα πλοκάμια του δεν ανάδειξε ούτε τον παραμικρό αρχιτέκτονα. Ο πρωτομάστορας στην υπόθεση αυτή μοιάζει να είναι ένας αυστριακός, με φαντασία ορुकτού, γιατί αλλιώς δεν μπορώ να εξηγήσω πώς ένα ανθρώπινο μυαλό μπορεί να δημιουργεί με τόση αποκλειστικότητα κύβους και παραλληλόγραμμα», *Γράμματα Σεφέρη - Λορεντζάτου (1948-1968)*, ό.π., 20-21 (από επιστολή με ημερομηνία: 7.3.1948). Πρβλ. το γράμμα του Σεφέρη στον Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα (Άγκυρα, 17.12.1948), *Η Λέξη* 53 [= Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη] (Μάρτιος - Απρίλιος 1986) 206-207.

<sup>385</sup> *Γράμματα Σεφέρη - Λορεντζάτου*, ό.π., 21-22 (από την ίδια επιστολή: 7.3.1948).

<sup>386</sup> Ό.π., 27 (από επιστολή με ημερομηνία: 1.5.1948). Το επιτύμβιο επίγραμμα που αντέγραψε ο Σεφέρης είναι το εξής: «ΡΙΨΟΝ ΒΛΕΜΜΑ ΠΑΡΟΔΙΤΑ ΜΗ ΠΑΡΕΛΘΗΣ ΤΟ ΣΗΜΑ / ΕΝΘΑ ..... ΒΙΟΥ ΤΟ ΚΥΜΑ. / ΠΛΟΥΤΟΣ ΔΟΞΑ ΚΑΛΛΟΣ ΡΩΜΗ ΑΔΟΛΟΣ ΤΕ ΝΕΟΤΗΣ / ΙΔΕ ΠΑΝΤ' ΕΦΗΜΕΡ' ΑΝΘΗ ΚΑΙ ΜΑΤΑΙΟΤΗΣ / ΙΩΑΝΝΗΝ ΩΔΕ ΚΡΥΠΤΩ ΓΑΒΡΙΗΛΟΥ ΤΟΝ ΓΟΝΟΝ / ..... ΚΕΙΜΕΝΟΝ ΜΟΝΟΝ / ΟΝ ΕΜΑΡΑΝΕΝ ΝΟΣΟΣ ΩΣ ΑΝΟΙΞΕΩΣ ΑΝΘΟΣ / ΜΕΓΑ ΕΜΒΑΛΛΟΥΣΑ ΤΟΙΣ ΦΙΛΟΙΣ ΤΟ

προσελκύσουν το ενδιαφέρον του λειτουργώντας κάποτε ως ποιητικά ερεθίσματα: το ποίημα «Αγκυρανό μνημείο», για παράδειγμα, προέκυψε ακριβώς από την επιμειξία τριών επιγραφών διαφορετικής πολιτισμικής προέλευσης (ρωμαϊκής, χεττιτικής και βυζαντινής).<sup>387</sup> Αν στα παραπάνω προσθέσει κανείς και την ελληνική επιγραφή που κατέγραψε στο ημερολόγιό του κατά την επίσκεψή του στην Κόνια (Ικόνιο) τον Απρίλιο του 1950,<sup>388</sup> θα σχηματίσει μια καλή εικόνα για τον προσανατολισμό των αρχαιολογικών ενδιαφερόντων του το διάστημα χειμώνας 1948 – άνοιξη 1950.

Τον Ιούνιο του 1950, ωστόσο, δίνεται στον Σεφέρη η δυνατότητα να γνωρίσει καλύτερα τις μικρασιατικές αρχαιότητες όταν ο Eric von Post, πρέσβης της Σουηδίας στην Άγκυρα, του προτείνει να πραγματοποιήσουν μια εκδρομή στα μέρη της Ιωνίας με αυτοκίνητο. Ο von Post αγαπούσε τις αρχαιότητες, ήταν μάλιστα συλλέκτης αρχαίων νομισμάτων, επομένως ήξερε ότι μια περιήγηση σαν αυτή θα εμπλούτιζε τις γνώσεις και τη συλλογή του.<sup>389</sup> Από την άλλη ο Σεφέρης είχε πρόσθετους λόγους να θέλει να συμμετάσχει σε ένα τέτοιο ταξίδι, αφού εκτός από το μικρόβιο του συλλέκτη νομισμάτων, που επίσης διατηρούσε, ήλπιζε να αντλήσει ιδέες για το έργο του αλλά και να ξαναδεί, έστω και για λίγο, τα μέρη όπου μεγάλωσε. «Ο von Post μου πρότεινε να τον συνοδέψω στη Λάβρανδα», έγραφε στις 6 Ιουνίου 1950 στη Μαρώ που τύχαινε να βρίσκεται στην Αθήνα. «Το πρόγραμμα έχει ως εξής: Αναχώρηση και επιστροφή στην Άγκυρα με jeep. Αυτός, εγώ και ο σοφέρ μόνο. Επίσκεψη της κατασκήνωσης του Persson δυο μέρες. Οι υπόλοιπες επίσκεψη διάφορων τριγυρινών τόπων αρχαιολογικών. Καταλαβαίνεις ότι η πρόταση με τραβά πάρα πολύ. Είναι μοναδική ευκαιρία». Και έκλεινε το γράμμα του λέγοντας: «Έχω την υποψία πως θα βγάλω ένα ποίημα από αυτό το ταξίδι, σεφερικό».<sup>390</sup> Στην πραγματικότητα την υποψία αυτή του την είχε βάλει ο Persson σε συνάντηση που είχαν στην

---

ΠΕΝΘΟΣ / ΕΠΤΕΝΗΘΗ ΤΩ 1829 ΑΠΕΘΑΝΕ ΤΩ 1860», ό.π., 27. Για την επίσκεψη του Σεφέρη στις Θέρμες του Καρακάλλα, βλ. την επιστολή του στον Τάκη Παπατσώνη (Άγκυρα, 27.5.1948): Τ. Κ. Παπατσώνης - Γιώργος Σεφέρης, «Εννιά ανέκδοτες επιστολές (1947 - '63)», *Η Λέξη* 37 (Σεπτέμβριος 1984) 589 (η επιστολή πλαισιώνεται από φωτογραφίες του Σεφέρη και της Μαρώς στις Θέρμες).

<sup>387</sup> Για το ποίημα, βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', ό.π., 28-29. Ο τίτλος «Αγκυρανό μνημείο» προέρχεται από το Monumentum Ancyranum, μια «εκτενέστατη ρωμαϊκή επιγραφή στον Ναό του Αυγούστου Καίσαρα στην Άγκυρα, που θεωρείται ότι διασώζει τα αυτόγραφα πεπραγμένα του μεγάλου αυτοκράτορα», ό.π., 146. Παράλληλα το ποίημα ενσωματώνει στοιχεία της χεττιτικής επιγραφής του Καρατεπέ και της βυζαντινής επιγραφής του Τουρμάρχη Ευσταθίου, αμφοτέρως αντιγραμμένες στο ημερολόγιο του Σεφέρη (η πρώτη δίνεται σε ελληνική μετάφραση από το αγγλικό κείμενο της αποκρυπτογράφησης της), βλ. *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 141 και 143-144, αντίστοιχα.

<sup>388</sup> Βλ. *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 155 (εγγραφή: 5.4.1950). Στην ίδια εγγραφή ο ποιητής κάνει μια μνεία στα εκθέματα του μουσείου του Ικονίου: «Μικρό Μουσείο: πολλά ελληνορωμαϊκά επιτύμβια και δυο τρεις σαρκοφόγοι: πολλές παραστάσεις λιονταριών γλυπτών ή ανάγλυφων· ο διευθυντής του Μουσείου λέει πως το λιοντάρι είναι ο φύλακας των νεκρών (;)», ό.π., 155. Δεδομένου ότι τα ρωμαϊκά μάρμαρα δεν ήταν από τα πιο αγαπημένα του ποιητή (βλ. *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 40) δεν προκαλεί εντύπωση που η αναφορά είναι σχεδόν καταγραφική.

<sup>389</sup> Για τη συλλεκτική δραστηριότητα του von Post (αλλά και του Σεφέρη), βλ. *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 179, 181, 184, 188 και Μαρώ και Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, τ. Β', ό.π., 90.

<sup>390</sup> Μαρώ και Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, τ. Β', ό.π., 160-161. Ας σημειωθεί ότι το ταξίδι του Σεφέρη με τον von Post διήρκεσε από τις 22 Ιουνίου ως τις 4 Ιουλίου 1950.

Αγκυρα ένα μήνα πριν, όταν τον προσκάλεσε στα Λάβρανδα λέγοντάς του: «Ελάτε [...] μπορεί να γράψετε ένα Δία Λαβρανδέα ύστερα από το «Βασιλιά της Ασίνης»».<sup>391</sup> Ο ακούραστος αυτός αρχαιολόγος, που πριν από λίγες δεκαετίες είχε φέρει στο φως την αρχαία Ασίνη, βρισκόταν τώρα με την ομάδα του στην Καρία για να ανασκάψει έναν ιωνικό ναό που, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Ηροδότου, είχε ανεγερθεί προς τιμήν του Δία. Πριν όμως ο Σεφέρης επισκεφθεί τα Λάβρανδα είχε προγραμματίσει να περιηγηθεί σε άλλες αρχαιολογικές τοποθεσίες, που με τη σειρά καταγραφής τους στο ημερολόγιό του έχουν ως εξής: στις 24 Ιουνίου πέρασε από τη Λαοδίκεια και έπειτα από την Ιεράπολη επισκεπτόμενος το αρχαίο θέατρό της («Το θέατρο μου θύμιζε το δικό μας του Ηρώδη»<sup>392</sup>), στις 25 βρέθηκε στη Μαρμαρίτσα όπου είδε από κοντά τους λαξευμένους στους βράχους τάφους της εποχής των Εκατομνιδών<sup>393</sup> και στις 26, αφού έκανε μια στάση στη Στρατονίκη, έφτασε τελικά στην κατασκήνωση του Persson· το ίδιο εκείνο βράδυ τον βρήκε στη σκηνή του στα Λάβρανδα να καταγράφει τις εντυπώσεις του από τα γεγονότα της μέρας· ανάμεσά τους ξεχωρίζει αυτή του θεάτρου της Στρατονίκειας:

Περάσαμε από το Yatagan και σταματήσαμε στο Eski Hissar είναι η Στρατονίκη του Αντιόχου Σωτήρος. Καθώς μπαίνουμε, γίδια γύρω σ' έναν αρχαίο βωμό. Παρατηρώ μια τυπική αντίδρασή μου όταν βρεθώ στο κοχύλι ενός τέτοιου θεάτρου: κοιτάζω το τοπίο πέρα, πάντα τόσο καλά διαλεγμένο, κι αμέσως έπειτα ψάχνω τριγύρω μου τους θεατές, προσπαθώ να ιδώ τα μάτια τους: χιλιάδες μάτια, σειρές, καρφωμένα σε μια λεπτομέρεια, σε μια στιγμή που δεν κληρονομείται· όχι μια συγκεκριμένη δράση που θα μπορούσα εύκολα να υποθέσω. Τα μάτια σβήνουν μαζί με τη συγκίνησή τους όπως πεθαίνουν τ' άστρα και μένει τούτο το άδειο διάστημα, τόση ερημιά...<sup>394</sup>

Ο Σεφέρης όμως δε θα επιμείνει περισσότερο στην εμπειρία του από τα αρχαία θέατρα· στο θέμα αυτό θα επανέλθει αργότερα, κατά τον απολογισμό του ταξιδιού του. Προς το παρόν είχε απέναντί του μια νέα τοποθεσία και τη μοναδική ευκαιρία να παρευρεθεί σε μια εν εξελίξει αρχαιολογική ανασκαφή. Και όχι σε μιαν οποιαδήποτε ανασκαφή. Η αρχαιολογική αποστολή

<sup>391</sup> Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, «Αγαπητέ μου Γιώργο», τ. Β', ό.π., 106 (από επιστολή του Σεφέρη με ημερομηνία: 14.5.1949).

<sup>392</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 183.

<sup>393</sup> Ό.π., 187. Πρβλ. το γράμμα του Σεφέρη στη Μαρώ από τη Μαρμαρίτσα με ημερομηνία 25.6.1950: Σεφέρης και Μαρώ, *Αλληλογραφία*, τ. Α', ό.π., 165. Οι λαξευμένοι στους βράχους τάφοι της Μαρμαρίτσας είναι μια καλά διατηρημένη ομάδα μνημείων που στην πλειονότητά τους ανάγονται στα χρόνια της δυναστείας των Εκατομνιδών (4ος αι. π.Χ.). Η αρχιτεκτονική τους είχε δεχθεί την επίδραση της ελληνικής ναοδομίας και η διακόσμησή τους συνδύαζε χαρακτηριστικά δωρικού και ιωνικού ρυθμού. Βλ. ειδικότερα: Paavo Roos, «Rock-tombs in Hecatomnid Caria and Greek Architecture»: *Architecture and Society in Hecatomnid Caria. Proceedings of the Uppsala Symposium 1987*, (επιμ.: Tullia Linders, Pontus Hellström), Acta Universitatis Upsaliensis. *Boreas. Uppsala Studies in Ancient Mediterranean and Near Eastern Civilizations* 17, Uppsala, 1989, 63-68. Υπάρχει μια σχετική φωτογραφία που τράβηξε ο Σεφέρης στην περιοχή, βλ. *Οι φωτογραφίες του Γιώργου Σεφέρη*, (κείμενα: Δημήτρης Δασκαλόπουλος, Ε. Χ. Κάσδαγλης, Γιάννης Σταθάτος, πρόλογος: Διονύσης Καψάλης), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2000, 79 (εικόνα 48).

<sup>394</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 188.

στα Λάβρανδα της Καρίας ήταν το μεγαλύτερο ερευνητικό πρόγραμμα που πραγματοποίησε η Σουηδία στην Τουρκία. Γι' αυτό επιστρατεύτηκε ένας από τους πιο έμπειρους αρχαιολόγους της γενιάς του, ο Axel Persson, που είχε ειδικευτεί στην αρχαιολογία της εποχής του Χαλκού και ήταν πεπεισμένος για τις διασυνδέσεις που υπήρχαν μεταξύ του μινωικού και του καρικού πολιτισμού. Η κυρίαρχη θέση που κατείχε ο διπλός πέλεκυς στους πολιτισμούς αυτούς ήταν ένα βασικό ερέθισμα,<sup>395</sup> ωστόσο ο Persson ήλπιζε να αναδείξει τη σύνδεση των δύο πολιτισμών και στη σφαίρα της αρχιτεκτονικής (πέραν της θρησκείας) και απ' όλες τις περιοχές της Καρίας πίστευε ότι τα Λάβρανδα ήταν η πιο ενδεδειγμένη για το σκοπό αυτό.<sup>396</sup> Τις ιδέες του συζήτησε και με τον Σεφέρη, με τον τελευταίο να σημειώνει στο ημερολόγιό του:

Ο Αξελ λέει πως κάτω από τα χτίσματα αυτά (μέσα Γ' αιώνα π.Χ.) υπάρχουν τα σημάδια ενός παλαιότερου ναού του ΣΤ' αιώνα. Η μεγάλη διάδοση του πέλεκυ σε τούτα τα μέρη, σε τοπωνυμίες και σε παραστάσεις, τον έκαμε να σκεφτεί πως θα μπορούσε ίσως να βρει δίγλωσσα μνημεία που θα του επέτρεπαν να διαβάσει τη μινωική γραφή. [...]

Τον άκουα να λέει για τα ταξίδια των μινωικών, για τις συναλλαγές που πρέπει να είχαν με τούτα τα μέρη. Πήγαινε ο νους μου στους ραψωδούς που τραγουδούσαν ανάμεσα σ' έναν κόσμο προσφύγων τις δόξες του πολέμου της Τροίας. Άραγε, θα ευτυχήσει να βρει τα μινωικά μηνύματα που γυρεύει,<sup>397</sup>

Σ' αυτή τη δυνάμει εμπορική ανταλλαξιμότητα του μινωικού και του καρικού πολιτισμού στηρίχθηκε η ιδέα του ποιήματος «Γραμμένο με το μολύβι» που ο Σεφέρης εμπνεύστηκε και κατέγραψε στο ημερολόγιό του όσο βρισκόταν στην κατασκήνωση του Persson (εν συνεχεία το ποίημα εντάχθηκε στο *Τετράδιο γυμνασμάτων, β'*):

## ΓΡΑΜΜΕΝΟ ΜΕ ΤΟ ΜΟΛΥΒΙ

*Χωρίς χιτώνα χωρίς χείλια χωρίς μάτια*

<sup>395</sup> Υποστηρίχθηκε μάλιστα ότι υπάρχει και ετυμολογική σχέση μεταξύ του Δία Λαβρανδέα (Zeus Labrandeus), δηλαδή του Δία με τον διπλό πέλεκυ (*labrys* ήταν η καρική ονομασία του διπλού πέλεκυ), και του λαβυρίνθου (Labyrinthos), βλ. σχετικά: Lars Karlsson, «Labraunda. The excavations and the symposium»: *Labraunda and Karia*, ό.π., 10 (υποσημείωση 1).

<sup>396</sup> Για την ιστορία σημειώνουμε ότι ο Persson ταξίδεψε πρώτη φορά στην Καρία το 1935 αλλά λόγω του ότι η περιοχή ήταν στρατιωτική ζώνη οι ανασκαφές απαγορεύτηκαν από τις τουρκικές αρχές. Με τη βοήθεια του πρίγκιπα της Σουηδίας Γουστάβου Αδόλφου (που σε επίσκεψή του στην Τουρκία το 1934 φρόντισε να συναντήσει προσωπικά τον Κεμάλ Ατατούρκ) η σουηδική ομάδα έλαβε την αναγκαία εξουσιοδότηση για να ανασκάψει τη Μύλασα και τα περίχωρά της. Ο Persson, λοιπόν, επέστρεψε στην Τουρκία το 1938 με την πρόθεση να ανασκάψει το ιερό του Δία στα Λάβρανδα αλλά ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος ματαίωσε και πάλι τα σχέδιά του. Μετά το τέλος του Πολέμου, το 1948, πήρε την άδεια να αρχίσει τις ανασκαφές με την ομάδα του. Διηύθυνε τρεις αρχαιολογικές αποστολές: του 1948, του 1949 και του 1950 (οπότε και συνάντησε τον Σεφέρη). Κατά την προετοιμασία όμως της αποστολής του 1951 ασθένησε και πέθανε. Μετά τον θάνατό του οι ανασκαφές στα Λάβρανδα συνεχίστηκαν υπό τη διεύθυνση του Gösta Säflund (1951, 1953) και εν συνεχεία του Alfred Westholm (1960), βλ. σχετικά: Lars Karlsson, ό.π., 10-11.

<sup>397</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 191 (εγγραφή: [27].6.1950) και 193 (εγγραφή: 29.6.1950).



μικροί βασιλιάδες με τους εταίρους και τις παλλακές  
κι ό,τι ξεφόρτωσε το κρητικό καράβι  
κάτω στο γιαλό στην Αλικαρνασσό  
ορθόστηθες σκλάβες που τις δασκάλεσαν τα φίδια  
και στενοί ακροβάτες που τους δασκάλεψε ο ταύρος  
τόση πραμάτεια  
κι έμποροι με τους λογαριασμούς του Λαβύρινθου.  
Χωρίς χιτώνα χωρίς χείλια χωρίς μάτια  
όλοι γυρεύουνε να ζεντυθούν το χώμα,  
τ' αποζητούν  
ακόμη κι από τούτες τις πλαγιές  
π' ανοίγουν τόσους κόρφους στο φεγγάρι,  
κι αυτόν τον άνθρωπο π' ακούμπησε να ζαποστάσει  
στων επιγόνων την κολόνα ακούγοντας  
με κλειστά βλέφαρα, τριζόνια και βατράχια  
να σκάβουν.<sup>398</sup>

Για να μπει κανείς στο πνεύμα του ποιήματος θα πρέπει να έχει υπόψιν του τη γενικότερη αίσθηση που άφησε στον Σεφέρη η παραμονή του στα Λάβρανδα, κι αυτή ήταν μια αίσθηση αναστάσιμη: «τρεις μέρες κατασκήνωση εκεί πάνω στα Λάβρανδα, αναστάσιμος αέρας».<sup>399</sup> Ενώ δηλαδή τα μικρασιατικά ερείπια στη μεγάλη πλειονότητά τους του έδιναν την εντύπωση της απόγνωσης και της νέκρας, τα Λάβρανδα ήταν η μοναδική περίπτωση – ή έστω από τις ελάχιστες περιπτώσεις – αρχαιολογικού χώρου που του έδωσε την αίσθηση της ζωής. Σ' αυτό έπαιξε βέβαια ρόλο το γεγονός ότι ο ποιητής είδε μνημεία να αναστηλώνονται και άλλα να έρχονται στο φως από τα έγκατα της γης: «Από τις 7 το πρωί παρακολούθησα τις ανασκαφές, πήρα φωτογραφίες, είδα ν' αναστυλώνουν ένα κομμάτι από ιωνική κολόνα: πόσο πιο αλαφριά από μύθο είναι αυτά τα ελληνιστικά απομεινάρια»,<sup>400</sup> «Τ' απόγεμα, μεγάλη συγκίνηση στις ανασκαφές: βρήκαν ένα βωμό μ' ένα ανάγλυφο άλογο: ονομάσαμε τη μέρα, μέρα του αλόγου. Παράξενη η φώτιση που φέρνει ένα εύρημα, αυτή η ξαφνική αχτίνα».<sup>401</sup> Ο Σεφέρης ωστόσο είχε αισθανθεί σημάδια ζωής στο τοπίο προτού δει τα μάρμαρα να έρχονται στο φως, από το

<sup>398</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Γραμμένο με το μολύβι» (27.6.1950): «Α'. Από τις «Μέρες του 1945-1951»»: *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', ό.π., 34. Ο Αλέξανδρος Αργυρίου μεταφέρει την πληροφορία ότι στο ποίημα υπήρχε αρχικά το μότο: «έξ Λάβραυνδα (Ηρόδοτος, V, 119)», Α. Αργυρίου, «ΑΓΩΝΙΑ ή Με τον τρόπο του Σ.Θ.» (1977): *Δεκαεπτά κείμενα για τον Γ. Σεφέρη*, ό.π., 249. Στην περικοπή του Ηροδότου που παραπέμπει ο Σεφέρης περιγράφεται μια σύγκρουση ανάμεσα στους Πέρσες και τους Κάρες και λέγεται ότι οι Κάρες, που είχαν τις μεγαλύτερες απώλειες, ζήτησαν καταφύγιο στο ιερό του Στρατίου Διός στα Λάβρανδα, ένα μέρος κατάφυτο από πλατάνια. Το αρχαίο κείμενο της περικοπής αντιγράφει ο Σεφέρης στο ημερολόγιό του, βλ. *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 189. Στον Ηρόδοτο θα ανατρέξει πάλι στο ποίημα «Επικαλέω τοι την θεόν...».

<sup>399</sup> Βλ. *Γράμματα Σεφέρη - Λορεντζάτου*, ό.π., 110 (από επιστολή από την Άγκυρα με ημερομηνία: 15.8.1950).

<sup>400</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 191-192 (εγγραφή: [28].6.1950). Για τις φωτογραφίες που τράβηξε ο Σεφέρης στα Λάβρανδα, βλ. *Οι φωτογραφίες του Γιώργου Σεφέρη*, ό.π., 80-82 (εικόνες 49-51· η εικόνα 50 είναι αυτή με την αναστήλωση της ιωνικής κολόνας).

<sup>401</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 192 (εγγραφή: [28].6.1950).

πρώτο κιόλας βράδυ που βρέθηκε στην κατασκήνωση του Persson, όταν ξαποσταίνοντας «στων επιγόνων την κολόνα» αισθάνθηκε ότι τα πάντα γύρω του εξέπεμπαν μια θερμή, ότι ανάμεσα στο τοπίο και στο σώμα του υπήρχε μια οικειότητα, μια μυστική ανταπόκριση να τι έγγραφε την επομένη στο ημερολόγιό του:

Χτες, προτού με πάρει ο ύπνος στο χαριτωμένο τούτο τσαντηράκι, τριζόνια, σκυλιά, πέταλα αλόγων (στο πλευρό μου περνά το μονοπάτι), διάλογος δυο γκιώνηδων, κι απόμακρα τα βατράχια: άπειρα νυχτερινά αρώματα. [...]

Το άγιο άλσος ζει ακόμη με τα πλατάνια (ανάμεσα σε πεύκα και ροδοδάφνες). Το φεγγάρι ήταν αρκετά μεγάλο· τα μάρμαρα του μικρού ιωνικού ναού ήταν ζωντανά με την ωχρότητα της σάρκας. Παράξενο αίσθημα, οικείο και όχι οικείο, μέσα στη νύχτα του κόρφου αυτού του βουνού που άνοιξαν και άφησε να ξαναφανούν τούτα τα σημάδια της ζωής.

Η σκηνή μου είναι στημένη κάτω από μια μεγάλη καρυδιά· με πήρε χτες ο ύπνος καθώς κοίταζα μια παλάμη από φως του φεγγαριού ν' αγγίζει τα πόδια μου.<sup>402</sup>

Η περιγραφή του τοπίου είναι πρόδηλα αισθησιακή (τα νυχτερινά αρώματα, τα πλατάνια, τα πεύκα και οι ροδοδάφνες, η καρυδιά, που στο σεφερικό έργο προοιωνίζει σχεδόν πάντα την ερωτική ένωση,<sup>403</sup> κ.λπ.), ωστόσο εκείνο που πρέπει να προσεχθεί είναι ότι η φύση όπως και τα μάρμαρα ενσαρκώνονται, ενανθρωπίζονται: τα μάρμαρα του ναού είναι «ζωντανά με την ωχρότητα της σάρκας», το βουνό ανοίγει τον κόρφο του, το φεγγάρι απλώνει την παλάμη του στο σώμα του ποιητή· και αυτήν ακριβώς την ιδέα θέλησε να μεταφέρει ο Σεφέρης στο «Γραμμένο με το μολύβι», ότι δηλαδή όλα τα πράγματα γύρω του ζητούν να ξαναγίνουν «δέρμα και χείλια», να αναγεννηθούν ερωτικά, «να ζήσουν πάλι τ' αγκάλιασμα».<sup>404</sup> Είναι δε χαρακτηριστικό το πώς ο ποιητής εκμεταλλεύεται τη φυσική κατάσταση των ερειπίων, που από το χώμα ανέρχονται στο φως, για να γενικεύσει την ανάγκη της ανάστασης σε όλη την κτίση: «όλοι γυρεύουνε να ξεντυθούν το χώμα, / τ' αποζητούν / ακόμη κι από τούτες τις πλαγιές / π' ανοίγουν τόσους κόρφους στο φεγγάρι».<sup>405</sup>

Παράλληλα ο Σεφέρης εμπνέεται από το ιστορικό παρελθόν των Λαβράνδων (πρβλ. τον στίχο «μικροί βασιλιάδες με τους εταίρους και τις παλλακές» με το ημερολογιακό απόσπασμα:

<sup>402</sup> Ο.π., 188-190 (εγγραφή: [27].6.1950).

<sup>403</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 162-163, 213-214· *Ποιήματα*, ό.π., 29.

<sup>404</sup> Ο στίχος προέρχεται από ένα ατελές (ερωτικό) ποίημα που σημειώνει ο Σεφέρης στο ημερολόγιό του μερικές αράδες πριν από το «Γραμμένο με το μολύβι»· απηχεί φανερά τον μύθο του Μινώταυρου: « – Άραξα σ' ένα χθόνιο λιμάνι, εδώ / το αίμα χτυπά στα πεύκα στις πέτρες / που γυρεύουνε να ζήσουν πάλι τ' αγκάλιασμα... / κάτω απ' την καρυδιά / λάμψη του πέλεκα... / γάλα που άφησε το κομμένο σύκο να σταλάξει / και το κορίτσι σημαδεμένο στην ωμοπλάτη / για τη θυσία / τ' αλαφρύ κορίτσι...», *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 189 (εγγραφή: [27].6.1950).

<sup>405</sup> Βλ. συνδυαστικά το ποίημα «Χτες»: «Η μεγάλη φλόγα. / Όλη τη νύχτα. / Χαρά. Χαρά μέσα στη φωτιά. / Πανικός. / Σ' όλη τη γη σ' όλα τα νερά στον ουρανό. / Χορός. Χορός. Ρήγμα. / Κατάργηση του εγώ. / Το ένα. / Παραδοχή. Γαλήνη», Γιώργος Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 197.

«Μικροί βασιλιάδες ραδιούργοι που είχαν οργανώσει μια ζωή χλιδής γύρω από τη λατρεία του Δία Λαμπραούντου σ' αυτά τα κοινά (λέσχεις αρκετά κλειστές) που βλέπει κανείς ακόμη πλάι στο ναό»<sup>406</sup>), από παραστάσεις μινωικών ειδωλίων (η γυμνόστηθη θεά με τα φίδια), αλλά και από αναγνώσματά του (η εικόνα του ταύρου εκτός από μινωικές πρέπει να έχει και δαντικές καταβολές<sup>407</sup>) εμφυσώντας τον αισθησιασμό στην άψυχηπραμάτεια του κρητικού πλοιαρίου που γυρεύει κι αυτή να αναστηθεί (ερωτικά πάντα) όπως και οι αρχαιότητες της Καρίας. Απ' ό,τι φαίνεται η τριήμερη παρουσία του ποιητή στις ανασκαφές των Λαβράνδων ήταν αρκετή για να τον κάνει να οραματιστεί και πάλι έναν «αναστάσιμο χορό αναδυομένων», μια «δευτέρα παρουσία σωμάτων» προβάλλοντας πάνω τους την ταυτότητα του δικού του αισθησιασμού.

Μετά την αναχώρησή του από την κατασκήνωση του Persson ο Σεφέρης συνέχισε την περιήγησή του σε μνημεία και αρχαιολογικούς χώρους των παραλίων της Μικράς Ασίας και των αντικρινών ελληνικών νησιών: στις 29 Ιουνίου πήγε στην Αλικαρνασό όπου επισκέφτηκε το φράγκικο κάστρο των Σταυροφόρων, το λεγόμενο «Μπουντρούμι»<sup>408</sup> στις 30 ταξίδεψε στην Κω περιδιαβάζοντας στο Ασκληπιείο, στην αναστηλωμένη Ρωμαϊκή Οικία (Casa Romana) και στο μουσείο της πόλης (εδώ το βλέμμα του τράβηξε το άγαλμα ενός Ερμαφρόδιτου – που δεν αποκλείεται να τον ενέπνευσε όταν έγραφε τον «Πραματευτή από τη Σιδώνα» – αλλά και κάποιες στάμνες που στην αρχαιότητα χρησίμευαν σαν σαρκοφάγοι μικρών παιδιών)<sup>409</sup>. την 1η Ιουλίου πέρασε από την Έφεσο αλλά, κουρασμένος όπως ήταν, δε συγκράτησε τίποτα σχεδόν από τις αρχαιότητές της παρά τα λόγια μιας επιγραφής: «Τὸν ἀνδριάντα σὺν τῇ βάσει καὶ τὸν ἐπ' αὐτῆς Σάτυρον ἀνέθηκεν ἐπὶ Ρούσονος ἀνθυπάτου»<sup>410</sup> το ίδιο εκείνο βράδυ τον βρήκε στη γενέτειρά του, τη Σμύρνη, αντιμέτωπο με πλήθος εικόνες, αρώματα, μνήμες – πράγματα που για την ώρα αδυνατούσε να διαχειριστεί («Ἐπειτα, κατὰ τὴ Σμύρνη· γνῶριμος ἀέρας, γνῶριμος ὕφος τῆς ἐξοχῆς, καὶ τ' ἄρωμα τῶν βοτάνων. Ἐπειτα, σιγὰ σιγὰ ἀπὸ μέσα, σου ανεβαίνει στο

<sup>406</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 190 (εγγραφή: [27].6.1950). Αφορμή των λεγομένων του Σεφέρη στάθηκε η ανάγνωση μιας επιγραφής που αναφερόταν στην αφιερωματική στον Δία Λαβρανδέα ανέγερση των «Οίκων» εκ μέρους του Ιδριέα, αδερφού του Μασώλου και βασιλιά της Καρίας, ό.π., 190. Το κτίριο των *Οίκων* όπως και το *άνδρον* του Μασώλου που ανέσκαψε ο Persson ήταν μέρη όπου γίνονταν αφιερωματικές προσφορές στον Δία και οργανώνονταν συμπόσια με ειδωλόθυτα κατά τους ιερούς εορτασμούς του Δία στα Λάβρανδα, βλ. σχετικά: Pontus Hellström, «Labraunda. The rediscovery»: *Labraunda and Karia*, ό.π., 45.

<sup>407</sup> Βλ. τις *Ἐξὶ νύχτες στὴν Ἀκρόπολη*, ό.π., 203, το Γ' του «Θερινού Ηλιοστασίου»: «Τρία κρυφά ποιήματα» (1966): *Ποιήματα*, ό.π., 295, καθώς και τα σχόλια του Μ. Ζ. Κοπιδάκη, «*Αριάδνη*», ό.π., 36-37.

<sup>408</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 194. Από την επίσκεψη αυτή προέκυψε το ποίημα «*Salva nos vigilantes*», βλ. *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 194 και 205-206 αλλά και *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', ό.π., 35-36.

<sup>409</sup> Η ακριβής περιγραφή του Σεφέρη έχει ως εξής: «*Ασκληπιείο: πλατιές ταράτσες; δε μ' έχουν πείσει οι ιταλικές αναστηλώσεις του. Ρωμαϊκό σπίτι: ψηφιδωτά ψάρια, γαρίφαλα. Μουσείο: Ερμαφρόδιτος; μικρά στητά βυζιά, πιο θηλυκός από την Αφροδίτη. Κοντοστρόγγυλες στάμνες; σαρκοφάγοι μικρών παιδιών. Εντύπωση πως τα παιδάκια γύριζαν στην κοιλιά της μάνας τους*», *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 195. Και σε επόμενη εγγραφή, όταν βρίσκεται πλέον στη Σμύρνη, συμπληρώνει: «*Θυμήθηκα τις εντάφιες στάμνες της Κως. Μια τέτοια στάμνα πρέπει να είναι για μένα η Σμύρνη – δε γυρίζει κανείς*», ό.π., 197.

<sup>410</sup> Ό.π., 196.

μυαλό η γνωστή στη μνήμη, και τόσο άγνωστη τώρα, πολιτεία – Θεέ μου, τι πάω να κάνω»<sup>411</sup>· μόνη διέξοδος του: να σημειώνει στίχους στο χαρτί: «*Όπως, αν τύχει / και μπεις μια νύχτα / στην πολιτεία που σ' ανάθρεψε / κι έπειτα συθέμελη τη χάλασαν και την ξαναχτίσαν / και παλεύεις να μετακινήσεις άλλους καιρούς / για να ξαναβρεθείς...*».<sup>412</sup>

Την επομένη ο Σεφέρης βρίσκεται καθ' οδόν για τη Σκάλα φέρνοντας συνεχώς στον νου του μέρη που σημάδεψαν τα παιδικά του χρόνια («η μνήμη δούλευε με απόλυτη ακρίβεια: δε θα 'λεγα πως είχα λείψει από τούτα τα μέρη περισσότερο από χρόνο»<sup>413</sup>). Όταν όμως επιχειρεί να μοιραστεί τις αναμνήσεις του με τον νομ Post δεν τον βλέπει να δείχνει ενδιαφέρον· η μόνη στιγμή που συγκινείται είναι όταν ακούει το αρχαίο όνομα της περιοχής: «Κλαζομενές». Τότε είναι που ο Σεφέρης κάνει τη δήλωση: «Τότες ένιωσα πόσο λίγη αρχαιολογία έχω αλήθεια μέσα μου»,<sup>414</sup> δήλωση που, όπως πιστεύουμε, δεν εκφράζει την αδιαφορία του για το ιστορικό παρελθόν της Σκάλας αλλά την αγωνία του για το παρόν της· είναι, με άλλα λόγια, η ανησυχία και η αβεβαιότητά του για το τι θα βρει μπροστά του, σε τι κατάσταση θα συναντήσει την πατρική περιουσία και τα χώματα που αγάπησε σαν παιδί, που τον κάνει να έχει προσηλωμένο το βλέμμα του στο σήμερα. Και οι φόβοι του επιβεβαιώνονται: «Στρίψαμε προς τη θάλασσα: όχι γαλήνη αλλά μια εφιαλτική ακινησία».<sup>415</sup> Μια εφιαλτική ερήμωση και μια αίσθηση ότι κάθε ίχνος ζωής έχει στερέψει, «πως όλα έχουν φοβερά στενέψει»,<sup>416</sup> του αφήνει η επίσκεψη της 2ας Ιουλίου στη Σκάλα και στο κοντινό νησί του Αϊ-Γιάννη. Το ίδιο απόγευμα ωστόσο όλα αυτά αποτελούν παρελθόν: βρίσκεται ήδη στην Πέργαμο επιχειρώντας μια μάλλον βεβιασμένη επίσκεψη στο Ασκληπιείο και στην αρχαία ακρόπολη, αφού δεν έχει το μυαλό να συγκρατήσει ούτε τις αρχαίες παραστάσεις ούτε την ιστορική τους επένδυση: «Γρήγορη επίσκεψη του Ασκληπιείου κι έπειτα στην ακρόπολη (6 χιλιόμετρα από την πόλη). Πώς να χωρέσει ο νους τόσα πράγματα: άχρηστα χωρίς φρέσκιες αισθήσεις. Θαυμάζω το σύντροφό μου, που βρίσκει τον καιρό και τη διάθεση να διαβάζει και τον Μπέντεκερ».<sup>417</sup> Η επίσκεψη στην Πέργαμο θα ολοκληρωθεί την επομένη (3 Ιουλίου) με ένα επίσης βιαστικό κοίταγμα του μουσείου της· τα ανησυχητικά αισθήματα που γέννησε στον Σεφέρη η επάνοδος στη Σκάλα δεν έχουν πάψει να τον ταλαιπωρούν κι αυτό φαίνεται από τα μουσειακά εκθέματα που τραβούν την προσοχή του – είναι γνωστό, άλλωστε, ότι στα έργα της τέχνης προβάλλει κανείς τις διαθέσεις του:

---

<sup>411</sup> Ο.π., 196.

<sup>412</sup> Ο.π., 197.

<sup>413</sup> Ο.π., 197.

<sup>414</sup> Ο.π., 199.

<sup>415</sup> Ο.π., 199.

<sup>416</sup> Ο.π., 200.

<sup>417</sup> Ο.π., 203.

## ΠΕΡΙΘΥΤΗΣ ΚΑΙ ΘΕΡΑΠΕΥΤΗΣ

λέει ένα μάρμαρο· ποιος μας θεραπεύει τώρα;

Και στο κάτω κάτω της γραφής, ένας Σειληνός σε κοροϊδεύει βγάνοντας τη γλώσσα του.<sup>418</sup>

Την ερχόμενη μέρα το ταξίδι του Σεφέρη με τον von Post στα μέρη της Ιωνίας φτάνει στο τέλος του: «Ήμασταν στα σπίτια μας στις 22:30· είχαμε κάνει 2.876 χιλιόμετρα»,<sup>419</sup> σημειώνει ο ποιητής στην εγγραφή της 4ης Ιουλίου. Το ερώτημα είναι τι κρατάει από αυτό το ταξίδι, ποια εντύπωση του μένει από αυτή την περιήγηση 14 ημερών στις αρχαιότητες του μικρασιατικού χώρου. Διαφωτιστική επ' αυτού είναι μια παράγραφος που καταχωρεί στο ημερολόγιό του στις 3 Ιουλίου 1950:

Σ' αυτά τα μέρη δεν μπορείς να μη συλλογίζεσαι ολοένα την παλιά Ρωμιοσύνη. Τέσσερεις ή πέντε αρχαιολογίες στη Μικρασία: προκλασική, κλασική, ελληνοιστική, βυζαντινή – και η νεοελληνική. Τούτη την τελευταία την αρπάζεις τη στιγμή που βυθίζεται στο χώμα. Μπορείς να διακρίνεις ακόμη τους λώρους που τη δένουν με τον πάνω κόσμο και κόβονται ο ένας μετά τον άλλον. Ελληνική γλώσσα, εκκλησιές, σπίτια, παραδομένες χειρονομίες. Έπειτα από δυο γενεές όλα αυτά θα έχουν σβήσει. Και τώρα, για πόσους υπάρχουν ακόμη; Λέω σ' έναν ξένο: «Είδα τρεις χριστιανικές εκκλησιές». Απάντηση: «Υπάρχουν πολλές φάμπρικες εδώ». Αυτός είναι ξένος, αλλά τα πατριωτάκια μου;<sup>420</sup>

Αυτό που κρατάει λοιπόν είναι μια θλιβερή διαπίστωση για τον ελληνισμό που χάνεται, για την «παλιά Ρωμιοσύνη» που καταποντίζεται στο χώμα της Μικράς Ασίας την ώρα που οι αρχαιολόγοι πασχίζουν να φέρουν στο φως τις αρχαιότητές της. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι αν και εξερεύνησε τόσες και τόσες «καταποντισμένες πολιτείες» η σκέψη του ή, καλύτερα, η έγνοια του είναι στραμμένη στο παρόν, στην πραγματικότητα της εποχής του: στους λώρους (γλωσσικούς, θρησκευτικούς, ηθικούς, εθιμικούς) που ολοένα κόβονται, στην παράδοση που σβήνει, στον ελληνισμό που συρρικνώνεται, γεγονός που επιβεβαιώνει τον ισχυρισμό του για τη «λίγη αρχαιολογία» που είχε μέσα του και δικαιολογεί την αγανάκτησή του για την «υδροκέφαλη Αθήνα» που επιμένει να κοιτάζει ναρκισσιστικά «τον εαυτό της στο παρόν» και «πολύ μονόπλευρα, στο παρελθόν».<sup>421</sup>

---

<sup>418</sup> Ο.π., 203-204.

<sup>419</sup> Ο.π., 205.

<sup>420</sup> Ο.π., 204.

<sup>421</sup> Ο.π., 207 (εγγραφή: 13.8.1950).

Ο Σεφέρης θα επιχειρήσει άλλη μιαν επίσκεψη στα χώματα της Σμύρνης και της Εφέσου τον Οκτώβριο του ίδιου χρόνου. Η «έλξη της γης»<sup>422</sup> αποδεικνύεται στην περίπτωση αυτή ιδιαίτερα ισχυρή και μολονότι ο ποιητής είναι προετοιμασμένος για τις «υπερβολικά πολλές μνήμες»<sup>423</sup> που πρόκειται να του ξυπνήσει, δεν κάνει πίσω, ξέροντας ότι μόνο έτσι θα κλείσει τους ανοιχτούς λογαριασμούς του με το παρελθόν. Το ποίημα «Μνήμη, β΄» προκύπτει ακριβώς από την εμπειρία του δεύτερου ταξιδιού του στην Έφεσο (όπως μαρτυρεί και ο υπότιτλος του) και για να μπει κανείς στο πνεύμα του πρέπει να μελετήσει τις ημερολογιακές σημειώσεις του Σεφέρη που καλύπτουν το διάστημα 21 με 23 Οκτώβρη 1950.

Από τα πρώτα πράγματα που κάνει ο ποιητής φτάνοντας στην Έφεσο είναι να επισκεφτεί το μουσείο της: τα μάρμαρα που βλέπει εκεί δεν τον εντυπωσιάζουν τόσο με την τεχνοτροπία τους όσο με τις παραστάσεις τους που λόγω του έντονου αισθησιασμού τους μπορούσαν να μεταδώσουν στον παρατηρητή την αίσθηση της αφής: ο Σεφέρης επιχειρεί και εδώ αδιάκοπες προβολές των φαντασιώσεών του πάνω στα μάρμαρα φορτίζοντας ερωτικά τις ανάγλυφες πτυχές του χιτώνα μιας Αφροδίτης και θωρώντας με αισθησιασμό τη μητρότητά της:

Κάτω στο χωριό, στο μικρό Μουσείο, ελληνορωμαϊκά μάρμαρα. Όχι σπουδαία, αλλά βρίσκεις κάπως την παρουσία της αφής· κι αυτό είναι κάτι: ένας γυμνός κορμός, το άγαλμα μιας άλλης Αφροδίτης καθισμένης, πολλές πτυχές στο χιτώνα. Έρωτας στα γόνατά της· σώζεται η παλάμη του παιδιού (το υπόλοιπο χέρι είναι σπασμένο) που της πιάζει το μαστό. Αισθησιακή μητρότητα.<sup>424</sup>

Αναχωρώντας από το μουσείο ο Σεφέρης ζητά να βρει το παλιό λιμάνι της Εφέσου και η διαδρομή που ακολουθεί αναπαράγει πιστά εκείνη του ομιλητή της «Μνήμης, β΄»: παίρνει την πλακόστρωτη Αρκαδιανή οδό («φατνώματα με γλυπτά μαρμαρένια λουλούδια σκόρπια στο χώμα»<sup>425</sup>) και κατευθύνεται μέσα από ένα σκηνικό περιτριγυρισμένο από (λευκά) σπασμένα μάρμαρα και ανθισμένα (μωβ) κυκλάμινα (η εικαστική ταυτότητα της περιγραφής είναι άξια

---

<sup>422</sup> Ο.π., 213 (εγγραφή: 17.10.1950).

<sup>423</sup> Ο.π., 213. Βλ. και το ευρύτερο απόσπασμα: «Όμως συλλογιζόμουν, καθώς σηκώθηκα το πρωί, πως θα ήταν ανθυγιεινό τούτο το κλίμα, αν εξούσα, όπως το λογάρισα κάποτε, για έναν καιρό στη Σμύρνη. Υπερβολικά πολλές μνήμες, που αναστατώνονται μέσα μου στο κάθε βήμα: μια σχεδόν εφιαλτική συσσώρευση εικόνων, όλη την ώρα αδιάκοπη πρόσκληση των νεκρών, τόσα ξερά κλωνάρια του οικογενειακού δέντρου. Δε φαντάζομαι να σταματούσε τούτη η μηχανή, αν υπηρετούσα δυο τρία χρόνια εδώ. Όλα με τραβούν προς τα πίσω. [...]», ό.π., 213. Πρβλ. τη δήλωση του ποιητή στην εγγραφή της 19ης Οκτωβρίου: «όλη μου η ζωή εδώ είναι απορροφημένη από τη λειτουργία της μνήμης», ό.π., 217.

<sup>424</sup> Ο.π., 218 (εγγραφή: 21.10.1950).

<sup>425</sup> Ο.π., 219.

προσοχής<sup>426</sup>) «στ' αλλοτινό λιμάνι, χωνεμένο τώρα / πέρα στα βούρλα»:<sup>427</sup> «Ο υπερήφανος δρόμος σβήνει μέσα σε βούρλα και σε καλάμια: τα φύκια του παλαιού λιμανιού που απομένουν. Όσο για τη θάλασσα, την έδιωξαν μακριά οι άμμοι που φέρνει ο Κάυστρος [ποταμός]. Δεξιά μας, τα λουτρά: μπροστά μας, γαβγίσματα μαντρόσκυλων· πέρα, ως τον ορίζοντα, η απόλυτη ερημιά του κάμπου».<sup>428</sup> Εκείνο που εντυπωσιάζει τον Σεφέρη και εντυπώνεται στη μνήμη του είναι η εικόνα της «υπερήφανης» οδού που καταλήγει στα φύκια του παλαιού λιμανιού· δεν επιλέγει τυχαία, άλλωστε, το ρήμα «σβήνει». Είναι, με δυο λόγια, η εικόνα της παρηκμασμένης δόξας, ενός μεγαλείου που αναλώθηκε, μιας δύναμης που εξουθενώθηκε,<sup>429</sup> που τον γεμίζει με σκέψεις και μελαγχολία. Και ενώ φροντίζει να γεμίσει την υπόλοιπη μέρα του με επισκέψεις σε φημισμένα μνημεία του αρχαίου κόσμου – στη βιβλιοθήκη του Κέλσου, στο Θέατρο και στο Ωδείο της Εφέσου, στον ναό της Άρτεμης (Αρτεμίσιον)<sup>430</sup> – δεν μπορεί με τίποτα να βγάλει από τη μνήμη του το «πνιγμένο λιμάνι της Έφεσος»:

Το πνιγμένο λιμάνι της Έφεσος με κυνηγά από το πρωί. Δε μ' άφησε ούτε στο θέατρο με τους μαινόμενους αργυροκόπους που φώναζαν: «Μεγάλη η Άρτεμις των Εφεσίων» (*Πράξεις Αποστόλων*, 19, 23 επ.), ούτε στο παράμερο χαριτωμένο Ωδείο. Λιμάνι βυθισμένο στο χώμα, στόμα εντάφιο της αλλοτινής μεγάλης πολιτείας και του γύρω της νεκρού κάμπου. Μου έχει γίνει ο ψυχοπομπός των σβησμένων λιμανιών της Μικρασίας: Αϊβαλί, Αλικαρνασσός, Σκάλα, Σμύρνη. Η Σμύρνη προ τριάντα χρόνων, είναι πολύ πιο κοντά στην Έφεσο εκείνη παρά στη σημερινή Ιζμίρ. *Κι εδώ, ακόμη, κάθεσαι στο νεκρόδειπνο της δικής σου Μητρόπολης.*<sup>431</sup>

<sup>426</sup> Βλ. ειδικά το απόσπασμα: «Δεξιά, εκεί που ο κύλινδρος μιας πλαγιασμένης κολόνας ακουμπά στο χώμα, μια δέσμη κυκλάμινα. Πολλά κυκλάμινα τούτη τη φορά στην Έφεσο σου θυμίζουν όλη την ώρα τους τόνους του ουρανού της Ιωνίας», ό.π., 219. Πρβλ. το ποίημα «Έφεσος» γραμμένο στην Άγκυρα στις 30.10.1950: «Ωστόσο σκύβουν / κάτω απ' το βήμα του Θεού / τα κυκλάμινα», *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', ό.π., 37.

<sup>427</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Μνήμη, β'»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, γ'» (1955): *Ποιήματα*, ό.π., 261.

<sup>428</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 219. Πρβλ. «Μνήμη, β'»: «απέραντος δεξιά κι άδειος ο κάμπος [...], ό.π., 261. Για την αναλυτική παραβολή του τρόπου παρουσίασης της Εφέσου στο σφαιρικό ημερολόγιο και στη «Μνήμη, β'», βλ. Α. Κ. Χριστοδούλου, «Μνήμες». *Δύο συμπληρωματικές αναγνώσεις των ποιημάτων «Μνήμη, Α'» και «Μνήμη, Β'» του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα, Gutenberg, 2015, 56-57, 70.

<sup>429</sup> Βλ. τα καίρια λόγια του Σεφέρη σε γράμμα του στον Λορεντζάτο από την Προύσα (4.5.1949): «Εδώ έχω πολύ στο νου μου τα κυματίσματα και την εξουθένωση της δύναμης του Καίσαρα. Ο τόπος ανάμεσα στο βουνό όπου βρίσκομαι και στην πόλη θα 'λεγες πως είναι ένα λίμπο αυτοκρατοριών. Κοιτάζει κανείς τα σημάδια που άφησαν με μια διάθεση ελεητική· δεν υπάρχει τίποτα πιο μελαγχολικό από μια δύναμη που αναλώθηκε, θέλω να πω μελαγχολικό με τη ρομαντική έννοια, με την έννοια του *flacon débouché* [μπουκάλι ξεβούλωτο] του Baudelaire – είναι ένα κατακάθι πίκρας χωρίς λύτρωση, ένα υπόλειμμα», *Γράμματα Σεφέρη - Λορεντζάτου*, ό.π., 60-61.

<sup>430</sup> Βλ. *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 219 (βιβλιοθήκη Κέλσου), 219-220 (Θέατρο), 220 (Ωδείο), 220 (ναός Άρτεμης).

<sup>431</sup> Ό.π., 219-220. Ο Σεφέρης πρέπει να είχε σκεφτεί να επεξεργαστεί ποιητικά την περικοπή από τις *Πράξεις των Αποστόλων* αφού την αντιγράφει στο προσχέδιο της «Μνήμης, β'», σημειώνοντας: «Κι' όρμησαν όλοι μαζί στο θέατρο φωνάζοντας / Η Άρτεμις των Εφεσίων είναι μεγάλη / (Πρ. Απ. 19: εδώ το συμφέρον του Δημητρίου του Αργυροκόπου)», βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχαίων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 30, υποφ. 2 (στο λευκό αυτοσχέδιο τετράδιο με την αυτόγραφη ένδειξη «Note-Book 1948-1950-52»). Το περιστατικό που μνημονεύει ο Σεφέρης είχε ως εξής: ο Δημήτριος ο αργυροκόπος ήταν ένας τεχνίτης που κατασκεύαζε μικρούς ασημένιους ναούς και ομοιώματα του ναού της Εφεσίας Άρτεμης και αποκόμιζε σημαντικά οφέλη από την εργασία του αυτή. Επειδή όμως έβλεπε ότι το κήρυγμα του αποστόλου Παύλου κέρδιζε έδαφος στην Ασία, μάζεψε μια μέρα τους άλλους τεχνίτες λέγοντάς τους ότι το επάγγελμα τους κινδύνευε να ξεπέσει αν ο κόσμος έπαυε να λατρεύει τη θεά στο ναό της· τότε εκείνοι οργίστηκαν

«Η αρχαία τοποθεσία [της Έφεσος]», παρατηρεί ο R. Beaton, «μετατρέπεται στη σκέψη του [Σεφέρη] σε έμβλημα όλων των αρχαίων ελληνικών πόλεων της μικρασιατικής ακτής, τα ερείπια των οποίων είχε επισκεφθεί εκείνο το καλοκαίρι – πόλεις οι οποίες εγκαταλείφθηκαν ή παρήκμασαν την ίδια περίπου εποχή που ο αρχαίος ελληνορωμαϊκός πολιτισμός έδωσε τη θέση του στον χριστιανισμό».<sup>432</sup> Επιπλέον, ο ποιητής αισθάνεται ότι η αρχαία Έφεσος θα είχε πιο πολλά κοινά στοιχεία με τη Σμύρνη του 1920, τη Σμύρνη των παιδικών του χρόνων, απ' ό,τι με τη σύγχρονη πόλη Ιζμίρ. «Η Ιζμίρ είναι η πιο άτονη πολιτεία που είδα», θα σημειώσει στην εγγραφή της αμέσως επόμενης μέρας.<sup>433</sup>

Και ερχόμαστε, τώρα, στη «Μνήμη, β'». Το ποίημα αυτό συσχετίστηκε επανειλημμένα από την κριτική με το έργο μιας αρχαίας και μιας νεότερης πνευματικής φυσιογνωμίας: του Ηράκλειτου και του Άγγελου Σικελιανού.<sup>434</sup> Πρόκειται για έναν συσχετισμό που έχει, όπως θα δούμε, ισχυρά ερείσματα μέσα στο κείμενο, το οποίο ωστόσο διατηρεί υπόγειους δεσμούς και με την καβαφική ποίηση κοιτάζοντας τα γεμάτα «απόγνωση» ερείπια της Μικρασίας που «τα πάντα συντείνουν για να την κάνουν πιο στυγνή»,<sup>435</sup> ο Σεφέρης δεν άργησε να φέρει στον νου του τον κόσμο του Αλεξανδρινού, τις μεγάλες πολιτείες «που έζησαν χιλιάδες χρόνια / κι έπειτα απόμειναν τόπος βοσκής για τις γκαμούζες / χωράφια για ζαχαροκάλαμα και καλαμπόκια»,<sup>436</sup> τους μεγάλους δηλαδή πολιτισμούς που παρήκμασαν.<sup>437</sup> Στη διαπίστωση αυτή μας οδηγεί ο ίδιος ο ποιητής μέσα από ένα απόσπασμα του ημερολογίου του καταχωρημένο μετά το σχόλιο

---

και άρχισαν να φωνάζουν «Είναι μεγάλη η Άρτεμις των Εφεσίων». Σταδιακά η ταραχή επεκτάθηκε σε όλη την πόλη και ο λαός όρμησε στο θέατρο της Εφέσου αρπάζοντας δια της βίας τους συνοδοιπόρους του Παύλου. Αν και ο τελευταίος θέλησε να παραστεί στη συνέλευση του λαού, οι μαθητές του δεν τον άφησαν γιατί φοβήθηκαν για τη ζωή του. Τελικά το εξαγριωμένο πλήθος καθυσάχασε ο γραμματέας της Εφέσου διακηρύσσοντας ότι το άγαλμα της Άρτεμις είναι θεόσταλτο (εξ ου και αποκαλείται «Διοπετές»), πράγμα που όλοι γνώριζαν και ουδείς αμφισβητούσε: δεν υπήρχε, επομένως, λόγος να εχθρεύονται τους μαθητές του Παύλου που ούτε σύλησαν το ιερό της θεάς ούτε τη βλασφήμησαν. Αν ο Δημήτριος και οι συντεχνίτες του είχαν οποιαδήποτε αντιδικία μαζί τους έπρεπε να θέσουν το ζήτημα στις συνελεύσεις που γίνονταν στην αγορά και στους αρμόδιους ανθύπατους.

<sup>432</sup> Ρόντρικ Μπήτον, *Γιώργος Σεφέρης. Περιμένοντας τον άγγελο*, ό.π., 434.

<sup>433</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 222 (εγγραφή: 22.10.1950).

<sup>434</sup> Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση», ό.π., 387-390 και του ίδιου, «Το τραγικό όραμα του Γ. Σ.» (1986): *Ο Σεφέρης στην πύλη της Αμμοχώστου*, ό.π., 54, Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., 206-216, Carmen Capri - Karka, *War in the Poetry of George Seferis*, ό.π., 176-178, Roderick Beaton, «From Mythos to Logos: The Poetics of George Seferis», *Journal of Modern Greek Studies* 5, τχ. 2 (Οκτώβριος 1987) 144, Γιάννης Δάλλας, «Το ποίημα-ιστορία ως εξέλιξη του έργου του Σεφέρη», ό.π., 169, Peter Mackridge, «Ο καβαφικός Σεφέρης» (1997), «Ο Σεφέρης και η προφητική φωνή» (2004), «Ο Σεφέρης μετά τη *Στέρνα*: Μεταξύ ελευθερωμένου και ελεύθερου στίχου (1932-1940)» [βελτιωμένη έκδοχή κειμένου που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1996]: *Εκμαχία της ποίησης*, ό.π., 363 (υποσημ. 12), 401 και 421, αντίστοιχα, Χρήστος Παπάζογλου, «Μικροσφαιρικά», *Μικροφιλολογικά* 10 (Φθινόπωρο 2001) 34-37 και Christos Papazoglou, *Journal de bord, III*, ό.π., 279-292, Anastasia Psoni, «The presence of Sikelianos in the poetry of George Seferis», *Byzantine and Modern Greek Studies* 27 (2003) 237-243, Α. Κ. Χριστοδούλου, «*Μνήμες*», ό.π., 60-70.

<sup>435</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 221 (εγγραφή: 22.10.1950).

<sup>436</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Τελευταίος σταθμός»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, β'» (1944): *Ποιήματα*, ό.π., 213.

<sup>437</sup> Η εμπειρία της Σελεύκειας επί του Τίγρη δεν έχει έρθει ακόμα στη ζωή του, επομένως δεν είναι σε θέση να δει την καθαρτήρια λειτουργία της κένωσης-απογύμνωσης.



του για τα μικρασιατικά ερείπια και αφορμώμενο από την επίσκεψή του στον ταφικό θάλαμο του Κέλσου:

Όταν, χτες, μας οδήγησαν από το στενό πλευρικό διάδρομο της βιβλιοθήκης («δεξιά καθώς μπαίνεις») στη σαρκοφάγο του Κέλσου, του πατέρα,<sup>438</sup> δεν μπόρεσα να μη συλλογιστώ τον τάφο του Λυσία του Γραμματικού. Κλεισμένος για λίγο στο μικρό υπόγειο, που φώτιζε ο φύλακας με μια λάμπα του πετρελαίου, μπορούσα ν' αναλογιστώ, χωρίς υλικά εμπόδια, το λιμάνι της Έφεσος στα καλά χρόνια: αυτή την πόρτα της Ανατολής. Καράβια και караβάνια: ένα ατελείωτο πάει κι έλα ανάμεσα στη θάλασσα και το εσωτερικό: ντόπιοι, πάροικοι, ναύτες, βάρβαροι, κράματα συμφερόντων, θρησκειών, φυλών: ελληνική παιδεία και λεβαντινισμός, ερωτισμοί και δεισιδαιμονίες. Δεν ένιωθα μεγάλη διαφορά ανάμεσα σ' αυτό το λιμάνι της Σμύρνης ή της Αλεξάνδρειας γύρω στο τέλος του ΙΘ' αιώνα. Μιλάνε για την ελληνολατρία του Καβάφη. Πρέπει να έχουν δίκιο, βέβαια. Όμως, αν ήτανε μονάχα αυτό, θα μπορούσε εύκολα να μας δώσει ό,τι μας έδωσαν οι Ραγκαβήδες: τόσοι άλλοι. Ο Καβάφης δεν παύει να ακουμπά στη ζωή του: αυτή τον καίει, και ξέρει πως είναι απαράλλαχτη, όταν την εκφράζει στην Αλεξάνδρεια του Λαθύρου, την Αντιόχεια του Ιουλιανού, ή το χώρο της Rue Lepsius. Μπορεί να αλλάξει ρούχα: αλλά κάτω απ' τα ρούχα, η φωνή του, οι αντιδράσεις του, οι χειρονομίες του, μένουν ίδιες: εκείνο που κάνει το ενδιαφέρον του Καβάφη είναι αυτό το δούνα και λαβείν ζωής που έχει με τον παρωχημένο κόσμο.<sup>439</sup>

Παρά τις επιφυλάξεις που διατηρούσε για τη γλώσσα του Καβάφη,<sup>440</sup> ο Σεφέρης δεν μπορούσε να μην του αναγνωρίσει ότι πρώτος αυτός στη νεοελληνική λογοτεχνία απέδωσε στην ποίησή του αυτό το «δούνα και λαβείν» του κόσμου του με τον κόσμο του παρελθόντος, ότι δηλαδή δημιουργώντας μια ποίηση του κράματος (του «εν μέρει» και «εν μέρει»), μέσα από αδιάκοπες πολιτισμικές επιμειξίες, πρόβαλε τα ανθρώπινα πάθη σε μια άχρονη διάρκεια

---

<sup>438</sup> Η βιβλιοθήκη του Κέλσου αποτελούσε στην πραγματικότητα ένα ηρώο με τη μορφή βιβλιοθήκης, ηρώο που κατασκεύασε και ανέλαβε να συντηρήσει χρηματικά ο ύπατος Τιβέριος Ιούλιος Ακύλας στη μνήμη του πατέρα του, Κέλσου: «Κάτω από την κεντρική ανίδα, με πρόσβαση από το βορρά, βρισκόταν ο ταφικός θάλαμος με τη σαρκοφάγο του Κέλσου, η οποία έφερε πλούσια ανάγλυφη διακόσμηση και βρέθηκε ασύλητη. Ένα ανδρικό άγαλμα, του ίδιου του Κέλσου ή του γιου του, εντοπίστηκε κατά τις ανασκαφές κοντά στον ανιδωτό τοίχο και πρέπει να στεκόταν στη μεγάλη κεντρική ανίδα. Σήμερα βρίσκεται στην έκθεση του Αρχαιολογικού Μουσείου Κωνσταντινούπολης. Η σύνδεση σε ένα και μόνο μνημείο δύο λειτουργιών, αφενός ως ταφικού θαλάμου και αφετέρου ως βιβλιοθήκης, δεν είναι χαρακτηριστικό μόνο της Βιβλιοθήκης του Κέλσου. Φαίνεται ότι ακολούθησε το παράδειγμα του ταφικού μνημείου του Τραϊανού στη Ρώμη, το οποίο, μεγαλύτερου μεγέθους βέβαια, διέθετε δύο διαφορετικές βιβλιοθήκες, μία ελληνική και μία λατινική», Αθανάσιος Σιδέρης (επιστ. επιμ.), *Έφεσος. Ιστορία και αρχιτεκτονική*, Αθήνα, Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, 2010, 289.

<sup>439</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 221-222.

<sup>440</sup> Αν και ο Σεφέρης τοποθετούσε τον Καβάφη στη λόγια παράδοση, πίστευε ότι στη γλώσσα συμπεριφερόταν σαν δημοτικιστής δημιουργώντας μια «δημοτική του εαυτού του, ιδιαίτερη, ακατάστατη, έξω από κάθε κανόνα, αναρχική, φτιαγμένη από τα στοιχεία που μπόρεσε να κρατήσει από την κληρονομιά του και το παροικιακό περιβάλλον του», Γιώργος Σεφέρης, «Ακόμη λίγα για τον Αλεξανδρινό»: *Δοκίμες*, τ. Α', ό.π., 431. Παρακάτω ο Σεφέρης παραθέτει λίγα λόγια του Νάνη Παναγιωτόπουλου από γράμμα του σ' εκείνον: «Η φράση του [Καβάφη] είναι παρμένη από την κοινή κουβέντα λαϊκών ή μικροαστών (όπως μου έλεγε) του καφενέ ή του χρηματιστηρίου, που συλλαμβάνει ως ωτακουστής πάνω στη “βράση” της, σε στιγμές δυναμικές που σπάζουν τους γραμματικούς και συντακτικούς δεσμούς και πλάθουν αναρχικά τη γλώσσα», ό.π., 431-432. Πρβλ. *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 162 και *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 34.

ούτως ώστε να καταδείξει ότι πάντοτε μένουν ίδια, ότι ο κόσμος θα συνεχίσει να ταλανίζεται από τα ίδια ελαττώματα, μικρότητες, σκοπιμότητες, αδυναμίες, αν οι άνθρωποι δε διδαχτούν από τα λάθη του παρελθόντος και αναπροσαρμόσουν τη ζωή τους. Και για να μιλήσουμε με συγκεκριμένα παραδείγματα, μπορεί στο καθαφικό ποίημα «Λυσίου Γραμματικού Τάφος» οι φίλοι του Λυσία να έθαψαν τιμής ένεκεν το σώμα του στη βιβλιοθήκη της Βηρυτού όπου συνήθιζε να μελετά, σε ένα περιβάλλον δηλαδή οικείο και αγαπημένο του, ωστόσο είναι από αυτούς που «θα βλέπεται και θα τιμάται / ο τάφος του, όταν που περνού[νε] στα βιβλία»,<sup>441</sup> στη δική τους καθημερινότητα θα επιδρά, τη δική τους μνήμη θα ανασκαλεύει. «Ο Καβάφης δεν παύει να ακουμπά στη ζωή του», τονίζει ο Σεφέρης, έστω κι αν προστρέχει σε άλλες εποχές και σε χαρακτήρες του παρελθόντος· και ο ίδιος όμως προσπάθησε να κάνει κάτι αντίστοιχο στην ποίησή του (με διαφορετικά βέβαια μέσα), γι' αυτό και η περίφημη «αρχαιολογία» του έχει σταθερό σημείο αναφοράς της το παρόν. Αν τώρα ο Καβάφης ήταν άνθρωπος του γραφείου και της βιβλιοθήκης, που στην επαφή του με την ιστορία εμπνεόταν κυρίως από τα αναγνώσματά του, ο Σεφέρης ήταν άνθρωπος βαθιά δεμένος με την ελληνική γη, με τις πέτρες και το χώμα της, ώστε η ιστορία για εκείνον να μη φωτίζεται μόνο από τις γραμματειακές πηγές αλλά και από τη ζωντανή επαφή του με το ελληνικό τοπίο και τα αρχαία του.<sup>442</sup> Καίρια είναι όσα δήλωνε επ' αυτού στην Ανν Φιλίπ:

«Πόσο πρέπει να αγωνισθεί ένας Έλληνας με ψυχή για να δαμάσει το παρελθόν του».

Την φράση αυτή, την είπε με βαριά και σοβαρή φωνή, κι έμοιαζε με κραυγή. Ήταν πρωί και βρισκόμαστε στην Ακρόπολη εμπρός στο ναό της Αθηνάς Νίκης. Ο Γιώργος Σεφέρης ξανάρχισε να βαδίζει με αργά βήματα.

«Κοιτάξτε, εδώ στα πόδια μας από κάτω, ο βράχος που οδηγεί τις Ερινύες η Αθηνά, στο τέλος της Ορέστειας... Από τον ίδιο ετούτο βράχο ο Άγιος Παύλος μίλησε για τον «Άγνωστο Θεό»... Κι εκείνοι οι θάμνοι πιο κάτω, οι ασπάλαθοι, που ήτανε πάντα εκεί, τον καιρό του Πλάτωνα. Στην Πολιτεία του, ξέρετε, μιλάει γι' αυτούς».

Άγγιξε με το μαστούνι του κάτι ανοιγμένες παπαρούνες.

«Μια στιγμή ζωντανή, φθαρτή επομένως, ανάμεσα σ' αυτές τις πέτρες», είπε.

Σώπασε κι ύστερα ξανάρχισε:

<sup>441</sup> Κ. Π. Καβάφης, «Λυσίου Γραμματικού Τάφος»: *Ποιήματα*, τ. Α', ό.π., 43.

<sup>442</sup> Πρβλ. την αντίστιξη που κάνει ο Σεφέρης ανάμεσα σ' αυτόν και τον Καβάφη: «Ηρθα αργά στον Αλεξανδρινό. Σαν ιδιοσυγκρασία ήταν πολύ διαφορετικός από εμένα. Και σήμερα ακόμη, όταν τον συλλογιστώ, βρίσκω πως μπροστά του είμαι ένας πελαγίσκος που πάει να μιλήσει μ' έναν πολύ γραμματισμένο κύριο, μέσα σε μια μισοφωτισμένη βιβλιοθήκη με πολύτιμα χαλιά. Μου έτυχε κάπου - κάπου, μελετώντας τον παράξενο αυτόν άνθρωπο, να ψιθυρίσω: καιρός να πάμε να πάρουμε τον αέρα μας στη θάλασσα. Το παρελθόν μου είναι άλλο και, όπως ειπώθηκε: «μονάχα ένα όμοιο παρελθόν μπορεί να κάνει όμοιες τις ψυχές». Η «Θάλασσα του πρωιού» δεν είναι η δική μου. Παιδί, έζησα πολύ στο ύπαιθρο· οι κομψές εκφράσεις ηχούσαν κωμικά στ' αυτιά μου· στην ηλικία που μαθαίνει κανείς να διαβάσει, είχα στα χέρια μου Πάλλη και Ψυχάρη· οι καθαρευουσιάνοι ήταν οι αντίπαλοι· ο πατέρας μου ήταν δημοτικιστής», *Δοκίμες*, τ. Α', ό.π., 364-365.

«Περπατάμε ανάμεσα στους ναούς ενός πολιτισμού που πέρασε, η ποίησή μου όμως δεν αναφέρεται στο παρελθόν, παρά μιλάει για πράγματα τωρινά· οι αναφορές στο παρελθόν είναι και αναφορές στην παρούσα πραγματικότητα».<sup>443</sup>

Μάλλον δεν είναι τυχαίο ότι μετά την αναφορά του στον Καβάφη και σ' αυτό το «δούναι και λαβείν» του κόσμου του με τον παρωχημένο κόσμο, ο Σεφέρης εντάσσει στο ημερολόγιό του μια εγγραφή (23.10.1950) όπου την ίδια στιγμή που περιγράφει τα εκθέματα του μουσείου της Εφέσου προβάλλει επάνω τους μνήμες και παραστάσεις (προσώπων και πραγμάτων) της δικής του ζωής:

Το πρωί στο Μουσείο. Στεγάζεται στην εκκλησιά του Άγιου Βούκλου, τη μόνη δική μας εκκλησιά που μένει ακόμη ορθή. Δεν της ανήκει ασφαλώς η όμορφη ξυλόγλυπτη διπλόθυρα, με τον Αι-Γιώργη και τον Αι-Δημήτρη, που είδα στο γυναικωνίτη. Στην είσοδο, πήλινες σαρκοφάγοι μου θυμίζουν πολύ εκείνη που βρήκαμε στ' αμπέλι μας· ίσως να είναι μια απ' αυτές. Αλλά το μόνο πράγμα που είδα με σημειωμένη την προέλευση Βουρλά, ήταν ένα ψηφιδωτό· παράσταται έναν καβαλάρη με το λαγωνικό του. Η μνήμη μου συγκράτησε αγάλματα νέων γυναικών με χτενίσματα όπως σε φωτογραφίες του καιρού της γιαγιάς μου, ένα μαλαματένιο δάφνινο στεφάνι, μικρές μαινάδες τερακότες με ευαίσθητα στήθη, και τούτο ακόμη: ένα μεγάλο άγαλμα του Μαιάνδρου από την Έφεσο, θα του πήγαινε να λεγόταν Κάυστρος. Ο ποταμός πλαγιασμένος, όπως στα συμπόσια, κρατά όρθιο το κέρας της Αμαλθείας γεμάτο διάφορα φρούτα: κουκουνάρια, κυδώνια, μήλα, κίτρα, λεμόνια και σταφύλια. Το κεφάλι με πλούσια κόμη είναι στεφανωμένο με άνθη. Το πεσμένο γύρω στο στόμα μουστάκι και το γένη, θυμίζουν λίγο πρόσωπο του Χριστού. Δεν παρουσιάζει τίποτε το αξιοπρόσεχτο αυτό το μάρμαρο. Ωστόσο με κράτησε και το κοίταξα κάμποση ώρα. Η μέτρια τέχνη του το έκαμε να υπάρχει και να μην υπάρχει· το σώμα του δε σε τραβούσε να τ' αγγίξεις· οι καρποί που πρόσφερε ήταν από πέτρα· ένα μελαγχολικό πράγμα· αν είχε χαθεί, δε θα πείραζε. Κοίταζε μακριά, σα να έλεγε πως του ήταν αδιάφορο που έγιναν όλα σκόνη.<sup>444</sup>

Οι πήλινες σαρκοφάγοι θυμίζουν στον ποιητή τη σαρκοφάγο που είχε εντοπίσει η μητέρα του στο κτήμα τους στη Σκάλα,<sup>445</sup> το ψηφιδωτό με τον καβαλάρη και το λαγωνικό προέρχεται

<sup>443</sup> Ανν Φιλίπ, «Ο Σεφέρης συνομιλεί», εφ. *Το Βήμα της Κυριακής* (29.8.1971) 1. Πρβλ. όσα έγραφε ο P. Sherrard για τον Σεφέρη: «Ήταν ένας πολύ “ριζωμένος” άνθρωπος. Του άρεσε η φυσική επαφή με τα πράγματα, του άρεσε να δοκιμάζει τη σκέψη και το αίσθημά του απέναντι στον παλμό της πέτρας και του δέντρου. Είχε ένα φοβερό αίσθημα οικειότητας με τα πράγματα του φυσικού κόσμου. Θυμάμαι τη μέρα που τον πρωτοσυνάντησα, λίγα χρόνια μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. [...] Περπατήσαμε στα στεγνά πέτρινα μονοπάτια ανάμεσα στις εκτάσεις των φρούτων και των λαχανικών που βρίσκονται στα περίχωρα της Κηφισιάς, στο δρόμο προς την Πάρνηθα. Και θυμάμαι πόσο κόλλησα ακόμα και τότε με το πώς αυτός ο άνθρωπος, που πάντα λογάριάζα σαν άνθρωπο της πόλης, ταίριαζε με το ελληνικό τοπίο: πόσο ήταν μέρος του, με τι οξύτητα ανέπνεε το άρωμά του, αναγνώριζε τα χρώματά του, έμοιαζε ένα με την ελιά που χάιδευε. Ήταν σα να ένιωθε το σώμα του μέρος του σώματος της χώρας του, σα να είχε αναδυθεί απ' αυτό και ταυτόχρονα να το αφομοίωνε μέσα του», Philip Sherrard, «George Seferis 1900-1971: The man and his poetry»: *This Dialectic of Blood and Light*, ό.π., 327.

<sup>444</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 223-224.

<sup>445</sup> Βλ. σχετικά: Ιωάννα Τσάτσου, *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 54-55.

επίσης από τα Βουρλά, τα γυναικεία αγάλματα έχουν χτενίσματα σαν αυτά του καιρού της γιαγιάς του, ακόμα και στο άγαλμα του Μαϊάνδρου αποδίδει φανταστικά λόγια που πιθανώς θα ήθελε να εκφράσει ο ίδιος. Εν ολίγοις, θα λέγαμε ότι στη θέα των μαρμάρων της (χαμένης) πατρίδας του ο Σεφέρης αναγνωρίζει όψεις της ζωής του, ότι συντονίζει δηλαδή τη μοίρα των μαρμάρων με τη μοίρα των ανθρώπων, κάτι που φαίνεται πιο καθαρά σε προηγούμενη εγγραφή του, της 21ης Οκτώβρη, όταν μπροστά στα ερείπια του ναού της Άρτεμης παρατηρούσε:

Στον τόπο του ναού της Άρτεμης, λίγα βόδια που σκύβουν και βόσκουν, μια βάση από κολόνα. Αυτό είναι όλο που έμεινε από το ιερό που συγκλόνιζε την αρχαία οικουμένη: βρίσκεις περισσότερα μάρμαρα της Έφεσος – αγκωνάρια, κολόνες, κιονόκρανα – στο τζαμί του Ισά, λίγο πιο πέρα: επιμειξίες μαρμάρων, όπως και οι επιμειξίες αιμάτων.<sup>446</sup>

Δεν ήταν μόνο οι ελληνοτουρκικές επιμειξίες που απασχολούσαν τον Σεφέρη: το αίμα του, η μοίρα του, έμελλε να ενωθεί με τη μοίρα της οικουμένης: «η μοίρα μέσα στο αίμα σου, που έσμιξε πια, όπως ήταν αναπότρεπτο, με τη μοίρα της σύγχρονης οικουμενικής φρίκης».<sup>447</sup> Ο ποιητής δεν είχε τη μισαλλοδοξία του εθνικιστή ούτε φυσικά την αφέλεια να πιστεύει ότι μια καταστροφή σαν τη μικρασιατική ήταν ένα μεμονωμένο ιστορικό γεγονός: ήξερε καλά πως αφανισμοί τέτοιου είδους ανήκαν σε έναν ευρύτερο «μηχανισμό της καταστροφής»<sup>448</sup> ο οποίος φτιάχτηκε για να σπείρει τον όλεθρο. Πρόβλεψή του ήταν ότι η τελική σκηνή του δράματος θα αργούσε να παιχθεί και ως τότε οι άνθρωποι θα παρέμεναν θεατές της ίδιας τραγωδίας:

Θέατρο της Ιεράπολης, θέατρο της Στρατονίκειας, θέατρο της Περγάμου, θέατρο της Εφέσου: προσπαθούσες να φανταστείς τα μάτια αραδιασμένα σ' αυτά τα θέατρα, πώς κοιτάζαν. Τα συλλογίζεσαι τώρα καθώς βραδιάζει και σου φαίνονται κοχύλια στα χέρια των παιδιών. Σε τούτο το θέατρο παίχτηκε για σένα μια τραγωδία χωρίς συντέλεια, γιατί δεν της δόθηκε να βρει την κάθαρσή της. Ο ήλιος βασιλεύει κατά τα Δυο Αδέρφια: το λυκόφως απλώνει στον ουρανό και στη θάλασσα το χρώμα μιας ανεξάντλητης αγάπης. Και ντρέπεσαι που έχεις όρεξη να ουρλιάξεις πως είναι ένα υπέρογκο ψέμα. Γιατί το ξέρεις πως ο κύκλος δεν έκλεισε: πως οι Ερινύες που εξαπολύθηκαν σε τούτον εδώ τον περιορισμένο και απόμακρο τόπο για τους μεγάλους και τους μικρούς της γης, δεν κοιμούνται, και δε θα τις δεις, μήτε συ μήτε τα παιδιά σου, «γᾶς ὑπὸ κεῦθος».<sup>449</sup>

<sup>446</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 220. Λίγους μήνες μετά, τον Φεβρουάριο του 1951, κοιτάζοντας την Ακρόπολη αυτή τη φορά, ο Σεφέρης συντονίζει και πάλι τις τύχες των μαρμάρων με τις ανθρώπινες τύχες – με την τύχη του: «Ακρόπολη μια ματιά: Μάρμαρα / μήτε να στέκονται μήτε να φεύγουν / με τόση απόγνωση», ό.π., 237 (τον Μάρτιο πηγαίνει στην Άγκυρα να παραδώσει υπηρεσία και τον Απρίλιο τοποθετείται Σύμβουλος της Πρεσβείας στο Λονδίνο όπου θα μείνει ως τον Νοέμβριο του 1952).

<sup>447</sup> Ό.π., 224 (εγγραφή: 23.10.1950).

<sup>448</sup> Ό.π., 212 (εγγραφή: 16.10.1950).

<sup>449</sup> Ό.π., 224-225 (εγγραφή: 23.10.1950).

Η τραγωδία του Σεφέρη δε βρήκε κάθαρση («Αλλά πού θα είσαι τη στιγμή που θα ῥθει / εδὼ σ' αυτό το θέατρο το φως;»<sup>450</sup>). Η υπόσχεση μιας άλλης ζωής που του έδινε η γαληνεμένη φύση φάνταζε στα μάτια του «υπέρογκο ψέμα», αφού κατά βάθος ήξερε ότι ο κύκλος του αίματος δεν είχε κλείσει, ότι η τραγωδία εξακολουθούσε να παίζεται με χαμηλωμένα φώτα: «Η αχιβάδα γέμισε αμέσως / και χαμήλωσε το φως στη σκηνή / όπως για κάποιο περιώνυμο φονικό».<sup>451</sup> Μόνο που το φονικό δεν είχε τελειωμό, ήταν ανεξάντλητο σαν τη θάλασσα, τη θάλασσα-θάνατο («Τη θάλασσα τη θάλασσα, ποιός θα μπορέσει να την εξαντλήσει;»<sup>452</sup>). Και ενώ το όμορφο τοπίο της Ιωνίας συνέχιζε να δίνει την αίσθηση μιας «γυμνής φθινοπωρινής ανάστασης»,<sup>453</sup> η πραγματικότητα ήταν άλλη και ο ποιητής δεν είχε αυταπάτες: όταν έγραφε τα παραπάνω λόγια κρατούσε την πένα του νεκρού αδερφού του («Δυο Αδέρφια»: τα βουνά της Σμύρνης αλλά και το δίδυμο Γιώργου-Άγγελου). Επιστρέφοντας στην Άγκυρα λίγες μέρες μετά, ο Σεφέρης «προσπαθ[εί] να πλησιάσ[ει] ένα ποίημα».<sup>454</sup> Είναι το δίχως άλλο η «Μνήμη, β'»:

## ΜΝΗΜΗ, Β'

### ΕΦΕΣΟΣ

*Μιλούσε καθισμένος σ' ένα μάρμαρο  
που έμοιαζε απομεινάρι αρχαίου πυλώνα  
απέραντος δεξιά κι άδειος ο κάμπος  
ζερβά κατέβαιναν απ' το βουνό τ' απόσκια:  
«Είναι παντού το ποίημα. Η φωνή σου  
καμιά φορά προβαίνει στο πλευρό του  
σαν το δελφίνι που για λίγο συντροφεύει  
μαλαματένιο τρεχαντήρι μες στον ήλιο  
και πάλι χάνεται. Είναι παντού το ποίημα  
σαν τα φτερά του αγέρα μες στον αγέρα  
που άγγιζαν τα φτερά του γλάρου μια στιγμή.  
Ίδιο και διάφορο από τη ζωή μας, πως αλλάζει  
το πρόσωπο κι ωστόσο μένει το ίδιο  
γυναίκας που γυμνώθηκε. Το ξέρει  
όποιος αγάπησε στο φως των άλλων*

<sup>450</sup> Γιώργος Σεφέρης, «ΣΤ'»: «Επί σκηνής»: «Τρία κρυφά ποιήματα» (1966): *Ποιήματα*, ό.π., 290.

<sup>451</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Β'»: «Επί σκηνής», ό.π., 286.

<sup>452</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Κ'»: «Μυθιστόρημα» (1935): *Ποιήματα*, ό.π., 67. Πρβλ. την παρατήρηση του Χρήστου Πατάζογλου: «Όταν ο Σεφέρης ρωτάει “τη θάλασσα τη θάλασσα, ποιός θα μπορέσει να την εξαντλήσει;”, όλα δείχνουν ότι είναι σα να ρωτάει: “το θάνατο το θάνατο, ποιός θα μπορέσει να τον νικήσει;”. Και η απάντηση, όπως και για τη θάλασσα, έρχεται ως κάτι το “αδύνατον”. Η θάλασσα είναι ανεξάντλητη όπως και ο θάνατος είναι ανίκητος», Χ. Πατάζογλου, «Το θέμα της θάλασσας στον Σεφέρη. Οι φιλολογικές πηγές και ο συμβολισμός του», *Revue des Etudes Néohelleniques* 1, τχ. 1 (1992) 41.

<sup>453</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 226 (εγγραφή: 24.10.1950).

<sup>454</sup> Ό.π., 228 (εγγραφή: 8.11.1950).

ο κόσμος φθείρεται μα εσύ θυμήσου  
Άδης και Διόνυσος είναι το ίδιο». *Είπε, και πήρε το μεγάλο δρόμο που πάει στ' αλλοτινό λιμάνι, χωνεμένο τώρα πέρα στα βούρλα. Το λυκόφως θα 'λεγες για το θάνατο ενός ζώου, τόσο γυμνό.*

*Θυμάμαι ακόμη  
ταξίδευε σ' άκρες ιωνικές, σ' άδεια κοχύλια θεάτρων  
όπου μονάχα η σαύρα σέρνεται στη στεγνή πέτρα,  
κι εγώ τον ρώτησα: «Κάποτε θα ξαναγεμίσουν;»  
Και μ' αποκρίθηκε: «Μπορεί, την ώρα του θανάτου».  
Κι έτρεξε στην ορχήστρα ουρλιάζοντας:  
«Αφήστε με ν' ακούσω τον αδερφό μου!»  
Κι ήταν σκληρή η σιγή τριγύρω μας  
κι αχάραχτη στο γυαλί του γαλάζιου.<sup>455</sup>*

Το ποίημα ανοίγει με τη φωνή ενός αφηγητή που παρουσιάζει το αρχαιολογικό σκηνικό και το πρόσωπο που πρόκειται να μιλήσει σε ευθύ λόγο. Το πρόσωπο αυτό έχει συνδεθεί με τον Ηράκλειτο<sup>456</sup> επειδή αφομοιώνει πολύτροπα το δίδαγμά του: την αρμονία των αντιθέτων και την αιώνια μεταβλητότητα των όντων (το αιώνιο γίνεσθαι).<sup>457</sup> Η δική μας άποψη, ωστόσο, είναι πιο κοντά σε εκείνη του Γιώργου Θέμελη, σύμφωνα με την οποία «το ανώνυμο πρόσωπο φαίνεται να 'ναι ο ίδιος [ο Σεφέρης], μιλώντας στον εαυτό του από μια βαθύτερη συνείδηση»<sup>458</sup> (αφηγητής και «πρωταγωνιστής», επομένως, δεν είναι παρά δύο όψεις του ποιητή Σεφέρη). Η εκδοχή αυτή ενισχύεται από δύο στοιχεία: πρώτον, από το γεγονός ότι στις ημερολογιακές σημειώσεις του Σεφέρη παρακολουθούμε τον ποιητή να κινείται και να δρα με τρόπο ανάλογο του πρωταγωνιστή της «Μνήμης, β'»: να περιδιαβάζει ανάμεσα στα σπασμένα μάρμαρα, να παίρνει τον μεγάλο δρόμο (την Αρκαδιανή οδό) που οδηγεί στο παλιό λιμάνι, να επισκέπτεται ερημωμένα κοχύλια θεάτρων· δεύτερον, και σπουδαιότερο, από το γεγονός ότι στο ποιητικό προσχέδιο της «Μνήμης, β'» ο Σεφέρης οριοθετούσε την ηλικία του άνδρα στα πενήντα χρόνια,

<sup>455</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Μνήμη, β'»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, γ'» (1955): *Ποιήματα*, ό.π., 261-262.

<sup>456</sup> Βλ. Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., 206. Ο κριτικός βέβαια συγχωνεύει τη φωνή του Εφεσίου φιλοσόφου με εκείνη του Σικελιανού, τον οποίο χαρακτηρίζει «τον ουσιαστικότερο εκφραστή του πνεύματος του Ηράκλειτου, ένα είδος σύγχρονου Ηράκλειτου», ό.π., 207.

<sup>457</sup> Βλ. κυρίως τα αποσπάσματα: «8. Το αντίθετο συμφωνεί, κι απ' τα διαφορετικά η κάλλιστη αρμονία», «12. Μπαίνουν στα ίδια ποτάμια: όμως ολόενα διαφορετικά νερά τρέχουν απάνω τους; κι οι ψυχές από τα υγρά εξατμίζονται» και «15. Αν δεν ήταν η πομπή για το Διόνυσο και ο ύμνος τους στα αιδοία, θα ήταν μεγάλη η ξεδιαντροπιά τους: αλλά ο Άδης είναι ο ίδιος με το Διόνυσο που στ' όνομά του μαίνονται και κάνουν τις βακχικές τελετές», Γιώργος Σεφέρης, «Ηράκλειτος. *Περί φύσεως*»: *Μεταγραφές*, ό.π., 55 και 57. Ο Γ. Γιατρομανωλάκης χρονολογεί τη μεταγραφή των αποσπασμάτων του Ηράκλειτου ανάμεσα στο 1953 και το 1956, ό.π., 293.

<sup>458</sup> Γιώργος Θέμελης, *Η νεώτερη ποίησή μας*, ό.π., 17. Την ίδια ερμηνευτική γραμμή ακολουθούν η Carmen Capri - Karka, *War in the Poetry of George Seferis*, ό.π., 175 και ο Christos Papazoglou, *Journal de bord*, III, ό.π., 282.

δηλαδή στην ηλικία του: «Θα 'χε πατήσει τα πενήντα» και σε παραλλαγή: «Δεν ήταν μικρός, θα 'χε πατήσει τα πενήντα».<sup>459</sup> Ο πρωταγωνιστής του ποιήματος, λοιπόν, είναι πιθανότατα μια περσόνα του ποιητή Σεφέρη.

Ο στοχασμός μπροστά στα αρχαία ερείπια που αφυπνίζει την αίσθηση του «πάντα ρεῖ» η σύγκριση του πεπερασμένου της ανθρώπινης ύπαρξης (: η «φωνή» που για λίγο προβαίνει «σαν το δελφίνι» και «πάλι χάνεται»<sup>460</sup>) με την απεραντοσύνη της φύσης (: η θάλασσα, τα «άπειρα φτερά του αγέρα»<sup>461</sup>)· η μνήμη ως μηχανισμός άμυνας του ανθρώπου απέναντι στη φθορά του χρόνου («πως αλλάζει / το πρόσωπο κι ωστόσο μένει το ίδιο / γυναίκας που γυμνώθηκε. Το ξέρει / όποιος αγάπησε»<sup>462</sup>) είναι στοιχεία που μας μεταφέρουν στον χώρο του ρομαντισμού.<sup>463</sup> Στον Σεφέρη, όμως, υπάρχει μια διαφορά ψυχολογίας και συναισθηματικού κλίματος: καμία νοσταλγία για το παρελθόν, κανένα δέος για την αλλαγή των πραγμάτων δε διαποτίζει τα λόγια του πρωταγωνιστή· αντίθετα, σε αυτά διακρίνεται η βαθιά επίγνωση ότι πίσω από την αλλαγή,

---

<sup>459</sup> Βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 30, υποφ. 2.

<sup>460</sup> Θυμίζουμε ότι ο Σεφέρης σε γράμμα του στη Μαρώ (11.4.1938) είχε παρομοιάσει τα ακρωτηριασμένα αγάλματα με τα δελφίνια: «Σήμερα πέρασα γρήγορα από το Μουσείο. Σπασμένα μάρμαρα, σώματα που βγαίνουν από τον καιρό μ' ένα τους μόνο κομμάτι, όπως τα δελφίνια που 'βλεπα χθες στη θάλασσα δείχνουν ένα κομμάτι της ράχης τους κι έπειτα χάνονται», *Αλληλογραφία*, τ. Α', ό.π., 282.

<sup>461</sup> Στο προσχέδιο της «Μνήμης, β'» ο Σεφέρης χαρακτήριζε «άπειρα» τα «φτερά του αγέρα» (βλ. όπως παραπάνω: Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 30, υποφ. 2). Το επίθετο αφαιρέθηκε στην τελική μορφή του ποιήματος.

<sup>462</sup> Πρβλ. τον διάλογο της Βάσως και του Βαρνάβα του *Βαρνάβας Καλοστέφανος* στα Λουτρά της Αφροδίτης στην Κύπρο: «– Είσαι όμορφη, ξένη, είτε ο Βαρνάβας <απροσδόκητα>. Η Βάσω ξαφνίστηκε. Σήκωσε το κεφάλι και τον κοίταξε στα μάτια. – Ήμουν, είτε. – Είσαι όμορφη, είτε ο Βαρνάβας, σα να κοίταζε ένα όραμα που περνούσε και ήθελε να συγκρατήσει», Γιώργος Σεφέρης, *Βαρνάβας Καλοστέφανος. Τα σχεδιάσματα*, ό.π., 98 [ο Σεφέρης δούλεψε το μυθιστόρημα το διάστημα Αύγουστος 1954 - Μάιος 1956].

<sup>463</sup> Βλ. τις σχετικές παρατηρήσεις του Δ. Νικολαρεΐζη: «Η συναισθηση του «πάντα ρεῖ» εισχωρεί απ' όλες τις πλευρές στην [ρομαντική] ψυχή και διατρυπά τις σχέσεις της με τα πρόσωπα και τα πράγματα. Το άτομο δοκιμάζει το ρίγος της μοναξιάς και σκύβει στον εαυτό του... Από άλλη άποψη πάλι, είναι αλήθεια, η ποιητική όραση είδε τον οριζοντά της να πλαταίνει πρόβαλε πρώτη φορά το ύπαιθρο σε μεγάλη έκταση· η άψυχη φύση με τη μεγαλοπρέπεια και την απεραντοσύνη των στοιχείων της· ο ουρανός, η άβυσσος του γαλάζιου [...] η θάλασσα, η ακαταδάμαστη, η απροσμέτρητη. [...] Η θεώρηση των εικόνων, που ανέφερα, στον ρομαντικό εμπνέει το δέος του άπειρου και του άγνωστου. Μέσα στα αιωνόβια, τα συντριπτικά αυτά πλαίσια, αισθάνεται τον εαυτό του σταγόνα, περαστικό κάρφος αχύρου· καταλήγει και πάλι στο συναίσθημα της μοναξιάς του και επιστρέφει στην εσωτερικότητά του. [...] Αντίκρυ στην κυριαρχία του χρόνου που παρασέρνει στο δίχτυ του τα πάντα, αντίκρυ στο χάος και στο μυστήριο που τον περιστοιχίζουν, προτάσσει την άφθαρτη μνήμη του», Δ. Νικολαρεΐζη, «Μνήμη και χρόνος» (1933): «η κριτική – προπάντων η κριτική!». *Δοκίμια κριτικής & Ούγος Φώσκολος και Ανδρέας Κάλβος*, (επιμ.: Χ.Λ. Καραόγλου), Αθήνα, Άγρα, 2011, 79-80. Τα λόγια αυτά γράφονται στο πλαίσιο του σχολιασμού του ποιήματος του Ουγκό «Tristesse d'Olympio». Εκεί ο ήρωας επιστρέφει στον τόπο της πρότερης ευτυχίας του για να διαπιστώσει ότι όλα έχουν αλλάξει· το άλλοτε ευδαιμονικό τοπίο που στέγαζε τις αναμνήσεις του βρίσκεται τώρα παραδομένο στη φθορά και την εγκατάλειψη· η αίσθηση της αποξένωσης που κατακλύζει την ψυχή του συνοδεύεται από πικρούς στοχασμούς για το πέρασμα του χρόνου και το ευμετάβλητο των πραγμάτων. Σε μεταγενέστερες του ποιήματος «Μνήμη, β'» ημερολογιακές σημειώσεις του ο Σεφέρης επαναλαμβάνει ότι δεν είναι «Olympio» («δεν είμαι διόλου Olympio», *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 26, εγγραφή: 6.10.1956), έχει όμως νόημα να προσεχθεί ότι χρονολογεί την αποτίναξη της νοσταλγίας του για τα περασμένα μετά από το τραυματικό ταξίδι του στη Μικρασία: «Μνήμες των περασμένων όχι με συγκίνηση· το 'χω σημειώσει και άλλοτε δεν είμαι «Tristesse d'Olympio» – με γιάτρευσε, φαντάζομαι, εκείνο το ταξίδι μου στη Σμύρνη και στη Σκάλα – εκείνη η κατάβαση στον Άδη», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 118 (εγγραφή: 30.4.1961).

πίσω από τις αντιθέσεις, υπάρχει ενότητα, ότι υπάρχει ο κοινός Λόγος (το «ποίημα»<sup>464</sup>): «Άδης και Διόνυσος είναι το ίδιο».

Όπως επισημαίνει ο Χρήστος Παπάζογλου, η ταύτιση Άδη-Διονύσου «στα συμφραζόμενα του σεφερικού ποιήματος, όπως εξ άλλου ήδη στην αρχαιότητα, [...] θεωρείται γενικώς πως αναφέρεται σε κάποια μυστική λατρεία, βασισμένη στον ευρύτερα διαδεδομένο μύθο ενός θεού που πεθαίνει και ανασταίνεται».<sup>465</sup> Ο Σεφέρης είχε ξεχωρίσει την ποιητική εκμετάλλευση του συγκεκριμένου μύθου στον Σικελιανό,<sup>466</sup> είναι, λοιπόν, βάσιμη η υπόθεση του Σαββίδη ότι ο στίχος «Άδης και Διόνυσος είναι το ίδιο» αποτελεί αναφορά και στον Σικελιανό, εκτός από τον Ηράκλειτο.<sup>467</sup> Αυτό πιστοποιείται, εξάλλου, και από τα λόγια του Σεφέρη στην ραδιοφωνική ομιλία του στον σταθμό του Λονδίνου λίγο μετά τον θάνατο του Σικελιανού: «προσπαθώ να κοιτάξω το θρησκευτικό αίσθημα του Σικελιανού να ξεκινά από τη λευκαδίτικη πατρογονική του χριστιανοσύνη, να προχωρεί και να θρέφεται με όλες τις ανάσες της ελληνικής γης, ν' απλώνεται και ν' αφομοιώνει μύθους που τους πιστεύαμε τελειωτικά πεθαμένους, να κινείται ανάμεσα στον Διόνυσο και τον Άδη, που είναι το ίδιο, καθώς το θέλει ο Ηράκλειτος, και να ποθεί ολοένα μιαν ανάσταση, ένα ξαναγέννημα: την «Άνω Ελλάδα»».<sup>468</sup>

Ο πόθος μιας ανάστασης, μιας επανόδου «εκείνων που έφυγαν» στη ζωή, εκφράζεται και στο σεφερικό ποίημα, στο δεύτερο μέρος του, που θεματικά (αλλαγή αρχαιολογικού σκηνικού) και μορφικά (μετάθεση του β' ημιστιχίου στην επόμενη τυπογραφική αράδα) οριοθετείται από τον στίχο 23 και εξής («Θυμάμαι ακόμη»). Ο αφηγητής διασταυρώνει πάλι την εμπειρία του με εκείνη του πρωταγωνιστή, με τη διαφορά ότι εδώ εξελίσσεται ένας διάλογος ανάμεσά τους. Στην οργάνωση της σκηνής θα μπορούσε να διακρίνει κανείς τη μέθοδο του αναδιπλασιασμού της προσωπικότητας, γνωστή στον Σεφέρη από το έργο του Έλιοτ (*Τέσσερα Κουαρτέτα*)<sup>469</sup> και

<sup>464</sup> Είναι σωστή η επισήμανση του Νάσου Βαγενά ότι το «ποίημα» είναι εδώ «ο Λόγος του Ηράκλειτου, που είναι κοινός σε όλα τα στοιχεία, αυτό που δίνει την ενότητα στα πράγματα και που το πρόσωπό του είναι ο θεός», *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., 211. Για την έννοια του Λόγου στον Ηράκλειτο, βλ. αναλυτικότερα: W. K. C. Guthrie, «Ηράκλειτος»: Ηράκλειτος, *Άπαντα*, (πρόλ. - μτφρ.: Τάσος Φάλκος-Αρβανιτάκης, εισ.: W. K. C. Guthrie, επίμ.: Θεόδωρος Μ. Χρηστίδης), Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2010, 44-64· Ιωάννης Ν. Θεοδωρακόπουλος, *Εισαγωγή στη φιλοσοφία*, τ. Α': *Οι βασικές έννοιες της φιλοσοφίας – Η φαινομενολογία του πνεύματος – Η φιλοσοφία της φύσεως*, Αθήνα, Εστία, 2006 [2η 1η: 1974], 74-80.

<sup>465</sup> Χρήστος Παπάζογλου, «Μικροσεφερικά», ό.π., 35.

<sup>466</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, «Δύο πτυχές της πνευματικής επικοινωνίας Γαλλίας και Ελλάδας» (1944), (μτφρ.: Νάσος Δετζώρτζης): *Δοκιμές*, τ. Γ', ό.π., 338.

<sup>467</sup> Βλ. Γ. Π. Σαββίδη, «Μια περιδιάβαση», ό.π., 387. Βλ. ακόμα: Νάσος Βαγενάς, ό.π., 206-207.

<sup>468</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Άγγελος Σικελιανός» (1951): *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 96.

<sup>469</sup> Τη συνάφεια του «Μνήμη, β'» με το επεισόδιο του «Little Gidding, II» των *Κουαρτέτων*, όπου ο αφηγητής συνομιλεί με το φάντασμα του νεκρού δασκάλου του, επισήμανε ο Γιώργος Θέμελης, *Η νεώτερη ποίησή μας*, ό.π., 17. Το επεισόδιο των *Κουαρτέτων* εξελίσσεται βέβαια σε διαφορετικό χώρο και χρόνο: την ώρα της χαραυγής στους δρόμους του Λονδίνου, μετά από μια σφοδρή αεροπορική επίθεση. Οι καταβολές του είναι δαντικές, με το ερειπωμένο σκηνικό του Λονδίνου να παραπέμπει στη *Κόλαση* της *Θείας Κωμωδίας* και τον διάλογο αφηγητή-δασκάλου να αντλεί την έμπνευσή του από τη συνομιλία του Δάντη με τον καταδικασμένο για ερωτική διαφθορά δάσκαλό του, Μπρουνέτο Λατίνι (15ο κάντο). Αν και το φάντασμα του δασκάλου στα *Κουαρτέτα* έχει συνδεθεί με διάφορες – πραγματικές και πλασματικές – μορφές (τον Μπρουνέτο Λατίνι, τον Δάντη, τον Γέιτς, τον Σουίφτ,



του Λαφόργκ (κυρίως από τα *Complaintes*), με τη στιχομυθία των δύο ανδρών να δίνει την εντύπωση ότι αποτελεί την άλλη όψη ενός διαλόγου εις εαυτόν, τη δραματοποιημένη δηλαδή απόδοση ενός εσωτερικού μονολόγου του Σεφέρη. Η (νοερή αυτή) συζήτηση λαμβάνει χώρα σε κάποιο από τα «άδεια κοχύλια θεάτρων» της Ιωνίας, άδεια γιατί είναι στερημένα από ζωή, γιατί τους λείπει το ζωντανό αίμα:

Η απόγνωση των ερειπίων της Μικρασίας είναι απερίγραπτη. Τα πάντα συντείνουν για να την κάνουν πιο στυγνή. Οι νεκροί, για να μιλήσουν, έχουν ανάγκη από ζωντανό αίμα· είναι αυτό που λείπει εδώ. Κάποτε περνά ένας ξένος, κάνει την προσφορά της ζωής, και φανερώνεται ο ίσκιος του Τειρεσία ή της Αντίκλειας· έπειτα όλα χάνονται στην απέραντη νέκρα.<sup>470</sup>

Στην ερώτηση του αφηγητή: «Κάποτε θα ξαναγεμίσουν;», δηλαδή: «θα ξανάρθει ζωή σε αυτό το θέατρο;» ή «πότε θα ξαναδεί αυτό το θέατρο το φως;», η απάντηση του πρωταγωνιστή είναι: «Μπορεί, την ώρα του θανάτου». Την ώρα του θανάτου, λοιπόν· τότε θα παιχτεί η τελική σκηνή του δράματος. Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι λίγο πριν το τέλος της τραγωδίας συμβαίνει το μεγάλο φονικό,<sup>471</sup> αμέσως μετά όμως έρχεται η κάθαρση. Στο ενδεχόμενο της κάθαρσης, ωστόσο, ο πρωταγωνιστής αντιδρά, είναι σα να θέλει να φωνάξει, όπως ο Σεφέρης, πως «είναι ένα υπέρογκο ψέμα»,<sup>472</sup> πως το φονικό δεν τελειώνει έτσι εύκολα. Απόδειξη: ότι και τότε (στον Πρώτο και στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, στον Εμφύλιο) και τώρα (με τον χαμό του αδερφού, ενός ακόμα «συντρόφου») εξακολουθούμε να θρηνούμε θύματα, τα θύματα αυτής της αδηφάγας μηχανής της καταστροφής.<sup>473</sup> Η ανθρωπότητα είναι ακόμα στιγματισμένη από το αίμα της θυσίας και είναι πλάνη να πιστέψει κανείς ότι η θυσία έλαβε τέλος: «Γιατί το ξέρεις πως ο κύκλος δεν έκλεισε· πως οι Ερινύες που εξαπολύθηκαν σε τούτον εδώ τον περιορισμένο

---

τον Μαλλαρμέ, τον Μίλτον, τον Πάουντ, τον Βιργίλιο αλλά και το φάντασμα του πατέρα του Άμλετ, βλ. Hugh Kenner, *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, Λονδίνο, Methuen & Co, 1965, 274, Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, Λονδίνο και Βοστώνη, Faber and Faber, 1968, 179-181 και της ίδιας, *The Composition of Four Quartets*, Λονδίνο και Βοστώνη, Faber and Faber, 1978, 64-69), εξακολουθεί να παραμένει ο «άλλος εαυτός» του αφηγητή: «Έτσι υποδύθηκα έναν διπλό ρόλο, και φώναξα / κι άκουσα τη φωνή ενός άλλου: «Τι! εσύ εδώ;» / αν και δεν ήμασταν. Ήμουν ακόμη ο ίδιος, / γνωρίζοντας πως είμαι εγώ όντας ωστόσο κάποιος άλλος – / κι εκείνος μια μορφή που ακόμη σχηματιζόταν» (στ. 97-101), Τ. Σ. Έλιοτ, *Τέσσερα Κουαρτέτα*, ό.π., 119.

<sup>470</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 221 (εγγραφή: 22.10.1950).

<sup>471</sup> Βλ. λ.χ. τις τραγωδίες *Αγαμέμνων* και *Χοηφόροι* του Αισχύλου.

<sup>472</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 225 (εγγραφή: 23.10.1950).

<sup>473</sup> Ας σημειωθεί ότι ο Άγγελος Σεφεριάδης είχε «στιγματιστεί» από τον κρατικό μηχανισμό ως κομμουνιστής, αν και ο ίδιος το διέψευθε. Σε μια από τις επιστολές του στον Σεφέρη (Νέα Υόρκη, 16.1.1948) έγραφε: «Πήγα στην Ουάσιγκτον... αποτέλεσμα: μηδέν. Δεν έχω καμιά αμφιβολία ότι το ανύπαρκτο Ελληνικό Γραφείο Πληροφοριών, που δεν υφίσταται παρά για να δίνει ανυπόστατες πληροφορίες, θα είπε πάλι ότι είμαι “κομμουνιστής”. Διαδίδουν το πράγμα με τόσο σύστημα και πείσμα, που κοντεύουν να πείσουν και τους ίδιους τους κομμουνιστές», *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 229 (εγγραφή: 21.11.1950). Το σχόλιο του Σεφέρη: «Ο δυστυχιμένος ο τόπος μας», ό.π., 229 [στις *Μέρες Ε'* δεν αναγράφονται τα στοιχεία της επιστολής (τόπος-χρόνος σύνταξης)· η ταυτοποίηση έγινε από την παραβολή με το χειρόγραφο της, βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 51, υποφ. 2].

και απόμακρο τόπο για τους μεγάλους και τους μικρούς της γης, δεν κοιμούνται, και δε θα τις δεις, μήτε συ μήτε τα παιδιά σου, «γᾶς ὑπὸ κεῦθος»». <sup>474</sup> Στο τέλος της *Ορέστειας* οι Ερινύες γίνονταν Ευμενίδες, έπαυαν να κατατρύχουν τους ανθρώπους και κατευθύνονταν στα έγκατα της γης – ο Σεφέρης δεν ελπίζει σε μια τέτοια τύχη.

Η κάθαρση θα αργούσε να πραγματοποιηθεί· η ζωή θα αργούσε να επιστρέψει στα αρχαία θέατρα. Και ο πρωταγωνιστής, που αδημονεί να δει τον αδερφό του να επανέρχεται στη ζωή, που θέλει με έναν τρόπο να επικοινωνήσει μαζί του, τρέχει προς τη θυμέλη της ορχήστρας, <sup>475</sup> προς τον χώρο δηλαδή που γίνονταν οι θυσίες («οι νεκροί, για να μιλήσουν, έχουν ανάγκη από ζωντανό αίμα»), φωνάζοντας: «Αφήστε με ν' ακούσω τον αδερφό μου!». <sup>476</sup> Εν αντιθέσει όμως με το λ της *Οδύσσειας*, τη *Νέκυια*, που οι ψυχές ανέβαιναν από τον Άδη, έπιναν το αίμα των

<sup>474</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 225 (εγγραφή: 23.10.1950).

<sup>475</sup> Τη σύνδεση με τη θυμέλη έκανε ο Χ. Παπάζογλου (ό.π., 36): «Έχοντας τώρα κατά νουν αφ' ενός ότι στο «Μνήμη, Β'», κατά τη διδασκαλία Ηρακλείτου - Σικελιανού - Σεφέρη, Άδης και Διόνυσος είναι το ίδιο και αφ' ετέρου ότι στο κέντρο της ορχήστρας των αρχαίων θεάτρων (στ. 23-25) βρίσκεται, ως γνωστόν, η θυμέλη, ο βωμός του Διονύσου, εύκολα συμπεραίνουμε ότι «τρέχω στην ορχήστρα» (στ. 27) σημαίνει «κατεβαίνω στον Άδη». Σημασία που έρχεται να επιβεβαιωθεί με την κραυγή του επόμενου στίχου (28): «Αφήστε με ν' ακούσω τον αδερφό μου». Μια άλλη μορφή της σεφερικής νέκυιας». Ο υπαινιγμός στη θυμέλη φέρνει, βέβαια, στον νου τον Σικελιανό και το ομώνυμο τρίτομο corpus των τραγωδιών του που – διόλου τυχαία για το ποίημα που μας απασχολεί – κυκλοφόρησε από το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών το διάστημα 1950-1954. Ο Σικελιανός πέθανε στις 19 Ιουνίου 1951. Μερικούς μήνες πριν, ο Σεφέρης σημείωνε στο ημερολόγιό του ότι όταν ο Λευκαδίτης ποιητής θα έφευγε από τη ζωή θα άφηνε πίσω του μια «ωμή ερημιά» – μια «σκληρή σιγή», θα λέγαμε απηχώντας τη «Μνήμη, β'» («Φαγητό στο Μεγάλο Πεύκο. Την τελευταία φορά, πριν από την Αγκυρα, ήμουν εδώ με τον Σικελιανό. Όταν μας αφήσει, θα είναι κάμποση ερημιά γύρω μας. Ωμή ερημιά», *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 236, εγγραφή: [14].2.1951).

<sup>476</sup> Το μοτίβο του νεκρού αδερφού δοσμένο με την ίδια κραυγή: «Αφήστε με ν' ακούσω τον αδερφό μου» ή με την παραλλαγή της: «Θέλω ν' ακούσω τον αδερφό μου», επανέρχεται στο *Βαρνάβας Καλοστέφανος*, βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Βαρνάβας Καλοστέφανος. Τα σχέδιάματα*, ό.π., 138, [142], 144-145, 168-169, [185-186], [207]. Στο μεταξύ ο Σεφέρης απέκτησε κι άλλες εμπειρίες από «άδεια κοχύλια θεάτρων», της Μέσης Ανατολής αυτή τη φορά, που θέλησε να μεταφέρει στο μυθιστόρημά του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η εμπειρία από την επίσκεψή του στο θέατρο της Φιλαδέλφειας επί του Χρυσορρόη, στο σημερινό Αμμάν («Το Αμμάν – ένα χωριό με σύγχρονα φτιασιδία μέσα σ' ένα λάκκο – δε θα 'θελα να πω αποκρουστικό· εκείνο που σώζει την υπόθεση, το μεγάλο κοχύλι του αρχαίου θεάτρου αντίκρυ στο ξενοδοχείο όπου κατεβήκαμε [...]», *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 90, εγγραφή: 6.10.1953)· η εμπειρία αυτή περνά στον *Βαρνάβα* (ό.π., 83, 143-144), το σημαντικό όμως είναι ότι συνδέεται με τον μύθο του Άδωνη, του νεκρού θεού που ανασταίνεται (ό.π., 172· πρβλ. τις σημειώσεις της Ν. Δεληγιαννάκη, ό.π., 332, 336-338). Άλλο ένα θέατρο που μνημονεύει ο Σεφέρης στον *Βαρνάβα* είναι το μικρό θέατρο της Βύβλου που επίσης συνδέει με τον Άδωνη (ό.π., 83). Η σύνδεση πρέπει να οφείλεται στην πληροφορία που του έδωσε ένας χωρικός όταν επισκέφτηκε τη σπηλιά του Άδωνη στον Λίβανο ότι ο «βασιλιάς Άδωνης» έμενε εκεί το καλοκαίρι και τον χειμώνα κατέβαινε στη Βύβλο (*Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 87-88, εγγραφή: 25.9.1953). Κατά τη Ν. Δεληγιαννάκη, πάντως, στα λεγόμενα του Σεφέρη μπορεί να ανιχνευθεί η επίδραση του James G. Frazer που στο *The Golden Bough* σχολιάζει τον ετήσιο θρήνο για τον Άδωνη στη Βύβλο και την πίστη στην ανάσταση και ανάληψή του στον ουρανό την επόμενη μέρα· πρόκειται για μια γιορτή που γινόταν πιθανότατα την άνοιξη, όταν ο ποταμός Άδωνης βαφόταν με το κοκκινόχρωμα που κατέβαζε η βροχή από τα βουνά – το αίμα του νεκρού θεού – και στα χωράφια φύτρωναν οι κόκκινες ανεμώνες (ό.π., 255-256). Αυτό πιστοποιείται από την αναφορά του Σεφέρη στον Frazer και στις ανεμώνες του Άδωνη στις *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 198 (εγγραφή: 4.3.1956). Βλ. ακόμα την ανάμνηση του Steven Runciman από την επίσκεψή του με τον Σεφέρη στην κοιλάδα του ποταμού Άδωνη τον Μάρτιο του 1953: S. Runciman, «Some personal memories», *Labrys* 8, ό.π., 47-48, καθώς και τους στίχους από το «άγνωστο ατελές κυπριακό ποίημα» του Σεφέρη (γραμμένο πιθανότατα το πρώτο εξάμηνο του 1954) που έφερε στο φως ο Φώτης Δημητρακόπουλος: «[...] κόκκινες ανεμώνες από περασμένες άνοιξεις / το αίμα του νεκρού θεού, το αίμα του νεκρού θεού / χωρίς ανάσταση μες στη λαχτάρα της καρδιάς μας / κι' εδώ σε τούτο το νησί τα λαγήνια της γης», Φ. Δημητρακόπουλος, «Ένα άγνωστο ατελές κυπριακό ποίημα του Σεφέρη» (1996): *Σεφέρης, Κύπρος, επιστολογραφικά και άλλα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000, 209.

θυσιασμένων ζώων και άρχιζαν να μιλούν, οι νεκροί του σφαιρικού ποιήματος σιωπούν: «Κι ήταν σκληρή η σιγή τριγύρω μας / κι αγάραχτη στο γυαλί του γαλάζιου».

Κλείνοντας τον κύκλο της «Μνήμης, β΄» και της επαφής του Σεφέρη με τα μικρασιατικά ερείπια, και πριν περάσουμε στα υπόλοιπα ποιήματα του *Κύπρον οἶ μ' εθέσπισεν* που απηχούν την καθαυτό εμπειρία της Κύπρου, θα δώσουμε το στίγμα της ζωής του ποιητή στο διάστημα 1951-1952. Ήδη από τον Δεκέμβρη του 1950 ο Σεφέρης φεύγει από την Άγκυρα με άδεια για την Αθήνα για να δρομολογήσει υποθέσεις που αφορούσαν το μέλλον του στην Πρεσβεία. Στην Ελλάδα θα μείνει ως τις 12 Μαρτίου οπότε και θα ταξιδέψει στην Άγκυρα για να παραδώσει υπηρεσία. Όσο πρόλαβε να χαρεί τα πάτρια εδάφη, πάντως, έκανε σύντομες αποδράσεις εντός και εκτός της Αττικής τις οποίες συνήθιζε να συνδυάζει με επισκέψεις στα αρχαία. Έτσι, τον Γενάρη του 1951 κατέγραψε στο ημερολόγιό του μια κυριακάτικη επίσκεψη στο Αμφιαράειο του Ωρωπού, όπου ανέκτησε τη συνήθειά του να συλλαβίζει αρχαίες επιγραφές: «Ο ΔΗΜΟΣ ΩΡΩΠΙΩΝ / ΤΙΜΑΡΧΟΝ ΘΕΟΔΩΡΟΥ / ΑΡΕΤΗΣ ΕΝΕΚΕΝ», αντιγράφει, σχολιάζοντας: «Δεν τον ξέρω αυτόν τον Τίμαρχο, ούτε την αρετή του. Αδιάφορο, ένιωθαν την ανάγκη να τη μνημονέψουν».<sup>477</sup> Τον Φεβρουάριο σε ταξίδι του στη γειτονική Πελοπόννησο περιηγήθηκε στα λιγιστά ερείπια των Λακεδαιμονίων (συνέπεια της επιμονής τους να μην ανεγείρουν σπουδαία κτίρια όπως οι Αθηναίοι) απολαμβάνοντας ωστόσο το τριγυρινό τοπίο και την επιβλητική θέα του Ταΰγετου: «Το πρωί στα λίγα αρχαία ερείπια που απομένουν. Το τοπίο των Λακεδαιμονίων είναι καθαρά ειδυλλιακό· ίσως μ' αυτό τον τρόπο θέλησε η μοίρα να τιμωρήσει το πείσμα τους. Ωστόσο, η αποστομωτική αρχοντιά του Ταΰγετου».<sup>478</sup> Τον Μάρτιο, τέλος, όσο βρισκόταν εν πλω για την Άγκυρα δεν παρέλειψε να θαυμάσει από μακριά τον ναό του Ποσειδώνα στο Σούνιο που τα χρώματά του έδεναν τόσο αρμονικά με το τοπίο, σα να αποτελούσαν τη φυσική του προέκταση (η ίδια ιδέα θα επανέλθει, όπως θα δούμε, στο «‘Επί ασπαλάθων...’»): «Κατά τις 18.00 ήμασταν έξω από το Σούνιο· ένα τέτοιο φως: ο βράχος με το ναό κιτρινωπός, πίσω του ένα κομμάτι πλαγιά μαβί, πιο πέρα δεξιά ροδαλοί τόνοι της πέτρας σβήνοντας στο σκούρο πέλαγο».<sup>479</sup> Αυτές τις εικόνες της Ελλάδας παίρνει μαζί του στο Λονδίνο, όταν τον Απρίλη του 1951 τοποθετείται Σύμβουλος της εκεί Πρεσβείας.<sup>480</sup>

Η μετάθεση στο Λονδίνο ήταν στην πραγματικότητα μια περιπέτεια για τον Σεφέρη και τη Μαρώ· δεν ήταν μόνο η αναστάτωση της μετακόμισης αλλά και τα έξοδα που τους κόστισε το

<sup>477</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε΄, ό.π., 233-234 (εγγραφή: 24.1.1951).

<sup>478</sup> Ό.π., 236 (εγγραφή: [13].2.1951).

<sup>479</sup> Ό.π., 238 (εγγραφή: 12.3.1951).

<sup>480</sup> Ας σημειωθεί ότι τον ίδιο Απρίλη, πριν τη μετάβασή του στο Λονδίνο, ο Σεφέρης ταξίδεψε στην Ιταλία και στη Γαλλία. Στην Ιταλία, μάλιστα, φρόντισε να επισκεφτεί το Μουσείο της Νάπολης για να θαυμάσει «τα φρέσκα της Πομπηϊας», *Μέρες*, τ. Ε΄, ό.π., 240 (εγγραφή: 16.4.1951). Για την παλαιότερη επίσκεψή του στην Πομπηία, βλ. *Μέρες*, τ. Δ΄, ό.π., 358.

στήσιμο της ζωής τους εκεί, έξοδα που δεν αποσβέστηκαν με τον χρόνο,<sup>481</sup> αφού τον Νοέμβριο του 1952 ο Σεφέρης ανέλαβε καθήκοντα Πρέσβη στη Βηρυτό: μαζί με τον προβιβασμό του ήρθε μια νέα μετακίνηση. Το θετικό πάντως από τη βραχύβια παραμονή του στο Λονδίνο ήταν η γνωριμία του με τον Έλιοτ. Οι δύο άντρες συναντήθηκαν πρώτη φορά στο σπίτι του Stephen Spender στα τέλη Μαΐου του 1951<sup>482</sup> και έκτοτε είχαν την ευκαιρία να ιδωθούν κι άλλες φορές και να συνομιλήσουν για θέματα ποιητικής και όχι μόνο.<sup>483</sup> Είναι δε χαρακτηριστικό ότι πριν φύγει από το Λονδίνο ο Σεφέρης πέρασε από το γραφείο του στους Faber & Faber στη Russell Square για να τον αποχαιρετήσει τον προσκάλεσε μάλιστα να επισκεφτεί την Ελλάδα, τη χώρα όπου κανείς «πηγαίνει ν' αντιμετωπίσει τον εαυτό του».<sup>484</sup> Ο Έλιοτ του απάντησε ότι θα ήθελε να δει από κοντά τους Δελφούς και τη Δήλο: «Πώς είναι το φθινόπωρο εκεί;», ρωτούσε.<sup>485</sup>

Ίσως τη φωνή του να είχε στον νου του ο Σεφέρης όταν επιστρέφοντας στην Ελλάδα και πριν αναχωρήσει για το Λίβανο φρόντισε να ξεκλέψει ένα Σαββατοκύριακο για να ταξιδέψει με τη Μαρώ στους Δελφούς (6-7.12.1952). Ό,τι κράτησε από κει ήταν ο νυχτερινός περίπατός τους στην Κασταλία, μια αρκετά έντονη εμπειρία («Τέλειο σκοτάδι / Παράξενα βαθύ / Δέος / Ανατριχίλα δέους / Άγνωστή μου, πρωτοφανής εμπειρία / Καταπληκτικό / Τα φυλλοκάρδια του κόσμου / Μην το ξεχνάς / Τα χείλια του άλλου κόσμου»<sup>486</sup>) που τον έκανε να σκεφτεί ότι ο Σικελιανός κάτι πρέπει να είχε δει στο τοπίο αυτό, κάτι να είχε νιώσει στην επαφή του με τα χώματα των Δελφών, ώστε, εκμεταλλευόμενος την ιστορία του χώρου και τα καλοδιατηρημένα μνημεία του, να αποφασίσει να οργανώσει τις Δελφικές Εορτές:

Βροχή. Στο Μουσείο κι ως πάνω στο Στάδιο. Στο σπίτι του Σικελιανού. Τάφος της Εύας.

Όμως, ύστερ' από τη χτεσινή νύχτα, ολοένα με κεντά η έκπληξη: πώς ο Σικελιανός μπόρεσε ν' αποφασίσει τις Δελφικές εορτές. Τι ένιωσε τέλος πάντων εδώ-πέρα.<sup>487</sup>

---

<sup>481</sup> Βλ. την επιστολή του Σεφέρη στον Κατσίμπαλη με ημερομηνία 16.5.1952: «Αγαπητέ μου Γιώργο», τ. Β', ό.π., 292-294.

<sup>482</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 22 (εγγραφή: 28.5.1951)· πρβλ. Γιώργος Σεφέρης, «Θ.Σ.Ε. Σελίδες από ένα ημερολόγιο» (1965): *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 191.

<sup>483</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 30-33, 41-43 (εγγραφές: 15.10.1951 και 7.2.1952)· πρβλ. *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 191-195.

<sup>484</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 53 (εγγραφή: 11.10.1952, αν και η συνάντηση Σεφέρη-Έλιοτ έγινε στις 7.10.1952)· πρβλ. *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 201.

<sup>485</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 54· πρβλ. *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 201.

<sup>486</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 63 (εγγραφή: [6].12.1952).

<sup>487</sup> Ό.π., 63 (εγγραφή: 7.12.1952).

Το ερώτημα μένει αναπάντητο. Οι υποχρεώσεις του Σεφέρη δεν του επιτρέπουν να μείνει περισσότερο στους Δελφούς για να αφουγκραστεί καλύτερα «το ρυθμό» του τοπίου.<sup>488</sup> Λίγες εβδομάδες αργότερα, ανήμερα των Χριστουγέννων, ταξιδεύει με το «Αιολία» για να παραλάβει το νέο του πόστο· το πλοίο κάνει μια στάση στην Αλεξάνδρεια και από εκεί κατευθύνεται στη Βηρυτό. Την πρωτοχρονιά του 1953 ο Σεφέρης σημειώνει στο ημερολόγιό του: «Φτάσαμε την περασμένη Κυριακή 28, το πρωί. Ο Θεός βοηθός».<sup>489</sup>

γ) 1953-1956: Από τη Βηρυτό στην «Κύπρο τη θαλασσοφίλητη»: ο Σεφέρης μπροστά στο θαύμα.

Αναλαμβάνοντας το πόστο της Βηρυτού (Λίβανος) ο Σεφέρης όφειλε να ταξιδεύει τακτικά στη Δαμασκό (Συρία), τη Βαγδάτη (Ιράκ) και το Αμμάν (Ιορδανία), αφού ήταν διαπιστευμένος πρέσβης και σ' αυτές τις περιοχές, ενώ διατηρούσε συχνή επικοινωνία και με το Πατριαρχείο Ιεροσολύμων.<sup>490</sup> Οι μετακινήσεις αυτές του έδωσαν την ευκαιρία να περιηγηθεί στα κυριότερα μνημεία της Μέσης Ανατολής, αραβικά και ελληνορωμαϊκά, σε αντίθεση όμως με τις εκτενείς σημειώσεις που κράτησε στο ημερολόγιό του για τα ερείπια της Μικράς Ασίας (εδώ βάρυνε βέβαια το βιωματικό στοιχείο), τα σχόλιά του για τις αρχαιότητες της Μέσης Ανατολής ήταν λακωνικά – κάποτε απλώς και μόνο κατονόμαζε τα μνημεία που είδε ή παρέθετε πληροφορίες από ιστορικές πηγές· θα πρέπει να συνδέσει κανείς τις ημερολογιακές εγγραφές του με άλλες εξωλογοτεχνικές μαρτυρίες του, όπως αυτές της αλληλογραφίας του με τον Γ. Π. Σαββίδη, για να αποκτήσει μια πληρέστερη εικόνα για την εντύπωση που του άφησαν.

Οι σχετικές με τα μνημεία της Μέσης Ανατολής εγγραφές συγκεντρώνονται κυρίως γύρω από δύο χρονολογίες: το 1953 και το 1954 (πριν και μετά το πρώτο ταξίδι του Σεφέρη στην Κύπρο που διήρκεσε από τις 6 Νοεμβρίου ως τις 9 Δεκεμβρίου 1953). Την άνοιξη του 1953 και συγκεκριμένα τους μήνες Απρίλιο και Μάιο καταγράφονται επισκέψεις του ποιητή στην Παλμύρα, την Κτησιφώνα (έναντι της Σελεύκειας επί του Τίγρη που τότε πρωτογνώρισε), την αρχαία Βαβυλώνα και το μουσείο της Βαγδάτης<sup>491</sup> και τον Οκτώβριο του ίδιου χρόνου στο

<sup>488</sup> Βλ. όσα σημείωνε σε παλαιότερη επίσκεψή του στους Δελφούς: «Δελφοί, ο άγιος τόπος· ο ρυθμός του κόσμου, η ζωή της φύσης που σου επιβάλλεται σ' αυτό το σημείο της γης, έτσι όπως ο άναστρος ουρανός», *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 16 (εγγραφή: 27.4.1935).

<sup>489</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 67.

<sup>490</sup> Βλ. σχετικά: *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 251.

<sup>491</sup> Για την Παλμύρα, βλ. την εγγραφή 13.4.1953: *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 68 (το βλέμμα του Σεφέρη συγκρατεί κάποια ανάγλυφα κοσμήματα, ορισμένες ταφικές παραστάσεις και δυο ανάγλυφα με γοργόνα και με καβαλάρη που είδε σε φωτογραφία του αρχαιολόγου φίλου του Henri Seyrig, διευθυντή του νεοσύστατου Αρχαιολογικού Ινστιτούτου της Βηρυτού), πρβλ. *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 239 και Σεφέρης και Μαρά, *Αλληλογραφία*, τ. Β', ό.π., 508 (φωτογραφία του Σεφέρη με τον Seyrig στην Παλμύρα το 1953)· για την επίσκεψή του στην Κτησιφώνα πληροφορούμαστε από

αρχαίο θέατρο της Φιλαδέλφειας.<sup>492</sup> Παράλληλα, από το φωτογραφικό αρχείο του είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ότι την επίσκεψη στο θέατρο της Φιλαδέλφειας (6.10.1953) ακολούθησε εκείνη στο νότιο θέατρο και στο ναό της Αρτέμιδος στα Γέρασα της Ιορδανίας (13.10.1953).<sup>493</sup> Γίνεται λοιπόν φανερό ότι και σ' αυτά τα μέρη το ενδιαφέρον του κινήθηκε γύρω από τα αρχαία θέατρα. Μάλιστα είναι χαρακτηριστικό ότι κατά την επίσκεψή του στη Βαβυλώνα και ενώ έπιασε να διαβάζει την *Ιστορία της Βαβυλώνας* του Leonard W. King, το πρώτο απόσπασμα που ξεχώρισε και αντέγραψε στο ημερολόγιό του αφορούσε το ελληνικό θέατρο που ανήγειρε η μεγάλη ελληνική αποικία της Βαβυλώνας κατά τους ελληνοιστικούς χρόνους, παραθέτοντας ακόμα και την υποσημείωση που αναφερόταν στις κατασκευαστικές του λεπτομέρειες.<sup>494</sup> Και βέβαια όταν επισκέφτηκε το θέατρο της Φιλαδέλφειας ένιωσε πως βρέθηκε σε χώρο οικείο, το «κοχύλι» αυτό ήταν για κείνον μια νησίδα φωτός μέσα στο γενικό χάος που επικρατούσε στο συγκαιρινό του Αμμάν: «Το Αμμάν – ένα χωριό με σύγχρονα φτιασίδια μέσα σ' ένα λάκκο – δε θα 'θελα να πω αποκρουστικό· εκείνο που σώζει την υπόθεση, το μεγάλο κοχύλι του αρχαίου θεάτρου αντίκρυ στο ξενοδοχείο όπου κατεβήκαμε – όταν το πλησιάσεις είναι απόπατος – λερώνουν παντού».<sup>495</sup> Επειδή όμως ο Σεφέρης έβλεπε πάντα τα αρχαία σε σχέση με το τοπίο τους και το τοπίο της Ιορδανίας ήταν ένα τοπίο σύγχυσης και απελπισίας, δεν μπορούσε να μην επιδράσει πάνω τους, κάνοντάς τα να φαίνονται κάπου-κάπου εξίσου «μπερδεμένα» και «απελπιστικά»:

Αυτές οι αραβικές πόλεις. Μισο μόνιμες, μισο νομάδες· σπίτια μισο χτίσματα, μισο κατασκηνώσεις. Η φρίκη της λίμας του πολιτισμού που γυρίζει και νιώθεις τα ρινίσματα. Αυτή την άθλια σκόνη: κοκακολισμός – πεψικολισμός. Αυτοκίνητα που μεταχειρίζονται σαν μεθυσμένους γαϊδάρους, και τα αρχαία, τα απελπιστικά αρχαία, μπερδεμένα μέσα σ' αυτή την απάνθρωπη σύγχυση – μπορεί κάποτε να είναι ένας άθλιος εφιάλτης.<sup>496</sup>

---

το πρόγραμμα που κατήρτισε πριν ταξιδέψει στη Βαγδάτη, βλ. *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 73 (η επίσκεψη είχε οριστεί στις 5.5.1953), πρβλ. *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 35· για την αρχαία Βαβυλώνα, βλ. την εγγραφή «Βαγδάτι, Απρίλης»: *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 74· για την επίσκεψή του στο μουσείο της Βαγδάτης, βλ. την ίδια εγγραφή, ό.π., 75-76 (από τα εκθέματα του μουσείου ξεχωρίζει τα ευρήματα της ασσυριακής πόλης Hatra και συγκεκριμένα την παράσταση μιας γοργόνας αποτυπωμένης στο στήθος μιας θεάς, δύο αγάλματα γυναικών με τις επιγραφές τους και κάποια ανάγλυφα, ασημωμένα άλλοτε, που του θύμισαν χριστιανικές εικόνες). Ας σημειωθεί ακόμα ότι ο Σεφέρης πρέπει να είχε επισκεφτεί το αρχαιολογικό μουσείο της Παλαιστίνης, επίσκεψη που δεν καταγράφεται στο ημερολόγιό του, αλλά εικάζεται από τα αλληπάλληλα ταχυδρομικά δελτάρια με εκθέματα του μουσείου που έστειλε στον Γιώργο Κατσίμπαλη στα χρόνια 1953, 1954, 1955, βλ. «*Αγαπητέ μου Γιώργο*», τ. Β', ό.π., 331, 348, 349, 371.

<sup>492</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 90 (εγγραφή: 6.10.1953).

<sup>493</sup> Βλ. *Οι φωτογραφίες του Γιώργου Σεφέρη*, ό.π., 96 (εικόνα 62), 98 (εικόνα 64) και 176 (για τη χρονολόγηση). Οι μνείες στα Γέρασα που εντάσσονται στο σφαιρικό ημερολόγιο είναι μεταγενέστερες του 1953, βλ. *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 177 (εγγραφή: 26.4.1955), 198 (εγγραφή: 4.3.1956).

<sup>494</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 74 (εγγραφή: «Βαγδάτι, Απρίλης [1953]»).

<sup>495</sup> Ό.π., 90 (εγγραφή: 6.10.1953).

<sup>496</sup> Ό.π., 90 (εγγραφή: 7.10.1953).

Ένα από τα ζητήματα που θέτει εδώ ο Σεφέρης – ίσως το βασικότερο – έχει να κάνει με τα οικονομικά συμφέροντα που διακινούνται στην περιοχή της Μέσης Ανατολής: σ' αυτή την έρημο που «ματώνει πετρέλαιο»,<sup>497</sup> εδώ που ο «μαύρος χρυσός» υπόσχεται να φέρει γρήγορο κέρδος σε όσους τον εκμεταλλεύονται, η εμπορική βιομηχανία διεκδικεί το μερίδιό της και εξαπλώνεται με ταχύτατους ρυθμούς («κοκακολισμός – πεψικολισμός»). Ωστόσο η βίαιη αυτή εμπορευματοποίηση, που συμβαίνει με το πρόσχημα του εκπολιτισμού, αλλοιώνει το ιστορικό πρόσωπο της περιοχής. Πρόκειται για έναν προβληματισμό που μεταφέρει ο Σεφέρης και σε γράμμα του στον Σαββίδη (Μάιος 1955):

Πήρα την κάρτα σου μαζί με τα βιβλία αφού γύρισα από τα Ιεροσόλυμα και το Αμμάν, όπου είχα πάει για τους γάμους του Ρήγα των Ιορδανών<sup>498</sup> – ένα φοβερό παράδειγμα του «πολιτισμού» που φτιάχνεται εκεί πέρα από μισο-σταθεροποιημένους Βεδουίνους και coca-cola. Τα επιθαλάμια πυροτεχνήματα τα είδα από την κορυφή της πλαγιάς που αγκαλιάζει το ελληνορωμαϊκό θέατρο της Φιλαδέλφειας-επί-του-Χρυσορρόη. Καθώς αναρωτιόμουν πώς πρέπει να ήταν οι αλλοτινές παραστάσεις σ' αυτό το θέατρο, συλλογίστηκα εκείνη την παράσταση των *Βακχών* στο υπέρογο χτιστό τσαντίρι της Κτησιφώντας, όπου έφεραν ξαφνικά για τις ανάγκες του έργου (και το χρησιμοποίησαν) το κομμένο κεφάλι του Κράσσου. Μίξεις ελληνικού πολιτισμού και βαρβάρων – η ίδια δουλειά συνεχίζεται μόνο που την κυκλοφορία της ελλην[ικής] παιδείας του Λουκιανού την έχουν αντικαταστήσει τώρα τα pipelines που μεταφέρουν το πετρέλαιο. Δεν είναι που νοσταλγώ το παρελθόν...<sup>499</sup>

Το παράδειγμα με το κομμένο κεφάλι του Κράσσου<sup>500</sup> έρχεται να υπενθυμίσει ότι εκεί όπου συμβαίνουν βίαιες πολιτισμικές επιμεϊξίες, εκεί δηλαδή όπου οι λαοί δεν είναι έτοιμοι να αφομοιώσουν τα ξένα πολιτισμικά στοιχεία, προκύπτουν υβριδικά μορφώματα που μόνο πολιτισμό δεν έχουν να επιδείξουν. Για να είμαστε όμως ακριβείς πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Σεφέρης συνάντησε στη Μέση Ανατολή και την αντίθετη όψη των πραγμάτων, περιπτώσεις δηλαδή ομαλού πολιτισμικού συγκρητισμού. Ένα τέτοιο παράδειγμα ήταν οι επιβιώσεις της χριστιανικής λατρείας στη σπηλιά του Άδωνη στο Λίβανο: «Βαθύ λαγκάδι, απύθμενο σπήλαιο.

<sup>497</sup> Ο.π., 68 (εγγραφή: 13.4.1953).

<sup>498</sup> Βλ. *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 177 (εγγραφή: 18.4.1955).

<sup>499</sup> «Κυπριακές» επιστολές του Σεφέρη (1954-1962). Από την αλληλογραφία του με τον Γ. Π. Σαββίδη, (φιλολογ. επιμ.: Κατερίνα Κωστίου), Λευκωσία, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, 1991, 67-68 (τα ακριβή στοιχεία της επιστολής είναι: Βηρυτός, 15.5.1955).

<sup>500</sup> Ο Ρωμαίος Μάρκος Λικίνιος Κράσος ηττήθηκε το 53 π.Χ. από τους Πάρθους. Το περιστατικό που μεταφέρει ο Σεφέρης (πρβλ. *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 273) προέρχεται από τους *Βίους Παράλληλους* του Πλουτάρχου (Κράσος, 33) και έχει ως εξής: ο βασιλιάς των Πάρθων Ορώδης γιόρταζε τους αρραβώνες του γιου του με την αδερφή του Αρταβάζη του Αρμένιου· ο Ορώδης και ο Αρταβάζης λέγεται ότι ήταν φιλόμουσοι και γι' αυτό είχαν επιλέξει να επισφραγίσουν το γεγονός με το ανέβασμα μιας τραγωδίας· την ώρα, λοιπόν, που παρακολουθούσαν τις *Βάκχες* του Ευριπίδη κάποιος έφερε στη σκηνή το κομμένο κεφάλι του Κράσσου και τότε ο ηθοποιός που υποδούταν την Αγαυή άφησε το ομοίωμα της κεφαλής του Πενθέα και έπαιξε κρατώντας το αληθινό κεφάλι.

Επιβίωση της παλιάς λατρείας στα πόδια του ναού της Αφροδίτης: μια Παναγία σ' ένα κούφωμα, αναθηματικά κουρέλια στα κλωνάρια μιας γερασμένης συκιάς κοντά στο εικόνισμα. [...]».<sup>501</sup> Εδώ βέβαια θα μπορούσε να πει κανείς ότι πρόκειται περισσότερο για μια περίπτωση πολιτισμικής *διαδοχής*, όπου ο αρχαίος πολιτισμός δίνει τη θέση του στον νεότερο και η μία λατρεία στην άλλη, ωστόσο όταν αναφέρεται κανείς στη λατρεία του Άδωνη ή της Αφροδίτης σ' αυτές τις περιοχές δεν πρέπει να έχει στον νου του μόνο το ελληνορωμαϊκό πάνθεο αλλά και τις επιμειξίες των ελληνικών θεοτήτων με τις αντίστοιχες ανατολικές (ασσυριακές, αραβικές, περσικές) από τις οποίες μάλιστα υποστηριζόταν ότι έλκουν την καταγωγή τους.

Η μνεία του Σεφέρη στον ναό της Αφροδίτης στο Μπάλμπεκ (Λίβανος) θα μας επιτρέψει να περάσουμε στο δεύτερο ζήτημα που ανακινεί η επαφή του με τα ελληνορωμαϊκά μνημεία της Μέσης Ανατολής, στο ποια δηλαδή ήταν η σχέση τους με τα ερείπια του ελληνικού χώρου, αν υπήρχαν κοινά στοιχεία ανάμεσά τους ή η αισθητική τους ήταν ολωσδιόλου διαφορετική. Για να απαντήσει κανείς σ' αυτό το ερώτημα πρέπει να ξεκινήσει από την παραδοχή ότι ο Σεφέρης πίστευε πως τα μνημεία ήταν αναπόσπαστα δεμένα με τα τοπία τους, ότι ελληνικοί ναοί ήταν «σπαρτοί»<sup>502</sup> στα χώματά τους και ότι η όψη τους έπαιρνε νέα ζωή από τη δύναμη του ελληνικού φωτός (βλ. όσα σχολιάστηκαν παραπάνω για τη δυνατότητα του φωτός να μετουσιώνει τα πράγματα). Από αυτό και μόνο βγαίνει το συμπέρασμα ότι όταν τα τοπία και οι φωτισμοί αλλάζουν, αλλάζει και η αίσθηση που μεταδίνουν τα αρχαία. Υπήρξαν ωστόσο περιπτώσεις που κατά τις αρχαιολογικές περιδιαβάσεις του στα μνημεία της Μέσης Ανατολής ο Σεφέρης πέτυχε «καλές στιγμές φωτός», στιγμές που οι αρχαιότητες και το γύρω τοπίο έδιναν την αίσθηση της ζωής: αυτό συνέβη, για παράδειγμα, το απόγευμα που επισκέφτηκε συνοδεία του Osbert Lancaster το Μπάλμπεκ: «[...] ήρθε ο Lancaster και έμεινε καμιά βδομάδα μαζί μας. Είχαμε δυο καλά απογεύματα μαζί του: το πρώτο στο Μπάλμπεκ. Καλή στιγμή του φωτός, πολύ ζωντανά πράσινα της άνοιξης και η ροδακινιά πατίνα στις αψηλές κολόνες φαίνονταν κάποτε διάφανη. Πάρα πολλά χελιδόνια ανάμεσα στα ερείπια – τόσο διαφορετικά, τόσο διαφορετικά από τα δικά μας. Χτίρια που θα μπορούσε να είχε φτιάξει ο πατέρας της Αρετούσας».<sup>503</sup> Είναι το φως που κάνει τα ερείπια να διαφέρουν. Όσες καλές στιγμές φωτός κι αν πετύχαινε ο Σεφέρης στο Λίβανο, ήξερε ότι το φως δεν ήταν ίδιο με το ελληνικό. Κάποιες φορές μάλιστα έπιανε τον εαυτό του να ξεγελιέται, νομίζοντας ότι το φως της Βηρυτού θα είχε τη δύναμη να ξεκινήσει εκείνο τον «ακίνητο χορό» των στοιχείων που πρωτογνώρισε στην

<sup>501</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 87-88 (εγγραφή: 25.9.1953).

<sup>502</sup> «τούτοι οι αρχαίοι ναοί της Ελλάδας, της Μεγάλης Ελλάδας, της Ιωνίας, είναι με κάποιον τρόπο *σπαρτοί*, ριζωμένοι στα τοπία τους», Γιώργος Σεφέρης, «Πάντα πλήρη θεών», ό.π., 345.

<sup>503</sup> «*Κυπριακές*» *επιστολές του Σεφέρη (1954-1962)*. Από την *αλληλογραφία του με τον Γ. Π. Σαββίδη*, ό.π., 68 (από το ίδιο γράμμα της 15ης Μαΐου 1955).



Ελλάδα (και ξαναβρήκε ένα δειλινό στην Καππαδοκία<sup>504</sup>), ωστόσο σύντομα οι ψευδαισθήσεις του διαλύονταν. Γι' αυτή τη ματαιωμένη επιθυμία του θέλησε να μιλήσει γράφοντας το ποίημα «Μπαμντούν» (ο τίτλος είναι παρμένος από ένα θέρετρο πλησίον της Βηρυτού): «Χτυπά η καρδιά / γρήγορα-γρήγορα / αυτά τα βουνά / μας μοιάζουν σίγουρα. / Γρήγορα-γρήγορα / ψάχνεις να βρεις / το γνώριμο χορό / μιας φωτεινής / πλαγιάς που φόρεσε / ξάφνω το δειλί· / χτυπά η καρδιά / τρέμουν τα χείλη – / Κι εδώ μας γέλασαν / γρήγορα-γρήγορα / Φοίνικες έμποροι / πουλούσαν είδωλα, / δεν ήταν βουνά».<sup>505</sup>

Το ποίημα χρονολογείται στις 27.8.1953· τον επόμενο μήνα (στις 14.9.1953) ο Σεφέρης γράφει άλλο ένα ποίημα, το «Ντουρ Ελ Σουέρ» (ο τίτλος προέρχεται και εδώ από ένα θέρετρο κοντά στη Βηρυτό) που εκκινεί από τον ίδιο προβληματισμό: το τοπίο της Βηρυτού δεν μπορεί να έρθει σε αλληλεπίδραση με (να συμπληρώσει) το ανθρώπινο σώμα· δεν του δίνει μια ανάσα ζωής, αντίθετα, νεκρώνει τις αισθήσεις του: «Πεύκα χωρίς ανάσα, κι ας είναι τόσα. / Δώθε από το σκορπιό στου Γαλαξία τα κρόσσια / χτυπά η καμπάνα: / από μπακίρες των Σελευκιδών / πρέπει να φτιάξαν αυτόν τον ήχο. / Εκεί που το λαγκάδι γίνεται ρηχό / οι αισθήσεις βρίσκουν κάποτε έναν τοίχο / από νεκρά τριζόνια».<sup>506</sup> Μπροστά στη θέα του Άραβα που τον προσφωνεί «Μουσιού» και της Συροφοίνισσας μάνας του που φουσκώνει από υπερηφάνεια και «βιάζεται να τον βασκάνει», ο Σεφέρης νιώθει εγκλωβισμένος σε έναν άξενο κόσμο, όπως αν τον είχαν κλείσει μέσα σε μουσείο και ο μόνος τρόπος να ελευθερωθεί ήταν να σπάσει τη βιτρίνα: «το κρύο γυαλί [του ποτηριού] φέρνει τη μνήμη σε βιτρίνα / ενός παλιού μουσείου. [...] θες να φωνάξεις: «Θεέ μου, τι έχουν κάνει; / μ' έκλεισαν κατά λάθος εκεί μέσα / με τις μπακίρες των Σελευκιδών!»».<sup>507</sup>

Κλείνοντας τον κύκλο των σχετικών με τα μνημεία της Μέσης Ανατολής εγγραφών του 1953 και περνώντας στο 1954 θα λέγαμε ότι δύο είναι τα σημεία αρχαιολογικού ενδιαφέροντος που αξίζει να σταθεί κανείς. Το πρώτο έχει να κάνει με την επίσκεψη του Σεφέρη στο Μουσείο του Αμμάν στις 16 Απρίλη· το εύρημα που του δείχνει ο διευθυντής του μουσείου από ένα

<sup>504</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Τρεις μέρες στα πετροκομμένα μοναστήρια της Καππαδοκίας» (1953): *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 76-77. Τον ίδιο «ακίνητο χορό» ξαναβρήκε στην Έγκωμη της Κύπρου, όπως φανερώνει το ομώνυμο ποίημα που θα εξεταστεί παρακάτω.

<sup>505</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Μπαμντούν»: «Γ'. Περιστατικά (1931-1971;)»: *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', ό.π., 99.

<sup>506</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ντουρ Ελ Σουέρ»: «Γ'. Περιστατικά (1931-1971;)»: *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', ό.π., 100· πρβλ. *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 87 (εγγραφή: 12.9.1953). Η αναφορά στις μπακίρες των Σελευκιδών δίνει το πολιτιστικό στίγμα του τόπου, ταυτόχρονα όμως επαναφέρει έναν γνωστό στο σφαιρικό έργο παραλληλισμό, αυτόν ανάμεσα στον ήχο της καμπάνας και στον ήχο νομισμάτων που πέφτουν, βλ. τα ποιήματα «Η χώρα του αχωρήτου» και «Οι γάτες τ' Αϊ-Νικόλα»: *Ποιήματα*, ό.π., 166 και 272, αντίστοιχα, αλλά και: *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 32· *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 65. Θυμίζουμε ότι ο Σεφέρης ήταν συλλέκτης αρχαίων νομισμάτων· μάλιστα στο ταξίδι του στη Μικρασία με τον von Post είχε αγοράσει από κάποιους χωρικούς μια «πτολεμαϊκή μπακίρα», *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 188, ενώ όταν ο Μ. Φόρστερ γιόρταζε τα 80 χρόνια του του χάρισε ένα τετράδραχμο του Δημητρίου Σωτήρος, βλ. Γιώργος Σεφέρης, «Μόργκαν Φόρστερ: Ματιά από τον λοξό πύργο» (1970): *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 336.

<sup>507</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ντουρ Ελ Σουέρ», ό.π., 100.

νεολιθικό σπίτι στην Ιεριχώ, μια νεκροκεφαλή του 5.000 π.Χ. συμπληρωμένη με γύψο, τον κάνει να στοχαστεί πάνω στα στάδια που ακολουθεί η τέχνη, στάδια που διαμορφώνουν την ιστορία της, ωστόσο καταλήξει να πάρει τη μορφή που ξέρουμε: «Στα μάτια έχουνε βάλει, πάνω από το γύψο, κομματάκια από όστρακο. Σκέπτεται κανείς πως είναι τα πρώτα ψηλαφήματα της γλυπτικής: αρχίζουν να συμπληρώνουν τη φύση· έπειτα τη μιμούνται».<sup>508</sup> Το δεύτερο σημείο αφορά την περιήγησή του στις 31 Μάη στα ερείπια της Ras Shamra και της Amrit, δύο αρχαίων περιοχών της Συρίας στις οποίες είχε κάνει ανασκαφές ο καθηγητής Claude Schaeffer: στην πρώτη αποκάλυψε μια μεγάλη μυκηναϊκή πολιτεία του 13ου αι. π.Χ. και στη δεύτερη κάποιους ευμεγέθεις φοινικικούς τάφους και έναν φοινικικό ναό.<sup>509</sup> Το σημαντικό είναι ότι ο Σεφέρης νιώθει την ανάγκη να καταγράψει στο ημερολόγιό του το όνομα του αρχαιολόγου («ανασκαφές Schaeffer»<sup>510</sup>), κάτι που εκτός από λόγους ακρίβειας γίνεται και εξαιτίας της οικειότητας που είχε με το έργο του: ο Schaeffer ήταν ο άνθρωπος που ανέσκαψε την Έγκωμη.

Στο διάστημα 1953-1955 ο Σεφέρης πραγματοποίησε τρία ταξίδια στην Κύπρο: το πρώτο από τις 6 Νοεμβρίου ως τις 9 Δεκεμβρίου 1953, το δεύτερο από τις 15 Σεπτεμβρίου ως τις 17 Οκτωβρίου 1954 και το τρίτο από τις 23 Σεπτεμβρίου ως τις 3 Οκτωβρίου 1955. Στα δύο εξ αυτών, τα δύο πρώτα, καταγράφονται επισκέψεις του σε αρχαιολογικούς χώρους: το 1953 περιηγήθηκε στην Έγκωμη, στη Σαλαμίνα, στα ερείπια του ιερού της Αφροδίτης Ακραιάς στο ακρωτήριο Δειναρέτου (Βοός Ουρά), του ναού του Απόλλωνα Υλάτη στο Κούριον και του ναού της Αφροδίτης στην Παλαίπαφο (Κούκλια), στους ελληνορωμαϊκούς Τάφους των Βασιλέων στην Πάφο, καθώς και στο Βουνί (= χαμηλό βουνό) όπου σώζονταν τα ερείπια ενός ανακτόρου του 5ου αιώνα π.Χ. και ενός λίγο μεταγενέστερου ναού της Αθηνάς.<sup>511</sup> το 1954

<sup>508</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 120.

<sup>509</sup> Ό.π., 133 (εγγραφή: 31.5.1954). Για λόγους ακρίβειας σημειώνουμε ότι: α) στην αμέσως επόμενη εγγραφή (5.6.1954) υποδηλώνεται μια επίσκεψη του Σεφέρη στον ναό της Αφροδίτης ή/και στον ναό του Βάκχου-Διονύσου στο Μπάλμπεκ: «Baalbeck: όπου αρχίζει ο έρωτας να γίνεται αμαρτία», ό.π., 133, β) η τελευταία αναφορά του Σεφέρη σε μνημεία της Μέσης Ανατολής στο ημερολόγιο των χρόνων 1953-1956 θα γίνει στις 23.7.1956 με την περιγραφή ενός εκθέματος του μουσείου της Βηρυτού («Το ρέμα τρέχει μα δεν υπάρχει πια ποταμός. Φοινικικό καράβι χωρίς ναύτες: ταξίδι της ψυχής (Μουσείο Βηρυτού)»), ό.π., 237.

<sup>510</sup> Ό.π., 133.

<sup>511</sup> Βλ. το πρόγραμμα που κατήρτισε ο Σεφέρης για το ταξίδι του στην Κύπρο, όπου στις 13.11.1953 ορίζεται επίσκεψη στην Έγκωμη, στις 17 στη Σαλαμίνα, στις 20 στον Απόλλωνα Υλάτη και στα Κούκλια και στις 22 στην Πάφο και στο Βουνί: *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 93-94. Βλ. ακόμα τις εγγραφές της 13ης και 17ης Νοέμβρη: *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 103-104 και 105-106, αντίστοιχα. Στις 17 Νοέμβρη, πριν την επίσκεψη στη Σαλαμίνα, έχει σημειώσει στο ημερολόγιό του ότι πήγε στη Βοός Ουρά: αν μελετήσει κανείς συνδυαστικά το υλικό του φωτογραφικού λευκώματος *Κύπρος. Μνήμη και αγάπη* θα διαπιστώσει ότι πριν από τις εικόνες της Σαλαμίνας έχει τοποθετηθεί μια φωτογραφία τραβηγμένη στα ερείπια του ιερού της Αφροδίτης Ακραιάς με το άγαλμα που του απομένουν μόνο τα πόδια, βλ. *Κύπρος. Μνήμη και αγάπη. Με το φακό του Γιώργου Σεφέρη*, (πρόλογος - σχεδιασμός - γενική επιμέλεια: Ε. Χ. Κάσδαγλης), Λευκωσία, Πολιτιστικό Κέντρο Λαϊκής Τράπεζας, 1990, [37], εικόνα 19. Το μέρος πρέπει να έκανε εντύπωση στον Σεφέρη που σκόπευε να το επισκεφτεί ξανά: αυτό τουλάχιστον φανερώνει το δρομολόγιο που σχεδίασε για μια εκδρομή από την Αμμόχωστο ως το τέρμα της χερσονήσου της Καρπασίας στη ΒΑ πλευρά του νησιού, όπου βρίσκονταν τα ερείπια του ιερού της Αφροδίτης Ακραιάς, βλ. *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π.,

επανέλαβε τις εξορμήσεις του στο Βουνί, στη Σαλαμίνα και στην Έγκωμη, ενώ από φωτογραφίες του γνωρίζουμε ότι επισκέφτηκε το αρχαίο θέατρο των Σόλων και το Κούριον.<sup>512</sup> Η επαφή του αυτή με τα αρχαία της Κύπρου του έδωσε ερεθίσματα και εικόνες που στη συνέχεια αξιοποιήθηκαν σε ποιήματα όπως το «Επικαλέω τοι την θεόν...», η «Σαλαμίνα της Κύπρος» και η «Έγκωμη». Εκείνο που χαρακτηρίζει πάντως την κυπριακή συλλογή του είναι ένα διαχρονικό κοίταγμα στην ιστορία της νήσου (αρχαία, μεσαιωνική, νεότερη), ένα κοίταγμα στον «καθρέφτη του χρόνου»<sup>513</sup> που επιστρέφει – σε όποιον φυσικά έχει μάτια να δει και δεν εθελουφλεί – όψεις της δικής του ζωής. Η Κύπρος είχε να διδάξει πολλά τον Σεφέρη, τόσο με το παρελθόν όσο και με το παρόν της: «Ήταν η αποκάλυψη ενός κόσμου και ήταν ακόμη η εμπειρία ενός ανθρώπινου δράματος που, όποιες και να 'ναι οι σκοπιμότητες της καθημερινής συναλλαγής, μετρά και κρίνει την ανθρωπιά μας».<sup>514</sup>

Σε επιστολή του προς τον Γιώργο Θεοτοκά, στην οποία σχολίαζε το άρθρο του τελευταίου «Έλληνες και Άγγλοι (Σκέψεις εξ αφορμής του Κυπριακού)»,<sup>515</sup> ο Σεφέρης προσέγγιζε την υπόθεση της Κύπρου από δύο πλευρές: «Η μια αφορά την πρακτική πολιτική», έλεγε,<sup>516</sup> και ως γνωστόν αναμείχθηκε ενεργά σ' αυτήν συμμετέχοντας στις διεθνείς διαπραγματεύσεις για το Κυπριακό.<sup>517</sup> «Η άλλη άποψη αφορά τον πνευματικό άνθρωπο, ή, αν θέλεις, τον άνθρωπο χωρίς κανένα επίθετο, που τον βασανίζει η συνείδησή του· που θέλει να είναι παστρικός απέναντί της».<sup>518</sup> Τη συνείδηση του Σεφέρη βασάνιζε η επίγνωση ότι στην Κύπρο υπήρχε ένας κόσμος

---

117 (εγγραφή: 7.12.1953). Ο Σεφέρης συνέχισε να συλλέγει στοιχεία για την Αφροδίτη Ακραία και το 1954, βλ. *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 162-163. Για την επίσκεψή του στους Τάφους των Βασιλέων μαθαίνουμε επίσης από φωτογραφία του, βλ. *Κύπρος. Μνήμη και αγάπη*, ό.π., [49], εικόνα 33.

<sup>512</sup> Βλ. τις εγγραφές 10.10.1954 (Βουνί), 12.10.1954 (Σαλαμίνα), 16.10.1954 (Έγκωμη): *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 150-153, 153 και 155, αντίστοιχα. Την επίσκεψη στο θέατρο των Σόλων και στο Κούριον μαρτυρούν φωτογραφίες του ποιητή, βλ. *Κύπρος. Μνήμη και αγάπη*, ό.π., [96-97], εικόνες 95-96 και [107-108], εικόνες 109-110. Σ' αυτά ας προστεθεί και μια επίσκεψή του στο μουσείο της Λευκωσίας που μνημονεύεται στις *Μέρες ΣΤ'* χωρίς περαιτέρω στοιχεία, *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 149 (εγγραφή: 8.10.1954).

<sup>513</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ακόμη λίγα για τον Αλεξανδρινό»: *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 334. Η καβαφική επίδραση στο *Ημερολόγιο καταστρώματος, γ' έχει* σχολιαστεί από το σύνολο της κριτικής που ασχολήθηκε με τη συλλογή: στο ζήτημα θα επανέλθουμε κατά την εξέταση του «Πραγματευτή από τη Σιδώνα».

<sup>514</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, ό.π., 335-336.

<sup>515</sup> Το άρθρο δημοσιεύτηκε στην εφ. *Η Καθημερινή* (22.12.1954)· αναδημοσιεύεται στον τόμο της *Αλληλογραφίας*, ό.π., 193-200.

<sup>516</sup> Γιώργος Θεοτοκάς & Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, ό.π., 156 (επιστολή από τη Βηρυτό με ημερομηνία 28.12.1954).

<sup>517</sup> Ο Σεφέρης τοποθετήθηκε αρχικά στη Β' Πολιτική Διεύθυνση του Υπουργείου Εξωτερικών που ήταν αρμόδια για το Κυπριακό και τις υποθέσεις της Ευρώπης (1956-1957) και στη συνέχεια παρακολούθησε τις εξελίξεις του Κυπριακού από τη θέση του πρεσβευτή της Ελλάδας στο Λονδίνο (1957-1962). Στα τέλη του 1958 – αρχές του 1959 ήρθε σε ευθεία ρήξη με τον Ευάγγελο Αβέρωφ, τότε υπουργό Εξωτερικών, για τους χειρισμούς του στο Κυπριακό εκφράζοντας τη διαφωνία του πρώτα με ιδιόχειρο σημείωμα και έπειτα με επιστολή σφραγισμένη με αριθμό εμπιστευτικού πρωτοκόλλου. Δύο πρόσφατες μελέτες που φωτίζουν το ζήτημα είναι αυτές του Γιώργου Γεωργή, *Σεφέρης – Αβέρωφ: Η ρήξη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2018 και του Ευάνθη Χατζηβασίλειου, *Ο διάλογος Γιώργου Σεφέρη – Ευάγγελου Αβέρωφ. Οι συμφωνίες Ζυρίχης και Λονδίνου*, Αθήνα, Πατάκης, 2019.

<sup>518</sup> Γιώργος Θεοτοκάς & Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, ό.π., 156. Πρβλ. τα λόγια του Σεφέρη σε γράμμα του στον Κατσίμπαλη: «Για να κερδίσουμε την Κύπρο χρειάζεται αγώνας· δεν εννοώ αγγλοελληνικός πόλεμος, αλλά μια συστηματική, επίμονη προσπάθεια όλων των Ελλήνων και κυρίως μια δρώσα συνείδηση κάθε στιγμής, όπως

βαθιά ριζωμένος στην παράδοσή του, ένας ελληνισμός ζωντανός στη γλώσσα και στα ήθη του, που κινδύνευε να χαθεί<sup>519</sup> ότι σ' αυτή τη μικρή γωνιά της γης ζούσαν «400 χιλιάδες ψυχές από την καλύτερη, την πιο απόφια Ρωμιοσύνη, που προσπαθού[σαν] να τις αποκόψουν από τις πραγματικές τους ρίζες και να τις κάνουν λουλούδια θερμοκηπίου».<sup>520</sup> Αν θυμηθεί κανείς την απογοήτευσή του μπροστά στη θέα του ελληνισμού της Μικρασίας που μέρα με τη μέρα χανόταν, «βυθιζόταν στο χώμα»,<sup>521</sup> και δει αντιστικτικά τον ενθουσιασμό του όταν ανακάλυψε ότι εξακολουθούσαν να υπάρχουν ζωντανές εστίες ελληνισμού εκτός του ελληνικού κράτους – πράγμα που τον έκανε να νιώθει την Ελλάδα πιο πλατιά και ευρύχωρη<sup>522</sup> – θα καταλάβει γιατί πήρε προσωπικά την υπόθεση της Κύπρου, γιατί ένιωσε πως ο κυπριακός αγώνας τον έφερνε αντιμέτωπο με «την τιμή και την πεποίθησή του» και πως έπρεπε να συνδράμει με όλες του τις δυνάμεις για να έχει ένα αίσιο τέλος. Ο Σεφέρης, κοντολογίς, είδε την περιπέτεια της Κύπρου σαν ένα ακόμα σταθμό στο μακρύ ταξίδι της πολύπαθης Ρωμιοσύνης: η παραμονή του στο νησί τον έκανε να βιώσει για άλλη μια φορά το δράμα της βασανισμένης πατρίδας που αγωνίζεται να σταθεί στα πόδια της ενώ υπέρτερες δυνάμεις πασχίζουν να τη γονατίσουν. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι σε ένα ατελές κυπριακό ποίημά του (δουλεμένο πιθανότατα το πρώτο εξάμηνο του 1954) συνέδεσε τη μοίρα του και τη μοίρα των «συντρόφων» του με εκείνη των ταξιδευτών που αναζητούν αδιάκοπα το έρμα μιας πατρίδας (κάτι που μας φέρνει πίσω στην εποχή του *Μυθιστορήματος*), αλλά η πατρίδα που νόμισαν δική τους τους διώχνει ξανά και

---

στους καιρούς των μεγάλων εθνικών ευαγγελισμών – χρειάζεται αγώνας και θυσίες», *«Αγαπητέ μου Γιώργο»*, τ. Β', ό.π., 335 (από επιστολή από τη Βηρυτό με ημερομηνία 15.12.1953).

<sup>519</sup> Βλ. όσα γράφει ο Σεφέρης στην (αποσπασματική) εγγραφή «[Παρασκευή, 20 – Τετάρτη, 25 Νοέμβρη (1953)]: «Βρήκα έθιμα που μόνο από παιδί είχα γνωρίσει. [...] Ελληνική γλώσσα ζωντανή. Γιατί πιστεύω στην ελληνική λογοτεχνία. Ζωντάνια γλώσσας μας όταν άλλες εξαντλούνται – ποιητάρηδες προφορικός λόγος – πιστεύω στη δημοτική μας παράδοση που είναι όσο παλιά και η λογία – Μακρυγιάννης, μύθοι αρχαίοι», *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 107.

<sup>520</sup> Γιώργος Θεοτοκάς & Γιώργος Σεφέρης, ό.π., 156-157 (από την ίδια επιστολή της 28ης Δεκεμβρίου 1954). Βλ. συνδυαστικά τα λόγια του ποιητή στην αλληλογραφία του με τον Λορεντζάτο και τον Βαλαωρίτη: «Η Κύπρος ήταν μια αποκάλυψη για μένα: από τον προπερασμένο Νοέμβρη που πήγα πρώτη φορά στο νησί δεν παύω να σκέπτομαι αυτό τον κόσμο», *Γράμματα Σεφέρη – Λορεντζάτου*, ό.π., 147-148 (από επιστολή από τη Βηρυτό με ημερομηνία 29.11.1954): «Αυτοί οι άνθρωποι είναι πολύ πιο κοντά στις ρίζες από μας – δε νομίζω να το ξέρουν, ίσως τόσο το καλύτερο. Ένας διάχυτος καημός της ρωμιοσύνης σε διαπερνά: Η ρωμιοσύνη εν φυλή συνόκαιρη του κόσμου τραγούδησε ένας ποιητής τους του περασμένου αιώνα (δημαρχιακός υπάλληλος το επάγγελμα, α δε γελοϊέμαι). Η ρωμιοσύνη είναι φυλή σύγκαιρη με τον κόσμο. [...]», Νάνος Βαλαωρίτης - Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, ό.π., 148-149 (από επιστολή από τη Βηρυτό με την ένδειξη: «Παραμονή Χριστουγέννων 53»).

<sup>521</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 204 (εγγραφή: 3.7.1950).

<sup>522</sup> Να πως περιέγραφε ο ποιητής την πρώτη εντύπωσή του από την Κύπρο: «Πρώτη εντύπωση: απ' εδώ νιώθει κανείς την Ελλάδα (ξαφνικά) ευρύχωρη, πιο πλατιά. Το αίσθημα πως υπάρχει ένας κόσμος που μιλά ελληνικά: είναι ελληνικός. Που δεν εξαρτάται από την Ελληνική Κυβέρνηση, και το τελευταίο τούτο συντελεί στο αίσθημα αυτής της ευρυχωρίας», *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 98 (εγγραφή: 6.11.1953). Πρβλ. το σχόλιο του Μ. Πιερή: «Ο Σεφέρης βλέπει ότι στην Κύπρο υπάρχει ένας λαός που τρέφεται ακόμη από μια παλιά, απόφια παράδοση, χωρίς τις παραμορφωτικές στρεβλώσεις που στο Κέντρο επιβάλλει η παρουσία και η λειτουργία ενός έκπτωτου στη συνείδηση του λαού ελλαδικού κράτους, με τη δημόσια πολιτική και εκπαιδευτική του δράση», Μιχάλης Πιερής, «Σεφέρης και Κύπρος. Α'. Το «θαύμα» ως εκδοχή του μοντέρνου. Β'. Ο Σεφέρης και ο δυτικός κόσμος (από τη σκοπιά της κυπριακής εμπειρίας)» (1996 / 1993): *Μοντερνισμός και ελληνικότητα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, 71.

ξανά («Γυρίσαμε, ακουμπήσαμε το μέτωπο στα μάρμαρά μας / και πάλι τα μάρμαρα μας έδιωξαν, / και πάλι, και πάλι»): όταν τελικά φτάνουν στο νησί της Κύπρου με την ελπίδα πως εκεί ίσως βρουν στέρεο αραξοβόλι, έρχονται αντιμέτωποι με άλλο ένα ναυάγιο, με άλλη μια «βουλιαγμένη πατρίδα» σ' αυτή την πατρίδα-μητέρα-Παναγιά λένε τον καημό κι εκφράζουν το παράπονό τους:

[...]

*Παναγιά οδηγήτρα, φορβιώτισσα, Γλυκοφιλούσα  
ξενητευτήκαμε, ταξιδέψαμε, πότε σ' άδεντρους τόπους  
πότε σ' απέραντες πολιτείες, μερμηγκια η πείνα και η χλιδή  
με ποταμούς πλατύστερνους σηκώνοντας γαλέρες και μαούνες  
μπράτσα πατημένα γοργόνες κι' άγκυρες  
και το άρρωστο χαμόγελο της караβίσιας πόρνης.  
Είδαμε χωριά και χιόνια, λιμάνια υγρά, παλάτια, εμπόρους  
εμείςπραματευτάδες μιας φτωχήςπραμάτειας<sup>523</sup>  
μέσα σε ζένες φωνές  
νιώσαμε πως χάνομε τη φωνή μας.*

*Γυρίσαμε, ακουμπήσαμε το μέτωπο στα μάρμαρά μας  
και πάλι τα μάρμαρα μας έδιωξαν,  
και πάλι, και πάλι.*

*Παναγιά ταξιδεύτρα γιατί μας έφερες σε τούτο το νησί;  
Εδώ που γυμνώθηκε η γυναίκα  
κι' έσμιξε με τον άγνωστο άντρα χωρίς φόβο  
και βύζαζε τον ουρανό, τα δέντρα, τον αφρό της θάλασσας  
και την προσκύνησαν κι' έπειτα με το γύρισμα του κύκλου την επούλησαν*

*πληθαίνουν τα χαμένα απομεσήμερα  
τ' άνθισμα του στήθους και των μηρών στην άμμο*

*Ταξιδεύτρα, βουλιαγμένη πατρίδα, γιατί μας έφερες  
σ' αυτή την πίκρα;  
Το ενώδιασμα της λιωμένης ελιάς ήρθε κοντά μου  
καρποί και φύλλα σταματημένα στο φως του δειλινού.<sup>524</sup>*

Στίχοι του ατελούς αυτού κυπριακού ποιήματος θα μπορούσαν να συσχετιστούν με την «Εγκωμη» («Παναγιά οδηγήτρα», «βύζαζε τον ουρανό»), με την «Αγιάναπα, Β'» («κι' έπειτα με το γύρισμα του κύκλου την επούλησαν»), με τη «Σαλαμίνα της Κύπρος» («τ' άνθισμα του

<sup>523</sup> Εδώ θα μπορούσε να παραβάλει κανείς τους «Κακούς εμπόρους» του Δ. Ι. Αντωνίου αλλά και τη «Μορφή της μοίρας» του Σεφέρη.

<sup>524</sup> Βλ. Φ. Α. Δημητρακόπουλος, «Ένα άγνωστο ατελές κυπριακό ποίημα του Σεφέρη», ό.π., 209-210.

στήθους και των μηρών στην άμμο»), κυρίως όμως με το «Επικαλέω τοι την θεόν...»: το άρωμα της λιωμένης ελιάς (παρηχητικά δοσμένο), το ξύπνημα της ερωτικής μνήμης την ώρα του δειλινού («καρποί και φύλλα»), αλλά πρωτίστως η αναφορά στο έθιμο της «ιεράς πορνείας» που μεταφέρει ο Ηρόδοτος (I, 199) συνιστούν ισχυρές συγκλίσεις μεταξύ των δύο ποιημάτων. Χρονολογικά το ατελές κυπριακό ποίημα μοιάζει να έπεται αφού το «Επικαλέω» φέρει την ένδειξη: «Κούκλια, Νοέμ. '53»,<sup>525</sup> ωστόσο αυτός είναι πιθανότατα ο χρόνος της έμπνευσης ή της αρχικής σύνθεσής του, αφού η ημερομηνία της τελικής γραφής του είναι «4 Αυγ. 1954».<sup>526</sup> Το ατελές κυπριακό ποίημα λοιπόν – υπό την προϋπόθεση πάντα ότι δεχόμαστε την πρόταση του Φ. Δημητρακόπουλου για τη χρονολόγησή του το πρώτο εξάμηνο του 1954 – συντίθεται στο μεσοδιάστημα μεταξύ της αρχικής και οριστικής ποιητικής επεξεργασίας του «Επικαλέω». Πριν την εξέταση του τελευταίου είναι σκόπιμο να παραθέσουμε την περικοπή του Ηροδότου (αντιγράφουμε από τη νεοελληνική μετάφραση του Α. Βλάχου):

Το πιο επονείδιστο έθιμο των Βαβυλωνίων είναι το ακόλουθο. Κάθε γυναίκα πρέπει μια φορά στην ζωή της να πάει στον ναό της Αφροδίτης και να συνευρεθεί με έναν άγνωστό της. Πολλές πλούσιες γυναίκες δεν καταδέχονται να αναμιχθούν με τις άλλες και πηγαίνουν στον ναό με άμαξες σκεπαστές, συνοδευόμενες από πολλούς υπηρέτες και μένουν εκεί, στον ιερό περίβολο. Οι περισσότερες, όμως, κάνουν το εξής: κάθονται στο ιερό της Αφροδίτης έχοντας στο κεφάλι ένα στεφάνι από σχοινί και είναι πάντοτε πολλές γιατί άλλες φεύγουν και άλλες έρχονται. Υπάρχουν διαβάσεις ορισμένες με σχοινιά, από τις οποίες μπορούν να περνούν οι ξένοι ανάμεσα στις γυναίκες και να διαλέγουν. Όταν μια γυναίκα καθίσει εκεί δεν μπορεί να γυρίσει σπίτι της αν πριν κάποιος ξένος δεν της ρίξει χρήματα στην ποδιά της και δεν συνευρεθεί μαζί του μέσα στον ναό. Όταν της ρίχνει τα χρήματα πρέπει να πει το εξής: «Επικαλούμαι την θεά Μύλιττα». Μύλιττα λένε οι Ασσύριοι την Αφροδίτη. Τα χρήματα μπορεί να είναι οσαδήποτε. Η γυναίκα δεν μπορεί να τα αρνηθεί, γιατί δεν της επιτρέπεται. Τα χρήματα αυτά είναι ιερά. Η γυναίκα ακολουθεί τον πρώτο που της πέταξε χρήματα και δεν μπορεί ν' αρνηθεί σε κανένα. Αφού συνευρεθεί και κάνει το ιερό της καθήκον στην θεά, γυρίζει σπίτι της και από τότε κι ύστερα δεν δέχεται τίποτα, όσα χρήματα κι αν της δώσει κανείς. Εκείνες που είναι όμορφες κι έχουν ωραία κορμοστασιά, γυρίζουν γρήγορα στο σπίτι τους, αλλά όσες είναι άσχημες μένουν πολύ καιρό στο ιερό, γιατί δεν μπορούν να εκπληρώσουν το χρέος τους σύμφωνα με το έθιμο. Μερικές μένουν

<sup>525</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Επικαλέω τοι την θεόν...»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, γ'» (1955): *Ποιήματα*, ό.π., 238.

<sup>526</sup> Βλ. όσα σημειώνει ο Γιώργος Γεωργής: «Στο Αρχείο Σεφέρη στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη [...] υπάρχουν τρεις παραλλαγές του ποιήματος, δύο δακτυλόγραφες και μία χειρόγραφη. Και στις τρεις ο τίτλος με κεφαλαία γράμματα είναι *Κούκλια*. Στις δύο δακτυλόγραφες έχει προστεθεί ως υπότιτλος *Επικαλέω τοι την θεόν, Μύλιττα*, και η σχετική παραπομπή στον Ηρόδοτο, I, 199 και στο τέλος η ημερομηνία 4 Αυγ. 1954. Στο τελικό δακτυλόγραφο ο τίτλος και το Μύλιττα διαγράφονται και ο υπότιτλος υποδεικνύεται με τόξο ως τίτλος. Στη δημοσίευσή του άλλαξε και η ημερομηνία, που φαίνεται ότι υποδήλωνε το χρόνο μορφοποίησης του ποιήματος και επισημάνθηκε ο χρόνος της έμπνευσης ή της αρχικής γραφής, αφού ο Νοέμβριος είναι ο μήνας κατά τον οποίο ο Σεφέρης επισκέφθηκε τα Κούκλια», Γ. Γεωργής, *Ο Σεφέρης περί των κατά την χώραν Κύπρον σκαιών*, Αθήνα, Σμίλη, 1991, 40.

τρία και τέσσερα χρόνια. Παραπλήσια έθιμα υπάρχουν σε μερικά μέρη της Κύπρου.  
(I, 199)<sup>527</sup>

Και τώρα το ποίημα:

ΕΠΙΚΑΛΕΩ ΤΟΙ ΤΗΝ ΘΕΟΝ...

*Λάδι στα μέλη,  
ίσως ταγγή μυρωδιά  
όπως εδώ στο λιόμυλο  
της μικρής εκκλησιάς  
στους χοντρούς πόρους  
της σταματημένης πέτρας.*

*Λάδι στην κόμη  
στεφανωμένη με σκοινί,  
ίσως και άλλα αρώματα  
που δε γνωρίσαμε  
φτωχά και πλούσια  
κι αγαλματάκια στα δάχτυλα  
προσφέροντας μικρούς μαστούς.*

*Λάδι στον ήλιο  
τρόμαζαν τα φύλλα  
στου ξένου το σταμάτημα  
και βάρυνε η σιγή  
ανάμεσα στα γόνατα.  
Έπεσαν τα νομίσματα  
«Επικαλέω τοι την θεόν...».*

*Λάδι στους ώμους  
και στη μέση που λύγισε  
γρίβα σφυρά στη χλόη,  
κι αυτή η πληγή στον ήλιο  
καθώς σημαίνουν τον εσπερινό  
καθώς μιλούσα στον αυλόγυρο  
μ' ένα σακάτη.<sup>528</sup>*

Κατά τη συνήθειά του ο Σεφέρης ανοίγει το ποίημα με την περιγραφή ενός πραγματικού σκηνικού: ο λιόμυλος είναι αυτός που βρίσκεται στον αυλόγυρο της εκκλησίας της Παναγιάς

---

<sup>527</sup> Άγγελου Βλάχου, *Ηροδότου Ιστορίαι*, τ. Α' (Α-Β): *Κλειώ – Ευτέρπη*, Αθήνα, Παπαδήμας, 1987, 124-125. Ο Σεφέρης αντιγράφει την περικοπή από το πρωτότυπο τη μέρα που φτάνει στην Κύπρο (6.11.1953), πριν επισκεφτεί τα ερείπια του ναού της Αφροδίτης στην Παλαίπαφο (Κούκλια), βλ. *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 97-98.

<sup>528</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Επικαλέω τοι την θεόν...», ό.π., 237-238.

Καθολικής (ή «Αφροδίτισσας»<sup>529</sup>) δυτικά του ιερού της Αφροδίτης στα Κούκλια (ο ποιητής τον είχε μάλιστα φωτογραφήσει<sup>530</sup>). Η βαριά μυρωδιά του λαδιού εξακολουθεί να ποτίζει τους πόρους της πέτρας κι η σκέψη του ομιλητή έρχεται συνειρμικά στους πόρους του δέρματος που άλλοτε αλείφθηκαν με λάδι για να δεχτούν το ερωτικό άγγιγμα. Στις στροφικές ενότητες που ακολουθούν αναπαράγεται το έθιμο του Ηροδότου διαιρεμένο σε τρία στάδια:

I. *Το στάδιο της προετοιμασίας* (δεύτερη στροφική ενότητα): όπου μεταφέρονται πιστά πληροφορίες από την αφήγηση του Ηροδότου, όπως το σχοινί που στεφανώνει την κόμη των γυναικών αλλά και η καθολικότητα του εθίμου που έχουν την υποχρέωση να τηρούν όλες ανεξαιρέτως οι γυναίκες, πλούσιες και φτωχές (η πληροφορία δίνεται συνεκδοχικά δια των αρωμάτων που αναδίνει το σώμα τους). Είναι ενδιαφέρον ότι ο Σεφέρης επιλέγει να αποδώσει την ερωτική πρόσκληση που απευθύνουν στον άντρα, την ερωτική «προσφορά» του σώματός τους, μέσα από μια προϋπάρχουσα παράσταση προερχόμενη από τον χώρο της γλυπτικής και άρρηκτα συνδεδεμένη με το ιστορικό παρελθόν της Κύπρου: τα «αγαλαματάκια στα δάχτυλα» που προσφέρουν τους «μικρούς μαστούς» παραπέμπουν στα πήλινα ειδώλια γυναικών με τα χέρια κάτω από τα προτεταμένα στήθη που αξιοποιήθηκαν στη λατρευτική παράδοση του νησιού από τη Μέση Εποχή του Χαλκού (c. 1900-1600 π.Χ.) ως την Αρχαϊκή περίοδο (c. 750-480 π.Χ.). Τα ειδώλια της Μέσης και της Ύστερης Εποχής του Χαλκού ήταν κυρίως ειδώλια γυμνών γυναικών που μετέφεραν την ιδέα της γονιμότητας και της αναπαραγωγής και ίσως παρίσταναν μια στερεότυπη εκλαϊκευμένη μορφή της θεάς της γονιμότητας, όπως παριστάνεται στις ανατολικές θρησκείες.<sup>531</sup> Τον 12ο και 11ο αι. π.Χ. στην Κύπρο φτάνουν ελληνικοί πληθυσμοί και επηρεάζουν δραστικά τον πολιτισμό της: οι Κρήτες, ειδικότερα, εισάγουν έναν νέο τύπο πήλινου ειδωλίου που παρίστανε τη Θεά με τα υψωμένα χέρια. Ο τύπος αυτός προερχόταν από την αντίστοιχη μινωική θεά και γνώρισε ευρύτατη διάδοση στο νησί ως την Αρχαϊκή περίοδο.<sup>532</sup> Στο μεταξύ όμως επανεμφανίστηκαν τα ειδώλια της θεάς της γονιμότητας με τα χέρια στους μαστούς, μιας και οι Φοίνικες που ίδρυσαν αποικία στο Κίτιο στα τέλη του 9ου αι. π.Χ.

<sup>529</sup> Βλ. το σχετικό σχόλιο του Γιώργου Δ. Παναγιώτου, «Μια σκηνοθεσία και μια ερμηνεία για το ποίημα «Επικαλέω τοι την θεόν...»» (2005): *Μποτίλια στο πέλαγο. Κείμενα για την ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα, Κίχλη, 2015, 159.

<sup>530</sup> Βλ. *Κύπρος. Μνήμη και αγάπη. Με το φακό του Γιώργου Σεφέρη*, ό.π., [43], εικόνα 26.

<sup>531</sup> Βλ. Βάσος Καραγιώργης, «Η Μεγάλη Θεά της Κύπρου και η Γένεση της Αφροδίτης»: *Λατρείες στην «περιφέρεια» του αρχαίου ελληνικού κόσμου*, (επιμ.: Αφροδίτη Α. Αβαγιανού), Αθήνα, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 2002, 125-127. Ηλεκτρονική πρόσβαση μέσω του URL: <http://hdl.handle.net/10442/7280> του ίδιου, *Ο Πολιτισμός της Προϊστορικής Κύπρου*, Εκδοτική Αθηνών, 1976, 131 και 192-193· αλλά και: Vassos Karageorghis (σε συνεργασία με τις Joan R. Mertens και Marice E. Rose), *Ancient Art from Cyprus. The Cesnola Collection in The Metropolitan Museum of Art*, Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art, 2000, 22-25.

<sup>532</sup> Βλ. Βάσος Καραγιώργης, «Η Μεγάλη Θεά της Κύπρου...», ό.π., 139-140.



συνήθιζαν να λατρεύουν την Ασάρτη στον τύπο της γυμνής θεάς που προβάλλει εμφατικά τον ερωτισμό της: την παρίσταναν να πιέζει τα στήθη της και να έχει βαθιά χαραγμένο το τρίγωνο της ηβικής χώρας.<sup>533</sup> Αυτός ο τύπος ειδωλίου εξαπλώθηκε ιδιαίτερα κατά τον 8ο αιώνα π.Χ. σε ιερά του κεντρικού τμήματος της νήσου που βρίσκονταν ίσως υπό φοινικική επίδραση. Σταδιακά οι Κύπριοι εγκαταλείπουν την αισθησιακή απεικόνιση της θεάς τους και από τον 6ο αιώνα π.Χ. την αποδίδουν ως υποβλητική ιέρεια/θεά, με βαριά ενδύματα και περιδέραια με περιάπτα και σφραγίδες. Τον 4ο αιώνα π.Χ. τα κυπριακά ενδύματα των ειδωλίων θα αντικατασταθούν από ελληνικά και η αμφιέσή τους θα περιλαμβάνει πέπλο και μιάτιο· είναι φανερό ότι η θεά των Κυπρίων έχει εξελληνιστεί και εξισωθεί με την Αφροδίτη.<sup>534</sup> Ένα παρόμοιο αγαλματίδιο της Αφροδίτης-ιέρειας, της Αρχαϊκής εποχής, είχε και ο Σεφέρης στη συλλογή του<sup>535</sup> και πριν εκδοθεί το *Ημερολόγιο καταστροφώματος*, γ' ζήτησε από τον εικαστικό Γιώργο Σικελιώτη να το σχεδιάσει για να μπει ως προμετωπίδα σε 30 αντίτυπα που θα έφεραν την υπογραφή του.<sup>536</sup> Όπως θα φανεί στη συνέχεια, ο ρόλος του αγαλματιδίου αυτού μέσα στο ποίημα είναι σπουδαιότερος απ' ό,τι φαίνεται σε πρώτη ανάγνωση.

<sup>533</sup> Βλ. Βάσος Καραγιώργης, *ό.π.*, 142-143.

<sup>534</sup> Βλ. Βάσος Καραγιώργης, *ό.π.*, 144 και Jacqueline Karageorghis, «Αφροδίτη, η θεά της Κύπρου», (μτφρ.: Γιώργος Μπουρογιάννης, επιμ.: Γιώργος Μπουρογιάννης, Βάσια Ψηλακάκου), στον ιστότοπο: *Κύπριος Χαρακτήρ – Ιστορία, Αρχαιολογία & Νομισματική της Αρχαίας Κύπρου*: [kyrioscharacter.eie.gr/el/t/AH](http://kyrioscharacter.eie.gr/el/t/AH) (Προσπελάστηκε: 10.8.2019). Επιπλέον, στο βιβλίο της Κύπρις. *Η Αφροδίτη της Κύπρου. Αρχαίες πηγές και αρχαιολογικές μαρτυρίες* (Λευκωσία, Ίδρυμα Α. Γ. Λεβέντη και Κυπριακός Οργανισμός Τουρισμού, 2007) η Jacqueline Καραγιώργη προχωρά σε μια αναλυτική παρουσίαση των ειδωλίων που βρέθηκαν στα μεγάλα λατρευτικά κέντρα και στα αγροτικά ιερά της Κύπρου τόσο στον τύπο της Ασάρτης, της γυμνής θεάς με τα χέρια στα στήθη (8ος-6ος αι. π.Χ.) [βλ. τα ευρήματα από την Αμαθούντα (σ. 98-106), από το Κίτιο-Καθαρή (σ. 149-150) καθώς και από τα ιερά της Αρτέμιδος *Παραλίας* (σ. 166-167), των Γόλγων (σ. 172-173), του Άρσου (σ. 179-180), του Ιδαλίου (σ. 192-196) και της Ταμασσού (σ. 201-202)], όσο και στον τύπο της θεάς/ιέρειας με τα χέρια στα στήθη και την κυπριακή ενδυμασία (6ος-4ος αι. π.Χ.) [βλ. τα ευρήματα από τα ιερά της Άχνας (σ. 216-221) και της Σαλαμίνας (σ. 227-228)].

<sup>535</sup> Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση», *ό.π.*, 336. Για τη φωτογραφία του ειδωλίου, βλ. *Μέρες*, τ. ΣΤ', *ό.π.*, 96. Ανατρέχοντας στον *Οδηγό του Κυπριακού Μουσείου* του Π. Δίκαιου (Λευκωσία, 1951) ο Σαββίδης αναζήτησε την ύπαρξη ανάλογων αρχαϊκών ειδωλίων, ωστόσο η έρευνά του δεν έδωσε καρπούς· εντόπισε όμως προγενέστερα αγαλματίδια του ίδιου τύπου, του 3300-3000 π.Χ. και του 1400-1200 π.Χ. («Μια περιδιάβαση», *ό.π.*, 336, υποσημ. 1). Η Κατερίνα Κρίκου-Davis επισήμανε ότι την αρχαϊκή περίοδο (7ος-6ος αι. π.Χ.) υπήρχε και ένας άλλος τύπος μικρών πήλινων ειδωλίων, διαδεδομένος στα αγροτικά ιερά της Κύπρου, που δεν παρίσταναν πια θεό αλλά τον άνθρωπο, «τον πιστό που προσφέρει στο ιερό το ομοίωμα της μορφής του ώστε να βρίσκεται υπό την προστασία του θεού». «Είναι πολύ πιθανόν», συνεχίζει, «ότι οι στίχοι 12-13 παραπέμπουν σ' αυτού του είδους τα αναθήματα: νέες γυναίκες έτοιμες να εκπορνευθούν για να τιμήσουν τη θεά, επιζητούν τη μελλοντική της προστασία αφιερώνοντας αγαλματίδια με τη μορφή τους στο ιερό της», Κ. Κρίκου-Davis, *Κολόκες*, *ό.π.*, 77. Ο Σεφέρης μπορεί πράγματι να είχε υπόψιν του αυτά τα ειδώλια. Στο ποίημα, άλλωστε, θεοί και θνητοί διεκδικούν το ίδιο μερίδιο: αναβιώνοντας το έθιμο της «ερίης πορνείας» του Ηρόδοτου ο Σεφέρης συνδέει την ερωτική «προσφορά» με μια γυναίκα, με ένα ζωντανό ανθρώπινο σώμα, στόχος του όμως είναι, όπως θα δούμε, να παρουσιάσει ένα γυναικείο αρχέτυπο που συναιρεί τον αισθησιασμό της Αφροδίτης με την ιδέα της μητρότητας.

<sup>536</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, *ό.π.*, 354· Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση», *ό.π.*, 336· «Κυπριακές» *επιστολές του Σεφέρη*, *ό.π.*, 90, 96, 99 και την εικόνα 7 του Επιμέτρου.

- II. *Το στάδιο της συνάντησης* (τρίτη στροφική ενότητα): τα (ερωτικά σημασιοδοτημένα<sup>537</sup>) φύλλα «τρομάζουν» και σείονται – η γυναίκα ανατριχιάζει σαν βλέπει τον ξένο να σταματά μπροστά της καταλαβαίνοντας πως ήρθε η ώρα της ερωτικής «πλερωμής» της: ένα μικρό τρέμουλο στα γόνατα, το νόμισμα που πέφτει και η προφορά των ιερών λόγων «Επικαλέω τον θεόν...». Η επωδή τους έχει δέσει.
- III. *Το στάδιο της ερωτικής ένωσης* (τέταρτη στροφική ενότητα, στ. 21-23): το περιπαθές λύγισμα, το άγγιγμα στις απαλές καμπύλες – τα ηδονικά «χαμόγελα»<sup>538</sup> – του γυναικείου σώματος («στους ώμους και στη μέση»), η εναρμόνιση του ερωτικού παλμού με τον ρυθμό της φύσης («γρίβα σφυρά στη χλόη»): την αισθησιακή ατμόσφαιρα των στίχων επιτείνουν οι παρηχήσεις των υγρών συμφώνων («γρίβα σφυρά»), παρηχήσεις που απαντώνται βέβαια σε όλο το ποίημα (βλ. ενδεικτικά: «*Αάδι στα μέλη [...] λιόμυλο*» (1η στροφική ενότητα), «*αγαλματάκια στα δάχτυλα*» (2η στροφική ενότητα), «*Αάδι στον ήλιο [...] φύλλα*» (3η στροφική ενότητα)).

Μετά από αυτούς τους ερωτικά φορτισμένους στίχους το κλείσιμο του ποιήματος φαντάζει απότομο: στους τέσσερεις τελευταίους στίχους της στροφικής ενότητας το ερωτικό όραμα (αν το δει κανείς έτσι) αποτελεί πια παρελθόν· έχει συντελεστεί η επάνοδος στο παρόν και ο ομιλητής εμφανίζεται να συζητά με έναν σακάτη στον αυλόγυρο της εκκλησίας. Μπορεί η μεταφορά της «πληγής στον ήλιο» για τη δύση (είναι η ώρα του εσπερινού) να διατηρεί την ποιητικότητά της, ωστόσο η εικόνα του λαβωμένου σακάτη (η πληγή λειτουργεί και κυριολεκτικά) «προσγειώνει» το ποίημα σε μια σκληρή πραγματικότητα που οι προηγούμενες ερωτικές συνδηλώσεις είχαν αποσειεί. Αυτό είναι ένα σημείο που πρέπει να προσεχθεί. Η σημασία των τεσσάρων τελευταίων στίχων είναι καίρια γιατί έρχεται να καταδείξει ότι το «Επικαλέω» δεν είναι απλώς μια ποιητική μετάπλαση ενός αρχαίου εθίμου αλλά κλείνει ένα βαθύτερο νόημα: στην αποκωδικοποίησή του συμβάλλουν δύο (πεζά) σεφερικά διακείμενα: το *Βαρνάβας Καλοστέφανος* και το *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*.

Αρχικά πρέπει να πούμε δυο λόγια για το άγνωστο εν πολλοίς *Βαρνάβας Καλοστέφανος*. Τα γεγονότα δίνονται μέσα από το βλέμμα του Ελλαδίτη Σταύρου, πρωταγωνιστής όμως είναι ο Κύπριος Βαρνάβας. Πρόκειται για έναν ήρωα καλλιεργημένο, που γνωρίστηκε με τον Σταύρο όσο σπούδαζαν στο Λονδίνο· από νέος είχε αξίες και ιδανικά και πολέμησε για τον κόσμο που ονειρεύτηκε στη Μέση Ανατολή κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Στο μυθιστορηματικό παρόν

<sup>537</sup> Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση», ό.π., 337-340.

<sup>538</sup> «Με το βαθύ στηθόδεσμο, τον ήλιο στα μαλλιά, κι αυτό το ανάστημα / ίσκιοι και χαμόγελα παντού / στους ώμους στους μηρούς στα γόνατα / ζωντανό δέρμα, και τα μάτια / με τα μεγάλα βλέφαρα, / ήταν εκεί, στην όχθη ενός Δέλτα», Γιώργος Σεφέρης, «Ελένη»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, γ΄» (1955): *Ποιήματα*, ό.π., 240-241.

κοντεύει στο «μεσοστράτι» της ζωής του, είναι γύρω στα 45, έχει επιστρέψει στην Κύπρο, έχει κάνει οικογένεια με τη Δανάη και γενικά ζει μια οικονομικά άνετη ζωή. Ωστόσο πίσω από τη φαινομενική αυτή «κανονικότητα», ο Βαρνάβας είναι ένας άνθρωπος βαθιά πονεμένος που παλεύει με τον εαυτό και τη συνείδησή του για να επιλύσει προσωπικά αδιέξοδα (ο έρωτας του για μια νεαρή Εγκωμίτισσα τον κάνει να ασφυκτιά στη συζυγική στέγη, ο θάνατος του αδερφού του του αφήνει ένα μεγάλο κενό) αλλά κυρίως να συμβιβαστεί με τα ματαιωμένα ιδανικά του, με τη σκέψη ότι πολέμησε για το τίποτα («για ένα πουκάμισο αδειανό») και ότι η πατρίδα του, η Κύπρος, θα αναγκαστεί να συνταχθεί με τα συμφέροντα του αγγλικού ιμπεριαλισμού.<sup>539</sup> Όλα αυτά είναι «πληγές» σαν τα σκέφτεται: «Οι λέξεις πατρίδα, δόλος, απάτη, καθώς τις έλεγε ο Βαρνάβας, έμοιαζαν ένα άλλο πράγμα, που κανείς δε θα μπορέσει να καταλάβει, κανείς που δεν είδε τον Βαρνάβα όπως τον είδα. Ήτανε σαν πληγές μέσα στον ήλιο, και είδα πολλές πραγματικές πληγές: πληγές – που θα 'πρεπε | να μας πονούν όλους μας, <που μονάχα όλοι μαζί μπορούμε να γιατρέψουμε>».<sup>540</sup> Εδώ μιλάει η Βάσω, φίλη του Σταύρου από την Ελλάδα: είναι τα λόγια που σημειώνει σε γράμμα της προς αυτόν προορισμένο να ενταχθεί στο τέλος του μυθιστορήματος. Η Βάσω είδε «πολλές πραγματικές πληγές» γιατί στη διάρκεια του Β' Παγκόσμιου και του Εμφύλιου εργάστηκε ως νοσοκόμα (πληροφορία που έχει τη σημασία της). Με τον Βαρνάβα γνωρίστηκε όταν ταξίδεψε στην Κύπρο για να συναντήσει τον Σταύρο. Το ενδιαφέρον είναι ότι ο Σεφέρης βάζει τους δύο ήρωες στη θέση της γυναίκας και του ξένου του «Επικαλέω»: σε εκδρομή τους στα Λουτρά της Αφροδίτης τείνουν να αναβιώσουν το έθιμο της «ιερής πορνείας» αλλά την τελευταία στιγμή ο Βαρνάβας κάνει πίσω:

- Είσαι όμορφη, ξένη, είπε ο Βαρνάβας <απροσδόκητα>.
- Η Βάσω ξαφνίστηκε. Σήκωσε το κεφάλι και τον κοίταξε στα μάτια.
- Ήμουν, είπε.
- Είσαι όμορφη, είπε ο Βαρνάβας, σα να κοίταζε ένα όραμα που περνούσε και ήθελε να συγκρατήσει.

---

<sup>539</sup> Βλ. όσα έγραφε ο Σεφέρης στον Θεοτοκά: «Η γνωριμία μου με την Κύπρο μου κόστισε, γιατί είδα από κοντά τι μορφιές μπορούν να σκαρώσουν τα καμώματα των colonials και σε πόσο οδυνηρή σύγκρουση μπορεί να με φέρουν αυτά τα καμώματα με αισθήματα ριζωμένα από παλιά. Είχα ωστόσο την ικανοποίηση να δω πολλούς Άγγλους φίλους μου – και στα γράμματά τους και στις κουβέντες τους – να σκυλιάζουν και να εκφράζονται πολύ πιο έντονα και πιο καταδικαστικά γι' αυτή την εξωφρενική πολιτεία από κάμποσους συμπατριώτες του Κολωνακίου, ίνα μη τι χείρον είπωμεν», *Αλληλογραφία*, ό.π., 158-159 (από την επιστολή της 28ης Δεκεμβρίου 1954).

<sup>540</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Βαρνάβας Καλοστέφανος. Τα σχέδιάματα*, ό.π., 130-131. Πρβλ. τον «Τελευταίο σταθμό»: «Το βροχερό φθινόπωρο σ' αυτή τη γούβα / κακοφορμίζει την πληγή του καθενός μας / ή αυτό που θα 'λεγες αλλιώς, νέμεση μοίρα / ή μοναχά κακές συνήθειες, δόλο και απάτη, / ή ακόμη ιδιοτέλεια να καρπωθείς το αίμα των άλλων» και τη «Σαλαμίνα της Κύπρος»: «Κύριε, βόηθα να θυμόμαστε / πως έγινε τούτο το φονικό / την αρπαγή το δόλο την ιδιοτέλεια, / το στέγνωμα της αγάπης / Κύριε, βόηθα να τα ξεριζώσουμε...», *Ποιήματα*, ό.π., 213 και 265, αντίστοιχα οι στίχοι του «Τελευταίου σταθμού» απηχούν τον Μακρυγιάννη ενώ της «Σαλαμίνας» την προσευχή του αντιπλοίαρχου λόρδου Hugh Beresford, βλ. *Ποιήματα*, ό.π., 333 και 344.

Το αίμα είχε χρωματίσει τα μάγουλά της, ήταν όμορφη και μεστή σαν το φθινόπωρο. Ο Βρ. έπαιζε το νόμισμα στην παλάμη του. Δεν μπορούσε να διακρίνει κανείς με ποιον πάλευε καθώς γύρισε τα μάτια στο σκοτεινό βάθος της σπηλιάς.

– Επικαλέω, φώναζε και σήκωσε το χέρι που κρατούσε το νόμισμα, σα να ήθελε να το ρίξει στη Βάσω.

Η φωνή στραγγαλίστηκε μες στο λαρύγγι του· στάθηκε μια στιγμή ακίνητος σαν κεραυνωμένος. Έπειτα πέταξε το νόμισμα μες στο ήσυχο νερό. Η λιμπελούλα πετάρισε ξανά και κάθισε πάλι. Η Βάσω χαμήλωσε τα μάτια της και κοίταζε | μέσα στο θαμπό καθρέφτη να κυματίζουν πάνω στο καθρεφτισμένο πρόσωπό της.

– Με συγχωρείς, είπε ο Βαρνάβας, είμαι ένας κατεστραμμένος άνθρωπος.

– Οι ρυτίδες, είπε η Βάσω, σα να μην τον είχε ακούσει, να! έρχονται οι ρυτίδες.

– Δεν είναι αυτό, είπε ο Βρ., η φωνή του ήταν σπασμένη, αν ήσουν είκοσι χρονώ θα ήταν το ίδιο.

Έμοιαζαν δυο καράβια που είχαν διασταυρωθεί στο έρημο πέλαγο και τώρα ακολουθούσε το καθένα <μόνο> την <ξεχωριστή> μοίρα του. [...] <sup>541</sup>

Το νόμισμα που έπαιζε στο χέρι του ο Βαρνάβας, «ένας οβολός της Πάφου με τον όρθιο ταύρο και τον αετό με διάπλατα ανοιγμένες τις φτερούγες», <sup>542</sup> το είχε αγοράσει από κάποιον σακάτη στα Κούκλια. «Κουλός, Μου έλεγε πως έχασε το χέρι του στο Τομπρούκ. Παράξενο ένας σακάτης σ' αυτά τα μέρη», <sup>543</sup> έλεγε στη Βάσω· και συνέχιζε απευθυνόμενος στον Σταύρο:

– Δεν το καταλαβαίνεις, μου είπε [μεταφέρει ο Σταύρος] σ' αυτά τα μέρη της αγάπης. Για σκέψου, μπορεί να κράτησε αυτό το νόμισμα ο ξένος προσκυνητής του ναού, μπορεί να το 'ριξε σε μια γυναίκα που περίμενε. Δεν <το> είχα συλλογιστεί πως ανάμεσα στους ξένους που έλεγαν το «Επικαλέω» μπορεί να ήταν και σακάτηδες. Και η γυναίκα δεν μπορούσε να αρνηθεί, ήταν υποχρεωμένη να πάει μαζί του, και με τον κουλό και με τον κουτσό. <sup>544</sup>

Στην πραγματικότητα ο Βαρνάβας δεν οικτρίζει τη γυναίκα, τον εαυτό του οικτρίζει αυτός είναι ο σακάτης που πολέμησε στη Μέση Ανατολή και τώρα ζητά να θεραπεύσει τις πληγές του (το επεισόδιο προετοιμάζει τη σκηνή στα Λουτρά της Αφροδίτης). Η θεραπεία δεν μπορεί παρά να γίνει σ' αυτά τα μέρη της αγάπης: ο έρωτας είναι η γιατρεία, ο έρωτας που γίνεται βάλαμο στον πόνο και λάδι στην πληγή – εξ ου και η κεντρική σημασία του ελαίου στο «Επικαλέω». Τώρα μπορούμε να ερμηνεύσουμε καλύτερα την επιλογή του Σεφέρη να εντάξει στο ποίημα τα αγαλματάκια που προσφέρουν «μικρούς μαστούς», μιας και ο έρωτας γίνεται προσφορά: η γυναίκα τον προ(σ)καλεί προτείνοντας τα στήθη της όχι για την ικανοποίησή της

<sup>541</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Βαρνάβας Καλοστέφανος*, ό.π., 98-99. Πρβλ. σελ. 170.

<sup>542</sup> Ό.π., 84.

<sup>543</sup> Ό.π., 85.

<sup>544</sup> Ό.π., 85.

αλλά για τη γιατρεία του άλλου. Είναι φανερό πως βρισκόμαστε μπροστά σε μια εκδοχή της «αισθησιακής μητρότητας» σαν αυτή που ο Σεφέρης αναγνώρισε στο άγαλμα της Αφροδίτης στο μικρό μουσείο της Εφέσου<sup>545</sup> (το στήθος, άλλωστε, είναι το όργανο της μάνας-τροφού). Όταν η Βάσω περιέθαλπε τους τραυματισμένους στον πόλεμο τους ένιωθε σαν παιδιά της και ήταν έτοιμη να καλύψει κάθε ανάγκη τους – ακόμα και την ερωτική:

- Ναι, του δόθηκα, είπε η Βάσω [στον Σταύρο], μ' όλο το πάθος του κορμιού μου. Τα μάτια της τριγύρισαν στη χαμηλοτάβανη κάμαρα σαν αγρίμι σε κλουβί.
- Ο Σ. έμενε αμίλητος.
- Αν ένας από εκείνα τα παιδιά μου, είπε με τον ίδιο τόνο, μου γύρευε τη γυναίκα, νομίζεις πως θα δίσταζα... Το ίδιο ήτανε χτες του έδωσα... –
- Β. είδα τα νέα παιδιά να σκοτώνονται εμφ. πόλεμο.<sup>546</sup>

Η Βάσω ενώθηκε τελικά με τον Βαρνάβα: όπως είπαμε, το «Επικαλέω...» ήταν κάτι σαν επωδή: άπαξ και προφερόταν «έδενε» τα δυο φύλα. Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι για τον χαρακτήρα της Βάσως ο Σεφέρης αξιοποίησε διηγήσεις της Μαρώς από την επαφή της με τους τραυματίες πολέμου: «Η Μαρώ, το βράδυ, μου διηγείται πως συνόδεψε έναν τραυματία, που αγιάτρευτος ακόμη, έφυγε βαριεστημένος από το νοσοκομείο και πήρε τους δρόμους για το σπίτι του. Προσπαθούσε να τον βαστάξει για να μην πέσει, κι αυτός μονολογούσε: – Ποιον έχει η Ελλάδα για να την οδηγήσει;... η Ελλάδα τραβά μες στο σκοτάδι...».<sup>547</sup> «Οι ήρωες προχωρούν στα σκοτεινά», έγραφε ο Σεφέρης στον «Τελευταίο σταθμό» για τον Μιχάλη «που έφυγε μ' ανοιχτές πληγές απ' το νοσοκομείο» σέρνοντας «το ποδάρι του μες στη συσκοτισμένη πολιτεία».<sup>548</sup> Με το σχόλιο αυτό θα περάσουμε στο δεύτερο διακείμενο του «Επικαλέω», τις *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*<sup>549</sup> στη διάρκεια της «Τρίτης νύχτας» ο Στράτης γίνεται ο σακάτης

<sup>545</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 218 (εγγραφή: 21.10.1950).

<sup>546</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Βαρνάβας Καλοστέφανος*, ό.π., 109-110. Λίγο παραπάνω η εικόνα της Βάσως δίνεται ως εξής: «Ο Σταύρος την είχε δει μια μέρα έτσι τη Μεγάλη Παρασκευή του '41 – όταν γύριζε από το νοσοκομείο – οι νοσηλεύόμενοι με τα κομμένα πόδια της ζήτησαν να μπουν σε αεροπλάνα (<ή> απ' τα κόκκαλα βγαλμένη –). Είχε την απόγνωση μιας έξαλλης μάνας που την κυνηγούσαν να της πάρουν τα παιδιά της», ό.π., 109. Γύρω από την ιδέα της μητρότητας, επομένως, αναπτύσσεται ένα πλέγμα συνδηλώσεων: μητέρα-Παναγιά, μητέρα-πατρίδα, μητέρα-ερωμένη.

<sup>547</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Δ', ό.π., 30 (εγγραφή: 26.2.1941).

<sup>548</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Τελευταίος σταθμός»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, β'» (1944): *Ποιήματα*, ό.π., 215.

<sup>549</sup> Όταν ο Σεφέρης ξεκίνησε να γράφει τον *Βαρνάβα* το μελάνι της *Ακρόπολης* δεν είχε προλάβει να στεγνώσει. Τον Δεκαπενταύγουστο του 1954 σημείωνε στο ημερολόγιό του: «Σήμερα, ανήμερα της Παναγίας, τέλειωσα την *Ακρόπολη*. Εργάστηκα από την αρχή του χρόνου σαν τρελός – στον ύπνο και στον ξύπνο. Σπάνια θυμούμαι να μου έγινε τέτοιο πράγμα: λίγες βδομάδες στη Νότιο Αφρική και τον καιρό που έγραφα τον «Ερωτικό λόγο». Αφάνταστη ορμή. Κοιμόμουν τέσσερεις ώρες και δεν ένιωθα κούραση – δεν είναι λίγο σε τούτο εδώ το κλίμα», *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 134. Τρεις μέρες μετά (18.8.1954) έγραφε στη Μαρώ που βρισκόταν στην Αθήνα: «Σήμερα μετά το φαί στις 3 ακριβώς το απόγευμα (το άλλο που θα καεί το τέλειωσα ανήμερα της Παναγίας) μου ήρθε μια ιδέα που μ' έκανε να χοροπηδώ μόνος μου μέσα στην κάμαρα [...]. Η ιδέα είναι τούτη: *Ο Στράτης Θαλασσινός στην Κύπρο*. [...]», Σεφέρης και Μαρώ, *Αλληλογραφία*, τ. Β', ό.π., 189 (ο χαρακτήρας του Σταύρου στον *Βαρνάβα* λεγόταν αρχικά Στράτης).

με το κομμένο πόδι που, τρελός από τον πόνο, αναζητά τη γιατρεία: μian απαλή «σπλάχνιση παρθένας». Η παρθένα ωστόσο έχει τη μορφή της γης του, είναι ένα με το σώμα της πατρίδας του:

Φέγγει το φεγγάρι, και η ράχη του Υμηττού είναι απαλή σαν τη σπλάχνιση παρθένας. Από την πολιτεία, κάτω, βγαίνει μια ψιλή φωνή φλογέρας που υπογραμμίζει – υπογραμμίζει τι;... Ξαναγυρίζουν λίγες φράσεις και ίσως, το πολύ-πολύ, δυο-τρεις χειρονομίες. Βασανίζομαι. Φορές, μέσα στην κλειστή κάμαρα, παιδεύομαι για να λογαριάσω εκείνα τα περασμένα. Φουσκώνουν σαν την κρυστάλλινη σφαίρα. Για να διακρίνεις κάτι, πρέπει να καρφώσεις τα μάτια ώρες και ώρες. Έπειτα μένω καταδιωγμένος και άρρωστος, εβδομάδες ολόκληρες, σκιάχτρο και σκάνδαλο για τους συνανθρώπους μου, μ' έναν τρελό πόνο, πέρα μακριά στην πολιτεία εκείνη, σαν το σακάτη που τον πονεί το αποκομμένο του πόδι.<sup>550</sup>

Ο σακάτης του «Επικαλέω» λοιπόν δεν είναι παρά η άλλη όψη του ομιλητή,<sup>551</sup> του ποιητή, του κάθε ανθρώπου που ένιωσε βαθιά μέσα του τον πόνο της πατρίδας – τον ανθρώπινο πόνο. «Αν είναι ανθρώπινος ο πόνος» όμως, έχει πει ο Σεφέρης, «δεν είμαστε άνθρωποι μόνο για να πονούμε».<sup>552</sup> Υπάρχει γιατρεία, ατομική και συλλογική, αν ο άνθρωπος καταφέρει να δει «τον ξένο και τον εχθρό [...] στον καθρέφτη»,<sup>553</sup> αν αφήσει κατά μέρος τις σκοπιμότητες, κλείσει τα αυτιά του στο «σφύριγμα του κέρδους»<sup>554</sup> και δώσει χώρο στην αγάπη – στην Αφροδίτη.

Το «Επικαλέω» δεν είναι το μοναδικό ποίημα του *Ημερολογίου καταστρώματος, γ'* που επιχειρεί το διακαλλιτεχνικό «άνοιγμα» στη γλυπτική. Η εικόνα του αγάλματος επανέρχεται στον «Πραματευτή από τη Σιδώνα», όπου ο Σεφέρης στήνει απέναντί μας έναν Ερμαφρόδιτο: «Ἦ τάχα Κοῦρον Κυπρίδος εὐκόλοιο καὶ Ἑρμάωνος ἐνίψεις», διαβάζουμε στην επιγραφή που δανείζεται από την *Ἐκφρασιν* του Χριστοδώρου («αμέσως θα 'λεγες ότι πρόκειται για το Γιο

<sup>550</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Ἐξί νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 102.

<sup>551</sup> «Σακάτης» αυτοαποκαλείται και ο ομιλητής του πεζού ποιήματος «Άντρας»: «Κάποτε, όταν ήμουν ακόμη στα καράβια, ένα μεσημέρι τον Ιούλιο, βρέθηκα μόνος σε κάποιο νησί, σακάτης μέσα στον ήλιο. Ένα καλό μελτέμι μου έφερε στοργικούς στοχασμούς, όταν ήρθαν και κάθισαν λίγο παραπέρα, μια νέα γυναίκα με διάφανο φουστάνι, που άφηνε να ζωγραφίζεται το κορμί της, λιγνό και θεληματικό σα ζαρκαδιού, κι ένας σιωπηλός άντρας που, μια οργιά μακριά της, την κοίταζε στα μάτια. [...]», Γιώργος Σεφέρης, «Ο κ. Στράτης Θαλασσινός περιγράφει έναν άνθρωπο»: «Ο κ. Στράτης Θαλασσινός»: «Τετράδιο γυμνασμάτων (1928-1937)»: *Ποιήματα*, ό.π., 121-122. Τον παραλληλισμό του «Άντρας» με το «Επικαλέω» επισήμανε ο Χρήστος Παπάζογλου υποστηρίζοντας ότι το «Επικαλέω» πρέπει να διαβαστεί σαν εσωτερικός μονόλογος, βλ. *Journal de bord, III*, ό.π., 158-159.

<sup>552</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ένας γέροντας στην ακροποταμιά»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, β'» (1944): *Ποιήματα*, ό.π., 201.

<sup>553</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Δ'. Αργοναύτες»: «Μυθιστόρημα» (1935): *Ποιήματα*, ό.π., 46.

<sup>554</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Τελευταίος σταθμός», ό.π., 214. Πρβλ. το ατελές κυπριακό ποίημα: «Παναγιά ταξιδεύτρα γιατί μας έφερες σε τούτο το νησί; / Εδώ που γυμνώθηκε η γυναίκα / κι' έσμιξε με τον άγνωστο άντρα χωρίς φόβο / και βύζαξε τον ουρανό, τα δέντρα, τον αφρό της θάλασσας / και την προσκύνησαν κι' έπειτα με το γύρισμα του κύκλου την επούλησαν», Φ. Α. Δημητρακόπουλος, ό.π., 210 (η έμφαση δική μας).

της καλόστηθης Αφροδίτης και του Ερμή»,<sup>555</sup> εύκολα δηλαδή θα τον αναγνώριζες, αφού τα αμφίφυλα χαρακτηριστικά του, τα αναπτυγμένα σαν του κοριτσιού στήθη του και τα ανδρικά γεννητικά του όργανα, δεν άφηναν στον θεατή περιθώρια αμφιβολίας). Ο Σεφέρης είχε άμεσες και σχετικά πρόσφατες παραστάσεις από αγάλματα στον τύπο του Ερμαφρόδιτου (θυμίζουμε το γλυπτό που είχε δει στο μουσείο της Κω, για το οποίο έγραφε: «Ερμαφρόδιτος· μικρά στητά βυζιά, πιο θηλυκός από την Αφροδίτη»<sup>556</sup>) ωστόσο επιλέγει να παραπέμψει σε μια αρχαία πηγή σαν του Χριστοδώρου για να υπογραμμίσει, όπως πιστεύουμε, τη διαπλοκή λόγου και εικόνας – η *έκφρασις* θεωρείται η κατεξοχήν ρητορική τεχνική που το πετυχαίνει αυτό. Δευτερευόντως θα προσθέταμε ότι η μνεία στον Χριστόδωρο έρχεται να ενισχύσει το ανατολίτικο στοιχείο του ποιήματος, μιας και ο ποιητής καταγόταν από την αιγυπτιακή Θήβα.

Ο «νέοςπραματευτής» με τα μελαμψά χαρακτηριστικά του ανατολίτη («κοράκου χρώμα τα τσουλούφια του»<sup>557</sup>) εισέρχεται καλλωπισμένος και αρωματισμένος στην Κύπρο «απ' τη θαλασσινή πόρτα της Αμμοχώστου».<sup>558</sup> Με έπαρση και αποφασιστικότητα ο ναρκισσευόμενος νέος περιδιαβαίνει στο νησί προκαλώντας αναστάτωση στον γυναικείο πληθυσμό: το τρέμουλο στα χέρια της τουρκοπούλας προδίδει την ταραχή της («Μια τουρκοπούλα στην αυλή, και σείστηκε η περιπλοκάδα / που κορφολόγαε με τα σιντεφένια δάχτυλά της»), και οπραματευτής, που ψυχανεμίζεται τις αντιδράσεις γύρω του, «αποκρίνεται πλάγια μ' ένα σπάραγμα ερωτικού δημοτικού τραγουδιού»: <sup>559</sup> «Ρόδα στο μαντίλι». <sup>560</sup> Ο πόθος του, ωστόσο, η «ζωική ορμή» του,

<sup>555</sup> Ο Γ. Π. Σαββίδης μεταφράζει: «Ευθύς θα γνωρίσεις τον Γιο της καλόστηθης Αφροδίτης και του Ερμή (δηλ. τον Ερμαφρόδιτο)», *Ποιήματα*, ό.π., 341. Ίδιο παραμένει το νόημα της απόδοσης που επιχειρείται εδώ, μόνο που εκφραστικά είναι πιο κοντά στην αγγλική μετάφραση του W. R. Paton: «readily couldst thou tell him to be the son of fair-bosomed Aphrodite and of Hermes»: *The Greek Anthology*, τ. 1, (αγγλική μετάφραση: W. R. Paton), Λονδίνο, William Heinemann / Νέα Υόρκη, G. P. Putnam's Sons, 1916-1918 / Σειρά: The Loeb Classical Library, 57.

<sup>556</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 195 (εγγραφή: 30.6.1950).

<sup>557</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Πραματευτής από τη Σιδώνα»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, γ'» (1955): *Ποιήματα*, ό.π., 254-254-255 (για το ποίημα, απ' όπου όλα τα αποσπάσματα που θα παρατεθούν στο εξής).

<sup>558</sup> Κατά τον Γ. Θέμελη, το ότι ο Σιδώνιοςπραματευτής εισέρχεται στην Κύπρο από τη «θαλασσινή πόρτα της Αμμοχώστου» είναι μια λεπτομέρεια που υπογραμμίζει ότι ο μύθος και η λατρεία του Ερμαφρόδιτου ήρθε στην Κύπρο (και ύστερα στην Ελλάδα) από την Ανατολή, βλ. Γιώργος Θέμελης, «Αγγελικό και μαύρο, φως»: *Για τον Σεφέρη*, ό.π., 83, υποσημ. 1. Η έρευνα της Marie Delcourt έδειξε ότι ο κύριος *Αφρόδιτος* (ένας τύπος γενειοφόρου Αφροδίτης με σώμα και ένδυμα γυναίκας και γένια και γεννητικά όργανα άντρα) παρά τις ανατολικές επιδράσεις του είχε ισχυρές αντιστοιχίες με ελληνικά και λατινικά μυθολογικά πρότυπα: «Σε αυτό το νησί μεταξύ Ευρώπης και Ασίας, όπου το έθιμο από την Αμαθούντα δίνει ένα παράδειγμα ενδοφυλόφιλης ανταλλαγής, δεν είναι απίθανο να συναντήσουμε μια ανατολίτικη ελληνοποιημένη λατρεία, κυρίως τη στιγμή που κάποια γενειοφόρος Αφροδίτη λατρευόταν και στην Παμφυλία. Ωστόσο, με μια ματιά εκ του σύνεγγυς διαπιστώνουμε πως ο κύριος Αφρόδιτος έχει ελληνικές αντιστοιχίες και κυρίως λατινικές, που γεννούν αμφιβολίες για τον ξενικό χαρακτήρα του», Marie Delcourt, *Ο Ερμαφρόδιτος. Μύθοι και τελετουργίες της αμφιφυλοφιλίας στην κλασική αρχαιότητα* (1958), (μτφρ.: Μαρία Διαγουμά, επιμ.: Μ. Ζ. Κοπιδάκης), Αθήνα, «Δαίδαλος» – Ι. Ζαχαρόπουλος, 2006, 49. Για το πώς εισήχθη η λατρεία του Ερμαφρόδιτου από την Κύπρο στην Αττική, βλ. ό.π., 82-83.

<sup>559</sup> Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση», ό.π., 374.

<sup>560</sup> Ο Σεφέρης γράφει στον Σαββίδη ότι πρόκειται για ένα κρητικό τραγούδι που συνήθιζε να τραγουδά ο «Paddy» (όπως αποκαλούσαν οι φίλοι του τον Patrick Leigh Fermor): «Μια Τουρκοπούλα στην αυλή, / φιλεντέμ, φιλεντέμ... / άσπρα ρόδα στο μαντίλι / να σ' εφίλουνα στ' αχείλι / άσπρα ρόδα στην αυλή σου / πώς κοιμάσαι μοναχή σου...»,

στρέφεται προς τον «κοιμάμενο βοσκό που μύριζε τραγί κι ιδρώτα»: «μ' αλαφιασμένο μάτι» (όμοιο με του βενετσιάνικου λιονταριού<sup>561</sup>) καρφώνει τον νεαρό αυτό Ενδυμίωνα, που αποτελεί πιθανότατα παρωδία των «ωραίων κοιμώμενων»<sup>562</sup> της καβαφικής ποίησης (Νέρων, Ρέμων, κ.λπ.).<sup>563</sup> Η ακτινοβολία του ερωτισμού του πραγματευτή και προς τα δύο φύλα, η «ρευστότητα» της ανδρόγυνης σεξουαλικότητάς του, καθρεφτίζεται στην τερακότα του Ερμαφρόδιτου που βγάζει από τον κόρφο του στους τελευταίους στίχους: «Ακούμπησε, έβγαλε από τον κόρφο του και κοίταξε μια τερακότα / ένα γυμνό που γλιστρούσε αβέβαιο στη σαλμακίδα κοίτη / ανάμεσα στον κόιλo Ερμή και την κυρτή Αφροδίτη».

Οι στίχοι απηχούν βέβαια την αφήγηση του Οβιδίου που στις περίφημες *Μεταμορφώσεις* του ιστορούσε πώς το αγόρι των δεκαπέντε χρόνων που γεννήθηκε από την ένωση των δύο θεών κολυμπούσε μια μέρα στην πηγή της Σαλμακίδος κοντά στην Αλικαρνασσό, όταν η νύμφη της λίμνης τον είδε, τον ερωτεύτηκε και, παρά την αντίστασή του, άρχισε να τον φιλάει καλύπτοντάς τον ολόκληρο με τα χάρδια και τους εναγκαλισμούς της. Σαν τον κισσό, λέει ο Οβίδιος, που καλύπτει τον κορμό των δέντρων, σαν το χταπόδι που απλώνει τα πλοκάμια του στο θήραμά του, η νύμφη τον τύλιξε και τον κράτησε σφιχτά πάνω της παρακαλώντας τους θεούς τίποτα να μην τους χωρίσει· οι θεοί την άκουσαν και έκτοτε τα κορμιά τους έμειναν ενωμένα σε ένα πλάσμα που δεν είναι άφυλο αλλά διφυές, σε μια θεότητα που συναιρεί την ανδρική και τη γυναικεία φύση (IV, 285-388).

Σε αντίθεση πάντως με τον Οβίδιο όπου η αμφιφυλοφιλία ισοδυναμεί με κάποιου είδους στέρηση,<sup>564</sup> με αποδυνάμωση της ανδρικής φύσης, στον Σεφέρη εκλαμβάνεται περισσότερο σαν χαμαιλεοντισμός: ο ερμαφρόδιτος ξέρει να προσαρμόζεται παντού, διψά να δοκιμάσει τα πάντα· η υβριδική φύση του είναι η πλέον αντιπροσωπευτική του καβαφικού «εν μέρει» και «εν μέρει»: «Υπάρχει πάντα ένας Πρωτέας στον Καβάφη», γράφει ο Σεφέρης, «στη γεωγραφία του, στην ιστορία του, στη γλώσσα του, στα πρόσωπά του, στις πράξεις του. Το άγαλμα που

---

«Κυπριακές» επιστολές του Σεφέρη, ό.π., 124 (επιστολή με ημερομηνία: 3.4.1962). Βλ. επίσης: Γιώργος Σεφέρης - P. L. Fermor & J. Rayner, *Αλληλογραφία (1948-1971)*, ό.π., 122-123 (επιστολή με ημερομηνία: 18.10.1962).

<sup>561</sup> Βλ. τη φωτογραφία με «του Μάρκου το λιοντάρι» που τράβηξε ο Σεφέρης, στο: *Κύπρος. Μνήμη και αγάπη. Με το φακό του Γιώργου Σεφέρη*, ό.π., [22], εικόνα 1.

<sup>562</sup> Βλ. σχετικά: Peter Jeffreys, «“Aesthetic to the point of affliction”»: Cavafy and English Aestheticism», *Journal of Modern Greek Studies* 24, τχ. 1 (Μάιος 2006) 68.

<sup>563</sup> Για τη σχέση του «Πραγματευτή από τη Σιδώνα» με την καβαφική ποίηση, βλ. αναλυτικότερα παρακάτω.

<sup>564</sup> Βλ. Marie Delcourt, ό.π., 88. Είναι χαρακτηριστικό ότι όταν ο έφηβος γιος της Αφροδίτης και του Ερμή βλέπει το είδωλό του μεταμορφωμένο κατά το ήμισυ σε γυναίκα, με τα μέλη του να έχουν χάσει τη δύναμή τους και τη φωνή του την ανδρική χροιά της, ικετεύει τους γονείς του (και εισακούγεται) όσοι κολυμπούν στα νερά αυτά να μεταμορφώνονται σαν εκείνον, να βγαίνουν δηλαδή σε μια κατάσταση ημιανδρική. Και είναι σημαντικό αυτό που γράφει η Delcourt, ότι δηλαδή σε αντίθεση με τον ελληνικό θρύλο που αναπαριστά τον διφυή θεό ως αποτέλεσμα μιας γέννησης, στη λατινική εκδοχή του Οβιδίου είναι αποτέλεσμα μιας *μεταμόρφωσης* (ό.π., 88), έχει προκύψει από μια διαδικασία βίαιης απόσπασης από μια πρότερη κατάσταση και αναγκαστικής προσαρμογής σε μια νέα.



έστησε είναι ένας ανδρόγυνος».<sup>565</sup> Σε γράμμα του στον Σαββίδη, άλλωστε, συνδέει ξεκάθαρα τον «Πραματευτή» με τον Καβάφη – και τον Σικελιανό – σχολιάζοντας ότι είναι ένα ποίημα «faux», φτιαγμένο από ηθελημένες αντανακλάσεις τους: «Και πραγματικά οι βαθυστόχαστοι και τόσο επιπόλαιοι δεν παρατήρησαν πως πρόκειται για ένα ποίημα *faux* (τόσες θεληματικές αντανακλάσεις: Καβάφη, Σικελιανού κτλ.) με μόνο δυο στίχους πραγματικούς (εννοώ του ποιητή) – τους τελευταίους που σ’ άρεσαν αν δε γελιέμαι».<sup>566</sup> Κι αν η παρουσία του Καβάφη ανιχνεύεται σε πλείστα όσα στοιχεία του «Πραματευτή» (από τον «θυμωμένο Ποσειδώνα» της «Ιθάκης» ως τους αρωματισμένους «Νέους της Σιδώνας (400 μ.Χ.)» και από τον πολυεπίπεδο συγκρητισμό των εποχών και των πολιτισμών ως τη μορφική μίμηση της καβαφικής δίστιχης στροφής<sup>567</sup>), η απήχηση του Σικελιανού είναι σαφώς πιο δυσδιάκριτη γιατί δεν προϋποθέτει τόσο το έργο όσο την προσωπικότητά του.<sup>568</sup> Αναγνωρίζεται στη μορφή του ναρκισσευόμενου άντρα, του υπερήφανου και αδιάφορου,<sup>569</sup> που (φαινομενικά) τίποτα δεν τον πτοεί, γιατί τίποτα δεν είναι σπουδαιότερο από τον εαυτό του· του άντρα με το επιβλητικό παράστημα και τον σαγηνευτικό λόγο που εκτός απ’ τις γυναίκες καταφέρνει να θαμπώσει ακόμα και άτομα του ίδιου φύλου. Κι αυτή δεν είναι η μοναδική φορά που ο Σεφέρης επιχείρησε να σκιαγραφήσει

<sup>565</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ακόμη λίγα για τον Αλεξανδρινό»: *Δοκίμεις*, τ. Α΄, ό.π., 426.

<sup>566</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ζ΄, ό.π., 336· «Κυπριακές» *επιστολές του Σεφέρη*, ό.π., 134 (από επιστολή από το Λονδίνο με ημερομηνία: 7.5.1960).

<sup>567</sup> Βλ. σχετικά: Γ. Π. Σαββίδη, «Μια περιδιάβαση», ό.π., 370-372, 375-376· Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., 243-244· Peter Mackridge, «Ο καβαφικός Σεφέρης» (1997): *Εκμυστία της ποίησης*, ό.π., 373-374· Christos Papazoglou, *Journal de bord, III*, ό.π., 234-235, 237-238, 242-243. Ακόμα και η απόφαση του Σεφέρη να δημοσιεύσει τον «Πραματευτή» σε τετράφυλλο, κατά τη γνωστή τακτική του Αλεξανδρινού, εντάσσει το ποίημα στην καβαφική γενεαλογία. «Ήταν μοιραίο», έγραφε στον Σαββίδη, «το μόνο καβαφικό (inter caeteris) ποίημα που έγραψα να βγει in the master’s way και να παρασύρει στον κατήφορο τον μαινόμενο ιερομόναχο» [ενν. το ποίημα «Νεόφυτος ο Έγκλειστος μιλά – », τυπωμένο επίσης σε τετράφυλλο], «Κυπριακές» *επιστολές του Σεφέρη*, ό.π., 70 (επιστολή από τη Βηρυτό με ημερομηνία: 15.5.1955).

<sup>568</sup> Ο Γιώργος Κεχαγιόγλου, βέβαια, στο ευρύ πλέγμα διακειμένων που προτείνει, ανιχνεύει συγκεκριμένες επιδράσεις (λεκτικές και θεματικές) της ποίησης του Σικελιανού στον «Πραματευτή», μεταξύ αυτών: το μοτίβο του «θείου» διαβάτη, τον λεκτικό συνδυασμό του ρήματος «ανασαίνω» με το ουσιαστικό «μύρο-α», τις ερωτικές περιγραφές σωμάτων και ενδυμάτων με μπρεσιονιστικές και αισθητιστικές καταβολές (βλ. τα χρώματα: πορφυρό, χρυσό, βυσσινί) και τις περιγραφές σωμάτων ή αγαλμάτων θεών και θνητών με ηδονοβλεπτική ματιά, βλ. Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Σκέψεις και προτάσεις για τον «Πραματευτή από τη Σιδώνα»»: *Γιώργος Σεφέρης. Το ζύγισμα της καλοσύνης* [= Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου (Λευκωσία - Πλάτρες, Φεβρουάριος 2000)], (φιλολογ. επιμ.: Μιχάλης Πιερής), Αθήνα, Μεσόγειος, 2004, 380-383. Οι συγκρίσεις είναι οπωσδήποτε βάσιμες, εξακολουθούμε ωστόσο να πιστεύουμε ότι η φιγούρα του πραματευτή φτιάχτηκε με σημείο αναφοράς την προσωπικότητα του Σικελιανού (στοιχεία της προσωπικότητας προφανώς και περνούν στη λογοτεχνία).

<sup>569</sup> Στο ίδιο γράμμα του στον Σαββίδη, που μιλούσε για τις αντανακλάσεις του Καβάφη και του Σικελιανού, ο Σεφέρης αναφερόταν και στις «μυστικές επιδράσεις» που δέχεται ένας καλλιτέχνης· όταν το έγραφε, είχε μόλις επιστρέψει από μια βραδιά αφιερωμένη στη μουσική του Maurice Ravel και ακούγοντας τον Indifférent, το τρίτο lied του κύκλου της *Shéhérazade*, είπε στη Μαρώ: «Να ποιος μ’ επηρέασε στον «Πραματευτή από τη Σιδώνα». Στη β΄ έκδοση θα προσθέσω ως motto το «comme une musique fausse», *Μέρες*, τ. Ζ΄, ό.π., 336· «Κυπριακές» *επιστολές...*, ό.π., 134. Ποίημα του Γάλλου καλλιτέχνη και τεχνοκριτικού Tristan Klingsor, το «Indifférent» (ο αδιάφορος) μετέφερε τις σκέψεις ενός αφηγητή που έβλεπε να περνά έξω απ’ το σπίτι του ένας γοητευτικός νεαρός ξένος, με θηλυπρεπή χαρακτηριστικά και τρόπους, και ευχόταν να σταματήσει και να διαβεί το κατώφλι του, αλλά ο ξένος προσπερνούσε αδιάφορος. Βλ. περισσότερα στο: Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Σκέψεις και προτάσεις...», ό.π., 370-371 (όπου παρατίθεται το ποίημα στα γαλλικά· το «comme une musique fausse» είναι στίχος του).

το προφίλ του Λευκαδίτη βάρδου· με τον ίδιο χιουμοριστικό και ειρωνικό τρόπο το απέδωσε και στις *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* (έργο που διαλέγεται εξακολουθητικά και ποικιλότροπα με την ιδέα του ερμαφροδιτισμού) μέσα από τον χαρακτήρα του θεόπνευστου Λογκομάνου.<sup>570</sup> Η πιστή αφοσίωση της Σφίγγας και του νεαρού Κνουτ στο πρόσωπό του είναι ενδεικτική της έλξης που ασκεί στα δύο φύλα, έλξης που προφανώς τροφοδοτείται από το δικό του ερωτικό παιχνίδι. Ο Κνουτ με τη σειρά του μπορεί επίσης να παραβληθεί με τονπραματευτή του ομώνυμου ποιήματος· μόνη ουσιαστική διαφορά τους η καταγωγή: Λιθουανός (ή Λεττονός) με ανοιχτά χαρακτηριστικά ο πρώτος, Σιδώνιος με μελαμψά ο δεύτερος, χαρακτηριστικά ακμαία και στους δύο όπως φανερώνει η πλούσια κόμη τους.<sup>571</sup> Εκτός από ουραγοί και θαυμαστές του «μεγάλου ταγού» οι νέοι αυτοί είναι και επίδοξοι συνεχιστές του, πράγμα που πιστοποιεί μια παρόμοια περίπτωση Σιδωνίου ανδρός (πλην όμως όχι νέου αλλά νεανίζοντας) που ο Σεφέρης μεταφέρει στον Κατσίμπαλη: «Ο αρχικαμαρώτος του πλοίου είναι καταπληκτικός Σιδώνιος νέος (μεσόκοπος) αρωματισμένος – θαυμάσιο τω όντι δείγμα – μοιάζει σα νόθος υιός του Σικελιανού, εννοώ της εικόνας στο ξώφυλλο της *Ν[έας] Εστίας* που διαβάζω, με μαλλιά γερασμένα καβαφικά».<sup>572</sup> Ο αρχικαμαρώτος, ο Σικελιανός, ο Καβάφης μπαίνουν στο ίδιο ζύγι, γίνονται δείγματα, αν μπορεί να πει κανείς, του σιδωνίου γήρατος, όψεις μιας παρηκμασμένης ηδονόχαρης ζωής.

Δεν είναι τυχαίο ασφαλώς που ο «Πραματευτής» προέκυψε από την κυπριακή εμπειρία του Σεφέρη· η Κύπρος εκτός από τόπος του φωτός και του θαύματος ήταν και ο τόπος όπου υπήρχε μια «διάχυτη ηδυπάθεια»,<sup>573</sup> ένας υφέρπων αισθησιασμός, που έκανε τους ανθρώπους πιο ευεπίφορους απ' ό,τι συνήθως σε ερωτικούς πειραματισμούς: «Ερμαφρόδιτοι στην Κύπρο», έγραφε ο Σεφέρης στο ημερολόγιό του, φράση που απηχούσε τις συζητήσεις του με τον Lawrence Durrell για το ασυνήθιστα υψηλό ποσοστό ερμαφρόδιτων στο νησί.<sup>574</sup> Το πρώτο λοιπόν που θα σκεφτόταν κανείς για την περίπτωση του «Πραματευτή» είναι ότι η αρχαία γλυπτική, με το άγαλμα του Ερμαφρόδιτου, προμήθεψε στον Σεφέρη μια έτοιμη παράσταση

<sup>570</sup> Ο χαρακτήρας του Λογκομάνου υποστηρίχθηκε ότι μπορεί να απηχεί και την προσωπικότητα του Καζαντζάκη (βλ. Θανάσης Παπαθανασόπουλος, «“Έξι νύχτες στην Ακρόπολη” [κριτικές προσεγγίσεις σ' ένα βιβλίο-κλεψύδρα του Σεφέρη]», *Νέα Εστία* 103, τχ. 1222 (Ιούνιος 1978) 727· Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Σκέψεις και προτάσεις...», ό.π., 366-367, υποσημ. 20), σύνδεση λιγότερο πειστική, που ωστόσο δεν μπορεί να αποκλειστεί, δεδομένου ότι και οι δύο ποιητές είχαν αυτό το υπερθετικό στοιχείο που ο Σεφέρης αντιπαθούσε. Οι προσωπικές διαφορές του Σεφέρη με τον Σικελιανό, πάντως, γεφυρώθηκαν με το πέρασμα του χρόνου· με τον Καζαντζάκη όχι.

<sup>571</sup> Πρβλ. το «Κοράκου χρώμα τα τσουλούφια του» του «Πραματευτή» (*Ποιήματα*, ό.π., 254) με την «κυματιστή πλούσια κόμη, τόσο ξανθή που έμοιαζε άσπρη» του *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* (ό.π., 121).

<sup>572</sup> Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, «*Αγαπητέ μου Γιώργο*», τ. Β', ό.π., 320 (από επιστολή με ημερομηνία: 26.12.1952).

<sup>573</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 99 (εγγραφή: 7.11.1953).

<sup>574</sup> Βλ. Ρόντρικ Μπήτον, *Περιμένοντας τον άγγελο*, ό.π., 458 (στοιχεία της ίδιας συζήτησης μεταφέρονται και στα *Πικρολέμονα* του Durrell).

για να περιγράψει με τη σειρά του έναν ανθρώπινο τύπο, αν όχι αντιπροσωπευτικό, τουλάχιστον συνηθισμένο τα χρόνια εκείνα στο νησί της Αφροδίτης. Είναι όμως έτσι τα πράγματα; Όχι ακριβώς. Όταν ο Χριστόδωρος περιέγραφε τον Ερμαφρόδιτο είχε μπροστά του ένα άγαλμα περισσότερο ανδροπρεπές με μεμονωμένα γυναικεία χαρακτηριστικά (το στήθος κατά βάση) που, σε συμβολικό επίπεδο, υποδείκνυαν μια συγκεκριμένη ανδρική ροπή προς τη θηλότητα, μια τάση πιο υπόγεια, πιο πονηρή και μυστηριώδη, ίσως γι' αυτό και πιο γοητευτική. Στην εποχή του Σεφέρη, αντίθετα, η γυναικεία φύση του Ερμαφρόδιτου είχε υπερκαλύψει – σχεδόν εξαφανίσει – την ανδρική: ο ερμαφροδιτισμός δεν είχε να κάνει πλέον με μια αποκλίνουσα ερωτική ροπή αλλά με μια γενικότερη εκθήλυνση του ανδρικού φύλου που εκδηλωνόταν με τρόπο εξεζητημένο στην όψη και στη συμπεριφορά, κάτι που φυσικά δε μπορούσε να διαφύγει της προσοχής του ποιητή: «Τούτος [ο Ερμαφρόδιτος], στην καλή εποχή, παρασταίνονται με περισσότερα χαρακτηριστικά του πατέρα του· σαν ένας έφηβος με αναπτυγμένο το στήθος. Όσο περνούν τα χρόνια γίνεται πιο θηλυκός· περισσότερο Αφροδίτη και λιγότερο Ερμής. Σημαδιακή λεπτομέρεια».<sup>575</sup> Κι είναι χαρακτηριστικό ότι όταν αποφάσισε να συμπεριλάβει το άγαλμα του Ερμαφρόδιτου στις *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* κατέφυγε στον τύπο του πλέον ηδυπαθή κι εκθηλυμένου Ερμαφρόδιτου, του πλαγιασμένου, γιατί θέλησε να μεταφέρει την ιδέα του νοσηρού ερωτισμού που συντηρεί και συντηρείται από την «αρρώστια της Αθήνας»:<sup>576</sup> «Μα κοίταξέ το, Σαλώμη, δεν είναι ωραίο; εξακολούθησε η Σφίγγα. Κοίταξε τα μπράτσα του, τους μικρούς μαστούς, τους μηρούς· είναι ολωσδιόλου γυναίκα... [...] θυμίζει το σώμα σου, Σαλώμη...».<sup>577</sup> Όπως σημειώνει η Marie Delcourt, «ο κοιμώμενος ανδρόγυνος είναι ένα έργο γεμάτο αισθησιασμό, δημιουργήθηκε [...] για να ικανοποιήσει τα γούστα μιας εποχής σε αποσύνθεση».<sup>578</sup> Ως τέτοια αντιλαμβανόταν ο Σεφέρης και τη δική του εποχή, όπως μπορούμε να δούμε στο Γ' του «Θερινού Ηλιοστασίου»:

### Γ'

*Κι όμως σ' αυτό τον ύπνο  
τ' όνειρο ξεπέφτει τόσο εύκολα  
στο βραχνά.  
Όπως το ψάρι που άστραψε κάτω απ' το κύμα  
και χώθηκε στο βούρκο του βυθού  
ή χαμαιλέοντας όταν αλλάζει χρώμα.  
Στην πολιτεία που έγινε πορνείο*

<sup>575</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ξεστρατίσματα από τους Ομηρικούς Ύμνους» (1968): *Δοκίμες*, τ. Β', ό.π., 239.

<sup>576</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 95 (εγγραφή: «Κυριακή, Νοέμβρης, 1927»).

<sup>577</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 150-151.

<sup>578</sup> Marie Delcourt, ό.π., 104.

μαστροποί και πολιτικές  
διαλαλούν σάπια θέλητρα  
η κυματοφέρτη κόρη  
φορεί το πετσί της γελάδας  
για να την ανεβεί το ταυρόπουλο  
ο ποιητής  
χαμίνια του πετούν μαγαρισιές  
καθώς βλέπει τ' αγάλματα να στάζουν αίμα.  
Πρέπει να βγεις από τούτο τον ύπνο  
τούτο το μαστιγωμένο δέρμα.<sup>579</sup>

Σ' αυτή την πολιτεία που υπνοβατεί κάνοντας τα πάντα μηχανικά, από τον πόλεμο ως τον έρωτα,<sup>580</sup> συναντά κανείς ανθρώπους που «ομνύουν» ευλαβικά στον «θεό των σωμάτων»,<sup>581</sup> που παραδόθηκαν θεληματικά «στες ηδονές [...], / στες απολαύσεις τες ονειρεμένες, / στες τολμηρότερες ερωτικές επιθυμίες, / στες λάγνες του αίματος [...] ορμές, χωρίς / κανέναν φόβο»<sup>582</sup> συναντά κορμιά που δοκίμασαν τα πάντα: άντρες-χαμαιλέοντες, γυναίκες-Πασιφάες, που μεταμορφώνονται ανάλογα με τις ορέξεις και τα ένστικτα της στιγμής.<sup>583</sup> Το σώμα όμως μέσα απ' όλα αυτά βγαίνει κουρασμένο, καταπονημένο, «μαστιγωμένο» (βλ. *Έξι νύχτες*: ο Στράτης κοιτάζοντας την πόρνη Δόμνα: «Τότε πρόσεξε πόσο κουρασμένο ήταν το στήθος της: σα μαστιγωμένο»<sup>584</sup>), γεμάτο πληγές. Ο ποιητής βλέπει τ' αγάλματα – τ' ανθρώπινα κορμιά – να ματώνουν (να «στάζουν αίμα») και προειδοποιεί, αλλά δεν εισακούγεται.<sup>585</sup>

<sup>579</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Γ'»: «Θερινό Ηλιοστάσι»: «Τρία κρυφά ποιήματα» (1966): *Ποιήματα*, ό.π., 295.

<sup>580</sup> Για την υπνοβασία ως μεταφορά της ναρκωμένης συνείδησης, βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 114 (εγγραφή: 10.4.1939)· για τις μηχανικές, απαθείς και διεκπεραιωτικές, κινήσεις των ανθρώπων, βλ. το ποίημα «Μνήμη, α'»: «Ημερολόγιο καταστροφώματος, γ'» (1955): *Ποιήματα*, ό.π., 245-246.

<sup>581</sup> Κι ο Σεφέρης όμως λάτρευε κάποτε τον «θεό των σωμάτων»: «Μαστιγωμένος από το θεό των σωμάτων από το περασμένο Σάββατο, χωρίς κανέναν εξωτερικό λόγο. Περιπλανιέμαι μέσα στο δάσος της επιθυμίας, το δάσος που είναι γεμάτο φαντάσματα. Αρχίζουν πάντα μια συνομιλία και ποτέ δεν τελειώνουν τη φράση τους. Κι αυτό σε λαχανιάζει», *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 240 (εγγραφή: 18.9.1940). Αυτό φανερώνει αν μη τι άλλο ότι η ποίησή του δεν ηθικολογεί – ο Σεφέρης μιλά εξ ιδίας πείρας για να αποτρέψει τους άλλους από τα ίδια λάθη.

<sup>582</sup> Κ. Π. Καβάφης, «Τα Επικίνδυνα»: *Ποιήματα*, τ. Α', ό.π., 46.

<sup>583</sup> Ισχυρό είναι εδώ το διακείμενο του *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* (ό.π., 124-125, 185-191, 201-210) και, σε συνδυασμό με αυτό, της *Θείας Κωμωδίας* (βλ. τον πίνακα «Μνήμες Dante», ό.π., 272) και των *Μεταμορφώσεων* του Απουλίου (βλ. Μιχαήλ Πασχάλης, *Σεφέρης και Απουλίου: Η μετάφραση των Μεταμορφώσεων και οι Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* [ανάτυπο από το περιοδικό *Δωδώνη* 30 (2001)], Ιωάννινα, 2001, 97-98).

<sup>584</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 93.

<sup>585</sup> Η εικόνα των χαμινιών που επιτίθενται με μαγαρισιές στον ποιητή είναι παρμένη από τα *Απομνημονεύματα* του στρατηγού Μακρυγιάννη. Το σχετικό απόσπασμα έχει συμπεριλάβει ο Σεφέρης στο δοκίμιό του γι' αυτόν: «Μου ρίχνουν πέτρες και με χτυπούν και μαγαρσές ανθρώπινες απάνω μου: “Φάγε απ' αυτές, στρατηγέ Μακρυγιάννη, να χορτάσεις που 'θελες να κάμεις Σύνταμα! Και μ' ανοίγουν τόσες νέες πληγές από τα χτυπήματα κι από τ' αγκυλώματα...”», Γιώργος Σεφέρης, «Ένας Έλληνας – ο Μακρυγιάννης» (1943): *Δοκίμες*, τ. Α', ό.π., 253. Πρβλ. την επιστολή του Σεφέρη στη Μαρώ (18.4.1937): «Έχω αρχίσει το Μακρυγιάννη και τον Καβάφη. [...] Και οι δυο, τύποι του έθνους, όχι του ελλαδικού κράτους. Ο ένας από την καρδιά του λαού, όσο προχωρεί μέσα στη ζωή της μικρής ελεύθερης γωνιάς, νιώθει ολοένα περισσότερο ξένος, στο τέλος τον φυλακίζουν και τον λιθοβολούν και του πετούν βρωμισιές. [...]», Σεφέρης και Μαρώ, *Αλληλογραφία*, τ. Α', ό.π., 160. Ο Σεφέρης θα βάλει στην ίδια μοίρα με τον Μακρυγιάννη τον Θεόφιλο, αφού κι εκείνος, παρά τις αγνές προθέσεις του, λαιδορείται από μια κοινωνία που ψάχνει για εξίλαστήρια θύματα: «Ο Θεόφιλος ήταν ένας λαϊκός άνθρωπος. Ένας τρελός στα μάτια

Φεύγοντας από τον κόσμο του «εν μέρει», του υβριδισμού και των μεταμορφώσεων, και πριν περάσουμε στο κατεξοχήν «αρχαιολογικό» ποίημα του *Ημερολογίου καταστρώματος*, γ', την «Έγκωμη», θα σταθούμε στην ιδιαίζουσα περίπτωση της «Σαλαμίνας της Κύπρος». Τυπικά η «Σαλαμίνα» ανήκει στα αρχαιολογικά ποιήματα του Σεφέρη από τη στιγμή που το τοπίο της είναι αρχαιολογικό, με υστερορωμαϊκά και πρωτοχριστιανικά κατά βάση ερείπια,<sup>586</sup> και όπως γνωρίζουμε ο ποιητής το επισκέφτηκε στα 1953 και 1954, όταν δηλαδή πραγματοποιούνταν εντατικές εργασίες για την αναστήλωση των μαρμάρινων κίωνων του Γυμνασίου<sup>587</sup> (οι εργασίες περατώθηκαν το 1955, πράγμα που σημαίνει ότι αν είχε επισκεφτεί την περιοχή λίγο αργότερα θα είχε την ευκαιρία να δει τις «ασήμαντες κολόνες»<sup>588</sup> αποκατεστημένες). Δεν ήταν ωστόσο η επαφή του με τον αρχαιολογικό χώρο της Σαλαμίνας που τον ώθησε να γράψει το ποίημα, αφού εξ αρχής ο στόχος του ήταν άλλος, να απευθύνει έκκληση στους φίλους του «του άλλου πολέμου», τους Άγγλους, να πάψουν να τροφοδοτούν τη μηχανή της πνευματικής εξόντωσης των Κυπρίων: «Όπως βλέπεις», έγραφε στον Κασιμίπαλη, «είναι μια φωνή που απευθύνεται στους φίλους μου – στους φίλους μου της Αγγλίας, μια φωνή αγάπης: θα έσκαζα αν την κρατούσα μέσα μου. Πόσο ένιωσα το κακό που γίνεται στην Κύπρο θα το κατάλαβες από τα γράμματά μου του χειμώνα: πρόκειται για μια ψυχρή καταχθόνια μηχανή που δουλεύει ανενόχλητα και μπασταρδεύει».<sup>589</sup> Η Σαλαμίνα ήταν το πλαίσιο για να μεταφέρει το μήνυμά του, πλαίσιο προσεκτικά επιλεγμένο για δύο κυρίως λόγους: πρώτον για την ομωνυμία της με την ελληνική Σαλαμίνα και τον συνακόλουθο συνειρμό με την αφήγηση του Αισχύλου, και δεύτερον γιατί οι βυζαντινές επιγραφές με λόγια από τους Ψαλμούς του Δαβίδ και τα βιβλία των Βασιλειών που συνάντησε στις υπόγειες στέρνες έξω από τα τείχη της Κωνσταντίας (της βυζαντινής πόλης που χτίστηκε στη θέση της αρχαίας Σαλαμίνας μετά την καταστροφή της από τους σεισμούς του 4ου αιώνα π.Χ.) του έδωσαν την ιδέα να αξιοποιήσει το περιεχόμενο των

---

του κόσμου, που τον άκουε να λέει παράδοξα πράγματα για τις ζωγραφικές του, ή τον έβλεπε να ροβολά τους δρόμους ντυμένος Μεγαλέξαντρος μαζί μ' ένα κοπάδι χαμίνια που είχε ντύσει «Μακεδόνους». Τον περιγελούσαν: του έκαμαν πολύ χοντρά αστεία: μια φορά τράβηξαν την ανεμόσκαλα όπου ήταν ανεβασμένος για τη δουλειά του και τον έριξαν χάμω. Τόσο πολύ μας ενοχλούν οι άνθρωποι που δε μας μοιάζουν», Γιώργος Σεφέρης, «Θεόφιλος» (1947): *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 460.

<sup>586</sup> Βλ. Μαρία Ιακώβου, *Αμμόχωστος: Έγκωμη – Σαλαμίνα – Αμμόχωστος 16ος αιώνας π.Χ. - 16ος αιώνας μ.Χ.*, Αθήνα, Πολιτιστική Εταιρεία «Πανόραμα», 1993, 30.

<sup>587</sup> Βλ. *Σύντομος ιστορία και περιγραφή της Σαλαμίνας*, Έκδοση του Τμήματος Αρχαιοτήτων της Κυπριακής Δημοκρατίας, Λευκωσία, 1973, 6. Οι μαρμάρινοι κίονες δεν ανήκαν εξ αρχής στο ρωμαϊκό Γυμνάσιο, ανήκαν στον διάκοσμο του γειτονικού Θεάτρου, αποφασίστηκε όμως να μεταφερθούν στο Γυμνάσιο όταν οι (λίθινοι) κίονες του τελευταίου καταστράφηκαν από τους σεισμούς του 4ου αιώνα π.Χ. Οι εργασίες ανακατασκευής έλαβαν χώρα στα πρωτοχριστιανικά χρόνια όταν το ρωμαϊκό Γυμνάσιο μετατράπηκε σε Δημόσια Λουτρά. Βλ. σχετικά: Vassos Karageorghis, *Salamis in Cyprus. Homeric, Hellenistic and Roman*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1969, [177].

<sup>588</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Σαλαμίνα της Κύπρος»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, γ'» (1955): *Ποιήματα*, ό.π., 263-263-265 (για το ποίημα, απ' όπου όλα τα αποσπάσματα που θα παρατεθούν στο εξής).

<sup>589</sup> Γ. Κ. Κασιμίπαλης & Γιώργος Σεφέρης, «Αγαπητέ μου Γιώργο», τ. Β', ό.π., 356 (από επιστολή από τη Βηρυτό με ημερομηνία: 27.8.1954).

Ψαλμών, το «Φωνή Κυρίου ἐπὶ τῶν ὑδάτων» και το «Κύριος ἐπὶ ὑδάτων πολλῶν» (28.3),<sup>590</sup> για να επικυρώσει θεϊκά το μήνυμα της Σαλαμίνας.

Η φωνή που μεταφέρει το μήνυμα, μήνυμα συνθεμένο από τις διδαχές του Αισχύλου και του Μακρυγιάννη (ενδεχομένως και του Μαχαιρά),<sup>591</sup> μένει στο τοπίο, ένα τοπίο αρχαιολογικό, με μακρά ιστορία πίσω του («Όμως βαριά η φωνή σαν το περπάτημα καματερού, / έμεινε εκεί στις φλέβες τ' ουρανού στο κύλισμα της θάλασσας / μέσα στα βότσαλα πάλι και πάλι»). Μοιάζει με φωνή βιβλική, προφητική και αποκαλυπτική,<sup>592</sup> που έρχεται από τα βάθη των αιώνων και που θα εξακολουθήσει να αντηχεί ακόμα κι όταν οι άνθρωποι θα έχουν φύγει («Τα νέα κορμιά περάσαν απ' εδώ, τα ερωτεμένα», γράφει ο ποιητής, όπως ακριβώς κι άλλα κορμιά θα 'ρθούν και θα περάσουν). Οι αρχαιότητες της αρχής, λοιπόν, παρά τις πολλαπλές ερμηνείες που επιδέχονται (δίνουν το τοπικό-πολιτιστικό στίγμα, ευκολύνουν τον Σεφέρη να αρχίσει να λέει την ιστορία του κ.λπ.) είναι σημαντικές ακριβώς γιατί δημιουργούν το απαραίτητο βάθος χρόνου που προετοιμάζει το άκουσμα της φωνής: ο ρόλος τους – και εδώ διαφωνούμε με την εκτίμηση του Γ. Π. Σαββίδη – δεν είναι επουσιώδης για το μήνυμα της Σαλαμίνας: «Οφείλω», έλεγε ο Σαββίδης, «[...] να δικαιολογήσω γιατί αποφάσισα να μη διαβάσουμε εδώ [εννοεί στην ομιλία του «Οι αρχαιολογικές περιδιαβάσεις του ποιητή Γιώργου Σεφέρη»] την πασίγνωστη σύνθεση που τιτλοφορείται “Σαλαμίνα της Κύπρος”. Ο κύριος λόγος είναι απλός: κατά τη γνώμη μου, πρόκειται για μιαν υποδειγματική “στρατευμένη” σύνθεση, ανώτερη μεν από το “Επί ασπαλάθων”, αλλά στην οποία το αρχαιολογικό σκηνικό δεν προσθέτει κατ' ουσίαν τίποτε στον δικαιολογημένα επικαιρικό συνειρμό των δύο ιστορικών τοπωνυμίων».<sup>593</sup>

Η «Σαλαμίνα της Κύπρος» και το «“Επί ασπαλάθων...”» είναι δύο πολιτικά ποιήματα με την ευρύτερη έννοια του όρου, δεδομένου ότι ο Σεφέρης δεν ήταν στρατευμένος, δεν πίστευε στην «επικαιρική» ποίηση: κοίταζε πάντα να βγάξει διαχρονικά μηνύματα από την ανθρώπινη κατάσταση, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι έκλεινε τα μάτια στην εποχή του – ήταν αντίθετα

<sup>590</sup> Βλ. τη δεύτερη από τις τρεις επιγραφές που αντιγράφει ο Σεφέρης στο ημερολόγιό του: *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 105 (εγγραφή: 17.11.1953).

<sup>591</sup> Βλ. αναλυτικότερα: Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση», ό.π., 394-395 (όπου γίνονται περαιτέρω συσχετισμοί με το δημοτικό τραγούδι και το έργο του Ν. Γ. Πεντζίκη): Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., 213-214· Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Χρονικό και λογοτεχνήματα: τύχες του Λεοντίου Μαχαιρά στη νεοελληνική λογοτεχνία»: *Αφιέρωμα στον Νίκο Σβορώνο*, τ. Β', (εκδοτική επιτροπή: Βασίλης Κρεμμυδάς, Χρύσα Μαλτέζου, Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης), Ρέθυμνο, Τυπογραφείο Εμμ. Παπαδάκη, 1986, 426, υποσημ. 4· Roderick Beaton, «Ο Γιώργος Σεφέρης και η χρήση της ιστορίας: Μαχαιράς και *Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ'*» (1997): *Η ιδέα του έθνους στην ελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, 363-371 (: 366-368).

<sup>592</sup> Βλ. τη σύνδεση που κάνει η Κατερίνα Κρίκου-Davis με την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη (Α', 10-15): «καὶ ἤκουσα φωνὴν ὀπίσω μου μεγάλην ὡς σάλπιγγος λεγούσης [...]. Καὶ ἐκεῖ ἐπέστρεψα βλέπειν τὴν φωνὴν ἣτις ἐλάλει μετ' ἐμοῦ [...] καὶ ἡ φωνὴ αὐτοῦ ὡς φωνὴ ὑδάτων πολλῶν», *Κολόκες*, ό.π., 246.

<sup>593</sup> Γ. Π. Σαββίδης, *Οι αρχαιολογικές περιδιαβάσεις...*, ό.π., 35. Ο Σαββίδης ωστόσο συμπεριέλαβε τη «Σαλαμίνα» στον «Πίνακα αρχαιολογημάτων Σεφέρη», ό.π., 45.

η βαθιά συνειδητοποίηση των ζητημάτων της εποχής του που τον έκανε να μπορεί να ανάγει τις περιπέτειές της σε αρχετυπικά σχήματα, να τις βλέπει στο ευρύτερο πλαίσιο ενός ανθρώπινου δράματος που δεν έπαψε ποτέ να παίζεται από αρχαιοτάτων χρόνων. Στην Κύπρο, εντούτοις, οι εξελίξεις ήταν τόσο ζωντανές, και ίδιος τόσο στενά συνδεδεμένος μαζί τους, που ίσως ένιωθε πως μπορούσε πράγματι να επέμβει στον ρου της ιστορίας και να προλάβει το δράμα, είτε με την ιδιότητα του διπλωμάτη είτε με τη φωνή του ποιητή. Το σημαντικό είναι πάντως ότι στη δεύτερη περίπτωση δεν έκανε πίσω με τον φόβο μην κατηγορηθεί για πολιτική προπαγάνδα (αν βέβαια οι κατήγοροι του έκριναν με πρότυπο τους *Πέρσες* του Αισχύλου, δε θα τον πείραζε να τον ψέξουν για στράτευση<sup>594</sup>). Στη «Σαλαμίνα», όπως σημειώθηκε, το «φοβερό μήνυμα» της συντριβής ήταν μήνυμα προειδοποίησης για τους Άγγλους που γύρευαν με τα «σύνεργα» της προπαγάνδας,<sup>595</sup> με το «πνευματικό νυστέρι»,<sup>596</sup> να μεταστρέψουν τις συνειδήσεις των Κυπρίων στο «“Επί ασπалаθων...”», πάλι, το μήνυμα της ανήλεως τιμωρίας των τυράννων είχε αποδέκτες τους Συνταγματάρχες της Χούντας. Και στις δύο περιπτώσεις πριν από την εξαγγελία του μηνύματος είχε σκιαγραφηθεί ένα τοπίο από τους πρώτους κιόλας στίχους των ποιημάτων είχε διαμορφωθεί ένα σκηνικό που συναιρούσε το φυσικό στοιχείο με τα ιστορικά μνημεία. Αξίζει να διαβάσει κανείς συνδυαστικά τις πρώτες στροφικές ενότητες τους:

*Κάποτε ο ήλιος του μεσημεριού, κάποτε φούχτες η ψιλή βροχή  
και τ' ακρογιάλι γεμάτο θρύψαλα παλιά πιθάρια.*

<sup>594</sup> «Κι αν τύχει, δουλεύοντας έτσι σαν ελεύθερος άνθρωπος ο ποιητής, να φτιάξει κανένα έργο «προπαγάνδας» όπως λένε (ας πούμε πως το ποίημά του λέγεται *Οι Πέρσες*), δε θα είναι σπορά κακίας αλλά ένα έργο που μοιραία, και αναπόφευκτα, και υποχρεωτικά, θα πρέπει να το χειροκροτήσουν και οι εχθροί του», Γιώργος Σεφέρης, «Η Τέχνη και η Εποχή» (1945): *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 267. Πρβλ. *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 202. Ανν Φίλιπ, «Ο Σεφέρης συνομιλεί», εφ. *Το Βήμα*, ό.π., 12. Απ' όσο ξέρουμε μέσω του Κατσίμπαλη, ο Άγγλος εκδότης του Σεφέρη, John Lehmann, τον κατηγορήσε για προπαγάνδα: «Είναι το χειρότερο ποίημα που έγραψε ποτέ ο Σεφέρης, γιατί είναι «περιστατικό» ποίημα», έλεγε για τη «Σαλαμίνα» ο Σεφέρης δε λογάριαζε τις επικρίσεις του: «Η αντίδραση του Lehmann ήταν για μένα ο καλύτερος έπαινος. Είναι άνθρωπος προσκολλημένος στο συμφέρον του και δεν μπορεί, καθώς βλέπω, να ξεχωρίσει αυτό το *περιστατικό* από τη λογοτεχνική του κρίση. Μπερδεμένος με Ινστιτούτα και τα παρόμοια δεν μπορεί να ξεχάσει το συμφέρον του και δε θέλει να κάνει τίποτε που θα ενοχλούσε την επίσημη πολιτική (και όχι βέβαια τα πραγματικά αισθήματα των καλύτερων Άγγλων) – ανθρωπάκος», Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, «*Αγαπητέ μου Γιώργο*», τ. Β', ό.π., 361 (Κ. προς Σ., γράμμα από το Παρίσι, 10.11.1954) και 362-363 (Σ. προς Κ., γράμμα από τη Βηρυτό, 13.11.1954).

<sup>595</sup> Ο Αργυρίου βλέπει πιο ρεαλιστικά την αναφορά στα «σύνεργα» λέγοντας πως πρόκειται για τις κρεμάλες που ετοιμάζαν να στήσουν οι Άγγλοι στο νησί, βλ. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Γιώργος Σεφέρης. Ποιητική τέχνη και Ιστορία», ό.π., 204. Ο Σεφέρης ωστόσο είναι πιθανότερο πως υπαινισσόταν τα πνευματικά σύνεργα, τα σύνεργα της προπαγάνδας, αφού πίστευε ότι ο αγώνας των Κυπρίων παιζόταν κυρίως σε επίπεδο συνειδήσεων: «Σ' αυτή τη γωνιά της γης», έγραφε στον Θεοτοκά, «δουλεύει μια μηχανή που κάνει τους Ρωμιούς σπαρτούς-Κυπρίους-όχι-Ελληνες, που κάνει τους ανθρώπους μπάσταρδους, με την εξαγορά και την απαθλίωση των συνειδήσεων, με τις κολακειές των αδυναμιών ή των συμφερόντων (το Κυπριακό ζήτημα είναι πριν απ' όλα ζήτημα καλλιέργειας, ζήτημα «κουλτούρας» με την πλατύτερη έννοια που έχει η λέξη), και ονομάζει τη φυσιολογική παιδεία αυτών των ανθρώπων «πολιτική προπαγάνδα»», Γιώργος Θεοτοκάς & Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία (1930-1966)*, ό.π., 157 (από επιστολή από τη Βηρυτό με ημερομηνία: 28.12.1954).

<sup>596</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Βαρνάβας Καλοστέφανος. Τα σχεδιάσματα*, ό.π., 156.

*Ασήμαντες οι κολόνες μονάχα ο Άγιος Επιφάνιος  
δείχνοντας μουντά, χωνεμένη τη δύναμη της πολύχρυσης αυτοκρατορίας.<sup>597</sup>  
(«Σαλαμίνα της Κύπρος»)*

*Ήταν ωραίο το Σούνιο τη μέρα εκείνη του Ευαγγελισμού  
πάλι με την άνοιξη.  
Λιγιστά πράσινα φύλλα γύρω στις σκουριασμένες πέτρες  
το κόκκινο χρώμα κι οι ασπάλαθοι  
δείχνοντας έτοιμα τα μεγάλα τους βελόνια  
και τους κίτρινους ανθούς.  
Απόμακρα οι αρχαίες κολόνες, χορδές μιας άρπας αντηχούν ακόμη...<sup>598</sup>  
(«Επί ασπαλάθων...»)*

Το ιστορικό νήμα ξετυλίγεται εύκολα: αρχαιότητα (τα παλιά πιθάρια, οι αρχαίες κολόνες) – Βυζάντιο (ο Άγιος Επιφάνιος,<sup>599</sup> η μέρα του Ευαγγελισμού) – νεότερη εποχή (το τοπίο δοσμένο μέσα από τα μάτια του ανθρώπου που περπατάει στα ίδια χρώματα μετά από χρόνια). Η πλάστιγγα στον Σεφέρη, ωστόσο, γέρνει πάντοτε στο σήμερα, στο παρόν, γιατί ό,τι τον ενδιαφέρει είναι να δείξει ότι αυτά τα πράγματα, το τοπίο και τα μνημεία του, μένουν ζωντανά: ότι συνεχίζουν να «χορεύουν» ακόμα κάτω από το φως της ζωής, «γεννήματα μιας χρυσής χορδής».<sup>600</sup> Το τελευταίο σχόλιο συνάδει περισσότερο με το «Επί ασπαλάθων...» μιας και το τοπίο της «Σαλαμίνας» δεν είναι πάντα φωτεινό («Κάποτε ο ήλιος του μεσημεριού, κάποτε φούχτες η ψιλή βροχή»): είναι όμως κι αυτό ένα ζωντανό τοπίο, ένα τοπίο που συμπάσχει με τον ανθρώπινο παράγοντα και αναλαμβάνει ρόλο εγγυητή για την αποκατάσταση της τάξης των πραγμάτων – την απόδοση της δικαιοσύνης. Στο «Επί ασπαλάθων...» οι ασπάλαθοι δείχνουν «έτοιμα τα μεγάλα τους βελόνια / και τους κίτρινους ανθούς», η φύση ετοιμάζεται να εκδικηθεί για την ύβρη που διαπράχθηκε, για την αλαζονεία των τυράννων και την υπέρβαση του μέτρου – ιδέα που ανάγεται στους προσωκρατικούς και στον Αισχύλο<sup>601</sup> και λειτουργεί έτι πιο δραστικά συνδυασμένη με την πλατωνική περικοπή. Στη «Σαλαμίνα» η «Φωνή Κυρίου» μένει στο τοπίο (στον ουρανό, στη θάλασσα, στα χαλίκια), ένα τοπίο πανάρχαιο όπως και τα

<sup>597</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Σαλαμίνα της Κύπρος», ό.π., 263. Πρβλ. την εγγραφή της 17ης Νοέμβρη 1953: «Σαλαμίς: Ο Άγ. Επιφάνιος· αρχιτεκτονική με δύναμη και μεγαλείο. Η άμμο της Σαλαμίνας· τα σπασμένα κανάτια· τα ύδατα [...]», *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 105.

<sup>598</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Επί ασπαλάθων...»: «Β'. Τελευταία ποιήματα (1968-1971)»: *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', ό.π., 50.

<sup>599</sup> Πρβλ. την άποψη του Σαββίδη ότι δεν είναι μόνο το Βυζάντιο που υπονοείται εδώ, αφού με την επιλογή του επιθέτου *πολύχρυση* ο Σεφέρης «πλαταίνει την ιστορική αναφορά σε κάθε αυτοκρατορία: Μυκηναϊκή, Περσική, Ρωμαϊκή, Βυζαντινή, Βρετανική, κ.λπ.» («Μια περιδιάβαση», ό.π., 392).

<sup>600</sup> «Χορεύουν αυτά τα βουνά· σε φέρνουν στο σημείο να φανταστείς πως είναι περισσότερο τα γεννήματα μιας χρυσής χορδής, του αντίλαλου μιας χορδής, παρά αντικείμενα που βλέπεις με τα μάτια σου», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 189 (εγγραφή: 29.4.1940).

<sup>601</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, «Μια σκηνοθεσία για την «Κίχλη»» (1949): *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 55.



μνημεία του· και αξίζει να παρατηρήσει κανείς πώς το τοπίο και τα αρχαία εναρμονίζονται, πόσο κοντά είναι τα βότσαλα της θάλασσας με τα «θρύψαλα παλιά πιθάρια» στο ακρογιάλι, σύζευξη που απορρέει από την τάση του Σεφέρη να αντιμετωπίζει ισότιμα τις ακατέργαστες πέτρες της γης και τα αρχαία μάρμαρα, γιατί μπορεί τα δεύτερα να πέρασαν στη σφαίρα του πολιτισμού, ωστόσο είναι βέβαιο ότι ο χρόνος θα τα ξαναφέρει σε μια κατάσταση όμοια με την αρχική τους· αν δε μεσολαβήσει (εκ νέου) ο ανθρώπινος παράγοντας, με έργα αναστήλωσης και συντήρησης, το περιβάλλον θα λειάνει την επιφάνειά τους και θα τους δώσει πίσω την πρώτη όψη τους, τη φυσική μορφή τους: «Στον τόπο μας τα συντρίμια που αφήνει πίσω του ο καιρός γίνονται σαν τα χαλίκια που γλύφει η θάλασσα»,<sup>602</sup> θα πει ο Σεφέρης.

Το επόμενο ποίημα που θα μας απασχολήσει είναι η «Έγκωμη». Ο Σεφέρης έλεγε στον Ευάγγελο Λουίζο ότι «η Έγκωμη είναι μεγάλη υπόθεση»,<sup>603</sup> και πράγματι έτσι είναι, αφού η μελέτη της φανερώνει ότι πρόκειται για ένα αρκετά σύνθετο ποίημα, σύνθετο για δύο κυρίως λόγους: πρώτον γιατί εξακτινώνεται σε διαφορετικές καλλιτεχνικές κατευθύνσεις, οι εικόνες του δηλαδή βρίσκονται σε στενή ανταπόκριση με συγκεκριμένες παραστάσεις από τον χώρο της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της ψηφιδογραφίας – η αμεσότητα με την οποία ο Beaton σχολίαζε ότι ο Σεφέρης δίνει το όραμά του στην «Έγκωμη»<sup>604</sup> οφείλεται ακριβώς σ' αυτό –, και δεύτερον στο ότι η κεντρική γυναικεία μορφή του ποιήματος είναι από μόνη της εξαιρετικά σύνθετη συναιρώντας χαρακτηριστικά της Αφροδίτης, της Παναγίας, της Νύφης του *Άσματος Ασμάτων*, αλλά και μιας λαϊκής κοπέλας του 20ού αιώνα.

<sup>602</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 69-70 (εγγραφή: 24.4.1958). Βλ. συνδυαστικά: α) την εμπειρία του ποιητή στους Δελφούς: «Σήμερα, κοιτάζοντας από πάνω προς τα κάτω, ας πούμε από το θέατρο, λες πως έχεις μπροστά σου έναν καταφερικό βυθό όπου όλα είναι ισοπεδωμένα· αυτά τα μαρμάρια κομμάτια κι οι λαξεμένες πέτρες κι οι βράχοι που κύλησαν από παλιά από τον Παρνασσό και όπου κάθησε κάποτε η Σίβυλλα. Ένα βυθό μιας ήσυχης ρηχής θάλασσας όπου αυγάζουν αυτά τα χαλίκια, που συλλαβίζει, όσο μπορεί καθένας, κατά τη φύση του: έναν πολυγωνικό τοίχο τόσο ζωντανό, που το χέρι σου αυθόρμητα επαναλαμβάνει την κίνηση του μάστορα που πελέκησε και άρμωσε την πέτρα· ένα λύγισμα του αντίχειρα και του δείχτη που σηκώνει ένα φουστάνι με την ίδια χάρη που είδες προχτές σ' ένα ελληνικό χωριό· έναν ζωντανό μηρό, καθώς λυγίζει το γόνατο, για να κατεβεί μια γυναίκα από το άρμα· ένα κεφάλι Σφίγγας με τα μάτια μήτε ανοιχτά μήτε κλειστά· το χαμόγελο, που λεν *αρχαϊκό* – αλλά δε φτάνει – ενός Ηρακλή ή ενός Θησέα. Κάτι τέτοια αποσπάσματα από μια ζωή που ήταν κάποτε ολόκληρη, συγκλονιστικά κομμάτια, πολύ κοντά μας, δικά μας μια στιγμή, κι έπειτα μυστηριώδη και απροσπέλαστα σαν τις γραμμές μια πέτρας γλυμμένης από το κύμα, ή ενός κοχυλιού στο βυθό», Γιώργος Σεφέρης, «Δελφοί» (1962): *Δοκίμεις*, τ. Β', ό.π., 141-142 [τα μνημεία που απαριθμεί ο Σεφέρης είναι ο πολυγωνικός τοίχος των Δελφών, ο κίονας με τις «Χορεύτριες», ο Θησαυρός των Σιφνίων (η γυναίκα που κατεβαίνει από το άρμα είναι μέρος της παράστασης της κρίσης του Πάρη της δυτικής ζωφόρου), ο Θησαυρός των Αθηναίων (οι μορφές του Ηρακλή και του Θησέα έχουν αποτυπωθεί στη μετόπη της νότιας πλευράς, η τέχνη της οποίας αντιπροσωπεύει την αρχαϊκή παράδοση) και φυσικά η Σφίγγα των Ναξίων], και β) στο νησί της Δήλου: «Κατεβαίνοντας στο γιάλο για να μπαρκάρουμε, αποχαιρετούμε στο Αρτεμίσιο τον τεράστιο κορμό του κούρου των Ναξίων. Τα στοιχεία της φύσης που τον χτυπούν τόσους αιώνες, έχουνε σβήσει κάθε του εξοχή· δεν του απομένει σχεδόν τίποτε άλλο παρά η συγκινητική πλατωσιά του στήθους και της ράχης. Είναι τώρα πια σαν μια πολύ μεγάλη πέτρα γλειμμένη απαλή από το κύμα. Θα 'λεγε κανείς πως μόνο η ψυχή του μαρμάρου της έχει απομείνει. Ωστόσο – ίσως γι' αυτό – μιλά πιο ελεύθερα», Γιώργος Σεφέρης, «Ξεστράτισμα από τους Ομηρικούς Ύμνους» (1968): *Δοκίμεις*, τ. Β', ό.π., 238 (από τις σελίδες του «Δήλιου ημερολογίου» του 1965· πρβλ. *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 112-113).

<sup>603</sup> Ευάγγελος Λ. Λουίζος, «Ένα απόγευμα στην Έγκωμη»: *Για τον Σεφέρη*, ό.π., 23.

<sup>604</sup> Ρόντρικ Μπήτον, *Περιμένοντας τον άγγελο*, ό.π., 480.

Πριν την εξέταση της «Εγκωμης» είναι σκόπιμο να ανατρέξουμε στην προϊστορία της, σε αντίστοιχες, λίγο ως πολύ, περιπτώσεις ανάληψης γυναικείων μορφών στο σεφερικό έργο (λογοτεχνικό και εξωλογοτεχνικό). Θα αναφερθούμε σε τρεις: α) αυτήν του ποιήματος «Άνοιξη Μ.Χ.» του *Ημερολογίου καταστρώματος, α΄*, ενός ποιήματος με σαφείς πολιτικούς υπαινιγμούς μιας και γράφτηκε στις 16 Μαρτίου 1939, μια μέρα μετά την κατάληψη της Τσεχοσλοβακίας από τον στρατό του Χίτλερ («Με τους καινούργιους ροδαμούς / οι γέροντες αστόχησαν / κι όλα τα παραδώσανε»<sup>605</sup>). Είμαστε στο κατώφλι του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και η ανθρωπότητα έχει έρθει ήδη αντιμέτωπη με την απόγνωση και το χάος («να παραδώσουν τα κλειδιά / ή να τραβήξουν το σκοινί / να κρεμαστούνε στη θηλιά»<sup>606</sup>)· κι όμως, μια νέα γυναίκα που υπέμεινε στωικά το μαρτύριό της καταφέρνει να ξεφύγει από την κόλαση της γης και περνώντας από την εξαγνιστήρια φωτιά («την παιδωμή»<sup>607</sup>) του Πουργατορίου να ανέβει περήφανη και καθαρή στον ουρανό:

*Μα εκείνη χαμογέλασε  
φορώντας χρώματα ανοιχτά  
σαν ανθισμένη αμυγδαλιά  
μέσα σε φλόγες κίτρινες  
και περπατούσε ανάλαφρα  
ανοίγοντας παράθυρα  
στον ουρανό που χαίρονταν  
χωρίς εμάς τους άμοιρους.  
Κι είδα το στήθος της γυμνό  
τη μέση και το γόνατο  
πως βγαίνει από την παιδωμή  
να πάει στα επουράνια  
ο μάρτυρας ανέγγιχτος  
ανέγγιχτος και καθαρός  
έξω απ' τα ψιθυρίσματα  
του λαού τ' αζεδιάλυτα  
στον τσίρκο τον απέραντο<sup>608</sup>  
έξω απ' το μαύρο μορφασμό  
τον ιδρωμένο τράχηλο  
του δήμιου π' αγανάκτησε  
χτυπώντας ανωφέλευτα.<sup>609</sup>*

<sup>605</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Άνοιξη Μ.Χ.»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, α΄» (1940): *Ποιήματα*, ό.π., 173.

<sup>606</sup> Ο.π., 173.

<sup>607</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, «Στα 700 χρόνια του Δάντη» (1966): *Δοκίμες*, τ. Β΄, ό.π., 259.

<sup>608</sup> Πρβλ. τους στίχους από τον «Προφητικό» του παλαμικού *Δωδεκάλογου*: «Ο Προφήτης που κοιτάζει / με τα μάτια του Οραμάτου / κι ο Προφήτης που κηρύττει / με του Αύριου το στόμα, [...] / κ' ήρθε μέσα στους ανθρώπους / μέσ' στον Τσίρκο τον απέραντο / το μαρμαροστυλωμένο», Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Γ΄: *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου*, (επιμ.: Θεοδόσης Πυλαρινός), Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 2019, 112.

<sup>609</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Άνοιξη Μ.Χ.», ό.π., 174-175.

Έχει υποστηριχθεί πως η γυναίκα αντιπροσωπεύει τη νεότητα, τη δύναμη της αντίστασης απέναντι στον άνευ όρων συμβιβασμό των «γερόντων».<sup>610</sup> Θα μπορούσε όμως να είναι και μια εκδοχή της βασανισμένης πατρίδας (της πατρίδας κάθε λαού) που υψώνει ηρωικά το ανάστημά της απέναντι στην αδικία των ισχυρών και δίνει την ελπίδα μιας μελλοντικής ανά(σ)τασης. Η γυναικεία μορφή του «Άνοιξη Μ.Χ.» συσχετίστηκε με αυτήν της «Έγκωμης» όχι μόνο γιατί αναλήφθηκε στον ουρανό αλλά και γιατί ενόσω βρίσκονταν στη γη δεν κάμφθηκε από τα χτυπήματα<sup>611</sup> (πρβλ. «του δήμιου π' αγανάκτησε / χτυπώντας ανωφέλευτα» – «είχανε μαζευτεί πολλοί, μερμήγκια, / και τη χτυπούσαν με κοντάρια και δεν τη λαβώναν»<sup>612</sup>), β) αυτήν που περιγράφει ο Σεφέρης σε γράμμα του στον Henry Miller (7.12.1948) όταν ανακαλεί τη στιγμή της επιστροφής του στην Ελλάδα μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και την εμπειρία της Μέσης Ανατολής: «Καθώς ανακαλώ το παρελθόν νομίζω ότι η ευτυχέστερη στιγμή της ζωής μου στη διάρκεια των τελευταίων χρόνων ήταν η μέρα όταν, πάνω σε ένα στρατιωτικό μεταγωγικό, ένιωσα ότι ήμασταν στο κατώφλι της Ελλάδας [Οκτώβριος 1944], ξέρεις, η στιγμή που το ταξίδι παύει να είναι οριζόντιο και γίνεται ένα είδος παρθενικής ανάληψης. Νομίζω ότι ήταν η πρώτη στιγμή της ζωής μου που αγγίχθηκα από το φως. Ούτε τώρα δε μπορώ να εκφράσω αυτό το συναίσθημα».<sup>613</sup> Εδώ η γυναικεία μορφή είναι στενότερα δεμένη με την πατρίδα, αφού η στιγμή της ανάληψής της συμπίπτει με τη στιγμή της άφιξης του ποιητή στην Ελλάδα: τη δαντική φωτιά του «Άνοιξη Μ.Χ.» έχει αντικαταστήσει τώρα το ελληνικό φως. Είναι σαν ο Σεφέρης να πηγαίνει να αγγίξει το «σώμα» της πατρίδας του, τα χρώματά της (*οριζόντια κίνηση*), κι εκείνη, απρόσιτη και παρθενική, να του αποκαλύπτει την πεμπουσία της μέσα από το φως, υψώνοντας το βλέμμα του (κι όλο του το είναι) στον ουρανό (*κατακόρυφη κίνηση*). Ο ρόλος του φωτός είναι θεμελιώδης και στην ανάληψη της γυναικείας μορφής της «Έγκωμης» («[...] κι ανάμεσό τους ένα πρόσωπο το φως ν' ανηφορίζει»<sup>614</sup>), γ) αυτήν που περιγράφεται στην εγγραφή του σεφερικού ημερολογίου της 13ης Ιουλίου 1947:

Ανάγκη να ιδώ τον ήλιο, βγήκα περασμένο μεσημέρι: πρώτο περπάτημα από τότε που αρρώστησα. Αναφιώτικα, Ακρόπολη, δασάκι Αρείου Πάγου, δασάκι Φιλοπάππου. Φως τόσο δυνατό και τόσο καθαρό, δείχνοντας το κάθε τι με τέτοια κεραυνωμένη ενέργεια που είχα τη *σοβαρή* αίσθηση μιας ξαφνικής φρεναπάτης μέσα στην καρδιά της μέρας. Γυρίζοντας, καθώς κοίταζα το βορινό κομμάτι της Ακρόπολης, βράχια και

<sup>610</sup> Βλ. Νόρα Αναγνωστάκη, «Ο Σεφέρης της μνήμης και της λησμονιάς στο *Ημερολόγιο καταστρώματος, α'*»: *Για τον Σεφέρη*, ό.π., 238.

<sup>611</sup> Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση», ό.π., 407-408 και του ίδιου, «Το τραγικό όραμα του Γ. Σ.», ό.π., 42· Ε. Α. Κοκόλης, «Στο περιθώριο των «Ποιημάτων»...», ό.π., 348-350· Christos Papazoglou, *Journal de bord, III*, ό.π., 347-348 (όπου σχολιάζονται και οι αποκλίσεις).

<sup>612</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Έγκωμη»: «*Ημερολόγιο καταστρώματος, γ'*» (1955): *Ποιήματα*, ό.π., 268.

<sup>613</sup> John Stathatos (επιμ.), «George Seferis: Letters to Henry Miller», ό.π., 55.

<sup>614</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Έγκωμη», ό.π., 268.

μάρμαρα μαζί με το βυζαντινό εκκλησάκι από κάτω –όπως ξεχωρίζει κανείς πρόσωπα και σχήματα πάνω σ’ έναν παλιό τοίχο–, είδα τον αψηλό σκελετό μιας γυναίκας, κόκαλα κάτασπρα, και με αέρα υπερήφανο να με κοιτάζει, όπως το φάσμα ενός ήρωα. Με κοίταζε από έναν κόσμο που δεν ήταν *πια* ο σημερινός, αλλά ένας μελλούμενος κόσμος όπου τίποτε από όσα ξέρω, πράγματα και πρόσωπα, δεν είχε διασωθεί. Κι εγώ ένιωθα την ίδια αγάπη που έχω τώρα για τη ζωή με όλες της τις ομορφιές και τις κακίες –την ίδια ακριβώς αγάπη γι’ αυτό το κάτασπρο σκέλεθρο μέσα στον ήλιο. Είναι παράξενα αυτά που έγραψα, και όμως έτσι *ήταν*· δεν ξέρω να τα εκφράσω με περισσότερη ακρίβεια. Έχω την εντύπωση πως είδα μια στιγμή αιωνιότητας.<sup>615</sup>

Το φως αποτελεί και εδώ βασική προϋπόθεση για την αποκαλυπτική εμπειρία. Όσο για τον «αψηλό σκελετό» που ξεπροβάλλει από τα μνημεία, ανήκει πιθανότατα στην Ελλάδα, είναι το τυραννισμένο σώμα της πατρίδας, της πολύπαθης Ρωμιοσύνης, που βαδίζει προς τη μελλοντική της δικαίωση. Και στην «Εγκωμη» όμως το σώμα της γυναίκας που ανασταίνεται μέσα από τα ερείπια και υψώνεται περήφανο πάνω από τις μικρότητες του κόσμου («Και ξανακοίταξα το σώμα εκείνο ν’ ανεβαίνει / είχανε μαζευτεί πολλοί, μερμήγκια, / και τη χτυπούσαν με κοντάρια και δεν τη λαβώναν»<sup>616</sup>) έχει υποστηριχθεί ότι συμβολίζει «το ακατάβλητο και αήττητο της κυπριακής φύτρας», ότι είναι ένας «αισιόδοξος υπαινιγμός στην ιστορική μοίρα του τόπου»<sup>617</sup> –άλλη μια εκδοχή, δηλαδή, της βασανισμένης πατρίδας που δεν κλονίζεται από τη βία και τους εξωτερικούς καταναγκασμούς.<sup>618</sup>

Ο Σεφέρης επισκέφτηκε τον αρχαιολογικό χώρο της Έγκωμης δύο φορές, στις 13 Νοέμβρη 1953 και στις 16 Οκτώβρη 1954. Και στις δύο περιπτώσεις κατέγραψε τις εντυπώσεις του στο ημερολόγιό του, υλικό που στη συνέχεια αξιοποίησε για να συνθέσει το ομώνυμο ποίημα: οι σημειώσεις του 1953 αφομοιώθηκαν κυρίως στο αρχικό μέρος της «Εγκωμης» ενώ του 1954 στην κατακλείδα της. Το ποίημα πάντως δεν ολοκληρώθηκε πριν από τον Ιούλιο του 1955, η κυκλοφορία του δηλαδή κράτησε σχεδόν δυο χρόνια «όπως και στην περίπτωση του “ Βασιλιά

<sup>615</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε΄, ό.π., 104-105. Πρβλ. την κατακλείδα της «Κίχλης» όπου η αντίθεση αγγελικού και μαύρου φωτός λύνεται και γίνεται ενότητα με τη «βεβαίωση μιας στιγμής αστραπόβολης και αιώνιας ζωής», Αντρέας Καραντώνης, *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 151 (από το γράμμα του Σεφέρη στον Levesque).

<sup>616</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Εγκωμη», ό.π., 268.

<sup>617</sup> Ερατοσθένης Γ. Κατωμένος, «Η μυθολογία του φωτός στην ποίηση του Σεφέρη», *Αλεβεβάν* 1 (Ιανουάριος - Μάρτιος 1990) 40.

<sup>618</sup> Βλ. τη σύνδεση που κάνει ο Χ. Παπάζογλου ανάμεσα στη μυστηριώδη γυναικεία φιγούρα της «Εγκωμης» και σε αλληγορικές ή υπερβατικές γυναικείες μορφές του σολωμικού έργου: α) στην Ελευθερία του «Υμνου», β) στη γυναίκα με «τη λύρα / τη δίκαιη στον ώμο», την Πατρίδα, τη Θεά και τη «μητέρα μεγαλόψυχη» των «Ελευθέρων Πολιορκημένων», *Journal de bord*, III, ό.π., 345 (Διονύσιος Σολωμός, *Άπαντα*, τ. Α΄, ό.π., 71, 211, 229 και 238 αντίστοιχα). Σε αυτές τις μορφές ας προστεθεί η Φεγγαροντυμένη του «Κρητικού» που είναι η πρώτη σολωμική φιγούρα που η κριτική συσχέτισε με τη γυναίκα της «Εγκωμης», βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση», ό.π., 405· Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., 286 κ.ε.· Κατερίνα Κρίκου-Davis, *Κολόκες*, ό.π., 270, 271 (και υποσημ. 421, σελ. 270, όπου παρέχεται σχετική βιβλιογραφία).

της Ασίνης”». <sup>619</sup> Την εγγραφή της 13ης Νοέμβρη 1953 συνοδεύει ένα ποίημα εννέα στίχων με τίτλο «Έγκωμη», προσχέδιο ως φαίνεται της τελικής «Έγκωμης»:

Απόγεμα: Έγκωμη στον κάμπο των ανασκαφών. Καταπληκτικό απόγεμα: ο τόπος μιας μυκηναϊκής πολιτείας, ακίνητος για χιλιάδες χρόνια. Δρόμοι, σπίτια σχεδιάζαν με τα θεμέλιά τους τη μορφή μιας ζωής όπως εσταμάτησε – στεκόμενη δύναμη κι εδώ και παρακάτω, πιο έντονα, εκεί που φαίνεται η βάση απ’ τα τειχιά, υπέρογκα βράχια αραδιασμένα σαν απολιθωμένοι μυώνες Τιτάνων. Χόρευε το φως και δε χόρευε: αίσθηση στο γαλάζιο μιας αγάραχτης αγάπης, ασύλληπτης κι όμως εκεί. Άπειρες καμπύλες στα σύννεφα και κάπου-κάπου η σάλπιγγα ενός χρυσοκόκκινου τόνου. Η πλατωσιά του κάμπου σαν προσφορά, και στη χούφτα αυτής της παλάμης η αρχαία πολιτεία, οι χαραματιές μιας ακίνητης μοίρας.

Θα ήταν κάτι μέσα σ’ όλα αυτά που σ’ αγκύλωνε στο λαρύγγι.

Οι κοπέλες – χορεύοντας – τις έβλεπες γυμνές. Και η μιά.

#### ΕΓΚΩΜΗ

*Δώσε ψυχή στα σύννεφα αν μπορείς  
δώσε στην άπειρη σιωπή μίλημα  
είναι σαν την αγκάλη του θεού τούτος ο κάμπος  
το φως χορεύει και δε χορεύει  
και το βυζί της κόρης σκληρό και τρυφερό  
σημαίνει τα χείλια ενός άγνωστου βρέφους.*

*Στις ώρες της ισημερίας λίγο αργότερα*

*Γύρεψα εδώ να ζαποστάσω σ’ αυτό τον τόπο  
από την άμμο της ερήμου.*

Ο ταύρος μια μηχανή συνουσίας εν αναπαύσει. Ο ταύρος-κίνηση –<sup>620</sup>

Οι λεπτομέρειες της εγγραφής που περνούν στην οριστική μορφή της «Έγκωμης» είναι εύκολα αναγνωρίσιμες: η σταματημένη ζωή των ερειπίων, τα κυκλώπεια τείχη, ο ακίνητος χορός του φωτός, οι καμπύλες των σύννεφων, η χρυσοκόκκινη σάλπιγγα. Εκείνο όμως που έχει σημασία να παρατηρήσει κανείς είναι το τέλος της πρώτης παραγράφου, την παρομοίωση που κάνει ο Σεφέρης ανάμεσα στην πλατωσιά του κάμπου και σε ένα χέρι, σε μια χούφτα, που προσφέρει τη ζωή αλλά που πάνω της είναι βαθιά χαραγμένες οι γραμμές της μοίρας – οι συντεταγμένες της αρχαίας πολιτείας (στην «Έγκωμη» η εικόνα του τροχού της μοίρας θα δοθεί μέσα από την κυκλική κίνηση των χεριών που σκάβουν). Αν, με άλλα λόγια, η πλατωσιά

<sup>619</sup> Γ. Π. Σαββίδης, *Οι αρχαιολογικές περιδιαβάσεις...*, ό.π., 36.

<sup>620</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ’, ό.π., 103-104.

του κάμπου είναι ένας χώρος αείζωος, ανοιχτός «σαν την αγκάλη του θεού», εμείς είμαστε άνθρωποι, η μοίρα μας είναι άλλη, τα έργα μας γκρεμίζουν και τα σώματά μας γυρίζουν αναπόφευκτα σ' αυτόν τον τροχό της ζωής και του θανάτου – μοιάζει αδύνατο να ξεφύγουν της κίνησης (πρβλ. *Μυθιστόρημα* ΙΣΤ': «Στη σφενδόνη, πάλι στη σφενδόνη, στη σφενδόνη / πόσοι γύροι, πόσοι αιμάτινοι κύκλοι, πόσες μαύρες / σειρές»<sup>621</sup>). *Μοιάζει* αδύνατο, είναι όμως; Μήπως τα σώματα μπορούν να ξεφύγουν από τον κύκλο της φθοράς και να αναστηθούν; Πόσες φορές ο Σεφέρης δεν αναρωτήθηκε γι' αυτό και πόσες φορές η απάντηση που έδωσε ήταν ίδια: αν είναι να σπάσει ο κύκλος, θα γίνει μόνο με την αγάπη.<sup>622</sup>

Αναμφίβολα στα λόγια της εγγραφής υπάρχουν βαθιά αισθησιακές συνδηλώσεις (ο χορός των γυναικών, ο ταύρος ως μηχανή συνουσίας<sup>623</sup> κ.λπ.), ωστόσο διακρίνει κανείς σημεία που δεν είναι τόσο ο ερωτισμός που βαραίνει όσο η ιδέα μιας αφανέρωτης αγάπης («αίσθηση στο γαλάζιο μιας αγάραχτης αγάπης, ασύλληπτης κι όμως εκεί»<sup>624</sup>), μιας αγάπης που εκτός από το σώμα ζητά και την ψυχή, γιατί προϋποθέτει μιαν απόλυτη επικοινωνία μεταξύ των δύο μερών, ενστικτώδη και διαισθητική, σαν αυτή που έχει η μάνα με το παιδί. Κι ως προσεχθεί ότι στο προσχέδιο της «Εγκωμης» ο αισθησιασμός της κόρης είναι μητρικός («και το βυζί της κόρης σκληρό και τρυφερό / σημαίνει τα χείλια ενός άγνωστου βρέφους»), βρισκόμαστε δηλαδή ξανά μπροστά στην ιδέα της *αισθησιακής μητρότητας* που συναντήσαμε στο «Επικαλέω τοι την θεόν...» («κι αγαλματάκια στα δάχτυλα / προσφέροντας μικρούς μαστούς»), στο ατελές κυπριακό ποίημα («Εδώ που γυμνώθηκε η γυναίκα [...] και βύζαξε τον ουρανό, τα δέντρα, τον αφρό της θάλασσας») και στο *Βαρνάβας Καλοστέφανος* («Ναι, του δόθηκα, είπε η Βάσω, μ' όλο το πάθος του κορμιού μου. [...] Αν ένας από εκείνα τα παιδιά μου, είπε με τον ίδιο τόνο, μου γύρευε τη γυναίκα, νομίζεις πως θα δίσταζα...»). Πρόκειται για μια ιδέα που διατρέχει τα σεφερικά γραπτά αυτής της περιόδου (1953-1956) όμως η πρώτη μνεία της ανιχνεύεται στο εξωλογοτεχνικό έργο του ποιητή, στην ημερολογιακή εγγραφή της 21ης Οκτώβρη 1950, όταν κατά την επίσκεψή του στο μικρό μουσείο της Εφέσου είδε το σύμπλεγμα του αγάλματος της

<sup>621</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Α'»: «Μυθιστόρημα» (1935): *Ποιήματα*, ό.π., 62.

<sup>622</sup> Βλ. συνδυαστικά το ΚΑ' του *Μυθιστορήματος*: «οι παλαιοί νεκροί ξεφύγαν απ' τον κύκλο και αναστήθηκαν / και χαμογελάνε μέσα σε μια παράξενη ησυχία» και την «Τετάρτη» από τις «Σημειώσεις για μια «Εβδομάδα»»: «Αν γεννηθεί κάποιος ο κύκλος θα πλατύνει / αν πεθάνει κάποιος ο κύκλος θα στενέψει / αλλά τόσο λίγο, για τόσο λίγο. / Κι τέσσερεις άλλες αισθήσεις ακολουθούνε την ίδια γεωμετρία. / Αν αγαπούσαμε θά 'σπαζε ο κύκλος, / θα κλείναμε τα βλέφαρα μια στιγμή. / Αλλά δεν μπορούμε ν' αγαπήσουμε», Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, ό.π., 68 και 128 αντίστοιχα.

<sup>623</sup> Αντιγράφουμε από τις σημειώσεις του επιμελητή του *Μέρες*, τ. ΣΤ': «Ο Ε. Λουίζος είχε στο κτήμα του στην Αμμόχωστο έναν ταύρο για αναπαραγωγή, που φωτογράφησε σε ώρα οργασμού ο Σ.», ό.π., 267, σημ. 80. Για τη φωτογραφία, βλ. *Κύπρος. Μνήμη και αγάπη. Με το φακό του Γιώργου Σεφέρη*, ό.π., [113], εικόνες 115-116.

<sup>624</sup> Πρβλ. το «Σάββατο» από τις «Σημειώσεις για μια «Εβδομάδα»»: «Μέσα σ' αυτό το γυαλί βρίσκεται ο έρωτας του κορμιού / και στο άλλο, που είναι γαλάζιο, ο έρωτας της ψυχής / πρόσεξε μην τ' αναμίξεις», *Ποιήματα*, ό.π., 133.

Αφροδίτης με τον θεό Έρωτα στα γόνατα να της πιέζει το μαστό. Και βέβαια δεν είναι άσκοπο να επαναλάβουμε ότι γύρω από την ιδέα της μητρότητας αναπτύσσεται ένα πλέγμα εννοιών που εκτός από την αισθησιακή μητέρα-Αφροδίτη περιλαμβάνει την τρυφερή μητέρα-Παναγιά και την ηρωική μητέρα-Πατρίδα.

Ο Τάκης Σινόπουλος έχει γράψει ότι ο αισθησιασμός του Σεφέρη «πηγαίνει πέρα από την τρεχούμενη έννοιά του, αναπτύσσεται σε βάθος και σε πλάτος, ακτινοβολεί σε όλους τους χώρους της ύπαρξής του. Θερμαίνει τις σχέσεις του ποιητή με τα πράγματα, οξύνει κι ακονίζει τη διανοητική του λειτουργία, πολλαπλασιάζοντας τις εμπειρίες του. Από σωματικός γίνεται πνευματικός»,<sup>625</sup> και πράγματι έτσι συμβαίνει, αφού ο σεφερικός αισθησιασμός ακόμα κι όταν καταλήγει να γίνεται μητρικός ή υπερβατικός έχει γεννηθεί από την έλξη για ένα συγκεκριμένο γυναικείο σώμα. Στην περίπτωση της «Έγκωμης», και σύμφωνα με τη μαρτυρία του Λουίζου, το σώμα αυτό ανήκε στη νεαρή εργάτρια Ανδρομάχη που ο Σεφέρης συνάντησε στην πρώτη περιήγησή του στον κάμπο των ανασκαφών:

Για μια στιγμή προσέξαμε ένα ζευγάρι ωραίες γάμπες από πίσω, που φτυαρίζανε σκυμμένες, κι' αλληλοκοιταχτήκαμε με τη Μαρώ, και χωρίς να μιλήσουμε ή να συνεννοηθούμε, κάναμε ένα μεγάλο γύρο για την ιδούμε κι' από μπροστά. Τη στιγμή που φτάσαμε μπροστά της, αυτή ανασκόθηκε να πάρει ανάσα από το φτυάρισμα κι' είδαμε στο ανασήκωμά της όλη την ομορφιά και το παράστημά της. Στο μεταξύ ο Γιώργος είχε πιάσει ψιλοκουβέντα με τον Schaeffer και τους άλλους αρχαιολόγους κι' ερχότανε προς το μέρος μας. Τότε η Μαρώ κι' εγώ κατεβήκαμε να τους συναντήσουμε, κι' αφού γίναν οι αναγκαίες συστάσεις, τράβηξα το Γιώργο με τρόπο και ξαναπήγαμε μαζί από κει που πρωτοείδα την Εγκωμίτισσα από πίσω, χωρίς να πω τίποτα. Όταν φτάσαμε στο σημείο περίπου που είχαμε σταθεί με τη Μαρώ, σταμάτησα ν' ανάψω τσιγάρο, κ' είδα το Γιώργο να προσέχει την Εγκωμίτισσα με τις ωραίες γάμπες που φτυαρίζει. Στάθηκε για λίγη ώρα κοιτάζοντας και μετά ξεκίνησε μονάχος κ' έκανε τον ίδιο γύρο που είχαμε κάνει προηγουμένως οι δυο μας με τη Μαρώ, για να τη δει από μπροστά. Εγώ είχα μείνει στη θέση μου καπνίζοντας και παρακολουθούσα το Γιώργο σκουντουφλώντας στις πέτρες να κάνει το γύρο του. Όταν έφτασε μπροστά της, η κοπέλα ανασηκώθηκε για να πάρει ανάσα όπως και προηγουμένως και τότε είδα το Γιώργο πώς την κοίταξε! Στάθηκε κάμποση ώρα εκεί συλλογισμένος και κοιτώντας. Ύστερα γύρισε προς τους ανθρώπους, ξανάκανε μια βόλτα ακόμα, στάθηκε, κοίταξε κατά τα βουνά στη δύση, και γύρισε κοντά μας αμίλητος. Αποχαιρετίσαμε τους αρχαιολόγους και μπήκαμε στο αυτοκίνητο να γυρίσουμε πίσω.<sup>626</sup>

Μπορεί ο Σεφέρης όντως να εντυπωσιάστηκε από την ομορφιά και το παράστημα της κοπέλας, ωστόσο η αντίδρασή του δίνεται μάλλον διεσταλμένη από την ηδονοβλεπτική ματιά

<sup>625</sup> Τάκης Σινόπουλος, «Στροφή 1931-1961», ό.π., 83-84.

<sup>626</sup> Ευάγγελος Λ. Λουίζος, ό.π., 22-23.

του Λουίζου· ο ποιητής είχε το δίχως άλλο αντιληφθεί τη φιληδονία του Κύπριου φίλου του, γι' αυτό στον *Βαρνάβα Καλοστέφανο* βάζει τον Βαρνάβα (που αφομοιώνει πολλά στοιχεία από την προσωπικότητα του Λουίζου<sup>627</sup>) να βασανίζεται από έρωτα για μια νεαρή εργάτρια από την Έγκωμη: [μιλάει ο Σταύρος] «Θυμάμαι, όταν μπήκα, μια λυγερή κοπέλα, σταράτη όπως λέμε, με φρύδια καμαρωτά, με λυγρό στέρνο άπειρα τρυφερό μες σ' όλες εκείνες τις καμπύλες, που είχε σκύψει για ν' αδειάσει τη συγκομιδή της. Ο Βαρνάβας της είπε δυο στεγνές λέξεις και ήρθε προς εμένα. – Είναι από την Έγκωμη, είπε, γειά σου. Θέλεις να ιδείς τον ταύρο που αγόρασα σήμερα, είναι έξοχος».<sup>628</sup> Η αναφορά στον ταύρο ακριβώς μετά την περιγραφή της κοπέλας φανερώνει τις ερωτικές διαθέσεις του Βαρνάβα απέναντί της, ενώ τα χαρακτηριστικά της (τα καμαρωτά φρύδια, οι καμπύλες του κορμιού της) παραπέμπουν ευθέως στη γυναικεία μορφή της «Έγκωμης». Ο έρωτας πάντως του Βαρνάβα για κείνη θα είχε άδοξο τέλος, καθώς μετά τη συνεννόησή τους στη Βοός Ουρά θα συνέβαινε κάτι συνταρακτικό, μια τραγική εξέλιξη στις σημειώσεις του Σεφέρη – μιας και η σκηνή δεν έχει γραφτεί – διαβάζουμε: «Έγκωμη βέβαια – ο Βαρν. είχε παλαβώσει μ' αυτό το κορίτσι. Ερωτική σκηνή στη Βοός Ουρά – ίσως αυτοκτονία – ή του ίδιου».<sup>629</sup> Ο Σεφέρης συμπεριέλαβε στην πλοκή και την ιστορία της πάλης των γάτων με τα φίδια που αποτέλεσε τον πυρήνα του ποιήματος «Οι Γάτες τ' Αϊ-Νικόλα»,<sup>630</sup> παρουσιάζοντας τον Βαρνάβα να παλεύει ερωτικά με την «κουφή» (έτσι αποκαλούσαν ένα είδος φιδιού στην Κύπρο), στην – σημαδιακής ονομασίας – περιοχή της Βοός Ουράς (όπου βρίσκονταν και τα ερείπια του ιερού της Αφροδίτης Ακραίας). Από την πάλη ο Βαρνάβας βγήκε βαριά τραυματισμένος,<sup>631</sup> τελικά όμως σκότωσε το φίδι: «τα μεγάλα φίδια χρησιμεύουν κάποτε για να γίνει κάτι όμορφο. Αλλά πρέπει πρώτα να τα σκοτώσεις», έλεγε ο Νεοκλής, ένας άλλος ήρωας του *Βαρνάβας Καλοστέφανος*.<sup>632</sup> Εδώ αναγνωρίζεται η πεποίθηση του Σεφέρη ότι όποιος βασανίζεται («φλέγεται») από το πάθος, μόνο σε μια οριακή στιγμή έντονου πάθους θα

<sup>627</sup> Βλ. αναλυτικότερα: Ναταλία Δεληγιαννάκη, «Εισαγωγή»: Γιώργος Σεφέρης, *Βαρνάβας Καλοστέφανος*, ό.π., 26-27.

<sup>628</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Βαρνάβας Καλοστέφανος*, ό.π., 119.

<sup>629</sup> Ό.π., 165.

<sup>630</sup> Το ποίημα γράφτηκε το 1969 και πρωτοδημοσιεύτηκε το 1970 στη συντροφική αντιδικτατορική έκδοση των *Δεκαοχτώ κειμένων*, ωστόσο είχε αρχίσει να απασχολεί τον Σεφέρη ήδη από το 1952 (η επεξεργασία του *Βαρνάβας Καλοστέφανος* ξεκίνησε τον Αύγουστο του 1954). Βλ. αναλυτικότερα τις παρατηρήσεις του Φ. Δημητρακόπουλου στο «Επίμετρο II» της αλληλογραφίας Σεφέρη-Χρυσάνθη: *Γιώργος Σεφέρης - Κύπρος Χρυσάνθης και «Οι γάτες τ' άη Νικόλα»*, ό.π., 110-117.

<sup>631</sup> «[...] έκανα το γάτο τ' Αι-Νικόλα, η κουφή που μου 'λαχε ήταν αντρεπωμένο θεριό – γύρισα κουτσός κι αόμματος – ένα πράμα για το νοσοκομείο ανιάτων», Γιώργος Σεφέρης, *Βαρνάβας Καλοστέφανος*, ό.π., 105. Ο Σεφέρης εδώ συνταιριάζει επιτυχημένα δύο κυπριακές ονομασίες φιδιών, το «θεριό» και την «κουφή». Ειδικά για το δεύτερο είδος φιδιού, βλ. τις πληροφορίες από την *Ιστορία χρονολογική της νήσου Κύπρου* του Αρχιμανδρίτη Κυπριανού στο: *Βαρνάβας Καλοστέφανος*, ό.π., 265.

<sup>632</sup> Ό.π., 113. Πρβλ. Ναταλία Δεληγιαννάκη, «Εισαγωγή», ό.π., 27-28 (όπου σημειώνεται ότι ο χαρακτήρας του Νεοκλή αντλεί στοιχεία από την προσωπικότητα του ζωγράφου Αδαμαντίου Διαμαντή).



καταφέρει να το υπερβεί («Τη φλόγα τη γιατρεύει η φλόγα»<sup>633</sup>). Η γιατριά που προτείνει ο ποιητής είναι τρόπον τινά ομοιοπαθητική και λέει ότι μόνο αυτός που βίωσε «στο πετσί του» το πάθος, αυτός που το 'νιωσε βαθιά, θα βρει και τη δύναμη να βγει από αυτήν την κατάσταση να αφήσει πίσω «το δέρμα της σιωπής που μας στενεύει [...] πουκάμισο που αφήσανε τα φίδια»,<sup>634</sup> να ξεντυθεί τον πυρακτωμένο χιτώνα του πόθου.<sup>635</sup> Μόνο τότε το σώμα έχει ελπίδα να αναστηθεί. Κι αυτές είναι ιδέες που πρέπει να έχει κανείς στο μυαλό του προσεγγίζοντας την «Έγκωμη» για να μπορέσει να παρακολουθήσει την εξέλιξη και την απόληξή της, εκεί όπου το φίδι δε σκοτώνεται αλλά γλιστρά «ξέγνοιαστο» στο χορτάρι, εκεί «όπου ξοδεύουνε πολύ καιρό για να πεθάνουν»,<sup>636</sup> όπου η ανάσταση, με δυο λόγια, αργεί να 'ρθεί. Αλλά σ' αυτά θα επιστρέψουμε. Για την ώρα, κι αφού σημειώσουμε ότι στη δεύτερη επίσκεψή του στην Έγκωμη ο Σεφέρης ήρθε πράγματι αντιμέτωπος με ένα φίδι (το «θεριό»),<sup>637</sup> θα πιάσουμε το νήμα του ποιήματος από την αρχή:

#### ΕΓΚΩΜΗ

*Ήταν πλατύς ο κάμπος και στρωτός από μακριά φαινόνταν  
το γύρισμα χειριών που σκάβαν.*

*Στον ουρανό τα σύννεφα πολλές καμπύλες, κάπου-κάπου  
μια σάλπιγγα χρυσή και ρόδινη το δειλί.*

*Στο λιγιστό χορτάρι και στ' αγκάθια τριγυρίζαν  
ψιλές αποβροχάρισσες ανάσες θά 'χε βρέξει  
πέρα στις άκρες τα βουνά που έπαιρναν χρώμα.*

*Κι εγώ προχώρεσα προς τους ανθρώπους που δουλεύαν,  
γυναίκες κι άντρες με τ' αξίνια σε χαντάκια.*

*Ήταν μια πολιτεία παλιά τειχιά, δρόμοι και σπίτια  
ξεχώριζαν σαν πετρωμένοι μυνώνες κυκλώπων,*

<sup>633</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ζ'»: «Πάνω σε μια χειμωνιάτικη αχτίνα»: «Τρία κρυφά ποιήματα» (1966): *Ποιήματα*, ό.π., 283. Ο Ν. Βαγενάς συσχέτισε τον στίχο με το «Little Gidding, IV» των *Τεσσάρων κουαρτέτων*: «να λυτρωθούμε απ' τη φωτιά δια της φωτιάς» (Τ. Σ. Έλιοτ, *Τέσσερα Κουαρτέτα*, ό.π., 127), βλ. *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., 317, σημείωση 171. Το δαντικό διακείμενο είναι ισχυρό και σ' αυτό το σημείο των *Κουαρτέτων* αφού η δίσχημη φωτιά, φωτιά της αμαρτίας και της λύτρωσης, παραπέμπει στη βασανιστική πυρά της *Κόλασης* και στην εξαγνιστήρια του *Πουργατορίου*.

<sup>634</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Η στέρνα» (1932): *Ποιήματα*, ό.π., 37 (στίχος 67) και 38 (στίχος 79).

<sup>635</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 252.

<sup>636</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Έγκωμη», ό.π., 269.

<sup>637</sup> «Τ' απόγεμα στην Έγκωμη. Οι αρχαιολόγοι είχαν φύγει έρημος ο τόπος, μονάχα ο φύλακας. Έξοχη πλατωσιά αυτός ο κάμπος, έξοχη. Περιπάτησα κάμποση ώρα ακολουθώντας τα τείχη· ένα μεγάλο μέρος το ξεκαθάρισαν φέτο. Οι μεγάλες πέτρες φαγωμένες. Μούχρωμα. Ξαφνικά μπροστά μου ένα φίδι αρκετά μακρύ (περισσότερο από το μπαστούνι μου), γλιστρώντας ανάμεσα στο φτωχό χορτάρι καμπυλωτό (κίνηση δεξιά κι αριστερά, όχι πάνω και κάτω) με μίαν αδιάφορη ασφάλεια – το λένε θεριό (θερκό)», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 155. Για το συναπάντημα του Σεφέρη με το «θεριό», βλ. το γράμμα του στον Λουίζο με ημερομηνία 2.5.1962: Δέσποινα Ι. Δούκα, *Συμβολή στη μελέτη της νεοελληνικής επιστολογραφίας. Ο επιστολογράφος Σεφέρης. Η αλληλογραφία του με τον Ευάγγελο Λουίζο*, τ. Β', διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2011, 92.

η ανατομία μιας ξοδεμένης δύναμης κάτω απ' το μάτι  
του αρχαιολόγου του ναρκοδότη ή του χειρούργου.  
Φαντάσματα και υφάσματα, χλιδή και χείλια, χωνεμένα  
και τα παραπετάσματα του πόνου διάπλατα ανοιχτά  
αφήνοντας να φαίνεται γυμνός κι αδιάφορος ο τάφος.

Κι ανάβλεψα προς τους ανθρώπους που δουλεύαν  
τους τεντωμένους ώμους και τα μπράτσα που χτυπούσαν  
μ' ένα ρυθμό βαρύ και γρήγορο τούτη τη νέκρα  
σα να περνούσε στα χαλάσματα ο τροχός της μοίρας.

Άξαφνα περπατούσα και δεν περπατούσα  
κοίταζα τα πετούμενα πουλιά, κι ήταν μαρμαρωμένα  
κοίταζα τον αιθέρα τ' ουρανού, κι ήτανε θαμπωμένος  
κοίταζα τα κορμιά που πολεμούσαν, κι είχαν μείνει  
κι ανάμεσό τους ένα πρόσωπο το φως ν' ανηφορίζει.  
Τα μαλλιά μαύρα χύνουνταν στην τραχηλιά, τα φρύδια  
είχανε το φτερούγισμα της χελιδόνας, τα ρουθούνια  
καμαρωτά πάνω απ' τα χείλια, και το σώμα  
έβγαινε από το χεροπάλεμα ξεγυμνωμένο  
με τ' άγουρα βυζιά της οδηγήτρας,  
χορός ακίνητος.

Κι εγώ χαμήλωσα τα μάτια μου τριγύρω:  
κορίτσια ζύμωναν, και ζύμη δεν αγγίζαν  
γυναίκες γνέθανε, τ' αδράχτια δε γυρίζαν  
αρνιά ποτίζονταν, κι η γλώσσα τους στεκόταν  
πάνω από πράσινα νερά που έμοιαζαν κοιμισμένα  
κι ο ζευγάς έμενε μ' ανάρητη τη βουκέντρα.  
Και ξανακοίταζα το σώμα εκείνο ν' ανεβαίνει  
είχανε μαζευτεί πολλοί, μερμήγκια,  
και τη χτυπούσαν με κοντάρια και δεν τη λαβώναν.  
Τώρα η κοιλιά της έλαμπε σαν το φεγγάρι  
και πίστευα πως ο ουρανός ήταν η μήτρα  
που την εγέννησε και την ξανάπαιρνε, μάνα και βρέφος.  
Τα πόδια της μείναν ακόμη μαρμαρένια  
και χάθηκαν μια ανάληψη.

Ο κόσμος

ξαναγινόταν όπως ήταν, ο δικός μας  
με τον καιρό και με το χώμα.

Αρώματα από σκίνο

πήραν να ξεκινήσουν στις παλιές πλαγιές της μνήμης  
κόρφοι μέσα στα φύλλα, χείλια υγρά  
κι όλα στεγνώσαν μονομιάς στην πλατωσιά του κάμπου  
στης πέτρας την απόγνωση στη δύναμη τη φαγωμένη  
στον άδειο τόπο με το λιγοστό χορτάρι και τ' αγκάθια

όπου γλιστρούσε ξέγνοιαστο ένα φίδι,  
όπου ξοδεύουνε πολύ καιρό για να πεθάνουν.<sup>638</sup>

Μιλώντας με κινηματογραφικούς όρους θα λέγαμε πως ο Σεφέρης ξεκινά με το ανοιχτό πλάνο του κάμπου των ανασκαφών, μετά εστιάζει την οπτική του στα χέρια των εργατών που σκάβουν και έπειτα ξαναμεγαλώνει το πλάνο δείχνοντας τον ουρανό. Παράλληλα ο τρόπος περιγραφής του στερεώματος την ώρα του δειλινού (τα έντονα σχηματοποιημένα σύννεφα με τις πολλές καμπύλες, η χρυσορόδινη σάλπιγγα που ετοιμάζεται μεταδώσει ένα αποκαλυπτικό μήνυμα) παραπέμπει σε πίνακα αναγεννησιακής ζωγραφικής, αίσθηση που ενισχύεται από την αντιθετική παρουσίαση του πάνω και του κάτω κόσμου: η θεϊκή ουράνια σφαίρα και η όχι απλώς ανθρώπινη αλλά και βαθιά αισθησιακή γήινη («Στο λιγιστό χορτάρι και στ' αγκάθια τριγυρίζαν / ψιλές αποβροχάρισσες ανάσες»). Ανακαλεί εδώ κανείς πίνακες του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου στους οποίους το σκηνικό διαιρείται σε δύο επίπεδα, το υπερβατικό και το επίγειο, και στη μέση τοποθετούνται μορφές μετεωριζόμενες, που κινούνται στο εν-τω-μεταξύ και τείνουν να συμφιλιώσουν τους δύο κόσμους: «μορφές που περιδινούνται, όπως οι φλόγες» εκφράζοντας το ιδανικό της μανιεριστικής χάριτος (*grazia*).<sup>639</sup> Μια παρόμοια διαμεσολαβητική μορφή θα εμφανιστεί και στην «Εγκωμη». Επισκεπτόμενος το Τολέδο μια δεκαετία σχεδόν μετά τη γραφή του ποιήματος ο Σεφέρης θα σταθεί σε ευμεγέθεις πίνακες του Θεοτοκόπουλου, όπως η *Ανάληψη της Παρθένου*<sup>640</sup> και η *Βάφτιση*, και θα παραλληλίσει το αίσθημα που του δίνουν με σπινθήρα που εξαπέλυσε έναν στρόβιλο, μια δίνη χρωμάτων και σχημάτων: «Στους μεγάλους πίνακες, όπως η ανάληψη της Παναγίας, η Βάφτιση [...] αίσθημα πως έγινε κάπου ένας σπινθήρας και απόλυσε αυτό το στρόβιλο – αυτόν τον οικουμενικό στρόβιλο – ανάμεσα ουρανό και γης. Μουσικό αίσθημα που μεταδίνει κάτι σαν φούγκα του Μπαχ».<sup>641</sup> Στρόβιλος

<sup>638</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Εγκωμη», ό.π., 267-269.

<sup>639</sup> Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (κείμενα – επιμέλεια), *Του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου τιμής & μνήμης χάριν για τα 400 χρόνια από τον θάνατό του*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 2014, 56.

<sup>640</sup> Η ανάληψη που είδε ο Σεφέρης στο μουσείο Σάντα Κρουθ του Τολέδο είναι πιθανότατα ο πίνακας της *Ανώμαλου Συλλήψεως* (1608-1613). Η *Ανάληψη της Παρθένου* του Γκρέκο είναι έργο παλαιότερο (1577-1579) και βρίσκεται στο Ινστιτούτο Τέχνης του Σικάγο.

<sup>641</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 68 (εγγραφή: 23.9.1964). Πρβλ. τα σχόλια της Μ. Λαμπράκη-Πλάκα: «Τα συνθετικά σχήματα που κυριαρχούν στην ώριμη δημιουργία του Γκρέκο είναι η ανάστροφη πυραμίδα, που οδηγεί το βλέμμα του θεατή προς τους ουρανούς, υπερφυσικό τόπο των ιερών δρωμένων, ή η σπείρα ή και τα δύο μαζί. Στάσεις, χειρονομίες, χρωματικά σχήματα και φωτισμοί τονίζουν αυτούς τους άξονες, που αποσκοπούν στο να φορτίσουν με δυναμισμό και εσωτερική δόνηση την εικόνα και να κατευθύνουν το βλέμμα του θεατή στην περιήγησή της», *Του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου τιμής & μνήμης...*, ό.π., 23. Την επίδραση που άσκησε ο Γκρέκο στον Σεφέρη σε προσωπικό και καλλιτεχνικό επίπεδο εξετάζει ο R. Beaton συγκεντρώνοντας και σχολιάζοντας ημερολογιακές και δοκιμιακές αναφορές του ποιητή στον κρητικό ζωγράφο, βλ. Roderick Beaton, «Η μορφή του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (El Greco) στο έργο του Γιώργου Σεφέρη»: *Φιλόπατρις. Αφιέρωμα στον Αλέξη-Ευδάλδ Σολά*, (επιμ.: Μόσχος Μορφακίδης), Γρανάδα, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas και Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2004, 337-345.

«χορευτικός», ρυθμός οικουμενικός (βγαλμένος από το γύρισμα του «τροχού της μοίρας») – ιδέες, με δυο λόγια, που διατρέχουν την «Έγκωμη».

Έχει παρατηρηθεί ότι στο ποίημα δημιουργείται ένα συμπαγές πλέγμα «που συνέχει το ουράνιο, το χθόνιο και το υποχθόνιο στοιχείο».<sup>642</sup> Αν στην πρώτη στροφική ενότητα δέσποζε το ουράνιο και το γήινο στοιχείο, στη δεύτερη κυριαρχεί το χθόνιο και ιδίως το υποχθόνιο: οι εργάτες, άντρες και γυναίκες, σκάβουν με τις αξίνες τους στα έγκατα της γης. Ο Σεφέρης εμβολιάζει τη στροφική αυτή ενότητα με αρκετές πληροφορίες για το ιστορικό παρελθόν του τόπου επομένως είναι σκόπιμο να γίνει μια αναδρομή σ' αυτό παράλληλα με τον σχολιασμό των στίχων.

Ο κάμπος της Έγκωμης ήταν γνωστός σα μια μεγάλη νεκρόπολη, το πλουσιότερο κυπριακό νεκροταφείο της Ύστερης Εποχής του Χαλκού. Ο «τάφος» λοιπόν για τον οποίο κάνει λόγο ο Σεφέρης μπορεί να ερμηνευθεί είτε με βάση το παρελθόν του τόπου ως νεκρόπολης είτε το παρόν του ως πεδίου ανασκαφών όπου οι εργάτες ανοίγουν χωμάτινους λάκκους είτε με την ευρύτερη έννοια της σταματημένης ζωής, της νέκρας, που απλώνεται στο χώρο των ερειπίων. Οι αρχαιολογικές αποστολές που πραγματοποίησαν ανασκαφές στην Έγκωμη ως το 1930 (του Βρετανικού Μουσείου το 1896, του Κυπριακού Μουσείου υπό τους J. Myres και M. Μαρκίδη το 1913, της Σουηδίας υπό τον E. Gjerstad το 1930)<sup>643</sup> έφεραν στο φως σειρά τάφων μερικοί εκ των οποίων περιλάμβαναν πλούσια κτερίσματα – εξ ου και η «χλιδή» της περασμένης ζωής που μνημονεύει ο Σεφέρης. Η πλέον καθοριστική ανασκαφή όμως ήταν αυτή του Γάλλου καθηγητή Claude Schaeffer το 1934. Έχοντας ανασκάψει τη Ras-Shamra (αρχαία Ουγκαρίτ) στις ακτές της γειτονικής Συρίας ο Schaeffer ταξίδεψε στην Κύπρο με σκοπό να αποκαλύψει την αρχαία πόλη της Έγκωμης. Το νεκροταφείο πίστευε πως συνυπήρχε με την αρχαία πόλη και η εμπειρία του από την Ουγκαρίτ του είχε δείξει ότι υπήρχε μια συνήθεια τοποθέτησης οικογενειακών τάφων στις αυλές των σπιτιών. Και πράγματι, οι υποψίες του επιβεβαιώθηκαν. Το 1934 πείστηκε ότι η αρχαία πόλη και το νεκροταφείο βρίσκονταν στην ίδια θέση, ενώ στη δεύτερη φάση των ανασκαφών που ξεκίνησε το 1946, μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, διαπίστωσε ότι μερικοί από τους τάφους της Έγκωμης ήταν υπόγειοι θολωτοί οικογενειακοί τάφοι εντός των οικιών.<sup>644</sup>

<sup>642</sup> Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Προτάσεις για την «Έγκωμη» του Σεφέρη», ό.π., 264.

<sup>643</sup> Βλ. *Σύντομος ιστορία και περιγραφή των ερειπίων της πόλεως Έγκωμης – Αλασίας*, Έκδοση του Τμήματος Αρχαιοτήτων της Κυπριακής Δημοκρατίας, Λευκωσία, 1964, 3· Μαρία Ιακώβου, *Αμμόχωστος: Έγκωμη – Σαλαμίνα – Αμμόχωστος*, ό.π., 12· Lindy Crewe, *Early Enkomi. Regionalism, trade and society at the beginning of the Late Bronze Age on Cyprus*, Οξφόρδη, Archaeopress / BAR International Series 1706, 2007, 69-71.

<sup>644</sup> Βλ. *Σύντομος ιστορία...*, ό.π., 3-4· Μαρία Ιακώβου, ό.π., 12. Αναλυτικές πληροφορίες για τις ανασκαφές των ετών 1934 και 1946-1947 δίνονται στον τόμο: Claude F. A. Schaeffer, *Enkomi – Alasia. Nouvelles missions en Cypre 1946-1950*, (εισ.: M. René Dussaud· στον τόμο συνεισέφεραν: M. H. J. Plenderleith και O. Masson), Παρίσι, Librairie C. Klincksieck, 1952. Το 1948 ο Schaeffer ζητά τη συνεργασία του Κυπριακού Τμήματος Αρχαιοτήτων

Τόσο οι τάφοι όσο και τα αρχαιότερα αρχαιολογικά κατάλοιπα της Έγκωμης τοποθετούν την προϊστορία της στο 1700 π.Χ. ωστόσο η οικονομική της άνθιση σημειώνεται περί το 1550 π.Χ., οπότε αναδεικνύεται σε σπουδαίο κέντρο συλλογής, κατεργασίας και εξαγωγής χαλκού στις χώρες της ανατολής· στη μέγιστη ακμή της φτάνει το 1450 π.Χ., όταν ξεκινά η εμπορική επέκταση των Μυκηναίων στην ανατολή και η Κύπρος γίνεται ενδιάμεσο κέντρο μεταξύ του Αιγαίου και των ακτών της Συρίας.<sup>645</sup> Γύρω στο 1200 π.Χ. η πόλη υπέστη μια σοβαρή καταστροφή από πυρκαγιά, ακολούθησε όμως εκτεταμένη ανοικοδόμησή της: «Η πόλη απέκτησε τώρα κυκλώπειο τείχος, με μνημειώδη ιερά και ένα ανακτορικό κτίριο. [...] Δέκα ευθύγραμμοι παράλληλοι δρόμοι διασχίζουν την πόλη από τη μία άκρη στην άλλη, με προσανατολισμό ανατολής-δύσης, ενώ μία κάθετη κεντρική οδός, ακριβώς στο μέσο της, τη διατρέχει από βορρά προς νότο. Επίσης, ένα κυκλικός δρόμος περιτρέχει εσωτερικά τις τρεις πλευρές του τείχους».<sup>646</sup> Ό,τι δηλαδή ο Σεφέρης συνοψίζει στον στίχο: «Ήταν μια πολιτεία παλιά: τειχιά, δρόμοι και σπίτια». Κοιτάζοντας κανείς τον αρχαιολογικό χώρο της Έγκωμης από αεροφωτογραφία,<sup>647</sup> τους δρόμους που διασταυρώνονται σε ορθή γωνία και τα ερείπια των κτισμάτων που ξεπροβάλλουν σαν παρακλάδια δεξιά κι αριστερά, κατανοεί γιατί ο Σεφέρης μίλησε για «πετρωμένους μυώνες κυκλώπων». Έτσι μοιάζουν. Στα τέλη του 12ου αι. π.Χ. η Έγκωμη ήρθε πάλι αντιμέτωπη με φυσικές καταστροφές, αυτή τη φορά με σεισμό· λίγες ήταν οι κατοικίες που ξαναχτίστηκαν, αλλά κι αυτές χρησιμοποιήθηκαν για μικρό διάστημα.<sup>648</sup> Στις αρχές του 11ου αι. π.Χ. η πόλη εγκαταλείφθηκε οριστικά και ο πληθυσμός της μετακινήθηκε προς τα ανατολικά όπου χτίστηκε μια νέα πόλη γύρω από το φυσικό λιμάνι του κόλπου της Σαλαμίνας.<sup>649</sup>

Αυτή είναι συνοπτικά η ιστορία της Έγκωμης· ό,τι απέμεινε από την αρχαία πολιτεία δεν είναι παρά τα ερείπια του άλλου καιρού, τα ίχνη μιας ζωής που σταμάτησε, μιας δύναμης που αναλώθηκε («η ανατομία μιας ξοδεμένης δύναμης»)<sup>650</sup> Όσο κι αν ο Σεφέρης προσπάθησε να αναστήσει με τη φαντασία του είδωλα του παρελθόντος, «σώματα που ήταν μια φορά / την

---

(η διεύθυνση των ανασκαφών ανετέθη στον Πορφύριο Δίκαιο) με αποτέλεσμα οι δύο αποστολές να εργάζονται παράλληλα αλλά σε διαφορετικές εποχές: η Γαλλική Αποστολή το φθινόπωρο (όταν δηλαδή πήγε ο Σεφέρης) και το Τμήμα Αρχαιοτήτων την άνοιξη. Μετά το τέλος των ανασκαφών του 1955 η συνεργασία των δύο διεκόπη με κοινή συμφωνία και κάθε αποστολή συνέχισε χωριστά την έρευνά της, βλ. *Σύντομος ιστορία...*, ό.π., 4.

<sup>645</sup> Βλ. *Σύντομος ιστορία...*, ό.π., 4-5.

<sup>646</sup> Βάσος Καραγιώργης, *Κύπρος. Το σταυροδρόμι της ανατολικής Μεσογείου 1600-500 π.Χ.*, (μτφρ. από την αγγλική γλώσσα: Μαργαρίτα Νικολακάκη-Κέντρου, Ελένη Παπαθωμά), Αθήνα, Εκδόσεις Κάπον, 2002, 97.

<sup>647</sup> Βλ. Βάσος Καραγιώργης, *Ο Πολιτισμός της Προϊστορικής Κύπρου*, ό.π., 146-147, εικόνα 107.

<sup>648</sup> Βλ. *Σύντομος ιστορία...*, ό.π., 5.

<sup>649</sup> Ό.π., 5· Βάσος Καραγιώργης, *Κύπρος. Το σταυροδρόμι της ανατολικής Μεσογείου*, ό.π., 115, 121.

<sup>650</sup> Βλ. συνδυαστικά: Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 103 και *Γράμματα Σεφέρη - Λορεντζάτου (1948-1968)*, ό.π., 61.

ηδονή τους»<sup>651</sup> («Φαντάσματα και υφάσματα, χλιδή και χείλια»), ήξερε καλά πως άλλοι ήταν αυτοί που θα ξανάδιναν ζωή – αν ξανάδιναν ζωή – σ' αυτά τα πράγματα: η «θεραπεία» τους έχρηζε της επέμβασης των ειδημόνων, «του αρχαιολόγου του ναρκοδότη ή του χειρουργού». Οι τελευταίοι, άλλωστε, ήταν συνηθισμένοι να αντικρίζουν σώματα βυθισμένα στην αδράνεια, με τις αισθήσεις ναρκωμένες· να τα εξετάζουν μεθοδικά και να τα ανατέμνουν· να προχωρούν πέρα από την επιφάνεια (από το χόμα που σκεπάζει τα ερείπια, από το δέρμα που καλύπτει τα σώματα) βυθίζοντας τα αιχμηρά τους σύνεργα σε βάθος – ώσπου η αξίνα να χτυπήσει πέτρα, ώσπου να φτάσει το νυστέρι στο κόκαλο.<sup>652</sup> Κι όλα αυτά βέβαια με τη σοβαρότητα και την αποστασιοποίηση που επιβάλλει το επάγγελμα: «αφήνοντας να φαίνεται γυμνός κι αδιάφορος ο τάφος».

Στην τρίτη στροφική ενότητα το επίπεδο αλλάζει πάλι: το βλέμμα του ομιλητή ανεβαίνει από την υποχθόνια στη χθόνια σφαίρα («Κι *ανάβλεψα* προς τους ανθρώπους που δουλεύαν [...]»). Η κυκλική κίνηση των χεριών που σκάβουν, ο σταθερά επανερχόμενος ρυθμός της αξίνας, η δόνηση της γης που δέχεται τα χτυπήματα, του δίνουν την αίσθηση ότι πάνω από τα ερείπια περνάει ο τροχός της μοίρας, «η ρόδα της ζωής και του θανάτου».<sup>653</sup> Προτού προλάβει όμως να ολοκληρώσει τις σκέψεις του περί φθοράς, συμβαίνει το θαύμα: «Αξαφνα περπατούσα και δεν περπατούσα [...]».

Η ιδέα της ακίνητης κίνησης που διατρέχει τους επόμενους στίχους δίνεται μέσα από εικόνες παρμένες στην πλειονότητά τους από το απόκρυφο Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου.<sup>654</sup> Ο

<sup>651</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Β'. Ο ηδονικός Ελπήνωρ»: ««Κίχλη»» (1947): *Ποιήματα*, ό.π., 222.

<sup>652</sup> Πρβλ. το «The wounded surgeon plies the steel...» του «East Coker, IV»: «Ο πληγωμένος χειρουργός δουλεύει το νυστέρι / που το αρρωστημένο μέλος ανακρίνει / νιώθουμε κάτω από το ματωμένο χέρι / της τέχνης του θεραπευτή την κοφτερή οδύνη / που το αίγνιμα του πυρετού αμέσως λύνει», Τ. Σ. Έλιοτ, *Τέσσερα Κουαρτέτα*, ό.π., 77. Η εικόνα του χειρουργού του «East Coker» είχε εντυπωθεί στη μνήμη του Σεφέρη, του θύμιζε μάλιστα την έκφραση που έπαιρνε τότε-τότε το πρόσωπο του Έλιοτ, βλ. *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 30-31. Ωστόσο ο παραλληλισμός ανάμεσα στην «Εγκωμη» και στο «East Coker» ως προς τη μορφή του χειρουργού εξαντλείται στη μεθοδικότητα με την οποία ασκεί το επάγγελμά του, αφού ο Έλιοτ φρόντισε να προσδώσει στους στίχους του ένα μεταφυσικό συμβολισμό (ο πληγωμένος χειρουργός θεωρείται ότι συμβολίζει τον Χριστό-θεραπευτή των ανθρωπίνων παθών, βλ. Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, ό.π., 66-67) που δεν ανταποκρίνεται στις προθέσεις του Σεφέρη, παρά τον αποκαλυπτικό χαρακτήρα της «Εγκωμης». Για αντίστοιχες χειρουργικές εικόνες στο σφαιρικό έργο, βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση», ό.π., 352-353.

<sup>653</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Τρεις μέρες στα πετροκομμένα μοναστήρια της Καππαδοκίας» (1953): *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 62. Τον συσχετισμό έκανε πρώτος ο Ξ. Α. Κοκόλης, «Στο περιθώριο των «Ποιημάτων...», ό.π., 347-348.

<sup>654</sup> Για την περικοπή από το Πρωτευαγγέλιο, βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, ό.π., 345· *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 233 (από εγγραφή του Γενάρη του 1951). Όπως επισήμανε η Κατερίνα Κρίκου-Davis (*Κολόκες*, ό.π., 265), οι στίχοι 34 και 36 της «Εγκωμης» δεν αναπαράγουν λόγια από το Πρωτευαγγέλιο αλλά αποτελούν σφαιρικές προσθήκες. Ας σημειωθεί ότι η επιλογή του Σεφέρη να στραφεί στο Πρωτευαγγέλιο τον φέρνει κοντά στον Σικελιανό που χρησιμοποίησε το ίδιο διακείμενο στο ποίημά του «Η Γέννηση» από το *Πάσχα των Ελλήνων (Λυρικός Βίος*, τ. Δ': *Μήτηρ Θεού – Πάσχα των Ελλήνων – Δελφικός Λόγος [Η αφιέρωση]*, (φιλόλογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1965, 111), βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση», ό.π., 404-405, υποσημ. 2. Συγκρίσεις της «Εγκωμης» έγιναν και με άλλα ποιήματα του Σικελιανού, όπως το «Μέγιστον μάθημα» («Η εναλλαγή του δεκατρισύλλαβου με τον δεκαπεντασύλλαβο και τον δεκαεφτασύλλαβο στην «Εγκωμη» αναπτύσσεται με βάση το μετρικό σχέδιο του «Μέγιστον μάθημα»», Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., 206), η «Ιερά Οδός» (βλ. Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Προτάσεις για την «Εγκωμη» του Σεφέρη», ό.π., 264-265, 270· Anastasia Psoni, «The presence of

Σεφέρης ωστόσο διασπά το διακείμενό του σε δύο μέρη (στ. 21-24, 33-37) και στο ενδιάμεσό τους παρεμβάλλει το πρώτο τμήμα της περιγραφής μιας γυναικείας μορφής που σε μια στιγμή φωτοχυσίας ανέρχεται στον ουρανό<sup>655</sup> (το δεύτερο τμήμα παρουσιάζεται στους στ. 38-45). Η περιγραφή ακολουθεί, όπως σωστά έχει επισημανθεί,<sup>656</sup> το πρότυπο του *Άσματος Ασμάτων*, αφού και στα δύο κείμενα λαμβάνει χώρα ένας επιμεριστικός εγκωμιασμός των μερών του γυναικείου σώματος (τα φρύδια με «το φτερούγισμα της χελιδόνας», τα καμαρωτά ρουθούνια, η κοιλιά που λάμπει σαν το φεγγάρι, τα μαρμαρένια πόδια κ.λπ.). Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Σεφέρης είχε υπόψιν του το βιβλικό κείμενο, καθώς στα χρόνια εκείνα (μεταξύ του 1953 και του 1956) καταπιάστηκε με τη νεοελληνική του απόδοση.<sup>657</sup> Παρά τις έντονα αισθησιακές περιγραφές της Νύφης και τον βαθύ ερωτισμό που αποπνέουν εν γένει τα λόγια του *Άσματος*, το κείμενο εντάχθηκε στον Κανόνα της Παλαιάς Διαθήκης γιατί υποστηρίχθηκε ότι η ερμηνεία του είναι αλληγορική και οι μορφές του συμβολικές και ότι το βασικό μήνυμά του είναι η ανεξάντλητη αγάπη του Γιαχβέ (που αργότερα έδωσε τη θέση του στον Χριστό) για τον λαό του Ισραήλ (τη μεταχριστιανική Εκκλησία). Ο Σεφέρης πάντως εξακολουθούσε να βλέπει το

---

Sikelianos in the poetry of George Seferis», ό.π., 243-249) και ο «Ύμνος στην Ορθία Αρτέμιδα» (Anastasia Psoni, ό.π., 247· Γιώργος Δ. Παναγιώτου, ««Εγκωμη» – Μια αιρετική ανάγνωση» (2006· 2012): *Μποτίλια στο πέλαγο*, ό.π., 78).

<sup>655</sup> Ότι το φως απορρέει ταυτόχρονα από την ίδια τη μορφή, ότι η γυναίκα που ανηφορίζει το φως είναι το φως, επισήμανε αρχικά ο Γ. Κεχαγιόγλου («Προτάσεις για την «Εγκωμη» του Σεφέρη», ό.π., 264) και στη συνέχεια ο Κ. Κρίκου-Davis (*Κολόκες*, ό.π., 269). Ο Χ. Παπάζογλου αμφισβητεί αυτή την ερμηνεία υποστηρίζοντας ότι «το φως» λειτουργεί αποκλειστικά σαν αντικείμενο του «ανηφορίζει», βλ. *Journal de bord, III*, ό.π., 342-343. Η άποψή μας είναι ότι μια ερμηνεία σαν αυτή του Παπάζογλου, που είναι πιο κοντά στο «γράμμα» του κειμένου, δεν αναιρεί αυτή των Κεχαγιόγλου – Κρίκου-Davis που ανταποκρίνεται στο «πνεύμα» του: η γυναίκα ανηφορίζει το φως, έλκεται από το φως, γιατί είναι η ίδια πηγή φωτός.

<sup>656</sup> Βλ. Μάρθα Θωμαΐδου-Μώρου, *Έρευνες σε «πηγές» των ποιημάτων του Σεφέρη*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2003, 49. Πρβλ. ειδικότερα τους στ. 25-30 και 41-45 της «Εγκωμης» με το Τραγούδι Ε' του *Άσματος Ασμάτων*: «“Ποια είναι τούτη που προβαίνει σαν αυγή / ωραία ωσάν φεγγάρι, λαμπερή ωσάν ήλιος, / θάμπος ωσάν τις φάλαγγες;” [...] Τι την κοιτάζετε τη Σουλαμίτισσα / ωσάν χορός με δυο σειρές; / Όμορφα που είναι τα πόδια σου / στα σάνταλά τους, αρχοντόπουλα! / Ο γύρος των μηρών σου είναι γιορντάνια, / δουλειά τεχνίτη / ο αφαλός σου κάλυκας τορνευτός, / δεν του λείπει κρασί πιπεράτο· / η κοιλιά σου στάρι θημωνιά / με φράχτη από κρίνα / τα δυο βυζιά σου είναι δυο νεβροί / δίδυμοι της ζαρκάδας. / Ο τράχηλός σου πύργος φιλντισένιος / τα μάτια σου είναι λίμνες του Εσεβάν / κοντά στην πύλη Μπαθ-Ραββίμ / τα ρουθούνια σου είναι ο πύργος του Λιβάνου / στραμμένος προς τη Δαμασκό. / Ορθώνεται η κεφαλή σου ωσάν τον Κάρμηλο / και τα μαλλιά σου είναι πορφύρα, / στις πλεξούδες τους δεμένος βασιλιάς. [...]», Γιώργος Σεφέρης (μεταγραφή), *Άσμα Ασμάτων*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Έκαρος, 2018 [9η ανατύπωση από την 4η οριστική έκδοση του 1972· 1η έκδοση: 1965], 51 και 53. Το *Άσμα Ασμάτων* ως πηγή της «Εγκωμης» υπέδειξε νωρίτερα η Κ. Κρίκου-Davis (*Κολόκες*, ό.π., 270), ωστόσο δεν έδωσε βάρος στον επιμεριστικό εγκωμιασμό των μερών του σώματος της γυναίκας αλλά στην αναλογία της με τον ήλιο και το φεγγάρι.

<sup>657</sup> Εκτός από την έλξη που ασκούσε στον Σεφέρη το κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης, ήταν η παραμονή του στον Λίβανο που τον παρακίνησε να ασχοληθεί συστηματικότερα με το *Άσμα Ασμάτων*, μιας κι όπως πίστευε θα του αποκάλυπτε πράγματα για τον τόπο που αδυνατούσε να διακρίνει ιδίως όμμασι: «Με φιλοξενούσε τότε ένα απηλό χωριό του Λιβάνου· εκεί την άρχισα [: τη νεοελληνική απόδοση]. Το βουνό δε μου έδινε τις ίδιες εντοπώσεις που είχα για το τοπίο διαβάζοντας το Άσμα· μέσα στον αλαφρύ και διάφανο αέρα του ήταν πιο σκληρές, πιο γυμνές, πιο φτωχές· ίσως ένα πρόσθετο κίνητρο στο ξεκίνημα αυτής της εργασίας να ήταν η επιθυμία μου να βρω έναν τρόπο οικειότερης συνομιλίας με τον τόπο», Γιώργος Σεφέρης, «Προλόγισμα»: *Άσμα Ασμάτων*, ό.π., 7 (το *Άσμα Ασμάτων* σε απόδοση Σεφέρη δημοσιεύτηκε τελικά το 1965, το προλόγισμα όμως χρονολογείται: «Πρωτοχρονιά 1962»). Ας σημειωθεί ότι λόγια του *Άσματος* περνούν στο ποίημα «Όνειρο» του *Ημερολογίου καταστρώματος*, γ', βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, ό.π., 234 (στ. 1: «Κοιμούμαι κι η καρδιά μου ξαγρυπνά»).

κείμενο περισσότερο σαν ένα ποιμενικό άσμα του λαού της Παλαιστίνης, ένα γαμήλιο τραγούδι που «ξεκίνησε από την ποιμενική Αφροδίτη και υμνεί με πάθος εξαιρετικά έντονο τον ερωτικό πόθο και τη λαχτάρα του αποχωρισμένου από τον αγαπημένο του»,<sup>658</sup> παρά σε μια θρησκευτική αλληγορία που υπαινίσσεται τη σχέση του ανθρώπου με τον Θεό. Εκεί όμως που πρέπει να σταθεί κανείς είναι στην επιλογή του διακειμένου αυτή καθαυτή· το γεγονός δηλαδή ότι ο Σεφέρης στράφηκε στο *Άσμα Ασμάτων*, ένα έργο που συναιρεί εμβληματικά το παγανιστικό-αισθησιακό με το χριστιανικό-ιερό στοιχείο, είναι ενδεικτικό της πρόθεσής του να κάνει κάτι αντίστοιχο στο δικό του ποίημα. Κι αυτό επιβεβαιώνεται εμφατικά από τον στίχο 30 («με τ' άγουρα βυζιά της οδηγήτρας») που μεταφέρει εν πυκνώσει την κεντρική ιδέα του ποιήματος: μια λαϊκή-αισθησιακή κοπέλα, μια «πραγματική Αφροδίτη»,<sup>659</sup> μετατρέπεται σταδιακά σε φορέα του υψηλού, σε μια αρχετυπική γυναικεία φιγούρα (της μητέρας-Πατρίδας, της μητέρας-Παναγίας<sup>660</sup>), που καταλήγει να εξυψώνεται, όπως η Θεοτόκος, στον ουρανό.<sup>661</sup>

Θα ήταν μάταιο να αναζητήσει κανείς ποιο στοιχείο υπερισχύει στη γυναικεία μορφή της «Εγκωμης», το ιερό ή το αισθησιακό, αφού ο Σεφέρης θέλησε να εστιάσει στο σημείο της ένωσης, της διασταύρωσής τους, και αυτό ακριβώς φανερώνει ο καταληκτικός στίχος της τέταρτης στροφικής ενότητας: «χορός ακίνητος». Πρόκειται για μια φράση που αξιοποιήθηκε ως τώρα από τον Σεφέρη σε σχέση με το τοπίο – ο ακίνητος χορός των στοιχείων<sup>662</sup> – και είχε

<sup>658</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Προλόγισμα»: *Άσμα Ασμάτων*, ό.π., 9.

<sup>659</sup> *This Dialectic of Blood and Light*. George Seferis – Philip Sherrard. An exchange: 1947-1971, ό.π., 257 (από γράμμα του Σεφέρη στον Sherrard από τη Βηρυτό με ημερομηνία 22.12.1953).

<sup>660</sup> Για τη σύνθετη μορφή της «Εγκωμης», που έχει υποστηριχτεί ότι μπορεί να ταυτίζεται με την Αφροδίτη, την Παναγία, τη Φεγγαροντυμένη του «Κρητικού» και άλλες υπερβατικές σολωμικές φιγούρες, τη Νύφη του *Άσματος Ασμάτων*, γυναικείες μορφές της *Αποκάλυψης*, κορίτσια των δημοτικών τραγουδιών, βλ. Αντρέας Καραντώνης, *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 182· Roderick Beaton, «The poetic quest of George Seferis», *Labrys* 8, ό.π., 30 και του ίδιου, *Περιμένοντας τον άγγελο*, ό.π., 459, 480· Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., 295· Κατερίνα Κρίκου-Davis, *Κολόκες*, ό.π., 265-272· Christos Papazoglou, *Journal de bord*, III, ό.π., 342-346· Μάρθα Θωμαΐδου-Μώρου, *Έρευνες σε «πηγές» των ποιημάτων του Σεφέρη*, ό.π., 47-49. Μια ερμηνευτική πρόταση σαν αυτή του Γ. Δ. Παναγιώτου που εξοβελίζει το χριστιανικό στοιχείο είναι εξαιρετικά αμφίβολη (βλ. *Μποτίλια στο πέλαγο*, ό.π., 63-87). Στην επισήμανση του Γ. Κεχαγιόγλου ότι η λέξη «οδηγήτρα» γράφεται με μικρό αρχικό (επισήμανση που ουσιαστικά τείνει να αποδυναμώσει τη σύνδεση της μορφής της «Εγκωμης» με την Παναγία, βλ. «Προτάσεις για την «Εγκωμη» του Σεφέρη», ό.π., 268, σημ. 30) και στην παρατήρηση της Κ. Κρίκου-Davis ότι ο Σεφέρης ακολουθούσε γενικά τη σύμβαση να χρησιμοποιεί κεφαλαία όταν αναφερόταν στον Χριστό, στην Παναγία ή σε ιδιότητες και γεγονότα που σχετιζόνταν με αυτούς (βλ. *Κολόκες*, ό.π., 266 – αν και η Κρίκου-Davis θεωρεί πιθανότερη την ταύτιση της γυναίκας της «Εγκωμης» με την Παναγία πάρα με την Αφροδίτη), απάντησε ο Χ. Πατάζογλου με το παράδειγμα του στίχου 13 του ατελούς κυπριακού ποιήματος του Σεφέρη: «Παναγιά οδηγήτρα, φορβιώτισσα, Γλυκοφιλούσα» (*Σεφέρης, Κύπρος, επιστολογραφικά και άλλα*, ό.π., 209), όπου τα δύο από τα τρία θεομητορικά προσωνύμια είναι γραμμένα με μικρό αρχικό και η σύνδεσή τους με την Παναγία ευκρινής, βλ. *Journal de bord*, III, ό.π., 343-344. [«Φορβιώτισσα» αποκαλούνταν η Παναγία της Ασίνου στην Κύπρο· παραστάσεις από τον εικονογραφικό διάκοσμο της εκκλησίας περιγράφει ο Σεφέρης στο ποίημά του «Λεπτομέρειες στην Κύπρο», βλ. *Ποιήματα*, ό.π., 235, στ. 6, 13-15· *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 108 (εγγραφή: 1.12.1953) και τις σημειώσεις των σελίδων 263 και 269-270].

<sup>661</sup> Ο Σεφέρης υπαινίσσεται το γεγονός της *Μετάστασης* της Θεοτόκου. Σύμφωνα με την εκκλησιαστική παράδοση, μετά την τριήμερη κοίμησή της και τον ενταφιασμό της στη Γεθσημανή, η Παναγία αναστήθηκε από τον τάφο, η ψυχή της ενώθηκε πάλι με το σώμα της, και ανελήφθη ψυχή τε και σώματι στους ουρανούς.

<sup>662</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 39 (εγγραφή: 4.6.1946)· *Δοκίμες*, τ. Β', ό.π., 76-77 (από το κείμενο «Τρεις μέρες στα πετροκομμένα μοναστήρια της Καππαδοκίας» του 1953).



να κάνει με έναν χορό που ξεκινούσε από το φως για να επεκταθεί σε όλη την κτίση (ήταν ένας χορός ζωής, μυστικής αγάπης<sup>663</sup>): οι ακτίνες του φωτός πέφτουν σαν αόρατες κλωστές πάνω στο τοπίο και του δίνουν κίνηση, ζωή· το μαλαματένιο υφάδι του ήλιου ρίχνει τα κλωνιά του στη γη και οι οργανικοί αυτοί λώροι συνέχουν την κτίση και την κρατούν ζωντανή.<sup>664</sup> Έχουμε δει, εντούτοις, ότι στη σεφερική ποίηση η λέξη «χορός», μεμονωμένα δοσμένη, υποδηλώνει τις περισσότερες φορές τη συνουσία (βλ. την υποσημείωση 343): παραπέμπει σε έναν χορό σωμάτων που την ύστατη στιγμή της κορύφωσης διακόπτεται ακαριαία· ο ρυθμός της ερωτικής κίνησης παύει μονομιάς και τα σώματα βγαίνουν από τον «καιρό», συν-υπάρχουν σε μιαν άλλη διάρκεια: «όπως ο πόθος που έσμιξε τον άλλο πόθο / κι απόμειναν καθηλωμένοι / ή όπως / ρυθμός της μουσικής που μένει / εκεί στο κέντρο σαν άγαλμα // αμετάθετος».<sup>665</sup> Ακόμα και η έννοια του ρυθμού όμως έχει διττή σημασία στον Σεφέρη, είναι μια έννοια «δίκλωνη»: από τη μια μεριά υπάρχει ο ερωτικός ρυθμός, ο βαθύς και επίμονος ρυθμός των σωμάτων, που παρομοιάστηκε από τον ποιητή με το λάγνο αφρικανικό «ταμ-ταμ»,<sup>666</sup> κι από την άλλη υπάρχει ένας ρυθμός ελαφρύς και απαλός, σαν ανάσα ζωής, που κλείνει μέσα του την ψυχική ανάταση του ανθρώπου που παύει να λειτουργεί μόνο με το σώμα και συνειδητοποιεί τη βαθύτερη αγάπη του για τον κόσμο, για καθετί που τον περιβάλλει.<sup>667</sup> Ανάμεσα σ' αυτές τις δύο άκρες βρίσκεται

<sup>663</sup> «Και βλέπει το φως του ήλιου καθώς έλεγαν οι παλαιοί. Θα μπορούσα να αναλύσω αυτή τη φράση και να προχωρήσω ως την πιο μυστική αγάπη», *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 40 (εγγραφή: 4.6.1946). Πρβλ. *Ιλιάδα* Σ 61 «ζῶει καὶ ὄρᾳ φάος ἠελίοιο». Ο ίδιος ιλιαδικός στίχος ανοίγει το ποίημα «Αγιάνναπα, α'» του *Ημερολογίου καταστρώματος*, γ', βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, ό.π., 233.

<sup>664</sup> Βλ. συνδυαστικά: α) τον θαυμασμό του Σεφέρη για τον κόσμο του Ομήρου: «στον Όμηρο όλα κρατιούνται, όλος ο κόσμος είναι ένα υφάδι από οργανικούς «λώρους»· ο επίγειος, ο επουράνιος κόσμος, ζώα, φυτά, στοιχεία, καρδιές των ανθρώπων, καλό, κακό, θάνατος, ζωή, που ωριμάζουν, χάνονται, ξανανθούν. Ο μηχανισμός των θεών δεν κάνει τίποτε το υπερφυσικό, το από μηχανής· κρατά τη συνοχή, τίποτε άλλο», *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 64 (εγγραφή: 17.10.1946) και αντίστοιχα: «Μνήμη, α'» (στ. 13-18): *Ποιήματα*, ό.π., 245-246, β) την περιγραφή του για τη «μυστική ζωή του ποιητή»: [έχει προηγηθεί η καρβική στροφή: «Ο ήλιος κυκλοδιώκτος, / ως αράχνη, μ' εδίπλωνε / και με φως και με θάνατον / ακαταπαύστως»] «Ο ποιητής ζει και δημιουργεί πάνω στο αχτινωτό τούτο υφάδι, ανάμεσα στο θάνατο και στο φως. Δεν υπάρχει πιο τέλεια εικόνα της μυστικής ζωής του ποιητή. Γαντζωμένος πάνω στη γλώσσα, ακολουθεί τα πλεγμένα κλωνιά της ως τα βασίλεια του θανάτου, όπου δε βλέπει παρά σκιές. Και πάλι, χωρίς να χάνει την πίστη του, συνεχίζει αυτή την πρόοδο, σίγουρος πως η ίδια η κλωστή θα τον οδηγήσει στο φως: σήμερα, αύριο, ύστερα από χρόνια. Η ποιητική προσπάθεια είναι αυτό το ατελείωτο πάει-κι-έλα, ως τη συντέλεια των αιώνων», Γιώργος Σεφέρης, «Απορίες διαβάζοντας τον Κάλβο» (1937): *Δοκιμές*, τ. Α', ό.π., 209.

<sup>665</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ζ'»: «Πάνω σε μια χειμωνιάτικη αχτίνα»: «Τρία κρυφά ποιήματα» (1966): *Ποιήματα*, ό.π., 283. Πρβλ. *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*: «Ξέρεις γιατί σ' αγαπώ; της είπε ακόμη. Γιατί με βοήθησες να πιστέψω στον άλλον άνθρωπο. Προχτές, όταν σμιζαμε στον Καμένο Βράχο και ήταν τόσο δυνατό αυτό που μου έδωσες, μια στιγμή δεν ήμουν τίποτε, απολύτως κανείς, κι έπειτα ξεχωριστός σαν αυτό το χαλίκι. Κοντά σου έμαθα αυτό το ρυθμό: να χάνεται κανείς για να υπάρξει», ό.π., 228.

<sup>666</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 40 (εγγραφή: 3.2.1957).

<sup>667</sup> Βλ. *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*: «Η φωνή της μ' ένα ρυθμό αργό, ακατάλυτο· τα γόνατά της, οι ώμοι της – αυτός ο ρυθμός που με συνεπαίρνει, όχι διόλου με την έννοια της κίνησης ενός προσδιορισμένου σώματος, αλλά, καθώς τα πεύκα στον άνεμο (εκείνο το χαρακτηριστικό πέρασμα του αγέρα μέσα στις πευκοβελόνες), με την έννοια πολλών ανθρώπων που αγαπήθηκαν πριν από μας και θ' αγαπηθούν όταν θα 'χουμε λιώσει μέσα στο χώμα – όλες αυτές οι ανάσες», ό.π., 119, και συνδυαστικά: «Πάνω σ' έναν ξένο στίχο» (στ. 3-4), «Μνήμη, α'» (στ. 16-18), «Επί σκηνης, ΣΤ'» (στ. 5-10), *Ποιήματα*, ό.π., 87, 245-246 και 290, αντίστοιχα. «Ο ρυθμός είναι, χωρίς αμφιβολία, αναπνοή», θα δηλώσει ο ποιητής στην Ανν Φιλίπ: *Συνομιλία*, ό.π., 30.

η ουσία του χορού για τον Σεφέρη, ανάμεσα δηλαδή στον βαθύ αισθησιασμό και στην ανάγκη εξόδου από αυτόν, ανάμεσα στις «αλυσίδες που μας δένουν στη γη»<sup>668</sup> και στον πόθο της απελευθέρωσης από τα δεσμά του σώματος:

*Χορός.* Το κάτω-κάτω της γραφής η ρίζα του χορού είναι στην Αφροδίτη, στο αισθησιακό σώμα. Στην αφροδίσια κίνηση αυτής της κοιλιάς που σπαράζει γύρω από ένα αόρατο πέος (όπως χτες βράδυ λ.χ.) ή στο αγριεμένο σώμα που πάει να σκοτώσει ή να σκοτωθεί – (που είναι το ίδιο). Αυτά και η έξοδος από αυτά είναι ο χορός. Η έξοδος από αυτά όπως στους στροβιλιζόμενους ντερβίσηδες που φαίνονται να γλιστρών προς ένα άλλο στοιχείο όπου χάνονται ή ξεχνιούνται. Ανάμεσα σ' αυτές τις δυο άκρες, σκέπτομαι σήμερα το πρωί, είναι ο χορός.<sup>669</sup>

Γι' αυτήν την *τάση προς, την κίνηση προς* το κάτι διαφορετικό θέλησε να μιλήσει στην «Εγκωμη». Ή, πιο σωστά, να ξαναμιλήσει, γιατί η ιδέα του δεν είναι καινούρια. Ήδη στην «Κίχλη» υπαινίχθηκε ότι δεν υπάρχει άλλος τρόπος να προσεγγίσει κανείς την «άλλη ζωή» παρά μόνο μέσα από το σώμα: «Για κοίταξε: η Κίρκη, οι αισθήσεις του κορμιού, η ηδονή, μας στέλνει στον άλλο κόσμο, στους νεκρούς, για να μας δείξουν το νόστο. Και πραγματικά, αυτό που λέμε «ερωτισμό» βαραίνει πολύ, καθώς το δείχνουν πολλά παραδείγματα, στη νοσταλγία και την προσπάθεια του ανθρώπου για μια τελική λύτρωση, που άλλοι την ονομάζουν επιστροφή σ' ένα χαμένο παράδεισο και άλλοι ένωση με το θεό».<sup>670</sup> Από την ίδια παραδοχή ξεκινά και στην «Εγκωμη»: ένα ανθρώπινο, βαθιά αισθησιακό σώμα – το σώμα της ωραίας Εγκωμίτισσας – χειρίζεται το φτυάρι με ρυθμό, το σώμα της δονείται-χορεύει τον χορό των σωμάτων και ξαφνικά φεύγει, *τείνει προς* μια άλλη σφαίρα πραγμάτων, ανεβαίνει στον φωτεινό ουρανό· από Αφροδίτη γίνεται Παναγία.<sup>671</sup> Στη γη μένουν μόνο τα μαρμαρένια πόδια της,<sup>672</sup> τα πόδια του αγάλματος εκείνου που ο Σεφέρης συνάντησε στα ερείπια του ιερού της Αφροδίτης

<sup>668</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 147 (εγγραφή 1.10.1954). Πρόκειται για στίχο που προοριζόταν να μπει στην «Εγκωμη».

<sup>669</sup> Ο.π., 177-178 (εγγραφή: 12.6.1955). Ο Σεφέρης παρακολουθεί στο «Auberge» χορό της κοιλιάς από την Tahia Carioca.

<sup>670</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Μια σκηνοθεσία για την «Κίχλη»» (1949): *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 49-50.

<sup>671</sup> Βλ. το διαφωτιστικό σχόλιο του Σεφέρη στο προαναφερθέν γράμμα του στον Sheppard (Βηρυτός, 22.12.1953): «Ήταν ένα απόγευμα που επισκέφτηκα έναν τόπο ανασκαφών – κανένα ενδιαφέρον για τα ερείπια. Αλλά ο κάμπος είχε μια έξοχη πλατωσιά κάτω απ' τα σύννεφα. Δυτικά ο τρούλος μιας μικρής βυζαντινής εκκλησίας, στην άλλη άκρη τα βουνά. Οι εργάτες, γυναίκες κυρίως, έσκαβαν. Μια απ' αυτές, ένα νεαρό πολύ όμορφο κορίτσι χειριζόταν το φτυάρι της με τέτοιο ρυθμό, που κανείς είχε την αίσθηση πως από την κίνηση αναδύοταν *το δικό της* γυμνό σώμα – της αληθινής Αφροδίτης», *This Dialectic of Blood and Light*, ό.π., 257.

<sup>672</sup> Βλ. την πιθανή απήχηση από το *Η ψυχή κι ο χορός* του Βαλερύ: «Η μουσική της αλλάζει την ψυχή της [: της χορεύτριας Αθητικής]. [...] Η βαρύτητα πέφτει στα πόδια της· κι ο μεγάλος τούτος πέπλος που σωριάζεται χωρίς καθόλου θόρυβο κάνει να το καταλάβουμε. Δεν πρέπει να βλέπει κανείς το σώμα της παρά σε κίνηση. Τα μάτια της ξαναγύρισαν στο φως...», Πωλ Βαλερύ, *Η ψυχή κι ο χορός* (1921), (μτφρ.: Παντελής Πρεβελάκης), Αθήνα, Πυρσός, 1939, 34.

Ακραιάς,<sup>673</sup> για να θυμίζουν ίσως το βάρος μιας ύπαρξης ζωντανής, το «ανθρώπινο βάρος».<sup>674</sup> Ωστόσο εκείνη, σώμα και ψυχή, έχει αναληφθεί, έχει ξεφύγει από τον κύκλο της φθοράς, κι όσοι προσπαθούν να την καθλώσουν στη γη, να τη γονατίσουν (κι εδώ μπορεί να δει κανείς ευκρινέστερα την εκδοχή της μητέρας-Πατρίδας), αποτυγχάνουν: «Και ξανακοίταξα το σώμα εκείνο ν' ανεβαίνει / είχανε μαζευτεί πολλοί, μερμήγκια, / και τη χτυπούσαν με κοντάρια και δεν τη λαβώναν». Ο Σεφέρης δίνει σκόπιμα αρχαιολογική χροιά στη σκηνή της ανάληψης των στίχων 38-45 (δεν είναι μόνο το άγαλμα που του απομένουν μόνο τα πόδια· οι άνθρωποι που «χτυπούσαν με κοντάρια» το γυναικείο σώμα είναι οι ίδιοι που «χτυπούσαν μ' ένα ρυθμό βαρύ και γρήγορο» τα χρώματα της Έγκωμης, οι σκαπανείς δηλαδή των ερείπιών<sup>675</sup>) για να προσδώσει ενδεχομένως στη γυναικεία μορφή τον συμβολισμό της βασανισμένης πατρίδας (της Κύπρου, της Ελλάδας) που ανασταίνεται από τα ερείπια υψώνοντας περήφανο και ηρωικό το πονεμένο της σώμα πάνω από την ανθρώπινη βαρβαρότητα: «Η Ελλάδα, αλίμονο η Ελλάδα», έγραφε στα 1944, «ένα σταυρωμένο κορμί κι όλοι το καρφώνουν, λυσασμένοι».<sup>676</sup> Ο συμβολισμός

<sup>673</sup> Βλ. τη φωτογραφία που τράβηξε ο ποιητής από το άγαλμα που του μένουν μόνο τα πόδια (*Κύπρος. Μνήμη και αγάπη*, ό.π., [37], εικόνα 19) και όσα σημειώνονται για το ενδιαφέρον του για τα ερείπια του ιερού της Αφροδίτης Ακραιάς στην υποσημείωση 511. Λίγες πληροφορίες έχουμε για το ιερό της Αφροδίτης Ακραιάς στο ακρωτήριο Απόστολος Ανδρέας, κυρίως από τον Στράβωνα (14.6.3), όπως το ότι βρισκόταν στην κορυφή του βουνού Όλυμπος και ότι – παραδόξως – απαγορευόταν στις γυναίκες να μπαίνουν ή έστω να κοιτάζουν στο ιερό. Βλ. συμπληρωματικά: Jacqueline Καραγιώργη, *Κύπρις*, ό.π., 234-235. Μιας και τα ευρήματα του ιερού δεν έχουν καταγραφεί και παρουσιαστεί συστηματικά δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε λεπτομέρειες για το άγαλμα με τα μαρμαρένια πόδια που φωτογράφησε ο Σεφέρης: έχουμε μόνο την εικόνα του και την υποψία ότι μπορεί να ανήκε στη θεά Αφροδίτη. Ο ποιητής σκόπευε να εντάξει το άγαλμα και στην πλοκή του *Βαρνάβας Καλοστέφανος*, όπως δείχνουν τουλάχιστον οι σημειώσεις του, βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Βαρνάβας Καλοστέφανος. Τα σχεδιάσματα*, ό.π., 140 (= «Στ. Βάσω στη Βοός Ουρά. Το Άγαλμα όπου απομένουν μόνο τα πόδια – πρέπει να είναι μια Κυριακή – Σκυλιά ροκάνιζαν κόκκαλα – Κελιά») και 142 (= «Βοός Ουρά – Σταύρος, Βάσω – / τα απομεινάρια πόδια της θεάς / ο λόφος και τα νησάκια – / Τα σκυλιά στο μοναστήρι τ' Αγ. Ανδρέα / Sensualité της Βάσως – για παλικάρια»). Για την εμπειρία του στη Βοός Ουρά είχε μιλήσει στον Ευάγγελο Λουίζο: «Έχω την εντύπωση πως η Κύπρο μ' έκανε αλαφροϊσκιωτο... εκείνη η βοός ουρά, νομίζω. Βράστα. Η Έγκωμη μου σκάρωσε άλλες δουλειές – θα στις διηγηθώ κάποτε», Δέσποινα Ι. Δούκα, *Ο επιστολογράφος Σεφέρης...*, τ. Β', ό.π., 33 (από επιστολή με ημερομηνία 25.1.1954).

<sup>674</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Β'. Ο ηδονικός Ελλήνωρ»: ««Κίχλη»» (1947): *Ποιήματα*, ό.π., 222.

<sup>675</sup> Πρβλ. το σχόλιο του Σεφέρη για τα αρχαία ερείπια μπροστά στη θεά του Ηνιόχου στο Μουσείο των Δελφών: «Έχουμε δουλέψει σαν τα μερμήγκια και σαν τις μέλισσες πάνω σ' αυτά τ' απομεινάρια. Πόσο την έχουμε προσεγγίσει την ψυχή που τα έπλασε; Θέλω να πω: αυτή τη χάρη στην ακμή της, αυτή τη δύναμη, αυτή τη μετριοφροσύνη, κι αυτά που συμβολίζουν τέτοια σώματα. Αυτή τη σίγουρη πνοή που κάνει τον άψυχο χαλκό να υπερβαίνει τους κανόνες του λογικού μας και να γλιστρά μέσα σ' έναν άλλο χρόνο, καθώς στέκεται εκεί στην ψυχρή αίθουσα του μουσείου», Γιώργος Σεφέρης, «Δελφοί» (1962): *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 143. Στο ίδιο δοκίμιο, και πάλι με αφορμή τη θεά του Ηνιόχου, τίθεται το ζήτημα της ακίνητης κίνησης («όπως πάντα, αυτή η ακίνητη κίνηση που σου κόβει την ανάσα», ό.π., 142): αγάλματα σαν τον Ηνίοχο, μοιάζει να λέει ο Σεφέρης, είναι έτοιμα να σου μιλήσουν· τον κοιτάξεις και νιώθεις ότι θα ξαναπάρει ζωή, ότι θα αρχίσει να αναπνέει και να κινεί τα γκέμια που έμειναν στο χέρι του· κι όμως μένει ακίνητος, σαν κεραυνωμένος, «δεμένος» με τον άλλο καιρό κι απρόθυμος να αποκαλύψει το μυστικό που κρύβει η «αρχαία ψυχή».

<sup>676</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Δ', ό.π., 379 (εγγραφή: 21.12.1944). Πρβλ. «Επί σκηνής, Γ'»: «Εκείνοι, τρεις / τα πρόσωπα της τολμηρής Εκάτης. / Γύρευαν να σε πάρουν μαζί τους. / [...] Εκείνοι αλάλαζαν / έμενες ριζωμένη στο χόμα, / σκίζαν τον αέρα τα νοήματά τους. / Δούλοι τους έφεραν τα μαχαίρια: / έμενες ριζωμένη στο χόμα, / κυπαρίσσι. / Έσυραν τα μαχαίρια απ' τα θηκάρια / κι έψαχναν πού να σε χτυπήσουν. / Τότε μονάχα φώναζες / «Ας έρθει να με κοιμηθεί όποιος θέλει, / μήπως δεν είμαι η θάλασσα;»» (*Ποιήματα*, ό.π., 287), καθώς και όσα σημείωνε ο Σεφέρης στην – ανένταχτη στο επίσημο corpus του ημερολογίου του – εγγραφή της 11ης Αυγούστου 1940: «Χρόνια τώρα κοιτάζω πώς αντιδρούν οι άνθρωποι στα παθήματά τους. Πώς τα δέχονται όλα – και μου

όμως της μητέρας-Πατρίδας είναι αλληλένδετος με αυτόν της μητέρας-Παναγίας, οι ιδιότητές τους δεν ξεχωρίζουν, αλληλοσυμπληρώνονται, γι' αυτό η γυναικεία μορφή δεν ανεβαίνει ως μονάδα στον ουρανό-μήτρα «που την εγέννησε», αλλά ως «μάννα και βρέφος». Ο Σεφέρης αξιοποιεί εδώ παραστάσεις της ορθόδοξης εκκλησιαστικής εικονογραφίας που αποτυπώνουν το γεγονός της Κοιμήσεως:<sup>677</sup> η Παναγία βρίσκεται ξαπλωμένη στη νεκρική της κλίνη και δίπλα της, στο κέντρο της εικόνας, στέκεται όρθιος ο Χριστός που κρατά στα χέρια του ένα φασκιωμένο μωρό· είναι η ψυχή της μητέρας του που έχει έρθει να πάρει μαζί του στον ουρανό.

Οι θεομητορικές παραστάσεις της βυζαντινής εικονογραφίας είναι ο συνεκτικός αρμός ανάμεσα στην εικόνα της «οδηγήτρας» της τέταρτης στροφικής ενότητας και στην εικόνα της «μάννας και βρέφους» της πέμπτης. Πιστεύουμε όμως ότι ο Σεφέρης είχε στον νου του έναν συγκεκριμένο εικονογραφικό διάκοσμο – ειδικά όταν αναφερόταν στη μορφή της «οδηγήτρας» – και αυτός δεν είναι άλλος από τα ψηφιδωτά της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη.

Ο Σεφέρης επισκέφτηκε πρώτη φορά τη Μονή της Χώρας (που από τα τέλη του 15ου – αρχές 16ου αιώνα μετατράπηκε σε τζαμί, το λεγόμενο «Καχριέ Τζαμί») τον Απρίλιο του 1938 και κατέγραψε στο ημερολόγιό του ορισμένες παραστάσεις που του έκαναν εντύπωση: ««Η Επταβηματίζουσα» (κυπαρίσσια) – «Η χώρα των ζώντων» – «Η χώρα του αχωρήτου» – «Ο παρά το φρέαρ Ευαγγελισμός». – Δέντρα. Υφάσματα. Στέγες. Κινήσεις. Εσωτερικά σπιτιών. Παγόني μπροστά σε πόρτα θολωτή, μαύρη».<sup>678</sup> Οι παραστάσεις που κατονομάζει μπορούν να χωριστούν σε δύο κατηγορίες:

α) Σε αυτές που εικονίζουν επεισόδια από τη ζωή της Παναγίας. Τόσο η «Επταβηματίζουσα» όσο και ο «Παρά το φρέαρ Ευαγγελισμός» είναι ψηφιδωτά του εσωνάρθηκα, τα τρία από τα τέσσερα διαμερίσματα του οποίου είναι αφιερωμένα στη Θεοτόκο. Τα ψηφιδωτά τους ιστορούν σκηνές που ξεκινούν από τη στιγμή της σύλληψής της και φτάνουν μέχρι και τη μνηστεία της με τον Ιωσήφ. Κύρια πηγή της έμπνευσής τους είναι το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου.<sup>679</sup>

---

έρχονται στο νου εικόνες μεγάλου εξευτελισμού, εικόνες φριχτές, όπως αυτό που λέμε τιμή, σεβασμός, αξιοπρέπεια – όχι όπως τις ξεστομίζουν, για όνομα του Θεού, αυτές τις λέξεις οι Φαρισαίοι – τσαλαπατιούνται μέσα στο βούρκο, με τέτοιον τρόπο που κανένας άνθρωπος, που να είναι πραγματικά άνθρωπος, να μην μπορεί να κρατήσει τα ουρλιάσματα, ουρλιάσματα άγριου θηριού που του τραβάνε τ' άντερα με τα τσιγκέλια. Διασυρμός της γυναίκας που αγαπούμε, τρυφερών παιδιών, των γονιών μας, μέσα σε δημόσιες πλατείες, μπροστά σε πλήθη αλλόφρονα που αλαλάζουν με αναμμένα δαδιά και παράξενες λόγγες. Εξευτελισμοί του ανθρώπινου κορμιού και της ανθρώπινης λατρείας. Ατίμωση των ιερών. Ο καθένας μπορεί να διαλέξει ό,τι προτιμά, σύμφωνα με τη δική του φαντασία. Η κτηνωδία μας κατοικεί όλους και δεν είναι δύσκολο. Αλλά ρωτιέμαι με αγωνία, σε ποια περίσταση, σε ποιο σκαλοπάτι της αηδίας και της ταπεινώσης (βρίσκεται) ο κόσμος που με περιστοιχίζει», Γιώργος Σεφέρης, «Ημερολογιακές σημειώσεις του Γιώργου Σεφέρη», *Αντί* 98, ό.π., 37.

<sup>677</sup> Βλ. Μάρθα Θωμαΐδου-Μώρου, *Ερευνες σε «πηγές» των ποιημάτων του Σεφέρη*, ό.π., 48.

<sup>678</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 97 (εγγραφή: «Απρίλης, Καχριέ Τζαμί»).

<sup>679</sup> Βλ. Paul A. Underwood, *The Kariye Djami*, vol. 1: *Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*, Νέα Υόρκη, Bollingen Series LXX / Pantheon Books, 1966, 68-69 («Η επταβηματίζουσα») και 82-83

β) Σε αυτές που τα ιερά πρόσωπα προσδιορίζονται με τη λέξη «χώρα». Η επωνυμία *χώρα των ζώντων* ανήκει στον Χριστό, ως ενσάρκωση της ζωής, και η επωνυμία *χώρα του αχωρήτου* στην Παναγία, ως οργάνου της Ενσάρκωσης.<sup>680</sup> Κατά τη είσοδό του στο ναό ο προσκυνητής βλέπει δύο αφιερωματικές εικόνες που φέρουν τις συγκεκριμένες επιγραφές: του Χριστού Παντοκράτορα ως *χώρας των ζώντων* στο υπέρθυρο της κεντρικής πύλης που οδηγεί από τον εξωνάρθηκα στον εσωνάρθηκα και, ακριβώς απέναντι, της Παναγίας Βλαχερνίτισσας ως *χώρας του αχωρήτου* στο τύμπανο του τόξου πάνω από την είσοδο της εκκλησίας.<sup>681</sup> Οι ίδιοι χαρακτηρισμοί ωστόσο αναγράφονται και σε ένα άλλο ζεύγος εικόνων του Χριστού και της Παναγίας,<sup>682</sup> στις λεγόμενες «δεσποτικές» εικόνες του τέμπλου, όπου η Παναγία παριστάνεται στον τύπο της Οδηγήτριας.<sup>683</sup>

Το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου και η Παναγία Οδηγήτρια μπορούν να ιδωθούν σαν δύο παράλληλα, ένα κειμενικό και ένα εικαστικό, που μας φέρνουν από διαφορετικούς δρόμους στην περίπτωση της «Εγκωμης». Και ειδικά για το εικαστικό παράλληλο πρέπει να ειπωθεί ότι δεν είναι η πρώτη φορά που αξιοποιείται από τον Σεφέρη. Θυμίζουμε ότι από την επιγραφή

---

(«Ο εις το φρέαρ ευαγγελισμός»). Για τις φωτογραφίες των ψηφιδωτών, βλ. *The Kariye Djami*, vol. 2: *Plates 1-334. The Mosaics*, Νέα Υόρκη, Bollingen Series LXX / Pantheon Books, 1966, 104-107 (εικ. 88) και 146-147 (εικ. 98). Υπάρχει πλέον η δυνατότητα να δει κανείς ψηφιακά φωτογραφίες από τον εικονογραφικό διάκοσμο της Μονής της Χώρας στην ιστοσελίδα του Ψηφιακού Αρχείου Ελληνικού Πολιτισμού. URL: <http://monuments.hist.auth.gr/index.php/2017/11/10/monitischoras/> (Προσπελάστηκε: 3.8.2019).

<sup>680</sup> Βλ. Paul A. Underwood, *The Kariye Djami*, vol. 1, ό.π., 39. Όπως διευκρινίζει ο Underwood, η φράση *χώρα των ζώντων* είναι παρμένη από τους Ψαλμούς και η φράση *χώρα του αχωρήτου* από την ακολουθία του Ακάθιστου Ύμνου (η προέλευση του επιθέτου, ωστόσο, θεωρείται παλαιότερη και ανάγεται στον 5ο αιώνα, σε μια από τις ομιλίες του αγίου Κυρίλλου Αλεξανδρείας που χαιρέτιζε την Παναγία ως *το χωρίον του αχωρήτου*), βλ. *The Kariye Djami*, ό.π., 39, 41.

<sup>681</sup> Ό.π., 39-40 (Χριστός Παντοκράτωρ) και 40-41 (Παναγία Βλαχερνίτισσα και Άγγελοι). Για τις φωτογραφίες των ψηφιδωτών, βλ. *The Kariye Djami*, vol. 2, ό.π., 17-19 (εικ. 1) και 20-25 (εικ. 2).

<sup>682</sup> Εκτός από τα δύο αυτά ζεύγη εικόνων, ο Χριστός προσδιορίζεται ως *χώρα των ζώντων* και στο αφιερωματικό ψηφιδωτό που κοσμεί το υπέρθυρο της κεντρικής εισόδου στον κυρίως ναό και παριστάνει τον κτήτορα της Μονής της Χώρας, Θεόδωρο Μετοχίτη, να προσφέρει γονυπετής το ομοίωμα του ναού στον ένθρονο Χριστό, βλ. Paul A. Underwood, *The Kariye Djami*, vol. 1, ό.π., 42-43 vol. 2, ό.π., 26-29 (εικ. 3).

<sup>683</sup> Τα ψηφιδωτά του Ιερού Βήματος είχαν πλούσια μαρμάρινη επένδυση και ήταν φιλοτεχνημένα πάνω στους πεσσούς που βρίσκονταν εκατέρωθεν της Ωραιάς Πύλης: στα αριστερά ο Χριστός και στα δεξιά η Παναγία. Η συγκεκριμένη διάταξη αντίκειται στο «πρωτόκολλο» του εικονογραφικού προγράμματος των χριστιανικών ναών, που θέλει στα δεξιά να τοποθετείται ο Χριστός και στα αριστερά η Παναγία· δίπλα δε στην εικόνα της Παναγίας εΐθισται να μπαινεί η εικόνα του ιερού προσώπου στο οποίο είναι αφιερωμένη η εκκλησία. Και μπορεί η Μονή της Χώρας να θεωρούνταν ότι ήταν αφιερωμένη και στον Χριστό και στην Θεοτόκο (αφού το ουσιαστικό «χώρα» προσδιόριζε και τους δύο), ωστόσο ο Paul Underwood εικάζει ότι η ασυνήθιστη εικονογραφική διάταξη του τέμπλου πιθανόν υπαινίσσεται ότι υπάρχει ένα προβάδισμα του Χριστού ως τιμωμένου προσώπου, βλ. Paul A. Underwood, *The Kariye Djami*, vol. 1, ό.π., 169. Αυτή όμως δεν είναι η μόνη ιδιαιτερότητα της εικονογράφησης. Η Παναγία Οδηγήτρια, ένας συνηθισμένος εικονογραφικός τύπος της Θεοτόκου, παριστανόταν συνήθως να κρατάει τον Χριστό στο αριστερό της χέρι ώστε ο προσκυνητής να τον βλέπει στα δεξιά (έτσι λέγεται ότι την απέδωσε ο Ευαγγελιστής Λουκάς, ο πρώτος που τη ζωγράφησε με αυτό τον τρόπο). Στο ψηφιδωτό της Μονής της Χώρας ωστόσο η σύνθεση ήταν ανεστραμμένη: η Παναγία βαστούσε τον Χριστό στο δεξί της χέρι· στεκόταν πάνω σε διακοσμημένο υποπόδιο, είχε το κεφάλι της ελαφρώς σκυμμένο προς το γιο της και τον κοίταζε στα μάτια· αυτός ανταπέδιδε το βλέμμα της και την ευλογούσε με το δεξί του χέρι, βλ. Paul A. Underwood, ό.π., 169-170. Για τις φωτογραφίες των ψηφιδωτών, βλ. *The Kariye Djami*, vol. 2, ό.π., 328-330 (εικ. 186 και 187).

χώρα του αχωρήτου τιτλοφόρησε το ομώνυμο ποίημα του *Ημερολογίου καταστρώματος, α'*,<sup>684</sup> ενώ την επιγραφή *χώρα των ζώντων* χρησιμοποίησε σε επόμενο ποίημά του, το «Canzona» (γραμμένο στην Προύσα τον Μάη του 1949), στο πλαίσιο όμως μιας επίκλησης στην Παναγία: «Μορφή των βυθισμένων Αγιασμάτων / μάνα της άγνοιας και της σοφίας / μάνα της μάχης και της ειρήνης / μάνα στη χώρα των ζωντανών, // [...] βοήθησέ μας».<sup>685</sup>

Ο Σεφέρης επισκέπτεται δεύτερη φορά τη Μονή της Χώρας τον Φεβρουάριο του 1939 σημειώνοντας στο ημερολόγιό του: «Το μόνο πράγμα που φρόντισα να ιδώ στην Πόλη, το Καχριέ Τζαμί. Ξανακοίταξα την *Επταβηματίζουσα* και τα δυο κυπαρίσσια στην κορφή του ψηφιδωτού, πάνω από μια στέγη, λυγισμένα στις άκρες και ξεφτισμένα από τον άνεμο».<sup>686</sup> Ο λόγος που εμμένει στην εικόνα της «Επταβηματίζουσας» είναι γιατί συνοψίζει τα δύο στοιχεία που του έκαναν μεγαλύτερη εντύπωση από τον εικονογραφικό διάκοσμο της μονής:

- α) Στο ότι η τέχνη της (που έδινε το στίγμα της Παλαιολόγιας Αναγέννησης) ήταν ανοιχτή σε άλλα καλλιτεχνικά ρεύματα, ακόμα και αν η προέλευσή τους ήταν παγανιστική· στην παλαιολόγια περίοδο παρατηρείται γενικά ένα ανανεωμένο ενδιαφέρον από την πλευρά των καλλιτεχνών και των πατρώνων τους για μοτίβα και τρόπους έκφρασης που γνώρισαν διάδοση στην τέχνη της ύστερης κλασικής αρχαιότητας.<sup>687</sup> Στην «Επταβηματίζουσα» το βλέπει κανείς αυτό στα ενδύματα της θερααινίδας που θυμίζουν αρχαιοελληνικό μανδύα και ειδικά στην κυματίζουσα εσάρπα της που διαγράφει έναν εντυπωσιακό κύκλο πάνω από το κεφάλι της.
- β) Στον έντονα σκηνικό χαρακτήρα των παραστάσεών της. Στην «Επταβηματίζουσα»: στο αρχιτεκτόνημα που υπάρχει πίσω από την Παναγία, την Αγία Άννα και τη θερααινίδα έχει σχηματιστεί μια εσοχή για να δοθεί η αίσθηση του βάθους. Η τεχνική αυτή θα μπορούσε να συγκριθεί με αντίστοιχες μεθόδους δημιουργίας προοπτικής σε σκηνικά θεάτρου.<sup>688</sup>

Είναι ακριβώς τα θεατρικά χαρακτηριστικά του εικονογραφικού διακόσμου της Μονής που θα απασχολήσουν τον Σεφέρη στην τρίτη επίσκεψή του εκεί, τον Σεπτέμβριο του 1949. Τότε μάλιστα είχε την ευκαιρία να συναντήσει τον αρχαιολόγο Thomas Whittemore, ιδρυτή του

<sup>684</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, «Η χώρα του αχωρήτου»: «Ημερολόγιο καταστρώματος, α'» (1940): *Ποιήματα*, ό.π., 166. Το ποίημα φέρει την ένδειξη «Μεγάλη Παρασκευή», γνωρίζουμε όμως την ακριβή ημερομηνία γραφής του: 22.4.1938, βλ. τον Πίνακα Ι με τους χωροχρονικούς δείκτες του *Ημερολογίου καταστρώματος, α'* στο: Γιώργος Γιατρομανωλάκης, «*Ο βασιλιάς της Ασίνης*», ό.π., 20.

<sup>685</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Canzona»: «Α'. Από τις «Μέρες του 1945-1951»»: *Τετράδιο γυμνασμάτων, β'*, ό.π., 25. Στην πρώτη μορφή του ποιήματος ο στ. 4 ήταν «Χώρα των ζωντανών» αντί για «μάνα στη χώρα των ζωντανών», η Παναγία δηλαδή προσφωνούνταν απευθείας με την επωνυμία του Χριστού, βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 133 (επιγραφή: «Προύσα, 5 πρωί [Μάης 1949]»).

<sup>686</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 110 (επιγραφή: 19.2.1939).

<sup>687</sup> Βλ. Paul A. Underwood, *The Kariye Djami*, vol. 1, ό.π., 69.

<sup>688</sup> Ό.π., 69.

Βυζαντινού Ινστιτούτου Αμερικής, που από το 1948 είχε καταπιαστεί με το μνημειώδες έργο της αποκατάστασης και συντήρησης των μωσαϊκών, τοιχογραφιών και ορθομαρμαρώσεων του ναού:<sup>689</sup> «Στην Παναγιά της Χώρας Thomas Whittemore. Κι εδώ συνέχεια της καταστροφής. Από τα παλιά μνημεία, είναι τα χριστιανικά που αντιπαθούν το περισσότερο. Αν δεν ήταν ο επίμονος αυτός γέρος, και τούτο εδώ θα είχε πάει περίπατο. Υφάσματα στα ψηφιδωτά, οι πτυχές τους· ο άνεμος στα κυπαρίσσια της Επτά βηματίζουσας· οι «αρχιτεκτονικές» τους – τι σκηνικά. Ο νέος Michael James, εγγόνι του William και μικρός ανεψιός του Henry James, δουλεύοντας εθελοντικά στο καθάρισμα των ψηφίων».<sup>690</sup>

Ο Σεφέρης ξαναφέρνει στον νου του τα ψηφιδωτά της Μονής της Χώρας όταν συνθέτει το δοκίμιό του για τα πετροκομμένα μοναστήρια της Καππαδοκίας (το οδοιπορικό του εκεί έλαβε χώρα το τριήμερο 14-16 Ιουλίου 1950· το δοκίμιό του ολοκληρώθηκε τον Οκτώβριο του ίδιου χρόνου<sup>691</sup> και εκδόθηκε από το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών τον Απρίλιο του 1953). Η σχέση του δοκιμίου αυτού με την «Εγκωμη» έχει σχολιαστεί,<sup>692</sup> δεν έχει όμως δοθεί το απαιτούμενο βάρος στις αναδρομές που κάνει ο Σεφέρης στην επίσκεψή του στη Μονή της Χώρας<sup>693</sup> σε μια προσπάθεια να καταδείξει ότι όταν επιτυγχάνεται το αρμονικό συνταίριασμα του λαϊκού (= η Εκκλησία των Σπαθίων στα Κόραμα) και του λόγιου εικονογραφικού τύπου (= η Μονή της

---

<sup>689</sup> Ο Whittemore ωστόσο δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει το έργο του· τον Ιούνιο του 1950 πέθανε από έμφραγμα και τα καθήκοντά του ανέλαβε ο Paul A. Underwood (1902-1968), καθηγητής του Dumbarton Oaks και αργότερα συγγραφέας-επιμελητής του τετράτομου έργου για τον εικονογραφικό διάκοσμο της Μονής της Χώρας, βλ. Paul A. Underwood, *The Kariye Djami*, vol. 1: *Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*, vol. 2: *Plates 1-334. The Mosaics*, vol. 3: *Plates 335-553. The Frescoes*, vol. 4: *Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, Νέα Υόρκη, Bollingen Series LXX / Pantheon Books, 1966-1975. Από την αλληλογραφία Σεφέρη-Keeley μαθαίνουμε ότι ο ποιητής ζήτησε από τον Άγγλο φίλο του να του προμηθέψει ένα αντίτυπο του ( τρίτομου ως τότε) έργου, προτρέποντάς τον να ανατρέξει στις σελίδες που αναφέρονταν στη *χώρα του αχωρήτου*: «Ο τόμος της Χώρας (Underwood) έφτασε σήμερα μαζί με τη θήκη. Ευχαριστώ. Βλ. τ. 1, σ. 40 η *χώρα του αχωρήτου*: the dwelling place of the uncontainable», Γιώργος Σεφέρης - Edmund Keeley, *Αλληλογραφία 1951-1971*, ό.π., 240 (από κάρτα του Σεφέρη σταλμένη από την Αθήνα με ταχυδρομική σφραγίδα: 15.12.1967).

<sup>690</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε΄, ό.π., 146 (εγγραφή: 27.9.1949). Πρβλ. όσα σημειώνει ο Σεφέρης στο κείμενο «Τρεις μέρες στα πετροκομμένα μοναστήρια της Καππαδοκίας»: «Εδώ συλλογίστηκα την τελευταία συνάντησή μου με τον αλησμόνητο λάτρη των μνημείων της Ορθοδοξίας, τον Θωμά Whittemore. Ήταν στη Μονή της Χώρας, ανάμεσα στα ψηφιδωτά που αγωνιζόταν να διασώσει. Παρατηρούσαμε την τόσο αξιοπρόσεχτη συγγένεια που είχαν ορισμένες από τις εικόνες εκείνες με το θεατρικό σκηνικό. Και τώρα, στην Εκκλησία των Σπαθίων, το ίδιο. [...]», *Δοκίμες*, τ. Β΄, ό.π., 69-70.

<sup>691</sup> Βλ. την εγγραφή της 11ης Οκτώβρη 1950, αλλά και της 8ης Νοέμβρη 1950: Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε΄, ό.π., 210 και 228, αντίστοιχα.

<sup>692</sup> Ο Ξ. Α. Κοκόλης ήταν αυτός που πρώτος συσχέτισε τον «τροχό της μοίρας» της «Εγκωμης» με τη «ρόδα της ζωής και του θανάτου» της «Καππαδοκίας» (*Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, ό.π., 347-348), όπως επίσης και την κοινή στα δύο κείμενα αναφορά στον «χορό ακίνητο» (ό.π., 350-351). Ας σημειωθεί ακόμα ότι στην «Καππαδοκία» ο Σεφέρης κάνει μια σύντομη μνεία στο Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου: «Εχω σημειώσει τη σκηνή του «Υδατος της ελέγξεως», που είναι παρμένη από το πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου: υπάρχουν πολλές παρόμοιες σκηνές. Να πω άραγε πως το «Άγραφον» του Σικελιανού ανήκει στην παράδοση των καλογέρων των Κοράμων;», *Δοκίμες*, τ. Β΄, ό.π., 89), ενώ δεν είναι δίχως σημασία ότι το δοκίμιο εκδόθηκε το 1953, τη χρονιά δηλαδή της πρώτης επίσκεψης του Σεφέρη στην Κύπρο και της έναρξης της σύνθεσης της «Εγκωμης»· οι ιδέες της «Καππαδοκίας» ήταν ακόμα νωπές στο μυαλό του.

<sup>693</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, «Τρεις μέρες...», ό.π., 69-70, 90-93.

Χώρας στην Κωνσταντινούπολη), όταν δηλαδή η λόγια παράδοση έχει ζυμωθεί με τα στοιχεία της λαϊκής, τα έχει αφομοιώσει και εξελίξει, η τέχνη μπορεί να πάει μπροστά, μπορούμε να μιλάμε για ουσιαστική ανανέωση της παράδοσης.<sup>694</sup> Και είναι χαρακτηριστικό ότι στα μάτια του η ευγένεια και η χάρη της λόγιας παράδοσης της Πόλης διατηρούσε κάτι «από τα παλιά ειδωλολατρικά χρόνια», ενώ η λαϊκή των μοναστηριών της Καππαδοκίας έδινε «τον παλμό και τη δροσιά μιας χειροπιαστής ζωής»<sup>695</sup> – ο ίδιος γόνιμος συγκρητισμός, δηλαδή, παγανισμού-χριστιανισμού που συναντά κανείς στην «Εγκωμη».<sup>696</sup> Πέραν όμως της αναγέννησης που έφερε στην τέχνη το εικονογραφικό πρόγραμμα της Μονής της Χώρας, ο Σεφέρης στράφηκε στα ψηφιδωτά της για έναν επιπλέον λόγο: για την ξεχωριστή αίσθηση που αποκόμισε από αυτά, γιατί κοιτάζοντάς τα είδε να αστράφτει ένα «κάτασπρο φως», το φως της ανάστασης.<sup>697</sup> Μέσα σ' ένα τέτοιο αποκαλυπτικό φως αναλήφθηκε και η γυναικεία μορφή της «Εγκωμης»: «κι ανάμεσό τους ένα πρόσωπο το φως ν' ανηφορίζει».

Εκτός από την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας, της αποκαλούμενης *χώρας του αχωρήτου*, στην «Εγκωμη» αξιοποιείται πιθανότατα άλλη μια θεομητορική παράσταση της Μονής της Χώρας, αυτή της Κοιμήσεως. Λέμε πιθανότατα γιατί ο Σεφέρης θα μπορούσε να έχει στον νου του όποια άλλη απεικόνιση Κοιμήσεως έτυχε να δει και να συγκρατήσει το βλέμμα του, μιας και το βασικό περιεχόμενό της παραμένει ίδιο. Πάντως η Κοίμηση της Μονής της Χώρας (που βρισκόταν, όπως η Παναγία Οδηγήτρια, στον κυρίως ναό και συγκεκριμένα πάνω από τη δυτική θύρα, προς τον εσωνάρθηκα) ήταν μια σημαντική από ιστορικής άποψης παράσταση γιατί ήταν η μοναδική από τον κύκλο του Δωδεκάορτου που είχε σωθεί. Δεν αποκλείεται, λοιπόν, ο Σεφέρης να την είχε συγκρατήσει στο μυαλό του ή να του είχε κάνει λόγο γι' αυτή ο ίδιος ο Whittemore. Ας σημειωθεί ακόμα κάτι που τονίζει ο Paul Underwood μιλώντας για τις πηγές της βυζαντινής εικονογραφίας της Κοιμήσεως, ότι δηλαδή ήταν κατά βάση λογοτεχνικές

---

<sup>694</sup> Ο.π., 90. Έναν ανάλογο συγκερασμό της λόγιας και της λαϊκής παράδοσης, μια γόνιμη μετεξέλιξη αντί για μια στείρα πνευματική αντιδικία, ευχόταν ο ποιητής και για τον χώρο των γραμμάτων: «Επειτα κοιτάξεις την τέχνη σου: αν είχαμε και για τα γράμματα μια Μονή της Χώρας...», ό.π., 92-93· και πιο πριν: «Στα ψηφιδωτά της Μονής της Χώρας – είναι για μένα τα πιο ωραία και τα πιο συγκινητικά που ξέρω – θα καταλάβει [κανείς] τι μπορεί να γίνει, όταν οι δυο παραδόσεις μας, που δεν έπαψαν να παλεύουν δυο χιλιάδες χρόνια, έρθουν κάποτε σε μια τέλεια ισορροπία – η παράδοση του Σολωμού και η παράδοση του Καβάφη, έλεγα κάποτε», ό.π., 90.

<sup>695</sup> Ο.π., 91.

<sup>696</sup> Στην ίδια λογική το σχόλιό του για την εικόνα του Ευαγγελισμού που αντίκρισε στην Καινούργια Εκκλησιά: «Στον Ευαγγελισμό είναι έξοχη η ορμή του Αγγέλου μπροστά στην Παναγία που στέκεται τυλιγμένη στη χλαμύδα σαν Καρυάτις», ό.π., 72.

<sup>697</sup> Σε γράμμα του Ζήσιμου Λορεντζάτου στον Σεφέρη (Κηφισιά, 17.11.1968) διαβάζουμε: «Μακριά από αγάπη και ελπίδα δεν υπάρχει γνώση καμιά, υπάρχει *αμαθία* (Πλάτωνας), σκοτάδι, απιστία, αμφιβολία, μορφασμός, θάνατος (προτού αστράψει το κάτασπρο εκείνο φως που τόσο σου αρέσει στη Μονή της Χώρας, *πρωτότοκος ἐκ τῶν νεκρῶν*)», *Γράμματα Σεφέρη - Λορεντζάτου (1948-1968)*, ό.π., 173-174. Πρβλ. τα λόγια του Σεφέρη στον Λουίζο: «Μαστρόπουλε \_ εσωκλείω σου τον Δαίμονα [ενν. το ποίημα «Ο δαίμων της πορνείας»]. Έγραψα και την Εγκωμη, επί τέλους πάνε να κλείσουν δυο χρόνια που μου τριγυρνά μες στο μυαλό εκείνη η κοπέλα, εκείνη η ανάσταση. [...]», Δέσποινα Ι. Δούκα, *Ο επιστολογράφος Σεφέρης...*, τ. Β', ό.π., 59 (από επιστολή με ημερομηνία 1.8.1955).



και δη απόκρυφες (το σπουδαιότερο παράδειγμα που φέρνει είναι το κείμενο του 4ου ή 5ου αιώνα *Λόγος του αγίου Ιωάννου του θεολόγου εις την κοίμησιν της αγίας θεοτόκου*<sup>698</sup>). Όπως είδαμε, η «Εγκωμη» έχει ήδη ανοίξει διάλογο με απόκρυφα κείμενα, με το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου.

Ο διακαλλιτεχνικός πυρήνας της «Εγκωμης» διαμορφώνεται γύρω από τις στροφικές ενότητες 4 και 5 όχι μόνο λόγω των παραστάσεων της βυζαντινής εικονογραφίας που περνούν στους στ. 30 («οδηγήτρα») και 43 («μάννα και βρέφος»), αλλά και λόγω δύο ακόμα εικαστικών παραλλήλων, ενός θρησκευτικής θεματολογίας του Θεοτοκόπουλου και ενός «κοσμικής» του Bruegel, που η κριτική ήδη επισήμανε ότι ανιχνεύονται στην «Εγκωμη».

Η εικόνα της μελαχρινής γυναίκας με το εύρωστο σώμα που ανεβαίνει στον ουρανό έχει συσχετιστεί με την *Ανάληψη της Παρθένου* (1577-1579) του Γκρέκο.<sup>699</sup> Οι εικονογραφικές λεπτομέρειες του πίνακα ανταποκρίνονται πράγματι ως ένα βαθμό σε εκείνες του ποιήματος: η μορφή της Θεοτόκου αφήνει στη γη τον ανοιχτό της τάφο και τους ανθρώπους (αποστόλους) που σαστίζουν μπροστά στο θαύμα (στρέφονται ο ένας στον άλλο με απορία ή κοιτάζουν τον ουρανό με δέος, δεν εκδηλώνουν όμως μένος όπως στο ποίημα) και ανυψώνεται στους αιθέρες

---

<sup>698</sup> Βλ. Paul A. Underwood, *The Kariye Djami*, vol. 1, ό.π., 164. Για τις φωτογραφίες από το ψηφιδωτό της Κοιμήσεως, βλ. *The Kariye Djami*, vol. 2, ό.π., 320-327 (εικ. 185).

<sup>699</sup> Βλ. Liana Giannakopoulou, *The Power of Pygmalion*, ό.π., 283-284. Η *Ανάληψη της Παρθένου* (Ινστιτούτο Τέχνης, Σικάγο) φιλοτεχνήθηκε στο πλαίσιο της πρώτης μεγάλης παραγγελίας που δέχτηκε ο Γκρέκο στο Τολέδο, ενός συνόλου από εννέα πίνακες που προορίζονταν για το μεγάλο κεντρικό και τα δύο πλαϊνά εικονοστάσια της νεότευκτης εκκλησίας του Αγίου Δομηνίκου του Παλαιού (1577-1579). Η *Ανάληψη της Παρθένου*, μνημειώδης σύνθεση ύψους 4 μέτρων, κατείχε την κεντρική θέση στο μεγάλο εικονοστάσιο· ήταν εμπνευσμένη από την ανάλογη σύνθεση του Τιτσιάνο στην εκκλησία των Φράρι στη Βενετία. Βλ. σχετικά: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *Του Δομηνίκου Θεοτοκόπουλου τιμής & μνήμης...*, ό.π., 17-18, 56-57. Ας σημειωθεί ότι παραλληλισμοί ανάμεσα στην «Εγκωμη» και σε αναγεννησιακά έργα έγιναν και στο παρελθόν. Πρώτος ο Καραντώνης την παρομοίασε με αναγεννησιακό πίνακα, χωρίς όμως να εξειδικεύσει την αναφορά του (*Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 182). Έπειτα ο Γ. Κεχαγιόγλου υπέδειξε ως πιθανή εικαστική πηγή της τη *Γέννηση* του Θεοτοκόπουλου, βασισμένος σε μια ημερολογιακή εγγραφή του Σεφέρη (24.2.1939) που γινόταν λόγος για τον συγκεκριμένο πίνακα («Προτάσεις για την «Εγκωμη» του Σεφέρη», ό.π., 255· Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 112). Αργότερα η Μ. Θωμαΐδου-Μάρου πρότεινε τη διακαλλιτεχνική της συνεξέταση με τις ξυλογραφίες του Albrecht Dürer για την *Αποκάλυψη* (*Ερευνες σε «πηγές» των ποιημάτων του Σεφέρη*, ό.π., 47-48). Άλλος ένας πίνακας του Θεοτοκόπουλου που εμφανίζει αξιοσημείωτες αναλογίες με την «Εγκωμη» αλλά που ο Σεφέρης δε θα μπορούσε να έχει υπόψιν του αφού ταυτοποιήθηκε ως έργο του Κρητικού ζωγράφου το 1983, είναι η *Κοίμηση της Θεοτόκου* (το έργο βρέθηκε στη Μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Ερμούπολη της Σύρου μεταφερόμενο πιθανότατα εκεί στη διάρκεια της Ελληνικής Επανάστασης από κατοίκους των Ψαρών). Πρόκειται για το πιο άρτια διατηρημένο έργο της Κρητικής περιόδου του ζωγράφου, που συνδυάζει στοιχεία της βυζαντινής εικονογραφίας και του ιταλικού μανιερισμού: στο πάνω μέρος του πίνακα παριστάνεται η Ανάληψη της Θεοτόκου (η Παναγία είναι καθισμένη σε θρόνο φωτός εκπορευομένου από το Άγιο Πνεύμα) και στο κάτω μέρος η Κοίμηση (η Παναγία είναι ξαπλωμένη στη νεκρική της κλίνη και δίπλα της ο Χριστός κρατάει την ψυχή της σα σπαργανωμένο βρέφος): μπροστά από την κλίνη υπάρχουν τρία κηροπήγια και το κεντρικό είναι διακοσμημένο με σύμπλεγμα Καρνατιδών. Βλ. αναλυτικότερα: Myrtili Acheimastou-Potamianou, «Domenicos Theotocopoulos: «The Dormition of the Virgin», a Work of the Painter's Cretan Period»: *El Greco of Crete* [= Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου για τα 450 χρόνια από τη γέννηση του ζωγράφου (Ηράκλειο, 1-5 Σεπτεμβρίου 1990)], (επιμ.: Νίκος Χατζηνικολάου), Δήμος Ηρακλείου, 1995, 29-44.

έχει για υποπόδιό της ένα μισοφέγγαρο<sup>700</sup> (στο ποίημα η κοιλιά της γυναίκας «έλαμπε σαν το φεγγάρι») και τείνει με χέρια ολάνοιχτα να αγκαλιάσει τα καμπυλωτά σύννεφα του ουρανού («στον ουρανό τα σύννεφα πολλές καμπύλες»). Κυρίως, όμως, το παράλληλο ενός πίνακα σαν του Γκρέκο έρχεται να ενισχύσει τον συγκρητισμό του χριστιανικού και του παγανιστικού στοιχείου που διακρίνει την «Έγκωμη».<sup>701</sup> Όπως παρατηρεί η Ελένη Τσαντσάνογλου, στο πλαίσιο του νεοπλατωνικού συγκρητισμού της Αναγέννησης η θεά Αφροδίτη, που συμβόλιζε «το θείο κάλλος και τον θείο έρωτα»,<sup>702</sup> ταυτιζόταν εικονιστικά με την Παναγία· συγκρίνει μάλιστα το μισοφέγγαρο της *Ανάληψης της Παρθένου* του Γκρέκο (το όχημα που οδηγεί την Παναγία στον ουρανό) με το κοχύλι της *Γέννησης της Αφροδίτης* του Μποτιτσέλι.<sup>703</sup>

Το εικαστικό παράλληλο του Bruegel και συγκεκριμένα του πίνακά του *Τοπίο με την πτώση του Ίκαρου* (c. 1558) συνδέεται με την ιδέα της ακίνητης κίνησης που απηχούν οι στίχοι 21-24 και 33-37, οι σχετικοί με το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου.<sup>704</sup> Κεντρική ιδέα του πίνακα είναι αυτή που σχολίασε ο W. H. Auden στο ποίημά του «Musée des Beaux Arts», ότι δηλαδή «το καθετί γυρνά τη ράχη / πολύ νωθρά στον όλεθρο».<sup>705</sup> Την ώρα που ο Ίκαρος πέφτει στο νερό (μόνο τα πόδια του ξεπροβάλλουν πάνω απ' την επιφάνεια) τα πρόσωπα του πίνακα συνεχίζουν αμέριμνα τις δουλειές τους: ο γεωργός οργώνει τη γη, ο ποιμένας βόσκει τα πρόβατα, ο ψαράς

<sup>700</sup> Πρβλ. τη γυναίκα του κεφ. 12 της *Αποκάλυψης*, την «περιβεβλημένη τὸν ἥλιον», με τη σελήνη «ὑποκάτω τῶν ποδῶν αὐτῆς» και με την κεφαλή της στεφανωμένη με δώδεκα άστρα. Η μυστηριώδης αυτή γυναίκα που κατ' άλλους συμβολίζει την Παναγία και κατ' άλλους την Εκκλησία έχει συσχετιστεί με τη μορφή της «Έγκωμης», βλ. Κατερίνα Κρίκου-Davis, *Κολόκες*, ό.π., 270· Μάρθα Θωμαΐδου-Μώρου, *Έρευνες σε «πηγές»...*, ό.π., 47-48.

<sup>701</sup> Ένα «είδος ορθόδοξου παγανισμού» είχε διακρίνει ο Σεφέρης στην τέχνη του Θεοτοκόπουλου ήδη από το 1931, βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 33 (εγγραφή: 20.12.1931).

<sup>702</sup> Ελένη Τσαντσάνογλου, «Η «ταυτότητα» της Φεγγαροντυμένης στον «Κρητικό» του Σολωμού: Το όραμα του ποιητή και το όραμα του ζωγράφου»: *Μνήμη Λίνου Πολίτη* [= *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ. Τιμητικός τόμος στη μνήμη του Λίνου Πολίτη*], Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Παπαγεωργίου, 1988, 191. Το ότι το μελέτημα της Ελένης Τσαντσάνογλου έχει σημείο αναφοράς τη Φεγγαροντυμένη, ενισχύει την υπόθεση ότι η μορφή της «Έγκωμης» έρχεται να προστεθεί στη γενεαλογία των υπερβατικών γυναικείων μορφών με χαρακτηρισά αρχετύπου της νεοελληνικής λογοτεχνικής παράδοσης.

<sup>703</sup> Ό.π., 191-192.

<sup>704</sup> Βλ. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, «Ο παρείσακτος ζευγάς»: *Οι ποιητές του Γ. Π. Σαββίδη* [= Πρακτικά διημερίδας αφιερωμένης στη μνήμη του Γ. Π. Σαββίδη (Αθήνα, 7-8 Νοεμβρίου 1996)], Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ίδρυτής: Σχολή Μωραΐτη και Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού, 1998, 101-106. Ο πίνακας *Τοπίο με την πτώση του Ίκαρου* σώζεται σε δύο παραλλαγές, η μία ανήκει στη συλλογή των Βασιλικών Μουσείων Καλών Τεχνών του Βελγίου (Βρυξέλλες) και η άλλη στη συλλογή του Μουσείου Van Buuren (Βρυξέλλες). Η πατρότητα των έργων αυτών έχει αμφισβητηθεί και υποστηρίζεται ότι πρόκειται μάλλον για δύο αντίγραφα ανωνύμων καλλιτεχνών βασισμένα σε σχέδιο του Pieter Bruegel του Πρεσβύτερου. Πηγή της έμπνευσης του ζωγράφου ήταν το χωρίο για την πτώση του Ίκαρου από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου (VIII, 183-235). Λέγεται μάλιστα ότι ο Bruegel ακολούθησε το κείμενο του Οβιδίου πιο πιστά από οποιονδήποτε άλλο ζωγάφο πριν απ' αυτόν, βλ. Christian Vöhringer, *Pieter Bruegel 1525/1530 – 1569*, Κολωνία, Koenemann, 1999, 102.

<sup>705</sup> «Στον Ίκαρο του Μπρέγκελ λόγου χάρι: πώς καθετί γυρνά τη ράχη / πολύ νωθρά στον όλεθρο· μπορεί ο ζευγάς / ν' άκουσε την πλαταγή στη θάλασσα, την έκθετη κραυγή, / όμως γι' αυτόν δεν ήταν σπουδαίο ατύχημα· κι ο ήλιος τη δουλειά του / έλαμπε στα πόδια τ' άσπρα που βουλιάζαν στο πράσινο / νερό· και τ' αλαφρύ δαπανηρό καράβι που είδε ασφαλώς / κάτι εκπληχτικό, τ' αγόρι που έπεφτε απ' τον ουρανό, / έπρεπε κάπου να φτάσει κι αμέριμνο τράβηξε ανοιχτά», Γιώργος Σεφέρης, *Αντιγραφές*, ό.π., 128-129 (ο Σεφέρης μετέφρασε το «Musée des Beaux Arts» – τουλάχιστον σε μια πρώτη μορφή – το 1943).

είναι απορροφημένος στην ψυχαγωγία του, το καράβι εξακολουθεί την πορεία του. Μπορεί όμως κανείς να δει τον πίνακα και από μίαν άλλη οπτική, να παρατηρήσει δηλαδή ότι τα πάντα πάνω του μοιάζουν στατικά: ο γεωργός έχει μείνει «μ' ανάρη τη βουκέντρα»,<sup>706</sup> ο βοσκός κοιτάζει με απλανές βλέμμα τον ουρανό, ο ψαράς βαστάζει το καλάμι με χέρι μαρμαρωμένο και το καράβι – παρά τα φουσκωμένα του πανιά – δεν έχει ξανοιχτεί ακόμα στο φωτεινό πέλαγο, βρίσκεται κοντά στο λιμάνι, από το μέρος της σκιάς· το μοναδικό σημείο του πίνακα που φανερώνει κίνηση, άρα ζωή, είναι το σημείο της πτώσης του Ίκαρου: ο παφλασμός της θάλασσας, τα αναποδογυρισμένα πόδια του αγοριού που χτυπούν σπασμωδικά τον αέρα («ένιωσες το πυκνό βάρος του χορευτή / να πέφτει στο ποτάμι του καιρού – / το φοβερό παφλασμό», θα γράψει ο Σεφέρης μερικά χρόνια αργότερα<sup>707</sup>). Αυτός ο «χορευτής» βρίσκεται στο μεταίχμιο ζωής-θανάτου· ο χαρακτήρας του χορού είναι και εδώ οριακός, όπως στην «Εγκωμη». Ένα ακόμα καίριο σημείο σύγκλισης του ποιήματος και του πίνακα εντοπίζεται στην αναφορά του Σεφέρη «στα πράσινα νερά που έμοιαζαν κοιμισμένα» (στ. 36), λεπτομέρεια που δεν υπάρχει στο Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου, είναι όμως ίδιον του έργου του Bruegel.

Και ερχόμαστε στην κατακλείδα της «Εγκωμης»: από τον στ. 45 και εξής το θαύμα παύει να «λειτουργεί» («Ο κόσμος / ξαναγινόταν όπως ήταν, ο δικός μας / με τον καιρό και με το χρώμα»). Καθώς το όραμα χάνεται – δεν έχει προλάβει ακόμα να χαθεί – τη μνήμη του ομιλητή πλημμυρίζουν ερωτικές ευωδιές («αρώματα από σκίνο») και ηδονικές εικόνες («κόρφοι μέσα στα φύλλα, χείλια υγρά»)<sup>708</sup>. Δεν ήταν όμως μια κοινή ερωτική φαντασίωση αυτό που είδε· ήταν το όραμα μιας άλλης αγάπης, «αχάραχτης» κι «ασύλληπτης». Τα χείλη του άγγιξαν για μια στιγμή «στ' απώτατα φύλλα» κι έπειτα έπεσε σαν τον χορευτή «στο ποτάμι του καιρού» η «πνοή» που του χάρισε «τούτη η ανάσα» στέγνωσε μονομιάς «στην πλατωσιά του κάμπου»

<sup>706</sup> Ο Σεφέρης είχε γράψει αρχικά στην «Εγκωμη»: «κι ο βοσκός έμενε μ' ανάρη τη βουκέντρα». Στο εκτενές μελέτημά του για το *Ημερολόγιο καταστρώματος, γ' ο Σαββίδης τον διόρθωνε, λέγοντας: «Τι ζητάει η ΒΟΥΚέντρα στα χέρια ενός βοσκού αρνιών; Προτείνω η παρουσία της να αποδοθεί στην – πιθανώς υποσυνείδητη – ανάμνηση ενός ποιήματος του Γρυπάρη, που αρχίζει με μίαν εικόνα ακινησίας: «Καίει ο ήλιος και δε σειάται / ουδέ φύλλο από τα δέντρα / κι ο βοσκός, θαρρείς, βαριέται / να σηκώσει τη βουκέντρα» και που τελειώνει, όπως το «Εγκωμη» (κι όπως όλα σχεδόν τα ποιήματα τούτης της συλλογής), μ' ένα αίσθημα απογοήτευσης, στέγνας και στειρότητας», Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση», ό.π., 407. Πιο πιθανό μοιάζει αντί για τον Γρυπάρη ο Σεφέρης να είχε στον νου του τον Bruegel και να έκανε το λεκτικό σφάλμα ακριβώς επειδή έμπλεξε τις μορφές του βοσκού και του αγρότη του πίνακα.*

<sup>707</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Β'»: «Θερινό Ηλιοστάσι»: «Τρία κρυφά ποιήματα» (1966): *Ποιήματα*, ό.π., 294. Στα σχόλια του για το ποίημα ο Σαββίδης σημειώνει ότι, σύμφωνα με πληροφορία της Μαρώς Σεφέρη, ο ποιητής είχε κατά νου την *Πτώση του Ίκαρου* του Bruegel, βλ. *Ποιήματα*, ό.π., 348.

<sup>708</sup> Είναι φανερό ότι ο Σεφέρης κλείνει το ποίημα όπως το άνοιξε, κυκλικά, φορτίζοντας το τοπίο με αισθησιακές συνδηλώσεις. Για τους στ. 47-49 («Αρώματα από σκίνο [...] χείλια υγρά») που μεταφέρουν μνήμες μιας άλλης ζωής, πρβλ. τις *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*: α) «Πλούσιος ουρανός· σύμπλεγμα καταρράχτες τ' άστρα. Δυνατή ευωδιά από τα σκίνα. Ο άγνωστος κόλπος της νύχτας μ' έναν απόμακρο σφυγμό βαθιά στις ρίζες μιας πατρίδας. Άλλη ζωή» (ό.π., 222), β) «Το πέλαγο ανοιγόκλεινε άπειρα σπασμένα γυαλιά. Ένα πουλί φτερουύγισε γρήγορα μπροστά του – «όπου και να 'ναι θα φτάνει... ίσως να έχει φτάσει...». Αρώματα σκίνων πλημμύρισαν τη μνήμη του, αρώματα καρδιάς, και δυο γυναίκες αγκαλιασμένες αζεχώριστα. Τότε, σαν τη ρομφαία του αρχάγγελου, τον χτύπησε μια δοξαριά και ρίχτηκε στη θάλασσα» (ό.π., 238).

και ο ομιλητής της «Εγκωμης» βρέθηκε πάλι απέναντι στα αρχαία ερείπια («στης πέτρας την απόγνωση στη δύναμη τη φαγωμένη»).<sup>709</sup>

- ❖ 1956-1971: Οι αρχαιότητες στο όψιμο λογοτεχνικό και εξωλογοτεχνικό (*Δοκιμές – Μέρες*) έργο του Σεφέρη.

Τον Αύγουστο του 1956 ο Σεφέρης φτάνει στον Πειραιά μετά από εννέα χρόνια υπηρεσίας στο εξωτερικό (Άγκυρα-Λονδίνο-Βηρυτό) για να αναλάβει το νέο του πόστο στη Β' πολιτική διεύθυνση του Υπουργείου Εξωτερικών που ήταν αρμόδια για το Κυπριακό και τις υποθέσεις της Ευρώπης. Η πρώτη του αποστολή στα Ηνωμένα Έθνη είχε οριστεί για τον μήνα Νοέμβριο· ως τότε δράττεται της ευκαιρίας να ταξιδέψει σε κοντινούς προορισμούς εκτός Αθηνών, στην Επίδαυρο και στην Αίγινα. Και τα δυο ταξίδια πραγματοποιήθηκαν στις αρχές Οκτώβρη και φυσικά περιλάμβαναν επισκέψεις στα αρχαία. Ο Σεφέρης ξεκινά τον μήνα του στο θέατρο της Επιδαύρου:

Αφήσαμε τα πράγματά μας στο τουριστικό περίπτερο κι ανεβήκαμε στο θέατρο και στο λόφο πάνω από το θέατρο. Έξοχος αέρας. Μου είναι *ιερά* τούτα [τα] πράγματα. Τι θα πει *ιερά*. Αυτό το νιώθεις αλλά δεν ξέρεις να το πεις – πρέπει να βρεις να το πεις προχωρώντας από πολλά παράξενα μονοπάτια. Λέω παράξενα λ.χ. την ώρα που ήμασταν καθισμένοι ψηλά στο θέατρο – λεωφορείο, τσούρμο Αμερικάνοι, εξηγητής. Ο εξηγητής τους άφησε να ανεβούν, στάθηκε στη θυμέλη και, για να τους δείξει πόσο καλή είναι η ακουστική, έριξε μια δεκάρα στην πέτρα, άναψε ένα σπίρτο, τσαλάκωσε ένα χαρτί – όλα αυτά ακούγονταν θαυμάσια κι από μας που ήμασταν καθισμένοι πολύ ψηλότερα, κι έπειτα αποτραβήχτηκε προς τη σκηνή. Τότες άκουσα –δεν πρόσεχα πια– *Άνδρα μοι ἔνεπε, Μοῦσα, πολύτροπον* – συγκίνηση από αυτά τα λόγια ειπωμένα από αυτόν τον άνθρωπο σ' αυτή την περίπτωση – αδιάφορο.<sup>710</sup>

Τρία είναι τα σημεία της εγγραφής που αξίζει να σταθεί κανείς, γιατί θέτουν ζητήματα που θα αναπτυχθούν διεξοδικότερα σε μεταγενέστερα δοκίμια και ημερολογιακές σημειώσεις του Σεφέρη: α) στο τουριστικό πρόσωπο της μεταπολεμικής Ελλάδας, β) στη σημασία του τοπίου που πλαισιώνει τα μνημεία, γ) στο ότι η *ιερότητα* των πολιτισμικών καταλοίπων δεν εκπηγάει

<sup>709</sup> Στην παράγραφο συνδυάζονται στίχοι της «Εγκωμης» και του «Θερινού Ηλιοστασίου, Β'». Αντιγράφουμε το δεύτερο από τα *Ποιήματα*, ό.π., 294: «Όλοι βλέπουν οράματα / κανείς ωστόσο δεν τ' ομολογεί: / πηγαίνουν και θαρρούν πως είναι μόνοι. / Το μεγάλο τριαντάφυλλο / ήτανε πάντα εδώ / στο πλευρό σου βαθιά μέσα στον ύπνο / δικό σου και άγνωστο. / Αλλά μονάχα τώρα που τα χείλια σου τ' άγγιξαν / στ' απώτατα φύλλα / ένιωσες το πυκνό βάρος του χορευτή / να πέφτει στο ποτάμι του καιρού – / το φοβερό παφλασμό. // Μη σπαταλάς την πνοή που σου χάρισε / τούτη η ανάσα».

<sup>710</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 25 (εγγραφή: 1.10.1956).

από τα πράγματα αυτά καθαυτά αλλά από τη στάση μας απέναντί τους. Στην εγγραφή που παρατίθεται, λόγου χάρη, δεν είναι το καλοδιατηρημένο θέατρο της Επιδαύρου που συγκινεί τον Σεφέρη, το βλέμμα του δεν επισκοπεί με δέος το αρχιτεκτόνημα· η συγκίνησή του απορρέει από τον γνήσια ειπωμένο λόγο του εξηγητή, από το γεγονός δηλαδή ότι ήξερε *τι έλεγε και που το έλεγε*, ότι είχε επίγνωση του νοήματος των ομηρικών στίχων αλλά και της ιστορικότητας του χώρου όπου τους εκστόμιζε. Ήταν η αίσθηση ότι αυτά τα πράγματα εξακολουθούν να λειτουργούν ακόμα στις ψυχές ορισμένων ατόμων που συγκίνησε τον ποιητή.

Η επόμενη εγγραφή, της 6ης Οκτώβρη, βρίσκει τον Σεφέρη στο νησί της Αίγινας, στον αρχαιολογικό χώρο της Κολώνας το πρωί και της Αφαίας το απόγευμα:

*Πρωί. Το Θέατρο... Στήνουμε θέατρα και τα χαλνούμε* – φυσικά, και αυτό εδώ· αν το πεις θέατρο. Πανταχού παρόν (όπως στην Επίδαυρο), το ταψί ή το χωνί που σε αδειάζει στο κενό.

*Il voulait tout revoir...*<sup>711</sup> – Ασίνη, Αίγινα... *je n'ai pas voulu tout revoir* – δεν είμαι διόλου Olympio. [...]

*Βράδυ. Στην Αφαία τ' απόγεμα: Έξοχη* – όπως την πρώτη μέρα της δημιουργίας. Ένας μάστορας που επιβλέπει την αναστύλωση του ναού – Τηνιακός – η κουβέντα του καλού τεχνίτη.<sup>712</sup>

Σωζόμενο θέατρο στην Αίγινα δεν υπάρχει, αλλά ούτε και ερείπια που να δίνουν έστω μια γενική εικόνα του.<sup>713</sup> Από μαρτυρία του Πausανία (2.29.11) γνωρίζουμε την ύπαρξή του. Ο περιηγητής αναφέρει ότι κοντά στον «κρυπτό λιμένα» (αρχαίο πολεμικό λιμάνι στην πόλη της Κολώνας) ήταν κτισμένο θέατρο εφάμιλλο σε μέγεθος και τεχνοτροπία με αυτό της Επιδαύρου. Δε μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για το τι είδε ο Σεφέρης όταν επισκέφτηκε την Κολώνα, ίσως να του υπέδειξαν τον πιθανολογούμενο χώρο της ορχήστρας, άλλο είναι όμως το σημείο που πρέπει να σταθεί κανείς: στην τάση του να αποποιηθεί την ταμπέλα του ρομαντικού νοσταλγού του παρελθόντος («*je n'ai pas voulu tout revoir* – δεν είμαι διόλου Olympio») και να δώσει ένα διαφορετικό στίγμα στην επαφή του με τα αρχαία· στη θέλησή του δηλαδή να διασαφηνίσει ότι αν επισκέπτεται αρχαιολογικούς χώρους – που μάλιστα είχαν συναισθηματική αξία για κείνον:

<sup>711</sup> Από το ποίημα του Βικτόρ Ουγκό «Tristesse d'Olympio» της συλλογής *Les Rayons et les Ombres*. Πρβλ. όσα σημειώσαμε για το ποίημα παραπάνω, στην εξέταση της «Μνήμης, β'».

<sup>712</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 26.

<sup>713</sup> Ο Γ. Βέλτερ (G. Welter), ένας από τους αρχαιολόγους που ανέσκαψαν τον λόφο της Κολώνας, υποστηρίζει ότι το θέατρο βρισκόταν στη νοτιοανατολική γωνία του λόφου και καταστράφηκε τον 3ο αι. μ.Χ. κατά την ανέγερση των νέων τειχών της πόλης. Μόνο το κοίλον σώθηκε, εντός του οποίου χτίστηκαν οικήματα κατά την ύστερη ρωμαϊκή και τη βυζαντινή περίοδο, βλ. Γαβριήλ Βέλτερ, *Αίγινα. Μέρος πρώτον (3000 π.Χ. - 395 μ.Χ.)*, (επιμ.: Γεωργία Π. Κουλικούρδη), Αθήνα, Εκδόσεις Μορφωτικού Συλλόγου Αιγίνης, 1962, 32. Στη θέση του αρχαίου θεάτρου πιστεύεται ότι ο Καποδίστριας έχτισε το Λοιμοκαθαρητήριο της Αίγινας για να καταπολεμηθεί επιδημία που ξέσπασε στο νησί το 1828, βλ. Σοφία Ν. Σφυρόερα, *Αίγινα. Πρώτη πρωτεύουσα της νεότερης Ελλάδας*, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 2002, 157, 159.

η Αφαία σφράγισε τη γνωριμία του με τη Μαρώ, η Ασίνη του χάρισε ένα από τα καλύτερα ποιήματά του – δεν το κάνει από αρχαιολογικό ενδιαφέρον<sup>714</sup> αλλά γιατί τον αναζωογονεί ο «καλός αέρας» που φυσά στα μέρη αυτά,<sup>715</sup> γιατί το σοφά διαλεγμένο τοπίο των αρχαιολογικών χώρων σε συνδυασμό με τη θέα των μνημείων που αντέχουν στον χρόνο του δίνουν το αίσθημα της αιωνιότητας («Στην Αφαία [...] όπως την πρώτη μέρα της δημιουργίας»).

Τον Νοέμβριο του 1956 ο Σεφέρης μεταβαίνει στη Νέα Υόρκη ως μέλος της ελληνικής αντιπροσωπείας για το Κυπριακό, ταξίδι που θα επαναλάβει στις αρχές του επόμενου χρόνου (15 Ιανουαρίου - 28 Φεβρουαρίου 1957) για να συμμετάσχει στη συζήτηση του Κυπριακού στην Πολιτική Επιτροπή του ΟΗΕ. Τότε ήταν που στο σπίτι του Φ. Αννινου-Καβαλλιεράτου, συμβούλου της ελληνικής πρεσβείας στην Ουάσιγκτον, γνώρισε τον διπλωμάτη και ποιητή Alexis Léger, γνωστό ως Saint-John Perse. Οι δύο άντρες είχαν την ευκαιρία να συζητήσουν για λογοτεχνικά και άλλα ζητήματα, ενώ πριν αποχωριστούν ο Σεφέρης τον προσκάλεσε να επισκεφτεί την Ελλάδα: «Του είπα, καθώς βάζαμε τα παλά μας, πως θα 'πρεπε να 'ρθει στην Ελλάδα. «Αγαπάτε τις πέτρες;» τον ρώτησα. «Να ιδείτε τις πέτρες μας, όχι τα μάρμαρα». Έτσι που τον ε γνώρισα, φαντάστηκα πως αυτό θα μπορούσε να τον ελκύσει».<sup>716</sup> Από τη συνομιλία του με τον Léger ο Σεφέρης έμεινε με την εντύπωση ότι αποστρεφόταν το κλασικό, το αττικό,<sup>717</sup> εντύπωση μάλλον εσφαλμένη αφού μια ιστορία από τα παιδικά χρόνια του Léger, δοσμένη σε επόμενες σελίδες του σεφερικού ημερολογίου, θα την αναθεωρήσει. Την ιστορία αυτή, που θυμίζει παραμύθι, αφηγήθηκε στον Σεφέρη ο αρχαιολόγος φίλος του Henri Seyrig που γνώριζε προσωπικά τον Léger και την άκουσε από τα χείλη του: στα 1782 ένα αγγλικό καράβι φόρτωσε μάρμαρα από τον Παρθενώνα με σκοπό να τα μεταφέρει στην Αγγλία. Στην έξοδο του Γιβραλτάρ όμως έπεσε πάνω σε σφοδρή σύγκρουση του αγγλικού και του γαλλικού στόλου και βγήκε από την πορεία του. Άραξε τελικά στο νησάκι St-Léger-les-Feuilles, ιδιοκτησία της οικογένειας Léger, όπου ξεφόρτωσε την πολύτιμη πραμάτεια του. Οι συγγενείς του Léger πήραν τα μάρμαρα και τα τοποθέτησαν σε μια μεγάλη αίθουσα του σπιτιού τους, φυλάσσοντάς τα από γενιά σε γενιά. Στην ίδια αίθουσα ο Léger έπαιρνε μαθήματα από έναν γέρο επίσκοπο που τον δίδαζε να τα σέβεται και να τα θαυμάζει. Λίγο αργότερα έφτασαν στο

<sup>714</sup> Βλ. δηλώσεις του τύπου: «Τότες ένιωσα πόσο λίγη αρχαιολογία έχω αλήθεια μέσα μου» (*Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 199, εγγραφή: 2.7.1950): «Ήταν ένα απόγευμα που επισκέφτηκα έναν τόπο ανασκαφών [ενν. την Έγκωμη] – κανένα ενδιαφέρον για τα ερείπια. Αλλά ο κάμπος είχε μια έξοχη πλατωσιά κάτω απ' τα σύννεφα» (*This Dialectic of Blood and Light*, ό.π., 257, γράμμα στον Sherrard από τη Βηρυτό με ημερομηνία: 22.12.1953): «Δε με τραβάνε τα μουσεια» (*Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 246, εγγραφή: 5.9.1960): «Δε μ' ενδιαφέρουν οι αρχαιολογίες και οι σπηλιές [ενν. το Δικταίο άντρο της Κρήτης] με κάνουν και χάνω την ισορροπία μου, αυτή η επιστροφή στη γέννηση» (*Γράμματα Σεφέρη – Λορεντζάτου*, ό.π., 169, γράμμα από την Κρήτη με ημερομηνία 9.8.1966).

<sup>715</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 56 (εγγραφή: «Δεκέμβρης [1957]. Παρίσι»).

<sup>716</sup> Ό.π., 38 (εγγραφή: 27.1.1957). Η συνάντηση Σεφέρη-Λéger έλαβε χώρα το απόγευμα της 23ης Ιανουαρίου.

<sup>717</sup> Βλ. ό.π., 35.

νησί εμπειρογνώμονες από τη Νέα Ορλεάνη για να τα εξετάσουν και έδειξαν ενδιαφέρον να τα αγοράσουν. Ο πατέρας του Léger ωστόσο τους τα πρόσφερε και εκείνοι για να παρηγορήσουν το μικρό αγόρι που τα στερήθηκε του έστειλαν ένα τηλεσκόπιο, μηχανήμα το οποίο αντιπάθησε όπως επίσης και ό,τι έβλεπε με αυτό.<sup>718</sup> Η ιστορία οπωσδήποτε εντυπωσίασε τον Σεφέρη που την κράτησε στη μνήμη του και χρόνια μετά, όταν ξανασυνάντησε τον Léger, του ζήτησε να του τη διηγηθεί:

Τον ρώτησα να μας πει για τα «Μάρμαρα του Παρθενώνα», αυτά που έβλεπε όταν ήταν πολύ μικρός στο σπίτι του, στο νησί του. [...] Τ' αρχαία αυτά αγάλματα παράσταιναν κενταύρους και αμαζόνες. («Πρέπει να ήταν αντίγραφα» παρατηρεί «γιατί δεν τα βρήκα πουθενά στην Αμερική, αργότερα».) Ήταν στην κάμαρα όπου του έκανε μάθημα, όταν ήταν 7-8 χρονώ παιδί, ένας ιερωμένος, αξιοπρόσεχτος άνθρωπος καθώς φαίνεται από τα λεγόμενα του L. Την ώρα του μαθήματος [η ματιά του] έμενε καρφωμένη στ' αγάλματα: ο δάσκαλος δε θύμωνε: «caresse-les, mon enfant...» του έλεγε «caresse-les...». Ο L. καμπύλωνε την παλάμη, καθώς διηγούνταν, κι η χειρονομία έδειχνε τον αισθησιασμό του.<sup>719</sup>

Ο Σεφέρης πρέπει να ένιωθε καλά την προτροπή του ιερέα, γιατί έτσι φερόταν κι εκείνος απέναντι στις αρχαιότητες: συνήθιζε να τις χαϊδεύει με στοργή και να προβάλλει σ' αυτές «τον αισθησιασμό του»: «Τα αγάλματα ανήκουν στο τοπίο. Είναι πραγματικά», έλεγε στον Keeley, «το ίδιο και οι πέτρες. Οι πέτρες είναι κάτω από τα πόδια σου, αγαπητέ μου, ή είναι μπροστά σου, μπροστά στο χέρι σου για να τις χαϊδέψεις».<sup>720</sup> Και η Ιωάννα Τσάτσου ανακαλεί: «Με πόση ακόμα τρυφερότητα ο Γιώργος πλησίαζε τους αρχαίους. Πώς τον θυμάμαι να χαϊδεύει απαλά τη μικρή άρκτο αφιέρωμα στην Άρτεμη που βρέθηκε στη Βραβρόνα».<sup>721</sup> Η στάση του αυτή φανερώνει ότι δεν έβλεπε στα μάρμαρα το άψυχο υλικό που έβλεπαν πολλοί άλλοι, ούτε όμως έφτανε στο άλλο άκρο, να τα θαυμάζει με τον τρόπο των παρνασσικών εξαιρώντας την τελειότητα της μορφής τους: αναγνώριζε, αντίθετα, την ψυχή που εμφύσησε ο τεχνίτης σ' αυτά

<sup>718</sup> Βλ. ό.π., 60 (εγγραφή: 3.3.1958) και 62-63 (εγγραφή: 30.3.1958, όπου παρατίθεται μεγάλο μέρος του γράμματος του Henri Seyrig της 18ης Μαρτίου 1958 με την αφήγηση για τα «Μάρμαρα του Παρθενώνα» το γράμμα σώζεται ολόκληρο στο Αρχείο Σεφερη σε φύλλα που φέρουν την ένδειξη του Γαλλικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου της Βηρυτού όπου εργαζόταν ο Seyrig, βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 48, υποφ. 2).

<sup>719</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 51 (εγγραφή: [Παρίσι] 9.7.1964).

<sup>720</sup> Γιώργος Σεφέρης - Edmund Keeley, *Αλληλογραφία 1951-1971*, ό.π., 18. Πρβλ. τα παλαιότερα λόγια του ποιητή: «Κατά βάθος η σωτηρία μου και ο κίνδυνός μου είναι οι αισθήσεις. Βλέπω κάποτε τη σκέψη μου να κινείται σαν το χέρι που χαϊδεύει ένα ζωντανό κορμί. Δε μπορώ να ζήσω κοντά σε τίποτε που δεν ανασαίνει με κάποιο τρόπο σωματικά», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Β', ό.π., 61 (εγγραφή: 17.5.1932).

<sup>721</sup> Ιωάννα Τσάτσου, *Ο αδελφός μου Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 200. Κοντά στα χρόνια που εξετάζουμε, το φθινόπωρο του 1960, ο Σεφέρης θα παρευρεθεί στις ανασκαφές του Ιωάννη Παπαδημητρίου στον αρχαιολογικό χώρο της Βραυρώνας: «Βραυρών – Βραυρωνία Άρτεμις – Βραβρόνα, σήμερα, όπου ανασκαφές Παπαδημητρίου», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 249 (εγγραφή: 25.9.1960).

όταν τα κατασκεύαζε, και η ψυχή του αρχαίου τεχνίτη δεν ήταν παρά μέρος της αρχαίας ψυχής, της ψυχής των προγόνων του, με την οποία προσπαθούσε να επικοινωνήσει.

Τον Μάιο του 1957 ο Σεφέρης διορίζεται πρεσβευτής στο Λονδίνο όπου θα μείνει ως το 1962. Στα χρόνια αυτά, αν εξαιρέσει κανείς κάποια σύντομα ταξίδια για επαγγελματικούς ή άλλους λόγους, επισκέπτεται την Ελλάδα μεταξύ Αυγούστου και Σεπτεμβρίου οπότε παίρνει την ετήσια άδειά του. Όσο βρίσκεται στην Αθήνα ανεβαίνει συνήθως στην Ακρόπολη και τα βράδια παρακολουθεί παραστάσεις στο Ηρώδειο.<sup>722</sup> Οργανώνει όμως και εξορμήσεις εντός και εκτός Αττικής (Σούνιο, Αίγινα, Πύλος, Καβάλα, Θάσος, Δελφοί, Αμοργός) απ' όπου σχεδόν πάντα προκύπτουν επισκέψεις σε μουσεία και αρχαιολογικούς χώρους. Ένα ταξίδι στην Αίγινα το διάστημα 25-29 Αυγούστου 1959<sup>723</sup> θα σταθεί αφορμή να θέσει για πρώτη φορά ανοιχτά το ζήτημα της έξαρσης του τουρισμού στη μεταπολεμική Ελλάδα. Η διάκριση που κάνει μεταξύ των ωφελμιστικών κινήτρων της *τουριστικής βιομηχανίας* και του ανθρωπιστικού προσήμου της *ελληνικής φιλοξενίας* είναι καίρια:

[...] Ωστόσο ο εφιάλτης μου είναι αυτός ο ίδιος ο εφιάλτης που κουβάλησα μαζί μου φεύγοντας από την Αφαία - Άγια Μαρίνα πως όταν ξαναγυρίσω στην Ελλάδα θα βρω κάτω από κάθε πέυκο κι έναν τουρίστα (κατά το πλείστο Γερμανό) αδέκαρο – *imprecuniato* – που θα γυρεύει δανεικά που θα τους τα δίνουμε λόγω της πατροπαράδοτης ελληνικής φιλοξενίας. Το μείγμα τουρισμός-ελληνική φιλοξενία είναι άλλη κουβέντα που θα 'πρεπε ν' αναλύσει κανείς κάποτε (δυο παραδείγματα: οι καλόγριες πουλώντας υφαντά στην Καλαμάτα –τουρισμός– και η ιστορία του Μανιάτη μπάρμπα του Δημάκου –φιλοξενία– ο Μανιάτης δεν πληρώνεται για το φαΐ που δίνει σ' έναν ξένο –αλλά αν έρθουν και άλλοι, και άλλοι; τί θα γίνουμε;) Ο ξένος δεν είναι ο Τουρίστας –ο Τουρίστας είναι ένας είδος βιομηχανίας– ο ξένος είναι προσκυνητής, στρατοκόπος, ικέτης. Αυτό είναι το δράμα.<sup>724</sup>

Η εικόνα του προσκυνητή-ικέτη, που έλκει σαφώς την καταγωγή της από την αρχαιότητα, έρχεται να υπογραμμίσει το διαφορετικό πνευματικό (θρησκευτικό-πολιτιστικό) υπόβαθρο του επισκέπτη των μνημείων τότε και τώρα. Σε αντίθεση δηλαδή με τους αρχαίους Έλληνες που πήγαιναν στα ιερά ως προσκυνητές έχοντας μια κοινή πίστη, την πίστη στους αρχαίους θεούς,

<sup>722</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 82-83 (εγγραφή: 12.8.1958), 124 (23.8.1959), 241 (25.8.1960), 242 (27.8.1960), 247 (10.9.1960). *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 192 (16.9.1961).

<sup>723</sup> Η εξακρίβωση της χρονικής διάρκειας του ταξιδιού στην Αίγινα έγινε με συνδυασμό πληροφοριών από τις *Μέρες*, τ. Ζ' (ό.π., 124), της αλληλογραφίας Σεφέρη-Κατσίμπαλη («*Αγαπητέ μου Γιώργο*», τ. Β', ό.π., 402) και της αλληλογραφίας Σεφέρη-Παναγιωτόπουλου (*Αλληλογραφία*, ό.π., 261).

<sup>724</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 126-127 (εγγραφή: 8.9.1959). Μερικά χρόνια μετά, στις «Ωρες της «Κυρίας Έρσης»» (1967), θα γράψει: «Χτες πρωί ανέβηκα στην Ακρόπολη έπειτα από χρόνο και μήνες. Δεν πολυπηγαίνω πια στο Κάστρο, όπως άλλοτε: με δυσκολεύει η βιομηχανία των ξένων», Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, τ. Γ', ό.π., 213. Για τη δυσφορία του Σεφέρη για τη μαζική ανάπτυξη της τουριστικής βιομηχανίας στην Ελλάδα, βλ. όσα σχολιάζει ο Γιάννης Κιουρτσάκης στο: *Ελληνισμός και Δύση στο στοχασμό του Σεφέρη*, Αθήνα, Κέδρος, 1979, 254-257.



οι άνθρωποι της εποχής του Σεφέρη επισκέπτονταν τα μνημεία κουβαλώντας «διαφορετικούς προσωπικούς μύθους» ο καθένας.<sup>725</sup> Έχοντας για πλοηγό μια έτοιμη, προκατασκευασμένη γνώση, τη γνώση που τους πρόσφερε ο Μπέντεκερ ή όποιος άλλος ταξιδιωτικός οδηγός, επιδίδονταν σε ένα κυνήγι αρχαιοτήτων γιατί τα αρχαία ήταν στα μάτια τους το μόνο άξιο γέννημα του ελληνικού πολιτισμού που έπρεπε να δουν πάση θυσία πριν επιστρέψουν στις πατρίδες τους. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του αποπροσανατολισμένου τουρίστα των Δελφών που σταμάτησε τον Σεφέρη για να τον ρωτήσει που θα 'βρισκε αρχαία: «Με ρωτά: «έχει αρχαία από δω;» είναι ολωσδιόλου χαμένος· του δείχνω το δρόμο για το τέμενος προς την αντίθετη κατεύθυνση. Είναι ένας Αθηναίος Έμης μέσα στο μέγα πανελλήνιον».<sup>726</sup>

Η μετατροπή της όψης της Ελλάδας σε μια πολύχρωμη δέσμη από cartes postales είναι ένας εφιάλτης που στο εξής θα επανέρχεται όλο και συχνότερα στα γραπτά του Σεφέρη.<sup>727</sup> Τον φόβο του ποιητή επιτείνουν τα «συμπτώματα νωχελικής αυτοκολακείας» που διαπιστώνει στη συμπεριφορά των συγχρόνων του απέναντι στα αρχαία μνημεία: χάριν του τουρισμού, της εμπορικής βιομηχανίας του τουρισμού, τα μνημεία κακοποιούνται, δέχονται τις λεγόμενες «βελτιωτικές» επεμβάσεις της μοντέρνας τεχνολογίας με σκοπό να αποκτήσουν πιο ελκυστική όψη, να αρέσουν περισσότερο στους ξένους. Οι κολόνες των αρχαίων ναών π.χ. φωτίζονται βάνουσα για να δείχνουν υποτιθέεται εντυπωσιακότερες τη νύχτα: «Αν προσέξουμε τη σημερινή συμπεριφορά μας», έγραφε ο ποιητής, «εμπρός στ' αρχαία μνημεία μας, είναι εύκολο νομίζω να παρατηρήσουμε τα συμπτώματα μιας νωχελικής αυτοκολακείας, σαν εκείνα που παράγει η τουριστική βιομηχανία – οικονομική ανάγκη ασφαλώς – που έχει ωστόσο το ίδιο να μου προκαλεί εφιάλτες, όπως λ.χ. η φωταγωγημένη Ακρόπολη».<sup>728</sup> Ήταν ακριβώς η υποσυνείδητη αγωνία του για την αυξανόμενη – εγχώρια και διεθνή – οικονομική κερδοσκοπία που γινόταν

<sup>725</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Δελφοί» (1962): *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 145.

<sup>726</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 167 (εγγραφή: 10.8.1961). Πρβλ. σελ. 165 (8.8.1961). Σε σχέση με τον Έμη, βλ. το καθαφικό ποίημα «Εις το Επίνειον». Οι σημειώσεις του σφαιρικού ημερολογίου που καλύπτουν το διάστημα 8-14 Αυγούστου 1961 γράφτηκαν στους Δελφούς και αποτέλεσαν την πρώτη ύλη για τη σύνθεση του ομώνυμου δοκιμίου.

<sup>727</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 229 (εγγραφή: 28.7.1960), 241 (25.8.1960), 248 (12.9.1960), 251 (26.9.1960).

<sup>728</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Η γλώσσα στην ποίησή μας» (1964): *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 179. Βλ. ακόμα τα ημερολογιακά αποσπάσματα: «[...] γυρίζοντας σπίτι τη νύχτα, κοιτάζω τις ολυμπιακές κολόνες φωτισμένες. Φωτίζουν αυτές ή τ' αρχαία μνημεία σα να τα εξαναγκάζουν να κάμουν strip-tease για τους τουρίστες· δεν τους περνά από το νου να τα σεβαστούν», *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 282 (εγγραφή: 25.11.1962): «Τούτες τις μέρες που πηγαίναμε συχνά στο θέατρο του Σεπετζέ [ενν. το Ηρώδειο] μ' ενόχλησε κάμποσο η φωταγωγημένη Ακρόπολη – αυτή η προστυχιά να κάνεις μίζερα τούτα τα μάρμαρα ή να τ' αναγκάζεις, όπως έλεγα, να κάμουν strip-tease και να πορνεύονται», *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 293 (εγγραφή: 13.8.1963): «Στον Επιτάφιο, στον Α-Δημήτρη το Λουμπαρδιάρη. Ο Επιτάφιος της Στέρνας. Στεκόμασαν αντίκρυ στην εκκλησιά στους πρόποδες του Φιλοπάππου. Κεριά αναμμένα τριγύρω κι αντίκρυ. Η σκοτεινή Ακρόπολη (όχι φωταγωγημένη, ευτυχώς) δεξιά. Ευωδιά από θυμάρι. Τα ίδια δεδομένα, όπως τότε, όμως τόσο πιο μακριά από τις ρίζες, και τόσο χαλασμένοι οι άνθρωποι. [...] Αίσθημα πως η Ελλάδα, όπως τη δείχνει η Αθήνα, ολοένα στραγγίζει», *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 43 (εγγραφή: 2.5.1964). «Φυραίνει ο τόπος ολοένα / χωματένιο σταμνί», θα γράψει στα *Τρία κρυφά ποιήματα* (βλ. *Ποιήματα*, ό.π., 296).

σε βάρος των μνημείων, για την άτυπη θα 'λεγε κανείς αγοραπωλησία τους, που γέννησε το περίφημο όνειρό του με τον πλειστηριασμό του Παρθενώνα, όνειρο που στην αρχή αδυνατούσε να εξηγήσει και διαισθητικά χαρακτήριζε «διδασκτικό», αργότερα όμως συνειδητοποίησε ότι είχε πραγματολογικά ερείσματα και βασιζόταν σε μια διαφήμιση αμερικανικής οδοντόπαστας μάρκας «Squibb», οι κατασκευαστές της οποίας στήριζαν την προώθηση του προϊόντος τους στο κύρος της ελληνικής κουλτούρας: το εμπορικό σήμα της εταιρείας εικόνιζε έναν αρχαίο ναό εγγεγραμμένο σε κύκλο.<sup>729</sup> Το όνειρο του Σεφέρη στην Ακρόπολη είχε ως εξής:

Πρέπει να είχε περάσει καιρός ύστερα από εμένα· σα να γύριζα από μακρύ ξενιτεμό· στους δρόμους κανείς δε με γνώριζε και δε γνώριζα κανέναν. Απομεινόμερο νωρίς αλλά ο ήλιος σκεπασμένος. Βρέθηκα στην Ακρόπολη. Αίσθημα πως στ' αναμεταξύ είχε προχωρήσει πολύ ο πολιτισμός. Εμπρός στη δυτική πρόσοψη του Παρθενώνα, ένα ταραγμένο πλήθος. Όλοι κοίταζαν τις κεντρικές κολόνες και χοχλακούσαν. Ρώτησα κάποιον που χειρονομούσε πλάι μου.

– Ρε, τι ζωντόβολο είσαι συ; Από πού μας κουβαλήθηκες; Δεν ξέρεις τίποτε; Τον κοίταζα χαμένος.

– Να! ο πλειστηριασμός! Άνοιξε τα στραβά σου! Αν κερδίσει εκείνη η αμερικανική οδοντόπαστα, σώθηκε ο προϋπολογισμός μας για δεκαετίες.

Κοίταξα με προσοχή την κατεύθυνση που μου 'δειχνε. Ανάμεσα στις δυο κεντρικές κολόνες, ξεχώρισα ένα τραπεζάκι σκεπασμένο με πράσινη τσόχα και, καθισμένος πίσω του, ένας ξυρισμένος κύριος με γυαλιά. Φορούσε μαύρο κοστούμι και κρατούσε ένα φιλντισένιο σφυρί· είχε το ύφος χειρουργού. Ρώτησα αποβλακωμένος:

– Ποιος πλειστηριασμός;

<sup>729</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 156-157 (εγγραφή: «Τέλη Αυγούστου [1968]»). Υπάρχει όμως ένα ακόμα στοιχείο που ενδεχομένως λειτούργησε υποσυνείδητα όταν ο Σεφέρης έβλεπε το όνειρο της Ακρόπολης. Πρόκειται για τη φανταστική αφήγηση που συνδιαμόρφωσαν με τον Θεοτοκά στο πλαίσιο της αλληλογραφίας που αντάλλαξαν το πρώτο δίμηνο του 1932. Η αφήγηση αυτή είχε τη μορφή χρονικού και σκιαγραφούσε με τρόπο ιλαροτραγικό τη ζωή των δύο συγγραφέων 33 χρόνια μετά, εν έτει 1965 (χρονολογία που δεν απέχει πολύ από την περίοδο που εξετάζουμε, αν σκεφτεί κανείς ότι η πρώτη καταγραφή του ονείρου της Ακρόπολης έγινε στις 13.8.1963: *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 293-295). Την ιστορία άρχισε να γράφει ο Σεφέρης διηγούμενος πώς ο Φαβρίκιος-Θεοτοκάς ξέπεσε από το τιμητικό αξίωμα του Προέδρου της Δημοκρατίας μετά από φιλομοναρχικό κίνημα που ξέσπασε στην πρωτεύουσα ζητώντας την επιστροφή του βασιλιά. Το ίδιο βράδυ ο Φαβρίκιος κατευθυνόταν στον Φιλοπάππου όπου συνάντησε τυχαία τον παλιό επιστήθιο φίλο του, Μόσκα-Σεφέρη: «Περπατώντας σιγά σιγά τράβηξε προς το Μνημείο του Φιλοπάππου. Στην κορφή σκόνταπε πάνω σ' έναν ηλικιωμένο άνθρωπο, καθισμένο πάνω σ' ένα σπασμένο μάρμαρο, κοιτάζοντας κατά το Λυκαβηττό. Το φεγγάρι αλαφρύ κι ολοστρόγγυλο χαιρότανε να 'γγίζει το διάφανο στερέωμα. Η Αττική είχε το αιώνιο καταλαγιασμένο χαμόγελο των κεφαλιών του Σκόπα, μια στάλα πικρό», Γιώργος Θεοτοκάς & Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, ό.π., 80 (από γράμμα από το Λονδίνο με ημερομηνία 26.1.1932). Στη συνέχεια της ιστορίας, που γράφτηκε από το χέρι του Θεοτοκά, ο Σεφέρης εμφανίζεται ως φτασμένος συγγραφέας που απολαμβάνει τιμές και δόξες από την Ακαδημία Αθηνών και ο μαικήνας του, ο Γ. Κατσιμπαλής, ως Διευθυντής της Χωροφυλακής, φόβος και τρόμος και του Στέμματος ακόμα. Ο Φαβρίκιος, αποκαωμωμένος γέρος πλέον, παρουσιάζεται ανίκανος να αποτρέψει την κομμουνιστική επανάσταση που διενεργείται στην Αθήνα, εν μέσω της οποίας καταστρέφεται ο Παρθενώνας. Το μνημείο είχε στο μεταξύ μετατραπεί σε χώρο συναλλάγματος του μεγάλου κεφαλαίου: «Εκείνες τις μέρες γκρεμίστηκε και κάποιο αρχαίο μνημείο, χτισμένο σ' ένα βράχο από τη μεριά της Πλάκας, γνωστό με τ' όνομα Παρθενώνας ή Παρθενός, που το χρησιμοποιούσαν οι αστοί για χρηματιστήριο και για τούτο το θεωρούσαν ιερό», *Αλληλογραφία*, ό.π., 83 (από γράμμα με ημερομηνία 1.2.1932). Η διάζευξη «Παρθενώνας ή Παρθενός» έχει σαφώς ψυχαρικές νύξεις, είμαστε άλλωστε κοντά στην εποχή που ο Θεοτοκάς επιμελούνταν ένα τιμητικό λεύκωμα για τον Ψυχάρη, για το οποίο είχε ζητήσει και τη συνεργασία του Σεφέρη (συνεργασία που δεν ευοδώθηκε).

– Πού ζεις, μωρέ; Εδώ χαλνάνει κόσμος!.. Τζένιο η κυβέρνησή μας. Θα τις παραχωρήσει αυτές τις πέτρες. Τί μας χρειάζονται εμάς;

Εκείνη τη στιγμή ο μαυροντυμένος κύριος χτύπησε το σφυρί. «Κατεκυρώθη!» φώναζε κάποιος. «Κατεκυρώθη! Κατεκυρώθη!» αντιάλησε η βοή του πλήθους.

– Κέρδισαν οι Αμερικάνοι! είπε έξαλλος ο γείτονάς μου σαν άνθρωπος που παρακολουθεί ποδόσφαιρο.

Η ταραχή φούσκωνε μέσα μου.

– Και τι θα κάνουν; κατόρθωσα να ρωτήσω.

– Είναι δαιμόνοι, αποκρίθηκε. Θα πελεκήσουν τούτες τις κολόνες σε σχήμα σωληναρίου της οδοντόπαστας.

Ένιωθα πως το πλήθος φύραινε γύρω μου και μ' άφηνε *ολότελα μόνο*. Τότες είδα τον Παρθενώνα γυμνό ανατριχιαστικά, χωρίς *αέτωμα*, χωρίς *γείσο*, με τις κολόνες του πελεκημένες, γυαλιστερές, παρασταίνοντας υπέρογκα σωληνάκια. Ο βραχνάς με τίναξε από το κρεβάτι καθώς ούρλιαζα. Ώρα 5 πρωί.

Δεν είμαι αρκετός να αναλύσω τούτο το όνειρο. Μόνο μια παρατήρηση πάνω στην ονειρική συμπεριφορά μου: πολλές φορές μου έτυχε να ιδώ όνειρα που παρουσιάζονται με κρυστάλλινη σαφήνεια. Αν είναι εφιαλτικά, ο εφιάλτης δουλεύει στο βάθος και ξεσπά στο τέλος.

Έλεγα δεν είμαι αρκετός να το αναλύσω το παραπάνω όνειρο· όμως, για μένα, είναι διδακτικό. [...] Αισθάνομαι πως το όνειρό μου της Ακρόπολης ήταν μια διδακτική προειδοποίηση. [...] <sup>730</sup>

Στο ερώτημα: «Τί μας χρειάζονται εμάς αυτές οι πέτρες», ένας Έλληνας με το ήθος του Μακρυγιάννη θα απαντούσε: «Γι' αυτά πολεμήσαμε». Πάνω σ' αυτή τη φράση του στρατηγού ο Σεφέρης σχολίαζε: «Δεκαπέντε χρυσοποίκιλτες ακαδημίες δεν αξίζουν την κουβέντα αυτού του ανθρώπου. Γιατί μόνο σε τέτοια αισθήματα μπορεί να ριζώσει και ν' ανθήσει η μόρφωση του Γένους. Σε αισθήματα πραγματικά και όχι σε αφηρημένες έννοιες περί του κάλλους των αρχαίων ημών προγόνων ή σε καρδιές αποστεγνωμένες που έχουν πάθει καταληψία από το φόβο του χύδην όχλου». <sup>731</sup> Κι όταν οι καρδιές είναι στεγνές, δε μπορούν παρά με στενότητα και στέγνια να αντιμετωπίσουν την παράδοση, όχι σα σώμα ζωντανό, που διαρκώς τροφοδοτείται και εξελίσσεται, αλλά σα λείψανο νεκρό, χωρίς χυμούς και ελπίδα να ξαναβλαστήσει. Πρόκειται για τις παραδόσεις που, όπως θα πει αλλού ο Σεφέρης, «βαστούν σαν τουριστικά αντικείμενα επειδή οστεοποιήθηκαν». <sup>732</sup>

<sup>730</sup> Γιώργος Σεφέρης, ««Γλώσσες» στον Αρτεμίδωρο τον Δαλδιανό» (1970): *Δοκίμες*, τ. Β', ό.π., 326-328. Πρβλ. *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 293-295. Πελεκημένες κολόνες σε σχήμα μπουκαλιού αναγκαστικά αποφάσισε να προωθήσει η «Coca-Cola» το προϊόν της σε διαφήμιση που δημοσίευσε στην ιταλική εφημερίδα *Corriere della Sera* το 1992, βλ. σχετικά: Γιάννης Χαμηλάκης, *Το έθνος και τα ερείπίά του: Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα* (2007), (μτφρ.: Νεκτάριος Καλαϊτζής), Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2012, 29-31. Το όνειρο του Σεφέρη είχε πράγματι μια δόση προφητείας.

<sup>731</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ένας Έλληνας – ο Μακρυγιάννης» (1943): *Δοκίμες*, τ. Α', ό.π., 240-241.

<sup>732</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 180 (εγγραφή: 23.12.1968).

Η εκδρομή του ποιητή στην Αίγινα το καλοκαίρι του 1959 στάθηκε αφορμή να αναδειχθεί το ζήτημα της ραγδαίας εξάπλωσης της τουριστικής βιομηχανίας στη μεταπολεμική Ελλάδα: η εκδρομή του στη Θάσο τον επόμενο χρόνο, αρχές φθινοπώρου του 1960, φέρνει στην επιφάνεια τη διάκριση ανάμεσα στην εμπειρία του ανοιχτού αρχαιολογικού χώρου και στην εμπειρία του μουσείου: η πρώτη δίνει στον επισκέπτη τη δυνατότητα μιας πληρέστερης επαφής με τα αρχαία γιατί εκεί μπορεί να τα δει ενταγμένα στο τοπίο τους, στη γη που έδωσε την πρώτη ύλη τους, στο περιβάλλον που ενέπνευσε τον δημιουργό τους: η δεύτερη είναι λιγότερο αποκαλυπτική γιατί προσφέρει μια διαμεσολαβημένη επαφή με τα μνημεία, σε έναν χώρο που φτιάχτηκε εκ των υστέρων για να τα στεγάσει και εποπτεύεται από το άγρυπνο βλέμμα του ιθύνοντος:

Το πρωί μπάνιο στη Μακρυάμμο· πολλές σφήκες. Η θάλασσα, το μόνο πράγμα που μου κάνει καλό. Απόγεμα κατά τις 4.30' ανεβήκαμε στ' αρχαία. Όμορφα τοπία, αψηλά πεύκα, ανάμεσα η θάλασσα. Κοντά στο Θέατρο μας βρήκαν Σαββίδη [sic] και προχωρήσαμε προς την Ακρόπολη. Έπειτα κατεβήκαμε από το πίσω μέρος προς το ιερό του Πάνα – ένα μικρό πράγμα με αέτωμα λαξευτό στο βράχο που με συγκίνησε. Καλός περίπατος. Κατεβαίνοντας χαραγμένα σ' ένα μεγάλο αγκωνάρι τα δυο μάτια για ν' αποτρέπουν το κακό.<sup>733</sup>

Πρωί στο μουσείο. (Έφορος Λασκαρίδης.) Δε με τραβάνε τα μουσεία· μου έμεινε μόνο στη μνήμη ο υπερμεγέθης ατέλειωτος κούρος και αυτό το πουλί στο προαύλιο μπροστά (αετός, καθώς μου είπαν). [...] Αλλά νομίσματα με τον ιθυφαλλικό Σάτυρο δεν είδα στο μουσείο της Θάσου – ίσως τα κρύβουν (για λόγους ηθικής), όπως τσάκισαν το πέος του ανάγλυφου Σάτυρου που είδα καθώς γυρίζαμε από την Μακρυάμμο.<sup>734</sup>

Έναν χρόνο μετά, μεταξύ 21.8 – 5.9.1961, ο Σεφέρης θα ταξιδέψει στους Δελφούς και στην Αμοργό. Στην πραγματικότητα η επίσκεψή του στους Δελφούς ήταν αναγκαία, καθώς είχε αναλάβει να γράψει γι' αυτούς ένα δοκίμιο κατά παραγγελία του γερμανικού εκδοτικού οίκου Knorr & Hirth. Κάπως έτσι εγκαινιάζεται μια τακτική του Σεφέρη, που θα ακολουθήσει ως το τέλος της ζωής του, να γράφει δηλαδή κείμενα για την αρχαία Ελλάδα, είτε σαν αυτά που θα

<sup>733</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 245 (εγγραφή: 3.9.1960). «Μας βρήκαν Σαββίδη»: πρόκειται για τα «Σαββιδάκια» όπως αποκαλούσε ο Σεφέρης τον Γιώργο και τη Λένα Σαββίδη, με τους οποίους διατηρούσε φιλική σχέση και είχε πραγματοποιήσει και άλλες εκδρομές σε αρχαιολογικές τοποθεσίες, όπως στη Λίνδο (με τον Γ. Σαββίδη, βλ. *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 181 και 183, εικόνα 36), στην Επίδαυρο (*Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 25) και στις Μυκήνες («Κυπριακές» επιστολές του Σεφέρη, ό.π., 97).

<sup>734</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 246 (εγγραφή: 5.9.1960). Μετά το απόσπασμα που παρατέθηκε ο Σεφέρης σημειώνει τη λέξη «αρύβαλλος» και τη σημασία της: «*Αρύβαλλος*: μικρό αγγείο που δένουν οι αθλητές στον καρπό – για λάδι», ό.π., 246. Η πληροφορία έχει την αξία της γιατί οκτώ χρόνια αργότερα (3.12.1968) θα ξαναγράψει στο ημερολόγιό του την ίδια λέξη (*Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 173) με σκοπό να την αξιοποιήσει πιθανότατα στο ποίημα «Γράμμα στον Rex Warner», σε μια περιγραφή της στήλης του Μεγακλέους. Τελικά ο ποιητής αντικατέστησε τη δυσνόητη αρχαία λέξη με τη νεοελληνική περίφραση: «με το παγουράκι του αθλητή κρεμασμένο στο ζερβί του χέρι» (στ. 69), βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', ό.π., 43. Στο ποίημα θα επανέλθουμε.

λέγαμε «ταξιδιωτικά» (π.χ. το «Δελφοί», 1962, ή το ενταγμένο στο «Ξεστρατίσματα από τους Ομηρικούς Ύμνους» *Δήλιο ημερολόγιο*, 1968) είτε με θέματα γύρω από την αρχαία γραμματεία («Ξεστρατίσματα από τους Ομηρικούς Ύμνους», 1968, ««Γλώσσες» στον Αρτεμίδωρο τον Δαλδιανό», 1970) και τα αρχαία μνημεία («Πάντα πλήρη θεών», 1971), κείμενα που στη συνέχεια μεταφράζονταν και εντάσσονταν στην ύλη ξενόγλωσσων βιβλίων/λευκωμάτων σαν μελέτες ή πρόλογοι. Σε αυτά τα όσιμα σφαιρικά γραπτά, που καλύπτουν ένα εύρος δεκαετίας, υπάρχουν ζητήματα που επαναλαμβάνονται, σταθεροί προβληματισμοί του ποιητή για τη σχέση του και τη σχέση των συγχρόνων του με τον αρχαίο πολιτισμό. Τρία είναι τα σημεία στα οποία θα επιμεινουμε:

### I. Οι αρχαιότητες και η εποχή του «μηχανικού αυτοματισμού».

Περιγράφοντας τη μετάβαση από την αγροτική στις βιομηχανικές κοινωνίες, ο Σεφέρης χρησιμοποίησε ένα δίπολο με σαφείς αναγωγές στην ποίηση του Έλιοτ, το δίπολο γονιμότητα-αποστέρηση:<sup>735</sup> «Τα χρόνια εκείνα γύριζε ο κύκλος του έτους με το ρυθμό της γονιμότητας των εποχών: άνοιξη-θέρος-φθινόπωρο-χειμώνας· σ' αυτό τον οικουμενικό ρυθμό, τον ίδιο για τα φυτά, τα ζώα και τους ανθρώπους· και η λατρεία πάνω σ' αυτόν ήταν οργανωμένη. Ήταν αγροτική η κοινωνία, όπως λένε. Σήμερα οι κοινωνίες μας είναι βιομηχανικές, και οι εποχές έχουνε γίνει σχεδόν αδιάφορες· έχουνε καταφύγει στα μεγάλα εργοστάσια που υψώνουν τα τείχη τους ανάμεσα στον άνθρωπο και το ύπαιθρο, και η γονιμότητα δεν είναι πια ιδιότητα των ζωντανών, έχει μεταφερθεί στις μηχανές. Κι εμείς που κάποτε ζούσαμε, βαδίζουμε προς την αποστέρηση».<sup>736</sup>

Η τεχνολογική εποχή θέλει τον άνθρωπο ορθολογικό, πραγματιστή, στερημένο «μαγείας»· οι επιβιώσεις της παλιάς λατρείας, ενεργές στην Ελλάδα του 19ου αι. (ο Σεφέρης επικαλείται τη μαρτυρία του Frazer για τη λατρεία της Δήμητρας στην αγροτική Ελευσίνα), όπως επίσης και τα λαϊκά έθιμα (σαν αυτό του Αϊ-Γιάννη του Κλήδονα που τελούνταν στη Σμύρνη των παιδικών του χρόνων) φάνταζαν παραμύθια στα μάτια των νεότερων και έτειναν να εκλείψουν

---

<sup>735</sup> Βλ. τους στίχους της *Έρημης Χώρας*: «Εμείς που ζούσαμε τώρα πεθαίνουμε / Με λίγη υπομονή // Δεν έχει εδώ νερό παρά μονάχα βράχια / Βράχια χωρίς νερό κι ο άμμος του δρόμου / Του δρόμου που ξετυλίγεται στα βουνά / Που είναι βραχόβουνα χωρίς νερό», Θ. Σ. Έλιοτ, *Η Έρημη Χώρα και άλλα ποιήματα*, (εισ. - σχόλ. - μτφρ.: Γιώργος Σεφέρης), Αθήνα, Ίκαρος, 2009 [7η ανατύπωση από την 5η οριστική έκδοση (με διορθώσεις και προσθήκες) που κυκλοφόρησε το 1973 σε φιλολογική επιμέλεια του Γ. Π. Σαββίδη· 1η έκδοση: 1936], 99.

<sup>736</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ξεστρατίσματα από τους Ομηρικούς Ύμνους» (1968): *Δοκίμες*, τ. Β', ό.π., 234.

– αν δεν είχαν ήδη εκλείψει.<sup>737</sup> Ωστόσο ο ποιητής δήλωνε: «Προτιμώ τον αναχρονισμό, από το στέγνωμα της ψυχής».<sup>738</sup>

Ακόμα και αν κάποια στιγμή ο άνθρωπος ένιωθε την ανάγκη να αφήσει πίσω του τους μύθους, την προσήλωσή του στους αρχαίους θεούς, και να γίνει κύριος της μοίρας του (αυτό το βλέπει κανείς κυρίως στα έργα του Ευριπίδη), δεν αποκόπηκε ποτέ τελείως από τη μαγεία.<sup>739</sup> Στην Ελλάδα τους αρχαίους θεούς δεν τους αποχωρίζεσαι εύκολα, υποστήριζε ο Σεφέρης, γιατί είναι στο φως, είναι στο τοπίο – το ελληνικό τοπίο είναι ένθεο, «πάντα πλήρη θεών» («Αφού χαλάστηκαν και ερειπώθηκαν οι «καλύβες» αυτές των αθανάτων, οι άστεγοι θεοί γύρισαν εκεί που άρχισαν, χύθηκαν ξανά έξω στο τοπίο και μας απειλούν με πανικούς φόβους ή και με θέλητρα, παντού: «Πάντα πλήρη θεών» έλεγε ο Μιλήσιος Θαλής. Χρειάζονται καμιά φορά τα παραμύθια»<sup>740</sup>). Σε αντίθεση με εκείνους που έβλεπαν τους αρχαίους θεούς σαν αγάλματα, ο Σεφέρης τους έβλεπε σαν «ενανθρωπισμένες δυνάμεις της φύσης»,<sup>741</sup> που κυκλοφορούσαν στη γη, στο ύπαιθρο, στα ερείπια του ελληνικού τοπίου (εξ ου και η προτίμησή του για τους υπαίθριους αρχαιολογικούς χώρους έναντι των κλειστών μουσειακών αιθουσών).

Στη μακρά διάρκεια της ελληνικής ιστορίας υπήρξαν άνθρωποι, Έλληνες και ξένοι, που προσέγγισαν το τοπίο αυτό και τα μνημεία του χωρίς να έχουν εξειδικευμένες γνώσεις, έχοντας όμως τη συναίσθηση ότι πρόκειται για πράγματα ιερά. «Και αναρωτιέμαι», γράφει ο Σεφέρης, «μήπως δε με συγκινούν περισσότερο άνθρωποι άλλων χρόνων, που οι γνώσεις τους μπορεί να έφερναν σήμερα θυμηδία, αλλά που είχαν αισθήσεις πιθανότατα πιο κοντά στην ισορροπία που θα λαχταρούσα να έβλεπα κάπου-κάπου στις ψυχές των τριγυρινών μου».<sup>742</sup> Τέτοιοι άνθρωποι, σαν τον στρατηγό Μακρυγιάννη και τον μωαμεθανό περιηγητή Εβλιά Τσελεμπί, αμαθείς και ανίδεοι στα μάτια των πολλών, πλησίαζαν, όπως λέει ο ποιητής, τα μνημεία με τέτοιο σεβασμό και συγκίνηση «που δύσκολα τον συναντούμε στον υπερεπιστημονικό καιρό των μηχανικών αυτοματισμών που ζούμε».<sup>743</sup>

---

<sup>737</sup> Βλ. ό.π., 218-219 (για την ιστορία της Δήμητρας του Frazer) και 228 (για την τελετή του Κλήδονα).

<sup>738</sup> Ο.π., 219.

<sup>739</sup> Βλ. ό.π., 247.

<sup>740</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Πάντα πλήρη θεών» (1971): *Δοκιμές*, τ. Β', ό.π., 345.

<sup>741</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ξεστρατίσματα...», ό.π., 229. Πρβλ. το καβαφικό «Ιωνικόν»: «Γιατί τα σπάσαμε τ' αγάλματά των, / γιατί τους διώξαμεν απ' τους ναούς των, / διόλου δεν πέθαναν γι' αυτό οι θεοί. / Ω γη της Ιωνίας, σένα αγαπούν ακόμη, / σένα η ψυχές των ενθυμούνται ακόμη. [...]», Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, τ. Α', ό.π., 53.

<sup>742</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Πάντα πλήρη θεών», ό.π., 340.

<sup>743</sup> Ο.π., 342.

## II. Τα αρχαία μνημεία είναι «γεννήματα» του ελληνικού τοπίου.

Έχουμε ήδη σημειώσει αλλά είναι σκόπιμο να επαναλάβουμε ότι ο Σεφέρης ήταν ένας άνθρωπος «ριζωμένος» στη γη του.<sup>744</sup> Αγαπούσε την Ελλάδα βαθιά, πίστευε πως οι δεσμοί του μαζί της ήταν σωματικοί, βιολογικοί, την ένιωθε ενωμένη πάνω του κατάσαρκα, χυμένη στις αισθήσεις του.<sup>745</sup> Το ενδιαφέρον του λοιπόν για τα αρχαία δε θα μπορούσε παρά να συνδέεται στενά με το ενδιαφέρον του για το τοπίο. Στα μάτια του, άλλωστε, τα αρχαία δεν ξεχώριζαν σχεδόν από τις πέτρες της ελληνικής γης («Κάτι τέτοια αποσπάσματα [εννοεί τα ερείπια των Δελφών] από μια ζωή που ήταν κάποτε ολόκληρη, συγκλονιστικά κομμάτια, πολύ κοντά μας, δικά μας μια στιγμή, κι έπειτα μυστηριώδη και απροσπέλαστα σαν τις γραμμές μια πέτρας γλυμμένης από το κύμα, ή ενός κοχυλιού στο βυθό»: «Στον τόπο μας τα συντρίμια που αφήνει πίσω του ο καιρός γίνονται σαν τα χαλίκια που γλύφει η θάλασσα»: «Πέρα στο βάθος τα μάρμαρα της Ακρόπολης άσπριζαν σαν τα μεγάλα χαλίκια»: «Στους αρχαίους με οδήγησαν τα λίγα χαλίκια, συμπάθα την εικόνα, που έτυχε να κρατήσω ζώντας στην Ελλάδα, στα χέρια μου»<sup>746</sup>). Η επέμβαση του χρόνου πάνω στα μνημεία, η αλλαγμένη από τη φθορά όψη τους δεν τον ενοχλούσε – ήταν μέρος της φυσικής εξέλιξης των πραγμάτων: προτιμούσε να τα βλέπει να ξαναπαίρνουν την ασχημάτιστη μορφή της πέτρας, να γίνονται «πέτρα γλυμμένη από το κύμα», παρά να τα αισθάνεται ανήλιαγα και ασφυκτικά κλεισμένα πίσω από τη βιτρίνα ενός μουσείου («[...] αποχαιρετούμε στο Αρτεμίσιο τον τεράστιο κορμό του κούρου των Ναξίων. Τα στοιχεία της φύσης που τον χτυπούν τόσους αιώνες, έχουνε σβήσει κάθε του εξοχή: δεν του απομένει σχεδόν τίποτε άλλο παρά η συγκινητική πλατωσιά του στήθους και της ράχης. Είναι τώρα πια σαν μια πολύ μεγάλη πέτρα γλειμμένη απαλή από το κύμα. Θα 'λεγε κανείς πως μόνο η ψυχή του μαρμάρου της έχει απομείνει. Ωστόσο – ίσως γι' αυτό – μιλά πιο ελεύθερα»<sup>747</sup>).

<sup>744</sup> Πρβλ. όσα γράφονται στην υποσημείωση 443.

<sup>745</sup> «Τουτέστι, με λίγα λόγια, να σου λείπει η Ελλάδα, όπως σου λείπει η γυναίκα ή το τσιγάρο, να ζεις, να κουράζεσαι, ν' αρρωσταίνεις, ν' αγαπάς, να παθαίνεις με την Ελλάδα πάντα παρούσα κατάσαρκα πάνω σου και χυμένη μέσα στις πέντε σου αισθήσεις. Θα ήθελα να πιστεύεις πως αυτά που σου λέω είναι μακριά από κάθε έφεση ρητορείας ή πατριωτισμού. Τα νιώθω σα μια λειτουργία καθαρά βιολογική, όπως όταν αγγίζει το χέρι ή ακούει τ' αυτί μου», Γ. Κ. Κατσιμπαλής & Γιώργος Σεφέρης, «Αγαπητέ μου Γιώργο», τ. Α', ό.π., 80 (γράμμα του Σεφέρη από το Λονδίνο με ημερομηνία: 3.10.1931). Είκοσι οκτώ χρόνια μετά θα σημειώσει: «Αυτό το παράδοξο πράγμα που μου συμβαίνει: συγκίνηση, η βιολογική συγκίνηση από τα πρόσωπα και τη φωνή του τόπου μας. Ίσως επειδή είμαι κατά βάθος ένας ξενιτεμένος – αλλά μόνον αυτό; Μήπως δεν έχω ικανότητες για το «πανανθρώπινο». Ένα πράγμα που με απασχολεί τώρα που πέρασαν τα χρόνια: δεν είμαι αυτό που λένε ο τύπος του εθνικιστή. Αλλ' αυτές οι ρίζες σ' αυτό το χώμα, σ' αυτή τη φωνή – κάποτε υπερβολικά αποκλειστικές καθώς τις νιώθω – πώς συμβαίνει να είναι τόσο ευαίσθητες; Ίσως θα νά 'πρεπε να κοιτάξω για όλα αυτά πολύ πιο πέρα από την ξενιτιά την επαγγελματική – στη νοσταλγία μιας παιδικής ηλικίας ξαφνικά ξεριζωμένης», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 99 (εγγραφή: 1.3.1959).

<sup>746</sup> Βλ. (κατά σειρά παράθεσης) Γιώργος Σεφέρης, «Δελφοί» (1962): *Δοκίμες*, τ. Β', ό.π., 142: *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 69-70 (εγγραφή: 24.4.1958): *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 68: Γιώργος Σεφέρης & Αντρέας Καραντώνης, *Αλληλογραφία*, ό.π., 177 (από γράμμα του Σεφέρη από την Άγκυρα με ημερομηνία: 10.2.1950).

<sup>747</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ξεστρατίσματα...», ό.π., 238.

Βασική πεποίθησή του ήταν ότι δε μπορούσε να υπάρξει ουσιαστική επαφή με τα μνημεία, διάλογος με την αρχαία «ψυχή» («αρχαίες πέτρες, αρχαίες πέτρες – αλλά η ψυχή;»<sup>748</sup>) παρά μόνο μέσα στον χώρο τους: η «ψυχή» των μαρμάρων ήταν ριζωμένη στο χώμα, οι αρχαίοι ναοί ήταν *σπαρτοί* στα τοπία τους: «τούτοι οι αρχαίοι ναοί της Ελλάδας, της Μεγάλης Ελλάδας, της Ιωνίας, είναι με κάποιον τρόπο *σπαρτοί*, ριζωμένοι στα τοπία τους»,<sup>749</sup> «χρειάζεται, νομίζω, μια πίστη σ' αυτά τα αρχαία σημάδια μέσα στο τοπίο τους: η πίστη πως έχουν δική τους ψυχή. Τότε, θα μπορέσει ο προσκυνητής – πρώτη φορά τον ονομάζω έτσι – να πιάσει ένα διάλογο μ' αυτά. Όχι μέσα σε τουριστικά πλήθη ποικιλότροπα αναστατωμένα, αλλ' αν μπορώ να πω: *μόνος*, καθρεφτίζοντας την ψυχή που διαθέτει, στην ψυχή αυτών των μαρμάρων μαζί με το χώμα τους. Μπορεί να γίνομαι συμβουλάτορας αιρέσεων, όμως δεν μπορώ να χωρίσω το ναό του Δελφικού Απόλλωνα από τις Φαιδριάδες ή την κορυφογραμμή της Κίρφης».<sup>750</sup> Εδώ βέβαια ο Σεφέρης αντιμετωπίζει ισότιμα το τοπίο και τα ερείπιά του, τα βλέπει αχώριστα το ένα από το άλλο – αυτή όφειλε να είναι η νοοτροπία του «προσκυνητή» – ωστόσο διαβάζοντας κανείς προηγούμενα γραπτά του διαπιστώνει ότι σ' αυτά το τοπίο πριμοδοτείται. Στις σημειώσεις που κράτησε για τους «Δελφούς», λόγου χάρη, αναρωτιόταν: «Όταν λέω πως μένει μόνο το τοπίο στους Δελφούς έχω δίκιο;».<sup>751</sup> Στο δε «Δήλιο ημερολόγιο» το τοπίο εμφανιζόταν σα σωσίβιο στον ενδεχόμενο καταποντισμό του επισκέπτη από το βάρος των ερειπίων: «Η θάλασσα τα ημερεύει τούτα τα απομεινάρια»,<sup>752</sup> «Μ' άρεσε τούτη η χρυσαφιά γης, η λιγιστή πρασινάδα, και τα γρήγορα χρώματα που εξαγόραζαν τη μόνιμη συμβίωση με τα ερείπια».<sup>753</sup> Θα πρέπει όμως να σημειωθεί ότι τα σωζόμενα μνημεία της Δήλου ήταν ως επί το πλείστον ελληνοιστικά και ξέρουμε ότι οι αρχαιότητες της ελληνοιστικής και της ρωμαϊκής περιόδου δε συγκινούσαν ιδιαίτερα τον Σεφέρη, τόσο λόγω της αισθητικής τους όσο και της συνειρμικής τους σύνδεσης με τον καβαφικό κόσμο των καλοκαμωμένων εφήβων<sup>754</sup> («Γραμμές του σώματος. Κόκκινα

<sup>748</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 168 (εγγραφή: «[Δελφοί] 11.8.1961»).

<sup>749</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Πάντα πλήρη θεών», ό.π., 345.

<sup>750</sup> Ό.π., 346.

<sup>751</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 170 (εγγραφή: «[Δελφοί] 13.8.1961»). Σε μεταγενέστερη εγγραφή του, πάλι από τους Δελφούς, η ανάγκη προστασίας του τοπίου από τους βανδαλισμούς προβάλλει επιτακτικότερη από την ανάγκη προστασίας των μνημείων: «Στην Κασταλία. Απάνω στην Υάμπεια, χαμηλά. Χοντρά γράμματα με άσπρη μπογιά: «Ζήτω ο Βασιλεύς». Καθώς ερχόμασταν βουνά και ξερολιθιές ζητωκραυγάζουν με τον ίδιο τρόπο. Τέτοια καμώματα δείχνουν πώς, ξανά, κλονίζεται η Βασιλεία στην Ελλάδα: μοραίνει ο Κύριος... Στην Αθήνα μου παραπονέθηκαν για τα συρματοπλέγματα που περικλείουν τ' αρχαία: εδώ τούτες οι μογιατζιδικές επιδόσεις με θίγουν περισσότερο», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 132 (εγγραφή: 9.2.1967).

<sup>752</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ξεστρατίσματα...», ό.π., 230.

<sup>753</sup> Ό.π., 236.

<sup>754</sup> Βλ. συνδυαστικά: α) «Η Δήλος είναι ο αρχαίος ελληνικός χώρος που διασώζεται πιο ακέραια, και ο εντονότερα ελληνοιστικός που ξέρω. [...] Η εποχή που βλέπουμε τώρα προπάντων στο νησί είναι τα χρόνια των επιγόνων, όταν τα τείχη των παλαιών πόλεων έχουν πέσει από καιρό κι έχουν ξεχυθεί οι πληθυσμοί τους στο μεγάλο κόσμο αδέσμευτοι: αυτά τα τείχη που δεν προστάτευαν μόνο από τους εχθρούς, καθώς θα το πιστεύαμε, αν ήμασταν πολύ βιαστικοί, αλλά και από το φόβο της ελευθερίας. Είναι τα χρόνια της κολακείας, μαζί με άλλα καλύτερα ή χειρότερα», Γιώργος Σεφέρης, «Ξεστρατίσματα...», ό.π., 230, β) «Σε μια αίθουσα [του Αρχαιολογικού Μουσείου



χειλή. Μέλη ηδονικά. / Μαλλιά σαν από αγάλματα ελληνικά παρμένα / πάντα έμορφα, κι αχτένιστα σαν είναι, / και πέφτουν, λίγο, επάνω στ' άσπρα μέτωπα. [...]»<sup>755</sup>). Συν τοις άλλοις, η προηγούμενη εμπειρία του από το νησί δεν ήταν η καλύτερη δυνατή: όταν το επισκέφτηκε πρώτη φορά, τον Αύγουστο του 1929, συνοδεία του Herriot, ένωσε αμηχανία μπροστά στην αρχαιολατρία του Γάλλου φιλέλληνα. Έτσι ακριβώς και στο δεύτερο ταξίδι του στη Δήλο, 36 χρόνια μετά (Σεπτέμβρης 1965),<sup>756</sup> λίγη ήταν η αρχαιολογία που κράτησε, *κάτι άλλο* πήρε πρωτίστως: το αίσθημα του ιερού, του ένθεου τοπίου: «Φεύγω, είναι αλήθεια, χωρίς να έχω προσθέσει πολλή αρχαιολογική μάθηση σ' ό,τι ως τώρα ήξερα. Αλλά πώς μαθαίνει ένας ποιητής; Πάντα μαθαίνει κάτι άλλο. Αυτό το «κάτι άλλο», αισθάνομαι, παίρνω μαζί μου την ανάσα του και ίσως ακόμη την προστασία του θεού· δεν είναι λίγο».<sup>757</sup> Ο ποιητής πέρασε, όπως λέει, απ' το νησί της Δήλου σαν τον Οδυσσέα στον δρόμο για την Τροία, που μπροστά στον βωμό του Απόλλωνα πρόσεξε το δροσερό βλαστάρι μιας φοινικιάς, βλαστάρι που σύγκρινε με το κορμί της Ναυσικάς.<sup>758</sup>

Τα παραδείγματα των Δελφών και της Δήλου μαρτυρούν ότι ο Σεφέρης μπορεί να έβλεπε τα μνημεία οργανικά ενταγμένα στο ελληνικό τοπίο, ωστόσο δεν πίστευε πως ήταν αυτά που του έδιναν ακτινοβολία: το τοπίο ήταν εκείνο που με το φως, το χρώμα του, τα χρώματά του, έδινε ζωή στα ερείπια. Εδώ θυμάται κανείς το «*Επί ασπαλάθων...*»: «Λιγοστά πράσινα φύλλα γύρω στις σκουριασμένες πέτρες / το κόκκινο χρώμα κι οι ασπάλαθοι / δείχνοντας έτοιμα τα μεγάλα τους βελόνια / και τους κίτρινους ανθούς. / Απόμακρα οι αρχαίες κολόνες, χορδές μιας άρπας αντηχούν ακόμη...».<sup>759</sup> Την ίδια αγάπη για τα ελληνικά χρώματα ο Σεφέρης την ξεχώρισε και σ' έναν συγκαρινό του πεζογράφο της «Σχολής της Θεσσαλονίκης», τον Ν. Γ. Πεντζίκη, και τα παρακάτω λόγια του για το *Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης* αφορούν εξίσου το δικό του έργο: «Υπάρχει και η ζωογόνα αίσθηση του εδάφους που πατούμε· δεν έχω δει σε

---

της Αθήνας] «καβαφικές» εντυπώσεις: Σειρά πορτρέτα (γλυπτά): *Σοφιστής*: φαλακρός, γένια: κάποιος γνωστός σοφιστής – «απερχόμενος εις Συρίαν», ή άλλος, θα μπορούσε να είναι Αλεξανδρινός βαμβακέμπορος λ.χ. λίγο αργότερα από τα μέσα του περασμένου αιώνα. Κάτι ανάμεσα σε Ρότσιλντ και Ρωμιού προεστού σε μεγάλη παροικία: Οδησσό, Μασσαλία, Αίγυπτο. Αλεξανδρινό μαπαρόκο. *Προτομή Αντίνοου*: «Ονειρώδη μάτια, ονειρώδη χειλή» – συνάμα *αφάνταστα νεκρός*, όπως τα μαλλιά των νεκρών σ' ένα μενταγιό», *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 40 (εγγραφή: 4.6.1946).

<sup>755</sup> Κ. Π. Καβάφης, «Έτσι πολύ ατένισα –»: *Ποιήματα*, τ. Α', ό.π., 83. Πρβλ. το δηκτικό σχόλιο του Σεφέρη: ««Οι ανδρείοι της ηδονής» μ' ενοχλούσαν από την αρχή. Και οι θαυμαστές αυτής της ανδρείας μ' ενοχλούσαν ακόμη περισσότερο. Θυμάμαι ένα καλοκαιρινό βράδυ πριν από τον Πόλεμο στην Αθήνα. Ο φίλος απάγγελνε με φοβερά παλλόμενη φωνή: *μαλλιά σαν από αγάλματα ελληνικά παρμένα*. Δεν πέτυχε τίποτε άλλο παρά να μου αφήσει την εντύπωση ότι μνημόνευε έναν ποιητή που μιλούσε για περούκες. Και τώρα που πέρασαν τόσα και έγιναν τόσα, άμα το καλοσυλλογιστώ, μου φαίνεται πως αυτού του είδους οι «ανδρείοι» άφησαν στον Αλεξανδρινό μια κακή ρυτίδα», *Μέρες*, τ. Ε', ό.π., 174-175 («Αγκυρα. Οκτώβρης '49 - τέλος Γενάρη '50»).

<sup>756</sup> Το «Δήλιο ημερολόγιο» καλύπτει το διάστημα: Σάββατο, 11.9 – Τρίτη, 14.9.1965.

<sup>757</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ξεστρατίσματα...», ό.π., 236-237.

<sup>758</sup> Βλ. ό.π., 237.

<sup>759</sup> Γιώργος Σεφέρης, «*Επί ασπαλάθων...*»: «Β'. Τελευταία ποιήματα (1968-1971)»: *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', ό.π., 50.

πολλές σελίδες της λογοτεχνίας μας τόσο ένυλη την αγάπη για τα χώματά μας: «η σύσταση του εδάφους όπου κατοικούμε [...] θα διαφώτιζε πολλές σκέψεις μου» (σ. 75), γράφει ο Ν.Γ.Π. Έτσι είναι». <sup>760</sup>

### III. Η γνώση της αρχαίας ψυχής μας διαφεύγει.

Μπροστά στη θέα αγαλμάτων σαν τον Κούρο της Νάξου, που τα μέλη του είναι διαιρεμένα και διασκορπισμένα σε διάφορα μουσεία και αρχαιολογικούς χώρους στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, ο Σεφέρης στοχάζεται «πόσα διασπασμένα μέλη πρέπει να συμμαζέψει ο άνθρωπος μέσα στο νου του, για να σχηματίσει κάποια γνώση της αρχαιότητας». <sup>761</sup> Ήξερε βέβαια ότι η ουσιαστική αρχαιογνωσία δεν ήταν ζήτημα αποκατάστασης και συντήρησης των σπασμένων μαρμάρων – τα ακέραια μνημεία προβλημάτιζαν εξίσου τον παρατηρητή –, ήταν πριν και πάνω απ’ όλα ζήτημα ιδεολογίας: κατανόησης της νοοτροπίας μιας εποχής, των πεποιθήσεων και των συμπεριφορών των ανθρώπων της· δεν αρκούσε να μένει κανείς στην επιφάνεια (στη δεξιοτεχνία της κατασκευής, στην άρτια αισθητική των μαρμάρων) έπρεπε να προχωρήσει στο βάθος και να αναρωτηθεί τι συμβολίζουν αυτά τα πράγματα, τι έχουν να μας πουν *σήμερα* για τους ανθρώπους του *χθες*, για την ψυχή που τα έπλασε, την αρχαία ψυχή. Κοιτάζοντας τον Ηνίοχο των Δελφών ο ποιητής αναρωτιόταν: «τί υπήρχε πίσω από αυτή τη ζωντανή παρουσία: διαφορετικές ιδέες, διαφορετικοί έρωτες· διαφορετική προσήλωση. Έχουμε δουλέψει σαν τα μερμήγκια και σαν τις μέλισσες πάνω σ’ αυτά τ’ απομεινάρια. Πόσο την έχουμε προσεγγίσει την ψυχή που τα έπλασε; Θέλω να πω: αυτή τη χάρη στην ακμή της, αυτή τη δύναμη, αυτή τη μετριοφροσύνη, κι αυτά που συμβολίζουν τέτοια σώματα. Αυτή τη σίγουρη πνοή που κάνει τον άψυχο χαλκό να υπερβαίνει τους κανόνες του λογικού μας και να γλιστρά μέσα σ’ έναν άλλο χρόνο, καθώς στέκεται εκεί στην ψυχρή αίθουσα του μουσείου». <sup>762</sup>

Το καθρέφτισμα της ψυχής του στην αρχαία ψυχή ζητούσε ο Σεφέρης, πιστεύοντας πως ίσως έτσι θα γνώριζε καλύτερα τον εαυτό του. Και είναι αξιοσημείωτο ότι στις *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* βάζει αυτήν την αντίληψη στο στόμα ενός τύπου περιθωριακού, του Χλέπουρα (θέλοντας ενδεχομένως να αναδείξει τη δύναμη της «λαϊκής σοφίας»), που στην ερώτηση του συντρόφου του, Βυζανιάρη: «πού νά ’ναι τώρα οι ψυχές όλων εκείνων των ανθρώπων, και τούτων εδώ που φτιάναν τέτοια χτίρια [εννοεί σαν της Ακρόπολης], πού νά ’ναι;» αποκρίνεται: «Έχουν να πούνε πως είναι οι δικές μας, Βυζανιάρη μου» (και ο αφηγητής σχολιάζει:

<sup>760</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Οι ώρες της «Κυρίας Έρσης»» (1967): *Δοκίμες*, τ. Γ’, ό.π., 208.

<sup>761</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ξεστρατίσματα...», ό.π., 232.

<sup>762</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Δελφοί», ό.π., 143.

«έμοιαζαν πιωμένοι»).<sup>763</sup> Ένας αντικατοπτρισμός σαν αυτόν που ζητούσε ο Σεφέρης βέβαια – της ψυχής του στην αρχαία ψυχή – δε μπορούσε να είναι αδιαμεσολάβητος γιατί ο Νεοέλληνας κοίταζε το είδωλο του παρελθόντος από απόσταση χρόνου: «Για σκέψου τον Ηνίοχο των Δελφών ή μιαν αρχαία τραγωδία», έλεγε, «έπειτα οι άμεσες, οι νωπές συναισθήσεις μας, από τί είναι φτιαγμένες; Από τη ζωή μας όπως τη ζούμε· δεν μπορούμε ν' αποκλείσουμε, ό,τι και να κάνουμε, τη συμμετοχή αυτής της παρουσίας· αυτού του ήλιου που λάμπει τούτη τη στιγμή, ή της φωνής του κόκορα που με ξύπνησε την αυγή σήμερα. Με τούτα τα καθημερινά πράγματα αλλοιώνονται εκείνα τα παλαιά, και μονάχα έτσι, θά 'λεγε κανείς, μπορούν να είναι παρόντα».<sup>764</sup>

Όπως φαίνεται από το παραπάνω απόσπασμα, το ερώτημα «πόσο έχουμε προσεγγίσει την αρχαία ψυχή;» δεν απασχολεί τον Σεφέρη μόνο σε σχέση με τα υλικά μνημεία της αρχαιότητας αλλά και σε σχέση με τα μνημεία του λόγου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η αρχαία τραγωδία, η εκτέλεση της οποίας γινόταν στην εποχή του (όπως και στη δική μας) με πολύ διαφορετικούς όρους απ' ό,τι στο παρελθόν:

Ευτυχώς, ένα σημαντικό μέρος του γραπτού λόγου διάβηκε το ποτάμι του καιρού και ήρθε ως εμάς. Μεταδόθηκε ανέπαφος; Δε θα μπορούσα να το βεβαιώσω. Για να περιοριστώ σε μια μεγάλη παράλειψη που έκαμα: τα θέατρα. Και σ' αυτά ο καιρός άφησε τις ουλές του, όχι μόνο στα χτίσματα. Σκέπτομαι την αρχαία τραγωδία, την ύψιστη έκφραση. Κάποτε είχα το συναίσθημα πως η αρχαία τραγωδία, έτσι που την ξέρουμε και την παρασταίνουμε, πρέπει να είναι κάτι σαν το ψαροκόκαλο ενός ψαριού που δεν το είδαμε ποτέ ζωντανό μέσα στο νερό. Ρυθμοί, προσωδία (που πρέπει να ήταν πολύ πιο ευλύγιστη και διόλου μηχανική, αν μπορώ να πω), χορικά, χοροί, μουσική, και το δυσκολότατο πρόβλημα της μετάφρασης, μαζί με την άρθρωση του λόγου, όλα αυτά που συμμορφώνουμε κάθε τόσο στο λεγόμενο «πνεύμα της εποχής», όλα αυτά που τα έκανε τότε ένα σώμα ο παλμός της ιερής διονυσιακής τελετής και τα διαπερνούσε όλα μαζί: ολόκληρο το θέατρο, θεατές και ηθοποιούς.

Θα μπορούσα να εξομολογηθώ πως οι καλύτερες στιγμές «αρχαίας τραγωδίας» – δεν αγγίζω τώρα τη σιωπηλή ανάγνωση των κειμένων – οι καλύτερες στιγμές που έζησα ήταν σε κοχύλια θεάτρων ολότελα άδεια· μια εβδομάδα πλάι στο θέατρο της Επιδαύρου ελευθερωμένο από τη γιορτάσιμη πελατεία του.<sup>765</sup>

<sup>763</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 83. Πρβλ. το πλατωνικό «Και ψυχή / ει μέλλει γνώσεσθαι αὐτήν / εις ψυχὴν / αὐτὴ βλέπτεον» από το Δ' του *Μυθιστορήματος (Ποιήματα)*, ό.π., 46).

<sup>764</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ξεστρατίσματα...», ό.π., 233. Πρβλ. την αρχή του «Πάντα πλήρη θεών» (ό.π., 339) όπου με αφορμή τη διαφήμιση ενός αγγλοσαξονικού ποτού με ρεκλάμα σχετική με την αρχιτεκτονική της Ακρόπολης ο Σεφέρης σχολίαζε: «Δείχνει, αλήθεια, σε τί απόσταση βρίσκεται το σημερινό παρόν, αυτό που απορροφούμε με όλους τους πόρους του κορμιού μας, από εκείνα τα βαθιά περασμένα».

<sup>765</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Πάντα πλήρη θεών», ό.π., 347. Έναν αντίστοιχο προβληματισμό εκφράζει, από την πλευρά του δυτικού όμως, η Βιρτζίνια Γουλφ στο δοκίμιο της «Για την άγνοια των αρχαίων ελληνικών» («On not knowing Greek»): «Γιατί είναι κενοδοξία κι ανεμυαλιά να κάνουμε λόγο για γνώση των αρχαίων Ελληνικών, αφού η άγνοιά μας είναι τέτοια, που σε οποιαδήποτε σχολική τάξη θα ήμασταν οι τελευταίοι μαθητές· αφού δεν γνωρίζουμε πώς ηχούσαν οι λέξεις ή σε ποίο ακριβώς σημείο πρέπει να γελάσουμε ή πώς έπαιζαν οι ηθοποιοί· εξάλλου, ανάμεσα

Για τον Σεφέρη δε σήμαινε τίποτα να γεμίζουν τα αρχαία θέατρα αν το κοινό δεν ήταν σε θέση να διδαχθεί από το περιεχόμενο του δράματος, να συλλάβει το μήνυμα της τραγωδίας (η ιστορία έδειχνε πως κάτι τέτοιο δε συνέβαινε).<sup>766</sup> Και αυτό ήταν βέβαια ζήτημα παιδείας.<sup>767</sup> Το λάθος για τον ποιητή ήταν ότι ξεκινώντας να πλησιάσουμε τους αρχαίους προσκρούσαμε πάντα στο σκληρό κέλυφος των επιτευγμάτων τους: μέναμε στον πολιτισμό όχι στον άνθρωπο που τον δημιούργησε. Προσεγγίζαμε τα αρχαία κείμενα αναλύοντας σχολαστικά τη γραμματική και το συντακτικό τους και παραβλέπαμε το μήνυμα που ήθελαν να μας μεταφέρουν, μήνυμα βγαλμένο από τα ανθρώπινα πάθη και τις περιπέτειες της ζωής.<sup>768</sup> Θαυμάζαμε τη δεξιοτεχνία της κατασκευής των αγαλμάτων, τις αρμονικές αναλογίες τους, τις περίτεχνες λεπτομέρειές τους και παραγνωρίζαμε τους λεπτούς συμβολισμούς που έκρυβαν οι κινήσεις τους, το βλέμμα τους, η στάση του σώματός τους – αποκαλυπτικά όλα αυτά του *ήθους* μιας κοινωνίας που έζησε (και όντως μεγαλούργησε) στα ίδια χρώματα, στις ίδιες θάλασσες, κάτω απ' τον ίδιο ουρανό με μας.<sup>769</sup>



---

σ' αυτόν τον αλλοδαπό λαό και σ' εμάς υπάρχει όχι μόνο φυλετική και γλωσσική διαφορά, αλλά κι ένα τρομερό ρήγμα στην παράδοση», Βιρτζίνια Γουλφ, *Για την άγνοια των αρχαίων ελληνικών*, (μτφρ.: Βάιος Λιαπής), Αθήνα, Στιγμή, 1998, 17. Η παράδοση αυτή όμως γεννήθηκε σε έναν συγκεκριμένο τόπο: οι ιδέες των αρχαίων Ελλήνων διαμορφώθηκαν σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, γι' αυτό η Γουλφ υποστηρίζει ότι το μεγαλύτερο πρόσκομμα που καλείται να υπερβεί ο δυτικός μελετητής των αρχαίων κειμένων δεν είναι της γλώσσας αλλά του διαφορετικού περιβάλλοντος ανατροφής του, που του καλλιέργησε μια ολωσδιόλου διαφορετική αντίληψη για τον κόσμο: «Το κλίμα – αυτός είναι ο απαγορευτικός παράγοντας. Αν επιχειρήσουμε να φανταστούμε τον Σοφοκλή σε τούτον εδώ τον τόπο, πρέπει να απαλείψουμε την καπνιά και τη μούχλα και τις πυκνές, υγρές ομίχλες. Πρέπει να οξύνουμε τις κορυφογραμμές των λόφων. Πρέπει να φανταστούμε μιαν ομορφιά της πέτρας και της γης μάλλον παρά του δάσους και της πρασινάδας. Με τη ζέστα και τη λιακάδα και τη λαμπρή καλοκαιρία που βαστάει μήνες ολάκερους, η ζωή ασφαλώς αλλάζει στη στιγμή», ό.π., 21. Και παρακάτω σημειώνει ότι αν ο δυτικός θέλει να προσεγγίσει τον κόσμο των Ελλήνων δεν πρέπει να στραφεί «στον μοναστικό, πειθαρχημένο τύπο ατόμου, αλλά στη φύση την ηλιοψημένη, στον άνθρωπο που ασκεί την τέχνη του ζην έτσι που να αποκομίζει το μεγαλύτερο δυνατό όφελος», ό.π., 41. Ο Σεφέρης θα προσυπέγραφε δίχως αμφιβολία τα παραπάνω. Βλ. λόγου χάρη όσα γράφει στο «Πάντα πλήρη θεών», ό.π., 346.

<sup>766</sup> «[...] μπορεί να γεμίζουμε ακόμη τ' αρχαία θεατρά μας ως τις τελευταίες κερκίδες, μπορεί να τα κάνουμε ν' αντηχούν ακόμη από θρηνωδίες που θα μας φαίνονται εξαιρετα σπαραχτικές, όμως η ζωντανή παρουσία των έργων της παράδοσής μας θα μας αφήνει ολοένα πιο μακριά: και το χειρότερο: χωρίς να το καταλαβαίνουμε, γιατί η συναίσθησή μας ανεπαίσθητα θα φυραίνει», Γιώργος Σεφέρης, «Η γλώσσα στην ποίησή μας» (1964): *Δοκίμες*, τ. Β', ό.π., 180.

<sup>767</sup> «Το επίσημο κράτος, οι ακαδημίες, τα πανεπιστήμια μιλώντας για την παράδοση των αρχαίων δεν εννοούν απολύτως τίποτε. Έχουν στο νου τους ιδέες-ναυάγια, ούτε καν ιδέες. Δεν υπάρχει διαθήκη στην παράδοση – κληρονομιάς το σπόρο και δουλεύεις», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 221-222 (εγγραφή: 5.12.1961).

<sup>768</sup> Βλ. ενδεικτικά: Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, «*Αγαπητέ μου Γιώργο*», τ. Α', ό.π., 160 (γράμμα του Σεφέρη από το Λονδίνο με ημερομηνία 14.1.1932): Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ', ό.π., 10 (εγγραφή: Ιούλιος 1934) και 186 (εγγραφή: 22.4.1940): Γιώργος Σεφέρης & Αντρέας Καραντώνης, *Αλληλογραφία*, ό.π., 177 (γράμμα του Σεφέρη από την Άγκυρα με ημερομηνία: 10.2.1950).

<sup>769</sup> Βλ. σχετικά: Γιώργος Σεφέρης, «Για τους ταξιδιώτες του «Sea-Adventure»» (1941), (μτφρ.: Στρατής Πασχάλης): *Δοκίμες*, τ. Γ', ό.π., 316.

Ολοκληρώνοντας τη δοκιμή για τους Δελφούς (29.8.1961) ο Σεφέρης άρχισε να συλλέγει στοιχεία για την Αμοργό όπου βρέθηκε το δεκαπενθήμερο 21.8 – 5.9.1961. Πηγές του ήταν το βιβλίο του Α. Μηλιαράκη *Υπομνήματα περιγραφικά των Κυκλάδων νήσων κατά μέρος. Αμοργός* (1884) και ο χρηστικός *Gide Bleu*. Όσο για τις πληροφορίες που κατέγραψε στο ημερολόγιό του, αφορούσαν κυρίως τις αρχαιότητες του νησιού (τα ερείπια της Αμοργιανής Τριπόλεως: Αρκεσίνης – Μινώας – Αιγιάλης)<sup>770</sup> και μια μαντική πηγή αναβρύζουσα σε έναν χριστιανικό ναό, τον ναό του Αγίου Γεωργίου του Βαλσαμίτη. Η ύπαρξη αυτής της πηγής συνδεόταν πιθανότατα με το λατρευτικό παρελθόν του νησιού και συγκεκριμένα με τον ναό του Πύθιου Απόλλωνα που λέγεται ότι στην αρχαιότητα ήταν μεγάλο κέντρο χρησμοδοσίας, εφάμιλλο με το μαντείο των Δελφών.<sup>771</sup> Και μπορεί τελικά ο Σεφέρης να μην κατάφερε να δει τη μαντική πηγή αφού είχε καλυφθεί με μπετόν (η χρήση της εκλήφθηκε ως επιβίωση παγανιστικής λατρείας και απαγορεύτηκε), επισκέφτηκε όμως τα ερείπια της Μινώας («Βάσεις ενός ναού ή γυμνασίου. Κατάλοιπα ανασκαφών ο κορμός ενός αγάλματος όπου διακρίνεις τις πτυχές του χιτώνα (φυσικό μέγεθος), ένα υπόγειο που πρέπει να ήταν άλλοτε κρήνη»<sup>772</sup>) και το μουσείο του νησιού.

Στην ουσία αυτό ήταν το τελευταίο ταξίδι που πραγματοποίησε ως αδειούχος, αφού το ερχόμενο καλοκαίρι συνταξιοδοτήθηκε και επέστρεψε οριστικά στην Ελλάδα. Ένα γεγονός που σκίασε κάπως το τελευταίο διάστημα της παραμονής του στην πρεσβεία του Λονδίνου ήταν η αρνητική κριτική που δέχτηκε για το ότι παρευρέθηκε στα εγκαίνια δύο νέων αιθουσών του Βρετανικού Μουσείου για την τοποθέτηση των γλυπτών του Παρθενώνα (Ιούνιος 1962).<sup>773</sup> Μερίδα του αθηναϊκού τύπου, όπως η *Εστία*, του επιτέθηκε για την «ανθελληνική» στάση του, παρασιωπώντας όμως τις, λακωνικές έστω, δηλώσεις του για το ότι θεωρούσε ανοιχτό το ζήτημα της επιστροφής των γλυπτών.<sup>774</sup> Ο Σεφέρης δεν έδωσε έκταση στο θέμα. Δυο μήνες μετά είχε πάρει τον δρόμο της επιστροφής στα πάτρια εδάφη.<sup>775</sup>

<sup>770</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 178-179 (εγγραφή: 29.8.1961).

<sup>771</sup> Βλ. ό.π., 177, 178 (εγγραφή: 29.8.1961) και 185 (εγγραφή: 1.9.1961).

<sup>772</sup> Ό.π., 187 (εγγραφή: 1.9.1961).

<sup>773</sup> Ας σημειωθεί ότι ελάχιστες είναι οι φορές που ο ποιητής αναφέρθηκε στα ελληνικά μάρμαρα του Βρετανικού Μουσείου κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Λονδίνο: μία επίσκεψή του στην ελληνορωμαϊκή αίθουσα του Μουσείου (6.2.1960) κι άλλη μία όταν τα Ελγίνεια «καθαρίστηκαν» από την πατίνα τους (28.11.1960) μαζί με κάποια αποκόμματα των *Times* για τη θρυλούμενη επιστροφή των Ελγινείων στην Ελλάδα είναι τα τεκμήρια που έχουμε όλα-όλα από τα ημερολόγια του ποιητή, βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 144 και 271· *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 129-130, 136 (τα αποκόμματα των *Times* βρίσκονται καταχωρημένα στις εγγραφές της 10ης και της 17ης Μάη 1961, αντίστοιχα).

<sup>774</sup> Βλ. όσα σημειώνει σχετικά η Μαρία Στασινοπούλου, *Χρονολόγιο – Εργοβιογραφία Γιώργου Σεφέρη [1900-1971]* [= αναθεωρημένη χρηστική έκδοση με 33 ποιήματα του Γιώργου Σεφέρη], Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006 [2η 1η: 2002], 203-204.

<sup>775</sup> Το ταξίδι αυτό δεν έγινε αεροπορικώς: ο Σεφέρης με τη Μαρώ διέσχισαν οδικώς τη Γαλλία κι έπειτα πήραν το πλοίο της επιστροφής από τη Μασσαλία. Το στοιχείο που έχει νόημα να σημειωθεί, γιατί δείχνει πόσο ισχυρή είχε γίνει στον Σεφέρη η συνήθεια της αρχαιολογικής περιήγησης, είναι ότι ακόμα και στην ολιγοήμερη παραμονή του

Αποδεδειγμένος από τα υπηρεσιακά του καθήκοντα ο Σεφέρης είχε τώρα τον χρόνο να αφιερωθεί στο γράψιμό του, να ταξιδέψει στην Ελλάδα, να συναντηθεί με φίλους. Το ποίημα «Ολυμπία, Κ' αι. μ.Χ.» προέκυψε ακριβώς από μια εκδρομή του με τον Γιώργη Παυλόπουλο στη Δρούβα Ηλείας στις 23 Απρίλη 1963 (ο Παυλόπουλος γνώριζε καλά τα μέρη εκείνα μιας και είχε καταγωγή από τον Πύργο). Η Δρούβα ήταν ένα μικρό χωριό χτισμένο στη νοτιοδυτική πλευρά της αρχαίας Ολυμπίας, απέναντι από το Κρόνιο και την Ιερή Άλτη· σ' ένα ύψωμά του υπήρχε εκκλησιάκι αφιερωμένο στον Αϊ-Γιώργη. Σεφέρης και Παυλόπουλος, Γιώργηδες και οι δυο, αποφασίζουν να λειτουργηθούν εκεί ανήμερα της γιορτής τους και ξεκινούν το πρωί, μαζί με τη Μαρώ Σεφέρη, το ανέβασμα στον πευκόφυτο λόφο. Την ιστορία μεταφέρει παραστατικά ο Παυλόπουλος:

Γλιστρούσαμε στις πευκοβελόνες και πιανόμασταν από τα χαμηλά κλαδιά των πεύκων, που λυγίζανε από το βάρος μας. Θυμάμαι πως η κυρία Μαρώ προχωρούσε πιο εύκολα και μας άφηνε πίσω. Πιο πάνω βρήκαμε το χαλικοστρωμένο τότε δρομάκι. Η μέρα ήταν ζεστή, είχαμε ιδρώσει και λαχυνιάζαμε. Κελαηδούσαν πουλιά. Στα πόδια μας κεντήματα των πεύκων, καθώς περνούσε το φως ανάμεσα στις βελόνες τους που σάλευαν ολοένα με το αεράκι. Κάθε τόσο η βαθιά τους ανάσα. [...]

Κοντά στην παλιά βρύση μας προσπέρασε ένα κορίτσι. Τη φέρνω τώρα σαν όνειρο. Πάνω σε μούλα ή άλογο, μόλις εσάλεψε τα χείλια καλημερίζοντας. Το κορμί της λικνιζόταν μέσα στο φως, καθισμένη γυναικεία, κρατώντας με χάρη το καπίστρι. Χάθηκε στο στρίψιμο καθώς ακούγονταν τα πέταλα στην ανηφόρα.

Μπήκαμε στην εκκλησιά κοντά στην απόλυση. Το εικόνισμα του Αϊ-Γιώργη, στολισμένο με λουλούδια. Τα πιο πολλά γλυσίνες. Μιαν άλλη μέρα έλεγα στον Σεφέρη πως στον τόπο μας συνηθίζουν να λένε τις γλυσίνες και πασχαλιές. Ανάψαμε ο καθένας το κερί του και προσκυνήσαμε. [...] Δίπλα μου τον άκουγα να σιγοψέλνει το «Χριστός Ανέστη» συνοδεύοντας τη βροντερή φωνή του παπά, που στεκότανε τώρα μπροστά στην Ωραία Πύλη. Γύρισα και του ψιθύρισα:

- Ο Παπακένταυρος!
- Τον γνώρισα, είπε και χαμογέλασε.

Του είχα δείξει το άγαλμα ενός Κένταυρου καθώς κοιτάζαμε μαζί το δυτικό αέτωμα του Ναού του Ολυμπίου Διός. Του έλεγα πως η μορφή του Κένταυρου έμοιαζε πολύ με του παπά της Ολυμπίας – πρώτος το παρατήρησε ο φίλος μου ζωγράφος Δανιήλ, και στους περιπάτους μας εκεί, κάθε φορά που συναντούσαμε τον ψηλόσωμο παπά, μας άρεσε να τον λέμε «ο Παπακένταυρος». Ο Σεφέρης διασκεδάζε με κάτι τέτοιες παραξενιές. Το παρατσούκλι φάνηκε ότι τον κέντριζε. Και να, σήμερα λειτουργούσε ο Παπακένταυρος. [...] <sup>776</sup>

---

στη Γαλλία φρόντισε να δει από κοντά μνημεία των ρωμαϊκών χρόνων: τον ναό του Αυγούστου και της Λιβίας στη Βιεν καθώς και την αγίδα του θριάμβου και το αρχαίο θέατρο της Οράνζ, βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 275-276 (εγγραφές: 22-23.8.1962).

<sup>776</sup> Γιώργης Παυλόπουλος, «Μνήμες από τον Γιώργο Σεφέρη»: *Γιώργος Σεφέρης. Το ζύγισμα της καλοσύνης*, ό.π., 29-31. Πρβλ. την πιο ευσύνοπτη αφήγηση του Σεφέρη για τα γεγονότα εκείνης της μέρας: Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 288 (εγγραφή: «Τ' Αι-Γιώργη [23.4.1963]»).

Αν οι λεπτομέρειες της αφήγησης συνδυαστούν με μια ακόμα πληροφορία που δίνει ο Παυλόπουλος, ότι στο «Ολυμπία, Κ' αι. μ.Χ.» αξιοποιούνται δύο αρχαίοι μύθοι, της Νύμφης που μεταμορφώθηκε σε πεύκο και του διαβόητου ληστή του Ισθμού της Κορίνθου, Σίνη,<sup>777</sup> το νήμα του ποιήματος ξετυλίγεται εύκολα. Πρώτα όμως το κείμενο:

ΟΛΥΜΠΙΑ, Κ' ΑΙ. Μ.Χ.

Του Γιώργη Παυλόπουλου

*Η Δεσποινίς Πίτυς εδώ λατρεύει τους αρχαίους.  
Στενάζει με το βιαστικό Βοριά  
με το Νοτιά δακρύζει  
πιάνει βελόνες και κεντά  
κεντά κεντά  
με το Γαρμπή και το Σιρόκο.*

*Η Δεσποινίς Πίτυς ονειρεύτηκε την αυγή  
πως την κοιμούνταν ένας Λάπιθος κι αφού τη χάρηκε  
ζανάγινε άγαλμα σε κάποια στέγη  
τον έχει ακόμη στην ψυχή της, τέτοιο αγόρι.*

*Καθώς ανέβαινε σήμερα στην εκκλησιά  
ψηλά στο Δρούβα με μαύρη μούλα  
αυτόν συλλογίζονταν.  
Μέρα τ' Αι-Γιώργη και το εικόνισμα ζωσμένο  
γλυσίνες ή πασχαλιές, καθώς τις λεν οι ντόπιοι  
λειτουργάει ο Παπακένταυρος.*

*Η Δεσποινίς Πίτυς προσεύχεται, μια κίνηση στα χείλια της το δείχνει  
ή μήπως είναι σχήμα του φιλιού;  
Πίσω της αθέατος, λαίμαργος κι απίστευτα παρών  
ο ΠΙΤΥΟΚΑΜΠΤΗΣ*

1963 – Μάης 1970<sup>778</sup>

<sup>777</sup> Βλ. Γιώργη Παυλόπουλος, ό.π., 34.

<sup>778</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ολυμπία, Κ' αι. μ.Χ.»: «Β'. Τελευταία ποιήματα (1968-1971)»: *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', ό.π., 48. Το ποίημα πέρασε από τρία στάδια συνθετικής επεξεργασίας. Ο Σεφέρης αρχίζει να καταπιάνεται με αυτό όταν επιστρέφει από τη Δρούβα και οι πρώτες γραφές του καταχωρούνται στην εγγραφή της 23ης Απριλίου 1963 (*Μέρες*, τ. Η', ό.π., 289). Μία από αυτές θα στείλει ο Σεφέρης στον Παυλόπουλο στις 3 Απριλίου 1964 («Μνήμες από τον Γιώργο Σεφέρη», ό.π., 31-32: Γιώργος Σεφέρης, «Τέσσερα ανέκδοτα γράμματα στον Γιώργη Παυλόπουλο», *Ακτή* 10 (Ανοιξη 1992) 224-225). Πέντε χρόνια μετά (14 Ιουλίου 1969) του ξαναστέλνει το ποίημα σε δεύτερη μορφή («Μνήμες», ό.π., 32). Η τρίτη και τελική μορφή του ποιήματος είναι αυτή του Μάη του 1970 που παρατίθεται στο *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β'.

Η γειτνίαση της Δρούβας με την αρχαία Ολυμπία εξηγεί την απόφαση του Σεφέρη να δώσει στο ποίημα αρχαιολογικές διαστάσεις, συνυφαίνοντας τη μυθική αφήγηση με τις παραστάσεις των αρχαίων μαρμάρων. Ο ποιητής εκμεταλλεύεται αρχικά τον μύθο της Νύμφης Πίτυος, την καρδιά της οποίας λέγεται ότι διεκδικούσαν δύο θεοί, ο Βορέας και ο Πάνας. Η προτίμησή της στον Πάνα εξόργισε τον Βορέα που την έριξε κάτω από έναν βράχο. Η σπλαχνική Γη όμως τη λυπήθηκε και μεταμόρφωσε το σώμα της σε πεύκο. Τα κλαδιά της έκτοτε στεφανώνουν το μέτωπο του πολυαγαπημένου της Πάνα, ενώ αν τύχει και περάσει ο Βοριάς ανάμεσά τους εκείνη αρχινά τον θρήνο. Ο Σεφέρης τρέπει τον θρήνο της Πίτυος σε στεναγμό, για την ακρίβεια σε ερωτικό αναστεναγμό, δίνοντας έμφαση στην αισθησιακή της φύση. Τη δική του ηρωίδα, πάντως, δεν είναι τόσο ο μύθος που την έπλασε όσο το (πευκόφυτο) τοπίο: οι λιγνές κλωστές των πευκοβελονών έκαναν τον ποιητή να φαντασιώνεται τα λεπτά εκείνα δάχτυλα που θα τις κεντήσουν. Και να που η γη της Ολυμπίας του πρόσφερε την ιδανική γυναίκα με σάρκα και οστά: το κορίτσι πάνω στη μούλα, με το κορμί που λικνιζόταν καθώς χανόταν μέσα στο φως και τους ανασασμούς των πεύκων.

Ο Σεφέρης βάζει το ίδιο αυτό κορίτσι να ονειρεύεται σαν άλλη Δηιδάμεια τον Λαπίθη που θα έρθει να την κοιμηθεί. Στην απόφαση του ποιητή να στραφεί στις παραστάσεις του δυτικού αετώματος του ναού του Δία στην Ολυμπία (που παριστάνει τη μάχη Λαπιθών και Κενταύρων) συνέβαλε οπωσδήποτε ο Παυλόπουλος με τα πειράγματά του για τον παπά του χωριού που έμοιαζε με το άγαλμα του Κενταύρου. Η ιστορία απ' ό,τι φαίνεται επαναλαμβάνεται, αφού η Δεσποινίς Πίτυς απωθεί τον (παπα)Κένταυρο – δεν έχει στον νου της τα λόγια της λειτουργίας και τις προσευχές – και αδημονεί για την ώρα που ο άλκιμος Λαπίθης θα δοκιμάσει να κάμψει τις αντιστάσεις της και να λυγίσει ερωτικά το κορμί της: προσβλέπει δηλαδή στην ώρα που ο Λαπίθης θα γίνει «Πιτυοκάμπτης». Κι εδώ έρχεται να προστεθεί το δεύτερο μυθικό παράλληλο, του αδίστακτου ληστή της Κορίνθου Σίνη, γνωστού και ως «Πιτυοκάμπτη», αφού συνήθιζε να εκτελεί τα θύματά του είτε δένοντάς τα σε έναν λυγισμένο κορμό πεύκου που στη συνέχεια άφηγε με δύναμη ώστε τα σώματα να εκτοξεύονται στον ουρανό είτε δένοντάς τα ανάμεσα σε δυο κορμούς πεύκων και διαμελίζοντάς τα.

Οι διαδοχικές επεξεργασίες του «Ολυμπία, Κ' αι. μ.Χ.», που καλύπτουν το χρονικό εύρος μιας οκταετίας, φανερώνουν ότι το ποίημα παίδεψε αρκετά τον Σεφέρη ώσπου να του δώσει τη μορφή που ήθελε. Το γεγονός βέβαια ότι δε συμπεριλήφθηκε στο έργο του όσο ζούσε οδηγεί σωστά τον Παυλόπουλο στο συμπέρασμα ότι πρέπει να το δεχτούμε όπως δεχόμαστε όλα εκείνα τα ποιήματα που έμειναν στο συρτάρι του, δηλαδή «μόνο ως βοηθητικά στοιχεία της



δουλειάς του, γυμνάσματα ή και παιχνίδια». <sup>779</sup> Ακόμα και έτσι όμως, το ποίημα παραμένει σημαντικό γιατί επιβεβαιώνει πόσο γόνιμη ήταν για τον Σεφέρη η επαφή με τις αρχαιότητες του ελληνικού τοπίου. Κάτι που δε φαίνεται στην αφήγηση του Παυλόπουλου, πιστοποιείται όμως από τις ημερολογιακές σημειώσεις του Σεφέρη, είναι ότι το «Ολυμπία, Κ' αι. μ.Χ.» ήρθε να επισφραγίσει την επαφή του ποιητή με τα αρχαία της Ολυμπίας. Εντυπώσεις από την επίσκεψή του στον αρχαιολογικό χώρο και στο μουσείο της Ολυμπίας μεταφέρονται στις εγγραφές που καλύπτουν το διάστημα 21-25 Απρίλη 1963, <sup>780</sup> παρεισφρέουν δε ακόμα και στην εγγραφή της 23ης που είναι αφιερωμένη σχεδόν εξολοκλήρου στην εμπειρία της ανάβασης στη Δρούβα. <sup>781</sup> Κι αξίζει να σημειωθεί ότι στην αμέσως προηγούμενη εγγραφή, της 22ας Απρίλη, ο Σεφέρης παραθέτει αυτολεξεί τα λόγια του αρχαιολόγου Νικολάου Γιαλούρη, Προϊσταμένου Αρχαιοτήτων Ολυμπίας, για την σοφά τεχνουργημένη έκφραση του μάντη από το ανατολικό αέτωμα του ναού («“Στο αέτωμα του ναού του Δία” παρατηρεί ο Γ. “ενώ όλοι είναι ήρεμοι μόνο τα μάτια του μάντη ανήσυχασα να προβλέπουν πως η αρματοδρομία για την Ιπποδάμεια θα τελειώσει μ’ ένα θάνατο”» <sup>782</sup>· παραστάσεις των αετωμάτων θα περάσουν και στο ποίημα του Σεφέρη, μόνο που λόγω της ιστορίας με τον Παπακένταυρο η προσοχή του θα στραφεί στο δυτικό αέτωμα και αντί για τη σκηνή της αιματηρής αρματοδρομίας Οινόμαου και Πέλοπα θα αναβιώσει τη σκηνή της ερωτικής αρπαγής της Δηιδάμειας.

Την επίσκεψη στην αρχαία Ολυμπία θα ακολουθήσουν και άλλες επισκέψεις του ποιητή σε αρχαιολογικές τοποθεσίες τόσο το 1963 όσο και το 1964: Μυκήνες (16.5.1963), Δελφοί (1.2.1964), Μίεζα-Πέλλα (17.4.1964), Σούνιο (29.7.1964), Μυκήνες ξανά (24.10.1964), Ασίνη (25.10.1964). <sup>783</sup> Ίσως ήταν η εξακολουθητική αυτή επαφή του με τα αρχαία που τον οδήγησε

---

<sup>779</sup> Γιώργης Παυλόπουλος, «Μνήμες από τον Γιώργο Σεφέρη», ό.π., 33.

<sup>780</sup> Μεταξύ 20-26 Απρίλη 1963 το ζεύγος Σεφέρη πραγματοποίησε εκδρομή στην Ολυμπία, την ορεινή Ηλεία και Αρκαδία φτάνοντας ως τη Στεμνίτσα. Στους αρχαιολογικούς «σταθμούς» του ταξιδιού συγκαταλέγονται το ρωμαϊκό Ωδείο της Πάτρας (*Μέρες*, τ. Η', ό.π., 285) και το μουσείο της πόλης (ό.π., 286), ο αρχαιολογικός χώρος της Ολυμπίας, κατακλυσμένος από «πανσπερμία τουριστών» που δυσχέραινε μεν αλλά δεν κατάφερε να εμποδίσει την επαφή του επισκέπτη-προσκυνητή με τα μνημεία (το βλέμμα του Σεφέρη έλκεται κυρίως από τη συνύπαρξη των αρχαίων και των βυζαντινών ερειπίων: «Το εργαστήρι του Φειδία κολλητό με τα χαλάσματα μιας βυζαντινής εκκλησίας μένουν λίγα κομμάτια, από το μαρμάρινο τέμπλο της. Πολλές πέτρες, ένα απολιθωμένος πολτός από κοχύλια», ό.π., 287), και το μουσείο της Ολυμπίας (μια ραγισμένη οινοχόη με τη βαρύνουσα υπογραφή του Φειδία, τα μάτια των μορφών των αετωμάτων και τα σπαράγματα από το γλυπτό ενός ταύρου – πρόκειται ίσως για τον Κνώσσιο Τάυρο από την τέταρτη μετόπη του οπισθόδομου – είναι τα μουσειακά εκθέματα που καταγράφει ο Σεφέρης, ό.π., 287-288, 290). Παρά τις συχνές περιδιαβάσεις στα αρχαία, κύριο μέλημα του ποιητή ήταν και εδώ η επαφή με το τοπίο: «Η Ολυμπία, ο ποταμός. [...] Χτες ανεβήκαμε το πρωί στο Κρόνιο. Τα πεύκα, γιατί είναι τόσο σακατεμένα από τη μια πλαγιά προς την Άλτη – γιατί ξεριζώνονται τόσο μεγάλα δέντρα; Τ' απόγεμα ολόκληρο το περάσαμε στην Άλτη παρακολουθώντας σχήματα οικοδομών – όλα αυτά είναι ασήμαντα. Μόνο η πλατωσιά του Σταδίου μου έκανε εντύπωση. *Το σχήμα αυτό, από χόμα. / Ο ποταμός καθώς αγκαλιάζει την Άλτη*», ό.π., 290.

<sup>781</sup> Βλ. Γιώργης Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 288.

<sup>782</sup> Ό.π., 288.

<sup>783</sup> Βλ. Γιώργης Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 292 (Μυκήνες)· *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 35 (Δελφοί), 39 (Μίεζα-Πέλλα), 61 (Σούνιο), 72 (Μυκήνες-Ασίνη). Αφορμή για το ταξίδι του ποιητή στη βόρειο Ελλάδα στάθηκε η αναγόρευσή

να συντάξει την εγγραφή της 22ας Νοέμβρη 1964, εγγραφή καίρια από πολλές πλευρές μιας και σ' αυτήν επιχειρεί να εξηγήσει τι σήμαινε για τον Νεοέλληνα η καθημερινή συμβίωσή του με τα ερείπια:

– (Ακρόπολη 22/11/64): τη βλέπουμε σαν ερείπιο – γυρεύουμε να συμπληρώσουμε με τη φαντασία μας ο καθένας (ξένος ή Έλλην). Κοιτάζοντας με φακό ένα συντρίμι μπορούμε μόνο θεωρητικά να την αναπαραστήσουμε. Προσθέτουμε σ' αυτήν πολλά από τα συναισθήματά μας – και οι ξένοι φεύγουν. Είναι άλλο πράγμα να ζεις κάθε μέρα διαρκώς πλάι σ' αυτά τα πράγματα – να έχουν σβήσει οι πρώτες εντυπώσεις (συνήθεια) και μια στιγμή να νιώθεις όλες αυτές τις διαδοχικές εντυπώσεις να εκρήγνυνται ωριμασμένες αφού σ' έχουν πιέσει χρόνια – αφού έχεις νιώσει αυτό το βάρος – ύστερα από μια μακριά, υποσυνείδητη εργασία, θα 'λεγα, όπως συμβαίνει με κάθε άνθρωπο με άλλα πράγματα. Τα αντικείμενα υπάρχουν – ενεργούν απάνω μας – γίνονται πρόσωπα, «το κάστρο θέλει να μας φάει» Μακρυγιάννης.

Τις προάλλες ένα πρωί στην Ακρόπ. ένας μικρός γλυπτός σταυρός ανάμεσα σ' όλον εκείνο τον παγανισμό της Ακρόπολης – να σε κοιτάζει. Τρεις μαύρες γάτες πλάι σε φωτογράφους με άσπρες μπλούζες καθισμένους – προστίθενται και αυτά.

(πρβλ. διάλογο σχετικό).<sup>784</sup>

Η προβληματική του Σεφέρη μοιάζει να εκκινεί απ' όσα του είχε πει πολλά χρόνια πριν ο αδερφικός φίλος του Κωνσταντίνου Κατσίμπαλη, Ι. Ζυγομαλάς: «Σεις είχατε πρώτη εντύπωση της Ακρόπολης ευτυχώς».<sup>785</sup> Εμείς, σα να του έλεγε, δεν είχαμε αυτή την εντύπωση· εμείς μάθαμε να ζούμε με την Ακρόπολη, υπήρξε πριν γεννηθούμε, θα φύγουμε κι εκείνη θα είναι εκεί. Ο Σεφέρης συνεχίζει τη σκέψη: Σύμφωνα, μπορεί να στάθηκε τυχερός στην αρχή. Οι πρώτες εντυπώσεις όμως δεν αργούν να σβηστούν, κι άλλες εικόνες συσσωρεύονται με τα χρόνια, παραστάσεις ετερόκλητες, συχνά αλληλοσυγκρουόμενες – φυσικό κι επόμενο όταν ζεις σε μια πρωτεύουσα με τέτοιο ιστορικό παρελθόν: με τα αρχαία μνημεία («ένα πρωί στην Ακρόπολη»), τη χριστιανική λατρευτική ζωή («ένας μικρός γλυπτός σταυρός»), τον μοντέρνο πολιτισμό της μηχανικής αναπαραγωγής («...πλάι σε φωτογράφους με άσπρες μπλούζες»). Καθένα από αυτά τα ερεθίσματα αφήνει το δικό του ξεχωριστό στίγμα στην ανθρώπινη ψυχή,

---

του σε επίτιμο διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (16.4.1964). Την επομένη έφυγε σε εκδρομή με τον Ν. Γ. Πεντζίκη και τον Γ. Π. Σαββίδη, ακολουθώντας τη διαδρομή Πέλλα-Λευκάδια· στον δρόμο που ένωνε την Πέλλα με την αρχαία Μίεζα είχε την ευκαιρία να δει τον μακεδονικό τάφο «της Κρίσεως», από τους καλύτερα διατηρημένους που έχουν έρθει στο φως: «Πέλλα-Λευκάδια, όπου τάφος με διώροφη πρόσοψη από στούκο χρωματιστός στις κολόνες και παραστάσεις του Ραδάμανθυ, του Αιακού, του Ερμή ψυχοπομπού (c. 240 π.Χ.). Αμα τον κοιτάξεις από πίσω βλέπεις το σαμάρι της στέγης που θυμίζει τη ράχη από χριστιανικό εκκλησάκι, παρατηρεί ο Ν.Γ.Π., το ίδιο αισθάνομαι κι εγώ» (ό.π., 39). Στο τελευταίο αυτό σχόλιο ο πολιτισμικός συγκρητισμός δε μειώνει μόνο τις αποστάσεις της αρχαίας και της βυζαντινής παράδοσης αλλά και των δύο αυτών παραδόσεων με τη λαϊκή κουλτούρα («βλέπεις το σαμάρι της στέγης...»).

<sup>784</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 77.

<sup>785</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Α', ό.π., 62 (εγγραφή: 1.6.1926).

που τα αφομοιώνει δεκτικά και τα επεξεργάζεται υποσυνείδητα, μύλος που αλέθει ό,τι του δίνουν και συνεχίζει να κινείται, να περιστρέφεται στον αέναο ρυθμό της ζωής. Έρχεται όμως μια μέρα που η μηχανή μπουκώνει, αδυνατεί να δεχτεί παραπάνω υλικό και τινάζει πίσω αυτό που μάζεψε: είναι ο άνθρωπος με τη βεβαρυμμένη ψυχή και τα καταπιεσμένα συναισθήματα, που φτάνει στα όριά του και εκρήγνυται. Ρίχνει την ευθύνη στο περιβάλλον του, που τον παραφόρτωσε με τόσες και τόσες συγκεχυμένες εικόνες: στρέφει το «κατηγορώ» του στην παντελόπτρια Ακρόπολη, που ενώ τον έβλεπε να καταποντίζεται από το βάρος της ιστορίας συνέχιζε να τον τροφοδοτεί με ισχυρά ερεθίσματα που αδυνατούσε να διαχειριστεί: τα μάρμαρα που λάμπουνε τη μέρα και γίνονται ηδονόπαθα στο φως της πανσελήνου. Γι' αυτά τα πράγματα μίλησε ο Σεφέρης στις *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*.

Στη διάρκεια της «Τρίτης νύχτας» ο Στράτης περιγράφει την καταποντισμένη ζωή της παρέας του, μιας παρέας νέων που ζουν κάτω από την Ακρόπολη: «Έλεγα πως ήμασταν όλοι ένα βουλιαγμένο καράβι που με την καταποντισμένη ζωή του επηρεάζει ακόμη την ανώθι του επιφάνεια: πως ό,τι είχε νιώσει το μυαλό και το κορμί του καθενός μας όλη την ημέρα, έπρεπε ν' ανεβαίνει στον αφρό σαν τις φουσκαλίδες που αφήνει ο σκάφανδρος».<sup>786</sup> Όταν οι φίλοι του απομακρύνονται και μένει μόνος νιώθει ότι το θύμα του πνιγμού ήταν στην πραγματικότητα εκείνος: «Είδα πως από το πλήρωμα ολόκληρο έπρεπε να είμαι μόνος εγώ ο πνιγμένος ναύτης, ανάμεσα στα υπέρογκα κάτασπρα χαλίκια»<sup>787</sup> [όπου «χαλίκια» διάβαζε «ερείπια»<sup>788</sup>]. Και κάπου εδώ εκρήγνυται: προφέρει πυρετικά την ιστορία της Σαλώμης και του χορού των επτά πέπλων, μια ιστορία ερωτικής απογοήτευσης δραματικά δοσμένη,<sup>789</sup> ώσπου τελικά λυγίζει και

<sup>786</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 132.

<sup>787</sup> Ό.π., 133.

<sup>788</sup> «Πέρα στο βάθος τα μάρμαρα της Ακρόπολης άσπριζαν σαν τα μεγάλα χαλίκια», *Έξι νύχτες...*, ό.π., 68.

<sup>789</sup> Βλ. *Έξι νύχτες...*, ό.π., 134-136. Έχει ενδιαφέρον ο τρόπος που αφηγείται ο Σεφέρης την ίδια ιστορία στη Μαρώ σε γράμμα του από την Κορυτσά (14.5.1937): «Θυμάμαι πριν χρόνια [...] είχα βαλθεί να διατυπώσω την πλήξη που μου έδινε η Αθήνα σ' ένα μυθιστόρημα. [...] Η ηρωίδα λεγότανε Δεσποινίς Σαλώμη και ο ήρωας, που την αγαπούσε και τον γρατζούνιζαν σημαντικά όλα αυτά τα όντα της αλλοπρόσαλλης παρέας του, έμοιαζε κάπως, με τον Charlie Chaplin. Ένα από τα τελευταία αυτά βράδια πάνω στην Ακρόπολη, ενώ όλα είναι τριγύρω «θαύμα και μαγεία», απαυδισμένος, παίρνει την απόφαση (είναι πολύ δειλός) να της μιλήσει και της διηγείται μια ιστορία: «Όταν χόρευε η Σαλώμη» της λέει πάνω κάτω «το χορό των επτά πέπλων κι αποκεφάλισαν τον Ιωάννη, όταν τελείωσε το γλέντι κι έφυγαν τα καλέσματα, ο Ηρώδης, που είχε πει το καταπέτασμα, ρουχάλιζε σ' ένα ντιβάνι, κι η γυναίκα του στα ιδιαίτερα διαμερίσματά της περιποιότανε το δέρμα της. Η Σαλώμη μόνη με τους επτά πέπλους κοιτάζει το κεφάλι πάνω στο ταψί. Το κοιτάζει, δεν ξέρει τι να το κάνει. Το βάζει σε μια εταζέρα, δεν πάει, το βάζει πάνω σ' ένα τραπεζάκι, δεν πάει. Στεναχωριέται πολύ η μικρούλα Σαλώμη που δεν ξέρει τι να το κάνει, ένα κεφάλι αποκεφαλισμένο για χατίρι της. Έγραψα κι ένα ποίημα πάνω σ' αυτό,» συνεχίζει ο ήρωας «που αρχίζει έτσι: *Σαλώμη, μόνη στο σαλόνη / τα μπράτσα σου τσιμπάς...*». Φαντάζεσαι το αποτέλεσμα. Το κορίτσι τον στέλνει να κόβει ξύλα και με το δίκιο του. Ήθελε, υποθέτω, να της πει, τα απλά λόγια του λαϊκού τραγουδιού: «Χωρίς εσένα δεν μπορώ να ζήσω.»», Σεφέρης και Μαρώ, *Αλληλογραφία*, τ. Α', ό.π., 191-193. Πρβλ. το παλαιότερο γράμμα του στην Ιωάννα από το Παρίσι (9.2.1921): «Συλλογάμαι τι διαφορά μπορεί να υπάρχει μεταξύ της ματιάς μιας γυναίκας που λέει πως μ' αγαπά προς την καρδιά μου, και της ματιάς της Σαλώμης προς το κεφάλι του Γιοχανάαν», Ιωάννα Τσάτσου, *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 103 (είμαστε στην εποχή που η επίδραση του Λαφόργκ των *Moralités légendaires* είναι ισχυρή).

σωριάζεται στο έδαφος. Όταν συνέρχεται βρίσκεται «πλαγιασμένος στη βάση του εσωτερικού τοιχώματος του ναού κάτω από τις σβησμένες βυζαντινές εικόνες» (σε έναν χώρο δηλαδή του κράματος, του «εν μέρει», της πολιτισμικής επιμειξίας)· σκέφτεται πως η κατάρρευσή του ήταν αποτέλεσμα συσσωρευμένης έντασης, χρόνων ζωής κάτω από την Ακρόπολη:

Σφύριζαν όταν ο Στράτης άνοιξε τα μάτια. Ήτανε πλαγιασμένος στη βάση του εσωτερικού τοιχώματος του ναού κάτω από τις σβησμένες βυζαντινές εικόνες. Τα σφυρίγματα του τρυπούσαν το μυαλό. Ο Νικόλας στέκουνταν μπροστά του.

– Ωρα να φεύγουμε, του είπε. Να ρητορεύει κανείς στη χάση του φεγγαριού πάει κι έρχεται. Αλλά με πανσέληνο, το πράγμα μπορεί να γίνει επικίνδυνο.

Τον βοήθησε να σηκωθεί γελώντας.

– Αυτό το φως είναι ένας φαρμακωμένος χυμός, είπε ο Στράτης.

Είχε την εντύπωση πως η Ακρόπολη ήταν καινούργια ως εκείνο το βράδυ και πως δυο χιλιάδες χρόνια συμπιεσμένος καιρός είχε ξαφνικά τιναχτεί και την είχε κάνει συντρίμματα.

Κατέβηκαν σιγά και πήραν το δρόμο της Ανατολής.

Καθώς άφηναν πίσω τους το Ωδείο, ο Στράτης κοίταζε πάλι το βράχο. Είχε έναν αέρα πεισματάρικης αντοχής. Παραξενεύτηκε που βαστούσε ακόμη ύστερ' από εκείνο το σμπαράλιασμα.

– «Το κάστρο θέλει τώρα να φάει εκείνους που το τρώγαν», ψιθύρισε.

– Τί λες; ρώτησε ο Νικόλας.

– Ο Μακρυγιάννης τό 'λεγε.

– Ποιός;

– Παρέα του Χλέπουρα και του Βυζανιάρη, εκείνου με το χωνί στο πορνείο.

– Και πώς τους γνώρισες;

– Θα σου πω κάποτε, είναι μεγάλη ιστορία.

Ο Νικόλας τον άκουγε προσεχτικά. Δυσκολευότανε να ξεχωρίσει πού ήταν η αλήθεια και πού ήταν το παραμύθι. Κάλεσε ένα αμάξι και τον άφησε σπίτι του.<sup>790</sup>

Οι διαθέσεις του Στράτη μετατονίζονται στην Ακρόπολη (το Κάστρο) που εμψυχώνεται και προσωποποιείται· η έκρηξή του μετατρέπεται σε έκρηξη της Ακρόπολης· τα καταπιεσμένα συναισθήματά του που εκδηλώνονται απρόσμενα και βίαια είναι ο δικός της συμπιεσμένος χρόνος που ξαφνικά τινάζεται και τη δείχνει καινούρια. Ωστόσο η Ακρόπολη αντέχει («είχε έναν αέρα πεισματάρικης αντοχής») παρά τη «συντριβή» της, την ηθική δηλαδή συντριβή των ανθρώπων της, των ανθρώπινων ψυχών που πονούν, υποφέρουν, καταρρέουν ξανά και ξανά, χρόνια και χρόνια, μα πάντα στο τέλος σηκώνονται: «πού νά 'ναι τώρα οι ψυχές όλων εκείνων

<sup>790</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, ό.π., 136-137. Ίσως σ' αυτόν τον διάλογο παραπέμπει ο Σεφέρης στο τέλος της εγγραφής της 22ας Νοέμβρη 1964.

των ανθρώπων, και τούτων εδώ που φτιάναν τέτοια χτίρια, πού νά 'ναι;» «έχουν να πούνε πως είναι οι δικές μας». <sup>791</sup>

Μετά την εγγραφή της 22ας Νοέμβρη 1964 οι καταγεγραμμένες επισκέψεις του Σεφέρη σε αρχαιολογικές τοποθεσίες αραιώνουν. Η επόμενη προγραμματισμένη εκδρομή του στα αρχαία θα γίνει τον Σεπτέμβρη του 1965, όταν πηγαίνει στο νησί της Δήλου· είναι η εποχή που, όπως είδαμε, γράφει τα «Ξεστρατίσματα από τους Ομηρικούς Ύμνους» και επιθυμεί να βρεθεί στον τόπο που γέννησε τον Απόλλωνα. <sup>792</sup> Τη σκυτάλη της Δήλου θα πάρει ο μινωικός πολιτισμός. Έναν χρόνο μετά, το καλοκαίρι του 1966 (24.7 – 31.8), <sup>793</sup> ο Σεφέρης ταξιδεύει στην Κρήτη επιλέγοντας ως τόπο διαμονής τον Άγιο Νικόλαο. Στις σημειώσεις που κρατά τον Ιούλιο του 1966 – σημειώσεις σύντομες, σχεδόν τηλεγραφικές – εντοπίζονται πληροφορίες για τη λατρεία στην αρχαία Κρήτη («Πότνια θηρών», «Βριτόμαρτις» <sup>794</sup>) αλλά και για αρχαιολογικούς χώρους και μουσεία που σχεδίαζε να επισκεφτεί (Φαιστός, Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου). <sup>795</sup> Ο μινωικός πολιτισμός πάντα τον συγκινούσε, από την πρώτη φορά που επισκέφτηκε το νησί με τον Herriot, το 1929, όταν έγραφε στην αδερφή του: «Πρέπει απαραίτητα να πάμε στην Κρήτη. Εκεί πριν τρεις χιλιάδες χρόνια ήταν το Παρίσι, και το νιώθει κανείς αμέσως. Καμιά σχέση με

---

<sup>791</sup> Ό.π., 83. Διαφοριστική για το πώς αντιλαμβανόταν ο Σεφέρης τη σχέση προγόνου-απογόνου είναι μία από τις σημειώσεις που κράτησε το 1967 ξαναδιαβάζοντας και καθαρογράφοντας ημερολογιακές σελίδες του, γραμμένες προ του 1925: «Λένε τα περασμένα τέλειωσαν. Ωστόσο το πράγμα που είδα ξανακοιτάζοντας τούτες τις σελίδες με κάνει να υποψιάζομαι ότι τα περασμένα είναι πάντα παρόντα, μόνο που η μορφή της παρουσίας τους αλλάζει: ο απόγονος αλλάζει με τη ζωή, κι όσο αλλάζει αυτός αλλάζει και η μορφή της παρουσίας του προγόνου που τον εγέννησε», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 257 («Επίμετρο II»).

<sup>792</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, «Ξεστρατίσματα...», ό.π., 228-238· *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 112-113.

<sup>793</sup> Την πληροφορία μεταφέρει η Κατερίνα Κρίκου-Davis, βλ. *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 121, υποσημ. 147. Η Μαρία Στασινοπούλου ωστόσο χρονολογεί την παραμονή του ποιητή στο νησί μεταξύ 24.7 – 17.8.1966, βλ. *Χρονολόγιο - Εργοβιογραφία Γιώργου Σεφέρη*, ό.π., 218. Άλλες δύο επισκέψεις του Σεφέρη στην Κρήτη γίνονται τον Απρίλιο του 1967 (για μια διάλεξη του στο Ηράκλειο) και τον Σεπτέμβριο του 1967 (οπότε στη συντροφιά του ζεύγους Σεφέρη προστίθεται ο Ζ. Λορεντζάτος).

<sup>794</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 121. [Σημ. της επιμελήτριας:] «Η αρχαία θεά της Κρήτης Βριτόμαρτις ταυτίστηκε αργότερα με την Αρτέμιδα, η οποία είχε και τον τίτλο «Πότνια θηρών»», ό.π., 121.

<sup>795</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 122. Πλάι στη λέξη «Φαιστός» υπάρχει τόσο το όνομα του Doro Levi, διευθυντή της Ιταλικής Αρχαιολογικής Σχολής στην Αθήνα που έκανε ανασκαφές στην περιοχή, όσο και του Αλέξανδρου [Βενέτικου], του φύλακα της Φαιστού που εντυπωσίασε τον Henry Miller με τους απλούς και εγκάρδιους τρόπους του, βλ. Χένρι Μίλερ, *Ο Κολοσσός του Μαρουσιού και Πρώτες εντυπώσεις από την Ελλάδα* (1941-1973), (πρόλ.: Αλέξανδρος Αργυρίου, μτφρ.: Ιωάννα Καρατζαφέρη), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2017, 203-209. Άλλη μια μνεία του Σεφέρη στον μινωικό πολιτισμό γίνεται σε επόμενη εγγραφή της ίδιας περιόδου με ημερομηνία 17.8.1966: «Προτιμώ τη Μινωική έκφραση από τη θανατερότερη ακίνητη Αιγυπτιακή (Re: Πικιώνης)», ό.π., 126. Με το «Re» δηλαδή «βλ.» παραπέμπει στη συζήτηση που είχε έναν χρόνο πριν με τον Δημήτρη Πικιώνη, όπου ο γνωστός αρχιτέκτονας του έλεγε ότι, σε αντίθεση με την ελληνική, η αιγυπτιακή αρχιτεκτονική φρόντισε να θέσει τις βάσεις για τη μετεξέλιξή της· αφορμή της κουβέντας τους, ο Περικλής Γιαννόπουλος: «[Σεφέρης:] Ρώτησα αν ο Π. Γιαννόπουλος λογάρισε γι' αυτόν. «Ναι» είπε και συνέχισε σχεδόν αμέσως «μια φορά με πήρε και μου 'δειξε μια γωνιά του Παρθενώνα. "Εδώ, μου είπε, είναι όλη η ελληνική αρχιτεκτονική". Αλλά τι σημασία έχει αυτό» συνέχισε ο Π. (μεταφέρω τα λόγια του όσο θυμάμαι) – *Αυτή η ελληνική τέχνη άνησε και έπειτα από λίγο έσβησε, ενώ στους Αιγυπτίους, Σφίγγα λ.χ. που όταν την κοιτάξεις είναι σαν αστερισμός, υπήρχε η pattern* (το έλεγε αγγλικά) – *που πλούτιζε σιγά-σιγά. – Το βυζαντινό ανθίβολο, του είπα. – Ναι, αποκρίθηκε, αυτό που δεν είχαν οι Αρχαίοι, το βρήκαν οι Βυζαντινοί*», *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 105 (εγγραφή: 19.7.1965).

τη κλασική τέχνη... Θα δεις άμα πάμε...»,<sup>796</sup> ως τα χρόνια της ωριμότητάς του, όποτε παρακολουθούσε διαλέξεις για τις ανασκαφές της Κνωσσοú<sup>797</sup> και συγκέντρωνε αποκόμματα εφημερίδων και περιοδικών για τον πολιτισμό της αρχαίας Κρήτης.<sup>798</sup> Παρ' όλα αυτά, απέφυγε να επισκεφτεί τις αρχαιότητες του Δικταίου άντρου<sup>799</sup> φοβούμενος, όπως εκμυστηρεύεται στον Ζήσιμο Λορεντζάτο, ότι με την είσοδό του στο σπήλαιο θα αναβίωνε μια οριακή εμπειρία επιστροφής στη γέννηση:

Χτες ανεβήκαμε στο Λασίθι και ανηφορήσαμε ως το Δικταίο άντρο, εκεί που ο Μίνως, αυτός ο πρόδρομος του Μωυσή, πήγαινε ν' ακούσει τις επιταγές του Δία, για τη νομοθεσία του. Έφτασα ως το στόμα της σπηλιάς αλλά δεν μπήκα μέσα στη σπηλιά. Δε μ' ενδιαφέρουν οι αρχαιολογίες και οι σπηλιές με κάνουν και χάνω την ισορροπία μου, αυτή η επιστροφή στη γέννηση.<sup>800</sup>

Απορία πάντως προκαλεί το γεγονός ότι ο ποιητής φορτίζει αρνητικά τη μεταιχμιακή εμπειρία της εισόδου στη σπηλιά, εμπειρία που τόσο σε παλαιότερα γραπτά του όσο και σε ποιήματά του εκείνης της εποχής (*Τρία κρυφά ποιήματα*) συνέδεσε με την αναγέννηση του ατόμου.<sup>801</sup>

<sup>796</sup> Ιωάννα Τσάτσου, *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 277.

<sup>797</sup> «Απόγεμα. Διάλεξη British School of Archaeology – Sinclair Hood μίλησε για ανασκαφές Κνωσσοú '59», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 144 (εγγραφή: 9.2.1960). Ο Sinclair Hood ήταν διευθυντής της Βρετανικής Αρχαιολογικής Σχολής στην Αθήνα και επέβλεπε τις ανασκαφές της Κνωσσοú στα χρόνια 1957-1961.

<sup>798</sup> Δύο εξ αυτών από τους *Times* (21.4.1962), ενταγμένα σε έναν αγγλικό ημεροδείκτη του Σεφέρη, κατονομάζει η Κ. Κρίκου-Davis: α) «Fresh Finds Support Minoan System» του Sinclair Hood, β) «U.S. Professor's New Light on Ancient Crete. Language Link with Phoenician and Hebrew» του ανταποκριτή των *Times* στην Αθήνα, βλ. *Μέρες*, τ. Η', ό.π., 246, υποσημ. 256. Στο Αρχείο Σεφέρη σώζεται επίσης ένα πλούσια εικονογραφημένο άρθρο του περιοδικού *Life* (21.1.1957) για τον μινωικό πολιτισμό: Lincoln Barnett, «The First European Civilization. The Seafaring Minoans Made Crete a Brilliant Center of the Mediterranean World», βλ. Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Φακ. # 79.

<sup>799</sup> Το Δικταίο άντρο ήταν το ξακουστό σπήλαιο της γέννησης του Δία και τόπος παραλαβής των εντολών του από τον βασιλιά Μίνωα. Στο εσωτερικό του εντοπίστηκαν αρχαιότητες των προϊστορικών και ιστορικών χρόνων, κάτι που πιστοποιεί ότι η σπηλιά αποτέλεσε σπουδαίο τόπο λατρείας στην αρχαία Κρήτη. Για τα ευρήματα που προέκυψαν από τις ανασκαφές, βλ. John Boardman, *The Cretan Collection in Oxford: the Dictaeon Cave and Iron Age Crete*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1961.

<sup>800</sup> *Γράμματα Σεφέρη - Λορεντζάτου (1948-1968)*, ό.π., 169 (επιστολή με ημερομηνία: 9.8.1966).

<sup>801</sup> Βλ. για παράδειγμα την εμπειρία του ποιητή στο Κωρύκειο άντρο των Δελφών: «[...] καθώς μπαίνεις στη σπηλιά [...] έχεις το αίσθημα πως έχεις κατεβεί μέσα σε μια μεγάλη μήτρα. Το έδαφος είναι υγρό και γλιστρά: σταλαγμίτες και σταλαχτίτες ξεχωρίζουν μέσα στο μισοσκόταδο· κάνει ψύχρα έπειτα από το ζεστό λαχανιασμένο ανέβασμα. Μόνο αφού προχωρήσεις αρκετά βαθιά και γυρίσεις πίσω, βλέπεις, σα μια ευλογία, τις αχτίτες του ήλιου παράλληλες να μπαίνουν από το στόμα της σπηλιάς και να χτυπούν με ροδαλά και πρασινωπά ιριδίσματα τα τοιχώματά της. Χαίρεσαι που ξαναγεννιέσαι στη ζεστασιά του ήλιου, σίγουρα όχι πιο φτωχός: ξέρεις ότι υπάρχει κάτι ακόμη πίσω από αυτά τα πράγματα», Γιώργος Σεφέρης, «Δελφοί», ό.π., 146. Πρβλ. το ποίημα «Επί σκιηής, Ζ'» (*Ποιήματα*, ό.π., 291). Ας προστεθεί ότι οι θαλασσινές σπηλιές είναι τόπος ερωτικής αναγέννησης στο σφαιρικό έργο, βλ. «[Μέσα στις θαλασσινές σπηλιές]», «Ένας λόγος για το καλοκαίρι» (στ. 28-36), «Raven» (στ. 28-31) (*Ποιήματα*, ό.π., 150, 138 και 144 αντίστοιχα), *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* (τη σκιηή στον Καμένο Βράχο, σελ. 226).

Τον Δεκέμβρη του 1966 δημοσιεύεται η τελευταία ποιητική συλλογή του Σεφέρη, *Τρία κρυφά ποιήματα*. Η συλλογή αυτή πρέπει να ήταν ένα στοίχημα για εκείνον, να δοκιμάσει να μεταφέρει εν πυκνώσει τις βασικότερες ιδέες της ποίησής του σε μικρής έκτασης ποιήματα, που δε θα ξεπερνούν τη μία τυπογραφική σελίδα: «Η γραφή αυτών των ποιημάτων», έλεγε, «υπήρξε μάλλον ξαφνική. Μια ασύνειδη συσσώρευση υλικού επί σειρά ετών βγήκε ξαφνικά στην επιφάνεια χάρη σ' ένα πολύ συνηθισμένο γεγονός: ένας καλός μου φίλος μου χάρισε ένα σημειωματάριο με γιαπωνέζικο χαρτί. Η όμορφη άσπρη επιφάνεια αυτού του χαρτιού μου έδωσε το έναυσμα να τα γράψω και τα ονόμασα *Τρία Κρυφά Ποιήματα*».<sup>802</sup> Όσα από τα ποιήματα της συλλογής εμπεριείχαν αρχαιολογικές μνείες κρίθηκε σκόπιμο να εξεταστούν σε συνδυασμό με παλαιότερα σφαιρικά κείμενα, ποιήματα και πεζά, ώστε να φωτιστεί καλύτερα η σκέψη του ποιητή. Έτσι, λοιπόν, το άγαλμα του «Πάνω σε μια χειμωνιάτικη αχτίνα, Ζ'» σχολιάστηκε παράλληλα με την «ακίνητη κίνηση» της «Έγκωμης» τα αρχαία θέατρα του «Επί σκηνής, Β'» και «ΣΤ'» με την ανθρώπινη τραγωδία του «Μνήμη, β'» τα αγάλματα «που στάζουν αίμα» του «Θερινού Ηλιοστασίου, Γ'» με τα καταπονημένα κορμιά του *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*.<sup>803</sup>

Η πρώτη εγγραφή του σφαιρικού ημερολογίου για το έτος 1967 αφορά την επίσκεψη του ποιητή με τη Μαρώ στους Δελφούς (6.2.1967).<sup>804</sup> Έκτοτε και ως το τέλος της ζωής του (με μόνη εξαίρεση το 1970) ο Σεφέρης θα καθιερώσει μια ετήσια εκδρομή στους Δελφούς, συνήθως τον Φλεβάρη ή τους μήνες της άνοιξης.<sup>805</sup> Εκεί θα καταφύγει και τον Μάρτη του 1969 με τη Μαρώ και λίγους φίλους (τον Γιώργο Σαββίδη και τον Ιταλό εκδότη Enzo Crea<sup>806</sup>) πριν επιστρέψει στην Αθήνα και προχωρήσει στη Δήλωσή του κατά της Δικτατορίας (28.3.1969).

<sup>802</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 167 (αγγλικό κείμενο), 304 (ελληνική μετάφραση). Πρόκειται για σκέψεις που μοιράστηκε ο Σεφέρης με το κοινό που είχε πάει να τον ακούσει στη δημόσια ανάγνωση ποιημάτων του στο ΥΜΗΑ Poetry Center της Νέας Υόρκης στις 2.12.1968. Για την τακτική της πυκνώσης που εφάρμοσε στα *Τρία κρυφά ποιήματα* έλεγε στον Καραντώνη: «Τώρα γράφω τρακόσους στίχους για να κρατήσω μόνο δέκα», Αντρέας Καραντώνης, *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., 240.

<sup>803</sup> Ας προστεθεί ακόμα ότι η «σαύρα πάνω στην άσπρη πέτρα» (στ. 5) του «Θερινού Ηλιοστασίου, Π'» ενδέχεται να παραπέμπει στη σαύρα των μνημείων (εικόνα συνηθισμένη π.χ. στο έργο του Ελύτη): σε ένα στεγνό και άνυδρο τοπίο («στεγνά κοχύλια», «φρυγμένο χόρτο»), σε έναν χρόνο του μεταιχμίου («τα ξωτικά της αυγής») αναμένεται να σημάνει η ώρα της μεγάλης αλλαγής: το σταμάτημα του ήλιου, η κατάργηση του θανάτου και η κατίσχυση της ζωής: «Αναστάσιμη ωδίνη», βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, ό.π., 305.

<sup>804</sup> Η εγγραφή αρχίζει με τα αποφθεγματικά λόγια: «Ο τόπος μας είναι όμορφος. Μόνο που δεν είναι δικός μας. Πρέπει να τον κερδίζουμε κάθε μέρα», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 131. Ο Σεφέρης με τη Μαρώ έμειναν στους Δελφούς μεταξύ 6-9.2.1967.

<sup>805</sup> Στο ημερολόγιο του Σεφέρη καταγράφονται επισκέψεις του στους Δελφούς στις 10 Μάρτη 1968 και στις 24 Μάρτη 1969 (*Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 149-151 και 189 αντίστοιχα). Είναι επίσης γνωστό ότι κατά την παραμονή της Ανν Φιλίπ στην Ελλάδα (24.5 – 5.6.1971) το ζεύγος Σεφέρη την ξενάγησε σε διάφορες τοποθεσίες, μεταξύ αυτών και στους Δελφούς. Πιο συγκεκριμένα, τη συνόδεψε στους Δελφούς, στο Κροκύλιον (πατρίδα του Μακρυγιάννη), στον Όσιο Λουκά, στον Πύργο και στην Ολυμπία και, τέλος, στην Ακρόπολη και στο Σούνιο. Βλ. σχετικά: Μαρία Στασινοπούλου, *Χρονολόγιο - Εργοβιογραφία Γιώργου Σεφέρη*, ό.π., 232 και Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 240 (εγγραφή: [Μάης] και την υποσημ. 306).

<sup>806</sup> Βλ. Ρόντρικ Μπήτον, *Περιμένοντας τον άγγελο*, ό.π., 586.

Στο μεταξύ, βέβαια, ο Σεφέρης είχε να ανταποκριθεί και στα καθήκοντα του νομπελίστα λογοτέχνη. Οι προσκλήσεις για ομιλίες, συνεντεύξεις και δημόσιες αναγνώσεις ποιημάτων, από την Ελλάδα και το εξωτερικό, αφθονούσαν, και ο ποιητής έπρεπε να προγραμματίζει καλά τις επιλογές του αν ήθελε να προστατευτεί από τη φθορά της διαρκούς προβολής. Η απόφασή του να δεχτεί την πρόταση του Ινστιτούτου Προχωρημένων Σπουδών (Institute of Advanced Studies) του Πανεπιστημίου Princeton να ταξιδέψει εκεί ως προσκεκλημένος «μελετητής» που θα καταπιανόταν με ένα ειδικό θέμα εργασίας (ο Σεφέρης διάλεξε «τους μύθους και τους θρύλους στον Πλάτωνα»<sup>807</sup>) ήταν αναμφίβολα μια απόφαση προσεκτικά ζυγισμένη, αφού απαιτούσε από τον ποιητή και τη σύζυγό του (που θα τον συνόδευε) να αφήσουν πίσω τους την Αθήνα και το σπίτι της οδού Άγρας για τρεις μήνες. Στο πλαίσιο αυτού του ταξιδιού, που διήρκησε από τις 27 Σεπτέμβρη ως τις 28 Δεκέμβρη 1968, ο Σεφέρης ολοκλήρωσε το «Γράμμα στον Rex Warner», ποίημα αφιερωμένο στον Άγγλο φίλο και μεταφραστή του, αρχινισμένο τρία χρόνια πριν, τον Ιούνιο του 1965. Ένα μεγάλο μέρος του εκτενούς αυτού ποιήματος των 78 στίχων (στ. 48-73) καταλαμβάνεται από περιγραφές εκθεμάτων μουσείων της Αμερικής και της Ισπανίας,<sup>808</sup> μεταξύ αυτών και της επιτύμβιας στήλης του Μεγακλέους (c. 530 π.Χ.) του Μητροπολιτικού Μουσείου Νέας Υόρκης:

*Βουλιάζανε βαθιά τα χρόνια που το παλικάρι ο Μεγακλής  
με το παγουράκι του αθλητή κρεμασμένο στο ζερβί του χέρι  
κρατώντας στα τρία του δάχτυλα  
έναν καρπό της ροδιάς  
πήγε να τον προσφέρει τρυφερά*

<sup>807</sup> Γιώργος Σεφέρης - Edmund Keeley, *Αλληλογραφία 1951-1971*, ό.π., 237 (από γράμμα του Σεφέρη από την Αθήνα με ημερομηνία: 2.12.1967). Ο Σεφέρης συμβουλευόταν τον Keeley για όλα τα πρακτικά ζητήματα που αφορούσαν την επίσκεψή του στο Princeton, μιας και ο τελευταίος τα ήξερε από πρώτο χέρι: ανήκε στο διδακτικό προσωπικό του Πανεπιστημίου. Σε σχέση με το θέμα «μελέτης» που επέλεξε ο Σεφέρης ο Keeley του απαντά: «απολύτως κατάλληλο, μου φαίνεται, για ένα Ινστιτούτο τόσο δυνατό στις κλασικές σπουδές. [...] Προσωπικά, με γοητεύει η ιδέα ενός ποιητή που προσεγγίζει τον Πλάτωνα – όπως υποθέτω θα γοητευόταν και ο ίδιος ο Πλάτων παρά τις πολιτικές πεποιθήσεις του (μια πάντα καταστρεπτική επιρροή, όπως φαίνεται)», *Αλληλογραφία*, ό.π., 239 (από γράμμα του Keeley από το Princeton με ημερομηνία: 11.12.1967). Κατά την παραμονή του στο «δυνατό στις κλασικές σπουδές» Princeton ο Σεφέρης είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει μια διάλεξη για τις μετόπες του Παρθενώνα. Γράφει σχετικά στον Ζ. Λορεντζάτο (13.11.1968): «Τ' απόγεμα είχε μια διάλεξη ένας Εγγλέζος για τις μετόπες του Παρθενώνα, προβολές: με συγκίνησαν απίστευτα, απaráδεκτα (αν θέλεις) τα άλογα», *Γράμματα Σεφέρη – Λορεντζάτου*, ό.π., 172.

<sup>808</sup> Στις σημειώσεις του Γ. Π. Σαββίδη για το ποίημα γίνεται λόγος μόνο για μουσεία της Νέας Υόρκης (*Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', ό.π., 149), ωστόσο αν ο «Philetaerus Socius» (στ. 48) ανήκει στη συλλογή του Μουσείου Φυσικής Ιστορίας της Νέας Υόρκης και οι λυσίππειες φηγούρες του Giacometti (στ. 62-67) στη συλλογή του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης, ο υπαινιγμός στη *Guernica* του Πικάσο (στ. 57-58) και η μνεία στον «απόδημο Θεοτοκόπουλο» (στ. 59) παραπέμπουν στο εικαστικό περιβάλλον της Ισπανίας. Το ταξίδι του Σεφέρη στην Ισπανία (Βαρκελώνη, Μαδρίτη, Τολέδο, Σεγκόβια) έλαβε χώρα το διάστημα 14.9 – 3.10.1964, οκτώ μήνες πριν, δηλαδή, από την πρώτη επίσκεψή του στο Princeton (Ιούνιος 1965) για την ανακήρυξή του σε επίτιμο διδάκτορα του Πανεπιστημίου. Τότε ήταν που άρχισε να γράφει το «Γράμμα στον Rex Warner», βλ. τις εγγραφές 4-21.6.1965 (*Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 99-102).



στην Περσεφόνη.<sup>809</sup>

Η μαρμάρινη στήλη παριστάνει έναν νεαρό αθλητή με έναν «αρύβαλλο» κρεμασμένο στον αριστερό καρπό του. Ο «αρύβαλλος» ήταν ένα φλασκό με λάδι που χρησίμευε στους αθλητές ως καθαριστικό του σώματός τους μετά την άσκηση.<sup>810</sup> Με τα τρία δάχτυλα του ίδιου χεριού ο νέος κρατάει ένα ρόδι, σύμβολο της γονιμότητας και του θανάτου στην ελληνική μυθολογία (στην περιγραφή του Μητροπολιτικού Μουσείου λέγεται ότι ίσως αυτό δείχνει πως είχε αγγίξει το στάδιο της εφηβείας προτού πεθάνει<sup>811</sup>). Ο Σεφέρης γνώριζε καλά την αμφίσημη ερμηνεία του συμβόλου έχοντας διαβάσει για παράδειγμα τον Ύμνο στη Δήμητρα, όπου ο Άδης πριν αφήσει την Περσεφόνη να επιστρέψει στη μητέρα της της δίνει να φάει σπυρί από ρόδι για να μην τον ξεχάσει και να ξαναγυρίσει στη συζυγική της κλίνη (Υ. Δημ., 372).<sup>812</sup> Στη στήλη όμως δεν εικονίζεται μόνο ο Μεγακλής· αυτός είναι το κεντρικό πρόσωπο ως θανόντας. Δίπλα του στέκεται ένα μικρό κορίτσι, πιθανόν η αδερφή του, που κρατά ένα λουλούδι. Στην κορυφή του μνημείου δεσπόζει μια Σφίγγα με την ιδιότητα του φύλακα του τάφου. Η υψηλή αισθητική της στήλης φανερώνει ότι ανεγέρθηκε από μία αριστοκρατική οικογένεια, ίσως από το γένος των Αλκμεωνιδών, που την εποχή εκείνη (β' μισό του 6ου αι. π.Χ.) βρίσκονταν σε διαμάχη με τον τύραννο Πεισίστρατο.

Μετά την Αμερική το επόμενο μεγάλο ταξίδι του Σεφέρη στο εξωτερικό ήταν αυτό που έκανε στη Ρώμη μεταξύ 7.6 – 3.7.1969. Σε μια σύντομη εγγραφή του ημερολογίου του, της Παρασκευής 20 Ιουνίου, σημειώνει ονομαστικά, δίχως περαιτέρω σχόλια, τις αρχαιότητες που επισκέφτηκε και τα μουσειακά εκθέματα που είδε: «Tempio della Fortuna Primigenia» (ο ναός της Πρωτογένειας Τύχης στην Παλεστρίνα, 2ος αι. π.Χ.), «Miroirs» (τα χάλκινα ετρουσκικά κάτοπτρα με τις εγχάρακτες μορφές, μέρος των οποίων εκτίθεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο Παλεστρίνας, 4ος – 2ος αι. π.Χ.), «mosaïque nilotico 1 μ.Χ.» (το ελληνιστικής τεχνοτροπίας ψηφιδωτό του Νείλου, που επίσης εκτίθεται στο Α.Μ. Παλεστρίνας, c. 100 π.Χ.).<sup>813</sup> Το

<sup>809</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Γράμμα στον Rex Warner, πάροικο του Storrs, Connecticut, U.S.A., για τα εξήντα του χρόνια»: «Β'. Τελευταία ποιήματα (1968-1971)»: *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β', ό.π., 43.

<sup>810</sup> Τη λέξη «αρύβαλλος» σημειώνει ο Σεφέρης στο ημερολόγιό του στην εγγραφή της 3ης Δεκεμβρίου 1968 (*Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 173). Πρβλ. *Μέρες*, τ. Ζ', ό.π., 246 (εγγραφή: 5.9.1960). Δεδομένου ότι το «Γράμμα στον Rex Warner» χρονολογείται μεταξύ του Ιουνίου του 1965 και του χειμώνα του 1968, οι στίχοι που αναφέρονται στη στήλη του Μεγακλέους (68-73) πρέπει να ήταν από τους τελευταίους που γράφτηκαν (γι' αυτό άλλωστε τοποθετούνται προς το τέλος του ποιήματος).

<sup>811</sup> Βλ. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248500> (Προσπελάστηκε: 23.8.2019). Πληροφορίες για τη στήλη του Μεγακλέους δίνονται επίσης στο βιβλίο: Πάνος Βαλαβάνης, Βασίλειος Κ. Λαμπρινουδάκης (επιμ.), *Μητροπολιτικό Μουσείο. Νέα Υόρκη*, Αθήνα, Έκδοση της εφ. *Καθημερινή*, 2010, 22 / Σειρά: *Η ελληνική τέχνη στα μουσεία του κόσμου* (αρ. 9).

<sup>812</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, «Ξεστρατίσματα...», ό.π., 228.

<sup>813</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 193. Στην πραγματικότητα είναι η δεύτερη φορά μέσα σε δυο χρόνια που ο Σεφέρης επισκέπτεται μνημεία της Ιταλίας. Ένα χρόνο πριν (Απρίλης 1968), όταν είχε ξαναβρεθεί στη γειτονική

εκδρομικό του πρόγραμμα όμως δεν τελειώνει εδώ· συνεχίζεται και μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα και περιλαμβάνει πρώτα τη Σκύρο (Αύγουστος 1969)<sup>814</sup> κι έπειτα τη Σμύρνη, τη Λεμεσό (όπου ο ποιητής ξεκλέβει χρόνο για ξαναβρεθεί στο Κολόσσι και στο Κούριον<sup>815</sup>), τη Χάιφα, την Αμμόχωστο και τη Ρόδο (Νοέμβριος 1969). Στον τελευταίο αυτό σταθμό, στο νησί των Ιπποτών, ο Σεφέρης θα συναντήσει τον Νίκο Κάσδαγλη και θα περιηγηθούν μαζί στις αρχαιότητες της Ιαλυσού: στη δωρική κρήνη και στα ερείπια του ναού του Διός και της Αθηνάς Πολιάδος.<sup>816</sup> Τον κυρίαρχο τόνο στην περιγραφή του Σεφέρη δίνει η επέλαση του τουρισμού: μοντέλα που φωτογραφίζονται στον αρχαιολογικό χώρο, cartes postales με τη γραφική Ελλάδα των ερειπίων, άντρες που παίζουν τάβλι σε έναν τουριστικό καφενέ. Κι ωστόσο, όλοι αυτοί οι ήχοι της τουριστικής κίνησης δίνουν ζωή, μ' έναν τρόπο, στον χώρο των ερειπίων – κάτι που καταλήγει να αρέσει στον Σεφέρη:

Ρόδος. Φτάσαμε νωρίς· ήσυχο και εύκολο ταξίδι. Γύρω στις 9 ήρθαν Στέλιος και Νίκος Κ. πάνω στο καράβι. Ανεβήκαμε στο Φιλήρημο να ιδούμε τον ναό των παλαιών Αχαιών, όπως λένε. Στην κορυφή του Φιλήρημου ένα κοπάδι mannequins (καθώς μου είπαν) ξεγυμνωνόντουσαν μέσα ή μισοέξω από τ' αυτοκίνητα για ν' αλλάξουν και να φορέσουν τα μοντέλα που ήταν να παρουσιάσουν (μου είπαν ότι προτιμούν το φως εδώ, βγαίνουν καλύτερες φωτογραφίες των μοντέλων). Παρακάτω από τα σταματημένα αυτοκίνητα, στον καφενέ που αντικρίζει τον πουλητή των carte-postales, δυο τρεις έπαιζαν τάβλι. Μ' άρεσε αυτός ο παράξενος συνδυασμός του κρότου των ζαριών με τη μοντέρνα κίνηση και αδιαφορία αυτών των κοριτσιών.<sup>817</sup>

---

χώρα για να συναντήσει τον Enzo Crea, είχε επισκεφτεί την Έπαυλη του Αδριανού στο Τίβολι. Το πιστοποιεί μια φωτογραφία που τράβηξε δίπλα στο ευμέγεθες άγαλμα του Τίβερη (*Η Λέξη* 53, ό.π., 425).

<sup>814</sup> Κατά την παραμονή του στη Σκύρο ο Σεφέρης είχε μαζί του το τρίτομο έργο του J. A. Cramer *A Geographical and Historical Description of Ancient Greece* (1828) απ' όπου αντέγραψε σχολαστικά πληροφορίες για διάφορες ελληνικές τοποθεσίες μαζί με τις παραπομπές στις αρχαίες πηγές που τις συνόδευαν (π.χ. Όμηρος, Πίνδαρος, Ηρόδοτος, Θουκυδίδης, Τραγικοί, Πausanias, Στράβωνας, κ.ά.), βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 200-202 (εγγραφή: «Αύγουστος. Σκύρος»). Ποσοτικά μιλώντας, τη μερίδα του λέοντος έχουν οι Δελφοί, ακολουθούν η Δήλος, η Μύκονος και η Αθήνα, ενώ για τη Γυάρο και τη Σκύρο δίνονται μόνο παραπομπές σε αρχαία κείμενα χωρίς κάποιο επιπλέον σχόλιο.

<sup>815</sup> «Στη Λεμεσό σήμερα τ' απόγεμα· Κολόσσι – Κούριον. Ένα από τα «αιώνια» εκείνα απογέματα που έλεγα άλλοτε», Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 205 (εγγραφή: 2.11.1969). Θυμίζουμε ότι ο Σεφέρης επισκέφτηκε πρώτη φορά το Κολόσσι και το Κούριον (όπου φωτογράφησε τα ερείπια του ναού του Απόλλωνα Υλάτης) το 1953, κατά τη διάρκεια του πρώτου ταξιδιού του στην Κύπρο (βλ. *Μέρες*, τ. ΣΤ', ό.π., 94· *Οι φωτογραφίες του Γιώργου Σεφέρη*, ό.π., 124, εικ. 87). Και στο δεύτερο ταξίδι του στην Κύπρο, όμως, έναν χρόνο μετά, επανέλαβε την εξόρμησή του στο Κούριον με τη Μαρώ, τον Ευάγγελο Λουίζο και φίλους (βλ. *Κύπρος. Μνήμη και αγάπη. Με το φακό του Γιώργου Σεφέρη*, ό.π., [107-108], εικ. 109-110).

<sup>816</sup> Η δωρική κρήνη και ο ναός του Διός και της Αθηνάς Πολιάδος είναι τα μόνα ερείπια της ύστερης κλασικής και ελληνιστικής περιόδου που έχουν σωθεί στην ακρόπολη της Ιαλυσού, στον λόφο δηλαδή που στα βυζαντινά χρόνια ονομάστηκε «Φιλήρημος». Ο Ν. Κάσδαγλης περιγράφει αναλυτικά το ανέβασμά του με τον Σεφέρη στον λόφο του Φιλερήμου στο κείμενό του «Η Δωρική κρήνη» (όπου εκ παραδρομής μάλλον τοποθετεί τα γεγονότα το 1970), βλ. Νίκος Κάσδαγλης, «Η Δωρική κρήνη», *Το Λέντρο* 90 (Οκτώβριος - Νοέμβριος 1995) 9-19.

<sup>817</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ', ό.π., 206-207 (εγγραφή: 5.11.1969). Ο «Στέλιος» είναι ο ανιψιός του ποιητή, Στέλιος Σεφεριάδης. Ας σημειωθεί ότι ο Σεφέρης έφτασε στη Ρόδο με το *Απολλωνία*, το πλοίο όπου δούλευε ο Νίκος Καββαδίας. Το περιστατικό με τα μανεκέν μεταφέρει και ο Ν. Κάσδαγλης, κάνοντας επιπλέον λόγο για το γύρισμα μιας κινηματογραφικής ταινίας, βλ. «Η Δωρική κρήνη», ό.π., 14.

Πάντως η τελευταία εικόνα των ελληνικών μνημείων που θα περάσει στο σφαιρικό ημερολόγιο δε θα είναι αυτή της εμπορικής τους εκμετάλλευσης (στάση τουρίστα) αλλά της στοχαστικής τους προσέγγισης με άξονα το τοπίο τους (στάση προσκυνητή). Στην εγγραφή της 15ης Φεβρουαρίου 1971 ο Σεφέρης περιγράφει την επίσκεψη που έκανε την προηγούμενη μέρα με τον Γιώργη Παυλόπουλο στο αρχαιολογικό μουσείο της Ερέτριας. Την προσοχή τους τράβηξε το άγαλμα που παριστάνει την απαγωγή της Αντιόπης από τον Θησέα (από το αέτωμα του ναού του Δαφνηφόρου Απόλλωνα, 520 π.Χ.). Ο Σεφέρης σημειώνει: «Θα ήταν το μακρύ αντίκρισμα της θάλασσας του Ευρίπου, ένιωσα το άγαλμα σαν μια *μαρμαρωμένη δίνη*».<sup>818</sup> Και ο Παυλόπουλος θυμάται: «– *Κοίτα!* μου είπε ο Σεφέρης. Και πρόστεσε μετά από μικρή σιωπή: – *Εκείνο το ωραίο άγαλμα έχει κάτι από τούτον το ρυθμό. Ο μάστορας που το έφτιαξε πρέπει να κοίταζε πολύ σε τούτα τα νερά. [...]* Θυμάμαι πάντα την παρατήρηση αυτή του σοφού τεχνίτη, ειπωμένη «με τον τρόπο του Γ.Σ.», υποδηλώνοντας τη σχέση ανάμεσα στη φύση των πραγμάτων και στα έργα της τέχνης, τα «*έργα της αγάπης*»».<sup>819</sup> Αυτήν ακριβώς την ιδέα, της βαθιάς ανταπόκρισης του τοπίου με τα έργα των ανθρώπινων χειρών (προβεβλημένα σε μια μακρά ιστορική διάρκεια), θέλησε να καταθέσει ο Σεφέρης στο τελευταίο ποίημά του, «*‘Επί ασπαλάθων...’*»: από τα ανεξίτηλα χρώματα του ελληνικού τοπίου (το πράσινο των φύλλων, το γκριζωπό της πέτρας, το κόκκινο του χώματος, το κίτρινο των ασπαλάθων), ενός τοπίου που ενανθρωπίζεται και ετοιμάζεται να αποδώσει δικαιοσύνη («*κι οι ασπάλαθοι / δείχνοντας έτοιμα τα μεγάλα τους βελόνια / και τους κίτρινους ανθούς*»), στρέφει το βλέμμα του στις αρχαίες κολόνες που προεκτείνουν το ακτινωτό υφάδι του ήλιου («*γεννήματα μιας χρυσής χορδής*») και γίνονται εγγυητές της ζωής, της συνέχισης της ζωής, πάνω στα ελληνικά χρώματα.<sup>820</sup> Όπως στο ποίημα «*Σαλαμίνα της Κύπρος*», έτσι και εδώ, το τοπίο έχει κληθεί να μεταφέρει το «*φοβερό μήνυμα*» οι αγκαθεροί ασπάλαθοι γίνονται φερέφωνο της πλατωνικής *Πολιτείας* και προοιωνίζουν την τιμωρία της ύβρεως. Το μήνυμα λοιπόν έχει δοθεί από αρχαιοτάτων χρόνων και εξακολουθεί να είναι επίκαιρο. Μένει ν’ ακουστεί.

<sup>818</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ’, ό.π., 239.

<sup>819</sup> Γιώργης Παυλόπουλος, «*Μνήμες από τον Γιώργο Σεφέρη*», ό.π., 37-38. Και συνεχίζει: «*Ίσως η ίδια παρατήρηση μπορεί να φωτίσει καλύτερα τούτη τη μαρτυρία μου για τη δημιουργία των δύο ποιημάτων: «Ολυμπία, Κ’ αι. μ.Χ.» και «Επί ασπαλάθων...»*», ό.π., 38 [ακολουθούν αναμνήσεις του Παυλόπουλου για τον τρόπο έμπνευσης και τις συνθήκες γραφής των σφαιρικών κειμένων].

<sup>820</sup> Για το «*‘Επί ασπαλάθων...’*», βλ. *Τετράδιο γυμνασμάτων*, β’, ό.π., 50· για τα «*γεννήματα μιας χρυσής χορδής*», βλ. *Μέρες*, τ. Γ’, ό.π., 189 (εγγραφή: 29.4.1940).

## II. Οδυσσέας Ελύτης (1911-1996).

Η παρθενική εμφάνιση του Οδυσσέα Ελύτη στα μεσοπολεμικά γράμματα έγινε τον Νοέμβριο του 1935 με τη δημοσίευση μιας εκλογής ποιημάτων του στο ενδέκατο τεύχος των *Νέων Γραμμάτων*.<sup>1</sup> Παρά τους αρχικούς ενδοιασμούς του για την προσχώρησή του στον κύκλο του περιοδικού,<sup>2</sup> ο Ελύτης σύντομα σταθεροποίησε τη συνεργασία του μαζί του (μέσα από την ποίηση, τις γαλλικές μεταφράσεις, την τεχνοκριτική και την αρθρογραφία του), αφού συνειδητοποίησε ότι τα *Νέα Γράμματα* προορίζονταν να αναλάβουν έναν δραστικό ρόλο στην καλλιτεχνική σκηνή του μεσοπολέμου, ότι είχαν συσταθεί για να στηρίξουν ένα μακρόπνοο ιδεολογικό πρόγραμμα προσανατολισμένο στη σταδιακή αλλαγή της εδραιωμένης πνευματικής κουλτούρας.<sup>3</sup> Όλα έδειχναν ότι το περιοδικό θα λειτουργούσε σαν κινητήριο μοχλός για την ανανέωση της νεοελληνικής λογοτεχνικής πραγματικότητας και, όπως ήταν επόμενο, ο Ελύτης θέλησε να συντονίσει τη δράση του με μια συλλογικότητα που φιλοδοξούσε να αποκαλύψει «το αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας».<sup>4</sup>

Το πρόσωπο αυτό έπρεπε, σύμφωνα με τον ποιητή, να καθαριστεί από τις «παραποιήσεις» που του είχε επιφέρει η Αναγέννηση («ψάχναμε να βρούμε το αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας, να το καθαρίσουμε απ' τις παραποιήσεις που του είχε επιφέρει η Αναγέννηση»<sup>5</sup>), ειδάλλως θα

<sup>1</sup> Όπως αναφέρει ο Ελύτης στο «Χρονικό μιας δεκαετίας», η αναποφασιστικότητά του μπροστά στο ενδεχόμενο της δημοσίευσης του έργου του ώθησε τον Γ. Κατσίμπαλη να δώσει στο τυπογραφείο μια δική του επιλογή από ποιήματα που του είχε εμπιστευθεί, βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 2017 [8η 1η: 1974], 361. Ο λόγος για τα ποιήματα: «Του Αιγαίου I-II», «Επίγραμμα» (αργότερα αποτέλεσε το τρίτο μέρος της «Δεύτερης φύσης»), «Κλίμα της απουσίας I-II» (με μότο από τον Éluard που αφαιρέθηκε στην αυτοτελή έκδοση των *Προσανατολισμών*), «Δεύτερη φύση I-II» (με μότο από τον Φιλόδημο που αργότερα αφαιρέθηκε). Στο τέλος των ποιημάτων υπήρχε η χρονολογική ένδειξη «1934», βλ. *Τα Νέα Γράμματα*, χρόνος Α', αρ. 11 (Νοέμβριος 1935) 585-588.

<sup>2</sup> Ο Ελύτης θυμάται ότι όταν επισκέφτηκε πρώτη φορά το σπίτι του Κατσίμπαλη είχε «κάτι από τη χλωμάδα του καταδότη στο πρόσωπο που, ενώ σκοπεύει να εναντιωθεί στις δελεαστικές προτάσεις που του κάνουν, κουβαλάει, για κάθε ενδεχόμενο, στην τσέπη του και τα μυστικά», βλ. «Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό.π., 357. Οι ενδοιασμοί του οφείλονταν στην ανοιχτή προοπτική της συνεργασίας του με τον *Θιάσο*, μια περιοδική έκδοση με φρουδικές και υπερρεαλιστικές τάσεις που σχεδίαζαν να κυκλοφορήσουν ο Εμπειρικός, ο Ράντος και ο Δημαράς. Εν τέλει η έκδοση του *Θιάσου* ματαιώθηκε, ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι με τα *Νέα Γράμματα* συνεργάστηκαν αργότερα τόσο ο Εμπειρικός όσο και ο Εγγονόπουλος (εξαίρεση στάθηκε ο μονίμως «αδιάλλακτος» Ράντος).

<sup>3</sup> Για την αναλυτική επισκόπηση της ύλης του περιοδικού, καθώς και για την κριτική αποτίμηση της αισθητικής και ιδεολογικής γραμμής του, βλ. Σάββας Καραμπέλας, *Το περιοδικό Τα Νέα Γράμματα (1935-1940, 1944-1945)*, τ. Α'-Β', διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2009.

<sup>4</sup> Οδυσσέας Ελύτης, *Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό*, Αθήνα, Ύψιλον, 2000, 21. Η ίδια δήλωση επανέρχεται στις συνεντεύξεις του Ελύτη στον Λ. Ζενάκο και στον Ι. Ιβασκ, ενταγμένων σήμερα στον τόμο: *Συν τοις άλλοις. 37 Συνεντεύξεις του Οδυσσέα Ελύτη (1942-1992)*, (επιμ.: Ιουλίτα Ηλιοπούλου), Αθήνα, Ύψιλον, 2011, 84 και 111 αντίστοιχα, ενώ παρεμφερή είναι τα λόγια του ποιητή στο δοκίμιό του «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας» (1947): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 563 και στη συνέντευξή του στον Α. Δελγηγιάννη, «Ποιητή, στον αιώνα σου, λέγε, τι βλέπεις. Ο Ελύτης εκ βαθέων εξομολογείται...», εφ. *Το Βήμα της Κυριακής* (21.10.1979) 15.

<sup>5</sup> Οδυσσέας Ελύτης, *Αυτοπροσωπογραφία...*, ό.π., 21. Κατά τον Ελύτη, το πνεύμα που γέννησε «τους Απόλλωνες και τις Νίκες ή τις Θεομήτορες και τους Οσίους» απέχει παρασάγγας από τις «ποιμενικές σκηνές και τα ροζ αγγελάκια που έκαναν οι μετρ της Αναγεννήσεως». Αντ' αυτού, το πνεύμα της αρχαιότητας βρίσκει τη φυσική

παρέμενε αποστεωμένο και ωχρό, ένα απρόσιτο ιερό κειμήλιο στα χέρια «των μονομανών και των εθνοκαπήλων»: «Στις μέρες μας», γράφει ο ποιητής, «είναι αυτοί που εξακολουθούν να παίζουν τον αγάριστο ρόλο των παλαιών Ουμανιστών, των μαυροφορεμένων, που αντιγράφανε τ' αντίγραφα, προσεύχονταν στις Ακρόπολες, και προσθέτανε συντακτικές παρατηρήσεις στους ρήτορες με μian ασυγκινησία που απωθούσε την πραγματική Ελλάδα, κυριολεκτικά, στους αντίποδες».<sup>6</sup> Η αναγεννησιακή γραμμή αποδείχθηκε βαθιά ριζωμένη στις ανθρώπινες συνειδήσεις αφού δεν έπαψε να τις τροφοδοτεί «με μια σειρά από έτοιμες και ωραιοπαθείς εικόνες»<sup>7</sup> και ήταν αυτή ακριβώς η προκατασκευασμένη για την Ελλάδα οπτική που καθιστούσε το ιστορικό παρελθόν της επαχθές για τον Νεοέλληνα: «Έτσι που θα έλεγε κανείς ότι και το παρελθόν καταντά για την Ελλάδα κίνδυνος. Παρ' όλα αυτά, καμία χώρα δεν είναι τόσο συνδεδεμένη με το παρελθόν της· μόνον που, χωρίς η ίδια να το επιδιώκει, το μεταβάλλει σε ένα αδιάκοπο παρόν».<sup>8</sup>

Στην προσπάθεια των ποιητών της γενιάς του να αντικρούσουν τις προκαταλήψεις της Αναγέννησης ο Ελύτης διέκρινε έναν ισχυρό «σύμμαχο»: τον υπερρεαλισμό.<sup>9</sup> Χάρη στη μετωπική σύγκρουσή τους με το συμπαγές οικοδόμημα της δυτικής λογοκρατίας και στις φλογερές διακηρύξεις τους για την παντοδυναμία της φαντασίας και την απελευθέρωση του έρωτα, οι Γάλλοι υπερρεαλιστές άνοιξαν τον δρόμο της αμφισβήτησης. Η ανταρσία τους δεν

---

του συνέχισαν στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό, στην εικόνα μιας αυλής σπιτιού «με τα πέτρινα σκαλάκια, με τους ασβεστωμένους τοίχους, με τα γεράνια στον τενεκέ» ή στον παραδοσιακό περίβολο ενός μοναστηριού «με το πηγάδι, με τα κελιά, με τις καμάρες», *Αυτοπροσωπογραφία...*, ό.π., 21-22. Βλ. ακόμα τη «Δήλωση του '51» όπου ο ποιητής προσδιορίζεται «οργανικά Έλληνας» και καταδικάζει «ολόκληρο το συγκρότημα των εκφραστικών τρόπων που η Αναγέννηση κληροδότησε στον δυτικό μας πολιτισμό», Οδυσσέας Ελύτης, *Έν λευκῷ*, Αθήνα, Ίκαρος, 2011 [8η 1η: 1992], 205. Η ίδια δήλωση επανέρχεται στο υπόμνημα του *Άξιον Εστί*, βλ. Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα του Ελύτη για το *Άξιον Εστί*», *Ποίηση 5* (Ανοιξη 1995) 36.

<sup>6</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Τα κορίτσια» (1944 και 1972): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 190-191.

<sup>7</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «John Veltri» (1971): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 599.

<sup>8</sup> Ό.π., 599.

<sup>9</sup> Ας σημειωθεί ότι οι δηλώσεις του Ελύτη για τη σχέση του με τον υπερρεαλισμό δεν είναι πάντοτε συνεπείς: άλλοτε μιλά για τα υπερρεαλιστικά του «κατορθώματα» (*Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 359), μεταχειρίζεται το πρώτο πληθυντικό για να υπεραμυνθεί των υπερρεαλιστών (*Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 509-512) και χαρακτηρίζει τον εαυτό του υπερρεαλιστή (*Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 418, 485) που ξεκίνησε με την αυτόματη γραφή (*Αυτοπροσωπογραφία*, ό.π., 29· πρβλ. τα πρώτα ποιήματα του Ελύτη που γράφτηκαν υπό την επίδραση του Εμπειρικού, *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 146-147, καθώς και τα υπερρεαλιστικά παιχνίδια στα οποία επιδόθηκε με κάποιον φίλο του ζωγράφου, ό.π., 143-144· αυτού του τύπου τα λεκτικά παιχνίδια σχολιάζονται περαιτέρω στο: Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, (πρόλ.: J. - B. Pontalis), Παρίσι, Gallimard, 1974, 167-169)· άλλοτε πάλι αποποιείται την ιδιότητα του υπερρεαλιστή (*Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 384, 468, 471, *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 112) ή του οπαδού της σχολής του υπερρεαλισμού (*Συν τοις άλλοις*, ό.π., 127) τονίζοντας περισσότερο την επιλεκτική αφομοίωση στοιχείων του κινήματος (ό.π., 127). Χαρακτηρίζει μάλιστα τον υπερρεαλισμό «δίκικο μαχαίρι» που, αν και τον παρακίνησε να εκφραστεί με τόλμη, του στέρησε τη συναισθηματική ακριβολογία (*Συν τοις άλλοις*, ό.π., 73-74, πρβλ. *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 364). Πιστεύουμε ότι η σχέση Ελύτη-υπερρεαλισμού διαγράφεται εναργέστερα στα ακόλουθα λόγια του ποιητή: «Για μένα, [ο υπερρεαλισμός] ήταν η μαγεία, ένα απροσδόκητο οξυγόνο μέσα στην αποτελεσματική και υδροκέφαλη Ευρώπη. Και, όπως το βλέπω σήμερα, με βοήθησε πολύ μόνο που ζήτησα να εξυπηρετήσει αυτός εμένα και όχι εγώ αυτόν. Εκεί βρίσκεται όλη η διαφορά» (*Αυτοπροσωπογραφία*, ό.π., 15).

έπρεπε να μείνει ανεκμετάλλευτη από την ελληνική καλλιτεχνική πρωτοπορία:<sup>10</sup> τώρα ήταν η ευκαιρία του Ελύτη και των ομοτέχνων του να στιγματίσουν την παραχάραξη των αξιών της ελληνικής αρχαιότητας και να οριοθετήσουν μια νέα σχέση με την προγονική τους παράδοση: «Αν, λοιπόν, η γενιά μας κατόρθωσε να πραγματοποιήσει το ποιητικό έργο που γνωρίζουμε, αυτό έγινε με την επανανακάλυψη της αρχαιότητας και με ό,τι συνδέει την αρχαιότητα με τη σημερινή Ελλάδα»,<sup>11</sup> λέει ο Ελύτης σε συνέντευξή του. Σε κάθε περίπτωση βέβαια δεν πρέπει να παραγνωρίζεται το γεγονός ότι οι υπερρεαλιστές κράτησαν μια αδιάφορη έως εχθρική στάση απέναντι στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό<sup>12</sup> αποδεχόμενοι μεμονωμένες εκφάνσεις του (κυρίως την προσωκρατική φιλοσοφία και την προκλασική γλυπτική): ο Ελύτης, ωστόσο, αποφεύγει να τονίσει αυτή τη συνιστώσα<sup>13</sup> κρατώντας από την υπερρεαλιστική κίνηση ό,τι τον εξυπηρετεί, δηλαδή τη μαχητική διάθεση και το ανατρεπτικό πνεύμα.<sup>14</sup>

Ερχόμενοι τώρα στο έργο του Ελύτη, σημειώνουμε προκαταρκτικά ότι στις δύο πρώτες ποιητικές συλλογές του, *Προσανατολισμοί* (1940)<sup>15</sup> και *Ήλιος ο πρώτος* (1943), η παρουσία των αρχαιοτήτων είναι πολύ περιορισμένη. Αν μάλιστα συνεκτιμηθούν κάποιες σποραδικές αναφορές στις αρχαιότητες ενταγμένες στην *Καλωσύνη στις λυκοποριές* και στην *Αλβανιάδα*, δύο συνθέσεις που γράφτηκαν μέσα στη δεκαετία του 1940 αλλά δεν εκδόθηκαν αυτοτελώς ούτε συμπεριελήφθησαν στο corpus της *Ποίησής* του,<sup>16</sup> τότε η γενική εικόνα που σχηματίζεται

<sup>10</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Αναλογίες φωτός» (*Books Abroad*, 1975) και «Βρήκα τον δρόμο μου με το ελληνικό φως...» (*Le Monde*, 1979): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 111-112 και 179-180, αντίστοιχα.

<sup>11</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Βρήκα τον δρόμο μου με το ελληνικό φως...», ό.π., 179-180.

<sup>12</sup> Βλ. ενδεικτικά όσα δηλώνει ο André Breton στο: «Interview de J.-L. Bédouin et de P. Demarne (Dans le cadre de l'émission radiophonique: *D'ou venons-nous? Que sommes-nous? Ou allons-nous?* Juillet 1950)»: *Entretiens (1913-1952)*, Παρίσι, Gallimard, 1969, 279-285 (: 280).

<sup>13</sup> Η μερική επιδοκμασία του γαλλικού υπερρεαλισμού απέναντι στα έργα της ελληνικής αρχαιότητας θίγεται στα κείμενα: «Τα σύγχρονα ποιητικά και καλλιτεχνικά προβλήματα» (1944) και «Απολογισμός και νέο ξεκίνημα» (1945): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 503 και 530 αντίστοιχα.

<sup>14</sup> Το ζήτημα αυτό σχολιάζει διεξοδικότερα ο Κωνσταντίνος Γ. Μακρής: *Οι Έλληνες υπερρεαλιστές και η κλασική παράδοση. Απόπειρες συνδυασμού της υπερρεαλιστικής επανάστασης με την κλασική παράδοση στο έργο τριών Ελλήνων υπερρεαλιστών: Ο. Ελύτη, Ν. Εγγονόπουλου και Α. Εμπειρίκου* [ανάτυπο από τον τόμο *Grecia y la Tradición clásica. Actas del II Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica, VII Jornadas de Literatura Neogriega* (La Laguna, 30 de octubre – 3 de noviembre de 2001), (επιμ.: Isabel García Gálvez)], Universidad de la Laguna, 2002, 119-142 (: 122-127).

<sup>15</sup> Τα ποιήματα που συγκεντρώθηκαν στη συλλογή *Προσανατολισμοί* είναι γραμμένα στη δεκαετία του 1930 και δημοσιευμένα σε έντυπα της εποχής όπως τα *Νέα Γράμματα* και οι *Μακεδονικές Ημέρες*. Οι *Προσανατολισμοί* εκδόθηκαν το 1939, με δηλωμένο έτος το 1940, βλ. το «Χρονολογικό σημείωμα» του Mario Vitti στο: *Οδυσσέας Ελύτης. Κριτική μελέτη*, Αθήνα, Ερμής, 2000 [3η ανατ.: 1η έκδ.: 1984], 332.

<sup>16</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Ποίηση*, Αθήνα, Ίκαρος, 2005 [4η: 1η: 2002]. Η *Καλωσύνη στις λυκοποριές* γράφτηκε το 1943 και απαρτίζεται από επτά ποιήματα, τρία εκ των οποίων (V, VI, VII) αποτελούσαν αρχικά μέρη της συλλογής *Ήλιος ο πρώτος* αλλά η δημοσίευσή τους παρεμποδίστηκε από τη λογοκρισία. Η *Καλωσύνη* δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στο περιοδικό [μικρό] *Τετράδιο* τχ. 1 (Γενάρης του 1947) μαζί με ένα εκδοτικό σημείωμα ενταγμένο στο ένθετο *Ιππόκαμπος* του ίδιου περιοδικού. Δημοσιεύτηκε εκ νέου το 2006 σε μικρό αφιέρωμα της *Λέξης* στον Ελύτη συνοδευόμενη από ένα κατατοπιστικό κείμενο του Α. Αργυρίου για την εκδοτική της τύχη, βλ. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Μια αδίκως λησμονημένη *Καλωσύνη*», *Η Λέξη* 190 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2006) 450-455. Το πρώτο μέρος της *Αλβανιάδας* δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Πανσπουδαστική* τχ. 41 (1962) σε επετειακό τεύχος για τον εορτασμό του «ΟΧΙ» και φέρει τη χρονολογική ένδειξη «1946 και 1950». Σε συνέντευξη που προηγείται του ποιήματος μαθαίνουμε ότι ο Ελύτης είχε προχωρήσει αρκετά στη σύνθεση του

είναι ότι η «επανανακάλυψη της αρχαιότητας» δε στάθηκε το κεντρικό μέλημα του Ελύτη κατά την πρώτη εμφάνισή του στα νεοελληνικά γράμματα. Όπως πιστεύουμε και θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια, το ενδιαφέρον του ποιητή για τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό εκδηλώνεται εντονότερα από τη δεκαετία του 1950 και εξής, οπότε αναστοχάζεται τη σχέση του με την ελληνική παράδοση υπό το πρίσμα της θεωρίας των αναλογιών.

Αν επιμείνουμε λίγο περισσότερο στον λόγο που ο Ελύτης επέλεξε να δώσει στις πρώτες συλλογές του το στίγμα του ελληνικού χώρου σχεδόν αποκλειστικά μέσα από τη φύση και όχι μέσα από τα μνημεία της αρχαιότητας (πλην λιγοστών εξαιρέσεων οι οποίες πρόκειται να μας απασχολήσουν παρακάτω), θα έρθουμε αντιμέτωποι με την καλλιτεχνική αυτοσυνειδησία ενός δημιουργού που διαμόρφωσε παιδιόθεν τον «προσωπικό μύθο»<sup>17</sup> του με επίκεντρο το Αιγαίο. «Είναι χαρακτηριστικό», ομολογεί ο ίδιος, «ότι οι δύο πρώτοι στίχοι του βιβλίου μου είναι: “ο έρωτας το αρχιπέλαγος”. Αυτό κατά κάποιο τρόπο προοιωνίζει όλη την εξέλιξη, από άποψη περιεχομένου, της ποίησής μου».<sup>18</sup> Ανατρέχοντας στα αναγνώσματα του ποιητή την εποχή που έγραφε τα πρώτα του ποιήματα, ανιχνεύουμε τις *Ωρες Αργίας* του Γιώργου Θεοτοκά, μια σειρά ψυχογραφικών δοκιμίων με μορφή εσωτερικών μονολόγων και διαλόγων. Ο Ελύτης μαρτυρεί ότι είχε εντυπωσιαστεί από ένα συγκεκριμένο δοκίμιο που μιλούσε για το Αιγαίο.<sup>19</sup> Πρόκειται δίχως άλλο για την «Επιστολή σε μια φίλη επαρχιώτισσα», «ένα κορίτσι γοητευτικό»<sup>20</sup> με το όνομα Φροσύνη, που σύμφωνα με τον Θεοτοκά αντιπροσώπευε «την ιδέα του ελληνικού Νησιού», «τη χαρά και την ελευθερία του Αιγαίου».<sup>21</sup> Σε κάποιο σημείο του δοκιμίου η Κόρη-Νησί μιλώντας εξ ονόματος κάθε ελληνικού νησιού δηλώνει emphaticά:

*«Είμαι η πιο αγνή γωνιά της Γης [...]. Είμαι το πιο λαμπρό τραγούδι. Είμαι ψηλότερα από όλες τις σοφίες και όλες τις τέχνες, γιατί την τέλεια αρμονία, που αγωνίζονται αδιάκοπα να πραγματοποιήσουν οι άνθρωποι, την είπα εγώ μια και καλή από την αρχή του κόσμου, χωρίς καμιά αναζήτηση και κανένα κόπο, την είπα αυθόρμητα, μοναχά με*

---

δεύτερου μέρους της *Αλβανιάδας*, αλλά τη διέκοψε ξαφνικά γιατί τον «τράβηξε» το *Άξιον Εστί*, βλ. «“Εζήσα το θαύμα της Αλβανίας”. Συνέντευξη με τον Οδυσσέα Ελύτη», *Πανσπουδαστική* 41 (1962) 10.

<sup>17</sup> Ο Ελύτης επαναλάμβανε συχνά ότι ο «προσωπικός μύθος» του είχε διαμορφωθεί από την παιδική του ηλικία και ότι με κάθε νέο έργο του υλοποιούσε ένα μικρό μέρος του, αναθεωρώντας τους εκφραστικούς τρόπους του, βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 45-46, 73, 90, 107, 203, 226, 229, 255, 257, 259, *Αυτοπροσωπογραφία*, ό.π., 9. Αυτός ο μύθος που έπλασε «με άξονα το φως και τον έρωτα έως θανάτου» (*Συν τοις άλλοις*, ό.π., 267) προσδιορίζεται εναλλακτικά ως «Αρχέτυπο» (*Συν τοις άλλοις*, ό.π., 73) ή ως το «*Αμοιαστο*» μέρος της ψυχής «που αποτελεί το δακτυλικό μας αποτύπωμα στην έκφραση» (*Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 567).

<sup>18</sup> Οδυσσέας Ελύτης, *Αυτοπροσωπογραφία*, ό.π., 13-14.

<sup>19</sup> «Διάβαζα και ξαναδιάβαζα το κείμενο όπου μιλούσε για το Αιγαίο. Πρώτη φορά έβλεπα να προσπαθεί κάποιος να συνειδητοποιήσει ένα πνεύμα γενικότερο, που αφορούσε τη θαλασσινή φυσιολογία της Ελλάδας και που ένιωθα ότι, τροφοδοτημένο από τη μόνη γνήσια προσωπική μου εμπειρία, με πλημμύριζε και ζητούσε με χίλιες δυνατότητες εναλλαγής να βρει την έκφρασή του στη γλώσσα της σημερινής ευαισθησίας, στο καινούριο ποιητικό ιδίωμα», Οδυσσέας Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό.π., 359.

<sup>20</sup> Γιώργος Θεοτοκάς, «Επιστολή σε μια φίλη επαρχιώτισσα»: *Ωρες αργίας* (1931), Αθήνα, Εστία, [1972], 52.

<sup>21</sup> Γιώργος Θεοτοκάς, «[Πρόλογος]»: *Ωρες αργίας*, ό.π., 9.

την ύπαρξή μου. Τί σημαίνει που πήγανε και χτίσανε αλλού τον Παρθενώνα τους; Εκείνος είναι φτιασμένος από κρύα πέτρα. Εγώ είμαι ένας Παρθενώνας ζωντανός, με φλέβες και με αίμα. Εκείνος δε βάσταζε στο πέρασμα των αιώνων. Εγώ είμαι ένας Παρθενώνας που δε φοβάται το χρόνο μήτε τους Βαρβάρους».<sup>22</sup>

Η αναμέτρηση της «τέλειας αρμονίας» του ελληνικού νησιού, που προκύπτει «αυθόρμητα» από τη γεωφυσική του υπόσταση, και του Παρθενώνα, που είναι έργο ανθρώπινων χειρών και ως εκ τούτου υπόκειται στη φθορά του χρόνου, είναι φανερό ότι αποσκοπεί να πριμοδοτήσει την εικόνα μιας άλλης Ελλάδας, όχι αυτής των ερειπίων που θαυμάστηκε από τους Ευρωπαίους και καθιερώθηκε στο εθνικό φαντασιακό των Ελλήνων, αλλά εκείνης με τον ανεξερεύνητο φυσικό πλούτο και τις μυστικές ανταποκρίσεις των στοιχείων, της Ελλάδας που αναζητούσε «τους μεγάλους κουρσάρους του πνεύματος, τους ελεύθερους, αδάμαστους και σκληρούς κατακτητές του άυλου κόσμου»<sup>23</sup> για να τη συλλάβουν και να την αποκρυπτογραφήσουν.<sup>24</sup> Ο Ελύτης φαίνεται ότι ανταποκρίθηκε σε αυτή την επιταγή, αφού στο πρώτο μισό της δεκαετίας του '30 αποφάσισε να γνωρίσει την αληθινή φυσιογνωμία της χώρας του, επιδιδόμενος με τη συνοδεία ενός φίλου του σε μακρινές εξορμήσεις στην ελληνική ύπαιθρο πάνω στο «αμάξωμα μιας ετοιμοθάνατης Σεβρολέτ».<sup>25</sup> Θα πρέπει να ήταν αυτές οι εκδρομές που του επέτρεψαν να εννοήσει για πρώτη φορά την Ελλάδα ως *αίσθηση*, μια αίσθηση που σου δίνει τη δυνατότητα να αφομοιώσεις την ιστορία της βιοψυχικά, «όπως την ανακαλύπτεις ν' αναδύεται μέσα σου, από την προσωπική σου εμπειρία, και που τα γεγονότα ή τα μνημεία της τέχνης απλά και μόνο

<sup>22</sup> Γιώργος Θεοτοκάς, «Επιστολή σε μια φίλη επαρχιώτισσα», ό.π., 58.

<sup>23</sup> Ό.π., 62. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Θεοτοκάς κλείνει τον λόγο του με το ερώτημα: «Τι περιμένει, Φροσύνη, το Αρχιπέλαγός σου;», ό.π., 62. Μπορούμε να φανταστούμε ότι η απόκριση έφτασε λίγα χρόνια αργότερα από τα χείλη του Ελύτη: «Ο έρωτας / Το αρχιπέλαγος...», Οδυσσέας Ελύτης, «Του Αιγαίου, Ι»: «Πρώτα ποιήματα»: «Προσανατολισμοί» (1940): *Ποίηση*, ό.π., 11.

<sup>24</sup> «Η φύση», θα επισημάνει ο Ελύτης, «αποτελεί στην Ελλάδα μιαν απέραντη κρυπτογράφιση ηθικών εντολών» (*Ο Ταχυδρόμος*, 1951), Οδυσσέας Ελύτης, *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 25.

<sup>25</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό.π., 325. Γράφει ειδικότερα ο ποιητής: «Σε μιαν εποχή όπου για να πας από δω στους Δελφούς ήταν ένα εγχείρημα περίπου απίθανο, μια εκστρατεία που απαιτούσε ολάκερη μέρα [...], εμείς αλωνίσαμε κυριολεκτικά ολόκληρη την Ελλάδα», ό.π., 325 (πρβλ. *Έν λευκῷ*, ό.π., 315-316 και *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 17). Ένα ακόμα περιστατικό που καταδεικνύει ότι η εντύπωση που προκαλούσε στον Ελύτη η ελληνική γη ήταν σε θέση να αντισταθμίσει αυτή των επιβλητικών μνημείων της είναι το εξής: Όταν ο ζωγράφος Marc Chagall επισκέφτηκε την Ελλάδα το 1952, θέλησε να μεταβεί στη Μυτιλήνη για να παρατηρήσει το περιβάλλον της και να μπορέσει να εικονογραφήσει το *Δάφνις και Χλόη*. Επειδή η διαμονή του στο νησί κατέστη αδύνατη, ο Ελύτης διηγείται στον *Tériade* ότι του συνέστησε να πάει στους Δελφούς «όχι μόνο για τις αρχαιότητες, αλλά και γιατί κατεβαίνοντας στον κάμπο Ιτέας - Αμφίσσης, θα δει απέραντους ελαιώνες που φτάνουν ως τη θάλασσα και που δίνουν μια αρκετά καλή ιδέα του λεσβιακού τοπίου. Το εδέχθηκε, και φεύγει αύριο με αυτοκίνητο», βλ. την τέταρτη επιστολή με ημερομηνία 26 Σεπτεμβρίου στο: Δημήτρης Νικορέτζος (επιμ. - σχόλ.), *Αγαπητέ μου Tériade, Ανέκδοτα γράμματα του Οδυσσέα Ελύτη στον E. Tériade*, Αθήνα, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Λέσβου και Εκδόσεις Εντός, 2006, 143. Συναφής, τέλος, είναι η εμπειρία που μεταφέρει το ποίημα «Η Alfa Romeo»: «Θαύμασα τον Παρθενώνα / και στην κάθε του κολόνα / βρήκα τον χρυσό κανόνα // Όμως σήμερα το λέω / βρίσκω το καλό κι ωραίο / σε μια σπορ Alfa Romeo // Καλοκαίρια και χειμώνες / νά 'ναι γύρω μου ελαιώνες / πίσω μου όλ' οι αιώνες // Κι όπου μπρος μου ο δρόμος βγάζει / και σε πειρασμό με βάζει / δώσ' του να πατάω το γκάτσι [...]



την υπομνηματίζουν και την εικονογραφούν». <sup>26</sup> Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι πολλά χρόνια αργότερα ο Ελύτης θα παραλληλίσει τον εαυτό του με τον αρχαίο περιηγητή Πausανία, έναν Pausanias ωστόσο που ενδιαφέρεται λιγότερο για τα μνημεία και περισσότερο «για κάτι δαφνώνες, απ’ αυτούς με τα δυνατά πράσινα που, μόνον να τα θωρείς, σου στιλβώνουν μάτι μαζί και ψυχή». <sup>27</sup> Η δήλωση αυτή βέβαια έχει γραφτεί υπό την επίδραση της θεωρίας των αναλογιών, συντάκτης της επομένως δε μπορεί παρά να είναι ο ώριμος Ελύτης, ο οποίος είχε πλέον συγκροτήσει μια συνεκτική θεωρητική σκευή για να στηρίξει και να πλαισιώσει την ποιητική πράξη του.

Πριν προχωρήσουμε στην εξέταση του πρώτου κύκλου ποιημάτων του Ελύτη, αυτών που με εκδοτικά κριτήρια ταξινομούνται στη δεκαετία του ’40, κρίνουμε δόκιμο να σχολιάσουμε μια εδραιωμένη πεποίθηση ή, έστω, μια αρκετά γενικευμένη αίσθηση που πλανάται γύρω από την ποίηση και την ποιητική του, ότι δηλαδή εν αντιθέσει με άλλους ποιητές της γενιάς του, όπως ο Σεφέρης ή ο Ρίτσος, ο Ελύτης δεν αξιοποίησε συστηματικά ή/και προγραμματικά την παρακαταθήκη της ελληνικής αρχαιότητας για να καταστήσει τα μηνύματά του πιο εύληπτα στο ελληνικό και ξένο αναγνωστικό κοινό. Πρόκειται για μία αίσθηση που τροφοδοτήθηκε εν πολλοίς και από τον ίδιο τον Ελύτη χάρη σε δηλώσεις του όπως αυτές που υπογράμμιζαν την απεγνωσμένη προσπάθεια των συγχρόνων του «να πιαστούν από τις σωστικές λέμβους της ιστορίας και των αρχαίων κειμένων» <sup>28</sup> ή τη δική του άρνηση να στηριχθεί «στα δεκανίκια των αρχαίων μύθων, που, ωστόσο, είναι δυστυχώς τα μόνα που βοηθούν τους Ευρωπαίους να μας πλησιάσουν». <sup>29</sup> Αντ’ αυτού, ο Ελύτης επισημαίνει ότι κράτησε το μηχανισμό της μυθογένεσης αλλά αντικατέστησε τις μορφές του αρχαίου μύθου με τις προσωποποιήσεις αφηρημένων ιδεών (όπως η ιδέα του καλοκαιριού ή της αρετής) και φυσικών στοιχείων (όπως ένα κορίτσι που μεταμορφώνεται σε πορτοκάλι ή σε ροδιά). <sup>30</sup>

<sup>26</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση»: *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 18. Για την Ελλάδα ως αίσθηση, βλ. ακόμα: *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 49 και Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 33, 47, 63. Πρβλ. επίσης τα λόγια του Ελύτη για τη γενιά του ’30 στο δοκίμιό του για τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα: «πρωταρχικό σκοπό της είχε την κοινωνία με το ουσιαστικό περιεχόμενο της νεοελληνικής πραγματικότητας. Αυτό, χωρίς προμελετημένες φιλολογικές πράξεις, ή κρίσεις σωβινιστικού φανατισμού, αλλά με μια απλή βιοψυχική προώθηση στις πηγές και με την αδιάκοπη συναίσθηση του ρόλου που μπορούν και πρέπει να παίζουν οι Νεοέλληνες, σαν καλλιτέχνες, μέσα στα πλαίσια των κατακτήσεων του παγκόσμιου σύγχρονου πνεύματος», *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 563.

<sup>27</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Τα δημόσια και τα ιδιωτικά» (1983 και 1989): *Έν λευκῷ*, ό.π., 373-374.

<sup>28</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό» (1977): *Έν λευκῷ*, ό.π., 144. Βλ. τις συναφείς δηλώσεις του ποιητή: *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 188, 335· *Έν λευκῷ*, ό.π., 132, 179, 210· *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 144.

<sup>29</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Οδυσσεάς Ελύτης, ο Έλληνας “με ανοιχτά χαρτιά”» (*Η Καθημερινή*, 1975): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 136. Βλ. τις συναφείς δηλώσεις του ποιητή: *Έν λευκῷ*, ό.π., 175-176, 206· *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 118-119.

<sup>30</sup> Βλ. Οδυσσεάς Ελύτης, «Αναλογίες φωτός» (*Books Abroad*, 1975): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 120, καθώς και την κριτική του Hans Rudolf Hilty, «Ένας σύγχρονος Έλληνας λυρικός» (1960): Οδυσσεάς Ελύτης, *Εκλογή 1935-1977*, (πρόλ.: Ευγένιος Αρανίτσης), Αθήνα, Άκμων, 1979, 165-170 (: 170).

Η δήλωση αυτή ωστόσο δε μπορεί να μας κάνει να παραβλέψουμε το αρχαιόθεμο και το αρχαιογνωστικό υλικό της ποίησής του. Όπως έδειξε η φιλολογική έρευνα, στην προσπάθειά του να δημιουργήσει νέες μορφές και να συγκροτήσει τη δική του προσωπική μυθολογία ο Ελύτης εκμεταλλεύτηκε επανειλημμένα μύθους και σύμβολα της ελληνικής αρχαιότητας και του χριστιανισμού, όπως η ιστορία της Ατλαντίδας, της Γενέσεως, του Οδυσσέα και του Νώε.<sup>31</sup> Επιπλέον, η αρχαιογνωσία του βεβαιώνεται μέσα από τις ποικίλες παραθεματικές πρακτικές που εφάρμοσε στα κείμενά του εμβολιάζοντας χωρία αρχαίων πηγών, παραφράζοντάς αρχαία κείμενα ή κάνοντας γενικές αναφορές σε πρόσωπα και έργα της αρχαιότητας.<sup>32</sup> Η ερευνητική συμβολή της παρούσας εργασίας έγκειται στην ανάδειξη της σημασίας της υλικής αρχαιότητας στη λογοτεχνική παραγωγή του Ελύτη. Ο ποιητής φρόντισε να συμπεριλάβει σε κάθε ποιητικό έργο και συλλογή του (με εξαίρεση το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας*, 1945) σύντομες ή εκτενείς αναφορές στα μνημεία και στα ερείπια της ελληνικής αρχαιότητας. Παράλληλα, η πυκνή παρουσία των αρχαιοτήτων στις σελίδες των δοκιμίων του παρέχει στον μελετητή ένα πολύτιμο συμπληρωματικό υλικό για να φωτίσει δυσσερμηνευτες πτυχές της ποίησής του και να σχηματίσει μια πιο εναργή εικόνα για τη στάση του απέναντι στην πολιτισμική κληρονομιά του ελληνικού παρελθόντος.

---

<sup>31</sup> Βλ. σχετικά: Eri Stavropoulou, *La fonction de la «Mythogénèse» dans la poésie d'Odysseas Elytis* [ανάπτυπο από τον τόμο *Mythes et sociétés en Méditerranée orientale: entre le sacré et le profane*, (συγκέντρωση κειμένων: Constantin Bobas, Arthur Muller, Dominique Mulliez)], Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle/Lille 3, [2005], 189-199.

<sup>32</sup> Βλ. σχετικά: Δανιήλ Ι. Ιακώβ, «Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη» (1980): *Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη και άλλες νεοελληνικές δοκιμές*, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2000, 13-98.

❖ Ο Ελύτης των δεκαετιών 1930 και 1940.

α) *Προσανατολισμοί* (1940) και *Ήλιος ο πρώτος* (1943).

Τα ποιήματα που απαρτίζουν τους *Προσανατολισμούς* ποικίλουν ως προς την ειδολογική τους ταυτότητα (ποιήματα σε στίχο ή σε πεζό), την έκτασή τους, την προβληματική τους και τον βαθμό της νοηματικής τους αφαίρεσης. Ο Ελύτης δοκιμάζεται σε διαφορετικούς τρόπους γραφής αναζητώντας την έκφραση που του ταιριάζει, ταυτόχρονα όμως βρίσκει την ευκαιρία να αναδείξει το εύρος των συνθετικών δυνατοτήτων του. Η παλαιότερη κριτική πιστεύουμε πως ορθά επισήμανε ότι τα πιο επιτυχημένα ποιήματά του είναι αυτά στα οποία αποφεύγεται η πυκνή επιγραμματικότητα<sup>33</sup> και διατηρείται μια κεντρική συναισθηματική ιδέα.<sup>34</sup> Και ο ίδιος, άλλωστε, αποτιμώντας μετά από χρόνια την ποίηση των *Προσανατολισμών* σχολιάζει ότι «τα ποιήματα που διασώθηκαν είναι ακριβώς εκείνα – «Επέτειος», «Μαρίνα των βράχων», «Μορφή της Βοιωτίας» – όπου, κατά λάθος, όπως θα λέγαμε, διατηρήθηκε το σχέδιο ενός κεντρικού μοτίβου έμπνευσης».<sup>35</sup> Και λέει «κατά λάθος» γιατί στην πρόωμη ποίησή του και κάτω από την επίδραση του Éluard διακατείχεται από μια τάση εξοβελισμού του θέματος<sup>36</sup> με αποτέλεσμα θέμα του ποιήματος να γίνεται το ίδιο το ποίημα (πρόκειται για τη λεγόμενη «αυτούσια ποίηση»<sup>37</sup>). Αξίζει δε να παρατηρήσει κανείς ότι τα τρία ποιήματα που κατονομάζει

<sup>33</sup> Βλ. Μήτσος Παπανικολάου, «Οδυσσέα Ελύτη: «Προσανατολισμοί», ποιήματα», *Νέα Εστία* 27, τχ. 317 (Μάρτιος 1940) 321. Ο Παπανικολάου παραλληλίζει μάλιστα τον Ελύτη με τον Walt Whitman, στον οποίο επίσης ταιριάζουν τα κάπως μεγαλύτερα ποιήματα, ενώ είναι αδύνατο να τον φανταστεί κανείς «να κάνει μια ποίηση συγκεντρωμένη και πυκνή σαν επιγραμματική», ό.π., 321. Το κριτήριο της μορφής δεν είναι, ωστόσο, το μόνο που συνδέει τους δύο ποιητές: στη διατριβή της η Katerina Baitinger ανέδειξε ποικίλες αισθητικές (γλωσσικές, υφολογικές, θεματικές) και ιδεολογικές παραμέτρους σύγκρισης των δύο ποιητών, μία εξ αυτών που πρόκειται να μας απασχολήσει στη συνέχεια (κατά τον σχολιασμό του ποιήματος «Επέτειος») είναι η εικόνα του αγοριού που ενηλικιώνεται δίπλα στη θάλασσα, βλ. Katerina Baitinger, *Walt Whitman and Odysseus Elytis: a post-structuralist comparison*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1997, 24-25.

<sup>34</sup> Βλ. Αντρέας Καραντώνης, «Ο πρώτος Ελύτης» (1940): *Για τον Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Παπαδήμας, 1980, 46. Το σχόλιο του Καραντώνη αφορά τα ποιήματα «Επέτειος» και «Ελένη», δύο ποιήματα «από τα πιο προσιτά στην κοινή αίσθηση» που αποτελούν «ανεξίτηλα αποτυπώματα της μελαγχολίας εκείνης που κατακάθεται μέσα μας από τη ροή του καιρού και το πέρασμα της γυναίκας», ό.π., 46-47.

<sup>35</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό.π., 419.

<sup>36</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Ποιητές και ζωγράφοι στη μεταπολεμική Γαλλία» (*Αντί*, 1992): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 305 (πρβλ. όσα γράφει ο Ελύτης στο κείμενο «Paul Éluard» (1936): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 618-619). Για την τάση του πρώιμου Ελύτη να υποκαθιστά στο θέμα «την απρόσωπη έννοια της Ποίησης», βλ. *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 419 και τις δηλώσεις του ποιητή στον Β. Α. Καζαντζή, «Οι συγγραφείς για τα έργα τους. Συνεντεύξεις με τους Μαλακάση - Ελύτη», *Νεοελληνικά Γράμματα* 167 (10 Φεβρουαρίου 1940) 12. Για την επίδραση της ποίησης του Éluard στο έργο του Ελύτη, βλ. Χριστίνα Ντουσιά, «Ο υπερρεαλισμός του Οδυσσέα Ελύτη και η μαθητεία του στον Πωλ Ελύαρ»: *Επιρροές του Ελύτη* [= Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου (Ιστορικό Μουσείο Κρήτης, 11-13 Νοεμβρίου 2011)], (επιμ.: Κοραλία Σωτηριάδου), Ηράκλειο, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 2014, 125-143, Γιάννης Η. Ιωάννου, *Οδυσσέας Ελύτης. Από τις καταβολές του Υπερρεαλισμού στις εκβολές του μύθου*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1991, 65-72, 84-90 και Αλίκη Τσοτσορού, «Οδυσσέας Ελύτης - Paul Éluard: Συγγένειες»: *Τριαντάφυλλα και γιασεμιά. Τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού*, (επιμ.: Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου), Αθήνα, Gutenberg, 2012, 556-572.

<sup>37</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Ποιητές και ζωγράφοι στη μεταπολεμική Γαλλία», ό.π., 305.

συνέχονται από μια κοινή συνισταμένη: την παρουσία της πέτρας ως συστατικού στοιχείου του ελληνικού τοπίου. Στην «Επέτειο» και στη «Μαρίνα των βράχων» δεσπόζουν δύο λαξευμένες μορφές, μια ανδρική «από αλάτι»<sup>38</sup> και μια γυναικεία «στυλωμένη στους βράχους».<sup>39</sup> Η μορφή της «Επετείου», ωστόσο, θα δούμε ότι αναδύεται από τον βυθό για να αντισταθμίσει το βάρος της πέτρας, ενώ παράλληλα γεννά συνειρμικούς συσχετισμούς με τα αρχαία αγάλματα. Στην «Μορφή της Βοιωτίας» η περιγραφή του αρχαίου τοπίου ανοίγει με την εικόνα της πέτρας.<sup>40</sup> Εδώ η πέτρα «συνδυάζεται συνειρμικά με την ιστορικότητα και με το παρελθόν»,<sup>41</sup> φορτίζεται δηλαδή ηθικά και γίνεται φορέας μνήμης. Τα «Επέτειος» και «Μορφή της Βοιωτίας» είναι τα κείμενα που πρόκειται να μας απασχολήσουν.

Ποίημα νεανικού απολογισμού,<sup>42</sup> γραμμένο σε τόνο εξομολογητικό και θεμελιωμένο σε ενάλια μοτίβα, η «Επέτειος»<sup>43</sup> ξεχώρισε από την πρώτη στιγμή της δημοσίευσής της.<sup>44</sup> Θα το χαρακτηρίζαμε επίσης «ποίημα του μεταιχμίου», αφού ήδη από το μότο του – παρμένο από το ποίημα «The Garden of Proserpine» [: Persephone] του Swinburne<sup>45</sup> – υποβάλλει την οριακή στιγμή της αλλαγής, της μετάβασης σε μian άλλη κατάσταση πραγμάτων (: *ακόμα και το πιο κουρασμένο ποτάμι κατευθύνεται σε κάποιο ασφαλές μέρος στη θάλασσα*<sup>46</sup>). Στις τέσσερις συμμετρικά οργανωμένες στροφικές του ενότητες (καθεμία εκ των οποίων αποτελείται από δεκαπέντε στίχους, ξεκινώντας με τον στίχο «Έφερα τη ζωή μου ως εδώ») ξεδιπλώνονται αδρομερώς τα βιοτικά στιγμιότυπα ενός «παιδιού που γίνεται άντρας» με στόχο να αποδοθεί ο βαθύτερος ψυχικός τους αντίκτυπος. Το παιδί φαίνεται εξοικειωμένο με το αλφάβητο της φύσης,<sup>47</sup> αφού γνώρισε τον εαυτό του συναρμόζοντας τα στοιχεία του («Λογαριάζοντας με τις

<sup>38</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Επέτειος»: «Προσανατολισμοί»: «Προσανατολισμοί» (1940): *Ποίηση*, ό.π., 24.

<sup>39</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η Μαρίνα των βράχων»: «Η θητεία του καλοκαιριού»: *Προσανατολισμοί*, ό.π., 60.

<sup>40</sup> «Εδώ που η έρημη ματιά φυσάει τις πέτρες και τ' αθάνατα», Οδυσσέας Ελύτης, «Μορφή της Βοιωτίας»: «Η θητεία του καλοκαιριού»: *Προσανατολισμοί*, ό.π., 65.

<sup>41</sup> Λίνα Λυχνάρη, *Η μεταλογική των πραγμάτων: Οδυσσέας Ελύτης*, Αθήνα, Ίκαρος, 1980, 68 (η παρατήρηση της Λ. Λυχνάρη αφορά από το *Άξιον Εστί* αλλά αναφέρεται γενικά στην ποίηση του Ελύτη).

<sup>42</sup> Η χρονολογική ένδειξη «Φθινόπωρο 1935» που έφερε το ποίημα κατά την πρώτη δημοσίευσή του στα *Νέα Γράμματα* (χρόνος Β', αρ. 7-8 (Ιούλιος-Αύγουστος 1936) 620-622) ώθησε τον Μ. Vitti να εικάσει ότι η εξωτερική αφορμή της σύνθεσης της «Επετείου» ήταν η γενέθλιος ημέρα του ποιητή, η 2α Νοεμβρίου, βλ. Mario Vitti, *Οδυσσέας Ελύτης*, ό.π., 46-47.

<sup>43</sup> Για το ποίημα βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Επέτειος», ό.π., 22-24.

<sup>44</sup> Στην πρώτη ενθουσιώδη κριτική του για την ποίηση του Ελύτη, ο Παπανικολάου εξέφρασε την απορία του για το πώς είναι δυνατόν ένας ποιητής να γράφει στα είκοσι χρόνια του στίχους σαν αυτούς της «Επετείου»: Μήτσος Παπανικολάου, «Οδυσσέας Ελύτης» (1938): *Κριτικά*, (επιμ.: Τάσος Κόρφης), Αθήνα, Πρόσπερος, 1980, 68-69. Στη δεύτερη επιφυλακτικότερη κριτική του για τον Ελύτη (1940) μνημόνευσε εκ νέου την «Επέτειο» λέγοντας «ότι κοντεύει να γίνει μια κλασική»: Μήτσος Παπανικολάου, «Οδυσσέας Ελύτης: «Προσανατολισμοί»», ό.π., 320.

<sup>45</sup> Βλ. *The Works of Algernon Charles Swinburne*, (εισ. - βιβλιογρ.: Laurence Binyon), Hertfordshire, Wordsworth Poetry Library, 1995, 58-61 (: 61).

<sup>46</sup> Αποδίδουμε ελεύθερα τους στίχους: «...even the weariest river winds somewhere safe to sea!», Οδυσσέας Ελύτης, «Επέτειος», ό.π., 22.

<sup>47</sup> Βλ. τους στίχους του Ελύτη: «[...] ο ήλιος και τα κύματα είναι μια γραφή συλλαβική [...]» («Δώρο ασημένιο ποίημα»), «Έχοντας ερωτευθεί και κατοικήσει αιώνες μες στη θάλασσα έμαθα γραφή και ανάγνωση» («Η τοιχογραφία»), «Νά το σπαράγγι νά ο ριθιός / νά το σγουρό περσέμολο / το τζεντζεφύλλι και το πελαργόνι / ο

δροσιές τις πράσινες / Στιγμές του, με νερά τα οράματα / Της ακοής του, με φτερά τις τύψεις του / [...] Πάντα κοντά στη θάλασσα όταν ο ήλιος / Τον μαθαίνει ν' ανασαίνει κατά κει που σβήνεται / Η σκιά ενός γλάρου»). Μαζί με τη γλώσσα η φύση δίδαξε στον νέο και την αριθμητική,<sup>48</sup> γι' αυτό κάνει τον απολογισμό του με τα δικά της μέσα, με λίγα χαλίκια μαζεμένα στην ακρογιαλιά, τα οποία, παρά το λευκό χρώμα τους, δίνουν άθροισμα «μελανό». Η αοριστία που επικρατεί γύρω από τα αίτια της μελαγχολικής διάθεσης του νέου δεν αργεί να διαλυθεί: είναι η αγάπη που τον τυραννά («Κωπηλασία ευαίσθητη / Στους όρμους γύρω απ' την αγάπη»), είναι η εικόνα μιας γυναίκας (τα μάτια, το χαμόγελό της) που επανέρχεται στη σκέψη του παρακινώντας τον να ονειρευτεί μια ζωή μαζί της, ζωή ωστόσο εφικτή μόνο σε μια άλλη πραγματικότητα («Ας θυμίσει το αίμα του στους άλλους ήλιους / Πιο κοντά στο φως») αφού στον κόσμο αυτό ο νέος έμαθε να μην περιμένει έλεος, να μην ελπίζει ότι θα δικαιωθούν τα όνειρά του («Μα εδώ στο ανήξερο τοπίο που χάνεται / Σε μια θάλασσα ανοιχτή κι ανέλη / Μαδά η επιτυχία»). Αφημένος στη δίνη της επώδυνης μνήμης του και με τον ίλιγγο του έρωτα στα μηνίγγια, ο νέος αρχίζει να βυθίζεται στην απελπισία: νιώθει τον εαυτό του βαρύ σαν πέτρα, «Πέτρα ταμένη στο υγρό στοιχείο», που ακολουθεί την κατακόρυφη κίνηση της άγκυρας στον βυθό. Τότε όμως αρχίζει να προμηνύεται η αλλαγή, αφού μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα (σε μια «ισόβια στιγμή»<sup>49</sup>) – όσο χρειάζεται η καρίνα του πλοίου να σκίσει το κύμα – οι φωτεινές ακτίνες του ήλιου σταλάζουν ελπίδα στην ψυχή και η κίνηση των δελφινιών κάνει την ανθρώπινη καρδιά να σκιρτήσει: «Και μ' όλα τα δελφίνια της αυγάζ' η ελπίδα / Κέρδος του ήλιου σε μ' ανθρώπινη καρδιά». Μαζί με την ελπίδα, όμως, αυγάζει και το «άγαλμα» (εικόνα

---

στύφνος και το μάραθο / Οι κρυφές συλλαβές όπου πάσχιζα την ταυτότητά μου ν' αρθρώσω» («Η Γένεσις»: *Το Αξιον Εστί*, Οδυσσέας Ελύτης, *Ποίηση*, ό.π., 231, 213 και 125 αντίστοιχα. Ο Ελύτης επικαλείται επανειλημμένα το αλφάβητο των φυσικών στοιχείων, την ηθική αντιστοιχία των οποίων ζήτησε να βρει αργότερα στο πνεύμα, βλ. ενδεικτικά: *Έν λευκῷ*, ό.π., 211, 365-366, 473· *Συν τοις ἄλλοις*, ό.π., 202-203, 210, 260· *Αυτοπροσωπογραφία*, ό.π., 28.

<sup>48</sup> Γράφει ο Ελύτης στον *Μικρό ναυτίλο*: «Τ' ανώτερα μαθηματικά μου τα έκανα στο Σχολείο της θάλασσας» («Μυρίσαι το άριστον, XIV»), Οδυσσέας Ελύτης, *Ποίηση*, ό.π., 514. Για τη θητεία του ποιητή στο θαλασσίνο σχολείο, βλ. ακόμα: «Μια ραδιοφωνική ομιλία: Ο Οδυσσέας Ελύτης για το έργο του», *Διαβάζω* 362 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Απρίλιος 1996) 68.

<sup>49</sup> Στην αυταξία μιας «ισόβιας στιγμής» ο άνθρωπος ανακαλύπτει την αληθινή φύση των πραγμάτων, εισδύει στη σφαίρα της υπερπραγματικότητας και αξιώνεται να θεαθεί την τέλεια Ομορφιά. Ο Ελύτης παρομοιάζει τη στιγμή αυτή με αστραπή, στην ελάχιστη διάρκεια της οποίας ακυρώνεται η καθημερινή αθλιότητα: παρακινεί τον καθένα μας να προσπαθήσει να «ανοίξει» τη στιγμή «και να της δώσει διάρκεια» («Μυρίσαι το άριστον, X»: «Ο μικρός ναυτίλος» (1985): *Ποίηση*, ό.π., 513). Στη *Μαρία Νεφέλη* εντάσσει στον λόγο του Αντιφωνητή ένα ποίημα με τίτλο «Ισόβια στιγμή», που ξεκινά με τους στίχους: «Πιάσε την αστραπή στο δρόμο σου / άνθρωπε: δώσε της διάρκεια: μπορείς!» («Η ισόβια στιγμή»: «Μαρία Νεφέλη» (1978): *Ποίηση*, ό.π., 419). Και στον «Κήπο με τις αυταπάτες» σημειώνει: «Μόνο μια λάμψη ο άνθρωπος κι αν είδες, είδες»: *Έν λευκῷ*, ό.π., 449. Για την «ισόβια στιγμή», βλ. συνδυαστικά: *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 162· *Έν λευκῷ*, ό.π., 460· *Συν τοις ἄλλοις*, ό.π., 281. Το ίδιο θέμα σχολιάζει διεξοδικά η Μαρία Χατζηγιακουμή, *Η αίσθηση της ιστορίας στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, (πρόλ.: Τζίνα Πολίτη), Αθήνα, Παπαζήσης, 2014, 101-107.

που διατηρεί κάτι από τον «Ερωτικό λόγο»<sup>50</sup> της *Στροφής*), σηματοδοτώντας την αντιστροφή της καθοδικής πορείας και την απαρχή της ανόδου:

*Τα δίχτυα της αμφιβολίας τραβάνε  
Μια μορφή από αλάτι  
Λαξευμένη με κόπο  
Αδιάφορη άσπρη  
Που γυρνάει προς το πέλαγος τα κενά των ματιών της  
Στηρίζοντας το άπειρο.<sup>51</sup>*

Η εικόνα αυτή έδωσε την αφορμή στον M. Vittì να χαρακτηρίσει την «Επέτειο» «το πιο σφαιρικό ποίημα του πρώτου Ελύτη».<sup>52</sup> Η «τελική εικόνα», γράφει, «[...] έχει κάτι από τα αγάλματα του Σεφέρη».<sup>53</sup> Πρέπει βέβαια να επισημάνουμε ότι η ύλη της λαξευμένης μορφής της «Επετείου» είναι το αλάτι, όχι κάποιο πέτρωμα όπως το μάρμαρο (να μια σημαίνουσα ιδιότητα του ελυτικού γλυπτού, που υπογραμμίζει τη θαλασσινή καταγωγή του). Το γεγονός όμως ότι η έμπνευσή της ανάγεται στις παραστάσεις των αρχαίων αγαλμάτων πιστοποιείται από μια μεταγενέστερη δήλωση του Ελύτη (1971) στον πρόλόγο του στο λεύκωμα του John Veltri με φωτογραφίες από την Ελλάδα:

Πέραν από οποιαδήποτε καλλιπέπια, ο Veltri στάθηκε αντιμέτωπος στην πραγματικότητα. Στην αυχμηρή και κατάγυμνη Ελλάδα. Στις θεϊκές, κάποτε, μορφές των νησιωτών της. Στα λιγνά σώματα των αγοριών της. Στα γεμάτα ερημία και μυστήριο τοπία της. Στ' αγάλματά της τ' αρχαία, εκεί που τα σταμάτησε ο χρόνος, με τα χέρια τεντωμένα σα για να συλλάβουν, ή ν' απωθήσουν, μιαν ακατανόητη μοίρα, και τα κενά των ματιών τους στηρίζοντας το άπειρο.<sup>54</sup>

Αξίζει να σταθούμε σε δύο σημεία του παραπάνω αποσπάσματος. Το πρώτο είναι βέβαια η αυτούσια επαναφορά των καταληκτικών στίχων της «Επετείου» (: τα κενά των ματιών που στηρίζουν το άπειρο) και ο άμεσος συσχετισμός τους με τα αρχαία αγάλματα.<sup>55</sup> Το γεγονός αυτό επικυρώνει τη σύνδεση του ποιήματος με την αρχαιοελληνική παράδοση και ανακαλεί

<sup>50</sup> «Αυγάξει ξάφνου το άγαλμα. Μα τα κορμιά έχουν σβήσει / στη θάλασσα στον άνεμο στον ήλιο στη βροχή», Γιώργος Σεφέρης, «Δ'»: «Ερωτικός λόγος»: «Στροφή» (1931): *Ποιήματα*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2000 [20η 1η: 1940], 31.

<sup>51</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Επέτειος», ό.π., 24.

<sup>52</sup> Mario Vittì, *Η Γενιά του Τριάντα'. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, Ερμής, 2006 [έκδοση διττά επαυξημένη (1995-2006) και εμπλουτισμένη με μια νέα εισαγωγή: 1η έκδ.: 1977], 147 (σημείωση 9).

<sup>53</sup> Ο.π., 147 (σημείωση 9).

<sup>54</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «John Veltri» (1971): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 603.

<sup>55</sup> Η λαξευμένη μορφή της «Επετείου» θα μπορούσε να συσχετιστεί με το άγαλμα του Κούρου στο κολλάζ που φιλοτέχνησε ο Ελύτης το 1978. Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Το δωμάτιο με τις εικόνες*, (πρόλογος: Οδυσσέας Ελύτης, κείμενο: Ευγένιος Αρανίτσης), Αθήνα, Ίκαρος, 1986, 51. Εκεί ο Κούρος στέκεται όρθιος στην άκρη ενός βράχου ατενίζοντας το στερέωμα.

ένα παλαιότερο σχόλιο του Σεφέρη στον «Διάλογο πάνω στην ποίηση», όπου καταδείκνυε την «Επέτειο» (μαζί με το ποίημα «Οι κακοί έμποροι» του Δ. Ι. Αντωνίου) ως επιτυχημένο δείγμα συγκερασμού του ελληνικού πνεύματος με την πρωτοπορία.<sup>56</sup> Το δεύτερο σημείο αφορά τη λειτουργική ένταξη των αγαλμάτων στο νεοελληνικό τοπίο. Όπως είδαμε νωρίτερα, ο Ελύτης πίστευε ότι τα μνημεία της τέχνης εικονογραφούν την ιστορία της Ελλάδας, την αληθινή υπόσταση της οποίας καλείται να ανακαλύψει καθένας μέσα του. Η θέαση των μνημείων τροφοδοτεί τη διάνοια του παρατηρητή με μια σειρά ανεξίτηλων εικόνων που, συν τω χρόνω, μεταστοιχειώνονται σε ένα είδος αρχετυπικών παραστάσεων. Πρόκειται για παραστάσεις που και ο ποιητής κουβαλούσε από την παιδική του ηλικία: «Το σπουδαίο είναι», θα γράψει με άλλη αφορμή, «να μπορέσει [ο αναγνώστης], μαζί με τον ποιητή, να συνταξιδέψει σ' έναν κόσμο απέραντο, ωμό, αινιγματικό, με το ίδιο εκείνο αίσθημα που ένιωθε όταν ήταν παιδί, ανάμεσ' από τους μαχαιρωμένους καρπούς, τ' ακρωτηριασμένα αγάλματα και τα σχέδια της Κοσμογραφίας».<sup>57</sup> Αλλά και στο απόσπασμα που παραθέσαμε από το κείμενο για τον Veltri, ο Ελύτης πλαισιώνει τις μορφές των αγαλμάτων με εικόνες συνυφασμένες με το νεοελληνικό τοπίο, εικόνες που συμπυκνώνονται στις «θεικές, κάποτε, μορφές των νησιωτών της» και στα «λιγνά σώματα των αγοριών της». Αυτές τις μορφές θα προσδιορίσει στο δοκίμιό του για τον Παπαδιαμάντη ως *καθαρές μονάδες*.<sup>58</sup>

Με τον όρο αυτό ο Ελύτης αναφέρεται στην ικανότητα του σκιαθίτη διηγηματογράφου να διαμορφώνει σταθερούς ανθρώπινους τύπους που αντιπροσωπεύουν τις «αιώνιες πλευρές της φυσιογνωμίας μας ως λαού».<sup>59</sup> Γέροντες και γερόντισσες, καπετάνιοι και ψαράδες, κοπέλες και παιδιά παρελαύνουν στο έργο του «με το καθαρό περίγραμμά τους, την ορατή ψυχική τους ενδοχώρα και το καθημερινό τυπικό της ζωής τους».<sup>60</sup> Για να καταστήσει παραστατικότερα τα λεγόμενά του ο Ελύτης καταφεύγει στην εικόνα του λαξεύματος και της σμίλης: οι *καθαρές μονάδες* είναι «μορφές λαξευμένες από τους ανέμους κι ακατάλυτες, όπως οι βράχοι»,<sup>61</sup> είναι

<sup>56</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, «Διάλογος πάνω στην ποίηση» (1938): *Δοκιμές*, τ. Α': 1936-1947, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2013 [9η Έκδ.: 1944], 103-104 και 479 (σημείωση 104). Στο «Χρονικό μιας δεκαετίας» ο Ελύτης διηγείται ότι ο Σεφέρης είχε ξεχωρίσει την «Επέτειο» μεταξύ των ποιημάτων του και την είχε διαβάσει μεγαλόφωνα μπροστά του: «Ήταν κάτι παράξενο, πρωτογνώριστο, ν' ακούω δικά μου λόγια στα χείλη ενός άλλου και μάλιστα ενός φτασμένου ποιητή. Το αίμα ανέβαινε στο κεφάλι μου, η καρδιά μου χτυπούσε δυνατά, ως τη στιγμή που εκείνος, τελειώνοντας, απίθωσε το χαρτί στο τραπέζι, το χτύπησε με το χέρι του και είπε, κοιτάζοντάς με στα μάτια, σχεδόν εμπιστευτικά: «Είναι καλό ποίημα.»», *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 361. Για τη συγκίνησή του όταν πρωτοδιάβασε την «Επέτειο» γράφει ο Σεφέρης στον Κατσίμπαλη (επιστολή με την ένδειξη: «16.6.51, Λόντρα»): Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, «*Αγαπητέ μου Γιώργο*». *Αλληλογραφία (1924-1970)*, τ. Β': 1946-1970, (επιμ. επιστ. - σχόλ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Αθήνα, Ίκαρος, 2009, 240.

<sup>57</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Federico García Lorca» (1944): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 626.

<sup>58</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Η μαγεία του Παπαδιαμάντη» (1975): *Έν λευκῷ*, ό.π., 71 και 94.

<sup>59</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Το υπερβατικό στοιχείο στον Παπαδιαμάντη» (*Επίκαιρα*, 1977): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 158.

<sup>60</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Η μαγεία του Παπαδιαμάντη», ό.π., 103 (βλ. και 94).

<sup>61</sup> Ό.π., 71. Και συμπληρώνει: «Φυσικά, μιλώ γι' ανέμους αισθημάτων και παθών, για βράχους χαρακτήρων».

φιγούρες «που σμίλεψαν οι αιώνες κι οι άνεμοι». <sup>62</sup> Χάρη στη μεσολάβηση του ανέμου και του θαλασσινού νερού οι μορφές αυτές απέκτησαν συν τω χρόνω *διαφάνεια*, <sup>63</sup> ώστε να μπορεί κανείς να διακρίνει «μέσ' απ' το πρώτο και το δεύτερο και το τρίτο επίπεδό» <sup>64</sup> τους, να δει ανάγλυφα τα αισθήματα και τα πάθη τους και να συλλάβει τη δράση τους ως μικρογραφία της δικής του ζωής. Και έτσι να οδηγηθεί στην κατανόηση της βαθύτερης φύσης του κόσμου. <sup>65</sup>

Αν και το δοκίμιο για τον Παπαδιαμάντη είναι πολύ μεταγενέστερο (γράφηκε το 1975), ο στοχασμός του Ελύτη για τις *καθαρές μονάδες* μπορεί να μας βοηθήσει να σχηματίσουμε μια πληρέστερη εικόνα για τη σχέση του με τα αγάλματα. Οι λαξευμένες μορφές του Ελύτη, παρά τη διακριτή επίδραση που δέχτηκαν από τις ελληνικές αρχαιότητες (στοιχείο αναμενόμενο ως ένα βαθμό, αφού ο ποιητής αντλούσε τα οπτικά ερεθίσματά του από το ελληνικό τοπίο), δεν ταυτίζονται αποκλειστικά μαζί τους· ο Ελύτης θέλησε πρωτίστως να προβάλλει την επέμβαση της φύσης στις μορφές αυτές, αποδίδοντας τον ρόλο του τοννευτή στη θάλασσα και στον άνεμο αντί του ανθρώπου. Ίσως να ήταν η φυσιοκρατική αντίληψη της ζωής που συχνά ανέφερε ότι κληρονόμησε από τους Λέσβιους προπάτορές του, <sup>66</sup> η οποία τον ωθούσε να αντιμετωπίζει τα έργα των ανθρώπων σε ευθεία ανταπόκριση με τα έργα της φύσης <sup>67</sup> (αντίληψη που θα θέσει τα θεμέλια της θεωρίας των αναλογιών). Το παράδειγμα της «Επετείου» πάντως είναι ενδεικτικό της αέναης αντιμετάθεσης των ιδιοτήτων ανθρώπου-φύσης: έχοντας ως πρότυπο τα έργα των αρχαίων προγόνων του ο Ελύτης αναθέτει στη φύση το καθήκον της λάξευσης, βάζοντάς την να φιλοτεχνήσει μια αλάτινη μορφή· η μορφή αυτή ωστόσο λειτουργεί ως υποκατάστατο του ανθρώπου, αφού έρχεται στο φως από τα δίχτυα της δικής του υπαρξιακής αγωνίας· εν τέλει, φύση και άνθρωπος μοιράζονται μια σχέση απόλυτης αρμονίας, καθώς η λαξευμένη μορφή

---

<sup>62</sup> Ο.π., 103.

<sup>63</sup> Ο.π., 99. Για τη *διαφάνεια*, δεσπόζουσα αρχή της ποιητικής του, σημειώνει αλλού ο Ελύτης: «Είναι μια αρχή που βασίζεται στο φως και στη θάλασσα της Μεσογείου [...]. Η αρχή αυτή αφορά την αναλογία που, πιστεύω, υπάρχει ανάμεσα στα φυσικά φαινόμενα και στα φαινόμενα του πνεύματος. Και που επιτρέπει να διακρίνει κανείς, μέσ' απ' το πρώτο και το δεύτερο και το τρίτο επίπεδο ενός δημιουργημένου αποτελέσματος, τους παράγοντες εκείνους – κάποτε και αντιφατικούς – που έχουν συμπέσει επί το αυτό, ώστε να δημιουργηθεί το αποτέλεσμα και ν' αποκτήσει την οριστική του μορφή», Οδυσσέας Ελύτης, «Σύντομη αντιφώνηση στην Αίυλα του Πανεπιστημίου της Ρώμης»: «Τα μικρά έψιλον»: *Έν λευκῶ*, ό.π., 303. Για το ίδιο ζήτημα, βλ. *Αυτοπροσωπογραφία*, ό.π., 34-35· *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 128.

<sup>64</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρίκο» (1977): *Έν λευκῶ*, ό.π., 118.

<sup>65</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η μαγεία του Παπαδιαμάντη», ό.π., 103.

<sup>66</sup> Στη «σύμφυτη στα τέκνα της Αιολίδας» φυσιοκρατική αντίληψη της ζωής (*Έν λευκῶ*, ό.π., 269· *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 306· *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 210, 267) θα αποδώσει ο Ελύτης την περιορισμένη αρχαιολογική δραστηριότητα της Λέσβου: «Οι αρχαίοι Αιολείς βλέπανε τα πάντα μέσα από τη φύση κι έτσι εξηγούν οι αρχαιολόγοι το γεγονός ότι στη Λέσβο δεν βρίσκουμε μνημεία», Οδυσσέας Ελύτης, «Όλα ήταν δύσκολα, χρειάστηκε πείσμα για να μη λυγίσω» (*Η Καθημερινή*, 1979): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 197.

<sup>67</sup> Πρβλ. τον στίχο «Κι από σταλαγματιά σε φύλλο κι από φύλλο σε άγαλμα όσο πάει και πιο πολύ μεταμορφώνεται ο καιρός»: Οδυσσέας Ελύτης, «Γέννηση της μέρας»: «Η θητεία του καλοκαιριού»: «Προσανατολισμοί» (1940): *Ποίηση*, ό.π., 67. Κι αντίστοιχα: «Από το βότσαλο στο φύλλο της συκιάς κι από το φύλλο της συκιάς στο ρόδι, όπως από τον Κούρο στον Ηνίοχο κι από τον Ηνίοχο στην Αθηνά»: Οδυσσέας Ελύτης, «Μυρίσαι το άριστον, XII»: «Ο μικρός ναυτίλος» (1985): *Ποίηση*, ό.π., 514.



αφομοιώνει στο βλέμμα της την απεραντοσύνη του πελάγους και την εξακτινώνει εκ νέου στο ουράνιο στερέωμα.

Στο κείμενό του για τον Veltri ο Ελύτης εστίαζε σε δύο χαρακτηριστικά των αγαλμάτων: στα «κενά των ματιών τους» που στηρίζουν το άπειρο και στα χέρια τους τα «τεντωμένα σα για να συλλάβουν, ή ν' απωθήσουν, μιαν ακατανόητη μοίρα».<sup>68</sup> Το δεύτερο χαρακτηριστικό αξιοποιείται σε μια άλλη σύνθεση των *Προσανατολισμών*, στη «Συναυλία των γυακίνθων», μια σύνθεση ερωτικής πνοής, απευθυνόμενη σταθερά σε ένα γυναικείο «εσύ».<sup>69</sup> Πιο συγκεκριμένα, στο ενδέκατο από τα εικοσιένα πεζά ποιήματα<sup>70</sup> που τη συναπαρτίζουν διαβάζουμε:

*Όταν γυρίσει το φύλλο της ημέρας και βρεθείς άξαφνα ξανθή κι ηλιοκαμένη μπρος στο μαρμάρινο αυτό χέρι που θα κηδεμονεύει τους αιώνες θυμήσου τουλάχιστον εκείνο το παιδί που φιλοδοξούσε καταμόναχο μες στην οργή του πόντου να συλλαβίσει την ανυπέβλητη ομορφιά της ομορφιάς σου. Και ρίξε μια πέτρα στον ομφαλό της θάλασσας, ένα διαμάντι μέσα στη δικαιοσύνη του ήλιου.<sup>71</sup>*

Η εικόνα του μοναχικού παιδιού που καταφεύγει στη θάλασσα για να συλλαβίσει στη γλώσσα της φύσης τη γυναικεία ομορφιά παραπέμπει σαφώς στην «Επέτειο». Εκεί ανάγεται και η τελική εικόνα του ποιήματος στην οποία η γυναίκα παρακινείται να βυθίσει την πέτρα στη θάλασσα και να την αφήσει στη δικαιοδοσία του ήλιου· αυτός με τις αχτίνες του θα την καθάρει, θα την κάνει διάφανη και ελαφριά σα διαμάντι. Έτσι θα τεθούν οι απαρχές μιας νέας τάξης πραγμάτων.

Το «μαρμάρινο χέρι» του αγάλματος θα συνδεθεί στη συνέχεια της σύνθεσης με το χέρι του ποιητικού υποκειμένου (XII), που σαν άλλος Νώε θα εγγυηθεί την εδραίωση της επί γης ειρήνης («και το χέρι μου νικώντας τον κατακλυσμό θα βγει με τα πρώτα περιστέρια»<sup>72</sup>). Με

<sup>68</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «John Veltri» (1971): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 603.

<sup>69</sup> Ο Μ. Vitti σχολίασε ότι τα κείμενα της «Συναυλίας των γυακίνθων» «αναπνέουν σ' ένα συναισθηματικό κλίμα συγγενικό μ' αυτό της παραδοσιακής ερωτικής ποίησης», Mario Vitti, *Οδυσσέας Ελύτης*, ό.π., 63, ο Α. Αργυρίου αν και σημείωσε ότι «πάντα η ερωτική αναμονή δόθηκε με τόση ένταση, με τόση κλιμάκωση», εντόπισε «μερικά περιττά σημεία στην οικονομία του ποιήματος», Αλέξανδρος Αργυρίου, «Σημειώσεις πάνω στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη» (1958): *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, Γνώση, 1983, 43, ενώ στην παλαιότερη κριτική του ο Μ. Παπανικολάου είχε εκφράσει την επιφύλαξή του για το ότι «σε μερικά απ' τα ποιήματα αυτά» ο Ελύτης «δίνει τον τόνο ερωτικής επιστολής», Μήτσος Παπανικολάου, «Οδυσσέα Ελύτη: «Προσανατολισμοί»», ό.π., 321.

<sup>70</sup> Με αφορμή τα πεζά ποιήματα μιας άλλης σύνθεσης των *Προσανατολισμών*, της σύνθεσης «Παράθυρα προς την Πέμπτη Εποχή», ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης επισημαίνει ότι η επιλογή του Ελύτη να γράφει ποιήματα σε πεζό αποτελεί ένα σημαντικό σημείο συνάντησής του με τον υπερρεαλισμό (βλ. τα σχεδόν σύγχρονα πεζά ποιήματα των Reverdy, Breton, Soupault): Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «Η ιδιομορφία της υπερρεαλιστικής γλώσσας στον Ελύτη. Διακειμενικές σχέσεις και μορφικές διαπλοκές», *Σύγκριση/Comparaison* 6 (1995) 41-53 (: 42).

<sup>71</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «XI»: «Η συναυλία των γυακίνθων»: «Σποράδες»: *Προσανατολισμοί*, ό.π., 52.

<sup>72</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «XII»: «Η συναυλία των γυακίνθων», ό.π., 52. Τη βιβλική αφήγηση του Κατακλυσμού θα αξιοποιήσει εκ νέου ο Ελύτης στο ποίημα «Ο άλλος Νώε» της συλλογής *Έξι και μία τύψεις για τον ουρανό*. Δεν αποκλείεται εκτός από το βιβλικό διακείμενο να είχε στον νου του και το ποίημα του Arthur Rimbaud «Μετά τον κατακλυσμό», το οποίο είχε μεταφράσει στα ελληνικά και αργότερα συμπεριέλαβε στον συγκεντρωτικό τόμο των

το ίδιο χέρι το υποκείμενο θα κρατήσει την αγαπημένη του για να μοιραστούν μαζί τις στιγμές «ενός τρυφερού ιδιωτικού Σεπτέμβρη»<sup>73</sup> (XIII: «Πες μου το χέρι που προχώρησε το δικό μου χέρι μέσα στην ξενιτιά της θλίψης σου»<sup>74</sup>).

Από το σημείο αυτό (XIV) ο ομιλητής αρχίζει να ξεδιπλώνει το όραμα του προσωπικού του Παραδείσου.<sup>75</sup> Φαντάζεται την αγαπημένη του να περπατά στο «νησί της αλαφρόπετρας» τριγυρισμένη από μελωδίες όρθρου και μικρά περιβόλια. Προβάλλει τη μορφή της στο σχήμα των βράχων (εικόνα που θα τελειοποιηθεί στην περίφημη «Μαρίνα των βράχων») και ακούει το καρδιοχτύπι της ενόσω ανεβαίνει «τ' ανώμαλα πέτρινα σκαλιά» για να διαβεί την «πύλη του καινούριου κόσμου».<sup>76</sup> Στο εικοστό μέρος της σύνθεσης (XX) την οραματίζεται για ακόμα μία φορά «σμιλεμένη», να έχει πάρει τη μορφή και τη θέση του αγάλματος και να έχει στραμμένα τα μάτια της προς το πέλαγος:

*Τώρα δε μένει παρά νά' ρθεις εσύ ω! σμιλεμένη από την πείρα των ανέμων και ν'  
αντικαταστήσεις το άγαλμα. Δε μένει παρά νά' ρθεις εσύ και να γυρίσεις τα μάτια σου  
προς το πέλαγος που πια δε θά 'ναι άλλο από τ' ολοζώντανο το αδιάκοπο το αιώνιο  
ψιθύρισμά σου.*

*Δε μένει παρά να τελειώσεις στους ορίζοντες.*<sup>77</sup>

Το τελευταίο κείμενο των *Προσανατολισμών* που θα μας απασχολήσει είναι η «Μορφή της Βοιωτίας», ένα κείμενο που χάρη στην επικεντρωμένη στα ερείπια της ελληνικής υπαίθρου προβληματική του θα μας εξασφαλίσει την κατάλληλη μετάβαση στην ποίηση του *Ήλιου του πρώτου*. Η αρχική αίσθηση που έχει κανείς διαβάζοντας τη «Μορφή της Βοιωτίας» είναι ότι πρόκειται για ένα ποίημα διαφορετικό από εκείνα της «Θητείας του καλοκαιριού» – και των

---

μεταφράσεών του, βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Δεύτερη γραφή*. Arthur Rimbaud, Comte de Lautréamont, Paul Éluard, Pierre Jean Jouve, Giuseppe Ungaretti, Federico Garcia Lorca, Vladimir Maiakovski, Αθήνα, Ίκαρος, 2007 [4η 1η: 1976], 15-16.

<sup>73</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «XIII»: «Η συναυλία των γυακίνθων», ό.π., 52.

<sup>74</sup> Ό.π., 52.

<sup>75</sup> Για τον προσωπικό του Παράδεισο ο Ελύτης θα μιλήσει στα *Ανοιχτά Χαρτιά*, σε ένα σημείο που οραματίζεται τον χαρακτήρα της φανταστικής Πολιτείας του. Παραθέτουμε ένα απόσπασμα συναφές με το μέρος XIV της «Συναυλίας των γυακίνθων»: «Αν emίλησα στην αρχή για κορίτσι και για εκκλησιάκι με κίνδυνο να φανώ ελάχιστα σοβαρός είχα το λόγο μου. Θά 'θελα να τραβήξω το πρώτο μέσα στο δεύτερο και να το κάνω δικό μου, όχι διόλου για να σκανδαλίσω, αλλά για να ομολογήσω πως ο έρωτας είναι ένας και, μαζί, για να κάνω πιο πυκνό το ποίημα, που θέλω, με τις ημέρες του βίου μου, ν' αποτελώ. Κλωνάρια ροδιάς θά 'βλεπα τότε να ξεφουτρώνουν από το τέμπλο κι ο άνεμος να ψέλνει στο παραθυράκι με το κύμα όταν ο νοτιάς, πιο δυνατός, θα το βοηθούσε να καβαλήσει το πεζούλι. Σ' ένα τέτοιο πεζούλι αγγίχτηκα γυμνός κάποτε, κι ένιωσα να καθαρίζουνε τα σωθικά μου, σάμπως ο ασβέστης νά 'χε διαπεράσει φύλλο-φύλλο με τις απολυμαντικές του ιδιότητες την καρδιά μου. [...]», «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», ό.π., 40-41· πρβλ. «Τα κορίτσια», ό.π., 192. Το όραμα του Ελύτη ανταποκρίνεται στη γνωστή αντίληψή του για την αγιότητα των αισθήσεων και βρίσκει, όπως πιστεύουμε, την ιδανική αισθητική του μετάπλαση στο ποίημα «Η κόρη που 'φερνε ο Βοριάς» από το *Φωτόδεντρο*.

<sup>76</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «XIV»: «Η συναυλία των γυακίνθων», ό.π., 53.

<sup>77</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «XX»: «Η συναυλία των γυακίνθων», ό.π., 54.

*Προσανατολισμών* εν γένει –, όχι μόνο για τον ευδιάκριτο θεματικό πυρήνα του αλλά και γιατί προωθεί τον διάλογο γύρω από τη σχέση των Νεοελλήνων με τα αρχαία ερείπια που στη δεκαετία του '30 άνοιξε ουσιαστικά με το *Μυθιστόρημα* του Σεφέρη το 1935 (η «Μορφή της Βοιωτίας» γράφτηκε το 1938<sup>78</sup>). Ο Μ. Vittì θα σχολιάσει ότι είναι το μοναδικό κείμενο της «Θητείας» που αξιοποιεί το υλικό της παράδοσης και «υπαινίσσεται μια ιστορική γνώση».<sup>79</sup> Παρόλα αυτά, δεν πρέπει να θεωρηθεί ότι στέκεται σαν «ξένο σώμα» στην ποίηση των *Προσανατολισμών*, αφού εντός του αναγνωρίζονται οικείοι εκφραστικοί τρόποι του Ελύτη, όπως η εμφύχωση των αφύχων (η γη της Βοιωτίας προσωποποιείται και προσφωνείται σε δεύτερο πρόσωπο), καθώς και θέματα που πραγματεύεται συχνά, όπως το θέμα του χρόνου και της καθαρτήριας δύναμης της φωτιάς.

Ας δούμε όμως το ποίημα από κοντά. Στην πρώτη στροφική ενότητα παρακολουθούμε την αίσθηση που γεννά στον Νεοέλληνα η επαφή του με την αρχαία γη της Βοιωτίας. «Μια 'στυφή' αίσθηση», γράφει ο Vittì, «που ξεκινά από το θέαμα των αρχαίων τοπίων και που ενεργοποιεί την απορία του ανθρώπου για τη φθορά που φέρνει ο χρόνος στο πέρασμά του»:<sup>80</sup>

*Εδώ που η έρημη ματιά φυσάει τις πέτρες και τ' αθάνατα  
Εδώ που ακούγονται βαθιά τα βήματα του χρόνου  
Που ανοίγουνε μεγάλα σύννεφα χρυσά εξαφτέρυγα  
Πάνω από τη μετόπη τ' ουρανού  
Πες μου από πού ξεκίνησε η αιωνιότητα  
Πες μου ποιο το σημάδι που πονείς  
Και ποιο το ριζικό της ελεμίνθας<sup>81</sup>*

Μια προσεκτική ανάγνωση αυτών των στίχων φανερώνει ότι ο ποιητής έχει ενσωματώσει στοιχεία από όλο το φάσμα της ελληνικής ιστορίας: από την αρχαία («μετόπη τ' ουρανού»<sup>82</sup>),

<sup>78</sup> Η «Μορφή της Βοιωτίας» ήταν ένα από τα «Δέκα ποιήματα» που δημοσιεύτηκαν στα *Νέα Γράμματα* το 1939 με χρονολογική ένδειξη «1938» και αργότερα συμπεριελήφθησαν στην ενότητα «Η θητεία του καλοκαιριού» των *Προσανατολισμών*. Τα υπόλοιπα εννέα ήταν τα: «Ωδή στη Σαντορίνη», «Η Μαρίνα των βράχων», «Ηλικία της γλαυκής θύμησης», «Ολβια ντόννα», «Μελαγχολία του Αιγαίου», «Άνεμος της Παναγίας», «Γέννηση της μέρας», «Η πεντάμορφη στον κήπο» και «Η τρελή ροδιά», βλ. *Τα Νέα Γράμματα*, χρόνος Ε', αρ. 4-6 (Απρίλης-Ιούνης 1939) 137-149.

<sup>79</sup> Mario Vittì, *Οδυσσέας Ελύτης*, ό.π., 98.

<sup>80</sup> Ό.π., 89.

<sup>81</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Μορφή της Βοιωτίας»: «Η θητεία του καλοκαιριού»: *Προσανατολισμοί*, ό.π., 65.

<sup>82</sup> Στη φράση «μετόπη τ' ουρανού» αναγνωρίζεται μια συνηθισμένη τακτική του Ελύτη, αυτή του συνδυασμού ενός ουσιαστικού με ετερόπρωτο προσδιορισμό σε ένα ζεύγος όπου ο ένας όρος λαμβάνεται από την κατηγορία φύση και ο άλλος από την κατηγορία πολιτισμός, βλ. αναλυτικότερα: Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Η σχέση Φύσης – Πολιτισμού στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη»: *Μύθος: Εννοιολογικές και σημασιολογικές προσεγγίσεις – Οδυσσέας Ελύτης: Ανιχνεύσεις στο έργο του. Οι εισηγήσεις δύο αυτοτελών συνεδρίων* [= Πρακτικά Συνεδρίων (Μυτιλήνη, 6-7 Οκτωβρίου 1995 και 11-12 Οκτωβρίου 1996)], (επιμ.: Παναγιώτης Σκορδάς), Μυτιλήνη, Φιλολογική Βιβλιοθήκη / Σύνδεσμος Φιλολόγων Ν. Λέσβου, 1998, 106. Στους *Προσανατολισμούς* συναντάμε δύο ακόμα περιπτώσεις στις οποίες ο όρος που ανήκει στην κατηγορία πολιτισμός εκπροσωπείται από τις αρχαιότητες, με τη διαφορά όμως ότι η γενική προσδιοριστική του δεν υπάγεται στην κατηγορία φύση, αλλά στην κατηγορία

τη βυζαντινή («χρυσά εξαφτέρυγα») και τη νεοελληνική παράδοση (η φράση «έρμη ματιά» έχει πιθανότατα σολωμικές καταβολές<sup>83</sup>). Μπορούμε, λοιπόν, βάσιμα να εικάσουμε ότι οι επιτακτικές ερωτήσεις των τελευταίων στίχων προσχηματικά μόνο απευθύνονται στη μορφή της Βοιωτίας, ενώ στην πραγματικότητα ζητούν να αποκαλύψουν τη μοίρα της ελληνικής γης (πρβλ. το αίτημα της γενιάς του '30 να αποκαλύψει το αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας<sup>84</sup>). Σαν άλλος χειρομάντης ο ομιλητής διαβάζει στο χέρι της Βοιωτίας («Στις γραμμές της παλάμης σου του πεπρωμένου», ό.π., 66) το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της. Στο παρελθόν η περιοχή γνώρισε δόξες αλλά και ολέθρους: από τη μια έγινε μάρτυρας επάλληλων ικεσιών και θυσιών στα ανάκτορά της και από την άλλη άκουσε την κλαγγή των εμφύλιων σπαραγμών στις πύλες της. Όλα αυτά όμως παρήλθαν ανεπιστρεπτί:

*Ω γη της Βοιωτίας που σε φέγγει ο άνεμος  
Τί γίνηκεν η ορχήστρα των γυμνών χειρών κάτω απ' τ' ανάχτορα  
Το έλεος που ανέβαινε σαν ιερός καπνός  
Πού είναι οι πύλες με τ' αρχαία πουλιά που τραγουδούσαν  
Κι η κλαγγή που ξημέρωνε τη φρίκη των λαών  
Όταν ο ήλιος έμπαινε σαν θρίαμβος  
Όταν η μοίρα σπάραζε στη λόγχη της καρδιάς  
Κι άναβαν τα εμφύλια κελαηδίσματα  
Τί γίνηκαν οι θάνατες μάρτιες σπονδές  
Οι ελληνικές γραμμές μες στο νερό της χλόης*<sup>85</sup>

Έκτοτε «οι άνθρωποι προχωρήσανε / γεμάτοι οδύνη και όνειρο» (ό.π., 66), ακολουθώντας το πεπρωμένο μιας αέναης χαρμολύπης. Έχουμε περάσει πλέον στη σφαίρα του (κειμενικού) παρόντος και παρακολουθούμε τον ομιλητή να δίνει στη μορφή της Βοιωτίας το περίγραμμα μιας γυναίκας που περπατά με αγέρωχο βάδισμα αφήνοντας «τα πυρρόξανθα ίχνη της» πάνω στη θερινή πλάση (ό.π., 66). Περιβεβλημένη «από τη μουσική των χόρτων», προχωρεί «μέσα απ' τα ρείκια ή τις αλισφακίες» όντας αποφασισμένη να εκπληρώσει τον στόχο της (να φτάσει «στο τελικό σημείο του βέλους», ό.π., 66). Σε αντίθεση, όμως, με την Αντιγόνη του Σοφοκλή,

---

χρόνος: α) στο «Διόνυσος, ζ'»: «Α τα γυμνά κορμιά στ' αετώματα του χρόνου χαραγμένα – οι κύκλοι των ωρών / Που ήβραν τις ώρες μας και πάλεψαν σώμα με σώμα ώσπου να λάμψει ο Έρωτας» (Ποίηση, ό.π., 28) και β) στη «Συναυλία των γυακίνθων, VIII»: «Και τα μαλλιά σου ποτισμένα στην Ενάτη καμπυλώνουν τις θύμησες και περνούν τους φθόγγους στο στερνό αέτωμα της αμφιλύκης» (Ποίηση, ό.π., 50).

<sup>83</sup> Βλ. τον σολωμικό στίχο «Ερμα ἔν' τα μάτια, που καλείς, χρυσέ ζωής αέρα» από το έβδομο απόσπασμα του Γ' Σχεδιάσματος των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* (Διονύσιος Σολωμός, *Άπαντα*, τ. Α': *Ποιήματα*, (επιμ. - σημ.: Λίνος Πολίτης), Αθήνα, Ίκαρος, 2012 [10η 1η: 1948], 246), στίχο που ο Ελύτης εισήγαγε σε αποσπασματική μορφή στην «Είσοδο» και στην «Εξοδο» του *Μικρού ναυτίλου* (Ποίηση, ό.π., 495 και 545).

<sup>84</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Αυτοπροσωπογραφία...*, ό.π., 21.

<sup>85</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Μορφή της Βοιωτίας», ό.π., 65-66.

που στα ίδια βοιωτικά χώματα εκτέλεσε άλλοτε το χρέος της απέναντι στο παρελθόν<sup>86</sup> (στη μνήμη του αδερφού της Πολυνείκη), η γυναικεία μορφή του Ελύτη ετοιμάζεται να εκτελέσει το χρέος της απέναντι στο μέλλον, ξεπλένοντας το αίμα που χύθηκε άδικα στο χώμα της Βοιωτίας και ρίχνοντας στην εξαγνιστήρια φωτιά τα ξερά σπαρτά της θύμησης.<sup>87</sup>

*Σ' αυτό το κοκκινόχωμα της Βοιωτίας  
Μέσα στον βράχων το ερημικό εμβατήριο  
Θ' ανάψεις τα χρυσά δεμάτια της φωτιάς  
Θα ξεριζώσεις την κακή καρποφορία της θύμησης  
Θ' αφήσεις μια πικρή ψυχή στην άγρια μέντα<sup>88</sup>*

Το ποίημα μας επιτρέπει εκτός των άλλων να δούμε πως λειτουργεί ο μηχανισμός της μυθογένεσης: δίχως να επικαλείται κάποια γνωστή ηρωίδα του αρχαίου μύθου ή της αρχαίας τραγωδίας, ο Ελύτης προσωποποιεί μια ελληνική τοποθεσία, τη Βοιωτία, δίνοντάς της τη μορφή μιας γυναίκας. Αν ανατρέχει στο μακρινό παρελθόν της, είναι μόνο για να φανερώσει την παρακμή του: «ποιο το σημάδι που πονείς», ρωτά ο ομιλητής τη Βοιωτία αντικρίζοντας τα ερείπια που άφησαν πίσω τους οι δοξασμένες μέρες της, γι' αυτό στο τέλος την προτρέπει να απαλλαγεί από την πικρή θύμηση και να προετοιμάσει το χώμα της για μια νέα γονιμότερη σπορά. Η προβληματική του Ελύτη ανάγεται δίχως αμφιβολία στην εδραιωμένη πεποιθήσή του ότι η (πνευματική) συγκομιδή της γενιάς του έπρεπε να στηριχθεί στους καρπούς της νέας πραγματικότητας, όχι στα αποθέματα της αρχαίας. Διαφωτιστικά είναι όσα σημειώνει στο «Υπόμνημα για *Το Άξιον Εστί*»: «Δεν είχα στραφεί ποτέ στους Αρχαίους με τη διάθεση να συνεχίσω τους μύθους εκείνων ή να ξαναδοκιμάσω τη χαρά των αθλητών και της παλαιστρας. Ούτε είχα γευθεί τους καρπούς για να μεθύσω από υγεία. [...] Ο κόσμος μου ήταν αποκλειστικά νεοελληνικός, και τα στοιχεία του όλα – από τους ήρωες της Επανάστασης ως τα πορτοκάλια και τα ρόδια και τους ανέμους – άγια πράγματα, θέματα προς μετάληψιν, τοποθετημένα σ' ένα φανταστικό ιδιωτικό εικονοστάσι».<sup>89</sup> Δεν προκαλεί εντύπωση, λοιπόν, το γεγονός ότι ακόμα

<sup>86</sup> Για την άρνηση του Ελύτη να καταπιαστεί με τραγωδίες όπως της Αντιγόνης, της Ηλέκτρας, του Ορέστη ή του Οιδίποδα λόγω της πρόθεσής του να εκφραστεί με άξονα τη νεοελληνική πραγματικότητα, βλ. *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 118-119, 144 και δευτερευόντως *Έν λευκῷ*, ό.π., 132.

<sup>87</sup> Ένα ανάλογο τελετουργικό βασισμένο στην εξαγνιστήρια δύναμη της φωτιάς περιγράφει ο Ελύτης στο ποίημα «XV» από τις «Αιθρίες»: «Ηβη της μέρας πρώτη κρήνη της χαράς / Η αρχαία μυρσίνη τινάζει τη σημαία της / Θ' ανοίξει ο κόλπος των κορυδαλλών στο φως / Κι ένα τραγούδι θα σταθεί μετέωρο / Σπέρνοντας τα χρυσά κριθάρια της φωτιάς / Στους πέντε ανέμους // Λευτερόνοντας τη γήινη ομορφιά», *Ποίηση*, ό.π., 46. Δόκιμη θα ήταν επίσης η σύγκριση της «Μορφής της Βοιωτίας» με το ποίημα «XIV. Στα χτήματα βαδίσαμε όλη μέρα» του *Ήλιου του πρώτου*. Βλ. ενδεικτικά τους στίχους: «Το βράδυ ανάψαμε φωτιά / Και τραγουδούσαμε γύρω τριγύρω: // Φωτιά ωραία φωτιά μη λυπηθείς τα κούτσουρα / Φωτιά ωραία φωτιά μη φτάσεις ως τη στάχτη / Φωτιά ωραία φωτιά καίγε μας / λέγε μας τη ζωή», *Ποίηση*, ό.π., 88.

<sup>88</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Μορφή της Βοιωτίας», ό.π., 66.

<sup>89</sup> Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 37.

και σε ένα ποίημα με πρόδηλο αρχαιόθεμο υλικό, όπως η «Μορφή της Βοιωτίας», ο Ελύτης δεν διακατέχεται από νοσταλγία ή από τάσεις εξιδανίκευσης του παρελθόντος, αλλά θέτει τα ιστορικά κεκτημένα στην υπηρεσία του μέλλοντος.

Τα ερείπια της ελληνικής υπαίθρου θα προσελκύσουν το βλέμμα του και στο ποίημα «ΙV. Πίνοντας ήλιο κορινθιακό» του *Ήλιου του πρώτου*. Η συλλογή είναι ως γνωστόν προϊόν των κατοχικών χρόνων, καθώς άρχισε να γράφεται το 1941, μετά την επιστροφή του Ελύτη από το μέτωπο, και ολοκληρώθηκε το 1943.<sup>90</sup> Από τα δεκαοχτώ ποιήματα που τη συναπαρτίζουν (εξαιρουμένης της ενότητας «Παραλλαγές πάνω σε μίαν αχτίδα») τα πρώτα δέκα – όπου ανήκει και το ποίημα που εξετάζουμε – δημοσιεύτηκαν στη *Νέα Εστία* τον Σεπτέμβριο του 1942,<sup>91</sup> ενώ τα άλλα οκτώ ήρθαν στο φως τον Νοέμβριο του 1943 με την έκδοση της συλλογής. Η πληροφορία αυτή έχει τη σημασία της, αν συγκρίνει κανείς το έντονο κοινωνικό πρόσημο που φέρουν ορισμένα από τα ποιήματα της δεύτερης κατηγορίας (μεταξύ αυτών και το «XVI. Με τι πέτρες τι αίμα και τι σίδηρο», το οποίο αργότερα ο Ελύτης χαρακτήρισε «τερατούργημα», δείγμα της λογοτεχνίας που παράγεται κάτω από τις ιστορικές πιέσεις και την ατμόσφαιρα της στιγμής<sup>92</sup>) με το ευτοπικό σκηνικό που δεσπόζει στα ποιήματα της πρώτης.<sup>93</sup> Όπως επισήμανε η κριτική, η ευφορική κατάσταση προκύπτει ως απόρροια της αναγωγής του ποιητή στην παιδική του ηλικία και της μετατροπής του παιδικού βιώματος σε διαρκές (ενεστωτικό) παρόν,

<sup>90</sup> Βλ. το «Χρονολογικό σημείωμα» του Μ. Vittì στο: *Οδυσσέας Ελύτης*, ό.π., 333.

<sup>91</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Ήλιος ο πρώτος, I-X», *Νέα Εστία* 32, τχ. 367 (Σεπτέμβριος 1942) 902-908.

<sup>92</sup> Βλ. το ανέκδοτο αυτοσχόλιο του Ελύτη σε αντίτυπο που είχε χαρίσει στον Μ. Vittì, το οποίο δημοσιεύεται στο βιβλίο του τελευταίου *Για τον Οδυσσέα Ελύτη. Ομιλίες και άρθρα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998, 136-137 (υποσημ. 6). Το σχόλιο του Ελύτη είναι αντιπροσωπευτικό της πάγιας άποψής του ότι ο ποιητής πρέπει να αποφεύγει την άμεση καταγραφή ενός συγκλονιστικού βιώματος (όπως ο πόλεμος), να αναστέλλει την επικαιρική έξαρση του θυμικού του και να αναζητά τις «σταθερές» που διέπουν την υπόσταση του λαού και της χώρας του. Όπως πίστευε, έργο του καλλιτέχνη δεν είναι να δώσει έκφραση στην εικόνα της εποχής του αλλά στο «λανθάνον περιεχόμενο» της μελλοντικής ευαισθησίας, βλ. συνδυαστικά: Οδυσσέας Ελύτης, *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 22, 137, 226 καθώς και την απάντηση του ποιητή στην έρευνα της *Νέας Εστίας* για τη σχέση της τέχνης με τα κοινωνικά προβλήματα του καιρού της: «Η τέχνη και η εποχή», *Νέα Εστία* 38, τχ. 442 (Νοέμβριος 1945) 1027-1029. Ωστόσο ούτε για εκείνον στάθηκε εύκολο να αποφύγει τον πειρασμό της επικαιρότητας, αφού, όπως παραδέχτηκε σε συνέντευξή του τον Φεβρουάριο του 1940, είχε συνθέσει «ένα επίκαιρο ποίημα (roème de circonstance)», τη «Βαρβαρία», που δεν ήξερε αν θα δημοσίευε (εντέλει δεν το δημοσίευσε), βλ. Β. Λ. Καζαντζής, «Οι συγγραφείς για τα έργα τους...», ό.π., 12. Ας σημειωθεί ότι τις δυνατότητες του Ελύτη ως «κοινωνικού ποιητή» υπέδειξε τόσο η «αστική» κριτική (βλ. Αντρέας Καραντώνης, «Η ποίηση του Ελύτη» (1958): *Για τον Οδυσσέα Ελύτη*, ό.π., 91) όσο και η κριτική της Αριστεράς (βλ. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Σημειώσεις πάνω στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη» (1958), ό.π., 51-52). Όπως θα δούμε στη συνέχεια, καθοριστικός παράγοντας για τον προσεταιρισμό της ελυτικής ποίησης από την Αριστερά στάθηκε η έκδοση του *Άξιον Εστί*.

<sup>93</sup> Σχολιάζει επ' αυτού η Α. Καστρινιάκη: «Αυτή η χρονική απόσταση [ενν. το διάστημα 1942-1943], πολύ μεγάλη, όταν μιλάμε για τις διάρκειες στην Κατοχή, επιφέρει μια σημαντική τροποποίηση στον τόνο του έργου – και στον «τόπο» του. Τώρα, σε ορισμένες από τις καινούργιες αυτές ενότητες, ο αφηγητής δεν βρίσκεται πια στο νησί και στα παιδικά του χρόνια, αλλά στο παρόν. Διαπιστώνει ότι κακώς τον θεωρούν φτιαγμένο από «σκέτο σύννεφο» και νιώθει ένα «όραμα» να ζυπνάει μέσα του. [...] Το όραμα αυτό σαρκώνεται λοιπόν στην πολιτεία», Αγγέλα Καστρινιάκη, «Το νησί: μια ευτοπία στη λογοτεχνία της Κατοχής»: *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα*, τ. Α': *Οι μαρτυρίες των λογοτεχνικών κειμένων* [= Πρακτικά Β' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Ρέθυμνο, 10-12 Μαΐου 2002)], (επιμ.: Αστέριος Αργυρίου), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, 467.

μια συνθήκη που ευνοεί το αισθητηριακό πλησίασμά του με το φυτικό βασίλειο και την αναστολή του σύμφυτου με την ωριμότητα εξορθολογισμού.<sup>94</sup>

Απέναντι σε όσους έσπευσαν να του προσάψουν το στίγμα του ευδαιμονιστή, εγκαλώντας τον ότι μένει έξω από την εποχή του, ο ποιητής αντέτεινε τα ακόλουθα: «Όμως εγώ δεν είμαι ένας δημαγωγός του πόνου ή του πάθους. [...] Αλλά ένας άνθρωπος [...] που προτιμάει από τον άγονο θρήνο το αναμέτρημα του μέλλοντος μέσα στην αποφασιστική ομιλία της τέχνης, ένας πεισματάρης, που εννοεί να παίρνει τον άπειρο φυσικό πλούτο για συμπαραστάτη αέναο των πλέον ανάλαφρων σαλεμάτων της καρδιάς του».<sup>95</sup> Την ηθική συμπαρατάση της φύσης αναζήτησε, το δίχως άλλο, γράφοντας το «Πίνοντας ήλιο κορινθιακό», στην πρώτη στροφική ενότητα του οποίου διαβάζουμε:

*Πίνοντας ήλιο κορινθιακό  
Διαβάζοντας τα μάρμαρα  
Δρασκελίζοντας αμπέλια θάλασσες  
Σημαδεύοντας με το καμάκι  
Ένα τάμα ψάρι που γλιστρά  
Βρήκα τα φύλλα που ο ψαλμός του ήλιου αποστηθίζει  
Τη ζωντανή στεριά που ο πόθος χαίρεται  
Ν' ανοίγει.<sup>96</sup>*

Οι τροπικές μετοχές ενεστώτα των τεσσάρων πρώτων στίχων, εκτός του ότι προσδίδουν ρυθμική ευκινήσια και ηχητική έμφαση στον λόγο,<sup>97</sup> μεταφέρουν τις προϋποθέσεις (το «πώς») για την επίτευξη ενός ζητουμένου που δε θα αποκαλυφθεί πριν τον έκτο στίχο. Ο «ηλιοπότης» ποιητής-ομιλητής<sup>98</sup> αφομοιώνει λαίμαργα το φως – σχεδόν μεθάει από αυτό –, διαβάζει με

<sup>94</sup> Βλ. τα πρώτα σχόλια του Α. Καραντώνη, «Η ποίηση του Ελύτη», ό.π., 84-86 και τη διεξοδικότερη ανάπτυξή τους από τον Μ. Vittì, *Οδυσσέας Ελύτης*, ό.π., 129-130, 142-144, 167-169.

<sup>95</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Τα κορίτσια»: *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 174. Ο Ελύτης ξεκίνησε να γράφει το εν λόγω δοκίμιο το 1944, τους τελευταίους μήνες της Κατοχής, και το ξανάπιασε πολλά χρόνια αργότερα (1972) ολοκληρώνοντάς το. Το απόσπασμα που παραθέσαμε ανάγεται στα χρόνια της Κατοχής, γι' αυτό και τοποθετείται από τον Ελύτη εντός εισαγωγικών. Στα δοκίμια και στις συνεντεύξεις του ο ποιητής επανέρχεται σταθερά στον χαρακτηρισμό του «ευδαιμονιστή» που του πρόσαψαν (βλ. *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 8, 14, 171· *Έν λευκῷ*, ό.π., 157-158· *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 113, 160-161, 195, 256-257, 268, 281), ελέγχοντας την κριτική αστοχία του («με αποκάλεσαν συχνά ποιητή της χαράς ή της αισιοδοξίας. Αυτό είναι θεμελιώδες λάθος. Πιστεύω πως η ποίηση σ' ένα ορισμένο επίπεδο πληρότητας δεν είναι ούτε αισιοδοξία ούτε απαισιόδοξη. Αντιπροσωπεύει μάλλον μια τρίτη κατάσταση του πνεύματος, όπου τα αντίθετα παύουν να υπάρχουν. [...] Έτσι, η ποίηση μοιάζει με την ίδια τη φύση, που δεν είναι ούτε καλή ούτε κακή, όμορφη ή άσχημη· απλά και μόνο, *είναι*», βλ. «Αναλογίες φωτός», ό.π., 113-114) και υπερασπιζόμενος την απόφασή του να μην «πλειοδοτήσει στη φρίκη» αλλά να δοκιμάσει «να την αντισταθμίσει» («Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό.π., 407).

<sup>96</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «IV. Πίνοντας ήλιο κορινθιακό»: «*Ηλιος ο πρώτος*» (1943): *Ποίηση*, ό.π., 79.

<sup>97</sup> Βλ. τα σχόλια του Τάκη Καρβέλη στη μελέτη *Πολύτροπος αρμονία. Η κατά Κάλβον πολύτροπος αρμονία της ποίησης του Ελύτη. Από τους Προσανατολισμούς ως το Άξιον Εστί*, Αθήνα, Σοκόλης, 2007, 209-210.

<sup>98</sup> Πρβλ. τον αυτοπροσδιορισμό του ποιητή στον Ψαλμό Α' των «Παθών» του *Άξιον Εστί*: «*Ιδού εγώ λοιπόν / ο πλασμένος για τις μικρές Κόρες και τα νησιά του Αιγαίου / ο εραστής του σκιρτήματος των ζαρκαδιών / και*

σπουδή τα αρχαία μάρμαρα στην προσπάθειά του να αποκρυπτογραφήσει την ελληνική αίσθηση (για την οποία «θ' άξιζε να βρεθεί», όπως έγραψε αλλού, «ένα γραμμικό σύμβολο»<sup>99</sup>), δρασκελίζει με ευκινησία γη και θάλασσα – στοιχεία αμιγώς συμπληρωματικά στο ποιητικό σύμπαν του<sup>100</sup> – και σημαδεύει με το καμάκι του το ψάρι-στόχο για να εκπληρώσει το τάμα που έταξε και του ετάχθη: να κάνει τέχνη, να γράφει ποίηση. Όλες οι επιμέρους ενέργειές του συντείνουν στο πολυπόθητο εύρημα, στην αποκάλυψη των μαγικών λόγων της ποίησης,<sup>101</sup> που ο ήλιος σαν φυλλομάντης προφέρει και αποστηθίζει (η αλληλοϋποκατάσταση ποιητή-ήλιου-φυλλομάντη υποδεικνύεται από την ίδια την ποίηση του Ελύτη: η ταύτιση ήλιου-ποιητή θα βρει την πιο ολοκληρωμένη της έκφραση στην «Γένεσιν» του *Άξιον Εστί*, ενώ η ιδιότητα του φυλλομάντη θα υιοθετηθεί από τον Ελύτη τόσο στον Ψαλμό Α΄ των «Παθών» του ίδιου έργου όσο και στο ομώνυμο ποίημα από *Τα Ετεροθαλή*<sup>102</sup>). Συναφές με τα παραπάνω είναι ένα απόσπασμα ενταγμένο στο κείμενο «Τέχνη-Τύχη-Τόλμη» της ίδιας εποχής (1943):

Μα όταν, το καλοκαίρι εκείνο [ενν. του 1935], ευνοϊκές συνθήκες μ' έφεραν σε βουνά και γιαλούς του Μοριά, των Νησιών, της Εύβοιας και της Στερεάς, μ' έβαλαν να τριγυρίζω μ' ένα παλιοπαντέλονο κι ένα κοντό άσπρο πουκάμισο από τις πιο βαθιές ρεματιές ως τους πιο αφοκάνπιστους κάβους, συλλογίστηκα, πολύ συχνά, «παλεύοντας στήθος με στήθος προς τον άνεμο», πόσο βαθιά ήταν η ενότητα της αγάπης μου σ' αυτή την ποίηση και σ' αυτή τη γη.

Ο ήλιος, που εδωπέρα έστηνε τον μαρμάρινο κορμό μιας Υγείας, εκειπέρα τη θερμή γαλήνη μιας Παναγίας, ο ίδιος ήλιος έμπαινε κι έτρεχε καθώς χλωροφύλλη στις ίνες του πλατανόφυλλου της Τέχνης, τέτοιου που το φανταζόμουνα πάντα κι ήθελα ν' αντιπροσωπεύει για μένα την πιο μεγάλη, την πιο αφιλόκερδη εκδήλωση του ανθρώπου.<sup>103</sup>

---

μύστης των φύλλων της ελιάς / ο ηλιοπότης και ακριδοκτόνος», Οδυσσέας Ελύτης, «Το Άξιον Εστί» (1959): *Ποίηση*, ό.π., 134.

<sup>99</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», ό.π., 19.

<sup>100</sup> Για την αλληλοδιείσδυση των επιπέδων στην ποίηση του Ελύτη, βλ. τη μελέτη του Ξ. Α. Κοκόλη, *Ο κόσμος του καθρέφτη στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2007, καθώς και τα χρήσιμα σχόλια της Λίνας Λυχαρά, *Η μεταλογική των πραγμάτων*, ό.π., 69-70 και της Ελένας Κουτριάνου, *Με άξονα το φως. Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002, 241-242. Την ίδια τακτική ακολουθεί ο Ελύτης στο «IV. Πίνοντας ήλιο κορινθιακό», αφού η φράση «αμπέλια θάλασσες» δύναται να ερμηνευθεί όχι μόνο παρατακτικά (αμπέλια και θάλασσες) αλλά και συμπληρωματικά (αμπέλια που φτάνουν ως τη θάλασσα, που μπαίνουν μες τη θάλασσα: πρβλ. τον στίχο «Ο κήπος έμπαινε στη θάλασσα»: *Ήλιος ο πρώτος*, ό.π., 82), βλ. επ' αυτού τα σχόλια του Μ. Vittì, *Οδυσσέας Ελύτης*, ό.π., 128 και του Jeffrey Carson, *49 σχόλια στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη*, (απόδοση: Στρατής Πασχάλης), Αθήνα, Ύψιλον, 1983, 97.

<sup>101</sup> «Μια σύγχρονου τύπου μαγεία», χαρακτηρίζει ο Ελύτης την ποίηση, «που ο μηχανισμός της τείνει κι εκείνος στην αποκάλυψη της βαθύτερης μας πραγματικότητας», Οδυσσέας Ελύτης, «Δήλωση του '66»: «Τα μικρά ένυλον»: *Έν λευκῷ*, ό.π., 207. Πρβλ. *Αυτοπροσωπογραφία*, ό.π., 28.

<sup>102</sup> Το ποίημα «Ο φυλλομάντης» (*Ποίηση*, ό.π., 340-342) πρέπει να διαβαστεί συνδυαστικά με το β' μέρος του κειμένου «Πρώτα-πρώτα η ποίηση» (*Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 12-17), το οποίο με τη σειρά του επανεισάγει την ηχομιμητική γλώσσα και τις ονοματοποιίες του ποιήματος «Τρεις φορές η αλήθεια» του *Φωτόδεντρου* (*Ποίηση*, ό.π., 208-209).

<sup>103</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Τέχνη-Τύχη-Τόλμη» (1943): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 153.



Δεν είναι δύσκολο να αντιληφθεί κανείς ότι ο Ελύτης υπαινίσσεται μια σχέση ενότητας ανάμεσα στα έργα της ελληνικής τέχνης.<sup>104</sup> Ο μαρμάρινος κορμός της Υγείας αντιπροσωπεύει τον αρχαίο πολιτισμό και η γαλήνια εικόνα της Παναγίας τον βυζαντινό, ενώ και οι δύο αυτές πολιτισμικές αναπαραστάσεις είναι πλήρως εναρμονισμένες με την ελληνική γη, δηλαδή με τον περιβάλλοντα χώρο τους.<sup>105</sup> Στο ερώτημα ποιος είναι ο βασικός ενοποιητικός παράγοντας που συνέχει τα προϊόντα του ελληνικού πνευματικού πολιτισμού, η απάντηση είναι ο ήλιος, που σαν τη χλωροφύλλη εισδύει στις ίνες του «πλατανόφυλλου της Τέχνης» και τη ζωογονεί. Τον ίδιο συλλογισμό θα αναπτύξει ο Ελύτης πολλά χρόνια αργότερα (1983· 1989) στο κείμενό του «Τα δημόσια και τα ιδιωτικά». Εκεί εύχεται να υπήρχε μια «φ ω τ ο τ α ξ ί α» ικανή να διαπερνά τα έργα της ελληνικής τέχνης φέρνοντάς τα «σε συνεχή συνεννόηση με τον ήλιο».<sup>106</sup> Όπως ο ήλιος εξασφαλίζει στα φυτά την απαραίτητη για την ανανέωσή τους χλωροφύλλη, έτσι θα υπαγορεύει και στα έργα της τέχνης «ορισμένα χαρακτηριστικά σκιρτήματα, προικισμένα με τη χάρη, ακόμη και μέσ' απ' τις πιο τρομερές θεομηνίες, που τσακίζουν πολιτισμούς και αφανίζουν ακεραιότητες λαών, να πηδούν από τον ένα στον άλλον αιώνα και να περνούν βελονιές πάνω στο δέρμα του χρόνου».<sup>107</sup> Ο ήλιος, λοιπόν, είναι αυτός που κινεί τα νήματα στο

<sup>104</sup> Για το θέμα αυτό, βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 29, 153, 306, 545-546, 558, 563-564· *Έν λευκῷ*, ό.π., 21, 99, 307, 321, 343, 367, 370, 377, 412, 413, 420-421, 426, 463-464· *Αυτοπροσωπογραφία*, ό.π., 11, 21-22, 28.

<sup>105</sup> Η ίδια ιδέα υποβάλλεται σε ένα απόσπασμα από το *Εκ του πλησίον*: «Σε απόσταση παραμένουν στα κλεφτά υπνάκου το καταμεσήμερο οι πέτρες της Ολυμπίας με λίγο χρυσομάβ στις τελειώσεις τους τείνουν να πάρουν κάτι από την καλύπτρα της Μεγαλόχαρης», Οδυσσέας Ελύτης, «Εκ του πλησίον» (1998): *Ποίηση*, ό.π., 596 (για την αποκαλυπτική εμπειρία που βίωσε ο ποιητής ένα μεσημέρι στην Ολυμπία θα γίνει λόγος παρακάτω). Στην «Ιδιωτική οδό» φαίνεται ότι τα αρχαία και τα βυζαντινά καλλιτεχνήματα γίνονταν αντιληπτά από τον Ελύτη σαν ένα είδος εφέστιων θεών της ελληνικής γης: «Στην ολίγη Ελλάδα που μας απέμεινε το μόνο που μπορείς ακόμη να κάνεις είναι να δέσσει στους θεούς σου. Ποιους θεούς; Ω, μα είναι πολλοί. Σχεδόν όσοι και ο πληθυσμός της χώρας. Δυο μέτρα κάτω απ' τη γης ή πάνω από τον πλαϊνό σου τοίχο τον γδαρμένο αγρυπνούν. Με σπασμένες μύτες, κομμένο τον ένα βραχίονα, λίγο πράσινο παλαιού καιρού στο μανδύα ή βυσσινί στους ώμους, κι ένα βλέμμα που δε σταματάει επάνω σου, μόνο τραβάει πέρα. Μοιάζουν συλλογισμένοι και σκυφτοί, σαν να κρατάνε πετονιές, που 'ναι τα ίδια τα νήματα της ζωής μας. [...]», Οδυσσέας Ελύτης, «Ιδιωτική οδός» (1990): *Έν λευκῷ*, ό.π., 412.

<sup>106</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Τα δημόσια και τα ιδιωτικά» (1983 και 1989): *Έν λευκῷ*, ό.π., 369.

<sup>107</sup> Ό.π., 369-370. Είναι αυτά τα δοσμένα από τον ήλιο σκιρτήματα που επιτρέπουν «να περνά η Παριζιάννα της Κνωσού στη συλλέκτρια των κρόκων της Θήρας, κι αυτή στην Κόρη με τον *θαλλόν μυρσίνης*, της Πάρου, κι αυτή στη Μυροφόρο τη ρόδινη με τη λαμπάδα, κι αυτή στην ωραία Αντριάνα των Αθηνών, κι αυτή στην Κόρη με το ρόδι της Αίγινας», ό.π., 370 (για μια ανάλογη εικόνα, βλ. *Έν λευκῷ*, ό.π., 413 και 421). Όπως γίνεται φανερό, η αιώνια Κόρη που οραματίστηκε ο ποιητής είναι αποτέλεσμα ενός γόνιμου πολιτισμικού συγκρητισμού, αφού στην οπτικοποίησή της συνέβαλαν ποικίλων ειδών ερεθίσματα: οι μινωικές και θηραϊκές τοιχογραφίες με τα έντονα χρώματα, οι λυρικοί στίχοι του Αρχίλοχου (ο Ελύτης υπαινίσσεται το απόσπασμα 25 Diehl - 30+31 West), η βυζαντινή υμνογραφία (ίσως και αγιογραφία), η λαϊκή ζωγραφική του Θεόφιλου και οι ζωντανές εικόνες της νεοελληνικής πραγματικότητας. Ειδικά για την «Κόρη με το ρόδι της Αίγινας» πρέπει να σημειωθεί ότι, αν και η τοποθέτησή της στο τέλος της χρονικής αλυσίδας παραπέμπει στη νεοελληνική πραγματικότητα, πιστεύουμε ότι φέρει αρχαιοθεμείς συνδηλώσεις, αφού: α) η Κόρη με κάπα κεφαλαίο εκτός από τη απρόσωπη μούσα του ελντικου οράματος μπορεί να υποδηλώνει την αγαλματινή μορφή μιας οποιασδήποτε Κόρης των αρχαϊκών χρόνων· στο Μουσείο της Ακρόπολης μάλιστα φυλάσσεται το άγαλμα μιας Κόρης ανασκαμμένης ΒΔ του Ερεχθείου με το δεξί της χέρι προτεταμένο να προσφέρει καρπό (το άγαλμα είναι γνωστό ως «Κόρη με κυδών») και β) από τη στιγμή που το νησί της Αίγινας δεν έχει κάποια παράδοση στην παραγωγή ροδιών, ο Ελύτης θα πρέπει να επέλεξε το ρόδι – εκτός από την ερωτική του φόρτιση – για να το συνδέσει με το «ρόδις τε καλὸν ἄνθος» του αποσπάσματος του Αρχίλοχου. Για το απόσπασμα, βλ. Αριστόξευος Δ. Σκιαδάς, *Αρχαϊκός λυρισμός*, τ. Α': *Καλλίνος, Τυρταίος*,

υφαντό της ελληνικής τέχνης ανατέλλοντας αιώνες τώρα πάνω στα «ίδια χρώματα»<sup>108</sup> και που στο «Πίνοντας ήλιο κορινθιακό» αποστηθίζει τα ρήματα του πλατανόφυλλου της ποίησης.

Η δεύτερη στροφική ενότητα του ποιήματος συνεχίζει το κλίμα των τελευταίων στίχων της πρώτης. Θυμίζουμε ότι εκεί ο πόθος του ομιλητή άνοιγε τη «ζωντανή στεριά» σαν γυναικείο σώμα και τώρα έφτασε η ώρα να απολαύσει τους καρπούς της:

*Πίνω νερό κόβω καρπό  
Χώνω το χέρι μου στις φυλλωσιές του ανέμου  
Οι λεμονιές αρδεύουνε τη γύρη της καλοκαιριάς  
Τα πράσινα πουλιά σκίζουν τα όνειρά μου  
Φεύγω με μια ματιά  
Ματιά πλατιά όπου ο κόσμος ξαναγίνεται  
Ομορφος από την αρχή στα μέτρα της καρδιάς.<sup>109</sup>*

Η φύση βρίσκεται στην πιο καλή της ώρα (δροσιά, καλοκαιρία, καρποφορία) μαγεύοντας τον άνθρωπο που τη θεάται με λαχτάρα. Στην προσπάθειά του να μην αφήσει κανένα ερέθισμά της εκτός του λόγου του, ο ομιλητής διαμορφώνει πυκνές εικόνες που συναιρούν στοιχεία από διαφορετικά φυσικά επίπεδα («φυλλωσιές του ανέμου», «Οι λεμονιές αρδεύουνε τη γύρη», «πράσινα πουλιά»). Με την πλησμονή της ομορφιάς στο βλέμμα, αποχωρεί από το σκηνικό βαθιά ικανοποιημένος, έχοντας τη βεβαιότητα ότι ο κόσμος δεν είναι μανιχαϊστικά δομημένος αλλά παίρνει την όψη του ανάλογα με τα εσωτερικά αποθέματα του καθενός, προσαρμόζεται δηλαδή στο ανθρώπινο ήθος – «ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων» (απ. 119) έλεγε ο Ηράκλειτος.<sup>110</sup> Εκτός από τον αρχαίο στοχαστή όμως ο Ελύτης ενδέχεται να συνομιλεί και με έναν προσφιλή του ποιητή, τον Paul Éluard, ο οποίος στο *Donner à voir* έγραφε: «Un soleil de plomb, un soleil de plumes, un soleil de fièvre, un soleil d'eau pure, tout dépend de celui qui l'a dans le cœur».<sup>111</sup>

Η ιδιαιτερότητα του «Πίνοντας ήλιο κορινθιακό» συγκριτικά με τα άλλα ποιήματα του *Ηλιου του Πρώτου* έγκειται στην ανάδειξη της ιστορικότητας του ελληνικού χώρου μέσω της ένταξης των αρχαίων ερειπίων στην επικράτειά του (κάτι αντίστοιχο θα μπορούσε να ειπωθεί

---

*Αρχίλοχος, Μίμνερμος, Σόλων, Ξενοφάνης, Θέογνις, Σημωνίδης, Φωκυλίδης, Ιπώναξ*, Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, 2000, 89-90.

<sup>108</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Τα δημόσια και τα ιδιωτικά», ό.π., 370.

<sup>109</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «IV. Πίνοντας ήλιο κορινθιακό», ό.π., 79.

<sup>110</sup> «Το ήθος για τον άνθρωπο είναι ο προστάτης θεός του», βλ. Ηράκλειτος, *Άπαντα*, (πρόλ. - μτφρ. αποσπ.: Τάσος Φάλκος - Αρβανιτάκης, εισ.: W. K. C. Guthrie, μτφρ. εισ.: Θεόδωρος Μαυρόπουλος, επίμ.: Θεόδωρος Μ. Χρησιδής), Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2010, 274-275.

<sup>111</sup> Paul Éluard, *Donner à voir*, Παρίσι, Gallimard, 1939, 60. Σε ελεύθερη μετάφραση: «Ένας ήλιος από μόλυβδο, ένας ήλιος από φτερά, ένας ήλιος από πυρετό, ένας ήλιος από καθαρό νερό, όλα εξαρτώνται από εκείνον που τον έχει στην καρδιά του». Δεν κάνουμε λόγο για επίδραση γιατί την ίδια ιδέα είχε εκφράσει ο Ελύτης στο παλαιότερο ποιήμα του «Γέννηση της μέρας» («Στις εξοχές της ανοιχτής καρδιάς / Θα δούμε να ξαναγεννιέται ο κόσμος», *Προσανατολισμοί*, ό.π., 68) που, μολονότι πρωτοδημοσιεύτηκε τον Απρίλιο-Ιούνιο του 1939 στα *Νέα Γράμματα*, έφερε τη χρονολογική ένδειξη «1938».

για το ποίημα «XI. Ναυτάκι του περιβολιού» που προϋποθέτει όχι την αρχαία αλλά τη νεότερη ελληνική ιστορία, ενσωματώνοντας αναφορές στη Μπουμπουλίνα και την Ευαγγελίστρια). Η ιδιαιτερότητά του συγκριτικά με τη «Μορφή της Βοιωτίας» των *Προσανατολισμών* έγκειται στην αισθητική αναβάθμιση των ερειπίων (σε μια κίνηση που οδηγεί από τη φθορά της πέτρας στη λάμψη των μαρμάρων<sup>112</sup>) καθώς συνειδητοποιούνται οι μυστικές ανταποκρίσεις τους με τον περιβάλλοντα χώρο και ο καίριος ρόλος τους στην ανακάλυψη της ελληνικής αίσθησης. Η γόνιμη επαφή του Ελύτη με την κληρονομημένη παράδοση στον *Ήλιο τον πρώτο* είναι ένα στοιχείο σχολιασμένο από την κριτική (παλαιότερη και νεότερη) που στην πλειονότητά της είδε το «Πίνοντας ήλιο κορινθιακό» σαν δείγμα της ικανότητας του Ελύτη να εγκλιματίζει τις επιρροές των ρευμάτων της πρωτοπορίας στις συνθήκες του τόπου του.<sup>113</sup> Ωστόσο δεν έλειψε και η κριτική που αντιμετώπισε με επιφύλαξη το ποίημα, περιορίζοντας την προβληματική του στην αναπαραγωγή μιας γνώριμης ειδυλλιακής σκηνής της ελληνικής υπαίθρου.<sup>114</sup> Αυτήν ακριβώς την ιδέα για την ποίησή του, ότι δηλαδή αποτελεί μια γραφική αναπαραγωγή των εικόνων του νεοελληνικού τοπίου, προσπάθησε να αντικρούσει ο Ελύτης αναπτύσσοντας διεξοδικότερα τις θεωρητικές συντεταγμένες της τέχνης του και μιλώντας για τα ηθικά ανάλογα των φυσικών εμπειριών.<sup>115</sup> Όπως θα γράψει χαρακτηριστικά στον *Μικρό ναυτίλο*: «Για όποιον η θάλασσα στον ήλιο είναι «τοπίο» – η ζωή μοιάζει εύκολη και ο θάνατος επίσης. Αλλά για τον άλλον είναι κάτοπτρο αθανασίας, είναι «διάρκεια». Μια διάρκεια που μόνον το ίδιο της το εκθαμβωτικό φως δε σ' αφήνει να τη συλλάβεις».<sup>116</sup>

<sup>112</sup> Το «μάρμαρο» είναι μια λέξη με ιδιαίτερο σημασιακό βάρος στο ποιητικό σύμπαν του Ελύτη, όπως φαίνεται από τη συμπερίληψή του στο «Αιγαιοδρόμιον», τον μακρύ κατάλογο λέξεων του *Μικρού ναυτίλου*, βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Όττω τις έραται [Αιγαιοδρόμιον]»: «Ο μικρός ναυτίλος» (1985): *Ποίηση*, ό.π., 523.

<sup>113</sup> Βλ. Αιμίλιος Χουρμούζιος, ««Ήλιος ο πρώτος», «Παραλλαγές πάνω σε μιαν αχτίδα» του Οδυσσέα Ελύτη» (1946): *Έργα, Θ'. Ειδωλολάτρες και Ειδωλομάχοι. Κριτικά κείμενα*, (προλ. σημ.: Κώστας Ε. Τσιρόπουλος), Αθήνα, Οι εκδόσεις των φίλων, 1983, 80-81 και Έντμουντ Κήλυ, «Ο Ελύτης και η ελληνική παράδοση» (1983): *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση* (1983), (μτφρ.: Σπύρος Τσακνιάς), Αθήνα, Στιγμή, 1987, 198-199. Θετική ήταν και η κριτική του Γ. Θέμελη για το ποίημα, καθώς το έφερε ως παράδειγμα για να καταδείξει το είδος των κειμένων που αντιπροσωπεύουν την «πρωτάκουστη» για τη νεοελληνική ποίηση «φωνή» του Ελύτη, βλ. Γιώργος Θέμελης, «Οδυσσέας Ελύτης»: *Η νεότερη ποίησή μας. Πρώτος και δεύτερος κύκλος*, Αθήνα, Φέξης, 1963, 61.

<sup>114</sup> Αναφερόμαστε στην κριτική της Α. Θρύλου: «[...] Διαβλέπω μέσα στον Ήλιο τον πρώτο την εικόνα που συχνά θάμπωνε τα μάτια μας ενός κορινθιακού πευκοφυτεμένου κόλπου στην θάλασσα του οποίου κολυμπούν μαζί κάτω από την κάψα ενός καλοκαιριάτικου μεσημεριού αθλητικοί έφηβοι κι' αφροπλασμένες κοπέλλες [...]. Οσφραίνομαι, διαβλέπω, διαισθάνομαι, υποπτεύομαι τον λυρικό κραδασμό, τη λυρική πνοή. Δεν μου είναι αρκετό. Τον παλμό θέλω και να τον νιώσω», Άλκης Θρύλος, «Στίχοι και ποίηση, β'», εφ. *Πρωία* (10.3.1944) 1.

<sup>115</sup> Για το θέμα αυτό βλ. *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 191, 327· *Έν λευκῷ*, ό.π., 94 [με αφορμή τον Παπαδιαμάντη], 161, 179, 365-366· *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 180, 260.

<sup>116</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Μυρίσαι το άριστον, XXIV»: «Ο μικρός ναυτίλος» (1985): *Ποίηση*, ό.π., 542. Ο Ελύτης δεν έκρυψε την επιρροή που άσκησε πάνω του η αντίστοιχη ιδέα του Rimbaud: «Elle est retrouvée! / Quoi? L'éternité. / C'est la mer mêlée / Au soleil», την οποία επαναφέρει αρκετές φορές στα γραπτά του, βλ. *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 31· *Έν λευκῷ*, ό.π., 359· «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 51.

β) *Η Καλωσύνη στις λυκοποριές και Αλβανιάδα.*

Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1940 ο Ελύτης καταπιάνεται ουσιαστικά με τρεις ποιητικές συνθέσεις εμπνευσμένες από τα πρόσφατα ιστορικά γεγονότα, την *Καλωσύνη στις λυκοποριές* (γράφεται το 1943 και δημοσιεύεται το 1947), το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας* (δημοσιεύεται το 1945) και την *Αλβανιάδα* (γράφεται το 1946 και το 1950 και δημοσιεύεται το 1962). Παραπάνω έγινε λόγος και για ένα επικαιρικό ποίημα του Ελύτη γραμμένο το 1941, τη «Βαρβαρία», το οποίο εν τέλει δεν δημοσιεύτηκε ίσως γιατί η υλοποίησή του πραγματοποιήθηκε κάπως βεβιασμένα, κάτω από τη συναισθηματική ένταση της στιγμής και την τραχύτητα του ιστορικού βιώματος (θυμίζουμε ότι το ίδιο έτος ο Ελύτης απομακρύνθηκε από το μέτωπο νοσηλεύόμενος με κοιλιακό τύφο στο Νοσοκομείο Ιωαννίνων από εκεί μεταφέρθηκε στο Αγρίνιο και έπειτα στην Αθήνα, ολοκληρώνοντας την ανάρρωσή του στον Ευαγγελισμό).<sup>117</sup> Από τις τρεις δημοσιευμένες συνθέσεις του μόνο το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο* εκδόθηκε αυτοτελώς στην Ελλάδα (το 1962), ενώ τα άλλα δύο έργα παρέμειναν στη διάθεση του ελληνικού κοινού διοχτετευμένα σε περιοδικά.<sup>118</sup>

Στο εκδοτικό σημείωμα της *Καλωσύνης* – γραμμένο πιθανότατα με την έγκριση του Ελύτη, αν όχι καθ' υπαγόρευση του<sup>119</sup> – διαβάζουμε τα εξής: «[...] Μαζί με το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για το χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας* (*Τετράδιο Δεύτερο*), *Η Καλωσύνη στις λυκοποριές* εγκαινιάζει μια νέα περίοδο του ποιητή, εμπνευσμένη απ' τα πρόσφατα γεγονότα, απ' τη δόξα και το αίμα του τόπου».<sup>120</sup> Το κίνητρο της σύνθεσης αυτών των ποιημάτων ήταν η πρόθεση του Ελύτη να αντιπαρατεθεί στις δυνάμεις της βίας που υπέστησαν διαχρονικά οι Έλληνες κάτω από διαφορετικές μορφές, ώστε το άδικο να καταλήξει να γίνει μοίρα τους.<sup>121</sup> Η ίδια ιδέα θα τον ακολουθήσει και τα επόμενα χρόνια και θα βρει την πιο ολοκληρωμένη έκφρασή της στο *Άξιον Εστί*, όπου γράφει: «Μοίρα των αθώων, πάλι μόνη, νά σε, στα Στενά!

<sup>117</sup> Βλ. συνδυαστικά το «Χρονολογικό σημείωμα» του Mario Vitti στο: *Οδυσσέας Ελύτης*, ό.π., 333 και το χρονολόγιο «Οδυσσέας Ελύτης» της Ιουλίας Ηλιοπούλου (συνεργασία Φωτεινής Τασίου) στο: *Οδυσσέας Ελύτης. Ο ναυτίλος του αιώνα*, (σύνθεση - επιμέλεια: Ιουλία Ηλιοπούλου), Αθήνα, Ίκαρος, 2011, 37.

<sup>118</sup> Η *Καλωσύνη* στο *Τετράδιο τχ. 1* (1947) και η *Αλβανιάδα* στην *Πανσπουδαστική τχ. 41* (1962). Περισσότερες πληροφορίες για την εκδοτική τύχη των δύο συνθέσεων βλ. στην υποσημείωση 16. Ας προστεθεί ότι η *Καλωσύνη* κυκλοφόρησε σε μικρό αριθμό αντιτύπων στη Μαδρίτη το 1977 με εικόνες και κοσμήματα του χαράκτη Δημήτρη, ωστόσο η πρόσβαση του ελληνικού κοινού στην έκδοση ήταν εξαιρετικά περιορισμένη, βλ. σχετικά: Δημήτρης Δασκαλόπουλος, *Βιβλιογραφία Οδυσσέα Ελύτη (1971-1992)*, Αθήνα, Εταιρεία Συγγραφέων και Εκδόσεις Ύψιλον, 1993, 62-63.

<sup>119</sup> Βλ. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Μια αδικώς λησμονημένη *Καλωσύνη*», *Η Λέξη* 190, ό.π., 452.

<sup>120</sup> Το σημείωμα πρωτοδημοσιεύτηκε στο ένθετο *Ιππόκαμπος* του *Τετραδίου τχ. 1* (1947). Αναδημοσιεύεται πλέον στο: Αλέξανδρος Αργυρίου, ό.π., 452 (η παρενθετική αναφορά στο *Τετράδιο Δεύτερο* υποδεικνύει το έντυπο της πρώτης δημοσίευσης του *Άσματος ηρωικού*).

<sup>121</sup> Βλ. συνδυαστικά τα λόγια του Ελύτη στη συνέντευξη: «“Εζήσα το θαύμα της Αλβανίας”», *Πανσπουδαστική* 41 (1962) 10 και στο γράμμα του στον Κίμων Φράιερ, *Άξιον Εστί το τίμημα. Εισαγωγή στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη* (1974), (μτφρ.: Νάσος Βαγενάς), Αθήνα, Κέδρος, 1978 [4η έκδοση], 29-32 (: 30).

[...] Μοίρα των αθών, είσαι η δική μου η Μοίρα!». <sup>122</sup> Ό,τι πρωτίστως θαυμάζει ο Ελύτης στους Έλληνες είναι πως, χωρίς να υπολογίζουν τις συνέπειες, κυριευμένοι από το πνεύμα μιας «όμορφης αφροσύνης», <sup>123</sup> εξεγείρονται απέναντι στη μοίρα τους, γεγονός που ανεβάζει τον αγώνα τους σε μια σφαίρα ποιητική. Η σθεναρή αντίσταση του ελληνικού λαού στον ξένο κατακτητή στην προσπάθειά του να επανακτήσει το δίκιο του συγκινεί και εμπνέει τον Ελύτη, σε σημείο μάλιστα να τολμά να προφέρει λόγια που μέχρι πρότινος απέφευγε γιατί τα συναντούσε «μόνο στα χείλη των κούφινων πολιτικών και των πατριδοκαπήλων». <sup>124</sup> Η εμπειρία του στο αλβανικό μέτωπο όμως τον βοήθησε να εννοήσει τα λόγια αυτά στην καθαρή ουσία τους, απαλλαγμένα από τις κούφινες ρητορείες. «Μέσα μου έγινε τότε μια αναπαρθένευση των τριμμένων εννοιών», <sup>125</sup> λέει χαρακτηριστικά. Αυτό θα πρέπει να ήταν το έναυσμα που τον ώθησε να μετουσιώσει το διχασμένο κλίμα του καιρού του σε λόγο ποιητικό.

Η ιστορική ταυτότητα του νέου κύκλου ποιημάτων καθιστά ως έναν βαθμό αναμενόμενη την παρουσία των αρχαιοτήτων εντός τους. Πιο συγκεκριμένα, στην *Καλωσύνη* τα αγάλματα εμφανίζονται ως φορείς της ιστορικής μνήμης αλλά και ως σώματα οργανικά ενταγμένα στο τοπίο τους. Εμψυχώνονται, μάλιστα, για να το προασπίσουν. Στο μέρος I της *Καλωσύνης* οι Κούροι χτυπούν τις καμπάνες για να σημάνει η ώρα του ξεσηκωμού, σε ένα απόσπασμα που υπαινίσσεται τον διαχρονικό αγώνα του ελληνικού λαού για τη διατήρηση της ανεξαρτησίας του:

*Κούροι από τον Προφητηλία ψηλά  
Δαιμονισμένα χτυπούσαν τις καμπάνες  
Κι η μνήμη σαν πουνέντες έμπαζε  
Βουητό και θάλασσα  
Στη μεγάλη ασβεστωμένη κάμαρα  
Με τα δυό καρνοφύλλια.*

*Εκεί το ζύλινο τραπέζι  
Με τα κίτρινα λουλούδια  
Το ψωμί ανοιχτό σαν ευαγγέλιο  
Η φωνή, τα μαλλιά της Ελένης.*

<sup>122</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Α΄»: «Τα Πάθη»: «Το Άξιον Εστί» (1959): *Ποίηση*, ό.π., 134.

<sup>123</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «“Έζησα το θαύμα της Αλβανίας”», ό.π., 10. Πρβλ. τα λόγια του Ελύτη σε κείμενό του στον Φράιερ με ημερομηνία 26.11.53: «Στον πόλεμο άλλωστε της Αλβανίας, σαν ποιητής, δεν είδα τον δυναμισμό της φυλής αλλά τη νίκη της ω ρ α ί α ς α φ ρ ο σ ύ ν η ς επάνω στον υπολογισμό» (το κείμενο μεταβιβάστηκε στον Φράιερ περικλεισμένο σε επιστολή του Ελύτη στον Α. Δεκαβάλλε), βλ. Έρη Σταυροπούλου (εισ.-επιμ.-σημ.), «Οδυσσέας Ελύτης - Αντώνης Δεκαβάλλε. *Αλληλογραφία 1953-1993*», *Θέματα Λογοτεχνίας* 7 (Νοέμβριος 1997 - Φεβρουάριος 1998) 40.

<sup>124</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «“Έζησα το θαύμα της Αλβανίας”», ό.π., 10.

<sup>125</sup> Ό.π., 10.

*Τ' άφησα  
στεκόμουν ορθός  
είχε σημάνει η ώρα  
Ν' αναβρύσει από το πλευρό του ανθρώπου το αίμα*<sup>126</sup>

Προσωπικές αναμνήσεις του ομιλητή («Η φωνή, τα μαλλιά της Ελένης») παρεισφρεύουν σε διάφορα σημεία του ποιήματος υπογραμμίζοντας την αντίθεση ανάμεσα στο ευδαιμονικό τότε και στο ζοφερό τώρα. Αυτό σε επίπεδο εικονοποιίας ισοδυναμεί με την εναλλαγή εικόνων που παραπέμπουν από τη μια πλευρά στην ποίηση του πρώτου Ελύτη (π.χ. η εικόνα της κόρης «από αλαφρόπετρα και αυγή» διατηρεί κάτι από τις λαξευμένες μορφές των *Προσανατολισμών*) και από την άλλη στο κλίμα της νέας μαχητικής περιόδου. Πρώτα δίνεται το τότε:

*Είσαι καλός, έχεις πηδήξει πάνω από φωτιές  
Έχεις χαιδέψει  
Στο χνούδι του νερού νησιά παιδόπουλα  
Νέος στα χώματά τους έχεις δει  
Μια κόρη από αλαφρόπετρα και αυγή  
Να χαράζει σε φλούδα δεσπολιάς το πρώτο γράμμα σου.*<sup>127</sup>

Και αμέσως μετά το τώρα:

*Χτύπα γι' αυτά τα τίμια και τ' αγαθά  
Η ζωή γι' αυτά δε θα χαθεί ποτέ της  
Χτύπα από τα μάτια σου ν' αντιλαμπίσει  
Το μαρμαρένιο σπίτι  
Πούχει ψηλά στη στέγη  
Του κατακλυσμού το πρώτο περιστέρι  
Γύρω-γύρω περβόλια με νερά  
Της Υπομονής το χάλκινο άγαλμα στην είσοδο  
Και βαθιά στο κελάρι  
Τη σοδιά της φυλής  
Θησαυρισμένη όπως το λάδι  
Σ' ένα πιθάρι πατρογονικό, γαλήνιο.*<sup>128</sup>

Καλώντας σε μια μάχη «υπέρ βωμών και εστιών» ο ομιλητής δεν επιστρατεύει μόνο την εικόνα του αρχαίου ναού με το χάλκινο άγαλμα της Υπομονής στην είσοδο (διακριτή είναι εδώ μια τάση ιστορικού συγκρητισμού, με τον ναό να δανείζεται τη λευκότητά του από το περιστέρι της Κιβωτού), αλλά και μια εικόνα παρμένη από τον πολιτισμό της μινωικής Κρήτης (που ήταν,

<sup>126</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «I»: «Η Καλωσύνη στις λυκοποριές» (1943), *Η Λέξη* 190, ό.π., 443.

<sup>127</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «II»: «Η Καλωσύνη στις λυκοποριές», ό.π., 444-445.

<sup>128</sup> Ο.π., 445.

ως γνωστόν, η πατρογονική εστία του Ελύτη): πρόκειται για την εναπόθεση του λαδιού στους πίθους της Κνωσού με τις περίτεχνες «οφιοειδείς γραμμές».<sup>129</sup> Την ίδια εικόνα επαναφέρει ο Ελύτης στον Ψαλμό Β΄ του *Άξιον Εστί* («Τη γλώσσα μου έδωσαν ελληνική»), ποιήματος που προβάλλει κατεξοχήν την ιδέα της ενότητας του ελληνικού πολιτισμού, λέγοντας: «[...] θεοί μελαχρινοί, θεοί κι εξάδελφοι / το λάδι αδειάζοντας μες στα πελώρια κιούπια».<sup>130</sup> Γίνεται λοιπόν φανερό ότι η μάχη για τη διατήρηση της πολιτισμικής κληρονομιάς είναι πρωτίστως μια μάχη για τη διατήρηση της ταυτότητας, αφού ο Νεοέλληνας ποιητής δε βλέπει στον υλικό πολιτισμό του παρελθόντος μια απόμακρη μουσειακή παρακαταθήκη αλλά τους ζωντανούς δεσμούς που τον συνδέουν με την ιστορία του τόπου του.

Περνώντας στην *Αλβανιάδα*, ένα ποίημα γραμμένο για δύο φωνές<sup>131</sup> – την ελληνική και την ιταλική, του πατριώτη και του εισβολέα –, παρακολουθούμε την αξιοποίηση τόσο του μύθου όσο και της υλικής αρχαιότητας. Η μάχη που πρόκειται να δώσει ο ελληνικός λαός ενάντια στους μελανοχίτωνες προετοιμάζεται με την υπόμνηση μιας άλλης, «εμφύλιας» αυτή τη φορά, σύγκρουσης που έλαβε χώρα αιώνες πριν στα πάτρια εδάφη: της Αθηνάς και του Ποσειδώνα για το ποιος από τους δύο θα πάρει υπό την αιγίδα του την Αθήνα: η προσφορά της Αθηνάς, η ελιά, επιβλήθηκε τελικά στον υδάτινο πίδακα του Ποσειδώνα και κατέστησε τη θεά μοναδική προστάτιδα της πόλης (ελληνική φωνή: «– Κρίνοντας την αμάχη των νερών / Ύψωνε σοβαρό το δάχτυλο η Παρθένος»<sup>132</sup>). Τώρα όμως η Αθήνα βρίσκεται σε κίνδυνο, αφού στο πόδι της προστάτιδας θεάς της «ανοίγει στόμα και βρυχιέται» η Λύκαινα της Ρώμης.<sup>133</sup> Τη νύχτα της 27ης – ξημερώματα της 28ης Οκτωβρίου, προτού παραδοθεί το τελεσίγραφο του Γκράτσι στην ελληνική πλευρά, η αθηναϊκή πολιτεία εμφανίζεται να πλαγιάζει «ανίδει» στα «πόδια του Ναού» (του Παρθενώνα), κάτω από την Ακρόπολη. Από τις «χαράδρες του ύπνου» της,

<sup>129</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Ο κήπος με τις αυταπάτες», ό.π., 446. Στις οφιοειδείς γραμμές και στις ώχρες του υλικού πολιτισμού των Μινωιτών αναφέρεται ο Ελύτης και στο κείμενο «Τα δημόσια και τα ιδιωτικά», ό.π., 369. Εκεί αφιερώνει ένα εκτενές απόσπασμα στο εγκώμιο του μινωικού πολιτισμού, υποστηρίζοντας ότι η ανάπτυξη του δε στηρίχθηκε στις πολεμικές επιχειρήσεις αλλά στην αγάπη των Μινωιτών για τη ζωή και στην ερωτική συζυγία τους με τη φύση («Αυτό θα πει να μπαίνει ένας πολιτισμός όχι στην ιστορία με πολέμους αλλά στη ζωή με τον ήλιο στην κοιλιά», ό.π., 368). Παρατηρώντας τα υλικά κατάλοιπα αυτού του κόσμου αποκαθιστά με τη φαντασία του την «ηθική της ομορφιάς» (ό.π., 369) που εικάζει ότι θα πρέπει να επικράτησε και που στην αντίληψή του αντιπροσώπευε τον ύψιστο σκοπό της τέχνης (βλ. «Λόγος στην Ακαδημία της Στοκχόλμης» (1979): *Έν λευκῷ*, ό.π., 345).

<sup>130</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Β΄»: «Τα Πάθη»: «Το Άξιον Εστί» (1959): *Ποίηση*, ό.π., 135.

<sup>131</sup> «Η τεχνική που προτίμησα», λέει ο Ελύτης, «με τις δύο φωνές, που ενώ ακολουθούν η κάθε μία το δικό της συνειρημό, αλληλοσυμπλέκονται και συναποτελούν μια τρίτη φωνή, παρ' όλες τις πρόσθετες δυσκολίες, μ' εξυπηρέτησε τελικά πολύ. Δύο ρεύματα, που αναλογούν σε δύο διαφορετικές νοοτροπίες και παραδόσεις, και που προχωρούν το ένα μέσα στο άλλο, για να οδηγήσουν στη δραματική σύγκρουση και την τελική λύτρωση, ήταν ασφαλώς αυτό που μ' ενδιέφερε», Οδυσσεάς Ελύτης, «Έζησα το θαύμα της Αλβανίας», ό.π., 10. Την τεχνική αυτή θα επανειξεργαστεί και θα εξελίξει στη *Μαρία Νεφέλη*.

<sup>132</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, ««Αλβανιάδα». Ποίημα για δύο φωνές. Μέρος πρώτο» (1946 και 1950), (σχέδια - επιμέλεια: Γιάννης Μόραλης), *Πανσπουδαστική* 41 (1962) 11.

<sup>133</sup> Ό.π., 11.

ωστόσο, αρχίζει να ξεπροβάλλει ο εφιάλτης του θανάτου (βλ. «τα δεκατρία παγόνια» που στη συνέχεια εξισώνονται με τους Ιταλούς στρατηγούς):

Ενώ στα πόδια του Ναού με τη μυρτιά του Οκτώβρη  
Πλαγιάζοντας η ανίδη πολιτεία  
Έβλεπε μες απ' τις χαράδρες του ύπνου  
Να προβάλλουν μ' ανοιχτά φτερά  
Τα δεκατρία παγόνια [...] <sup>134</sup>

Εν αντιθέσει με την *Καλωσύνη* και την *Αλβανιάδα*, όπου συναντήσαμε σύντομες, έστω, αναφορές στις υλικές αρχαιότητες, στο *Άσμα ηρωικό και πένθιμο* δε θα βρούμε καμία. Έτσι οδηγούμαστε στο αμέσως επόμενο έργο, το *Άξιον Εστί*, που, αν και ήρθε στο φως στα τέλη της επόμενης δεκαετίας, διατηρεί επιμέρους ομοιότητες στον τρόπο χειρισμού των αρχαιοτήτων με τα έργα αυτής της ιστορικής φάσης. Πριν εξεταστεί το *Άξιον Εστί*, όμως, θα σχολιαστούν οι βασικές συντεταγμένες της ποιητικής ιδεολογίας του Ελύτη στις αρχές της δεκαετίας του 1950, μιας αρκετά κρίσιμης περιόδου για την καλλιτεχνική διαμόρφωσή του, αφού τότε παγιώθηκε στην αντίληψή του η θεωρία των αναλογιών επηρεάζοντας συνακόλουθα και τη στάση του απέναντι στις αρχαιότητες.

---

<sup>134</sup> Ο.π., 12 [δεν πλαγιάζουμε τους στίχους διατηρώντας τη γραφή του Ελύτη που δήλωνε με όρθια στοιχεία τα λόγια της ελληνικής φωνής και με πλάγια της ιταλικής].



❖ Ο Ελύτης των δεκαετιών 1950 και 1960.

α) Οι αρχές της δεκαετίας του 1950: διαμόρφωση της θεωρίας των αναλογιών.

Η σχέση του Ελύτη με τη φύση υπήρξε ανέκαθεν βαθιά οργανική, αφού από τα παιδικά του χρόνια, όταν ακόμα διαμόρφωνε τον «προσωπικό μύθο» του, την αντιμετώπιζε σαν πηγή μυστηριακών δυνάμεων που έχρηζαν αποκρυπτογράφησης.<sup>135</sup> Ωστόσο με την πάροδο του χρόνου, άρχισε να συνειδητοποιεί την ουσιαστική ώθηση που θα έδινε στην ποιητική του η φόρτιση των φυσικών στοιχείων με ηθικές δυνάμεις, η αναζήτηση με άλλα λόγια των ηθικών τους προεκτάσεων στο ανθρώπινο πνεύμα. Να τι έγραφε στον Γιώργο Σπυριδάκη (27.9.1952) μετά από ένα καλοκαιρινό ταξίδι του στην Άνδρο:

Εκεί ξαναβρήκα αυτή την έννοια της καθαρότητας που συγκεντρώνει ό,τι πιο αυθεντικό μας άφησε ο ελληνισμός: απλή σοφία, έμφυτη ευγένεια, αισθητική λιτότητα και αυστηρά όμορφη φύση, γυμνή, γλυπτική, τέλεια. Η έννοια της θάλασσας του Αιγαίου πήρε πάντα μέσα μου αυτό το νόημα, αλλά έμεινα κυρίως στην αισθητική πτυχή του. Τώρα που είμαι σε θέση να ξεπεράσω αυτό το στάδιο, είναι το ηθικό του αντίστοιχο που προσπαθώ να ορίσω και προς το οποίο θα κατευθύνω πιθανότατα την έρευνά μου στον ποιητικό τομέα. Η αναλογία του φυσικού νόμου και του ηθικού νόμου με οδηγεί προς μια «φυσική μεταφυσική», όπως την αποκάλεσε ένας από τους κριτικούς μου, πολύ γόνιμη από τη στιγμή που ενώνει, στο φυσικό επίπεδο, τα αρχέτυπα που έθρεψα διαισθητικά μέσα μου από πάντα και που αγάπησα: τον ηρωισμό που καταφέρνει να νικήσει το θάνατο, τη νίκη του καλού πάνω στο κακό, το μυστήριο της ύλης, τη νοσταλγία του ουρανού, την πλατωνική γεωμετρία.<sup>136</sup>

Η επιστολή αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς συνοψίζει μέσα σε λίγες γραμμές τον *κατ' αναλογία* συλλογισμό του Ελύτη και την πεποίθησή του για την ύπαρξη μιας *ελληνικής εκφραστικής* βασισμένης στη λιτότητα και την αυστηρή γεωμετρία του ελληνικού τοπίου. Όπως θα πει με άλλη αφορμή, πρόκειται για μια *σταθερή εκφραστική* «που χαρακτηρίζει ανέκαθεν τον Έλληνα και είναι πάντοτε η ίδια, όπως είναι κατά βάθος η γλώσσα η πλαστική και στον Πολύγνωτο και στον Πανσέληνο και στον Θεόφιλο».<sup>137</sup> Άρα διαβλέπει έναν ισχυρό σύνδεσμο ανάμεσα στον αρχαίο, τον βυζαντινό και τον νεοελληνικό πολιτισμό, υιοθετώντας τη λογική ότι όλοι οι μεγάλοι Έλληνες καλλιτέχνες είχαν συλλάβει την ιδέα των αντιστοιχιών ανάμεσα

<sup>135</sup> Στο ποίημα «Της σελήνης της Μυτιλήνης παλαιά και νέα ωδή» ο ομιλητής-παιδί εξομολογείται στη σελήνη: «Τα μεγάλα ιερογλυφικά στην όψη σου / Η Αγάπη κι ο Θάνατος – να πω δεν ήξερα...», Οδυσσέας Ελύτης, «Τα Ετεροθαλή» (1974): *Ποίηση*, ό.π., 333.

<sup>136</sup> Georges Spyridaki, *La Grèce et la poésie moderne*, Παρίσι, Les Belles Lettres, 1954, 144. Η επιστολή είναι γραμμένη στα γαλλικά· την παραθέτουμε σε δική μας μετάφραση.

<sup>137</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η μαγεία του Παπαδιαμάντη», ό.π., 99. Για την *ελληνική εκφραστική* βλ. επίσης: «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 33-34.

στον φυσικό και τον ηθικό κόσμο, μεταγλωττίζοντας το αλφάβητο της φύσης στην ανθρώπινη ψυχή.<sup>138</sup> Ως Έλληνας καλλιτέχνης, ο Ελύτης είναι επόμενο να φέρνει παραδείγματα από τη δική του πολιτισμική παρακαταθήκη, έχει σημασία όμως να σημειωθεί ότι η πρώτη συνεκτική διατύπωση<sup>139</sup> της θεωρίας των αναλογιών έγινε με αφορμή τη ζωγραφική τέχνη του Pablo Picasso στο κείμενο «Equivalences chez Picasso» (1951). Εκεί ο Ελύτης παρατηρούσε: «Όπως οι αυστηρές γραμμές ενός γυμνού βουνού και μόνο με το γεγονός ότι μας υποβάλλουν τις ιδέες της λιτότητας και της καθαρότητας, μας υπαγορεύουν και πράξεις αντίστοιχες στο ηθικό επίπεδο, έτσι και οι απροσδόκητα ευφάνταστες γραμμές του Πικασσό, καθώς τις βλέπουμε να ξεδιπλώνονται μες από την εκπληκτική τροχιά του έργου του, μας επιτάσσουν την περιπέτεια, μας προτρέπουν να ξανοιχτούμε προς τη μαγική ανακάλυψη του κόσμου. Κάτι περισσότερο: αποτελούν μια υπόδειξη σαφή προς όλους εμάς, ότι οφείλουμε σαν καλλιτέχνες, ν' απελευθερώσουμε σε κάθε στιγμή το ποιητικό «δυναμικόν» των πραγμάτων, έξω και πέραν από κάθε προκατάληψη».<sup>140</sup>

Έκτοτε ο Ελύτης επαναδιατύπωσε επανειλημμένα την ίδια ιδέα, μετατονίζοντας ωστόσο τα λεγόμενά του στα δεδομένα της ελληνικής πραγματικότητας: οι γραμμές και τα σχήματα της ελληνικής γης επιδρούν στο πνεύμα του ανθρώπου και μεταφέρονται στα έργα των χειρών του. Το στοιχείο αυτό εξασφαλίζει την ενότητα των έργων του ελληνικού πολιτισμού, αφού σε κάθε φάση του οι καλλιτέχνες κλήθηκαν να μορφοποιήσουν την ύλη αξιοποιώντας το ίδιο (φυσικό) αλφάβητο: «μια μετόπη, ένας τρούλος [...] κάνουν τη φύση γραμμή, όπως ο φλοίσβος οικουμενική την ελληνική γλώσσα»,<sup>141</sup> γράφει ο Ελύτης στον *Μικρό ναυτίλο*. Στην ίδια λογική πρέπει να ερμηνευθούν οι δοκιμακές αναφορές του στο τρίγωνο των βουνών που κατεβαίνει

---

<sup>138</sup> «Μια ολάκερη φιλολογία, οι αρχαίοι Έλληνες και Λατίνοι, οι κατοπινοί χρονογράφοι και υμνωδοί· μια τέχνη, ο Πολύγνωτος, ο Πανσέληνος: όλοι τους βρίσκονται μεταγλωττισμένοι και στενογραφημένοι μέσα εκεί από το λείο, το γλοερό, το δριμύ και το εκστατικό, που η μόνη γνήσια και αυθεντική τους παραπομπή ενυπάρχει στην ψυχή του ανθρώπου. Αυτή την ψυχή τη λέω αθωότητα. Κι αυτή τη χίμαιρα, δικαίωμά μου», Οδυσσέας Ελύτης, «Μυρίσαι το άριστον, V»: «Ο μικρός ναυτίλος» (1985): *Ποίηση*, ό.π., 499. Μιλώντας για το ίδιο θέμα στα *Ανοιχτά Χαρτιά*, ο ποιητής επικαλείται ένα εξίσου ευρύ φάσμα καλλιτεχνών: τον Φειδία με τον Ικτίνο (αρχαιότητα), τον Αρτέμιο με τον Ισίδωρο (Βυζάντιο) καθώς και τους λαϊκούς τεχνίτες, βλ. «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», ό.π., 37.

<sup>139</sup> Κάνουμε λόγο για «συνεκτική διατύπωση», γιατί η ιδέα των αντιστοιχιών υποβάλλεται στα γραπτά του Ελύτη ήδη από το 1946. Βλ. συγκεκριμένα το κείμενο «Οι εικονογραφίες του Στρατηγού Μακρυγιάννη και ο λαϊκός τεχνίτης Παναγιώτης Ζωγράφος»: *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 545.

<sup>140</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η σημασία της «αντιστοιχίας» στο έργο του Πικασσό», *Επιθεώρηση Τέχνης* 15, τχ. 85 (Ιανουάριος 1962) 7. Για το γαλλικό πρωτότυπο, βλ. *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 590-595 (: 593).

<sup>141</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Μυρίσαι το άριστον, XXV»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 542. Η φθογγολογική σύσταση της λέξης «φλοίσβος» αναπαράγει τον ήχο του παφλασμού των κυμάτων, γι' αυτό ο Ελύτης την αποκάλυψε «καθαρό λόγο» (*Έν λευκῶ*, ό.π., 465· αλλού μιλάει για «των ανοιχτών φωνηέντων το πάφλασμα», *Έν λευκῶ*, ό.π., 473, πρβλ. 379). Είναι μία από τις λέξεις εκείνες που ζέρει να εκτιμήσει «ένα ευαίσθητο παιδί μεγαλωμένο πλάι στη θάλασσα», ένα παιδί που «έχει την αίσθηση της ακοής τρισδιάστατη. Στη μια πιάνει τους αγέρηδες και τον παφλασμό των κυμάτων· στη δεύτερη, την ελληνική λαλιά στην αρχική της φθογγολογική σύσταση· στην τρίτη, τον κόσμο των νοημάτων, από της Ιωνίας τους καιρούς και δώθε» (*Έν λευκῶ*, ό.π., 63). Πρβλ. τον στίχο «Εφτασα κι αποτύπωνα τα κύματα στην ακοή απ' τη γλώσσα» του ποιήματος «Τρεις φορές η αλήθεια, III» του *Φωτόδεντρου* (*Ποίηση*, ό.π., 209).

στο αρχιτεκτόνημα,<sup>142</sup> στην «κορυφογραμμή ενός λόφου στον ουρανό της Αττικής [...] που – σε τελική κατάληξη– μεταφέρεται στο αρχιτεκτόνημα»<sup>143</sup> και σε ένα «σχήμα που συνέλαβε τον αιθέρα κι επέτυχε να τον αποκρυσταλλώσει σ’ ευθείες και καμπύλες αρχιτεκτονικές».<sup>144</sup> Αν θα θέλαμε τώρα να προσδιορίσουμε την –κατά Ελύτη– γεωφυσική δεσπόζουσα του ελληνικού χώρου, αυτή δεν είναι άλλη από τη λιτότητα («το σχέδιο με τις λίγες γραμμές [...] ορίζει και τα κτίσματα και την ψυχή και τη φύση του Έλληνα»<sup>145</sup>). Ας δούμε για παράδειγμα πως περιγράφει τη δική του «Νήσο των Μακάρων»: «όχι διόλου πνιγμένη σ’ έναν πλούτο φυσικόν ή άλλον, αλλά ολιγαρκής και απαιτητική συνάμα, όσο κι ο Παρθενώνας, γυμνή και αρμοσμένη στη χρυσή τομή των ανέμων, με το ασβεστοχρισμένο τοιγάκι μιας εκκλησιάς πάνω από την πιο θαμπωτική θάλασσα».<sup>146</sup> Εδώ φαίνεται καθαρά η τάση του να ανάγει τα αντικείμενα του ελληνικού χώρου (: Παρθενώνας) στις γραμμές και στα αρχετυπικά σχήματά τους –παίζοντας τον ρόλο του ποιητή-γεωμέτρη–, τάση που του επέτρεπε να διακρίνει τις αιώνιες, σταθερές, αναλλοίωτες ποιότητές τους (: ολιγάρκεια, αυστηρότητα, απλότητα) και, ως εκ τούτου, να διαπιστώνει τις εγγενείς αλληλεπιδράσεις τους. Γι’ αυτό και αδυνατούσε να συγχρωτιστεί με εκείνους «που προσκυνούν έναν Παρθενώνα ενώ αντιπαρέρχονται μια κρήνη»,<sup>147</sup> αφού όπως πίστευε «μια βρύση πέτρινη, απλή, με κάτι κλασικό στη γραμμή της» είναι «ίδια μικρογραφία αρχαίου ναού».<sup>148</sup> Εντόπιζε μάλιστα το βαθύτερο νόημα της ελληνικής αρχιτεκτονικής στην ικανότητα του δομημένου χώρου να «αντιστέκεται» στην επέλαση του ελληνικού φωτός. Να πως εξηγεί τη σκέψη του: εν μέσω του θέρους το μεσημβρινό φως του ελληνικού ουρανού εκπέμπει με τέτοια ένταση πάνω στη γη, ώστε καταλήγει να την εξαϋλώνει, να την εξαφανίζει από τον χάρτη και δεν την αποκαθιστά πριν από το δειλινό ή και ακόμα αργότερα «κάτω από την τρυφερή παρουσία της Σελήνης».<sup>149</sup> Η πρόκληση στην οποία έχουν να ανταποκριθούν τα κτίσματα-ορόσημα σαν τον Παρθενώνα, ώστε να δικαιώσουν την ύπαρξή τους στην ελληνική

<sup>142</sup> Του ιδίου, «Σχέδιο για μια εισαγωγή στο χώρο του Αιγαίου» (1973): *Έν λευκῷ*, ό.π., 19.

<sup>143</sup> Του ιδίου, «Ο διαιρέτης «Κ» στη σύγχρονη ζωγραφική» (1982): *Έν λευκῷ*, ό.π., 190. Πρβλ. «Τα κορίτσια», ό.π., 190.

<sup>144</sup> Του ιδίου, «Ο δάκτυλος του υπερβατικού»: «Τα μικρά έψιλον»: *Έν λευκῷ*, ό.π., 279.

<sup>145</sup> Του ιδίου, «Η μαγεία του Παπαδιαμάντη» (1975): *Έν λευκῷ*, ό.π., 105. Την αρετή της λιτότητας εξάγει ο Ελύτης στον *Μικρό ναυτίλο* μιλώντας για «της λιγοςύνης το πραγματικό μεγαλείο» και υποστηρίζοντας ότι «από το ελάχιστο φτάνεις πιο σύντομα οπουδήποτε», Οδυσσέας Ελύτης, «Μυρίσαι το άριστον, ΙΙΙ και VIII»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 498 και 512. Αντίστοιχα, στο κείμενό του για τον Διονύση Φωτόπουλο σημειώνει: «Ν’ αξιοποιείς το ελάχιστο για να του αποσπάζ τα μέγιστα είναι το πιο δύσκολο και το πιο «ελληνικό» μυστικό. Το πυρ που ζητά να υποκλέψει από τους αρχαίους ο Διονύσης Φωτόπουλος, για ν’ αντιμετωπίσει τις ετερόκλητες απαιτήσεις της εποχής του, είναι αυτό. Είναι η γραμμή η «έσχατη» που βγαίνει απ’ όλες τις περιόδους της ελληνικής τέχνης και τις συνέχει», βλ. «Τα μικρά έψιλον»: *Έν λευκῷ*, ό.π., 280.

<sup>146</sup> Του ιδίου, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», ό.π., 36.

<sup>147</sup> Του ιδίου, «Η μαγεία του Παπαδιαμάντη», ό.π., 105.

<sup>148</sup> Του ιδίου, «Τα όνειρα»: *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 230. Πρβλ. «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 58 (με αφορμή τη «Βρύση του Μαυρογένη» του Ψαλμού ΙΑ’ του *Άξιον Εστί*) και *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 327, 352.

<sup>149</sup> Του ιδίου, «Το ελληνικό καλοκαίρι κατά τον Ε. Τέριαντ»: «Τα μικρά έψιλον»: *Έν λευκῷ*, ό.π., 215.

επικράτεια, είναι να αποδειχθούν πιο διάφανα μέσα στη διαφάνεια, δηλαδή να υπερκεράσουν τη διαφάνεια του ελληνικού φωτός με την ακόμα πιο διάφανη, διαπερατή σε όλα τα επίπεδα, σχεδόν εξαϋλωμένη οντολογία τους, στοιχειοθετημένη πλέον σε απόλυτα καθαρές γραμμές αντίστοιχες με αυτές του γύρω τοπίου.<sup>150</sup>

Ελληνική γραμμή, γεωφυσική λιτότητα, διαφάνεια: οι όροι ανακαλούν αν μη τι άλλο τη γεωκλιματική θεωρία του Περικλή Γιαννόπουλου. Περί τα τέλη της δεκαετίας του '30, μια εποχή που ο Ελύτης συνεργαζόταν με τα *Νέα Γράμματα*, η ελληνοκεντρική αισθητική του Γιαννόπουλου ήρθε ξανά στο προσκήνιο με το μεγάλο αφιέρωμα του περιοδικού στο πρόσωπο και στο έργο του.<sup>151</sup> Ο Ελύτης λοιπόν γνώριζε από τότε τις απόψεις του, αν και, όπως θα παραδεχτεί στο «Χρονικό μιας δεκαετίας», δεν ήταν ακόμα σε θέση να ξεχωρίσει «το αιώνιο και υγιές μέρος που έκλειναν [...], και που μια εργασία «εκσυγχρονισμού», καμωμένη από έναν ευφυή και τολμηρό των δικών μας χρόνων ομοϊδεάτη, θα μπορούσε να το είχε φωτίσει διαφορετικά και να το αποκαταστήσει στη γονιμοποιό του δύναμη».<sup>152</sup> Τα επίθετα «ευφυής» και «τολμηρός» που μεταχειρίζεται δεν είναι καθόλου τυχαία, αφού ο επίδοξος αναμορφωτής της εδραιωμένης εικόνας του Γιαννόπουλου θα έπρεπε να απομακρύνει τα ριζωμένα στο έργο του ζιζάνια του εθνικισμού και του αντιευρωπαϊσμού και να αναδείξει το υγιές μέρος των απόψεών του. Αυτά ακριβώς τα ζιζάνια εμπόδισαν, κατά τον Π. Βουτουρή, και τον ίδιο τον Ελύτη να ενστερνιστεί τη θεωρία του, παρά τη γενικότερη κατάφασή του απέναντί της.<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> Βλ. ό.π., 215. Εδώ θα μπορούσε να παραβάλει κανείς την άποψη του Κωνσταντίνου Τσάτσου στη μελέτη του *Παλαμάς*: «Η αττική φύση, είναι φύση πνευματική, γιατί ουσία της είναι η πράξη του φωτός. Το φως είναι η συνείδηση της Αττικής. Και γι' αυτό ακριβώς το φως αίρει, εκμηδενίζει την ύλη ως ύλη, την κάνει καθαρή μορφή: «το άσπρο στέρεο μάρμαρο το κάνει αγνό του ονείρου» (*Γαμβοί και Ανάπαιστοι* αρ. 39)· το κάνει ιδέα», Κ. Τσάτσος, *Παλαμάς*, Αθήνα, Εστία, [χ.χ.] [3η έκδοση 1η: 1936], 114.

<sup>151</sup> Βλ. *Τα Νέα Γράμματα*, χρόνος Δ', αρ. 1-3 (Γενάρης-Μάρτης 1938). Ο εκδότης των *Νέων Γραμμάτων*, Γιώργος Κατσίμπαλης, ήταν ο πλέον ένθερμος θαυμαστής του Γιαννόπουλου και έβλεπε στο πρόσωπό του «έναν δυνάμει ιδεολογικό και αισθητικό πρόγονο της γενιάς του τριάντα», βλ. Χριστίνα Ντουριά, «Περικλής Γιαννόπουλος: από τον ευρωπαϊκό αισθητισμό στην ελληνοκεντρική αισθητική»: *Λόγος και χρόνος στη νεοελληνική γραμματεία (18ος-19ος αιώνας)* [= Πρακτικά Συνεδρίου προς τιμήν του Αλέξη Πολίτη, (Ρέθυμνο, 12-14 Απριλίου 2013)], (επιμ.: Στέφανος Κακλαμάνης, Αλέξης Καλοκαιρινός, Δημήτρης Πολυχρονάκης), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, 763.

<sup>152</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό.π., 354. Η εργασία «εκσυγχρονισμού» που εισηγείται ο Ελύτης αφορά τόσο το έργο του Γιαννόπουλου όσο και του Δραγούμη. Ωστόσο η εργασία αυτή να πραγματωθεί, όμως, αποστασιοποιείται στον δημόσιο λόγο του από τους δύο άντρες, αφού όπως παρατηρεί η Ε. Κουτριάνου δεν ενσωματώνει στα *Ανοιχτά χαρτιά* παλαιότερες αναφορές του σε αυτούς ενταγμένες στα πρωτότυπα κείμενα των δοκιμίων του, βλ. *Με άξονα το φως*, ό.π., 431 (σημ. 170). Στο *Έν λευκῷ*, βέβαια, αφιερώνει ένα σύντομο κείμενο του στον Δραγούμη, βλ. «Οι πολλοί Έλληνες του ενός Δραγούμη»: «Τα μικρά έψιλον»: *Έν λευκῷ*, ό.π., 326-327.

<sup>153</sup> Βλ. Παντελής Βουτουρής, «Οδυσσέας Ελύτης - Περικλής Γιαννόπουλος. Από την Ελληνική Γραμμή στον υπερρεαλιστικό νεοκλασικισμό»: *Ο Ελύτης στην Ευρώπη* [= Πρακτικά Συνεδρίου (Πανεπιστήμιο Ρώμης «La Sapienza», 16-18 Νοεμβρίου 2006)], (επιμ.: Paola Maria Minucci, Χρήστος Μπιντούδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2011, 349-350. Ως προς τη γενικότερη κατάφασή του Ελύτη στις ιδέες του Γιαννόπουλου ο μελετητής σημειώνει: «Ο Ελύτης [...] θα αναπτύξει την πιο μακροχρόνια, την πιο δημιουργική και, από μian άποψη, την πιο γόνιμη σχέση με τον Π. Γιαννόπουλο: θα υιοθετήσει αυτούσια τη θεωρία της «ελληνικής γραμμής», θα οικειοποιηθεί τα διακριτικά σήματά της – τον ήλιο, το φως, τις καμπύλες των βουνών, τη διαύγεια και τη διαφάνεια – και θα τα καταστήσει εμβλήματα της αισθητικής του», ό.π., 339.

Ένα από τα παραδείγματα που δίνει ο μελετητής για την τάση αποστασιοποίησης του Ελύτη από τη σφαίρα επιρροής του Γιαννόπουλου προέρχεται από τη συνέντευξη του ποιητή στον Ivar Ivask. Εξηγώντας τη θεωρία των αναλογιών, ο Ελύτης έλεγε μεταξύ άλλων: «Από τη στιγμή που θα δεχτείτε τη θεωρία αυτή, θα μπορέσετε να καταλάβετε ότι η στοργή μου για το ελληνικό τοπίο δεν είναι μια μορφή εθνικισμού, αλλά μάλλον μια προσπάθεια μεταφοράς. Διάβασα πως ένας μεγάλος Γάλλος αρχιτέκτονας είπε ότι η γραμμή των αθηναϊκών βουνών επαναλαμβάνεται στο αέτωμα του Παρθενώνα. Να μια τέλεια αναλογία!». <sup>154</sup> Ο Βουτουρής υποστηρίζει ότι ο Ελύτης παραπέμπει «παραπλανητικά» στον Le Corbusier και το κείμενό του «Το αττικό τοπίο και η Ακρόπολις», που δημοσιεύτηκε μαζί με άλλα κείμενα επικεντρωμένα στη σχέση φύσης-τέχνης (μεταξύ αυτών και ένα απόσπασμα από την «Ελληνική γραμμή» του Γιαννόπουλου) σε σχετικό αφιέρωμα του πρωτοποριακού περιοδικού *Το 3ο μάτι* (τεύχος 2-3, Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1935). <sup>155</sup> Αν η παραπομπή χαρακτηρίζεται «παραπλανητική» <sup>156</sup> είναι γιατί στο κείμενο του Le Corbusier (τον οποίο πράγματι θαύμαζε ο Ελύτης <sup>157</sup>) δεν γίνεται λόγος για μια τέτοια «αναλογία». Ο Βουτουρής δηλαδή πιστεύει ότι ενώ ο Ελύτης είχε στον νου του τον Γιαννόπουλο και μάλιστα ένα συγκεκριμένο απόσπασμα της «Ελληνικής γραμμής» («Και είναι παραδοξότατον ότι θαυμάζεται τόσο η ιδέα των καμπυλών του Παρθενώνος, διότι είναι φανερόν ότι αληθής καλλιτέχνης έχων να υψώσει γραμμάς εις ένα λόφον της Αττικής δεν είναι δυνατόν να λάβει ουδέν άλλο υπ' όψιν παρά να αρμονίσει τας γραμμάς του προς την τριγύρω αρμονικήν καμπύλην» <sup>158</sup>) απέφυγε να τον μνημονεύσει παραπέμποντας εμμέσως σε μια άλλη πηγή (Le Corbusier) απαλλαγμένη από το πρόσημο του εθνικισμού. <sup>159</sup> Η άποψή μας είναι ότι ο Ελύτης είχε στον νου του τα λόγια ενός Γάλλου όχι αρχιτέκτονα αλλά ιστορικού της τέχνης, του Élie Faure, που στο κείμενό του «Το πνεύμα των μορφών» (δημοσιευμένο επίσης στο *3ο μάτι*, τχ. 2-3) έγραφε τα εξής: «Κοιτάξτε αυτούς τους μικρούς ελληνικούς ναούς: τ' ακρωτήρια

<sup>154</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Αναλογίες φωτός» (*Books Abroad*, 1975): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 113.

<sup>155</sup> Παντελής Βουτουρής, ό.π., 344-345 (πρβλ. σ. 336). Κάτω από τον συλλογικό τίτλο «Το αττικό τοπίο και η Ακρόπολις» δημοσιεύτηκαν τέσσερα κείμενα, δύο των αρχιτεκτόνων Le Corbusier και Erich Mendelsohn, ένα του γλύπτη Μιχάλη Τόμπρου και ένα του ζωγράφου Σπύρου Παπαλουκά. Βλ. σχετικά: *Το 3ο μάτι* 2-3 (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1935) αναδημ.: *Το 3ο μάτι. 1935-1937*, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 1982, 64-66.

<sup>156</sup> Π. Βουτουρής, ό.π., 345.

<sup>157</sup> Βλ. τα λόγια του Ελύτη: «Θυμάμαι ότι τα χρόνια εκείνα, αν δεν κάνω λάθος το 1933, είχε έρθει στην Αθήνα ο Le Corbusier. Εγώ τότε είχα μια μανία με την αρχιτεκτονική και τον Le Corbusier τον θαύμαζα, γιατί πραγματικά ήταν ο πατέρας της μοντέρνας αρχιτεκτονικής», *Αυτοπροσωπογραφία*, ό.π., 11. Ο Le Corbusier επισκέφτηκε όντως την Ελλάδα το 1933 στο πλαίσιο του 4ου CIAM (Συνεδρίου της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής), που σημειωτέον ότι ήρθε στην Αθήνα με το «Πατρίς II», έπειτα από συνεργασία της ομάδας του περιοδικού *Cahiers d'art* (Sigfried Giedion, Le Corbusier, Christian Zervos) με τον Ηρακλή Ιωαννίδη της εταιρείας Neptos (του Εμπειρικού). Βλ. σχετικά: Παναγιώτης Τουρνικιώτης, «Η αρχιτεκτονική στα *Cahiers d'art* του Christian Zervos»: *Christian Zervos & Cahiers d'art. Η αρχαϊκή στροφή*, (επιμ.: Πολύνα Κοσμαδάκη), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2019, 80-97 (: 84-85).

<sup>158</sup> Περικλής Γιαννόπουλος, «Η ελληνική γραμμή», *Το 3ο μάτι* 2-3, ό.π., 41. Βλ. και: Π. Βουτουρής, ό.π., 345.

<sup>159</sup> Βλ. Π. Βουτουρής, ό.π., 345-346.

που στεφανώνουν μοιάζουν σα φυσικά τους βάθρα και τα τριγωνικά αετώματα έχουν το σχήμα των λόφων, όπου κανένα δέντρο δε φυτρώνει. Κι' όλα αυτά στην κλίμακα ενός τοπίου συγκεντρωμένου, μετρημένου και περιορισμένου». <sup>160</sup> Όπως και να 'χει, η αντίληψη του Faure είναι πολύ κοντά σε εκείνη του Γιαννόπουλου και είναι βάσιμος ο ισχυρισμός του Βουτουρή ότι ο Ελύτης απέφυγε να αναφερθεί στον τελευταίο για ιδεολογικούς λόγους. <sup>161</sup>

Παρά την απήχηση που ενδεχομένως άσκησαν οι ιδέες του Γιαννόπουλου στη σκέψη του Ελύτη <sup>162</sup> – όπως άλλωστε και άλλων Ελλήνων ποιητών, προγενέστερων και σύγχρονών του, από τον Άγγελο Σικελιανό ως τον Γιώργο Σεφέρη <sup>163</sup> –, η μονομερής σύνδεση των θεωρητικών καταβολών του *κατ' αναλογία*ν συλλογισμού με τις απόψεις του ελληνολάτρη διανοουμένου είναι εξαιρετικά επισφαλής (έστω κι αν υποθεθεί ότι ο Ελύτης τις εμπλούτισε με στοιχεία από τον χώρο του υπερρεαλισμού και της ψυχανάλυσης <sup>164</sup>). Κι αυτό γιατί παραγνωρίζει μια άλλη, σπουδαιότερη επίδραση που δέχτηκε η αισθητική του: την επίδραση της πλατωνικής θεωρίας και όψεων της μοντέρνας πρόσληψής της.

Ειδικότερα, στα γραπτά του Ελύτη επανεμφανίζονται οι όροι «πλατωνική γεωμέτρηση» <sup>165</sup> και «αφανής γεωμετρία». <sup>166</sup> Μάλιστα στο τελευταίο κείμενο (XXVIII) της ενότητας «Μυρίσαι το άριστον» του *Μικρού ναυτίλου* ο ποιητής προμηνύει: «Θ' αλλάξουν όλα μια μέρα κι εμείς μαζί τους θ' αλλάξουμε, αλλά η φύση μας ανεπανόρθωτα θά 'ναι χαραγμένη πάνω στη γεωμετρία που καταφρονέσαμε στον Πλάτωνα». <sup>167</sup> Ποιά είναι όμως η αντίληψη του Πλάτωνα για τον ρόλο της μαθηματικής αυτής επιστήμης και, κυρίως, ποια η βαθύτερη σημασία της που «εμείς» δε σταθμίσαμε όπως έπρεπε; Οι απαντήσεις βρίσκονται στο *corpus* της *Πολιτείας* αν και ο Πλάτωνας επικαλείται τις λέξεις «γεωμετρία» και «γεωμέτρης» σε πολλά συγγράμματά

<sup>160</sup> Elie Faure, «Το πνεύμα των μορφών», (μτφρ.: Καίσαρος Εμμανουήλ), *Το 3ο μάτι* 2-3, ό.π., 36.

<sup>161</sup> Βλ. Π. Βουτουρή, ό.π., 346.

<sup>162</sup> Την επίδραση της γεωκλιματικής θεωρίας του Γιαννόπουλου στη θεωρία των αναλογιών του Ελύτη σχολίασε και ο Μαρίνος Πουργούρης, ο οποίος όμως υποστήριξε ότι η θεωρία των αναλογιών κρυσταλλώθηκε και έλαβε ουσιαστική επιστημολογική υπόσταση ύστερα από την επαφή του Ελύτη με τη φιλοσοφία της φαινομενολογίας, βλ. Μ. Πουργούρης, «Φαινομενολογικές επιδράσεις στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη»: *Οδυσσέας Ελύτης. Ποίηση - Θεωρία - Πρόσληψη* [= Πρακτικά Ημερίδας (Λευκωσία, 5 Νοεμβρίου 2011)], (επιμ.: Μαρίνος Πουργούρης), Αθήνα, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού Κύπρου και Εκδόσεις Ύψιλον, 2014, 31-37.

<sup>163</sup> Για τη σχέση Σεφέρη-Γιαννόπουλου, βλ. αναλυτικά: Χριστίνα Ντουσιά, *Αργοναύτες και σύντροφοι. Όψεις του λογοτεχνικού πεδίου στη δεκαετία του '30*, Αθήνα, Εστία, 2021, 179-209.

<sup>164</sup> Βλ. Παντελής Βουτουρή, ό.π., 357.

<sup>165</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Γιάννης Τσαρούχης» (1964) και «Ο Pierre Reverdy ανάμεσα στην Ελλάδα και στο Solesmes» (1961): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 570 και 642 αντίστοιχα.

<sup>166</sup> Του ίδιου, «Ο διαίρετης «Κ» στη σύγχρονη ζωγραφική» (1982), «Ιδιωτική οδός» (1990) και «Ο κήπος με τις ανταπάτες» (1994-95): *Έν λευκῷ*, ό.π., 188, 415 και 451 αντίστοιχα. Το ουσιαστικό «γεωμέτρης» απαντάται μεμονωμένο στην «Ιδιωτική οδό», ό.π., 425, ενώ μια αναφορά στην τέχνη «με τη γεωμετρική καταγωγή» γίνεται στο δοκίμιο «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας» (1947): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 557.

<sup>167</sup> Του ίδιου, «Μυρίσαι το άριστον, XXVIII»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 544.

του,<sup>168</sup> είναι στην *Πολιτεία* που αναπτύσσει διεξοδικότερα τον στοχασμό του για τη συνεισφορά της γεωμετρίας στην ανθρώπινη νόηση. Κατά την περιγραφή του εκπαιδευτικού συστήματος της *αρίστης πόλεως* λέγεται ότι οι πιο προικισμένοι νέοι θα ασχολούνται από το εικοστό έτος της ηλικίας τους με σπουδές μαθηματικές (αριθμητική, γεωμετρία, στερεομετρία, αστρονομία, αρμονική) λόγω της ικανότητας αυτών των επιστημών να μεταστρέφουν την ψυχή από τον κόσμο των αισθητών στον κόσμο της καθαρής νόησης.<sup>169</sup> Πρόκειται βέβαια για μαθήματα προπαρασκευαστικά, αφού η κορωνίδα του εκπαιδευτικού προγράμματος είναι η διαλεκτική (*Πολιτεία* 536d 4-5), η μόνη σπουδή που οδηγεί στη γνώση του Αγαθού. Ο Ελύτης μολαταύτα εμμένει στη γεωμετρία, ίσως γιατί η μέθοδος εργασίας των γεωμετρών ανταποκρίνεται στην αντίληψή του για τον ενδεδειγμένο τρόπο καλλιτεχνικής δημιουργίας:

[...] Χρησιμοποιούν τα ορατά σχήματα και ξεδιπλώνουν τους συλλογισμούς τους πάνω σ' αυτά, ενώ στην πραγματικότητα αντικείμενα του στοχασμού τους δεν είναι αυτά, τα ορατά, αλλά εκείνα, των οποίων τούτα εδώ αποτελούν ομοιώματα, αφού οι συλλογισμοί τους αναφέρονται στο τετράγωνο αυτό καθεαυτό και στη διάμετρο αυτή καθεαυτήν κι όχι σε τούτην εδώ, την οποία σχεδιάζουν, και το ίδιο για τα άλλα: αυτά τα σχήματα που τα πλάθουν και τα σχεδιάζουν – σχήματα για τα οποία υπάρχουν και σκιές και απεικονίσεις τους πάνω στις υδάτινες επιφάνειες – τα χρησιμοποιούν κι αυτά πάλι ως εικόνες που με τη βοήθειά τους επιδιώκουν να δουν ακριβώς εκείνα, τα οποία δεν θα μπορούσε κανείς να τα δει με κανέναν άλλο τρόπο παρά μόνο με το λογισμό. (*Πολιτεία* 510d 5 - 511a 1)<sup>170</sup>

Οι γεωμέτρεις μεταχειρίζονται τα ορατά σχήματα για να στοχαστούν πάνω στα νοητά, στα *καθαρά* σχήματα («στο τετράγωνο αυτό καθεαυτό και στη διάμετρο αυτή καθεαυτήν κι όχι σε τούτην εδώ, την οποία σχεδιάζουν»). Η τεχνική τους, δηλαδή, αν και στην κοινή γνώμη έχει συνδεθεί με την πράξη, στην πραγματικότητα έχει αντικείμενό της τη γνώση (*Πολιτεία*, 527a 6 - 527b 1) ή, διαφορετικά, αν και δίνει την εντύπωση ότι υπηρετεί τον ορθολογισμό, επί της ουσίας αμφισβητεί τους νόμους της φαινομενολογίας ακολουθώντας μια πορεία που οδηγεί από την αίσθηση στην ιδέα. Κατά τον Ελύτη, αυτή η διαρκής αναγωγή σε μίαν υπερβατική

---

<sup>168</sup> Για τη λέξη «γεωμετρία», βλ. *Φαίδων* 92d 5, *Θεαίτητος* 143d 3, 143e 1, 145c 8, 165a 2, *Πολιτικός* 266a 7, *Φίληβος* 56e 8, *Φαίδρος* 274d 1, *Πρωταγόρας* 318e 3, *Γοργίας* 450e 9, 508a 7, *Μένων* 85e 2, *Ιππίας Μείζων* 285c 3, *Ιππίας Ελάττων* 367d 6, 367d 7. Για τη λέξη «γεωμέτρης», βλ. *Θεαίτητος* 143b 8, 162e 6, *Ευθύδημος* 290c 1, *Γοργίας* 465b 7, *Μένων* 86e 4, *Ιππίας Ελάττων* 367e 2.

<sup>169</sup> Για μια περιεκτική επισκόπηση του εκπαιδευτικού συστήματος της *αρίστης πόλεως*, βλ. την εισαγωγή του Ν. Μ. Σκουτερόπουλου στο: Πλάτων, *Πολιτεία*, (εισ. - μτφρ. - σημ.: Ν. Μ. Σκουτερόπουλος), Αθήνα, Πόλις, 2007 [11η 1η: 2002], 12-13.

<sup>170</sup> Πλάτων, *Πολιτεία*, ό.π., 499. Για τη γεωμετρία γίνεται λόγος σε πολλά ακόμα σημεία της *Πολιτείας*, βλ. 6 510c 2, 511a 10, 7 526c 9, 526d 7, 527a 2, 527c 2, 527c 7, 528a 7, 528d 3, 528d 9, 529e 2, 530 b 6, 533b 6, 536d 4.

τάξη χαρακτηρίζε ανέκαθεν τη μεγάλη τέχνη<sup>171</sup> – μινωική, αιγυπτιακή, ετρουσκική, ελληνική ως τον 4ο αιώνα π.Χ., βυζαντινή στις καλύτερες στιγμές της<sup>172</sup> – και προς αυτήν κατευθύνει τώρα τη δική του ποίηση (εν προκειμένω η διάκριση ανάμεσα στις τέχνες του λόγου και της εικόνας παύει να υφίσταται<sup>173</sup>). Αν και η ρωμαϊκή, αναγεννησιακή και ιμπρεσιονιστική τέχνη ανέκοψαν, όπως ισχυρίζεται, το νήμα του αντιμιμητισμού, άρκεσε η καλλιτεχνική επανάσταση του κυβισμού για να καταλύσει εκ νέου την παραστατικότητα και να συλλάβει το αντικείμενο «στη δομική του αλήθεια, έτσι όπως το ατενίζει ο νους μέσα στην κοσμική τάξη».<sup>174</sup> Βέβαια οι αρχές του κυβισμού (λιτότητα, ασκητισμός, ορθοτόμηση του αντικειμένου για την ανάδειξη της γεωμετρικής του υπόστασης, μαθηματική κατανομή του χώρου<sup>175</sup>) έλκουν την καταγωγή τους από το αξιακό σύστημα της ελληνικής αρχαιότητας («Οι ρίζες των νέων αντιλήψεων βρίσκονται βυθισμένες ουσιαστικά μέσα στ' αρχαία εκείνα χρώματα που τα διαπότισαν οι έργοιες για την ανακάλυψη μερικών αναλλοίωτων κανόνων»<sup>176</sup>), γι' αυτό όταν ο Ελύτης τις επικαλείται ως δεσπόζουσες της τέχνης του έχει συνείδηση ότι ταυτόχρονα επικοινωνεί με τη σκέψη των αρχαίων προγόνων του.<sup>177</sup>

---

<sup>171</sup> Για τη διαπλοκή τεχνικής-τέχνης, βλ. τα λόγια του Ελύτη στο δοκίμιό του για τον Τσαρούχη: «Μιλιά, θα έλεγε, ένας αρχαίος Έλληνας που δεν έμαθε ακόμη να ξεχωρίζει την τεχνική από την τέχνη και την τέχνη από το ήθος», Οδυσσέας Ελύτης, «Γιάννης Τσαρούχης», ό.π., 572.

<sup>172</sup> Βλ. τα κείμενα του Ελύτη: «Ο γλύπτης Χρήστος Καπράλος» (1972): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 584-585, «Ο διαιρέτης «Κ» στη σύγχρονη ζωγραφική», «Απ- και εικονίζω», «Λόγος στην Ακαδημία της Στοκχόλμης» και «Ιδιωτική οδός»: *Έν λευκῷ*, ό.π., 189-190, 211-212, 343 και 415 αντίστοιχα, καθώς και τη συνέντευξη: «Η υπέρβαση και η γεωμέτρηση» (*Repères*, 1983): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 268-269. Στην αντιμιμητική διάθεση της προϊστορικής ελληνικής τέχνης αναφέρεται ειδικότερα στο κείμενό του για τον Γκίκα: «Στη μινωική ζωγραφική, στην κυκλαδική γλυπτική και αγγειοπλαστική, στα μυκηναϊκά αντικείμενα, που ξανάφερνε [ο Γκίκας] τώρα στη μνήμη του, τί καλά που αναγνώριζε την Ελλάδα! Κι όμως: μέσα σ' αυτά δεν υπήρχε η ελάχιστη μιμητική διάθεση. Κανένα τέχνασμα που ν' αποσκοπεί στην οπτική αναπαραγωγή των εξωτερικών εντυπώσεων», βλ. «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας», ό.π., 556. Ιδιαίτερη μνεία στην κλασική τέχνη κάνει στο «Απ- και εικονίζω»: «Ο περίφημος ρεαλισμός των κλασικών χρόνων δεν προστρέχει παρά μόνον ενδεικτικά στην παρατηρητικότητα και η απεικόνιση δεν αφορά το «άλογο τάδε» (για να χρησιμοποιήσω ένα παράδειγμα οικείο στην αρχαία τέχνη) αλλ' απλώς το «άλογο». Ένα άλογο φτιαγμένο κατά το ήμισυ από τα χαρακτηριστικά του είδους και κατά το άλλο ήμισυ από τη φαντασία», ό.π., 211-212.

<sup>173</sup> Βλ. λόγου χάριν την κοινή σειρά παραδειγμάτων που επικαλείται ο Ελύτης για την τέχνη του γλύπτη, του ζωγράφου και του ποιητή στο «Απ- και εικονίζω», ό.π., 212. Όπως σχολιάζει σε παιγνιώδη τόνο με άλλη αφορμή, η ποίηση οφείλει να αφήνει κατά μέρος την οίηση που της παρέχει το όργανο της γλώσσας και να μετέρχεται τα μέσα των άλλων τεχνών, να μιλάει δηλαδή *κατ' αναλογίαν* κυριότατα με τις αισθήσεις, με τον κόσμο των ήχων (όπως στη μουσική) ή των χρωμάτων (όπως στη ζωγραφική), βλ. συνδυαστικά: «Τα τροχαία του χρόνου» και «Σύντομη αντιφώνηση στην Aula...»: *Έν λευκῷ*, ό.π., 208 και 305 αντίστοιχα. Το ίδιο λογοπαίγνιο υποβάλλεται στα ποιήματα «Ich sehe dich» και «Ο κήπος βλέπει», βλ. *Ποίηση*, ό.π., 429 και 441 αντίστοιχα.

<sup>174</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Ιδιωτική οδός», ό.π., 416.

<sup>175</sup> Βλ. συνδυαστικά: «Ιδιωτική οδός», ό.π., 415, «Ο διαιρέτης «Κ» στη σύγχρονη ζωγραφική», ό.π., 191 και «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας», ό.π., 555.

<sup>176</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη...», ό.π., 556.

<sup>177</sup> Πρβλ. τις δηλώσεις: «Η λιτότητα και ο ασκητισμός που αποπνέανε τα έργα του Braque (προτού φτάσουνε στην αναλυτική τους περίοδο), του Juan Gris, του Léger, οντοποιούσαν κυριολεκτικά ένα ιδανικό μου» («Ιδιωτική οδός», ό.π., 415-416) και «τα σχέδια του Braque με οδηγούν στις φιγούρες της αττικής αγγειογραφίας» («Giuseppe Ungaretti» (1958): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 637).



Η πλατωνική γεωμετρία και η τέχνη του κυβισμού, λοιπόν, ωθούν τον Έλληνα ποιητή να αναλάβει το ρόλο του αρχιτέκτονα-γεωμέτρη που επιδίδεται σε μια κίνηση από τη γεωμέτρηση στην υπέρβαση και τανάπαλιν.<sup>178</sup> Αντιλαμβάνεται το έργο τέχνης σαν νοερό αρχιτεκτόνημα που τα επιμέρους στοιχεία του βρίσκονται σε τέλεια εναρμόνιση μεταξύ τους πειθαρχώντας σε έναν αόρατο ρυθμό· η συντονισμένη κίνησή τους προσδίδει στο σύνολο ένα ύφος αιωνιότητας, μια αίσθηση αταραξίας και έναν ορισμένο βαθμό καθαρότητας<sup>179</sup> (αξίζει να σημειωθεί ότι ο παραλληλισμός αυτής της κίνησης με την περιστροφή των ουρανίων σωμάτων γύρω από τον ήλιο γέννησε την ιδέα της ηλιακής μεταφυσικής<sup>180</sup>). Φτάνοντας σε κατάσταση *διαφάνειας* τα αντικείμενα παρουσιάζονται κεκαθαρμένα από την «ανεκδοτολογική τους φύση»,<sup>181</sup> αδειάζουν δηλαδή από το βάρος της ύλης τους και διατηρούν μόνο το καθαρό σχήμα, την πρωταρχική δομή τους («απομένουν σκέτες γραμμές με σοφία χαραγμένες»<sup>182</sup>). Αυτά τα αρχετυπικά σχήματα είναι που ενδιαφέρουν πρωτίστως τον ποιητή-γεωμέτρη («η καμπύλη απ' αυτό το κανάτι έχει σημασία, [...] η κίνηση απ' αυτό το πουλί, και η γωνία από κείνη τη μετόπη [...]»<sup>183</sup>), ο οποίος ακολουθεί (όπως οι γεωμέτρες της πλατωνικής *Πολιτείας*) μια πορεία που οδηγεί από την αίσθηση στην ιδέα,<sup>184</sup> μεταχειρίζεται δηλαδή ορισμένα αντιπροσωπευτικά σχήματα της μορφολογίας της ύλης για να αποκαλύψει μια δεύτερη πραγματικότητα, «υπερτοποθετημένη επάνω στην τρέχουσα»,<sup>185</sup> μια «αληθινή ουράνια επικράτεια, μετέωρη, διαπερασμένη από τις αχτίδες».<sup>186</sup> Η αναγωγική κίνησή του, η τάση του για υπέρβαση, απομακρύνει το έργο του (το

<sup>178</sup> Να πως περιγράφει την κίνηση αυτή: «Μιλώ, επομένως, για υπέρβαση και γεωμέτρηση μαζί. Που η μία να γεννά και να γεννιέται, συγχρόνως, από την άλλη. Κάτι διαφορετικό από το παλαιό πρόβλημα περιεχομένου και μορφής. Και κάτι, προσθέτω, που επιτυγχάνεται όχι τόσο με την προμελέτη [...] όσο με κάποιο ενστικτώδες σκίρτημα, με το αυτόματο δόσιμο της ψυχής σ' ένα είδος περιστροφής που να έχει τους ίδιους, με την περιστροφή κάθε υλικού σώματος, νόμους», βλ. «Η υπέρβαση και η γεωμέτρηση», ό.π., 261.

<sup>179</sup> Βλ. συνδυαστικά: «Ο διαιρέτης «Κ» στη σύγχρονη ζωγραφική», ό.π., 188-189, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό.π., 450 και δευτερευόντως: «Νόημα και αλληλουχία στη νέα μας ποίηση» (1944): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 483-484, «Η μέθοδος του «άρα»» (1976): *Εν λευκῷ*, ό.π., 181, «Πώς γράφουν;» (*Ο Ταχυδρόμος*, 1961): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 47.

<sup>180</sup> Ο Ελύτης θα μιλούσε πρώτη φορά για την ηλιακή μεταφυσική σε άρθρο που θα συνέτασσε για το περιοδικό *Empedocle των René Char και Albert Camus* με τίτλο «Για μια Ποίηση αρχιτεκτονικών επινοήσεων και Ηλιακής μεταφυσικής» («Pour un lyrisme d'inventions architecturales et de métaphysique solaire»). Το άρθρο εν τέλει δε γράφτηκε, αλλά ο Ελύτης εξέθεσε τις ιδέες του για τη μεταφυσική του φωτός σε άλλα κείμενα και συνεντεύξεις του. Βλ. «Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό.π., 448-453, «Αναλογίες φωτός», ό.π., 121-122, «“Βρήκα τον δρόμο μου με το ελληνικό φως...”» (*Le Monde*, 1979): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 180, «Η υπέρβαση και η γεωμέτρηση», ό.π., 261 και *Αυτοπροσωπογραφία*, ό.π., 34-35. Για την ηλιακή μεταφυσική βλ. ακόμα τη μελέτη του Xavier Bordes, «Odysseus Elytis du Surréalisme à l'Architecture solaire»: *Surréalistes grecs*, (επιμ.: Ketty Tsékénis, Nanos Valaoritis), Παρίσι, Centre Georges Pompidou / Fondation Basil et Elise Goulandris, 1991, 63-75.

<sup>181</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Ιδιωτική οδός», ό.π., 415.

<sup>182</sup> Ο.π., 426.

<sup>183</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη...», ό.π., 557.

<sup>184</sup> «Ω ναι, από την Αίσθηση φτάνεις πιο εύκολα στην Ιδέα. Κάτι περισσότερο: μόνον από την Αίσθηση φτάνεις σίγουρα την Ιδέα. Είναι η αναγωγή αυτή, η λειτουργία αυτή, το κυριότερο μυστικό που μπορεί να κάνει οποιονδήποτε άνθρωπο Έλληνα», Οδυσσέας Ελύτης, «Γιάννης Τσαρούχης», ό.π., 574. Πρβλ. συναφείς δηλώσεις του Ελύτη στα *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 38, 570, 644.

<sup>185</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Γιάννης Τσαρούχης», ό.π., 570.

<sup>186</sup> Του ιδίου, «Ιδιωτική οδός», ό.π., 426.

«αρχιτεκτόνημά» του) από τη σφαίρα του ρεαλισμού και της μίμησης, φορτίζοντάς το με «ένα αίσθημα θεϊκής τάξης και θεϊκού μυστηρίου».<sup>187</sup>

Συναισθανόμενος ότι μια τέτοια πνευματική αναγωγή θα κινδύνευε να οδηγήσει στην αφαίρεση, ο Ελύτης επικαλείται «το ένστικτο του Μεσημβρινού, που δεν αποχωρίζεται ποτέ του την αίσθηση».<sup>188</sup> Επιφυλάσσει δηλαδή εξέχοντα ρόλο στις αισθήσεις εξαγιαζοντάς τες και τονίζοντας όχι μόνο την αναγκαία μεσολάβησή τους για την προσέγγιση της ιδέας («τις ιδέες», θα γράψει, «τις φτάνεις από το βασιλικό δρόμο των αισθήσεων»<sup>189</sup>) αλλά και την τελική πρωτοκαθεδρία τους στη νέα πραγματικότητα – καθιστώντας σαφές ότι δεν την οραματίζεται άυλη και αποσωματοποιημένη («εγώ το μόνο που κάνω είναι να ξεκινώ από την αίσθηση και να καταλήγω, περνώντας από τον καθαρό της, πάλι στην αίσθηση»<sup>190</sup>). Κατονομάζοντας «φυσική» τη μεταφυσική του<sup>191</sup> και εξυψώνοντας τις αισθητηριακές λειτουργίες του σώματος αποστασιοποιείται μερικώς από τον πλατωνικό κόσμο των ιδεών προσεγγίζοντας περισσότερο μια μεταγενέστερη επεξεργασία της πλατωνικής φιλοσοφίας στην πραγματεία *Ευπαλίνος ή ο αρχιτέκτων [Διάλογος των νεκρών]* του Paul Valéry. Εικάζουμε ότι ο Ελύτης είχε υπόψιν του το συγκεκριμένο έργο, το οποίο είχε κυκλοφορήσει στην Αθήνα το 1935 σε μετάφραση της Έλλης Λαμπρίδη με πρόλογο του Άγγελου Σικελιανού.<sup>192</sup> Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι ο Ελύτης διάβαζε Γάλλους συγγραφείς και ο Valéry ήταν πολύ προβεβλημένος εκείνη την εποχή.

Στον πρόλογο του Σικελιανού το σώμα (το «κορμί») προσδιορίζεται σαν «μια βέβαιη στάθμη ανεξάντλητης κρυφής ισορροπίας, που σε κάθε προβληματική περίπτωση ανακαλεί τον άνθρωπο απ' την αλητεία ή τη διάσπαση των αισθήσεών του στο βαθύτερο συμμετρικό εαυτό του» και «αποκαλύπτει αγάλι αγάλι τους πιο απόκρυφους δεσμούς του με το σύμπαν».<sup>193</sup> Με αφετηρία τη ζωντανή ενότητα του σώματος, η ψυχή έρχεται να περισυλλέξει «τις πιο λεπτές

<sup>187</sup> Του ιδίου, «Ο διαιρέτης «Κ» στη σύγχρονη ζωγραφική», ό.π., 188.

<sup>188</sup> Του ιδίου, «Οι εικονογραφίες του Στρατηγού Μακρυγιάννη...», ό.π., 545. Πρβλ. *Εν λευκῷ*, ό.π., 76, 93.

<sup>189</sup> Του ιδίου, «Ο Pierre Reverdy...», ό.π., 644. Πρβλ. *Εν λευκῷ*, ό.π., 206 και «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 44 (την παράγραφο «Ο αισθησιαρχημένος»).

<sup>190</sup> Του ιδίου, «Ιδιωτική οδός», ό.π., 426.

<sup>191</sup> Του ιδίου, «Δήλωση του '51», ό.π., 206 και «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 34. Πρβλ. Georges Spyridaki, ό.π., 144 και Γιώργος Κ. Πηλιχός, «Οδ. Ελύτης: «Ο θάνατος δεν είναι τέρμα»» [συνέντευξη], *Νέες Εποχές / εφ. Το Βήμα της Κυριακής* (1.12.1991) 7.

<sup>192</sup> Σημειωτέον ότι μια μνεία του ονόματος «Ευπαλίνος» γίνεται στο μεταγενέστερο ποίημα του Ελύτη «Η χαμένη Κομμαγηνή» από *Τα ελεγεία της Οξώπετρας* («Η ψυχή γίνεται, ωσάν άλλος Ευπαλίνος, μιαν / Επικράτεια μικρή πέραν του πόνου να εδραιώσει / Μικρή όσο κι η παλαιά Κομμαγηνή. Χαμένη όσο κι εκείνη / Και απλησίαστη», *Ποίηση*, ό.π., 564), ποίημα που διαλέγεται ποικιλοτρόπως με τη φιλοσοφία του Πλάτωνα (βλ. λ.χ. τις αναφορές στους «Νόμους», στα «δεσμά», στο «είδωλο», ό.π., 564). Μνημονεύοντας την καθαφική ποίηση ο Ελύτης γράφει στη «Μέθοδο του «άρα»»: «[...] για να μην πω και κείνο το απίθανο κρατίδιο της Κομμαγηνής, που βαυκαλίζομαι ότι κάποτε το έχω ζήσει, μολονότι ζωηρές παραμένουν, την ίδια στιγμή, οι αμφιβολίες μου αν υπήρξε ποτέ, κι ας λεν οι ιστορικοί», *Εν λευκῷ*, ό.π., 176.

<sup>193</sup> Άγγελος Σικελιανός, «Πρόλογος»: Paul Valéry, *Ευπαλίνος ή ο αρχιτέκτων [διάλογος των νεκρών]* (1921), (μτφρ.: Έλλη Λαμπρίδη, πρόλ.: Άγγελος Σικελιανός, επιμ.: Γιώργος Σημαιοφορίδης), Αθήνα, Άγρα, 1988 [1η ελληνική έκδοση: 1935], 11-12.

δονήσεις της ζωής και τους ακρότατους παλμούς των όντων» ώστε να τους ανασυνθέσει «πότε ως σκέψεις, πότε ως πράξεις, πότε τέλος ως μορφές»,<sup>194</sup> δηλαδή να τους δώσει καλλιτεχνική ή/και επιστημονική υπόσταση. Η αρχιτεκτονική φέρεται να είναι η κατεξοχήν επιστήμη που δύναται να αναδειξεί τις ανταποκρίσεις του ψυχικού και του αισθητού πεδίου (αποτελεί με τα λόγια του Σικελιανού το «εναργέστερον ορόσημο [...] συνθετικό όλων των αρχών της ψυχικής δημιουργίας προεκτεινόμενη στην αισθητή»<sup>195</sup>). Η ιδέα της αναλογίας του αισθητού και του νοητού αναπαράγεται από τον Valéry στο κομμάτι εκείνο του *Ευπαλίνου* που μεταπλάθει την πλατωνική αφήγηση των γεωμετρών, με τον Σωκράτη να λέει στον Φαίδρο:

Αντικατασταίνουν τον φυσικό κόσμο, που ενάντιά του αγωνίζονται οι άλλοι καλλιτέχνες, μ' έναν άλλον κόσμο, λίγο-πολύ βγαλμένο από τον πρώτο, μα που όλα του τα πλάσματα και οι μορφές δεν είναι το κάτω-κάτω παρά πράξεις του νου· πράξεις πολύ καθορισμένες κι αποκρυσταλλωμένες με τα ονόματά τους. Και με το ριζικό τούτον τρόπο, χτίζουνε κόσμους με εσωτερική τελειότητα, τόσο μακρινούς καμιά φορά από το δικό μας, ώστε να καταντούν ακατανόητοι και πάλι καμιά φορά τόσο παραπλήσιους, που συμπίπτουν σ' ένα μέρος τους με τον πραγματικό.<sup>196</sup>

Για να επιστρέψουμε όμως στον Ελύτη, οι πολλαπλές αναφορές του στην αρχιτεκτονική μέριμνα που απαιτείται για τη συγκρότηση ενός ποιήματος καταδεικνύουν δίχως άλλο την προσπάθειά του να διαμορφώσει έναν κόσμο «με εσωτερική τελειότητα», αντίστοιχο με εκείνο των βαλερικών (και πλατωνικών) γεωμετρών. Αυτή του η σύλληψη φτάνει στο αποκορύφωμά της όταν αντιμετωπίζει τη μνημειακή και τη λυρική (ποιητική) τέχνη επί ίσοις όροις, λέγοντας ότι όπως ένας δωρικός ναός (που έχει μια ορισμένη δομή, ανάγεται σε ένα σχήμα) θεωρείται αυτονόητο να εκφράζει το βαθύτερο πνεύμα της ειδωλολατρικής θρησκείας, έτσι και το σχήμα που δίνεται σε ένα ποίημα, το αρχιτεκτονικό σχέδιό του, πρέπει να βρίσκεται σε ανταπόκριση με το πνεύμα που εκφράζει, με την αίσθηση που θέλει να μεταφέρει.<sup>197</sup> Ο Ελύτης υπήρξε βέβαια φορέας και εκφραστής της *ελληνικής αίσθησης*, γι' αυτό φιλοδοξούσε τα ποιήματά του να είναι οργανικά ενσωματωμένα στην ελληνική παράδοση («όπως μπορεί να είναι ένα παρεκκλήσι του λαού, ασπρισμένο με ασβέστη»<sup>198</sup>). Ο μόνος τρόπος να το επιτύχει αυτό ήταν να καταστήσει την τεχνική μέρος του περιεχομένου,<sup>199</sup> απορρίπτοντας τις δοσμένες μεθόδους και επινοώντας

---

<sup>194</sup> Ο.π., 13.

<sup>195</sup> Ο.π., 13.

<sup>196</sup> Paul Valéry, *ό.π.*, 100.

<sup>197</sup> Βλ. «Το χρονικό μιας δεκαετίας», *ό.π.*, 451.

<sup>198</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Βρήκα τον δρόμο μου με το ελληνικό φως...», *ό.π.*, 180.

<sup>199</sup> Βλ. «Το χρονικό μιας δεκαετίας», *ό.π.*, 449, «Βρήκα τον δρόμο μου...», *ό.π.*, 180-181, «Η υπέρβαση και η γεωμέτρηση», *ό.π.*, 263. Είναι ενδιαφέρον ότι στην *Αυτοπροσωπογραφία* ο Ελύτης στηρίζει τη θέση του ότι «το κάθε ποίημα ανάλογο με το περιεχόμενό του, γεννά και τη μορφή του. [...] Το κάθε ποίημα, ανάλογο με τη φύση του, σου εμπνέει να του δώσεις ορισμένο σχήμα» με ένα επιχείρημα παρμένο από τον Valéry: «όπως ο Valéry

για κάθε επιμέρους σύνθεσή του την αρχιτεκτονική που έκρινε καταλληλότερη να εκφράσει τον ατομικό του ψυχισμό και το πνεύμα της εποχής του (εξ ου και η εντυπωσιακή πρωτεϊκότητα που χαρακτηρίζει τη διάρθρωση των ελυτικών συνθέσεων). Είναι ευνόητο ότι σε εκτεταμένες συνθέσεις όπως το *Άξιον Εστί* ή η *Μαρία Νεφέλη* η εφαρμογή ενός αυστηρού αρχιτεκτονικού σχεδίου αποδείχτηκε ιδιαίτερα ευεργετική για τον ποιητή.

Αν σταθούμε λίγο παραπάνω στον παραλληλισμό του δωρικού ναού με το λυρικό ποίημα θέτοντας το ερώτημα τι ώθησε τον Ελύτη να προσφύγει στη μνημειακή τέχνη, τι θαύμαζε σε έναν ναό δωρικού ρυθμού σαν τον Παρθενώνα, λόγου χάριν, οδηγούμαστε στις σκέψεις που διατύπωσε στην «Ιδιωτική οδό». Εκεί αναφέρει ότι η δόνηση και το δέος που ένιωθε μπροστά στον Παρθενώνα (και όχι η συγκίνηση, όπως διευκρινίζει, αφού για να εισδεχθείς το πνεύμα τέτοιων έργων πρέπει να κάνεις «άλμα πάνω από τη συγκίνηση»<sup>200</sup>) έχουν τις ρίζες τους στην κατασκευαστική δεξιοτεχνία των αρχαίων Ελλήνων που έφτασε στο σημείο «να ευθείασει ή να καμπυλώσει τις γραμμές στο μάρμαρο»,<sup>201</sup> να διατάξει δηλαδή προς ορισμένη κατεύθυνση την ύλη με βάση «τις φυσικές και αυθόρμητες κινήσεις της ψυχής» («Μυρίσαι το άριστον», XXVIII).<sup>202</sup> Μορφοποιώντας την ύλη με τον τρόπο που θέλει, δίνοντας στα πράγματα την όψη που επιθυμεί, ο άνθρωπος καταφέρνει να αποκαλύψει τη δεύτερη φύση τους (να δει τα στοιχεία του κόσμου όπως θα ήλπιζε, όπως θα μπορούσαν να είναι),<sup>203</sup> γίνεται επομένως ο δημιουργός του κόσμου, ο αρχιτέκτονας του σύμπαντος.

Με αυτή την ιδέα κατά νου, περνάμε στην εξέταση του *Άξιον Εστί*.

---

υποστήριζε ότι η ομοιοκαταληξία βοηθάει από μια μεριά τον ποιητή, διότι δεν προχωρεί στο κενό αλλά ξέρει ότι πρέπει να καταλήξει με την ίδια ομοιοκαταληξία και επομένως του γεννά το περιεχόμενο του επόμενου στίχου. Έτσι κι εδώ, το γεγονός ότι πρέπει να υπακούσεις σε ορισμένο αρχιτεκτόνημα σου επιβάλλει να χρησιμοποιήσεις ορισμένους εκφραστικούς τρόπους και ορισμένους τύπους στιχουργικούς», ό.π., 32-33. Σημειώνουμε παρενθετικά ότι ο Ελύτης αφιέρωσε στον Γάλλο συγγραφέα το σύντομο κείμενο «Το έργο του Πωλ Βαλερύ», εφ. *Η Ελλάδα* (30.7.1945): αναδημ.: *Αιολικά Γράμματα* 8, τχ. 43-44 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Ιανουάριος - Απρίλιος 1978) 21-22.

<sup>200</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Ιδιωτική οδό», ό.π., 421.

<sup>201</sup> Ό.π., 420. Για το ίδιο θέμα βλ. «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη...», ό.π., 558-559. Διευκρινίζουμε ότι τα λεγόμενα του Ελύτη δεν περιορίζονται στον Παρθενώνα, αφού το ίδιο δέος ομολογεί ότι αισθάνεται μπροστά στην *Ιλιάδα*, στις ψηφιδογραφίες της Ραβέννας, στο έργο του Σολωμού. Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας αναδεικνύονται πρωτίστως τα παραδείγματα που αφορούν τα αρχαία μνημεία.

<sup>202</sup> Του ιδίου, «Μυρίσαι το άριστον, XXVIII»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 544.

<sup>203</sup> Βλ. «Ιδιωτική οδό», ό.π., 420-421.

β) Ο Ελύτης στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στην αυγή του 1960: *Το Άξιον Εστί* (1959) και *Έξι και μία τύψεις για τον ουρανό* (1960).

Μετά από μια μακρά εκδοτική σιωπή δώδεκα ετών (η τελευταία δημοσίευσή του ήταν η *Καλωσύνη στις λυκοποριές* το 1947), ο Ελύτης επιστρέφει στην καλλιτεχνική επικαιρότητα με την κυκλοφορία του *Άξιον Εστί*. Η υποδοχή της σύνθεσης ήταν ως επί το πλείστον θετική<sup>204</sup> – τον επόμενο χρόνο μάλιστα απέσπασε το πρώτο κρατικό βραβείο ποίησης –, με τους κριτικούς να επαινούν τον γλωσσικό πλούτο της, την περίτεχνη αρχιτεκτονική της και τον λειτουργικό διάλογό της με την ελληνική παράδοση. Η απόφαση του Ελύτη να δώσει για προδημοσίευση αποσπάσματα του έργου στην *Επιθεώρηση Τέχνης* (τχ. 40, Απρίλης 1958)<sup>205</sup> άνοιξε τον δρόμο για την αισθητική και ιδεολογική οικειοποίηση της ποίησής του από την Αριστερά, που μέχρι πρότινος αντιμετώπιζε με επιφύλαξη την πνευματική παραγωγή των αστών διανοουμένων της γενιάς του '30.<sup>206</sup> Πόλεμος του '40, Κατοχή και Εμφύλιος συνυφαίνουν τον πυκνό ιστορικό ιστό ενός ποιήματος με μετρικές, υφολογικές και γλωσσικές καταβολές από όλες τις περιόδους του ελληνικού πολιτισμού. Εύκολα μπορεί να αντιληφθεί κανείς γιατί το έργο συνδέθηκε από μιας αρχής με την εθνική ζωή του τόπου και θεωρήθηκε αντιπροσωπευτικό των αιματηρών αγώνων του ελληνικού λαού στο όνομα της αυτοδιάθεσης.<sup>207</sup>

Η έμφαση όμως που δόθηκε στον ιστορικό χαρακτήρα του ποιήματος (και συνακόλουθα στο δεύτερο μέρος του, «Τα Πάθη») είχε σαν αποτέλεσμα να μην αναδειχθεί όσο έπρεπε το βαθύ φιλοσοφικό του υπόστρωμα διοχτετευμένο πρωτίστως στην «Γένεσιν», το επιτυχέστερο

---

<sup>204</sup> Βλ. Mario Vitti, «[Εισαγωγή] Το έργο του Οδυσσέα Ελύτη και η ελληνική κριτική»: *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, (επιμ.: Mario Vitti), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009 [3η 1η: 1999], 7-15.

<sup>205</sup> Στο ίδιο τεύχος δημοσιεύθηκε η μελέτη του Α. Αργυρίου «Σημειώσεις πάνω στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη» (σ. 178-183) αναδημ.: *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, Γνώση, 1983, 37-53.

<sup>206</sup> Βλ. Τάκης Καγιαλής, «Ποίηση, ιδεολογία και λογοτεχνική κριτική στην *Επιθεώρηση Τέχνης*»: *Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία* [= Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου (Αθήνα, 29 και 30 Μαρτίου 1996)], (φιλόλογ. επιμ.: Μαρία Στεφανοπούλου), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ίδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, 1997, 56-57 και του ίδιου, «Η μοντέρνα ποίηση και η αριστερή κριτική: η περίπτωση του *Άξιον Εστί*», *Νέα Εστία* 151, τχ. 1743 [= Αφιέρωμα: «Λογοτεχνία και Αριστερά 1940-1980»] (Μάρτιος 2002) 415-435, Αιμιλία Καραλή, *Μια ημιτελής άνοιξη... Ιδεολογία, πολιτική και λογοτεχνία στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* (1954-1967)*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2005, 368-369 και 113 (υποσημ. 283), Αντώνης Καρτσάκης, *Μεταπολεμική κριτική και ποίηση. Ζητήματα αισθητικής και ιδεολογίας*, Αθήνα, Εστία, 2009, 284-285.

<sup>207</sup> Βλ. ενδεικτικά τις βιβλιοκρισίες των Νικηφόρου Βρεττάκου, «Οδυσσέα Ελύτη: «Το Άξιον Εστί»», *Επιθεώρηση Τέχνης* 73-74 (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1961) 105-112 και Πάνου Κ. Θασίτη, «Οδυσσέας Ελύτης, η συνειδηση του ελληνικού μύθου» (1961): *7 δοκίμια για την ποίηση*, Αθήνα, Κέδρος, 1979, 35-65, καθώς και τη διαπίστωση του Γ. Π. Σαββίδη: «Οριακό έργο της λογοτεχνίας μας [: *Το Άξιον Εστί*] – αφού κλείνει πια τον κύκλο που άνοιξαν οι «Ελεύθεροι Πολιορκισμένοι» [sic] κι έρχεται να καθαρίσει το εθνικό μας υποσυνείδητο από τα απωθημένα βιώματα μιας εικοσαετίας γεμάτης αίμα και λάσπη», Γ. Π. Σαββίδη, ««Άξιον Εστί» το ποίημα του Ελύτη» (1960): *Πάνω νερά*, Αθήνα, Ερμής, 1973, 154.

μέρος του έργου κατά τον Ελύτη.<sup>208</sup> Όπως σημειώνει στο «Υπόμνημα» του *Άξιον Εστί*, την εποχή που συνέθετε το ποίημα είχε επηρεαστεί από ποικίλα διαβάσματα, με τις επιδράσεις του να προέρχονται από τον υπερρεαλισμό «στην τελευταία του φάση πια, τη μεταφυσική», τον Πλάτωνα, τον Πλωτίνο και τους Γερμανούς Ρομαντικούς.<sup>209</sup> Επιπλέον, σε μια μεταγενέστερη συνέντευξή του (1991) διευκρινίζει: «Ναι, είμαι Προσωκρατικός. [...] Μόνο που εγώ έχω μια συνεχή, μιαν αδιάσπαστη απ' την Φύση μεταφυσική. Όχι σαν την αφηρημένη μεταφυσική των γερμανών φιλοσόφων. Εμένα, για παράδειγμα, το φαινόμενο της γέννησης πάντα με γοήτευε περισσότερο απ' τον θάνατο. Ένα σημείο που δεν προσέχτηκε αρκετά είναι η Γένεσις από το “Άξιον Εστί”».<sup>210</sup> Αν και στη δήλωσή του ο Ελύτης φαίνεται να αποστασιοποιείται από τη γερμανική φιλοσοφία, πιστεύουμε ότι η ανίχνευση της επίδρασής της στο *Άξιον Εστί* είναι αξονικής σημασίας όχι μόνο για να εμβαθύνει κανείς στο πνεύμα της «Γενέσεως» αλλά και για να φωτιστούν επιμέρους σημεία των «Παθών» και του «Δοξαστικού» που αφορούν, εκτός των άλλων, τις ελληνικές αρχαιότητες και θα πρέπει να ερμηνευθούν στο πλαίσιο ενός ευρύτερου θεωρητικού προβληματισμού. Γι' αυτό κρίνουμε σκόπιμο πριν από την κειμενική προσέγγιση του *Άξιον Εστί* να παρουσιάσουμε αδρομερώς τις βασικές θέσεις του γερμανικού ιδεαλισμού για την *κοσμική ενότητα* («l'Unité cosmique»), όπως συστηματοποιήθηκαν από τον Albert Béguin στη σημαντική μελέτη του *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (1939). Είναι πολύ πιθανόν ο Ελύτης να είχε υπόψιν του τη συγκεκριμένη μελέτη δεδομένου ότι κυκλοφόρησε από τον εκδοτικό οίκο José Corti τον οποίο συμβουλευόταν<sup>211</sup> και, το κυριότερο, η προβληματική της συνέπιπτε με τα ενδιαφέροντά του καλύπτοντας ένα εκτενές ερευνητικό φάσμα από την αισθητική θεωρία του ρομαντισμού ως την υπερρεαλιστική ποιητική του Breton και του Éluard.

Ο Béguin σχολιάζει εξαρχής την επίδραση που άσκησαν στην ιδεαλιστική φιλοσοφία του Schelling οι απόψεις των μοντέρνων «πανβιταλιστών»,<sup>212</sup> δηλαδή ορισμένων σύγχρονών του φιλοσόφων (φυσιολογών και θεολόγων) που μαζί με τη νεοπλατωνική αντίληψη του *έμψυχου σύμπαντος* αναβίωσαν την ιδέα μιας πανταχού παρούσας *καθολικής ψυχής*, πνευματικής αρχής όλων των πραγμάτων, από την οποία εκπορεύεται τόσο η πραγματικότητα του πνεύματος όσο

---

<sup>208</sup> Βλ. Mario Vitti, *ό.π.*, 17.

<sup>209</sup> Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», *ό.π.*, 36.

<sup>210</sup> Γιώργος Κ. Πηλιχός, «Οδ. Ελύτης: «Ο θάνατος δεν είναι τέρμα»», *ό.π.*, 7.

<sup>211</sup> Βλ. «Το χρονικό μιας δεκαετίας», *ό.π.*, 337.

<sup>212</sup> Ο όρος «πανβιταλισμός» είναι συνώνυμος του όρου «υλοζωισμός», δηλαδή της φιλοσοφικής θεωρίας σύμφωνα με την οποία «κάθε ύλη είναι ζωντανή (ζώνον), είτε καθ' εαυτή, είτε καθόσον μετέχει στη δράση μιας κοσμικής ψυχής», βλ. André Lalande, *Λεξικόν της φιλοσοφίας*, τ. Δ', (μτφρ.: Ευτύχιος Π. Φικιώρης), Αθήνα, Πάπυρος, 1955, 1539. Πρώτοι υλοζωιστές θεωρούνται οι Προσωκρατικοί Θαλής, Αναξίμανδρος και Αναξίμανδρος.

και ο κόσμος.<sup>213</sup> Ανάμεσα στο επίπεδο των ιδεών και στο φυσικό επίπεδο δε θεωρείται πλέον ότι μεσολαβεί μια άβυσσος αλλά ένας κοινός σύνδεσμος (ό.π., 70). Ποιά είναι όμως η θέση του ανθρώπου μέσα στο σύμπαν; Όπως όλα τα πλάσματα, ο άνθρωπος είναι το σύμβολο, η εικόνα αυτού του Όλου, διατηρεί ωστόσο μια προνομιακή θέση αφού σύμφωνα με τη μακρά παράδοση του αποκρυφισμού αποτελεί τον *μικρόκοσμο* που αντανακλά και συνοψίζει τον *μακρόκοσμο* [*Άξιον Εστί*: «ΑΥΤΟΣ εγώ λοιπόν / και ο κόσμος ο μικρός, ο μέγας!»<sup>214</sup>]. Κατά τον Oken, τον λιγότερο αποκρυφιστή από τους εξεταζόμενους στοχαστές, ο άνθρωπος συνιστά την κορωνίδα της φυσικής εξέλιξης και πρέπει να συλλάβει μέσα του όλα όσα έχουν προηγηθεί, με τον ίδιο τρόπο που η οπώρα κλείνει μέσα της όλα τα προηγούμενα στάδια του φυτού· πρέπει δηλαδή να αποτελέσει μια μικρογραφία του σύμπαντος (ό.π., 71) [*A.E.*: «Έντολή σου» είπε «αυτός ο κόσμος / και γραμμένος μέσα στα σπλάχνα σου είναι / Διάβασε και προσπάθησε / και πολέμησε»<sup>215</sup>]. Ο Baader, εντούτοις, πέρασε από τη βιολογική αυτή σκιαγράφιση του ανθρώπου σε μια εικόνα ποιητική και θρησκευτική. Παραλλήλισε τη φύση με τολμηρό ποίημα, του οποίου το νόημα, αν και είναι πάντοτε το ίδιο, εκδηλώνεται με συνεχώς νέες εμφανίσεις από την πλευρά του ο άνθρωπος δεν μπορεί παρά να *ενεργήσει ποιητικά*: να διαβάσει και να αποκρυπτογραφήσει τα θεία ιερογλυφικά που του αποκαλύπτονται μέσα στη φύση<sup>216</sup> (ό.π., 71) [*Ελύτης*: «Η φύση, τέλος, αποτελεί στην Ελλάδα μίαν απέραντη κρυπτογράφιση ηθικών εντολών»<sup>217</sup>]. Ο άνθρωπος, ο μικρόκοσμος, είναι όπως λέει ο Ennemoser ένας *μικροθεός*: κάποιες από τις πράξεις του, και ειδικότερα η ποιητική πράξη, είναι αντανάκλαση της θείας ενέργειας (ό.π., 72) [*A.E.*: «ΚΑΙ ΑΥΤΟΣ αλήθεια που ήμουνα Ο πολλούς αιώνες πριν / Ο ακόμη χλωρός μες στη φωτιά Ο Αχειροποίητος / με το δάχτυλο έσυρε τις μακρινές / γραμμές / ανεβαίνοντας κάποτε ψηλά με οξύτητα / και φορές πιο χαμηλά οι καμπύλες απαλές / μία μέσα στην άλλη / στεριές μεγάλες που ένιωσα / να μυρίζουνε χόμα όπως η νόηση»<sup>218</sup>].

<sup>213</sup> Βλ. Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (1939), Παρίσι, José Corti, 1967, 70 (στο εξής όλες οι παραπομπές στον Béguin θα δηλώνονται εντός παρενθέσεως στο κυρίως κείμενο).

<sup>214</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η Γένεσις»: «Το Άξιον Εστί» (1959): *Ποίηση*, ό.π., 133. Ο Vittì υποστηρίζει ότι η έννοια του μικρόκοσμου και του μακρόκοσμου κληροδοτήθηκε στον Ελύτη από τον υπερρεαλισμό: «Ο υπερρεαλισμός είχε αποδώσει ιδιαίτερη σημασία στην έννοια αυτή και την επισημοποίησε χρησιμοποιώντας το σύμβολό της σαν κόσμημα του περιοδικού *Le surréalisme au service de la révolution*. Το ίδιο ακριβώς αυτό σύμβολο ο Ελύτης το πήρε από κει και το έβαλε στολίδι στο εξώφυλλο του βιβλίου των μεταφράσεών του, *Δεύτερη γραφή*», Mario Vittì, *Οδυσσέας Ελύτης*, ό.π., 241.

<sup>215</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η Γένεσις», ό.π., 121.

<sup>216</sup> Η ιδέα ότι η φύση είναι ένα βιβλίο του Θεού που ο άνθρωπος αποκρυπτογραφεί είναι μεσαιωνική. Τον 12ο αιώνα ο Αλαίν ντε Λίλ την περιγράφει ως εξής: «omni mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est in speculum». Βλ. σχετικά: Umberto Eco, *Le signe*, Βρυξέλλες, Labor, 1988, 154-156. Αυτή η ιδέα αναπτύσσεται από τους Γερμανούς θεολόγους-ιδεαλιστές τον 19ο αιώνα.

<sup>217</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Τα νέα ρεύματα στην ποίησή μας» (*Ο Ταχυδρόμος*, 1951): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 25.

<sup>218</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η Γένεσις», ό.π., 122.

Στη φυσική τάξη των πραγμάτων ο άνθρωπος στέκεται κυρίαρχος, η μορφή του είναι το σημείο της ύψιστης τελειότητας όπου βρίσκει την πλήρωσή του το γίνεσθαι των πραγμάτων (ό.π., 72). Το πνεύμα του ανθρώπου, πλάσματος ξεχωριστού, είναι ο πιο καθαρός καθρέφτης του σύμπαντος και της καθολικής Ψυχής. Σύμφωνα με τον Schelling και τον κύκλο του, χωρίς τον άνθρωπο, χωρίς την κατάλληλη εκδήλωσή του στον άνθρωπο, το Πνεύμα δε δύναται να γνωρίσει τον εαυτό του γιατί δεν μπορεί να φανερωθεί παρά μόνο σε αυτόν που είναι εικόνα του (ό.π., 72) [A.E.: «Τότε είπε και γεννήθηκεν η θάλασσα / Και είδα και θαύμασα / Και στη μέση της έσπειρε κόσμους μικρούς κατ' εικόνα / και ομοιώσή μου [...]»<sup>219</sup>]. Για να αποκτήσει λοιπόν η καθολική Ψυχή συνείδηση του εαυτού της πρέπει να καθρεφτιστεί στην ανθρώπινη ψυχή, όχι όμως στην ψυχή όπως είναι, ακαλλιέργητη και εγκαταλειμμένη – εδώ εμφιλοχωρεί κατά τον Béguin η θρησκευτική ηθική του Steffens –, αλλά μόνο μέσα στον άνθρωπο που έχει γίνει αυτό που είναι ήδη («dans l'homme qui a su devenir ce qu'il est déjà», ό.π., 72). [Ελύτης: «αυτός αλήθεια που ήμουνα Ο πολλούς αιώνες πριν» είναι «το “εγώ” που ταυτίζεται τώρα με τον εαυτό του»<sup>220</sup> ~ «Λακωνικόν»: «Λοιπόν, αυτός που γύρευα, είμαι»<sup>221</sup>]. Το ζητούμενο είναι δηλαδή ο άνθρωπος να συνηθίσει να συλλαμβάνει τον εσωτερικό διάλογο του Όλου με τον εαυτό του, ώστε να φτάνει σε περιοχές ασυνείδητες, που είναι αυτές της θείας ομοίωσης (ό.π., 72).

Δυστυχώς ο άνθρωπος απέτυχε να διατηρήσει την καθαρότητα της θείας εικόνας του: η πτώση του επέφερε εκείνη ολόκληρης της κτίσης, που στο ταραγμένο βλέμμα του έπαψε να αναγνωρίζει τον εαυτό της (ό.π., 72). Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι οι ρομαντικοί στοχαστές, όντας ταυτόχρονα μαθητές των φυσιοδιφών και των μυστικών, προσπάθησαν να εξηγήσουν τη διαδικασία του κοσμικού γίνεσθαι με την αφήγηση της επιστροφής σε μια χαμένη ενότητα προστρέχοντας σε μύθους εμπνευσμένους από την ιδέα της πτώσης: η ιστορία του κόσμου ξεκίνησε από μια «χρυσή εποχή», στην οποία ο άνθρωπος κατείχε δυνάμεις σχεδόν μαγικές:

<sup>219</sup> Ό.π., 124.

<sup>220</sup> Στην ερώτηση του μεταφραστή του Guido Demoen «ποιος είναι “ αυτός αλήθεια που ήμουνα Ο πολλούς αιώνες πριν...”»;» ο Ελύτης απάντησε: «Είναι το “εγώ” πριν από το “εγώ”, το σκόπιμο “εγώ” πριν από το ιστορικό “εγώ”, το “εγώ” που υπήρχε πριν, κατά τη διάρκεια των αιώνων, το “εγώ” που ταυτίζεται τώρα με τον εαυτό του. Η πραγματική ένωσή του μέσα στο χρόνο», βλ. Guido Demoen, «Ελύτης, ο μυστικός ποιητής», (μτφρ.: Γιάννης Γεωργακόπουλος), *Φιλολογική* 60 (Ιούλιος-Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1997) 20.

<sup>221</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Λακωνικόν»: «Εξι και μία τύψεις για τον ουρανό» (1960): *Ποίηση*, ό.π., 195. Τις φιλοσοφικές καταβολές του στίχου διερεύνησε και ο Μ. Ζ. Κοπιδάκης, στρέφοντας όμως τα πορίσματά του σε διαφορετική κατεύθυνση. «Στο στίχο», γράφει, «υπόκεινται μνήμες και κρυπτομνησίες από τον Ηράκλειτο, τον Πίνδαρο, τον Καρτέσιο και τη φιλοσοφία του Υπαρξισμού», βλ. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, ««Λοιπόν, αυτός που γύρευα, είμαι». Οι φιλοσοφικές καταβολές του ελυτικού στίχου», *Cogito* 3 (Ιούλιος 2005) 22. Το ποίημα προσέγγισαν διεξοδικά ο Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Ο εσωτερικός λυρισμός του Ελύτη» (1980): *Όροι του λυρισμού στον Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Κέδρος, 1999 [6η· 1η: 1980], 105-125 (βλ. ειδικότερα: 109-113) και ο Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Οδυσσέα Ελύτη, «Λακωνικόν». Μια σημειολογική ανάλυση» (1985· 1992): *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*, ό.π., 283-313.



ήταν ένα πλάσμα χωρίς φύλο (ανδρόγυνο) και όταν εξέφρασε την επιθυμία να αναπαραχθεί ο Θεός έπλασε την Εύα για να τον αποτρέψει να εκπέσει στην τάξη των θηρίων. Η αυπακοή του ωστόσο προκάλεσε τη γέννηση του Χρόνου, στη σφαίρα του οποίου βρίσκεται φυλακισμένος μαζί με όλη τη φύση (ό.π., 68, 73). Τι μπορεί λοιπόν να κάνει για να εξαγοράσει τον εαυτό του, να ξεφύγει από τον χρόνο και να τον καταργήσει; Πρέπει να εμβαθύνει μέσα του και να βρει (με τη συνέργεια του έρωτα, της γλώσσας, της ποίησης, των εικόνων του ασυνειδήτου) όλα εκείνα τα εναπομείναντα ίχνη που δύνανται να του θυμίσουν την προέλευσή του, «πρέπει να ξαναβρεί, μέσα στην ίδια τη φύση, όλα τα στοιχεία που ξυπνούν λαθραία στα βάθη της ψυχής του το αίσθημα μιας ιερής ομοιότητας: πρέπει να αδράξει αυτά τα ναρκωμένα σπέρματα και να τα καλλιεργήσει» (ό.π., 73) [A.E.: «Το ξινάρι ακόμη μες στα χέρια μου / τα μεγάλα είδα κοντόποδα φυτά, γυρίζοντας το πρόσωπο / άλλα υλακώντας άλλα βγάζοντας τη γλώσσα: / Νά το σπαράγγι νά ο ριθιός / νά το σγουρό περσέμολο / το τζεντζεφύλλι και το πελαργόνι / ο στύφνος και το μάραθο / Οι κρυφές συλλαβές όπου πάσχιζα την ταυτότητά μου ν' αρθρώσω / «Εύγε» μου είπε «και ανάγνωση γνωρίζεις / και πολλά μέλλει να μάθεις / αν το Ασήμαντο εμβαθύνεις»<sup>222</sup>]. Όπως όλα δείχνουν στο τέλος του κοσμικού γίνεσθαι η χαμένη ενότητα θα επανακτηθεί, αφού αν ο Θεός δημιούργησε το σύμπαν που τον φανερώνει, θα μεριμνήσει για την επιστροφή της πλάσης του σε Εκείνον. Έτσι, ο άνθρωπος θα ξαναγίνει «αυτό που είναι ήδη» και με τη σωτηρία του θα αποκαταστήσει σύμπασα την κτίση, θα γίνει δηλαδή ο *λυτρωτής της Φύσης*<sup>223</sup> («*le rédempteur de la Nature*», ό.π., 72) [A.E.: «Θα καρώ Μοναχός \* των θαλερών πραγμάτων» ~ «αυτός ο Πρίγκιπας των Κρίνων είναι»<sup>224</sup>]. Εν προκειμένω ο Béguin σχολιάζει ότι ο Baader, ο Schelling και οι άλλοι στοχαστές έδωσαν μια θεοκεντρική κατεύθυνση στις «βιταλιστικές» ιδέες του Herder τροποποιώντας τες ριζικά: σε αντίθεση με τον Herder που θεωρούσε ότι η φύση αποτελεί τη μοναδική θεϊκή εκδήλωση, οι ρομαντικοί, εμπνευσμένοι από τον Hamann και τους αποκρυφιστικούς μύθους, αποκατέστησαν στον άνθρωπο τις κυριαρχικές δυνάμεις του – υπό την προϋπόθεση, βέβαια, ότι ξέρει πώς να τις αδράξει (ό.π., 72-73).

Αν και τα σημεία που συνδέουν την ποιητική του Ελύτη με τη φιλοσοφία των Γερμανών Ιδεαλιστών είναι αρκετά, δε μπορεί να παραγνωριστεί η εξίσου σημαντική απόσταση που τους χωρίζει (είναι χαρακτηριστικό ότι στο «Υπόμνημα» του *Άξιον Εστί* ο ποιητής φροντίζει να

<sup>222</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η Γένεσις», ό.π., 125.

<sup>223</sup> Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι το *Άξιον Εστί* ερμηνεύθηκε βάσει του σχήματος των ηρωικών μύθων (γέννηση του ήρωα - δοκιμασία στον κόσμο - σωτηρία) και της μορφολογίας του παραμυθιού του Vladimir Propp, βλ. Λίνα Λυχνάρα, *Η μεταλογική των πραγμάτων*, ό.π., 51 (υποσημ. 1), Ιφιγένεια Τριάντου-Καψωμένου, «Αφηγηματικές δομές στο *Άξιον Εστί*»: *Οδυσσέας Ελύτης. Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*, ό.π., 271-284 (: 271-278), Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Η ελληνική κοσμογονία στο *Άξιον Εστί* του Ελύτη»: *Οδυσσέας Ελύτης. Ποίηση - Θεωρία - Πρόσληψη*, ό.π., 59-89.

<sup>224</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «ια΄» και «ΙΗ΄»: «Τα Πάθη», ό.π., 166 και 171 αντίστοιχα.

αντισταθμίσει την ταυτότητα του «ιδεαλιστή» με εκείνη του «αισθησιαρχημένου»<sup>225</sup>). Ιδίως η θεοκεντρική κατεύθυνση που έδωσαν οι Γερμανοί Ιδεαλιστές στη θεώρησή τους απέχει πολύ από την ιδεολογία του *Άξιον Εστί*, όπου ο ποιητής αμφισβητεί τη χριστιανική ηθική – και συνακόλουθα τη ρητορική της για το τι εστί αγνότητα και τι αμαρτία<sup>226</sup> – και εκφράζει ευθέως την ανταρσία του απέναντι στον Θεό<sup>227</sup> (προφητικά αποδεικνύονται εν προκειμένω τα λόγια του Σαραντάρη για το «ειδωλολατρικό αίσθημα» του Ελύτη, ο οποίος δε γνώριζε την «έγνοια του προπατορικού αμαρτήματος»<sup>228</sup>).

Η «φυσική μεταφυσική» που αντιτάσσει στην ιδεαλιστική φιλοσοφία δε φέρει μόνο τη σφραγίδα των Προσωκρατικών<sup>229</sup> αλλά και του υπερρεαλισμού. Αναζητώντας μία κοσμική εναλλακτική λύση στη θρησκευτική κυριαρχία πάνω στο μη ορθολογικό, οι υπερρεαλιστές διαμόρφωσαν έναν μύθο θεμελιωμένο στις έννοιες της εξέγερσης, του έρωτα, της ποίησης και της ελευθερίας. Ωστόσο οι θέσεις του υπερρεαλισμού δε στερούνται ρομαντικών επιρροών όπως σημειώνει ο Michael Löwy, όταν ο Breton αναθέτει στον υπερρεαλισμό την επεξεργασία του συλλογικού μύθου της νέας εποχής, ενός μύθου ερωτικού και ανατρεπτικού (ο λόγος για το κείμενο του Breton «*Limites non frontières du surréalisme*», 1937), συνεχίζει επί της ουσίας το πρόγραμμα της *Frühromantik*<sup>230</sup> και συγκεκριμένα του Friedrich Schlegel που ενάμιση αιώνα πριν συνέλαβε την ιδέα του «νέου μύθου»: «Τοποθετώντας την χρυσή εποχή στο μέλλον και όχι στο παρελθόν, ο Schlegel μεταμορφώνει το μύθο σε ουτοπική ενέργεια και επενδύει τη μυθοποίηση με μία μαγική εξουσία».<sup>231</sup> Βέβαια το ενδιαφέρον του Breton για τον «νέο μύθο»

<sup>225</sup> Βλ. «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 44.

<sup>226</sup> Βλ. ενδεικτικά: «Η Γένεσις» (§ 6): «[...] δροσερά μαλλιά κοπέλας που είδα και που επόθησα / Υπαρκτή γυναίκα / «Η αγνότητα» είτε «είναι αυτή» / και γεμάτος λαχτάρα χάιδεσα το σώμα / φιλιά δόντια με δόντια· ύστερα ένας μες στον άλλο / Τρικύμισα / όπως κάβος πάτησα βαθιά / που αέρα πήρανε οι σπηλιές» (οι στίχοι μεταφέρουν την ιδέα του εξαγιασμού των αισθήσεων) και «6ο Ανάγνωσμα. Προφητικών»: «Χρόνους πολλούς μετά την Αμαρτία που την είπανε Αρετή μέσα στις εκκλησίες και την ευλόγησαν», Οδυσσέας Ελύτης, *Το Άξιον Εστί*, ό.π., 129 και 167 αντίστοιχα.

<sup>227</sup> Βλ. τον Ψαλμό ΙΕ' (για την ανταρσία) και τον Ψαλμό Δ' (για την αμφισβήτηση).

<sup>228</sup> Γιώργος Σαραντάρης, «Ποιητές της εποχής μας - Οδυσσέας Ελύτης»: *Έργα*, τ. 2: *Κατάλοπα 1932-1940*, (εισ. - επιμ.: Σοφία Σκοπετέα), Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2006, 554. Ο Σαραντάρης αναφέρεται στο ποίημα «Ωρίων» των *Προσανατολισμών*, αντιμετωπίζοντάς το σαν το ύψιστο σημείο «ιδεαλισμού» που μπορεί να φτάσει ο Ελύτης. Αρκετά χρόνια αργότερα ο Ελύτης θα επιβεβαιώσει τα λεγόμενά του, αφενός με τη «Δήλωση του '66» («Είμαι ένας ειδωλόλατρες που του έτυχε ν' αγγίζει από το άλλο μέρος, άθελά του, τη χριστιανική αγιότητα», *Έν λευκῷ*, ό.π., 207) και αφετέρου με τον «Προπατορικό παράδεισο» της *Μαρίας Νεφέλης* («Δεν σκαμπάζω γρυ από προπατορικά αμαρτήματα / και άλλα των Δυτικών εφευρήματα», *Ποίηση*, ό.π., 394).

<sup>229</sup> «Υπάρχει μια μεταφυσική των αισθήσεων που με τραβά και που μοιάζει παράλογη μέσα σ' αυτή την εποχή των μονομερών δογματισμών. Παρ' όλα αυτά, τη διαγνώσανε κάποτε οι Ίωνες και, πριν από αυτούς, έφτασαν ως και να την αγγίζουν οι Κρήτες της Μινωικής εποχής και, μετά από αυτούς, οι Ετρούσκοι. Κάθε τους μήνυμα, βαρύ από ύλη, έφτασε και με την εγγραφή του "θείου" επάνω του κι ας μη μας τρομάζει η λέξη», Οδυσσέας Ελύτης, «Η υπέρβαση και η γεωμέτρηση», ό.π., 269.

<sup>230</sup> Βλ. Μικαέλ Λεβύ, *Το άστρο του πρωινού. Υπερρεαλισμός και Μαρξισμός* (2000), (μτφρ.: Θανάσης Παπαδόπουλος, επιμ. - πρόλ.: Γιώργος Ίκαρος Μπαμπασάκης), Αθήνα, Ερατώ, 2004, 57 και 61. Η *Frühromantik* ήταν η πρώτη γενιά ρομαντικών που το 1797 συγκρότησαν μια συνεκτική ομάδα αρχικά στο Βερολίνο και έπειτα στην Ιένα και δραστηριοποιήθηκαν γύρω από την επιθεώρηση *Athenäum*.

<sup>231</sup> Ό.π., 56.

ανιχνεύεται ήδη στα πρώτα του κείμενα, αφού στο «Introduction au discours sur le peu de réalité» (1924) επιδίδεται στην αναζήτηση μιας χρυσής εποχής υποκαθιστώντας τον εαυτό του με τον Θησέα της Κρήτης και λέγοντας ότι είναι στο χέρι μας να ρίξουμε τα θεμέλια του νέου επίγειου παραδείσου πάνω στα ερείπια του αρχαίου κόσμου<sup>232</sup> (δεν είναι τυχαίο ότι και στο *Άξιον Εστί* η «χρυσή εποχή» μεταφέρεται στο μέλλον, καθώς στο «Προφητικόν» ο ποιητής οραματίζεται μια κοινωνία ουτοπικών προδιαγραφών). «Εξακολουθούμε να διαβάζουμε τις πρώτες σελίδες της *Γενέσεως*»,<sup>233</sup> διακηρύσσει ο Breton, και τα λόγια του μας θυμίζουν τον Ελύτη: τη γοητεία που του ασκούσε το φαινόμενο της γέννησης – της αυγής των πραγμάτων – και την απόφασή του να μεταπλάσει ποιητικά τον λόγο των απαρχών («Έν ἀρχῇ ἦν...»).

Ας δούμε όμως πως αξιοποιούνται οι αρχαιότητες στο *Άξιον Εστί* και ποια η σύνδεσή τους με το φιλοσοφικό σύστημα που σκιαγραφήθηκε. Η «Γένεσις» θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι αντιπροσωπεύει μια κατάσταση *κοσμικής ενότητας* στην οποία ο πρωταρχικός άνθρωπος (το αρχέγονο “εγώ”) συνδιαλέγεται αρμονικά με την καθολική Ψυχή. Όταν έρχεται η στιγμή να εισέλθει στη σφαίρα του Χρόνου, οριοθετεί τις συντεταγμένες του χώρου που θα τον υποδεχθεί περιγράφοντας σαν σε στιγμιαίο όραμα την Ακρόπολη: «Είδα για μια στιγμή τους Όρθιους Κίονες τη Μετόπη με Ζώα Δυνατά και Ανθρώπους φέρνοντας Θεογνωσία» (§ 7).<sup>234</sup> Έχοντας για όπλα του τη γλώσσα και τον έρωτα και υποστασιακό ισοδύναμό του τον ήλιο, ο ποιητής ξεκινά τη δοκιμασία του (ΙΑ΄: «Ίδού εγώ λοιπόν / ο πλασμένος για τις μικρές Κόρες και τα νησιά του Αιγαίου / ο εραστής του σκιρτήματος των ζαρκαδιών / και μύστης των φύλλων της ελιάς / ο ηλιοπότης και ακριδοκτόνος»<sup>235</sup>). Αποστολή του είναι να αποκρούσει τις δυνάμεις της βίας που απειλούν την πατρίδα του και να υπερασπιστεί την προγονική του παράδοση. Μια από τις σπουδαιότερες ιδέες του ποιήματος είναι ότι η μοίρα του τόπου και η μοίρα των ανθρώπων έχουν εξομοιωθεί, αφού το χώμα του βάφτηκε ανεξίτηλα από το αίμα τους και οι βράχοι του πήραν την όψη τους, αφομοίωσαν τη φυσιογνωμία τους (Ι΄: «Της πατρίδας μου πάλι \* ομοιώθηκα / Μεσ στις πέτρες άνθισα \* και μεγάλωσα»<sup>236</sup>). Στον Ψαλμό Γ΄ ο ποιητής συναιρεί δύο εικόνες του γεωφυσικού πλούτου (πέτρα) και του πνευματικού πολιτισμού της Ελλάδας (αγάλματα) για να δείξει ότι ο τόπος και οι άνθρωποί του – ακόμα και οι νεκροί του – είναι ένα και θα εναντιωθούν από κοινού σε όσους τον επιβουλεύονται. Σα να σκαλίζει επιγραφή πάνω σε πέτρα γράφει με κεφαλαία τον χρησμό:

<sup>232</sup> Βλ. André Breton, «Introduction au discours sur le peu de réalité» (1924): *Points du jour*, Παρίσι, Gallimard, 1970, 7 και 25.

<sup>233</sup> Ο.π., 25.

<sup>234</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η Γένεσις», ό.π., 133. Βλ. συνδυαστικά: «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 53.

<sup>235</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Τα Πάθη», ό.π., 134.

<sup>236</sup> Ο.π., 164.

ΤΗΝ ΟΡΓΗ ΤΩΝ ΝΕΚΡΩΝ ΝΑ ΦΟΒΑΣΤΕ  
ΚΑΙ ΤΩΝ ΒΡΑΧΩΝ Τ' ΑΓΑΛΜΑΤΑ<sup>237</sup>

Με τη δύναμη που του δίνει ο λόγος (να ιστορήσει τα γεγονότα, να στηλιτεύσει τα κακώς κείμενα, αν όχι και να αντιστρέψει τον ρου της ιστορίας) ο ποιητής γίνεται ένας μικροθεός και αποφασίζει να θεσπίσει τη δική του λατρεία αντικαθιστώντας το σταυρικό σύμβολο της θυσίας με ένα σύμβολο εμπνευσμένο από τη φύση: «στην καρδιά την Τρίαινα χτυπήσετέ μου / και σταυρώσετέ μου την με το δελφίνι» (ΙΒ').<sup>238</sup> Τη συγκεκριμένη παράσταση ισχυρίζεται ότι είδε ανάγλυφη πάνω στις ελληνικές βρύσες, οι οποίες τον συγκινούσαν τόσο αισθητικά («πειδή παρουσιάζουν κάτι ανάμεσα σε μικρογραφία αρχαίου ναού και σε εικονοστάσι της υπαίθρου») όσο και πρακτικά (για τη χρήσιμη λειτουργία τους),<sup>239</sup> ενώ σε μεταφορικό επίπεδο απέδωσε στο νερό την ηθική αντιστοιχία του καθαρού λόγου.<sup>240</sup> Η ίδια παράσταση όμως απεικονίζεται και στα ψηφιδωτά της Δήλου, την τέχνη των οποίων ο Ελύτης εκτιμούσε καθώς στο «Σχέδιο για μια εισαγωγή στο χώρο του Αιγαίου» τα συμπαραθέτει με μια σειρά προσφιλών του αρχαιοτήτων: «Από τους πολύποδες των κρητικών αγγείων ή τα φτερόψαρα των πρόσφατων τοιχογραφιών της Σαντορίνης, από τα γυμνά στήθη των μινωικών γυναικών ή τις τρίαινες των ψηφιδωτών της Δήλου, από το θαλασσινό ανάμεσα σε δυό κολόνες άνοιγμα κάποιου ναού ή το γεωμετρικό καθήλωμα ενός αυλητή σε μάρμαρο παριανό, ξεσηκώνεται, σαν αέρας ελαφρότατου γραιγολεβάντε, κάποια αίσθηση «άγια», όπως θα λέγαμε πρωθύστερα [...]».<sup>241</sup> Η κρυπτική υπόμνηση των αρχαιοτήτων της Δήλου στο σύμβολο της Τρίαινας με το δελφίνι θα εναρμονιζόταν και με μια άλλη εικόνα του ίδιου Ψαλμού, που θέλει την ουρά του δελφινιού να σχίζει τη βεβαρυμμένη από τις προκαταλήψεις συνείδηση του ποιητή αποκαθιστώντας τον

<sup>237</sup> Ό.π., 140. Ο χρησμός επανέρχεται στον Ψαλμό ΙΔ' και στην Ωδή θ'. Πρβλ. τους στίχους του «Δοξαστικού» για «τα χωρίς εκμαγείο βουνά που βγάζουν / απαράλλαχτες όψεις του αιωνίου», ό.π., 180.

<sup>238</sup> Ό.π., 158. Η ίδια εικόνα επανέρχεται στον Ψαλμό ΙΖ'. Το σύμπλεγμα της Τρίαινας με το δελφίνι έγινε το κόσμημα του εξωφύλλου του *Άξιον Εστί*, φιλοτεχνημένο από τον Γιάννη Τσαρούχη. Βλ. σχετικά: *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 230.

<sup>239</sup> Βλ. «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 58 (με αφορμή τη «βρύση του Μαυρογένη» του Ψαλμού ΙΑ') και 59. Για τη βρύση ως μικρογραφία αρχαίου ναού, βλ. όσα ειπώθηκαν παραπάνω. Εκτός από την ανάγλυφη παράσταση στις βρύσες, ο Ελύτης συνέδεσε το σύμβολο της Τρίαινας με το δελφίνι με την ανάμνηση του συναπαντήματός του με ένα κοπάδι δελφινιών, ένα πρωινό Ιουλίου που ταξίδευε ανάμεσα σε Πάρο και Νάξο, ό.π., 59. Πρόκειται για μία από τις τρεις στιγμές που γνώρισε το «θαύμα», οι οποίες περιγράφονται στο «Χρονικό μιας δεκαετίας», ό.π., 442-446 (: 445-446).

<sup>240</sup> Βλ. «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 50 και 58.

<sup>241</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Σχέδιο για μια εισαγωγή στο χώρο του Αιγαίου» (1973): *Έν λευκῷ*, ό.π., 21. Στη συνέχεια του αποσπάσματος η «άγια» αίσθηση επικάθεται σε βυζαντινά και νεοελληνικά τεχνουργήματα, φανερόντας την αδιάσπαστη ενότητα που συνέχει τα έργα του ελληνικού πολιτισμού. Φωτογραφίες από τα ψηφιδωτά της Δήλου με το σταυρωμένο επί της τρίαινας δελφίνι συμπεριλαμβάνονται στο λεύκωμα του Π. Ι. Χατζηδάκη, *Δήλος*, Αθήνα, Τράπεζα EFG Eurobank Ergasias A.E. / Όμιλος Λάτση και Εκδόσεις Ολκός, 2003, 398 και 400 (εικόνες 763 και 766 αντίστοιχα). Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <https://www.latsis-foundation.org/ell/e-library>.

στην πρωταρχική οντολογική του αγνότητα: «Και στον ήλιο πάλι να με αφήνει / σαν αρχαίο χαλίκι των Κυκλάδων».<sup>242</sup>

Οι ύψιστες λατρευτικές τιμές επιφυλάσσονται στον ποιητή στους Ψαλμούς ΙΖ' και ΙΗ', όπου, κατά το παράδειγμα της εισόδου του Ιησού στα Ιεροσόλυμα, πραγματοποιεί μια πορεία θριάμβου με διαφορετική ωστόσο ιδιότητα, εκείνη του *λυτρωτή της Φύσης* και απελευθερωτή του Έρωτα. Αντικαθιστά μάλιστα τα «βαΐα τῶν φοινίκων» της ευαγγελικής ιστορίας (*Κατά Ιωάννην*, κεφ. ΙΒ', στ. 13) με τη μυρτιά, λουλούδι που από την αρχαιότητα διατηρούσε έναν διπλό συμβολισμό παραπέμποντας τόσο στη δόξα όσο και στον αισθησιασμό.<sup>243</sup>

*Σε χώρα μακρινή και αρυτίδωτη τώρα πορεύομαι.  
Τώρα μ' ακολουθούν κορίτσια κυανά  
κι αλογάκια πέτρινα  
με τον τροχίσκο του ήλιου στο πλατύ μέτωπο.  
Γενεές μυρτιάς μ' αναγνωρίζουν  
από τότε που έτρεμα στο τέμπλο του νερού  
άγιος, άγιος, φωνάζοντας.  
Ο νικήσαντας τον Άδη και τον Έρωτα σώσαντας  
αυτός ο Πρίγκιπας των Κρίνων είναι.  
Κι από κείνες πάλι τις πνοές της Κρήτης  
μια στιγμή ζωγραφιζόμουν.  
Για να λάβει ο κρόκος από τους αιθέρες δίκαιο.*<sup>244</sup>

Όπως και σε άλλα καίρια σημεία του έργου, έτσι κι εδώ, ο ποιητής κατονομάζει ορόσημα του ιδιαίτερου τόπου καταγωγής του για να δώσει βαρύτητα στα λεγόμενά του (είναι γνωστό πως γεννήθηκε στη συνοικία «Εφτά Μπαλτάδες» του Ηρακλείου).<sup>245</sup> Η είσοδός του στη νέα πραγματικότητα αναμορφώνει την υπόστασή του, του επιτρέπει να ανακτήσει τα αρχετυπικά του χαρακτηριστικά και να επανενωθεί με τον πρωταρχικό εαυτό του: να γίνει *«αυτό που είναι ήδη»*. Αναγεννιέται λοιπόν παίρνοντας πνοή από τον κρητικό αιθέρα και το εξωτερικό σχήμα του αναπλάθεται κατά το πρότυπο του Πρίγκιπα των Κρίνων, της εξέχουσας αυτής μινωικής τοιχογραφίας με τα φωτεινά χρώματα στην οποία ο εικονιζόμενος νέος άνδρας (Πρίγκιπας ή

<sup>242</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Τα Πάθη», ό.π., 158. Βλ. και «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 59.

<sup>243</sup> Βλ. Ξ. Α. Κοκόλης, ««Αξιόν Εστί», Ψαλμοί ΙΖ' και ΙΗ': Απόπειρα υπομνηματισμού», *Αντί* 146 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη, (επιμ.: Αντεια Φραντζή)] (Φεβρουάριος 1980) 39 (§ 14) και 40 (§ 33) και Μ. Ζ. Κοπιδάκης, «Της Δικαιοσύνης ήλιε νοητέ. Ακόμη μια ερμηνεία»: *Επιρροές του Ελύτη*, ό.π., 84-89.

<sup>244</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «ΙΗ'»: «Τα Πάθη», ό.π., 171.

<sup>245</sup> Μνεΐα στους «Εφτά Μπαλτάδες» γίνεται στην πρώτη παράγραφο της «Γενέσεως», ενώ στο «Προφητικόν» ο ποιητής οραματίζεται πιθανότατα την Πλατεία Λιονταριών με την Κρήνη Μοροζίνι του Ηρακλείου: «Βλέπω τη μικρή Μυρτώ, την πόρνη από τη Σίκινο, στημένη πέτρινο άγαλμα στην πλατεία της Αγοράς με τις Κρήνες και τα ορθά Λεοντάρια», βλ. *Ποίηση*, ό.π., 122 και 168 αντίστοιχα. Στις προγονικές ρίζες του ανατρέχει επίσης όταν αναφέρεται στα πέντε χωριά του Κόλπου της Γέρας στη Μυτιλήνη («Η Γένεσις», § 7), νησί απ' όπου καταγόταν η μητέρα του, βλ. *Ποίηση*, ό.π., 131.

Βασιλιάς-Ιερέας) βαδίζει μεγαλόπρεπα σε ένα λιβάδι ανθισμένων κρίνων με το ένα χέρι του πάνω στο στήθος.<sup>246</sup> Ως Πρίγκιπας των Κρίνων, ως *λυτρωτής της Φύσης* ο ποιητής συμφιλιώνει τα στοιχεία της (το άνθος του κρόκου, που συν τους άλλους αποτέλεσε μια βασική χρωστική της μινωικής τέχνης,<sup>247</sup> λαμβάνει δίκαιο από τον αιθέρα, την πρώτη ύλη της νέας ζωγραφικής παράστασης) και η φύση με τη σειρά της τον δοξάζει και τον ανυμνολογεί: «Αιέν αιέν και νυν και νυν», «ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ το τίμημα»<sup>248</sup> κελαηδούν τα πουλιά, αποκατεστημένα στο «Ερέχθειο» που τους ετάχθη.<sup>249</sup> Στο ποιητικό σύμπαν του *Άξιον Εστί* η μορφή του Πρίγκιπα των Κρίνων είναι συμπληρωματική εκείνης του «Μοναχού των θαλερών πραγμάτων» (Ωδή ια'), πρόκειται δηλαδή για ένα «τρίτο πλάσμα» – υποστασιακό ισοδύναμο του ποιητή – που ενσαρκώνει την ιδέα του συγκερασμού δύο φαινομενικά αντίθετων ροπών, της αγιότητας και του αισθησιασμού.<sup>250</sup> Ο συγκερασμός αυτός είναι ενδεικτικός της κοσμικότερης τροπής του ελυτικού λόγου, που απομακρύνεται από το πνεύμα της χριστιανικής θρησκείας ακόμα και όταν αξιοποιεί τη ρυθμική, μετρική και εκφραστική παρακαταθήκη της.<sup>251</sup>

<sup>246</sup> Για την τοιχογραφία συνοδεία περιγραφής, βλ. Νώτα Δημοπούλου-Ρεθεμιωτάκη, *Το Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου*, Αθήνα, Τράπεζα EFG Eurobank Ergasias A.E. / Κοινωφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση και Εκδόσεις Ολκός, 2005, 76-77. Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <https://www.latsis-foundation.org/ell/e-library>. Ο Ελύτης δήλωνε εντυπωσιασμένος από τα χρώματα των μινωικών, θηραϊκών και βυζαντινών τοιχογραφιών: «μου ανοίγουν την όρεξη να τα τρώω, λες κι έχω ανάγκη από τις βιταμίνες τους. Και η γεύση τους; Γεύση Σαντορίνης, γεύση Κρήτης, γεύση Άθω», βλ. «Ιδιωτική οδός», ό.π., 426. Στον «Ταξιδιωτικό Σάκο» του *Μικρού ναυτίλου* συμπεριέλαβε τόσο τον «Πρίγκιπα των Κρίνων» της Κνωσού όσο και τη «Κόρη» της Θήρας (ενδεχομένως κάποια από τις «Κροκοσυλλέκτριες» ή τις «Λατρεύτριες» των θηραϊκών τοιχογραφιών), βλ. *Ποίηση*, ό.π., 504.

<sup>247</sup> Η επιλογή του κρόκου θα μπορούσε επίσης να παραπέμπει στη μινωική τοιχογραφία του «Κροκοσυλλέκτη (πιθήκου)», βλ. Τάσος Λιγνάδης, *Το Άξιον Εστί του Ελύτη. Εισαγωγή, σχολιασμός, ανάλυση*, Αθήνα, Πορεία, 1999 [10η συμπληρωμένη έκδοση: 1η: 1971], 240 και Ξ. Α. Κοκόλης, ό.π., 41. Στην αντιρεαλιστική αυτή σύνθεση απεικονίζονται πθήκοι σε βραχώδες τοπίο, να συλλέγουν άνθη κρόκου μέσα σε πανέρια, βλ. Νώτα Δημοπούλου-Ρεθεμιωτάκη, ό.π., 299.

<sup>248</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «IH'»: «Τα Πάθη», ό.π., 171.

<sup>249</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «6ο Ανάγνωσμα. Προφητικών»: «Τα Πάθη», ό.π., 168.

<sup>250</sup> Βλ. «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 44 και 61 (όπου ο ποιητής χαρακτηρίζει τον Μοναχό των θαλερών πραγμάτων «ένα είδος Αγίου Φραγκίσκου της αλκής και των σκιρτημάτων»: πρβλ. *Μαρία Νεφέλη*, ό.π., 409 και 411). Σχετικά είναι τα λόγια του Ελύτη στον Ivar Ivask: «Ο υπερρεαλισμός μας παρακίνησε, επίσης, μέσω της μεγάλης σπουδαιότητας που έδινε στις αισθήσεις. [...] Και εγώ, πάλι, έφερα στην ποίηση μια μέθοδο κατανόησης του κόσμου μέσω των αισθήσεων. Βέβαια και οι αρχαίοι Έλληνες έκαναν το ίδιο, με τη διαφορά ότι δεν είχαν την έννοια της αγιότητας, που εμφανίστηκε μόνο με τον ερχομό του χριστιανισμού. Προσπάθησα να εναρμονίσω τους δύο αυτούς όρους που θα πει, ότι οποτεδήποτε μιλώ και για τα πιο αισθησιακά πράγματα, τα αντιλαμβάνομαι να υπάρχουν σε μια κατάσταση καθαρότητας και αγιότητας. Αποσκοπώ στη συνένωση αυτών των δύο ρευμάτων», Οδυσσέας Ελύτης, «Αναλογίες φωτός», ό.π., 112.

<sup>251</sup> Στον Ψαλμό IH', για παράδειγμα, αξιοποιούνται στοιχεία από τον επινίκιο ύμνο της Θείας Λειτουργίας («Άγιος, άγιος, άγιος κύριος Σαβαώθ...» ~ «Άγιος, άγιος, φωνάζοντας») και από τα Ευαγγέλια (οι Μακαρισμοί του *Κατά Ματθαίον* (κεφ. Ε', στ. 3-11) ~ «Μακάριοι, λέγω, οι δυνατοί που αποκρυπτογραφούν το Άσπιλο», ό.π., 171). Ας σημειωθεί ότι την προτροπή της στροφής στη βυζαντινή υμνογραφία είχε δώσει στον Ελύτη – και στον Σεφέρη – ο Τάκης Παπατζώνης στο κείμενό του «Ο ένδοξος μας βυζαντινισμός», *Νέα Εστία* 43, τχ. 499 (Απρίλιος 1948) και 501 (Μάιος 1948) 462-468 και 659-665 αντίστοιχα (βλ. ιδίως τις σ. 663-665 του β' μέρους). Βλ. ακόμα την επιστολή του Παπατζώνη στον Σεφέρη (με ημερομηνία 22.5.1948): Γ. Κ. Κατσιμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, *Αγαπητέ μου Γιώργο. Αλληλογραφία (1924-1970)*, τ. Β', ό.π., 483.

Εκτός όμως από τον Πρίγκιπα των Κρίνων, στο απόσπασμα που παραθέσαμε εντοπίζεται άλλη μία υπόμνηση στις αρχαιότητες εστιασμένη στα «πέτρινα αλογάκια» της συνοδείας του ποιητή. Συνηθισμένη τακτική του Ελύτη είναι να επικαλείται την κίνηση των ίππων για να αποδώσει μεταφορικά την κίνηση των κυμάτων, τακτική που εν προκειμένω αποδεικνύεται διπλά λειτουργική αφού ενοποιεί το περιεχόμενο του Ψαλμού ΙΗ΄ τόσο με την «Γένεσιν» (§3: «Ίπποι πέτρινοι με τη χαίτη ορθή / και γαλήνιοι αμφορείς / και λοξές δελφινιών ράχες<sup>252</sup>) όσο και με το «Δοξαστικόν» («Η στεριά που βουτά και υψώνει αυχένα / ένα λίθινο άλογο που ιππεύει ο πόντος»<sup>253</sup>).

Στο τρίτο μέρος του *Άξιον Εστί* επιχειρείται, όπως λέει ο Ελύτης, «η προσάρτηση όλων των ειδικών αισθήσεων που προσφέρει ο τόπος μας, σαν αυτοτελών αξιών, στο τυπικό μιας δοξολογίας».<sup>254</sup> Εικόνες του αρχαίου, μεσαιωνικού και νεότερου ελληνισμού συναπαρτίζουν τις ψηφίδες ενός λεπτοδουλεμένου μωσαϊκού, η συνολική όψη του οποίου εξυμνεί το μέγεθος της ελληνικής παράδοσης και μεταφέρει ατόφια την ελληνική *αίσθηση* («*αίσθησι[ν]* αΐδια και αναλλοίωτη στη φυσική της πραγματικότητα, στο ήθος των ανθρώπων της, στα μνημεία του λόγου και της τέχνης που έχει γεννήσει»<sup>255</sup>). Το πρώτο πράγμα που παρατηρεί κανείς σε σχέση με τις αρχαιότητες του «Δοξαστικού» είναι η εξαιρετική ποικιλία τους: ο Ελύτης θέλησε να αποδώσει την αισθητική πολυμορφία της τέχνης του αρχαίου κόσμου ενσωματώνοντας έργα διαφορετικών ειδών και ιστορικών περιόδων.<sup>256</sup> Ανάμεσά τους συγκαταλέγονται: επιγραφές («[...] η πρώτη / χαραγμένη στην πέτρα ευχή του ανθρώπου»), νομίσματα («η αλκή μες στο ζώο που οδηγεί τον ήλιο»), αγάλματα («η μεγάλη λευκή κεφαλή Ποσειδώνος»), αγγεία («οι Ερμήδες με το μυτερό σκιάδι / και του μαύρου καπνού το κηρύκειο»), διάσπαρτα ερείπια («τα νησιά με το σπόνδυλο καποιανού Δία»,<sup>257</sup> «τα βουνά με την οίηση των ερειπίων»), κυκλαδικές φιγούρες («Χαίρε η προφητικά και δαιδαλική»), μορφές που προσιδιάζουν σε αρχαϊκές Κόρες («οι εράσμιες Κόρες με το πέτρινο χέρι») και κλασικά επιτύμβια ανάγλυφα («το βαθύ της

<sup>252</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η Γένεσις», ό.π., 124.

<sup>253</sup> Του ιδίου, «Το Δοξαστικόν», ό.π., 172.

<sup>254</sup> Του ιδίου, «Ποίηση και μουσική», *Επιθεώρηση Τέχνης* 20, τχ. 118 (Οκτώβριος 1964) 339.

<sup>255</sup> Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 47.

<sup>256</sup> Ιδιαίτερα βοηθητική για τον μελετητή είναι η σύνοψη των αναφορών στον αρχαίο κόσμο που παρατίθεται στο «Υπόμνημα» του *Άξιον Εστί* (ό.π., 65): ελάχιστες προσθήκες θα γίνουν από μέρους μας στον κατάλογο μνημείων που συνέταξε ο Ελύτης.

<sup>257</sup> Πρόκειται για προσφιλή εικόνα του Ελύτη που θα την επαναφέρει και άλλες φορές: «Άνοιξη μισοζαλισμένο ερείπιο / Άνοιξη κεφαλή Διός και πέλαγος» («Ψαλμός και ψηφιδωτό για μιαν άνοιξη στην Αθήνα»), «Έτσι και μια μέρα, τη θάλασσα την ένιωσα κοιτάζοντας μια κεφαλή Διός» («Μυρίσαι το άριστον, IV»), «Και ο χθόνιος ύπνος τέσσερις φορές / Πιο δυνατός μ' έναν δικό του Δία που κεραυνοβολεί / Πάνω σε μιαν αθέατη άσπρη παραλία» («Και με φως και με θάνατον, 13»), «Αυτό το πέτρινο κεφάλι και οι σπασμένες γλάστρες / Βασιλεύοντας ο ήλιος την ώρα που ποτίζουνε / Στην Αίγινα ή στη Μυτιλήνη [...]» («Και με φως και με θάνατον, 15»), «Υστερα πεδιάδες διάτρητες από Δίες κι Ερμήδες» («Ρήμα το σκοτεινόν»), βλ. *Ποίηση*, ό.π., 324, 498, 519-520, 531 και 569 αντίστοιχα.

Μνησαρέτης βλέμμα».<sup>258</sup> Στην αναφορά στη στήλη της Μνησαρέτης θα άξιζε να σταθούμε περισσότερο, καθώς αν εξεταστεί σε συνδυασμό με τα συμφραζόμενά της δύναται να φωτίσει βασικές πτυχές της ιδεολογίας του Ελύτη και να παραπέμψει σε οριακά εμπειρικά του βιώματα. Όλο το τετράστιχο έχει ως εξής:

*Άξιον Εστί το σύννεφο στη χλόη  
στον βρεγμένο αστράγαλο το φρτ της σαύρας  
το βαθύ της Μνησαρέτης βλέμμα  
που δεν είναι αρνιού και άφραση δίνει<sup>259</sup>*

Αρχικά παρατηρούμε ότι ο Ελύτης συνδέει την εικόνα του αρχαίου μνημείου με εικόνες του φυτικού κόσμου και του ζωικού βασιλείου, όπως κάνει και σε άλλα, λογοτεχνικά και μη, γραπτά του στη *Μαρία Νεφέλη*, για παράδειγμα, τοποθετεί την επιτύμβια στήλη της κόρης με το πουλί στον κήπο του Μουσείου,<sup>260</sup> ενώ η πρώτη από τις τρεις αποκαλυπτικές στιγμές του «Χρονικού μιας δεκαετίας» (για επεισόδια «επιφάνειας» κάνει λόγο ο Vittì<sup>261</sup>) εκτυλίσσεται στον υπαίθριο αρχαιολογικό χώρο της Ολυμπίας: «Τη μια φορά ήταν στην Ολυμπία. Ένα καταμεσήμερο, πάνω στο έβγα της άνοιξης, όπου το χαμομήλι κι η παπαρούνα κατασκεπάζανε τον ιερό χώρο με τα πεσμένα μάρμαρα. Φευγάτοι όλοι, δικοί μας και ξένοι. Ψυχή ολόγυρα. Κι εγώ, παραπλανημένος, ολομόναχος, μακριά κατά το μέρος του ποταμού, στην άκρη από ένα ορθογώνιο χώρο που τον σημάδευαν μονάχα οι βάσεις κάποιου άγνωστου – σε μένα, που δε συγκρατώ τ' αρχαιολογικά – ναού».<sup>262</sup> Αμέσως μετά ακολουθεί η περιγραφή της κίνησης μιας σαύρας που με το σώμα της στραμμένο στον ήλιο εκτελεί ρυθμικά σκιρτήματα πάνω σε μια «συμμετρική τετράγωνη πέτρα» που στέκεται πιο ψηλά απ' τις άλλες «ίδια βωμός».<sup>263</sup> Τόσο η εικόνα της σαύρας όσο και του συμμετρικού μνημείου με τις ορθές γωνίες<sup>264</sup> αναγνωρίζονται

<sup>258</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Το Δοξαστικόν», ό.π., 172 (για τις επιγραφές, τα νομίσματα, τα αγάλματα, τα αγγεία), 173 και 180 (για τα ερείπια), 175 (για τις κυκλαδικές φιγούρες), 181 (για τις Κόρες) και 176 (για τη Μνησαρέτη).

<sup>259</sup> Ό.π., 176. Ο Κ. Φράιερ αναφέρεται σε μια τέμπερα (gouache) του Ελύτη με τίτλο *Μνησαρέτη*: «χωρίζεται κάθετα σε δύο άνισα μέρη· στο αριστερό βρίσκεται η Μνησαρέτη, όπως την ξέρουμε από την περίφημη στήλη των αρχών του 4ου π.Χ. αιώνα· στο δεξιό καράβια αρμενίζουν πάνω από στέγες και ταράτσες», βλ. *Άξιον Εστί το τίμημα*, ό.π., 78. Δε στάθηκε δυνατό να εντοπίσουμε τη συγκεκριμένη τέμπερα ούτε σε λευκώματα με εικαστικά έργα του Ελύτη (στο *Δωμάτιο με τις εικόνες* και στο βιβλίο του Ηλία Πετρόπουλου, *Ελύτης, Μόραλης, Τσαρούχης*, Αθήνα, Πλειάς, 1974 [2η 1η: 1966]) ούτε στον κατάλογο της Γενναδείου Βιβλιοθήκης όπου φυλάσσεται μεγάλο μέρος των συνεικόνων (κολλάζ) και των τεμπερών του. Ενδεχομένως να βρίσκεται σε κάποια ιδιωτική συλλογή.

<sup>260</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Η παρουσία»: «Μαρία Νεφέλη» (1978): *Ποίηση*, ό.π., 361.

<sup>261</sup> Βλ. Mario Vittì, *Οδυσσέας Ελύτης*, ό.π., 231.

<sup>262</sup> Του ίδιου, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό.π., 443.

<sup>263</sup> Ό.π., 443. «Οι σαύρες των μνημείων αγνοούν και γλύπτες και αρχιτέκτονες», γράφει ο Ελύτης στο «Αμύγδαλο του κόσμου»: «Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας» (1982): *Ποίηση*, ό.π., 456.

<sup>264</sup> Πρβλ. το στίχο της «Γενέσεως» (§2): «*Αρετή με τις τέσσερις ορθές γωνίες*», *Ποίηση*, ό.π., 122. Για τη σημασία του αριθμού τέσσερα ο ποιητής διευκρινίζει στον G. Demoen: «τα 4 στοιχεία του καλλιτεχνικού μου ονόματος Ελύτης, τα γνωρίζετε: Ελ/λάδα, Ελ/ευθερία, Ελ/ένη, Ελ/πίδα. Έπειτα οι 4 ακρογωνιαίοι λίθοι του κάθε σταθερού σπιτιού: η Λογική, η Ορθότητα, η Συμμετρία και η Αρμονία. Επιπλέον τα τέσσερα γνωρίσματα του άκρου άωτου κάθε ισορροπημένης προσωπικότητας: η Αντρεία, η Δικαιοσύνη, η Ευθύνη και η Σοφία», βλ. Guido Demoen,



και στο παράδειγμα του «Δοξαστικού», με τη διαφορά όμως ότι η στήλη της Μνησαρέτης δεν αποτελεί πλέον μνημείο ανοιχτού χώρου, αφού συγκαταλέγεται μεταξύ των εκθεμάτων του μουσείου Μονάχου. Αν ο Ελύτης επιλέγει να την κατονομάσει είναι λόγω του θαυμασμού του για όσα εικονίζει.

Στη στήλη της Μνησαρέτης παριστάνονται δύο γυναικείες μορφές, μια καθήμενη και μια όρθια. Η καθήμενη έχει ταυτιστεί με τη επώνυμη νεκρή, ενώ για την ταυτότητα της όρθιας έχουν διατυπωθεί διάφορες προτάσεις: ότι είναι η κόρη, η αδερφή ή η δούλη της Μνησαρέτης (ειδικά το ζεύγος της κυράς με την/τις θεραπαινίδα/ες της ήταν πολύ συνηθισμένο σε αυτού του τύπου τις συνθέσεις).<sup>265</sup> Η ιδιαιτερότητα του έργου έγκειται στο ότι παρά τα σκυμμένα κεφάλια των μορφών, δηλωτικά της εσωτερικευμένης διάθεσής τους, παρά το κενό διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσά τους, ο θεατής έχει την αίσθηση ότι επικοινωνούν βαθιά, ότι τις ενώνει ένας κοινός σύνδεσμος. Όπως επισημαίνει η Εύα Σημαντώνη-Μπουρνιά, για πρώτη φορά εδώ – και σε μικρότερο βαθμό στη στήλη της Ηγησώς – τα κεφάλια των δύο γυναικών βρίσκονται στο ίδιο ύψος, στην ίδια οριζόντια γραμμή.<sup>266</sup> Η σωματική ισορροπία και η συναισθηματική σύμπνοια που τις χαρακτηρίζει, η σχέση στοργής που αναπτύσσει η κυρά με τη δούλη της (αν υποθεθεί ότι αυτή είναι η επικρατέστερη εκδοχή) πρέπει να εντυπωσίασαν τον Ελύτη αφού στο κείμενό του «Τα επιτύμβια» διερωτάται: «Ποιος δούκας του Μεσαίωνα ή ποιος σημερινός μεγιστάν πετρελαίων θα μπορούσε να φαντασθεί ότι θα ήταν δυνατόν να τον απαθανάτισουν μαζί με τη θεραπαινίδα του; Καημένη Μνησαρέτη! Το γεμάτο συγχώρεση βλέμμα σου ξεπερνά σε δύναμη το σχήμα του σταυρού κι ευλογεί ό,τι ονομάζουμε «ατίμητο» – οπουδήποτε και αν βρίσκεται».<sup>267</sup> Ο ποιητής υψώνει τη Μνησαρέτη σε πρότυπο μακροθυμίας και ταπεινοσύνης, αρετές που διαχρονικά συνδέθηκαν με τη χριστιανική θρησκεία. Αν και η γυναίκα δεν ανήκει στον χριστιανικό κόσμο (το βλέμμα της «δεν είναι αρνιού», όπου αρνί/αμνός ίσον Χριστός),

---

ό.π., 19. Η Ανθούλα Δανιήλ επισημαίνει την πλατωνική καταγωγή της τελικής τετράδας: «Οι έννοιες αυτές μας παραπέμπουν στην *ανδρεία*, *δικαιοσύνη*, *σωφροσύνη*, *οσιότητα*, *σοφία*, οι οποίες είναι αντικείμενο συζήτησης, ως μόρια Αρετής, ανάμεσα στον Σωκράτη και τον *Πρωταγόρα*, στον ομώνυμο πλατωνικό διάλογο. Ο Ελύτης όμως φαίνεται πως συναρεί την οσιότητα και τη σωφροσύνη στην «Ευθύνη» και έτσι περιορίζει τις πέντε έννοιες στις τέσσερις που του χρειάζονται», Ανθούλα Δανιήλ, *Ο Οδυσσεύς Ελύτης ανάμεσα στις αντινομίες του καιρού του*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2003, 245.

<sup>265</sup> Βλ. Εύα Σημαντώνη-Μπουρνιά, *Αττικά κλασικά επιτύμβια ανάγλυφα*, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1988, 71. Οι μελετητές που υποστήριξαν ότι η νεαρή πλησίον της Μνησαρέτης είναι κόρη ή αδερφή της (Thimme, Clairmont) στηρίχθηκαν στο επίγραμμα του επιστυλίου: «Ἦδε πόσιν τ' ἔλιπεν καὶ ἀδελφὸς μητρὶ τε πένθος / καὶ τέκνον μεγάλης τε ἀρετῆς εὐκλεαν ἀγήρω. / ἐνθάδε τὴμ πάσης ἀρετῆς ἐπὶ τέρ[μα μουλοῦ]σαν / Μνησαρέτην κατέχει Φερσεφόνης θ[ά]λαμος», ό.π., 70-71. Η Εύα Σημαντώνη-Μπουρνιά πάντως δεν αποκλείει την υπόθεση η νεαρή να είναι δούλη της, καθώς ο τύπος της θεραπαινίδας ήταν συνηθισμένος στα επιτύμβια, ό.π., 71. Την ίδια ερμηνεία υιοθέτησε και ο Ελύτης, που θαύμαζε την κατάλυση των ταξικών διακρίσεων (δέσποινα-δούλη) στην τέχνη των επιτυμβίων. Μάλιστα μία από τις αρχαιότητες που συμπεριέλαβε στον «Ταξιδιωτικό Σάκο» του *Μικρού ναυτίλου* ήταν η «Θεραπαινίς φυλάσσουσα τον τάφον (Εθνικόν Αρχαιολογικόν Μουσείον)», *Ποίηση*, ό.π., 505.

<sup>266</sup> Βλ. Εύα Σημαντώνη-Μπουρνιά, ό.π., 70-71.

<sup>267</sup> Οδυσσεύς Ελύτης, «Τα επιτύμβια»: *Ἐν λευκῷ*, ό.π., 28.

διατηρεί το δικαίωμα να «δίνει άφεση» σε όσους, αντίθετα με εκείνη, παρέμειναν δέσμιοι των προκαταλήψεων αδυνατώντας να δουν τον άνθρωπο πίσω από τον κοινωνικό του ρόλο.<sup>268</sup>

Στην περίπτωση της στήλης της Μνησαρέτης ο Ελύτης αξιοποίησε την έννοια της άφεσης-συγχώρησης, ωστόσο η χριστιανική έννοια που τον προσείλκυσε πρωτίστως ήταν η έννοια της αγιότητας. Η κατεύθυνση, βέβαια, που υπέδειξε για να φτάσει κανείς σε αυτήν ήταν αντίθετη της παραδεδομένης: «όχι από το δρόμο της στέρησης αλλά από το δρόμο της πλήρωσης των αισθήσεων».<sup>269</sup> Η «αισθησιακή [τ]ου ιδιοσυγκρασία»<sup>270</sup> («η ηλιολατρεία μου, ο εφηβισμός μου, η θαλασσινή φύση μου, η αγάπη του χλοερού, των κοριτσιών, των φυτών»<sup>271</sup>) τον έκανε να αντιληφθεί ότι ο αισθητός κόσμος έκλεινε μέσα του κάτι το ιερό, το οποίο δοκίμασε να εκφράσει μέσω του ανθρωπομορφισμού, δημιουργώντας τη δική του θεά Φυτό: «Ο κόσμος των φυτών με γοήτευσε», γράφει. «Αείποτε μ' εξέπληξε. Περισσότερο και από τον κόσμο των άστρων κατάφερνε να μου υποβάλλει το μυστήριο της ζωής. Αποπνέει ένα είδος αγιοσύνης, που δοκίμασα να το εκφράσω, ακόμη και με ανορθόδοξα μέσα, όταν αισθάνθηκα να είμαι αρκετά καθαρός στην ψυχή για να το αποπειραθώ. Μετατρέποντας το φυτό από ουδέτερο σε θηλυκό, και θεωρώντας το σαν κόρη, περίπου, αγία ή θεά, ζωγράφισα, χωρίς να είμαι ζωγράφος, και μάλιστα σε πολλές παραλλαγές, μια θεά Φυτό, που της έβαλα βυσσινιά δυνατά και χρυσά και φωτοστέφανο στο κεφάλι, με την ελπίδα να μπορεί δίπλα μου να ενσαρκώνει κείνον τον αέρα που έρχεται σαν από θαύμα μέσ' απ' τα έγκατα της γης και να υποκαταστήσει όσα και σαν ειδωλολάτρες και σαν χριστιανοί διακονήσαμε στο βωμό του Ποσειδώνα και της Παρθένου».<sup>272</sup> Αυτή η ιδέα εκφράζεται στην εγγραφή «Κυριακή» του ποιήματος «Εφτά μέρες για την αιωνιότητα» από τη συλλογή *Έξι και μία τύψεις για τον ουρανό*, όπου η «ωραία Μυρτώ» έρχεται ακριβώς να υποκαταστήσει όσα «σαν ειδωλολάτρες» (: το άγαλμα του Μοσχοφόρου, περ. 570 π.Χ., του Μουσείου της Ακρόπολης<sup>273</sup>) και «σαν χριστιανοί» (: ο υπαινιγμός στη θυσία

<sup>268</sup> Λίγο πιο πάνω ο Ελύτης έγραφε: «Την κοινότητα τη θεωρούμε απλό μέσον για την προβολή μας. Την ιδιωτική μας ζωή την απαθούμε, προκειμένου να γίνουμε, πιο εύκολα, όντα κάποιου παραδείσου», ό.π., 28.

<sup>269</sup> Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 36.

<sup>270</sup> Ό.π., 37.

<sup>271</sup> Ό.π., 36.

<sup>272</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Τα δημόσια και τα ιδιωτικά», ό.π., 375. Μερικές από τις παραλλαγές της θεάς Φυτός είναι η «Χλωρή», η «γυναίκα η Χλοοφόρος», η «ωραία Μυρτώ», η «flora mirabilis», η «ωραία γυναίκα που μύριζε κήπο» και η (παπαδιαμαντική) «φαιοπράσινος» Κόρη με το ληκύθιον, βλ. (κατά σειρά παράθεσης) *Ποίηση*, ό.π., 174, 198, 198, 471, 479 και 532 αντίστοιχα. Τη «φυσική γυναίκα» του Ελύτη σύγκρινε με το έργο του Delvaux (διακαλλιτεχνικά) και του Παπαδιαμάντη, του Breton και του Εγγονόπουλου (διακειμενικά) η Ελένα Κουτριάνου, βλ. *Με άξονα το φως*, ό.π., 335-340.

<sup>273</sup> Για το άγαλμα συνοδεία περιγραφής, βλ. Ισμήνη Τριάντη, *Το Μουσείο Ακροπόλεως*, Αθήνα, Eurobank / Ομίλος Λάτση και Εκδόσεις Ολκός, 1998, 167-171. Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <https://www.latsis-foundation.org/ell/e-library>. Σημειωτέον ότι στο πρότυπο του Μοσχοφόρου ο Picasso φιλοτέχνησε το γλυπτό του *Κρισφόρου* (1943), το οποίο εκτέθηκε στην πλατεία του Βαλορί το 1948. Δεν αποκλείεται ο Ελύτης να το είχε υπόψιν του. Για το έργο του Picasso, βλ. Ν. Χρ. Σταμπολίδης, «Ο λαβύρινθος του Πικάσο»: *Πικάσο και Αρχαιότητα. Γραμμή και πηλός (Θεϊκοί διάλογοι)*, Αθήνα, Ίδρυμα Ν. Π. Γουλανδρή – Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 2019, 52.

του αμνού-Χριστού που συντελείται Κυριακή πρωί στον ναό) «διακονήσαμε» στον βωμό των επίσημων θρησκειών:

*ΚΥΡΙΑΚΗ – Πρωί, στο Ναό του Μοσχοφόρου. Λέω: να γίνει αληθινή σαν δέντρο η ωραία Μυρτώ και τ' αρνάκι της, κοιτάζοντας ίσια στα μάτια το δολοφόνο μου, για μια στιγμή, να τιμωρήσει το πικρότατο μέλλον.<sup>274</sup>*

Με μια συγγενική της αγιότητας έννοια, την αγνότητα, καταπιάνεται ο Ελύτης στο δεύτερο ποίημα των *Τύψεων* που θα μας απασχολήσει (όπου και η αναφορά σε ένα ακόμα μνημείο του Μουσείου της Ακρόπολης, την Κόρη του Ευθυδίκου<sup>275</sup>), το «Καταγωγή του τοπίου ή Το τέλος του ελέους».<sup>276</sup> Η σύλληψή του στηρίζεται στην «ανάπτυξη του στιγμιαίου»,<sup>277</sup> στη διεύρυνση δηλαδή ενός στιγμιαίου ερεθίσματος – εν προκειμένω του πετάγματος ενός χελιδονιού – που λειτουργεί σαν στιχουργικός πυρήνας του ποιήματος. Η σκιά που ρίχνει πάνω από τον ομιλητή το πέρασμα του χελιδονιού τον κάνει να συνειδητοποιεί την ώρα: είναι μεσημέρι. Το φως του ήλιου εκπέμπει στη μέγιστη έντασή του – δίχως έλεος – «ακτινογραφώντας» το τοπίο και τα σώματα που κινούνται μέσα σε αυτό:<sup>278</sup> «δουλεύοντας τη σάρκα» του ομιλητή φανερώνει προς στιγμήν το «μενεξεδί αποτύπωμα» στο στήθος του, σημάδι της τύψης «για κάτι ανύπαρκτο», όπως γράφει με άλλη αφορμή ο Ελύτης: «Από άλλη άποψη «αγνότητα» είναι και η καταστροφή και εξαφάνιση μέσα μας όλων των «θολών» καταστάσεων και των κηλίδων που προκαλούν οι τύψεις για κάτι ανύπαρκτο».<sup>279</sup> Την εξάλειψη της τύψης και την επανάκτηση της αγνότητας ζητά και ο ομιλητής του ποιήματος («να 'ταν αυτό που γύρευα; η αγνότητα;»), όμως μιας άλλου είδους (όχι της χριστιανικά νοούμενης) αγνότητας. Πάλι με τα λόγια του Ελύτη: «Η αγνότητα ξαναφτιάχνεται πέρα από τη Χριστιανική παραδομένη έννοια, σαν μια ταύτιση απόλυτη με τα φυσικά στοιχεία και σαν μια ολοκλήρωση των αισθήσεων που με την προέκτασή τους οδηγούν

<sup>274</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Εφτά μέρες για την αιωνιότητα»: *Έξι και μία τύψεις για τον ουρανό*, ό.π., 198.

<sup>275</sup> Για το άγαλμα της Κόρης του Ευθυδίκου (περ. 480 π.Χ.) συνοδεία περιγραφής, βλ. Ισμήνη Τριάντη, ό.π., 95, 150-151.

<sup>276</sup> Για το ποίημα, βλ. «Καταγωγή του τοπίου ή Το τέλος του ελέους»: *Έξι και μία τύψεις για τον ουρανό*, ό.π., 195-196.

<sup>277</sup> Ο Ελύτης θα προσδιορίσει την ανάπτυξη του στιγμιαίου ως εξής: «εννοώ ένα γεγονός διαδραματιζόμενο σ' ένα κλάσμα του δευτερολέπτου, αλλά που είναι δυνατόν να συμπεριλάβει πολύ περισσότερα πράγματα: η στιγμή μπορεί να διευρυνθεί», βλ. «Αναλογίες φωτός», ό.π., 123. Τα παραδείγματα ποιημάτων που επικαλείται είναι το «Καταγωγή του τοπίου ή Το τέλος του ελέους» των *Τύψεων* και το «Δήλος» του *Φωτόδεντρου*, ό.π., 123-124.

<sup>278</sup> Μια ανάλογη «ακτινογράφηση» του ανθρώπινου σώματος διενεργείται στην «Γένεσιν» (§ 7) του *Άξιον Εστί*: «Από μέρος άγνωστο φώσφορο έχυσε / «Για να βλέπεις» είπε «από μέσα / στο κορμί σου / φλέβες κάλιο, μαγγάνιο / και τ' αποτιτανωμένα / παλαιά κατάλοιπα του έρωτα», *Ποίηση*, ό.π., 130. Η διαδικασία αυτή παίρνει σχεδόν τη μορφή της νεκροψίας στο ποίημα «Η αυτοψία» των *Τύψεων*, βλ. *Ποίηση*, ό.π., 190-191. Όπως επισημαίνει ο Δ. Ν. Μαρωνίτης η λέξη «αυτοψία» του τίτλου υποβάλλει την πράξη της ποιητικής αυτογνωσίας, καθώς ο ποιητής «φαίνεται να κοιτάζει στο σημαδεμένο σώμα [του νεκρού] τον ίδιο του τον εαυτό» («Ο εσωτερικός λυρισμός του Ελύτη», ό.π., 115).

<sup>279</sup> Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 52.

στον ιδεατό κόσμο». <sup>280</sup> Είναι μέσα από μια τέτοια εμπειρία ταύτισης/βαθιάς ανταπόκρισης του σώματός του με τον φυσικό κόσμο («Στην τραχύτη του βράχου, ανάρραγου από την κορφή ως τα βάραθρα, γνώρισα τα πεισματικά σαγόνια μου», «Και η άμμο πέρα, κατακαθισμένη από την ευφροσύνη που μού 'δωκεν η θάλασσα, κάποτε, σαν βλαστήμησαν οι άνθρωποι κι άνοιγα τις οργιές με βιάση να ξεδώσω μέσα της», «Το νερό αναστρέφοντας το ρέμα του, μπήκα στο νόημα της μυρσίνης όπου φυγοδικούν οι ερωτευμένοι»), που ο ομιλητής νιώθει να συντελείται μέσα του η μεταστροφή από την τύψη στην αγνότητα – ένα είδος κάθαρσης. Η Κόρη του Ευθυδίκου (που έμεινε γνωστή ως «η Σκυθρωπή» (La Boudeuse) αφού στα σφιγμένα της χείλη δεν ήταν χαραγμένο το αρχαϊκό μειδίαμα<sup>281</sup>) φέρεται να δακρύζει καθώς τον βλέπει, μετά το τέλος της «δοκιμασίας», να ξαναβρίσκει τη θέση του στον κόσμο· να παίρνει μια νέα στάση, όχι πια την ενοχική (των τύψεων) αλλά μια στάση που προσιδιάζει σε ό,τι ο Ελύτης περιέγραψε ως «σωστή νεότητα»: «Η «σωστή νεότητα», που μπόρεσε να διαμορφώσει το μύθο της και να εγκαθιδρύσει στο πείσμα των δαιμονολατρικών συρμών της εποχής *μια νέου είδους αγνότητα*, βγαλμένη από την πλήρωση των επιθυμιών και την απαλλαγή από τις προλήψεις, μια «σωστή νεότητα» δεν έχει να φοβηθεί τίποτε, ούτε από τον θάνατο, που του είναι, κυριολεκτικά, *άχρηστη*». <sup>282</sup> Και με τα λόγια της ποίησης:

*Όμορφη, κι απ' των χρόνων το σκίασμα συλλογισμένη, κάτω απ' τον  
σημαφόρο του ήλιου, η Κόρη του Ευθυδίκου δάκρυζε*

*Που μ' έβλεπε να περπατώ, πάλι μέσα στον κόσμο αυτόν, χωρίς  
θεούς, αλλά βαρύς απ' ό,τι, ζώντας, αφαιρούσα του θανάτου.*

---

<sup>280</sup> Ο.π., 52.

<sup>281</sup> Βλ. Ισμήνη Τριάντη, *Το Μουσείο Ακροπόλεως*, ό.π., 95.

<sup>282</sup> Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 59.

❖ Ο Ελύτης της δεκαετίας του 1970.

α) *Το φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά* (1971), *Ο ήλιος ο ηλιάτορας* (1971) και *Το μονόγραμμα* (1971).

Το διάστημα 1969-1971 βρίσκει τον Ελύτη στη Γαλλία, όπου ζει αυτοεξόριστος λόγω της ταραγμένης πολιτικής κατάστασης στην Ελλάδα. Από καλλιτεχνικής πλευράς τα χρόνια αυτά αποδεικνύονται ιδιαίτερα γόνιμα για τον ποιητή αφού ολοκληρώνει τέσσερα έργα: το ποίημα «Θάνατος και ανάστασις του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου» (αρχικά εκδόθηκε αυτοτελώς και έπειτα συμπεριελήφθη στα *Ετεροθαλή*), την ποιητική συλλογή *Το φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά* και τα ποιήματα *Ο ήλιος ο ηλιάτορας* και *Το μονόγραμμα*. Το *Φωτόδεντρο* παρέχει ορισμένα ενδιαφέροντα δείγματα αξιοποίησης των υλικών αρχαιοτήτων, ο ρόλος των οποίων περιορίζεται δραστικά στο *Μονόγραμμα* για να καταλήξει σε μια σύντομη μνεία στον *Ηλιο τον ηλιάτορα*.

Στον πυρήνα του *Φωτόδεντρο* βρίσκεται η ιδέα της ηλιακής μεταφυσικής, σπέρματα της οποίας ανιχνεύθηκαν στις *Τύψεις*. Η διαφορά των δύο συλλογών συνίσταται, κατά τον Ελύτη, στο ότι η έκφραση των *Τύψεων* είναι πιο εγκεφαλική ενώ του *Φωτόδεντρο* είναι πιο κοντά στην αίσθηση.<sup>283</sup> «Στο *Φωτόδεντρο*», λέει, «ξαναδίνω την Ελλάδα με την αναλογία του φωτός στις αισθήσεις. [...] Είναι ποιήματα απλά, αλλά απατηλά απλά. Είναι τα πιο δύσκολα που έχω γράψει, κι εκφράζω την ποιητική μου αντίληψη για την πεμπτουσία του ελληνικού χώρου».<sup>284</sup> Η σύνδεση της ελληνικής πεμπτουσίας με το μυστήριο του φωτός επιχειρήθηκε όπως είδαμε και στο ποίημα «Καταγωγή του τοπίου ή Το τέλος του ελέους», το οποίο μπορεί να θεωρηθεί μεταβατικό ή/και μetailχμιακό ανάμεσα στις *Τύψεις* και στο *Φωτόδεντρο* όχι μόνο από άποψη προβληματικής αλλά και μεθόδου οργάνωσης του λόγου: η πρόθεση του Ελύτη να συλλάβει και να αποδώσει δια της ποίησης «ό,τι συμβαίνει στην ελάχιστη χρονική στιγμή, μέσα στο απόλυτο φως»<sup>285</sup> τον οδηγεί να οργανώνει τον λόγο του ξεκινώντας από μια στιγμιαία αίσθηση

<sup>283</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Η επιστροφή του Οδυσσέα Ελύτη» (*Το Βήμα*, 1972), «Όλα ήταν δύσκολα, χρειάστηκε πείσμα για να μη λυγίσω» (*Η Καθημερινή*, 1979): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 88 και 191 αντίστοιχα.

<sup>284</sup> Του ίδιου, «Όλα ήταν δύσκολα...», ό.π., 191. Πρβλ. «Ελύτης: ο ποιητής της Ελλάδας» (*Ο Φιλελεύθερος*, 1979): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 204.

<sup>285</sup> Τα πλήρη λόγια του Ελύτη έχουν ως εξής: «Ναι, μια μεταφυσική του φωτός. Αισθάνομαι, όμως, ότι αυτή η φράση είναι ανεξήγητη. Μόνον η ποίηση μπορεί να την εξηγήσει. Αυτό που πρέπει ο ποιητής να προσπαθεί να συλλάβει είναι ό,τι συμβαίνει στην ελάχιστη χρονική στιγμή, μέσα στο απόλυτο φως. Ή, πάλι, το τελείως αντίθετο, ό,τι αγγίζει το αιώνιο και η ποίηση πρέπει να το συμπυκνώσει στη στιγμή», Οδυσσέας Ελύτης, «Βρήκα τον δρόμο μου με το ελληνικό φως...» (*Le Monde*, 1979): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 180. Για την ανάπτυξη του ακαριαίου και τη σύμπτυξη του διηνεκούζ/ατέρμονος, βλ. επίσης: Οδυσσέας Ελύτης, «Μυρίσαι το άριστον, XXIV»: «Ο μικρός ναυτίλος» (1985): *Ποίηση*, ό.π., 542. Έρην Σταυροπούλου (εισ.-επιμ.-σημ.), «Οδυσσέας Ελύτης - Αντώνης Δεκαβάλλες», ό.π., 52 (§ [ιε']).

την οποία στη συνέχεια διευρύνει για να συμπεριλάβει ένα φάσμα πραγμάτων. Η αίσθηση αυτή παίρνει στο ποίημα «Δήλος» τη μορφή μιας κατάδυσης στη θάλασσα.

Καταρχάς πρέπει να τονιστεί ότι η σχέση του ποιητή με το νησί της Δήλου την περίοδο που γράφεται το ποίημα είναι μνημονική, μια σχέση ανάμνησης (ζει, όπως ειπώθηκε, στο Παρίσι). Παράλληλα, η μνημονική διαδικασία αποτελεί και το βασικό θέμα του ποιήματος, με την κατάδυση στον βυθό της θάλασσας να συμπαρασύρει μια δεύτερη κατάδυση, στον βυθό της μνήμης αυτή τη φορά:

*Όπως βουτώντας άνοιγε τα μάτια κάτω απ' το νερό να φέρει σ' επαφή το  
δέρμα του μ' εκείνο το λευκό της μνήμης που τον κυνηγούσε (από κάποιο χωρίο του  
Πλάτωνα)<sup>286</sup>*

Η ταυτοποίηση του πλατωνικού χωρίου διευκολύνεται από τη συνανάγνωση της «Δήλου» με την αφήγηση του Ελύτη στο «Χρονικό μιας δεκαετίας» (ας σημειωθεί ότι η σημασία της ταυτοποίησης δεν είναι απλά αρχαιολογική, είναι καιρία ώστε να κατανοηθούν τα διαδοχικά επίπεδα οργάνωσης του ποιήματος). Στο «Χρονικό», λοιπόν, μετά την περιγραφή της τρίτης αποκαλυπτικής στιγμής που αφορά επίσης μια κίνηση διενεργούμενη στον βυθό της θάλασσας (πρόκειται για το «ασταμάτητο κέντημα» ενός κοπαδιού δελφινιών πάνω στο «πελαγίσιο τραπεζομάντιλο» της Παροναξίας, ένα πρωινό Ιουλίου<sup>287</sup>) παρατίθεται ένα χωρίο από τον πλατωνικό διάλογο *Φαίδωνα* (109b8-c2, 109e2-110a1) που διάβαζε ο Ελύτης στο Παρίσι.<sup>288</sup> Εκεί ο Σωκράτης εξηγεί στον Σιμμία ότι η μορφολογία της γης διαθέτει διαστρωματώσεις. Οι άνθρωποι, χωρίς να το καταλαβαίνουν, κατοικούν στα βαθιά μέρη της γης και νομίζουν ότι κατοικούν στην επιφάνειά της. Αδυνατούν να συλλάβουν την ύπαρξη ενός δεύτερου, αληθινού κόσμου που κείται πάνω και πέραν από τον γήινο και που αν είχαν φτερά και διέσχισαν τον

<sup>286</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Δήλος»: «Το φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά» (1971): *Ποίηση*, ό.π., 207. Πρβλ. τον στίχο «μόνο μια θύμηση ανεβαίνει σαν λευκή μορφή καταθαλάσσης γυρισμένη»: «Η Ελένη της Κρήτης. Με το πρόσωπο και με το πλάι»: «Δεύτερη σειρά»: *Τα Ετεροθαλή*, ό.π., 340.

<sup>287</sup> «[...] στο πλάι μας τα μυτερά κεφάλια, να τα, κάθετα βουτώντας, οι ουρές, μια στιγμή πλατιές μες στον αέρα, ένα κέντημα πάνω στο γαλάζιο, ένα ασταμάτητο κέντημα, ώσπου έλεγες κάποια στιγμή έλειψε η βελόνα, έλειψε το πελαγίσιο τραπεζομάντιλο κι έμεινε στη συνοδεία τη νικηφόρα η ψυχή μονάχη, χωρίς ρυτίδα, χωρίς βάρος, η ψυχή στο φως ελεύθερη, το ατέρμονο αστραφτοβόλημα», Οδυσσεάς Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό.π., 446.

<sup>288</sup> Βλ. ό.π., 446. Όπως παρατηρεί ο Δ. Ιακώβ, ο *Φαίδων* πρέπει να ήταν ένας από τους πιο αγαπητούς πλατωνικούς διαλόγους του Ελύτη αφού αξιοποιείται σε διάφορα ποιήματά του: στο «Δήλος» από το *Φωτόδεντρο*, στο «Της σελήνης της Μυτιλήνης παλαιά και νέα ωδή» και στο «Γιώργος Σαραντάρης» από τα *Ετεροθαλή*, καθώς και στο «Η παρθενογένεση» από τη *Μαρία Νεφέλη*. Στην απαρίθμηση του Δ. Ιακώβ (που φτάνει ως το 1980) έρχεται να προστεθεί το ποίημα «Ακινδύνου, Ελπιδοφόρου, Ανεμποδίστου» από τα *Ελεγεία της Οζώπετρας* (1991). «Όπως είναι γνωστό», γράφει ο Δ. Ιακώβ, «ο Πλάτων αναπτύσσει στον *Φαίδωνα* τη θεωρία της ανάμνησης (72e κ.ε.), σύμφωνα με την οποία η ψυχή συλλέγει γνώσεις πριν μπει στο ανθρώπινο σώμα, οπότε τις λησμονεί με την κατάλληλη διαδικασία όμως είναι δυνατό ο άνθρωπος να τις επαναφέρει στη μνήμη του (πρβλ. και *Μένωνα* 86a)», Δανιήλ Ι. Ιακώβ, «Η αρχαιολογία του Οδυσσεά Ελύτη», ό.π., 61.

ουρανό ως το απώτατο άκρο του (ως το κοίλον του) θα αρκούσε να κάνουν ένα άλμα – όπως οι ιχθύες πάνω από την επιφάνεια της θάλασσας<sup>289</sup> – για να αντικρίσουν την καθαρή γη.

Με παρόμοιο τρόπο αντιλαμβάνεται τον κόσμο και ο Ελύτης, διαρθρωμένο δηλαδή σε συγκοινωνούντα επίπεδα που εισδύουν αδιάκοπα το ένα μέσα στο άλλο. Στο «Χρονικό μιας δεκαετίας» κάνει λόγο για «αυτή [την] αδιάκοπη διείσδυση της θάλασσας μέσα στα βουνά, που ήταν και προχώρημα των βουνών μέσα στη θάλασσα: [τη] διαύγεια των νερών όπου ο βυθός ήταν και οροφή ενός κόσμου πάνω από το κεφάλι μας».<sup>290</sup> Στην τελευταία αυτή, πλατωνικών καταβολών, εικόνα στηρίχθηκε η σύλληψη της «Δήλου» (όπως επίσης και του ομόλογού της ποιήματος «Ο κήπος του ευωχείρ»). Ο ομιλητής της «Δήλου» επιχειρεί ένα κάθετο άλμα στη θάλασσα («άλμα πιο γρήγορο από τη φθορά»<sup>291</sup>) και ακολουθώντας μια ευθύγραμμη πορεία μέσω του βυθού με κατεύθυνση τον ήλιο («ολοΐσια μέσα στην καρδιά του ήλιου») οδηγείται στην άλλη πλευρά των πραγμάτων. Το κολύμπι του στο νερό [2ο επίπεδο] ισοδυναμεί με μια καθαρτήρια διαδικασία στη διάρκεια της οποίας απεκδύεται το μέσα βάρος του σπογγίζοντας τις πληγές του στη βλάστηση του βυθού («του άφηνε καιρό η δροσιά να σύρει κάτι από τα σωθικά του ανίατο στα φύκια και τις άλλες ομορφιές απ' τα ύφαλα»<sup>292</sup>). Με τις αισθήσεις του εξαγνισμένες και την αντίληψή του για τα πράγματα ανανεωμένη αναδύεται από το νερό με ορμή, σαν αρχαίος λέοντας της Δήλου («με την ίδια κίνηση περνούσε κι άκουγε να ορθώνει πέτρινο λαιμό και να βρυχιέται ο αθώς του εαυτός ψηλά πάνω απ' τα κύματα»). Η άνοδός του σηματοδοτεί τη μετάβασή του σε έναν κόσμο αναπαρθενευμένο, τη μετοχή του σε μια «ζωή άλλη τρίτη»<sup>293</sup> [3ο επίπεδο], όπου δεν ατενίζει πια το φυσικό φως αλλά «το φως το θεϊκό»,

---

<sup>289</sup> Ο Σωκράτης μεταχειρίζεται την παρομοίωση με τους ανακτόντες εκ της θαλάσσης ιχθύες, που, ενώ ζουν στον πυθμένα της θάλασσας, καταφέρνουν κάποτε και διανύουν την απόσταση μεταξύ βυθού και επιφάνειας και επιχειρούν το άλμα σε μια διαφορετική σφαίρα πραγμάτων. Αυτή την ανοδική κίνηση οφείλουν να ακολουθήσουν οι άνθρωποι εάν επιθυμούν να ξεφύγουν από τον κόσμο της φθοράς και να ατενίσουν τον αληθινό ουρανό, το αληθινό φως και την αληθινή γη (*Φαίδων*, 109e2-110a1).

<sup>290</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό.π., 327.

<sup>291</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Ο κήπος του ευωχείρ»: *Το φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά*, ό.π., 222.

<sup>292</sup> Πρβλ. τα λόγια του Ελύτη στο «Πρόσω ηρέμα»: «Καταμεσής της φουρτουνιασμένης θάλασσας και στο πείσμα των καιρών και των συρμών, ένας άλλου είδους, δεύτερος, υδαρής κόσμος, όλος από χλωρίδα, όπου βουτώ κάθετα και ξαναεβαίνω στην επιφάνεια κατά είκοσι χρόνια νεότερος στην αντίληψη για τα πράγματα και το μεταβλητό που αντιπροσωπεύουν. Δηλαδή, το χρήμα της ύλης που απαιτείται για να φτάσεις ν' αγγίξεις το διαρκές που αυτά καλύπτουν», Οδυσσεάς Ελύτης, «Πρόσω ηρέμα» (1990): *Έν λευκῷ*, ό.π., 437. Η υδάτινη χλωρίδα του βυθού προσδιορίζεται με τη λέξη «κήπος» στο ποίημα «Ο κήπος του ευωχείρ». Στο μεταγενέστερο ποίημα «Ακινδύνου, Ελπιδοφόρου, Ανεμποδίστου» ο βυθός ταυτίζεται με «έναν μακρύ θαλασσίνο Κεραμεικό / Με Κόρες πέτρινες και που κρατούν λουλούδια» (*Ποίηση*, ό.π., 551).

<sup>293</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Τα δύο του κόσμου»: *Το φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά*, ό.π., 227. Εδώ μπορεί κανείς να παραβάλλει την τριμερή διάρθρωση που έχουν ορισμένα κολλάζ του Ελύτη. «Ουρανός, γη ή βυθός και από κάτω πάλι ουρανός. [...] Το πέρασμα, όμως, από τον ένα ουρανό στον άλλον σημαίνει και μια αλλαγή στο χρόνο. Το γεγονός γδύνεται την επικαιρότητά του και παίρνει το αρχετυπικό νόημά του», γράφει η Λίνα Λυχνάρα: *Η μεταλογική των πραγμάτων*, ό.π., 70. Βλ. ενδεικτικά τα κολλάζ «Ανάστροφο τοπίο» (1967) και «Ο Άγγελος της Αστυπалаίας» (1966): Οδυσσεάς Ελύτης, *Το δωμάτιο με τις εικόνες*, ό.π., 67 και 69 αντίστοιχα.

το φως «Ηλίου του Κρυπτού»<sup>294</sup> («Έτσι που να μπορέσει τέλος να γυαλίσει μέσα στο αγαπώ καθώς που γυάλιζε το φως το θεϊκό μέσα στο κλάμα του νεογέννητου»)<sup>295</sup>

Μια πιθανή ερμηνεία για την επιλογή της Δήλου θα μπορούσε να συνδεθεί με το μυθικό παρελθόν του νησιού και με την εκεί γέννηση του Απόλλωνα, του θεού του φωτός, από την κατατρεγμένη από την Ήρα Λητώ. Στο Ιερό του Απόλλωνα αφιερώθηκαν από τους Νάξιους τα αγάλματα των λιονταριών (7ος-6ος αιώνας π.Χ.), «στο πλαίσιο ενός μεγαλόπνοου οικοδομικού προγράμματος που κατεδείκνυε και επεδείκνυε στους πανέλληνες προσκυνητές την ηγεμονική υπεροχή της Νάξου».<sup>296</sup> Η εικόνα του πέτρινου λέοντα είναι ίσως η μόνη αναγνωριστική της ταυτότητας του νησιού μέσα στο ποίημα, οι άλλες εικόνες του οποίου χαρακτηρίζονται, όπως έχει επισημανθεί, από υπαινικτικότητα και αφαίρεση,<sup>297</sup> με αποτέλεσμα να είναι περισσότερο μέσω του τίτλου του ποιήματος και λιγότερο του περιεχομένου που υποβάλλεται η αναγνώριση του τόπου.<sup>298</sup> Ας σημειωθεί ακόμα ότι την εικόνα του πέτρινου λέοντα αξιοποίησε ο Ελύτης και στο εικαστικό έργο του, πιο συγκεκριμένα στο κολλάζ «Δήλος» (1967), που φιλοτεχνήθηκε στο πρότυπο των πινάκων του «ουρανοποιού», όπως τον αποκαλούσε ο Ελύτης, Rothko.<sup>299</sup>

Αφήνοντας κατά μέρος τον υποβρύχιο κόσμο της «Δήλου», περνάμε σε ένα άλλο κείμενο του *Φωτόδεντρο*, το «Τρεις φορές η αλήθεια, II». Το είδος των αρχαιοτήτων που αξιοποιείται εδώ είναι τα επιτύμβια. Θέλοντας να υποβάλει την αίσθηση της ακινησίας και τη σύστοιχη με αυτήν ιδέα του θανάτου, ο ποιητής προσφεύγει στη σκηνή του καλλωπισμού μιας γυναίκας που αδρανοποιήθηκε ενόσω χτένιζε τα μαλλιά της (παραθέτουμε όλο τον στίχο-παράγραφο):

<sup>294</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Ρήμα το σκοτεινόν»: *Τα ελεγεία της Οξώπετρας*, ό.π., 568.

<sup>295</sup> Πρβλ. όσα σημειώνει ο Ελύτης για τον αναπαρθενευμένο κόσμο, που γεννιέται αδιάκοπα, στην «Ιδιωτική οδό» (1990): «Είναι σαν να κόβεται ο κόσμος στα δύο: από τη μια το αναπόφευκτο της Μοίρας: από την άλλη το αλάθητο μιας μαργαρίτας. Τι είναι πιο δύσκολο, δε λέω. Το επιχειρώ – ποτέ το εύκολο δε μου ήταν εύκολο – με κάθε μέσο, ακόμη και με τα χρώματα, που μου ανοίγουν την όρεξη να τα τρώω, λες κι έχω ανάγκη από τις βιταμίνες τους. Και η γεύση τους; Γεύση Σαντορίνης, γεύση Κρήτης, γεύση Αθω. Μαζί με μian ελιά, εδώ ή εκεί, κοντακίου ή κάλβειας ωδής: ώσπου από τα μεσοδιαστήματα, τις ώχρες και τα μπλε κοβαλτίου, τις συνηγήσεις και τις μεταφορές, αναδυθεί, Αμφίων των χρωματιστών θαλασσών, αναπαρθενευμένος ο κόσμος. Κόσμος αιώνιος αλλ' αδιάπτωτα σε κατάσταση νεογέννητου. Σκηνές που, για να έχουν επαναληφθεί ταυτόσημες τόσο πολλές φορές, έφτασαν να γίνουν συντεταγμένες του ελλητισμού», *Έν λευκῷ*, ό.π., 426-427.

<sup>296</sup> Π. Ι. Χατζηδάκης, *Δήλος*, Αθήνα, Τράπεζα EFG Eurobank Ergasias A.E. / Όμιλος Λάτση και Εκδόσεις Ολκός, 2003, 199. Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <https://www.latsis-foundation.org/ell/e-library>.

<sup>297</sup> Βλ. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «Ο τόπος της μνήμης ως πολιτισμικό σύμβολο: Η Δήλος στους Roland Barthes, Martin Heidegger και Οδυσσέα Ελύτη. Από τη στερεοτυπολογία στη γεωκριτική»: *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση - Αναπαράσταση - Θεωρία* [= Πρακτικά Τέταρτου Διεθνούς Συνεδρίου της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας σε συνεργασία με τον Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών (Αθήνα, 27-30 Νοεμβρίου 2008)], (εισ. - επιμ.: Ζ. Ι. Σιαφλέκης), Αθήνα, Gutenberg, 2011, 331.

<sup>298</sup> Βλ. ό.π., 331.

<sup>299</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Gris-Αgr-Rothko. Για μια πρωτογένεια»: «Τα μικρά έψιλον»: *Έν λευκῷ*, ό.π., 277. Για το κολλάζ «Δήλος» βλ. Οδυσσεάς Ελύτης, *Το δωμάτιο με τις εικόνες*, ό.π., 27· Ηλίας Πετρόπουλος, *Ελύτης, Μόραλης, Τσαρούχης*, ό.π., 106. Το κολλάζ χωρίζεται σε τρία επίπεδα, χρωματισμένα σε τόνους του μπλε, με το πρώτο εξ αυτών να εικονίζει έναν λέοντα της Δήλου.



*Καθισμένη στα ρηχά μια γυναίκα πέτρινη κει που χτενίζονταν απόμεινε με το χέρι της ψηλά στον αέρα. Δυο βαπόρια πέρα ταξιδεύανε όλο καπνούς δίχως να προχωράνε. Και παντού στις βρύσες και στα δεντρολίβανα εκμυστηρευμένο ένα πάτερ ήμῶν που ανέβαινε πριχού σπάσει σε δρόσο<sup>300</sup>*

Οι οφειλές της σκηνης του καλλωπισμού σε ανάγλυφες παραστάσεις επιτύμβιων στηλών πιστοποιούνται από ένα σύντομο σχόλιο του Ελύτη στο κείμενό του «Τα επιτύμβια»: «Μια κόρη, τόσο νέα, τόσο ωραία, δεν μπορεί, κάπου θα εξακολουθεί να φτιάχνει τα μαλλιά της· γι' αυτό μυρίζει ο αέρας, και τα σεντόνια μας, όταν ξυπνούμε, είναι αναστατωμένα».<sup>301</sup> Μεταξύ των κλασικών γλυπτών του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου συγκαταλέγονται επιτύμβιες στήλες που απεικονίζουν γυναίκες να θωρούν το είδωλό τους στον καθρέφτη: στον Κεραμεικό, για παράδειγμα, βρέθηκε επιτύμβια στήλη από πεντελικό μάρμαρο που παριστάνει τη νεκρή Μίκα καθισμένη σε δίφρο να κρατά με το αριστερό χέρι της έναν καθρέφτη και με το δεξί να δεξιώνεται τον Δίωνα.<sup>302</sup> Αντίστοιχα, στο Χαρβάτι Αττικής ανασκάφηκε στήλη από πεντελικό μάρμαρο που παριστάνει τη νεκρή Παυσιμάχη να στέκεται όρθια κρατώντας στο αριστερό χέρι της έναν καθρέφτη μέσα στον οποίο κοιτάζει το ελαφρώς σκυμμένο πρόσωπό της.<sup>303</sup> Πέραν όμως της επίδρασης των επιτύμβιων στηλών η γυναικεία μορφή του ελυτικού ποιήματος διατηρεί κάποια από τα χαρακτηριστικά των *καθαρών μονάδων*: η τοποθέτησή της στα ρηχά υπαινίσσεται τη συζυγία της με τη φύση, γεγονός που τη συνδέει με τις ακατάλυτες εκείνες μορφές «που σμίλεψαν οι αιώνες κι οι άνεμοι».<sup>304</sup> Η παρατήρηση αυτή μας οδηγεί σε μια διαπίστωση που διατυπώθηκε με αφορμή την ποίηση των *Προσανατολισμών*, ότι δηλαδή τα αγάλματα στο έργο του Ελύτη δεν ταυτίζονται πάντα με τις αρχαιότητες αλλά ενδέχεται να αποτελούν πρωτογενείς μορφές σχηματισμένες από την επέμβαση των φυσικών στοιχείων.

Η σκηνή του καλλωπισμού επανεγγράφεται σε πιο απειλητικά/εφιαλτικά συμφοραζόμενα στο ποίημα «Κεραυνός οιακίζει» της *Μαρίας Νεφέλης*. Η ωραία γυναίκα αντικαθίσταται τώρα με το απρόσωπο γένος των ανθρώπων, ο λόγος δηλαδή γενικεύεται για να γίνει πιο έκδηλη η καθολική του απόβλεψη. Η ιδέα που μεταφέρεται δια στόματος Μαρίας Νεφέλης είναι ότι στη μάχη με τον χρόνο ο άνθρωπος είναι καταδικασμένος να ηττηθεί. Η εναγώνια προσπάθειά του

<sup>300</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Τρεις φορές η αλήθεια, II»: *Το φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά*, ό.π., 208. Η εικόνα της οιονεί ενεργητικής ακινησίας των βαποριών ανακαλεί τους στίχους του Γ. Σεφέρη: «Σφυρίζουν τα καράβια τώρα που βραδιάζει στον Πειραιά / σφυρίζουν ολοένα σφυρίζουν μα δεν κουνιέται κανένας αργάτης / καμιά αλυσίδα δεν έλαμψε βρεμένη στο στερνό φως που βασιλεύει / ο καπετάνιος μένει μαρμαρωμένος μες στ' άσπρα και στα χρυσά», βλ. Γιώργος Σεφέρης, «Με τον τρόπο του Γ.Σ.»: «Τετράδιο γυμνασμάτων (1928-1937)»: *Ποιήματα*, ό.π., 101.

<sup>301</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Τα επιτύμβια», ό.π., 30.

<sup>302</sup> Βλ. Νικόλαος Καλτσάς, *Τα Γλυπτά. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Κατάλογος*, Αθήνα, Εκδόσεις Καπόν, 2002, 152 (εικόνα 297).

<sup>303</sup> Βλ. ό.π., 160-161 (εικόνα 317).

<sup>304</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η μαγεία του Παπαδιαμάντη», ό.π., 103.

να ξεφύγει από το δίχτυ του χρόνου (σαν το έντομο που τείνει να δραπετεύσει από αραχνοειδή ιστό) είναι απέλλιδη, αφού το γήρας διαβρώνει το σώμα του εκ των έσω. Είναι βέβαιο ότι θα έρθει μια μέρα που ο καθρέφτης θα επιστρέψει μαρμαρωμένο το ανθρώπινο είδωλο:

*Εσείς άνθρωποι θα χαθείτε  
το χτένι μες στο χέρι σας θ' ακινητήσει ένα πρωί στον αέρα  
κι ο καθρέφτης θα δείξει την υποδόρια υφή  
των ιστών όπου ο χρόνος  
όπως έντομο σε απελπισία παγιδεύτηκε.<sup>305</sup>*

Την ακινησία των αγαλμάτων εκμεταλλεύεται ο Ελύτης και στο ποίημα «Μικρή πράσινη θάλασσα» του *Φωτόδεντρο*. Περί το μέσον του γίνεται λόγος για τις φρυκτωρίες, μια αρχαία πρακτική επικοινωνίας με ρίζες από τη μινωική Κρήτη που βασιζόταν στη χρήση πυρσών τοποθετημένων σε ορεινές περιοχές. Η σκηνή των αρχαίων προγόνων του που δαμάζουν τον αέρα μεταφέροντας σινιάλα μεταξύ των λόφων παρομοιάζεται από τον ποιητή με τα αγάλματα εκείνα που με τους βραχιόνες τεντωμένους μοιάζουν να ορίζουν την ανθρώπινη μοίρα:<sup>306</sup>

*Από λόφο σε λόφο συνεννοούνται  
Ακόμα οι μακρινοί μας συγγενείς  
Που κρατούν τον αέρα σαν αγάλματα<sup>307</sup>*

Ο κόσμος της αρχαιότητας θα σφραγίσει το ποίημα, που κλείνει με τους στίχους: «Κομμάτια πέτρες τα λόγια των Θεών / Κομμάτια πέτρες τ' αποσπάσματα του Ηράκλειτου».<sup>308</sup> Έχοντας κοιμηθεί παράνομα τη μικρή πράσινη θάλασσα ο ομιλητής εκμυστηρεύεται ότι άντλησε τα πολύτιμα πέτρινα σπαράγματα μέσα από την αγκαλιά της. Η ερμηνεία λοιπόν που θέλει τα «κομμάτια που κρατούν «μνήμες»» να «βρίσκονται στον υδρόβιο κόσμο»<sup>309</sup> είναι βάσιμη. Ο Ελύτης ωστόσο αποκαλούσε «κομμάτια» και τα αρχαία ερείπια (*Εκ του πλησίον*:

<sup>305</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Κεραυνός οιακίζει»: *Μαρία Νεφέλη*, ό.π., 382.

<sup>306</sup> Πρβλ. τα λόγια του Ελύτη στη «Συναυλία των γυακίνθων, XI»: «μπρος στο μαρμάρινο αυτό χέρι που θα κηδεμονεύει τους αιώνες», *Ποίηση*, ό.π., 52, καθώς και στο κείμενό του για τον John Veltri (που σημειωτέον γράφεται το 1971, τη χρονιά δηλαδή που δημοσιεύεται το *Φωτόδεντρο*): «Πέραν από οποιαδήποτε καλλιέργεια, ο Veltri στάθηκε αντιμέτωπος στην πραγματικότητα. Στην αυχηρή και κατάγυμνη Ελλάδα. [...] Στ' αγάλματά της τ' αρχαία, εκεί που τα σταμάτησε ο χρόνος, με τα χέρια τεντωμένα σα για να συλλάβουν, ή ν' απωθήσουν, μιαν ακατανόητη μοίρα, και τα κενά των ματιών τους στηρίζοντας το άπειρο», *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 603.

<sup>307</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Μικρή πράσινη θάλασσα»: *Το φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά*, ό.π., 213.

<sup>308</sup> Ο.π., 213. Στον στίχο «Κομμάτια πέτρες τα λόγια των Θεών» ο Γ. Δάλλας διέκρινε τη μακρινή απήχηση του καβαφικού ποιήματος «Ιωνικόν» («Γιατί τα σπάσαμε τ' αγάλματά των, / γιατί τους διώξαμε απ' τους ναούς των, / διόλου δεν πέθαναν γι' αυτό οι θεοί. / Ω γη της Ιωνίας, σένα αγαπούν ακόμη [...]»), Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, τ. Α': 1896-1918, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1963 [3η 1η: 1933], 53), βλ. Γιάννης Δάλλας, «Ο Ελύτης και ο αρχαίος λυρισμός. Ένας ενδογλωσσικός διάλογος»: *Ο Ελύτης στην Ευρώπη*, ό.π., 182 (υποσημ. 10).

<sup>309</sup> Λίνα Λυχνάρα, *Η μεταλογική των πραγμάτων*, ό.π., 116.

«Όμορφα δειλινά με κομμάτια Μυκήνες ως τον ουρανό και λαμπερά υποσύννεφα»<sup>310</sup>), στοιχείο που αν ιδωθεί σε συσχετισμό με την αποσπασματική φύση του ηρακλείτειου λόγου<sup>311</sup> θα φανέρωνε την αμφίδρομη κίνηση του ποιητή προς τη μνημειακή αφενός και τη γραμματειακή αφετέρου παρακαταθήκη της ελληνικής αρχαιότητας.<sup>312</sup>

Η ίδια αμφίδρομη κίνηση συντελείται στο ποίημα «Περί Πολιτείας»: αν και σε πρώτο επίπεδο ο Ελύτης φαίνεται ότι συνομιλεί με τη γραμματειακή παράδοση της αρχαιότητας (ο τίτλος παραπέμπει στο γνωστό σύγγραμμα του Πλάτωνα), διαβάζοντας κανείς το ποίημα διαπιστώνει ότι η φανταστική πολιτεία που οραματίζεται, η «έδρα της αθωότητας» όπως την αποκαλεί στα *Ανοιχτά Χαρτιά*,<sup>313</sup> πόρρω απέχει από εκείνη του Πλάτωνα, καθώς ο ιδεαλισμός του αρχαίου φιλοσόφου έχει δώσει τη θέση του στον έντονο αισθησιασμό και την ερωτική ελευθεριότητα. Τι κρατά λοιπόν ο Ελύτης από τον αρχαίο κόσμο; Τη ναοδομία του. Η ιστορία του ποιήματος εξελίσσεται με επίκεντρο έναν Ναό αρμοσμένο με στοιχεία της φύσης («Από τέσσερις πέτρες και λίγο θαλασσινό νερό είχα κάνει Ναό που καθόμουν να τον φυλάγω»<sup>314</sup>). Ο διάκοσμος του Ναού δεν είναι ωστόσο αμιγώς αρχαιοελληνικός, αφού εκτός από τα γλυπτά και το περιστύλιο διαθέτει και παραπετάσματα (στοιχείο που προσιδιάζει περισσότερο σε χριστιανικό ιερό). Αυτή η πολιτισμική επιμειξία που διακρίνεται στη μικροκλίμακα του Ναού είναι ίδιον της ρυμοτομίας όλης της πολιτείας, όπως μαρτυρεί η περιγραφή του Ελύτη στο κείμενό του «Τα όνειρα» (ας σημειωθεί ότι η ονειρική διάσταση είναι δεσπόζουσα και στο «Περί Πολιτείας»). Εδώ η ιδανική πολιτεία παίρνει τη μορφή ενός νησιού (πρβλ. «Στον Παράδεισο έχω σημαδέψει ένα νησί [...]»<sup>315</sup>) που περιβάλλεται από λευκά ασβεστωμένα τείχη σαν αυτά των μοναστηριών. Μετεωριζόμενος πάνω από την επικράτειά της ο ποιητής ξεχωρίζει

<sup>310</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Εκ του πλησίον» (1998): *Ποίηση*, ό.π., 601.

<sup>311</sup> Ο Ελύτης μεταχειρίστηκε την έννοια του ραγίσματος όχι μόνο για τις αποφθεγματικές ηρακλείτειες ρήσεις αλλά και για τα λεκτικά σπαράγματα των αρχαίων λυρικών. Γράφει στο *Εκ του πλησίον*: «Κάθε τόσο μου στέλνουν ένα μπουκετάκι με μισοσπασμένες λέξεις δυο μακρινές ξαδέλφες μου από την εποχή της Σαπφώς. Τη μια τη λένε Ασρινή και την άλλη Λεμονέσσα», ό.π., 605.

<sup>312</sup> Πρβλ. τους στίχους: «Λάμπει τ' ασημί του σπάρου / μες στο μάρμαρο της Πάρου / Στου μεσημεριού το φως / το τραγούδι της Σαπφώς» («Τύχη»: *Τα ρω του έρωτα*) και «Δεν σε προφταίνω Τύχη σ' έξ εν παλινσκίωι σφυρά πέτρα παριανή στις φλέβες» («Και με φως και με θάνατον, 8»: *Ο μικρός νατίλος*) καθώς και τη ρήση: «Ν' ακούς αγάλματα πέτρινα και ρυάκι Εμπεδοκλέους είναι μαγεία. Προπαντός αν περπατείς γυμνόπους» (*Εκ του πλησίον*): *Ποίηση*, ό.π., 284, 516 και 598 αντίστοιχα. Ειδικά για το αρχιλόχειο «έν παλινσκίωι», βλ. Θεοδόσης Νικολαΐδης, «Αρχιλόχος και Ελύτης: Εκλεκτικές συγγένειες», *Αντί* 492 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη, (επιμ.: Ιουλίτα Ηλιοπούλου)] (Απρίλιος 1992) 64-66.

<sup>313</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», ό.π., 41.

<sup>314</sup> Του ίδιου, «Περί Πολιτείας»: *Το φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά*, ό.π., 210. Ο J. Carson συσχέτισε τον στίχο με το σονέτο «Correspondences» του Baudelaire («La nature est un temple où de vivants piliers [...]»), βλ. Jeffrey Carson, *49 σχόλια στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη*, ό.π., 101. Πρβλ. τον Ψαλμό ΙΔ' του *Άξιον Εστί*: «Ναοί στο σχήμα τ' ουρανού / και κορίτσια ωραία / με το σταφύλι στα δόντια που μας πρόπατε! [...]», *Ποίηση*, ό.π., 160. Για μια συστηματική προσέγγιση του «Περί Πολιτείας», βλ. Ιουλίτα Ηλιοπούλου, ««Περί Πολιτείας»» (1991-1999): *Αναζητώντας τη Δέκατη Τέταρτη Ομορφιά. Δοκίμια για τον Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Ύψιλον, 2014, 49-58.

<sup>315</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «VI»: «Το μονόγραμμα» (1971): *Ποίηση*, ό.π., 259.

«τη λαμπρή ρυμοτομία» της, «τα σύμμετρα νεοκλασικά κτίρια με τις στρογγυλές κολόνες και το κεραμιδί χρώμα κάτω από τις στοές», τις στέγες των σπιτιών και τα αγάλματα των κήπων της.<sup>316</sup>

Λίγα χρόνια πριν από τη δημοσίευση του *Φωτόδεντρο* ο Ελύτης φιλοτέχνησε το κολλάζ «Το Τριανταφυλλάκι» (1967), το σκηνικό του οποίου είναι παρόμοιο με αυτό του ποιήματος «Περί Πολιτείας»: το φόντο της σύνθεσης χωρίζεται σε δύο μέρη, στο πάνω μέρος εικονίζεται ένας κλασικός δωρικός ναός με δύο όρθιους κίονες και στο κάτω μέρος μια θάλασσα πλάι σε βράχια: στο κέντρο της σύνθεσης μια γυμνή κόρη με ένα μεγάλο τριαντάφυλλο στα μαλλιά και ένα περιδέραιο από φύλλα και δροσοσταλίδες στον λαιμό βρέχει τα πόδια της στο νερό.<sup>317</sup> Το έργο αποδίδει εικονιστικά την ιδέα της αγιότητας των αισθήσεων, οπτικοποιεί δηλαδή μια θεμελιώδη σύλληψη του ποιητή εκπεφρασμένη πολλές φορές δια του λόγου: «να βρεθεί ένα είδος ναού που να αξιολογεί το φως και να δίνει πράσινο φυλλαράκι στα ράμφη των ερωτευμένων»,<sup>318</sup> «να οδηγηθεί ο άνθρωπος στην αγιότητα όχι από το δρόμο της στέρησης αλλά από το δρόμο της πλήρωσης των αισθήσεων».<sup>319</sup> Η επιλογή του Ελύτη να υψώσει στο κέντρο της ιδανικής πολιτείας του έναν κλασικό ναό φανερώνει το θαυμασμό του για την τέχνη της αρχαιότητας και ειδικότερα για τον τρόπο που οι πρόγονοί του μεταχειρίστηκαν την ύλη. Όπως θα γράψει στον *Ήλιο τον ηλιάτορα* η πατρίδα του – μετωνυμία του λαού της – «Κάνει να πάρει πέτρα τηνε παρατά / Κάνει να τη σκαλίσει βγάνει θάματα».<sup>320</sup>

Η διαμονή του Ελύτη στο Παρίσι το διάστημα 1969-1971 αλλά και τα περιστασιακά ταξίδια του στη γαλλική πρωτεύουσα του έδωσαν την ευκαιρία να επισκεφτεί το μουσείο του Λούβρου όπου εκτίθενται ως γνωστόν και ελληνικές αρχαιότητες.<sup>321</sup> Μεταξύ αυτών φαίνεται πως ξεχώρισε τη Νίκη της Σαμοθράκης,<sup>322</sup> άγαλμα που κινητοποίησε διττά την καλλιτεχνική

<sup>316</sup> Του ιδίου, «Τα όνειρα»: *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 251.

<sup>317</sup> Για το κολλάζ, βλ. Ηλίας Πετρόπουλος, ό.π., 100.

<sup>318</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Ο κήπος με τις αυταπάτες», ό.π., 467 (η αναφορά στον ναό ακολουθείται και εδώ από την υπόμνηση των «πλατωνικών Πόλεων», ό.π., 467). Η εικόνα με το φύλλο στα ράμφη των ερωτευμένων αποδίδεται εικαστικά στο έργο του Ελύτη «Η επίσκεψη των πουλιών» (1988), όπου γαλάζια πουλιά ίπτανται δίπλα σε γαλάζια φύλλα και ένα εξ αυτών φιλάει στο στόμα μια ωραία γυναίκα. Για το έργο, βλ. Ιουλίτα Ηλιοπούλου (επιλογή κειμένων - σχεδιασμός έκδοσης), *Ο κόσμος ο μικρός, ο μέγας! Του Οδυσσέα Ελύτη. Με τη μουσική του Γιώργου Κουρουπού*, Αθήνα, Ίκαρος, 2016, 270.

<sup>319</sup> Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 36.

<sup>320</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Ο ήλιος ο ηλιάτορας» (1971): *Ποίηση*, ό.π., 243.

<sup>321</sup> Μια μαρτυρία της επίσκεψης του ποιητή στο Λούβρο εντοπίζεται στα *Ανοιχτά Χαρτιά*. Εκεί μαθαίνουμε ότι τον Ιούνιο του 1961, επιστρέφοντας από την Αμερική, σταμάτησε για λίγες μέρες στο Παρίσι και επισκέφτηκε την έκθεση του ζωγράφου Θεόφιλου. Να πως περιγράφει την εμπειρία του: «Στις μεγάλες αίθουσες του Λούβρου, καθώς τριγύριζα τώρα και ξανακοίταζα τα έργα αυτά, ένιωθα κοντά στο αίσθημα της υπερηφάνειας, τ' ομολογώ, κι ένα άλλο αίσθημα, ξεριζωμού, κάτι σαν αυτό που είχα νιώσει στο Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου με τα μάρμαρα του Παρθενώνα», βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος» (1973): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 314-315.

<sup>322</sup> Στο κείμενό του «Οι συνεικόνες» ο Ελύτης επικαλείται το παράδειγμα του αγάλματος της Νίκης για να δείξει πώς η μεγάλη τέχνη καταφέρνει να ξεπερνά τα αληθινά πρότυπά της και μεταφέρει την εικόνα που ο καλλιτέχνης έπλασε με τη φαντασία του: «[...] η λυρική [σκέψη], στο βαθμό που μπορεί να μετατραπεί ακαριαία σε εικόνα,

φαντασία του, εικαστικά και λογοτεχνικά: το 1969 φιλοτέχνησε την υδατογραφία «Μορφή Νίκης» στα χρώματα του μπλε και του μωβ<sup>323</sup> και λίγο αργότερα, το 1971, συμπεριέλαβε τη Νίκη της Σαμοθράκης στο *Μονόγραμμα* παρομοιάζοντάς τη με την αγαπημένη γυναίκα-μούσα του ποιήματος.

Το *Μονόγραμμα* χωρίζεται σε επτά μέρη,<sup>324</sup> τρία εκ των οποίων περιλαμβάνουν μνείες στις αρχαιότητες. Στο μέρος III η γυναίκα γίνεται το πέτρινο άγαλμα που συγκεντρώνει γύρω της τη σκιά του αγαπημένου της: «Πάντα εσύ το πέτρινο άγαλμα και πάντα εγώ η σκιά που μεγαλώνει». <sup>325</sup> Εδώ η αναφορά στο άγαλμα είναι γενική, το μνημείο δεν κατονομάζεται. Πρέπει να φτάσουμε στο μέρος VI για να συναντήσουμε ρητή μνεία στη Νίκη της Σαμοθράκης. Ο ομιλητής εξομολογείται στην αγαπημένη γυναίκα ότι όσες ωραίες εικόνες και αν είδε με τα μάτια του δεν κατάφεραν να του μεταφέρουν τον κόσμο όπως τα ινδάλματα της φαντασίας του. Μεταξύ των ωραίων εικόνων ανήκει, βέβαια, το άγαλμα της Νίκης, ο ομιλητής όμως αρέσκειται να το ανακαλεί με τον δικό του τρόπο: έξω από το χώρο του μουσείου, ελεύθερο και φτερωτό πάνω από τα γήινα και, γιατί όχι, αποκατεστημένο με την όψη της μούσας του:

*Έχω δει πολλά και η γη μέσ' απ' το νου μου φαίνεται ωραιότερη [...]   
Ωραιότερες οι αχτίδες όπου δίχως να πατείς περνάς   
Αήττητη όπως η Θεά της Σαμοθράκης πάνω από τα βουνά της θάλασσας*<sup>326</sup>

Εκτός όμως από τη Νίκη της Σαμοθράκης ο ομιλητής επιστράτευσε και ένα άλλο μνημείο της αρχαιότητας για να περιγράψει την αγαπημένη του, τις τοιχογραφίες της Θήρας (V). Η μορφή της γυναίκας υπήρξε για εκείνον αρχετυπική, είναι σαν να τη γνώριζε από πάντα, σαν να την είχε δει κάπου ζωγραφισμένη και τώρα η ζωή τη φέρνει μπροστά του: «Σαν από μια τοιχογραφία καταστραμμένη / Μεγάλη όσο σε θέλησε η μικρή ζωή / Να χωράς στο κεράκι τη στεντόρεια λάμψη την ηφαιστειακή». <sup>327</sup> Η επίδραση της σολωμικής ποίησης είναι έκδηλη: «Έλεγα πως την είχα ιδεί πολύν καιρόν οπίσω, / Καν σε ναό ζωγραφιστή με θαυμασμό περίσσο, / Κάνε την είχε ερωτικά ποιήσει ο λογισμός μου, / Καν τ' όνειρο, όταν μ' έθρεφε το γάλα της

---

διατηρεί όλα της πατρότητάς της τα ιδιαίτερα γνωρίσματα. Προβάλλεται σ' ένα επίπεδο αφανές, αλλά για τούτο και απαραβίαστο. Δεν επεμβαίνει κανείς εύκολα στις πτυχές μιας Νίκης. Ανάμεσα στο ζωντανό, πιθανόν, πρότυπο και στο τελικό αποτέλεσμα συνέβη να παρεμβληθεί η φαντασία», βλ. *Έν λευκῷ*, ό.π., 257-258.

<sup>323</sup> Για το έργο βλ. *Ο κόσμος ο μικρός, ο μέγας! Του Οδυσσέα Ελύτη*, ό.π., 41.

<sup>324</sup> Ο Ελύτης χρησιμοποίησε συχνά τον αριθμό επτά και τα πολλαπλάσιά του στη διαίρεση των ποιημάτων του. Για τη σημασία του επτά στο *Μονόγραμμα*, βλ. Κίμων Φράιερ, *Αξιον Εστί το τίμημα*, ό.π., 62-66, Paola Maria Minucci, «Η «γεωμέτρηση» στην ποίηση του Ελύτη»: *Οδυσσέας Ελύτης. Ποίηση - Θεωρία - Πρόσληψη*, ό.π., 108-112, Αλεξάνδρα Σαμουήλ, «Πάντα αριθμώ διέταζας». *Αναλογία, αριθμολογία και ποίηση*, Αθήνα, Μελάκι, 2018, 205-206.

<sup>325</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Το μονόγραμμα» (1971): *Ποίηση*, ό.π., 254.

<sup>326</sup> Ό.π., 258.

<sup>327</sup> Ό.π., 257.

μητρός μου / Ήτανε μνήμη παλαιή, γλυκιά κι' αστοχισμένη, / Που ομπρός μου τώρα μ' όλη της τη δύναμη προβαίνει». <sup>328</sup> Αν η εικόνα της Φεγγαροντυμένης συνδέθηκε από τον Σολωμό με κάποια βυζαντινή, ενδεχομένως, αγιογραφία, η εικόνα της γυναίκας του *Μονογράμματος* αφομοίωσε τα χαρακτηριστικά μιας προϊστορικής τοιχογραφίας από εκείνες που ο Ελύτης συνήθιζε να παρατηρεί με θαυμασμό. Ίσως να αναγνώρισε στην όψη της κάποια από τις Κροκοσυλλέκτριες της Θήρας, τις οποίες φαντάστηκε άλλοτε να πορεύονται πλάι του μαζί με τις ωραίες Μυροφόρες. <sup>329</sup> Όπως θα δούμε στη συνέχεια, η μορφή της Θηρασίας Κόρης επανέρχεται στην ποίησή του στη δεκαετία του 1980, οπότε τη συναντούμε τόσο στα *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας* (1982) όσο και στον *Μικρό ναυτίλο* (1985).

β) *Τα ρω του έρωτα* (1972), *Τα ετεροθαλή* (1974) και *Μαρία Νεφέλη* (1978).

Μετά τα έργα της περιόδου 1969-1971, και έχοντας επιστρέψει πλέον από το Παρίσι, ο Ελύτης δημοσιεύει (μέσα στη δεκαετία του 1970) ακόμα τρία έργα: τα *Ρω του έρωτα* (1972) (στίχοι που γράφτηκαν προκειμένου να γίνουν τραγούδια), τα *Ετεροθαλή* (1974) (με τα λόγια του ποιητή: «πρόκειται για μια σειρά ποιήματα που δεν ανήκουν σε μιαν ενότητα, αλλά είναι ανεξάρτητα το ένα από το άλλο. Δείγματά τους είχα δημοσιεύσει προ ετών στις *Εποχές*»<sup>330</sup>) και τη *Μαρία Νεφέλη* (1978) (ένα «σκηνικό ποίημα» γραμμένο για δύο φωνές). Ανάμεσα στα *Ρω του έρωτα* και στα *Ετεροθαλή* υπάρχει μια κοινή χρήση της αρχαιότητας που αφορά στη σύνδεση (σύγκριση ή συνύπαρξη) των αρχαίων μνημείων με έργα του σύγχρονου μηχανικού πολιτισμού. Στη *Μαρία Νεφέλη*, πάλι, το ενδιαφέρον του ποιητή στρέφεται κυρίως στα ταφικά μνημεία του ελλαδικού και εξωελλαδικού (ιταλικού) χώρου.

Στο ποίημα «Η Alfa Romeo» από τα *Ρω του έρωτα* ο Ελύτης μεταφέρει κάποιες νεανικές εμπειρίες του, χρονολογούμενες κατά βάση στο α' μισό της δεκαετίας του '30, τότε που με τη συνοδεία ενός φίλου του ανακάλυπτε την ελληνική ύπαιθρο ανεβασμένος στο «αμάξωμα μιας ετοιμοθάνατης Σεβρολέτ». <sup>331</sup> Όπως μαρτυρεί σε συνέντευξή του, «σ' αυτό [στο αυτοκίνητο] χρωστάω την πολυτιμότερη πείρα μου, τη λεπτομερέστατη γνωριμία μου με την Ελλάδα, την καθημερινή μου σχεδόν επαφή με τη φύση, τις αλλεπάλληλες εκείνες μεγάλες διαδρομές των

<sup>328</sup> Πρόκειται για το απόσπασμα 21 του *Κρητικού* (στ. 13-18), βλ. Διονύσιος Σολωμός, *Άπαντα*, τ. Α': *Ποιήματα*, ό.π., 201.

<sup>329</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Ιδιωτική οδός», ό.π., 413.

<sup>330</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η επιστροφή του Οδυσσέα Ελύτη» (*Το Βήμα*, 1972): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 89-90.

<sup>331</sup> Του ιδίου, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό.π., 325. Για την παρουσία του αυτοκινήτου στην ποίηση του Ελύτη, βλ. Δημήτρης Καλοκύρης, «Ο περιπλανώμενος Οδυσσέας» (1993): *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*, ό.π., 425-432.

τριών και τεσσάρων χιλιάδων χιλιομέτρων, όπου μου δόθηκε η ευκαιρία ν' αφομοιώσω έναν καινούργιο κινητικό τρόπο ερμηνείας της φύσης, μια καινούργια αντίληψη για τη ρύθμιση της ταχύτητας των λυρικών μου εικόνων». <sup>332</sup> Στην «Alfa Romeo», αν και δηλώνει εκστατικός με την αρμονική συμμετρία που χαρακτηρίζει τις κολόνες του Παρθενώνα, ομολογεί πως προτιμά να γνωρίσει την Ελλάδα διαφορετικά, με τον άνεμο «στη χήτη» <sup>333</sup> όπως έλεγε ο Σεφέρης:

*Θαύμασα τον Παρθενώνα  
και στην κάθε του κολόνα  
βρήκα τον χρυσό κανόνα*

*Όμως σήμερα το λέω  
βρίσκω το καλό κι ωραίο  
σε μια σπορ Alfa Romeo*

*Καλοκαίρια και χειμώνες  
νά 'ναι γύρω μου ελαιώνες  
πίσω μου όλ' οι αιώνες*

*Κι όπου μπρος μου ο δρόμος βγάζει  
και σε πειρασμό με βάζει  
δώσ' του να πατάω το γκάζι [...]* <sup>334</sup>

Μια αντίστοιχη σύζευξη αρχαιότητας και νεωτερικότητας, δίχως όμως την πριμοδότηση του μηχανικού πολιτισμού, πραγματοποιείται στο ποίημα «Ψαλμός και ψηφιδωτό για μιαν άνοιξη στην Αθήνα» από τα *Ετεροθαλή*. Το ποίημα φέρει τη χρονολογική ένδειξη 1939, που είναι σημαντική όχι μόνο για την περιοδολόγησή του αλλά και για την ανίχνευση των πηγών του: το «Ψαλμός και ψηφιδωτό» κινείται στον αστερισμό της ποίησης του Εγγονόπουλου, που έναν χρόνο πριν είχε δημοσιεύσει την πολύκροτη συλλογή *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*. Το ενδιαφέρον έγκειται στο ότι ενώ ο Ελύτης αναγνώρισε τις οφειλές του στον Εμπειρικό και στον Κάλας, <sup>335</sup> δε φανέρωσε ποτέ δείγματα καλλιτεχνικής σύμπνοιας με τον Εγγονόπουλο (παρά τη δεδηλωμένη εκτίμησή του στο εύρος της λογοτεχνικής παιδείας του και, συγκεκριμένα, στις γνώσεις του για τη γαλλική ποίηση <sup>336</sup>). Κι όμως, έρχεται χρόνια μετά – το 1974 με την έκδοση των *Ετεροθαλών* – να δημοσιεύσει ένα παλαιότερο ποίημά του με ευδιάκριτους λίγο ως πολύ υπαινιγμούς στην υπερρεαλιστική ποίηση του Εγγονόπουλου (τον οποίο δεν αποκλείεται να

<sup>332</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «“Η λυρική δημιουργία είναι ένα απροσδιόριστο μυστήριο”» (1942· 1973): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 17. Ας σημειωθεί ότι ανάμεσα στις πρώτες ποιητικές δοκιμές του Ελύτη ανήκε η σειρά *14 ευκίνητα ποιήματα*, βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Τέχνη-Τύχη-Τόλμη», ό.π., 147-149.

<sup>333</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Αυτοκίνητο»: «Στροφή» (1931): *Ποιήματα*, ό.π., 12.

<sup>334</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Τα ρω του έρωτα» (1972): *Ποίηση*, ό.π., 292.

<sup>335</sup> Βλ. «Τέχνη-Τύχη-Τόλμη», ό.π., 146-148.

<sup>336</sup> Βλ. «Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό.π., 370.

ένιωθε ομοϊδεάτη του όταν έγραψε το ποίημα, αφού οι δεσμοί του με τον υπερρεαλισμό στη δεκαετία του '30 ήταν ισχυρότεροι από ποτέ).<sup>337</sup>

Το ποίημα αποτελεί, όπως δηλώνει ο τίτλος του, ένα ψηφιδωτό εικόνων και συνάμα έναν ψαλμό, ένα εγκώμιο για μια «άνοιξη» που έρχεται να ζωογονήσει την Αθήνα. Η άνοιξη αυτή δεν είναι μόνο εποχική, είναι και ερωτική. Ή μάλλον, είναι κυρίως ερωτική και υπόσχεται να αλλάξει οριστικά τις συνήθειες των κατοίκων της πρωτεύουσας. Πρώτη σκηνή που παραπέμπει στον Εγγονόπουλο («Τραμ και Ακρόπολις») είναι εκείνη του τραμ που στρίβει στριγγλίζοντας «στη γωνιά του δρόμου με τις Καρυάτιδες»:

*Από σύρμα που άξαφνα έσυρνε φωτιά  
Στη γωνιά του δρόμου με τις Καρυάτιδες  
Στρίβοντας  
Ένα τραμ  
Εστρίγκλιζε  
Στ' άδεια οικόπεδα η μασιά του ήλιου εσκάλιζε  
Την τσουκνίδα και το σαλιγκαρόχορτο<sup>338</sup>*

Ωστόσο το βασικό διακείμενο του Ελύτη είναι το ποίημα του Εγγονόπουλου «Λωτός». Εκεί ο ποιητής οραματιζόταν τη στιγμή που «οι ψαλμοί των λοστών» θα τάραζαν «τη λεπτή ζωή των Παρθενώνων»,<sup>339</sup> εκμεταλλευόταν δηλαδή τη σκηνή της βεβήλωσης ενός αρχαίου ναού για να περιγράψει την ερωτική μύηση των παρθένων γυναικών και, συνακόλουθα, την κατίσχυση της καθολικής ερωτικής απελευθέρωσης. Η λέξη «ψαλμός» διατηρείται στον τίτλο του ποιήματος του Ελύτη, ο οποίος όμως αντικατέστησε την αναχρονιστική συνδήλωση των «Παρθενώνων» με την αναφορά στο «Παρθεναγωγείο». Δεν παρέλειψε μάλιστα να αναπαράγει το παρηχητικό παιχνίδι των μονολεκτικών στίχων του «Λωτού»<sup>340</sup> («σιγή / σταγών / σιαγών / χοάνη») τροποποιώντας ελαφρώς τον φαλλικό (σπερματικό) συμβολισμό του:

*Κάποιος απ' τ' ανοιχτό παράθυρο έριχνε  
Λόγια που σπούσαν σαν αμύγδαλα*

<sup>337</sup> Στους αντίποδες της κρίσης μας που θέλει τον Ελύτη να συνομιλεί με κείμενα του ελληνικού υπερρεαλισμού βρίσκεται η απόφαση του Α. Καραντώνη για τη «νατουραλιστική άνοιξη» του «Ψαλμός και ψηφιδωτό», βλ. «Ο ποιητικός Ελύτης των χρόνων 1971-1978: «Φωτόδεντρο», «Τα Ετεροθαλή», «Μονόγραμμα», «Για τη «Μαρία Νεφέλη»» (1979): *Για τον Οδυσσέα Ελύτη*, ό.π., 214.

<sup>338</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Ψαλμός και ψηφιδωτό για μια άνοιξη στην Αθήνα»: «Πρώτη σειρά»: «Τα Ετεροθαλή» (1974): *Ποίηση*, ό.π., 323.

<sup>339</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Λωτός»: «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν» (1938): *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2007 [6η 1η: 1977], 19.

<sup>340</sup> Γενικά θεωρούμε ότι η ιδιάζουσα στιχουργική διάταξη του «Ψαλμός και ψηφιδωτό» απηχεί την επίδραση του Εγγονόπουλου παράλληλα με εκείνη της τεχνικής του κυβισμού που έχει επισημανθεί, βλ. Ελένα Κουτριάνου, «Το Άξιον Εστί και η αισθητική του κυβισμού»: *Δεκαέξι κείμενα για το Άξιον Εστί*, Αθήνα, Ίκαρος, 2001, 39-41, 54 και *Με άξονα το φως*, ό.π., 356-357.



*Κάκτος  
Κάστωρ  
Κόνδωρ  
Ιέραξ  
Ενώ στ' αντικρινό το Παρθεναγωγείο*

*Άνοιξη 37 και 2  
Άνοιξη Love Amour και Liebe  
Άνοιξη no pein και non!*

*Τα κορίτσια δάγκωναν στη γομολάστιχα  
Και τινάζανε πίσω το κεφάλι  
Σαν  
Να τραβούσαν  
Έξω  
Του σφαγμένου πετεινού τα σπλάχνα  
Τα κομμάτια τα σπλάχνα μες στα δόντια τους.<sup>341</sup>*

Η σύνδεση που πραγματοποίησε η Ελένα Κουτριάνου ανάμεσα στην εικόνα των κοριτσιών που δαγκώνουν γομολάστιχες-εντόσθια πουλιών και στον πίνακα του Magritte «Μικρό κορίτσι τρώει πουλί – η ηδονή» (1927) είναι επιτυχής.<sup>342</sup> Η έλευση της άνοιξης προκαλεί ερωτικά ρίγη στους κατοίκους της πόλης, μαζί και στις κόρες του Παρθεναγωγείου, που όσο οδεύουν στην ακμή της ήβης τους ανακαλύπτουν τον λανθάνοντα ερωτισμό τους (πρόκειται για μια ιδέα που δεσπάζει στο ποίημα «Για μια Ville d'Avray»<sup>343</sup>). Το κλίμα του αισθησιασμού επιτείνεται από την πολύγλωσση γραφή της λέξης «αγάπη» και του αμφιθυμικού «όχι» της συνουσίας (πρβλ. τα «μη» του «Φυλλομάντη»<sup>344</sup>). Είναι η δεύτερη φορά που στο ποίημα συνείρονται ελληνικοί και λατινικοί χαρακτήρες· η πρώτη ήταν σε ένα τρίστιχο βασισμένο (και πάλι) στη σύζευξη του μνημειακού και του μηχανικού πολιτισμού:

*Άνοιξη μισοζαλισμένο ερείπιο  
Άνοιξη κεφαλή Διός και πέλαγος  
Άνοιξη Mercury Air Sedan<sup>345</sup>*

<sup>341</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Ψαλμός και ψηφιδωτό...», ό.π., 325-326.

<sup>342</sup> Βλ. Ελένα Κουτριάνου, «Το Άξιον Εστί και η αισθητική του κυβισμού», ό.π., 54.

<sup>343</sup> Τη σχέση του ποιήματος αυτού με τον κινηματογράφο ανέδειξε ο Ευριπίδης Γαραντούδης, βλ. «Ο Οδυσσέας Ελύτης και ο κινηματογράφος», *Φιλελεύθερη Έμφαση* 49 (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2011) 123-132 (: 131-132) και του ίδιου, «Η ποιητική γενιά του 1930 και ο κινηματογράφος: Οι περιπτώσεις του Γιώργου Σεφέρη και του Οδυσσέα Ελύτη»: *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος* [= Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας (Αθήνα, 8 Οκτωβρίου 2010)], (επιμ.: Δημήτρης Αγγελάτος, Ευριπίδης Γαραντούδης), Αθήνα, Καλλιγράφος, 2013, 79-137 (: 131-137).

<sup>344</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Ο φυλλομάντης»: «Δεύτερη σειρά»: *Τα Ετεροθαλή*, ό.π., 341. Πρβλ. «Σε μπλε Ιουλίτας»: «Δυτικά της λύπης» (1995): *Ποίηση*, ό.π., 584.

<sup>345</sup> Του ίδιου, «Ψαλμός και ψηφιδωτό...», ό.π., 324.

Η ταχύτητα του αυτοκινήτου, η ζάλη του επιβάτη, η θέα της θάλασσας και ο κόσμος των ερειπίων γίνονται μέρος μιας ενιαίας κίνησης που συμπαρασύρει απρόσμενες αντιμεταθέσεις ιδιοτήτων («Άνοιξη μισοζαλισμένο ερείπιο»). Η απόφαση του Ελύτη να μην εξελληνίσει το λογότυπο του αυτοκινήτου αλλά να το παραθέσει ως έχει, με λατινικούς χαρακτήρες, θυμίζει την τακτική του στο «Ich sehe dich» της *Μαρίας Νεφέλης*, ένα ποίημα-(προαν)αγγελτήριο θανάτου όπου ο Αντιφωνητής προειδοποιεί τη Μαρία Νεφέλη ότι «πεθαίν[ει] από ουρανική αστιτία»<sup>346</sup> βυθιζόμενος στη δίνη της παγκόσμιας καταναλωτικής κοινωνίας.

Οι ιδέες της κοινωνικής αμφισβήτησης στη *Μαρία Νεφέλη* (1978), αν και εκφράζουν το κλίμα μιας εποχής που χαρακτηρίστηκε από την άνοδο των επαναστατικών κινημάτων των νέων στην Ευρώπη (χίπηδες, φοιτητές του Μάη του '68),<sup>347</sup> απηχούν επίσης το πνεύμα του υπερρεαλισμού. Η Μαρία Νεφέλη θα μπορούσε κάλλιστα να ενσαρκώνει εκείνο τον τύπο γυναίκας που οι υπερρεαλιστές ονόμασαν «Ταραχοποιό» ή «Επαναστατημένη». Να πως την παρουσιάζει ο S. Alexandrian:

[...] οι σουρρεαλιστές τίμησαν στις αρχές του κινήματος την Ταραχοποιό, την Επαναστατημένη, όποιοι κι αν είναι οι τρόποι που χρησιμοποιεί, μα τόσο το καλύτερο αν οι τρόποι αυτοί είναι ερωτικοί, αυτήν που ο Μπρετόν ορίζει ως «εχθρά της κοινωνίας» και σκόπιμα την ονομάζει Solange (για να υπογραμμίσει ότι είναι ένας άγγελος (=ange) που αγγίζει το χώμα (=sol), που έχει τα πόδια στη γη), ή αυτήν που ο Μπαλζάκ ονόμασε η *Ωραία Καβγατζού*, θέμα του πίνακα στον οποίο ο ζωγράφος του *Άγνωστου αριστουργήματος* αφιέρωσε τη ζωή του. Η Ωραία Καβγατζού, που ζύνει τα νύχια της για καβγά, ή που τον προκαλεί χωρίς να το θέλει, να το μοντέλο που ενστικτωδώς διεκδικούν και το τιμούν όποτε τυχαία συναντήσουν μια ενσάρκωσή του στη ζωή. Ο Μπρετόν θαύμαζε στη Νάτζα «ένα στοιχείο πλήρους ανατροπής, λίγο-πολύ συνειδητής», κι έκανε αυτό το στοιχείο ένα απ' τα θέλητρα της γυναίκας.<sup>348</sup>

<sup>346</sup> Του ιδίου, «Ich sehe dich»: *Μαρία Νεφέλη*, ό.π., 427.

<sup>347</sup> Σε συνέντευξή του στην εφ. *Καθημερινή* (1979) ο Ελύτης έλεγε για τη *Μαρία Νεφέλη*: «[Γράφτηκε] την εποχή που τέλειωνα το *Άξιον Εστί*. Πριν από δεκαεννέα χρόνια την είχα αρχίσει, όταν και στην Ελλάδα εκδηλώνονταν η οργισμένη γενιά με τον ιδεολογικό προβληματισμό, που κατέληξε στον Μάιο του Παρισιού το 1968. Είναι ένα πραγματικό πρόσωπο, η πρώτη χίπισσα της Αθήνας. Βρήκα, λοιπόν, τον τρόπο να γίνει ένα ποίημα που αυτή να μιλάει κι εγώ να προσπαθώ ως αντιφωνητής από δίπλα να την παρακολουθήσω», Οδυσσέας Ελύτης, «“Όλα ήταν δύσκολα...”», ό.π., 195-196. Για τις ιστορικές εξελίξεις που επηρέασαν την ιδεολογία της *Μαρίας Νεφέλης*, βλ. Mario Vitti, «Τρόποι μιας εξέγερσης: Από τον υπερρεαλισμό στον σημερινό κόσμο» (1980): *Γραφείο με θέα. Άρθρα & Ομιλίες. Εργογραφία με Αυτοβιογραφικό σχόλιο*, (σύνταξη εργογραφίας: Αμαλία Κολώνια), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006, 128-129 και Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Η κρίσιμη καμπή: Η ωριμότητα του ποιήματος και του ποιητή» (1980): *Όροι του λυρισμού στον Οδυσσέα Ελύτη*, ό.π., 101-102. Ο Γ. Ιωάννου σχολίασε ότι η *Μαρία Νεφέλη* συνεχίζει και προεκτείνει τη φιλοσοφική σκέψη του «Προφητικού» (*Άξιον Εστί*) που στάθηκε προδρομική για ό,τι θα συνέβαινε δέκα χρόνια αργότερα στο Παρίσι, βλ. *Οδυσσέας Ελύτης. Από τις καταβολές του Υπερρεαλισμού στις εκβολές του μύθου*, ό.π., 192-193.

<sup>348</sup> Βλ. Saran Alexandrian, *Οι απελευθερωτές του έρωτα* (1977), (μτφρ.: Φώντας Κονδύλης), Αθήνα, Αρσενίδης, 1988, 326.

Η αντισυμβατική συμπεριφορά της Μαρίας Νεφέλης εκδηλώνεται ήδη στην «Παρουσία», το εισαγωγικό μέρος του ποιήματος. Κάποια ξημερώματα καλοκαιριού, μετά από ξενύχτι, σκαρφαλώνει στα κάγκελα του Μουσείου και προσγειώνεται στον κήπο του (το Μουσείο δεν κατονομάζεται, γνωρίζουμε μόνο ότι βρίσκεται σε νησί). «Χόρευε πάνω στις πέτρες και δεν έβλεπε τίποτα»,<sup>349</sup> λέει ο Αντιφωνητής που ήταν μαζί της. Η αμεριμνησία που της προσάπτει, ότι δεν είναι σε θέση να αντιληφθεί την ιστορικότητα του χώρου μέσα στον οποίο βρίσκεται, είναι δείγμα της διαφορετικής οπτικής τους απέναντι στα πράγματα. Η Μαρία Νεφέλη και ο Αντιφωνητής είναι σαν δυο ευθείες παράλληλες που κάποτε συγκλίνουν και κάποτε διατηρούν την απόσταση που τις χωρίζει. Αυτό γίνεται φανερό από τον τρόπο που περιεργάζονται τη στήλη της κόρης με το πουλί: αν και κοιτάζουν την ίδια παράσταση, καθένας τη «διαβάζει» διαφορετικά προβάλλοντας σε αυτήν τους ιδιαίτερους στοχασμούς του<sup>350</sup> (Μ.Ν.: «*Κοιτάζαμε κι οι δυο την ίδια πέτρα. Κοιταζόμασταν μέσ' απ' την πέτρα*», ό.π., 361). Η Μαρία Νεφέλη εμμένει στο θέμα του θανάτου («*Ήτανε καθιστή. Κι ήτανε πεθαμένη*», ό.π., 361) – στο προφανές, θα έλεγε κανείς, αφού πρόκειται για επιτύμβια στήλη. Πίσω από τα λόγια της όμως κρύβεται η βαθύτερη αγωνία της για τα ανθρώπινα, αφού παρά τη νεότητά της κατατρύχεται από μεταφυσικές ανησυχίες (Μ.Ν.: «*Ω, αν μ' αφήνανε, αν μ' αφήνανε*», Α.: «*Ποιος να σ' αφήσει;*», Μ.Ν.: «*Αυτός που δεν αφήνει τίποτα*», ό.π., 361). Στη μοίρα της ωραίας νεκρής της στήλης αναγνωρίζει τη δική της μοίρα,<sup>351</sup> κάτι που πιστοποιείται από δύο σημεία του κειμένου: πρώτον, όταν βλέπει τον Αντιφωνητή να παρατηρεί τη στήλη νιώθει ότι ταυτίζει τη μορφή της νεκρής με τη δική της («*Εμένα κοιτάζε, το ξέρω, εμένα κοιτάζε*», ό.π., 361) και δεύτερον, σε αντίθεση με τον Αντιφωνητή που δε διακρίνει κανένα όνομα χαραγμένο στο επιστύλιο, εκείνη συλλαβίζει με δυσκολία κάποια φθαρμένα από τον καιρό στοιχεία που αναγραμματίζουν το διπλό της όνομα:

Α.: Μά 'χε πάρει όλο το πάνω μέρος απ' την πέτρα. Και μαζί μ' αυτήν και τ' όνομά της.

Μ.Ν.: *ΑΡΙΜΝΑ... σαν να τα βλέπω ακόμη χαραγμένα τα γράμματα μέσα στο φως... ΑΡΙΜΝΑ ΕΦΗ ΕΛ...*

Α.: Έλειπε. Όλο το πάνω μέρος έλειπε. Γράμματα δεν υπήρχανε καθόλου.

<sup>349</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η παρουσία»: *Μαρία Νεφέλη*, ό.π., 361.

<sup>350</sup> Σε άλλο σημείο του ποιήματος η Μαρία Νεφέλη εκσυγχρονίζει την παράσταση της επιτύμβιας στήλης με βάση τα δεδομένα του πολιτισμού της μηχανικής αναπαραγωγής («*μια που ζούμε στον αιώνα της φωτογραφίας*») συναρτώντας την επιτομή του κάλλους με τη φωτογραφία δύο (γυναικείων ή ανδρικών) χεριών «*που νά 'χουν εξοικειωθεί με τ' αghριπερίστερα*», Οδυσσέας Ελύτης, «Λόγος περί κάλλους»: *Μαρία Νεφέλη*, ό.π., 374.

<sup>351</sup> Ο στοχασμός της Μαρίας Νεφέλης πλησιάζει, παραδόξως, τον σεφερικό. Βλ. για παράδειγμα το χαϊκού «Γ'. Στον κήπο του Μουσείου»: «*Άδειες καρέκλες / τ' αγάλματα γυρίσαν / στ' άλλο μουσείο*», Γιώργος Σεφέρης, «Δεκάξι χαϊκού»: «Τετράδιο γυμνασμάτων (1928-1937)»: *Ποιήματα*, ό.π., 90.

M.N.: *ΑΡΙΜΝΑ ΕΦΗ ΕΛ...* εκεί, πάνω σ' αυτό το ΕΛ, η πέτρα είχε κοπεί και σπάσει. Το θυμάμαι καλά.

A.: Στ' όνειρό της φαίνεται θα τό 'χε δει κι αυτό για να το θυμάται.<sup>352</sup>

Περιγράφοντας την επιτύμβια στήλη ο Αντιφωνητής δεν επικεντρώνεται στο γεγονός του θανάτου της κόρης αλλά στα γνωρίσματα που αποπνέει η στάση της: «Εβλεπα μιαν επιτύμβια στήλη. Μια κόρη ανάγλυφη πάνω στην πέτρα. Έμοιαζε λυπημένη και κρατούσε στη χούφτα της ένα μικρό πουλί», «Ήταν ήρεμη [...]», «Ήτανε καθιστή [...]» (ό.π., 361). Στο ήθος της διακρίνει ποιότητες – ηρεμία, προσήνεια – που την καθιστούν άξια να κρατήσει στην παλάμη της ένα πουλί (με τις γνωστές συνδηλώσεις που φέρει: υπερβατικότητα, σύνδεση με το πνεύμα, την ψυχή, τη φαντασία, άνοδος στον ουρανό ή σε μια ανώτερη συνειδησιακή κατάσταση, κ.λπ.). Πρόκειται για ποιότητες που δεν αναγνωρίζει μάλλον στο πρότυπο γυναίκας της δικής του κοινωνίας – το οποίο ενσαρκώνει η Μαρία Νεφέλη<sup>353</sup> – εξ ου και η σκληρή αποστροφή του απέναντί της: «Δε θα κρατήσεις ποτέ σου ένα πουλί εσύ – δεν είσαι άξια!» (ό.π., 361). Πάντως στο επιλογικό ποίημα της *Μαρίας Νεφέλης* «Το Αιώνιο Στοιχείο» – το στοιχείο που βάζουν από κοινού η Μαρία Νεφέλη και ο Αντιφωνητής να καταφέρουν να συναντηθούν στο σημείο «το “έξω της φθοράς”, το ουσιαστικά ανθρώπινο και γι' αυτό συνάμα αιώνιο»<sup>354</sup> – η Μαρία Νεφέλη αποδεικνύεται άξια να μιλήσει στη γλώσσα των πουλιών, κατηχείται από τα πουλιά και ντύνεται με ένα φύλλωμα ελληνικών λέξεων για να «μοιάζ[ει] αήτητη».<sup>355</sup> Η σκληρότητα που γνώρισε ως τότε μορφοποιείται σε πέτρινο θρόνο όπου κάθεται «ηγεμονικά» κρατώντας «ένα πουλί πειθήνιο» στην παλάμη της.<sup>356</sup> Γίνεται με άλλα λόγια ένας «φυσικός άνθρωπος».<sup>357</sup> Σαν τον ποιητή, απολυμαίνει τη συνείδησή της στάζοντας λεμόνι (*Άξιον Εστί*: «Στη συνείδησή μου έσταξα λεμόνι» ~ *Μαρία Νεφέλη*: «Ότι μια μέρα θα δαγκάσεις μες στο νέο λεμόνι [...]»<sup>358</sup>) και εξουδετερώνει το μέσα σκότος μετατρέποντάς το σε φως. Αυτό το φως εκπέμπει προς τον ήλιο και ο ήλιος με τη σειρά του το επαναστρέφει πάνω της, κάνοντας

<sup>352</sup> Ό.π., 361-362. Διατηρούμε τη γραφή του πρωτοτύπου, όπου τα λόγια του Αντιφωνητή γράφονται με όρθιους χαρακτήρες και της Μαρίας Νεφέλης με πλάγιους.

<sup>353</sup> Βλ. τα πρώτα λόγια του Αντιφωνητή: «Παντού την είδα. Να κρατάει ένα ποτήρι και να κοιτάζει στο κενό. Ν' ακούει δίσκους ξαπλωμένη χάμου. Να περπατάει στο δρόμο με φαρδιά παντελόνια και μια παλιά γκαμπαρντίνα. Μπρος από τις βιτρίνες των παιδιών. Πιο θλιμμένη τότε. Και στις δυσκοθήκες, πιο νευρική, να τρώει τα νύχια της. Καπνίζει αμέτρητα τσιγάρα. Είναι χλωμή κι ωραία. [...]», ό.π., 360.

<sup>354</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Έχω δικαίωμα σαν Έλληνας ν' ανησυχώ για την ταυτότητά μου»» (*Το Βήμα της Κυριακής*, 1978): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 168.

<sup>355</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Το Αιώνιο Στοιχείο»: *Μαρία Νεφέλη*, ό.π., 434.

<sup>356</sup> Ό.π., 435.

<sup>357</sup> Βλ. «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 46.

<sup>358</sup> Βλ. *Ποίηση*, ό.π., 159 και 434 αντίστοιχα. Πρβλ. τους στίχους του ποιήματος «Σε μπλε Ιουλίτας»: «Η ώρα θά 'ναι μισό δεύτερον λεπτού μετά τη μεσημβρία / Και η τελειότητα η άκρα / συντελεσμένη σ' έναν κήπο με υάκινθους / Όπου τους αφαιρέθηκεν ο μαρασμός για πάντα. Κάτι φαιό / Που μια σταξιά μονάχα λεμονιού αιθριάζει [...]», *Ποίηση*, ό.π., 584.

καθαρότερο το είδωλό της («Λακωνικόν»: «Ο καημός του θανάτου τόσο με πυρπόλησε, που η λάμψη μου επέστρεψε στον ήλιο» ~ *Μαρία Νεφέλη*: «Ότι μια μέρα θα δαγκάσεις μες στο νέο λεμόνι / και θ' αποδεσμεύσεις / τεράστιες ποσότητες ήλιου από μέσα του»<sup>359</sup>).

Στον λόγο του Αντιφωνητή διοχετεύονται εντυπώσεις του ίδιου του Ελύτη από την επαφή του με τα επιτύμβια. Στο ομώνυμο δοκίμιό του περιγράφει διάφορες παραστάσεις αρχαίων στηλών για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι οι ρεαλιστικές σκηνές που εικονίζονται στα επιτύμβια, σκηνές που μεταφέρουν συνήθως στιγμιότυπα του ιδιωτικού βίου, δείχνουν ότι οι αρχαίοι Έλληνες κατέχονταν από τη δίψα της αιωνιότητας,<sup>360</sup> γι' αυτό όχι μόνο απέφυγαν να δώσουν μορφή στον θάνατο αλλά είπαν το «ναι» στη ζωή ακόμα και στην ύστατη στιγμή της.<sup>361</sup> Επιπλέον, επισημαίνει ότι πουθενά δε φαίνεται τόσο ξεκάθαρα «ότι η αισθητική εκπορθεί ως ένα βαθμό την ηθική»<sup>362</sup> όσο στην τέχνη των επιτυμβίων αφού οι γλύπτες τους φρόντισαν να αποδώσουν τις μορφές με λιτότητα και ακρίβεια, δίχως εκζήτηση, ώστε να προβληθεί μέσω αυτών το ήθος του πολιτισμού που εκπροσωπούν: «Η διάταξη των μορφών, η οικονομία, η ευγραμμία, ως και στις πλέον ασήμαντες πτυχώσεις ενός χιτώνα, υπαγορεύουν μια στάση απέναντι στο προσωπικό δράμα πιο σύμφωνη με το ήθος που έχει διαμορφώσει ένας πολιτισμός βασισμένος, πάνω απ' όλα, στην αξιοπρέπεια».<sup>363</sup> Ίσως πρέπει να διευκρινιστεί ότι η σύνδεση Ελύτη-Αντιφωνητή δεν υπαινίσσεται την ταύτιση του ποιητή με τον θεατρικό χαρακτήρα που δημιούργησε – άλλωστε ο Ελύτης «ακούγεται» και στα σημεία που μιλά η Μαρία Νεφέλη («η Μαρία Νεφέλη είναι η άλλη πλευρά του εαυτού μου», θα πει, αλλά «από την άλλη μεριά είμαι

---

<sup>359</sup> Βλ. *Ποίηση*, ό.π., 195 και 434 αντίστοιχα. Διαφωτιστικά λειτουργούν όσα γράφει ο Ελύτης στο «Χρονικό μιας δεκαετίας»: «[...] μπορούμε να πούμε ότι η θέση του ήλιου μέσα στον ηθικό κόσμο παίζει τον ίδιο ρόλο που παίζει και μέσα στη φύση των πραγμάτων· αλλά είναι μια κόψη του ηθικού και του πραγματικού κόσμου ο ποιητής. Το μέρος του σκότους, που εξουδετερώνεται μέσα του από τη συνείδηση, προσμετράται σε φως, που επαναστρέφεται ξανά επάνω του, για να κάνει ολοένα πιο καθαρό το είδωλό του – το είδωλο του ανθρώπου. Αν υπάρχει μια ανθρωπιστική άποψη για την αποστολή της Τέχνης μόνον έτσι, πιστεύω, μπορεί να νοηθεί. Σα μια λειτουργία άορατη και πανομοιότυπη του μηχανισμού που ονομάζουμε «Δικαιοσύνη», και δε μιλώ φυσικά για τη «Δικαιοσύνη» των Δικαστηρίων, αλλά για την άλλη, που συντελείται αργά και το ίδιο επώδυνα μέσα στις διδασκαλίες των μεγάλων ταγών της ανθρωπότητας, μέσα στους πολιτικούς αγώνες για την κοινωνική απελευθέρωση, μέσα στα πιο υψηλά ποιητικά επιτεύγματα. Από μια τόσο μεγάλη προσπάθεια οι σταγόνες το φως πέφτουν αργά κάθε τόσο μέσα στη μεγάλη νύχτα ψυχής, όπως οι σταγόνες το λεμόνι μέσα στο μολυσμένο νερό», *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 452-453. Η ίδια ιδέα υποβάλλεται στο «Μυρίσαι το άριστον, XV» του *Μικρού ναυτίλου*, βλ. *Ποίηση*, ό.π., 528.

<sup>360</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Τα επιτύμβια»: *Εν λευκῷ*, ό.π., 30.

<sup>361</sup> Βλ. ό.π., 28 και 31. Πρβλ. το σχόλιο της Εύας Σημαντώνη-Μπουρνιά για τα επιγράμματα των κλασικών στηλών: «Πολύ συχνά στα κλασικά επιτύμβια επιγράμματα χρησιμοποιείται η φράση: «ἔβη δόμον Ἄιδος ἔσω· ναίει δώματα Περσεφόνης». Πρόκειται για περιφραση που δηλώνει το γεγονός του θανάτου χωρίς να υπάρχει έννοια μεταφυσικής ανταπόδοσης. Η παρούσα ζωή μέσα την πόλη και γι' αυτήν, είναι εκείνη που έχει τη μεγαλύτερη σημασία. Από τα μέσα του 4ου αι. και κυρίως στους Ελληνιστικούς χρόνους γίνεται πολύ συχνότερα λόγος για την αθάνατη ψυχή και το καλύτερο μέλλον που της επιφυλάσσεται ως επιβράβευση της ταλαιπωρίας που υπέστη και της αρετής που έδειξε ο νεκρός στην επίγεια ζωή», *Αττικά κλασικά επιτύμβια ανάγλυφα*, ό.π., 37.

<sup>362</sup> Οδυσσέας Ελύτης, ό.π., 28.

<sup>363</sup> Ό.π., 29.

ο ίδιος»<sup>364</sup>). Όταν για παράδειγμα η Μαρία Νεφέλη διαβάσει τα γράμματα πάνω στην πέτρα δεν προφέρει μόνο το δικό της όνομα αναγραμματισμένο αλλά και τα ονόματα αγαπημένων γυναικών του ποιητή: Μαρίνα, Ελένη<sup>365</sup> («*APIMNA ΕΦΗ ΕΛ... εκεί, πάνω σ' αυτό το ΕΛ, η πέτρα είχε κοπεί και σπάσει. [...]*», ό.π., 362). Ό,τι κυρίως συνδέει τον Αντιφωνητή και τον Ελύτη είναι η πρόθεσή τους να διακρίνουν τη ζωή μέσα από μια τέχνη αφιερωμένη στον θάνατο, η απόφασή τους δηλαδή να μη σταθούν στην αιτία της ανέγερσης των επιτύμβιων αλλά στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα τους, στο έργο τέχνης καθαυτό. Η επιτύμβια στήλη «φέρνει το θέμα της τέχνης σαν απάντηση ζωής στη φθορά του χρόνου και στο θάνατο», σημειώνει η Τζίνα Πολίτη.<sup>366</sup>

Εκτός από τις επιτύμβιες στήλες στη *Μαρία Νεφέλη* ανιχνεύεται και άλλο ένα παράδειγμα ταφικής τέχνης που συναινεί στη δύναμη της ζωής, αφορά όμως αρχαιότητες του εξωελλαδικού χώρου και συγκεκριμένα τις τοιχογραφίες των ετρουσκικών νεκροπόλεων. Στο ποίημα «*Η Άνω Ταρκυνία*» (ποίημα-βολή κατά της δυτικής εικαστικής αντίληψης και δη της προοπτικής) ο Αντιφωνητής αναφέρεται στους τάφους της ομώνυμης αρχαίας ιταλικής πόλης στους οποίους έχουν ζωγραφιστεί πολύχρωμες σκηνές από τη μυθολογία, τις θρησκευτικές τελετουργίες και την καθημερινή ζωή των Ετρούσκων (υπαίθριες δεξιώσεις, χορός, κυνήγι, ψάρεμα, αθλητικά δρώμενα, ερωτικά στιγμιότυπα).<sup>367</sup> Στο ποίημα μεταπλάθεται η μυθολογική σκηνή της μάχης Τρωΐλου-Αχιλλέα από τον τάφο των Ταύρων<sup>368</sup> και η σκηνή του αυλητή που περιστοιχίζεται από πουλιά από τον τάφο του Τρικλίνιου.<sup>369</sup> Οι αρχαιότητες της Ετρουρίας περιλαμβάνονται και στον «*Ταξιδιωτικό σάκο*» του *Μικρού ναυτίλου*, όπου ο Ελύτης μνημονεύει πάλι την εικόνα

<sup>364</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «*Αναλογίες φωτός*», ό.π., 123. Ο στίχος «Από την άλλη μεριά είμαι ο ίδιος» ανήκει στο ποίημα XXI της «*Συναυλίας των γυακίνθων*», βλ. *Ποίηση*, ό.π., 55.

<sup>365</sup> Βλ. όσα γράφει επ' αυτού η Πάολα Μαρία Μινούτσι, «*Όραμα και μεταφορά στον Μπλαϊγκ και στον Ελύτη*», (μτφρ.: Χριστίνα Μερκούρη, Πάολα Μαρία Μινούτσι), *Εντευκτήριο* 23-24 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Καλοκαίρι - Φθινόπωρο 1993) 142.

<sup>366</sup> Τζίνα Πολίτη, «*Πλεύση για μια ανάγνωση*» (1979): *Οι αιώνιες φωλέες της επιστροφής στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη. Δοκίμια*, Αθήνα, Άγρα, 2013, 91.

<sup>367</sup> Θυμίζουμε ότι ο Ελύτης μιλούσε για «*μια μεταφυσική των αισθήσεων*» που «*τη διαγνώσανε κάποτε οι Ίωνες και, πριν από αυτούς, έφτασαν ως και να την αγγίζουν οι Κρήτες της Μινωικής εποχής και, μετά από αυτούς, οι Ετρούσκοι*», Οδυσσέας Ελύτης, «*Η υπέρβαση και η γεωμέτρηση*», ό.π., 269. Και στο *Εκ του πλησίον* αποφαίνεται: «*Η πιο δροσερή και γεμάτη ζωντάνια παρουσία του φυτικού κόσμου αναδύθηκε απ' τους τάφους των Αιγυπτίων και των Ετρούσκων*», *Ποίηση*, ό.π., 595.

<sup>368</sup> «*εκεί! στα τρίτα ύψη! με τα ηνία της άνοιξης / στα δάχτυλα Τρωΐλοι και Αχιλλείς / αντιμετώποι – και μυριάδες / ανάμεσα στους δύο δαφνόκουκα / στικτά λόγια Θεών καταπράσινα*», Οδυσσέας Ελύτης, «*Η Άνω Ταρκυνία*»: *Μαρία Νεφέλη*, ό.π., 402. Για την εικόνα του έφιππου Τρωΐλου, βλ. την υπ' αριθμόν 2 φωτογραφία στο βιβλίο: M. - F. Briquet, *Etruscan Art. Tarquinia Frescoes*, Λονδίνο, Methuen & Co. Ltd, 1962 [δίχως σελιδαρίθμηση]. Άλλη μια μνεία στην ετρουσκική τέχνη γίνεται στο ποίημα «*Ύμνος σε δύο διαστάσεις*»: *Μαρία Νεφέλη*, ό.π., 406.

<sup>369</sup> «*Έτσι κάποτε από μιας παρθένας γέννα / πολύ πριν τη Μαρία ξεχυθήκαν οι άνεμοι / χρωματιστοί και τα νέα πουλάκια οι πίποι / όλων των λογίων έφτασαν απαλά / στις τεράστιες γαλάζιες καμπανούλες / άφοβα να καθίσουν. Είναι αυτές που τώρα / ταλαντεύονται σιμά σε δέντρα / με τεράστιους φιόγκους ροζ επάνω στα κλαδιά / ενώ περνά γυμνός με το κεραμιδί κορμί του / ο Αυλητής / τό 'να πόδι μπροστά – και ανοίγουνε τα πέπλα / οι ψυχές οι φρέσκιες πεταλούδες*», Οδυσσέας Ελύτης, «*Η Άνω Ταρκυνία*», ό.π., 402.

του «αυλητή ανάμεσα σε πουλιά»<sup>370</sup> μαζί με την εικόνα κάποιων νέων αντρών που συγκρατούν άλογο (προερχόμενη πιθανότατα από τον τάφο του Νεκρικού Κρεβατιού).<sup>371</sup>

Ο λόγος επανέρχεται στην τέχνη της ελληνικής αρχαιότητας στη «Σπουδή γυμνού». Ο Αντιφωνητής εκφράζει εκ νέου τον θαυμασμό του για την απόδοση του γυναικείου κάλλους στην αρχαία γλυπτική, μόνο που η ματιά του γίνεται τώρα ηδονοβλεπτική. Στην «Παρουσία» τα πράγματα ήταν διαφορετικά: η κόρη της στήλης ήταν θλιμμένη, η στάση της απέπνεε αιδώ και το πουλί στα χέρια της αποτελούσε ίσως σημάδι αγνότητας – τον Αντιφωνητή προσείλκυε η στάση ζωής που εκπροσωπούσε. Στη «Σπουδή γυμνού» δε ζητείται από τη γυναίκα να δείξει υψηλό ήθος, να είναι γενναία ή δυνατή ή να προβάλλει τη στωική αυταπάρνηση μιας αρχαίας ηρωίδας – ο Αντιφωνητής δεν περιμένει από εκείνη τίποτα άλλο απ' το να είναι γυναίκα («Αν είσαι απ' τους Ατρείδες άμε / σ' άλλα μέρη να ολολύξεις. Πυρά τέτοια τον ήλιο δεν ανάβει / εδώ που ανάτειλε η συνείδηση κι έλαβε σώμα Κόρης υπαρχτό / με λάμπεις από την απέραντη πεδιάδα»<sup>372</sup>). Σα να βρίσκεται μέσα σε Μουσείο και να έχει σταθεί μπροστά από ένα αρχαίο γυμνό, προτρέπει τον φανταστικό συνοδό του (μαζί και όλους εμάς) να περιεργαστεί, να θαυμάσει, τις άψογες αναλογίες του γυναικείου αγάλματος, από την αρμονική κατατομή της κεφαλής και τα εκφραστικά χαρακτηριστικά του προσώπου ως τις πιο απόκρυφες κοιλότητες του σώματος:

*Κοίταξε: πώς η μνήμη δένει τα μαλλιά  
πίσω και αφήνει εμπρός να πέφτουν τα ματόκλαδα  
τρέμοντας απ' την τόση αλήθεια*

*πως*

*τσιτώνει το δέρμα στους ώμους στις λαγόνες  
κάτι θαμπωτικό και όπου δε γίνεται ποτέ κανείς  
νά 'ναι γενναίος ή δυνατός.*

*Να υπάρχει μόνον.*

*Όπως το αίμα. Όπως τα σταφύλια. Ο μακρύς δρόμος του ανθρώπου  
από το δνοφερόν στο αείφωτον  
ψαύοντας δάχτυλο το δάχτυλο εωσότου ο κόλπος  
όλος ερευνηθεί και ανοίξει το αίνιγμα  
που σφιγμένο κρατούν οι ωραίοι μηροί*

<sup>370</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Ο Ταξιδιωτικός Σάκος», ό.π., 505.

<sup>371</sup> Βλ. ό.π., 505, καθώς και την υπ' αριθμόν 13 φωτογραφία στο βιβλίο: *Etruscan Art. Tarquinia Frescoes*, ό.π.

<sup>372</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Σπουδή γυμνού»: *Μαρία Νεφέλη*, ό.π., 421. Την επιθυμία του να αφήσει πίσω το άλγος της αρχαίας τραγωδίας και να στρέψει το βλέμμα του στο μέλλον εκφράζει ο Ελύτης στο «Αιώνος είδωλον» από τα *Ετεροθαλή* (ποίημα γραμμένο το 1968, επί Δικτατορίας), στο «Ο κήπος βλέπει» από τα *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας* και στο «[Στον ακάλυπτο χώρο μας στάσιμα τα νερά]» από το *Εκ του πλησίον*, βλ. *Ποίηση*, ό.π., 342-343, 447 και 606 αντίστοιχα.

ο γιαιός ο αμύθητος από την υψηλή μασχάλη έως τα πέλματα.<sup>373</sup>

Ο Αντιφωνητής γίνεται ο «Μαγγελάνος»<sup>374</sup> του σώματος της Κόρης και επιδίδεται στην εξερεύνηση της παρθένας γης του καταφέροντας να αποκαλύψει ακόμα και τα πιο απρόσιτα σημεία της «ενδοχώρας» του. Η Κόρη αυτή έχει τις αναλογίες αγάλματος, παραμένει ωστόσο ένα σώμα ζωντανό. Αν ο Ελύτης καταφεύγει στα αρχαία αγάλματα, το κάνει για να επαινέσει το σύγχρονο κάλλος, πράγμα που βλέπουμε λ.χ. και στην περιγραφή της δικής του σύγχρονης Θεάς, της Θεάς-παιδούλας: «Είχε τη μορφή της κόρης ενός μαραγκού και το σώμα μιας μικρής Αφροδίτης, όπως μπορούσε να την ονειρευτεί ο απαιτητικότερος γλύπτης του 5ου αιώνα».<sup>375</sup> Την εικόνα της Θεάς-παιδούλας επαναφέρει σε ένα μεταγενέστερο κείμενό του, γραμμένο την ίδια εποχή με τη *Μαρία Νεφέλη*, το «Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό» (1977). Εκεί μιλά για τη δύναμή της να αναπαρθενεύει τα πράγματα του κόσμου, μαζί και τον έρωτα, με αποτέλεσμα να μην αφήνει τίποτε να εκπέσει στη φθορά αλλά να διατηρεί τα πάντα σε μια κατάσταση αέναης αφθαρσίας: «Μια μικρή, σύγχρονη θεά, που το ραβδάκι της είναι από μίσχο ή από ανάβρυσμα νερού· και που αρκεί να τ' αγγίξει κάπου, για ν' αναπαρθενευθούν τα πάντα, συνάμα και να διεγερθούν ερωτικά· ωσάν να ήταν το ένα πρόξενος του άλλου, ή και τα δυο μαζί – λάμψη και σκίρτημα – της ίδιας εμπνοής θαυματοποιά στοιχεία ομογάλακτα».<sup>376</sup> Η ίδια ιδέα μεταφέρεται στη «Σπουδή γυμνού», όπου το σώμα της Κόρης παραμένει – ακριβώς λόγω της ερωτικής ικμάδας του – σε αδιάπτωτα παρθενική κατάσταση: «[...] Σαν τριαντάφυλλο / αναποκάλυπτο παρθένας που ξαναγεννιέται / ν' απαλείφει το φόνο και να κατασιγάξει τις κραυγές / των θυμάτων· απαρχής της Ιστορίας ως σήμερα / ένα σώμα λείο νέο γυμνό: η δικαιοσύνη».<sup>377</sup> Το γυμνό αυτό σώμα χαρακτηρίζεται στο ποίημα «Djenda» «η μοναδική προέκταση της νοητής γραμμής που μας ενώνει με το μυστήριο»<sup>378</sup> και δεν είναι δίχως σημασία ότι εδώ η Μαρία Νεφέλη περιγράφει ένα επεισόδιο εταιρισμού («Φέρεις τι; – Χρυσίον. –

<sup>373</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Σπουδή γυμνού», ό.π., 421, 423. Για τον σχολιασμό των συγκεκριμένων στίχων βλ. επίσης: Αντρέας Καραντώνης, «Ο ποιητικός Ελύτης των χρόνων 1971-1978», ό.π., 269-270.

<sup>374</sup> Βλ. την καταληκτική ρήση του ποιήματος: «Δεν εγεννήθηκεν ακόμη / ο Μαγγελάνος ενός τριαντάφυλλου», ό.π., 423.

<sup>375</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Τα κορίτσια» (1944 και 1972): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 193. Η αρχετυπική Κόρη του Ελύτη συνδέθηκε με διαχρονικές παραστάσεις της ελληνικής παράδοσης: άλλοτε έγινε μέρος του αρχαίου κόσμου (*Έν λευκῷ*, ό.π., 307, 321) παίρνοντας τη μορφή αγάλματος (*Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 193)· άλλοτε παραλληλίστηκε με βυζαντινή αγία που δεν αποποιείται όμως τα σωματικά της θέλητρα: τοποθετήθηκε «γυμνή και στολισμένη με κλωνάρια ροδιάς μπροστά στο τέμπλο» (*Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 192) και περιβλήθηκε «με υελώδη ωμοφώρα» και «με άλω χρυσή» (*Έν λευκῷ*, ό.π., 451-452· πρβλ. *Έν λευκῷ*, ό.π., 322)· άλλοτε πάλι ταυτίστηκε με μια νεότερη χωριατοπούλα που φιλοτεχνεί υφαντό (*Έν λευκῷ*, ό.π., 335). Πρβλ. όσα γράφονται στην υποσημείωση 107.

<sup>376</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό» (1977): *Έν λευκῷ*, ό.π., 139 (βλ. συνδυαστικά τις σ. 135-136).

<sup>377</sup> Του ιδίου, «Σπουδή γυμνού», ό.π., 423.

<sup>378</sup> Του ιδίου, «Djenda»: *Μαρία Νεφέλη*, ό.π., 430.



Ευθύμει»<sup>379</sup>) από το οποίο σπεύδει να αποστασιοποιηθεί («Εγώ δεν «φέρω» τίποτα / μήτε μου «φέρουν»»<sup>380</sup>). Η ερωτική απελευθέρωση που ευαγγελίζεται δεν έχει τίποτα κοινό με τον αγοραίο έρωτα της φθοράς, έχει βαθύτερα ερείσματα και στηρίζεται στην πίστη ότι από τον «βασιλικό δρόμο των αισθήσεων»<sup>381</sup> φτάνεις ευκολότερα στην Ιδέα ή, ακόμα καλύτερα, ότι «μόνον από την Αίσθηση φτάνεις σίγουρα την Ιδέα».<sup>382</sup>

❖ Ο Ελύτης της δεκαετίας του 1980.

*Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας* (1982), *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου* (1984) και *Ο μικρός ναυτίλος* (1985).

Οι τρεις ποιητικές συνθέσεις που δημοσιεύει ο Ελύτης στο α' μισό της δεκαετίας του 1980 είναι τεχνοτροπικά πολύμορφες και ιδεολογικά πολυσχιδείς: η τάση του να ανανεώνει την αρχιτεκτονική των ποιημάτων του είναι γνωστή, ωστόσο στα νέα αυτά έργα η εμβέλεια της προβληματικής του διευρύνεται και εξακτινώνεται σε διάφορες κατευθύνσεις. Αν καταφέρνει να αποτρέψει τη διάσπαση είναι χάρη στις μεθόδους οργάνωσης που εφαρμόζει: υιοθετεί την τεχνική του κυβισμού (*Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας*), δανείζεται την ειδολογική σκευή του ημερολογίου (*Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*) και επινοεί το αφήγημα του καλλιτέχνη-περιηγητή που πριν αναχωρήσει για το ταξίδι του ανοίγει το εργαστήριό του για να συλλέξει τα απαιτούμενα (*Ο μικρός ναυτίλος*).

Στην προδημοσίευση του πρώτου από τα *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας* στο περιοδικό *Σπείρα* (Δεκ. 1976) ο Ελύτης συνόδευε τον τίτλο «Ο κήπος βλέπει» με τον υπότιτλο «Ποίημα-Θεωρία» τον οποίο αφαίρεσε στην αυτοτελή έκδοση του 1982. Όπως εξήγησε σε συνέντευξή του, τα ποιήματα αυτά στάθηκαν για εκείνον μια *ευκαιρία* να διατυπώσει «και ρήσεις ευθέως θεωρητικές» αξιοποιώντας «τις δυνατότητες μιας διαφορετικής τεχνικής».<sup>383</sup> Οι θεωρητικές ρήσεις του Ελύτη έχουν ως επί το πλείστον φιλοσοφικές καταβολές, και δη νεοπλατωνικές,<sup>384</sup>

<sup>379</sup> Ο.π., 428. Ο Ανδρέας Μπελεζίνης ανέδειξε τις καταβολές του εταιρικού αυτού διαλόγου από την *Παλατινή Ανθολογία*, βλ. «Ο εταιρισμός μιας παρθένου στη *Μαρία Νεφέλη* του Οδυσσέα Ελύτη» (1985): *Ο Οψιμος Ελύτης*, Αθήνα, Ίκαρος, 1999, 73-82 (: 76).

<sup>380</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Djenda», ό.π., 428.

<sup>381</sup> Του ίδιου, «Ο Pierre Reverdy ανάμεσα στην Ελλάδα και στο Solesmes» (1961): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 644. Πρβλ. τη «Δήλωση του '51»: «Τα μικρά έπιλον»: *Εν λευκῶ*, ό.π., 206.

<sup>382</sup> Του ίδιου, «Γιάννης Τσαρούχης» (1964): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 574.

<sup>383</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «“Η μοίρα μας βρίσκεται στα χέρια μας”» (*Τα Νέα*, 1982): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 247. Βλ. και όσα δήλωνε στη συνέντευξη: «“Μετά την Αγγλία... πίσω στα χειρόγρατά μου”» (*Τα Νέα*, 1981): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 243.

<sup>384</sup> Βλ. Άρης Μπερλής, «Η πραγματικότητα και η δυνατότητα» (1986): 5 (+2) *δοκίμια για τον Ελύτη*, (επιμ.: Γιώργος Κοροπούλης), Αθήνα, Ύψιλον, 1992, 14-15, Ελισάβετ Αρσενίου, «Ο κήπος βλέπει: όραση και βλέμμα

στις οποίες παρέπεμπε άλλωστε και ο απαλειφθείς υπότιτλος.<sup>385</sup> Στο επίπεδο της οργάνωσης του λόγου ο ποιητής εκμεταλλεύτηκε τους μορφικούς πειραματισμούς του κυβισμού<sup>386</sup> για να παρουσιάσει εν πυκνώσει τον πολυεπίπεδο στοχασμό του. Μέρος αυτού του στοχασμού γίνονται για άλλη μια φορά οι ελληνικές αρχαιότητες, με τον ποιητή να επικεντρώνεται κυρίως στις θηραϊκές και μινωικές τοιχογραφίες.

Κεντρικό μοτίβο του έργου είναι η παρουσία της Κόρης-Μηνύτριας που ευαγγελίζεται το τέλος της ιστορικής εποχής και την επιστροφή σε έναν χρυσό αιώνα, την επανάκτηση δηλαδή του χαμένου Παραδείσου. Ο Ελύτης φανταζόταν την ιδανική πολιτεία σαν την Ατλαντίδα που, αν και βυθίστηκε αιώνες πριν – σύμφωνα, τουλάχιστον, με κάποιες επιστημονικές θεωρίες – στον χώρο του Αιγαίου, «κάπου ανάμεσα Σαντορίνη και Κρήτη»,<sup>387</sup> θα ανασυρόταν κάποτε από τα δίχτυα του ποιητή-«παντοτινού Αλιέα»,<sup>388</sup> του ίδιου εκείνου ψαρά που στο *Μονόγραμμα*

---

στα «Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας», *Θέματα Λογοτεχνίας* 49 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Ιανουάριος - Δεκέμβριος 2012) 26-39, Γιώτα Τεμπρίδου, *Το άμοιαστο της ποίησης και το ισόποσο της φιλοσοφίας: ο διπλός εαυτός του Οδυσσέα Ελύτη*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2016, 356, 373-379.

<sup>385</sup> Ο Ελύτης είχε πιθανότατα υπόψιν του την Τρίτη Εννεάδα του Πλωτίνου και ειδικότερα την πραγματεία III 8 [30] «Περί φύσεως και θεωρίας και του Ενός» στην οποία περιγράφεται η ανοδική πορεία της ατομικής ψυχής προς την ένωσή της με το Εν. Παραθέτουμε το σχόλιο του Π. Καλλιγά: «Κεντρικό ρόλο σε αυτή την ανοδική πορεία της ψυχής παίζει η θεωρία, η στροφή και η προσήλωσή της στα νοητά όντα, η οποία λειτουργεί ταυτόχρονα και ως μηχανισμός διάδοσης της ανώτερης αλήθειας, ήτοι ως όχημα της μορφοποιητικής προόδου της προς τις κατώτερες φύσεις. Διότι, όπως η ζωή και η ενέργεια γενικά, έτσι και τούτη, ενώ θεμελιώνεται οντολογικά στο επίπεδο του Νου, διαχέεται προς όλες τις άλλες βαθμίδες της πραγματικότητας μεταδίδοντας τους τον ακατάβλητο δυναμισμό της υπέρτατης αρχής και κινητοποιώντας τες έτσι για την επάνοδό τους προς τα Εκεί». Προσθέτει μάλιστα ότι σχεδόν σε όλη την αρχαιότητα η έννοια της θεωρίας ήταν συνυφασμένη με εκείνη της φιλοσοφίας, βλ. Πλωτίνος, *Εννεάς τρίτη*, (αρχαίο κείμενο - μτφρ. - σχόλ.: Παύλος Καλλιγάς), Αθήνα, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής και Λατινικής Γραμματείας, 2004, 578. Από τις πρώτες ιδέες του Πλωτίνου στην πραγματεία III 8 [30] είναι πως «οτιδήποτε είναι έμβιο, και επομένως έχει μέσα του μια έμφυτη τάση προς το *οἰκεῖον τέλος* του, επιδίδεται και σε, οσοδήποτε αμυδρή ή ασυνείδητη, θέαση του στόχου του αυτού», ό.π., 587. Η γενίκευση του εν λόγω ισχυρισμού σε συνδυασμό με την παιγνιώδη διάθεση της αρχαίας περικοπής («*Παίζοντες δὴ τὴν πρώτην πρὶν ἐπιχειρεῖν σπουδάξουσιν εἰ λέγομεν πάντα θεωρίας ἐπίσθαι καὶ εἰς τέλος τοῦτο βλέπειν [...]*», ό.π., 240) οδήγησαν τον Π. Καλλιγά στην υπόθεση ότι αφορμή για τη σύνθεση του «Ο κήπος βλέπει» στάθηκε η φιλοσοφία του Πλωτίνου, ό.π., 587. Θυμίζουμε ότι το ποίημα του Ελύτη αρχίζει με τους στίχους: «*Ίσως / αν εξαιρέσουμε τους Αναχωρητές / νά 'μαι ο τελευταίος παίκτης / που ασκεί τα δικαιώματά του*», Οδυσσέας Ελύτης, «Ο κήπος βλέπει»: «Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας» (1982): *Ποίηση*, ό.π., 441.

<sup>386</sup> «Υπάρχουν, εδώ κι εκεί, ορισμένοι στίχοι», λέει, «τοποθετημένοι κατά τέτοιον τρόπο που, αν διαβαστούν με το κομμάτι που προηγήθηκε, σχηματίζουν μια έννοια άλφα, και αν διαβαστούν με το κομμάτι που ακολουθεί, μια έννοια βήτα. Είναι μια μετάθεση στον λόγο, της τεχνικής του κυβισμού, όπου η καμπύλη που δίνει ένα κανάτι, π.χ., γίνεται και η καμπύλη ενός σώματος γυναικείου που βρίσκεται δίπλα του. Τεχνική που τη βρήκα πολύ εξυπηρετική, από την άποψη της οικονομίας που καλό είναι να διέπει τα ποιήματα, προπάντων όταν αυτά έχουν να εκφράσουν πολλές παράλληλες καταστάσεις», Οδυσσέας Ελύτης, «*“Η μοίρα μας βρίσκεται στα χέρια μας”*», ό.π., 252-253. Για την επίδραση του κυβισμού στα *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας*, βλ. επίσης: Ελένα Κουτριάνου, *Με άξονα το φως*, ό.π., 367-369.

<sup>387</sup> Έρη Σταυροπούλου (εισ.-επιμ.-σημ.), «Οδυσσέας Ελύτης - Αντώνης Δεκαβάλλες», ό.π., 52 (§ [1γ']).

<sup>388</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Σχέδιο για μια εισαγωγή στο χώρο του Αιγαίου», ό.π., 23. Έχει ενδιαφέρον να διαβαστεί η περιγραφή του Ελύτη εν συνόλω για το ιστορικό νήμα που συνυφαίνει: «Ένας άνθρωπος που ξυπνά τα χαράματα μπροστά σ' ένα λιμανάκι μωβ κι εύχεται να μην είχε μάθει ποτέ του γράμματα – τί θαύμα! Κατεβαίνει στο βραχάκι να λύσει τη βάρκα. Σε λίγο, η μια ράχη του βουνού κοκκινίζει. Όπου νά 'ναι θα φανεί ο Κούρος, και πίσω του οι γραμμές των άλλων νησιών, το ξεφόρτωτο τρεχαντήρι, ένας Προφήτης Ηλίας. Ύστερα, θα σβήσουν όλα και θα μείνει το μελαχρινό, καθάριο πρόσωπο με τα μεγάλα μάτια, που είναι ο ψαράς με το πανέρι του, ο σημερινός σου γείτονας, αλλά συνάμα και ο παντοτινός Αλιέας των θησαυρών – και των ανθρώπων», ό.π., 23.

«ανέβασε κι έριξε πάλι πίσω στους καιρούς τον Παράδεισο» (VI).<sup>389</sup> Όσο για την ταυτότητα της Κόρης η διαμόρφωσή της έλαβε χώρα υπό την επίδραση ενός γόνιμου συγκρητισμού: οι καταβολές της ανήκουν το δίχως άλλο στην αρχαιότητα, αφού ο ποιητής αναφέρεται σε μια Κόρη Θηρασία<sup>390</sup> που αναδύεται από τα νερά της Ατλαντίδας· το όραμά του ωστόσο είναι γνωστό ότι μεσολαβείται από την έννοια της αγιότητας του χριστιανισμού, γι' αυτό σταδιακά η Κόρη αποκτά τα γνωρίσματα μιας αγίας (Αγία Κόρη) και γίνεται αντικείμενο λατρείας – όχι ασφαλώς για την εγκράτεια αλλά για τον εξαγιασμένο αισθησιασμό της. Ας έρθουμε όμως στο κείμενο· η πρώτη εμφάνιση της Θηρασίας Κόρης συντελείται στο «Ο κήπος βλέπει, 3»:

*ο κήπος βλέπει*

στα νερά τα πράσινα της Ατλαντίδας  
βουτάν Λίβνες  
αναδύεται Κόρη  
Θηρασία  
τεντωμένο το χέρι της δείχνει την απόσταση  
που μας χωρίζει από τον τρόπο νά 'μαστε όλοι μας  
άγγελοι με φύλο<sup>391</sup>

Τη φαντασία του ποιητή κινητοποίησε πιθανότατα η τοιχογραφική σύνθεση με τα γυμνά μελαμψά σώματα των ανδρών που κείτονται στη θάλασσα –θύματα μάλλον συμπλοκής με τους πολεμιστές εισβολείς– από τη Δυτική Οικία του Προϊστορικού Οικισμού του Ακρωτηρίου.<sup>392</sup> Αντιστρέφοντας τη σκηνή της καταβύθισης σκηνοθέτησε την ανάδυση της Θηρασίας Κόρης από τα νερά βάζοντάς την να μας υπενθυμίζει με τη δεικτική χειρονομία της αυτό το «παρ' ολίγον» που μας κάνει να «χάνουμε τον Παράδεισο και ευρύτερα τη χώρα την ιδανική και την

<sup>389</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Το μονόγραμμα» (1971): *Ποίηση*, ό.π., 259.

<sup>390</sup> Η μορφή της Κόρης Θηρασίας εμφανίζεται στην ποίηση του Ελύτη ως μέρος μιας ευρύτερης σύλληψης που αξιοποιεί την εικόνα του αναδόμενου νησιού ως τοποθεσίας Παραδείσου. Όπως υπέδειξε η Έρη Σταυροπούλου, η Σαντορίνη μετατρέπεται σε σύμβολο της ελυτικής ποίησης που εξελίσσεται με το πέρασμα του χρόνου: στην αρχή δημιουργείται ως χώρος, έπειτα κατοικείται από τους ανθρώπους που συμβιώνουν με βάση αξίες υπαρξιακές και εν συνεχεία καταβυθίζεται και γίνεται αντικείμενο αρχαιολογικής αναδίφησης, βλ. «Η «Σαντορίνη» του Ελύτη και η ανάπτυξη ενός συμβόλου», *Θέματα Λογοτεχνίας* 1 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσεά Ελύτη] (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1995, Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1996) 124. Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας περιοριζόμαστε στην ανάδειξη των πτυχών του συμβόλου που αφορούν τις αρχαιότητες και ειδικότερα τις θηραϊκές τοιχογραφίες. Παρόλα αυτά η μορφή της Κόρης Θηρασίας φωτίζεται περισσότερο αν συνδεθεί με τις υπόλοιπες αναφορές του Ελύτη στο νησί της Σαντορίνης, γι' αυτό παραπέμπουμε στην εργασία της Έ. Σταυροπούλου, ό.π., 114-128 (: 122-123). Ως προς τη Θηρασία ή Θηρασιά διευκρινίζουμε ότι πρόκειται για ένα μικρό νησί του Αιγαίου Πελάγους που διαχωρίστηκε από τη νήσο Στρογγύλη (μαζί με τα νησιά Θήρα/Σαντορίνη και Ασπρονήσι) κατά την ηφαιστειακή έκρηξη του 1600 π.Χ..

<sup>391</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Ο κήπος βλέπει», ό.π., 445. Διατηρούμε τη γραφή του πρωτοτύπου πλαγιάζοντας μόνο τον στίχο-γέφυρα που αναπαράγει τον τίτλο του ποιήματος.

<sup>392</sup> Βλ. Χρίστος Γ. Ντούμας, *Προϊστορική Θήρα*, Αθήνα, Κοινωφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση, 2016, 297. Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <https://www.latsis-foundation.org/ell/e-library>.

χαμένη όπως είναι η Ατλαντίδα». <sup>393</sup> Στις τοιχογραφίες της Θήρας η Κόρη είτε ως Λατρεύτρια είτε ως Κροκοσυλλέκτρια βαδίζει επί της γης για να επισκεφτεί το τέμενος ή να μαζέψει τα άνθη των κρόκων και να τα εναποθέσει στα πανέρια. <sup>394</sup> Στο ποιητικό σύμπαν του Ελύτη όμως τα «αγγελιοποιημένα φάσματα κοριτσιών» <sup>395</sup> – μαζί και η Μηνύτρια Κόρη που μετεωρίζεται στον αιθέρα <sup>396</sup> – είναι πλάσματα στενά συνδεδεμένα με το υδάτινο στοιχείο (στο *Έν λευκῶ* διαβάζουμε ότι το ρόδινο γυμνό κορμί τους «καταλήγει σ' ένα κοχύλι» <sup>397</sup> και οι φτερούγες τους είναι «από θαλασσινά όστρακα» <sup>398</sup>) δεν προκαλεί λοιπόν εντύπωση ότι η εμφάνιση της Κόρης Θηρασίας γίνεται με τρόπο αντίστοιχο της αναδυομένης Αφροδίτης. Κάτοικοι της ιδανικής πολιτείας που ευαγγελίζεται είναι άντρες και γυναίκες, εξαγιασμένοι μεν κατά το πρότυπο των αγγέλων αλλά δίχως να έχουν απωλέσει τα έμφυλα χαρακτηριστικά τους και τον εγγενή αισθησιασμό τους. Δεν είναι άσκοπο να παραθέσουμε εδώ ένα απόσπασμα από την «Ιδιωτική οδό» που αναδεικνύει αυτήν ακριβώς την έμφυλη υπόσταση των αγγέλων: «Ω, ας είναι καλά ο άγγελός μου», γράφει ο Ελύτης, «ο κατεβασμένος από κάποιο τέμπλο, θεός του ανέμου συνάμα κι Έρωσ και Γοργόνα – θά 'λεγες, τον είχα κάνει, πριν γεννηθώ, ειδική παραγγελία. Με την ευλογία του παλαντζάρω καλύτερα τις φουρτούνες τις δικές μου και προχωρώ στις επικίνδυνες περιοχές, τα ύφαλα και τις κρυφονεριές, περασμένα μεσάνυχτα, με αναμμένα τα δυό μου φωτάκια, *πρόσω ήρέμα*». <sup>399</sup>

Οι στίχοι που σχολιάστηκαν από το «Ο κήπος βλέπει, 3» μπορούν να παραβληθούν με το «Μυρίσαι το άριστον, XVII» του *Μικρού ναυτίλου*. Εκεί ο ποιητής κοιτάζει εκστατικός τη Θηρασία Κόρη να βγαίνει από τις ανασκαφές της Σαντορίνης (σκηνή που ανακαλεί τη

<sup>393</sup> Βλ. Έρη Σταυροπούλου (εισ.-επιμ.-σημ.), «Οδυσσέας Ελύτης - Αντώνης Δεκαβάλλες», ό.π., 52 (§ [ιγ']). Η φράση προέρχεται από δακτυλογραφημένο κείμενο που έστειλε ο Ελύτης στον Δεκαβάλλε (3.5.1979), για το οποίο υπάρχουν δύο εκδοχές: είτε ότι στηρίχτηκε σε σημειώσεις που ο Ελύτης υπαγόρευσε σε συνεργάτιδά του είτε ότι προέκυψε από σταχυολόγηση ελληνικών και ξένων κριτικών για το έργο του, ό.π., 34-35. Σε κάθε περίπτωση, το περιεχόμενό του είχε την έγκριση του ποιητή. Για τον «παρ' ολίγον άγγελο» πρβλ. όσα γράφει ο Ελύτης στο «Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό»: «*Τον απόντα και όμως παρ' ολίγον άγγελο που θα μπορούσα να είμαι τον έκλεισα μέσα σε μια σταγόνα, σ' ένα χορτάρι, σε μια λάμψη, και τον έστειλα εκεί που πιθανόν να καρτερεί το καλύτερο, το πιο καταπιεσμένο μέρος του εαυτού μας*», *Έν λευκῶ*, ό.π., 152.

<sup>394</sup> Βλ. Χρίστος Γ. Ντούμας, ό.π., 304-307 (για τις Λατρεύτριες) και 312-319 (για τις Κροκοσυλλέκτριες).

<sup>395</sup> Αντρέας Καραντώνης, «Ο ποιητικός Ελύτης των χρόνων 1971-1978», ό.π., 203. Πρβλ. και το, φιλοτεχνημένο από τον Γιάννη Μόραλη, κορίτσι-άγγελο στην προμετωπίδα της ποιητικής σύνθεσης *Έξι και μία τύψεις για τον ουρανό*: Οδυσσέας Ελύτης, *Ποίηση*, ό.π., 186 και Ι. Μόραλης, *Άγγελοι, Μουσική, Ποίηση*, (σύντ. – επιμ. κειμένων, υπομν. εικόνων: Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, καλλ. επιμ. – σχεδ. έκδοσης: Χάρης Σπυρόπουλος, πρόλ.: Δέσποινα Γιαννούλη, Άγγελος Δεληβορριάς, Φανή-Μαρία Τσιγκάκου), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2001, 194-195.

<sup>396</sup> Στο δακτυλογραφημένο κείμενο που εστάλη από τον Ελύτη στον Δεκαβάλλε διαβάζουμε: «*Μοτίβο που επίσης επανέρχεται [στο ποιητικό έργο του Ε.] είναι η μικρή Κόρη, η παιδούλα που προσωποποιεί την Μηνύτρια, φέρνει πάντοτε κάποιο μήνυμα και πάντοτε από ψηλά*», βλ. Έρη Σταυροπούλου, ό.π., 52 (§ [ιδ']). Η Κόρη αυτή θα μπορούσε να συγκριθεί με την «Εύχαριν» του ποιήματος του Rimbaud «*Μετά τον κατακλυσμό*». Παραθέτουμε σε μετάφραση Ελύτη: «*Υστερα, μες στο μενεξεδί το σύδεντρο που όλο και τίναζε μουμπουκία, η Εύχαρις ήρθε να μου πει πως η Άνοιξη έφτασε*», *Δεύτερη γραφή*, ό.π., 16.

<sup>397</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «*Η μέθοδος του «άρα»*», ό.π., 175.

<sup>398</sup> Του ιδίου, «*Οι συνεικόνες*», ό.π., 259.

<sup>399</sup> Του ιδίου, «*Ιδιωτική οδός*», ό.π., 427-428.

σεφερική «Εγκωμη») χαιρετίζοντάς τον και αναγγέλλοντάς του το ευφρόσυνο μήνυμα. Σε ανταπόδοση της λέει ότι αν και δεν είναι ζωγράφος θα την ιστορήσει με την ποίησή του, θα δημιουργήσει για χάρη της μια ιδεώδη πολιτεία, ελεύθερη και απρόσβλητη από τη σήψη της «ευνομούμενης» κοινωνίας. Στον Παράδεισο που θα της φτιάξει θα φυτέψει «αμπέλια-λέξεις» με ρίζες που θα απλώνονται «βαθιά στο χώμα»<sup>400</sup> της ελληνικής γης, από την αρχαϊκή (Ανάκτορα < Ανακτορία < Σαπφώ) και την κλασική εποχή (στήλη της Ηγησώς<sup>401</sup>) ως τους βυζαντινούς χρόνους (Αγία Αικατερίνη) [τα ονόματα Ηγησώ και Αικατερίνη επιλέχθηκαν πιθανόν γιατί δημιουργούν παρήχηση]:

Και να, καταμεσής της αθλιότητας, από τις ανασκαφές της Σαντορίνης, από την απελπισία πιο πέρα – επιτέλους: μια Κόρη Θηρασία φτάνει τεντώνοντας το χέρι της σαν να λέει «Χαίρε Κεχαριτωμένε».

Δεν είμαι ζωγράφος, Κόρη Θηρασία. Μα θα σε πω με ασβέστη και με θάλασσα.<sup>402</sup> Θα σε προεχτείω μ' αυτά που γράφω σ' αυτά που πράττω. Θα σου προσφέρω μια ζωή (τη ζωή που δεν αξιώθηκα) χωρίς αστυνόμους, χωρίς φακέλους, χωρίς κελιά. Μόνο μ' ένα λευκό πουλί πάνω από το κεφάλι σου.

Θα φυτέψω αμπέλια-λέξεις. Θα κτίσω Ανάκτορα μ' αυτά που μου δίνεις ν' αγαπώ. Από την Ηγησώ θα φτάσω στην αγία Αικατερίνη. Γη και ειρήνη θα φέρω.<sup>403</sup>

Στις υπόλοιπες εμφανίσεις της στα *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας* (εμφανίσεις που διατηρούν τον υπερβατικό τους χαρακτήρα, δίνοντας την εντύπωση ότι αποτελούν επεισόδια επιφάνειας) η Κόρη αυτονομείται από τις παραστάσεις των προϊστορικών τοιχογραφιών της Σαντορίνης εξ ου και η αποσιώπηση του προσδιορισμού «Θηρασία». Στο «Ο κήπος βλέπει, 6» παίρνει τη μορφή της κανηφόρου παιδίσκης που κατέρχεται από τους αιθέρες κλείνοντας στο πανέρι της ούριο άνεμο: με την έλευσή της εξαγγέλλεται η εξάλειψη του ιστορικού χρόνου και

<sup>400</sup> Του ιδίου, «Είσοδος»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 495.

<sup>401</sup> Τη στήλη μνημονεύει ο Ελύτης στο κείμενό του «Τα επιτύμβια», ό.π., 30. Σε αυτήν εικονίζεται η Ηγησώ που με το δεξί της χέρι βγάζει το κόσμημα από την πυξίδα που της προτείνει η δούλη. Περισσότερα για το μνημείο βλ. στις μελέτες των Andrew Stewart, *Τέχνη, επιθυμία και σώμα στην αρχαία Ελλάδα* (1997), (μτφρ.: Αναστάσιος Νικολόπουλος), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2003, 232-241 και Εύας Σημαντώνη-Μπουρνιά, *Αττικά κλασικά επιτύμβια ανάγλυφα*, ό.π., 64-65.

<sup>402</sup> Η επιλογή του ποιητή να ιστορήσει την Κόρη Θηρασία με ασβέστη και θάλασσα έχει ιδιαίτερη σημασία. Η λευκότητα του ασβέστη παραπέμπει στον καθαρό λόγο (πρβλ. την «πάστρα» της νοικοκυροσύνης): «Η ασηψία του ήλιου, που «αυλικά» την αισθανόμαστε και μες στον ασβέστη, όπως τον χρησιμοποιούν οι γυναίκες των νησιών όταν χρίζουν τα σπίτια τους, είναι άλλος ένας τρόπος ν' αντιληφθεί κανείς την ανταπόκριση που υπάρχει ανάμεσα στο «φυσικό» και στο «νοητό», ανάμεσα στο σώμα του ανθρώπου και στις άπειρες προεκτάσεις του», Οδυσσέας Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», ό.π., 453. Η ροή της θάλασσας γίνεται συνώνυμη της γλωσσικής ροής, που στον ελληνικό χώρο αναβρύζει ακατάπαυστα εδώ και χιλιετίες. Βλ. όσα γράφει ο Ελύτης στο τελευταίο κείμενο του *Εκ του πλησίον*: «Και να! Μια ημικατεστραμμένη Θήρα που ως Νίσυρος επανακτίστηκε με γεράνια τεράστια και νερά κυλιόμενα παλαιάς Ιλιάδας κελαρύσματα», *Ποίηση*, ό.π., 630.

<sup>403</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Μυρίσαι το άριστον, XVII»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 529.

η επιστροφή στα μυθικά «επίπεδα των βασιλέων» – ίσως στην εποχή που ο βασιλιάς Ευήνωρ της Ατλαντίδας κυβερνούσε την πολιτεία του με δικαιοσύνη:<sup>404</sup> «αλλά καμία / ταραχή σαν ιστορία όπου τα γεγονότα σβήστηκαν / κι έμεινε στα επίπεδα των βασιλέων // μόνη / μία / Κόρη / γυαλιστερή σαν όστρακο / να κατεβαίνει φέρνοντας τον άνεμο / σ' ένα πανέρι».<sup>405</sup> Στο «Ο κήπος βλέπει, 7» η Κόρη προσφέρει στον ποιητή ένα όραμα Παραδείσου και εκείνος απαθανατίζει την αποκαλυπτική σκηνή δια της γραφής σαν άλλος «Ιωάννης των ερώτων»<sup>406</sup> («το χέρι σου αντιγράφει / τ' Ασύλληπτα»<sup>407</sup>). Το σκηνικό είναι οικείο στον αναγνώστη του Ελύτη: η ώρα του μεταίχμιου, η εκκλησία-καταφύγιο, το τέμπλο με τις ροδιές και η Κόρη που φέρνει ο άνεμος – πουνέντες εδώ, βοριάς στο *Φωτόδεντρο*.<sup>408</sup> Μέρος αυτής της εικονοποιίας επανέρχεται στο «Ad libitum, 6» όπου διαγράφεται καθαρότερα η αντίληψη του Ελύτη για τη συναίρεση της αγιοσύνης και του αισθησιασμού, της υπερβατικής και της αισθητής σφαίρας, του χριστιανικού και του αρχαιοελληνικού κόσμου:<sup>409</sup>

Φίλησέ με θάλασσα προτού σε χάσω

απ' τα μάτια μου πέρασε μια χώρα  
 βράχων μ' αψηλά τεράστια μοναστήρια  
 και μικρούς δοκίμους μοναχούς όπως εγώ  
 τακτικά κομίζοντας κλώνους ροδιάς  
 κοριτσιών εσώρουχα διάφανα  
 κι άλλα της τελετουργίας άχραντα  
 λόγια όπως «βοριάς»  
 ή «θέρος» ή και «αέτωμα»<sup>410</sup>

Η χώρα που είδε προς στιγμήν ο ποιητής, χώρα «μετέωρη» που εικονιστικά τουλάχιστον προσιδιάζει στο ομώνυμο μοναστικό συγκρότημα της Θεσσαλίας (Μετέωρα), δεν είναι άλλη

<sup>404</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Η Αιγής»: *Μαρία Νεφέλη*, ό.π., 377, 379 και 381.

<sup>405</sup> Του ιδίου, «Ο κήπος βλέπει», ό.π., 448. Για την κανηφόρο παιδίσκη/γυναίκα στην ποίηση του Ελύτη, βλ. «Ελυτόνηςος κοινώς Ελυτονήσι», «Και με φως και με θάνατον, 11» (το κείμενο γράφεται στο πρότυπο μιας αρχαίας επιγραφής ή ενός παπύρου) και «Ασημον». Παραλλαγή της κανηφόρου Κόρης («Ο κήπος βλέπει, 6») αποτελεί η μικρή Κυνηγέτιδα-Άρτεμις («Αμύγδαλο του κόσμου, 7» πρβλ. *Έν λευκῷ*, ό.π., 330): με τον ίδιο τρόπο που η πρώτη σηματοδοτεί την επιστροφή στους μυθικούς χρόνους η δεύτερη «απάγει το αμύγδαλο του κόσμου / ψηλά στα όρη και ίπταται / σ' έναν αιώνα ουσιαστικά χρυσόν», Οδυσσέας Ελύτης, «Το αμύγδαλο του κόσμου»: *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας*, ό.π., 457.

<sup>406</sup> Του ιδίου, «Η Αποκάλυψη»: *Μαρία Νεφέλη*, ό.π., 371.

<sup>407</sup> Του ιδίου, «Ο κήπος βλέπει», ό.π., 449.

<sup>408</sup> Βλ. «Η κόρη που 'φερνε ο βοριάς»: *Το φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά*, ό.π., 205-206. Ανάλογο είναι το σκηνικό που στήνεται στα πεζά του Ελύτη «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», ό.π., 37, 40-41 και «Τα κορίτσια», ό.π., 192.

<sup>409</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Αναλογίες φωτός», ό.π., 112.

<sup>410</sup> Του ιδίου, «Ad libitum»: *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας*, ό.π., 464-465. Ο πρώτος στίχος επαναλαμβάνεται στο ποίημα «Προς Τροίαν» διαιρεμένος σε δισύλλαβα: «Φίλη σεμε θαλασ σαπρο τουσε χάσω», βλ. *Ποίηση*, ό.π., 582.

από την ιδανική πολιτεία, τον προσωπικό του Παράδεισο. Υπενθυμίζουμε ότι στο κείμενο «Τα όνειρα» είχε δώσει στην ιδανική πολιτεία τη μορφή νησιού πλαισιωμένου σ' όλο το μάκρος του με ψηλά τείχη «που βουτάνε ίσια στη θάλασσα και που θυμίζουν λιγότερο τα φράγκικα του μεσαίωνα και περισσότερο τα λευκά των μοναστηριών, τ' ασβεστωμένα».<sup>411</sup> Το γεγονός ότι διαμορφώνει έναν Παράδεισο με φυσιογνωμία ελληνική δεν προκαλεί εντύπωση από τη στιγμή που μεταστοιχειώνει ερεθίσματα του οικείου περιβάλλοντός του· ό,τι τον ενδιαφέρει ωστόσο δεν είναι οι εικόνες αυτές καθαυτές, αλλά οι αισθήσεις που γεννούν. Ειδικότερα, οι λέξεις «βοριάς», «θέρος», «αέτωμα», εκτός του ότι συνιστούν τελετουργικά εκφωνήματα<sup>412</sup> που αποκαλύπτουν την «παρασημαντική ενός άλλου κόσμου»,<sup>413</sup> είναι λέξεις που μεταφέρουν την ελληνική *αίσθηση*: ο βοριάς «έρχεται απ' την Κωνσταντινούπολη»<sup>414</sup> περνώντας πάνω από τη θάλασσα-κληρονόμο της ελληνικής παράδοσης, ο συνδυασμός βοριά-θέρους υπογραμμίζει την κλιματική ιδιομορφία της ελληνικής ατμόσφαιρας<sup>415</sup> και το «αέτωμα» παραπέμπει στον πολιτισμό της αρχαιότητας, πολιτισμό που δόξασε το σώμα μέσα από τις κατακτήσεις του πνεύματος όχι μόνο αποδίδοντάς το στην τέχνη (πρβλ. «τα γυμνά κορμιά στ' αετώματα του χρόνου χαραγμένα»<sup>416</sup>) αλλά κυρίως καθιστώντας τις αρμονικές αναλογίες του τη μέγιστη κατασκευαστική αρχή για την ανέγερση των μνημείων της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής. Πρόκειται για μια ιδέα που μεταφέρεται εναργώς στον βαλερικό *Ευπαλίνο*, ειδικά στο σημείο που ο αρχιτέκτονας εκμυστηρεύεται στον Φαίδρο: «Ο λεπτοκαμωμένος αυτός ναός, κανείς δεν το ξέρει, είναι η μαθηματική εικόνα μιας κόρης από την Κόρινθο, και της ευτυχισμένης αγάπης μας. Παρασταίνει πιστά τις ιδιαίτερές της αναλογίες. Για μένα ζει. Μου ξαναδίνει πίσω ό,τι του έδωσα».<sup>417</sup> «Βοριάς», «θέρος», «αέτωμα» είναι λέξεις ικανές να αποκαλύψουν τις μυστικές διασταυρώσεις που συμβαίνουν στον ελληνικό χώρο, τον μηχανισμό των ανταποκρίσεων που συνθέτει με αόρατα νήματα μια ευρεία κλίμακα φαινομένων οργανικά αλληλένδετων στην ανθρώπινη αίσθηση και μνήμη. Να πως περιέγραφε τον μηχανισμό αυτό ο Ελύτης στο κείμενό του για τον γλύπτη Χ. Καπράλο (1972):

<sup>411</sup> Του ιδίου, «Τα όνειρα», ό.π., 251. Πρβλ. το σκηνικό του ποιήματος «Το φωτόδεντρο, IV» (*Ποίηση*, ό.π., 221).

<sup>412</sup> Βλ. σχετικά: Δημήτρης Γιατρομανωλάκης - Παναγιώτης Ροϊλός, *Προς μια τελετουργική ποιητική* (2003), (πρόλ. για την ελληνική έκδοση: Marcel Detienne, μτφρ.: Εμμανουήλ Ιωάννης Σκούρας), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2005, 151-152.

<sup>413</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Το Δοξαστικόν», ό.π., 181.

<sup>414</sup> Του ιδίου, «Αναλογίες φωτός», ό.π., 124 (όπου σχολιάζεται το ποίημα «Η κόρη που 'φερνε ο βοριάς»).

<sup>415</sup> Βλ. όσα γράφει ο Ελύτης στο «Όνου αίνοσ» από «Τα μικρά έψιλον»: «Έτσι ζούμε εδώ, με διαφορές μεγάλες ανάμεσα σε ζερβί και δεξί χέρι. Από λεπτουργημένες εκκλησίσιες έως υπερμεγέθη βροντερών φωνών ακρωτήρια. Σε τέτοια ποικιλία και σπανιότητα, που πραγματικά δε θα μπορούσε κανείς άλλης χώρας κάτοικος να βρει μαζί Κόρη και Αετό, βόρειον άνεμο και ζέστη σαράντα βαθμών, θυμιατά, σκίνα, λαγουδέρες», *Έν λευκῷ*, ό.π., 321 (η σύνδεση Κόρης και Αετού ενδεχομένως υπαινίσσεται τη διαδοχή αρχαίου-βυζαντινού πολιτισμού).

<sup>416</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Διόνυσος, ζ'»: *Προσανατολισμοί*, ό.π., 28.

<sup>417</sup> Paul Valéry, *Ευπαλίνοσ ή ο αρχιτέκτων*, ό.π., 36.

Στη σημερινή Ελλάδα, την Ελλάδα ενός λαϊκού πολιτισμού που δεν επρόλαβε ν' ανθίσει, κάποιος συνειρμός ονειρικός κατάφερνε, παρ' όλ' αυτά, να συνθέτει μέσα στη λαϊκή φαντασία το πολυποίκιλο των φαινομένων, έτσι που οι ανταποκρίσεις των αισθήσεων να λειτουργούν αποτελεσματικά: ένα τρίξιμο καραβιού ή λίγη, τριμμένη στα δάχτυλα, λουίζα να οδηγεί αυτομάτως σ' ένα λαγήνι ή σε μια κρήνη· αυτά, πάλι, σ' ένα επιτύμβιο ή μια θεά· κι αυτά, σ' έναν έρωτα ή σ' ένα θρήνο.

Μηχανισμός της φυσικοϊστορικής μνήμης, θα έλεγε ένας επιστήμονας· μπορεί. Αλλά μηχανισμός με πλήθος διασταυρώσεις [...].<sup>418</sup>

Αρχίζει να αντιλαμβάνεται κανείς γιατί ο Ελύτης μιλούσε για το «θεωρητικό υπόβαθρο»<sup>419</sup> των *Τριών ποιημάτων με σημαία ευκαιρίας*· ας μείνουμε όμως στα αρχαία: μεταχειρίζεται τις αρχαιότητες σαν όχημα για να αναφερθεί στον μηχανισμό των ανταποκρίσεων του ελληνικού χώρου. Και όχι μόνο. Προστρέχει στο παράδειγμα των θηραϊκών τοιχογραφιών για να θέσει ένα ζήτημα που αργότερα θα πραγματευτεί στο κείμενό του «*Lumini και Sombri*».<sup>420</sup> Με την πρόθεση να υπεραμυνθεί της ποίησής του που ερμηνεύθηκε μονοσήμαντα σαν ποίηση του φωτός, του Αιγαίου, του έρωτα (με το φυσικό και όχι με το μεταφυσικό πρόσημο αυτών των εννοιών) τοποθετεί τον εαυτό του σε μια μακρά γενεαλογία καλλιτεχνών («Γλύπτες και ζωγράφοι, συγγραφείς και φιλόσοφοι, ποιητές και μουσικοί»<sup>421</sup>) που με την τέχνη τους ζήτησαν «να εξαργυρώσουν» το φως θεωρώντας το «το πραγματικό συστατικό της δεύτερης και αληθινής τάξης του κόσμου».<sup>422</sup> Στο «*Ad libitum*, 5» προτάσσει το παράδειγμα του Ομήρου που «με την πρόπουσα / σε φορέα της ελληνικής αξιοπρέπεια / έστεργε απλώς να συμπονεί»<sup>423</sup> τον ζοφερό δήμο των Κιμμερίων για να φέρει στη συνέχεια τον λόγο στη δική του γραφή που ακριβώς επειδή εκτόπισε τον ζόφο αμφισβητήθηκε ως επιφανειακή:

το λοιπόν

για φως και για γαλάζια πέλαγα τώρα να μιλάμε;  
αμέ για ηλιοτρόπια; για Ελένες;

μόλο που

από τις τοιχογραφίες της Θήρας κι από τα ψηφιδωτά  
λάμποντα της Ραβέννας άγγελμα θεϊκό εξακολουθεί  
να εξαποστέλλεται άμεσα

όπως κείνο το κάτι επιπλέον κι ασύλληπτο  
που για μια στιγμή ο γηραιός αλιέας

<sup>418</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Ο γλύπτης Χρήστος Καπράλος» (1972): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 585.

<sup>419</sup> Του ιδίου, «Η μοίρα μας βρίσκεται στα χέρια μας», ό.π., 247.

<sup>420</sup> Το κείμενο συμπεριλαμβάνεται στον «Κήπο με τις αυταπάτες» (1994-95): *Έν λευκῶ*, ό.π., 461-465.

<sup>421</sup> Ό.π., 462.

<sup>422</sup> Ό.π., 462.

<sup>423</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «*Ad libitum*», ό.π., 463.



αντιλαμβάνεται άστραψε  
ύστερα τ' αλησιμονάει πάει στην Αγορά κι απ' το πανέρι του  
άχνα χρυσή εξακολουθεί ν' ανέρχεται

η ποίηση ανέρχεται

άλλη μια φορά  
χάνεται από την υπόστασή σου Έλληνα σκληροτράχηλε  
να εμπνέσαι άντε

*Ad libitum.*<sup>424</sup>

Από το πανέρι του ποιητή-αλιέα<sup>425</sup> ανέρχεται η ίδια χρυσή άχνα που εκπέμπουν οι αρχαίες τοιχογραφίες της Θήρας και τα βυζαντινά ψηφιδωτά της Ραβέννας, τρία διαφορετικά μεταξύ τους καλλιτεχνικά παραδείγματα που εκπροσωπούν όμως μια κοινή αντίληψη για την τέχνη: ότι πρέπει να αποβλέπει στο φως. Στο κείμενό του «*Lumini και Sombri*» ο Ελύτης επισκοπεί το φαινόμενο της «φωτεινής» και της «σκοτεινής» τέχνης διαχρονικά και διακαλλιτεχνικά σχηματοποιώντας τα πορίσματά του με τον ακόλουθο τρόπο: «Στις παραστατικές τέχνες – αν μάλιστα ξεκινήσει κανείς από τους Κρήτες και τους Θηραίους, τους Αιγυπτίους (μόνον για τα έγχρωμα ανάγλυφα), τους Ετρούσκους, τους προαναγεννησιακούς – υπερψηφούν συντριπτικά οι *Lumini*. Στις τέχνες του ήχου περίπου ισοψηφούν. Και στις τέχνες του λόγου οι *Sombri* όχι μόνον υπερψηφούν αλλά καλύπτουν τα 90% της λογοτεχνίας, της διεθνούς».<sup>426</sup>

Βασισμένος στο διπολικό σχήμα *Lumini - Sombri* ο Ελύτης προσπάθησε να εξηγήσει πώς ακόμα και στην ελληνική ποιητική παράδοση που συνδέεται άρρηκτα με το φως («το φως και η ιστορία στην Ελλάδα είναι ένα και το ίδιο πράγμα»<sup>427</sup>) οι *Sombri* κατέληξαν να έχουν την πρωτοκαθεδρία περιορίζοντας την εμβέλεια της τέχνης που ασκούσαν οι *Lumini*: τη σφύζουσα από υγεία αρχαϊκή λυρική ποίηση διαδέχτηκε η τραγική ποίηση των κλασικών χρόνων που άλλαξε ριζικά τα δεδομένα («Στην ποίηση τη λυρική των Αρχαίων η υγεία σφύζει και ξεχειλίζει σαν να πάτησες τη ρώγα μιας λέξης και να ευωχείσαι κάθε στιγμή απ' το χυμό της. Ακόμη και στις περιόδους της δήθεν παρακμής, ως και στα αναθηματικά επιγράμματα της *Παλατινής*

<sup>424</sup> Ο.π., 464.

<sup>425</sup> Πρβλ. «Το αμύγδαλο του κόσμου, 6»: «ολομόναχος / κρέμομαι / από τους καιρούς του Ηράκλειτου / όπως το αμύγδαλο του κόσμου / από 'ναν κλώνο του βορείου Αιγαίου / αρχαίος ψαράς με το τρικράνι του / που εγνώρισε πολλές φουρτούνες ώσπου νά: / κάποτες η στιγμή φτάνει // τα νερά γύρω του γίνονται / αγλαά / ψυχρά / τριανταφυλλένια / μισοκλείνει τα βλέφαρα / είναι που η αντανάκλαση / όλο κάλλος απόλυτο / δείχνει με ποιον προσώρας είχε / άθελά του συνάντηση εμπιστευτική», ό.π., 456 [για τον «κλώνο του βορείου Αιγαίου» πρβλ. τους καταγωγικούς δεσμούς του ποιητή με τη Λέσβο]. Βλ. ακόμα το «Και με φως και με θάνατον, 12» του *Μικρού ναυτίλου (Ποίηση, ό.π., 518-519)*.

<sup>426</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Ο κήπος με τις αυταπάτες», ό.π., 463.

<sup>427</sup> Του ιδίου, «Ο γλύπτης Χρήστος Καπράλος», ό.π., 586.

*Ανθολογίας*, δεν ακούγεται αναστεναγμός, αλλά μόνον σέβας και τάξις. Και είναι όλα αυτά, ίσα ίσα, που με τους τραγικούς αναποδογυρίζονται και δείχνουν την άλλη τους όψη»<sup>428</sup>). Αν οι *Sombri* της αρχαίας λογοτεχνίας είναι οι τραγικοί, οι *Sombri* της νεότερης είναι, στην αντίληψη του Ελύτη, ποιητές όπως ο Σεφέρης και ο Καβάφης.<sup>429</sup> Ο Ελύτης πάντως ένιωθε επίγονος των αρχαίων λυρικών και γενικά πίστευε ότι η αισθητική του προσέγγιζε περισσότερο αυτή των προκλασικών χρόνων.<sup>430</sup> Γι' αυτό συνήθιζε να λέει ότι η ποίησή του θα μπορούσε να θεωρηθεί το ανάλογο των μινωικών τοιχογραφικών,<sup>431</sup> αφού η τέχνη των Μινωιτών αναπτύχθηκε, όπως και η δική του, με άξονα το φως, έδειχνε τι σημαίνει «να μπαίνει ένας πολιτισμός όχι στην ιστορία με πολέμους αλλά στη ζωή με τον ήλιο στην κοιλιά».<sup>432</sup> Οι παρακάτω στίχοι από το «Αμύγδαλο του κόσμου, 3» αναδεικνύουν αυτήν ακριβώς τη συζυγία της τέχνης του Ελύτη (ποιητικής και εικαστικής) με τα έργα των μακρινών προγόνων του:

άδικα των αδικών  
το αμύγδαλο του κόσμου  
πάλλει μες στα φυλλάματα  
του Παραδείσου ερήμην  
πάλλω κι εγώ μέσα στα λόγια που εν αγνοία μου αφαιρώ  
από κάποιο τέλειο επίτευγμα  
ώσπου τέλος μου απομένουν  
δύο ή τρεις ορθές κολόνες  
και στους τοίχους μια νωπογραφία  
θά 'λεγες Κρητομινωική (εάν στο αναμεταξύ  
δεν μου είχαν απαλείψει

<sup>428</sup> Του ιδίου, «Ο κήπος με τις αυταπάτες», ό.π., 463.

<sup>429</sup> Βλ. χαρακτηριστικά τα λόγια του στον Ivar Ivask: «Η ελληνική γλώσσα δεν επιτρέπει τη στάση *maudite*. Πώς θα μπορούσε, λοιπόν, κανείς να δικαιολογήσει την ύπαρξη ποιητών όπως ο Καβάφης, που συχνά θεωρείται ένας Έλληνας *maudit*, και ο Σεφέρης, που χαρακτηρίζεται από μερικούς ως *apaisiódoxos*. Θα απαντούσα ότι ο Σεφέρης δεν είναι *apaisiódoxos*, αλλά σκοτεινός. Ναι, είναι σκοτεινός, αλλά ουδέποτε εξευτελίζει τη ζωή. Δείχνει προς τη ζωή τον ίδιο σεβασμό που υπήρχε ανέκαθεν στην Ελλάδα από την αρχαιότητα. Το ίδιο ισχύει και για τον Καβάφη. Υπήρξε ένας άπιστος, δεν πίστευε σε τίποτε άλλο έξω από τον αισθησιασμό. [...] Ωστόσο και στον Καβάφη υπάρχει πάντα ένας σεβασμός προς το φαινόμενο της ζωής», Οδυσσέας Ελύτης, «Αναλογίες φωτός» (1975), ό.π., 117-118.

<sup>430</sup> Ερωτηθείς (το 1951) για την πορεία της σύγχρονης ελληνικής ποίησης ο Ελύτης δήλωνε τα εξής: «Το όραμα ενός κλασικού κόσμου δεν βρίσκεται πίσω, αλλά μπροστά μας. Είναι η ελπίδα μας η αυριανή. Γι' αυτό νιώθουμε πιο κοντά μας τους Έλληνες που προετοιμάσανε τον Παρθενώνα, από εκείνους που τον πραγματοποίησανε. Δυναμισμός υπάρχει στη γραμμή που ανελίσσεται, όχι στο κορυφαίο σημείο, που είναι στατικό», Οδυσσέας Ελύτης, «Τα νέα ρεύματα στην ποίησή μας» (*Ο Ταχυδρόμος*, 1951): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 21.

<sup>431</sup> «Ένας φίλος μου, παρατήρησε, κάπως τολμηρά ίσως, αλλά διόλου άστοχα, ότι παρ' όλο που έχω διαμορφωθεί πάνω στα ευρωπαϊκά πρότυπα, ένα ένστικτο μ' έσπρωξε ν' αντιστρέψω τον ρου της "καταραμένης ποίησης" και να στραφώ στην ηλιολατρεία, κάνοντας μια ποίηση που θα μπορούσε να θεωρηθεί το ανάλογο των Μινωικών τοιχογραφιών. Μη λησμονούμε ότι η ζωγραφική είναι κι αυτή μια κατ' αναλογίαν έκφραση του ψυχικού κόσμου. Και ότι, επομένως, μπορούμε ως ένα σημείο να εικάσουμε ποια ήταν η αίσθηση ζωής, ακόμη και η ηθική των κατοίκων της Κνωσού», Οδυσσέας Ελύτης, «Ο Οδυσσέας Ελύτης μιλά για το Ηράκλειο» (εφ. *Αλλαγή*, 1979): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 177. Πρβλ. τις δηλώσεις του Ελύτη στον Νίκο Μακρίδη, «Οδυσσέας Ελύτης: «Μεγάλοι ποιητές μόνο στην Ελλάδα τώρα», εφ. *Ελευθεροτυπία* (29.7.1977) 6 και την § [ε'] από το δακτυλογραφημένο κείμενο που έστειλε ο Ελύτης στον Δεκαβάλλε (3.5.1979): Έρη Σταυροπούλου, ό.π., 51.

<sup>432</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Τα δημόσια και τα ιδιωτικά», ό.π., 368.

τις θάλασσες και τις ωραίες εκείνες γυμνόστηθες γυναίκες)  
σώζονται ακόμη κάτι κρίνοι  
ασύλληπτοι από τους συγχρόνους μου  
όπως άλλωστε και οι στίχοι αυτοί:

μία έκλειψη ολική  
την ώρα που κοιμούνται οι πάντες μες στ' Αστεροσκοπεία.<sup>433</sup>

Οι παρενθετικοί στίχοι αναφέρονται πιθανότατα στα κολλάζ του Ελύτη μέρος των οποίων δημοσιεύτηκε στο βιβλίο του Ηλία Πετρόπουλου *Ελύτης, Μόραλης, Τσαρούχης* το 1966. Το γυναικείο γυμνό πρωτοστατούσε σε αυτά, ενώ υπήρχαν περιπτώσεις που τα πρόσωπα των γυναικών αντικαθιστούσαν εκείνα των αγίων και των αγγέλων σε φωτογραφίες βυζαντινών εικόνων. Η υποδοχή του εικαστικού εγχειρήματος του Ελύτη ήταν αμφίθυμη αφού μαζί με τις θετικές υπήρξαν και αρνητικές αντιδράσεις οφειλόμενες, όπως αφήνει να εννοηθεί ο ποιητής σε γράμμα του στον Tériade (24.1.1967), στην ενόχληση που προκάλεσε η απόφασή του να αναμειχθεί σε «ξένες υποθέσεις» δοκιμάζοντας τις δυνάμεις του σε μια διαφορετική μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης: «Από καιρό έχω σταματήσει τη ζωγραφική που προκάλεσε (σαν ζωγραφική ποιητού πάντοτε) μεγάλες, καλές και κακές, αντιδράσεις. Κάποτε πιστεύω, μια επιλογή από gouaches, θα μπορούσε να συνοδεύσει μια πολυτελή έκδοση των ποιημάτων μου. Δεν έχω άλλη φιλοδοξία, ούτε αποδίδω – όπως νόμισαν πολλοί – περισσότερη σημασία».<sup>434</sup> Ενστάσεις πάντως θα πρέπει να διατυπώθηκαν και για το περιεχόμενο των κολλάζ, αφού στο «Αμύγδαλο του κόσμου» οι «ωραίες γυμνόστηθες γυναίκες» απαλείφονται παρά τη θέληση του ποιητή – αν στη μινωική Κρήτη συμβόλιζαν τη γονιμότητα, στην Αθήνα της δικτατορίας λειτουργούσαν ως πρόκληση για τη δημόσια αιδώ. Είναι φανερό ότι την εποχή αυτή ο Ελύτης δεν έβρισκε την ανταπόκριση που περίμενε από τους συγχρόνους του, πασχίζοντας επί ματαίω («άδικα των αδικών») να τους μεταδώσει το όραμά του. Τα πράγματα δεν άλλαξαν δραστικά την περίοδο της Μεταπολίτευσης καθώς στην αυτοτελή έκδοση των συνεικόνων από τον Ίκαρο (*Το δωμάτιο με τις εικόνες*, 1986) εντάχθηκαν μεν κάποια γυναικεία γυμνά, όχι όμως αυτά με τις αισθησιακές πόζες που κοσμούσαν το βιβλίο του Πετρόπουλου,<sup>435</sup> και ο ποιητής ένιωσε την ανάγκη να υπερασπιστεί ξανά το όραμά του εξηγώντας ότι το γυμνό κορίτσι των συνεικόνων

<sup>433</sup> Του ιδίου, «Το αμύγδαλο του κόσμου», ό.π., 452-453.

<sup>434</sup> Δημήτρης Νικορέτζος (επιμ. - σχόλ.), *Αγαπητέ μου Tériade...*, ό.π., 281 (η υπογράμμιση είναι του Ελύτη). Οι επιφυλάξεις που διατυπώθηκαν για τα κολλάζ του μπορεί να λειτούργησαν προς ώρας ανασχετικά για τη συνέχιση της εικαστικής του δραστηριότητας, όμως αυτό δεν κράτησε για πολύ. Ήδη από τον Ιανουάριο του 1968 ο Ελύτης ξεκίνησε να δουλεύει σε καινούρια κολλάζ, βλ. το χρονολόγιο Ελύτη που συνέταξε η Ιουλίτα Ηλιοπούλου (συνεργασία Φωτεινής Τασιού) στο λεύκωμα: *Ο ναυτίλος του αιώνα*, ό.π., 57.

<sup>435</sup> Βλ. χαρακτηριστικά την «Κόρη σε κάλυκα» (1968): Ηλία Πετρόπουλου, *Ελύτης, Μόραλης, Τσαρούχης*, ό.π., 98.

δεν αποτελεί απλά μια θελκτική για το ανδρικό βλέμμα γυναικεία μορφή αλλά ενσαρκώνει ένα ιδανικό:

Όλοι προσέχουν τα μαλλιά του τα λυτά ως τους μηρούς. Λίγοι μόνον υποψιάζονται ότι δεν είναι παρά η έννοια του «αιθαλούς» όπως συμβαίνει να σταλάζει στην ευαισθησία του δημιουργού. Και ακόμα λιγότεροι, ότι πρόκειται απλώς για την ενσάρκωση ενός ιδανικού που, με όπλο του την Ομορφιά, ξέρει να εκδικείται.

Να εκδικείται τί; Την απιστία μας. Που δεν αναγνωρίζουμε το μέσα μας *υπερπέραν*, ενώ γεμάτοι από τις ουλές του φεύγουμε όλοι μας από τον κόσμο αυτόν μια μέρα όπως ύστερα από έναν άτυχο έρωτα. Σκύβουμε το κεφάλι, αλλά εκείνη – ποιά; η Κόρη που είπαμε – παραμένει νέα και αρυτίδωτη και ισχυρή. Κι έχει την τελευταία λέξη πάντοτε. Η αξία της η πιο μεγάλη έγκειται στον τρόπο που καθιστά αδύνατον το «αδύνατον».<sup>436</sup>

Στα μνημεία του μινωικού πολιτισμού καταφεύγει ο Ελύτης και στο επόμενο έργο του, το *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*, όπου βέβαια ο λόγος για τις αρχαιότητες είναι εξαιρετικά περιορισμένος. Παρ' όλα αυτά οι αναφορές στα αρχαία γίνονται σε καίρια σημεία του έργου και συνθέτουν ένα γενικότερο σχόλιο του Ελύτη για την πρόσληψη της ποίησής του. Στον αλφαβητικό κατάλογο της «Πέμπτης, 16» (πρόκειται για την κεντρική εγγραφή του έργου, την 25η από τις συνολικά 49) ο ποιητής συγκαταλέγει τη Φαιστό· η αρχαία πόλη της Κρήτης μαζί με τα ευρήματά της περνούν στην αθανασία έχοντας νικήσει τη φθορά του ιστορικού χρόνου.<sup>437</sup> Το πιο επιφανές εύρημα της περιοχής είναι ο δίσκος της Φαιστού επί του οποίου είναι τυπωμένα σε σπειροειδή διάταξη, από την περιφέρεια προς το κέντρο, σύμβολα ιερογλυφικής γραφής που ως γνωστόν δεν έχουν καταφέρει ακόμα να αναγνωστούν (η επικρατέστερη άποψη είναι ότι συγκροτούν ένα θρησκευτικό κείμενο<sup>438</sup>). Την αδυναμία αποκρυπτογράφησης του δίσκου της Φαιστού μετατονίζει ο Ελύτης στα δικά του γραπτά όταν στην τελευταία εγγραφή, «Πέμπτη, 7Μ», σημειώνει: «Έγινα χιλιάδων ετών και ήδη χρησιμοποιώ τη μινωική γραφή με τόση άνεση που ο κόσμος απορεί και πιστεύει στο θαύμα. Το ευτύχημα είναι ότι δεν καταφέρνει να με διαβάσει».<sup>439</sup> Το σχόλιό του πρέπει να διαβαστεί σε συσχετισμό με τον τίτλο του έργου:

<sup>436</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Πρόλογος»: *Το δωμάτιο με τις εικόνες*, ό.π., 9-10· αναδημ.: «Οι Συνεικόνες»: «Τα μικρά έπιπλον»: *Έν λευκῷ*, ό.π., 261-262.

<sup>437</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου», ό.π., 480. Στον κατάλογο συγκαταλέγεται και το όνομα «Νικίας» που σύμφωνα με την πειστική ερμηνεία του Α. Μπελεζίνη συνδέεται με τον κόσμο της υλικής αρχαιότητας παραπέμποντας περισσότερο στον συνεργάτη του Πραξιτέλη και λιγότερο στον Αθηναίο στρατηγό: «Ο Νικίας, που περνούσε χρώματα στα αγάλματα του Πραξιτέλη με καθαρούς τόνους, επεξέτεινε, όπως εικάζουν, τη χρήση των σκιών στα σώματα των γυναικών, τεχνική που ξαναβρίσκουν σε έργα της Ετρουρίας. Και είναι γνωστή η ευαισθησία του Ελύτη στα θέματα του σκιοφωτισμού και η πολεμική του κατά της δυτικής προοπτικής και εικαστικής αντίληψης στην οποία αντιτάσσει τη «δροσιά των τάφων» και τον εικαστικό παράδεισο της Ταρκινίας», Ανδρέας Μπελεζίνης, ««Ο μίτος του θανάτου» και της αθανασίας στο *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*» (1986): *Ο Όψιμος Ελύτης*, ό.π., 154.

<sup>438</sup> Βλ. σχετικά: Νότα Δημοπούλου-Ρεθεμιωτάκη, *Το Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου*, ό.π., 214-215.

<sup>439</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου», ό.π., 489. Πρβλ. τα λόγια του Ελύτη στα «Δημόσια και τα ιδιωτικά»: «Στη μοναξιά υπάρχουν κι εκεί, όπως μέσα στη γλώσσα, ιδιώματα. Το δικό μου πρέπει νά 'ναι

μπορεί ο ποιητής να καταφεύγει στο ημερολογιακό είδος δημιουργώντας ηθελημένα την εντύπωση ότι προτίθεται να μοιραστεί προσωπικά του βιώματα, ωστόσο φροντίζει να προειδοποιήσει – αν όχι να προδικάσει – ότι ο Απρίλης του θα παραμείνει «αθέατος».

Έναν χρόνο μετά το *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου* ο Ελύτης δημοσιεύει τον *Μικρό ναυτίλο* (1985), έργο των ετών 1970-74.<sup>440</sup> Εδώ επιχειρείται επίσης ένα «άνοιγμα» στις τέχνες της εικόνας και συγκεκριμένα στη φωτογραφία<sup>441</sup> (βλ. «Όττω τις έραται [Τα Στιγμιότυπα]»), ωστόσο πρωταρχική παραμένει η επίδραση της δραματικής τέχνης (ας σημειωθεί ότι το 1974 ο Ελύτης γράφει παράλληλα μερικά κομμάτια του «σκηνικού ποιήματος» *Μαρία Νεφέλη*<sup>442</sup>): το έργο ανοίγει και κλείνει με μια «είσοδο» και μια «έξοδο», η πρώτη από τις τέσσερις ενότητές του<sup>443</sup> με τίτλο «Ο μικρός ναυτίλος» έχει τον υπότιτλο «Προβολέας» (στο φως του προβάλλονται σκηνές αδικίας που στιγμάτισαν διαχρονικά την ιστορία του ελληνισμού) ενώ το πολυσυλλεκτικό υλικό του ενοποιείται κάτω από ένα προδιαγεγραμμένο «σενάριο», αυτό του ποιητή-ταξιδευτή που ξεκινά για ένα ταξίδι αυτογνωσίας με σκοπό να βρει τον δρόμο που οδηγεί από το άλλο μέρος της αδικίας: «Είπα θα φύγω. [...] Βαθιά στο χώμα και βαθιά στο σώμα μου θα πάω να βρω ποιος είμαι. Τί δίνω, τί μου δίνουν, και περισσεύει το άδικο / Χρυσέ ζωής αέρα...»<sup>444</sup> (η φωνή του Σολωμού συνηχεί εδώ με τη φωνή του Ελύτη).

---

της πλέον ακατοίκητης ερημονησίδας. Αλλιώς δεν εξηγείται πώς τα λόγια μου, ενώ τα κατευθύνω στο κέντρο των ενδιαφερόντων του κόσμου, ηχούν απόμακρα ή χάνονται ολότελα. Τα φωνήεντά μου, τα «α» μου και τα «ε» μου, δε γίνεται, φαίνεται, να τα πιάσεις σε καμιά συχνότητα. Το πολύ ν' ακούσεις κάτι σαν τραύλισμα κυμάτων επάνω στα βότσαλα», *Έν λευκῶ*, ό.π., 378-379, καθώς και τους στίχους του «Ad libitum, 7»: «ο ένας για τον άλλονα Οδυσσέα / πάνω σε μια σχεδία / αιώνες τώρα // φωνάζω ελληνικά κι ούτε που μου αποκρίνεται κανένας [...]», *Ποίηση*, ό.π., 466. Σημειωτέον ότι ο δίσκος της Φαιστού θα αξιοποιηθεί και στο κολλάζ του Ελύτη «Το χρυσό ζευγάρι» (1987): *Ο κόσμος ο μικρός, ο μέγας! Του Οδυσσέα Ελύτη*, ό.π., 232.

<sup>440</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Ο πειρασμός της ανάλυσης και η δολοφονία της φαντασίας» (*Το Βήμα*, 1985): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 282.

<sup>441</sup> Στο *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου* το «άνοιγμα» γινόταν στον κινηματογράφο. Ο Ελύτης λέει σχετικά: «Πρόκειται – για να χρησιμοποιήσουμε την κινηματογραφική γλώσσα – για ένα “σήριαλ ψυχής” που κάθε του επεισόδιο έχει και τη δική του αυτοτέλεια, όσο σύντομο και αν συμβαίνει να είναι. Άλλωστε, ο υπαινιγμός για “φθαρμένη ταινία”, που υπάρχει στο πρώτο κομμάτι, δεν είναι τυχαίος. Αν προσέξετε, θα δείτε ότι και οι κινήσεις των πραγμάτων γίνονται όπως μόνον ένας φακός μπορεί να τις συλλάβει και αποδώσει: το φωτισμένο δωμάτιο, που μετατοπίζεται μέσα στη νύχτα, η μαυροφορεμένη, που προχωρά με τον σκύλο της χωρίς να φτάνει, μια κεφαλή ζώου, που εμφανίζεται κι εξαφανίζεται ακαριαία, και ούτω καθεξής. Μια τέτοιου είδους τεχνική με βοήθησε να κρατηθώ, χάρη σ’ ένα τολμηρό “ντεκουπάζ”, σε μια διάρκεια που δεν συμπίπτει με τον τρέχοντα χρόνο», Οδυσσέας Ελύτης, «Ο πειρασμός της ανάλυσης...», ό.π., 279. Τα επεισόδια που περιγράφει ο ποιητής θα μπορούσαν να συσχετιστούν με τις σκηνές των «ψυχικών φιλμ» που δημιούργησαν οι υπερρεαλιστές στην προσπάθειά τους να διαμορφώσουν το «cinéma-rêve», βλ. Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, ό.π., 177-180.

<sup>442</sup> Βλ. συνδυαστικά το «Χρονολογικό σημείωμα» του Mario Vitti: *Οδυσσέας Ελύτης*, ό.π., 337 και το χρονολόγιο «Οδυσσέας Ελύτης» της Ιουλίτας Ηλιοπούλου (συνεργασία Φωτεινής Τασσιού): *Οδυσσέας Ελύτης. Ο ναυτίλος του αιώνα*, ό.π., 63.

<sup>443</sup> Οι τίτλοι των τριών άλλων ενότητων του έργου, «Όττω τις έραται» (στίχος της Σαπφώς), «Μυρίσαι το άριστον» (στίχος του Ρωμανού του Μελωδού), «Και με φως και με θάνατον» (στίχος του Ανδρέα Κάλβου), καταδεικνύουν «τη βαθύτερη ενότητα της τέχνης στην Αρχαία Ελλάδα, στο Βυζάντιο και στα Νεοελληνικά χρόνια», Οδυσσέας Ελύτης, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», ό.π., 29. Βλ. ακόμα: *Εκλογή 1935-1977*, ό.π., 215.

<sup>444</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Είσοδος»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 495.

Βάσει του σεναρίου ο ναυτίλος καλείται να περισυλλέξει τα προσωπικά του αντικείμενα στον «Ταξιδιωτικό Σάκο» του, να συμβουλευτεί τον «Οδηγό» του και να μη λησμονήσει να συμπεριλάβει στις αποσκευές του μια φωτογραφική μηχανή ώστε να απαθανατίσει τα πιο αξιοσημείωτα «Στιγμιότυπα». Επειδή όμως ο ναυτίλος τυχαίνει να είναι και ποιητής (και μάλιστα ένας ποιητής με όνομα αρχετυπικό των περιπλανήσεων: Οδυσσέας) για να συλλέξει τα απαραίτητα πρέπει να ανοίξει το εργαστήριό του, γεγονός που δίνει στον αναγνώστη την ευκαιρία να δει συγκεντρωμένα όλα τα σύνεργα της δουλειάς του. Ο *Μικρός ναυτίλος* λοιπόν αποτελεί μια σύνθεση με χαρακτήρα απολογισμού, γι' αυτό πολλά χωρία του μπορούν να αξιοποιηθούν ως συμπληρωματικό υλικό στην εξέταση παλαιότερων έργων του Ελύτη (όπως και έγινε στις σελίδες της παρούσας εργασίας). Εν προκειμένω θα επιχειρηθεί μια σύνοψη της αισθητικής και ιδεολογικής χρήσης που επιφύλαξε ο ποιητής στις αρχαιότητες στο corpus της συλλογής και θα φωτιστούν όσα σημεία δεν αναδείχθηκαν ως τώρα.

Στα πεζά κείμενα του «Μυρίσαι το άριστον», που όπως επισημαίνει ο Mario Vitti «δεν διαφέρουν, ως προς το ύφος, την διατύπωση και το “περιεχόμενο”, από άλλα πεζά της ίδιας εποχής, όσα αργότερα συγκεντρώθηκαν στον τόμο *Έν λευκῶ*»,<sup>445</sup> οι αρχαιότητες εμφανίζονται ως αναπόσπαστο μέρος του ελληνικού τοπίου («τη θάλασσα την ένιωσα κοιτάζοντας μια κεφαλή Διός»<sup>446</sup>), δίνουν στον ποιητή την ευκαιρία να αναπτύξει τη θεωρία των αναλογιών («Από το βότσαλο στο φύλλο της συκιάς [...] όπως από τον Κούρο στον Ηνίοχο [...]»,<sup>447</sup> «μια μετόπη, ένας τρούλος, που κάνουν τη φύση γραμμή [...]»<sup>448</sup>) και προβάλλονται στη διαχρονική αλυσίδα του ελληνισμού (Ανακτορ(ί)α ~ Ηγησώ ~ Αγία Αικατερίνη) που ανατροφοδοτεί την τέχνη με ακατάλυτα αισθητικά πρότυπα («Κόρη Θηρασία [...]. Θα σε προεχτείω μ' αυτά που γράφω σ' αυτά που πράττω»<sup>449</sup>).

Στο «Και με φως και με θάνατον» ο Ελύτης αποδεικνύεται δεινός χειριστής της γλώσσας δίνοντας δείγματα μιας *μεταγλωσσικής ποίησης*, δηλαδή μιας ποίησης που ζητά να αποκαλύψει «τη δύναμη και την ουσία της λέξης, της φράσης, του γράμματος, του λόγου, των σημάτων, των φωνηέντων, των ήχων».<sup>450</sup> Σε αυτό το πλαίσιο:

- ❖ Μια αρχαία υδρία συνδέεται συνειρμικά με το γράμμα ύψιλον του ελληνικού αλφαβήτου («Υ. – Το πιο ελληνικό γράμμα. Μια υδρία»<sup>451</sup>) όχι μόνο λόγω της φωνητικής σύγκλισης

<sup>445</sup> Mario Vitti, «Το έργο του Οδυσσέα Ελύτη και η ελληνική κριτική», ό.π., 28.

<sup>446</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Μυρίσαι το άριστον, IV»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 498.

<sup>447</sup> Του ιδίου, «Μυρίσαι το άριστον, XII»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 514.

<sup>448</sup> Του ιδίου, «Μυρίσαι το άριστον, XXV»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 542.

<sup>449</sup> Του ιδίου, «Μυρίσαι το άριστον, XVII»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 529.

<sup>450</sup> Γιώργος Μπαμπινιώτης, «Ποιητική μεταγλώσσα και μεταγλωσσική ποίηση στον Ελύτη», *Η Λέξη* 106 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1991) 735.

<sup>451</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Και με φως και με θάνατον, 2»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 501.

και της οπτικής συνάφειάς τους (το σχήμα του ύψιλον παραπέμπει στον κυλινδρικό λαιμό της υδρίας) αλλά και της «ελληνικότητάς» τους: το ύψιλον ανάγκασε τους Ρωμαίους να πλάσουν ιδιαίτερο γράμμα στο αλφάβητό τους, το «ελληνικό y» (y Graecum), για να δηλώσουν επακριβώς την προφορά του, ενώ η υδρία καθιερώθηκε στην ευρωπαϊκή συνείδηση σαν το κατεξοχήν ελληνικό αγγείο έπειτα από το εγκώμιο που της επιφύλαξε ο John Keats («Ωδή σε μια ελληνική υδρία»)<sup>452</sup>

- ❖ Μια «λήκυθος» και ένα «κηρύκειον» Ερμού – πιθανόν από κάποια παράσταση αρχαίου αγγείου αν ανακαλέσουμε το *Άξιον Εστί*<sup>453</sup> – συγκαταλέγονται στον κατάλογο των λέξεων που ο ποιητής ξεχωρίζει για τη φθογγολογική σύσταση και κατ' επέκταση για την ευφωνία τους («Όξω από το μνημονικό τρεις ώρες δρόμο βρέθηκα να κυνηγώ στο δάσος των φωνηέντων. [...]»<sup>454</sup>). Για έναν ποιητή ωστόσο δε νοείται λέξη αποκομμένη από τη σημασία της, συνεπώς μπορούμε βέβαια να υποθέσουμε ότι γράφοντας αυτές τις λέξεις ο Ελύτης έφερνε στο «μνημονικό» του παραστάσεις αρχαίων αγγείων [στην ίδια λογική, η καταγραφή της λέξης «μάρμαρο»<sup>455</sup> στον κατάλογο του «Όττω τις έραται [Αιγαιοδρόμιον]» παραπέμπει συνεκδοχικά στον κόσμο των αγαλμάτων].
- ❖ Ο «αιρετικός τρόπος γραφής»<sup>456</sup> των πατύρων και των επιγραφών της αρχαιότητας, με τα κεφαλαία γράμματα που διατάσσονται σειραϊκά και δε χωρίζονται παρά μόνο σαν έρθει η στιγμή της μετάβασης στην επόμενη αράδα, παρακίνησε τον Ελύτη να δημιουργήσει ένα κείμενο κατά το ιδιάζον μορφικό τους πρότυπο (βλ. «Και με φως και με θάνατον, 11»). Η εντύπωση που του προκάλεσε η θέαση ενός σαπφικού πατύρου στο Βρετανικό Μουσείο είναι ενδεικτική: «Αυτά τα λιγνόκορμα συμπαγή κεφαλαία συγκροτούσανε μια γραφική παράσταση διανυγή και μυστηριακή μαζί, που μου 'κανε νόημα φιλικό μέσ' από τους αιώνες. [...] Αλλά εδώ δεν ήταν η ουσία, ήταν η διαφορετική διάταξη της γραφής, που με τραβούσε, νομίζω, τόσο ακατανίκητα. Τί τους έπιανε τους ανθρώπους να συνδυάζουν τις λέξεις έτσι που να μη λεν αυτά που λέμε κάθε μέρα; Και γιατί δεν τραβούσαν ως την άκρια της σελίδας αλλά σταματούσαν και ξανάρχιζαν από την άλλη αράδα; [...] Αν είναι θεμιτό να μιλά κανείς για τις παλιές εντυπώσεις, που – άθελά του – η κατοπινή πείρα διορθώνει και συγκροτεί, θα μπορούσα να βεβαιώσω πως είχα να κάνω μ' ένα κύμα μυστηρίου που

<sup>452</sup> Βλ. σχετικά: Μ. Ζ. Κοπιδάκης, «Υ. - Το πιο ελληνικό», *Η Λέξη* 106, ό.π., 773. Βλ. ακόμα τις αντιστοιχίες που εντοπίζει ο μελετητής ανάμεσα στο «Και με φως και με θάνατον, 2» και στο σονέτο «Voyelles» (: Φωνήεντα) του Rimbaud, ό.π., 769-771.

<sup>453</sup> «οι Ερμήδες με το μυτερό σκιάδι / και του μαύρου καπνού το κηρύκειο», Οδυσσέας Ελύτης, «Το Δοξαστικόν», ό.π., 172.

<sup>454</sup> Του ιδίου, «Και με φως και με θάνατον, 5»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 502.

<sup>455</sup> Του ιδίου, «Όττω τις έραται [Αιγαιοδρόμιον]»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 523.

<sup>456</sup> Του ιδίου, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», ό.π., 27.

έβγαινε από το υλικό σώμα του ποιήματος και όπου ο αιρετικός χειρισμός του λόγου βρισκότανε σε αντιστοιχία με τον αιρετικό τρόπο της γραφής». <sup>457</sup>

Η γλωσσική παράμετρος αποτελεί τη μια πλευρά του πρίσματος μέσα από το οποίο ο Ελύτης θεάται τις αρχαιότητες στο «Και με φως και με θάνατον». Το σύμπλεγμα «γλώσσα και πολιτισμός» θα συμπληρωθεί από ένα δεύτερο σύμπλεγμα, το «χώρος και πολιτισμός»: από την άλλη πλευρά του πρίσματος οι αρχαιότητες εμφανίζονται οργανικά ενταγμένες στο τοπίο τους: «*Αυτό το πέτρινο κεφάλι και οι σπασμένες γλάστρες / Βασιλεύοντας ο ήλιος την ώρα που ποτίζουνε / Στην Αίγινα ή στη Μυτιλήνη*». <sup>458</sup> Εδώ η αναφορά στις αρχαιότητες είναι γενική («το πέτρινο κεφάλι»). Αντίθετα, στο μέρος 13 του «Και με φως και με θάνατον» το άγαλμα που περιγράφει ο Ελύτης θα μπορούσε να συνδεθεί με ένα συγκεκριμένο ιστορικό μνημείο, με τον χάλκινο Δία του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, που με το δεξί του χέρι ετοιμάζεται να ρίξει τον κεραυνό <sup>459</sup>: «*Φυλαγμένα μέσα μου για πάντα / Στη διάθεση του καθενός: ο βόρειος βράχος / Ορμώντας αλλ' ακίνητος / Η μοναξιά των ιερών κυμάτων / Και ο χθόνιος ύπνος τέσσερις φορές / Πιο δυνατός μ' έναν δικό του Δία που κεραυνοβολεί / Πάνω σε μian αθέατη άσπρη παραλία*». <sup>460</sup> Ακόμα και αν ο Ελύτης είχε στον νου του τον Δία του ΕΜ όταν έγραφε τους στίχους, δεν συμπεριέλαβε το συγκεκριμένο άγαλμα στον «Ταξιδιωτικό Σάκο» («Όττω τις έραται») του *Μικρού ναυτίλου*, στον κατάλογο δηλαδή με τα αγαπημένα του – αρχαιολογικά μεταξύ άλλων – μνημεία όλων των εποχών. Τα μνημεία που αναφέρει εκεί <sup>461</sup> μας παραπέμπουν στις αρχαιότητες που συναντήσαμε στο προηγούμενο έργο του. Πρόκειται λ.χ.

- για μινωικές και θηραϊκές τοιχογραφίες: ο Πρίγκιπας των Κρίνων του *Άξιον Εστί* και η Θηρασία Κόρη του *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας* <sup>462</sup>
- για τοιχογραφίες από τη νεκρόπολη της Ταρκυνίας: οι «Νέοι άντρες συγκρατώντας άλογο» και ο «Αυλητής ανάμεσα σε πουλιά» της *Μαρίας Νεφέλης*

<sup>457</sup> Ο.π., 25-27. Στο ίδιο πρότυπο δομείται η προμετωπίδα του *Έν λευκῶ* («Κάποτε είναι η αλήθεια γράφω τόσο άσπρα που δεν διαβάζονται»), ό.π., 7.

<sup>458</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Και με φως και με θάνατον, 15»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 531.

<sup>459</sup> Το άγαλμα αυτό, που χρονολογείται γύρω στο 460 π.Χ., βρέθηκε στο βυθό της θάλασσας κοντά στο ακρωτήριο Αρτεμίσιο της Εύβοιας. Ο τεχνίτης του έχει υποστηριχτεί ότι μπορεί να ήταν ο Κάλαμις. Βλ. σχετικά: Νικόλαος Καλτσάς, *Τα Γλυπτά. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο*, ό.π., 92-93 και, του ίδιου, *Το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο*, Αθήνα, Τράπεζα ΕFG Eurobank Ergasias A.E. / Κοινοφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση και Εκδόσεις Ολκός, 2007, 276-279. Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <https://www.latsis-foundation.org/ell/e-library>.

<sup>460</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Και με φως και με θάνατον, 13»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 519-520.

<sup>461</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Όττω τις έραται [Ο Ταξιδιωτικός Σάκος]»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 504-505.

<sup>462</sup> Η κοινή αγάπη του Ελύτη για τις προϊστορικές αρχαιότητες της Κρήτης και της Θήρας εκφράζεται και στο *Εκ του πλησίον*: «Εκείνο που μας χρειάζεται είναι ένας μινωικής ή και θηραϊκής περιόδου Mallarmé δακτυλιολίθων», *Ποίηση*, ό.π., 604.



- για εικόνες υπέων (η αττική ερυθρόμορφη κύλικα με τον έφιππο Λέαγρο,<sup>463</sup> οι ιππείς από τη ζωφόρο του Παρθενώνα<sup>464</sup>), όπως αυτές που είδαμε στο *Άξιον Εστί*
- για επιτύμβιες στήλες (η «Θεραπαινίς φυλάσσουμε τον τάφον»<sup>465</sup> και η «Αμυνόκλεια»<sup>466</sup>), όπως αυτές που συναντήσαμε στο *Άξιον Εστί*, στο *Φωτόδεντρο* και στη *Μαρία Νεφέλη*
- για γλυπτά της Αφροδίτης: «Αγαλμάτιο Αφροδίτης» (Μουσείο Βερολίνου),<sup>467</sup> «Αφροδίτη με λυγισμένα πόδια» (Μουσείο Ρόδου).<sup>468</sup> Ας θυμηθούμε πώς περιέγραφε ο Ελύτης τη δική του, σύγχρονη, Θεά-παιδούλα: «Είχε τη μορφή της κόρης ενός μαραγκού και το σώμα μιας μικρής Αφροδίτης, όπως μπορούσε να την ονειρευτεί ο απαιτητικότερος γλύπτης του 5ου αιώνα».<sup>469</sup>

Παρατηρεί κανείς ότι η κοινή συνισταμένη αυτών των αρχαιοτήτων είναι πως εικονίζουν νεανικές μορφές. Ίσως αυτός να ήταν και ο βασικότερος λόγος που τις ξεχώρισε ο Ελύτης, το γεγονός δηλαδή ότι μπορούσαν να μεταφέρουν την έννοια του «αιθαλούς»:<sup>470</sup> της νεανικής δύναμης, της ομορφιάς, της ζωντανίας. Ιδιαίτερη σημασία αποκτά η ιδιότητά τους αυτή όταν ζωγραφίζονται ή σκαλίζονται πάνω σε ταφικά μνημεία, οπότε εισάγουν αυτόματα την ιδέα της αντίθεσης (ή και της αντίστασης) απέναντι στον θάνατο. Στο κείμενό του για τα επιτύμβια ο Ελύτης σημείωνε χαρακτηριστικά ότι οι παραστάσεις τους είναι όμοιες με τα γράμματα «ενός εικονιστικού αλφαβήτου που μας δίνει την ευχέρεια να διατυπώσουμε, αν όχι τίποτε άλλο, με τον πιο διακριτικό τρόπο, τη δίψα μας της αιωνιότητας...».<sup>471</sup>

<sup>463</sup> Για το έργο αυτό, βλ. Πάνος Βαλαβάνης - Βασίλειος Κ. Λαμπρινουδάκης (επιμ.), *Η ελληνική τέχνη στα μουσεία του κόσμου: Κρατικές Συλλογές Αρχαιοτήτων. Μόναχο*, τ. 13, (κείμενα: Μαρία Κουτσομπού), Αθήνα, έκδοση της εφ. *Η Καθημερινή*, 2010, 38.

<sup>464</sup> Για τις εικόνες των υπέων στη δυτική, τη βόρεια και τη νότια ζωφόρο του Παρθενώνα, βλ. αναλυτικά: Όλγα Παλαγγιά, *Ο γλυπτός διάκοσμος του Παρθενώνα*, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1983, 46-58.

<sup>465</sup> Δεν αποκλείεται ο Ελύτης να αναφέρεται στο υπ' αριθμόν 1858 εύρημα του ΕΜ, τμήμα επιτύμβιας στήλης από πεντελικό μάρμαρο με μια θεραπαινίδα που κρατά ανοιχτή ορθογώνια πυξίδα με τα κοσμήματα της νεκρής κυρίας της. Βλ. σχετικά: Νικόλαος Καλτσάς, *Τα Γλυπτά. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο*, ό.π., 151 (εικόνα 292).

<sup>466</sup> Η στήλη της Αμυνόκλειας εικονίζει την ομόνυμη νεκρή πλαισιωμένη από μια δούλη που της φορά σανδάλι και από μια δεύτερη γυναίκα (δούλη ή φίλη) με βαθιά έκφραση λύπης στο πρόσωπο. Βλ. σχετικά: Εύα Σημαντώνη-Μπουρνιά, *Αττικά κλασικά επιτύμβια ανάγλυφα*, ό.π., 87-88. Τη στήλη μνημονεύει ο Ελύτης στο κείμενό του «Τα επιτύμβια», ό.π., 30.

<sup>467</sup> Πρόκειται πιθανότατα για την *Αφροδίτη Heyl*, έργο του 2ου αι. π.Χ., από τη νεκρόπολη της μικρασιατικής Μύρινας. Το πήλινο αυτό αγαλματίδιο παριστάνει το σώμα της Αφροδίτης να «συστρέφεται σε μια χαριτωμένη κίνηση», Πάνος Βαλαβάνης - Βασίλειος Κ. Λαμπρινουδάκης (επιμ.), *Η ελληνική τέχνη στα μουσεία του κόσμου: Παλιό Μουσείο. Βερολίνο*, τ. 10, (κείμενα: Δέσποινα Κουτσούμπα), Αθήνα, έκδοση της εφ. *Η Καθημερινή*, 2010, 82.

<sup>468</sup> Για την *Αφροδίτη της Ρόδου* που στέκεται με λυγισμένα πόδια ενώ μαζεύει τα μαλλιά της, βλ. ό.π., 80.

<sup>469</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Τα κορίτσια» (1944 και 1972): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 193.

<sup>470</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Πρόλογος»: *Το δωμάτιο με τις εικόνες*, ό.π., 9' αναδημ.: «Οι Συνεικόνες»: «Τα μικρά έψιλον»: *Έν λευκῷ*, ό.π., 261. «Αιώνια άνοιξη;» τιτοφόρησε ο Andrew Stewart το σχετικό με τη ζωφόρο του Παρθενώνα κεφάλαιο της μελέτης του *Τέχνη, επιθυμία και σώμα στην αρχαία Ελλάδα*, ό.π., 152-167.

<sup>471</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Τα επιτύμβια»: *Έν λευκῷ*, ό.π., 30.

❖ Ο Ελύτης της δεκαετίας του 1990.

*Τα ελεγεία της Οξώπετρας* (1991) και *Δυτικά της λύπης* (1995).<sup>472</sup>

Στις αρχές της δεκαετίας του 1990 ο Ελύτης φέρνει στο φως της δημοσιότητας μια νέα συλλογή δεκαεσσάρων ποιημάτων, *Τα ελεγεία της Οξώπετρας*. Το μελαγχολικό, νοσταλγικό ή/και θρηνητικό περιεχόμενο που παραδοσιακά χαρακτηρίζει το ελεγείο σε συνδυασμό με την επαναφορά της λέξης «θάνατος» και συνωνύμων της μέσα στη συλλογή<sup>473</sup> κατήθυναν την πρόσληψή της σε δρόμο διαφορετικό από αυτόν που ήλπιζε ο ποιητής: «Είναι άσχημο, να τους δίνεις φως και να στο επιστρέφουν μοιρολόι»<sup>474</sup> δήλωνε σε συνέντευξή του περίπου ένα μήνα μετά την κυκλοφορία των *Ελεγείων*. Ωστόσο ακούστηκαν και κριτικές φωνές που έδιναν μια διαφορετική διάσταση στο περιεχόμενο της συλλογής, γι' αυτό επισκοπώντας κανείς την υποδοχή της διαπιστώνει ότι δεν αντιμετωπίστηκε συλλήβδην σαν σπουδή θανάτου: η κριτική αποκάλυψε την τακτική του ποιητή να σκηνοθετεί επεισόδια θανάτου που τελικά ανατρέπει,<sup>475</sup> επισήμανε την πρόθεσή του να προβάλλει την ανθρώπινη ύπαρξη σε μια «άλλη διάρκεια» που υπερβαίνει τη σωματική φθορά<sup>476</sup> και σχολίασε ότι ένα από τα αξονικά θέματα του έργου είναι η υπέρβαση του θανάτου μέσω του έρωτα.<sup>477</sup>

Τα *Ελεγεία της Οξώπετρας* είναι μια συλλογή μεταιχμιακή, κι αυτό γιατί στην πλειονότητα των ποιημάτων της ο Ελύτης χαράσσει ευδιάκριτα τη μεθοριακή γραμμή της μετάβασης στην άλλη πραγματικότητα («[Τείνω] να συλλάβω και να πω έναν άλλο, δεύτερο κόσμο, που φτάνει

<sup>472</sup> Τα σχετικά με τις αρχαιότερες αποσπάσματα της συλλογής *Εκ του πλησίον* (δημοσιευμένης το 1998, μετά τον θάνατο του ποιητή) αξιοποιήθηκαν στον σχολιασμό που προηγήθηκε.

<sup>473</sup> Βλ. ενδεικτικά όσα καταγράφει ο Γ. Π. Σαββίδης: ««νεκρών», «αποθαμένων», «τάφος», «μετα-θανάτου», «σκοτώνοντας», «morte», «προ-θανατισμένος», «μνήμα», Γ. Π. Σαββίδης, «Η ζωτική διαθήκη ενός μείζονος λυρικού. Οδυσσέας Ελύτης, «Τα Ελεγεία της Οξώπετρας»,» εφ. *Τα Νέα* (6.12.1991) 10.

<sup>474</sup> Βλ. Γιώργος Κ. Πηλιχός, «Οδ. Ελύτης: «Ο θάνατος δεν είναι τέρμα»» [συνέντευξη], *Νέες Εποχές / εφ. Το Βήμα της Κυριακής* (1.12.1991) 6. Η πλήρης δήλωση του Ελύτη έχει ως εξής: «Είναι κρίμα που ορισμένοι ερμηνεύουν τα “Ελεγεία” σαν ένα διάλογό μου με τον θάνατο, επειδή ίσως σκέφτονται ότι είναι ένα θέμα που με απασχολεί περισσότερο απ’ όσο οτιδήποτε άλλο σήμερα στα ογδόντα μου χρόνια. Η παρεξήγηση έχει αρχίσει με το “Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου”, που έβγαλα τέλος του ’84, κι ίσως λίγο πριν, με τα “Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας”. Αυτοί οι άνθρωποι όμως δεν έχουν παρατηρήσει ότι το θέμα του θανάτου με απασχολεί σε όλα μου τα έργα κι όχι μόνον τα τελευταία χρόνια, που είχα μια περιπέτεια με την υγεία μου ή επειδή συμπλήρωσα την όγδοη δεκαετία του βίου μου. Λένε τώρα: έγινε ογδόντα ετών, φοβάται. Νομίζω πως αυτή τη φορά με τα “Ελεγεία” το παράκανα. Εγώ τύπωσα ένα ποιητικό βιβλίο κι εκείνοι το αντιμετώπισαν σαν να έβγαλα αγγελτήριο κηδείας! Μόνο που δεν βάλανε πένθος στο μανίκι! Κι είναι άσχημο, να τους δίνεις φως και να στο επιστρέφουν μοιρολόι!», ό.π., 6.

<sup>475</sup> Βλ. Κώστας Γ. Παπαγεωργίου, «Ο θάνατος παγίδα. Οδυσσέα Ελύτη: *Τα Ελεγεία της οξώπετρας*» (1992): *Τα άδεια γήπεδα. Ποιητικές κριτικές δοκιμές*, Αθήνα, Σοκόλης, 1994, 83.

<sup>476</sup> Βλ. Ευριπίδης Γαργαντούδης, «Η ελεγειακή επίκληση μιας «άλλης διάρκειας». Οδυσσέας Ελύτης, «Τα ελεγεία της Οξώπετρας»,» *Σήμα* 6 (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1992) 84.

<sup>477</sup> Βλ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, «Οδυσσέα Ελύτη: *Τα ελεγεία της Οξώπετρας*. Δοκιμαστική ανάγνωση δύο ποιημάτων» (1993): *Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη*, ό.π., 119.

πάντα πρώτος μέσα μου»,<sup>478</sup> παραδεχόταν στον *Μικρό ναυτίλο*). Αυτό μαρτυρεί άλλωστε και η επιλογή του τοπωνυμίου «Οξώπετρα» (ακρωτηρίου της Αστυπάλαιας) στον τίτλο, με το οποίο ο ποιητής θέλησε να υποδείξει ένα δυναμικό σημείο, ένα σημείο αιχμής, που φανερώνει τις αδιάλειπτες ανταποκρίσεις του κόσμου μας με μια διαφορετική τάξη πραγμάτων: «Για μένα είναι το πιο προχωρημένο σημείο της γης μέσα στη θάλασσα, το πιο προχωρημένο σημείο της εποχής μας μέσα σε μιαν άλλη εποχή, και το πιο προχωρημένο σημείο της ζωής μου μέσα στον θάνατο».<sup>479</sup> Δηλώσεις σαν αυτή τροφοδότησαν πιθανότατα την αίσθηση ότι μιλώντας για την «άλλη διάρκεια» ο ποιητής υπαινίσσεται τη μετά θάνατον ζωή, όμως η αντίληψή του για την άλλη πραγματικότητα δεν υπήρξε ποτέ στενά εσχατολογική: σε όλη την ποιητική πορεία του προσπάθησε να αποκαλύψει έναν δεύτερο αναπαρθευμένο κόσμο, παράλληλο με τον δικό μας, πλην όμως απαλλαγμένο από τις συμβάσεις του status quo, έναν κόσμο «που από δικό μας λάθος αποστερούμαστε»,<sup>480</sup> «που η σκιά του νου μας αποκρύπτει».<sup>481</sup> Για να καταστήσει εναργές το όραμά του κατέφυγε στη σκηνοθεσία καταστάσεων αξιοποιώντας παράλληλα τη «μαγική» δύναμη των λέξεων: «Γράφω γιατί θέλω [...] “να καταστήσω δήλον το αφανές”. Γιατί αισθάνομαι – με αισθητήρια που δεν μπορώ να προσδιορίσω, αλλά θα έλεγα με ολάκαιρη την υπόστασή μου – να βρίσκομαι σε ανταπόκριση με μια βαθύτερη πραγματικότητα και δεν μου είναι δυνατόν να μείνω απομονωμένος μέσα σ’ αυτήν, πρέπει να της δώσω έκφραση, πρέπει να επιτύχω να την υποδυθούν και να την καταστήσουν ορατή τα τοπία και οι άνθρωποι που θα πλάσω, οι πράξεις και οι στιγμές που θα επινοήσω, οι μυστηριακοί συνδυασμοί λέξεων που θα εφεύρω».<sup>482</sup> «υπολανθάνει επί γης ένας παράδεισος που έχει κι αυτός τα δικαιώματά του. Προσπαθώ να τραβήξω το παραπέτασμα, να δω πέραν του απαγορευμένου».<sup>483</sup>

Θα παρακολουθήσουμε πώς λειτουργεί αυτή η σκηνοθεσία καταστάσεων, πώς δηλαδή ο ποιητής στήνει και τελικά παραμερίζει ένα σκηνικό με αναγνωρίσιμες συνδηλώσεις θανάτου, μεταφέροντας σήματα μιας «άλλης διάρκειας», σε τρία ποιήματα των *Ελεγείων* που περιέχουν αρχαιολογικές αναφορές, στο «Ακινδύνου, Ελπιδοφόρου, Ανεμποδίστου», στο «Παρασκευή που πάντα βρέχει» και, πιο εκτεταμένα, στο «Ρήμα το σκοτεινόν».

<sup>478</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Μυρίσαι το άριστον, V»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 499.

<sup>479</sup> Του ιδίου, «Πλησιάζοντας κατά προσέγγιση το ιδανικό» (*Η Λέξη*, 1981): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 234 (βλ. ακόμα τις δηλώσεις του ποιητή στις σελ. 252 και 299).

<sup>480</sup> Του ιδίου, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση», ό.π., 43.

<sup>481</sup> Του ιδίου, «Ρήμα το σκοτεινόν»: *Τα ελεγεία της Οξώπετρας*, ό.π., 570.

<sup>482</sup> Του ιδίου, «Πώς γράφουν» (*Ο Ταχυδρόμος*, 1961): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 47.

<sup>483</sup> Του ιδίου, «Η υπέρβαση και η γεωμέτρηση» (*Repères*, 1983): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 268.

Το «Ακινδύνου, Ελπιδοφόρου, Ανεμποδίστου»<sup>484</sup> είναι ένα ποίημα που εμφανίζει αρκετές ομοιότητες με το «Δήλος». Περιγράφει και αυτό μια κάθοδο στον βυθό της θάλασσας, «σ' έναν μακρύ θαλασσινό Κεραμεικό / Με Κόρες πέτρινες και που κρατούν λουλούδια». Η διαδρομή παραπέμπει εν μέρει στην αχερόντεια (η «βάρκα», η αναφορά στον Κεραμεικό), ταυτόχρονα όμως διαφοροποιείται από αυτήν γιατί φορτίζεται με αισθησιακές συνδηλώσεις: η παρουσία των πέτρινων Κορών<sup>485</sup> και κυρίως οι προσωπικές αναμνήσεις του ομιλητή («Λέω: κείνο το πράσινο κόρης οφθαλμού που πρωτο- / Εισέρχεται στον έρωτα και τ' άλλο το χρυσό, που όπου κι αν το τοποθετείς ιουλίζει») εισάγουν το ερωτικό στοιχείο μέσα στο ποίημα. Η απόληξη της διαδρομής, λοιπόν, δε θα είναι ο Άδης: ο ομιλητής άλλωστε διευκρινίζει ότι ο προορισμός του είναι διαφορετικός από των άλλων: «Τραβάτε τα κουπιά οι στα σκληρά εθισμένοι. Να με πάτε κει που οι άλλοι παν / Δε γίνεται. Δεν εγεννήθηκα ν' ανήκω πουθενά / Τιμαριώτης τ' ουρανού κει πάλι ζητώ ν' αποκατασταθώ / Στα δικάιά μου». Η «αποκατάσταση», προβεβλημένη σε μελλοντικό και απροσδιόριστο χρόνο, περιγράφεται λίγο πριν το τέλος του ποιήματος: ο βυθός θα αναστραφεί πάνω από το κεφάλι του ομιλητή και θα μετατραπεί σε ουρανό. Πρόκειται για τον «αληθινό ουρανό», αυτόν που ο Σωκράτης περιέγραψε στον *Φαίδωνα* (109e) και που για να τον αντικρίσουν οι άνθρωποι έπρεπε να κάνουν άλμα πάνω από τον κόσμο της φθοράς (όπως οι ανακύπτοντες εκ της θαλάσσης ιχθύες<sup>486</sup>) («Ωσπου κάποτε, ο βυθός μ' όλο του το πλαγκτόν κατάφωτο / Θ' αναστραφεί πάνω από το κεφάλι μου. Κι άλλα ως τότε ανεκμυστήρευτα / Σαν μέσ' από τη σάρκα μου ιδωμένα θα φανερωθούν / Ιχθείς του αιθέρος, αίγες με το λιγνό κορμί κατακυμάτων κωδωνοκρουσίες του Μυροβλήτη»<sup>487</sup>).

Το «Παρασκευή που πάντα βρέχει»<sup>488</sup> είναι το μόνο ποίημα του Ελύτη με σαφείς αναγωγές στον μυκηναϊκό κόσμο.<sup>489</sup> Σε αυτό στήνεται το σκηνικό μιας εξαγνιστήριας τελετουργίας με

<sup>484</sup> Για το ποίημα, βλ. Οδυσσεάς Ελύτης, «Ακινδύνου, Ελπιδοφόρου, Ανεμποδίστου»: *Τα ελεγεία της Οζώπετρας*, ό.π., 551-552. Στον τίτλο του κατονομάζονται τρεις μάρτυρες της Ορθοδοξίας η μνήμη των οποίων τιμάται τη 2α Νοεμβρίου, δηλαδή τη γενέθλια ημέρα του Ελύτη.

<sup>485</sup> Πρβλ. την περιγραφή του Ελύτη στο «Πρώτα-πρώτα η ποίηση»: «Ταξίδεβα σα να περπατούσα σ' ένα διάφανο βυθό: το σώμα μου έφεγγε καθώς το διαπερνούσανε πράσινα και γαλάζια ρεύματα: χάιδεα τις αμίλητες πέτρινες γυναικείες μορφές, και στους αντικατοπτρισμούς άκουγα, χιλιάδες, των βλεμμάτων τα κελαηδίσματα», *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 44-45.

<sup>486</sup> Το σχετικό χωρίο του *Φαίδωνα* σχολιάστηκε στην προσέγγιση της «Δήλου». Βλ. και την υποσημείωση 289.

<sup>487</sup> Οι «αίγες με το λιγνό κορμί κατακυμάτων» και οι «κωδωνοκρουσίες του Μυροβλήτη» υπαινίσσονται ίσως κάποιο παπαδιαμαντικό διακείμενο, υπόθεση που ενισχύεται από τον τελευταίο στίχο του ποιήματος «Ενώ μακριά στο βάθος θα γυρίζει ακόμα η γη με μια βάρκα μαύρη κι άδεια χαμένη στα πελάγη της» (ό.π., 552), τον οποίο η Ανθούλα Δανιήλ συσχέτισε με το «Μυρολόγι της φώκιας» («Κ' η γολέττα εξηκολούθει ακόμη να βολταντζάρη εις τον λιμένα»), βλ. *Ο Οδυσσεάς Ελύτης ανάμεσα στις αντινομίες του καιρού του*, ό.π., 240.

<sup>488</sup> Για το ποίημα, βλ. Οδυσσεάς Ελύτης, «Παρασκευή που πάντα βρέχει»: *Τα ελεγεία της Οζώπετρας*, ό.π., 560-561.

<sup>489</sup> Επηρεασμένος πιθανότατα από τα μυκηναϊκά προσώπεια, ο Ελύτης συνδέει τον μυκηναϊκό κόσμο με το χρυσό χρώμα. Είναι κάτι που βλέπουμε τόσο στο «Παρασκευή που πάντα βρέχει» («σαν χρυσού κοίτασμα», «ζώα που πίνουν προχωρεμένα μέσα στο χρυσάφι») όσο και στα πεζά του ποιητή. Βλ. λ.χ. τη μνεία στα «χρυσά Μυκηνών» στο «Ο κήπος με τις αυταπάτες» (*Εν λευκῷ*, ό.π., 457, και αντίστοιχα: 477).

επίκεντρο τον χώρο των Μυκηνών. Από τις τραγωδίες (λ.χ. από την *Ιφιγένεια* του Ευριπίδη) είναι γνωστό ότι τη θέση του θυσιαστήριου ζώου έπαιρνε κάποιες φορές ο άνθρωπος. Η ιδέα του θύματος μιας εξιλαστήριας θυσίας μετατονίζεται μέσα στο ποίημα από τα αρχαιοελληνικά στα χριστιανικά συμφραζόμενα, θυμίζοντάς μας ότι τη Μεγάλη Παρασκευή («Παρασκευή που πάντα βρέχει») κάποιος άλλος Θεός – όχι πια ο «Μυκηναίος» – πρωτοστατεί στο τελετουργικό της θυσίας («Πλην οι χρησιμοί [...] δρουν με ασήμι της Μαρίας»). Το πένθος και το πάθος που σηματοδοτεί αυτή η μέρα ο ομιλητής δείχνει να θέλει να τα αφήσει πίσω του, βάζοντας τη ζωή του να ξεκινά μετά την Παρασκευή («Η ζωή σου λες αρχίζει, να: / Σάββατο Κυριακή Δευτέρα Τρίτη») και αντιπαραθέτοντας στην ιδέα του τετελεσμένου εκείνη του αιι-θαλούς («Ομικρον άλφα κι έψιλον απ' τα Παντοτεινά»).<sup>490</sup>

Και ερχόμαστε τώρα στο «Ρήμα το σκοτεινό»,<sup>491</sup> ένα από πιο σχολιασμένα – μα και «από τα πιο παρεξηγημένα»<sup>492</sup> – ποιήματα των *Ελεγείων*. Η συλλογιστική του ποιήματος στηρίζεται στη διάκριση της «φωτεινής» και της «σκοτεινής» ποίησης, ή τέχνης γενικότερα, που λίγα χρόνια αργότερα ο Ελύτης θα αποτυπώσει στο διπολικό σχήμα *Lumini - Sombri* («Ο κήπος με τις αυταπάτες», 1994-95). Το «Ρήμα το σκοτεινό», λοιπόν, είναι ένα «ποίημα ποιητικής» γραμμένο από έναν «φωτεινό» (λυρικό) ποιητή που δοκιμάζει για πρώτη φορά να γράψει με τον τρόπο της «σκοτεινής» ποίησης.<sup>493</sup> Για χρόνια ο ποιητής αυτός μιλά στους συνανθρώπους του για μιαν άλλη πραγματικότητα, για έναν επί γης παράδεισο που είναι στο χέρι τους να ανακαλύψουν αν βγάλουν τις παρωπίδες του ορθολογισμού και προσπαθήσουν να συλλάβουν τις μυστικές ανταποκρίσεις που συντελούνται γύρω τους («Αχ / Δεν υποψιαστήκαμε ποτέ πόσο υπονομευμένη από θεότητα είναι / Η γη· τί χρυσός ρόδου αέναου της χρειάζεται ν' αντισταθμίζει / Το κενό που αφήνουμε, όμηροι όλοι εμείς μιας άλλης διάρκειας / Που η σκιά του νου μας αποκρύπτει»). Επί ματαίω, όμως· τα λόγια του δεν εισακούγονται αφού είναι

<sup>490</sup> Πρβλ. τους στίχους από το «Αμύγδαλο του κόσμου, 1»: «πριν υπάρξει / το σώμα τούτο που είμαι / προηγήθηκε μια θάλασσα / γεμάτη από μικρά λευκά κυλιόμενα / φωνήεντα που κρούονται: άλφα έψιλον ιώτα //θα 'λεγες από τότε ακόμη / στη στάση που είχα πριν μες στη Μητέρα κατεβώ / φώναζα μ' όλη μου τη δύναμη / αεί αεί αεί // μα ποτέ κανείς δε θέλησε να με πιστέψει», *Ποίηση*, ό.π., 450-451.

<sup>491</sup> Για το ποίημα, βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Ρήμα το σκοτεινό»: *Τα ελεγεία της Οξώπετρας*, ό.π., 568-570.

<sup>492</sup> «Πρόκειται για ένα από τα πιο σημαντικά [ποιήματα] που έχω γράψει αλλά και από τα πιο παρεξηγημένα. Το ποίημα είναι σα να μη ξέρεις ποιος το έγραψε, πόσο χρόνων ήταν εκείνος που το έγραψε, ποια ήταν η ψυχοσωματική του κατάσταση, όλ' αυτά. Ε, λοιπόν, σε πείσμα αυτών των δεδομένων, όλοι σχεδόν “κολλάνε” στον τελευταίο στίχο: “Η αλήθεια μόνον έναντι θανάτου δίδεται” κι αρχίζουν για λογαριασμό μου να χτυπάνε πένθιμα τις καμπάνες!», έλεγε ο Ελύτης στον Γιώργο Κ. Πηλιχό, ό.π., 7.

<sup>493</sup> Όπως είδαμε παραπάνω, ο Ελύτης μιλώντας για τον Σεφέρη τον χαρακτήρισε όχι απαισιόδοξο αλλά σκοτεινό ποιητή («Αναλογίες φωτός», ό.π., 118). Ωστόσο στο κείμενό του «*Lumini και Sombri*» η ιδέα της σκοτεινότητας δε φαίνεται να διαφοροποιείται από εκείνη της απαισιοδοξίας. Μάλιστα οι δύο πρώτες έννοιες που εισάγονται στο κείμενο (και ανασκευάζονται σχεδόν αμέσως από τον «φωτεινό» ποιητή και συντάκτη του) είναι της απελπισίας και της μοναξιάς: «Μήπως η απελπισία δεν είναι στο βάθος παρά μια άπω ελπίς; Οπότε και η μοναξιά συμβαίνει να είναι η μόνη αξία που έχει τη δύναμη να την αποκαλύψει;», Οδυσσέας Ελύτης, *Έν λευκῷ*, ό.π., 461.

«άλλης γλώσσας» και «Ηλίου του Κρυπτού ώστε / Οι όχι ενήμεροι των ουρανίων» να τον αγνοούν.

«Τιμαριώτης τ' ουρανού»<sup>494</sup> για τόσο διάστημα δηλώνει, ωστόσο, ότι κουράστηκε, ότι του λείπει η επικοινωνία και έχει ανάγκη «από γης» («Όμως χρόνια τώρα μετέωρος κουράστηκα / Κι έχω ανάγκη από γης που αυτή μένει κλειστή και κλειδωμένη»). Δοκιμάζει, λοιπόν, να μιλήσει με τον τρόπο της «σκοτεινής» ποίησης, που ενδεχομένως θα τον κάνει κατανοητό. Εξ ου και καταφεύγει στις «αποθήκες του Άδη» για να φτιάξει, ως άλλος σιδηρουργός, το ρήμα-«αντικλείδι» που θα του επιτρέψει να εισβάλει στην επίγεια ζωή («Επειδή, από τέτοια μέρη ευκολότερα / Υπαισέρχεσαι σαν του Δαρείου το φάντασμα»<sup>495</sup> ζωντανούς και πεθαμένους να κατατρομάξεις»). Όταν τελικά το ετοιμάζει φροντίζει να το προφέρει με τη συνοδεία «βαρείας» («Κάλβειας», όπως έχει χαρακτηριστεί<sup>496</sup>) μουσικής: «Λέω: καταρκυθμεύω».<sup>497</sup> Εκφέροντας λόγο επιτελεστικό, ο ποιητής «λέει» και ο λόγος του συμπαρασύρει μια ροή εξελίξεων:

[...] Λέω: καταρκυθμεύω

*Εμφανίζεται μεταμφιεσμένη σε άνοιξη μια παράξενη αγριότητα*

*Με παντού βράχια κοφτά κι αιχμηρά θάμνα*

*Υστερα πεδιάδες διάτρητες από Δίες κι Ερμήδες*

*Τέλος μια θάλασσα μουγγή σαν την Ασία*

*Όλο φύκια σχιστά και ματόκλαδα Κίρκης*

<sup>494</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Ακινδύνου, Ελπιδοφόρου, Ανεμποδίστου», ό.π., 551.

<sup>495</sup> Η μνεία στο φάντασμα του Δαρείου ανακαλεί την τραγωδία *Πέρσες* του Αισχύλου, βλ. Παναγιώτα Καραβία, *Η διακειμενικότητα του λογοτεχνικού κειμένου: Από τη θεωρία στην πράξη. Το παράδειγμα της ποίησης του Ελύτη*, πτυχιακή εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1995, 85 και 89. Σημειωτέον ότι οι *Πέρσες* ήταν από τα αγαπημένα κείμενα του Σεφέρη (βλ. ενδεικτικά: Γιώργος Σεφέρης, «Η Τέχνη και η Εποχή» (1945): *Δοκίμες*, τ. Α', ό.π., 267), με την απήχησή τους να είναι αισθητή στο ποίημα «Σαλαμίνα της Κύπρος».

<sup>496</sup> Κώστας Γ. Παπαγεωργίου, «Ο θάνατος παγίδα», ό.π., 93-94.

<sup>497</sup> Ένας από τους λόγους της δημοτικότητας του ποιήματος «Ρήμα το σκοτεινόν» ήταν η πρόθεση των κριτικών να ανιχνεύσουν την ετυμολογία του ρήματος «καταρκυθμεύω». Οι ερμηνείες που προτάθηκαν είναι πολλές, μεταξύ αυτών: «καταρ» (καταρτίζω, καταρτώ / ποίηση) + «κυθμεύω» (Κυθήρεια / έρωτας) [Π. Μπουκάλας], «κατά» + «άρκυς» (μηχανή κυνηγών, ξόβεργα, δίχτυα) + «θμεύω» (που φέρει τον απόηχο του «Θόη θόη θμος» του ποιήματος «Τρεις φορές η αλήθεια, ΙΙΙ») [Π. Νούτσος], «καταρ» (σαν να αποκόπηκε η κατάληξή του: «ρέω» - καταρρέω) + «κεθμεύω» (από τον «κευθμόνα» ή το «κεϋθμα» που είναι η κρυψώνα και η σπηλιά στα Τάρταρα) [Γ. Δάλλας], βλ. Παντελής Μπουκάλας, «Το μετέωρο ρήμα του ποιητή [Οδυσσέας Ελύτης: *Τα ελεγεία της Οξώπετρας*]» (1991): *Ενδεχομένως. Στάσεις στην ελληνική και ξένη τέχνη του λόγου*, Αθήνα, Άγρα, 1996, 96, Παναγιώτης Νούτσος, ««Ρήμα το σκοτεινόν»: ένα ποίημα-θεωρία», *Ελί-τροχος* 9-10 (Άνοιξη - Καλοκαίρι 1996) 304, Γιάννης Δάλλας, «Ο Ελύτης και ο αρχαίος λυρισμός», ό.π., 188-189. Υπήρξαν βέβαια και κριτικοί που αντιστάθηκαν στον πειρασμό της ανάλυσης υποστηρίζοντας ότι το ρήμα δεν επιδέχεται ερμηνείας, βλ. Ανδρέας Μπελεζίνης, «Το σκοτεινόν ρήμα - *Τα ελεγεία της Οξώπετρας* του Οδυσσέα Ελύτη» (1992): *Ο Οψιμος Ελύτης*, ό.π., 189, Ευγένιος Αρανίτσης, «Μάθημα ρυθμών. Οδυσσέας Ελύτης: *Τα Ελεγεία της Οξώπετρας*», *Τέχνης έργο / εφ. Ελευθεροτυπία* (27.11.1991) 10. Στην ίδια γραμμή, ο David Connolly σχολίασε ότι το ρήμα δεν έχει κανένα αναφορικό νόημα και ότι λειτουργεί σαν «μαγικό» κλειδί (όπως το «αμπρακατάμπρα») που ανοίγει τις θύρες της άλλης πραγματικότητας, βλ. «Οδυσσέας Ελύτης: Μεταγλωσσική ποίηση και σκοτεινά ρήματα» (1996): *Μεταποίηση. 6 (+1) μελέτες για τη μετάφραση της ποίησης*, Αθήνα, Ύψιλον, [1997], 87-88.

Το σκηνικό με τα αρχαία ερείπια δεν είναι ξένο στην ποίηση του Ελύτη, ποτέ άλλοτε όμως δεν παρουσιάστηκε τόσο εφιαλτικά. Ακόμα και οι παρηγήσεις του αποσπάσματος είναι σα να δημιουργούν έναν υπόκωφο συριγμό που αποσκοπεί να θορυβήσει τον αναγνώστη («*Υστερα πεδιάδες διάτρητες από Δίες κι Ερμύδες*»). Αν τώρα δει κανείς τις αρχαιότητες σε συνδυασμό με τη μυθολογική μορφή της Κίρκης<sup>498</sup> (αλλά και με τις Ερινύες πιο κάτω) αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για στοιχεία βγαλμένα από ένα άλλο ποιητικό σύμπαν, από τις σελίδες του σφαιρικού *Μυθιστορήματος*, της *Γυμνοπαιδίας* και της «*Κίχλης*».<sup>499</sup> Εν προκειμένω, ο «φωτεινός» ποιητής Ελύτης ενώνει, ή ακριβέστερα, εναλλάσσει τη φωνή του (γιατί οι λυρικές εικόνες επανέρχονται μέσα στο ποίημα: «της ευωδιάς των κίτρων / [Οι] μακρινές καμπάνες»,<sup>500</sup> οι «γωνιές του κήπου όπου / Εναποθέτει τα νεογνά του δειλινός ο αέρας», το «καλοκαίρι απέραντο») με τη φωνή του «σκοτεινού» ποιητή Σεφέρη και μέσα από αυτόν τον συνδυασμό των δύο αντιτιθέμενων φωνών προβάλλει «μια τελειωτική τρίτη φωνή, που αυτή δε διστάζει επιτέλους να παραβιάσει τις πύλες του θαύματος».<sup>501</sup> «Μ' αυτή βρισκόμαστε κιόλας μέσα στην υπερπραγματικότητα»,<sup>502</sup> λέει ο Ελύτης («κι οι μεγάλες θύρες ανοίγονται / Στο φως του Ήλιου του Κρυπτού μια στιγμούλα, η φύση μας η τρίτη να φανερωθεί»). Στο κείμενό του «Πρόσω ηρέμα» (1990), της ίδιας σχεδόν εποχής με το ποίημα, περιγράφει αναλυτικότερα πώς φαντάζεται την άλλη πραγματικότητα, «το ιδανικό που κείται πέραν» και συνάμα «γειτονεύει» πλησίον μας:<sup>503</sup>

<sup>498</sup> Στην Κίρκη παραπέμπει η γυναικεία μορφή της εγγραφής «Τετάρτη, 8» από το *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*: «Τί θέλει αυτή με τα σχιστά μαλλιά και τα γατίσια μάτια που μου ζωγραφίστηκε στο τζάμι;», *Ποίηση*, ό.π., 475.

<sup>499</sup> Βλ. όσα δήλωνε ο Ελύτης για τη διαφορετική χρήση του μύθου από τον ίδιο και από τον Σεφέρη: «Ουδέποτε χρησιμοποίησα αρχαίους μύθους με τον συνηθισμένο τρόπο. Αναμφισβήτητα, είναι πολύ ωφέλιμη για έναν Έλληνα ποιητή η χρήση αρχαίων μύθων, γιατί έτσι γίνεται πιο προσιτός στους ξένους αναγνώστες. Ο Έλληνας ποιητής, που μιλά για την Αντιγόνη, τον Οιδίποδα, κ.λπ., κινείται σε μια περιοχή αρκετά γνώριμη με τη βοήθεια αυτών των μυθικών μορφών, μπορεί να σχολιάσει σύγχρονα γεγονότα. Αυτό έγινε με τον Σικελιανό, και, ιδίως, με τον Σεφέρη. Στην περίπτωση του Σεφέρη, αυτό ήταν κάτι φυσικό, γιατί δεν επηρεάστηκε μόνο από την ελληνική κληρονομιά του, αλλά και από τον Έλιοτ». Και παρακάτω: «Εφόσον πρώτιστη έγνοια μου ήταν να βρω τις πηγές του νεοελληνικού κόσμου, κράτησα τον μηχανισμό της μυθογένεσης, αλλά όχι και τις μορφές της μυθολογίας», Οδυσσεάς Ελύτης, «Αναλογίες φωτός», ό.π., 118-119.

<sup>500</sup> Και εδώ ενδέχεται να υπάρχει η απήχηση του Κάλβου («Ο φιλόπατρις»). Πρβλ. τους στίχους του ποιήματος «Κυριακή (Πάσχα), 26β [Ασμάτιον]» από το *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*: «Ανεμόεσσα κόρη ενήλικη θάλασσα / πάρε το κίτρο που μου 'δωκε ο Κάλβος / δικιά σου η χρυσή *μυρωδιά* // Μεθαύριο θά 'ρθουν τ' άλλα πουλιά / θά 'ναι πάλι ελαφρές των βουνών οι γραμμές / μα βαριά η δική μου *καρδιά*», *Ποίηση*, ό.π., 486. Την παρουσία του Κάλβου στους στίχους αυτούς σχολιάζει ο Ανδρέας Μπελεζίνης: «Καλβικοί κέντρωνες και άλλα ποιήματα του Οδυσσεά Ελύτη» (1994): *Ο Οψιμος Ελύτης*, ό.π., 205-206.

<sup>501</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου» (1942): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 110. Στο συγκεκριμένο δοκίμιο ο Ελύτης αναφέρεται στην ταλάντευση ενός και του αυτού προσώπου, του ποιητή Ανδρέα Κάλβου, «ανάμεσ' από τη χαρά και τη θλίψη, ανάμεσ' απ' τη μέρα και τη νύχτα του κόσμου», ό.π., 108. Είναι ο ίδιος ποιητής που έγραψε το «*Φαίνεται εις τον ορίζοντα ωσάν χαράς ιδέα / Ο ήλιος*» και το «*Σκότος εις τας ρoάς εσπέριον εχύθη / Παύει ο θόρυβος των ζώντων*» (ό.π., 108-109): ο ίδιος έγραψε επίσης το «*Και με φως και με θάνατον*». Γενικά για την τρίτη (ποιητική) κατάσταση «που δεν υπόκειται στις αντιφάσεις και τις διακρίσεις της καθημερινής ζωής» («Πρώτα-πρώτα η ποίηση», ό.π., 11), βλ. *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 11, 110, 299, 484, 507, 638: *Εν λευκῷ*, ό.π., 172, 446: *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 114, 235: «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα...», ό.π., 44.

<sup>502</sup> Του ιδίου, «Η αληθινή φυσιογνωμία...», ό.π., 110.

<sup>503</sup> Του ιδίου, «Πρόσω ηρέμα» (1990): *Εν λευκῷ*, ό.π., 441.

Αλήθεια, νιώθω τώρα νά 'μαι κοντά, σχεδόν ν' «ακουμπώ» κείνα που διηγούνται οι παλιοί ναυτικοί. Για μια ζώνη απέραντης και άπεφθης καθαρότητας, όπου το βάρος σου εκεί δε μετράει κι όπου το φως δεν είναι του ηλίου που ξέρουμε μήτε κανενός άλλου τεχνητού ή ουρανού σώματος· είναι το φως που δε χρειάζεται να περάσει από τα μάτια για να σου γίνει αισθητό. Εκεί, έχουν να λένε, συντελείται η επανάκτηση του σώματος μείον την εύρωτη πλευρά του· η ανασύνθεση της ύλης που σε αποτελεί με βάση δεδομένα εντελώς άγνωστα για μας και συγκλονιστικά, προπάντων από την άποψη ότι δεν υπάγονται πλέον στις διαδικασίες του χρόνου. Στροφή λοιπόν, όλο δεξιά, και πρόσω καταπάνω στον κίνδυνο. Δε γίνεται αλλιώς. Ή θα συνθηκολογήσεις και θα μείνεις από τους εδώθε ή θα περάσεις πέρα. [...]»<sup>504</sup>

Ο Ελύτης δε συνθηκολογεί γιατί γνωρίζει ότι το πραγματικό νόημα της ελευθερίας «δεν είναι να κινείσαι ανεμπόδιστα στο πεδίο που σου έχει δοθεί» αλλά «να διευρύνεις αυτό το πεδίο, και δη κατά τη διάσταση της αναλογίας των αισθήσεων».<sup>505</sup> Πόσοι, για παράδειγμα, μπορούν να αντιληφθούν ότι «ένα ρυάκι δεν είναι απλώς λίγο νερό που κατρακυλάει τον κατήφορο· είναι η λαλούσα κι εύχαρις υποδήλωση της παιδικής ηλικίας των πραγμάτων» ή ότι «λίγη ξερή, τριμμένη στα δάχτυλά σου, μέντα σε πάει ολόγισια στη σκέψη των Ιώνων»;<sup>506</sup> Η ίδια προβληματική εκφράζεται με παρεμφερείς εικόνες στη συλλογή *Δυτικά της λύπης*. Εδώ παρακολουθούμε τον ποιητή να καλλιεργεί το εύοσμο «περιβόλι» που φύτεψε στην άλλη Ελλάδα, την «Ελλάδα τη δεύτερη του επάνω κόσμου»<sup>507</sup> («Ως κι ένα περιβόλι ολόκληρο έβγαλα γιομάτο εσπεριδοειδή που μύριζαν Ηράκλειτο κι Αρχίλοχο»<sup>508</sup>) «δρέποντας μανταρίνια ή φιλοσόφων ρυάκες».<sup>509</sup> Πλάι στην πνευματική τοποθετεί τη μνημειακή παρακαταθήκη της ελληνικής αρχαιότητας καθιστώντας τα λόγια της φιλοσοφίας «όμορα» με τα τεχνήματα της σμίλης («Μέσα σε περιβόλια του πορτοκαλιού χρυσά και της σμίλης όμορα λόγια»<sup>510</sup>) και βάζοντας τα κηρύγματα των Προσωκρατικών να αντηχούν στον χώρο του ναού ή του θεάτρου

<sup>504</sup> Ο.π., 441-442. Ειδικά για «το φως που δε χρειάζεται να περάσει από τα μάτια για να σου γίνει αισθητό» βλ. το κείμενο: «Το θεϊκό φως κατά τον Πλωτίνου» από «Τα μικρά έψιλον»: *Έν λευκῷ*, ό.π., 311-312.

<sup>505</sup> Του ιδίου, «Η μέθοδος του «άρα»» (1976): *Έν λευκῷ*, ό.π., 169.

<sup>506</sup> Ο.π., 169. Πρβλ.: «[Τιμή] στο νεράντζι, για τον τρόπο που επέτυχε δέκα αιώνες αργότερα να συμυκνώσει τη σκέψη των Ιώνων», Οδυσσέας Ελύτης «Ο κήπος με τις αυταπάτες», ό.π., 449.

<sup>507</sup> Του ιδίου, «Και με φως και με θάνατον, I»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 500.

<sup>508</sup> Του ιδίου, «Μυρίσαι το άριστον, II»: *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., 497. Βλ. ακόμα όσα γράφει ο Ελύτης για τη «στοιχειακή» αλφαβήτα του νέου ελληνισμού: «Δεχθείτε να κατεβείτε την ταπεινή κλίμακα, που είναι η αλφαβήτα του νέου ελληνισμού· να μνηθείτε στα πρώτα του και απλά στοιχεία: στο μυριστικό χορτάρι, στην άρμη του κυμάτου, στην πυράδα του ασβέστη. Και θα βρεθείτε ψηλά, ψηλότερα ίσως απ' ό,τι χρειάζεται για ν' αντιληφθείτε ότι πιο κοντά στον *ήδύοσμο* της Σαμοθράκης βρίσκεται ο Ηράκλειτος, και πιο κοντά στις Σέριφος το *φυκίον* ο Όμηρος», Οδυσσέας Ελύτης, «Πάνω σε μια φράση του Lawrence Durrell»: «Τα μικρά έψιλον»: *Έν λευκῷ*, ό.π., 211. Ομοίως: «Να, αυτή είναι μια ελευθερία πραγματική, που έχει τη δύναμη τη γενική ν' αναστέλλει όλες τις επιμέρους αναστολές σου και να σε κάνει, κάθε φορά που τρως μια συναγρίδα ψητή, να τρως κι από λίγο Αιγαίο, με αντίς λεμόνι δυο τρεις οξείς στίχους του Αρχίλοχου»: «Η μέθοδος του «άρα»», ό.π., 170.

<sup>509</sup> Του ιδίου, «Σε μπλε Ιουλίτας»: *Δυτικά της λύπης*, ό.π., 583.

<sup>510</sup> Του ιδίου, «Της Εφέσου»: *Δυτικά της λύπης*, ό.π., 577. Ως προς τη σύζευξη του υλικού και του πνευματικού πολιτισμού της αρχαιότητας, βλ. όσα σχολιάστηκαν με αφορμή τον στίχο «Κομμάτια πέτρες τ' αποσπάσματα του Ηράκλειτου».



(«Κηρύγματα των απ' αντικρύ κόλπων θαλάσσης / Δαπέδων δρέπανα διπλά για ναό ή για θέατρο / Νερά χλωρά λιβαδίσια κι άλλα σγουρά του γαρ και του άρα / Ρεούμενα»<sup>511</sup>). Με την ίδια έμφαση στην παρήχηση περιγράφει την εμπειρία από τη δική του επαφή με τα αρχαία θέατρα: η διέλευσή του από τα διαζώματά τους τον έκανε να στοχαστεί πάνω στον χρόνο, τον χρόνο που όντας «γρήγορος ίσκιος πουλιών»<sup>512</sup> αποσπά τις ωραίες εικόνες από το ανθρώπινο βλέμμα μειώνοντας το προσδόκιμο της ευτυχίας:

*Αχ! Δύσεις έχω δει πολλές κι αρχαίων διαβεί θεάτρων τα  
Διαζώματα. Όμως δεν ποτέ ομορφιά μου εδανείσθηκεν ο χρόνος  
Και κατά του μελανού νίκη να επιτύχει και αγάπης έκταση να  
επιμηκύνει ώστε  
Πιο ευφυής πιο εύφωτος να κελαηδάει ο μέσα μας κορδαλλός*<sup>513</sup>

Κάπως έτσι κλείνει ο κύκλος των αναφορών του Ελύτη στις αρχαιότητες, οι οποίες όπως φάνηκε από τις σελίδες του παρόντος κεφαλαίου έγιναν μέρος της προσωπικής «μυθολογίας» του: η λογοτεχνία, τα δοκίμια και οι συνεικόνες του το αποδεικνύουν. Και πώς μπορούσε άλλωστε να γίνει αλλιώς, για έναν ποιητή που αναζητώντας την (προσωπική και καλλιτεχνική) ταυτότητά του συνειδητοποίησε ότι για να βρει «το αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας» δεν αρκούσε να στραφεί στα φυσικά στοιχεία του ελληνικού χώρου αλλά έπρεπε να συνυπολογίσει «τα κτίσματα» και τις «κληρονομιές [...] που σήκωναν, αρχαίες, βυζαντινές, νεοελληνικές. Μια κολόνα αρχαίου ναού, αλλού ένα μοναστήρι, ένα ζωκκλήσι, αλλού ένας περιστεριώνας. Αρχίζα να διακρίνω τη βαθύτερη συνέπεια και συνέχεια που αντιπροσωπεύανε όλα αυτά μέσα στην ελληνική διάρκεια, όπως την είπαμε αργότερα, όσο διαφορετικά κι αν έμοιαζαν μεταξύ τους».<sup>514</sup>

<sup>511</sup> Ό.π., 577. ««Κηρύγματα των απ' αντικρύ κόλπων θαλάσσης» ακούει και εννοεί τη σκέψη των πρώτων φιλοσόφων», επισημαίνει η Ιουλίτα Ηλιοπούλου στο: «Ο Ελύτης και η Ιστορία» (2004/5): *Αναζητώντας τη Δέκατη Τέταρτη Ομορφιά*, ό.π., 173.

<sup>512</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Δεύτερη φύση, Π»: *Προσανατολισμοί*, ό.π., 14.

<sup>513</sup> Του ιδίου, «Σε μπλε Ιουλίτας», ό.π., 584. Μια φωτογραφία του ποιητή να βαδίζει σκεπτόμενος στα διαζώματα του θεάτρου της Επιδαύρου (1979) δημοσιεύεται στον τόμο *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 178. Άλλη μια φωτογραφία που τον δείχνει να κάθεται χαμογελαστός στην Επίδαυρο (1979) συνοδεύει του Μίκη Θεοδωράκη και των Βασίλη και Διονύση Φωτόπουλου δημοσιεύεται στο αφιέρωμα του περιοδικού *Επτά Ημέρες* / εφ. *Η Καθημερινή* [= Αφιέρωμα: «Οδυσσέας Ελύτης (1911-1996)», (επιμ.: Κωστής Βατικιώτης)] (24.3.1996) 21 [η φωτογραφία αυτή συνοδεύει το κείμενο του Ανδρέα Μπελεζίνη «Η «Κόρη με το ληκύθιον»», ό.π., 21-23].

<sup>514</sup> Οδυσσέας Ελύτης, *Αυτοπροσωπογραφία*, ό.π., 11.

### III. Γιάννης Ρίτσος (1909-1990).

*Μπαίνω σε ναό μαρμάρινο κάθε που λέω  
τ' όνομά σου, Ελλάδα.*

(Γιάννης Ρίτσος, *Μονόχορδα*)

Ο δεύτερος ποιητής της γενιάς του '30, μετά τον Σεφέρη, που συνέδεσε το όνομά του με την αρχαιότητα – λόγω κυρίως των μυθολογικών ποιημάτων του – είναι ο Ρίτσος. Εξίσου πυκνή, βέβαια, με τη χρήση του μύθου είναι και η χρήση της υλικής αρχαιότητας στο έργο του. Το άγαλμα, ιδιαίτερα, εμφανίζεται με μεγάλη συχνότητα στα ποιήματά του, χαρακτηρίστηκε δε «ένα απ' τα γονιμότερα μοτίβα του Ρίτσου, που η συστηματική του μελέτη θα δημιουργήσει αναμφίβολα νέες προϋποθέσεις για τη βαθύτερη κ' εντονότερη κατανόηση του έργου του».<sup>1</sup> Η δική μας προσέγγιση στο αρχαιολογικό υλικό της ποίησης του Ρίτσου βασίζεται σε τέσσερεις άξονες, ή αλλιώς, αναπτύσσεται σε τέσσερεις ενότητες.

Στην πρώτη ενότητα, μελετούμε τη χρήση της υλικής αρχαιότητας μέσα από τον διάλογο του Ρίτσου με τον Καβάφη και με τον Παλαμά, δύο ποιητών που συνέβαλαν σημαντικά στην αισθητική του διαμόρφωση. Εξετάζουμε ποιήματα της δεκαετίας του 1930 από τις πρώτες συλλογές του Ρίτσου, *Τρακτέρ* και *Πυραμίδες*, καθώς και τη σύνθεση *Η αποθέωση του δρόμου*.

Στη δεύτερη ενότητα, προσεγγίζουμε τη χρήση του αγάλματος και των παραλλαγών του (π.χ. προτομή) μέσα από τη θεωρία του σωσία-διπλού, δείχνοντας ότι το άγαλμα αποτελεί τον δεύτερο, ανιστορικό-άχρονο, εαυτό του ποιητή (ή του εκάστοτε ομιλητή των ποιημάτων του). Το θέμα της διπλότητας μας απασχολεί επίσης σε σχέση με τα αρχαία νομίσματα. Τα ποιητικά παραδείγματα που εξετάζουμε προέρχονται από τις δεκαετίες του 1930 και του 1940.

Στην τρίτη ενότητα, παρακολουθούμε πώς οι αρχαιότητες εντάσσονται στο «σχήμα» που δημιουργεί ο Ρίτσος κατά την καλλιτεχνική εφαρμογή της «τέταρτης διάστασης». Εντοπίζουμε το πρώτο σχετικό παράδειγμα στα τέλη της δεκαετίας του 1930 (1939), αλλά εστιάζουμε την εξέτασή μας σε μεταπολεμικά ποιήματα των δεκαετιών 1950 και 1960.

Στην τέταρτη ενότητα, τέλος, αναδεικνύουμε μια όχι τόσο γνωστή πτυχή της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του Ρίτσου (αφού δε συνάδει με την καθιερωμένη εικόνα του ως ποιητή που θέτει την τέχνη του στην υπηρεσία της επανάστασης), αυτήν του ποιητή-αισθητή, που βλέπει τις αρχαιότητες με την ερωτική ματιά που τις είδαν ο J. J. Winckelmann και οι συγγραφείς του αισθητισμού. Εδώ εξετάζουμε ποιήματα των δεκαετιών 1960, 1970 και 1980.

---

<sup>1</sup> Γιώργος Βελουδής, *Γιάννης Ρίτσος. Προβλήματα μελέτης του έργου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1982, 93.

❖ 1930-1938 (-41): *Τρακτέρ, Πυραμίδες, Η αποθέωση του δρόμου.*

Η πρώτη συλλογή του Γιάννη Ρίτσου, *Τρακτέρ*, δημοσιεύτηκε το 1934, την ίδια χρονιά που ο ποιητής έγινε μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος. Εύλογα, λοιπόν, τα επίσημα όργανα του Κόμματος, η εφημερίδα *Ριζοσπάστης* και το περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι*, έδειξαν ενδιαφέρον για τη συλλογή (όπως και για την αμέσως επόμενη, *Πυραμίδες*, που εκδόθηκε το 1935), κρίνοντάς την, βέβαια, από μια ορισμένη άποψη, «από την άποψη του επαναστατικού αγώνα».<sup>2</sup> Το σημείο σύγκλισης ανάμεσα στην κριτική του Ν. Βιτώλη του *Ριζοσπάστη*<sup>3</sup> και της Α. Αλαφούζου των *Νέων Πρωτοπόρων*<sup>4</sup> ήταν το μοίρασμα του ποιητή ανάμεσα σε δύο εαυτούς, σε δύο «εγώ»: το εγώ του ιντιβιντουαλιστή-ιδεαλιστή (που, κατά τον Βιτώλη τελικώς απωθείται, ενώ κατά την Αλαφούζου επιβιώνει, παρά τις προσπάθειες καταστολής του<sup>5</sup>) και το εγώ του επαναστάτη ποιητή. Ο αγώνας, ωστόσο, του Ρίτσου ενάντια στον παλιό «ατομικιστή» εαυτό του αποκτούσε και κοινωνικές διαστάσεις: «Η αυτοκριτική του Ρίτσου είναι ταυτόχρονα ένα αλύπητο μαστίγωμα του μικροαστού διανοούμενου, του άτολμου «επαναστάτη», του περιφρονητικά ξεμοναχιασμένου «στοχαστή», που «δειλιάζει μπρος στο θάνατο, που σα ζωή γελάει».<sup>6</sup> Ο αγώνας, εν ολίγοις, ανάμεσα στον παλιό και τον νέο του εαυτό ήταν ένας αγώνας ανάμεσα στον παλιό και τον νέο (επαναστατημένο) άνθρωπο, ανάμεσα στον παλιό και τον νέο κόσμο.

Οι αρχαιότητες λειτουργούν, σε αυτό το πλαίσιο, ως σύμβολα του παρωχημένου κόσμου, αντιπροσωπεύουν τις παλιές αξίες που ο αστός αγωνιζόταν να αναστυλώσει και ο προλετάριος να γκρεμίσει:

*Η αλήθεια είναι αδυσώπητη κ' η αξίνα [της] βαρειά  
νεκρούς αρχαίους πολιτισμούς ξεθάβει και σκοτώνει,  
θραύει ναών αετώματα σα βρωμερά σπυριά  
κι' απ' την καταστροφή πηδούν δημιουργίας τόνοι.*

(«Αφοπλισμός»: *Τρακτέρ*)<sup>7</sup>

<sup>2</sup> Αλ. Αλ. [= Αλεξάνδρα Αλαφούζου], «Γιάννη Ρίτσου: *Πυραμίδες*», εφ. *Ριζοσπάστης* (1.1.1936).

<sup>3</sup> Βλ. Ν. Βιτώλης [= Νίκος Βαλαβανίδης], «Γιάννη Ρίτσου: *Τρακτέρ*», εφ. *Ριζοσπάστης* (19.8.1934) 4.

<sup>4</sup> Βλ. Αλεξάνδρα Αλαφούζου, «*Τρακτέρ* του Γ. Ρίτσου», *Νέοι Πρωτοπόροι* 10 (Οκτώβρης 1934) 434-435.

<sup>5</sup> «Τα «Πορτραίτα» μαρτυρούν την τραχύτητα του αγώνα που έχει κάνει ο Γ. Ρ. ενάντια στον ίδιο τον εαυτό του. Όχι μονάχα σταθερά απαρνήθηκε το ιδεολογικό του παρελθόν, αλλά επανειλημμένα δοκίμασε να κάνει το πρωινό «εγώ» του στη φωτιά της αυτοκριτικής και του σαρκασμού. Μα είναι εφτάψυχο αυτό το παλιό «εγώ» του, το «εγώ» του ιντιβιντουαλιστή, ιδεαλιστή, πεσιμιστή και κάμποσο εστέτ του σαλονιού. Είναι επίμονα ενοχλητική αυτή η κληρονομιά της περασμένης ζωής και κάποτε ξεπηδά από τους στίχους του ποιητή, που «αναβλύζει νέα κρήνη», Α. Αλαφούζου, ό.π., 434-435.

<sup>6</sup> Ν. Βιτώλης, ό.π., 4.

<sup>7</sup> Οι στίχοι αυτοί αφαιρέθηκαν από το ποίημα στη συγκεντρωτική έκδοση *Ποιήματα 1930-1960* (1961) του Ρίτσου. Τους αντιγράφουμε από τη διδακτορική διατριβή της Μαρίας Αστίθα-Βρυζίδη *Οι διορθώσεις του Γιάννη Ρίτσου στις συλλογές της δεκαετίας 1934-1943*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1988, 23. Σημειωτέον ότι το

Το καθήκον του προλετάριου λογοτέχνη περιγράφεται εδώ με πρότυπο τις απόψεις του Αντρέα Ζεβγά [= Αιμίλιου Χουρμούζιου], που στην κριτική του για το μυθιστόρημα *Τουμπεκί* του Πέτρου Πικρού σημειώνει τα εξής: «Ο προορισμός του προλετάριου τεχνίτη που κινείται μέσα στα πλαίσια της αστικής κοινωνίας είναι να ανασκολοπίσει όλο το αστικό σύστημα, να εισχωρήσει ως τις πιο βαθιές δίπλες του, να ξετινάξει όλη τη βρωμιά του, να δείξει όλα τα γκρενάζια του και ν' αποδείξει πως ολάκερο το σύγχρονο κοινωνικό συγκρότημα δουλεύει ελαττωματικά [...]. Μια και μόνη λεπτομέρεια του αστικού αυτού συστήματος στα χέρια άξιου τεχνίτη μπορεί να χρησιμεύσει στη δημιουργία έργου προλεταριακού από το οποίο να ξεπηδάει το πνεύμα της νέας τάξης που έρχεται για ν' αντικαταστήσει την παλιά».<sup>8</sup>

Ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα σύμβολα της παρακμής της αστικής κοινωνίας και τέχνης στις πρώτες συλλογές του Ρίτσου είναι οι τάφοι<sup>9</sup> και, στην αρχαιολογική μορφή τους, οι τύμβοι (ΠΑ 33, 91, 97, 115). Μελετώντας τα ποιήματα του Ρίτσου έχει κανείς την εντύπωση ότι το σύμβολο αυτό συνδέεται στενότερα με ένα συγκεκριμένο ποιητικό σύμπαν, το καβαφικό, ένα σύμπαν που σφραγίστηκε από την παρουσία των νεαρών νεκρών και των επιτυμβίων.<sup>10</sup> Έχει νόημα να δούμε πώς παρουσίαζε τον Καβάφη ο Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο πνεύμα* το 1929: «Ο κ. Καβάφης είναι το κορύφωμα της τάσης της ελληνικής ποίησης προς το θάνατο. [...] Ο λόγιος αυτός Αλεξαντρινός, αρνείται με τον πιο απόλυτο τρόπο να ζήσει. Τραβιέται στο ερημητήριό του, μακριά από τους σάλους της ζωής, νομίζοντας πως τους περιφρονεί ενώ απλώς τους φοβάται [...]».<sup>11</sup> Αυτόν τον τύπο καλλιτέχνη έχει στον νου του ο Ρίτσος όταν γράφει:

*Δεν ακούς τους μπρούντζινους χειμάρρους των αγώνων*

---

«της» («η αξίνα [της]») δεν υπάρχει στην πρώτη έκδοση των *Τρακτέρ*, γεγονός που, όπως υποθέτει η Μ. Αστήθα-Βρυζίδη, οφείλεται σε «τυπογραφική παράλειψη γιατί το μέτρο το απαιτεί», ό.π., 23. Η ίδια παρατηρεί επίσης ότι «πρόκειται για στίχους που έχουν ως κύριο χαρακτηριστικό μια συγκεκριμένη και δογματική θέση απέναντι στον αρχαίο πολιτισμό» και ότι «η αφαίρεσή τους προδίδει τη διαφορετική θέση του ώριμου Ρίτσου», ό.π., 23.

<sup>8</sup> Αντρέας Ζεβγάς, «Πέτρου Πικρού: *Τουμπεκί*», *Νέα Επιθεώρηση* 2 (Φλεβάρης 1928) 59-60. Τις απόψεις του Χουρμούζιου στη συγκεκριμένη βιβλιοκρισία παρουσιάζει και σχολιάζει αναλυτικά η Χριστίνα Ντουσιά στο βιβλίο της: *Λογοτεχνία και Πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996, 119-124. Στα λόγια του Χουρμούζιου πρβλ. τα λόγια του Γάλλου συγγραφέα Henri Barbusse: «Εμφανίζεται όμως σ' αυτήν [: την προλεταριακή λογοτεχνία] και ένα αρνητικό καθήκον, ένα έργο καταστροφής. Έχει υποχρέωση να προσβάλει την παλιά κατάσταση πραγμάτων που ο επαναστατικός κόσμος προσπαθεί ν' αντικαταστήσει: τις βρωμιές, τις καταχρήσεις, τις ανωμαλίες, τις τερατώδεις, μεγάλες και μικρές, γενικά και μερικά, στα γεγονότα, στα ήθη, στα αισθήματα», Αντρέας Ζεβγάς (εισ. – μτφρ.), «Προλεταριακή λογοτεχνία; (Μια μεγάλη έρευνα, κ' ένα άρθρο του Ανρί Μπαρμπύς)», *Νέα Επιθεώρηση* 11 (Νοέμβρης 1928) 326.

<sup>9</sup> «Οι ναρκισσιστικοί καθρέφτες, τα δωμάτια, οι τοίχοι, οι τάφοι, η αρρώστια, η μελαγχολία, οι ίσκιοι, είναι τα σύμβολα μιας κοινωνίας που φθίνει, και των πνευματικών εκπροσώπων της», γράφει η Χρύσα Προκοπάκη στη μελέτη της: *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*, Αθήνα, Κέδρος, 1981, 14.

<sup>10</sup> Βλ. σχετικά: Γ. Π. Σαββίδης, «Παραλλαγές στους τάφους του Καβάφη»: *Μικρά καβαφικά*, τ. Β', Αθήνα, Ερμής, 1987, 457-466· Λίζυ Τσιριμώκου, «Νεκρομαντική τέχνη – Η επιτάφια καβαφική ποίηση–»: *Εσωτερική ταχύτητα. Δοκίμια για τη λογοτεχνία*, Αθήνα, Άγρα, 2000, 303-322· Μάρθα Βασιλειάδη, *Ο Κ. Π. Καβάφης και η λογοτεχνία της παρακμής. Μορφές, θέματα, μοτίβα*, (μτφρ. από τα γαλλικά: Τιτίκα Καραβία, πρόλ.: Renata Lavagnini), Αθήνα, Gutenberg, 2018, 233-263.

<sup>11</sup> Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα*, (επιμ.: Κ. Θ. Δημαράς), Αθήνα, Ερμής, 1979 [ανατ.: 1η έκδ.: 1973], 67.

που τα φράγματα έσπασαν κι ωθούν την Εποχή  
στη σπηλιά σου ο στεναγμός μονάχα εσένα ηχεί  
και στη φλέβα σου κρατάς τους τύμβους των προγόνων.

(«Αποτυχία»: *Πυραμίδες*, ΠΑ 97)

Για το ρεύμα της εν εξελίξει ιστορίας (του ιστορικού γίνεσθαι) που κυλά ορμητικό και ασυγκράτητο, παρά τις προσπάθειες του αστού να το αναχαιτίσει, μιλούσε την ίδια περίπου εποχή που γραφόταν το ποίημα (1933) ο Δημήτρης Γληνός: «Ο εργάτης σπρώχνει τη ροή της ανθρώπινης ιστορίας προς τα μπρος και βαδίζει μαζί της δημιουργός του καλύτερου αύριο, ο αστός αγωνίζεται να γυρίσει το ρέμα προς τα πίσω, να συγκρατήσει την κυριαρχία, που νιώθει κάθε μέρα να ξεφεύγει από τα χέρια του». <sup>12</sup> Στο πεδίο της τέχνης, η απομάκρυνση του αστού από τη ζωντανή πραγματικότητα χαρακτηρίστηκε από την Αριστερά ως «φυγή»: «φυγή από την πραγματικότητα», <sup>13</sup> φυγή «στο παρελθόν». <sup>14</sup> Αυτόν τον δρόμο ακολουθεί και ο ομιλητής-αστός ποιητής της «Αποτυχίας», που, κλεισμένος στον ιδιωτικό χώρο («στη σπηλιά») του, αιμοδοτεί τις αρχαίες σκιές. Πρόκειται για «αρχαίους [...] εραστές χλωμούς κι ασθενικούς» (ΠΑ 96), όπως διαβάζουμε σε άλλο σημείο του ποιήματος. <sup>15</sup> Το θέμα της ηδονής σε συνδυασμό με το θέμα του νεκρού μας οδηγούν στην ποίηση του Καβάφη. Είναι «τα δυο κύρια θέματα του Καβάφη», γράφει ο Σεφέρης, στα οποία μας εισάγουν οι «Επιθυμίες». <sup>16</sup> Το περίφημο εύρημα του καθαφικού αυτού ποιήματος, την εξίσωση, δηλαδή, των νεκρών με τις επιθυμίες που δεν

<sup>12</sup> Δ. Γληνός, «Πνευματικές μορφές της αντίδρασης. Ε'. Η τέχνη», *Νέοι Πρωτοπόροι* 2 (Φεβρουάριος 1933) 52.

<sup>13</sup> Ο.π., 52. Τα παραδείγματα των λογοτεχνών της «φυγής» που δίνει ο Γληνός είναι του Παλαμά, του Σικελιανού, του Καζαντζάκη, του Καβάφη και του, λιγότερο γνωστού, Πότη Ψαλτήρα.

<sup>14</sup> Α. Ι. Π. [= Ασημάκης Πανσέληνος], «Καβάφης», *Νέοι Πρωτοπόροι* 5 (Μάιος 1933) 157.

<sup>15</sup> Πρβλ. (αντιθετικά) τους στίχους του ποιήματος «Πεποίθηση»: «Κι αν σκάβω κάποτε σκυφτός τους τύμβους τους παλιούς, / δεν είναι τους χλωμούς νεκρούς να κλάψουνε οι ωδές μου», «Εγώ το Πρέπει ασπάστηκα του σήμερα, γι' αυτό / τη ζωή μου δεν εσκλάβωσα στη σκιά ξανθού πλοκάμου» (ΠΑ 115). Βλ. επίσης τους στίχους του ποιήματος «Το σβήσιμο της λάμπας» από τα *12 ποιήματα για τον Καβάφη* (1963): «Συνείδηση άκαμπτη του τέλους πάνω στα σεντόνια όπου ψυχραίνει / το θερμό χνάτο θερινής νυκτός, και μένουν μόνον λίγοι κρίκοι / πεσμένοι από νεανικούς βοστρύχους» (ΠΘ 181). Στο ποίημα «Ανάγκη σκιάς» των *Επαναλήψεων, Α'* (1963-1965) (ΠΙ 19) οι αρχαίες σκιές κατονομάζονται: είναι ο Ιόλαος, ο Πάτροκλος, ο Αντίλοχος, μυθικοί έφηβοι και ερώμενοι επιφανών ηρώων, του Ηρακλή ο πρώτος, του Αχιλλέα οι άλλοι δύο. Εκτός από «αρχαίες σκιές», οι μυθικοί έφηβοι εμφανίζονται στην ποίηση του Ρίτσου και ως μορφές αποτυπωμένες πάνω σε αρχαία ανάγλυφα, πραγματικά ή φανταστικά, βλ. λ.χ. το ανάγλυφο αετώματος με τον Πάτροκλο και τα άλογα του Αχιλλέα στη σύνθεση *Αγαμέμνων* (1966-1970) (ΤΔ 62) και το ανάγλυφο από τη σκηνή του θεάτρου των Δελφών με τον Ηρακλή και τον Ιόλαο, που ο Ρίτσος είδε στο βιβλίο του Richerpin (Jean Richerpin, *Ελληνική μυθολογία*, τ. Β': *Θεοί της γης, ημίθεοι, ήρωες* (1920), (επιμ.: Σπύρος Μαρινάτος, μτφρ.: Νικόλαος Τετενές, επιμ. έκδοσης: Μιχ. Γ. Πετρίδης), [χ.τ.], Βίβλος, 1953, 177) και αξιοποίησε στο ποίημα «Για τον Ιόλαο» (*Επαναλήψεις, Β'*, 1968: ΠΙ 48). Για τη *Μυθολογία* του Richerpin ως πηγή του Ρίτσου, βλ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Αρχαιογνωστικές αναγνώσεις του Γιάννη Ρίτσου και του Γιώργου Σεφέρη»: *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος* [= Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (Αθήνα, 28 Σεπτεμβρίου - 1 Οκτωβρίου 2005)], (επιμ.: Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Στρατής Μπουρνάζος), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Εκδόσεις Κέδρος, 2008, 101-102 (υποσημ. 19).

<sup>16</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ακόμη λίγα για τον Αλεξανδρινό»: *Δοκιμές*, τ. Α': 1936-1947, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2013 [9η 1η: 1944], 377.

εκπληρώθηκαν,<sup>17</sup> αξιοποίησε ο Ρίτσος αφενός στο ποίημα «Ανικανοποίητος» των *Τρακτέρ*<sup>18</sup> (ΠΑ 32):

*Ρόδα στα χείλη μου και ρόδα στην καρδιά,  
κι όμως σφιγμένα κι ακατάδεχτα σιωπούνε.  
Τους πόθους μου όλους εσαβάνωσε η βραδιά  
μα ζουν ακόμα και τα φέρετρα χτυπούνε.*

και αφετέρου στην *Αποθέωση του δρόμου* (1936-1938), την ανέκδοτη και πρώτη αρχαιόθεμη σύνθεσή του, με υπόθεση εμπνευσμένη από το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα:<sup>19</sup>

*Πώς εγερθήκαν και πάλι οι νεκροί; Τί ζητούν από μένα;  
Εγώ τους έντυσα μ' όλο το φως και στο πτώμα τους πάνω  
έριξα ρόδα ζεστά ζυμωμένα με το αίμα μου το ίδιο.  
Πάνω στους τάφους τους έστησα αγάλματα τόσο μεγάλα  
που με μισάνοιχτο στόμα οι καιροί σιωπηλοί θα θαυμάζουν.  
Πώς ανατίναζαν κ' έσπασαν τούτες τις ένδοξες πλάκες*

<sup>17</sup> «Σαν σώματα ωραία νεκρών που δεν εγέρασαν / και τάκλεισαν, με δάκρυα, σε μανσωλείο λαμπρό, / με ρόδα στο κεφάλι και στα πόδια γιασεμιά – / έτσ' η επιθυμία μοιάζουν που επέρασαν / χωρίς να εκπληρωθούν: χωρίς ν' αξιωθεί καμιά / της ηδονής μια νύχτα, ή ένα πρωί της φεγγερό», Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, τ. Α': 1896-1918, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1963 [3η 1η: 1933], 96.

<sup>18</sup> Η παρουσία του Καβάφη στο έργο του Ρίτσου είναι, συνεπώς, πιο πρόωμη από το *Εμβλητήριο του ωκεανού* (1939-1940) όπου την εντόπισε ο Γιώργος Βελουδής, βλ. «Ο καβαφικός Ρίτσος» (1979/1981): *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Κέδρος, 1984, 122.

<sup>19</sup> Την *Αποθέωση* παρουσίασε το 2005 η Χρύσα Προκοπάκη, στο πλαίσιο συνεδρίου αφιερωμένου στον Γιάννη Ρίτσο. Βλ. πλέον τη μελέτη της: «*Η αποθέωση του δρόμου*. Μια πρόωμη σύνθεση του Ρίτσου χαρισμένη στον Παλαμά»: *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, ό.π., 415-433. Η σύνθεση σώζεται σε δύο χειρόγραφα. Το πρώτο είναι αυτό που εστάλη στον Παλαμά. Αποτελείται από 60 λυτά φύλλα, γραμμένα μόνο από τη μπροστινή πλευρά. Στο πρώτο φύλλο υπάρχει το όνομα του ποιητή, ο τίτλος του έργου και η αφιέρωση: «*Το βιβλίο τούτο χαρίζω / στον Ποιητή / Κωστή Παλαμά*». Στο δεύτερο φύλλο αναγράφονται επίσης το όνομα του ποιητή και ο τίτλος του έργου και προστίθεται η ένδειξη: «*30 Ιανουαρίου 1936 – 5 Μαρτίου 1938. / Αθήνα – Βόλος – Πάρνης*». Στη συνέχεια ακολουθεί ένα τρισέλιδο ποίημα που επιγράφεται «*Στον Κωστή Παλαμά*» – ο Ρίτσος τον προσφωνεί με σεβασμό «*Πατέρα*» (αποσπάσματα του ποιήματος έχουν δημοσιευτεί στον τόμο: *Κωστής Παλαμάς. 40 χρόνια από το θάνατό του*, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών – Διεύθυνση Πολιτιστικών Εκδηλώσεων, 1983, 37). Τέλος, παρατίθεται η *Αποθέωση του δρόμου* σε 55 αριθμημένες σελίδες. Στην αρχή, κάτω από τον τίτλο, τοποθετείται μια σκηνική οδηγία. Το χειρόγραφο αυτό υπάρχει φωτοτυπημένο στο Αρχείο Ρίτσου του Μουσείου Μπενάκη, όπου θα γίνονται στο εξής όλες οι παραπομπές. Στο Αρχείο του ποιητή υπάρχει επίσης ένα δεύτερο χειρόγραφο της σύνθεσης, εκτενέστερο, με χρονολογίες 1935-1941. Πρόκειται για το χειρόγραφο που έχει καταγράψει ο Γ. Βελουδής στον «*Κατάλογο ανέκδοτων έργων του Γιάννη Ρίτσου*» (*Γιάννης Ρίτσος. Προβλήματα μελέτης του έργου του*, ό.π., 171). Περισσότερες πληροφορίες γι' αυτό δίνει η Χ. Προκοπάκη (ό.π., 418, υποσημ. 3): «*Το μακροσκελές ποίημα είναι γραμμένο σε μαθητικό τετράδιο (που, ω της ειρωνείας, φέρει όλα τα εμβλήματα της 4ης Αυγούστου – μερικά τα έχει «σβήσει» ο Ρίτσος με γεωμετρικά σχέδια!)*. Είναι γεμάτο διορθώσεις, προπάντων προσθήκες με μολύβι στο verso των φύλλων και εκτείνεται σε 1685 αριθμημένους στίχους. Πρόκειται προφανώς για την πρώτη (ή μια απ' τις πρώτες) γραφή, την οποία επεξεργάζεται ο ποιητής επάνω στο ίδιο χειρόγραφο, αν λάβουμε υπόψη και ότι στην «*ετικέτα*» του εξωφύλλου σημειώνεται: «*Γιάννη Ρίτσου, Σχέδιον / Η αποθέωση του δρόμου / Κεφάλαια: Μόνωση/Θρίαμβος Χαράς (;) και θάλασσας*». Γι' αυτή την υπόθεση συνηγορεί και η καταγραφή των ανέκδοτων χειρογράφων που είχε κάνει ο Γιώργος Βελουδής, ζώντος του Ρίτσου, στο σπίτι του. Ο Βελουδής μεταφέρει την πληροφορία του ποιητή ότι το κείμενο «*ξαναδουλεύτηκε το 1938 στο σανατόριο της Πάρνηθας*». Καθώς φαίνεται, ο Ρίτσος αντιγράφει απ' αυτό το πρώτο χειρόγραφο, πιθανώς το ξαναδουλεύει και το αποστέλλει ως αυτόνομο στον Παλαμά».

που τα φθαρτά τους κορμιά τα σκεπάζουν με φέγγη αφθαρσίας;  
(μέρος XXIII, στ. 982-988, σ. 45-46<sup>20</sup>)

Κάποιες παρατηρήσεις, αρχικά, πάνω στους στίχους της *Αποθέωσης*. Τον λόγο εδώ έχει ο Σωκράτης που άσκησε πράγματι, για αρκετό καιρό, το επάγγελμα του αγαματοποιού ακολουθώντας τα βήματα του πατέρα του.<sup>21</sup> Η κατασκευή των επιτύμβιων, ειδικά, αγαλμάτων αποτελεί ένα έμμεσο σχόλιο ποιητικής εκ μέρους του Ρίτσου, που αντιλαμβάνοταν την τέχνη ως πράξη αντίστασης στον θάνατο. «Κι όταν λέμε θάνατο», εξηγούσε, «δεν εννοούμε μόνο τον φυσικό, αλλά και όλες τις μορφές κοινωνικού θανάτου. Η καταπίεση, η σκλαβιά, οι επιθυμίες που δεν εκπληρώνονται, όλα αυτά είναι μια καθημερινή εκτέλεση, ένας θάνατος».<sup>22</sup>

Σε μια συγκριτική, τώρα, ανάγνωση των δύο παραθεμάτων, θα είχαμε να σχολιάσουμε τη διαφορετική στάση του Ρίτσου απέναντι στους ομιλητές των ποιημάτων του. Από τον ομιλητή του «Ανικανοποίητος» παίρνει εμφανώς αποστάσεις· ο ηδυπαθής αυτός καλλιτέχνης εκφράζει μια πλευρά του εαυτού του την οποία θέλησε να απωθήσει. Όμως αυτή δε μένει για πολύ στο σκοτάδι, προβάλλει ξανά στο φως μέσα από το προσωπίο του Σωκράτη της *Αποθέωσης*, ενός Σωκράτη αισθησιακού που συγκινείται με το αισθητό κάλλος (με την εφηβική ομορφιά<sup>23</sup>) και βάσει αυτού διαμορφώνει την αισθητική του.<sup>24</sup>

Δεν είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς την επίδραση του αισθητισμού στις ιδέες αυτές.<sup>25</sup> Οι συγγραφείς του αισθητισμού Pater, Symonds και Wilde προέβησαν σε μια αναθεωρητική ανάγνωση των πλατωνικών κειμένων, κυρίως του *Συμποσίου* και του *Φαίδρου*, επικεντρωμένη

<sup>20</sup> Βλ. Μουσείο Μπενάκη, Τμήμα Ιστορικών Αρχείων, Αρχείο Γιάννη Ρίτσου, Φακ. # 1, αρ. εγγράφου: 687/16.

<sup>21</sup> Του ανδριαντοποιού Σωφρονίσκου. «Σε μεταγενέστερους χρόνους», διαβάζουμε στον Lesky, «έδειχναν τρεις ντυμένες Χάριτες στην είσοδο της Ακρόπολης σαν δικό του [: του Σωκράτη] έργο, η πληροφορία όμως αυτή δεν είναι αξιόπιστη», Albin Lesky, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, (μτφρ.: Αγαπητός Γ. Τσοπανάκης), Θεσσαλονίκη, Αφοί Κυριακίδη, 2006 [ανατύπωση από την 5η αναθεωρημένη έκδοση: 1981], 688.

<sup>22</sup> «Σε β' πρόσωπο. Μια συνομιλία του Γιάννη Ρίτσου με τον Αντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο», *Η Λέξη* 8 (Οκτώβριος 1981) 644.

<sup>23</sup> Βλ. τους στίχους της *Αποθέωσης*: «Αλκιβιάδη, ούτε συ δεν εμάντεψες τι σου χρωστάω – / Το φωτοστέφανο αυτό που θ' ανθεί στους γυμνούς μου κροτάφους / θάναι οι δικές σου ματιές και του Αγάθωνα και του Χαρμίδη, / θάναι οι ουράνιες ματιές των ανύποπτων τέλειων εφήβων» (μέρος VI, στ. 213-216, σ. 10).

<sup>24</sup> Πρβλ. τα λόγια του Συκουτρή: «[ο] Σωκράτης ο Αθηναίος δεν είναι ο εν σώματι άγγελος των συναξαρίων· είν' ένας άνθρωπος με οστά και σάρκα και αίμα, αλλά και με ψυχήν και νουν και θέλησιν. Ο Πλάτων μας περιγράφει πώς υποτάσσει την δυνατήν αυτήν ιδιοσυγκρασίαν του εις την πειθανάγκην του λόγου, αλλά και δεν μας επιτρέπει να λησμονούμεν, ότι αι αισθήσεις, και γλωσσικώς ακόμη, προέρχονται από την ιδίαν ρίζαν, από την οποίαν και το αίσθημα και η αισθητική», Ι. Συκουτρή (κειμενον – μετάφρασις – ερμηνεία), *Πλάτωνος Συμποσίον*, Αθήνα, Εστία, 2017 [25η έκδοση: 1η: 1934], 65\*.

<sup>25</sup> Βλ. ενδεικτικά όσα σημειώνει ο Απόστολος Σαχίνης: «Η ένταση των αισθήσεων ήταν το κριτήριό του [: του Walter Pater] για την άξια τέχνη και την άξια ζωή, και το αισθησιακό στοιχείο – η αισθησιακή ομορφιά, οι αισθησιακές εντυπώσεις – έπαιξε πρωταρχικό ρόλο στη διαμόρφωση των απόψεών του για την τέχνη και τη ζωή», *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα, Εστία, 1981, 59. Την επίδραση του αισθητισμού έχει υποστηριχθεί ότι δέχτηκε και ο Συκουτρή στην περίφημη «Εισαγωγή» του στη μετάφραση του *Συμποσίου*, βλ. Βασίλης Λεντάκης, «Παιδεραστία: ιδεολογικά υποστρώματα στην προσέγγιση του Συκουτρή», *Ελληνικά* 47 (1997) 270-274. Για τη μετάφραση του Συκουτρή ως πηγή του Ρίτσου στην *Αποθέωση*, βλ. Χ. Προκοπάκη, «*Η αποθέωση του δρόμου...*», ό.π., 429.

στην «απωθημένη σημασία», όπως γράφει ο Stefano Evangelista, «της μυθικής αντίληψης του Πλάτωνα για τον έρωτα».<sup>26</sup> «Τα πλατωνικά γραπτά λειτούργησαν γι' αυτούς ως πηγή και παράδειγμα μιας χιλιετούς παράδοσης που συνδέει επίμονα τον ανδρικό έρωτα με τις υψηλότερες μορφές της κουλτούρας<sup>27</sup> – μιας παράδοσης που, στην πραγματικότητα, συνάδει με τον ευρωπαϊκό κανόνα. Σε αυτή τη διαδικασία, ο αισθητικός πλατωνισμός αναδύεται εξίσου ως ένα σχολείο ριζοσπαστικής ανάγνωσης και ως μια σημαντική φωνή στη σύγχρονη συζήτηση για τη χειραφέτηση της ομοφυλοφιλίας στη μοντέρνα κουλτούρα».<sup>28</sup>

Ο Ρίτσος, βέβαια, δε χρησιμοποίησε με τέτοιο ριζοσπαστικό τρόπο το *Συμπόσιο*. Σίγουρα κάτω από το προσωπίο του Σωκράτη ένιωσε την ελευθερία να ξεδιπλώσει άγνωστες πτυχές του ερωτισμού του και να εκφράσει ομοερωτικά αισθήματα,<sup>29</sup> όμως η ανοιχτή παραδοχή μιας αποκλίνουσας για τα μεσοπολεμικά ήθη σεξουαλικής ταυτότητας ήταν δύσκολη. Τη θέση του δυσχέραινε επιπλέον η στρατεύσή του στις γραμμές του Κομμουνιστικού Κόμματος, το οποίο, όπως σημειώνει η Έλλη Παππά, «πολύ γρήγορα υιοθέτησε θέσεις σύμφωνες με την ηθικολογία της εποχής, θέσεις που δεν θα «σοκάριζαν» τον μικροαστό των πόλεων και τον αγρότη της υπαίθρου και δεν θα τον έφερναν σε σύγκρουση με τις κλειστές κοινωνίες των νησιών της εξορίας».<sup>30</sup> Σημειωτέον ότι και η στάση της Σοβιετικής Ένωσης σε θέματα που σχετίζονταν με την ομοφυλοφιλία ήταν ιδιαίτερα αυστηρή.<sup>31</sup>

Εξίσου σημαντική με την επίδραση του Πλάτωνα στην *Αποθέωση* είναι η επίδραση του Παλαμά. Αυτό φαίνεται καταρχάς από την επιλογή του μέτρου, του δακτυλικού 17σύλλαβου στίχου (του αρχαίου «ηρωικού εξαμέτρου»), που αναβίωσε ο Παλαμάς στον «Πρώτο λόγο των

---

<sup>26</sup> Stefano Evangelista, «'Lovers and Philosophers at Once': Aesthetic Platonism in the Victorian 'Fin de Siècle'», *The Yearbook of English Studies* 36, τχ. 2 (2006) 231.

<sup>27</sup> Πρβλ. όσα σημειώνει ο Αντρέ Ζιντ στο έργο του *Κορντόν* (1924) (μτφρ.: Ν.Κ., Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, 1995, 137-138): «Δε νομίζω ότι θα ήταν πολύ τολμηρό να διατυπώσω την άποψη ότι οι περίοδοι μεγάλης καλλιτεχνικής άνθησης – η ελληνική εποχή του Περικλή, η ρωμαϊκή στον αιώνα του Αυγούστου, η αγγλική την εποχή του Σαίξπηρ, η γαλλική στην Αναγέννηση κι αργότερα υπό τον Λουδοβίκο ΙΓ', η περσική την εποχή του Χαφίζ κ.λπ. ήταν περίοδοι κατά τις οποίες η παιδευστική επικρατούσε πιο φανερά και θα' λεγα επίσημα παρά ποτέ. Θα μπορούσα σχεδόν να πω ότι μόνες περίοδοι και περιοχές χωρίς ουρανισμό είναι οι περίοδοι και περιοχές χωρίς τέχνη» [όπου «ουρανισμός» ίσον «ομοφυλοφιλία», η οποία εν προκειμένω δε διακρίνεται από την παιδευστική].

<sup>28</sup> Stefano Evangelista, «'Lovers and Philosophers at Once'», ό.π., 231.

<sup>29</sup> Αντίστοιχα αισθήματα εκφράζει και ο ομιλητής της σύνθεσης *Ο ζένος* (1935) από τη συλλογή *Δοκιμασία* (1935-1943).

<sup>30</sup> Έλλη Παππά, *Μακιαβέλλι ή Μαρξ*, Αθήνα, Άγρα, 2005, 230.

<sup>31</sup> Το 1934 ο Στάλιν επανέφερε την ποινικοποίηση της ομοφυλοφιλίας, που είχε καταργηθεί από την εποχή της Οκτωβριανής Επανάστασης. «Ο Στάλιν ανέθεσε στον πολιτιστικό του εκπρόσωπο, Μαξίμ Γκόργκι, να παράσχει γραπτή δικαιολόγηση γι' αυτήν την ανατροπή στην καθημερινή εφημερίδα *Pravda*. Δικαιολογώντας την επαναποινικοποίηση της ομοφυλοφιλίας ως «μίας μορφής αστικού εκφυλισμού», ο Γκόργκι υποστήριξε: «Καταστρέψτε τους ομοφυλόφιλους – Ο φασισμός θα εξαφανιστεί!», Sherry Wolf, *Sexuality and Socialism. History, Politics, and Theory of LGBT Liberation*, Σικάγο – Ιλινόι, Haymarket Books, 2009, 99. Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης: Klaus Mann, *Ομοφυλοφιλία και φασισμός* (1934), (μτφρ.: Αλέξανδρος Ίσαρης), Αθήνα, Άγρα, 1998.



Παραδείσων»<sup>32</sup> (το ποίημα αυτό ανήκει στον λεγόμενο «κύκλο του *Τάφου*»,<sup>33</sup> των ποιημάτων δηλαδή που αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα στον θάνατο του γιου του Παλαμά, Άλκη). Πέρα από τη στιχουργία, όμως, ο «Πρώτος λόγος» επηρέασε την *Αποθέωση* και σαν σύλληψη. Πιο συγκεκριμένα, ο Παλαμάς περιγράφει στο ποίημά του μια πορεία πνευματικής εξύψωσης προς τις κορφές των Παραδείσων<sup>34</sup> με ήρωα-οδηγητή τον Άλκη (που μετονομάζεται σε Πασίχαρο). Το μοτίβο «του πολυσάλετου και του πολύπλοκου δρόμου»,<sup>35</sup> «του ανεβοκατεβασμού»<sup>36</sup> από τα γήινα στα επουράνια («από τα σα ρητά υποδειγμένα της θετικής ή της ιστορικής γνώσης πέρα εκεί στα θεουργικά πλάσματα της μεταφυσικής φαντασίας, υποταχτικής στο μαγικό ραβδί ενός ποιητή»<sup>37</sup>), και αντίστροφα, είναι κεντρικό στον «Πρώτο λόγο»: «*Και του υπεράνθρωπου δρόμου λιμάνια και ανάπαυες θα είναι / πότε ουρανός πότε γη και οι Κορφές, κάθε δρόμου το τέλος. / Των ιδεών τους Παράδεισους θα 'βρουμε και των ερώτων*».<sup>38</sup> Βάσει αυτών μπορούμε να ερμηνεύσουμε τον τίτλο της σύνθεσης του Ρίτσου, *Η αποθέωση του δρόμου*<sup>39</sup>: μια πορεία που μοιράζεται μεταξύ του νοητού και του αισθητού κόσμου, της σκέψης και της πράξης, της μοναξιάς και της συντροφικότητας, πορεία ταλαντευόμενη, αλλά και ανοδική, όπως αυτή που περιέγραψε η Διοτίμα στο *Συμπόσιο* (210a-212a): πορεία ερωτική «προς το απόλυτον».<sup>40</sup> Το «απόλυτον», βέβαια, δε νοείται πλέον ως Θεός ή ύψιστη Ιδέα, αλλά προσεγγίζει περισσότερο «τον παράδεισον της Τέχνης», για τον οποίο μίλησε ο Παλαμάς στον πρόλογο της συλλογής *Τα μάτια της ψυχής μου* (1892).<sup>41</sup>

<sup>32</sup> Βλ. σχετικά: Ευριπίδης Γαραντούδης, *Ο Παλαμάς από τη σημερινή σκοπιά. Όψεις της ποιήσής του και της σύγχρονης πρόσληψής της*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2005, 164-171. Ο ίδιος παρατηρεί, με άλλη αφορμή, για το μέτρο της *Αποθέωσης*: «Η επιλογή αυτού του, εκ πρώτης όψεως, όχι μόνο παραδοσιακού αλλά και απαρχαιωμένου μέτρου οφείλεται στην προφανή πρόθεση του Ρίτσου να τιμήσει τον Παλαμά και να συνδεθεί με τη δική του ποιητική παράδοση ως αναδημιουργού του αρχαίου στίχου», Ε. Γαραντούδης, «Μορφολογικές παρατηρήσεις για τα πρώτα ποιητικά βιβλία του Γιάννη Ρίτσου»: *Από τον μοντερνισμό στη σύγχρονη ποίηση (1930-2006)*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2007, 63.

<sup>33</sup> Βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, *Ο Παλαμάς από τη σημερινή σκοπιά*, ό.π., 163.

<sup>34</sup> Οι κορφές αυτές είναι η δημοτική παράδοση, η θρησκευτική πίστη, η ορθολογική σκέψη, ο Όλυμπος της Τέχνης, το μακάριο νησί της Αγάπης, η Πατριδολατρία και το επίγειο Σπίτι. Βλ. σχετικά τους στ. 171-232 του «Πρώτου λόγου»: Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Β': *Ταμβοί και Ανάπαιστοι, Ο Τάφος, Ο Πρώτος Λόγος των Παραδείσων, Οι Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης, Η Ασάλευτη Ζωή*, (επιμ.: Νικόλαος Α.Ε. Καλοσπύρος), Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 2019, 98-100, και το κείμενο του Παλαμά «Ο χαμός ενός παιδιού» (1929): Κωστή Παλαμά, *Άπαντα*, τ. Γ': *Πεζοί δρόμοι Α' - Β' - Γ', Φιλικά γράμματα, Σημειώματα στο περιθώριο, Τρεις ελληνολάτρες, Κάποιων νεκρών η ζωή, Η ποιητική μου*, Αθήνα, Γκοβόστης - Μπίρης, [1969], 550-555 (: 555). Για την άνοδό του στον Όλυμπο και στη Χώρα των Μακάρων μιλά και ο Σωκράτης της *Αποθέωσης* (μέρη VII, X, XVI, XX).

<sup>35</sup> Κωστή Παλαμά, *Άπαντα*, τ. Γ', ό.π., 520.

<sup>36</sup> Ό.π., 520.

<sup>37</sup> Ό.π., 520.

<sup>38</sup> Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Β', ό.π., 98.

<sup>39</sup> Τον οποίο η Χ. Προκοπάκη (ό.π., 417) συσχέτισε εξίσου βάσιμα με τον στ. 456 του *Δωδεκάλογου του Γύφτου*: «*Νόμος εμάς, νυχτόμερα και πάντα, ο δρόμος*».

<sup>40</sup> Ι. Σκουτρής, ό.π., 221\*. Για τους αναβαθμούς της ερωτικής μυσταγωγίας στο *Συμπόσιο*, βλ. αναλυτικά: ό.π., 219\*-229\*.

<sup>41</sup> Τα λόγια του ποιητή έχουν ως εξής: «Με την εντύπωσιν του καλλιτεχνήματος φεύγομεν μακράν από τον κόσμον που μας περικυκλώνει, αποθνήσκομεν, και αναζώμεν μέσα εις τον παράδεισον της Τέχνης», Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Α': *Τα Τραγούδια της Πατρίδος μου, Ο Ύμνος της Αθήνας, Τα Μάτια της Ψυχής μου*, (επιμ.:

Στον ίδιο πρόλογο ο Παλαμάς παρουσιάζει τον Ποιητή να έχει χτίσει το «παλάτι του επάνω εις τα σύνορα του νοητού και αισθητού κόσμου»<sup>42</sup> και ο ίδιος να κινείται στο ενδιάμεσο, να ανεβοκατεβαίνει («Από τοιαύτα ύψη κατέρχεται και με τοιαύτην μυστηριώδη δύναμιν είναι γεμάτον πάντοτε το αίσθημα και η αγάπη του Ποιητού!»<sup>43</sup>). Ο ρόλος του είναι συγγενικός με τον ρόλο του αρχαίου *δαίμονος*, και θυμίζουμε ότι και ο Έρωσ ήταν δαίμων – ο Σωκράτης του *Συμποσίου*, μάλιστα, χαρακτηρίστηκε από τον Συκουτρή «δαίμων Έρωσ ενσαρκωμένος».<sup>44</sup> Ο δαίμων, κατά την παράδοση, δεν είναι ούτε θεός ούτε θνητός, αλλά μια ενδιάμεση ύπαρξη που αναλαμβάνει τον ρόλο του μεσολαβητή, του εγγυητή της επικοινωνίας θεών και ανθρώπων. Μοίρα του είναι να κινείται στο «μεταξύ»,<sup>45</sup> μεταξύ του ουρανού και της γης, της αιωνιότητας και του χρόνου. «Έτσι όλη του η ζωή», γράφει ο Συκουτρής, «είναι διαρκής παλίσρροια μεταξύ ζωής και θανάτου, θαλερότητας και μαρασμού, ελπίδων και απογοητεύσεων, όπως γενικώς η ζωή κάθε πνευματικού ανθρώπου, που η ορμή της ψυχής του υπερβαίνει τα όρια της θνητής του υπάρξεως και όμως εκπηγάζει εξ αυτής. Δια τούτο και ο έρωσ ταυτίζεται με τον φιλόσοφον, με τον τύπον του φιλοσόφου, που διαρκώς αναζητεί, όπως ο Σωκράτης» (ό.π., 200\*).

Αυτή η «ορμή της ψυχής» χαρακτηρίζεται σε άλλο σημείο «*élan de coeur*» (ό.π., 188\*). Ο έρωτας είναι μια *τάση προς*, μια *κίνηση προς* «ανωτέραν μορφήν υπάρξεως» (ό.π., 188\*): προς την αιωνιότητα, την αθανασία («Αφού είναι πόθος κατοχής εκείνου που στερείται, και πόθος αιώνιας κατοχής, άρα αιώνιος και ως πόθος, οδηγεί ο έρωσ έξω των πεπερασμένων ορίων του ανθρώπου, είναι αγών κατά του χρόνου», ό.π., 188\*). Μπορούμε να παραβάλουμε εδώ τον ορισμό της ποίησης που έδωσε ο Ρίτσος: «Γιατί όλη η ποίηση είναι ένας έρωτας – προς τη ζωή, προς τον κόσμο, προς τον εαυτό μας – μια δημιουργία, δηλαδή μια συνεχής γέννηση που εξασφαλίζει τη διάρκεια (ένα είδος μερικής αθανασίας, ηθικής και πνευματικής, και μια συνεχής πάλη ενάντια σ' όλες τις χρονικές μορφές του θανάτου) και ενάντια σε κάθε αδικία –

---

Κωνσταντίνος Γ. Κασίνης), Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά ~ Πάτρα, Στέγη Γραμμάτων Κωστής Παλαμάς, 2017, 209. Ήταν ακριβώς τον 19ο αιώνα, με τη σύμπραξη του ρομαντισμού και του συμβολισμού, που εδραιώθηκε η αντίληψη ότι ο «άλλος κόσμος», ο ιδεατός, ήταν εφικτός μέσω της τέχνης, της ποίησης (και όχι του μυστικισμού ή της θρησκείας). «C'est par et à travers la poésie que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau» («με την ποίηση και δια μέσου της ποίησης, η ψυχή διακρίνει το μεγαλείο που υπάρχει πέρα από τον τάφο»), έγραψε ο Baudelaire στις «Νέες σημειώσεις για τον Edgar Poe», και συνέχισε λέγοντας ότι όταν ένα τέλειο ποίημα φέρνει δάκρυα στα μάτια, αυτά τα δάκρυα δεν είναι απόδειξη μιας εξαιρετικής απόλαυσης, αλλά της μελαγχολίας μιας φύσης που νιώθει εξόριστη σε έναν κόσμο ατελή και επιθυμεί να δραπετεύσει στον παράδεισο που της αποκαλύφθηκε. Βλ. σχετικά: Charles Chadwick, *Συμβολισμός* (1971), (μτφρ.: Στέλλα Αλεξοπούλου), Αθήνα, Ερμής, 1978, 11-12, απ' όπου αντιγράψουμε και τα λόγια του Baudelaire. Για το γαλλικό πρωτότυπο βλ. Charles Baudelaire, «Notes nouvelles sur Edgar Poe» (1857): *Œuvres complètes*, tome II, (texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois), Παρίσι, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, 319-337.

<sup>42</sup> Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Α', ό.π., 211.

<sup>43</sup> Ό.π., 211.

<sup>44</sup> Ι. Συκουτρής, ό.π., 196\*.

<sup>45</sup> Βλ. Ι. Συκουτρής, ό.π., 189\*-192\*. Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης: Α. Ε. Taylor, *Πλάτων. Ο άνθρωπος και το έργο του* (1978), (μτφρ.: Ιορδάνης Αρζόγλου), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1990, 269.

γιατί κι αυτή είναι μια απ' τις πιο σκληρές κοινωνικές μορφές του θανάτου – και τελικά μια αέναη πάλη ενάντια στον ίδιο τον φυσικό θάνατο».<sup>46</sup>

Με όλα τα παραπάνω πιστεύουμε ότι φωτίστηκαν οι καταβολές της αρχής της ταλάντευσης που, όπως έδειξε η Χ. Προκοπάκη, είναι κεντρικής σημασίας στην ποίηση του Ρίτσου.<sup>47</sup> Όσο για την ιδέα του μεσολαβητή, θα τη δούμε να ενσαρκώνεται στη μορφή του αγάλματος από τη δεκαετία του 1940 και εξής, λ.χ. στην *Τελευταία π. Α. εκατονταετία* (1942) το άγαλμα στέκεται στο κοίλωμα του τοίχου δίπλα στο «μεσιανό κεφαλόσκαλο» (όπου η σκάλα ενώνει το ουράνιο με το επίγειο) (ΠΑ 503), στην *Ταφή του Οργκάθ* (1942) το γύψινο αγαλμάτιο της Άρτεμης τοποθετείται στο τραπέζι του «μεσιτικού γραφείου» (ΠΒ 186) και στο *Βουνό με τα πλατάνια* (1957) το άγαλμα συγκρίνεται με «όρθιο γεφύρι» που συνδέει τις όχθες («Φυτρώνει από τη γης κι από τα χέρια μας, τ' άσπρο άγαλμα, παιδί μου, / όρθιο γεφύρι δένοντας τις όχθες»,<sup>48</sup> ΠΒ 432).

Στη δεκαετία του 1930, τώρα, και πιο συγκεκριμένα στις *Πυραμίδες*, θα δούμε την εικόνα του κίονα να λειτουργεί σαν ένα είδος κλίμακας που οδηγεί από τη γη στον ουρανό. Στο πρώτο ποίημα της συλλογής, «Μόνωση», ο ομιλητής-ποιητής υψώνεται ως «κίον» πάνω από τα ερείπια της πραγματικότητας τείνοντας προς τον κόσμο της Ιδέας:

*Η αγάπη, μάταια, κάποτε, με θλίψη μου γελά –  
είμαι μακριά κι απ' τα γλυκά βλέμματα των οικείων.  
Πάνω απ' της ρούγας τα σκυφτά χαμόσπιτα, ψηλά,  
στο χρυσό δειλί, γράφομαι βαρύς κ' εξάισιος κίον.  
(«Μόνωση»: Πυραμίδες, ΠΑ 63)*

Αντίστοιχα, στην «Εξήγηση»:

*Όπου μ' αγγίζαν οι άνθρωποι μου πλήγωναν το νου  
μα η Τέχνη κρέμαγε στο φως, τοπάζι αγνό, το πόν,  
κι αρχαία κολώνα υψώνομουν στα βάθη τ' ουρανού,  
πάνω απ' την έρημη έκταση των ίδιων μου ερειπίων.  
(«Εξήγηση»: Πυραμίδες, ΠΑ 105)*

<sup>46</sup> Από το αδημοσίευτο κείμενο του Ρίτσου «Περί ποιήσεως» το απόσπασμα παραθέτει η Αγγελική Κώττη στο βιβλίο της: *Γιάννης Ρίτσος. Ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1996, 171-172 [πιθανότατα από λάθος, η Α.Κ. κλείνει την παρένθεση μετά τη λέξη «θανάτου», ενώ νοηματικά θα έπρεπε να κλείνει μετά το επίθετο «πνευματικής»].

<sup>47</sup> Βλ. Χρύσα Προκοπάκη, *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα...*, ό.π., 12.

<sup>48</sup> Με αφορμή αυτούς τους στίχους ο Βελουδής εντόπισε στο άγαλμα του Ρίτσου την «εκπεφρασμένη θέληση της ανθρώπινης κατασκευής» και μίλησε για «μια δημιουργικότητα που πάει πολύ πέρ' απ' την, έστω και περικαλλή, αρχική στατικότητα του συμβόλου, για να γίνει συμπυκνωμένη εικόνα μιας ευεργετικά προοδευτικής επέμβασης του ανθρώπου στον κόσμο του» (*Προβλήματα...*, ό.π., 94). Για αντίστοιχες χρήσεις του αγάλματος στο έργο του Ρίτσου, βλ. «Ωδή στη χαρά» (*Πυραμίδες*, 1930-1935: ΠΑ 125), «Ωδή στον έρωτα» (*Πυραμίδες*: ΠΑ 136), *Γράμμα στο Ζολιό Κιουρί*, 1950 (ΠΒ 115), *Το ποτάμι κ' εμείς*, 1951 (ΠΒ 130), *Γειά σου, Βλαδίμηρε Μαγιακόφσκη*, 1953 (ΠΒ 169), *Ο τελευταίος κι ο πρώτος του Λίντιτσε*, 1960 (ΠΓ 292-293), *Μαντατοφόρες*, 1967-1969 (ΠΕ 431).

Η χρήση ρημάτων παρελθοντικού χρόνου στους στίχους της «Εξήγησης» φανερώνει ότι ο ομιλητής έχει αποστασιοποιηθεί από την αλλοτινή ατομικιστική στάση του.<sup>49</sup> Ωστόσο ακόμα και η παρουσία ποιημάτων όπως η «Μόνωση» στη συλλογή ενός ποιητή που διεκδικούσε τον τίτλο του επαναστάτη δεν ήταν ανεκτή από την Αριστερά. Ενδεικτικά είναι όσα έγραφε ο Ν. Καρβούνης στους *Νέους Πρωτοπόρους*: «Μερικά ποιήματα, όπως η «Μόνωση», η «Επιθυμία», θα μπορούσαν να λείψουν με κέρδος για τη συλλογή και για τον ποιητή. Είναι θέματα τόσο πολύ ατομικά, είναι τόσο πολύ εκδηλώσεις ενός αρρωστημένου αισθησιασμού, ώστε και μόνο το ότι βρίσκονται στην προμετωπίδα της συλλογής να ζημιώνουν την ιδεολογική αξιοπιστία του ποιητή».<sup>50</sup>

Αν η εικόνα του κίονα είναι ισοδύναμη με την εικόνα της κλίμακας που οδηγεί από τη γη στον ουρανό,<sup>51</sup> υπάρχουν και αρχαιότητες αμιγώς συνδεδεμένες με τον ουράνιο χώρο, μνημεία που στήνει ο νους του ποιητή κατά τη φανταστική φυγή του, κατά το ονειρικό ταξίδι του<sup>52</sup> στον αναπεπταμένο κόσμο της Ιδέας:

*Στου φθινοπώρου την ορμή με πείσμα θα ορθωθώ  
θ' ανθήσω μες στο μαρασμό παράκαιρα σα ντάλια  
και θα μου βάλει η τέχνη μου σαν ύστατο αγαθό  
στα πληγωμένα πόδια μου τα φτερωτά σαντάλια.*

*Μ' όλα τα σκόρπια μάρμαρα φωσφορικών στιγμών,  
ναό θα υψώσω φωτεινό στου νου τ' ανέφελ' άκρα,  
κι απράνταχτα στο χτύπημα των καιρικών πυγμών  
θ' αστράφτει διάδημα έκπαγλο στου κόσμου τη φαλάκρα.*  
(«Φυγή»: *Πυραμίδες*, ΠΑ 79)

Άλλες φορές, πάλι, δε γίνεται λόγος για «ναό». Σε αυτόν παραπέμπουν όμως οι μετόπες και τα αετώματα, που είθισται να τοποθετούνται στην επίστεψή του:

<sup>49</sup> Για τα χαρακτηριστικά αυτής της στάσης, βλ. Αλεξάντρ Μπογδάνωφ, «Τί είναι προλεταριακή ποίηση;» (μτφρ. Θ. Σκουρλής), *Νέα Επιθεώρηση*, τχ. 1 (Γενάρης 1929) 6.

<sup>50</sup> Νίκος Καρβούνης, «Γιάννη Ρίτσου: «Πυραμίδες»» (1936): *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου. Επιλογή κριτικών κειμένων*, (επιμ.: Δημήτρης Κόκορης), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009, 7.

<sup>51</sup> Προσθέτουμε ότι η εικόνα του κίονα μετεξελιίσσεται στο έργο του Ρίτσου: σε επόμενα ποιήματά του πάνω στην «μοναδική κολώνα» του «αόρατου ναού» της τέχνης (ΠΙΔ 143) κάθετα ως στυλίτης ο «μαρμάρινος τυφλός» (ΤΔ 121) με τη λύρα στο γόνατο, ένα είδος αρχαίου ραψωδού (ΤΔ 63) με προφητικές ικανότητες. Θυμίζουμε ότι και ο Παλαμάς είχε στραφεί στον ομηρικό αοιδό Φήμιο, τον οποίο διάλεξε για προσωπίο του («Ο Φήμιος είμαι, ο ποιητής / ερώτων, θεών, ανθρώπων»: Κωστής Παλαμάς, «Οι νύχτες του Φήμιου» (1931-1932): *Άπαντα*, τ. Η': *Περάσματα και Χαιρετισμοί, Οι Νύχτες του Φήμιου, Βραδινή Φωτιά, Πρόσωπα και Μονόλογοι*, (επιμ.: Γεράσιμος Γ. Ζώρας), Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 2020, 205).

<sup>52</sup> «Μεγάλα ταξίδια, κάθε νύχτα, κάθε μέρα, κάθε ώρα, κάθε στιγμή. Πολύ μεγάλα. Γυρίζω απ' το άγνωστο στο γνωστό – κι αυτό περιβλημένο με την άχνα του αγνώστου», «Επιστρέφω απ' τη θεϊκή καταχνιά στα πράγματα και στα γεγονότα. Ρίχνω μπόλικο νερό στο πρόσωπο και στα μαλλιά μου. Ψήνω τον καφέ μου. Ανάβω τσιγάρο. Φυσώ τον καπνό απ' τα ρουθούνια και το στόμα μου βγάζοντας έξω τον προηγούμενο φόβο μου μήπως εξαερωθώ μες στ' όνειρο», Γιάννης Ρίτσος, *Με το σκούνημα του αγκώνα*, Αθήνα, Κέδρος, 1984, 143 και 124, αντίστοιχα.

*Κι αν μετανιώσαμε στιγμές, οδούς επιστροφής  
δε βρήκαμε, και πέσαμε σε πληγωμένη αργία  
και στη μετόπη βάζουμε της μαύρης οροφής  
οικόσημο την έπαρση για δικαιολογία.*

(«Αγωνία»: Πυραμίδες, ΠΑ 88)<sup>53</sup>

*Ἦρθε, Πατέρα το χιόνι των σκιών και μας είχε προφτάσει  
την ανοιζιάτικη πτήση μας και τα λουλούδια των κάμπων.  
Οι δεητικοί πελαργοί των βλεμμάτων μας πέφταν στους βάλτους  
κ' ενταφιάζονταν κάτω απ' τα κίτρινα φύλλα ο σφυγμός μας.  
Όλα τ' αστέρια, τ' αστέρια μας που σιωπηλά φτερουγίζουν  
μες τις μαρμάρινες φλέβες των άσπρων λαμπρών αετωμάτων  
από τη χώρα του Πλάτωνα φεύγαν διψώντας τον ήλιο.*

(«Στον Κωστή Παλαμά»: *Η αποθέωση του δρόμου*, στ. 1-7, σελ. 1)<sup>54</sup>

Ο Ρίτσος αξιοποιεί εδώ ένα πλατωνικό διακεείμενο, όχι του *Συμποσίου*, όπως στο κύριο σώμα της *Αποθέωσης*, αλλά του *Τίμαιου*, ενός διαλόγου αφιερωμένου στην κοσμολογία και τις φυσικές επιστήμες. Εκεί λέγεται ότι ο Δημιουργός έπλασε τις αθάνατες ψυχές ισάριθμες με τα άστρα. Έπειτα αυτές ενσωματώθηκαν, γεννήθηκαν δηλαδή ως άνθρωποι στους διάφορους πλανήτες, και εντάχθηκαν στην κανονική πορεία του χρόνου. Έκτοτε ο μεγαλύτερος πόθος τους είναι να επαναπατρισθούν στα αντίστοιχα άστρα τους, κάτι που βέβαια θα εξαρτηθεί από τον τρόπο που θα διάγουν τον επίγειο βίο τους (41e-42d).<sup>55</sup> Στην ίδια κατάσταση βρίσκονται και οι αναπεπταμένες ψυχές (αστέρια) στο ποίημα του Ρίτσου, που έφυγαν από τη «χώρα του Πλάτωνα» (εκπατρίστηκαν) και κατοίκησαν στα θνητά σώματα. Κάποτε βρίσκονταν ψηλά, στα αετώματα, και τώρα κείτονται ενταφιασμένες «κάτω απ' το δέρμα της τέφρας» (στ. 57). Η ενσάρκωση τις εμποδίζει να πετάξουν, τα δεσμά των αισθήσεων τις κρατούν φυλακισμένες. Θα χρειαστεί η επέμβαση του Πατέρα-Παλαμά (που στο ποίημα παρουσιάζεται ως Προφήτης και Μεσσίας<sup>56</sup>) για να τις αφυπνίσει («Εσύ, Πατέρα, μας ξύπνησες τον ξεχασμένο μας Σπόρο / πούχε γλιστρήσει απ' τη φούχτα του Αιώνιου και κείτονταν μόνος», στ. 55-56 «Απ' της πληγής και της νόσου μας τους ματωμένους φεγγίτες / έμπασες της Αιωνιότητας τ' όραμα και τη λαχτάρα, / και, να, ο φθαρτός μας παλμός – του παλμού σου αναπνέοντας τη ρώμη – / τ'

<sup>53</sup> Δίνουμε άλλα δύο συναφή παραδείγματα από *Το τραγούδι της αδελφής μου* (1936-1937): «Απ' τις μετόπες των μεγάρων / τα ρολόγια φωνάζουν: / μηδέν, μηδέν, μηδέν» (ΠΑ 194) και από τη *Ραψωδία του γυμνού φωτός* (1939): «Πίσω απ' τα σύγνεφα η αυγή δε σε ξεχνάει / ανταποδίδοντας τον ήλιο στην υπακοή σου / κρεμώντας τους λευκούς κύκλους των γλάρων / στη γκρεμισμένη μετόπη του χτεσινού ορίζοντα» (ΠΑ 406).

<sup>54</sup> Βλ. Μουσείο Μπενάκη, Τμήμα Ιστορικών Αρχείων, Αρχείο Γιάννη Ρίτσου, Φακ. # 1, αρ. εγγράφου: 687/16.

<sup>55</sup> Βλ. αναλυτικά: Α. Ε. Taylor: *Πλάτων*, ό.π., 513.

<sup>56</sup> «Εμεινες πλάϊ μας απρόσκλητος – μέγας, απτόητος προφήτης –» (στ. 19, σελ. 1), «Τα Χερουβεϊμ των ποιημάτων Σου κάρφωναν πάνω στο θόλο / αστερισμούς που σημάδευαν μ' αίμα του Θεού την πορεία. / Είχες γευτεί σιωπηλός της πικρίας τον κριθάρινον άρτο / κ' είχες τον οίνο της μόνωσης πει στην κορφή της αγάπης / κ' είδαμε μες την παλάμη σου του ίδιου σταυρού μας τα χνάρια» (στ. 34-38, σελ. 2).

άφθαρτον άγαλμα πάει να στυλώσει στη χώρα του ανέμου», στ. 46-49) και να τις παρακινήσει σε μια νέα «φυγή» («Δες, με τη μούλα του Γύφτου Σου φύγαμε ατίθασα ωραίοι», στ. 50). Ωστόσο αυτή η φυγή, κοιταγμένη μέσα από το διακειμενικό πρίσμα του *Τίμαιου*, ισοδυναμεί με επιστροφή στην Πρώτη Πατρίδα, την Αιώνια, την Ουράνια:

*Κ' ιδού τ' αστέρια, τ' αστέρια μας πούχαν καιρό αποδημήσει  
απ' τις μαρμάρινες, πάλλευκες φλέβες λαμπρών αετωμάτων  
πάλι επιστρέφουν στη χώρα του Πλάτωνα, και στην ψυχή μας  
βρίσκουν το φως τους ανέγγιχτο, βρίσκουν στο φως μας το φως τους.  
Άγιε Πατέρα, στα χέρια Σου η Ελλάδα ξανάγινε Ελλάδα  
και της αιώνιας πατρίδας μας τ' όνειρο κρούει μας τα φρένα  
για μια Πατρίδα πιο πάνω απ' τα σύνορα δέσμιων πατρίδων.  
Κ' Εσύ πλευρώνεις το Θεό και την όψη του χαίρεσαι ακέρια  
έτσι γαλήνια ως ταιριάζει Θεός να κοιτάζει τον όμοιο.<sup>57</sup>*

(«Στον Κωστή Παλαμά», στ. 74-82, σελ. 3)

Δεν είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς μέσα στο ποίημα τις απηχήσεις του *Δωδεκάλογου του Γύφτου* του Παλαμά<sup>58</sup> (λ.χ. η φράση «με τη μούλα του Γύφτου Σου» είναι χαρακτηριστική). Πιστεύουμε όμως ότι μεγαλύτερο ενδιαφέρον έχουν εκείνα τα σημεία στα οποία η παλαμική ιδέα συνυφαίνεται με την πλατωνική, όπως για παράδειγμα στους στίχους 79-80, όπου μετά την αναφορά στην «αιώνια πατρίδα» γίνεται λόγος για «μια Πατρίδα» που βρίσκεται «πιο πάνω απ' τα σύνορα δέσμιων πατρίδων», κατ' αντιστοιχία με τον *Δωδεκάλογο*: «Η μάντρα είν' ο αφίλιωτος οχτρός μας, / την πλατωσιά του κόσμου τη στενεύει»,<sup>59</sup> «κι αν έχουμε πατρίδα, φτάνει αυτή ως εκεί / που φτάνει και του ήλιου το βασίλειο».<sup>60</sup> Ο *Δωδεκάλογος* αξιοποιήθηκε

<sup>57</sup> Ο Ρίτσος πλαγιογραφεί τους δύο τελευταίους στίχους και τους υπογραμμίζει. Πρβλ. τους στίχους του παλαμικού ποιήματος «Ο Ποιητής»: «Βλέπει σε κατάματα, ω Θεέ, / μόνος φτάνει ως την καρδιά σου, / και μας λέει τι βρίσκει εκεί», *Άπαντα*, τ. Β', ό.π., 222.

<sup>58</sup> Το έργο αυτό ανήκε στα προσφιλή νεανικά αναγνώσματα του Ρίτσου: «το Δωδεκάλογο του Γύφτου τον έβαζα με τον Παντοκράτορα στο θόλο του θαλασσινού παρεκκλησιού τ' Άη Νικόλα / φοβόμουν μη με παρασύρει στο Πανηγύρι της Κακάβας με τα πολλά ντέφια τα βιολιά τα γιορντάνια τ' άλογα τα πολύχρωμα φαρμαλαδωτά φουστάνια», «και τότε φωνάξαμε μαζί κ' οι δύο / γιούχα και πάλε γιούχα των πατρίδων / και δεύτερη φορά πιο δυνατά / γιούχα και πάλε γιούχα των πατρίδων» (*Το τερατώδες αριστούργημα*, 1977: ΠΖ 381 και 366).

<sup>59</sup> Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Γ': *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου*, (επιμ.: Θεοδόσης Πυλαρινός), Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 2019, 106.

<sup>60</sup> Ο.π., 107. Την ίδια περίπτωση εποχή που γράφεται η *Αποθέωση*, γράφεται και ο *Αληθινός Παλαμάς* του Νίκου Ζαχαριάδη (20 Ιανουαρίου-15 Μαρτίου 1937), μια κριτική «από τα αριστερά» του *Δωδεκάλογου του Γύφτου*. Δεν είναι βέβαιο αν ο Ρίτσος γνώριζε από τότε την ύπαρξη αυτής της μελέτης, η οποία πρωτοδημοσιεύτηκε μέσα στην Κατοχή στους παράνομους *Πρωτοπόρους* (τχ. 3, 4, Οκτ., Νοέμ. 1943). Πάντως έχει ενδιαφέρον να δούμε πώς ο Ζαχαριάδης, Γενικός Γραμματέας του ΚΚΕ, οικειοποιήθηκε ιδεολογικά τις απόψεις του Παλαμά περί πατρίδας: «Ο άνθρωπος δεν πρέπει να περιορίζει τους κοινωνικούς του ορίζοντες στα σύνορα της στενής του πατρίδας, δεν πρέπει να υποτάσσεται στον πλουτοκρατικό εθνικισμό, μα ν' αποβλέπει και να εργάζεται, εξυψώνοντας πρώτ' απ' όλα το δικό του έθνος, προς την πανανθρώπινη συνεργασία και συναδέλφωση, προς έναν ανώτερο πολιτισμό», *Ο αληθινός Παλαμάς*, Αθήνα, «Τα Νέα Βιβλία», 1945 [1η: 1944], 66.

και στο κύριο σώμα της *Αποθέωσης*,<sup>61</sup> σε συνδυασμό με ιδέες από τα πεζά του Παλαμά<sup>62</sup> και με χαρακτηρισμούς που ο τελευταίος απέδωσε στον Ποιητή,<sup>63</sup> όπως «προφήτης», «πολίτης του Σύμπαντος», «ισόθεος», «αϊτός».<sup>64</sup>

Οι χαρακτηρισμοί αυτοί είναι ενδεικτικοί της ιδεαλιστικής αντίληψης του Παλαμά για την ποίηση, η οποία στην *Αποθέωση* δεν αμφισβητείται. Και πώς θα μπορούσε, άλλωστε, από τη στιγμή που το έργο γράφτηκε με σκοπό να χαριστεί στον Παλαμά (πιθανότατα για τα 50χρονά του<sup>65</sup>); Από την άλλη, η αναμενόμενη στάση ενός αριστερού λογοτέχνη θα ήταν να επικρίνει τον υποκειμενικό ιδεαλισμό της αστικής ποίησης. Εδώ μπορεί κανείς να αντιπαραβάλει την περίπτωση του ποιήματος «Φυγή» των *Πυραμίδων*, που επίσης προϋποθέτει τον *Δωδεκάλογο*<sup>66</sup> (μάλιστα ο Ρίτσος αξιοποίησε εκεί δύο από τους Λόγους του *Δωδεκάλογου* που ανέδειξε και

---

<sup>61</sup> Βλ. ενδεικτικά τις απηχίσεις από τον «Δουλευτή» (Λόγος Δεύτερος) στο μέρος XVII της *Αποθέωσης* και από τον «Προφητικό» (Λόγος Ογδοός) στο μέρος XXI. Η ρομαντικών καταβολών αντίληψη (την οποία υιοθέτησαν πολλοί Γάλλοι συμβολιστές και ο δικός μας Παλαμάς) που ήθελε τον ποιητή «προφήτη» και «ιερέα» (βλ. σχετικά: C. Chadwick, *Συμβολισμός*, ό.π., 12) αποδείχτηκε ιδιαίτερα ανθεκτική στη συνείδηση του Ρίτσου. Ο τελευταίος, σε συνέντευξή του το 1984, δήλωνε: «Αυτό που κάποτε έλεγαν για τον ποιητή που τον αποκαλούσαν «προφήτη» και ότι ο ποιητής έλεγε «προφητείες» και φαινόταν κάπως μεγαλόστομο, κάπως στομφώδες, έχει μια δόση αλήθειας. Δεν είναι απλώς η παρακολούθηση των νόμων του κοινωνικού και ιστορικού γίνεσθαι, που μάλιστα με τη μέθοδο του Μαρξ έχει γίνει πιο διαυγής αυτός ο νόμος, αλλά θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι και μια ιδιαίτερη ευαισθησία που έχει ο ποιητής. Θα μπορούσαμε ακόμα να πούμε ότι είναι μια «διαίσθηση», ή να χρησιμοποιήσουμε αυτόν τον αμφισβητούμενο όρο «ενόραση». Κατά κάποιο τρόπο όχι μονάχα ο ποιητής έχει μια αίσθηση του παρόντος και δια του παρόντος μια αίσθηση του παρελθόντος, αλλά ταυτόχρονα έχει κάτι περισσότερο: έχει μια προβίωση του μέλλοντος!», Δημήτρης Δανίκας, «“Ο Ποιητής θα ‘πρεπε να μεγαλώσει ή να κρυφτεί”». Στοχασμοί του Γιάννη Ρίτσου για το χρέος των καλλιτεχνών και των διανοουμένων, για τη συμμετοχή και για το δικό του αδιάλειπτο παρόν», εφ. *Ο Ρίζος της Δευτέρας* (12.6.1984) 19.

<sup>62</sup> Όπως αυτή στα «Σημειώματα στο περιθώριο»: «Όμως έχω κάτι πολύ θηλυκό μέσα μου. [...] Αντρας μπορεί να είναι κάποτε ο νους μου. Μα είναι τούτο αρκετό, με μια καρδιά γυναίκα;»: Κωστή Παλαμά, *Άπαντα*, τ. Ι΄, ό.π., 81. Στην *Αποθέωση* διαβάζουμε αντίστοιχα: «Τον αντρικό μας το νου θηλυκή φιλαρέσκεια τον σπρώχνει» (μέρος XXV, στ. 1050, σελ. 49).

<sup>63</sup> Βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, *Ο Παλαμάς από τη σημερινή σκοπιά*, ό.π., 178-179· Θεόδωρος Ξύδης, *Παλαμάς*, Αθήνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 1983, 7-37.

<sup>64</sup> Στην *Αποθέωση* οι χαρακτηρισμοί αυτοί ενδέχεται να είναι ελαφρώς τροποποιημένοι, π.χ. αντί για «πολίτης», «μέτοχος» του Σύμπαντος, ή να δίνονται περιφραστικά, π.χ. αντί της λέξης «ισόθεος», ο στίχος: «Στην όρασή μας ο Θεός κατοικεί και θωρεί τον εαυτό του» (βλ. μέρος X, στ. 355, σελ. 16 και στ. 372, σελ. 17· μέρος XI, στ. 425, σελ. 19· μέρος XXI, στ. 824, σελ. 39 και στ. 894, σελ. 41).

<sup>65</sup> Τη συμπλήρωση, δηλαδή, 50 χρόνων από την έκδοση της πρώτης συλλογής του *Τραγούδια της Πατρίδος μου* (1886). Ως χρόνος έναρξης της γραφής της *Αποθέωσης* δηλώνεται ο Ιανουάριος του 1936. Ένα μήνα μετά ξεκίνησαν οι ομιλίες προς τιμήν του Παλαμά στον «Παρνασσό» (που κράτησαν ως τον Μάιο), οι οποίες δόθηκαν από τους Ρήγα Γκόλφη, Τέλλο Άγρα, Χρ. Ξανθόπουλο-Παλαμά, Γιάγκο Αργυρόπουλο, Άγγελο Σικελιανό, Κ. Δ. Τσάτσο και Ι. Συκουτρή (η ομιλία του τελευταίου αφορούσε τον *Δωδεκάλογο του Γύφτου*). Εικάζουμε ότι ο Ρίτσος σκέφτηκε να γράψει την *Αποθέωση* ως ποίημα επετειακό, με σκοπό να την παρουσιάσει μέσα στο 1936, αλλά τόσο τα κρίσιμα γεγονότα της επικαιρότητας (η καπνεργατική απεργία στη Θεσσαλονίκη τον Μάιο του 1936 τον έστρεψε στον *Επιτάφιο*· τον Αύγουστο επιβλήθηκε η δικτατορία) όσο και η εϋθραυστη κατάσταση της υγείας του (το διάστημα 14.10.1937-12.4.1938 νοσηλεύτηκε στο санаторίο της Πάρνηθας) ανέτρεψαν το πλάνο του και επιβράδυναν την ολοκλήρωση της *Αποθέωσης*, η οποία πρέπει να στάλθηκε στον Παλαμά την άνοιξη του 1938. Θυμίζουμε ότι ο Παλαμάς είχε στο μεταξύ δώσει στον Ρίτσο το χρίσμα της ποιητικής «διαδοχής» με τον στίχο: «Να παραμερίσουμε για να περάσης» (και στη β΄ γραφή: «Παραμερίζουμε, ποιητή, για να περάσης»). Περισσότερα για το θέμα αυτό βλ. στο βιβλίο της Χριστίνας Ντουνιά, *Αργοναύτες και σύντροφοι. Οψεις του λογοτεχνικού πεδίου στη δεκαετία του '30*, Αθήνα, Εστία, 2021, 151-158.

<sup>66</sup> Βλ. χαρακτηριστικά τη 10η στροφή της «Φυγής»: «Δεύτερος γύφτος κι άπατρις, τσαντήρι ερημικό / να στήσω πέρ' απ' τους ναούς κι από τη στέρφα σκέψη / σβηστούς θορύβους ερπετών κ' εντόμων να γροικώ / κ' η δρόσος τους φρυγμένους μου κροτάφους να μουσκέψει» (ΠΑ 78).

στην *Αποθέωση*, τον «Προφητικό» και τον «Δουλευτή»<sup>67</sup>), αλλά που, κοιταγμένο μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της συλλογής, δε μπορεί παρά να ενταχθεί στην ομάδα εκείνη των ποιημάτων όπου ο Ρίτσος μιλά με τη φωνή του ατομικιστή καλλιτέχνη. Ακόμα και ο τίτλος του ποιήματος, «Φυγή», προτάσσει εμφαντικά τη βασική αιτίαση της Αριστεράς προς τους λογοτέχνες της «παρακμής», δηλαδή τη «φυγή από την πραγματικότητα».<sup>68</sup> Σημειωτέον ότι πρόκειται για μια νοερή φυγή προς τη φύση, προς έναν ευδαιμονικό τόπο (με αγάλματα, κρυστάλλινα νερά, με ωραίους εφήβους) βγαλμένο από τις σελίδες της βουκολικής ποίησης («μου γνέφει η άνοιξη και γράφει μου πυκνά / στα μάτια ινδάματα ομορφιάς κ' ειδύλλια Θεοκρίτου», ΠΑ 77). Παρά την επιθυμία του να ζήσει εκεί, ο ομιλητής του ποιήματος ξέρει πως το όνειρο δε μπορεί να διαρκέσει για πάντα και αναγκάζεται να πάρει από την αρχή τον δρόμο της Ιστορίας.

Εκτός από τα αγάλματα, στη «Φυγή» υπάρχει άλλο ένα είδος αρχαιοτήτων για το οποίο δεν έχουμε κάνει λόγο ως τώρα. Πρόκειται για τα αρχαία αγγεία: «[έφηβοι] περιχυμένοι το λευκό φέγγος των αλαβάστρων» (ΠΑ 77), «και να γεμίσω ληκύθους μ' εξαίσια σιγή» (ΠΑ 80). Αλάβαστρα και λήκυθοι στη «Φυγή», αμφορείς (ΠΑ 64, 112, 132) και υδρίες (ΠΑ 84) σε άλλα ποιήματα των *Πυραμίδων*. Αν τα πρώτα είδη αγγείων μένουν ενταγμένα στον απώτερο χρόνο τους (μέσα στο σκηνικό μιας μυθικής Αρκαδίας), τα δεύτερα (αμφορείς και υδρίες) αλλάζουν χρονικό επίπεδο και συνδέονται με πρόσωπα του παρόντος. Η χρήση τους γίνεται πιθανότατα με στόχο την καλλιπέπεια,<sup>69</sup> η δε σημασία τους είναι μεταφορική: το αγγείο αποτελεί δοχείο της ζωής, σκεύος της ύπαρξης, περίβλημα της ψυχής· άλλοτε γεμίζει με φως και πολύτιμα αρώματα και άλλοτε το φως μέσα του στερεύει:

*Στην παγωνιά της μοναξιάς το βλέμμα σου ριγεί  
τείχη από πλάτες σ' έκλεισαν και λύγισε η ανδρεία  
κ' οι φίλοι δε σου στάζανε στη ραγισμένη υδρία  
καμιά μαρμαρυγή.*

(«Δέσμευση»: *Πυραμίδες*, ΠΑ 84  
ποίημα με αφιέρωση: «Στην αδελφή μου ΛΟΥΛΑ»<sup>70</sup>)

*Θα σε βρω θα μείνουμε ώρες λέοντας  
τόσα, τόσα ασήμαντα κι ωραία.  
Με τα μάτια στο γαλάζιο πλέοντας*

<sup>67</sup> Βλ. κυρίως τις στροφές 20-22 και 26 (ΠΑ 79-80).

<sup>68</sup> Βλ. Δ. Γληνός, «Πνευματικές μορφές της αντίδρασης», ό.π., 52.

<sup>69</sup> Βλ. όσα σημειώνει για την ωραιολογία και την καλλιπέπεια στα ποιήματα των πρώτων συλλογών του Ρίτσου ο Ευρυπίδης Γαραντούδης: «Μορφολογικές παρατηρήσεις...», ό.π., 49-50. Για το ίδιο θέμα, βλ. Νίκος Καρβούνης, «Γιάννη Ρίτσου: «Πυραμίδες»», ό.π., 7.

<sup>70</sup> Η αφιέρωση δεν υπήρχε στην α' έκδοση των *Πυραμίδων*, προστέθηκε στη β' έκδοσή τους στον συγκεντρωτικό τόμο *Ποιήματα 1930-1960* (1961), βλ. σχετικά: Μ. Αστήθα-Βρυζίδη, ό.π., 38, 61. Το ίδιο ισχύει για τις αφιερώσεις προς τους ποιητές Γ. Σκαρίμπα και Ζ. Οικονόμου.



*θα γεμίσω φως τον αμφορέα.*

(«Επιθυμία»: *Πυραμίδες*, ΠΑ 64  
ποίημα με αφιέρωση: «Στον Γιάννη ΣΚΑΡΙΜΠΙΑ»)

*Κι όταν γυρίσεις κάποτε από μίαν Άλλη οδό,  
γεμάτος νάρδο νάναι σου της νιότης ο αμφορέας  
και μες στη μαύρη θάλασσα της κόγχης σου να δω  
ανταύγειες διθυραμβικές πίστης πλατειάς κι ωραίας.*

(«Αφιέρωση»: *Πυραμίδες*, ΠΑ 112  
ποίημα με αφιέρωση: «Στον Ζήση ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ»)

*Θάπρεπε να κατέθεταν την ώριμη στοργή  
στα πόδια της επίσημης στιγμής, της πλέον ωραίας,  
που μέσα στ' άντρα των ετών στέφονται δημιουργοί  
και μύρα πλημμυρά ιερά της ζωής τους ο αμφορέας.*

(«Ωδή στον έρωτα»: *Πυραμίδες*, ΠΑ 132)

Παρατηρούμε ότι ο Ρίτσος καταφεύγει σε διαφορετικά είδη αγγείων ανάλογα με το φύλο του προσώπου στο οποίο αναφέρεται. Όταν το πρόσωπο είναι γυναικείο επιλέγει το θηλυκό ουσιαστικό «υδρία», ενώ όταν είναι ανδρικό το αρσενικό ουσιαστικό «αμφορέας». Η σύγκριση του ανθρώπινου σώματος με αρχαίο αγγείο εμφανίζεται και σε μεταγενέστερα ποιήματά του, μόνο που τότε το βάρος δεν πέφτει στο περιεχόμενο του «δοχείου» (ψυχική ουσία) αλλά στο εξωτερικό σχήμα του (σωματική διάπλαση). Ένα παράδειγμα από τα *Ερωτικά* του 1981:

*Του σώματός σου το σχήμα  
μες στις παλάμες μου  
πηλός,  
γίνεται υδρία,  
λήκυθος,  
εννέα αγάλματα  
κ' ένας αητός.<sup>71</sup>*

Ο ποιητής δανείζεται ένα από τα προσφιλή προσώπεία του, του αγγειοπλάστη,<sup>72</sup> και πλάθει υδρίες και ληκύθους στο σχήμα του γυναικείου σώματος. Δίπλα στους στίχους του ποιήματος

<sup>71</sup> Γιάννης Ρίτσος, «Γυμνό σώμα» (1980): *Τα ερωτικά*, (επιμέλεια και σχέδια: Διονύσης Βαλάσης), Αθήνα, Κέδρος, 2007 [1η 1η: 1981], 88.

<sup>72</sup> «[...] έχω τη λαδωμένη τραγιάσκα του Λένιν μια οδοντόβουρτσα μια τσατσάρα / φτιάχνω σταμνιά τσουκάλια αγαλμάτια με αργιλόχωμα / φτιάχνω με λυγαριά και καλάμι καλάθια για τ' αυγά και τα μήλα / φτιάχνω ποιήματα για μικρούς και μεγάλους, πεθαμένους κι αγέννητους / δουλεύω / κοιμάμαι ελάχιστα δεν προφταίνω / δουλεύω υπερωρίες / αγάπησα αγαπήθηκα αγαπάω αγαπιέμαι / δουλεύω και δουλεύω / είμαι άνθρωπος εντάξει δηλαδή» (*Η Πύλη*, 1973-1974: ΠΖ 142-143). Βλ. επίσης τα ποιήματα: «Το μυστικό της επιτυχίας» (*Μαρτυρίες*, Γ', 1961-1967: ΠΘ 308), «Ο αγγειοπλάστης» (*Ταναγραίες*, 1967: ΠΘ 317), «Συγκατοίκηση» (*Πάροδος*, 1971-1972: ΠΙ 408-409), *Χειροποίητα*, 1977 (ΠΙΓ 169), *Λαχνοί*, 1977 (ΠΙΓ 319), «Αγγειοπλαστική» (*Ανταποκρίσεις*, 1985: Αθήνα, Κέδρος, 1990 [2η 1η: 1987], 34).

τοποθετείται το σχέδιο του Διονύση Βαλάση που αναπαριστά το γυναικείο σώμα ως αγγείο: ο λεπτός κορμός γίνεται ο «λαιμός» του αγγείου και το στρογγυλεμένο σχήμα των γλουτών και της λεκάνης η βάση του.<sup>73</sup> Η αρχαία αγγειοπλαστική συμπράττει με τη νεότερη λογοτεχνία και ζωγραφική για να αναδειχθεί το διαχρονικό κάλλος του γυναικείου σώματος.

---

<sup>73</sup> Σε όσους ασχολούνται με τη μοντέρνα τέχνη και ζωγραφική η περιγραφή αυτή θα θυμίσει τις γυναίκες-αγγεία που κατασκεύασε ο Picasso μεταπολεμικά στη σειρά των κεραμικών του. Βλ. Ν. Χρ. Σταμπολίδης, «Ο λαβύρινθος του Πικάσο»: *Πικάσο και Αρχαιότητα. Γραμμή και πηλός (Θεϊκοί διάλογοι)*, Αθήνα, Ίδρυμα Ν. Π. Γουλανδρή – Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 2019, 32-35 και (εικόνες καταλόγου) 128-133, 144-145. Δεν αποκλείεται και ο Δ. Βαλάσης να είχε επηρεαστεί από τα έργα του Picasso.

❖ Το θέμα του διπλού.

Είδαμε ότι η κριτική της μεσοπολεμικής Αριστεράς (Α. Αλαφούζου, Ν. Βιτώλης) ανέδειξε εξαρχής το ζήτημα της ύπαρξης μιας διπλής ταυτότητας στις πρώτες συλλογές του Ρίτσου, προτρέποντας τον ποιητή να αφήσει πίσω του το «εγώ» του ιδεαλιστή-ατομικιστή καλλιτέχνη και να υιοθετήσει το «εγώ» του επαναστάτη ποιητή. Αυτή ήταν πιθανότατα και η δική του πρόθεση όταν δημοσίευε τα *Τρακτέρ* και τις *Πυραμίδες*, πρόθεση που ωστόσο δεν έγινε πράξη, όπως φανερώνουν τα ποιήματα του β' μισού της δεκαετίας του 1930 αλλά και η μετέπειτα καλλιτεχνική παραγωγή του. Οι δύο όψεις της ποίησής του έγιναν επανειλημμένα αντικείμενο σχολιασμού από τους μελετητές, οι οποίοι άλλοτε μίλησαν για τον «διχασμό» του ποιητή,<sup>74</sup> άλλοτε υποστήριζαν ότι η καλλιτεχνική αλήθεια του κινείται «σε δύο επίπεδα»<sup>75</sup> και άλλοτε ερμήνευσαν τα ποιήματά του με άξονα το δίπολο «ελευθερία και αναγκαιότητα».<sup>76</sup> Ο Ρίτσος τοποθετήθηκε επί του θέματος σε γράμμα που έστειλε στη Χρύσα Προκοπάκη με ημερομηνία 15.V.72:

[...] σ' ένα γράμμα-ημερολόγιο που σου ετοιμάζα στη Σάμο και που ποτέ δεν τέλειωσε (και πώς θα μπορούσε να τελειώσει ένα ημερολόγιο – και μάλιστα παρατημένο;), αυτό ήταν το κύριο θέμα του γραφτού μου – αυτή η αντίθεση (κ' η μοιρασιά μου) ανάμεσα στο *τόρα* και στο *πάντα*, ανάμεσα στις δυο *αναγκαιότητες*: της συγκεκριμένης ιστορικής πραγματικότητας και της «μυθικής» πραγματικότητας της ιστορίας του ανθρώπου που ξεπερνάει τα «επείγοντα πλαίσια της δοσμένης στιγμής» και προς τα εμπρός (μέλλον) και προς τα πίσω (παρελθόν).<sup>77</sup>

Η διαίρεση του ψυχισμού του συγγραφέα έδωσε την αφορμή σε πλείστα όσα λογοτεχνικά και θεατρικά έργα, ανά την Ευρώπη και τον κόσμο, για τη γέννηση της φιγούρας του δεύτερου εαυτού, του διπλού, του σωσία. Η ποίηση του Ρίτσου δεν έχει κοιταχτεί, μέχρι στιγμής, μέσα από αυτήν την οπτική. Εδώ μας αφορούν κυρίως οι περιπτώσεις όπου το ρόλο του διπλού στο έργο του παίρνει το άγαλμα, το γλυπτό ομοίωμα του σάρκινου εαυτού που σμιλεύεται νοερά

<sup>74</sup> Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα, Εστία, 1992 [3η 1η: 1981], 45-47· Αλέξης Ζήρας, «Ο μεσσιανισμός στα πρώτα ποιήματα του Ρίτσου»: *Πρακτικά Δέκατου Τέταρτου Συμποσίου Ποίησης. Ανδρέας Εμπειρικός - Γιάννης Ρίτσος - Περιοδικά* (Πανεπιστήμιο Πατρών, 1-3 Ιουλίου 1994), (επιμ.: Σ. Α. Σκαρτσής), Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1996, 161-162.

<sup>75</sup> Μ. Γ. Μερακλής, «Γιάννης Ρίτσος: Η αλήθεια σε δύο επίπεδα»: *Πρακτικά Δέκατου Τέταρτου Συμποσίου Ποίησης*, ό.π., 144-156.

<sup>76</sup> Χρύσα Προκοπάκη, «Ελευθερία και αναγκαιότητα», *Συνέχεια 1* [= Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο] (Μάρτιος 1973) 22-25. Το δίπολο αυτό χρησιμοποίησαν τόσο ο Μαρξ και ο Ένγκελς (βλ. Κ. Μαρξ – Φ. Ένγκελς, *Κείμενα για την λογοτεχνία και την τέχνη*, (εισ.: Carlo Salinari, μτφρ.: Στάθης Χρυσικόπουλος, επιμ.: Τζένη Μαστοράκη), Αθήνα, Εξάντας, 1975, 187) όσο και μαρξιστές κριτικοί, όπως ο Λούκατς (βλ. Γκέοργκη Λούκατς, *Ιστορία και ταξική συνείδηση* (1923), (μτφρ.: Γιάννης Παπαδάκης), Αθήνα, Οδυσσεάς, 1975, 334).

<sup>77</sup> Χρύσα Προκοπάκη, «Ένα γράμμα του Γιάννη Ρίτσου για την ποίησή του», *Ο Πολίτης* 109 (Νοέμβριος 1990) 51.

εν μέσω της ονειροπόλησης<sup>78</sup> και αφομοιώνει όλες εκείνες τις ιδιότητες του, εξοβελιστέου από την Αριστερά, ιδεαλιστικού-μεταφυσικού εγώ.<sup>79</sup> Πρόκειται για μία περίπτωση «εσωτερικοποιημένης μορφής» του σωσία, όπως την ονομάζει ο Αυστριακός ψυχαναλυτής Όττο Ρανκ<sup>80</sup> (στην ίδια κατηγορία ανήκει η σκιά και το ομοίωμα που αντανακλάται εντός του γυαλιού, του νερού ή του πορτραίτου<sup>81</sup>), η οποία έχει προκύψει από την εσωτερική διάσπαση και τον συνειδησιακό διχασμό. Δεν πρόκειται δηλαδή για έναν ζωντανό σωσία, αλλά για ένα «αποσχισμένο από το εγώ και αυτονομημένο ομοίωμα».<sup>82</sup> Για την ιστορία, ας σημειωθεί ότι αυτή η ενδόμυχη/υποκειμενική μορφή του σωσία, που γνώρισε μεγάλη διάδοση στην ευρωπαϊκή και ρωσική – δια του Ντοστογιέφσκι – μυθολογία του 19ου αιώνα, υπήρξε γέννημα του γερμανικού ρομαντισμού<sup>83</sup> και διαμορφώθηκε υπό την επίδραση της θεωρίας της μαγνητικής ένωσης των ψυχών του Mesmer και των ψυχολογικών ερευνών του G. H. Schubert.<sup>84</sup> Ως τότε το θέμα του διπλού ήταν προσανατολισμένο σε περιπτώσεις εξωτερικής-

<sup>78</sup> Βλ. τους στίχους του ποιήματος «Πρόσωπο ή προσωπείο;»: «Εγώ το σκάλισα στην πέτρα τούτο το άγαλμα, – είπε – / όχι με το σφυρί με τα γυμνά μου μάτια, τα γυμνά δάχτυλά μου, / με το γυμνό μου σώμα, τα γυμνά μου χείλη. Τώρα δεν ξέρω / ποιος είμαι εγώ και ποιο 'ναι το άγαλμα» (Ταναγραίης, 1967: ΠΘ 320).

<sup>79</sup> Βλ. όσα σημειώνει ο Μ. Γ. Μερακλής (ό.π., 153): «Υποστήριξα πως η ποίηση του Ρίτσου επεκτάθηκε και προς αυτό που υπήρχε, κατά κάποιον τρόπο, πέρα από τα πράγματα, στην απροσδιόριστη, αλλά μολοντούτο, ελκυστική και υποβλητική ανταύγιά τους, που τη δέχονταν – για να εκπέμψουν πάλι, – από ένα κόσμο, τον οποίο σχεδόν είναι αδύνατο να συλλάβουμε λογικά: από ένα κόσμο σχεδόν μεταφυσικό – και είναι αυτός ο χαρακτηρισμός, η απόδοση στο φυσικό κόσμο και μιας μεταφυσικής, δηλαδή μη εξηγούμενης λογικά, διάστασης, που ο αριστερός συνήθως αντιπλήρωσε όσο ελάχιστα άλλα πράγματα, γιατί την ταύτιζε, ασυζητητί, με τις έννοιες: αντίδραση ή σκοταδισμός ή οπισθοδρόμηση». Θυμίζουμε ότι οι σύντροφοι του Ρίτσου του είχαν παραπονεθεί για τις «τάσεις μεταφυσικής» που διανθίζανε τα ποιήματά του (*Το τερατόδες αριστούργημα*, 1977: ΠΖ 372), σε μια επιστολή που, όπως έδειξε η Αγγελική Κώττη, χρονολογούνταν στις 12.9.1937. Βλ. Α. Κώττη, «Οι σύντροφοί μου με κατηγορούν ότι γράφω μεταφυσικά ποιήματα», *Το Δέντρο* 169-170 [= Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο] (Ανοιξη - Καλοκαίρι 2009) 89-93.

<sup>80</sup> Όττο Ρανκ, *Ο σωσίας. Ψυχαναλυτική μελέτη* (1914), (επιμ. – επίμ.: Νίκος Παπαχριστόπουλος, μτφρ.: Γιάννης Παπαχριστόπουλος), Πάτρα, Opportuna, 2016, 50 (βλ. επίσης τις σελίδες 11, υποσημ. 1, και 35, υποσημ. 23). Η μελέτη του Ρανκ πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Imago [Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften]*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 3[2] (1914), σελ. 97-164], το οποίο επιμελείτο ο Φρόιντ.

<sup>81</sup> Βλ. ό.π., 35, 52, 161, 163-164.

<sup>82</sup> Ο.π., 51-52.

<sup>83</sup> Στη μελέτη του «The Double as Immortal Self» ο Ρανκ παρατηρεί ότι, επηρεασμένοι από αντίστοιχα ρεύματα της γερμανικής φιλοσοφίας εκείνης της εποχής, η οποία ήταν προσανατολισμένη σε ζητήματα που αφορούσαν την ταυτότητα του Εαυτού (ο Εαυτός «ερμηνεύτηκε από τον Φίχτε ως ηθικός, από τον Χέγκελ ως λογικός και από τον Σέλλινγκ ως αισθητικός»), οι Ρομαντικοί συγγραφείς ερμήνευσαν το θέμα του Διπλού σαν ένα πρόβλημα του Εαυτού, δηλαδή «το κοίταξαν πρώτα από ψυχολογική οπτική γωνία». «Η επιλογή τους του θέματος της διπλής προσωπικότητας για τη διεξόδυση στο βάθος του ανθρώπινου Εαυτού, προέκυψε αναμφίβολα από τη δική τους εσωτερική διχασμένη προσωπικότητα, χαρακτηριστική του ρομαντικού τύπου», Otto Rank, *Beyond Psychology*, Νέα Υόρκη, Dover, 1958 [1η: 1941], 68.

<sup>84</sup> Βλ. σχετικά: Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology*, Καίμπριτζ, Bowes & Bowes, 1949, 26· John Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, Χαμσάρι, Palgrave Macmillan, 1990, 3, 12, 18, 153· Andrew J. Webber, *The Doppelgänger. Double Visions in German Literature*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1996, 23, 32-37, 113-114, 154, 157, 163-164, 175. [«Ο γερμανικός όρος *Doppelgänger*, που μπορεί να μεταφραστεί ως διπλός ή δεύτερος εαυτός, χαιρέτιστηκε από το Ρομαντικό Κίνημα αφού επινοήθηκε από τον Jean-Paul Richter το 1796», Nicole Fernandez Bravo, «Doubles and Counterparts»: *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes* (1988), (επιμ.: Pierre Brunel, μτφρ. από τα γαλλικά: Wendy Allatson, Judith Hayward, Trista Selous), Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, 2016 [1η: 1992], 343]. Στις θεωρίες των ρομαντικών ψυχολόγων στηρίχθηκε σε μεγάλο βαθμό η επιστημονική ψυχολογία που αναπτύχθηκε το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα (Charcot, Janet,

σωματικής ομοιότητας (στο πρότυπο της διδυμίας ή με τη χρήση του τεχνάσματος της μεταμφίσεως και της παρενδυσίας),<sup>85</sup> που δέσποζαν στην κωμωδία των παρεξηγήσεων από την εποχή του Πλάτου (*Μέναιχοι*) και έγιναν αντικείμενο δεξιοτεχνικού χειρισμού από τον Σαίξπηρ στο θέατρο της ελισαβετιανής περιόδου (*Η κωμωδία των παρεξηγήσεων, Δωδέκατη νύχτα*).<sup>86</sup>

Ο Ρίτσος πειραματίστηκε από νωρίς με το θέμα του διπλού, δίνοντας αρχικά στη φιγούρα του δεύτερου εαυτού ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Περιπτώσεις διχασμού της προσωπικότητας εντοπίζονται ήδη στα *Τρακτέρ*, συγκεκριμένα στο ποίημα «Απόδυση», και στον *Ξένο* (1935) της *Δοκιμασίας*. Στην «Απόδυση» ο διχασμός σκηνοθετείται σε μια σχέση που τείνει να πάρει τη μορφή στιχομυθίας αλλά τελικά μένει μονόλογος: το εγώ του ιστορικού ανθρώπου – που ενσαρκώνει τη φωνή της συνείδησης<sup>87</sup> – απευθύνεται στον υψιπετή Άλλο μυκτηριζοντάς τον για τα ανεδαφικά πιστεύω του· ο Άλλος (που εδώ νοείται με τον τρόπο του Rimbaud: «je est un autre»<sup>88</sup>), αν και δείχνει να ενοχλείται, δεν απαντά στις προκλήσεις του τιμητή του:

*Δε μ' απαντάς και μοναχά σωπαίνοντας  
μου δίνει η περιφρόνηση ένα μπάτσο,  
μα εγώ σκληρός στο πλάϊ σου επιμένοντας  
πεισματικά σα φρόνηση θα κάτσω. [...]*

*Α, βλέπω πως πειράζεις· όπως φαίνεται  
θα βρήκα τον κρυμένονε σφυγμό σου  
κι' άτονος ο θυμός σου κουφοδένεται*

---

Binet) και η ψυχανάλυση του 20ού αιώνα (Freud, Jung). Η βασική διαφορά των ρομαντικών ψυχολόγων και των διαδόχων τους «νευρολόγων» και ψυχαναλυτών έγκειται στο ότι οι δεύτεροι εξάλειψαν τις συνδέσεις που γίνονταν μέχρι τότε μεταξύ της ψυχολογίας και της θεολογίας. Υπό το φως των νέων επιστημονικών δεδομένων, ο λογοτεχνικός χειρισμός της ψυχικής διάσπασης πήρε μια πιο υλιστική και ορθολογική στροφή. Το θεωρούμενο έως τότε «δαιμονικό» στοιχείο, που σε πολλές περιπτώσεις ενσάρκωνε ο διπλός, επανεμφανιζόταν από τη σκοπιά των «σκοτεινών» διεργασιών του ασυνειδήτου και της ενδόμυχης ζωής των ανθρώπινων ενστίκτων. Βλ. σχετικά: John Herdman, *ό.π.*, 19-20, 154· Claire Rosenfield, «The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double», *Daedalus* 92, τχ. 2 (Ανοιξη 1963) 334, 336.

<sup>85</sup> Δε σημαίνει βέβαια ότι οι περιπτώσεις του ζωντανού σωσία, με την τέλεια εξωτερική ομοιότητα που παραπέμπει στην κατάσταση της διδυμίας, παύουν να υπάρχουν στη νεότερη μυθολογία. Το παράδειγμα της νουβέλας του Έντγκαρ Άλλαν Πόε «Ουίλλιαμ Ουίλσον» (1839) είναι χαρακτηριστικό. Η διαφορά έγκειται, όπως παρατηρεί η Έρη Σταυροπούλου, στο ότι πλέον «δεν μας εντυπωσιάζει η εξωτερική ομοιότητα του σωσία αλλά το γεγονός ότι ο άλλος μοιράζεται τις εμπειρίες ή τις συναισθηματικές μας καταστάσεις και τις ψυχικές μας ιδιότητες». Γιάννης Μπεράτης, *Ένας σωσίας. Τα σπαράγματα ενός χαμένου βιβλίου*, (εισ. – φιλόλογ. επιμ.: Έρη Σταυροπούλου), Αθήνα, Ερμής, 2001, 17.

<sup>86</sup> Βλ. Όττο Ρανκ, *Ο σωσίας*, *ό.π.*, 51 και *Beyond Psychology*, *ό.π.*, 67· Nicole Fernandez Bravo, *ό.π.*, 347-348.

<sup>87</sup> Για τις περιπτώσεις στις οποίες ο σωσίας αναλαμβάνει το έργο της «ψυχικής λογοκρισίας» και γίνεται η φωνή της συνείδησης, βλ. Sigmund Freud, *Το ανοίκειο* (1919), (μτφρ.: Έμη Βαϊκούση, επίμ.: Κύρκος Δοξιάδης), Αθήνα, Πλέθρον, 2009, 39.

<sup>88</sup> Πρόκειται για μια φράση-κλειδί στη μελέτη του θέματος του διπλού (βλ. Nicole Fernandez Bravo, *ό.π.*, 343), η οποία προέρχεται από ένα γράμμα του Rimbaud στον Paul Demeny (15.5.1871). Βλ. Arthur Rimbaud, *Ένα ποίημα και πέντε επιστολές*, (μτφρ.: Στρατής Πασχάλης), Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2008 [2η· 1η: 2000], 62.

στο λάρυγγα, ως ακούς τον εμπαιγμό σου [...]»<sup>89</sup>

Στον Ξένο, αντίθετα, τον ρόλο του ομιλητή έχει ο ανιστορικός («μυθικός») εαυτός, που, αφού επαναλάβει το παλαμικό «Μοίρα μου ο δρόμος» (ΠΑ 378), υποδεικνύει ποιος είναι ο δρόμος που οδηγεί κοντά του:

*Ο δρόμος που οδηγεί κοντά μου βρίσκεται εντός σου.  
Σκύψε βαθιά πολύ βαθιά σου  
τόσο που να λυγίσεις όλος σ' ένα τόξο  
να σφεντονίσεις το βέλος στη σιωπή.*

(«Ο Ξένος»: *Δοκιμασία*, ΠΑ 381)

Η προσέγγιση του Άλλου προϋποθέτει τη (ναρκισσιστική) στροφή στον εαυτό. Ο Άλλος δεν είναι παρά ο ενδόμυχος εαυτός και, αφού υπόσχεται την αθανασία («να σου προσφέρω σε κρυστάλλινο κύπελλο / το αθάνατο νερό», ΠΑ 371), μπορεί να ταυτιστεί με την ψυχή:

*Εσύ δε με γνωρίζεις πια.  
Μα τώρα με γνωρίζει ο ουρανός  
κ' η ψυχή μου τινάζεται στον ήλιο  
– λαμπρό συντριβάνι θαυμασμού  
στο μεγαλείο της Δημιουργίας.*

*Αδίσταχτη και μόνη κ' αιώνια χαρά.*

(«Ο Ξένος»: *Δοκιμασία*, ΠΑ 382)

Η ιδέα ότι η ψυχή είναι ένας «σωσίας», ένας δεύτερος εαυτός – αθάνατος –, που κατοικεί μέσα στο σώμα και παίρνει το σχήμα του και που μετά θάνατον ελευθερώνεται/αυτονομείται ξεφεύγοντας της φθοράς, είναι πολύ παλιά, ανάγεται στα χρόνια του Ομήρου. Στη μελέτη του για τον σωσία ο Ρανκ παραθέτει το εξής χαρακτηριστικό απόσπασμα από το βιβλίο του Erwin Rohde *Ψυχή: Η λατρεία των ψυχών και οι αντιλήψεις περί αθανασίας στους αρχαίους Έλληνες* (1894): «Ο άνθρωπος υφίσταται, κατά την ομηρική θεώρηση, εις διπλούν: εντός της αντιληπτής του παρουσίας και εντός της άορατης απεικόνισής του, η οποία ελευθερώνεται μόνον κατά την έλευση του θανάτου. Αυτό – και τίποτε άλλο – είναι η ψυχή του. Εντός του ζωντανού, πλήρως έμψυχου ανθρώπου ενοικεί – ωσάν επισκέπτης – ένας πιο αδύναμος σωσίας, το άλλο του εγώ, ως η ψυχή του... του οποίου το βασίλειο είναι ο κόσμος του ονείρου. Όταν το ένα εγώ [δηλαδή

<sup>89</sup> Το ποίημα «Απόδυση» αφαιρέθηκε στη β' έκδοση των *Τρακτέρ (Ποιήματα 1930-1960)*, 1961). Αντιγράφουμε τους στίχους από τη διατριβή της Μαρίας Αστήθα-Βρυζίδη, ό.π., 24-25.

το ορατό και αντιληπτό] βρίσκεται σε κατάσταση ύπνου και δεν έχει συνείδηση του εαυτού του τότε αγρυπνεί και δρα [εντός του ονείρου] ο σωσίας». <sup>90</sup>

Το σώμα καθεύδει και η ψυχή αγρυπνά. Αυτήν ακριβώς την ιδέα θα αξιοποιήσει ο Ρίτσος στο πολύ μεταγενέστερο κείμενο «Μεσημεριάτικο όνειρο» του *Εικονοστασίου*.<sup>91</sup> Το σκηνικό είναι απλό: θερινό μεσημέρι· στο κρεβάτι μιας κάμαρας ένας άνδρας κοιμάται και όρθιος δίπλα του στέκεται κάποιος που τον παρατηρεί. Το σώμα πάνω στο κρεβάτι δίνει την εντύπωση αγάλματος, λόγω της ακινησίας του και του (λευκού πιθανότατα) σεντονιού που το σκεπάζει. Ωστόσο υπάρχει μια «έλλειψη» (σελ. 94), κάτι λείπει για να ταυτιστεί πλήρως ο άνθρωπος με το άγαλμα. Την ισοροπία ανατρέπει το ρυθμικό κυμάτισμα του στήθους κατά την αναπνοή και η θερμότητα που εκπέμπει το ανθρώπινο σώμα («είναι ένα άγαλμα ψυχρό που αναδίνει θερμότητα», σελ. 93). Ο παρατηρητής περιγράφεται επίσης σαν άγαλμα: «Παρατηρώ με μάτια δίχως κόρες – ίδια με τα μάτια των αγαλμάτων» (σελ. 93)· βρίσκεται έξω και πάνω από τον χρόνο («αποκόβομαι απ' το χρόνο», σελ. 93), είναι με το μέρος της αθανασίας. Η σχέση του κοιμώμενου μαζί του είναι ανάλογη με αυτήν που έχει ο άνθρωπος με την ψυχή του, το σώμα με το είδωλό του.<sup>92</sup> Μια σχέση κατοπτρική, όπως αφήνει να εννοηθεί η, αποφαιτική έστω, αναφορά στον μύθο του Ναρκίσσου (μύθου στενά συνδεδεμένου με το φαινόμενο του σωσία<sup>93</sup>) στην αρχή και στο τέλος του κειμένου:

[Αρχή:] Ζεστό, λαμπρό, θερινό μεσημέρι. Κοιμάμαι. Ταυτόχρονα όρθιος μπροστά στο κρεβάτι κοιτάω εμένα που κοιμάμαι. Τον φιλάω ακόμη μια φορά – όχι στα χείλη τώρα, μα στο μέτωπο – και τον σκεπάζω ως το λαιμό με το σεντόνι. (Έχω αλλάξει σεντόνια, έβαλα μάλιστα κι ένα τριαντάφυλλο στο ποτήρι.) «Καλέ μου Αρίοστε – του λέω – δεν είσαι το είδωλό μου στο νερό. Είσαι εδώ, στο στέρεο κρεβάτι με τα τέσσερα μεγάλα μπρούντζινα πόμοια. Πώς λάμπουν πάνω απ' τα κλειστά σου βλέφαρα. Λοιπόν, δε θα πνιγούμε. Κοιμήσου». (σελ. 93)

[Τέλος:] Θα πρέπει να τους πετάξω αυτούς τους ναρκίσσους. Θα μου λεκιάσουν το βιβλίο. Εξάλλου δεν τους συμπαθώ εξαιτίας της συνωνυμίας τους με το Νάρκισσο. Καταλαβαίνεις, Αρίοστε; Καταλαβαίνεις. (σελ. 95)

<sup>90</sup> Όττο Ρανκ, *Ο σωσίας*, ό.π., 147-149.

<sup>91</sup> Βλ. Γιάννης Ρίτσος, *Αρίοστος ο Προσεχτικός αφηγείται στιγμές του βίου του και του ύπνου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1986 [3η έκδ. συμπληρωμένη· 1η: 1982· 2η: 1983], 93-95. Το «Μεσημεριάτικο όνειρο» μπορεί να διαβαστεί παράλληλα με το ποίημα «Νυχτερινό επεισόδιο» από τη συλλογή *Θυρωρείο* (1971): ΠΙ 336.

<sup>92</sup> «Είδωλα καμώντων» ονομάζονταν στον Όμηρο οι νεκροί, οι ψυχές και οι σκιές τους, βλ. σχετικά: Όττο Ρανκ, ό.π., 150-151, αλλά και: Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Είδωλα καμώντων»: *Χρόνης Μπότσολου. Είδωλα καμώντων. Μια προσωπική Νέκυνια*, (κείμενα: Άγγελος Δεληβορριάς, Δ. Ν. Μαρωνίτης, Μάρθα-Έλλη Χριστοφόγλου, Χρήστος Γ. Λάζος), Αθήνα, Εκδόσεις Μεταίχμιο – Μουσείο Μπενάκη, 2002, 15-21.

<sup>93</sup> Βλ. Όττο Ρανκ, ό.π., 169-172· André Green, *Ναρκισσισμός ζωής, ναρκισσισμός θανάτου* (2007), (πρόλ.: Βασίλης Δημόπουλος, μτφρ.: Ροζαλί Σινοπούλου), Αθήνα, Πλέθρον, 2021, 122-125, 202-204.

Οι ευδιάκριτες στο κείμενο ομοφυλοφιλικές νύξεις δεν λείπουν ούτε από τον *Ξένο* («Δειλέ μου φίλε / αγγίζω τρυφερά το ερωτικό πηγούνι σου», ΠΑ 366, «θα φυλάξω τις μέρες μας του ήλιου / σαν ένα δέμα ερωτικές επιστολές», ΠΑ 379). Εδώ θα μπορούσε φυσικά να γίνει ένας συσχετισμός με την ψυχαναλυτική θεωρία του Φρόιντ, που συνέδεσε την ομοφυλοφιλία με τον ναρκισσιστικό τρόπο επιλογής του ερωτικού αντικειμένου.<sup>94</sup> Εξίσου αποκαλυπτική ωστόσο θα ήταν μια ερμηνεία προσανατολισμένη στο θέμα του διπλού: αν οι δύο πλευρές θεωρηθούν τα μέλη μιας διασπασμένης ολότητας, οι συμπληρωματικές όψεις μιας ενιαίας ύπαρξης, τότε το ερωτικό τους σμίξιμο αποβλέπει στην επαναφορά μιας πρωταρχικής κατάστασης ενότητας και τελειότητας, όπως αυτή που απολάμβαναν οι σφαιροειδείς άνθρωποι του *Συμποσίου*. Την ιστορία τους διηγήθηκε ο Αριστοφάνης στον περίφημο μύθο του ανδρογύνου (189c-193e), αν και είναι χρήσιμο να θυμίσουμε ότι οι σφαιρικοί πρόγονοι ήταν μόνο κατά το 1/3 ανδρογόνοι και κατά τα 2/3 όντα με διπλασιασμένη τη μονοφυή τους διάσταση (x2 ανδρική ή γυναικεία), στοιχείο που αφορά στη γένεση του ομοφυλοφιλικού έρωτα.<sup>95</sup>

Όπως είδαμε, ο Ρίτσος στήριξε στο *Συμπόσιο* την υπόθεση της *Αποθέωσης του δρόμου*. Και μπορεί η σύνθεση που έστειλε στον Παλαμά να χρονολογείται το διάστημα 1936-1938, αλλά από το χειρόγραφο που υπάρχει στο Αρχείο Ρίτσου γνωρίζουμε ότι η επεξεργασία της ξεκίνησε το 1935 (τη χρονιά δηλαδή που γράφτηκε ο *Ξένος*) και κράτησε ως το 1941.<sup>96</sup> Στην *Αποθέωση* το θέμα της εσωτερικής διάσπασης είναι κεντρικό.<sup>97</sup> Αν θεωρήσουμε πως αυτή που ξαγρυπνά είναι η ψυχή του Σωκράτη (η οποία στο τέλος ξανοίγεται στο φως, όπως συνέβη στον *Ξένο*), τότε πώς πρέπει να ερμηνεύσουμε το γεγονός ότι το σώμα που κοιμάται (και προς το οποίο

---

<sup>94</sup> Βλ. Sigmund Freud, *Εισαγωγή στο Ναρκισσισμό. Φετιχισμός. Το Οικονομικό πρόβλημα του μαζοχισμού* (1914-1927-1924), (μτφρ.: Νίκη Μυλωνά), Αθήνα, Νίκας, 2012, 28. Σε άλλη του μελέτη ο Φρόιντ παρατηρούσε: «οι μετέπειτα ομοφυλόφιλοι στα πρώτα χρόνια της παιδικής τους ηλικίας είχαν μια πολύ έντονη, αλλά βραχύχρονη, καθήλωση προς τη γυναίκα (συνήθως προς τη μητέρα), ενώ μετά την υπέρβασή της ταυτίζονται με τη γυναίκα και εκλαμβάνουν τον ίδιο τον εαυτό τους ως σεξουαλικό αντικείμενο, δηλαδή εκκινώντας από τον ναρκισσισμό αναζητούν νεαρούς που τους μοιάζουν και θέλουν απ' αυτούς να τους αγαπήσουν όπως αγαπούσε τους ίδιους η μητέρα τους», S. Freud, *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία* (1905), (εισ.: Τέσσα Χατζηγιάννη-Στεφανάτου, μτφρ.: Βασίλης Πατσογιάννης, επίμ.: Sandor Ferenczi), Αθήνα, Πλέθρον, 2014, 42-43 (υποσημ. 12). Για μια συστηματική παρουσίαση και κριτική των φροϋδικών απόψεων για τη σχέση ναρκισσισμού και ομοφυλοφιλίας, βλ. Pierre Dessuant, *Ο ναρκισσισμός* (1983), (μτφρ.: Δήμητρα Παυλάκου), Αθήνα, Χατζηνικολής, 1992, 25-26, 36-37.

<sup>95</sup> Βλ. και τις σχετικές παρατηρήσεις του Ζαν Λιμπίς: *Ο μύθος του Ανδρογύνου* (1980), (μτφρ.: Αριστέα Παρίση), Αθήνα, Ολκός, 1989, 148-151 (: 150). Για τη σύνδεση του μύθου του ανδρογύνου με το θέμα του διπλού, βλ. Nicole Fernandez Bravo, *ό.π.*, 344-345.

<sup>96</sup> Βλ. σχετικά: Χ. Προκοπάκη, «*Η αποθέωση του δρόμου...*», *ό.π.*, 418· Γ. Βελουδής, *Προβλήματα...*, *ό.π.*, 171.

<sup>97</sup> Βλ. χαρακτηριστικά τους πρώτους στίχους της σύνθεσης: «Ήταν δειλία που δεν έζησα: τώρα μονάχα το ξέρω.../ Αλκιβιάδη, γλυκέ μου, το σκότος απόψε με γδύνει, / κ' ενώ, πριν λίγο, στα μάτια των φίλων σα θεός εδειχνόμουν, / τώρα, κοιτώντας τη νιότη σου, νοιώθω τη διάσπαση εντός μου» (μέρος I, στ. 1-4, σελ. 1). Η Χρύσα Προκοπάκη σχολιάζει: «*“Διάσπαση”* ονομάζει ο ποιητής τη συγκρουσιακή σχέση της επιθυμίας με τις κάθε λογής αναστολές. Ο εσωτερικός διχασμός και τα διλήμματα ανάμεσα σε διαφορετικές στάσεις και πράξεις είναι άλλωστε δομικά στοιχεία πολλών μελλοντικών ποιημάτων» (*ό.π.*, 421).



απευθύνεται η νυχτερινή εξομολόγηση<sup>98</sup>) ανήκει σε μια άλλη προσωπικότητα, του Αλκιβιάδη; Η απάντηση βρίσκεται και εδώ στο στοιχείο του ναρκισσισμού, στον ναρκισσιστικό τρόπο επιλογής του ομοερωτικού αντικειμένου, το οποίο ο εραστής επιλέγει όχι πάντα με βάση αυτό που είναι αλλά και με βάση αυτό που θα ήθελε να είναι ιδεωδώς.<sup>99</sup>

Για να μη θεωρηθεί όμως ότι το φαινόμενο του σωσία απαντάται μόνο στην ομόφυλη του διάσταση, σημειώνουμε πως την ίδια χρονιά που διακόπτει την επεξεργασία της *Αποθέωσης* (1941) ο Ρίτσος γράφει άλλο ένα έργο βασισμένο στο *Συμπόσιο*, το *Σωκράτης προς Διοτίμα / Η Διοτίμα συγκαταναεί*,<sup>100</sup> στο οποίο ο σωσίας του Σωκράτη είναι, όπως μαρτυρεί και ο διπλός τίτλος, η Διοτίμα.<sup>101</sup>

Την ίδια περίοδο (τέλη της δεκαετίας του 1930 – αρχές του 1940), κι όσο ακόμα ασχολείται με τον Πλάτωνα, ο Ρίτσος αρχίζει να σμιλεύει τη φιγούρα του δεύτερου εαυτού στο πρότυπο του αγάλματος, δίνοντας έμφαση στο πρόσωπο και κυρίως στα μάτια. Τα «δίχως κόρες» μάτια των αγαλμάτων, που είδαμε παραπάνω, είναι μάτια «τυφλά»,<sup>102</sup> γι' αυτό και συνδέονται με ιδιαίτερες εννοιακές ικανότητες (κατά το παράδειγμα του μάντη Τειρεσία) και καλλιτεχνικά χαρίσματα (κατά το ομηρικό πρότυπο).<sup>103</sup> Από τη μορφοποιητική αυτή διαδικασία θα προκύψει

<sup>98</sup> « – Να, τώρα αρχίζουν κι' αραιώνουν οι σκιές. Αλκιβιάδη, κοιμάσαι; / Ούτε και συ δε με πρόσεξες; Μάρτυρα ούτ' έναν δεν έχω; / ...Α, τι καλά που δε μ' άκουσες, α, τι καλά που κοιμόσουν!...» (μέρος XXV, στ. 1087-1089, σελ. 50).

<sup>99</sup> Βλ. Sigmund Freud, *Εισαγωγή στο Ναρκισσισμό*, ό.π., 31.

<sup>100</sup> Βλ. Μουσείο Μπενάκη, Τμήμα Ιστορικών Αρχείων, Αρχείο Γιάννη Ρίτσου, Φακ. # 2, αρ. εγγράφου: 687/19. Η ανέκδοτη αυτή σύνθεση είναι γραμμένη σε δακτυλικό δεκαεπτασύλλαβο στίχο (όπως η *Αποθέωση*) και χωρίζεται σε τέσσερα μέρη.

<sup>101</sup> Βλ. τη διαφωτιστική παρατήρηση του Συκουτρή στην εισαγωγή του *Συμποσίου*: «ο διάλογος με την Μαντινική ξένη [δηλαδή με τη Διοτίμα] δεν είναι παρά συνομιλία του δισυποστάτου Σωκράτους με την ιδίαν την ψυχή του, του μανθάνοντος Σωκράτους προς τον Σωκράτη τον διδάσκοντα και αποκαλύπτοντα» (ό.π., 159\*). Αυτό που αποκαλύπτει η Διοτίμα στο *Συμπόσιο* είναι οι αναβαθμοί της ερωτικής μυσταγωγίας που οδηγούν την ψυχή του φιλοσόφου στη θέαση της Ιδέας (210a-212a). Στο ποίημα του Ρίτσου η Διοτίμα αποτελεί την ενσάρκωση της Ιδέας και ο Σωκράτης εμφανίζεται ως ο δημιουργός και ο πλάστης της («σ' έπλασα αντίβαρο πόθου και πόνου μου», «μ' ό,τι λαμπρό και γαλήνιο μου δώσαν οι θεοί σ' έχω πλάσει»). Η Διοτίμα είναι «γεννημένη» και «αποσπασμένη» από εκείνον, όπως η γυναίκα του μυθικού ανδρογόνου (αλλά και η Εύα της βιβλικής *Γενέσεως*). Ο Σωκράτης λέει ότι την ύψωσε στην τελευταία βαθμίδα της μύησης και αγωνίζεται να τη φτάσει. Και εδώ βεβαίως θυμόμαστε τα λόγια του Συκουτρή ότι «ο έρωσ είναι κίνησης, ένα élan de coeur, προς ανωτέραν μορφήν υπέρξεως» (ό.π., 188\*). Η κατάκτηση της Ιδέας θα συμβεί τη στιγμή ακριβώς της ερωτικής ένωσης: «Ωρα υμναίου. Μπορώ να πεθάνω. Έχω γίνει ο καθρέφτης». Στο πρόσωπο της Διοτίμας ο Σωκράτης βρίσκει το κατοπτρικό είδωλό του, το ιδανικό του συμπλήρωμα, τον «σωσία» του.

<sup>102</sup> Για τα τυφλά μάτια των αγαλμάτων, βλ. επίσης: *Το τραγούδι της αδελφής μου*, 1936-1937 (ΠΑ 205), «Άρνηση» (*Θερινό φροντιστήριο*, 1953-1964: ΠΔ 69), *Δελφοί*, 1961-1962 (ΠΔ 300), «Το τυφλό άγαλμα» (*Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη*, 1967-1971: ΠΙ 306), «Τα μάτια του αγάλματος» (*Γραφή τυφλού*, 1972: ΠΙΑ 116), καθώς και: Γιάννης Ρίτσος, *Όχι μονάχα για σένα*, Αθήνα, Κέδρος, 1985, 46.

<sup>103</sup> Βλ. τους στίχους από το *Τερατώδες αριστούργημα* (1977): «ωστόσο οι Μεγάλοι Τυφλοί με την εσωτερική τους όραση διαρκώς μ' εμποδίζουν / Όμηρος Οιδίποδας Τειρεσίας / και βέβαια η γενικότερη τύφλωση του ανθρώπου» (ΠΖ 379) και από τον *Σκοινοβάτη και τη σελήνη* (1982): «οι Τρεις Τυφλοί που μας χάρισαν την άλλη όραση και κάποιο ποσοστό αθανασίας / μέσα στην πιο βαθιά προσωπική ανωνυμία κι ελευθερία» (ΠΗ 215). Για την εικόνα των τυφλών και το θέμα της τύφλωσης, βλ. κυρίως το θεατρικό έργο του Ρίτσου *Τα ραβδιά των τυφλών. Τρίπρακτο δράμα* (1959), (προλογικό – καταγραφή – τεκμηρίωση: Κώστας Νίτσος), Αθήνα, Θέατρο, 1990, καθώς και τις συνθέσεις/ποιήματα: *Η τελευταία π. Α. εκατονταετία*, 1942 (ΠΑ 501), *Το βουνό με τα πλατάνια*, 1957 (ΠΒ 431), *Ομιλία ενός αρρώστου*, 1960 (ΠΓ 126-127), «Προσωπογραφίες μιας αρχαίας βροχής, ΙΧ» (*Η αρχιτεκτονική των*

η προτομή, που θα χρησιμεύσει στον ποιητή ως προσωπίδα: ένα δεύτερο άφθαρτο πρόσωπο που αποσπάται από τον ρυθμό της ζωής και θεάται τα υπερκόσμια:

*Πού ασωτέψαμε το αίμα και τον ήλιο  
για να πλάσουμε μονάχα μια προτομή από χιόνι  
δίχως χαμόγελο και δίχως μάτια  
μόνο με μάτια που κοιτάζουν κατάματα το άπειρο  
γυμνωμένο απ' τις αρχαίες φωτιές των άστρων;  
(Η ραψωδία του γυμνού φωτός (1939): Δοκιμασία, ΠΑ 400)*

*Πάνω στο βράχο μείναμε σαν προτομές φυγής  
που κοιτούν τα φεγγάρια να γράφουνε κύκλους  
ρωτώντας το μυστικό μας  
για τα πλοία που μεταφέρουν άσπρες σκιές  
για το ταξίδι που δεν τελειώνει  
για την άγκυρα που δεν κάρφωνε το νερό.  
Εγγίσαμε την πληγή μας και το χρόνο  
και δραπετεύουμε.  
(Το εμβατήριο του ωκεανού (1939-1940), ΠΑ 270)*

Το πλατωνικό υπόβαθρο αυτών των στίχων και το μεταφυσικό τους πρόσσημο φωτίζουν οι ακόλουθες παρατηρήσεις του Ανρί Μπερζόν για το θέμα της «φυγής»: «Για τον Πλάτωνα και για όλους όσους κατανόησαν έτσι τη μεταφυσική, η απόσπαση από τη ζωή και η μεταστροφή της προσοχής συνίσταται αυτοστιγμεί στη μεταφορά σε έναν κόσμο διαφορετικό από αυτόν στον οποίο ζούμε, στη διέγερση αντιληπτικών ικανοτήτων διαφορετικών από τις αισθήσεις και τη συνείδηση. Δεν πίστεψαν όλοι αυτοί [...] ότι ο μεταφυσικός, τουλάχιστον για το ένα ήμισυ των στοχασμών του, πρέπει να συνεχίζει να κοιτάζει ό,τι κοιτάζει όλος ο κόσμος: όχι, πάντα έπρεπε να στρέφεται προς κάτι άλλο. Γι' αυτόν τον λόγο επικαλούνται ικανότητες θέασης διαφορετικές από αυτές που ασκούμε όλοι μας, ανά πάσα στιγμή, στη γνώση του εξωτερικού κόσμου και του εαυτού μας».<sup>104</sup> Η περίπτωση του Ρίτσου βέβαια δεν είναι δυνατό να ταυτιστεί απόλυτα με εκείνη του μεταφυσικού. Ο ποιητής εξακολούθησε να «κοιτάζει ό,τι κοιτάζει όλος ο κόσμος», με τη διαφορά ότι δεν κοίταζε μόνο γύρω του (προς τα έξω), αλλά και προς τα μέσα (ενόραση), προς το βάθος της ψυχής και προς το ύψος της νόησης.<sup>105</sup> Οι στίχοι που παραθέσαμε

---

δέντρων, 1958: ΠΕ 344-345), *Βολιδοσκόπος*, 1973 (ΠΖ 123). Ειδικότερα για τον Τειρεσία, βλ. *Τειρεσίας*, 1964-1971 (ΠΔ 401-462): για τον Όμηρο, βλ. *Ίσως να 'ναι κι έτσι*, ό.π., 148-150, 157: για τον Οιδίποδα, βλ. *Ισμήνη*, 1966-1971 (ΤΔ 212), *Αρίστος ο Προσεχτικός αφηγείται...*, ό.π., 97.

<sup>104</sup> Henri Bergson, *Η σκέψη και η κίνηση* (1934), (μτφρ.: Γιώργος Καράμπελας), Αθήνα, Ηριδανός, 2017, 153 (απόσπασμα από τη διάλεξη που έδωσε ο Μπερζόν στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης στις 26 Μαΐου 1911).

<sup>105</sup> Για αυτή την πολυδιάστατη όραση γίνεται λόγος στο *Εικονοστάσιο*: «η θέα είναι απέραντη γύρω, πάνω, κάτω, μέσα. Με διασπά. Μοιράζομαι. Δεν προφταίνω να τα κρατήσω όλα»: *Όχι μονάχα για σένα*, ό.π., 75-76: «η σωστή όραση είναι κυκλική. Αν βλέπω κάτι παραπάνω συχωρέστε με. Για σας το βλέπω και σας το δείχνω. Όμως, για να

από τη *Ραψωδία* και το *Εμβρατήριο* είναι ενδεικτικοί. Εκεί τα πρόσωπα έχουν στραμμένο το βλέμμα τους προς το ύψος, κοιτάζουν με μάτια διαφορετικά (πετρωμένα), βλέπουν πράγματα διαφορετικά και δραπετεύουν νοερά στην πραγματικότητα του επέκεινα. Τα ποιήματα του Ρίτσου με αγάλματα, ερείπια, και γενικά με αρχαιότητες, κουβαλούν συνήθως ένα τέτοιο μεταφυσικό φορτίο· προϋποθέτουν την απόσπαση από το ιστορικό γίνεσθαι, ώστε ακόμα και αν πρόκειται να ενσωματώσουν εικόνες, συγκινήσεις ή εμπειρίες από πραγματικά γεγονότα, αυτά να δίνονται «φιλτραρισμένα μέσα απ' την κατευναστική αναπόληση»<sup>106</sup> έχοντας χάσει την οξύτητα της επικαιρότητάς τους.

Εκτός του ότι φοράει την προσωπίδα της προτομής, ο ποιητής υιοθετεί και τη στάση των αγαλμάτων· μιμείται τη γαλήνια ακινησία τους. Αυτή η μίμηση συμβαίνει συνήθως στο πλαίσιο μιας διαδικασίας *μετουσίωσης*, κατά την οποία η ερωτική διέγερση διοχετεύεται στο πεδίο του πνεύματος και γίνεται η κινητήριος δύναμη του ποιητικού στοχασμού.<sup>107</sup> Σε μία στροφική ενότητα της *Ραψωδίας* παρακολουθούμε τη φλόγα της επιθυμίας να σβήνει από τον αισθητό κόσμο για να ανάψει στον νοητό και τον ομιλητή, που έχει πάρει τη στάση αγάλματος, να ετοιμάζεται για την άνοδο σε κάποια πνευματική κορφή:

[...]

*ήρεμη νύχτα στάζουν οι χυμοί κόβουν τις φλέβες τους τα δέντρα  
θηλάζουν έλαφοι των γυναικών τα στήθεια  
κ' ελέφαντες υψώνουν στον αγέρα τις βαρειές τους προβοσκίδες  
καθώς οσφραίνονται το βήμα του έρωτα στη χλόη.*

*Σ' αυτή τη νύχτα είχες χάσει τη θέση σου  
κλείνοντας τις ανταύγειες της φωτιάς σ' ένα άγαλμα  
κι όμως ακόμη πάνω σου αγρυπνούσε η πυρκαϊά  
που είχε κάψει το σπίτι της σιωπής*

---

<sup>106</sup> 'μαι ειλικρινής, πρώτα το βλέπω για μένα. Και θέλω να το δείτε κι εσείς, γιατί αν δεν το δείτε δεν υπάρχει. Τίποτα δεν υπάρχει μονάχα για έναν»: *Ο γέροντας με τους χαρταϊτούς*, Αθήνα, Κέδρος, 1985, 79.

<sup>106</sup> Γιάννης Ρίτσος, *Τροχιές σε διασταύρωση. Επιστολικά δελτάρια της εξορίας και γράμματα στην Καίτη Δρόσου και τον Άρη Αλεξάνδρου*, (πρόλ.: Καίτη Δρόσου, επιμ. - εισ. - σημ.: Λίζυ Τσιριμώκου), Αθήνα, Άγρα, 2008, 271 (από γράμμα του Ρίτσου στον Άρη Αλεξάνδρου: Αθήνα, 12.VII.71). Για την ανάγκη της μνημονικής διύλισης των γεγονότων, βλ. επίσης όσα σημειώνει ο Ρίτσος στη μελέτη του «Η ποίηση του Έρενμπουργκ» (1961): *Μελετήματα. Μαγιακόβσκη - Χικμέτ - Έρενμπουργκ - Ελύαρ - «Μαρτυρίες» - «Θυρωρείο»*, Αθήνα, Κέδρος, 1974, 58-59, 63, καθώς και το εξής χαρακτηριστικό απόσπασμα από το *Εικονοστάσιο*: «Με το πέρασμα του χρόνου τα πράγματα μαλακώνουν, γλυκαίνουν. Καταστροφές, δράματα, θάνατοι, σεισμοί, πόλεμοι, βασανιστήρια, αρρώστιες. Και δεν είναι που τα ξεχνάς. Όχι. Απεναντίας είναι που τα θυμάσαι, τ' αναπολείς, τα φέρνεις πίσω ευγενισμένα, γενικευμένα, αχνισμένα απ' την ανάσα του αιώνιου, σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο, όπως τα ερείπια αρχαίων ναών, τ' ακρωτηριασμένα αγάλματα, τα πήλινα κτερίσματα κι αναθήματα ή τα γδαρμένα ψηφιδωτά», Γιάννης Ρίτσος, *Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο*, Αθήνα, Κέδρος, 1986, 80.

<sup>107</sup> Για τη διαδικασία της μετουσίωσης, βλ. αναλυτικά την περιγραφή του Φρόνιτ: «όταν από επιμέρους πηγές της σεξουαλικότητας παρέχεται σε πανίσχυρες διεγέρσεις διέξοδος και διευκολύνεται η χρήση τους σε άλλα πεδία, προκύπτει μια καθόλου αμελητέα αύξηση της ψυχικής αποδοτικότητας από μια καθυστερημένη επικίνδυνη προδιάθεση. Εδώ εντοπίζεται μία από τις πηγές της καλλιτεχνικής δραστηριότητας», *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία*, ό.π., 163.

*κ' εσύ αγρυπνούσες βλέποντας τ' αστέρια  
καθώς παιδί που αναζητά το μητρικό του στήθος.  
Μες στη γεροντική νυχτιά τη φλόγα σου έσβησες  
για ν' ανάψεις τη φλόγα  
πέρα μακριά σε μια ψηλότερη κορφή  
την ίδια αιώνια φλόγα.*

(*Η ραψωδία του γυμνού φωτός* (1939): *Δοκιμασία*, ΠΑ 408)

Ανάμεσα στον σάρκινο και στον αγαλμάτινο εαυτό δημιουργείται μια σχέση διαδοχής και αντικατάστασης («είχες χάσει τη θέση σου»),<sup>108</sup> όπως περίπου αυτή του ήλιου και της σελήνης: το άγαλμα αποτελεί το νυχτερινό συμπλήρωμα του ημερήσιου προσώπου:

*Φεύγει το χρώμα απ' το πρόσωπο της ημέρας  
και το φως δε βρίσκει ένα άγαλμα  
να κλειστεί να δοξαστεί να γαληνέψει.*

(*Το εμβατήριο του ωκεανού* (1939-1940), ΠΑ 259)

Στη διάρκεια της Κατοχής η σχέση του ανθρώπου και του αγάλματος θα περάσει στο πεδίο της «αντιπαράθεσης». Το σώμα και το πέτρινο ομοίωμά του τοποθετούνται αντικριστά – σαν σε καθρέφτη – φέρνοντας αντιμέτωπους τους δύο κόσμους ανάμεσα στους οποίους κινείται ο ποιητής:

*Ανέβηκε τελευταίος τη σκάλα. Στάθηκε στο μεσιανό κεφαλόσκαλο  
μπροστά στο άγαλμα, που έστεκε χρόνια εκεί, στο κοίλωμα του τοίχου,  
πλάϊ στη σκάλα –  
μην είταν ο ίδιος; – σταματημένος εκεί – από τότε; –  
κι αν ήθελε τώρα να κατέβει ή ν' ανέβει; Τίποτα.  
Το πέτρινο γόνατο δε λυγάει. Τσακίζεται.*

(*Η τελευταία π. Α. εκατονταετία* (1942), ΠΑ 503)

Στην αντιθετική σχέση των δύο (θέση-αντίθεση) υποφώσκει πάντα ένας τρίτος παράγοντας που, κατά το εγγελιανό-μαρξιστικό μοντέλο, υπόσχεται τη σύνθεσή τους: «Τούτο το σώμα / τούτο το άγαλμα / να καθρεφτίζουν το 'να τ' άλλο. / Εσύ ο καθρέφτης / ανεπαρκής. / Ίδια λάμψη κρύβει / και τους τρεις».<sup>109</sup> Αυτός ο τρίτος παράγοντας-εαυτός, που αντιπροσωπεύει το σημείο της ένωσης, αποκαλύπτει ότι η ταυτότητα δύναται να συγκροτηθεί μόνο μέσω της ετερότητας.<sup>110</sup>

<sup>108</sup> Πρβλ. τα ποιήματα «Αντικατάσταση» (*Διάδρομος και σκάλα*, 1970: ΠΙ 253) και «Βαθιές ανταλλαγές» (*Πριν και μετά*, 1976: ΠΙΓ 117-118).

<sup>109</sup> Γιάννης Ρίτσος, *Χάρτινα Ι*, 1970 (ΠΙΑ 190). Πρβλ. *Το σώμα και το αίμα*, 1976 (ΠΖ 340), «Ανατομία» (*Μονοβασιά*, 1974-1976: ΠΙΒ 455-456), «[Αυτός ο νεκρός / στον καθρέφτη]» (*Κάποτε*, 1977: ΠΙΔ 19-20).

<sup>110</sup> Βλ. σχετικά: Andrew J. Webber, *The Doppelgänger*, ό.π., 15.

Ακόμα κι έτσι όμως, η ταυτότητα δεν είναι ποτέ σταθερή, αλλά τελεί πάντοτε υπό διαμόρφωση και βρίσκεται υπό την απειλή της διάσπασης. Στα ποιήματα του Ρίτσου θα δούμε το ποιητικό υποκείμενο να ρέπει άλλοτε προς τον κόσμο των σκιών και των ειδώλων και άλλοτε προς τον κόσμο των ζωντανών σωμάτων, δίχως αυτή η ταλάντευση να ισορροπεί ποτέ οριστικά. Ένα ανάλογο παράδειγμα μας δίνει η αδημοσίευτη σύνθεση του 1943 *Η πέτρα δεν απαντάει* (μέρος Ι).<sup>111</sup> Το ποίημα ανοίγει με την εικόνα του φωτεινού-ειδυλλιακού κόσμου του ονείρου. Εκεί κινούνται τα αγάλματα, τα είδωλα και οι σκιές.<sup>112</sup> Σταδιακά όμως η φύση γίνεται επιθετική («μες στους πυροβολισμούς των νερών και των φύλλων»), είναι σα να επηρεάζεται από την κοινωνική κατάσταση και τη μοίρα του τόπου, και εξαναγκάζει τον άνθρωπο και το ονειρικό είδωλό του (άγαλμα) στην έξοδο («περπάτα [...] μαζί με κείνο το άγαλμα»). Έξοδο προς τη νύχτα της ιστορίας, το σκοτάδι του γίγνεσθαι. Σαν αντιστάθμισμα και παραμυθία του ομιλητή προβάλλει η σκέψη ότι το μνημονικό καταφύγιο της παιδικής ηλικίας θα είναι πάντα εκεί:

*Σκύβεις πάνου απ' τη στέρνα και ρωτάς κ' η στέρνα ξαναλέει τα λόγια σου.  
Το φως σου ξαναλέει τα όνειρά σου. Τι να ρωτήσεις;  
Ρωτάς τον πλάτανο και κείνος δεν ακούει. Απλώνει φύλλα,  
απλώνει τα χοντρά κλαδιά μπατσιζοντας τον αέρα που ρωτάει.  
Καθώς περνάς η πικροδάφνη σε ραντίζει δροσοστάλες.  
Η αντιφεγγιά του πράσινου τρέμει στα πόδια ενός αγάλματος και τ' άγαλμα  
δένει τα πέδιλά του και γυμνό πορεύεται κάτω απ' τα δέντρα. Η αλυσίδα του νερού  
κρίκο τον κρίκο ζώνει όλο το μπόϊ της βλάστησης  
κι ο κάμπος λάμπει ελπίδες. Τι να ρωτήσεις;*

*Δεν είναι αγάπη αυτή η βαθιά εγκαρτέρηση του χώματος  
δεν είναι νιότη το κρυμμένο μέλι της κερήθρας.  
Αύριο μπορεί να χρειαστεί. Μα τώρα  
περπάτα με τα δέντρα μες στους πυροβολισμούς των νερών και των φύλλων  
μαζί με κείνο το άγαλμα που ο ήλιος ζέστανε την πέτρα του κι ανοιγοκλείνει τα βαριά  
του βλέφαρα.*

*Θα φύγει πάλι ο ήλιος πίσω απ' τα βουνά  
πολλά παράθυρα θα διαξιφίζουν τις ανταύγειες τους  
κ' η λάμψη θα σοβαρευτεί στα φρύδια της βραδιάς. Κάποια λοξή ρυτίδα μνήμης  
θα χαραχτεί δίπλα στα χείλη σου. Και το φεγγάρι τοιχοκολλημένο  
στο αέτωμα της νύχτας, κίτρινο αγγελτήριο  
θανάτου ή γέννησης ή γάμου. Δε σημαίνει.*

<sup>111</sup> Η σύνθεση αποτελείται από επτά μέρη. Βλ. Μουσείο Μπενάκη, Τμήμα Ιστορικών Αρχείων, Αρχείο Γιάννη Ρίτσου, Φακ. # 2, αρ. εγγράφου: 687/27.

<sup>112</sup> Δάση, κήποι, αλσύλλια και πευκόνες είναι οι συνηθισμένες τοποθεσίες όπου ζωντανεύουν τα αγάλματα της ποίησης του Ρίτσου. Βλ. ενδεικτικά: *Η ραψωδία του γυμνού φωτός*, 1939 (ΠΑ 399), *Μεσημβρινά παράθυρα*, 1942 (ΠΑ 430), «Καλοκαίρι στην πολιτεία» (*Σημειώσεις στα περιθώρια του χρόνου*, 1938-1941: ΠΑ 478), *Η ταφή του Οργκάθ*, 1942 (ΠΒ 181), «Έσχατη προσγείωση» (*Ασκήσεις*, 1950-1960: ΠΓ 385).

Ο ήλιος είναι πάντα

θάνατο το φρούριο της ελπίδας σου με τα δυο πέτρινα λιοντάρια μοναξιάς  
στην πύλη της ερειπωμένης πολιτείας. Δυο κανόνια σκουριασμένα  
στην παιδική πλατεία του δειλινού που την ξεχάσαν χαρταϊτοί και φουσαρμόνικες  
κείνα τα δυο κανόνια που κοιτάζονε τη θάλασσα με μάτια δίχως βλέφαρα  
και σημαδεύουν δυό αδειανά φανάρια στο νησί του αγνώστου.

Ό,τι είναι πίσω υπάρχει – δε γυρίζει. Πήγαινε πιο πέρα  
κάτω απ' τις ντουφεκιές των φύλλων που σκοτώνουνε τον ίσκιο σου.

Την εντατική ενασχόληση του Ρίτσου με το θέμα του διπλού στην περίοδο της Κατοχής μαρτυρούν, εκτός από τα ποιήματα, η πεζογραφία και το θέατρό του. Τον Οκτώβριο του 1942 χρονολογείται η πρώτη και η δεύτερη γραφή του βιβλίου *Αρίοστος ο Προσεχτικός αφηγείται στιγμές του βίου του και του ύπνου του*, όπου το φαινόμενο του σωσία βρίσκει μία πρωτότυπη και πολύμορφη εφαρμογή: η εξωτερική μορφή του Αρίοστου αναπαράγεται σε πανομοιότυπα φωτογραφικά είδωλα,<sup>113</sup> ενώ ο φωτογράφος που τον καταδιώκει με σκοπό να τον απαθανατίσει αποδεικνύεται τελικά το κατοπτρικό είδωλό του.<sup>114</sup> Ας σημειωθεί ότι η φιγούρα του Αρίοστου έχει θεατρική καταγωγή: η εμφάνισή του με τον «κουδουνάτο σκούφο»<sup>115</sup> παραπέμπει στους Αρλεκίνους της *commedia dell'arte* και η συμπεριφορά του, απρόβλεπτη και περιγελαστική, έχει γνωρίσματα μπουφόνικα:<sup>116</sup> ο Αρίοστος θα μπορούσε κάλλιστα να είναι απόγονος των «τρελών-φιλοσόφων»<sup>117</sup> του σαιξπηρικού θεάτρου. Ανεβάζοντας τον Αρίοστο και τα είδωλά του «επί σκηνής» ο Ρίτσος θέλησε ενδεχομένως να δοκιμάσει μια εμπειρία αντίστοιχη με αυτή που περιγράφει ο Ζαν Ζενέ στον πρόλογό του στις *Δούλες*, να δει δηλαδή την προσωπικότητά

<sup>113</sup> Βλ. το κείμενο «Ο φωτογράφος μου»: *Αρίοστος ο Προσεχτικός αφηγείται...*, ό.π., 127-130. Η φιγούρα του φωτογράφου επανεμφανίζεται στον τελευταίο τόμο του *Εικονοστασίον: Ο Αρίοστος αρνείται να γίνει άγιος*, Αθήνα, Κέδρος, 1986, 65-70. Σχετικά με τα είδωλα της φωτογραφίας, βλ. το ποίημα «Εσχατο σημείο»: «[...] ετούτες οι φωτογραφίες, χιλιάδες, – πώς σωριαστήκαν δω πάνω; – / όλες δικές του, ναι, σε διάφορους χώρους και χρόνους, σε διάφορες στάσεις, / άλλες ρητορικές ή ερημικές, με πλάγιο φωτισμό ή με κάθετο, / άλλες σε ημίφωτα πρωινά ή εσπερινά μ' ένα σκυλί στ' ακρογιάλι, / ή μ' ένα κηροπήγιο στη σκάλα, ή στην εξέδρα με όλα τα παράσημά του, / Ποσειδώνας; Απόλλωνας; Χριστός; δημαγωγός; θεατρίνος; ή μήπως ερημίτης / [...] Ποιός είναι / αυτός ο υμνημένος και λιθοβολημένος;» (ΠΔ 266-267).

<sup>114</sup> Βλ. ό.π., 130. Εκτός από το κατοπτρικό και το φωτογραφικό είδωλο, στο *Εικονοστάσιο* απαντάται και το είδωλο πορτραίτου, βλ. «Μια εικόνα εκτός του Εικονοστασίου»: *Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο*, ό.π., 69-79. Όλα αυτά τα είδη ειδώλων υπάγονται από τον Ρανκ στην κατηγορία της εσωτερικοποιημένης μορφής του σωσία, βλ. *Ο σωσίας*, ό.π., 11-12, υποσημ. 1.

<sup>115</sup> Γιάννης Ρίτσος, *Ο Αρίοστος αρνείται να γίνει άγιος*, ό.π., 13.

<sup>116</sup> Βλ. σχετικά: Χρύσα Προκοπάκη, «Αρίοστος ο Προσεχτικός αφηγείται στιγμές του βίου του και του ύπνου του», *Διαβάζω* 63 (Φεβρουάριος 1983) 55.

<sup>117</sup> Βλ. σχετικά: Γιαν Κοττ, *Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας* (1961), (μτφρ.: Αλέξανδρος Κοτζιάς, πρόλ.: Πήτερ Μπρουκ), Αθήνα, Ηριδανός, 1970, 279-280, και ειδικότερα τις ακόλουθες παρατηρήσεις: «Οι Τρελοί στο *Όπως Αγαπάτε* και στη *Δωδέκατη Νύχτα* είναι οι πιο πρωτότυπες προσθήκες του Σαίξπηρ στα δάνεια θέματα. Αν η σοφία γίνεται караγκιοζιλίκι, τότε το караγκιοζιλίκι γίνεται σοφία. Αν ο κόσμος στέκεται με το κεφάλι κάτω, τότε η σωστή στάση απέναντί του είναι να κάνεις τούμπες. Αυτές είναι οι βασικές αρχές της μπουφόνικης λογικής. Ο κόσμος κάνει τους πάντες μπούφους. Εκτός από τους μπούφους. Είναι οι μόνοι που γλυτώνουν από το καθολικό караγκιοζιλίκι φορώντας τη σκούφια του Τρελού», ό.π., 279.

του αποκατεστημένη: «Πηγαίνω στο θέατρο για να με δω επί σκηνής (αποκατεστημένο σε μια μόνο προσωπικότητα ή με τη βοήθεια μιας πολλαπλής προσωπικότητας και υπό μορφή μύθου) έτσι όπως δεν θα μπορούσα – ή δεν θα τολμούσα – να με δω ή να με ονειρευτώ, και ωστόσο έτσι όπως ξέρω ότι είμαι».<sup>118</sup>

Γνωρίσματα γελωτοποιού<sup>119</sup> όμοια με αυτά του Αρίοστου αποδίδονται και στον χαρακτήρα του τρελο-Μάνθου από το θεατρικό έργο *Μια γυναίκα πλάι στη θάλασσα* που ο Ρίτσος έγραψε τον Νοέμβριο του 1942, ένα μήνα μετά τον *Αρίοστο τον Προσεχτικό*. Η ιδέα του διπλού είναι και εδώ κεντρική. Ο δεύτερος εαυτός της Βαρβάρας, της βασικής ηρωίδας του έργου, είναι το άγαλμα που ανέσυραν οι «βουτηχτάδες» από τον βυθό και έστησαν στο μουράγιο («ένα άγαλμα κοριτσιού, μπούστο»<sup>120</sup>). Αυτό το είδος αγάλματος, που τοποθετείται απέναντι από τη θάλασσα, το βρίσκουμε συνήθως στην ποίηση του Ρίτσου να αντικαθιστά τον ποιητή στην ακίνητη στάση του στοχασμού.<sup>121</sup>

Παράλληλα με τον διπλασιασμό που συντελείται ανάμεσα στο σώμα και το ομοίωμά του, υπάρχει και αυτός που αποτυπώνεται στη διπλή όψη των νομισμάτων. Παραδείγματα τέτοιου τύπου πρωτοεμφανίζονται, επίσης, σε ποιήματα της Κατοχής:

[...] *Θυμάσαι την Ανέτα με το μαύρο της τσεμπέρι;  
Στις τσέπες της ποδιάς της είχε μύγδαλα, καρύδια – μας φίλεψε –  
κ' είχε ένα παλιό νόμισμα σιωπή με δυο ανάγλυφα αρχαϊκά κεφάλια –  
τότε που ο καρβουνιάρης περνώντας με το κάρο του απ' τη συνοικία  
είταν ένας λιοκαμένος αρματοδρόμος κ' έλαμπε ολόχρυσο το άρμα του  
στις φλόγες της δύσης*

(*Η βάρδια του αποσπερίτη* (1941-1942): *Αγρόπνια*, ΠΒ 21)

Η αποσιωπημένη ερωτική επιθυμία και η εσωτερικεύσή της («στις τσέπες... είχε μύγδαλα, καρύδια»<sup>122</sup>) βρίσκουν διέξοδο στη γέννηση της φαντασίωσης. Η φαντασιακή ανάπλαση της

<sup>118</sup> Αντιγράφουμε από τη μετάφραση του Θανάση Χατζόπουλου, που συγκυριακά εμπεριέχεται στη μεταφραστική εργασία του για τον *Ορλάντο* της Γουλφ, βλ. Βιρτζίνια Γουλφ, *Ορλάντο* (1928), (διασκευή: Ρόμπερτ Γουίλσον – Ντάρυλ Πίκνεϋ, πρόλ.: Μαρί-Κλαιρ Πασκιέ, μτφρ. – επίμ.: Θανάσης Χατζόπουλος), Αθήνα, Κέδρος, 1999, 8. Για το πλήρες κείμενο του προλόγου, βλ. Ζαν Ζενέ, «Πώς παίζονται οι Δούλες»: *Οι Δούλες* (1947), (μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, με κείμενα των: Jean-Paul Sartre, Oreste Pucciani, Y. Vasseur), Αθήνα, Κρύσταλλο, 1986, 9-12.

<sup>119</sup> Για τον γελωτοποιό ως ποιητικό προσωπείο του Ρίτσου, βλ. Έλλη Φιλοκύπρου, «Ο ποιητής ως σχοινοβάτης, γελωτοποιός σχεδόν ταχυδακτυλοουργός», *Το Δέντρο* 169-170, ό.π., 139-145.

<sup>120</sup> Γιάννης Ρίτσος, *Μια γυναίκα πλάι στη θάλασσα. Τρίπρακτο δράμα*, (προλογικό – καταγραφή – τεκμηρίωση: Κώστας Νίτσος), Αθήνα, Θέατρο, 1990, 48.

<sup>121</sup> Βλ. «Τρίπτυχο, Ι» (*Παρενθέσεις*, 1946-1947: ΠΒ 467), «Από μάρμαρο» (*Θερινό φροντιστήριο*, 1953-1964: ΠΔ 112), *Ισκιό πουλιών*, 1980 (ΠΔ 366), αλλά και τους αυτοβιογραφικούς στίχους από το *Τερατώδες αριστούργημα* (ΠΖ 381): «ενώ έμενα ώρες κι ώρες από μικρό παιδί στο βράχο της Μονοβασιάς με ασάλευτα τα βλέφάρά μου / αγνάντια στη Μυρτώα Θάλασσα αντιγράφοντας τη στάση ενός μαρμάρινου Ποσειδώνα».

<sup>122</sup> Για τις ερωτικές συνδηλώσεις των καρπών παραπέμπουμε (ανατρέχοντας στη βιβλιογραφία Σεφέρη) στο: Μ. Ζ. Κοπιδάκης, *«Αριάδνη». Μια σπουδή στον ερωτικό Σεφέρη*, (επιμ.: Άντεια Φραντζή), Αθήνα, Πολύτυπο, 1983, 39-40.

εικόνας του νεανικού σώματος (διπλή, κατ' αναλογία με τη διπλή κατατομή του νομίσματος) στηρίζεται μεν στα δεδομένα της άμεσης εμπειρίας, στην αισθητή αντίληψη (: ο καρβουνιάρης της συνοικίας), μυθοποιείται δε με τη μεσολάβηση της μνήμης (: ο αρματοδρόμος στο χρυσό άρμα). Θα μπορούσαμε εν προκειμένω να μιλήσουμε για μια «μνήμη αισθητική» στο πρότυπο του Καβάφη,<sup>123</sup> μια μνήμη δηλαδή συνδεδεμένη με το ερωτικό αίσθημα και την εντύπωση που προκάλεσε η θέαση της νεανικής ομορφιάς.<sup>124</sup>

*Ο πλαϊνός συμμαθητής μου είταν όμορφος.  
Όμορφος. Το προφίλ του μελαψό στον άσπρο τοίχο  
ένα προφίλ ηλιοκαμένου δισκοβόλου.  
Μια μικρή μπούκλα γλόστραγε στο μέτωπό του.*

(*Παλιά μαζούρκα σε ρυθμό βροχής* (1942), ΠΑ 297)

Αν και στους στίχους της *Μαζούρκας* δε γίνεται ευθέως λόγος για νόμισμα, είναι σαφές ότι η περιγραφή λειτουργεί στην ίδια λογική με την προηγούμενη, συν του ότι ο δισκοβόλος είναι μια παράσταση που εικονιζόταν σε αρχαία νομίσματα. Θυμίζουμε, αντίστοιχα, την περίπτωση του καβαφικού «Φιλέλληνα»: «Κάτι πολύ εκλεκτό απ' το άλλο μέρος / κανένας δισκοβόλος έφηβος ωραίος».<sup>125</sup> Εκτός όμως από το καβαφικό δίδαγμα,<sup>126</sup> ο Ρίτσος φαίνεται επηρεασμένος και από τους τρόπους του υπερρεαλισμού. Ότι κυρίως επιχειρείται σε αυτά τα ποιήματα με τις

<sup>123</sup> «Αυτός που εις το τετράδραχμον επάνω / μια χάρι αφήκε απ' τα ωραία του νειάτα, / απ' την ποιητική εμορφιά του ένα φως, / μια μνήμη αισθητική αγοριού της Ιωνίας, / αυτός είν' ο Οροφέρνης Αριαράθου», Κ. Π. Καβάφης, «Οροφέρνης»: *Ποιήματα*, τ. Α', ό.π., 34. Για τον «Οροφέρνη», βλ. κυρίως τις μελέτες των: Γιάννη Δάλλα, «Η διαμνημειακή γραφή: Οι δύο όψεις του νομίσματος του Οροφέρνη»: *Σπουδές στον Καβάφη*, Αθήνα, Ερμής, 1987, 51-72· Μιχάλη Χρυσανθόπουλου, «Η νεοτερικότητα του ερειπίου. Λογοτεχνικές κατασκευές του παρελθόντος σε κείμενα του Καβάφη, του Μητσάκη και του Παπαδιαμάντη», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 7 (2000) 95-118 (: 104-106)· Παναγιώτη Ροϊλού, *Κ. Π. Καβάφης: Η οικονομία του ερωτισμού* (2009), (μτφρ.: Αθανάσιος Κ. Κατσικερός), Αθήνα, Εστία, 2016, 273-278· Τάκη Καγιαλή, «Το νόμισμα του Οροφέρνη: Αναζητώντας την πηγή του καβαφικού ποιήματος»: *δύοις αμφιλαφής. Τιμητικός τόμος για την Ομότιμη Καθηγήτρια Κατερίνα Συνοδινού*, (επιμ.: Ελένη Γκαστή), Ιωάννινα, Carpe diem, 2020, 115-145.

<sup>124</sup> Για την αισθητική αξία της νεότητας στον Καβάφη, βλ. τις κρίσιμες παρατηρήσεις του Δ. Νικολαρεΐζη στο: «Η διαμόρφωση του καβαφικού λυρισμού» (1933): *«η κριτική – προπάντων η κριτική!»*. *Δοκίμια κριτικής & Ούγος Φώσκολος και Ανδρέας Κάλβος*, (επιμ.: Χ.Λ. Καραόγλου), Αθήνα, Άγρα, 2011, 235.

<sup>125</sup> Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, τ. Α', ό.π., 37.

<sup>126</sup> Την επίδραση του Καβάφη στα ποιήματα του Ρίτσου που εκμεταλλεύτηκαν παραστάσεις αρχαίων νομισμάτων και μεταλλίων επισήμανε πρώτος ο Γ. Βελουδής («Ο καβαφικός Ρίτσος», ό.π., 131, 136), τοποθετώντας όμως τις απαρχές της στη δεκαετία του 1960 και φέρνοντας παραδείγματα από τη δεύτερη σειρά των *Μαρτυριών* (1964-1965) και την τρίτη των *Επαναλήψεων* (1969). Ακόμα και σε αυτή τη δεκαετία, ωστόσο, η καβαφική απήχηση σε ό,τι αφορά το θέμα των νομισμάτων εντοπίζεται πρώτη φορά στο *Χορικό των σφουγγαράδων* (1960) (ΠΔ 356), μια σύνθεση πολλαπλώς επηρεασμένη από τον Καβάφη, που ενσωματώνει λεκτικά δάνεια από το «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον» (ΠΔ 386) και στηρίζει την πλοκή της σε μια ιδέα δοσμένη στο «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 Μ.Χ.» (ένας νέος παρίσταται στη θρηνητική τελετή για τον χαμό του φίλου-συντρόφου του). Εδώ το διπλό προφίλ του αρχαίου νομίσματος («χρυσό, μαυρισμένο») παραπέμπει σε δίπολα του τύπου «φως-σκιά», «πραγματικότητα-όνειρο», «ζωή-θάνατος», ενώ η δυαδικότητα αφορά εξίσου τη συνθήκη του ζεύγους, την ψυχοσωματική ενότητα των εραστών, την ανδρική ομοφυλοφιλία.



διπλές κατατομές και τα προφίλ είναι η προσέγγιση δύο απομακρυσμένων πραγματικοτήτων:<sup>127</sup> του παρελθόντος και του παρόντος, της αρχαιότητας και της σύγχρονης εποχής.<sup>128</sup> Κι αυτό δεν γίνεται με τον έμμεσο τρόπο της παρομοίωσης αλλά με την απευθείας έκφραση («ετούτο είναι εκείνο», «ο καρβουνιάρης [...] *είταν* ένας λιοκαμένος αρματοδρόμος»).<sup>129</sup> Στην πρώτη του συνέντευξη μετά την Απελευθέρωση ο Ρίτσος δήλωνε χαρακτηριστικά ότι ο υπερρεαλισμός «ανέβασε στην επιφάνεια της τέχνης καινούργιες λέξεις, καινούργιους τρόπους, μια καινούργια πιο άμεση άρθρωση, [...] και το κυριότερο, πλάτυνε την αισθητική μνήμη έτσι που να μπορεί να επικυρώνει και να βραβεύει καλλιτεχνικά την καινούργια τόλμη».<sup>130</sup>

Την επίδραση του υπερρεαλισμού εντόπισαν κυρίως οι μελετητές του Ρίτσου σε δύο από τα πρώτα έργα της μεταπολεμικής περιόδου του, τη *Ρωμοσύνη* (1945-1947) και την *Κυρά των Αμπελιών* (1945-1947).<sup>131</sup> Εκεί το πλησίασμα των (χρονικά και αισθητικά) απομακρυσμένων πραγματικοτήτων παίρνει τη μορφή της σύζευξης ετερόκλητων στοιχείων από όλο το φάσμα του ελληνικού πολιτισμού. Η διπλή αναγκαιότητα (ιστορική-μυθική), που στάθηκε η αφορμή για τη γέννηση του δεύτερου εαυτού, μετατοπίζεται τώρα στο πεδίο της αφηγηματικής πράξης επηρεάζοντας τη λειτουργία του χρόνου μέσα στο ποίημα. Ενώ, δηλαδή, η *Ρωμοσύνη* και η *Κυρά των Αμπελιών* είναι έργα με ιστορικό πυρήνα, γραμμένα για να τιμηθούν οι αγωνιστές της Αντίστασης, ο χειρισμός του θέματος από τον Ρίτσο (με τη χρήση στοιχείων του μύθου, της χριστιανικής λατρείας, του λαϊκού θρύλου, αλλά και παραδοσιακών συμβόλων, όπως το πηγάδι) αναδεικνύει μια διαφορετική, «αρχετυπική και αντιστορική»,<sup>132</sup> αντίληψη για τον

<sup>127</sup> Βλ. τα λόγια του Πιερ Ρεβερντό που παραθέτει ο Μπρετόν στο *Α' Μανιφέστο* (1924): «Η εικόνα είναι μια καθαρή δημιουργία του πνεύματος. Δεν μπορεί να προκύψει από μια σύγκριση αλλά από την προσέγγιση δυο περισσότερο ή λιγότερο μακρινών πραγματικοτήτων. Όσο περισσότερο οι σχέσεις των δυο «πλησιασμένων» πραγματικοτήτων θα είναι μακρινές κι ακριβείς, τόσο περισσότερο η εικόνα θα είναι έντονη – τόσο περισσότερο θα έχει δύναμη συγκινησιακή και πραγματικότητα ποιητική», Αντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, (εισ. – μτφρ. – σχόλ.: Ελένη Μοσχονά), Αθήνα, Δωδώνη, 1983 [2η 1η: 1972], 23-24.

<sup>128</sup> Πρβλ. τους στίχους από τα «Κλειδωμένα τοπία, VI» (1946): «ανάμεσα στα φθαρμένα χαρτονομίσματα χώνεται το φεγγάρι σαν ένα νόμισμα χρυσό φρεσκοκομμένο / απ' τη μια ένα κεφάλι αρχαϊκό, απ' την άλλη μια ανοιχτή χρονολογία» (ΠΓ 43-44).

<sup>129</sup> Βλ. τη σχετική παρατήρηση του Ελύτη για τον υπερρεαλισμό: «Η αλήθεια λέγεται γρήγορα και, μόλις ειπωθεί, «υπάρχει». Κι ο ποιητής, καταργώντας τον έμμεσο δρόμο της παρομοίωσης (: ετούτο *σαν* εκείνο) εκφράζεται απευθείας (: ετούτο *είναι* εκείνο)», Οδυσσέας Ελύτης, «Τα σύγχρονα ποιητικά και καλλιτεχνικά προβλήματα» (1944): *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 2017 [8η 1η: 1974], 508.

<sup>130</sup> Γιάννης Ρίτσος, «Οι πνευματικοί μας άνθρωποι εμπρός στα μεταπολεμικά προβλήματα. 7.– Μιλά ο Γιάννης Ρίτσος», *Ελεύθερα Γράμματα* 23 (12.10.1945) 4.

<sup>131</sup> Βλ. Χρύσα Προκοπάκη, *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα...*, ό.π., 28· Γιώργος Βελουδής, *Προβλήματα...*, ό.π., 83. Επικαλούμενος την άποψη των Β. Jentszsch και Κ. Sommer ότι «η παραδοχή του Σουρρεαλισμού από το Ρίτσο» συνδέεται με την ενσυνείδητη στροφή του «προς τις ιδέες της Οκτωβριανής Επανάστασης» (Bernd Jentszsch – Klaus-Dieter Sommer, «“Οι ρίζες του κόσμου” του Ρίτσου» (1970), (μτφρ.: Κ. Ζωγράφου), *Αιολικά Γράμματα* 32-33 [= Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο] (Μάρτιος - Ιούνιος 1976) 151), ο Βελουδής σχολίασε ότι δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η πυκνότερη συγκέντρωση των υπερρεαλιστικών στοιχείων «βρίσκεται ακριβώς σε δυο απ' τα πιο έντονα αντιστασιακά έργα της αμέσως μεταπολεμικής περιόδου του, τη *Ρωμοσύνη* και την *Κυρά των Αμπελιών* (1945-1947)», ό.π., 83.

<sup>132</sup> Μίρτσα Ελιάντε, *Κόσμος και Ιστορία ή Ο Μύθος της Αιώνιας Επιστροφής* (1949), (μτφρ.: Στρατής Ψάλλτου, θεώρ.: Μάριος Μπέζος), Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 1999, 180.

χρόνο, βασισμένη στις ιδέες της επανάληψης και της αέναης επιστροφής («*Το αμίλητο πηγάδι ανεβάζει στο καταμεσήμερο / μια στρογγυλή φωνή από μαύρο γυαλί κι από άσπρο άνεμο / στρογγυλή σαν τα παλιά πιθάρια – η ίδια πανάρχαιη φωνή*»<sup>133</sup>). Ο ιστορικός της θρησκείας Mircea Eliade συνέδεσε αυτήν την αντίληψη με τις παραδοσιακές κοινωνίες που εκδήλωναν την «αντίστασή τους εναντίον του συγκεκριμένου ιστορικού χρόνου» και τη «νοσταλγία τους για μια περιοδική επιστροφή στο μυθικό χρόνο της αρχής των πραγμάτων».<sup>134</sup> Παράλληλα, την αντιπαρέθεσε στη «μοντέρνα», ιστορική αντίληψη («του ανθρώπου που είναι, στο βαθμό που δημιουργεί τον εαυτό του μέσα στην ιστορία»<sup>135</sup>), που υιοθέτησαν τα μετα-εγγελιανά ρεύματα (μαρξισμός, ιστορικισμός, υπαρξισμός).<sup>136</sup> Το εγχείρημα του Ρίτσου ήταν να συνδυάσει τις δύο αντιλήψεις επεκτείνοντας με διστορικούς συσχετισμούς το άμεσο γεγονός «σ' έναν άπειρο χρόνο ιστορικό, μυθικό, εσωτερικό προς τα πριν και τα μετά».<sup>137</sup> Η χωρική διάρθρωση του λόγου κατά την απόδοση των τριών διαστάσεων του χρόνου (ιστορικός, μυθικός, εσωτερικός) κατέστησε, όπως θα δούμε, το εγχείρημά του αληθινά μοντέρνο.

---

<sup>133</sup> Γιάννης Ρίτσος, *Ρωμοσύνη*: ΠΒ 72. Για το θέμα του χρόνου στη *Ρωμοσύνη*, βλ. τη σημαντική μελέτη του William V. Spanos, «Το ύφος ως ιστορική μνήμη στη «Ρωμοσύνη» του Γιάννη Ρίτσου» (1973), (μτφρ.: Ρούλα Κακλαμανάκη): *Γιάννης Ρίτσος: Μελέτες για το έργο του*, Αθήνα, Διογένης, 1975, 75-102 (κυρίως: 83-84, 95-96).

<sup>134</sup> Μίρτσα Ελιάντε, *ό.π.*, 11.

<sup>135</sup> *Ο.π.*, 12.

<sup>136</sup> Βλ. *ό.π.*, 12, αλλά και σελ. 180.

<sup>137</sup> Χρύσα Προκοπάκη, «Ένα γράμμα του Γιάννη Ρίτσου...», *ό.π.*, 53. Έχει προηγηθεί το εξής απόσπασμα για τον *Επιτάφιο* (1936): «Αν σώζεται ο «Επιτάφιος» είναι ίσως απ' τους μακρινούς συσχετισμούς με τον Άδωνη, με την αρχαία ελληνική λατρεία του σωματικού κάλλους, με την άνοιξη, με τον Ιησού, και προπάντων εξαιτίας του μορφικού δεσμού του με την παράδοση του δημοτικού τραγουδιού, με τις ρυθμικές και ηχητικές μνήμες των βυζαντινών και μεταβυζαντινών χρόνων, του Κρητικού θεάτρου, της Τουρκοκρατίας, της Επανάστασης του 21, του μαϊνάτικου μοιρολογιού», *ό.π.*, 53.

❖ Η τέταρτη διάσταση.

Αν σώζεται ο «Επιτάφιος» είναι ίσως απ' τους μακρινούς συσχετισμούς [...], έτσι που το άμεσο γεγονός να επεκτείνεται συνειρμικά κι αισθητικά σ' έναν άπειρο χρόνο ιστορικό, μυθικό, εσωτερικό προς τα πριν και τα μετά.<sup>138</sup>

Το συγκεκριμένο απόσπασμα από το γράμμα του Ρίτσου στην Χρύσα Προκοπάκη ρίχνει φως στη σημασία που παίρνει η τέταρτη διάσταση στην ποίησή του. Η προσέγγιση του χρόνου γίνεται εδώ με μία χωρική νοοτροπία, όπως μαρτυρεί η «επέκταση» του άμεσου γεγονότος σε τρία χρονικά επίπεδα, καθένα από τα οποία δυνάμει αντιστοιχεί σε μία από τις διαστάσεις του ευκλείδειου χώρου: ο ιστορικός χρόνος στο μήκος (: η κίνηση «κατά μήκος της ιστορίας», ΠΖ 222), ο μυθικός χρόνος στο ύψος, ο εσωτερικός χρόνος στο βάθος.<sup>139</sup> Όταν οι τρεις διαστάσεις συνδυαστούν «συνειρμικά κι αισθητικά» στο πεδίο της καλλιτεχνικής πράξης, δημιουργούν μια τέταρτη διάσταση («μιαν άλλη διάσταση και διάρκεια, άξια της ποίησης (ή μήπως εξαιτίας της ποίησης;)»<sup>140</sup>), τη διάσταση του απείρου: του άπειρου χώρου και του άπειρου χρόνου.<sup>141</sup>

Στο παραπάνω απόσπασμα, βέβαια, η έμφαση δίνεται στον χρόνο, ενώ για την ανάδειξη του χωρικού στοιχείου χρειάζεται να γίνουν περαιτέρω συσχετισμοί. Αυτό συμβαίνει γιατί στο κάδρο της κριτικής μπαίνει ο *Επιτάφιος*, το παράδειγμα του οποίου δεν ανταποκρίνεται πλήρως στον χωροχρονικό συγκερασμό που υποφώσκει στα λόγια του Ρίτσου. Ο *Επιτάφιος* διαθέτει μεν τους χρονικούς συσχετισμούς στερείται όμως της χωρικής κίνησης (προς το ύψος, προς το βάθος ή προς όποια άλλη κατεύθυνση) που θα δημιουργούσε, σε συνδυασμό με τους πρώτους, την ταυτόχρονη αίσθηση της χωρικής και χρονικής απεραντοσύνης. Τότε μόνο θα μιλούσαμε για καλλιτεχνική εφαρμογή της τέταρτης διάστασης (και αυτή δεν θα δοθεί πριν από το 1939, οπότε ο Ρίτσος θα γράψει το ποιητικό δίπτυχο «Συσχετίσεις»<sup>142</sup>).

Βαδίζει άραγε ο Ρίτσος, με την έμφαση που δίνει στο στοιχείο του χώρου και της κίνησης, προς την κατεύθυνση της χωρικής φόρμας; Προς τα εκεί δηλαδή που, σύμφωνα με τον Joseph Frank, οδεύει η μοντέρνα λογοτεχνία, από τον Φλωμπέρ και τον Μαλλαρμέ ως τον Έλιοτ, τον

<sup>138</sup> Χρύσα Προκοπάκη, «Ένα γράμμα του Γιάννη Ρίτσου...», ό.π., 53.

<sup>139</sup> Βλ. χαρακτηριστικά το ποίημα «Επίπεδα διάρκειας» της συλλογής *Μονοβασιά* (1974-1976) (ΠΙΒ 438).

<sup>140</sup> Λόγια του Ρίτσου από γράμμα του στον Άρη Αλεξάνδρου (12.VII.71): *Τροχιές σε διασταύρωση*, ό.π., 271.

<sup>141</sup> Η αντίληψη του Ρίτσου για την τέταρτη διάσταση είναι κυρίως επηρεασμένη από τη σημασία που της έδωσαν τα κινήματα της πρωτοπορίας και συγκεκριμένα, όπως θα δούμε, ο κυβισμός. Η σημασία αυτή ορισμένως μόνο διασταυρώνεται με την ερμηνεία των φυσικομαθηματικών επιστημών που – σε μια εκλαϊκευμένη εξήγησή της – ορίζει ότι η τέταρτη διάσταση, ο χρόνος, προστίθεται στον τρισδιάστατο χώρο δημιουργώντας ένα τετραδιάστατο χωροχρονικό συνεχές. Για τις ιδέες αυτές, που αναπτύσσονται στη Θεωρία της Σχετικότητας του Albert Einstein και στη μελέτη του Hermann Minkowski «Χώρος και Χρόνος», βλ. Rudolf v.B. Rucker, *Geometry, Relativity and the Fourth Dimension*, Νέα Υόρκη, Dover, 1977, 68-91· Tony Robbin, *Shadows of Reality. The Fourth Dimension in Relativity, Cubism, and Modern Thought*, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, Yale University Press, 2006, 41-50.

<sup>142</sup> Βλ. ΠΓ 9-10. Στις «Συσχετίσεις» θα επανέλθουμε.

Πάουντ, τον Τζόις και τον Προυστ;<sup>143</sup> Θα απαντούσαμε θετικά, χωρίς ωστόσο να ορίζουμε τη «χωρικότητα» στη λογοτεχνία με τα ακριβή κριτήρια που την ορίζει ο Frank. Κι αυτό γιατί στην αντίληψη του Frank η διαμόρφωση της χωρικής φόρμας αποβαίνει σε βάρος της χρονικής ακολουθίας. Η χωρική μορφή της μοντέρνας λογοτεχνίας προϋποθέτει κατ' αυτόν τη διάσπαση της αφηγηματικής συνέχειας και την παραβίαση της συντακτικής αλληλουχίας.<sup>144</sup> Όπως όμως σωστά επισημαίνει ο ιστορικός της τέχνης W. J. T. Mitchell, η χωρική μορφή της λογοτεχνίας δεν είναι αντίθετη της χρονικής. «Αντί να εκλαμβάνουμε το χώρο και το χρόνο ως αντιθετικές τροπικότητες», γράφει, «πρέπει να μεταχειριστούμε τη σχέση τους σαν μία σχέση σύνθετης αλληλεπίδρασης, αλληλεξάρτησης και αλληλοδιείσδυσης».<sup>145</sup> Το παράδειγμα του Ρίτσου είναι ενδεικτικό: χωρίς να εξαρθώνει τη χρονικότητα της γλώσσας, προβάλλει «έμμεσες αξιώσεις λογοτεχνικής χωρικότητας»<sup>146</sup> μέσα από τη δομή των ποιημάτων του, από τον αρχιτεκτονικό τους σχεδιασμό μέσα από τη διαίρεσή τους σε (χωροχρονικά) επίπεδα που ζητούν από τον αναγνώστη να αναπτύξει μια εποπτική, διευρυμένη όραση ώστε να μπορέσει να συλλάβει τη συνολική τους διάταξη (που αποτελεί τον δομικό σκελετό του ποιήματος).

Η τομή και αλληλεπίδραση των επιπέδων φέρνει, από τεχνικής πλευράς, τον Ρίτσο κοντά στο εικαστικό κίνημα του κυβισμού,<sup>147</sup> η μεγάλη καινοτομία του οποίου στάθηκε, σύμφωνα με τους πρώτους θεωρητικούς του, ο συνδυασμός του χώρου και του χρόνου στο εσωτερικό του πίνακα.<sup>148</sup> Εντυπωσιασμένος από αυτή τη σύνθεση ο ποιητής και αισθητικός κριτικός Γκιγιώμ

---

<sup>143</sup> Βλ. Joseph Frank, *Η μοντέρνα λογοτεχνία ως πλαστική τέχνη* (1945), (πρόλ. Allen Tate, μτφρ. Βιβή Ζωγράφου), Αθήνα, Καθρέφτης, [χ.χ.], 17, 22-23.

<sup>144</sup> Βλ. ό.π., 21.

<sup>145</sup> W. J. T. Mitchell, «Spatial Form in Literature: Toward a General Theory», *Critical Inquiry* 6, τχ. 3 (Άνοιξη 1980) 544. Εν αντιθέσει με τον Frank που εντοπίζει τη χωρική φόρμα σε μια συγκεκριμένη ομάδα έργων της μοντέρνας λογοτεχνίας, ο Mitchell υποστηρίζει ότι «η χωρική μορφή είναι μια κρίσιμη όψη της εμπειρίας και ερμηνείας της λογοτεχνίας σε όλες τις εποχές και τους πολιτισμούς», ό.π., 541.

<sup>146</sup> W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Σικάγο, University of Chicago Press, 1986, 100.

<sup>147</sup> Θυμίζουμε ότι ο Ρίτσος εκτός από τη λογοτεχνία ασχολήθηκε και με τη ζωγραφική. Για το εικαστικό έργο του, βλ. Γιάννης Ρίτσος, *Εικαστικά. Με τον φακό του Πλάτωνα Μάξιμου*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2002.

<sup>148</sup> Βλ. τα αποσπάσματα από τα κείμενα των R. Allard, J. Metzinger και A. Gleizes που σταχολογούν οι Breunig-Chevalier στο βιβλίο: Guillaume Apollinaire, *Οι κυβιστές ζωγράφοι. Αισθητικοί στοχασμοί* (1913), (μτφρ.: Τώνια Μαρκετάκη, εισ. - σχόλ. - σημ.: Leroy C. Breunig, Jean-Claude Chevalier), Αθήνα, Νεφέλη, 1983, 111. Αξίζει να σταθούμε ιδιαίτερα στην κριτική του Gleizes για το έργο του κυβιστή ζωγράφου (και θεωρητικού) Metzinger, η οποία φωτίζει αρκετά την τεχνική των κυβιστών και τη σχέση τους με τον χρόνο: «Κυριευμένος από την επιθυμία να καταγράψει τη συνολική εικόνα [total image] θα δώσει σημαντικό δυναμισμό στο πλαστικό έργο κάνοντας τον καλλιτέχνη να περιστρέφεται γύρω από το αντικείμενο που πρόκειται να αναπαρασταθεί έπειτα με μια λεπτή ευαισθησία [tact] που θα είναι το πρότυπο και η διάταξη του πίνακα, τοποθετεί επάνω του τον μεγαλύτερο δυνατό αριθμό επιπέδων: στην καθαρά αντικειμενική αλήθεια θέλει να προσθέσει μια νέα αλήθεια, γεννημένη από αυτό που η νόησή του θα του έχει επιτρέψει να μάθει. Όπως λέει και ο ίδιος, στο χώρο θα προσθέσει τη διάρκεια [la durée]: *Revue Indépendante*, αρ. 4 (Σεπτ. 1911) 165-166 αντιγράφουμε από το βιβλίο της Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Καίμπριτζ, The MIT Press, 2013 [2η αναθεωρημένη έκδοση: 1η: 1983], 202. Όπως παρατηρεί η Henderson, το γεγονός ότι το στοιχείο του χρόνου προσδιορίζεται με τον όρο *durée* είναι ενδεικτικό της γνώσης του Μπερξόν από τους κυβιστές (ό.π., 203). Για τη σημασία της μπερξονικής διάρκειας, βλ. αναλυτικά: Ερρίκος Μπερξόν, *Τα άμεσα δεδομένα της συνείδησης* (1889), (μτφρ.: Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα, Καστανιώτης, 1998, 105-189.

Απολλιναιρ δοκίμασε να την περιγράψει μεταφορικά, καταφεύγοντας στην έννοια της τέταρτης διάστασης<sup>149</sup>: «Έτσι όπως τη συλλαμβάνει το πνεύμα, η τέταρτη διάσταση είναι, από πλαστική άποψη, το αποτέλεσμα των τριών γνωστών μέτρων: εικονίζει την απεραντοσύνη του χώρου που διαιωνίζεται προς όλες τις κατευθύνσεις μια συγκεκριμένη στιγμή. Είναι ο ίδιος ο χώρος, η διάσταση του απείρου· αυτή χαρίζει πλαστικότητα στ' αντικείμενα».<sup>150</sup> Έχοντας προκύψει από τα «τρία γνωστά μέτρα» (του αισθητού, του πεπερασμένου κόσμου), η τέταρτη διάσταση δημιούργησε την προοπτική της απεραντοσύνης και της αιωνιότητας. Αν και ο Απολλιναιρ της δίνει πρωτίστως χωρική σημασία, από τον ορισμό του δε λείπει, όπως φαίνεται, το στοιχείο του χρόνου («διαιώνίζεται»<sup>151</sup>), ενώ η κίνηση που εξακτινώνεται «προς όλες τις κατευθύνσεις μια συγκεκριμένη στιγμή» παραπέμπει στη μέθοδο των κυβιστών να κυκλώνουν (φυσικά ή νοερά) το προς αναπαράσταση αντικείμενο για να το αποδώσουν στη συνέχεια πρισματικά, σα να ήταν κοιταγμένο ταυτόχρονα από πολλές οπτικές γωνίες.

Την ίδια «κυκλική» και «πολλαπλή» όραση<sup>152</sup> ενεργοποιεί και ο Ρίτσος στη σύνθεση *Όταν έρχεται ο Ξένος* (1958) για να περιγράψει «την απεραντοσύνη σε κάθε κατεύθυνση»:

---

<sup>149</sup> Ο όρος «τέταρτη διάσταση», γράφει ο Απολλιναιρ, χρησιμοποιούνταν «στη γλώσσα των σύγχρονων ατελιέ» (*Οι κυβιστές ζωγράφοι*, ό.π., 54). Διευκρινίζουμε ότι εκτός από τους κυβιστές τον χρησιμοποίησαν πολλοί ακόμα καλλιτέχνες, σχεδόν από κάθε μεγάλο κίνημα της πρωτοπορίας, στη διάρκεια των τριών πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα: «Αναλυτικοί και Συνθετικοί Κυβιστές (καθώς επίσης και οι Duchamp, Picabia, και Kupka), Ιταλοί Φουτουριστές, Ρώσοι Φουτουριστές, Σουπρεματιστές, και Κονστρουκτιβιστές, Αμερικανοί μοντερνιστές των κύκλων Stieglitz και Arensberg, Ντανταϊστές, και μέλη του De Stijl», *The Fourth Dimension...*, ό.π., 491. Στον κατάλογο αυτό μπορούν να προστεθούν και οι υπερρεαλιστές, που εκδήλωσαν το ενδιαφέρον τους για την τέταρτη διάσταση στις αμέσως επόμενες δεκαετίες, του 1930 και του 1940. Βλ. ό.π., 491, 499-505.

<sup>150</sup> Guillaume Apollinaire, *Οι κυβιστές ζωγράφοι*, ό.π., 54.

<sup>151</sup> Στα σχόλια των Breunig-Chevalier γίνεται λόγος για τους μελετητές που «υπογραμμίζοντας το «διαιώνίζεται», δίνουν έμφαση στη διάσταση του χρόνου [: C. Giedion-Welcker, Anna Balakian] και υπαινίσσονται την επίδραση του Αϊνστάϊν [: Paul M. Laporte]» (ό.π., 112). Η επίδραση του Einstein ωστόσο μοιάζει αμφίβολη, αφενός γιατί η Γενική Θεωρία της Σχετικότητας (που βασίζονταν σε ένα τετραδιάστατο χωροχρονικό συνεχές) εκδόθηκε στην τελική μορφή της το 1916 (δηλαδή τρία χρόνια μετά την έκδοση του έργου του Απολλιναιρ) και αφετέρου γιατί όταν ο Απολλιναιρ δημοσίευε πρώτη φορά τον ορισμό της τέταρτης διάστασης το 1912 στο περιοδικό *Παριζιάνικα Βράδια* (*Les soirées de Paris*) φρόντιζε να πάρει αποστάσεις από την επιστημονική της προσέγγιση: «Χωρίς να καταπιάνομαι με μαθηματικές ερμηνείες που ανήκουν σ' άλλο τομέα και σταματώντας μόνο στην πλαστική παράσταση, όπως αυτή παρουσιάζεται στο πνεύμα μου, θα έλεγα ότι στις πλαστικές τέχνες η τέταρτη διάσταση γεννιέται από τα τρία γνωστά μέτρα...» (Breunig-Chevalier, ό.π., 111). Ας σημειωθεί ακόμα ότι η Henderson, που αμφισβήτησε την επίδραση τόσο του Einstein όσο και του Minkowski στους κυβιστές, επισήμανε ότι η ορολογία της Θεωρίας της Σχετικότητας γνώρισε ευρύτερη διάδοση και χρήση μετά το 1919. Βλ. *The Fourth Dimension...*, ό.π., 201-202 και 587, σημ. 116.

<sup>152</sup> Βλ. όσα αναφέρει ο Ίων του *Εικονοστασίου* ενόσω βρίσκεται σε κατάσταση ονειροπόλησης: «Αυτή η θέα είναι απέραντη γύρω, πάνω, κάτω, μέσα. Με διασπά. Μοιράζομαι. Δεν προφταίνω να τα κρατήσω όλα. Ανεβαίνω στην κορφή του ψηλότερου δέντρου για να βλέπω τουλάχιστον από ψηλά. Πώς τα κατάφερα με τόση ευκολία; Ποτέ μου δεν ήμουν επιδέξιος στην αναρρίχηση. Νιώθω πουλί. Είμαι. Έτσι κουρνιασμένος ψηλά, ανάμεσα στα φύλλα, κοιτάω με μάτια πουλιού. Φαίνεται πως τα πουλιά έχουν μικρούς μεγεθυντικούς, ευρυγώνιους φακούς στα μάτια, στ' αυτιά, στα ρουθούνια. Βλέπουν, ακούν, οσμίζονται κυκλικά και πολλαπλά», Γιάννης Ρίτσος, *Όχι μονάχα για σένα*, ό.π., 75-76. Πολύ κοντά στο πνεύμα όσων γράφονται εδώ βρίσκονται οι παρατηρήσεις της Χ. Προκοπάκη για τη «συνθετική όραση» του Ρίτσου ή/και των ηρώων του, χωρίς ωστόσο να γίνεται κάποια σύνδεση με τους τρόπους του κυβισμού. Βλ. Χρύσα Λαμπρινού [Προκοπάκη], «Για την τριλογία του Γιάννη Ρίτσου», *Επιθεώρηση Τέχνης* 110 (Φεβρουάριος 1964) 161-162.

[...]  
την ώρα που βραδιάζει και γυρίζουν τα ζώα απ' τη βοσκή  
κι ο χρόνος είναι μαλακός κι απέραντος, διακεκομμένος μόνο απ' τα κου-  
δούνια των προβάτων  
– διάφορα μέταλλα, διάφοροι ήχοι, διάφορη απόσταση,  
πιστοποιώντας την απεραντοσύνη σε κάθε κατεύθυνση  
μπροστά ή πίσω, απ' τόνα ή τ' άλλο πλάϊ, πάνω ή κάτω.

Η στιγμή δεν ήταν πια ένα κλείσιμο  
μα το κέντρο μιας έκτασης μ' άπειρη περιφέρεια  
πέρα απ' τα βουνά και τον ορίζοντα, πίσω απ' το χτες και το αύριο, πέρα  
απ' το χρόνο, σ' όλο το χρόνο  
τον πεθαμένο και τον αγέννητο, πάνω  
απ' τον καπνό των βραδινών καπνοδόχων που μοσκοβολούσε ταπεινότητα,  
καρτερία, μετριοπάθεια, πέρα,  
πάνω απ' τους λύχνους που ανάβαν πριν απ' τ' άστρα,  
πάνω απ' τ' άστρα που ανάβαν πριν απ' την προσοχή μας και τη γνώση  
μας –

(Όταν έρχεται ο Ξένος (1958), ΤΔ 321)

Το άνοιγμα προς την απεραντοσύνη προκύπτει έπειτα από την εγκατάλειψη της «κλειστής» ιστορικής στιγμής.<sup>153</sup> Η απεραντοσύνη πρέπει να νοηθεί εδώ με τον τρόπο του Baudelaire: ως «κατάκτηση της εσωτερικότητας».<sup>154</sup> Το εξωτερικό θέαμα θα βοηθήσει απλώς στο ζετύλιγμα μιας εσωτερικής απεραντοσύνης «στη γαληνεμένη ψυχή που στοχάζεται και ονειρεύεται».<sup>155</sup> Σε επόμενο σημείο του *Όταν έρχεται ο Ξένος* διαβάζουμε χαρακτηριστικά:

Κ' είναι σαν μια έξοδος απ' το χρόνο, σαν καθήλωση του χρόνου, σαν  
κατάργησή του  
απ' την ταχύτητα της σκέψης και της μνήμης και του ονείρου  
κι απ' την υπομονή της ανθρώπινης πράξης.

(Όταν έρχεται ο Ξένος (1958), ΤΔ 331)

Η ταχύτητα του πνεύματος (σκέψη, μνήμη, όνειρο) αντιδιαστέλλεται στη βραδύτητα της ύλης (πράξη). Από τη μεταξύ τους σύνθεση (της φύσης και του πνεύματος, της αίσθησης και της γνώσης, της ύλης και της μνήμης, του χώρου και του χρόνου) θα δημιουργούνται, σύμφωνα

<sup>153</sup> Βλ. και τις σχετικές παρατηρήσεις του Ρίτσου σε επιστολή του γραμμένη επί δικτατορίας (1.Χ.69): Γ. Ρίτσος, «“Εγώ δουλεύω με μια πέτρα στο στόμα”». Ένα γράμμα στη Χρύσα Προκοπάκη και στον Νικηφόρο Παπανδρέου, στο Παρίσι», (εισ.: Χρύσα Προκοπάκη), *Η Λέξη* 182 [= Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο] (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2004) 650-652.

<sup>154</sup> Αντιγράφουμε από τον Gaston Bachelard (*Η Ποιητική του Χώρου* (1957), (μτφρ.: Ελένη Βέλτσου, Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή), Αθήνα, Χατζηνικολής, 1982, 220), που αναδεικνύει τη σημασία της εσωτερικής απεραντοσύνης στον Baudelaire εξετάζοντας τη χρήση της λέξης «vaste» (τεράστιος) στο έργο του (βλ., ό.π., 215-223).

<sup>155</sup> Ο.π., 215. Βλ. και την αμέσως επόμενη σελίδα, 216.

με τον ποιητή, η νέα πραγματικότητα της τέχνης, μια πραγματικότητα «διάρκειας, αθανασίας, αιωνιότητας».<sup>156</sup>

Στο πλαίσιο τώρα της χωρικής οργάνωσης του λόγου, που επισημάνθηκε παραπάνω, οι ίδιοι στίχοι μπορούν να κατανεμηθούν σε δύο άξονες: στον οριζόντιο, του ιστορικού χρόνου (πράξη), και στον κάθετο, του μυθικού και του εσωτερικού χρόνου (σκέψη, μνήμη, όνειρο).<sup>157</sup> Ο πρώτος άξονας έχει ως σημείο αναφοράς του την υλική πραγματικότητα και ο δεύτερος το πνευματικό και ψυχικό πεδίο. Η εγκάρσια τομή που επιφέρει η κάθετη κίνηση στον οριζόντιο άξονα οδηγεί στην επ' άπειρον διαστολή του χρόνου, στην «έξοδο» από το ιστορικό γίνεσθαι, στην απελευθέρωση από τα δεσμά της ύλης και τον νόμο της φθοράς.

Σε αυτό το σχήμα των τεμνόμενων αξόνων στηρίχθηκε τις περισσότερες φορές ο Ρίτσος για να μεταφέρει την ιδέα της χωροχρονικής απεραντοσύνης.<sup>158</sup> Το σημαντικό για τη δική μας μελέτη είναι ότι τα άκρα του κάθετου άξονα (αμφότερα ή το ένα από τα δύο) καταλαμβάνονται συνήθως από αρχαιότητες. Αρχιτεκτονικά μέλη της επίστεψης των αρχαίων ναών (αετώματα, ζωφόροι, μετόπες) ή των κιόνων (κιονόκρανα) σηματοδοτούν το «ύψος» και βυθισμένα στη γη ή στη θάλασσα αρχαιολογικά ευρήματα το «βάθος». Το πιο πρώιμο δείγμα αυτής της διάταξης ανιχνεύεται στις «Συσχετίσεις»:

*Ανάβει ένα σύγνεφο, τάμα στην Παναγιά του δειλινού,  
ένα νησιώτικο παράθυρο γυρίζει τα μάτια του στη θάλασσα  
– αλλιώτικη θάλασσα μέσα στο τζάμι που βραδιάζει.  
Σπασμένο κιονόκρανο μες στις τσουκνίδες,  
ο μεγάλος χρόνος στους ώμους των γερόντων,  
καθόλου θάνατος σ' αυτό τον τόπο.  
Ένα πρωινό στον Πόρο ακούσαμε να πέφτει ένα σύκο έξω απ'  
την ιστορία.*

<sup>156</sup> Τα ακριβή λόγια του Ρίτσου έχουν ως εξής: «Υπάρχει δυνατότητα μέσω της τέχνης να ξαναγυρίσουν πίσω στη ζωή άνθρωποι, σπίτια, τοπία, θάλασσες, τραγούδια, αιώνες; Ναι, μια μυστική βεβαιότητα το επικυρώνει, δεν ξέρω πως, ίσως είναι η ίδια η λειτουργία της φύσης μαζί με τη λειτουργία του πνεύματος και πάνω απ' όλα η σύνθεση των αισθήσεων και των γνώσεων που μας δημιουργεί μια νέα πραγματικότητα. Μια πραγματικότητα διάρκειας, αθανασίας, αιωνιότητας», Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη, *Γιάννης Ρίτσος. Αυτοβιογραφία. Ντοκουμέντα της ζωής και του έργου του. Κινηματογραφική αυτοβιογραφία*, Αθήνα, Αρχείο Κρήτης, 2008, 19. Βλ. επίσης όσα σημειώνει ο Ρίτσος για τη συγχώνευση του αισθήματος και του στοχασμού, της μνήμης και του παρόντος, του χώρου και του χρόνου στη μελέτη του για τον Έρενμπουργκ: *Μελετήματα*, ό.π., 58.

<sup>157</sup> «Σε κάθε αληθινό ποίημα», γράφει ο Bachelard, «μπορούμε να βρούμε τα στοιχεία ενός ακινητοποιημένου χρόνου, ενός χρόνου που δεν ακολουθεί το μέτρο, ενός χρόνου που θα τον αποκαλούσαμε *κάθετο*, για να τον διακρίνουμε από τον κοινό χρόνο που κυλάει οριζόντια, μαζί με το νερό του ποταμού, με τον άνεμο που διαβαίνει. [...] Σκοπός είναι η *καθετότητα*, η βαθύτητα ή το ύψος: είναι η σταθεροποιημένη στιγμή, όπου οι ταυτοχρονίες [εννοούμενες εδώ ως πυρήνες ένωσης των αντιθέτων], αλληλοδιατασσόμενες, αποδεικνύουν ότι η ποιητική στιγμή έχει μια μεταφυσική προοπτική», Γκαστόν Μπασελάρ, «Ποιητική στιγμή και μεταφυσική στιγμή» (1939): *Η εποπτεία της στιγμής* (1931· 1992) (μτφρ.: Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα, Καστανιώτης, 1997, 154-155.

<sup>158</sup> Άλλα σχήματα που μεταχειρίστηκε είναι το «πολυεδρικό», όπως είδαμε, του κυβισμού και η σπείρα (βλ. λ.χ. ΤΔ 323). Σημειωτέον ότι ο Einstein είχε προτείνει το 1917 ότι ο χωροχρόνος θα έπρεπε είναι κυλινδρικός, με τον χώρο να έχει το κυκλικό σχήμα μιας ανελίσσόμενης σπείρας και τον χρόνο να είναι ευθύς/κάθετος. Βλ. σχετικά: Rudolf v.B. Rucker, *Geometry...*, ό.π., 100-101.

*Ο ψαράς δεν ήξερε τίποτα για τον Όμηρο.  
 Η μήνις του Αχιλλέα κι ο Πάτροκλος – ζέραμε –  
 βούτηξε ο ναύτης απ’ τα βράχια ολόγυμνος, Ιούλιο μήνα,  
 ο ίδιος ναύτης που τον βλέπαμε το απόγευμα στην προκουμαία με  
 στραβά το κασκέτο του.  
 Υστερα είχε φεγγάρι – μια φεγγαράδα αιωνιότητα  
 πάνου απ’ τα κατάρτια της Τροίας και τα σταμνιά της Αίγινας.*  
 («Συσχετίσεις, II»: *Σφουρίγματα τραίνων* (1939-1954), ΠΓ 9-10)

Στους πρώτους στίχους δεσπόζει η ιδέα της σύνθεσης των αντιθέτων: είναι η στιγμή που δύνει ο ήλιος, «η χρυσή ώρα» όπως γράφει αλλού ο Ρίτσος,<sup>159</sup> όταν το φως ισορροπεί με το σκοτάδι. Οι δύο αντίθετες πλευρές σμίγουν καθρεφτισμένες στο διάφανο τζάμι του παραθύρου.

Η παύλα έρχεται να δηλώσει τη μετατόπιση, τη μετάβαση από το εξωτερικό στο εσωτερικό πεδίο, από την εξωτερική στην εσωτερική απεραντοσύνη («αλλιώς θάλασσα»)<sup>160</sup> Το βράδυ είναι η ώρα του στοχασμού και της ενδοσκόπησης: ο χρόνος τότε μετρά διαφορετικά, δεν κυλά οριζόντια αλλά υψώνεται και βυθίζεται κάθετα.<sup>161</sup> Η κάθετη κίνηση εκδηλώνεται στο ποίημα με διάφορους τρόπους:

- Το κιονόκρανο, τοποθετημένο άλλοτε στο ύψος, βρίσκεται τώρα θαμμένο στις τσουκνίδες (διακρίνει κανείς τον συσχετισμό άκανθα κιονόκρανου-αγκάθι τσουκνίδας).
- «Ο μεγάλος χρόνος», δηλαδή ο μυθικός χρόνος<sup>162</sup> (του ύψους), επι-βάλλεται στον ιστορικό χρόνο («στους ώμους των γερόντων»).
- Το σύκο αντί να πέσει πάνω στο έδαφος, στη γη, στο ιστορικό γίγνεσθαι, πέφτει «έξω απ’ την ιστορία». Το «εκτός της ιστορίας» ισοδυναμεί με το «εντός της ύπαρξης» (εσωτερικός χρόνος). Η λέξη «σύκο» έχει μια συγκεκαλυμμένη ερωτική φόρτιση,<sup>163</sup> ώστε η διαδικασία

<sup>159</sup> Βλ. το ομώνυμο κείμενό του, «Η χρυσή ώρα»: *Με το σκούνημα του αγκώνα*, ό.π., 108-119.

<sup>160</sup> «Κάποτε βάζω μια παύλα, σαν μια διακοπή, σαν μια μετατόπιση ή σαν αποσιωπητικά ή σαν παρενθετικά. Η παύλα μου δεν είναι όπως συνήθως είναι μια παρένθεση εντός, είναι μια μετακίνηση, μια μεταπήδηση, μια αλλαγή, μια μεταβολή», έλεγε ο Ρίτσος στο πλαίσιο συζήτησης που έλαβε χώρα στο θέατρο Κάβα το φθινόπωρο του 1988. Το κείμενο της συζήτησης, απομαγνητοφωνημένο από τον Μίνωα Βολανάκη, είναι αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <https://www.bibliotheque.gr/article/9640> (τελευταία επίσκεψη: 2.5.2022).

<sup>161</sup> Βλ. όσα γράφει ο Bachelard με αφορμή τον Ε. Α. Πόε: «Ο κάθετος χρόνος υψώνεται. Ενίοτε, επίσης, βυθίζεται. Τα μεσάνυχτα, για όποιον ξέρει να διαβάξει το *Κοράκι*, δεν σημαίνουν ποτέ οριζόντια. Ηχούν μέσα στην ψυχή κατερχόμενα, ολοένα κατερχόμενα...»: «Ποιητική στιγμή και μεταφυσική στιγμή», ό.π., 160. Αυτό το κείμενο του Bachelard δημοσιεύτηκε στο τεύχος 2 της επιθεώρησης *Messages: Métaphysique et poésie* που κυκλοφόρησε πριν από τον πόλεμο με σημαντικές συνεργασίες, όπως των Ελυάρ, Έλιοτ, Ζαν Βαλ. Είναι πιθανόν ο Ρίτσος να το είχε υπόψιν του όταν αποφάσισε να γράψει, την ίδια σχεδόν περίοδο, τις «Συσχετίσεις» (Καλοκαίρι 1939).

<sup>162</sup> Αντιγράφουμε ξανά από τον Μ. Ελιάντε: «Μελετώντας αυτές τις παραδοσιακές κοινωνίες, ένα χαρακτηριστικό προκάλεσε ιδιαίτερα την προσοχή μας: είναι η αντίστασή τους εναντίον του συγκεκριμένου ιστορικού χρόνου, η νοσταλγία τους για μια περιοδική επιστροφή στο μυθικό χρόνο της αρχής των πραγμάτων, στο “Μεγάλο Χρόνο”», *Κόσμος και Ιστορία*, ό.π., 11.

<sup>163</sup> «Στα Α[ρχαία] Ε[λληνικά] η λ. *σῦκον* χρησιμοποιείται και για τη δήλωση των γεννητικών οργάνων», Μ. Ζ. Κοπιδάκης, «*Αριάδνη*», ό.π., 39-40 (υποσημ. 48).



της εσωτερικευσης να μπορεί να συνδεθεί με τη γέννηση και την ανάδυση των ερωτικών φαντασιώσεων.

- Το αποτέλεσμα της εσωτερικής βύθισης – της «ενδόμυχης αλειίας» – δεν είναι παρά τα είδωλα των νεανικών μορφών, σώματα μιας απωθημένης ομοερωτικής επιθυμίας (: η θρυλούμενη ομοφυλοφιλική σχέση του Αχιλλέα και του Πάτροκλου<sup>164</sup>) που αναδύονται ως αρχέτυπα<sup>165</sup> από τη θάλασσα του ασυνειδήτου. Τις ζωές των μυθικών προγόνων και των σημερινών ανθρώπων ενώνει ένας βαθύς δεσμός θεμελιωμένος στην κοινή εμπειρία τους («ξέραμε»).
- Ο ίδιος δεσμός αναγκάζει το ανθρώπινο πνεύμα να αρθεί πάνω από τις τομές της ιστορίας («πάνου απ' τα κατάρτια της Τροίας και τα σταμνιά της Αίγινας») και να συλλάβει τον χρόνο στην ολότητά του, ενωμένο και απέραντο, «να συλλάβει την έννοια του άπειρου χρόνου [...] ανακαλύπτοντας μια προοπτική αιωνιότητας».<sup>166</sup>

Την αντίθεσή του με τη μέθοδο της ιστορίας, που τεμαχίζει τον χρόνο και κομματιάζει τη διάρκεια, θα εκφράσει ο Ρίτσος με μεγαλύτερη σαφήνεια στο κείμενό του «Περί ιστορίας» του *Εικονοστασίου*. Τον λόγο εδώ έχει ο Ίων, προσωπείο του συγγραφέα:<sup>167</sup>

Δεν αγαπούσαμε, λοιπόν, την ιστορία, σα να 'κοβε τη διάρκεια σε μικρά τετράγωνα αριθμημένα ως το τέλος του ορίζοντα [...]. Κι ήταν σα να 'θελες να χωρίσεις τη θάλασσα κομμάτι κομματάκι και να τη μάθεις απ' έξω. Γίνεται αυτό, βρε παιδί μου; Και πώς γίνεται; Άσε τους ιστορικούς να πονοκεφαλιάζουν. Εμείς τη δουλειά μας. Ό,τι διαβάζαμε το ξεχνούσαμε αμέσως (ιδίως τις χρονολογίες), ξεκουμπώναμε το πουκάμισό μας και λευτερωνόμασταν – κι ίσως γι' αυτό στα παλιά χρόνια, στα πανάρχαια πες, στα ωραία δαφνόφυτα Μαντεία, με τα μάρμαρα, τα τζιτζίκια, τα πηγάδια, τις σιωπές και τα άμφια, οι μούμιοι (αυτοί που θέλαν ν' ανεβάσουν τα πυθαγόρεια ρήματα ή τα ελευσίνια

<sup>164</sup> Βλ. σχετικά: Bernard Sergent, *Ομοφυλοφιλία στην ελληνική μυθολογία* (1984), (μτφρ.: Έλενα Πατρικίου, πρόλ.: Georges Dumézil), Αθήνα, Χατζηνικολής, 1985, 244-253· Moritz-Hermann-Eduard Meier, *Ο «ελληνικός έρωτας» στην αρχαιότητα [με την προσθήκη αυθεντικών κειμένων και πολλών συμπληρωματικών στοιχείων από τον L.-R. De Rogety-Castries]* (1930), (μτφρ.: Γιολάνδα Δάλκα, Γεωργία Μαρκεσίνη), Αθήνα, Περίπλους, 2009, 26-36· K. J. Dover, *Η ομοφυλοφιλία στην αρχαία Ελλάδα* (1978), (μτφρ.: Παναγιώτης Χιωτέλλης), Αθήνα, Χιωτέλλης, 1990, 217-219· Τζέιμς Ντέιβιντσον, *Οι Έλληνες και ο ελληνικός έρωτας. Μια ριζοσπαστική επανεκτίμηση της ομοερωτικής φιλίας στην αρχαία Ελλάδα* (2007), (μτφρ.: Λύο Καλοβυρνάς), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2019, 319-340.

<sup>165</sup> Για τα αρχέτυπα του συλλογικού ασυνειδήτου, βλ. Καρλ Γιού[ν]γκ, *Η ολοκλήρωση της προσωπικότητας* (1939), (μτφρ.: Σοφία Αντζακά), Θεσσαλονίκη, Σπαγειρία, 1998, 71-123· ειδικότερα για τα αρχέτυπα στη λογοτεχνία, βλ. C. G. Jung, «Για τη σχέση της αναλυτικής ψυχολογίας με το ποιητικό έργο» (1922), (απόδοση: Πέννυ Τσελέντη-Αποστολίδη), *Το Δέντρο* 27 (Απρίλιος-Μάιος 1982) 48-56.

<sup>166</sup> Δ. Νικολαρεΐζης, «Μνήμη και χρόνος» (1933): *Δοκίμια κριτικής*, ό.π., 75.

<sup>167</sup> Η επιλογή του ονόματος Ίων ενδέχεται να σχετίζεται με τον Παλαμά, ο οποίος στον πρόλογο των *Ματιών της ψυχής μου* παρομοίαζε τον Ποιητή με τον Ίωνα του Ευριπίδη: «Ο Ποιητής είναι ως ο Ίων του Ευριπίδου. Απάτωρ και αμήτωρ, πατέρα και μητέρα έχει τον θεόν του φωτός, και τούτου είναι πιστός χρυσοφύλαξ. Δεν απομακρύνεται του ναού, και δεν γνωρίζει από τύρβην βεβήλου κόσμου. Αλλ' όταν του επιβάλει η ανάγκη να απομακρυνθεί από τον ναόν, και καταπίθεται να αναμιχθεί εις τα εγκόσμια, εις τον κόσμον εμφανίζεται όχι πλέον ως ιερέυς, αλλ' ως βασιλεύς», Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Α', ό.π., 206.

παραμορφωτικά χάλκινα κάτοπτρα) περνούσαν πρώτα απ' την Έδρα της Λημοσύνης κι ύστερα απ' την Έδρα της Μνημοσύνης, σάμπως η λημοσύνη να 'ταν ο προθάλαμος της ολικής μνήμης. Φαίνεται πως γι' αυτό κι εμείς όταν ξεχνούσαμε όλα μέναμε μονομιάς ολόγυμνοι με *ολόκληρη* τη θάλασσα, ή ανηφορίζαμε απ' τα πετρόστρωτα καλντερίμια στο πάνω κάστρο, στον Γουλά, με τα μεγάλα, διάσημα ερείπια σαν κατεδαφισμένη ιστορία, με στεγνά πηγάδια, κρυψώνες, σαύρες, τσουκνίδες, αγκάθια και φιλέρημες φτέρες. Μονάχα άκρη άκρη, στο πιο ψηλό και κάθετο μέρος του Βράχου, η Αγια-Σοφιά (άσπρη μελισσοκερήθρα) μοναχική, αλλά διόλου υπεροπτική, να κοιτάζει *ολόκληρη* τη θάλασσα [...].<sup>168</sup>

Καθολική εποπτεία της «απέραντης θάλασσας»<sup>169</sup> όπως θα λέγαμε καθολική εποπτεία της διάρκειας. Για το θέμα αυτό είχε μιλήσει και ο Δ. Νικολαρεΐζης στο δοκίμιό του «Μνήμη και χρόνος» (1933) σχολιάζοντας την ποίηση του Baudelaire. Έγραφε συγκεκριμένα: «*Σα να 'μωνα χίλιω χρονώ και πιότερο, τόσες έχω αναμνήσεις*» («Spleen II»). Σε μια γεωγραφική παράσταση του θέματος της ανάμνησης το ποίημα αυτό θα έπαιρνε θέση πολιτικής χώρας. Η συνείδηση εδώ ταυτίζεται με το παρελθόν της, εφάπτεται σε όλο το πλάτος με τη μνήμη· στην έκτασή της κείται άψυχο και ταριχευμένο το άθροισμα της ζωής· το πνεύμα δεν προσπαθεί πια εδώ να γευθεί εκ νέου ορισμένες στιγμές του παρελθόντος ούτε δοκιμάζει να κάνει απλώς μια τομή στη διάρκειά του, αλλά κατέχει την καθολική εποπτεία της κι αιωρείται, θα έλεγε κανείς, σε μια τάξη υπερβατική, μέσα στην κατηγορία του απολύτου χρόνου. [...] Ο συναισθηματικός τόνος που χρωματίζει [μια τέτοια κατάσταση] είναι η ανία και η παγερότητα, που πηγάζουν από την εντύπωση της ακινησίας του χρόνου και από την κατάπαυση του παλμού της ζωής: *“Παιδί της βαρύθυμης αδιαφορίας, / Η πλήξη μεγαλώνεται σαν την αθανασία. / Ω ύλη ζωντανή, δεν είσαι πια παρά γρανίτης! / Που τον τυλίγει ολούθε αόριστη τρομάρα, / Στον ύπνο βυθισμένος στα βάθη μιας θολής Σαχάρας!”* («Spleen II»)).<sup>170</sup>

Ο «γρανίτης» παραπέμπει, κατά τον Σημηριώτη, στον γρανίτινο κολοσσό του Μέμωνα,<sup>171</sup> δηλαδή σε ένα άγαλμα. Στην ποίηση του Ρίτσου θα συναντήσουμε αρκετές φορές πετρωμένες

<sup>168</sup> Γιάννης Ρίτσος, *Τί παράξενα πράγματα. Μυθιστόρημα* (:), Αθήνα, Κέδρος, 1983, 75-76. Πρβλ. τους στίχους από το γραμμένο στον Μυστρά (23.III.80) ποίημα «[Ενδοξα ερείπια]»: «Ενδοξα ερείπια / εδώ που πυκνώνει η ιστορία / και ξεχνιέται / με τιτιβίσματα πουλιών / με κυπαρίσσια / με μικρές σαύρες / και το βουνό χιονισμένο / εποπτεύει [...]» (ΠΔ 320).

<sup>169</sup> «Και να τος πάλι ο απέραντος κάθετος βράχος της Μονεμβασιάς πάντα στην πλάτη μου. Εκεί. Και στο στήθος μου η απέραντη θάλασσα, η αρχιτεκτονική στερεότητα του βράχου και αυστηρότητα και η μουσική ρευστότητα της θάλασσας. Κι εγώ σε μιαν αέναη προσπάθεια να σμίξω την πέτρα με το νερό φτιάχνοντας μια σύνθεση των αντιθέτων. Πάντα με τη βοήθεια της μνήμης, του ονείρου και της ποίησης», *Γιάννης Ρίτσος. Αυτοβιογραφία*, ό.π., 21.

<sup>170</sup> Δ. Νικολαρεΐζης, «Μνήμη και χρόνος» (1933): *Δοκίμια κριτικής*, ό.π., 86-87. Βλ. και τους γαλλικούς στίχους: «J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans», «L'ennui, fruit de la morne incuriosité / Prend les proportions de l'immortalité. / Désormais tu n'es plus, ô matière vivante! / Qu'un granit entouré d'une vague épouvante, / Assoupi dans le fond d'un Saharah brumeux!», ό.π., 86-87.

<sup>171</sup> Βλ. Charles Baudelaire, *Τα άνθη του κακού* (1857), (μτφρ.: Γιώργος Σημηριώτης, πρόλ.: Κώστας Ουράνης, εικονογρ.: Αύγουστος Ροντέν), Αθήνα, Σελίδες, 1980, 24.

φιγούρες –προγονικές συνήθως– ως φρουρούς (*Ρωμοσύνη*, 1945-1947: ΠΒ 60, 70, *Κυκλική δόξα*, 1954: ΠΓ 74-75), αγγέλους (*Αρχαίο φρούριο*, 1966: ΠΘ 311) ή αγάλματα («Ο τόπος μας»: *Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη*, 1967-1971: ΠΙ 275), που κατοπτρεύουν από κάποιο άχρονο ύψος (ύψος και εδώ, όπως και με τις αρχαιότητες της επίστεψης των ναών), από κάποιον βράχο ή λόφο, κάστρο ή φρούριο, την ιστορική κίνηση. Κάποιες φορές, μάλιστα, μετέχουν σε αυτήν, γίνονται μέρος της, μοιράζοντας την ύπαρξή τους ανάμεσα στον χρόνο και την αιωνιότητα.<sup>172</sup>

Από τη δεκαετία του 1950 και εξής οι υπερυψωμένες τοποθεσίες προσδιορίζονται και ως αρχαιολογικές. Πρόκειται για αρχαίες ακροπόλεις, όπως στη *Διάρκεια* (1960: ΠΓ 495-503), ή για αρχαιολογικούς χώρους, όπως στο ποίημα «Στα ερείπια αρχαίου ναού» (*Παρενθέσεις*, 1950-1961) και στους *Δελφούς* (1961-1962: ΠΔ 299-307). Εύκολα διακρίνει κανείς σε αυτά τα ποιήματα την έντονη κίνηση που απορρέει από τη διαίρεσή τους σε επίπεδα. Στο «Στα ερείπια αρχαίου ναού» λ.χ. παρατηρείται η κίνηση από πάνω (ο χώρος του Μουσείου) προς τα κάτω (ιστορικό γίνεσθαι), προς τα μπρος (η πορεία των ψαράδων) και προς τα πίσω (η συνδήλωση της αρχαίας πομπής των Παναθηναίων). Μια χωρο-χρονική κίνηση που απλώνεται προς κάθε κατεύθυνση σμίγοντας χρόνους και εποχές («Ξένη, γαλήνια, σιωπηλή οικειότητα – χρόνια και χρόνια»):

*Ο φύλακας του Μουσείου κάπνιζε μπροστά στη μάντρα.  
Τα πρόβατα βόσκαν ανάμεσα στα μάρμαρα.  
Πιο κάτω πλέναν οι γυναίκες στο ποτάμι.  
Ακούγονταν ο χτύπος του σφυριού στο σιδεράδικο.  
Ο βοσκός σφύριζε. Τα πρόβατα τρέζαν κοντά του  
σα να τρέζαν τα μάρμαρα. Ο χοντρός σβέρκος του νερού  
έλαμπε ολόδροσος πίσω απ' τις πικροδάφνες. Μια γυναίκα  
άπλωνε τα πλυμένα ρούχα στους θάμνους και στ' αγάλματα –  
το σάβρακο του άντρα της το άπλωσε στους ώμους της Ήρας.*

*Ξένη, γαλήνια, σιωπηλή οικειότητα<sup>173</sup> – χρόνια και χρόνια.  
Κάτω στ' ακρογιάλι  
περνούσαν οι ψαράδες με πανέρια στο κεφάλι τους*

<sup>172</sup> Βλ. και την περίπτωση του *Αγαμέμνονα* της *Τέταρτης διάστασης*: «Ωρες-ώρες, μου φαίνεται πως είμαι ένας ήσυχος νεκρός που κοιτάζει / εμένα τον ίδιο να υπάρχω· παρακολουθεί με τ' άδεια του μάτια / την κίνησή μου, τις χειρονομίες μου· – όπως τότε, μια νύχτα του χειμώνα, / και κάτω, έξω απ' τα τείχη, μ' ένα απερίγραπτο ψυχρό φεγγαρόφωτο / κ' έμοιαζαν όλα σα μαρμαρωμένα, καμωμένα από ασβέστη και φεγγάρι. // Παρατηρούσα ολόγυρα με την απάθεια του αθανάτου, που πια / δε φοβάται το θάνατο κι ούτε τον νοιάζει η αθανασία του» (ΤΔ 61).

<sup>173</sup> «Σιωπηλή οικειότητα» εδώ, «γλυκειά συγγένεια» στους *Δελφούς*: «κι ανακαλύπτεις κιόλας / κάποια γλυκειά συγγένεια ανάμεσα στο φως της εσπέρας και στα μάρμαρα / ανάμεσα στις φτωχές χαρτονένιες κολώνες και στο ναό του Απόλλωνα, / ανάμεσα στις αρχαίες προσωπίδες, τους κοθόρνους, τα σκήπτρα / και σε τούτα τα ραβδιά των χωρικών και στα μαύρα μαντήλια των μανάδων» (ΠΔ 306). Βλ. ακόμα τους στίχους του ποιήματος «Στον Πάμπλο Νερούντα» (1955): «Έλα να κάτσουμε ένα απόβραδο πάνω σ' ένα σπασμένο κιονόκρανο / όταν ζεστή η αναπνοή του χώματος σμίγει την ιστορία μες στο κόκκινο φέγγος / κι πέτρα και τ' αρχαίο σύννεφο κι η πικροδάφνη έχουν την ίδια ουσία», Γιάννης Ρίτσος, *Συντροφικά τραγούδια*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 2009 [4η 1η: 1981], 89.

γεμάτα ψάρια, σαν να κουβαλούσαν στενόμακρες λάμπες  
χρυσές, τριανταφυλλίες, μενεξεδέγιες, – η ίδια εκείνη πομπή  
μεταφέροντας  
το μακρύ, πολυκέντητο πέπλο της θεάς, που τις προάλλες το  
κόψαμε  
να σιάξουμε κουρτίνες και τραπεζομάντηλα για τα σπίτια μας  
που άδειασαν.<sup>174</sup>

Η προς πάσα κατεύθυνση κίνηση που εντοπίσαμε στο ποίημα (και σχολιάσαμε γενικότερα σε αυτή την ενότητα) θα πρέπει να συνδεθεί με τη λεγόμενη «ξαφνική αλλαγή κατεύθυνσης» (sudden change of direction) που επισήμανε στο έργο του Ρίτσου ο Άγγλος μεταφραστής του και κριτικός Paul Merchant. Σε ραδιοφωνική ομιλία του στο BBC τον Φεβρουάριο του 1970 ο Merchant έλεγε χαρακτηριστικά: «Ο Ezra Pound παράγγελνε στους ποιητές: «Φτιάχτε το καινούργιο». Ο Ρίτσος παρουσιάζει μιαν αράχνη να περπατάει πάνω σ' ένα κιούπι, στο χείλος του, κι αυτό που προκαλεί έκπληξη είναι πως η αράχνη έχει κάποιο σκοπό. Να, τι είναι αυτό που φτιάχνει το «καινούργιο»: η απροσδόκητη λέξη, η διαφορετική οπτική γωνία, η ξαφνική αλλαγή κατεύθυνσης».<sup>175</sup> Σχεδόν έναν χρόνο αργότερα, σε γράμμα του στον Άρη Αλεξάνδρου (7.VI.1971), ο Ρίτσος παρέθετε τα λόγια του Merchant σχολιάζοντας ότι «αυτό το “the sudden change of direction” είναι απ' τα πιο σωστά και ακριβόλογα που έχουν ειπωθεί για τη δουλειά μου».<sup>176</sup> «Πολυεπίπεδα» ποιήματα όπως η «Προοπτική» των *Μαρτυριών*, *Α'* (1957-1963) και η «Τοπιογραφία» των *Επαναλήψεων*, *Α'* (1963-1965) ενδείκνυνται για να μελετήσει κανείς την «ξαφνική αλλαγή κατεύθυνσης». Εδώ θα εξετάσουμε το πρώτο:

*Τα σπίτια μας είναι χτισμένα πάνω σ' άλλα σπίτια ευθύγραμμα, μαρμάρινα,  
κι εκείνα πάνω σε άλλα. Τα θεμέλιά τους  
κρατιούνται πάνω στα κεφάλια όρθιων αγαλμάτων, δίχως χέρια.  
Έτσι, όσο χαμηλά, στον κάμπο, κάτω απ' τις ελιές, κι αν απαγκιάζουν  
τα καλύβια μας,  
μικρά, καπνισμένα, με μια στάμνα μονάχα πλάι στην πόρτα,  
θαρρείς πως μένεις στα ψηλά, και σου φέγγει ολοτρόγυρα ο αγέρας  
ή κάποτε θαρρείς πως είσαι έξω απ' τα σπίτια, πως δεν έχεις  
κανένα σπίτι, και πορεύεσαι ολόγυμνος,  
μονάχος κάτω από 'ναν ουρανό τρομαχτικά γαλάζιο ή άσπρο,  
κι ένα άγαλμα, καμιά φορά, ακουμπά ελαφρά το χέρι του στον ώμο σου.*  
(«Προοπτική»: *Μαρτυρίες*, *Α'* (1957-1963), ΠΘ 190)

<sup>174</sup> Edmund Keeley (εισ. – μτφρ.), *Ritsos in Parentheses*, Πρίνστον – Νιου Τζέρσι, Princeton University Press, 1979, 82 (η δεύτερη σειρά των *Παρενθέσεων* (1950-1961) δεν έχει συμπεριληφθεί σε κάποια ελληνική έκδοση).

<sup>175</sup> Paul Merchant, «Το BBC για το Ρίτσο», (μτφρ.: Ν. Μακρυνικόλα), *Αιολικά Γράμματα* 32-33, ό.π., 136.

<sup>176</sup> Γιάννης Ρίτσος, *Τροχιές σε διασταύρωση*, ό.π., 261.

Η διάταξη του ποιήματος είναι φαινομενικά η ακόλουθη: πάνω («τα σπίτια μας»), κάτω (οι προγονικοί τάφοι και τα αγάλματα<sup>177</sup>), και ξανά, πάνω («θαρρείς πως μένεις στα ψηλά [...] / ή κάποτε θαρρείς πως είσαι έξω απ' τα σπίτια [...] / μονάχος κάτω από 'ναν ουρανό [...]). Εδώ έγκειται και η «ξαφνική αλλαγή κατεύθυνσης». Στην πραγματικότητα, όμως, η διάταξη θα πρέπει να «διαβαστεί» ως εξής: πάνω → κάτω → και πιο κάτω/μέσα: στο βάθος της ψυχής και στο ύψος της νόησης. Το τρίτο επίπεδο είναι εσωτερικευμένο. Παρατηρούμε ότι οι αρχαιότητες καταλαμβάνουν τα δύο άκρα του κάθετου άξονα, είναι τα βυθισμένα στο χώμα ερείπια αλλά και το άγαλμα/είδωλο που φτιάχνει η φαντασία (του οποίου το αρχικά ακρωτηριασμένο χέρι («αγαλμάτων, δίχως χέρια»), δηλωτικό της στέρησης και της αδυναμίας κατοχής του ποθητού αντικειμένου, εμφανίζεται αποκατεστημένο<sup>178</sup>). Όπως σωστά επισήμανε η Χρύσα Προκοπάκη με αφορμή το συγκεκριμένο ποίημα, «τ' αγάλματα δεν «είναι στο μουσείο», παρεμβαίνουν στη ζωή μας, είναι ταυτόχρονα τα είδωλα των προγόνων, οι ίδιοι οι πρόγονοι ζωντανεμένοι, αλλά είναι και τα δικά μας είδωλα. Είναι ακόμα τα δημιουργήματα της φαντασίας μας και των χεριών μας. Γι' αυτό πλάθουμε με τη σειρά μας τους προγόνους κατ' εικόνα μας και τους δανείζουμε δικά μας χαρακτηριστικά. Δανείζουμε στο μύθο δικά μας προβλήματα».<sup>179</sup> Από την εντατική κίνηση που συντελείται στον κατακόρυφο άξονα επηρεάζεται αναπόφευκτα ο οριζόντιος (του ιστορικού γίνεσθαι), με αποτέλεσμα την διαστολή του χρόνου, την «έξοδο» από τον χρόνο, το άνοιγμα στην αιωνιότητα: «ή κάποτε θαρρείς πως είσαι έξω απ' τα σπίτια, πως δεν έχεις / κανένα σπίτι, και πορεύεσαι ολόγυμνος, / μονάχος κάτω από 'ναν ουρανό τρομαχτικά γαλάζιο ή άσπρο». Ο τελευταίος στίχος ας διαβαστεί σε συνδυασμό με τους στίχους της *Χρυσόθεμης*: «μια ιδέα τρομερής αιωνιότητας / – αιωνιότητας ωστόσο» (ΤΔ 166).

<sup>177</sup> Βλ. όσα γράφει για τη σύνδεση ανάμεσα στα οστά των προγόνων και τα αρχαία ερείπια ο Γιάννης Χαμηλάκης: «Το εθνικό φαντασιακό αναφέρεται στη γη, στο αίμα, σε σώματα και οστά. Αναφέρεται επίσης σε όνειρα, πολέμους, θάνατο, θυσίες, ιερότητα. Οι αρχαιότητες εν γένει, και οι κλασικές αρχαιότητες ειδικότερα, ανακαλούν, υλοποιούν και συνδέουν όλα αυτά τα στοιχεία μαζί. Προέρχονται από τη γη, ή, μάλλον, τα γεννά η γη η λευκότητά τους (ιδίως στην περίπτωση των μαρμάρινων αγαλμάτων και αρχιτεκτονικών μελών) είναι η λευκότητα των οστών που έχουν εκτεθεί στον ήλιο, των ιερών σωμάτων των προγόνων», *Το έθνος και τα ερείπια του: Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα* (2007), (μτφρ.: Νεκτάριος Καλαϊτζής), Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2012, 323.

<sup>178</sup> Τα ακρωτηριασμένα στα χέρια ή στα πόδια αγάλματα στην ποίηση του Ρίτσου υποδηλώνουν συνήθως κάποια απώλεια ή στέρηση (ερωτική ή όποια άλλη), που η τέχνη, με όχημα τη φαντασία, είναι σε θέση να αναπληρώσει. «Του κόβουν το χέρι, φυτρώνει φτερό», διαβάζουμε στο *Εικονοστάσιο (Οχι μονάχα για σένα, ό.π., 55)*. Βλ. επίσης: «Τρίπτυχο, Ι» (*Παρενθέσεις*, 1946-1947: ΠΒ 467), «Στον Πάμπλο Νερούντα», 1955 (*Συντροφικά τραγούδια, ό.π., 88*), *Δελφοί*, 1961-1962 (ΠΔ 302), *Φανοστάτες*, 1976 (ΠΖ 322), *Φρυκτωρία*, 1978-1979 (ΠΗ 61, 81), «Μια λέξη» (*Κιγκλίδωμα*, 1968-1969: ΠΙ 148), «Το νόημα της τέχνης» (*Γραφή τυφλού*, 1972: ΠΙΑ 75), *Χάρτινα, ΙΙ*, 1973 (ΠΙΑ 257-258), *Το ρόπτρο*, 1976 (ΠΙΒ 367-368), *Αναλόγιο*, 1976 (ΠΙΓ 75), *Μονόχορδα*, 1979 (Αθήνα, Κέδρος, 1980, 16), *Τα ερωτικά*, 1980-1981 (ό.π., 24), «Διαύγεια» (*Υπερώον*, 1985: Αθήνα, Κέδρος, 2013, 23), «Αυτή η εικόνα» (*Το γυμνό δέντρο*, 1987: *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, Αθήνα, Κέδρος, 2009 [9η 1η: 1991], 109-110).

<sup>179</sup> Χρύσα Προκοπάκη, «Ο κύκλος των μυθολογικών ποιημάτων του Γιάννη Ρίτσου», *Θεατρικά Τετράδια 2* [= Αφιέρωμα: «Ποίηση / Θέατρο. Γιάννης Ρίτσος»] (Ιανουάριος 1980) 4.

Θα προτείνουμε όμως και μια δεύτερη, συμπληρωματική, ανάγνωση του ποιήματος. Θα μπορούσαμε να δούμε τα σπίτια της «Προοπτικής» σαν ένα σπίτι με πολλά επίπεδα/πατώματα και να ερμηνεύσουμε αυτό το σπίτι όπως ο Jung και ο Bachelard, ως τοπιογραφία, δηλαδή, της ανθρώπινης ψυχής. Τότε θα είχαμε ένα σπίτι που υψώνεται από τα βάθη της γης και της ιστορίας «ως την κατοικία μίας ψυχής που πιστεύει στον ουρανό».<sup>180</sup> «Ο ονειροπόλος», γράφει ο Bachelard, «αναδύεται από τα άδυτα της γης για να μπει στις περιπέτειες του ύψους».<sup>181</sup>

Από τα παραδείγματα ποιημάτων που δόθηκαν παραπάνω φάνηκε ότι η τέταρτη διάσταση βρίσκει καλλιτεχνική εφαρμογή στο έργο του Ρίτσου· δεν είναι απλώς μια έννοια συνδεδεμένη με μία (τη δημοφιλέστερη ασφαλώς) ποιητική συλλογή του· δεν είναι επίσης μια έννοια αμιγώς επιστημονική, αφού η χρήση της στον Ρίτσο μεσολαβείται από την εικαστική παράμετρο και από τους τρόπους του κυβισμού. Ο συνδυασμός του χώρου και του χρόνου στο εσωτερικό του έργου τέχνης, το εγχείρημα της χωρικής – σε επίπεδα – κατανομής των διαφορετικών χρόνων που ορίζουν την καλλιτεχνική εμπειρία, φέρνει τους μορφικούς πειραματισμούς του Ρίτσου σε ευθεία ανταπόκριση με τις αισθητικές αναζητήσεις της πρωτοπορίας.

---

<sup>180</sup> Gaston Bachelard, *Η Ποιητική του Χώρου*, ό.π., 52.

<sup>181</sup> Ο.π., 52.

❖ Η «ερωτικοποιημένη ματιά»<sup>182</sup> πάνω στις αρχαιότητες.

Στην πρώτη ενότητα αυτού του κεφαλαίου σχολιάσαμε, μεταξύ άλλων, την επίδραση του αισθητισμού στην *Αποθέωση του δρόμου*. Είδαμε ότι η υπόθεσή της στηρίχθηκε στο *Συμπόσιο* – έναν από τους αγαπημένους πλατωνικούς διαλόγους των συγγραφέων του αισθητισμού – και ότι ο Ρίτσος παρουσίαζε έναν Σωκράτη αισθησιακό που συγκινείται με το αισθητό (εφηβικό) κάλλος και διαμορφώνει βάσει αυτού την αισθητική του. Ο Σωκράτης του Ρίτσου, θυμίζουμε, ήταν αγαλματοποιός και μάλιστα κατασκευαστής επιτύμβιων αγαλμάτων.

Σε αυτή την ενότητα θα εξετάσουμε αναλυτικότερα τη σχέση του έρωτα με την τέχνη της γλυπτικής και θα δούμε πώς το ερωτικό βλέμμα των ηρώων του Ρίτσου πάνω στις αρχαιότητες μεσολαβείται από την παρουσία του αισθητισμού και του Winckelmann.

Στην εισαγωγή του στο *Συμπόσιο* ο Συκουτρής παρατηρούσε ότι η ελληνική γλυπτική είναι σε μεγάλο βαθμό «γέννημα του παιδικού έρωτος»: «Και η πλαστική των Ελλήνων με την αριστοτεχνικήν απεικόνισιν του ωραίου σώματος, του ανδρικού κυρίως μέχρι του 4. αιώνας, είναι κατά μέγα μέρος γέννημα του παιδικού έρωτος και δεν νοείται χωρίς την ευαισθησίαν και παρατηρητικότητα, την οποίαν οξύνει και θερμαίνει ο ερωτισμός».<sup>183</sup> Ανάμεσα στον γλύπτη και το μοντέλο του (που ήταν συνήθως αθλητής) αναπτυσσόταν μια σχέση εραστή-ερώμενου. Μια αρκετά γνωστή περίπτωση είναι αυτή του πενταθλητή Παντάρκη, ερώμενου του γλύπτη Φειδία, που ενέπνευσε μάλιστα και τη λογοτεχνία. «Παντάρκης» τιτλοφόρησαν τα ποιήματά τους ο J. A. Symonds<sup>184</sup> και ο Άγγελος Σικελιανός,<sup>185</sup> είναι δε χαρακτηριστικό ότι και στα δύο ποιήματα αφενός προβάλλεται η ομορφιά όχι του αγάλματος αλλά του νεαρού αγοριού που ήταν το μοντέλο και αφετέρου αναπαρίστανται οι ιδανικές εκείνες συνθήκες της καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσα στις οποίες δούλεψε ο γλύπτης, συνθήκες που αφορούν πρωτίστως στην ιδιοσυγκρασία του: η ψυχή του έπρεπε να κατέχεται από πάθος και να αναπτερόνεται καθώς παρατηρεί το ωραίο<sup>186</sup> ο γλύπτης έπρεπε, με άλλα λόγια, να είναι ερωτευμένος. Αυτή την ιδέα μεταφέρει και ο Ρίτσος στους *Δελφούς*, χαρακτηρίζοντας «ερωτευμένα» τα χέρια που έπλασαν

<sup>182</sup> Η φράση είναι του Andrew Stewart: *Τέχνη, επιθυμία και σώμα στην αρχαία Ελλάδα* (1997), (μτφρ.: Αναστάσιος Νικολόπουλος), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2003, 100.

<sup>183</sup> I. Συκουτρής, ό.π., 58\* (υποσημ. 1).

<sup>184</sup> Βλ. John Addington Symonds, «Pantarkes»: «Poems on Greek Themes»: *New and Old: A Volume of Verse*, Λονδίνο, Smith, Elder & Co., 1880, 69-74. Βλ. επίσης τις παρατηρήσεις που κάνει για το ποίημα η Charlotte Ribeyrol στη μελέτη της «Hellenic Utopias: Pater in the Footsteps of Pausanias»: *Pater the Classicist. Classical Scholarship, Reception, and Aestheticism*, (επιμ.: Charles Martindale, Stefano Evangelista, Elizabeth Prettejohn), Οξφόρδη, Oxford University Press, 2017, 210.

<sup>185</sup> Βλ. Άγγελος Σικελιανός, «Παντάρκης»: «Αφροδίτης Ουρανίας»: *Λυρικός Βίος*, τ. Β': *Λυρικά (σειρά πρώτη)*, (φιολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1966 [1η τυποποιημένη έκδοση: 1η συγκεντρωτική έκδοση: 1946], 122-126.

<sup>186</sup> Για την πλατωνική αυτή ιδέα, βλ. *Φαίδρος* (250d-252c).

τα αγάλματα, τα χέρια του καλλιτέχνη που συγκινείται βαθιά από την ομορφιά<sup>187</sup> ώστε νιώθει την ανάγκη να την απαθανατίσει:

*Βαρέθηκαν ακόμη και τα αγάλματα κουράστηκαν κι αυτά τα αθώα,  
τα ωραία, τα ανεύθυνα, αυτά που πλαστήκαν  
με τόση τρυφερότητα απ' ανθρώπινα χέρια ερωτευμένα  
δείχνοντας σ' όλο του το κάλλος το ανθρώπινο σώμα  
αυτά που υποκριθήκαν τους θεούς για να καλύψουν τη θεικότητά τους,  
για να καλύψουν τη μεγάλη τους, αβάσταχτη ειλικρίνεια  
και να περάσουν τάχα στην αθανασία ολόγυμνα – ποιά; – αυτά  
που είταν κιόλας αθάνατα μες στη βραχύχρονη ομορφιά τους,  
αυτά που, μες απ' τη θνητότητά τους ακριβώς, ονειρεύτηκαν τέλεια  
κ' έπλασαν τέλεια την αθανασία με τον εύτρωτο έρωτά τους.*

(*Δελφοί* (1961-1962), ΠΔ 304-305)

Ο πόθος της αιωνιότητας ωθεί τον άνθρωπο να μιμηθεί τους αθάνατους θεούς. Να ζητήσει με την άσκηση, με τη σωματική αγωγή, να καταστήσει το σώμα του το ίδιο γρήγορο, δυνατό και ωραίο, όπως το δικό τους. «Υποκρινόμενος» τους θεούς ζητά, επομένως, να καλύψει τη θνητότητά του, το γυμνό «αυθεντικό» σώμα του (στις «Σημειώσεις για τους *Δελφούς*»<sup>188</sup> στη θέση της λέξης «θεικότητα» τοποθετείται η λέξη «γυμνότητα», η οποία δύναται να φωτίσει περισσότερο το νόημα των στίχων: η «γυμνότητα» στον Ρίτσο –το γυμνό σώμα– παραπέμπει στην έννοια του ανυπόκριτου, του «αυθεντικού»,<sup>189</sup> κάτι που συνάδει με την αναφορά στην «ειλικρίνεια» στον επόμενο στίχο). Το ανθρώπινο σώμα, ωστόσο, είναι ήδη «αθάνατο», αφού η ομορφιά του συγκινεί, διεγείρει, γίνεται κινητήριοις μοχλός της καλλιτεχνικής δημιουργίας (περνά στην αθανασία μέσω της τέχνης). Ανάμεσα, λοιπόν, στην τέχνη και τη ζωή υπάρχει ένα είδος άμιλλας που αποβλέπει στην υπέρβαση του χρόνου και της φθοράς. Πρόκειται για μια προβληματική που, όπως έδειξε ο Stewart, ανάγεται στον 18ο αιώνα και συνδέεται στενά με τον Winckelmann και με την εγγελιανή ιδεαλιστική αισθητική:

Ο θεωρητικός λόγος για την ελληνική γύμνια στην τέχνη και τη ζωή έχει τις ρίζες του στον δέκατο όγδοο αιώνα. Αισθητικοί, φιλόσοφοι και ιστορικοί όπως ο Roger de Piles, ο J.J. Winckelmann και ο Hegel ήταν οι πρώτοι που την αντιμετώπισαν ως πρόβλημα, εξηγώντας την ως μηχανισμό ανύψωσης του ανθρώπου πάνω από τον χρόνο, τον χώρο, το συγκεκριμένο και τη φθορά. Ο Winckelmann προχώρησε ένα βήμα παραπέρα, εντάσσοντας τη θεωρία αυτή μέσα σε ένα πολιτικό και ομοερωτικό πλαίσιο. Πρότεινε

<sup>187</sup> Προφανώς αυτό μας φέρνει κοντά στον αισθητισμό. Βλ. τα λόγια του Walter Pater στο έργο του *Η Αναγέννηση. Μελέτες για την τέχνη και την ποίηση* (1893), (μτφρ.: Άρης Μπερλής), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2011, 13.

<sup>188</sup> Όπου αποτυπώνεται μια πρώτη, πιο εκτενής, γραφή του ποιήματος, βλ. Μουσείο Μπενάκη, Τμήμα Ιστορικών Αρχείων, Αρχείο Γιάννη Ρίτσου, Φακ. # 1, αρ. εγγράφου: 687/1.

<sup>189</sup> «Γυμνό το σώμα σου, / αυθεντικό – / τελεσίδικη απάντηση / στο τίποτα. / Έλα», Γιάννης Ρίτσος, *Τα ερωτικά*, ό.π., 84.



μια αμφίδρομη σχέση μεταξύ του καλλιτεχνικού γυμνού και του γυμνού της καθημερινής πραγματικότητας, μέσω της οποίας γλύπτες και αθλητές προσπαθούσαν να διαπλάσουν τα σώματά τους, αμιλλώμενοι οι μεν τους δε και δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο ένα είδος ανιούσας διπλής έλικας μιμητικής ομορφιάς. Στην κορυφή της (που στην τέχνη αντιπροσωπεύεται από το «ώριμο ύφος» του Φειδία και του Πολύκλειτου – αν και αυτά τα συγκεκριμένα έργα ήταν άγνωστα στον Winckelmann) έφτανε κανείς στο απόγειο της σωματικής και πνευματικής ελευθερίας.<sup>190</sup>

Ο θεωρητικός λόγος του Winckelmann και του Hegel δεν αφορά μόνο στη γυμνότητα του σώματος αλλά και στη λευκότητά του. Χάρη στις δικές τους, κυρίως, αντιλήψεις η λευκότητα των μαρμάρων παγιώθηκε ως αξία αισθητική.<sup>191</sup> Όπως επισημαίνει ο A. Prater, από περιγραφές αγαλμάτων του Winckelmann στην *Ιστορία της αρχαίας τέχνης* γίνεται φανερό ότι γνώριζε για την πολυχρωμία τους, ωστόσο οι παρατηρήσεις του πάνω σε αυτήν είναι από αντιφατικές έως υποτιμητικές: «Μπορεί κάλλιστα να παραδεχτεί ότι “το χρώμα προσθέτει ομορφιά”, παρόλο που “δεν είναι ομορφιά από μόνο του αλλά αυξάνει την ομορφιά και τις μορφές της”, αλλά τελικά ανέχεται μόνο να περιφρονεί το, όπως το αποκαλεί, “βάρβαρο έθιμο της ζωγραφικής του μαρμάρου και της πέτρας”». <sup>192</sup> Τη θέση του Winckelmann μοιράζονταν πολλοί σύγχρονοί του, όπως ο Comte de Caylus, ο Herder, ο Lessing, «όλοι τους εκπρόσωποι μιας νεοκλασικής στάσης, που απαιτούσε αυστηρό διαχωρισμό μεταξύ γλυπτικής και ζωγραφικής». <sup>193</sup> «Εδώ η γλυπτική», εξηγεί ο Prater, «ορίστηκε από τη μορφή». <sup>194</sup> Η μορφή ήταν από μόνη της ικανή να εκφράσει την ιδέα του έργου τέχνης. Η έγχρωμη γλυπτική, αντίθετα, απειλούσε «να περάσει τα σύνορα που χωρίζουν τη γλυπτική από τη ζωγραφική και να γίνει πολύ όμοια με τη φύση». <sup>195</sup> Τις απόψεις του Winckelmann για το ιδανικό της «λευκότητας» δείχνει να προεκτείνει ο Hegel, όταν, αναλογιζόμενος τα πλεονεκτήματα του λευκού μαρμάρου ως υλικού για τη γλυπτική, δηλώνει: «Ο Πραξιτέλης και ο Σκόπας προσπάθησαν να απελευθερώσουν τη γλυπτική από το χρώμα, καθώς είναι ετερογενές με την αφηρημένη γλυπτική», <sup>196</sup> όπου «αφηρημένη γλυπτική»

<sup>190</sup> Andrew Stewart, ό.π., 68. Πρβλ. τα λόγια του Pater στο κείμενό του «Βίνκελμαν»: «Η ομορφιά της *παλαιστρας* και η ομορφιά του εργαστηρίου του καλλιτέχνη αλληλοεπιδρούσαν. Ο νέος επιχειρούσε να ανταγωνιστεί τους θεούς του· και η ομορφιά του, καθώς αύξαινε, αντανάκλούσε στους θεούς», *Η Αναγέννηση*, ό.π., 204.

<sup>191</sup> Βλ. σχετικά: Χαρίκλεια Μπρεκουλάκη, «Για την πολυχρωμία στην αρχαία ελληνική αρχιτεκτονική και γλυπτική: Μεταξύ πραγματικότητας και οραματισμού»: *Λίθος* [= Ημερίδα Συντήρησης Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης, 2007], (επιμ.: Πολυξένη Αδάμ-Βελένη, Δέσποινα Ιγνατιάδου), Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Ζήτη, 2008, 97.

<sup>192</sup> A. Prater, «The Rediscovery of Colour in Greek Architecture and Sculpture»: *Το χρώμα στην αρχαία Ελλάδα. Ο ρόλος του χρώματος στην αρχαία ελληνική τέχνη και αρχιτεκτονική (700-31 π.Χ.)* [= Πρακτικά Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη, 12-16 Απριλίου 2000). Οργάνωση: J. Paul Getty Museum και Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης], (επιμ. Μ. Α. Τιβέριος – Δ. Σ. Τσιαφάκη), Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ. – Ίδρυμα Μελετών Λαμπράκη, 2002, 24.

<sup>193</sup> Ό.π., 24.

<sup>194</sup> Ό.π., 24.

<sup>195</sup> Ό.π., 25.

<sup>196</sup> Ό.π., 26.

σε αυτό το πλαίσιο σημαίνει [λόγια του Prater:] «μορφή από την οποία αφαιρείται το χρώμα, η οποία επομένως είναι απαλλαγμένη από χρώμα, κεκαθαρμένη. Υπό αυτή την έννοια επίσης ο Goethe μίλησε επανειλημμένα για “καθαρή” μορφή».<sup>197</sup>

Το ιδεολόγημα της λευκότητας των μαρμάρων αναπαράγει και ο Ρίτσος στο αδημοσίευτο (και αχρονολόγητο) ποίημά του «Ελληνικά αγάλματα».<sup>198</sup> Αν και είναι βέβαιο ότι γνώριζε για τον χρωματισμό των αγαλμάτων,<sup>199</sup> χαρακτηρίζει «πάλλευκο» το χαμόγελο που διαγράφεται στα «ερωτικά» τους χείλη, επιλέγοντας έτσι να συνδεθεί με την παράδοση του Winckelmann και του εξιδανικευμένου Ελληνισμού:

*Άσπρη πέτρα ζυμωμένη με ήλιο στα έγκατα της γης,  
σκληρυμένη από μεγάλους θαλάσσιους ανέμους,  
εκεί που σμίγουν μυστικά οι δυνάμεις του βυθού και του ύψους,  
κι έρχεται η σμίλη των Ελλήνων να χαράζει  
πάνω απ' τον πόνο και το φόβο, πάνω απ' το θάνατο,  
το πάλλευκο μειλίχιο χαμόγελο πάνω σε χείλη ερωτικά  
πάνω σε γόνατα και στήθεια και μαλλιά,  
πάνω και μέσα σε άλκιμα σώματα, που με το κάλλος τους  
έπλασαν των θεών και των ανθρώπων την αθανασία.*

Μιλώντας για τα γυμνά σώματα που ο ίδιος ζωγράφιζε πάνω στις πέτρες, ο Ρίτσος έλεγε ότι η σημασία του σώματος είναι πρωταρχική γιατί «το σώμα είναι η έδρα και της ψυχής και του πνεύματος»<sup>200</sup> (πρβλ. τις «δυνάμεις του βυθού και του ύψους»). Κι αν επέμενε, παρά τις αντιρρήσεις των συντρόφων του,<sup>201</sup> να ζωγραφίζει αυτά τα σώματα όσο βρισκόταν στην εξορία της Γυάρου και της Λέρου (1967-1968), είναι γιατί ενσάρκωναν την ομορφιά και τον έρωτα, τις «μεγάλες και αιώνιες αξίες της ζωής», τις οποίες ήθελε να αντιπαραθέσει «σε όλες τις στερήσεις, σ' όλη τη βία, σ' όλα τα μαρτύρια»<sup>202</sup> («πάνω απ' τον πόνο και το φόβο, πάνω απ' το θάνατο»). Έχοντας για πρότυπό του τις αρχαιοελληνικές μορφές («Κάποτε ακολουθούσα τη γραμμή της Κνωσού, κάποτε την κλασική. Κάποτε έπαιρνα, χωρίς να τα 'χω μπροστά στα μάτια μου αλλά τα διατηρούσα στη μνήμη μου, τους Κούρους»<sup>203</sup>) έφτιαξε «ένα Πάνθεον ωραίων κοριτσιών και ωραίων αγοριών, όπου ανάδιναν μια δύναμη μέσα απ' την ομορφιά τους

<sup>197</sup> Ο.π., 27.

<sup>198</sup> Βλ. Μουσείο Μπενάκη, Τμήμα Ιστορικών Αρχείων, Αρχείο Γιάννη Ρίτσου, Φακ. # 6, υποφ. 6, αρ. εγγράφου: 687/225.

<sup>199</sup> «Τ' αρχαία αγάλματα ήταν όλα επιζωγραφισμένα», διαβάζουμε στο *Εικονοστάσιο*, τ. 3: *Με το σκούνημα του αγκώνα*, ό.π., 14-15.

<sup>200</sup> Γιάννης Ρίτσος. *Αυτοβιογραφία*, ό.π., 125.

<sup>201</sup> «— Τέλος πάντων Ρίτσο, πώς φτιάχνεις αποκλειστικά μόνον ανθρώπινες μορφές κι ανθρώπινα σώματα γυμνά, δείχνεις τίποτα απ' τα βάσανά μας, απ' τα μαρτύριά μας, απ' τη μοναξιά μας, απ' τις στερήσεις μας;», ό.π., 124.

<sup>202</sup> Ο.π., 124-125.

<sup>203</sup> Ο.π., 124.

και μιαν αίσθηση ερωτική».<sup>204</sup> Ένα τέτοιο πάνθεον είχε αναμφίβολα δει και θαυμάσει στη ζωφόρο του Παρθενώνα, οι σκηνές της οποίας αξιοποιήθηκαν αρκετές φορές στην ποίησή του. Είδαμε λ.χ. πώς ενσωμάτωσε τη σκηνή της ανατολικής ζωφόρου, με τη μεταφορά του πέπλου, στο ποίημα «Στα ερείπια αρχαίου ναού».<sup>205</sup> Ό,τι, ωστόσο, τον φέρνει κοντά στον αισθητισμό, και συγκεκριμένα στον Pater, είναι το ενδιαφέρον του για το «εύμορφο πλήθος» των νεαρών υπέων της δυτικής, βόρειας και νότιας πλευράς της ζωφόρου. «Αν στη διάρκεια ναυαγίου», έλεγε ο Pater, «χρειαζόταν να σώσουμε ένα μόνο από τα έργα της ελληνικής τέχνης, ίσως θα έπρεπε να διαλέξουμε από το «εύμορφο πλήθος» της ζωφόρου του Παρθενώνα τη σειρά των έφιπων νέων, με το ευθύ βλέμμα, τα υπερήφανα, καρτερικά χείλη, τα κρατημένα ηνία, όλο τους το σώμα δοσμένο σε εξάισια διακονία».<sup>206</sup>

Αν ο Pater ξεχωρίζει το σώμα των υπέων είναι γιατί ανταποκρίνεται στο ιδεώδες της εφηβικής μορφής που περιέγραψε αμέσως πριν: «Η ελληνική γλυπτική ασχολείται σχεδόν αποκλειστικά με τους νέους, όπου το σώμα είναι ακόμη ανάμεσα στην ανάπτυξη και στην ολοκλήρωση και τα μέλη διαγράφονται χωρίς να εξαιρούνται, όπου η μετάβαση από τη μια καμπύλη στην άλλη είναι τόσο λεπτή και αδιόρατη ώστε ο Βίνκελμαν τη συγκρίνει με ήρεμη θάλασσα την οποία, μολονότι αντιλαμβανόμαστε ότι είναι σε κίνηση, ωστόσο την θεωρούμε εικόνα γαλήνης· όπου ο ακριβής βαθμός της ανάπτυξης είναι δύσκολο να προσδιοριστεί».<sup>207</sup> Η «ρευστότητα» (fluidity) της εφηβικής μορφής στη ζωή ή την τέχνη ήταν για τον Winckelmann η πεμπουσία του Ελληνισμού, η «εικόνα του Ελληνισμού καθαυτή».<sup>208</sup> Βέβαια η ρευστότητα παραπέμπει ως έναν βαθμό και στη σεξουαλική ακαθοριστία,<sup>209</sup> σε ένα είδος ερμαφροδιτισμού που αποτυπώνεται κυρίως στην ανδρόγυνη ομορφιά των γλυπτών της εποχής του Πραξιτέλη (4ος αιώνας)<sup>210</sup> αλλά και στα μετέπειτα αγάλματα της ελληνιστικής εποχής.<sup>211</sup> Στη ζωφόρο του Παρθενώνα η ρευστότητα της εφηβικής μορφής αναγνωρίζεται στο «αδύνατο, λυγρό και εύκαμπτο, με πλαστικές, κυματιστές επιφάνειες και ελαστικές κλίσεις»<sup>212</sup> σώμα των υπέων,

<sup>204</sup> Ο.π., 124. Πρβλ. τη σύνθεση *Διαφάνεια*, 1977-1978 (ΠΗ 45).

<sup>205</sup> Πρβλ. τη χρήση της σκηνής της ανατολικής ζωφόρου στα ποιήματα: «Βραδινή πομπή» (*Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη*, 1967-1971: ΠΙ 286), «Οι Ρίζες» (*Μονοβασιά*, 1974-1976: ΠΙΒ 451-452), και στο *Εικονοστάσιο*, τ. 2: *Τί παράξενα πράγματα*, ό.π., 121.

<sup>206</sup> Walter Pater, «Βίνκελμαν» (1867): *Η Αναγέννηση*, ό.π., 212.

<sup>207</sup> Ο.π., 212.

<sup>208</sup> Richard Dellamora, «The Androgynous Body in Pater's "Winckelmann"», *Browning Institute Studies* 11 (1983) 55.

<sup>209</sup> Βλ. σχετικά: George Devereux, «Greek pseudo-homosexuality and the 'Greek miracle'», *Symbolae Osloenses: Norwegian Journal of Greek and Latin Studies* 42, τχ. 1 (1968) 69-92 (: 73-76).

<sup>210</sup> Βλ. Marie Delcourt, *Ο Ερμαφρόδιτος. Μύθοι και τελετουργίες της αμφιφυλοφιλίας στην κλασική αρχαιότητα* (1958), (μτφρ.: Μαρία Διαγουμά, επιμ.: Μ. Ζ. Κοπιδάκης), Αθήνα, «Δαίδαλος» – Ι. Ζαχαρόπουλος, 2006, 109- Richard Dellamora, ό.π., 51, 55.

<sup>211</sup> Βλ. Ζαν Λιμπίς, *Ο μύθος του Ανδρόγυνου*, ό.π., 207.

<sup>212</sup> Andrew Stewart, *Τέχνη, επιθυμία και σώμα...*, ό.π., 37.

που, όπως έχει παρατηρηθεί, «εκνεανίζεται»,<sup>213</sup> ώστε να προσελκύσει το ομοερωτικό βλέμμα του θεατή-ώριμου Αθηναίου πολίτη: «Η ορμή για «εκνεάνισή» τους [των μορφών της ζωφόρου] ασφαλώς υποκινούνταν από το ομοερωτικό ρεύμα, που στη συνέχεια θα εναλλασσόταν αέναα ανάμεσα σε αυτές και στον (ενήλικα άντρα) θεατή. Η «εκνεάνιση» ευθυγράμμιζε τον θεατή και το είδωλο με τη σχέση *εραστή-ερωμένου* που δομούσε την πραγματική ζωή του μέσου Αθηναίου πολίτη».<sup>214</sup> Η αίσθηση της ρευστότητας ενισχύεται από το γεγονός ότι τα σώματα των ιππέων βρίσκονται εν κινήσει και απλώνονται σε μια «ελεύθερη ροή επιφάνειας»: «Οι φιγούρες της ζωφόρου τείνουν προς τη χαλάρωση της ανατομικής μορφής σε μια ελεύθερη ροή επιφάνειας. Υποσκάπτοντας τη σθεναρή αντίσταση της πέτρας στη δύναμη του πνεύματος, υποθάλλουν τη ναρκισσιστική μας επιθυμία ότι θα μπορούσε η πέτρα να μαλακώσει και να προσαρμοστεί στη θωπευτική ματιά μας, ότι θα μπορούσε να «λιώσει», καθώς συνήθιζαν να λένε οι Έλληνες, όπως η πραγματική σάρκα κάτω από το γεμάτο πόθο βλέμμα μας».<sup>215</sup> Ότι θα μπορούσαν, με άλλα λόγια, οι ιππείς της ζωφόρου να ζωντανέψουν. Αυτή είναι μια ιδέα που γοητεύει τον Ρίτσο, ο οποίος την αξιοποιεί σε διάφορα ποιήματά του. Αντί της λέξης «ζωφόρος», ωστόσο, προτιμά να μεταχειρίζεται τη λέξη «αέτωμα»,<sup>216</sup> πιθανόν γιατί παραπέμπει στον αναπεπταμένο κόσμο της Ιδέας. Ένα σχετικά όψιμο αλλά αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αυτής της ομάδας ποιημάτων είναι το «Ελληνική γραμμή»:<sup>217</sup>

*Σ' αυτό το αέτωμα τί ωραία που συμπλέκονται άνθρωποι κι άλογα –  
μέλη γυμνά, γωνίες, καμπύλες, οι θεσπέσιες στάσεις των ποδιών, οι χαίτες·  
τα μάρμαρα αναπνέουν, αχνίζονε στον ήλιο. Ένα άλογο αφηνιάζει,  
πηδάει το φράχτη, τριποδίζει. Πίσω του τρέχουν νεαροί επαρχιώτες  
βγαίνοντας απ' τα λαϊκά λουτρά. Τ' άλογο φτάνει στ' ακρογιάλι,  
υψώνει το λαιμό, κοιτάει τη θάλασσα· ο ορίζοντας σπιθίζει  
ένα πλοιάριο μ' εκδρομείς περνάει άκρη-άκρη παίζουν κιθάρες  
ρίχνουν ποτήρια στο νερό, σαλεύουνε μαντήλια. Ο θάνατος  
ανύπαρκτος μέσα στη διαφάνειά του, εδώ που βασιλεύει  
το απόλυτο λευκό, κι ένα άλογο παρατηρεί την απεραντοσύνη,  
ενώ στο πίσω αριστερό του πόδι λάμπει το κομμένο του σκοινί σα βραχιόλι.*

(«Ελληνική γραμμή»: *Έφυγαν* (1979-1980), ΠΙΔ 270)

<sup>213</sup> Ο.π., 159.

<sup>214</sup> Ο.π., 162.

<sup>215</sup> Ο.π., 163.

<sup>216</sup> Για αυτή την υποκατάσταση, βλ. χαρακτηριστικά το ποίημα «Εξαγνισμός» των *Επαναλήψεων, Γ'* (1969) (ΠΙ 95), όπου η ανάγλυφη παράσταση του θεού Άρη από την ανατολική ζωφόρο του Παρθενώνα τοποθετείται «στο αέτωμα».

<sup>217</sup> Ποιήματα που μπορούν να διαβαστούν σε συνδυασμό με το «Ελληνική γραμμή» είναι τα «Ουδέτερος χρόνος» (*Έφυγαν*, 1979-1980: ΠΙΔ 254), «Αγάλματα και ιππείς» (*Προσωπίδες*, 1972-1973: ΠΙΑ 135), «Μετά την τελετή» (*Μαρτυρίες, Β'*, 1964-1965: ΠΘ 264), «Έλληνες καραγωγείς» (*Ασκήσεις*, 1950-1960: ΠΓ 430).

Η δομή του ποιήματος διαρθρώνεται σε δύο επίπεδα (ανάμεσά τους μεσολαβεί παύλα). Το πρώτο είναι το επίπεδο της πραγματικότητας: ο θεατής-ομιλητής του ποιήματος παρατηρεί τις γλυπτές παραστάσεις του αετώματος. Το γεμάτο θαυμασμό και ερωτισμό βλέμμα του («μέλη γυμνά, γωνίες, καμπύλες, οι θεσπέσιες στάσεις των ποδιών») μας οδηγεί στο δεύτερο επίπεδο, της φαντασίας, όπου οι αρχαίες παραστάσεις ζωντανεύουν.

Στο ποίημα, βέβαια, το ζωντάνεμά τους αποδίδεται στην επίδραση του ήλιου («τα μάρμαρα αναπνέουν, αχνίζουνε στον ήλιο»). Κάτω από την ένταση της ηλιακής ακτινοβολίας η πέτρα «λιώνει» και το κρύο μάρμαρο αρχίζει να αναδίνει τη θερμότητα της ανθρώπινης σάρκας.<sup>218</sup> Με την παρουσία του ήλιου υπογραμμίζεται ο ρόλος του τοπίου –της ελληνικής ατμόσφαιρας– στη διαδικασία της «μεταμόρφωσης». Η αλληλεπίδραση φύσης-ανθρώπου-τέχνης, ή αλλιώς, «φύσεως, αίματος και παραδόσεως»,<sup>219</sup> σε συνδυασμό με τον τίτλο του ποιήματος («Ελληνική γραμμή») μας παραπέμπουν στη γεωκλιματική θεωρία του Περικλή Γιαννόπουλου<sup>220</sup> και, πιο συγκεκριμένα, στο κείμενό του «Η ελληνική γραμμή». Η γραμμή της ελληνικής γης (των λόφων, των βουνών) «είναι», κατά τον Γιαννόπουλο, «η γραμμή της οποίας βλέπομεν το ομοίωμα εις όλα τα αρχαία αγάλματα και καλλιτεχνήματα, εις τας Βυζαντινάς Παναγίας και τους αγίους, εις τα δημοτικά τραγούδια, εις το παλλικάρι και τον σημερινόν νέον χωρικών, νέαν χωρικήν, των οποίων όλον το σώμα είναι απαλόγραμμον, απαλαί όλες αι κινήσεις και εκφράσεις και το πρόσωπον περιβάλλει το αυτό μέθη ωραίας μελαγχολίας, εκφράζον το παράδοξον αυτό μίγμα που είμεθα, ελαφράς εορτής και σεμνής τινός και μελαγχόλου μετά περισκέψεως ενατενίσεως».<sup>221</sup> Στο ποίημα του Ρίτσου, αντίστοιχα, που συμβαίνει κάτι σαν «ενσάρκωση» του κλασικού «μέσα στο αίμα και μέσα στην ψυχή του νέου Έλληνας»,<sup>222</sup> οι μορφές των αρχαίων γλυπτών και οι μορφές των Νεοελλήνων δε θα μπορούσαν παρά να είναι πανομοιότυπες.

Σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, πρέπει να θυμόμαστε ότι το ποιητικό τοπίο (μετά την παύλα) είναι, παρά την αληθοφάνειά του, εσωτερικευμένο.<sup>223</sup> Ο ποιητής το υπαινίσσεται με διάφορους

<sup>218</sup> Βλ. αντίστοιχα την περίπτωση της *Περσεφόνης* (ΤΔ 203).

<sup>219</sup> Κωνσταντίνος Τσάτσος, «Ο μύθος της νέας Ελλάδος» (1947): *Ελληνική πορεία. Πολιτικά δοκίμια*, Αθήνα, Εστία, [χ.χ.], 91.

<sup>220</sup> Όπως έδειξε η Χριστίνα Ντουσιά, οι ιδέες του Γιαννόπουλου είχαν επηρεάσει αρκετούς ποιητές της γενιάς του '30 (Σεφέρης, Ελύτης, Εμπειρίκος, Γκάτσος), βλ. σχετικά: *Αργοναύτες και σύντροφοι*, ό.π., 159-209.

<sup>221</sup> Περικλής Γιαννόπουλος, «Η ελληνική γραμμή», *Το 3<sup>ο</sup> μάτι* 2-3 (Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1935) αναδημ.: *Το 3<sup>ο</sup> μάτι. 1935-1937*, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 1982, 41.

<sup>222</sup> Κ. Τσάτσος, ό.π., 92.

<sup>223</sup> Πρβλ. το ποίημα του Ρίτσου «Ένας άνθρωπος»: «Παράξενος άνθρωπος, αλήθεια, μ' ένα βλέμμα πρωθύστερο, / μ' ένα βήμα πρωθύστερο. Μέσα στο σώμα του (το ξέραμε σίγουρα) / είχε μαζέψει, όχι καθόλου εικόνες, όχι αντίγραφα – τα πράγματα τα ίδια, / κείνα τα ωραία πευκόφυτα βουνά, το λόφο με τις τρεις κολώνες, / τον ελαιώνα κάτω απ' το λόφο, το κόκκινο άλογο, τα σκαλοπάτια / σκαμμένα στο βράχο που ανεβάζουν στο σπίτι που καπνίζει, μαζί / τα δυο ποτήρια στον ασημένιο δίσκο. Όταν τον κλείνουν, αυτός ανεβαίνει / εκείνα τα πευκόφυτα βουνά (μέσα στο σώμα του), κάθετα στην πέτρα, / κοιτάει τη θάλασσα, χαϊδεύοντας ένα πλατύ πλατανόφυλλο στα

τρόπους: πρόκειται για ένα τοπίο που ο θάνατος καταργείται, «που βασιλεύει / το απόλυτο λευκό» και που η ελευθερία κατισχύει τους κάθε είδους πειθαναγκασμούς («το κομμένο του σκοινί»). Επιπλέον, η «απεραντοσύνη» («κι ένα άλογο παρατηρεί την απεραντοσύνη») είναι, όπως έχουμε δει, κατάκτηση της εσωτερικότητας: «Η απεραντοσύνη βρίσκεται μέσα μας. Είναι συνδεδεμένη με μια επέκταση του είναι που αναχαιτίζει η ζωή, που η σύνεση ακινητοποιεί, αλλά που ξαναρχίζει στη μοναξιά».<sup>224</sup>

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε πως ό,τι περιγράφεται στο ποίημα από τον στίχο 2 κ.ε. είναι το αντικείμενο μιας ονειροπόλησης, μιας φαντασίωσης, ο κινητήριος μοχλός της οποίας υπήρξε μια ανεκπλήρωτη ερωτική επιθυμία: η έλξη για τα σώματα των έφιππων νέων του αετώματος, που απωθήθηκε από το ίδιο το υλικό της κατασκευής τους (το μάρμαρο). «Αρκετές ιστορίες δείχνουν», γράφει ο Stewart, «πως οι Έλληνες πίστευαν ότι η επιθυμία και η ερωτικοποιημένη ματιά ήταν ενσωματωμένες εξ αρχής στο καλλιτέχνημα, αλλά η υλικότητά του, η αναπόφευκτη *ετερότητά* του, αφήνει τελικά ανικανοποίητο αυτό που αρχικά ενθάρρυνε».<sup>225</sup>

Αυτή η αντίθεση αποτυπώνεται και σε ένα ζεύγος επιθέτων που χρησιμοποιεί ο Ρίτσος σε περιγραφές αγαλμάτων, το «ενδοτικός κι απρόσιτος» (*Περσεφόνη*: ΤΔ 197) ή «ενδοτικός και ξένος» («*Ηνίοχος* 1970»: ΠΙ 220). Το β' σκέλος (απρόσιτος, ξένος) υπογραμμίζει ακριβώς την «αναπόφευκτη *ετερότητα*» του αγάλματος, την υλικότητά του, ό,τι δηλαδή το διαχωρίζει από ένα σώμα ζωντανό που θα μπορούσε πράγματι να ενδώσει<sup>226</sup> στον έρωτα:

#### Θυμάσαι

εκείνο το άγαλμα που το χαζεύαμε ένα μεσημέρι στο Γυμνάσιο,  
φτιαγμένο με χρυσάφι, ασήμι, μόλυβδο, χαλκό, κασσίτερο  
βαμμένο σε χρώμα σκοτεινό (τόρα το νιώθω πόσο του έμοιαζε<sup>227</sup>) –

---

γόνάτά του / σάμπως να ισιώνει ένα γράμμα χουφτωμένο απ' την οργή ή από τη λύπη» (ΠΙ 189). Πρβλ. επίσης το απόσπασμα από την *Έκκληση* του Γιαννόπουλου που επισήμανε ο Σεφέρης στον Κατσίμπαλη: «Ένα πραγματικό παιδί κτλ. ... ευρέθη ότι τα είχε καταπιεί όλα νερά, βουνά, κάμπους, ουρανοί, εκκλησιές, δένδρα, ζώα και ανθρώπους και μάρμαρα και από τότε πάει πολύς καιρός του 'στριψε και νομίζει ότι είναι ΕΓΚΥΟΣ απαράλλαχα όπως ο Κύριος Παρασκευάς...». «Δεν το βρίσκεις σπουδαίο;», ρωτά ο Σεφέρης, «Ο μόνος σύγχρονος Έλληνας που γκαστρώθηκε από την Ελλάδα και έβαλε τις φωνές από τον κοιλόπονο, ενώ οι άλλοι έφαγαν Ελλάδα και έπαθαν στομαχιά», Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, «*Αγαπητέ μου Γιώργο*». *Αλληλογραφία (1924-1970)*, τ. Α': 1924-1940, (επιμ. επιστ. - σχόλ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Αθήνα, Ίκαρος, 2009, 287 (από επιστολή με ημερομηνία: 4.11.1932).

<sup>224</sup> Gaston Bachelard, *Η Ποιητική του Χώρου*, ό.π., 209.

<sup>225</sup> Andrew Stewart, *Τέχνη, επιθυμία και σώμα...*, ό.π., 100.

<sup>226</sup> Σωστά, κατά την κρίση μας, η Λιάνα Γιαννακοπούλου εντόπισε στο επίθετο «ενδοτικός» τον καθαφικό απόηχο του ρήματος «ενδίδω»: L. Giannakopoulou, «Mapping the symbol of the statue in Ritsos' short poems», *Byzantine and Modern Greek Studies* 36, τχ. 1 (2012) 88. Βλ. ειδικά τους στίχους του ποιήματος «Πέρασμα»: «[...] Κι ως είναι (για την τέχνη μας) σωστό, / το αίμα του, καινούριο και ζεστό, / η ηδονή το χαίρεται. Το σώμα του νικά / έκνομη ερωτική μέθη και τα νεανικά / μέλη ενδίδουνε σ' αυτήν», Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, τ. Α', ό.π., 86.

<sup>227</sup> Ο λόγος εδώ για τον Άδη-Πλούτωνα, η μορφή του οποίου επηρέασε πράγματι τις ελληνικές αναπαραστάσεις του Σαράπιδος, βλ. σχετικά: C. Bradford Welles, «The discovery of Sarapis and the foundation of Alexandria», *Historia Zeitschrift für alte geschichte* 11 (1962) 294. Διευκρινίζουμε ότι ο Σάραπης ήταν μια συγκρητική θεότητα που αφομοίωσε στοιχεία του ελληνικού και του αιγυπτιακού πανθέου. Οι πιο διαδεδομένες απεικονίσεις του στον

θαρρώ πως είταν του Σεράπιδος – έργο του Βρύαξη του Αθηναίου –  
ω, κάτι θάξερε κι αυτός. Πολύ μας άρεσε με τη δάφνη στο μέτωπο,  
ωραίος, με την εξαίσια κούραση διαχυμένη στο σώμα του  
σαν νικητής του πεντάθλου που εμφανίζεται μετά τους αγώνες,  
γυμνός, λίγο πριν μπει στο λουτρόνα, στο στενό κύκλο των φίλων του  
(πάντοτε οι νικητές έχουν ελάχιστους φίλους ή κανέναν).

Στεκόταν

κάπως αμήχανος μέσα στη νίκη του, μην ξέροντας πώς ν' απαντήσει,  
ενδοτικός κι απρόσιτος.

(Περσεφόνη (1965-1970), ΤΔ 197)

Παρατηρεί κανείς ότι η έμφαση στην υλικότητα του αγάλματος υποχωρεί όσο προχωρά η περιγραφή του. Η λειτουργία του βλέμματος αφήνει όλο και περισσότερο χώρο στη λειτουργία της φαντασίας, με αποτέλεσμα το «απρόσιτο» γλυπτό να καταλήγει να δίνει τη θέση του στο «ενδοτικό» σώμα του πενταθλητή που ετοιμάζεται να μπει στον λουτρόνα. Αυτή η μετατόπιση της περιγραφής από το άψυχο άγαλμα στο ζωντανό σώμα θυμίζει την αντίστοιχη τακτική του Winckelmann στην *Ιστορία της αρχαίας τέχνης*: «Περιγράφοντας αγάλματα [ο Winckelmann] διολισθαίνει στην περιγραφή των ζωντανών σωμάτων και προκαλεί αισθήματα που η ρητορική του προτείνει να είναι τόσο προσωπικά όσο και κοινά με τον αναγνώστη του. Αυτή η αλλαγή είναι εν μέρει σαγηνευτική», γράφει ο Dellamora.<sup>228</sup>

Το βασικό αίσθημα που επιχειρεί να μοιραστεί ο Winckelmann με τον αναγνώστη του είναι το (ομο)ερωτικό. Όπως έχει επισημανθεί, ο Winckelmann όχι μόνο «δικαιώνει τη νομιμότητα της ομοερωτικής επιθυμίας δείχνοντας την ευγενική Ελληνική καταγωγή της» αλλά και «την κατασκευάζει ως σημείο πνευματικής διάκρισης»,<sup>229</sup> πιστεύει, δηλαδή, ότι ο διανοούμενος (που είναι πάντα γένους αρσενικού) πρέπει να διακατέχεται από αυτήν για να μπορέσει για να κατανοήσει πλήρως την ελληνική τέχνη,<sup>230</sup> για να εκτιμήσει το κάλλος της ελληνικής γλυπτικής

---

αρχαίο κόσμο ήταν δύο: το άγαλμα της Μέμφιδος (φημολογούμενο έργο του Αθηναίου Βρύαξη), που τον εικόνιζε σε όρθια στάση, και το άγαλμα της Αλεξάνδρειας, που τον εικόνιζε καθιστό-ένθρονο. Βλ. John E. Stambaugh, *Sarapis under the early Ptolemies*, Λέιντεν, E. J. Brill, 1972, 21-25. Βλ. επίσης τις μελέτες: Wilhelm Hornbostel, *Sarapis. Studien zur überlieferungsgeschichte den erscheinungsformen und wandlungen der gestalt eines gottes*, Λέιντεν, E. J. Brill, 1973 και Reinhold Merkelbach, *Isis regina – Zeus Sarapis: die griechisch-ägyptische Religion nach den Quellen dargestellt*, Στουτγκάρδη/Λειψία, B. G. Teubner, 1995, αμφότερες με πλούσια εικονογράφηση.

<sup>228</sup> Richard Dellamora, «The Androgynous Body...», ό.π., 55.

<sup>229</sup> Stefano Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece. Hellenism, Reception, Gods in Exile*, Χαμσάιρ, Palgrave Macmillan, 2009, 31. Πρβλ. τις σχετικές παρατηρήσεις των Stefano Evangelista και Katherine Harloe στη μελέτη: «Pater's 'Winckelmann': Aesthetic Criticism and Classical Reception»: *Pater the Classicist*, ό.π., 76.

<sup>230</sup> Πρβλ. όσα σχολιάζει ο Pater για τον ίδιο τον Winckelmann: «Το ότι η συγγένειά του με τον ελλητισμό δεν ήταν απλώς διανοητική, το ότι τα λεπτότερα νήματα της ιδιοσυγκρασίας του συνυφαίνονται με τον ελλητισμό, αποδεικνύεται από τις ρομαντικές, φλογερές φιλίες του με νεαρούς. [...] Αυτές οι φιλίες, που τον έφεραν σε επαφή με το άνθος της ανθρώπινης μορφής και διαπότιζαν τις σκέψεις του, ολοκλήρωσαν την εξοικειώσή του με το πνεύμα της ελληνικής γλυπτικής», *Η Αναγέννηση*, ό.π., 188.

(που στον υπέρτατο βαθμό του είναι ανδρικό<sup>231</sup>). Σε μια από τις πιο γνωστές περιγραφές του, αυτή του Απόλλωνα Belvedere, ο Winckelmann συναισθανόμενος τον «περίεργο ομοερωτισμό που μεταφέρεται από το άγαλμα»<sup>232</sup> είναι σε θέση να τον ανταποδώσει, ωστόσο η ιδιαιτερότητα στη σχέση που δημιουργείται ανάμεσά τους είναι ότι το άγαλμα δεν είναι μόνο το αντικείμενο της επιθυμίας/πόθου αλλά και ένα επιθυμητό ον με το οποίο μπορεί κανείς να ταυτιστεί. Αυτή η διαλεκτική έχει θεωρηθεί σημαντική για την κατανόηση της εξιδανίκευσης του ανδρικού γυμνού από τον Winckelmann.<sup>233</sup> Θα τη συναντήσουμε και στην ποίηση του Ρίτσου, δοσμένη με υπαινικτικό τρόπο, στην περιγραφή του αγάλματος του παγκρατιαστή Αγία:<sup>234</sup>

*Τότε σταμάτησε ο Γλαύκος και σάλιωσε αναίτια τον αντίχειρά του  
– ίσως σημάδι του αρχαίου θηλασμού κι ίσως σημάδι  
επιθυμίας νέου θηλασμού. Δεν είπε τίποτα. Μόνο  
κοίταξε το άγαλμα του Αγία, νικητή του πεντάθλου, που το βλέμμα του,  
όπου κι αν στεκόσουν, εδώ ή εκεί ή πιο πέρα, σε παρακολουθούσε  
ωραίο, αγέρωχο, κι ωστόσο αμέτοχο. Ένα γυμνό σαλιγκάρι  
ανηφόριζε αργά στο μηρό του αφήνοντας πίσω του  
μια παχύρρευστη ασημένια γραμμή.*

(Ο σκοινοβάτης και η σελήνη (1982), ΠΗ 206)

Η χειρονομία του Γλαύκου, το σάλιομα του αντίχειρα, παραπέμπει σε μια συνήθεια της παιδικής ηλικίας, στο πιπίλισμα του δαχτύλου, την οποία ο Φρόιντ κατέταξε στις εκδηλώσεις της παιδικής σεξουαλικότητας.<sup>235</sup> Πιο συγκεκριμένα, υποστήριξε ότι «η συμπεριφορά του παιδιού που πιπιλίζει καθορίζεται από την αναζήτηση μιας ευχαρίστησης που ήδη έχει βιωθεί και τώρα ανακαλείται στη μνήμη»<sup>236</sup> και αυτή δεν είναι άλλη από τον μητρικό θηλασμό, τον «αισθησιακό θηλασμό»,<sup>237</sup> όπως τον χαρακτηρίζει, αφού θεωρείται ότι μαζί με τη λήψη τροφής το παιδί απολαμβάνει μια σεξουαλική ικανοποίηση. Την ίδια ικανοποίηση προσπαθεί αργότερα – ακόμα και στην ενήλικη ζωή του<sup>238</sup> – να αντλήσει από τη δραστηριότητα του «πιπιλίσματος»,

<sup>231</sup> «Το υπέρτατο κάλλος της [ελληνικής τέχνης] είναι ανδρικό μάλλον παρά γυναικείο», έγραφε ο Winckelmann σε επιστολή του προς τον νεαρό ευγενή Φρήντριχ φον Μπεργκ: *Η Αναγέννηση*, ό.π., 189.

<sup>232</sup> Stefano Evangelista, ό.π., 31.

<sup>233</sup> Βλ. Alex Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, Yale University Press, 1994, 165.

<sup>234</sup> Πρόκειται για άγαλμα του Μουσείου Δελφών, που χρονολογείται τον 4ο αι. π.Χ. και βγήκε πιθανότατα από το εργαστήριο του Λύσιππου, βλ. σχετικά: Χρήστος Καρούζος, *Δελφοί*, Αθήνα, Ερμής, 1974, 146-147. Βλ. ακόμα το ποίημα του Ρίτσου «Δελφοί»: *Διάδρομος και σκάλα* (1970): ΠΗ 220 («ο νικητής Αγίας περίσκεπτος μέσα στη νίκη του»).

<sup>235</sup> Βλ. Sigmund Freud, *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία*, ό.π., 88-89.

<sup>236</sup> Ό.π., 90.

<sup>237</sup> Ό.π., 91.

<sup>238</sup> «Το πιπίλισμα, που ήδη εμφανίζεται στο νεογνό, συνεχίζεται μέχρι την ώριμη ηλικία ή διατηρείται ισοβίως», λέει ο Φρόιντ, ό.π., 88.



με τη διαφορά ότι η σεξουαλική ενόρμηση έχει πια αποχωριστεί από το αντικείμενο της ερεισής της (μητρικό στήθος) και στραφεί προς το ίδιο της το σώμα, είναι δηλαδή *αυτοερωτική*.<sup>239</sup>

Η αινιγματική κίνηση του Γλαύκου, λοιπόν, υποβάλλει την ιδέα μιας ερωτικής ενόρμησης που ικανοποιείται με το ίδιο της το σώμα. Αυτό το σώμα, όμως, μέσα στο ποίημα, αναπτύσσει μια κατοπτρική σχέση με το άγαλμα,<sup>240</sup> όπως μαρτυρεί αφενός το καθρέφτισμα των βλεμμάτων τους («κοίταξε το άγαλμα του Αγία, [...] που το βλέμμα του, / όπου κι αν στεκόσουν, εδώ ή εκεί ή πιο πέρα, σε παρακολουθούσε») και αφετέρου η προβολή της σωματικής αντίδρασης του θεατή πάνω στο άγαλμα («Ένα γυμνό σαλιγκάρι / ανηφόριζε αργά στο μηρό του αφήνοντας πίσω του / μια παχύρρευστη ασημένια γραμμή», ως συνδήλωση του σπερματικού υγρού). Με ψυχαναλυτικούς όρους, θα λέγαμε ότι το αντικείμενο της επιθυμίας (άγαλμα) επιλέγεται με ναρκισσιστικό τρόπο και θυμίζουμε ότι ο Φρόνιτ συνέδεσε τον ναρκισσιστικό τρόπο επιλογής του ερωτικού αντικειμένου με την ανδρική ομοφυλοφιλία. Όπως έγραψε, «[οι ομοφυλόφιλοι άνδρες] ταυτίζονται με τη γυναίκα και εκλαμβάνουν τον ίδιο τον εαυτό τους ως σεξουαλικό αντικείμενο, δηλαδή εκκινώντας από τον ναρκισσισμό αναζητούν νεαρούς που τους μοιάζουν και θέλουν απ' αυτούς να τους αγαπήσουν όπως αγαπούσε τους ίδιους η μητέρα τους».<sup>241</sup> Την επιθυμία μιας νέας μητρικής αγάπης, ενός «νέου θηλασμού», εκφράζει και η χειρονομία του Γλαύκου, το όνομα του οποίου δεν επιλέγεται τυχαία, αφού, σύμφωνα με την αρχαία μυθική παράδοση, ο Γλαύκος ήταν μια θαλάσσια θεότητα, με προφητικές ικανότητες, που η αρσενική της φύση εναλλασσόταν με τη θηλυκή: «Μερικές φορές ο Γλαύκος γίνεται (εις την φαντασίαν των ναυτικών) Γλαύκη, δηλαδή εκείνο το χρώμα, πράσινον μαζί και κυανούν, που παίρνει η θάλασσα στα μέρη όπου είναι ρηχή και ο πυθμήν της σκεπασμένος από λευκήν άμμον. Το χρώμα της θάλασσας γίνεται τότε, για τους ναυτικούς, γυναίκα».<sup>242</sup>

Ο Φρόνιτ διευκρινίζει ότι κάποιος που αγαπάει «σύμφωνα με το ναρκισσιστικό τύπο» δεν αγαπάει απαραίτητα την πραγματική εικόνα του («αυτό που είναι ο ίδιος»), αλλά ενδέχεται να

<sup>239</sup> Ο.π., 90 και 92. Πρβλ. τους στίχους της *Φαίδρας* του Ρίτσου: «Τότε τρυπώ με την καρφίτσα του στήθους μου άκρη-άκρη τον αριστερό μου δείκτη, / απομυζώ το ίδιο μου το αίμα σε μια θελημένη στάση / ενσυνείδητου βρέφους για να μη φωνάξω, να μην κλάψω, να μη θέλω, / έτσι κλεισμένη, σμικρημένη, με σφιγμένα μάτια, μες στο ασφυκτικό μου σώμα / από μια νεκρική αυτοηδονή. Και νυχτώνει βαθύτερα μέσα, πιο μέσα» (ΤΔ 312).

<sup>240</sup> Πρβλ. όσα γράφει ο Alex Potts για την «ομοερωτική αντανάκλαστικότητα» που λειτουργεί μεταξύ της εικόνας-αγάλματος και του θεατή: *Flesh and the Ideal*, ό.π., 165.

<sup>241</sup> Sigmund Freud, *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία*, ό.π., 43 (υποσημ. 12). Πρβλ. και: Σίγκμουντ Φρόνιτ, *Μία παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι* (1910), (μτφρ.: Αγγελική Μανουσάκη), Αθήνα, Ερατώ, 2006, 103-104.

<sup>242</sup> Jean Richepin, *Ελληνική μυθολογία*, τ. Α': *Οι θεοί* (1920), (επιμ.: Σπύρος Μαρινάτος, μτφρ.: Νικόλαος Τετενές, επιμ. έκδοση: Μιχ. Γ. Πετρίδης), [χ.τ.], Βίβλος, 1953, 414. Στην περίπτωση του Γλαύκου (όπως και σε αυτήν του μάντη Τειρεσία) η αμφιφυλία εκδηλώνεται εκ περιτροπής, δεν είναι δηλαδή ταυτόχρονη, όπως στα αρχέτυπα όντα, στους μυθικούς λ.χ. προγόνους του *Συμποσίου*. Για τη διάκριση ανάμεσα στην εκ περιτροπής και την ταυτόχρονη αμφιφυλία, βλ. Luc Brisson, *Το αμφίβολο φύλο. Ανδρογυνία και ερμαφροδιτισμός στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα* (1997), (μτφρ.: Νάσος Κυριαζόπουλος), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2003, 13-17.

αγαπάει την ιδανική εικόνα του, το ιδανικό Εγώ του («αυτό που ήταν κάποτε ο ίδιος», ως νέος, ή «αυτό που θα ήθελε να είναι ο ίδιος»)<sup>243</sup>. Αν εφαρμόσουμε αυτή την παρατήρηση στη σχέση ανθρώπου-αγάλματος, τότε οδηγούμαστε στη διαλεκτική του Winckelmann, αφού το άγαλμα ως αντικείμενο της επιθυμίας του θεατή μπορεί να είναι ταυτόχρονα και ο ιδεώδης εαυτός του, το ον με το οποίο θα ήθελε να ταυτιστεί. Τη θέση του αγάλματος παίρνουν στην ποίηση του Ρίτσου και άλλα γυμνά νεανικά σώματα, ζωγραφισμένα πάνω σε αρχαία αγγεία ή σκαλισμένα σε ανάγλυφα. Χαρακτηριστική είναι λ.χ. η περίπτωση του εφήβου στο (φανταστικό) επιτύμβιο ανάγλυφο του ποιήματος «Ταυτίσεις»:

*Στο ανάγλυφο εκείνο ένας έφηβος γυμνός, σαν επιτύμβιο  
τ' αριστερό του χέρι, κάτω απ' την ήβη του, κρατάει  
ένα ύφασμα σαν πετσέτα λουτρού το δεξί του  
στηριγμένο ελαφρά στο γοφό του το κεφάλι γερμένο  
μ' ευγένεια μοναχική. Πάνω του οι δυο γυναίκες  
(ίσως μητέρα κι αδελφή) μ' έκφραση θλίψης. Η μία  
με μακρύ πέπλο η άλλη γυμνή. Υπογραφή του τεχνίτη  
τίποτα πουθενά. Κι έτσι με γράμματα πολύ επιδέξια  
σκάλισα εγώ χαμηλά τ' όνομά μου, – όχι σφετεριστής, αλλά  
με το δικαίωμα του Έλληνα κι όχι πως είμαι ο γλύπτης  
αλλά ο ωραίος γυμνός νεκρός με την πετσέτα.*

(«Ταυτίσεις»: *Αντικαταστάσεις* (1978), ΠΙΔ 130)

Με τον τρόπο του Καβάφη («Επιθυμίες»), θα λέγαμε ότι ο νεαρός νεκρός του επιτυμβίου ενσαρκώνει τις ανεκπλήρωτες (ερωτικές) επιθυμίες του θεατή (η πετσέτα, άλλωστε, που κρατά ο έφηβος «κάτω απ' την ήβη του», που σε άλλο ποίημα του Ρίτσου παρομοιάζεται με πουλί,<sup>244</sup> συμβολίζει πιθανόν την ανάγκη της ερωτικής απελευθέρωσης). Από τη στιγμή που οι επιθυμίες του θεατή μένουν ανεκπλήρωτες, και το δικό του σώμα γίνεται σαν το σώμα ενός νεκρού,<sup>245</sup> ή αντίστοιχα, σαν το μαρμαρωμένο σώμα ενός αγάλματος, ενός γλυπτού. Εξ ου και αναγνωρίζει στο σώμα του εφήβου το είδωλό του («το είδωλον του νέου σώματός [τ]ου»<sup>246</sup>), ταυτίζεται μαζί

<sup>243</sup> Sigmund Freud, *Εισαγωγή στο Ναρκισσισμό...*, ό.π., 31. Βλ. επίσης τις σελ. 46-47.

<sup>244</sup> Βλ. τους στίχους της σύνθεσης *Χρυσόθεμις*: «Πολύ την αγάπησα / σ' αυτή τη στάση τη μητέρα – παρ' ότι και πάλι / αγέρωχη, επιθετική, επιβλητική, – με την άσπρη πετσέτα ν' ανεμίζει / στόνα της χέρι – σα μονόφτερο πουλί, και δεν μπορούσε να πετάξει. Στα μεγάλα της μάτια / σπίθιζε μυστικά η επιθυμία να φύγει μες στη νύχτα, μέσα σ' όλη τη νύχτα. / Πήρα τότε κ' εγώ μια πετσέτα και την έβαλα σα δεύτερο φτερό στ' άλλο της χέρι. / Εκείνη χαμογέλασε συνένοχα κ' ύστερα, αμέσως: / «Τρελλάθηκες, λουπόν;», είπε οργισμένη» (ΤΔ 168-169).

<sup>245</sup> Αντιγράφουμε ξανά από τη συνέντευξη του Ρίτσου στη *Λέξη* (ό.π., 644): «Η καταπίεση, η σκλαβιά, οι επιθυμίες που δεν εκπληρώνονται, όλα αυτά είναι μια καθημερινή εκτέλεση, ένας θάνατος».

<sup>246</sup> Κ. Π. Καβάφης, «Απ' τες Εννιά –»: *Ποιήματα*, τ. Α', ό.π., 63. Θα παρατηρούσαμε, γενικά, ότι στα ποιήματα του Ρίτσου με νεαρούς νεκρούς ή επιτύμβιες στήλες η παρουσία της καθαφικής ποίησης (κι όχι αποκλειστικά της «επιτάφιας») είναι αισθητή. Διάβαζε λ.χ. συνδυαστικά τους στίχους του *Φιλοκτήτη*: «Είταν ένας μακρύς, λευκός διάδρομος (κι απόμεινε έτσι) / ντυμένος όλος μ' επιτύμβιες στήλες. Κι ούτε επιτρεπόταν / ν' αργοπορήσουμε για λίγο το βλέμμα στα εύγραμπα μέλη τους / ή στους μαρμαρίνους βοστρύχους που έφεφταν κάποτε στο μέτωπό

του, βάζει το όνομά του κάτω από τη μορφή του – στη θέση που κανονικά θα έμπαινε το όνομα του τεχνίτη. Η ελληνική τέχνη, όπως αφήνεται να εννοηθεί («σκάλισα εγώ χαμηλά τ' όνομά μου [...] με το δικαίωμα του Έλληνα»), είναι απόρροια της ερωτικής επιθυμίας. Θυμίζουμε τα λόγια του Συκουτρή: «Και η πλαστική των Ελλήνων [...] είναι κατά μέγα μέρος γέννημα του παιδικού έρωτος».<sup>247</sup> Αυτή ακριβώς η ιδέα γοήτευσε τους συγγραφείς του αισθητισμού, που κατέστησαν το παράδειγμα της (αρχαίας) Ελλάδας κεντρικό στην επιχειρηματολογία τους υπέρ του ρόλου της σεξουαλικότητας στην παραγωγή της κουλτούρας. Όπως επισημαίνει ο Stefano Evangelista, «συγγραφείς του αισθητισμού, όπως ο Pater, ο Symonds, και ο Wilde μετατρέπουν την αρχαία Ελλάδα σε μια ουτοπία στην οποία η ικανοποίηση της ομοερωτικής επιθυμίας είναι μια υποκατηγορία του αισθητικού, και επομένως είναι αδιαχώριστη από τις καλλιτεχνικές και πνευματικές δραστηριότητες».<sup>248</sup>

Εξετάζοντας τη χρήση της υλικής αρχαιότητας στην ποίηση του Ρίτσου, έχει κανείς τη δυνατότητα να δει και μια άλλη πλευρά του ποιητή: τον ποιητή ως αισθητή (εστέτ). Σε αυτή την ενότητα επιχειρήσαμε να ξετυλίξουμε τα νήματα της σκέψης που τον συνδέουν με τον εξιδανικευμένο Ελληνισμό του Winckelmann και των συγγραφέων του αισθητισμού, δίχως ωστόσο να παραγνωρίζουμε μια βασική αλήθεια: ότι παρά την έλξη που του ασκεί το τρίπτυχο «έρως-τέχνη-ομορφιά», δε θα μπορούσε σε καμία περίπτωση να περιορίσει την αντίληψή του για τη λειτουργία της τέχνης σε ένα κλειστό σύστημα, όπως του αισθητισμού, που ανυψώνει την τέχνη πάνω από τη ζωή, απομακρύνοντάς την από τους κοινωνικούς αγώνες και τις αγωνίες της ανθρωπότητας.

---

τους / σαν φυσημένοι απ' τα χείλη ενός αιφνίδιου, μυροφόρου ανέμου [...]» (ΤΔ 248-249) και του καθαφικού «Έτσι πολύ ατένισα →: «Την εμορφιά έτσι πολύ ατένισα, / που πλήρης είναι αυτής η όρασίς μου. // Γραμμές του σώματος. Κόκκινα χείλη. Μέλη ηδονικά. / Μαλλιά σαν από αγάλματα ελληνικά παρμένα: / πάντα έμορφα, κι αχτένιστα σαν είναι, / και πέφτουν, λίγο, επάνω στ' άσπρα μέτωπα. [...]» (*Ποιήματα*, τ. Α', ό.π., 83).

<sup>247</sup> Ι. Συκουτρή, ό.π., 58\* (υποσημ. 1).

<sup>248</sup> Stefano Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece*, ό.π., 19.

#### IV. Νικόλαος Κάλας (1907-1988).

Μια ξεχωριστή περίπτωση στην ιστορία της μεσοπολεμικής λογοτεχνίας είναι αυτή του Νικολάου Κάλας. Η ποιητική παραγωγή του Κάλας μπορεί να χαρακτηριστεί προδρομική για την εξέλιξη της μοντέρνας ποίησης της δεκαετίας του 1930 (στιχουργικά ανήκει στο στάδιο της μετάβασης από τον παραδοσιακό στον ελεύθερο στίχο,<sup>1</sup> θεματικά είναι ίσως η πρώτη που εμπνέεται από το Αιγαίο, «που αργότερα θα γίνει ο κύριος χώρος της ποίησής μας»<sup>2</sup>), ενώ η δοκιμαϊκή γραφή του συζητήθηκε έντονα και προκάλεσε αμφίθυμες αντιδράσεις, καθώς από τους κύκλους της αστικής διανόησης κρίθηκε αντισυμβατική και από τους εκπροσώπους της ελληνικής Αριστεράς αιρετική της επίσημης κομματικής ιδεολογίας.<sup>3</sup> Η συνήθεια του Κάλας να υπογράφει τα κείμενά του με ψευδώνυμα συνέβαλε στην παγίωση μιας τριμερούς ή «τρисυπόστατης»<sup>4</sup> εικόνας για την προσωπικότητά του: το πραγματικό του όνομα ήταν Νίκος Καλαμάρης, υπέγραφε τα νεανικά ποιήματά του ως Νικήτας Ράντος, τα περισσότερα πρώιμα κριτικά και θεωρητικά κείμενά του ως Μ. Σπιέρος και τις μεταγενέστερες ποιητικές συνθέσεις και τεχνοκριτικές του ως Νικόλαος Κάλας (ή Nicolas Calas).<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Το 1930 ο Κάλας δημοσιεύει δύο λογοτεχνικά κείμενά του στο περιοδικό *Νέα Εστία* με το ψευδώνυμο Νικήτας Ράντος. Πρόκειται για τα πεζά ποιήματα «Ο Σταυρωμένος» και «Nocturne Αγιορείτικη». Το 1933 εκδίδει την πρώτη του συλλογή με τίτλο *Ποιήματα*, η οποία περιλαμβάνει ποιήματα γραμμένα σε ελεύθερο στίχο αλλά και ποιήματα επηρεασμένα από το verset του Claudel (λόγου χάριν τα «Νυχτοπούλια»). Αυτή η τελευταία κατηγορία ποιημάτων σε πεζό στίχο μαζί με κάποια από τα μη έμμετρα ποιήματα του Παπατσώνη και με ορισμένα ποιήματα του Σεφέρη (όπως «Το ύφος μιας μέρας» και το «Γράμμα του Μαθιού Πασκάλη») οριοθετούν, σύμφωνα με την Άννα Κατσιγιάννη, «τη μετάβαση του ελληνικού στίχου από την παραδοσιακή στην πλήρως ελεύθερη, στη μοντέρνα δηλαδή μορφή του», Άννα Κατσιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (Συνοπτικό διάγραμμα)», *Παλίμψηστον* 5 (Δεκέμβριος 1987) 173-174. Ειδικά για τα σχήματα των γραμματικο-συντακτικών παραλληλισμών που στηρίζουν τη ρυθμική οργάνωση των versets στο ποίημα «Νυχτοπούλια», βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, «Ειδολογικά προβλήματα του verset και ζητήματα ρυθμικής οργάνωσης»: *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)* [= Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου (Ρέθυμνο, 30 Σεπτεμβρίου - 2 Οκτωβρίου 1993)], (επιμ.: Νάσος Βαγενάς), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996, 71-81.

<sup>2</sup> Αντρέας Καραντώνης, *Α' Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση - Β' Γύρω από τη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, Αθήνα, Παπαδήμας, 1990 [7η έκδ. βελτιωμένη 1η: 1958· 1961], 163. Ο Καραντώνης υπαινίσσεται προφανώς τη σύνθεση «Σαντορίνη», βλ. Νικόλαος Κάλας, *Γραφή και φως*, (επιμ.: Εμμανουήλ Ι. Μοσχονάς), Αθήνα, Ίκαρος, 1998 [2η 1η: 1983], 60-67.

<sup>3</sup> Για το ζήτημα αυτό βλ. Mario Vitti, «Οι δύο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση 1930 με '40» (1976): *Γραφείο με θέα. Άρθρα & Ομιλίες. Εργογραφία με Αυτοβιογραφικό σχόλιο*, (σύνταξη εργογραφίας: Αμαλία Κολώνια), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006, 103.

<sup>4</sup> Δανειζόμαστε το επίθετο «τρисυπόστατος» από τη μελέτη του Αλέξανδρου Αργυρίου, *Ο πρωτοποριακός και τρισυπόστατος Νικήτας Ράντος, Μ. Σπιέρος και Νίκος Καλαμάρης*, Αθήνα, Εταιρεία Συγγραφέων, 1990.

<sup>5</sup> Για τα ψευδώνυμά του ο ποιητής εξηγεί: «Το ένα ήταν Ράντος, το οποίο ήταν αναγραμματισμός του ονόματος μιας κοπέλας [: Ντόρα] με την οποία ήμουν πολύ ερωτευμένος εκείνη την εποχή, και το άλλο ήταν Σπιέρος, που ήταν η κατάληξη του Ροβεσπιέρος. Το Σπιέρος ήταν για τα δοκίμια», Νικόλαος Κάλας, *Βίος και πολιτεία. Η συνέντευξη για τα Αρχεία της Αμερικανικής Τέχνης το 1977*, (μτφρ. - επιμ. - σημ.: Σπήλιος Αργυρόπουλος και Βασιλική Κολοκοτρώνη), Αθήνα, Ύψιλον, 2012, 21. Για τον Ροβεσπιέρο έγραφε σε παλαιότερο κείμενό του: «ο Ρομπεσπιέρ είναι από την εποχή της Συντακτικής ο δημοφιλέστερος επαναστάτης στην τάξη των φτωχών. Η πολιτική που εγκαινιάζει είναι κατ' εξοχήν δημοκρατική, έχει να παλέψει με εχθρούς του εσωτερικού (και δεξιούς και αριστερούς), ο πόλεμος βρίσκεται στην πιο κρίσιμή του καμπή, “καταστροφή ακολουθεί καταστροφή”, όπως λέει κατά λέξιν ο Ματιέ [ενν. τον ιστορικό Albert Mathiez], “το ότι δέχτηκε σε τέτοιες στιγμές την εξουσία, το

Ο Κάλας μοιάζει να ενσαρκώνει το πρότυπο του αληθινού καλλιτέχνη της πρωτοπορίας (avant-garde) με βάση τα γνωρίσματα που αποδίδονται σε αυτόν από τον Charles Russell<sup>6</sup>: ισορροπεί διαρκώς σε μια διεκυστίνδα ανάμεσα στο αισθητικό και στο κοινωνικό, αφού από τη μια πλευρά δεν είναι έτοιμος να αποκηρύξει την αυτονομία του αισθητικού φαινομένου, ενώ από την άλλη εναντιώνεται στον ερμητισμό της μοντέρνας τέχνης (ό.π., 33-34): εξερευνά διάφορα επιστημονικά και πολιτικά μοντέλα προκειμένου να διατυπώσει μια νέα πρόταση για τη μεταμόρφωση της ζωής και για την απελευθέρωση του ατόμου, γι' αυτό και έχει το βλέμμα του στραμμένο προς το μέλλον: «ο ποιητής της avant-garde», γράφει ο Russell, «ασχυρίζεται ότι είναι ταυτόχρονα ένας προφήτης<sup>7</sup> που αποκαλύπτει το μέλλον και ένας παραδειγματικός δημιουργικός επαναστάτης» (ό.π., 37): η ριζοσπαστική αυτή δράση του, που τείνει να αφηγή τις εδραιωμένες πνευματικές αξίες, ενδέχεται να τον αποξενώσει από τους συγχρόνους του – εδώ έγκειται το προσωπικό τίμημα που καλείται να πληρώσει (ό.π., 37-38): ο προοδευτικός καλλιτέχνης δεν αποδέχεται την έννοια της κανονικοποίησης, δεν συναινεί στην παγιωμένη ιεράρχηση των «παραδοσιακών» έργων τέχνης και αρνείται να δει την ατομική δημιουργία του ενταγμένη στη χορεία των «κλασικών» αριστουργημάτων, αφού γνωρίζει ότι ο προγραμματικά επαναστατικός χαρακτήρας της πρωτοποριακής τέχνης επιβάλλει την ανέμη αναθεώρηση και ανανέωσή της και ότι κανένα έργο δεν μπορεί να θεωρηθεί απόλυτα επιτυχημένο (ό.π., 38): αναζητά επίμονα το «νέο», το «απροσδόκητο», τη «σπασμωδική ομορφιά», το «θαυμαστό», την άγνωστη και τη «μεθυστική» εμπειρία που υποβάλλει η καλλιτεχνική δημιουργία (ό.π., 35): διερευνά τα όρια της γλώσσας του, φτάνοντας στο σημείο να διαταράξει τη σύνταξη, εισάγει απρόσμενους λεκτικούς συνδυασμούς, αποσυνδέει τους όρους από τα συνήθη συμφραζόμενά

---

ότι έφερε τέτοιο βάρος ευθύνης και το ότι έβγαλε τη δημοκρατία απ' την άβυσσο, θα αρκούσε για τη φήμη του»», Νικόλας Κάλας, «Εις μνήμην Αλμπέρ Ματιέ» (1932): *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, (θεώρ. - επιμ.: Αλέξανδρος Αργυρίου), Αθήνα, Πλέθρον, 1982, 239. Όπως παρατηρεί η Anna Balakian μιλώντας για τον γαλλικό υπερρεαλισμό, ο τόνος διαμαρτυρίας του Αντρέ Μπρετόν και των συντρόφων του συμβάδιζε με εκείνον των ηρώων της Γαλλικής Επανάστασης (Saint-Juste και Ροβεσπιέρου), βλ. Anna Balakian, *André Breton. Magus of Surrealism*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1971, 79. Όσο για το «Κάλας», ο ποιητής αναφέρει: «Πήρα το όνομα Κάλας από τον Βολταίρο, από την περιφημη υπεράσπιση του Ζαν Καλάς από τον Βολταίρο. Ο Καλάς ήταν ένας προτεστάντης που είχε βασανιστεί, νομίζω ότι τον βράσανε. Ο Βολταίρος ήταν μια από τις πρώτες δημόσιες προσωπικότητες που διαμαρτυρήθηκαν συστηματικά εναντίον κάθε είδους βιασμού της ανθρώπινης ελευθερίας, είτε ήταν ο Ζαν Καλάς είτε ο γιος του τσάρου», *Βίος και πολιτεία*, ό.π., 15. Βλ. ακόμα όσα γράφει για την επιλογή του «Κάλας» ο Αναστάσης Βιστωνίτης στο κείμενό του «Οι Μεταμορφώσεις του Νικολάου Κάλας»: *Οι σημαίες του αναχρονισμού και άλλα δοκίμια*, Αθήνα, Παραφερνάλια – Τυπωθήτω, 2003, 208-209.

<sup>6</sup> Βλ. Charles Russell, *Poets, Prophets and Revolutionaries. The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism*, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη, Oxford University Press, 1985, 33-38.

<sup>7</sup> Πρβλ. τα λόγια του Κάλας από το γαλλικό, αδημοσίευτο, κείμενό του «Parabole» (1954): «Ας μην αναμένουμε με την παραλυτική πίστη του πιστού. Ας καταφύγουμε στην ακονισμένη ανησυχία του ποιητή. Η καλλιέργεια μαγικών σπόρων συνεχίζεται με μυστικότητα παρόλο που αγνοούμε ακόμα το όνομα αυτού του καινούργιου αλκοόλ που θα επιτρέπει στον ποιητή να ξαναγίνει προφήτης και στο ζωγράφο να αισθάνεται πάντοτε εικονοποιός (imagier)». Αντιγράφουμε από την διατριβή της Δήμητρας Γ. Καραδήμα, *Οι μεταμορφώσεις της ποιητικής του Νικολάου Κάλας*, τ. Β', Πανεπιστήμιο Κύπρου, 2006, 505.

τους, περιορίζει τη λέξη στο επίπεδο των φωνημάτων της, αναπαράγει ήχους «βαρβαρικούς», κατασκευάζει αναγραμματισμούς και σχηματίζει καινούριες τολμηρές μεταφορές (ό.π., 36).

Όπως θα φανεί στη συνέχεια, ο Κάλας ανταποκρίνεται στις παραπάνω προδιαγραφές. Ο ποιητής υπήρξε πολιτικά δραστήριος από τα φοιτητικά του χρόνια στη Νομική (δεκαετία του 1920) ως μέλος της «Φοιτητικής Συντροφιάς» (ενός σοσιαλιστικού σωματείου με θεωρητικό και επιστημονικό χαρακτήρα που αγωνιζόταν για την υπεράσπιση του δημοτικισμού<sup>8</sup>) και ως υποστηρικτής των ιδεών του «Εκπαιδευτικού Ομίλου». Τα έτη 1932-1933 συνεργάζεται με το αριστερό περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι*, όπου δημοσιεύει ποιήματα, μεταφράσεις, δοκίμια και κριτικές. Θεωρείται, μάλιστα, ο πιθανότερος συντάκτης του άρθρου «Ο ποιητής Αραγκόν στο “σκαμνί”...» (που γράφτηκε με αφορμή την πολύκροτη «υπόθεση Αραγκόν» και δημοσιεύτηκε στο έκτο τεύχος των *Νέων Πρωτοπόρων*, Μάιος 1932), αφενός γιατί το άρθρο περιέχει στίχους από το ποίημα του Αραγκόν «Κόκκινο Μέτωπο», ένα απόσπασμα του οποίου θα δημοσιευτεί σε μετάφραση του Κάλας στο επόμενο τεύχος του περιοδικού (τχ. 7-8, Ιούνιος-Ιούλιος 1932, σσ. 276-277), και αφετέρου γιατί το ύφος γραφής, η επιλεγμένη ορολογία (η προτίμηση του όρου «υπερρεαλισμός» αντί «συρεαλισμός») και η απώτερη στόχευση, δηλαδή ο συσχετισμός του υπερρεαλισμού με την κομμουνιστική αγωνιστικότητα, είναι στοιχεία που συνάδουν με τις προθέσεις του Κάλας εκείνο το διάστημα.<sup>9</sup> Περί τα τέλη του 1933, ωστόσο, διακόπτεται η συνεργασία του με την ομάδα του περιοδικού όχι μόνο λόγω του ανατρεπτικού χαρακτήρα της ποίησής του, μιας ποίησης ανοικειωτικής για τις καλλιτεχνικές προσλαμβάνουσες ενός αριστερού εντύπου, αλλά κυρίως λόγω της αποστασιοποίησής του από το ρεύμα του ρεαλισμού και της προτίμησής του για πιο ριζοσπαστικά καλλιτεχνικά κινήματα, όπως ο εξπρεσιονισμός και ο υπερρεαλισμός (έναν χρόνο μετά, το 1934, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός θα καθιερωθεί ως βασική μέθοδος λογοτεχνικής γραφής στη Σοβιετική Ένωση). Στο κείμενό του «Προβλήματα προλεταριακής τέχνης» (1932) ο Κάλας παρατηρεί τα εξής:

Μέσα στην παράταξη της αριστεράς νομίζω πως στην Ελλάδα σχεδόν όλοι υποστηρίζουν θεωρητικά πως προλεταριακή τέχνη = ρεαλισμός. Η διαφωνία μου είναι απόλυτη, ρεαλισμός, νεορεαλισμός σήμερα, χθες βερνισμός, νατουραλισμός είναι σφαλερές καλλιτεχνικές αντιλήψεις. [...] Ο ρεαλισμός καταστρέφει το σύμβολο, την καλλιτεχνική

<sup>8</sup> Σε κείμενο του 1928 που τιτλοφορείται «Γενικές αρχές δράσης της Φοιτητικής Συντροφιάς» και εντοπίζεται στο Αρχείο Κάλας του Ε.Λ.Ι.Α. (Φάκελος 1.7) διαβάζουμε ότι το σωματείο δεν απέδιδε στην έννοια του δημοτικισμού μια στενά γλωσσική σημασία, αλλά τη συναρτούσε με την ελευθερία της σκέψης και με την υπονόμευση του σχολαστικισμού. Αντιμετωπίζοντας τον δημοτικισμό σαν κοινωνικό φαινόμενο, που σχετίζεται αναγκαία με την ταξική διαπάλη, το σωματείο υποστήριζε ότι μόνο με την επικράτηση του σοσιαλισμού θα πραγματοποιούνταν ολοκληρωτικά το ιδανικό του δημοτικισμού. Για την ιστορία και τη δράση της «Φοιτητικής Συντροφιάς», βλ. Λίνος Πολίτης, «Η «Φοιτητική Συντροφιά» και η ιστορία της» (1937): *Θέματα της λογοτεχνίας μας. Σειρά δεύτερη*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη, [χ.χ.], 221-234.

<sup>9</sup> Πρόκειται για στοιχεία που ανέδειξε η Χριστίνα Ντουνιά στη μελέτη της *Λογοτεχνία και Πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996, 294-296.

εξιδανίκευση, την φυγή. Δίχως δυνατό συμβολισμό λείπει το καλλιτεχνικό στοιχείο. Τουναντίον, πάρα πολύ ενδιαφέρον παρουσιάζουν σήμερα ορισμένες καλλιτεχνικές προσπάθειες των εξπρεσιονιστών και υπερρεαλιστών.<sup>10</sup>

Εν συνεχεία, ο ποιητής προσεγγίζει τη *Νέα Επιθεώρηση*, ένα περιοδικό προσκείμενο στην ιδεολογία της τροτσκιστικής Αριστερής Αντιπολίτευσης<sup>11</sup> και αυτήν την πολιτική γραμμή θα ακολουθήσει ως το τέλος της ζωής του.<sup>12</sup> Η υπεράσπιση της αυτονομίας της τέχνης από κάθε εγχείρημα κομματικού ελέγχου και χειραγώγησής της είναι μια αντίληψη που ο Τρότσκι έχει εκφράσει επανειλημμένα τόσο στο έργο του *Λογοτεχνία και Επανάσταση* (1924)<sup>13</sup> όσο και στο «Μανιφέστο της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας: Για μια ανεξάρτητη επαναστατική τέχνη» που έγραψε μαζί με τον Αντρέ Μπρετόν το 1938.<sup>14</sup> Πρόκειται για μια άποψη που ασπάζόταν και ο Κάλας, όπως φαίνεται από όσα έγραφε στον Γιώργο Θεοτοκά (29.11.1929): «ο ποιητής ποτέ δεν πρέπει να κάνει πολιτική, αισθητικά καταστρέφεται, αλλά ο ποιητής που ζει θα βρει το ωραίο εκεί που είναι η ζωή, η δημιουργία κι εκεί θα βρει επίσης το καλό ο πολιτικός. Δύο ατέλειωτες παράλληλες, καμιά σύγκρουση».<sup>15</sup> Η αναγκαία εύρεση της χρυσής τομής ανάμεσα

<sup>10</sup> Νικόλας Κάλας, «Προβλήματα προλεταριακής τέχνης» (1932): *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π., 108-109. Για τη συζήτηση περί προλεταριακής λογοτεχνίας και τη διπλή παρέμβαση του Κάλας σε αυτήν, βλ. Χριστίνα Ντουνιά, *Λογοτεχνία και Πολιτική*, ό.π., 219-262.

<sup>11</sup> Βλ. Παναγιώτης Νούτσος, «Ν. Καλαμάρης: «Πως «συμβιβάζεται» ο υπερρεαλιστής με τον κομμουνιστή», *Ο δεκαπενθήμερος Πολίτης* 48 (13 Φεβρουαρίου 1998) 35. Για τη σχέση του Κάλας με τον Τρότσκι βλ. ακόμα: Σάββας Μιχαήλ, «Sade, Breton, Τρότσκι, Κάλας - Τόποι ενός Μεσημβρινού»: *Νικόλαος Κάλας. Ξαναδιαβάζοντας το έργο του (1907-1988)* [= Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Κομοτηνή, 10-12 Ιουνίου 2005)], Αθήνα, Μανδραγόρας, 2006, 212-224 και Αντώνης Λιάκος, «Ο Τρότσκι για τον Κάλας», εφ. *Το Βήμα / Βιβλία* (9.8.1998) 4-5 (όπου σχολιάζεται η επιστολή που έστειλε ο Τρότσκι στον Κάλας με αφορμή την έκδοση του έργου *Εστίες Πυρκαγιάς*). Έχει επίσης εκδοθεί η αλληλογραφία του Κάλας με τον Michel Pablo (ψευδώνυμο του Μιχάλη Ράπτη), που ήταν ένας από τους ιδρυτές της Τετάρτης Διεθνούς των τροτσκιστών το 1938 στο Παρίσι, βλ. Νικόλας Κάλας – Μιχάλης Ράπτης, *Μια πολιτική αλληλογραφία [1967-1984]*, (εισ. - επιμ.: Lena Hoff), Αθήνα, Άγρα, 2002.

<sup>12</sup> Για μια γενικότερη επισκόπηση των πολιτικών πεποιθήσεων και επιλογών του Κάλας βλ. τα άρθρα: Γιώργος Γιάνναρης, «Η πολιτική πλευρά του Κάλας», *Η Λέξη* 6 (Ιούλιος-Αύγουστος 1981) 417-420 και Σπύρος Α. Μπαφαλούκος, «Ο πολιτικός Νικόλας Κάλας», *Διαβάζω* 387 [= Αφιέρωμα στον Νικόλαο Κάλας, (επιμ.: Ηρακλής Παπαλέξης)] (Ιούλιος-Αύγουστος 1998) 158-161.

<sup>13</sup> Εδώ ο Τρότσκι υποστηρίζει μεταξύ άλλων: «Η τέχνη δεν είναι τομέας όπου το Κόμμα καλείται να διατάξει. Προστατεύει, παροτρύνει, δε διευθύνει παρά έμμεσα. Δίνει την εμπιστοσύνη του στις ομάδες που επιδιώκουν ειλικρινά να πλησιάσουν την Επανάσταση και ενθαρρύνει έτσι την καλλιτεχνική τους παραγωγή. Δε μπορεί να μπει στη θέση ενός λογοτεχνικού κύκλου. Δεν το μπορεί αυτό κι ούτε πρέπει να το κάνει», Λέων Τρότσκι, *Λογοτεχνία και Επανάσταση* (1924), (μτφρ. - σημ. - επιμ.: Λ. Μιχαήλ, απόδ. στίχων: Κώστας Δελάρος, πρόλ.: Μανώλης Λαμπρίδης), Αθήνα, Θεωρία, 1982 [3η 1η: 1963], 175.

<sup>14</sup> Το μανιφέστο κυκλοφόρησε πρώτη φορά στα γαλλικά τον Ιανουάριο του 1939 και ο Τρότσκι είχε ζητήσει για πολιτικούς λόγους να αντικατασταθεί το όνομά του με το όνομα του Μεξικανού ζωγράφου Ντιέγκο Ριβέρα. Σε αυτό διαβάζουμε τα εξής: «Στην υπόθεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, έχει θεμελιώδη σημασία να απαλλαγεί η φαντασία από οποιουδήποτε καταναγκασμούς και να μην υπόκειται, κάτω από οποιοδήποτε πρόσχημα, σε καλοσύνη. Σε κείνους που θα μας παρακινούσαν, για σήμερα ή για αύριο, να δεχτούμε ότι η Τέχνη θα πρέπει να είναι υποταγμένη σε μια πειθαρχία που θεωρούμε ριζικά ασυμβίβαστη με τα μέσα της, αντιτάσσουμε την αμετάκλητη άρνησή μας και την αποφασιστική μας θέληση να επιβάλουμε την αρχή: **Κάθε ελευθερία στην Τέχνη!**», Λέων Τρότσκι – Αντρέ Μπρετόν, «Για μια Ανεξάρτητη Επαναστατική Τέχνη» (1938- 1939), (μτφρ.: Α. Φραγκά): *Για μια Ανεξάρτητη Επαναστατική Τέχνη. Το Μανιφέστο της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας*, (επιμ. κειμένων: Θ. Θωμαδάκης), Αθήνα, Παρασκήνιο, 2016 [1η ανατ. 1η έκδ.: 1985], 11.

<sup>15</sup> Γιώργος Θεοτοκάς – Νικόλας Κάλας, *Μια αλληλογραφία*, (εισ. - επιμ.: Ιωάννα Κωνσταντουλάκη-Χάντζου), Αθήνα, Πρόσπερος, 1989, 23.

στην αισθητική και στην κοινωνική συνιστώσα σχολιάζεται από τον Κάλας σε διάλεξή του τον Φεβρουάριο του 1933 στην Αρχαιολογική Εταιρεία, όπου η «θεωρία της Καθαρής Τέχνης» και η «ωφελμιστική αντίληψη της τέχνης» ερμηνεύονται σαν τα δύο αντίθετα άκρα μιας ευκταίας μεσότητας:

Βρισκόμαστε ευθύς αμέσως αντιμέτωποι σε δυο αντίθετες αισθητικές τάσεις που έχουν τόση πέραση σήμερα. Το στη θεωρία της Καθαρής Τέχνης. Σύμφωνα με αυτήν, το καλλιτεχνικό έργο εξετάζεται απομονωμένα, σαν κάτι ξένο από τις άλλες εκδηλώσεις της κοινωνικής ζωής. Όταν στην εφαρμογή, αυτή η θεωρία σπρώχνεται στα άκρα, το καλλιτεχνικό έργο καταντά να μοιάζει σαν ένα ωραίο πετράδι, αλλά εξίσου άψυχο και παγερό όπως είναι το πετράδι. Το καλύτερο παράδειγμα αυτής της ποίησης σήμερα, είναι η εργασία του περίφημου γάλλου ποιητή Paul Valéry. Η άλλη θεωρία που σήμερα εξακολουθεί να ελκύει πολλούς καλλιτέχνες και αισθητικούς κριτικούς, είναι η λεγόμενη ωφελμιστική αντίληψη της τέχνης. Το έργο δημιουργείται και κρίνεται σύμφωνα με μια ορισμένη /πολιτική/ ιδεολογία [κοινωνική], και είναι αλήθεια πως έχει τότε το προσόν να μη μοιάζει με μια μαθηματική εξίσωση εκφρασμένη σε χρώματα και ήχους, όπως τα ποιήματα που εκθειάζει η αντίθετη σχολή. Της ωφελμιστικής σχολής τα έργα έχουν συχνά μια θαυμαστή ζωντάνια μα δυστυχώς, καταντούν, πιο συχνά ακόμα, να μην είναι τίποτα άλλο από κακογραμμένα πολιτικά μανιφέστα.<sup>16</sup>

Εδώ μπορεί να παραβάλει κανείς τα λόγια του Russell για τον διχασμό του πρωτοποριακού καλλιτέχνη ανάμεσα «στο καθαρά αισθητικό και στο κοινωνικό» (ό.π., 33) στην προσπάθειά του να αλλάξει τη μορφή και τη λειτουργία της τέχνης στον σύγχρονο πολιτισμό. Ο Russell σχολιάζει ακόμα την τάση του καλλιτέχνη της avant-garde να εξερευνά εκτός από τα πολιτικά και τα επιστημονικά μοντέλα της εποχής του, ώστε να αντλήσει από αυτά χρήσιμα στοιχεία για την αλλαγή της ζωής και την ανανέωση της τέχνης (ό.π., 37). Η επιστήμη που από νωρίς κίνησε το ενδιαφέρον του Κάλας ήταν η ψυχολογία, την οποία συσχέτισε με την ανθρωπολογία του Malinowski, στο μέτρο που και οι δύο συμβάλλουν στην ανάδειξη των υποσυνείδητων πόθων του ατόμου.<sup>17</sup> Στη διάλεξη του 1933 ο Κάλας εμφανίζεται ενημερωμένος και για την επιστήμη της ψυχανάλυσης, χρησιμοποιώντας την «ως τρόπο ερμηνευτικής προσέγγισης: εν εκτάσει ως προς το έργο του Κάλβου, συντομότερα ως προς τον Καβάφη και συνοπτικά (πριμιτιβισμός-επιστροφή στην παιδική ηλικία) ως προς τον Παπατσώνη».<sup>18</sup> Η ανατρεπτική πρότασή του για

<sup>16</sup> Νικόλας Κάλας, «Η απελευθέρωση του συναισθήματος στη νεοελληνική ποίηση» (1933), (επιμ.: Δήμητρα Καραδήμα), *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 7 (2000) 192.

<sup>17</sup> Νικόλας Κάλας, «Προβλήματα προλεταριακής τέχνης», ό.π., 106-107. Οι μελέτες του Malinowski πάνω στους ιθαγενείς των νησιών του Ειρηνικού και της Αυστραλίας μας μεταφέρουν στον προϊστορικό κόσμο των αρχετύπων και του μύθου. Στον ίδιο θεωρητικό ορίζοντα ανήκουν, όπως έχει σημειωθεί (βλ. *Λογοτεχνία και Πολιτική*, ό.π., 239-240, υποσημ. 11), τα θέματα που ανέδειξε ο S. Freud στο βιβλίο του *Τοτέμ και Ταμπού*.

<sup>18</sup> Δήμητρα Καραδήμα, ««Η απελευθέρωση του συναισθήματος στη νεοελληνική ποίηση»: Μια αισθητική κατάθεση του Νικόλα Κάλας στη νεοελληνική κριτική του Μεσοπολέμου», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 7 (2000) 210. Εκτός από τα τρία αυτά ονόματα (Κάλβος, Καβάφης, Παπατσώνης), ο Κάλας μνημονεύει στη διάλεξή του



την ανάγνωση της καλβικής, ιδίως, ποίησης προκάλεσε την ειρωνική αντίδραση του Αρίστου Καμπάνη («Τελευταίως δε νέος ποιητής και κριτικός εις διάλεξιν ρηξικέλευθον ευρήκε εις τον πουριτανόν εκείνον Κάλβον... φρουδικά στίγματα: Ιδίως του έκαμεν εντύπωσιν ότι ο ποιητής των Ωδών προέβαινε γράφων εις διαρκείς επικλήσεις προς την μητέρα του. Αυταί αι αναφωνήσεις «ω μητέρα» κ.τ.λ. ήσαν διαπιστώσεις του οιδιποδείου συμπλέγματος!»<sup>19</sup>), στην οποία ο Κάλας αντέτεινε τη δυνατότητα να εξαχθούν γόνιμα συμπεράσματα από την εφαρμογή της φρουδομαρξιστικής κριτικής: «Αν το ενδιαφέρον του κ. Καμπάνη γι' αυτά τα προβλήματα ήταν λιγότερο όψιμο, μπορούσα να του πω, πως κιόλας τόσες συζητήσεις έχουν γίνει και γίνονται γύρω στο πρόβλημα των σχέσεων μαρξισμού και φρουδισμού, που δημιουργήθηκε και ειδικός όρος: φρουδομαρξισμός». Και συνεχίζει δηλώνοντας: «είμαι κομμουνιστής στις πολιτικές μου πεποιθήσεις, ο υπερρεαλισμός με ενδιαφέρει στην τέχνη, και στη ζωή περιφρονώ πολλούς ηθικούς κανόνες».<sup>20</sup>

Από τα ονόματα των ποιητών που προαναφέρθηκαν γίνεται φανερό ότι οι αισθητικές επιλογές του Κάλας απέκλιναν από τα πρότυπα του «επίσημου» λογοτεχνικού κανόνα. Αντί του Σολωμού και του Παλαμά προκρίνει τον Κάλβο, τον Καβάφη, τον Δ. Παπαρρηγόπουλο, τον Παπατσώνη και τον Ντόρρο.<sup>21</sup> υπονομεύει «τις εύκολες μουσικές εντυπώσεις» και τον έκδηλο πατριωτισμό της ποίησης των πρώτων και αναδεικνύει τη γλωσσική και στιχουργική ιδιοτυπία του έργου των δεύτερων.<sup>22</sup> Βασική απόβλεψη του Κάλας ήταν να ανατρέψει το παγιωμένο σχήμα λογοτεχνικής παράδοσης της εποχής του και να εισηγηθεί ένα εναλλακτικό παράδειγμα που θα αντιτάσσεται στον γλωσσικό θετικισμό, θα αμφισβητεί τις καθιερωμένες ιεραρχήσεις και θα αποδυναμώνει την αντίληψη της αστικής τάξης για την ενδεδειγμένη μορφή της παράδοσης.<sup>23</sup> Ιδιαίτερα το ζήτημα της γλώσσας είχε απασχολήσει πολύ τον Κάλας, αφού

---

και τον Θ. Ντόρρο, το έργο του οποίου όμως δεν προσεγγίζεται ψυχαναλυτικά. Ο Κάλας γράφει, συγκεκριμένα, ότι ο Ντόρρος πλούτισε τη νεοελληνική τέχνη «με εντυπώσεις που προκαλούν στον άνθρωπο των πόλεων οι τοπικώς πλησιέστερες εντυπώσεις, η κίνηση των πόλεων, ο θόρυβος του τραμ, / οι σκιές των φώτων των αυτοκινήτων /, αυτό που λέγεται αστικό τοπίον», Νικόλας Κάλας, «Η απελευθέρωση...», ό.π., 191.

<sup>19</sup> Άριστος Καμπάνης, «Έχομεν λογοτεχνίαν;», *Έθνος* (19.2.1933) 1.

<sup>20</sup> Νικόλας Κάλας, «[Κατά Αρίστου Καμπάνη]» (1932): *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π., 277-278.

<sup>21</sup> Βλ. σχετικά: Νικόλας Κάλας, «[Απάντηση σε τρία ερωτήματα για την ποίηση]» (1933): *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π., 293.

<sup>22</sup> Βλ. συνδυαστικά: Νικόλας Κάλας, «Κ. Παλαμά. Δειλοί και σκληροί σίχοι» (1933): *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π., 130 και «Ένας μεταφυσικός ποιητής» (1935): *Κ.Π.Α.*, ό.π., 131-132.

<sup>23</sup> Για το εναλλακτικό παράδειγμα λογοτεχνικής παράδοσης που προκρίνεται από τους Έλληνες υπερρεαλιστές και τα ειδοποιά χαρακτηριστικά του, βλ. Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι»: *Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*, Αθήνα, Άγρα, 2012, 19-21. Για την αιρετική στάση του Κάλας έναντι του λογοτεχνικού κανόνα βλ. ειδικότερα: Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, *Ο μοντερνιστής κριτικός Νικόλας Κάλας. Μια ποιητική εικόνων, ρημάτων, πραγμάτων*, Αθήνα, Αρμός, 2018, 31-54. Την απόκλιση του Κάλας από την παλαμική ιεραρχία και την υπεράσπιση της ιδιοτυπίας έναντι της κανονικότητας στα γραπτά του σχολιάζει η Βενετία Αποστολίδου στις μελέτες της: «Αντιστάσεις και μεταμορφώσεις του λογοτεχνικού κανόνα: οι Έλληνες μαρξιστές και η ιστορία της λογοτεχνίας», *Τα Ιστορικά* 12-13 (Ιούνιος-Δεκέμβριος 1990) 188-189 και *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1992, 400.

επανέρχεται συχνά στα κείμενά του (βλ. λ.χ. «Οι Νεοδημοτικιστές», «Στο γλωσσικό στίβο», «Εκταφή κριτικού»<sup>24</sup>) και, αν κρίνουμε από τα αποκόμματα των εφημερίδων που κρατούσε στο αρχείο του, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι παρακολουθούσε συστηματικά τις εξελίξεις γύρω από αυτό.<sup>25</sup> Από το κείμενο «Στο γλωσσικό στίβο» πληροφορούμαστε ότι ο ποιητής δε δεχόταν μία κυρίαρχη μορφή της γλώσσας (καθαρεύουσα, δημοτική, μεικτή), αλλά προωθούσε ένα είδος γλωσσικού συγκρητισμού, δηλαδή υπερασπιζόταν την ιδέα ενός αμαλγάματος ικανού να συγκεράσει όλες τις μεταβολές που υπέστη η γλώσσα στην ιστορική της εξέλιξη. Ήθελε να μπορεί να επιλέγει ελεύθερα το λεξιλόγιο των κειμένων του, να αξιοποιεί στοιχεία από όλο το φάσμα της ελληνικής γλώσσας, να μη δεσμεύεται από απαρχαιωμένους συντακτικούς κανόνες, να συντονίζει τον λόγο του με τον ζωηρό παλμό της γλώσσας της πρωτεύουσας χωρίς να ενσωματώνει ιδιωματικούς τύπους, να εκφράζεται με ακρίβεια και να συνταιριάζει τις λέξεις με τέτοιον τρόπο, ώστε το ηχητικό αποτέλεσμα που θα παράγουν να είναι ευχάριστο. Το παρακάτω απόσπασμα είναι διαφωτιστικό:

Πιο πέρα από τον Ψυχάρη, πιο πέρα από την Δημοτικιστική ορθοδοξία – στην αίρεση. Την καθαρεύουσα δεν την θέλουμε – είναι πτώμα.

Δεν θέλουμε την μεικτή, δειλή υποχώρηση των καθαρευουσιάνων μπρος στην ορμή της Ψυχαρικής επιθέσεως. [...]

Δεν θέλουμε την Δημοτική – φάνηκε ανίκανη να εκπληρώσει τις υποσχέσεις της. [...]

Κορυφαίοι σαν τον Κάλβο, Δ. Παπαρρηγόπουλο, Παπαδιαμάντη, Καβάφη, δεν ανήκουν εις τον Δημοτικισμό.

Το έργο τους ξεπερνά τον γλωσσικό καβγά, το έργο τους ανήκει στην Ελληνική γλώσσα.

Του Κάλβου – μα ιδίως του Καβάφη η προσπάθεια έχει γλωσσικά μεγάλο ενδιαφέρον. Ενδιαφέρον δε σημαίνει μίμηση. Εννοούμε πως η γλώσσα την οποίαν μετεχειρίσθη ο Καβάφης παρουσιάζει πολλές δυνατότητες εξελίξεως.

Θα θέλαμε στον κορμό της δημοτικής παραδόσεως να φυτρώσουν[,] να απλωθούν, κλώνοι φορτωμένοι με τα αγαθά της αρχαίας, της βυζαντινής[,] της καθαρεύουσας, της δημοτικής, με ό,τι, από τα αγαθά αυτά μπορεί σήμερα να βλαστήσει.

Παράδοση δημοτική, λογία, είναι πηγές. Και λέξεις οι οποίες αντλούνται από αυτές, φράσεις που αποτελούν κράμα αυτών χρωματίζουν τα γραπτά της γλώσσας με τόνους και ημιτόνους, τέταρτα και όγδοα που μόνον ξεροί φανατικοί αντιπάλων παρατάξεων στερημένοι καλλιτεχνικού αισθητηρίου έχουν την μωρία να αγνοήσουν.

Να γράφουμε με τα ζωηρά χρώματα των λέξεων της δημοτικής, της γλώσσας του λαού, των τραγουδιών αυτού του λαού, αλλά και να χρησιμοποιούμε τις λεπτότατες αποχρώσεις

<sup>24</sup> Για τα κείμενα «Οι Νεοδημοτικιστές», «Στο γλωσσικό στίβο», βλ. Ε.Λ.Ι.Α., φάκελος 1.2, ενώ για την «Εκταφή κριτικού» (1931): *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π., 43-47. Τις απόψεις του Κάλβου στο ζήτημα της γλώσσας εξετάζει αναλυτικά η Χριστίνα Ντουνιά στη μελέτη της *Αργοναύτες και σύντροφοι. Όψεις του λογοτεχνικού πεδίου στη δεκαετία του '30*, Αθήνα, Εστία, 2021, 110-113.

<sup>25</sup> Βλ. Ε.Λ.Ι.Α., φάκελος 1.9: Αποκόμματα εφημερίδων, Φεβρουάριος-Νοέμβριος 1928.

που μακρά λογία παράδοση καλλιέργησε και που η Δημοτικιστική μανία επιζητεί να εξολοθρεύει.

Θα γράφουμε ζωηρό – αλλά θα πούμε ρεμβώδες, θα χρησιμοποιούμε δοτικές και απαρέμφατα. Χρειάζονται, τουλάχιστον στην ποίηση. Θα γράψουμε μέση αλλά θα γράφουμε και οσφύς (Κ. Εμμανουήλ) θα λέμε η άνοιξη αλλά και η άνοιξις της ανοίξεως (Παπατσώνης). Θα γράφουμε νερό της βροχής αλλά και όμβρια ύδατα (Ν. Ράντος).

Εκεί όπου χρειάζεται το οποίος δε θα γράφουμε που.

Δεν θα ζητήσουμε από το λαό κανόνες συντακτικούς για φράσεις που ο λαός δεν μεταχειρίζεται. [...]

Γράφετε τα Ελληνικά της Αθήνας, αφήσατε τις ιδιωματικές εκζητήσεις, τις ακατανόητες για τους πολλο[ύ]ς ντοπιολαλιές. Κατά μέρος ο επαρχιωτικός σνομπισμός, η γλωσσική επαρχιωμανία.

Ο πιο ζωντανός λεξικός πλούτος συγκεντρώνεται εις την πρωτεύουσα, στη παράδοση που αποταμιεύει η πρωτεύουσα[,] στην ζωή που δημιουργεί η πρωτεύουσα.

Το ίδιο ισχύει για την σύνταξη. Η πλουσιότερη σύνταξη είναι στις πόλεις, στις μεγάλες πόλεις, όπου περισσότερες ζωτικές και πνευματικές ανάγκες δημιουργούν την ανάγκη μεγαλύτερης ακριβολογίας. [...]

Θέλουμε και η λέξη ακουστικώς να μας ικανοποιεί. Ο ήχος της ο τονισμός παίζουν ρόλο στην εκλογή μας. Θέλουμε να γράφουμε με καλαισθησία όχι μόνον σύμφωνα με τους κανόνες ξερού δόγματος. Οι κριτικ[οί] ας πάσουν να εξοστρακίζουν λέξεις από το έργο των συγγραφέων δια λόγους καταγωγής, επειδή δεν ανήκουν στο γενεαλογικό δένδρο της δημοτικής και ας μελετούν πιο πολύ την μουσική συγκρότηση των λέξεων, τα ακουστικά και οπτικά συμπλέγματα των φράσεων. Ο Καβάφης ετόλμησε να κάμει γραμματικό λάθος. Έγραψε επέστρεφε. Δάσκαλοι του βάλαν μηδενικό. Οι δάσκαλοι δεν ήσαν καλλιτέχνες οι οποίοι θα βαθμ[ο]λογήσουν για αυτό το λάθος τον ποιητή με άριστα.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Νικόλαος Καλαμάρης, «Στο γλωσσικό στίβο» (αχρονολόγητο δφο, επτά σελίδες): Αρχείο Κάλας, Ε.Λ.Ι.Α., φάκελος 1.2. Αντλούμε αποσπάσματα από τις σελίδες 3-7. Το ενδιαφέρον του Κάλας για τον Καβάφη εκδηλώθηκε έμπρακτα με την πρωτοβουλία του να επιμεληθεί και να χρηματοδοτήσει το αφιέρωμα του περιοδικού *Ο Κύκλος* (1932) στον Αλεξανδρινό, δημοσιεύοντας εκεί και ένα δικό του κείμενο, το «Παρατηρήσεις επάνω στο καβαφικό έργο»: *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π., 48-98. Βλ. σχετικά όσα γράφει ο Κάλας σε επιστολή του στον Κίμπον Friar με ημερομηνία 4.8.1973: Δανικό Αρχείο Νικόλα και Έλενας Κάλας (Δ.Α.Ν.Ε.Κ.), φάκελος 26.19. Σε σχέση τώρα με τις απόψεις που διατυπώνει ο Κάλας για τη γλώσσα, χρήσιμο συμπληρωματικό υλικό για την ερμηνεία τους είναι τα αποκόμματα εφημερίδων που έχει κρατήσει ο ποιητής για το γλωσσικό ζήτημα (Ε.Λ.Ι.Α., φάκελος 1.9, Φεβρουάριος-Νοέμβριος 1928). Λ.χ. η άποψη ότι η μεικτή γλώσσα συνιστά «δειλή υποχώρηση των καθαρευουσιάνων μπρος στην ορμή της Ψυχαρικής επιθέσεως» συμβαδίζει με την εξής θέση του Σπύρου Μελά (εφ. *Έθνος*, 31.10.1928): «Διότι τί είναι, στο τέλος, η μεικτή γλώσσα, που σήμερα κυριάρχησε, αν μη νίκη δική σας, αν μη μεγάλο βήμα, τεράστιο, προς τα νερά σας; Ευτυχώς ο Ψυχάρης αρχίζει να διακρίνει αυτή την αλήθεια. Θα ήτανε κρίμα να πεθάνει χωρίς να καταλάβει, ότι επήρε τα κυριότερα οχυρά του αντιπάλου, την εφημερίδα και το επιστημονικό βιβλίο σε μεγάλη κλίμακα. Άλλοτε ήτανε αδιάλλακτος με τη μεικτή. Σήμερα μας λέει με το βιβλιάρaki του [: Ένας τόπος που δε θέλει τη γλώσσα του], ότι δεν είναι και τόσο μεγάλο κακό – μόνον που επιβραδύνει τη λύση. Την επιβραδύνει; Ας μας επιτρέψει να μη το πιστεύουμε. Είναι σταθμός που φέρνει κατ' ευθείαν σ' αυτή: Την προετοιμάζει. Αφοπλίζει τον αντίπαλο και τον συνηθίζει να βλέπει ως φυσική κάθε νίκη των ζωντανών στοιχείων επάνω στα ψόφια». Το ίδιο μπορεί να υποστηριχθεί και για άλλες θέσεις του Κάλας, όπως η άρνηση της επιλογής ανάμεσα στη δημοτική και στην καθαρεύουσα και η πρόκριση μιας ενοποιητικής θεωρήσεως της γλώσσας. Σε άρθρο με τίτλο «Το αγωνιάδες ερώτημα» (εφ. *Ελληνικός Ταχυδρόμος*, 24.10.1928, δε διακρίνεται όνομα αρθρογράφου) διαβάζουμε: «[...] ο γλωσσικός αγών, το μοναδικόν πνευματικόν κίνημα ως εγνώρισεν ο τόπος αυτός, υπεσχέθη κάποτε ν' αποτελέσει την αφετηρίαν μιας γνησιότερας γηγενούς πνευματικής ζωής. Αλλά και εδώ μας ανέμενον απογοητεύσεις. Διότι γρήγορα η πάλη δύο ιδεών και πνευματικών συστημάτων προσέλαβε μορφήν ανταγωνισμού δύο γλωσσικών μορφών. Έτσι εις τον σχολαστικισμόν των αρχαϊζόντων, αντετάχθη ο σχολαστικισμός των νεοελληνιστών. [...] Ό,τι δεν κατενοήθη επαρκώς ευθύς εξ αρχής είναι ότι μια γλωσσική

Η αντιρρητική στάση του Κάλας απέναντι στο λογοτεχνικό κατεστημένο της εποχής του, η ανατρεπτική κριτική ματιά του και οι ρίζοσπαστικές πολιτικές ιδέες του συνέβαλαν στη διαμόρφωση μιας πολύ συγκεκριμένης εικόνας για το άτομό του, αυτής του ανυπότακτου και του επαναστατημένου διανοούμενου. Η περιγραφή-ανάμνηση του Ελύτη στο «Χρονικό μιας δεκαετίας» είναι χαρακτηριστική: «Υπήρχε ακόμη και ο Νικήτας Ράντος. Αλλά εκείνος δε μας πλησίασε ποτέ, ή εμείς δεν τον πλησιάσαμε, ή και τα δυο, δε θυμάμαι πια. [...] Ήταν εριστικός και πολυτάραχος, η συμβίωσή του με τους συντηρητικούς του περιοδικού [*Τα Νέα Γράμματα*] αργά-γρήγορα θα οδηγούσε σε καβγάδες. Με το ψευδώνυμο Μ. Σπιέρος γέμιζε τα περιοδικά με λιβέλους πύρινους και κριτικές ανελέητες. Και μήτε που μπορούσες να τον πιάσεις σε τίποτε. Ήταν ο πιο πληροφορημένος, ο πιο δεινός βιβλιοφάγος της διεθνούς αγοράς. Πολύ προτού τον γνωρίσω προσωπικά τον παρακολουθούσα παντού, στους δρόμους, στο προαύλιο του Πανεπιστημίου, στις αίθουσες των διαλέξεων, να κυκλοφορεί με άνεση και κάποια προκλητικότητα στο ύφος και στο ντύσιμο, πανύψηλος καθώς ήτανε, με άταχτο μαλλί, χτυπητά χρωματιστά πουκάμισα και ρολογάκι στην κομβιοδόχη».<sup>27</sup> Ενδιαφέρουσα είναι και η περιγραφή του Ασημάκη Πανσέληνου με αφορμή την παρουσία του Κάλας στη δίκη του συγγραφέα Παναΐτ Ιστράτι: «Ο Καλαμάρης, σωστό ντερέκι, ήταν γλωσσάς από φυσικό του. [...] Ήταν άνθρωπος υπεροπτικός, κι αυτό είναι απόδειξη πως βαστούσε από σόι. Όμως ποτέ δε μας μίλησε, φυσικά, για την καταγωγή του. Μάλλον την έκρυβε».<sup>28</sup> Η αντικομοφομιστική συμπεριφορά του σταδιακά οδήγησε στην απομόνωσή του από τον κοινωνικό του περίγυρο και, όπως ήδη επισημάνθηκε, αυτή είναι μία από τις οδυνηρότερες καταστάσεις που είθισται να βιώνει ο πρωτοποριακός καλλιτέχνης.

Η κριτική που δέχτηκε ο Κάλας για την ποίησή του στη δεκαετία του 1930 ήταν ως επί το πλείστον αρνητική.<sup>29</sup> Η κριτική αυτή, ωστόσο, δεν υπήρξε πάντοτε επικεντρωμένη στα ίδια τα

---

μεταρρυθμισις δεν θα έπρεπε ν' αποβλέπει εις την εξοστράκισιν ορισμένου γλωσσικού τύπου ή την επιβολήν ορισμένου ιδιώματος, αλλ' εις την αποκατάστασιν της εθνικής γλωσσικής ενότητας».

<sup>27</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 2017 [8η· 1η: 1974], 368-369. Πρβλ. και το σατιρικό ποίημα με τίτλο «Ηδυπαθής ευπατρίδης από το Κουρδιστάν» που αφιέρωσε στον Κάλας ο Θεοτοκάς: «Ήτο γλυκός, λεπτός, μακροσκελής, / ονειροπόλος με βαριάν λαγνείαν, / που πρόδιδαν συχνά τα βλέμματά του, / όταν, με πρόσωπο κομμάτι ωγρό, / περιπαθώς το άπειρο κοιτούσε / και τον ησθάνεσο ν' αδημονεί πολύ / δι' εξαισίας των ερώτων τέρψεις. / [...] Εσπούδαζε ποικίλας επιστήμας, / κοινωνικάς, θεοσοφιστικάς, / edιάβαζε του κόσμου τα κιτάπια, / άλλα καταλαμβάνων κι άλλα μη, / πλην όλα τα σχολίαζε αφ' υψηλού / κι έγγραφε στίχους της πρωτοπορίας, / υπερμοντέρνους, φουτουριστικούς [...]. / Γυρνούσε κάθε βράδυ στα σαλόνια, / στα κέντρα, στις ταβέρνες, στα προάστια, / φιλομειδής, αβρός και χαριέστατος, / αλλά συχνάκις έβριζε κι εβρίζετο / κι ηρέσκετο να προκαλεί ζητήματα», Γιώργος Θεοτοκάς – Νικόλας Κάλας, *Μια αλληλογραφία*, ό.π., 61.

<sup>28</sup> Ασημάκης Πανσέληνος, *Τότε που ζούσαμε*, (επιμ.: Γιώργος Βακιρτζής), Αθήνα, Κέδρος, 1989 [21η· 1η: 1974], 203.

<sup>29</sup> Αξίζει, όμως, να σημειωθεί ότι θετική εντύπωση άφησε η γραφή του Κάλας στον Τέλλο Άγρα, ο οποίος είχε διαβάσει μέρος των ποιημάτων του πολύ πριν από τη δημοσίευσή τους στη συλλογή *Ποιήματα 1933* και σε δελτάριό του (3.8.1931) προς τον ποιητή έγραφε: «Έλαβα τα ποιήματα. Τα edιάβασα. Πρέπει να τα διαβάσω πολλές φορές και να μιλήσω πολύ μαζί Σας. Η φράση τους είναι συχνά καταπληκτική. Σ' emένα έκαμε εξαιρετική εντύπωση. [...]», βλ. την αλληλογραφία του Κάλας με τον Άγρα, Ε.Λ.Ι.Α., φάκελος Ι.10. Ο Άγρας, μολονότι ήταν

κείμενα, αλλά εκκινώντας από τη λογοτεχνία έθιγε ευρύτερα ζητήματα πολιτικής ιδεολογίας και ταξικής διαστρωμάτωσης. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση μιας ανάλογης κριτικής ήταν εκείνη του Καραντώνη, ο οποίος στο δριμύτατο άρθρο του «Ένας υπερμοντέρνος λόγιος» δεν αρκέστηκε στη στηλίτευση των ποιημάτων του Κάλας («Τα βάρβαρα, τα κακογραμμένα, τα παρδαλά, τ' ασυνάρτητα ποιήματα που ξεφουρνίζει είναι τα συμβολικά λουλούδια της γενικής του κακομοιριάς»<sup>30</sup>), αλλά επεκτάθηκε σε σχόλια όπως το ακόλουθο: «Παντού ψιθυρίζεται πως ο Καλαμάρης είναι πλούσιος, πως είναι κεφαλαιοκράτης. Ο ίδιος υποστηρίζει και προσπαθεί να μας αποδείξει με άρθρα και μελέτες και απόψεις πως είναι κομμουνιστής ορθόδοξος και πως έχει αγκαλιάσει για πάντα την ψυχή του προλεταριάτου. [...] Του Καλαμάρη τί του χρειάζεται ο κομμουνισμός; Σαν ένα περισσότερο φανταχτερό παράσημο κρεμασμένο εδώ, στο ποιητικό μας στήθος, δημόσια, για να τραβά τα θαμπωμένα βλέμματα των πολυτελών δεσποινίδων που κοσμούνε τα σαλόνια της νεοελληνικής αριστοκρατίας. Πού να πατήσει εκεί μέσα η βαριά μπότα του προλεταριάτου!».<sup>31</sup>

Εξίσου αποθαρρυντικά ήταν τα σχόλια του Καμπάνη («Ο Ράντος είναι φουτουριστής. Πρωτότυπος, τολμηρός, θεληματικά κομματιαστός και ασυνάρτητος, ζητεί να πετύχει αισθητικά αποτελέσματα με την αταξία των εντυπώσεων· θέλει να είναι το πλήθος, να μιλάει με τη φωνή του πλήθους αυτός ο κομμουνιστής ή μάλλον αναρχικός. [...] Μια τέτοια ποίηση δε μπορούσε να ελπίζει ούτε σε σχετική επιτυχία»<sup>32</sup>) και του Ξύδη («Μας δίνει μια ποίηση ανισόρροπη. Καμιά ποιητική εμπνοή δεν υπάρχει στο τραγούδι του που είναι ένα πεζό, πεζότατο αράδιασμα λέξεων και φράσεων μέσα σε μιαν ασυναγώνιστη ακαταστασία»<sup>33</sup>), ενώ πιο μετριασμένες ήταν οι δύο κριτικές του Παράσχου (στην πρώτη, αναγνωρίζει το χάρισμα του Ράντου να δίνει «ποιόν ποιητικό» σε θέματα από τη φύση τους αντιποιητικά και επαινεί

---

για ένα διάστημα αρχισυντάκτης της *Νέας Εστίας*, έπρεπε να εξασφαλίζει την έγκριση του διευθυντή, Γρηγορίου Ξενόπουλου, για την ύλη που θα συμπεριελάμβανε. Πιθανότατα ο Ξενόπουλος έκρινε τη λογοτεχνία του Κάλας αρκετά ανατρεπτική για το προφίλ του περιοδικού, γι' αυτό από τα νέα ποιήματά του δε δημοσιεύτηκε παρά μόνο το «Στήλες Ολυμπίου Διός» (Αύγουστος 1932) – δεν είναι τυχαίο ότι το θέμα του αφορούσε τα αρχαία μνημεία. Αυτό το ποίημα μαζί με δύο πεζά ποιήματα του 1930 («Ο Σταυρωμένος» και «Nocturne Αγιορείτικη») είναι τα μοναδικά κείμενα του Κάλας που φιλοξενήθηκαν στις στήλες της *Νέας Εστίας*.

<sup>30</sup> Αντρέας Καραντώνης, «Ένας υπερμοντέρνος λόγιος», *Ιδέα Β'*, τχ. 8 (Αύγουστος 1933) 122. Η συγκεκριμένη κριτική του Καραντώνη είναι οξύτατη, σε σημείο που φτάνει να κατηγορήσει συναδέλφους του όπως ο Θρύλος, ο Καμπάνης και ο Παράσχος πως δεν τολμούν να πουν στον Κάλας ότι στερείται ταλέντου, γιατί συμμαρίζονται την κοινωνική του θέση, ό.π., 121. Την ίδια αιτίαση θα προσάψει στον Θρύλο και σε μεταγενέστερο άρθρο του, γράφοντας: «Σχολιάζει την ποίηση του Ράντου – που κατά βάθος όχι μόνο δεν την παραδέχεται μα και την αποκρούει αγαναχτισμένος – με μια προφύλαξη ευγενική και κάποιο κοινωνικό σέβας επειδή ο Ράντος δεν είναι μόνο *ποιητής* μα και ηγερό μπιμπελό των πλούσιων σαλονιών που στην ευγενική σαπίλα τους ανθίζει όψιμα ένας απίθανος μα και κάπως υστερόβουλος κομμουνισμός», Αντρέας Καραντώνης, «Ένας ανώφελος κριτικός», *Ιδέα Β'*, τχ. 12 (Δεκέμβριος 1933) 355. Επιπλέον, σε βιβλιοκρισία του για τον Παλαμά ο Καραντώνης δε διστάζει να χαρακτηρίσει την αισθητική του Ράντου «ουροπότιστη», Αντρέας Καραντώνης, «Κωστή Παλαμά: Τα χρόνια μου και τα χαρτιά μου. Η ποιητική μου», *Ιδέα Α'*, τχ. 4 (Απρίλιος 1933) 266.

<sup>31</sup> Αντρέας Καραντώνης, «Ένας υπερμοντέρμος λόγιος», ό.π., 121.

<sup>32</sup> Άριστος Καμπάνης, *Ιστορία της νέας ελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Εστία, [χ.χ.], 270.

<sup>33</sup> Θεόδωρος Ξύδης, «Η ποίηση στα 1933», *Ιδέα Γ'*, τχ. 13 (Ιανουάριος 1934) 22.

τον «οξύ και ελαφρά νοσηρό εγκεφαλισμό» και το «χαριτωμένο ειρωνικό παιχνίδισμα» του λυρισμού του· στη δεύτερη, αναφέρεται στον κριτικό του Ράντου υποστηρίζοντας ότι στη δημιουργία του «ενεργεί περισσότερο ο εγκέφαλος παρά η ψυχή» και διαπιστώνει ότι ο ποιητής «εγκαινιάζει μια νέα σχολή της οποίας είναι – και θα μείνει φαντάζομαι – ο αρχηγός και ο μοναδικός οπαδός»<sup>34</sup>) και η αποτίμηση του Νικολαρέζη («Ο Ν. Καλαμάρης (Ράντος) με ένταση που πάει να γίνει κάτι δυνατό και κομματιάζεται έδωσε από τους πρώτους τον τόνο της πρωτοποριακής αδιαλλαξίας»<sup>35</sup>). Πιο επιδοκιμαστική υπήρξε η κριτική του Δέλιου, ο οποίος εντόπισε στο έργο του Ράντου τον τόνο «ενός εσωτερικού παραληρήματος, ενός εσωτερικού μονολόγου, που αισθάνεται όμως όλο το δυσβάστακτο βάρος του κοινωνικού προβλήματος» και συμπλήρωσε ότι η γραφή του διατηρεί ακέραια τα δύο βασικά στοιχεία της ποίησης, τη διαμαρτυρία και την εικόνα.<sup>36</sup>

Τα λόγια του Άλκη Θρύλου, ωστόσο, φαίνεται πως επηρέασαν βαθύτερα τον Κάλας, αφού εξακολουθούσε να τα ανακαλεί και να τα σχολιάζει πολλά χρόνια αργότερα: «Η Δεξιά, μ' επικεφαλής τον Άλκη Θρύλο,<sup>37</sup> είπε «κρίμα, έχει τόσες γνώσεις, αλλά δεν έχει έμπνευση». Η Αριστερά, πάλι με κατηγορήσε πως δεν ήμουν «μέσα στη γραμμή», πως η ποίησή μου δεν ήταν προλεταριακή»,<sup>38</sup> «Οι περισσότεροι κριτικοί εξακολουθούν το τροπάριο ότι είμαι απ' τους πρωτοπόρους, αλλά δεν λένε τίποτα απ' τη νέα μου δουλειά. Η κριτική, από την εποχή του Άλκη Θρύλου που είχε πει «είναι πολύ έξυπνος, αλλά να μην γράφει ποιήματα», μου λέει συνέχεια, ότι δεν έχω έμπνευση...».<sup>39</sup> Στο ίδιο θέμα επανέρχεται με αφορμή όσα έγραψε ο Kimon Friar στην ποιητική ανθολογία του. Εκεί ο Friar χαρακτήρισε τον Κάλας περισσότερο «διανοητικό» απ' ό,τι «έμπνευσμένο» ποιητή, γεγονός που τον δυσαρέστησε και του θύμιζε την παλαιότερη κριτική του Θρύλου. Σε επιστολή του στον Friar ο Κάλας δήλωσε ότι ήταν αντίθετος με τη χρήση της λέξης «έμπνευση» (την οποία ο ίδιος απέφευγε να μεταχειρίζεται) και ότι αντ' αυτής προτιμούσε τη λέξη «ενόραση», αφού στόχος της ποίησης δεν είναι να

<sup>34</sup> Κλέων Παράσχος, «Νικήτα Ράντου: Ποιήματα», *Νέα Εστία* ΙΓ', τχ. 146 (Ιανουάριος 1933) 118 και «Μια ματιά στο σύγχρονο νέο ελληνικό λυρισμό», *Σήμερα* 11-12 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1933) 370.

<sup>35</sup> Δημήτρης Νικολαρέζης, «[Απάντηση σε έρευνα] Η νεοελληνική λογοτεχνία τα τελευταία είκοσι χρόνια», *Μακεδονικές Ημέρες* 2, έτος ΣΤ' (Φεβρουάριος 1938) 53.

<sup>36</sup> Βλ. Γιώργος Δέλιος, «Νικήτα Ράντου, «Ποιήματα»», *Μακεδονικές Ημέρες* 10-11, έτος Α' (Δεκέμβριος 1932 - Ιανουάριος 1933) 375-376.

<sup>37</sup> Με το ψευδώνυμο «Άλκης Θρύλος» υπέγραφε τις κριτικές της η Ελένη Νεγρεπόντη. Την κριτική της για τον Κάλας είχε επιγράψει «Εγκεφαλικοί στίχοι» (εφ. *Πολιτεία*, 1933). Ας σημειωθεί ότι η Θρύλος και ο σύζυγός της, Κώστας Ουράνης, ανήκαν στη σοσιαλδημοκρατία. Η ίδια συνεργάστηκε στη δεκαετία του 1920 με σοσιαλιστικά έντυπα. Μεταπολεμικά έγινε πιο συντηρητική. Βλ. σχετικά: Χριστίνα Ντουσιά, «Άλκης Θρύλος: μια φεμινίστρια κριτικός στη δεκαετία του 1920»: *Ελληνική λογοτεχνική κριτική* [= Πρακτικά συνεδρίου αφιερωμένου στη μνήμη του Παναγιώτη Μουλλά (Κομοτηνή, 4-6 Δεκεμβρίου 2015)], (επιμ.: Βασιλική Κοντογιάννη), Αθήνα, Σοκόλης, 2018, 183-195.

<sup>38</sup> Κώστας Σταματίου, «Η επιστροφή του Νικήτα Ράντου», *Τα Νέα* (18.6.1977).

<sup>39</sup> Β. Παγκουρέλης, «Ο «ανυπότακτος» άγνωστος της πνευματικής μας ζωής», *Το Βήμα* (8.7.1978).

βλέπει το προφανές αλλά το κρυμμένο.<sup>40</sup> Και καταλήγει λέγοντας: «Ίσως η καλύτερη ποίηση είναι αινιγματική».<sup>41</sup>

Η αρνητική υποδοχή της ποίησής του σε συνδυασμό με την κρίση των φιλικών σχέσεών του με αγαπημένα του πρόσωπα όπως ο Κ. Θ. Δημαράς, που ενώ αρχικά τον ενθάρρυνε<sup>42</sup> μετά «παλινδρόμησε» και προσκολλήθηκε στο «κόμμα» του Σεφέρη,<sup>43</sup> και ο Ανδρέας Εμπειρικός, που ενίοτε λειτουργούσε ως πατρική μορφή για τον Κάλας, με μια διάθεση στήριξης αλλά και νουθεσίας («είχα πάντα την εντύπωση ότι [...] μ' έβλεπε πιο πολύ από ψυχαναλυτική άποψη παρά από πνευματική» έγραφε ο Κάλας στον Ελύτη<sup>44</sup>), επέτειναν το αίσθημα της απομόνωσης

<sup>40</sup> Το σύντομο σημείωμα για τον Κάλας που ο Friar συμπεριέλαβε στην ανθολογία του δεν ικανοποίησε τον ποιητή. Η διαμαρτυρία του Κάλας προκάλεσε την απάντηση του Friar και ο μεταξύ τους διάλογος συνεχίστηκε σε μια σειρά επιστολών που φέρουν τις ημερομηνίες 4.8.1973, 7.9.1973, 15.9.1973, 1.11.1973 και 10.11.1973. Η μνεία της κριτικής του Θρύλου εντοπίζεται στην τελευταία επιστολή. Βλ. Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 26.19.

<sup>41</sup> Επιστολή του Κάλας προς τον Friar (15.9.1973). Η ιδέα της ποίησης-αινίγματος επανέρχεται συχνά στα γραπτά του Κάλας και συνδέεται αφενός με την ιστορία του Οιδίποδα και της Σφίγγας (ο ποιητής παίρνει τον ρόλο της Σφίγγας και θέτει το αίνιγμα στον αναγνώστη) και αφετέρου με τον υπερρεαλισμό: «ο υπερρεαλισμός θα πρέπει να επανερμηνευθεί ως η διαδικασία για την εκμάθηση της επανακωδικοποίησης του διαφορούμενου που συναντάμε στη γλώσσα των αινιγμάτων. Προεικονίζεται από το διαφορούμενο του Οιδίποδα στη συνάντησή του με τη Σφίγγα: λύνοντας το γρίφο, ο Οιδίποδας απέκτησε το δικαίωμα να συνεχίσει το ταξίδι του δίχως, όμως, την επίγνωση πως δεν είχε ακόμη γλιτώσει από τη μοίρα του», Νικόλας Κάλας, «Η Πρόκληση του Υπερρεαλισμού» (1979), (μτφρ.: Γιάννης Πατίλης), *Πλανόδιον* 10 (Ιούλιος 1989) 178· «Το ερώτημα της σφίγγας προς τον Οιδίποδα αναφέρεται ουσιαστικά στο τι είναι ο άνθρωπος. Η ερώτηση είναι αυτή: ποιός έκανε τη σφίγγα; Ο άνθρωπος. Και ποιός άνθρωπος είναι αυτός; Ο ποιητής. Ο ποιητής δίνει το αίνιγμα. Ζήτω το αίνιγμα. Το παν είναι αινιγματικό», Νικόλαος Κάλας, «Σε β' πρόσωπο: Μια συνομιλία του Ν. Κάλας με τον Αντώνη Φωστιάκη και το Θανάση Νιάρχο», *Η Λέξη* 6 (Ιούλιος-Αύγουστος 1981) 489· «Σ' αυτή την ευημερούσα και αναχτή κοινωνία, μπορεί ο Υπερρεαλισμός, που εκφράζει την τάση για εξέγερση, να προσδοκά την αυθεντική αναγέννησή του; Ίσως. Αρκεί να αντισταθεί στην πλήρη αφομοίωση, αντιτάσσοντας το συγκεκαλυμμένο στο πασιδίηλο, το κρυφό στο ολοφάνερο. Ενώ η επιστήμη πρέπει να αναδιφά αναζητώντας τη γνώση, η τέχνη μπορεί να καλλιεργεί αυτό που οι Έλληνες αποκαλούσαν «μυστικόν». Κρατώντας μυστικά, όπως κάνουν τα παιδιά, ο ποιητής μπορεί να αποφύγει την υποταγή του στην κοινωνία», Νικόλας Κάλας, «Υπερρεαλιστική προοπτική» (1966): *Η τέχνη την εποχή της διακύβευσης και άλλα δοκίμια* (1968), (πρόλ.: Κύριλλος Σαρρής, εισ.: Gregory Battcock, μτφρ.: Ανδρέας Παππάς), Αθήνα, Άγρα, 1997, 186.

<sup>42</sup> Πρβλ. το σχόλιο του Γ. Γιάνναρη: «Αρχικά, το 1932 (1933), ο κύκλος «Φωνές της νύχτας» [: *Ποιήματα*] ήταν αφιερωμένος στον άσπονδο φίλο και τον άνθρωπο που παρότρυνε τον Κάλας να γράψει ποίηση, τον Κωνσταντίνο Δημαρά, αλλά στις επόμενες εκδόσεις το όνομα αφαιρέθηκε», Γιώργος Γιάνναρης, *Η ελληνική πρωτοπορία. Νικόλαος Κάλας – Θεόδωρος Ντόρρος*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2005, 245.

<sup>43</sup> Νικόλαος Κάλας, «Αυτοπαρουσίαση» (1982), (από τηλεοπτική εκπομπή, με επιμέλεια του Γ. Γαϊτάνου), *Σχολιαστής* 73 [= Αφιέρωμα στον Νικόλαο Κάλας] (Φεβρουάριος 1989) 13. Οι σχέσεις του Κάλας με τον Δημαρά δεν αποκαταστάθηκαν ποτέ πλήρως. Στην αλληλογραφία του με τον Θεοτοκά ο Κάλας ζητά πολλές φορές να μάθει νέα του Δημαρά και αναρωτιέται γιατί δεν απαντά στις επιστολές του, βλ. Γιώργος Θεοτοκάς – Νικόλαος Κάλας, *Μια αλληλογραφία*, ό.π., 33, 40, 44, 52-53. Αρκετά χρόνια αργότερα, στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές του 1970, όταν ο Κάλας αρχίζει να αναπτύσσει αλληλογραφία με τον μεταφραστή του, Κ. Friar, τον καθιστά ένα είδος διαμεσολαβητή ανάμεσα σ' εκείνον και στο παλιό αθηναϊκό περιβάλλον του. Όταν χρειάζεται κάποια νεανικά βιβλία του, που δεν έχουν φυλαχθεί στο πατρικό του, ζητά από τον Friar να απευθυνθεί στον Δημαρά γιατί γνωρίζει ότι κρατά συστηματικό αρχείο. Από τις απαντήσεις του Friar μαθαίνουμε ότι ο Δημαράς ανταποκρίνεται ευγενικά και ότι είναι συνεργάσιμος. Ωστόσο, ο Κάλας εξακολουθεί να παραμένει επιφυλακτικός και αποφεύγει να επικοινωνήσει άμεσα μαζί του, βλ. τις επιστολές με ημερομηνίες 9.4.1969, 3.5.1969, 14.12.1971, Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 26.19.

<sup>44</sup> Επιστολή του Κάλας στον Οδυσσέα Ελύτη (22.5.1976), Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 26.17. Για τις σχέσεις Κάλας – Εμπειρικού ίσχυε κάτι ανάλογο με την περίπτωση του Δημαρά. Από την αλληλογραφία Κάλας – Friar μαθαίνουμε ότι ο Κάλας συνέχιζε να στέλνει στον Εμπειρικό αντίτυπα των νέων βιβλίων του (όπως το *Η τέχνη την εποχή της διακύβευσης*), αλλά ο Εμπειρικός δε φαίνεται να του απαντούσε απευθείας. Αντίθετα, εξέφραζε την αρέσκειά του για κάποιο έργο του στις ιδιωτικές συνομιλίες του με τον Friar και ο Friar με τη σειρά του ενημέρωνε τον Κάλας (λόγου χάριν, ο Κάλας σε ένα γράμμα του (14.12.1971) σχολιάζει: «Χαίρομαι που ο Εμπειρικός απόλαυσε την

και ενίσχυσαν – αν όχι καθόρισαν – την απόφαση του Κάλας να φύγει στο εξωτερικό. Όπως εξομολογείται ο ίδιος, «ήθελα να φύγω από την Ελλάδα επειδή ήμουν δυσαρεστημένος και απογοητευμένος από την αποτυχία που είχαν τα ποιήματά μου. Ακόμη και οι πιο στενοί μου φίλοι με είχαν απαρνηθεί. Ο Δημαράς ήταν ο πρώτος που με υποστήριξε, είχε διαβάσει ένα-δύο πράγματα που είχα δημοσιεύσει στη «Νέα Εστία» και με παρότρυνε να εξακολουθήσω. Αυτός επιμελήθηκε την έκδοση των ποιημάτων μου, αλλά μετά με απαρνήθηκε και αυτός και τώρα νομίζω με κρίνει με μεγάλη δυσμένεια. Στην «Ιστορία» του έγραψε μια γραμμή για μένα [...]».<sup>45</sup>

Από το 1934 ο Κάλας επισκέπτεται τακτικά το Παρίσι, όπου εγκαθίσταται μετά την επιβολή της δικτατορίας της 4ης Αυγούστου.<sup>46</sup> Στο Παρίσι δημοσιεύει το θεωρητικό έργο *Εστίες Πυρκαγιάς* (1938), που θα αποσπάσει τη θετική κριτική του Μπρετόν. Μάλιστα ο Μπρετόν είχε συμφωνήσει να το προλογίσει, αλλά επειδή κατά τη διάρκεια της έκδοσής του βρισκόταν στο Μεξικό, έγραψε τελικά μια βιβλιοκρισία στο περιοδικό *Clé* (Φεβρουάριος 1939).<sup>47</sup> Τον Οκτώβριο του 1939 ο Κάλας μεταβαίνει στη Λισαβόνα<sup>48</sup> απ' όπου αναχωρεί το 1940 για τη Νέα Υόρκη. Εκεί ξεκινά τη σταδιοδρομία του ως τεχνοκριτικός, ενώ παράλληλα δημοσιεύει θεωρητικά κείμενα σε καλλιτεχνικά περιοδικά. Τα ελληνικά ποιήματα που γράφει στο εξής (τα ποιήματα της περιόδου 1945-1977 εντάσσονται στην *Οδό Νικήτα Ράντου* και εκείνα των ετών 1977-1982 στη συλλογή *Γραφή και φως*), αν και διατηρούν τη λεπτή ειρωνεία και τον σκωπτικό τόνο των πρώιμων ποιημάτων του, διαθέτουν ένα βαθύτερο αυτοβιογραφικό

---

*Τέχνη την εποχή της διακόβευσης* αλλά καθώς δεν είχα καμία ένδειξη για κάτι τέτοιο κατέληξα στο αντίθετο συμπέρασμα», βλ. τις επιστολές με ημερομηνίες 14.3.1969, 3.5.1969, 3.2.1971, 14.12.1971, Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 26.19. Από μια επιστολή του Βαλαωρίτη προς τον Κάλας πληροφορούμαστε ότι ο Εμπειρικός του εκμυστηρεύτηκε πως μια φορά συνάντησε τυχαία τον Κάλας στον δρόμο αλλά δίστασε να του μιλήσει, γιατί δεν ήξερε την αντίδρασή του, βλ. επιστολή με ημερομηνία 12.11.1960, Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 30.3. Πάντως στο Αρχείο Κάλας υπάρχει μια αναπάντητη επιστολή του Κάλας προς τον Εμπειρικό (χωρίς ημερομηνία), όπου ο Κάλας επαινεί τα ποιήματα που ο τελευταίος δημοσίευσε στο περιοδικό *Χνάρι* (άρα πιθανόν πρόκειται για το διάστημα 1973-1976) και προτίθεται να του στείλει κείμενά του για τον υπερρεαλισμό και τον Wittgenstein, βλ. Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 26.17. Τη σχέση Κάλας-Εμπειρικού εξετάζει διεξοδικά και πολύπλευρα (σε προσωπικό, καλλιτεχνικό, πολιτικό επίπεδο) ο Νίκος Σιγάλας στο πρώτο και κυρίως στο τρίτο μέρος του βιβλίου του *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού Ή Μπροστά στην αμείλικτη αρχή της πραγματικότητας*, Αθήνα, Άγρα, 2012.

<sup>45</sup> Νικόλαος Κάλας, «Σε β' πρόσωπο», ό.π., 488.

<sup>46</sup> Στο βιογραφικό που ζήτησε ο Friauf από τον Κάλας για να εντάξει στην ανθολογία του ο ποιητής άλλαξε την ημερομηνία της διαμονής του στο Παρίσι, μετατοπίζοντάς την προς τα πίσω, δηλαδή έγραψε ότι μεταξύ των ετών 1934-1939 «έζησε κυρίως στη Γαλλία». Την επιλογή του αιτιολόγησε λέγοντας ότι «η διακοπή ενός χρόνου [παραμονής] στην Ελλάδα σχεδόν δε μετράει, από τη στιγμή που τον πρόλαβε η δικτατορία του Μεταξά» και ότι «διανοητικά ζούσε στο Παρίσι, καθώς τότε έγραφε τις *Εστίες Πυρκαγιάς*», βλ. την επιστολή με ημερομηνία 23.12.1974 συνοδευόμενη από το χειρόγραφο βιογραφικό σημείωμα του Κάλας, Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 26.19.

<sup>47</sup> Η βιβλιοκρισία του Μπρετόν υπάρχει στο Αρχείο Κάλας (Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 22.3). Ο Κάλας γράφει στον Friauf ότι την είχε στείλει μαζί με τις *Εστίες Πυρκαγιάς* στον Εμπειρικό και στον Δημαρά, βλ. την επιστολή με ημερομηνία 14.12.1971, φάκελος 26.19.

<sup>48</sup> Για την εξακρίβωση του χρόνου βοηθητικά λειτουργεί η επιστολή του Κάλας στον Θεοτοκά (5.10.1939), που ξεκινά ως εξής: «Εφθασα στη Λισαβόνα χθες [...]», Γιώργος Θεοτοκάς – Νικόλαος Κάλας, *Μια αλληλογραφία*, ό.π., 46-47.



υπόστρωμα και είναι εμπλουτισμένα με περίπλοκους αναγραμματισμούς και λογοπαίγνια – γεγονός που θα πρέπει να συσχετιστεί με την επίδραση που άσκησε στη διάνοια του ποιητή η θεωρία των γλωσσικών παιγνίων του Wittgenstein στη δεκαετία του 1960.<sup>49</sup> Πρόκειται για μια τεχνική που συνδέει για ακόμα μια φορά τη γραφή του Κάλας με τη θεωρία του Russell για τις προδιαγραφές του έργου του πρωτοποριακού καλλιτέχνη.

*Η παρουσία της υλικής αρχαιότητας στα πεζά (λογοτεχνικά και κριτικά) κείμενα του Κάλας και στα πεζά ποιήματα-μανιφέστα του μεσοπολέμου.*

Η στάση του Κάλας απέναντι στις αρχαιότητες του ελληνικού χώρου αντανακλά τη γενικότερη αντίληψή του για την εθνική κληρονομιά του παρελθόντος και τη θέση της στο παρόν. Για να γίνει κατανοητή η συλλογιστική γραμμή του ποιητή πάνω σε αυτό το ζήτημα και για να παρουσιαστεί η εξέλιξη της προβληματικής του απαιτείται η συμπληρωματική εξέταση του κριτικού-θεωρητικού και του λογοτεχνικού έργου του. Σε ένα από τα πρωιμότερα κείμενά του με τίτλο «Οι Νεοδημοτικιστές»,<sup>50</sup> χρονολογούμενο το διάστημα 1929-1930, συναντάμε την πρώτη αναφορά του ποιητή στην κλασική Ελλάδα του Φειδία. Το ενδιαφέρον, βέβαια, δεν έγκειται μόνο στην παράθεση της μνείας αυτής καθαυτής αλλά και στον ευρύτερο σχολιασμό του κειμένου, ώστε να προβληθεί όλο το σκεπτικό του Κάλας.

Το επτασέλιδο κείμενο έχει γραφτεί με αφορμή το έργο της Αγγελικής Χατζημιχάλη *Υποδείγματα Νεοελληνικής Διακοσμητικής* (1929). Η Χατζημιχάλη εντάσσεται από τον ποιητή σε μια μεγάλη μερίδα Ελλήνων διανοουμένων «που μπορούνε να χαρακτηριστούνε Νεοδημοτικιστές»:

---

<sup>49</sup> Βλ. ειδικότερα τα δοκίμια: Νικόλας Κάλας, «Παιγνίδια χωρίς κανόνες» (1966), (μτφρ.: Κ. Παπαδόπουλος), *Νέο Επίπεδο 2* [= Αφιέρωμα στον Νικόλαο Κάλας] (Μάρτιος - Απρίλιος 1989) 24 και του ίδιου, «Ο Βίτγκενσταϊν και ο Υπερρεαλισμός»: *Υπερρεαλισμός και η δημιουργία της ιστορίας*, (εισ. – συγκεντρ. κειμένων: Lena Hoff, μτφρ.: Ανδρέας Παππάς), Αθήνα, Άγρα, 2016, 131-143. Στην εισαγωγή της η Hoff παρατηρεί σχετικά με την επίδραση του Wittgenstein στο έργο του Κάλας: «Το βασικό του φιλοσοφικό αξίωμα ότι η τέχνη δεν είναι τίποτε άλλο από ένα «γλωσσικό παιχνίδι» σίγουρα βρήκε μεγάλη ανταπόκριση στον Κάλας, ο οποίος πάντα αποκρυπτογραφούσε την τέχνη ως ένα αινιγματικό παιχνίδι με κρυμμένα μυστικά. Η αγάπη του για τα λογοπαίγνια είναι επίσης γνωστή από τα σατιρικά του ποιήματα και τους αμέτρητους αφορισμούς του», ό.π., 20. Στο ίδιο θέμα αναφέρεται ο Αλέξης Ζήρας: «Η παιγνιώδης και συνειδητά α-τελής δομή του τρόπου σκέψης του Βιτγκενστάιν, συνιστούσε, όπως μου έλεγε ο Κάλας αρκετά χρόνια αργότερα, την ανάπτυξη μιας ανοιχτής διαδικασίας της λογικής, της λογικής που δεν παύει να αποκρίνεται με ερωτήσεις στις ερωτήσεις που της τίθενται», Αλέξης Ζήρας, «Νικόλαος Κάλας: Ένας «γραικός» ποιητής», *Βιβλιοθήκη / εφ. Ελευθεροτυπία* [= Αφιέρωμα: Νικόλαος Κάλας] (22.1.1999) 9. Για τη σχέση του Κάλας με τον Wittgenstein, βλ. αναλυτικότερα: Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, *Α-νοστον ήμαρ. Οδοιπορικό της σκέψης του Νικόλα Καλάς*, Αθήνα, Άγρα, 1997, 151-154 και της ίδιας, *Ο μοντερνιστής κριτικός Νικόλαος Κάλας*, ό.π., 141-163.

<sup>50</sup> Νίκος Καλαμάρης, «Οι Νεοδημοτικιστές» (1929-1930, 8φο, επτά σελίδες): Αρχείο Κάλας, Ε.Λ.Ι.Α., φάκελος 1.2.

Όλοι τους, μαθητές του Ψυχάρη ακολουθούν, (ολότελα αντίθετα από τον Δραγούμη) για τις έρευνές των μία καθ[α]ρά επιστημονική μέθοδο και είναι αναντίρρητο ότι στο Επιστημονικό πεδίο έχουν παρουσιάσει εργασία πολύτιμη. Αλλά δυστυχώς θέλουν να βγάλουν και πολιτικά συμπεράσματα, συμπεράσματα τέτοια που αναγκάζονται να εγκαταλείψουν τη Θετικιστική τους μέθοδο και πέφτουν σ' έναν ρομαντισμό. Θέλουν να μιμηθούν ίσως και εκεί τον Ψυχάρη, αλλά ο Δάσκαλος καταπιάστηκε με κάτι ζωντανό τη γλώσσα, (η γλώσσα είναι ζωντανή αφού τη μιλάμε) ενώ οι άλλοι ασχολούνται με πράγματα πεθαμένα.

Τα «πολιτικά συμπεράσματα» των Νεοδημοτικιστών που εκπίπτουν σε έναν παρωχημένο ρομαντισμό αφορούν την άσκηση μιας στενά εννοούμενης «ελλαδικής πολιτικής» στηριγμένης στην εξύψωση του λαϊκού στοιχείου. Για να επιβεβαιωθεί το αίσθημα της εθνικής συνέχειας οι Έλληνες άλλοτε επικαλέστηκαν τη γλώσσα των αρχαίων προγόνων τους, άλλοτε επιχείρησαν να αποκαταστήσουν την εδαφική ακεραιότητα της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας (πρόκειται για την αλυτρωτική πολιτική της Μεγάλης Ιδέας), ενώ τώρα αποφασίζουν να στραφούν στις “ανόθευτες” πηγές του λαϊκού πολιτισμού:

Χτες η αντίδραση ζητούσε την επιστροφή στη γλώσσα του Ξενοφώντα, στην αίγλη των Βυζαντινών Αυτοκρατόρων, αλλά σήμερα όπου η πραγματικότητα σκληρά έχει συντρίψει τα Ιμπεριαλιστικά μας όνειρα και όπου από πολιτική Πανελληνιστική κάνουμε Πολιτική Ελλαδική οι σοφοί διανοούμενοί μας ονειρεύονται την Λαϊκή Ελλάδα.

Για τον Κάλας, όμως, μια ανάλογη βλέψη είναι και θα παραμείνει ένα όνειρο. Με αφορμή έργα όπως της Χατζημιχάλη ή εκθέσεις σαν αυτές της Αίθουσας Τέχνης Στρατηγόπουλου, οι οποίες εξακολουθούν να προβάλλουν «παραδοσιακά» αντικείμενα (ελαιογραφίες, νησιώτικες βράκες, σκυριανά γραφεία) με εμμονή στη διατήρηση του ελληνικού στοιχείου («Σκυρομανία! όπως χτες Σαντορινομανία και αύριο Μυκονομανία!»), ο Κάλας μιλά για τη διεθνοποίηση της πολιτιστικής μας ζωής και για την αναπόφευκτη εμπλοκή της στα γρανάζια της παγκόσμιας οικονομίας. Το κείμενό του ξεκινά με την παρατήρηση ότι η καθημερινότητα του ανθρώπου περιστοιχίζεται από αντικείμενα ξενικής προέλευσης: ελβετικό ξυπνητήρι, αγγλικό σαπούνι, αμερικανικά ενδύματα και υποδήματα, ιταλικό χτένι, βραζιλιάνικος καφές, βιενέζικο γραφείο, γερμανικό μελάνι κ.ο.κ. Αυτή η πραγματικότητα τείνει να παραγνωριστεί από τους θιασώτες της λαϊκής κουλτούρας, που επιθυμούν να επιβάλουν τη δημοτική παράδοση σε κάθε τομέα του πολιτισμικού γίγνεσθαι. Έτσι, ο ποιητής σημειώνει ειρωνικά ότι θα αντικαταστήσει τη βιβλιοθήκη του με ένα «πρακτικό Ναξιώτικο ντουλαπάκι» όπου θα εσωκλείονται μόνο βιβλία αρμόζοντα στα χρηστά παραδοσιακά ήθη, όπως για παράδειγμα το *Η ποίηση στη ζωή μας* του Γιάννη Αποστολάκη και ο πρώτος τόμος δημοτικών ποιημάτων που επιμελήθηκε ο ίδιος, η

Νεοελληνική στιχουργική του Ηλία Βουτιεριδής, τα ποιήματα του Αθάνα (με το ψευδώνυμο «Γεώργιος Αθάνας» υπέγραφε τα λογοτεχνικά του κείμενα ο πολιτικός και ακαδημαϊκός Γ. Αθανασιάδης-Νόβας), το *Δημοτικισμός και παιδεία* του Αλέξανδρου Δελμούζου,<sup>51</sup> ένα βιβλίο «για τα παιχνίδια που παίζουν τα Ελληνόπουλα» και φυσικά τα έργα της Χατζημιχάλη. Από τον ημερήσιο τύπο δε θα διαβάζει παρά μόνο τη στήλη του Φώτου Πολίτη στην *Πρωία*.<sup>52</sup> Στο θέατρο θα παρακολουθεί κλασικές παραστάσεις όπως η *Κυρά Φροσύνη*, ο *Ερωτόκριτος* και *Ο όρκος του πεθαμένου*, ενώ σε κονσέρτα θα πηγαίνει όταν οι καλλιτέχνες θα έχουν προσαρμόσει τους ήχους των ξένων μουσικών οργάνων στα ελληνικά ακούσματα («άμα η κα Σπανούδη θα έχει καταρτίσει την Ελληνική Μπαλαλάικα»).

Για να εμπεδωθούν και να διαδοθούν τα διδάγματα του δημοτικισμού, ο Κάλας προτείνει την ίδρυση ενός Πανεπιστημίου που θα λειτουργήσει ως αντίβαρο στο Δελφικό Πανεπιστήμιο του Σικελιανού (προφανώς ο Κάλας δε γνώριζε τότε ότι στο πλαίσιο των Δελφικών Εορτών του 1930 είχε κανονιστεί η διοργάνωση μιας Έκθεσης Λαϊκής Τέχνης υπό την εποπτεία της Χατζημιχάλη). Το Πανεπιστήμιο των Νεοδημοτικιστών θα χτιστεί πάνω «στο Γιοφύρι της Άρτας» – άρα τα θεμέλιά του θα είναι επισφαλής – και όσοι φοιτούν σε αυτό θα μαθαίνουν τα κλέφτικα τραγούδια και θα διαπαιδαγωγούνται με εκλαϊκευμένα βιβλία πρακτικής ιατρικής («Έτσι κοντά στα λιμέρια του Μπαμπάνη και του Τζατζά θα μπορούμε να μάθουμε μαζί με τόσα άλλα αγνά Ελληνικά και τα κλέφτικα Καπετανάτα. Για την ψυχολογία τους θα μας βοηθήσει η κ. Κατσίγρα, γιατρός και βιολόγος!»).

Με τα παραπάνω σκωπτικά παραδείγματα ο Κάλας προλειαίνει το έδαφος για να φτάσει στο κύριο έρεισμα της επιχειρηματολογίας του: ότι, εξαιρουμένης της γλώσσας, τα εθνικά στοιχεία που διαφοροποιούν τα κράτη μεταξύ τους έχουν πλέον μειωμένη ισχύ εξαιτίας της αύξησης των διεθνών αλληλεπιδράσεων:

[Δ]ε θέλω να υποστηρίξω ότι σήμερα δεν υπάρχουν εθνικά στοιχεία στα διάφορα κράτη της Ευρώπης, αλλά απλώς βλέπω ότι έχουν λιγοστέψει τόσο πολύ ώστε το μόνο ίσως διακριτικό γνώρισμα είναι η γλώσσα κι' όλα τ' άλλα καταντούν μνημεία. Μα κι' αν θελήσουμε να τα θεωρήσουμε ζωντανά πρέπει να ομολογήσωμεν ότι η δυναμικότητά τους έχει πια τόσο λιγοστέψει που είναι ανίκανη να χρησιμεύσει για αντίσταση στις άλλες πάμπολλες αντεθνικές επιδράσεις.

<sup>51</sup> Στη διάσταση Γληνού - Δελμούζου ο Κάλας υποστήριξε τον Γληνό, βλ. Κώστας Σταματίου, «Η επιστροφή του Νικήτα Ράντου», *Τα Νέα* (18.6.1977).

<sup>52</sup> Στο Αρχείο Κάλας του Ε.Λ.Ι.Α. υπάρχει πράγματι ένα απόκομμα άρθρου του Φώτου Πολίτη από την εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* (6.11.1928) που αναφέρεται στη μελέτη του Γιάννη Ψυχάρη *Ένας τόπος που δε θέλει τη γλώσσα του* (φάκελος 1.9).

Με την τελευταία φράση αναφέρεται, όπως εξηγεί παρακάτω, στην αναπόφευκτη επίδραση που δέχεται ένας εθνικός πολιτισμός από τις παγκόσμιες εξελίξεις στο χώρο του εμπορίου, της λογοτεχνίας, της αρχιτεκτονικής, της βιομηχανίας: «Είναι κοινό μυστικό πως το προλεταριάτο διεθνοποιήθηκε, διεθνοποιήθηκε οικονομικά, διεθνοποιήθηκε επαγγελματικά». Απόρροια μιας τέτοιας κατάστασης είναι η ομοιομορφία και η τυποποίηση στον παραγωγικό τομέα, συνθήκη που δεν πρόκειται να αντιστραφεί από τη ρομαντική τάση ορισμένων πλουσίων να συλλέγουν και να διακοσμούν τα σαλόνια τους με παραδοσιακά είδη. Η τάση αυτή, άλλωστε, προκύπτει από τη μόδα «και όχι από καμιά εσώτερη ανάγκη όπως θα το 'θελε η κ. Χ».

Ο Κάλας διαφωνεί με τα εθνικά κριτήρια που χρησιμοποιούνται για την αποτίμηση του Ωραίου στην τέχνη. Αμφισβητεί τις στερεοτυπικές αντιλήψεις που συναρτούν τον ελληνικό κλασικισμό με την ιδανική ομορφιά, την αλήθεια και τη διάρκεια, υποστηρίζοντας ότι η ίδια αισθητική συγκίνηση μπορεί να προκύψει όχι μόνο από έργα άλλων πολιτισμών αλλά και από έργα μεταγενέστερα, από έργα συγκαιρινά του. Γράφει χαρακτηριστικά:

Είναι αναντίρρητο ότι όσο πάμε πηγαίνουμε σ' έναν πιο ομοιόμορφο πολιτισμό, τουλάχιστο στην Ευρώπη. Τί θα καταλάβουμε αν ενισχύσουμε τις Εθνικιστικές κείνες αντιλήψεις; Μπροστά στην Σύγχρονη Ζωή θ' αντιτάξουμε την Ελληνική Ζωή με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ολότελα ιδιότυπη βάση; Μπροστά στο Γενικό θα 'χουμε το Ειδικό Ελληνικό, μπροστά στο Γενικό Ωραίο θα προστάξουμε το Ελληνικό Ωραίο, στη Γενική Αλήθεια την Ελληνική Αλήθεια, κι' όπως υπάρχουν άλλοι που θέλουν την επιστήμη κι' αυτή από ενιαία να 'ναι ταξική εμείς θα την έχουμε Εθνική. Θα έχουμε εθνικούς λόγους να προτιμάμε τον Πλάτωνα από τον Καντ, κι' αν εγώ αγαπώ πίοτερο τον Μ. Άγγελον από τον Φειδιά επειδή προτιμώ τον ηρωισμό στην τέχνη από την Ολυμπιακή ηρεμία θα με πουν προδότη; Καλά λοιπόν έκαμε ο Ταγγόρ, με τον οποίο σε τόσα συγγενεύουν οι Νεοδημοτικιστές μας, που δεν ανέβηκε στην Ακρόπολη επειδή η Ινδική συνείδησή του, τον ανάγκαζε να μην την αγαπήσει. Προδότης είναι ο Αστεργιάδης επειδή στην έκθεση Στρατηγόπουλου φαίνεται ότι καταλαβαίνει πιο καλά την ψυχολογία του σύγχρονου εργάτη από το Σκυριανό σπιτάκι. Στις μεγάλες πνευματικές ανησυχίες που μας γεννά ο σύγχρονος πολιτισμός, τί ικανοποίηση μπορούμε να βρούμε στο ιδανικό που μας παρουσιάζουν οι Νεοδημοτικιστές; Όξω από μερικά δημοτικά τραγούδια καμιά μορφή της ζωής που μας δείχνουν δεν είναι ικανή να μας συγκινήσει εμάς τους νέους. Κι' αν μας αρέσουν τα δημοτικά τραγούδια είναι γιατί περιέχουν κάτι βαθύτατο ανθρώπινο. Και ασφαλώς μπορούσαν ν' αποτελέσουν αφετηρία για δράματα μεγάλων δημιουργών.

Και επικαλείται το παράδειγμα του *Όρκου του πεθαμένου*, ενός έργου που θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελέσει τον πυρήνα μιας όπερας του Βάγκνερ, αφού ό,τι ενδιαφέρει τον μεγάλο καλλιτέχνη είναι να βρει ένα «βαθύτατο ανθρώπινο αίσθημα για βάση της συγκίνησης». Γι' αυτό και χαρακτήρες όπως ο Κωνσταντής, η Ηλέκτρα, η Αντιγόνη, ο Άμλετ ή ο Μάνφρεντ δε δεσμεύονται από χωροχρονικούς περιορισμούς, αλλά λειτουργούν ως

σταθεροί ανθρωπίνου τύπου ικανοί να συγκινήσουν τους αναγνώστες κάθε εποχής και κάθε εθνικότητας.

Ολοκληρώνοντας την τοποθέτησή του, ο Κάλας παρατηρεί ότι δύο σύγχρονοι άνθρωποι προερχόμενοι από διαφορετικούς πολιτισμούς αισθάνονται πνευματικά εγγύτερα απ' ό,τι δύο άτομα κοινής εθνικότητας που συνδέονται με τη σχέση προγόνου-επιγόνου («Μα ο σημερινός Ινδός βρίσκεται στην ίδια θέση μ' εμένα και απέχει από τον σύγχρονό του Ευρωπαίο πολύ λιγότερο παρά από τον συμπατριώτη του της εποχής των Βεντάτα»). Κι αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι κάθε εποχή είναι ξεχωριστή, με ιδιαίτερες ανάγκες στην οικονομία, αξίες στην τέχνη, θεωρίες στη φιλοσοφία, ιδέες στην πολιτική. Το ειδοποιό στοιχείο της εποχής του Κάλας είναι η διεθνοποίηση, η υπέρβαση των εθνικών συνόρων, επομένως μια στάση ζωής όπως αυτή που πρεσβεύουν οι Νεοδημοτικιστές δεν ανταποκρίνεται στις επιταγές της ιστορικής εξέλιξης. Και καταλήγει δηλώνοντας:

Βρίσκουμαι σ' αυτόν που ενδιαφέρεται στο προλεταριακό κίνημα των Ινδιών, στο τελευταίο βιβλίο του Βαλερί, στις αντιλήψεις του Β. Russel και Trotsky για την Κίνα, στην τελευταία ταινία του Σαρλό πολύ πιο κοντά παρά στη Σκυριανή κ. Χ. που επιμένει να υφαίνει για το χατίρι μας ένα ρούχο που δεν μας πηγαίνει.<sup>53</sup>

Η στάση του Κάλας απέναντι στο έθνος πρέπει να συσχετιστεί με δύο παραμέτρους: με τον κομμουνισμό και με τον υπερρεαλισμό. Ως προς την πρώτη παράμετρο, ο Κάλας αναγνώριζε ότι χώρες κατεξοχήν κομμουνιστικές, όπως η Ρωσία, σέβονται την εθνική κληρονομιά τους και δεν απορρίπτουν συλλήβδην τα πνευματικά μνημεία του παρελθόντος. Εξακολουθούσε, όμως, να πιστεύει ότι η έννοια του έθνους είναι γέννημα του καπιταλισμού και ότι δεν ανήκει σε μια σοσιαλιστική κοινωνία. Στο κείμενο «Αληθινός ουμανισμός», που γράφεται ως απάντηση στο *Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα* του Θεοτοκά, διαβάζουμε:

Τέλος, βάζεις ως ηθική αξία το έθνος. Δικαίωμά σου, το έθνος υπήρχε, υπάρχει ακόμα, κι όταν είναι, όπως συμβαίνει στις αποικίες και σε υπόδουλες χώρες, αντιμπεριαλιστικός ο κομμουνισμός συχνά συμμαχεί μαζί του, και στο πνευματικό πεδίο σέβεται ό,τι έδωσε ως τώρα, στη Ρωσία, μάλιστα καλλιεργεί και μελετάει όλα τα εθνικά ιδιώματα και μνημεία όπως κι όλα τα πνευματικά μνημεία του παρελθόντος που έχουν αξία. Οι κομμουνιστές δεν καταστρέφουν, αλλά μελετούν και συντηρούν τις πνευματικές προσπάθειες

---

<sup>53</sup> Μετά από το συγκεκριμένο απόσπασμα και πριν από την υπογραφή «Νίκος Καλαμάρης» ο ποιητής είχε γράψει το εξής παιγνιώδες σχόλιο, που εν συνεχεία έσβησε με διαγώνιες γραμμές: «Η Πηνελόπη τουλάχιστον άμα έβλεπε ότι δεν ερχότανε ο Οδυσσεύς άρχιζε να χαλνά κείνο που έκαμνε, δυστυχώς η κ. Χ. δεν δείχνει αυτήν την υψηλήν φρόνηση». Ας σημειωθεί ότι αυτή η στροφή στη λαϊκή τέχνη και στον νεοδημοτικισμό, που περιγράφει ο Κάλας, ενισχύθηκε από τη δικτατορία του Μεταξά. Βλ. σχετικά: Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Εικαστικές τέχνες»: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Β2: 1922-1940: *Ο Μεσοπόλεμος*, (επιμ.: Χρήστος Χατζηιωσήφ), Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2003, 408-421 και 435-440.

περασμένων γενεών. Ειδικά όμως όσον αφορά το έθνος, μέσα σε μια σοσιαλιστική κοινωνία αυτό είναι κάτι περιττό, κάτι που δεν έχει καμιά θέση· το έθνος είναι ιδέα που ήρθε και που θα φύγει με τον καπιταλισμό.<sup>54</sup>

Με τις ιδέες του υπερρεαλισμού ο Κάλας άρχισε να εξοικειώνεται στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930 (σε αυτό συνέβαλε και η φιλία του με τον Εμπειρικό<sup>55</sup>), αλλά δεν έδωσε δείγματα υπερρεαλιστικής γραφής πριν από το 1934.<sup>56</sup> Ο υπερρεαλισμός υπήρξε ένα κίνημα αποστρεφόμενο τις εθνικιστικές εκδηλώσεις και υπερασπιζόμενο τον διεθνή χαρακτήρα της κουλτούρας. Παροιμιώδες έχει μείνει το θερμό επεισόδιο που εκτυλίχθηκε το 1925 στο πλαίσιο ενός συμποσίου προς τιμήν του Σαιν-Πολ-Ρου, όταν η Γαλλίδα συγγραφέας Ρασίλντ<sup>57</sup> έκανε ένα υποτιμητικό σχόλιο για τους Γερμανούς και ο Μπρετόν το εξέλαβε ως επίθεση στον φίλο του Μαξ Έρνστ, συμπαρασύροντας τις έκρυθμες αντιδράσεις των υπερρεαλιστών συντρόφων του.<sup>58</sup>

Όσον αφορά τη θέση του Μπρετόν για τα εθνικά μνημεία, αυτή αποτυπώνεται με παιγνιώδη τρόπο στις απαντήσεις που έδωσε τον Μάρτιο του 1933 σε μια σειρά ερωτήσεων για το ποια είναι η κατάλληλη μεταχείρισή τους (αν, δηλαδή, πρέπει να διατηρηθούν, να

---

<sup>54</sup> Νικόλας Κάλας, «Αληθινός ουμανισμός» (1932): *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π., 226-227. Σε σχέση με τον σεβασμό των πνευματικών μνημείων του παρελθόντος, πρβλ. τα εξής λόγια του Τρότσκι: «Ίδια όπως το άτομο, ξεκινώντας από το έμβρυο, αναπαράγει την ιστορία του είδους και, σε ορισμένο μέτρο, ολόκληρου του ζωικού κόσμου, η καινούργια τάξη που στην απέραντη πλειονότητά της αναδύεται από μιαν ύπαρξη σχεδόν προϊστορική, οφείλει να επαναλάβει για τον εαυτό της όλη την ιστορία της καλλιτεχνικής κουλτούρας. Δε μπορεί ν' αρχίσει να οικοδομεί μια καινούργια κουλτούρα προτού απορροφήσει και αφομοιώσει τα στοιχεία απ' τις παλιές κουλτούρες. Αυτό δεν πάει να πει πως θα διανύσει βήμα το βήμα, συστηματικά, όλη την περασμένη ιστορία της τέχνης. Διαφορετικά από το βιολογικό άτομο, μια κοινωνική τάξη απορροφάει και αφομοιώνει με τρόπο πιο ελεύθερο και πιο συνειδητό. Δε μπορεί ωστόσο να πάει μπροστά χωρίς να επισκοπήσει τα πιο σπουδαία σημεία επισήμανσης του παρελθόντος», Λέων Τρότσκι, *Λογοτεχνία και Επανάσταση* (1924), ό.π., 180.

<sup>55</sup> Ο Κάλας δήλωνε: «και ασφαλώς ο Εμπειρικός είχε γνωρίσει υπερρεαλιστές πολύ πριν από μένα. Και είχε καταλάβει ότι ήμουν κι εγώ έτοιμος να μπω στον υπερρεαλισμό», βλ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Εμπειρικός 2001», *Αντί* 731 [= Αφιέρωμα: «Ανδρέας Εμπειρικός 1901-1975. Της μη συμμορφώσεως άγιος», (επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης)] (Φεβρουάριος 2001) 13.

<sup>56</sup> Τα *Ποιήματα* (1933) του Νικήτα Ράντου ο Κάλας δεν τα αναγνώριζε ως υπερρεαλιστικά, βλ. σχετικά: Νικόλας Κάλας, «[Για τον ελληνικό υπερρεαλισμό]» (1937): *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π., 301. Εν προκειμένω υιοθετούμε την οπτική της Δήμητρας Καραδήμα, που, διαιρώντας τη μεσοπολεμική ποίηση του Κάλας σε επική («δραματική»), λυρική και υπερρεαλιστική, εντάσσει στην υπερρεαλιστική κατηγορία «τον «Πρόμυθο» από το *Τετράδιο Δ'* [1936], τα ποιήματα «Ορέστης» (*Τετράδιο Γ'* [1934]), «Όπου φαίνεται η στενή σχέση ετεροφώτων και ετεροκλήτων πραγμάτων» (1936), «Όταν τα μάτια δε διαρκούν» (1937), τα κείμενα «Ευωδία φλόγας» (1937) και «Μαύρες φλόγες» [1935-36], καθώς και τα γαλλικά ποιήματα που υπάρχουν στο ΔΑΚ [: Δανικό Αρχείο Κάλας], τα οποία είναι γραμμένα στα τέλη της δεκαετίας του '30», *Οι μεταμορφώσεις της ποιητικής του Νικολάου Κάλας*, τ. Α', ό.π., 147.

<sup>57</sup> «Rachilde» ήταν το ψευδώνυμο της Marguerite Eymery (1860-1953), πεζογράφου της *décadence*, που στα 1889 παντρεύτηκε τον Alfred Valette και ίδρυσε μαζί του το περιοδικό *Le Mercure de France*. «Ωραία και δραστήρια γυναίκα», γράφει ο Απόστολος Σαχίνης, «πρώιμο ταλέντο, στενή φίλη και ιδεώδης σύντροφος του Jean Lorrain, εμφανίστηκε στη μυθιστοριογραφία εκρηκτικά, τον ίδιο χρόνο με το *À Rebours* του Huysmans και το *Le Vice suprême* του Péladan, με το τολμηρό, προκλητικό και διαβόητο μυθιστόρημα *Monsieur Venus*, όπου εξαιρείται, από μια γυναίκα, το ιδεώδες του ανδρόγυνου»: *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα, Εστία, 1981, 85.

<sup>58</sup> Βλ. Maurice Nadeau, *Ιστορία του Σουρρεαλισμού* (1964), (μτφρ.: Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου), Αθήνα, Πλέθρον, 2004, 104-106.

μετατοπιστούν, να τροποποιηθούν ή να αφαιρεθούν). Υποστήριξε, λόγου χάριν, ότι η Αψίδα του Θριάμβου πρέπει να ανατιναχθεί αφού καταχωνιαστεί μέσα σε ένα βουνό κοπριάς, ότι ο Πύργος του Saint-Jacques πρέπει να διατηρηθεί ως έχει, αλλά να κατεδαφιστεί όλη η γύρω περιοχή και να απαγορευτεί επί ποινή θανάτου η προσέγγιση σε απόσταση ενός χιλιομέτρου για εκατό χρόνια, ότι η Sacré-Cœur πρέπει να γίνει αποθήκη τραμ και να βαφτεί μαύρη, ότι η Όπερα πρέπει να μετατραπεί σε σιντριβάνι αρωμάτων και η σκάλα της να ξαναφτιαχτεί με οστά προϊστορικών ζώων, ότι το Palais de Justice πρέπει να κατεδαφιστεί και ο χώρος να καλυφθεί με υπέροχα συνθήματα που θα φαίνονται από το αεροπλάνο κ.ο.κ.<sup>59</sup> Με τις ανατρεπτικές αυτές προτάσεις για τον εξωραϊσμό του Παρισιού ο Μπρετόν επιχειρεί να αποσυνδέσει τα μνημεία της πόλης από το βαρύ ιστορικό φορτίο τους, αποδυναμώνοντας παράλληλα τον εθνικό τους συμβολισμό.

Η θέση του Μπρετόν αναπτύσσεται αναλυτικότερα στην ομιλία που είχε ετοιμάσει για το «Διεθνικό Συνέδριο των Συγγραφέων για την Υπεράσπιση της Κουλτούρας» (Παρίσι, Ιούνιος 1935). Εκεί ο Μπρετόν αναφέρει ότι οι υπερρεαλιστές δεν είναι πολέμιοι της πολιτισμικής κληρονομιάς του παρελθόντος, αλλά ανθίστανται στην ιδέα της εθνικής υπεροχής της γαλλικής πολιτισμικής κληρονομιάς έναντι εκείνης των άλλων εθνών (και ιδιαίτερα της Γερμανίας). Ενώ υπονομεύουν το εθνικό συναίσθημα και την ιδέα της πατρίδας, οι υπερρεαλιστές τιμούν την παγκόσμια κληρονομιά, της οποίας είναι μέτοχοι και διαχειριστές:

Με την ιδιότητά μας, σαν συγγραφείς ή καλλιτέχνες, είπαμε ότι με κανένα τρόπο δεν εννοούμε να απορρίψουμε την πολιτιστική κληρονομιά τόσων αιώνων. Είναι λυπηρό που σήμερα είμαστε υποχρεωμένοι να υπενθυμίσουμε ότι για μας πρόκειται για μια *παγκόσμια* κληρονομιά, που δεν μας αναγκάζει να τιμούμε τη γερμανική σκέψη λιγότερο απ' ό,τι οποιαδήποτε άλλη. Κι επιπλέον, μπορούμε να πούμε ότι είναι κυρίως στη γερμανόφωνη φιλοσοφία που ανακαλύψαμε το μόνο αποτελεσματικό αντίδοτο ενάντια στο θετικιστικό ορθολογισμό, που εδώ εξακολουθεί να προκαλεί καταστροφές. *Το αντίδοτο αυτό δεν είναι άλλο απ' το διαλεκτικό υλισμό σα γενική θεωρία της γνώσης.* [...] Παραμένουμε σταθερά αντίθετοι με κάθε προσπάθεια διεκδίκησης από ένα γάλλο αποκλειστικά και μόνο της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς, με κάθε προσπάθεια εξιδανίκευσης στη Γαλλία του εθνικού συναισθήματος.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Βλ. André Breton, «Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville»: *Oeuvres Complètes*, τ. II, (επιμ.: Marguerite Bonnet, Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert, José Pierre), Παρίσι, Gallimard, 1992, 531-533. Οι προτάσεις του Μπρετόν «για τον παράλογο καλλωπισμό μιας πόλης» δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Ο υπερρεαλισμός στην υπηρεσία της επανάστασης* σε κείμενο με τίτλο «Πειραματικές έρευνες».

<sup>60</sup> Αντρέ Μπρετόν, «Ομιλία στο Συνέδριο των Συγγραφέων»: *Η πολιτική θέση του σουρρεαλισμού* (1935), (μτφρ.: Γιόλα Γεωργαντζή, Νίκος Μπαλής), Αθήνα, Ουτοπία, 1980, 84-85. Επιπλέον, στο κείμενό του «Τον Καιρό που οι Σουρρεαλιστές είχαν Δίκιο» (1935) ο Μπρετόν αναφέρει: «Αν αντιδρούμε βίαια ενάντια σε κάθε προσπάθεια αποκατάστασης της ιδέας της πατρίδας, ενάντια σε κάθε επίκληση, σε καπιταλιστικό καθεστώς, στο εθνικό συναίσθημα, πρέπει να πούμε πως δεν το κάνουμε μόνο επειδή αισθανόμαστε εντελώς, μα εντελώς, ανίκανοι να συγκατατεθούμε σε κάτι τέτοιο, δεν το κάνουμε μόνο επειδή διαπιστώνουμε την αναζωπύρωση μιας βρωμερής ψευδαίσθησης, που έχει πολλές φορές καταστρέψει τον κόσμο, αλλά κυρίως, επειδή, με την καλύτερη θέληση, δεν

Αν από κοινωνικής πλευράς το «αντίδοτο ενάντια στο θετικιστικό ορθολογισμό» ήταν η θεωρία του διαλεκτικού υλισμού των Μαρξ και Ένγκελς, από αισθητικής πλευράς ήταν οι ιδέες του, γερμανικού κυρίως, ρομαντισμού, ενός κινήματος που χάρη στην πίστη του στη δύναμη της φαντασίας και στην ύπαρξη μιας ανώτερης πραγματικότητας θεωρήθηκε προδρομικό του κινήματος του υπερρεαλισμού.<sup>61</sup> Ο Κάλας έγραφε ότι ο υπερρεαλισμός «είναι σημαντικός, ακριβώς διότι περισσότερο από [κάθε] άλλη σύγχρονη κίνηση ανοίγει διάπλατα, και στην ποίηση και στις εικαστικές τέχνες, τις πύλες στον ρομαντισμό»<sup>62</sup> και ότι ο αφορισμός του Novalis «Η ποίηση είναι η απόλυτη πραγματικότητα· αυτός είναι ο πυρήνας της φιλοσοφίας μου» (*Αποσπάσματα*) είναι βασικός για την κατανόηση της ποίησης του Μπρετόν.<sup>63</sup> Επιπλέον, στο κείμενό του «Για τις δίχως τέλος κατακτήσεις του Ρομαντισμού» ο Κάλας υπεραμύνθηκε μιας ιστορικής κριτικής που θα αξιοποιεί όσα στοιχεία των παλαιότερων λογοτεχνικών ρευμάτων – εν προκειμένω του ρομαντισμού – ανταποκρίνονται στη νέα πραγματικότητα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι θα διατηρήσει αμετάβλητες τις αρχές τους: «έτσι και τα πάθη των ρομαντικών τα επαναφέρουμε όχι όπως ήταν, αλλά όπως πρέπει σήμερα να είναι, δηλαδή σύμφωνα με τις σύγχρονες ανάγκες του ρομαντισμού».<sup>64</sup> Το σπουδαιότερο, όμως, είναι ότι αντιπαρέβαλε τον ρομαντισμό με τον κλασικισμό, επικαλούμενος την άποψη του Maurice Denhof ότι ο ρομαντικός συγγραφέας ενδιαφέρεται λιγότερο για τη δημιουργία έργων τέχνης με διάρκεια στον χρόνο ή με απόλυτη αρμονία στη μορφή και περισσότερο για τις ιδεολογικές αναζητήσεις που γεννά ο καινούριος τρόπος αντίληψης των πραγμάτων, αντιμετωπίζει δηλαδή το έργο του όχι ως σκοπό αλλά ως μέσον (ό.π., 170). Αντί της αυστηρής και πειθαρχημένης τέχνης του κλασικισμού ο Κάλας προκρίνει την αισθητική του ρομαντισμού που «“εγκωμίασε υπεράνω όλων την πρωτοτυπία, την ατομική διαφορά, το παράξενο”» (ό.π., 172).<sup>65</sup>

---

μπορούμε παρά να τα θεωρήσουμε όλα αυτά σαν σύμπτωμα ενός ολοφάνερου γενικού κακού», *Η πολιτική θέση του σουρρεαλισμού*, ό.π., 104-105.

<sup>61</sup> Για τη σχέση ρομαντισμού-υπερρεαλισμού, βλ. όσα σημειώνουν, μεταξύ άλλων, ο Θεοτοκάς, ο Ελύτης και ο Δημαράς: Γιώργος Θεοτοκάς, «Τι είναι ο υπερρεαλισμός», *Νεοελληνικά Γράμματα* 83 (2 Ιουλίου 1938) 1 και 3 [αναδημ.: *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, (εισ. - επιμ.: Δημήτρης Τζιόβας), Αθήνα, Εστία, 2005, 101-106], Οδυσσέας Ελύτης, «Ένα γράμμα γύρω από τον υπερρεαλισμό», *Νεοελληνικά Γράμματα* 84 (9 Ιουλίου 1938) 3 [αναδημ.: *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 468-472], Κ. Θ. Δημαράς, «Κληρονόμος του ρομαντισμού» (1944), *Ηριδανός* 4 [= Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό και στον ελληνικό υπερρεαλισμό, (επιμ.: Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου)] (Φεβρουάριος-Μάρτιος 1976) 107.

<sup>62</sup> Νικόλας Κάλας, «Υπέρ ποιήσεως γνήσια φωνή» (1935): *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π., 150.

<sup>63</sup> Νικόλας Κάλας, «Ελευθερία, Αγάπη και Ποίηση» (1978), (μτφρ.: Γιάννης Πατίλης), *Πλανόδιον* 10 (Ιούλιος 1989) 159-160.

<sup>64</sup> Νικόλας Κάλας, «Για τις δίχως τέλος κατακτήσεις του Ρομαντισμού» (1937): *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π., 167. Επιπλέον, ο Κάλας δηλώνει: «Ρομαντική στάση απέναντι του ρομαντισμού είναι σήμερα νοητή μόνο υπερρεαλιστικά», ό.π., 167.

<sup>65</sup> Τα λόγια είναι της Camille Schwer, ο Κάλας τα τοποθετεί εντός εισαγωγικών.



Ο Κάλας αναγνώριζε ότι μια τέχνη σαν αυτή του Παρθενώνα στάθηκε «κήρυκας» για την εποχή της,<sup>66</sup> με την έννοια ότι εισηγήθηκε κάτι νέο και διαφορετικό, διαφωνούσε όμως με την πρόθεση του κλασικού καλλιτέχνη να κατασκευάσει το έργο του με προοπτική το πάντα, την αιωνιότητα, αφού ήταν αδύνατο για οποιοδήποτε ανθρώπινο έργο να ξεφύγει της αλλαγής, της φθοράς ή και της καταστροφής. Ως προς το ζήτημα αυτό, της μεταβολής και της μονιμότητας, της αλλαγής και της συνέχειας,<sup>67</sup> είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος που ο Κάλας παραβάλλει τη φιλοσοφία του Ηράκλειτου και του Παρμενίδη:

Η σημασία της αλλαγής επισημάνθηκε από τον Ηράκλειτο, ο οποίος παρατηρούσε ότι δεν κολυμπάμε ποτέ δύο φορές στα ίδια νερά του ποταμού· η σημασία της συνέχειας υπογραμμίστηκε από τον Παρμενίδη όταν, ανασκευάζοντας τον Ηράκλειτο, διατύπωνε τη σκέψη «ἐπεὶ νῦν ἔστιν ὁμοῦ πᾶν, ἔν, συνεχές». Η άποψη του Ηράκλειτου βρίσκει την τέλεια έκφρασή της στη μουσική και στο χορό, ενώ η άποψη του Παρμενίδη στην αρχιτεκτονική. Σ' ένα αυστηρά μη εικονιστικό κτίσμα, όπως είναι η πυραμίδα ή ένας αρχαιοελληνικός ναός, αναγνωρίζουμε την ενσάρκωση της επιθυμίας του ανθρώπου να είναι στο Τώρα για πάντα. [...] Παρά τον συμπαγή του όγκο, ένα μνημείο διατρέχει πάντα τον κίνδυνο να καταστραφεί· ένα μνημείο, ωστόσο, που γκρεμίστηκε μπορεί να ξαναχτιστεί. Το ερώτημα ανακύπτει από μόνο του: Η ζωή μας επαναλαμβάνεται ή ξαναγίνεται;<sup>68</sup>

Στην πιθανή καταστροφή ενός μνημείου ο Κάλας αναγνωρίζει μια δυναμική κατάσταση, μια κατάσταση αλλαγής, ενώ ακόμα και το *ξανα-χτίσιμό* του, η *ανα-δημιουργία* του, είναι μια συνθήκη που παραπέμπει στην ιδέα της ανανέωσης («Η ζωή μας [...] ξαναγίνεται;»). Για την ανάγκη της αλλαγής, ακόμα και όταν είναι σαρωτική και εκδηλώνεται με βία, είχε μιλήσει ο Κάλας σε ένα παλαιότερο, αδημοσίευτο, κείμενό του με τίτλο «Μοροζίνη». Το κείμενο αυτό σώζεται στο Ε.Λ.Ι.Α. σε δύο γραφές, εξίσου δυσανάγνωστες: η πρώτη καταλαμβάνει μιάμιση σελίδα και θα παρατεθεί αυτούσια· η δεύτερη εκτείνεται σε έξι σελίδες, έχει πολλές διαγραφές, ενσωματώνει τα περισσότερα στοιχεία της πρώτης και περιέχει ορισμένα νέα στοιχεία για τις αρχαιότητες, που θα αποδοθούν περιληπτικά. Όσον αφορά τη χρονολόγηση του κειμένου, θα προτείνουμε ως πιθανή χρονολογία το έτος 1937, δεδομένου ότι στο οπισθόφυλλο της δεύτερης σελίδας της πρώτης γραφής ο Κάλας σημειώνει τη φράση «Η Κυρία Με Τις Καμέλιες», δηλαδή

<sup>66</sup> «Από τους Παρθενώνες, τους γοτθικούς ναούς, τις παγόδες, υποταγμένες κατά τη δημιουργία τους, σε μίαν αρχή, από τις Παναγίες του Botticelli και τη βαθιά ζωγραφική σάτιρα του Dürer ως τα ρομάντζα του Τολστόη, το θέατρο του Bernard Shaw, η τέχνη στάθηκε, αδιάκοπα, κήρυκας», Νικόλας Κάλας, «Ο Παλαμάς και οι νέοι» (1930): *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π., 32.

<sup>67</sup> Είναι σαφές ότι εδώ η «συνέχεια» δε νοείται ως έννοια δυναμική, που κλείνει μέσα της την αλλαγή, αλλά έχει να κάνει με τη σταθερότητα και τη διάρκεια μέσα στον χρόνο.

<sup>68</sup> Νικόλας Κάλας, «Η εικόνα και η ποίηση» (1965): *Η τέχνη την εποχή της διακύβευσης και άλλα δοκίμια*, ό.π., 124.

τον τίτλο μιας κινηματογραφικής κριτικής του δημοσιευμένης στο 2ο τεύχος του περιοδικού *Νεοελληνική Λογοτεχνία* (Δεκέμβριος 1937-Ιανουάριος 1938). Παραθέτουμε αρχικά την πρώτη γραφή του «Μοροζίνη»:

Σα χορτάρι σα γρασίδι σαν τρένο σα κοπάδι ξαπλώνεται πάνω στο έδαφος η ιστορία. Άμα το μάτι παύει να τη βλέπει χάνεται. Τα εδάφη σταματούν τεμαχισμένα. Στέλνουν πίσω τα κοπάδια, τις φωνές, την αγάπη, την ελπίδα. Γυρίζουν πίσω. Οι θελήσεις τυλίγονται στις πτυχές ζωηρών χρωμάτων με σχέδια πόσο απλά. Αποτραβήχτηκε κάποτε η ιστορία για να συνεχισθεί σε άλλα ακρογιάλια.

Η θέληση μισεί το κενό. Δεν υπάρχει χτες που να μην είναι τωρινό. Το δίκαιο παρελθοντολογεί. Κρίνει και καταδικάζει.

Επιζητεί να εκφράσει άλλους πόθους.

Να βγουν ήχοι ρυθμισμένοι από ανεκδήλωτες δυνάμεις εναρμονισμένες με ανάγκες βαθιές. Να γίνει ποίηση ο λόγος κι ας χαθεί. Δεν είναι η καταστροφή που λογαριάζει αλλά η συνέχεια. Γιατί σταματάς, γιατί δεν αγαπάς, γιατί δεν τρέχεις, γιατί αποτραβήχτηκες, γιατί κουράστηκες που πλέει η βάρκα χωρίς αγέρα, ο δολοφόνος χωρίς έγκλημα, το αυτοκίνητο χωρίς βενζίνα, ο στρατηγός χωρίς στρατό, η μέλισσα χωρίς λουλούδια, η [δυσανάγνωστη λέξη] χωρίς χρώματα, η γραφή χωρίς αγάπη, οι πόλεμοι χωρίς όπλο κ' ελπίδες, γιατί αγαπάς γιατί μισείς που πας γιατί βρέχει πάνω στη θάλασσα;

Με τι ανησυχία περιμένει. Ένα όμως ποτέ δε θ' αναγερθεί η Ακρόπολη. Ωστόσο δεν επήραμε χαμπάρι τι ώρα και τι πράγμα, και κατηγορούμε το Μοροζίνη πως γκρέμισε την Ακρόπολη την έκαμε ερείπιο. Στήθηκε πάνω στο Βράχο σα φλάμπουρο σα φωτιά σαν κραυγή. Ό,τι γίνεται και περνά στον τόπο τούτο, γίνεται με μίσος κ' αγάπη κάτω απ' τα μάρμαρα της Ακρόπολης. Εκεί ακούστηκε, απ' όλες τις φωνές η πιο δυνατή των νέων χρόνων, έκραξε σαν νά 'βγαινε από κανόνι ενετικό

#### ο Παρθενός

Υπάρχει πολύ Ακρόπολη, έγινε μονέδα για το μάτι των Ελλήνων δραχμή για τα αποθέματά των. Άλλα καινούργια ηρωικά στον κόσμο ονόματα ξένα γινήκαν γνωστά. Στον κόσμο εδώ ο Παρθενός και η δραχμή έχουνε πέραση. Αυτό που δεν ξέρουμε πάντα είναι τι θέλουν να τα κάνουμε. Μένουν επί αιώνες δεν αλλάζουνε. Τ' αγέρι ήρθε, και τα σάρωσε κ' [δυσανάγνωστη λέξη]. Ο Μοροζίνη ήρθε κι έφυγε, μα η ιστορία του γράφτηκε στη Βενετιά. Ανάγκη είναι να γραφτεί και εδώ.<sup>69</sup>

Λίγα λόγια, αρχικά, για την ιστορία της ανατίναξης του Παρθενώνα. Το γεγονός συνέβη τον Σεπτέμβριο του 1687 κατά τη διάρκεια της πολιορκίας της οθωμανικής Αθήνας από τους Βενετούς υπό τον αρχιστράτηγο Φραγκίσκο Μοροζίνι. Ο Μοροζίνι αποφάσισε να βομβαρδίσει την Ακρόπολη όταν έμαθε ότι οι Τούρκοι είχαν μετατρέψει τον Παρθενώνα σε αποθήκη για τα πυρομαχικά τους. Στην αντίληψη του Κάλας η μετατροπή του Παρθενώνα σε πυριτιδαποθήκη

<sup>69</sup> «Μοροζίνη», πεζό, πρώτη γραφή, χρο (Ε.Λ.Ι.Α., φάκελος 1.1). Ευχαριστώ θερμά την κυρία Σοφία Μπόρα του Ε.Λ.Ι.Α. που με βοήθησε στην ανάγνωση αρκετών σημείων αυτού του κειμένου.

αποκτούσε συμβολικές διαστάσεις: τη χαρακτήρισε μια πράξη «ποιητική» που φανέρωνε «την επιθυμία να μετατραπεί η τέχνη σε εκρηκτική δύναμη».<sup>70</sup> Η επιδοκιμασία του για τη δράση του Μοροζίνι οφείλεται στο γεγονός ότι η βίαιη επέμβαση του Βενετού έγινε η αιτία να αλλάξει ριζικά η όψη των πραγμάτων: ο Παρθενώνας ήταν μέχρι τότε ένα λειτουργικό κτίριο σε συνεχή χρήση (αρχαίος ναός, εκκλησία, τζαμί), ενώ μετά την έκρηξη μεταβλήθηκε σε ερείπιο. Η δράση του Μοροζίνι θα μπορούσε να συγκριθεί με τη δράση του καλλιτέχνη της πρωτοπορίας (*avant-garde*), ο οποίος επιχειρούσε με μια άλλου είδους βία, την *αισθητική βία*,<sup>71</sup> να ανατρέψει «τις δεσμευτικές παραδοσιακές φόρμες στην τέχνη».<sup>72</sup> Όπως τονίζει ο Αναστάσης Βιστωνίτης, «η βία ανατρέπει, επειδή επιταχύνει τον ιστορικό βηματισμό και αλλάζει – ή μάλλον καταστρέφει – τη μορφολογία του σειραϊκού χρόνου. Δεν νοείται, ως, εκ τούτου, πρωτοπορία, όπως και μοντερνισμός άλλωστε, χωρίς καταφυγή στη βία. Η αναμονή και η αναστολή προετοιμάζουν την ανατροπή και άρα εγκυμονούν βία».<sup>73</sup>

Εξίσου ανατρεπτική με τη δράση του Μοροζίνι στο πολεμικό πεδίο ήταν, κατά τον Κάλας, η δράση του Ψυχάρη στο πεδίο της γλώσσας. Η φωνή «η πιο δυνατή των νέων χρόνων» που κράζει «ο Παρθενός» «σαν νά 'βγαινε από κανόνι ενετικό» δεν είναι άλλη από τη φωνή του Ψυχάρη.<sup>74</sup> Στο κείμενό του «Στο γλωσσικό στίβο» ο Κάλας αρνείται τη σημασία του Ψυχάρη ως λογοτέχνη ή επιστήμονα και δέχεται μόνο την επίδρασή του ως «πολεμίστα»: το κατόρθωμά

---

<sup>70</sup> Παραθέτουμε το ευρύτερο απόσπασμα από το «Towards a third surrealist manifesto» (1940) [«Προς ένα τρίτο μανιφέστο του υπερρεαλισμού»] του Κάλας: «Το ακόλουθο παράδειγμα θα μας βοηθήσει να καταλάβουμε ακόμα καλύτερα τι είναι στ' αλήθεια η ποίηση: ΣΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΗΣ ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΙΑΣ Ο ΠΑΡΘΕΝΩΝΑΣ ΜΕΤΑΤΡΑΠΗΚΕ ΣΕ ΠΥΡΙΤΙΔΑΠΟΘΗΚΗ. Καμιά πράξη, ιδίως προερχόμενη από κατακτητή, δε θα μπορούσε να είναι πιο *ποιητική* απ' αυτή. Τίποτα δε θα μπορούσε να φανερώσει πιο ξεκάθαρα την επιθυμία να μετατραπεί η τέχνη σε εκρηκτική δύναμη. Τι ισχυρός καταλύτης χρειαζόταν για να ενώσει τον Παρθενώνα με την πυριτίδα! Δηλώνω, δίχως τον παραμικρό δισταγμό, ότι η ποίηση *αρχίζει* με τη μεταμόρφωση του Παρθενώνα σε πυριτιδαποθήκη και *τελειώνει* με την αιματοχυσία του Marat από την Charlotte Corday. Η μυθολογική αξία αυτών των δύο κολοσσιαίων ποιητικών *γεγονότων* μας σώζει από τον κόπο να φερόμαστε σαν ιστορικοί και να αναζητούμε χρονολογικές αλληλουχίες. Ό,τι *χρειάζεται* κατευθύνεται προς το μέλλον», *Surrealism Pro and Con*, Νέα Υόρκη, Gotham Book Mart, 1973, 32-33.

<sup>71</sup> Βλ. όσα γράφει ο Ρολάν Μπαρτ στα *Κριτικά δοκίμια* (1956): «Τα λεξικά μας δεν αναφέρουν πότε ακριβώς ο όρος *avant-garde* χρησιμοποιήθηκε με την πολιτισμική του έννοια. Προφανώς, ο όρος είναι σχετικά πρόσφατος: εμφανίζεται όταν ορισμένοι συγγραφείς αρχίζουν να αντιμετωπίζουν την αστική τάξη σαν δύναμη αισθητικής οπισθοδρόμησης, την οποία οφείλουν να αμφισβητήσουν. [...] Πρώτα με μια *αισθητική βία* που στρέφεται κατά του φιλισταϊσμού των αστών, και εν συνεχεία με την *ηθική βία*, όταν πια γίνεται μέρος του *life style* να αμφισβητεί κανείς την αστική τάξη πραγμάτων (όπως στην περίπτωση των σουρεαλιστών): ποτέ, όμως, με *πολιτική βία*». Αντιγράφουμε το απόσπασμα από το βιβλίο του Matei Calinescu *Πέντε όψεις της Νεωτερικότητας: Μοντερνισμός, Πρωτοπορία, Παρακμή, Κιτς, Μεταμοντερνισμός* (1977), (πρόλ.: Νίκη Λοϊζίδη, μτφρ.: Ανδρέας Παππάς), Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2011, 155.

<sup>72</sup> Matei Calinescu, *ό.π.*, 147-148.

<sup>73</sup> Αναστάσης Βιστωνίτης, «Οι *Μεταμορφώσεις* του Νικολάου Κάλας», *ό.π.*, 202.

<sup>74</sup> Πρβλ. όσα γράφει ο Θεοτοκάς στο κείμενό του «Για τον Ψυχάρη» (1938): «Εύκολο είναι σήμερα να απαριθμηθεί κανείς τις υπερβολές, τις αδικίες, τα λάθη του Ψυχάρη. Είναι τόσο εύκολο, ώστε καταντά μικρολογία και μικροπρέπεια. Είναι σα να συζητά κανείς για τα στρατιωτικά σφάλματα του Κολοκοτρώνη. Μπορεί να έκανε χίλια σφάλματα, αλλά έκανε την Επανάσταση. Κι' όχι μόνο την έκανε, αλλά και την κέρδισε. [...] Μπορεί οι λόγοι να ξεχνούν ή να μικρολογούν, αλλά το έθνος δεν είναι δυνατό να μην ξαναθυμηθεί έναν τέτοιο άνθρωπο κ' ένα τέτοιο ιστορικό γεγονός σαν την πνευματική επανάσταση του δημοτικισμού», Γιώργος Θεοτοκάς, *Αναζητώντας τη διαύγεια*, *ό.π.*, 172.

του δεν ήταν ότι συνέβαλε στην επικράτηση της δημοτικής, αλλά ότι πέτυχε με τον γλωσσικό αγώνα του, με τη σύγκρουσή του με τον σχολαστικισμό, να αλλάξει μια παγιωμένη νοοτροπία. Χάρη στην επέμβαση του Ψυχάρη ο «Παρθενών» έγινε ο «Παρθενός»,<sup>75</sup> λέξη που στα αυτιά του ποιητή ηχεί σαν ένα «θαυμάσιο πολεμικό σύνθημα», σα μια μαχητική αντίδραση απέναντι στους συμβατικούς εκφραστικούς τρόπους. Αλλά χρειάζεται προσοχή: ο όρος «Παρθενός» δεν πρέπει να εδραιωθεί ούτε να υιοθετηθεί καθολικά, γιατί η καθιέρωσή του θα προκαλέσει την εξασθένηση του ανατρεπτικού μηνύματός του:

Απ' αυτόν τον αγώνα μόνον ο Ψυχάρης ξεχωρίζει.

Όχι ο Ψυχάρης λογοτέχνης. Αυτός ποτέ δεν υπήρχε. Όχι ο Ψυχάρης επιστήμονας – παραείχε συχνά λάθος. Μα ο Ψυχάρης πολεμίστας.

Αυτός είναι μεγάλος.

Ο μόνος που ήξερε με δυνατές καμουτσικές να κάμει ταπεινούς σχολαστικούς διδασκάλους να ουρλιάζουν.

Ηγέτης!<sup>76</sup>

Δεν αναποδογύρισε μια γλώσσα, αλλά μια νοοτροπία.

Γκ[ρ]εμίζοντας την καθαρεύουσα γκρέμισε το δόγμα. Ο Ψυχάρης με την βρισιά, με το παλμό του, με την πολεμική του, παρουσιάζεται από αυτήν την άποψη σαν την πιο ζωντανή φυσιογνωμία της Νεοτέρας Ελλάδος.

Ανόητοι, ηλίθιοι, αυτοί που δε μπορέσουν να το εννοήσουν αυτό.

Μα πιο ανόητοι, πιο ηλίθιοι εκείνοι, οι οποίοι, επειδή αυτός εφεύρε το θαυμάσιο πολεμικό σύνθημα “Ο Παρθενός” μετέβαλον την λέξη αυτή για της ανάγκες καθημερινής χρήσεως.

Κάτω ο Ψυχαρισμός!

Πιο πέρα από τον Ψυχάρη, πιο πέρα από την Δημοτικιστική ορθοδοξία – στην αίρεση.<sup>77</sup>

Ένα τελευταίο ζήτημα που θέτει ο Κάλας στο «Μοροζίνη» σχετίζεται με την εμπορική εκμετάλλευση των αρχαιολογικών χώρων και την αντιμετώπισή τους ως τουριστικά αξιοθέατα ικανά να διασφαλίσουν την εισροή χρήματος στη χώρα (η Ακρόπολη «έγινε μονέδα για το μάτι των Ελλήνων δραχμή για τα αποθέματά των», «στον κόσμο εδώ ο Παρθενός και η δραχμή

<sup>75</sup> Στο Αρχείο Κάλας του Ε.Λ.Ι.Α. (φάκελος 1.9) εντοπίζεται ένα απόκομμα της εφημερίδας *Εστία* (9.10.1928) με την υπογραφή Ι.Σ., στο οποίο περιγράφεται το περιστατικό που ώθησε τον Ψυχάρη να αλλάξει την κατάληξη του Παρθενώνα: «Διηγείται [ο Ψυχάρης], ότι την πρώτην φοράν που ανέβηκε εις την Ακρόπολιν, ήκουσεν ένα φύλακα να του λέγει ο «Παρθενός» αντί ο «Παρθενών». Ο κ. Ψυχάρης ενεθουσιάσθη, διότι ευρίσκει, ότι ο «Παρθενός» είναι ορθότερον, από γλωσσικής απόψεως, παρά ο «Παρθενών» που γράφομεν ημείς και προφέρομεν κατ' ανάγκην «Παρθενόν» (με όμικρον), εφ' όσον από του τετάρτου μετά τον Χριστόν αιώνας δεν υφίσταται πλέον εις την γλώσσαν μας το «ωμέγα»». Ο Κάλας σχολιάζει τις διαφορετικές γραφές του Παρθενώνα και στο κείμενό του «Εκταφή κριτικού» (1931): *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π., 43.

<sup>76</sup> Πρβλ. όσα γράφει ο Κάλας στο κείμενό του «Τα νέα επιτελεία» (1930): «Κανένας σ' εμάς σχεδόν δεν έχει φιλοδοξήσει να γίνει πνευματικός ηγέτης, εκτός από τον Κοραή και τον Ψυχάρη, κανένας από την άποψη αυτή δεν ξεχωρίζει. Κανένας άλλος δεν είχε ποτέ τη μεγάλη τους επιρροή», *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, ό.π., 27.

<sup>77</sup> Νικόλαος Καλαμάρης, «Στο γλωσσικό στίβο» (δφο): Αρχείο Κάλας, Ε.Λ.Ι.Α., φάκελος 1.2.

έχουνε πέραση»). Πρόκειται για μια πλευρά των ελληνικών αρχαιοτήτων την οποία ο Κάλας αναπτύσσει, όπως θα δούμε, και στο ποίημα «Ακρόπολη».

Από τη δεύτερη, εκτενέστερη, γραφή του «Μοροζίνη»<sup>78</sup> θα σχολιάσουμε δύο μόνο σημεία που ωστόσο φωτίζουν αρκετά τις αισθητικές και ιδεολογικές καταβολές της σχέσης του Κάλας με τις αρχαιότητες:

- α) Ο Κάλας αναφέρεται στη διαχρονική πεποίθηση των κυρίαρχων τάξεων στην Ελλάδα ότι η αποστολή της χώρας ήταν εξίσου να προστατευτεί η κληρονομιά του ένδοξου παρελθόντος και να ανακτηθεί η δύναμη και το κύρος των αρχαίων και των βυζαντινών χρόνων.<sup>79</sup> «Το κράτος θέλει Βυζαντινούς αυτοκράτορες, λαλιά Ξενοφώντος [...]. Θέλει, θέλει κι επειδή μπορεί νομοθετεί. [...] Αυτή την τάξη δε τη θέλω. Δε θέλω αυτό το κράτος». Η νοοτροπία των Νεοελλήνων βασιζόταν στη συντήρηση του παλιού και (αν επρόκειτο για τα αρχαία μνημεία) στην αποκατάσταση του κατεστραμμένου, ενώ ο Κάλας, μιλώντας από τη σκοπιά της πρωτοπορίας, ζητούσε την ανατροπή των παλιών προτύπων και πίστευε ότι «καταστροφή σημαίνει δημιουργία»<sup>80</sup>: «Μόνο χτίζουμε τον Παρθενώνα ακόμα δε μπήραμε χαμπάρι που ο Μοροζίνη δημιούργησε το ερείπιο. Στήθηκε το ερείπιο πάνω στην Ακρόπολη σα φλάμπουρο, σα φωτιά σαν κραυγή. [...] Ήρθε κι έφυγε. Η ιστορία του Μοροζίνη γράφτηκε στη Βενετία. Εδώ τίποτα δεν έγινε καταστράφηκε η Ακρόπολη και ακόμα δεν το πήραμε χαμπάρι».
- β) Σε συνέχεια του προηγούμενου: Ο Κάλας δεν αντιλαμβάνόταν την καταστροφή που προκλήθηκε στην Ακρόπολη σαν ένα μεμονωμένο γεγονός αλλά την έβλεπε σαν μέρος μιας εξελικτικής διαδικασίας («προτσές»), στη διάρκεια της οποίας έλαβαν χώρα και άλλες μεγάλες καταστροφές πολιτιστικών μνημείων σε παγκόσμια κλίμακα. Καμία από αυτές, όμως, δεν μπόρεσε να ανακόψει τη ροή της ιστορίας,<sup>81</sup> αφού μετά από κάθε καταστροφή η ανθρωπότητα έβρισκε τον τρόπο να συνεχίζει: «Οι Άραβες κάψανε τη βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας, ο Σαβοναρόλα τα αριστουργήματα της Φλωρεντίας, η κομούνα της Γαλλίας, ο Φράγκο της Μαδρίτης, ο Χίτλερ τα έργα του Χέϊνε, οι Άγγλοι την Ζαν Δαρκ, ο Νέρων τη Ρώμη, οι καθολικοί τους διαμαρτυρούμενους, [...] ο Vesuvius την Πομπηία, ο Ηρακλής <τον κάπρο>, ο κεραυνός δένδρα και σπίτια, άλλα καιν άλλα

<sup>78</sup> «Μοροζίνη», πεζό, δεύτερη γραφή, χρο (Ε.Λ.Ι.Α., φάκελος 1.1). Όλα τα αποσπάσματα που θα παρατεθούν στο εξής ανήκουν σε αυτό το χειρόγραφο.

<sup>79</sup> Την ίδια ιδέα συναντήσαμε στους «Νεοδημοτικιστές», ενώ επανέρχεται και σε ένα άλλο δοκίμιο του Κάλας με τίτλο «The Tragic Destiny of Modern Greece – The Sense of National Tragedy», δφο 16 αριθμημένων σελίδων, υπογραφή Nicolas Calas, Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 15.5, σελίδες 9-10.

<sup>80</sup> Κατά τη ρήση του Μπακούνιν, βλ. σχετικά: Matei Calinescu *Πέντε όψεις της Νεωτερικότητας*, ό.π., 153.

<sup>81</sup> Πρβλ. τη φράση από το «Towards a third surrealist manifesto»: «Ό,τι χρειάζεται κατευθύνεται προς το μέλλον» (ό.π., 33).

κόβουν άλλα κρεμούν πνίγουν δέρνουν δολοφονούν σκοτώνουν // ο Μοροζίνη πυρπόλησε τον Παρθενώνα».

Όπως γίνεται φανερό, η στάση του ποιητή απέναντι στις αρχαιότητες ήταν επηρεασμένη αφενός από το ρηξικέλευθο πνεύμα της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας και αφετέρου από την, προσανατολισμένη στις εξελικτικές τάσεις της ιστορίας, μαρξιστική ιδεολογία.<sup>82</sup>

Αν διατρέξουμε το λογοτεχνικό και θεωρητικό έργο του Κάλας το διάστημα 1935-1938, μπορούμε να εντοπίσουμε μια σειρά ομολογών ιδεών και εικόνων που επανέρχονται σταθερά και διαμορφώνουν το ιδιαίτερο καλλιτεχνικό στίγμα του. Ο ποιητής αφενός συστηματοποιεί τις απόψεις του σε ευσύνοπτα «μυνηφέστα», δηλαδή σε κείμενα προγραμματικού χαρακτήρα (π.χ. «Μαύρες φλόγες», 1935-1936, «Ευωδία φλόγας», 1937), και αφετέρου συγκροτεί κατά τον τρόπο των υπερρεαλιστών γενεαλογίες καταξιωμένων προκατόχων του (π.χ. «Πρόμυθος», 1936, «Ευωδία φλόγας», 1937). Εδώ θα σταθούμε σε τρία σημεία:

- α) Στη μεταφορική εικόνα της τέχνης ως πυριτιδαποθήκης με παράδειγμα τον Παρθενώνα. Ο Κάλας τάσεται υπέρ μιας ανατρεπτικής τέχνης, που δε συντηρεί αλλά ξεθεμελιώνει, που δεν αντιμετωπίζει με δέος την παράδοση αλλά την κρίνει και, αν χρειαστεί, συγκρούεται μαζί της.
- β) Στον θαυμασμό του ποιητή για τους προσωκρατικούς φιλοσόφους, στην αμφισβήτηση του κλασικού πολιτισμού και στη στροφή του ενδιαφέροντός του στην τέχνη των προϊστορικών και προκλασικών χρόνων.
- γ) Στην αποδοχή του ρομαντισμού και στην απόρριψη του κλασικισμού.

Ωστόσο πριν από τα κείμενα της περιόδου 1935-1938 ο Κάλας έγραψε ένα άρθρο-επιστολή προς το περιοδικό *Ορίζοντες* ως απάντηση στην κριτική του Β. Δερκέτη [: Βασίλη Λαούρδα] για το δοκίμιό του «Προλεταριακή τέχνη» (περ. *Νουμάς*, Ιανουάριος 1931).<sup>83</sup> Αυτό το άρθρο με τίτλο «Γύρω στην μοντέρνα Τέχνη» (1931) μπορεί να θεωρηθεί προδρομικό για την εξέλιξη της επιχειρηματολογίας του Κάλας, αφού εμπεριέχει ορισμένες από τις κυριότερες θέσεις της. Ο ποιητής κρίνει θετικά την επέμβαση του Μοροζίνι στον Παρθενώνα: απαριθμώντας τα έργα που είναι σε θέση να επηρεάσουν τον άνθρωπο συγκαταλέγει ανάμεσά τους «μερικά κομμάτια

<sup>82</sup> Βλ. σχετικά: Γκέοργκε Λούκατς, *Ιστορία και ταξική συνείδηση* (1923), (μτφρ.: Γιάννης Παπαδάκης), Αθήνα, Οδυσσέας, 1975, 287-301.

<sup>83</sup> Βλ. σχετικά: Κώστας Τσιγκνάκης, «Ένα άγνωστο κείμενο του Νικόλα Κάλας», *Πλανόδιον* 12 (Ιούνιος 1990) 364-369. Το άρθρο του Κάλας δημοσιεύτηκε στο δεύτερο τεύχος του περιοδικού *Ορίζοντες* (15 Μαΐου 1931), σ. 54-55.

μυκηναϊκής τέχνης», ενώ, αντίθετα, χαρακτηρίζει άψυχη την Αφροδίτη της Μήλου<sup>84</sup>. τέλος, επισημαίνει ότι η αρμονία της κλασικής τέχνης φαντάζει εντελώς παράταιρη στην εποχή του γιατί αδυνατεί να εκφράσει την πάλη της σύγχρονης ζωής:

Τα έργα Τέχνης δεν είναι άκακα έτσι όπως το εννοείτε σεις, τουναντίον χάνουν πάρα πολύ γρήγορα την ψυχή τους κι άλλες εποχές που τα θαυμάζουν τ' αγαπούν μονάχα όταν τα ερμηνεύουν με δικό τους ολότελα καινούργιο τρόπο. Άλλα θαυμάζουμε σήμερα στον Αισχύλο και στον Σαίξπηρ από τους συγχρόνους των, και δεν είμαι διόλου βέβαιος εάν στην ομορφιά του Παρθενώνα δεν συνετέλεσε πάρα πολύ κι ο Μοροζίνι. Για να κάνει τις «Ικέτιδες» ανεκτές από το σύγχρονο κοινό, η κ. Σικελιανού μ' αληθινό δαιμόνιο μετέτρεψε το αρχαίο δράμα σε πλαστικό θέαμα.

Βέβαια όλα τα έργα δεν πεθαίνουν με την ίδια ευκολία, πολλά ζουν αρκετόν καιρό, κι όταν τ' αγαπούμε προδίδοντας την έννοιά τους πάλι κάποιος σκελετός μένει, αλλά την εξαιρετική αυτή τύχη την έχουν τα έργα που θίγουν βαθιά τον άνθρωπο, σε κείνα τα λημέρια του εαυτού του, όπου πολύ σπάνια γίνονται μεταβολές. Κι' έργα τέτοια είναι πολύ λίγα: π.χ. 2-3 ευαγγέλια της Καινής Διαθήκης, 1-2 λόγοι του Δημοσθένη, κάτι αγάλματα αιγυπτιακά, μερικά κομμάτια μυκηναϊκής τέχνης, μερικές κρύες Παναγίες βυζαντινές, εκκλησίες γοθικές κάτι ρομάντζα του Τολστόη... και βέβαια αρκετά άλλα πράγματα που είναι και τώρα ακόμα όμορφα.

Όσο για την Αφροδίτη της Μήλου είναι τόσο άψυχη όσο και τα σκίτσα του «Vogue» και «Femina». Κι' οι διάλογοι του Πλάτωνα τίποτα, μπροστά στις επιστολές του Παύλου.

Οι αρχαίοι Έλληνες που έκαμαν τέχνη λεύτερη – δίνοντας στην έννοια λευτεριά τη σημασία που της δίνετε σεις – κατάφεραν μόνο να μας δώσουν μερικές καλλιτεχνικές ρετσέτες που δεν κακοποιούν τα σημερινά μας στομάχια. Εμείς, που παντού στη ζωή βλέπουμε φριχτή δυσαρμονία, δε μπορούμε να καταλάβουμε τη ψεύτικη ελληνική αρμονία, ψεύτικη, γιατί ήταν ρηχή. Για να είναι ένα έργο όμορφο για μας – το απόλυτα ωραίο δεν υπάρχει – πρέπει να εκφράζει την πάλη που ζούμε εμείς. Και περασμένες εποχές που αναγκάστηκαν να νιώσουν πολύ παρόμοιες με μας ανησυχίες, μας είναι πιο αγαπητές, πιο νοητές και τα καλλιτεχνικά τους έργα πιο ωραία.<sup>85</sup>

Το πρώτο συναφές κείμενο που γράφει ο Κάλας στο διάστημα 1935-1938 είναι το «Μαύρες φλόγες» (1935-1936), ένα πεζό ποίημα αφιερωμένο στον Ανδρέα Εμπειρικό. Εκεί αναφέρει μεταξύ άλλων:

*Να πάρουμε τα όνειρα όπου βρίσκονται. Ο Μοροζίνι διάλεξε την Ακρόπολη. Αν δεν υπήρχε ο Μοροζίνι δεν θα ξέραμε τι σημαίνει ερείπιο και θα το συγχέαμε με θύμηση. Τι προτιμάς τον Φειδία ή τον Μοροζίνι; Το αυτοκίνητο ή το δυστύχημα; Η απάντηση δεν είναι απλή: Γιατί ονειρεύεσαι πως πέφτεις αν δεν το επιθυμείς; Χωρίς όνειρα ποτέ δεν θα γίνεις ΕΓΩ.*

<sup>84</sup> Η Αφροδίτη της Μήλου είναι έργο της ελληνιστικής εποχής, που εκπροσωπεί τη λεγόμενη κλασικιστική τάση. Η στάση και η πλαστική απόδοση του κορμού και του προσώπου της Αφροδίτης «ανάγονται», όπως σημειώνει η Γ. Κοκκορού-Αλευρά, «σε υστεροκλασικά πρότυπα του 4ου αι. π.Χ. (πραξιτέλεια και σκοπαδικά)», *Η τέχνη της αρχαίας Ελλάδας. Σύντομη ιστορία (1050-50 π.Χ.)*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1995 [3η βελτιωμένη έκδοση], 276.

<sup>85</sup> Στο: Κώστας Τσικνάκης, *ό.π.*, 368-369.

*Ο κόσμος του ύπνου είναι ενός εκάστου, όπως έλεγε ο Ηράκλειτος. Αλλά τα όνειρα είναι μεστά προσώπων. Κάνε το όνειρο κοινό! Η ποίηση να γίνει από όλους όπως το ζητούσε ο Λωτρεαμόν. [...]*

*Ζητούμε ονειροκρίτη για να συμπληρωθεί το οικοδόμημα. Και δω αναφέρω σταθμούς: Ηράκλειτον, Εμπεδοκλή, Παράκελσον, Καρλ Γκουστάβ Καρούς, Φρόντ, Αντρέ Μπρετόν.<sup>86</sup>*

Δεύτερο είναι το κείμενο «Πρόμυθος» από το «Τετράδιο Δ΄» (1936).<sup>87</sup> Εδώ ο ποιητής ως άλλος Προμηθέας καταγίνεται με τη φωτιά: στην αρχή του κειμένου γράφει «Καλώ την Δέκατη και Δαδοφέρουσα Μούσα! Σπινθήρες της δικής της θέλησης ας χαρίσουν στους στίχους μου κίνηση!», περί τα μέσα του κειμένου εντάσσει τη φράση «Μα η τέχνη είναι πυριτιδαποθήκη, απόδειξη ο Παρθενών!», λίγο πριν το τέλος σημειώνει «Να γίνει φλόγα η σπίθα! [...] Μην ακουσθεί πάλι η βλασφημία: “Ο Προμηθέας κουράστηκε!”» και το κείμενο ολοκληρώνεται με τα λόγια «Διασχίζει το διάστημα το ΕΓΕΝΕΤΟ ΠΥΡ». Ο ποιητής τονίζει τη σημασία της ανανέωσης («Μόνο λοιπόν καινούργια τροποποιούν τα παλιά»), αλλά δεν παραγνωρίζει την αξία της μεγάλης τέχνης που προηγήθηκε. Ακολουθώντας τον νόμο του Ηράκλειτου – περί της αλλαγής, της αδιάκοπης κίνησης – το ανθρώπινο γένος επιτελεί τον προορισμό του μέσα στην ιστορία («κριτήριό μας το κριτήριο της ιστορίας») και πορεύεται προς το μέλλον φέροντας ταυτόχρονα το «βάρος» του παρελθόντος:

*Μέσα στο σκότος, φέροντες το βάρος των όσων έχουν γίνει, με ηράκλειο δύναμη μετακινούμεθα για να εξασφαλίσουμε την επικαιρότητα των επιδιώξεων. Πρέπει να συνεχισθεί η προσπάθεια καθ' όλην την ύπαρξίν μας! Όταν η συνέχεια διακόπτεται ο χρόνος μετενσαρκώνεται, το μέλλον μετοικεί. Δέτε τ' αγάλματα της Μεσοποταμίας, των Κυκλάδων, των Πασχαλίων νήσων, της δυναστείας των Τ'άγγ! Φεύγει ο Δαίδαλος από την Ιωνίαν, γίνεται Brancusi. Το ατέλειωτο φως του Vermeer van Delft ζυρνά τον Salvador Dali – σε ποιό σημείο του τρομαχτικού ορίζοντος των τοπίων του πηγαίνουμε; – Ρωτώ τον Ηράκλειτο, τον Πυθαγόρα, τον Εμπεδοκλή, τους μεγάλους Ίωνες των νεότερων χρόνων, Hegel, Richter, von Kleist, και τους άλλους Γερμανούς ρομαντικούς, τους Γάλλους αδελφούς των, τον Nerval, τον Lautréamont, τον Rimbaud, τους Αγγλοσάξονες Donne, Blake και Poe. Οδεύουν και οι ήχοι, η λησμονημένη αρχή των μας φέρει στους αμανέδες, στη jazz, στη Madame Butterfly, στο Bolero. Θά' ρθει μια μέρα όπου ένας Tino Rossi θα τραγουδήσει σονέτα του Σαίξπηρ. Ήδη ο ορίζοντας του φωνογράφου ξεπερνά τα όρια της γης.<sup>88</sup>*

<sup>86</sup> Ιάκωβος Βούρτσης, «Ένα ποίημα για τον Ανδρέα Εμπειρικό», *Αντί* 731 [= Αφιέρωμα: «Ανδρέας Εμπειρικός 1901-1975. Της μη συμμορφώσεως άγιος», (επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης)] (Φεβρουάριος 2001) 22-23.

<sup>87</sup> Βλ. Νικόλαος Κάλας, «Πρόμυθος»: «Τετράδιο Δ΄» (1936): «Τετράδια 1933-1936»: *Οδός Νικήτα Ράντου*, ό.π., 73-74.

<sup>88</sup> Ό.π., 73. Κάποια σχόλια για το απόσπασμα: η δυναστεία των Τ'ang ήταν μια αυτοκρατορική δυναστεία της Κίνας που εξουσίαζε τη χώρα το διάστημα 618-907· ο Constantin Brâncuși (1876-1957) ήταν γλύπτης, ζωγράφος και φωτογράφος ρουμανικής καταγωγής που εργάστηκε στη Γαλλία· ο Johannes Vermeer (1632-1675) ήταν Ολλανδός ζωγράφος που έζησε στην περιοχή Delft της νότιας Ολλανδίας (ο πίνακάς του «Άποψη του Delft» (1660-1) έγινε αντικείμενο σχολιασμού από τον Marcel Proust στο έργο του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*)· η



Στη «γενεαλογία» του Κάλας περιλαμβάνονται έργα από την τέχνη της Εγγύς Ανατολής, των Κυκλάδων, της Αμερικής και της Ασίας, ονόματα Ιώνων φιλοσόφων, εκπροσώπων του γερμανικού και γαλλικού ρομαντισμού, του γαλλικού συμβολισμού, καθώς και Αγγλοσάξονες ρομαντικοί και συμβολιστές ποιητές. Στην πλειάδα εντάσσονται ακόμα ζωγράφοι και γλύπτες (ο Johannes Vermeer, ο Constantin Brâncuși και ο υπερρεαλιστής καλλιτέχνης Salvador Dali), ενώ ο κατάλογος κλείνει με την αναφορά σε ετερόκλητα είδη μουσικής.

Το τρίτο κείμενο είναι το «Ευωδία φλόγας» (1937). Σε αυτό ο Κάλας μιλά για την ύπαρξη δύο θεμελιωδών καταστάσεων: του ονείρου και της πραγματικότητας. Ο ρευστός κόσμος του ονείρου τροφοδοτεί την ανθρώπινη φαντασία, πριμοδοτεί μια τέχνη βασισμένη στην αρχή της απόλαυσης και συγγενεύει με το ρεύμα του ρομαντισμού. Ο κόσμος της πραγματικότητας είναι συμπαγής και προβλέψιμος, στηρίζεται σε εμπειρικά δεδομένα και αντικειμενικούς νόμους και ανταποκρίνεται περισσότερο στον κλασικισμό (ο οποίος μάταια προσπάθησε να συναιρέσει τους δύο κόσμους). Μόνο ο υπερρεαλισμός θα μπορούσε να εναρμονίσει αυτές τις φαινομενικά αντίθετες καταστάσεις και να φτάσει μέσω της σύνθεσής τους στην απόλυτη πραγματικότητα, στην *υπερπραγματικότητα*. Εδώ έγκειται η διαφορά του υπερρεαλισμού από την επιστήμη της ψυχανάλυσης (στην «Ευωδία φλόγας» προσδιορίζεται ως «ψυχολογία της Βιέννης»), αφού ο υπερρεαλιστής καλλιτέχνης «θέλει να τροποποιήσει την πραγματικότητα με τη βοήθεια της φαντασίας», ενώ ο ψυχαναλυτής οφείλει να παροτρύνει τον ασθενή «να συνδιαλλαγεί με την πραγματικότητα»:<sup>89</sup>

Η τέχνη είναι κάθαρση. Ο πρώτος όρος της αντίθεσης δημιουργήθηκε στη φιλοσοφία της Ιωνίας και ο δεύτερος στην ψυχολογία Βιέννης. Την σύνθεσή του[ς] επιχειρεί ο υπερρεαλισμός.

Η τέχνη είναι συντυχία κ' έκπληξη που αυτή προκαλεί. Χωρίς έκπληξη δεν υπάρχει φαντασία. Χωρίς έκπληξη δεν υπάρχει θύμηση, δεν υπάρχει **καινούργιο**.

\*\*\*

Στην αναζωογόνηση του ρομαντισμού κάτω από την πιο άκρατή του μορφή βρίσκει σωτηρία ο άνθρωπος.

Ο ρομαντισμός αντιστέκεται στην πραγματικότητα. Ενώ ο κλασικισμός είναι μια στείρα προσπάθεια σύνθεσης των δύο βασικών αρχών της ζωής, της αρχής της πραγματικότητας και της αρχής της απόλαυσης.

Στην τέχνη προς την απόλαυση! Προς την απόλαυση απ' το δρόμο του ονείρου!

---

όπερα του Giacomo Puccini *Madame Butterfly* μνημονεύεται μαζί με την ορχηστρική σύνθεση του Maurice Ravel, *Boléro* ο Tino Rossi (1907-1983) ήταν γνωστός Κορσικανός τραγουδιστής και ηθοποιός του κινηματογράφου.

<sup>89</sup> Λόγια του Κάλας από συνέντευξή του στη Μαρία Καραβία, «Νικόλαος Κάλας: Ένας υπερρεαλιστής του καιρού μας», *Η Καθημερινή* (3.10.1976).

Αναφέρω σταθμούς της πορείας: Άχιμ φον Άρνιμ, Μπρεντάνο, Ζεράρ ντε Νερβάλ, Γιούγκ, Πόε, Λωτρεαμόν, Ραϋμόν Ρουσέλ.<sup>90</sup>

Παρακάτω ο Κάλας ενσωματώνει τη φράση «Η τέχνη είναι πυριτιδαποθήκη, απόδειξη ο Παρθενών», η σημασία της οποίας φωτίζεται αρκετά αν ιδωθεί σε συσχετισμό με τις υπόλοιπες φράσεις-αφορισμούς που την πλαισιώνουν.<sup>91</sup> Ο Κάλας αναφέρεται σε μια τέχνη ανατρεπτική, που ξαφνιάζει σε μια τέχνη της αντίθεσης και της ρήξης, που μεταφέρει μια αίσθηση τρόμου και συντηρεί το μυστήριο:

Τί είναι τέχνη; Μάτια γάτας μέσ' στον βραχνά.

Η τέχνη είναι πυριτιδαποθήκη, απόδειξη ο Παρθενών.

Η τέχνη είναι τρόμος. Η αγωνία του νεογέννητου μπρος στο άγνωστο. Η αγωνία του ετοιμοθάνατου μπρος στο άγνωστο. Άρα το τέλος του ονείρου πρέπει να μείνει άγνωστο.

Δεν μπορούμε να φιλοδοξούμε να δούμε πραγματώσεις. Πάντα θα μένει η αγωνία.

Το αντίθετο της αγωνίας η φιλοδοξία.

Δεσπόζει η αγωνία, και η κυριαρχία της φιλοδοξίας είναι το βασίλειο των ταπεινών και αδυνάτων.

Το έργο δε δημιουργεί την αθανασία, αλλά αλλεπάλληλους θανάτους, δίκες και καταδίκες και παρεξηγήσεις. Ευτυχώς δεν αντέχουμε σε τόση αγωνία και πεθαίνουμε.

Το έργο είναι άνευ αιτίας.<sup>92</sup>

Η ίδια αντίληψη εκφράζεται και στο έργο του Κάλας *Εστίες Πυρκαγιάς* (1938). Στο τέλος μιας ενότητας όπου ο ποιητής πραγματεύεται τη διαφορά μεταξύ της συναισθηματικής και της συγκινησιακής φωνής, υποστηρίζοντας ότι η πρώτη είναι συντηρητική και συμμορφωμένη με το κοινωνικό status quo ενώ η δεύτερη επαναστατική, γίνεται το ακόλουθο σχόλιο:

Η τέχνη τρομάζει, αναμοχλεύει την επιθυμία, ερεθίζει το φύλο, κάνει τα μέλη μας να τρέμουν, ταραίζει το μάτι, τρελαίνει τον υστερικό και μας προσφέρει τον τρελό ως παράδειγμα. Η τέχνη δεν είναι ποτέ συναισθηματική, ποτέ ηθική· η τέχνη είναι εναντίον της καθεστηκυίας τάξης, εναντίον της κυρίαρχης τάξης, εναντίον κάθε κομφορμισμού, εναντίον των αγάδων κάθε είδους και κάθε προέλευσης. Ο Παρθενώνας το αποδεικνύει: η τέχνη είναι μπαρουταποθήκη!<sup>93</sup>

<sup>90</sup> Αλέξανδρος Αργυρίου, «Δύο ελλείποντα, από τη Σύναξη, κείμενα του Νικόλα Κάλας», *Χάρτης* 14 (Ιανουάριος 1985) 176-177. Στο αγγλικό κείμενό του «Burn Jerusalem!» (1971) ο Κάλας συσχετίζει τα τρία ρεύματα (κλασικισμό, ρομαντισμό και υπερρεαλισμό) γράφοντας: «Μια έκρηξη απελευθέρωσε τον Παρθενώνα από τους περιορισμούς του Κλασικισμού, προμηθεύοντας έτσι τον Ρομαντισμό με μια εικόνα κλειδί. Η συμβολή του Υπερρεαλισμού στην απο-πνευματικοποίηση του Ρομαντισμού επιτεύχθηκε μέσω της ρηματοποίησης του ονείρου», Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 17.6.

<sup>91</sup> Στην ενότητα «Εν μέσω σιωπής» της συλλογής δοκιμίων *Η τέχνη την εποχή της διακύβευσης* συγκεντρώνονται πολλοί από τους «αφορισμούς» του Κάλας. Ένας από αυτούς λέει: «Η τέχνη πρέπει να είναι εκρηκτική! Απόδειξη: ο Παρθενώνας», Νικόλας Κάλας, *Η τέχνη την εποχή της διακύβευσης και άλλα δοκίμια*, ό.π., 277.

<sup>92</sup> Αλέξανδρος Αργυρίου, ό.π., 178.

<sup>93</sup> Νικόλας Κάλας, *Εστίες Πυρκαγιάς* (1938), (πρόλ.: Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, μτφρ.: Γιάννα Σαββίδου), Αθήνα, Gutenberg, 1997, 85.

Σε επόμενη ενότητα του βιβλίου αναφερόμενη στον *υπερηρωισμό* ο ποιητής αποτιμά τη συμβολή της προσωκρατικής φιλοσοφίας στην εξέλιξη της νεότερης επιστημονικής σκέψης και παρατηρεί ότι η «αθηναϊκή αντίδραση» (δηλαδή η φιλοσοφία του Σωκράτη και ο κλασικός πολιτισμός) ανέκοψε βίαια την ανανεωτική ορμή της ιωνικής τέχνης. Ωστόσο, στη δική του πνευματική ιεραρχία η ιωνική φιλοσοφία μαζί με τον γερμανικό ρομαντισμό, τη ρωσική επανάσταση και τον γαλλικό υπερρεαλισμό καταλαμβάνουν τις υψηλότερες θέσεις:

Ήδη ο Hegel ανακάλυψε ξανά τον Ηράκλειτο, και τώρα ο Freud επαναλαμβάνει την πυθαγόρεια ιδέα της κάθαρσης· το νέο επιστημονικό πνεύμα είναι πυθαγόρειο στην ουσία του, η βιολογία ανακαλύπτει εκ νέου τον Αναξαγόρα, η ψυχολογία τον Αλκμαίωνα, η ψυχανάλυση, με την αρχή του συνειρμού, επαναλαμβάνει την ιδέα ενός άλλου προσωκρατικού φιλοσόφου, του Ζήνωνα. Κι ωστόσο, πόσοι αιώνες χρειάστηκαν και πόσες προσπάθειες για να επιβληθεί στη συνειδήσή μας το πραγματικό ελληνικό πνεύμα, που δεν έχει καμιά σχέση με την Ελλάδα του Σωκράτη και του Φειδία και του Περικλή της αστικής, φορμαλιστικής, αντιρομαντικής και αντιώνειας, αποικιοκρατικής και πατριαρχικής Αθήνας! Η αθηναϊκή αντίδραση, που ήταν τόσο σημαντική από μια ορισμένη οπτική γωνία, ήταν ωστόσο, από μian άλλη οπτική γωνία, αρνητική, γιατί κατέπνιξε την ισχυρότερη σκέψη και την τέχνη που ερχόταν από την Ιωνία. [...] Η ιδιοφυΐα της Ιωνίας, ο γερμανικός ρομαντισμός, η ρωσική επανάσταση, ο υπερρεαλισμός του Παρισιού, αυτά τα στοιχεία της δικής μας ζωής πρέπει να υποστούν τη μοίρα των έργων αλλοτινών επαναστατών; Θα απωθηθούν ή θα καούν;<sup>94</sup>

Στην κριτική του για τις *Εστίες Πυρκαϊάς* ο Μπρετόν επαινούσε την πρόθεση του Κάλας να αποφύγει το στερεοτυπικό εγκώμιο της κλασικής Ελλάδας και να αναδείξει άλλες πλευρές του ελληνικού πολιτισμού, όπως το έργο των προσωκρατικών φιλοσόφων: «Αυτή η ασυναρτησία [: ο δαίδαλος των μοντέρνων θεωριών] δαμάζεται εδώ, κάτω από το χέρι ενός μαιτρ, όπως ένα ζευγάρι άλογα σύρουν ένα άρμα που, ξεκινώντας από την Ελλάδα – γενέτειρα του συγγραφέα – μας το λέει: όχι αυτή του Περικλή, αλλά του Ηράκλειτου, του Αναξαγόρα και του Ζήνωνα, διασχίζει σήμερα νηφάλια την εποχή του Lautréamont, του Freud και του Trotsky».<sup>95</sup> Η κλασική Ελλάδα και τα ερείπιά της δεν εντυπωσίαζαν τον Μπρετόν· τα μόνα ερείπια που έλκυαν την προσοχή του ήταν εκείνα των μεσαιωνικών κάστρων, κι αυτό όχι τόσο για το θέαμα των υλικών καταλοίπων τους, αλλά λόγω των θρυλικών ιστοριών που συνήθως

---

<sup>94</sup> Ο.π., 215.

<sup>95</sup> Για την κριτική του Μπρετόν στο περιοδικό *Clé* (Φεβρουάριος 1939), βλ. Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 22.3. Η μετάφραση είναι του Ζ. Ι. Σιαφλέκη από το άρθρο: «Νικολάου Κάλας: *Εστίες πυρκαϊάς*, ένα σύγχρονο μήνυμα», *Διαβάζω* 120 [= Αφιέρωμα στον ελληνικό υπερρεαλισμό] (Ιούνιος 1985) 46.

συνόδευαν τις «στοιχειωμένες» επαύλεις των ιπποτικών μυθιστοριών και πολύ αργότερα του «μαύρου» μυθιστορήματος.<sup>96</sup>

Παρά την οξεία κριτική του στον κλασικό πολιτισμό ο Κάλας εξακολουθεί να μνημονεύει τον Παρθενώνα και την Ακρόπολη σε αρκετά μελλοντικά κείμενά του (γαλλικά και αγγλικά),<sup>97</sup> δίνοντάς τους συχνά θετικό πρόσημο δεδομένου ότι η κοινωνία στην οποία γεννήθηκαν ήταν η Αθήνα της δημοκρατίας.<sup>98</sup> Το 1945 σε μια βιβλιοκριτική του για το λεύκωμα του Hoyningen Huene *Hellas* (1944) ο Κάλας επαινεί τη φωτογραφική απόδοση των αρχαίων μνημείων (του Παρθενώνα, του θεάτρου της Επιδαύρου, του ναού του Ολυμπίου Διός, του Ερεχθείου, των Προπυλαίων) σχολιάζοντας ότι λυπάται μεν που άλλες εποχές – πέραν της κλασικής – δεν βρήκαν έκφραση μέσα στο έργο, ωστόσο δεν μπορεί να μην αναγνωρίσει ότι ο Huene ανέδειξε την πιο ελκυστική όψη της Ελλάδας του 5ου π.Χ. αιώνα:

Και αν πολλοί μεταξύ των οποίων είναι και ο υποφαινόμενος λυπούνται ότι άλλες εποχές της αρχαίας ελληνικής τέχνης δεν ευρήκαν έκφραση στο έργο του Χούνε όμως και για όσους δεν είναι οπαδοί της ιδέας ότι η λεγομένη κλασική Ελλάς είναι από καλλιτεχνικής απόψεως η ανωτέρα και προτιμούν την αρχαϊκήν, πρέπει εν τούτοις να ομολογήσουν ότι ποτέ πριν δεν ευρήκε η Ελλάς του πέμπτου αιώνα φωτογράφο που να εκφράσει τα προσόντα της με την ευλωτία του Χούνεγκεν Χούνε.<sup>99</sup>

Οι «άλλες εποχές της αρχαίας ελληνικής τέχνης» που ο Κάλας θα ήθελε να δει ενταγμένες στο έργο του Huene είναι, προφανώς, οι προϊστορικές και προκλασικές. Τα τεχνουργήματα της εποχής του Χαλκού γοήτευαν τον ποιητή, όπως φαίνεται από τα ενθουσιώδη λόγια του στη Marguerite Yourcenar (επιστολή 23.9.1975) για το κάλλος των τοιχογραφιών και των μινωικών αγγείων που ανακαλύφθηκαν στη Σαντορίνη και τοποθετήθηκαν στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας.<sup>100</sup> Στη Yourcenar γράφει επίσης μια εννιασέλιδη επιστολή-δοκίμιο ως απάντηση σε ένα υπό έκδοση κείμενό της για την υπεράσπιση του κλασικισμού.<sup>101</sup> Εκεί ο Κάλας θίγει διάφορα ζητήματα για τη σχέση ανάμεσα στην αρχαιότητα και στη νεότερη εποχή:

<sup>96</sup> Το θέμα προσεγγίζει ο Michel Carrouges στο δεύτερο κεφάλαιο του βιβλίου του: *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Παρίσι, Gallimard, 1950 (βλ. κυρίως σ. 46-52) και σχολιάζει ο Κάλας στο δοκίμιό του «Το ανδρείκελο» (1980): *Υπερρεαλισμός και η δημιουργία της ιστορίας*, ό.π., 89-97.

<sup>97</sup> Για το θέμα αυτό, βλ. Effie Rentzou, «Stranger in the City: Self and Urban Space in the Work of Nicolas Calas», *Journal of Modern Greek Studies* 26, τχ. 2 (Οκτώβριος 2008) 305, σημείωση 10, και Δήμητρα Γ. Καραδήμα, *Οι μεταμορφώσεις της ποιητικής του Νικολάου Κάλας*, τ. Α', ό.π., 174-175, τ. Β', ό.π., 734.

<sup>98</sup> Βλ. Panayotis Bosnakis, «Nicolas Calas's Poetry and the Critique of Greekness», *Journal of the Hellenic Diaspora* 24, τχ. 2 (1998) 38.

<sup>99</sup> [Βιβλιοκρισία] Νικόλαος Κάλας, «Φόρος τιμής στην κλασική Ελλάδα: Hoyningen Huene, *Hellas*, New York, J.J. Augustin Publishers, 1944», *Εθνικός Κήρυξ* (Αύγουστος 1945) 21, Ε.Λ.Ι.Α., φάκελος 1.3.

<sup>100</sup> Βλ. τη γαλλική αλληλογραφία του Κάλας με τη Marguerite Yourcenar 1947-83, Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 30.18.

<sup>101</sup> Βλ. Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 30.18. Η συγκεκριμένη επιστολή είναι αχρονολόγητη, αλλά σε γενικές γραμμές θα πρέπει να θεωρηθεί γραπτό του ώριμου Κάλας, δεδομένου ότι η αλληλογραφία του με τη Yourcenar εξελίσσεται μετά την απομάκρυνσή του από την Ελλάδα.

- α) Εντοπίζει τη σημασία της κλασικής Ελλάδας στις δημοκρατικές αξίες που αντιπροσωπεύει: στην πίστη στην ελευθερία και στην τόλμη της σκέψης. Αναφέρει τα ονόματα του Μαρξ, του Φρόντ και του Τρότσκι, που γνώρισαν την Ελλάδα μέσα από τους κλασικούς συγγραφείς («ο Μαρξ από τον Αριστοτέλη, ο Φρόντ από τον Πλάτωνα, ο Τρότσκι από τον Θουκυδίδη», σελ. 2).
- β) Συντάσσεται με τον Lessing στην καταδίκη του Κλασικισμού του 17ου αιώνα (Corneille, Moliere, Racine), στον οποίο αντιτάσσει τον μετα-μεσαιωνικό κόσμο των Condorcet, Diderot και Rousseau (σελ. 4).
- γ) Αποδοκιμάζει τις προσπάθειες της σύγχρονης γαλλικής λογοτεχνίας (Cocteau, Giraudoux) να αναβιώσει τον ελληνικό μύθο και αντιπαραθέτει σε αυτές την τάση «των υπερρεαλιστών φίλων του» να ανανεώσουν τον μύθο «στην κοινωνία και έξω από τη λογοτεχνία». «Η λέξη μύθος», γράφει, «χρησιμοποιείται από αυτούς [υπερρεαλιστές] με την ακριβή κοινωνική και μη λογοτεχνική της σημασία, όχι ως μορφή γλώσσας αλλά ως κοινωνική μορφή» (σελ. 5).
- δ) Ανάγει τους σπουδαιότερους μύθους της ανθρωπότητας (όπως ο μύθος του ήρωα) στην προϊστορία· τονίζει τη σημασία των προελληνικών και των προαιγυπτιακών πηγών αρνούμενος να περιορίσει την οπτική του στα έργα του κλασικού παρελθόντος, όπως η πλειονότητα του δυτικού κόσμου:

Το τερατώδες, ελληνικό ή παγανιστικό, το φανταστικό θα κρατήσει την προσοχή μας. Όσο περισσότερο προχωρούμε τόσο πρέπει να στρέφουμε πίσω στην ιστορία. Οι αρχαιολόγοι έχουν ήδη ανακαλύψει ότι η Μινέρβα δεν είναι μια ελληνική θεά αλλά προελληνική και μυκηναϊκή και μινωική. Ο Διόνυσος το ίδιο. Για εμάς η Ελλάδα δεν είναι μια αρχή αλλά ένας σταθμός. Η μυθολογία δεν περιορίζεται μεταξύ της Τοσκάνης και της Ελλάδας γιατί οι πηγές της, ορισμένες από τις πηγές της, όπως η ιδέα της θεάς μητέρας, ανάγονται στο προελληνικό παρελθόν.

Η Αναγέννηση γνώρισε τον αρχαίο κόσμο, τον Λατινικό πρώτα, τον Ελληνικό έπειτα. Ο Ρομαντισμός γνώρισε τον Μεσαίωνα. Ο Goethe, ο Hegel έφεραν κοντά τους δύο κόσμους. Πρέπει να ξεπεράσουμε το ζεύγος Ελληνορωμαϊκό και Χριστιανικό· πρέπει να βυθιστούμε ως τις προελληνικές προαιγυπτιακές πηγές και να αγωνιστούμε να συντρίψουμε τα πλαίσια του σύγχρονου κόσμου. [...] Σήμερα που η ζωή διεθνοποιείται, που η γνώση μας περιλαμβάνει περισσότερους από έναν πολιτισμούς, γιατί θέλετε να περιορίσετε τις κατακτήσεις του πνεύματος στο ελληνικό παρελθόν του Δυτικού κόσμου; Υπάρχουν και άλλοι μύθοι όπως υπάρχουν και άλλα αγάλματα και τοπία που δε δανείζονται τίποτα από αυτά του Poussin ή του Lorrain. Θα συμφωνήσω μαζί σας ότι θα ήταν περιττό να ψάξουμε ανάμεσα στους Ίνκας για μια νέα Άλκηστη αφού ήδη βρίσκουμε αυτή την ηρωίδα στην Ελλάδα· δε θέλουμε όλος ο κόσμος να χρησιμεύει μόνο για να επιβεβαιώσει αυτό που ήδη γνωρίζαμε. [Αλλά] το να προσποιούμαστε ότι μόνο ό,τι χρωστάμε στην Ελλάδα πρέπει να

χρησιμεύει σε τέχνη σταθερής αξίας είναι για μένα μια τέτοια υπερβολή που δυσκολεύομαι να συνηθίσω στην ιδέα ότι την ενστερνίζεστε. (σελ. 6-7)

- ε) Δηλώνει ότι η Ελλάδα δεν έχει ανακαλύψει τα πάντα. Η Ελλάδα πράγματι εννόησε βαθιά το οικογενειακό δράμα, αλλά δεν αντιλήφθηκε με τον τρόπο του Σαίξπηρ «τον έρωτα δύο ατόμων ελεύθερων από κάθε άλλη αφοσίωση». Έργα όπως το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* ή το *Αντώνιος και Κλεοπάτρα* πραγματεύονται ένα άλλο θεμελιώδες ζήτημα της ανθρώπινης ζωής. Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί για την έλλειψη υπαιτιότητας απέναντι στο έγκλημα στον Ντοστογιέφσκι ή για την ανατρεπτική για τον αισθητικό μας ορίζοντα αντίληψη του Μπωντλαίρ για το Ωραίο<sup>102</sup> (σελ. 8-9).
- στ) Διαχωρίζει τον μινωικό πολιτισμό από την τοτεμική λατρεία και χαρακτηρίζει την ιδέα της Τοτεμικής Ελλάδας μύθευμα που δεν ανταποκρίνεται σε καμιά ιστορική αλήθεια (σελ. 8).
- ζ) Καταλήγει στο εξής συμπέρασμα: «Όπως κάθε δημιουργία ό,τι ήταν η Ελλάδα ήταν κάτι μοναδικό. Ό,τι μένει από αυτήν παραμένει μοναδικό και αξίζει συχνά τον θαυμασμό μας, ή τουλάχιστον τον σεβασμό μας, ωστόσο όπως καθετί μοναδικό δε μπορεί να γίνει αντικείμενο μίμησης, όπως καθετί πεπερασμένο δε μπορεί να ακολουθηθεί» (σελ. 9).

Η αντίληψη του Κάλας για τις αρχαιότητες μοιάζει να ανταποκρίνεται στη «μοντερνιστική αρχαιολογία» που πρωτοστάτησε στους κύκλους της *avant-garde*. Με εμφανείς επιρροές από τον φουτουρισμό και το νταντά,<sup>103</sup> οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας αμφισβήτησαν δύο κυρίαρχες αρχαιολογικές τάσεις: την ερασιτεχνική αρχαιολογία του 19ου αιώνα που στηρίχθηκε στην εμπειρογνωμοσύνη και την περισυλλογή, συνδέθηκε με την κρατική επικράτεια και επηρέασε τη διαμόρφωση των μουσείων και τη διακόσμηση των αστικών κτιρίων, και την επαγγελματική ή «επιστημονική» αρχαιολογία που επένδυσε στην επιτόπια

<sup>102</sup> Βλ. σχετικά το δοκίμιο «Ο ζωγράφος της σύγχρονης ζωής. Α'. Το ωραίο, η μόδα και η ευτυχία» (1863): Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια*, (μτφρ. - πρόλ.: Μαρία Ρέγκου, επιμ.: Αθανάσιος Τσικουδής), Αθήνα, Printa, 2007 [3η 1η: 1995], 133-137. Βλ. ακόμα όσα γράφει για την αιρετική νοοτροπία του Μπωντλαίρ για το Ωραίο η Λένα Αραμπατζίδου στη μελέτη της *Το διακείμενο του αισθητισμού στην ποιητική του Κ. Π. Καβάφη*, Θεσσαλονίκη, Αφοί Κυριακίδη, 2013, 310.

<sup>103</sup> Ο Μαρινέτι έγραφε στο *Μανιφέστο του Φουτουρισμού* (1909): «Ένα αυτοκίνητο αγώνων [...] είναι πιο όμορφο από τη *Νίκη της Σαμοθράκης*» και «Θέλουμε να καταστρέψουμε τα μουσεία, τις βιβλιοθήκες, τις κάθε είδους ακαδημίες [...]», «Μουσεία: νεκροταφεία! Ολόidia, πράγματι, γι' αυτό το ίδιο αποτρόπαιο ανακάτεμα τόσων πολλών σωμάτων που δεν αναγνωρίζονται. Μουσεία: δημόσιοι κοιτώνες όπου αναπαύεσαι για πάντα ανάμεσα σε όντα μισητά ή άγνωστα! Μουσεία: παράλογα σφαγεία ζωγράφων και γλυπτών που δολοφονούνται μεταξύ τους με πλήγματα από χρώματα και γραμμές, κατά μήκος των αντιδικούντων τοίχων», Φ. Τ. Μαρινέτι, *Μανιφέστα του Φουτουρισμού*, (πρόλ.: Άντο Παλατσέσκι, μτφρ.: Βασίλης Μωυσίδης), Αθήνα, Αιγόκερως, 1987, 32-35. Ο Τζαρά στο ντανταϊστικό μανιφέστο (1918) δήλωνε: «Η κατάργηση της μνήμης: DADA. Η κατάργηση της αρχαιολογίας: DADA. [...] Το εκλεπτυσμένο και χωρίς προκαταλήψεις πηδύμα από την αρμονία σε μια άλλη σφαίρα [...]», Τριστάν Τζαρά, *Μανιφέστα του Ντανταϊσμού*, (μτφρ. - πρόλ.: Αντρέας Κανελλίδης, χρον.: Willy Verkauf, Hans Bolliger), Αθήνα, Αιγόκερως, 1998 [2η 1η: 1980], 35.

έρευνα και προωθήθηκε από τον ακαδημαϊκό και πανεπιστημιακό χώρο. Σύμφωνα με τους Schnapp, Shanks και Tiewes, αυτές οι αρχαιολογίες καταλήγουν σε μία και μόνη «μονολιθική αρχαιολογία η βαθύτερη λογική της οποίας αποδεικνύεται ύπουλη γιατί τοποθετεί το παρελθόν στην καρδιά ενός συντηρητικού, βασισμένου στη συνέχεια οράματος για το μέλλον».<sup>104</sup> Η άλλη αρχαιολογία της πρωτοπορίας διατηρεί χαλαρούς δεσμούς με τη φροϋδική θεωρία<sup>105</sup> των υπόγειων ψυχικών και σωματικών διεργασιών και με μια σύγχρονη προβληματική που εκκινεί από τον Nietzsche, περνά από τους Artaud και Bataille και αντλεί από τα «προϊστορικά» ένστικτα:

Ξεθάβει μορφές ζωής που αντιστέκονται ή είναι εχθρικές στην Κουλτούρα και στον Πολιτισμό. Αμείωτα και ασυμβίβαστα, τα «ευρήματά» της αρνούνται να αφομοιωθούν στις μεγάλες αφηγήσεις της συγκρότησης του έθνους, της επιστήμης ή της προόδου και αποφέρουν εκπλήξεις, αιφνιδιασμούς, συγκινήσεις και τραύματα. Ανήκουν είτε στη σφαίρα της προϊστορίας είτε στον υλικό πολιτισμό της καθημερινής ζωής.<sup>106</sup>

Αν, όμως, τα πρώτα χρόνια του αιώνα οι καλλιτέχνες της avant-garde στράφηκαν κυρίως σε χωρικά απομακρυσμένους πολιτισμούς (όπως της Αφρικής ή της Ταϊτής), στη συνέχεια έδειξαν ενδιαφέρον και για τα υλικά κατάλοιπα μακρινών εποχών, για μια αρχαιολογία πολύ παλαιότερη από αυτή του Winckelmann (κλασική – ελληνιστική). Όταν ο Christian Zervos εκδίδει στα 1926 το πρωτοποριακό περιοδικό *Cahiers d'art* (*Τετράδια τέχνης*) με υπότιτλο

---

<sup>104</sup> Jeffrey T. Schnapp, Michael Shanks, Matthew Tiewes, «Archaeology, Modernism, Modernity», *Modernism/modernity* 11, τχ. 1 (Ιανουάριος 2004) 4.

<sup>105</sup> Το ενδιαφέρον του Φρόντ για τις αρχαιότητες υπήρξε μεγάλο, ο ίδιος μάλιστα δήλωνε ότι διάβαζε πιο πολύ αρχαιολογία παρά ψυχολογία και διατηρούσε μια μεγάλη συλλογή αρχαιοτήτων. Συνήθιζε να παραλληλίζει την ψυχαναλυτική διαδικασία με ανασκαφή, αφού τα «επίπεδα» του ψυχισμού μοιάζουν με τα επίπεδα του εδάφους στο σκάψιμο, το «ψυχικό τοπίο» του ασθενούς απαρτίζεται από θραύσματα παρελθοντικών εμπειριών που, όπως τα υλικά κατάλοιπα, πρέπει να έρθουν στην επιφάνεια, να συλλεχθούν και να ανασυγκροτηθούν σε κάτι ενιαίο, σε μια ενιαία αφήγηση. Αυτή την αφήγηση, όμως, μόνο οι χειρισμοί του ειδήμονα (αρχαιολόγου-ψυχαναλυτή) μπορούν να ανασυστήσουν. Για το ζήτημα αυτό, βλ. Jeffrey T. Schnapp, Michael Shanks, Matthew Tiewes, ό.π., 5-6 και τη μελέτη του Julian Thomas, «Archaeology's Place in Modernity», *Modernism/modernity* 11, τχ. 1 (Ιανουάριος 2004) 17-34. Ο Κάλας επικαλείται σε διάφορα κείμενά του τον παραλληλισμό αρχαιολογίας-ψυχανάλυσης του Φρόντ, συνθέτοντας ακόμα και ειδικό δοκίμιο με θέμα τη «Γκραντίβα», η οποία αποτέλεσε: 1) έργο του Wilhelm Jensen (*Γκραντίβα: Μια πομπηϊανή φαντασία*, 1903) το οποίο ενέπνευσε μια ψυχαναλυτική μελέτη του Φρόντ (*Το παραλήρημα και τα όνειρα στην «Γκραντίβα» του Γιένσεν*, 1907). Στη Γαλλία τα δύο κείμενα περιλήφθηκαν σε μια ενιαία έκδοση σε μετάφραση της Μαρίας Βοναπάρτη. Η υπόθεση του βιβλίου βασιζόταν στην ιδέα της σαγήνης ενός Γερμανού αρχαιολόγου από ένα αρχαιοελληνικό έκτυπο ανάγλυφο της ρωμαϊκής περιόδου, 2) το όνομα μιας γκαλερί στα τέλη της δεκαετίας του 1930 όπου σύχναζαν οι υπερρεαλιστές. Ο Μπρετόν την αποκαλούσε «η ομορφιά του αύριο» και στην είσοδό της δίπλα στο όνομα της ηρωίδας του Jensen (Γκραντίβα) υπήρχαν ονόματα γυναικών φημισμένου κάλλους, 3) πηγή έμπνευσης για έργα μεγάλων ζωγράφων, όπως ο Picasso, ο Dalí και ο Masson, βλ. τα κείμενα «Γκραντίβα: μια φαντασίωση» (1980) και (για τον Φρόντ) «Η συνείδηση της γλώσσας» από τον τόμο: Νικόλας Κάλας, *Υπερρεαλισμός και η δημιουργία της ιστορίας*, ό.π., 51-58 και 33-38 αντίστοιχα. Στο αρχείο Κάλας υπάρχουν αντίτυπα από τη μελέτη του René Alleau «Gradiva Rediviva» και από το άρθρο του Harry Slochower «Freud's Gradiva: Mater Nuda Rediviva - A Wishfulfilment of the 'Memory' on the Acropolis», Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 22.3 και 22.6 αντίστοιχα.

<sup>106</sup> Jeffrey T. Schnapp, Michael Shanks, Matthew Tiewes, ό.π., 4.

«Revue d'actualité artistique» (Επισκόπηση της καλλιτεχνικής επικαιρότητας) διατηρεί την πεποίθηση ότι ο νεωτερικός χαρακτήρας της σύγχρονης τέχνης πρέπει να ιδωθεί σε συσχετισμό με τη δυναμική που περικλείει το αρχαιολογικό αντικείμενο λόγω της διαφορετικότητάς του (Schnapp, ό.π., 7). Έτσι μαζί με τα έργα κορυφαίων ζωγράφων όπως οι Braque, Gris, Léger, Matisse, Picasso στην ύλη του περιοδικού παρουσιάζεται μια νέα όψη της αρχαιότητας, η οποία περιλαμβάνει τα κυκλαδικά ειδώλια, την κρητική φαγεντιανή, την ετρουσκική τοιχογραφία και την αγγειογραφία της Μεσοποταμίας. Έναντι του κλασικού πολιτισμού (που εξισώνεται με τη λογοκρατία) προάγεται ο αρχαϊκός πολιτισμός (που ισοδυναμεί με το ένστικτο και ανάγεται στις «πηγές» της ύπαρξης), έναντι του ευρωπαϊκού ο παγκόσμιος πολιτισμός, έναντι της μουσειακής η επιτόπια θέαση των αρχαιοτήτων (Schnapp, ό.π., 7). Γίνεται φανερό ότι η *άλλη αρχαιολογία* αναζητούσε τη ζωή εκεί όπου πριν αναζητούσαν μόνο την ιστορική καταγραφή. Η πρωτοπορία επένδυε σε μια αρχαιολογία που δε θα κατέληγε να γίνει μάθημα για τους περασμένους πολιτισμούς, αλλά θα έδινε έμφαση στην ωφελμιστική πλευρά του αντικειμένου (το αρχαίο και το νέο αντικείμενο λογίζονταν ως ισάξια), στην επαναστατική δύναμη που του εξασφάλιζε η ετερότητά του. Αυτές είναι οι ιδέες που εκφράζονται στο άρθρο του Georges-Henri Rivière «Αρχαιολογισμοί» (*Archaeologisms*), δημοσιευμένου το 1926 στο 7ο τεύχος των *Cahiers d'art*, ενός άρθρου που θεωρήθηκε η εμπροσθοφυλακή των θέσεων της avant-garde για την αρχαιολογία (Schnapp, ό.π., 7):<sup>107</sup>

Το *Ελληνικό θαύμα* ήταν ζωντανό. Κάτω από τα θεμέλια του Παρθενώνα του Maurras και του Winckelmann ξεκουράζονταν οι Κόρες με το χαμόγελο των Khmer· η αρχαιολογία τις ξύπνησε· η αρχαιολογία που ανέτρεψε τα μουσεία. Πατροκτόνα κόρη του ουμανισμού, η αρχαιολογία προεδρεύει των ανασκαφών που μας παρουσιάζουν τις Θινιτικές δυναστείες [της Αιγύπτου], την προκολομβιανή Αμερική, τις αρχαίες αυτοκρατορίες της Κίνας. Αν αποσπά το φωτοστέφανο του Μίνωα από τους θρύλους, είναι για να του δώσει πίσω τα παλάτια του, τους θησαυρούς τους, τις τοιχογραφίες τους.

Ως εκ τούτου δεν πηγαίνουμε πια στο μουσείο όπως πήγαιναν οι πατέρες μας. Αν ο Louis Aragon και ο Jean Lurçat έφερναν το ημίψηλο και το μελόν καπέλο τους πίσω στη Μαδρίτη, θα παραμελούσαν το Πράδο, αλλά θα αναζητούσαν την Αλταμίρα.

Στα μουσεία οι πατέρες μας καλούσαν τους μοντέρνους για να τους συγκρίνουν με τους αρχαίους· στον ίδιο χώρο εμείς καλούμε τους αρχαίους για να τους συγκρίνουμε με τους μοντέρνους: οι δυο τους είναι ισότιμοι. Ο Ρακίνας απέχει αρκετά από τον Ευριπίδη, αλλά τα πράγματα αρχίζουν να ξεκαθαρίζουν.

---

<sup>107</sup> Πρβλ. το σχόλιο της Πολύνας Κοσμαδάκη ότι «ο εθνολόγος και μουσειολόγος (μετέπειτα υποδιευθυντής του Εθνογραφικού Μουσείου του Τροκαντερό) Georges Henri Rivière, πρώτος διατύπωνε ρητά τη μεσογειακή εμβέλεια του προγράμματος των *Cahiers d'art* σε παραλληλισμό με τον “πριμιτιβισμό”»: Christian Zervos & *Cahiers d'art. Η αρχαϊκή στρόφη*, (επιμ.: Πολύνα Κοσμαδάκη), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2019, 30.



Ωστόσο, έχουμε ενώσει σε αυτή την ευρύτερη γνώση το όνειδος του καλλιτεχνικού φιλελευθερισμού: αρκετά με τον μάταιο εκλεκτισμό. Η ευαισθησία μας, απαλλαγμένη από κάθε αλτρουιστική μέριμνα, αποβλέπει σε αυστηρότερους νόμους.

Για τη συμβολή σε αυτή την έρευνα σας προτείνουμε, σε αυτά τα *Τετράδια*, τεκμήρια παρμένα από διαφορετικούς πολιτισμούς. Η επιστημονική σκευή θα περιοριστεί σε βιβλιογραφικές αναφορές.

Κι όσοι πιστεύουν πως θα επιστρέψουν στις πηγές θα βρουν ομίχλη...<sup>108</sup>

Το ενδιαφέρον της πρωτοπορίας και ειδικότερα των υπερρεαλιστών καλλιτεχνών για τους πολιτισμούς της Κρήτης και των Κυκλάδων αποδεικνύεται και από την επιλογή του τίτλου *Minotaure* για την παρισινή επιθεώρηση που εξέδιδε ο Albert Skira και διηύθυνε ο Tériade. Σε μια περίοδο που κυριαρχούσε η βία και η καταστροφή (στις παραμονές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου) οι υπερρεαλιστές στράφηκαν σε «σκοτεινούς» και ακατάληπτους μύθους, σε μορφές υβριδικές, στην εξύμνηση της αντιηρωικής φιγούρας του Μινώταυρου και στην αποπομπή του «φωτεινού» ήρωα-ηγέτη Θησέα, δηλαδή έφεραν στην επιφάνεια όλες τις καταδικασμένες από το ορθολογιστικό πνεύμα του 18ου αιώνα παραδόσεις.<sup>109</sup> Εντούτοις, συχνά στην αντίληψή τους ο ελληνικός πολιτισμός της εποχής του Χαλκού συσχετιζόταν με κάποιες μορφές σύγχρονων ή παλαιότερων «πρωτόγονων» πολιτισμών, μια ιδέα που στην επιστολή του προς τη Yourcenar ο Κάλας είχε εμφατικά απορρίψει. Η Ολυμπία Ταχοπούλου αναφέρθηκε στο ενδιαφέρον των συνεργατών του *Minotaure* «να εντάξουν την ελληνική τέχνη σε μια πρωτόγονη κοσμοθεωρία, την οποία είχαν διαμορφώσει κατά την εξέλιξη του κινήματος και αφορούσε κατά βάση τους μη δυτικούς πολιτισμούς. Στο πλαίσιο αυτού του ενδιαφέροντός τους καταργούσαν κατά κάποιον τρόπο τη διάκριση ελληνικού-ανατολικού και τοποθετούσαν την Ελλάδα στη μεριά της ετερότητας».<sup>110</sup> Στην αντίληψη του Κάλας, όμως, ο ελληνικός και ο τοτεμικός πολιτισμός ήταν δύο πλήρως διακριτά μεγέθη.

---

<sup>108</sup> Georges-Henri Rivière, «Archaeologisms» (1926), *Modernism/modernity* 11, τχ. 1 (Ιανουάριος 2004) 179-180. Μαζί με το γαλλικό κείμενο δημοσιεύεται η αγγλική μετάφραση του Matthew Tiews, η οποία όμως αποκλίνει από αυτό σε ορισμένα σημεία. Οι Khmer είναι εθνοτική ομάδα της Νοτιοανατολικής Ασίας, κάτοικοι της σημερινής Καμπότζης.

<sup>109</sup> Το θέμα αυτό αναπτύσσει διεξοδικά η Νίκη Λοϊζίδη στο πρώτο μέρος του βιβλίου της *Ο μύθος του Μινώταυρου στην πρωτοπορία του μεσοπολέμου: από τους «λαβύρινθους» του Masson ως τη «Guernica» του Picasso*, Αθήνα, Νεφέλη, 1988, 11-49.

<sup>110</sup> Ολυμπία Ταχοπούλου, *Μοντερνιστικός Πρωτογονισμός. Εκδοχές υπερρεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα, Νεφέλη, 2009, 75.

*Η παρουσία των αρχαιοτήτων στην ποίηση του Κάλας.*

Η «Ακρόπολη» είναι το πρώτο ποίημα της συλλογής *Ποιήματα 1933* με θέμα την υλική αρχαιότητα και συνοψίζει εμβληματικά ορισμένες από τις βασικότερες ιδέες του Κάλας στις αρχές της δεκαετίας του 1930:

Στο πρώτο πλάνο  
ο Παρθενός  
ο δηλητηριασμένος με ψυχαρική μελάνη  
ο ψεύτικος, ο νεκρός  
ο σκοτωμένος με φακό σε πλούσιο χαρτί  
από τον Μπουασονά  
νεκροθάπτη της Ελλάδας –  
για φόντο χέρια σταυρωμένα  
μπλεγμένα  
σε θέση προσευχής  
εντατικής προσευχής  
τα χέρια φλύαρα χοντρά  
εξόχως χοντρά  
στα δάχτυλα για δαχτυλίδια  
σύρματα ηλεκτρικά  
που τρεμοσβούν τη λέξη  
Ρ ε ν ά ν  
– ο επίσημος της Ακρόπολης  
κανδηλανάφτης –  
πάνου στα μάρμαρα  
πόδια, κοιλιά, στήθια, χέρια  
μαλλιά ξέπλεκα  
της Νταλιλάς  
αλλά οι τρίχες κομμένες  
είναι χορεύτρα που βαρέθηκε τα παρκέτα  
και πηδά  
σε παλιά μάρμαρα  
προκλητικά  
πηδά ανάμεσα σε κολόνες  
τοποθετημένες φανταστικά  
από ποιητή μεγαλόπνοο πολύ  
τον Χερ Καρλ Μπέντεκερ –  
κι όλα αυτά  
κάποιας έκθεσης Ζαπτείου ο προβολέας  
ρεκλάμα οίκου γαλλικού  
τα χτυπάει σαδικά  
με μπουνιές στ' αυτιά μας  
έχει απόφαση ο αθεόφοβος  
να ριμάρει με το φεγγάρι  
ενώ σε νύχτες πανσελήνου  
ο φορατζής εισπράττει τα φιλιά  
που κρύβει ψεύτικης καρνάτιδας η φούστα  
κι αφήνει σ' αυτές

χοντρές κοιλιές  
σ' αυτούς σωληνάκια εξακόσια εξ  
μόνο κύλινδροι φαίνονται εδώ πέρα  
κολόνες ίσιες πεσμένες  
μαρμάρινες και άλλες  
ρολ-φιλμ, αγκρά, κοντάκ  
νομισμάτων – τα ρέστα  
αλλαγμένων δολαρίων και στερλινών  
κυλινδρικά επίσης οι λέξεις ετούτες  
ζουμερά πέφτουν  
λέξεις εμπνευσμένες  
από τη φρίκη που μας προξενούν  
οι κανονιές του Μοροζίνη –  
τα κανόνια κι αυτά κυλινδρικά  
κάθε μέρα γκρεμίζουν τις ακρόπολες  
που αναστηλώνουν άλλοι σε πλάκες αρνητικές  
φωνάζουν τα κλικ των κοντάκ  
λέξεις που απαγγέλλει  
με ρυθμό μηχανής άντλερ  
κυρία ηθοποιός  
εκπορνεύει τ' αυτιά μας  
μ' αδύναμο λάρυγγα  
οχετό της ψυχής της  
που χύνει τελικά  
σε χειροκροτήματα  
– μαύροι αφροί θάλασσας ενετικής.<sup>111</sup>

Το ποίημα απαρτίζεται από ένα σύνολο ετερόκλητων εικόνων με κύριο ενοποιητικό άξονα τον αρχαιολογικό χώρο της Ακρόπολης και τη διαχρονική παρουσία των ανθρώπων εντός και πέριξ αυτού. Η περιγραφή γίνεται με τρόπο που ανακαλεί έντονα τον πολιτισμό της μηχανικής αναπαραγωγής, αφού οι εικόνες εναλλάσσονται με την ταχύτητα των φωτογραφικών λήψεων και παρουσιάζονται με όρους κινηματογραφικού μοντάζ («Στο πρώτο πλάνο», «για φόντο», «ο προβολέας»)<sup>112</sup>. Ο ναός του Παρθενώνα εμφανίζεται βεβηλωμένος: είναι «δηλητηριασμένος» από τον ακραίο δημοτικισμό του Ψυχάρη (εδώ ο Κάλας βάλλει ενάντια στη δημοτικιστική ορθοδοξία: το «Παρθενός», όπως είδαμε, θα μετατραπεί στο «Μοροζίνη» σε ένα «θαυμάσιο πολεμικό σύνθημα», αιρετικό των καθιερωμένων εκφραστικών τρόπων, που δεν πρέπει όμως να υιοθετηθεί καθολικά γιατί θα χάσει την επαναστατικότητα του) και «σκοτωμένος» – και όχι «απαθανατισμένος» – από τον φακό του Ελβετού φωτογράφου Fred Boissonnas. Φωτογραφίες του Παρθενώνα τραβηγμένες από τον Boissonnas, μαζί με κείμενα του Maxime Collignon,

<sup>111</sup> Νικόλαος Κάλας, «Ακρόπολη»: «Βοή»: «Ποιήματα» (1933): *Γραφή και φως*, ό.π., 23-24.

<sup>112</sup> Για τις κινηματογραφικές τεχνικές που μεταχειρίζεται ο Κάλας επηρεασμένος από τη ρωσική πρωτοπορία (και ειδικότερα από τον σκηνοθέτη Σεργκέι Αϊζενστάιν), βλ. Δήμητρα Καραδήμα, «Η κινηματογραφική σύνταξη των πρώτων ποιημάτων του Νικολάου Κάλας»: *Νικόλαος Κάλας. Ξαναδιαβάζοντας το έργο του (1907-1988)*, ό.π., 73-93.

είχαν συμπεριληφθεί στην έκδοση *Le Parthénon. L'Histoire, l'Architecture et la Sculpture* που πρωτοκυκλοφόρησε το 1912 από τον εκδοτικό οίκο Librairie Centrale d'Art et d'Architecture, Ancienne Maison Morel, και επανεκδόθηκε γύρω στα 1930 από τον εκδότη Albert Morancé με τις ίδιες φωτογραφίες και με κείμενα του Gustave Fougères.<sup>113</sup> Πρόκειται για ένα βιβλίο που ο Κάλας είχε πιθανότατα στην κατοχή του, καθώς ξέρουμε, από επιστολή του στον Kimon Friar, ότι ένα λεύκωμα του Boissonnas υπήρχε στη βιβλιοθήκη του πατρικού σπιτιού του.<sup>114</sup>

Από την εικόνα του «νεκροθάπη» Boissonnas το βλέμμα του ομιλητή μετατοπίζεται προς τα πίσω (στο «φόντο»), σε δύο χέρια πλεγμένα σε στάση προσευχής: είναι τα χέρια του Γάλλου φιλοσόφου Ernest Renan, πεθερού του Ψυχάρη, που εντυπωσιασμένος από την επίσκεψή του στην Ακρόπολη το 1865 έγραψε την «Προσευχή προς την Αθηνά». Το κείμενο δημοσιεύτηκε μερικά χρόνια αργότερα (1.12.1876) στη *Revue des Deux Mondes* με τον τίτλο «Prière sur l'Acropole».<sup>115</sup> Ο Κάλας σατιρίζει το «προσκύνημα» του Renan (και μέσω αυτού τη στάση των παλαιότερων ουμανιστών), αντιπαραβάλλοντας το υψηλό της προσευχής με το ευτελές των χοντροκαμωμένων χεριών («σε θέση προσευχής / εντατικής προσευχής / τα χέρια φλύαρα χοντρά / εξόχως χοντρά»). Παράλληλα, μιμούμενος την κακόχη αισθητική της δημοτικής του Ψυχάρη πλάθει λέξεις με υπεραπλουστευμένες καταλήξεις όπως το ρήμα «τρεμοσβούν» (πρόκειται για μια τακτική που εφαρμόζεται σε όλη την έκταση του κειμένου, όπως μαρτυρούν τα ουσιαστικά «χορεύτρα», «λέξεις», «ακρόπολες»). Η νοηματική αλληλουχία του ποιήματος είναι εξαιρετικά πυκνή: το «κοντινό πλάνο» στα χέρια του Renan εστιάζει ακόμα περισσότερο στα δάχτυλά του, δάχτυλα χοντρά που ταιριάζουν σε φαρδιά δαχτυλίδια: το κυκλικό σχήμα των δαχτυλιδιών ανακαλεί τα ηλεκτρικά σύρματα που αναβοσβήνουν στην πρόσοψη ενός κέντρου για να προσελκύσουν τους περαστικούς (το πλάνο τώρα «ανοίγει» καταγράφοντας μια νέα

<sup>113</sup> Βλ. σχετικά: Ειρήνη Μπουντούρη, «Nelly's: Φωτογραφικές προσεγγίσεις της αρχαίας τέχνης»: *Nelly's, Αρχαιότητες. Ελλάδα 1925-1939*, (επιμ.: Ειρήνη Μπουντούρη), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Εκδοτικός οίκος Μέλισσα, 2003, 17.

<sup>114</sup> Βλ. την επιστολή του Κάλας στον Friar με ημερομηνία 11.2.1967, Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 26.19. Το ότι ο Κάλας γνώριζε καλά το έργο του Boissonnas διαπιστώνεται από τις αναφορές που κάνει σε αυτό στην κριτική του για το φωτογραφικό λεύκωμα *Hellas* του Hoyningen Huene. Γράφει, για παράδειγμα: «η αποφυγή των ενδιάμεσων φωτοσκιάσεων που μαλακώνουν την φωτογραφία, χαρακτηριστικό γνώρισμα του Μπουασονά, ταιριάζει στην αυστηρότητα και την δραματικότητα των ελληνικών μνημείων» («Φόρος τιμής στην κλασική Ελλάδα», ό.π., 21). Στην κριτική του ο Κάλας επισημαίνει τον διαφορετικό τρόπο απόδοσης των μνημείων στις φωτογραφίες των δύο καλλιτεχνών (Boissonnas-Huene) και εύχεται να δημιουργούνταν κάποια στιγμή μία ανθολογία φωτογραφιών για την Ελλάδα, προορισμένη για ένα πιο καλλιεργημένο κοινό, που θα αναδείκνυε τη διαφορετική οπτική των καλλιτεχνών απέναντι στο αντικείμενό τους. «Σκοπός», γράφει, «της ανθολογίας που ονειρεύομαι δεν θα ήταν να συγκεντρώσει απλώς ωραίες εικόνες ελληνικών τοπίων, αλλά να παρουσιάσει τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα της φωτογραφικής ιδιοφυΐας ενός εκάστου των φωτογράφων εκείνων που ανέλαβαν να ερμηνεύσουν τας ανάγκας της ιδιοσυγκρασίας των, την φωτογένειαν του Ελληνικού τοπίου και των μνημείων της» (ό.π., 7). Είναι σαφές ότι εδώ η στάση του απέναντι στο έργο του Boissonnas δεν είναι επικριτική.

<sup>115</sup> Βλ. σχετικά την εισαγωγή του Αλέξανδρου Αργυρίου στο: «Ο Παρθενώνας στη συνείδηση των νέων Ελλήνων ποιητών και στοχαστών. Ανθολογία»: *Ο Παρθενώνας και η ακτινοβολία του στα νεότερα χρόνια*, (επιστ. επιμ. - συντον.: Παναγιώτης Τουρνικιώτης), Αθήνα, Μέλισσα, 1994, 344. Στην ανθολογία συμπεριλαμβάνεται και η «Προσευχή» του Renan σε μετάφραση Κλέωνος Παράσχου, ό.π., 364-365.

εικόνα) κι από τα αδύναμα φώτα μιας ηλεκτρικής ταμπέλας «που τρεμοσβούν τη λέξη / Ρενάν» ο ομιλητής μεταφέρει το βλέμμα του στην ισχνή φλόγα ενός καντηλιού, χαρακτηρίζοντας τον Γάλλο φιλόσοφο «επίσημ[ο] της Ακρόπολης / κανδηλανάφτ[η]» – κατ’ αναλογία με τον «νεκροθάπτη» Boissonnas.

Η αναφορά στα φώτα του κέντρου λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος για τη μετάβαση στο επόμενο στιγμιότυπο, αυτό της προκλητικής όρχησης μιας καλλίγραμμης χορεύτριας «που βαρέθηκε τα παρκέτα» και «πηδά / σε παλιά μάρμαρα / [...] πηδά ανάμεσα σε κολόνες». Από το όνομα της γυναίκας (Νταλιλά) το περιστατικό θα μπορούσε να ταυτιστεί με τη φωτογράφιση της Γαλλίδας χορεύτριας Daljell στην Ακρόπολη (1930) από τον φακό της Nelly’s. Ωστόσο η περιγραφή του Κάλας δε συνάδει απόλυτα με την εμφάνιση του μοντέλου, αφού γίνεται λόγος για «μαλλιά ξέπλεκα / της Νταλιλάς» (εικόνα που συνειρμικά παραπέμπει στη Δαλιδά), ενώ οι φωτογραφίες της εποχής δείχνουν ότι η Daljell είχε τα μαλλιά της πιασμένα πίσω.<sup>116</sup> Κατά πάσα πιθανότητα ο ποιητής θέλησε να κάνει ένα γενικότερο σχόλιο για την πρακτική της Nelly’s να απαθανατίζει αιθέριες γυναικείες μορφές σε χορευτικές στάσεις δίπλα στα αρχαία μνημεία. Η πρωτοβουλία της Nelly’s να φωτογραφίσει γυμνή τη μπαλαρίνα Mona Paίνα ανάμεσα στις κολόνες του Παρθενώνα (1927) είχε προκαλέσει μεγάλη αναστάτωση στη ζωή της αθηναϊκής πρωτεύουσας,<sup>117</sup> αλλά το γεγονός αυτό δεν ανέκοψε τη δραστηριότητά της αφού δύο χρόνια αργότερα φωτογράφησε στο ίδιο μέρος την Ουγγαρέζα χορεύτρια Nikolska καλυμμένη μόνο με αραχνοῦφαντα πέπλα.

Στο παράδειγμα της Nelly’s αναγνωρίζονται ορισμένες από τις κυριότερες αισθητικές και ιδεολογικές κατευθύνσεις του μεσοπολέμου. Η συστηματική φωτογράφιση αρχαίων μνημείων (αρχιτεκτονημάτων και γλυπτών)<sup>118</sup> συνδέεται με την εντατικοποίηση της έρευνας γύρω από

<sup>116</sup> Βλ. το φωτογραφικό λεύκωμα: Nelly’s, *Σώμα και χορός*, (κείμενα: Ντένυ Ευθυμίου-Τσεκούρα, Κλημεντίνη Βουνελάκη, Ειρήνη Μπουντούρη), Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα και Άμμος-Διεθνές Κέντρο Χορού Καλαμάτας-Μουσείο Μπενάκη, 1999 [1η ανατ· 1η έκδ.: 1997], 98-99 (αριθμός φωτογραφιών: 65-70).

<sup>117</sup> Η Nelly’s εξηγεί ότι αυτές οι φωτογραφίες δεν προορίζονταν για δημοσίευση, αφού είχε συμφωνηθεί μεταξύ των δύο γυναικών ότι τα αντίτυπα θα αξιοποιούνταν μόνο για προσωπική χρήση. Εντούτοις, λίγους μήνες μετά η *Illustration de Paris* συμπεριέλαβε στην ύλη της όλες τις επίμαχες φωτογραφίες προκαλώντας αναστάτωση στους κύκλους της τότε διανοήσης. Ανάμεσα στους λίγους υποστηρικτές της Nelly’s ήταν ο Παύλος Νιρβάνας, ο οποίος σε άρθρο του στην *Εστία* με τον ειρωνικό τίτλο «Βεβήλωσις» υπερασπίστηκε την αισθητική της φωτογράφου, εξέφρασε τον θαυμασμό του για «την ροδαλήν σάρκα μιας θνητής» χορεύτριας που με την παρουσία της στον Ιερό Βράχο ανακάλεσε την αλλοτινή «θεία γυμνότη[τα] της αναδυομένης Αφροδίτης» και σχολίασε επιτιμητικά τον υποτιθέμενο σκανδαλισμό των ευπόληπτων αστών, βλ. σχετικά: Nelly’s, *Αυτοπροσωπογραφία*, (φιλολογ. - καλλ. επιμ.: Ε. Χ. Κάσδαγλης), Αθήνα, Γραφικές τέχνες Γ. Βουλγαρίδη και Δ. Χατζηστίλη, 1989, 103-104. Το ερώτημα του αν οι φωτογραφίες της Nelly’s υπονόμισαν την ιερότητα του αρχαιολογικού χώρου της Ακρόπολης προκαλεί ζωηρές συζητήσεις ως τις μέρες μας, βλ. σχετικά: Eleana Yalouri, *The Acropolis: Global Fame, Local Claim*, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη, Berg, 2001, 156-166· Δημήτρης Φιλιππίδης, «Ο αποθαυμασμός του Παρθενώνα από την ελληνική κοινωνία»: *Ο Παρθενώνας και η ακτινοβολία του στα νεότερα χρόνια*, ό.π., 278-309 (: 290-295)· Μαριάννα Καράλη, «Γυμνοί χοροί στον Παρθενώνα: μια τετριμμένη αφήγηση υπό το φως νέων δεδομένων», *Τα Ιστορικά* 58 (Ιούνιος 2013) 59-92.

<sup>118</sup> Με βάση τα στοιχεία που παρέχει η επιμελήτρια του Φωτογραφικού Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη, Ειρήνη Μπουντούρη, ο αριθμός των φωτογραφιών της Nelly’s με θέμα τις ελληνικές αρχαιότητες υπήρξε εντυπωσιακός

τις αρχαιότητες στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα με στόχο την αναζήτηση της ταυτότητας του Νεοέλληνα και τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης του με το ιστορικό παρελθόν.<sup>119</sup> Ιδίως κατά τη μεταξική περίοδο πρόθεση του κρατικού μηχανισμού ήταν να αναδειχθεί η ιδεολογία της εθνικής συνέχειας και μαζί με το θέλημα των αρχαιοτήτων να προβληθεί η τουριστική εικόνα της νεότερης Ελλάδας. Από το 1937 η Nelly's εντάχθηκε στην καλλιτεχνική ομάδα που είχε αναλάβει την εικονογράφηση των τριμηνιαίων τουριστικών εντύπων *In Greece/En Grèce/In Griechenland* (1937-39), ενώ δημοφιλείς υπήρξαν οι «παραλληλισμοί» της, η συνδυαστική δηλαδή παράθεση φωτογραφιών με αρχαία αγάλματα και σύγχρονους Έλληνες προκειμένου να αναδειχθεί η ομοιότητα των φυσιογνωμικών τους χαρακτηριστικών και, κατ' επέκταση, η ιδέα της αδιάσπαστης πολιτισμικής και φυλετικής συνέχειας.<sup>120</sup>

Επιπλέον, οι καλλιτεχνικές επιλογές της Nelly's θα πρέπει να συσχετιστούν με το έργο άλλων φωτογράφων, Ευρωπαίων και Αμερικανών, που στη διάρκεια των δεκαετιών 1920 και 1930 προσέγγισαν τις αρχαιότητες με μια διαφορετική ματιά.<sup>121</sup> Πρόδρομος λ.χ. της χορευτικής φωτογραφίας στην Ακρόπολη θεωρείται ο Edward Steichen, ο οποίος απθανάτισε το 1920 τις χορεύτριες Isadora και Maria-Theresa Duncan «σε μια σειρά εκπληκτικών φωτογραφιών, όπου χορός και φωτογραφία μαζί απευθύνουν ικεσία στο θεϊκό στοιχείο που κυριαρχεί διάχυτο».<sup>122</sup>

---

(1.600 αρνητικά). Αν η πληροφορία αυτή συσχετιστεί με την εκτεταμένη φωτογράφιση των γλυπτών του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου (296 λήψεις), του Μουσείου της Ακρόπολης (52 λήψεις) και του Μουσείου της Ολυμπίας (137 αρνητικά), τότε το ερώτημα που τίθεται για την πιθανή σκοπιμότητα μιας ανάλογης καταγραφής φαντάζει εύλογο: «Η συστηματική αποτύπωση αντικειμένων των προϊστορικών και των κλασικών χρόνων και η φωτογράφιση δειγμάτων της μυκηναϊκής χρυσοχοΐας στις προθήκες του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, καθώς και η λεπτομερής καταγραφή των μινωικών ευρημάτων στο Μουσείο Ηρακλείου, μαρτυρούν, πέρα από την πράξη λατρείας που σήμαινε για την ίδια η επαφή με κάθε απομεινάρι της ελληνικής αρχαιότητας, την επιθυμία της ίσως να εδραιωθεί ως φωτογράφος των εθνικών θησαυρών και μνημείων», Ειρήνη Μπουντούρη, «Nelly's: Φωτογραφικές προσεγγίσεις της αρχαίας τέχνης», ό.π., 20. Ας προστεθεί ότι η Nelly's είχε επιλεγεί ως αποκλειστική φωτογράφος των Β' Δελφικών Εορτών (1930), ενώ είχε παρακολουθήσει από κοντά τις Α' Δελφικές Εορτές (1927).

<sup>119</sup> Βλ. σχετικά: Στέλιος Λυδάκης, «Το ενδιαφέρον των Ελλήνων για τις αρχαιότητες στο μεσοπόλεμο»: Nelly's, *Αρχαιότητες. Ελλάδα 1925-1939*, ό.π., 9-10.

<sup>120</sup> Βλ. σχετικά: Ειρήνη Μπουντούρη, ό.π., 22-24, 28 και Katerina Zacharia, «Postcards from Metaxas' Greece: The Uses of Classical Antiquity in Tourism Photography»: *Re-imagining the Past. Antiquity and Modern Greek Culture*, (επιμ.: Dimitris Tziouvas), Οξφόρδη, Oxford University Press, 2014, 186-208. Εκτός από τις σελίδες του *In Greece*, οι «παραλληλισμοί» παρουσιάστηκαν και στην Διεθνή Έκθεση της Νέας Υόρκης το 1939, στο πλαίσιο της οποίας η Nelly's διακόσμησε το ελληνικό περίπτερο με φωτογραφίες της και τέσσερα κολλάζ.

<sup>121</sup> Ο Άλκης Ξ. Ξανθάκης παρατηρεί ότι «κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου και ιδιαίτερα τη δεύτερη δεκαετία του, οι Ευρωπαίοι ανακάλυψαν ξανά την Αρχαία Ελλάδα. Ήταν κυρίως οι Γάλλοι και Γερμανοί λογοτέχνες, αρχιτέκτονες, ζωγράφοι και φωτογράφοι αυτοί που πλησίασαν με σύγχρονη ματιά τους αρχαιοελληνικούς χώρους και τους κατέγραψαν, ο καθένας με το δικό του μέσο. Στον χώρο της φωτογραφίας, ανάμεσα στους πιο γνωστούς ήταν οι Eli Lhotar, André Zuber, Walter Hege, George Hoyningen-Huene, Herbert List και άλλοι», στο: Nelly's. *Η φωτογράφος μιας νέας αισθητικής*, Αθήνα, Εφημερίδα *Ta Néa* / Σειρά: «Σύγχρονοι Έλληνες εικαστικοί», 2009, 53.

<sup>122</sup> Ειρήνη Μπουντούρη, «Χορευτική φωτογραφία και κλασικό ιδεώδες»: Nelly's. *Σώμα και χορός*, ό.π., 25. Η Maria-Theresa Duncan (γεννημένη ως Maria-Theresa Kruger) ήταν η τελευταία από τις Isadorables, τις έξι νεαρές χορεύτριες που υιοθέτησε η Isadora Duncan. Την Isadora και την Maria-Theresa σατιρίζει ο Κάλας σε ένα πολύ μεταγενέστερο ποίημά του, το «Επανασύσταση», από τη συλλογή *Γραφή και φως* (ό.π., 117). Αντί του σώματος που χορεύει ανάμεσα στις αρχαίες κολόνες, ο Κάλας εξυψώνει ένα άλλο σώμα, επίσης πλαισιωμένο από ερείπια,

Στη φωτογράφιση του Steichen, βέβαια, οι χορεύτριες δεν ήταν γυμνές, φορούσαν ενδύματα αρχαιοελληνικού τύπου· η Nelly's, αντίθετα, έχοντας διαμορφώσει από τα φοιτητικά της χρόνια στη Δρέσδη μια απελευθερωμένη αντίληψη για το γυμνό<sup>123</sup> και αντιμετωπίζοντας το σώμα ως ενσάρκωση του κλασικού ιδεώδους<sup>124</sup> (λόγω της πλαστικότητας και της αρμονίας της κίνησής του) αποφάσισε να απαθανατίσει γυμνή τη Mona Raïna στον Παρθενώνα.

Ο Κάλας δεν αντιτάσσεται στην ίδια την ιδέα της φωτογράφισης των αρχαίων μνημείων, ούτε πιστεύει, όπως ο W. Benjamin, ότι η δημιουργία φωτογραφικών αντιγράφων οδηγεί στην απώλεια της *αύρας* του πρωτότυπου έργου τέχνης (μιας μοναδικής, δηλαδή, ατμόσφαιρας που διασφαλίζει την αυθεντικότητά του).<sup>125</sup> Εκείνο που στηλιτεύει είναι η εμπορική εκμετάλλευση ενός αρχαιολογικού χώρου, όπως η Ακρόπολη, με πρόσχημα τις αισθητικές επιταγές ενός δημοφιλούς καλλιτέχνη. Επιλέγοντας βέβαια να μιλήσει για αυτή την πλευρά των αρχαιοτήτων σχολιάζει έμμεσα ότι ακόμα και τα πιο αναγνωρισμένα μνημεία, αυτά που έχουν εδραιωθεί στη

---

το σώμα του Αγίου Σεβαστιανού του Mantegna (c. 1480, Μουσείο Λούβρου), σώμα που υποφέρει/πάσχει αλλά χάρη ακριβώς στο στοιχείο του πάθους αναδεικνύεται το κάλλος και ο αισθησιασμός του. Ελαφρώς διαφορετική είναι η άποψη της Δήμητρας Καραδήμα, που υποστήριξε ότι οι χορεύτριες της «Επανασύστασης» υποκαθιστούν την Isadora Duncan και τη νεότερη Martha Graham, βλ. Δ. Καραδήμα, «Γ. Σεφέρης – Ν. Κάλας, «Ο τσαγκάρης και ο χαρτοπαίκτης». Δύο διαφορετικές προτάσεις για τον μορφότυπο του νεοτερικού ποιητή»: *Η νεοτερικότητα στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική του 19ου και του 20ού αιώνα* [= Πρακτικά της ΙΒ΄ Επιστημονικής Συνάντησης του Τομέα Μεσαιωνικών και Νεοελληνικών Σπουδών. Μνήμη Σοφίας Σκοπετέα (Θεσσαλονίκη, 27-29 Μαρτίου 2009)], (φιλόλογ. επιμ.: Ναταλία Δεληγιαννάκη), *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 12, περίοδος Β΄ (2010) 617-633 (: 629, υποσημ. 36).

<sup>123</sup> Η Nelly's σπούδασε φωτογραφία στη Δρέσδη στο πλευρό δύο επιφανών φωτογράφων, του Hugo Erfurth και του Franz Fielder. Η στενή συνεργασία ανάμεσα στη σχολή φωτογραφίας του Erfurth και στη σχολή χορού της Mary Wigman έδινε τη δυνατότητα σε νεαρές φωτογράφους, όπως η Nelly's, να απαθανατίζουν τα σώματα των χορευτριών εν κινήσει είτε στον εσωτερικό χώρο ενός στούντιο είτε στην ύπαιθρο. Για περισσότερα, βλ. Ειρήνη Μπουντούρη, *ό.π.*, 20-24 και Dimitris Damaskos, «The uses of Antiquity in photographs by Nelly: imported modernism and home-grown ancestor worship in inter-war Greece»: *A Singular Antiquity. Archaeology and Hellenic identity in twentieth century Greece*, (επιμ.: Dimitris Damaskos, Dimitris Plantzos), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2008, 321-336 (: 324-325).

<sup>124</sup> Βλ. σχετικά: Ειρήνη Μπουντούρη, *ό.π.*, 26-27.

<sup>125</sup> Βλ. Walter Benjamin, «A Small History of Photograph» (1931): *One-Way Street and Other Writings*, (μτφρ.: Edmund Jephcott, Kingsley Shorter, εισ.: Susan Sontag), Λονδίνο, Verso, 1985 [1η: 1979], 250 και του ίδιου, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» (1936): *Illuminations* (1955), (μτφρ.: Harry Zohn, εισ. - επιμ.: Hannah Arendt), Λονδίνο, Fontana Press, 1992 [1η έκδ.: 1973], 211-244. Τον συσχετισμό της αντίληψης του Κάλας με τη θεωρία του Benjamin πραγματοποίησαν η Λιάνα Γιαννακοπούλου («Perceptions of the Parthenon in Modern Greek Poetry», *Journal of Modern Greek Studies* 20, τχ. 2 [= Αφιέρωμα: «Greek Worlds, Ancient and Modern»] (Οκτώβριος 2002) 264, 269 (σημείωση 34): αναδημ.: *Ο Παρθενώνας στην ποίηση. Μια ανθολογία*, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 2009, 73) και η Ελένη Παπαργυρίου («Μικρή ιστορία της φωτογραφίας στην ελληνική ποίηση (19ος-20ός αιώνας)»: *Νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική από τον Διαφωτισμό έως σήμερα* [= Πρακτικά ΙΓ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, μνήμη Παναγιώτη Μουλλά (Θεσσαλονίκη, 3-6 Νοεμβρίου 2011)], (επιμ.: Ναταλία Δεληγιαννάκη), Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη-Κουλεδάκη, 2014, 778). Η δεύτερη, μάλιστα, αναφέρθηκε στη «δυσπιστία [που εμφανίζεται στην «Ακρόπολη»] απέναντι στην καταστροφή της αύρας του αρχαίου ελληνικού πολιτιστικού κόσμου με την τεχνολογική του αναπαραγωγή». Αυτή όμως είναι μια άποψη που δε θα μπορούσε να εκφράζει τον Κάλας. Ο ποιητής δεν αμφισβήτησε τα ίδια τα αποτελέσματα της φωτογραφικής αναπαραγωγής, αλλά τον χρησιμοποιητικό τρόπο αξιοποίησής τους. Αρνούνταν να δει τη φωτογραφία ως εμπορική δραστηριότητα που εξυπηρετεί μόνο τουριστικούς σκοπούς και αναγνώριζε την καλλιτεχνική αξία της. Θυμίζουμε ότι στην κριτική του για το λεύκωμα *Hellas* του H. Huene έλεγε ότι επιθυμεί να δει τη δημοσίευση μιας ανθολογίας φωτογραφιών για την Ελλάδα που θα αναδείκνυε τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο οι φωτογράφοι «ανέλαβαν να ερμηνεύσουν τας ανάγκας της ιδιοσυγκρασίας των, την φωτογένεια του Ελληνικού τοπίου και των μνημείων της» («Φόρος τιμής στην κλασική Ελλάδα», *ό.π.*, 7).

συλλογική συνείδηση ως αναπαλλοτριωτοί εθνικοί θησαυροί, υφίστανται την εκμετάλλευση των οικονομικών συμφερόντων. Εκτός, όμως, από τη φωτογραφική πρακτική της Nelly's,<sup>126</sup> στο στόχαστρο της κριτικής του μπαίνουν η μαζική κυκλοφορία τουριστικών οδηγών από τον εκδοτικό οίκο του Karl Baedeker και η έντονη εμπορική δραστηριότητα που εξελίσσεται στην περιοχή γύρω από την Ακρόπολη: «κι όλα αυτά / κάποιος έκθεσης Ζαπτείου ο προβολέας / ρεκλάμα οίκου γαλλικού / τα χτυπάει σαδικά / με μπουνιές στ' αυτιά μας / έχει απόφαση ο αθεόφοβος / να ριμάρει με το φεγγάρι».

Στον τεχνητό φωτισμό του προβολέα αντιπαραβάλλεται το φυσικό φως του φεγγαριού που στον επόμενο στίχο εξειδικεύεται περισσότερο, αφού γίνεται λόγος για «νύχτες πανσελήνου». Τότε λαμβάνει χώρα μια σκληρότερη εμπορική συναλλαγή, ένα εμπόριο σαρκός: «ο φορατζής εισπράττει τα φιλιά / που κρύβει ψεύτικης καρυάτιδας η φούστα / κι αφήνει σ' αυτές / χοντρές κοιλιές / σ' αυτούς σωληνάκια εξακόσια εξ / μόνο κύλινδροι φαίνονται εδώ πέρα». Ο ποιητής εκμεταλλεύεται το φαλλικό σύμβολο του κυλίνδρου και προβαίνει σε μια σειρά συσχετισμών: κυλινδρικό σχήμα έχουν οι μαρμάρινες κολόνες του Παρθενώνα, κυλινδρικά είναι τα φιλμ των μηχανών που φωτογραφίζουν το μνημείο, κυλινδρική είναι η σκιά των ξένων νομισμάτων όταν ρίπτονται στο τραπέζι της συναλλαγής, κυλινδρικά φαντάζεται ο ποιητής ότι πέφτουν οι λέξεις του πάνω στο χαρτί, κυλινδρικά ήταν επίσης τα κανόνια του Μοροζίνι.

Κάποτε τα κανόνια αυτά στράφηκαν στην Ακρόπολη γκρεμίζοντας ένα μεγάλο μέρος του Παρθενώνα, γεγονός που παραμένει αλησμόνητο στον νου του ποιητή και αποκτά συμβολική σημασία αφού υποστηρίζει ότι για να ανατραπεί οποιαδήποτε παγιωμένη αντίληψη – από τη λατρεία του κλασικού ως τον δημοτικισμό του Ψυχάρη – απαιτείται μια αντίστοιχη δυναμική πρωτοβουλία<sup>127</sup> («τα κανόνια κι αυτά κυλινδρικά / κάθε μέρα γκρεμίζουν τις ακρόπολες»). Αν

<sup>126</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι τόσο η Nelly's όσο και ο Fred Boissonnas είχαν κυκλοφορήσει σειρές επιστολικών δελταρίων με αρχαιότητες, βλ. σχετικά: Ειρήνη Μπουντούρη, «Nelly's: Φωτογραφικές προσεγγίσεις της αρχαίας τέχνης», ό.π., 16 (υποσημ. 14), 21 (υποσημ. 51).

<sup>127</sup> Η ιδέα μιας τέχνης εκρηκτικής, ανάλογης με την ανατίναξη του Παρθενώνα, έχει συσχετιστεί με τους στίχους του Μαγιακόφσκι όπου η ρίμα παρομοιάζεται με βαρέλι δυναμίτη και ο στίχος με φιλί που τινάζουν την πόλη στον αέρα, βλ. Δήμητρα Γ. Καραδήμα, *Οι μεταμορφώσεις της ποιητικής του Νικολάου Κάλας*, τ. Α', ό.π., 175 και Lena Hoff, *Nicolas Calas and the Challenge of Surrealism*, Κοπεγχάγη, Museum Tusulanum Press – University of Copenhagen, 2014, 96. Για την επίδραση του Μαγιακόφσκι στην ελληνική μεσοπολεμική διάνοηση, βλ. αναλυτικά: Χριστίνα Ντουσιά, «Η Αριστερά του '30 και «το ταμπούρλο της Οχτωβριανής Επανάστασης». Με αφορμή τις ελληνικές μεταφράσεις του Μαγιακόφσκι στο Μεσοπόλεμο», *Αντί* 252 (Ιανουάριος 1984) 46-49. Παρότι ο Κάλας διακρίνει την ιδεολογική κατεύθυνση του ρωσικού και του ιταλικού φουτουρισμού, προάγοντας ξεκάθαρα τον πρώτο («Μα στη Ρωσία αναπτύχθηκε ο φουτουρισμός. Σύμφωνα. Πήρε κάτω από την επίδραση της Ρωσικής Επανάστασης μια δύναμη, μια ζωή που ο φασισμός φάνηκε ανίκανος να δώσει στον παλαιότερο ιταλικό φουτουρισμό», Νικόλας Κάλας, «[Κατά Α. Κύρου]» (1933): *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π., 283-284), η αντικομορμιστική στάση του έναντι των μνημείων της Ακρόπολης ταιριάζει με τις προτροπές του Μαρινέτι στην ελληνική νεολαία λίγο πριν την αναχώρησή του από την Ελλάδα το 1933: «Αγαπητοί Έλληνες σπουδασταί, στρέψατε τα νώτα εις την Ακρόπολιν, ονειροπόλοι και εθελονταί ταυτοχρόνως, και στρωθείτε εις την ευγενικήν εργασίαν των εικόνων, των λέξεων, των ήχων, του πηλού, του τσιμέντου και του φωτός!», F. T. Marinetti, «Μανιφέστο προς την νεολαίαν της Ελλάδος», *Ελεύθερον Βήμα* (10.2.1933) 1. Ενδιαφέρον θα παρουσίαζε ο συσχετισμός της «Ακρόπολης» του Κάλας όχι μόνο με τα κινήματα που προηγήθηκαν αλλά και με



όμως ο ίδιος διαλέγει την ανατροπή και το γκρέμισμα, οι άλλοι προτιμούν την συντήρηση και την αναστήλωση, με τη διαφορά ότι η αναστήλωση δεν γίνεται σε πλάκες μαρμάρινες αλλά σε πλάκες «αρνητικές»/φωτογραφικές: στις φωτογραφίες του Boissonnas και της Nelly's έρχονται να προστεθούν οι φωτογραφίες της «κυρία[ς] ηθοποι[ού]» που, με φόντο τα αρχαία μνημεία, προφέρει τα λόγια της μηχανικά («λέξεις που απαγγέλλει / με ρυθμό μηχανής άντλερ»)· κι όσο περισσότερο «τα κλικ των κοντάκ»<sup>128</sup> την απαθανατίζουν τόσο ο οίστρος της κορυφώνεται, σε μια κορύφωση σχεδόν ερωτική που τελειώνει με χειροκροτήματα («εκπορνεύει τ' αυτιά μας / μ' αδύναμο λάρυγγα / οχετό της ψυχής της / που χύνει τελικά / σε χειροκροτήματα»).

Σε συνδυασμό με το «Ακρόπολη» μπορεί να διαβαστεί το μεταγενέστερο ποίημα του Κάλας «[Έλαβα την Ακρόπολη απ' τη σελήνη]»:

*Έλαβα την Ακρόπολη απ' τη σελήνη  
φέγγε μου να περπατώ ανάμεσα στους εφιάλτες μου  
φιλώ τον Ισκαριώτη, τον Μοροζίνι και τον Γραικό Πολύβιο  
παρά την Κόρη, την Παρθενομάνα, το Τολέδο  
και την Καμπάνια, μένει πιστή η Ακρόπολη.*

*Στον Παρθενό σε άφεγγη νύχτα απόψε ο λόγος  
μην ξεχνάμε πως ο Οιδίποδας απ' την Αθήνα  
ζήτησε άσυλο, όχι βασίλειο  
και τώρα που η Ακρόπολη  
έγινε απέραντη ηλεκτρική θυσία  
στρέψε το βλέμμα σου στην Αφροδίτη.<sup>129</sup>*

Το ποίημα ξεκινά με μια ανάμνηση, αυτή της σεληνοφώτιστης Ακρόπολης (βλ. αντίστοιχα τις «νύχτες πανσελήνου» του ποιήματος «Ακρόπολη»). Στη θέση του ποιητικού υποκειμένου μπορούμε να φανταστούμε τον «Γραικό» Κάλας που πλέον ζει μακριά από την Ελλάδα (εξ ου και η προτίμησή του στον ιστορικό Πολύβιο<sup>130</sup>). Ο ποιητής καλεί το φεγγάρι (στο πρότυπο του

---

τους επίγονους καλλιτέχνες. Βλ., λ.χ., την «Προκήρυξη» του Γιώργου Β. Μακρή για την καταστροφή των μνημείων της Ακρόπολης που συντάχθηκε στις 18.11.1944 και υπογράφηκε από τον ίδιο με την ιδιότητα του «Γενικού Διοργανωτή της ΣΑΣΑ (Σύνδεσμος Αισθητικών Σαμποτέρ Αρχαιοτήτων) και ποιητή»: *Γραπτά Γιώργου Β. Μακρή*, (εισ. - σημ. - επιμ.: Ε. Χ. Γονατάς), Αθήνα, Εστία, 1986, 251-253 και 272. Βλ. επίσης το κείμενο της Φραγκίσκης Αμπατζοπούλου στον ίδιο τόμο: «Για την «Προκήρυξη» του Γιώργου Μακρή»: *Γραπτά*, ό.π., 418-422 και τα σχόλια της Ελισάβετ Αρσενίου στη μελέτη της *Νοσταλγοί και Πλαστουργοί. Έντυπα, κείμενα και κινήματα στη μεταπολεμική λογοτεχνία*, Αθήνα, Παραφερνάλια - Τυπωθήτω, 2003, 367-370.

<sup>128</sup> Πρβλ. τη σατιρική «Δελφική εορτή» του Καρυωτάκη: «Στους Δελφούς εμετρήθηκε το πνεύμα δύο Ελλάδων. / Ο Αισχύλος πάλι εξύπνησε την ηχώ των Φαιδριάδων. / Lorgnons, Kodaks, opérateurs, στου Προμηθέα τον πόνο / έδωσαν ιδιαίτερο, γραφικότατο τόνο. [...]», Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Νεφέλη, 1992, 169.

<sup>129</sup> Νικόλαος Κάλας, «[Έλαβα την Ακρόπολη απ' τη σελήνη]»: «Συλλογή Γ'» (1975): *Οδός Νικήτα Ράντου*, ό.π., 118.

<sup>130</sup> Ο Κάλας χαρακτηρίζει τον Πολύβιο «Γραικό» γιατί ήταν Έλληνας που έζησε πολλά χρόνια στη Ρώμη. Όπως εξηγεί σε κείμενό του για τον Ελύτη και τον Βυζαντινισμό (16.8.1982), «Γραικοί» καλούνταν στα ρωμαϊκά χρόνια οι Έλληνες της Μεγάλης Ελλάδας και προσθέτει ότι ο φημισμένος Έλληνας ζωγράφος Δομήνικος Θεοτοκόπουλος έμεινε γνωστός ως El Greco, Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 15.14. Ο ποιητής συνήθιζε να αποκαλεί και τον εαυτό του

γνωστού παιδικού τραγουδιού) να φωτίσει τον δρόμο της επώδυνης μνημονικής επιστροφής του στα περασμένα: «φέγγε μου να περπατώ ανάμεσα στους εφιάλτες μου». Η αναφορά στους «εφιάλτες» παραπέμπει στον Εφιάλτη, προδότη της μάχης των Θερμοπυλών, που με τη σειρά του συνδέεται συνειρμικά με τον άλλο φημισμένο προδότη της ιστορίας, τον Ιούδα Ισκαριώτη. Ο ποιητής αντικρούει το εδραιωμένο θρησκευτικό και αισθητικό κατεστημένο, «φιλώντας» τον Ισκαριώτη και τον Μοροζίνι, αμφισβητώντας δηλαδή τον χριστιανισμό και συναινώντας στην καταστροφή της Ακρόπολης. Όπως ο Οιδίποδας αναζήτησε κάποτε άσυλο στην Αθήνα, έτσι και εκείνος αναζητά τώρα ένα νοερό καταφύγιο στην παλιά του πρωτεύουσα για να στεγάσει τις αναμνήσεις του. Οραματίζεται τον Παρθενώνα σε μια νύχτα άφεγγη, όχι με πανσέληνο όπως στο προηγούμενο ποίημά του· το μόνο που μένει ίδιο είναι τα ηλεκτρικά φώτα της νυχτερινής Αθήνας που προμηνύουν βραδιές γεμάτες έρωτα («στρέψε το βλέμμα σου στην Αφροδίτη»). Όμοια, στο ποίημα «[Φαίδρα, φαιδρή μου Φαιδρούλα]» της ίδιας συλλογής παρουσιάζεται μια βίαιη ερωτική εμπειρία κάτω από τα «χαλάσματα» της Ακρόπολης:

*Φαίδρα, φαιδρή μου Φαιδρούλα  
απόψε θα χύσουμε αίμα, οδός Μαυρομιχάλη  
θα ποδοπατήσουμε αισθήματα κι αισθήσεις.  
Τυραννοκτόνοι! Δεν είναι για σένα  
η σωφροσύνη της Κυράς Λίμνης  
χανούμισσα εσύ χαμένων χαδιών  
πορταΐτισσα της Μανίας, λείαινα  
της Ακρόπολής μου. Απόψε τα χαλάσματα!<sup>131</sup>*

Το ερωτικό κάλεσμα του ομιλητή στη Φαίδρα γίνεται με φαιδρή-παιγνιώδη διάθεση, αφού στηρίζεται σε λεκτικές αμφισημίες και λογοπαίγνια: το αίμα της συνουσίας που πρόκειται να χυθεί στην οδό Μαυρομιχάλη θυμίζει ένα άλλο αίμα που χύθηκε από τους Μαυρομιχαλαίους, αυτό του κυβερνήτη Ιωάννη Καποδίστρια. Η δολοφονία του Καποδίστρια συσχετίζεται με τον φόνο του τυράννου Ιπάρχου από τον Αρμόδιο και τον Αριστογείτονα για λόγους ερωτικής αντιζηλίας. Φίλη των τυραννοκτόνων υπήρξε η Αθηναία εταίρα Λείαινα η οποία υποβλήθηκε σε βασανιστήρια από τον Ιππία (αδερφό του Ιπάρχου) για να αποκαλύψει τη συνωμοσία αλλά αυτή προτίμησε να κόψει τη γλώσσα της αντί να ομολογήσει.<sup>132</sup> Γίνεται φανερό ότι ο ομιλητής

---

«Γραϊκό», αφού έζησε για μεγάλο διάστημα ως Έλληνας της διασποράς. Για το θέμα αυτό, βλ. Γιώργος Δανιήλ, «Οι σύγχρονοι Έλληνες ποιητές της διασποράς (Βόρεια Αμερική). Μια θεματική προσέγγιση, α' - β'», *Το Δέντρο* 19-20 (Φεβρουάριος-Μάρτιος 1986) 70-74 και *Το Δέντρο* 21-22 (Απρίλιος-Μάιος 1986) 74-79 και Αναστάσης Βιστωνίτης, «Τέσσερις συγγραφείς της διασποράς», *Η Λέξη* 110 (Ιούλιος-Αύγουστος 1992) 558-565.

<sup>131</sup> Νικόλαος Κάλας, «[Φαίδρα, φαιδρή μου Φαιδρούλα]»: «Συλλογή Α'» (1963-64): *Οδός Νικήτα Ράντου*, ό.π., 99.

<sup>132</sup> Στο αρχείο Κάλας υπάρχει ένα μικρό χειρόγραφο σημείωμα του ποιητή που γράφει τα εξής: «Λείαινα Αθηναία εταίρα, φίλη των τυραννοκτόνων, ζήσασα περί τα τέλη του 6<sup>ου</sup> αιώνας. Ταύτην, μετά τον θάνατον του Ιπάρχου, υπέβαλεν ο Ιππίας εις βασανιστήρια, ίνα ομολογήσει τας συνωμοσίας. Αύτη όμως ίνα μη αναγκασθεί το μαρτύριον

επιχειρεί να συνδέσει το ατομικό με το συλλογικό βίωμα χρησιμοποιώντας τα σπαράγματα της ελληνικής ιστορίας για να προωθήσει τη δική του ερωτική υπόθεση. Έτσι αντιπαραθέτει στη φρόνηση της Κυρά-Φροσύνης (τουρκοκρατία) και της χριστιανικής ηθικής («πορταΐτισσα» – Βυζάντιο) την ερωτική μανία μιας Αθηναίας εταίρας (αρχαιότητα) που με τα θέλγητρά της πρόκειται να κάμψει τις αντιστάσεις του και να γκρεμίσει τις «πύλες» της «Ακρόπολής» του: «πορταΐτισσα της Μανίας, λείαινα / της Ακρόπολής μου».<sup>133</sup> Στη θέση των αρχαίων ερειπίων τοποθετούνται τα χαλάσματα της ηδονής που λειτουργούν συνάμα ως υπόμνηση της ερωτικής τραγωδίας της Φαίδρας (σχήμα του κύκλου) αλλά και ως υπόσχεση της μοιραίας νύχτας που θα ακολουθήσει.

Μετά το «Ακρόπολη» το επόμενο ποίημα της συλλογής *Ποιήματα* (1933) που αναφέρεται στις αρχαιότητες είναι το «Σαντορίνη, VI» από την ενότητα «Ρυθμοί τοπίων». Ας σημειωθεί ότι το ενδιαφέρον για το τοπίο και, πιο συγκεκριμένα, η ανάδειξη της σχέσης της τέχνης με τον τόπο και το τοπίο βρισκόταν εκείνα τα χρόνια στην καρδιά της πρωτοπορίας. Χαρακτηριστικά είναι όσα έγραφε ο Christian Zervos το 1934 στα *Cahiers d'art*: «Το κλειδί της ιστορίας της ελληνικής τέχνης [...] είναι το τοπίο. Ούτε τα ήθη ούτε τα έθιμα ούτε η θρησκεία, ούτε οι νόμοι έχουν παίξει τόσο αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση του ελληνικού πνεύματος όσο αυτό το τοπίο [...]. Και αν υπάρχει ταυτότητα ανάμεσα στη σκέψη και τη μορφή των Ελλήνων, αυτό συμβαίνει επειδή ήταν άρρηκτα δεμένοι με το τοπίο που τους χρησίμευε ως αρχέτυπο [...]. Η ελληνική θάλασσα με τα νησιά της είναι ένα συνεχές μάθημα τέχνης».<sup>134</sup> Η προϊστορική και η προκλασική τέχνη, κατά τον Zervos, είχαν αφομοιώσει παραδειγματικά αυτό το μάθημα.<sup>135</sup> Ο Zervos έδειχνε φανερά την προτίμησή του σε αυτές τις μορφές τέχνης έναντι της κλασικής (όπως ακριβώς και ο Κάλας), για την οποία πίστευε ότι δεν ήταν πλέον σε θέση να απαντήσει σε σύγχρονους προβληματισμούς.<sup>136</sup> Εξ ου και πρότεινε την «αρχαϊκή στροφή». Ο Κάλας, βέβαια, στη «Σαντορίνη», αντίθετα από τους «Μινωικούς»,<sup>137</sup> δεν επιχείρησε αυτή τη στροφή.

---

απέκοψε με τους οδόντας την γλώσσαν της. Οι Αθηναίοι ανήγειρον παρά τα προπύλαια χάλκινο άγαλμα, άγαλμα που λείαιναν παριστάνει, έργο του γλύπτου Αμφικράτους», Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 17.3. Την προτροπή να συνδεθεί το ποίημα με τα «λιοντάρια της Ακρόπολης» επαναλαμβάνει ο ποιητής στον μεταφραστή του, Friar, Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 26.19, επιστολή με ημερομηνία 14.10.1967.

<sup>133</sup> Βοηθητικά για την ερμηνεία της ποίησης του Κάλας είναι τα σχόλια που παραθέτει ο Friar, τα περισσότερα από τα οποία του έχει υποδείξει ο ίδιος ο ποιητής στη μεταξύ τους αλληλογραφία. Λόγου χάριν, για τη λέξη «Μανία» σημειώνει ότι πέρα από τη βασική σημασία της κάνει λογοπαίγνιο με τη Μάνη, την ορεινή περιοχή της Πελοποννήσου, Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 17.6.

<sup>134</sup> Το απόσπασμα προέρχεται από το κείμενο του Zervos «Notre sur l'architecture grecque moderne», *Cahiers d'art* 1-4 (1934) 115. Το αντιγράφουμε από τη μελέτη του Παναγιώτη Τουρνικιώτη, «Η αρχιτεκτονική στα *Cahiers d'art* του Christian Zervos»: *Christian Zervos & Cahiers d'art. Η αρχαϊκή στροφή*, ό.π., 86.

<sup>135</sup> Βλ. Παναγιώτης Τουρνικιώτης, ό.π., 86-87.

<sup>136</sup> Βλ. Πολύνα Κοσμοδάκη, «Christian Zervos & Cahiers d'art...», ό.π., 34. Βλ. ακόμα: Κατερίνα Κοσκινά, «Ο Κρίστιαν Ζερβός και το έργο του»: Κρίστιαν Ζερβός, *Τετράδια τέχνης*, (μτφρ.: Γιάννης Βαρβέρης κ.ά.), Αθήνα, Καστανιώτης, 1990, 156.

<sup>137</sup> Βλ. Νικόλαος Κάλας, «Μινωικοί»: «Ηρεμοί ήχοι»: «Ποιήματα» (1933): *Γραφή και φως*, ό.π., 78-86.

Η αναφορά του στο γεωφυσικό περιβάλλον του νησιού συνοδεύεται μεν από την αναφορά στα αρχαία ερείπια, όχι όμως της προϊστορίας, αλλά της ιστορίας, συγκεκριμένα στα ελληνιστικά-ρωμαϊκά ερείπια του θεάτρου της Οίας:

*Απάνου στους ερειπωμένους βράχους, της Οίας τα υπολείμματα  
γυμνώνουνε τη γη.  
κι όταν μιλούν ακούς ακόμα να οραματίζονται τριήρεις Πτολεμαίων.  
Σέρνουν το βαρύ τους φορτίο από τη θάλασσα του Κρητικού Πελάγους  
ως τη μαύρη αμμουδιά που περιζώνει την επικίνδυνη Σαντορίνη.  
Θέλω νά 'ναι αυτή η αιτία κι όχι άλλη πιο χριστιανική  
που αναγκάζει το ναό της Ίσιδος δίχως προσκυνητάδες να θωρεί τον  
ήλιο  
ν' ανάβει τη θάλασσα, τους βράχους και να εξατμίζει το νερό.  
Στην υγρή επιφάνειά του οι σκιές έδειχναν άλλοτες στα πανιά το  
δρόμο που οδηγεί στο Νείλο.  
Δίχως σκοπό θωρούνε πια τα παλάτια τους αιώνες να χαμογελούν  
σ' άλλους ρυθμούς  
δίχως κανένα θεατή παίζεται στ' αρχαίο θέατρο της Οίας  
το δράμα που όταν δαιμονίζεται η άγρια Θήρα  
απαγγέλλει ο αγέρας για να στενοχωρήσει όσους μπορούν κι  
απολαμβάνουν ήρεμο ύπνο.<sup>138</sup>*

Πλαισιωμένα από το γυμνό φυσικό τοπίο του νησιού τα ερείπια της αρχαίας Θήρας δίνουν την αίσθηση της εγκατάλειψης και της ερημιάς. Στη διάρκεια του 3ου αι. π.Χ., όταν το νησί ήταν κτήση και ναυτική βάση των Πτολεμαίων, είχαν ανεγερθεί διάφορα κτίσματα μεταξύ των οποίων το ιερό των αιγυπτιακών θεοτήτων (Ίσις, Σάραπις, Άνουβις) και το θέατρο της Θήρας (πρώτο μισό του 3ου αι. π.Χ. ή 2ος αι. π.Χ.).<sup>139</sup> Τον καιρό του ποιητή τα κτίσματα μοιάζουν ερειπωμένα γιατί εξέλειψε ο πολιτισμός που τα δημιούργησε και, ως εκ τούτου, έχασαν την πρακτική χρησιμότητά τους. Ο Κάλας δεν αποδίδει το γεγονός ότι ο ναός της Ίσιδας είναι «δίχως προσκυνητάδες» στην αλλαγή του θρησκευτικού δόγματος – στην επικράτηση του χριστιανισμού – αλλά στην αλλαγή της εποχής: ενώ στα ελληνιστικά χρόνια ο ναός γέμιζε από πιστούς και το θέατρο από θεατές, στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1930 τα κτίρια αυτά έπαψαν να είναι λειτουργικά και έγιναν μνημεία που ανακαλούν μian άλλη χρονική περίοδο: «της Οίας τα υπολείμματα», όταν μιλούν, «ακούς ακόμα να οραματίζονται τριήρεις Πτολεμαίων», τα παλάτια «δίχως σκοπό θωρούνε [...] τους αιώνες να χαμογελούν σ' άλλους ρυθμούς». Το δράμα που παίζεται στο αρχαίο θέατρο της Οίας δεν έχει θεατές, μόνο η βοή του αέρα γεμίζει τις κερκίδες αναλαμβάνοντας τον ρόλο του ηθοποιού και αναστατώνοντας τους φιλήσυχους

<sup>138</sup> Νικόλαος Κάλας, «Σαντορίνη, VI»: «Ρυθμοί τοπίων»: «Ποιήματα» (1933): *Γραφή και φως*, ό.π., 65.

<sup>139</sup> Βλ. σχετικά τις πληροφορίες που παρέχει το σωματείο «Διάζωμα». URL: <https://www.diazoma.gr/theaters/archaio-theatro-thiras/> (τελευταία επίσκεψη: 20.8.2022).

κατοίκους. Ο ποιητής επιλέγει συνειδητά να προβάλλει την «επικίνδυνη» και την «άγρια» όψη της Σαντορίνης, η οποία δεν περιορίζεται στο ηφαιστιογενές φυσικό τοπίο αλλά διαβρώνει συν τω χρόνω και τα έργα των ανθρώπων.<sup>140</sup>

Πολύ αργότερα, στην *Οδό Νικήτα Ράντου*, μια συλλογή που με τον τίτλο της «υποδεικνύει ότι ο Νικόλαος Κάλας ακολουθεί ακόμα το μονοπάτι του παλαιότερου εαυτού του όταν έγραφε με το ψευδώνυμο Νικήτας Ράντος. Είναι ο δρόμος που οδηγεί από τη Νέα Υόρκη πίσω στην Ελλάδα»,<sup>141</sup> ο ποιητής ανατρέχει στους στίχους της «Σαντορίνης» και των «Μινωικών» (σύνθεσης που θα εξεταστεί παρακάτω) μέσα από τρία ποιήματά του. Στο πρώτο μνημονεύει τα ταχύπλοα της Θήρας, τον μινωικό λαβύρινθο (έννοια σύστοιχη της εσωτερικής δοκιμασίας) και το θέατρο της Οίας και συσχετίζει το ηφαιστιογενές τοπίο της Σαντορίνης με την ιδέα της εκρηκτικής και αποκαλυπτικής τέχνης:

*Σαν τώρα είναι που της Θήρας τα ταχύπλοα  
κυνηγούσανε τα κύματα ως τη Λυβία  
σαν τώρα οι μινωικοί αγώνες ψυχής και τέχνης  
διαδραματίζουν λαβυρινθώδεις δοκιμασίες.  
Μα πού είναι η Αριάδνη;  
Όταν εγνώρισα την Σαντορίνη αδιαφορούσα  
ταξίδενα σε πελάγη χαμένων χρόνων προς την Αλεξάνδρεια  
και θαύμαζα εκτάσεις θεατρικές.  
Άμα η ιστορία δεν προσφέρει αποκαλύψεις  
τί θέλουμε την Ιστορία;  
Χωρίς βωμό τί θέλουμε το Θέατρο;  
Το όραμα ενός ζωγράφου μινωικού της Θήρας  
το όραμα ενός ποιητή στην Πάτμο  
είναι ηφαιστιογενή.<sup>142</sup>*

<sup>140</sup> Ας σημειωθεί ότι το νησί της Σαντορίνης αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για πολλούς Έλληνες καλλιτέχνες. Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, εκτός από τον Κάλας, δύο ακόμα μεγάλοι ποιητές γράφουν ποιήματα για τη Σαντορίνη, ο Σεφέρης και ο Ελύτης. Ο πρώτος επικεντρώνεται στο βάρος της παράδοσης χρησιμοποιώντας το *leitmotif* του βυθίσματος, ενώ ο δεύτερος αφιερώνει μια οδή στο νησί αντιμετωπίζοντας την ηφαιστειακή έκρηξη σαν αφορμή έκλυσης δημιουργικών δυνάμεων. Για τα ποιήματα αυτά, βλ. αναλυτικότερα: Αντρέας Καραντώνης, «Η Σαντορίνη και η σύγχρονη ποίησή μας», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* Ε', τχ. 12 (Ιούλιος - Σεπτέμβριος 1952) 479-484· Έρη Σταυροπούλου, «Η «Σαντορίνη» του Ελύτη και η ανάπτυξη ενός συμβόλου», *Θέματα Λογοτεχνίας* 1 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1995 και Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1996) 114-128· Κάρολος Μητσάκης, «Τρεις διαφορετικές προοπτικές ενός τοπίου: Η Σαντορίνη στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη, του Οδυσσέα Ελύτη και του Νικολάου Κάλας»: *Θεσσαλονίκη τε... Δεκατέσσερις μελέτες νεοελληνικής φιλολογίας*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997, 131-149· Αντώνης Δρακόπουλος, «Ταξιδεύοντας στη Σαντορίνη της γενιάς του '30: Σεφέρης, Κάλας, Ελύτης»: *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα*, τ. Α': *Οι μαρτυρίες των λογοτεχνικών κειμένων* [= Πρακτικά Β' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Ρέθυμνο, 10-12 Μαΐου 2002)], (επιμ.: Αστέριος Αργυρίου), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, 487-498· Δήμητρα Γ. Καραδήμα, *Οι μεταμορφώσεις της ποιητικής του Νικολάου Κάλας*, τ. Α', ό.π., 298-302· Dimitrios Yatromanolakis, *Greek Mythologies: Antiquity and Surrealism*, Κάμπριτζ, Μασαχουσέτη και Λονδίνο, Harvard University Press, 2012, 98-107· Σωτήρης Σαράκης, «Δρόμοι (ποιητικοί) παράλληλοι της νήσου Σαντορίνης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 49 [= Αφιέρωμα: Οδυσσέας Ελύτης] (Ιανουάριος-Δεκέμβριος 2012) 76-78.

<sup>141</sup> Αυτά έγραφε ο Κάλας σε επιστολή του στον Friar (14.10.1967), Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 26.19.

<sup>142</sup> Νικόλαος Κάλας, «[Σαν τώρα είναι που της Θήρας τα ταχύπλοα]»: «Συλλογή Γ'» (1975): *Οδός Νικήτα Ράντου*, ό.π., 125.

Στο δεύτερο ποίημα ανακαλεί το ταξίδι που πραγματοποίησε το 1940 από τη Λισαβόνα στη Νέα Υόρκη, παρομοιάζοντας την ποιητική δραστηριότητα με υπερπόντια πλεύση στην άγνωστη και σκοτεινή θάλασσα της γραφής («mare tenebrosa»). Αξιοποιώντας στοιχεία της πρώιμης ποίησής του (τις πτολεμαϊκές «τριήρεις», τους θησαυρούς της Κνωσού), περιγράφει την προσπάθειά του να δαμάσει τον ωκεανό των λέξεων και να γίνει κύριος της τέχνης του. Πρότυπά του σε αυτόν τον αγώνα είναι οι μεγάλοι θαλασσοπόροι που με την επιμονή και την τόλμη τους κατάφεραν να ανακαλύψουν ανεξερεύνητες εκτάσεις:

*Υπενθύμισα στον εαυτό μου  
περιπέτεια φόβου και τόλμης.  
Το Σαράντα ξεκίνησα από την Λισσαβόνα.  
Μα τί συμβαίνει στην Λισσαβόνα;  
Ραγίζονται τοίχοι, συσσωρεύονται λέξεις  
πλουτίζεται η ρητορική  
στο ταξίδι των σελίδων χορεύει η σκέψη  
αστράφτει η τύχη και βροντοφωνεί  
mare tenebrosa! Η ιστορία δαμάζει  
τον ωκεανό με τριήρεις και πετρελαιοφόρα  
θησαυροί Κνωσού και Ινδιών  
τόλμη θαλασσοπόρων  
κύματα του πληθυσμού  
ποιητική σύλληψη και κατάληψη της εξουσίας  
όνειρα κι αγώνες, αγωνία κι ελπίδες.<sup>143</sup>*

Ο Ανδρέας Εμπειρικός στο κείμενό του «Τα Τεκταινόμενα» περιγράφει, αντίστοιχα, τη φυγή και τα ταξίδια του θαλασσοπόρου «Ιβάν» (όπως αποκαλούσαν τον Κάλας οι οικείοι του<sup>144</sup>). Αντίθετα, όμως, με τους μεγάλους εξερευνητές που κατέγραψε η Ιστορία, ο Ιβάν δεν ενδιαφερόταν για τις προσαρτήσεις εδαφών αλλά μόνο για την περιπέτεια, για το ταξίδι:

Όμως μια μέρα ο Ιβάν βαρέθηκε να κάθεται στο σπίτι του ή στις καρέκλες των υπαιθρίων κέντρων. Σηκώθηκε λοιπόν, πλήρης ονείρων, φλεγόμενος σαν δάσος από τον ισχυρόν του πόθον, όπως σηκώνεται ένα σμήνος μεταναστευτικών πουλιών, ή όπως σηκώνεται μια απόφασις και διαγράφει στο στερέωμα την τροχιά της. Καμιά αμφιταλάντευσις δεν τον εμπόδισε. Κανείς δεσμός δεν τον εκράτησε. Καθ' όλα αλληλέγγυος με την επιθυμία του, καθ' όλα σύμφωνος με την προώθησί της, πήρε το φύσημά του και έφυγε σαν στεναγμός εαρινός, ή σαν μια λέξι που προφέρομε στον ύπνο. [...]

Είσαι θαλασσοπόρος – ναι. Ωστόσο διαφέρεις απ' τον Κορτέζ, τον Μαγγελάνο, τον Αλμπουκέρκη ή τον Χογέντα. Από τις προσαρτήσεις προτιμάς το ίδιο το ταξίδι. Από την εκμετάλλευσί του Μεξικού τα αφάνταστα πτερά του Μοντεζούμα. Και από τους τίτλους

<sup>143</sup> Νικόλαος Κάλας, «7 [Υπενθύμισα στον εαυτό μου]»: «Έντεκα και δύο ποιήματα»: *Οδός Νικήτα Ράντου*, ό.π., 141.

<sup>144</sup> Βλ. σχετικά: Νίκος Σιγάλας, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού*, ό.π., 253.

προτιμάς τα οπωροφόρα και πουλόλαλα νησιά με τα καλλίπυγα και αφρόστηθα κορίτσια.  
[...]<sup>145</sup>

Στο τρίτο ποίημα ο Κάλας διατρέχει μνημονικά τη μακρά πορεία του από την Αθήνα του Μεταξά ως τη Λισαβόνα του Σαλαζάρ (με ενδιάμεσο σταθμό το Παρίσι) κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 με στόχο να ξεφύγει από τον «λαβύρινθο» της πλάνης και των παθών του. Θυμάται τα χρόνια της Θήρας και το θέατρό της, συγκρίνοντας τον εαυτό του με δραματικό υποκριτή που κάποτε αναζήτησε οριακές εμπειρίες:

*Θήρα, το άλλοθί μου άλλοτες.  
Μισοέκλεισα τις πόρτες του λαβύρινθου  
με πλάνες και πλανήτες  
από Μεταξά σε Σαλαζάρ,  
από Λέσβο σε Lisboa, Σαπφώ  
και Maria Alcoforada  
με πάθη, με προσωπίδα  
ζήτησα από το θέατρό μου  
Μανία.<sup>146</sup>*

Επιστρέφοντας στα *Ποιήματα* (1933) και στην ενότητα «Ρυθμοί τοπίων» εντοπίζουμε ένα ακόμα ποίημα με θέμα τις υλικές αρχαιότητες, το «Στήλες Ολυμπίου Διός»:

*Χλωμιάσανε τη νύχτα οι γλαυκές στήλες του ναού  
αλλ' άσκοπα υψώνουν το λαβωμένο ανάστημά τους σε ουρανούς  
απρόσιτους  
κανείς δε νογά την άλαλη δέηση παλιάς λατρείας  
που υποβλητικές γραμμές λαξευμένης πέτρας οδηγούσανε στον Δία  
εσκούριασαν οι άκανθες και τα άτρομα κιονόκρανα φυσιούνται  
σύγκορμα  
από πνοές ερωτικές που καταφεύγουν εδώ πέρα<sup>147</sup>  
λειτουργοί του υμεναίου κατάντησαν τα μάρμαρα  
κάθε άλλο τους νόημα εχάθη  
άδικα πασχίζουν αρχαιολόγοι να βρουν έναν ειρμό  
σε τεμάχια που η ιστορία μακριά της πέταξε  
τα βουβαμένα θρύψαλα κείτονται στη γη  
ούτε ένα βήμα πιστού δεν τα ταράζει  
καμιά σκιά δεν αντηχεί στα ερείπια*

<sup>145</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, «Τα τεκταινόμενα» (1940): *Οι κύκλοι του Ζωδιακού. Ανέκδοτα κείμενα από τη συλλογή «Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία»*, (επιμ. - προλ. σημ. - επίμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Αγρα, 2018, 23-24.

<sup>146</sup> Νικόλαος Κάλας, «8 [Θήρα, το άλλοθί μου άλλοτες]»: «Εντεκα και δύο ποιήματα»: *Οδός Νικήτα Ράντου*, ό.π., 142. Στον στ. 6 έχει γίνει τυπογραφικό λάθος. Το επισήμανε ο Κάλας στον Γ. Γιάνναρη: «η Μαρία Αλκοφοράντο είναι το σωστό. Ο τυπογράφος έχει κάνει λάθος. Δεν είναι λιποταξία. Έχει γράψει και ο Μπράουνινγκ γι' αυτήν», *Η ελληνική πρωτοπορία*, ό.π., 265. Πρόκειται για τη Mariana Alcoforado, μοναχή και συγγραφέα, που έζησε στην Πορτογαλία στα μέσα του 17ου - αρχές 18ου αιώνα.

<sup>147</sup> Πρβλ. τους στίχους του ποιήματος «Αθήνα» του Καρυωτάκη: «Ωρα γλυκιά χαράς και αγάπης, όντας / πουλάκια το ένα τ' άλλο κυνηγούνε / τ' Ολύμπιου Δία μια στήλη αεροχτυπώντας...», *Τα ποιήματα*, ό.π., 72.

*κι αυτά προδώσαν τον περίπατό μου  
ο σκοπός του χάθηκε στη μακρυσμένη από την άναστρη σκεπή της  
νύχτα  
και της ιστορίας μου ο ειρμός χάθηκε, δεν αναβρίσκεται.*

*Εζήλεψα τους κρύους λιθίνους όγκους  
που στέκουν εδώ αμίλητοι αιώνες τώρα  
γρικώντας περασμένων συγκινήσεων τη γλυκιά αχώ.<sup>148</sup>*

Εδώ ο Κάλας περιγράφει μια σκηνή που απαντάται και σε άλλα ποιήματά του, αυτή του μοναχικού νυχτερινού περιπάτου δίπλα στα αρχαία ερείπια (ένα θέμα κατεξοχήν ρομαντικό). Σε μια απόπειρα να στοχαστεί και να συγκεντρώσει τις σκέψεις του ο ομιλητής περιπλανάται πλάι στις «γλαυκές στήλες» του ναού του Ολυμπίου Διός που γλομιάζουν κάτω από το θαμπό φως του φεγγαριού (του μοναδικού φωτός, αφού κατά τα άλλα η νύχτα είναι «άναστρη»). Η θέα των ερειπίων, όμως, δεν του προκαλεί καμία συγκίνηση· στην όψη τους αναγνωρίζει την παρακμή και τη φθορά του χρόνου: αναφέρεται στο «λαβωμένο ανάστημα» των κιόνων και στα ανεμοδαρμένα «κιονόκρανα» με τις σκουριασμένες διακοσμητικές «άκανθες», χαρακτηρίζει τις αρχαιότητες «τεμάχια» και «βουβαμένα θρύψαλα» και τις παρουσιάζει σαν νεκρά σώματα που δεν έχουν να μεταφέρουν κανένα μήνυμα εκτός από μια συγκεκριμένη αίσθηση νοσταλγίας για ό,τι παρήλθε. Συνεπώς, η «ζήλεια» που εκφράζει στο τέλος γι' αυτές κλείνει μέσα της μια ειρωνεία: «Εζήλεψα τους κρύους λιθίνους όγκους / που στέκουν εδώ αμίλητοι αιώνες τώρα / γρικώντας περασμένων συγκινήσεων τη γλυκιά αχώ».

Ο ποιητής επαναλαμβάνει την άποψη που διατύπωσε στη «Σαντορίνη», ότι τα αρχαία κτίσματα απώλεσαν τη ζωτικότητα τους από τη στιγμή που έπαψαν να επιτελούν τον σκοπό τους: χτίστηκαν με την προοπτική να στεγάσουν τη λατρεία του Δία, αλλά πλέον «κανείς δε νογά την άλαλη δέηση παλιάς λατρείας», «ούτε ένα βήμα πιστού δεν τα ταράζει / καμιά σκιά δεν αντηχεί στα ερείπια». Κι αν οι αρχαιολόγοι «πασχίζουν [...] να βρουν έναν ειρμό», να βάλουν σε τάξη τα διασκορπισμένα κατάλοιπα και να αποκαταστήσουν την παλιά εικόνα τους, το εγχείρημά τους είναι μάταιο αφού ο προορισμός τους ολοκληρώθηκε (δεν αποτελούν πια παρά «τεμάχια που η ιστορία μακριά της πέταξε»). Η μόνη χρησιμότητά τους στη νεοελληνική πραγματικότητα είναι να λειτουργούν ως ειδυλλιακό σκηνικό για τις συναντήσεις των ερωτευμένων ζευγαριών: «από πνοές ερωτικές που καταφεύγουν εδώ πέρα / λειτουργοί του υμεναίου κατάντησαν τα μάρμαρα / κάθε άλλο τους νόημα εχάθη».<sup>149</sup> Μάλιστα προς το τέλος

<sup>148</sup> Νικόλαος Κάλας, «Στήλες Ολυμπίου Διός»: «Ρυθμοί τοπίων»: «Ποιήματα» (1933): *Γραφή και φως*, ό.π., 68.

<sup>149</sup> Η αντίληψη του Κάλας σε αυτό το σημείο ταιριάζει πολύ με εκείνη της Μαρίας Πολυδούρη στο ποίημά της «Στον κήπο του Ζαπτείου»: «Εδώ, πάνω σ' αυτό τ' αρχαίο μάρμαρο / είχε καθίσει η κόρη / κι ένας άντρας ξανθός σαν ήλιος, το είδωλο / της αγάπης εθώρει», Μαρία Πολυδούρη, «Οι τρίλλιες που σβήνουν» (1928): *Τα ποιήματα*, (φιολογ. επιμ. - επίμ.: Χριστίνα Ντουσιά), Αθήνα, Εστία, 2014, 89.



του ποιήματος η τύχη των ερειπίων συνταυτίζεται με την τύχη του ομιλητή, ο οποίος άδικα αναζήτησε παρηγοριά στη συντροφιά τους: ο σκοπός της περιπλάνησής του χάθηκε όπως και ο σκοπός της ύπαρξης των ερειπίων, ο ειρμός της ιστορίας του διακόπηκε όπως ο ειρμός της ιστορίας των ερειπίων.

Ο Κάλας επαναφέρει το ίδιο θέμα σε δύο ποιήματά του από το «Τετράδιο Α΄» (1933) της συλλογής *Τετράδια* (1933-1936). Στο πρώτο ποίημα ο ομιλητής δηλώνει την απόφασή του να εγκαταλείψει την αγαπημένη του συνήθεια να περπατάει πλάι στα αρχαία, μια συνήθεια που δεν οφειλόταν στον θαυμασμό του για την τέχνη της Αθήνας του 5ου π.Χ. αιώνα ή στην ανάγκη του να νιώσει όπως ένιωθαν οι αρχαίοι πρόγονοί του, αλλά σε καθαρά προσωπικούς λόγους, πιθανόν σε βιωματικές μνήμες και εμπειρίες του:

*Αφήκα τους περιπάτους μου σε γνωστούς μου αρχαιολογικούς  
τόπους  
και αυτό το άφησα –  
Ίχνος παρηγοριάς δε βρίσκω πια στα ερείπια  
στις ίδιες εκείνες πέτρες ακόμα χτες καθόμουνα και εγώ.  
Αυτά συλλογιέμαι – όχι τους Αθηναίους του πέμπτου προ Χριστού  
αιώνα.  
Ούτε αξίζει πάλι να πάω αλλού – Καρνάκ ή Περσέπολη  
θα είναι τόσο φανερό πως έφυγα από εκδίκηση  
εκδίκηση που μόνο εμένα βλάπτει.<sup>150</sup>*

Οι τρεις τελευταίοι στίχοι θυμίζουν αρκετά το καθαφικό ποίημα «Η πόλις» αφού τονίζουν ότι η φυγή δε μπορεί να επουλώσει το εσωτερικό τραύμα του ανθρώπου. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Αλεξανδρινός ποιητής επικαλείται μεταφορικά το μοτίβο του ερειπίου, στοιχείο που συνδέει ακόμα περισσότερο τα δύο κείμενα: ««[...] Όπου το μάτι μου γυρίσω, όπου κι αν δω / ερείπια μαύρα της ζωής μου βλέπω εδώ, / που τόσα χρόνια πέρασα και ρήμαξα και χάλασα”. / [...] δεν έχει πλοίο για σε, δεν έχει οδό. / Έτσι που τη ζωή σου ρήμαξες εδώ / στην κώχη τούτη την μικρή, σ’ όλην την γη την χάλασες».<sup>151</sup>

Στο δεύτερο ποίημα οι αναμνήσεις του ομιλητή γίνονται πιο συγκεκριμένες: πρόκειται για μνήμες αγάπης. Είναι νύχτα και ο ομιλητής βρίσκεται κοντά σε έναν στύλο αρχαίου ναού κρατώντας στα χέρια του μια μικρή ασημένια αλυσίδα. Το ασημένιο χρώμα του μετάλλου ταιριάζει με το ασημί χρώμα του φεγγαριού και έτσι στη γη και στον ουρανό μοιάζει να επικρατεί μια αρμονία. Στη συνέχεια ο ομιλητής φαντασιώνεται ότι η αλυσίδα μεγαλώνει και

<sup>150</sup> Νικόλαος Κάλας, «[Αφήκα τους περιπάτους μου σε γνωστούς μου αρχαιολογικούς τόπους]»: «Τετράδιο Α΄» (1933): «Τετράδια» (1933-1936): *Οδός Νικήτα Ράντου*, ό.π., 21.

<sup>151</sup> Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, τ. Α΄: 1896-1918, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1963 [3η 1η: 1933], 15.

μετατρέπεται σε αλυσίδες αγάπης που ιδανικά σφιχτοδένουν δύο ερωτευμένα κορμιά, μόνο που στη δική του περίπτωση οι αλυσίδες μένουν ανοιχτές υποδηλώνοντας το ανεκπλήρωτο του έρωτα. Σύντομα επιστρέφει στην πραγματικότητα και αντικρίζοντας τα σπασμένα μάρμαρα να κείτονται στα πόδια του συνειδητοποιεί το ράγισμα/τη ματαίωση της επιθυμίας του:

*Λίγο ασήμι μέσα στη νύχτα κοντά σε μια στήλη αρχαίου ναού  
η φιδίσια γραμμή που δίνει στο πεσμένο φως του φεγγαριού το λίγο  
αυτό ασήμι  
το ασήμι χρώμα αγαπητού μετάλλου  
αγαπητού  
το μόνο χρώμα που δίχως γογγυσμούς δέχεται η νύχτα  
τί γάμος!  
Ασήμι κάτου στη γη – ασήμι που πέφτει από τον ουρανό  
κι η αρμονία αυτή να τη γεννάει μια αλυσίδα  
οι ανοιχτές αλυσίδες αυτής της αγάπης  
ανοιχτές  
δε βρέθηκε το χέρι που θα τις δέσει, που θα τις σφίξει  
με κάποια αόριστη ή περιττή ευλογία  
γύρω στα κορμιά  
αυτά τα κορμιά.*

*Υπάρχει μόνο το τοπίο  
φεγγάρι, αλυσίδα και στα πόδια μου σπασμένα μάρμαρα.<sup>152</sup>*

Μετά την ενότητα «Ρυθμοί τοπίων» των *Ποιημάτων* (1933) ακολουθούν οι «Ηρεμοί ήχου» όπου εντάσσεται η εννιαμερής σύνθεση «Μινωικοί». Τη Θήρα των Κυκλάδων («Σαντορίνη») διαδέχονται η Κνωσός και η Φαιστός της αρχαίας Κρήτης. Στους «Μινωικούς» η οπτική του ποιητή μετατοπίζεται διαρκώς από το παρόν στο παρελθόν, και αντίστροφα, με τρόπο που οι δύο κόσμοι συμπλέκονται και συσχετίζονται αποκαλύπτοντας τις αρετές και τις αδυναμίες τους. Όπως θα φανεί, όμως, η πλάστιγγα γέρνει προς το παρόν αφού η ζωή, παρά τη σύντομη διάρκειά της, προσφέρει πιο δραστικά ερεθίσματα από την ιστορία.

Στο πρώτο μέρος ο ομιλητής αναφέρεται στην επίσκεψή του στη Φαιστό και στην Κνωσό, δύο από τα σπουδαιότερα κέντρα του μινωικού πολιτισμού που αναπτύχθηκε την 3η-2η χιλιετία π.Χ. («κόσμους από χιλιετηρίδες σκοτωμένους», τους χαρακτηρίζει, για να δείξει τη μεγάλη απόσταση που τους χωρίζει από το παρόν καθώς και την οριστική παρέλευσή τους). Ωστόσο, η σεισμική καταστροφή των μινωικών ανακτόρων δε στάθηκε ικανή να εξαλείψει εντελώς αυτόν τον πολιτισμό, τα υλικά κατάλοιπα του οποίου επιβίωσαν μέσα από διάφορες

---

<sup>152</sup> Νικόλαος Κάλας, «[Λίγο ασήμι μέσα στη νύχτα κοντά σε μια στήλη αρχαίου ναού]»: «Τετράδιο Α΄» (1933): «Τετράδια» (1933-1936): *Οδός Νικήτα Ράντου*, ό.π., 25. Τη μεταφορική σύνδεση του ερειπίου με τη ματαιωμένη επιθυμία και τη θλίψη κάνει ο Κάλας και σε επόμενο ποίημά του: «Περιμένω να δω να ξημερώσει μέρα χωρίς ερείπια και στεναχώριες / αυγή όπου τα πάντα θα είναι όπως επιθυμούσα», Ν. Κάλας, «Συμβόλαιο με δαίμονες»: «Τετράδιο Δ΄» (1936): «Τετράδια», ό.π., 77.

αντιξοότητες (θεομηνίες, επιδρομές) ως τη νεότερη εποχή. Στη θέα των ερειπίων η φαντασία του ομιλητή ενεργοποιείται αναπλάθοντας την εικόνα της μινωικής κοινωνίας, ενώ ταυτόχρονα στη σκέψη του επανέρχεται τυραννικά η όψη μιας όμορφης γυναίκας της εποχής του:

*Σε κόσμους από χιλιετηρίδες σκοτωμένους  
θυμήθηκα την τυραννική τελειότητα της ομορφιάς της.  
Φαιστό Κνωσό ονομάζονται τα μέρη που με μαγέψανε.  
Τα ερείπια αυτά οδηγούνε καλοφτιαγμένη φαντασία  
σε τελειότητες όχι λιγότερο τυραννικές.*

*Θεομηνίες, επιδρομές, καινούργιες ομορφιές  
φανήκανε ανάκανα να σβήσουν εντελώς  
όσο αρχικά τόσο καλά είχαν χαραχθεί.<sup>153</sup>*

Στο δεύτερο μέρος το κάλλος της κόρης του κρητικού μουσείου ωθεί τον ομιλητή να τη συγκρίνει με τη γυναίκα που έχει στον νου του: παρότι η πρώτη θαυμάζεται αιώνες τώρα από τους επισκέπτες όλου του κόσμου, η ομορφιά της δεύτερης παραμένει απaráμιλλη γιατί το είδωλό της είναι ζωντανό. Ενώ η πρώτη φιλοτεχνήθηκε από κάποιον καλλιτέχνη, η δεύτερη είναι η ίδια «τεχνήτρια της ομορφιάς» της, αφού η εικόνα της δεν είναι διαμεσολαβημένη από άλλο χέρι. Και αν η μορφή της μινωικής κόρης αποδεικνύεται διαχρονική ενώ της ζωντανής γυναίκας παροδική, ο ομιλητής-ποιητής δηλώνει διατεθειμένος να καταβάλει τα «τάλαντα» της τέχνης του για το τίμημα της πρόσκαιρης καλλονής, γιατί ανήκει σε εκείνους που ξέρουν να εκτιμούν το αληθινά ωραίο:

*Από του Μίνωα την εποχή η ωραία κόρη του Κρητικού μουσείου.*

*Θα 'χεις εσύ ποτέ την τύχη να 'ρχονται σοφοί όλου του κόσμου,  
μετά από τρεις χιλιάδες χρόνια να σε προσκυνήσουν σε σάλα κλειστή;  
Απaráμιλλη όμως στέκει σήμερα η καλλονή σου.  
Σήμερα.*

*Ετούτες οι ανησυχίες είναι για σένα – τεχνήτρια της ομορφιάς σου –  
είναι το τίμημα της πρόσκαιρης υπεροχής σου  
και τα λόγια μου αυτά τα τάλαντα  
που καταβάλλονται από όσους ξέρουν να εκτιμούν όταν κοιτούν.<sup>154</sup>*

Στο τρίτο μέρος ο ομιλητής φανερώνει την προτίμησή του για τη Φαιστό και αναρωτιέται πως θα έμοιαζε το ανάκτορό της στις ένδοξες μέρες του παρελθόντος. Η αλλαγή της όψης των πραγμάτων μέσα στον χρόνο τον κάνει να αναλογιστεί ότι και η «έξοχη εικόνα του προσώπου»

<sup>153</sup> Νικόλαος Κάλας, «Μινωικοί, Ι»: «Ηρεμοί ήχοι»: «Ποιήματα» (1933): *Γραφή και φως*, ό.π., 78.

<sup>154</sup> Νικόλαος Κάλας, «Μινωικοί, ΙΙ», ό.π., 79.

της γυναίκας είναι αναπόφευκτο να γεράσει και να αλλοιωθεί. Στο δίλημμα, λοιπόν, φύση ή τέχνη, αποκρίνεται ότι η υπεροχή της τέχνης είναι επιφανειακή, καθώς, παρά τη μεγαλύτερη αντοχή της εν συγκρίσει με την ανθρώπινη φύση, είναι και αυτή προορισμένη να φθαρεί και να καταλήξει σε ερείπια:

*Πώς να 'τανε σε μέρες δόξας η Φαιστό;  
Προπάντων η Φαιστό – γι' αυτήν ο θαυμασμός μου.  
Το ανάκτορο ακόμα πιο επιβλητικό;  
Κι εσύ σε λίγα χρόνια δίχως την έξοχη εικόνα του προσώπου σου  
πώς θα 'σαι;*

*Επιφανειακή η υπεροχή της τέχνης  
δεν απέχουν αρκετά από το έργο τα ερείπιά του.<sup>155</sup>*

Στο τέταρτο μέρος σχολιάζεται το ζήτημα της αισθητικής και της χρηστικής αξίας των ανθρώπινων έργων. Ο ομιλητής ανεβαίνει τη σκάλα του ανακτόρου και οδηγείται σε ένα επίπεδο απ' όπου θεάται το σπαρμένο με ερείπια φυσικό τοπίο αντλώντας αισθητική απόλαυση. Σε μια άλλη εποχή, ωστόσο, αυτή η σκάλα εξυπηρετούσε έναν πρακτικό σκοπό αφού οι ένοικοι του παλατιού τη διαπερνούσαν επιτελώντας τις καθημερινές ασχολίες τους και η παρουσία της ήταν λειτουργική στις ζωές τους. Η μετατροπή του μινωικού ανακτόρου σε προστατευόμενο μνημείο επιβάλλει την αντιμετώπισή του αποκλειστικά με ιστορικούς και αισθητικούς όρους («Ομορφιά – Τέχνη»), κάτι που στην αντίληψη του ομιλητή ισοδυναμεί με την παρακμή και τον «θάνατό» του:

*Χωρίς κανέναν προορισμό η κλίμακα του ανακτόρου ανεβάζει βήματα,  
δείχνει θέα μαγευτική υπογραμμισμένη από ερείπια:  
βουνά, πεδιάδες – ίχνη παλιού πολιτισμού  
Ομορφιά – Τέχνη.*

*Άλλοτε ήταν πιο χρήσιμη η μεγαλόπρεπη αυτή σκάλα,  
ο σκοπός της πέθανε  
και κούφια στην ουσία της αχούν οι προσπάθειές μας.  
Μονάχα έντεκα πεύκα – τα μέτρησα –  
αντέχουν – είναι ώρες τώρα που φυσάει –  
να τραγουδούν αυτόν το θάνατο.<sup>156</sup>*

Στο πέμπτο μέρος το βλέμμα του ομιλητή απομακρύνεται από την πολυτέλεια των αρχαίων ανακτόρων και στρέφεται σε ερείπια απλοϊκά, σε υλικά κατάλοιπα που με την πρώτη ματιά δεν έχουν κάτι ιδιαίτερο να επιδείξουν. Κι όμως, αν τα παρατηρήσει κανείς κατανοεί ότι είναι τα

<sup>155</sup> Νικόλαος Κάλας, «Μινωικοί, III», ό.π., 80.

<sup>156</sup> Νικόλαος Κάλας, «Μινωικοί, IV», ό.π., 81.

ερείπια των λαϊκών σπιτιών όπου κατοικούσαν οι δούλοι του βασιλιά Μίνωα.<sup>157</sup> Πρόκειται για τα ερείπια που περιφρόνησε η σκαπάνη των αρχαιολόγων και παρέλειψε η επίσημη ιστορία. Όμως ο ομιλητής τα θεωρεί εξίσου σημαντικά με τα αναγνωρισμένα μνημεία αφού η παρουσία τους θα πρέπει να συνυπολογιστεί από όποιον επιχειρήσει να αποκαταστήσει την ιστορία μιας εποχής. Αναφερόμενος στα ερείπια των φτωχών σπιτιών ο ομιλητής προσαρμόζει ανάλογα το λεξιλόγιό του και εισάγει πιο εκλαϊκευμένους όρους («είσοδες», «δώματα», «δουλευτάδων»):

*Δεν υπάρχουν εδώ απέραντα παλάτια  
επιβλητικές σκάλες – μεγάλες είσοδες  
βασιλικά δώματα δε θαμπώνουν τα μάτια  
και τα ερείπια είναι φτωχά  
σπίτια ανθρώπων – δουλευτάδων.  
Θα υποφέραν κι αυτοί  
καήκαν οι κατοικίες των.  
Μα όπως και τώρα και τότες η ζωή τους  
κυλούσε με πόνο βουβό.*

*Έτσι και τα ερείπιά τους –  
πολύ πενιχρά για τη σκαπάνη του αρχαιολόγου  
ούτε το όνομα του τόπου δε σώθηκε.  
Οι δούλοι του Μίνωα δεν έχουν ιστορία.*

*Κι αν είχαν γιατί να γραφεί,<sup>158</sup>*

Στο έκτο μέρος ο ομιλητής ασκεί κριτική στην εδραιωμένη αντίληψη της πολιτισμικής προόδου, υποστηρίζοντας ότι η ουσιαστική πρόοδος μιας κοινωνίας δεν εξαρτάται μόνο από τα πνευματικά επιτεύγματα ή από τα έργα υποδομής της αλλά και από την ποιότητα ζωής που είναι σε θέση να διασφαλίσει στο σύνολο των πολιτών της. Με αφορμή το προωθημένο σύστημα ύδρευσης και υγιεινής της αρχαίας Κρήτης (επινοημένο πολύ νωρίτερα από την εποχή του Περικλή και από τον αγωγό που κατασκεύασε τον 6ο αιώνα π.Χ. ο Ευπαλίνος στη Σάμο) διαπιστώνει ότι η μέριμνα για τη διατήρηση της καθαριότητας έγινε πιο έντονη στη νεότερη εποχή, σε σημείο μάλιστα να φτάνει στην αποπομπή των ίδιων των πολιτών όταν η ασθένειά τους απειλούσε τη συλλογική υγιεινή. Από τα μινωικά ανάκτορα στα Γουρνιά της Ιεράπετρας

<sup>157</sup> Το ζήτημα της ταξικής ανισότητας σχολιάζει ο Κάλας και στο ποίημά του «Φυλακισμένοι» μιλώντας για την κοινή μοίρα των «δούλ[ων] της πέτρας»: στην αρχαιότητα οι δούλοι μετέφεραν μάρμαρο για να ανεγερθούν τα επιβλητικά κτίρια της κλασικής Αθήνας, ενώ στη νεότερη εποχή οι εργάτες σηκώνουν καθημερινά την πέτρα της οικοδομής: «κι από τις άπιστες εκείνες κορφές αναβλύζει τώρα η φωνή του Ζέφυρου / τραγουδεί με μάρμαρα προπυλαιών σε πλήχτρα σύγχρονης οικοδομής / απίθανες ιστορίες – τα έργα των ανθρώπων δούλοι της πέτρας / μας λέει πώς τη σηκώνανε ψηλά με πόνο / για ν' ανασάνει λεύτερα στους αιθέρες του χρόνου / ενώ οι σκλάβοι ποιητές της φυσούνε το χτικίο στο βραδύ τους δρόμο», Νικόλαος Κάλας, «Φυλακισμένοι»: «Βοή»: «Ποιήματα 1933»: *Γραφή και φως*, ό.π., 26-27.

<sup>158</sup> Νικόλαος Κάλας, «Μινωικοί, V», ό.π., 82.

οι επισκέπτες μπορούν να διακρίνουν το νησί της Σπιναλόγκας, γνωστό τόπο συγκέντρωσης των λεπρών κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα:

*Θαυμάζεται από τους σοφούς  
ο βαθύς πολιτισμός της Αρχαίας Κρήτης.  
– Όχι μόνο πολυτέλεια – τέχνη άφθαστη  
αλλά και υγιεινή.  
Καθαριότητα άγνωστη στην εποχή του Περικλέα  
– σπουδαία υδραγωγεία πολύ πριν από τον Ευπαλίνο –  
στη Φαιστό στην Κνωσό.  
Απ' τα Γουρνιά διακρίνεται  
ένα νησί όπου πετούν λεπρούς.<sup>159</sup>*

Στο έβδομο μέρος τίθεται εκ νέου το ζήτημα της προτεραιότητας της φύσης ή της τέχνης που σχολιάστηκε και στο τρίτο μέρος, ωστόσο εδώ ο ομιλητής δεν αντιμετωπίζει ισότιμα τις δύο καταστάσεις αλλά προμοδοτεί τη φύση. Αρχικά, επιχειρώντας ένα διάλογο με την καβαφική ποίηση, ανακαλεί το «Ελληνικό» ιδεώδες όπως αυτό αποτυπώνεται στο αρχαίο ανάγλυφο ενός ωραίου εφήβου, εικόνα που παραπέμπει σε ποιήματα σαν το «Στου Καφενείου την Είσοδο», το «Έτσι πολύ ατένισα – » ή το «Των Εβραίων (50 Μ. Χ.)».<sup>160</sup> Έπειτα όμως φέρνει στη μνήμη του τη μορφή ενός ορεσίβιου νέου που συνάντησε στην Κρήτη και συλλογίζεται ότι η ομορφιά του εκείνη ακριβώς τη στιγμή, όσο ήταν ζωντανός και ακμαίος, δε θα είχε νόημα να σκαλιστεί ακόμα και στο πιο επιτυχημένο άγαλμα. Η τέχνη χαρακτηρίζεται «φτωχιά» αφού είναι αιώνια καταδικασμένη να αναζητά νέες εκφράσεις για να ξεπεράσει τη φύση, αλλά κανένα απείκασμα δε μπορεί να συγκριθεί με το κάλλος του «πρωτοτύπου»:

*Και το Ελληνικό είναι όμορφο:  
αυτό το αρχαίο ανάγλυφο  
τέλειο πορτραίτο εφήβου.*

*Είδα ένα βράδυ –  
το ίδιο μοντέλο να παίζει σε ένα ψηλό χωριό στα βουνά της Κρήτης.*

*Αν ήμουν γλύπτης –  
και σκάλιζα με επιτυχία το μάρμαρο δε θα ωφελούσε.*

<sup>159</sup> Νικόλαος Κάλας, «Μινωικοί, VI», ό.π., 83.

<sup>160</sup> Βλ. ειδικότερα τους στίχους: «Κ' είδα τ' ωραίο σώμα που έμοιαζε / σαν απ' την άκρα πείρα του να τόκαμεν ο Έρωσ – / πλάττοντας τα συμμετρικά του μέλη με χαρά / υψώνοντας γλυπτό το ανάστημα / πλάττοντας με συγκίνησι το πρόσωπο / κι αφίνοντας απ' των χειρών του το άγγιγμα / ένα αίσθημα στο μέτωπο, στα μάτια, και στα χείλη» («Στου Καφενείου την Είσοδο»), «Γραμμές του σώματος. Κόκκινα χείλη. Μέλη ηδονικά. / Μαλλιά σαν από αγάλματα ελληνικά παρμένα / πάντα έμορφα, κι αχτένιστα σαν είναι, / και πέφτουν, λίγο, επάνω στ' άσπρα μέτωπα» («Έτσι πολύ ατένισα – »), «Ή τιμιότερές μου μέρες είν' εκείνες / που την αισθητική αναζητήσιν αφίνω, / που εγκαταλείπω τον ωραίο και σκληρόν ελληνισμό, / με την κυρίαρχη προσήλωσι / σε τέλεια καμωμένα και φθαρτά άσπρα μέλη» («Των Εβραίων (50 Μ. Χ.)»), Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, τ. Α': 1896-1918, ό.π., 54 και 83· τ. Β': 1919-1933, ό.π., 9.

*Φτωχιά η Τέχνη  
καταδικασμένη αιώνια να ανακαλύπτει νέες εκφράσεις.<sup>161</sup>*

Το όγδοο μέρος των «Μινωικών» ανοίγει με τα λόγια του οδηγού-ξεναγού που κατατοπίζει τους επισκέπτες των ανακτόρων για την ιστορική περιοδολόγησή τους. Αυτά για τον ομιλητή, όμως, είναι «φτηνά λόγια». Ο ίδιος δεν ενδιαφέρεται τόσο για τα μνημεία που βλέπει μπροστά του όσο για τη διαδικασία με την οποία ήρθαν στο φως, για την αρχαιολογική ανασκαφή τους («Το έργο αχρηστεύει το εργαλείο – τη σκαπάνη», λέει). Εκείνο που θαυμάζει περισσότερο είναι η τέχνη «του ποιείν», είτε αυτό σημαίνει «να φτιάχνεις ερείπια» (αναστηλώνοντάς τα και αποκαθιστώντας την πρότερη μορφή τους) είτε να γράφεις ποιήματα γεμίζοντας με αράδες το λευκό χαρτί. Το ζητούμενο κάθε φορά είναι η μορφοποίηση: ο αρχαιολόγος χαρακτηρίζεται «τορνευτής μορφών» αφού, κατ' αναλογία με τον γλύπτη που χειρίζεται τη σμίλη, χτυπά με τη σκαπάνη του την πέτρα, την επεξεργάζεται και της δίνει καινούρια υπόσταση, προσπαθώντας να εξισορροπήσει τα ακέραια και τα φθαρμένα τμήματά της. Βέβαια η πρώτη ύλη του είναι πολύ συγκεκριμένη – ό,τι απέμεινε απ' το παρελθόν – γι' αυτό ο ομιλητής με ελαφρώς ειρωνικό τόνο κάνει λόγο για «άφθαστο παράδειγμα καλλιτεχνικής λιτότητας»:

*«Εδώ αρχίζει ο τοίχος ο Μεσομινωικός  
πιο πέρα – δεξιά – σκεπάζεται από θεμέλια Υστερομινωικής  
οικοδομής».  
Αυτά περίπου είπε ο οδηγός μου.  
Φτηνά λόγια.  
Το έργο αχρηστεύει το εργαλείο – τη σκαπάνη.  
Ο αρχαιολόγος ιδίως τορνευτής μορφών  
κι η τέχνη να φτιάχνεις ερείπια  
ποίηση αληθινή  
γραμμές – διακοπές γραμμών  
άφθαστο παράδειγμα καλλιτεχνικής λιτότητας.<sup>162</sup>*

Τέλος, στο ένατο μέρος των «Μινωικών» ο ομιλητής αναφέρεται στην καταστροφή του πολιτισμού της Κρήτης και των Μυκηνών από τους βαρβάρους «επιδρομείς». Πρόκειται για ένα σημείο που εμφανίζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού η εξέλιξη της ιστορίας δεν ήταν ακριβώς αυτή. Είναι γνωστό ότι μέρος των μινωικών ανακτόρων καταστράφηκε από σεισμό και στη συνέχεια η Κρήτη πέρασε στη σφαίρα επιρροής των Μυκηνών. Σε ό,τι αφορά την παρακμή του μυκηναϊκού κόσμου οι επικρατέστερες απόψεις είναι ότι προκλήθηκε λόγω της μετακίνησης νέων ελληνικών φύλων (κάθοδος Δωριέων), ποικίλων εσωτερικών αναταραχών και ευρύτερων ανακατατάξεων στον χώρο της ανατολικής Μεσογείου (μετά την κατάρρευση του κράτους των

<sup>161</sup> Νικόλαος Κάλας, «Μινωικοί, VII», ό.π., 84.

<sup>162</sup> Νικόλαος Κάλας, «Μινωικοί, VIII», ό.π., 85.

Χετταίων). Ο ομιλητής συμπληρώνει ότι «η τέχνη του Αιγαίου» ήταν «πολλή» για τους βαρβάρους, παραπέμποντας κατά πάσα πιθανότητα στον κυκλαδικό πολιτισμό, ο οποίος μετά τον σεισμό του 1600 π.Χ. πέρασε στην επιρροή της Κρήτης και έπειτα των Μυκηνών. Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι ο ομιλητής αναφερόμενος στην έλευση των «βαρβάρων» δεν καταδεικνύει μια συγκεκριμένη ομάδα αλλοφύλων που εισέβαλε στον ελληνικό χώρο, αλλά κάνει ένα γενικότερο σχόλιο για την αξιολογική υποβάθμιση των πολιτισμών της εποχής του Χαλκού έναντι της τέχνης της κλασικής Αθήνας. Προς αυτήν την κατεύθυνση μας οδηγούν και τα τελευταία λόγια του, που αμφισβητούν ευθέως την πρωτοκαθεδρία της κλασικής αισθητικής (ιδίως της γλυπτικής τέχνης του Φειδία):

*Τουλάχιστον  
αφού καταστρέψανε την Κρήτη, τις Μοκίνες  
ας σιωπούσαν οι επιδρομείς  
– ήταν βάρβαροι  
κι η τέχνη του Αιγαίου πολλή γι' αυτούς.  
Αλλά ελάλησαν.*

*Υπάρχει και χειρότερο  
και σήμερα ακόμα σώζονται έργα του Φειδία.<sup>163</sup>*

Το τελευταίο ποίημα που θα εξεταστεί από τα γραπτά του Κάλας της δεκαετίας του 1930 είναι το «Αθήνα 1933» από τη συλλογή *Τετράδια* (1933-1936). Πρόκειται για ένα ποίημα που ο Κάλας ξεχώριζε μαζί με δύο ακόμα της παραγωγής του, θεωρώντας ότι ήταν γραμμένα με μια διευρυμένη ιστορική προοπτική, την οποία θαύμαζε και στην ποίηση του Καβάφη. Σε επιστολή του στον Friar (4.8.1973) σημειώνει ότι εκτιμά ιδιαίτερα την «παιγνιώδη πλευρά» της γραφής του Αλεξανδρινού προσθέτοντας: «Εξακολουθώ να θεωρώ ότι το ποίημά μου Αθήνα 1933 έχει μια ευρεία ιστορική προοπτική (που είναι το ισοδύναμο αυτού που αποκαλείς έμπνευση), θα έλεγα το ίδιο για ένα ή δύο από τα πρωιμότερα ποιήματά μου, τη Διαδήλωση και τους κύκλους της Ομόνοιας. Η θέση μου σε αυτό το ζήτημα εξηγεί γιατί διατηρώ σοβαρές επιφυλάξεις για την υπερεγωτική συμπεριφορά ορισμένων καλλιτεχνών (πάρα πολύ ιστορικά νεκρό βάρος, που είναι η περίπτωση του Άξιον Εστί και του Μπολιβάρ που απωθεί ίσως από τον υπερβολικό πατριωτισμό)». <sup>164</sup> Πριν παραθέσουμε το «Αθήνα 1933», σημειώνουμε ότι το ποίημα αυτό συγκαταλέγεται σε μια ομάδα ποιημάτων του Κάλας που επιχειρούν τον ιστορικό συγκρητισμό του παρελθόντος και του παρόντος συναιρώντας στον τίτλο τους ένα ουσιαστικό αναφερόμενο συνήθως στο παρελθόν και μια νεότερη χρονολογία: στο «Τετράδιο Β΄» εκτός

<sup>163</sup> Νικόλαος Κάλας, «Μινωικοί, ΙΧ», ό.π., 86.

<sup>164</sup> Βλ. την αλληλογραφία Κάλας – Friar, Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 26.19.



από το «Αθήνα 1933» υπάρχουν τα ποιήματα «Macbeth 1933», «Ιουλιανός 1933» και «Υπατία 1933» στο «Τετράδιο Γ'» εντοπίζονται, αντίστοιχα, τα «Νάρκισσος 1934» και «Λαΐς 1934».

### ΑΘΗΝΑ 1933

*Τώρα που την σιωπή των ρητόρων, των σοφιστών, καταπατούν τέκνα  
άλλων αστών,  
τεύτονες – πατρίκιοι εκπεσμένοι, ήρωες πολλών θανάτων στη  
Βενετιά –  
Αγγλοι ποιητές με ουαλδική μορφή και σκάνδαλα βυρωνικά,  
και μεταφέρονται στους στίβους και στα γήπεδά της νίκες αιγυπτιακές και ξένες,  
και τακτικοί θαμώνες της ζωής της γενήκανε εκείνα τα παιδιά της  
Ρωμοσύνης  
που, από χώρες όπου εθαυματοργούσεν ο Εφέσιος Μάξιμος,  
από τόπους άλλων πίστειων  
καθημερινά, πάνου σε καράβια πτωχευμένων εταιρειών, καταφτάνουν  
στην Αθήνα...  
καιρός είναι εμείς να εγκαταλείψουμε τον περίβολο των γκρεμισμένων τειχών της  
Μόνη πια τα βράδια των θερινών μηνών ας παρακολουθεί  
τον ήλιο να κρύβεται πίσω από σκουριασμένες στήλες  
ενώ για τελευταία φορά παίζει με τις υδάτινες εικόνες του Ιλισού.  
Έχουν κατασκευασθεί για να ποτισθούν τα πέρατα της γης με τη  
δόξα πόλης που πλένεται σε άνυδρο ποτάμι  
με ό,τι απομένει από την δόξα αυτή.  
Και δεν υπάρχει ελπίδα να αλλάξει η σύνθεσή των  
η κοίτη να σκεπασθεί με πιο πολύ νερό.  
Για να πνιγούνε τώρα οι Αθηναίοι πρέπει αλλού να αναζητήσουνε  
για το λουτρό τους τάφο.<sup>165</sup>*

Η Αθήνα του 1933 δίνει την εικόνα μιας πολιτείας σε αποσύνθεση και διάλυση.<sup>166</sup> Για να περιγράψει τη δυσάρεστη πραγματικότητα που επικρατεί γύρω του ο Κάλας υιοθετεί τον τρόπο του Καβάφη, καταφεύγει δηλαδή στην ιστορία και σε σύμβολα που ανάγονται στο παρελθόν (ο Κάλας διαλέγει τα χρόνια της ρωμαϊκής παρακμής<sup>167</sup>). Χαρακτηριστικά είναι όσα έγραφε

<sup>165</sup> Νικόλαος Κάλας, «Αθήνα 1933»: «Τετράδιο Β'» (1933): «Τετράδια» (1933-1936): *Οδός Νικήτα Ράντου*, ό.π., 43. Για την τακτική του να τυπώνει τα ποιήματά του σε μικρά χρωματιστά τετράδια εκτός εμπορίου ο Κάλας έλεγε σε συνέντευξή του: «παιρνοντας την ιδέα απ' τον Καβάφη, κυκλοφορούσα στην Αθήνα σειρές από ποιήματα, σε μικρές φυλλάδες ποικίλων χρωμάτων, εκτός εμπορίου», Κώστας Σταματίου, «Η επιστροφή του Νικήτα Ράντου», *Τα Νέα* (18.6.1977).

<sup>166</sup> Πρβλ. όσα γράφει ο Κάλας στον Θεοτοκά για το Παρίσι του 1938: «Στη Γαλλία δε βγαίνει τίποτα άξιον λόγου. Τελεία παρακμή! Πάει η Γαλλία πεθαίνει, σβήνει, σαπίζει. Ξέρεις ένα ποίημά μου *Αθήνα 1933*; Μπορούσα να το γράψω για το Παρίσι (του) 1938», Γιώργος Θεοτοκάς – Νικόλαος Κάλας, *Μια αλληλογραφία*, ό.π., 34 (γράμμα από τη Γαλλία με ημερομηνία 2.12.1938). Και σε επόμενο γράμμα του από τη Λισαβόνα (5.10.1939) συμπληρώνει: «Γνωρίζεις αυτό το περίεργο συναίσθημα χαράς που νιώθει κανείς όταν ένα αγαπημένο πρόσωπο πάγει να του δίνει ευχαρίστηση; Τι αίσθημα θριάμβου! Είναι ο θρίαμβος που νιώθει κανείς όταν φεύγει. Έτσι αισθάνομαι για το Παρίσι. [...] Στο Παρίσι όλα είναι άθλια, περιμένουν τους βαρβάρους. Δεν είναι αποφασισμένοι να πεθάνουν, αλλά δεν ξέρουν πια πώς να ζήσουν. C'est ça la décadence!», ό.π., 48.

<sup>167</sup> Πρβλ. όσα γράφει η Μάρθα Βασιλειάδη για την παρουσία της Ρώμης στην καβαφική ποίηση: «Η παρατήρηση του Σεφέρη ήταν ορθή: η ρωμαϊκή εποχή δεν ενθουσίαζε ιδιαίτερος τον Καβάφη. [...] Η Ρώμη παραμένει για τον Καβάφη ένα ασαφές και μακρινό σύμβολο. Όμως, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι τα ποιήματα που εμπνέονται από Ρωμαίους αυτοκράτορες [: «Ο θάνατος του αυτοκράτορος Τάκιτου», «Το τέλος του Αντωνίου»] κάνουν λόγο

στο κείμενό του «Παρατηρήσεις επάνω στο καβαφικό έργο» (1932): «Είναι ίδιο της αστικής διανόησης των ημερών μας να αποφεύγει την κατευθείαν αντιμετώπιση της δυσάρεστης, γι' αυτήν, κοινωνικής πραγματικότητας, γι' αυτό ασχολείται με το παρόν με υπεκφυγές, και οι υπεκφυγές αυτές, στην τέχνη συμβολισμοί, ανάγονται ή στη μεταφυσική (Κλοντέλ), ή στην απόλυτη άρνηση (Τ.Σ. Έλιοτ), ή στο παρελθόν (Καβάφης). Σχίζοντας το πέπλο της ιστορίας στο έργο του Καβάφη, έχομε μια εικόνα της σύγχρονης ζωής όπως τη βλέπει ένας δυνατός αστός».<sup>168</sup> Ο Κάλας βέβαια ανήκει στο αντίπαλο ιδεολογικό στρατόπεδο· μπορεί να μην είναι ακριβώς προλετάριος ποιητής,<sup>169</sup> είναι ωστόσο ένας αριστερός διανοούμενος που στηλιτεύει την παρακμή της αστικής τάξης και των πνευματικών εκπροσώπων της. Στην περιγραφή των εκπροσώπων αυτών αναγνωρίζουμε αφενός τον τύπο του δανδή-αισθητή,<sup>170</sup> του καλλιτέχνη που προκαλεί την κοινή γνώμη με τα ομοφυλοφιλικά σκάνδαλα και τους αγοραίους έρωτες («ήρωες πολλών θανάτων στη Βενετία<sup>171</sup> – / Άγγλοι ποιητές με ουαλδική μορφή και σκάνδαλα βυρωνικά, / και μεταφέρονται στους στίβους και στα γήπεδά της νίκες αιγυπτιακές και ξένες») (βλέπουμε ότι ο Κάλας υιοθετεί μεν τον τρόπο του Καβάφη, αποστασιοποιείται όμως από τον κόσμο του<sup>172</sup>) και αφετέρου την εικόνα ενός συγκεκριμένου ποιητή, μικρασιατικής καταγωγής, του Γιώργου Σεφέρη, που αποτελούσε για τον Κάλας φορέα συντηρητικών απόψεων στο πεδίο της λογοτεχνίας και της πολιτικής<sup>173</sup> («και τακτικοί θαμώνες της ζωής της γενήκανε εκείνα τα

---

για θάνατο, εξουσία και εξορία με όρους που συνδέονται συμμετρικά μεταξύ τους σε μία κεντρική αφήγηση της πτώσης»: *Ο Κ. Π. Καβάφης και η λογοτεχνία της παρακμής. Μορφές, θέματα, μοτίβα*, (μτφρ. από τα γαλλικά: Τιτίκα Καραβία, πρόλ.: Renata Lavagnini), Αθήνα, Gutenberg, 2018, 83-84.

<sup>168</sup> Νικόλας Κάλας, *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π., 51.

<sup>169</sup> Για τον Κάλας του «Αθήνα 1933» μπορεί να ειπωθεί αυτό που έλεγε (το 1933 επίσης) ο Ασημάκης Πανσέληνος για τον Βάρναλη: «Ο Βάρναλης αν δεν είναι – και δεν είναι – ποιητής προλετάριος με τη στενή σημασία της λέξης, είναι όμως ποιητής που εκφράζει την αποσυνθετική πνοή που το προλεταριάτο σκορπάει σήμερα στη χώρα μας και παντού, μέσα στην αστική κοινωνία. Τη διάλυση και την αποσύνθεση αυτής της κοινωνίας, ο Κ. Βάρναλης την εκφράζει με υπέροχη μαεστρία και την υποβοηθεί», Ασημάκης Πανσέληνος, «Κώστα Βάρναλη: *Το φως που καίει*», *Νέοι Πρωτοπόροι* 1 (1933) 33. Ας σημειωθεί ότι στα 1932-1933 ο Κάλας συνεργαζόταν με τους *Νέους Πρωτοπόρους*. Την κριτική του Πανσέληνου για τον Βάρναλη παρουσιάζει και σχολιάζει διεξοδικά η Χριστίνα Ντουνιά στη μελέτη της *Λογοτεχνία και Πολιτική*, ό.π., 131-134.

<sup>170</sup> Βλ. όσα σημειώνει ο Κάλας στο κείμενο «Προλεταριακή τέχνη» (1931): «Χοντροκομμένοι όχι μόνο στο κορμί του ο προλετάριος δεν έχει καιρό και γούστο να ψυχαναλάει βαθιά τον εαυτό του και να φανεί εκκεντρικός· αφήνει αυτό στους φιλολογικούς δανδήδες. Τον προλετάριο, πότερο από τα βάρη της ψυχής του τον ενδιαφέρει ο γύρω του κόσμος. Από τον έξω κόσμο περιμένει σωτηρία κι όχι από ζωή εστέτ», *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π., 38.

<sup>171</sup> Ο λόγος για το έργο του Thomas Mann *Θάνατος στη Βενετία* (1913).

<sup>172</sup> Βλ. πάλι από το «Προλεταριακή τέχνη»: «Κείνο όμως που εξαρτιέται από μας είναι να αντιτάξουμε: Στα παιχνίδια τους: τα έργα μας [...] στα κοσμοπολιτικά τους ρομάντζα: τις κοινωνικές μας θέσεις – στις κοντέσσες τους: τις χωρικές μας – στα παλάτια τους αντιτάσσουμε τα μπορντέλα τους – στους χασομέρηδες ομοφυλόφιλους τους: τα πεινασμένα πλήθη των ανέργων μας – στα θύματα πολυπλόκων ψυχικών καταστάσεων: τα θύματα εργατικών ατυχημάτων – στην πολιτική αδιαφορία: το πολιτικό ενδιαφέρον», *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π., 42.

<sup>173</sup> Βλ. τα λόγια του Κάλας από την «Αυτοπαρουσίασή» του (*Σχολιαστής*, ό.π., 13): «Είχα κάποιον τότε, ο οποίος με υπεστήριζε πολύ, εγκωμιάζοντας τα ποιήματά μου, και με ενθάρρυνε να γράψω. Αυτός ήταν ο Κ. Θ. Δημαράς. Ο Δημαράς τότε ήταν απολύτως πεπεισμένος ότι ήμουν ο νέος ποιητής, της νέας γενιάς κτλ. Αλλά άλλαξε γρήγορα γνώμη, παλινδρόμησε δηλαδή, διότι ήταν και συγχρόνως φίλος άλλων, οι οποίοι ήθελαν να κάνουν τον Σεφέρη διάδοχο του Παλαμά και τότε εμένα αυτό μου έδινε την εντύπωση ότι ήθελαν να βγάλουν έναν νέο καθεστωτικό

παιδιά της Ρωμοσύνης / που, από χώρες όπου εθναματουργούσεν ο Εφέσιος Μάξιμος,<sup>174</sup> / από τόπους άλλων πίστεων / καθημερινά, πάνου σε καράβια πτωχευμένων εταιρειών, καταφτάνουν στην Αθήνα...»).

«Τώρα», λοιπόν, που αυτοί κατέφθασαν, «καιρός είναι εμείς να εγκαταλείψουμε», λέει ο Κάλας (και ο ίδιος πράγματι έφυγε στο εξωτερικό). Η Αθήνα που μένει πίσω είναι μια πόλη που «πεθαίνει, σβήνει»:<sup>175</sup> από την αλλοτινή δόξα της – την ένδοξη περιβολή της – δε μένουν παρά μόνο ερείπια – ο περίβολος των γκρεμισμένων τειχών της –,<sup>176</sup> τα λαμπρά μνημεία της σκούριασαν («σκουριασμένες στήλες»)<sup>177</sup> και, το χειρότερο, δεν έχει νερό. Η κατάσταση της ανυδρίας και της στέγνιας παραπέμπει σε μια άλλη σύλληψη της αστικής παρακμής, ελιοτικού τύπου αυτή τη φορά, στο πρότυπο της *Έρημης Χώρας*.<sup>178</sup> Η άνυδρη αυτή πολιτεία συγκρίνεται στον τελικό στίχο του ποιήματος με νεκρόπολη, μια εικόνα που, όπως επισημαίνει ο Κάλας στον Friar, δύσκολα θα εννοήσει ο ξένος αναγνώστης: «τα αγγλικά δε μπορούν να αποδώσουν τον συσχετισμό της μπανιέρας και του τάφου που υποβάλλουν τα κενοτάφια σε κάποιον που μεγάλωσε ανάμεσα στα αττικά ερείπια».<sup>179</sup>

Ως τώρα εξετάστηκε η παρουσία των υλικών αρχαιοτήτων στα ποιήματα των δύο πρώτων συλλογών του Κάλας, *Ποιήματα* (1933) και *Τετράδια* (1933-1936), καθώς επίσης και σε κάποια μεταγενέστερα ποιήματά του που διαλέγονται διακειμενικά με αυτά. Στο εξής θα μελετηθούν κείμενα από τις δύο όψιμες συλλογές του ποιητή, *Οδός Νικήτα Ράντου* (1945-1977) και *Γραφή και φως* (1977-1982). Ανάμεσα στις δύο φάσεις της παραγωγής του, την πρώτη της Ελλάδας

---

ποιητή, συντηρητικό σε όλες του τις απόψεις, ενώ εγώ εξηγγούσα ότι αυτός είχε πολύ επηρεαστεί από τους Άγγλους ποιητές, ιδίως τον Eliot, τον Pound κι ακόμα και τον Auden... Λοιπόν, αυτό με σύγχυσε, αλλά συγχρόνως άνθρωποι σαν τον Δημαρά ενόμιζαν ότι έπρεπε να εγκαταλείψουν όλα τα άλλα και να προσκολληθούν εις το “κόμμα”, μπορούμε να πούμε, του Σεφέρη».

<sup>174</sup> Ο νεοπλατωνικός φιλόσοφος Μάξιμος ο Εφέσιος ήταν δάσκαλος και σύμβουλος του βυζαντινού αυτοκράτορα Ιουλιανού του Παραβάτη, μιας προσωπικότητας που απασχόλησε τόσο τον Κάλας (είναι χαρακτηριστικό ότι μετά το «Αθήνα 1933» ακολουθεί το ποίημα «Ιουλιανός 1933») όσο και τον Καβάφη. Για τη σχέση Καβάφη-Ιουλιανού, βλ. *Ο Κ.Π. Καβάφης και η λογοτεχνία της παρακμής*, ό.π., 111-179.

<sup>175</sup> Γιώργος Θεοτοκάς – Νικόλας Κάλας, *Μια αλληλογραφία*, ό.π., 34 (γράμμα με ημερομηνία 2.12.1938).

<sup>176</sup> Για το λογοπαίγνιο περίβολος-περιβολή, βλ. το γράμμα του Κάλας στον Friar (3.5.1969), Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 26.19. Ο ποιητής γράφει ότι σκεφόταν τα αρχαία τείχη από τον Φιλοπάππο.

<sup>177</sup> Πρβλ. το σχόλιο της Μ. Μικέ αναφορικά με την «τάση για τη διάλυση μιας μυθοποιημένης εικόνας της Αθήνας, που προβάλλεται τώρα στα μάτια του ποιητή με «σκουριασμένες στήλες» (τα λευκά μάρμαρα ακολούθησαν τη φθορά), «άνυδρα ποτάμια» για να πλύνουν (!) τη δόξα της πόλης και γκρεμισμένα τείχη», Μαίρη Μικέ, «Η παρουσία του Νικόλα Κάλας στο περιοδικό «Ο Κύκλος»», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* ΚΒ' (1984) 332.

<sup>178</sup> Βλ. τους στίχους: «Εκείνος που ήταν ζωντανός είναι τώρα πεθαμένος / Εμείς που ζούσαμε τώρα πεθαίνουμε / Με λίγη υπομονή // Δεν έχει εδώ νερό παρά μονάχα βράχια / Βράχια χωρίς νερό κι ο άμμος του δρόμου / Του δρόμου που ξετυλίγεται στα βουνά / Που είναι βραχόβουνα χωρίς νερό», Θ. Σ. Έλιοτ, *Η Έρημη Χώρα και άλλα ποιήματα*, (εισ. - σχόλ. - μτφρ.: Γιώργος Σεφέρης), Αθήνα, Ίκαρος, 2009, 99. Ας σημειωθεί ότι το 1933 ο Κάλας μετέφρασε για λογαριασμό του περιοδικού *Ο Κύκλος* το ποίημα του Έλιοτ *Η Τετάρτη των Τεφρών* και τη μελέτη του Ρώσου ιστορικού της λογοτεχνίας D.S. Mirsky «Τ. Σ. Έλιοτ και το τέλος της αστικής ποίησης, I-II» το 1934 και το 1938 μετέφρασε, για τον *Κύκλο* και πάλι, τα κείμενα του Έλιοτ, «Παράδοση και προσωπικό ταλέντο» και «Charles Baudelaire», αντίστοιχα.

<sup>179</sup> Βλ. το γράμμα του Κάλας στον Friar (3.5.1969), Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 26.19.

και τη δεύτερη της Νέας Υόρκης, υπάρχουν αισθητές διαφορές, αφού στη δεύτερη περίοδο της δημιουργίας του ο Κάλας γράφει πιο λακωνικά, χρησιμοποιεί περισσότερα λογοπαίγνια, οξύνει την κριτική στάση και τη σάτιρά του και εμπλουτίζει το έργο του με αναδρομικές αναφορές στη βιογραφία και στην ποιητική του. Κάποιοι ομότεχνοί του όπως ο Ελύτης και ο Εμπειρικός θεωρούσαν ότι τα καλύτερα ποιήματά του είναι εκείνα της δεκαετίας του 1930 (ιδιαίτερα τα *Τετράδια*),<sup>180</sup> ενώ κάποιοι άλλοι όπως ο Γκάτσος και ο Βαλαωρίτης προτιμούσαν τα πιο ώριμα σατιρικά ποιήματά του, γιατί πίστευαν ότι με τον ζωηρό τόνο και τη σαρκαστική τους διάθεση απέδιδαν το ξεχωριστό στίγμα της γραφής του Κάλας στη νεοελληνική ποίηση.<sup>181</sup>

Η συλλογή *Οδός Νικήτα Ράντου* ανοίγει με το ποίημα «Ξένα δοχεία»:

*Είπεν ο Φιξ στην Καλλιρρόη: “Εγώ είμαι ο Ιλισός”  
είπεν ο Χίλτον στον Παρθενώνα: “Εγώ είμαι η Ακρόπολη”  
είπεν ο Έντισον στην Κουκουβάγια: “Εγώ είμαι το φως”  
είπεν η Ελενίτσα στον Μπελαφόντε: “Ο Όμηρός μου εσύ”.  
Τιμής ένεκεν Νήαρχος θα λέγεται ο Ναύαρχος  
και το πλωτό του Τοσίτσα.  
Ο Άγνωστος Θεός έγινε σταυρόλεξον.  
Δόξα τω λόγω που ο Άρειος Πάγος μένει βράχος  
και το ΤΖΗ ΜΠΗ Γκραντ Μπρετάγν κι όχι Κύπρος!*<sup>182</sup>

<sup>180</sup> Τις αντιλήψεις του Ελύτη και του Εμπειρικού μεταφέρει ο Βαλαωρίτης σε επιστολή του (12.11.1960) προς τον Κάλας, βλ. Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 30.3. Την ίδια άποψη υιοθετούν οι κριτικοί Αργυρίου και Καρβέλης. Ο πρώτος παρατηρεί για τα ποιήματα του Κάλας από το 1945 και εξής: «Τα νέα αυτά ποιήματα, όσο κρίνω, δεν είναι, τα περισσότερα, παρά σατιρικά, χλευαστικά, ποιητικά σχέδια, που βρίσκονται σχετικά έξω από τους ποιητικούς του κώδικες. Είναι (όσο είναι) ποιήματα ενός ερασιτέχνη που βρίσκεται αποσυνδεδεμένος από την επόμενη ποιητική φάση των Ελλήνων συνομηλικών του ποιητών», Αλέξανδρος Αργυρίου, *Ο πρωτοποριακός και τρισυπόστατος Νικήτας Ράντος, Μ. Σπιέρος και Νίκος Καλαμάρης*, ό.π., 25. Και αλλού: «Τώρα τα ποιήματά του είναι ξηρά, καυστικά και αποφθεγματικά. Παίζοντας με τις λέξεις και συχνά διαστρέφοντάς τις, με εκφραστικά εκκρεμείς φράσεις και συνεχείς παρεμβολές μηνυμάτων από τις τρέχουσες και κλισιαρισμένες σύγχρονες πολιτισμικές μορφές, τείνει σ’ ένα λόγο που λειτουργεί ως σημείο αναφοράς μιας “φαινομενολογικής” αντιμετώπισης των πραγμάτων της οποίας μας δίνονται μόνο σπαράγματα της, ικανά κάποτε να αναπαραγάγουν τον αρχικό τους πυρήνα», Αλέξανδρος Αργυρίου, «Ο Νικήτας Ράντος (Ν. Calas) και ο υπερρεαλισμός» (1976): *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, Γνώση, 1983, 146-147. Ο δεύτερος σχολιάζει για την *Οδό Νικήτα Ράντου*: «Δεν ξέρω όμως, αν με όλα αυτά τα σπινθηρίζοντα παιγνίδια των λέξεων ολοκληρώνεται πάντοτε ένα αισθητικό αποτέλεσμα, αν ο ποιητής κατορθώνει να ξαναβρεί εκείνη την εύθραυστη γραμμή, που περνάει ανάμεσα από την ευαισθησία και τη σατιρική στάση και που κάποτε οδηγούσε σε ποιήματα σαν το «Αθήνα 1933»», Τάκης Καρβέλης, «Η ανανέωση της ελληνικής ποίησης», *Διαβάζω* 9 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1977) 74.

<sup>181</sup> Βλ. την ίδια επιστολή του Βαλαωρίτη στον Κάλας (12.11.1960). Σε άλλο γράμμα του (5.5.1960) ο Βαλαωρίτης είναι πιο αναλυτικός και εξηγεί τον λόγο που προτιμά τα ώριμα ποιήματα του Κάλας: «Τα βρήκα τρομερά δηκτικά και με μια υγιή ειρωνεία, επίσης με μια δόση μυστηρίου και πολλά εκφραστικά ευρήματα στο παράξενο ελληνικό ιδίωμα που γράφεις. [...] Αυτά τα ποιήματα έχουν για μένα μια δροσεράδα και μια έντονα σαρκαστική ποιότητα που είναι απαραίτητη και επίσης κάποιες στιγμές πολύ όμορφη και κανείς νιώθει ότι αντίθετα με την τόση πολλή ελληνική ποίηση της εποχής μας, είναι προσεκτικά επιλεγμένα για να εκφράσουν ένα πολύ ορισμένο συναίσθημα και όχι απλώς “αρλούμπες” όπως η πλειονότητα της σημερινής ποίησης με ελάχιστες εξαιρέσεις. Υπάρχει πίσω τους η εξουσία των νοητικών, ηθικών και συναισθηματικών χαρακτηριστικών και εμπειριών που μου προξενούν αμέσως την αίσθηση του αυθεντικού και του βαθυστόχαστου», βλ. Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 30.3.

<sup>182</sup> Νικόλαος Κάλας, «Ξένα δοχεία»: «Συλλογή Α΄» (1963-1964): *Οδός Νικήτα Ράντου*, ό.π., 87.

Στους τέσσερεις πρώτους στίχους του ποιήματος, που ξεκινούν με το ρήμα «είπεν» (εδώ ανακαλεί κανείς τη θεϊκή εντολή «είπεν» και «εγένετο» κατά την εξαήμερη δημιουργία του κόσμου), περιγράφεται η δημιουργία μιας νέας τάξης πραγμάτων στην Αθήνα των δεκαετιών του 1950 και του 1960. Οι αλλαγές έχουν κυρίως να κάνουν με την αντικατάσταση του ελληνικού στοιχείου (που δηλώνεται με αναγνωρίσιμα σύμβολα και εικόνες της αρχαιότητας) με το ξένο στοιχείο («ξένα δοχεία») και επεκτείνονται σε διάφορους τομείς. Αποτυπώνονται, καταρχάς, στην όψη του αστικού τοπίου: «Είπεν ο Φιξ στην Καλλιρρόη: “Εγώ είμαι ο Ιλισός”». Εδώ ο ποιητής αναφέρεται στην ανακατασκευή-ανάπλαση του εργοστασίου ζυθοποιίας Φιξ, το οποίο είχε χτιστεί στα τέλη του 19ου αιώνα στη δυτική όχθη του Ιλισού, ανάμεσα στη σημερινή Λεωφόρο Συγγρού και τη Λεωφόρο Καλλιρρόης. Το έργο της ανάπλασης πραγματοποιήθηκε το διάστημα 1957-1961 από τους αρχιτέκτονες Τάκη Ζενέτο (έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του μεταπολεμικού μοντερνισμού στην Ελλάδα) και Μαργαρίτη Αποστολίδη και οδήγησε στη δημιουργία ενός πρωτοποριακού για την εποχή του αρχιτεκτονήματος, που επιβλήθηκε στο αστικό τοπίο της μεταπολεμικής Αθήνας και που σήμερα στεγάζει το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ).<sup>183</sup> Άλλη μια σημαντική επέμβαση στο αστικό τοπίο της Αθήνας ήταν η ανέγερση του ξενοδοχείου Χίλτον στα χρόνια 1958-1963. Δεν ήταν λίγοι αυτοί που θεώρησαν την κατασκευή του μια «καταστροφική ενέργεια» για την Ακρόπολη,<sup>184</sup> καθώς ο νέος «ουρανοξύστης» ανταγωνιζόταν σε ύψος τον ιερό βράχο διατηρώντας μια «οπτική επικοινωνία» με τον Παρθενώνα. Τόσο με το ύψος του όσο και με τις «σαφέστατες αναγωγές» του «στην κλασικότητα»<sup>185</sup> το Χίλτον έδινε την εντύπωση ότι διεκδικούσε την πρωτοκαθεδρία στον αστικό χώρο, που ως τότε είχε αδιαμφισβήτητα η Ακρόπολη.

Εκτός από τις αλλαγές στο τοπίο, ο ποιητής επισημαίνει και τις αλλαγές στους ανθρώπους: στη σύγχρονη εποχή η εξειδικευμένη γνώση αντικατέστησε την πνευματική σοφία («είπεν ο

---

<sup>183</sup> Αντλούμε τις πληροφορίες από την ιστοσελίδα του ΕΜΣΤ: <https://www.emst.gr/to-emst/the-fix-building> (τελευταία επίσκεψη: 3.1.2023).

<sup>184</sup> Μαρίνος Καλλιγιάς, «Δείγμα της πλούσιας μαστοριάς του Γιάννη Μόραλη. Ένα τολμηρό έργο» (1962): Γιάννης Μόραλης, *«Αρχιτεκτονικές συνθέσεις»*, (εισ. – επιμ.: Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, σχεδ. έκδοσης: Χάρης Σπυρόπουλος), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2011, 42.

<sup>185</sup> Δ. Φιλίππιδης, «Σύγχρονη ελληνική αρχιτεκτονική και ελληνικότητα»: *Ελληνισμός – Ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας* [= Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου (Αθήνα, 11-15 Μαΐου 1981)], (επιμ.: Δ. Γ. Τσαούσης), Αθήνα, Εστία, 2009 [5η 1η: 1983], 220. Δείγμα της «ελληνικότητας» του Χίλτον είναι η φιλοτεχνημένη από τον Γιάννη Μόραλη πρόσοψή του με θέματα από την ελληνική αρχαιότητα: «Επάνω, δεξιά», εξηγεί ο Μόραλης, «οι δύο κεραίες είναι ο ήλιος, η αρχή. Από τον ήλιο σχηματίζονται όλα: η γραμμή του αετώματος, πάνω στο αέτωμα η Γλαυξ, αριστερά το χέρι της Αθηνάς που κρατάει τη Νίκη. Όπως βλέπεις, η κουκουβάγια είναι στο ίδιο ύψος με το ακροκέραμο στην κορυφή του αετώματος και με το κεφάλι της Αθηνάς. Τα τρία αυτά στοιχεία ισορροπούν τη σύνθεση. Κατεβαίνουμε παρακάτω: αριστερά, η Αθηνά με την ασπίδα της. Δίπλα στην ασπίδα, ο βωμός και οι Κανηφόρες, δηλαδή η προσφορά προς τον ξένο. Παρακάτω, οι Αυλητρίδες, δηλαδή η ‘διασκέδαση’. Κάτω, είναι το άρμα που συμβολίζει το ταξίδι, όπως και η τριήρης παρακάτω. Αυτή είναι όλη η ιστορία! Είναι πάρα πολύ απλό και επιπλέον δεν υπάρχει πουθενά κάποιο στοιχείο που να είναι αντίγραφο από αρχαίο μοτίβο», *«Αρχιτεκτονικές συνθέσεις»*, ό.π., 18.

Έντισον στην Κουκουβάγια: “Εγώ είμαι το φως”») και ο ασκημένος φίλος της τέχνης έδωσε τη θέση του στον οπαδό της διασκέδασης («είπεν η Ελενίτσα στον Μπελαφόντε: “Ο Όμηρός μου εσύ”»<sup>186</sup>).

Οι αντικαταστάσεις συνεχίζονται και στους στίχους που ακολουθούν. Σατιρίζοντας τον θεσμό της ευεργεσίας, που κάποτε υποθάλλει αδιευκρίνιστα οικονομικά συμφέροντα, ο Κάλας προτείνει τη μετονομασία του αξιώματος του Ναυάρχου σε «Νηάρχος» (< νῆα + ἄρχω, διπλό λογοπαίγνιο με το όνομα του Μακεδόνα στρατηγού και ναυάρχου του Μεγάλου Αλεξάνδρου *Νεάρχου* και με το επίθετο του εφοπλιστή *Νιάρχου*<sup>187</sup>) και του πλωτού του σε «Τοσίτσα» (από τον εθνικό ευεργέτη Μιχαήλ Τοσίτσα).

Η τελευταία αλλαγή που υπαινίσσεται ο ποιητής ανάγεται στο 1956, όταν κατά τη διάρκεια των διαδηλώσεων των Ελλήνων κατά των Άγγλων για το Κυπριακό πολλές επιχειρήσεις με αγγλικά ονόματα μετονομάστηκαν προσωρινά σε «Κύπρος» ή «Λευκωσία».<sup>188</sup> Αυτό, ωστόσο, δε συνέβη με το ξενοδοχείο «Μεγάλη Βρετανία», που αρκέστηκε να καλύψει τις πινακίδες του με ελληνικές σημαίες («Δόξα τω λόγω που ο Άρειος Πάγος μένει βράχος / και το ΤΖΗ ΜΠΗ Γκραντ Μπρετάγν κι όχι Κύπρος!»).

Το επόμενο ποίημα της *Οδού Νικήτα Ράντου* που αναφέρεται στις αρχαιότητες στο πλαίσιο μιας σάτιρας της σύγχρονης κοινωνικοπολιτικής ζωής είναι το «Φουρτούνα»:

*Συναγερμός. Παν-λαδική κρουαζιέρα.  
Εξόρμηση από τη θέση Δεμένα πλοία  
κατ' άλλους Λίμπερτάιντ.  
Πολύ σχολιάζεται του Δόκτορος Ο'νάισυ  
το σιβυλλικό “Τα τείχη του Παναμά  
εκάμψανε την τύχη του Θεμιστοκλή”.  
Τον κατηγορούν πως είπε τη σκάφη σκάφος.  
Οι ανασκαφές εφέρανε στο φως  
νομίσματα κομμένα απ' τον Θεμιστοκλή  
επάργυρα και αζήτητα.  
Στο παραλήρημά του το πλήθος κραυγάζει  
“Κάτω το Ουώλ Στρητ”.  
Ατειχία. Κόπηκε το νήμα από την Φουρτούνα.  
Πρέπει η κρουαζιέρα να γίνει σταυροφορία.<sup>189</sup>*

<sup>186</sup> Η επιλογή του τραγουδιστή Μπελαφόντε οφείλεται πιθανότατα στην προσωνομία του «βασιλιάς του Καλύψο» (King of Calypso), που δημιουργεί λογοπαίγνιο με τη νύμφη Καλυψώ της *Οδύσσειας*. Το καλοκαίρι του 1960 ο Μπελαφόντε ταξίδεψε στην Αθήνα και «τραγουδίασε για τους εκλεκτούς πελάτες της «Αθηναίας», του νυχτερινού κέντρου που κρατούσε εκείνη την περίοδο τα σκήπτρα της ποιότητας», Γιάννης Καιροφύλας, *Η Αθήνα στη δεκαετία του '60*, Αθήνα, Φιλιπότης, 1997, 44.

<sup>187</sup> Το λογοπαίγνιο αναλύει ο Friar στις σημειώσεις του για το ποίημα, βλ. Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 17.6.

<sup>188</sup> Βλ. ό.π., Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 17.6. Βλ. επίσης το κείμενο του Τάσου Κωστόπουλου, «Το «πεζοδρόμιο» του 1956», *Εφημερίδα των Συντακτών* (8.5.2016). Ηλεκτρονική πρόσβαση μέσω του URL: [https://www.efsyn.gr/arheio/fantasma-tis-istorias/67817\\_pezodromio-toy-1956?amp](https://www.efsyn.gr/arheio/fantasma-tis-istorias/67817_pezodromio-toy-1956?amp) (τελευταία επίσκεψη: 3.1.2023).

<sup>189</sup> Νικόλαος Κάλας, «Φουρτούνα»: «Συλλογή Α'» (1963-1964): *Οδός Νικήτα Ράντου*, ό.π., 93.

Το ποίημα αναφέρεται στην αγορά των εκατό πλοίων τύπου Liberty («Λίμπερτάντ») του αμερικανικού στόλου μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου από μερίδα Ελλήνων εφοπλιστών. Για την υλοποίηση της αγοράς ζητήθηκε από το αμερικανικό Δημόσιο η εγγύηση της ελληνικής κυβέρνησης (πρωθυπουργός ήταν τότε ο Παναγιώτης Πουλίτσας, μετέπειτα βουλευτής του Ελληνικού Συναγερμού<sup>190</sup>), η οποία και δόθηκε. Οι εφοπλιστές απέκτησαν τα πλοία με ιδιαίτερα ευνοϊκούς όρους, στο 1/3 της αξίας τους (16.500.000 στερλίνες), δίνοντας ένα μόνο μέρος του συμφωνημένου ποσού (4.100.000 στερλίνες), ενώ για το υπόλοιπο ποσό εγγυήθηκε το ελληνικό Δημόσιο. Το δάνειο αυτό έπρεπε να το εξοφλήσουν με τόκο 3,5% σε 17 χρόνια.<sup>191</sup>

Η αγορά των πλοίων Liberty θεωρήθηκε ένα σημαντικό βήμα για την ανασυγκρότηση του καθημαγμένου από τον πόλεμο ελληνικού νηολογίου.<sup>192</sup> Ωστόσο ο τρόπος που «μοιράστηκαν» τα Liberty στους εφοπλιστές έγινε αντικείμενο σκληρής κριτικής από την Αριστερά, που, μέσω του *Ριζοσπάστη* (25.2.1947), αποκάλυψε τις συναλλαγές (δωροληψίες και προμήθειες) μεταξύ των μελών της ελληνικής κυβέρνησης και του εφοπλιστικού κεφαλαίου<sup>193</sup> (πρβλ. τη μνεία στην «Παν-λαδική κρουαζιέρα», δηλαδή την κρουαζιέρα με διαβατήριο τη δωροδοκία, το λάδωμα). Το γεγονός αυτό ήρθε να επιβεβαιώσει μια επιστολή του Αριστοτέλη Ωνάση που δημοσιεύτηκε αρκετά χρόνια αργότερα, το 1953, στην εφημερίδα *Εθνικός Κήρυξ* της Νέας Υόρκης (απ' όπου θα πρέπει να τη διάβασε και ο Κάλας). Στην επιστολή αυτή, γραμμένη το 1947 (το διάστημα που γίνονταν οι συναλλαγές) και σταλμένη προς τον Μανώλη Κουλουκουντή, πρόεδρο της Ένωσης Ελλήνων Εφοπλιστών στη Νέα Υόρκη, ο Ωνάσης, βλέποντας ότι κινδυνεύει να μείνει έξω από την αγορά των Liberty (όπως και έγινε), επιτίθεται στην τάξη του, τους εφοπλιστές, αποκαλώντας τους ειρωνικά «εθνομάρτυρες»,<sup>194</sup> που αλληλοσπαράζονται για την απόκτηση έστω και μισού караβιού. Για τα «τελευταία δέκα [Liberty]», γράφει, «δίδεται η μάχη των

---

<sup>190</sup> Ο Ελληνικός Συναγερμός ήταν πολιτικό κόμμα της Δεξιάς που ιδρύθηκε το 1951 από τον Αλέξανδρο Παπάγο. Μετά τον θάνατο του Παπάγου (1955) το κόμμα διαλύθηκε και οι περισσότεροι βουλευτές του προσχώρησαν στην ΕΡΕ (Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση) του Κωνσταντίνου Καραμανλή.

<sup>191</sup> Αντλούμε τα στοιχεία από το άρθρο «Το ναυτεργατικό κίνημα και οι συναλλαγές αστικού κράτους-εφοπλιστών (1943-1948)», εφ. *Ριζοσπάστης* (17.6.2007) / ένθετο: «7 μέρες μαζί».

<sup>192</sup> Για τη συνεισφορά των Liberty στην επανεκκίνηση της ελληνικής εμπορικής ναυτιλίας μετά τον πόλεμο, βλ. Γεώργιος Μ. Φουστάνος, *Πλοία Liberty. Πέρα από τον μύθο / Liberty Ships. Beyond the myth*, (μτφρ.: Δημήτρης Σαλταμπάσης), Αθήνα, Αργώ, 2017 [δίγλωσση έκδοση].

<sup>193</sup> Ας σημειωθεί ότι το ζήτημα της συνεργασίας του αστικού κράτους με το κεφάλαιο επανέρχεται στις συζητήσεις του Κάλας με τον Βαλαωρίτη στη δεκαετία του 1960. Σε επιστολή λ.χ. του Βαλαωρίτη προς τον ποιητή (3.5.1969) διαβάζουμε: «Και ποιοί ως τώρα είναι ομόφωνα ταγμένοι κατά του μεγάλου καθεστώτος που συνεργάζεται με το κεφάλαιο των Ωνάση Νιάρχου Τομ Πάππας Lytton κτλ. που ΠΟΤΕ ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΟΥΝ ΦΟΡΟΥΣ ΟΠΩΣ ΞΕΡΕΙΣ ΜΕ ΤΗ ΔΙΚΑΙΟΛΟΓΙΑ ΟΤΙ ΤΑ ΚΑΝΟΥΝ ΟΛΑ ΑΥΤΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΓΙΑ ΠΑΤΡΙΩΤΙΚΟΥΣ ΣΚΟΠΟΥΣ ΚΑΙ ΑΠΟΔΕΣΜΕΥΟΥΝ ΧΡΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΝΑ ΦΕΡΟΥΝ ΜΕΣΑ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΚΑΙ ΓΙΑ ΝΑ ΕΞΑΣΦΑΛΙΣΟΥΝ ΕΡΓΑΣΙΑ ΣΤΟΥΣ ΦΤΩΧΟΥΣ / αλλά ποιός το πιστεύει αυτό πια; [... ]», Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 30.3.

<sup>194</sup> Εκτενή αποσπάσματα της επιστολής του Ωνάση περιλαμβάνονται στο άρθρο «Το ναυτεργατικό κίνημα και οι συναλλαγές αστικού κράτους-εφοπλιστών (1943-1948)» (ό.π.), απ' όπου και αντιγράψαμε.

Θερμοπυλών και τραυματίζεται βαρέως ο Νικόλαος Αβραάμ,<sup>195</sup> αλλά ως εκ θαύματος περνούν απαρατήρητοι και σώζονται ο υπασπιστής του και ο θαλαμηπόλος του. Αναφέρουν οι ίδιοι εθνομάρτυρες ότι εθυσιάσθη ολόκληρος μεραρχία δολαρίων διά την κατάκτησιν μιας των δέκα τελευταίων ελευθεριών». Και ενώ σαρκάζει – αυτοσαρκαζόμενος – τους εφοπλιστές για τα μυθώδη ποσά που κερδίζουν από τα «ελληνοπαναμαϊκά» πλοία τους, αυτά δηλαδή που νηολογούν με σημαίες ευκαιρίας για να αποφύγουν τις φορολογικές υποχρεώσεις τους προς το ελληνικό Δημόσιο<sup>196</sup> («Τα τείχη του Παναμά / εκάμψανε την τύχη του Θεμιστοκλή»<sup>197</sup>), υπογραμμίζει το μηδαμινό κέρδος του ελληνικού κράτους από την συμφωνία των Liberty, αφού όχι μόνο δεν ζήτησε ουσιώδεις φόρους ή συνάλλαγμα αλλά και συμφώνησε να περιμένει 17 ολόκληρα χρόνια για την εξόφληση του χρέους, το οποίο οι εφοπλιστές ήταν σε θέση να πληρώσουν άμεσα («Οι ανασκαφές εφέρανε στο φως / νομίσματα κομμένα απ’ τον Θεμιστοκλή / επάργυρα και αζήτητα»). Στη συνέχεια μιλά για «τη σκανδαλώδη αισχροκέρδεια της υπερασφάλειας», για το «χαρτοπαίγνιον» που το ελληνικό κράτος είχε αφήσει να διεξάγεται, με τους εφοπλιστές να ασφαλίζουν τα πλοία τους για υπέρογκα χρηματικά ποσά, ώστε σε περίπτωση «ατυχήματος» (ενός τορπιλισμού λ.χ.) να καταλήγουν έτι πλουσιότεροι («Ατειχία. Κόπηκε το νήμα από την Φουρτούνα.<sup>198</sup> / Πρέπει η κρουαζιέρα να γίνει σταυροφορία»). Όπως γράφει χαρακτηριστικά, τα ασφάλιστρα από τον τορπιλισμό των πλοίων «εδημιούργησαν» σε αυτόν και σε παλιό του συνάδελφο «σεβαστόν απόθεμα δολαρίων εκ της εκμεταλλεύσεως» και τη δυνατότητα μιας ισχυρής παρουσίας στο Wall Street. Στο τέλος της επιστολής καλεί την τάξη του σε συσπείρωση ενάντια στον κοινό εχθρό, «τους κουκουέδες» (συνεκδοχικά: το ναυτεργατικό συνδικαλιστικό κίνημα), που με τις απεργιακές κινητοποιήσεις («Λεμένα πλοία») και τα αντιιμπεριαλιστικά τους συνθήματα («Στο παραλήρημά του το πλήθος κραυγάζει / “Κάτω το Ουώλ Στρητ”») προσπαθούσαν να πλήξουν τα εφοπλιστικά συμφέροντα.

Σε ένα άλλο ποίημα του Κάλας με τίτλο «Ασπασία Γλυκοφιλούσα» η χρήση της υλικής αρχαιότητας (εξαιρετικά υπαινικτική τώρα) γίνεται και πάλι στο πλαίσιο μιας σάτιρας, αλλά αυτή τη φορά με στόχο έναν ομότεχνο, τον Γιώργο Σεφέρη:

---

<sup>195</sup> Πρόκειται για τον Υπουργό Εμπορικής Ναυτιλίας επί κυβερνήσεως Κωνσταντίνου Τσαλδάρη. Διευκρινίζουμε ότι για τα Liberty εγγυήθηκε η κυβέρνηση του Παναγιώτη Πουλίτσα, ωστόσο το έργο της αγοράς και μεταβίβασης τους στους Έλληνες πλοιοκτήτες ολοκλήρωσε η επόμενη κυβέρνηση, του Κωνσταντίνου Τσαλδάρη.

<sup>196</sup> Για το θέμα αυτό, βλ. ειδικότερα τα άρθρα: «Η υπόθεση των «Λίμπερτυ»», εφ. *Ελευθερία* (25.5.1947) και «Οι εφοπλισταί», εφ. *Ελευθερία* (28.4.1950).

<sup>197</sup> Ο Θεμιστοκλής επιλέγεται αφενός για τον σημαντικό ρόλο που έπαιξε στο να αναδειχθεί η Αθήνα σε ναυτική δύναμη (η νίκη στη ναυμαχία της Σαλαμίνας οφείλει πολλά σε αυτόν) και αφετέρου για το γεγονός ότι μετά τη μάχη των Πλαταιών και την αποχώρηση των Περσών από την Ελλάδα προέτρεψε τους Αθηναίους να οχυρώσουν την πόλη ανεγείροντας το «θεμιστόκλειο τείχος» (πρβλ. την, καθαφικής προέλευσης, ομοηχία των λέξεων τείχη-τύχη).

<sup>198</sup> Όπως σημειώνει ο Friar (Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 17.6.), η λέξη «Φουρτούνα» σημαίνει «τρικουμία» αλλά επίσης αναφέρεται και στη θεά Fortuna (Τύχη).



*Πάνω απ' την Πλάκα, στην "Ταράτσα του Περικλή"  
τα "Σόνια και τα λουμάρια" θα φωτοηγήσουν  
άψε σβήσε τρεις σκηνές ερωτικές.  
Με τη "Μούζικα προ Μπούζικα" θα συμπράξει  
η Μις Ελλαντό κι ο Μισέλ Μισελίν.  
Θα χαμογελάσουν με μειδιάματα.*

*Υπερπληρώθη το Ακροπολώδειον:  
Ο Κανατάς που ανεκάλυψε την ποιητική αξία του ζεστού νερού  
απαγγέλλει απόψε το "Ο Μπακλαβάς είναι γλυκύτερος από τον  
θάνατο"  
εκτός αν φέρει αντιρρήσεις η αγορανομία.  
Θα προβληθεί και το Από Χιλλ εις Χίλτον  
εμπνευσμένο από την ανηφορική πορεία  
τακτικής αναγνώστριας της Ασβεστίας.  
Συγκινητική είν' η στιγμή όπου η Ξένια  
φωνάζει: "Μόνε Ντιέ, Μόνε Ντιέ, Ελπής, le telephon!"*

*Αδέσποτοι παπάδες και άψυχες ψιψίκες  
εξορμούν από τα ερημοκλήσια  
και τα ψησταριά της γειτονιάς  
άδοντες το "Αμάν-αμάν, αμίν-αμίν, μιάου-μιάου".  
Και μια καινοτομία: στ' αδιέξοδα  
οι σεφέρηδες με τα ταχυτάξιά των  
θα μεταφέρουν μέσον λεωφόρου Συγκρούσεων  
όλα τα σπασμένα για να τα τσουγκρίσουν με πανβουρλισμούς.<sup>199</sup>*

Το ποίημα ανήκει στα κείμενα του Κάλας με το δραστικότερο χιούμορ. Όπως σημειώνει ο Νάνος Βαλαωρίτης, «ο Κάλας, πνεύμα ρηξικέλευθο, και οξύ, καλλιεργεί ένα χιούμορ δηκτικό, ως γνήσιος Αθηναίος-Νεογιορκέζος. [...] Οι στερεοτυπικές φράσεις, τα παραδεδεγμένα, τα κλισέ, οι παρεξηγήσεις, οι κοινωνικές ακατανουσιές, η παντελής άγνοια, που είδαμε να παρελαύνουν τα τελευταία χρόνια εικονίζονται μέσα στα μικρά αυτά ποιήματα [της *ONP*], με αλύπητη παρατηρητικότητα. Ένας κόσμος ξεφτισμένος και εξευτελισμένος, που θέλει να 'ναι της μόδας και πληροφορημένος, παραδέρνει μέσα σε μια χοντράδα παρεξηγήσεων για τα πάντα».<sup>200</sup> Ήδη από τον τίτλο, με τη χρήση ταυτόσημων λέξεων (ασπάζομαι-φιλώ), ο ποιητής συνυφαίνει τις περιόδους της ελληνικής ιστορίας (την αρχαία Ελλάδα της Ασπασίας<sup>201</sup> με το Βυζάντιο της Θεοτόκου) υπονομεύοντας ταυτόχρονα τον κλασικό πολιτισμό: τα γλυκά φιλιά της Ασπασίας ανακαλούν το παρελθόν της ως εταίρας, ενώ στον πρώτο στίχο του ποιήματος ο

<sup>199</sup> Νικόλαος Κάλας, «Ασπασία Γλυκοφιλούσα»: «Συλλογή Α'» (1963-1964): *Οδός Νικήτα Ράντου*, ό.π., 103.

<sup>200</sup> Νάνος Βαλαωρίτης, «Το χιούμορ στον ελληνικό υπερρεαλισμό», *Διαβάζω* 120 [= Αφιέρωμα στον ελληνικό υπερρεαλισμό] (Ιούνιος 1985) 26-27.

<sup>201</sup> Η Ασπασία έγινε και στο παρελθόν στόχος των κομμουνιστών, λ.χ. του Πέτρου Πικρού στο μυθιστόρημά του *Ασπασία, η εταίρα που κυβέρνησε την Ελλάδα* (1930). Βλ. σχετικά: Χριστίνα Ντουσιά, «Αρχαιότητα και πολιτική σάτιρα στο μεσοπόλεμο: Π. Πικρός – Κ. Βάρναλης»: *Η πρόσληψη της αρχαιότητας στο βυζαντινό και νεοελληνικό μυθιστόρημα* [= Πρακτικά Συνεδρίου (Ρέθυμνο, 9-10 Νοεμβρίου 2001)], (επιμ.: Στέφανος Κακλαμάνης, Μιχαήλ Πασχάλης), Αθήνα, Στιγμή, 2005, 243-254.

Περικλής δανείζει το όνομά του σε μια λαϊκή ταβέρνα στην Πλάκα («στην “Ταράτσα του Περικλή”»). Ανάλογα σχόλια απαντώνται και σε άλλα ποιήματα της *Οδού Νικήτα Ράντου* όπως το «Με ασπασμούς», όπου ο ομιλητής συναντά την εταίρα Ίρμα (την ανεστραμμένη «ρίμα») λέγοντάς της: «Ήσουν Ασπασία και σε γνώρισα οδός Περικλέους». <sup>202</sup> Εκτός από τις όψεις του αγοραίου έρωτα («η Μις Ελλαντό κι ο Μισέλ Μισελίν»<sup>203</sup>), στην «Ασπασία Γλυκοφιλούσα» παρουσιάζονται και όψεις της νυχτερινής διασκέδασης στην Αθήνα της δεκαετίας του 1960: οι κινηματογράφοι («τα “Σόνια και τα λουμάρια” θα φωτοηγήσουν / άψε σβήσε τρεις σκηνές ερωτικές») και τα μπουζούκια («“Μούζικα προ Μπούζικα”»).

Η δεύτερη στροφική ενότητα του ποιήματος ανοίγει με την αναφορά στο κατάμεστο «Ακροπολώδειον», όρος που προκύπτει από τη σκωπτική συνένωση των λέξεων «Ακρόπολη» και «Ηρώδειον», και αμέσως μετά τίθεται σε εφαρμογή ο μηχανισμός της σάτιρας αφού ο Κάλας αποκαλεί τον Σεφέρη «Κανατά που ανεκάλυψε την ποιητική αξία του ζεστού νερού». Ο Κάλας είναι επηρεασμένος από κάποιους στίχους του Σεφέρη που επαναφέρουν το σύμβολο της στάμνας (εδώ: «κανάτας») και την αίσθηση του ζεστού νερού.<sup>204</sup> Σύμφωνα με στοιχεία που ανέδειξε η Lena Hoff, η σάτιρα του «Κανατά του ζεστού νερού» δεν περιορίζεται μόνο στο περιεχόμενο της «Ασπασίας Γλυκοφιλούσας» αλλά συνδέεται και με ένα μικρό αδημοσίευτο σατιρικό κείμενο του Κάλας με τίτλο «Ο Ποιητής της στάμνας».<sup>205</sup> Εκεί εξελίσσεται ένας φανταστικός διάλογος μεταξύ του ποιητή Σεφέρη και του κριτικού «του Γλυκού Νερού» Κάλας, όπου σαρκάζεται η ενδόμυχη επιθυμία του πρώτου να πάρει το βραβείο Νόμπελ και η «βοήθεια» της διακειμενικής σχέσης του με τον Έλιοτ σε αυτή την προσπάθεια. Το κείμενο

<sup>202</sup> Νικόλαος Κάλας, «Με ασπασμούς»: «Συλλογή Α΄» (1963-1964): *Οδός Νικήτα Ράντου*, ό.π., 88. Ο τίτλος «Με ασπασμούς» είναι διπλό λογοπαίγνιο: ασπασμοί/φιλιά και ερωτικοί σπασμοί, βλ. το γράμμα του Κάλας στον Friar (3.5.1969), Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 26.19.

<sup>203</sup> «Μις Ελλαντό» < Μις-έλα-εδώ: «Μισέλ Μισελίν» < Μις + Έλλην < «εταίρα» γένους αρσενικού. Σε επιστολή του στον Friar (3.5.1969) ο Κάλας εξηγεί ότι το «Μισελίν» συνιστά διπλό λογοπαίγνιο: είναι ο «Μισέλλην» (αυτός που μισεί την Ελλάδα, ο εχθρός της Ελλάδας) και ο/η «Μις Έλλην» (η αρσενική εταίρα), βλ. Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 26.19. Το λογοπαίγνιο «Μις Ελλαντό» ερμηνεύεται σε παλαιότερη επιστολή του Κάλας στον Friar (14.10.1967), Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 26.19. Αυτού του τύπου τα λογοπαίγνια αναλύονται διεξοδικά και από τον Γιώργο Γιάνναρη στο βιβλίο: *Η ελληνική πρωτοπορία*, ό.π., 261-262, 264-265.

<sup>204</sup> Βλ. από το ποίημα «3. Έφηβος» της σύνθεσης «Ο κ. Στράτης Θαλασσινός περιγράφει έναν άνθρωπο»: «Μια Δευτέρα του Οχτώβρη / βρήκα μια σπασμένη στάμνα μπροστά στο άσπρο σπιτάκι» (στ. 18-19), από το ποίημα «4. Παλικάρι» της ίδιας σύνθεσης: «το ζεστό νερό και τόση ζωή τριγύρω στο δέρμα... / [...] Θυμήθηκα τη σπασμένη στάμνα μέσα στο δροσερό απομεσήμερο και συλλογίστηκα / «Θα πεθάνει κι αυτή, πώς θα πεθάνει;»» (στ. 23 και 27-28), από το ποίημα «Επιφάνια, 1937»: «το σταμνί που δεν ήθελε να στερέψει στο τέλος της μέρας» (στ. 3), το ποίημα «[Το ζεστό νερό]»: «Το ζεστό νερό μου θυμίζει κάθε πρωί / πως δεν έχω τίποτε άλλο ζωντανό κοντά μου», Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2000 [20η 1η: 1940], 116-117, 119, 140 και 147, αντίστοιχα.

<sup>205</sup> Βλ. Lena Hoff, «The critical poetry of Nicolas Calas: challenging the poetics of Greekness», *Byzantine and Modern Greek Studies* 32, τχ. 1 (2008) 117: αναδημ.: Lena Hoff, *Nicolas Calas and the Challenge of Surrealism*, ό.π., 270-271. Η Hoff προσεγγίζει ένα ακόμα σατιρικό κείμενο του Κάλας που αναφέρεται στον Σεφέρη, αγγλικό αυτή τη φορά. Πρόκειται για το ποίημα «[In the Isles of Byron and Sappho]», όπου ο Κάλας χρησιμοποιεί τις εικόνες των αηδονιών και της πεταλούδας παραπέμποντας στη σφαιρική «Ελένη», βλ. Lena Hoff, «The critical poetry of Nicolas Calas», ό.π., 118-119.

είναι συνημμένο σε μια επιστολή του Κάλας προς τον Βαλαωρίτη (9.10.1964) και έχει τοποθετηθεί χρονικά πριν από την απονομή του Νόμπελ στον Σεφέρη (Δεκέμβριος 1963).<sup>206</sup> Ωστόσο, θεωρούμε ότι η χρονολόγησή του είναι αρκετά πρωιμότερη, αφού σε μια επιστολή του Ελύτη στον Κάλας με ημερομηνία 20.8.1962, η οποία φυλάσσεται στο Δανικό Αρχείο, διαβάζουμε: «Γέλασα με την σάτιρα του ποιητή της “Στάμνας”. Ακούω ότι έρχεται αυτές τις μέρες και ότι οι πιθανότητές του για το NOBEL είναι μεγάλες. Ειλικρινώς θα χαρώ. Αλλά όσο για μένα, βλέπω την Ποίηση – θέλοντας και μη άλλωστε – μακριά πολύ από τις επίσημες αναγνωρίσεις. Όταν το παραδεχτείς αυτό μια για πάντα, σε βεβαιώ αισθάνεσαι πολύ ωραία. Και κοιτάς να χαρείς και τη ζωή σου λιγάκι – δεν αστειεύομαι».<sup>207</sup> Παρά την αμφιθυμία του Κάλας για το αν έπρεπε να δημοσιεύσει ή όχι τη σάτιρά του, εν τέλει δεν τη δημοσίευσε.<sup>208</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι και ο Βαλαωρίτης είχε αμφιβολίες για τη δημοσίευσή της στο περιοδικό *Πάλι*, γιατί εκτιμούσε πολύ τον Σεφέρη ως ποιητή. Ανακαλώντας το περιστατικό μετά από χρόνια, νομίζει ότι τελικά το μικρό σατιρικό δημοσιεύτηκε στην *Οδό Νικήτα Ράντου*, όμως δεν έγινε ακριβώς έτσι· στη συλλογή εντάχθηκε μόνο η «Ασπασία Γλυκοφιλούσα», ένα κείμενο ποιητικό και όχι πεζό, όπως ο «Ποιητής της στάμνας», στο οποίο ο Κάλας ξανάπιανε τη σάτιρα του «ποιητή του ζεστού νερού». Γράφει ο Βαλαωρίτης:

Ένα μικρό σατιρικό για τον Σεφέρη, που τον ονόμαζε «τον ποιητή του ζεστού νερού», δίσταζα να το βάλω. Τελικά μπήκε στη συλλογή, αν θυμάμαι καλά. Με τον Σεφέρη ο Κάλας «δεν τα ’βρισκε», καθώς λένε, απ’ την αρχή. Η δική μου πολιτική απέναντι στον Σεφέρη ήταν πάντα ότι έπρεπε να υποστηριχθεί. Αν, π.χ., είχα προτείνει τον Εμπειρικό ή τον Εγγονόπουλο ή τον Κάλας, ακόμα και τον Γκάτσο, αντί του Σεφέρη και του Ελύτη, θα είχαν πιθανόν απορριφθεί από τους Άγγλους εκδότες, που ήταν πολύ συντηρητικοί απέναντι στον υπερρεαλισμό. Επειδή εκείνη την εποχή μόνο η σεφερική ποίηση ήταν

<sup>206</sup> Βλ. ό.π., 117.

<sup>207</sup> Βλ. την αλληλογραφία του Κάλας με τον Ελύτη, Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 26.17. Πάντως, ο χαρακτηρισμός του Σεφέρη ως «ποιητή της στάμνας» ή «κανατά του ζεστού νερού» θα πρέπει να είχε εδραιωθεί στον «κύκλο» του Κάλας, αφού ακόμα και το 1969 εντοπίζουμε μια επιστολή του Friar που αποκαλεί τον Σεφέρη «hot water guy»: «ο “τύπος” του ζεστού νερού αξίζει όλα τα συγχαρητήρια, και ήδη του έστειλα τα δικά μου. Ήταν καιρός να μιλήσει...», βλ. το γράμμα του Friar στον Κάλας με ημερομηνία 9.5.1969, Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 26.19. Ο Friar αναφέρεται στη δήλωση του Σεφέρη κατά της δικτατορίας (28.3.1969). Για το ίδιο ζήτημα ο Βαλαωρίτης έγραφε στον Κάλας (1.5.1969): «Η δήλωση του Σεφέρη μας βάζει σε δύσκολη θέση. Νομίζεις ότι πρέπει να φτιάξουμε ένα κείμενο και να υπογράψουμε μια συλλογική διακήρυξη προσπαθώντας να εξασφαλίσουμε την υπογραφή όσο το δυνατό περισσότερων Ελλήνων διανοουμένων συγγραφέων καθηγητών καθώς επίσης και Αμερικανών στις Ηνωμένες Πολιτείες; [...] Όσο για τον Σεφέρη δεν θεωρώ ότι παρακινήθηκε από τίποτε άλλο παρά από προσωπικές πιέσεις», Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 30.3.

<sup>208</sup> Αρχικά ο Κάλας έγραψε στον Βαλαωρίτη να μη δημοσιεύσει τον «Ποιητή της στάμνας» (επιστολή 29.1.1963): «Ασφαλώς μη δημοσιεύσεις τη μικρή μου σάτιρα για το ζεστό νερό. It’s just a joke που συμπεριέλαβα για γούστο, και αποτείνεται μόνο σε στενό κύκλο και δεν είναι για δημοσίευση», Νάνος Βαλαωρίτης, *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και Πάλι*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997, 116. Ωστόσο η Hoff έφερε στο φως δύο ακόμα γράμματα του Κάλας στον Βαλαωρίτη, στο πρώτο εκ των οποίων ο ποιητής άφηνε στη δικαιοδοσία του εκδότη/Βαλαωρίτη την απόφαση για τη δημοσίευση της σάτιρας (17.2.1963), ενώ στο δεύτερο τον απέτρεπε να τη δημοσιεύσει γιατί στο μεταξύ είχε ανακοινωθεί η απονομή του Νόμπελ στον Σεφέρη και έκρινε ότι μια παρόμοια ενέργεια δεν ταίριαζε με την περίπτωση (8.12.1963), βλ. Lena Hoff, «The critical poetry of Nicolas Calas», ό.π., 117.

αποδεκτή στους Άγγλους. Παρ' όλα αυτά, στο άρθρο μου στο περιοδικό *Horizon*, που το διηύθυνε ο Σύριλ Κόννολλυ, το 1946 παρουσίασα και τους άλλους.<sup>209</sup>

Αν ήθελε κανείς να αναζητήσει τις απαρχές της αντιδικίας του Κάλας με τον Σεφέρη, θα έπρεπε να ανατρέξει στα χρόνια της μεσοπολεμικής Αθήνας, καθώς, όπως σχολιάστηκε στην αρχή αυτού του κεφαλαίου, ο Κάλας ένιωθε ότι ο Σεφέρης αποτελούσε το αντίπαλον δέος του: όντας αποδεκτός από την πλειονότητα της κριτικής, στενός συνεργάτης των *Νέων Γραμμάτων*, θιασώτης της «κανονικοποιημένης» ως επί το πλείστον παράδοσης, ο Σεφέρης δεν άργησε να εξελιχθεί σε αρχηγική ποιητική προσωπικότητα της δεκαετίας του 1930, την οποία μάλιστα θαύμαζαν και προωθούσαν ακόμα και οι στενότεροι φίλοι του Κάλας, όπως ο Κ. Θ. Δημαράς. Ο Κάλας όμως αρνούνταν μέχρι την τελευταία στιγμή να συνταχθεί με το «κόμμα» Σεφέρη και δήλωνε ότι δεν του άρεσε καθόλου το έργο του.<sup>210</sup> Ο Σεφέρης γνώριζε καλά τα αισθήματα του Κάλας και απέφευγε τις επαφές με εκείνον και με τον «κύκλο» του. Με αφορμή κάποια δικά του κείμενα που δημοσίευσε ο Βαλαωρίτης χωρίς την άδειά του στο περιοδικό *Les Lettres nouvelles*, ο Σεφέρης του έστειλε μια επιστολή (9.5.1969) η οποία κλείνει με ένα δηκτικό υπονοούμενο για τον Κάλας:

Αγαπητέ Νάνο Βαλαωρίτη,

Έλαβα σήμερα το περιοδικό “Les lettres nouvelles” (Μάρτης-Απρίλης) που δημοσιεύει δικές μου σελίδες χωρίς να ζητήσει την άδειά μου και όπου, καθώς βλέπω ασχολείσαι πάλι μ' εμένα. Θέλω να σε παρακαλέσω να μου κάνεις τη χάρη να σταματήσεις αυτή την ενασχόληση στο μέλλον, σε ανθολογήσεις ή αλλιώς. Δόξα να 'χει ο Πανάγαθος, και χωρίς εμένα, η νεοελληνική λογοτεχνία προσφέρει απέραντο πεδίο στη δράση σου. Αυτά θα τα έγγραφα και στο εν λόγω περιοδικό αλλά δε συμπαθώ τους διαπληκτισμούς νεοελλήνων καλαμαράδων σε ξένες αγορές.

Γειά χαρά,  
Σεφέρης<sup>211</sup>

Παρά τις προσωπικές φιλίες και τις «συντεχνιακές» ομάδες που διαμορφώνονται συνήθως στον χώρο της λογοτεχνίας, το σίγουρο είναι ότι ο Βαλαωρίτης κατάφερε να διατηρεί τις ισορροπίες και δε μείωνε τη σημασία της σεφερικής ποίησης παρασυρόμενος από τη δική του υπερρεαλιστική ταυτότητα. Σε μια επιστολή που ανασύραμε από το Δανικό Αρχείο γραμμένη

<sup>209</sup> Νάνος Βαλαωρίτης, *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και Πάλι*, ό.π., 195.

<sup>210</sup> Βλ. την επιστολή του Κάλας στον Βαλαωρίτη (30.1.1967) στο: *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και Πάλι*, ό.π., 126-127.

<sup>211</sup> Η επιστολή του Σεφέρη εσωκλείεται από τον Βαλαωρίτη σε γράμμα του στον Κάλας (18.5.1969), Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 30.3.

στις 19.1.1963, το διάστημα δηλαδή που εκτυλισσόταν ο διάλογος για τον «ποιητή του ζεστού νερού», ο Βαλαωρίτης κρίνει άδικη τη σάτιρα του Κάλας προς τον Σεφέρη υποστηρίζοντας ότι αποπνέει κάτι από την καρυωτακική πικρία του «Α! κύριε, κύριε Μαλακάση». Επιπλέον, αναγνωρίζει τη συμβολή της σεφερικής δοκιμιογραφίας, προτρέποντας τον Κάλας να διαβάσει τις *Δοκιμές* δίχως προκαταλήψεις. Αν και δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα σε ποια από τις δύο σάτιρες του Κάλας αναφέρεται ο Βαλαωρίτης (στο «Ο Ποιητής της στάμνας» ή στο «Ασπασία Γλυκοφιλούσα»), εκείνο που μας ενδιαφέρει κυρίως είναι να αναδειχθεί η στάση του απέναντι στις ιδέες του Κάλας:

Αγαπητέ Νικήτα Ράντο,

Έλαβα τα ποιήματα του Νικολάου Κάλας – και μου άρεσαν πολύ. \* Όλα εκτός εκείνου που είναι μια συγκεκριμένη επίθεση εναντίον του Γιώργου Σεφέρη – αλλιώς Γεωργίου Σεφεριάδη – που αν δεν σ' αρέσει ως ποιητής (κ' αυτό είναι δικαίωμά σου) είναι πάντως ο μόνος κριτικός που υπάρχει στην Ελλάδα – μιας ορισμένης στάθμης. – Αλλά άσχετα με το πρόσωπο – βρίσκω ότι υπάρχει μια καρυωτακική πικρία σ' αυτό το κομμάτι που θυμίζει λίγο το “Κύριε κύριε Μαλακάση ποιός από τους δυό μας τελευταίος θα γελάσει”. Παρ' όλα αυτά, νομίζω ότι αν θέλεις να δημοσιευτεί δεν υπάρχει λόγος να μην δημοσιευτεί. [...]

\* Πάντως νομίζω ότι πρέπει να διαβάσεις τα Δοκίμια του Σεφέρη που βγήκαν μόλις προ ολίγου από τον Φέξη. \* Ζήτησε στην μητέρα σου να σου τα στείλει.\* <sup>212</sup>

Η σατιρική υπονόμηση του Σεφέρη στην «Ασπασία Γλυκοφιλούσα» λαμβάνει χώρα σε δύο μέρη ανάμεσα στα οποία παρεμβάλλονται σχόλια του Κάλας για διάφορα φαινόμενα της κοινωνικής και της πνευματικής ζωής της πρωτεύουσας. Έπειτα, λοιπόν, από την περιγραφή του Κανατά «του ζεστού νερού», που λόγω της μικρασιατικής καταγωγής του απαγγέλλει με περιπάθεια – σχεδόν «λιγωμένα» – ανατολίτικους στίχους («“Ο Μπακλαβάς είναι γλυκύτερος από τον θάνατο”»), δίνεται η εικόνα της νεαρής κόρης, μαθήτριας του παρθεναγωγείου Χιλλ («*Από Χιλλ εις Χίλτον*»), που διαβάσει τακτικά την *Ασβεστία* (λογοπαίγνιο που προκύπτει από την συνένωση των τίτλων δύο εντύπων με εθνικές, φιλοκυβερνητικές ή/και συντηρητικές ιδέες,

<sup>212</sup> Βλ. την αλληλογραφία του Βαλαωρίτη με τον Κάλας, Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 30.3. Ο συσχετισμός του έργου του με το έργο του Καρυωτάκη πιθανόν δε θα άρεσε στον Κάλας. Σε ένα από τα πρώιμα άρθρα του στη *Φοιτητική Συντροφιά* (Φεβρουάριος 1929) ο Κάλας επέκρινε την ποίηση του Καρυωτάκη και χαρακτήριζε την αυτοχειρία του λιποταξία, βλ. Νικόλας Κάλας, «Οι λιποτάχτες της ζωής»: *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ό.π., 19-22. Σε μεταγενέστερη επιστολή του προς τον Αργυρίου (1.2.1979) ο Κάλας δε φαίνεται να έχει αλλάξει γνώμη, αφού αναφέρει μεταξύ άλλων: «Είναι πρώτη φορά που διαβάζω τα *Άπαντα* του Καρυωτάκη. Εξακολουθεί να μη μου αρέσει καθόλου είναι ποιητής της ήττας [...]. Η ποίηση είναι για τη ζωή όχι για τον θάνατο. [...] Αλήθεια δεν βρήκα στον Καρυωτάκη ούτε ένα στίχο που να μην είναι πεζό ή [...] κλαυψιάρικο. Δεν έχει ούτε μια ιδέα ή μια εικόνα καινούρια. Ο Σαββίδης μάχεται επί τη βάση της επιρροής που έχει ο Καρυωτάκης απάνω σε 5-6 ποιητές. Δε σημαίνει όμως ότι καλή ποίηση δεν μπορεί να δανείζεται στοιχεία από μέτριο ποιητή. Ο Van Gogh επηρεάστηκε από τον Millet [...] [που] είναι μετριότατος», βλ. την αλληλογραφία του Κάλας με τον Αλέξανδρο Αργυρίου, Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 25.12.

της σοβιετικής εφημερίδας *Ιζβέστια* και της ελληνικής εφημερίδας *Εστία*<sup>213</sup>), κι αμέσως μετά ο λόγος έρχεται στη ραγδαία τουριστική ανάπτυξη της Ελλάδας που προκάλεσε τον βεβιασμένο συγκερασμό ετερόκλητων τρόπων και ηθών: η *Ξένια* γίνεται «με μια αλλαγή στην έμφαση, *Ξενία* που σημαίνει «φιλοξενία», το συνηθισμένο όνομα των τουριστικών ξενοδοχείων στην Ελλάδα»,<sup>214</sup> απ' όπου ακούγονται συγκεχυμένα λέξεις ποικίλων γλωσσών («Συγκινητική είν' η στιγμή όπου η Ξένια / φωνάζει: "Μόνε Ντιέ, Μόνε Ντιέ, Ελπίς, *le telephon!*"»).<sup>215</sup>

Η διακωμώδηση του Σεφέρη συνεχίζεται στην τρίτη και τελευταία στροφική ενότητα του ποιήματος μετά από ένα περιπαικτικό σχόλιο για τον εκκλησιαστικό χώρο και τη ρινοφωνία των ψαλμωδών. Σε μια πυκνή σάτιρα τεσσάρων στίχων ο Κάλας εντάσσει αλλεπάλληλες αναφορές στον Σεφέρη: στα ποιήματά του, στη σχέση του με τον Έλιοτ, στην ενασχόλησή του με τις αρχαιότητες και στην καταγωγή του. Αμφισβητώντας την πρωτοτυπία του σεφερικού έργου («και μια καινοτομία») και τη σημασία του για τη μοντέρνα στροφή της νεοελληνικής ποίησης, υπαινίσσεται ότι η κατεύθυνση που υπέδειξε ο Σεφέρης δεν ήταν προορισμένη να οδηγήσει στην ανανέωση και την αλλαγή αλλά να καταλήξει σε σύγκρουση («μέσον λεωφόρου Συγκρούσεων»<sup>216</sup>). «Τα σπασμένα» που τσουγκρίζονται «με πανβουρλισμούς» δεν είναι μόνο τα εξαρθρωμένα μέρη του αυτοκινήτου, είναι και οι αρχαιότητες της σεφερικής ποίησης. Η

<sup>213</sup> Βλ. σχετικά: Kimon Friar, *Modern Greek Poetry*, Νέα Υόρκη, Simon and Schuster, 1973, 688.

<sup>214</sup> Ο.π., 688.

<sup>215</sup> Η εικόνα της νεοελληνικής κοινωνίας που μεταφέρει ο Κάλας αποτυπώνεται στα λόγια του Βαλαωρίτη σε επιστολή του στον ποιητή (3.5.1969): «Όσο για την Ελλάδα της Μελίνας νομίζω ότι το ξέρεις / ψευδοτουριστική – μπουζούκι – ταινία – Χατζιδάκις – Ζορμπάς – δημαγωγική – ξεπούλημα κακού γούστου / η Ελλάδα μου όπως γνωρίζεις είναι άλλου επιπέδου / χρήματα για εκπαίδευση για να ανυψωθεί το επίπεδο των ανθρώπων χρήματα που η κυβέρνηση Παπανδρέου άρχισε να ξοδεύει και που έφεραν το κράτος σε εκτροπή / με τις επιδοκιαστικές κραυγές της Εστίας και τελικά της Νέας Εστίας όπου δημοσιεύει ο φίλος σου Παπατσώνης / με την αύξηση του μισθού στις δυνάμεις ασφαλείας / αστυνομία / χωροφυλακή / και στρατιωτικούς. / Η Νέα Εστία ακόμα λαμβάνει το κονδύλιο των 100 χιλιάδων δραχμών το χρόνο απλώς για να εμφανίζεται υπό λογοκρισία. / Η Μελίνα δεν είναι ενήμερη για αυτά τα προβλήματα και ακόμα δε συμφωνώ με τον Ανδρέα για τη μη εκβιομηχάνιση της Ελλάδας δεν έχουμε καμιά ελπίδα για μελλοντική ανεξαρτησία και ασφάλεια χωρίς την εκβιομηχάνιση / όσο παραμένουμε αγροτική οικονομία θα βρισκόμαστε στο έλεος του πρώτου Τομ Πάππας ή Lytton ή Ωνάση / επομένως εκπαίδευση / εκβιομηχάνιση είναι τα δύο βασικά προαπαιτούμενα της Ελλάδας μου δίχως τα οποία ακόμα και η Τουρκία θα μας ξεπεράσει [...]], Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 30.3.

<sup>216</sup> Το λογοπαίγνιο του Κάλας παραπέμπει σαφώς στο ποίημα του Σεφέρη «Λεωφόρος Συγγρού, 1930», το οποίο συνοδεύεται από την αφιέρωση: «Στον Γιώργο Θεοτοκά που την ανακάλυψε» (*Ποιήματα*, ό.π., 85). Βλ. το σχετικό απόσπασμα από το *Ελεύθερο πνεύμα*: «Η λεωφόρος Συγγρού κυλά μέρα και νύχτα προς την αχτή του Φαλήρου τους νεογέννητους και ανέκφραστους ακόμα ρυθμούς ενός δυνατού λυρισμού που γυρεύει δυνατούς ποιητές. Μια αισθητική μορφώνεται αυθόρμητα μέσ' στον αέρα που αναπνέουμε. Αυτός ο «πεζός και υλιστικός» αιώνας κρύβει μέσ' στην ανεξερεύνητη ψυχή του πολύ περισσότερη ποίηση απ' ό,τι νομίζουν οι δάσκαλοί μας. Αλλά πρέπει κάποιος να λάβει τον κόπο να την ανακαλύψει. Είναι η ώρα κατάλληλη για τολμηρούς σκαπανείς», Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα* (1929), (επιμ.: Κ. Θ. Δημαράς), Αθήνα, Ερμής, 1979 [1η ανατ.: 1η έκδ.: 1973], 70. Ο Θεοτοκάς σημειώνει για το λογοπαίγνιο «λεωφόρος Συγκρούσεων»: «Η λεωφόρος Συγγρού, όπως την πρόφτασε η γενεά μου, ήταν ένας εξοχικός χωματόδρομος με ωραίες δεντροστοιχίες από πυκνόφυλλες πιπεριές και με διάφορα καταστρώματα: για τα αμάξια, για τους καβαλάρηδες, για τους πεζούς. Στα 1925-26, ασφαλτοστρώθηκε κι' άρχισαν να κυλούν γοργά, απάνω της, λεωφορεία και ιδιωτικά αυτοκίνητα, ολοένα περισσότερα. Η τροχαία κίνηση δεν ήταν ακόμη ρυθμισμένη και, επειδή, σ' εκείνη την ευθεία γραμμή οι οδηγοί διασκέδαζαν τρέχοντας πολύ, γινότανε συχνά δυστυχήματα. Εξ ου, το λογοπαίγνιο που συνήθιζαν οι εφημερίδες: λεωφόρος Συγγρού-σεων», Γιώργος Θεοτοκάς, «Ο Γιώργος Σεφέρης όπως τον γνώρισα» (1964): *Αναζητώντας τη διαύγεια*, ό.π., 241.

αντικατάσταση της λέξης «πανζουρλισμοί» με «πανβουρλισμ[οί]» γίνεται σκόπιμα για να ανακληθούν τα Βουρλά της Σμύρνης, ο τόπος καταγωγής του Σεφέρη. Τέλος, η έννοια της μεταφοράς («θα μεταφέρουν») εκτός από τη μηχανική κίνηση του οχήματος θα μπορούσε να συσχετιστεί και με τη μομφή που είχε προσαφθεί στον Σεφέρη ότι μιμούνταν την ελιοτική ποίηση. Στο βιβλίο του *Η ποίηση του Σεφέρη και η κριτική μου* ο Τίμος Μαλάνας παρουσίαζε τον Σεφέρη ως μεταφορέα ενός ξένου γούστου στην ελληνική καλλιτεχνική πραγματικότητα: «ο Σεφέρης δεν εδημιούργησε, αλλά μετέφερε στη γλώσσα μας ένα καινούργιο γούστο. Και πράγματι, μετά το Σεφέρη, η γλώσσα μας θα γράφεται διαφορετικότερα, κι αυτό δεν είναι βέβαια λίγο. Αλλ' ίσως και μόνο αν είχε μεταφράσει στα ελληνικά ολόκληρο το ποιητικό έργο του Έλιοτ, να είχαμε το ίδιο αποτέλεσμα».<sup>217</sup> Αυτή η ερμηνεία της «μεταφοράς» ενισχύεται από το γεγονός ότι στην αδημοσίευτη σάτιρά του «Ο Ποιητής της στάμνας» ο Κάλας έθιγε σχεδόν αποκλειστικά το ζήτημα της ελιοτικής επίδρασης στη γραφή του Σεφέρη (ή αλλιώς του «ποιητή του ζεστού νερού»), προειδοποιώντας τον να προσέχει «με τις Ελιοτροπίες [τ]ου την κάθε μορφής ψυχρολουσία».<sup>218</sup>

Ωστόσο τον Κάλας δεν απασχόλησε μόνο η πρόσληψη των αρχαιοτήτων στη νεοελληνική λογοτεχνία αλλά και η αισθητική απόδοσή τους στις εικαστικές τέχνες. Σε ένα ποίημά του με τίτλο «Διφορούμενα» περιγράφει ανάμεσα σε άλλα το παράταιρο θέαμα που μπορεί να συναντήσει κανείς σε μια ελληνική γκαλερί σύγχρονης τέχνης, όπου έργα ακραία μοντέρνας αισθητικής συνυπάρχουν με ελληνοπρεπείς αναπαραστάσεις σε μια επιτηδευμένη απόπειρα συγκρητισμού της παράδοσης και της πρωτοπορίας. Δε διστάζει μάλιστα να σατιρίσει ακόμα και πολύ γνωστά ονόματα του ελληνικού καλλιτεχνικού χώρου, με τα οποία είχε συνεργαστεί ή διατηρούσε φιλικούς δεσμούς, όπως οι γκαλερίστες Ιόλας και Ζουμπουλάκης:<sup>219</sup>

[...]  
Αύριο στην γκαλερί Όλας κι Ιόλας  
θα βρείτε όλα τ' αφύσικα: ερωτικοί μαγνήτες,  
πράγματα εντός κι εκτός γεωμετρίας,  
αρχαιοπρεπείς Ατθίδες unisex,  
δένδρα μ' εξαίσιες κομμώσεις,  
ναύτες με τσαρούχια  
κι άλλες πολλές ντόπιες και ξένες ζαλάδες  
και ζουμπουλάδες. [...]<sup>220</sup>

<sup>217</sup> Τίμος Μαλάνας, *Η ποίηση του Σεφέρη και η κριτική μου*, Αθήνα, Πρόσπερος, 1982 [3η έκδοση εμπλουτισμένη 1η: 1951], 92.

<sup>218</sup> Βλ. Lena Hoff, «The critical poetry of Nicolas Calas», ό.π., 117.

<sup>219</sup> Στο Δανικό Αρχείο Κάλας φυλάσσεται η αλληλογραφία του ποιητή με τον Τάσσο και την Πέγκυ Ζουμπουλάκη κατά το διάστημα 1974-1978, βλ. Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 30.20. Ακόμα, υπάρχει μια γαλλική επιστολή του Κάλας στον Αλέξανδρο Ιόλα με ημερομηνία 8.3.1981, βλ. Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 29.25.51.

<sup>220</sup> Νικόλαος Κάλας, «Διφορούμενα»: «Κοροϊδίες»: *Οδός Νικήτα Ράντου*, ό.π., 132.

Η σύνδεση της ελληνικής παράδοσης και της ευρωπαϊκής νεωτερικότητας βρήκε μια από τις πιο δημοφιλείς εκφράσεις της στο έργο του ζωγράφου Γιάννη Τσαρούχη («ναύτες με τσαρούχια»). «Η προσπάθεια του καλλιτέχνη στην Ελλάδα», έλεγε ο Τσαρούχης, «έγκειται στο να βρει μια λύση και μια σύνθεση ανάμεσα στον ανατολικό ρυθμό που έχουν οι παλιές παραδόσεις και στο ευρωπαϊκό πνεύμα που έρχεται ακάθεκτο. Πρέπει ο καλλιτέχνης να βασιστεί στις αρχές της παραδόσεως που έχει διατηρήσει ο λαός και στα δυτικά συστήματα που είναι αναπόφευκτα πια».<sup>221</sup> Ο ζωγράφος πρόκρινε στο έργο του τη μοντέρνα αισθητική «της πολυεπίπεδης συμπίκνωσης και μεταφοράς σε μία ενιαία σειρά και μορφή των ιστορικών διαστρωματώσεων»,<sup>222</sup> η οποία ισοδυναμούσε με τη συνύπαρξη ετερόκλητων στοιχείων πάνω στον πίνακα (μοτίβων της νεοκλασικής αρχιτεκτονικής, λαϊκών μικρομάγαζων, καφενείων και δωματίων, μορφών νεαρών ανδρών «μικροαστών και ημιπρολετάρων»<sup>223</sup>) σε μια αδιαίρετη εξεικονιστική ενότητα. Στους πίνακές του χρησιμοποιήθηκαν τεχνοτροπίες από όλο το φάσμα της ιστορίας της ελληνικής τέχνης: από την αρχαιότητα διατήρησε την ακρίβεια της γραμμής και την αυστηρή χρωματική κλίμακα της αρχαίας ζωγραφικής (εκμεταλλευόμενος συχνά το ίδιο το χρώμα του χαρτιού ή του μουσαμά),<sup>224</sup> ενώ παράλληλα πρόβαλε δίχως σεμνοτυφία το γυμνό ανδρικό σώμα, υιοθετώντας το παράδειγμα της αρχαίας γλυπτικής – με τη διαφορά, βέβαια, ότι στον Τσαρούχη η ηρωική αξίωση του γυμνασμένου σώματος υποχωρεί μπροστά «στ’ αχρησιμοποίητα κορμιά των νέων, που ονειρεύονται» συχνάζοντας όχι στο Στάδιο αλλά στην αγορά και στο καφενείο.<sup>225</sup> Από τη βυζαντινή τεχνική συγκράτησε την προβληματική του συνδυασμού του σχεδίου και της φωτοσκίασης με το καθαρό χρώμα<sup>226</sup> και από τη μαθητεία

<sup>221</sup> Γιάννης Τσαρούχης, «Η τέχνη συντελεί κι αυτή μαζί με τόσα άλλα στο να μη γινόμαστε ανυπόφοροι» (1986): *Εγώ ειμί πτωχός και πένης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1988, 136.

<sup>222</sup> Γιώργης-Βύρων Δάβος, «Από την αναζήτηση του Μοντέρνου στη μετάβαση προς την Ελληνικότητα: Μπουζιάνης, Τσαρούχης, Διαμαντόπουλος, Εγγονόπουλος»: *Αναζήτηση του Μοντέρνου – Μετάβαση στην Ελληνικότητα. Μπουζιάνης, Τσαρούχης, Διαμαντόπουλος, Εγγονόπουλος*, Αθήνα, Συλλογή Πορταλάκη, 2007, 22.

<sup>223</sup> Νίκος Χατζηνικολάου, *Εθνική τέχνη και πρωτοπορία* (1980), (μτφρ.: Σεραφείμ Βελέντζας), Αθήνα, Εκδόσεις Όχημα, 1982, 74.

<sup>224</sup> Βλ. Νίκος Ζίας, «Η ζωγραφική της γενιάς του '30»: *Σε αναζήτηση της ελληνικότητας: Η «γενιά του '30». Ζωγραφική - Κεραμική - Γλυπτική - Χαρακτική*, Αθήνα, Διεθνές Κέντρο Εικαστικών Τεχνών «Αέναον», 1994, 19-20.

<sup>225</sup> Δημήτρης Καπετανάκης, «Επιστροφή στις πηγές. Ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης», *Τα Νέα Γράμματα*, χρόν. Γ', αρ. 12 (Δεκέμβριος 1937) 787. «Τα κορμιά των νέων ανδρών του Τσαρούχη», συμπληρώνει ο Καπετανάκης, «γεννούν πολλές σκέψεις για την κατάσταση της φυλής μας και για την ιστορική στιγμή που ζούμε», ό.π., 787. Σύμφωνα με τον κριτικό, ο Τσαρούχης διαπίστωσε ότι το μυστικό της σημερινής Ελλάδας, όπως και της αρχαίας, εντοπίζεται όχι τόσο στο τοπίο και στην πρόσοψη των σπιτιών της όσο στη μορφή του σώματος των νέων της. Παραθέτει, μάλιστα, τα ακόλουθα λόγια του ζωγράφου: «Ένα βράδυ, ενώ καθόμουν κάτω απ' τις στήλες ενός εγκαταλελειμμένου ναού και θαύμαζα το άγαλμα του θεού της χαρούμενης νιότης, που το φώτιζαν ξαφνικές ουράνιες φωτιές, μου αποκαλύφθηκε τι ήταν το μεγαλείο των σπαρτιατικών πεδιάδων κι' όλη η λάμψη των ιωνικών ακτών», ό.π., 786. Ο Τσαρούχης δήλωνε ότι μέσω της απεικόνισης των ανθρώπινων μορφών επιχειρούσε να αποκαταστήσει τη σχέση του μαζί τους, ενώ όταν στράφηκε στο τοπίο φανταζόταν συνήθως κάποιον άνθρωπο να κοιτάζει προς αυτό ή φρόντιζε να σχεδιάζει εντός του μικρές ανθρώπινες φιγούρες, βλ. Γιάννης Τσαρούχης, «Όταν είσαι ανώνυμος παραμένεις ο εαυτός σου» (1988): *Εγώ ειμί πτωχός και πένης*, ό.π., 221-222.

<sup>226</sup> Βλ. Γιάννης Τσαρούχης, «Η ζωή ζητά να είμαστε καλλιτέχνες» (1987): *Εγώ ειμί πτωχός και πένης*, ό.π., 163.



του στον Φώτη Κόντογλου την ιδέα μιας τέχνης ανταποκρινόμενης στο πνεύμα της ελληνικής παράδοσης.<sup>227</sup> Τέλος, από την επαφή του με τη λαϊκή τέχνη, ειδικά με τη ναΐφ ζωγραφική του Θεόφιλου και τις θεατρικές φιγούρες του Καραγκιόζη, αξιοποίησε τα καθαρά σχήματα και τα επίπεδα (δίχως έντονες διαβαθμίσεις) χρώματα στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής.<sup>228</sup>

Σε αυτό το αντιπροσωπευτικό της ελληνικής κουλτούρας καλλιτεχνικό κράμα εδράζεται η διαδεδομένη άποψη για την ελληνικότητα της τέχνης του Τσαρούχη. Παρά τις αμφισβητήσεις που διατυπώθηκαν για την έννοια της ελληνικότητας και την περιοριστική ερμηνεία που έτεινε να επιβάλει στην εικαστική παραγωγή του ζωγράφου,<sup>229</sup> γίνεται φανερό ότι η «ανάγνωση» του έργου του υπό το πρίσμα της εντοπιότητας υπήρξε κάτι παραπάνω από ελκυστική· λειτούργησε στο πλαίσιο μιας ευρύτερης ιδεολογικής κίνησης και συνδέθηκε με τα καλλιτεχνικά αιτήματα μιας συλλογικής ομάδας αποφασισμένης να αντλήσει από τις πηγές της δικής της παράδοσης τα στοιχεία μιας νέας αισθητικής. Μιλώντας για έναν άλλο ζωγράφο της ίδιας γενιάς, τον Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα, ο Ελύτης σχολιάζει χαρακτηριστικά:

Αποτελεί μια περίφημη αφορμή ο Χατζηκυριάκος Γκίκας για να σκιαγραφήσει κανένας – και τότε να παρακολουθήσει από πιο κοντά – τις προσπάθειες της Ελλάδας να βρει τον εαυτό της. Αλλά όχι τη μόνη γιατί ο ζωγράφος μας βρίσκεται και αισθητικά και ψυχολογικά ενταγμένος μέσα σε μια ολόκληρη γενεά, εκείνη που εργάστηκε παράλληλα με τη λογοτεχνική γενεά του '30, και που πρωταρχικό σκοπό της είχε την κοινωνία με το ουσιαστικό περιεχόμενο της νεοελληνικής πραγματικότητας. Αυτό, χωρίς προμελετημένες φιλολογικές πράξεις, ή κρίσεις σωβινιστικού φανατισμού, αλλά με μιαν απλή βιοψυχική προώθηση στις πηγές και με την αδιάκοπη συναίσθηση του ρόλου που μπορούν και πρέπει να παίζουν οι Νεοέλληνες, σαν καλλιτέχνες, μέσα στα πλαίσια των κατακτήσεων του παγκόσμιου σύγχρονου πνεύματος.<sup>230</sup>

<sup>227</sup> Βλ. Γιάννης Τσαρούχης, «Η τέχνη συντελεί κι αυτή μαζί με τόσα άλλα...», ό.π., 134.

<sup>228</sup> Βλ. σχετικά: Νίκος Ζίας, ό.π., 19-20. Πρβλ. τα λόγια του Τσαρούχη για τη λαϊκή τέχνη και για τον ζωγράφο Θεόφιλο: «Η λαϊκή τέχνη μ' ενδιέφερε ως ταλαντούχος τέχνη, όχι ως λαϊκή. Ο Θεόφιλος είχε ταλέντο ζωγράφου, αν ζωγράφιζε μ' ένα άλλο σύστημα θα ζωγράφιζε επίσης πολύ καλά. Και ως αφηρημένος ζωγράφος θα ήταν πολύ καλός ο Θεόφιλος», Γιάννης Τσαρούχης, «Όταν είσαι ανώνυμος παραμένεις ο εαυτός σου», ό.π., 224. Ιδιαίτερα επιβλητικός είναι ο πίνακας του Τσαρούχη με τον Θεόφιλο να παριστάνεται ως Μέγας Αλέξανδρος (1966).

<sup>229</sup> Βλ. σχετικά: Άννα Καφέτση, «Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989», *Αντί* 411 (Ιούλιος 1989) 46-47.

<sup>230</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος Γκίκας» (1947): *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 562-563. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας δεν ανήκε μόνο σε μια ομάδα εικαστικών που δραστηριοποιήθηκε παράλληλα με τη λογοτεχνική γενιά του '30 αλλά και «στον νέο τύπο του ζωγράφου με γενικές φιλολογικές σπουδές και λογοτεχνικά ενδιαφέροντα, του γεμάτου επίσης προβληματισμούς και ερωτηματικά τόσο για το περιεχόμενο των εννοιών όσο και για τη θέση της ζωγραφικής», Δημήτρης Παπαστάμιος, *Ζωγραφική 1930-1940. Καλλιτεχνική και αισθητική τοποθέτηση στη δεκαετία*, Αθήνα, Αστήρ, 1981, 86. Το ίδιο θα μπορούσε να ειπωθεί και για τον Τσαρούχη, ο οποίος το διάστημα 1934-1937 έγραψε ποιήματα υπερρεαλιστικής αισθητικής, ενώ το αδημοσίευτο μυθιστόρημά του *Το Νέο Μινιόν* διαθέτει, κατά τον Βαλαωρίτη, ένα ανάλογο συνειρμικό και παραληρηματικό ύφος, βλ. Νάνος Βαλαωρίτης, «Εισαγωγή στον Ελληνικό Υπερρεαλισμό» (1991), (μτφρ.: Πέρσα Αποστολή): *Για μια Θεωρία της Γραφής*, τ. Β': *Κείμενα για τον Υπερρεαλισμό*, (επιμ.: Γιώργος Μπλάνας), Αθήνα, Ηλέκτρα, 2006, 15.

Ο Κάλας, όμως, έστω και αν χρονικά ανήκε σε αυτή τη γενιά, πνευματικά απείχε από το κλίμα της, αφού αρνιόταν να συντονιστεί με το «πρόγραμμά» της και αμφισβητούσε τις αξιώσεις της, με πρώτη και κύρια τη συστηματική ανάδειξη του εθνικού παρελθόντος στο έργο του Νεοέλληνα καλλιτέχνη σε μια απόπειρα να επαναπροσδιοριστούν ζητήματα ταυτότητας. Επομένως, η σάτιρα του Τσαρούχη εκ μέρους του Κάλας<sup>231</sup> δεν αφορούσε μόνο το αισθητικό αποτέλεσμα του έργου του αλλά και την ιδεολογική ένταξή του σε έναν εδραιωμένο κύκλο Ελλήνων εικαστικών (όπως ο Γκίκας, ο Μόραλης, ο Νικολάου) που στις δεκαετίες του 1930 και του 1940 «στράφηκαν στο παρελθόν, εμπνεύστηκαν (ή υποστήριξαν ότι έχουν εμπνευστεί) από την αρχαία και τη μεσαιωνική ελληνική τέχνη, σε μια προσπάθεια να καθιερώσουν τη συνέχεια και να ευημερήσουν πάνω σ' αυτήν».<sup>232</sup>

Αυτή, ωστόσο, η στροφή στο παρελθόν ήταν προφανώς πολύ διαφορετική από εκείνη του Κάλας, που αντιμετώπισε την αρχαιότητα με απομυθοποιητική διάθεση στο πλαίσιο μιας, μαρξιστικών ιδεολογικών καταβολών, κοινωνικής κριτικής του παρόντος. Ίσως γι' αυτό η πιο χαρακτηριστική χρήση της υλικής αρχαιότητας στο έργο του είναι αυτή που προβάλλει την παρηκμασμένη όψη της στο ποίημα «Αθήνα 1933» και την εμπορευματοποίησή της στο ποίημα «Ακρόπολη».

---

<sup>231</sup> Σε επιστολή της στον Κάλας (17.7.1982) η Μαντώ Αραβαντινού, φανερά επηρεασμένη από τους σατιρικούς στίχους του, σκιαγραφεί μια φολκλορική εικόνα της νεοελληνικής πραγματικότητας με «τις Υδραϊκές Φέστες, τα ζείμπεκικα και τα ψητά αρνιά και ολίγη φιλοσοφία, Τσαρούχειος, ε;», καταλήγοντας, «Αχ, αχ, Αγγελλάς...», βλ. την αλληλογραφία του Κάλας με τη Μαντώ Αραβαντινού, Δ.Α.Ν.Ε.Κ., φάκελος 25.4.

<sup>232</sup> Dimitris Plantzos, «Archaeology and Hellenic identity, 1896-2004: the frustrated vision»: *A Singular Antiquity. Archaeology and Hellenic identity in twentieth century Greece*, ό.π., 19.

## V. Ανδρέας Εμπειρικός (1901-1975).

Ο Ανδρέας Εμπειρικός, εισηγητής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα και πρώτος «τη τάξει»<sup>1</sup> Έλληνας ψυχαναλυτής, εμφανίστηκε στην πνευματική ζωή του τόπου το 1935 με δύο δημόσιες δράσεις: την παραχώρηση της διάλεξης «Περί Σουρρεαλισμού»<sup>2</sup> στη Λέσχη Καλλιτεχνών και τη δημοσίευση της ποιητικής συλλογής *Υψικάμινος*, τα αυτοματικά κείμενα της οποίας ανέτρεψαν τον ορίζοντα προσδοκίας του κοινού<sup>3</sup> και ήγειραν τη σφοδρή αντίδραση της κριτικής.<sup>4</sup> Τα μεταγενέστερα έργα του, από την εκδεδομένη το 1945 ποιητική συλλογή *Ενδοχώρα (1934-1937)* ως τα κείμενά του που είδαν το φως της δημοσιότητας από τη δεκαετία του 1960 κ.ε. (όπως αυτά των συλλογών *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία, Οκτάνα, Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερον ως αύριον και ως χθες*), «συνεχίζουν» μεν «ποικιλοτρόπως», όπως

<sup>1</sup> Όπως επισημαίνει ο Θ. Τζαβάρας, ο Εμπειρικός δεν υπήρξε μόνο ο πρώτος χρονικά Έλληνας ψυχαναλυτής αλλά κατείχε και την ιδιότητα του διδάσκοντος ψυχαναλυτή, δηλαδή ήταν σε θέση να εκπαιδεύει ο ίδιος ψυχαναλυτές ώστε να γίνουν αποδεκτοί ως μέλη της Γαλλικής Ψυχαναλυτικής Εταιρείας. Φαίνεται, μάλιστα, ότι σε αυτόν είχαν ψυχαναλυθεί οι Γ. Ζαβιτζιάνος και Δ. Κουρέτας, συνιδρυτές της πρώτης Ελληνικής Ψυχαναλυτικής Ομάδας (1946) μαζί με τον Εμπειρικό και την πριγκίπισσα Μαρία Βοναπάρτη. Έχοντας κάνει προσωπική και διδακτική ψυχανάλυση για τρία χρόνια (από το 1926 και εξής) πλάι στον René Laforgue – ιδρυτικό μέλος και πρώτο πρόεδρο της Ψυχαναλυτικής Εταιρείας των Παρισίων – και έχοντας συνδεθεί με διακεκριμένους Γάλλους ψυχαναλυτές, όπως ο Jean Frois-Wittmann, ο Εμπειρικός εξακολούθησε και μεταπολεμικά να διατηρεί επαφή με τους γαλλικούς ψυχαναλυτικούς κύκλους, στέλνοντας στον Laforgue όσους ασθενείς του επιθυμούσαν να συνεχίσουν τη θεραπεία τους στη Γαλλία, βλ. συνδυαστικά τα κείμενα του Θανάση Τζαβάρα, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ψυχανάλυση», *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη* 5 (1981) 80-88, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ψυχανάλυση, Π», *Χάρτης* 17/18 [= Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό (Δέκα χρόνια από τον θάνατό του)] (Νοέμβριος 1985) 566-577 και «Ο πρώτος Έλληνας ψυχαναλυτής», *Τα Νέα / Τα πρόσωπα. 21ος αιώνας* 64 [= Αφιέρωμα: «Ανδρέας Εμπειρικός. Παῖς ἐν τῇ καμίνῳ»] (27.5.2000) 26-27, τις κατατοπιστικές δηλώσεις του Εμπειρικού στην Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, ««Μάχομαι δια την απελευθέρωσιν του έρωτα». Συνέντευξη με τον Ανδρέα Εμπειρικό» (1967), *Ηριδανός* 4 [= Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό και στον ελληνικό υπερρεαλισμό, (επιμ.: Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου)] (Φεβρουάριος - Μάρτιος 1976) 14, καθώς και τις μαρτυρίες του Γεωργίου Ζαβιτζιάνου, «[Ένα κείμενο και προσωπικές αναμνήσεις]» και του Δημητρίου Κουρέτα, «Αναμνήσεις δια την ψυχανάλυσιν εις την Ελλάδα», στον τόμο: *Ψυχανάλυση και Ελλάδα. Στοιχεία, θέσεις, ερωτήματα*, (επιμ.: Θανάσης Τζαβάρας), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ίδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, 1984, 29-34 και 35-39 αντίστοιχα.

<sup>2</sup> Η διάλεξη δόθηκε στις 25 Ιανουαρίου 1935 και δύο μήνες μετά κυκλοφόρησε η *Υψικάμινος*. Στο κείμενο της διάλεξης παρουσιάζονται ιστορικά στοιχεία για τη γένεση του υπερρεαλισμού, εντοπίζονται οι διαφορές του από τον ντανταϊσμό, παρατίθεται ο ορισμός του κινήματος από το *Α' Μανιφέστο* του Μπρετόν (1924), οι βασικές αρχές του και η σχέση του με τη φροϋδική ψυχανάλυση, ενώ προς το τέλος γίνεται λόγος για την προσχώρηση των υπερρεαλιστών στην Τρίτη Διεθνή και τη συνταύτιση των επιδιώξεών τους με τους στόχους της κομμουνιστικής επανάστασης. Για περισσότερα, βλ. Ανδρέας Εμπειρικός, *Περί Σουρρεαλισμού. Η διάλεξη του 1935*, (εισ. - επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Άγρα, 2009 [2η 1η: 1998].

<sup>3</sup> Σε αυτό συνέβαλε όχι μόνο η κατάργηση του λογικού ειρμού αλλά, όπως επισημαίνει ο Ζ.Ι. Σιαφλέκης, και η χρήση της καθαρεύουσας: «Εξάλλου η χρήση της καθαρεύουσας από τον Εμπειρικό, σε μια στιγμή υπεροχής της δημοτικής, αυξάνει αναπότρεπτα τους παράγοντες της αισθητικής απόκλισης και ζητά από το κοινό μια όλο και βαθύτερη αλλαγή του ορίζοντα προσδοκίας του»: *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα γεγονός. Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1989, 17. Για την έννοια του «ορίζοντα προσδοκίας», βλ. το δοκίμιο του Hans Robert Jauss, «Η ιστορία της λογοτεχνίας ως πρόκληση για τις γραμματολογικές σπουδές»: *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, (εισ. - μτφρ. - επίμ.: Μίλτος Πεχλιβάνος), Αθήνα, Εστία, 1995, 25-91.

<sup>4</sup> Βλ. Ιάκωβος Μ. Βούρτσης, «Ο Εμπειρικός και η κριτική – Η περίοδος 1935-1946», *Χάρτης* 17/18, ό.π., 610-628 (: 610-612) και Σωτήρης Τριβιζάς, *Το Σουρρεαλιστικό Σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996, 31-40.

σημειώνει ο Roderick Beaton, «την επίθεση εναντίον του έλλογου και της συμβατικότητας (τόσο της κοινωνικής όσο και της αισθητικής) [...] αλλά σε μεγάλο βαθμό χωρίς τις διακοπές του λογικού ειρμού στη διατύπωση, που χαρακτηρίζουν τη συλλογή *Υψικάμινος*».<sup>5</sup> Στα περισσότερα πεζά ποιήματά του<sup>6</sup> που δημοσιεύτηκαν μεταπολεμικά είναι ευδιάκριτη η ύπαρξη μιας ιστορίας ή πλοκής,<sup>7</sup> που συχνά στηρίζεται σε κάποιο μυθολογικό υπόστρωμα. Ο μύθος είναι πρωτίστως στον Εμπειρικό το προνομιακό πεδίο για να μελετήσει κανείς τη σχέση του με την ελληνική αρχαιότητα, να δει λ.χ. πώς ανατρέπει-ανασκευάζει την καθιερωμένη εκδοχή της παράδοσης, πώς την εμπλουτίζει με υπερρεαλιστικό χιούμορ, πώς τη φωτίζει με ψυχαναλυτικά ευρήματα.<sup>8</sup> Η χρήση της υλικής αρχαιότητας είναι, αντίθετα, εξαιρετικά περιορισμένη στο έργο του· το ενδιαφέρον, ωστόσο, του εντοπισμού και της παρουσίασης των, ευάριθμων έστω, αρχαίων μνημείων που αξιοποιεί ο ποιητής έγκειται στο ότι υπογραμμίζουν τον ιδιαίτερο αισθητικό προσανατολισμό του: πρόκειται, όπως θα δούμε, για μνημεία συνδεδεμένα με την παρουσία της γυναίκας, τη νεανική ομορφιά και το στοιχείο του έρωτα.

Η πρώτη αναφορά στα αρχαία μνημεία που συναντάται στο έργο του Εμπειρικού είναι αυτή στο ποίημα «Οι Καρυάτιδες» της *Ενδοχώρας*. Οι Κόρες του Ερεχθείου<sup>9</sup> αποτελούν εδώ σύμβολα του νεανικού γυναικείου κάλλους. Μέσα στο ποίημα περιγράφονται εικόνες νεανίδων που δανείζονται μεν κάποια γνωρίσματα των αγαλμάτων, λ.χ. την εντυπωσιακή κόμμωσή τους («Η κόμη τους είναι ωραιότερη από του Αβεσαλώμ»), ταυτόχρονα όμως διαφοροποιούνται από

---

<sup>5</sup> Roderick Beaton, «Εκτός τόπου και χρόνου: Ταξίδι με τον Ανδρέα Εμπειρικό» (1992), (μτφρ.: Ελένη Πιπίνη - Πόπη Νοτιά): *Η ιδέα του έθνους στην ελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, 434.

<sup>6</sup> Για το ειδολογικό πρόσημο των κειμένων του Εμπειρικού, βλ. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Ανδρέας Εμπειρικός: ποιητής ή/και πεζογράφος», *Χάρτης* 17/18, ό.π., 642-647· Γιώργος Κεχαγιόγλου, «*Εις την οδόν των Φιλελλήνων*» του Ανδρέα Εμπειρικού. *Μια ανάγνωση*, (επιμ. Αντεια Φραντζή), Αθήνα, Πολύτυπο, 1984, 62-63· Sophia Voulgari, *Between and Beyond Genres: The Poetic Prose of Andreas Embirikos*, E. Ch. Gonatas and Nanos Valaoritis (c. 1940-1967), διδακτορική διατριβή, King's College London, 1996, 107-179.

<sup>7</sup> Βλ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Ανδρέας Εμπειρικός: Η ανατροπή του μύθου», *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας*, ό.π., 76.

<sup>8</sup> Βλ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, ό.π., 74-79 και του ίδιου, *Ανδρέας Εμπειρικός: Ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Αθήνα, Κέδρος, 2003 [4η 1η: 1983], 114, 126· Κωνσταντίνος Γ. Μακρής, *Οι Έλληνες υπερρεαλιστές και η κλασική παράδοση. Απόπειρες συνδυασμού της υπερρεαλιστικής επανάστασης με την κλασική παράδοση στο έργο τριών Ελλήνων υπερρεαλιστών: Ο. Ελύτη, Ν. Εγγονόπουλου και Α. Εμπειρικού* [ανάτυπο από τον τόμο *Grecia y la Tradición clásica. Actas del II Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica, VII Jornadas de Literatura Neogriega* (La Laguna, 30 de octubre - 3 de noviembre de 2001), (επιμ.: Isabel García Gálvez)], Universidad de la Laguna, 2002, 119-142 (: 132-138)· Νίκη Λοϊζίδη, ««Νεοπτόλεμος Α΄, Βασιλεύς των Ελλήνων»: μια συνεισφορά στην Ανθολογία του μαύρου χιούμορ», *Διαβάζω* 120 [= Αφιέρωμα στον ελληνικό υπερρεαλισμό] (Ιούνιος 1985) 47-51· Λεωνίδα Εμπειρικός – Νίκος Σιγάλας, «Το ρευστό σχέδιο των *Γραπτών* και τα γεγονότα. Με αφορμή τα ανέκδοτα κείμενα του Ανδρέα Εμπειρικού που δημοσιεύονται στην *Ποιητική*», *Ποιητική* 18 [= Αφιέρωμα στον υπερρεαλισμό II, (επιμ.: Ιωάννα Ναούμ)] (Φθινόπωρο - Χειμώνας 2016) 162-164.

<sup>9</sup> «Οι Καρυάτιδες αποκαλούνταν απλώς Κόρες στην εποχή τους. Το όνομα Καρυάτιδες τους δόθηκε σε μετέπειτα χρόνια», αναφέρει η Ισμήνη Τριάντη: *Το Μουσείο Ακροπόλεως*, Αθήνα, Eurobank / Όμιλος Λάτση και Εκδόσεις Ολκός, 1998, 327. Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <https://www.latsis-foundation.org/ell/e-library>.

αυτά ως προς το ημίγυμνο σώμα τους – οι Καρυάτιδες είναι, ως γνωστόν, ντυμένες με πέπλο<sup>10</sup> («Θύσανοι πουπουλένιοι σκιρτούν ανάμεσα στα στήθη των νεανίδων / Που περπατούν ημίγυμνες [...]»). Η περιγραφή του Εμπειρικού είναι πιθανότατα διαμεσολαβημένη από τις εικόνες των αιθέριων γυναικείων μορφών των πινάκων του, φίλου του και ζωγράφου, Γιώργου Γουναρόπουλου, στον οποίο αφιερώνεται το ποίημα.<sup>11</sup> Συν τοις άλλοις, το ονειρικό-συνειρμικό υπόστρωμα των τοπίων του Γουναρόπουλου<sup>12</sup> συνάδει με τη βασική ιδέα που μεταφέρει το ποίημα, αυτήν της ονειρικής φυγής σε κάποιο άλσος ή δάσος, σε έναν κόσμο δηλαδή όπου το σώμα μπορεί να αισθανθεί ερωτικά απελευθερωμένο:

## ΟΙ ΚΑΡΥΑΤΙΔΕΣ

*Στον Γιώργο Γουναρόπουλο*

*Ω οι μαστοί της νεότητας  
Ω τα πελιδνά νερά των συκοφάγων  
Τα καλντιρίμια αντηχούν από τα βήματα των πρωινών ανθρώπων  
Άλσος αλκής με τ' άλικα δέντρα σου  
Η νεότης διαισθάνεται την σημασία σου  
Αναθρώσκει ήδη στις παρυφές σου  
Θύσανοι πουπουλένιοι σκιρτούν ανάμεσα στα στήθη των νεανίδων  
Που περπατούν ημίγυμνες μέσ' στα δρομάκια σου  
Η κόμη τους είναι ωραιότερη από του Αβεσαλώμ  
Το κεχριμπάρι στάζει ανάμεσα στους βοστρύχους  
Και οι μελαχροινές κρατούνε φύλλα εβένου  
Τα βήματά τους τα οσφραίνονται κουνάβια  
Το δάσος συγκινείται  
Το δάσος είναι μυρμηκιά με λεγεώνες λογχοφόρων  
Εδώ και οι κορυδαλλοί γυμνώνονται απ' τις σκιές τους  
Οι τροχιόδρομοι δεν ακούγονται  
Η ημέρα αναστενάζει  
Μια κόρη της πολύ μικρή παίζει με τους μαστούς της  
Κανένας κόλαφος δεν ισχύει  
Μόνο μια έλαφος περνά κρατώντας μέσ' στο στόμα της  
Τα τρία κεράσια που βρήκε ανάμεσα στα στήθη της νεότητας*

<sup>10</sup> Βλ. ό.π., 327.

<sup>11</sup> Για τη σχέση Εμπειρικού-Γουναρόπουλου, βλ. Νίκος Σιγάλας, «Τί γάρ θαρρείς γιέ μου; ή Η συνάντηση του ποιητή Ανδρέα Εμπειρικού με τον ζωγράφο Γιώργο Γουναρόπουλο», *Ποιητική* 17, ό.π., 175-203 και Παντελής Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου. Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997, 95-97. Πέντε σχέδια του Γουναρόπουλου (στα οποία συμπεριλαμβάνονταν και γυναικεία γυμνά) προορίζονταν να εικονογραφήσουν την πρόωμη ποιητική συλλογή του Εμπειρικού *Αλληλουχίες* (η οποία εκδόθηκε το 2014 με τον τίτλο *1934. Προϊστορία ή Καταγωγή*), βλ. σχετικά: Νίκος Σιγάλας, ό.π., 187-191 και Ανδρέας Εμπειρικός, *1934. Προϊστορία ή Καταγωγή*, (εισ. - φιλολογ. επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Άγρα, 2014, 90-92 (όπου παρατίθενται τα τρία από τα πέντε σχέδια του Γουναρόπουλου). Βλ. ακόμα τη διαφορετική πρόταση του Νάνου Βαλαωρίτη για τη διακαλλιτεχνική σύγκριση του ποιήματος «Οι Καρυάτιδες» με πίνακες του Magritte και του Delvaux: *Ανδρέας Εμπειρικός*, Αθήνα, Ύψιλον, 1989, 71.

<sup>12</sup> Βλ. Νίκος Σιγάλας, ό.π., 176-177.

*Το βράδυ εδώ είναι θερμό  
Τα δέντρα περιτυλίσσονται στη σιγαλιά τους  
Βράχοι σιγής πέφτουν αργά και που μέσα στο ζέφωτο  
Όπως το φως πριν γίνει μέρα.<sup>13</sup>*

Η περίπτωση του ποιήματος «Οι Καρυάτιδες» μπορεί να συγκριθεί με τη μεταγενέστερη περίπτωση του κειμένου «Η Μανταλένια» από τη συλλογή *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία (1936-1946)*, όπου ο ποιητής στρέφεται και πάλι σε ένα αρχαίο άγαλμα για να μεταφέρει την ιδέα του γυναικείου κάλλους. Πιο συγκεκριμένα, το κορμί της ζωντανεμένης γοργόνας της ιστορίας αντικαθίσταται με ένα αντίγραφο του αγάλματος της Αφροδίτης της Μήλου (έργου της ελληνιστικής εποχής, που ωστόσο τεχνοτροπικά ανάγεται «σε υστεροκλασικά πρότυπα του 4ου αι. π.Χ. (πραξιτέλεια και σκοπαδικά)»<sup>14</sup>):

*[...] γιομάτος ακόμη από την γοητεία του ωραίου ονείρου, είδα στο πρώτο γύρισμα του δρόμου, να υψώνεται μέσα από την χλόη, επάνω στο βάθρο του, ένα γύψινο άγαλμα, που πρώτη φορά το αντίκρυζα στο σημείο τούτο. Το άγαλμα αυτό ήτο μια κόπια της Αφροδίτης της Μήλου, μια κόπια πιστή, αλλά σε κλίμακα κατά τι μικρότερα. Άθελά μου θυμήθηκα την αναφώνησί μου εμπρός στη ζωντανή γοργόνα του ονείρου, και στάθηκα απέναντι στο γύψινο ομοίωμα, που υψώνετο μέσα από την χλόη. Έξαφνα η καρδιά μου σκίρτησε στο στήθος μου και έμεινα άναυδος. Στο βάθρο της Αφροδίτης, κάποιος είχε χαράξει με σουγιά το όνομα: Μανταλένια!<sup>15</sup>*

Παράλληλα, ο Εμπειρικός προσεγγίζει και έργα της προκλασικής γλυπτικής, συγκεκριμένα τους αρχαϊκούς Κούρους, γεγονός που τον φέρνει πιο κοντά στις αισθητικές αναζητήσεις της πρωτοπορίας.<sup>16</sup> Όλοι σχεδόν οι μελετητές συμφωνούν ότι ο Κούρος «παριστάνει έναν άντρα ίσαμε δεκαεννιά ετών, στην κορύφωση της σωματικής του ρώμης, την *ήβη* ή *ακμή*».<sup>17</sup> Αυτή την εικόνα θέλησε να μεταφέρει και ο ποιητής χαρακτηρίζοντας «κούρους» και «κόρες» τους νέους και τις νέες των οποίων τα σώματα είναι γεμάτα δύναμη και ζωντάνια:

*Γύρω [από τη νέα Πόλη] θα εξακολουθούν να ακμάζουν, πέραν τυχόν υποχουσών υψικαμίνων, δεσπόζοντες με απόλυτον επί των μηχανών προτεραιότητα και αδιάσειστον κυριαρχίαν, οι κούροι αι κόραι, αι παίδες και οι παίδες, [και εν τω μέσω αυτών, ακμαίων*

<sup>13</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, «Οι Καρυάτιδες»: «Οι σπόνδυλοι της πολιτείας» (1935): *Ενδοχώρα (1934-1937)*, Αθήνα, Άγρα, 1980 [4η 1η: 1945], 75-76.

<sup>14</sup> Γ. Κοκκοροπού-Αλευρά, *Η τέχνη της αρχαίας Ελλάδας. Σύντομη ιστορία (1050-50 π.Χ.)*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1995 [3η βελτιωμένη έκδοση], 276.

<sup>15</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, «Η Μανταλένια»: «Τα γεγονότα και εγώ»: *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία (1936-1946)*, Αθήνα, Άγρα, 1980 [3η 1η: 1960], 113.

<sup>16</sup> Βλ. σχετικά: Πολύνα Κοσμαδάκη, «Christian Zervos & Cahiers d'art. Η αρχαϊκή στροφή»: *Christian Zervos & Cahiers d'art. Η αρχαϊκή στροφή*, (επιμ.: Πολύνα Κοσμαδάκη), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2019, 20-57.

<sup>17</sup> Andrew Stewart, *Τέχνη, επιθυμία και σώμα στην αρχαία Ελλάδα* (1997), (μτφρ.: Αναστάσιος Νικολόπουλος), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2003, 134.

ανδρών και γυναικών και ακόμη θαλερών και θαλερούς πρεσβύτας] και εν τω μέσω αυτών θα ακμάζουν απάντα τα σκιοφιλα και ηλιοχαρή θηρία.

(«Μια λανθάνουσα παράγραφος της “Οκτάνας”»<sup>18</sup>)

βρίσκονται σε ερωτική διέγερση:

*Ἦτο Ἰούλιος. Εἰς τὴν οδὸν διήρχοντο τὰ λεωφορεία, κατάμεστα ἀπὸ ἰδρωμένον κόσμον – ἀπὸ ἀνδρας λογιῆς-λογιῆς, κούρους λιγνούς και ἄρρενες βαρεῖς, μυστακοφόρους, [...]*  
(ὄλοι φλεγόμενοι, ὄλοι στητοί ως Ηρακλεῖς ροπαλοφόροι) [...]

(«Εἰς τὴν οδὸν τῶν Φιλελλήνων»<sup>19</sup>)

ἢ ἐπιδίδονται σε ερωτικές ἀθλοπαιδιές:

*Στους στίβους τῶν οχειῶν και τῶν βατεύσεων  
Στους στίβους τῆς ἠδονῆς  
Στους στίβους τῶν αγρίων χαδιῶν ἢ τῶν ἠπίων  
Ἐνὼ ἠχοῦν τὰ χάμουρα και ὅλα τὰ περιδέραια σαν σειστρα  
Στὰ σώματα τῶν ἀθλητῶν τοῦ ἔρωτος  
Τῶν ἀθλητῶν που τούτη τὴ χρονιά  
Δεν πρόκειται νὰ σταματήσουν οὔτε για μιὰ στιγμὴ τὰς λαγνικὰς  
ἀθλήσεις τῶν  
Κόρες και κούροι και ἄλογα  
Προ τῶν ἀναύδων μαθητριῶν τῆς Ψάπφας  
Που βλέποντας με τὴν ψυχὴν στο στόμα  
Τὰς παιδιὰς τῶν αγοριῶν με τὰ κορίτσια  
Ἀπὸ τὴν ζήλεια τῶν σφαδάζουν*

(«Αἰχμαὶ τῆς διαμάχης»<sup>20</sup>)

*Κούροι λιγνοὶ σηκώνουν τοὺς ἀλτήρες  
Ἄλλοι παλεύουν παίζοντας στὰ χόματα  
Πίδακες ἀναπηδοῦν ἀπὸ τὴν γῆ  
Ἐπιταχύνεται ἡ ἐκκρίσις τῶν σιελογόνων  
Τὰ ντέφια τῶν ἀθιγγανίδων πάλλονται  
Ὅσον και οἱ μαστοὶ τῶν ὅταν  
Σαν αὐροφίλητες μπρατσέρες βολτατζάρουν  
Στὰ κύματα τῶν χορευτικῶν στροβίλων [...]*

*Ἐκθλίβεται ἀπ’ τοὺς κορμούς τῶν δένδρων τὸ ρετσίνι  
Ἐυφραίνονται μέσ’ στο τριφύλλι οἱ μόσχοι*

<sup>18</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, «Μια λανθάνουσα παράγραφος της “Οκτάνας”», (σχόλ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), *Δέλεαρ* 7 (2004-2005) 5. Ἐκ παραδρομῆς οἱ λέξεις «οἱ κούροι» παραλείπονται κατὰ τὴ μεταγραφή, ὡστόσο συμπεριλαμβάνονται τόσο στὴ φωτογραφία τοῦ χειρογράφου που δημοσιεύεται στο τεύχος (ὁ.π., 8) ὅσο και στον σχολιασμό τοῦ Γ. Γιατρομανωλάκη (ὁ.π., 7).

<sup>19</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, *Οκτάνα*, Ἀθήνα, Ἴκαρος, 2008 [7η 1η: 1980], 10.

<sup>20</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, *Αἱ γενεαὶ πάσαι ἢ Ἡ σήμερον ως αὔριον και ως χθεσ*, (φιλολογ. ἐπιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Ἀθήνα, Ἄγρα, 1984, 35.

*Και χρεμετίζουν τ' άλογα  
Καθώς  
Κούροι λιγνοί σηκώνουν τους αλήτρας  
Και σείονται οι αθιγγανίδες  
Και αγαλλιούν μπρος στους γυμνούς μαστούς τ' αγόρια.  
(«Στο φως της πανηγυρικής αυτής ημέρας»<sup>21</sup>)*

Από την ποιητική αξιοποίηση των Κούρων (αλλά και των Καρυατίδων) γίνεται φανερό ότι ο Εμπερικός δε στρέφεται στα αγάλματα με αρχαιολογικό ενδιαφέρον, αλλά τα αντιμετωπίζει ως φορείς ορισμένων ιδιοτήτων/στοιχείων τα οποία θέλει να αναδείξει στα σύγχρονα πρόσωπα. Ίσως το βασικότερο από αυτά είναι το στοιχείο του αισθησιασμού, γι' αυτό και αναφέρεται σε αγάλματα που αποπνέουν έναν ερωτισμό ή ακόμα και σε γλυπτές αναπαραστάσεις με αμιγώς ερωτικό περιεχόμενο, όπως οι αφιερωμένοι στον θεό Διόνυσο φαλλοί της Δήλου<sup>22</sup> (από τα λίγα γλυπτά που απαθανάτισε με τον φωτογραφικό φακό του<sup>23</sup>). Άλλοτε πάλι διαλέγει μνημεία τα ονόματα των οποίων επιτρέπουν τη δημιουργία παρηγήσεων με ερωτικές συνδηλώσεις, όπως συμβαίνει με τον Ομφαλό των Δελφών στον «Βασιλιά τον Κογκ» («Χαίρε, Φαλλέ και Ομφαλέ της Γης!»<sup>24</sup>) ή με το θέατρο του Ορχομένου<sup>25</sup> στο υπ' αριθμόν 26 ποίημα της έκτης ενότητας της *Ενδοχώρας*, «Ο πλόκαμος της Αλταμίρας» (1936-1937):

*Η τρέλλα μοιάζει με χαρά ή με θλίψη. Όμως δεν είναι πίσος δαναϊδων αλλά ομάς νεανίδων που ορχούνται σε θέατρον του Ορχομενού. Καμιά φωνή δεν συνεκλόνησε βαθύτερα τα πλήθη. Καμιά πηγή δεν γέλασε πιο ιλαρά. Κανένα σούρουπο δεν άπλωσε μια βαθύτερα θλίψη. Ω κόρη υστερική! Το σκίρτημά σου είναι οδός που οδηγεί στην γέφυρα της καταστάσεώς σου και η κραυγή σου οξύ χλιμίντρισμα που διαπερά το μάτι τουρανού.<sup>26</sup>*

<sup>21</sup> Ανδρέας Εμπερικός, *Αι γενεαί πάσαι...*, ό.π., 129-130.

<sup>22</sup> «Ναι, ήτο Ιούλιος και όχι μόνον η οδός των Φιλελλήνων, μα και η Ντάπια του Μεσολογγιού και ο Μαραθών και οι Φαλλοί της Δήλου επάλλοντο σφύζοντες στο φως [...]», Ανδρέας Εμπερικός, «Εις την οδόν των Φιλελλήνων»: *Οκτάνα*, ό.π., 11. Για τους γλυπτούς φαλλούς της Δήλου και τον προστατευτικό (αποτροπαϊκό των κακών πνευμάτων) χαρακτήρα που πιστευόταν ότι είχαν στην αρχαιότητα, βλ. Π. Ι. Χατζηδάκης, *Δήλος*, Αθήνα, Τράπεζα EFG Eurobank Ergasias A.E. / Όμιλος Λάτση και Εκδόσεις Ολκός, 2003, 280-290. Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <https://www.latsis-foundation.org/ell/e-library>.

<sup>23</sup> Βλ. Γιάννης Σταθάτος (εισ. - επιμ.), *Φωτοφράκτης. Οι φωτογραφίες του Ανδρέα Εμπερικού*, Αθήνα, Άγρα, 2001, 144-145 (οι φωτογραφίες τραβήχτηκαν το 1955). Βλ. ακόμα τη φωτογραφία του ποιητή δίπλα στους δηλιακούς φαλλούς που δημοσιεύεται στο αφιέρωμα της εφημερίδας *Τα Νέα / Τα πρόσωπα*. 21ος αιώνας 64, ό.π., 30-31.

<sup>24</sup> Ανδρέας Εμπερικός, *Οκτάνα*, ό.π., 73. Για τον λίθινο Ομφαλό των Δελφών, που, σύμφωνα με τη νεότερη έρευνα, ήταν τοποθετημένος στην κορυφή του κίονα με τις «Χορεύτριες», βλ. αναλυτικά: Ροζίνα Κολώνια, *Το Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών*, Αθήνα, Κοινωφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση, 2006, 333-334. Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <https://www.latsis-foundation.org/ell/e-library>.

<sup>25</sup> Η αναφορά στον Ορχομένο παραπέμπει σε δύο αρχαίες τοποθεσίες, της Βοιωτίας και της Αρκαδίας. Και στις δύο υπήρχαν αρχαία θέατρα. Αναλυτικές πληροφορίες τόσο για το αρχαίο θέατρο του Ορχομένου της Βοιωτίας όσο και για το αρχαίο θέατρο του Ορχομένου της Αρκαδίας παρέχονται στην ιστοσελίδα του σωματείου Διάζωμα: <https://diazoma.gr/theaters/archaio-theatro-orchomenou-voiotias/> και <https://diazoma.gr/theaters/archaio-theatro-arkadikou-orchomenou/>, αντίστοιχα (τελευταία επίσκεψη: 2.9.2022).

<sup>26</sup> Ανδρέας Εμπερικός, *Ενδοχώρα*, ό.π., 113.



Το θέατρο του Ορχομενού επιλέγεται πιθανότατα λόγω της παρήχησης που δημιουργεί με το ρήμα *ὀρχοῦμαι* («ορχούνται»), το οποίο στον Αριστοφάνη εμφανίζεται συχνά με τη σημασία του συνουσιάζομαι, εκτός του χορεύω.<sup>27</sup> Ο χορός του ποιήματος είναι ένας χορός νεανίδων, που, όχι ως Δαναΐδες, αλλά ως μαινάδες, φτάνουν σε κατάσταση διονυσιακής έκστασης (ιερής μανίας), μια κατάσταση που η νεότερη επιστήμη της ψυχανάλυσης θα συνέδεε με την υστερία («Ω κόρη υστερική!»). Ο Φρόιντ ερμήνευσε την υστερία ως εκδήλωση της προβληματικής γυναικείας σεξουαλικότητας<sup>28</sup> (ερμηνεία που δεν είναι άσχετη με τον μύθο των Δαναΐδων, των παρθένων που, αποστρεφόμενες την ερωτική ένωση, φόνευσαν τους συζύγους τους την πρώτη νύχτα του γάμου<sup>29</sup>). Όπως επισημαίνει ο Δημήτριος Γιατρομανωλάκης, «προς το τέλος του *Μελέτες για την υστερία*, ο Φρόιντ περιέγραψε την απογοήτευση του ψυχαναλυτή μπροστά στην υποτροπή της υστερικής ασθενούς στην ανώμαλη κατάστασή της καταφεύγοντας σε ένα διαφορετικό [ενν. από του Οιδίποδα] μυθικό παράδειγμα: *Danaidenarbeit* («δουλειά των Δαναΐδων») ήταν ο όρος που χρησιμοποίησε για να μεταφέρει αυτό το ανησυχητικό συναίσθημα»<sup>30</sup> (σύμφωνα με την παράδοση, η τιμωρία των Δαναΐδων μετά τον θάνατο και την κάθοδό τους στον Άδη ήταν να ρίχνουν αδιάκοπα νερό σε έναν πίθο χωρίς πυθμένα: εξ ου και η έκφραση «πίθος των Δαναΐδων»<sup>31</sup>). Ωστόσο ο Εμπειρικός δεν αντιμετωπίζει την υστερία, ούτε και την τρέλα, ως παθολογία, ως εξουθενωτική νεύρωση («Η τρέλλα μοιάζει με χαρά ή με θλίψη. Όμως δεν είναι πίθος δαναΐδων»), αλλά τη βλέπει με τον τρόπο που την είδαν οι υπερρεαλιστές, «ως εκστατική εμπειρία φορτισμένη με σπάνιες καλλιτεχνικές και ποιητικές δυνατότητες»<sup>32</sup> (βλ. την έμφαση που δίνεται στη «φωνή»: «Καμιά φωνή δεν συνεκλόνησε βαθύτερα τα πλήθη»<sup>33</sup>). Σε κατάσταση έκστασης όμως έρχονταν στην αρχαιότητα και οι ιέρειες

<sup>27</sup> Βλ. σχετικά: Μ. Ζ. Κοπιδάκης, «Αριάδνη». *Μια σπουδή στον ερωτικό Σεφέρη*, (επιμ.: Αντεια Φραντζή), Αθήνα, Πολύτυπο, 1983, 23 και 45.

<sup>28</sup> Βλ. Sigmund Freud, *Εισαγωγή στο Ναρκισσισμό. Φετιχισμός. Το Οικονομικό πρόβλημα του μαζοχισμού* (1914-1927-1924), (μτφρ.: Νίκη Μυλωνά), Αθήνα, Νίκας, 2012, 43-44.

<sup>29</sup> Όλες πλην μίας, της Υπερμνήστρας, που «εφείσθη του ιδικού της [συζύγου], διότι αυτός δεν επέμεινε να ασκήσει αμέσως τα συζυγικά του δικαιώματα», Jean Richerpin, *Ελληνική μυθολογία*, τ. Β': *Θεοί της γης, ημίθεοι, ήρωες* (1920), (επιμ.: Σπύρος Μαρινάτος, μτφρ.: Νικόλαος Τετενές, επιμ. έκδοσης: Μιχ. Γ. Πετρίδης), [χ.τ.], Βίβλος, 1953, 434.

<sup>30</sup> Dimitrios Yatromanolakis, *Greek Mythologies: Antiquity and Surrealism*, Καίμπριτζ, Μασαχουσέτη και Λονδίνο, Harvard University Press, 2012, 288.

<sup>31</sup> Βλ. Jean Richerpin, ό.π., 434.

<sup>32</sup> Dimitrios Yatromanolakis, ό.π., 297. Ο Γιατρομανωλάκης προσθέτει: «Στα σχόλιά τους για τον εορτασμό της *πεντηκονταετίας* της έρευνας του Jean-Martin Charcot και του Freud πάνω σε αυτό το «γυναικείο» φαινόμενο, οι Breton και Aragone διακήρυξαν μεταξύ άλλων ότι «η υστερία ήταν η πιο ποιητική ανακάλυψη του δέκατου ένατου αιώνα», εξυψώνοντάς την έτσι από παθολογική κατάσταση σε κατάσταση ενός «υπέρτατου μέσου έκφρασης», ό.π., 297.

<sup>33</sup> Βλ. και όσα γράφει ο Μπρετόν στο *Α' Μανιφέστο για «τη σουρρεαλιστική φωνή*, αυτήν που συνεχίζει να κηρύττει την παραμονή του θανάτου και πάνω απ' τις θύελλες», Αντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, (εισ. – μτφρ. – σχόλ.: Ελένη Μοσχονά), Αθήνα, Δωδώνη, 1983 [2η 1η: 1972], 31.

με τις μαντικές ικανότητες, όπως η Πυθία των Δελφών, που «κατεχομένη από τον θεόν»<sup>34</sup> έβγαζε από το στόμα της άναρθρους και συγκεχυμένους ήχους, οι οποίοι στη συνέχεια μετατρέπονταν από τους ιερείς του μαντείου σε έμμετρους χρησμούς. Στη διάλεξη «Περί Σουρρεαλισμού» ο Εμπειρικός είχε συγκρίνει τους χρησμούς της Πυθίας με τα υπερρεαλιστικά (αυτοματικά) κείμενα.<sup>35</sup> Την προφητική ικανότητα απέδωσε σε μια άλλη υστερική κόρη της λογοτεχνίας του, αυτήν που εμφανίζεται στο διήγημα *Αργώ ή Πλους αεροστάτου* (1944), η οποία κατά τα άλλα περιγράφεται όπως ακριβώς η κόρη της *Ενδοχώρας*: το σώμα της σκιρτά-«σφαδάζει» επί του εδάφους<sup>36</sup> και η διαπεραστική κραυγή της συγκλονίζει το συγκεντρωμένο πλήθος.<sup>37</sup>

Αναφορές στην Πυθία, στο δελφικό μαντείο και γενικότερα στον αρχαιολογικό χώρο των Δελφών γίνονται και σε άλλα κείμενα του Εμπειρικού, αρχαιότεμα και μη.<sup>38</sup> Εδώ θα σταθούμε σε ένα κατεξοχήν αρχαιολογικό ποίημα του Εμπειρικού, «Το στάδιο των Δελφών» («Le stade de Delphes»), ένα γαλλικό ποίημα γραμμένο τον Ιούνιο του 1939 μετά από κάποιο ταξίδι που πραγματοποίησε ο ποιητής με την τότε σύντροφό του και ποιήτρια, Μάτση Χατζηλαζάρου,<sup>39</sup> στους Δελφούς και στην Ευρυτανία. Παραθέτουμε το ποίημα σε ελληνική μετάφραση από την Τίτικα Δημητρούλια:

#### ΤΟ ΣΤΑΔΙΟ ΤΩΝ ΔΕΛΦΩΝ

*Ανηφορίζω μες στους θάμνους  
Σηκώνω το κεφάλι για να [ακατάληπτη λέξη],*

<sup>34</sup> «Η Πυθία, μεθυσμένη, ως ελέγετο, από τας αναθυμιάσεις του άντρου και κατεχομένη από τον θεόν, περιέπιπτεν αμέσως εις έκστασιν. Η νευρική αυτή κρίσις δεν ήτο πάντοτε ψεύτικη, διότι, την εποχήν του Πλουτάρχου, μία Πυθία απέθανε κατά την διάρκεια ομοίας κρίσεως», Jean Richerpin, *Ελληνική μυθολογία*, τ. Α': *Οι θεοί* (1920), (επιμ.: Σπύρος Μαρινάτος, μτφρ.: Νικόλαος Τετενές, επιμ. έκδοσης: Μιχ. Γ. Πετρίδης), [χ.τ.], Βίβλος, 1953, 174.

<sup>35</sup> «Από την στιγμή που θα περιπέσει σε αφαίρεση από την λογική και από τον συνειδητό κόσμο, ο σουρρεαλιστής είναι ανεύθυνος με όλη την σημασία της λέξης για το ποίημά του, όπως είμαστε όλοι μας ανεύθυνοι από συνειδητής απόψεως για τα όνειρά μας, όπως ήταν ανεύθυνοι κατά πάσα πιθανότητα και οι Πυθίες του Δελφικού μαντείου, όταν προήρχοντο σε εκστατική κατάσταση και λέγαν τ' ασυνάρτητα από λογικής απόψεως λόγια που ονομάζουμε χρησμούς οι οποίοι αν ήταν αληθινή η κατάσταση των γυναικών θα έμοιαζαν ίσως καταπληχτικά με τα σημερινά σουρρεαλιστικά ποιήματα ή κείμενα», Ανδρέας Εμπειρικός, *Περί Σουρρεαλισμού*, ό.π., 73.

<sup>36</sup> «“Θεέ!... Μη τους σκοτώσετε... Μη τους σκοτώσετε... Είναι αθώοι!...” εφώναξε η ωχρά νεάνις και κατέπεσε σφαδάζουσα επί του εδάφους», «εσφάδαζε επί του εδάφους με ανεστραμμένους οφθαλμούς και με το σώμα της διαγράφων μέγα τόξον», Ανδρέας Εμπειρικός, *Τα χαιμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*, (εισ. - φιλολογ. επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Άγρα, 2012, 93-95. Βλ. και την αναφορά, λίγο παραπάνω, στην Πυθία (ό.π., 93). Για την παρουσία της υστερικής κόρης στην *Αργώ*, αλλά και γενικά για το διήγημα, βλ. τη μελέτη του Μιχάλη Χρυσανθόπουλου: «Αφηγηματικές συμπτώσεις σε ένα κείμενο του Εμπειρικού», *Ο λογοτεχνικός Πολίτης* 72 (Μάιος-Ιούλιος 1986) 39-43 (: 41).

<sup>37</sup> «μία κραυγή που εξεπήδησε από το στόμα μιας δεκαπενταετίδος κόρης πελιδνοτάτης [...] εξέσχισε την σιωπήν και ετάραξε τα βάθη της μέχρι του απωτάτου σημείου της κοσμοσυρροής», *Τα χαιμαλιά του έρωτα*, ό.π., 93.

<sup>38</sup> Βλ. «Ερμόλαος ο Μακεδών» (*Γραπτά...*, ό.π., 119-123), «Νεοπτόλεμος Α΄ Βασιλεύς των Ελλήνων» (*Γραπτά...*, ό.π., 158, 161), «Ο Δρόμος» (*Οκτάνα*, ό.π., 15), «Der Sonderführer Nikolaus Schultz» (*Οι κύκλοι του Ζωδιακού. Ανέκδοτα κείμενα από τη συλλογή «Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία»*, (επιμ. - προλ. σημ. - επίμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Άγρα, 2018, 161, 162).

<sup>39</sup> Το ζευγάρι παντρεύτηκε έναν χρόνο μετά, το καλοκαίρι του 1940.

Κι ανοίγεται διάπλατα το στάδιο...  
Γεμίζουν τα θαμπωμένα μάτια μου,  
Στιλπνοί από τον ήλιο και το λάδι,  
Οι δρομείς,  
Και στις κερκίδες  
Όλοι οι θεατές όρθιοι σηκώνονται.<sup>40</sup>

Η εικόνα είναι απλή, ο ποιητής φαντάζεται το στάδιο των Δελφών σε μια στιγμή έντονης δράσης, όταν τα κορμιά των δρομέων, αλειμμένα με λάδι, λάμπουν κάτω από τον ήλιο του ελληνικού μεσημεριού και οι κερκίδες δονούνται από τις επευφημίες των θεατών. Ο Χρήστος Δανιήλ σχολίασε ότι «ο δοξαστικός χαρακτήρας [του ποιήματος] πιθανότατα θα πρέπει να συσχετιστεί με τη σικελιανική ποίηση και τη δελφική προσπάθεια που είχε επιχειρηθεί περίπου μία δεκαετία νωρίτερα».<sup>41</sup> Ο συσχετισμός είναι βάσιμος, ειδικά αν συνεκτιμηθεί ο θαυμασμός του Εμπειρικού για τον Σικελιανό,<sup>42</sup> το όνομα του οποίου συμπεριέλαβε επανειλημμένα στους «καταλόγους» της ποίησής του.<sup>43</sup>

Εκτός από τους Δελφούς, ο Εμπειρικός και η Μάτση Χατζηλαζάρου περιηγήθηκαν μαζί και σε άλλους αρχαιολογικούς χώρους: υπάρχουν λ.χ. φωτογραφίες από το γαμήλιο ταξίδι τους στην Αργολίδα και στην Κορινθία (Ιούνιος 1940) που τους εικονίζουν δίπλα στα αρχαία.<sup>44</sup> Η

<sup>40</sup> Το ποίημα φέρει την ένδειξη «Αθήνα, Ιούνιος 1939». Δεν έχει συμπεριληφθεί σε κάποια συλλογή του ποιητή δημοσιεύεται μαζί με άλλα δύο γαλλικά ποιήματα του Εμπειρικού της περιόδου 1939-1941 στο Παράρτημα Ι του βιβλίου: Μάτση Χατζηλαζάρου, *Γράμματα από το Παρίσι στον Ανδρέα Εμπειρικό (1946-1947). Και άλλα ανέκδοτα ποιήματα και πεζά της ίδιας περιόδου*, (εισ. - υπομν. - επιμ.: Χρήστος Δανιήλ), Αθήνα, Άγρα, 2013, 167-168. Το γαλλικό πρωτότυπο έχει ως εξής: «LE STADE DE DELPHES // Je monte entre les buissons, / Et comme je levais la tête pour me [ακατάληπτη λέξη], / Le stade s'ouvre tout grand... / Et, dans mes yeux éblouis, / Partout, luisants de soleil et d'huile, / Les coureurs, / Tandis que sur les gradins / Tous les spectateurs se sont dressés».

<sup>41</sup> Ο.π., 167.

<sup>42</sup> Βλ. χαρακτηριστικά την ανάμνηση της Μάτσης Χατζηλαζάρου από κάποια συνάντηση του Εμπειρικού με τον Σικελιανό: «Μια φορά αντάλλαζαν ατέλειωτες φιλοφρονήσεις με τον Σικελιανό στο κορφόσκαλο της εισόδου, που ήταν κάτι το αφάνταστο...», Μ. Χατζηλαζάρου, «Έμαθα πάρα πολλά από τους άνδρες», συνέντευξη στον Στάθη Τσαγκαρουσιάνο», εφ. *Ελευθεροτυπία* (2.11.1986). Για τη σχέση Εμπειρικού-Σικελιανού, βλ. ειδικότερα: Αντρέας Κ. Φυλακτού, *Ο Εμπειρικός συνομιλεί με τον Σικελιανό: Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Ανδρέα Εμπειρικού*, Λευκωσία, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κύπρου, 2012, Θανάσης Ντόκος, «Ο Ήλιος στον Κριό. Άγγελος Σικελιανός «Παν», Αντρέας Εμπειρικός «Του Αιγάγρου» – Ένας κοινός τόπος», *Τομές* 90 (Απρίλιος - Ιούνιος 1984) 30-35, Ρίτσα Φράγκου-Κικιλία, «Άγγελος Σικελιανός – Ανδρέας Εμπειρικός. Υψιτενείς μεμουσωμένοι», *Αντί* 731 [= Αφιέρωμα: «Ανδρέας Εμπειρικός 1901-1975. Της μη συμμορφώσεως άγιος», (επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης)] (Φεβρουάριος 2001) 74-81, Παντελής Μπουκάλας, «Τα «θηράματα των λογισμών» του Ανδρέα Εμπειρικού», *Ο Πολίτης* 92 (Σεπτέμβριος 2001) 43-47, αλλά και: Χριστίνα Ντουσιά, «Walt Whitman: ένας ισχυρός πρόγονος του Ανδρέα Εμπειρικού», *Σύγκριση / Comparaison* 15 (2004) 80-96 (: 83-84).

<sup>43</sup> Βλ. Ανδρέας Εμπειρικός, «Του Αιγάγρου», «Οι Μπεάτοι ή της μη συμμορφώσεως οι Άγιοι»: *Οκτάνα*, ό.π., 33 και 37 αντίστοιχα. Επιπλέον, σε ένα από τα τελευταία ποιήματά του με τίτλο «Ανδρών επιφανών πάσα γη τάφος», γραμμένο τον Οκτώβριο του 1972 και ταξινομημένο ως το καταληκτικό κείμενο μιας ευρύτερης ενότητας δώδεκα ποιημάτων, ο Εμπειρικός εντάσσει στην αριθμημένη λίστα του ένα μόνο όνομα Έλληνα καλλιτέχνη, αυτό του Αγγελου Σικελιανού, προσδιορίζοντάς τον ως «σπαργώσα σπερματική αιχμή, ταγ[ό] πάσης νεότητος και πάσης ευκρασίας», Ανδρέας Εμπειρικός, «12. Ανδρών επιφανών πάσα γη τάφος», *Δέλεαρ* 3 [= Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό] (Ιούνιος 2001) 7.

<sup>44</sup> Βλ. Μάτση Χατζηλαζάρου, *Γράμματα από το Παρίσι*, ό.π., 62-65 και Χρήστος Δανιήλ, *...Ιούς, Μανιούς, ίσως και Aqua Marina. Μάτση Χατζηλαζάρου: Η πρώτη Ελληνίδα υπερρεαλίστρια*, Αθήνα, Τόπος, 2012 [2η 1η: 2011], 65, 164.

ποίηση της Μάτσης Χατζηλαζάρου είναι επίσης μια έμμεση πηγή που δύναται να φωτίσει την εικόνα του Εμπειρικού ως επισκέπτη αρχαιολογικών χώρων. Στο πεζόμορφο ποίημά της «Οι σταγόνες», γραμμένο κατά τη διετία 1946-1947, ενόσω βρισκόταν στο Παρίσι με υποτροφία του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών,<sup>45</sup> ανακαλεί με νοσταλγία στιγμιότυπα της ζωής της με τον Εμπειρικό στην Ελλάδα:

*Ναι αλήθεια, το καλοκαίρι τ' ονομάσαμε γαρούφαλλο – γέρνει το κεφάλι του απ' τη ζέστη μες στις αυλές της Πλάκας. Αγαπάω τα χρώματα και τις σκόνες, σ' αγαπάω μες στο λιοπύρι του μεσημεριού, όταν ροβολάμε από τον ένα λόφο στον άλλο, γδαρμένοι και τσακισμένοι απ' τις σπασμένες πέτρες και τα μάρμαρα. Να, πάλι ζώνουμε την Ακρόπολη, άραγε, Αντρέα, τον χορό μας θα τον σέρνει πάντα η άγρια συκιά; [...]*

*Ωραίο που είναι το Παρίσι, καμιά φορά νομίζω πως το κέντρο του κόσμου είναι η *Closerie des Lilas*, ο αέρας της γυριστής πόρτας μπάζει τους καλλιτέχνες φύλλα και καρπούς της δεντροστοιχίας του βουλεβάρτου, ο καθένας βαστάει αμέριμνα τη ζεστή του καρδιά μες στη χούφτα του, σπάνια βέβαια γυρίζει και την κοιτάει με απορία. Κι εγώ κοιτάω την αριστερή μεριά του δρόμου, μου φαίνεται πως από κει λίγο να προσχωρήσω, θα φανεί η θάλασσα κι η Δήλος. Ξερή, καλοκαιριάτικη, με κανά δυό άγριες συκίες και τα λιοντάρια, και το μωσαϊκό με το τέλειο δελφίνι, και το σπασμένο φαλλό, αλύγιστο. Εμείς οι Έλληνες έτσι τα 'χουμε – οι κολόνες και τα αρχαία που λέμε, είναι μέρος της βλάστησης του τόπου – γι' αυτό κι οι χωριάτες στην Τίρυνθα φυτέψανε τον καπνό τους μέσα στα πελασγικά τείχη, εκεί πού 'χει συγκρατηθεί λίγο χόμα. Όμως έχουμε στην Αθήνα τ' απογεματάκια του καλοκαιριού για συνέχεια της πράσινης δροσιάς του Ζάππειου, τις Στήλες του Ολυμπίου Διός. Θυμάμαι στη Δήλο τις πλάκες του βράχου, που με μια κλίση ελαφριά βουτάνε μες στη θάλασσα και αφού δεις τ' αρχαία, πας και κάνεις μπάνιο από κει, με πλάγιες κινήσεις του κάβουρα. Όλα τα χρόνια της κατοχής όταν σκεπτόμουνα ένα ιδανικό μέρος να ξεφύγω από τη φρίκη, ο νους μου πήγαινε στη Δήλο το καλοκαίρι, που ούτε έλεος ούτε σκιά δεν έχει, και όπου σε κάτι τέτοια μέρη γινόμαστε επιτέλους αλεξικέραυνο των στοιχείων και όχι δοχείο πήξεως της ανθρώπινης δυστυχίας. Έχω ταξιδέψει και Πάσχα στη Δήλο, όταν η άνοιξη ανάβει τον τόπο από την μια μέρα στην άλλη, και όλα τα μάρμαρα γίνονται τόσο απόλυτα ανάμεσα από τα αγριολούλουδα και μαθαίνεις ότι εδώ ένα νησί γεννιέται από την ένταση, κάθε παλμός και κάθε βλέμμα μπορεί να σου κοστίσει τη ζωή σου.<sup>46</sup>*

<sup>45</sup> Στα μέσα του 1945 το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών χορήγησε με πρωτοβουλία του τότε διευθυντή του, Οκτάβ Μερλιέ, έναν μεγάλο αριθμό υποτροφιών για τη Γαλλία σε Έλληνες σπουδαστές διαφόρων κλάδων. Η Μάτση Χατζηλαζάρου δεν είχε κάνει εγκύκλιες σπουδές, ήταν κατ' οίκον διδαχθείσα κατά τη συνήθεια των εύπορων οικογενειών εκείνης της εποχής. Ωστόσο υπέβαλε αίτηση χορήγησης υποτροφίας, προσκομίζοντας τις τρεις συστατικές επιστολές που χρειάζονταν υπογεγραμμένες από τον Εμπειρικό, τον Ελύτη και τον Παπατσώνη. Έχοντας εκδώσει με το ψευδώνυμο Μάτση Ανδρέου την ποιητική συλλογή *Μάης, Ιούνης και Νοέμβρης* (1944), η οποία απέσπασε πολύ θετικές κριτικές, και έχοντας διασφαλίσει τη στήριξη τριών αναγνωρισμένων ποιητών που βεβαίωσαν για το ταλέντο και τις προοπτικές της, κατάφερε τελικά να πάρει την υποτροφία, βλ. Χρήστος Δανιήλ, «Εισαγωγή ή *Το κέλυφος του παρελθόντος έσπασε*»: *Γράμματα από το Παρίσι*, ό.π., 37-39. Για τη θετική κριτική αποτίμηση της πρώτης συλλογής της, βλ. Αντρέας Καραντώνης, «Μάτσης Ανδρέου: *Μάης, Ιούνης και Νοέμβρης* (ποιήματα) 1944», *Τα Νέα Γράμματα Ζ'*, αρ. 4 (Ιούλιος 1944) 321-322, Σταύρος Βαβούρης, *Νεανική Φωνή*, τχ. 8 (1944) 219-220, καθώς και το λίγο μεταγενέστερο κείμενο του Αιμίλιου Χουρμούζιου, «Δέκα βιβλία στίχων από τη νέα μας ποίηση (Εμπειρικός, Γκάτσος, Εγγονόπουλος, Μάτση Ανδρέου, Μάτσας, Καρύδης, Θεοτοκάς) 1943-1946», *Νέα Εστία* 40, τχ. 458 (Αύγουστος 1946) 822-829.

<sup>46</sup> Μάτση Χατζηλαζάρου, «Παράρτημα II: 4 ανέκδοτα ποιήματα της περιόδου 1946-1947 από το αρχείο της Μάτσης Χατζηλαζάρου»: *Γράμματα από το Παρίσι*, ό.π., 181-184.

Οι αρχαιότητες εμφανίζονται εδώ ως αναπόσπαστο μέρος του τοπίου («τα αρχαία που λέμε, είναι μέρος της βλάστησης του τόπου»): τα αγριολούλουδα φυτρώνουν ανάμεσα στα μάρμαρα· δίπλα στις αγριοσυκιές υψώνονται οι γλυπτοί δηλιακοί φαλλοί (η ερωτική φόρτιση του αποσπάσματος είναι πρόδηλη). Ανάμεσα στα έργα της φύσης και στα έργα του πολιτισμού υπάρχει μια αρμονία, μια συνέχεια: «έχουμε στην Αθήνα τ' απογεματάκια του καλοκαιριού για συνέχεια της πράσινης δροσιάς του Ζάππειου, τις Στήλες του Ολυμπίου Διός». Παρατηρεί κανείς ότι η ποιήτρια κατονομάζει μνημεία τόσο της πρωτεύουσας όσο και της επαρχίας, και από την επαρχία επιλέγεται η Δήλος, νησί αγαπημένο του Εμπειρικού, οι αρχαιότητες του οποίου αξιοποιήθηκαν, όπως είδαμε, στο λογοτεχνικό και στο εικαστικό (φωτογραφικό) έργο του. Ας προστεθεί ότι οι αρχαιότητες της Δήλου ήταν συνδεδεμένες με μνήμες του ποιητή από τα παιδικά του χρόνια, όταν σε ηλικία πέντε ετών ταξίδεψε με τον πατέρα του στο νησί και αντίκρισε για πρώτη φορά τα ιστορικά μνημεία του. Μάλιστα, τα αρχαία που αναφέρει ότι είδε τότε είναι ακριβώς τα ίδια με αυτά που κατονομάζει η Χατζηλαζάρου, κάτι το οποίο σημαίνει ότι κατά την επάνοδό του στο νησί ο ποιητής επεδίωξε ίσως την αναβίωση της παρελθοντικής εμπειρίας του συνοδευόμενος αυτή τη φορά από τη σύντροφό του:

Μετά από ένα ταξίδι ολίγων ωρών, με τη πρώτην θαλαμηγόν μας «Θέτις», εφθάσαμε εις το μικρό νησί με τα πολύτιμα κειμήλια, τα οποία φέρνουν τόσο κοντά μας την μακρυνή εποχή που τα εδημιούργησε.

Ο πατέρας μου εγνώριζε καλά την ανεμόδαρτον νησίδα, και είχε επισκεφθεί κατ' επανάληψιν τας αρχαιότητάς της. Αφού περιήλθομεν πολλάς εξ αυτών, και είδαμε τους σπαργόντας εις την αιωνιότητα θαυμασίους λευκούς φαλλούς, και τους μεγάλους λέοντας παρέκει, ακούοντες την ιστορίαν της νήσου, ουχί από τον φύλακα, αλλά από τον πατέρα μου, εφθάσαμε εις τα μωσαϊκά. Ενθυμούμαι ότι ο πατέρας, εζήτησε από τον φύλακα να βρέξη ένα σφουγγάρι, και το επέρασε ο ίδιος επάνω από τα ψηφιδωτά. Οποία διαφορά εις την ζωηρότητα των μορφών και των χρωμάτων, μόλις εβράχησαν! Αι εικόνες έλαμψαν και έμοιαζαν να ζωντανεύουν. Ο πάνθηρ εφαινετο έτοιμος να κινηθή. Ο Διόνυσος να ομιλήση! Μέσα εις τον ελαφρόν άνεμον που έπνεε και εις το εκθαμβωτικόν φως που έλουζε τα πάντα, ένα μικρόν θαύμα είχε συντελεσθεί.

Εκείνην την στιγμήν ο πατέρας μου μου φάνηκε σαν μάγος!... Είμουν τότε πέντε ετών.<sup>47</sup>

Στα ποιήματα της Χατζηλαζάρου εντοπίζονται και άλλες, μικρότερης έκτασης, μνείες σε αρχαιολογικές περιδιαβάσεις της με τον ποιητή. Η εμπειρία της Δήλου λ.χ. συμπυκνώνεται στο τάνκα υπ' αριθμόν IV: «γυμνή παλάμη / είν' απόψε το κορμί μου / σφοδρές ορέξεις / θυμάμαι

<sup>47</sup> Δ. Ι. Πολέμης, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός βιογραφεί τον πατέρα του», *Πέταλον* 5 (1990) 46-47 (διατηρούμε την ορθογραφία του κειμένου). Για το ψηφιδωτό που μνημονεύει ο Εμπειρικός, με τον Διόνυσο και τον πάνθηρα, βλ. Π. Ι. Χατζηδάκης, *Δήλος*, ό.π., 387-389.

για ανθρώπους / για δάση για τη Δήλο». <sup>48</sup> Επιπλέον στην πρώτη συλλογή της *Μάης, Ιούνης και Νοέμβρης* (1944) υπάρχουν στίχοι που πιθανόν παραπέμπουν στο γαμήλιο ταξίδι του ζευγαριού στην Κορινθία: «Η αρμονία μας υπάρχει (όταν τη βρούμε) μες στον κάλυκα / ενός μηδαμινού αγριολούλουδου την άνοιξη, στην παλιά Κόρινθο». <sup>49</sup> Αλλά και στην τελευταία συλλογή της, σε ένα δίγλωσσο ποίημα που τιτλοφορεί «Αντίστροφη αφιέρωση – Dédicace à rebours» (1985) και απευθύνει στον Εμπειρικό (ο οποίος όμως δεν είναι εν ζωή για να το διαβάσει), γράφει με λεκτικό ειρμό διακοπτόμενο, σχεδόν ασθματικό: «[...] θά 'θελα ν' ακουμπήσω δίπλα σου κι άλλα της εκλογής μου μέρη μέρη διάσπαρτα με ασφόδελους ή μεγάλες άγριες μαργαρίτες και πιο πέρα έναν τεράστιο κέδρο του Λίβανου αλλού πάλι νά 'χει αμμόλοφους με σπόνδυλους από δωρικές κολόνες αραδιασμένους χάμω θα σου έρθει κείνο το κυβικό κλουβί που σου 'χω τάξει με μικρά κόκκινα γαρίφαλα μέσα να πετάνε πέρα δώθε τραγουδώντας φλογερά [...]». <sup>50</sup>

Στην αρχαία Κόρινθο και τα ερείπιά της αναφέρεται και ο Εμπειρικός σε ένα από τα πεζά ποιήματα της σύνθεσης «Μορφές αιθρίας» των *Γραπτών*. Η σύνθεση αυτή αφιερώνεται στον Οδυσσέα Ελύτη και είναι το τελευταίο κείμενο της ενότητας «Μυθιστορίες» (σημειωτέον ότι στην ίδια ενότητα περιλαμβάνονται δύο κείμενα αφιερωμένα «στη Μάτση», <sup>51</sup> το «Γήπεδον» και το «Τόπος τοπείου»). Το βασικό θέμα του ποιήματος είναι το θέμα του ρεμβασμού και η εικόνα που δεσπόζει είναι αυτή της «ονειροπόλου κόρης», <sup>52</sup> της παιδίσκης που «οι κόρες των ματιών της [βρίθουν] από ίμερον». <sup>53</sup> Για την ακρίβεια, τα κορίτσια του ποιήματος είναι οκτώ, πρόκειται για μαθήτριες που βρίσκονται μέσα σε μια αίθουσα διδασκαλίας. Η μετάβαση από τον κλειστό χώρο της σχολικής τάξης στον ανοιχτό χώρο της ελληνικής υπαίθρου σηματοδοτεί τη μετάβαση από την πραγματικότητα στο όνειρο· το ευδαιμονικό ανοιξιάτικο σκηνικό «στα

<sup>48</sup> Μάτση Χατζηλαζάρου, «Εφτά τάνκα»: *Ποιήματα 1944-1985*, (επιμ.: Γεωργία Παπαγεωργίου), Αθήνα, Ίκαρος, 1989, 189. Τα «Εφτά τάνκα» δημοσιεύτηκαν πρώτη φορά στην παρούσα μεταθανάτια συγκεντρωτική έκδοση του Ίκαρου, δίχως ωστόσο να φέρουν κάποια χρονολογική ένδειξη.

<sup>49</sup> Μάτση Χατζηλαζάρου, «[Είναι η καρδιά μου το εκστατικότερο καστανό μάτι]»: «Μάης, Ιούνης και Νοέμβρης» (1944): «Ερως Μελαχρινός» (1979): *Ποιήματα 1944-1985*, ό.π., 24.

<sup>50</sup> Μάτση Χατζηλαζάρου, «Αντίστροφη αφιέρωση – Dédicace à rebours»: «Το δίχως άλλο. Αντίστροφη αφιέρωση – Dédicace à rebours» (1985): *Ποιήματα 1944-1985*, ό.π., 179. Πρβλ. τη γαλλική έκδοχή των στίχων: «[...] encore je voudrais emmener près de toi ce que j'aimais dequis que je t'ai aimé au printemps des asphodèles dispersés sur le sol aride ou alors des marguerites sauvages et au loin en énorme cèdre du Liban ailleurs il y aura des collines de sable avec les tambours de marbre des colonnes doriques affaissés l'un après l'autre tu recevras aussi le cage cubique déjà promise avec à l'intérieur des minuscules œillets rouges qui voletteront en chantant leurs airs poignants [...]», ό.π., 182. Την «Αντίστροφη αφιέρωση» εξετάζουν συστηματικά η Αντεία Φραντζή, *Ερωτικές μεταμορφώσεις. Σημειώσεις για την ποίηση της Μάτσης Χατζηλαζάρου*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2015, 53-62 και ο Χρήστος Δανιήλ, *Όλα δεν τα 'χω πει... Η Αντίστροφη αφιέρωση» της Μάτσης Χατζηλαζάρου*, Αθήνα, Άγρα, 2022.

<sup>51</sup> Βλ. Ανδρέας Εμπειρικός, *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία (1936-1946)*, ό.π., 37 και 53.

<sup>52</sup> Αντιγράφουμε από το κείμενο του Εμπειρικού «Δύο άλογα του Giorgio de Chirico», όπου ο ποιητής μιλά για «την νοσταλγία που βλέπουμε τόσο συχνά στα μάτια μιας ρεμβαζούσης γυναικός, ή μιας ονειροπόλου κόρης, όταν ο ίμερος φουσκώνει τα μεστά, και τα ελαφρά ή τα βαριά και τα μπουμπούκια ακόμη στήθη»: *Οκτάνα*, ό.π., 84.

<sup>53</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, «Όταν προκρίνεται μια κρήνη»: *Αι γενεαί πάσαι...*, ό.π., 65.

ερείπια της Κορίνθου» δεν είναι παρά ο χώρος της φανταστικής φυγής στον οποίο οι μαθήτριες δραπετεύουν:

*Μέσα στην τάξι τους, ενώπιον της διδασκαλίσης, οκτώ μαθήτριάι σιγούν. Τις λεν: Μερόπη, Ναυσικά, Δέσπω, Μαρίνα, Κόριννα, Φλώρα, Λητώ και Μελλομένη. Τέσσερις ώρες πέρασαν. Τέσσερις ώρες ανεξήγητης σιωπής, που, αργά και που, την τάραζε το κτύπημα μιας πόρτας. Η διδασκάλισσα κινεί τα χείλη της ακόμη, αλλά καμία λέξι δεν ηχεί. Οι κορασίδες εξακολουθούν την σιωπή τους. Η σημασία της σιγής δεν γίνεται νοητή. Εν τούτοις, είναι διαυγής και κρυσταλλίνη, όσον η αιθρία, την άνοιξι, στα ερείπια της Κορίνθου, όταν οι χιονισμένες κορυφές των ορέων της Ρούμελης, μοιάζουν με όλβου οπτασίαν, μεσ' στην οποίαν αντηχεί φωνή παιδίσκης που καλεί την αδελφή της, ή το κουδούνι ενός αμνού που βόσκει αργά στα χαμομήλια.<sup>54</sup>*

Η κατάσταση της σιγής/σιωπής ισοδυναμεί με μία έξοδο από το ιστορικό γίνεσθαι, από την πραγματικότητα της δράσης, της κίνησης, της ομιλίας. Η εικόνα της δασκάλας που κινεί τα χείλη της μηχανικά, χωρίς να ακούγεται, δίνει την εντύπωση του ανδρείκελου. Οι κορασίδες – με τα αρχαιοελληνικά στην πλειονότητά τους ονόματα<sup>55</sup> – δεν την προσέχουν, γιατί ο νους τους είναι αλλού: στο αντικείμενο του ρεμβασμού,<sup>56</sup> της ονειροπόλησης.<sup>57</sup> Η φαντασίωσή τους

<sup>54</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, «Μορφές αιθρίας»: «Μυθιστορία»: *Γραπτά...*, ό.π., 81-82.

<sup>55</sup> Ένα εξ αυτών είναι Μελλομένη. Πιθανόν ο ποιητής θέλησε να παραπέμψει στις εννέα μούσες, κάτι που συνάδει με τον αριθμό των γυναικών του ποιήματος (οκτώ τα κορίτσια και μία η δασκάλα τους). «Μούσα» για τον ποιητή σημαίνει, βέβαια, «πηγή έμπνευσης» και η νεαρή κόρη, η παιδίσκη, ήταν κατεξοχήν πηγή έμπνευσης για τον Εμπειρικό. Σε μια ενδιαφέρουσα σύγκριση του τρόπου που αντιλαμβάνονταν ο Μπρετόν τη «γυναίκα-παιδί» και ο Εμπειρικός την «παιδίσκη-γυναίκα» προχώρησε ο Κωνσταντίνος Μακρής (Constantin Makris, «Du fantasme surréaliste de la “femme-enfant” à un nouveau concept de l’“enfant-femme” dans l’œuvre d’Andréas Embiricos»: *Με τους τρόπους του Ντίνου Γεωργούδη. Αντιδωρήματα παλαιών μαθητών*, Αθήνα, Κοροντζής, 2007, 71-90): Στον Μπρετόν η νεαρή γυναίκα ενσάρκωνε την «άνοιξη της ζωής», συναιρούσε την αθωότητα της παιδικής και τη ζωτικότητα της εφηβικής ηλικίας, ήταν μια δύναμη αντίστασης στον χρόνο, ενώ στον Εμπειρικό η παιδίσκη δεν έδινε καμία μάχη ενάντια στον χρόνο, αφού εξ ορισμού δραπέτευε του χρόνου, συγκέντρωνε πάνω της τη λάμψη και τον ερωτισμό της θηλότητας και έφερνε το μήνυμα της ελπίδας, της ζωής, του έρωτα (ό.π., 78-79). Επίσης, στον Μπρετόν η γυναίκα ήταν αινιγματική, έθετε απροσδόκητα ερωτήματα ωθώντας τον σύντροφό της να ξανασκεφτεί τα ηθικά ζητήματα ή έκανε σιβυλλικές δηλώσεις που ασκούσαν την οξυνοιά του, ενώ στον Εμπειρικό η αγαπημένη δε γοήτευε τον άνδρα γιατί επιχειρούσε το «άνοιγμα» στον εσωτερικό του κόσμο ή στη μεταφυσική, αλλά ήταν η φυσική πλευρά της θηλυκότητας που κυρίως διέγειρε τις σωματικές αισθήσεις του (ό.π., 80-81). Τέλος, για τους Γάλλους υπερρεαλιστές η «γυναίκα-παιδί» δεν ήταν μια αφηρημένη ιδέα, ένα ασαφές λογοτεχνικό σχήμα, αλλά έπαιρνε διάφορες ενσαρκώσεις (π.χ. Gisèle Prassinos, Elisa Breton), ενώ οι μούσες του Εμπειρικού ήταν συνήθως ανώνυμες και δε δίνονταν ενδείξεις που θα επέτρεπαν την ταυτοποίησή τους (ό.π., 81-90).

<sup>56</sup> Περιγράφοντας τον «μηχανισμό του ρεμβασμού» στα κείμενα του δεύτερου μέρους της «Εξόδου» (η «Εξοδος» αποτέλεσε τη μήτρα δύο κειμένων, του «Οι Ορίζοντες» και του «Μορφές αιθρίας»), ο Νίκος Σιγάλας σημειώνει: «Θα λέγαμε πως τα εν λόγω «παραδείγματα» χαρακτηρίζονται όλα από μια «στάση», με την τριπλή έννοια της λέξης: σταμάτημα στο χρόνο και στο χώρο· συμπεριφορά, κατά κανόνα ιδιαίτερη, που ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες λόγω της σταθερότητας και της επιμονής της· χαρακτηριστική θέση του σώματος ή ενός συνόλου σωμάτων, κατάστασή τους σε μια δεδομένη στιγμή. Η έμφαση στη διακριτότητα μιας «στάσης», στην αντίθεσή της με τα εσκαμμένα, η απομόνωσή της μοιάζει να είναι κάθε φορά το ελατήριο του ρεμβασμού», Ν. Σιγάλας, ««Η Έξοδος» ως «μέσον» της ποιητικής του Εμπειρικού και ως αλφαβητάρι της ποιητικής του ρεμβασμού», *Νέα Συντέλεια* 11 (Φθινόπωρο 2012 - Χειμώνας 2013) 16.

<sup>57</sup> Πρόκειται ουσιαστικά για αυτό που χαρακτηρίζεται «όνειρο της μέρας», «day dream» (αγγλ.) ή «*êve diurne*» (γαλλ.), βλ. σχετικά: Sigmund Freud, *Ο ποιητής και η φαντασίωση* (1907), (μτφρ.: Γιώργος Σαγκριώτης, επίμ.: Roger Eliot Fry), Αθήνα, Πλέθρον, 2011, 14.

μοιάζει να κλείνεται σε μια κρυστάλλινη σφαίρα («[η σιγή] είναι διαυγής και κρυσταλλίνη»), σε μια διάφανη σταγόνα, όπως αυτές που περιγράφει ο Εμπειρικός στο «Αμούρ-Αμούρ» («Τα νερά του [καταρράκτη] πέφτουν από μεγάλο ύψος, κυλούν και εξακολουθούν να ρέουν. Επάνω και μέσα στον αφρό των αλληπαλλήλων πτώσεων, βλέπω να παίζουν μεγάλες και διάφανες σαν από κρύσταλλο σφαίρες, που τις κρατούν στα χέρια τους αφροντυμένες μπαλλερίνες»<sup>58</sup>). Εκεί μέσα προβάλλει η εικόνα του ιδανικού εαυτού τους, μια λευκή οπτασία («οι χιονισμένες κορυφές των ορέων της Ρούμελης, μοιάζουν με όλβου οπτασίαν, μεσ' στην οποίαν αντηχεί φωνή παιδίσκης»), ένα φανταστικό είδωλο. Σε αυτήν την εικόνα δείχνει να ανταποκρίνεται ο Ελύτης (στον οποίο θυμίζουμε ότι αφιερώνεται η σύνθεση), όταν στην, πολύ μεταγενέστερη, «Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό» (1977), γράφει: «*Τον απόντα και όμως παρ' ολίγον άγγελο που θα μπορούσα να είμαι τον έκλεισα μέσα σε μια σταγόνα, σ' ένα χορτάρι, σε μια λάμψη, και τον έστειλα εκεί που πιθανόν να καρτερεί το καλύτερο, το πιο καταπιεσμένο μέρος του εαυτού μας. Μήπως και με το καθαρό νερό, το φως, την αγνότητα (όλ' αυτά που δεν ξέρουν να προφέρουν το μικρό ή το μεγάλο ψέμα) εικονιστεί κάπου μες στη συνείδησή μας το είδωλο, που θα ήταν ευκαίιο, για το ίδιο μας το καλό, ναν του μοιάσουμε*».<sup>59</sup> Και εδώ βέβαια μπορεί να παραβάλει κανείς τα λόγια του Νίκου Σιγάλα, ότι μέσω του ρεμβασμού, μέσω της «στάσης» (της διάστασης με τον χρόνο), συμβαίνει κάτι σαν έκλυση δημιουργικών δυνάμεων και «τα αντικείμενα των ρεμβασμών» (της επιθυμίας/το «ευκαίιο» του Ελύτη) «απελευθερώνονται από τις συμβάσεις που τα περιόριζαν μέσα στην “αρχή της πραγματικότητας”».<sup>60</sup>

Από τα (αρχαιο)ελληνικά ονόματα των κοριτσιών αλλά και από την αναφορά στα ερείπια της Κορίνθου και στα βουνά της Ρούμελης γίνεται φανερό ότι ο χώρος του ποιήματος είναι η Ελλάδα, ωστόσο, όπως σημειώνει ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, αν δει κανείς συνολικά τις «Μορφές αιθρίας» διαπιστώνει ότι η οπτική του ποιητή δεν είναι στενά ελλαδική, αλλά συμπεριλαμβάνει περισσότερους τόπους και απλώνεται σε οικουμενικότερες εκτάσεις: «στις «Μορφές αιθρίας» παρατηρείται μια ενδιαφέρουσα διακύμανση της τοπογραφικής και γεωγραφικής γραμμής. Η γραμμή αυτή αρχίζει από τα ερείπια της Κορίνθου και τα όρη της Ρούμελης, περνά στη συνέχεια σε ένα φάρο ερωτικό και μέσα από τη χώρα κάποιων «Λαπώνων

<sup>58</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, «Αμούρ-Αμούρ»: «Αντί προλόγου»: *Γραπτά...*, ό.π., 16. «Ο καταρράκτης ως σύμβολο του ποιητικού, του ροϊκού ασύνειδου γίνεσθαι συνδέει στο «Αμούρ-Αμούρ» την ποίηση με τον χορό [...]. Η συμβολική διάσταση του πολυπρισματικού κρυστάλλου και η συνάρτησή του με την ποιητική λέξη μας είναι οικεία ήδη από την περίοδο του συμβολισμού. Ωστόσο, ο χορός και ο στροβιλισμός μας παραπέμπουν επίσης σε κινηματογραφικές τεχνικές, στην κίνηση εν τω γίνεσθαι», σχολιάζει με αφορμή το συγκεκριμένο απόσπασμα η Άννα Κατσιγιάννη: «Η μυθοποίηση της Ρωσίας και ο συγχρονισμός των τεχνών στο «Αμούρ-Αμούρ» του Ανδρέα Εμπειρικού», *Κονδυλοφόρος* 17 (2019) 188 [η μελέτη αναδημοσιεύεται στο βιβλίο: *Η σχεδία του λόγου. Μελέτες για την κινητικότητα των λογοτεχνικών έργων*, Αθήνα, Gutenberg, 2022, 33-54].

<sup>59</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, «Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό»: *Έν λευκῷ*, Αθήνα, Ίκαρος, 2011 [8η 1η: 1992], 152. Το κείμενο αυτό γράφτηκε το 1977, μετά τον θάνατο δηλαδή του Εμπειρικού (1975).

<sup>60</sup> Νίκος Σιγάλας, ««Η Έξοδος»...», ό.π., 16.



θερμοαίμων» πέφτει στη θάλασσα, όπου με τους μυθικούς ποταμούς Όρεγκον και Ορινόκο καταλήγει στη Βραζιλία. Από τη Νότιο Αμερική φτάνουμε στην Οκλαχόμα, στο Τέξας και στο Αρκάνσας [...]. Από τους εξωτικούς αυτούς τόπους, επιστρέφουμε σε γνώριμα μέρη μιας πόλης, που θα λάβει αργότερα το όνομα της Αθήνας, και η γραμμή θα καταλήξει μέσα από την Πίνδο και τη Θεσσαλία των Σαρακατσαναίων σε μια συνένωση τόπων και ονομάτων, με συνδετική ουσία, όπως πάντα, τον ερωτισμό των γυναικών της Θεσσαλίας, της Δραπετσώνας και των γερμανικών πόλεων Ανοβέρου ή Μεκλεμβούργου». <sup>61</sup>

Αυτή η κίνηση από το ελληνικό στο οικουμενικό και στο πανανθρώπινο θα χαρακτηρίσει πολλά από τα επόμενα γραπτά του Εμπειρικού. Τη βρίσκουμε λ.χ. στο κείμενο «Ο Δρόμος» της *Οκτάνας*, όπου ο δρόμος περνά από παντού, από μέρη ελληνικά (που κουβαλούν μάλιστα μια σημαντική ιστορία) αλλά και από ξένους τόπους:

*Ο δρόμος, σκυρόστρωτος ή με άσφαλτο ντυμένος, από παντού πάντα περνά – Αθήνα, Μόσχα, Γιαροσλάβ, Λονδίνο και Πεκίνο, από την Σάντα Φε ντε Μπογκοτά και την Γουαδαλαχάρα, την Σιέρρα Μάντρε Οριεντάλ και τις κορδιλλιέρες, μέσ' από τόπους ιερούς σαν τους Δελφούς και την Δωδώνη, μέσ' από τόπους ένδοξους, όπως τα Σάλωνα, όπως η γέφυρα της Αλαμάνας, καθώς και από άλλα μέρη ζακουστά, σαν την κοσμόπολι εκείνη, που ηδυπαθώς την διασχίζει ο γκρίζος Σηκουάνας.* <sup>62</sup>

Τα παραδείγματα των Δελφών, της Δωδώνης, των Σαλώνων, της Αλαμάνας φανερώνουν ότι η κίνηση που περιγράφει ο ποιητής είναι ταυτόχρονα μια κίνηση στον χώρο και στον χρόνο. Το δεύτερο σκέλος αυτής της κίνησης, το χρονικό, σχολίασε με σημείο αναφοράς τα μνημεία της αρχαιότητας (της ύλης και του λόγου) ο Roderick Beaton. Έδειξε λ.χ. ότι στο διήγημα «Άρμαλα ή Εισαγωγή σε μία πόλι» (1967) η περιγραφή ξεκινά μεν από τα μνημεία της Αθήνας, που θαυμάζονται διαχρονικά από τους επισκέπτες της («Μέσα στην πόλι πολλοί ξένοι, προερχόμενοι από τα τέσσερα σημεία του ορίζοντος, επισκέπτονται τα αξιοθέατα, μεταξύ των οποίων υπάρχουν πολλά αρχαία κτίσματα, μνημεία και πολλά μουσεία» <sup>63</sup>), αλλά τελικά εστιάζεται στη σημερινή ζωή της πόλης, σε έναν κήπο όπου παίζουν τα παιδιά υπό την επίβλεψη των παιδαγωγών τους <sup>64</sup> (ας προστεθεί ότι οι νεαρές γυναίκες είναι διαφόρων εθνικοτήτων, Ελληνίδες, Ελβετίδες, Γαλλίδες, Γερμανίδες, Αγγλίδες, υπάρχει δηλαδή και εδώ

<sup>61</sup> Γιώργης Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός: Ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, ό.π., 120-121.

<sup>62</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, «Ο Δρόμος»: *Οκτάνα*, ό.π., 15.

<sup>63</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, «Άρμαλα ή Εισαγωγή σε μία πόλι», *Χάρτης* 17/18 (Νοέμβριος 1985) 532. Η πόλη δεν κατονομάζεται μέσα στο κείμενο, αλλά, σύμφωνα με δήλωση του Εμπειρικού, είναι η Αθήνα, βλ. Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, ««Μάχομαι δια την απελευθέρωσιν του έρωτα». Συνέντευξη με τον Ανδρέα Εμπειρικό», ό.π., 15.

<sup>64</sup> Βλ. Roderick Beaton, «Εκτός τόπου και χρόνου: Ταξίδι με τον Ανδρέα Εμπειρικό», ό.π., 448-449.

το διεθνικό στοιχείο<sup>65</sup>). Αντίστοιχα, στον *Μεγάλο Ανατολικό*, ο Ελβετός ιατροφιλόσοφος Χανς Έντελμαν, καθώς περιηγείται στη βιβλιοθήκη του πλοίου, στέκεται για λίγο μπροστά από τα αρχαία συγγράμματα, «θαυμάζει», αλλά και «προχωρεί»:

*Το τμήμα προ του οποίου ίστατο τώρα, περιείχε εν μεταφράσει τους Έλληνας κλασσικούς, από του Ομήρου, μέχρι των έργων των Αλεξανδρινών – τους ποιητάς, τους ιστορικούς και τους φιλοσόφους. Θαυμάζων ο Έντελμαν τους προ αυτού θησαυρούς, που απετέλεσαν την αφετηρίαν της συνειδητής πορείας του πνεύματος, την πηγήν πάσης ποιήσεως και τα θεμέλια και το ένδοξον επιστέγασμα του λαμπροτέρου πολιτισμού που εγνώρισε ποτέ η ανθρωπότης, οι οποίοι και σήμερον ακόμη καταναγάζουν με εκθαμβωτικόν και ανέσπερον φως τον κόσμον, ο Ελβετός ιατροφιλόσοφος επροχώρησε.<sup>66</sup>*

Είναι βάσιμος ο ισχυρισμός του Beaton ότι «η περιήγηση του Έντελμαν αντικατοπτρίζει σε μικρογραφία εκείνην του ίδιου του Εμπειρικού. Χωρίς να αρνείται τον θαυμασμό του για το παρελθόν της χώρας του, «προχωρεί»». <sup>67</sup>

Η στενή σύνδεση των αρχαιοτήτων με τον ελληνικό χώρο και την ιστορία του, καθώς και με την εδραίωση των ιδεών περί έθνους, <sup>68</sup> όπως προβαλλόταν από τους επίσημους θεσμούς και κυρίως μέσα από την εκπαίδευση, ήταν αυτή που πιθανότατα απέτρεψε τον ποιητή από μια πυκνότερη χρήση τους. Το ενδιαφέρον του στράφηκε από νωρίς σε άλλους χώρους, ικανούς να εκφράσουν το όραμά του για την καθολική απελευθέρωση της σκέψης και της ζωής. «Σας επαναλαμβάνω», έλεγε στην Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, «μάχομαι δια μίαν απόλυτον ελευθερίαν της σκέψεως και της ζωής. Δια την απελευθέρωσιν του Έρωτα». <sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> Πρβλ. εδώ την άποψη του Νίκου Σιγάλα ότι μία «από τις μείζονες σταθερές» του έργου του Εμπειρικού είναι ο «κυρίαρχος διεθνισμός» του. Το ζήτημα αυτό εξετάζει αναλυτικά στη μελέτη του «Ο υπερρεαλισμός πέραν της ατομικότητας και των πατρίδων ή Η αναρχική γεωγραφία του Ανδρέα Εμπειρικού»: *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η Άνδρος. Οι ιστορικές και κοινωνικές ρίζες* [= Πρακτικά της Γ΄ Συνάντησης στη μνήμη του Ανδρέα Εμπειρικού (Χώρα Άνδρου, 17-18 Ιουλίου 2004)], Αθήνα, Εταιρεία Ανδρικών Επιστημόνων, 2006, 54-129 (η φράση που παρατέθηκε είναι από τη σελ. 101).

<sup>66</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*, Μέρος δεύτερον – Τόμος Α΄, αριθμός 3, (φιλολογ. επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Άγρα, 1991, 255.

<sup>67</sup> Roderick Beaton, *ό.π.*, 445.

<sup>68</sup> Βλ. Γιάννης Χαμηλάκης, *Το έθνος και τα ερείπιά του: Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα* (2007), (μτφρ.: Νεκτάριος Καλαϊτζής), Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2012, 51.

<sup>69</sup> Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, *ό.π.*, 15.

## VI. Νίκος Εγγονόπουλος (1907-1985).

Διατηρώντας τη διττή καλλιτεχνική ιδιότητα του ζωγράφου και του ποιητή,<sup>1</sup> ο Νίκος Εγγονόπουλος συστήνεται στο κοινό της μεσοπολεμικής πρωτεύουσας το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930 (1938), παρουσιάζοντας αρχικά (Ιανουάριος 1938) έργα του, τέμπρες σε χαρτί που εικόνιζαν παλιά σπίτια πόλεων της Δ. Μακεδονίας, στην Αίθουσα Στρατηγόπουλου, στο πλαίσιο της έκθεσης «Τέχνη της Νεοελληνικής Παραδόσεως»,<sup>2</sup> και λίγους μήνες αργότερα (Ιούνιος 1938), δημοσιεύοντας την υπερρεαλιστική ποιητική συλλογή *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*. Αυτή η σύνθεση παράδοσης και πρωτοπορίας που παρατηρείται από το πρώτο κιόλας καλλιτεχνικό του φανέρωμα θα αποτελέσει ίδιον της τέχνης του, γεγονός που ώθησε αρκετούς από τους μελετητές του να χαρακτηρίσουν «ελληνικό»,<sup>3</sup> «αυτόχθονα»<sup>4</sup> ή και «εθνοκεντρικό»<sup>5</sup> τον υπερρεαλισμό του.

Πρόθεση του Εγγονόπουλου ήταν, όπως ο ίδιος αναφέρει, να ανανεώσει τον υπερρεαλισμό με ελληνικά στοιχεία,<sup>6</sup> ωστόσο αυτό δεν τον εμπόδισε να στραφεί και σε άλλους πολιτισμούς, δανειζόμενος παραστάσεις από το ιστορικό και μυθολογικό παρελθόν τους και συναρμολογώντας σε ένα ενιαίο αφηγηματικό σύμπαν αποτελούμενο από ένα πλήθος ετερόκλητων εικόνων. Αυτό το πολυ-πολιτισμικό μωσαϊκό συναπαρτίζεται από ψηφίδες του ευρωπαϊκού και του οθωμανικού κόσμου, της Λατινικής Αμερικής και της Αφρικής,<sup>7</sup> ενώ δεσπάζοντα ρόλο έχει

<sup>1</sup> Ο Εγγονόπουλος θεωρούσε τον εαυτό του πρώτα ζωγράφο και μετά ποιητή, βλ. Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά...». *Συνεντεύξεις, σχόλια και γνώμες*, (επιμ.: Γιώργος Κεντρωτής), Αθήνα, Ύψιλον, 1999, 80, 138, 143, 165, 171, και του ίδιου, «Σημειώσεις»: *Στην κοιλάδα με τους ροδάκες. Με είκοσι έγχρωμους πίνακες και ένα σχέδιο*, Αθήνα, Ίκαρος, 2007 [4η 1η: 1978], 221.

<sup>2</sup> Τον επόμενο χρόνο, συγκεκριμένα τον Νοέμβριο του 1939, ο Εγγονόπουλος θα εγκαινιάσει την πρώτη ατομική του έκθεση ζωγραφικής στο σπίτι του Κάλας (Κριεζώτου και Ελευθερίου Βενιζέλου). Αντλούμε τα στοιχεία από την εργασία του Ιάκωβου Βούρτση, «Σύντομος βιογραφία του ζωγράφου και ποιητή Νίκου Εγγονόπουλου (1907-1985)», *Χάρτης* 25/26 [= Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο] (Νοέμβριος 1988) 6-9.

<sup>3</sup> Αλέξανδρος Ξύδης, «Νίκος Εγγονόπουλος: Ένας Έλληνας υπερρεαλιστής ζωγράφος» (1945): *Εισαγωγή στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Επιλογή κριτικών κειμένων*, (εισ. - επιμ.: Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2008, 16 και 25.

<sup>4</sup> Νίκη Λοϊζίδη, «Ο «αυτόχθον» υπερρεαλισμός του», *Το Βήμα / Νέες εποχές* [= Αφιέρωμα: Νίκος Εγγονόπουλος – 100 χρόνια από τη γέννησή του] (21.10.2007) 57. Ηλεκτρονική πρόσβαση μέσω του URL: <https://www.tovima.gr/2008/11/25/opinions/o-aytoxthwn-yperealimos-toy/amp/> (τελευταία επίσκεψη: 31.1.2023).

<sup>5</sup> Τώνης Σπητέρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης, 1660-1967*, τ. Β', Αθήνα, Πάπυρος, 1979, 170. Την αντίθεσή της στις απόψεις του Τ. Σπητέρη αλλά και γενικά των κριτικών που επιχείρησαν να δώσουν «εθνικό» χαρακτήρα στην τέχνη του Εγγονόπουλου εκφράζει η Άννα Καφέτση στη διατριβή της *La peinture Hellénique autour des années trente et le problème de la «Grécité»*. *Analyse structurale, analyse critique*, Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), 1985, 170-176.

<sup>6</sup> Σε συνέντευξή του στον Α. Μυστακίδη (1954) δήλωνε: «Προσωπικά [...] δεν πιστεύω στον συρρεαλισμό σαν σχολή. Όμως μου ταιριάζει. Εκείνο που προσπάθησα να κάνω, είναι να τον ανανεώσω με ελληνικά στοιχεία, να προσθέσω σ' αυτόν την ελληνική μεταφυσική, να τον ανεβάσω πιο πάνω από τον απλό μορφασμό, όπου τον έχουν σταματήσει οι Φράγκοι», Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 23.

<sup>7</sup> Τις γεωγραφικές συντεταγμένες του καλλιτεχνικού σύμπαντος του Εγγονόπουλου παρουσιάζει αναλυτικά ο Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Εξωελληνικά πρόσωπα και πράγματα στην ποίηση του Εγγονόπουλου: Υπερρεαλισμός και «κοσμοπολιτισμός», βιταλισμός και «ελληνικότητα»»: *Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγράφος και ο ποιητής* [= Πρακτικά Συνεδρίου (Αθήνα, 23-24 Νοεμβρίου 2007)], (επιμ.: Ανδριάντα Χαχλά), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη,

αναμφίβολα το ελληνικό στοιχείο στη διαχρονική ιστορική του εξέλιξη (αρχαιότητα, βυζαντινή περίοδος, νεότερα χρόνια). Στον πνευματικό πυρήνα του ελληνισμού ο ποιητής διέβλεπε μια βαθύτερη εκπολιτιστική αποστολή<sup>8</sup> και στη Ρωμιοσύνη αναγνώριζε μια «τεράστια ανθρωπιά».<sup>9</sup> Συνήθιζε μάλιστα να αποδίδει τον χαρακτηρισμό «Έλλην» σε ομοτέχνους του που θαύμαζε και σεβόταν,<sup>10</sup> ενώ στα πεζά κείμενα και στις συνεντεύξεις του δεν παρέλειπε να εξάρει με κάθε ευκαιρία τις αρετές του ελληνικού έθνους και τις παραδόσεις της ελληνικής φυλής.<sup>11</sup> Η αγάπη του για τον ελληνισμό στάθηκε γόνιμη για την τέχνη και τον στοχασμό του, δίχως να εκθρέψει ζιζάνια μισαλλοδοξίας ή σοβινισμού.<sup>12</sup> Άλλωστε, ο ποιητής διατηρούσε ισχυρή την πεποίθηση ότι μία τέχνη τοπικού χαρακτήρα, αν είναι τέχνη άξια του ονόματός της, δεν μπορεί παρά να διεκδικεί παγκόσμια καθιέρωση:

Τα χρόνια, λέω, μας διδάσκουν πως όσο μια τέχνη έχει πιο τοπικό χαρακτήρα τόσο και πιο παγκόσμιος ενδιαφέροντος είναι. Πως όσο είναι πιο προσωπική τόσο κι' έχει πιο πανανθρώπινη σημασία. Κι' όσο είναι περισσότερο του καιρού της τόσο και το περιεχόμενό της είναι πιο αιώνιο. Γι' αυτό κι' ένα αιγυπτιακό άγαλμα, ένας αρχαίος «κούρος», μια χαλκογραφία του Dürer, ένα αφρικανικό είδωλο, μια εικόνα του Πικασσό, θα συγκινούν βαθιά, παντού και πάντοτε, τον άνθρωπο.<sup>13</sup>

---

2010, 259. Ειδικά για το αφρικανικό και το αιγυπτιακό στοιχείο, τον ρόλο του Μεξικού και τη συνύπαρξη του νοτιοαμερικανικού και του βαλκανικού κόσμου, βλ. Ολυμπία Ταχοπούλου, *Μοντερνιστικός Πρωτογονισμός. Εκδοχές υπερρεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα, Νεφέλη, 2009. Τον μεσολαβητικό ρόλο του ποιητή μεταξύ της Δύσης και της Ανατολής σχολιάζει η Αθηνά Βογιατζόγλου, «Νίκος Εγγονόπουλος, ένας 'ανατολίτης' υπερρεαλιστής»: *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση (1453-1981)*, τ. Α' [= Πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Βερολίνο, 2-4 Οκτωβρίου 1998)], (επιμ.: Αστέριος Αργυρίου, Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Αναστασία Δανάη Λαζαρίδου), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999, 193-201.

<sup>8</sup> Στο πλαίσιο ενός μικρού αφιερώματος στο πρόσωπό του από το περιοδικό *Ταχυδρόμος*, ο ποιητής δήλωνε: «Ο βαθύτερος χαρακτήρας του Ελληνισμού, που δεν είναι ιμπεριαλισμός αλλά εκπολιτισμός και που περιλαμβάνει όλες τις φυλές και όλες τις θρησκείες μ' έκανε να ρωτώ πάντα για όλες τις εκφράσεις του και όλες τις γοητευτικές ποικιλίες του», Λίζα Πετρίδη, «*Βράχε τραχύτατε του Ελμπασάν και πράσινη απαλή δαντέλλα του Βοσπόρου* (Η ζωή και το έργο του Ν. Εγγονόπουλου)», *Ταχυδρόμος* 669 (4 Φεβρουαρίου 1967) 49.

<sup>9</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «*Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά...*», ό.π., 105.

<sup>10</sup> «Έλληνα» χαρακτήριζε, για παράδειγμα, τον Απόστολο Μελαχρινό («γνήσιος, σεμνός, Έλλην, ευγενής υιός του καλλιφώνου Κωνσταντινουπολίτου ιεροψάλτου»), τον Γεώργιο Βαλταδώρο («βαθύτατα Έλλην»), τον Διονύσιο Σολωμό («βαθεία Έλληνας»), τον Κ. Π. Καβάφη («είχε τη μεγάλη ευτυχία –και ήταν σε θέση να την κατανοήσει– ότι ήταν Έλλην»), ενώ τον Φώτη Κόντογλου προσφωνούσε «δεινό δάσκαλο Ελληνισμού», Νίκος Εγγονόπουλος, *Πεζά κείμενα. Με δύο έγχρωμους πίνακες*, (επιμ.: Αναστασία Λαμπρία), Αθήνα, Ύψιλον, 1987, 16, 60, 65, 76 και 113 αντίστοιχα.

<sup>11</sup> Βλ. τα κείμενα: «Το χορόδραμα» (1961), «Ο Καραγκιόζης: ένα ελληνικό θέατρο σκιών» (1969), «Γεώργιος Βαλταδώρος: ένας τολμηρός και σεμνός πρωτοπόρος» (1970), «[Για τον Διονύσιο Σολωμό]» (1975), «[Για τον Κόντογλου]» (1975), «[Για το ενιαίο Πνευματικό Κέντρο]» (1962), «[NATO]» (1968): Νίκος Εγγονόπουλος, *Πεζά κείμενα*, ό.π., 29, 56, 60, 65, 66, 97 και 104 αντίστοιχα.

<sup>12</sup> «Χωρίς σοβινισμό, θέλησα ν' ακολουθήσω τον ρωμείο τρόπο ζωής και αυτή τη φλόγα του πάσκινα να εξάρω». Κι αλλού: «Καθώς είμαι δε πολύ Έλλην, χωρίς να είμαι ρατσιστής – είμαι, ξέρετε, εναντίον κάθε φασισμού απ' οπουδήποτε κι αν προέρχεται, δεξιά ή αριστερά –, θαυμάζω τον ελληνισμό γι' αυτήν την πραότητα, την οποίαν έχει...», Νίκος Εγγονόπουλος, «*Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά...*», ό.π., 102 και 164 αντίστοιχα.

<sup>13</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «[Οι «ακαδημαϊκοί» και η τέχνη]» (1938): *Πεζά κείμενα*, ό.π., 81.

Τα παραδείγματα που επιλέγει ο ποιητής από την τέχνη του παρελθόντος είναι ως επί το πλείστον στραμμένα στο αρχαϊκό (κούρος) και στο πρωτόγονο στοιχείο (αφρικανικό είδωλο, αιγυπτιακό άγαλμα<sup>14</sup>) κατά το πρότυπο της αισθητικής γραμμής που χάραξε η πρωτοπορία.<sup>15</sup> Την προτίμησή του για την τέχνη της αρχαϊκής εποχής θα εκφράσει και με άλλες αφορμές, είτε στα ποιήματά του (βλ. «Μπολιβάρ, ένα ελληνικό ποίημα» και «Ένα οργισμένο ποίημα της κατοχής») είτε στα πεζά κείμενα και στις συνεντεύξεις του. Αφήνοντας προς το παρόν κατά μέρος τον σχολιασμό της ποίησης, θα στραφούμε στις εξωλογοτεχνικές δηλώσεις του. Στο «γεμάτο μειλίχια, λεπτή ειρωνεία» μείδισμα των Κούρων ο ποιητής βλέπει αποτυπωμένη «τη βαθιά αντίληψη της ζωής»,<sup>16</sup> ενώ η εικόνα των Κορών έχει μείνει ανεξίτηλη στη μνήμη του, ώστε δε χρειάζεται να ανέβει στην Ακρόπολη για να τις δει: «Άλλωστε, δεν χρειάζεται να πάω να δω τις Κόρες επί της Ακροπόλεως. Τις έχω και μέσα στο μυαλό μου. Σε μια στιγμή στέκομαι και τις ξαναβλέπω...».<sup>17</sup> Αλλού φανερώνει τον θαυμασμό του για τους προσωκρατικούς φιλοσόφους<sup>18</sup> – ορισμένους από τους οποίους είχε αποδώσει και εικαστικά<sup>19</sup> – πριμοδοτώντας παράλληλα την τέχνη του αρχαϊκού έναντι του κλασικού πολιτισμού:

Η ελληνική σκέψη έπεσε σε παρακμή με τον Σωκράτη, αλλά οι προσωκρατικοί οι φιλόσοφοι... όταν επιστρέψετε στον Ηράκλειτο, τον Εμπεδοκλή, τον Πυθαγόρα, τον Θαλή πόσο όλα καθαρίζουν! Αλλά και η τέχνη από ένα σημείο και μετά παρακμάζει. Κοιτάζτε έναν Κούρο ή τις Κόρες με τη “συμυρνέικη” γαλιφιά τους στο Μουσείο της Ακροπόλεως. Σε σύγκριση μαζί τους, τα έργα του Φειδία και του Σκόπα φαίνονται ψυχρά. Εκεί που υπάρχει ζωή, είναι πιο αληθινή από τα κατασκευάσματα του ορθού λογισμού. Τα αετώματα της Ολυμπίας, τα ειδώλια των Κυκλάδων είναι αλήθεια και ζωή σε σχέση με τον Ερμή του Πραξιτέλη που μοιάζει με κούκλα βιτρίνας.<sup>20</sup>

<sup>14</sup> Όπως επισημαίνει η Ολυμπία Ταχοπούλου (ό.π., 178), «ο Breton στο έργο του *L'Art Magique* θα παρουσιάσει την αρχαία αιγυπτιακή τέχνη σαν μέρος της γενικότερης κατηγορίας του πρωτόγονου, κυρίως λόγω των υβριδικών και ζωομορφικών συμβολικών αντικειμένων που εκφράζουν μια μορφή τοτεμισμού». Παρακάτω αναφέρει ότι στο *L'Art Magique* ο Μπρετόν παραθέτει τον πίνακα του Dürer *Melancolia* (στον οποίο παρατηρήθηκαν στοιχεία που παραπέμπουν σε παραδόσεις αλχημιστικές) «ως μέρος του περιεχομένου της μαγικής τέχνης» (ό.π., 179). Με το ίδιο ίσως σκεπτικό τοποθετεί ο Εγγονόπουλος τη «χαλκογραφία του Dürer» δίπλα στο «αφρικανικό είδωλο».

<sup>15</sup> Βλ. Πολύνα Κοσμαδάκη, «Christian Zervos & Cahiers d'art. Η αρχαϊκή στροφή»: *Christian Zervos & Cahiers d'art. Η αρχαϊκή στροφή*, (επιμ.: Πολύνα Κοσμαδάκη), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2019, 20-57.

<sup>16</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 103.

<sup>17</sup> Ό.π., 145.

<sup>18</sup> «Από τους Αρχαίους με γοήτευσαν οι Προσωκρατικοί: τον Παρμενίδη και τον Εμπεδοκλή τους θεωρώ μεγάλους ποιητές», «[...] Αυτά τα φταίει ο σχολαστικισμός: ο Αριστοτέλης και ίσως ο Πλάτων. Πού εκείνες οι μεγάλες φαντασίες του Παρμενίδη και του Εμπεδοκλή! Αυτοί ήταν φιλόσοφοι», «Η αλήθεια είναι στους Έλληνες! Την έφθασαν, από πολύ παλιά, οι μεγάλοι έλληνες φιλόσοφοι, ο Ηράκλειτος, ο Εμπεδοκλής, οι Ελεάτες και, βεβαίως, ο Πυθαγόρας, όταν δεν υπήρχαν οι Ευρωπαίοι», Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 81, 115 και 170 αντίστοιχα.

<sup>19</sup> Βλ. τους πίνακες «Ο Εμπεδοκλής» (1967 και 1983), «Ο Παρμενίδης» (1971), «Πυθαγόρας» (1954 και 1980), καθώς και τα έργα «Αρχαίος φιλόσοφος» (1939) και «Ο φιλόσοφος» (1956): Κατερίνα Περπινιώτη-Αγκαζίρ, *Νίκος Εγγονόπουλος: ο ζωγραφικός του κόσμος*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2007, 353, 386, 367, 286, 383, 251 και 293 αντίστοιχα.

<sup>20</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 126-127. Η ίδια ακριβώς θέση αναπαράγεται στη συνομιλία του ποιητή με τη Λ. Τσίκουτα: «Η δυτική σκέψη είναι δευτερογενής. Η Αναγέννηση δεν ήταν τίποτα

Ο κλασικός πολιτισμός συνδέεται από τον Εγγονόπουλο με την ορθολογιστική αντίληψη και κάθε είδος τέχνης που αντανakλούσε μια τέτοια αντίληψη, λογική και σε αρμονία με τον κόσμο, είχε αποκλειστεί από τις τάξεις των υπερρεαλιστών.<sup>21</sup> Στο κέντρο της δικής τους κοσμοαντίληψης βρισκόταν «το αντιλογοκρατικό, αντικαρτεσιανό και οραματικό πρότυπο με βάση το οποίο θα μπορούσε κανείς να ξεπεράσει τη συμβατική πραγματικότητα και να δει το ουσιαστικό της βάθος».<sup>22</sup> Πρέπει να σημειωθεί ωστόσο ότι σε άλλες δηλώσεις του ο ποιητής δεν είναι απορριπτικός απέναντι στον κλασικό πολιτισμό, λ.χ. σε πεζό κείμενό του για το φουτουριστικό κίνημα (1961) θα επιδοκιμάσει τόσο την αρχαϊκή γλυπτική όσο και την κλασική αρχιτεκτονική σε μια συλλογιστική στηριγμένη στη διαχρονική εξέλιξη της ελληνικής τέχνης. Η Ελλάδα είναι ο τόπος «που είδε παλαιότερα τα επιτεύγματα των Κούρων, των Παρθενώνων και των βυζαντινών τοιχογραφιών»,<sup>23</sup> γι' αυτό και στους νεότερους καλλιτέχνες αρμόζει να σεβαστούν τη μακραίωνη παράδοσή της και να την εμπλουτίσουν με τη δική τους πολύτιμη συνεισφορά.<sup>24</sup> Σε άλλο κείμενό του για τα «Ελληνικά σπίτια» (1967), αφού κάνει λόγο για το μονομερές ενδιαφέρον των Δυτικών για την κλασική εποχή, επισημαίνοντας ότι τουλάχιστον οι Έλληνες οφείλουν να αναγνωρίζουν ως ισάξια την παρακαταθήκη των βυζαντινών και των μετά την Άλωση χρόνων, εστιάζει την αναφορά του στην κοινώς αποκαλούμενη «λαϊκή» αρχιτεκτονική, την οποία σκιαγραφεί σαν αποδέκτη και συνεχιστή των αρετών της κλασικής αρχαιότητας – επικυρώνοντας έτσι έμμεσα την αξία και τη διάρκεια της τελευταίας: «πρόκειται

---

μπροστά στη μεγαλοσύνη της ελληνικής παράδοσης. Βέβαια και η ελληνική σκέψη έπεσε σε παρακμή με το Σωκράτη. Αλλά και η τέχνη παρακμάζει, όπως συμβαίνει με τα έργα του Φειδία ή του Σκόπα, σε σχέση με την αλήθεια, τη δύναμη και τη ζωντάνια που κρύβουν ένας Κούρος, μια Κόρη ή ένα Κυκλαδικό ειδώλιο», Λίνα Τσίκουτα, «Ο Εγγονόπουλος μιλάει για τη ζωγραφική», *Χάρτης* 25/26, ό.π., 172. Όπως μαρτυρούν πολλοί από τους συνεντευξιαστές του, ο Εγγονόπουλος δεν ήθελε οι συνομιλητές του να μεταχειρίζονται μαγνητόφωνο. Αντ' αυτού κρατούσαν κάποιες σημειώσεις ή ανακαλούσαν από μνήμης τις βασικές θέσεις του. Παρατηρείται, λοιπόν, το φαινόμενο οι δημοσιογράφοι να ανατρέχουν σε παλαιότερες συνεντεύξεις του για να εμπλουτίσουν το κείμενό τους. Αυτός είναι και ο λόγος που ορισμένες δηλώσεις του Εγγονόπουλου επανέρχονται σχεδόν αυτούσιες. Βλ. όσα αναφέρουν σχετικά η Β. Σπηλιάδη, ο Γ. Λιάνης και η Φ. Μπιούμπι στο: «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 94, 114 και 157 αντίστοιχα.

<sup>21</sup> Βλ. Πάτρικ Βάλντμπεργκ, *Σουρρεαλισμός* (1965), (μτφρ.: Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου), Αθήνα, Υποδομή, 1982, 26.

<sup>22</sup> Αναστάσης Βιστωνίτης, «Για τον Εγγονόπουλο και τον υπερρεαλισμό», *Χάρτης* 25/26, ό.π., 173. «Η καταλυτική αυτή διαδικασία», συνεχίζει ο Βιστωνίτης, «θα άνοιγε το δρόμο προς την ελευθερία που την καταδυνάστευε η οργανωμένη νοησιαρχία, ο εννοιολογικός – κι άρα αφηρημένος – κόσμος», ό.π., 173-174. Για τις επιθέσεις του Εγγονόπουλου στην καρτεσιανή φιλοσοφία, βλ. «Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά...», ό.π., 81, 105, 116, 126, 149, 161. Βλ. επίσης τη μνεία στο «βαλτοτόπι, όπου ήτανε άλλοτε λημέρι του γάλλου Καρτεσιού» στο ποίημα «Νυκτερινή Μαρία»: «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν» (1938): *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2007 [6η 1η: 1977], 62.

<sup>23</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Παρουσίαση του φουτουρισμού με την ευκαιρία μιας επετείου» (1961): *Πεζά κείμενα*, ό.π., 24.

<sup>24</sup> «Είναι καθήκον του καλλιτέχνη», έγραφε, «[...] να πιστεύει πως έχει κι' αυτός να προσθέσει τη δικιά του προσπάθεια στον όγκο των αιώνων και της παραδόσεως», Νίκος Εγγονόπουλος, «[Οι «ακαδημαϊκοί» και η τέχνη]», ό.π., 81. Δίχως να εμμένει σε νεκρούς τύπους, ο καλλιτέχνης όφειλε να είναι «μοντέρνος» – δηλαδή «σημερινός» – (ό.π., 81) και να αφουγκράζεται την εποχή του κηρύττοντας «την άρνηση της προγονοπληξίας, της συμβατικότητας, των διάφορων αδυναμιών των καμουφλαρισμένων με την νομιμότητα μιας κακώς εννοουμένης παραδόσεως»: «Παρουσίαση του φουτουρισμού...», ό.π., 23.

δια μίαν καθαρώς Καλήν Τέχνην, υψηλής ποιότητας, απολύτως Ελληνικήν, βασιζομένην εις την προαιωνίαν Ελληνικήν παράδοσιν, χαρακτηριζομένην υπό των Ελληνικών αρετών αρμονίας, μέτρου και λιτότητας, εκτελεσθείσαν δε υπό Ελληνικής εθνικότητας ατόμων».<sup>25</sup>

Η αντίληψη του Εγγονόπουλου για την ελληνική αρχαιότητα φωτίζεται αρκετά και από τις πληροφορίες που παραθέτει η Ανδριάννα Φερεντίνου σε συνέντευξή της με τον ποιητή (1968). Όταν επισκέφτηκε το γραφείο του στο Πολυτεχνείο, ένα από τα πρώτα πράγματα που παρατήρησε ήταν η «υποβλητικά ελληνική» ατμόσφαιρά του: «Σε μια γωνία αντίγραφο από ένα άλογο του Φειδία στον Παρθενώνα, πίσω μου το ακρωτηριασμένο σύμπλεγμα του Θησέως και της Αντιόπης, αριστερά μου ένα αντίγραφο από έναν πελώριο Έλληνα πελταστή».<sup>26</sup> Στη διάρκεια της συνομιλίας τους, με έναυσμα μια ερώτηση που του απηύθυνε για την αφηρημένη τέχνη, ο ποιητής στράφηκε προς τα αρχαία αγαλματίδια εξηγώντας της ότι η προσωπικότητά του διαμορφώθηκε στους κόλπους μιας παράδοσης απομακρυσμένης από τον εγκεφαλισμό της αφηρημένης αισθητικής.<sup>27</sup> Η ελληνική τέχνη από αρχαιοτάτων χρόνων έθεσε στο επίκεντρό της τον άνθρωπο, υπήρξε δηλαδή μια τέχνη ανθρωποκεντρική,<sup>28</sup> που αντιμετώπισε το σώμα ως φορέα έκφρασης υψηλών ιδεών:

Οι Έλληνες έχουν γύρω τους μια σπατάλη φύσεως και ήλιου, γι' αυτό είναι αδύνατον να περάσουν δίπλα από τη ζωή και να την περιφρονήσουν. Η τέχνη [δεν] βρίσκεται στον στείρο, κατά τη γνώμη μου, εγκεφαλισμό, αλλά στην ίδια τη φύση. Άλλωστε, γιατί θεωρούμε τον Φειδία μεγάλο; Γιατί, υποταγμένος πιστά στο θέμα του, προβάλλει την προσωπικότητά του... Κοιτάζτε πίσω σας αυτόν τον θαυμάσιο έλληνα πολεμιστή. Κοιτάζτε τί ύμνος για την ελληνική ανδρεία... Στην πραγματικότητα, δεν είναι τίποτ' άλλο παρά μερικοί μύες, αλλά κοιτάζτε πόσο αιώνιο είναι αυτό το έργο. Δέστε το άλλο σύμπλεγμα. Δεν υπάρχει στην ιστορία της τέχνης άλλη περίπτωση, όπου να εκφράζεται με τόση ευγένεια η ένωση αυτών των δύο ανθρώπων. Δεν υπάρχει πουθενά αλλού τόσο σεβασμός στη γυναίκα. Δικαιολογήστε με λοιπόν αν σκέπτομαι τόσο ελληνικά...

<sup>25</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Ελληνικά σπίτια» (1967): *Πεζά κείμενα*, ό.π., 45. Ας προστεθεί ότι στη σύντομη ομιλία που παραχώρησε στο Πολυτεχνείο –κατόπιν πρωτανικής εντολής– για το ΝΑΤΟ (1968), ομιλία που μετεξελίχθηκε σε δοξαστικό εγκώμιο του ελληνισμού, κατέληξε να μακαρίζει την ελληνική γη, τη «γη που δημιούργησε αυτόν τον υπέρλαμπρο, τον τεράστιο και αιώνιο πολιτισμό, [...] στον οποίον τόσα χρωστά η οικουμένη», *Πεζά κείμενα*, ό.π., 104.

<sup>26</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 50.

<sup>27</sup> Πρβλ. την υποσημείωση του Εγγονόπουλου στο κείμενο «Δέκα και τέσσερα θέματα για ζωγραφική»: «Ας σημειωθεί επί τη ευκαιρία ότι ο γράφων δεν υπήρξε ποτέ θιασώτης της ζωγραφικής που λέγεται «αφηρημένη»», Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, ό.π., 225.

<sup>28</sup> «Ο άνθρωπος είναι το θέμα του ελληνισμού», θα πει με άλλη αφορμή, «και για τον άνθρωπο δημιουργούμε... Για να του δώσουμε διέξοδο από τη μοναξιά του. Δύναμη, να καταργήσει τη μόνωσή του. Επικοινωνία. Αυτό είναι ό,τι προσφέρει η Τέχνη και αυτό είναι ό,τι προσπαθεί να βρει σ' αυτήν κάθε φίλος της...», Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 103.

*Φιλοκαλοῦμεν μετ' εὐτελείας*<sup>29</sup>: αυτή είναι η βάση της αρχαίας τέχνης, επομένως του μεγάλου, του υψηλού, του αληθινά ωραίου.<sup>30</sup>

Η στάση του σώματος, η κίνησή του, ο «ρυθμός» του: αυτό δείχνει να εντυπωσιάζει κυρίως τον Εγγονόπουλο στα αρχαία γλυπτά. Η απόδοση του σώματος, άλλωστε, υπήρξε και δικό του, πρωταρχικό καλλιτεχνικό μέλημα, ενώ, αντίθετα, τα χαρακτηριστικά του προσώπου δεν τον ενδιέφεραν τόσο, σπανίως τα ζωγράφιζε. «Αγαπώ το γυμνό περισσότερο από το πρόσωπο», θα παραδεχτεί. «Το πρόσωπο μπορεί να πει ψέματα. Το γυμνό ποτέ. Γι' αυτό δεν με ενδιαφέρει το πρόσωπο. Μόνο το σώμα ζωγραφίζω».<sup>31</sup> Κι αμέσως μετά ανάγει την αισθητική εξύψωση και την απενοχοποιημένη απόδοση του γυμνού ανθρώπινου σώματος στην κοσμοθεωρία των αρχαίων Ελλήνων: «Εκείνοι οι Έλληνες, θέλω να πω οι αρχαίοι, το ξέρανε. Εκείνοι αγαπούσαν την αλήθεια που είναι η ζωή. Βάλανε λοιπόν τους θεούς τους μέσα σε κορμιά ανθρώπων, λάτρεψαν τους θεούς τους κι έζησαν κάτω από τον ήλιο. [...] Αν και σήμερα ακόμα διηγηθείς σε κάποιον πως οι αρχαίοι Έλληνες με μοντέλο τον όμορφο μαστό μιας γυναίκας έφτιαχναν το κύπελλο που πίνανε κρασί, θα ξαφνιαστεί, θα τρομάξει, θα γελάσει...».<sup>32</sup> Ας σημειωθεί εδώ ότι η ελληνική τέχνη, προϊστορική, προκλασική αλλά και βυζαντινή, δεν άφησε ανεπηρέαστες τις φιγούρες του Εγγονόπουλου. Παρά τη σαφή επίδραση που δέχτηκαν οι μορφές του από τα ανδρείκελα της «μεταφυσικής» (1911-1918) και ιδιαίτερα της «ρωμαϊκής περιόδου» (1918 κ.ε.) του De Chirico,<sup>33</sup> δεν παύουν να διατηρούν την ελληνική καταγωγή τους: «Πρόκειται για ραδινές βλαστόμορφες φιγούρες με αθλητική ανατομία και τονισμένη άρθρωση των μελών, που έχουν καθαρά ελληνική καταγωγή», γράφει η Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα. «Θυμίζουν τους Μινωίτες των τοιχογραφιών της Κνωσού, τους πρώιμους κούρους, και διαθέτουν τον ψιλόλιγνο κανόνα των βυζαντινών αγίων, που ξανασυναντούμε στον Γκρέκο».<sup>34</sup>

Εκτός όμως από τα αγαλμάτινα σώματα, στο έργο του Εγγονόπουλου εμφανίζονται και άλλα στοιχεία αρχαιολογικού ενδιαφέροντος: αρχαία κτίσματα, μνημεία, σκόρπια θραύσματα ερειπίων. Αν και οι αρχαιότητες αυτού του τύπου αποτελούν κυρίως συστατικό στοιχείο των

<sup>29</sup> Παραθέτουμε τη σημείωση του επιμελητή: «Αναφορά στη γνωστή ρήση από τον *Επιτάφιο* του Περικλέους βλ. Θουκυδίδου, *Ξυγγραφή*, Β: 40», Νίκος Εγγονόπουλος, «*Οι άγγελοι στον παράδεισο...*», ό.π., 53.

<sup>30</sup> Ο.π., 52-53.

<sup>31</sup> Απόσπασμα από συνέντευξη του ποιητή στην εφ. *Απογευματινή* (2.8.1969), Νίκος Εγγονόπουλος, «*Οι άγγελοι στον παράδεισο...*», ό.π., 57. Το ανθρώπινο σώμα ως πρωταρχικό θέμα της ζωγραφικής και της ποίησής του θα υποδείξει και σε συνέντευξή του στο περιοδικό *Mappa* (1974), ό.π., 76.

<sup>32</sup> Ο.π., 57.

<sup>33</sup> Βλ. Νίκη Λοϊζίδη, *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη. Η περίπτωση Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα, Νεφέλη, 1984, 178-180.

<sup>34</sup> Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, «Το υπερχρονικό πάνθεο του Νίκου Εγγονόπουλου», *Η Λέξη* 179 [= Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο] (Ιανουάριος - Μάρτιος 2004) 59. Πρβλ. τις συναφείς παρατηρήσεις της Ελένης Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τ. Β': *Εξπρεσιονισμός - Υπερρεαλισμός*, Αθήνα, Κέδρος, 1982, 92.



πινάκων του, δεν απουσιάζουν τελειώς από την ποίησή του (θυμίζουμε ότι το εναρκτήριο ποίημα του *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* τιτλοφορείται «Τραμ και Ακρόπολις» και αναφέρεται στην «ελπίδα των μαρμάρων» και στα «υπέροχα ερείπια»<sup>35</sup>). «Τα μνημεία, που ο Ν.Ε. αγαπά να απεικονίζει», παρατηρεί η Ελένη Μπενίση, «αποτελούν οικοδομήματα, που χαρακτηρίζουν την πόλη των Αθηνών και συνδέονται με διαφορετικές ιστορικές περιόδους της, όπως ο λόφος της Ακρόπολης με τον Παρθενώνα, τμήμα του Ηρώδειου θεάτρου ή η πύλη του Αδριανού. Συνηθέστερα συναντάται ο Παρθενώνας [...] στο φόντο της εικόνας, με σχηματική απόδοση πάνω στο χαρακτηριστικό βράχο. [...] Με την ίδια μορφή και στο βάθος της απεικόνισης η Ακρόπολη πρωτοεμφανίζεται σε πίνακες του Κ. Παρθένη, οι οποίοι αποτελούν, προφανώς, πηγή έμπνευσης για το Νίκο Εγγονόπουλο»<sup>36</sup> (ο Κωνσταντίνος Παρθένης υπήρξε ίσως ο σπουδαιότερος δάσκαλος του Εγγονόπουλου<sup>37</sup>).

Στο πλαίσιο της εικαστικής του δραστηριότητας, ο Εγγονόπουλος ασχολήθηκε και με τη σκηνογραφία,<sup>38</sup> γεγονός που του έδωσε κάποιες φορές τη δυνατότητα να δουλέψει σε αρχαία θέατρα. Έχοντας, λ.χ., αναλάβει να σχεδιάσει τα σκηνικά και τα κοστούμια της τραγωδίας *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, μεταβαίνει το διάστημα άνοιξη-καλοκαίρι του 1964 στο θέατρο των Φιλιππων. Σε γράμμα που στέλνει στη σύζυγό του, Λένα, δείχνει γοητευμένος από το αρχιτεκτονικό παλίμψηστο που αντικρίζει εκεί:

<sup>35</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, ό.π., 12.

<sup>36</sup> Ελένη Μπενίση, *Ο Νίκος Εγγονόπουλος και τα τοπία των πόλεων (υπερρεαλιστική αστική τοπιογραφία με έμφαση στις κλασικές και νεωτερικές επιρροές)*, τ. Α'-Β', διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2006, 226-227. Την παρουσία του «κλασικού λοφίσκου με ή χωρίς τον αρχαίο ναό» στους πίνακες του Εγγονόπουλου σχολιάζει και η Άννα Καφέτση στο κείμενό της «Σκηνογραφικά παράδοξα του Ν. Εγγονόπουλου», *Χάρτης* 25/26, ό.π., 34. Ίσως έχει νόημα να δώσουμε εδώ και μία βιογραφική πληροφορία: το σπίτι που ζούσε και εργαζόταν ο ποιητής μετά τον γάμο του με την Ελένη Τσιόκου (1960) βρισκόταν στην οδό Αναγνωστοπούλου, κάτω από τον Λυκαβηττό, και του εξασφάλιζε τη θέα της Ακρόπολης, βλ. σχετικά: Νίκος Εγγονόπουλος, «...και σ' αγαπώ παράφορα». *Γράμματα στη Λένα, 1959-1967. Με δεκαπέντε έγχρωμους πίνακες*, (φιλολογ. επιμ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Αθήνα, Ίκαρος, 2007 [3η 1η: 1993], 39. Σταδιακά, βέβαια, οι πολυκατοικίες άρχισαν να πυκνώνουν και να του κρύβουν τη θέα του Παρθενώνα: «Βλέπετε», ρωτούσε τους δημοσιογράφους που είχαν έρθει να του πάρουν συνέντευξη, «στην απέναντι ταράτσα αυτό το χτιστό σκέπασμα ανελκυστήρος; Μου έκρυψε τον Παρθενώνα ο αχρείος με κατασκευή περιττή και αντιαισθητική. Βλέπω μόνον τον θριγκό, το πάνω μέρος πια...». Και αλλού: «Αυτοί που γέμισαν την Αθήνα πολυκατοικίες και σκέπασαν τον Παρθενώνα και τα πάντα ήτανε σίγουρα μαθητές μου» [ενν. στο Πολυτεχνείο], Νίκος Εγγονόπουλος, «*Οι άγγελοι στον παράδεισο...*», ό.π., 88 και 104 αντίστοιχα.

<sup>37</sup> «Είχα δάσκαλο τον Παρθένη, από τους λίγους καλλιτέχνες που έχει η Ελλάδα», «Κοντά στον Παρθένη μελέτησα τη φύση, κοντά του ένιωσα τη σημασία του χρώματος και της γραμμής, κοντά του έμαθα τα πάντα όσα γνωρίζω στη ζωγραφική. Ο Παρθένης με μύησε στην έννοια των αναζητήσεων του Μανέ, στα επιτεύγματα του Σερά, στις κατακτήσεις του Σεζάν, στη δόξα που ονομάζεται Θεοτοκόπουλος. Ο Παρθένης επέστησε την προσοχή μου και στη βυζαντινή τέχνη που σπούδασα κοντά σε δύο άξιους δασκάλους. Τον μεγάλο επιστήμονα, τον καθηγητή Ανδρέα Ξυγγόπουλο, τον υπερεξαιρετο γνώστη της βυζαντινής τέχνης και της βυζαντινής ζωγραφικής, και στον πασίγνωστο Φώτη Κόντογλου», Νίκος Εγγονόπουλος, «*Οι άγγελοι στον παράδεισο...*», ό.π., 24 και 97-98 αντίστοιχα.

<sup>38</sup> Σύμφωνα με μαρτυρία της συζύγου του, ο Εγγονόπουλος καταπιάστηκε με τη σκηνογραφία για βιοποριστικούς λόγους: «Είχε κάνει στο θέατρο αρκετές σκηνογραφικές εργασίες, όμως μόνο από οικονομική ανάγκη: γνώριζε την φθορά που υφίσταται ο καλλιτέχνης σ' αυτούς τους χώρους», Λένα Εγγονοπούλου, ««Ποτέ αρκετά!»», *Χάρτης* 25/26, ό.π., 246.

Στις 3 πήγαμε στους Φιλίππους, όπου μείναμε ίσαμε τις εφτά. Το θέατρο είναι πολύ ωραίο, ελληνιστικό, η ορχήστρα ρωμαϊκή και πολύ κατεστραμμένη. Το χτίσιμο είναι σε παλιά ελληνική βάση. Πέρα εκτείνονται ερείπια παλαιοχριστιανικών βασιλικών και ρωμαϊκών κτιρίων και ναών. Να δεις, και σένα θα σ' αρέσει.<sup>39</sup>

Το ενδιαφέρον, βέβαια, του Εγγονόπουλου για την αρχαία Ελλάδα «δεν σταματάει μόνο στα ερείπια» αλλά επεκτείνεται «και στα πάμπολλα μυθολογικά και ιστορικά πρόσωπα που μνημονεύει».<sup>40</sup> Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι περίπου το ένα τέταρτο της ελεύθερης εικαστικής παραγωγής του αξιοποιεί θέματα από την ελληνική μυθολογία.<sup>41</sup> Η παρουσία του μύθου στο λογοτεχνικό και εικαστικό του σύμπαν έχει σχολιαστεί από αρκετούς μελετητές, έχει μάλιστα συγκριθεί με τη χρήση του μύθου από τους ευρωπαίους υπερρεαλιστές<sup>42</sup> και συνδεθεί με την ερμηνευτική της ψυχαναλυτικής θεωρίας.<sup>43</sup> Αντίθετα, η παρουσία της υλικής αρχαιότητας στην ποίησή του δεν έχει τύχει μέχρι στιγμής διεξοδικής εξέτασης. Αυτό θα επιχειρήσουμε εδώ, προχωρώντας παράλληλα σε αναγκαίους για την κατανόηση της λειτουργίας της συσχετισμούς με το ζωγραφικό έργο του Εγγονόπουλου και άλλων Ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών.<sup>44</sup>

<sup>39</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Γράμματα στη Λένα...*, ό.π., 117 (επιστολή με ημερομηνία: 27.5.1964). Φωτογραφίες από τις μακέτες των σκηνικών και των κοστούμιών της παράστασης δημοσιεύονται στο βιβλίο: *Νίκος Εγγονόπουλος: ο ζωγραφικός του κόσμος*, ό.π., 340-341. Εκτός από την παρουσία των ερειπίων, η περιοχή των Φιλίππων φαίνεται ότι συγκινούσε τον Εγγονόπουλο και για έναν ακόμα λόγο: την είχε συνδέσει με τη μορφή του αποστόλου Παύλου. Την πληροφορία μεταφέρει ο δημοσιογράφος Γ. Ξ. Στογιαννίδης σε μια συνέντευξη που πήρε από τον ποιητή με αφορμή το ανέβασμα του *Ιππολύτου* (2.6.1964): «Στους Φιλίππους, που πήγε με τον σκηνοθέτη κύριο Καραντινό, αντίκρισε με πολλή συγκίνηση το ιερό τούτο τοπίο. Το πέραςμα από εκεί του Αποστόλου Παύλου ξύπνησε μέσα του τον απωθημένο χριστιανισμό», Νίκος Εγγονόπουλος, «*Οι άγγελοι στον παράδεισο...*», ό.π., 35.

<sup>40</sup> Νάνος Βαλαωρίτης, «Το παράλογο και το έλλογο στον Εγγονόπουλο», *Διαβάζω* 381 [= Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο] (Ιανουάριος 1998) 148. Για τις ιστορικές και μυθικές μορφές στην ποίηση του Εγγονόπουλου, βλ. Δώρα Μέντη, «Το πορτρέτο του καλλιτέχνη στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου»: *Πρόσωπα και προσωπεία. Εκδοχές της λογοτεχνικής ταυτότητας σε νεότερους Έλληνες ποιητές*, Αθήνα, Gutenberg, 2007, 115-177 (: 141-148).

<sup>41</sup> Βλ. Κατερίνα Περπινιώτη-Αγκαζίρ, «Ο Εγγονόπουλος και η Μυθολογία»: Νίκος Εγγονόπουλος, *Μυθολογία*, (εισ. - κείμ.: Κατερίνα Περπινιώτη-Αγκαζίρ, αγγλ. μτφρ.: David Connolly), Αθήνα, Ύψιλον, 2006, 12. «Ο όρος “ελεύθερη εικαστική παραγωγή”», εξηγεί η Κ. Περπινιώτη-Αγκαζίρ, υποδηλώνει «μόνο το σύνολο των έργων τα οποία φιλοτεγήθηκαν χωρίς υποχρεωτικές εικονογραφικές συμβάσεις. Αφήνει, δηλαδή, απ' έξω ένα διόλου ευκαταφρόνητο κομμάτι της συνολικής παραγωγής, όπως εικόνες αγίων, απεικονίσεις κτηρίων, θεατρικά σκηνικά και κοστούμια», ό.π., 12-13.

<sup>42</sup> Βλ. Άννα Καφέτση, «Διασημειωτική μεταφορά και λειτουργία του μύθου στη ζωγραφική του Ν. Εγγονόπουλου: ένα ερμηνευτικό πρόβλημα», *Σπείρα* 2-3 (Φθινόπωρο - Χειμώνας 1984) 43-74· Συμεών Δεγερεμντζίδης, *Ο μύθος του Ορφέα στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου ως φορέας της στάσης του απέναντι στο γαλλικό υπερρεαλισμό*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2003· Μάρθα Κίσκιρα-Soderquist, «Από το μύθο στη μεταφορά: Μεταμορφώσεις του αρχαίου μύθου στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου», *Κ, περιοδικό κριτικής λογοτεχνίας και τεχνών* 12 (Νοέμβριος 2006) 64-76.

<sup>43</sup> Βλ. Μιχάλης Κ. Ανθης, «Η ψυχαναλυτική διάσταση του αρχαίου μύθου», *Η Λέξη* 179, ό.π., 125-133.

<sup>44</sup> Για τους μεθοδολογικούς όρους των σύγχρονων διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων, που θα πρέπει να γίνονται με επίγνωση της ειδοιοικότητας (των ιδιαίτερων, δηλαδή, συμβάσεων και κωδίκων που χαρακτηρίζουν την κάθε τέχνη) και της ιστορικότητάς τους, βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, «Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου. Ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις»: *Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα* [= Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου (Αθήνα, 31 Μαρτίου και 1 Απριλίου 2006)], (επιμ.: Ουρανία Καϊάφα), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, 2009, 15-23, και αναλυτικότερα, πλέον, τη μονογραφία του ίδιου: *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg, 2017.

*Η παρουσία της υλικής αρχαιότητας στα ποιήματα του Εγγονόπουλου.*

Το 1938 ο Εγγονόπουλος δημοσιεύει την πρώτη του ποιητική συλλογή με τον τίτλο *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*. Σχολιάζοντας τον τίτλο αυτό συνδυαστικά με τον τίτλο του εναρκτήριου ποιήματος της συλλογής, «Τραμ και Ακρόπολις», ο Αλέξανδρος Αργυρίου διατύπωσε την υπόθεση ότι ο ποιητής θέλησε να παραπέμψει στη δικτατορία του Μεταξά και στην εκ μέρους της εθνικιστική καπηλεία του αρχαιολογικού παρελθόντος:

Δεν ξέρω πόσο μπορεί να ξενίσει αυτή η σύνδεση του δημιουργού του *Μπολιβάρ* με την πολιτική αλλά ο τίτλος-σύνθημα *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* με φέρνει στην εποχή που έφηβοι διαβάσαμε, στα αποκόμματα των εισιτηρίων των τραμ, τις υποθήκες ενός άλλου πρώτου οδηγού όλων των τραμ της Ελλάδας. Ποιά ήταν, και αν υπήρχε, η συνείδηση του πράγματος αυτού από τον Εγγονόπουλο, δεν είμαι σε θέση να γνωρίζω, κι ούτε αυτό αποφασίζει στην εκτίμηση του γεγονότος, αν στο έργο του ανιχνεύονται οι εποχικοί όροι που το εξέθρεψαν.<sup>45</sup>

Κι αλλού:

Χρειαζόταν φυσικά υπερρεαλιστική φαντασία για να συνδέσουμε την Ακρόπολη με τα πράσινα τραμ της εποχής, εκτός αν θυμηθούν οι επιζώντες ότι, επί δικτατορίας του 1936, πίσω από τα χαρτάκια των εισιτηρίων των τραμ διάβαζαν τις σοφές υποθήκες του Μεταξά – ένα είδος αλάθητου “οδηγού” που δεν σήκωνε κουβέντες, αφοσιωμένος στις δικές του μωρολογίες, όπως αυτή: «Σήκω επάνω ελληνική νεολαία. Μόνον εις τας εθνικάς παραδόσεις θα επανέρης το μεγαλείον σου». Όπου βεβαίως εις τας εθνικάς παραδόσεις περιλαμβανόταν και ο Παρθενών, αν και ο Μεταξάς προτιμούσε τα έργα της Σπάρτης.<sup>46</sup>

Η «σκοτεινή» ατμόσφαιρα που επικρατεί στο πρώτο μέρος του ποιήματος θα μπορούσε πράγματι να «καθρεφτίζει τα πολιτικά συναισθήματα του ποιητή επί 4ης Αυγούστου», όπως αναφέρει σχετικά και ο Γ. Π. Σαββίδης,<sup>47</sup> ωστόσο, όπως πιστεύουμε, δε χρειάζεται ιδιαίτερη

<sup>45</sup> Αλέξανδρος Αργυρίου, «Ανατυπώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών: *Υφικάμινος, Ενδοχώρα, Προσανατολισμοί, Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο Ανθυπολοχαγό της Αλβανίας, Μπολιβάρ*» (1963): *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, Γνώση, 1983, 32. Ο Μεταξάς είχε διατελέσει και Υπουργός Συγκοινωνιών για ένα διάστημα (1926-1928), επί κυβερνήσεως Αλέξανδρου Ζαΐμη.

<sup>46</sup> Αλέξανδρος Αργυρίου, «Ο Παρθενώνας στη συνείδηση των νέων Ελλήνων ποιητών και στοχαστών. Ανθολογία»: *Ο Παρθενώνας και η ακτινοβολία του στα νεότερα χρόνια*, (επιστ. επιμ. - συντον.: Παναγιώτης Τουρνικιώτης), Αθήνα, Μέλισσα, 1994, 345. Για την εξιδανίκευση της αρχαίας Σπάρτης (και σε μικρότερο βαθμό της αρχαίας Μακεδονίας) από το καθεστώς του Μεταξά, λόγω του μιλιταρισμού και της κοινωνικής αυστηρότητας που τη χαρακτήριζε, βλ. Γιάννης Χαμηλάκης, *Το έθνος και τα ερείπιά του: Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα* (2007), (μτφρ.: Νεκτάριος Καλαϊτζής), Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2012, 195-231.

<sup>47</sup> Γ. Π. Σαββίδης, «“Τραμ” έναντι στρουθοκαμήλων» (1972): *Πάνω νερά*, Αθήνα, Ερμής, 1973, 55.

«υπερρεαλιστική φαντασία» για να συνδέσει κανείς την Ακρόπολη με τα τραμ. Στο θέμα αυτό θα επανέλθουμε, πρώτα όμως παραθέτουμε το ποίημα:

Τραμ και Ακρόπολις

*le soleil me brûle et me rend lumineux*

μέσ' στη μονότονη βροχή  
τις λάσπες  
την τεφρήν ατμόσφαιρα  
τα τραμ περνούνε  
και μέσ' από την έρημη αγορά  
– που νέκρωσε η βροχή –  
πηγαίνουν προς  
τα  
τέρματα

η σκέψη μου  
γιομάτη συγκίνηση  
τ' ακολουθεί στοργικά ώσπου  
να φθάσουν  
εκεί π' αρχίζουν τα χωράφια  
που πνίγει η βροχή  
στα τέρματα

τί θλίψη θα ήτανε – Θέ μου –  
τί θλίψη  
αν δε με παρηγορούσε την καρδιά  
η ελπίδα των μαρμάρων  
κι' η προσδοκία μιας λαμπρής αχτίδας  
που θα δώσει νέα ζωή  
στα υπέροχα ερείπια

απαράλλαχτα όπως  
ένα κόκκινο λουλούδι  
μέσ' σε πράσινα φύλλα<sup>48</sup>

Το ποίημα ξεκινά με μια ιδιαίτερα παραστατική περιγραφή, κατά το ρητορικό σχήμα της υποτύπωσης:<sup>49</sup> πρόκειται για μια βροχερή μέρα στην αθηναϊκή πρωτεύουσα· η ατμόσφαιρα είναι μονότονη και μουντή, «τεφρή» χαρακτηρίζεται στο κείμενο, κι αυτή η σκοτεινιά απλώνεται στην ψυχή του ομιλητή, που – όπως υποθέτουμε – κοιτάζει αρχικά τα τραμ να

<sup>48</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν» (1938): *Ποιήματα*, ό.π., 11-12.

<sup>49</sup> Για το σχήμα της υποτύπωσης στο «Τραμ και Ακρόπολις», βλ. Jacques Vourtsis, *La poétique surréaliste: versification et figures rhétoriques. Le cas d'Andréas Embiricos et de Nikos Engonopoulos*, διδακτορική διατριβή, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1989, 301. Για τη σημασία της υποτύπωσης, ο μελετητής αναφέρει: «Με αυτόν τον όρο, εννοούμε αυτό το σχήμα λόγου που χάρη στη σαφήνεια και τη ζωντάνια της ποιητικής γραφής κάνει την ιστορία να φαίνεται αυθεντική και την αναδεικνύει. Είναι η αναζήτηση μιας συχνά λεπτομερούς περιγραφής που δίνει στον ποιητικό λόγο την όψη της πραγματικότητας», ό.π., 296.

περνούν και να απομακρύνονται από μπροστά του και έπειτα συνεχίζει νοερά (με τη φαντασία του) να παρακολουθεί τη διαδρομή τους, ώσπου να φτάσουν στα «τέρματα».<sup>50</sup> Ένα από αυτά τα «τέρματα» ήταν και εξακολουθεί να είναι ως τις μέρες μας ο λόφος της Ακρόπολης, γνωστός σταθμός αποβίβασης των αστικών συγκοινωνιών. Η ανοδική κίνηση προς τον λόφο υποβάλλει ταυτόχρονα την ιδέα μιας ολοένα αυξανόμενης ψυχικής και πνευματικής ανάτασης («η σκέψη μου / γιομάτη συγκίνηση / τ' ακολουθεί στοργικά»),<sup>51</sup> ανάτασης που κορυφώνεται με τη μνημονική ανάκληση των μαρμάρων που λάμπουν κάτω από τον ήλιο του ελληνικού ουρανού. Τότε είναι που συντελείται η αντιστροφή του ζοφερού κλίματος και εισάγονται μέσα στο ποίημα λέξεις όπως «ελπίδα» και «προσδοκία»: «η ελπίδα των μαρμάρων», «η προσδοκία μιας λαμπρής αχτίδας / που θα δώσει νέα ζωή / στα υπέροχα ερείπια». Η ελπίδα της αναζωογόνησης που εκφράζει ο ομιλητής δεν αφορά την αναβίωση του κλασικού μεγαλείου – μια αναγέννηση, δηλαδή, του ελληνικού πολιτισμού, όπως αυτή που οραματίζονταν το ίδιο περίπου διάστημα ο Μεταξάς και το καθεστώς του.<sup>52</sup> Η αναγέννηση εδώ αφορά εξίσου τα ερείπια και τη φύση, την ιστορία και το τοπίο («απαράλλαχτα όπως / ένα κόκκινο λουλούδι / μέσ' σε πράσινα φύλλα»). Στις ποικίλες διακειμενικές αναγνώσεις που έχουν προταθεί για το «Τραμ και Ακρόπολις»<sup>53</sup> θα προσθέσουμε στο σημείο αυτό άλλη μία: τη σύγκριση με το ποίημα «Εν άνθος» του Κωστή Παλαμά. Το άνθος στο παλαμικό ποίημα συμβολίζει την ψυχή του Ποιητή που με τον λόγο του ανανεώνει την τέχνη του παρελθόντος, δίνει νέα ζωή στο «λυπητερό» ερείπιο του Παρθενώνα

<sup>50</sup> Ένα παρόμοιο σκηνικό (η έρημη λεωφόρος, η βροχή, τα «τέρματα») θα ξαναστήσει ο Εγγονόπουλος αρκετά χρόνια αργότερα στο ποίημα «Αρκεσίλας»: «Εν ανθηρώ Έλληνι λόγω» (1957): *Ποιήματα*, ό.π., 304-306. Κατά τον Στ. Διαλησιμά, η μελαγχολική ατμόσφαιρα του πρώτου μέρους του «Τραμ και Ακρόπολις» παραπέμπει στο κλίμα της νεορομαντικής ποίησης του μεσοπολέμου, στο «Αμάξι στη βροχή» του Τ. Άγρα ή στο «Τοπίο» του Μ. Παπανικολάου: «Υπάρχει σ' αυτό [«Τραμ και Ακρόπολις»] το ίδιο γκριζό χρώμα, η μονοτονία της βροχής, η ερημιά του τοπίου· μόνο το όχημα έχει αλλάξει αντί για άμαξα ή τραίνο, υπάρχουν τα τραμ της μεσοπολεμικής Αθήνας», Στέφανος Διαλησιμάς, «Αδιέξοδα της νεορομαντικής ποίησης του μεσοπολέμου και διαφυγές του υπερρεαλισμού. Το παράδειγμα του Νίκου Εγγονόπουλου», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τ. ΛΑ' (1996-1997) 439.

<sup>51</sup> Πρβλ. όσα σημειώνει η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου περί της «ανοδικής μεταφοράς» στον Εγγονόπουλο: «Μια κίνηση με ανοδική φορά στρέφεται πάντα προς τις ανώτερες εκδηλώσεις της ζωής: υγεία, δύναμη, ηδονή, χαρά, ένταση. Η ανοδική μεταφορά είναι μια ιδιότητα της ποίησης γνωστή από τα πανάρχαια χρόνια στους ποιητές. [...] Αυτή την αγαθοποιό δύναμη της ανοδικής μεταφοράς ο Εγγονόπουλος τη γνωρίζει καλά – συμβαδίζει με την κίνηση της καρδιάς του. Είναι, θαρρώ, εκείνο που ονόμαζε «κομψότητα», «ευγένεια». Κι ακόμη, αυτή η διύλιση των πραγμάτων και των προσώπων μέσα από το φίλτρο μιας τέτοιας δυνάμεως, δίνει στον κόσμο του Εγγονόπουλου ζωντάνια, φως, γεννά αρμονία», *Η ποίηση στον καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας*, Αθήνα, Στιγμή, 1987, 83-84.

<sup>52</sup> Βλ. σχετικά: Γιάννης Χαμηλάκης, *Το έθνος και τα ερείπιά του*, ό.π., 201-202.

<sup>53</sup> Τα «υπέροχα ερείπια» του Εγγονόπουλου συσχετίστηκαν με το «χάσμα σεισμού που βγάν' ανθούς και τρέμουν στον αέρα» των *Ελεύθερον Πολιορκημένων* του Σολωμού (Φ. Αμπατζοπούλου, ό.π., 48), με τα «ανθισμένα ερείπια» του «Εις Ανδρέαν Κάλβον» του Καρυωτάκη (Ρένα Ζαμάρου, *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος. Επίσκεψη Τόπων και Προσώπων*, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1996 [2η έκδοση αναθεωρημένη· 1η: 1993], 44), καθώς και με το σικελιανικό δίστιχο του *Δελφικού Λόγου* «ρείπια κι ανθοί να σμιζούνε, απ' τα βαθιά να κράζει / της γης το πνέμα, σαν καρδιά κ' η πέτρα να στενάξει...» (Ρ. Ζαμάρου, ό.π., 44).

(«Κι ο Παρθενώνας φεγγοβόλος / που εδώ θωρώ / ερείπιον είναι, ερείπιον όλος / λυπητερό»<sup>54</sup>). Στον Εγγονόπουλο, βέβαια, τα ερείπια χαρακτηρίζονται «υπέροχα», κι αυτή είναι μια διαφορά: το κοινό σημείο όμως των δύο ποιητών, που θέλουμε να υπογραμμίσουμε, είναι η συζυγία που δημιουργούν ανάμεσα στη φύση και στην ιστορία. Για τον Παλαμά, ειδικότερα, ο Κ. Τσάτσος αναφέρει:

Στη γη [: την ελληνική] όπου τα πιο συνηθισμένα ανθίσματα είναι ερείπια και αναμνήσεις ηρώων, που στέκονται σε απόλυτη ισοτιμία με ό,τι αιώνιο κλείνει μέσα της η φύση, φυσικό είναι να αγκαλιάζει και να συνθέτει μέσα στο ποιητικό του έργο ο ποιητής, όπως και μπροστά του στα πράγματα είναι συνθεμένα, ιστορία και φύση. [...]

Τον τραβάει όχι το αντιθετικό, αλλά εκείνο το κοινό στοιχείο, όπου ο άνθρωπος γίνεται φύση, μα και η φύση παίρνει μιαν ανθρώπινη όψη, μιαν ανθρώπινη μοίρα.<sup>55</sup>

Στο «Τραμ και Ακρόπολις» η φύση θάλλει, τα ερείπια αποκτούν «νέα ζωή», τα μάρμαρα λάμπουν, κι όλα αυτά είναι δείγματα της ψυχικής ανάτασης του ομιλητή («*le soleil me brûle et me rend lumineux*», διαβάζουμε στην επιγραφή του ποιήματος, «ο ήλιος με καίει και με καθιστά φωτεινό»<sup>56</sup>), είναι όμως ταυτόχρονα και ένα μήνυμα αισιοδοξίας για τον ελληνισμό<sup>57</sup> σε καιρούς δύσκολους και σκοτεινούς.

<sup>54</sup> Κωστής Παλαμάς, «Εν άνθος»: «Με τα όνειρα»: «Τα Μάτια της Ψυχής μου» (1892): *Άπαντα*, τ. Α': *Τα Τραγούδια της Πατρίδος μου, Ο Ύμνος της Αθήνας, Τα Μάτια της Ψυχής μου*, (επιμ.: Κωνσταντίνος Γ. Κασίνης), Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά ~ Πάτρα, Στέγη Γραμμάτων Κωστής Παλαμάς, 2017, 285.

<sup>55</sup> Κωνσταντίνος Τσάτσος, *Παλαμάς*, Αθήνα, Εστία, [χ.χ.] [3η έκδοση 1η: 1936], 106-107.

<sup>56</sup> Η μετάφραση είναι του Γ. Π. Σαββίδη: «“Τραμ” έναντι στρουθοκαμήλων», ό.π., 56.

<sup>57</sup> Το νήμα της ιστορικής συνέχειας διατρέχει υπόγεια το ποίημα, αφού, εκτός από την αρχαιότητα και τη νεότερη Ελλάδα, παρεισφρέει και το βυζαντινό στοιχείο μέσα από τον ιδιοματικό-κωνσταντινουπολίτικο τύπο «με». Ο ποιητής γράφει σχετικά: «Η μορφή του στίχου, με το «με»: «αν δε με παρηγορούσε την καρδιά» μου είναι ανοίκειος. Μήπως την μεταχειρίστηκα δίκην *hommage* στον μεγάλο Καβάφη; Στον πατέρα μου, που ποτέ δεν παρέλειψε να μιλά την προσφιλή του γλώσσα της Κωνσταντινουπόλεως; Ή μήπως οφείλεται σε καμιά παρέμβαση του κ. Μελαχρινού, που ήταν κι' αυτός κωνσταντινουπολίτης; Μάλλον το πρώτο» («Σημειώσεις»: *Ποιήματα*, ό.π., 338). Ας σημειωθεί ότι οι γονείς του Καβάφη ήταν γεννημένοι στην Πόλη. Είναι χαρακτηριστικό ότι στον πίνακα «Σύνθεσις με τον πατέρα» (1963) ο Εγγονόπουλος εικονίζει την πατρική φιγούρα με τρόπο που θυμίζει αρκετά την καβαφική φυσιογνωμία (του κομψοντυμένου αστού), ενώ η δική του περσόνα διαγράφεται λευκή, με ανατομία αγάλματος, βλ. *Νίκος Εγγονόπουλος: Ο ζωγραφικός του κόσμος*, ό.π., 338. Σημειώνουμε ακόμα ότι ο ποιητής είχε αφιερώσει πεζά κείμενά του τόσο στον Καβάφη όσο και στον Μελαχρινό, βλ. *Πεζά κείμενα*, ό.π., 75-78 και 16 αντίστοιχα. Για τη σχέση Καβάφη-Εγγονόπουλου, βλ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, «Μικρά σχόλια για την παρουσία του Καβάφη στο έργο του Ν. Εγγονόπουλου» (1988): *Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη και άλλες νεοελληνικές δοκιμές*, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2000, 157-169, Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Μερικές διακειμενικές επισημάνσεις στον Μπολιβάρ του Νίκου Εγγονόπουλου»: *Νίκος Εγγονόπουλος: Ωραίος σαν Έλληνας [Εννέα μελέτες]*, (επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1996, 63-82 (: 68-72), Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι»: *Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*, Αθήνα, Άγρα, 2012, 273-293· ειδικότερα για το ποίημα «Σύντομος βιογραφία του ποιητού Κωνσταντίνου Καβάφη», βλ. Ρένα Ζαμάρου, ό.π., 115-117, Παντελής Μπουκάλας, «Καβάφης δια χειρός Εγγονόπουλου», *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες* [= Αφιέρωμα: «Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγράφος και ο ποιητής», (επιμ.: Κωστής Βατικιώτης)] (25.5.1997) 24-25, Γιάννης Δάλλας, «Καβάφης – Εγγονόπουλος: Ο διάλογος δύο κειμένων (Αυτοβιογραφία ή παραδία;)», *Νέα Εστία* 150, τχ. 1737 (Σεπτέμβριος 2001) 349-355, Δημήτρης Φ. Βλαχοδήμος, «Σπασμένος δεκαπεντασύλλαβος (Ρυθμικές παρατηρήσεις σε ένα ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου)», *Νέα Εστία* 150, τχ. 1739 (Νοέμβριος 2001) 747-748. Τέλος, για την παρουσία της Πόλης στα γραπτά του Εγγονόπουλου (λογοτεχνικά και

Σχεδόν παράλληλα με το ποίημα, το 1936, ο Εγγονόπουλος ζωγραφίζει τον πίνακα «Ο σιδηροδρομικός σταθμός», που μεταφέρει επίσης την ιδέα της συνύπαρξης των αρχαιοτήτων και του μηχανικού πολιτισμού.<sup>58</sup> Σε πρώτο επίπεδο, μπροστά από ένα κίτρινο τριγωνικό κτίσμα (που δίνει την εντύπωση λοφίσκου), τοποθετούνται τρεις αρχαιότητες: ένα ακέφαλο άγαλμα, μια σπασμένη κολόνα και μια βάση αγάλματος. Λίγο πιο πίσω, μια σειρά κιόνων στηρίζει ένα αψιδωτό οικοδόμημα, ενώ στο βάθος δεξιά διακρίνεται το κτίριο του σιδηροδρομικού σταθμού. Στην περιφέρεια του πίνακα εικονίζονται δυο πινακίδες, δώδεκα μικροί τροχοί και οι ράγες του σιδηροδρόμου. Όσο για τα χρώματα που κυριαρχούν στο έργο είναι το λευκό των ερειπίων, το κίτρινο του κτίσματος (ή λοφίσκου), το μπλε του ουρανού, το πράσινο της χλόης, το άσπρο-κόκκινο των πινακίδων και το μαύρο των σιδηροδρομικών γραμμών.

Σε συνδυασμό με το «Τραμ και Ακρόπολις» μπορεί να διαβαστεί ένα πολύ μεταγενέστερο ποίημα του Εγγονόπουλου, το «Η πόλις του φωτός», που απασχόλησε ιδιαίτερα τη φιλολογική έρευνα, κυρίως σε σχέση με την ταυτότητα της «πόλεως».<sup>59</sup> Το παραθέτουμε:

### Η πόλις του φωτός

εις Ιωάννην Παππάν, γλύπτην

*Δώθε από τις γραμμές του σιδηροδρόμου, πέρ' απ' τα σπαρτά, στους πρόποδες του ψηλού βουνού, εκτείνεται, μέσ' στους κήπους και στα χωράφια, η ωραία ελληνική πόλις. Αρχαιόθεν ελληνίς. Το βουνό, ακόμα δεν καλοκόπιασε το φθινόπωρο, και το βαρούν οι ανέμοι κι' οι βροχές. Με τις πρώτες μέρες του χειμώνα φαντάζει ολόασπρο, ως το σκεπάζει το χιόνι. Τα νερά κρυσταλλώνουν.*

*Είπα πως η πόλις είναι ωραία. Είναι και περίεργη. Κοσμείται με λαμπρές οικοδομές, που κλιμακώνονται σ' όλες τις διαδοχικές εποχές της ιστορίας του έθνους. Τα κτίρια στέκονται πολύ καλά, και μόνο που και που, κατ' αραιά διαστήματα, απαιτείται κανένα μικρό μερεμέτι, για την άρτια, την άψογη εμφάνισή τους. Το περίεργο της πόλης έγκειται στ' ότι εκεί συγκατοικούν αρμονικά και με κατανόηση, με τας εκατέρωθεν, φυσικά, παραχωρήσεις, οι ζωντανοί με τους νεκρούς.*

μη) αλλά και στους πίνακές του, βλ. Ιάκωβος Βούρτσης, «Νικόλαος Π. Εγγονόπουλος Φαναριώτης ή Ο Νίκος Εγγονόπουλος και η Κωνσταντινούπολη»: *Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγράφος και ο ποιητής*, ό.π., 173-178.

<sup>58</sup> Για τον πίνακα, βλ. *Νίκος Εγγονόπουλος: ο ζωγραφικός του κόσμος*, ό.π., 242.

<sup>59</sup> Τις σπουδαιότερες κρίσεις συγκέντρωσε ο Γ. Κεχαγιόγλου: «Ποιά πόλη έχουμε στην πραγματικότητα εδώ; Μια πόλη «μεταφυσική» (Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου); Μια πόλη καθαρά φανταστική/ονειρική, ή «οικουμενική»/«ουτοπική», αν και συνθεμένη, σποραδικά, από στοιχεία «πραγματικότητας», κάτι δηλαδή σαν τις «αόρατες πόλεις» του Italo Calvino (Φιλοκύπρου, Ζαμάρου); Ή μια πόλη υπαρκτή, δηλαδή «ιστορική», όπως η διαχρονική Αθήνα (Βούρτσης) ή η αρχαία Αντιόχεια (Ζαμάρου, ξεκινώντας κυρίως από το καβαφογενές «σήμα» «Αρχαιόθεν ελληνίς»);», Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Εξωελληνικά πρόσωπα και πράγματα στην ποίηση του Εγγονόπουλου...», ό.π., 256. Ο ίδιος πιθανολόγησε γύρω από διάφορα σενάρια: «[...] Και γιατί να στραφούμε ειδικά προς την Αθήνα και όχι, π.χ., προς τα Μέγαρα ή τη Θήβα, τον Βόλο ή τη Θεσσαλονίκη, άλλες μακεδονικές ή ελληνοβουλκανικές πόλεις σε πρόποδες βουνών ή κοντά σε βουνά κ.ο.κ.; [...] Γιατί να μη σκεφτούμε και την αποικία των Μεγαρέων, το Βυζάντιον (Πόλη), μόνη διασωζόμενη – μαζί με την Πόλη των Φώτων, το Παρίσι – «ευρωπαϊκή» μεγαλούπολη που φαντάζει ρητά στον υπερρεαλιστικό «Χάρτη της Γης» του 1929 [...]» εφόσον, όπως συμπληρώνει, η Πόλη δεν υπήρξε μόνο «πατρίδα» του Εγγονόπουλου και του Ιωάννη Παππά, στον οποίο αφιερώνεται το ποίημα, αλλά συνδέεται και με πολλά ακόμα πρόσωπα που μνημονεύονται σε αυτό; (βλ. ό.π., 256-257, υποσημ. 7).

*Κι' έτσι, παρά τη μετανάστευση του πληθυσμού, μέχρις ερημώσεως της υπολοίπου επαρχίας, η πόλις εξακολουθεί να πυκνοκατοικείται.*

*Κάποτε, κατά τα απέραντα ταξίδια μου, εντύχησα να περάσω κι' από κει.*

*Πώς να περιγράψω την αγαλλίασή μου, όταν σας πω, πως εκεί, συναντήθηκα και με τον πατέρα μου, που είχα πολλά, μα πάρα πολλά χρόνια να τον δω, αλλά και με τον Σκεντέρμπεη, την κόμησσα ντε Νοάϊγ, τον Εμπεδοκλή τον φιλόσοφο, τον θείο μαρκήσιο ντε Σαντ, τον Μότσαρτ καθήμενο στο κλειδοκύμβάλό του, τον Οδυσσέα Ανδρούτσο, τον Ρήγα τον Βελεστινλή, με το μπουζούκι του, και τόσα, και τόσα άλλα προσφιλή μου πρόσωπα.<sup>60</sup>*

Από τον τίτλο ακόμα του ποιήματος ο αναγνώστης προϋδεάζεται για το ποιες μπορεί να είναι οι γεωγραφικές συντεταγμένες της πόλης, αφού το ειδοποιό γνώρισμα του ελληνικού χώρου, το στοιχείο εκείνο που πρωτοστάτησε σε κάθε καλλιτεχνική απόδοσή του (ιδίως στις αποδόσεις της Αττικής), είναι το έντονο φως.<sup>61</sup> Επομένως η Αθήνα, ως ελληνική πρωτεύουσα, θα μπορούσε κάλλιστα να είναι η υποδεικνυόμενη «πόλις του φωτός». Παράλληλα, η εικόνα του φωτός εισάγει την πρώτη θεματική ομοιότητα μεταξύ της «Πόλεως του φωτός» και του «Τραμ και Ακρόπολις», αφού και εκεί το φως αποτελεί την κινητήρια δύναμη που ανακαινίζει τον άνθρωπο και τα αλλοτριωμένα από τον χρόνο έργα του (αρχαία ερείπια). Αξιοσημείωτη ομοιότητα εμφανίζει, επίσης, το σκηνικό των δύο ποιημάτων: εκεί που τελειώνουν οι γραμμές του σιδηροδρόμου, στους πρόποδες ενός «ψηλού βουνού» (εδώ θα μπορούσε να υπονοείται ο λόφος της Ακρόπολης), σε μια εξοχική τοποθεσία όπου δε διακρίνει κανείς παρά «κήπους» και «χωράφια» (πρβλ. τον στίχο «εκεί π' αρχίζουν τα χωράφια» του «ΤκΑ»), εκτείνεται «η πόλις του φωτός», «η ωραία ελληνική πόλις» (η εθνική ταυτότητα της πόλης δηλώνεται πλέον ρητά). Ο ποιητής επιλέγει και στις δύο περιπτώσεις να παρουσιάσει την εικόνα της πόλης σε καιρό βροχερό, όχι σε μέρες ευδίας (πρβλ. τους στίχους «Το βουνό, ακόμα δεν καλοκόπιασε το φθινόπωρο, και το βαρούν οι ανέμοι κι' οι βροχές» [«ΠτΦ»] και «εκεί π' αρχίζουν τα χωράφια / που πνίγει η βροχή / στα τέρματα» [«ΤκΑ»]). «Με τις πρώτες μέρες του χειμώνα», διαβάζουμε στην «Πόλιν του φωτός», το βουνό «φαντάζει ολόασπρο, ως το σκεπάζει το χιόνι». Πιθανόν η επιλογή του επιθέτου «ολόασπρο» να μην είναι τυχαία, αφού αν σε κανονικές συνθήκες το βουνό δημιουργεί την εντύπωση της λευκότητας – λόγω των μνημείων που βρίσκονται στην επιφάνειά του – τότε τις μέρες που χιονίζει μοιάζει κάτασπρο, καθώς ακόμα και οι χερσαίες εκτάσεις του καλύπτονται στο λευκό. Επιπλέον, η εικόνα των νερών που «κρυσταλλώνουν» έχει μια αδρή γλυπτική συνδήλωση αφού το κρυστάλλωμα μεταφέρει την αίσθηση της

<sup>60</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, ό.π., 73-74.

<sup>61</sup> Πρβλ. και αυτό που λέγεται συχνά για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, ότι δηλαδή καταυγάζει/φωτίζει με την πνευματική ακτινοβολία του τον σύγχρονο κόσμο.



στερεότητας και της ακινησίας, δύο ιδιοτήτων που προσιδιάζουν κατεξοχήν στα αγάλματα (ας μην ξεχνάμε ότι το ποίημα είναι αφιερωμένο στον «γλύπτην» Ιωάννη Παππά).

Ιδιαίτερης σημασίας είναι ο χαρακτηρισμός της πόλης του φωτός με τη φράση «αρχαιόθεν ελληνίς» (ας προσεχθεί ότι πλαισιώνεται από ισχυρά σημεία στίξης, από τελείες). Πρόκειται για μια φράση που όχι μόνο καταδεικνύει τη μακραίωνη ιστορία και την ένδοξη παράδοσή της αλλά και παραπέμπει, όπως έχει επισημανθεί, στο «παλαιόθεν ελληνίς» του Καβάφη (ο λόγος εδώ για την Αντιόχεια).<sup>62</sup> Η καβαφική παρουσία είδαμε, ωστόσο, ότι υπονοείται και στο «Τραμ και Ακρόπολις» – χάρη στην επιλογή του πολιτικού τύπου «με» – και ότι εκεί εντάσσεται στο ιδεολογικό πλαίσιο της ιστορικής συνέχειας. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στην «Πόλιν του φωτός», καθώς αν με τη φράση «αρχαιόθεν ελληνίς» προσδιορίζεται η φάση της αρχαιότητας, στην αμέσως επόμενη παράγραφο έρχονται να προστεθούν και οι μεταγενέστερες φάσεις της ελληνικής ιστορίας μέσω της συνεκδοχικής αναφοράς στις «λαμπρές οικοδομές» που κοσμούν την πολιτεία και «κλιμακούνται σ' όλες τις διαδοχικές εποχές της ιστορίας του έθνους». Ακόμα, το περιστασιακό «μερεμέτι» που χρειάζονται οι οικοδομές παρά την εν γένει «άρτια, την άψογη εμφάνισή τους» θα μπορούσε να ισοδυναμεί με τις διαδικασίες αποκατάστασης, αναπαλαίωσης και συντήρησης των ιστορικών μνημείων.

Τα πράγματα αρχίζουν να περιπλέκονται όταν αποκαλύπτεται μια παράδοξη πτυχή της ζωής της πόλης, το γεγονός δηλαδή ότι στην επικράτειά της «συγκατοικούν αρμονικά και με κατανόηση [...] οι ζωντανοί με τους νεκρούς». Το στοιχείο αυτό πυροδότησε τις υποθέσεις περί του μεταφυσικού ή του ουτοπικού χαρακτήρα της πόλης, προκαλώντας ακόμη και τον συσχετισμό της με τον δήμο των Κιμμερίων (ενός λαού που ζούσε μόνιμα στο σκοτάδι) της ομηρικής *Οδύσσειας* (ραψωδία λ, *Νέκυια*).<sup>63</sup> Αν, ωστόσο, η μνεία στα πνεύματα των νεκρών κοιταζόταν μέσα από το πρίσμα του πνευματικού πολιτισμού και αν η ιδέα της συνύπαρξης

---

<sup>62</sup> Βλ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, *ό.π.*, 164 και Ρένα Ζαμάρου, *ό.π.*, 21-22. Η σύγκριση δεν εξαντλείται, βέβαια, στην ελληνική ταυτότητα της πόλης, αφού η Αντιόχεια του Καβάφη εμφανίζει περαιτέρω ομοιότητες με την Πόλη του Φωτός: «τα λαμπρά της κτίρια», «την περί αυτήν / θαυμάσιαν εξοχήν», «το μέγα πλήθος / των εν αυτή κατοίκων» καθώς και το σπουδαίο πολιτειακό και πολιτιστικό της υπόβαθρο: «Καυχιέται που είν' η έδρα / ενδόξων βασιλέων / και για τους καλλιτέχνες / και τους σοφούς που έχει», Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, τ. Β': 1919-1933, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1963 [3η 1η: 1933], 60. Η Ρ. Ζαμάρου συσχέτισε επίσης την Πόλη του Φωτός με την ανώνυμη πόλη του κειμένου «Αρμαλα ή Εισαγωγή σε μία πόλι» (1967) του Ανδρέα Εμπειρικού (από μαρτυρία του ποιητή γνωρίζουμε ότι πρόκειται για την Αθήνα), *ό.π.*, 45. Χρήσιμη θα ήταν ίσως η διεύρυνση της σύγκρισης ώστε να συμπεριλάβει και το μοτίβο της «παμπαλαίας πόλης/-εως» που συναντάται στα ποιήματα «Κλωστήριον νυκτερινής ανάπαυλας» της *Υψικαμίνου* και «Ωρίων» της *Ενδοχώρας*. Βλ. Ανδρέας Εμπειρικός, *Υψικάμινος*, Αθήνα, Άγρα, 1980 [4η 1η: 1935], 72 και *Ενδοχώρα (1934-1937)*, Αθήνα, Άγρα, 1980 [4η 1η: 1945], 67, αντίστοιχα.

<sup>63</sup> Βλ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, *ό.π.*, 164-165.

των ζωντανών και των νεκρών ερμηνευόταν στην ευρύτερη προοπτική της ζωντανής παράδοσης,<sup>64</sup> τότε τα λόγια του ποιητή θα αποκτούσαν ένα πιο συνεκτικό νόημα.

Ο υπερρεαλιστής Εγγονόπουλος, ωστόσο, δεν προτίθεται να περιορίσει τα λεγόμενά του στη γεωγραφική επικράτεια του ελληνικού κράτους αλλά αποσκοπεί να τους δώσει διαστάσεις οικουμενικές, προβάλλοντάς τα σε ένα υπερχρονικό και υπερτοπικό πάνθεον με σημαίνουσες για τον ίδιο βιογραφικές, αισθητικές και ιδεολογικές προεκτάσεις. Ισχυρίζεται, λοιπόν (μέσω του ομιλητή του, πάντα), ότι σε κάποιο από τα «απέραντα», τα φανταστικά θα προσθέταμε, «ταξίδια [τ]ου» ευτύχησε να επισκεφτεί την πόλη του φωτός και εκεί συνάντησε μια πλειάδα προσφιλών του προσώπων: οικογενειακών μελών (όπως ο πατέρας του, στο πολιτικό ιδίωμα του οποίου είχε αποδώσει, μεταξύ άλλων, την προέλευση του αντωνυμικού τύπου «με» στο «ΤΚΑ»), πνευματικών προγόνων και καλλιτεχνικών προτύπων (όπως η κόμησα ντε Νοάιγ, ο Εμπεδοκλής, ο «θείος» μαρκήσιος ντε Σαντ, ο Μότσαρτ) αλλά και ιστορικών μορφών που λειτούργησαν παράλληλα ως χαρακτήρες του λογοτεχνικού και ζωγραφικού έργου του (όπως ο Σκεντέρμπεης, ο Οδυσσεάς Ανδρούτσος, ο Ρήγας Βελεστινλής).<sup>65</sup> Θα πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι στον συγκεκριμένο κατάλογο ονομάτων το οικουμενικό στοιχείο δεν εκτοπίζει το εθνικό (κάτι που επικυρώνει εκ νέου την άποψη ότι οι δύο αυτές έννοιες υπήρξαν οργανικά συνυφασμένες στην αντίληψη του Εγγονόπουλου). Όπως παρατήρησε ο Γιώργος Κεχαγιόγλου, τα πρόσωπα που απαρτίζουν τον κατάλογο διατηρούν άμεσους ή έμμεσους δεσμούς με την Πόλη.<sup>66</sup> Προεκτείνοντας περαιτέρω αυτή τη συλλογιστική γραμμή και παραβάλλοντάς τη με τη δήλωση του Εγγονόπουλου ότι το μεγαλοϊδεατικό όραμα «δεν είναι ρομαντισμός. Είναι υπερρεαλισμός»,<sup>67</sup> θα οδηγούμασταν στη διαπίστωση ότι στην «Πόλιν του φωτός» ο ποιητής συνέλαβε την πνευματική παράδοση του ελληνισμού με τρόπο υπερρεαλιστικό, αντιλήφθηκε

<sup>64</sup> Ο Εγγονόπουλος έλεγε χαρακτηριστικά: «Δεν πρέπει να στεκόμαστε με σεβασμό στην παράδοση, αλλά να σπάμε τον φλοιό για να την ανακαλύψουμε. Πρέπει όλα να τα οικειοποιούμεθα και υπεύθυνα να τα ξαναλέμε. Αυτό που προέχει είναι να εκφράζουμε τον εαυτό μας με ειλικρίνεια». Κι αλλού: «Δεν είχα άλλο σκοπό, παρά να προσφέρω κάτι το γνήσιο, το εντελώς προσωπικό. Να δώσω το δικό μου “πείραμα”. Έκαμα αυτό που θέλει ο Καρρέρ: “Του ατόμου η εργασία να προστίθεται με υπομονή και γνώση στην εργασία των γενεών”», Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 156 και 17 αντίστοιχα. Την ίδια άποψη εκφράζει στη διάλεξή του στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο (1963): *Πεζά κείμενα*, ό.π., 42.

<sup>65</sup> Για την παρουσία των τριών αυτών προσώπων στο έργο του Εγγονόπουλου, βλ. Δημήτρης Βλαχοδήμος, *Διαβάζοντας το παρελθόν στον Εγγονόπουλο. Λογοτεχνία και ιστορία – Από τα ακριτικά τραγούδια μέχρι τα προεπαναστατικά χρόνια*, Αθήνα, Ίνδικτος, 2006, 48-50, 153-156, 188-195.

<sup>66</sup> «Γιατί να μη σκεφτούμε», ρωτά, «και την αποικία των Μεγαρέων, το Βυζάντιον (Πόλη), μόνη διασωζόμενη – μαζί με την Πόλη των Φώτων, το Παρίσι – «ευρωπαϊκή» μεγαλούπολη που φαντάζει ρητά στον υπερρεαλιστικό «Χάρτη της Γης» του 1929, μα και «πατρίδα» του Εγγονόπουλου και του Ι. Παππά, και συνδεδεμένη με τον βίο ή με έργα ή με πρόσωπα έργων τόσο του Σκεντέρμπεη (Γ. Καστριώτη), του Ο. Ανδρούτσου (υπηκόου του Γκρανσινιόρη της Πόλης και «συνομιλητή» των ανθρώπων του) και του («φαναριώτη») Ρήγα Βελεστινλή, όσο και της κόμης Anna/Anne de Noailles (*Constantinople*), του Εμπεδοκλή (σύμφωνα με τον Νεάνθη από την Κύζικο ο τάφος του σωζόταν στα αρχαία Μέγαρα, μητρόπολη του Βυζαντίου), του μαρκήσιου de Sade (*Juliette ou les prospérités du vice*), του Ιωάννη Χρυσόστομου W. G. Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*, «Rondo alla turca», κ.ά.):» («Εξωελληνικά πρόσωπα και πράγματα...», ό.π., 256-257, υποσημ. 7).

<sup>67</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 90.

δηλαδή τα επιτεύγματά της σαν ψηφίδες μιας παγκόσμιας πολιτισμικής κληρονομιάς που δεν εγκλωβίζεται στη στενή επικράτεια των κρατικών συνόρων (εξ ου και το τοπολογικό ορόσημο της Αθήνας σταδιακά ξεθωριάζει). Η βασική ιδεολογική διαφορά του Εγγονόπουλου με τους Γάλλους υπερρεαλιστές έγκειται στο γεγονός ότι εκείνος αποδεχόταν το εθνικό συναίσθημα, εν αντιθέσει με τον Αντρέ Μπρετόν που αποδοκίμαζε απερίφραστα έννοιες όπως το έθνος ή η πατρίδα.<sup>68</sup> Το σημείο διασταύρωσής τους, όμως, εντοπίζεται στην πρόθεσή τους να αναγάγουν την πολιτισμική κληρονομιά των λαών σε μια οικουμενική κλίμακα που θα εξασφαλίζει τη δυνατότητα των πνευματικών αλληλεπιδράσεων και της ελεύθερης διακίνησης των ιδεών. Στο ποίημα του Εγγονόπουλου, άλλωστε, συναντώνται μνείες στην ρουμανοελληνικής καταγωγής Γαλλίδα συγγραφέα κόμησσα Άννα ντε Νοάιγ,<sup>69</sup> στον Γάλλο συγγραφέα μαρκήσιο ντε Σαντ, στον Αυστριακό συνθέτη Μότσαρτ και στον αλβανικής καταγωγής ήρωα Σκεντέρμπεη-Γεώργιο Καστριώτη.

Παρατηρήσαμε ήδη ότι τα ονόματα των πνευματικών προγόνων του ποιητή απαριθμούνται στην «Πόλιν του φωτός» εν είδει καταλόγου. Ο Δ. Ν. Μαρωνίτης ερμήνευσε την εκ μέρους του Εγγονόπουλου συγκρότηση καταλόγων ως αναβίωση μιας πρακτικής αναγόμενης στην ελληνική αρχαιότητα: «Οι κατάλογοι ονομάτων είναι παλιά υπόθεση στην ποίηση· στην Ευρώπη αρχίζουν με τον Όμηρο και τον Ησίοδο και βρήκαν στον Αισχύλο την κατακύρωσή τους. Αργότερα και για πάρα πολλά χρόνια θεωρήθηκαν στοιχείο αντιποιητικό. Όσο ξέρω, στη νεότερη δική μας ποίηση τους επανέφερε προκλητικά ο Εγγονόπουλος στον *Μπολιβάρ* του».<sup>70</sup> Ωστόσο, τόσο στην περίπτωση του Εγγονόπουλου όσο και σε εκείνη του Εμπειρικού (της συλλογής *Οκτάνα*<sup>71</sup>) η τακτική της σύνταξης των καταλόγων με σκοπό την κατασκευή μιας γενεαλογίας λογοτεχνικής, καλλιτεχνικής και πνευματικής πρέπει να επηρεάστηκε εξίσου, αν όχι ουσιωδέστερα, από το πρότυπο των Γάλλων υπερρεαλιστών.<sup>72</sup>

Συνοπτικά, θα λέγαμε ότι ο ποιητής, ξεκινώντας από ένα σκηνικό παρόμοιο με εκείνο της μεσοπολεμικής Αθήνας και ενισχύοντας το εθνικό πρόσημο του λόγου του μέσω της αναφοράς

<sup>68</sup> Βλ. Αντρέ Μπρετόν, «Τον καιρό που οι σουρρεαλιστές είχαν δίκιο» (1935): *Η πολιτική θέση του σουρρεαλισμού*, (μτφρ.: Γιόλα Γεωργαντζή, Νίκος Μπαλής), Αθήνα, Ουτοπία, 1980, 104.

<sup>69</sup> Η Ρένα Ζαμάρου (ό.π., 45) αναφέρεται στις διαδοχικές μνείες του Παλαμά στην κόμησσα ντε Νοάιγ καθώς και στη μετάφραση του ποιήματός της «Οι Σκιές» από τον Καρυωτάκη. Ας σημειωθεί ότι η συγγραφέας, ζώντας στα τέλη του 19ου - αρχές 20ού αιώνα στη Γαλλία, συναναστρεφόταν με σπουδαία καλλιτεχνικά ονόματα της εποχής (π.χ. Βαλερύ, Προυστ, Ζιντ, Κοκτώ, κ.ά.), επομένως μπορεί να θεωρηθεί ότι με την παρουσία της στο ποίημα ενσαρκώνει τη θηλυκή όψη της νεωτερικότητας.

<sup>70</sup> Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Ο μπρούντζινος καθρέφτης. Σχόλιο στον *Νεκρόδειπνο*» (1973): *Πίσω μπρος. Προτάσεις και υποθέσεις για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία*, Αθήνα, Στιγμή, 1986, 176.

<sup>71</sup> Βλ. Ανδρέας Εμπειρικός, «Του Αιγάγρου», «Οι Μπεάτοι ή της μη συμμορφώσεως οι Άγιοι»: *Οκτάνα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2008 [7η 1η: 1980], 32-34 και 36-38 αντίστοιχα.

<sup>72</sup> Βλ. Αντρέ Μπρετόν, «Μανιφέστο του σουρρεαλισμού» (1924): *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, (εισ. – μτφρ. – σχόλ.: Ελένη Μοσχονά), Αθήνα, Δωδώνη, 1983 [2η 1η: 1972], 28-31.

στα ιστορικά μνημεία της πόλης, αποφασίζει εν συνεχεία να διευρύνει τα πραγματολογικά δεδομένα της αφήγησής του αποτολμώντας ένα φανταστικό άλμα στον χώρο και στον χρόνο. Η τελική ιδέα που θέλησε να μεταφέρει στον αναγνώστη του ήταν εκείνη ενός γεωπολιτικά διεσταλμένου ελληνισμού, ενός πολιτισμού που, επειδή ακριβώς υπήρξε μεγάλος,<sup>73</sup> παρέμενε ανοιχτός στον διάλογο με την ετερότητα.

Μία εντελώς διαφορετική αξιοποίηση των αρχαιοτήτων ανιχνεύεται στο δεύτερο ποίημα του *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* που θα μας απασχολήσει. Πρόκειται για το ποίημα «Λωτός» και, όπως θα φανεί από την προσέγγισή του, ο Εγγονόπουλος στρέφεται στον Παρθενώνα όχι για να αναδείξει τη μνημειακή πλευρά του αλλά για μεταφέρει την ιδέα της συνουσίας:

#### Λωτός

*πού θα μας οδηγήσει  
ο φόβος  
των φτερών  
όταν  
οι ψαλμοί των λοστών  
ταράζουν  
τη λεπτή ζωή των Παρθενώνων;*

*ή μήπως ένας πράσινος καθρέπτης  
– ένας απλούστατος πράσινος βελούδινος κατρέφτης –  
είναι αρκετός  
να συγκρατήσει  
τους λυγμούς  
– τους ρυθμικούς κι' υπόκωφους λυγμούς –  
των καταχθόνιων  
ελασμάτων;*

*σιγή  
σταγών  
σιαγών  
χοάνη<sup>74</sup>*

Το ποίημα μεταφέρει το χρονικό μιας «βεβήλωσης». Ο Εγγονόπουλος αφορμάται από την εικόνα των βίαιων χτυπημάτων που επιφέρουν οι μεταλλικοί λοστοί στην επιφάνεια των αρχαίων μαρμάρων για να μιλήσει για μια άλλης τάξεως «αιροσυλία»: για μια διακόρευση. Εκμεταλλευόμενος την κυριολεκτική σημασία της λέξης «Παρθενώνας» (ναός αφιερωμένος

<sup>73</sup> Για τον θαυμασμό του Εγγονόπουλου στον ελληνισμό, βλ. «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 20, 23, 90, 139-140, 170 και *Γράμματα στη Λένα, 1959-1967*, ό.π., 87.

<sup>74</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Λωτός»: «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν» (1938): *Ποιήματα*, ό.π., 19-20.

στην Αθηνά Παρθένο), περιγράφει τη στιγμή κατά την οποία η «λεπτή ζωή» των παρθένων γυναικών ταραίζεται από την επεμβατική ενέργεια των «λοστών» (εδώ με την έννοια των φαλλικών συμβόλων). Επίσης δεν είναι τυχαίο ότι γράφει «Παρθενώνων», αφού από τη μια μεριά, με τη χρήση του πληθυντικού αριθμού, γενικεύει τα λεγόμενά του παραπέμποντας σε όλες εκείνες τις γυναίκες που απέχουν του έρωτα – το αίτημα της ερωτικής απελευθέρωσης είναι κεντρικό μέσα στο ποίημα («πού θα μας οδηγήσει / ο φόβος / των φτερών»)<sup>75</sup> – και από την άλλη, διατηρώντας το κεφαλαίο γράμμα «Π» του αρχαίου μνημείου, υποβάλλει την ιδέα ότι η συνουσία με μια παρθένο έχει κάποια σπουδαιότητα για τον άνδρα.

Στο κείμενο που έγραψε το 1945 για τον Εγγονόπουλο, «Νικόλαος Εγγονόπουλος ή Το θαύμα του Ελμπασάν και του Βοσπόρου», ο Ανδρέας Εμπειρικός αξιοποίησε αυτή τη σύνδεση ανάμεσα στα μνημεία (τα αγάλματα, ωστόσο) και στο παρθενικό/λευκό σώμα των γυναικών: «Τούτη η σφαγή των αγαλμάτων τούτη η αφρόεσσα θωπεία επί σώματος ή αντικειμένου ηδυπαθούς τούτη η διάτρητος από μάτια ερωτικώς νοσταλγικά παρθένος τούτη η άναυδος τρύπα στον τοίχο, η τρύπα η εκστατική, η τρύπα – το αιδοίον – είσοδος του παραδείσου [...]».<sup>76</sup> Τη (μαύρη) τρύπα – ως «χοάνη» τη βρίσκουμε στον «Λωτό» – σαν συνδήλωση της γυναίκας και του σώματός της υπέδειξαν και οι μελετητές του ζωγραφικού έργου του Εγγονόπουλου.<sup>77</sup> Στο έργο αυτό – ποιητικό και εικαστικό – η δημιουργία και η χρήση συμβόλων υποστηρίζεται από τον έντονο εικονισμό,<sup>78</sup> όπως φαίνεται εδώ από την εικόνα του «πράσιν[ου] βελούδιν[ου] κατρέφτη/καθρέφτη»,<sup>79</sup> την οποία ο Εγγονόπουλος ενδέχεται να χρησιμοποίησε επηρεασμένος από τον Μπρετόν. Στον *Τρελό έρωτα*, δημοσιευμένο το 1937, ένα χρόνο πριν δηλαδή από τη δημοσίευση του *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*, ο Μπρετόν έγραφε τα εξής: «Τίποτα πιο αδύνατο από το να μη συνδυάσει κανείς ταυτόχρονα την ιδέα του μητρικού γάλακτος και την ιδέα της εκσπερματίσεως. Το απίθανο μαργαριτάρι σκαρίζει και κυλάει ανεξήγητα στην πλευρά τη

<sup>75</sup> Για τους υπερρεαλιστές η κατάκτηση των ερωτικών ελευθεριών ήταν εξίσου σημαντική με την κατάκτηση των πολιτικών ελευθεριών – το αίτημα της χειραφέτησης των ηθών υπήρξε κεντρικό στα κείμενά τους, βλ. σχετικά: Saran Alexandrian, *Οι απελευθερωτές του έρωτα* (1977), (μτφρ.: Φώντας Κονδύλης), Αθήνα, Αρσενίδης, 1988, 9-29.

<sup>76</sup> Ανδρέας Εμπειρικός, *Νικόλαος Εγγονόπουλος ή Το θαύμα του Ελμπασάν και του Βοσπόρου και Διάλεξη για τον Νίκο Εγγονόπουλο* (1945· 1963), (επιμ. - επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Άγρα, 2017 [2η 1η: 1999], 7.

<sup>77</sup> «Η μαύρη τρύπα που συναντάται συχνά στο σύστημα που εξετάζουμε, συνδηλώνει τη γυναίκα και το σώμα της», γράφει η Άννα Καφέτση («Διασημειωτική μεταφορά και λειτουργία του μύθου...», ό.π., 61), σχολιάζοντας τον πίνακα του Εγγονόπουλου «Ο εραστής της Λαίδης Τσάτερλν» (1951).

<sup>78</sup> Βλ. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα-γεγονός. Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1989, 100.

<sup>79</sup> Για αυτού του είδους τις λεκτικές διπλοτυπίες που απαντώνται στην ποίηση του Εγγονόπουλου, βλ. αναλυτικά: Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Εισαγωγικά για τη γλώσσα του Νίκου Εγγονόπουλου»: Αδαμάντιος Κουμπής, *Πίνακας λέξεων των ποιημάτων του Νίκου Εγγονόπουλου*, (εισ. - επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999, xxiv-xxvi.

γυρισμένη κατά τα μας ενός κάποιου εξαγωνικού πρίσματος από πράσινο βελούδο». <sup>80</sup> Η ιδέα της εκσπερμάτισης περνά υπόγεια και στον «Λωτό», στους τελευταίους κυρίως στίχους του, που υπαινίσσονται την, μετά την ερωτική κορύφωση, κατάπαυση της έντασης/εκτόνωση και σιγή («σιγή / σταγών / σιαγών / χοάνη»<sup>81</sup>).

Όπως έγινε φανερό, το, προσχηματικά και μόνο, αρχαιολογικό ποίημα «Λωτός»<sup>82</sup> θέτει στο επίκεντρό του το θέμα της ερωτικής ένωσης. Αν θέλαμε, τώρα, να δώσουμε μια ερμηνεία στον τίτλο του, θα λέγαμε ότι πιθανότατα παραπέμπει στην ευφορία που νιώθουν οι εραστές όσο γεύονται τους καρπούς του έρωτα, ευφορία που τους κάνει να ξεχνούν τις συμβάσεις της κοινωνικής πραγματικότητας.

Περισσότερο αποκαλυπτικό για τη σχέση του καλλιτέχνη-ζωγράφου Εγγονόπουλου με την τέχνη της αρχαίας Ελλάδας είναι ένα από τα γαλλικά ποιήματα του *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*, το «Le Pape aux entonnoirs» («Ο Πάπας με τα χωνιά»). Στην ερμηνεία του θα μας βοηθήσει ένα μεταγενέστερο πεζό κείμενο του ποιητή, μια απάντησή του σε έρευνα του περιοδικού *Ζυγός* (τεύχος 7, Μάιος 1956) με θέμα: «Σημεία επαφής της μοντέρνας τέχνης με το ιδεώδες της ελληνικής τέχνης». <sup>83</sup> Θα παρουσιάσουμε πρώτα τις βασικές θέσεις του Εγγονόπουλου σε αυτό το κείμενο και εν συνεχεία θα δούμε πώς αξιοποιούνται μέσα στο ποίημα.

Το πρώτο πράγμα που επισημαίνει ο Εγγονόπουλος στην απάντησή του στην έρευνα του *Ζυγού* είναι ότι η μοντέρνα τέχνη προσπάθησε να ξαναβρεί τα ελληνικά ιδανικά, «τις ορθές και αιώνιες αρχές της τέχνης», ύστερα «από το αδιέξοδο όπου την ωδήγησαν οι ολέθριες συνέπειες της Ιταλικής Αναγεννήσεως» (ό.π., 85). Στο κριτικό του στόχαστρο δε μπαίνει η ίδια η τέχνη της Αναγέννησης αλλά οι «διάδοχοί» της, η τέχνη του μετα-αναγεννησιακού ακαδημαϊσμού: «Η Ιταλική Αναγέννησις, την οποία τόσο θαυμάζομε όλοι, υπήρξε, αναντίρρητα, ένα

<sup>80</sup> Ανδρέας Μπρετόν, *Ο τρελός έρωτας*, (μτφρ.: Στ. Ν. Κουμανούδης), Αθήνα, Ύψιλον, 1999 [2η 1η: 1980], 94.

<sup>81</sup> Πρβλ. τους στίχους από το ποίημα «Καρπός ελαίου» του Εμπειρικού: «Νεότης νεότης τί ωραία που είναι τα μαλλιά σου / Τα χαιμάλιά σου τα στολίζουν άνθη μυγδαλιάς που ανθεί σε χώρα πεδινή / Οι θριάμβοι των καισάρων περνούν καμιά φορά απ' αυτή τη χώρα και παρασύρουν τα νερά των κήπων / Οι γυναίκες των κηπουρών γυμνώνουν τα στήθη τους και τους παρακαλούν / Μια σειρά μαργαριταριών στάζει σε μια χοάνη / Κάθε μαργαριτάρι είναι μια σταγών και κάθε σταγών είναι ένας δράκος», *Ενδοχώρα*, ό.π., 63.

<sup>82</sup> Βλ. όμως τη διαφορετική άποψη του Σ. Δεγερμεντζίδη και του Δ. Γιατρομανωλάκη: Ο πρώτος υποστήριξε ότι στον «Λωτό» τίθεται «το βασικό πρόβλημα της εποχής του Εγγονόπουλου στην Ελλάδα» που «αφορά το δίλημμα ανάμεσα στην προγονοπληξία και τον κίνδυνο της λήθης του παρελθόντος», Συμεών Δεγερμεντζίδης, *Ο μύθος του Ορφέα στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου...*, ό.π., 126. Ο δεύτερος αντιμετώπισε τον «Λωτό» σαν ένα ποίημα-στοχασμό επί των ερειπίων, λέγοντας ότι «ο Εγγονόπουλος τείνει να επικεντρωθεί όχι στην αποσπασματικότητα των ερειπίων ή στη λειτουργία τους ως δείκτες μιας χαμένης ολότητας αλλά στην αξία τους ως ενσάρκώσεις μιας επίμονης ζωτικής δύναμης που αντέχει στην καταστροφή και περιμένει την ανακάλυψη», Dimitrios Yatromanolakis, *Greek Mythologies: Antiquity and Surrealism*, Καίμπριτζ, Μασαχουσέτη και Λονδίνο, Harvard University Press, 2012, 92.

<sup>83</sup> Βλ. Νίκος Εγγονόπουλος, *Πεζά κείμενα*, ό.π., 84-88. Εκτός από τον Εγγονόπουλο, στην έρευνα απάντησαν οι καλλιτέχνες: Ανδρέας Γεωργιάδης, Αντώνης Σώχος, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Α. Τάσσο, Μιχάλης Τόμπρος, Χρήστος Καπράλος, Αλέκος Κοντόπουλος, Γιάννης Τσαρούχης, Ευθύμης Παπαδημητρίου, Σπύρος Βασιλείου, Βάσω Κατράκη και Περικλής Βυζάντιος. Ο επίλογος γράφτηκε από τον Αλέξανδρο Γ. Ξύδη.

νομιμότατο και αξιολογώτατο πείραμα, που δημιούργησε γνησιώτατες μορφές. Οι διάδοχοί της όμως ή δεν μπορούσαν ή και δεν ήταν δυνατόν να την συνεχίσουν, και με την παρέλευση των χρόνων απομάκρυναν τόσο πολύ την τέχνη από τα πραγματικά της ιδανικά, ώστε να φτάσουν σε σημείο τελείας παρεξηγήσεως. [...] Έπρεπε να παρουσιασθή ο Manet για να σημάνη η ώρα της απαλλαγής από τα δεσμά του μετα-αναγεννησιακού ακαδημαϊσμού, «η πριν πεσούσα ν' αναστηθή εικόνα». Οι κατόπιν κατακτήσεις του Cézanne («lorsque le dessin est à sa perfection la couleur est à sa plénitude»), του Renoir (ανάμεσα σ' άλλα: «Je rendrai au noir toute sa dignité»), του Seraut, του Degas, μέχρι χθες ακόμη του Picasso («δεν υπάρχει απλότης, λέει ο Picasso, υπάρχει απλοποίηση»), τί άλματα προς την αλήθεια, τί εκ νέου επαφή με τις γνήσιες, με τις αιώνιες πηγές και αρχές της τέχνης!» (ό.π., 85-86).

Την εκ νέου επαφή της μοντέρνας τέχνης (ιμπρεσιονιστικής, κυβιστικής) με τις «γνήσιες» και τις «αιώνιες» πηγές της ελληνικής τέχνης εντοπίζει ο Εγγονόπουλος στην επιστροφή του χρώματος και του σχεδίου, που είχαν αντικατασταθεί με τη φωτοσκίαση («το απίθανο [: με την αρνητική σημασία] εκείνο chiaro-scuro», ό.π., 85), και στην απόδοση της πρωτοκαθεδρίας στα εκφραστικά μέσα της τέχνης (που είναι «για τη ζωγραφική το χρώμα, ο χώρος για τη γλυπτική, ο χώρος και οι επιφάνειες για την αρχιτεκτονική», ό.π., 87) έναντι του θέματος: «Και το λεγόμενο θέμα επανέρχεται στη θέση όπου ήτανε και πρέπει πάντα να μένη: ένα ξεκίνημα, ένα πρόσχημα, το άλλοθι. Για ένα Κούρο, για ένα δωρικό ναό, για ένα ψηφιδωτό της Ραβέννας, δεν υπήρχε λόγος να γίνη η ερώτηση: «Τι παριστάνει». Κι αν σήμερα το κοινόν δεν είναι οι ακροαταί του Αισχύλου, ή οι φίλοι του Θεοδώρου του Μετοχίτου, ή οι σύντροφοι του Ιουλιανού Αργενταρίου, η μοντέρνα τέχνη έχει την αξίωση να δημιουργήση ένα τέτοιο κοινό και η λεγόμενη «ερμητικότητα» της δεν είναι παρά μια αναγκαστικά αυστηρή διάθεση που δεν καταδέχεται μισερές προσχωρήσεις, αλλά ζητά απ' αυτόν που αγαπά την τέχνη να δοθή ολόψυχα, απόλυτα, χωρίς προλήψεις και προκαταλήψεις στην πλούσια και βαθειά χαρά που δίνει κάθε γνήσια ανθρώπινη καλλιτεχνική εκδήλωση» (ό.π., 87).

Στην ακαδημαϊκή τέχνη, αντίθετα, δόθηκε μεγάλη έμφαση, «υπερβολική σημασία», όπως λέει ο Εγγονόπουλος, «στο θέμα, στην ανεκδοτολογία, εις βάρος των καθαρά πλαστικών αξιών μέχρι του να καταντήσουν οι εικαστικές τέχνες ένα ταπεινό παράρτημα της φιλολογίας» (ό.π., 85). Τα παραδείγματα που φέρνει παραπέμπουν κυρίως στη Σχολή του Μονάχου (Νικηφόρος Λύτρας, Νικόλαος Γύζης, Γεώργιος Ιακωβίδης κ.ά.) που κυριάρχησε στην καλλιτεχνική ζωή της πρωτεύουσας τον 19ο αιώνα: «Και να, παρήλθε ανεπιστρεπτί πλέον ο πραγματικός αυτή τη φορά, «μεσαιώνας» της παιδαριώδους, αντιζωγραφικής στο βάθος, ανεκδοτολογίας, η εποχή των γοτθικο-φλαμανδικών υπερβολών και μορφασμών, η εποχή των «άνθινων ύπνων» και των «κρυφών σχολειών», των «μπρος στο εικονοστάσι» και «πλάϊ στο μαγκάλι», του «παραμυθιού

της γιαγιάς», της «Vie Parisienne» και των γλυκανάλατων αισθηματολογιών, του «παράπονου της μικρούλας», του μουνουχισμού «for ever», και του «μια δύσις!...» η μιλιά της έλειπε» (ό.π., 86-87). Χρήσιμο είναι εδώ να αναφερθεί ότι το πνεύμα ανανέωσης στην «κουρασμένη από την πολύχρονη κυριαρχία της Σχολής του Μονάχου καλλιτεχνική ζωή της πρωτεύουσας»<sup>84</sup> έφερε η «Ομάδα Τέχνη» (1917-1919) (Νικόλαος Λύτρας, Κωνσταντίνος Παρθένος, Κωνσταντίνος Μαλέας κ.ά.), η οποία «έχει ταυτιστεί στις συνειδήσεις όσων ασχολούνται με την ιστορία της νεότερης ελληνικής τέχνης με τη γέννηση του μοντερνισμού στη χώρα μας».<sup>85</sup>

Το τελευταίο σημείο επαφής της μοντέρνας τέχνης με τα ελληνικά ιδανικά εντοπίζεται ακριβώς στην ανάγκη της ανανέωσης: «Κι' αν η μοντέρνα τέχνη, ανήσυχια ερευνά παντού, και πολλές φορές υιοθετεί ετερόκλητα εκ πρώτης όψεως στοιχεία άλλων τεχνών, παρμένα ακόμη και από την ωραιότητα νεγρική τέχνη, που τόσο σκανδαλίζει τους «ορθοδόξους», να ακόμη ένα σημείο επαφής με τα ελληνικά ιδανικά, που επιβάλλουν την ανανέωση, την εξέλιξη, τη ζωή, και αποτροπιάζονται την προσήλωση σε οποιοδήποτε ακαδημαϊσμό, την επιμονή σ' εξαντλημένες συνταγές, το θάνατο» (ό.π., 87).

Ας δούμε τώρα το ποίημα «Le Pape aux entonnoirs». Το παραθέτουμε πρώτα στο γαλλικό πρωτότυπο και έπειτα στην ελληνική μετάφραση της Ολυμπίας Ταχοπούλου.<sup>86</sup>

### Le Pape aux entonnoirs

*La stupeur trigonométrique rétrograde des fleurs funestes évoque, pour moi seul, les pâleurs latescentes des bottins sérapiques et alpestres. Je m'explique: un cœur, fut-il en or, ne saurait en aucune façon résister aux clameurs guerrières des nègres-blancs mystiques, collectionneurs austères de timbresposte et de losanges pourris. Ainsi, un arbre, un marbre et un Arabe, ajoutés à deux téléphones lépreux et à un corollaire aussi absurde que funambulesque, donneraient forcément une somme «X» qui, ajoutée aux soutanes arachno-delhoïdes de ces messieurs et des mégots sismiques, donnerait, à son tour, les seules portes latérales connues des efflorescences espagnoles anti-masturbatrices. Les déprédations et carences automobiles unijambes ne sont invoquées ici qu'à cette seule fin: préserver les ostensoirs automatiques à venir de la décortication sexuelle des forêts et des*

<sup>84</sup> Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, «Η «Ομάδα Τέχνη», 1917-1919, και οι ζωγράφοι της»: *Ημερολόγιο 2017*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, 2017, 9.

<sup>85</sup> Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, ό.π., 9. Για τη δημιουργία της «Ομάδας Τέχνη», την καλλιτεχνική ταυτότητα των μελών της, τη δράση και την υποδοχή της από την κριτική, βλ. αναλυτικά: Katerina Perpinioti-Agazir, “Le Groupe Tekhni”, διδακτορική διατριβή, Université Paris I (Pantheon-Sorbonne), 2002. Βλ. επίσης Κατερίνα Περπινιώτη, «Η «Ομάδα Τέχνη» 1917-1919. Ένας σημαίνων σταθμός στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης»: *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική* [= Πρακτικά Συμποσίου (Αθήνα, 21-22 Νοεμβρίου 2008)], (επιμ.: Τάσος Σακελλαρόπουλος, Αργυρώ Βατσάκη, Μαρία Θεοδώρου, πρόλ.: Άγγελος Δεληβορριάς), Αθήνα - Χανιά, Μουσείο Μπενάκη - Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών «Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος», 2012, 184-204.

<sup>86</sup> Το ποίημα έχει μεταφράσει επίσης (με σημαντικές διαφορές σε ορισμένα σημεία) ο Κώστας Σταματίου, βλ. Νίκος Εγγονόπουλος, «Τα γαλλικά ποιήματα: «Ο Πάπας με τις χοάνες», «Κυανή ματαιότης», «Η απόδραση των Κενταύρων», «Μεξικανικές ελπίδες», «Συλλαβισματάριον, I-II», «Στον πύργο της Αμπουάζ», «Η εξέγερσις των ημερών»», (εισ. - μτφρ.: Κώστας Σταματίου), *Η Λέξη* 49 (Νοέμβριος 1985) 886-892 (: 887).



*astres. Enfin, pour être bref: une magnéto, une Minerve décolleuse de phares, Picasso, voici les seuls résultats de mes recherches africaines et sentimentales. D'ailleurs, je suis poète.*<sup>87</sup>

### Ο Πάπας με τα χωνιά

*Η τριγωνομετρική οπισθοδρομική κατάπληξη των μοιραίων ανθέων θυμίζει, για μένα μόνο, τα χλωμά λανθάνοντα πρόσωπα των αγγελικών καταλόγων και των Άλπεων. Και εξηγούμαι: μια καρδιά, έστω κι από χρυσάφι, δεν μπορεί με κανέναν τρόπο ν' αντισταθεί στις πολεμικές κραυγές νέγρων-λευκών μυστικιστών, αυστηρών συλλεκτών γραμματοσήμων και διεφθαρμένων ρόμβων. Έτσι, ένα δέντρο, ένα μάρμαρο και ένας Άραβας, προστιθέμενοι σε δυο λεπρά τηλέφωνα και σε ένα θεώρημα αφηρημένο και αλλόκοτο, θα έδιναν υποχρεωτικά ένα ποσό «X» το οποίο, προστιθέμενο σε ράσα αραχνο-δελτοειδή αυτών των κυρίων και των σεισμικών αποσιγάρων θα έδινε, με τη σειρά του, τις μόνες γνωστές παινές πύλες των ισπανικών αντι-αυνανιστικών ανθοφοριών. Οι ζημιές και οι ελλείψεις των ακρωτηριασμένων αυτοκινήτων δεν αναφέρονται εδώ παρά μόνο για ένα σκοπό: να προφυλαχτούν τα αυτόματα αρτοφόρια από την ερωτική αποφλοίσωση των δέντρων και των άστρων. Τελικά, για να είμαι σύντομος: μια ηλεκτρομαγνητική μηχανή, μια Αθηνά που αποκεφαλίζει φάρους, ο Πικασσό, ιδού τα μόνα συμπεράσματα από τις αφρικανικές και συναισθηματικές μου έρευνες. Άλλωστε, είμαι ποιητής.*<sup>88</sup>

Οι αναφορές στην «τριγωνομετρική οπισθοδρομική κατάπληξη των μοιραίων ανθέων» και στα «χλωμά λανθάνοντα πρόσωπα των αγγελικών καταλόγων και των Άλπεων» παραπέμπουν πιθανότατα στα θέματα της τέχνης του ακαδημαϊκού ρεαλισμού, σε έργα λ.χ. όπως *Το φίλημα* του Νικηφόρου Λύτρα, όπου τονίζεται η αγνότητα του εικονιζόμενου κοριτσιού, το κορμί του οποίου έχει το σχήμα του κρίνου.<sup>89</sup> Εδώ μπορεί να παραβάλει κανείς την αναφορά «στην εποχή των «άνθινων ύπνων»» στο πεζό κείμενο του Εγγονόπουλου. Σε επόμενο σημείο του ποιήματος γίνεται, επίσης, λόγος περί «αντι-αυνανιστικών ανθοφοριών», φράση που ενδεχομένως κλείνει μέσα της το αίτημα της ερωτικής απελευθέρωσης.

Αντίθετα με την ακαδημαϊκή, «η μοντέρνα τέχνη», έγραφε ο ποιητής, «ανήσυχια ερευνά παντού, και πολλές φορές υιοθετεί ετερόκλητα εκ πρώτης όψεως στοιχεία άλλων τεχνών, παρμένα ακόμη και από την ωραιότητα νεγρική τέχνη [πρβλ. τις «πολεμικές κραυγές νέγρων-λευκών μυστικιστών» του ποιήματος], που τόσο σκανδαλίζει τους «ορθοδόξους»» [πρβλ. «τα

<sup>87</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Le Pape aux entonnoirs»: «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν» (1938): *Ποιήματα*, ό.π., 39-40.

<sup>88</sup> Ολυμπία Ταχοπούλου, *Μοντερνιστικός Πρωτογονισμός*, ό.π., 182.

<sup>89</sup> Η σκηνή του πίνακα «ξετυλίγεται σε μια εσωτερική αυλή, όπου βλέπουμε ένα λυγερόκορμο κορίτσι, ντυμένο με την παραδοσιακή φορεσιά, να τεντώνεται για να φτάσει να φιλήσει το αγαπημένο της αγόρι, που προβάλλει το κεφάλι του από το παράθυρο. Η γλάστρα με τον κρίνο συμβολίζει την αγνότητα, ενώ ο ψηλόλιγνος μίσχος του επαναλαμβάνει την κίνηση του λυγερόκορμου κοριτσιού», Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, «Δώδεκα Έλληνες ζωγράφοι υμνούν τη γυναίκα»: *Ημερολόγιο 2019*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, 2019, 15.

αυτόματα αρτοφόρια» στο ποίημα]. Η ανάγκη της ανανέωσης ήταν ένα σημείο επαφής της μοντέρνας τέχνης με την ελληνική τέχνη, την οποία βλέπουμε να εμφανίζεται δύο φορές στο ποίημα, στο πλαίσιο ετερόκλητων συνόλων, την πρώτη φορά μέσα από μια εικόνα της υλικής αρχαιότητας, του «μαρμάρου» (συνεκδοχικά: του αγάλματος ή της γλυπτικής τέχνης<sup>90</sup>) («ένα δέντρο, ένα μάρμαρο και ένας Άραβας») και τη δεύτερη φορά μέσα από μια μορφή του αρχαίου μύθου, της Αθηνάς («μια ηλεκτρομαγνητική μηχανή, μια Αθηνά που αποκεφαλίζει φάρους, ο Πικασσό»). Η Αθηνά ήταν, βέβαια, η θεά της σοφίας και της λογικής, ωστόσο εδώ φέρεται να αποκεφαλίζει τους φάρους, να «καταργεί τα μέσα προσανατολισμού».<sup>91</sup> Για τον φαροφύλακα στον Εγγονόπουλο<sup>92</sup> έχει ειπωθεί ότι λειτουργεί σαν θεματοφύλακας του δυτικού πολιτισμού και των διαμορφωμένων βάσει της καρτεσιανής λογικής αξιών του.<sup>93</sup> Με αυτό το δεδομένο, η Αθηνά θα μπορούσε να καταφέρεται, με μια απρόσμενη κίνηση, ενάντια στη λογοκρατία. Αν πάλι θεωρήσουμε ότι η Αθηνά ενσαρκώνει τα ελληνικά ιδανικά, τότε η συμβολική της κίνηση θα μπορούσε να ισοδυναμεί με ένα είδος απόσχισης των ελληνικών ιδανικών από τη δυτική-(μετα)αναγεννησιακή τέχνη<sup>94</sup> και της εκ νέου προσάρτησής τους στο καλλιτεχνικό παράδειγμα της μοντέρνας ζωγραφικής («Πικασσό»).

---

<sup>90</sup> Βλ. αντίστοιχα τη σύνδεση του μαρμάρου με τους αρχαίους γλύπτες που κάνει ο Εγγονόπουλος στις σημειώσεις του *Μπολιβάρ: Ποιήματα*, ό.π., 348.

<sup>91</sup> Ολυμπία Ταχοπούλου, *Μοντερνιστικός Πρωτογονισμός*, ό.π., 186. Η Ο. Ταχοπούλου σημειώνει ακόμη ότι «η απώλεια προσανατολισμού θεωρείται και από τον Breton, στην *Αρκάνα 17*, υπερρεαλιστική αρχή και πρακτική για τη συμμετοχή στη μυστική εμπειρία, την οποία συνδέει με τα ελεύθια μυστήρια», ό.π., 186.

<sup>92</sup> «Να μην ταραχθή κανείς: η εικόν αυτή είναι η μόνη που εβοήθησε τον αποθανόντα αόματο φαροφύλακα να ανακαλύψει το μυστικόν του φρέατος», Νίκος Εγγονόπουλος, «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν, Ι»: «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν» (1938): *Ποιήματα*, ό.π., 14.

<sup>93</sup> Βλ. αναλυτικά όσα αναφέρει η Φ. Αμπατζοπούλου: «Οι φαροφύλακες του δυτικού πολιτισμού, τερματοφύλακες ή και θεματοφύλακες αξιών, θεσμών και συστημάτων, επί αιώνες περιφρούρησαν μια γνώση ανθρωποκεντρική, διαμορφωμένη και στηριγμένη στο αλάθητο μιας λογικής που ήθελε τον άνθρωπο πλασμένο κατ' εικόνα και ομοίωση ενός θεού-δημιουργού. Ο άνθρωπος αυτής της γνώσης κι αυτής της λογικής έχτισε το οικοδόμημα της σκέψης του πάνω σε μια ταυτότητα, γέννημα της καρτεσιανής λογικής: σκέφτομαι, άρα υπάρχω. Περιφρουρώντας αυτήν την ταυτότητα, όριζε και οριοθετούσε τον κόσμο: ανοιχτομάτης, τετραπέρατος, παντογνώστης, όλα τα καταλάβαινε, για όλα είχε προνοήσει – για όλα, μα όχι και για το μυστικόν του φρέατος», Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Εισαγωγή»: ... *δεν άνησαν ματαίως. Ανθολογία υπερρεαλισμού*, Αθήνα, Νεφέλη, 1980, 13.

<sup>94</sup> Αν και στην απάντησή του στην έρευνα του Ζυγού, ο Εγγονόπουλος βάλει κατά του μετα-αναγεννησιακού ακαδημαϊσμού, στις συνεντεύξεις του δείχνει να βάλει και κατά της ίδιας της Αναγέννησης. Λ.χ. σε ερώτηση δημοσιογράφου: «Πού θα προσανατολιζατε έναν νέο για την κατάκτηση γνώσεων;», αποκρίνεται: «Στις σωστές αντιλήψεις της ελληνικής τέχνης. Να κατανοήσει τί αλήθεια υπάρχει στην ελληνική τέχνη και τί ψεύδος στην ιταλική Αναγέννηση. Αναγέννηση δεν ήταν η γέννηση της τέχνης στη Φραγκία. Εκείνοι οι αγαθοί άνθρωποι φαντάστηκαν ότι ξαναγέννησαν την ελληνική τέχνη. Απλώς, όμως άνοιξαν τα στραβά τους. Όλοι αυτοί οι κολορίστ δεν έχουν καθόλου χρώμα, όπως είχαν οι Έλληνες και οι Βυζαντινοί. Κι αυτό ισχύει ως τον 19ο αιώνα που παρουσιάζονται οι “βάρβαροι” εμπρεσιονιστές. Δεν θέλω να κάνω την κλασική τέχνη, αλλά να επαναφέρω το χρώμα της. Ο Παρθένης έλεγε: “Το φως είναι το χρώμα: το χρώμα είναι το φως”. Η ζωγραφική μου, προ πάντων, έχει χρώμα. Το χρώμα προσπαθώ να δώσω». Κι αλλού: «Είπαν ότι δημιουργήθηκε η αναγέννηση. Είναι ψέμα. Δεν ξαναγεννήθηκε ο περίφημος ελληνικός πολιτισμός στην Ιταλία. Απλούστατα γεννήθηκε ένας πολιτισμός στην Ιταλία. Αυτός ο πολιτισμός δε, μακράν από του να μοιάζει στον άρτιο ελληνικό πολιτισμό, ήταν κι ένας πολιτισμός λανθασμένος», Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελιοι στον παράδεισο...», ό.π., 155-156 και 160-161 αντίστοιχα.

Δίπλα στην εικόνα της Αθηνάς και του Picasso (ή, μετωνυμικά, ενός εικαστικού έργου της πρωτοπορίας), τοποθετείται η εικόνα της ηλεκτρομαγνητικής μηχανής («magnéto»), για την οποία έχει υποστηριχθεί ότι «δείχνει το φουτουριστικό ενδιαφέρον και τη μηχανική φαντασία του Εγγονόπουλου».<sup>95</sup> Θα σχολιάζαμε πως αυτό που επιχειρεί εδώ ο Εγγονόπουλος με τις ποιητικές εικόνες (τη δημιουργία, δηλαδή, έντασης, ενός δυναμικού πεδίου που γεννιέται μέσα από τους «καταπληκτικούς και αναπάντεχους συνδυασμούς»<sup>96</sup>), το επιχειρήσαν νωρίτερα οι Γάλλοι υπερρεαλιστές με εικόνες πραγματικών αντικειμένων. Στη «Σουρρεαλιστική Έκθεση Αντικειμένων» (Μάιος 1936, Γκαλερί Ratton), επιστημονικά αντικείμενα (των μαθηματικών, της φυσικής) συνυπήρχαν με πρωτόγονα αντικείμενα, παράλογα αντικείμενα, αντικείμενα που βρέθηκαν τυχαία, αντικείμενα ready-made, κινούμενα αντικείμενα κ.ά. Στο κείμενο «Η κρίση του αντικειμένου», που έγραψε ο Μπρετόν με αφορμή την έκθεση, παρατηρούσε: «Οι ποιητές, οι ζωγράφοι, συναντιώνται με τους επιστήμονες στην καρδιά εκείνων των «δυναμικών πεδίων» που δημιουργούνται μέσα στη φαντασία από την προσέγγιση δύο διαφορετικών εικόνων».<sup>97</sup> Και αυτή η προσέγγιση δεν αφορά μόνο αντικείμενα διαφορετικής προέλευσης που γειτνιάζουν χωρικά (λ.χ. στο πλαίσιο μιας έκθεσης) αλλά μπορεί να αφορά και στο ίδιο το αντικείμενο που έχει συντεθεί από ετερόκλητα στοιχεία. Με αυτόν τον τρόπο το αντικείμενο – και μέσω αυτού η πραγματικότητα – μεταμορφώνεται, μετουσιώνεται. Το αντικείμενο αποσπάται από τη σκοπιμότητά του και χάνει τη «συμβατική αξία» του,<sup>98</sup> παύει να είναι όπως το ξέρει και το αναγνωρίζει ο κοινός νους. Κερδίζει όμως σε «αναπαραστατική αξία»,<sup>99</sup> αφού με την παράδοξη και απροσδόκητη όψη του ξαφνιάζει και η μνήμη το ανακαλεί.

Ένα τέτοιο, ασυνήθιστο και υβριδικό, αντικείμενο είναι το «πέτρινο αυτοκίνητο» στο ποίημα του Εγγονόπουλου «Αγάπη». Το συγκεκριμένο αντικείμενο μας ενδιαφέρει γιατί, όπως πιστεύουμε, έλκει την καταγωγή του από ένα αρχαιολογικό «αντικείμενο», και μάλιστα της σφαιρικής ποίησης, από το «πετρωμένο καράβι» (συνδήλωση της Ακρόπολης) του ποιήματος «Λεωφόρος Συγγρού, 1930». Για την ακρίβεια, πιστεύουμε ότι το «Αγάπη» είναι μια παρωδία του «Λεωφόρος Συγγρού». Το παρακάτω απόσπασμα είναι χαρακτηριστικό:

*Φεύγουμε. Αλλά προτού ν' αποχωριστούμε, ας πούμε όλοι μαζί το τραγούδι του πέτρινου αυτοκινήτου. Κι' όταν λέω «πέτρινο» να εννοούμεθα: έχει πέτρες μόνο στις γωνιές, το υπόλοιπο είναι καμωμένο, ως συνήθως, με τούβλα και σανίδες, κι' οι ρόδες είναι από βόμμα*

<sup>95</sup> Ολυμπία Ταχοπούλου, *Μοντερνιστικός Πρωτογονισμός*, ό.π., 185.

<sup>96</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 19.

<sup>97</sup> Πάτρικ Βάλντμπεργκ, *Σουρρεαλισμός*, ό.π., 146. Για τις φωτογραφίες των υπερρεαλιστικών αντικειμένων, βλ. τη γαλλική έκδοση του κειμένου του Μπρετόν: André Breton, «Crise de l'objet» (1936): *Le surréalisme et la peinture*, Παρίσι, Gallimard, 1965, 352-361.

<sup>98</sup> Πάτρικ Βάλντμπεργκ, ό.π., 146.

<sup>99</sup> Ο.π., 146.

ιωδίου. Ας πάρουμε μαζί μας την ανάμνηση των ακτινωτών δαιδάλων και τα ετεροθαλή χαλίκια των εμπρηστικών κουτιών. Όπως πάντα, κατεύθυνση δεξιά, προς τα φωτεινά ξυλάρμενα της αγάπης μας. Θύμησις και θέλησις ασφάλτου: ο Ποσειδών. [...]»<sup>100</sup>

Θυμίζουμε ότι στο ποίημα του Σεφέρη<sup>101</sup> ο ομιλητής άφηνε πίσω του τον αστικό λαβύρινθο («Σπάσε το νήμα της Αριάδνης»), την πόλη με τα μνημεία της (τις αρχαιότητες της Ακρόπολης: «το πετρωμένο καράβι που ταξιδεύει προς το βυθό μ' άρμενα συντριμμένα», την πύλη του Αδριανού: «την καμάρα με τα χρυσαφικά της»), τους στύλους του Ολυμπίου Διός: «τις κολόνες με την έννοια τους που τις στενεύει»), και κατευθυνόταν προς την ακτή του Φαλήρου, προς τη θάλασσα. Προς τα εκεί κινείται και το «πέτρινο αυτοκίνητο» του Εγγονόπουλου. Θέλοντας να αναπνεύσουν λίγο «ιώδιο» («οι ρόδες είναι από βάμμα ιωδίου») και φέροντας «την ανάμνηση των ακτινωτών δαιδάλων» (ο Δαίδαλος προμήθευσε στην Αριάδνη τον μίτο, με τη βοήθεια του οποίου ο Θησέας δε χάθηκε μέσα στον Λαβύρινθο<sup>102</sup>), οι επιβάτες του ξεκινούν μια διαδρομή με προορισμό τη θάλασσα: «Όπως πάντα, κατεύθυνση δεξιά, προς τα φωτεινά ξυλάρμενα της αγάπης μας. Θύμησις και θέλησις ασφάλτου: ο Ποσειδών».<sup>103</sup>

Το ότι ο Εγγονόπουλος παρωδεί ειδικά το «Λεωφόρος Συγγρού»<sup>104</sup> έχει τη σημασία του. Ο Σεφέρης έγραψε αυτό το ποίημα επηρεασμένος από τα λόγια του Θεοτοκά στο *Ελεύθερο πνεύμα*,<sup>105</sup> το «μανιφέστο» ή «το πρώτο τεκμήριο αυτογνωσίας», όπως χαρακτηρίζεται, της

<sup>100</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Αγάπη»: «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν» (1938): *Ποιήματα*, ό.π., 51.

<sup>101</sup> Βλ. Γιώργος Σεφέρης, «Λεωφόρος Συγγρού, 1930»: «Δοσμένα»: «Τετράδιο γυμνασμάτων (1928-1937)» (1940): *Ποιήματα*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2000 [20η 1η: 1940], 85-86. Βλ. και τις σημειώσεις του Γ. Π. Σαββίδη για το ποίημα, ό.π., 320.

<sup>102</sup> Βλ. Jean Richerpin, *Ελληνική μυθολογία*, τ. Β': *Θεοί της γης, ημίθεοι, ήρωες* (1920), (επιμ.: Σπύρος Μαρινάτος, μτφρ.: Νικόλαος Τετενές, επιμ. έκδοσης: Μιχ. Γ. Πετρίδης), [χ.τ.], Βίβλος, 1953, 490. Ασφαλώς ο Εγγονόπουλος ήταν βαθιά εξοικειωμένος με τον μύθο του Λαβύρινθου και του Μινώταυρου, που αναβίωσε κατά τον ευρωπαϊκό μεσοπόλεμο από τους καλλιτέχνες/εικαστικούς της πρωτοπορίας (Picasso, Miró, Masson, Magritte, S. Dali). Η μορφή του Μινώταυρου συμβόλιζε γι' αυτούς την τυφλή δύναμη των ενστίκτων και την επιστροφή στις σκοτεινές και ανεξερευνήτες ζώνες του ασυνειδήτου, βλ. σχετικά: Νίκη Λοϊζίδη, *Ο μύθος του Μινώταυρου στην πρωτοπορία του μεσοπολέμου: από τους «λαβύρινθους» του Masson ως τη «Guernica» του Picasso*, Αθήνα, Νεφέλη, 1988 και Ν. Χρ. Σταμπολίδης, «Ο λαβύρινθος του Πικάσο»: *Πικάσο και Αρχαιότητα. Γραμμή και πηλός (Θεϊκοί διάλογοι)*, Αθήνα, Ίδρυμα Ν. Π. Γουλανδρή – Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 2019, 24-57.

<sup>103</sup> Και ο Ποσειδών συνδέεται με τον μύθο του Μινώταυρου, αφού η γέννηση του τελευταίου υπήρξε η τιμωρία του Μίνωα για το γεγονός ότι δε θυσιάσε τον όμορφο ταύρο του στον θεό, όπως είχε υποσχεθεί. Την αθέτηση της δοσμένης υπόσχεσης (μια πράξη «ύβρεως») ακολούθησε η τιμωρία του βασιλιά, με τη γυναίκα του, Πασιφάη, να καταλαμβάνεται από πάθος για το ζώο, να μηχανεύεται την ένωση μαζί του και να γεννά τον Αστέριο, που τον ονόμαζαν και Μινώταυρο γιατί είχε κεφαλή ταύρου και σώμα ανθρώπου. Βλ. Jean Richerpin, ό.π., 482-490.

<sup>104</sup> Ο Ν. Βαλαωρίτης, πάλι, θεωρεί ότι στο «Αγάπη» ο Εγγονόπουλος σχολιάζει ειρωνικά το «Αυτοκίνητο» του Σεφέρη, βλ. Νάνος Βαλαωρίτης, «Νίκος Εγγονόπουλος, ο απόκρυφος και αναφορικός», *Η Λέξη* 179, ό.π., 16-18.

<sup>105</sup> «Η λεωφόρος Συγγρού κυλά μέρα και νύχτα προς την αχτή του Φαλήρου τους νεογέννητους και ανέκφραστους ακόμα ρυθμούς ενός δυνατού λυρισμού που γυρεύει δυνατούς ποιητές. Μια αισθητική μορφώνεται αυθόρμητα μέσ' στον αέρα που αναπνέουμε. Αυτός ο «αεζός και υλιστικός» αιώνας κρύβει μέσ' στην ανεξερευνήτη ψυχή του πολύ περισσότερη ποίηση απ' ό,τι νομίζουν οι δάσκαλοί μας. Αλλά πρέπει κάποιος να λάβει τον κόπο να την ανακαλύψει. Είναι η ώρα κατάλληλη για τολμηρούς σκαπανείς», Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα* (1929), (επιμ.: Κ. Θ. Δημαράς), Αθήνα, Ερμής, 1979 [1η ανατ.: 1η έκδ.: 1973], 70. Ο Σεφέρης αφιερώνει τη «Λεωφόρο Συγγρού, 1930» «στον Γιώργο Θεοτοκά που την ανακάλυψε», ό.π., 85.

γενιάς του '30. Ο Εγγονόπουλος, ωστόσο, δεν ένιωθε ότι ανήκε σε αυτή τη γενιά ούτε και την αποδεχόταν ως συλλογικότητα: «δεν ανήκω στην ανύπαρκτη Γενιά του '30», έλεγε.<sup>106</sup> Παράλληλα, εξέφραζε σοβαρές επιφυλάξεις για τις καλλιτεχνικές επιδόσεις των κυριότερων εκπροσώπων της, του Σεφέρη<sup>107</sup> και του Ελύτη<sup>108</sup> (από την ομάδα των *Νέων Γραμμάτων*), αλλά και του Ρίτσου.<sup>109</sup> Ο μόνος φίλος και πνευματικός συνοδοιπόρος του από τους ποιητές του «τριάντα» ήταν ο Εμπειρικός.<sup>110</sup> Οι δυο τους, άλλωστε, κλήθηκαν να αντιμετωπίσουν τις

<sup>106</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 114. Την ίδια θέση επαναλαμβάνει σε συνέντευξή του στο περιοδικό *Manna* (1974): «Δεν είχα απολύτως καμία σχέση με τη Γενιά του '30», ό.π., 193.

<sup>107</sup> Γράφει σε έναν από τους «Αφορισμούς» του (1976): «Ένας ξένος φίλος μου προσπάθησε να μεταφράσει τον κ. Σεφεριάδη. Άλλοτε του έβγαине Έλιοτ, άλλοτε Λαφόργκ, και άλλοτε Βαλερύ», Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 92. Τις ειρωνικές νύξεις του Εγγονόπουλου στον σεφερικό μιμητισμό μνημονεύει και ο Νάνος Βαλαωρίτης, βλ. «Νικόλαος Εγγονόπουλος: Ο ντελικάτος εραστής της Χίμαιρας, του Πόθου και του Πάθους» (1986): «Παράρτημα»: «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 182. Σε συνέντευξή της η Μαρώ Σεφέρη ανέφερε ότι ο Εγγονόπουλος «θεωρούσε τον Σεφέρη καλό δοκιμογράφο και όχι ποιητή». «Κάποτε συναντήθηκαν οι δυο τους στον “Ίκαρο”», θυμάται, «“Δεν μου στείλατε ποτέ τα βιβλία σας, κύριε Σεφεριάδη”, του είπε ο κύριος Εγγονόπουλος. “Μεγάλη παράλειψη. Θα σας τα δώσω τώρα”, απάντησε ο Σεφέρης. “Σύμφωνοι”, συμπλήρωσε ο κύριος Εγγονόπουλος, “αλλά την αφιέρωση θα την κάνετε, όπως θα σας πω εγώ. Στα ποιήματα θα υπογράφετε Γ. Σεφεριάδης και στα δοκίμια Γ. Σεφέρης!...”. Έτσι και έκανε. Δεν τον ένοιαζε, γιατί ήξερε την αξία του. Γέλασε μόνο», Άννη Χέρρα-Ζυμαράκη, «35 χρόνια μαζί με τον Σεφέρη. Η γυναίκα του ποιητή, κ. Μαρώ Σεφέρη, μιλάει για τις χαρές και τις λύπες της κοινής τους ζωής», *Γυναίκα* 700 (10 Νοεμβρίου 1976) 32. Χαρακτηριστικό είναι και το επεισόδιο που μεταφέρει στον Δημήτρη Μπαγέρη ο συνθέτης Νίκος Μαμαγκάκης: «Κάποτε μπαίνοντας μέσα στον “Ελευθερουδάκη” σε μια γωνιά ήταν ο Σεφέρης με άλλους και συζητούσαν. [...] Σε λίγο μπαίνει ο Εγγονόπουλος, ο οποίος βλέποντας τον Σεφέρη τον χαιρετά: “Καλημέρα Ποιητά”. Εμένα μου φάνηκε φυσικό, όμως ο Σεφέρης και όλη η παρέα άρχισαν ψιθυριστά να κάνουν μια μικροσύσκεψη. –Τι συμβαίνει βρε παιδιά τους λέω, πέστε μου και μένα. –Να, μου λένε, ο Εγγονόπουλος πρώτη φορά προσφωνεί τον Σεφέρη ποιητή. Πάντα του έλεγε “Καλημέρα κύριε Πρόεδρε”. Αυτά συνέβαιναν το 1969», Δ. Μπαγέρης, «Υμνος δοξαστικός στη μνήμη του Εγγονόπουλου. Τα χρόνια τα σακάτικα του ποιητή πριν και μετά τον *Μπολιβάρ*», *Γράμματα και τέχνες* 76 (Ιανουάριος - Μάρτιος 1996) 10. Ίσως κάποιο ρόλο στην αλλαγή της προσφώνησης να έπαιξε η δήλωση του Σεφέρη κατά της Χούντας των Συνταγματαρχών (28.3.1969). Πάντως, όταν ζητήθηκε στον Εγγονόπουλο να πει λίγα λόγια για τα εβδομήντα χρόνια του Σεφέρη (εφ. *Τα Νέα*, 28.2.1970), εκείνος ανταποκρίθηκε θετικά, βλ. «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 69.

<sup>108</sup> Για τον Ελύτη του *Ήλιου του πρώτου* θα πει: «[...] ο ένας με τα ποιηματάκια του, πώς το λένε... η ανθισμένη λεμονιά, όχι, νερατζιά, όχι, όχι, η πορτοκαλένια...». Και για τον Ελύτη του *Άσματος ηρωικού*: «Εγώ προτιμώ το άλλο [ενν. αντί του *Άξιον Εστί*], τον *Βαθμοφόρο της Αλβανίας* που είναι μια γελοία – έτσι – μίμηση του νεκρικού τραγουδιού του *Σάντσεθ Μεχίας*. Αυτή τη δουλειά κάνουν όλοι αυτοί. Παίρναν από τους άλλους και τα βάζαν δικά τους», Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 115 και 117-118 αντίστοιχα (ας σημειωθεί ότι ένα απόσπασμα από το *Νεκρικό τραγούδι για τον Ιγνάτιο Σάντσεθ Μεχίας* του Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα έχει μεταφράσει και δημοσιεύσει ο Εγγονόπουλος στην *Κοιλάδα με τους ροδώνες*, ό.π., 206-207). Σε άλλη συνέντευξή του, όμως, ερωτώμενος για το Νόμπελ, εκφράζεται θετικά (ειρωνευόμενος άραγε;) για τον Ελύτη: «Με το Νόμπελ τιμήθηκε περισσότερο η Ελλάδα! Βέβαια, ο Ελύτης είναι ένας αξιόλογος ποιητής!», ό.π., 135. Ο Ελύτης στο «Χρονικό μιας δεκαετίας» περιγράφει τον Εγγονόπουλο ως έναν δύσκολο στις συναναστροφές του άνθρωπο, που, παρά την ευγένειά του, κατέφευγε στον σαρκασμό: «Δεν ήταν εύκολος στις γνωριμίες. Στις δέκα περιπτώσεις, τις εννέα ήταν βέβαιο πως θα σε προγκήξει. Και όχι διόλου μειώνοντας την ευγένεια, που του ήταν έμφυτη, αλλ' αυξάνοντας απεναντίας το σαρκασμό», Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 2017 [8η 1η: 1974], 369.

<sup>109</sup> Στον δημοσιογράφο Γ. Λιάνη συστήνει: «καλύτερα να διαβάσετε Παρμενίδη παρά τα “Απαντα” του Ρίτσου!», Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 115.

<sup>110</sup> Βλ. όσα γράφει ο Εγγονόπουλος για τον Εμπειρικό στις σημειώσεις των ποιημάτων του: *Ποιήματα*, ό.π., 334-335: *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, ό.π., 223-225 και στα κείμενά του «Διάλεξις [στα εγκαίνια της ατομικής του εκθέσεως ζωγραφικής, στις 6 Φεβρουαρίου 1963, στην αίθουσα του Α.Τ.Ι.]» (1963), «[Για τον Α. Εμπειρικό]» (1963) και «Ο Ανδρέας Εμπειρικός» (1976): *Πεζά κείμενα*, ό.π., 41, 100 και 111-112 αντίστοιχα. Βλ. επίσης όσα αναφέρει για αυτόν στις συνεντεύξεις του: «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 80, 82, 93, 99-100, 106, 115-116, 139, 149-150, 160, 163, 167, 173-174. Στον Εμπειρικό αφιέρωσε τα ποιήματά του «Γοτθική πικρία» και «Το χέρι»: «Η επιστροφή των πουλιών» (1946): *Ποιήματα*, ό.π., 178-179 και 222-224 αντίστοιχα. Ειδικά σε ό,τι αφορά

οξύτατες επιθέσεις της κριτικής<sup>111</sup> και τους ακραίους χλευασμούς της κοινής γνώμης<sup>112</sup> όταν αποφάσισαν να δημοσιεύσουν τις «ανορθόδοξες» υπερρεαλιστικές συλλογές τους, γεγονός που δημιούργησε μια συναισθηματική εγγύτητα ανάμεσά τους.

Σε συνέντευξη που έδωσε αρκετά χρόνια αργότερα στην εφημερίδα *Βραδυνή* (3.11.1954) ο Εγγονόπουλος μίλησε για την υπερρεαλιστική τέχνη και τους αναπάντεχους συνδυασμούς της «που προκαλούν τη θυμηδία των αμυήτων»: «Υπερρεαλισμός σημαίνει αντιμετώπιση της ζωής με πάθος. Αντιμετώπιση κάθε φαινομένου της ζωής ως τις πιο ακραίες μεταφυσικές προεκτάσεις. Επειδή το καθετί περιέχει ζωή, σκοπός του υπερρεαλισμού είναι να κάνει τη ζωή αυτή έκδηλη. Γι' αυτό χρησιμοποιεί καταπληκτικούς και αναπάντεχους συνδυασμούς, αυτούς που προκαλούν τη θυμηδία των αμυήτων. Η ετερόκλητη αυτή γειννίαση χρησιμεύει στο να ελευθερώνεται το κάθε στοιχείο του συνδυασμού, λόγω της μεταξύ των διαφοράς, και να εκδηλώνεται έτσι έντονο αυτό που θέλει να παρουσιάσει ο καλλιτέχνης. Πάθος λοιπόν στη σύλληψη. Πάθος και, φυσικά, γνησιότητα στην απεικόνιση. Τώρα αν καμιά φορά υπάρχει σ' ένα έργο κάτι το παράλογο, ποιός άνθρωπος με καλή πίστη δεν θα παραδεχτεί πως κι η ζωή έχει τους παραλογισμούς της;».<sup>113</sup>

---

«Το χέρι», ο Χρήστος Δανιήλ υποστήριξε ότι «η κόρη-τέκτων» που στέκονταν «ορθή [...] εις το παράθυρο του Αναπλιού» είναι η Μάτση Χατζηλαζάρου, η πρώτη σύζυγος του Εμπειρικού, όπως εικονίζεται σε μια αρκετά γνωστή φωτογραφία που της τράβηξε ο ποιητής στο Μπούρτζι κατά το γαμήλιο ταξίδι τους, βλ. Χ. Δανιήλ, «Ο Νικόλαος Εγγονόπουλος ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ωραία κόρη ορθή ως στέκονταν εις το παράθυρο του Αναπλιού», *Οδός Πανός* 164 [= Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό] (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2014) 20-33. Για τη φιλία του Εγγονόπουλου και του Εμπειρικού, βλ. ακόμα: Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά»: *Νικόλαος Εγγονόπουλος ή Το θαύμα του Ελμπασάν και του Βοσπόρου*, ό.π., 25-37 και Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Εμπειρικός - Εγγονόπουλος: Μια ιστορική φιλία», *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες* [= Αφιέρωμα: Ελληνικός Υπερρεαλισμός] (7.7.2002) 14-17. Στη διάρκεια της πολύχρονης συννααστροφής των δύο ανδρών είναι φυσιολογικό να επήλθαν στιγμές ρήξης (βλ. όσα μαρτυρεί επ' αυτού η Νέλλη Ανδρικοπούλου, *Επί τα ίχνη του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα, Ποταμός, 2003, 74-75), ωστόσο αυτές δεν αναιρούν ούτε το καλλιτεχνικό όραμα που τους ένωσε ούτε τα επίπονα βιώματα που τους στιγματίσαν.

<sup>111</sup> Για την κριτική υποδοχή των πρώιμων συλλογών του Εμπειρικού (*Υψικάμινος*) και του Εγγονόπουλου (*Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν - Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής*), βλ. Σωτήρης Τριβιζάς, *Το Σουρρεαλιστικό Σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996, 31-40 και 54-63 αντίστοιχα. Για μια πληρέστερη επισκόπηση της πρόσληψης της ποίησης του Εγγονόπουλου, από την επίσημη εμφάνισή του στα νεοελληνικά γράμματα (1938) ως τις αρχές του 21ου αιώνα, βλ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Εισαγωγή. Ο Νίκος Εγγονόπουλος και η κριτική»: *Εισαγωγή στην ποίηση του Εγγονόπουλου*, ό.π., ια' - νε'. Για τα ποιήματα του Εγγονόπουλου που αναφέρονται στην πολεμική που δέχτηκε από κριτικούς και ομοτέχνους του, βλ. Ρένα Ζαμάρου, «Τίμων ο Αθηναίος ή περί σκύλων, λύκων και λυκανθρώπων στον Ν. Εγγονόπουλο», *Ο δεκαπενθήμερος Πολίτης* 42 (Νοέμβριος 1997) 38-41.

<sup>112</sup> «Με χλευάζαν στις επιθεωρήσεις», θυμάται ο ποιητής. «Ένα Σάββατο βράδυ ο Εμπειρικός μου λέει: “Έλα να πάμε σε μια επιθεώρηση”. Πήγαμε κάπου στον Πλατεία Βάθης, στο “Περοκέ”, νομίζω. Επί σκηνής ήταν δύο τελείως καραφλοί – ξέρετε το περίφημο που είχε πει ο Εμπειρικός: “Τα μαλλιά της κεφαλής μου είναι γεγονός τετελεσμένον...” – οι οποίοι αντήλασαν ασυναρτησίες. Τον ένα τον έλεγαν Δισεγγονόπουλο και τον άλλο Μπιρμπιρικό!... Σήμερα με απόλυτη ευθύνη μου επιτρέπεται να πω ότι στον τόπο μας, στα χρόνια τα δικά μου, η εκτίμηση εκδηλωνόταν με αμείλικτη καταδίκηση. Τότε η κοινωνία τον πνευματικό άνθρωπο τον περιέβαλλε με απόλυτη αδιαφορία», Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 91-92 και 172 (όπου ανακαλεί το ίδιο περιστατικό). Σε συνδυασμό με τα τελευταία λόγια του ποιητή, βλ. «Σημειώσεις»: *Ποιήματα*, ό.π., 333.

<sup>113</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 19.

Η αντίληψη του Εγγονόπουλου για την ετερόκλητη γειννίαση είναι πρωτίστως εικαστική («απεικόνιση»). Συνδέεται με μια νέου τύπου άρθρωση της ζωγραφικής εικόνας, στην οποία η λογική συνοχή των στοιχείων υποχωρεί, δίνοντας τη θέση της σε απρόσμενες συζεύξεις. Το ίδιο όμως μπορεί να ειπωθεί και για την αποσπασματική άρθρωση της εικόνας σε ορισμένα ποιήματά του, όπως λ.χ. στο «Γυψ και φρουρά» και το «Ζει ο Μέγας Αλέξανδρος;» (αμφότερα από τη δεύτερη συλλογή του, *Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής*, 1939), που λόγω ακριβώς της ετερογένειας των στοιχείων τους υποστηρίχθηκε ότι είναι α-σημαντικά (*asémantique*) ως προς το περιεχόμενό τους,<sup>114</sup> ότι δηλαδή στερούνται συγκεκριμένου νοήματος, και ότι η συγκρότησή τους βασίζεται «σε μια εσωτερική γεωμετρία της γλώσσας: αυτή των ομοφωνιών, των ήχων και των παρηχήσεων».<sup>115</sup> Θεωρήθηκε, με άλλα λόγια, ότι προωθούν ένα είδος «φωνητικού αυτοματισμού».<sup>116</sup> Στην πραγματικότητα, βέβαια, αυτά τα ποιήματα δεν είναι αυτοματικά. Αποτελούν, όπως αναφέρει ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «την πιο ολοκληρωμένη έκφραση του ατελούς ή αποσπασματικού λόγου που οι υπερρεαλιστές κληρονομούν μεν από τους ρομαντικούς, αλλά που μετασχηματίζουν αισθητά».<sup>117</sup> Η λέξη, «χωρίς να αποκτά κάποιου είδους αυτονομία», μετατρέπεται σε δέσμη σημασιών «που προέρχονται είτε από διακειμενικές συνδέσεις, είτε από βιογραφικά ή εξωλογοτεχνικά στοιχεία».<sup>118</sup>

Τα ποιήματα αυτά ξεχωρίζουν πράγματι για την ηχητική τους ποιότητα, αφού εφαρμόζουν, σε μικρή ή μεγαλύτερη κλίμακα, το σχήμα της παρονομασίας,<sup>119</sup> ενώ η διάταξη των στοιχείων τους ακολουθεί μια καθαρά εικονιστική λογική. Για το «Γυψ και φρουρά» λ.χ. έχει επισημανθεί ότι ενσωματώνει την εικαστική παραστατικότητα των *Calligrammes* του Apollinaire,<sup>120</sup> στον οποίο αφιερώνεται και το ποίημα. Η σχέση του Εγγονόπουλου με τον Apollinaire, όμως, δεν είναι «μόνο ευθέως ποιητική» αλλά «εμπλουτίζεται με τη μεσολάβηση του De Chirico»,<sup>121</sup> που με τη σειρά του είχε αναπτύξει στενή καλλιτεχνική συνεργασία με τον Apollinaire.<sup>122</sup> Ο De Chirico ήταν εκείνος που επινόησε και συστηματοποίησε το ποιητικό μοντάζ στη ζωγραφική

<sup>114</sup> Βλ. Martha Kiskira, *La surréalité dans l'oeuvre poétique de Nicos Engonopoulos: Affinités avec le surréalisme français*, διδακτορική διατριβή, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998, 117.

<sup>115</sup> Ο.π., 111.

<sup>116</sup> Ο.π., 115.

<sup>117</sup> Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «Ο Γκιγιώμ Απολλιναιρ και οι Έλληνες νεοτερικοί ποιητές του μεσοπολέμου», *Διαβάζω* 231 (Ιανουάριος 1990) 82.

<sup>118</sup> Ο.π., 82.

<sup>119</sup> Βλ. Jacques Vourtsis, *La poésie surréaliste...*, ό.π., 250-251 [Η παρονομασία «είναι αυτό το σχήμα που συνίσταται στην επανάληψη λέξεων διαφορετικής σημασίας αλλά που είναι παρόμοιες στην προφορά τους», ό.π., 249].

<sup>120</sup> Βλ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων. Νίκου Εγγονόπουλου «Γυψ και φρουρά»», *Δωδώνη* 15 [= Αφιέρωμα στη μνήμη του καθηγητή Σταμάτη Καρατζά (1913-1986)] (1986) 103.

<sup>121</sup> Ζ. Ι. Σιαφλέκης, ό.π., 82. Ένας από τους πιο γνωστούς πίνακες του De Chirico, που εικονίζει τη μοντέρνα προτομή του Ορφέα με μαύρα γυαλιά, είναι *Το πορτραίτο του G. Apollinaire* (1914).

<sup>122</sup> Βλ. σχετικά: Νίκη Λοϊζίδη, *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη*, ό.π., 129.

εικόνα, το οποίο εφάρμοσε (συγκρατημένα) ο Εγγονόπουλος στους πίνακές του<sup>123</sup> αλλά, όπως θα δούμε, και στα ποιήματά του. Την αντίληψη του μοντάζ στον ζωγραφικό και λογοτεχνικό χώρο περιγράφει αναλυτικά η Νίκη Λοϊζίδη:

Από τα κύρια χαρακτηριστικά της τεχνικής του De Chirico εκείνο που εκφράζει περισσότερο την ονειρική κατεύθυνση μερικών ζωγράφων όπως ο Max Ernst και δικαιώνει το χαρακτηρισμό «προσουρεαλιστής» είναι η επινόηση και συστηματοποίηση του ποιητικού μοντάζ στη ζωγραφική εικόνα. Όταν στα τοπία πόλεων με νεκρές φύσεις παραθέτει ετερόκλητα αντικείμενα που δεν έχουν, σε πρώτο τουλάχιστον επίπεδο, καμιά λογική σύνδεση μεταξύ τους, σκιαγραφεί ήδη μια νέα ζωγραφική σύνταξη, η οποία προσπαθεί να συνταιριάξει, στην ίδια εικόνα, την πιο πεζή πραγματικότητα με την πιο ποιητική και ονειρική πλασματικότητα. Σε πολλές από τις παράξενες αυτές νεκρές φύσεις τα εικονιζόμενα αντικείμενα – γάντια, ορισμένα τρόφιμα, κοχύλια, κουβαρίστρες, φρούτα – δίνουν καθαρά την εντύπωση σκόρπιων κομματιών ενός κόσμου του οποίου οι συνεκτικοί δεσμοί και οι βαθύτερες δομές έχουν αποδιαρθρωθεί βίαια. Δεν είναι διόλου τυχαίο ότι ο Breton κατάφερε να ανακαλύψει στις συντακτικές αυτές ιδιομορφίες μια αναζήτηση παράλληλη με του Apollinaire και κυρίως του Lautréamont στον λογοτεχνικό χώρο. Ο Lautréamont με τα λεκτικά του κολάζ εισήγαγε στην ανάπτυξη της ποιητικής του αφήγησης περιγραφές εγκυκλοπαιδικών άρθρων, ενώ ο Apollinaire σε μερικά κείμενά του παρέθετε ένα φαινομενικά άσχετο μοντάζ από φράσεις παρμένες από εφημερίδες, διαφημίσεις ή συνθήματα ενσωματωμένα σε έντεχνα και καλοδουλεμένα ποιητικά κείμενα. Η παρεμβολή στο κείμενο στοιχείων από την πιο πεζή πραγματικότητα δεν ήταν κάτι τυχαίο αλλά ένα πολύ μελετημένο ποιητικό παιχνίδι, που αποσκοπούσε στη δημιουργία της αίσθησης του ανοίκειου και στο ξάφνιασμα που προκαλεί η απότομη αντιπαράθεση του φανταστικού με την καθημερινότητα.<sup>124</sup>

Ένας πίνακας του De Chirico που εντυπώσιασε πολύ τους υπερρεαλιστές ζωγράφους ήταν το *Ερωτικό Άσμα* (1914), στο οποίο συνυπήρχαν, σε πρώτο επίπεδο, μια αιωρούμενη κεφαλή του Απόλλωνα, ένα λαστιχένιο γυναικείο γάντι (που ερμηνεύτηκε ως σύμβολο της ερωτικής επιθυμίας) και ένα τόπι. «Έχει κανείς την εντύπωση», παρατηρεί η Ν. Λοϊζίδη, «ότι υπάρχουν κάποιες μυστικές και έντεχνα επεξεργασμένες σχέσεις που συνδέουν όλα αυτά τα ετερόκλητα αντικείμενα, τα οποία συμβολίζουν άλλοτε μνήμες από το παρελθόν (κεφάλια ή άλλα μέλη αρχαίων αγαλμάτων) και άλλοτε την πιο πεζή πραγματικότητα (καθημερινά αντικείμενα)».<sup>125</sup> Σε μια τέτοια, ιδιάζουσα εικονιστική σύνταξη («μοντάζ»), υπακούουν και τα στοιχεία της υλικής και μυθικής αρχαιότητας που ενσωματώνονται στα ποιήματα «Γυψ και φρουρά» και

<sup>123</sup> «Στην εικόνα του Εγγονόπουλου λειτουργεί η αντίληψη του μοντάζ – συνύπαρξη ετερόκλητων στοιχείων, αποξένωση του καθημερινού αντικειμένου ή του ποιητικού συμβόλου μέσα σ' ένα χώρο ανοίκειο – χωρίς όμως αυτή η αντίληψη να προχωρεί σε μια βίαιη αποσπασματική άρθρωση της εικόνας», Νίκη Λοϊζίδη, *ό.π.*, 115.

<sup>124</sup> Νίκη Λοϊζίδη, *Ο Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση. Οι μεταφυσικές καταβολές και τα ιδεολογικά αδιέξοδα ενός κινήματος*, Αθήνα, Νεφέλη, 1987, 33-34.

<sup>125</sup> *Ο.π.*, 36.



«Ζει ο Μέγας Αλέξανδρος;». Στο πρώτο, η παρουσία της υλικής αρχαιότητας είναι άκρως υπαινικτική και μόνο η αναφορά στις Μυκήνες δείχνει να στήνει μια γέφυρα με τον αρχαίο κόσμο:

Γυψ και φρουρά  
*hommage à apollinaire*

Μύκονος  
Μυκήναι  
μύκητες  
τρεις  
λέξεις  
όμως  
δυο  
μόνο  
φτερά

σαν ασβέστης  
σαν γυναικεία  
παλάμη  
που λάμπει  
μέσα  
στη νύχτα  
σα σαρκοβόρο  
βιολί

κι' ίσως  
– ακόμη –  
ωσάν τα γυάλινα  
τροπάνια  
μέσα στους  
λεπτούς  
εγκεφάλους  
των  
ποιητών<sup>126</sup>

Η ιδιομορφία της γραφής του ονόματος «apollinaire» προσέχθηκε από τους μελετητές του Εγγονόπουλου, που το συσχέτισαν με το όνομα του θεού Απόλλωνα. Η Αλεξάνδρα Σαμουήλ υποστήριξε ότι το «apollinaire» είναι μια μικτή λέξη «που αποτελείται από τη συντετμημένη μορφή –Apol– της γαλλικής γραφής του θεού Απόλλωνα και του επίσης γαλλικού «linaire», που σημαίνει το άγριο, μη καλλιεργημένο λινάρι, δηλαδή ένα είδος λιναριού από το οποίο

<sup>126</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Γυψ και φρουρά»: «Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής» (1939): *Ποιήματα*, ό.π., 75-76.

κατασκευάζονταν αρχικά οι χορδές της απολλώνιας λύρας». <sup>127</sup> Ο Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος συνέδεσε το σύμπλεγμα «Apollinaire=Απόλλωνας» με τα σημαινόμενα «ποιητής-δημιουργός = φως-αρμονία» και το αντιπαρέθεσε με ένα άλλο σύμπλεγμα, το «apollinaire-απόλλυμαι» (ερμηνεύοντας το «Linaire» ως «άγριο λινάρι, απ' όπου μεταξύ άλλων κατασκευάζουν και το ύφασμα που χρησιμοποιείται για σάβανο»), το οποίο παραπέμπει στον θάνατο, στη φθορά και στην απώλεια. <sup>128</sup>

Η Α. Σαμουήλ συνέχισε την ερμηνεία της προς την ίδια «αρχαιολογική» κατεύθυνση, λέγοντας ότι «η Μύκονος παραπέμπει στους πλησιέστερα σε αυτήν τρεις διαδοχικούς ναούς του Απόλλωνα στη Δήλο, οι δε Μυκήνες στο ευρισκόμενο σε απόσταση μόλις 14 χλμ. από αυτές ιερό του Λυκίου Απόλλωνα στην αγορά του Άργους ή στον ναό του Πυθαίου Απόλλωνα (ή Δειραδιώτη) στην ακρόπολη της ίδιας πόλης (αμφότερους τους αναφέρει ο Πausανίας)». <sup>129</sup> Η ερμηνεία αυτή είναι συζητήσιμη. Πιστεύουμε πως θα μέναμε πιο κοντά στο «γράμμα» του κειμένου, αν μιλούσαμε για έναν υπαινιγμό στον Απόλλωνα και στη γλυπτή, ενδεχομένως, απεικόνισή του, που τονίζεται με το στοιχείο της λευκότητας («Μύκονος» – τα ασβεστόχριστα σπίτια – «σαν ασβέστης» – ο ασβέστης αντί του μαρμάρου). Σε αυτό το μνημονικό «θραύσμα» από το παρελθόν έρχεται να ενωθεί ένα δεύτερο: η «γυναικεία / παλάμη / που λάμπει / μέσα / στη νύχτα / σα σαρκοβόρο / βιολί», εικόνα που παραπέμπει πιθανότατα στην Κλυταιμνήστρα και στο εν Μυκήνες δράμα της οικογένειας των Ατρείδων. <sup>130</sup>

Παρατηρεί κανείς ότι οι δύο αυτές εικόνες αντιστοιχούν σε εκείνες του πίνακα *Ερωτικό Άσμα* του De Chirico (Απόλλων – γυναικείο γάντι), ενώ παράλληλα θεμελιώνουν αντιθετικά ζεύγη, όπως: άρρεν – θήλυ, ζωή/έρωτας – θάνατος. Σε αυτά τα δύο στοιχεία που ανάγονται σε ένα μακρινό και μυθοποιημένο από τη φαντασία παρελθόν αντιπαρατίθεται ένα στοιχείο της «πεζής πραγματικότητας», οι «μύκητες», που εισχωρούν στο σώμα και το διαβρώνουν σαν «τρυπάνια». Όπως έδειξε ο Ε. Καψωμένος, η αναφορά στα «γυάλινα / τρυπάνια» σχετίζεται με στοιχεία της βιογραφίας του Apollinaire, που, ως εθελοντής στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, τραυματίστηκε στον κρόταφο από οβίδα και υπέστη κρανιοτομή-τρυπανισμό («trépanation» στα γαλλικά). <sup>131</sup> Πρόκειται για μια διαδικασία κατά την οποία ανοίγεται μια οπή σε οστό του κρανίου, με σκοπό την πρόσβαση του χειρουργού ιατρού στον εγκέφαλο του ασθενούς («ωσάν τα γυάλινα / τρυπάνια / μέσα στους / λεπτούς / εγκεφάλους / των / ποιητών»). Με μια ανάλογη

<sup>127</sup> Αλεξάνδρα Σαμουήλ, «Νίκος Εγγονόπουλος: Ο μυστικός φοίνιξ», *Κονδυλοφόρος* 17 (2019) 168.

<sup>128</sup> Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Για μια μεθοδολογία...», ό.π., 113.

<sup>129</sup> Αλεξάνδρα Σαμουήλ, ό.π., 168-169.

<sup>130</sup> Βλ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, ό.π., 104-105.

<sup>131</sup> Βλ. ό.π., 110-111.

οπή στο κρανίο εικονίζεται η μαύρη σκιά του Apollinaire στο βάθος του πίνακα *Το πορτραίτο του G. Apollinaire* (1914) που φιλοτέχνησε ο De Chirico.

Στο δεύτερο ποίημα, «Ζει ο Μέγας Αλέξανδρος;», οι μνήμες του ελληνικού παρελθόντος δίνονται μέσα από τα ονόματα του μύθου (Μερόπη,<sup>132</sup> Μινώταυρος) και της ιστορίας (Μέγας Αλέξανδρος) αλλά και μέσα από σπαράγματα αρχαίων μνημείων («μετόπη»). Η σύζευξη του αρχαίου-μυθικού κόσμου με την «πεζή πραγματικότητα» γίνεται πλέον με κύριο άξονα την ηχητική ταυτότητα των λέξεων (π.χ. «μετόπη»/«με τόπι»). Όλο το ποίημα έχει ως εξής:

Ζει ο Μέγας Αλέξανδρος;

*καίω τα νειάτα μου  
που είναι κιθάρα  
που είναι κινάρα  
που είναι κινύρα*

*λέω το άθροισμα  
που είναι Μερόπη  
που είναι μετόπη  
που είναι με τόπι*

*κλαίω τις θύμησες  
σαν το κοράκι  
σαν το Κοράνι  
σαν το κοράλλι*

*κι' είμ' ο Μινώταυρος  
μέσ' στο σεντούκι  
μέσ' στο σεντόνι  
μέσ' στο σεντέφι<sup>133</sup>*

Υπάρχει άραγε κάποιο νήμα που συνδέει όλα αυτά τα ετερόκλητα στοιχεία και αντικείμενα που εναλλάσσονται με γοργούς ρυθμούς; Θα απαντούσαμε καταφατικά. Μέσα από τις πυκνές παρονομασίες ακούγεται μια ιστορία: για ένα τραγούδι ερωτικό («κιθάρα», «κινύρα» και η (αγ)«κινάρα» με τον φαλλικό πιθανώς συμβολισμό), για μια αγαπημένη γυναίκα («Μερόπη» ή

---

<sup>132</sup> Στη μυθολογία η Μερόπη εμφανίζεται ως: α) μια Πλειάδα (αστερισμός), σύζυγος του Σίσυφου· είναι το σχεδόν αόρατο αστέρι της ομάδας γιατί κρύβει το πρόσωπό της από ντροπή που παντρεύτηκε έναν θνητό, ενώ όλες οι αδερφές της ζευγάρωσαν με θεούς, β) σύζυγος του Κρεσφόντη, βασιλιά της Μεσσηνίας, γ) σύζυγος του Πολύβου της Κορίνθου, θετού πατέρα του Οιδίποδα, δ) κόρη του Οινόπωνα. Βλ. Simon Hornblower – Antony Spawforth (επιμ.), *The Oxford Classical Dictionary*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2003 [3η αναθεωρημένη έκδοση 1η: 1949· 2η: 1970· 3η: 1996], 962.

<sup>133</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Ζει ο Μέγας Αλέξανδρος;»: «Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής» (1939): *Ποιήματα*, ό.π., 77-78.

η Αριάδνη με το τυλιγμένο νήμα της/«με τόπι»<sup>134</sup>), για κάποιες μνήμες ηδονικές («κοράλλι»), ιερές («Κοράνι»), μα και επώδυνες («κλαίω τις θύμησες / σαν το κοράκι»<sup>135</sup>), μνήμες που κλωθογυρίζουν στο μυαλό του ομιλητή κρατώντας τον εγκλωβισμένο, άπελπι και οργισμένο (σαν τον Μινώταυρο), στον νοερό λαβύρινθο των φαντασιώσεών του.

Από τη σύγκριση που προηγήθηκε ανάμεσα στους στίχους του Εγγονόπουλου και στους πίνακες του De Chirico φάνηκε ότι η σχέση του Έλληνα καλλιτέχνη με την αρχαιότητα δεν είναι μόνο άμεση αλλά και μεσολαβημένη από τη μοντέρνα ζωγραφική. Αυτό είναι κάτι που έχουν επισημάνει και άλλοι μελετητές του Εγγονόπουλου. Λ.χ. η Φ. Αμπατζοπούλου σχολίασε ότι «μια αναφορά στις «μεταφυσικές επεμβάσεις των αγαλμάτων» στο ποίημα «Πολυξένη», παραπέμπει στη «μεταφυσική τέχνη» του De Chirico».<sup>136</sup> Την ίδια μεταφυσική ατμόσφαιρα, ένα κλίμα σιωπής και μυστηρίου σε χώρους απ' όπου έχει αδειάσει η ζωή και όπου υπάρχουν (αν υπάρχουν) μόνο αγάλματα, βρίσκουμε και σε άλλα ποιήματα του Εγγονόπουλου, όπως το αφιερωμένο «εις Ανδρέαν Breton» «Οι φωνές»:

*μέσ' απ' τις γρίλλιες τις κλειστές  
στην κίτρινη  
τη φλόγα  
του μεσημεριού  
– όταν τ' αγάλματα σιωπούν  
κι' οι μύθοι στέργουν –  
οι φωνές  
δονούν  
πρώτα  
αχνά  
αργά  
κι' ύστερα  
βροντερά*

<sup>134</sup> Για τον συγκεκριμένο συσχετισμό, βλ. Dimitrios Yatromanolakis, *Greek Mythologies...*, ό.π., 174.

<sup>135</sup> Πιστεύουμε ότι στο ποίημα περνούν μνήμες από τη σχέση του ποιητή με τη μουσικολόγο Λουκία Φωτοπούλου (εξ ου και η έμφαση που δίνεται στο στοιχείο της μουσικής). Επρόκειτο για μια ιδιαίτερα καλλιεργημένη γυναίκα που προπολεμικά σύχναζε στους κύκλους των διανοουμένων. Αρκετά γνωστή υπήρξε η σχέση της με τον Σεφέρη, γεγονός που δεν αποκλείεται να ενίσχυσε την αντιπαλότητα του Εγγονόπουλου προς το πρόσωπό του. Με τον Εγγονόπουλο, πάντως, πέρασε το τελευταίο διάστημα της ζωής της στην Ύδρα, όπου και πέθανε απρόσμενα από την καρδιά της (ίσως γι' αυτό ο ποιητής τη φαντάστηκε ως Πλειάδα-άστρο: «Μερόπη»). Όπως αναφέρει η Νέλλη Ανδρικοπούλου, ο Εγγονόπουλος ήταν αυτός που μετέφερε τη σωρό της στην Αθήνα και την παρέδωσε στους δικούς της (βλ. *Επί τα ίχνη του Νίκου Εγγονόπουλου*, ό.π., 66-67). Αυτά συνέβαιναν τον Αύγουστο του 1939 (η Λ. Φωτοπούλου έφυγε από τη ζωή στις 22.8.1939). Τον Σεπτέμβριο του ίδιου χρόνου τυπώθηκαν τα *Κλειδοκύμβαλα της Σιωπής* από τον εκδοτικό οίκο «Ιππαλεκτρών» και τον Δεκέμβριο κυκλοφόρησε από τον ίδιο οίκο το βιβλίο της Φωτοπούλου *Μουσικές σελίδες* (με δοκίμια για μουσικούς και συγγραφείς όπως ο Claude Debussy, ο Romain Rolland, ο Marc-Antoine Charpentier, ο Arthur Honegger κ.ά.), σε επιμέλεια, όπως εικάζει η Ανδρικοπούλου, του Εγγονόπουλου (ό.π., 103). Η ίδια επίσης εντόπισε την παρουσία της Φωτοπούλου στον πίνακα του Εγγονόπουλου «Ο φωνογράφος στο ακρογιάλι» των ετών 1939-1940 (ό.π., 103-106). Για τον πίνακα, βλ. *Νίκος Εγγονόπουλος: ο ζωγραφικός του κόσμος*, ό.π., 254.

<sup>136</sup> Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Εισαγωγή. Ο Νίκος Εγγονόπουλος και η κριτική», ό.π., κε'.

και γρήγορα  
μέσ' στο σοκάκι

κι' αποκαλύπτουν ζάφνου τα αιώνια μυστικά<sup>137</sup>

ή το «Syllabaire, I»:

[...]  
*d'un climat de mort*  
*des statues*  
*jamais érigées*  
– *pourtant métaphysiques* –  
*dans les cités de marbre [...]*<sup>138</sup>

Τα αινιγματώδη αυτά τοπία έλκουν πιθανότατα την καταγωγή τους από τις περίφημες «ιταλικές πλατείες» (1911-1914) με τα αρχιτεκτονικά μνημεία και τα αγάλματα του De Chirico. Πρόκειται για έργα της μεταφυσικής περιόδου του ζωγράφου που δημιουργούν την αίσθηση της «ονειρικής μετοίκησης»: «Οι πίνακες με τα τοπία πόλεων, που είναι συνήθως βυθισμένα σε ατμόσφαιρα διαποτισμένη από την αίσθηση μιας παράξενης ονειρικής μετοίκησης, αρχίζουν όταν ο De Chirico έχει εγκατασταθεί στο Παρίσι. Μελετώντας αυτές τις συνθέσεις, έχει κανείς την εντύπωση ότι βρίσκεται μπροστά σε μια προβολή ονειρικών εικόνων όπου το παρελθόν και το μέλλον συμπλέκονται σε μian απροσδιόριστη χρονική στιγμή. [...] Οι πίνακες με τα τοπία πόλεων μας μεταφέρουν «αλλού», σε χώρους σκηνικούς –όμοιους με αρχιτεκτονικές μακέτες χωρίς όγκο και βάρος– όπου τα πάντα είναι λουσμένα σ' ένα γλυκό και πλάγιο φως».<sup>139</sup> Συνήθως βέβαια (αλλά όχι πάντα) στα ποιήματα του Εγγονόπουλου που δημιουργούνται τέτοια ονειρικά τοπία το σκηνικό είναι νυχτερινό-σκοτεινό (όπως συμβαίνει και στην «Πολυξένη»). Εντός του τοποθετούνται αγάλματα-είδωλα των γυναικών που αγαπήθηκαν:

[...]  
μέσα στα  
πράσινα ανήλιαγα πάρκα  
του βορρά  
με τις λευκές  
κολώνες  
τον

<sup>137</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι φωνές»: «Η επιστροφή των πουλιών» (1946): *Ποιήματα*, ό.π., 163-164.

<sup>138</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Syllabaire, I»: «Η επιστροφή των πουλιών», ό.π., 171. Σε μετάφραση του Κ. Σταματίου: «ενός κλίματος θανάτου / αγαμάτων / που δεν στήθηκαν ποτέ / – κι ωστόσο μεταφυσικών – / στις μαρμαρένιες πόλεις», *Η Λέξη* 49, ό.π., 890.

<sup>139</sup> Νίκη Λοϊζίδη, *Ο Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, ό.π., 26-27.

κονιορτό  
των αγαλμάτων  
και τη νεκρή κοπέλλα  
π' αγαπούσαμε όλοι  
παράφορα  
– σαν λουλούδι – [...]  
(«Αλεξιβρόχια»)<sup>140</sup>

ή αγαλμάτινα σώματα που αποτελούν τις ονειρικές προβολές των γυναικών που θα αγαπηθούν (ή που θα αγαπιόντουσαν):

*Σα μπαΐνη το καράβι της αγάπης, τη νύχτα, μέσ' στο λιμάνι, το υποδέχονται οι μυστηριώδεις μουσικές της ερημιάς. Γύρω, τα νερά γιομίζουν λουλούδια όλων των ειδών και όλων των χρωμάτων, και μian άσπρη σειρά από γυμνές γυναίκες μας περιμένει στην προκουμαία.  
[...]  
Στ' αυτιά μας ακούμε τα προφητικά ονόματα των γυναικών που θ' αγαπούσαμε.*

(«Η ψυχανάλυσις των φαντασμάτων»)<sup>141</sup>

Αυτές οι γυναίκες-είδωλα, που αλλού τις συναντάμε ως «ξόανα» («ξόανα / που ελέγοντο / Μαρία»<sup>142</sup>) ή ως «καρυάτιδες» («Στα σκοτεινά χαντάκια στοιβάχτηκαν, σε στάσεις ειρωνικές, οι καρυάτιδες, οι ποθοκρατόρισσες των ερωτικών μας χρόνων»<sup>143</sup>), αποτελούν ενσαρκώσεις των ανεκπλήρωτων επιθυμιών και σύμβολα της αρχέτυπης μνήμης. Εμφανίζουν δε πολλά κοινά στοιχεία με τα «έμψυχα» αγάλματα<sup>144</sup> της ζωγραφικής του Delvaux. Τα λόγια του Τάκη Θεοδωρόπουλου είναι εν προκειμένω διαφωτιστικά: «Τις μορφές και τα σχήματα της δικής του [: Delvaux] αρχαιότητας τις περιβάλλει η νύχτα και το σκοτάδι. Από τη νύχτα υποκλέπτουν τη διαύγειά τους και από το σκοτάδι αρπάζουν την καθαρότητα του περιγράμματός τους. Είναι η νύχτα των ονείρων και το σκοτάδι κάποιου αναγνωστηρίου; Ό,τι και να είναι, και ανεξαρτήτως ψυχαναλυτικού συμβολισμού, αυτό που δηλώνουν πεισματικά είναι πως το τοπίο της δικής τους αρχαιότητας είναι εσωτερικό. [...] Και νομίζω πως εκεί βρίσκεται ο κόμβος της ποιητικής ευαισθησίας της ζωγραφικής του Ντελβώ: ανιχνεύει τη σιωπή των πλασμάτων που κατοικούν στα ερείπια σαν να ανιχνεύει τη σιωπή των φαντασμάτων που κατοικούν στα κοιτάσματα της

<sup>140</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής» (1939): *Ποιήματα*, ό.π., 92.

<sup>141</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής», ό.π., 116-117. Πρβλ. τους στίχους του ποιήματος «Ύμνος δοξαστικός για τις γυναίκες π' αγαπούμε»: «είν' οι γυναίκες π' αγαπούμε κύκνοι / [...] τ' αγάλματά τους είναι το κορμί μας», «είν' οι γυναίκες π' αγαπούμε σαν λιμάνια / [...] οι μηροί τους / σειρά αμφορείς στις προκουμαίες», Νίκος Εγγονόπουλος, «ΕΛΕΥΣΙΣ» (1948): *Ποιήματα*, ό.π., 266-267, 269.

<sup>142</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Εδέησε να διέλθουν δάσος»: «Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής», ό.π., 124.

<sup>143</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Δυαδικός αυτοματισμός»: «Η επιστροφή των πουλιών», ό.π., 191.

<sup>144</sup> Δανειζόμαστε τον όρο από τη Νίκη Λοϊζίδη, ό.π., 127.

δικής του εσωτερικής ευαισθησίας». <sup>145</sup> Τα αγάλματα στον Delvaux, βέβαια, είναι ως επί το πλείστον γυναικεία, <sup>146</sup> ενώ στην ποίηση του Εγγονόπουλου το γυναικείο άγαλμα συνυπάρχει ισότιμα με το ανδρικό. Στις περιπτώσεις που το άγαλμα του μεταφυσικού χώρου είναι γένους αρσενικού, ενσαρκώνει το δεύτερο «εγώ» του ποιητή, είναι, με άλλα λόγια, το ονειρικό είδωλο που συμπληρώνει τον πραγματικό εαυτό του (βλ. «Ο μαθητευόμενος της οδύνης», <sup>147</sup> «Χορός αισθηματικός κι' ευγενικός», <sup>148</sup> «Η πλεκτάνη των ναυαγίων» – εδώ το άγαλμα με τη μορφή της προτομής <sup>149</sup>).

Το άγαλμα της ποίησης του Εγγονόπουλου, ωστόσο, δεν κατοικεί μόνο μέσα στο όνειρο. Εμφανίζεται και σαν πραγματική-υλική οντότητα που στήνεται συνήθως σε ερημικούς λόφους, όπως συμβαίνει με τον χάλκινο ανδριάντα του Μπολιβάρ <sup>150</sup> και με το μπρούντζινο άγαλμα του Αβραάμ Λίνκολν. <sup>151</sup> Εδώ βέβαια δεν έχουμε αρχαία μνημεία, πρόκειται για σύγχρονα γλυπτά νεότερων ιστορικών μορφών, που ενέπνευσαν με το παράδειγμά τους τον ποιητή.

---

<sup>145</sup> Τάκης Θεοδωρόπουλος, «Από το Ταξίδι στο κέντρο της γης ως τον Όμηρο»: *Ο Ντελβώ και ο αρχαίος κόσμος*, Βρυξέλλες – Αθήνα – Wommelgem, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique – Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή – BAI Éditeurs, 2009, 19. Τα λόγια του Τ. Θεοδωρόπουλου συνοδεύει ο πίνακας του Delvaux *Το κάλεσμα της νύχτας* (1938). Ας σημειωθεί ότι ο Delvaux, όπως και πολλοί άλλοι υπερρεαλιστές ζωγράφοι (Dali, Magritte, Tanguy), επηρεάστηκε σημαντικά από τα έργα της μεταφυσικής περιόδου του De Chirico. Βλ. Κυριάκος Κουτσομάλλης, «Μαγεία και μυθοπλασία στο έργο του Πωλ Ντελβώ»: *Ο Ντελβώ και ο αρχαίος κόσμος*, ό.π., 21-37 (: 24) και, στο ίδιο, Michel Dragnet, «Στις “εσχατιές της αρχαίας πατρίδας των τέκνων των ανθρώπων”», ό.π., 69-95 (: 70-80).

<sup>146</sup> Βλ. Philip Jockey, «Ο Ντελβώ και η αρχαία γλυπτική»: *Ο Ντελβώ και ο αρχαίος κόσμος*, ό.π., 119-147. Ο Μπρετόν έγραψε για τον Delvaux ότι δημιούργησε «απ' το σύμπαν την αυτοκρατορία μιας γυναίκας πάντα της ίδιας που βασιλεύει στα μεγάλα προάστια της καρδιάς», Ανδρέας Μπρετόν, *Υπερρεαλισμός και Ζωγραφική*, (μτφρ.: Στέφανος Ν. Κουμανούδης), Αθήνα, Ύψιλον, 1981, 131.

<sup>147</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Η επιστροφή των πουλιών», ό.π., 244-245. Σε ερώτηση που του έκανε δημοσιογράφος: «Και μέσα στην ασυναρτησία της ζωής ποιά είναι η δική σας αλήθεια για τον Νίκο Εγγονόπουλο;», ο ποιητής απάντησε: «Ότι πάντοτε υπήρξα ένας μαθητευόμενος της οδύνης! Είμαι ένας μαθητευόμενος της οδύνης!...», Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο...», ό.π., 174.

<sup>148</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Η επιστροφή των πουλιών», ό.π., 167-169.

<sup>149</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής», ό.π., 111-112.

<sup>150</sup> Βλ. Νίκος Εγγονόπουλος, «Μπολιβάρ, ένα ελληνικό ποίημα» (1944): *Ποιήματα*, ό.π., 156. Αν και η μορφή του Μπολιβάρ έχει σκαλιστεί σε διάφορα μνημεία, ο ποιητής ίσως είχε στον νου του τον ανδριάντα στο Central Park της Νέας Υόρκης, την οποία επισκέφτηκε το 1939. Βλ. σχετικά: Liana Giannakopoulou, «Μπολιβάρ, by Nikos Engonopoulos: sculptural monuments and the poetics of praise from Pindar to Abraham Lincoln», *Modern Greek Studies Online* 1 (2015) 120, URL: <http://www.moderngreek.org.uk/journal/content/giannakopoulou2015>, αλλά και: Σοφία Σκοπετέα, «Κάλλος και καταγωγή Μπολιβάρ», *Χάρτης* 25/26, ό.π., 210.

<sup>151</sup> Βλ. Νίκος Εγγονόπουλος, «Η τελευταία εμφάνιση Ιούδα του Ισκαριώτη»: «Η επιστροφή των πουλιών», ό.π., 230-231 και, συνδυαστικά, το ποίημα «Ορθρου βαθέος» της ίδιας συλλογής, ό.π., 203-204. Ο D. Ricks απέδωσε την παρουσία του Λίνκολν στα δύο ποιήματα της *Επιστροφής των πουλιών* στην επίδραση του Walt Whitman (η συλλογή, άλλωστε, ανοίγει με στίχους από τα *Φύλλα χλόης*). «Για τον Εγγονόπουλο», γράφει, «ο Whitman δεν είναι τόσο βάρδος, όσο κυρίως ο ποιητής ο ελεγειακός που θρηνεί το χαμό του αγαπημένου του προέδρου Λίνκολν. [...] Η μορφή του Λίνκολν απαντάται δύο φορές στη συλλογή *Η επιστροφή των πουλιών*. Και κάθε φορά συνδέεται με ένα συγκεκριμένο ποίημα του Whitman, έστω με τρόπο ύπουλο και ειρωνικό», David Ricks, «Ο Εγγονόπουλος και η αγγλόφωνη ποίηση»: *Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγράφος και ο ποιητής*, ό.π., 236. Βλ. επίσης τις παρατηρήσεις που κάνει για τα δύο ποιήματα ο Μιχάλης Κ. Ανθης στην ενότητα «Η αγαλμάτωση» της διδακτορικής διατριβής του *Οι ελληνικές επιδράσεις στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2002, 309-320.

Στον Μπολιβάρ, εντούτοις, που είναι «ένα ελληνικό ποίημα», ο ομιλητής οραματίζεται αρχικά τον Μπολιβάρ ως Κούρο, θέλει δηλαδή να του δώσει τη μορφή ενός αρχαϊκού γλυπτού και μάλιστα να προσθέσει στο βάθρο την αποστροφή προς τον διαβάτη «χαίρε παροδίτα», που συνήθιζαν να χαράσσουν στις επιτύμβιες επιγραφές.<sup>152</sup>

(Σαν θάρθη μάρμαρο, το πιο καλό, από τ' Αλάβανδα,  
μ' αγίασμα των Βλαχερνών θα βρέξω την  
κορφή μου,  
Θα βάλω όλη την τέχνη μου αυτή τη στάση σου να πε-  
λεκήσω, να στήσω ενού νέου Κούρου  
τ' άγαλμα στις Σικίνου τα βουνά,  
Μη λησμονώντας, βέβαια, στο βάθρο να χαράζω το πε-  
ρίφημο εκείνο «Χ α ί ρ ε π α ρ ο δ ί τ α»).<sup>153</sup>

Η ανάγνωση των επιτύμβιων και αναθηματικών επιγραφών θεωρείται ότι συμφιλιώνει τους ζωντανούς με τους νεκρούς, ότι είναι μέρος μιας πολιτικής αγωγής «που κάνει το παρελθόν κοντινό και προσβάσιμο, που εγκαθιδρύει μια ισορροπία ανάμεσα στη μνήμη και τη λήθη».<sup>154</sup> Ο ένδοξος νεκρός δεν επιτρέπει στους επιγόνους να τον λησμονήσουν, φωνάζει στον διαβάτη που περνά μπροστά από το μνημείο του «Χαίρε παροδίτα» παρακινώντας τον να σταθεί, να ανακαλέσει και να στοχαστεί τα κατορθώματά του. Όπως παρατηρεί ο Nigel Spivey, οι γλύπτες της αρχαϊκής εποχής θέλησαν να δηλώσουν μια κατά το δυνατόν «πραγματική «παρουσία» στην τέχνη της «αναπαράστασης»»<sup>155</sup> και η διάθεσή τους αυτή φανερώθηκε πρώτα και κύρια στις επιγραφές που χαράσσονταν στη βάση ή στην επιφάνεια των αγαλμάτων. «Το άγαλμα», γράφει, «γίνεται το υποκείμενο του ρήματος *εμί* που «φωνάζει» και μοιάζει έτσι να επικαλείται την προσοχή όσων περνούν από μπροστά του. Το άγαλμα διεκδικεί τον χώρο ως *σήμα* και επίσης διεκδικεί τον χρόνο ως *μνήμα*, ως σταθερή υπόμνηση εκείνου που έφυγε».<sup>156</sup>

Αυτός «που έφυγε», ο Μπολιβάρ εν προκειμένω, θα είχε τα χαρακτηριστικά του Κούρου. «Χωρίς να είναι πορτραίτα του νεκρού, [οι Κούροι] θυμίζουν τη νεανική αλκή που θαύμαζαν

<sup>152</sup> Βλ. σχετικά: Margherita Guarducci, *Η ελληνική επιγραφική. Από τις απαρχές ως την ύστερη ρωμαϊκή αυτοκρατορική περίοδο* (1987), (μτφρ.: Κώστα Κουρεμένος, εποπτεία/βιβλιογραφική ενημέρωση: Σοφία Ανεζίρη, Χαράλαμπος Κριτζάς, Κωνσταντίνος Μπουραζέλης), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2008, 453. Τα «λόγια χαιρετισμού, ευχής και παραίνεσης, που ανταλλάσσονται ανάμεσα στον διαβάτη και στον νεκρό» είναι «μοτίβο όχι προγενέστερο του 2ου αιώνα π.Χ.», ό.π., 453.

<sup>153</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Μπολιβάρ, ένα ελληνικό ποίημα», ό.π., 153.

<sup>154</sup> Alain Schnapp, *Une histoire comparée des ruines est-elle possible? / Είναι δυνατή μια συγκριτική Ιστορία των ερειπίων*; [διγλωσση έκδοση], (ελλ. μτφρ.: Ανδρέας Παππάς, επιμ. - προοίμιο: Γιώργος Τόλιας), Αθήνα, Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών / ΕΙΕ, 2015, 93.

<sup>155</sup> Nigel Spivey, *Η ελληνική γλυπτική. Αρχαία σημασία, σύγχρονη ανάγνωση* (1997), (μτφρ.: Βάντα Παπαευθυμίου, Αννίτα Θεοχαράκη, επιμ.: Τούλα Σιέτη), Αθήνα, Οδυσσεάς, 2004, 306.

<sup>156</sup> Ό.π., 306.



στο νεκρό οι συγγενείς και φίλου». <sup>157</sup> Η λέξη «Κούρος» μέσα στο ποίημα γίνεται συνώνυμη της λέξης «παλληκάρι». Ο Μπολιβάρ, άλλωστε, χαρακτηρίζεται «παλληκαρά[ς]», <sup>158</sup> καθώς επίσης και «ωραίος σαν Έλληνας», <sup>159</sup> ακριβώς επειδή είχε τη δύναμη και κυρίως τη θέληση να δείξει το αγωνιστικό ήθος που απαιτούσε η ιστορική στιγμή. <sup>160</sup> Και βέβαια η μορφή του λειτουργεί ως παράδειγμα για τους νεότερους – ας μην ξεχνάμε ότι το ποίημα γράφεται μέσα στην Κατοχή (χειμώνα του 1942 προς το 1943), όταν η Ελλάδα είχε ανάγκη από νέους με τέτοιο αγωνιστικό φρόνημα. Το γραμμένο την ίδια περίοδο κείμενο του Εγγονόπουλου «Ένα οργισμένο ποίημα της κατοχής» αρχίζει με τους στίχους:

*Οι Κούροι που ορθώνονταν στα ελληνικά ακρογιάλια  
Μην πήτε πως αφήσανε τούτο τον έρμο τόπο.  
Αυτή η γης, η μαύρη γης, η χιλιοπικραμένη,  
Ποτέ της δεν σταμάτησε να βγάζει παλληκάρια.* <sup>161</sup>

Η Ελλάδα, λοιπόν, δεν έπαψε ποτέ να γεννά παλληκάρια-Κούρους. Είναι χαρακτηριστικό ότι δίπλα στο ποίημα, στην έκδοση *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, τοποθετείται ο πίνακας του Εγγονόπουλου «Καφφενείον (Τα Παλληκάρια)» (1956), όπου τρεις Νεοέλληνες με ασημένιο δαχτυλίδι στον δεξί δείκτη – κατά τη Νέλλη Ανδρικοπούλου, αυτό δηλώνει την παρουσία του ίδιου του ποιητή μέσα στο ποίημα <sup>162</sup> – βρίσκονται δίπλα σε ένα άγαλμα («Κούρο») που φορά ιπποτικό θώρακα, κρατά σπαθί ξιφασκίας και έχει ζωγραφισμένη στο αριστερό στήθος του μια

<sup>157</sup> John Boardman, *Ελληνική πλαστική. Η Αρχαϊκή Περίοδος* (1978), (μτφρ.: Εύα Σημαντώνη-Μπουρνιά), Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1982, 30.

<sup>158</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Μπολιβάρ, ένα ελληνικό ποίημα», ό.π., 150.

<sup>159</sup> Ο.π., 151.

<sup>160</sup> Βλ. και το χαρακτηριστικό απόσπασμα που παραθέτει ο Δ. Καλοκύρης από το βιβλίο *Μελέτη επί του βίου των Νεωτέρων Ελλήνων* του Ν. Γ. Πολίτου: «Επίσης παρά τοις καθ' ημάς Έλλησι φέρεται η ιδέα ότι οι αρχαιότεροι Έλληνες ήσαν ανδρειωμένοι, ήρωες δυνάμενοι να εκτελέσωσι αθλητικά έργα, άτινα σήμερον αδύνατον είναι να κατορθωθώσιν. Και δια τον λόγον τούτον Έλληνας αποκαλούσι προσέτι τα παλληκάρια, ων η σωματική ρώμη είναι πολλώ υπερτέρα της των άλλων ανθρώπων», Δημήτρης Καλοκύρης, «“Ωραίος σαν Έλληνας”», *Χάρτης* 25/26, ό.π., 151.

<sup>161</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Ένα οργισμένο ποίημα της κατοχής»: *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, ό.π., 134. Στις σημειώσεις του Εγγονόπουλου για το ποίημα (ό.π., 222-223) διαβάζουμε μεταξύ άλλων: «Κάποτε, στην Κατοχή, δέχτηκα αναπάντεχα την επίσκεψη ενός φίλου μου, όπως έλεγε, αλλά προ πάντων φίλου του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού». Μου ζήτησε ποιήματα «επίκαιρα, όχι ακαταλαβίστικα (;), που να θυμίζουν και δημοτικό τραγούδι». Οι καιροί είσανε κατάλληλοι, τα θέματα καυτά, η βαρβαρότητα των Γερμανών η γνωστή, τα βάσανα του Ελληνικού λαού αφόρητα, η λύσσα και η αγανάκτηση βράζανε μέσα μας. Δεν μου είτανε δύσκολο, κάθε άλλο, να εκτελέσω την παραγγελία».

<sup>162</sup> Βλ. Νέλλη Ανδρικοπούλου, *Επί τα ίχνη του Νίκου Εγγονόπουλου*, ό.π., 23, 89, 96. Η Ν. Ανδρικοπούλου μάλλον εκ παραδρομής χαρακτηρίζει τον «δείκτη» «αντίχειρα», αλλά οι μορφές των πινάκων του Εγγονόπουλου φορούν το ασημένιο δαχτυλίδι στον δείκτη. Πρβλ. και τα λόγια του Ελύτη για τον Εγγονόπουλο: «Κοκκινοπρόσωπος, με φωτεινά μάτια και φωνή εξαιρετικά υποβλητική, φορούσε μόνιμα ένα λεπτό χρυσό αλυσιδάκι στο λαιμό κι ένα χοντρό χρυσό δαχτυλίδι στο δείκτη του δεξιού χεριού, που ήταν αδύνατο να μην το παρατηρήσεις, είτε όταν σου μιλούσε – οπότε συνόδευε την ομιλία του με μεγάλες ιερατικές χειρονομίες – είτε όταν σόπαινε και ακινητούσε με τεντωμένο δάχτυλο, ίδια καθώς στις φιγούρες που ζωγράφιζε και που ακολουθούσαν, στα πιο πολλά σημεία τους, τα βυζαντινά πρότυπα», Οδυσσέας Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 369-370.

μεγάλη κατακόκκινη καρδιά. Στο «Ένα οργισμένο ποίημα της κατοχής», ποίημα-ύμνο για τον ήρωα της Αντίστασης Μήτσο Αστερίου, διαβάζουμε αντίστοιχα:

*Μεγάλη ωσάν τα βουνά είτανε η καρδιά του,  
Κι' η σκέψη του είταν ψηλή ωσάν τα κυπαρίσσια.*<sup>163</sup>

Και στον Μπολιβάρ:

*Είχες όλη την ευγένεια των λουλουδιών μέσ' στην καρ-  
διά σου, μέσ' στα μαλλιά σου, μέσα στο  
βλέμμα σου.  
Η χέρα σου είτανε μεγάλη σαν την καρδιά σου, και  
σκορπούσε το καλό και το κακό.*<sup>164</sup>

Πανομοιότυπη με την εικόνα του αγάλματος στον πίνακα «Καφφενείον (Τα Παλληκάρια)» είναι η εικόνα του Αφέντη της Καρύταινας στον ομώνυμο πίνακα του Εγγονόπουλου (1949),<sup>165</sup> όπου ο «Αφέντης» ζωγραφίζεται επίσης με τον θώρακα, το σπαθί, την καρδιά, αλλά και με ένα μπουκέτο λουλούδια στο αριστερό του χέρι. Η διαφορά είναι ότι δεν έχει τη στατική ακινησία του αγάλματος, αλλά βρίσκεται εν κινήσει, εν δράση.

Υπάρχει όμως και το ποίημα του Εγγονόπουλου «Ο αφέντης της Καρύταινας» από τη συλλογή *Η επιστροφή των πουλιών* (1946), γραμμένο σε παραδοσιακό μέτρο,<sup>166</sup> όπως το «Ένα οργισμένο ποίημα της κατοχής», στο οποίο «Αφέντης» παρομοιάζεται με «άγαλμα στητό σ' έρημους αιγιαλούς».<sup>167</sup> Η παρουσίασή του αυτή τον φέρνει, όπως έχει επισημανθεί, κοντά στον Μπολιβάρ<sup>168</sup> και στον στημένο «επί ερημικού λόφου»<sup>169</sup> χάλκινο ανδριάντα του.

Στην *Επιστροφή των πουλιών*, και συγκεκριμένα στο ποίημα «Δέκα και τέσσερα θέματα για ζωγραφική», εντοπίζεται η τελευταία χρήση της υλικής αρχαιότητας που θα σχολιάσουμε και η οποία συνδέεται με μια όχι ιδιαίτερα γνωστή δραστηριότητα του Εγγονόπουλου: τη συνεργασία του με το περιοδικό μόδας *La Mode Grecque*. Το εξαμηνιαίο αυτό περιοδικό κυκλοφόρησε από το Υπουργείο Τύπου και Τουρισμού στα χρόνια 1938-1940 με σκοπό την

<sup>163</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Ένα οργισμένο ποίημα της κατοχής», ό.π., 134, 137.

<sup>164</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Μπολιβάρ, ένα ελληνικό ποίημα», ό.π., 148.

<sup>165</sup> Βλ. Νίκος Εγγονόπουλος: *ο ζωγραφικός του κόσμος*, ό.π., 265.

<sup>166</sup> Για τη μετρική ταυτότητα του ποιήματος, βλ. αναλυτικά: Jacques Vourtsis, *La poésie surréaliste...*, ό.π., 208-211.

<sup>167</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Ο αφέντης της Καρύταινας»: «Η επιστροφή των πουλιών», ό.π., 192.

<sup>168</sup> Βλ. Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Μερικές διακευμενικές επισημάνσεις...», ό.π., 67 (όπου αναφέρονται και άλλες ομοιότητες ανάμεσα στα δύο ποιήματα). Για μια διεξοδική εξέταση του «Αφέντη της Καρύταινας», βλ. Μιχάλης Κ. Άνθης, «Νίκου Εγγονόπουλου: «Ο Αφέντης της Καρύταινας». Η ποιητική της αυτοαναφοράς», *Φιλολογική* 101 [= Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο] (Οκτώβριος-Νοέμβριος-Δεκέμβριος 2007) 31-38.

<sup>169</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Μπολιβάρ, ένα ελληνικό ποίημα», ό.π., 156.

προώθηση της ελληνικής μόδας στο εξωτερικό.<sup>170</sup> Ο Εγγονόπουλος ζωγράφιζε τα εξώφυλλα του περιοδικού έχοντας ως πρότυπο φωτογραφίες με πραγματικά (ζωντανά) μοντέλα, ντυμένα συνήθως με βραδινές τουαλέτες του σχεδιαστή Γιάννη Ευαγγελίδη.<sup>171</sup> Στον Εγγονόπουλο έχει αποδοθεί επίσης το προλογικό σημείωμα του τεύχους Άνοιξη-Καλοκαίρι 1939 (που φέρει την υπογραφή «ε»<sup>172</sup>), στο οποίο αναφέρεται μεταξύ άλλων: «Η Μόδα πρέπει ν' ακολουθεί τις διεθνείς οδηγίες, εμπνεόμενη συγχρόνως από την παράδοση της χώρας. Θα είναι διεθνής στις γενικές γραμμές της, αλλά στις λεπτομέρειες, δηλαδή στον *χαρακτήρα* της, θα είναι αυστηρά εθνική».<sup>173</sup>

Ο «εθνικός» χαρακτήρας της ελληνικής μόδας προβλήθηκε στις σελίδες του περιοδικού με διάφορους τρόπους. Καταρχάς, μέσα από τα ίδια τα ρούχα: ο σχεδιαστής Γιάννης Ευαγγελίδης λ.χ. ήταν «ο πρώτος που αξιοποι[ήσε] στοιχεία της ελληνικής τέχνης (αρχαίας και λαϊκής)»<sup>174</sup> στις δημιουργίες υψηλής ραπτικής του. Έπειτα, μέσα από την τέχνη της φωτογραφίας: μοντέλα με αρχαιοελληνικού τύπου ενδύματα φωτογραφίζονταν δίπλα σε αρχαία γλυπτά (ως σύγχρονες «Νίκες» ή «Ταναγραίες») αναδεικνύοντας τις ομοιότητες που υπήρχαν ανάμεσα στην αρχαία και τη νεότερη αισθητική. Οι εικόνες αυτές υποστηρίχθηκε ότι εξυπηρετούσαν την πολιτιστική πολιτική του μεταξικού καθεστώτος που στόχευε να εδραιώσει την ιδεολογία της συνέχειας.<sup>175</sup> Ας σημειωθεί, πάντως, ότι στα σχέδια του Εγγονόπουλου δεν υπήρχαν τέτοιοι παραλληλισμοί. Αυτοί γίνονταν κυρίως σε κάποιες φωτογραφίες τραβηγμένες από τη Nelly's.<sup>176</sup> Το μοναδικό μνημείο που εικονίζεται σε ένα από τα εξώφυλλα του Εγγονόπουλου (*La Mode Grecque IV*, Χειμώνας 1939-1940) είναι ο Παρθενώνας στο βάθος, όπως στους πίνακές του.

<sup>170</sup> Βλ. Κατερίνα Περπινιώτη-Αγκαζίρ, «Τα κλειδοκύμβαλα των γραμμών και των χρωμάτων»: *Νίκος Εγγονόπουλος: ο ζωγραφικός του κόσμος*, ό.π., 60.

<sup>171</sup> Βλ. Δημήτρης Μπαγέρης, «Εγγονόπουλος και *La Mode Grecque*», *Διαβάζω* 381, ό.π., 138.

<sup>172</sup> Βλ. του ιδίου, «Ένα άγνωστο κείμενο του Ν. Εγγονόπουλου», (μτφρ.: Καλυψώ Δέρβου), *Διαβάζω* 381, ό.π., 132-134. «Αν αναλογιστούμε», σχολιάζει ο Δ. Μπαγέρης, «το καθεστώς εκείνης της προπολεμικής περιόδου που σημαδεύτηκε από την τέταρτο-αυγουστιανή δικτατορία, θα ερμηνεύσουμε και την απουσία υπογραφών και την παρουσία ενός ε (μικρόν) στο τέλος των προλόγων. Οι δημιουργοί κρατούσαν τις αποστάσεις των», ό.π., 138.

<sup>173</sup> Και παρακάτω: «Μ' αυτό το γούστο το τόσο σίγουρο, που διακρίνει τόσο τον καλλιτέχνη όσο και τον Έλληνα γεωργό, μ' αυτή τη βαθιά αίσθηση του μέτρου, που είναι προνόμιο της ράτσας μας, διαθέτουμε έναν απίστευτο θησαυρό παραδόσεων. Από την προελληνική εποχή, την πρωτόγονη Ελλάδα, τους μεγάλους αιώνες του Φειδία και του Πραξιτέλη, την Ελληνιστική εποχή της Αλεξάνδρειας, περνώντας από το Βυζάντιο και τον Μεσαίωνα, μέχρι τα σύγχρονα τοπικά κοστούμια, οποία ατέλειωτη και πολύτιμη ποικιλία μοντέλων και εμπνεύσεων!» («Ένα άγνωστο κείμενο...», ό.π., 134).

<sup>174</sup> Αντιγράφουμε από το: Γιώργης Γιατρομανωλάκης (επιμέλεια – υπομνηματισμός), «Ανδρέας Εμπειρικός, *Σαν μια νέανις που φορεί πλατύ φουστάνι* (ανέκδοτο κείμενο)», *Σύγχρονα Θέματα* 118-119 (Ιούλιος - Δεκέμβριος 2012) 6. Στο κείμενο αυτό ο Εμπειρικός γράφει μεταξύ άλλων: «Από το κρινολίνο του 19ου έως τα πλατεία και μακρυά φουστάνια του 1939, και τα σημερινά του Παρισιού και της Αμερικής, και αυτά τα εξάισια πολύπτυχα, βαθειά φορέματα των τελευταίων ετών του αθηναίου Ευαγγελίδη, όλα ασκούν επάνω μου μια μεγάλη γοητεία», ό.π., 7.

<sup>175</sup> Βλ. Katerina Zacharia, «Postcards from Metaxas' Greece: The Uses of Classical Antiquity in Tourism Photography»: *Re-imagining the Past. Antiquity and Modern Greek Culture*, (επιμ.: Dimitris Tziouvas), Οξφόρδη, Oxford University Press, 2014, 192.

<sup>176</sup> Βλ. ό.π., 192-193.

Μνήμες από τη συνεργασία του Εγγονόπουλου με το *La Mode Grecque* πιστεύουμε ότι περνούν στο έβδομο από τα δεκατέσσερα «θέματα για ζωγραφική», το μόνο που περιλαμβάνει γυναίκες, καθώς η παρουσία των αρχαιοτήτων (ή των νεοκλασικών απομιμήσεών τους) σε συνδυασμό με τα πολυτελή ενδύματα των γυναικών παραπέμπει στον εικονιστικό κώδικα του μεσοπολεμικού περιοδικού:

*7. Τρεις γυναίκες, μεγάλης και σπανίας καλλονής, με κάτι το υψηλό κι' εξαιρετικά ευγενικό στο σύνολό τους, ντυμένες με βαρείας εσθήτας ζωηρών χρωμάτων. Οι δύο κάθονται επί χρυσοποικίλων σκαμνίων, ακουμβούσαι τους ωραίους βραχίονας επί κιώνων μαρμαρίνων, αρχαϊκού ρυθμού. Η τρίτη, ορθή, φέρει βελούδινη εσθήτα ζωηρού ερυθρού χρώματος, με ένα μεγάλο φιόγκο, βαρυτίμου μεταξωτού, πίσω στη μέση. Λέγεται Μαρία.<sup>177</sup>*

Η σύζευξη της ποίησης και της ζωγραφικής στο συγκεκριμένο ποίημα επιβεβαιώνει επί της ουσίας τη διαπίστωση που απορρέει από την ποιητική εξέταση που προηγήθηκε, ότι δηλαδή ο ρόλος της ζωγραφικής (της τεχνικής, των θεμάτων της) στην προσέγγιση της λογοτεχνίας του Εγγονόπουλου είναι βασικός, όχι επικουρικός απλώς ή συμπληρωματικός. Ο ποιητής πίστευε, όπως είδαμε, ότι με τη μοντέρνα ζωγραφική γονιμοποιείται ή επανενεργοποιείται το ιδεώδες της ελληνικής τέχνης, συνεπώς δεν προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι στοιχεία και σύμβολα αυτής της τέχνης – εικόνες της υλικής και μυθικής αρχαιότητας – εμφανίζονται στο έργο του, συχνά μάλιστα σε απρόβλεπτους συνδυασμούς. Ίσως αυτή να είναι και η πιο πρωτότυπη χρήση της αρχαιότητας στην ποίησή του, η βασισμένη δηλαδή στην ετερόκλητη γειτνίαση. Πρόκειται εξάλλου για την ιδέα που δεσπόζει στην καλλιτεχνική «διαθήκη» του, στον πίνακα του 1940 «Μεταθανάτια αυτοπροσωπογραφία»,<sup>178</sup> όπου ο ποιητής, φορώντας το στραβό καπελάκι του ζωγράφου και κρατώντας την παλέτα του, καλυμμένος με τον λευκό μανδύα του φαντάσματος (στοιχείο χιουμοριστικό), φορώντας μπότες με σπιρούνια και φέροντας το σπαθί του μαχητή, κι ατενίζοντας, με πλάτη γυρισμένη στον θεατή, τη θάλασσα – σαν τους μοναχικούς στοχαστές του ρομαντικού Caspar David Friedrich –, συγκεντρώνει γύρω του μνημονικά θραύσματα της προσωπικής του ζωής και της ζωής του τόπου του: κάποια βιβλία, ένα λουλούδι, έναν αστερία της θάλασσας, μια ξύλινη καρέκλα, μια περικεφαλαία με τον αριθμό 28, αλλά και τα αρχαία ερείπια.

<sup>177</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Δέκα και τέσσερα θέματα για ζωγραφική»: «Η επιστροφή των πουλιών», ό.π., 226. Σε σύγκριση με το έβδομο θέμα για ζωγραφική μπορεί να ιδωθεί το δεύτερο θέμα, στο οποίο περιγράφονται τρεις άνθρωποι, «οι δύο ορθοί» και «ο τρίτος καθήμενος [...] επί αρχαίου μαρμαρίνου κιονοκράνου, δωρικού ρυθμού», ό.π., 225. Παρόμοια είναι η εικόνα του άνδρα στον πίνακα του Εγγονόπουλου «Η ιστορία των Αθηνών» (1975), βλ. Νίκος Εγγονόπουλος: *ο ζωγραφικός του κόσμος*, ό.π., 374.

<sup>178</sup> Βλ. Νίκος Εγγονόπουλος: *ο ζωγραφικός του κόσμος*, ό.π., 254.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μιλώντας για τη λογοτεχνία της γενιάς του, τη λογοτεχνία που άρχισε να διαμορφώνεται στην Αθήνα γύρω στο 1926, μετά το καταλάγιασμα των άμεσων συνεπειών του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο Σεφέρης τη χαρακτήρισε «μια λογοτεχνία καταγραφής και αυτογνωσίας».<sup>1</sup> «Καμιά άλλη γενιά», έλεγε, «δεν πρόφτασε ποτέ μέσα σε τόσο λίγο χρόνο [: ως το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου] να συνθέσει έργα που να την τοποθετούν και να την προσδιορίζουν».<sup>2</sup> Η αυτοσυνειδησία αυτής της γενιάς, που επιδόθηκε σε μια επίμονη αναζήτηση ταυτότητας, αποκτήθηκε μέσα από τη σχέση της με το παρελθόν: «Αυτή λοιπόν η γενιά που μεγάλωσε ανάμεσα σε δύο καταστροφές θέλησε, όπως έλεγα, να αποκτήσει συνείδηση του εαυτού της σταθμίζοντας αυτό που οι προγενέστεροι της είχανε μεταδώσει. Τη δραστηριότητά της αυτή την εφάρμοσε με αντικείμενο την ελληνική παράδοση».<sup>3</sup>

Η ελληνική παράδοση, βέβαια, ήταν «γεμάτη αντιθέσεις»,<sup>4</sup> με μεγαλύτερη αυτή ανάμεσα στο εθνικό και στο χριστιανικό στοιχείο, στην αρχαιότητα και στον χριστιανισμό, αντίθεση που ανέδειξε ο Σεφέρης στην πρώιμη *Στέρνα* (1932), δίχως όμως να απαντά στο ερώτημα αν οι δύο κόσμοι «συναπαντιούνται». Η σχέση με τους προγόνους θα τον απασχολήσει περισσότερο στο *Μυθιστόρημα* (1935). Εκεί η αναμέτρηση του ποιητή με το Μεγάλο Παρελθόν (το μαρμάρινο κεφάλι της παράδοσης) επιφέρει τον συμβολικό ακρωτηριασμό του (Γ΄), ωστόσο τόσο ο ίδιος όσο και η γενιά του έπρεπε να συνεχίσουν να δίνουν τον αγώνα για την αναπροσαρμογή των αξιών που τους μεταβίβασαν οι πατέρες τους, για την ολοκλήρωση του έργου που άρχισαν οι προηγούμενοι (όπως το γλωσσικό), για την ανάσυρση από το σκοτάδι αγνοημένων προγόνων (όπως ο Μακρυγιάννης και ο Θεόφιλος).<sup>5</sup> Αυτό ήταν το χρέος που είχαν αναλάβει απέναντι στις επόμενες γενιές. Στο *Μυθιστόρημα*, δηλαδή, ο ποιητής αναλαμβάνει ταυτόχρονα τον ρόλο του προγόνου, μιλώντας στους νεότερους μέσα από επιτύμβιες επιγραφές (Α΄), ως μία άλλη πατρική οδυσσειακή φιγούρα που έρχεται να τους καθοδηγήσει και να τους συμβουλέψει πώς να αποφύγουν τα λάθη των περασμένων (πρβλ. το ποίημα «Πάνω σ' έναν ξένο στίχο»). Στο *Μυθιστόρημα* εντοπίζεται, τέλος, μία ακόμα συμβολική χρήση της υλικής αρχαιότητας, με τους συγχρόνους του ποιητή να δανείζονται τις ιδιότητες των αγαλμάτων (ΚΑ΄), τη σκληρότητα,

<sup>1</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Για τους ταξιδιώτες του «Sea-Adventure»» (1941), (μτφρ.: Στρατής Πασχάλης): *Δοκιμές*, τ. Γ΄: *Παραλειπόμενα (1932-1971)*, (φιλολογ. επιμ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Αθήνα, Ίκαρος, 2002 [3η 1η: 1992], 321.

<sup>2</sup> Ο.π., 322.

<sup>3</sup> Ο.π., 322.

<sup>4</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Άγγελος Σικελιανός» (1951): *Δοκιμές*, τ. Β΄: *1948-1971*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2013 [9η 1η: 1944], 95.

<sup>5</sup> Βλ. σχετικά: Γιώργος Σεφέρης, «Για τους ταξιδιώτες του «Sea-Adventure»», ό.π., 320, 322.

την αδιαφορία και τον ακρωτηριασμό τους, δίνοντας την εικόνα μιας φριχτά κομματιασμένης από τα χτυπήματα του καιρού ανθρωπότητας. Σε διαφορετικά συμφραζόμενα – της ερωτικής σκληρότητας και αδιαφορίας – θα χρησιμοποιήσει ο Σεφέρης το σύμβολο του αγάλματος στη μεταγενέστερη «Κίχλη» (1947).

Τα αγάλματα, ωστόσο, δεν είναι πάντα σύμβολα: «υπάρχουν», όπως έλεγε ο Σεφέρης στον Keeley, «ανήκουν στο τοπίο. Είναι πραγματικά. Το ίδιο και οι πέτρες».<sup>6</sup> Το εξωλογοτεχνικό έργο του Σεφέρη (ημερολόγιο, δοκίμια και αλληλογραφία) μαρτυρεί τις συχνές επισκέψεις του σε αρχαίες τοποθεσίες του ελλαδικού και εξωελλαδικού χώρου, από τις οποίες κάποιες φορές προέκυπταν αρχαιολογικά ποιήματα. Τα συνηθισμένα «συναπαντήματα» του ποιητή σε αυτές τις περιδιαβάσεις ήταν οι πέτρες και τα αρχαία ερείπια, τα οποία άλλοτε αφύπνιζαν μνήμες του μακρινού παρελθόντος και την αίσθηση μιας τραγικά επαναλαμβανόμενης ιστορικής μοίρας («Μυκήνες») και άλλοτε ανάδευαν προσωπικές αναμνήσεις και εναγώνιους στοχασμούς για το πέρασμα του χρόνου και την αλλαγή των πραγμάτων («Ο βασιλιάς της Ασίνης»). Η επιθυμία του ποιητή να αφήσει πίσω του τη συγκίνηση από τη μνήμη των περασμένων (τον *έλεον*, με αριστοτελικούς όρους) εκφράζεται στον «Βασιλιά της Ασίνης» με το αίτημα της *κάθαρσης* (του «κενού»), ενώ στη μεταγενέστερη «Μνήμη, β'», ένα ποίημα που προέκυψε από την επώδυνη επαφή του Σεφέρη με τα μικρασιατικά ερείπια, οι ρομαντικές αναπολήσεις του παρελθόντος και οι δυσσείωνες σκέψεις περί φθοράς και θανάτου αντικρούονται με το ηρακλείτειο σχήμα του αιώνιου γίνεσθαι, της αέναης γένεσης και φθοράς και της αρμονίας των αντιθέσεων. Σε αυτό το στάδιο, η συνείδηση του ποιητή είναι έτοιμη να αγκαλιάσει και να υποστηρίξει την ενότητα σε κάθε της έκφανση· στην κυπριακή συλλογή του (1955) ο Σεφέρης θα επαναφέρει, χρόνια μετά τη *Στέρνα*, το ζήτημα των αντίθετων παραδόσεων του ελληνισμού, προβάλλοντας τώρα την ενότητά τους, είτε μέσα από τον μύθο του αναγεννώμενου θεού στη «Μνήμη, β'» είτε μέσα από τη μετουσίωση της αισθησιακής κόρης-Αφροδίτης σε ιερή μητέρα-Παναγία στην «Έγκωμη». Η ιδέα της ενότητας του ελληνικού πολιτισμού από την αρχαιότητα ως τη νεότερη εποχή θα σφραγίσει το έργο του Σεφέρη, με τον ποιητή να μας προτρέπει να ακούσουμε στο τελευταίο ποίημά του, «“Επί ασπαλάθων...”», «αυτόν το ρυθμό της αδιάσπαστης ζωής, που γεννήθηκε μια μέρα ανάμεσα σ' αυτή τη θάλασσα και σ' αυτούς τους λόφους, για να κυλήσει, μέσα από μια πνευματική και σωματική αλληλουχία, μέχρι τις μέρες μας»<sup>7</sup>: «[...] *Απόμακρα οι αρχαίες κολόνες, χορδές μιας άρπας αντηχούν ακόμη...*».<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Γιώργος Σεφέρης - Edmund Keeley, *Αλληλογραφία 1951-1971*, (εισ. - σημ.: Edmund Keeley, μτφρ.: Αλόη Σιδέρη), Αθήνα, Άγρα, 1998, 18.

<sup>7</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Για τους ταξιδιώτες του «Sea-Adventure»», ό.π., 316.

<sup>8</sup> Γιώργος Σεφέρης, «“Επί ασπαλάθων...”»: «Β'. Τελευταία ποιήματα (1968-1971)»: *Τετράδιο γυμνασμάτων, β'*, (φιολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2004 [3η 1η: 1976], 50.

Ο Σεφέρης υπήρξε για τον Ελύτη – όπως και για άλλους συγγραφείς της γενιάς του '30 – ένα είδος καθοδηγητή και συνταξιδιώτη: «Υπήρξε ο μεγάλος συνταξιδιώτης», θα πει ο Ελύτης σε συνέντευξή του. «Μαζί μ' αυτόν, με τον Ανδρέα Εμπειρίκο και μερικούς άλλους νεότερους, συγκεντρωθήκαμε κάποτε γύρω από τα *Νέα Γράμματα*. Με την καθοδήγησή του, ζητήσαμε ν' αποκαλύψουμε το αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας».<sup>9</sup> Ο ίδιος θα στρέψει αρχικά την αναζήτησή του στην ελληνική φύση και στο αιγαιακό νησιωτικό τοπίο, το οποίο θα προσεγγίσει κυρίως στην αισθητική πτυχή του. Στην πρώτη περίοδο της ποίησής του<sup>10</sup> (με σημείο αναφοράς τους *Προσανατολισμούς*) τα αγάλματα εμφανίζονται ως πρωτογενείς μορφές σχηματισμένες με την επέμβαση των στοιχείων της φύσης, ως φιγούρες «που σμίλεψαν οι αιώνες κι οι άνεμοι».<sup>11</sup> Στη δεύτερη περίοδο της ποίησής του (β' μισό της δεκαετίας 1940-δεκαετία 1950), που συμπίπτει με τη διαμόρφωση της θεωρίας των αναλογιών, ο Ελύτης ανακαλύπτει ότι πέρα από τη φυσική-αισθητική υπάρχει και η μεταφυσική-πνευματική πλευρά του ελληνικού τοπίου και επιχειρεί, μέσω μιας αναγωγής στις ιδέες και τις αξίες που υποβάλλει το τοπίο (με πρώτη τη λιτότητα), να αναδείξει την επίδραση που ασκεί η παρουσία του στο ήθος και στα έργα των ανθρώπων. Η ενότητα των έργων του ελληνικού πολιτισμού (υλικού και πνευματικού), που προβάλλεται στο *Άξιον Εστί*, στηρίζεται ακριβώς στο γεγονός ότι οι καλλιτέχνες τους αξιοποίησαν το ίδιο φυσικό («στοιχειακό») αλφάβητο. Τα αρχαία μνημεία (αγάλματα, επιτύμβια, αγγεία κ.ά.), όπως και τα μνημεία των άλλων περιόδων της ελληνικής ιστορίας, εμφανίζονται εδώ ως φορείς της αιώνιας και αναλλοίωτης *ελληνικής αίσθησης*· ο ποιητής έχει αντιληφθεί τη «συνέπεια και συνέχεια» που αντιπροσωπεύουν «μέσα στην ελληνική διάρκεια».<sup>12</sup> Στην τρίτη περίοδο της ποίησής του, που αρχίζει με τη συλλογή *Το φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά*, έρχεται να προστεθεί μια νέα χρήση της υλικής αρχαιότητας την οποία θα συναντήσουμε και στο κατοπινό έργο του.<sup>13</sup> Θα τη χαρακτηρίζαμε πιο εσωτερικευμένη, πιο έντονα μεσολαβημένη από το όραμα του ποιητή για την ύπαρξη «ενός άλλου κόσμου που ωστόσο εμπεριέχεται μέσα σε τούτον».<sup>14</sup> Τα μνημεία είναι τώρα βυθισμένα στο νερό (πέτρινες Κόρες) ή αναδύονται μέσα από το νερό (λιοντάρι της Δήλου, Θηρασία Κόρη) ως μνημονικά κοιτάσματα μιας άλλης πατρίδας, ιδανικής. Κι ακόμα, υπάρχουν μνημεία που έχουν φτερά και πετούν πάνω από τη γη, όπως η Νίκη της Σαμοθράκης, δείχνοντάς μας (θυμίζοντάς μας) την «άλλη διάρκεια», τον Παράδεισο

<sup>9</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η επιστροφή του Οδυσσέα Ελύτη» (*Το Βήμα*, 1972): *Συν τοις άλλοις. 37 Συνεντεύξεις του Οδυσσέα Ελύτη (1942-1992)*, (επιμ.: Ιουλία Ηλιοπούλου), Αθήνα, Ύψιλον, 2011, 84.

<sup>10</sup> Για τη διαίρεση του έργου του Ελύτη σε περιόδους, βλ. όσα αναφέρει ο ίδιος στον Ivar Ivask στο: «Αναλογίες φωτός» (*Books Abroad*, 1975): *Συν τοις άλλοις*, ό.π., 121-123.

<sup>11</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Η μαγεία του Παπαδιαμάντη» (1975): *Έν λευκῷ*, Αθήνα, Ίκαρος, 2011 [8η 1η: 1992], 103.

<sup>12</sup> Οδυσσέας Ελύτης, *Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό*, Αθήνα, Ύψιλον, 2000, 11.

<sup>13</sup> Η τρίτη περίοδος συμπεριλαμβάνει το *Φωτόδεντρο* και τη *Μαρία Νεφέλη*. Το κατοπινό έργο του ποιητή δεν έχει ταξινομηθεί σε περιόδους.

<sup>14</sup> Οδυσσέας Ελύτης, *Αυτοπροσωπογραφία*, ό.π., 28.

«που από δικό μας λάθος αποστερούμαστε»,<sup>15</sup> ενώ θα αρκούσε, για να τον πλησιάσουμε, να παραμερίσουμε το νοερό παραπέτασμα.

Στο ίδιο ανανεωτικό ρεύμα με τον Σεφέρη και τον Ελύτη θέλησε να ενταχθεί – παρά τη μεταξύ τους ιδεολογική διαφορά – και ο Ρίτσος, όπως φανερώνει η πρωτοβουλία του να δημοσιεύσει με ψευδώνυμο στα *Νέα Γράμματα* (1936) τρία ποιήματά του.<sup>16</sup> Ο Ρίτσος υπήρξε, ως γνωστόν, ο πρώτος ποιητής της γενιάς του '30 που αναγνωρίστηκε από την Αριστερά ως επαναστάτης-προλετάριος. Μάλιστα, μερικές από τις πρώτες χρήσεις της υλικής αρχαιότητας στην ποίησή του δικαιολογούν αυτόν τον χαρακτηρισμό: οι αρχαιότητες στα *Τρακτέρ* και τις *Πυραμίδες* εμφανίζονται ως σύμβολα του παρωχημένου κόσμου, που ο προλετάριος έχει το καθήκον να γκρεμίσει, να καταστρέψει. Επίσης, συνδέονται με τη λεγόμενη λογοτεχνία της «φυγής» και της «αστικής παρακμής», αφού εικονογραφούν τον ιδεατό κόσμο – τον παλαμικό «παράδεισο της Τέχνης» – ή, όταν πρόκειται για ταφικά μνημεία, παραπέμπουν στο καβαφικό σύμπαν των νεαρών νεκρών και των επιτυμβίων. Ο Καβάφης όμως και ο Παλαμάς ήταν ποιητές που συνέβαλαν σημαντικά στην αισθητική διαμόρφωση του Ρίτσου, γι' αυτό, παρά την αρχική αμφισβήτηση που δέχονται από τον ποιητή, εξακολουθούν να τον επηρεάζουν με τις ιδέες τους – τουλάχιστον εκείνο το κομμάτι του εαυτού του που η Αριστερά χαρακτήρισε το «εγώ» του εστέτ και του ιδεαλιστή. Η εξέταση της χρήσης της υλικής αρχαιότητας στην ποίησή του μας επιτρέπει να αναδείξουμε αυτήν ακριβώς την πλευρά του εαυτού του: τον παρακολουθούμε να κοιτάζει τα αγάλματα με την ίδια ερωτική ματιά που τα είδαν ο Winckelmann και οι συγγραφείς του αισθητισμού και να καθιστά το άγαλμα ένα είδος σωσία, διπλού, έναν δεύτερο, άχρονο και ανιστορικό εαυτό, που αποσπάται από τον ρυθμό της τρέχουσας ζωής. Οι αρχαιότητες στο έργο του κουβαλούν, γενικότερα, ένα τέτοιο μεταφυσικό φορτίο, γι' αυτό συνδέονται με τον κάθετο (ακίνητοποιημένο) χρόνο της ποιητικής εμπειρίας, αυτόν που κατέρχεται στο βάθος της ψυχής (βυθισμένα στη θάλασσα – θαμμένα στη γη ευρήματα) και ανέρχεται ως το ύψος της νόησης (αρχαιότητες της επίστεψης των ναών, υπερυψωμένοι αρχαιολογικοί χώροι). Ο Ρίτσος πίστευε ότι ήταν μέσω της σύνθεσης του κάθετου (*μυθικού-εσωτερικού*) και του οριζόντιου (*ιστορικού*) χρόνου, μέσω του συνδυασμού των τριών χρονικών επιπέδων και των τριών, αντιστοιχουσών

---

<sup>15</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Πρώτα-πρώτα η ποίηση»: *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 2017 [8η 1η: 1974], 43· πρβλ. «Αναλογίες φωτός», ό.π., 124.

<sup>16</sup> Με το ψευδώνυμο Κώστας Ελευθερίου. Ο διευθυντής του περιοδικού, Αντρέας Καραντώνης, είχε στο μεταξύ απορρίψει τον Ρίτσο για ιδεολογικούς και αισθητικούς λόγους: για τον κομμουνισμό και τον καρυωτακισμό του. «Παρά την ανορθόδοξη διαδικασία της εμφάνισης του Ρίτσου στα *Νέα Γράμματα* το 1936, που μόνον επιφανειακά μοιάζει με πρόκληση ή φάρσα», γράφει ο Vitti, «στην ουσία η δημοσίευση αυτή δηλώνει την απόφαση του ποιητή να ενταχθεί στο ίδιο ανανεωτικό ρεύμα με εκείνους [: Σεφέρη, Ελύτη], παρά το ασυμβίβαστο της ιδεολογίας», Mario Vitti, «Οι δύο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση: 1930 με '40» (1976): *Γραφείο με θέα. Άρθρα & Ομιλίες. Εργογραφία με Αυτοβιογραφικό σχόλιο*, (σύνταξη εργογραφίας: Αμαλία Κολώνια), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006, 100-101.



σε αυτά, χωρικών διαστάσεων (ύψος, βάθος, μήκος), που μπορούσε να προσεγγιστεί η τέταρτη διάσταση, μια άλλη πραγματικότητα (διάρκειας, αθανασίας, αιωνιότητας), την οποία η ποίηση όφειλε να αποκαλύψει.

Είναι κυρίως στο έργο του Κάλας, και όχι του Ρίτσου, που μπορεί να διακρίνει κανείς τη μαρξιστική ιδεολογία πίσω από τη χρήση της υλικής αρχαιότητας. Αντίθετα με τις κυρίαρχες τάξεις στην Ελλάδα που ενέτασσαν τις αρχαιότητες στις μεγάλες αφηγήσεις της συγκρότησης του έθνους, ο μαρξιστής Κάλας (που θεωρούσε την ιδέα του έθνους γέννημα του καπιταλισμού) στηλιτεύει την ιδεολογική εκμετάλλευσή τους για πολιτικούς και οικονομικούς σκοπούς. Με τρόπο σχεδόν προκλητικό διερωτάται για το νόημα και τον σκοπό της ύπαρξής τους στο παρόν – εφόσον έχασαν την πρακτική χρησιμότητά τους (π.χ. οι αρχαίοι ναοί έπαψαν να αποτελούν χώρους λατρείας) – και με την ίδια απομυθοποιητική διάθεση προβάλλει την παρηκμασμένη όψη τους στο πλαίσιο μιας ευρύτερης κριτικής της κοινωνίας της αστικής παρακμής. Εκτός όμως από τη σκοπιά του μαρξιστή διανοούμενου, ο Κάλας βλέπει τις αρχαιότητες και από τη σκοπιά του πρωτοποριακού καλλιτέχνη, που διαπιστώνει ότι η κλασική τέχνη δεν είναι σε θέση να απαντήσει σε σύγχρονους προβληματισμούς. Εξ ου και η ανατίναξη του Παρθενώνα από τον Φραγκίσκο Μοροζίνι παίρνει στο έργο του συμβολικές διαστάσεις αντιπροσωπεύοντας την ανατροπή των καθιερωμένων αισθητικών προτύπων και αξιών. Ακολουθώντας το παράδειγμα της, επηρεασμένης από την φροϋδική θεωρία, *μοντερνιστικής αρχαιολογίας* της avant-garde, ο Κάλας στρέφει το ενδιαφέρον του στις προϊστορικές και προκλασικές περιόδους της αρχαίας ελληνικής τέχνης, στα ευρήματα των οποίων θεωρείται ότι κρυσταλλώνονται οι ενστικτώδεις ορμές του ανθρώπινου ψυχισμού. Αντιλαμβάνεται κανείς ότι η μελέτη της χρήσης της υλικής αρχαιότητας στον Κάλας έρχεται να επιβεβαιώσει το ιδιότυπο «πάντρεμα του μαρξισμού με το φροϋδισμό, με τον υπερρεαλισμό, με όλες τις σύγχρονες τάσεις»,<sup>17</sup> που η κριτική εντόπισε από νωρίς στα γραπτά του και χαρακτήρισε ίδιον της καλλιτεχνικής του ταυτότητας.

Συγκριτικά με τον Κάλας, η χρήση της αρχαιότητας στον άλλο σημαντικό υπερρεαλιστή ποιητή της γενιάς του '30, τον Ανδρέα Εμπειρικό, είναι όχι μόνο πιο περιορισμένη αλλά και συνδέεται λιγότερο με την πραγματικότητα και περισσότερο με τη φαντασία. Το αρχαιολογικό τοπίο της Κορίνθου στις «Μορφές αιθρίας», λόγου χάρι, εσωτερικεύεται και μετατρέπεται σε έναν χώρο ονειρικό που βιώνεται αντίστροφα σε σχέση με την αρχή της πραγματικότητας, οι δε Καρυάτιδες του ομώνυμου ποιήματος της *Ενδοχώρας* κινούνται ημίγυμνες μέσα σε δάση (σε τόπους φυγής). Τα αγάλματα χρησιμεύουν ως αρχέτυπα ιδεών (της αλκής, της ομορφιάς),

---

<sup>17</sup> Μανόλης Αναγνωστάκης, «[Εισήγηση]»: *Η επίδραση των ιδεών του μαρξισμού στη λογοτεχνία μας (1920 μέχρι σήμερα)* [= Πρακτικά Ημερίδας (Αθήνα, 2 Απριλίου 1984)], Αθήνα, Κέντρο Μαρξιστικών Σπουδών – Εκδόσεις Κένταυρος, [χ.χ.], 41.

που ο Εμπειρικός προβάλλει στα σύγχρονα πρόσωπα, σε νέους και νέες της εποχής του, όχι αποκλειστικά Έλληνες. Το όραμά του για μια ιδανική νεότητα, απελευθερωμένη από τις κοινωνικές επιταγές (πολιτικές, θρησκευτικές, κ.λπ.) και τα απαγορευτικά ταμπού<sup>18</sup> είναι παγκόσμιο. Η κίνηση προς το οικουμενικό και το πανανθρώπινο που διατρέχει την ποίησή του τον απομακρύνει από μια δεσμευτική για το όραμά του σχέση με το αρχαίο ελληνικό παρελθόν και στρέφει το ενδιαφέρον του σε ευρύτερους πνευματικούς και γεωγραφικούς ορίζοντες.

«Στενότερα δεμένο[ς]» από ό,τι ο Εμπειρικός «με τη φύση και το χαρακτήρα του τόπου το[υ]»,<sup>19</sup> ο, κατά τα άλλα, ομοϊδεάτης και φίλος του, Νίκος Εγγονόπουλος, δε θα μπορούσε να μην αξιολογήσει στο έργο του «τα πιο συνηθισμένα ανθίσματα» της ελληνικής γης: τα ερείπια και τις αναμνήσεις των ηρώων.<sup>20</sup> Την παραστατική «απεικόνιση» των ερειπίων στο πρώτο του ποίημα, «Τραμ και Ακρόπολις», θα ακολουθήσουν ανατρεπτικότερες χρήσεις της αρχαιότητας, σύμφωνες με το πνεύμα του υπερρεαλισμού. Ο Εγγονόπουλος θα τοποθετήσει τα αγάλματα σε εσωτερικά-ονειρικά τοπία, όμοια με αυτά των πινάκων της μεταφυσικής περιόδου του Giorgio de Chirico, και θα βάλει τις γυναίκες με τα αγαλματένια σώματα – που θυμίζουν έντονα τα «έμψυχα» αγάλματα της τέχνης του Paul Delvaux – να περιδιαβάζουν στα νυχτερινά τοπία των φαντασιώσεών του. Η πιο χαρακτηριστική, ωστόσο, χρήση της αρχαιότητας στο έργο του είναι η βασισμένη στην ετερόκλητη γειτνίαση. Όπως στη ζωγραφική του, ο Εγγονόπουλος εφάρμοσε στην ποίησή του το – εμπνευσμένο από το καλλιτεχνικό ιδίωμα του De Chirico – «ποιητικό μοντάζ», στήριξε δηλαδή την άρθρωση της εικόνας στη συνύπαρξη διαφορετικών στοιχείων προερχόμενων από τους περασμένους πολιτισμούς (π.χ. αρχαία ερείπια) και από τη σύγχρονη πραγματικότητα (π.χ. καθημερινά αντικείμενα). Αντίθετα όμως από τον De Chirico, που με την αποσπασματική άρθρωση της εικόνας πρόβαλε τη ρήξη (υπαινισσόμενος την ιδέα ενός κόσμου αποδιάρθρωμένου), ο Εγγονόπουλος, φέρνοντας στο προσκήνιο φαινομενικά ανόμοια στοιχεία από διαφορετικές περιόδους της ελληνικής ιστορίας, αναζήτησε τη βαθύτερη συνέχεια που τα διέπει. Στόχος του και στόχος του «αυτόχθονος», όπως χαρακτηρίστηκε, υπερρεαλισμού του ήταν να ενώσει «τα σκόρπια θραύσματα μιας μακρινής πολιτισμικής μήτρας η οποία για τους νεοέλληνες λειτουργούσε ως σύμβολο μιας «αδιαπραγμάτευτης» κληρονομιάς».<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Σημαντικές παρατηρήσεις για το θέμα αυτό γίνονται στο «Ημερολόγιο 1943»: Ανδρέας Εμπειρικός, *Οι κύκλοι του Ζωδιακού. Ανέκδοτα κείμενα από τη συλλογή «Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία»*, (επιμ. - προλ. σημ. - επίμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Άγρα, 2018, 209-213.

<sup>19</sup> Οδυσσέας Ελύτης, «Τα σύγχρονα ποιητικά και καλλιτεχνικά προβλήματα» (1944): *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 2017 [8η 1η: 1974], 511.

<sup>20</sup> «Στη γη όπου τα πιο συνηθισμένα ανθίσματα είναι ερείπια και αναμνήσεις ηρώων, [...] φυσικό είναι να αγκαλιάζει και να συνθέτει μέσα στο ποιητικό του έργο ο ποιητής, όπως και μπροστά του στα πράγματα είναι συνθεμένα, ιστορία και φύση», Κωνσταντίνος Τσάτσος, *Παλαμάς*, Αθήνα, Εστία, [χ.χ.] [3η 1η: 1936], 106.

<sup>21</sup> Νίκη Λοϊζίδη, «Ο «αυτόχθον» υπερρεαλισμός του», *Το Βήμα / Νέες εποχές* [= Αφιέρωμα: Νίκος Εγγονόπουλος – 100 χρόνια από τη γέννησή του] (21.10.2007) 57. Ηλεκτρονική πρόσβαση μέσω του URL: <https://www.tovima.gr/2008/11/25/opinions/o-aytothwn-yperrealismos-toy/amp/> (τελευταία επίσκεψη: 31.1.2023).

## ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

(ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΤΟΜΟΥΣ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ)

ΠΑ: *Ποιήματα*, τ. Α΄.

ΠΒ: *Ποιήματα*, τ. Β΄.

ΠΓ: *Ποιήματα*, τ. Γ΄.

ΠΔ: *Ποιήματα*, τ. Δ΄.

ΠΕ: *Ποιήματα*, τ. Ε΄: *Τα επικαιρικά.*

ΤΔ: *Ποιήματα*, τ. ΣΤ΄: *Τέταρτη διάσταση.*

ΠΖ: *Ποιήματα*, τ. Ζ΄: *Γίνεσθαι.*

ΠΗ: *Ποιήματα*, τ. Η΄: *Επινίκια.*

ΠΘ: *Ποιήματα*, τ. Θ΄.

ΠΙ: *Ποιήματα*, τ. Ι΄.

ΠΙΑ: *Ποιήματα*, τ. ΙΑ΄.

ΠΙΒ: *Ποιήματα*, τ. ΙΒ΄.

ΠΙΓ: *Ποιήματα*, τ. ΙΓ΄.

ΠΙΔ: *Ποιήματα*, τ. ΙΔ΄.

## BIBΛIOΓΡΑΦΙΑ

### Βιβλιογραφία Γιώργου Σεφέρη

#### Πρωτογενές επίπεδο

##### α) Λογοτεχνικά κείμενα

###### Του Σεφέρη:

1. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2000 [20η 1η: 1940].
2. Γιώργος Σεφέρης, *Τετράδιο γυμνασμάτων, β΄*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2004 [3η 1η: 1976].
3. Γιώργος Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ερμής, 1998 [7η ανατ.: 1η έκδ.: 1974].
4. Γιώργος Σεφέρης, *Βαρνάβας Καλοστέφανος. Τα σχέδιάσματα*, (φιλολογ. έκδ.: Ναταλία Δεληγιαννάκη), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2007.

###### Άλλων λογοτεχνών:

1. Πωλ Βαλερύ, *Η ψυχή κι ο χορός* (1921), (μτφρ.: Παντελής Πρεβελάκης), Αθήνα, Πυρσός, 1939.
2. Τ. Σ. Έλιοτ, *Τέσσερα Κουαρτέτα* (1944), (εισ.- μτφρ.- σχόλ.: Χάρης Βλαβιανός), Αθήνα, Πατάκης, 2012.
3. Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, τ. Α΄: 1896-1918, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1963 [3η 1η: 1933].
4. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Νεφέλη, 1992.
5. Χένρι Μίλερ, *Ο Κολοσσός του Μαρουσιού και Πρώτες εντυπώσεις από την Ελλάδα* (1941-1973), (πρόλ.: Αλέξανδρος Αργυρίου, μτφρ.: Ιωάννα Καρατζαφέρη), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2017.
6. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Β΄: *Ταμβοί και Ανάπαιστοι, Ο Τάφος, Ο Πρώτος Λόγος των Παραδείσων, Οι Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης, Η Ασύλευτη Ζωή*, (επιμ.: Νικόλαος Α. Ε. Καλοσπύρος), Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 2019.

7. \_\_\_\_\_, *Άπαντα*, τ. Γ': *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου*, (επιμ.: Θεοδόσης Πυλαρινός), Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 2019.
8. Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, τ. Γ': *Πρόλογος στη ζωή*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1966.
9. \_\_\_\_\_, *Λυρικός Βίος*, τ. Δ': *Μήτηρ Θεού - Πάσχα των Ελλήνων - Δελφικός Λόγος [Η αφιέρωση]*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1965.
10. Διονύσιος Σολωμός, *Άπαντα*, τ. Α': *Ποιήματα*, (επιμ. - σημ.: Λίνος Πολίτης), Αθήνα, Ίκαρος, 2012 [10η 1η: 1948], τ. Β': *Πεζά και Ιταλικά*, (έκδ. - σημ.: Λίνος Πολίτης), Αθήνα, Ίκαρος, 1998 [5η 1η: 1955].
11. Διονυσίου Σολωμού, *Αυτόγραφα Έργα*, τ. Α': *Φωτοτυπίες*, τ. Β': *Τυπογραφική μεταγραφή*, (επιμ.: Λίνος Πολίτης), Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1964.

β) Δοκίμια

Του Σεφέρη:

1. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, τ. Α': *1936-1947*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2013 [9η 1η: 1944].
2. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, τ. Β': *1948-1971*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2013 [9η 1η: 1944].
3. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, τ. Γ': *Παραλειπόμενα (1932-1971)*, (φιλολογ. επιμ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Αθήνα, Ίκαρος, 2002 [3η 1η: 1992].
4. Georges Sefériadis, *Jean Moréas. Conférence faite a Paris pour L'association des Étudiants Hellènes le 18 Mars 1921*, (επιμέλεια - παρουσίαση κειμένου και σημειώσεις: Polyxène Goula-Mitakou, ελληνική μετάφραση: Polyxène Goula-Mitakou, J.-P. Bouniol), Αθήνα, [χ.ο.], 1990.

Άλλων συγγραφέων:

1. Demetrios Capetanakis, *A Greek Poet in England*, (εισ.: John Lehmann), Λονδίνο, John Lehmann, 1947.
2. Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα* (1929), (επιμ.: Κ. Θ. Δημαράς), Αθήνα, Ερμής, 1979 [1η ανατ.: 1η έκδ.: 1973].
3. Κωνσταντίνος Τσάτσος, *Ελληνική πορεία. Πολιτικά δοκίμια*, Αθήνα, Εστία, [χ.χ.].

γ) Ημερολόγιο

1. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Α': 16 Φεβρουαρίου 1925 - 17 Αυγούστου 1931, (φιλολογ. επιμ.: Ε. Χ. Κάσδαγλης), Αθήνα, Ίκαρος, 1975.
2. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Β': 24 Αυγούστου 1931 - 12 Φεβρουαρίου 1934, (φιλολογ. επιμ.: Δ. Ν. Μαρωνίτης), Αθήνα, Ίκαρος, 1975.
3. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Γ': 16 Απρίλη 1934 - 14 Δεκέμβρη 1940, Αθήνα, Ίκαρος, 1977.
4. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Δ': 1 Γενάρη 1941 - 31 Δεκέμβρη 1944, Αθήνα, Ίκαρος, 1977.
5. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ε': 1 Γενάρη 1945 - 19 Απρίλη 1951, (φιλολογ. επιμ.: Ε. Χ. Κάσδαγλης), Αθήνα, Ίκαρος, 1977. [Πρώτη έκδοση με τίτλο *Μέρες του 1945-1951*, Αθήνα, Ίκαρος, 1973].
6. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. ΣΤ': 20 Απρίλη 1951 - 4 Αυγούστου 1956, (επιμ. - σημ.: Παναγιώτης Μέρμηγκας), Αθήνα, Ίκαρος, 1986.
7. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Ζ': 1 Οκτώβρη 1956 - 27 Δεκέμβρη 1960, (φιλολογ. επιμ.: Θεανώ Ν. Μιχαλίδου), Αθήνα, Ίκαρος, 1990.
8. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Η': 2 Γενάρη 1961 - 16 Δεκέμβρη 1963, (φιλολογ. επιμ.: Κατερίνα Κρίκου-Davis), Αθήνα, Ίκαρος, 2018.
9. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*, τ. Θ': 1 Φεβρουαρίου 1964 - 11 Μάη 1971, (φιλολογ. επιμ.: Κατερίνα Κρίκου-Davis), Αθήνα, Ίκαρος, 2019.
10. Γιώργος Σεφέρης, «Ημερολογιακές σημειώσεις του Γιώργου Σεφέρη», *Αντί* 98 (Μάιος 1978) 35-37.

δ) Αλληλογραφία

1. Σεφέρης – Αποστολίδης: Γιώργος Σεφέρης & Γιώργος Αποστολίδης, *Αλληλογραφία 1931-1945*, (φιλολογ. επιμ.: Βασιλική Κοντογιάννη), Αθήνα, Ίκαρος, 2002.
2. Σεφέρης – Βαλαωρίτης: Νάνος Βαλαωρίτης – Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία (1945-1968) και τριάντα τέσσερις επιστολές του Νάνου Βαλαωρίτη στον Γ. Κ. Κατσίμπαλη (1947-1950)*, (εισ.: Ανι Sharon, φιλολογ. επιμ.: Λίλα Θεοδόση), Αθήνα, Ύψιλον, 2004.
3. Σεφέρης – Fermor & Rayner: Γιώργος Σεφέρης – P. L. Fermor & J. Rayner, *Αλληλογραφία (1948-1971)*, (φιλολογ. επιμ.: Φώτιος Αρ. Δημητρακόπουλος – Βασιλική Δ. Λαμπροπούλου), Λευκωσία, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών Κύπρου, 2007.
4. Σεφέρης – Θεοτοκάς: Γιώργος Θεοτοκάς & Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία (1930-1966)*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ερμής, 1975.

5. Σεφέρης – Καραντώνης: Γιώργος Σεφέρης & Αντρέας Καραντώνης, *Αλληλογραφία 1931-1960*, (φιλολογ. επιμ.: Φώτης Δημητρακόπουλος), Αθήνα, Καστανιώτης, 1988.
6. Σεφέρης – Κατσίμπαλης: Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, «*Αγαπητέ μου Γιώργο*». *Αλληλογραφία (1924-1970)*, τ. Α': 1924-1940, τ. Β': 1946-1970, (επιμ. επιστ. - σχόλ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Αθήνα, Ίκαρος, 2009.
7. Σεφέρης – Keeley: Γιώργος Σεφέρης – Edmund Keeley, *Αλληλογραφία 1951-1971*, (εισ. - σημ.: Edmund Keeley, μτφρ.: Αλόη Σιδέρη), Αθήνα, Άγρα, 1998.
8. Σεφέρης – Λορεντζάτος: [Γιώργος Σεφέρης & Ζήσιμος Λορεντζάτος], *Γράμματα Σεφέρη - Λορεντζάτου (1948-1968)*, (επιμ.: Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος), Αθήνα, Δόμος, 1990.
9. Σεφέρης – Λουίζος: Δέσποινα Ι. Δούκα, *Συμβολή στη μελέτη της νεοελληνικής επιστολογραφίας. Ο επιστολογράφος Σεφέρης. Η αλληλογραφία του με τον Ευάγγελο Λουίζο*, τ. Α' - Β', διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2011.
10. Σεφέρης – Μαλάνος: Γιώργος Σεφέρης & Τίμος Μαλάνος, *Αλληλογραφία (1935-1963)*, (φιλολογ. επιμ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Αθήνα, Ολκός, 1990.
11. Σεφέρης – Μαρώ: Σεφέρης και Μαρώ, *Αλληλογραφία*, τ. Α': 1936-1940, (φιλολογ. επιμ.: Μ. Ζ. Κοπιδάκης), Αθήνα, Ίκαρος, 2005 [φωτογραφική ανατύπωση της πρώτης έκδοσης που πραγματοποιήθηκε από τη Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη Ηρακλείου το 1989].
12. Σεφέρης – Μαρώ: Μαρώ και Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, τ. Β': 1944-1959, (φιλολογ. επιμ.: Μαρία Στασινοπούλου), Αθήνα, Ίκαρος, 2005.
13. Σεφέρης – Miller: John Stathatos (επιμ.), «George Seferis: Letters to Henry Miller», *Labrys* 8 [= Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη] (Απρίλιος 1983) 51-59.
14. Σεφέρης – Παναγιωτόπουλος: *Αλληλογραφία Γιώργου & Μαρώς Σεφέρη – Νάνη Παναγιωτόπουλου 1938-1963*, (επιμ.: Δημήτρης Αρβανιτάκης), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2006.
15. Σεφέρης – Παπατσώνης: Τ. Κ. Παπατσώνης – Γιώργος Σεφέρης, «Έννιά ανέκδοτες επιστολές (1947 - '63)», *Η Λέξη* 37 (Σεπτέμβριος 1984) 587-597.
16. Σεφέρης – Παράσχος: Κλέων Παράσχος, «Τρεις επιστολές του Άγγ. Σικελιανού και τρεις του Γιώργου Σεφέρη», *Νέα Εστία* 71, τχ. 830 (Φεβρουάριος 1962) 163-168.
17. Σεφέρης – Παυλόπουλος: Γιώργος Σεφέρης, «Τέσσερα ανέκδοτα γράμματα στον Γιώργη Παυλόπουλο», *Ακτή* 10 (Άνοιξη 1992) 221-227.
18. Σεφέρης – Σαββίδης: «*Κυπριακές*» επιστολές του Σεφέρη (1954-1962). Από την αλληλογραφία του με τον Γ. Π. Σαββίδη, (φιλολογ. επιμ.: Κατερίνα Κωστίου), Λευκωσία, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, 1991.

19. Σεφέρης – Sherrard: *This Dialectic of Blood and Light. George Seferis – Philip Sherrard. An exchange: 1947-1971*, (φιλολογ. επιμ.: Denise Sherrard), Λίμνη Ευβοίας, Denise Harvey, 2015.
20. Σεφέρης – Φίλοι & οικογένεια: John Stathatos (επιμ. - μτφρ.), «George Seferis: A selection of letters to friends and family», *Labrys* 8 [= Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη] (Απρίλιος 1983) 61-74.
21. Σεφέρης – Χατζηκυριάκος-Γκίκα: Γιώργος Σεφέρης, «Γράμμα στον Ν. Χατζηκυριάκο-Γκίκα» (1948), *Η Λέξη* 53 [= Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη] (Μάρτιος - Απρίλιος 1986) 206-207.
22. Σεφέρης – Χρυσάνθης: *Γιώργος Σεφέρης – Κύπρος Χρυσάνθης και «Οι γάτες τ' άη Νικόλα»*, (φιλολογ. επιμ.: Φώτης Δημητρακόπουλος), Αθήνα, Καστανιώτης, 1995.

ε) Μεταφράσεις – Μεταγραφές

1. Θ. Σ. Έλιοτ, *Η Ερημη Χώρα και άλλα ποιήματα*, (εισ. - σχόλ. - μτφρ.: Γιώργος Σεφέρης), Αθήνα, Ίκαρος, 2009 [7η ανατύπωση από την 5η οριστική έκδοση (με διορθώσεις και προσθήκες) που κυκλοφόρησε το 1973 σε φιλολογική επιμέλεια του Γ. Π. Σαββίδη· 1η έκδοση: 1936].
2. Γιώργος Σεφέρης, *Αντιγραφές*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1978 [2η έκδοση (οριστική με επίμετρο)· 1η έκδοση: 1965].
3. Γιώργος Σεφέρης (μεταγραφή), *Άσμα Ασμάτων*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2018 [9η ανατύπωση από την 4η οριστική έκδοση του 1972· 1η έκδοση: 1965].
4. Γιώργος Σεφέρης, *Μεταγραφές*, (φιλολογ. επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Ίκαρος, 2000 [2η έκδοση (με προσθήκη ενός νέου «Σημειώματος» του επιμελητή)· 1η έκδοση: 1980].

στ) Συζητήσεις/συνομιλίες – Αυτοπαρουσίαση

1. Στέλιος Ι. Αρτεμάκης, «Περί θεάτρου και ποιήσεως. Ομιλεί ο Γιώργος Σεφέρης», *Η Καθημερινή* (28.11.1965) 4· αναδημ.: *Τρία κριτικά κείμενα και μια συνομιλία*, Αθήνα, Μίνωας, 1971, 39-49.
2. Γιάννης Π. Καραβίδας, «“This is the place, gentlemen!”. Ο Σεφέρης αυτοπαρουσιάζεται στο BBC τον Δεκέμβριο του 1959», *Νέα Εστία* 153, τχ. 1757 (Ιούνιος 2003) 1062-1069.



3. Edmund Keeley, *Συζήτηση με τον Γιώργο Σεφέρη* (1970), (μτφρ.: Λίνα Κάσδαγλη), Αθήνα, Άγρα, 1982.
4. Γιώργος Σεφέρης - Ανν Φιλίπ, *Συνομιλία* (1971), (πρόλ. - μτφρ.: Νίκος Μπακουνάκης, εισ.: Πάνος Παιονίδης), Αθήνα, Καστανιώτης, 1991.
5. Ανν Φιλίπ, «Ο Σεφέρης συνομιλεί», *Το Βήμα της Κυριακής* (29.8.1971) 1 και 12.

ζ) Φωτογραφικά λευκώματα

1. *Κύπρος. Μνήμη και αγάπη. Με το φακό του Γιώργου Σεφέρη*, (πρόλογος - σχεδιασμός - γενική επιμέλεια: Ε. Χ. Κάσδαγλης), Λευκωσία, Πολιτιστικό Κέντρο Λαϊκής Τράπεζας, 1990.
2. *Οι φωτογραφίες του Γιώργου Σεφέρη*, (κείμενα: Δημήτρης Δασκαλόπουλος, Ε. Χ. Κάσδαγλης, Γιάννης Σταθάτος, πρόλογος: Διονύσης Καψάλης), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2000.

η) Ταξιδιωτικές εντυπώσεις

1. Édouard Herriot, *Sous l'olivier*, Παρίσι, Librairie Hachette, 1930.

Δευτερογενές επίπεδο

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

α) Βιβλία

Μελέτες (στα ελληνικά)

1. Σουζάνα Αργύρη, «Μερικές ωφέλιμες αλλοιώσεις ποιητικής». *Η πρόσληψη του Ζυλ Λαφόργκ στη νεοελληνική ποίηση του Μεσοπολέμου*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014.
2. Αλέξανδρος Αργυρίου, *Δεκαεπτά κείμενα για τον Γ. Σεφέρη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1990 [2η 1η: 1986].
3. Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Αθήνα, Κέδρος, 1980 [2η 1η: 1979].

4. Γιώργος Γεωργής, *Ο Σεφέρης περί των κατά την χώραν Κύπρον σκαιών*, Αθήνα, Σμίλη, 1991.
5. \_\_\_\_\_, *Σεφέρης – Αβέρωφ: Η ρήξη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2018.
6. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «*Ο βασιλιάς της Ασίνης*». *Η ανασκαφή ενός ποιήματος*, Αθήνα, Στιγμή, 1986.
7. Γιώργος Θέμελης, *Η νεώτερη ποίησή μας. Πρώτος και δεύτερος κύκλος*, Αθήνα, Φέξης, 1963.
8. Μάρθα Θωμαΐδου-Μώρου, *Έρευνες σε «πηγές» των ποιημάτων του Σεφέρη*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2003.
9. Αντρέας Καραντώνης, *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, Αθήνα, Παπαδήμας, 1984 [6η έκδοση συμπληρωμένη 1η: 1931].
10. Γιάννης Κιουρτσάκης, *Ελληνισμός και Δύση στο στοχασμό του Σεφέρη*, Αθήνα, Κέδρος, 1979.
11. Ξ. Α. Κοκόλης, *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1993.
12. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, «*Αριάδνη*». *Μια σπουδή στον ερωτικό Σεφέρη*, (επιμ.: Άντεια Φραντζή), Αθήνα, Πολύτυπο, 1983.
13. Λίνα Λυχνάρá, *Το μεσογειακό τοπίο στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη και του Οδυσσέα Ελύτη. Μια παράλληλη ανάγνωση*, Αθήνα, Εστία, 1986.
14. Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Γιώργος Σεφέρης. Μελετήματα*, Αθήνα, Πατάκης, 2008.
15. Νίκος Α. Νικολάου, *Μυθολογία Γ. Σεφέρη. Από τον Οδυσσέα στον Τεύκρο*, Αθήνα, Δαίδαλος / Ι. Ζαχαρόπουλος, 1992.
16. Χριστίνα Ντουνιά, *Αργοναύτες και σύντροφοι. Όψεις του λογοτεχνικού πεδίου στη δεκαετία του '30*, Αθήνα, Εστία, 2021.
17. Γιώργος Δ. Παναγιώτου, *Μποτίλια στο πέλαγο. Κείμενα για την ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα, Κίχλη, 2015.
18. Αλέξανδρος Παπαγεωργίου-Βενετάς, *Η Αθήνα του Μεσοπολέμου μέσα από τις Μέρες του Γιώργου Σεφέρη. Μια διερευνητική ανάγνωση*, Αθήνα, Ίκαρος, 2007 [2η 1η: 2006].
19. Γ. Π. Σαββίδης, *Μεταμορφώσεις του Ελπήνορα (Από τον Πάουντ στον Σινόπουλο)*, Αθήνα, Νεφέλη, 1990.
20. \_\_\_\_\_, *Οι αρχαιολογικές περιδιαβάσεις του ποιητή Γιώργου Σεφέρη*, Λευκωσία, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, 1992.
21. Τάκης Σινόπουλος, *Τέσσερα μελετήματα για τον Σεφέρη*, (πρόλ.: Νάσος Βαγενάς), Αθήνα, Κέδρος, 1984.

22. Πολίνα Ταμπακάκη, «Γυμνοπαιδίες» Γιώργου Σεφέρη - Ερίκ Σατί. Στιγμιότυπα μιας πνευματικής επικοινωνίας, Αθήνα, Ορίολος, 2002.
23. \_\_\_\_\_, *Η «μουσική ποιητική» του Γιώργου Σεφέρη. Μια μελέτη της σχέσης της μοντερνιστικής ποίησης με τη μουσική*, Αθήνα, Δόμος, 2011.
24. Κωνσταντίνος Τσάτσος, *Παλαμάς*, Αθήνα, Εστία, [χ.χ.] [3η έκδοση· 1η: 1936].
25. Ιωάννα Τσάτσου, *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, Αθήνα, Εστία, 1973.
26. Mario Vitti, *Η Γενιά του Τριάντα'. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, Ερμής, 2006 [έκδοση διττά επαυξημένη (1995· 2006) και εμπλουτισμένη με μια νέα εισαγωγή· 1η έκδ.: 1977].
27. \_\_\_\_\_, *Φθορά και λόγος: εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα, Εστία, 2011 [7η έκδοση (ανατυπωμένη από την αναθεωρημένη 2η έκδοση του 1989)· 1η: 1978].
28. Αριάνα Φερεντίνου, *Ο Αισχύλος στην ποίηση του Σεφέρη*, Αθήνα, Οργανισμός Διαδόσεως Ελληνικού Βιβλίου, 1976.
29. Έλλη Φιλοκύπρου, *Παλαμάς, Καρυωτάκης, Σεφέρης, Ελύτης. Η διαρκής ανεπάρκεια της ποίησης*, Αθήνα, Μεσόγειος, 2006.
30. Ευάνθης Χατζηβασιλείου, *Ο διάλογος Γιώργου Σεφέρη – Ευάγγελου Αβέρωφ. Οι συμφωνίες Ζυρίχης και Λονδίνου*, Αθήνα, Πατάκης, 2019.
31. Α. Κ. Χριστοδούλου, *Η Στροφή του Σεφέρη*, τ. Β', Αθήνα, Ζώδιο, 1982.
32. \_\_\_\_\_, «Μνήμες». *Δύο συμπληρωματικές αναγνώσεις των ποιημάτων «Μνήμη, Α'» και «Μνήμη, Β'» του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα, Gutenberg, 2015.

#### Μελέτες (σε μετάφραση)

1. Κατερίνα Κρίκου-Davis, *Κολόκες. Μελέτη για τη συλλογή του Γιώργου Σεφέρη Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ' (1953-1955)* (1994), (μτφρ.: Τώνης Μόζερ), Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2002.
2. David Ricks, *Η σκιά του Ομήρου. Δοκίμιο για τη νεοελληνική ποίηση (1821-1940)* (1989), (μτφρ.: Αριστέα Παρίση), Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1993. [Η ελληνική μετάφραση βασίζεται σε αναθεωρημένη, από τον συγγραφέα, μορφή της πρώτης αγγλικής έκδοσης].

#### β) Σύμμεικτοι τόμοι

1. Άλκης Αγγέλου, «Η φόρτιση της λέξης στην ποίηση του Σεφέρη (Δοκιμή μεθόδου)» (1972): *Εισαγωγή στην ποίηση του Σεφέρη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, (επιμ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013 [5η ανατ.: 1η έκδ.: 1996], 229-243.

2. Χρίστος Αλεξίου, «Το προανάκρουσμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στο *Ημερολόγιο Καταστροφώματος, Α΄* του Γιώργου Σεφέρη»: *Τριαντάφυλλα και γιασεμιά. Τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού*, (επιμ.: Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου), Αθήνα, Gutenberg, 2012, 198-217.
3. Νόρα Αναγνωστάκη, «Ο Σεφέρης της μνήμης και της λησμονιάς στο *Ημερολόγιο καταστροφώματος, α΄*»: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*, (φιλολογ. επιμ.: Λεωνίδα Ζενάκος, Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Τυπογραφία Φ. Κωνσταντινίδη - Κ. Μιχαλά, 1961, 231-242.
4. Μάρκος Αυγέρης, «Η ποίηση του Σεφέρη»: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*, (φιλολογ. επιμ.: Λεωνίδα Ζενάκος, Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Τυπογραφία Φ. Κωνσταντινίδη - Κ. Μιχαλά, 1961, 35-50· αναδημ.: *Έλληνες Λογοτέχνες. Σολωμός - Κάλβος - Ψυχάρης - Παλαμάς - Σικελιανός - Καζαντζάκης - Σεφέρης*, Αθήνα, Ίκαρος, 1971, 271-291.
5. Νάσος Βαγενάς, «Η ποιητική του δάσους» (1993): *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, Στιγμή, 1994, 13-19.
6. Roderick Beaton, «Η μορφή του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (El Greco) στο έργο του Γιώργου Σεφέρη»: *Φιλόπατρις. Αφιέρωμα στον Αλέξη-Eudald Solá*, (επιμ.: Μόσχος Μορφακίδης), Γρανάδα, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas και Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2004, 337-345.
7. \_\_\_\_\_, «Ο Γιώργος Σεφέρης και η χρήση της ιστορίας: Μαχαιράς και *Ημερολόγιο Καταστροφώματος, Γ΄*» (1997): *Η ιδέα του έθνους στην ελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, 363-371.
8. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η ποιητική γενιά του 1970 και η ελληνική αρχαιότητα»: *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία* [= Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Κέρκυρα, 30 Οκτωβρίου - 1 Νοεμβρίου 2008)], (επιμ.: Θεοδόσης Πυλαρινός), Κέρκυρα, Εκδόσεις Ιονίου Πανεπιστημίου - Τμήμα Ιστορίας, 2009, 25-40.
9. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Μεταφραστική θεωρία και πρακτική του Σεφέρη»: Γιώργος Σεφέρης, *Μεταγραφές*, (φιλολογ. επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Ίκαρος, 2000 [2η έκδοση (με προσθήκη ενός νέου «Σημειώματος» του επιμελητή): 1η: 1980], 227-282.
10. Γιάννης Δάλλας, «Το ποίημα-ιστορία ως εξέλιξη του έργου του Σεφέρη» (1988): *Πλάγιος λόγος. Δοκίμια κριτικής εφαρμογής*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989, 161-174.
11. Φώτης Δημητρακόπουλος, «Ένα άγνωστο ατελές κυπριακό ποίημα του Σεφέρη» (1996): *Σεφέρης, Κύπρος, επιστολογραφικά και άλλα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000, 206-215.

12. Γιώργος Θέμελης, «Αγγελικό και μαύρο, φως»: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*, (φιλολογ. επιμ.: Λεωνίδας Ζενάκος, Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Τυπογραφία Φ. Κωνσταντινίδη - Κ. Μιχαλά, 1961, 66-85.
13. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, «Σχολαστικές σημειώσεις για την αρχαιογνωσία του Σεφέρη» (1978): *Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη και άλλες νεοελληνικές δοκιμές*, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2000, 129-136.
14. Μαρία Κακαβούλια, «Διερευνώντας τη σχέση λογοτεχνίας και χορού τη δεκαετία του 1930: Πρώτες παρατηρήσεις»: *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των Ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939)* [= Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου προς τιμήν του Peter Mackridge (Καλαμάτα, 18-19 Μαΐου 2017)], (επιμ.: Ελένα Κουτριάνου, Έλλη Φιλοκύπρου), Αθήνα, Νεφέλη, 2018, 298-320.
15. Φάνης Ι. Κακριδής, ««Ευριπίδης, Αθηναίος» του Γ. Σεφέρη. Πρώτη προσπάθεια συστηματικού σχολιασμού»: *Αφιέρωμα στον καθηγητή Λίνο Πολίτη*, Θεσσαλονίκη, Τυπογραφία Ν. Νικολαΐδη, 1979, 319-334.
16. Λ. Β. Καραπαναγιώτης, «Μυθιστόρημα '61. Ανάγνωση ενός ποιήματος»: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*, (φιλολογ. επιμ.: Λεωνίδας Ζενάκος, Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Τυπογραφία Φ. Κωνσταντινίδη - Κ. Μιχαλά, 1961, 215-230.
17. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Η αντίληψη του τραγικού στην ποίηση του Σεφέρη»: *Giorgos Seferis. 100 años de su nacimiento* [= Actas del VIII Encuentro sobre Grecia (Granada, 1-3 de diciembre de 2000)], (επιμ.: Isabel García Gálvez), Γρανάδα, Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών, 2002, 123-140.
18. Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Χρονικό και λογοτεχνήματα: τύχες του Λεοντίου Μαχαιρά στη νεοελληνική λογοτεχνία»: *Αφιέρωμα στον Νίκο Σβορώνο*, τ. Β', (εκδοτική επιτροπή: Βασίλης Κρεμμυδάς, Χρύσα Μαλτέζου, Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης), Ρέθυμνο, Τυπογραφείο Εμμ. Παπαδάκη, 1986, 405-442.
19. \_\_\_\_\_, «Προτάσεις για την «Εγκωμη» του Σεφέρη»: *Πρακτικά Συμποσίου Σεφέρη* [Αγία Νάπα, 14-16 Απριλίου 1988], Λευκωσία, Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας - Συμβούλιο Βελτιώσεως Αγίας Νάπας, 1991, 253-270.
20. \_\_\_\_\_, «Σκέψεις και προτάσεις για τον «Πραματευτή από τη Σιδώνα»»: *Γιώργος Σεφέρης. Το ζύγισμα της καλοσύνης* [= Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου (Λευκωσία - Πλάτρες, Φεβρουάριος 2000)], (φιλολογ. επιμ.: Μιχάλης Πιερής), Αθήνα, Μεσόγειος, 2004, 355-398.
21. Έντμουντ Κήλυ, «Ο Ελπίνωρ του Σεφέρη: Ένας άμοιρος άνθρωπος» (1966), «Ο Σεφέρης και η «μυθική μέθοδος»» (1969), «Η «πολιτική» φωνή του Σεφέρη» (1972): *Μύθος και*

- φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση (1983), (μτφρ.: Σπύρος Τσακνιάς), Αθήνα, Στιγμή, 1987, 95-112, 113-146 και 147-175 αντίστοιχα.
22. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, «Ο παρείσακτος ζευγάς»: *Οι ποιητές του Γ. Π. Σαββίδη* [= Πρακτικά διημερίδας αφιερωμένης στη μνήμη του Γ. Π. Σαββίδη (Αθήνα, 7-8 Νοεμβρίου 1996)], Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη και Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού, 1998, 101-106.
23. Ζ. Λορεντζάτος, «Το χαμένο κέντρο»: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*, (φιλολογ. επιμ.: Λεωνίδας Ζενάκος, Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Τυπογραφία Φ. Κωνσταντινίδη-Κ. Μιχαλά, 1961, 86-146.
24. Ευάγγελος Λ. Λουίζος, «Ένα απόγεμα στην Έγκωμη»: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*, (φιλολογ. επιμ.: Λεωνίδας Ζενάκος, Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Τυπογραφία Φ. Κωνσταντινίδη - Κ. Μιχαλά, 1961, 22-23.
25. Peter Mackridge, «Ο ηδονικός Σεφέρης» (1993), «Ο καβαφικός Σεφέρης» (1997), «Ο Σεφέρης και η προφητική φωνή» (2004), «Ο Σεφέρης μετά τη Στέρνα: Μεταξύ ελευθερωμένου και ελεύθερου στίχου (1932-1940)» [βελτιωμένη έκδοχή του κειμένου που δημοσιεύτηκε το 1996]: *Εκμαγεία της ποίησης. Σολωμός - Καβάφης - Σεφέρης*, Αθήνα, Εστία, 2008, 309-318, 359-380, 381-403 και 405-425 αντίστοιχα.
26. Π. Δ. Μαστροδημήτρης, «Ο Σεφέρης και οι αρχαίοι» (1964): *Νεοελληνικά. Μελέτες και άρθρα*, τ. Α': Βηλαράς - Κάλβος - Μαρκοράς - Καρασούτσας - Παλαμάς - Σκαρίμπας - Δικταίος - Σεφέρης και άλλοι, Αθήνα, Γνώση, 1984 [2η έκδοση επαυξημένη 1η: 1975], 225-259.
27. Δώρα Μέντη, «Στράτης Θαλασσινός και Μαθιός Πασκάλης. Δύο προσωπεία του Γιώργου Σεφέρη» (1999): *Πρόσωπα και προσωπεία. Εκδοχές της λογοτεχνικής ταυτότητας σε νεότερους Έλληνες ποιητές*, Αθήνα, Gutenberg, 2007, 81-114.
28. Δ. Νικολαρεΐζης, «Μνήμη και χρόνος» (1933): «η κριτική – προπάντων η κριτική!». *Δοκίμια κριτικής & Ούγος Φώσκολος και Ανδρέας Κάλβος*, (επιμ.: Χ.Λ. Καράογλου), Αθήνα, Άγρα, 2011, 68-101.
29. Γιώργης Παυλόπουλος, «Μνήμες από τον Γιώργο Σεφέρη»: *Γιώργος Σεφέρης. Το ζύγισμα της καλοσύνης* [= Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου (Λευκωσία - Πλάτρες, Φεβρουάριος 2000)], (φιλολογ. επιμ.: Μιχάλης Πιερής), Αθήνα, Μεσόγειος, 2004, 19-53.
30. Μιχάλης Πιερής, «Σεφέρης και Κύπρος. Α'. Το «θαύμα» ως έκδοχή του μοντέρνου. Β'. Ο Σεφέρης και ο δυτικός κόσμος (από τη σκοπιά της κυπριακής εμπειρίας)» (1996 / 1993): *Μοντερνισμός και ελληνικότητα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, 65-91.

31. Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση. Σχόλια στο ...Κύπρον οὐ μ' ἐθέσπισεν...»: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*, (φιλολογ. επιμ.: Λεωνίδας Ζενάκος, Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Τυπογραφία Φ. Κωνσταντινίδη - Κ. Μιχαλά, 1961, 304-408.
32. \_\_\_\_\_, «Ο ποιητής-φιλόλογος» (1972): *Πάνω νερά*, Αθήνα, Ερμής, 1973, 77-83.
33. \_\_\_\_\_, «Γιώργος Σεφέρης»: *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, 1979, 275-304.
34. \_\_\_\_\_, «Το τραγικό όραμα του Γ. Σ.» (1986): *Ο Σεφέρης στην πύλη της Αμμοχώστου. Επτά ομιλίες: Δ. Ν. Μαρωνίτης, Σάββας Παύλου, Μιχάλης Πιερής, Κώστας Προύσης, Γ. Π. Σαββίδης, Νάτια Χαραλαμπίδου, Νίκος Χριστοδούλου*, (προλογίζει ο Σπύρος Κυπριανός, Πρόεδρος της Κυπριακής Δημοκρατίας) [= Σειρά επτά ομιλιών στη Λευκωσία της Κύπρου, 24 Μαΐου - 8 Ιουνίου 1984], Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1987, 19-63.
35. \_\_\_\_\_, «Ο Καρυωτάκης ανάμεσά μας ή Τί απέγινε εκείνο το μακρύ ποδάρι;» (1972): *Στα χνάρια του Καρυωτάκη (1966-1988)*, Αθήνα, Νεφέλη, 1989, 15-72.
36. \_\_\_\_\_, «Ο Σικελιανός και οι Άγγλοι ποιητές (Μπάυρον, Σέλλεϋ, Κητς, Σαίξπηρ κ.ά.)» (1981): *Λυχνοστάτες. Για τον Σικελιανό*, (εισ. - επιμ.: Αθηνά Βογιατζόγλου), Αθήνα, Ερμής, 2003, 125-155.
37. Δημήτρης Τζιόβας, «Ο υπαρξιακός ιστορισμός του Σεφέρη» (2000): *Από τον λυρισμό στον μοντερνισμό. Πρόσληψη, ρητορική και ιστορία στη νεοελληνική ποίηση*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005, 223-233.
38. Ελένη Τσαντσάνογλου, «Η «ταυτότητα» της Φεγγαροντυμένης στον «Κρητικό» του Σολωμού: Το όραμα του ποιητή και το όραμα του ζωγράφου»: *Μνήμη Λίνου Πολίτη* [= *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ. Τιμητικός τόμος στη μνήμη του Λίνου Πολίτη*], Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Παπαγεωργίου, 1988, 167-195.
39. Στρατής Τσίρκας, «Μια άποψη για το *Ημερολόγιο Καταστώματος, β΄*»: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*, (φιλολογ. επιμ.: Λεωνίδας Ζενάκος, Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Τυπογραφία Φ. Κωνσταντινίδη - Κ. Μιχαλά, 1961, 243-249.
40. Mario Vitti, «Ο Καρυωτάκης, ο Σεφέρης και η αίσθηση της μη αυθεντικής ζωής» (1973): *Γραφείο με θέα. Άρθρα & Ομιλίες. Εργογραφία με Αυτοβιογραφικό σχόλιο*, (σύνταξη εργογραφίας: Αμαλία Κολώνια), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006, 71-78.

41. Θ. Δ. Φραγκόπουλος, «*Η Στέρνα: ορόσημο και οδόσημο*»: *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*, (φιλολογ. επιμ.: Λεωνίδας Ζενάκος, Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Τυπογραφία Φ. Κωνσταντινίδη - Κ. Μιχαλά, 1961, 204-214.
42. Νάτια Χαραλαμπίδου, «Κύπρος και Σεφέρης. «Στα περίχωρα της Κερύνειας». Μια απόπειρα ερμηνείας της διαλογικής μορφής του ποιήματος»: *Ο Σεφέρης στην πύλη της Αμμοχώστου. Επτά ομιλίες: Δ. Ν. Μαρωνίτης, Σάββας Παύλου, Μιχάλης Πιερής, Κώστας Προύσης, Γ. Π. Σαββίδης, Νάτια Χαραλαμπίδου, Νίκος Χριστοδούλου*, (προλογίζει ο Σπύρος Κυπριανός, Πρόεδρος της Κυπριακής Δημοκρατίας) [= Σειρά επτά ομιλιών στη Λευκωσία της Κύπρου, 24 Μαΐου - 8 Ιουνίου 1984], Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1987, 263-321.
43. \_\_\_\_\_, «Μια εξερεύνηση γύρω από το φεγγάρι, τις Έξι νύχτες στην Ακρόπολη και την επικοινωνία. Μια περίπτωση διακειμενικότητας»: *Πρακτικά Συμποσίου Σεφέρη* [Αγία Νάπα, 14-16 Απριλίου 1988], Λευκωσία, Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας - Συμβούλιο Βελτιώσεως Αγίας Νάπας, 1991, 79-147.

γ) Ανάπτυξη

1. Θανάσης Νάκας, *Ο Σεφέρης και η μουσική* [ανάπτυπο από το περιοδικό *Ηπειρωτική Εστία* 27 (Μάιος-Ιούνιος 1978)], Ιωάννινα, 1978, 1-24.
2. Μιχαήλ Πασχάλης, *Σεφέρης και Απουλῆος: Η μετάφραση των Μεταμορφώσεων και οι Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* [ανάπτυπο από το περιοδικό *Δωδώνη* 30 (2001)], Ιωάννινα, 2001, 81-106.

δ) Περιοδικά

1. Χρίστος Αλεξίου, ««*Δυο φίδια ωραία κι αλαργινά του χωρισμού πλοκάμια*». Μια πλατωνική εικόνα στον «Ερωτικό λόγο» του Σεφέρη», *Θέματα λογοτεχνίας* 22 [= Αφιέρωμα: Γιώργος Σεφέρης - Κώστας Στεργιόπουλος] (Ιανουάριος - Απρίλιος 2003) 5-32.
2. Νάνος Βαλαωρίτης, «Μια άλλη ανάγνωση του Γιώργου Σεφέρη», *Η Λέξη* 53 [= Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη] (Μάρτιος - Απρίλιος 1986) 412-427.
3. Γιώργος Βαλέτας, «Οι μαθητικές εκθέσεις του Σεφέρη: Γεώργιος Στ. Σεφεριάδης, «Το μέλλον μου»», *Αιολικά Γράμματα* 64 [= Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη: Δέκα χρόνια από το θάνατό του, 1971-1981] (Ιούλιος - Αύγουστος 1981) 296-299.



4. Αθηνά Γεωργαντά, «Μονότροπος μονόλογος μπροστά σ' έναν καθρέφτη. Οι παράλληλοι μονόλογοι στην ποίηση του Σεφέρη· ο Λαφόργκ και ο Έλιοτ», *Ο λογοτεχνικός Πολίτης* 16 / ένθετο στο τεύχος *Ο Πολίτης* 64-65 (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1983) 94-98.
5. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Η γονιμότητα μιας σύνθεσης. Από την «Αιολία» στις «Σημειώσεις για μια εβδομάδα» του Γιώργου Σεφέρη», *Ο Πολίτης* 22 (Νοέμβριος 1978) 26-33.
6. Laurie Hart, «Γιώργος Σεφέρης: μυθολογικό και κοσμικό σύστημα», (μτφρ. - επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), *Ο λογοτεχνικός Πολίτης* 10 / ένθετο στο περιοδικό *Ο Πολίτης* 50-51 (Απρίλιος - Μάιος 1982) 90-95.
7. Robert Jouanny, «Ο Σεφέρης και η αρχαία Ελλάδα» (1978), (μτφρ.: Αναστάσιος Α. Στέφος), *Εποπτεία* 50 (Οκτώβριος 1980) 717-726.
8. Τάκης Καγιαλής, «Μικροσεφερικά: «Η τελευταία μέρα» και ο Ιωάννης Συκουτρής», *Μικροφιλολογικά* 1 (Ανοιξη 1997) 17-20.
9. Νίκος Κάσδαγλης, «Η Δωρική κρήνη», *Το Δέντρο* 90 (Οκτώβριος - Νοέμβριος 1995) 9-19.
10. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Η μυθολογία του φωτός στην ποίηση του Σεφέρη», *Αλεβεβάν* 1 (Ιανουάριος - Μάρτιος 1990) 28-43.
11. \_\_\_\_\_, «Το θέμα του νόστου στην ποίηση του Σεφέρη», *Πόρφυρας* 93 [= Αφιέρωμα: «Εκατό χρόνια από τη γέννηση του Γιώργου Σεφέρη»] (Ιανουάριος - Μάρτιος 2000) 255-267.
12. Βασιλική Κοντογιάννη, «Προσωπεία του Γ. Σεφέρη. Μαρτυρίες από το ημερολόγιο», *Ακτή* 9 [= Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη. Είκοσι χρόνια από το θάνατό του] (Χειμώνας 1991) 59-66.
13. Ελένη Γ. Λεοντσίνη, «Το βάρος της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς στην ποίηση του Γ. Σεφέρη: μια ιδιόμορφη έκφραση πατριωτισμού», *Ιταλοελληνικά* 8 (2006) 225-255 [= Δημοσιεύονται τα πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου για τη συμπλήρωση εκατό χρόνων από τη γέννηση του Γιώργου Σεφέρη (Νάπολη, 14-15 Δεκεμβρίου 2000)].
14. Παναγιώτης Μουλλάς, «Σημειώσεις πάνω στον Σεφέρη», *Εποχές* 2, τχ. 8 [= Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη] (Δεκέμβριος 1963) 10-14 · αναδημ.: *Παλίμνηστα και μη. Κριτικά δοκίμια*, Αθήνα, Στιγμή, 1992, 97-114.
15. Δ. Νικολαρεΐζης, «Η παρουσία του Ομήρου στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 4, τχ. 4 (Μάιος - Ιούνιος 1949) 148-150.
16. Χρήστος Παπάζογλου, «Το θέμα της θάλασσας στον Σεφέρη. Οι φιλολογικές πηγές και ο συμβολισμός του», *Revue des Etudes Néo-helleniques* 1, τχ. 1 (1992) 35-52.
17. \_\_\_\_\_, «Μικροσεφερικά», *Μικροφιλολογικά* 10 (Φθινόπωρο 2001) 33-37.

18. Θανάσης Παπαθανασόπουλος, «“Έξι νύχτες στην Ακρόπολη” [κριτικές προσεγγίσεις σ’ ένα βιβλίο-κλεψύδρα του Σεφέρη]», *Νέα Εστία* 103, τχ. 1222 (Ιούνιος 1978) 720-728.
19. [Βιβλιοκρισία] Κλέων Παράσχος, «Γ. Σεφέρη: «Μυθιστόρημα»», *Νέα Εστία* 17, τχ. 204 (Ιούνιος 1935) 595-596.
20. Μιχαήλ Πασχάλης, «Η *Ιλιάδα* και η διάθλαση της ιστορίας στον Γιώργο Σεφέρη», *Νέα Εστία* 167, τχ. 1831 (Μάρτιος 2010) 488-512.
21. Σάββας Παύλου, «Μικρή συμπλήρωση στο «Σεφέρης-Συκουτρής»», *Μικροφιλολογικά* 2 (Φθινόπωρο 1997) 39.
22. Γιώργος Σαραντάρης, «Ποιητές της εποχής μας. Γιώργος Σεφέρης», *Νεοελληνικά Γράμματα* 82 (25.6.1938) 5 και 11.
23. Μαρώ Σεφέρη, «Αναμνήσεις από τη ζωή μου με τον Σεφέρη (συνομιλία με τον Αντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο)», *Η Λέξη* 53 [= Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη] (Μάρτιος - Απρίλιος 1986) 190-205.
24. Σωτήρης Τριβυζάς, «Ο μύθος των Ατρείδων στη σεφερική ποίηση», *Πόρφυρας* 23 (Ιούνιος 1984) 237-247.
25. Rex Warner, «Εισαγωγή στο έργο του Σεφέρη», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 3, τχ. 7 (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1947) 200-202.
26. (σταχυολόγηση κριτικών) «Ένας Έλληνας ποιητής όπως τον είδε η αγγλική κριτική», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 4, τχ. 4 (Μάιος - Ιούνιος 1949) 121-131.
27. (αρχαιακό υλικό) «Από το αρχείο Ιωάννας και Κωνσταντίνου Τσάτσου. Α΄. Ποιήματα. Β΄. Μεταφραστικές δοκιμές. [Γ΄.] Δύο επιστολές», *Τετράδια «Ευθύνης»* 25 [= Περιγραφή του Γιώργου Σεφέρη. Δεκαπέντε χρόνια από τον θάνατό του] (1986) 187-212.

ε) Εφημερίδες

1. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Η ιστορική συνείδηση του Σεφέρη», *Βιβλιοθήκη* 106 / *Ελευθεροτυπία* [= «Διαβάζοντας ξανά τον Σεφέρη». Αφιέρωμα στα εκατόχρονα από τη γέννησή του] (9.6.2000) 3-4.
2. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Η «ποίηση - μοντάζ» του Σεφέρη», *Νέες Εποχές / Το Βήμα της Κυριακής* (7.5.1995) 4.
3. Άννα Κατσιγιάννη, «Ελληνικός φουτουρισμός, α΄», *Το Βήμα* (17.6.1982).
4. Κίτσα Μπόντζου, «Η Μαρώ Σεφέρη μιλάει για τον Γιώργο Σεφέρη», *Μεσημβρινή* (13.10.1981) 7.

5. [Βιβλιοκρισία] Τ. Κ. Παπατσώνης, ««Μυθιστόρημα» του Γ. Σεφέρη», *Η Καθημερινή* (6.5.1935) 3-4.

### Εργαλεία υποδομής

#### α) Βιβλιογραφίες – Εργογραφίες

1. Δημήτρης Δασκαλόπουλος, *Εργογραφία Σεφέρη (1931-1979). Βιβλιογραφική δοκιμή*, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.), 1979.
2. \_\_\_\_\_, *Βιβλιογραφία Γιώργου Σεφέρη (1922-2016)*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2016.
3. Δώρα Μέντη - Ολυμπία Ταχοπούλου, *Βιβλιογραφικός Οδηγός των ποιημάτων του Γιώργου Σεφέρη*, (διεύθυνση ερευνητικού προγράμματος: Ευριπίδης Γαραντούδης), Ρέθυμνο, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, 2004. Ηλεκτρονική πρόσβαση μέσω του URL: <http://www.ims.forth.gr/project.php?c=7&l=g&pid=22&d=5>.

#### β) Έργα αναφοράς

1. Νίκος Χ. Γιανναδάκης, *Κατάλογος Βιβλιοθήκης Γιώργου και Μαρώς Σεφέρη*, Ηράκλειο, Δήμος Ηρακλείου - Βικελαία Βιβλιοθήκη, 1989.
2. Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες*. Τόμοι Α', Β', Γ', Δ', Ε'. Ευρετήριο ονομάτων», *Κονδυλοφόρος* 12 (2013) 265-279.
3. Ξ. Α. Κοκόλης, *Πίνακας λέξεων των «Ποιημάτων» του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα, Ερμής, 1975 [2η έκδοση διορθωμένη και προσαρμοσμένη στην 8η έκδοση των «Ποιημάτων» 1η: 1970].
4. Ρόντρικ Μπήτον, *Γιώργος Σεφέρης. Περιμένοντας τον άγγελο. Βιογραφία*, (μτφρ.: Μίκα Προβατά, θεώρ. μτφρ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Αθήνα, Ωκεανίδα, 2003.
5. Γ. Π. Σαββίδης, *Σχεδιάσμα χρονολογίας Γιώργου Σεφέρη (1873-1962)* [ανάτυπο με προσθήκες και διορθώσεις από το περιοδικό *Εποχές* 2, τχ. 8 (Δεκέμβριος 1963)], Αθήνα, 1963.
6. Μαρία Στασινοπούλου, *Χρονολόγιο – Εργοβιογραφία Γιώργου Σεφέρη [1900-1971]* [= αναθεωρημένη χρηστική έκδοση με 33 ποιήματα του Γιώργου Σεφέρη], Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006 [2η έκδοση συνοδευόμενη από DVD με το βραβευμένο ντοκιμαντέρ *Ημερολόγια καταστρώματος – Γιώργος Σεφέρης* 1η έκδοση: 2002].

## Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

### α) Βιβλία

#### Μελέτες

1. Roderick Beaton, *George Seferis*, Λονδίνο, Bristol Classical Press, 1991.
2. Carmen Capri - Karka, *War in the Poetry of George Seferis. A poem-by-poem analysis*, Νέα Υόρκη, Pella Publishing Company, 1985.
3. Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, Λονδίνο και Βοστώνη, Faber and Faber, 1968.
4. \_\_\_\_\_, *The Composition of Four Quartets*, Λονδίνο και Βοστώνη, Faber and Faber, 1978.
5. Liana Giannakopoulou, *The Power of Pygmalion: Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*, Βέρνη, Peter Lang, 2007.
6. Lyndall Gordon, *Eliot's New Life*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1989.
7. Hugh Kenner, *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, Λονδίνο, Methuen & Co, 1965.
8. Denis Kohler, *L'aviron d'Ulysse. L'itinéraire poétique de Georges Séféris*, Παρίσι, Les Belles Lettres, 1985.

### β) Σύμμεικτοι τόμοι

1. Elio Benedetti, «Poesia e pensiero della Grecia Classica nell' opera di Giorgio Seferis»: *Omaggio a Seferis*, Università di Padova. Studi Bizantini e Neogreci, Liviana Editrice in Padova, 1970, 25-143.
2. Diskin Clay, «Light on Marble: Greece in the Early Poetry of George Seferis»: *Αντιφίλησις. Studies on Classical, Byzantine and Modern Greek Literature and Culture. In Honour of John-Theophanes A. Papademetriou*, (επιμ.: Eleni Karamalengou, Eugenia Makrygianni), Στουτγάρδη, Franz Steiner Verlag, 2009, 575-584.
3. Katerina Krikos-Davis, «Seferis and the myth of Adonis»: *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry. Essays in Memory of C. A. Trypanis*, (επιμ.: Peter Mackridge), Λονδίνο - Πόρτλαντ, Frank Cass, 1996, 53-66.
4. Christos Papazoglou, «Commentaire»: Γιώργος Σεφέρης / Georges Seféris, *Ημερολόγιο καταστρώματος, Γ' / Journal de bord, III, ...Κύπρον, οὗ μ' ἐθέσπισεν... / ...Chypre, où [Apollon] m'ordonna par oracle...*, (εισ. - μτφρ. - σχόλ.: Christos Papazoglou), Παρίσι - Αθήνα, Publications Langues'Ο - Νεφέλη, 2002, 123-366.

γ) Περιοδικά

1. Roderick Beaton, «The poetic quest of George Seferis», *Labrys* 8 [= Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη] (Απρίλιος 1983) 23-34.
2. \_\_\_\_\_, «From *Mythos* to *Logos*: The Poetics of George Seferis», *Journal of Modern Greek Studies* 5, τχ. 2 (Οκτώβριος 1987) 135-152.
3. C. Capri-Karka, «Seferis's *Turning Point*: A Textual Analysis», *Journal of the Hellenic Diaspora* 9, τχ. 2 (Καλοκαίρι 1982) 7-35.
4. N. Coutouzis, «De Pindare à Sэфeris ou Sэфeris et la fidélité», *Bulletin Analytique de Bibliographie Hellénique* 11 (1950) 19-42.
5. Peter Jeffreys, «“Aesthetic to the point of affliction”: Cavafy and English Aestheticism», *Journal of Modern Greek Studies* 24, τχ. 1 (Μάιος 2006) 57-89.
6. Lucia Marcheselli, «Echi dei tragici greci nell'opera di Seferis», *Dioniso* 1-4 (Ιανουάριος - Δεκέμβριος 1966) 99-113.
7. Filippo Maria Pontani, «Euripide, ateniese (su un epigramma neogreco)», *Dioniso* 1-2 (Ιανουάριος - Ιούνιος 1962) 58-62.
8. Anastasia Psoni, «The presence of Sikelianos in the poetry of George Seferis», *Byzantine and Modern Greek Studies* 27 (2003) 217-259.
9. Steven Runciman, «Some personal memories», *Labrys* 8 [= Αφιέρωμα στον Γιώργο Σεφέρη] (Απρίλιος 1983) 47-49.
10. George Thaniel, «George Seferis's '*Thrush*': A Modern Descent», *Canadian Review of Comparative Literature* 4 (Χειμώνας 1977) 89-102.

❖ Βιβλιογραφία σχετική με την αρχαιότητα

α) Πηγές από την αρχαία ελληνική γραμματεία

1. Άγγελου Βλάχου, *Ηροδότου Ιστορίαι*, τ. Α' (A-B): *Κλειώ – Ευτέρπη*, Αθήνα, Παπαδήμας, 1987.
2. W. R. Paton (αγγλ. μτφρ.), *The Greek Anthology*, τ. 1, Λονδίνο, William Heinemann / Νέα Υόρκη, G. P. Putnam's Sons, 1916-1918 / Σειρά: The Loeb Classical Library.

β) Μελέτες

1. Πάνος Βαλαβάνης, Βασίλειος Κ. Λαμπρινουδάκης (επιμ.), *Μητροπολιτικό Μουσείο. Νέα Υόρκη*, Αθήνα, Έκδοση της εφ. *Καθημερινή*, 2010 / Σειρά: *Η ελληνική τέχνη στα μουσεία του κόσμου* (αρ. 9).
2. Γαβριήλ Βέλτερ, *Αίγινα. Μέρος πρώτον (3000 π.Χ. - 395 μ.Χ.)*, (επιμ.: Γεωργία Π. Κουλικούρδη), Αθήνα, Εκδόσεις Μορφωτικού Συλλόγου Αιγίνης, 1962.
3. John Boardman, *The Cretan Collection in Oxford: the Dictaeon Cave and Iron Age Crete*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1961.
4. Βιρτζίνια Γουλφ, *Για την άγνοια των αρχαίων ελληνικών* (1925), (μτφρ.: Βάιος Λιαπής), Αθήνα, Στιγμή, 1998.
5. Lindy Crewe, *Early Enkomi. Regionalism, trade and society at the beginning of the Late Bronze Age on Cyprus*, Οξφόρδη, Archaeopress / BAR International Series 1706, 2007.
6. Marie Delcourt, *Ο Ερμαφρόδιτος. Μύθοι και τελετουργίες της αμφιφυλοφιλίας στην κλασική αρχαιότητα* (1958), (μτφρ.: Μαρία Διαγουμά, επιμ.: Μ. Ζ. Κοπιδάκης), Αθήνα, «Δαίδαλος» – Ι. Ζαχαρόπουλος, 2006.
7. Otto Frödin – Axel W. Persson, *Asine. Results of the Swedish excavations 1922-1930*, (επιμ.: Alfred Westholm), Στοκχόλμη, Generalstabens Litografiska Anstalts Förlag, 1938.
8. Margherita Guarducci, *Η ελληνική επιγραφική. Από τις απαρχές ως την ύστερη ρωμαϊκή αυτοκρατορική περίοδο* (1987), (μτφρ.: Κώστα Κουρεμένος, εποπτεία - βιβλιογραφική ενημέρωση: Σοφία Ανεζίρη, Χαράλαμπος Κριτζάς, Κωνσταντίνος Μπουραζέλης), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2008.
9. W. K. C. Guthrie, «Ηράκλειτος»: Ηράκλειτος, *Άπαντα*, (πρόλ. - μτφρ.: Τάσος Φάλκος-Αρβανιτάκης, εισ.: W. K. C. Guthrie, επίμ.: Θεόδωρος Μ. Χρηστίδης), Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2010, 23-165.
10. Γεωργία Ήβου, «Αρχαία Ασίνη», *Αρχαιολογία και τέχνες* 120 (Απρίλιος 2016) 114-144.
11. Pontus Hellström, «Labraunda. The rediscovery»: *Labraunda and Karia. Proceedings of the International Symposium Commemorating Sixty Years of Swedish Archaeological Work in Labraunda* [The Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities, Stockholm, November 20-21, 2008], (επιμ.: Lars Karlsson, Susanne Carlsson), Uppsala Universitet, 2011, 19-47.
12. Ιωάννης Ν. Θεοδωρακόπουλος, *Εισαγωγή στη φιλοσοφία*, τ. Α': *Οι βασικές έννοιες της φιλοσοφίας – Η φαινομενολογία του πνεύματος – Η φιλοσοφία της φύσεως*, Αθήνα, Εστία, 2006 [2η 1η: 1974].

13. Μαρία Ιακώβου, *Αμμόχωστος: Έγκωμη – Σαλαμίνα – Αμμόχωστος 16ος αιώνας π.Χ. - 16ος αιώνας μ.Χ.*, Αθήνα, Πολιτιστική Εταιρεία “Πανόραμα”, 1993.
14. Jacqueline Καραγιώργη, *Κύπρις. Η Αφροδίτη της Κύπρου. Αρχαίες πηγές και αρχαιολογικές μαρτυρίες*, Λευκωσία, Ίδρυμα Α. Γ. Λεβέντη (με τη συνεργασία του Κυπριακού Οργανισμού Τουρισμού), 2007 [1η έκδοση στα ελληνικά: 1η έκδοση στα αγγλικά: 2005].
15. Βάσος Καραγιώργης, *Ο Πολιτισμός της Προϊστορικής Κύπρου*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1976.
16. \_\_\_\_\_, *Κύπρος. Το σταυροδρόμι της ανατολικής Μεσογείου 1600-500 π.Χ.*, (μτφρ. από την αγγλική γλώσσα: Μαργαρίτα Νικολακάκη-Κέντρου, Ελένη Παπαθωμά), Αθήνα, Εκδόσεις Κάπον, 2002.
17. \_\_\_\_\_, «Η Μεγάλη Θεά της Κύπρου και η Γένεση της Αφροδίτης»: *Λατρείες στην «περιφέρεια» του αρχαίου ελληνικού κόσμου*, (επιμ.: Αφροδίτη Α. Αβαγιανού), Αθήνα, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 2002, 113-146. Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <http://hdl.handle.net/10442/7280>.
18. Jacqueline Karageorghis, «Αφροδίτη, η θεά της Κύπρου», (μτφρ.: Γιώργος Μπουρογιάννης, επιμ.: Γιώργος Μπουρογιάννης, Βάσια Ψηλακάκου), στον ιστότοπο: *Κύπριος Χαρακτήρ – Ιστορία, Αρχαιολογία & Νομισματική της Αρχαίας Κύπρου*: [kyprioscharacter.eie.gr/el/t/AH](http://kyprioscharacter.eie.gr/el/t/AH).
19. Vassos Karageorghis, *Salamis in Cyprus. Homeric, Hellenistic and Roman*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1969.
20. Vassos Karageorghis (σε συνεργασία με τις Joan R. Mertens και Marice E. Rose), *Ancient Art from Cyprus. The Cesnola Collection in The Metropolitan Museum of Art*, Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art, 2000.
21. Lars Karlsson, «Labraunda. The excavations and the symposium»: *Labraunda and Karia. Proceedings of the International Symposium Commemorating Sixty Years of Swedish Archaeological Work in Labraunda* [The Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities, Stockholm, November 20-21, 2008], (επιμ.: Lars Karlsson, Susanne Carlsson), Uppsala Universitet, 2011, 9-17.
22. Σέμνη Καρούζου, «Σύντομη ιστορία του Εθνικού Μουσείου»: *Εθνικόν Αρχαιολογικόν Μουσείον. Συλλογή γλυπτών. Περιγραφικός κατάλογος*, Αθήνα, Γενική Διεύθυνσις Αρχαιοτήτων και Αναστηλώσεως, 1967, ια' - κ'.
23. \_\_\_\_\_, «Το Εθνικό Μουσείο από το 1941», *Το Μουσείον* 1 (2000) 5-14.

24. Νίνα Νικολακέα, «Η προστασία των αρχαιοτήτων κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο»: «... ανέφερα εγγράφως»: *Θησαυροί του ιστορικού αρχείου της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας*, Αθήνα, Διεύθυνση Εθνικού Αρχείου Μνημείων, 2008, 57-59.
25. Σέμνη Παπασπυρίδη-Καρούζου, «Πώς φυλάχτηκαν τα αρχαία του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου», *Νέα Εστία* 40, τχ. 465 (Νοέμβριος 1946) 1158-1163.
26. Βασίλειος Χ. Πετράκος, «Τα αρχαία της Ελλάδος κατά τον πόλεμο 1940-1944», *Ο Μέντωρ* 31 [= Αφιέρωμα στη 12η Οκτωβρίου 1944, επέτειο της απελευθέρωσης, και στην ιστορία της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας κατά τα έτη 1940-1944] (Οκτώβριος 1994) 69-185.
27. Paavo Roos, «Rock-tombs in Hecatomnid Caria and Greek Architecture»: *Architecture and Society in Hecatomnid Caria. Proceedings of the Uppsala Symposium 1987*, (επιμ.: Tullia Linders, Pontus Hellström), Acta Universitatis Upsaliensis. *Boreas. Uppsala Studies in Ancient Mediterranean and Near Eastern Civilizations* 17, Uppsala, 1989, 63-68.
28. Claude F. A. Schaeffer, *Enkomi – Alasia. Nouvelles missions en Cypre 1946-1950*, (εισ.: M. René Dussaud· στον τόμο συνεισέφεραν: M. H. J. Plenderleith και O. Masson), Παρίσι, Librairie C. Klincksieck, 1952.
29. Εύα Σημαντώνη-Μπουρνιά, *Αττικά κλασικά επιτύμβια ανάγλυφα. Σημειώσεις για τους φοιτητές του Ιστορικού-Αρχαιολογικού Τμήματος*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1988.
30. Αθανάσιος Σιδέρης (επιστ. επιμ.), *Έφεσος. Ιστορία και αρχιτεκτονική*, Αθήνα, Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, 2010.
31. *Σύντομος ιστορία και περιγραφή των ερειπίων της πόλεως Έγκωμης – Αλασίας*, Έκδοση του Τμήματος Αρχαιοτήτων της Κυπριακής Δημοκρατίας, Λευκωσία, 1964.
32. *Σύντομος ιστορία και περιγραφή της Σαλαμίνας*, Έκδοση του Τμήματος Αρχαιοτήτων της Κυπριακής Δημοκρατίας, Λευκωσία, 1973.
33. Σοφία Ν. Σφυρόερα, *Αίγινα. Πρώτη πρωτεύουσα της νεότερης Ελλάδας*, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 2002 [= δίγλωσση έκδοση, μτφρ. στην αγγλική γλώσσα: Έλενα Λιαπή].
34. Γιάννης Χαμηλάκης, *Το έθνος και τα ερείπιά του: Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα* (2007), (μτφρ.: Νεκτάριος Καλαϊτζής), Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2012.

❖ Βιβλιογραφία για την αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική και την ψηφιογραφία

1. Myrtali Acheimastou-Potamianou, «Domenicos Theotocopoulos: «The Dormition of the Virgin», a Work of the Painter’s Cretan Period»: *El Greco of Crete* [= Πρακτικά Διεθνούς



- Επιστημονικού Συνεδρίου για τα 450 χρόνια από τη γέννηση του ζωγράφου (Ηράκλειο, 1-5 Σεπτεμβρίου 1990)], (επιμ.: Νίκος Χατζηνικολάου), Δήμος Ηρακλείου, 1995, 29-44.
2. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (κείμενα – επιμέλεια), *Του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου τιμής & μνήμης χάριν για τα 400 χρόνια από τον θάνατό του*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 2014.
  3. Le Corbusier, «Καθαρή δημιουργία του πνεύματος» (1922), «Στην Ελλάδα, σε ανθρώπινη κλίμακα» (1939): *Κείμενα για την Ελλάδα. Φωτογραφίες και σχέδια*, (μτφρ.: Λήδα Παλλαντίου, εισ. - σύνθ. υλικού - επιμ.: Γιώργος Σημαιοφορίδης), Αθήνα, Άγρα, 1987, 103-120 και 160-163 αντίστοιχα.
  4. Paul A. Underwood, *The Kariye Djami*, vol. 1: *Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*, vol. 2: *Plates 1-334. The Mosaics*, vol. 3: *Plates 335-553. The Frescoes*, vol. 4: *Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, Νέα Υόρκη, Bollingen Series LXX / Pantheon Books, 1966-1975.
  5. Christian Vöhringer, *Pieter Bruegel 1525/1530 – 1569*, Κολωνία, Könemann, 1999.

❖ Αρχείο Γιώργου Σεφέρη, Τμήμα Αρχείων στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη,  
Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα

## ΕΝΟΤΗΤΑ I: ΤΟ ΕΡΓΟ

### Υποενότητα I.A: Ποίηση

1. ΦΑΚ. 2, υποφ. 1: *Μυθιστόρημα-Γυμνοπαιδία*.

### Υποενότητα I.E: Ποικίλα

1. ΦΑΚ. 29, υποφ. 2: «Note-Book - (Πρόζα), Οκτ. 1931-32 ή 33».
2. ΦΑΚ. 29, υποφ. 4: Αδημοσίευτα χειρόγραφα (πεζά) 1936-40.
3. ΦΑΚ. 30, υποφ. 2:
  - Λευκό αυτοσχέδιο τετράδιο με την ένδειξη «Σημειώσεις βιβλία, ταξίδια 1948-1950».
  - Λευκό αυτοσχέδιο τετράδιο με την ένδειξη «Note-Book 1948-1950-52».

## ΕΝΟΤΗΤΑ II: ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

### Υποενότητα II.A: Ελληνική και Ξενόγλωσση Αλληλογραφία

1. ΦΑΚ. 33, υποφ. 4: Δ. Ι. Αντωνίου (45 επιστολές: 15.12.31-29.6.62). Αλληλογραφία, ποιήματα του Δ. Ι. Αντωνίου και αποκόμματα.
2. ΦΑΚ. 47, υποφ. 5: Axel Persson (1 επιστολή: 29.9.48).
3. ΦΑΚ. 48, υποφ. 2: Henri Seyrig (34 επιστολές: 31.8.32-9.10.72).

#### Υποενότητα II.B: Αλληλογραφία Οικογενειακή

1. ΦΑΚ. 51, υποφ. 1: Άγγελος Σεφεριάδης προς ΓΣ (12 γράμματα της περιόδου 1920-1937) και ΓΣ προς Άγγελο Σεφεριάδη (31 γράμματα της περιόδου 1921-1942).
2. ΦΑΚ. 51, υποφ. 2: Άγγελος Σεφεριάδης προς ΓΣ (τέσσερα γράμματα που καλύπτουν το διάστημα Σεπτέμβριος 1947 - Ιανουάριος 1948 και ένα ημιτελές και άσταλο γράμμα με ημερομηνία 11.9.49).

### **ΕΝΟΤΗΤΑ III: ΠΡΟΣΩΠΙΚΑ ΕΓΓΡΑΦΑ ΚΑΙ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ**

#### Υποενότητα III.A: Σπουδές

1. ΦΑΚ. 64, υποφ. 1: Τετράδια μαθητικά του Γ.Σ. (ιδιόγραφα) – Σπαράγματα από το Τετράδιο Εκθέσεων.

### **ΕΝΟΤΗΤΑ IV: ΥΛΙΚΟ ΠΟΥ ΤΟΝ ΕΝΔΙΕΦΕΡΕ (Αποκόμματα, ανάτυπα κ.λπ.)**

#### Υποενότητα IV.B: Αποκόμματα τύπου σε χρονολογική σειρά

1. ΦΑΚ. 76, υποφ. 2: Le Corbusier-Saunier, «Architecture III. Pure création de l'esprit», *L'esprit nouveau* 16 (Mai 1922).
2. ΦΑΚ. 79 [1957]: Lincoln Barnett, «The first European civilization. The seafaring Minoans made Crete a brilliant center of the Mediterranean world», *Life* (21 January 1957).

### **ΕΝΟΤΗΤΑ V: ΔΗΜΟΣΙΑ ΥΠΗΡΕΣΙΑ**

1. ΦΑΚ. 87, υποφ. 1: Επίσκεψη του Édouard Herriot στην Ελλάδα. Πρώτη δημόσια υπηρεσία του ΓΣ, Αύγουστος 1929.

## Βιβλιογραφία Οδυσσέα Ελύτη

### Πρωτογενές επίπεδο

#### α) Λογοτεχνικά κείμενα

##### Του Ελύτη:

1. Οδυσσέας Ελύτης, *Ποίηση*, Αθήνα, Ίκαρος, 2005 [4η 1η: 2002].
2. \_\_\_\_\_, «Η Καλωσύνη στις λυκοποριές» (1943), *Η Λέξη* 190 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2006) 443-449.
3. \_\_\_\_\_, ««Αλβανιάδα». Ποίημα για δύο φωνές. Μέρος πρώτο» (1946 και 1950), (σχέδια - επιμέλεια: Γιάννης Μόραλης), *Πανσπουδαστική* 41 (1962) 11-14.

##### Άλλων λογοτεχνών:

1. Laurence Binyon (εισ. - βιβλιογρ.), *The Works of Algernon Charles Swinburne*, Hertfordshire, Wordsworth Poetry Library, 1995.
2. Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2007 [6η 1η: 1977].
3. Paul Éluard, *Donner à voir*, Παρίσι, Gallimard, 1939.
4. Γιώργος Θεοδοκάς, *Ωρες αργίας* (1931), Αθήνα, Εστία, [1972].
5. Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, τ. Α': 1896-1918, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1963 [3η 1η: 1933].
6. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2000 [20η 1η: 1940].
7. Διονύσιος Σολωμός, *Άπαντα*, τ. Α': *Ποιήματα*, (επιμ. - σημ.: Λίνος Πολίτης), Αθήνα, Ίκαρος, 2012 [10η 1η: 1948].
8. Paul Valéry, *Ευπαλίνος ή ο αρχιτέκτων [διάλογος των νεκρών]* (1921), (μτφρ.: Έλλη Λαμπρίδη, πρόλ.: Άγγελος Σικελιανός, επίμ.: Γιώργος Σημαιοφορίδης), Αθήνα, Άγρα, 1988 [1η ελληνική έκδοση: 1935].

#### β) Δοκίμια

##### Του Ελύτη:

1. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 2017 [8η 1η: 1974].
2. \_\_\_\_\_, *Έν λευκῷ*, Αθήνα, Ίκαρος, 2011 [8η 1η: 1992].

3. \_\_\_\_\_ , «Το έργο του Πωλ Βαλερύ», εφ. *Η Ελλάς* (30.7.1945)· αναδημ.: *Αιολικά Γράμματα* 8, τχ. 43-44 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Ιανουάριος - Απρίλιος 1978) 21-22.
4. \_\_\_\_\_ , «Η σημασία της «αντιστοιχίας» στο έργο του Πικασσό», *Επιθεώρηση Τέχνης* 15, τχ. 85 (Ιανουάριος 1962) 5-8.
5. \_\_\_\_\_ , «Ποίηση και μουσική», *Επιθεώρηση Τέχνης* 20, τχ. 118 (Οκτώβριος 1964) 337-340.

Άλλων συγγραφέων:

1. André Breton, «Introduction au discours sur le peu de réalité» (1924): *Points du jour*, Παρίσι, Gallimard, 1970, 7-29.
2. Περικλής Γιαννόπουλος, «Η ελληνική γραμμή» (1903), *Το 3<sup>ο</sup> μάτι* 2-3 (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1935)· αναδημ.: *Το 3<sup>ο</sup> μάτι. 1935-1937*, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 1982, 39-41.
3. Elie Faure, «Το πνεύμα των μορφών», (μτφρ.: Καίσαρος Εμμανουήλ), *Το 3<sup>ο</sup> μάτι* 2-3 (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1935)· αναδημ.: *Το 3<sup>ο</sup> μάτι. 1935-1937*, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 1982, 35-37.
4. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, τ. Α': 1936-1947, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2013.

γ) Αλληλογραφία

Του Ελύτη:

1. Οδυσσέας Ελύτης, «[Επιστολή στον Γ. Θεοτοκά]» (1941): Γιώργος Θεοτοκάς, *Τετράδια Ημερολογίου (1939-1953)*, (εισ. - επιμ.: Δημήτρης Τζιόβας), Αθήνα, Εστία, [1987], 245-246.
2. Δημήτρης Νικορέτζος (επιμ. - σχόλ.), *Αγαπητέ μου Tériade, Ανέκδοτα γράμματα του Οδυσσέα Ελύτη στον Ε. Tériade*, Αθήνα, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Λέσβου και Εκδόσεις Εντός, 2006.
3. Έρη Σταυροπούλου (εισ. - επιμ. - σημ.), «Οδυσσέας Ελύτης – Αντώνης Δεκαβάλλης. Αλληλογραφία 1953-1993», *Θέματα Λογοτεχνίας* 7 (Νοέμβριος 1997 - Φεβρουάριος 1998) 31-66.

Άλλων συγγραφέων:

1. Γ. Κ. Κατσιμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, «Αγαπητέ μου Γιώργο». *Αλληλογραφία (1924-1970)*, τ. Β': 1946-1970, (επιμ. επιστ. - σχόλ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Αθήνα, Ίκαρος, 2009.

δ) Μεταφράσεις

1. Οδυσσέας Ελύτης, *Δεύτερη γραφή. Arthur Rimbaud, Comte de Lautréamont, Paul Éluard, Pierre Jean Jouve, Giuseppe Ungaretti, Federico Garcia Lorca, Vladimir Maiakovski*, Αθήνα, Ίκαρος, 2007 [4η 1η: 1976].

ε) Συνεντεύξεις – Ομιλίες

Του Ελύτη:

1. Ανδρέας Δεληγιάννης, «Ποιητή, στον αιώνα σου, λέγε, τι βλέπεις. Ο Ελύτης εκ βαθέων εξομολογείται...», *Το Βήμα της Κυριακής* (21.10.1979) 15.
2. Guido Demoen, «Ελύτης, ο μυστικός ποιητής», (μτφρ.: Γιάννης Γεωργακόπουλος), *Φιλολογική* 60 (Ιούλιος - Αύγουστος - Σεπτέμβριος 1997) 17-20.
3. Οδυσσέας Ελύτης, *Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό*, Αθήνα, Ύψιλον, 2000.
4. \_\_\_\_\_, *Συν τοις άλλοις. 37 Συνεντεύξεις του Οδυσσέα Ελύτη (1942-1992)*, (επιμ.: Ιουλίτα Ηλιοπούλου), Αθήνα, Ύψιλον, 2011.
5. \_\_\_\_\_, «[Απάντηση σε έρευνα:] Η τέχνη και η εποχή», *Νέα Εστία* 38, τχ. 442 (Νοέμβριος 1945) 1027-1029.
6. \_\_\_\_\_, «“Εζησα το θαύμα της Αλβανίας”. Συνέντευξη με τον Οδυσσέα Ελύτη», *Πανσπουδαστική* 41 (1962) 10.
7. \_\_\_\_\_, «Μια ραδιοφωνική ομιλία: Ο Οδυσσέας Ελύτης για το έργο του», *Διαβάζω* 362 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Απρίλιος 1996) 67-69.
8. Β. Α. Καζαντζής, «Οι συγγραφείς για τα έργα τους. Συνεντεύξεις με τους Μαλακάση - Ελύτη», *Νεοελληνικά Γράμματα* 167 (10 Φεβρουαρίου 1940) 12.
9. Γιώργος Κ. Πηλιχός, «Οδ. Ελύτης: «Ο θάνατος δεν είναι τέρμα»», *Νέες Εποχές / Το Βήμα της Κυριακής* (1.12.1991) 6-7.

Άλλων συγγραφέων:

1. André Breton, «Interview de J.-L. Bédouin et de P. Demarne (Dans le cadre de l'émission radiophonique: *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* Juillet 1950)»: *Entretiens (1913-1952)*, Παρίσι, Gallimard, 1969, 279-285.

στ) Βιβλία με εικονιστικές συνθέσεις (κολλάζ) του Ελύτη

1. Οδυσσέας Ελύτης, *Το δωμάτιο με τις εικόνες*, (πρόλογος: Οδυσσέας Ελύτης, κείμενο: Ευγένιος Αρανίτσης), Αθήνα, Ίκαρος, 1986.
2. Ιουλίτα Ηλιοπούλου (επιλογή κειμένων - σχεδιασμός έκδοσης), *Ο κόσμος ο μικρός, ο μέγας! Του Οδυσσέα Ελύτη. Με τη μουσική του Γιώργου Κουρουπού*, Αθήνα, Ίκαρος, 2016.
3. Ηλίας Πετρόπουλος, *Ελύτης, Μόραλης, Τσαρούχης*, Αθήνα, Πλειάς, 1974 [2η 1η: 1966].

Δευτερογενές επίπεδο

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

α) Βιβλία

Μελέτες (στα ελληνικά)

1. Ανθούλα Δανιήλ, *Ο Οδυσσέας Ελύτης ανάμεσα στις αντινομίες του καιρού του*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2003.
2. Ιουλίτα Ηλιοπούλου, *Αναζητώντας τη Δέκατη Τέταρτη Ομορφιά. Δοκίμια για τον Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Ύψιλον, 2014.
3. Γιώργος Θέμελης, *Η νεώτερη ποίησή μας. Πρώτος και δεύτερος κύκλος*, Αθήνα, Φέξης, 1963.
4. Γιάννης Η. Ιωάννου, *Οδυσσέας Ελύτης. Από τις καταβολές του Υπερρεαλισμού στις εκβολές του μύθου*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1991.
5. Παναγιώτα Καραβία, *Η διακειμενικότητα του λογοτεχνικού κειμένου: Από τη θεωρία στην πράξη. Το παράδειγμα της ποίησης του Ελύτη*, πτυχιακή εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1995.

6. Αιμιλία Καραλή, *Μια ημιτελής άνοιξη... Ιδεολογία, πολιτική και λογοτεχνία στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης (1954-1967)*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2005.
7. Σάββας Καραμπέλας, *Το περιοδικό Τα Νέα Γράμματα (1935-1940, 1944-1945)*, τ. Α'-Β', διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2009.
8. Αντρέας Καραντώνης, *Για τον Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Παπαδήμας, 1980.
9. Τάκης Καρβέλης, *Πολύτροπος αρμονία. Η κατά Κάλβον πολύτροπος αρμονία της ποίησης του Ελύτη. Από τους Προσανατολισμούς ως το Άξιον Εστί*, Αθήνα, Σοκόλης, 2007.
10. Αντώνης Καρτσάκης, *Μεταπολεμική κριτική και ποίηση. Ζητήματα αισθητικής και ιδεολογίας*, Αθήνα, Εστία, 2009.
11. Ξ. Α. Κοκόλης, *Ο κόσμος του καθρέφτη στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2007.
12. Ελένα Κουτριάνου, *Με άξονα το φως. Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002.
13. Τάσος Λιγνάδης, *Το Άξιον Εστί του Ελύτη. Εισαγωγή, σχολιασμός, ανάλυση*, Αθήνα, Πορεία, 1999 [10η συμπληρωμένη έκδοση· 1η: 1971].
14. Λίνα Λυχνάρα, *Η μεταλογική των πραγμάτων: Οδυσσέας Ελύτης*, Αθήνα, Ίκαρος, 1980.
15. Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Όροι του λυρισμού στον Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Κέδρος, 1999.
16. Ανδρέας Μπελεζίνης, *Ο Όψιμος Ελύτης*, Αθήνα, Ίκαρος, 1999.
17. Άρης Μπερλής, *5 (+2) δοκίμια για τον Ελύτη*, (επίμ.: Γιώργος Κοροπούλης), Αθήνα, Ύψιλον, 1992.
18. Χριστίνα Ντουνιά, *Αργοναύτες και σύντροφοι. Όψεις του λογοτεχνικού πεδίου στη δεκαετία του '30*, Αθήνα, Εστία, 2021.
19. Τζίνα Πολίτη, *Οι αιώνιες φωλέες της επιστροφής στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη. Δοκίμια*, Αθήνα, Άγρα, 2013.
20. Αλεξάνδρα Σαμουήλ, *«Πάντα αριθμώ διέταξας». Αναλογία, αριθμολογία και ποίηση*, Αθήνα, Μελάνι, 2018.
21. Γιώτα Τεμπρίδου, *Το άμοιαστο της ποίησης και το ισόποσο της φιλοσοφίας: ο διπλός εαυτός του Οδυσσέα Ελύτη*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2016.
22. Κωνσταντίνος Τσάτσος, *Παλαμάς*, Αθήνα, Εστία, [χ.χ.] [3η έκδοση· 1η: 1936].
23. Mario Vitti, *Η Γενιά του Τριάντα'. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, Ερμής, 2006 [έκδοση διττά επαυξημένη (1995· 2006) και εμπλουτισμένη με μια νέα εισαγωγή· 1η έκδ.: 1977].
24. \_\_\_\_\_, *Οδυσσέας Ελύτης. Κριτική μελέτη*, Αθήνα, Ερμής, 2000 [3η ανατ.· 1η έκδ.: 1984].

25. \_\_\_\_\_, *Για τον Οδυσσέα Ελύτη. Ομιλίες και άρθρα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998.
26. Μαρία Χατζηγιακουμή, *Η αίσθηση της ιστορίας στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, (πρόλ.: Τζίνα Πολίτη), Αθήνα, Παπαζήσης, 2014.

Μελέτες (σε μετάφραση)

1. Saran Alexandrian, *Οι απελευθερωτές του έρωτα* (1977), (μτφρ.: Φώντας Κονδύλης), Αθήνα, Αρσενίδης, 1988.
2. Δημήτρης Γιατρομανωλάκης - Παναγιώτης Ροϊλός, *Προς μια τελετουργική ποιητική* (2003), (πρόλ. για την ελληνική έκδοση: Marcel Detienne, μτφρ.: Εμμανουήλ Ιωάννης Σκούρας), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2005.
3. Jeffrey Carson, *49 σχόλια στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη*, (απόδοση: Στρατής Πασχάλης), Αθήνα, Ύψιλον, 1983.
4. Μικαέλ Λεβύ, *Το άστρο του πρωινού. Υπερρεαλισμός και Μαρξισμός* (2000), (μτφρ.: Θανάσης Παπαδόπουλος, επιμ. - πρόλ.: Γιώργος-Ίκαρος Μπαμπασάκης), Αθήνα, Ερατώ, 2004.
5. Κίμων Φράιερ, *Άξιον Εστί το τίμημα. Εισαγωγή στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη* (1974), (μτφρ.: Νάσος Βαγενάς), Αθήνα, Κέδρος, 1978 [4η έκδοση].

β) Σύμμεικτοι τόμοι

1. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Σημειώσεις πάνω στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη» (1958): *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, Γνώση, 1983, 37-53.
2. Παντελής Βουτουρής, «Οδυσσέας Ελύτης - Περικλής Γιαννόπουλος. Από την Ελληνική Γραμμή στον υπερρεαλιστικό νεοκλασικισμό»: *Ο Ελύτης στην Ευρώπη* [= Πρακτικά Συνεδρίου (Πανεπιστήμιο Ρώμης «La Sapienza», 16-18 Νοεμβρίου 2006)], (επιμ.: Paola Maria Minucci, Χρήστος Μπιντούδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2011, 332-359.
3. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η ποιητική γενιά του 1930 και ο κινηματογράφος: Οι περιπτώσεις του Γιώργου Σεφέρη και του Οδυσσέα Ελύτη»: *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος* [= Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας (Αθήνα, 8 Οκτωβρίου 2010)], (επιμ.: Δημήτρης Αγγελάτος, Ευριπίδης Γαραντούδης), Αθήνα, Καλλιγράφος, 2013, 79-137.
4. David Connolly, «Οδυσσέας Ελύτης: Μεταγλωσσική ποίηση και σκοτεινά ρήματα» (1996): *Μετα-ποίηση. 6 (+1) μελέτες για τη μετάφραση της ποίησης*, Αθήνα, Ύψιλον, [1997], 77-91.



5. Γιάννης Δάλλας, «Ο Ελύτης και ο αρχαίος λυρισμός. Ένας ενδογλωσσικός διάλογος»: *Ο Ελύτης στην Ευρώπη* [= Πρακτικά Συνεδρίου (Πανεπιστήμιο Ρώμης «La Sapienza», 16-18 Νοεμβρίου 2006)], (επιμ.: Paola Maria Minucci, Χρήστος Μπιντούδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2011, 171-189.
6. Hans Rudolf Hilty, «Ένας σύγχρονος Έλληνας λυρικός» (1960): Οδυσσέας Ελύτης, *Εκλογή 1935-1977*, (πρόλ.: Ευγένιος Αρανίτσης), Αθήνα, Άκμων, 1979, 165-170.
7. Πάνος Κ. Θασίτης, «Οδυσσέας Ελύτης, η συνείδηση του ελληνικού μύθου» (1961): *7 δοκίμια για την ποίηση*, Αθήνα, Κέδρος, 1979, 35-65.
8. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, «Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη» (1980), «Οδυσσέα Ελύτη: Τα ελεγεία της Οξώπετρας. Δοκιμαστική ανάγνωση δύο ποιημάτων» (1993): *Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη και άλλες νεοελληνικές δοκιμές*, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2000, 13-98 και 103-119 αντίστοιχα.
9. Τάκης Καγιαλής, «Ποίηση, ιδεολογία και λογοτεχνική κριτική στην *Επιθεώρηση Τέχνης*»: *Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία* [= Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου (Αθήνα, 29 και 30 Μαρτίου 1996)], (φιλολογ. επιμ.: Μαρία Στεφανοπούλου), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ίδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, 1997, 47-67.
10. Δημήτρης Καλοκύρης, «Ο περιπλανώμενος Οδυσσέας» (1993): *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, (επιμ.: Mario Vitti), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009 [3η 1η: 1999], 425-432.
11. Αγγέλα Καστρινάκη, «Το νησί: μια ευτοπία στη λογοτεχνία της Κατοχής»: *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα, τ. Α': Οι μαρτυρίες των λογοτεχνικών κειμένων* [= Πρακτικά Β' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Ρέθυμνο, 10-12 Μαΐου 2002)], (επιμ.: Αστέριος Αργυρίου), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, 457-468.
12. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Οδυσσέα Ελύτη, «Λακωνικόν». Μια σημειολογική ανάλυση» (1985· 1992): *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, (επιμ.: Mario Vitti), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009 [3η 1η: 1999], 283-313.
13. \_\_\_\_\_, «Η σχέση Φύσης - Πολιτισμού στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη»: *Μύθος: Εννοιολογικές και σημασιολογικές προσεγγίσεις – Οδυσσέας Ελύτης: Ανιχνεύσεις στο έργο του. Οι εισηγήσεις δύο αυτοτελών συνεδρίων* [= Πρακτικά Συνεδρίων (Μυτιλήνη, 6-7 Οκτωβρίου 1995 και 11-12 Οκτωβρίου 1996)], (επιμ.: Παναγιώτης Σκορδάς), Μυτιλήνη, Φιλολογική Βιβλιοθήκη / Σύνδεσμος Φιλολόγων Ν. Λέσβου, 1998, 105-112.

14. \_\_\_\_\_ , «Η ελληνική κοσμογονία στο *Άξιον Εστί* του Ελύτη»: *Οδυσσέας Ελύτης. Ποίηση - Θεωρία - Πρόσληψη* [= Πρακτικά Ημερίδας (Λευκωσία, 5 Νοεμβρίου 2011)], (επιμ.: Μαρίνος Πουργούρης), Αθήνα, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού Κύπρου και Εκδόσεις Ύψιλον, 2014, 59-89.
15. Έντμουντ Κήλυ, «Ο Ελύτης και η ελληνική παράδοση» (1983): *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση* (1983), (μτφρ.: Σπύρος Τσακνιάς), Αθήνα, Στιγμή, 1987, 193-216.
16. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, «Της Δικαιοσύνης ήλιε νοητέ. Ακόμη μια ερμηνεία»: *Επιρροές του Ελύτη* [= Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου (Ιστορικό Μουσείο Κρήτης, 11-13 Νοεμβρίου 2011)], (επιμ.: Κοραλία Σωτηριάδου), Ηράκλειο, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 2014, 75-91.
17. Ελένα Κουτριάνου, «Το *Άξιον Εστί* και η αισθητική του κυβισμού»: *Δεκαέξι κείμενα για το Άξιον Εστί*, Αθήνα, Ίκαρος, 2001, 36-55.
18. Paola Maria Minucci, «Η «γεωμέτρηση» στην ποίηση του Ελύτη»: *Οδυσσέας Ελύτης. Ποίηση - Θεωρία - Πρόσληψη* [= Πρακτικά Ημερίδας (Λευκωσία, 5 Νοεμβρίου 2011)], (επιμ.: Μαρίνος Πουργούρης), Αθήνα, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού Κύπρου και Εκδόσεις Ύψιλον, 2014, 105-117.
19. [Βιβλιοκρισία] Παντελής Μπουκάλας, «Το μετέωρο ρήμα του ποιητή [Οδυσσέας Ελύτης: *Τα ελεγεία της Οζώπετρας*]» (1991): *Ενδεχομένως. Στάσεις στην ελληνική και ξένη τέχνη του λόγου*, Αθήνα, Άγρα, 1996, 92-96.
20. Χριστίνα Ντουνιά, «Ο υπερρεαλισμός του Οδυσσέα Ελύτη και η μαθητεία του στον Πωλ Ελυάρ»: *Επιρροές του Ελύτη* [= Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου (Ιστορικό Μουσείο Κρήτης, 11-13 Νοεμβρίου 2011)], (επιμ.: Κοραλία Σωτηριάδου), Ηράκλειο, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 2014, 125-143.
21. \_\_\_\_\_ , «Περικλής Γιαννόπουλος: από τον ευρωπαϊκό αισθητισμό στην ελληνοκεντρική αισθητική»: *Λόγος και χρόνος στη νεοελληνική γραμματεία (18ος-19ος αιώνας)* [= Πρακτικά Συνεδρίου προς τιμήν του Αλέξη Πολίτη, (Ρέθυμνο, 12-14 Απριλίου 2013)], (επιμ.: Στέφανος Κακλαμάνης, Αλέξης Καλοκαιρινός, Δημήτρης Πολυχρονάκης), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, 763-787.
22. Κώστας Γ. Παπαγεωργίου, «Ο θάνατος παγίδα. Οδυσσέα Ελύτη: *Τα Ελεγεία της οζώπετρας*» (1992): *Τα άδεια γήπεδα. Ποιητικές κριτικές δοκιμές*, Αθήνα, Σοκόλης, 1994, 79-95.
23. Μήτσος Παπανικολάου, «Οδυσσέας Ελύτης» (1938): *Κριτικά*, (επιμ.: Τάσος Κόρφης), Αθήνα, Πρόσπερος, 1980, 67-71.

24. Μαρίνος Πουργούρης, «Φαινομενολογικές επιδράσεις στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη»: *Οδυσσέας Ελύτης. Ποίηση - Θεωρία - Πρόσληψη* [= Πρακτικά Ημερίδας (Λευκωσία, 5 Νοεμβρίου 2011)], (επιμ.: Μαρίνος Πουργούρης), Αθήνα, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού Κύπρου και Εκδόσεις Ύψιλον, 2014, 31-37.
25. Γ. Π. Σαββίδης, ««Άξιον Εστί» το ποίημα του Ελύτη» (1960): *Πάνω νερά*, Αθήνα, Ερμής, 1973, 142-155.
26. Γιώργος Σαραντάρης, «Ποιητές της εποχής μας - Οδυσσέας Ελύτης»: *Εργα*, τ. 2: *Κατάλοιπα 1932-1940*, (εισ. - επιμ.: Σοφία Σκοπετέα), Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2006, 552-555.
27. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «Ο τόπος της μνήμης ως πολιτισμικό σύμβολο: Η Δήλος στους Roland Barthes, Martin Heidegger και Οδυσσέα Ελύτη. Από τη στερεοτυπολογία στη γεωκριτική»: *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση - Αναπαράσταση - Θεωρία* [= Πρακτικά Τέταρτου Διεθνούς Συνεδρίου της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας σε συνεργασία με τον Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών (Αθήνα, 27-30 Νοεμβρίου 2008)], (εισ. - επιμ.: Ζ. Ι. Σιαφλέκης), Αθήνα, Gutenberg, 2011, 323-344.
28. Ιφιγένεια Τριάντου-Καψωμένου, «Αφηγηματικές δομές στο *Άξιον Εστί*»: *Οδυσσέας Ελύτης. Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες* [= Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Κως, 25-29 Ιουνίου 1994)], (επιμ. - εισ.: Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος), Αθήνα, Γκοβόστης, 2000, 271-284.
29. Αλίκη Τσοτσορού, «Οδυσσέας Ελύτης - Paul Éluard: Συγγένειες»: *Τριαντάφυλλα και γιασεμιά. Τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού*, (επιμ.: Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου), Αθήνα, Gutenberg, 2012, 556-572.
30. Mario Vitti, «Τρόποι μιας εξέγερσης: Από τον υπερρεαλισμό στον σημερινό κόσμο» (1980): *Γραφείο με θέα. Άρθρα & Ομιλίες. Εργογραφία με Αυτοβιογραφικό σχόλιο*, (σύνταξη εργογραφίας: Αμαλία Κολώνια), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006, 115-129.
31. \_\_\_\_\_, «[Εισαγωγή] Το έργο του Οδυσσέα Ελύτη και η ελληνική κριτική»: *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, (επιμ.: Mario Vitti), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009 [3η 1η: 1999], 1-42.
32. [Βιβλιοκρισία] Αιμίλιος Χουρμούζιος, ««Ηλιος ο πρώτος», «Παραλλαγές πάνω σε μια αχτίδα» του Οδυσσέα Ελύτη» (1946): *Εργα*, Θ'. *Ειδωλόλατρες και Ειδωλομάχοι. Κριτικά κείμενα*, (προλ. σημ.: Κώστας Ε. Τσιρόπουλος), Αθήνα, Οι εκδόσεις των φίλων, 1983, 77-82.

γ) Ανάπτυξη

1. Κωνσταντίνος Γ. Μακρής, *Οι Έλληνες υπερρεαλιστές και η κλασική παράδοση. Απόπειρες συνδυασμού της υπερρεαλιστικής επανάστασης με την κλασική παράδοση στο έργο τριών Ελλήνων υπερρεαλιστών: Ο. Ελύτη, Ν. Εγγονόπουλου και Α. Εμπειρικού* [ανάπτυξη από τον τόμο *Grecia y la Tradición clásica. Actas del II Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica, VII Jornadas de Literatura Neogriega* (La Laguna, 30 de octubre – 3 de noviembre de 2001), (επιμ.: Isabel García Gálvez)], Universidad de la Laguna, 2002, 119-142.

δ) Περιοδικά

1. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Μια αδίκως λησμονημένη *Καλωσύνη*», *Η Λέξη* 190 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2006) 450-455.
2. Ελισάβετ Αρσενίου, «Ο κήπος βλέπει: όραση και βλέμμα στα «Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας»», *Θέματα Λογοτεχνίας* 49 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Ιανουάριος - Δεκέμβριος 2012) 26-39.
3. [Βιβλιοκρισία] Νικηφόρος Βρεττάκος, «Οδυσσέα Ελύτη: «Το Άξιον Εστί»», *Επιθεώρηση Τέχνης* 73-74 (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1961) 105-112.
4. [Βιβλιοκρισία] Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η ελεγειακή επίκληση μιας «άλλης διάρκειας». Οδυσσέας Ελύτης, «Τα ελεγεία της Οξώπετρας»», *Σήμα* 6 (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1992) 84-85.
5. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Ο Οδυσσέας Ελύτης και ο κινηματογράφος», *Φιλελεύθερη Έμφραση* 49 (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2011) 123-132.
6. Τάκης Καγιαλής, «Η μοντέρνα ποίηση και η αριστερή κριτική: η περίπτωση του *Άξιον Εστί*», *Νέα Εστία* 151, τχ. 1743 [= Αφιέρωμα: «Λογοτεχνία και Αριστερά 1940-1980»] (Μάρτιος 2002) 415-435.
7. Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα του Ελύτη για το *Άξιον Εστί*», *Ποίηση* 5 (Ανοιξη 1995) 27-65.
8. Ξ. Α. Κοκόλης, ««Άξιον Εστί», Ψαλμοί ΙΖ' και ΙΗ': Απόπειρα υπομνηματισμού», *Αντί* 146 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη, (επιμ.: Άντεια Φραντζή)] (Φεβρουάριος 1980) 38-43.
9. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, «Υ. - Το πιο ελληνικό», *Η Λέξη* 106 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1991) 768-773.

10. \_\_\_\_\_ , ««Λοιπόν, αυτός που γύρευα, είμαι». Οι φιλοσοφικές καταβολές του ελυτικού στίχου», *Cogito* 3 (Ιούλιος 2005) 22-25.
11. Πάολα Μαρία Μινούτσι, «Όραμα και μεταφορά στον Μπλαϊγκ και στον Ελύτη», (μτφρ.: Χριστίνα Μερκούρη, Πάολα Μαρία Μινούτσι), *Εντευκτήριο* 23-24 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Καλοκαίρι - Φθινόπωρο 1993) 129-148· αναδημ.: *Εντευκτήριο* [ειδικό τεύχος: Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη. 100 χρόνια από τη γέννησή του] (Δεκέμβριος 2011) 184-207.
12. Γιώργος Μπαμπινιώτης, «Ποιητική μεταγλώσσα και μεταγλωσσική ποίηση στον Ελύτη», *Η Λέξη* 106 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1991) 733-749.
13. Θεοδόσης Νικολαΐδης, «Αρχίλογος και Ελύτης: Εκλεκτικές συγγένειες», *Αντί* 492 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη, (επιμ.: Ιουλίτα Ηλιοπούλου)] (Απρίλιος 1992) 64-66.
14. Παναγιώτης Νούτσος, ««Ρήμα το σκοτεινόν»: ένα ποίημα-θεωρία», *Ελί-τροχος* 9-10 (Ανοιξη - Καλοκαίρι 1996) 302-309.
15. [Βιβλιοκρισία] Μήτσος Παπανικολάου, «Οδυσσέα Ελύτη: «Προσανατολισμοί», ποιήματα», *Νέα Εστία* 27, τχ. 317 (Μάρτιος 1940) 319-322.
16. Τ. Κ. Παπατζώνης, «Ο ένδοξός μας βυζαντινισμός», *Νέα Εστία* 43, τχ. 499 (Απρίλιος 1948) και 501 (Μάιος 1948) 462-468 και 659-665 αντίστοιχα.
17. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «Η ιδιομορφία της υπερρεαλιστικής γλώσσας στον Ελύτη. Διακειμενικές σχέσεις και μορφικές διαπλοκές», *Σύγκριση/Comparaison* 6 (1995) 41-53.
18. Έρη Σταυροπούλου, «Η «Σαντορίνη» του Ελύτη και η ανάπτυξη ενός συμβόλου», *Θέματα Λογοτεχνίας* 1 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1995 και Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1996) 114-128.

ε) Εφημερίδες

1. [Βιβλιοκρισία] Ευγένιος Αρανίτσης, «Μάθημα ρυθμών. Οδυσσέας Ελύτης: *Τα Ελεγεία της Οζώπετρας*», *Τέχνης έργα / Ελευθεροτυπία* (27.11.1991) 10.
2. Άλκης Θρύλος, «Στίχοι και ποίηση, β'», *Πρωία* (10.3.1944) 1.
3. Ανδρέας Μπελεζίνης, «Η «Κόρη με το ληκύθιον»», *Επτά Ημέρες / Η Καθημερινή* [= Αφιέρωμα: «Οδυσσέας Ελύτης (1911-1996)», (επιμ.: Κωστής Βατικιώτης)] (24.3.1996) 21-23.
4. [Βιβλιοκρισία] Γ. Π. Σαββίδης, «Η ζωτική διαθήκη ενός μείζονος λυρικού. Οδυσσέας Ελύτης, «Τα Ελεγεία της Οζώπετρας»», *Τα Νέα* (6.12.1991) 10.

### Εργαλεία υποδομής

1. Δημήτρης Δασκαλόπουλος, *Βιβλιογραφία Οδυσσέα Ελύτη (1971-1992)*, Αθήνα, Εταιρεία Συγγραφέων και Εκδόσεις Ύψιλον, 1993.
2. Ιουλίτα Ηλιοπούλου – Φωτεινή Τασιού, «Χρονολόγιο»: *Οδυσσέας Ελύτης. Ο ναυτίλος του αιώνα*, (σύνθεση - επιμέλεια: Ιουλίτα Ηλιοπούλου), Αθήνα, Ίκαρος, 2011, 24-97.
3. Mario Vitti, *Οδυσσέας Ελύτης. Βιβλιογραφία 1935-1971*, Συνεργασία Αγγελικής Γαβαθά, Αθήνα, Ίκαρος, 1977.

### Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

#### α) Βιβλία

##### Μελέτες

1. Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, (πρόλ.: J. - B. Pontalis), Παρίσι, Gallimard, 1974.
2. Katerina Baitinger, *Walt Whitman and Odysseus Elytis: a post-structuralist comparison*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1997.
3. Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (1939), Παρίσι, José Corti, 1967.
4. Umberto Eco, *Le signe*, Βρυξέλλες, Labor, 1988.
5. Georges Spyridaki, *La Grèce et la poésie moderne*, Παρίσι, Les Belles Lettres, 1954.

#### β) Σύμμεικτοι τόμοι

1. Xavier Bordes, «Odysseus Elytis du Surréalisme à l'Architecture solaire»: *Surréalistes grecs*, (επιμ.: Ketty Tsékénis, Nanos Valaoritis), Παρίσι, Centre Georges Pompidou / Fondation Basil et Elise Goulandris, 1991, 63-75.

#### γ) Ανάπτυξη

1. Eri Stavropoulou, *La fonction de la «Mythogénèse» dans la poésie d'Odysseas Elytis* [ανάπτυξη από τον τόμο *Mythes et sociétés en Méditerranée orientale: entre le sacré et le profane*, (συγκέντρωση κειμένων: Constantin Bobas, Arthur Muller, Dominique Mulliez)],

Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle/Lille 3, [2005], 189-199.

❖ Βιβλιογραφία σχετική με την αρχαιότητα

α) Πηγές από την αρχαία ελληνική γραμματεία

1. Ηράκλειτος, *Άπαντα*, (πρόλ. - μτφρ. αποσπ.: Τάσος Φάλκος - Αρβανιτάκης, εισ.: W. K. C. Guthrie, μτφρ. εισ.: Θεόδωρος Μαυρόπουλος, επίμ.: Θεόδωρος Μ. Χρηστίδης), Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2010.
2. Πλάτων, *Πολιτεία*, (εισ. - μτφρ. - σημ.: Ν. Μ. Σκουτερόπουλος), Αθήνα, Πόλις, 2007 [11η 1η: 2002].
3. \_\_\_\_\_, *Φαίδων (ή περί ψυχής, ηθικός)*, (εισ. - μτφρ. - σημ.: Θ. Κ. Αραπόπουλος), τ. Α'-Β', Αθήνα, Πάπυρος, 1956.
4. Πλωτίνος, *Εννεάς τρίτη*, (αρχαίο κείμενο - μτφρ. - σχόλ.: Παύλος Καλλιγιάς), Αθήνα, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής και Λατινικής Γραμματείας, 2004.
5. Αριστοξένος Δ. Σκιαδάς, *Αρχαϊκός λυρισμός*, τ. Α': *Καλλίνος, Τυρταίος, Αρχίλοχος, Μίμνεμος, Σόλων, Ξενοφάνης, Θέογνις, Σημωνίδης, Φωκυλίδης, Ιππόναξ*, Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, 2000.

β) Μελέτες

1. Πάνος Βαλαβάνης - Βασίλειος Κ. Λαμπρινουδάκης (επιμ.), *Η ελληνική τέχνη στα μουσεία του κόσμου: Παλαιό Μουσείο. Βερολίνο*, τ. 10, (κείμενα: Δέσποινα Κουτσούμπα), Αθήνα, έκδοση της εφ. *Η Καθημερινή*, 2010.
2. Πάνος Βαλαβάνης - Βασίλειος Κ. Λαμπρινουδάκης (επιμ.), *Η ελληνική τέχνη στα μουσεία του κόσμου: Κρατικές Συλλογές Αρχαιοτήτων. Μόναχο*, τ. 13, (κείμενα: Μαρία Κουτσουμπού), Αθήνα, έκδοση της εφ. *Η Καθημερινή*, 2010.
3. M. - F. Briguët, *Étruscan Art. Tarquinia Frescoes*, Λονδίνο, Methuen & Co. Ltd, 1962.
4. Νώτα Δημοπούλου-Ρεθεμιωτάκη, *Το Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου*, Αθήνα, Τράπεζα EFG Eurobank Ergasias A.E. / Κοινοφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση και Εκδόσεις Ολκός, 2005. Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <https://www.latsis-foundation.org/ell/e-library>.

5. Νικόλαος Καλτσάς, *Τα Γλυπτά. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Κατάλογος*, Αθήνα, Εκδόσεις Καπόν, 2002.
6. \_\_\_\_\_, *Το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο*, Αθήνα, Τράπεζα EFG Eurobank Ergasias A.E. / Κοινωφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση και Εκδόσεις Ολκός, 2007. Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <https://www.latsis-foundation.org/ell/e-library>.
7. Χρίστος Γ. Ντούμας, *Προϊστορική Θήρα*, Αθήνα, Κοινωφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση, 2016. Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <https://www.latsis-foundation.org/ell/e-library>.
8. Όλγα Παλαγγιά, *Ο γλυπτός διάκοσμος του Παρθενώνα*, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1983.
9. Εύα Σημαντώνη-Μπουρνιά, *Αττικά κλασικά επιτύμβια ανάγλυφα. Σημειώσεις για τους φοιτητές του Ιστορικού-Αρχαιολογικού Τμήματος*, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1988.
10. Andrew Stewart, *Τέχνη, επιθυμία και σώμα στην αρχαία Ελλάδα* (1997), (μτφρ.: Αναστάσιος Νικολόπουλος), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2003.
11. Ισμήνη Τριάντη, *Το Μουσείο Ακροπόλεως*, Αθήνα, Eurobank / Όμιλος Λάτση και Εκδόσεις Ολκός, 1998. Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <https://www.latsis-foundation.org/ell/e-library>.
12. Π. Ι. Χατζηδάκης, *Δήλος*, Αθήνα, Τράπεζα EFG Eurobank Ergasias A.E. / Όμιλος Λάτση και Εκδόσεις Ολκός, 2003. Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <https://www.latsis-foundation.org/ell/e-library>.

❖ Βιβλιογραφία για την αρχιτεκτονική και τη ζωγραφική

1. Le Corbusier (και άλλοι), «Το αττικό τοπίο και η Ακρόπολις», *Το 3<sup>ο</sup> μάτι* 2-3 (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1935)· αναδημ.: *Το 3<sup>ο</sup> μάτι. 1935-1937*, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 1982, 64-66.
2. Ι. Μόραλης, *Άγγελοι, Μουσική, Ποίηση*, (σύντ. – επιμ. κειμένων, υπομν. εικόνων: Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, καλλ. επιμ. – σχεδ. έκδοσης: Χάρης Σπυρόπουλος, πρόλ.: Δέσποινα Γιαννούλη, Άγγελος Δεληβορριάς, Φανή-Μαρία Τσιγκάκου), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2001.
3. Ν. Χρ. Σταμπολίδης, «Ο λαβύρινθος του Πικάσο»: *Πικάσο και Αρχαιότητα. Γραμμή και πηλός (Θεϊκοί διάλογοι)*, Αθήνα, Ίδρυμα Ν. Π. Γουλανδρή – Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 2019, 24-57.



4. Παναγιώτης Τουρναϊκιώτης, «Η αρχιτεκτονική στα *Cahiers d'art* του Christian Zervos»: *Christian Zervos & Cahiers d'art. Η αρχαϊκή στροφή*, (επιμ.: Πολύνα Κοσμοδάκη), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2019, 80-97.

## Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου

### Πρωτογενές επίπεδο

#### α) Λογοτεχνικά κείμενα

##### Του Ρίτσου:

##### **Ποίηση**

1. Γιάννης Ρίτσος, *Ποιήματα*, τ. Α': 1930-1942, Αθήνα, Κέδρος, 1990 [23η 1η: 1961].
2. \_\_\_\_\_, *Ποιήματα*, τ. Β': 1941-1958, Αθήνα, Κέδρος, 1990 [22η 1η: 1961].
3. \_\_\_\_\_, *Ποιήματα*, τ. Γ': 1939-1960, Αθήνα, Κέδρος, 2004 [20η 1η: 1964].
4. \_\_\_\_\_, *Ποιήματα*, τ. Δ': 1938-1971, Αθήνα, Κέδρος, 1990 [12η 1η: 1975].
5. \_\_\_\_\_, *Ποιήματα*, τ. Ε': *Τα επικαιρικά. 1945-1969*, Αθήνα, Κέδρος, 1987 [12η 1η: 1975].
6. \_\_\_\_\_, *Ποιήματα*, τ. ΣΤ': *Τέταρτη διάσταση. 1956-1972*, Αθήνα, Κέδρος, 1990 [27η 1η: 1972· το ποίημα *Φαίδρα* προστέθηκε στην 6η έκδοση του 1978].
7. \_\_\_\_\_, *Ποιήματα*, τ. Ζ': *Γίνεσθαι. 1970-1977*, Αθήνα, Κέδρος, 2004 [14η 1η: 1977].
8. \_\_\_\_\_, *Μονόχορδα*, Αθήνα, Κέδρος, 1980.
9. \_\_\_\_\_, *Συντροφικά τραγούδια*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 2009 [4η 1η: 1981].
10. \_\_\_\_\_, *Τα ερωτικά*, (επιμέλεια και σχέδια: Διονύσης Βαλάσης), Αθήνα, Κέδρος, 2007 [11η 1η: 1981].
11. \_\_\_\_\_, «Στον Κωστή Παλαμά»: *Κωστής Παλαμάς. 40 χρόνια από το θάνατό του*, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών – Διεύθυνση Πολιτιστικών Εκδηλώσεων, 1983, 37.
12. \_\_\_\_\_, *Ποιήματα*, τ. Η': *Επινίκια. 1977-1983*, Αθήνα, Κέδρος, 1999 [2η 1η: 1984].
13. \_\_\_\_\_, *Ανταποκρίσεις*, Αθήνα, Κέδρος, 1990 [2η 1η: 1987].
14. \_\_\_\_\_, *Ποιήματα*, τ. Θ': 1958-1967, Αθήνα, Κέδρος, 1989.
15. \_\_\_\_\_, *Ποιήματα*, τ. Ι': 1963-1972, Αθήνα, Κέδρος, 1998 [2η 1η: 1989].

16. \_\_\_\_\_ , *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, (υστερόγραφο: Χρύσα Προκοπάκη, σημείωμα: Αικατερίνη Μακρυνικόλα), Αθήνα, Κέδρος, 2009 [9η 1η: 1991].
17. \_\_\_\_\_ , *Ποιήματα*, τ. ΙΑ΄: 1972-1974, (επιμ.: Αικατερίνη Μακρυνικόλα), Αθήνα, Κέδρος, 1993 [2η 1η: 1993].
18. \_\_\_\_\_ , *Ποιήματα*, τ. ΙΒ΄: 1975-1976, (επιμ.: Αικατερίνη Μακρυνικόλα), Αθήνα, Κέδρος, 1997.
19. \_\_\_\_\_ , *Ποιήματα*, τ. ΙΓ΄: 1976-1977, (επιμ.: Αικατερίνη Μακρυνικόλα), Αθήνα, Κέδρος, 1999.
20. \_\_\_\_\_ , *Ποιήματα*, τ. ΙΔ΄: 1977-1980, (επιμ.: Αικατερίνη Μακρυνικόλα), Αθήνα, Κέδρος, 2007 [2η 1η: 2007].
21. \_\_\_\_\_ , *Υπερώον*, (σημείωμα: Έρη Ρίτσου), Αθήνα, Κέδρος, 2013.
22. Edmund Keeley (εισ. – μτφρ.), *Ritsos in Parentheses*, Πρίνστον – Νιου Τζέρσι, Princeton University Press, 1979.

### **Πεζογραφία**

1. Γιάννης Ρίτσος, *Εικονοστάσιο ανωνύμων αγίων*, τ. 1: *Αρίστος ο Προσεχτικός αφηγείται στιγμές του βίου του και του ύπνου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1986 [3η έκδ. συμπληρωμένη 1η: 1982· 2η: 1983], τ. 2: *Τί παράξενα πράγματα. Μυθιστόρημα (:)*, Αθήνα, Κέδρος, 1983, τ. 3: *Με το σκούνημα του αγκώνα*, Αθήνα, Κέδρος, 1984, τ. 4: *Ίσως να 'ναι κι έτσι. Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Κέδρος, 1984 [=1985], τ. 5: *Ο γέροντας με τους χαρταϊτούς. Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Κέδρος, 1985, τ. 6: *Όχι μονάχα για σένα. Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Κέδρος, 1985, τ. 7: *Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο. Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Κέδρος, 1986, τ. 8: *Λιγοστεύουν οι ερωτήσεις. Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Κέδρος, 1986, τ. 9: *Ο Αρίστος αρνείται να γίνει άγιος. Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Κέδρος, 1986.

### Άλλων λογοτεχνών:

1. Charles Baudelaire, *Τα άνθη του κακού* (1857), (μτφρ.: Γιώργος Σημηριώτης, πρόλ.: Κώστας Ουράνης, εικονογράφηση: Αύγουστος Ροντέν), Αθήνα, Σελίδες, 1980.
2. Βιρτζίνια Γουλφ, *Ορλάντο* (1928), (διασκευή: Ρόμπερτ Γουίλσον – Ντάρυλ Πίκνεϋ, πρόλ.: Μαρί-Κλαιρ Πασκιέ, μτφρ. – επίμ.: Θανάσης Χατζόπουλος), Αθήνα, Κέδρος, 1999.
3. Αντρέ Ζιντ, *Κορυντόν* (1924), (μτφρ.: Ν.Κ.), Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, 1995.
4. Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, τ. Α΄: 1896-1918, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1963 [3η 1η: 1933].

5. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Α': *Τα Τραγούδια της Πατρίδος μου, Ο Ύμνος της Αθήνας, Τα Μάτια της Ψυχής μου*, (επιμ.: Κωνσταντίνος Γ. Κασίνης), Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά ~ Πάτρα, Στέγη Γραμμάτων Κωστής Παλαμάς, 2017.
6. \_\_\_\_\_, *Άπαντα*, τ. Β': *Ταμβοι και Ανάπαιστοι, Ο Τάφος, Ο Πρώτος Λόγος των Παραδείσων, Οι Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης, Η Ασύλευτη Ζωή*, (επιμ.: Νικόλαος Α. Ε. Καλοσπύρος), Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 2019.
7. \_\_\_\_\_, *Άπαντα*, τ. Γ': *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου*, (επιμ.: Θεοδόσης Πυλαρινός), Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 2019.
8. \_\_\_\_\_, *Άπαντα*, τ. Η': *Περάσματα και Χαιρετισμοί, Οι Νύχτες του Φήμιου, Βραδινή Φωτιά, Πρόσωπα και Μονόλογοι*, (επιμ.: Γεράσιμος Γ. Ζώρας), Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 2020.
9. Arthur Rimbaud, *Ένα ποίημα και πέντε επιστολές*, (μτφρ.: Στρατής Πασχάλης), Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2008 [2η 1η: 2000].
10. Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, τ. Β': *Λυρικά (σειρά πρώτη)*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1966 [1η τυποποιημένη έκδοση· 1η συγκεντρωτική έκδοση: 1946].
11. John Addington Symonds, *New and Old: A Volume of Verse*, Λονδίνο, Smith, Elder & Co., 1880.

β) Θεατρικά έργα

Του Ρίτσου:

1. Γιάννης Ρίτσος, *Μια γυναίκα πλάι στη θάλασσα. Τρίπρακτο δράμα* (1942), (προλογικό – καταγραφή – τεκμηρίωση: Κώστας Νίτσος), Αθήνα, Θέατρο, 1990.
2. \_\_\_\_\_, *Τα ραβδιά των τυφλών. Τρίπρακτο δράμα* (1959), (προλογικό – καταγραφή – τεκμηρίωση: Κώστας Νίτσος), Αθήνα, Θέατρο, 1990.

Άλλων συγγραφέων:

1. Ζαν Ζενέ, *Οι Δούλες* (1947), (μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, με κείμενα των: Jean-Paul Sartre, Oreste Pucciani, Y. Vasseur), Αθήνα, Κρύσταλλο, 1986.

γ) Θεωρητικά και κριτικά κείμενα – Μανιφέστα

Του Ρίτσου:

1. Γιάννης Ρίτσος, *Μελετήματα. Μαγιακόβσκη - Χικμέτ - Ερενμποουργκ - Ελνάρ - «Μαρτυρίες» - «Θυρωρείο»*, Αθήνα, Κέδρος, 1974.

Άλλων συγγραφέων:

1. Guillaume Apollinaire, *Οι κυβιστές ζωγράφοι. Αισθητικοί στοχασμοί* (1913), (μτφρ.: Τόνια Μαρκετάκη, εισ. - σχολ. - σημ.: Leroy C. Breunig, Jean-Claude Chevalier), Αθήνα, Νεφέλη, 1983.
2. Charles Baudelaire, «Notes nouvelles sur Edgar Poe» (1857): *Œuvres complètes*, tome II, (texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois), Παρίσι, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, 319-337.
3. Περικλής Γιαννόπουλος, «Η ελληνική γραμμή» (1903), *Το 3<sup>ο</sup> μάτι* 2-3 (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1935): αναδημ.: *Το 3<sup>ο</sup> μάτι. 1935-1937*, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 1982, 39-41.
4. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 2017 [8η· 1η: 1974].
5. Γιώργος Θεοδοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα* (1929), (επιμ.: Κ. Θ. Δημαράς), Αθήνα, Ερμής, 1979 [ανατ.: 1η έκδ.: 1973].
6. Klaus Mann, *Ομοφυλοφιλία και φασισμός* (1934), (μτφρ.: Αλέξανδρος Ίσαρης), Αθήνα, Άγρα, 1998.
7. Αντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα του σουρεαλισμού*, (εισ. – μτφρ. – σχολ.: Ελένη Μοσχονά), Αθήνα, Δωδώνη, 1983 [2η· 1η: 1972].
8. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Γ': *Πεζοί δρόμοι Α' - Β' - Γ', Φιλικά γράμματα, Σημειώματα στο περιθώριο, Τρεις ελληνολάτρες, Κάποιων νεκρών η ζωή, Η ποιητική μου*, Αθήνα, Γκοβόστης – Μπίρης, [1969].
9. Walter Pater, *Η Αναγέννηση. Μελέτες για την τέχνη και την ποίηση* (1893), (μτφρ.: Άρης Μπερλής), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2011.
10. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκίμες*, τ. Α': 1936-1947, τ. Β': 1948-1971, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2013 [9η· 1η: 1944].
11. Κωνσταντίνος Τσάτσος, «Ο μύθος της νέας Ελλάδος» (1947): *Ελληνική πορεία. Πολιτικά δοκίμια*, Αθήνα, Εστία, [χ.χ.], 89-93.

δ) Αλληλογραφία

Του Ρίτσου:

1. Χρύσα Προκοπάκη, «Ένα γράμμα του Γιάννη Ρίτσου για την ποίησή του», *Ο Πολίτης* 109 (Νοέμβριος 1990) 51-55.
2. Γιάννης Ρίτσος, ««Εγώ δουλεύω με μια πέτρα στο στόμα». Ένα γράμμα στη Χρύσα Προκοπάκη και στον Νικηφόρο Παπανδρέου, στο Παρίσι», (εισ.: Χρύσα Προκοπάκη), *Η Λέξη* 182 [= Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο] (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2004) 647-659.
3. Γιάννης Ρίτσος, *Τροχιές σε διασταύρωση. Επιστολικά δελτάρια της εξορίας και γράμματα στην Καίτη Δρόσου και τον Άρη Αλεξάνδρου*, (πρόλ.: Καίτη Δρόσου, επιμ. - εισ. - σημ.: Λίζυ Τσιριμώκου), Αθήνα, Άγρα, 2008.

Άλλων συγγραφέων:

1. Γ. Κ. Κατσίμπαλης & Γιώργος Σεφέρης, «Αγαπητέ μου Γιώργο». *Αλληλογραφία (1924-1970)*, τ. Α': 1924-1940, (επιμ. επιστ. - σχόλ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Αθήνα, Ίκαρος, 2009.

ε) Συνεντεύξεις

1. Δημήτρης Δανίκας, «“Ο Ποιητής θα 'πρεπε να μεγαλώσει ή να κρυφτεί”. Στοχασμοί του Γιάννη Ρίτσου για το χρέος των καλλιτεχνών και των διανοουμένων, για τη συμμετοχή και για το δικό του αδιάλειπτο παρών», *Ο Ρίζος της Δευτέρας* (12.6.1984) 19.
2. Γιάννης Ρίτσος, «Οι πνευματικοί μας άνθρωποι εμπρός στα μεταπολεμικά προβλήματα. 7.- Μιλά ο Γιάννης Ρίτσος», *Ελεύθερα Γράμματα* 23 (12.10.1945) 3-4.
3. \_\_\_\_\_, «Σε β' πρόσωπο. Μια συνομιλία του Γιάννη Ρίτσου με τον Αντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο», *Η Λέξη* 8 (Οκτώβριος 1981) 644-648· αναδημ.: *Η Λέξη* 182 [= Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο] (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2004) 805-809.

στ) Φωτογραφικά λευκώματα

1. Γιάννης Ρίτσος, *Εικαστικά. Με τον φακό του Πλάτωνα Μάξιμου*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2002.

## Δευτερογενές επίπεδο

### Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

#### α) Βιβλία

##### Μελέτες (στα ελληνικά)

1. Μαρία Αστήθα-Βρυζίδη, *Οι διορθώσεις του Γιάννη Ρίτσου στις συλλογές της δεκαετίας 1934-1943*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1988.
2. Γιώργος Βελουδής, *Γιάννης Ρίτσος. Προβλήματα μελέτης του έργου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1982. / Στη σειρά: *Μελέτες για τον Γιάννη Ρίτσο*. 5.
3. \_\_\_\_\_, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Κέδρος, 1984. / Στη σειρά: *Μελέτες για τον Γιάννη Ρίτσο*. 7.
4. Ευριπίδης Γαραντούδης, *Ο Παλαμάς από τη σημερινή σκοπιά. Όψεις της ποίησής του και της σύγχρονης πρόσληψής της*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2005.
5. Νίκος Ζαχαριάδης, *Ο αληθινός Παλαμάς*, Αθήνα, «Τα Νέα Βιβλία», 1945 [1η: 1944].
6. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, *«Αριάδνη». Μια σπουδή στον ερωτικό Σεφέρη*, (επιμ.: Άντεια Φραντζή), Αθήνα, Πολύτυπο, 1983.
7. Χριστίνα Ντουνιά, *Λογοτεχνία και Πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996.
8. \_\_\_\_\_, *Αργοναύτες και σύντροφοι. Όψεις του λογοτεχνικού πεδίου στη δεκαετία του '30*, Αθήνα, Εστία, 2021.
9. Θεόδωρος Ξύδης, *Παλαμάς*, Αθήνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 1983.
10. Έλλη Παππά, *Μακιαβέλλι ή Μαρξ*, Αθήνα, Άγρα, 2005.
11. Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα, Εστία, 1992 [3η 1η: 1981].
12. Χρύσα Προκοπάκη, *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.
13. Παναγιώτης Ροϊλός, *Κ. Π. Καβάφης: Η οικονομία του ερωτισμού* (2009), (μτφρ.: Αθανάσιος Κ. Κατσιακέρης), Αθήνα, Εστία, 2016.
14. Απόστολος Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα, Εστία, 1981.

Μελέτες (σε μετάφραση)

1. Gaston Bachelard, *Η Ποιητική του Χώρου* (1957), (μτφρ.: Ελένη Βέλτσου, Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή), Αθήνα, Χατζηνικολής, 1982.
2. Μάρθα Βασιλειάδη, *Ο Κ. Π. Καβάφης και η λογοτεχνία της παρακμής. Μορφές, θέματα, μοτίβα*, (μτφρ. από τα γαλλικά: Τιτίκα Καραβία, πρόλ.: Renata Lavagnini), Αθήνα, Gutenberg, 2018.
3. Henri Bergson, *Η σκέψη και η κίνηση* (1934), (μτφρ.: Γιώργος Καράμπελας), Αθήνα, Ηριδανός, 2017.
4. Charles Chadwick, *Συμβολισμός* (1971), (μτφρ.: Στέλλα Αλεξοπούλου), Αθήνα, Ερμής, 1978.
5. Καρλ Γιού[ν]γκ, *Η ολοκλήρωση της προσωπικότητας* (1939), (μτφρ.: Σοφία Άντζακα), Θεσσαλονίκη, Σπαγειρία, 1998.
6. Pierre Dessuant, *Ο ναρκισσισμός* (1983), (μτφρ.: Δήμητρα Παυλάκου), Αθήνα, Χατζηνικολής, 1992.
7. Μίρτσεα Ελιάντε, *Κόσμος και Ιστορία ή Ο Μύθος της Αιώνιας Επιστροφής* (1949), (μτφρ.: Στρατής Ψάλτου, θεώρ.: Μάριος Μπέγζος), Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 1999.
8. Joseph Frank, *Η μοντέρνα λογοτεχνία ως πλαστική τέχνη* (1945), (πρόλ. Allen Tate, μτφρ. Βιβή Ζωγράφου), Αθήνα, Καθρέφτης, [χ.χ.].
9. Sigmund Freud, *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία* (1905), (εισ.: Τέσσα Χατζηγιάννη-Στεφανάτου, μτφρ.: Βασίλης Πατσογιάννης, επίμ.: Sandor Ferenczi), Αθήνα, Πλέθρον, 2014.
10. \_\_\_\_\_, *Εισαγωγή στο Ναρκισσισμό. Φετιχισμός. Το Οικονομικό πρόβλημα του μαζοχισμού* (1914· 1927· 1924), (μτφρ.: Νίκη Μυλωνά), Αθήνα, Νίκας, 2012.
11. \_\_\_\_\_, *Το ανοίκειο* (1919), (μτφρ.: Έμη Βαϊκούση, επίμ.: Κύρκος Δοξιάδης), Αθήνα, Πλέθρον, 2009.
12. André Green, *Ναρκισσισμός ζωής, ναρκισσισμός θανάτου* (2007), (πρόλ.: Βασίλης Δημόπουλος, μτφρ.: Ροζαλί Σινοπούλου), Αθήνα, Πλέθρον, 2021.
13. Γιαν Κοττ, *Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας* (1961), (μτφρ.: Αλέξανδρος Κοτζιάς, πρόλ.: Πήτερ Μπρουκ), Αθήνα, Ηριδανός, 1970.
14. Γκέοργκη Λούκατς, *Ιστορία και ταξική συνείδηση* (1923), (μτφρ.: Γιάννης Παπαδάκης), Αθήνα, Οδυσσέας, 1975.
15. Κ. Μαρξ – Φ. Ένγκελς, *Κείμενα για την λογοτεχνία και την τέχνη*, (εισ.: Carlo Salinari, μτφρ.: Στάθης Χρυσικόπουλος, επιμ.: Τζένη Μαστοράκη), Αθήνα, Εξάντας, 1975.

16. Γκαστόν Μπασελάρ, *Η εποπτεία της στιγμής* (1931· 1992) (μτφρ.: Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα, Καστανιώτης, 1997.
17. Ερρίκος Μπερξόν, *Τα άμεσα δεδομένα της συνείδησης* (1889), (μτφρ.: Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα, Καστανιώτης, 1998.
18. Όττο Ρανκ, *Ο σωσίας. Ψυχαναλυτική μελέτη* (1914), (επιμ. - επίμ.: Νίκος Παπαχριστόπουλος, μτφρ.: Γιάννης Παπαχριστόπουλος), Πάτρα, Orportuna, 2016.
19. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Μία παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι* (1910), (μτφρ.: Αγγελική Μανουσάκη), Αθήνα, Ερατώ, 2006.

β) Σύμμεικτοι τόμοι

1. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Μορφολογικές παρατηρήσεις για τα πρώτα ποιητικά βιβλία του Γιάννη Ρίτσου»: *Από τον μοντερνισμό στη σύγχρονη ποίηση (1930-2006)*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2007, 41-73· αναδημ.: *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος* [= Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (Αθήνα, 28 Σεπτεμβρίου - 1 Οκτωβρίου 2005)], (επιμ.: Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Στρατής Μπουρνάζος), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Εκδόσεις Κέδρος, 2008, 337-363.
2. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Αρχαιογνωστικές αναγνώσεις του Γιάννη Ρίτσου και του Γιώργου Σεφέρη»: *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος* [= Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (Αθήνα, 28 Σεπτεμβρίου - 1 Οκτωβρίου 2005)], (επιμ.: Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Στρατής Μπουρνάζος), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Εκδόσεις Κέδρος, 2008, 93-105.
3. Γιάννης Δάλλας, «Η διαμνημειακή γραφή: Οι δύο όψεις του νομίσματος του Οροφέρνη»: *Σπουδές στον Καβάφη*, Αθήνα, Ερμής, 1987, 51-72.
4. Αλέξης Ζήρας, «Ο μεσσιανισμός στα πρώτα ποιήματα του Ρίτσου»: *Πρακτικά Δέκατου Τέταρτου Συμποσίου Ποίησης. Ανδρέας Εμπειρικός - Γιάννης Ρίτσος - Περιοδικά* (Πανεπιστήμιο Πατρών, 1-3 Ιουλίου 1994), (επιμ.: Σ. Λ. Σκαρτσής), Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1996, 157-162.
5. Τάκης Καγιαλής, «Το νόμισμα του Οροφέρνη: Αναζητώντας την πηγή του καβαφικού ποιήματος»: *δόσις αμφιλαφής. Τιμητικός τόμος για την Ομότιμη Καθηγήτρια Κατερίνα Συνοδινού*, (επιμ.: Ελένη Γκαστή), Ιωάννινα, Carpe diem, 2020, 115-145.
6. [Βιβλιοκρισία] Νίκος Καρβούνης, «Γιάννη Ρίτσου: «Πυραμίδες»» (1936): *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου. Επιλογή κριτικών κειμένων*, (επιμ.: Δημήτρης Κόκορης), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009, 5-8.



7. Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Είδωλα καμόντων»: *Χρόνης Μπότσογλου. Είδωλα καμόντων. Μια προσωπική Νέκυια*, (κείμενα: Άγγελος Δεληβορριάς, Δ. Ν. Μαρωνίτης, Μάρθα-Έλλη Χριστοφόγλου, Χρήστος Γ. Λάζος), Αθήνα, Εκδόσεις Μεταίχμιο - Μουσείο Μπενάκη, 2002, 15-21.
8. Μ. Γ. Μερακλής, «Γιάννης Ρίτσος: Η αλήθεια σε δύο επίπεδα»: *Πρακτικά Δέκατου Τέταρτου Συμποσίου Ποίησης. Ανδρέας Εμπειρικός - Γιάννης Ρίτσος - Περιοδικά* (Πανεπιστήμιο Πατρών, 1-3 Ιουλίου 1994), (επιμ.: Σ. Λ. Σκαρτσής), Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1996, 144-156.
9. Δ. Νικολαρεΐζης, «Μνήμη και χρόνος» (1933), «Η διαμόρφωση του καβαφικού λυρισμού» (1933): «η κριτική – προπάντων η κριτική!». *Δοκίμια κριτικής & Ούγος Φώσκολος και Ανδρέας Κάλβος*, (επιμ.: Χ.Λ. Καράογλου), Αθήνα, Άγρα, 2011, 68-101 και 229-247 αντίστοιχα.
10. Χρύσα Προκοπάκη, «Η αποθέωση του δρόμου. Μια πρώιμη σύνθεση του Ρίτσου χαρισμένη στον Παλαμά»: *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος* [= Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (Αθήνα, 28 Σεπτεμβρίου - 1 Οκτωβρίου 2005)], (επιμ.: Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Στρατής Μπουρνάζος), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Εκδόσεις Κέδρος, 2008, 415-433.
11. Γ. Π. Σαββίδης, «Παραλλαγές στους τάφους του Καβάφη»: *Μικρά καβαφικά*, τ. Β΄, Αθήνα, Ερμής, 1987, 457-466.
12. William V. Spanos, «Το ύφος ως ιστορική μνήμη στη «Ρωμιοσύνη» του Γιάννη Ρίτσου» (1973), (μτφρ.: Ρούλα Κακλαμανάκη): *Γιάννης Ρίτσος: Μελέτες για το έργο του*, Αθήνα, Διογένης, 1975, 75-102.
13. Έρη Σταυροπούλου, «Εισαγωγή»: Γιάννης Μπεράτης, *Ένας σωσίας. Τα σπαράγματα ενός χαμένου βιβλίου*, (εισ. – φιλολογ. επιμ.: Έρη Σταυροπούλου), Αθήνα, Ερμής, 2001, 9-29.
14. Λίζυ Τσιριμώκου, «Νεκρομαντική τέχνη – Η επιτάφια καβαφική ποίηση–»: *Εσωτερική ταχύτητα. Δοκίμια για τη λογοτεχνία*, Αθήνα, Άγρα, 2000, 303-322.
15. Mario Vitti, «Οι δύο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση: 1930 με '40» (1976): *Γραφείο με θέα. Άρθρα & Ομιλίες. Εργογραφία με Αυτοβιογραφικό σχόλιο*, (σύνταξη εργογραφίας: Αμαλία Κολώνια), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006, 89-114.

γ) Περιοδικά

1. [Βιβλιοκρισία] Αλεξάνδρα Αλαφούζου, «Τρακτέρ του Γ. Ρίτσου», *Νέοι Πρωτοπόροι* 10 (Οκτώβρης 1934) 434-435.

2. Δημήτρης Γληνός, «Πνευματικές μορφές της αντίδρασης. Ε΄. Η τέχνη», *Νέοι Πρωτοπόροι* 2 (Φεβρουάριος 1933) 49-53.
3. Bernd Jentsch – Klaus-Dieter Sommer, «“Οι ρίζες του κόσμου” του Ρίτσου» (1970), (μτφρ.: Κ. Ζωγράφου), *Αιολικά Γράμματα* 32-33 [= Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο] (Μάρτιος - Ιούνιος 1976) 148-152.
4. C. G. Jung, «Για τη σχέση της αναλυτικής ψυχολογίας με το ποιητικό έργο» (1922), (απόδοση: Πέννυ Τσελέντη-Αποστολίδη), *Το Δέντρο* 27 (Απρίλιος - Μάιος 1982) 48-56.
5. Αγγελική Κώττη, «Οι σύντροφοί μου με κατηγορούν ότι γράφω μεταφυσικά ποιήματα», *Το Δέντρο* 169-170 [= Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο] (Άνοιξη - Καλοκαίρι 2009) 89-93.
6. Χρύσα Λαμπρινού [= Προκοπάκη], «Για την τριλογία του Γιάννη Ρίτσου», *Επιθεώρηση Τέχνης* 110 (Φεβρουάριος 1964) 159-172.
7. Paul Merchant, «Το BBC για το Ρίτσο», (μτφρ.: Ν. Μακρυνικόλα), *Αιολικά Γράμματα* 32-33 [= Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο] (Μάρτιος - Ιούνιος 1976) 135-138.
8. Αλεξάντρ Μπογδάνωφ, «Τί είναι προλεταριακή ποίηση;» (μτφρ. Θ. Σκουρλής), *Νέα Επιθεώρηση*, τχ. 1 (Γενάρης 1929) 1-9.
9. Α. Ι. Π. [= Ασημάκης Πανσέληνος], «Καβάφης», *Νέοι Πρωτοπόροι* 5 (Μάιος 1933) 157.
10. Χρύσα Προκοπάκη, «Ελευθερία και αναγκαιότητα», *Συνέχεια* 1 [= Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο] (Μάρτιος 1973) 22-25.
11. \_\_\_\_\_, «Ο κύκλος των μυθολογικών ποιημάτων του Γιάννη Ρίτσου», *Θεατρικά Τετράδια* 2 [= Αφιέρωμα: «Ποίηση / Θέατρο. Γιάννης Ρίτσος»] (Ιανουάριος 1980) 3-11.
12. [Βιβλιοκρισία] Χρύσα Προκοπάκη, «Αρίστος ο Προσεχτικός αφηγείται στιγμές του βίου του και του ύπνου του», *Διαβάζω* 63 (Φεβρουάριος 1983) 53-58.
13. Έλλη Φιλοκύπρου, «Ο ποιητής ως σχοινοβάτης, γελωτοποιός σχεδόν ταχυδακτυλουργός», *Το Δέντρο* 169-170 [= Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο] (Άνοιξη - Καλοκαίρι 2009) 139-145.
14. [Βιβλιοκρισία] Αιμίλιος Χουρμούζιος (υπογρ. Αντρέας Ζεβγάς), «Πέτρου Πικρού: Τουμπεκί», *Νέα Επιθεώρηση* 2 (Φλεβάρης 1928) 59-60.
15. Αιμίλιος Χουρμούζιος (υπογρ. Αντρέας Ζεβγάς) (εισ. – μτφρ.), «Προλεταριακή λογοτεχνία; (Μια μεγάλη έρευνα, κ' ένα άρθρο του Ανρί Μπαρμπύς)», *Νέα Επιθεώρηση* 11 (Νοέμβρης 1928) 322-327.
16. Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Η νεοτερικότητα του ερειπίου. Λογοτεχνικές κατασκευές του παρελθόντος σε κείμενα του Καβάφη, του Μητσάκη και του Παπαδιαμάντη», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 7 (2000) 95-118.

δ) Εφημερίδες

1. [Βιβλιοκρισία] Αλ. Αλ. [= Αλεξάνδρα Αλαφούζου], «Γιάννη Ρίτσου: *Πυραμίδες*», *Ριζοσπάστης* (1.1.1936).
2. [Βιβλιοκρισία] Ν. Βιτώλης [= Νίκος Βαλαβανίδης], «Γιάννη Ρίτσου: *Τρακτέρ*», *Ριζοσπάστης* (19.8.1934) 4.

Εργαλεία υποδομής

α) Βιβλιογραφίες – Εργογραφίες

1. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου (1924-1989)*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, 1993.
2. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, *Εργογραφία Γιάννη Ρίτσου ~ Γ. Π. Σαββίδης, Χρονολόγιο εργογραφίας του Ρίτσου*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.

β) Έργα αναφοράς

1. Γιώργος Βαλέτας, «Σχεδιάσμα χρονολογίας Γιάννη Ρίτσου», *Αιολικά Γράμματα* 32-33 [= Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο] (Μάρτιος - Ιούνιος 1976) 295-300.
2. Αγγελική Κώττη, «Χρονολόγιο Γιάννη Ρίτσου», *Νέα Εστία* 130, τχ. 1547 [= Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο] (Χριστούγεννα 1991) 8-13.
3. \_\_\_\_\_, *Γιάννης Ρίτσος. Ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1996.
4. Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη, *Γιάννης Ρίτσος. Αυτοβιογραφία. Ντοκουμέντα της ζωής και του έργου του. Κινηματογραφική αυτοβιογραφία*, Αθήνα, Αρχείο Κρήτης, 2008.

## Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

### α) Βιβλία

#### Μελέτες

1. Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Καίμπριτζ, The MIT Press, 2013 [2η αναθεωρημένη έκδοση· 1η: 1983].
2. Stefano Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece. Hellenism, Reception, Gods in Exile*, Χαμσάιρ, Palgrave Macmillan, 2009.
3. John Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, Χαμσάιρ, Palgrave Macmillan, 1990.
4. W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Σικάγο, University of Chicago Press, 1986.
5. Alex Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, Yale University Press, 1994.
6. Tony Robbin, *Shadows of Reality. The Fourth Dimension in Relativity, Cubism, and Modern Thought*, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, Yale University Press, 2006.
7. Rudolf v.B. Rucker, *Geometry, Relativity and the Fourth Dimension*, Νέα Υόρκη, Dover, 1977.
8. Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology*, Καίμπριτζ, Bowes & Bowes, 1949.
9. Andrew J. Webber, *The Doppelgänger. Double Visions in German Literature*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1996.
10. Sherry Wolf, *Sexuality and Socialism. History, Politics, and Theory of LGBT Liberation*, Σικάγο – Ιλινόι, Haymarket Books, 2009.

### β) Σύμμεικτοι τόμοι

1. Stefano Evangelista – Katherine Harloe, «Pater's 'Winckelmann': Aesthetic Criticism and Classical Reception»: *Pater the Classicist. Classical Scholarship, Reception, and Aestheticism*, (επιμ.: Charles Martindale, Stefano Evangelista, Elizabeth Prettejohn), Οξφόρδη, Oxford University Press, 2017, 63-80.
2. Nicole Fernandez Bravo, «Doubles and Counterparts»: *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes* (1988), (επιμ.: Pierre Brunel, μτφρ. από τα γαλλικά: Wendy

Allatson, Judith Hayward, Trista Selous), Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, 2016 [1η: 1992], 343-382.

3. Otto Rank, «The Double as Immortal Self»: *Beyond Psychology*, Νέα Υόρκη, Dover, 1958 [1η: 1941], 62-101.
4. Charlotte Ribeyrol, «Hellenic Utopias: Pater in the Footsteps of Pausanias»: *Pater the Classicist. Classical Scholarship, Reception, and Aestheticism*, (επιμ.: Charles Martindale, Stefano Evangelista, Elizabeth Prettejohn), Οξφόρδη, Oxford University Press, 2017, 201-218.

γ) Περιοδικά

1. Richard Dellamora, «The Androgynous Body in Pater's "Winckelmann"», *Browning Institute Studies* 11 (1983) 51-68.
2. Stefano Evangelista, «'Lovers and Philosophers at Once': Aesthetic Platonism in the Victorian 'Fin de Siècle'», *The Yearbook of English Studies* 36, τχ. 2 (2006) 230-244.
3. Liana Giannakopoulou, «Mapping the symbol of the statue in Ritsos' short poems», *Byzantine and Modern Greek Studies* 36, τχ. 1 (2012) 72-90.
4. W. J. T. Mitchell, «Spatial Form in Literature: Toward a General Theory», *Critical Inquiry* 6, τχ. 3 (Ανοιξη 1980) 539-567.
5. Claire Rosenfield, «The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double», *Daedalus* 92, τχ. 2 (Ανοιξη 1963) 326-344.

❖ Βιβλιογραφία σχετική με την αρχαιότητα

α) Πηγές από την αρχαία ελληνική γραμματεία

1. Πλάτων, *Φαίδρος*, (μελέτη – μετάφραση – σχόλια: Παναγιώτης Δόικος), Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2001.
2. Ι. Συκουτρής (κειμενον – μετάφρασις – ερμηνεία), *Πλάτωνος Συμπόσιον*, Αθήνα, Εστία, 2017 [25η έκδοση: 1η: 1934].

β) Μελέτες

1. Luc Brisson, *Το αμφίβολο φύλο. Ανδρογυνία και ερμαφροδιτισμός στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα* (1997), (μτφρ.: Νάσος Κυριαζόπουλος), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2003.
2. Marie Delcourt, *Ο Ερμαφρόδιτος. Μύθοι και τελετουργίες της αμφιφυλοφιλίας στην κλασική αρχαιότητα* (1958), (μτφρ.: Μαρία Διαγουμά, επιμ.: Μ. Ζ. Κοπιδάκης), Αθήνα, «Δαίδαλος» – Ι. Ζαχαρόπουλος, 2006.
3. George Devereux, «Greek pseudo-homosexuality and the ‘Greek miracle’», *Symbolae Osloenses: Norwegian Journal of Greek and Latin Studies* 42, τχ. 1 (1968) 69-92.
4. K. J. Dover, *Η ομοφυλοφιλία στην αρχαία Ελλάδα* (1978), (μτφρ.: Παναγιώτης Χιωτέλλης), Αθήνα, Χιωτέλλης, 1990.
5. Wilhelm Hornbostel, *Sarapis. Studien zur überlieferungsgeschichte den erscheinungsformen und wandlungen der gestalt eines gottes*, Λέιντεν, E. J. Brill, 1973.
6. Χρήστος Καρούζος, *Δελφοί*, Αθήνα, Ερμής, 1974.
7. Βασίλης Λεντάκης, «Παιδεραστία: ιδεολογικά υποστρώματα στην προσέγγιση του Συκουτρή», *Ελληνικά* 47 (1997) 261-274.
8. Ζαν Λιμπίς, *Ο μύθος του Ανδρογύνου* (1980), (μτφρ.: Αριστέα Παρίση), Αθήνα, Ολκός, 1989.
9. Moritz-Hermann-Eduard Meier, *Ο «ελληνικός έρωτας» στην αρχαιότητα [με την προσθήκη αυθεντικών κειμένων και πολλών συμπληρωματικών στοιχείων από τον L.-R. De Roegye-Castries]* (1930), (μτφρ.: Γιολάνδα Δάλκα, Γεωργία Μαρκεσίνη), Αθήνα, Περίπλους, 2009.
10. Reinhold Merkelbach, *Isis regina – Zeus Sarapis: die griechisch-ägyptische Religion nach den Quellen dargestellt*, Στουτγκάρδη/Λειψία, B. G. Teubner, 1995.
11. Χαρίκλεια Μπρεκουλάκη, «Για την πολυχρωμία στην αρχαία ελληνική αρχιτεκτονική και γλυπτική: Μεταξύ πραγματικότητας και οραματισμού»: *Λίθος* [= Ημερίδα Συντήρησης Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης, 2007], (επιμ.: Πολυξένη Αδάμ-Βελένη, Δέσποινα Ιγνατιάδου), Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Ζήτη, 2008, 97-110.
12. Τζέιμς Ντέιβιντσον, *Οι Έλληνες και ο ελληνικός έρωτας. Μια ριζοσπαστική επανεκτίμηση της ομοερωτικής φιλίας στην αρχαία Ελλάδα* (2007), (μτφρ.: Λύο Καλοβυρνάς), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2019.
13. A. Prater, «The Rediscovery of Colour in Greek Architecture and Sculpture»: *Το χρώμα στην αρχαία Ελλάδα. Ο ρόλος του χρώματος στην αρχαία ελληνική τέχνη και αρχιτεκτονική*

- (700-31 π.Χ.) [= Πρακτικά Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη, 12-16 Απριλίου 2000). Οργάνωση: J. Paul Getty Museum και Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης], (επιμ. Μ. Α. Τιβέριος – Δ. Σ. Τσιαφάκη), Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ. – Ίδρυμα Μελετών Λαμπράκη, 2002, 23-36.
14. Jean Richepin, *Ελληνική μυθολογία*, τ. Α': *Οι θεοί*, τ. Β': *Θεοί της γης, ημίθεοι, ήρωες* (1920), (επιμ.: Σπύρος Μαρινάτος, μτφρ.: Νικόλαος Τετενές, επιμ. έκδοσης: Μιχ. Γ. Πετρίδης), [χ.τ.], Βίβλος, 1953.
  15. Bernard Sergent, *Ομοφυλοφιλία στην ελληνική μυθολογία* (1984), (μτφρ.: Έλενα Πατρικίου, πρόλ.: Georges Dumézil), Αθήνα, Χατζηνικολής, 1985.
  16. John E. Stambaugh, *Sarapis under the early Ptolemies*, Λέιντεν, E. J. Brill, 1972.
  17. Ν. Χρ. Σταμπολίδης, «Ο λαβύρινθος του Πικάσο»: *Πικάσο και Αρχαιότητα. Γραμμή και πηλός (Θεϊκοί διάλογοι)*, Αθήνα, Ίδρυμα Ν. Π. Γουλανδρή – Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 2019, 24-57.
  18. Andrew Stewart, *Τέχνη, επιθυμία και σώμα στην αρχαία Ελλάδα* (1997), (μτφρ.: Αναστάσιος Νικολόπουλος), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2003.
  19. Α. Ε. Taylor, *Πλάτων. Ο άνθρωπος και το έργο του* (1978), (μτφρ.: Ιορδάνης Αρζόγλου), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1990.
  20. C. Bradford Welles, «The discovery of Sarapis and the foundation of Alexandria», *Historia Zeitschrift für alte geschichte* 11 (1962) 271-298.
  21. Γιάννης Χαμηλάκης, *Το έθνος και τα ερείπιά του: Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα* (2007), (μτφρ.: Νεκτάριος Καλαϊτζής), Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2012.

#### γ) Εγχειρίδια

1. Albin Lesky, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, (μτφρ.: Αγαπητός Γ. Τσοπανάκης), Θεσσαλονίκη, Αφοί Κυριακίδη, 2006 [ανατύπωση από την 5η αναθεωρημένη έκδοση: 1981].

❖ Αρχείο Γιάννη Ρίτσου – Μουσείο Μπενάκη

Φάκελος 1

1. Σημειώσεις για τους *Δελφούς* (αριθμός εγγράφου: 687/1).
2. *Η αποθέωση του δρόμου* (1935-1938) (αριθμός εγγράφου: 687/16).

Φάκελος 2

1. *Σωκράτης προς Διοτίμα* (1941). Εναλλακτικός τίτλος: *Η Διοτίμα συγκατανεύει* (αριθμός εγγράφου: 687/19).
2. *Η πέτρα δεν απαντάει* (1943) (αριθμός εγγράφου: 687/27).

Φάκελος 6

1. «Ελληνικά αγάλματα» [χ.χ.] (αριθμός εγγράφου: 687/225).

Βιβλιογραφία Νικολάου Κάλας

Πρωτογενές επίπεδο

α) Λογοτεχνικά κείμενα

Του Κάλας:

1. Νικόλαος Κάλας, *Οδός Νικήτα Ράντου*, (πρόλ.: Οδυσσέας Ελύτης), Αθήνα, Ίκαρος, 1977.
2. Νικόλαος Κάλας, *Γραφή και φως*, (επιμ.: Εμμανουήλ Ι. Μοσχονάς), Αθήνα, Ίκαρος, 1998 [2η 1η: 1983].
3. Νικήτας Ράντος, «Ο Σταυρωμένος», *Νέα Εστία* Η', τχ. 86 (Ιούλιος 1930) 757-758.
4. Νικήτας Ράντος, «Nocturne Αγιορείτικη», *Νέα Εστία* Η', τχ. 95-96 (Δεκέμβριος 1930) 1335-1336.

Άλλων λογοτεχνών:

1. Ε. Χ. Γονατάς (εισ. - σημ. - επιμ.), *Γραπτά Γιώργου Β. Μακρή*, Αθήνα, Εστία, 1986.
2. Θ. Σ. Έλιοτ, *Η Ερημη Χώρα και άλλα ποιήματα*, (εισ. - σχόλ. - μτφρ.: Γιώργος Σεφέρης), Αθήνα, Ίκαρος, 2009 [7η ανατύπωση από την 5η οριστική έκδοση (με διορθώσεις και



προσθήκες) που κυκλοφόρησε το 1973 σε φιλολογική επιμέλεια του Γ. Π. Σαββίδη [1η έκδοση: 1936].

3. Ανδρέας Εμπειρικός, *Οι κύκλοι του Ζωδιακού. Ανέκδοτα κείμενα από τη συλλογή «Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία»*, (επιμ. - προλ. σημ. - επίμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Άγρα, 2018.
4. Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, τ. Α': 1896-1918, τ. Β': 1919-1933, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1963 [3η 1η: 1933].
5. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Νεφέλη, 1992.
6. Ασημάκης Πανσέληνος, *Τότε που ζούσαμε*, (επιμ.: Γιώργος Βακιρτζής), Αθήνα, Κέδρος, 1989 [21η 1η: 1974].
7. Μαρία Πολυδούρη, *Τα ποιήματα*, (φιλολογ. επιμ. - επίμ.: Χριστίνα Ντουινιά), Αθήνα, Εστία, 2014.
8. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2000 [20η 1η: 1940].

β) Θεωρητικά και κριτικά κείμενα – Μανιφέστα

Του Κάλας:

1. Νικόλας Κάλας, *Εστίες Πυρκαγιάς (1938)*, (πρόλ.: Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, μτφρ.: Γιάννα Σαββίδου), Αθήνα, Gutenberg, 1997.
2. Νικόλας Κάλας, *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, (θεώρ. - επιμ.: Αλέξανδρος Αργυρίου), Αθήνα, Πλέθρον, 1982.
3. Νικόλας Κάλας, *Η τέχνη την εποχή της διακύβευσης και άλλα δοκίμια (1968)*, (πρόλ.: Κύριλλος Σαρρής, εισ.: Gregory Battcock, μτφρ.: Ανδρέας Παππάς), Αθήνα, Άγρα, 1997.
4. Νικόλας Κάλας, *Υπερρεαλισμός και η δημιουργία της ιστορίας*, (εισ. - συγκέντρ. κειμένων: Lena Hoff, μτφρ.: Ανδρέας Παππάς), Αθήνα, Άγρα, 2016.
5. Νικόλας Κάλας, «Η απελευθέρωση του συναισθήματος στη νεοελληνική ποίηση» (1933), (επιμ.: Δήμητρα Καραδήμα), *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 7 (2000) 169-197.
6. Nicolas Calas, «Towards a third surrealist manifesto» (1940): *Surrealism Pro and Con*, Νέα Υόρκη, Gotham Book Mart, 1973, 31-44.
7. Νικόλαος Κάλας, «Παιγνίδια χωρίς κανόνες» (1966), (μτφρ.: Κ. Παπαδόπουλος), *Νέο Επίπεδο* 2 [= Αφιέρωμα στον Νικόλαο Κάλας] (Μάρτιος - Απρίλιος 1989) 24.

8. Νικόλαος Κάλας, «Ελευθερία, Αγάπη και Ποίηση» (1978), (μτφρ.: Γιάννης Πατίλης), *Πλανόδιον* 10 (Ιούλιος 1989) 153-165.
9. Νικόλαος Κάλας, «Η Πρόκληση του Υπερρεαλισμού» (1979), (μτφρ.: Γιάννης Πατίλης), *Πλανόδιον* 10 (Ιούλιος 1989) 166-179.

Άλλων συγγραφέων:

1. Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια*, (μτφρ. - πρόλ.: Μαρία Ρέγκου, επιμ.: Αθανάσιος Τσικουδής), Αθήνα, Printa, 2007 [3η 1η: 1995].
2. André Breton, «Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville»: *Oeuvres Complètes*, τ. II, (επιμ.: Marguerite Bonnet, Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert, José Pierre), Παρίσι, Gallimard, 1992, 531-533.
3. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 2017 [8η 1η: 1974].
4. Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα* (1929), (επιμ.: Κ. Θ. Δημαράς), Αθήνα, Ερμής, 1979 [1η ανατ.: 1η έκδ.: 1973].
5. \_\_\_\_\_, *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, (εισ. - επιμ.: Δημήτρης Τζιόβας), Αθήνα, Εστία, 2005.
6. Φ. Τ. Μαρινέτι, *Μανιφέστα του Φουτουρισμού*, (πρόλ.: Άντο Παλατσέσκι, μτφρ.: Βασίλης Μωυσίδης), Αθήνα, Αιγόκερως, 1987.
7. F. T. Marinetti, «Μανιφέστο προς την νεολαίαν της Ελλάδος», *Ελεύθερον Βήμα* (10.2.1933) 1.
8. Αντρέ Μπρετόν, *Η πολιτική θέση του σουρρεαλισμού*, (μτφρ.: Γιόλα Γεωργαντζή, Νίκος Μπαλής), Αθήνα, Ουτοπία, 1980.
9. Τριστάν Τζαρά, *Μανιφέστα του Ντανταϊσμού*, (μτφρ. - πρόλ.: Αντρέας Κανελλίδης, χρονολ.: Willy Verkauf, Hans Bolliger), Αθήνα, Αιγόκερως, 1998 [2η 1η: 1980].
10. Λέον Τρότσκι – Αντρέ Μπρετόν, *Για μια Ανεξάρτητη Επαναστατική Τέχνη. Το Μανιφέστο της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας*, (μτφρ.: Α. Φραγκά, Θ. Θωμαδάκης, Α. Τσακίρογλου, Β. Μπόμπολη, Κ. Μάτσα, Γ. Σαράντογλου, επιμ.: Θ. Θωμαδάκης), Αθήνα, Παρασκήνιο, 2016 [1η ανατ.: 1η έκδ.: 1985].

γ) Αλληλογραφία

1. Γιώργος Θεοτοκάς – Νικόλαος Κάλας, *Μια αλληλογραφία*, (εισ. - επιμ.: Ιωάννα Κωνσταντουλάκη-Χάντζου), Αθήνα, Πρόσπερος, 1989.

2. Νικόλαος Κάλας – Μιχάλης Ράπτης, *Μια πολιτική αλληλογραφία [1967-1984]*, (εισ. - επιμ.: Lena Hoff), Αθήνα, Άγρα, 2002.

δ) Συνεντεύξεις – Αυτοπαρουσίαση

1. Νικόλαος Κάλας, *Βίος και πολιτεία. Η συνέντευξη για τα Αρχεία της Αμερικανικής Τέχνης το 1977*, (μτφρ. - επιμ. - σημ.: Σπήλιος Αργυρόπουλος – Βασιλική Κολοκοτρώνη), Αθήνα, Ύψιλον, 2012.
2. Νικόλαος Κάλας, «Σε β' πρόσωπο: Μια συνομιλία του Ν. Κάλας με τον Αντώνη Φωστιέρη και το Θανάση Νιάρχο», *Η Λέξη* 6 (Ιούλιος-Αύγουστος 1981) 486-489.
3. Νικόλαος Κάλας, «Αυτοπαρουσίαση» (1982), (από τηλεοπτική εκπομπή, σε επιμέλεια του Γ. Γαϊτάνου), *Σχολιαστής* 73 [= Αφιέρωμα στον Νικόλαο Κάλας] (Φεβρουάριος 1989) 13.

Δευτερογενές επίπεδο

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

α) Βιβλία

Μελέτες (στα ελληνικά)

1. Βενετία Αποστολίδου, *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1992.
2. Λένα Αραμπατζίδου, *Το διακείμενο του αισθητισμού στην ποιητική του Κ. Π. Καβάφη*, Θεσσαλονίκη, Αφοί Κυριακίδη, 2013.
3. Αλέξανδρος Αργυρίου, *Ο πρωτοποριακός και τρισυπόστατος Νικήτας Ράντος, Μ. Σπιέρος και Νίκος Καλαμάρης*, Αθήνα, Εταιρεία Συγγραφέων, 1990.
4. Ελισάβετ Αρσενίου, *Νοσταλγοί και Πλαστουργοί. Έντυπα, κείμενα και κινήματα στη μεταπολεμική λογοτεχνία*, Αθήνα, Παραφερνάλια – Τυπωθήτω, 2003.
5. Νάνος Βαλαωρίτης, *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και Πάλι*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997.
6. Γιώργος Γιάνναρης, *Η ελληνική πρωτοπορία. Νικόλαος Κάλας – Θεόδωρος Ντόρρος*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2005.
7. Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, *Α-νοστον ήμαρ. Οδοιπορικό της σκέψης του Νικόλα Κάλας*, Αθήνα, Άγρα, 1997.

8. \_\_\_\_\_, *Ο μοντερνιστής κριτικός Νικόλας Κάλας. Μια ποιητική εικόνων, ρημάτων, πραγμάτων*, Αθήνα, Αρμός, 2018.
9. Γιάννης Καιροφύλας, *Η Αθήνα στη δεκαετία του '60*, Αθήνα, Φιλιππότης, 1997.
10. Δήμητρα Γ. Καραδήμα, *Οι μεταμορφώσεις της ποιητικής του Νικολάου Κάλας*, τ. Α' - Β', διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κύπρου, 2006.
11. Αντρέας Καραντώνης, *Α' Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση – Β' Γύρω από τη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, Αθήνα, Παπαδήμας, 1990 [7η έκδ. βελτιωμένη· 1η: 1958· 1961].
12. Τίμος Μαλάνος, *Η ποίηση του Σεφέρη και η κριτική μου*, Αθήνα, Πρόσπερος, 1982 [3η έκδοση εμπλουτισμένη· 1η: 1951].
13. Χριστίνα Ντουνιά, *Λογοτεχνία και Πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996.
14. \_\_\_\_\_, *Αργοναύτες και σύντροφοι. Όψεις του λογοτεχνικού πεδίου στη δεκαετία του '30*, Αθήνα, Εστία, 2021.
15. Απόστολος Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα, Εστία, 1981.
16. Νίκος Σιγάλας, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού Η Μπροστά στην αμείλικτη αρχή της πραγματικότητας*, Αθήνα, Άγρα, 2012.
17. Ολυμπία Ταχοπούλου, *Μοντερνιστικός Πρωτογονισμός. Εκδοχές υπερρεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα, Νεφέλη, 2009.
18. Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *«Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι»: Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*, Αθήνα, Άγρα, 2012.

#### Μελέτες (σε μετάφραση)

1. Μάρθα Βασιλειάδη, *Ο Κ. Π. Καβάφης και η λογοτεχνία της παρακμής. Μορφές, θέματα, μοτίβα*, (μτφρ. από τα γαλλικά: Τιτίκα Καραβία, πρόλ.: Renata Lavagnini), Αθήνα, Gutenberg, 2018.
2. Matei Calinescu, *Πέντε όψεις της Νεωτερικότητας: Μοντερνισμός, Πρωτοπορία, Παρακμή, Κιτς, Μεταμοντερνισμός* (1977), (πρόλ.: Νίκη Λοϊζίδη, μτφρ.: Ανδρέας Παππάς), Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2011.
3. Γκέοργκε Λούκατς, *Ιστορία και ταξική συνείδηση* (1923), (μτφρ.: Γιάννης Παπαδάκης), Αθήνα, Οδυσσέας, 1975.
4. Maurice Nadeau, *Ιστορία του Σουρρεαλισμού* (1964), (μτφρ.: Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου), Αθήνα, Πλέθρον, 2004.

5. Λέων Τρότσκι, *Λογοτεχνία και Επανάσταση*, (μτφρ. - σημ. - επιμ.: Λ. Μιχαήλ, απόδ. στίχων: Κώστας Δελάρος, πρόλ.: Μανόλης Λαμπρίδης), Αθήνα, Θεωρία, 1982 [3η 1η: 1963].

β) Σύμμεικτοι τόμοι

1. Δημήτρης Αγγελάτος, «Ειδολογικά προβλήματα του verset και ζητήματα ρυθμικής οργάνωσης»: *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)* [= Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου (Ρέθυμνο, 30 Σεπτεμβρίου - 2 Οκτωβρίου 1993)], (επιμ.: Νάσος Βαγενάς), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996, 71-81.
2. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Για την «Προκήρυξη» του Γιώργου Μακρή»: *Γραπτά Γιώργου Β. Μακρή*, (εισ. - σημ. - επιμ.: Ε. Χ. Γονατάς), Αθήνα, Εστία, 1986, 418-422.
3. Μανόλης Αναγνωστάκης, «[Εισήγηση]»: *Η επίδραση των ιδεών του μαρξισμού στη λογοτεχνία μας (1920 μέχρι σήμερα)* [= Πρακτικά Ημερίδας (Αθήνα, 2 Απριλίου 1984)], Αθήνα, Κέντρο Μαρξιστικών Σπουδών – Εκδόσεις Κένταυρος, [χ.χ.], 35-52.
4. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Ο Νικήτας Ράντος (N. Calas) και ο υπερρεαλισμός» (1976): *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, Γνώση, 1983, 133-148.
5. Νάνος Βαλαωρίτης, «Εισαγωγή στον Ελληνικό Υπερρεαλισμό» (1991), (μτφρ.: Πέρσα Αποστολή): *Για μια Θεωρία της Γραφής*, τ. Β': *Κείμενα για τον Υπερρεαλισμό*, (επιμ.: Γιώργος Μπλάνας), Αθήνα, Ηλέκτρα, 2006, 9-24.
6. Αναστάσης Βιστωνίτης, «Οι Μεταμορφώσεις του Νικολάου Κάλας»: *Οι σημαίες του αναχρονισμού και άλλα δοκίμια*, Αθήνα, Παραφερνάλια – Τυπωθήτω, 2003, 199-209.
7. Αντώνης Δρακόπουλος, «Ταξιδεύοντας στη Σαντορίνη της γενιάς του '30: Σεφέρης, Κάλας, Ελύτης»: *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα*, τ. Α': *Οι μαρτυρίες των λογοτεχνικών κειμένων* [= Πρακτικά Β' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Ρέθυμνο, 10-12 Μαΐου 2002)], (επιμ.: Αστέριος Αργυρίου), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, 487-498.
8. Δήμητρα Καραδήμα, «Η κινηματογραφική σύνταξη των πρώτων ποιημάτων του Νικολάου Κάλας»: *Νικόλαος Κάλας. Ξαναδιαβάζοντας το έργο του (1907-1988)* [= Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Κομοτηνή, 10-12 Ιουνίου 2005)], Αθήνα, Μανδραγόρας, 2006, 73-93.
9. Κάρολος Μητσάκης, «Τρεις διαφορετικές προοπτικές ενός τοπίου: Η Σαντορίνη στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη, του Οδυσσέα Ελύτη και του Νικολάου Κάλας»:

Θεσσαλονίκη τε... Δεκατέσσερις μελέτες νεοελληνικής φιλολογίας, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997, 131-149.

10. Σάββας Μιχαήλ, «Sade, Breton, Τρότσκυ, Κάλας – Τόποι ενός Μεσημβρινού»: *Νικόλαος Κάλας. Ξαναδιαβάζοντας το έργο του (1907-1988)* [= Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Κομοτηνή, 10-12 Ιουνίου 2005)], Αθήνα, Μανδραγόρας, 2006, 212-224.
11. Χριστίνα Ντουσιά, «Αρχαιότητα και πολιτική σάτιρα στο μεσοπόλεμο: Π. Πικρός – Κ. Βάρναλης»: *Η πρόσληψη της αρχαιότητας στο βυζαντινό και νεοελληνικό μυθιστόρημα* [= Πρακτικά Συνεδρίου (Ρέθυμνο, 9-10 Νοεμβρίου 2001)], (επιμ.: Στέφανος Κακλαμάνης, Μιχαήλ Πασχάλης), Αθήνα, Στιγμή, 2005, 243-254.
12. \_\_\_\_\_, «Άλκης Θρύλος: μια φεμινίστρια κριτικός στη δεκαετία του 1920»: *Ελληνική λογοτεχνική κριτική* [= Πρακτικά συνεδρίου αφιερωμένου στη μνήμη του Παναγιώτη Μουλλά (Κομοτηνή, 4-6 Δεκεμβρίου 2015)], (επιμ.: Βασιλική Κοντογιάννη), Αθήνα, Σοκόλης, 2018, 183-195.
13. Ελένη Παπαργυρίου, «Μικρή ιστορία της φωτογραφίας στην ελληνική ποίηση (19ος-20ός αιώνας)»: *Νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική από τον Διαφωτισμό έως σήμερα* [= Πρακτικά ΙΓ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, μνήμη Παναγιώτη Μουλλά (Θεσσαλονίκη, 3-6 Νοεμβρίου 2011)], (επιμ.: Ναταλία Δεληγιαννάκη), Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη-Κουλεδάκη, 2014, 775-786.
14. Λίνος Πολίτης, «Η «Φοιτητική Συντροφιά» και η ιστορία της» (1937): *Θέματα της λογοτεχνίας μας. Σειρά δεύτερη*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη, [χ.χ.], 221-234.
15. Mario Vitti, «Οι δύο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση: 1930 με '40» (1976): *Γραφείο με θέα. Άρθρα & Ομιλίες. Εργογραφία με Αυτοβιογραφικό σχόλιο*, (σύνταξη εργογραφίας: Αμαλία Κολώνια), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006, 89-114.

#### γ) Περιοδικά

1. Βενετία Αποστολίδου, «Αντιστάσεις και μεταμορφώσεις του λογοτεχνικού κανόνα: οι Έλληνες μαρξιστές και η ιστορία της λογοτεχνίας», *Τα Ιστορικά* 12-13 (Ιούνιος-Δεκέμβριος 1990) 179-194.
2. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Δύο ελλείποντα, από τη Σύναξη, κείμενα του Νικόλα Κάλας», *Χάρτης* 14 (Ιανουάριος 1985) 175-179.
3. Νάνος Βαλαωρίτης, «Το χιούμορ στον ελληνικό υπερρεαλισμό», *Διαβάζω* 120 [= Αφιέρωμα στον ελληνικό υπερρεαλισμό] (Ιούνιος 1985) 23-32.

4. Αναστάσης Βιστωνίτης, «Τέσσερις συγγραφείς της διασποράς», *Η Λέξη* 110 (Ιούλιος-Αύγουστος 1992) 558-565.
5. Ιάκωβος Βούρτσης, «Ένα ποίημα για τον Ανδρέα Εμπειρικό», *Αντί* 731 [= Αφιέρωμα: «Ανδρέας Εμπειρικός 1901-1975. Της μη συμμορφώσεως άγιος», (επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης)] (Φεβρουάριος 2001) 21-23.
6. Γιώργος Γιάνναρης, «Η πολιτική πλευρά του Κάλας», *Η Λέξη* 6 (Ιούλιος-Αύγουστος 1981) 417-420.
7. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Εμπειρικός 2001», *Αντί* 731 [= Αφιέρωμα: «Ανδρέας Εμπειρικός 1901-1975. Της μη συμμορφώσεως άγιος», (επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης)] (Φεβρουάριος 2001) 12-13.
8. Γιώργος Δανιήλ, «Οι σύγχρονοι Έλληνες ποιητές της διασποράς (Βόρεια Αμερική). Μια θεματική προσέγγιση, α' - β'», *Το Δέντρο* 19-20 (Φεβρουάριος-Μάρτιος 1986) 70-74 και *Το Δέντρο* 21-22 (Απρίλιος-Μάιος 1986) 74-79.
9. [Βιβλιοκρισία] Γιώργος Δέλιος, «Νικήτα Ράντου, «Ποιήματα»», *Μακεδονικές Ημέρες* 10-11, έτος Α' (Δεκέμβριος 1932 - Ιανουάριος 1933) 374-376.
10. Κ. Θ. Δημαράς, «Κληρονόμος του ρομαντισμού» (1944), *Ηριδανός* 4 [= Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό και στον ελληνικό υπερρεαλισμό, (επιμ.: Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου)] (Φεβρουάριος-Μάρτιος 1976) 107.
11. Δήμητρα Καραδήμα, ««Η απελευθέρωση του συναισθήματος στη νεοελληνική ποίηση»: Μια αισθητική κατάθεση του Νικόλα Κάλας στη νεοελληνική κριτική του Μεσοπολέμου», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 7 (2000) 198-228.
12. \_\_\_\_\_, «Γ. Σεφέρης – Ν. Κάλας, «Ο τσαγκάρης και ο χαρτοπαίκτης». Δύο διαφορετικές προτάσεις για τον μορφότυπο του νεοτερικού ποιητή: *Η νεοτερικότητα στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική του 19ου και του 20ού αιώνα* [= Πρακτικά της ΙΒ' Επιστημονικής Συνάντησης του Τομέα Μεσαιωνικών και Νεοελληνικών Σπουδών. Μνήμη Σοφίας Σκοπετέα (Θεσσαλονίκη, 27-29 Μαρτίου 2009)], (φιλολογ. επιμ.: Ναταλία Δελγιαννάκη), *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 12, περίοδος Β' (2010) 617-633.
13. [Βιβλιοκρισία] Αντρέας Καραντώνης, «Κωστή Παλαμά: *Τα χρόνια μου και τα χαρτιά μου. Η ποιητική μου*», *Ιδέα* Α', τχ. 4 (Απρίλιος 1933) 263-266.
14. \_\_\_\_\_, «Ένας υπερμοντέρνος λόγιος», *Ιδέα* Β', τχ. 8 (Αύγουστος 1933) 120-126.
15. \_\_\_\_\_, «Ένας ανώφελος κριτικός», *Ιδέα* Β', τχ. 12 (Δεκέμβριος 1933) 347-356.
16. \_\_\_\_\_, «Η Σαντορίνη και η σύγχρονη ποίησή μας», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* Ε', τχ. 12 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1952) 479-484.

17. [Βιβλιοκρισία] Τάκης Καρβέλης, «Η ανανέωση της ελληνικής ποίησης», *Διαβάζω* 9 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1977) 72-74.
18. Άννα Κατσιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (Συνοπτικό διάγραμμα)», *Παλίμψηστον* 5 (Δεκέμβριος 1987) 157-184.
19. Μαίρη Μικέ, «Η παρουσία του Νικόλα Κάλας στο περιοδικό «Ο Κύκλος»», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης ΚΒ'* (1984) 317-355.
20. Σπύρος Α. Μπαφαλούκος, «Ο πολιτικός Νικόλας Κάλας», *Διαβάζω* 387 [= Αφιέρωμα στον Νικόλαο Κάλας, (επιμ.: Ηρακλής Παπαλέξης)] (Ιούλιος-Αύγουστος 1998) 158-161.
21. Δημήτρης Νικολαρεΐζης, «[Απάντηση σε έρευνα:] Η νεοελληνική λογοτεχνία τα τελευταία είκοσι χρόνια», *Μακεδονικές Ημέρες* 2, έτος ΣΤ' (Φεβρουάριος 1938) 50-53.
22. Παναγιώτης Νούτσος, «Ν. Καλαμάρης: «Πως «συμβιβάζεται» ο υπερρεαλιστής με τον κομμουνιστή», *Ο δεκαπενθήμερος Πολίτης* 48 (13 Φεβρουαρίου 1998) 33-36.
23. Χριστίνα Ντουνιά, «Η Αριστερά του '30 και «το ταμπούρλο της Οχτωβριανής Επανάστασης». Με αφορμή τις ελληνικές μεταφράσεις του Μαγιακόφσκι στο Μεσοπόλεμο», *Αντί* 252 (Ιανουάριος 1984) 46-49.
24. Θεόδωρος Ξύδης, «Η ποίηση στα 1933», *Ιδέα* Γ', τχ. 13 (Ιανουάριος 1934) 18-28.
25. [Βιβλιοκρισία] Ασημάκης Πανσέληνος, «Κώστα Βάρναλη: *Το φως που καίει*», *Νέοι Πρωτοπόροι* 1 (1933) 33-34.
26. [Βιβλιοκρισία] Κλέων Παράσχος, «Νικήτα Ράντου: Ποιήματα», *Νέα Εστία* ΙΓ', τχ. 146 (Ιανουάριος 1933) 118.
27. \_\_\_\_\_, «Μια ματιά στο σύγχρονο νέο ελληνικό λυρισμό», *Σήμερα* 11-12 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1933) 368-370.
28. Σωτήρης Σαράκης, «Δρόμοι (ποιητικοί) παράλληλοι της νήσου Σαντορίνης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 49 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Ιανουάριος-Δεκέμβριος 2012) 76-78.
29. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «Νικολάου Κάλας: *Εστίες πυρκαϊάς*, ένα σύγχρονο μήνυμα», *Διαβάζω* 120 [= Αφιέρωμα στον ελληνικό υπερρεαλισμό] (Ιούνιος 1985) 43-46.
30. Έρη Σταυροπούλου, «Η «Σαντορίνη» του Ελύτη και η ανάπτυξη ενός συμβόλου», *Θέματα Λογοτεχνίας* 1 [= Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη] (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1995 και Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1996) 114-128.
31. Κώστας Τσικνάκης, «Ένα άγνωστο κείμενο του Νικόλα Κάλας», *Πλανόδιον* 12 (Ιούνιος 1990) 364-369.



#### δ) Εφημερίδες

1. [Ελευθερία] «Η υπόθεση των «Λίμπερτυ» εις την Αμερικανικήν Βουλήν. Η αγόρευσις του βουλευτού κ. Τζάκσον», *Ελευθερία* (25.5.1947).
2. [Ελευθερία] «Οι εφοπλισταί», *Ελευθερία* (28.4.1950).
3. Αλέξης Ζήρας, «Νικόλαος Κάλας: Ένας «γραικός» ποιητής», *Βιβλιοθήκη / Ελευθεροτυπία* [= Αφιέρωμα: Νικόλαος Κάλας] (22.1.1999) 8-10.
4. Άριστος Καμπάνης, «Έχομεν λογοτεχνίαν;», *Έθνος* (19.2.1933) 1.
5. Μαρία Καραβία, «Νικόλαος Κάλας: Ένας υπερρεαλιστής του καιρού μας», *Η Καθημερινή* (3.10.1976).
6. Τάσος Κωστόπουλος, «Το «πεζοδρόμιο» του 1956», *Εφημερίδα των Συντακτών* (8.5.2016). Ηλεκτρονική πρόσβαση μέσω του URL: [https://www.efsyn.gr/arheio/fantasma-tis-istorias/67817\\_pezodromio-toy-1956?amp](https://www.efsyn.gr/arheio/fantasma-tis-istorias/67817_pezodromio-toy-1956?amp).
7. Αντώνης Λιάκος, «Ο Τρότσκι για τον Κάλας», *Το Βήμα / Βιβλία* (9.8.1998) 4-5.
8. Β. Παγκουρέλης, «Ο «ανυπότακτος» άγνωστος της πνευματικής μας ζωής», *Το Βήμα* (8.7.1978).
9. [Ριζοσπάστης] «Το ναυτεργατικό κίνημα και οι συναλλαγές αστικού κράτους-εφοπλιστών (1943-1948)», *Ριζοσπάστης* (17.6.2007) / ένθετο: «7 μέρες μαζί».
10. Κώστας Σταματίου, «Η επιστροφή του Νικήτα Ράντου», *Τα Νέα* (18.6.1977).

#### Εργαλεία υποδομής

##### Εγχειρίδια

1. Άριστος Καμπάνης, *Ιστορία της νέας ελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Εστία, [χ.χ.].

#### Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

##### α) Βιβλία

1. Anna Balakian, *André Breton. Magus of Surrealism*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1971.
2. Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Παρίσι, Gallimard, 1950.

3. Kimon Friar (μτφρ. - εισ. - σημ. και ένα δοκίμιο για τη μετάφραση), *Modern Greek Poetry*, Νέα Υόρκη, Simon and Schuster, 1973.
4. Lena Hoff, *Nicolas Calas and the Challenge of Surrealism*, Κοπεγχάγη, Museum Tusulanum Press – University of Copenhagen, 2014.
5. Charles Russell, *Poets, Prophets and Revolutionaries. The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism*, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη, Oxford University Press, 1985.
6. Dimitrios Yatromanolakis, *Greek Mythologies: Antiquity and Surrealism*, Καίμπριτζ, Μασαχουσέτη και Λονδίνο, Harvard University Press, 2012.

β) Περιοδικά

1. Panayotis Bosnakis, «Nicolas Calas's Poetry and the Critique of Greekness», *Journal of the Hellenic Diaspora* 24, τχ. 2 (1998) 25-40.
2. Liana Giannakopoulou, «Perceptions of the Parthenon in Modern Greek Poetry», *Journal of Modern Greek Studies* 20, τχ. 2 [= Αφιέρωμα: «Greek Worlds, Ancient and Modern»] (Οκτώβριος 2002) 241-272 [σε ελληνική μετάφραση: Λ. Γιαννακοπούλου, «Ο Παρθενώνας στην ποίηση»: *Ο Παρθενώνας στην ποίηση. Μια ανθολογία*, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 2009, 17-97].
3. Lena Hoff, «The critical poetry of Nicolas Calas: challenging the poetics of Greekness», *Byzantine and Modern Greek Studies* 32, τχ. 1 (2008) 104-121.
4. Effie Rentzou, «Stranger in the City: Self and Urban Space in the Work of Nicolas Calas», *Journal of Modern Greek Studies* 26, τχ. 2 (Οκτώβριος 2008) 283-309.

❖ Βιβλιογραφία σχετική με την αρχαιότητα

1. Dimitris Damaskos, Dimitris Plantzos (επιμ.), *A Singular Antiquity. Archaeology and Hellenic identity in twentieth century Greece*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2008.
2. Γ. Κοκκορού-Αλευρά, *Η τέχνη της αρχαίας Ελλάδας. Σύντομη ιστορία (1050-50 π.Χ.)*, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1995 [3η βελτιωμένη έκδοση].
3. Πολύνα Κοσμαδάκη, «Christian Zervos & Cahiers d'art. Η αρχαϊκή στροφή»: *Christian Zervos & Cahiers d'art. Η αρχαϊκή στροφή*, (επιμ.: Πολύνα Κοσμαδάκη), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2019, 20-57.

4. Στέλιος Λυδάκης, «Το ενδιαφέρον των Ελλήνων για τις αρχαιότητες στο μεσοπόλεμο»: Nelly's, *Αρχαιότητες. Ελλάδα 1925-1939*, (επιμ.: Ειρήνη Μπουντούρη), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη και Εκδοτικός οίκος Μέλισσα, 2003, 9-10.
5. Georges-Henri Rivière, «Archaeologisms», (αγγλ. μτφρ.: Matthew Tiews), *Modernism/modernity* 11, τχ. 1 (Ιανουάριος 2004) 179-180.
6. Jeffrey T. Schnapp, Michael Shanks, Matthew Tiews, «Archaeology, Modernism, Modernity», *Modernism/modernity* 11, τχ. 1 (Ιανουάριος 2004) 1-16.
7. Julian Thomas, «Archaeology's Place in Modernity», *Modernism/modernity* 11, τχ. 1 (Ιανουάριος 2004) 17-34.
8. Παναγιώτης Τουρνικιώτης (επιστ. επιμ. - συντον.), *Ο Παρθενώνας και η ακτινοβολία του στα νεώτερα χρόνια*, Αθήνα, Μέλισσα, 1994.
9. Dimitris Tziouvas (επιμ.), *Re-imagining the Past. Antiquity and Modern Greek Culture*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2014.
10. Eleana Yalouri, *The Acropolis: Global Fame, Local Claim*, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη, Berg, 2001.

❖ Βιβλιογραφία για την αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική και τη φωτογραφία

1. Walter Benjamin, «A Small History of Photograph» (1931): *One-Way Street and Other Writings*, (μτφρ.: Edmund Jephcott, Kingsley Shorter, εισ.: Susan Sontag), Λονδίνο, Verso, 1985 [1η: 1979], 240-257.
2. \_\_\_\_\_, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» (1936): *Illuminations* (1955), (μτφρ.: Harry Zohn, εισ. - επιμ.: Hannah Arendt), Λονδίνο, Fontana Press, 1992 [1η: 1973], 211-244.
3. Γιώργης-Βύρων Δάβος, «Από την αναζήτηση του Μοντέρνου στη μετάβαση προς την Ελληνικότητα: Μπουζιάνης, Τσαρούχης, Διαμαντόπουλος, Εγγονόπουλος»: *Αναζήτηση του Μοντέρνου – Μετάβαση στην Ελληνικότητα. Μπουζιάνης, Τσαρούχης, Διαμαντόπουλος, Εγγονόπουλος*, (κείμενα: Γιώργης-Βύρων Δάβος), Αθήνα, Συλλογή Πορταλάκη, 2007, 12-28.
4. Κριστιάν Ζερβός, *Τετράδια τέχνης*, (μτφρ.: Γιάννης Βαρβέρης κ.ά.), Αθήνα, Καστανιώτης, 1990.

5. Νίκος Ζίας, «Η ζωγραφική της γενιάς του '30»: Σε αναζήτηση της ελληνικότητας: Η «γενιά του '30». Ζωγραφική-Κεραμική-Γλυπτική-Χαρακτική, Αθήνα, Διεθνές Κέντρο Εικαστικών Τεχνών «Αέναον», 1994, 17-23.
6. Μαρίνος Καλλιγιάς, «Δείγμα της πλούσιας μαστοριάς του Γιάννη Μόραλη. Ένα τολμηρό έργο» (1962): Γιάννης Μόραλης, «Αρχιτεκτονικές συνθέσεις», (εισ. - επιμ.: Φανή-Μαρία Τσιγκάκου), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2011, 42-43.
7. Δημήτρης Καπετανάκης, «Επιστροφή στις πηγές. Ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης», *Τα Νέα Γράμματα*, χρόν. Γ', αρ. 12 (Δεκέμβριος 1937) 783-788.
8. Μαριάννα Καράλη, «Γυμνοί χοροί στον Παρθενώνα: μια τετριμμένη αφήγηση υπό το φως νέων δεδομένων», *Τα Ιστορικά* 58 (Ιούνιος 2013) 59-92.
9. Άννα Καφέτση, «Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989», *Αντί* 411 (Ιούλιος 1989) 46-47.
10. Νίκη Λοϊζίδη, *Ο μύθος του Μινώταυρου στην πρωτοπορία του μεσοπολέμου: από τους «λαβύρινθους» του Masson ως τη «Guernica» του Picasso*, Αθήνα, Νεφέλη, 1988.
11. Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Εικαστικές τέχνες»: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Β2: 1922-1940: Ο Μεσοπόλεμος, (επιμ.: Χρήστος Χατζηιωσήφ), Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2003, 401-459.
12. Ειρήνη Μπουντούρη, «Χορευτική φωτογραφία και κλασικό ιδεώδες»: *Nelly's. Σώμα και χορός*, (κείμενα: Ντένυ Ευθυμίου-Τσεκούρα, Κλημεντίνη Βουελάκη, Ειρήνη Μπουντούρη), Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα και Άμμος / Διεθνές Κέντρο Χορού Καλαμάτας / Μουσείο Μπενάκη, 1999 [1η ανατ. 1η έκδ.: 1997], 19-28.
13. \_\_\_\_\_, «Nelly's: Φωτογραφικές προσεγγίσεις της αρχαίας τέχνης»: *Nelly's, Αρχαιότητες. Ελλάδα 1925-1939*, (επιμ.: Ειρήνη Μπουντούρη), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη και Εκδοτικός οίκος Μέλισσα, 2003, 14-29.
14. *Nelly's, Αυτοπροσωπογραφία*, (φιλολογ. - καλλ. επιμ.: Ε. Χ. Κάσδαγλης), Αθήνα, Γραφικές τέχνες Γ. Βουλγαρίδη και Δ. Χατζηστύλη, 1989.
15. Άλκης Ξ. Ξανθάκης, *Nelly's. Η φωτογράφος μιας νέας αισθητικής*, Αθήνα, Έκδοση της εφ. *Τα Νέα* / Σειρά: «Σύγχρονοι Έλληνες εικαστικοί», 2009.
16. Δημήτρης Παπαστάμος, *Ζωγραφική 1930-1940. Καλλιτεχνική και αισθητική τοποθέτηση στη δεκαετία*, Αθήνα, Αστήρ, 1981.
17. Παναγιώτης Τουρνηκιώτης, «Η αρχιτεκτονική στα Cahiers d'art του Christian Zervos»: *Christian Zervos & Cahiers d'art. Η αρχαϊκή στροφή*, (επιμ.: Πολύνα Κοσμαδάκη), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2019, 80-97.
18. Γιάννης Τσαρούχης, *Εγώ ειμί πτωχός και πένης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1988.

19. Δημήτρης Φιλιππίδης, «Σύγχρονη ελληνική αρχιτεκτονική και ελληνικότητα»: *Ελληνισμός – Ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας* [= Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου (Αθήνα, 11-15 Μαΐου 1981)], (επιμ.: Δ. Γ. Τσαούσης), Αθήνα, Εστία, 2009 [5η 1η: 1983], 217-222.
20. Νίκος Χατζηνικολάου, *Εθνική τέχνη και πρωτοπορία* (1980), (μτφρ.: Σεραφεΐμ Βελέντζας), Αθήνα, Εκδόσεις Όχημα, 1982.

❖ Αρχειακό υλικό

**I. Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.) – Αρχείο Νικόλα Κάλας**

1. Φάκελος 1.1: Λογοτεχνικά κείμενα.
  - «Μοροζίνη», πεζό, δύο γραφές, χφα.
2. Φάκελος 1.2: Κριτική λογοτεχνίας – Γλωσσικό ζήτημα.
  - «Οι Νεοδημοτικιστές», δφο, υπογραφή Νίκος Καλαμάρης [1929-1930].
  - «Στο γλωσσικό στίβο», δφο, υπογραφή Νικόλαος Καλαμάρης.
3. Φάκελος 1.3: Άρθρα για την πνευματική ζωή της Ελλάδας στην εφ. *Εθνικός Κήρυξ* της Νέας Υόρκης, στήλη «Επικοινωνία» (Μάιος-Αύγουστος 1945). Αποκόμματα.
  - «Φόρος τιμής στην κλασσική Ελλάδα» [βιβλιοκρισία για την έκδοση: Hoyningen Huene, *Hellas*, New York, J.J. Augustin Publishers, 1944], Αύγουστος 1945.
4. Φάκελος 1.7: Πανεπιστήμιο – Φοιτητική Συντροφιά.
  - «Γενικές αρχές δράσης της Φοιτητικής Συντροφιάς», 1.6.1928.
5. Φάκελος 1.9: Αποκόμματα εφημερίδων, Φεβρουάριος-Νοέμβριος 1928.
6. Φάκελος 1.10: Αλληλογραφία – Επιστολογράφοι Α-Δ.
  - Άγρας Τέλλος (2 δελτάρια, Αθήνα 1931).

## II. Βιβλιοθήκη Βορείων Χωρών – Δανικό Αρχείο Νικόλα και Έλενας Κάλας (Δ.Α.Ν.Ε.Κ.)

1. Φάκελος 15.5: «The Tragic Destiny of Modern Greece – The Sense of National Tragedy», 16 αριθμημένων σελίδων, υπογραφή: Nicolas Calas.
2. Φάκελος 15.14: «Byzantinism and Elytis», δακτυλογραφημένη σελίδα με ημερομηνία 16.8.1982.
3. Φάκελος 17.3: Χειρόγραφο σημείωμα του Κάλας για την Αθηναία εταίρα Λέαινα.
4. Φάκελος 17.6: α) «Burn Jerusalem!», 3 σελίδων, β) Ποιήματα του Κάλας σε αγγλική μετάφραση και σχολιασμό του Kimon Friar.
5. Φάκελος 22.3: α) Φωτοαντίγραφο της βιβλιοκρισίας του André Breton για τις *Εστίες Πυρκαγιάς* (*Clé*, Φεβρουάριος 1939), β) Φωτοαντίγραφο του άρθρου του René Alleau «Gradiva Rediviva», *Le Surréalisme, même* 1 (1956) 13-21.
6. Φάκελος 22.6: Φωτοαντίγραφο του άρθρου του Harry Slochower, «Freud's Gradiva: Mater Nuda Rediviva – A Wishfulfilment of the 'Memory' on the Acropolis», *The Psychoanalytical Quarterly* 40.4 (1971) 646-662.
7. Φάκελος 25.4: Αλληλογραφία με τη Μαντώ Αραβαντινού 1967-85 (στα ελληνικά).
8. Φάκελος 25.12: Αλληλογραφία με τον Αλέξανδρο Αργυρίου 1968-81 (στα ελληνικά).
9. Φάκελος 26.17: Αλληλογραφία με τον Οδυσσέα Ελύτη 1962-82 και με τον Ανδρέα Εμπειρίκο – χωρίς ημερομηνία (στα ελληνικά).
10. Φάκελος 26.19: Αλληλογραφία με τον Kimon Friar 1967-81 (στα αγγλικά και στα ελληνικά).
11. Φάκελος 29.25: Αντίγραφο επιστολής του Κάλας στον Αλέξανδρο Ιόλα με ημερομηνία 8.3.1981 (στα γαλλικά).
12. Φάκελος 30.3: Αλληλογραφία με τον Νάνο Βαλαωρίτη 1958-69 (στα ελληνικά, στα αγγλικά και στα γαλλικά).
13. Φάκελος 30.18: Αλληλογραφία με τη Marguerite Yourcenar 1947-83 και αχρονολόγητα γράμματα (στα γαλλικά).
14. Φάκελος 30.20: Αλληλογραφία με την Πέγκυ και τον Τάσο Ζουμπουλάκη 1974-1978 και αχρονολόγητα γράμματα (στα ελληνικά).

## Βιβλιογραφία Ανδρέα Εμπειρικού

### Πρωτογενές επίπεδο

#### α) Λογοτεχνικά κείμενα

##### Του Εμπειρικού:

1. Ανδρέας Εμπειρικός, *Υψικάμινος*, Αθήνα, Άγρα, 1980 [4η 1η: 1935].
2. \_\_\_\_\_, *Ενδοχώρα (1934-1937)*, Αθήνα, Άγρα, 1980 [4η 1η: 1945].
3. \_\_\_\_\_, *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία (1936-1946)*, Αθήνα, Άγρα, 1980 [3η 1η: 1960].
4. \_\_\_\_\_, *Οκτάνα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2008 [7η 1η: 1980].
5. \_\_\_\_\_, *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερον ως αύριον και ως χθες*, (φιλολογ. επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Άγρα, 1984.
6. \_\_\_\_\_, «Άρμαλα ή Εισαγωγή σε μία πόλι», *Χάρτης* 17/18 [= Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό (Δέκα χρόνια από τον θάνατό του)] (Νοέμβριος 1985) 531-544.
7. \_\_\_\_\_, *Ο Μέγας Ανατολικός*, Μέρος δεύτερον – Τόμος Α΄, αριθμός 3, (φιλολογ. επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Άγρα, 1991.
8. \_\_\_\_\_, «12. Ανδρών επιφανών πάσα γη τάφος», *Δέλεαρ* 3 [= Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό] (Ιούνιος 2001) 7-10.
9. \_\_\_\_\_, «Μια λανθάνουσα παράγραφος της “Οκτάνας”», (σχόλ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), *Δέλεαρ* 7 (2004-2005) 5-8.
10. \_\_\_\_\_, *Τα χαϊμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*, (εισ. - φιλολογ. επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Άγρα, 2012.
11. \_\_\_\_\_, *1934. Προϊστορία ή Καταγωγή*, (εισ. - φιλολογ. επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Άγρα, 2014.
12. \_\_\_\_\_, *Οι κύκλοι του Ζωδιακού. Ανέκδοτα κείμενα από τη συλλογή «Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία»*, (επιμ. - προλ. σημ. - επίμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Άγρα, 2018.

##### Άλλων λογοτεχνών:

1. Μάτση Χατζηλαζάρου, *Ποιήματα 1944-1985*, (επιμ.: Γεωργία Παπαγεωργίου), Αθήνα, Ίκαρος, 1989.

β) Θεωρητικά και κριτικά κείμενα – Μανιφέστα

Του Εμπειρικού:

1. Ανδρέας Εμπειρικός, *Περί Σουρρεαλισμού. Η διάλεξη του 1935*, (εισ. - επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Άγρα, 2009 [2η 1η: 1998].

Άλλων συγγραφέων:

1. Οδυσσέας Ελύτης, «Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό» (1977): *Έν λευκῷ*, Αθήνα, Ίκαρος, 2011 [8η 1η: 1992], 107-162.
2. Αντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, (εισ. – μτφρ. – σχόλ.: Ελένη Μοσχονά), Αθήνα, Δωδώνη, 1983 [2η 1η: 1972].

γ) Αλληλογραφία

1. Μάτση Χατζηλαζάρου, *Γράμματα από το Παρίσι στον Ανδρέα Εμπειρικό (1946-1947). Και άλλα ανέκδοτα ποιήματα και πεζά της ίδιας περιόδου*, (εισ. - υπομν. - επιμ.: Χρήστος Δανιήλ), Αθήνα, Άγρα, 2013.

δ) Συνεντεύξεις

1. Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, ««Μάχομαι δια την απελευθέρωσιν του έρωτα». Συνέντευξη με τον Ανδρέα Εμπειρικό» (1967), *Ηριδανός* 4 [= Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό και στον ελληνικό υπερρεαλισμό, (επιμ.: Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου)] (Φεβρουάριος - Μάρτιος 1976) 13-15.

ε) Φωτογραφικά λευκώματα

1. Γιάννης Σταθάτος (εισ. - επιμ.), *Φωτοφράκτης. Οι φωτογραφίες του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα, Άγρα, 2001.



## Δευτερογενές επίπεδο

### α) Βιβλία

#### Μελέτες (στα ελληνικά)

1. Νάνος Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, Αθήνα, Ύψιλον, 1989.
2. Παντελής Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου. Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997.
3. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός: Ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Αθήνα, Κέδρος, 2003 [4η 1η: 1983].
4. Χρήστος Δανιήλ, *...Ιούς, Μανιούς, ίσως και Aquia Marina. Μάτση Χατζηλαζάρου: Η πρώτη Ελληνίδα υπερρεαλίστρια*, Αθήνα, Τόπος, 2012 [2η 1η: 2011].
5. \_\_\_\_\_, *Όλα δεν τα 'χω πει... Η «Αντίστροφη αφιέρωση» της Μάτσης Χατζηλαζάρου*, Αθήνα, Άγρα, 2022.
6. Γιώργος Κεχαγιόγλου, *«Εις την οδόν των Φιλελλήνων» του Ανδρέα Εμπειρικού. Μια ανάγνωση*, (επιμ. Άντεια Φραντζή), Αθήνα, Πολύτυπο, 1984.
7. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, *«Αριάδνη». Μια σπουδή στον ερωτικό Σεφέρη*, (επιμ.: Άντεια Φραντζή), Αθήνα, Πολύτυπο, 1983.
8. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα γεγονός. Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1989.
9. Σωτήρης Τριβιζάς, *Το Σουρρεαλιστικό Σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996.
10. Sophia Voulgari, *Between and Beyond Genres: The Poetic Prose of Andreas Embirikos, E. Ch. Gonatas and Nanos Valaoritis (c. 1940-1967)*, διδακτορική διατριβή, King's College London, 1996.
11. Άντεια Φραντζή, *Ερωτικές μεταμορφώσεις. Σημειώσεις για την ποίηση της Μάτσης Χατζηλαζάρου*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2015 [αναθεωρημένη έκδοση του βιβλίου: *Ερωτικές μεταμορφώσεις. Αντίδωρο στην Μάτση Χατζηλαζάρου*, Αθήνα, Πολύτυπο, 1989].
12. Αντρέας Κ. Φυλακτού, *Ο Εμπειρικός συνομιλεί με τον Σικελιανό: Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Ανδρέα Εμπειρικού*, Λευκωσία, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κύπρου, 2012.

Μελέτες (σε μετάφραση)

1. Sigmund Freud, *Ο ποιητής και η φαντασίωση* (1907), (μτφρ.: Γιώργος Σαγκριώτης, επίμ.: Roger Eliot Fry), Αθήνα, Πλέθρον, 2011.
2. \_\_\_\_\_, *Εισαγωγή στο Ναρκισσισμό. Φετιχισμός. Το Οικονομικό πρόβλημα του μαζοχισμού* (1914· 1927· 1924), (μτφρ.: Νίκη Μυλωνά), Αθήνα, Νίκας, 2012.

β) Σύμμεικτοι τόμοι

1. Roderick Beaton, «Εκτός τόπου και χρόνου: Ταξίδι με τον Ανδρέα Εμπειρικό» (1992), (μτφρ.: Ελένη Πιπίνη - Πόπη Νοτιά): *Η ιδέα του έθνους στην ελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, 433-464.
2. Γεώργιος Ζαβιτζιάνος, «[Ένα κείμενο και προσωπικές αναμνήσεις]»: *Ψυχανάλυση και Ελλάδα. Στοιχεία, θέσεις, ερωτήματα*, (επιμ.: Θανάσης Τζαβάρας), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, 1984, 29-34.
3. Hans Robert Jauss, «Η ιστορία της λογοτεχνίας ως πρόκληση για τις γραμματολογικές σπουδές»: *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, (εισ. - μτφρ. - επίμ.: Μίλτος Πεχλιβάνος), Αθήνα, Εστία, 1995, 25-91.
4. Δημήτριος Κουρέτας, «Αναμνήσεις δια την ψυχανάλυσιν εις την Ελλάδα»: *Ψυχανάλυση και Ελλάδα. Στοιχεία, θέσεις, ερωτήματα*, (επιμ.: Θανάσης Τζαβάρας), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, 1984, 35-39.
5. Constantin Makris, «Du fantasme surréaliste de la “femme-enfant” à un nouveau concept de l’“enfant-femme” dans l’œuvre d’Andréas Embiricos»: *Με τους τρόπους του Ντίνου Γεωργούδη. Αντιδωρήματα παλαιών μαθητών*, Αθήνα, Κοροντζής, 2007, 71-90.
6. Νίκος Σιγάλας, «Ο υπερρεαλισμός πέραν της ατομικότητας και των πατρίδων ή Η αναρχική γεωγραφία του Ανδρέα Εμπειρικού»: *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η Άνδρος. Οι ιστορικές και κοινωνικές ρίζες* [= Πρακτικά της Γ΄ Συνάντησης στη μνήμη του Ανδρέα Εμπειρικού (Χώρα Άνδρου, 17-18 Ιουλίου 2004)], Αθήνα, Εταιρεία Ανδρίων Επιστημόνων, 2006, 54-129.

γ) Ανάπτυξη

1. Κωνσταντίνος Γ. Μακρής, *Οι Έλληνες υπερρεαλιστές και η κλασική παράδοση. Απόπειρες συνδυασμού της υπερρεαλιστικής επανάστασης με την κλασική παράδοση στο έργο τριών Ελλήνων υπερρεαλιστών: Ο. Ελύτη, Ν. Εγγονόπουλου και Α. Εμπειρικού* [ανάπτυξη από τον τόμο *Grecia y la Tradición clásica. Actas del II Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica, VII Jornadas de Literatura Neogriega* (La Laguna, 30 de octubre – 3 de noviembre de 2001), (επιμ.: Isabel García Gálvez)], Universidad de la Laguna, 2002, 119-142.

δ) Περιοδικά

1. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Ανδρέας Εμπειρικός: ποιητής ή/και πεζογράφος», *Χάρτης* 17/18 [= Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό (Δέκα χρόνια από τον θάνατό του)] (Νοέμβριος 1985) 642-647.
2. [Βιβλιοκρισία] Σταύρος Βαβούρης, «[Μάτση Ανδρέου]», *Νεανική Φωνή* 8 (1944) 219-220.
3. Ιάκωβος Μ. Βούρτσης, «Ο Εμπειρικός και η κριτική – Η περίοδος 1935-1946», *Χάρτης* 17/18 [= Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό (Δέκα χρόνια από τον θάνατό του)] (Νοέμβριος 1985) 610-628.
4. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Ανδρέας Εμπειρικός: Η ανατροπή του μύθου», *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη* 5 (1981) 74-79.
5. Λεωνίδα Εμπειρικός – Νίκος Σιγάλας, «Το ρευστό σχέδιο των *Γραπτών* και τα γεγονότα. Με αφορμή τα ανέκδοτα κείμενα του Ανδρέα Εμπειρικού που δημοσιεύονται στην *Ποιητική*», *Ποιητική* 18 [= Αφιέρωμα στον υπερρεαλισμό II, (επιμ.: Ιωάννα Ναούμ)] (Φθινόπωρο - Χειμώνας 2016) 145-165.
6. [Βιβλιοκρισία] Αντρέας Καραντώνης, «Μάτσης Ανδρέου: *Μάης, Ιούνης και Νοέμβρης* (ποιήματα) 1944», *Τα Νέα Γράμματα Ζ'*, αρ. 4 (Ιούλιος 1944) 321-322.
7. Άννα Κατσιγιάννη, «Η μυθοποίηση της Ρωσίας και ο συγχρονισμός των τεχνών στο «Αμούρ-Αμούρ» του Ανδρέα Εμπειρικού», *Κονδυλοφόρος* 17 (2019) 184-201· αναδημ.: *Η σχεδία του λόγου. Μελέτες για την κινητικότητα των λογοτεχνικών έργων*, Αθήνα, Gutenberg, 2022, 33-54.

8. Νίκη Λοϊζίδη, ««Νεοπτόλεμος Α΄, Βασιλεύς των Ελλήνων»: μια συνεισφορά στην Ανθολογία του μαύρου χιούμορ», *Διαβάζω* 120 [= Αφιέρωμα στον ελληνικό υπερρεαλισμό] (Ιούνιος 1985) 47-51.
9. Παντελής Μπουκάλας, «Τα «θηράματα των λογισμών» του Ανδρέα Εμπειρικού», *Ο Πολίτης* 92 (Σεπτέμβριος 2001) 43-47.
10. Θανάσης Ντόκος, «Ο Ήλιος στον Κριό. Άγγελος Σικελιανός «Παν», Αντρέας Εμπειρικός «Του Αιγάρου» – Ένας κοινός τόπος», *Τομές* 90 (Απρίλιος - Ιούνιος 1984) 30-35.
11. Χριστίνα Ντουριά, «Walt Whitman: ένας ισχυρός πρόγονος του Ανδρέα Εμπειρικού», *Σύγκριση / Comparaison* 15 (2004) 80-96.
12. Δ. Ι. Πολέμης, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός βιογραφεί τον πατέρα του», *Πέταλον* 5 (1990) 3-76.
13. Νίκος Σιγάλας, ««Η Έξοδος» ως «μέσον» της ποιητικής του Εμπειρικού και ως αλφαβητάρι της ποιητικής του ρεμβασμού», *Νέα Συντέλεια* 11 (Φθινόπωρο 2012 - Χειμώνας 2013) 13-17.
14. \_\_\_\_\_, «Τί γάρ θαρρείς γιέ μου; ή Η συνάντηση του ποιητή Ανδρέα Εμπειρικού με τον ζωγράφο Γιώργο Γουναρόπουλο», *Ποιητική* 17 [= Αφιέρωμα στον υπερρεαλισμό, (επιμ.: Ευγενία Γραμματικοπούλου)] (Άνοιξη - Καλοκαίρι 2016) 175-203.
15. Θανάσης Τζαβάρας, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ψυχανάλυση», *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη* 5 (1981) 80-88.
16. \_\_\_\_\_, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ψυχανάλυση, II», *Χάρτης* 17/18 [= Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό (Δέκα χρόνια από τον θάνατό του)] (Νοέμβριος 1985) 566-577.
17. Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, «Άγγελος Σικελιανός – Ανδρέας Εμπειρικός. Υψιτενείς μεμουσωμένοι», *Αντί* 731 [= Αφιέρωμα: «Ανδρέας Εμπειρικός 1901-1975. Της μη συμμορφώσεως άγιος», (επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης)] (Φεβρουάριος 2001) 74-81.
18. [Βιβλιοκρισία] Αιμίλιος Χουρμούζιος, «Δέκα βιβλία στίχων από τη νέα μας ποίηση (Εμπειρικός, Γκάτσος, Εγγονόπουλος, Μάτση Ανδρέου, Μάτσας, Καρύδης, Θεοτοκάς) 1943-1946», *Νέα Εστία* 40, τχ. 458 (Αύγουστος 1946) 822-829.
19. Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Αφηγηματικές συμπτώσεις σε ένα κείμενο του Εμπειρικού», *Ο λογοτεχνικός Πολίτης* 72 (Μάιος - Ιούλιος 1986) 39-43.

ε) Εφημερίδες

1. Θανάσης Τζαβάρας, «Ο πρώτος Έλληνας ψυχαναλυτής», *Τα Νέα / Τα πρόσωπα*. 21ος αιώνας 64 [= Αφιέρωμα: «Ανδρέας Εμπειρικός. Παῖς ἐν τῇ καμίνῳ»] (27.5.2000) 26-27.
2. Μάτση Χατζηλαζάρου, «“Εμαθα πάρα πολλά από τους άνδρες”, συνέντευξη στον Στάθη Τσαγκαρουσιάνο», *Ελευθεροτυπία* (2.11.1986).

Εργαλεία υποδομής

1. Ιάκωβος Μ. Βούρτσης, *Βιβλιογραφία Ανδρέα Εμπειρικού (1935-1984)*, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.), 1984.
2. \_\_\_\_\_, «Χρονολόγιο Ανδρέα Λ. Εμπειρικού (1901-1985)», *Χάρτης* 17/18 [= Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό (Δέκα χρόνια από τον θάνατό του)] (Νοέμβριος 1985) 517-525.

❖ Βιβλιογραφία σχετική με την αρχαιότητα

1. Γ. Κοκκορού-Αλευρά, *Η τέχνη της αρχαίας Ελλάδας. Σύντομη ιστορία (1050-50 π.Χ.)*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1995 [3η βελτιωμένη έκδοση].
2. Ροζίνα Κολώνια, *Το Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών*, Αθήνα, Κοινοφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση, 2006. Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <https://www.latsis-foundation.org/ell/e-library>.
3. Πολύνα Κοσμαδάκη, «Christian Zervos & Cahiers d'art. Η αρχαϊκή στροφή»: *Christian Zervos & Cahiers d'art. Η αρχαϊκή στροφή*, (επιμ.: Πολύνα Κοσμαδάκη), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2019, 20-57.
4. Jean Richepin, *Ελληνική μυθολογία*, τ. Α': *Οι θεοί*, τ. Β': *Θεοί της γης, ημίθεοι, ήρωες* (1920), (επιμ.: Σπύρος Μαρινάτος, μτφρ.: Νικόλαος Τετενές, επιμ. έκδοσης: Μιχ. Γ. Πετρίδης), [χ.τ.], Βίβλος, 1953.
5. Andrew Stewart, *Τέχνη, επιθυμία και σώμα στην αρχαία Ελλάδα* (1997), (μτφρ.: Αναστάσιος Νικολόπουλος), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2003.

6. Ισμήνη Τριάντη, *Το Μουσείο Ακροπόλεως*, Αθήνα, Eurobank / Όμιλος Λάτση και Εκδόσεις Ολκός, 1998. Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <https://www.latsis-foundation.org/ell/e-library>.
7. Γιάννης Χαμηλάκης, *Το έθνος και τα ερείπιά του: Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα* (2007), (μτφρ.: Νεκτάριος Καλαϊτζής), Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2012.
8. Π. Ι. Χατζηδάκης, *Δήλος*, Αθήνα, Τράπεζα EFG Eurobank Ergasias A.E. / Όμιλος Λάτση και Εκδόσεις Ολκός, 2003. Η έκδοση είναι ηλεκτρονικά προσβάσιμη μέσω του URL: <https://www.latsis-foundation.org/ell/e-library>.

### Βιβλιογραφία Νίκου Εγγονόπουλου

#### Πρωτογενές επίπεδο

##### α) Λογοτεχνικά κείμενα

##### Του Εγγονόπουλου:

1. Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2007 [6η 1η: 1977].
2. \_\_\_\_\_, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες. Με είκοσι έγχρωμους πίνακες και ένα σχέδιο*, Αθήνα, Ίκαρος, 2007 [4η 1η: 1978].
3. \_\_\_\_\_, «Τα γαλλικά ποιήματα: «Ο Πάπας με τις χοάνες», «Κυανή ματαιότητα», «Η απόδραση των Κενταύρων», «Μεξικανικές ελπίδες», «Συλλαβισματάριον, I-II», «Στον πύργο της Αμπουάζ», «Η εξέγερσις των ημερών»», (εισ. - μτφρ.: Κώστας Σταματίου), *Η Λέξη* 49 (Νοέμβριος 1985) 886-892.

##### Άλλων λογοτεχνών:

1. Ανδρέας Εμπειρικός, *Υψικάμινος*, Αθήνα, Άγρα, 1980 [4η 1η: 1935].
2. \_\_\_\_\_, *Ενδοχώρα (1934-1937)*, Αθήνα, Άγρα, 1980 [4η 1η: 1945].
3. \_\_\_\_\_, *Οκτάνα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2008 [7η 1η: 1980].
4. \_\_\_\_\_, «Σαν μια νέανις που φορεί πλατύ φουστάνι (ανέκδοτο κείμενο)», (επιμέλεια – υπομνηματισμός: Γιώργης Γιατρομανωλάκης, σημείωμα για την ταυτότητα του κειμένου: Λεωνίδα Εμπειρικός), *Σύγχρονα Θέματα* 118-119 (Ιούλιος - Δεκέμβριος 2012) 5-12.

5. Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, τ. Β': 1919-1933, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1963 [3η 1η: 1933].
6. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Α': *Τα Τραγούδια της Πατρίδος μου, Ο Ύμνος της Αθήνας, Τα Μάτια της Ψυχής μου*, (επιμ.: Κωνσταντίνος Γ. Κασίνης), Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά ~ Πάτρα, Στέγη Γραμμάτων Κωστής Παλαμάς, 2017.
7. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, (φιλολογ. επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 2000 [20η 1η: 1940].

β) Θεωρητικά και κριτικά κείμενα – Μανιφέστα

Του Εγγονόπουλου:

1. Νίκος Εγγονόπουλος, *Πεζά κείμενα. Με δύο έγχρωμους πίνακες*, (επιμ.: Αναστασία Λαμπρία), Αθήνα, Ύψιλον, 1987.

Άλλων συγγραφέων:

1. André Breton, «Crise de l'objet» (1936): *Le surréalisme et la peinture*, Παρίσι, Gallimard, 1965, 352-361.
2. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 2017 [8η 1η: 1974].
3. Ανδρέας Εμπειρικός, *Νικόλαος Εγγονόπουλος ή Το θαύμα του Ελμπασάν και του Βοσπόρου και Διάλεξη για τον Νίκο Εγγονόπουλο (1945· 1963)*, (επιμ. - επίμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Άγρα, 2017 [2η 1η: 1999].
4. Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα* (1929), (επιμ.: Κ. Θ. Δημαράς), Αθήνα, Ερμής, 1979 [1η ανατ.: 1η έκδ.: 1973].
5. Ανδρέας Μπρετόν, *Ο τρελός έρωσ* (1937), (μτφρ.: Στ. Ν. Κουμανούδης), Αθήνα, Ύψιλον, 1999 [2η 1η: 1980].
6. \_\_\_\_\_, *Υπερρεαλισμός και Ζωγραφική* (1925-26· 1941), (μτφρ.: Στέφανος Ν. Κουμανούδης), Αθήνα, Ύψιλον, 1981.
7. Αντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, (εισ. – μτφρ. – σχόλ.: Ελένη Μοσχονά), Αθήνα, Δωδώνη, 1983 [2η 1η: 1972].
8. \_\_\_\_\_, *Η πολιτική θέση του σουρρεαλισμού*, (μτφρ.: Γιόλα Γεωργαντζή, Νίκος Μπαλής), Αθήνα, Ουτοπία, 1980.

γ) Αλληλογραφία

1. Νίκος Εγγονόπουλος, «...και σ' αγαπώ παράφορα». *Γράμματα στη Λένα, 1959-1967. Με δεκαπέντε έγχρωμους πίνακες*, (φιλολογ. επιμ.: Δημήτρης Δασκαλόπουλος), Αθήνα, Ίκαρος, 2007 [3η 1η: 1993].

δ) Συνεντεύξεις

1. Νίκος Εγγονόπουλος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά...». *Συνεντεύξεις, σχόλια και γνώμες*, (επιμ.: Γιώργος Κεντρωτής), Αθήνα, Ύψιλον, 1999.
2. Λίνα Τσίκουτα, «Ο Εγγονόπουλος μιλάει για τη ζωγραφική», *Χάρτης* 25/26 [= Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο] (Νοέμβριος 1988) 169-172.

ε) Ζωγραφικό έργο

1. Κατερίνα Περπινιώτη-Αγκαζίρ, *Νίκος Εγγονόπουλος: ο ζωγραφικός του κόσμος*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2007 [δίγλωσση έκδοση].

Δευτερογενές επίπεδο

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

α) Βιβλία

Μελέτες (στα ελληνικά)

1. Δημήτρης Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg, 2017.
2. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Η ποίηση στον καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας*, Αθήνα, Στιγμή, 1987.
3. Νέλλη Ανδρικοπούλου, *Επί τα ίχνη του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα, Ποταμός, 2003.
4. Μιχάλης Κ. Άνθης, *Οι ελληνικές επιδράσεις στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2002.
5. Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τ. Β': *Εξπρεσιονισμός – Υπερρεαλισμός*, Αθήνα, Κέδρος, 1982.



6. Δημήτρης Βλαχοδήμος, *Διαβάζοντας το παρελθόν στον Εγγονόπουλο. Λογοτεχνία και ιστορία – Από τα ακριτικά τραγούδια μέχρι τα προεπαναστατικά χρόνια*, Αθήνα, Ίνδικτος, 2006.
7. Συμεών Δεγερμεντζίδης, *Ο μύθος του Ορφέα στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου ως φορέας της στάσης του απέναντι στο γαλλικό υπερρεαλισμό*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2003.
8. Ρένα Ζαμάρου, *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος. Επίσκεψη Τόπων και Προσώπων*, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1996 [2η έκδοση αναθεωρημένη 1η: 1993].
9. Νίκη Λοϊζίδα, *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη. Η περίπτωση Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα, Νεφέλη, 1984.
10. \_\_\_\_\_, *Ο Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο και η σουρρεαλιστική επανάσταση. Οι μεταφυσικές καταβολές και τα ιδεολογικά αδιέξοδα ενός κινήματος*, Αθήνα, Νεφέλη, 1987.
11. \_\_\_\_\_, *Ο μύθος του Μινώταυρου στην πρωτοπορία του μεσοπολέμου: από τους «λαβύρινθους» του Masson ως τη «Guernica» του Picasso*, Αθήνα, Νεφέλη, 1988.
12. Ελένη Μπενίση, *Ο Νίκος Εγγονόπουλος και τα τοπία των πόλεων (υπερρεαλιστική αστική τοπιογραφία με έμφαση στις κλασικές και νεωτερικές επιρροές)*, τ. Α' - Β', διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2006.
13. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα-γεγονός. Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1989.
14. Τώνης Σπητέρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης, 1660-1967*, τ. Β', Αθήνα, Πάπυρος, 1979.
15. Ολυμπία Ταχοπούλου, *Μοντερνιστικός Πρωτογονισμός. Εκδοχές υπερρεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα, Νεφέλη, 2009.
16. Σωτήρης Τριβιζάς, *Το Σουρρεαλιστικό Σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996.
17. Κωνσταντίνος Τσάτσος, *Παλαμάς*, Αθήνα, Εστία, [χ.χ.] [3η έκδοση 1η: 1936].
18. Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *«Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι»: Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*, Αθήνα, Άγρα, 2012.

#### Μελέτες (σε μετάφραση)

1. Saran Alexandrian, *Οι απελευθερωτές του έρωτα* (1977), (μτφρ.: Φώντας Κονδύλης), Αθήνα, Αρσενίδης, 1988.

2. Πάτρικ Βάλντμπεργκ, *Σουρρεαλισμός* (1965), (μτφρ.: Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου), Αθήνα, Υποδομή, 1982.

β) Σύμμεικτοι τόμοι

1. Δημήτρης Αγγελάτος, «Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου. Ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις»: *Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα* [= Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου (Αθήνα, 31 Μαρτίου και 1 Απριλίου 2006)], (επιμ.: Ουρανία Καϊάφα), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, 2009, 15-23.
2. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Εισαγωγή»: ... *δεν άνησαν ματαίως. Ανθολογία υπερρεαλισμού*, Αθήνα, Νεφέλη, 1980, 13-40.
3. \_\_\_\_\_, «Εισαγωγή. Ο Νίκος Εγγονόπουλος και η κριτική»: *Εισαγωγή στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Επιλογή κριτικών κειμένων*, (εισ. - επιμ.: Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2008, ια' - νε'.
4. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Ανατυπώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών: *Υψικάμινος, Ενδοχώρα, Προσανατολισμοί, Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο Ανθυπολοχαγό της Αλβανίας, Μπολιβάρ*» (1963): *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, Γνώση, 1983, 17-35.
5. Αθηνά Βογιατζόγλου, «Νίκος Εγγονόπουλος, ένας 'ανατολίτης' υπερρεαλιστής»: *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση (1453-1981)*, τ. Α' [= Πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Βερολίνο, 2-4 Οκτωβρίου 1998)], (επιμ.: Αστέριος Αργυρίου, Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Αναστασία Δανάη Λαζαρίδου), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999, 193-201.
6. Ιάκωβος Βούρτσης, «Νικόλαος Π. Εγγονόπουλος Φαναριώτης ή Ο Νίκος Εγγονόπουλος και η Κωνσταντινούπολη»: *Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγράφος και ο ποιητής* [= Πρακτικά Συνεδρίου (Αθήνα, 23-24 Νοεμβρίου 2007)], (επιμ.: Ανδριάννα Χαχλά), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2010, 173-178.
7. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Εισαγωγικά για τη γλώσσα του Νίκου Εγγονόπουλου»: *Αδαμάντιος Κουμπής, Πίνακας λέξεων των ποιημάτων του Νίκου Εγγονόπουλου*, (εισ. - επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999, ix-xxxix.
8. \_\_\_\_\_, «Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά»: *Νικόλαος Εγγονόπουλος ή Το θαύμα του Ελμπασάν και του Βοσπόρου και Διάλεξη για τον Νίκο Εγγονόπουλο (1945-*

- 1963), (επιμ. - επίμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Άγρα, 2017 [2η· 1η: 1999], 25-37.
9. Michel Draguet, «Στις “εσχατιές της αρχαίας πατρίδας των τέκνων των ανθρώπων”»: *Ο Ντελβώ και ο αρχαίος κόσμος*, Βρυξέλλες – Αθήνα – Wommelgem, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique – Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή – BAI Éditeurs, 2009, 69-95.
  10. Τάκης Θεοδωρόπουλος, «Από το *Ταξίδι στο κέντρο της γης* ως τον Όμηρο»: *Ο Ντελβώ και ο αρχαίος κόσμος*, Βρυξέλλες – Αθήνα – Wommelgem, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique – Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή – BAI Éditeurs, 2009, 11-19.
  11. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, «Μικρά σχόλια για την παρουσία του Καβάφη στο έργο του Ν. Εγγονόπουλου» (1988): *Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη και άλλες νεοελληνικές δοκιμές*, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2000, 157-169.
  12. Philippe Jockey, «Ο Ντελβώ και η αρχαία γλυπτική»: *Ο Ντελβώ και ο αρχαίος κόσμος*, Βρυξέλλες – Αθήνα – Wommelgem, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique – Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή – BAI Éditeurs, 2009, 119-147.
  13. Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Μερικές διακειμενικές επισημάνσεις στον *Μπολιβάρ* του Νίκου Εγγονόπουλου»: *Νίκος Εγγονόπουλος: Ωραίος σαν Έλληνας [Εννέα μελέτες]*, (επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1996, 63-82.
  14. \_\_\_\_\_, «Εξωελληνικά πρόσωπα και πράγματα στην ποίηση του Εγγονόπουλου: Υπερρεαλισμός και «κοσμοπολιτισμός», βιταλισμός και «ελληνικότητα»»: *Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγράφος και ο ποιητής* [= Πρακτικά Συνεδρίου (Αθήνα, 23-24 Νοεμβρίου 2007)], (επιμ.: Ανδριάνα Χαχλά), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2010, 253-264.
  15. Πολύνα Κοσμαδάκη, «Christian Zervos & Cahiers d'art. Η αρχαϊκή στροφή»: *Christian Zervos & Cahiers d'art. Η αρχαϊκή στροφή*, (επιμ.: Πολύνα Κοσμαδάκη), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2019, 20-57.
  16. Κυριάκος Κουτσομάλλης, «Μαγεία και μυθοπλασία στο έργο του Πωλ Ντελβώ»: *Ο Ντελβώ και ο αρχαίος κόσμος*, Βρυξέλλες – Αθήνα – Wommelgem, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique – Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή – BAI Éditeurs, 2009, 21-37.
  17. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, «Η «Ομάδα Τέχνη», 1917-1919, και οι ζωγράφοι της»: *Ημερολόγιο 2017*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, 2017, 8-19.
  18. \_\_\_\_\_, «Δώδεκα Έλληνες ζωγράφοι υμνούν τη γυναίκα»: *Ημερολόγιο 2019*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, 2019, 8-21.

19. Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Ο μπρούντζινος καθρέφτης. Σχόλιο στον *Νεκρόδειπνο*» (1973): *Πίσω μπρος. Προτάσεις και υποθέσεις για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία*, Αθήνα, Στιγμή, 1986, 173-182.
20. Δώρα Μέντη, «Το πορτρέτο του καλλιτέχνη στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου»: *Πρόσωπα και προσωπεία. Εκδοχές της λογοτεχνικής ταυτότητας σε νεότερους Έλληνες ποιητές*, Αθήνα, Gutenberg, 2007, 115-177.
21. Αλέξανδρος Ξύδης, «Νίκος Εγγονόπουλος: Ένας Έλληνας υπερρεαλιστής ζωγράφος» (1945): *Εισαγωγή στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Επιλογή κριτικών κειμένων*, (εισ. - επιμ.: Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2008, 15-28.
22. Κατερίνα Περπινιώτη, «Η «Ομάδα Τέχνη» 1917-1919. Ένας σημαίνων σταθμός στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης»: *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική* [= Πρακτικά Συμποσίου (Αθήνα, 21-22 Νοεμβρίου 2008)], (επιμ.: Τάσος Σακελλαρόπουλος, Αργυρώ Βατσάκη, Μαρία Θεοδώρου, πρόλ.: Άγγελος Δεληβορριάς), Αθήνα – Χανιά, Μουσείο Μπενάκη – Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών «Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος», 2012, 184-204.
23. Κατερίνα Περπινιώτη-Αγκαζίρ, «Ο Εγγονόπουλος και η Μυθολογία»: Νίκος Εγγονόπουλος, *Μυθολογία*, (εισ. - κείμ.: Κατερίνα Περπινιώτη-Αγκαζίρ, αγγλ. μτφρ.: David Connolly), Αθήνα, Ύψιλον, 2006, 10-17.
24. \_\_\_\_\_, «Τα κλειδοκύμβαλα των γραμμών και των χρωμάτων»: *Νίκος Εγγονόπουλος: ο ζωγραφικός του κόσμος*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2007, 15-107.
25. David Ricks, «Ο Εγγονόπουλος και η αγγλόφωνη ποίηση»: *Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγράφος και ο ποιητής* [= Πρακτικά Συνεδρίου (Αθήνα, 23-24 Νοεμβρίου 2007)], (επιμ.: Ανδριάννα Χαχλά), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2010, 235-239.
26. Γ. Π. Σαββίδης, «“Τραμ” έναντι στρουθοκαμήλων» (1972): *Πάνω νερά*, Αθήνα, Ερμής, 1973, 52-56.
27. Ν. Χρ. Σταμπολίδης, «Ο λαβύρινθος του Πικάσο»: *Πικάσο και Αρχαιότητα. Γραμμή και πηλός (Θεϊκοί διάλογοι)*, Αθήνα, Ίδρυμα Ν. Π. Γουλανδρή – Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 2019, 24-57.

γ) Περιοδικά

1. Μιχάλης Κ. Ανθης, «Η ψυχαναλυτική διάσταση του αρχαίου μύθου», *Η Λέξη* 179 [= Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο] (Ιανουάριος - Μάρτιος 2004) 125-133.

2. \_\_\_\_\_ , «Νίκου Εγγονόπουλου: «Ο Αφέντης της Καρύταινας». Η ποιητική της αυτοαναφοράς», *Φιλολογική* 101 [= Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο] (Οκτώβριος - Νοέμβριος - Δεκέμβριος 2007) 31-38.
3. Νάνος Βαλαωρίτης, «Νικόλαος Εγγονόπουλος: Ο ντελικάτος εραστής της Χίμαιρας, του Πόθου και του Πάθους», *Σχολιαστής* 34 (Ιανουάριος 1986) 61-63· αναδημοσιεύεται στο βιβλίο *Για μια θεωρία της γραφής*, Αθήνα, Εξάντας, 1990, 276-286 και στο «Παράρτημα» του βιβλίου *«Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά...»*. *Συνεντεύξεις, σχόλια και γνώμες*, (επιμ.: Γιώργος Κεντρωτής), Αθήνα, Ύψιλον, 1999, 180-188.
4. \_\_\_\_\_ , «Το παράλογο και το έλλογο στον Εγγονόπουλο», *Διαβάζω* 381 [= Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο] (Ιανουάριος 1998) 147-150.
5. \_\_\_\_\_ , «Νίκος Εγγονόπουλος, ο απόκρυφος και αναφορικός», *Η Λέξη* 179 [= Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο] (Ιανουάριος - Μάρτιος 2004) 9-23.
6. Αναστάσης Βιστωνίτης, «Για τον Εγγονόπουλο και τον υπερρεαλισμό», *Χάρτης* 25/26 [= Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο] (Νοέμβριος 1988) 173-195.
7. Δημήτρης Φ. Βλαχοδήμος, «Σπασμένος δεκαπεντασύλλαβος (Ρυθμικές παρατηρήσεις σε ένα ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου)», *Νέα Εστία* 150, τχ. 1739 (Νοέμβριος 2001) 747-748.
8. Γιάννης Δάλλας, «Καβάφης – Εγγονόπουλος: Ο διάλογος δύο κειμένων (Αυτοβιογραφία ή παρωδία;)», *Νέα Εστία* 150, τχ. 1737 (Σεπτέμβριος 2001) 349-355.
9. Χρήστος Δανιήλ, «Ο Νικόλαος Εγγονόπουλος ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ωραία κόρη ορθή ως στέκονταν εις το παράθυρο του Αναπλιού», *Οδός Πανός* 164 [= Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό] (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2014) 20-33.
10. Στέφανος Διαλησμάς, «Αδιέξοδα της νεορομαντικής ποίησης του μεσοπολέμου και διαφυγές του υπερρεαλισμού. Το παράδειγμα του Νίκου Εγγονόπουλου», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τ. ΛΑ' (1996-1997) 437-456.
11. Λένα Εγγονοπούλου, «“Ποτέ αρκετά!”», *Χάρτης* 25/26 [= Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο] (Νοέμβριος 1988) 234-248.
12. Ρένα Ζαμάρου, «Τίμων ο Αθηναίος ή περί σκύλων, λύκων και λυκανθρώπων στον Ν. Εγγονόπουλο», *Ο δεκαπενθήμερος Πολίτης* 42 (Νοέμβριος 1997) 38-41.
13. Δημήτρης Καλοκύρης, «“Ωραίος σαν Έλληνας”», *Χάρτης* 25/26 [= Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο] (Νοέμβριος 1988) 150-153.

14. Άννα Καφέτση, «Διασημειωτική μεταφορά και λειτουργία του μύθου στη ζωγραφική του Ν. Εγγονόπουλου: ένα ερμηνευτικό πρόβλημα», *Σπείρα* 2-3 (Φθινόπωρο - Χειμώνας 1984) 43-74.
15. \_\_\_\_\_, «Σκηνογραφικά παράδοξα του Ν. Εγγονόπουλου», *Χάρτης* 25/26 [= Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο] (Νοέμβριος 1988) 32-49.
16. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων. Νίκου Εγγονόπουλου «*Γυψ και φρουρά*»», *Δωδώνη* 15 [= Αφιέρωμα στη μνήμη του καθηγητή Σταμάτη Καρατζά (1913-1986)] (1986) 83-129.
17. Μάρθα Κίσκιρα-Soderquist, «Από το μύθο στη μεταφορά: Μεταμορφώσεις του αρχαίου μύθου στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου», *Κ, περιοδικό κριτικής λογοτεχνίας και τεχνών* 12 (Νοέμβριος 2006) 64-76.
18. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, «Το υπερχρονικό πάνθεο του Νίκου Εγγονόπουλου», *Η Λέξη* 179 [= Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο] (Ιανουάριος - Μάρτιος 2004) 57-59.
19. Δημήτρης Μπαγέρης, «Ύμνος δοξαστικός στη μνήμη του Εγγονόπουλου. Τα χρόνια τα σακάτικα του ποιητή πριν και μετά τον *Μπολιβάρ*», *Γράμματα και τέχνες* 76 (Ιανουάριος - Μάρτιος 1996) 5-11.
20. \_\_\_\_\_, «Ένα άγνωστο κείμενο του Ν. Εγγονόπουλου», (μτφρ.: Καλυψώ Δέρβου), «Εγγονόπουλος και *La Mode Grecque*», *Διαβάζω* 381 [= Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο] (Ιανουάριος 1998) 132-134 και 138 αντίστοιχα.
21. Λίζα Πετρίδη, «*Βράχε τραχύτατε του Ελμπασάν και πράσινη απαλή δαντέλλα του Βοσπόρου* (Η ζωή και το έργο του Ν. Εγγονόπουλου)», *Ταχυδρόμος* 669 (4 Φεβρουαρίου 1967) 41-52.
22. Αλεξάνδρα Σαμουήλ, «Νίκος Εγγονόπουλος: Ο μυστικός φοίνιξ», *Κονδυλοφόρος* 17 (2019) 166-183.
23. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «Ο Γκιγιόμ Απολλιναίρ και οι Έλληνες νεότεροι ποιητές του μεσοπολέμου», *Διαβάζω* 231 (Ιανουάριος 1990) 79-83.
24. \_\_\_\_\_, «Ο ντε Κίρικο και η ελληνική υπερρεαλιστική ποίηση του μεσοπολέμου», *Σύγκριση/Comparaison* 2-3 (1991) 88-103.
25. Σοφία Σκοπετέα, «Κάλλος και καταγωγή Μπολιβάρ», *Χάρτης* 25/26 [= Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο] (Νοέμβριος 1988) 200-217.
26. Άννη Χέρρα-Ζυμαράκη, «35 χρόνια μαζί με τον Σεφέρη. Η γυναίκα του ποιητή, κ. Μαρώ Σεφέρη, μιλάει για τις χαρές και τις λύπες της κοινής τους ζωής», *Γυναίκα* 700 (10 Νοεμβρίου 1976) 30-33.

#### δ) Εφημερίδες

1. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Εμπειρικός – Εγγονόπουλος: Μια ιστορική φιλία», *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες* [= Αφιέρωμα: Ελληνικός Υπερρεαλισμός] (7.7.2002) 14-17.
2. Νίκη Λοϊζίδη, «Ο «αυτόχθων» υπερρεαλισμός του», *Το Βήμα / Νέες εποχές* [= Αφιέρωμα: Νίκος Εγγονόπουλος – 100 χρόνια από τη γέννησή του] (21.10.2007) 57. Ηλεκτρονική πρόσβαση μέσω του URL: <https://www.tovima.gr/2008/11/25/opinions/o-aytoxthwn-yperrrealismos-toy/amp/> (τελευταία επίσκεψη: 31.1.2023).
3. Παντελής Μπουκάλας, «Καβάφης δια χειρός Εγγονόπουλου», *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες* [= Αφιέρωμα: «Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγράφος και ο ποιητής», (επιμ.: Κωστής Βατικιώτης)] (25.5.1997) 24-25.

#### Εργαλεία υποδομής

1. Ιάκωβος Βούρτσης, «Σύντομος βιογραφία του ζωγράφου και ποιητή Νίκου Εγγονόπουλου (1907-1985)», *Χάρτης* 25/26 [= Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο] (Νοέμβριος 1988) 3-18.
2. Αδαμάντιος Κουμπής, *Πίνακας λέξεων των ποιημάτων του Νίκου Εγγονόπουλου*, (εισ. - επιμ.: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999.

#### Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

#### α) Βιβλία

1. Anna Kafetsi, *La peinture Hellénique autour des années trente et le problème de la «Grécite». Analyse structurale, analyse critique*, διδακτορική διατριβή, Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), 1985.
2. Martha Kiskira, *La surréalité dans l'oeuvre poétique de Nicos Engonopoulos: Affinités avec le surréalisme français*, διδακτορική διατριβή, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998.
3. Katerina Perpinioti-Agazir, “*Le Groupe Tekhni*”, διδακτορική διατριβή, Université Paris I (Panthéon-Sorbonne), 2002.

4. Jacques Vourtsis, *La poésie surréaliste: versification et figures rhétoriques. Le cas d'Andréas Embiricos et de Nikos Engonopoulos*, διδακτορική διατριβή, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1989.
5. Dimitrios Yatromanolakis, *Greek Mythologies: Antiquity and Surrealism*, Κάιμπριτζ, Μασαχουσέτη και Λονδίνο, Harvard University Press, 2012.

β) Περιοδικά

1. Liana Giannakopoulou, «Μπολιβάρ, by Nikos Engonopoulos: sculptural monuments and the poetics of praise from Pindar to Abraham Lincoln», *Modern Greek Studies Online* 1 (2015) 105-135. Προσβάσιμο μέσω του URL: <http://www.moderngreek.org.uk/journal/content/giannakopoulou2015>.

Εργαλεία υποδομής

1. Simon Hornblower – Antony Spawforth (επιμ.), *The Oxford Classical Dictionary*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2003 [3η αναθεωρημένη έκδοση· 1η: 1949· 2η: 1970· 3η: 1996].

❖ Βιβλιογραφία σχετική με την αρχαιότητα

1. John Boardman, *Ελληνική πλαστική. Η Αρχαϊκή Περίοδος* (1978), (μτφρ.: Εύα Σημαντώνη-Μπουρνιά), Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1982.
2. Margherita Guarducci, *Η ελληνική επιγραφική. Από τις απαρχές ως την ύστερη ρωμαϊκή αυτοκρατορική περίοδο* (1987), (μτφρ.: Κώστα Κουρεμένος, εποπτεία/βιβλιογραφική ενημέρωση: Σοφία Ανεζίρη, Χαράλαμπος Κριτζάς, Κωνσταντίνος Μπουραζέλης), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2008.
3. Jean Richepin, *Ελληνική μυθολογία, τ. Β΄: Θεοί της γης, ημίθεοι, ήρωες* (1920), (επιμ.: Σπύρος Μαρινάτος, μτφρ.: Νικόλαος Τετενές, επιμ. έκδοσης: Μιχ. Γ. Πετρίδης), [χ.τ.], Βίβλος, 1953.



4. Alain Schnapp, *Une histoire comparée des ruines est-elle possible? / Είναι δυνατή μια συγκριτική Ιστορία των ερειπίων;* [δίγλωσση έκδοση], (ελλ. μτφρ.: Ανδρέας Παππάς, επιμ. - προοίμιο: Γιώργος Τόλιας), Αθήνα, Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών / ΕΙΕ, 2015.
5. Nigel Spivey, *Η ελληνική γλυπτική. Αρχαία σημασία, σύγχρονη ανάγνωση* (1997), (μτφρ.: Βάντα Παπαευθυμίου, Αννίτα Θεοχαράκη, επιμ.: Τούλα Σιέτη), Αθήνα, Οδυσσέας, 2004.
6. Παναγιώτης Τουρνικιώτης (επιστ. επιμ. - συντον.), *Ο Παρθενώνας και η ακτινοβολία του στα νεώτερα χρόνια*, Αθήνα, Μέλισσα, 1994.
7. Dimitris Tziouvas (επιμ.), *Re-imagining the Past. Antiquity and Modern Greek Culture*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2014.
8. Γιάννης Χαμηλάκης, *Το έθνος και τα ερείπιά του: Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα* (2007), (μτφρ.: Νεκτάριος Καλαϊτζής), Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2012.