





Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ
Πρακτικά Συνεδρίου
Β' Τόμος

Πρακτικά Συνεδρίων του Τομέα Νεοελληνικών Ερευνών, αρ. 29.

© 2019, ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ

ΕΘΝΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΡΕΥΝΩΝ

Λεωφ. Βασιλέως Κωνσταντίνου 48, 116 35 Αθήνα

Τηλέφωνο: (+30) 210 7273554

Τηλεομοιοτυπία: (+30) 210 7273629

Ηλεκτρονική διεύθυνση: iie@eie.gr

© ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΓΕΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗΣ
ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ

Κύπρου 74-76, 112 57 Αθήνα

Τηλέφωνο: (+30) 210 8657834

Τηλεομοιοτυπία: (+30) 210 8657834

Ηλεκτρονική διεύθυνση: grcomplitass@gmail.com

Διατίθεται επίσης από <https://history-bookstore.eie.gr>

ISBN 978-960-9538-85-5 [SET]

ISBN 978-960-9538-84-8 [B' τόμου]



ΕΘΝΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΡΕΥΝΩΝ /
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ
ΕΡΕΥΝΩΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΓΕΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗΣ
ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ



Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ

Πρακτικά του Ε' Συνεδρίου της ΕΕΓΣΓ
σε συνεργασία με τον
Τομέα Νεοελληνικών Ερευνών – ΙΙΕ / ΕΙΕ
(Αθήνα, 19-22 Ιανουαρίου 2012, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών)

Επιμέλεια:

Ευριπίδης Γαραντούδης
Βίκυ Πάτσιου
Ουρανία Πολυκανδριώτη

Αθήνα 2019



ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Β' Τόμος

Πρόγραμμα του Συνεδρίου	9
Victor IVANOVICI <i>Du portrait-paysage au paysage-portrait</i>	15
Κατερίνα ΜΗΤΡΑΛΕΞΗ Το μοτίβο του ορυχείου στο “γερμανικό” διήγημα του Γ. Μ. Βιζυηνού «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας»	35
Αγγελική ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ Τόποι της νεωτερικότητας στον Τ. Σ. Έλιοτ και τον Βάλτερ Μπένγιαμιν	55
Κέλη ΔΑΣΚΑΛΑ Η λυρική φυσιολατρία της “γενιάς του 1940” και οι “βόρειες λογοτεχνίες”	71
Αφροδίτη ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ Η ποιητική του χώρου στο σύγχρονο δράμα	89
Γιώργος ΦΡΕΡΗΣ Η ποιητική του τοπίου στο πολεμικό μυθιστόρημα	103
Κίρκη ΚΕΦΑΛΕΑ Η ποιητική του τοπίου στο αφήγημα του Michel Déon <i>Το μπαλκόνι των Σπετσών</i>	115
Διαμάντη ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ Η ποιητική του τοπίου: εσωτερικός τόπος και εξωτερικό τοπίο στους Έλληνες και Γάλλους υπερρεαλιστές	125
Αντιγόνη ΒΛΑΒΙΑΝΟΥ Robert Graves, <i>I Claudius</i> (1934) – Marguerite Yourcenar, <i>Mémoires d'Hadrien</i> (1951). Από την κλασική αρμονία του τοπίου στο άναρχο μπαρόκ της ψυχής και αντιστρόφως	137
Εύη ΒΟΓΙΑΤΖΑΚΗ Η ποιητική του θαλασσινού τοπίου στη νεωτερική λογοτεχνία του 20ού αιώνα: J. Joyce, T. S. Eliot, Γ. Σεφέρης και Ν. Γ. Πεντζίκης	153

Θανάσης ΑΓΑΘΟΣ ...Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν...: Το ποιητικό τοπίο του Σεφέρη στη μεγάλη οθόνη	179
Ευριπίδης ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ Η ποιητική του τοπίου από τον κινηματογράφο στην ποίηση: ο Clarence Brown, ο Αναστάσιος Δρίβας και η «συντριμμένη» Greta Garbo	199
Κατερίνα ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ «And All [...] A Twilight Piece». Η γνώση και η ενέργεια του τοπίου στο είδος του δραματικού μονολόγου	219
Τζίνα ΚΑΛΟΓΗΡΟΥ – Ελευθέριος ΜΥΣΤΑΚΑΣ – Αλίκη ΤΣΟΥΤΣΟΡΟΥ Η λειτουργία του τοπίου ως <i>locus amoenus</i> στον Γιάννη Ρίτσο και τους ζωγράφους της γενιάς του 1930	237
Κωνσταντίνα Γερ. ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ Τόπος και τοπίο ως πρωταγωνιστές στην ελληνική και την ιταλική μεταπολεμική λογοτεχνία. Παραδείγματα από την ηπειρωτική και τη σικελική πεζογραφία	257
Όλγα ΛΑΣΚΑΡΙΔΟΥ Η φωτογραφική ματιά στο τοπίο. Το παράδειγμα της σύγχρονης ποίησης	271
Λίζα ΜΑΜΑΚΟΥΚΑ Το αστικό τοπίο ως σκηνικό μεταφυσικών λοιμών	285
Αναστασία ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ Χώρος – Μνήμη – Ταυτότητα στα έργα Αούστερλιτς του W. G. Sebald και <i>Πώς να κρυφτείς</i> της Αμάντας Μιχαλοπούλου	301
Λητώ ΙΩΑΚΕΙΜΙΔΟΥ Από το μελαγχολικό στο κραυγαλέο: η ποιητική της εικόνας στο εξπρεσιονιστικό τοπίο	319
Βιογραφικά σημειώματα των συγγραφέων του Β' τόμου	337



**Ε΄ ΣΥΝΕΔΡΙΟ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΓΕΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ**

Σε συνεργασία με το ΙΝΕ/ΕΙΕ

Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ

Αθήνα, 19-22 Ιανουαρίου 2012

Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, αμφιθέατρο «Λεωνίδα Ζέρβας»

Βασιλέως Κωνσταντίνου 48, Αθήνα

Πρόγραμμα

Πέμπτη 19 Ιανουαρίου 2012 (απόγευμα)

- | | |
|---------------|---|
| 17.00΄ | Προσέλευση συνέδρων |
| 17.30΄ | Έναρξη εργασιών του συνεδρίου |
| 17.30΄-17.50΄ | Χαιρετισμοί |
| 17.50΄-18.30΄ | Εναρκτήρια ομιλία, τιμητική για το έργο του Κώστα Στεργιόπουλου, επίτιμου προέδρου της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας.
Έρη ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, <i>Τοπία του ήλιου και του φεγγαριού.</i> |
| 18.30΄-19.00΄ | Διάλειμμα |
| 19.00΄-19.20΄ | Ζ.Ι. ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ, <i>Ο δυνατός κόσμος της αναπαράστασης του λογοτεχνικού τοπίου.</i> |
| 19.20΄-19.40΄ | Γεώργιος ΞΗΡΟΠΑΪΔΗΣ, <i>Τόποι και τοπία του Υψηλού: Kant, Friedrich, Kleist.</i> |
| 19.40΄-19.55΄ | Συζήτηση |
| 19.55΄-20.15΄ | Αικατερίνη ΔΟΥΚΑ-ΚΑΜΠΙΤΟΓΛΟΥ, <i>Το ελληνικό τοπίο στην ποίηση του Byron.</i> |
| 20.15΄-20.35΄ | Δημήτρης ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ, <i>Συγκριτική Ποιητική: Η εικονοποίηση του τοπίου στην πεζογραφία και τη ζωγραφική. Τα παραδείγματα του Παπαδιαμάντη και του Cézanne.</i> |
| 20.35΄-20.50΄ | Συζήτηση |

Παρασκευή 20 Ιανουαρίου 2012 (πρωί)

- 09.30'-09.50' Γιώργος ΒΑΡΣΟΣ, *Πολύτροπα τοπία: μεταφραστικοί ανασχηματισμοί ομηρικών εικόνων.*
- 09.50'-10.10' Κατερίνα ΚΑΡΑΚΑΣΗ, *Οι Κήποι του Διαφωτισμού ως Ετεροτοπίες. Δύο παραδείγματα: Rousseau: Julie ou la Nouvelle Héloïse και Goethe: Wahlverwandtschaften.*
- 10.10'-10.25' Συζήτηση
- 10.25'-10.45' Νικόλαος ΜΑΥΡΕΛΟΣ, *Το ανατολίτικο αστικό τοπίο (κτίρια και άνθρωποι) και η αναπαράστασή τους στον Νικόλαο Μαυροκορδάτο (Φιλοθέου Πάρεργα) και στον Μοντεσκιέ (Περσικές Επιστολές).*
- 10.45'-11.05' Θόδωρος ΚΑΤΣΙΚΑΡΟΣ, *Η ποιητική του τοπίου στα έργα φιλελληνικής έμπνευσης Άγγλων, Γάλλων και Γερμανών λογοτεχνών.*
- 11.05'-11.20' Συζήτηση
- 11.20'-12.00' Διάλειμμα
- 12.00'-12.20' Αθηνά ΓΕΩΡΓΑΝΤΑ, *Η Ζάκυνθος του Κάλβου. Πηγές έμπνευσης από την αγγλική και τη γαλλική γραμματεία.*
- 12.20'-12.40' Λύντια ΣΤΕΦΑΝΟΥ, *Γεωγραφικοί άξονες ποιημάτων.*
- 12.40'-12.55' Συζήτηση
- 12.55'-13.15' Αναστασία ΔΑΣΚΑΡΟΛΗ, *Τόπος Πνεύματος – Τοπίο Ενοράσεως. Ο Άθως στη γραμματεία ξένων περιηγητών κατά το πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνας.*
- 13.15'-13.35' Ουρανία ΠΟΛΥΚΑΝΔΡΙΩΤΗ, *Τόποι μνήμης και η φανταστική αναβίωση του αρχαίου τοπίου.*
- 13.35-13.50' Συζήτηση

Παρασκευή 20 Ιανουαρίου 2012 (απόγευμα)

- 17.00'-17.20' Λάμπρος ΒΑΡΕΛΑΣ, *Αστικό και επαρχιακό τοπίο στην ελληνική ηθογραφία: από την αμφιταλάντευση στην επικράτηση του επαρχιακού.*
- 17.20'-17.40' Άννα ΧΡΥΣΟΓΕΛΟΥ-ΚΑΤΣΗ, *Το εξωτικό ή ειδυλλιακό τοπίο του έρωτα. Το λυρικό ταξίδι προς την «ευδαίμονα χώρα».*
- 17.40'-17.55' Συζήτηση
- 17.55'-18.15' Βίκυ ΠΑΤΣΙΟΥ, *Το ηθογραφικό τοπίο στη λογοτεχνία και τη ζωγραφική: Γεώργιος Δροσίνης, Άγγελος Γιαλλινάς.*

- 18.15'-18.35' Μιχαήλ ΠΑΣΧΑΛΗΣ, *Η Λευκάδα του Σικελιανού και η Ζάκυνθος του Φώσκολου: τεχνικές κατασκευής του γενέθλιου τόπου με δάνεια αρχαϊκά στοιχεία.*
- 18.35'-18.50' Συζήτηση
- 18.50'-19.10' Διάλειμμα
- 19.10'-19.30' Ελένη ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, *Ποιητική του τοπίου ή τοπία με την ποιητική λογοτεχνικών γενών και ρευμάτων; Αναπαραστάσεις τοπίων στη (ρεαλιστική) πεζογραφία και τη (συμβολιστική) ποίηση.*
- 19.30'-19.50' Χριστίνα ΝΤΟΥΝΙΑ, *Η θάλασσα ως καθρέφτης: Baudelaire, Καρυωτάκης.*
- 19.50'-20.10' Μάρθα ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ, *Τριαντάφυλλα και ρόδα: η νεωτερικότητα του τοπίου στην ποίηση του μεσοπολέμου.*
- 20.10'-20.35' Συζήτηση
- 20.35'-20.55' Σταυρούλα Γ. ΤΣΟΥΠΡΟΥ, *Η καλλιτεχνική "ανιδιοτέλεια" στην «Ποιητική του τοπίου»: ένα λογοτεχνικό κίνημα στις παρυφές ενός «φυσιολατρικού νατουραλισμού».*
- 20.55'-21.15' Victor IVANOVICI, *Du portrait-paysage au paysage-portrait.*
- 21.15'-21.30' Συζήτηση

Σάββατο 21 Ιανουαρίου 2012 (πρωί)

- 09.30'-09.50' Αικατερίνη ΜΗΤΡΑΛΕΞΗ, *Το μοτίβο του ορυχείου και η γραφή της τέχνης στον ρομαντισμό και στον μοντερνισμό.*
- 09.50'-10.10' Θοδωρής ΧΙΩΤΗΣ, *Φάσματα και φαντασμαγορία: αρρώστια και αστικό τοπίο στον μοντερνισμό.*
- 10.10'-10.25' Συζήτηση
- 10.25'-10.45' Εύη ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Περιδιαβάζοντας το άστν. Κάφκα και Μπένγιαμιν.*
- 10.45'-11.05' Αγγελική ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Τόποι της νεωτερικότητας στον Τ.Σ. Έλιοτ και τον Μπένγιαμιν.*
- 11.05'-11.25' Κέλη ΔΑΣΚΑΛΑ, *Η λυρική φυσιολατρία της «Γενιάς του 1940» και οι «βόρειες λογοτεχνίες».*
- 11.25'-11.40' Συζήτηση
- 11.40'-12.00' Διάλειμμα
- 12.00'-12.20' Αθηνά ΚΟΡΩΝΗ, *Ο αμερικανικός νότος του Τέννεσση Ουίλλιαμς, το Πίτσμπουργκ του Όγκουστ Ουίλσον και ο Χάρολντ Πίντερ.*

- 12.20'-12.40' Αφροδίτη ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ, *Η ποιητική του χώρου στο σύγχρονο δράμα.*
- 12.40'-12.55' Συζήτηση
- 12.55'-13.15' Γιώργος ΦΡΕΡΗΣ, *La poétique du paysage à travers le roman de guerre. / Η ποιητική του τοπίου στο πολεμικό μυθιστόρημα.*
- 13.15'-13.35' Δημήτρης ΚΑΡΑΚΩΣΤΑΣ, *Le paysage infernal: simple cadre de l'action ou élément essentiel du récit fantastique et du roman traitant de la guerre ?*
- 13.35-13.50' Συζήτηση

Σάββατο 21 Ιανουαρίου 2012 (απόγευμα)

- 17.00'-17.20' Κίρκη ΚΕΦΑΛΕΑ, *Η ποιητική του τοπίου στο αφήγημα του Michel Déon Το μπαλκόνι των Σπετσών.*
- 17.20'-17.40' Διαμάντη ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ, *Εσωτερικός τόπος και εξωτερικό τοπίο στους Έλληνες και Γάλλους υπερρεαλιστές.*
- 17.40'-17.55' Συζήτηση
- 17.55'-18.15' Αντιγόνη ΒΛΑΒΙΑΝΟΥ, *Robert Graves, I Claudius (1934) – Marguerite Yourcenar, Mémoires d'Hadrien (1951). Από την κλασική αρμονία του τοπίου στο άναρχο μπαρόκ της ψυχής και αντιστρόφως.*
- 18.15'-18.35' Εύη ΒΟΓΙΑΤΖΑΚΗ, *Η ποιητική του θαλασσινού τοπίου στη νεωτερική λογοτεχνία του 20ού αιώνα: J. Joyce, T.S. Eliot, Γ. Σεφέρης και Ν. Γ. Πεντζίκης.*
- 18.35'-18.50' Συζήτηση
- 18.50'-19.10' Διάλειμμα
- 19.10'-19.30' Θανάσης ΑΓΑΘΟΣ, *Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν...: το ποιητικό τοπίο του Σεφέρη στη μεγάλη οθόνη.*
- 19.30'-19.50' Ευριπίδης ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ, *Η ποιητική του τοπίου από τον κινηματογράφο στην ποίηση: ο Clarence Brown, ο Αναστάσιος Δρίβας και η «συντριμμένη» Greta Garbo.*
- 19.50'-20.05' Συζήτηση
- 20.05'-20.25' Maria VAMVOURI RUFFY, *Η ποιητική του τοπίου σε ποιήματα για τον εμφύλιο σπαραγμό: Antonio Machado, W.B. Yeats και Τάκης Σινόπουλος.*
- 20.25'-20.45' Κατερίνα ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ, *«And all [...] a twilight piece». Η γνώση*



- και η ενέργεια του λόγου για το τοπίο στο είδος του δραματικού μονολόγου.
- 20.45'-21.05' Τζίνα ΚΑΛΟΓΗΡΟΥ / Ελευθέριος ΜΥΣΤΑΚΑΣ / Αλίκη ΤΣΟΤΣΟΡΟΥ, *Η λειτουργία του τοπίου στους ποιητές και τους ζωγράφους της Γενιάς του 1930 ως locus amoenus.*
- 21.05'-21.20' Συζήτηση

Κυριακή 22 Ιανουαρίου 2012 (πρωί)

- 09.30'-09.50' Κωνσταντίνα ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ, *Τόπος και τοπίο ως πρωταγωνιστές στην ελληνική και την ιταλική μεταπολεμική λογοτεχνία. Παραδείγματα από την ηπειρωτική και τη σικελική πεζογραφία.*
- 09.50'-10.10' Τιτίκα ΔΗΜΗΤΡΟΥΛΙΑ, *Το τοπίο ως γλώσσα ή γραφές της εξορίας. Μέλπω Αξιώτη και Χόρχε Σεμπρούν.*
- 10.10'-10.25' Συζήτηση
- 10.25'-10.45' Απόστολος ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΣ, *Παρισινό μετρό, γραμμή 14 (Bibliothèque F. Mitterrand – Madeleine): από το υπόγειο αστικό τοπίο στο δαίδαλο της Θεωρίας.*
- 10.45'-11.05' Όλγα ΛΑΣΚΑΡΙΔΟΥ, *Η φωτογραφική ματιά στο τοπίο. Το παράδειγμα της σύγχρονης ποίησης.*
- 11.05'-11.20' Συζήτηση
- 11.20'-12.00' Διάλειμμα
- 12.00'-12.20' Ελισάβετ ΜΑΜΑΚΟΥΚΑ ΚΟΥΚΟΥΒΙΝΟΥ, *Αστικά τοπία ως σκηνικά μεταφυσικών λοιμών: Από την Πανούκλα του Αλμπέρ Καμύ και Το Κοράκι του Στήβεν Κινγκ ως το Graffiti του Παύλου Μάτεσι.*
- 12.20'-12.40' Αναστασία ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ, *Χώρος, μνήμη και ταυτότητα στα έργα Πού να κρυφτείς (2010) της Αμάντας Μιχαλοπούλου και Austerlitz (2001) του W. G. Sebald.*
- 12.40'-12.55' Συζήτηση
- 12.55'-13.15' Ελένα ΚΟΥΤΡΙΑΝΟΥ, *Η ποιητική του τοπίου στο έργο των Οδυσσέα Ελύτη και Octavio Paz.*
- 13.15'-13.35' Λητώ ΙΩΑΚΕΙΜΙΔΟΥ, *Από το μελαγχολικό στο κραυγαλέο: Η ποιητική της εικόνας στο εξπρεσιονιστικό τοπίο.*
- 13.35'-13.50' Συζήτηση
- 13.50' Ουρανία ΠΟΛΥΚΑΝΔΡΙΩΤΗ, *Κλείσιμο των εργασιών του Συνεδρίου.*



Επιστημονική Επιτροπή

ΕΛΕΝΗ ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, Ομότιμη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Ζ. Ι. ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ, Καθηγητής Συγκριτικής Φιλολογίας και Θεωρίας της Λογοτεχνίας στον Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας / Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΕΡΗ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας στον Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας / Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΟΥΡΑΝΙΑ ΠΟΛΥΚΑΝΔΡΙΩΤΗ, Κύρια ερευνήτρια στο Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών • Πρόεδρος του Δ.Σ. της ΕΕΓΣΓ.

ΒΙΚΥ ΠΑΤΣΙΟΥ, Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αθηνών • Αντιπρόεδρος του Δ.Σ. της ΕΕΓΣΓ.

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ, Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας στον Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας / Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών • Γενικός Γραμματέας του Δ.Σ. της ΕΕΓΣΓ.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Γερμανικής Λογοτεχνίας 19ου και 20ού αιώνα στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών • Ταμίας του Δ.Σ. της ΕΕΓΣΓ.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΒΛΑΒΙΑΝΟΥ, Λέκτορας Ιστορίας Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας (υπό διορισμό), ΕΑΠ • Ειδική Γραμματέας του Δ.Σ. της ΕΕΓΣΓ.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας και Θεωρίας της Λογοτεχνίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών • Μέλος του Δ.Σ. της ΕΕΓΣΓ.

ΑΛΙΚΗ ΤΣΟΤΣΟΡΟΥ, ΕΕΔΙΠ Διδασκαλείου Νέας Ελληνικής της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών • Μέλος του Δ.Σ. της ΕΕΓΣΓ.

Οργανωτική Επιτροπή

ΟΥΡΑΝΙΑ ΠΟΛΥΚΑΝΔΡΙΩΤΗ (Πρόεδρος) • ΒΙΚΥ ΠΑΤΣΙΟΥ (Αντιπρόεδρος) • ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ (Γενικός Γραμματέας) • ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ (Ταμίας) • ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΒΛΑΒΙΑΝΟΥ (Ειδική Γραμματέας) • ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ (Μέλος) • ΑΛΙΚΗ ΤΣΟΤΣΟΡΟΥ (Μέλος)

VICTOR IVANOVICI

Du portrait-paysage au paysage-portrait

Les origines incertaines (mais quelles origines ne le sont pas?) du curieux phénomène poétique que je me propose de décrire ci-dessous remontent au Maniérisme pétrarquisant de la «basse» Renaissance, bien que des précédents se rencontrent assez plus tôt (entre autres chez Pétrarque même). Il s'agit de la mode qui exige aux poètes de «portraiturer» leurs muses en tant que paysages. Je suppose qu'un rôle de poids en l'occurrence joua le prestige des peintres de la même époque, et en particulier celui du fameux Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) qui, avec ses allégories anthropomorphes faites de fruits et de fleurs, se gagna une renommée durable et l'admiration de deux Empereurs allemands¹.

Quoi qu'il en fût, à un moment donné quelqu'un ou quelques-uns ont eu l'idée de composer une physionomie à l'aide de formes et de couleurs empruntées au milieu naturel. Cette nouveauté eut un succès instantané, et perles, corail, roses, pommes, neige, ivoire et ainsi de suite devinrent les signes d'un alphabet lyrique ou, en tout cas, d'un système symbolique strictement codifié, dont la référence très peu variable renvoyait à dents, lèvres, joues, seins et autres trésors du corps féminin. Par la suite, ces touches éparses commencèrent à se rassembler en tableaux plus ou moins cohérents qui, *grosso modo*, suivaient ou bien les lois du paysage, ou bien celles du portrait. Dans le premier cas l'on peut parler de *portraits-paysages*, dans le second, de *paysages-portraits*, en les rangeant tous les deux sous le cachet du «portrait paysager».

1. Information fournie, environ 1590, par Gian Paolo Lomazzo, dans son traité *Idea del tempio della pittura*, xxxviii [Stoichiță (éd.) 1982: 269 sq.].

Mon approche de ce sujet ne saurait être proprement théorique et encore moins historique, mais de teneur plutôt phénoménologique. Tout de même, il me sera difficile d'éviter quelques questions concernant les concepts fondamentaux avec lesquels on est obligé d'opérer: le *portrait*, le *paysage* et, bien entendu, le *tableau*. J'essaierai d'y répondre de la façon la plus claire et simple possible.

Tous les trois appartiennent au domaine des arts visuels, notamment de la peinture, où le dernier fait figure de *genus proximum* et les autres, d'espèces. Qu'est-ce qui fait un tableau? À mon avis, deux éléments sont nécessaires et suffisants: d'abord la *perspective*, c'est-à-dire le point de vue de celui qui, peintre ou spectateur, présent ou non dans le tableau, le contemple; puis le *cadre* qui, en isolant l'image représentée du reste du monde visible, accueille à son intérieur une organisation spécifique du matériau visuel. Justement en fonction de ce paramètre – l'organisation –, le tableau s'actualise comme paysage ou comme portrait. L'un est «un territoire plus ou moins étendu, tel qu'il s'offre à la vue, en se constituant en objet [...] de représentation picturale» (Assunto 1986: 1, 51); l'autre, l'image d'un modèle humain, auquel elle est censée ressembler et, à la fois, selon Hegel, transmettre «l'essence immuable» (*apud* Pontévia 1983).

Il reste à se demander à quel degré ces concepts, tirés de la théorie de la peinture, seraient-ils applicables au domaine littéraire. Car, en dépit des tentatives méritoires faites à ce propos par maints esthéticiens et artistes, une tâche pareille n'est guère facile à accomplir. Pour la mener à bout, il faudrait déceler la présence d'une ou plusieurs «grandes fonctions sémantiques», de celles qui, selon Roland Barthes, «communiquent entre elles», voire «se recouvrent partiellement» d'un système sémiologique à l'autre (Barthes 1964: 109)².

Dans les cas que je me propose d'examiner ici, ce rôle pourrait bien correspondre à un paramètre thématique: l'*anthropomorphisme gigantesque* – qui fait que la figure humaine subisse une expansion considérable lorsqu'elle est projetée à l'échelle du paysage et que celui-ci s'humanise

2. Telles seraient, par exemple, les «catégories du visuel» mises en évidence par Heinrich Wölfflin, dans ses *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Wölfflin 1968: *passim*).

dans son interaction avec celle-là. Ainsi, ledit paramètre est en mesure de garantir le libre trafic de signifiés entre le champ littéraire et le pictural et surtout de favoriser l'apparition d'hybrides du type 'portrait-paysage' ou 'paysage-portrait'. C'est grâce à ce gigantisme invariant que les deux genres mixtes parviennent à satisfaire les conditions génériques ci-dessus énoncées. Concrètement: «objet de représentation picturale» devient le portrait virtuel contenu dans le paysage, tandis que dans le portrait, tout ce que s'y avère susceptible d'une métamorphose paysagère instaure justement son «essence immuable».

1. Deux échantillons de portraits-paysages

1.1.- Pour saisir le fil par son bout, voici d'abord un sonnet du fameux Luis de Góngora (1561-1627), poète espagnol de la seconde génération maniériste:

*La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas destilado,
y a no envidiar aquel licor sagrado
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,*

*amantes, no toquéis, si queréis vida;
porque entre un labio y otro colorado
Amor está, de su veneno armado,
cual entre flor y flor sierpe escondida.*

*No os engañen las rosas, que a la Aurora
diréis que, aljofaradas y olorosas
se le cayeron del purpúreo seno;*

*manzanas son de Tántalo, y no rosas,
que después huyen del que incitan ahora
y sólo del Amor queda el veneno.*

(Góngora, 2004)³

3. «La douce bouche qui vous invite à goûter une humeur distillée entre perles et à n'envier point la boisson sacrée qu'à Jupiter verse le garçon d'Ide, // ne touchez pas, ô amants, si vous aimez la vie; car, entre l'une et l'autre lèvre rouge, Amour attend, armé

Dans un essai-conférence largement connu à la fin de la troisième décennie du siècle dernier (1928), Federico García Lorca soutenait que la qualité maîtresse et la vocation profonde de Góngora se trouvaient du côté de la métaphore exubérante et audacieuse; toutefois, les conventions rhétoriques de son temps obligèrent le chantre de Cordoue à doter surtout ses grands poèmes d'un scénario narratif minimal, en guise d'«ossature» qu'il allait par la suite revêtir «de la chair magnifique des images» (Lorca 1969: 81). À mon avis, un rôle semblable – mais à une échelle plus réduite – est dévolu, dans ce sonnet, à la mention du plaisir cruel qu'éprouvent les femmes en se déroband aux soupirants qu'elles «incitent sans cesse» avec leurs promesses toujours ajournées. La moralité de cette situation («et tout ce qu'il reste n'est que poison d'Amour») représente, paraît-il, l'analogue d'un *cadre*, indispensable pour l'existence du tableau, en ce sens qu'il le délimite et le spécifie en tant que tel.

Qu'y a-t-il au-dedans? Ni plus ni moins qu'un portrait à la manière d'Arcimboldo: la bouche de la bien-aimée, aux lèvres comme des «fleurs», filtre «entre perles» une «humeur» dont la douceur n'a rien à envier au délicieux bouquet de l'ambrosie; ses seins ressemblent à deux «pommes» qui, par surcroît, ont la fraîcheur et le parfum des «roses» à l'aube... Comme on voit, la palette employée relève d'un répertoire pétrarquais assez commun et, par conséquent, l'achèvement du tableau reste bien au-dessous de son intention.

L'originalité de Góngora est à chercher ailleurs. D'abord du côté de la *perspective*. Le portrait poétique suggère la «manière abrégée», que l'auteur a peut-être apprise dans la «peinture sténographique» de son propre portraitiste, Diego Velázquez (cf. Ortega y Gasset 1972: 45). En l'espèce, la figure féminine, parfaitement saisissable comme ensemble, n'est à vrai dire représentée que par la bouche et les seins, *partes pro toto* d'un corps désirable et désiré. Par contre, autour de ces deux synecdoques s'accumule une profusion de traits descriptifs qui ont la minutie

de son venin, comme, entre fleur et fleur, serpent caché. // Ne vous trompent les roses qui, diriez-vous, viennent de tomber, perlées et parfumées, du sein de pourpre de l'Aurore même ; // ce sont les pommes de Tantale, non pas des roses, qui fuient toute suite qui incitent sans cesse, et tout ce qu'il reste n'est que poison d'Amour» (c'est moi qui traduis).

de la touche pointilliste. Chaque détail donne lieu à une série d'allusions mythologiques qui, dirait-on, se distribuent «dialectiquement», selon une symétrie du positif et du négatif, de la tentation et la punition. Les «roses» de la poitrine, par exemple, renvoient à l'Aurore aux roses doigts (devenus une gorge purpurine); ce même buste, aguicheur et évasif, inflige à l'amant les tourments de Tantale. La «douce bouche» dépare des délices pareils à la «boisson sacrée» versée à Jupiter par son divin échanton et cache entre ses lèvres une menace vipérine, venant du redoutable archer aux flèches venimeuses. Ce délire associatif a pourtant une méthode et un but: escamoter le référent, de façon à ce que le lecteur le découvre en déchiffrant une charade imagée. Dámaso Alonso, le plus autorisé des «gongoristes» espagnols, définit ce procédé comme une combinaison entre la tendance à éluder le signifié textuel et la volonté de le suggérer à l'aide d'allusions: «Dans la périphrase, l'imagination retrace un cercle au centre duquel s'installe l'intuition du sens propre in-nomé» (Alonso 1969: 92-93). Telles sont dans ce sonnet les somptueuses volutes qui dissimulent la littéralité luxurieuse des objets représentés: la s a l i v e d'un *french kiss* devient ici la conventionnelle ambrosie qui coule aux banquets olympiens, tandis que les s e i n s voluptueux se voient attribuer une chaste hypostase florale.

C'est justement à ce niveau qu'a lieu un vrai tour de force stylistique. Rien qu'en choisissant le «venin» comme métonymie des armes d'Éros et la morsure de l'aspic comme métaphore des blessures amoureuses, Góngora met en relief un système de référence judéo-chrétien gisant sous les allusions classiques. Ce faisant, et sans pour autant cesser d'agir poétiquement en «miniaturiste», il met soudainement à l'œuvre le facteur *gigantisme*, qui transforme ce portrait «sténographique» en un vrai *portrait-paysage*. Ainsi, le tableau que le lecteur contemple à la fin du poème lui montre, à échelle cosmique, un Éden charnel hanté par le Serpent.

1.2.- Encore plus explicite est la projection paysagère d'un autre corps, dont les «magnifiques formes» s'épanouissent dans la neuvième *Fleur du Mal* de Charles Baudelaire (1821-1867):

*Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,*

*J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.
J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux;
Deviner si son cœur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux;
Parcourir à loisir ses magnifiques formes;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,
Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.*

(Baudelaire, 1929)

Plus de deux siècles se sont écoulés entre le sonnet de Góngora et *La Géante* baudelairienne, mais la différence entre les deux portraits réside moins dans la distance temporelle qui les sépare, que dans l'angle sous lequel l'un et l'autre envisagent l'espace.

Le Paradis déchu de Góngora (devant lequel l'on soupçonne la présence d'un Ange menaçant) est, après tout, un *hortus conclusus*; la finitude spatiale lui est imposée par une morale misogyne, ayant sans doute un substrat théologique. Ce double encadrement conditionne son montage comme tableau. Démarrant par la perspective, dont le trait distinctif serait le manque complet du «je» que nous nous sommes habitués à attribuer au «poète». Ce sujet rétif, qui se récuse comme personne ou *persona* lyrique, ne peut non plus, ou ne veut pas participer à la scène qui a lieu dans le poème. Par conséquent, il la contemple de loin et d'en haut, avec les yeux d'un peintre académique (même si ce dernier a appris quelques procédés impressionnistes). Ou encore avec le regard aussi hautain de Dieu qui, dans le climat puritain de la Contre-réforme, alerte et admoneste contre les dangers de la chair.

Par contre, le tableau baudelairien respire le plein air des toiles de la même époque, peintes, par exemple, à Barbizon. De telle façon qu'il dépasse largement les confins d'un verger, fût-il le fabuleux Éden, puisque son *cadre* grand-ouvert loge un paysage à échelle géographique, avec des

larges plaines et des montagnes hautes. Géographie à son tour «corporalisée»: portrait grandeur-nature d'une beauté monstrueuse, conçue par la Nature «en sa verve puissante»⁴.

En quelque sorte, tout cela peut aussi bien être un effet de *perspective*. C'est-à-dire, que le gigantisme de la géante soit suscité par un voyeur lilliputien qui, pareil à «un chat voluptueux» à ses pieds de reine, ne sache la contempler que d'en bas. Désormais présent dans son poème, car il n'hésite plus à s'assumer comme première personne, ce sujet poétique jouit en revanche des avantages qu'implique son «nanisme». Étant donné que *d'en bas* signifie également *de près*, il peut entamer une interaction immédiate avec l'objet du désir. Par exemple, en parcourant «à loisir» son corps grandiose, en rampant «sur le versant de ses genoux énormes» (sans doute pour atteindre l'«origine du monde» songée par Courbet) et encore – suprême convoitise œdipienne – en s'endormant «à l'ombre de ses seins / Comme un hameau paisible au pied d'une montagne»...

2. Et encore deux spécimens, de paysages-portraits

2.1.- À en juger par son rêveur *j'eusse aimé*, Baudelaire trace le portrait d'un fantasme. Mais le travail du poète (c'est Dante qui le dit) n'est-il pas celui de «traiter les ombres comme des corps solides» (*trattare l'ombra come cosa salda*)?

C'est pourquoi *La Géante* baudelairienne, comme nombre de chimères du désir, acquiert en poésie chair et os, et par cela se prête à une lecture vécue. L'évènement a lieu vers 1950, dans un endroit quelconque des Carpates, et son acteur est un adolescent roumain:

Oui, toute la vallée s'étendait comme le corps paresseux d'une femme tout au long des montagnes (...); une femme dont le chignon s'enroulait aux pieds de la carrière, près du Rocher Foudroyé, et ses jambes fines se perdaient au loin, vers l'embouchure du Ruisseau du Cerf, avec sa cuisse proéminente juste devant mon nez, sur le vallon qui descendait vers le rivage du Prahova. Ce

4. Góngora osa lui aussi effleurer l'esthétique du monstrueux, mais seulement dans ses grands poèmes; ne trouvant aucun précédent dans les lettres classiques, ses commentateurs Humanistes se virent alors obligés à invoquer la libre créativité de la Nature.

corps, je le connaissais très bien, moi: je l'explorais de mes pas quand il faisait beau et de mon regard, depuis la terrasse, quand il pleuvait. Lascif comme un nain chevauchant une géante, en proie à l'envie érotique, je bandais violemment et mon membre, pareil à une tige bleuâtre, expulsait plein de rage des jets fluorescents. Je ne savais pas à quels corps attribuer ces débauches, je préférais penser qu'elles étaient dues à la Géante. Je ne me souviens plus si cette métaphore vivante naquit de la lecture du sonnet de Baudelaire, où le poète se figurait, comme moi, en posture d'amant idéal d'un être à proportions cosmiques, ou si, par contre, j'avais découvert en le lisant que je partageais la même fantaisie du Parisien

(Vianu, 2010: 54; c'est moi qui traduis)

L'escalade de la sensualité n'empêche pas le jeune homme de se rendre compte – ou en tout cas de soupçonner – que dans sa rêverie intertextuelle – faudrait-il dire intercorporelle? – primordiale c'est l'ardeur que lui inspire la voluptueuse vallée, tandis que l'émoi émanant de la lecture de «La Géante» est plutôt dérivé. Cet ordre de priorités est le symptôme d'une transition entre le portrait-paysage et le *paysage-portrait*. Inutile de souligner que dans une telle évolution – déjà accomplie au moment où elle est perçue en tant que «métaphore vivante» – le facteur décisif est, une fois de plus, le *gigantisme*.

D'abord, celui du *cadre*. Ion VIANU (n. 1934) – c'est le nom du promeneur – conçoit ce portrait, de même que Baudelaire, à une échelle géographique, mais cette fois d'une géographie réelle. La preuve en sont les repères corporels – les pieds, la cuisse, le chignon de la géante –, marqués par des repères naturels – tels le Rocher Foudroyé (*Piatra Arsă*), le Ruisseau du Cerf (*Pârâul Cerbului*) ou la rivière de Prahova –, effectivement existants dans les Carpates Méridionales. Ensuite, une *perspective* gigantesque où le paysage s'humanise par effet d'un trompe-l'œil colossal, comme dans la «salle Mae West» du Musée Dalí, à Figueres.

2.2.- Peu ou prou, maints auteurs du 20^e siècle suivent la même voie, en «portraitistes», puisqu'ils la trouvent compatible avec leur crédo moderniste radical.

L'un d'eux, le Grec Nicos Engonopoulos (1907-1985), peintre et poète surréaliste, héberge le héros éponyme de son ouvrage *Bolívar* dans un *cadre* analogue à l'antérieure fantaisie érotique au prétexte paysager. Comme l'auteur de celle-ci, Engonopoulos passe en revue une contrée réelle, dont le relief façonne les traits d'une figure énorme. C'est au niveau de la *perspective* où les deux «portraitistes» diffèrent. Le Roumain, qui sillonne son paysage en marchant, reste fidèle à la vision de contiguïté. En parcourant le sien mentalement, le Grec a l'avantage de la distance:

*Bolívar! Je crie ton nom couché sur la cime d'Érès,
La crête la plus haute d'Hydra.
Quel merveilleux panorama s'ouvre à mes yeux d'ici-haut: sur les îlots
du Saronique, jusqu'à Thèbes,
Jusqu'au-delà de Malvoisie, là-bas, du côté de l'Égypte,
Ainsi que jusqu'à Panama, Guatemala, Honduras, Nicaragua,
Haïti, Saint Domingue, Bolivie, Colombie,
Pérou, Venezuela, Chili, Argentine, Brésil,
Uruguay, Paraguay, Équateur,
Et même jusqu'au Mexique.*

(Engonopoulos, 1993; c'est moi qui traduis)

Le jeu des raccourcis qu'emploie cette perspective éloignée sert à déterminer méticuleusement le point idoine d'où, par «effet Mae West», la vaste géographie de l'Amérique Latine révèle le vaste portrait du *Libertador*:

*Les fleuves Amazone et Orénoque naissent de tes yeux.
Les hautes montagnes enfoncent leurs semelles dans ta poitrine,
La cordillère des Andes c'est ton échine dorsale.
Sur le sommet de ta tête, mon gaillard, galopent les chevaux indomptés
et les buffles sauvages,
Toute la richesse de l'Argentine.
Sur ton ventre s'étendent sans fin les plantations du café.
Ta voix déchaîne des terribles tremblements qui ravagent
la terre de bout à bout,*

*Depuis les imposantes solitudes de Patagonie jusqu'aux îles multicolores,
Des volcans jaillissent au Pérou et vomissent leur colère vers les cieux,
Le sol vibre partout et grincent les icônes à Castoria,
La ville silencieuse auprès du lac.
Bolivar, tu es beau comme un Grec.*

(Ibid.)

Il reste à se demander quelle fonction spécifique correspond au *pay-
sage-portrait* dans cet ouvrage?

L'histoire littéraire nous apprend que le poète aimait voir dans son *Bolivar* une espèce d'épopée avant-gardiste⁵. Un tel exploit ne serait pas concevable sans un *sublime* compatible avec l'esthétique *ironique* de l'avant-garde: un sublime qui viendrait s'installer dans les régions terrestres, tout en gardant ses liens avec la sphère éthique, qui lui est assignée par tradition. Pour incroyable que cela paraisse, Engonopoulos est parvenu à atteindre ce but, plus ardu même que la quadrature du cercle. Voyons les étapes de sa quête.

Dans le système de l'épopée, l'«essence immuable» du portrait d'un héros est bel et bien son *héroïcité*, ayant la fonction d'élever au sublime l'identité collective (tribu, clan, peuple ou nation) pour le compte de laquelle il agit. De son côté, le poète grec substitue l'héroïque par le *gigantesque*, comme attribut du paysage anthropomorphe. Ce faisant, il réussit (pour ainsi dire) à séculariser le sublime, sans pour autant le rabaisser. Par la suite, il le rattache à une identité nouvelle. Lorsque, par exemple, les volcans péruviens entrent en résonance avec les icônes de Castoria, le *portrait-paysage* sud-américain obéit à une esthétique grecque⁶. Pareilles rencontres fortuites relèvent d'une «illumination profane», du miracle laïque que les surréalistes ont tant poursuivi (Benjamin, 1929).

Nicos Engonopoulos a su le puiser dans sa rencontre, nullement fortuite, avec Bolivar.

5. D'après ce que je sais, le seul précédent de ce genre – que le Grec ignorait, probablement – c'est *Altazor o el Viaje en paracaídas* ('Altazor ou le Voyage en parachute'), chef d'œuvre du poète chilien Vicente Huidobro (1893-1948).

6. Cf. «Bolivar, tu es beau comme un Grec» et surtout le sous-titre «un poème grec».

3. Pour raconter un «portrait paysager»

Avant de franchir la dernière étape de mon itinéraire, j'essaierai de réviser le chemin qui m'a amené jusqu'ici.

Mes antérieures analyses portaient sur une classe de procédés littéraires susceptibles d'être regroupés sous l'étiquette *ad hoc* de «portrait paysager». En examinant quelques spécimens du genre, j'espère avoir mis en évidence leurs bonnes performances en poésie, où la clôture du procédé sur le texte, ainsi que du texte sur le procédé, est assez fréquente. Grâce à ce redoublement du cadre, il devient possible d'envisager ces textes littéraires à la manière de *tableaux* picturaux, comme s'ils étaient perceptibles d'un seul coup. D'autant plus quand le phénomène tombe sous l'emprise de l'*anthropomorphisme gigantesque*, l'une des «grandes fonctions sémantiques» lesquelles, selon Roland Barthes, «se recouvrent» d'un système sémiologique à l'autre. Ce paramètre est également responsable de l'existence de formes hybrides, telles que ce même «portrait paysager», dans ses deux variantes, le *portrait-paysage* et le *paysage-portrait*.

J'ajouterai qu'en poésie, la catégorie qui nous occupe forme l'objet d'une micro-stylistique, travaillant sur des textes ou fragments autonomes et d'une extension plutôt réduite. Par contre, la narration exige une approche macro-stylistique, à savoir applicable à des unités supérieures de discours. De ce fait, elle ressemble à la «linguistique du texte», qui dépasse le niveau du mot et de la phrase. Là, forcément, il faut s'interroger sur le rapport spécifique qu'entretient une figure avec la dynamique du récit, qui se manifeste dans la *succession*⁷.

En termes de rhétorique classique, le portrait se définit comme une sous-catégorie de la *descriptio*, «procédure linguistique destinée à faire voir ce qui n'est pas présent» (Senabre, 1997: 9). De son côté, la narration se propose un but similaire; ainsi s'explique qu'elle ne se borne pas à nous «dire» les choses: elle s'emploie aussi à nous les «montrer»

7. Comme l'on peut voir, hormis le critère quantitatif, la différence entre «macro-» et «micro-stylistique» s'appuie sur une autre distinction (que déjà Lessing avait proposée), entre les Arts «du successif» et «du simultané».

(Todorov, 1966: 144)⁸. La «monstration», donc, comme modalité fondamentale du récit, peut bien trouver un outil important dans la *descriptio* et ses hypostases (dont aussi le portrait). Quant au «portrait paysager», il combine deux espèces de description: d'une personne – portrait proprement dit ou *prosopographia* – et d'un endroit – *topographia*.

L'image de la figure humaine est en outre un composant (le principal, peut-être) de ce qu'on appelle le *personnage*. Or cette instance narrative s'actualise, du moins dans la fiction moderne, en tant qu'«individu problématique», en profond désaccord avec le monde qui l'entoure (Lukacs, 1977: *passim*). Ce qui, au demeurant, ne peut qu'influencer son portrait, y compris lorsque celui-ci relève d'une technique paysagère. Ma thèse est que, dans ce dernier cas, la «problématicité» se manifeste par une espèce de déconstruction qu'exercent l'une sur l'autre la *prosopographie* et la *topographie*.

J'ai en vue deux exemples qui paraissent confirmer ma conjecture.

3.1.- Le premier appartient au roumain Mircea Eliade (1907-1986), dont la nouvelle *Un om mare* ('Un homme grand') constitue une tentative fort réussie de dérouler un *portrait-paysage* en narration. Le scénario, pour le dire brièvement, réfère une farce de la Nature, prise d'une «verve» absurde. Un jour quelconque, en plein Bucarest des années trente, un homme quelconque se met à grandir. Soudaine et vertigineuse, une telle croissance rend d'abord «problématique» sa vie dans la grande ville; ensuite elle l'exclut des rangs des humains; à la fin la victime disparaît (comme on dit) dans la Nature.

Ce qu'il me semble capital de souligner c'est que les points d'appui de ce récit, ceux en mesure de créer le suspens narratif, sont justement les phases d'une *déconstruction*. N'oublions pourtant pas que ce concept, avant de faire la carrière qu'on lui connaît, avait reçu chez Nietzsche un sens plus précis, dans l'expression originale *zugrunde richten*. La lecture derridienne l'a appauvri en lui ôtant la référence au *Grund*, le 'sol' ferme et sûr des valeurs cosmiques, recouvrées après la démolition des superstructures parasites. C'est là, dirais-je, où aboutit le portrait, à la suite

8. La terminologie de Todorov reprend et traduit la distinction opérée par les anglo-saxons, entre *showing* et *telling*.

d'une déconstruction *élémentaire* plutôt que paysagère, en ce sens que le gigantisme reconduit les traits du héros à un état primitif, pré-humain.

Par exemple son ouïe, déjà sourde au tic-tac des horloges, perçoit le «pulse» d'un temps non apprivoisé, qui «bat dans toutes les choses à la fois». Sa voix, en parlant «aux forêts et au ciel», devient similaire «aux explosions infra-phoniques [...] courantes dans le monde naturel [...], tantôt le murmure lointain d'un ruisseau, tantôt le bruit de la chute d'une cascade, tantôt le souffle du vent sur un champ de blé». Ainsi, le «macranthrope» perd (ou renonce à) l'usage du langage. Non seulement du fait que sa diction entrave la compréhension de ses paroles, mais surtout parce que les réalités supérieures auxquelles il a eu accès sont foncièrement incompréhensibles par ses anciens congénères⁹ (Eliade, 1991: *passim*; c'est partout moi qui traduit).

La situation, sans doute, signale le dépassement de la condition humaine. Au moins en ce qui concerne le héros. Mais la dépasse-t-il par le haut où par le bas? L'écrivain ne nous donne aucune réponse, et pour son personnage la question n'a pas de sens. L'histoire – écrite par l'un, vécue par l'autre – nous laisse à la fin le sentiment d'un mystère compact et opaque. Une telle énigme impénétrable et irréductible – *mysterium tremendum* ou *hieron megalon* – est l'attribut fondamental du sacré. D'autant plus quand, dans le monde moderne (nous dit Eliade en historien des religions), le sacré se cache soigneusement ou se dévoile par certains accidents imbus de déraison.

3.2.- Une sorte de contrepoint au récit antérieur s'esquisse dans *Il grande ritratto* (1960), de l'Italien Dino Buzzati (1906-1972). Dans ce roman, un savant génial, inconsolé après la mort de son épouse, conçoit un gigantesque paysage artificiel pour en faire le «grand portrait» de la défunte. Certes, il s'agit d'un *paysage-portrait* où, l'on découvre après-coup, *c'est le portrait qui déconstruit le paysage*.

En première instance l'exécution du tableau, puisqu'elle suit une technique abstraite, rend hautement méconnaissable le matériau paysager:

9. Interrogé par eux sur des questions ontologiquement ultimes («Dis-nous quelque chose! Enseigne-nous! [...] Qu'est-ce qu'y a là?»), pour toute réponse, il ne peut leur dire que là «C'est bien!», qu'«Il y a tout» - où même le tout.

Dal fondo, dove un tempo forse scrosciavano le acque di un torrente, fino al ciglio, le pareti erano interamente ricoperte di stranni costruzioni, come scatole, attaccate l'una all'altra, che formavano una babelica successione di terrazze, accompagnando le sporgenze e le rientranze delle rupi. Ma le rupi non c'erano piú, né si vedeva vegetazione, terra, o acque correnti.

(Buzzati, 1960: 77)¹⁰

Dé-naturé par abstraction, ce paysage peut encore transmettre l'«essence immuable» du portrait, c'est-à-dire une humanité *in abstracto*, dont la pensée comme qualité maitresse parait y avoir effacé toute autre attribut naturel.

Mais les similitudes les plus concrètes se montrent exclusivement aux personnes qui ont aimé le «modèle» de son vivant. Les seuls à percevoir sa présence posthume, à reconnaître Laura dans son portrait paysager, seront donc le mari qui l'a perdue et l'amie de jeunesse qui peut s'en souvenir:

L'immenso cervello artificiale, il robot, il superuomo, lo sterminato fertilizio dotato di ragione, Endriade lo aveva creato a immagine e somiglianza della donna amata. Non c'era volto, né bocca, né membra, ma per un oscuro incantesimo Laura era tornata al mondo, cristallizzata in paurosa metamorfosi. Quelle terrazze, quelle mura, quei pinacoli, quelle casematte erano il suo corpo [...] in quelle linee, in quelle sporgenze e rientranze, c'era un richiamo fortissimo di perduti ricordi, una rispondenza umana, una tenera e voluttuosa dolcezza.

(*ibid.*: 109)¹¹

10. «Depuis le fond, où peut-être autrefois rugissait un torrent, jusqu'à la cime, les versants [du vallon] étaient entièrement couverts d'étranges constructions, pareilles à des boîtes qu'on aurait attachées l'une à l'autre, dans une succession de terrasses babéliques, suivant les saillies et les creux de ses pentes. Mais là il n'y avait plus de pente, ni la moindre trace d'herbe, de terre ou d'eaux courantes» (c'est moi qui traduis).

11. «Le grandiose cerveau artificiel, le robot, le surhomme, la forteresse inachevée douée de raison, Endriade l'avait conçue à l'image et à la ressemblance de la femme

Mais, si le sentiment peut faire revivre et même humaniser la machine qu'elle est devenue, il ne parvient pas à enrayer la déconstruction entamée par l'«effrayante métamorphose». Bien au contraire: l'anthropomorphisme abstrait ne fait que prélever à la nature son innocence, et à sa place lui inoculer toute la malice absurde de la race humaine.

Déjà hybride en tant que paysager, *Le grand portrait* l'en est aussi à d'autres égards. Son *cadre*, par exemple, est un alliage très singulier entre les mythes de Pygmalion et de Frankenstein: comme dans le premier, un créateur tombe amoureux de sa créature; comme dans le second, cette créature est un monstre. C'est pourquoi le maladroit «artiste», pour l'empêcher de tuer, est obligé de la tuer lui-même.

Pareillement, la *perspective* du tableau relève aussi d'un scénario hybride. La prétention d'un mortel, de rendre réversible la mort d'un homme, de susciter la vie à la manière de Dieu, cette espèce d'orgueil que les anciens appelaient l' *hybris* n'est que la faute tragique par excellence. Le drame tourne toutefois à l'ironie, lorsque la punition, au lieu d'être subie, est infligée par le pécheur et frappe le produit de son péché¹².

Ce processus est donc plus radical que chez Eliade, où la déconstruction du portrait par le paysage aboutissait tout de même à une forme du sacré. Avec un nihilisme tout nietzschéen, Dino Buzzati «emmène» vraiment «au sol» (*zugrunde richtet*) toutes les données du problème. Sans même épargner le sacré, réduit à une création fautive. Une fois annihilé le piètre simulacre, que reste-t-il du «grand portrait», hormis le paysage d'une «vide éternité»?

4. À la recherche d'un genre (faute de conclusions)

Il est temps d'arrêter ma flânerie nonchalante dans le musée imaginaire

aimée. Pas de visage, pas de bouche, pas de membres; et pourtant, par un sombre sortilège, Laura était revenue au monde, cristallisée dans l'effrayante métamorphose. Ces terrasses, ces murs, ces pinacles, ces casemates c'étaient son corps [...] et dans toutes ces lignes, ces saillies et ces creux il y avait un fort rappel de souvenirs perdus, une réponse humaine, une douceur tendre et voluptueuse» (c'est moi qui traduis).

12. Bien sûr, la situation peut aussi équivaloir à une autopunition, restant ainsi dans le contexte tragique. Cela n'enlève rien cependant, au fait qu'elle soit appliquée de façon ironique, c'est-à-dire par personne, sinon par objet interposé(e).

du portrait paysager. Une démarche si peu méthodique ne saurait être compatible avec quelque conclusion que ce soit, et je n'ai même pas songé d'en tirer une. Mais en revanche, avant le point final, j'essaierai d'éclaircir quelques questions laissées en suspens. En l'occurrence: les «tableaux» littéraires que je viens d'examiner appartiennent-ils au domaine des *procédés*, à une classe *thématique* ou à un *genre*? À mon avis, une réponse plausible devrait confirmer la validité des trois variantes, d'ailleurs corrélatives, à condition de distinguer leur conduite dans chaque contexte spécifique.

En ce qui concerne les deux premières questions, il suffit de résumer ce que l'on sait déjà à leur sujet. Le portrait paysager se réalise comme *procédé* chaque fois que sa portée se couvre avec le texte. D'où le fait qu'il atteigne son rendement optimal en poésie, où les textes ont la longueur convenable. Pour qu'il en fasse de même en prose, il faudrait parvenir à isoler des fragments autonomes et homogènes, structurés par ce même procédé¹³. D'habitude, la prose narrative déroule le portrait au fil du récit; certaines fois, ses techniques descriptives entrent dans la composition du personnage; d'autres fois, et à ce même niveau, portrait et paysage se «déconstruisent» mutuellement, en raison du caractère «problématique» du héros dans le roman moderne. En outre, le portrait paysager relève d'un répertoire de thèmes décelable aussi bien dans la littérature que dans la peinture. Et qui plus est, même en littérature ses deux variantes (le *portrait-paysage* et le *paysage-portrait*) se définissent à partir de critères picturaux.

Pour expliquer ce paradoxe, il faut considérer le procédé en tant que *genre*. À cet égard, le recours à la théorie des «formes simples» (*einfache Formen*), étudiées dans un ouvrage déjà classique par le savant hollandais André Jolles (1972: *passim*), serait d'une réelle utilité.

En rapportant le portrait paysager au système respectif de référence, je le regarde comme un genre archétypal ou «forme simple», dont les «formes actualisées» deviennent le *portrait-paysage* et le *paysage-portrait*. Par la suite, le modèle de Jolles enregistre le «geste verbal», une unité élémentaire d'action spécifique à chaque «forme simple». Pour le portrait

13. ...tel le passage analysé du livre d'Ion Vianu (cf. *supra*: 2.1).

paysager, le «geste» en question n'est que l'*anthropomorphisme gigantesque*. Or, comme j'ai souligné dès le début, ce paramètre thématique assume le rôle d'une «grande fonction» qui rend possible le transport de signifiés, de la peinture vers la littérature et vice-versa.

Toute «forme simple», dit aussi André Jolles, ne saurait se passer d'une *Geistesbeschäftigung* – terme que la version française traduit par «disposition mentale», mais dont l'équivalent le plus adéquat serait «occupation de l'esprit». Quel est ce fondement spirituel ou, si l'on veut, la philosophie intrinsèque servant d'appui au portrait paysager?

Étant donné que dans son sein le paramètre humain se fond avec le naturel, sans pour autant aboutir à la réification, le plus commode serait de supposer que la vision du monde sous-jacente à tout ce processus est bel et bien une espèce d'*animisme*. Toutefois les racines du portrait paysager ne semblent pas remonter si loin. Du moins, ses «actualisations» les plus anciennes ne dépassent point (comme on a déjà dit) l'époque du Maniérisme renaissant. Là, dans le «cénacle» des «pétrarquaisants» épris du pinceau d'Arcimboldo, la primitive ontologie animiste s'était, pour ainsi dire, métaphorisée, afin de se faire compatible avec des contenus subjectifs, couvrant tout le spectre des émotions humaines.

En revenant brièvement sur les exemples antérieurs de *portraits-paysages* et de *paysages-portraits*, nous constatons qu'ils obéissent à des «dispositions mentales» aussi variées que les auteurs qui font usage du procédé et / ou qui cultivent le genre. Chez Góngora c'est la sensualité baroque mitigée de peur, du temps de la Contre-réforme; Baudelaire et, dans son sillage, Ion Vianu jouissent d'une puissante fantaisie érotique, fournie par la Nature «en sa verve puissante»; en bon surréaliste, Nicos Engonopoulos rencontre fortuitement une «illumination profane» et en fait une vision héroïque; par contre, chez Eliade l'illumination dépourvue du sacré tourne carrément à l'absurde; enfin, chez Buzzati, l'amour en détresse s'incarne dans une farce tragique...

Pareille phénoménologie protéique donne à penser. N'est-ce pas dans le portrait paysager, que s'étale tout le vaste paysage de la Littérature? Et ne serait-ce pas là cet «humble miracle» (Borges) qui fait la grandeur de la Poésie?

Références bibliographiques

- Alonso Dámaso (1969), *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos.
- Assunto Rosario (1986), *Peisajul și estetica* (trad. rum.), 2 volumes, Bucarest, éd. Meridiane.
- Barthes Roland (1964), *Éléments de sémiologie*, dans *Communications*, volume 4, numéro 4 (91-135).
- Baudelaire Charles (1929), *Œuvres complètes*, tome i: *Les fleurs du Mal*, édition critique par F.-F. Gautier, continuée par Y.-G. Le Dantec, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française.
- Benjamin Walter (1929), «Surrealism. The Last Snapshot of the European Intelligentsia», <http://www.generation-online.org/c/fcsurrealism.htm>.
- Buzzati Dino (1960), *Il grande ritratto*, Milan, Arnoldo Mondadori.
- Engonopoulos Nicos (1993), *Poiémata*, Athènes, Ikaros.
- Eliade Mircea (1991), *Proză fantastică*, édition par Eugen Simion, tome ii: *Secretul doctorului Honigberger*, Bucarest, Editura Fundației Culturale Române (93-115).
- García Lorca Federico (1969), *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.
- Góngora y Argote Luis de (2004), *Sonetos*, édition par Ramón García González, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/>.
- Jolles André (1972), *Formes simples* (trad. fr.), Paris, Seuil.
- Lukacs Georg (1977), *Teoria romanului* (trad. roum.), Bucarest, Univers.
- Ortega y Gasset José (1972), *Velázquez. Goya* (trad. roum.), Bucarest, Meridiane.
- Pontévia Jean-Marie (1983), «Ogni dipintore dipinge sè». *Écrits sur l'art et pensée détachées*, dans Bibliothèque Nationale de France. Dossier thématique: *Le Portrait*, <http://classes.bnf.fr/portrait/mode/texte1.htm>.
- Senabre Ricardo (1997), «Introducción» à *El retrato literario (Antología)*, Choix des textes, étude introductive et notes par R. S., Salamanca, Ediciones Colegio de España (9-27).
- Stoichiță (éd.), Victor Ieronim (1982), *Manierism: Artă și teorie* (trad. roum.), Bucarest, Meridiane.
- Todorov Tzvetan (1966), «Les catégories du récit littéraire» en *Communications*, 8: *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil (125-151).

- Vianu Ion (2010), *Amor intellectualis. Romanul unei educații*, Jassy, Polirom.
- Wölfflin Heinrich (1968), *Principii fundamentale ale istoriei Artei* (trad. roum.), Bucarest, Meridiane.

Περίληψη

Βίκτωρ Ιβάνοβιτς

Από το πορτραίτο-τοπίο στο τοπίο-πορτραίτο

Θέμα του παρόντος δοκιμίου είναι η “μόδα” –της οποίας οι απαρχές ανάγονται στην όψιμη Αναγέννηση (Μανιερισμό)– να προσωπογραφούν οι ποιητές τις μούσες τους εν είδει τοπίων, με άλλα λόγια να τις «τοπιογραφούν». Απώτερα μεν προηγούμενα αυτής εντοπίζονται σε κάποια σονέτα του Πετράρχη, νεώτερα δε στη ζωγραφική του Arcimboldo. Σιγά-σιγά, οι σκόρπιες αυτές πινελιές ομαδοποιήθηκαν σε “πίνακες”, ακολουθώντας είτε τους κανόνες της τοπιογραφίας είτε εκείνους της προσωπογραφίας. Ονομάζω την πρώτη περίπτωση *πορτραίτα-τοπία* και τη δεύτερη *τοπία-πορτραίτα*. Τέλος, η “σημασιολογική λειτουργία” (Roland Barthes) που καθιστά δυνατό το πέρασμα από ένα σημειολογικό σύστημα (το εικαστικό) σε άλλο (το ποιητικό) είναι, στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο *ανθρωπόμορφος γιγαντισμός*. Τα δομικά αυτά στοιχεία της (ούτως ειπείν) “τοπιο-προσωπογραφίας” αναλύονται σε ποιητικά ή ποιητικόμορφα κείμενα των Luis de Góngora (Ισπανία), Charles Baudelaire (Γαλλία), Ion Vianu (Ρουμανία) και Νίκο Εγγονόπουλο (Ελλάδα), ενώ η ανάπτυξή τους σε αφηγηματικό λόγο στους Mircea Eliade (Ρουμανία) και Dino Buzzati (Ιταλία).



ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΜΗΤΡΑΛΕΞΗ

Το μοτίβο του ορυχείου στο “γερμανικό” διήγημα του Γ. Μ. Βιζυηνού «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας»

Το μοτίβο του ορυχείου, θέμα ιδιαίτερα προσφιλές στον γερμανικό ρομαντισμό, εμφανίζεται σε κομβικά σημεία στο διήγημα του Βιζυηνού «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας», το οποίο δημοσιεύεται σε συνέχειες στην *Εστία* τον Ιανουάριο του 1884¹. Υπάρχουν ισχυρές ενδείξεις που οδηγούν στην υπόθεση ότι το διήγημα γράφτηκε το καλοκαίρι ή το φθινόπωρο του 1882 στο Παρίσι και το Λονδίνο και ότι πρόκειται για το πρώτο κατά σειρά συγγραφής διήγημα του Βιζυηνού². Κατέχει ξεχωριστή θέση στην εργογραφία του διαφέροντας σημαντικά από τα υπόλοιπα διηγήματά του, κυρίως λόγω του ρομαντικού, στα όρια του μελοδραματικού, θέματος και χαρακτήρα του. Είναι το εκτενέστερο διήγημα του Βιζυηνού, στην έκδοση που επιμελήθηκε ο Παναγιώτης Μουλλάς καταλαμβάνει 64 σελίδες, αποτελεί δηλαδή σχεδόν ένα μικρό μυθιστόρημα³. Για τη λογοτεχνική του αξία δεν υπήρξε πάντοτε

1. Πρβλ. Παν. Μουλλάς, «Ο Γ. Μ. Βιζυηνός και η εποχή του», στο Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά Διηγήματα* [1980], επιμ. Παν. Μουλλάς, Εστία, Αθήνα 2003, σ. δ'- ιγ', εδώ σ. η'· Παν. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», στο ίδιο, σ. ιζ'- ρλζ', εδώ σ. πβ' κ.ε. Το 1883 είχε προκηρυχθεί το πρώτο «Διαγώνισμα της 'Εστίας' προς συγγραφήν ελληνικού διηγήματος». Στο ίδιο, σ. η'.

2. Πρβλ. Παν. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», (σημ. 1), σ. πδ' κ.ε.· Βασίλης Αθανασόπουλος, *Οι μύθοι της ζωής και του έργου του Γεωργίου Βιζυηνού*, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1992, σ. 285.

3. Γ. Μ. Βιζυηνός, «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας», του ίδιου, *Νεοελληνικά Διηγήματα*, (σημ. 1), σ. 104-167. Στο εξής, οι αναφορές σε σελίδες (σε παρένθεση στο κείμενο) παραπέμπουν στις σελίδες αυτής της έκδοσης.

συμφωνία απόψεων μεταξύ των ερευνητών, θεωρήθηκε ότι παρουσιάζει πολλές αδυναμίες και υπερβολές, κάτι που θα ταίριαζε ίσως και με την κατάταξή του ως πρωτόλειο έργο. Η κριτική υπήρξε πάντως αρχικά εγκωμιαστική (Κ. Παλαμάς, Ν. Βασιλειάδης κ.ά.), αργότερα ιδιαίτερα αυστηρή (Α. Καμπάνης, Δ. Χατζόπουλος, Α. Σαχίνης)⁴, στρεφόμενη εντέλει από τη δεκαετία του 1980 και μετά στη νηφάλια κριτική αντιμετώπιση και αφηγηματολογική περιγραφή του⁵, όπου παραμένει ως

4. Πρβλ. Κ. Μητσάκης, *Αναδρομή στις ρίζες. Γεώργιος Βιζυηνός*, Ελληνική Παιδεία, σειρά: Μεσαιωνικές και νεοελληνικές μελέτες - 2, Αθήνα 1977, σ. 23. Ο Απόστολος Σαχίνης προσφέρει λεπτομερέστατη εποπτεία και διεξοδική αποτίμηση της βιβλιογραφίας για τον Βιζυηνό που έχει προηγηθεί της μελέτης του. Πρβλ. Απόστολος Σαχίνης, «Το διήγημα του Γ. Βιζυηνού», *Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής σχολής, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*, 1 (1968) 311-361. Ο Σαχίνης αξιολογεί μάλλον αρνητικά την πεζογραφία του Βιζυηνού αρνούμενος σε αυτήν την οποιαδήποτε γόνιμη σχέση με την ευρωπαϊκή γραμματεία, με μία εξαίρεση: «Καμιά γερμανική ή άλλη ξένη επίδραση δεν διακρίνουμε στο αφηγηματικό του έργο· κανένα ουσιαστικό στοιχείο δεν υπάρχει μέσα σ' αυτό, που να φανερώνη πως ο δημιουργός του σπούδασε κι' έζησε χρόνια σε μια προηγμένη κι' εξελιγμένη κοινωνία – εκτός ίσως από τα εξωτερικά γνωρίσματα του διηγήματος “Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας”» (σ. 337). Χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο διήγημα «αρκετά μέτριο» και «πολύ ρομαντικό και μελοδραματικό» (σ. 351).

5. Ενδεικτικά: Παν. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», (σημ. 1) Βασίλης Αθανασόπουλος, *Οι μύθοι της ζωής και του έργου*, (σημ. 2) Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *Γεώργιος Βιζυηνός. Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, Εστία, Αθήνα 1994· Λίζυ Τσιριμώκου, «Ισχύς και αναίρεση ενός ρομαντικού “τόπου”: τα χρυσοφόρα έγκατα», *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, επιμ. Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου, Σοκόλης, Αθήνα 2005, σ. 343-350· Αλεξάνδρα Ρασιδάκη, «Συνέπειες του ρομαντισμού: Το διήγημα του Βιζυηνού “Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας” ως χρονικό μελαγχολίας», *Νέα Εστία*, 1801 (2007) 1029-1051. Για τις αφηγηματικές τεχνικές στην πεζογραφία του Βιζυηνού, με εφαρμογή στο διήγημα «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον», πρβλ. Massimo Peri, «Το πρόβλημα της αφηγηματικής προοπτικής στα *Διηγήματα* του Βιζυηνού» [πρώτη δημοσίευση: *Ελληνικά*, 36 (1985) 286-316], του ίδιου, *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, επιμ. Σ. Ν. Φιλιππίδης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης / Ίδρυμα Τεχνολογίας & Έρευνας, Ηράκλειο 1994, σ. 1-44. Για τις επαφές με το διήγημα του ευρωπαϊκού ρεαλισμού πρβλ. Κατερίνα Μητραλέξη, «Το διήγημα του Γεωργίου Βιζυηνού και ο γερμανικός ποιητικός ρεαλισμός», στο Ελένη Πολίτου - Μαρμαρινού / Σοφία Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική*

ζητούμενο, σύμφωνα με τον Βαγγέλη Αθανασόπουλο, η ακριβής εξακρίβωση της παρουσίας αναλογιών ή απηχήσεων από έργα Γερμανών συγγραφέων, προκειμένου να δοθεί «νέα διάσταση στην κατανόηση και αποτίμηση του διηγήματος»⁶. Θα επιχειρήσουμε να συμβάλουμε στην εξακρίβωση αυτών των διακειμενικών αναλογιών και απηχήσεων⁷, εστιάζοντας πάντως στη λειτουργία του χώρου γενικότερα και του μοτίβου του ορυχείου ειδικότερα.

Στο διήγημα «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας» είναι πολλές οι αναφορές που παραπέμπουν στη γερμανική παιδεία του Βιζυηνού και στα βιώματά του κατά τη μακρόχρονη παραμονή του για σπουδές στη Γερμανία (1875-1881)⁸. Αναφέρεται σε συγκεκριμένα ονόματα της γερμανικής γραμματείας, τέχνης και επιστήμης (Lotze, Goethe, Wagner, Heine), ο χώρος της αφήγησης είναι η Γερμανία, συγκεκριμένα η πόλη Γκέτιγκεν, η οροσειρά του Χαρτς στη βόρεια Γερμανία και η πόλη

και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία – Γραφή – Πρόσληψη, εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2009, σ. 406-420.

6. Βασίλης Αθανασόπουλος, *Οι μύθοι της ζωής και του έργου*, (σημ. 5), σ. 314.

7. Η νεότερη έρευνα έχει επανειλημμένα αναφερθεί ακροθιγώς στην ύπαρξη των ποικίλων διακειμενικών αναφορών στο συγκεκριμένο διήγημα. Πρβλ. Παν. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», (σημ. 1), σ. 44' κ.ε.' Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *Γεώργιος Βιζυηνός. Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, (σημ. 5), σ. 90 κ.ε., 107 κ.ε.' Λίζυ Τσιριμώκου, «Ισχύς και αναίρεση ενός ρομαντικού “τόπου”: τα χρυσοφόρα έγκατα», (σημ. 5), σ. 346-349. Η Αλεξάνδρα Ρασιδάκη (σημ. 5) αναφέρεται συστηματικά στη σχέση του κειμένου «με την κοσμοαντίληψη αλλά και με τη λογοτεχνική παραγωγή του γερμανικού ρομαντισμού» (σ. 1030) και εστιάζει κυρίως στο διήγημα του Χόφμαν «Τα ορυχεία του Φαλούν» [E.T.A. Hoffmann *Die Bergwerke von Falun*, 1818]. Πρβλ. στο ίδιο, σ. 1032-1041. Στο δεύτερο μέρος της μελέτης της η Ρασιδάκη εξετάζει το διήγημα «ως χρονικό μιάς κρίσης μελαγχολίας» (σ. 1042), της κεντρικής μορφής του Πασχάλη εν προκειμένω.

8. Πλήθος σχετικών πραγματολογικών στοιχείων έχει συγκεντρώσει η Παρασκευή Σιδερά - Λύτρα στην επίμονη προσπάθειά της να αποδείξει ότι σκηνικό και πρόσωπα του διηγήματος είναι πραγματικά. Π. Σιδερά - Λύτρα, «Ο Γεώργιος Βιζυηνός φοιτητής στο Πανεπιστήμιο της Γοτίγγης», *Ο Παρατηρητής*, 23-24 (1993) σ. 116-140. Η Σιδερά - Λύτρα έχει επίσης προβεί στη μετάφραση του διηγήματος στα γερμανικά: Georgios Vizyinos, «Die Folgen der alten Geschichte», *Übersetzung und Erläuterungen: P. Sidera - Lytra, Greek Letters*, 9 (1995-1996) σ. 113-175.

Κλάουσταλ στην περιοχή επί του Χαρτς με τα πολλά μεταλλεία. Ο χρόνος της αφηγούμενης ιστορίας δηλώνεται επίσης με αρκετή ακρίβεια, είναι ο Αύγουστος του «187...» (πρβλ. σ. 104 κ.ε.), ενώ ο χρόνος της –αναδρομικής– αφήγησης συνάγεται επίσης, μέσω των αναφορών σε συστατική επιστολή του «άειμνήστου διδασκάλου H. Lotze» (σ. 105). Πρόκειται για τον καθηγητή ιατρικής ψυχολογίας στο Πανεπιστήμιο του Γκέτιγκεν, για τον οποίο γνωρίζουμε ότι απεβίωσε το 1881. Άρα ο Βιζυηνός τοποθετεί την ιστορία στο δικό του παρόν, στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, εποχή ρεαλισμού και αντικειμενικής παρατήρησης στην επιστήμη και στην τέχνη. Στο διήγημα «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας» η ρεαλιστικών προδιαγραφών γραφή συνδέεται όμως με ισχυρότατες ρομαντικές καταβολές, όπως θα φανεί μεταξύ άλλων από τη διερεύνηση της λειτουργίας του μοτίβου του ορυχείου στο κείμενο, στο οποίο ανιχνεύεται συγκεκριμένα η ιστορία του Φαλούν, όπως την επεξεργάστηκαν οι Γερμανοί ρομαντικοί. Θα προχωρήσουμε στη διερεύνηση των ποικίλων διακειμενικών αναφορών στη γερμανική λογοτεχνία και σε ορισμένες αφηγηματολογικές παρατηρήσεις, αναζητώντας τη βασική αντινομία που οργανώνει το αφήγημα.

Πρόκειται για πρωτοπρόσωπη αφήγηση, όπως εξάλλου συμβαίνει σε όλα τα διηγήματα του Βιζυηνού, με διάσπαρτα στοιχεία αυτοαναφορικότητας⁹. Ο αφηγητής ανατρέχει καταρχάς σε γεγονότα ενός συγκεκριμένου έτους, «κατὰ τὸν χειμῶνα ἐκεῖνον τοῦ 187... ἐν Γοτίγγη» (σ. 104), κατὰ τη διάρκεια των σπουδών του, όταν «τὸ φοβερὸν ἐκεῖνο φύχος ἐπάγωσε τὴν ἀναπνοὴν ὄχι πλέον εἰς τὸ στόμα, ἀλλ’ εἰς αὐτοὺς τοὺς πνεύμονάς μου!» (σ. 104 κ.ε.). Το επίμονο της ασθένειας οδήγησε τον ιατρό του στην απόφαση, το θέρος πια, να επιβάλει αλλαγή κλίματος, ευνοϊκότερου για την αποθεραπεία από ό,τι το κλίμα της πόλης.

Πριν ωστόσο προχωρήσει στο σημείο αυτό η αφήγηση, παρεμβάλλεται μια σύντομη αναδρομή σε παρελθούσα συζήτηση του αφηγητή με τον ιατρό του, τον αυλοσύμβουλο «Herr[n] H***» (ή «κύριο X***»), φιλέλληνα, «ὄμηρομαθέστατο[ς]» και «διασημότατο[ς] τῶν ἐν Γερμανίᾳ παθολόγων», συγγραφέα «τῆς γνωστῆς “Φυσιολογικῆς Παθολογίας τῶν

9. Πρβλ. για παράδειγμα τα σημεία όπου ο αφηγητής απευθύνεται ευθέως στον αναγνώστη της αφήγησης (σ. 104, 108, 114, κ.ά.).

Νεύρων”, περὶ τὴν σπουδὴν τῶν ὁποίων εἶχεν ἀφιερῶσει ὅλον αὐτοῦ τὸν βίον» (σ. 105). Ἐδῶ ὁ ἰατρός συσχετίζει τις ασθένειες των νεύρων (φυσιολογία) με τις ασθένειες της ψυχῆς (ψυχολογία), ἀναφέρεται δηλαδὴ σε ψυχοσωματικά συμπτώματα, καὶ προτρέπει τὸν ἀφηγητὴ νὰ παρακολουθεῖ στο πλαίσιο των ειδικῶν ψυχολογικῶν σπουδῶν του «καὶ τὰς ψυχιατρικὰς παραδόσεις καὶ ἀσκήσεις [τ]ου ἐν τῷ φρενοκομείῳ» (σ. 105).

Πιάνοντας πάλι τὸ νῆμα τῆς ἀφήγησης καὶ προκειμένου νὰ λάβει ὁδηγίες γιὰ τὸ ἀναπνευστικὸ τοῦ πρόβλημα καὶ τὸ επικείμενο ταξίδι του, ὁ ἀφηγητὴς διηγείται τὴν ἀναγκαστικὴ ἐπίσκεψή του στο φρενοκομείο, ὅπου εἶχε κληθεῖ αἰφνιδίως ὁ θεράπων ἰατρός του γιὰ νὰ ἀντιμετωπίσει κάποιον ἐπείγον περιστατικὸ. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ξεκινᾷ ἡ ἀφήγηση τῆς πρώτης ἀπὸ τις δύο ἐπὶ μέρους ἱστορίες που συγκροτοῦν τὸ «Αἱ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ἱστορίας», τις ὁποῖες ἡ ἀφήγηση φέρνει μέσω τῆς γυναικείας κεντρικῆς μορφῆς, τῆς Κλάρας, σε συσχετισμὸ, καὶ οἱ ὁποῖες συνδέονται ἐπιπλέον μεταξὺ τους με μιὰ μικρὴ, ἀλλὰ σημαντικὴ, λεπτομέρεια: τὸ μοτίβο τοῦ ορυχείου, τοῦ ὁποίου ἡ προέλευση ἐντοπίζεται, ὅπως ἤδη ἀναφέραμε, σε μιὰ προσφιλή ἀφήγηση τοῦ γερμανικοῦ ρομαντισμοῦ.

Στὸ φρενοκομείο, ὁ ἀφηγητὴς, συνοδεύοντας τὸν κύριο Χ*** στὴν ἰατρικὴ ἐπίσκεψη, συναντᾷ καὶ περιγράφει «μίαν δυστυχή νεήλυδα» (σ. 109), σε δωμάτιο ἀπομόνωσης. Τὴν ἀσθενεία τῆς ὁ καθηγητὴς περιγράφει ὡς «πολὺ θλιβερά, ἂν καὶ “ποιητικὴ” ἀσθένεια», τὴν δε ἀσθενή ὡς «ἐν θῦμα ἐρωτικῆς ἀπελπισίας, ἐκ τοῦ δουκάτου τῆς Βάδης» (σ. 109). Τὸ ἐνδιαίτημα τῆς ἀσθενούς, τὸ δωμάτιο τῆς ἀπομόνωσης, περιγράφεται λεπτομερώς καὶ ἐν τέλει ὀλωσδιόλου θετικὰ ἀπὸ τὸν ἀφηγητὴ: πρόκειται γιὰ χῶρο σχεδὸν στρογγυλοῦ σχήματος, χωρὶς παράθυρα, ὅπου κυριαρχεῖ τὸ ἀπαλὸ κυανὸ χρῶμα των με γόμωση καὶ βελούδο ἐπικαλυμμένων τοίχων, των μαλακῶν «ἐξ ἐλαστικοῦ κόμμιος» (σ. 111) ἐπίπλων καὶ τῆς φωτιζομένης οροφῆς καὶ τὸ πράσινο χρῶμα τοῦ χαλιοῦ που καλύπτει τὸ ἔδαφος. Γιὰ τὸ κυανὸ χρῶμα ὁ ἀφηγητὴς, ἀπὸ τοῦ ὁποίου τὴν ὀπτικὴ γωνία παρατίθεται ἡ ἀφήγηση, παρατηρεῖ πῶς ἦταν

Κυανοῦν ἀνεκφράστως γλυκὸ καὶ ὄντως ἡμερον, ὥστε δὲν εἶξευ-
ρες ἐὰν ἦτο τοῦτο, ἢ τὰ χρώματα τοῦ ὑελίνου θόλου ἢ ἀφορμῆ, δι

ἦν τὸ ἐν τῇ αἰθούσῃ ἐκείνῃ φῶς ἐξήσκει ἐπὶ τῶν αἰσθήσεων καὶ τῶν νεύρων τόσοσιν εὐχάριστον, τόσοσιν ἀνακουφιστικὴν καὶ τοῦτ' αὐτὸ πραῦντικὴν ἐπίδρασιν. Μηχανισμὸς ἀερισμοῦ δὲν ἐφαίνετο πουθενά. Καὶ ὁμωσ ὅταν εἰσῆλθομεν εἰς τὸ ἄνευ παραθύρων τοῦτο οἶκημα, ἐνόμισα ὅτι ἐξῆλθομεν εἰς τὸ ὑπαιθρον: τόσοσιν καθαρά καὶ δροσερά ἦτο ἡ ἐν αὐτῷ ἀτμοσφαῖρα!

(σ. 111)

Σε ἀντίθεση με τυχόν διαφοροετικὲς προσδοκίεσ, ο χώροσ τῆσ ἀπομόνωσῆσ τῆσ νεαράσ ἀσθενούσ προσλαμβάνεταὶ λοιπόν ωσ εὐχάριστοσ καὶ παραλληλίζεταὶ με τῆ φύση, ἐνῶ τα χρώματα, το κυανὸ καὶ το πράσινο, συμβάλλουνο σε αὐτὴ τῆν ἐντύπωσῆ. Τα πρώτα τῆσ λόγια, ὅταν σε λίγο ἐμφανίζεταὶ ἡ ἴδια, ἀφοροῦν ἐκεῖνον που ονομάζει μέλλοντα σύζυγό τῆσ:

Ἄλλὰ μὴ βιάζεσθε παρακαλῶ, διὰ νὰ σᾶσ παρουσιάσω καὶ τὸν μέλλοντα σύζυγόμ μου. Ἐπῆγε νὰ σκάψη νὰ βγάλη τὰ διαμάντια διὰ τὰ δακτυλίδια μασ – τοὺσ ἀρραβῶνάσ μασ. Μεγάλα διαμάντια! Πολὺ μεγάλα διαμάντια θὰ ἐπιθυμῆ νὰ εὔρη, γι' αὐτὸ ἀργεῖ νὰ ἐπιστρέψη. Ἐν τούτοισ μὴ βιάζεσθε. Ἐχει σφυρὶ μυτερό, καὶ εἶναι ἀνοιχτομμάτῆσ ἄνθρωποσ. Εἰς τὸ κέντρον τῆσ γῆσ θὰ προχωρήσῆ, ἀλλὰ θὰ τὰ εὔρη καὶ θὰ ἐπιστρέψη.

(σ. 112)

Στῆ συζήτηση που ἀκολουθεῖ μεταξύ του ἀφηγητοῦ καὶ τῆσ νεαρήσ κοπέλασ, ἐκεῖνῆ ζητεῖ να πληροφορηθεῖ πόσο θερμό εἶναι το κέντρο τῆσ γῆσ σε σύγκριση με τῆ θερμῆ του χεριοῦ ἡ τῆσ παρειάσ τῆσ, που του προτεῖνει για σύγκριση, καὶ ὅταν λαμβάνει ἀπό τον τραυλίζοντα «συγκεχυμένωσ» ἀφηγητῆ τῆ διαβεβαίωση ὅτι εἶναι πολὺ θερμότερο, ἀναφωνεῖ: «– Τόσοσιν τὸ καλῆτερον! [...] Μοῦ ἔφυγε ψυχρόσ, καὶ θὰ μοῦ ἔλθη ὀπίσω ὄλοσ φωτιά! ὄλοσ ἀγάπη! Γι' αὐτὸ μὴ βιάζεσθε, παρακαλῶ, περιμένετε νὰ τὸν ἰδῆτε. Θέλετε νὰ ψάλω τίποτε για νὰ μὴ μάσ παραφανῆ ἡ ὥρα;» (σ. 112). Φέρνει «περίχρυσον ἰταλικὴν χάρπαν» (σ. 112), παίζει ἀρχικά «γεννήματα τῆσ φαντασίασ τῆσ» (σ. 112 κ.ε.) καὶ συνεχίζει τραγουδώντας σε μελαγχολικό τόνο τοὺσ στίχοὺσ δύο σύντομων ποιημάτων,

που όμως εν τέλει δεν την ικανοποιούν, δεν την εκφράζουν (σ. 113)¹⁰. Για τους ακροατές της είναι ιδιαίτερα συγκινητική η επόμενη σκηνή, όπου εκείνη τραγουδά σε δική της μουσική το τραγούδι της ανεμώνης που αγάπησε έναν διαβάτη, ποίημα του ίδιου του Βιζυηνού¹¹. Στο σημείο αυτό, ο αφηγητής απευθύνεται στον αναγνώστη αναστοχαζόμενος για την ανεπάρκεια του λόγου του, και τις δυνατότητες της αφήγησης γενικά, με αφορμή την προσπάθειά του να περιγράψει τη «βαθέως συγκινητικήν εκείνην σκηνήν, τῆς ὁποίας ἡμεῖς ἐγενόμεθα θλιβεροί, ἐκπεπληγμένοι μάρτυρες. [...] Διότι τὸ γεγονός, ὅτι καὶ ἐν τῇ ἀσθενεστάτῃ ταύτῃ ἀφηγήσει ἀναγκάζομαι νὰ χωρίσω τὰ ἐν τῇ φύσει τόσον ἀχωρίστως συνηνωμένα στοιχεῖα μουσικῆς καὶ φυσιολογίας, καταδηλοῖ, νομίζω, τρανότατα τὴν παραστατικὴν ἀτέλειαν οἴου δήποτε γραπτοῦ

10. Για το πρώτο ποίημα («— Πὼς εἶν’ στὸ δάσος σκοτεινά, / φταῖν τὰ κλαδάκια τὰ πυκνά. ...») δεν γίνεται στο κείμενο σαφέστερη αναφορά στην προέλευσή του, ενώ το δεύτερο («Ξεύρεις τὰ πράσιν’ ἀκρογιάλια, / ποὺ οἱ λεμοναῖς ἀνθοῦνε; ...») αναγνωρίζεται εύκολα ως το γνωστό τραγούδι της Μινιόν από τα *Χρόνια της μαθητείας του Βίλχελμ Μάϊστερ* του Γκαίτε: («Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen ...»), όπως παρατηρεῖ και ο αφηγητής: «Ἄλλ’ οὕτως ἐσπευσμένως καταντήσασα [ἡ κόρη] εἰς τὴν κατακλιεῖδα τῆς γνωστῆς ταύτης στροφῆς τοῦ Γερμανοῦ ποιητοῦ, [...]» (σ. 113). Το πρώτο ποίημα αποδίδεται από την Έλενα Κουτριάνου στον ίδιο τον Βιζυηνό και αντικρούεται ἡ ἀπόψη πως πρόκειται για μετάφραση από γερμανικό πρωτότυπο. Πρβλ. Γ. Μ. Βιζυηνός, *Τα ποιήματα*, τ. 3, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια: Έλενα Κουτριάνου, Ἰδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, σειρά: Νεοελληνικὴ βιβλιοθήκη - Ἰδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σ. 219.

11. Η παράθεση ἐδῶ των στίχων του ποιήματος «Η ανεμώνη», το οποίο γράφτηκε στις 27 Αυγούστου 1882, οδηγεί τον Παν. Μουλλά στην υπόθεση ὅτι το «Αἰ συνέπεια τῆς παλαιᾶς ιστορίας» ἀποτελεῖ τὴ χρονολογικὰ πρώτη διηγηματογραφικὴ προσπάθεια του Βιζυηνού. Πρβλ. Παν. Μουλλάς, «Το νεοελληνικὸ διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», (σημ. 1), σ. πδ'. Στα μεταφραστικὰ σχόλια που συνοδεύουν τὴ γερμανικὴ μετάφραση του διηγήματος, ἡ Σιδερά - Λύτρα ἀναφέρει ὅτι μια ἐκδοχὴ του ποιήματος συμπεριελήφθη το 1883 ἀπὸ τον Βιζυηνό στην ποιητικὴ συλλογὴ *Ἀθθίδες ἀύραι* και παραθέτει ἐπίσης τὴν πληροφορία ὅτι τὸ ποίημα αὐτὸ μελοποιήθηκε ἀπὸ τον συνθέτη Χρήστο Στρουμπούλη και ἐγινε γνωστὸ στο ευρὺ κοινὸ ως τραγούδι. Πρβλ. Georgios Vizyinos, «Die Folgen der alten Geschichte», (σημ. 8), σ. 171. Μένει φυσικὰ ἀναπάντητο τὸ ἐρώτημα, σε ποια γλῶσσα τραγούδησε ἡ κοπέλα στο πρωσικὸ φρενοκομεῖο του Γκέτιγκεν τὸ ποίημα του Βιζυηνού. Πρβλ. Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *Γεώργιος Βιζυηνός. Μεταξὺ φαντασίας και μνήμης*, (σημ. 5), σ. 108.

λόγου» (σ. 114). Η κοπέλα καταστρέφει ξαφνικά με ορμή τις χορδές του μουσικού οργάνου σε μια έκρηξη της μανίας της και εδώ τελειώνει η σύντομη συνάντηση του αφηγητή με τη νεαρή κοπέλα, η άτυχη μοίρα της οποίας τον συγκλόνισε μέχρι δακρύων.

Ακολούθως ο αφηγητής στοχάζεται πάνω στις, κατά την άποψή του, περιορισμένες δυνατότητες που έχει δώσει η φύση στον άνθρωπο, στη μη υπαρκτή δυνατότητα αποκατάστασης της διαταραχθείσας ανθρώπινης διάνοιας, φέρνοντας συγκριτικά παραδείγματα από το ζωικό και το ορυκτό βασίλειο, όπου τα πράγματα είναι πιο απλά και όπου η μητέρα φύση αναλαμβάνει άνευ άλλου τινός την αποκατάσταση (πρβλ. σ. 117 κ.ε.). Ο καθηγητής συμπληρώνει πως το «κακὸν δὲν ἔχει τὴν ρίζαν τοῦ εἰς τὴν γνωστὴν ἡμῖν φύσιν τῶν νεύρων, ἀλλ’ εἰς τὸν ἄγνωστον παράγοντα Ψ, τουτέστι τὴν ψυχὴν» (σ. 118 κ.ε.), συνοψίζοντας έτσι το πρόβλημα της νεαρᾶς ασθενούς, αλλά και το θέμα που αρχίζει τότε να απασχολεί την ιατρική επιστήμη. Και στρέφεται στην ιατρική εξέταση του αφηγητή προκειμένου να τον καθοδηγήσει για τα περαιτέρω.

Τα παράξενα λόγια της νεαρᾶς, σχετικά με τα διαμάντια που θα της φέρει από τα έγκατα της γης ο καλός της, δεν σχολιάζονται εδώ περαιτέρω από τα πρόσωπα της αφήγησης, ούτε έχουν τύχει, εξ όσων μου είναι μέχρι στιγμῆς γνωστά, ιδιαίτερου σχολιασμού από τους ερευνητές. Βρίσκουν βέβαια μια εξήγηση πολύ αργότερα, όταν συνάγουμε, μαζί με τον αφηγητή, ότι ο αγαπημένος της ασκεί το επάγγελμα του επιστήμονα ορυκτολόγου και μεταλλειολόγου.

Στο σημείο αυτό, ας μας επιτραπεί μια σύντομη παρέκβαση, που αφορά τη βιογραφία του Βιζυηνού κατά πρώτον και μια συνοπτικότερη ανασκόπηση του μοτίβου του ορυχείου στον γερμανικό ρομαντισμό κατά δεύτερον.

Είναι γνωστή η εμμονή που είχε ο Βιζυηνός με την υπόθεση του μεταλλείου σιδήρου στο Σαμάκοβο της Θράκης, για την αξιοποίηση του οποίου έτρεφε υπέρμετρες προσδοκίες. Είχε ξεκινήσει από το 1881 τις εξορμήσεις του στο Σαμάκοβο και τις συνέχισε τουλάχιστον ως το 1885-1886, συνέγραψε μάλιστα και σχετική μελέτη σε γερμανική γλώσσα με τίτλο «Die Eisenmine von Klein-Samakow»¹². Περί το 1886 ο

12. Πρβλ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Εισαγωγή», Γεώργιος Μ. Βιζυηνός, *Τα*

Βιζυηνός έχει επιστρέψει στην Ελλάδα, στην Αθήνα, και αντιμετωπίζει πολλές και ποικίλες δυσκολίες, οπότε, σύμφωνα με τον μελετητή του θέματος Βαγγέλη Αθανασόπουλο,

κάτω από την πίεση της ασφυκτικής και δυσοίωνης πραγματικότητας, το μεταλλείο υπερβαίνει κατά πολύ τη σημασία που αρχικά είχε στην αντίληψη του Βιζυηνού για την πραγματικότητα: τώρα το μεταλλείο γίνεται σημείο όσμωσης της πραγματικότητας και του μύθου της, γίνεται η μαγική πύλη που περνώντας μέσα απ’ αυτήν ο ποιητής θα βρεθεί με τρόπο θαυματουργό μέσα στην ουτοπία που προσπάθησε μάταια επί τόσα χρόνια να ορθώσει ως το έργο της επιμονής, της επιμέλειας και της συγκίνησής του¹³.

Η ουτοπία δεν σημαίνει μόνο τον υλικό πλούτο, αλλά και την ηθική, πνευματική και καλλιτεχνική αναγνώριση και δικαίωση του εσώτερου εγώ, στο οποίο το μοτίβο του ορυχείου, στη ρομαντική του προέλευση, ούτως ή άλλως παραπέμπει.

Στη λογοτεχνία του γερμανικού ρομαντισμού και νεορομαντισμού, το τοπίο, κυρίως το φυσικό, αλλά και ενίοτε το αρχιτεκτονικό, αντικατοπτρίζει τα εντός της ψυχής συμβαίνοντα¹⁴. Το ορυχείο, η κατάβαση στα έγκατα της γης, αποτελεί προσφιλές μοτίβο, όπου η διείσδυση και η κατάδυση ισοδυναμούν αρχικά με προσέγγιση ενός μυστηριώδους και μαγικού ακόμα χώρου, στον οποίο διαφυλάσσονται και αποκαλύπτονται μυστικά και διαστάσεις που απεμπόλησε η απομαγευμένη πραγματικότητα¹⁵. Στον πρώιμο ρομαντισμό, στον Νοβάλις για παράδειγμα, το

διηγήματα, επιμ. Β. Αθανασόπουλος, Απόστολος Σαχίνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1991, σ. 27.

13. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Εισαγωγή», (σημ. 12), σ. 26. Για την αυτοβιογραφική διάσταση του μοτίβου στον Βιζυηνό και τα συμφραζόμενα της εποχής πρβλ. Λίζυ Τσιριμώκου, «Ισχύς και αναίρεση ενός ρομαντικού “τόπου”: τα χρυσοφόρα έγκατα», (σημ. 5), σ. 347 κ.ε.

14. Πρβλ. Carsten Lange, *Architekturen der Psyche. Raumdarstellungen in der Literatur der Romantik*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007.

15. Για τις εκφάνσεις του μοτίβου στον γερμανικό ρομαντισμό πρβλ. Thorsten Valk, «“Die Bergwerke zu Falun”: Tiefenpsychologie aus dem Geist romantischer Seelenkunde», Günter Saße (ed.), *E.T.A. Hoffmann: Romane und Erzählungen*, Reclam Stuttgart

μοτίβο σημαίνει τον κρυμμένο από τα βλέμματα των πολλών μυστικό θησαυρό της πνευματικότητας και της τέχνης (Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, 1802). Στον ύστερο ρομαντισμό, στο διήγημα του Χόφμαν *Τα ορυχεία του Φαλούν*, παραπέμπει στον περίπλοκο ψυχισμό, στο υποσυνείδητο του ρομαντικού ήρωα, απεικονίζει τον διχασμό του υποκειμένου και το βάσανο της καταβύθισης στο εσώτερο εγώ και της αποκοπής από τον “πάνω κόσμο”, δηλαδή τον κόσμο της “κανονικής” πραγματικότητας (E. T. A. Hoffmann, *Die Bergwerke zu Falun*, 1818). Ενώ αργότερα, στο γύρισμα του 19ου προς τον 20ό αιώνα, στο πρώιμο λυρικό δράμα του Χόφμανσταλ *Το ορυχείο του Φαλούν* που αντλεί την έμπνευση από το ομότιτλο διήγημα του Χόφμαν, η κεντρική μορφή, ο μεταλλωρύχος Έλις, νιώθει ολοένα και περισσότερο να αποκόπτεται από την καθημερινή ζωή και να ελκύεται θανάσιμα από έναν χώρο μαγικό, άχρονο, που εκτείνεται στο σύμπαν, είναι ο χώρος της τέχνης, της καλλιτεχνικής δημιουργίας, για την οποία λειτουργεί ως μεταφορά και σχολιασμός της θέσης της στον κόσμο (Hugo von Hofmannsthal, *Das Bergwerk zu Falun*, 1899)¹⁶.

Το μοτίβο του ορυχείου αρχίζει να γίνεται δημοφιλές στη γερμανική λογοτεχνία από το 1800 περίπου, αφού οριοθετεί με σαφήνεια έναν χώρο πέραν της συνήθους καθημερινότητας και αντίθετο προς αυτή, συμβολίζοντας τη ρομαντική νοσταλγία (*romantische Sehnsucht*) για μια εναλλακτική προς την κοινωνική πραγματικότητα ύπαρξη¹⁷. Υπάρχει σε

2004, σ. 168-181· Λίζυ Τσιριμώκου, «Ισχύς και αναίρεση ενός ρομαντικού “τόπου”: τα χρυσοφόρα έγκατα», (σημ. 5), σ. 344-346· Αλεξάνδρα Ρασιδάκη, «Συνέπειες του ρομαντισμού: Το διήγημα του Βιζυηνού “Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας” ως χρονικό μελαγχολίας», (σημ. 5), σ. 1036-1040.

16. Πρβλ. Emil Franz Lorenz, «Die Geschichte des Bergmanns von Falun, vornehmlich bei E. T. A. Hoffmann, Richard Wagner, und Hugo von Hofmannsthal», *Imago: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*. Vol. III, αρ. 3 (1914), σ. 250-301· Bernhard J. Dotzler, «Vom Märchen der Literatur. Die Bergwerke zu Falun bei Hebel, Hoffmann und Hofmannsthal», *Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800*, Festschrift für Heinrich Bosse, Roland Borgards και Johannes Friedrich Lehmann (eds.), Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, σ. 265-277· Thomas Eicher, «Anderswo zwischen den Texten. Intertextualität als Illustration in Hugo von Hofmannsthals “Das Bergwerk zu Falun”», *Germanica*, 40 (2007) 157-174.

17. Πρβλ. Thorsten Valk, «“Die Bergwerke zu Falun”: Tiefenpsychologie aus dem Geist romantischer Seelenkunde», (σημ. 15), σ. 168.

πολλά κείμενα, ποιήματα ή αφηγήσεις. Μεταξύ αυτών ιδιαίτερη θέση κατέχουν οι ιστορίες που πλέκονται γύρω από ένα ασυνήθιστο πραγματικό περιστατικό που συνέβη το 1670 στο ορυχείο του Φαλούν στη Σουηδία, όταν το πτώμα ενός μεταλλωρύχου που είχε θαφτεί στο βουνό ύστερα από την κατάρρευση μιας στοάς, βρέθηκε 50 χρόνια αργότερα, το 1719, άθικτο, διατηρημένο, σαν να είχε πεθάνει χθες¹⁸. Το θέμα συνήγειρε τη φαντασία των ρομαντικών συγγραφέων και στην απαρχή των πολλών λογοτεχνικών παραλλαγών που ακολούθησαν (αναφέρθηκαν παραπάνω ο Χόφμαν και ο Χόφμανσταλ) βρίσκεται ένα πολύ σύντομο πλην πασίγνωστο διήγημα του Γιόχαν Πέτερ Χέμπελ με τίτλο *Unverhofftes Wiedersehen* [Ανέλπιστα αντάμωση], γραμμένο το 1810, που θεωρείται αριστούργημα αφηγηματικής τέχνης¹⁹. Εδώ δεν υπάρχει ακόμα η διάσταση της διχασμένης προσωπικότητας, αυτή προσετέθη αργότερα από τον Χόφμαν, ο οποίος συμβολίζει τη διάσπαση του υποκειμένου με τη μορφή των δύο γυναικών, της επίγειας μνηστής, της Ούλλα, και της Βασίλισσας του Βουνού, που έλκει στα βάθη και στον θάνατο τον Έλις – έτσι ονόμασε ο Χόφμαν αυτή τη λογοτεχνική μορφή. Την παραμονή του γάμου τους ο Έλις αφήνει την Ούλλα και σπεύδει ταραγμένος στο βουνό για να της φέρει, λέει, το πιο όμορφο διαμάντι, και δεν ξαναγυρνά²⁰.

Στον Χέμπελ υπάρχουν μόνο ο μεταλλωρύχος και η μνηστή του, ανώνυμοι. Την παραμονή του γάμου τους εκείνος τη χαιρετά το πρωί,

18. Πρβλ. Αλεξάνδρα Ρασιδάκη, «Συνέπειες του ρομαντισμού: Το διήγημα του Βιζυηνού “Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας” ως χρονικό μελαγχολίας», (σημ. 5), σ. 1037 κ.ε.· Karlheinz Stierle, «Die Struktur narrativer Texte. Am Beispiel von J. P. Hebels Kalendergeschichte “Unverhofftes Wiedersehen”», *Funk-Kolleg Literatur*, τ. 1, Helmut Brackert και Eberhard Lämmert (eds.), Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1977, σ. 210-233, εδώ 212· *Das Bergwerk von Falun. Texte von Johann Peter Hebel, E. T. A. Hoffmann, Georg Trakl und Franz Fühmann*, Thomas Eicher (ed.), ATHENA, Oberhausen 2003 (Brückenschlag; Forum Literaturen; 3), σ. 36.

19. Πρβλ. Karlheinz Stierle, «Die Struktur narrativer Texte. Am Beispiel von J. P. Hebels Kalendergeschichte “Unverhofftes Wiedersehen”», (σημ. 18), σ. 212· Bernhard J. Dotzler, «Vom Märchen der Literatur. Die Bergwerke zu Falun bei Hebel, Hoffmann und Hofmannsthal», (σημ. 16), σ. 265 κ.ε.

20. E. T. A. Hoffmann, «Die Bergwerke zu Falun», του ιδίου, *Die Serapionsbrüder*, Winkler, München [χ.χ.], σ. 171-195, εδώ 194 κ.ε.

αλλά όχι πια το βράδυ, αφού τον κρατά το βουνό. Πενήντα χρόνια αργότερα, η μόνη που θα τον αναγνωρίσει στο πτώμα ενός νέου άνδρα που ανασύρεται από το βουνό θα είναι η γερασμένη μνηστή του που ποτέ δεν τον ξέχασε. Του περνά το μαντήλι του γάμου στον λαιμό, ακολουθεί την κηδεία του ως να πηγαίνει στον γάμο της και την ώρα της ταφής του λέει: «Κοιμήσου στο νυφικό κρεβάτι, σύντομα θα έλθω, και σύντομα θα ξημερώσει. Γιατί ό,τι η γη μια φορά έδωσε πίσω, δεν θα το κρατήσει και δεύτερη»²¹, λόγια που παραπέμπουν σε μια ζωή μετά τον θάνατο, στην ακλόνητη ελπίδα μιας εκ νέου συνάντησης κάπου αλλού.

Κάποια στοιχεία από τις ιστορίες του Χέμπελ και του Χόφμαν με θέμα το Φαλούν ανιχνεύονται στο διήγημα του Βιζυηνού. Η νεαρή κοπέλα στο φρενοκομείο περιμένει να σκάψει ο καλός της βαθιά στη γη και να της φέρει τα πιο όμορφα διαμάντια. Όπως πληροφορούμαστε αργότερα, κατά την ανάγνωση της δεύτερης, κατά πολύ εκτενέστερης της πρώτης, ιστορίας, ο φίλος του αφηγητή, ο Πασχάλης, είναι μεταλλειολόγος και εργάζεται στα έγκατα της γης, στα ορυχεία. Ο Πασχάλης βρίσκει ανάμεσα σε δύο γυναίκες: την Ευλαλία και την Κλάρα. Ταλανίζεται από τις συνέπειες μιας παρελθούσας ατυχέστατης ερωτικής ιστορίας με μια κοπέλα χαμηλότερης κοινωνικής τάξης, την Ευλαλία²², που συνέβη κατά τη διάρκεια των σπουδών των δύο φίλων στην Αθήνα και η οποία,

21. Johann Peter Hebel, «Unverhofftes Wiedersehen», *Poetische Werke*, München 1961, σ. 252-256, εδώ σ. 256. Όπου δεν αναφέρεται στο εξής κάτι διαφορετικό, η μετάφραση από τα γερμανικά είναι της Κατερίνας Μητραλέξη.

22. Μια ενδιαφέρουσα διαπίστωση κάνει ο Ουίλιαμ Φ. Ουάιτ σχετικά με το γυναικείο όνομα «Ευλαλία», διαπιστώνοντας ότι στο κείμενο του Χάινριχ Χάινε *Ταξίδι στο Χαρτς* [*Die Harzreise*], από τις *Ταξιδιωτικές Εικόνες* [*Reisebilder*, 1826-1831], υπάρχει αναφορά σε αυτό. Πρόκειται για λακωνικό σχόλιο του Χάινε για τη βασική ηρωίδα του θεατρικού έργου του Kotzebue *Μίσος για τους ανθρώπους και μετάνοια* [*Menschenhass und Reue*, 1789], η οποία –την πληροφορία προσθέτει ο Ουάιτ– μετανοιώνει για το αμαρτωλό παρελθόν της και θίγει το θέμα της δυνατότητας επανένωσης των μετανιωμένων και κεκαθαμένων ψυχών, εκείνης και του ήρωα, μετά θάνατον. Πρβλ. Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, 16 τόμοι, Manfred Windfuhr (ed.), Hoffmann und Campe, Hamburg 1973-1997, τόμος 6^{ος}, σ. 121 και Ουίλιαμ Φ. Ουάιτ, «Συνέπειαι», *Διαβάζω*, 278 (1992) 40-43, εδώ σ. 42. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Βιζυηνός γνώριζε το κείμενο του Χάινε, πρβλ. εδώ σημ. 27.

κατά τον Πασχάλη, τον έχει μιάνει ανεπανόρθωτα, με ανεξίτηλες κηλίδες ηθικών ρύπων (πρβλ. σ. 140). Θεωρεί λοιπόν πως δεν είναι άξιος της αγάπης που τρέφει γι’ αυτόν η νεαρή κόρη του Γερμανού καθηγητή του, η Κλάρα, την οποία ερωτεύεται αργότερα, κατά τις σπουδές του της μεταλλειολογίας στο Φράιμπουργκ.

Αυτή η πεποίθηση οδηγεί τον Πασχάλη σε άτακτη φυγή, απομακρύνεται χωρίς εξηγήσεις από την Κλάρα, για την οποία μαθαίνει αργότερα από μια επιστολή του πατέρα της ότι της συνέβη «[ἀ]νέλπιστον κακόν» (σ. 154). Ερμηνεύει την επιστολή ως αναγγελία του θανάτου της²³ και οδηγείται στην απελπισία, τη μελαγχολία και τα αισθήματα ενοχής απέναντι στον πατέρα της Κλάρας, που τον κατατρώνουν, όπως αφηγείται οδυρόμενος στον φίλο του. Διαβάζοντας τη συγκεκριμένη επιστολή όμως, μεταφράζοντας προσεκτικά τη γερμανική γλώσσα, ο αφηγητής δίνει καταρχήν μια άλλη ερμηνεία στα γραφόμενα (πρβλ. σ. 156 κ.ε.), ότι δηλαδή ο πατέρας της Κλάρας παρεμβαίνει και ανακοινώνει στον Πασχάλη ότι θέλει την οριστική του απομάκρυνση από την κόρη του²⁴. Τότε, προς έκπληξη του αφηγητή, ο Πασχάλης αναφέρεται στη «συγκοινωνίαν τῆς ψυχῆς [τ]ου [...] [μ]ετὰ τῆς Κλάρας [...], μετὰ τῆς ‘ψυχῆς’ τῆς Κλάρας!» (σ. 159) και του αφηγείται την τελευταία “συνάντηση”:

Ἔτσι καὶ ἐφῆς τὴν νύκτα. Ἐφθασα μέχρι τοῦ σημείου τούτου, κεκοπιακῶς κ’ ἐξηγτλημένος, μὲ τὴν φοβεράν, τὴν ἀμείλικτον συναίσθησιν, ὅτι εἶμαι ὁ πλέον ἐναγῆς, ὁ πλέον ἀλιτῆριος τοῦ κόσμου. Ἐκεῖ, ἐκ τοῦ ἐρέβους τῆς σκοτεινῆς φαντασίας μου ἀνέβη ἡ καθαρὰ, ἡ ἄσπιλος μορφὴ τῆς Κλάρας, ὡς ἀστὴρ ἀνατέλλων! [...] Βεβαίως δέεται ὑπὲρ ἐμοῦ, δέεται ὅπως ἐξιλεώσῃ τὸν κριτὴν μου, τὸν Πλάστην μου! Ἐκεῖ μ’ ἐκυρίευσεν αἴφνης ὁ φλογερὸς ἐκεῖνος

23. Ο πατέρας της Κλάρας γράφει στην επιστολή που διαβάζει ο Πασχάλης στον αφηγητή: «Ἀνέλπιστον κακὸν ἠθέλησε νὰ ἀπορφανῶσαι ἐμὲ τοῦ μόνου στηρίγματος τῶν ἀσθενῶν γηρατειῶν, κ’ ἐστέρησεν ὑμᾶς μιᾶς φίλης, ἣτις εἶμαι βέβαιος, θὰ ἐθεώρει εὐτυχίαν τῆς ν’ ἀποκριθῆ εἰς τὸ γράμμα σας. Σᾶς παρακαλῶ ἐνώσατε μετὰ τῶν ἐμῶν τὰς ὑμετέρας πρὸς τὸν Ὑψιστὸν προσευχὰς ὑπὲρ ...» (σ. 154).

24. Για την αμφισημία ως «στρατήγημα» του κειμένου και για την ερμηνεία των διαφόρων αναγνώσεων της επιστολής πρβλ. Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *Γεώργιος Βιζυηνός. Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, (σημ. 5), σ. 92 κ.ε., σ. 100-104.

πόθος νὰ τὴν ἰδῶ, νὰ τὴν ἰδῶ μὲ τὰ μάτια μου, ὅτι τὸ κάμνει.
[...] Ὅπως τὴν ἐπόθησα, [...] ἔτσι μ' ἐφάνη, ἔτσι παρουσιάσθη
ἐνώπιόν μου: Ἐντὸς τοῦ κυανοῦ οὐρανοῦ· ὑπὸ τὸ γλυκὺ φῶς τοῦ
Παραδείσου· μὲ τὴν λευκὴν τῶν ἀγγέλων στολὴν· μὲ τὴν ξανθὴν
τῆς κόμην, χυμένην ἐπὶ τῶν νώτων· μὲ τὴν χρυσὴν τῆς χάρπαν πρὸ
τῶν μικρῶν χειρῶν τῆς.

(σ. 159 κ.ε.)

Το ὄραμα, που ο Πασχάλης ερμηνεύει ως σκηνή στον Παράδεισο, αναγνωρίζει ο αφηγητής από τη συγκεκριμένη περιγραφή ως εικόνα από το δωμάτιο της απομόνωσης της νεαρᾶς ασθενούς στο φρενοκομείο του Γκέτιγκεν (πρβλ. σ. 111) και αναγνωρίζει στο πρόσωπο εκείνης της φρενοβλαβούς την Κλάρα²⁵. Δεν αποκαλύπτει ὁμως τις σκέψεις του στον Πασχάλη, ο οποίος εκφράζει την πεποίθησή του ὅτι οι ψυχές τους

συγκοινωνοῦσι «καὶ διὰ τῆς ὕλης ἀκόμη». Βλέπεις, ἦσαν προωρισμένα ἢ μία διὰ τὴν ἄλλην. Ἡ ἐδική μου εἰς τὴν παραφορὰν ἐνὸς προῶρου πάθους διεκύβευσε τὸν προορισμὸν τῆς καὶ τὸν ἔχασε. Τοιουτοτρόπως ἐματαιώθη ἢ ἐπὶ τῆς γῆς ἐνωσίς μας. Ἄλλ' ἐκεῖ ἐπάνω ... ὦ, ἐκεῖ ἐπάνω θὰ τῆς ὑπάγω καρδίαν κεκαθαρμένην εἰς τὰ δάκρυά μου, ἐξηγισμένην διὰ τῆς μετανοίας. Καὶ θὰ ἐνωθῶμεν αἰωνίως, αἰωνίως!

(σ. 161)

Το κείμενο επιβεβαιώνει γρήγορα την υπόθεση ὅτι οι ψυχές των δύο νέων επικοινωνούν με ἓναν μαγικό τρόπο και επιδιώκουν τη συνάντησή, ὅταν τὴν επομένη ο Πασχάλης θα βρει τον θάνατο μέσα στο ορυχεῖο,

25. Για το θέμα αν είναι ἢ δεν είναι εντέλει το ἴδιο πρόσωπο ἢ αν πρόκειται για μια κατασκευή του αφηγητή ἢ μάλλον του διηγήματος, πρβλ. Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, Γεώργιος Βιζυηνός. Μεταξὺ φαντασίας και μνήμης, (σημ. 5), σ. 94· Δημήτρης Τζιόβας, Το παλίμψηστο τῆς ἐλληνικῆς ἀφήγησης. Από τὴν ἀφηγηματολογία στη διαλογικότητα [1993], Οδυσσεύς, Αθήνα 2002, σ. 73 κ.ε. Για το ἐπισφαλές τῆς προσέγγισης τῆς ἀλήθειας και τὸν ρόλο του ερμηνεύοντος υποκειμένου πρβλ. τὸ σχόλιο του αφηγητή στο διήγημα: «Ἄλλ' οὕτω συμβαίνει συνήθως, ὅσάκις ζητοῦμεν ν' ἀνακαλύψωμεν ὡς ἀλήθειαν οὐχὶ τὸ τί ἐστίν, ἀλλὰ τὸ ὅ,τι ἐπιθυμοῦμεν» (σ. 161).

και όταν ταυτόχρονα πεθαίνει η νέα στο φρενοκομείο, όπως γράφει σε επιστολή του ο ιατρός κύριος Χ*** στον αφηγητή: «[Ε]τελεύτησε τὴν νύκτα τῆς προχθῆς, μὲ τὴν ἐλπίδα ἐπὶ τῶν χειλέων, ὅτι ὑπάγει νὰ εὔρη τὸν μελλόνυμφόν της. Σπάνιον τέλος τῶν νόσων, ὅσαι ἔχουν τὴν ἔδραν των μόνον ἐν τῷ ἀγνώστῳ παράγοντι Ψ ἤγουν τῇ ψυχῇ!» (σ. 166).

Ο Βιζυηνός διηγείται λοιπόν μια ρομαντική ιστορία, κάνοντας αναφορά στο μοτίβο του ορυχείου, του οποίου τις καταβολές μπορούμε, όπως είδαμε, να ανιχνεύσουμε σε κείμενα του γερμανικού ρομαντισμού. Αλλά και ο ευρύτερος χώρος όπου εκτυλίσσεται η ιστορία, η Γερμανία, η οροσειρά του Χαρτς συγκεκριμένα, όπου βρίσκεται η πόλη Κλάουσταλ και τα μεταλλεία της, δεν περιγράφεται στο κείμενο απλώς ως μια φυσική τοποθεσία. Με προσεκτικά επιλεγμένες διακειμενικές αναφορές ο Βιζυηνός αναδημιουργεί το βουνό των μαγισσών από τον Φάουστ του Γκαίτε και σχολιάζει με τον τρόπο αυτό το δίλημμα του φίλου του Πασχάλη, που εγείρει υψηλή ηθική αξίωση έναντι του εαυτού του και της Κλάρας και υποφέρει επειδή «κυλίστηκε στο βούρκο με μιαν ανάξια» (πρβλ. σ. 137, 140) και θεωρεί ότι δεν μπορεί να της προσφέρει πλέον αγνό έρωτα.

Οι αναφορές στο Χαρτς συνδέονται εξ αρχής με τον Φάουστ του Γκαίτε²⁶, ο ιατρός στο Γκέτιγκεν αποτρέπει τον αφηγητή από το να ανεβεί τόσο ψηλά στο βουνό, δεν θα βρει εκεί, όπως του λέει, «ίσοστεφείς Μούσας καὶ ἀκτινοβόλον Ἀπόλλωνα [...]. Ἄλλὰ Στρίγγλας μόνον καὶ Καληκαντζάρους καὶ ὅλα ἐκεῖνα τὰ μεσαιωνικὰ δαιμόνια, τὰ ἐμπνεύσαντα εἰς τὸν μέγαν ἡμῶν κλασσικόν, τὸν ὁμηρικώτατον ἡμῶν Gothe, τὸ ψυχρὸν καὶ σκοτεινὸν ἐκεῖνο μέρος τοῦ Faust, τὸ ὁποῖον – κάλλιον νὰ μὴ τὸ ἔγραψεν!» (σ. 119). Ο ιατρός εννοεί τη «Βαλπούργεια νύχτα», την ομώνυμη σκηνή από το πρώτο μέρος του Φάουστ, γραμμένη στο γύρισμα από τον 18ο στον 19ο αιώνα (ανάμεσα στο 1797 και στο 1805), που αφηγείται την ετήσια συνάθροιση των μαγισσών στο όρος Χαρτς

26. Οι ερευνητές υπογραμμίζουν ενίοτε αυτή τη διακειμενική σχέση. Πρβλ. Παν. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», (σημ. 1), σ. 4β· Roderick Beaton, «Realism and Folklore in Nineteenth-Century Greek Fiction», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 8 (1982-1983) 103-122, εδῶ 116· Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, Γεώργιος Βιζυηνός. Μεταξύ φαντασίας και μνήμης, (σημ. 5), σ. 90-92.

την παραμονή της Πρωτομαγιάς, και όπου κυριαρχεί έντονο το υπερφυσικό στοιχείο, όπως και αυτό του αισθησιασμού. Ο τόπος είναι ιδιαίτερα έντονα φορτισμένος λοιπόν, παραπέμπει στον χώρο της μαγείας, του υπερφυσικού, αλλά και της μαγείας του έρωτα, του συμβολισμού της δίνης της εσώτερης ψυχής και των ερωτικών διλημμάτων, αφού παρεμβάλλεται στο κείμενο του Φάουστ ανάμεσα στη σκηνή της νεαρής Μαργαρίτας στον ναό, την οποία βασανίζουν οι τύψεις για το γεγονός ότι ενέδωσε στον έρωτα του Φάουστ, και στις τελευταίες σκηνές της τραγωδίας, όπου εκείνη τρελαίνεται και οδηγείται στη φυλακή με την κατηγορία της δολοφονίας του παιδιού της. Το ονειρικό και μη-ορθολογικό της σκηνής, η πέραν της λογικής θεματική της, το ρομαντικό στοιχείο από την πένα ενός κλασικού, είναι πιθανόν εκείνο που προκαλεί αυτή τη δυσφορία στον θεράποντα ιατρό του αφηγητή. Πλην όμως δεν εισακούεται, ο αφηγητής ταξιδεύει ψηλά στην οροσειρά του Χαρτς, στο Κλάουσταλ, προκειμένου να συναντήσει τον Πασχάλη²⁷. Μαθαίνουμε τώρα εκείνη την «παλαιά ιστορία» που σημάδεψε τον Πασχάλη. Εδώ δεν είναι η γυναίκα που υποφέρει και σημαδεύεται ανεπανόρθωτα από

27. Η ανάβαση στην οροσειρά του Χαρτς, η προσέγγιση της πόλης Κλάουσταλ, η ίδια η πόλη και ο περιβάλλον αυτήν χώρος περιγράφονται λεπτομερώς από τον αφηγητή (πρβλ. σ. 125 κ.ε., σ. 127-130 και αλλού), ενώ παρατίθενται επίσης αρκετές πληροφορίες για τον Γκαίτε και τον Φάουστ. Με αφορμή αργότερα την πρόθεση των δύο φίλων να επισκεφθούν τις στοές του μεγαλύτερου μεταλλείου της Κλάουσταλ, της Καρολίνας, ο Πασχάλης αναφέρεται γελώντας στο πάθημα του ποιητή Χάινε: «- Καί τι ἔπαθεν ὁ Χάινε; - Ἐπεσκέφθη τὸ ἴδιον μεταλλεῖον μὲ τὰ ροῦχα τοῦ φοροῦσε. Ἐνόσω ἦτον κάτω στὰ σκοτεινὰ, δὲν τοῦ ἀπεφαίνετο ὅταν ὁμως ἐβγήκεν εἰς τὸ φῶς καὶ εἶδε τὴν κατάστασιν τῶν ἐνδυμάτων τοῦ εἶχε. - Πολλαῖς Καρολίναις ἐγνώρισα εἰς τὴν ζωὴν μου, ἀνέκραξε ἐκπεπληγμένος, ἀλλὰ καμμιά δὲν ἦτον τόσοσιν λερωμένη!» (σ. 165). Στο σημείο αυτό πρόκειται πράγματι για ευθεία αναφορά στην περιγραφή του μεταλλείου από τον Χάινε στο κείμενο *Το ταξίδι στο Χαρτς* από τις *Ταξιδιωτικές εικόνες*. Πρβλ. Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, (σημ. 22), σ. 94. Τούτο όμως δεν επαρκεί για να συμφωνήσουμε με τον Γιώργο Βελουδή που διακρίνει στο διήγημα πολλαπλές συγκεκριμένες αναφορές του Βιζυηνού στον Χάινε. Πρβλ. Georg Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur (1750-1944)*, Hakkert (Bochumer Studien zur neugriechischen und byzantinischen Philologie - 4), Amsterdam, σ. 315. Κατερίνα Μητραλέξη, *Η πρόσληψη του Heinrich Heine στην Ελλάδα. Κριτική θεώρηση*, Ediciones del Orto, Madrid 2012, σ. 153-155.

τον έρωτα, όπως στον *Φάουστ*, αλλά ο άνδρας. Ο Πασχάλης δεν μπορεί πια να φαντασθεί μια ένωση με την Κλάρα επί της γης, παρά μόνο στο επέκεινα.

Το κομμάτι της ιστορίας που εκτυλίσσεται στο Κλάουσταλ, συνοδεύεται από ένα μότο, αρχίζει και κλείνει με το ποίημα του Γκαίτε «Εσπερινό τραγούδι οδοιπόρου» [«Wandrer's Nachtlied»]²⁸ στην αρκετά επιτυχημένη απόδοση του Βιζυηνού:

Ἐπὶ πάντων τῶν ὀρέων
 ἡσυχία βασιλεύει.
 Ἐπὶ τῶν κλαδίσκων πλέον
 οὔτε φύλλον δὲν σαλεύει.
 Τὰ πτηνὰ ταῖρι ταῖρι
 κοιμῶνται σιγὰ κ' εὐτυχῇ –
 ὦ, καρτέρει, καρτέρει,
 καὶ σὺ θὰ κοιμᾷς ἐν βραχεῖ! –

(σ. 128 και 167)²⁹

Το ποίημα, που γράφτηκε από τον Γκαίτε το 1780 στην ίδια περιοχή, απαγγέλλεται την πρώτη φορά από τον Πασχάλη, ελληνιστί, επιστεγάζοντας το αίσθημα σχεδόν θρησκευτικής κατάνυξης που προκαλεί στους δύο φίλους το ήσυχο δειλινό πάνω στο βουνό³⁰. Προοικονομεί τρόπον τινά τον επικείμενο θάνατο του Πασχάλη, αλλά και της Κλάρας, και θα αποτελέσει την κατακλείδα της αφήγησης ερχόμενο στον νου του

28. Ο Γκαίτε δημοσίευσε το ποίημα για πρώτη φορά το 1815. Γράφτηκε, πιθανόν, το σούρουπο της 6^{ης} Σεπτεμβρίου 1780 στην κορυφή του Κίελχαν κοντά στο Ίλμεναου, στον τοίχο του μικρού ξύλινου σπιτιού όπου τότε συχνά διανυκτέρευε ο Γκαίτε. Πρβλ. Johann Wolfgang von Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, vol. 1, *Gedichte und Epen I*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1988, σ. 555 κ.ε.

29. Πρβλ. το γερμανικό πρωτότυπο: Johann Wolfgang von Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, (σημ. 28), σ. 142: «Über allen Gipfeln / Ist Ruh, / In allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / Ruhest du auch».

30. «Παράδοξον αἴσθημα θρησκευτικῆς κατανύξεως συνέιχε τὴν καρδίαν μου πρὸ τοῦ μεγαλείου τῆς φύσεως! Ἀπερίγραπτος συγκίνησις ἐδέσμευε τὴν γλῶσσάν μου» (σ. 128).

αφηγητή κατά την αναχώρησή του από το Κλάουσταλ μετά την κηδεία. Δηλώνει τη γαλήνη, την ανάπαυση που επέφερε ο θάνατος στις δύο αυτές ταραγμένες ψυχές.

Αλλά αυτό που εν τέλει επέφερε η αφήγηση της συγκεκριμένης ιστορίας είναι μια μεταβολή στον ίδιο τον αφηγητή, μια αλλαγή στην αντίληψή του για την άστοργη προς τον άνθρωπο φύση, όπως την είχε αρχικά διατυπώσει μετά την επίσκεψή του στο φρενοκομείο (πρβλ. σ. 117 κ.ε.). Παραθέτει τώρα τις ακόλουθες σκέψεις:

Ἄλλ' ὅταν ἀνεμνήσθην τὰς μετὰ τὴν σκηνὴν ταύτην συγκρίσεις μου ἐν τῷ διαδρόμῳ, τὰς πικρὰς ἐκείνας μεμψιμοιρίας μου κατὰ τῆς μητρὸς Φύσεως, ὡς ἀστόργου δῆθεν πρὸς ἡμᾶς τοὺς ἀνθρώπους, δὲν ἤξεύρω πῶς ἀντετάχθη εἰς τὴν ἐπανάληψιν αὐτῶν ἢ σταθερὰ ψυχικὴ βεβαιότης, μεθ' ἧς ὁ Πασχάλης πρὸ μικροῦ ἔτι ἀπεξεδέχετο τὴν μετὰ τῆς νεκρᾶς αὐτοῦ φίλης συνάντησιν ἐν τῇ αἰωνιότητι. Καὶ δὲν ἐφθόνησα πλέον τὰ μηδαμινὰ πλεονεκτήματα τῶν ζωῶν καὶ κρυστάλλων, ἀλλ' ἀνακαθήσασ ἐν τῇ κλίνῃ μου, ἐδόξασα τὸν Θεὸν, διότι ἐπροίκισε τὴν καρδίαν τῶν λογικῶν αὐτοῦ πλασμάτων μὲ τὴν γλυκεράν, τὴν παρήγορον ἐλπίδα τῆς μετὰ θάνατον ὑπάρξεως. Τίς οἶδεν ἐὰν καὶ ἡ δυστυχὴς Κλάρα εἰς τὰς φωτεινὰς τῆς διανοίας τῆς στιγμᾶς δὲν ἀπελάμβανε τὸ εὐεργέτημα τῆς αὐτῆς παραμυθίας; ...

(σ. 163)

Στην καταρχὴν αναφορά στη χριστιανικὴ ἐλπίδα για τη μετὰ θάνατο ζωή, το διήγημα δεν διαφέρει ἀπὸ το διήγημα του Χέμπελ του 1810. Εκεί το διήγημα ἦταν μια ἀπὸ τις *Ἱστορίες Ἡμερολογίου* [*Kalendergeschichte*] που συστηματικὰ συνεισέφερε ο Χέμπελ στις εφημερίδες της εποχῆς³¹, εἶδος διδακτικὸ με συγκεκριμένες προδιαγραφές και κίνητρα, με στόχο να διατυπώσει με σαφήνεια ἓνα νόημα, ἓνα μήνυμα. Εἶναι ἡ γηραιά μνηστὴ εκεί που εκφέρει τη σχετικὴ αναφορά. Εδῶ εἶναι ο αφηγητὴς που με τον τρόπο του χαρακτηρίζει μεν την ἀποψη αὐτή

31. Πρβλ. Karlheinz Stierle, «Die Struktur narrativer Texte. Am Beispiel von J. P. Hebels Kalendergeschichte "Unverhofftes Wiedersehen"», (σημ. 18), σ. 211 κ.ε., σ. 231 κ.ε.

«παραμυθία» και «γλυκεράν ἑλπίδα», αποστασιοποιούμενος, αλλά εξαίρει ταυτόχρονα τη δυνατότητα του ανθρώπου να υπερβαίνει τους περιορισμούς που φαίνεται να του έχει θέσει η φύση. Στον Βιζυηνό η ικανότητα αυτή αποδίδεται σε ανεξερεύνητες δυνατότητες της ψυχής του ανθρώπου.

Η ανάδειξη της διακειμενικής σχέσης μεταξύ των διηγημάτων του Χέμπελ και του Βιζυηνού συμβάλλει στην ερμηνεία του διηγήματος του Βιζυηνού, αφού οδηγεί στον εντοπισμό και στην κατανόηση της βασικής αντινομίας που διέπει και οργανώνει το αφήγημα. Στον Χέμπελ διαπιστώνουμε ότι υπάρχει μια μυθικών διαστάσεων αντινομία, το σχήμα «ζωή → θάνατος» αντιστρέφεται και γίνεται «θάνατος → ζωή», εφόσον υποδηλώνεται, από τη σκοπιά της γυναικείας μορφής του αφηγητή, η εσχατολογική υπόσχεση του χριστιανισμού³². Με παρόμοιο τρόπο ο αφηγητής του διηγήματος του Βιζυηνού αναστοχάζεται, ως φοιτητής της νέας επιστήμης της ψυχολογίας στα τέλη του 19ου αιώνα, πάνω στις υπό διερεύνηση ιδιότητες της ψυχής του ανθρώπου, που διαφεύγουν της δυνατότητας περιγραφής και αποσαφήνισης με τα μέσα του επιστημονικού λόγου³³. Η σχέση «σώματος/ύλης» και «ψυχής» θεματοποιείται τόσο στο επίπεδο του ανώνυμου αφηγητή, όσο και στο επίπεδο των μορφών της Κλάρας και του Πασχάλη. Η αρχική επιδίωξη του αφηγητή να καταλήξει μέσω του επιστημονικού λόγου σε ασφαλές συμπέρασμα σχετικά με την κυριαρχία της «ύλης» πάνω στην «ψυχή» ανατρέπεται, αφού στο τέλος αναγνωρίζει την κυριαρχία της «ψυχής» πάνω στην «ύλη» μέσω της δυνατότητας υπέρβασης που διαθέτει ο άνθρωπος, οδηγούμενος στην επίγνωση αυτή μέσω του ποιητικού λόγου, μέσω της αφήγησης.

32. Πρβλ. την ανάλυση του Karlheinz Stierle, «Die Struktur narrativer Texte. Am Beispiel von J. P. Hebels Kalendergeschichte “Unverhofftes Wiedersehen”», (σημ. 18), σ. 221-229.

33. Πρβλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, (σημ. 25), σ. 74 κ.ε.

Abstract

Katerina Mitralexi

The Theme of the Mine in G. M. Viziinos' "German" Short Story «The Consequences of the Old Story»

The paper presents and analyses in detail characteristic intertextual references in German literature, that are found in G. M. Viziinos' early short story «The Consequences of the Old Story» (1884). Pertinent research has pointed out many of Viziinos' autobiographical references in his works from the period that he studied in Germany. It has also shown that the short story has been influenced by the German literary currents of the time and in particular, the German Romanticism. Yet the research has not focused sufficiently on the romantic theme of the Mine. The study aims to show the recurring effect on Viziinos' work of that theme. The theme of the Mine appeared in many German romantic stories at the time as a result of a real incident that occurred in the mines of Falun in Sweden. This paper also highlights the intertextual references to Goethe's works *Faust* and «Wandrer's Nachtlied» that are dispersed in Viziinos' text.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

Τόποι της νεωτερικότητας στον Τ. Σ. Έλιοτ και τον Βάλτερ Μπένγιαμιν

Σε ένα δοκίμιο που τιτλοφορείται «Η φιλοσοφία του τοπίου» (1913), ο Γερμανός στοχαστής Georg Simmel, ο οποίος επηρέασε τη σκέψη του Walter Benjamin σχετικά με τον αστικό πολιτισμό της νεωτερικότητας, γράφει: «για να έχουμε ένα τοπίο δεν αρκεί να είναι διαδοχικά διασπαρμένα σε ένα τμήμα εδάφους κάθε λογής αντικείμενα και κάποιος να τα βλέπει άμεσα», αλλά «η συνείδησή μας πρέπει να αποκτήσει μια νέα ολότητα, κάτι το ενιαίο, το οποίο να υπερβαίνει τα στοιχεία»¹. Κατ' αυτόν τον τρόπο ένα τοπίο, ακόμη κι ένα φυσικό τοπίο, παραδόξως, δεν είναι ποτέ φυσικό, επειδή η φύση «δεν τεμαχίζεται»², ενώ, αντίθετα, το τοπίο οριοθετείται ως τέτοιο, δηλαδή ως ένας συγκεκριμένος ορίζοντας, αποσπώντας ορισμένα στοιχεία της φύσης και προσδίδοντάς τους μια νέα, ανεξάρτητη ενότητα.

Η *έρρημη χώρα* (*The Waste Land*) του Τόμας Στερνς Έλιοτ (T. S. Eliot), δημοσιευμένη το 1922 και κατά γενική παραδοχή εμβληματικό ποίημα τόσο της νεωτερικής ποίησης όσο και της συνθήκης της νεωτερικότητας, επικαλείται κατεξοχήν ένα τοπίο, ενώ ταυτόχρονα είναι ένα ποίημα φωνών και ήχων. Από τον τίτλο του ακόμη, το ποίημα

1. Georg Simmel, «Η φιλοσοφία του τοπίου» (1913), *Περιπλάνηση στη νεωτερικότητα*, επιμ. Σπύρος Γάγγας και Κώστας Θ. Καλφόπουλος, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης - Όλγα Σταθάτου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2004, σ. 178 (στο πρωτότυπο: «Philosophie der Landschaft», *Das Individuum und die Freiheit. Essays*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1984).

2. Georg Simmel, «Η φιλοσοφία του τοπίου», *Περιπλάνηση στη νεωτερικότητα*, ό.π., σ. 179.

παραπέμπει στη σύνθεση ενός τοπίου, το οποίο, όμως, θεμελιώνει την ενότητά του όχι σε μια ολότητα, όπως προτείνει ο Ζίμμελ, αλλά μάλλον σε ερείπια, συντρίμια, θραύσματα και απορρίμματα. Κατά έναν ειρωνικό τρόπο, η μεταφορά του φυσικού τοπίου που υποδηλοί ο τίτλος, υπογραμμίζει, αντίστροφα, την έλλειψη ενότητας, συνέχειας, ολότητας και ζωογόνου ομορφιάς που συμβολίζει παραδοσιακά η φύση, αναπαριστώντας έτσι υποδειγματικά τη διάλυση της παράδοσης και την κατάρριψη του “φυσικού” ιδεώδους, που σηματοδοτεί ο τεχνητός χαρακτήρας της αστικής νεωτερικότητας και εκφράζει η μετα-ρομαντική, νεωτερική ποίηση, στην οποία εντάσσεται το έργο.

Ακριβώς αυτή την αίσθηση της αντίθεσης και της κατάρρευσης της παραδοσιακής παράστασης για τη φύση και την ομορφιά διαγιγνώσκει την ίδια εποχή η Virginia Woolf στο δοκίμιο «Η ποίηση, το μυθιστόρημα και το μέλλον» (1927), το οποίο διερευνά τον χαρακτήρα των μοντέρνων καιρών σε σχέση με τη μεταβαλλόμενη θέση και σύσταση της ποίησης στην εποχή της νεωτερικότητας. Εδώ η Γουλφ παρατηρεί ότι, ενώ το αίσθημα που ένιωσε ο ρομαντικός ποιητής John Keats για το τραγούδι της αηδόνας³ είναι ένα και αδιαίρετο, μέσα στον σύγχρονο νου, η ομορφιά δεν συνοδεύεται πλέον από τη σκιά της, αλλά μάλλον από το αντίθετό της. Τα συναισθήματα και οι εικόνες που παλαιότερα εισέρχονταν στον νου ολόκληρα, σήμερα διασπώνται ήδη από την είσοδο. Τα αντίθετα συνυπάρχουν. Η ομορφιά είναι εν μέρει ασχήμια –το διασκεδαστικό εν μέρει απεχθές– η ηδονή εν μέρει πόνος⁴. Ο σύγχρονος ποιητής, συνεχίζει η Γουλφ παραθέτοντας στίχους από την *Έρημη Χώρα*, την οποία εκλαμβάνει ως υπόδειγμα της νεωτερικής ποίησης, μιλάει για «το αηδόνι που τραγουδάει τρίλιες, τρίλιες σε βρώμικα αυτιά»⁵. Αξίζει να επισημανθεί

3. Εδώ η Γουλφ αναφέρεται στο διάσημο ποίημα του Άγγλου ρομαντικού ποιητή John Keats «Ode to a Nightingale» («Ωδή σε ένα αηδόνι»), που γράφτηκε τον Μάιο του 1819 και πρωτοδημοσιεύθηκε στο *Annals of the Fine Arts* τον Ιούλιο του 1819.

4. Βλ. Virginia Woolf, «Η ποίηση, το μυθιστόρημα και το μέλλον», μτφρ. – επίμετρο: Αγγελική Σπυροπούλου, *Ποίηση*, 25 (Ανοιξη-Καλοκαίρι 2005) 75 (στο πρωτότυπο: «Poetry, Fiction and the Future» (1927), *The Essays of Virginia Woolf IV*, Andrew McNielle (ed.), Horgarh Press, London 1994).

5. «[...] yet there the nightingale / Filled all the desert with inviolable voice / And still she cried, and still the world pursues, / “Jug Jug” to dirty ears», T. S. Eliot, *The Waste*

ότι όταν αναφέρεται στο αηδόνι σε αυτούς τους στίχους, ο Έλιοτ παραπέμπει στον αρχαίο μύθο του βιασμού και της μεταμόρφωσης της Φιλομήλας, γεγονός που τεκμηριώνει το ανωτέρω επιχείρημα της Γουλφ για τη συνύπαρξη των αντιθέτων, της ομορφιάς με την ασχήμια, τον πόνο και τη βία στην πρόσληψη του κόσμου από τον σύγχρονο νου και συνεπώς τον μοντέρνο ποιητή.

Η νεωτερική εμπειρία των αντιθέσεων και του σοκ, των θραυσμάτων και της απομόνωσης μέσα στο νέο αστικό περιβάλλον διαθλάται στην Έρημη χώρα μέσω του μοντάζ ασύνδετων στοιχείων, που ανέδειξαν ο μοντερνισμός και οι πρωτοπορίες της εποχής, ως τεχνικής που αντιπροσωπεύει την αίσθηση του σοκ και των συγκρούσεων που προσιδιάζουν στη μοντέρνα αστακή ζωή. Το αποσπασματικό τοπίο της νεωτερικότητας στο ποίημα σκιαγραφείται μέσα από ταχείες μεταβολές εικόνων, καινοφανείς αντιστίξεις και ποικίλλουσες χρονικότητες, οι οποίες εκδηλώνονται σε επαναλήψεις, στιγμές προοικονομίας, καθώς και χρονικές αναδρομές, μνήμες που αναβιώνονται σε ενεστώτα χρόνο. Η νεωτερική σκηνή διαγράφεται ακόμη μέσα από απότομες εστιάζσεις σε στιγμιότυπα σωματικής διάλυσης και βίαιες συστοιχίες ετερογενών λογοτεχνικών παραθεμάτων και παραστάσεων απόλαυσης και πόνου, βλάστησης και θανάτου, οι οποίες, όπως έχει συχνά παρατηρηθεί, ανακαλούν τη μεταπολεμική αίσθηση της διάσπασης και της καταστροφής, που αποτελεί το ιστορικό πλαίσιο του ποιήματος⁶.

Land, II «A Game of Chess», στ. 100-104, βλ. Lawrence Rainey, *The Annotated Waste Land, with Eliot's Contemporary Prose*, Yale University Press, N. Haven 2005. Ελληνική μετάφραση: Θ. Σ. Έλιοτ, *Η έρημη χώρα*, μτφρ. Γιώργος Σεφέρης, Ίκαρος, Αθήνα 1936, «[...] κι όμως εκεί τ' αηδόνι / Την έρημο όλη γέμιζε μ' απαραβίαστη φωνή / Κι ακόμη φώναζε κι ακόμη ο κόσμος κυνηγάει, / "Γιακ, γιακ" σε βρώμικα αυτιά». Εδώ ο Έλιοτ αναφέρεται στον μύθο της Φιλομήλας, του βιασμού και της μεταμόρφωσής της, που ερμηνεύει το επιχείρημα της Γουλφ περί της ταυτόχρονης συνύπαρξης των αντιθέτων, της ασχήμιας και της ομορφιάς στη νεωτερική συνείδηση. Όλα τα παραθέματα από το ποίημα στα ελληνικά είναι από τη μετάφραση του Σεφέρη, ενίοτε με τροποποιήσεις ώστε να είναι ακριβέστερο το νόημα. Εδώ η μετάφραση είναι τροποποιημένη. Στο εξής το μέρος και ο αριθμός των στίχων δίνονται εντός παρενθέσεων στο κυρίως κείμενο.

6. Για μια τοποθέτηση του Έλιοτ στο πλαίσιο και της βιβλιογραφίας της νεωτερικότητας ιδίως ως προς το φύλο, βλ. Cassandra Laity, «Eliot, Gender, and Modernity»,

Όμως, είναι σημαίνον ότι αυτές οι ασυμφωνίες και τα σοκ που αποτυπώνει *Η έρημη χώρα*, επικαλούνται τη δυϊκή, αντινομική διάσταση της αστεακής εμπειρίας της νεωτερικότητας, όπως τη διατύπωσε ο Charles Baudelaire όχι μόνον στην ποίησή του, αλλά και πιο ρητά ακόμη στο περίφημο δοκίμιό του «Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής» («Le peintre de la vie moderne») το 1863⁷. Τη δυϊκότητα αυτή ανέδειξε και ο Μπένγιαμιν στο ανολοκλήρωτο έργο του *Das Passagen-Werk*, όπου επιχειρεί να συγγράψει μια «πρωτο-ιστορία» [*Ur-Geschichte*] της νεωτερικότητας με άξονα το μπωντλαιρικό έργο⁸. Η σύνδεση του

Gender, Desire, and Sexuality in T. S. Eliot, Cassandra Laity and Nancy K. Gish (eds.), Cambridge University Press, Cambridge 2004, σ. 1-19. Για τις «κονστρουβιστικές» τεχνικές του, βλ. Marjorie Perloff, «Avant-Garde Eliot», *21st Century Modernism: The “New” Poetics*, Blackwell, New York 2002, σ. 6-43.

7. Βλ. Charles Baudelaire, «Le Peintre de la vie moderne» (1863), *Œuvres complètes*, Marcel A. Ruff (ed.), Seuil, Paris 1968, σ. 553.

8. Walter Benjamin, *Das Passagenwerk, Gesammelte Schriften*. Vol. 5, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982. Βλ. ιδιαίτερα το «Konvolut J», από όπου προέκυψε ένα βασικό κείμενο για τον Μπωντλαίρ με τίτλο «Το Παρίσι της Δεύτερης Αυτοκρατορίας στον Μπωντλαίρ» («Das Paris des Second Empire bei Baudelaire», *Gesammelte Schriften*, Vol. 1.2, 1974), το οποίο γράφτηκε το 1938, αλλά αναθεωρήθηκε θεμελιακά μετά από παραίνεση του Τέοντορ Αντόρνο και δημοσιεύθηκε τελικά το 1940 στο *Zeitschrift für Sozialforschung* (8:1-2), με τίτλο «Ορισμένα μοτίβα στον Μπωντλαίρ» («Über einige Motive bei Baudelaire»). Βλ. επίσης τις δύο «Περιλήψεις» («Exposés») του Μπένγιαμιν για το εγχείρημα του *Passagen* το 1935 και το 1939, με τίτλο «Παρίσι, η πρωτεύουσα του δεκάτου ενάτου αιώνα» («Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts»), οι οποίες μαζί με τα προαναφερθέντα κείμενα για τον Μπωντλαίρ μεταφράστηκαν στην ελληνική έκδοση: Walter Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2004. Ως προς τη διαρκώς αυξανόμενη ελληνική βιβλιογραφία σχετικά με τη θέση της πόλης και του μπωντλαιρικού έργου στη θεωρία του Μπένγιαμιν για τη νεωτερικότητα, προβλ., μεταξύ άλλων, Εύη Πετροπούλου, «Περιδιαβάζοντας το άστρ: Κάφκα και Μπένγιαμιν» στον παρόντα τόμο, και «“Τα στολίδια της λήθης”: Από τον M. Proust στον W. Benjamin», *Γραφές της μνήμης: Σύγκριση – Αναπαράσταση – Θεωρία*, επιμ. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Gutenberg, Αθήνα 2011, σ. 533-548. Βλ. επίσης τα κείμενα του τόμου *Βάλτερ Μπένγιαμιν: Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2007, τις εργασίες μου «Η μνήμη του χαμένου χρόνου: Από τις “ομοιότητες” του Προυστ στις “συστοιχίες” του Μπένγιαμιν μέσω των μπωντλαιρικών “ανταποκρίσεων”»

Μπένγιαμιν και του Έλιοτ αναφορικά με τη νεωτερικότητα διαμέσου του Μπωντλαίρ είναι πολύ στενότερη. Αξίζει να τονιστεί εν προκειμένω ότι ένα από τα σημεία στα οποία πρωτοπόρησε ο Έλιοτ ήταν η εισαγωγή του θέματος του άστεως και της σύγχρονης ζωής στην αγγλική ποίηση, σχεδόν έναν αιώνα αργότερα από τον Μπωντλαίρ. Αυτή η “πρωτοτυπία” του μπορεί να αποδοθεί στην επιρροή του Μπωντλαίρ όπως αποδεικνύεται από τις πολυάριθμες αντηχήσεις των μπωντλαϊρικών στίχων στην ποιητική δημιουργία του Έλιοτ⁹. Άλλωστε την ομολογεί και ο ίδιος σε εκτενές δοκίμιο που αφιέρωσε στον Μπωντλαίρ το 1930, στο οποίο εγκωμιάζει τον Γάλλο ποιητή, μεταξύ άλλων, για τη «νεωτερικότητά» του, για το ότι έδωσε, δηλαδή, «νέες δυνατότητες στην ποίηση με το καινούριο απόθεμα εικονοποιίας που διέθετε από τη σύγχρονη ζωή», υπογραμμίζοντας ότι:

[δ]εν είναι απλώς με τη χρήση εικόνων από τη ρυπαρή ζωή μιας μεγάλης πρωτεύουσας, αλλά με την ανύψωση των εικόνων αυτών στην ύψιστη έντασή τους, δηλαδή, παρουσιάζοντάς τες όπως είναι, και ακόμη κάνοντάς τες να αναπαριστούν κάτι πολύ περισσότερο από αυτό που είναι – εκείνο με το οποίο ο Μπωντλαίρ

στο ειδικό αφιέρωμα για τον Μπένγιαμιν του περιοδικού *Αξιολογικά*, 22 (2009) 143-160, σε επιμέλεια Δ. Καρύδα και Γ. Σαγκριώτη, και «Νεωτερικός Πολιτισμός, φιλοσοφία της ιστορίας και τέχνη στο ύστερο έργο του Βάλτερ Μπένγιαμιν», *Σύγχρονα Θέματα*, 96 (2007) 59-68, καθώς και τα ειδικά τεύχη του περιοδικού *Ουτοπία*, 48 (2002) και, παλαιότερα, του περιοδικού *Πλανόδιον*, 23 (1996). Πρβλ. επίσης την υποσημείωση 12 παρακάτω.

9. Το πιο εμφανές παράδειγμα της επιρροής του Μπωντλαίρ στον Έλιοτ, ανάμεσα σε άλλα, είναι η παράθεση αυτούσιου του καταληκτικού στίχου του πρώτου ποιήματος των *Ανθέων του κακού*, «Στον αναγνώστη»: «...hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!» στο τέλος του πρώτου μέρους της *Έρημης χώρας*, «Η ταφή του νεκρού». Για την κεντρική θέση που κατέχει η πόλη του Λονδίνου στο ποίημα του Έλιοτ, αντίστοιχα με το Παρίσι του Μπωντλαίρ, βλ., για παράδειγμα, Michael North, *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot and Pound*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, σ. 94-102. Επίσης, ο Hugh Kenner είχε προηγουμένως επισημάνει ότι μια από τις «καινοτομίες του νέου αυτού ποιήματος» ήταν η «δημόσια εστίαση στο νέο περιβάλλον» του ποιητή, δηλαδή, «το Σίτυ του Λονδίνου», βλ. Kenner, «The Urban Apocalypse», in *Eliot in His Time*, A. Walton Litz (ed.), Princeton University Press, N. Jersey 1973, σ. 27.

δημιούργησε έναν τρόπο απελευθέρωσης και έκφρασης για τους άλλους.¹⁰

Είναι σημαίνον ότι εδώ ο Έλιοτ αναφέρεται στο ποίημα του Μπωντλαίρ «Le Vin des chiffonniers» («Το κρασί του ρακοσυλλέκτη»), το οποίο ανήκει στην πρώτη έκδοση των *Ανθέων του κακού* (1857), που εμπνέεται από εικόνες και φυσιογνωμίες της σύγχρονης μητρόπολης, μεταξύ άλλων. Ο ρακοσυλλέκτης συνιστά έναν από τους ανθρώπινους «τύπους» της μοντέρνας μητρόπολης που εμφανίζονται στην ποίηση του Μπωντλαίρ. Όμως, όπως επισημαίνει ο Μπένγιαμιν στις μελέτες του για τον Γάλλο ποιητή του άστεως και τον παρισινό πολιτισμό του δεκάτου ενάτου αιώνα, ο ρακοσυλλέκτης είναι κάτι πολύ περισσότερο – είναι μια από τις περσόνες του ίδιου του ποιητή, εναλλακτικά προς τον περίφημο *πλάνητα* (*flâneur*), ο οποίος περιδιαβαίνει τις πόλεις παρατηρώντας τα ποικίλα της θεάματα όντας συγχρόνως μέσα και έξω από το πλήθος¹¹. Παρόμοια, ο ρακοσυλλέκτης διατρέχει την πόλη από άκρη σε άκρη, όμως για να συλλέξει όχι εντυπώσεις, αλλά απορρίμματα – όχι αυτά που επιδεικνύει η πόλη, αλλά εκείνα που κρύβει, αποβάλλει, απωθεί. Ο ίδιος ο Μπωντλαίρ επικυρώνει αυτή τη σύνδεση του ρακοσυλλέκτη με τον ποιητή από τους πρώτους κιόλας στίχους του ποιήματός του:

10. T. S. Eliot, *Baudelaire, Selected Essays 1917-1932*, Faber & Faber, London 1932, σ. 373, 374. Ελληνική μετάφραση: Τ. Σ. Έλιοτ, «Μπωντλαίρ», *Δεν είναι η ποίηση που προέχει: Δοκίμια για την ποίηση και τους ποιητές*, επιμ. – μτφρ. Στέφανος Μπεκατώρος, Πατάκης, Αθήνα 2003, σ. 313, 314.

11. Υπάρχει τεράστια βιβλιογραφία γύρω από τη φιγούρα του πλάνητα και την πρακτική της περιπλάνησης σε σχέση με το τοπίο και τους ανθρώπινους τύπους της νεωτερικότητας στον Μπένγιαμιν εξ αφορμής του Μπωντλαίρ. Ως προς την ελληνική βιβλιογραφία, βλ. ενδεικτικά, Γεωργία Γκότση, «Ο *flâneur*, Θεωρητικές μεταμορφώσεις μιας παρισινής φιγούρας», *Σύγκριση*, 12 (2002) 12-138, Λίζυ Τσιριμώκου, «Αναγνωστικός περίπατος στην πόλη», *Εσωτερική ταχύτητα. Δοκίμια για τη λογοτεχνία*, Άγρα, Αθήνα 2000, σ. 125-134, και Σάββας Μιχαήλ, *Μορφές της περιπλάνησης*, Άγρα, Αθήνα 2004. Βλ. επίσης τις γνωστές ξενόγλωσσες μελέτες: Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and The Arcades Project*, MIT Press, Massachusetts 1995, Graeme Gilloch, *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*, Polity Press, Cambridge 1996, και Anke Gleber, *The Art of Taking a Walk. Flanerie, Literature and Film in Weimar Culture*, Princeton University Press, N. Jersey 1999.

...Au cœur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux
 Où l'humanité grouille en ferments orageux,
 On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
 Butant, et se cognant aux murs comme un poète,

...Σε παλιά γειτονιά, λαβύρινθο από λάσπη, εκεί στην καρδιά
 Όπου αναβράζει σε θύελλες ανθρώπινη μυρμηγκιά
 Γέρο ρακοσυλλέκτη να 'ρχεται βλέπεις, το κεφάλι κουνώντας,
 Πάνω σε τοίχους, ωσάν ποιητής, χτυπώντας το και κουτου-
 λώντας.¹²

Αυτούς τους στίχους ακριβώς παραθέτει και ο Έλιοτ στο δοκίμιό του για τον Μπωντλαίρ. Και παρότι ο Έλιοτ δεν τους σχολιάζει ως προς τον παραλληλισμό του ποιητή με τον ρακοσυλλέκτη, τον οποίον πραγματοποιούν, είναι σημαίνον ότι επιλέγει τους συγκεκριμένους από τις οκτώ στροφές του ποιήματος. Όπως επισημαίνει ο Μπένγιαμιν σε μια αρχική μελέτη του για τον Γάλλο ποιητή (1938), η συγγένεια μεταξύ ποιητή και ρακοσυλλέκτη, που αναδεικνύουν οι στίχοι του Μπωντλαίρ, δεν εντοπίζεται απλώς στην αίσθηση του περιθωρίου που μοιράζονται αμφότεροι στο πλαίσιο της μετα-ρομαντικής νεωτερικότητας, αλλά επίσης στο ότι «ρακοσυλλέκτης ή ποιητής – το απόρριμμα τους αφορά και τους δύο»¹³. Οι ποιητές, σαν τους ρακοσυλλέκτες, βρίσκουν μπροστά τους, στους δρόμους της πόλης τα απορρίμματα της κοινωνίας και ανάμεσα σε αυτά το «ηρωικό» τους θέμα. Με τα λόγια του Μπένγιαμιν:

[...] και οι δύο κάνουν μοναχικά τη δουλειά τους, σε ώρες που οι αστοί παραδίνονται στον ύπνο • ακόμη και ο τρόπος είναι και στους δύο ταυτόσημος. Ο Nadar μιλάει για το «*pas saccadé*» του Μπωντλαίρ • αυτό είναι το βήμα του ποιητή που περιφέρεται στην πόλη αναζητώντας στιχουργική λεία • πρέπει επίσης να είναι το βήμα του ρακοσυλλέκτη που κάθε στιγμή κοντοστέκεται

12. Charles Baudelaire, «Le Vin des chiffonniers», *Les Fleurs du mal* (1861), *Œuvres complètes*, ό.π., σ. 106-07. Η ελληνική μετάφραση των στίχων είναι του Στέφανου Μπεκατώρου, όπως παρατίθενται στο δοκίμιο του Έλιοτ για τον «Μπωντλαίρ», ό.π., σ. 313.

13. Walter Benjamin, «Το Παρίσι της Δεύτερης Αυτοκρατορίας στον Μπωντλαίρ» (1938), *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, ό.π., σ. 95.

στο δρόμο του για να περισυλλέξει τα σκουπίδια που συναντά. Υπάρχουν πολλές ενδείξεις ότι ο Μπωντλαίρ θέλησε μυστικά να προβάλει αυτήν τη συγγένεια.¹⁴

Σε αυτό το πλαίσιο ανακύπτει το ακόλουθο ερώτημα: «Φτιάχνει άραγε η απόρριψη τους ήρωες της μεγάλης πόλης ή μήπως ήρωας είναι μάλλον ο ποιητής που χτίζει το έργο του από τέτοιο υλικό;», στο οποίο ο Μπένγιαμιν απαντά: «Η θεωρία της νεωτερικότητας δέχεται και τα δύο»¹⁵. Έναν χρόνο πριν από το «Κρασί του ρακοσυλλέκτη», στο οποίο το κρασί μεταμορφώνει τον αφανή και καταρρακωμένο ρακοσυλλέκτη σε ήρωα-θριαμβευτή στη μεθυσμένη φαντασία του, ο Μπωντλαίρ κυκλοφόρησε σε πεζή μορφή ένα πορτραίτο της συγκεκριμένης φιγούρας, το οποίο θα περιέγραφε εξίσου προσφυώς την εργασία όχι μόνον του ιδίου, αλλά και του ποιητή της Έρημης χώρας, «the waste land», που κυριολεκτικά σημαίνει «σκουπιδότοπος». Στο κείμενο αυτό, ο Μπωντλαίρ περιγράφει τον ρακοσυλλέκτη ως εξής:

Ιδού ένας άνθρωπος επιφορτισμένος να μαζεύει τα λείψανα μιας μέρας από τη ζωή της πρωτεύουσας. Όλα όσα πέταξε η μεγαλούπολη, όλα όσα απώλεσε, όλα όσα περιφρόνησε, όλα όσα διέλυσε, εκείνος τα καταγράφει και τα συλλέγει. Διατρέχει τα αρχεία της ασωτίας, την «καπερναούμ» των απορριμμάτων. Κάνει ένα ξεδιάλεγμα, μια έξυπνη επιλογή – μαζεύει, όπως ο φιλάργυρος το θησαυρό, τις ακαθαρσίες που, αναμασημένες από τη θεότητα της βιομηχανίας, θα γίνουν αντικείμενα χρήσης ή απόλαυσης.¹⁶

Σ' αυτά τα λόγια ο Βάλτερ Μπένγιαμιν αναγνωρίζει και τη μέθοδο του ποιητή. Δεν είναι λοιπόν απλώς το υλικό που καθιστά ποιητή και

14. Walter Benjamin, «Το Παρίσι της Δεύτερης Αυτοκρατορίας στον Μπωντλαίρ» (1938), *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, ό.π., σ. 95.

15. Walter Benjamin, «Το Παρίσι της Δεύτερης Αυτοκρατορίας στον Μπωντλαίρ» (1938), *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, ό.π., σ. 96, δική μου η έμφαση.

16. Παρατίθεται από τον Walter Benjamin, «Το Παρίσι της Δεύτερης Αυτοκρατορίας στον Μπωντλαίρ» (1938), *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, ό.π., σ. 95.

ρακοσυλλέκτη ταυτόσημους, αλλά επίσης ο τρόπος τους, αφού αμφότεροι περιφέρονται στην πόλη, αναζητώντας «λεία» – ο ποιητής, στιχουργική.

Στο συγκεκριμένο ποίημα ο Μπωντλαίρ περιγράφει τον ρακοσυλλέκτη «εξοντωμένο απ' τη δουλειά, πλημμυρισμένο από σωρό συντρίμια, τα ανακατωμένα ξερατά της τεράστιας μητρόπολης», τα οποία ανασκαλεύει και ο ποιητής¹⁷. Παρόμοια, *Η έρημη χώρα* του Έλιοτ συντίθεται από τα απόβλητα της μοντέρνας εποχής, από τα παρελκνόμενα του σύγχρονου χρηματιστηριακού πολιτισμού, που αντιπροσωπεύει το Σίτυ του Λονδίνου, και της αποτυχίας της πολιτικής να αποτρέψει την καθημερινή καταστροφή που συνεπάγεται η υλιστική αστική νεωτερικότητα¹⁸. Στα προσχέδια της *Έρημης χώρας* διακρίνεται πιο έντονα αυτή η εικόνα του Λονδίνου ως τόπου εξοντωτικής αλλοτρίωσης. Στην πρώτη γραφή της ενότητας του «Κηρύγματος της φωτιάς», ιδού πώς περιγράφεται η ζωή στη μοντέρνα μεγαλούπολη:

*London, the swarming life you kill and breed,
Huddled between the concrete and the sky...
London, your people is bound upon the wheel!
Phantasmal gnomes, burrowing in brick and stone and steel*

*Λονδίνο, η πολυπληθής ζωή που σκοτώνεις και γεννάς,
κουβαριασμένη ανάμεσα σε μπετόν και ουρανό....
Λονδίνο, ο λαός σου είναι δεμένος πάνω στον τροχό!
Φασματικοί νάνοι που τρυπώνουν μέσα σε τούβλα, πέτρα και
ατσάλι.¹⁹*

17. Απόδοση δική μου. Πρβλ. το πρωτότυπο (στροφή 4): « [...] Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage / Moulus par le travail et tourmentés par l'âge / Ereintés et pliant sous un tas de débris, / Vomissement confus de l'énorme Paris, [...] ».

18. Σχετικά με το ζήτημα της ενότητας και της αποσπασματικότητας στην *Έρημη χώρα*, βλ., μεταξύ άλλων, Michael H. Levenson, *A Genealogy of Modernism: A Study in the English Doctrine 1908-1922*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, σ. 189-93, και για τη σχέση του ποιήματος με τα δεινά της νεωτερικότητας, βλ. επίσης το άρθρο του ίδιου, «Does *The Waste Land* have a Politics?», *Modernism / Modernity*, 6.3 (1999), σ. 1-13.

19. Βλ. *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts*, Valerie Eliot (ed.), New Harcourt - Brace, New York 1971, σ. 31, στ. 106-7, 112-13. Τα προσχέδια

Στη δημοσιευμένη μορφή του ποιήματος, ο Τάμεσης που διατρέχει το Λονδρέζικο σκηνικό του έργου, «δεν κατεβάζει» πλέον «άδειες μποτίλιες, χαρτιά από σάντουιτς, μεταξωτά μαντήλια, χαρτονένια κουτιά, αποτσίγαρα, κι άλλα τεκμήρια θερινών νυχτών» (Γ' 177-9), που αποτελούν τροφή για τον ποιητή-ρακοσυλλέκτη. Ερήμωσε ο ποταμός, όπως στερεύει και η λυρική ποιητική έμπνευση – «φύγανε οι νύμφες» (Γ' 175, 179). Όμως, το ποίημα είναι διάστικτο από εικόνες σωματικής διάλυσης και αποβολής – αναφορές σε πτώματα θαμμένα ή επιπολάζοντα, σκόρπια οστά, σαπισμένα δόντια, σπασμένα νύχια σε βρώμικα χέρια, λάσπη, ποντίκια, και σε ό,τι μπορεί να ανήκει στην αντίθετη όψη της φαντασμαγορίας της αστικής ζωής που συναρπάζει τον *flâneur*. Στην αρχή του τρίτου μέρους διαβάζουμε:

*Γλυκέ μου Τάμεση, κύλα απαλά, το τραγούδι μου για να πω.
Ο ποταμός δεν κατεβάζει άδειες μποτίλιες, χαρτιά από
σάντουιτς,
Μεταξωτά μαντήλια, χαρτονένια κουτιά, αποτσίγαρα
Κι άλλα τεκμήρια θερινών νυχτών. Φύγανε οι νύμφες.
Κι οι φίλοι τους, οι χασομέρηδες κληρονόμοι των διευθυντών
του Σίτυ
Φύγανε, δεν άφησαν διεύθυνση.
Επί των υδάτων Λεμάν κάθισα κι έκλαψα
Γλυκέ μου Τάμεση, κύλα απαλά, το τραγούδι μου για να πω,
Γλυκέ μου Τάμεση, κύλα απαλά, τι δε φωνάζω ούτε φλυαρώ.
Αλλά πίσω απ' τη ράχη μου ακούω σε μια παγωμένη ριπή
Το κροτάλισμα των κοκάλων, και το πνιγμένο γέλιο ν'
απλώνεται στην ακοή.*

του ποιήματος, ιδιαίτερα του Γ' μέρους, του «Κηρύγματος της φωτιάς» («The Fire Sermon»), τα οποία δημοσιεύθηκαν μετά τον θάνατό του υπό την επιμέλεια της συζύγου του, αποκαλύπτουν ότι το τοπίο της πόλης (και του χρηματιστηριακού Σίτυ) του Λονδίνου είχε αρχικά πιο κεντρική θέση από ό,τι το δημοσιευμένο ποίημα, αλλά όπως έχει συχνά επισημανθεί από την κριτική (π.χ. Maud Ellmann, *The Poetics of Impersonality: T. S. Eliot and Ezra Pound*, Harvester Press, Brighton 1988, σ. 98), η «απόρριψη πολλών στίχων» κατά τη σύνθεση της Έρημης χώρας ενισχύουν ακόμη περισσότερο την άποψη ότι, παραδόξως, το απόβλητο, το «απο-κείμενο» είναι η συνθετική αρχή του ποιήματος και το θέμα του.

Ένα ποντίκι γλίστρησε απαλά μέσα στη βλάστηση
 Τη λασπερή του σέρνοντας κοιλιά στην όχθη
 Εκεί που ψάρευα στο μουντό κανάλι
 Ένα χειμωνιάτικο δειλινό πίσω απ' το Γκάζι
 Ρεμβάζοντας πάνω στου βασιλιά αδελφού μου το ναυάγιο,
 Πάνω στου βασιλιά πατέρα μου το θάνατο, πριν από εκείνον.
 Λευκά κορμιά γυμνά στο έδαφος το χαμηλό το νοτισμένο
 Ριγμένα κόκαλα σε χαμηλή μικρή ξερή σοφίτα,
 Κροταλισμένα από του ποντικού το πόδι μόνο, χρόνο με
 χρόνο.

(Γ' 175-195)

Τα απόβλητα της αστικής καθημερινότητας με τα οποία στην ουσία συνταυτίζεται το σύγχρονο άστυ στην Έρημη χώρα ανακαλούν, όπως επισημαίνει η κριτικός Maud Ellmann, την «απο-κειμενοποίηση» (*abjection*), την οποία πραγματεύεται η Julia Kristeva στο βιβλίο της *Δυνάμεις της φρίκης*, παραπέμποντας στον Georges Bataille²⁰. Η αποβολή ή απο-κειμενοποίηση, σύμφωνα με τον Μπατάιγ, είναι η ανικανότητα να αναλάβει κανείς με επαρκές σθένος την επιτακτική πράξη να αποκλείσει τα απόβλητα, μια πράξη που θεμελιώνει τη συλλογική ύπαρξη²¹. Για την Κρίστεβα, το «απο-κείμενο» ανήκει σε εκείνα τα στοιχεία που απειλούν την αίσθηση καθαρότητας και τάξης, τα «περιττώματα» που χρειάζεται να εκ-τοπισθούν. Τα απόβλητα, το πτώμα, το απόρριμμα υποδεικνύουν εκείνα που χρειάζεται να πετάξει, να απομακρύνει κανείς, ώστε να ζήσει, δηλαδή, να υπάρξει ως κοινωνικό υποκείμενο, αλλά όμως δεν παύουν να διαταράσσουν την τάξη την οποία εγκαθιστούν μέσω της αποβολής τους.

20. Βλ. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, Paris 1980· Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Leon S. Roudiez (transl.), Columbia University Press, New York 1982, σ. 7-11. Στην πρωτοπόρα και οξυδερκή μελέτη της για την Έρημη χώρα στο βιβλίο της *The Poetics of Impersonality* (ό.π., σ. 92-3), η Ellmann υποστηρίζει ότι το ποίημα ουσιαστικά αφορά το «απόρριμμα» και το συνδέει με την έννοια της «απο-κειμενοποίησης» που εισάγει η Κρίστεβα.

21. Georges Bataille, «L'Abjection et les formes misérables», *Œuvres complètes* 2, Gallimard, Paris 1970, σ. 219.

Παρόμοια, στο ποίημα του Έλιοτ, τα διάσπαρτα απόβλητα ή υπολείμματα διαρκώς υποσκάπτουν τόσο την αναπαράσταση της «πόλεως» ως πλαισίου συλλογικότητας, όσο και την ενότητα του νοήματος, κλονίζοντας έτσι περαιτέρω την παραδοσιακή κατηγορία του ενιαίου υποκειμένου, την οποία το πολυφωνικό αυτό ποίημα θέτει εν αμφιβόλω με φόντο το νεωτερικό τοπίο θραυσμάτων. Στο έργο αυτό απεικονίζονται επίσης αφανείς και αλλοτριωμένοι αντι-ήρωες των σύγχρονων καιρών, για παράδειγμα η περίφημη δακτυλογράφος, μια χαρακτηριστική φιγούρα της αστικής ζωής που πρωτο-εμφανίζεται στην ποίηση εδώ, κι ακόμη, ο υπαλληλίσκος εταιρείας, ο έμπορος και η εκκεντρική μέντιουμ, με τις αναλόγως αντι-ηρωικές τους πράξεις και ενασχολήσεις. Ο εξιδανικευμένος έρωτας και το λεπτό πάθος εδώ αντικαθίστανται από παραστάσεις βιασμού, νευρικής, διαψευσμένης ή αδιάφορης αποπλάνησης, που δημιουργούν ανθρώπινα ράκη.

Η επανοδική επίκληση της πόλης ως «Unreal city», «Ανύπαρκτης πόλης»²², αποτελεί άλλο ένα ομολογημένο δάνειο από τον Μπωντλαίρ, καθώς ανακαλεί τη φασματική ατμόσφαιρα της πόλης που αναδίνουν οι εναρκτήριοι στίχοι του ποιήματος «Οι επτά γέροντες» («Les sept viellards», 1861): «πόλη γεμάτη όνειρα, που σφύζεις από κόσμο, κι όμως όπου φαντάσματα πλευρίζουν τους διαβάτες»²³. Η επίκληση αυτή παραπέμπει σε εκείνη την όψη της μοντέρνας πόλης που είναι επίσης στοιχειωμένη από το παρελθόν, ένα τοπίο όπου σωρεύονται «πέτρινα σαρίδια» (Α' 20) και «σπασμένες εικόνες» (Α' 22), από τις οποίες δεν μπορεί να βγει νόημα, να προβλεφθεί το μέλλον, ακριβώς γιατί όλα είναι θραύσματα και συντρίμια. «Μπορώ να σχετίσω το

22. Προτιμώ εδώ την απόδοση του «City» ως «πόλη» και όχι ως «πολιτεία», όπως το μεταφράζει ο Σεφέρης, επειδή ο όρος «πόλη» ανακαλεί συγχρόνως ένα τοπίο και την αρχαία έννοια της πόλεως. Για μια οξυδερκή ανάλυση της έννοιας αυτής στο έργο του Έλιοτ και τη δική του αίσθηση ως μέτοικου, βλ. Jean-Michel Rabaté, *The Ghosts of Modernity*, University Press of Florida, Florida 1996, ιδιαίτερα σ. 201-202.

23. Απόδοση δική μου. Την έμμεση αυτή παραπομπή της φράσης στο συγκεκριμένο ποίημα του Μπωντλαίρ επισημαίνει ο Έλιοτ στον κατάλογο των διακειμενικών αναφορών που κατήρτισε ο ίδιος για την *Έρημη χώρα*. Πρβλ. το πρωτότυπο: «Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre en plein jour raccroche le passant! / Les mystères partout coulent comme des sèves / Dans les canaux étroits du colosse puissant».

τίποτε με τίποτε, / [...] ανθρώποι μου, φτωχοί μου ανθρώποι / που δεν περιμένετε / Τίποτε» (Γ' 301-305), καταλήγει το ποίημα.

Το ποίημα φαίνεται να θρηνεί και ταυτόχρονα να εύχεται την πτώση, την καταστροφή της πόλης ως «μεταπολεμικού μηχανισμού ζωής» με την «τρομακτική σπατάλη» («horrible waste») ύλης και ανθρώπων, όπως το θέτει ο ίδιος σε επιστολή του²⁴. Στην τελευταία ενότητα διαβάζουμε:

*Ποια είναι η πολιτεία πέρα απ' τα βουνά
Σκάζει, ξαναγεννιέται, θρουβαλιάζεται μες στο μενεξεδένιο
αέρα
Πύργοι πέφτουν
Ιερουσαλήμ Αθήνα Αλεξάνδρεια
Βιέννη Λόντρα
Ανύπαρχτες*

(Ε' 372-77)

Οι μοντέρνες πόλεις εδώ εξισώνονται με τις αρχαίες ως προς το ότι όλες υπόκεινται στην καταστροφική δύναμη του χρόνου. Αυτή η προβολή του ιστορικού χρόνου πάνω στον χώρο, έκδηλη στο έργο του Έλιοτ κι ευρύτερα στον μοντερνισμό, κατά τον Μπένγιαμιν, συνδέεται με την απώλεια νοήματος στη νεωτερικότητα και εκφράζεται μέσα από την αισθητική των ερειπίων και του αποσπάσματος. Η διαδικασία χωροποίησης της ιστορίας, η οποία διαφαίνεται και στο ποίημα, απορρέει από την εκκοσμικευτική τάση και τη συνακόλουθη ακύρωση ενός υπερβατικού εγγυητή νοήματος που χαρακτηρίζει τη νεωτερικότητα. Στη διατριβή του επί υφηγεσία *Η προέλευση του γερμανικού τραγικού δράματος (Ursprung des deutschen Trauerspiels)*, η οποία δημοσιεύθηκε 6 χρόνια μετά από την *Έρημη χώρα*, το 1928, ο Μπένγιαμιν εντοπίζει τα αισθητικά και ηθικά θεμέλια της νεωτερικότητας. Υποστηρίζει ότι στα γερμανικά έργα μπαρόκ η ιστορία διαδραματίζεται όχι μέσω της ανθρώπινης δράσης, αλλά μάλλον στην επιφάνεια των φυσικών και υλικών αντικειμένων και είναι συναρτημένη με μια χρονικότητα του εφήμερου

24. Βλ. T. S. Eliot, *The Letters of T. S. Eliot*, Valerie Eliot (ed.), Harcourt, Brace Jovanovich, New York 1988, σ. 410. Βλ. επίσης, Levenson, 1999, ό.π., σ. 4.

και της φθοράς, η οποία διακρίνει τον πολιτισμό της νεωτερικότητας, σε αντίθεση με την προ-μοντέρνα υπόσχεση της αιωνιότητας και της απολύτρωσης²⁵. Με άλλα λόγια, σηματοδοτεί την απομάκρυνση από τον θρησκευτικό, ιστορικό χρόνο, την οποία αναγγέλλει η Αναγέννηση²⁶. Στην αισθητική του ερειπίου, που χαρακτηρίζει εξίσου το έργο του Έλιοτ, ο Μπένγιαμιν αναγινώσκει την παροδικότητα ως αλληγορία της ανθρώπινης ιστορίας, μια υπενθύμιση για τη ματαιότητα της επίγειας εξουσίας και του ανθρώπινου πολιτισμού. «Στα ερείπια», γράφει ο Μπένγιαμιν, «η ιστορία αναμειγνύεται με το σκηηνικό. Και με τη μορφή αυτή, δεν εκτυλίσσεται τόσο ως μια διαδικασία προς την αιώνια ζωή όσο προς την αναπόφευκτη αποσύνθεση»²⁷. Επιπλέον, με την υποχώρηση της εσχατολογίας που σημαίνει η εκκοσμίκευση, οι ιστορικές πράξεις δεν μπορούσαν πλέον να ενταχθούν στη διαδικασία της απολύτρωσης, κι έτσι εμφανίζονται ενδεχομενικές και δίχως νόημα, όπως στην *Έρημη χώρα*.

Τη διάγνωση του Μπένγιαμιν για τη νεωτερικότητα επιβεβαιώνει ακούσια και ο Έλιοτ στο δοκίμιό του «Η ιδέα της χριστιανικής κοινωνίας» (1939). Εδώ πραγματεύεται τη διάλυση της ευρωπαϊκής παράδοσης που επέφερε η υλιστική και εκκοσμικευτική Αναγέννηση, δεδομένου ότι κατά τον Έλιοτ η κοινή παράδοση, η ενοποιητική αρχή της Ευρώπης ήταν η χριστιανοσύνη, έμβλημα της οποίας υπήρξε ο Δάντης²⁸. Το σπάσιμο της παράδοσης συνεπάγεται την άρση ενός υπερβατολογικού εγγυητή του αυθεντικού νοήματος ή της αλήθειας, για την απώλεια των οποίων ο Έλιοτ πενθεί στα ποιήματά του. Στην πραγματικότητα, *Η Έρημη χώρα*, όπως και όλη η μοντερνιστική ποίηση έχουν ως συνθετική

25. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels (1928)*, *Gesammelte Schriften* 1, ό.π., σ. 260. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Μπένγιαμιν διέκρινε στη δραματολογία μπαρόκ τα θεμέλια της νεωτερικότητας επειδή τα έργα αυτά εστίαζαν στην ιστορία και όχι στον μύθο.

26. Βλ. σχετικά την εξαιρετική μελέτη της Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings and Angels*, University of California Press, Berkley 1998, σ. 54-5.

27. Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings and Angels*, ό.π., σ. 271.

28. Βλ. T. S. Eliot, *The Idea of a Christian Society*, Faber & Faber, London 1939.

αρχή το πένθος για την απώλεια της συνοχής και του νοήματος που προηγουμένως εξασφάλιζε είτε η πίστη σε ένα υπερβατικό υποκείμενο είτε η ύπαρξη μιας κοινής, ενοποιητικής παράδοσης. Όπως επιβεβαιώνει η ταύτιση της μορφής, αλλά και του θέματος της *Έρημης χώρας* με το αποσπασματικό και το απόβλητο μέσα από ασύνδετες εικόνες και παραθέματα, η μοντερνιστική ποίηση είναι ποίηση του αποσπάσματος, των θραυσμάτων²⁹.

Εντούτοις, ενώ αρθρώνει μια αισθητική του αποσπάσματος, η οποία ομολογεί και το καταστατικά ατελές του έργου τέχνης, ο Έλιοτ, όπως και άλλοι μοντερνιστές, αποδίδει στην τέχνη, αντίστροφα, έναν μοναδικό ρόλο υπερβατικότητας στην εποχή της νεωτερικότητας. Υπογραμμίζοντας τη διαλεκτική σχέση μεταξύ αιωνιότητας και στιγμής στο ποίημά του, συμφύροντας αρχαίους πολιτισμούς και τρόπους με τη μοντέρνα μεγαλούπολη, ο ποιητής, σαν τον ρακοσυλλέκτη, επιφορτίζεται το καθήκον να αποθησαυρίσει και να ανακυκλώσει τα θραύσματα της μοντέρνας ζωής, τη μοντέρνα ζωή ως θραύσμα, έστω και με έναν αποσπασματικό, ατελή τρόπο.

Το ποίημα καταλήγει με μια ιλιγγιώδη εναλλαγή λογοτεχνικών αποσπασμάτων. Οι επτά στους οκτώ τελικούς στίχους είναι παραθέματα, τα οποία προκρίνει και ο Μπένγιαμιν ως ιστορική και λογοτεχνική μέθοδο για να αποτυπώσει τη νεωτερικότητα, αντλώντας από «ξέφτια και απορρίμματα»³⁰. Οι τελευταίοι στίχοι. Ξεκινούν: «Της Λόντρας το γιοφύρι πέφτει πάει και πέφτει πάει και πέφτει....» (Ε' 427). Όμως, ενδιάμεσα στα παραθέματα υπάρχει εμβόλιμη μια εξαιρετικά σημαίνοια γραμμή: «Με τα συντρίμια αυτά στύλωσα τα ερείπιά μου»

29. Πρβλ. επίσης την παρατήρηση του Levenson (1986, ό.π., σ. 192-3) ότι «κάθε ενότητα είναι προσωρινή», στον βαθμό που ο Έλιοτ «απέσπασε την ποίησή του από την αυτάρκεια της ενιαίας εικόνας [του Ιμπρεσιονισμού και του Εικονισμού] και της μονής αφηγηματικής συνείδησης».

30. Για παράδειγμα, ο Μπένγιαμιν έγραψε για τη μέθοδο που ακολουθούσε στο *Passagenwerk*, αλλά και προηγουμένως στο *Einbahnstraße* (1928), «Μέθοδος εργασίας: λογοτεχνική συναρμολόγηση (Montage). Δεν χρειάζεται να πω τίποτε. Μόνο να δείξω. Δεν θα υπεξαιρέσω τιμαλφή, ούτε θα ιδιοποιηθώ καμία μεγαλοφυή διατύπωση. Παρά τα ξέφτια, τα απορρίμματα – δεν θα τους κάνω απογραφή, αλλά θα τα αποκαταστήσω με τον μόνο δυνατό τρόπο: χρησιμοποιώντας τα» (Konvolut N1a.8).

(Ε' 431, δική μου η έμφαση). Στον χώρο που διανοίγει αυτός ο στίχος, το ποίημα αναστοχάζεται τον εαυτό του. Ενώ πριν είχαμε μια σειρά από αποσπάσματα, τώρα έχουμε τη συνείδηση της αποσπασματικότητας, η οποία παρότι δεν λειτουργεί λυτρωτικά, προσφέρει ωστόσο κάποια ενότητα στο ποίημα. Μπορεί το ποίημα να χρησιμοποιεί συντρίμμια για υλικό και να παράγει ερείπια, αλλά επίσης αναδύεται ως ένα υπόλειμμα υπερβατικότητας, ένας εναλλακτικός τόπος νοήματος, έστω προσωρινά, καθώς αναστοχάζεται εκείνα που μοιράζεται με τη νεωτερικότητα και μάταια επιχειρεί να επανορθώσει: το αποσπασματικό και το παροδικό.

Abstract

Angeliki Spiropoulou

Topoi of modernity in T. S. Eliot and Walter Benjamin

This essay discusses *The Waste Land* (1922), T. S. Eliot's emblematic modernist poem as a paradigmatic *topos* of fragmentation, a temporality of transience and an aesthetics of the ruin, which were diagnosed by Walter Benjamin as distinctive to modernity and modern art. More specifically I focus on the modern urban images of waste and destruction, found in the poem, which evoke the figure and the practice of the «ragpicker», one of the subjects of Baudelairean poetry which Benjamin foregrounded in his own study of Baudelaire as the poet of urban modernity *par excellence*; a study lying at the centre of his unfinished attempt to write an *Ur*-history of modernity, known as *Das Passagenwerk*. Like the ragpicker, the poet collects the waste of modern life and, vainly, assumes a transcendental role giving some value and unity to disjunctive experiences, different voices and haunting signs of catastrophe, wasting and decay that mark the landscape of secular modernity. As the poem acknowledges in a moment of self-reflectiveness: «These fragments I have shored against my ruins».

ΚΕΛΗ ΔΑΣΚΑΛΑ

Η λυρική φυσιολατρία της “γενιάς του 1940” και οι “βόρειες λογοτεχνίες”

Πώς κοιτάζουμε ένα τοπίο; Πώς αντικρίζουμε τα τοπία που αναπαριστούν οι ζωγράφοι; Ή πώς διαβάζουμε τα τοπία που περιγράφουν οι λογοτέχνες; Ο θεωρητικός λόγος για την ομορφιά και την ερμηνεία του τοπίου έχει προ πολλού υπογραμμίσει πως η απεικόνιση της φύσης δεν είναι μονοσήμαντη, αφού εκτός από σκηνικό, το τοπίο λειτουργεί συχνά ως μάρτυρας της δράσης, ως σημαίνουσα μεταφορά για ό,τι διακυβεύεται στο έργο, και όχι σπάνια είναι το κυρίαρχο θέμα, πρωταγωνιστής με τις δικές του αξίες ή ανάγκες. Επιπλέον είναι κοινός τόπος πως η οπτική μας καθορίζεται από το σύστημα αξιών μας, τις αντιλήψεις που έχουμε σχηματίσει. Ένα τοπίο, κάθε φορά που το “βλέπουμε”, εκτός από τη μορφολογία του, τα χειροπιαστά του χαρακτηριστικά, είναι μια πολιτισμική κατασκευή, ένας καθρέπτης των αναμνήσεών μας, μια ερμηνεία που επηρεάζεται από την εμπειρία, τις προσδοκίες ή την ιδεολογία μας¹.

Με αφετηρία τα παραπάνω θα διερευνήσουμε με ποιον τρόπο και γιατί η λεγόμενη “γενιά του 1940” επέλεξε να αναπαραστήσει την ελληνική ύπαιθρο στα μισά περίπου του 20ού αιώνα. Πρόκειται περισσότερο για ομάδα νέων συγγραφέων παρά για λογοτεχνική γενιά. Η παρουσία της στο καλλιτεχνικό πεδίο της χώρας δεν είχε μεγάλη διάρκεια: κάλυψε μια δεκαετία (1943-1952) περίπου. Κατόπιν τα σημαντικότερα

1. Από την πλούσια βιβλιογραφία ξεχωρίζω τον τόμο Georg Simmel, Joachim Ritter, Ernst Gombrich, *Το τοπίο*, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, Λευτέρης Αναγνώστου, Νίκος Δασκαλοθανάσης, επιμ. Διον. Καββαθάς, Ποταμός, Αθήνα 2004.

μέλη της σιωπούν. Η λήθη τους φαντάζει ως φυσικό επακόλουθο. Παρόλα αυτά, θα δούμε ότι ο τρόπος με τον οποίο οι λυρικοί πεζογράφοι της Κατοχής αντίκρισαν την ελληνική φύση συνδέεται τόσο με την ανανέωση (σύμφωνα πάντα με τους ίδιους) του λογοτεχνικού σκηνικού σε μια κρίσιμη ιστορικά περίοδο, όσο και με τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής τους ταυτότητας και, τέλος, την άρνηση να διευρύνουν την οπτική τους. Στα έργα τους, μερικά από τα οποία θα άξιζε να ξαναδιαβαστούν, καλλιεργούν μια ποιητική πεζογραφία, όπου τα θεμέλια της ρεαλιστικής αναπαράστασης τα υποσκάπτει η υποκειμενική, μελαγχολική συνήθως, ματιά του αφηγητή ή των ηρώων. Οι τελευταίοι παρουσιάζονται να καταφεύγουν στην αγκαλιά της παρθένας άδολης φύσης, αρνούμενοι να συμβιβασθούν με την απουσία ηθικής και ομορφιάς στα μεγάλα αστικά κέντρα. Η έλλειψη του καλού και του κάλλους στο πλαίσιο του πολιτισμού σχετίζεται απερίφραστα με την απομάκρυνση του ανθρώπου από τη φύση.

«Το αισθηματικό τοπίο»

Στη λογοτεχνική παραγωγή της “γενιάς του 1940” τα ελληνικά χωριά και νησιά κερδίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο. Η Σάμος στην πεζογραφία του Άλκη Αγγελόγλου, τα χωριά του κορινθιακού κάμπου στα κείμενα του Αστέρη Κοββατζή, η Άνδρος στα πεζά του Κώστα Στεργιόπουλου – για να αναφέρω και μερικά ονόματα, τα πιο δημοφιλή. Δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι ένας «αγροτικός λυρισμός» αναβιώνει στις σελίδες τους². Στις σύντομες στην πλειονότητά τους αφηγήσεις (διηγήματα και νουβέλες) η ζωή στην ύπαιθρο δεν εξυμνείται από έναν βοσκό, όπως στη βουκολική ποίηση του Θεόκριτου. Οι ήρωες, όμως, γέννημα θρέμμα της περιφέρειας, περιγράφουν τα βιώματά τους ή ανακαλούν τα συναισθήματα από τις εμπειρίες τους στη φύση, συνδέοντάς τα συστηματικά με την τέχνη, τη σοφία και τη μακαριότητα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το διήγημα «Τον Αύγουστο» του Αγγελόγλου, στο οποίο ο συγγραφέας αναπαριστά τον γενέθλιο τόπο:

2. H. M. Richmond, «Rural Lyricism: A Renaissance Mutation of the Pastoral», *Comparative Literature* XVI, τχ. 3 (Καλοκαίρι 1964) 193-210, όπου εξετάζεται η αναπαράσταση του τοπίου από τη βουκολική ποίηση του Θεόκριτου και του Βιργιλίου μέχρι την ποίηση του Wordsworth.

*Πέρα στον κόρφο ήταν καλοσύνη παρηγορητική.
Πουλιά κελαηδούσαν ψευταηδόνια. [...]
Περπατούσαμε στο μονοπάτι, δίπλα στο δάσος, κι ο τόπος
ήταν ήμερος,
απλός, χωρίς λύπη.
Σαν να μύρισε στον αγέρα ανθόνερο.
Βάρκες βγήκαν να ψαρέψουν, ανοιχτά.³*

Την «ειδυλλιακή στιγμή» διακόπτει η συζήτηση του ήρωα-αφηγητή με τους φίλους, όπου αποκαλύπτεται η οδυνηρή όψη της πραγματικότητας: τα οικονομικά προβλήματα που αντιμετωπίζει ένας από αυτούς. Τότε ο πρωταγωνιστής στρέφει το βλέμμα του στη φύση, η οποία απορροφά και συνάμα αντανακλά τη θλίψη του:

*Ένα γύρω η ώρα ήταν πολύ όμορφη, ειρηνική, χωρίς αιτία.
Βράδιαζε.
Μόνο πάνω απ’ το γιαλό στέκει ακόμα λίγη μέρα, όλο δειλία.
Έγινε ησυχία, κι ήρθε μια λύπη, βραδινή, απ’ τα πεύκα. (31)*

Η επόμενη ενότητα ξεκινά με την ανδροπαρέα να επιστρέφει από το ψάρεμα:

*Μίχοι ταξιδεύαν, πάνω απ’ τα νερά, πλήθος.
Πηγαίναμε γιαλό-γιαλό.
Η θάλασσα σώπαινε, άσπρη-άσπρη, κατρέπττης.
Ήταν να κυλούσες ένα μήλο ως πέρα.
Αριστερά ήταν το δάσος, και τα πεύκα μωσκοβολούσαν ρετσίνι.
Πέρδικες είχαν κατέβει απ’ τη Βίγλα και γλυφίζαν στην
ακρογιαλιά. [...]
Εγώ έβλεπα τα πεύκα, αντίκρου, και μια μικρή άσπρη καλύβα
στο ξέφωτο.
Ήμουν ξεχασμένος, ένα γύρω απ’ την πολλή ομορφιά. (32)*

Η συζήτηση γύρω από τα χρέη του φίλου επανέρχεται και προσγειώνει τον αφηγητή για δεύτερη φορά. Ο τρόπος που βλέπει τη φύση

3. Άλκης Αγγελόγλου, *Εαρινό*, Εκδ. ‘Άλφα’, Αθήνα [1943], σ. 29. Σε αυτήν την έκδοση αντιστοιχούν στο εξής οι παραπομπές.

αλλάζει, αντανακλώντας τώρα τα άσχημα αισθήματά του: «Πάλι ήρθε η ομορφιά, πικρή-πικρή, αβάσταχτη». Παρόλα αυτά, είναι η φύση που του προσφέρει εκ νέου διέξοδο: η εικόνα δύο γλάρων που κάθονται “πλάι-πλάι”, χωρίς διαφωνίες, «σαν αντρόγυνο», κερδίζει την προσοχή του, και οδηγεί τον αναγνώστη να την αντιπαραβάλλει με την έντονη λογομαχία ανάμεσα στον χρωμένο φίλο και την οργισμένη σύζυγο, η οποία πιέζει φορτικά τον σύντροφό της να βρει λύση.

Η φύση, στο έργο του Αγγελόγλου, δεν λειτουργεί απλώς σαν το ύστατο καταφύγιο ενάντια στην αδικία ή στην άνιση κατανομή του πλούτου. Πρωτίστως ο συγγραφέας περιγράφει τη φύση ως μία ανώτερη αρμονική ολότητα. Η ομορφιά, η καλοσύνη και η παρηγορητική δράση της δεν χρειάζεται να ερμηνευθούν: «Σωπαίναμε, όλοι, και γύρω ήταν ωραία, χωρίς λόγο. [...] Σα να 'σταξε μες στην καρδιά, μια στιγμή, κατανόηση» (34). Όσο οι φίλοι πλησιάζουν στην ακτή, στον πολιτισμό, η οδύνη επανέρχεται, το αίσθημα της συμπάθειας χάνεται, αφού ο καθένας οδεύει προς τη «μοναξιά» και τον θάνατο. Στο τέλος ο χρωμένος φίλος πεθαίνει· η γυναίκα του τον δηλητηριάζει. Η πράξη της προβάλλεται ως απόδειξη της αλλοτρίωσης και των ηθών της επαρχίας. Ο άδολος κόσμος της υπαίθρου δεν έχει μείνει ανέγγιχτος από την επέλαση του πολιτισμού. Ωστόσο, τον πόνο και το πένθος των ηρώων τα απαλύνει και πάλι ο φυσικός κόσμος:

Πέρα στον κόρφο ήταν καλοσύνη παρηγορητική.

Πουλιά κελαηδούσαν ψευταηδόνια. [...]

*Περπατούσαμε στο μονοπάτι, δίπλα στο δάσος, κι ο τόπος
ήταν ήμερος,*

απλός, χωρίς λύπη.

Σαν να μύρισε στον αγέρα ανθόνερο. (38)

Παρόμοια, τα «Εγκόσμια», το πρώτο από τα διηγήματα της συλλογής *Κυπαρισσόμηλα* (1948) του Αγγελόγλου, ολοκληρώνονται αισιόδοξα· ένα ερωτευμένο κοριτσόπουλο μαδά μια μαργαρίτα, την ώρα που ακούγεται ο ήχος μιας φλογέρας: «Ο κόσμος του θεού ήταν όμορφος, όμορφος, καθώς φαινόταν πέρα οι λεύκες, τα περιβολάκια της Σαρακήνης, κι ακούγονταν το νερό της νεροτρουβιάς που έπεφτε από ψηλά και πάφλαζε με ορμή. Ακουγότανε οι νερόμυλοι που δούλευαν, τα γίδια

που έβροσκαν στο λόγγο, και τέλος το τσοπανόπουλο που είχε ξεγείρει πάνω σε μιαν ίσια πέτρα και αλαφροδοκίμαζε ήσυχα-ήσυχα τη φλογέρα του»⁴.

Η σοφά δομημένη φύση, και μόνο εκείνη, δίνει την ευκαιρία σε όλα τα πλάσματα να νιώσουν, έστω και στιγμιαία, ευτυχημένα και ελεύθερα. Οι οφειλές στον ρομαντισμό είναι προφανείς. Οι περιγραφές των λυρικών πεζογράφων της Κατοχής ανακαλούν τις ρομαντικές τοπιογραφίες, στις οποίες οι ζωγράφοι θέλγονται από το σκηνικό της υπαίθρου και προσφέρουν μια καινούρια, προσωπική περιγραφή του κόσμου, εξιδανικεύοντας τη φύση και επιστρέφοντας νοσταλγικά στις αγροτικές ρίζες με την απεικόνιση “ειδυλλιακών στιγμών” (ας θυμηθούμε ενδεικτικά τους υπαιθριστικούς προβληματισμούς του Άγγλου John Constable ή του δικού μας Νικόλαου Βώκου). Στον ρομαντισμό, το φυσικό τοπίο δεν αποτυπώνεται αφαιρετικά. Η αληθοφανής παραστατικότητα δεν έρχεται σε σύγκρουση, αντίθετα αναδεικνύει τη συναισθηματική, εσωτερική υπόσταση του ορατού κόσμου, προετοιμάζοντας τον ιμπρεσιονισμό, όπου το τοπίο είναι μια σύνθεση, μια έκφραση της ευαισθησίας και του οράματος που γεννά στον καλλιτέχνη η όψη του συγκεκριμένου χώρου (Παρθένης κ.ά.)⁵. Στα μισά του 20ού αιώνα, ο ιμπρεσιονισμός δίνει ακόμα αξιόλογα δείγματα – όπως ο πίνακας του Τζόρτζιο Μοράντι, *Το τοπίο*, 1941: με την πρώτη ματιά ξεχωρίζει η αίσθηση της ερημιάς, το περιορισμένο, αλλά όχι αφηρημένο, εικονογραφικό περιεχόμενο. Το βάρος πέφτει στην τονική επεξεργασία των χρωμάτων, η οποία υποβάλλει τον μελαγχολικό διάλογο του ατόμου (μόλις ξεχωρίζει στο κάτω μέρος του πίνακα) με τα στοιχεία της φύσης και της καθημερινότητάς του.

Δεν προξενεί έκπληξη, λοιπόν, όταν ο Χρυσός Ευελπίδης αναγνωρίζει, στα 1968, τον Ζαν Ζακ Ρουσσώ ως “εισηγητή” στη λογοτεχνία της «φυσιολατρίας» και «δημιουργό» του «αισθηματικού τοπίου»⁶. Στη

4. Άλκης Αγγελόγλου, *Κυπαρισσόμηλα*, Ίκαρος, [Αθήνα 1948], σ. 44.

5. Μ. Λαμπράκη - Πλάκα, «Ελληνική τοπιογραφία», στον Κατάλογο της έκθεσης *Ελληνική τοπιογραφία 19ος-20ός αιώνας*, Αθήνα 1998.

6. Χρυσός Ευελπίδης, «Απόψεις στο έργο και τη ζωή του Ζ. Ζ. Ρουσσώ», *Δοκίμια και μελέτες*, Εστία, Αθήνα 1968, σ. 307.

δεκαετία του 1940, ο Ευελπίδης εκδίδει δύο μελέτες για τον πεζό λόγο: *Το μυθιστόρημα* (1940, με το ψευδώνυμο Χρ. Έσπερας) και *Η μυθιστορηματική λογοτεχνία* (1947). Σε αυτές υπερασπίζεται την ποιητική πεζογραφία, όταν η τελευταία δεν ακολουθεί τους μορφολογικούς πειραματισμούς του μοντερνισμού, οι οποίοι διαταράσσουν τη νοηματική αλληλουχία της αφήγησης. Αντίθετα, προκρίνει την απλότητα στην κατάλυση των ορίων ποίησης και πεζογραφίας και τη σαφήνεια στο επίπεδο του νοήματος. Οι απόψεις του απηχούν τον αισθητικό προσανατολισμό του ελληνικού λυρικού αφηγηματικού λόγου τόσο στη δεκαετία του 1930, όσο και στην επόμενη. Σε ιδεολογικό βέβαια επίπεδο τα γνωστά κρίσιμα γεγονότα της δεκαετίας του 1940 δεν αφήνουν ανεπηρέαστο το περιεχόμενο της λυρικής πεζογραφίας. Ας μην ξεχνάμε πως σημείο κορύφωσης στη διαδρομή του είδους αποτελούν τα δύο τελευταία χρόνια της Κατοχής, όταν πλήθος λυρικών αφηγήσεων εκδίδονται τόσο από τους νέους της “γενιάς του 1940”, όσο και από καθιερωμένους μεσοπολεμικούς συγγραφείς⁷.

Οι τοπιογραφίες των λυρικών συγγραφέων δεν αναβιώνουν απλώς το ρομαντικό ιδανικό της επιστροφής στη φύση, ούτε καθρεφτίζουν απλώς τη μελαγχολική διάθεση του ατόμου. Ο φυσικός κόσμος ταυτίζεται με την ξεχασμένη ελληνική ύπαιθρο, είναι ο «κόσμος του Θεού» (για να θυμηθούμε τον Αγγελόγλου), ο θεματοφύλακας των αξιών της φυλής, ένας στάσιμος, προαιώνιος, αλλά μακάριος αγροτικός κόσμος, που πρέπει πάση θυσία να διατηρηθεί αναλλοίωτος. Στο διήγημα του Κοββατζή «Στο δρόμο με τις γαζίες», ο αφηγητής και η μητέρα του ζουν στην πόλη. Διαρκώς αναπολούν τη “μακρινή ευτυχία” στο χωριό. Κάποια στιγμή, ο νεαρός ήρωας, ο Αλέξανδρος, αποφασίζει να επιστρέψει στο χωριό και να γίνει συγγραφέας:

Μετά θα παραιτηθώ από τη δουλειά μου και θα πάω στην πατρίδα, που είναι ένας έρημος τόπος, να φτιάσω εκεί ένα σπίτι αγνάγια στη θάλασσα. Θα φτιάσω κι ένα περιβολάκι με κληματαριές

7. Βλ. Κέλη Δασκαλά, «Η γοητεία και η λήθη της λυρικής πεζογραφίας στον 20ό αιώνα», *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης: θέματα και ρεύματα*, επιμ. Α. Καστρινάκη, Α. Πολίτης, Δ. Τζιόβας, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2012, σ. 239-255.

και σιδερίτες κι όλα αυτά θα τα μαντρώσω μ’ έναν χαμπηλό (sic) φράχτη από αφάνες. Τότε θα καθίσω να γράψω και μια ιστορία για τον Ντουσαΐτη που σκότωσε έναν κοντακιανόν εργάτη, γιατί ήταν Ιούδας και συμφεροντολόγος και πήγε να μαρτυρήσει ένα μυστικό που άκουσε.⁸

Ο ήρωας-καλλιτέχνης συνδέει την τέχνη με τον γενέθλιο τόπο και τα προσωπικά του εκεί βιώματα. Απέναντι στον περίκλειστο κόσμο της επαρχίας –«τον έρημο τόπο», όπου το κακό δεν απουσιάζει (φόνος, προδοσία, εκμετάλλευση)– η επάνοδος και μόνο στην «πατρίδα» προκρίνεται ως λύτρωση και λύση. Το ρομαντικό ιδεώδες της επιστροφής στη φύση γίνεται, τη δεκαετία του 1940, εκφραστής της ελληνικότητας, η οποία ταυτίζεται με την επιστροφή στην παράδοση και με τη συνειδητή άρνηση της εξέλιξης.

Γιατί άραγε συμβαίνει αυτή η προιμοδότηση της υπαίθρου στα χρόνια της Κατοχής; Βεβαίως δεν ξεκινά τότε. Αξιοσημείωτο είναι, για παράδειγμα, το κείμενο «Συναισθηματική τοπογραφία» (1935) του αρχιτέκτονα Δημήτρη Πικιώνη – πρώτου μαθητή του Παρθένη (1906):

Προσπερνούμε δίπλα σε τούτο το βράχο, τον κορμό του δέντρου ή κάτω από το θύσανο της φυλλωσιάς του. [...] Το έρημο τούτο μονοπάτι είναι απείρως ανώτερο από τις λεωφόρους των μεγαλουπόλεων. Γιατί με την κάθε πτυχή του, με τις καμπές του, τις άπειρες εναλλαγές της προοπτικής του χώρου που παρουσιάζει, μας μαθαίνει τη θεία υπόσταση της ατομικότητας της υποταγμένης εις την αρμονίαν του Όλου.

Μελετούμε το πνεύμα που αναδύεται από τους τόπους. [...] Ω γη, συ ανάγεις όλα εις τον εαυτό σου, ως εις μέτρο. Αληθινά συ είσαι το modulus που μπαίνει εις το καθετί. [...]

[...] Το έντυμα τούτο της χωριάτισσας έχει πτυχώσεις που, έτσι καθώς αιωρούνται γύρω από τους αστραγάλους της, διαγράφουν επάνω στο έδαφος τα σχήματα των ορέων και το υφαντό του κόσμημα, εκεί κάτω, φαντάζει ως ζωοφόρος... [...] Ο ρυθμός τούτης

8. Αστέρης Κοββατζής, *Κάτω απ’ το γαλάζιο ουρανό*, Φιλολογικά Χρονικά, Αθήνα [1946], σ. 78 [= α’ δημ. Φιλολογική Κυριακή, τχ. 8 και 9 (21.11 και 12.12.1943) 117 και 131 αντίστοιχα].

της περπατησιάς, των πτυχώσεων που πέφτουν ελεύθερα γύρω στο κορμί, το σχέδιο τούτου του κροτάφου ή της ωλένης, οι κυματισμοί της κόμης εξηγούν το τοπίο. [...] Εμπρός σε τόσο μυστήριο, η ψυχή δεν έχει ανάγκη από εξήγηση: «Όταν η φύση εντείνει το μυστήριό της, η ψυχή πάσχει, και εις το βάθος τούτου του πάθους είναι η κατανόηση»... [...] Το φως έπλασε τούτο τον Κόσμο. Το φως τον συντηρεί και τον γονιμοποιεί. Αυτό μας τον φανερώνει στα υλικά μας μάτια, για να φωτίσει το φως της ψυχής μας... [...] Το φως των άλλων ημερών δεν είναι, όχι, όπως αυτής της αιθρίας του φθινοπώρου. Ένα ανεκδιήγητο μυστήριο φωτίζει σήμερα την πλάση. Γιατί οι θύσανοι των νεφών σκίζονται έτσι εκεί ψηλά εις τον γλαυκόν αιθέρα; ενώ διάφανοι, απαλοί, πέπλοι σκεπάζουν τις κορφές των ορέων; Τι διηγούνται οι μυριάδες αυτές λόγχες της χλόης που σχίζουν το υγρό σκοτεινό χώμα και είναι ως φωνές που έρχονται από τα περασμένα ή ως ψυχές που ανεβαίνουν από το βασίλειο του Άδη;⁹

Το ποιητικό ύφος και οι απόψεις που διατυπώνει ο Πικιώνης, στη δεκαετία του 1930, μας μεταφέρουν ακόμα πιο πίσω στον χρόνο. Ο Περικλής Γιαννόπουλος συνδέει, στις αρχές του 20ού αι., την ελληνικότητα με την αθάνατη ελληνική φύση, προκειμένου να “αναστήσει” το μεγαλείο της αρχαιότητας, προσφέροντας καταφύγιο και όραμα στους νεώτερους Έλληνες. Στα 1965, ο Πικιώνης σε ομιλία του στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π., αναφερόμενος ξανά στη «συναισθηματική τοπογραφία», υπογραμμίζει τη γνωριμία του με τον Περικλή Γιαννόπουλο και ασπάζεται το κάλεσμα του τελευταίου στα 1907: «Μητέρα, μητέρα θεία ελληνική φύση και σεις γηγενείς, θεοί ελληνικοί, μη, μην αφήσετε, την καταποντισμένη στις ατιμίες φυλή σας να χαθεί. Ανάστησε, ω θεία μητέρα, τα νέα σώματα και τα νέα πνεύματα, διά τους κυκλώπειους πολέμους και καταπέμφετε σεις, ω ωραίοι θεοί ελληνικοί [...] την πανεύμορφον θείαν χάριν σας, εις πνεύμα το ελληνικόν»¹⁰.

9. Δημήτρης Πικιώνης, «Συναισθηματική Τοπογραφία», *Κείμενα*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1986, σ. 73-81 [= α' δημ. *Τρίτο Μάτι*, 1936].

10. Δημήτρης Φιλιππίδης, *Δημήτρης Πικιώνης. Οι ομιλίες του '65*, Μέλισσα, Αθήνα

Το έργο των λυρικών πεζογράφων της Κατοχής εντάσσεται στη μακρά διαδρομή που έχει να επιδείξει ο συγκερασμός του ρομαντικού ιδεολογήματος “επιστροφή στη φύση” με την αναζήτηση της αυθεντικής εθνικής ταυτότητας. Δεν είναι ωστόσο όλες οι περιπτώσεις ίδιες, ούτε όλοι οι συγγραφείς αξιοποιούν με τον ίδιο τρόπο την επιστροφή στην παράδοση¹¹. Ειδικότερα, οι λυρικοί πεζογράφοι της Κατοχής συνδέουν την ελληνικότητα, όπως ήδη δείξαμε, με τη διαφύλαξη της χριστιανικής πίστης και των παραδόσεων της υπαίθρου και όχι με την αναβίωση του αρχαιοελληνικού μεγαλείου. Η στάση τους καθορίζεται αναμφίβολα και από την ιστορική τομή του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου και της Κατοχής. Ας μην ξεχνάμε τον αναβαθμισμένο, στη δεκαετία του 1940, ρόλο της επαρχίας· εκεί αναζήτησαν και βρήκαν καταφύγιο οι κάτοικοι των μεγάλων αστικών κέντρων. Περισσότερο, όμως, ο τρόπος που η διανόηση στρέφει το βλέμμα της στην ελληνική περιφέρεια σχετίζεται με τα κελεύσματα της εποχής, την προσπάθεια των συγγραφέων να προτείνουν έναν συνεκτικό δεσμό, ένα πατριωτικό ιδανικό, στους Έλληνες σε δύσκολες ιστορικές συνθήκες. Ο Ηλίας Βενέζης, με αφορμή τον διαγωνισμό της Ελληνικής Περιηγητικής Λέσχης (1947) για τη βράβευση της «καλύτερης διαλέξεως που [...] προβάλλει την αγάπη του ελληνικού τοπίου», υπογραμμίζει πως η «ελληνική τέχνη προφύλαξε τις ρίζες που την δένουν με το φυσικό της τοπίο» από την αρχαιότητα έως σήμερα: «η έννοια της πατρίδας βλασταίνει αυτόχθονη απ’ το χώμα, είμαστε ριζωμένοι στο βράχο μας, ενώ το τοπίο μας μάς ζυμώνει και μας πλάθει σαν τη θάλασσα»¹². Ο ίδιος, αλλού, ομολογεί ότι ο «δεσμός» με τη γη, «για πολλούς, άρχισε κυρίως απ’ την πρώτη χρονιά της δουλείας, από τον καιρό της πείνας και του αίματος. [...] Πιστεύοντας στην Ελλάδα,

2009, σ. 54-56. Βλ. και το κείμενο του Περικλή Γιαννόπουλου, *Έκκλησις προς το πανελλήμιον κοινόν*, Αθήναι 1907.

11. Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2011, σ. 222-233· ειδικότερα για τους «εθνοκεντρικούς» διανοούμενους που ανακαλύπτουν, στα τέλη της δεκαετίας του 1930, τη «δύναμη του τοπίου και της φυλής», σ. 229-230.

12. Ηλίας Βενέζης, «Το ελληνικό τοπίο. Ο άνθρωπος και το πεπρωμένο», *Νέα Εστία*, έτος ΚΓ’, τ. 45, τχ. 519 (15 Φεβρ. 1949) 203-207, ειδικά στις σ. 203 και 206.

όταν η Ελλάδα στέναζε απ' το μαρτύριο, αισθανόμαστε πιο βαθιά το δεσμό με το χώμα, με το γυμνό βράχο, με τη θάλασσα, με το δάσος της πατρίδας. Ήταν μια συνομιλία μυστική, μια αυτοβιογραφία, μια επανα-σύνδεση με τις ρίζες τις πρώτες, τις κατάπρωτες»¹³.

Ο «παρθενικός κόσμος» του Κνουτ Χάμσουν

Προκειμένου να κατανοήσουμε πώς οι λυρικοί πεζογράφοι της Κατοχής προβάλλουν την επιστροφή στο καταγωγικό στοιχείο της ιερής και έμφυξης ελληνικής γης, οφείλουμε να στραφούμε και στην περίοδο της καλλιτεχνικής τους διαμόρφωσης – γεννημένοι στη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα (το 1915 ο Αγγελόγλου, το 1916 ο Κοββατζής), πρωτοεμφανίζονται και οι δύο στην *Πνευματική ζωή* στα τέλη της δεκαετίας του 1930. Στις σελίδες του περιοδικού εξυμνείται η «Ελληνική Φύση», από όπου θα προέλθει η αναγέννηση του έθνους, αφού εκεί επιζεί η ανόθευτη «Ελληνική Ψυχή»¹⁴. Ταυτόχρονα επισημαίνεται θετικά η επίδραση των «βόρειων λογοτεχνιών». Το όνομα του Χάμσουν φιγουράρει ανάμεσα στα πρώτα. Για παράδειγμα, από το 1937 και μετά συναντάμε μεγάλες διαφημίσεις των έργων του, τα οποία το Γραφείο Πνευματικών Υπηρεσιών τα παραχωρεί στους ενδιαφερόμενους με έκπτωση 50%. Επαινείται ως «ο ποιητής του ύμνου της γης», «ο ποιητής του βορρά [που] έχει συλλάβει την ψυχή του λαού του», και παρακάτω: «Όταν εμείς οι νέοι καταβροχθίζαμε τον Κνουτ Χάμσουν, σχηματίζονταν μέσα μας στερεά μια πεποίθηση και μια ορμή για αγώνα. [...] Όποιος διαβάσει Χάμσουν, ακούει να θροΐζει στ' αυτιά του το χιλιόκορμο πράσινο δάσος με τα μαγικά του μονοπάτια»¹⁵.

Τόσο ο Αγγελόγλου, όσο και ο Κοββατζής άφησαν σημαντικό κριτικό και δοκιμιακό έργο, μεγάλο μέρος του οποίου εξαντλείται στη σκληρή, και άκομψη ομολογουμένως, επίθεση που άσκησαν στους πεζογράφους της γενιάς του 1930· τους εγκυαλούν γιατί απαρνήθηκαν την ελληνική ύπαιθρο, μαγεμένοι από τα κελεύσματα της Δύσης και τα

13. Ηλίας Βενέζης «Το ελληνικό τοπίο», *Νέα Εστία*, έτος ΚΗ', τ. 61, τχ. 646 (1 Ιουνίου 1954) 859-861, για το απόσπασμα σ. 859.

14. «Σημειώματα», *Πνευματική Ζωή*, χρόνος Γ', τχ. 52 (10.8.1939) 211.

15. Σίτσα Καραϊσκάκη, «Κνουτ Χάμσουν», *Πνευματική ζωή*, χρόνος Γ', τχ. 57 (25.11.1939) 296.

θαύματα του βιομηχανικού πολιτισμού. Ειδικότερα, όσον αφορά τις αναγνωστικές τους προτιμήσεις, ξεχωρίζει, στα *Φιλολογικά Χρονικά*, τον Μάιο του 1944, το σχόλιο της συντακτικής ομάδας (τη διετία 1943-1944, συντάκτες είναι οι Κοββατζής, Αγγελόγλου και Μοναχός) για την πεζογραφία του Χάμσουν: «Αποκαλύφθηκε εμπρός στα μάτια μας ένας παρθενικός κόσμος γεμάτος ομορφιά και δροσερότητα, που εμπρός σ’ αυτόν τον κόσμο τα ελληνικά κείμενα εφαινόταν σαν αδέξιες καρικατούρες καμωμένες από παιδιά»¹⁶. Στα 1948, ο Αγγελόγλου επαινεί, χωρίς να κατονομάζει, τους «προεπαναστατικούς ρώσους συγγραφείς»¹⁷. Ο Κώστας Στεργιόπουλος μου επισήμανε συγκεκριμένα το έργο των Βλαντίμιρ Κορολένκο και Ιβάν Μπούνιν.

Αξίζει να δούμε ξεχωριστά την κάθε περίπτωση. Τους λυρικούς πεζογράφους της Κατοχής τους μαγεύει, αναμφίβολα, η αντιρεαλιστική ποιητική ατμόσφαιρα στα έργα του Χάμσουν¹⁸. Η γοητεία, ωστόσο, που ασκεί η χαμσουνική αφήγηση δεν οδηγεί σε μια άνευ όρων αποδοχή της. Στα έργα του Νορβηγού νομπελίστα κυριαρχούν ήρωες αντιφατικοί, περιγράφονται καταστάσεις αμφιλεγόμενες και παράδοξες, η ζωή δεν είναι ασπρόμαυρη, το καλό και το κακό δεν έχουν ευδιάκριτους

16. «Σημειώματα», *Φιλολογικά Χρονικά* Α', τχ. 6 (15.5.1944), σ. 311-312. Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, στα 1943, συνδυάζοντας το έργο του Μυριβήλη με του Χάμσουν, σχολιάζει πώς οι Έλληνες εγγράφουν στα έργα τους το ρομαντικό πρότυπο της «επιστροφής στη φύση», αναγνωρίζοντας την αξία της «λυρικής φυσιολατρίας», *Τα πρόσωπα και τα κείμενα, Ανήσυχα χρόνια*, Β', Αθήνα 1980, σ. 54.

17. Α. Αγγελόγλου, «Deus est in nobis», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 11 (15.7.1948) 756-759. Βλ. και Παν. Μουλλάς, «Εισαγωγή», *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)* Α', Σοκόλης, Αθήνα 1996, σ. 47-60, όπου εξετάζονται ο χαμσουνικός αλητισμός της φυγής και μια αλητογραφία «ρεαλιστική», τύπου Γκόργκι. Βλ. επίσης Αιμ. Χουρμούζιος, «Λογοτεχνική αλητογραφία», *Νέα Εστία*, έτος ΙΔ', τ. 27, τχ. 313 (1.1.1940) 40-43: «Η ρωσική φιλολογία των προεπαναστατικών χρόνων τραβά διαρκώς την προσοχή και τη συμπάθεια σ' ολόκληρη τη δεκαετία από το 1920 ως το 1930, ενώ η λεγόμενη μετεπαναστατική ρωσική φιλολογία μένει ολότελα άγνωστη κι απρόσιτη για το ελληνικό κοινό» (41).

18. Edmund White, «Knut Hamsun», *Review of contemporary fiction* 16, τχ. 3 (Φθινόπωρο 1996) 22. Βλ. επίσης Reinhard H. Friederich, «Kafka and Hamsun's *Mysterier*», *Comparative literature* 28, τχ. 1 (1976) 34-50 και J. W. McFarlane, «The Whisper of Blood: A Study of Knut Hamsun's Early Novels», *PMLA* τ. 71, τχ. 4 (Σεπτ. 1956) 565.

πάντα ρόλους. Εξίσου σημαντικό είναι ότι ο Χάμσουν δεν αγαπά τον διδακτισμό, ούτε προτείνει άμεσες και οριστικές λύσεις. Αν για τους Αγγελόγλου και Κοββατζή «επιστροφή στη φύση» σημαίνει επιστροφή στην παράδοση, ανοχή απέναντι στην αδικία και ολική επαναφορά στον αγροτικό τρόπο ζωής, στον Χάμσουν αυτό δεν συμβαίνει. Οι πρώτοι τονίζουν ότι είναι «χωριατόπουλα», που γράφουν για τους πολλούς, τον λαό. Αντίθετα ο Νορβηγός πεζογράφος δεν εξετάζει το άτομο ως γεωγραφική καταγωγή ή ως συνδήλωση κοινωνικής τάξης. Απευθύνεται, όπως ο ίδιος εξομολογείται, σε μια πνευματική ελίτ, επιδιώκοντας να αποδώσει την πολύπλοκη λειτουργία της ανθρώπινης αντίληψης¹⁹. Για παράδειγμα, σε ένα από τα πιο δημοφιλή στην Ελλάδα μυθιστορήματά του, τον *Πάνα*, ο πρωταγωνιστής, ο λοχαγός Γκλαν, είναι μια γνήσια ρομαντική ψυχή που αγαπά τη μοναξιά, βρίσκει καταφύγιο στο δάσος, μακριά από τις αγωνίες και την υποκρισία του πολιτισμού. Τα θαύματα του βιομηχανοποιημένου πολιτισμού γίνονται στο μυθιστόρημα σύμβολα παρακμής και αλλοτρίωσης²⁰. Τα παραπάνω γοητεύουν τους Έλληνες λυρικούς πεζογράφους, οι οποίοι επιχειρούν να μεταφέρουν το «θρόισμα του δάσους», στα «μαγικά μονοπάτια» του οποίου περπάτησαν, διαβάζοντας τα έργα του Χάμσουν. Ωστόσο, περισσότερο από μια καταδίκη του αστικού χώρου, μια διδακτική αντιπαραβολή της ζωής στη φύση με τη ζωή στον πολιτισμό, ο *Παν* είναι μια ιστορία αγάπης. Ο Γκλαν είναι ένας ρομαντικός ήρωας²¹, ο οποίος νιώθει και είναι διαφορετικός από τους χωρικούς. Αντίθετα, στις ελληνικές λυρικές αφηγήσεις της Κατοχής, οι χωριάτες είναι οι πρωταγωνιστές.

19. J. W. McFarlane, «The Whisper of Blood: A Study of Knut Hamsun's Early Novels», ό.π., σ. 565-566, όπου επισημαίνεται η αποστροφή του συγγραφέα για τη διδακτική λογοτεχνία, πώς αντιστρέφεται ο τύπος του «ανθρώπου από την επαρχία» στην *Πείνα* (574).

20. Peter Fjagesund, «D. H. Lawrence, Knut Hamsun and Pan», *English Studies* 72, τχ. 5 (Οκτ. 1991) 425.

21. J. W. McFarlane, «The Whisper of Blood: A Study of Knut Hamsun's Early Novels», ό.π., σ. 585-589. Για την επίδραση του *Πάνα* ως ερωτικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα, βλ. Αγγέλα Καστρινάκη, «Ο χαμσουνικός πυρετός και οι υποτροπές του», *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον 20ό αιώνα*, επιμ. Κ. Α. Δημάδης, τ. Β', Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2007, σ. 445-457.

Κορολένκο και Μπούνιν: η αξία της πατρίδας και της πίστης

Ο παραδοσιακός χωριάτικος τρόπος ζωής και η καταγγελία του πολιτισμού κυριαρχούν και στα έργα του Ιβάν Μπούνιν και του Βλαντίμιρ Κορολένκο. Οι συγκλίσεις (αισθητικές, θεματικές και ιδεολογικές) ανάμεσα στα έργα του Αγγελόγλου, του Κοββατζή και των δύο Ρώσων προεπαναστατικών συγγραφέων είναι αποκαλυπτικές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το “χριστουγεννιάτικο διήγημα” *Το όνειρο του Μακάρ* (1883) του Κορολένκο, το οποίο ξεκινά με τη ρεαλιστική περιγραφή της πατρίδας του πρωταγωνιστή, την οποία διανθίζουν λυρικές πινελιές:

Η χώρα που γεννήθηκε –το Τσαλγκάν, ένα έρημο μικρό χωριουδάκι– χανότανε μες στ’ απομακρυσμένα κι απέραντα ελώδη δάση του Γιακούτσκ. Ο πατέρας κι οι παππούδες του Μακάρ κατόρθωσαν ν’ αποκτήσουν στο δάσος ένα κομμάτι άκαρπης γης και, μ’ όλο που το πιο μελαγχολικό και σκοτεινό μέρος του τους περιτριγύριζε μ’ έναν απαίσιο τοίχο, ωστόσο δεν έχαναν το θάρρος τους. Κάτι φράχτες σχημάτιζαν έναν κύκλο γύρω από την καθαρισμένη γης, όπου έβλεπες θημωνιές από άχερο και ψάθα, καθώς και μερικές καπνισμένες καλύβες. Τέλος, ένα καμπαναριό υψώθηκε ανάμεσα στο χωριό, σα μια νικήτρια πολεμική σημαία. Το Τσαλγκάν έγινε μια μεγάλη πολιτεία.

Μα οι πρόγονοι του Μακάρ έγιναν με τον καιρό αγριάνθρωποι, ενώ παιδεύονταν με το δάσος που το τσεκούρεψαν και το έκαψαν. Κι επειδή πήρανε για γυναίκες κορίτσια από το Γιακούτσκ, συνήθισαν και τη γλώσσα και τα έθιμά τους. Κι έτσι τα κύρια χαρακτηριστικά του μεγάλου Ρωσικού λαού σβηστήκανε και χαθήκανε.

Όπως κι αν έχει το πράμα, ο Μακάρ μου θυμότανε πως η γενιά του βαστούσε από παλιά χωριάτικη οικογένεια του Τσαλγκάν. Εκεί γεννήθηκε, εκεί έζησε και ’κει σκόπευε να πεθάνει.²²

Η αναπαράσταση του τόπου καθορίζεται από την Ιστορία. Παρόλο που η μεγάλη ρωσική φυλή, στην οποία ανήκει ο ήρωας, δεν διαθέτει

22. Β. Κορολέγκο, *Τ’ όνειρο του Μακάρ*, μτφρ. Γιάννης Κότσικας, Εκδ. οίκος Χ. Γαλιάρη, Αθήνα [1925;], σ. 5-6. Σε αυτήν την έκδοση αντιστοιχούν οι παραπομπές στο εξής.

πια την αίγλη του παρελθόντος, ο τόπος, η μεγάλη κωμόπολη Τσαλγκάν, εξακολουθεί να αποτελεί το άλφα και το ωμέγα στη ζωή του. Γιατί άραγε, με δεδομένο ότι ο Μακάρ δεν είναι και πολύ ευχαριστημένος από τη ζωή στον περίκλειστο, «έρημο», τόπο; Ο ήρωας είναι φτωχός και πεινά, γι' αυτό εξάλλου αναζητά καταφύγιο στο ποτό, για να ξεφύγει από τη σκληρή πραγματικότητα. Όταν είναι μεθυσμένος, κλαίει, αγανακτεί –«Θέ μου! Ζωή είν' αυτή που περνάμε εμείς!»– και φαντάζεται πως ανηφορίζει προς το «βουνό», έναν παράδεισο, έναν τόπο σωτηρίας μακριά από τον κοπιαστικό αγροτικό βίο: εκεί δεν υπάρχει φτώχεια, οι άνθρωποι δεν δουλεύουν, απουσιάζει κάθε μορφή αστυνόμευσης, κανείς δεν πληρώνει φόρους. Επιπλέον το επίγειο τοπίο, όπου κινείται ο μεθυσμένος ήρωας, μοιάζει με κόλαση: «Το δάσος ζωντάνευε αγριότερο. Κι αυτά ακόμα τα πιο απομακρυσμένα δένδρα άπλωναν τώρα στο διάβα του τα μακριά κλαδιά τους, τον πιάνανε από τα μαλλιά, τον καμουτσίκωναν στο πρόσωπο και στα μάτια...». Τα στοιχεία της φύσης περιγελούν τον πρωταγωνιστή, ο οποίος πάλι αγανακτεί: «Τα πετροχελίδονα πετούσανε παρέες παρέες, ξεδιπλώνοντας τις ουρές και τα φτερά τους μ' ένα δυσανεστήμενο ύφος και λέγοντας, στα θηλυκά τους, την ιστορία του Μακάρ και των παγίδων του. Τέλος από μια μακρινή γωνιά του δάσους, φάνηκαν χίλιες μύτες αλεπουδίσιες. Μυρίζανε τον αέρα και κοιτάζανε κοροϊδευτικά τον Μακάρ [...] Αυτό ήταν πάρα πολύ» (24).

Ωστόσο, όταν ο ήρωας δεν παραδίδεται στην «ηδονή» του αλκοόλ, παρουσιάζεται να υπομένει τη φτώχεια, την πείνα και το κρύο, αδιεπαρτήρητα. Επιπλέον οι αναπαραστάσεις του τόπου, όπου κινείται ο νηφάλιος ήρωας, αναπαράγουν ειδυλλιακές ειρηνικές στιγμές που παρηγορούν: «Στην άλλη άκρη του χωριού βρισκότανε μια καλύβα που από το τζάκι της, –καθώς και από τα τζάκια άλλων καλυβόσπιτων– έβγαινε ένας μακρύς, πολύς μακρύς καπνός που σκέπαζε τ' αστέρια και τη φεγγόβολη σελήνη μ' ένα λευκό και κυματιστό σύννεφο. Το φως της φωτιάς περνούσε χαρούμενα ανάμεσα από τους πυκνούς πάγους και τους φώτιζε. Όλα ήταν ήσυχα στην αυλή» (9)²³. Είναι αξιοσημείωτο

23. Υπογραμμίζει η Μ. Α. Σοκολόβα, στον τόμο Β. Γ. Κορολένκο, *Το όνειρο του Μακάρ*, μτφρ. Ελένη Μπακοπούλου, Δάφνη, Αθήνα [χ.χ.], σ. 13-15, πώς ο Ρώσος συγγραφέας υπερασπίστηκε μια «νέα τέχνη», όπου ο ρεαλισμός συναντά τον ρομαντισμό,

επίσης ότι την αναπόληση του ένδοξου παρελθόντος, την επιστροφή στη σοφία της φύσης και στη γαλήνη της επαρχιακής ζωής τα συμπληρώνει η θρησκευτική πίστη. Στην αρχή του διηγήματος, το καμπαναριό ξεχωρίζει σαν «νικητήρια πολεμική σημαία», λειτουργώντας στο παρόν σαν αδιάφυστος μάρτυρας του παρελθοντικού μεγαλείου. Στο τέλος, όταν ο Μακάρ πέφτει σε λήθαργο και μεταβαίνει στον παράδεισο, ο Θεός, ο «μεγάλος Κριτής», παρουσιάζεται σαν ένας καλοσυνάτος ευαίσθητος γέροντας με ασημένια γενειάδα, που συγκινείται εντέλει από το δράμα του βασανισμένου ήρωα και υπόσχεται δικαιοσύνη στην ουράνια ζωή.

Τη δεκαετία του 1920 ο Γιώργος Πράτσικας μεταφράζει στα ελληνικά τη νουβέλα *Η αγάπη του Μίτια* (1925) του Ιβάν Μπούνιν. Στον Πρόλογο ο Έλληνας μεταφραστής σημειώνει όσα τονίσαμε ήδη, με αφορμή το έργο του Κορολένκο: «ποιητής [=ο Μπούνιν] που γνωρίζει να χρησιμοποιεί έναν άκρατο λυρισμό, με αφάνταστη δεξιοτεχνία», δεν επιλέγει την ανοιχτή σύγκρουση. Αντίθετα στα έργα του κυριαρχεί η υποταγή του ανθρώπου στη μοίρα²⁴. Οι αναλογίες ανάμεσα στο έργο του Μπούνιν και των νεότερων λυρικών πεζογράφων είναι πολλές: ιδεολογική και αισθητική σύμπλευση, λυρικά σύμβολα, θέματα. Ένα μόνο παράδειγμα: το 1933 μεταφράζεται το διήγημά του «Τον Αύγουστο», το οποίο αποτελεί το πρότυπο του Αγγελόγλου τόσο στο διήγημα «Ανθούλα»²⁵, όπου ο Έλληνας πεζογράφος αναπλάθει με παρόμοιο τρόπο τον χαμένο έρωτα του ήρωα και την καταφυγή του στην ύπαιθρο και στην παιδική ηλικία, όσο και στο διήγημα του Σαμιώτη πεζογράφου με τον ίδιο τίτλο (που παρουσιάσαμε στην αρχή). Να ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από το διήγημα του Μπούνιν, όπου τονίζεται η μακαριότητα της ζωής στη φύση:

προκειμένου να αποδώσει το βάθος του ανθρώπινου στοχασμού: «Σ’ αυτόν το σκοπό, υποτάσσονται και το τοπίο και η μουσική, κι ολόκληρη η γκάμα των ποικιλόμορφων εκφραστικών μέσων από τις λεπτομέρειες του πορτραίτου ως τη γλώσσα του ατόμου, που είναι πλουτισμένη με το λαϊκό χιούμορ. [...] Όλα του τα διηγήματα διαπνέονται [...] από το πάθος της αληθινής αγάπης για τον άνθρωπο».

24. Ιβάν Μπούνιν, *Η αγάπη του Μίτια*, μτφρ. Γιώργου Πράτσικα, Αθήνα 1933, σ. 33-34.

25. Άλκης Αγγελόγλου, «Ανθούλα», *Πνευματική ζωή*, Χρόνος Α', τχ. 13 (Οκτ. 1937) 198-199.

Γαλήνη, ηρεμία και απλοχωριά ήταν εκεί. Όλη η στέπα φάνταζε, όσο που έπαιρνε το μάτι σου, σα χρυσαφένια απ' την πηχτή και ψηλή συγκομιδή. [...] Κι όλα τριγύρω –και τα χωράφια και ο δρόμος κι ο αγέρας– αστραποβολούσαν απ' το χαμηλό βραδιάτικο ήλιο. [...] Κι οι φτερούγες των πουλιών που πετούσαν πάνω απ' τα χωράφια αστράφτανε κι αυτές και στίλβανε στον ήλιο. [...] Αχ, ήταν τόσο όμορφα μέσα σε κείνη την απλοχωριά!²⁶

Επίλογος

Ο τρόπος με τον οποίο οι λυρικοί πεζογράφοι της Κατοχής αναπαριστούν τον φυσικό κόσμο καθορίζεται τόσο από την ιστορική συγκυρία όσο και από το στίγμα της μετριοπαθούς (σε επίπεδο μορφής και περιεχομένου) ποιητικής πρόζας που καλλιεργούν. Η ύπαιθρος του μεσοπολέμου, όπου κυρίως αναφέρονται τα έργα τους, αναπαρίσταται συχνά σαν ένας περικλειστος, απομονωμένος χώρος. Το ενδιαφέρον βρίσκεται στην αιτιολόγηση της απαισιόδοξης οπτικής και στη λύση που προβάλλεται. Αιτία της παρακμής είναι ότι το χωριό, ο θεματοφύλακας της αυθεντικής ελληνικής ψυχής, έχει αλωθεί από την επέλαση του πολιτισμού. Ωστόσο, στο ασφυκτικό σκηνικό που δημιουργεί το κυνήγι του κέρδους, η ελληνική Φύση προβάλλεται ως το καταφύγιο των ηρώων, οι οποίοι βυθίζονται συχνά στη μακαριότητα «ειδυλλιακών στιγμών» ή στις αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας, όταν η ανάπτυξη δεν είχε ακόμη επηρεάσει τον αγροτικό τρόπο ζωής. Ειδικότερα, στα έργα των Αγγελόγλου και Κοββατζή, το ρομαντικό ιδεώδες της «επιστροφής στη φύση» συνδέεται με το ιδεολόγημα της ελληνικότητας, το οποίο έχουν υιοθετήσει οι λυρικοί πεζογράφοι από το τέλος του μεσοπολέμου και το οποίο επαναπροσδιορίζουν με αφορμή τα ιστορικά γεγονότα της δεκαετίας του 1940.

Την ίδια εποχή η “λυρική φυσιολατρία” των Ρώσων προεπαναστατικών συγγραφέων τους γοητεύει. Ομολογούν την έλξη τους για τον “παρθενικό κόσμο” του Κνουτ Χάμσουν, ο οποίος τους δίνει το έναυσμα να συνθέσουν μερικές από τις πιο αξιόλογες σελίδες τους. Εντούτοις, οι

26. Ιβάν Μπούνιν, «Τον Αύγουστο», μτφρ. Αθηνά Σαραντίδη, *Νέα Εστία*, 14 (1933) 1264.

αντιφάσεις που διέπουν την ανθρώπινη ψυχosύνθεση και την ίδια τη ζωή δεν έχουν θέση στην αφηγηματική στρατηγική που ακολουθούν. Έτσι, περισσότερο από την απόδοση της σύνθετης ανθρώπινης υπόστασης, η οποία κυριαρχεί στη λυρική πρόζα του Νορβηγού συγγραφέα, οι Έλληνες πεζογράφοι της “γενιάς του 1940” επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στις έννοιες του λαού, της πατρίδας, της θρησκευτικής πίστης και της παράδοσης, οι οποίες αποτελούν τα λάβαρα της λογοτεχνικής αναγέννησης που οι ίδιοι ευαγγελίζονται. Εκτός από την ελληνοποίηση του χαμσουνικού μοντέλου, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η άνευ όρων ταύτιση με τους Ιβάν Μπούνιν και Βλαντίμιρ Κορολένκο, οι οποίοι προτείνουν την ολοκληρωτική επιστροφή στην παραδοσιακή ζωή της υπαίθρου.

Εν πολλοίς τις “αισθηματικές τοπιογραφίες” των λυρικών πεζογράφων της Κατοχής τις διαπερνά ένας έντονος (και αυξανόμενος όσο περνά ο καιρός) διδακτισμός, ο οποίος προβάλλει την αξία της χριστιανικής εγκαρτέρησης και της αποδοχής του μοιραίου. Στα έργα τους, κυριαρχεί η μελαγχολική και λυτρωτική συνάμα ενατένιση της ελληνικής υπαίθρου του παρελθόντος, το τοπίο συνδυάζεται με την παράδοση, την ταυτότητα και το μέλλον του έθνους. Καμιά διάθεση αγωνιστικότητας, καμιά επιθυμία ανατροπής δεν καταξιώνεται στη λογοτεχνική παραγωγή της “γενιάς του 1940”, η οποία μέχρι τέλους, μένει αμετακίνητη στις θέσεις της: «Είναι ανάγκη [= ο σημερινός άνθρωπος] να ανατρέξει στις πηγές και στα αρχέγονα πράγματα, να αναζητήσει γνησιότερα πρότυπα και μονιμότερες αξίες, για να αντλήσει κάποια εγκαρδίωση και κάποια παρηγοριά – αλλά, όπως και να ’ναι, το Μεσολόγγι παραμένει βέβαια πάντα πολιορκημένο, και σα να παρακολουθεί κανείς την αγωνία του από τα Ιόνια Νησιά»²⁷. Με τα παραπάνω λόγια ο Αγγελόγλου, στα 1982, από το Λονδίνο, παρομοιάζοντας τον εαυτό του με τον Σολωμό και τους σύγχρονούς του με «ελεύθερους πολιορκημένους» από τις σειρήνες της εξέλιξης, εξισώνει, για μια φορά ακόμα, την ελευθερία με την επιστροφή στο παρελθόν, στην παράδοση, στο χωριό.

27. Άλκης Αγγελόγλου, *Επιλογή (1952-1982)*, Εκδ. ‘Καθημερινής’, Αθήνα 1983, σ. 5.

Abstract

Keli Daskala

The Greek “Generation of 1940’s”: the Cult of Nature and the “Northern Literatures”

This article discusses how the two major representatives of the so-called “Generation of 1940’s”, Alkis Ageloglou and Asteris Kovatzis, depict the Greek countryside in their oeuvres. In particular, it shows how in their “sentimental landscapes” (1943-1953), the discovery of authentic “Greek soul” is related to the ideal of “Return to tradition”. Greekness, their fundamental ideological choice, is adopted at the end of the inter-war period and it is redefined due to the crucial historical events of the 1940’s decade. In addition, their reading preferences determine their point of view; they reveal their explicit admiration for the famous Norwegian writer Knut Hamsun. Nevertheless, in Ageloglou’s and Kovatzis’ literary production and essays, nostalgic recollection of the past rural life, praise of “God’s natural world” and total refusal of the urban civilisation are pointed out in a more categorical and didactic way than in Hamsun’s works. On the other hand Vladimir Korolenko’s and Ivan Bunin’s fictional universe is proved to be closest to the ideological and aesthetic aspirations of Greek lyrical writers during the German occupation and the Civil war.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ

Η ποιητική του χώρου στο σύγχρονο δράμα

«Εγκατέλειψα λοιπόν το έξω για το μέσα και βρήκα τον πόνο μου ήταν ανέπαφος»¹, είναι λόγια του θεατρικού προσώπου της Μητέρας στο σύντομο δράμα με τίτλο *Ο ανάπηρος* του Γάλλου συγγραφέα Philippe Minyana, άμεσου κληρονόμου του Samuel Beckett. Αποτυπώνοντας τη ζοφερή διάθεση που φαίνεται να έχει κυριεύσει τον σύγχρονο άνθρωπο, το ως άνω παράθεμα θα συνιστούσε αφ' εαυτού εύστοχη θεατρική μεταφορά μιας έντονης τάσης προς τα έσω που διαγράφεται στο σύγχρονο δράμα. Γιατί όσο το θέατρο επιμένει να αναδιπλώνεται, όσο δηλαδή η υποκειμενικότητα γίνεται η εμμονή της δραματοουργίας, ο θεατρικός χώρος από δημόσιος γίνεται ιδιωτικός, με συνέπεια το ευρύχωρο έξω να εγκαταλείπεται επ' ωφελεία του περιορισμένου μέσα. Σύμπτωμα της θεατρικής εσωστρέφειας και μαζί της κλονισμένης προσωπικής ταυτότητας είναι η προσφυγή στη δύναμη των λέξεων. Ο διάλογος υποχωρεί εντυπωσιακά και η δράση αντικαθίσταται από την πράξη του λόγου, ενώ την ίδια στιγμή ο ρεαλισμός απομακρύνεται.

Ως ζωντανό θέαμα, το θέατρο είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένο με τον χώρο, που συνιστά την πιο συγκεκριμένη κατηγορία του δράματος, όπου το σώμα του ηθοποιού και οι κινήσεις του υλοποιούν την εξωτερική μορφή του κειμένου. Η κλασική διάκριση ανάμεσα σε σκηνικό και δραματικό χώρο περιέχεται στο γραπτό κείμενο και η υλική διευθέτηση του σκηνικού τόπου επαφίεται στην επιλογή των καλλιτεχνικών συντελεστών –δηλαδή του σκηνοθέτη και του σκηνογράφου–, που μπορούν να συντάσσονται με τις εντολές του συγγραφέα ή να τις αγνοούν. Θα

1. Philippe Minyana, *Drames brefs* 2, Éditions Théâtrales, Παρίσι 1997, σ. 62.

υποστήριζα τη δυνατότητα παρακολούθησης της εξέλιξης του δράματος μέσα από τη συστηματική μελέτη του θεατρικού χώρου, καθώς η εκάστοτε σύλληψή του υπακούει στην αισθητική τάση που διέπει την προοδευτική αλλαγή του δράματος.

Έντονη είναι σήμερα η προτίμηση της άδειας σκηνής, με τη συμμετοχή στη θεατρική πράξη του σκηνογράφου να υποχωρεί δραστικά τα τελευταία χρόνια. Ο γνωστός Γάλλος σκηνοθέτης Patrice Chéreau δήλωνε το 2008 στη Θεσσαλονίκη: «το σκηνικό είναι για μένα σήμερα λιγότερο σημαντικό, [...] σκηνικό είναι οι ίδιοι οι θεατές»², άποψη που αναβαθμίζει τον ρόλο του θεατή, καθιστώντάς τον ενεργό συντελεστή της παράστασης. Όπως είναι φυσικό, η υποβάθμιση του σκηνικού συνεπάγεται την προβολή του λόγου και της ερμηνείας του ηθοποιού. Και ο Chéreau, που συνέβαλε καθοριστικά στην καθιέρωση του Bernard-Marie Koltès, υποστήριζε τη θέση του με το εξής επιχείρημα: «Στον Koltès όλα γίνονται μέσα στις λέξεις», υπογραμμίζοντας επιγραμματικά τον πολύπλοκο και ουσιαστικό ρόλο των λέξεων στο θέατρο του λόγου, όπου ανήκει ένας σημαντικός αριθμός σύγχρονων έργων.

Στόχος της εισήγησής μου είναι η μελέτη της διαχείρισης του χώρου με βάση ένα corpus από έργα του σύγχρονου θεάτρου με τον όρο «σύγχρονο» εννοώ τα έργα που γράφθηκαν ανάμεσα στις τελευταίες δεκαετίες του 20ού και την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα, και ακόμη χαρακτηρίζονται από νεωτερικά στοιχεία. Πιο συγκεκριμένα, θα αναφερθώ σε κείμενα τα οποία εμφανώς καταγράφουν υποχώρηση της παραδοσιακής δράσης, ενώ η μυθιστορηματοποίηση ή η «μόλυνσή» τους από άλλα λογοτεχνικά είδη διαβρώνει τη δραματουργική δομή τους. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για έργα που χαρακτηρίζονται από ένα καθεστώς υβριδικότητας, απομακρύνουν τη γνωστή αριστοτελική μίμηση

2. Ο Patrice Chéreau έλαβε το 12ο Βραβείο της Ευρώπης για το Θέατρο (Απρίλιος 2008, ΚΘΒΕ, Θεσσαλονίκη). Ο ίδιος ο συγγραφέας τον θαύμαζε και όταν άρχισε να γράφει θέατρο, ήθελε τα έργα του να παιχθούν από τον Chéreau. «Θέλει τον Chéreau για σπουδαίους λόγους, που δεν έχουν να κάνουν μόνο με τον θαυμασμό που είχε γι' αυτόν αλλά για τη φύση της γραφής του: του χρειάζεται ένας σκηνοθέτης που να ξέρει να βγάζει από την κρυψώνα της την επιθυμία, εκεί όπου δεν λέγεται αλλά δείχνεται με συγκεκριμένα σκηνικά μέσα», διαβάζουμε στην κριτική μελέτη της Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, Actes Sud-Papiers, Arles 1999, σ. 42.*

και μαζί τους κοινά αποδεκτούς κανόνες. Έτσι, η ανάμειξη επικού, δραματικού, λυρικού υπονομεύει όλα τα συστατικά του δράματος – πρόσωπα, διάλογο, χρόνο και τόπο.

Μια σύντομη περιήγηση στους τόπους δράσης του σύγχρονου ελληνικού δράματος δεν θα μπορούσε παρά να ξεκινήσει από την αφετηρία του, και εννοώ το θέατρο του πρόσφατα χαμένου Ιάκωβου Καμπανέλλη, που έβγαλε τη δραματοουργία από την ηθογραφία και την οδήγησε στη νέα εποχή. Πιστεύω ανεπιφύλακτα ότι η εξέλιξη της θεατρικής γραφής του, καλύπτοντας πάνω από μισό αιώνα, διαγράφει την πορεία του ελληνικού θεάτρου, περνώντας μέσα από την πορεία του τόπου: το έργο του Καμπανέλλη αποτυπώνει θεατρικά την ιστορικότητα του δράματος, που περνά από τον ρεαλισμό και βαθμιαία απογειώνεται σε μια ποιητική συχνά αντιρρεαλιστική σύλληψη, με επίκεντρο τον άνθρωπο, παρακολουθώντας τις κοινωνικές αλλαγές και θέτοντας ερωτήματα για τον κόσμο και την ατομική ταυτότητα. Ο χώρος της συλλογικότητας, που σηματοδοτείται στην «τριλογία της αυλής» με σημείο αναφοράς την *Αυλή των θαυμάτων* (1957), μεταλλάσσεται σε χώρο της ιδιωτικότητας, είκοσι περίπου χρόνια αργότερα, στην αποκαλούμενη «αστική τριλογία» (1978-1990). Ήδη στην *Ηλικία της νύχτας* διαφαίνεται η μετάβαση από τον συλλογικό δημόσιο χώρο της αυλής –όπου το ιδιωτικό υποχωρεί επ' ωφελεία της κοινής μοίρας των λαϊκών ηρώων– στον κλειστό προσωπικό χώρο του σπιτιού, στον οποίο εστιάζει στο εξής ο Καμπανέλλης. Στα *Τέσσερα πόδια του τραπεζιού*, στον *Αόρατο θίασο* και στο *Ο δρόμος περνά από μέσα*, η ματιά του συγγραφέα διαπερνά τους τοίχους των σπιτιών και αναζητά τις προσωπικές ιστορίες των αστών πλέον ηρώων. Αγγίζοντας τα όρια της ιδιωτικότητας στον *Αόρατο θίασο*, ο Καμπανέλλης κλείνει τη δράση στον πιο προσωπικό χώρο της κρεβατοκάμαρας, παραβιάζοντας κατάφορα την κρυφή ζωή του ζευγαριού. Η χωρικότητα είναι εμφανής σε όλους τους όρους του πιο αινιγματικού τίτλου της τριλογίας, *Ο δρόμος περνά από μέσα*: εκφράζοντας την κίνηση, τα λεξήματα «δρόμος» και «περνά», σε αντίστιξη με τη στατικότητα του «μέσα», αποδίδουν τη σχέση μέσα / έξω που οργανώνει θεματικά και μορφικά όλο το έργο. Παρακολουθούμε εδώ την έντονη διαμάχη δύο κόσμων, του απειλητικού, ακαθόριστου «δρόμου» και του μορφοποιημένου, συγκεκριμένου

«μέσα». Ειδικότερα, επιχειρείται η βίαιη εισβολή και άλωση του μέσα από το επιθετικό και αδίσταχτο έξω. Η σύγκρουση υλοποιείται σκηνικά και η ένταση εισχωρεί σε όλα τα επίπεδα: τα αντικείμενα παίρνουν ζωή και η αντιπαράθεση γίνεται σιωπηρά ανάμεσα στα σαρακοφαγωμένα έπιπλα της αστικής διώροφης κατοικίας και τις κατασκευασμένες αντίκες του πανούργου ανεπισσόμενου Νεοέλληνα. Το κίβδηλο, φορέας της νέας ιδεολογίας της κοινωνικοοικονομικής αναρρίχησης, εισβάλλει καμουφλαρισμένο. Τα χαρτοκιβώτια με τις αντίκες θα λειτουργήσουν ως μετωνυμία του δρόμου και, καθώς το σπίτι μοιάζει πια «περισσότερο με κατάστημα παρά με σπίτι»³, γίνεται φανερό ότι το προσωπικό και αυθεντικό υποχωρεί σταθερά κάτω από την πίεση του δημόσιου, του αγοραίου και του τυχαίου. Στο σκηνικό της συμβολής χώρου και χρόνου, θα παιχθεί το δράμα που θα αναδείξει τα νέα αδιέξοδα της ελληνικής πραγματικότητας στη δεκαετία του '90.

Στο εύλογο ερώτημα αν η βαθμιαία εστίαση της καμπανελλικής γραφής στον εσωτερικό χώρο των προσώπων επηρεάζει τον σκηνικό χώρο των έργων του, θα απαντούσα ότι κατ' αρχάς δεν παρατηρείται κάποιο σημάδι συρρίκνωσης ή υποχώρησης, καθώς η θεατρική σύλληψη του συγγραφέα παραμένει εν πολλοίς πιστή στον κανόνα της αριστοτελικής μίμησης και τα κείμενά του εντάσσονται στο δραματικό θέατρο. Ωστόσο, θα παρατηρήσω ότι σε ορισμένα έργα του της δεκαετίας του '90, τα οποία μεταγράφουν τον αρχαίο μύθο, όπως η *Τελευταία πράξη* και ο *Δείπνος*, ή επιστρέφουν σε έναν προηγούμενο μοντέρνο μύθο, όπως *Στη χώρα Ίψεν*, για να πουν μια άλλη άποψη για γνωστές ιστορίες, σε κείμενα δηλαδή που δεν επιδιώκουν τη δημιουργία ψευδαίσθησης, αφού αποκάλυπτα ομολογούν το θεατρικό ψέμα, η απόκλιση από το αληθοφανές μετουσιώνεται σκηνικά με την ομολογία του ίδιου του θεάτρου, και μέσω του σκηνικού χώρου, προβάλλοντας τη μεταμορφωτική του δύναμη και συμμετέχοντας στη δημιουργία του νέου θεατρικού λόγου⁴.

3. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Ο δρόμος περνά από μέσα, Θέατρο Ε'*, Κέδρος, Αθήνα 1991.

4. Αναφέρω ενδεικτικά τον χώρο-σκηνή στο μονολογικό *Γράμμα στον Ορέστη*, στο *Πάρδος Θηβών*, όπως και *Στη χώρα Ίψεν*.

Θα μπορούσε κανείς να μιλήσει για κρίση του χώρου στο σημερινό θέατρο, με την έννοια ότι η συγκεκριμένη κατηγορία φαίνεται να κλονίζεται σοβαρά, καθώς η θεατρική αλήθεια αναζητείται πλέον σταθερά πέρα από την απτή πραγματικότητα, υπακούοντας στις κατευθύνσεις που χάραξαν αρχικά στο γύρισμα του 20ού αιώνα ο Ίψεν και ο Στρίντμπεργκ, με τον δεύτερο να αναγνωρίζεται ως ο κύριος εκπρόσωπος του «προσωπικού θεάτρου». Άλλωστε μετά από το εμβληματικό δέντρο σε έναν έρημο δρόμο, όπου ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν περιμένουν μάταια τον ερχομό του Γκοντό, το θέατρο αρνείται πλέον συστηματικά να δώσει μια καθησυχαστική εικόνα του ανθρώπου, ενώ διεισδύει σε σκοτεινές ανεξιχνίαστες περιοχές της ύπαρξης, αφουγκραζόμενο τις καταστροφικές αλλαγές του κόσμου μας.

Στα ίχνη του μπεκετικού θεάτρου, ο λυρικός αφηγηματικός λόγος του Bernard-Marie Koltès σημαδεύει καθοριστικά τη δραματουργία, γύρω στα 1980, «κάνοντας το σανίδι ένα είδος πλατφόρμας που οδηγεί στη συνάντηση μιας άγνωστης, αόρατης ανθρωπότητας»⁵, μέσα από μια ιδιότυπη πολιτική προσέγγιση του κόσμου. Ο χώρος και ο άλλος πλαισιώνουν την κεντρική θεματική της ετερότητας και θεμελιώνουν την κειμενική του γραφή, εξασφαλίζοντας τα εχέγγυα της σκηνικής τέχνης. Και ο γνωστός από τη ραδιοφωνική εκπομπή France Culture Lucien Attoun υπογραμμίζει τη δύναμη αυτού του λόγου, που αποδίδει τον ίδιο σημαντικό ρόλο σε εκείνον που βλέπει και σε εκείνον που αφηγείται: «Ο Chereau έδειξε πως με ένα δομημένο κείμενο, με λέξεις, μπορούσε να κρατήσει τους θεατές με κομμένη την ανάσα: παραβρέθηκα σε μία από αυτές τις παραστάσεις, βρισκόταν κανείς στο θέατρο και μέσα στο θέατρο»⁶. Αφετηρία του φαντασιακού, οι ερημικοί, περιθωριακοί, ασύχναστοι τόποι αυτού του περιπλανώμενου συγγραφέα γεννούν τα έργα του. Η χωρική τους διάσταση αποκαλύπτεται ήδη στους τίτλους αφήνοντας ανοιχτή τη μεταφορικότητά τους για μυστηριακούς, αβέβαιους, απαγορευμένους χώρους «ανείπτων ανταλλαγών»: *Στη μοναξιά των*

5. Yves Ferry, « La nuit continuée, Bernard, Bernard-Marie, Koltès », *Théâtre/Public*, 183 (2006) 13.

6. Lucien Attoun, «Rapport au théâtre, de la timidité à la complicité», στο Bernard-Marie Koltès, *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française – L'avant-scène théâtre* (mars 2007), 63.

κάμπων με βαμβάκι, Δυτική αποβάθρα, Η νύχτα πριν από τα δάση, Επιστροφή στην έρημο⁷.

Στη διαγραφόμενη τάση της εσωτερικότητας, η οποία επιβάλλει την αφηγηματική φόρμα και την ανάδειξη των λέξεων, με την παράλληλη απόσυρση της δράσης, ανήκει η συλλογή μονόπρακτων του Γιώργου Μανιώτη, με τον καθόλα εύγλωττο τίτλο *Ρεσιτάλ*, δημοσιευμένη το 1999. Και μόνο οι τίτλοι, *Ο αιχμάλωτος*, *Ο τηλεφωνητής*, *Έξοδος*, *Το νήμα*, *Στο βάθος του σπιτιού*, αποκαλύπτουν καταστάσεις εγκλεισμού, απομόνωσης, αδιεξόδων, σύγχυσης και μαζί ανάγκης απόδρασης από ένα ασαφές, αλλά σίγουρα εχθρικό και ασφυκτικό σύστημα. Μοναξιά, δυσκολία επικοινωνίας, εγκλεισμός είναι το θεματικό τρίπτυχο που θεμελιώνει τα μονόπρακτα. Οι ήρωες, πρόσωπα της καθημερινότητας, εμφανίζονται παγιδευμένοι σε αδιέξοδα, επιβεβλημένα από αδιευκρίνιστες έξωθεν δυνάμεις που κινούν τα νήματα. Οι καταστάσεις που βιώνουν τα πρόσωπα έχουν το στίγμα του παράδοξου. Πρόκειται μάλλον για πολύπλοκες εσωτερικές ψυχικές καταστάσεις που υλοποιούνται σε σκηνικούς χώρους όπου το ιδιωτικό μετουσιώνεται σε δημόσιο, διατηρώντας ωστόσο σε κάποιο βαθμό ψήγματα ρεαλισμού.

Οι κλειστοί χώροι, στα εφτά από τα εννιά έργα –γραφείο υπηρεσίας, δωμάτια, ένα στρατόπεδο–, ευνοούν τον ενδοσκοπικό στόχο του συγγραφέα. Χώροι και αντικείμενα περιγράφονται αόριστα, ενώ προβάλλεται συχνά ο χαρακτήρας του ανοίκειου. Οι οδηγίες του Μανιώτη «άδειο δωμάτιο» (*Τηλεφωνητής*) ή «σκηνή άδεια» (*Μια απλή καρδιά*, *Το νήμα*, *Εχθροί και φίλοι*) δίνουν λευκή κάρτα στη σκηνοθεσία, τη στιγμή που υπαγορεύουν έμμεσα τη δημιουργία της αίσθησης του κενού στον θεατή της αίθουσας, απεικονίζοντας έμπρακτα τη διαπίστωση του Patrice Pavis, ο οποίος, καταρτίζοντας την τυπολογία του σκηνικού χώρου στο σύγχρονο θέατρο σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του, διαπιστώνει ότι «ο χώρος δεν νοείται σαν εξωτερικό περίβλημα όπου επιτρέπονται κάποιες διευθετήσεις, αλλά ως δυναμικό στοιχείο όλης της δραματικής σύλληψης»⁸. Οι χώροι του Μανιώτη συμβάλλουν στη βαθιά

7. Βλ. Anne Quentin, « Territoires koltésiens », ό.π., 45.

8. Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Armand Colin, Paris 2004, λήμμα «Espace» (au théâtre).

κρίση ταυτότητας των προσώπων, συγκεκριμενοποιώντας σκηνικά την εσωτερικότητά τους, ως απόρροια ενός συμπλέγματος πολύπλοκων και δυσνόητων συνθηκών επιβεβλημένων άνωθεν⁹.

Η σχεδόν γενικευμένη χρήση των ηλεκτρονικών συσκευών εξυπηρετεί στην ανάδειξη της θεατρικής σύλληψης του συγγραφέα, για να καταδείξει την αποπροσωποποίηση του ατόμου που επιχειρείται εκ μέρους των ποικίλων μηχανισμών ελέγχου της εξουσίας, με έμφαση στον καθοριστικό τους ρόλο στη σύγχρονη τεχνοκρατούμενη πραγματικότητα¹⁰. Η φωνή οφ και εξωτερικοί θόρυβοι αναλαμβάνουν τη δημιουργία αφανών δραματικών χώρων και το τηλέφωνο ή ο τηλεφωνητής υποκαθιστούν τη φυσική παρουσία του άλλου –του συντρόφου, του εν δυνάμει συνομιλητή–, που η απουσία του αποτυπώνεται στην εντολή του «άδειου» χώρου τον οποίο προτείνει το κείμενο.

Το τελευταίο μονολογικό έργο της συλλογής, «Μάθημα υποκριτικής», συνιστά ένα είδος μεταφοράς της κύριας θεματικής στον χώρο της υποκριτικής τέχνης. Σε ένα αμφίδρομο παιχνίδι θεάτρου – ζωής, ένας καθηγητής απευθύνεται σε μελλοντικούς ηθοποιούς, που δεν είναι άλλοι από τους θεατές της πλατείας. Ο απροκάλυπτος χώρος-σκηνή προεκτείνεται δυναμικά στην πλατεία και ο λόγος απευθύνεται αδιαμεσολάβητα στους πραγματικούς παραλήπτες, τους θεατές-υποψήφιους «ηθοποιούς». Το μάθημα της υποκριτικής είναι απλά μάθημα ζωής: μέσα από μεταμφιέσεις και αλλαγές ρόλων, ο δάσκαλος συναρτά στην ουσία τη ζωή με το θέατρο, κάνοντας τον παθητικό θεατή συνεργό και συμμετόχο, αφού καταφέρει την επιθυμητή συνάντηση αληθινού – φανταστικού μέσα στον θεατρικό χώρο. Το συμβολικό «τραπέζι διδασκαλίας», στις σκηνικές οδηγίες του Μανιώτη, αρκεί για να λειτουργήσει μετωνυμικά το θεατρικό παιχνίδι στην άδεια σκηνή, υπονοώντας τη βαθειά δύναμη της αλήθειας που υποκρύπτει η σκηνική πράξη. Κρούοντας τον κώδωνα

9. Για την καθοριστική συμβολή του χώρου «ως πεδίο όπου συγκροτείται η ταυτότητα» στο θέατρο του Κολτές, βλ. Λίνα Ρόζη, *Ο χώρος της σκηνής και η γεωγραφία του σύγχρονου κόσμου στη δραματουργία του Bernard-Marie Koltès*, Νεφέλη, Αθήνα 2011, σ. 95.

10. Για τη θεματική, την ιδεολογία και τις σκηνικές τεχνικές των εννέα μονόπρακτων, βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Το επώδυνο παίγνιον», εισαγωγική ανάλυση στο Γιώργος Μανιώτης, *Ρεσιτάλ*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 11-23.

κινδύνου του αφανούς εχθρού, που προκαλεί και προσκαλεί το άτομο να παίζει στη σκηνή που άλλοι έχουν στήσει γι' αυτό, ο δάσκαλος διαπιστώνει τη φυλακή που έχει περίτεχνα κατασκευαστεί για να κλείσει μέσα της την ελευθερία του σύγχρονου ανθρώπου:

Προγραμματίζουν τον χρόνο μας!

Σκηνοθετούν τη ζωή μας!

Ελέγχουν το χώρο! [...]

Γύρω μας έχουν στήσει ένα σκηνικό από χαρτόνια και χρυσόχαρτα... και μας λένε εμπρός... ορμήστε στην σκηνή κι αρχίστε να ζείτε... παίζοντας το έργο που έχουμε γράψει πριν από εσάς για εσάς! [...]

... ΑΡΚΕΙ βεβαίως να ακολουθείτε τις σκηνικές οδηγίες...¹¹

Στον βαθιά πολιτικό προβληματισμό του Μανιώτη, ο λόγος έχει εξορίσει τη δράση, τα θλιβερά ανώνυμα πρόσωπα σαν ζωντανοί-νεκροί ασφυκτούν υποταγμένα, καταφεύγοντας σε τεχνητούς παραδείσους, καταδικασμένα στη μοναξιά, και η θεατρική σκηνή αναδεικνύεται σε ιδανικό χώρο έκφρασης καταπιεσμένων σκέψεων και συναισθημάτων. Το γυμνό θεατρικό σανίδι γίνεται ο μη τόπος για να ακουστούν οι λέξεις της σιωπής, ως δυναμικό στοιχείο της δραματικής σύλληψης, ενώ η ενοποίηση σκηνής / πλατείας, με το γκρέμισμα του τέταρτου τοίχου, πετυχαίνει την ευτυχή συνάντηση και επικοινωνία με τον θεατή, που είναι το ζητούμενο του θεάτρου.

Στο ίδιο concept θα ενέτασσα και το πρόσφατο μονολογικό του Αυστριακού Peter Handke, *Undergroundblues* του 2003, όπου ένας Άγριος Άνδρας απευθύνεται εξοργισμένος στους επιβάτες του μετρό μιας σύγχρονης μητρόπολης, περιγράφοντας με μελανά χρώματα την καθημερινότητα του μοντέρνου ανθρώπου. Εδώ, ο περιορισμένος χώρος του μέσου μαζικής μεταφοράς –τόπος συνάθροισης– εξασφαλίζει το ρεαλιστικό στοιχείο της παρουσίας του παραλήπτη του λόγου, αμβλύνοντας τη συμβατικότητα του μοναχικού λόγου, ενώ η υπόγεια διαδρομή του μετρό απελευθερώνει τη συσσωρευμένη οργή και σύγχυση του ανώνυμου Άνδρα. Και ενώ ο Handke επιμένει σταθερά στις οδηγίες

11. Γιώργος Μανιώτης, *Ρεσιτάλ*, ό.π., σ. 307.

του για την παρουσία των επιβατών, ο Έλληνας σκηνοθέτης Μιχάλης Βιρβιδάκης στην παράστασή του το 2008, άφησε μόνο του στη σκηνή τον Άνδρα, καταργώντας τη διάκριση σκηνικού / θεατρικού χώρου και βάζοντας τους θεατές της αίθουσας μέσα στο παιχνίδι, αφού η αισθητική επιλογή της σκηνοθεσίας ακύρωσε τη διαμεσολάβηση του επί σκηνής συνομιλητή πριμοδοτώντας την άμεση απεύθυνση του λόγου¹². Με μοναδικό αντικείμενο μια χειρολαβή, που λειτούργησε μετωνυμικά για το μετρό, αλλά και πρακτικά για τον μοναδικό ηθοποιό, η άδεια σκηνή “υλοποίησε” τη σύγχρονη πραγματικότητα και η ενέργεια του λόγου – για να επικαλεστώ την άποψη του γνωστού Γάλλου συγγραφέα Valère Novarina για το θέατρο του λόγου– έκανε «τον ηθοποιό και τον θεατή να αλλάξουν πνοή»¹³, υπονοώντας ότι αυτός που προφέρει τις λέξεις μέσα στη σκέψη του συγγραφέα βρίσκεται στην πλατεία.

Η υποβάθμιση του σκηνικού χώρου κατακτά συστηματικά έδαφος, όσο το δράμα τις τελευταίες κυρίως δεκαετίες επικεντρώνεται στην αγωνιώδη αναζήτηση του εγώ. Στην πολύ πρόσφατη ελληνική θεατρική παραγωγή, δύο κείμενα της Μαρίας Ευσταθιάδη φαίνονται να κινούνται πέρα από τα καθιερωμένα όρια της νεοελληνικής δραματολογίας. Αποκλείοντας τη δράση από τα έργα της και προτάσσοντας τη φόρμα και τις λέξεις, από όπου θα προκύψει η ιδέα για την πολυπλοκότητα του εγώ¹⁴, η Ευσταθιάδη δομεί *Το κόκκινο ξενοδοχείο* (2008) και τον *Δαίμονα* (2010) αποκλειστικά πάνω στον άξονα της μνήμης. «Μια απόπειρα καταβύθισης στους μαιάνδρους της παιδικής ηλικίας. Χωρίς

12. Πέτερ Χάντκε, *Υπόγειο μπλουζ*, *Untertagblues*, μτφρ. Γιώτα Λαγουδάκου, Μνήμη Εταιρεία Θεάτρου, Θέατρο Κυδωνία, Χανιά 2008. Η παράσταση φιλοξενήθηκε από την Πειραματική σκηνή της Τέχνης, στη Θεσσαλονίκη. Τον ρόλο του Άγριου Άνδρα ερμήνευσε ο σκηνοθέτης Μιχάλης Βιρβιδάκης.

13. Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, Paris 2007, σ. 107.

14. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι η Ευσταθιάδη μετέφρασε δυο δύσκολα έργα του Μαλλαρμέ, γεγονός που φανερώνει τον θαυμασμό της για τον νεωτεριστή ποιητή: Stéphane Mallarmé, *Υγκιτουρ ή Η τρέλα του Ελμπενόν – Μια ζαριά ποτέ δεν θα καταργήσει το τυχαίο*, μετάφραση - επίμετρο: Μαρία Ευσταθιάδη, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2010. Και ακόμη η παρατήρησή της «τα πάντα μπορούν να γεννηθούν από το τίποτα όταν η γλώσσα ξέρει να λείπει το τίποτα», στο επίμετρο της έκδοσης, φανερώνει τη βαθιά πίστη της στις λέξεις.

κανένα χάρτη που θα μπορούσε να βοηθήσει. Μια περιπλάνηση σ' ένα ναρκοπέδιο όπου ακόμα και τα πρόσωπα της μυθοπλασίας δυσκολεύονται»¹⁵, διαβάζουμε στο οπισθόφυλλο του *Κόκκινου ξενοδοχείου*, στο οποίο κατασκευάζεται μια κατάσταση που εγγράφεται στην πρακτική της συγγραφής ενός προσωπικού ημερολογίου, με τη διαφορά ότι εδώ η καταγραφή της παιδικής ηλικίας γίνεται όταν ο μακρύς χρόνος που έχει μεσολαβήσει έχει αλλοιώσει τις εικόνες και τη ματιά του αφηγητή, καθώς η ώριμη ηλικία ασκεί διαφορετική κριτική και λογοκρισία. Επιπλέον, η επιστροφή στο παρελθόν ακολουθεί τη λογική της σύμπτυξης που επιβάλλει η θεατρική οικονομία. Απομόνωση, ηλεκτρονικός υπολογιστής και τρία “πρόσωπα” είναι τα συστατικά της μάταιης προσπάθειας ανασύστασης του τελειωμένου χρόνου. Η Ευσταθιάδη συλλαμβάνει και “ζωντανεύει” μια εσωτερική κατάσταση: αυτό που συμβαίνει στο *Κόκκινο ξενοδοχείο* είναι η αναπαράσταση –και εδώ φαίνεται να διαφεύδεται εν μέρει ο υπότιτλος «η αδύνατη αναπαράσταση»– της πολύπλοκης και επώδυνης διαδικασίας της μνήμης. Μνήμη και λήθη, συνείδηση και ασυνείδητο, επιδίδονται σε αμείλικτη διαμάχη, που εξελίσσεται στην κρανιακή κοιλότητα και υλοποιείται στην τριάδα Φωνή-Ψίθυρος-Ωτοβλεπίες, με τη σύμπραξη της δημιουργικής φαντασίας, καθώς η Φωνή «στην προσπάθειά της να ανασκάψει συχνά επινοεί και εφευρίσκει»¹⁶, όπως επισημαίνουν οι Ωτοβλεπίες. Στον αδιευκρίνιστο ιδιωτικό χώρο του αστικού σπιτιού αντιπαρατίθενται οι πολλαπλοί χώροι της μνήμης. Είναι φανερό ότι το αλλού λειτουργούσε λυτρωτικά για την αφηγήτρια που ασφυκτιούσε στο οικογενειακό, καθωσπρέπει, αυστηρά περιφρουρούμενο περιβάλλον των γονιών. Η ασάφεια και η αοριστία του χώρου –ένας καναπές, ένας κίτρινος τοίχος, ένας καθρέφτης– μεταφέρονται και στις εικόνες του παρελθόντος, όπου πρόσωπα και καταστάσεις, αλλά και θεωρητικοί σχολιασμοί διεκδικούν το ενδιαφέρον της αφήγησης, σε μια ύστατη ανάγκη κατανόησης της αλήθειας του ομιλούντος υποκειμένου. Αν το μυστήριο και το ακατονόμαστο αναδύονται από τη μάταιη αναζήτηση του εγώ και η αποσπασματικότητα, η ελλειπτικότητα και η επανάληψη του λόγου εμπεριέχουν την πραγματική κίνηση, η κινητικότητα της σκέψης μορφοποιείται στον

15. Μαρία Ευσταθιάδη, *Το κόκκινο ξενοδοχείο*, Κέδρος, Αθήνα 2010.

16. Μαρία Ευσταθιάδη, *Το κόκκινο ξενοδοχείο*, ό.π., σ. 14.

χώρο των λέξεων που συνωθούνται και συμφύρονται, για να απελευθερωθούν τελικά στον χώρο της φωνής που, ενταγμένη στο παιχνίδι της αβεβαιότητας ως προς την προέλευσή της και το υποκείμενο του λόγου, εξασφαλίζει τη θεατρικότητα της γραφής¹⁷.

Στη φωνή βασίστηκε και η παράσταση του *Δαίμονα*, που παρουσιάστηκε στο φεστιβάλ Αθηνών 2011, σε σκηνοθεσία Ρούλας Πατεράκη χωρίς διδασκαλικές σκηνογραφικές δεσμεύσεις, και με βάση συνοπτικές ενδοκειμενικές πληροφορίες, η σκηνοθεσία διαχειρίστηκε τον σκηνικό χώρο με επινοητικότητα: αξιοποίησε τη σύγχρονη τεχνολογία και έβαλε τον θεατή μέσα στην εικόνα και τον ήχο, κατασκευάζοντας ένα περιβάλλον ονειρικό, από-υλοποιώντας πλήρως τον χώρο¹⁸.

Σπίτια και δωμάτια γίνονται οι επιλεκτικοί χώροι του σύγχρονου δράματος, όχι όμως με τη μεταφορική έννοια της προστατευτικής φωλιάς, της ασφάλειας και της τρυφερότητας, αλλά με την έννοια του εγκλεισμού, της αλλοτρίωσης, του ενταφιασμού της λυτρωτικής επαναστατικότητας¹⁹. Τόπος με βαριά συναισθηματική φόρτιση, το

17. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, ό.π., λήμμα «Voix off».

18. Δίνω εδώ ορισμένες επιπλέον πληροφορίες για την παράσταση του έργου. Η άδεια σκηνή του «Από Μηχανής Θεάτρου» φιλοξένησε ένα διάφανο φουσκωτό ανάκλιτρο για να ξαπλώσουν οι λέξεις· η Ρούλα Πατεράκη ερμήνευσε τις τρεις φωνές του πολυφωνικού μονολόγου σε εναλλαγή με τις ηχογραφημένες φωνές του παρελθόντος που καθώς ακούγονταν από διαφορετικά σημεία του χώρου, έβαζαν τους θεατές μέσα στο θέατρο, που φαίνεται να είναι το ζητούμενο στο θέατρο του λόγου. Μια σχεδόν ακίνητη παρουσία ανέλαβε να πει το «παρελθόν» της άσημης ντοστογιεφσκικής ηρωίδας, ανατρέποντας κατάφορα το γνωστό διακείμενο. Η σκηνική μεταφορά αυτού του θεάτρου μνήμης πριμοδότησε τον άδειο χώρο του παιχνιδιού, τονίζοντας τη διατεχνικότητα της θεατρικής τέχνης. Πιο συγκεκριμένα, ο ανοιχτός χώρος του ξέφωτου μέσα στον ανθισμένο κήπο, όπως περιγράφεται στις ενδοκειμενικές οδηγίες, απεικονίστηκε στη ράχη της μικρής σκηνής με κινηματογραφικά ηλεκτρονικά μέσα, που έδωσαν κίνηση στα δέντρα, κινητοποιώντας μαζί και τη μνημονική λειτουργία της ηρωίδας. Το χωμάτινο υπόστρωμα, όπου κάθισε το μοναδικό σκηνικό αντικείμενο, υλοποίησε συμβολικά τον παρελθόντα χρόνο, ενώ υποδήλωνε τον επικείμενο θάνατο της ηρωίδας που λίγο πριν πεθάνει ξαναζεί στη μνήμη της την ερωτική εμπειρία που στα δώδεκα και δεκαοκτώ της σφράγισε τελεσίδικα την ύπαρξή της.

19. Βλ. Michel Corvin, «L'esprit du lieu d'Eschyle à Renaude», *Théâtre/Public*, 183 (2006) 40.

σπίτι γίνεται γι' αυτούς που έζησαν χρόνια σε αυτό πόλος έλξης και απώθησης στους Lagarce, Minyana, Durif, εκπροσώπους του σύγχρονου δράματος, που η τοπογραφία των έργων τους μεταφέρει στο *hic et nunc* της θεατρικής πράξης την εμμονή της θεματικής εσωτερικότητας να ταυτίζεται με τον πόνο, την απώλεια, τον θάνατο. Δύο γνωστά έργα του Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* και *Juste la fin du monde*, δομούνται γύρω από το θέμα της επιστροφής, του θανάτου, της οικογένειας: αφηγούνται την ιστορία του γιου που επιστρέφει στο πατρικό σπίτι για να πεθάνει. Στο *Juste la fin du monde*, θα ξαναφύγει, στο *J'étais dans ma maison*, ο γιος θα μείνει να πεθάνει, αφανής, κλεισμένος στην κάμαρή του. Με την αφήγηση να συνιστά τον πυρήνα των έργων, ο χώρος του σπιτιού υπάρχει μόνο μέσω της παρουσίας των μελών της οικογένειας. Επιστρέφοντας σε προδραματικές φόρμες, ο Lagarce μέσω της συλλογικής φωνής αναζητά τη σκηνική έκφραση της μοναξιάς και του φόβου. «Όλα συμβαίνουν σαν σε αρχαία τραγωδία αφού έχουν αφαιρεθεί τα κύρια πρόσωπα για να μείνει μόνο ο χορός»²⁰, παρατηρεί ο David Bradby για το *J'étais dans ma maison*. Εδώ οι φωνές πέντε γυναικών, που ανακαλούν την ίδια ιστορία, ακούγονται σε έναν μη χώρο ή στο κατώφλι που ενώνει και χωρίζει το μέσα από το έξω, το ιδιωτικό από το δημόσιο –παραπέμποντας στον ενδιάμεσο σκηνικό χώρο της θέσης του χορού στις παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας–, για να δημοσιοποιήσουν το μυστικό ή το απαγορευμένο, παραβιάζοντας τα καθιερωμένα χωρικά όρια²¹, ενώ ο θάνατος παραμονεύει στο δωμάτιο του δεύτερου ορόφου:

Ήμουν στο σπίτι μου και περίμενα

τη βροχή.

[...]

Κοίταξα, ήταν βράδυ και πάντα το βράδυ

κοιτάζω πάντα το βράδυ κοντοστέκομαι στο κατώφλι

*της πόρτας και κοιτάζω.*²²

20. David Bradby, *Le Théâtre en France 1968-2000*, Champion, Paris 2007, σ. 635.

21. Για τον χώρο από την αρχαιότητα ως το σύγχρονο θέατρο, βλ. Michel Corvin, «L'esprit du lieu d'Eschyle à Renaude», ό.π., σ. 36-44.

22. Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 1997, σ. 7.

Θα επικαλεστώ, τελειώνοντας, την παρατήρηση του Michel Corvin ότι «Οι συγγραφείς του 1980-2000 ολίγον νοιάζονται για τον σκηνικό χώρο και τους καταναγκασμούς του»²³, εξειδικεύοντας την άποψή του, με έναν σημαντικό αριθμό συγγραφέων της παρούσας γενιάς, ο γνωστός Γάλλος κριτικός παρατηρεί: «η εδραίωση σε έναν προκαθορισμένο χώρο δεν είναι πια ούτε απαραίτητη ούτε χρήσιμη, καθώς ο χώρος έπαυσε να είναι ένα *a priori* δεδομένο της θεατρικής αντίληψης»²⁴. Σήμερα που το ευρωπαϊκό δράμα εξελίσσεται σε μεγάλο βαθμό στον άξονα της μάταιης αναζήτησης του εγώ και των δύσκολων διαπροσωπικών σχέσεων, ενώ η παραδοσιακή δράση παρουσιάζει υποχώρηση με παράλληλη αύξηση της δύναμης του ποιητικού λόγου που απορροφά τη δραματικότητα, και «το νόημα του έργου όπως το νόημα του κόσμου έχει πεθάνει», αφού οι συγγραφείς δεν προσπαθούν πια να τον καταλάβουν και ακόμη λιγότερο να τον εξηγήσουν, συχνά ο σκηνικός χώρος, φανερά υποβαθμισμένος από τον συγγραφέα, δεν συνιστά ένα προκαθορισμένο πλαίσιο, αλλά αφήνεται στην προσωπική ανάγνωση του σκηνοθέτη, πρόκληση στην επινοητικότητα των καλλιτεχνών.

Résumé

Aphrodite Sivétidou

La poésie de l'espace dans le drame contemporain

Lorsque nous réfléchissons au théâtre, c'est l'espace scénique qui nous vient d'abord dans l'esprit. L'espace étant la catégorie la plus concrète de l'œuvre dramatique, tous les propos sont dits dans un lieu précis. Notre intervention s'attache à étudier la poésie de l'espace dans le drame contemporain, le terme «contemporain» pris ici dans le sens de novateur. À partir d'un corpus d'œuvres dramatiques triées dans le ré-

23. Michel Corvin, «L'esprit du lieu», ό.π., σ. 39.

24. Michel Corvin, «L'esprit du lieu», ό.π., σ. 44.

pertoire européen – grec, français et autrichien – de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle, nous suivons l'évolution de l'espace dans le théâtre moderne qui s' éloigne de plus en plus de la *mimèsis* aristotélicienne et de l'action, marqué par l'ésotérisme et le statisme. Or, nous remarquons que le drame contemporain, adoptant un statut hybride et «contaminé» par le roman et la poésie, tourne le dos à l'espace scénique et aux contraintes imposées. Dans ce théâtre de la parole l'ancrage dans un espace matériel cesse à maintes reprises d'être imposé d'avance; l'attention des auteurs dramatiques étant attirée par l'action verbale, la construction de l'espace est laissée à l'inventivité des metteurs en scène.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΡΕΡΗΣ

Η ποιητική του τοπίου στο πολεμικό μυθιστόρημα

Η ανακοίνωσή μου βασίζεται σε τρεις έννοιες, τις οποίες πριν τις αναπτύξω, θα ήθελα να τις προσδιορίσω πολύ σύντομα, για την καλύτερη κατανόησή τους. Η πρώτη είναι η «ποιητική», την οποία αντιλαμβάνομαι ως έναν ευκολονόητο όρο, παράγωγο του ρήματος «ποιώ», μια λέξη που παραπέμπει σε ό,τι φτιάχνεται με το χέρι και κατ' επέκταση έχει μια τεχνική δεξιοσύνη σε πρώτο βαθμό, και μια καλλιτεχνική ή αισθητική επίδοση, σε δεύτερο. Γι' αυτό και ξεχωρίζω το «ποιώ», που δημιούργησε τις έννοιες «ποίηση», «ποίημα», «ποιητής», «ποιητική», από το «πράττω», που παραπέμπει σε μια δημιουργία περισσότερο πρακτικής αξίας και που συνέβαλε, κατά τη γνώμη μου, στην υποτίμηση της ποίησης στη σύγχρονη εποχή, αφού το ενδιαφέρον των μελετητών έχει πλέον επικεντρωθεί, με τις διάφορες θεωρίες της φιλοσοφίας και της γλωσσολογίας, στον λόγο περί ποίησης κι όχι στην ίδια την ποίηση.

Συνεπώς, την ποιητική την προσλαμβάνω εδώ όχι ως μια ταύτιση με τη θεωρία της λογοτεχνίας, ούτε ως ένα μέσο που ερευνά τις ιστορικές ή ψυχο-κοινωνικές συνθήκες που καθορίζουν τόσο την παραγωγή όσο και την πρόσληψη της λογοτεχνίας από την κοινωνία, αλλά ως «τον συστηματικό εκείνον τρόπο που συνδράμει τη λογοτεχνία ώστε να αναδειχθεί σε τέχνη, σε επικοινωνιακή πολιτιστική και ιστορικό-ιδεολογική έκφραση, καθώς και σε πρωτοτυπία προσωπικής δημιουργίας»¹.

1. Για τη χρησιμοποίηση του όρου «Ποιητική» σήμερα, βλ. το άρθρο της Ελένης Πολίτου-Μαρμαρινού «Συγκριτική ποιητική»: <http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi1/1.politou-marmarinou.pdf> (14/1/2012).

Η δεύτερη έννοια είναι αυτή του «τοπίου», που το προσλαμβάνω ως ένα σύνολο μορφών, σχημάτων, χρωμάτων, ήχων ή και μοτίβων, ως ένα σύνολο δηλαδή βιοτικών κι αβιοτικών στοιχείων που επιδρούν στις ανθρώπινες εμπειρίες δημιουργώντας διάφορα συναισθήματα ή ανακλήσεις μνήμης, αποτύπωση εμπειριών ή και συνδυασμό όλων των ανωτέρω. Το τοπίο μπορεί να είναι φυσικό ή τεχνητό, νοηματικό ή οπτικό, ακουστικό ή χρωματικό, με αποτέλεσμα να γίνεται λόγος για την αντίληψη ή άποψη που διαμορφώνουμε για ένα συγκεκριμένο θέμα. Απαραίτητο και κοινό χαρακτηριστικό όλων των ειδών του τοπίου είναι η εμφάνιση ενός «ατόμου-παρατηρητή» που καταγράφει με την αίσθηση, τη μνήμη και την αντίληψή του όλα τα στοιχεία που το συνθέτουν².

Η διαμόρφωση του τοπίου

Είδη τοπίου (φυσικό, τεχνητό, νοηματικό κ.λπ.)				Παρατηρητής
Υλικό		Άυλο		
Βιοτικά στοιχεία:	Αβιοτικά στοιχεία:	Αβιοτικά στοιχεία:	Άλλα	
ζώα	έδαφος	κλίμα	ήχος	Αισθήσεις
πτηνά	ύδατα	φως	οσμές	Μνήμη
φυτά			χρώμα	Αντίληψη
άτομα			υφή	Παιδεία
			μοτίβα	Εμπειρία

Με βάση τον παραπάνω πίνακα προκύπτει ότι η ποιητική του τοπίου, όπως αυτή προσδιορίζεται, στηρίζεται ουσιαστικά στον χώρο και στον τόπο. Ο χώρος, όπως και ο χρόνος εξάλλου, αποτελεί μίαν αφηρημένη έννοια. Η αξία του στηρίζεται σε συγκεκριμένες διαστάσεις' η παρουσία του ανθρώπου με τις δραστηριότητές του τον οριοθετεί, καθώς τον πληροί με λειτουργίες, όνειρα, προσδοκίες, συναισθήματα

2. Βλ. <http://el.wikipedia.org/wiki/Αρχείο:Topio1.jpg> (14/1/2012).

και ερμηνείες, και έτσι ο χώρος μετατρέπεται σε τόπο³. Κι όταν ο τόπος συγκροτείται από το σύνολο των χαρακτηριστικών του μορφών, όταν δηλαδή διαθέτουμε μια συνολική αντίληψη για την πραγματική, συναισθηματική και ιδεολογική εικόνα που ένας τόπος προσφέρει, τότε έχουμε αυτό που ονομάζουμε τοπίο⁴.

Βέβαια, στον τομέα της τέχνης, και ειδικά στη λογοτεχνία, το τοπίο είναι η απεικόνιση μιας θέας και μάλιστα αυτής ενός φυσικού τοπίου. Σήμερα όμως, μετά την ενασχόληση των επιστημόνων με την εικόνα του τόπου⁵ και την κυριαρχία τους στην περιοχή αυτή έναντι των καλλιτεχνών, τοπίο δε θεωρείται πλέον η απεικόνιση της αντίληψης ενός τόπου, αλλά η αντιληπτική εικόνα αυτή καθ' εαυτή⁶. Δηλαδή, ο χώρος είναι μια γενική χωρική συνθήκη, ο τόπος ένας συγκεκριμένος βιωμένος χώρος με δικά του χαρακτηριστικά και το τοπίο η εικόνα-αντίληψη που εμφανίζει το σύνολο των χαρακτηριστικών του⁷.

Η τελευταία έννοια προς προσδιορισμό είναι αυτή του «πολεμικού μυθιστορήματος», την οποία καθορίζω ως μια υποκατηγορία του μυθιστορήματος, όπως ακριβώς χαρακτηρίζουμε και το εφηβικό, το αισθηματικό, το αστυνομικό μυθιστόρημα κ.λπ., ως μια βασική λογοτεχνική παραγωγή. Με τον όρο «πολεμικό μυθιστόρημα» εννοούμε την εξιστόρηση γεγονότων ή καταστάσεων που ο συγγραφέας καταγράφει σαν προσωπική εμπειρία κι αντίληψη ενός πολεμικού γίγνεσθαι, με στοιχεία πραγματικά ή φανταστικά, κι όπου κυριαρχεί η συναίσθηση

3. Βλ. την εργασία του Ιωσήφ Στεφάνου, «Η Ψυχολογία των τόπων. Από τον πραγματικό χώρο στον φανταστικό τόπο», εκδ. Institut Français d'Athènes, Αθήνα 1994.

4. J. Stefanou, *Études des paysages - Vers une Iconologie de l'image* (Doctorat d'État), Université de Strasbourg I, 1980.

5. Θ. Τερκενλής, *Το πολιτισμικό τοπίο. Γεωγραφικές προσεγγίσεις*, Παπαζήσης, Αθήνα 1996.

6. Kévin Lynch, *L'Image de la cité*, Dunod, Paris 1969.

7. Οι αρχιτέκτονες και οι τοπογράφοι κάνουν λόγο και για τη «φυσιογνωμία» ενός χώρου εννοώντας τη γνώμη που αποκομίζουμε για τη φύση μιας οντότητας που αφορά τη μοναδικότητα, την ταυτότητα, την προσωπικότητα ενός τόπου, όπως αυτή διατυπώνεται και εμφανίζεται μέσα από τα χαρακτηριστικά του τοπίου του. Έτσι μπορούμε να καταλάβουμε γιατί μιλάμε για τον ελληνικό χαρακτήρα ενός τόπου, για χαρακτήρα ορεινό ή νησιωτικό, βιομηχανικό ή τουριστικό.

πως ο θάνατος είναι πολύ κοντά. Στο πολεμικό μυθιστόρημα, πόλεμος και θάνατος συμβαδίζουν και ταυτόχρονα περιπλέκονται με ιστορικά, πολιτικά και ψυχολογικά στοιχεία, τα οποία συντελούν στη διάκριση του πολεμικού μυθιστορήματος από το ιστορικό. Εξάλλου δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι το πολεμικό μυθιστόρημα γνωρίζει μια ιδιαίτερη άνθιση μετά από κάθε σύρραξη, εθνική ή διεθνή, σε τέτοιο μάλιστα βαθμό, ώστε να επισκιάζει και τα άλλα λογοτεχνικά είδη. Ο συγγραφέας του πολεμικού μυθιστορήματος δεν στοχεύει στο να περιγράψει μια εποχή, αλλά ν' αναπλάσει ένα γεγονός, να εξιστορήσει μία μάχη, το συμβάν μιας πολεμικής σύγκρουσης. Πρόκειται για μια μαρτυρία προσωπική ή διαπιστωμένη, όπου το φανταστικό αποδίδει την πραγματικότητα, όπου η ζωή κι ο θάνατος εναλλάσσονται, διαδραματίζουν τον κύριο ρόλο κι αποτελούν, μέχρι ενός σημείου, την κεντρική συνιστώσα αυτού του λογοτεχνικού είδους⁸.

Μ' αυτόν τον τρόπο, από τον εξομολογητικό χαρακτήρα της «μοναδικής» και πέρα για πέρα προσωπικής περιπέτειας του αφηγητή, θέλγεται ακόμα ο σύγχρονος αναγνώστης, γιατί εξακολουθεί να γοητεύεται από τη θεματική του πολέμου, η οποία, παρά τις όποιες εξελίξεις, παραμένει αναλλοίωτη, συναντάται, ευτυχώς, σε σχετικά σύντομες περιόδους, ενώ σηματοδοτεί για μεγάλο χρονικό διάστημα την ανθρώπινη ζωή και φύση. Εξάλλου και η ανανεωτική αντίληψη για τη μυθιστορηματική αφήγηση συνέβαλε ώστε το πολεμικό μυθιστόρημα να αποποιηθεί κάθε δεσμό με τη μυθιστοριοποίηση της Ιστορίας και να περιοριστεί στον ρόλο της τεχνικής της εξιστορήσης μιας μαρτυρίας της Ιστορίας. Στην προσπάθεια του αυτή, έχει στη διάθεσή του όχι μόνο τις θεματικές του μυθιστορήματος, αλλά κι όλες τις μεθόδους της τεχνικής του, συμπεριλαμβανομένης και της ποιητικής του τοπίου.

Στο πολεμικό μυθιστόρημα λοιπόν, η ποιητική του τοπίου εμφανίζεται ως μια δυναμική δημιουργία που συμβάλλει στην περιγραφή του φυσικού περιγύρου, μέσα από την παράλληλη σύγκριση του τοπίου

8. G. Fréris, *La Première guerre mondiale et la crise de la conscience nationale en Grèce et en France à travers le roman*, thèse dactylographiée, Université de Tours, 1985, και του ιδίου, *Εισαγωγή στο Πολεμικό μυθιστόρημα, ελληνικό κι ευρωπαϊκό*, Μονογραφία, Τυπ. Αφοι Σφακιανάκη, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 134.

πριν και μετά την όποια αψιμαχία, καθώς και των επιδράσεων αυτής της σύγκρισης, τόσο στους μυθιστορηματικούς ήρωες-πρωταγωνιστές, όσο και στους αναγνώστες αυτών των έργων. Βασικά χαρακτηριστικά αυτής της ποιητικής είναι:

1. η ενότητα μέσα από την πολυμορφία, η αρμονική συνύπαρξη του μέρους και του όλου πριν από κάθε σύρραξη και η έντονη δυσαρμονία μετά τις όποιες εχθροπραξίες·

2. η πανταχού παρούσα ανθρώπινη παρουσία, με τη συνδρομή του ήρωα-αφηγητή που παρατηρεί, αναπολεί, αντιλαμβάνεται και συνειδητοποιεί καταστάσεις και συναισθήματα και βοηθά τον αναγνώστη να αναπαράγει το τοπίο ανάλογα με την παιδεία, την εμπειρία και τους ιδεολογικούς του στόχους.

Η πολυμορφία του τοπίου στο πολεμικό μυθιστόρημα προσφέρει μια πληθώρα σημείων αναφοράς για την ανάγνωσή του και πολλαπλές δυνατότητες κίνησης μέσα σ' αυτό. Οι γρήγορες εναλλαγές μορφών, συνήθως σε ανώμαλη διαβάθμιση, επιβάλλουν μια δυσαρμονία ψυχική, ένα άγχος, γιατί το τοπίο εμφανίζεται πάντα θολό, χωρίς να γίνεται αντιληπτό το φως, με μια κλίμακα μεγεθών που δε διαμορφώνεται με μέτρο το ανθρώπινο σώμα, αλλά κινείται στη σφαίρα του παράδοξου και της αντιξοότητας. Η αίσθηση του χώρου προκαλεί φόβο, αγωνία, και δεν παρέχει καμία ασφάλεια. Κυριαρχούν αυστηρές διαχωριστικές γραμμές συνήθως χωρίς την ομαλή διαβάθμιση σε ζεύγη, φωτεινό / σκοτεινό, οικείο / αλλότριο ή εντός / εκτός, γεγονός που έχει επιπτώσεις στην ψυχολογία του ήρωα-αφηγητή ή του αναγνώστη. Η συμμετρία σπανίζει και τα βασικά χαρακτηριστικά που καθορίζουν το πολεμικό τοπίο είναι η φωτιά, η καταστροφή κι ο θάνατος, που με τη σειρά τους αντιστοιχούν στην απογοήτευση, τον πόνο και την ανθρώπινη εξαθλίωση. Όπου η φύση παρουσιάζεται πολύχρωμη είναι για να τονιστεί και να αναδειχθεί η διαφοροποίηση μεταξύ ειρηνικής και εμπόλεμης περιόδου, μεταξύ ζωής και θανάτου.

Το τοπίο στο πολεμικό μυθιστόρημα χαρακτηρίζεται από δυαδισμό σε όλες τις καταστάσεις και σε όλα τα ανθρώπινα συναισθήματα που έχουν σχέση με το καλό ή το κακό, με τη ζωή ή τον θάνατο, με το πνεύμα ή το σώμα. Άπειρα είναι τα στοιχεία της φύσης (έρμημοι, βουνά, θάλασσες, κοιλάδες), ατέλειωτος κι ο χρόνος, διαρκής ο πόνος και

η αγωνία, αλλά και η προσπάθεια του ανθρώπου να υπομένει και να ξεπερνά τα εμπόδια. Στο πολεμικό τοπίο η ανθρώπινη κλίμακα αντοχής κυμαίνεται σε δύο πόλους: της αποδοχής και της απόρριψης. Η επιβίωση θεωρείται φυσικός άξονας συμμετρίας και ενοποιητικό στοιχείο, επειδή η ζωή προσφέρει μια αίσθηση ασφάλειας και πίστης στη ζωογόνο δύναμη της φύσης. Κι αυτό το πέρασμα από την αρμονία της φύσης στην καταστροφή της, από το παρόν στο παρελθόν, από την αιματοχυσία στην ειρηνική περίοδο, προϋποθέτει τόλμη, τύχη και ευελιξία, που διαμορφώνουν και τον ιδεολογικό ιστό του πολεμικού μυθιστορήματος. Όλα είναι εφήμερα, ιδιαίτερα τα οχυρωματικά έργα εκσκαφής και οι κατασκευές που αποβλέπουν στην άμυνα επίκαιρων θέσεων, ενώ απουσιάζουν εντελώς από τον χώρο η διανόηση και ο μυστικισμός.

Τα σταθερά υλικά της φύσης παρουσιάζονται αιώνια ή ανανεώσιμα, ενεργοποιώντας το αντιθετικό ζεύγος ζωής / θανάτου, με αποτέλεσμα να επιβάλλεται στον άνθρωπο μια σχέση απόστασης και υποταγής. Τον δυαδισμό αυτόν τον εκφράζουν κατά κύριο λόγο οι κατασκευές που χρησιμοποιούνται στον πόλεμο (τείχη, κάστρα, οχυρωματικά έργα, τάφροι, χαρακώματα, καταφύγια κ.λπ.), αλλά και ο περίπλοκος πολεμικός οπλισμός, στοιχεία που επιβάλλονται στον άνθρωπο και του αφαιρούν την ικανότητα της ελευθερίας. Πρόκειται για στοιχεία που διαχωρίζουν δύο κόσμους, που χαράζουν μια απαρέγκλιτη πορεία μέσα από αντιφατικά συναισθήματα, που συντελούν όχι μόνο στην αντίληψη ασυμμετρίας του όποιου τοπίου, αλλά και που αντανακλούν έναν ταραγμένο ψυχικό κόσμο, ώστε να δημιουργούνται συνειδήσεις που λειτουργούν υποταγμένες στον φόβο και στο ένστικτο της επιβίωσης.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Αντώνης Κωστούλας, ο ήρωας του μυθιστορήματος *Η Ζωή εν Τάφω* του Στρατή Μυριβήλη, που εξιστορώντας τη ζωή του στο μέτωπο, αφηγείται ταυτόχρονα και την προηγούμενη ζωή του, στο νησί. Συνδετικός κρίκος της σύγκρισης των δύο ταυτόχρονων διηγήσεων, η πρώτη με κατεύθυνση το μέλλον, η δεύτερη με πορεία προς το παρελθόν, είναι το καθημερινό πολεμικό τοπίο, φυσικό και πνευματικό, πραγματικό ή φανταστικό, που καταγράφεται στις επιστολές του λοχία που δε θα φτάσουν ποτέ στον προορισμό τους: αντίθετα θα καταλήξουν στα χέρια του αναγνώστη, με τη μορφή της μυθιστορηματικής εξιστόρησης. Αυτή η διπολική αφήγηση, που μέχρι

ενός σημείου υπήρξε, απ' ότι γνωρίζουμε, ταυτόσημη με την πολεμική θητεία του συγγραφέα, κινείται σε πλαίσια διαφορούμενα, διεκδικώντας ταυτόχρονα την εγγύηση του δικαιώματος της μυθοπλασίας και της αναπαράστασης της βιωμένης πραγματικότητας.

Το ίδιο ισχύει και για τον ήρωα του έργου *Νούμερο 31328* του Ηλία Βενέζη ή για τον αφηγητή-ήρωα στο *Πλατύ ποτάμι* του Γιάννη Μπεράτη, αλλά και για το έργο του Barbusse, του Remarque, του Latzko, του Céline κι άλλων συγγραφέων πολεμικών αφηγήσεων που συνεχίζουν να γοητεύουν τον σύγχρονο αναγνώστη –ποιος μένει ασυγκίνητος με τα πολεμικά μυθιστορήματα του Hemingway;– και επιβεβαιώνουν με τη λεπτομερή ή γενική καταγραφή του πολεμικού τοπίου, φυσικού και πνευματικού, πραγματικού ή φανταστικού, τη δυσαρμονία της φύσης και του πνεύματος. Το πολεμικό τοπίο συμβάλλει με τον δυαδισμό ζωή / θάνατος, ειρήνη / πόλεμος, στην παρουσία της έννοιας της μαρτυρίας του αφηγητή προς τον αναγνώστη και η φωνή του, αν και δεν αποβλέπει στο να μετατραπεί σε αποδοκιμασία ή επιδοκιμασία, ούτε σκοπεύει να προσελκύσει ή να προδιαθέσει θετικά ή αρνητικά τον αναγνώστη στην ιδεολογία του, μπορεί ωστόσο να ενυπάρχει στους σκοπούς του συγγραφέα-δημιουργού.

Είναι πάντως γεγονός πως το πολεμικό τοπίο καταγράφεται ως μια μαρτυρία πέρα για πέρα προσωπική, εντελώς μοναδική, και γι' αυτόν τον λόγο, τις περισσότερες φορές, εκφράζεται σε πρώτο πρόσωπο. Κατά την απόδοση αυτής της μαρτυρίας δεν λείπουν και τα αποδεικτικά στοιχεία, όλες εκείνες οι πληροφορίες που συνηγορούν στο να του προσδώσουν έναν άλλο χαρακτήρα στην απομνημόνευση της ιστορικής αφήγησης. Παράδειγμα το *Πλατύ ποτάμι* του Μπεράτη, όπου είναι διάχυτη η φιλοσοφική διάθεση του αφηγητή. Ο αναγνώστης πληροφορείται τη δράση και τα διάφορα γεγονότα, όχι τόσο από την αφήγηση, όσο από την κριτική διάθεση του αφηγητή που περιγράφει όλα τα συμβάντα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο αφηγητής ν' αποκαλύπτει (και μαζί μ' αυτόν κι ο αναγνώστης) μια «μοιραία» οντότητα. Ο Γ. Μπεράτης, αφηγητής-ήρωας που περιφέρεται μεταξύ της συνειδητοποιημένης άσκοπης δράσης και της υπαρκτής πραγματικότητας, πέρα από την επιθυμία της σωτηρίας μέσ' από την τέχνη δεν συναντά τίποτε άλλο· τα πάντα βρίσκονται εκτός συνείδησης κι όλα υπόκεινται στην κρίση του βλέμματος.

Δεν υπάρχει μυστικό που να φωλιάζει στο εσωτερικό της συνείδησης. Διακρίνει κανείς στη συμπεριφορά του, από την αρχή της αφήγησης, μια τάση να βλέπει τα πάντα μάταια, γελοία, να τα κρίνει με διάθεση σχεδόν «υπαρξιακή», να προσπαθεί ν' αντιληφθεί την πραγματικότητα «διανοητικά» και να την αντιμετωπίζει χωρίς μεταφυσικούς ή λυρικούς συλλογισμούς.

Μερικές φορές στο πολεμικό μυθιστόρημα ο πόλεμος, ως μοτίβο, εμφανίζεται ως στοιχείο δημιουργίας, αν και δεν ομολογείται άμεσα· σ' αυτές τις περιπτώσεις, δικαιολογείται πάντα η ασυμμετρία που προκαλείται στο τοπίο από τον πόλεμο, η οποία και θεωρείται προσωρινή. Με τη νίκη ή τη λήξη των εχθροπραξιών θα επιβληθεί η συμμετρία. Μ' αυτόν τον τρόπο, προβάλλονται διάφορες αρετές του πολέμου προκειμένου να ωραιοποιηθούν γενικά τα εθνικο-πολιτικά οφέλη που δεν ταυτίζονται με τα προσωπικά. Τα έργα του Jünger, του E. Psichari, του Drieu La Rochelle, του H. De Montherlant, του Ί. Δραγούμη, κ.ά. κινούνται προς αυτήν την κατεύθυνση. Στα έργα αυτά το τοπίο έχει άμεση σχέση με τα ιδεώδη του πολέμου (πατριωτισμός, εθνικισμός, θρησκεία, ιδεολογία) και το πολεμικό τοπίο με τον δυαδισμό ζωή / θάνατος ενθαρρύνει τα παραπάνω ιδανικά, τα εμπνέει, τα ανανεώνει, τα ωριμάζει, ενώ μετατρέπει σε υπεύθυνους πολίτες όσους τα ενστερνίζονται βγάζοντάς τους από την αφάνεια και μεταμορφώνοντάς τους σε «ήρωες».

Τις περισσότερες φορές όμως, το πολεμικό τοπίο περιορίζεται στο να δείχνει τον μαρασμό των ελπίδων και την απογοήτευση της σύρραξης. Γι' αυτό και η αφήγηση-περιγραφή του πολεμικού τοπίου επικεντρώνεται σε σκηνές που εμφανίζουν την αποσύνθεση των ιδανικών, τον ερχομό του ψυχικού χάους, τη συνειδητοποίηση της καταστροφής μιας ολόκληρης ζωής. Ωστόσο μέσ' απ' αυτήν την αποσύνθεση, ο αφηγητής επιτρέπει στον ήρωά του να σκεφτεί μια λύση, να διακρίνει μια ελπίδα, να σχεδιάσει μια άλλη πορεία, να προγραμματίσει μια νέα ζωή, να στραφεί προς άλλη κατεύθυνση. Αυτή ακριβώς η «άλλη» όψη αναδύεται σχεδόν φιθυριστά, με την αργή μαρτυρία των γεγονότων στην *Ιστορία ενός Αιχμαλώτου του Στρατή Δούκα*, στο *Ουδέν νεώτερο από το δυτικό μέτωπο* του Remarque, ή σαν όραμα-λύση στη *Φωτιά του Barbusse*, κάτι που επισφραγίζει και δικαιώνει όλα τα συμβάντα της δράσης, ή ακόμα σαν αναπόφευκτη λύση στον *Ήρεμο Ντον*

του Cholokhon, στους *Τιμπώ* του Martin Du Gard, στην τριλογία των *Ακυβέρνητων πολιτειών* του Στρατή Τσίρκα ή στον *Αύγουστο '14* του Soljénitsyne. Το πολεμικό τοπίο προσφέρεται, όσο σε καμιά άλλη μυθιστορηματική κατηγορία, να περιγράψει την κατάπτωση μιας ζωής και την αναγέννηση μιας άλλης, να προσφέρει την αδιάφευστη μαρτυρία του θανάτου μιας ζωής, μιας εποχής, μιας ιδεολογίας και να επιχειρήσει να διαγράψει, να σκιαγραφήσει, μέσω της αφήγησης, τη δημιουργία μιας άλλης ουτοπίας.

Σ' αυτήν τη λογική εντάσσεται και το γεγονός ότι το πολεμικό τοπίο αναδεικνύει και το μίσος, κυρίως όταν περιγράφεται ο εκπατρισμός και η αιχμαλωσία, όπου το τοπίο υπογραμμίζει με τον καλύτερο κι εντονότερο τρόπο την εκμετάλλευση του ανθρώπου από τον άνθρωπο και υπογραμμίζεται ταυτόχρονα η κατάρρευση των ιδεωδών, η «βαρβαρότητα» του εχθρού και η πολιτιστική διαφορά μεταξύ των εθνών. Το πολεμικό τοπίο γίνεται αφορμή να συνειδητοποιηθεί η ομοιογένεια της δυστυχίας. Στη *Ζωή εν Τάφω*, ο μυθιστορηματικός ήρωας Αντώνης Κωστούλας νιώθει άβολα σαν βρίσκεται στα δάση της Δυτικής Μακεδονίας, στα αφιλόξενα χαρακώματα και στα αμπρί, αδυνατώντας να χαρεί ό,τι απέμεινε από τη φύση, μια παπαρούνα ολομόναχη που γλύτωσε από το σφοδρό σφυροκόπημα του εχθρικού πυροβολικού.

Η ανισορροπία αυτή του πολεμικού τοπίου οφείλεται και στο γεγονός ότι απουσιάζει η γυναικεία παρουσία, λείπει δηλαδή η γέννηση και η ανάπτυξη ενός έρωτα. Έχουμε μόνον αποσπασματικές φάσεις μιας σχέσης. Εξάλλου η γυναίκα, αν και απύσχα από το μέτωπο, είναι πάντοτε παρούσα στη σκέψη του πολεμιστή, ως προγενέστερο βασικό συστατικό του τοπίου ειρήνης.

Ωστόσο, στα μυθιστορηματικά πολεμικά έργα όπου παρουσιάζεται ο κεραυνοβόλος έρωτας, όπως στο *Ο Διάβολος στο κορμί* (*Le Diable au corps*) του Radiguet, το έντονο πάθος αδυνατεί να βλαστήσει, παρά την αμοιβαία αγάπη, γιατί η όλη ατμόσφαιρα του πολεμικού τοπίου στέκεται εμπόδιο. Βασικά οι δύο πρωταγωνιστές ήρωες επιχειρούν να αποσπάσουν την προσοχή μας από τον πόλεμο. Και πράγματι το κατορθώνουν, ίσως γιατί κατά τον ισχυρισμό του αφηγητή του παραπάνω μυθιστορήματος η χρονική περίοδος όπου τοποθετείται η εξιστόρηση της συγκεκριμένης δράσης χαρακτηρίζεται σαν μια περίοδος ατέλειωτων

διακοπών για τους δύο νεαρούς εραστές, ενώ ο σύζυγος βρίσκεται στο μέτωπο, όπου και τον βρίσκει ο θάνατος. Ανάλογος είναι κι ο δεσμός των δύο πρωταγωνιστών του έργου του Julien Gracq *Ένα Μπαλκόνι στο δάσος* (*Un balcon en forêt*): ο αφηγητής-ήρωας και η Mona συνυπάρχουν στην πρώτη γραμμή του μετώπου, όχι γιατί κάποιο βαθύτερο αίσθημα τους ενώνει, αλλά επειδή θέλουν να διασκεδάσουν, να ξεφύγουν από την πλήξη του μετώπου, από το αβάσταχτο βαρύ μονότονο πολεμικό τοπίο. Δε συμβαίνει το ίδιο και με τον μακρόχρονο δεσμό του Jacques και της Jenny στους *Τιμπώ*, όπου η αδιαλλαξία του πατέρα τους χωρίζει, ενώ τους ενώνουν οι προετοιμασίες του πολέμου, τις παραμονές της έκρηξης· ωστόσο σ' αυτό το μυθιστόρημα, η ηρωίδα μένει πιστή στον νεκρό σύντροφό της και επιμηκύνει κατά κάποιον τρόπο την αγάπη της διαθέτοντας όλο της τον εαυτό στην ανατροφή του παιδιού τους, του μικρού Jean-Paul, στον οποίο επιχειρεί να μεταλαμπαδεύσει όλα τα πιστεύω του νεκρού ιδεολόγου πατέρα.

Συμπερασματικά, μετά απ' αυτήν τη σύντομη παρουσίαση του ρόλου του τοπίου στο πολεμικό μυθιστόρημα μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η συγκρότηση των βασικών του στοιχείων συμβάλλουν σε μια ποιητική, η οποία βοηθά στην κατανόηση της πολεμικής μυθιστορηματικής γραφής, εντοπίζει τις «φωτεινές» και «σκιερές» ιδεολογικές ή νοητικές θεματικές των ενοτήτων, αναδεικνύει τη διαφορά ανάμεσα στο φυσικό και φανταστικό τοπίο, καταγράφοντας την αντανάκλαση της φύσης στις πραγματικές ψυχολογικές καταστάσεις, ενώ συνδράμει και στην αναγνωρισιμότητα των ισχυρών εθνικών πολιτιστικών πόλων.

Ταυτόχρονα ο χώρος, ο τόπος και το τοπίο, αλλά και ο χρόνος –που έχει άμεση σχέση με τους προηγούμενους παράγοντες που εξετάσαμε– παρεμβαίνουν δυναμικά στη διαμόρφωση του ποιητικού τοπίου στο πολεμικό μυθιστόρημα. Κι αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση του χώρου και την αλληλουχία του στην προσέγγιση του τόπου. Δηλαδή στο πώς σχετίζεται το πολεμικό τοπίο με τη γραφή ή πώς αναδύονται και χρησιμοποιούνται μια σειρά από ψυχικές καταστάσεις που το τοπίο προκαλεί, πώς επιβάλλονται αυτές οι συμπεριφορές, ο βαθμός της συνειρμικής τους απόδοσης, αλλά και η δυνατότητα να ενταχθεί το πολεμικό τοπίο σε μια «αισθητική κατηγορία», μέσω της γραφής. Κάτι που επιτυγχάνεται μερικώς, γιατί τελικά, έστω και για σύντομο χρονικό διάστημα,

ο πόλεμος και ο περιβάλλον χώρος όπου διεξάγεται αποτυπώνονται στη γραφή και γίνονται τρόπος ζωής. Έστω κι αν τα φυσικά στοιχεία χάνουν την ανθρώπινη χροιά τους, η ερωτική σχέση του ανθρώπου με τη φύση απουσιάζει και ο ήλιος αδυνατεί να εποπτεύσει τον κόσμο.

Πάντως η γενική και τελική διαπίστωση είναι ότι η ποιητική του τοπίου στο πολεμικό μυθιστόρημα παρουσιάζει μια αμηχανία στον τρόπο με τον οποίο οι συγγραφείς αντιμετωπίζουν το πολεμικό τοπίο. Κι αυτό γιατί ο πόλεμος είναι μια αντιπαράθεση ζωής και θανάτου όπου το άτομο είναι ανήμπορο να υπερασπίσει τον εαυτό του, πόσο μάλλον να συλλάβει την ομορφιά του τοπίου, δηλαδή να αντιληφθεί τον περιβάλλοντα χώρο, που συνεχώς αλλάζει, γιατί τα πάντα διακυβεύονται. Και παρά τις αξιόλογες προσπάθειες για να καταγραφεί το πολεμικό τοπίο με μια ματιά, όπως στη *Ζωή εν Τάφω* ή στους *Τιμπώ*, τελικά έχουμε αποσπασματικά σπαράγματα του πολεμικού θεάματος και τοπίου, ίσως γιατί οι περίοδοι κρίσης, παρά το γεγονός ότι αναδεικνύουν πολλά προβλήματα, τελικά γρήγορα λησμονούνται, καθώς η μνήμη προτιμά να ανατρέχει σε στιγμές χαράς κι ελπίδας κι όχι θανάτου και αφανισμού.

Résumé

Georges Fréris

La poésie du paysage dans le roman de guerre

Notre communication, partant du principe que le roman de guerre est une forme d'expression littéraire, fondée sur l'expérience personnelle et l'histoire, démontre comment le roman de guerre se différencie des autres formes romanesques, s'il emprunte, use ou transforme certains moyens et techniques des types spécifiques de textes. Nous voyons si le roman de guerre exprime l'Histoire ou une vision fictive issue de l'expérience autobiographique, si le monde narratif décrit autour d'un héros «autobiographié» est une représentation de la réalité ou une apparence imaginaire, si l'engagement guerrier (volontiers, imposé ou indifférent)

que le héros du roman de guerre exprime est une expression personnelle ou sociale, si le roman de guerre implique un changement dans les idées décrivant une époque spécifique ou bien s'il a un caractère diachronique, c'est-à-dire si le «moi» décrit un lieu réel ou imaginaire, personnel ou collectif.

Partant de la théorie de Hans-Robert Jauss, sur l'horizon d'attente, et en nous fondant sur des exemples précis de la littérature du roman de guerre classique (en particulier française, russe, allemande, américaine et grecque), nous essayons de démontrer que la poétique du lieu n'est pas une simple description personnelle de la réalité, mais qu'elle constitue un «patrimoine» culturel idéologique, toujours prêt à être défendu, à inspirer de nouveaux «combats», à décrire de nouvelles «expériences» personnelles et collectives, à exprimer ou à inventer de nouveaux modes et types d'expressions littéraires.

ΚΙΡΚΗ ΚΕΦΑΛΕΑ

Η ποιητική του τοπίου στο αφήγημα του Michel Déon *Το μπαλκόνι των Σπετσών*

Ο Michel Déon ήταν πραγματικός φιλέλληνας, με τη νεότερη έννοια του όρου· συνδέθηκε με τον ελληνικό χώρο όχι όπως οι φιλέλληνες του παρελθόντος, από θαυμασμό για την αρχαία του κληρονομιά, αλλά κυρίως από ένα αίσθημα αγάπης για τη σύγχρονή του Ελλάδα, για το φυσικό της τοπίο και τους ανθρώπους της, η ζωή των οποίων έβλεπε να είναι πολύ διαφορετική από εκείνη των κατοίκων των ευρωπαϊκών πόλεων. Τα αφηγήματά του, *Το μπαλκόνι των Σπετσών* (1961) και *Το ραντεβού στην Πάτμο* (1971), αποτελούν καρπό της εμπειρίας του από τη ζωή του στις Σπέτσες τη δεκαετία 1959-1969.

Σε αυτή τη σύντομη εισήγηση θα προσπαθήσω να εξετάσω την ποιητική του ελληνικού τοπίου στο αυτοβιογραφικό αφήγημα του Ντεόν *Το μπαλκόνι των Σπετσών*, ενός τοπίου με το οποίο ο Γάλλος συγγραφέας συνδέεται δημιουργικά κατά τη δεκαετία του '60 και όχι μόνο κατ' αυτήν.

Οι Σπέτσες, γράφει ο Andreas Wilhelm, «του άνοιξαν διάπλατα μια εντελώς άλλη διάσταση ζωής: στον Ντεόν συνέβη αυτό που θα χαρακτήριζε κανείς “coup de foudre” της ζωής»¹. Το *Μπαλκόνι των Σπετσών*, το οποίο έχει ημερολογιακή μορφή, εκφράζει αυτή την αλλαγή στάσης ζωής του συγγραφέα. Στο έργο αυτό ο Ντεόν αποστασιοποιείται από τον μέχρι τότε τρόπο ζωής του. Όπως φαίνεται από το παρακάτω παράθεμα, ανακαλύπτει μια διαφορετική πατρίδα:

1. Andreas Wilhelm, *Michel Déon, ein Epikureer in der Moderne. Untersuchungen zur Moralkonzeption eines “hussard”* (διδαστορική διατριβή, αδημοσίευτη), Πανεπιστήμιο Saarbrücken 1990, σ. 25.

Τη φορά αυτή βρήκα το ακριβές μέτρο της διαίσθησής μου: ένα ελληνικό νησί για το οποίο σκίρτησε η καρδιά μου όταν το είδα σήμερα το πρωί. Όλα τ' άλλα σβήστηκαν. Το Παρίσι δεν ήταν πια παρά ένας αντικατοπτρισμός, του οποίου, ξαφνικά, είχα δει την απατηλή ματαιότητα. Ναι, θα γύριζα σπίτι. Σπίτι.²

Όταν ο φίλος του Jacques Chardonne επισκέπτεται τον Ντεόν στις Σπέτσες το 1960, του δίνει την εξής συμβουλή: «Μη γράφεις κανένα μυθιστόρημα για τα επόμενα δέκα χρόνια! Μόνο ό,τι βλέπεις, ναι, ίσως ένα δοκίμιο, μια βιογραφία, οτιδήποτε άλλο, εκτός από μυθιστόρημα»³. Πράγματι ο Ντεόν δεν δημοσιεύει την περίοδο από το 1960 μέχρι το 1970 κανένα μυθοπλασιακό έργο. Ωστόσο ο ίδιος ομολογεί αργότερα ότι το μυθιστόρημα που εξέδωσε το 1970, *Τα άγρια άλογα* (και για το οποίο βραβεύτηκε με το βραβείο Interallié), ήταν καρπός έμπνευσης από τα χρόνια που ζούσε στις Σπέτσες⁴.

Ο ίδιος ο Ντεόν παραδέχεται την εξέχουσα σημασία που έχει *Το μπαλκόνι των Σπετσών* μέσα σε ολόκληρο το συγγραφικό του έργο, όταν γράφει:

Χρωστώ στην Ελλάδα τη μεγάλη στροφή, τη μεγάλη ανατροπή:

2. Michel Déon, *Le balcon de Spetsai*, Gallimard, Paris 1971, σ. 153. (Το βιβλίο μεταφράστηκε και στα ελληνικά, σε μετάφραση Ι. Χατζηνικολή με τίτλο *Σελίδες για την Ελλάδα*, Χατζηνικολή, Αθήνα 2000). Τα παραθέματα αυτής της εισήγησης μεταφράστηκαν από εμένα.

3. Michel Déon, *Le balcon de Spetsai*, ό.π., σ. 26.

4. «Rien que le titre quand je le vois écrit en grec, *Ta agria aloga* me rappelle mes heures de travail dans la grande pièce blanche dont les fenêtres donnaient d'un côté sur le port –la vie– et de l'autre sur mer –l'Éternité–. Paru en 1970, après les années de doutes et de joies, ce roman a changé mes perspectives d'écrivain. À la Grèce j'aurais du le dédier si j'avais eu plus de tête». Βλ. Αφιέρωμα στον *Michel Déon*, 30-31 Οκτωβρίου 2007, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, σ. 9. («Όταν βλέπω τον τίτλο του βιβλίου μου στα ελληνικά, *Τα άγρια άλογα*, θυμάμαι τις ώρες που δούλευα στο μεγάλο άσπρο διαμέρισμα, του οποίου τα παράθυρα έβλεπαν από τη μια πλευρά στο λιμάνι –στη ζωή– και από την άλλη στη θάλασσα –στην αιωνιότητα–. Όταν εκδόθηκε το 1970, ύστερα από χρόνια αμφιβολίας και χαράς, αυτό το μυθιστόρημα άλλαξε τις προοπτικές μου ως συγγραφέα. Έπρεπε να το αφιερώσω στην Ελλάδα, εάν είχα πιο πολύ μυαλό»).

και αυτή είναι η έκδοση του βιβλίου μου *Το μπαλκόνι των Σπετσών*.

Και συνεχίζει:

Άφησα πίσω μου στην ντουλάπα όλα τα παλιά φαντάσματα [...]. Αυτά τα δύο βιβλία (*Το μπαλκόνι των Σπετσών* και *Το ραντεβού στην Πάτμο*) κατέχουν μια σπουδαία θέση στο συγγραφικό μου έργο. Αναγγέλλουν την αποφασιστική στροφή που χρειαζόταν για να ακολουθήσουν ακόμη πιο σημαντικά έργα μου. Έπαψα να κοιτάζω μονάχα τον εαυτό μου κι άρχισα να ασχολούμαι επιτέλους με τους άλλους, με τον κόσμο μέσα στον οποίο μου άρεσε να ζω.⁵

Πληροφορίες σαν και αυτές μας βοηθούν να καταλάβουμε πώς γεννιέται ένα λογοτεχνικό έργο. Ο Ντεόν αρέσκεται συχνά να σχολιάζει το ίδιο του το έργο, τη διαδικασία συγγραφής του, όπως κάνει και στο μετέπειτα βιβλίο του *Parlons-en* (1993). Το ταξίδι στην Ελλάδα μέσα από το αυτοβιογραφικό *Μπαλκόνι των Σπετσών* είναι μια λογοτεχνική αντιπαράθεση με τον ίδιο τον συγγραφικό εαυτό του και η απεικόνιση ενός εσωτερικού “ξεριζώματος”, ενός “dépaysement”⁶, όπως το χαρακτηρίζει. Με αυτή τη γαλλική λέξη μπορεί να ερμηνεύσει κανείς το νόημα της ελληνικής εμπειρίας του Ντεόν’ μιας εμπειρίας προσωπικής, που η καταγραφή της δεν έχει την πρόθεση να περάσει ένα “μήνυμα” ή ένα ηθικό δίδαγμα στον αναγνώστη. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο Ντεόν ανήκει, κατά δήλωσή του, στους συγγραφείς που «αισθάνονται αποστροφή για οποιοδήποτε λογοτεχνικό ρεύμα ή σχολή»⁷.

Το ελληνικό φως και το ελληνικό τοπίο γενικότερα αποτελεί εδώ και αιώνες πηγή έμπνευσης για πολλούς συγγραφείς. Δεν υπάρχει ξένος

5. Βλ. Kirky Kefalea, *Das Land der Griechen. Studien zur Griechenlandrezeption in der modernen europäischen Erzählliteratur*, κερφ. «Dokumentation», Königshausen und Neumann, Würzburg 1995, σ. 236-240.

6. «Je me suis trouvé a Spetsai plus dépaycé, en état de choc comme je le souhaitais. C’est peut-être là le secret de ma fécondité à partir du moment où j’ai vécu à Spetsai»: ό.π.

7. Andreas Wilhelm, *Michel Déon, ein Epikureer in der Moderne. Untersuchungen zur Moralkonzeption eines “hussard”*, ό.π., σ. 11.

συγγραφέας που να πέρασε από την Ελλάδα και που το ελληνικό τοπίο να μην τον γοήτευσε. Και ο Ντεόν στο *Μπαλκόνι των Σπετσών*, παρά τη ρεαλιστική ματιά του, δεν κατορθώνει να αποφύγει την εξιδανίκευση. Η σχέση του με αυτό το νησί, με το τοπίο του και τους ανθρώπους του, του γεννά μια επικούρεια αντίληψη για τη ζωή⁸. Για τον Ντεόν η ελληνική φύση είναι άρρηκτα δεμένη με τη λέξη «ευτυχία», η οποία γίνεται το κεντρικό θέμα σε αυτό το αφήγημα: «Η θάλασσα είναι λάδι. Η ευδαιμονία θα μπορούσε ν' αρχίζει εδώ»⁹.

Η:

Οι λέξεις δεν αντιστέκονταν στο γαλάζιο του ουρανού και της θάλασσας, στη σκουριά της φαγωμένης από την αρμύρα και το νερό παραλίας, στην ευτυχία που διέβλεπα ξανά δυνατή.¹⁰

Η:

Αυτή η άνοιξη είναι μια ευτυχία από την οποία δεν παύουμε ούτε τη στιγμή να θαμπωνόμαστε. [...] Και αυτό το λεπτό φως το βλέπουμε στην Ελλάδα. Θα 'λεγες μια απεικόνιση της ευτυχίας: αναπνέεις καλά, η καρδιά δεν είναι βαριά, είσαι ευτυχισμένος που ζεις.¹¹

Αυτή η ηρεμία και η γαλήνη του τοπίου αντανακλώνται αναμφίβολα στην ψυχή του αφηγητή και του προκαλούν αισθήματα ευφορίας:

Η βροχή έχει γυαλίσει μια γκάμα από διαβαθμίσεις του πράσινου που σε ξετρελαίνει. Το βλέμμα χαίρεται και μια αίσθηση γαλήνης κυλάει μέσα μου, μια μαγεία με διαύγεια που δεν μπορεί να την μετριάσει καμία θλίψη.¹²

Ο Ντεόν περιγράφει την εικόνα των Σπετσών με τους όρους ενός επίγειου παραδείσου, στον οποίο συνυπάρχουν σε απόλυτη αρμονία το

8. Ό.π.

9. Michel Déon, *Le balcon de Spetsai*, ό.π., σ. 66.

10. Michel Déon, *Le balcon de Spetsai*, ό.π., σ. 154.

11. Michel Déon, *Le balcon de Spetsai*, ό.π., σ. 161.

12. Michel Déon, *Le balcon de Spetsai*, ό.π., σ. 185.

ανθρώπινο και το φυσικό στοιχείο, ο ουρανός, η θάλασσα, τα πουλιά, τα φυτά και οι άνθρωποι:

Η μεγάλη παραλία όπου τα πεύκα κατεβαίνουν και πίνουν από τη θάλασσα είναι έρημη. Χιλιάδες τζιτζίκια τραγουδάνε μέσα στα δέντρα. Λέω με τον νου μου: είναι τόσο εύκολο να είναι κανείς ευτυχισμένος. Πώς να μην είναι και οι άνθρωποι;¹³

Ή:

Αν τούτο εδώ το τοπίο, κάτω από τους σεισμούς και τη διάβρωση, κατέρρευσε και ισοπεδώθηκε, διατήρησε ωστόσο το αστραφτερό φως, αυτό το δώρο του ουρανού [...] μια αιώνια αξία που συνθλίβει τα πάντα με την τελειότητά της. Μόνον η φύση είναι θεϊκή. Τα υπόλοιπα είναι λόγια.¹⁴

Διαβάζοντας τα παραπάνω αποσπάσματα έχει κανείς την αίσθηση ότι για τον Ντεόν το ελληνικό τοπίο κρύβει μέσα του μια ιερότητα, μια θεϊκή διάσταση¹ και ότι είναι τόσο ισχυρή αυτή η αίσθηση, ώστε οτιδήποτε άλλο, ακόμη και το ποιητικό εγώ, περνάει σε δεύτερη μοίρα. Η φύση δεσπόζει σε όλο της το μεγαλείο και παραγκωνίζει οποιαδήποτε άλλη συγκίνηση του συγγραφέα. Οποιοδήποτε ίχνος μνήμης από την κοσμική ζωή του στη γαλλική πρωτεύουσα έχει εξαφανιστεί εντελώς. Ο ελληνικός χώρος γίνεται για τον Γάλλο συγγραφέα η πραγματική πατρίδα, γίνεται τόσο οικείος, ώστε να νιώθει κανείς μιαν αντιστροφή του δίπολου πατρίδα – ξένη χώρα, κάτι όχι ασυνήθιστο στην ελληνική εμπειρία αρκετών ξένων συγγραφέων –βλ. λ.χ. τον Κολοσσό του Μαρουσιού του Χένρυ Μίλλερ ή τον Μάγο του Τζων Φάουλς. Δεν είναι τυχαίο ότι το σημαντικότερο μυθιστόρημά του, *Ο Μάγος* (1966), ο Φάουλς το εμπνεύστηκε από την εμπειρία του στο νησί των Σπετσών, στο οποίο έζησε για ένα χρονικό διάστημα, λίγο πριν φτάσει ο Ντεόν. Ούτε είναι, πιστεύω, τυχαίο ότι στον θεματικό πυρήνα τους *Το μπαλκόνι των Σπετσών* και *Ο Μάγος* είναι δύο πεζογραφήματα ομόλογα. Και τα δύο περιγράφουν με έξαρση τον ελληνικό κόσμο της δεκαετίας του

13. Michel Déon, *Le balcon de Spetsai*, ό.π., σ. 161.

14. Michel Déon, *Le balcon de Spetsai*, ό.π., σ. 189.

1950, με ενθουσιασμό ανάλογο ως έναν βαθμό με εκείνον του Χένρυ Μίλλερ στον *Κολοσσό του Μαρουσιού* (1941), ένα αφήγημα που θα μπορούσαμε να το δούμε ως ένα διακειμενικό φόντο και των δύο βιβλίων. Και τα δύο θα μπορούσαν, παρά την ειδολογική διαφορά τους, να διαβαστούν και ως ένα είδος bildungsroman, καθώς απεικονίζουν μια γεννημένη από την επαφή τους με τον κόσμο του νησιού εσωτερική περιπέτεια, μια μυητική διαδικασία που τους οδηγεί να γνωρίσουν τον βαθύτερο εαυτό τους, όχι μόνο τον ανθρώπινο, αλλά και τον συγγραφικό.

Κι εδώ πρέπει να αναφέρουμε και τον Ζακ Λακαριέρ, ο οποίος επίσης συνδέθηκε βαθιά με το ελληνικό τοπίο και τους ανθρώπους του την ίδια περίπου εποχή. Τα συχνά ταξίδια και η διαμονή του για μεγάλα χρονικά διαστήματα στη χώρα μας διαμόρφωσαν τη συγγραφική του ταυτότητα αλλά και προσωπικότητα: η ελληνική του εμπειρία, η οποία αποτυπώνεται σε πολλά από τα βιβλία του (*Ελληνικό καλοκαίρι*, *Συγγραφική πορεία κ.ά.*), ήταν ένα ταξίδι αυτογνωσίας.

Και βέβαια, στο ίδιο πλαίσιο είναι ενδεικτικά το περιεχόμενο και ο τίτλος του εν πολλοίς αυτοβιογραφικού βιβλίου του Έντμουντ Κήλυ *Inventing Paradise* (1999)· *Αναπλάθοντας τον παράδεισο* είναι ο τίτλος στην ελληνική έκδοση, το οποίο περιγράφει την ελληνική εμπειρία του Χένρυ Μίλλερ και του Λώρενς Ντάρρελ σε έναν χώρο όπου, κατά τον Μίλλερ, ο γηγενής κάτοικος «βιώνει τις αληθινές διαστάσεις του ανθρώπου» και, κατά τον Ντάρρελ, το αλλοτριωμένο άτομο της Δύσης «ανακαλύπτει τον αληθινό του εαυτό»¹⁵.

Αυτά ως προς το περιεχόμενο του βιβλίου, ως προς την περιγραφόμενη εμπειρία του συγγραφέα από τη ζωή του στο ελληνικό νησί. Η εμπειρία αυτή, ωστόσο, δεν περιορίζεται στο επίπεδο του περιεχομένου, αλλά αντανακλά και στον τρόπο γραφής και στη μορφή. Ο ίδιος ο Ντεόν, όπως είδαμε, δηλώνει ότι η εμπειρία αυτή οδήγησε σε μια «αποφασιστική στροφή της συγγραφικής πορείας» του. Βλέπουμε νέα στοιχεία να μπαίνουν στην τεχνοτροπία του Ντεόν από την εμπειρία του ελληνικού νησιώτικου τοπίου, στοιχεία που θα προσπαθήσω να προσδιορίσω.

15. Βλ. και Νάσος Βαγενάς, «Η ελληνική εμπειρία του Έντμουντ Κήλυ», στον συλλογικό τόμο *Για τον Έντμουντ Κήλυ*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011, σ. 25-31.

Το πρώτο στοιχείο είναι ειδολογικό. Με *Το μπαλκόνι των Σπετσών* ο Ντεόν συγχωνεύει δύο λογοτεχνικά είδη που δεν είχε καλλιεργήσει προηγουμένως σε ένα: την αυτοβιογραφική αφήγηση και την ταξιδιωτική εντύπωση, παράγοντας ένα είδος σύνθετο από αυτά τα δύο, όμως αρμονικό, συγχωνεύοντάς τα φυσικά, εξαλείφοντας κάθε υβριδική αίσθηση. Ο Ντεόν αυτοβιογραφείται εδώ διαμέσου του τοπίου, όμως διατηρώντας και την οξυμένη ματιά του Δυτικοευρωπαίου ταξιδιώτη, που βλέπει στο τοπίο που επισκέπτεται πράγματα που οι μόνιμοι κάτοικοί του δεν βλέπουν, δεν ενδιαφέρονται να δουν, γιατί, εξαιτίας της καθημερινής τους ζωής και ρουτίνας σε αυτό, η όρασή τους έχει αμβλυνθεί. Στην προσπάθειά του να προσδιορίσει το είδος της γραφής του στο *Μπαλκόνι των Σπετσών*, ο Ντεόν χρησιμοποιεί τον όρο *récit* (αφήγημα). «Η λέξη αυτή», σημειώνει, «καλύπτει τα πάντα. Είναι πιο μαλακιά από τη λέξη *μυθιστόρημα* και κυρίως, υπονοεί κάτι που έχει δει κανείς – *chose vue*». Και συνεχίζει:

Η συγγραφή ακολούθησε λίγο μετά τα γεγονότα που έζησα. Το κείμενο γράφτηκε δηλαδή, όταν όλα ήταν ακόμη φρέσκα και ζεστά στη μνήμη μου, κάτι που ίσως βοήθησε στο να διατηρηθεί η ζωντάνια της ιστορίας και η αυθεντικότητά της.¹⁶

Το δεύτερο στοιχείο είναι η επιπλέον όξυνση της ματιάς του σε σύγκριση με την προηγούμενη διεισδυτικότητά της. Η ποικιλία και ο πλούτος, τα χρώματα και το φως του φυσικού κόσμου των Σπετσών του δημιουργούν την ανάγκη να θέλει να τα απεικονίσει με ακρίβεια, και στην παραμικρότερη λεπτομέρειά τους, κινητοποιώντας στο έπακρο την περιγραφική ικανότητά του. Ο Ντεόν διακρίνει το τοπίο του νησιού σε μακρόκοσμο, δηλαδή τις μεγαλύτερες επιφάνειες χώρου, όπως «πεδιάδες», «λόφοι», «πευκόδασα», «αγροί», «θάλασσες», και σε μικρόκοσμο, τον οποίο αποτελούν μικρότερες επιφάνειες, όπως «αμμουδιές», «κόλποι», «κήποι», «δέντρα» ή «φυτά»:

Μια βροχούλα, χθες βράδυ, μας χάρισε ένα νησί σκεπασμένο με λουλούδια. Παπαρούνες, γαρύφαλλα, άγριες γλαδιόλες, αμάραντα

16. Βλ. Kirky Kefalea, *Das Land der Griechen. Studien zur Griechenlandsrezeption in der modernen europäischen Erzählliteratur*, ό.π.

και άσπρες μαργαρίτες. Οι γλυσίνες ξαναπήραν το λιλά χρώμα τους και μέσα στους κήπους μοσχοβολούν οι πορτοκαλιές.¹⁷

Στη λεπτομερή περιγραφή των συστατικών αυτού του μικρόκοσμου –μέσα από την εγκυκλοπαιδική ματιά του– ο Ντεόν δεν περιορίζεται σε μιαν απλοϊκή, έστω με λυρικούς τόνους, ρεαλιστική απεικόνιση. Καθώς υπαγορεύεται από μιαν έντονη συναισθηματική έξαρση, η οποία ενίοτε υψώνεται ως το πεδίο του ιερού, αποκτά και μια συμβολική διάσταση, που, διανθισμένη και με ανάλογους αρχαιοελληνικούς μυθολογικούς τόνους, ενισχύει τη γοητεία του κειμένου. Αυτό είναι το τρίτο στοιχείο, το οποίο δεν υπήρχε στα προηγούμενα έργα του Ντεόν [στα μυθιστορήματά του *Adieux à Sheila* (1944), *Je ne veux jamais l'oublier* (1950), *La Corrida* (1952), *Le Dieu pâle* (1954), *La carotte et le bâton* (1960)], στοιχείο με το οποίο πλουτίζεται η γραφή του. Σημαντικός παράγοντας αυτής της διάστασης είναι, βέβαια, η έννοια της νήσου ως εικόνας συμβολικής, συνδεδεμένης με τη διερεύνηση του εσωτερικού χώρου του ανθρώπου και την αναζήτηση της «άλλης ζωής», όπως την ονομάζει ο Σεφέρης, δηλαδή της ψυχικής αρμονίας και γαλήνης. Γράφει ο Σεφέρης στο *Μυθιστόρημα (Η')* ταξιδεύοντας στα ελληνικά νησιά:

*Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας
πάνω στα σαπισμένα θαλάσσια ξύλα
από λιμάνι σε λιμάνι;*

.....
*Το ξέραμε πως ήταν ωραία τα νησιά
κάπου εδώ τριγύρω που ψηλαφούμε
λίγο πιο χαμηλά ή λίγο πιο ψηλά
ένα ελάχιστο διάστημα.*

Γράφουν οι Chevalier και Gheerbrant:

Το νησί συνδέεται με το καταφύγιο. Η εξερεύνηση του ερημικού νησιού, ή του άγνωστου νησιού, ή του νησιού που είναι πλούσιο σε εκπλήξεις, αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα θέματα της λογοτεχνίας, των ονείρων, των επιθυμιών. [...] Το νησί θα ήταν καταφύγιο, εκεί όπου η συνείδηση και η θέληση ενώνονται για

17. Michel Déon, *Le balcon de Spetsai*, ό.π., σ. 142-143.

να ξεφύγουν από τις θύελλες του υποσυνείδητου: ενάντια στα κύματα του ωκεανού, ψάχνει κανείς τη βοήθεια του βράχου.

Και προσθέτουν:

Το νησί είναι ένας κόσμος σε σμίκρυνση, μια εικόνα του κόσμου πλήρης και τέλεια. Αποκτά το νόημα του ναού και του ιερού. Είναι συμβολικά ο τόπος της γαλήνης εν μέσω της άγνοιας και της ταραχής ενός βέβηλου κόσμου.¹⁸

Στο *Μπαλκόνι των Σπετσών*, η διαμονή στο νησί καθορίζεται από μιαν ακόμη συναίρεση δύο αντίθετων καταστάσεων: από τη μια το άνοιγμα της ψυχής του συγγραφέα που προκάλεσε το κλείσιμο, από την άλλη η απομόνωσή του στο νησί. Η παραμονή του στο νησί συνδέεται με την ανάγκη του να βρει ένα καταφύγιο για συγγραφική δημιουργία, κάτι που συναντάμε σε πολλούς συγγραφείς στην παγκόσμια λογοτεχνία. Στο νησί ψάχνει κανείς το “πρωτόγονο” και το “άγριο”, κάτι που έβρισκε κανείς εκείνα τα χρόνια στην ελληνική ύπαιθρο. Και ο Ντεόν παραδέχεται ότι η μακρόχρονη παραμονή του σε αυτό το νησί τον έκανε να ταυτιστεί με τον Ροβινσώνα Κρούσο, όταν λέει:

Ο Ροβινσών Κρούσος [...] είναι το βιβλίο που με ταρακούνησε περισσότερο απ’ όλα όταν ήμουν παιδί. Σίγουρα από τότε ονειρεύομαι να ζήσω σε ένα νησί. [...] Ίσως υπάρχει μια παιδική πλευρά μέσα μου, αλλά τα νησιά με κάνουν και ονειρεύομαι. Γι’ αυτό και πήγα να ζήσω για μια δεκαετία στην Ελλάδα¹⁹.

Και συμπληρώνει:

Στα νησιά αισθάνεται κανείς προστατευμένος. Πολύ σημαντικό για μας τους συγγραφείς, οι οποίοι, όπως εγώ, δραπέτευσαν από εκεί που ήταν βολεμένοι, από κάθε τι στρατευμένο, για να επιδοθούν στις ασκήσεις του φανταστικού²⁰.

18. Jean Chevalier – Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, τόμ. 3, Seghers, Paris 1969, σ. 51.

19. Lippi Sabine, «Michel Déon, l’académicien», *Écoute*, 7, (1991) 30.

20. Βλ. Kirky Kefalea, *Das Land der Griechen. Studien zur Griechenlandrezeption in der modernen europäischen Erzählliteratur*, ό.π.



Κλείνοντας αυτή τη σύντομη εισήγηση θα πρέπει, ωστόσο, να τονίσουμε ότι τα παραδεισένια τοπία της Ελλάδας, καθώς και η εξιδανικευμένη ελληνική εμπειρία του Γάλλου συγγραφέα της δεκαετίας του '60, δεν παραμένουν ίδια και στα μεταγενέστερα κείμενά του για την Ελλάδα, τα οποία έγραφε κατά τις δεκαετίες του '80 και του '90. Ο τουρισμός άλλαξε σε αισθητό βαθμό την όψη του ελληνικού τοπίου και την Ελλάδα γενικότερα, και αυτό είναι κάτι που δεν μπορούσε να μην είχε επισημάνει με θλίψη ο Ντεόν. Αυτοί οι λογοτεχνικοί συλλογισμοί και προβληματισμοί για τη “σύγχρονη” Ελλάδα, ωστόσο, αποτελούν το παράδειγμα μιας γενικότερης κατάστασης της εποχής που ζούμε και δεν αφορούν αποκλειστικά και μόνο την Ελλάδα.

Abstract

Kirki Kefalea

The landscape poetics in Michel Déon's narrative, *The Balcony of Spetsai*

My brief presentation examines the landscape poetics of the 20th century French novelist Michel Déon's short story, *The Balcony of Spetsai*. His autobiographical book reveals Déon's relationship with Greece, and especially with the island of Spetses, whose stay there from 1959 to 1969, was an experience that was decisive for his subsequent writing career.

Greece's sunlight and landscape influenced profoundly the French novelist who, despite his realistic perspective, failed to avoid idealization, because, according to Déon, the Greek nature is inextricably linked with the word “eudemonia” (bliss) the meaning of which is a central motif in his narrative.

Thus, Déon is one of the contemporary Philhellenes, such as John Fowles, Jacques Lacarrière, Edmund Keeley, who, unlike the traditional Philhellenes who viewed Greece as a field of ancient Greek culture, appear to be lovers of the Greek landscape and its people.



ΔΙΑΜΑΝΤΗ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

Η ποιητική του τοπίου: εσωτερικός τόπος και εξωτερικό τοπίο στους Έλληνες και Γάλλους υπερρεαλιστές

Ο Bachelard έλεγε ότι ο ανθρώπινος ψυχισμός συγκροτείται αρχικά σε εικόνες. Η εικόνα έχει μια διπλή πραγματικότητα, μια ψυχική και μια φυσική. Οι εικόνες που φανταζόμαστε (images imaginées) είναι λιγότερο αναπαραγωγές της πραγματικότητας και περισσότερο εξιδανικεύσεις αρχετυπικών εικόνων¹. Υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα σε μια λογοτεχνική εικόνα, που απλώς περιγράφει μια ήδη υπάρχουσα τελειωμένη ομορφιά, και μια λογοτεχνική εικόνα, που ιχνηλατεί στο μυστήριο της ύλης και προσπαθεί περισσότερο να υπονοήσει παρά να περιγράψει. Ας θυμηθούμε τα λόγια του Α. Εμπειρικού στο «Αμούρ-Αμούρ»: «[...] αν μπορούσα να χρησιμοποιήσω και στις σφαίρες της ποιητικής δημιουργίας, το ίδιο προτσές που καθιστά το κύλισμα, ή την πτώσι των υδάτων, μια τόσο πλούσια, γοητευτική και αναμφισβήτητη πραγματικότητα, αντί να περιγράψω² αυτό το κύλισμα, ή κάποιο άλλο φαινόμενο ή γεγονός, ή κάποιο αίσθημα, ή μια ιδέα, επί τη βάσει σχεδίου ή τύπου, εκ των προτέρων καθωρισμένου»³.

Για τους υπερρεαλιστές, το ποίημα είναι ένα σύνολο εικόνων που εξαχοντίζουν το πνεύμα σε πολλές κατευθύνσεις, που συμπυκνώνουν διαφορετικά και διάφορα στοιχεία του ασυνειδήτου, που πραγματώνουν επιστροφές εννοιών με τρόπο που να ασκείται η λογοτεχνική

1. G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, éd. Corti/Les Massicotés, Paris 2004, σ. 10 και 25.

2. Η υπογράμμιση δική μας.

3. Α. Εμπειρικός, «Αμούρ-Αμούρ»: *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία*, Πλειάς, Αθήνα 1974, σ. 9.

φантаσία μέσα από υπονοήσεις και υποδηλώσεις. Η υπερρεαλιστική εικόνα μεταφέρει την κίνηση της επιθυμίας, την αναζήτηση του θαυμάσιου, μέσα από λυρικές ανακλήσεις, συσσωρεύσεις στοιχείων και έναν εσωτερικό ρυθμό. Η υπερρεαλιστική εικόνα ωστόσο δεν υπάρχει έξω από το σύνολο της περιγραφής της, το σύνολο της διήγησης και του λεκτικού της χαρακτήρα. Δηλαδή, το σύνολο των σημείων παράγουν ένα αποτέλεσμα αναπαράστασης προσδένοντας τις εικόνες στο κείμενο.

Η υπερρεαλιστική εικόνα δεν είναι στην υπηρεσία της περιγραφής ενός προϋπάρχοντος χώρου, όπως στις ρεαλιστικές περιγραφές, αλλά στην υπηρεσία της διατάραξης και της μεταμόρφωσης της αρχικής αναπαράστασης. Είναι αυτό που λέει ο Aragon στον *Χωρικό του Παρισιού*: «[...] κάθε εικόνα κάθε στιγμή σας πιέζει να ξαναδείτε όλο το Σύμπαν. Και για κάθε άνθρωπο υπάρχει η δυνατότητα να βρει μια εικόνα που καταλύει όλο το Σύμπαν»⁴. Η διήγηση της *Αρχάνας 17* του Breton ξεκινά από μια εικόνα που αποτελεί αναδιπλασιασμό ενός ονείρου της Ελίζας⁵: το νησί του ονείρου δένεται πάνω στο «πραγματικό» νησί. Το θέαμα του θαλασσινού τοπίου που μοιάζει με εικαστικό πίνακα του Hogarth, «κυριεύει», «τραβά την προσοχή» του υποκειμένου. Η περιγραφή αυτή του τοπίου συνδέει μέσα από το βλέμμα του υποκειμένου, το χώρο του ασυνείδητου, την αισθητική αντίληψη και την εικόνα της φύσης, μέσα από την κινητικότητα της περιγραφής της οποίας (πλατάγισμα των σημαιών, φτεροκόπημα των πουλιών, διάφανος αέρας) εμφανίζεται το γυναικείο υποκείμενο – η Ελίζα. Η φύση και η περιγραφή της γίνεται δύναμη πρόκλησης: «προκαλεί την φαντασία», «τραβά την προσοχή», «κυριεύει τη σκέψη». Μέσα από την πολλαπλότητά της παρακινεί το υποκείμενο να συνδέσει το ορατό με το αόρατο, το εγώ με τον άλλο, το συνειδητό με το ασυνείδητο. Απ' όλο το κινούμενο αυτό θέαμα που περιγράφει, αναδύεται «η ζωή σε ό, τι πιο δελεαστικό έχει: στην απογείωση, στη θωπευτική προσέγγιση και στην τρυφή απομάκρυνση των πουλιών της θάλασσας» (σ. 8). Μέσα από ανατροπές και μεταμορφώσεις η περιγραφή αυτή του θαλασσινού τοπίου αποδίδει την

4. L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard/Folio, Paris 1982, σ. 82. Η μετάφραση του παραθέματος, όπως και παρακάτω όπου δεν δηλώνεται μεταφραστής, είναι δική μου.

5. A. Breton, *Αρχάνα 17*, μτφρ. Σ. Κουμανούδης, Ύψιλον, Αθήνα 1984, σ. 7-17.

ίδια την «ποιητική σκέψη, η οποία αναγνωρίζει μια μεγάλη πνευματική συγγένεια μ' αυτήν την συμπεριφορά. Είναι ο εχθρός της πατίνας και είναι μονίμως σε επιφυλακή απέναντι σε ό, τι μπορεί να λαχταράει να την συλλάβει: σ' αυτό ξεχωρίζει, ουσιαστικά, από τη συνηθισμένη σκέψη» (σ. 9).

Οι περιγραφές τόπων και τοπίων στους υπερρεαλιστές είναι πολυσύνθετες και πολυεπίπεδες σε αντίθεση με τις μονοεπίπεδες περιγραφές του ρεαλισμού. Μέσα από συσσωρεύσεις εικόνων, μεταμορφώσεις, αντιθέσεις, μεταφορές και μετωνυμίες και συνεχείς αλλαγές, μοιάζουν με την κατασκευή ενός κολλάζ λεκτικών εικόνων. Η αίσθηση του μη πραγματικού διαδέχεται αυτήν του πραγματικού. Η αναφορική λειτουργία καλύπτεται από την ποιητική, δημιουργώντας κυρίως ποιητικούς τόπους που εμπεριέχουν την αμφισημία του εσωτερικού-ψυχικού και του εξωτερικού-αντικειμενικού μέσα από την ηθελημένη σύγχυση του αναφορικού με το μεταφορικό. Οι περιγραφές αυτών των ποιητικών τόπων είναι ανοιχτές στον συμβολισμό, στην αυταπάτη, στο διαφορούμενο, στην εσωτερική αλήθεια. Το Παρίσι του Aragon στον *Χωρικό του Παρισιού* και το Παρίσι του Breton στη *Nadja* είναι μεν οι πραγματικοί-αναφορικοί τόποι, με τα τοπωνύμιά τους, αλλά κυρίως είναι τόποι εμπειριών και συναντήσεων απρόσμενων, είναι τόποι του θαυμάσιου και του αντικειμενικού τυχαίου. Το Παρίσι με τους δρόμους, τις πλατείες, τις λεωφόρους, τα μνημεία, τα ξενοδοχεία, τις πύλες, γίνεται τόπος ερωτικός της θαυμαστής συνάντησης του Άλλου, συνθέτοντας «το υπερρεαλιστικό φαντασιακό σύμπαν»⁶ και συνδέοντας τον τόπο με τα «διανοητικά και ψυχικά» τοπία. Έτσι, ο Breton αναρωτιέται στη *Nadja*: «Δεν ξέρω γιατί, πράγματι, εκεί με φέρνουν τα βήματά μου, γιατί πηγαίνω εκεί σχεδόν πάντοτε χωρίς σκοπό καθορισμένο, χωρίς τίποτε το αποφασιστικό εκτός απ' αυτό το σκοτεινό δεδομένο, δηλαδή ότι αυτό θα συμβεί εδώ. Δεν βλέπω καθόλου, σ' αυτή τη γρήγορη διαδρομή, αυτό που θα μπορούσε, ακόμα και χωρίς να το ξέρω, να αποτελέσει για μένα ένα πόλο έλξεως, ούτε μέσα στο χώρο, ούτε μέσα στο χρόνο»⁷.

6. R. Bréchon, *Le Surréalisme*, A. Colin, Paris 1971, σ. 142.

7. A. Breton, *Nadja*, Gallimard/Folio, Paris 1978, σ. 38, ελλ. μτφρ. Σ. Κουμανούδης, Υψίλον, Αθήνα 1981, σ. 32. Βλ. και σ. 139-145.

Η ακριβής παράθεση των τόπων προσπαθεί να χτίσει μια οργανωμένη διήγηση, αλλά και μια πλαστή διήγηση που δείχνει την αυταπάτη του πραγματικού.

Για τον Aragon, η περιγραφή ενός πραγματικού τόπου «δεν είναι παρά η ευκαιρία κάποιων δοκιμών νεκρών φύσεων»⁸. Το «Passage de l'Opéra», στο πρώτο κεφάλαιο του *Χωρικού του Παρισιού*, είναι «συναισθηματικό σταυροδρόμι», «εργαστήριο ευχαριστήσεων», «χώρος περιπλάνησης» και «ευκαιρία ανακλήσεων»⁹. Αυτός ο τόπος γίνεται μέσα στο κείμενο χώρος ανακάλυψης, άρνησης των παραδεδεγμένων αληθειών και χώρος επιθυμίας. Στα υπερρεαλιστικά κείμενα, οι λέξεις και οι εικόνες περιγράφουν την κίνηση μέσα από την οποία ο τόπος ή το τοπίο μέσα στο κείμενο είναι πάντα άλλο, είναι πάντα αλλού. Η λογοτεχνική αναπαράσταση του τοπίου στους υπερρεαλιστές συνδέει την αισθητή και βιωμένη εμπειρία¹⁰ με την αισθητική και καλλιτεχνική δημιουργία. Το λογοτεχνικό υπερρεαλιστικό τοπίο δίνει την εικόνα του κόσμου αδιαχώριστη από την εικόνα του εαυτού, επενδύει σημασίες, αξίες, αισθητικές αντιλήψεις και ένα φαντασιακό¹¹, στα οποία η ποίηση δίνει την πλήρη τους έκφραση. Οι υπερρεαλιστές μεγεθύνουν, αποθεώνουν το τοπίο, του αποδίδουν μαγικές δυνάμεις¹², κάνουντάς το κομμάτι του θαυμάσιου. Στις περιγραφές τους οι λυρικές εξάρσεις συνοδεύουν τις ρεαλιστικές πληροφορίες, οι αισθητικές ανακλήσεις τις ιστορικές αναφορές, οι μυθολογικές νύξεις τους ασύνειδους συνειρμούς. Έτσι,

8. L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, ό.π., σ. 61.

9. L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, ό.π., σ. 60-63, 135.

10. Ο Bachelard και ο Merleau-Ponty έδειξαν πώς οι υλικότητες του κόσμου είναι φορείς εννοιών' ότι υπάρχει μια εγγύτητα ανάμεσα στην αισθητή εμπειρία και τη λογοτεχνική και καλλιτεχνική δημιουργία. Έτσι, το λογοτεχνικό έργο είναι «μια προσπάθεια ολικής έκφρασης του αντιληπτού και βιωμένου κόσμου», στο M. Merleau-Ponty, *Résumés de cours*, Gallimard, Paris 1968, σ. 40.

11. Alain Corbin, *L'Homme dans le Paysage*, Textuel, Paris 2001, σ. 96.

12. Βλ. A. Breton, *L'amour fou*, Gallimard/Folio, Paris 1982, σ. 161, 104, 108, 120-121, κεφ. VI, όπου το τοπίο και η ιστορία του επιδρούν ασυνείδητα στη σχέση του ερωτικού ζευγαριού. Βλ. και Henri Béhar, «Paysages surréalistes», στο A. Bouloumié et Is. Trivisani-Moreau (dir.), *Le génie du lieu, Des paysages en littérature*, Imago, Paris 2005, σ. 282-292: 285-288.

συγκροτούν και μεταμορφώνουν τους τόπους και τα τοπία ανακαλύπτοντάς τα, παράλληλα με την ανακάλυψη του εαυτού τους μέσα από την επίδραση που τους έχει ασκήσει το τοπίο. Μέσα από τον έπαινο, τον λυρισμό, τις λεπτομερείς περιγραφές, τη θεατρικότητα, τη συσσώρευση των στοιχείων, τις εκπλήξεις του καινούργιου, οι υπερρεαλιστικές περιγραφές “θεατρικοποιούν” μέσα από μια ευρεία σκηνοθεσία τη φύση ή τα περιγραφόμενα αστικά τοπία, αλλά και τους τόπους των αισθημάτων που τα αναδεικνύουν.

Την περιγραφή του ποιητικού τόπου, ανοιχτού στον συμβολισμό, στη γοητεία την ενσαρκωμένη σε λόγο και στη διαλεκτική ανάμεσα σε εσωτερικό και εξωτερικό, που λειτουργεί ως έκκληση για τον αναγνώστη, τη συναντούμε και σε πολλά κείμενα Ελλήνων υπερρεαλιστών. Ωστόσο, θα σταθούμε σε δύο κείμενα του Α. Εμπειρικού από τα *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία* και ένα του Ν. Εγγονόπουλου από την *Κοιλιάδα με τους ροδώνες*. Και στα τρία κείμενα η φύση προσωποποιημένη και αισθητικοποιημένη επαναδιατυπώνει το “συμβόλαιο” που δένει τη μοίρα του υποκειμένου με τις δυνάμεις και τον κύκλο της φύσης, με τη ζωή και τη γυναίκα.

Το πρώτο κείμενο του Α. Εμπειρικού έχει τον σημαίνοντα τίτλο «Τόπος τοπέιου»¹³, που συνενώνει ήδη παρακειμενικά τον ψυχικό-εσωτερικό τόπο με το εξωτερικό τοπίο. Η όλη περιγραφή του τοπίου, με τις «προεξοχές», «τις αρμονικές πτυχώσεις του εδάφους», «τους γήλοφους σαν σφικτούς μαστούς», «τα μεγάλα δέντρα με τα πυκνά φυλλώματα», «τα βαθύκολπα κύματα», παραπέμπει στο ανθρώπινο σώμα, άλλοτε το γυναικείο και άλλοτε το ανδρικό, αποσυνθέτοντας και ανασυνθέτοντας συνεχώς το τοπίο σε ερωτογενείς ζώνες επιθυμίας και ευχαρίστησης. Το τοπίο και τα στοιχεία που το συναποτελούν (το ρευστό και το στερεό, το γήινο και το αέρινο, το μακρινό και το απτό, το γεμάτο και το άδειο, το φως και οι σκιές, το διαφανές και το αδιαφανές) ζουν τη δική τους ζωή, μεταδίδοντας συγκινήσεις, αισθήματα, αισθήσεις και ψυχικές καταστάσεις. Η φύση λειτουργεί ως τοπίο του έρωτα, ως μία ανεξάντλητη δεξαμενή αναπαραστάσεων, συμβόλων, περιγραφών

13. Α. Εμπειρικός, «Τόπος τοπέιου»: *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία*, Πλειάς, Αθήνα 1974, σ. 45-50.

και επιχειρημάτων. Το ερωτικό πάθος, η ερωτική συνεύρεση με την αγαπημένη γυναίκα βρίσκεται στο κέντρο της περιγραφής του φυσικού αυτού τοπίου. Η φυσική εικονοποιία συμμετέχει στη ρητορική της ερωτικής έντασης μέσα από ποικίλες μεταφορές, μετωνυμίες και παρομοιώσεις, μέσα από τις οποίες διατυπώνεται ο έπαινος του γυναικείου κυρίως σώματος, αλλά και η δύναμη του ανδρικού σώματος. Η γυναίκα μεταφορά του υγρού στοιχείου αποδίδει για μία ακόμη φορά το γεγονός ότι το νερό αλλά και η γυναίκα είναι πηγή της ζωής. Το τοπίο περιγράφεται ως ένας ζωντανός οργανισμός προικισμένος με ζωή και ψυχή, υποβάλλοντας τη σκέψη πάνω στη σχέση του ανθρώπου με τα στοιχεία της φύσης, αλλά και τη συνεκτική του θέση μέσα στο σύμπαν.

Το δεύτερο κείμενο του Α. Εμπειρικού είναι το «Φως παραθύρου»¹⁴, όπου «το φως εισήρχετο από το ανοικτό παράθυρο και εφώτιζε το πρόσωπο και το σώμα της νεάνιδος που παρετήρει έξω» (σ. 51). Η αφήγηση και η περιγραφή γίνονται από έναν τριτοπρόσωπο αφηγητή, αλλά η αίσθηση της περιγραφής μεταφέρεται μέσα από το βλέμμα της νεάνιδος, η οποία θεάται το ανοιξιόατικο εξωτερικό τοπίο ενός κήπου που παίρνει σιγά σιγά τις διαστάσεις ολόκληρης της φύσης. Η διαλεκτική του δωματίου μέσα στο οποίο βρίσκεται η νεάνις και του έξω χώρου καλύπτει τη διαλεκτική της σκιάς και του φωτός που «εισήρχετο από έξω» ή του εσωτερικού-ψυχικού χώρου και του εξωτερικού-πραγματικού. Το «ρεμβώδες βλέμμα» της γυναίκας συνενώνει τα δύο στοιχεία της διαλεκτικής. Το βλέμμα δεν εισάγει μόνο μια εξωτερική περιγραφή, αλλά επιτρέπει και την οργάνωση της εσωτερικής περιγραφής, αποδίδοντας πλαγίως και την ψυχολογία του βλέποντος υποκειμένου. Το τοπίο εδώ δεν είναι το εξωτερικό-πραγματικό, αλλά το τοπίο μέσα από την οπτική γωνία του ποιητικού υποκειμένου. Είναι, με άλλους όρους, μια «ψυχική κατάσταση», δηλαδή είναι και η προβολή των συναισθημάτων του ποιητικού υποκειμένου στον εξωτερικό κόσμο, αλλά και ο αντίκτυπος του εξωτερικού κόσμου στη συνείδηση του υποκειμένου. Μέσα από τη σύνδεση της αναπαράστασης του

14. Α. Εμπειρικός, «Φως παραθύρου»: *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία*, ό.π., σ. 51-56.

εξωτερικού τοπίου και της έκφρασης του υποκειμένου, το εξωτερικό τοπίο βλέπεται ως ένας εσωτερικός τόπος¹⁵.

Όπως προηγουμένως, οι γάλλοι υπερρεαλιστές συνέδεσαν άρρηκτα τη γυναίκα με το αστικό τοπίο του Παρισιού αλλά και με τα φυσικά τοπία¹⁶, έτσι και εδώ το γυναικείο σώμα συνδέεται με τον φυσικό χώρο μετωνυμικά και τον συμβολίζει μεταφορικά. Φυσικός χώρος παραδείσιος, άνοιξη-θέρος και locus amoenus είναι δεμένα στην εξιδανικευμένη θέαση-θεώρηση του τοπίου. Η άνοιξη που θριαμβεύει κατισχύει «εις τρόπον ώστε το θέρος να αναγγέλλεται ως επερχόμενον ήδη, με φοράν όχι μόνον σταθεράν, μα και ραγδαίαν» (σ. 51) σηματοδοτεί την επερχόμενη νέα εποχή και αντίληψη των πραγμάτων του κόσμου, υποβάλλοντας έναν επίγειο παράδεισο. Στην τοπική του locus amoenus, δηλαδή ενός τόπου ειδυλλιακού, γόνιμου και κατάλληλου για την ερωτική συνάντηση, συνδυάζεται το πραγματικό με το ιδανικό και το εξωτερικό τοπίο, που συναιρεί το ορατό και το αόρατο, γίνεται ο καταλύτης του φαντασιακού. Σ' αυτή τη σύντηξη υποκειμένου και τοπίου το φως και η σκιά¹⁷, το εκτός και το εντός βρίσκουν την ισορροπία τους, η οποία υπαινίσσεται τη συμφιλίωση του υποκειμένου με τη φύση του.

Το ποιητικό υποκείμενο και το αντικείμενο-εξωτερικό τοπίο υποκαθιστούν το ένα το άλλο μέσα από μια συνεχή μετάγγιση, διάχυση και μεταμόρφωση, κάνοντας το τοπίο να μιλήσει μέσα από την απόλυτη ταύτισή του με το γυναικείο υποκείμενο που το θεωρεί. Έτσι, το τοπίο

15. Βλ. την άποψη που διατυπώνεται από τον Merleau-Ponty ότι το τοπίο είναι αδιαχώριστο από το υποκείμενο που το αντιλαμβάνεται. Ανακαλεί το τοπίο ως το πρότυπο της «φυσικής [...] ενότητας της συνείδησης του κόσμου» λέγοντας: «είμαι η απόλυτη πηγή του τοπίου», αλλά αντίστοιχα «το τοπίο με αγγίζει και με συγκινεί [...] στο πιο μοναδικό μου είναι»: M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard/Tel, Paris 1979, σ. 465. Για τη φαινομενολογική προβληματική του Merleau-Ponty σχετικά με το λογοτεχνικό τοπίο βλ. Michel Collot, «La notion du paysage dans la critique thématique», στο M. Collot (dir.), *Les enjeux du paysage*, Ousia, Bruxelles / Paris 1997, σ. 191-205.

16. Βλ. A. Breton, *L'amour fou*, ό.π., και ελλ. μτφρ. Σ. Κουμανούδης, Ύψιλον, Αθήνα 1980, σ. 108-111 (101-102), 140-142 (129-131), 129 (119) και γενικά όλο το V κεφάλαιο.

17. Βλ. τη σημαίνουσα λειτουργία του φωτός και της σκιάς στο κείμενο του A. Εμπειρίκου: σ. 51-52, 53.

λειτουργεί ως καθρέφτης για το ποιητικό υποκείμενο αλλά και για τον αναγνώστη και βρίσκει μια νέα λειτουργία, αγγίζοντας την αλήθεια των αισθημάτων και των αισθήσεων. Ο ανθρωπομορφισμός του τοπίου επενδύεται με τη λυρική έκφραση του γυναικείου σώματος, στηριγμένη στην απόλυτη αναλογία γυναικείων χαρακτηριστικών και στοιχείων του τοπίου («τα χρώματα της νεάνιδος συνέκλιναν προς τα φυλλώματα, τα άνθη και το γλαυκόν στερέωμα», «η κόμη της έπιπτεν όπισθεν εν είδη μικρού καταρράκτου», «η δεξιά της χειρ έμοιαζε με λαϊμόν κύκνου», «τα μάτια της ήσαν γλαυκά σαν τον αίθριον ουρανό») εγείροντας όλες τις αισθήσεις και ανακαλώντας τις αρχαϊκές ονειροπολήσεις για το σώμα-μικρόκοσμο και τη φύση-μακρόκοσμο, σε μια νέα σύζευξη. Η περιγραφή του τοπίου εγγράφεται στην έξαρση των αισθήσεων και στην κορύφωση του πάθους της νεάνιδος και της συνεύρεσής της με τον «νυμφίο» – τον άνδρα «μέσα εις την ταυτότητα της ατμοσφαιρας που περιέβαλε τα πάντα» (σ. 53). Η εγγραφή της προϊούσας κορύφωσης των αισθήσεων μέσα στο τοπίο σημειώνει τον αινιγματικό δεσμό ανάμεσα στη στιγμή και την αιωνιότητα¹⁸. Αγγέλλοντας την α-ταξία του πάθους που συγκροτεί τον κόσμο της ευ-τοπίας και της ου-τοπίας, η ποιητική αφήγηση αφενός αποδίδει την ευφορία του υποκειμένου μέσα από την ευτοπία του τοπίου και αφετέρου αγγέλλει την έλευση ενός νέου κόσμου, μιας νέας πραγματικότητας που θα προκύπτει από την αλληλοδιαπερατότητα της εξωτερικής με την εσωτερική πραγματικότητα. «Έτσι, [...] η άνοιξις συνεπλήρωνε την κατάκτησίν της, τόσον ολοσχερώς και τόσον αναντιρρήτως που [...] το θέρος εδέσποζεν πανίσχυρον και έλαμπε εντός του δωματίου, όπως και πέραν του ανοικτού παραθύρου, όπως και έξω» (σ. 56)¹⁹.

18. Βλ. το σημείο όπου χώρος και χρόνος συναιρούνται και ο χρόνος λειτουργεί χωρίς στεγανά ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον: σ. 55-56.

19. Η αντίστοιχη αναπαράσταση ταύτισης του εντός και του εκτός υπάρχει και στον *Τρελό έρωτα* του Α. Breton, ό.π.: «Το δωμάτιο που διασχίζαμε πριν από λίγο γεμισμένο πούπουλα κύκνου επικοινωνεί χωρίς εμπόδιο με τη φύση», σ. 137 γαλλ. και 127 έλλ.

Στο ποίημα «Ικεσία»²⁰ ο Εγγονόπουλος δημιουργεί ένα «αινιγματώδες τοπίο»²¹ που χωρίζεται σε δύο μέρη, τον χώρο της ημέρας που «είναι η περιοχή των δέντρων και των λουλουδιών» και τον χώρο της νύχτας που «είναι η περιοχή των φαντασμάτων και των κρουών». Όπως πριν στο κείμενο του Α. Εμπειρικού υπήρχε το παράθυρο ως το όριο που περιβάλλει και εισάγει το τοπίο ή το πλαίσιο που αναγγέλλει το θέαμα, έτσι και εδώ υπάρχει ο τοίχος, στον οποίο «τοποθετείς τη σκάλα και με πολλή πολλή προσοχή περνάς από την άλλη μεριά». Είναι ένας μεταβατικός τόπος που παίζει τον ρόλο της αλλαγής της εστίασης των δύο περιοχών, οι οποίες μπορεί να διαφοροποιούνται αλλά και να ενώνονται τελικά μέσα από την άμβλυση των διαφοροποιήσεων και την ενδυνάμωση των ομοιοτήτων. Ο χώρος της «άλλης μεριάς» είναι ο χώρος της φαντασίας, του ονείρου, της τέχνης που αποδίδεται μέσα από τη συσσώρευση των στοιχείων και την πολλαπλότητα των εικόνων²². Η τέχνη λοιπόν αλλά και η γυναίκα δίνουν «την άλλη όψη των πραγμάτων του κόσμου». Προς αυτές («με τα χείλη κολλημένα στ' άσπρα της πόδια») απευθύνονται η ικεσία, η ελπίδα, η αγάπη, η πίστη για να αντιπαρέλθει κανείς τις δυνάμεις του κακού.

Στα υπερρεαλιστικά κείμενα περιγραφή του τοπίου και αφήγηση είναι σε συνεχή διάδραση, συμπληρώνοντας κειμενικά η μία την άλλη. Ο τόπος γίνεται συνήθως ένας ανθρωπόμορφος συντελεστής (actant) του οποίου διευρύνεται η παρουσία και η λειτουργικότητα με την αύξουσα περιγραφή του, η οποία χτίζεται ως “θέαμα”. Το ποιητικό υποκείμενο, ο ποιητής αλλά κατ' επέκτασιν και ο αναγνώστης “αφομοιώνονται” μέσα σ' αυτό που “κοιτάζουν” και γινόμενοι όλοι “βλέμμα”, όπως οι ηδονοβλεψίες, “απορροφώνται” από το περιγραφόμενο θέαμα.

20. Ν. Εγγονόπουλος, «Ικεσία»: *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, Ίκαρος, Αθήνα 1978, σ. 25.

21. Ν. Εγγονόπουλος, «Χαίρε(σ)τε»: *Ποήματα*. Β' τόμος, Ίκαρος, Αθήνα 1985, σ. 70.

22. Άλλωστε «η ποιητική φαντασία εκδηλώνεται από την πολλαπλότητα των εικόνων: το να περιγράφεις είναι να ζωγραφίζεις και το να ζωγραφίζεις είναι να δημιουργείς εικόνες», στο Francis Wey, *Remarques sur la langue française au XIXe siècle sur le style et la composition littéraire*, Vol. 2, Didot, Paris 1845, σ. 404, αναφορά στο Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris 1981, σ. 25.

Συνήθως οι περιγραφές των αλλαγών του τόπου προετοιμάζουν τις αλλαγές των ποιητικών υποκειμένων, σε έναν συνεχή αλληλοπροσδιορισμό. Η προσφυγή στην περιγραφή των τοπίων στους υπερρεαλιστές δεν υπακούει μόνο στη σύνδεση του ποιητικού υποκειμένου με το περιβάλλον του, αλλά κυρίως στην αποκάλυψη του υποκειμένου μέσα από το νέο βλέμμα που ρίχνει στον εσωτερικό τόπο και στο εξωτερικό τοπίο. Μη περιγράφοντας τόσο το πραγματικό αλλά το ψυχικό, προκαλεί τον αναγνώστη για μια “ερμηνεία” και μια “δεύτερη ανάγνωση” όσον αφορά στη λειτουργία και τη σημασία του.

Στους Γάλλους υπερρεαλιστές που είδαμε (Aragon, Breton), η πόλη του Παρισιού άλλοτε γίνεται πρωταγωνίστρια της αφήγησης ή και ορίζοντας δράσης και άλλοτε, μέσα από μια περιγραφή μεταμορφωτική, μερική και επιλεκτική, δίνεται η απόσταση σε σχέση με την πραγματική πόλη²³. Μέσα από διαφορετικές οπτικές και σημεία αναφοράς, η πόλη από πραγματικός γίνεται λογοτεχνικός, ποιητικός και συμβολικός τόπος. Εκτός από τη συμβολική χρήση²⁴, η ποιητική του τοπίου στους υπερρεαλιστές προκαλεί το μυστήριο, την έκπληξη και το θαυμάσιο, γίνεται φορέας σημασιών και αισθητικών αντιλήψεων, χειριστής θεωρητικής διευκρίνισης και μέσο για την έκφραση των συγγραφέων²⁵.

Ο τόπος προσφέρει στον συγγραφέα ένα ευρύ φάσμα από μεταφορές για να περιγράψει την ανθρώπινη σκέψη και συμπεριφορά, τον ανθρώπινο ψυχισμό, αλλά και το σώμα²⁶. Το πρόσωπο και το σώμα της αγαπημένης γυναίκας μοιάζουν να εκπηγάζουν από το τοπίο. Η ταύτιση γυναικείου υποκειμένου και τοπίου αποδίδει μετωνυμικά την

23. Βλ. για τις υπερρεαλιστικές πόλεις στο Jean-Yves Tadié, *Le roman au XXe siècle*, Pierre Belfond, Paris 1990, σ. 164-172.

24. Π.χ. το πυκνό και γεμάτο σκοτεινά μέρη δάσος είναι χώρος περιπέτειας και επικινδυνότητας, το τοπίο της θάλασσας καλεί στην περιπέτεια, το άγνωστο, τη γυναίκα και σε έναν θαυμαστό άλλο κόσμο κ.λπ.

25. Για το πώς εγγράφεται η περιγραφή του τόπου στο συνολικό σύμπαν της διήγησης, για τη λειτουργία και τον ρόλο της βλ. στο V. Jouve, *Poétique du roman*, Armand Colin, Paris 2010, σ. 51-57.

26. Για τη μεταφορά του τόπου και του σώματος και κυρίως του γυναικείου σώματος βλ. στο Leonard Lutwack, *The Role of Place in Literature*, Syracuse University Press, Syracuse / New York 1984, σ. 74-113.

ισορροπία ανάμεσα στο εξωτερικό τοπίο και τον εσωτερικό τόπο. Ο υπερρεαλιστής συγγραφέας αλλά και ο αναγνώστης βλέπουν τη γυναίκα όπως βλέπουν το τοπίο, δηλαδή στη θέαση μιας παρουσίας, στην αναμονή αυτού που πρόκειται να αναδυθεί, στην αποδοχή αυτού που πρόκειται να προκύψει. Ο ποιητής θέτει το τοπίο στο αφηγηματικό προσκήνιο όχι στην περιγραφή της ανάδειξης της ωραιότητάς του, αλλά στην προοπτική έκλυσης των επιθυμιών, των ενορμήσεων και του μυστηρίου που εμπεριέχει και των αισθημάτων και ερεθισμών που προκαλούν στο γυναικείο ποιητικό υποκείμενο.

Ο υπερρεαλιστής είναι τελικά ένας παρατηρητής προς τα έξω αλλά και προς τα έσω. Οι συναισθηματικοί απόηχοι, οι υποκειμενικές αισθητικές αξίες και αντιλήψεις, οι ψυχικές και μνημονικές ανακλήσεις, οι ασύνειδοι συνειρμοί που ντύνουν τις περιγραφές των αστικών και φυσικών τοπίων αποδίδουν την εικόνα του εξωτερικού κόσμου, του εσωτερικού-ψυχικού τόπου, αλλά και την εικόνα του εγώ των συγγραφέων, αποκαλύπτοντας τους παράδοξους χώρους του εσωτερικού ανθρώπου στο μεταίχμιο ανάμεσα σε συνειδητό και ασυνείδητο.

Résumé

Diamanti Anagnostopoulou

Espace intérieur et paysage extérieur dans les textes surréalistes français et grecs

Un des buts des surréalistes était la nouvelle représentation du monde à travers l'écriture. Dans cette représentation, la fonction du paysage naturel et urbain avait une signification signifiante, non seulement pour le paysage lui-même mais aussi pour son influence sur l'homme.

Le paysage surréaliste donne la coïncidence et la traversée (pénétration) du conscient et de l'inconscient. Tantôt espace du symbolique, tantôt topos de l'érotique, ou espace féminin, onirique, mythologique ou réaliste, le paysage surréaliste se métamorphose en créant l'Autre Scène.

Les surréalistes, en le décrivant avec détail, en l'idéalisant, en lui prêtant des pouvoirs magiques ou des attributs métamorphosants, en font l'une des principales composantes du merveilleux. Le paysage agit sur le sujet poétique mais il se transforme, réciproquement, à travers le regard du sujet. Ainsi, il n'est pas seulement le produit de l'homme mais il crée aussi une substance humaine. Dans notre étude nous examinons les fonctions et les aspects mentionnés ci-dessus du paysage surréaliste dans des textes surréalistes français et grecs.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΒΛΑΒΙΑΝΟΥ

Robert Graves, *I Claudius* (1934) – Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* (1951). Από την κλασική αρμονία του τοπίου στο άναρχο μπαρόκ της ψυχής και αντιστρόφως

Από την πρώτη αράδα του μυθιστορήματος *I Claudius / Εγώ, ο Κλαύδιος* (1934) του Άγγλου ποιητή και μυθιστοριογράφου Robert Graves¹, παίρνει τον λόγο εμφατικά ως υπερτροφικό «εγώ» ο Ρωμαίος αυτοκράτορας Τιβέριος Κλαύδιος Δρούσος Νέρων Γερμανικός (41-54 μ.Χ.) –«γνωστός στους συγγενείς και φίλους [τ]ου σαν “Κλαύδιος ο ηλίθιος”, ή “εκείνος ο Κλαύδιος”, ή “Κλαύδιος ο τσεβδός”, ή “Κλα-Κλα-Κλαύδιος”, ή, στην καλύτερη περίπτωση, σαν “ο καημένος ο θείος Κλαύδιος”»²– με σκοπό να αφηγηθεί την ιστορία της ζωής του, η οποία συμπίπτει με τις περιόδους βασιλείας των αυτοκρατόρων Αυγούστου (27 π.Χ.), Τιβέριου (14-37 μ.Χ.) και Καλιγούλα (37-41 μ.Χ.), φτάνοντας ως την απρόθυμη ανάρρησή του στο αξίωμα του αυτοκράτορα στα πενήντα ένα του χρόνια, που ο ίδιος χαρακτηρίζει ως «μοιραίο σημείο αλλαγής και “χρυσό αδιέξοδο”»³ της ζωής του.

Από την άλλη, στο μυθιστόρημα *Mémoires d'Hadrien / Αδριανού απομνημονεύματα* (1951) της Γαλλίδας συγγραφέως και δοκιμιογράφου

1. Robert von Ranke Graves (1895-1985): Άγγλος μυθιστοριογράφος, ποιητής και μεταφραστής. Από την πλούσια εργογραφία του, αξίζει να μνημονεύσουμε εδώ –εκτός των μυθιστορημάτων του *I Claudius / Εγώ, ο Κλαύδιος* (1934) και *Claudius the God / Κλαύδιος ο θεός* (1935)– το μνημειώδες έργο του *The Greek Myths / Οι ελληνικοί μύθοι* (1955).

2. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, μτφρ. Αλέξανδρος Κοτζιάς, Κέδρος, Αθήνα 1996 [5^η 1^η: 1977], σ. 15.

3. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 15.

Marguerite Yourcenar⁴, παίρνει τον λόγο ο μεταγενέστερος του Κλαύδιου Ρωμαίος αυτοκράτορας Αδριανός (117-189 μ.Χ.), ο οποίος, εγκλωβισμένος σ' ένα γερασμένο σώμα «που ετοιμάζεται να πεθάνει από υδρωπικία της καρδιάς»⁵, επιχειρεί να αφηγηθεί αναδρομικά –εν είδει επιστολής που απευθύνει στον υιοθετημένο διάδοχό του Μάρκο Αυρήλιο (161-180 μ.Χ.)– την ιστορία της δικής του ζωής, από την παιδική του ηλικία και τις νεανικές σπουδές του ως τις νικηφόρες εκστρατείες του, την ανάρρησή του στον αυτοκρατορικό θρόνο μετά τον Τραϊανό (98-117 μ.Χ.), την εγκαθίδρυση της ειρήνης στην απέραντη ρωμαϊκή αυτοκρατορία και το πολυσχιδές αρχιτεκτονικό έργο του, χωρίς να παραλείπει την περιπέτεια της ψυχής του, που θα ενδυθεί τη λαμπρότητα του έρωτα χάρη στη γνωριμία του με τον νεαρό Έλληνα Αντίνοο, προτού βυθιστεί στα ερέβη της απελπισίας εξαιτίας της πρόωρης απώλειάς του.

Αυτή τη «μικρή, τρυφερή και μετέωρη ψυχή»⁶ («animula vagula, blandula») επικαλείται, άλλωστε, ο Αδριανός για να τον συνδράμει στη μακροσκελή αναδρομή του. Αυτή την επίκληση προς την ψυχή του από στίχους του ίδιου του Αδριανού⁷ επέλεξε και η Yourcenar ως εισαγωγικό μότο στο εν λόγω μυθιστόρημά της, ενώ ο Graves προτάσσει στο δικό του μυθιστόρημα μια φράση του Τάκιτου για την παραποίηση της αλήθειας, καθώς «η αμφιβολία περιβάλλει τις προέχουσες σημασίες πράξεις, [...] μετατρέπ[οντα] τα γεγονότα σε ψεύδη, [που] μεγαλοποιούν οι επιγενόμενοι»⁸. Έτσι, ενώ και οι δύο πρωτοπρόσωποι

4. Marguerite Yourcenar (1903-1987): Γαλλίδα συγγραφέας, ποιήτρια, δοκιμιογράφος και μεταφράστρια, από τις κορυφαίες μορφές της γαλλικής γραμματείας του 20ού αιώνα, που κατέκτησε πολυάριθμες διακρίσεις και υπήρξε η πρώτη γυναίκα-μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας (1980). Από την εξίσου πλούσια εργογραφία της, αξίζει να μνημονεύσουμε εδώ το μυθιστόρημά της *Alexis ou le traité du vain combat / Αλέξης* (1929), τη συλλογή *Nouvelles orientales / Διηγήματα της Ανατολής* (1938) και την *Présentation critique de Constantin Cavafy 1863-1933 / Κριτική παρουσίαση του Κ. Π. Καβάφη* (1958).

5. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, μτφρ. Ιωάννα Χατζηνικολή, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 2009 [17^η 1^η: 1976], σ. 11.

6. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 340.

7. Πρόκειται για τους τελευταίους στίχους που έγραψε ο αυτοκράτορας Αδριανός, σύμφωνα με την *Histoire Auguste* («Vie d'Hadrien», 25, 9), τους οποίους επιτάσσει η Yourcenar σε δική της μετάφραση στην κατακλείδα του μυθιστορημάτός της.

8. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 9.

αφηγητές προσβλέπουν επί της ουσίας στον αναγνώστη ως αποδέκτη του αυτοβιογραφικού λόγου τους –έστω και αν η προσφώνηση «Αγαπητέ μου Μάρκο»⁹ στην αρχή των *Απομνημονευμάτων* του Αδριανού προσδίδει στην αφήγησή του έναν χαρακτήρα προσωπικής επιστολής, καλύπτοντας έντεχνα τον αναγνώστη πίσω από το προσωπείο ενός οικείου παραλήπτη– ουσιώδες ζητούμενο στο εγχείρημα του Κλαύδιου είναι να «μιλήσει καθάρια»¹⁰ ως ιστορικός, «όπως νιώθ[ει] να [τ]ου μιλάνε ο Ηρόδοτος και ο Θουκυδίδης», μέσα από μια «ιστορία-εξομολόγηση [...] [που] απευθύνεται στους επιγενόμενους»¹¹ ενός απώτατου μέλλοντος, ενώ το αντίστοιχο ζητούμενο του Αδριανού εστιάζει πρωτίστως στη δική του αυτογνωσία: «Αγνώ σε ποια συμπεράσματα θα με οδηγήσει αυτή η αφήγηση. Υπολογίζω [όμως] σε αυτή την αναθεώρηση των γεγονότων [της ζωής μου] για να με ορίσω επακριβώς, να με κρίνω ίσως, ή να γνωρίσω τουλάχιστον καλύτερα τον εαυτό μου προτού πεθάνω»¹², γράφει χαρακτηριστικά.

Και οι δύο ομολογούν ότι πρόκειται για τη δεύτερη κατά σειράν προσπάθεια σύνταξης της βιογραφίας τους, κρίνοντας από αναληθή ως «βαρετή»¹³ την πρώτη, την οποία ανέθεσαν συμπτωματικά αμφότεροι σ' έναν Έλληνα γραμματέα¹⁴· και οι δύο παίρνουν την πρωτοβουλία να την ανασυντάξουν εκ του μηδενός, ορμώμενοι από ένα γνήσιο αίτημα αλήθειας. Πλην όμως, ενώ ο Κλαύδιος εφορμάται από ένα προσωπικό στοίχημα επαλήθευσης του χρησμού¹⁵ της Σίβυλλας Αμάλθειας, με σκοπό

9. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 340.

10. Βάσει του χρησμού της Σίβυλλας που παραθέτει ο ίδιος, βλ. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 20.

11. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 17-18.

12. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 32. [Ας με συγχωρέσει η μεταφράστρια για την πρωτοβουλία μου να επέμβω κατά τι εδώ στη μετάφρασή της κι ας μου επιτρέψει να το δηλώνω ρητώς όπου το επιχειρώ.]

13. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 16.

14. Στον Πολύβιο, ο Κλαύδιος (βλ. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 16) και στον Φλέγονα ο Αδριανός (Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 31).

15. «Αλλά μουγκός σαν θα 'ναι κι ούτε θα 'ναι πια εδώ / σε χίλια εννιακόσια χρόνια ή κάπου τόσα / ο Κλα-Κλα-Κλαύδιος καθάρια θα μιλήσει»: Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 20.

να διαψεύσει *ipso facto* τη χλεύη των άλλων, αντιστρέφοντας τη μοιραία εξίσωση της ζωής του σε: «ιδού ο ψευδός που αρθρώνει καθαρά και θαρρετά ό,τι οι μη ψευδοί δεν μπόρεσαν να πουν ως τώρα», – στην περίπτωση του Αδριανού η αδήριτη ανάγκη αλήθειας ενεργοποιείται από την εγγύτητα του τέλους, καθώς, ως άλλος ταξιδιώτης «στα νησιά του Αρχιπελάγους, [...] αρχίζει να διακρίνει σιγά σιγά [όχι] τη γραμμή της παραλίας, [αλλά] το προφίλ του θανάτου [τ]ου»¹⁶.

Εδώ έγκειται, νομίζω, η βασική διαφορά του εγχειρήματός τους, καθώς, στο *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ο υποτιθέμενος αυτοβιογραφούμενος –αποτραβηγμένος στο περιθώριο όπου τον περιορίζει η πολυετής και πολυπαθής άρνηση τού «εγώ» του μέσω του εμπαιγμού όσων τον λοιδορούν για το φιλάσθενο σώμα¹⁷ του, την «Κλαυδία γλώσσα»¹⁸ του και την πνευματική του ανεπάρκεια¹⁹– καταγράφει ως αμέτοχος παρατηρητής τα έργα και τις ημέρες των προκατόχων του, οι οποίοι, ως αγαθοί και σοφοί λυτρωτές²⁰ μέχρι αποδείξεως του εναντίου, διαδέχονται ο ένας τον άλλον στον αυτοκρατορικό θρόνο, ξετυλίγοντας ένα κουβάρι από οικογενειακές διαμάχες, ραδιουργίες, συνωμοσίες και έκλυτα ήθη, μέχρι τη στιγμή που θα συνειδητοποιήσει ότι, επειδή ακριβώς είναι χωλός και τραυλός, «[έ]ζησ[ε] με ασφάλεια και [θ]α δοξαστε[ί] στο τέλος»²¹, ανεβαίνοντας στο ύπατο αξίωμα στην κατακλείδα κυριολεκτικά της αφήγησής του. Αντιθέτως, ο Αδριανός, έχοντας ενδυθεί επί

16. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 13.

17. «Ήμουν πολύ φιλάσθενο παιδί –πεδίο μάχης ασθενειών, έλεγαν οι γιατροί– και επέζησα ίσως μόνο επειδή οι αρρώστιες δεν μπόρεσαν να συμφωνήσουν ποια θα είχε την τιμή να με ξεκάνει», λέει χαρακτηριστικά: Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 73.

18. «Τσεβδίζω, όμως. Ως και η γλώσσα μου είναι Κλαυδία», ομολογεί στην Κάμιλλα, το πρώτο κορίτσι που τον πλησιάζει. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 129.

19. Βλ. ενδεικτικά: Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 254, 472.

20. «Ο Καλιγούλας ήταν είκοσι πέντε χρόνων όταν έγινε αυτοκράτωρ [...] [και με] τις μετρημένες επιθυμίες του λαού του, που δεν ήταν παρά η ειρήνη και ασφάλεια [...] του δινόταν λαμπρή ευκαιρία να περάσει στην ιστορία σαν “Καλιγούλας ο Αγαθός” ή “Καλιγούλας ο Σοφός” ή “Καλιγούλας ο Λυτρωτής!”», λέει δηκτικά ο Κλαύδιος: Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 453.

21. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 157.

δεκαετίες όλη τη δόξα και τις τιμές ενός επιτυχημένου στρατηλάτη κι ενός εμπνευσμένου αυτοκράτορα, επιλέγοντας εξαρχής να μιλήσει στα *Απομνημονεύματά* του με τους όρους ενός ταξιδιώτη που επιχειρεί, εν είδει ύστατου απολογισμού, έναν νοερό περίπλου των δικών του έργων και ημερών προτού περάσει από τα γνώριμα τοπία της ζωής στον άγνωστο τόπο του θανάτου, απεκδύεται σχεδόν το αυτοκρατορικό του αξίωμα («αυτή τη στιγμή [...] μου φαίνεται σαν κάτι το ελάχιστα ουσιαστικό ότι υπήρξα αυτοκράτορας»²², ομολογεί με αφοπλιστική ειλικρίνεια και σε ένα άλλο σημείο της αφήγησής του προσθέτει: «Δεν υπήρξα απόλυτος άρχοντας παρά μόνο μια φορά και για ένα μονάχα πλάσμα [τον Αντίνοο]»²³. Ως άλλος Νάρκισσος, σκύβει πάνω από το θολό του είδωλο, αγωνιζόμενος να διατρέξει «το τοπίο των ημερών [τ]ου [που] θυμίζει ορεινές περιοχές, [καθώς] το συνθέτουν, σωριασμένα φύρδην μίγδην, τα πιο ετερόκλητα υλικά. Σ' αυτά βρίσκ[ει] τη σύνθετη φύση [τ]ου, πλασμένη από ένα μέρος ενστίκτου κι ένα μέρος παιδείας, [ενώ] ξεπετάγονται εδώ κι εκεί οι γρανίτες του αναπόφευκτου, [...] οι γκρεμοί της τύχης»²⁴.

Σε αυτό το εσωτερικό ταξίδι που συνιστά η επίμονη αναδρομή του στο πρώτο πρόσωπο ενικού, όπου ο αντικειμενικός και ο υποκειμενικός χρονότοπος συμφύρονται και αλληλεπικαλύπτονται σαν σε όνειρο («Δεκαπέντε χρόνια στο στρατόπεδο κράτησαν λιγότερο από ένα πρωινό στην Αθήνα. [...] Η Αίγυπτος και τα Τέμπη μου φαίνονται πολύ κοντινά, ενώ δεν είμαι πάντα στα Τίβουρα όταν βρίσκομαι εκεί»²⁵ δηλώνει), η ηθελημένη μνήμη (*mémoire volontaire*) θα προστρέξει ακόμη και στο παραλήρημα μιας ερμηνείας μαγικής («[σ]την τυχαία φλυαρία των πουλιών, ή [σ]το μακρινό αντίβαρο των άστρων»²⁶) για να διαπεράσει τις νεφέλες του παρελθόντος, ανασυνθέτοντας καρέ-καρέ τα τοπία της ζωής ενός αυτοκράτορα, που, σύμφωνα με τα λόγια του, από τα «είκοσι

22. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 36.

23. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 183.

24. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 35. [Εκ νέου επέμβαση στη μτφρ.]

25. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 37. [Εκ νέου επέμβαση στη μτφρ.]

26. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 37.

χρόνια εξουσίας, τα δώδεκα τα πέρασ[ε] χωρίς μόνιμη κατοικία»²⁷. Και όντως: το 117 μ.Χ. όπου ανέβηκε στον θρόνο, ο Αδριανός θα ταξιδέψει ως την Κιλικία διασχίζοντας τη σημερινή Τουρκία και τη Βιθυνία, προτού ξαναφύγει το 121 μ.Χ. για τη Γαλατία, τη Ρηνανία, επιστρέφει στη Λυών για να πάει στη Γερμανία κι από εκεί στην Αγγλία, κατηφορίζοντας κατόπιν ως τη Νιμ για να περάσει στην Ισπανία τον επόμενο χειμώνα (122-123 μ.Χ.) και να διασχίσει ένα μέρος της αυτοκρατορίας του στον Ευφράτη, προτού γυρίσει στη Γαλατία και τη Βιθυνία, ταξιδεύοντας ως την Πέργαμο, τη Σμύρνη, την Έφεσο, την Αθήνα (τον χειμώνα του 124-125 μ.Χ.), την Ελευσίνα και τους Δελφούς, διασχίζοντας ένα μέρος της Ιταλίας επιστρέφοντας στη Ρώμη, προτού κατεβεί στη Σικελία και γυρίσει πάλι στη Ρώμη για να φύγει για την Αφρική, να ξαναγυρίσει στη Ρώμη και να ξαναφύγει για την Αθήνα...

Μέσα από την ιλιγγιώδη, σχεδόν, εναλλαγή τόπων και τοπίων, ο Αδριανός –ως γνήσιος *homo viator* για τον οποίο η αέναη μετακίνηση στον χώρο συνιστά αφ' εαυτής κατεξοχήν μέσο ολοκλήρωσης ενός εαυτού– θα μετατρέψει τον τρόπο διακυβέρνησης της αυτοκρατορίας του σε πρότυπο ζωής, χτίζοντας την προσωπικότητά του στα ίχνη της πολιτικής του δράσης, ταυτίζοντας το όνειρο της *pax romana* με το ατομικό του πεπρωμένο: «Ός τώρα, οι προκάτοχοί μου εγκατέλειπαν [τη Ρώμη] για ένα πόλεμο. Για μένα, τα μεγάλα σχέδια, οι ειρηνευτικές δραστηριότητες και η ίδια μου η ζωή άρχιζαν [πάντα] εκτός των τειχών»²⁸.

Εν αντιθέσει με τον νομάδα Αδριανό, που αντιλαμβάνεται εγκαίρως ότι «η Ρώμη δεν βρίσκεται πια στη Ρώμη»²⁹ και μετατρέπει, με αξιοθαύμαστη ευκολία, σε κατοικία του το πρώτο πλοίο όπου θα βρεθεί ή τη σκηνή που θα στηθεί προχείρως, στην προσπάθειά του να «απαλλάξ[ει] τη Ρώμη [τ]ου από την πετρωμένη μοίρα μιας Θήβας, μιας Βαβυλώνας ή μιας Τύρου»³⁰, μετουσιώνοντάς την από «πόλη-όρνεο» του

27. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 147. [Εκ νέου επέμβαση στη μτφρ.]

28. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 132. [Εκ νέου επέμβαση στη μτφρ.]

29. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 134.

30. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 135.

παρελθόντος σε μητρόπολη του μέλλοντος και πολιτεία-Κράτος ικανή να καταστεί «τάξη του κόσμου, τάξη των πραγμάτων»³¹ – ο Κλαύδιος, αν και γεννήθηκε στη Λυών της Γαλλίας³², θα περάσει μέγα μέρος της ζωής του εντός των τειχών της Ρώμης, απομονωμένος στον Παλατινό λόφο, από όπου θα παρακολουθήσει με φρίκη τη βαθμιαία μεταμόρφωση του αστικού τοπίου σε πεδίο δυστυχίας και συμφοράς (λόγω των κακών καιρικών συνθηκών, που επιφέρουν πείνα, εμπρησμούς και οχλαγωγίες³³, ή των αφροδίσιων νοσημάτων που τους κληροδότησε ο καρχηδονιακός πόλεμος³⁴), καθώς και σε πεδίο άγριας εξαχρείωσης των ηθών, που, μετά από ομαδικές εκτελέσεις, στοιβάζει ανάμεσα στα «συντρίμια αναρίθμητων ανδριάντων» τα κακοποιημένα πτώματα όσων δεν πρόλαβαν να αυτοκτονήσουν «από την Ταρπηία Πέτρα του Καπιτωλίνου λόφου»³⁵. «Ρώμη είσαι χαμένη· τέτοιο αποτρόπαιο έγκλημα δεν εξιλεώνεται»³⁶, αναφωνεί σε μια αποστροφή με απελπισία.

Αποκαρδιωμένος από τη σταδιακή εξαθλίωση της ζωής στη Ρώμη, ο Κλαύδιος θα την εγκαταλείψει και θα αποτραβηχτεί στην έπαυλή του κοντά στην Καπύη³⁷, για να επιδοθεί στη συγγραφή της ιστορίας των Ετρούσκων, ζώντας μια «τελείως μετρημένη ζωή»³⁸ και παρακολουθώντας από απόσταση ασφαλείας τις επεκτατικές εκστρατείες του εκάστοτε Ρωμαίου αυτοκράτορα: από τη Συρία, την Παρθία, την Αρμενία και την Καρχηδόνα ως τον Ρήνο, την Κολωνία, τη Βουλώνη και τη Βρετανία. Καμιά δύναμη δεν φαντάζει ικανή να τον αποσπάσει από το κέλυφος της απομόνωσής του ως τη στιγμή που η αιφνίδια εντολή της γιαγιάς του Λιβίας –γυναίκας του Αυγούστου– θα ανασύρει έκπληκτο αυτόν τον τραυλό Δημοσθένη από το ησυχαστήριό του και θα τον ταξιδέψει στην Αφρική, με το πρόσχημα «να εγκαινιάσει έναν καινούργιο

31. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 135.

32. Βλ. σχετικά: Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 71.

33. Βλ. σχετικά: Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 170-171.

34. Βλ. σχετικά: Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 282.

35. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 433-434.

36. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 433.

37. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 280.

38. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 281.

νάο του Αυγούστου στην Καρχηδόνα»³⁹. Αξίζει ιδιαίτερης προσοχής η στάση του Κλαύδιου έναντι των κατοίκων της Καρχηδόνας κατά τη διάρκεια της πρώτης αυτής επαφής του με έναν αλλοεθνή λαό, έναντι της αντίστοιχης στάσης του Αδριανού στις αναρίθμητες περιπλανήσεις του ανά τον κόσμο.

Πιο συγκεκριμένα, εκεί όπου ο Κλαύδιος του Graves δεν βλέπει παρά «ντόπιους Αφρικανούς βαρβάρους, αρρωστιάρηδες και τσακισμένους», εστιάζοντας σε μια «γυμνή και πετρώδη έρημο, όπου φυτρώνουν μόνο αγκάθια»⁴⁰, ο Αδριανός της Yourcenar, μιλώντας κατ' αναλογία για το ταξίδι του στη Σκυθία, όπου πήγε σπρωγμένος από την «κλίση [τ]ου προς την αλλαγή», ομολογεί πόσο του «άρεσε να συναναστρέφ[ε-ται] τους βαρβάρους» και περιγράφει «τις συναρπαστικότερες περιοχές του κόσμου, για μας τουλάχιστον, [...] που γεννηθήκαμε στα παράλια της Κλειστής Θάλασσας και είμαστε συνηθισμένοι στα λιτά και ξερά τοπία του νότου, στους λόφους και στις χερσονήσους»⁴¹. Και καταλήγει: «Το ελληνικό και το λατινικό χώμα μας, που το συγκρατεί από παντού ο σκελετός των βράχων, έχει την απέριττη κομψότητα ενός αρσενικού κορμιού. Η σκυθική γη έχει τη λίγο βαριά αφθονία ενός γυναικείου σώματος ξαπλωμένου. Η πεδιάδα της δεν τελειώνει παρά στον ουρανό. Είχα μείνει έκθαμβος μπρος στο θαύμα [...] αυτής της αχανούς άδειας γης, που δεν ήταν γι' αυτούς παρά μια πλαγιά, ένα κρεβάτι»⁴².

39. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 305. Στην πραγματικότητα, η Λιβία θα στείλει τον Κλαύδιο στην Αφρική για να εμποδίσει τη διαζώση επικοινωνία του με τον αδελφό του Γερμανικό –που θα επιστρέψει λίγο μετά στη Ρώμη ως θριαμβευτής από τη Γερμανία–, φοβούμενη μήπως αποκαλυφθούν οι μηχανορραφίες της με τον Τιβέριο. (Βλ. σχετικά: Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 306.)

40. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 315.

41. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 60.

42. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 60. [Εκ νέου επέμβαση στη μτφρ.]. Έμπλεος από τον πρωτεύικό χαρακτήρα (*varius, multiplex, multiformis*) που αποκτά ο έσω κόσμος του κάθε φορά που έρχεται σε επαφή μ' έναν άγνωστο έξω κόσμο, ο Αδριανός θα φέξει τον αναχωρητισμό των ανθρώπων των γραμμάτων (τον ποιητή Φλώρο, τον βιογράφο Σουετώνιο), που είναι ανίκανοι να εγκαταλείψουν τα στενά όρια της βιβλιοθήκης τους για μια πεζοπορία (βλ. σχετικά: Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 150), παραπέμποντας αντιστικτικά

Αυτό που τίθεται επιτακτικά εδώ είναι η έννοια του *συνόρου*, όχι με τη σημασία ενός χωρικού ορίου που διαχωρίζει την ήρα από το στάρι, όπως την αντιλαμβάνεται ο Κλαύδιος (ποια ήρα και ποιο στάρι, άλλωστε, ύστερα από την εξαχρείωση των Ρωμαίων που έχει περιγραφεί;), αλλά μιας νοητής γραμμής που συνενώνει τον πολιτικό σκοπό με το προσωπικό όραμα, εμπλουτίζοντας και τα δύο μέσα από την ώσμωσή τους μ' έναν άλλο τόπο, άλλα κλίματα, άλλη πανίδα, άλλες ανθρωπινες ράτσες, άλλες συνήθειες, άλλους θεούς...

Κατά τον Αδριανό της Yourcenar, τα τοπία γράφουν την Ιστορία κι όχι η Ιστορία τα τοπία. Σίγουρα, έχει συνείδηση ότι, όπου κι αν πάει, δεν παύει να είναι «παντού ένας Ρωμαίος απών» από τον τόπο του, καθώς «έναν ομφάλιο λώρος τον κρατ[άει] προσκολλημένο στην Πόλη»⁴³ του, έστω κι αν την αντιλαμβάνεται σαν ένα είδος χοάνης διαφορετικών λαών και πολιτισμών· σε μιαν άλλη στιγμή, όμως, ομολογεί emphatically –σαν ένας «Οδυσσεύς χωρίς άλλη Ιθάκη από 'κεινή που έχει μέσα του»⁴⁴– πως «ποτέ του δεν είχ[ε] το συναίσθημα ότι ανήκει απόλυτα σε κάποιο μέρος [...]. Ξένος παντού [και, συγχρόνως,] σε κανέναν τόπο ιδιαίτερα αποξενωμένος»⁴⁵. Σίγουρα, έχει επίγνωση των τόπων που ανταποκρίνονται στις προσωπικές του προτιμήσεις, όπως είναι η «πολυαγαπημένη [τ]ου Αθήνα»⁴⁶, που θα επισκεφθεί έξι φορές (τρεις πριν γνωρίσει τον Αντίνοο και τρεις κατόπιν), ή η Αντινούου πόλις (Αντινούπολις) στην Αίγυπτο, που ίδρυσε προς τιμήν του αγαπημένου του, ο οποίος πνίγηκε στα νερά του Νείλου, προσφέροντας τη ζωή του θυσία στους χθόνιους θεούς για να επιμηκύνει τη ζωή του αυτοκράτορα· ή, πάλι, όπως είναι οι ωκεανοί και τα ψηλά όρη για τον ανοιχτό ορίζοντα ελευθερίας που του προσφέρουν – έστω κι αν το σικελικό όρος Αίτνα και το Κάσιον όρος στη Σελεύκεια ενσαρκώνουν στα μάτια

στον Κλαύδιο, ο οποίος θα προτιμήσει να βυθιστεί στα ερείπια της παλιάς πόλης της Καρχηδόνας για να συντάξει την «πλήρη ιστορία της» (Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 316).

43. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 62-63. [Εκ νέου επέμβαση στη μτφρ.]

44. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 149.

45. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 149.

46. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 149.

του διαδοχικά το απόγειο μιας δοξασμένης ανοδικής πορείας και την απαρχή μιας σπειροειδούς καθόδου στα Τάρταρα, αντιστοίχως.

Αυτό που έχει σημασία εδώ είναι ότι – εν αντιθέσει με το πρώτο επίπεδο ανάγνωσης ενός τόπου ή τοπίου που καταθέτει ο Κλαύδιος στη βιογραφία του, είτε αναφέρεται στον βίαιο λόγο που έβγαλε ο αδελφός του Γερμανικός «όταν επισκέφθηκε την Αθήνα», αποκαλώντας τους Αθηναίους «μπάσταρδ[ους] και εκφυλισμέν[ους] απογόν[ους]»⁴⁷ των αρχαίων Αθηναίων, είτε περιγράφει τον τρόπο του Καλιγούλα από μια «ασήμαντη έκρηξη»⁴⁸ της Αίτνας και, συγχρόνως, στιγματίζει το αλαζονικό του όραμα «να χτίσει μια πόλη στην κορυφή των Άλπεων, [...] από [όπου] θ' αντικρίζει την Αυτοκρατορία του»⁴⁹, είτε φαντάζεται πώς νιώθει «εκείνος που ζει στην πλαγιά ενός ηφαιστείου, όταν στα ξαφνικά εξαπολύει μια [...] βροχή από τέφρα και πυρακτωμένα λιθά-ρια»⁵⁰ για να αποδώσει παραστατικά μια στιγμή προσωπικής ταραχής του – ο Αδριανός δύναται να περάσει εύκολα σ' ένα δεύτερο και τρίτο επίπεδο ανάγνωσης, προσδίδοντας σε κάθε μετακίνησή του στον χώρο μια διάσταση μυθική. Έτσι, είτε επισκέπτεται την Αθήνα και άλλους τόπους στην Ελλάδα, που γίνεται «όλο και πιο πολύ η πατρίδα [τ]ου, το κέντρο [τ]ου»⁵¹ κόσμου του, καθώς ενσαρκώνει την παιδεία του⁵² αλλά και τον λόγο του στοχασμού του⁵³, είτε περιδιαβαίνει τις όχθες του Ρήνου και ταξιδεύει το βλέμμα του σε «θλιβερά μέρη», όπου «λασπωμένα ποτάμια σκάβ[ουν] μια γη άμορφη και χωρίς φλόγα [κάτω από έναν] καταχνιασμένο ουρανό»⁵⁴, είτε επιβιβάζεται σε μια βάρκα για το «νησί της Βρεταννίας», παλεύοντας με απειλητικά «γιγάντια σύννεφα» κι

47. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 320-321.

48. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 477.

49. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 523.

50. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 368.

51. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 174-175.

52. Η επιθυμία του να εξελληνίσει τον κόσμο, να εξαττικίσει τη Ρώμη, επανέρχεται επίμονα σε πολλά σημεία των *Απομνημονευμάτων* του Αδριανού.

53. «Λατινικά κυβέρνησα την αυτοκρατορία μου [...], αλλά ελληνικά έχω σκεφτεί και γράφει», δηλώνει χαρακτηριστικά ο ίδιος: Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 48.

54. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 163.

έναν άνεμο που τον πετάει «προς τις ακτές»⁵⁵, είτε ξαπλώνει «ανάσκειλα, με ορθάνοιχτα μάτια» στην έρημο της Συρίας και παραδίδεται σε μια εκστατική ενατένιση των αστερισμών του ουράνιου θόλου, προσπαθώντας «να ενωθ[εί] με το θείο»⁵⁶, – ο Αδριανός ελέγχεται πάντα ικανός να μετουσιώσει κάθε τόπο σε τοπίο υποδοχής μιας μυθολογίας προσωπικής, ένωσης δηλαδή του ανθρώπινου με το θείο μέσω της αρμονικής συνύπαρξης των αντιθέτων (του Πρωτέα και του Δία μαζί), που προσδίδει αφ' εαυτής ένα αίσθημα «ολύμπιας ηγεμονίας»⁵⁷ σε όποιον κατορθώνει και τη ζει.

«Ήμουν θεός για τον απλούστατο λόγο ότι ήμουν άνθρωπος»⁵⁸, θα πει, επαληθεύοντας την ορθότητα των λόγων του Γάλλου θεωρητικού Pierre Grimal, σύμφωνα με τον οποίο, «στα μάτια των Ελλήνων, το ανθρώπινο συνιστά υποβαθμισμένο στάδιο του θεϊκού»⁵⁹, πράγμα που εξηγεί την ύπαρξη μύθων (όπως του Προμηθέα) όπου ο άνθρωπος καταφέρνει να οικειοποιηθεί θεϊκές ιδιότητες χωρίς τη μεσολάβηση των θεών. Στην περίπτωση του ταξιδιώτη Αδριανού, όμως, το ουσιώδες κατόρθωμα που του προσδίδει διαστάσεις Ολύμπιου θεού έγκειται στην αρμονική συνύπαρξη των αντιθέτων, καθώς, όπως αποφαινεται ο ίδιος, «κάθε άνθρωπος, στη σύντομη ζωή του, έρχεται αιωνίως αντιμέτωπος με τη δυνατότητα να επιλέξει ανάμεσα στην ακάματη ελπίδα και τη σοφή απουσία της, στις τέρψεις του χάους και της σταθερότητας, στον Τιτάνα και τον Ολύμπιο. Να επιλέξει ανάμεσά τους, ή να κατορθώσει να τα συνταιριάξει το ένα με τ' άλλο»⁶⁰.

Εάν θελήσουμε, λοιπόν, να περιγράψουμε τα τοπία της ζωής και της ψυχής των δύο αυτοκρατόρων με όρους αισθητικής, προστρέχοντας στην κωδικοποιημένη διάκριση μεταξύ ύφους μπαρόκ και κλασικισμού ως προς την αναπαράσταση του κόσμου στα έργα που μελετάμε, γρήγορα διαπιστώνουμε ότι ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο Κλαύδιος

55. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 163.

56. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 177-178.

57. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 133.

58. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 173.

59. Pierre Grimal, *La mythologie grecque*, Quadrige/PUF, Παρίσι 2010 [1953], σ. 42.

60. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 163. [Εκ νέου επέμβαση στη μτφρ.]

τον κόσμο ενέχει στοιχεία ύφους μπαρόκ, μέσω της συστηματικής προσφυγής των περιγραφών του σε απότομες μεταβολές των καταστάσεων που γεννούν αιφνίδιες συμφορές, ή της διαρκούς ροής των ανθρώπινων κινήτρων που διασαλεύουν την εύθραυστη αρμονία, εντείνουν το μυστήριο, διογκώνουν το παράδοξο και επιφέρουν αντιδράσεις καταστροφικές. Το άναρχο ύφος μπαρόκ προδίδει, όμως, πρωτίστως η συστηματική χρήση ή η συνειρμική ανάκληση στη μνήμη διαφόρων μορφών της ελληνικής μυθολογίας, καθώς πληθαίνουν οι ρητές ή υπαινικτικές ταυτίσεις των ηρώων του Graves με πρόσωπα της ησιόδειας θεογονίας: ο Αύγουστος ταυτίζεται με τον Δία, η γυναίκα του Λιβία με την Ήρα, ο Τιβέριος επονομάζεται «Κύκλωπας»⁶¹, ο Κλαύδιος αποκαλείται «Ήφαιστος»⁶² όσο για τον παράφρονα Καλιγούλα –που αυτοαποκαλείται συνήθως Δίας, όταν δεν επιλέγει να είναι ο Απόλλωνας, ο Ερμής, ο Πλούτωνας, ο Άρης, ακόμη και η θεά Αυγή, ντυμένος με μεταξωτή ρόδινη εσθήτα⁶³– ταυτίζεται μάλλον με τον Τιτάνα Κρόνο⁶⁴, ο οποίος, σύμφωνα με την ησιόδεια κοσμογονία πλέον, ευνουχίζει τον γεννήτορά του Ουρανό και ραντίζει με το αίμα του τη γη, γεννώντας έτσι τις αδυσώπητες Ερινύες, δηλαδή στυγερές δολοφονίες αντεκδίκησης.

Στους αντίποδες της αναπαράστασης του κόσμου από τον Κλαύδιο, τα τοπία ζωής του Αδριανού παραπέμπουν μάλλον στον κλασικισμό, όχι μόνον για την περίφημη διπλή επιδίωξη ωφέλειας της ψυχής και αισθητικής απόλαυσης που προσφέρουν, αλλά και για την αρμονική συνύπαρξη ανθρώπου και σύμπαντος που δημιουργούν, προσδίδοντας διαύγεια και τάξη στην αναπαραστατική φαντασία⁶⁵ του πρώτου, ακόμη κι

61. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 507.

62. Βλ. ενδεικτικά: Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 506, 511.

63. Βλ. σχετικά: Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 523, 527.

64. Σύμφωνα με τον «Πελασγικό μύθο της γένεσης» από τη γεμάτη φαντασία μυθολογία του ίδιου του R. Graves (*The Greek Myths / Οι ελληνικοί μύθοι*, 1955), ο Καλιγούλας θα μπορούσε κάλλιστα να ταυτιστεί με τον Οφίονα, δηλαδή το φίδι που λάκτισε και έριξε η Ευρυνόμη από τον Όλυμπο, ενοχλημένη από τον κομπασμό του. Τα δόντια του Οφίονα, αντί να διασκορπιστούν στην αρκαδική γη από όπου φύτρωσαν οι Πελασγοί, θα μπορούσαν –σύμφωνα με τη δική μας φαντασία– να διασκορπιστούν στην πόλη της Ρώμης, γεννώντας τα δεινά της.

65. Όπως, επί παραδείγματι, στην περίπτωση της «μυστηριακής έκστασης» του Αδριανού, που προαναφέραμε, κατά τη διάρκεια μιας νύχτας στην έρημο της Συρίας.

όταν το τοπίο προβάλλει αντιφατικές αισθητικές και ψυχικές διαθέσεις, που συγγενεύουν με το ύφος μπαρόκ: όπως, επί παραδείγματι, όταν ο Αδριανός διασχίζει τα στενά νερά της Μάγχης και τα μανιασμένα κύματα φέρνουν στον νου του τα ταραγμένα όνειρα των νικημένων Τιτάνων, που μαστιγώνονται «αιώνια από έναν ακοίμητο ωκεανό»⁶⁶ ή όταν ταξιδεύει με τον Αντίνοο στη Συρία κι αισθάνεται να απομακρύνονται από κοντά του οι Ολύμπιοι θεοί τη στιγμή που υποκύπτει στην «ηδονική αταξία» των «Μυστηρίων της Ασίας», όπου «ο χορός γίνεται ίλιγγος και το τραγούδι απολήγει σε κραυγή»⁶⁷ ή πάλι όταν, εξασθενημένος από τον τριετή πόλεμο της Ιουδαίας, αφουγκράζεται μες στην πάνινη σκηνή του «το σφυροκόπημα των αρτηριών [τ]ου»⁶⁸ σαν ποδοπάτημα των Τιτάνων πάνω στη μαλακή γη.

Εδώ αρχίζει το τελευταίο ταξίδι του Αδριανού: στο άρρωστο σώμα που αρνείται να υποταχθεί στις βουλές της ψυχής⁶⁹. Τι παράξενο! Εκεί ακριβώς από όπου αρχίζει το πρώτο ταξίδι του σακάτη Κλαύδιου. Ο Αδριανός θα υποχρεωθεί να επιστρέψει στη Ρώμη. Ενώ, όμως, η έπαυλη στην Καπύη⁷⁰ αποτελεί το ησυχαστήριο του Κλαύδιου, η έπαυλη Adriana στα Τίβουρα γίνεται για τον Αδριανό ο «τάφος των ταξιδιών, η τελευταία κατασκήνωση του νομάδα»⁷¹, που τον απομονώνει από τα τοπία του έξω κόσμου και τον αναδιπλώνει «σ' αυτό το στενάχωρο καντόνι της ανθρωπότητας που είναι ο εαυτός [τ]ου»⁷². Έγκλειστος σε μια «ασάλευτη ζωή»⁷³ γυμνή από τοπία, πειραματίζεται με τις οδύνες του, ερμηνεύοντας τις φροντίδες των άλλων σαν «μιαν αδιάκοπη

66. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 163.

67. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 210. «Ο καιρός της Ελευσίνας είχε περάσει πια», δηλώνει έχοντας απόλυτη συνείδηση της απόστασης που χωρίζει τη μύσή του στα Ελευσίνα μυστήρια (Ολύμπιοι θεοί) από την αντίστοιχη βραδιά οργίων της Συριακής θεάς (Τιτάνες).

68. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 287.

69. Βλ. σχετικά: Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 285.

70. Βλ. υποσημείωση 37 που προηγείται.

71. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 154.

72. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 27.

73. «La vie immobile»: τίτλος του Β' Μέρους του μυθιστορήματος της Marguerite Yourcenar, *L'œuvre au noir*, Gallimard/Folio, Παρίσι 1989 [1968], σ. 189.

παρακολούθηση»⁷⁴: «Κάθε άρρωστος είναι ένας φυλακισμένος» αποφαίνεται. «Ποιος θα ήταν [όμως] τόσο τρελός να πεθάνει προτού κάνει τουλάχιστον τον γύρο της φυλακής του;»⁷⁵, αντιτείνει ένας άλλος ήρωας της Yourcenar, ο αλχημιστής Ζήνων.

Ο Κλαύδιος θα κάνει τον εν λόγω γύρο θριαμβευτικά, ταξιδεύοντας το ανάπηρο σώμα του από την Καρχηδόνα πίσω στην Ιταλία κι από την Όστια στη Μασσαλία και στη Λυών –πραγματοποιώντας στα γεράματα αναδρομικά τον περιπετειώδη περίπλου που, ως ιστορικός, είχε συνηθίσει να παρακολουθεί απλώς εξ αποστάσεως–, ως τη στιγμή που θα αναριχηθεί ανέλπιστα στον αυτοκρατορικό θρόνο, νιώθοντας γελοίος πάνω στους ώμους όσων τον επευφημούν ως «γερο-Κλαύδι[ο] κατάλληλ[ο] σε όλη τη Ρώμη γι' αυτή τη δουλειά, [ακόμη] και αν κουτσαίνει ή τραυλίζει κομμάτι»⁷⁶.

Έναντι της μαρρόκ αισθητικής του προκατόχου του, ο ετοιμοθάνατος Αδριανός, συμφιλιωμένος με την αέναη εναλλαγή εποχών και τοπίων της ανθρωπότητας –από την αρμονική ευτυχία στην άναρχη βαρβαρότητα–, θα ολοκληρώσει στωικά τον γύρο της προσωπικής φυλακής του, αποχαιρετώντας με τον νου «τις γνώριμες ακτές»⁷⁷ του δικού του περίπλου, προτού στραφεί προς τα τοπία του επέκεινα, προτρέποντας τη «μικρή, τρυφερή και μετέωρη ψυχή»⁷⁸ του («animula vagula, blandula») να βαδίσει προς «αυτούς τους ωχρούς, σκληρούς και γυμνούς τόπους [...] με ανοιχτά μάτια...»⁷⁹. Ο θάνατος, από ύστατο χαίρε, μετουσιώνεται σε ύστατη αναζήτηση της κοσμικής αρμονίας μέσω της περιπλάνησης μιας θαρραλέας ψυχής (με ανοιχτά μάτια) στα άγνωρα τοπία της μετά θάνατον ζωής.

74. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 324.

75. «Qui serait assez insensé pour mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison?»: Marguerite Yourcenar, *L'œuvre au noir*, ό.π., σ. 18.

76. Ρόμπερτ Γκρέηβς, *Εγώ, ο Κλαύδιος*, ό.π., σ. 548.

77. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 341. [Εκ νέου επέμβαση στη μτφρ.]

78. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 340.

79. Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Αδριανού απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 341.

Résumé

Antigone Vlavianou

Robert Graves, *I Claudius* (1934) – Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* (1951). De l'harmonie classique du paysage à l'anarchie baroque de l'âme et vice versa

Initiés aux mythes archaïques de la Théogonie (lieu par excellence d'une imagination débridée) ainsi qu'à la civilisation classique de l'Antiquité (lieu de la recherche de l'harmonie, de la mesure et de l'esthétique), Robert Graves et Marguerite Yourcenar racontent les jours et les œuvres de deux empereurs romains : Claudius (1er siècle apr. J.-C.) et Hadrien (1er-2ème siècle apr. J.-C.) respectivement, en transformant en monologue autobiographique le récit d'un roman historique. Focalisée sur le rapport dialectique entre l'immensité de l'empire romain et les limites bien définies d'une existence mortelle, l'auto- bio- géographie des deux empereurs mue les paysages de leur vie en lieux d'une épreuve perpétuelle du corps et de l'âme, qui renvoie à son tour à la lutte violente entre les rêves agités des Titans et l'ordre de l'harmonie établie par l'Olympien, entre les délices du chaos et ceux de l'équilibre, que tout être humain doit pouvoir réconcilier en lui-même.



ΕΥΗ ΒΟΓΙΑΤΖΑΚΗ

Η ποιητική του θαλασσινού τοπίου στη νεωτερική
λογοτεχνία του 20ού αιώνα: J. Joyce, T. S. Eliot,
Γ. Σεφέρης και Ν. Γ. Πεντζίκης

Ο υδάτινος κόσμος σε όλες του τις εκδοχές παρείχε πλήθος λογοτεχνικών μοτίβων στην παγκόσμια λογοτεχνία ανά τους αιώνες¹. Από τον ομηρικό «οίνοπα πόντο», την υδάτινη κοσμολογία του Θαλή του Μιλήσιου και την Ηρακλείτεια ρευστότητα –μεταβλητότητα πάσης φύσεως φαινομένων– ως τον Μπορχεσιανό «Ηράκλειτο», τα θαλάσσια και ποταμίσια νερά τροφοδότησαν ταξιδιωτικά μοτίβα περιπλάνησης, εσωτερικής κι εξωτερικής αναζήτησης, τελετουργικά κάθαρσης, θανάτου και αναγέννησης², μεταλλαγές φαινομένων, μοτίβα αντανάκλασης (καθρεφτισμάτων) και μεταμόρφωσης, μεταφορές εξερεύνησης των καταβολών της γλώσσας και της συνείδησης κ.λπ.

Η παρούσα ανακοίνωση διερευνά μεταφορές του θαλάσσιου και υποθαλάσσιου τοπίου σχετικές με τη γένεση και τον θάνατο της ποιητικής δημιουργίας στη νεωτερική λογοτεχνία του 20ού αιώνα. Με αφετηρία τις επιστημολογικές / μυθικές μεταφορές των J. Joyce και T. S. Eliot, η εισήγηση θα εξετάσει τη μυθολογική / συμβολική λειτουργία του θαλάσσιου τοπίου ως μεθόριου ζωής και θανάτου και τον υποθαλάσσιο

1. Για μια εμπειριστατωμένη θεώρηση της μυθικής, συμβολικής λειτουργίας του θαλάσσιου και του υδάτινου τοπίου βλ. Simon Schama, «Part Two, Water», in *Memory and landscape*, Vintage Books, New York 1995, σ. 243-382.

2. Βλ. Simon Schama, «Part Two, Water», ό.π., σ. 258, σχετικά με τον συσχετισμό των ποταμίσσιων υδάτων με λειτουργίες όπως η κυκλοφορία του αίματος ή η διαρκής μεταβλητότητα των φαινομένων (μεταβλητότητα του νερού σε αίμα και κρασί – τελετουργικό του θανάτου και της ανάστασης στη θεία ευχαριστία κ.λπ.).

κόσμο (χλωρίδα και πανίδα) ως πηγή ποιητικής δημιουργίας. Αναδεικνύεται επίσης μια αντίληψη κυματιδιακής - σωματιδιακής λειτουργίας της ποιητικής γλώσσας, προϊόν συσχετισμού της τέχνης και της επιστήμης της περιόδου, η οποία υποστηρίζει τις παραπάνω μεταφορές, την ποιητική της ρευστοποίησης και τις τεχνικές δόμησης των νεωτερικών κειμένων. Ανάλογα παραδείγματα λειτουργίας του θαλάσσιου τοπίου εξετάζονται συγκριτικά στην ποίηση του Γ. Σεφέρη και στην πεζογραφία του Ν. Γ. Πεντζίκη. Η ποιητική του θαλάσσιου τοπίου και του υδάτινου κόσμου εξετάζεται σε τρεις εκδοχές, σημαντικές για τη νεωτερική λογοτεχνία: 1. Το θαλάσσιο τοπίο ως πηγή έμπνευσης για την ποιητική δημιουργία και γραφή, 2. Το θαλάσσιο τοπίο ως επιστημονική μεταφορά (συσχετισμός με τις μεθόδους των φυσικών επιστημών: κβαντική θεωρία, θεωρία σχετικότητας, θεωρίες περί χρόνου), 3. Το υποθαλάσσιο τοπίο ως πηγή αναγέννησης της ποιητικής γλώσσας μέσα από τη θάλασσα: βιο-μυθικές θεωρήσεις θανάτου και αναγέννησης.

1. Το θαλάσσιο τοπίο ως πηγή έμπνευσης και δημιουργίας

Και οι τέσσερις συγγραφείς, αντιπροσωπευτικοί εκπρόσωποι του ευρωπαϊκού και του ελληνικού μοντερνισμού, που εξετάζονται στην ανακοίνωση, επιδεικνύουν ένα εξαιρετικό ενδιαφέρον για το θαλάσσιο τοπίο ως πηγή έμπνευσης και ποιητικής δημιουργίας. Το ένυδρο σκηνικό και η κινητικότητα της θάλασσας υποκινούν εσωτερικές οδυσειακές περιπέτειες γραφής εύκολα ανιχνεύσιμες στη λογοτεχνία τους.

Για τον Τ. Σ. Eliot, η κατανόηση της ποίησης γίνεται «ταξίδι στις παράξενες θάλασσες του συναισθήματος»³. Στον Joyce, η «θαλάσσια μεταμόρφωση» όλων των φαινομένων συνοδεύει τον Στήβεν Δαίδαλο στις επιφάνειές του δίπλα στη θάλασσα (στον *Οδυσσέα*): εκεί γράφει το ποίημά του υπό την επήρεια της θαλάσσιας παλίρροιας, της φανταστικής θέας

3. Μτφρ. δική μου. «It is for me, a voyage through strange seas of feeling, but the feeling I get from it is one I cannot define [...] I am quite unable to catch the drift of this history of metamorphosis of the soul which inhabits at one moment or another an apple, a fish, a whale and a monkey». Πρόκειται για αναφορά του Eliot στο ποίημα του Donne, «Metempsychosis» (1601), in Τ. Σ. Eliot, *The Varieties of Metaphysical Poetry: The Clark Lectures and The Turnbull lectures* (1926), Ronald Schuchard (ed.), Harcourt Brace, New York 1933, σ. 149-150.

της ανάδυσης ενός πτώματος από τη θάλασσα και της θεώρησής της ως τάφου και μήτρας ζωής⁴. Ακόμη και ο αυτοερωτικός και γήινος Bloom, στο επεισόδιο 13 (Ναυσικά), χαράσσει «ελαφρά με το μπαστούνι του την παχειά άμμο», μια σήμανση ανολοκλήρωτου αυτοπροσδιορισμού (I AM), για να το σβήσει αμέσως με το πέλμα του⁵. Παρόμοια, «στο περιγιάλι το κρυφό» της «Άρνησης» του Γ. Σεφέρη⁶ πραγματοποιείται μια ανάλογη πράξη γραφής που τη σβήνει ο μπάτσης. Το υποκείμενο εκφοράς του ποιητικού λόγου στο ποίημα «Επιφάνια, 1937» ακολουθώντας, πιθανώς, τη συμβολιστική παράδοση του Στήβεν Δαίδαλου του Joyce, κλείνει «τα μάτια γυρεύοντας το μυστικό συναπάντημα των νερών / Κάτω από τον πάγο το χαμογέλιο της θάλασσας τα κλειστά πηγάδια»⁷. Ο αφηγητής του *Μυθιστορήματος της κυρίας Έρσης* του Πεντζίκη επιβιβάζεται σε μια ανάλογη περιπέτεια γραφής: γράφει τον «Μονόλογο παρά θιν' αλός» κι επιχειρεί να αναθεωρήσει το μυθιστόρημα του Δροσίνη Έρση (1922) με μια μέθοδο που την ονομάζει «νεροκολλησιά»⁸.

Παραθαλάσσια, θαλάσσια και υποθαλάσσια ταξίδια –καταδύσεων και αναδύσεων από τη θάλασσα– συνοδεύουν ή και υποκινούν την πράξη της δημιουργίας προκειμένου να καταδειχθούν τα ρευστά όρια μεταξύ αναπαράστασης και πραγματικότητας. Όπως θα δειχθεί, η αποσπασματικότητα των νεωτερικών κειμένων είναι συνάρτηση της διαρκούς ρευστοποίησης του κειμενικού ιστού, σύμφωνα με την οποία η ποιητική γλώσσα πρώτα αποσυντίθεται σε αποσπασματικά μέρη, φαινομενικά ασύνδετα μεταξύ τους, συμπεριλαμβανομένης της σύνταξης και της λέξης, και κατόπιν ανασυντίθεται, με μια σχεδόν κυματοειδή ροή, διαμέσου αναγωγών σε σταθερές νοηματικές μήτρες – μυθικές, φιλοσοφικές, ιστορικές κ.λπ.

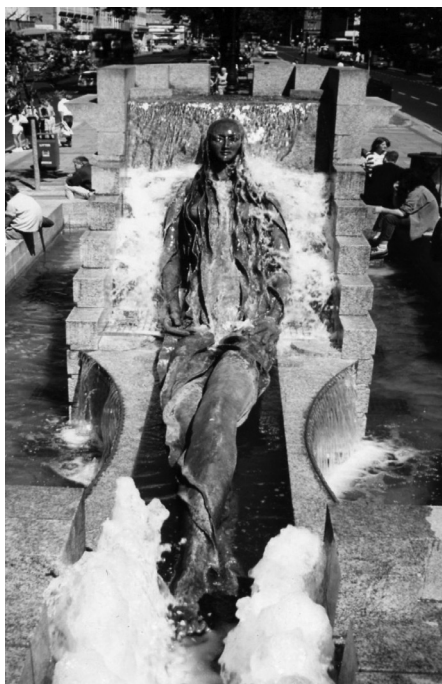
4. James Joyce, *Ulysses*, Hans Walter Gabler (ed.), The Bodley Head, London 1993: «allwombing tomb», Episode 3: 402, σ. 40, και «God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain. [...] A seachange this [...]», Episode 3: σ. 477-484. Στο εξής *U*.

5. *U*, 13:1258-1264, σ. 312 και Τζαίημς Τζόυς, *Οδυσσέας*, μτφρ. Σωκράτης Καψάσκης, Κέδρος, Αθήνα 1990, σ. 442.

6. Γιώργος Σεφέρης, *Στροφή* (1931), *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1974, σ. 13.

7. Γιώργος Σεφέρης, *Τετράδιο Γυμνασμάτων* (1928-1937), *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1974, σ. 141.

8. Ν. Γ. Πεντζίκη, *Το μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*, Άγρα, Αθήνα 1992, σ. 13.



Αναπαράσταση του ποταμού Liffey ως Anna Livia Plurabelle. Συντριβάνι στην οδό O'Connell στο Δουβλίνο της Ιρλανδίας. Ηλεκτρονική Διεύθυνση: https://en.wikipedia.org/wiki/Finnegans_Wake

Οι ανασυνθέσεις αυτές συχνά αποδίδονται και με χαρακτήρες που φέρουν τις ιδιότητες της θάλασσας, του νερού ή του ποταμού. Οι χαρακτήρες αυτοί είναι ή λειτουργούν ως αισθητικά μηχανεύματα ή μυθικές μετενσαρκώσεις που υποστηρίζουν αισθητικά το φαινόμενο το οποίο ονομάστηκε «απανθρωπισμός της τέχνης»⁹, καθώς αποτελούν δραματοποιήσεις πρωτίστως τεχνικών πειραματισμών και δευτερευόντως μέσα ήπιου κατευνασμού της αναπαραστατικής αναστάτωσης του νεωτερικού κειμένου. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της γυναικείας μητρικής φιγούρας του *Finnegans Wake*, «Anna Livia Plurabelle», η οποία είναι πηγή και κυρίως ποταμός που ρέει προς τον μεγάλο πατέρα Ωκεανό.

Στο *Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης* του Πεντζίκη, ο Ruit Horas (Mr Time), θαλάσσιο μαλάκιο και χταπόδι, ενσαρκώνει την κυματοει-

δή διάχυση του χρόνου. Στις *Σημειώσεις των εκατό ημερών*, ο σωματιδιακά και φωνηματικά απεξαρθρωμένος κυρ Πωσνατονπούμ, συμβολικός πατέρας της προπατορικής πτώσης, είναι εχινόδερμο και πρωτοζωικό ολοθούριο που ενώνεται με την πανανθρώπινη μητέρα, τη Χαμενμολύβ, που είναι μια πηγή ζωής και γλώσσας, στο χωριό «Μεταμόρφωση», ενώ ο γόνος της ανοίκειας ένωσής τους είναι ο ποταμός Αώος. Αλλά και στον πιο ήπιο, πειραματικά, μοντερνισμό του Σεφέρη, υπάρχουν

9. Jose Ortega Y Casset, *The Dehumanization of Art*, Princeton University Press, Princeton 1968, σ. 38.

φωνές που δραματοποιούν τεχνικές αντλώντας από θαλάσσιες μεταφορές: π.χ. η περσόνα του Στράτη Θαλασσινού γράφει 5 ποιήματα στο *Τετράδιο γυμνασμάτων* (1928-1947) και μια επιστολή στο *Ημερολόγιο καταστρώματος Β*¹⁰. Παρόμοια λειτουργεί και η απρόσωπη θεματοποίηση της μουσικότητας της θάλασσας στο «Ανάμεσα στα κόκαλα εδώ»: «Ανάμεσα στα κόκαλα / μια μουσική / περνάει την άμμο / περνάει τη θάλασσα. / Ανάμεσα στα κόκαλα ήχος τυμπάνου [...]»¹¹.

2. *Θαλάσσιες μεταφορές με επιστημονικό υπόβαθρο: η κυματιδιακή – σωματιδιακή φύση του νεωτερικού κειμένου και η ροή του χρόνου*

*Είμαστε ο χρόνος. Εκείνη είμαστε η περιήφηση
παραβολή του Σκοτεινού Ηράκλειτου.*

Είμαστε το νερό, [...]

Είμαστε το ποτάμι [...]

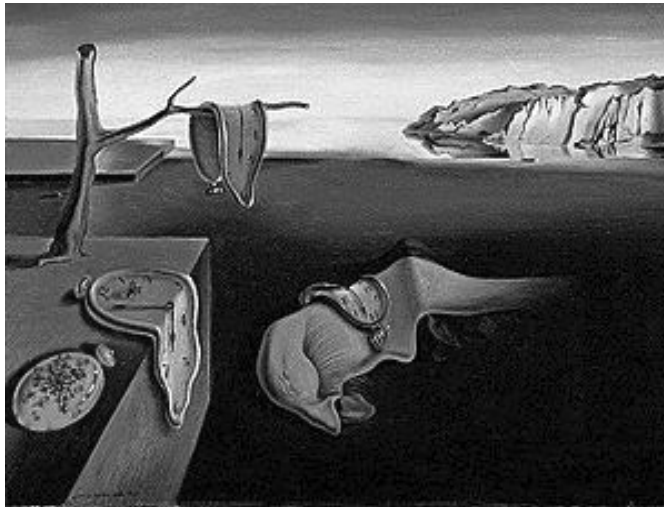
Jorge Luís Borges, «Είναι τα ποτάμια»

Το αφαιρετικό, υψηλής αισθητικής και πειραματικό πνεύμα της μοντέρνας τέχνης του 20ού αιώνα άντλησε μεταφορές από το υγρό και θαλάσσιο τοπίο, τις οποίες συσχέτισε με ένα σύνθετο πλέγμα ιδεών: με απόψεις που άλλαζαν ριζικά την αντίληψη της εποχής για τον υλικό κόσμο και επεδίωκαν να αποδώσουν τα ρευστά όρια μεταξύ χρόνου και τόπου, υλικής και άυλης πραγματικότητας, κι εν τέλει τη διαρκή μεταβλητότητα της αντίληψης του τότε μοντέρνου ανθρώπου για τον κόσμο. Καινότροπες αντιλήψεις για την έννοια του χρόνου επεδίωκαν να προσαρτήσουν μεγάλα χρονικά διαστήματα στο παρόν. Μετέβαλαν έτσι το τοπίο της μοντερνιστικής αναπαράστασης σε πεδίο διασποράς και μικροσκοπικής στερέωσης / σημείωσης στο παρόν των εξακτινούμενων ή κυματοειδών απολήξεων της μακροκοσμικής συλλογικής και ατομικής εμπειρίας (παρεμβολές μνήμης, διακείμενα κ.λπ.). Καθώς

10. Γ. Σεφέρης, «Ο Στράτης Θαλασσινός στη νεκρή θάλασσα (Ιούλιος, 1942)», *Ημερολόγιο καταστρώματος Β', Ποιήματα*, ό.π., σ. 203-206: «πολλές οργιές κάτω απ' την επιφάνεια του Αιγαίου», όπου «κάτω στον πάτο» κανείς δεν προσμένει «καμιά γραφή» (σ. 206).

11. Γ. Σεφέρης, *Ημερολόγιο καταστρώματος Β', Ποιήματα*, ό.π., σ. 211.

οι παραδοσιακές φόρμες βάλλονταν από συγχρονικές ανακλήσεις, εμβολές και παρεμβολές, φανερώσεις διαφορετικών λήψεων στιγμιαίων πλάνων της πραγματικότητας, καταδεικνυόταν ο πολυπρισματικός και κυρίως ο σχετικιστικός τρόπος κατανόησης της υλικής πραγματικότητας. Αποκαλύπτοντας, εκτός άλλων, και την αισθητική συνείδηση, οι μοντερνιστές επεδίωκαν να αποκαλύψουν τις υλικές και άυλες καταβολές της αναπαράστασης – για τη λογοτεχνία: καταβολές γλώσσας και συνείδησης. Εξ ου και η ρευστοποίηση του μοντερνιστικού τοπίου της αναπαράστασης. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα απεικόνισης του χρόνου ως ρευστοποιημένα ρολόγια στην ακρογιαλιά, από τον υπερρεαλιστή Dali.



S. Dali *Η εμμονή της μνήμης* 1931, ελαιογραφία, 24 cm x 33 cm, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, της Νέας Υόρκης. Ηλεκτρονική διεύθυνση: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Persistence_of_Memory

Καθόλου τυχαία λοιπόν το 1930, ο Wyndham Lewis παρομοίαζε με «μέδουσα (jellyfish) που πλέει στο κέντρο της υπόγειας ροής του “σκοτεινού” Ασυνειδήτου» την εσωτερική μέθοδο του Joyce στον *Οδυσσέα*, η οποία «αφαίρεσε κάθε ιδιότητα γραμμικότητας» και «περιγράμματος»

από το έργο¹². Ο Lewis, βεβαίως, συσχέτιζε αυτόν τον χείμαρρο υλικού με τη ροή του χρόνου: την αϊνστάνεια ή την μπερξόνεια ροή της διάρκειας, στην οποία μαθήτευσε ο Joyce στη σπηλιά του Αλλαντίν και στη σπηλιά της φιλοσοφικής ροής, παρέα με εκείνο τον γέρο-μάγο τον Freud¹³.

Οι απόψεις αυτές ευνοήθηκαν από και στηρίχτηκαν στις πλέον ετερόκλητες επιστημονικές, φιλοσοφικές και ψυχολογικές διασταυρώσεις της εποχής, που σχετίζονται κυρίως με τον τρόπο αντίληψης του χρονοτόπου και γενικά της εξωτερικής πραγματικότητας, καθώς και με τις νεωτερικές ανακαλύψεις τις σχετικές με την εσωτερική συγκρότηση του ατόμου (συνείδηση - ασυνείδητο)¹⁴. Οι καινότητες αυτές αντιλήψεις υπέσκαπταν την επικρατούσα αντίληψη του ανθρώπου του εικοστού αιώνα για τη στέρεα υλικότητα της πραγματικότητας. Ο Ezra Pound, για παράδειγμα, πίστευε «ότι υπάρχει ένα “ρευστό” όπως και ένα “στερεό” περιεχόμενο, ότι μερικά ποιήματα μπορούν να έχουν μορφή όπως και

12. Whyndham Lewis, *Satire and Fiction*, Arthur Press, London 1930, σ. 47: «As developed in Ulysses, [the internal method] robbed Mr. Joyce's work as a whole of all linear properties [...] of all contour [...]. In contrast to the jelly-fish that floats in the centre of the subterranean stream of the “dark” Unconscious, I prefer, for my part, the shield of the tortoise».

13. Wyndham Lewis, *Time and Western Man*, εκδ. Paul Edwards, Black Sparrow Press, Santa Rosa 1993, σ. 81, 87 και 101: π.χ. «this torrent of matter is the einsteinian flux. Or (equally well) it is the duration-flux of Bergson» (σ. 100).

14. Αναφέρω ενδεικτικά: την ανακάλυψη της ακτινογραφίας από τον Röntgen το 1895· της ραδιενέργειας, την υπο-ατομική θεωρία των κβάντων του Max Plank (1900)· τη θεωρία της σχετικότητας του Albert Einstein (1905 και 1915) που διαπίστωνε ότι ο χρόνος και ο τόπος δεν ήταν ακριβείς και διακριτές διαστάσεις, όπως παραδοσιακά πιστεύαμε, αλλά αποτελούσαν αμοιβαία αλληλεξαρτώμενες λειτουργίες· τον τετραδιάστατο χώρο του Γερμανού μαθηματικού Herman Minkowski (1908), που έδειξε ότι μια απλή γραμμή αναπαριστούσε ολόκληρη την ιστορία ενός σώματος στον χωρόχρονο και ότι αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως τόπο δεν ήταν παρά διαφορετικές εκδοχές χρόνου· τον Μπερξονικό ψυχολογικό χρόνο, τις ψυχαναλυτικές περί άχρονου ασυνειδήτου, βιταλιστικές και βιομυθικές θεωρήσεις σχετικές με την προέλευση της ζωής από θάλασσα (Sandor Ferenczi, Jung). Βλ. αναλυτικότερα: Malcolm Bradbury and James McFarlane, «The name and The Nature of Modernism», in *Modernism, A Guide to European Literature 1890-1930*, Malcolm Bradbury and James McFarlane (eds.), Penguin, Harmondsworth 1991, σ. 19-55.

ένα δέντρο έχει μορφή, και άλλα όπως το νερό που χύνουμε μέσα σε ένα βάζο»¹⁵.

Η επαναστατική επέλαση των επιστημών στις αρχές του 20ού αιώνα επηρέασε ιδιαίτερα τη λογοτεχνία και την τέχνη. Ο Daniel Allbright, στην εμπειριστατωμένη μελέτη του σχετικά με το ενδιαφέρον των μοντερνιστών για την κβαντική θεωρία, θεωρεί «αναπόφευκτες τις μεταφορές του νερού» και της θάλασσας για τη μοντερνιστική λογοτεχνία¹⁶. Επισημαίνει ότι «οι ίδιοι οι μοντερνιστές συχνά περιέγραφαν τον κόσμο της μοντερνιστικής λογοτεχνίας ως ένα είδος ωκεανού» (22), με διασημότερη μεταφορά εκείνη της «ροής της συνείδησης» (Stream of consciousness) του W. James, η οποία περιγράφεται ως «συνεχής ροή» ή «ποταμός»¹⁷.

Η κβαντική θεωρία και η θεωρία της σχετικότητας υπέβαλαν μιαν αντίληψη μικροσκοπικής θεώρησης του κόσμου, σύμφωνα με την οποία ένα απειροελάχιστο σωματίδιο ύλης υπό άλλη οπτική θεώρηση ήταν ένα κύμα σε διαρκή ροή. Έτσι το σύνολο του στέρεου κόσμου, και για τη λογοτεχνία της γλώσσας και της αφήγησης, αναλύονταν σε χρονοτοπικές σχέσεις. Μια κυματοειδούς μορφής κινητικότητα στις δομές της αφήγησης και της γλώσσας συνθέτετε υπογείως το σύνολο του μικροσκοπικού κατακερματισμού. Διακωμωδώντας την ποιητική έμπνευση, ο ψευδο-επιστήμων, μοντέρνος Οδυσσέας του J. Joyce, ο Leopold Bloom στο κεφάλαιο «Λαιστρυγόνες» σκέφτεται: «Αυτοί οι άνθρωποι των

15. Ezra Pound, «A Retrospect», in *Literary Essays of Ezra Pound*, T. S. Eliot (ed.), A New Directions Book, New York 1935, σ. 9. Ezra Pound, «Μια ανασκόπηση» (1918), *Ποιητική τέχνη*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, εκδ. Αστρολάβος / Ευθύνη, Αθήνα 1985, σ. 23-45.

16. «Το 1910, όταν ο Pound παρίστανε τον Δημόκριτο, ο Eliot έπαιζε τον Θαλή ανάγοντας τα πάντα στις ιδιότητες του νερού», επισημαίνει ο Daniel Allbright, *Quantum poetics: Yeats, Pound, Eliot and The Science of Modernism*, Cambridge University Press, New York 1997, σ. 27. Ωστόσο, τα όρια αυτού του ενδιαφέροντος εκφράστηκαν με την αμφισβήτηση του Einstein και τη στροφή προς τη μοναδολογία του Leibnitz, την οποία όμως ο Pound θεωρούσε ως τη βάση των φυσικών επιστημών του 20ού αιώνα (Allbright, 14) και η οποία επηρέασε διακριτά τη διδακτορική διατριβή του Eliot για τον Bradley.

17. William James, *The Principles Of Psychology*, Vol. I, Dover Publications, USA 1950, σ. 239. Μτφρ. δική μου.

γραμμάτων, έτσι είναι όλοι τους, αιθεροβάμονες. Ονειροπαρμένοι, νεφελώδεις, συμβολιστές. Εστέτ, αυτό είναι. Δεν θα μου παραξενοφαινόταν αν μάθαινα ότι αυτή η τροφή παράγει αυτά τα, πές τα όπως θές, τα κύματα της έμπνευσης στο μυαλό τους, τα ποιητικά»¹⁸. Αντίστοιχα, με απόλυτη σοβαρότητα, ο Σεφέρης στις υποσημειώσεις του για τον Έλιοτ προσκαλεί στη μελέτη του φαινομένου «του κυματισμού των νοημάτων στη σημερινή τέχνη»¹⁹. Ο Πεντζίκης επίσης θεωρούσε ότι οι χαρακτήρες του μυθιστορήματος *Σημειώσεις εκατό ημερών* συγκροτούνται «επί τη βάσει των νεωτέρων θεωριών περί υπερήχων και γενικώτερα περί ρυθμικών κυμάνσεων, δονούντων τον αέρα»²⁰. Στο μοντερνιστικό μυθιστόρημα των Προυστ, Τζόυς, Φώκνερ, ή της Βιρτζίνια Γουλφ, η αδιάκοπη ροή φαινομενικά ασύνδετων λόγων δημιουργεί συχνά την αίσθηση του «να μην ακούμε πια παρά ασύνδετα λόγια, που ξεχωρίζουν, κύματα κύματα, μέσα από τα ουρλιαχτά ενός παλιού γραμμοφώνου», όπως επισημαίνει η Μονίχ Νατάν για τη Βιρτζίνια Γουλφ στα *Κύματα*²¹. Αυτή η ροή όμως βασίζεται στη διαδοχική εναλλαγή τέτοιων «ατόμων ύλης», σωματιδιακών αφηγηματικών κατατεμαχισμών, που συχνά παίρνουν τη μορφή ενός μωσαϊκού ή ενός συναρμολογούμενου πάζλ που συνθέτει τον κόσμο της αναπαράστασης του νεωτερικού κειμένου.

2.α. Ατομικές υποδιαίρεσεις: κειμενικές και γλωσσικές απισχνάνσεις

*Το περιβόλι με τα σιντριβάνια που ήταν στο χέρι σου
Ρυθμός της άλλης ζωής, έξω από τα σπασμένα
μάρμαρα και τις κολόνες τις τραγικές
κι ένας χορός μέσα στις πικροδάφνες [...]
ένα γυαλί θαμπό θα το 'χει κόψει από τις ώρες σου*

Γ. Σεφέρης, *Μυθιστόρημα*, ΣΤ'

18. Τζαίημς Τζόυς, *Οδυσσέας*, μτφρ. Σ. Καψάσκης, Κέδρος, Αθήνα 1990, σ. 204. Αγγλικό κείμε: *U*, 11: 543-548.

19. Γιώργος Σεφέρης, «Εισαγωγή στον Θ. Σ. Έλιοτ», *Δοκιμές*, Α' τόμ. (1936-1947), Ίκαρος, Αθήνα 1984, σ. 472: υποσημ. 40.1.

20. Ν. Γ. Πεντζίκης, *Σημειώσεις εκατό ημερών*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1988, σ. 55.

21. Μονίχ Νατάν, «Ο λόγος του νερού», στο *Βιρτζίνια Γουλφ*, μτφρ. Κατερίνα Μαρινάκη, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1986, σ. 139-148.

Η πολυσυζητημένη αποσπασματικότητα των νεωτερικών κειμένων στηρίζεται στη ροή μικροστοιχείων κατατεμαχισμένου λόγου που συγκροτούν το όλον της αναπαράστασης. Ο Ezra Pound προέβαλλε εμφατικά την υποδιαίρεση της ποιητικής γλώσσας σε άτομα και υποατομικά σωματίδια προσβλέποντας στη δημιουργία μιας ποίησης που θα είχε την ευλυγισία ή τη λεπτότητα της μουσικής: «Μέσω του Στραβίνσκι [...] οδηγούμαστε σε μια ακριβέστερη έννοια του χρόνου, ένα γρηγορότερο παλμικό κτύπο [a faster beat], μια ακριβέστερη αντίληψη ή “αποσύνθεση” του μουσικού ατόμου» (1926, μτφρ. δική μου)²². Στο επεισόδιο «Σειρήνες» του *Οδυσσέα* του Joyce, ο Bloom σχολιάζει τον υποθετικό ήχο της θάλασσας, όπως τον αντιλαμβάνονται οι γκαρσόνες του μπαρ που βάζουν στο αυτί τους μια θαλάσσια αχιβάδα: «Η θάλασσα είναι αυτό που νομίζουν πως ακούν. Να τραγουδάει. Μια βροντή. Το αίμα είναι. Πλημμυρίζει κάποτε τα αυτιά. Λοιπόν, η θάλασσα είναι αυτή. Τα αιμοσφαίρια νησιά» (δική μου η έμφαση)²³. Αντίστοιχα η έλλειψη ενός «συγκροτημένου μύθου» μιας «ιστορία[ς] με αρχή μέση και τέλος» κάνουν τον Σεφέρη να περιγράφει «την ποίηση του καιρού μας» ως «μικροσκοπικά νησιά σπαρμένα σε μια ίσια θάλασσα, που ήταν εκεί για να μας δείξουν βέβαια ότι συγκοινωνούσαν από το βυθό, αλλά στην επιφάνεια μας παρουσίαζαν χάσματα που έσπαζαν μέσα μας την ισοροπία» (δική μου η έμφαση)²⁴.

Το σεφερικό *Μυθιστόρημα* (1933-1934) έχει προφανώς υπόψη την άποψη του δημιουργού του περί νεωτερικής ποιητικής. Εκτός από ένα ταξίδι ψυχών, «πάνω σε καταστρώματα κατελυμένων καραβιών / [...] τριμμέν[ων] από τους δίσκους των φωνογράφων / [...μ]ουρμουρίζοντας σπασμένες σκέψεις από ξένες γλώσσες» (Η'), το *Μυθιστόρημα* αποτελεί κι ένα ταξίδι ποιητικής στον χρονότοπο και στις τεχνικές της μοντέρνας ποίησης. Τα 24 μέρη του *Μυθιστορήματος* (από το Α' έως το ΚΔ') αποτελούν μικροσκοπικές φανερώσεις του ευρύτερου αλφαβητικού

22. Ezra Pound, *Ezra Pound and Music*, εκδ. R. Murray Schaffer, New Directions, New York 1977, σ. 316.

23. Τζαίημς Τζόυς, *Οδυσσέας*, ό.π., σ. 333' U, 11: 945-946, σ. 231.

24. Γ. Σεφέρης, «Μονόλογος πάνω στην ποίηση», *Δοκιμές*, Α' τόμ., ό.π., σ. 149.

μακρόκοσμου του συνθέματος²⁵ που αντλεί από τον «Μύθο» και την «Ιστορία», σύμφωνα με τα σχόλια του συγγραφέα²⁶ ενώ τα χάσματα που “σπάζουν” την ισορροπία του αναγνώστη μοιάζει να θεραπεύονται από υπόγειους κυματισμούς νοημάτων.

Το *Μυθιστόρημα* γράφεται με τα συντρίμια ενός υπό κατάρρευση εξωτερικού κόσμου, «σπασμένα ξύλα από ταξίδια» (Γ), «σπασμένα κουπιά» (Β), «σπασμένα μάρμαρα» (ΣΤ) ή «αγάλματα» (ΚΑ) που συνθέτουν το σύγχρονο σκηνικό, αναγκαίο «για να ξαναρχίσει το πανάρχαιο δράμα» (Α). Αν όμως θεωρήσουμε ότι αυτά τα αφηγηματικά στοιχεία διαθέτουν, σύμφωνα με την άποψη του ποιητή, «νοήματα διχλωτά, που με το ένα σκέλος πατούν στην άμεση δράση που βλέπουμε, και με το άλλο σ’ ένα δράμα που ξετυλίγεται δεν ξέρω πόσο βαθύτερα στη συνείδησή μας»²⁷, θα μπορούσαμε να διαισθανθούμε τους υπόγειους κυματισμούς νοημάτων που συνοδεύουν τη σεφερική οδυσειακή περιπέτεια γραφής: την προσπάθεια δηλαδή να απεικονιστεί η ανθρωπινή τραγωδία «πάνω στο τελευταίο έδαφος που απόμεινε σε μια βαθιά κομματιασμένη ανθρωπότητα», όπως δήλωνε για την ποίηση του Eliot ο ποιητής²⁸.

Ο αναγνώστης καλείται να ανακαλύψει τα υποθαλάσσια συνδετικά ρεύματα κάτω από εικόνες και «λέξεις-ναυάγια», όπως θα πει πολύ αργότερα ο ποιητής για τον Κάλβο (1941)²⁹· δηλαδή υπερ-χρονικά,

25. Mario Vitti, *Φθορά και λόγος: εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*, Εστία, Αθήνα 1978, σ. 64.

26. Παρατίθεται από τον Mario Vitti, *Φθορά και λόγος: εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*, ό.π., σ. 59: «Δύο συνθετικά που με έκαναν να διαλέξω τον τίτλο αυτής της εργασίας: ΜΥΘΟΣ, γιατί χρησιμοποίησα αρκετά φανερά μια ορισμένη μυθολογία. ΙΣΤΟΡΙΑ, γιατί προσπάθησα να εκφράσω, με κάποιον ειρμό, μια κατάσταση τόσο ανεξάρτητη από μένα, όσο και τα πρόσωπα ενός μυθιστορήματος».

27. Έτσι σχολιάζει ο Σεφέρης το 1936 τη διφυή φύση των νοημάτων στην *Έρημη Χώρα* του Έλιοτ, στην «Εισαγωγή στον Θ. Σ. Έλιοτ», ό.π., σ. 40.

28. Γ. Σεφέρης, «Εισαγωγή στον Θ. Σ. Έλιοτ», *Δοκιμές*, Α' τόμ., ό.π., σ. 37.

29. Γ. Σεφέρης, «Πρόλογος για μια έκδοση των “Ωδών”» (1941), *Δοκιμές*, Α' τόμ., ό.π., σ. 190: «Γι’ αυτό θαρρώ πως ο Ραμπελαί βρήκε μια από τις πιο επιτυχημένες εκφράσεις του όταν χαρακτήρισε τις λέξεις ενός Σορβονάγρου, ονομάζοντάς τις “λέξεις-ναυάγια”».

όπως ο τυφλός Τειρεσίας στην *Έρημη Χώρα*³⁰. Να αναβάλει δηλαδή προς στιγμήν την ερμηνευτική διαδικασία αντιστοίχισης λέξεων και νοημάτων³¹, μέχρις ότου φανερωθεί το συνολικό σχέδιο της ποιητικής φόρμας, σε όλη του τη συνθετική έκταση στον χώρο³²: δηλαδή η αναγωγή του στον μύθο, η κατανόησή του ως αντι-έπος, «Οδύσσεια αλλά ανάποδα»³³. Η τεχνική που ακολουθείται είναι της ταυτοχρονίας. Η κριτική την ονόμασε «χωρική φόρμα»³⁴ και συνεπάγεται όλες τις περί χρόνου κριτικές προσεγγίσεις της εποχής: αντικειμενική συστοιχία, κυβιστική ταυτοχρονία, κινηματογραφικό μοντάζ, μπερξονική διάρκεια, φροϋδικό

30. Βλ. σχετικά: «Την ώρα τη μενεξεδιά, [...] / Εγώ ο Τειρεσίας, μολονότι τυφλός, σφύζοντας / ανάμεσα σε δυό ζωές, Γέροντας με γυναικείο στήθος ρυτιδωμένο, μπορώ / να ιδώ, / Την ώρα τη μενεξεδιά, την ώρα τη δειλινή που μάχεται / Κατά το γυρισμό, και φέρνει το ναύτη στο λιμάνι / από το πέλαγο [...]» και το σχόλιο του ίδιου του Έλιοτ ότι «[ε]κείνο που βλέπει πραγματικά ο Τειρεσίας είναι η ουσία του ποιήματος» στο Θ. Σ. Έλιοτ, «Γ' Το κήρυγμα της φωτιάς», *Η Έρημη χώρα*, μτφρ. Γ. Σεφέρης, Ίκαρος, Αθήνα 1991, σ. 93-94 και 141 αντίστοιχα.

31. Γ. Σεφέρης, «Εισαγωγή στον Θ. Σ. Έλιοτ», *Δοκιμές*, Α' τόμ., ό.π., σ. 40.

32. Για να αποκτήσουν νόημα οι ομάδες των λέξεων και οι αποσπασματικές εικόνες πρέπει να γίνουν κατανοητές συγχρονικά, ως τα αποσπασματικά μέρη ενός νοηματικού puzzle χωρίς τη συμπλήρωση του οποίου το ποίημα παραμένει ερμητικά δυσερμήνευτο.

33. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες Α' (16 Φεβρουαρίου 1925-17 Αυγούστου)*, επιμ. Ε. Χ. Κάσδαγλη, Ίκαρος, Αθήνα 1975, σ. 15. Η κριτική έχει χαρακτηρίσει το σύνθεμα ως σύγχρονη οδύσσεια ή «χρονικό της ήττας» της Μικρασιατικής καταστροφής του 1922. Βλ. π.χ. την άποψη του Μουλλά, που θεωρεί ότι «ο Σεφέρης εξαρθρώνει αδιάκοπα τον κόσμο του Ομήρου, σημασιοδοτώντας την ομηρική μυθολογία από την αρχή»: Παν. Μουλλάς, «Σημειώσεις πάνω στον Σεφέρη» (1963), *Παλίμψηστα και μη. Κριτικά δοκίμια*, Στιγμή, Αθήνα 1991, σ. 97-114. Ωστόσο, σε άλλη περίπτωση ο ίδιος ο Σεφέρης θεωρούσε περιοριστική την άποψη που συνέδεε την ποίησή του αποκλειστικά με τη μικρασιατική καταστροφή: συνδέοντας την ποίησή του με το ευρύτερο «πεπρωμένο των Ελλήνων και του σύγχρονου ανθρώπου» βλ. σχετικά Robert Levesque, «Séferis», *Permanence de la Grèce*, ειδική έκδ. *Les Cahiers du Sud*, μτφρ. Α. Καραντώνης, 1948, σ. 128, παρατίθεται από τον Mario Vitti, *Φθορά και λόγος*, ό.π., σ. 69.

34. Για τη λειτουργία της χωρικής φόρμας στην ποίηση των Eliot και Pound, βλ. Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form in Modern Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick and London 1991, σ. 14-15 και 25 για την αντικειμενική συστοιχία (objective correlative).

άχρονο, μουσικότητα και χρόνος στην ποίηση κ.λπ., οι οποίες επιδιώκουν την απόδοση και πρόσληψη της πραγματικότητας σε διαφορετικές συνειδησιακές στιγμές (δηλ. πολυπρισματικά ή πολυεπίπεδα).

2.β. Κυματοειδείς αναγωγές

Ο κυβιστικής σχεδόν φύσης καταταμαχισμός του νεωτερικού κειμένου συνδέθηκε επίσης με την αναζήτηση της προ-ρηματικής καταβολής του κειμένου. Στον T. S. Eliot και στον J. Joyce, η αναζήτηση αυτή επιδεικνύεται μέσα από την κατάρριψη των ορίων ανάμεσα στο κείμενο και το προ-κειμενικό υπόστρωμά του – το πλήθος περικειμενικών σχολίων, τις σημειώσεις που συνοδεύουν την *Έρημη Χώρα* ή τα ερμηνευτικά σχήματα (Linati και Gilbert) που συνοδεύουν τον *Οδυσσέα* του δεύτερου. Και τα δύο κείμενα αντλούν τεχνικές από τον κυβιστικό καταταμαχισμό (κυβιστική συγχρονία), την απεξάρθρωση της μοντέρνας μουσικής (μουσικότητα) και το κινηματογραφικό μοντάζ· ναυτολογούν τα κειμενικά σπαράγματά τους σε υπερπόντια ταξίδια στην παγκόσμια τέχνη, τη λογοτεχνία, και όχι μόνον, υποβάλλοντας τον κυματισμό των νοημάτων ως μέσον συγκόλλησής τους και αντλώντας το νόημά τους από τις πιο στέρεες νοηματικές φόρμες μύθων που σχετίζονται με τη θάλασσα ή το νερό. Σε ανάλογη παράδοση κινείται και ο Γ. Σεφέρης με το *Μυθιστόρημά* του, το οποίο συνοδεύει με ερμηνευτικά σχόλια σε παραπομπές και δοκιμές.

Το πρώιμο ενδιαφέρον του T. S. Eliot για τη μοναδολογία³⁵ υποστηρίζει πιθανώς την απεξάρθρωση της *Έρημης χώρας* που παρουσιάζεται ως «[μ]ια στοίβα από σπασμένες εικόνες»³⁶. Εδώ το ποιητικό άτομο ή

35. Στον T. S. Eliot αυτό εκδηλώνεται στην πρώιμη διατριβή του για τον F. H. Bradley (1913-1916) με το ενδιαφέρον για τη μοναδολογία του Leibnitz: με την κβαντικής τάξης κινητικότητα της λαϊμπνίτζιας μονάδας: «μια κινούμενη δύναμη, μια μονάδα, τείνει προς το κινούμενο άτομο. Η μονάδα εξασκεί την δραστηριότητά της στον χώρο και στον χρόνο. Τα ανθρώπινα τεχνουργήματα [...] είναι απλώς συμπλέγματα από μονάδες» (μτφρ. δική μου): T. S. Eliot, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, Farrar, Straus, New York 1964, σ. 189-190.

36. «Α' Η ταφή του νεκρού», στ. 26: Θ. Σ. Έλιωτ, *Η Έρημη χώρα*, μτφρ. Γιώργου Σεφέρη, Ίκαρος, Αθήνα 1991, σ. 82.

ποιηματίδιο αναλύονται σε γλωσσικά σωματίδια που υπηρετούν χωρο-χρονικές διατομές: παρεμβολές αποσπασμάτων κειμένων, φωνών, ξενόγλωσσων δάνειων, λεξημάτων ή φωνημάτων: π.χ. «χο χο χο χο το Σαιξπηχέραιο τούτο φοξ»³⁷ ή το «Ντα/ Ντάττα»³⁸. Ωστόσο, η φωνηματική ή ηχητική απεξάρθρωση της γλώσσας συγκροτείται από μικροστοιχεία τα οποία ανήκουν σε μια ευρύτερη νοηματική ή αισθητική φόρμα, όπως π.χ. γίνεται εμφανές από το «λα λα» (κεφ. Γ') οργανικό μέρος των ηχητικών-μουσικών κυμάτων που ξεχύνονται από έναν φωνογράφο: «Κι έπειτα βάζει μια πλάκα στο φωνογράφο. / Σύρθηκε προς εμένα πάνω στα νερά τούτη η μουσική»³⁹. Ανάλογα στοιχεία μοναδολογικής και μουσικής χροιάς είναι εύκολα ανιχνεύσιμα στον Joyce, στον Σεφέρη και στον Πεντζίκη. Στις *Σημειώσεις εκατό ημερών* του Ν. Γ. Πεντζίκη, οι κεντρικοί χαρακτήρες Πωσνατονπούμ και Χαμενμολύβ συγκροτούνται ως φωνηματικές απεξαρθρώσεις της γλώσσας, ενώ συγκριτολογικό ενδιαφέρον με τις μοναδολογικές απόψεις του Eliot παρουσιάζει η άποψη του Σεφέρη ότι «μονάδα στην ποίηση είναι η λέξη»⁴⁰.

Την πρωτοκαθεδρία στη γλωσσική απεξάρθρωση κατέχει το *Finnegans Wake* (1939) του Joyce. Στο *Finnegans Wake*, η προπατορική πτώση δημιουργεί μια γλώσσα αποδιαρθρωμένη, που οδηγεί ως την «εκμηδένιση του έτυμου» σε γραμμομόρια και πολυμόρια (moletons skaping with mulicules) (353.22-25) δημιουργώντας ένα αμάλγαμα πολυγλωσσίας από 65 γλώσσες⁴¹. Η σωματιδιακή διάσπαση της γλώσσας υπηρετεί την προσπάθεια του Joyce «να υποτάξει τις λέξεις στον ρυθμό του νερού»,

37. «Β' Μια παρτίδα σκάκι», στ. 129: Θ. Σ. Έλιοτ, *Η Έρημη χώρα*, ό.π., σ. 88.

38. «Ε' Τι είπε ο κεραυνός», στ. 400-401: Θ. Σ. Έλιοτ, *Η Έρημη χώρα*, ό.π., σ. 102. Βλ. επίσης στο ίδιο και το καταληκτήριο «Ντάττα. Ντάγιαντβαμ. Νταμυάττα. / Σάντι σάντι σάντι»: Ε', στ. 432-433, ό.π., σ. 104.

39. «Γ' Κήρυγμα της φωτιάς», στ. 306 και 257-258: Θ. Σ. Έλιοτ, *Η Έρημη χώρα*, ό.π., σ. 97 και 95 αντίστοιχα.

40. Γ. Σεφέρης, «Ένας Έλληνας ο Μακρυγιάννης», *Δοκίμες*, Α' τόμ., ό.π., σ. 254.

41. James Joyce, *Finnegans Wake*, Penguin, Harmondsworth 1992 (α' εκδ. 1939), στο εξής *FW*: «The abnihilisation of the etym by the grisning of the grosning of the grinder of the grunder of the first lord of Hurtreford expolodotonates through Parsuralia with an ivanmorinthorrorumble fragoromboassity amidwhiches general uttermosts confusion are perceivable moletons skaping with mulicules (*FW* 353.22-25).

όπως επεξηγούσε ο συγγραφέας για την ποταμίσια λειτουργία της Anna Livia Plurabelle⁴². Αυτό καταδεικνύεται και από την έναρξη του βιβλίου, η οποία επαγγέλλεται την ποταμίσια / θαλάσσια ανακύκλωση, αναγέννηση και αναδημιουργία: «riverrum, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us with a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs» (*FW*, 3.3). Η υδάτινη ή κυματοειδής ανακύκλωση («recirculation») εμφανίζεται ως δύναμη ανασύνθεσης αυτού του κατακερματισμένου κόσμου στον νου του αναγνώστη. Οι κυματοειδείς εξακτινώσεις των νοημάτων και της ευαισθησίας υπόκεινται σε διεργασίες μεταβλητότητας σε μια άλλη σφαίρα (θεματικής τάξης για το νόημα: μύθος, λογοτεχνική παράδοση, βιο-θεολογία κ.λπ.: ποικίλες καλλιτεχνικές επιμειξίες για την ευαισθησία και την οπτική εικόνα: μουσική, χορός, εικαστική φόρμα, κινηματογραφικό μοντάζ κ.λπ.) – αυτό που συνθέτουν είναι η χωρική φόρμα του νεωτερικού κειμένου.

Στον Joyce, η μεσαιωνική αναγωγή και αναλογία στον Οδυσσέα (1922) αξιοποίησε μύθους του Οδυσσέα, του Χριστού, του Πρωτέα κ.λπ., καθώς και τη φανταστική βιογραφία του Σαίξπηρ, επιτρέποντας εξαιρετικούς κατατεμαχισμούς στην αφήγηση επιστεγασμένους από τη διαρκή ρευστοποίηση της γλώσσας. Στο *Finnegans Wake* (1939), η μυθική εξακτίνωση της προπατορικής πτώσης που αποδιρθώνει ετυμολογικά τη γλώσσα υποστηρίζεται από θεωρίες μεταβλητότητας, επιμειξίας και ανακύκλωσης όλων των φαινομένων (π.χ. το *ricorso* του Giordano Bruno), τα οποία ρέουν μέσω του ποταμού Liffey στον Ωκεανό. Στον T. S. Eliot ανάλογη θέση έχουν ο μύθος του βασιλιά Ψαρά και οι τελετουργίες θανάτου και αναγέννησης από το νερό: στον Γ. Σεφέρη ο μύθος του Οδυσσέα και της περιπλάνησης, στον Ν. Γ. Πεντζίκη ένα *mélange* παγανιστικών και χριστιανικών μύθων συμπυκνωμένων στο μοτίβο του πτωτικού θανάτου και της χριστιανικής ανάστασης λειτουργούν ως ενοποιητικοί δίαυλοι του εμμένοντος μοντερνιστικού κατακερματισμού. Ο θάνατος και η αναγέννηση της γλώσσας γίνεται υπόθεση μιας σχεδόν βιο-μυθικής αναγέννησης από το νερό, όπως υπόσχονται π.χ. ποταμίσιοι

42. «It is an attempt to subordinate words to the rhythm of water»: Richard Ellmann, *James Joyce, New and Revised edition*, Oxford University Press, Oxford / New York 1983, σ. 564.

χαρακτήρες όπως η Anna Livia Plurabelle και η ελληνική εκδοχή της ως Χαμενμολόβ, πηγή στο χωριό Μεταμόρφωση στις *Σημειώσεις εκατό ημερών* του Ν. Γ. Πεντζίκη.

3. Η κειμενική προϊστορία ως διαδικασία βιολογικής αποσύνθεσης και ανασύνθεσης: καταποντισμός, πνιγμός και βιο-μυθική αναγέννηση από τη θάλασσα

Η υποθαλάσσια πανίδα και χλωρίδα προσέφεραν εξαιρετικά γονιμοποιούς μεταφορές σχετικά με την πράξη και το υλικό της ποιητικής δημιουργίας. Από τον «θαλασσογλοιώδη-Μπλουμ»⁴³ ως τον υπνοειδή HCE, τριγράμματο αρκτικόλεξο, πατέρα συνονθύλευμα γραμμάτων και ταυτοτήτων (βροντόψαρο, ρέγγα μαλάκιο εκτόπλασμα κ.λπ.)⁴⁴ και τον καλαμαρίσιο εαυτό («squid-self») του Shem συγγραφέα – γιου των *Finnegans* (FW, 186. 6-7), τη θαλάσσια ανεμώνη, τη μέδουσα (jellyfish) και την κτενοφόρο υποθαλάσσια ζωή του Eliot, την ιχθυοειδή φύση του συλλογικού εμείς στο ποίημα του Σεφέρη⁴⁵, ως το εχινόδερμο ολοθουριοειδές «αγγουράκι της θάλασσας» του Πεντζίκη⁴⁶, η μοντερνιστική λογοτεχνία επιδεικνύει μια εξαιρετική δεξιότητα στο να παλινδρομεί την ανθρώπινη ταυτότητα σε πρωτοζωϊκές μορφές, θαλάσσια μαλάκια που ανακυκλώνουν τη φυλογενετική ιστορία όλων των ειδών⁴⁷. Ο

43. Τζαίμς Τζόυς, *Οδυσσέας*, ό.π., σ. 309, αγγλ. κείμενο U, 11: 180, s. 210.

44. «ectoplasm»: FW, 565.13: ψυχικό πλάσμα που αναδύεται από το σώμα κατά τη στιγμή της μουσικιστικής έκστασης σύμφωνα με τα μέντιουμ.

45. «Πάψε πια να γυρεύεις τη θάλασσα και των κυμάτων τις προβιές σπρώχνοντας τα καΐκια / Κάτω από τον ουρανό είμαστε εμείς τα ψάρια και τα / δέντρα είναι τα φύκια»: Γ. Σεφέρης, *Τετράδιο Γυμνασμάτων (1928-1937), Ποιήματα*, ό.π., σ. 151.

46. Ν. Γ. Πεντζίκη, *Σημειώσεις εκατό ημερών*, ό.π., σ. 31 -32.

47. Π.χ. ο καλαμαρίσιος εαυτός «squid-self» (εαυτό - καλαμάρι ή σουπιά) του Shem συγγραφέα – γιου των *Finnegans* ανακυκλώνει αλχημιστικά τα υγρά του σώματός του προκειμένου να γράψει. Ο Shem γράφει τον εαυτό του ως «cyclewheeling history (reflecting from his own individual person life unlivable transaccidentated through the slow fires of consciousness into a dividual chaos, [...] common to allflesh, human only, mortal) but with each word that would not pass away the squid-self which he had squirtscreened from the crystalline word»: FW, 186. 1-7.

υποθαλάσσιος κόσμος παρουσιάζεται ως τρομακτικό βασίλειο φασματικών πνιγμών και πρωτοζωικών αναδύσεων-αναγεννήσεων.

Η μοντερνιστική λογοτεχνία συσχέτισε απόψεις περί της βιολογικής εξέλιξης των ειδών με μυθικά αρχέτυπα, τελετουργίες μύησης που συνδέονται με το νερό (π.χ. βαπτίσματος), καθώς και μοτίβα θανάτου και αναγέννησης. Αναφέρω τουλάχιστον τρεις εκδοχές εκμετάλλευσης του υποθαλάσσιου τοπίου που λανθάνουν σε αυτές τις προσεγγίσεις: 1. τη βιομυθική των Jung, Ferenczi, 2. βιολογικές απόψεις περί της καταγωγής των ειδών από τη θάλασσα και 3. ψυχολογικές / ψυχαναλυτικές θεωρίες φαντασιώσεων που παραλληλίζουν τη θάλασσα με τη γυναικεία μήτρα και τον πνιγμό με την επιθυμία για επιστροφή στην ενδομητριακή ζωή: πρωτοπλασμική ένωση με τη μητέρα.

Ο Jung συναρτά το γνωστό νυχτερινό ταξίδι που εντοπίζει σε αρκετούς μύθους με το μοτίβο του θανάτου και της αναγέννησης από τη θάλασσα:

Ο ήλιος ταξιδεύει πάνω από τη θάλασσα ως αθάνατος θεός που κάθε βράδυ καταδύεται στα μητρικά ύδατα και γεννιέται εκ νέου το πρωί. [...] Ο μύθος που προκύπτει είναι ότι αφού η γυναίκα-θάλασσα καταβρόχθισε τον ήλιο τώρα φέρνει έναν νέο ήλιο στον κόσμο. [...] Όλοι αυτοί οι θαλασσοπόροι θεοί είναι ηλιακές μορφές. Κλείνονται σε ένα κιβώτιο ή μια κιβωτό για το «νυχτερινό ταξίδι». [...] Κατά τη διάρκεια του νυχτερινού θαλάσσιου ταξιδιού ο ηλιακός θεός κλείνεται στη μήτρα της μητέρας και συχνά απειλείται από κάθε είδος κινδύνων.⁴⁸

Το ταξίδι, νυχτερινό και μη, απαντάται σε πολλές αρχετυπικές δομές ποίησης, με κυρίαρχο εκείνο του ομηρικού Οδυσσέα, πολλαπλώς αξιοποιημένο από τη νεωτερική λογοτεχνία⁴⁹. Η ανάλυση του Jung έχει

48. C. G. Jung, *Symbols of Transformation*, in *The Collected Works of C. G. Jung*, 17 τόμοι, εκδ. Sir Herbert Read, Michael Fordham, M. D., M. R. C. P. Gerhard Adler. Routledge & Kegan, Paul, London 1956, τομ. 5, σ. 209-210 (μτφρ. δική μου).

49. Στον Joyce το μοτίβο αυτό συσχετίζεται με τη βιολογική έννοια της εξέλιξης, βλ. αναλυτικότερα: Evi Voyiatzaki, *The Body in the Text: James Joyce's Ulysses and the Modern Greek Novel*, Lexington books, Lanham Boulder, New York / Oxford 2002, σ. 52 -61.

υπόψη της βιολογικές απόψεις περί της προέλευσης της ζωής από τη θάλασσα και κυρίως θαλάσσιους ασπόνδυλους, άφυλους πρωτοζωικούς οργανισμούς («παιδομόρφωση» ή νεοτονία)⁵⁰. Αντλεί επίσης από ένα πλέγμα ψυχαναλυτικών επεξεργασιών που ανάγουν το φαλλό και τη μήτρα σε κοσμικά σύμβολα, π.χ. από τη βιο-μυθική μελέτη του Sandor Ferenczi που παραλλήλισε τη συνουσία με την ιδέα μιας «θαλάσσιας παλινδρόμησης» («Thalassal regression») στη μήτρα⁵¹.

Πιθανότατα και ο T. S. Eliot να είχε υπόψη του παρόμοιες απόψεις όταν στο «Οι Τρεις φωνές της ποίησης»⁵² αναπαρήγαγε εμφατικά τις απόψεις του Gotfried Benn ότι πριν από την ποίηση «υπάρχει πρώτα ένα αδρανές έμβρυο ή “δημιουργικό σπέρμα”». Αναπαραγωγικές, υδρόβιες και φαλλικές μεταφορές απαντώνται επίσης στον Joyce, στην ιχθυοειδή φύση του HCE που είναι ρέγγα⁵³, αλλά και στον κυρ Πωσοντομπούμ του Πεντζίκη, «ένα είδος θαλασσινό αγγουράκι» που «από απόψεως Ψυχαναλύσεως και Ψυχολογίας [...] είχε μείνει στο στάδιο αναπτύξεως του κλάδου των εχινόδεσμων στον οποίο ανήκει η Κουκουμαρία»⁵⁴. Ο Σεφέρης επίσης σημείωνε ότι «ο δεσμός του ποιητή με την εποχή του [...] είναι καθαρά βιολογικός», όπως «έναν ομφάλιο λώρος που συνδέει το έμβρυο με τη μητέρα του». Χαρακτηριστική είναι και

50. Σύμφωνα με τον Άρθουρ Κάιζλερ, *Ένα φάντασμα στη μηχανή*, μτφρ. Ιωάννα Χατζηνικολή, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1977, σ. 129, η εξέλιξη του ανθρώπου προέρχεται από μια εξελικτική οπισθοχώρηση σε φαινόμενα «παιδομόρφωσης» ή τη νεοτονία («το ξεκούρντισμα του βιολογικού ρολογιού» σύμφωνα με το οποίο τα σπονδυλωτά προέρχονται από «το προνουμφιακό στάδιο κάποιου πρωτόγονου εχινόδεσμου, σαν τον αχινό ή το ολοθούριο»).

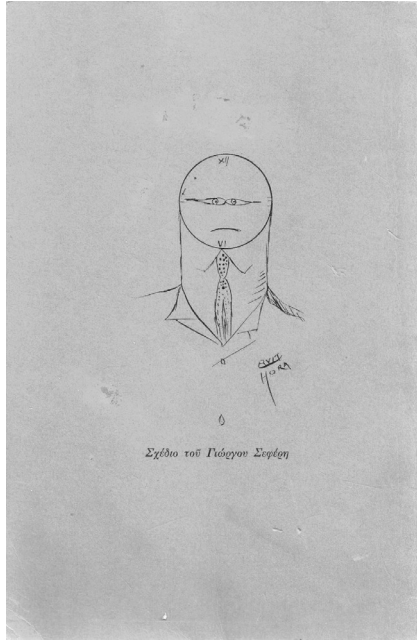
51. Sandor Ferenczi, *Thalassa: A Theory of Genitality* (1923), Henry Alden Bunker (transl.), εκδ. Norton, New York 1968.

52. Τ. Σ. Έλιοτ, «Τρεις φωνές της ποίησης», *Επτά δοκίμια για την ποίηση*, μτφρ. Μαρία Λαϊνά, Γράμματα, Αθήνα 1982, σ. 116-117.

53. «that meal's dead off summan, schlook, schlice and goodridhirring» (*FW*, 7, 8-12).

54. Ν. Γ. Πεντζίκη, *Σημειώσεις Εκατό ημερών*, ό.π., σ. 39, 27, βλ. και 199: το μωρό Αώος είναι «ιστορικός ποταμός», αλλά και κοσμικό «[α]υγό που κρεμιέται στο δάκτυλο του Κυρίου των Δυνάμεων». Για μια πιο εμπεριστατωμένη ανάλυση, βλ. Ε. Βογιατζάκη, «Χριστιανική ποιητική και νεωτερικότητα στο έργο του Ν. Γ. Πεντζίκη», *Νέα Εστία* 1817 (2008) 1097-1130.

η φαλλική απεικόνιση από τον ίδιο του Ρούιτ Χόρας του Πεντζίκη που ακολουθεί⁵⁵:



Σκίτσο του Γ. Σεφέρη που απεικονίζει τον Ρούιτ Χόρας, χαρακτήρα στο *Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης* του Ν. Γ. Πεντζίκη, που εκπροσωπεί τη ροή του χρόνου και τις πρωτεύουσες ιδιότητές του.

Στο δοκίμιό του «The Use of Poetry», ο T. S. Eliot συσχετίζει την ποιητική έμπνευση με την εμπειρία ενός μικρού παιδιού 10 χρόνων, που κοιτάζει διερευνητικά το νερό της θάλασσας ή μιας λιμνούλας στα βράχια και βρίσκει μια θαλάσσια ανεμώνη για πρώτη φορά: η απλή αυτή εμπειρία [...] μπορεί να μείνει αποκοιμισμένη στο μυαλό του για 20 χρόνια και να επανεμφανιστεί σε κάποιο ποιητικό περιβάλλον («verse-context») φορτισμένη με μεγάλη επινοητική συμπίεση («great imaginative pressure») (η μτφρ. δική μου)⁵⁶.

55. Γ. Σεφέρης, «Η τέχνη και η εποχή», *Δοκίμες*, Α' τόμ., ό.π., σ. 266· Ιγνάτης Τρελός, *Οι ώρες της Κυρίας Έρσης. Ένα ψευδώνυμο δοκίμιο του Γιώργου Σεφέρη και ένα ανέκδοτο γράμμα του Νίκου Καχτίτση*, Ερμής, Αθήνα 1973.

56. T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber and Faber, London 1964, σ. 78-79.

Φαινόμενα αποσύνθεσης και ανασύνθεσης της ζωής στον υδρόβιο και υποθαλάσσιο κόσμο υποστηρίζουν μοτίβα θανάτου και αναγέννησης και στην ποίηση του T. S. Eliot: ο Μπλαϊστάιν στο ποίημα «Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar» (1920)⁵⁷ «γουρλώνει την πρωτοζωϊκή του βλέννη» κάτω από τη θάλασσα. Στην Έρημη χώρα, όπου όλο το ποίημα μοιάζει να αναζητά μορφές αναδιοργάνωσης με αναφορές στο νερό, καθώς «το γονιμοποιό στοιχείο είναι το νερό» όπως επισημαίνει και ο Σεφέρης⁵⁸, ο πνιγμένος «Φλήβας ο Φοίνικας, δεκαπέντε μέρες πεθαμένος», αποσυντίθεται στα εξ'ων συνετέθη από τα κύματα ψιθυριστού νερού⁵⁹.

Στο *FW*, βιβλίο της νύχτας, ο H. C. E. επαναλαμβάνει την προπατορική πτώση ως καταβύθιση στον κόσμο των ονείρων. Πέφτοντας μεθυσμένος και μισολιπόθυμος, ο HCE πραγματοποιεί το υποθαλάσσιο γιουγκικό νυχτερινό ταξίδι στον κόσμο των ονείρων, που σκηνοθετείται και ως φυλογενετική παλινδρόμηση (σε ψάρι, σολομό, μπακαλιάρo κ.λπ.), αλλά κυρίως παλινδρόμηση στη μήτρα: «backtowards motherwaters» (*FW*, 84.30-31), στη γλώσσα και στη συνείδηση: «O, foetal sleep! Ah, fatal slip» (*FW*, 563.10) (Ω, εμβρυακέ ύπνε! Α, μοιραίο γλίστρημα!), «Where have you been in the uterim?» (*FW*, 187.36). Από εκεί θα αναδυθεί ως «a bairn of brine, Wasserbourne the waterbaby? Havemmaree, so he was! H.C.E has a cod-fisck ee» (*FW*, 198.6-9)⁶⁰. Εδώ είμαστε στο επίκεντρο της ποταμίσις γλώσσας που αποδίδεται στη μητέρα-ποταμό του *FW*,

57. T. S. Eliot, «Burbank with a Baedeker: Bleinste in with a Cigar» (1920), *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, London / Boston 1969, σ. 40-41 και στο T. Σ. Έλιοτ, «Ο Μπέρεμπανκ μ' ένα ταξιδιωτικό βιβλίο: Ο Μπλαϊστάιν με ένα πούρο», *Άπαντα τα ποιήματα*, μτφρ. Αριστοτέλης Νικολαΐδης, Κέδρος, Αθήνα 1984, σ. 70-71.

58. Γ. Σεφέρης, «Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ' παράλληλοι», *Δοκιμές*, Α' τόμ., ό.π., σ. 335.

59. Στο Δ' «Θάνατος από πνιγμό»: «Ο Φλήβας ο Φοίνικας, δεκαπέντε μέρες πεθαμένος, / [...] Κάτω από τη θάλασσα ένα ρέμα / Έγλειψε τα κόκαλά του ψιθυρίζοντας. Μ' ανεβοκατεβάσματα. Πέρασε τα στάδια των γηρατειών του και της νιότης του / μπαίνοντας μέσα στη ρουφήχτρα»: *Έρημη χώρα*, ό.π., σ. 98.

60. «Γέννημα αρμύρας, γεννημένο από τα νερά το παιδί των νερών; Χαίρε Μαρία, έτσι γεννήθηκε! Ο H.C.E έχει ένα μπακαλιαρο-θησαυροφυλάκιο» [ee: πολλαπλά ερμηνεύσιμο]. Όλες οι απόπειρες μετάφρασης του *FW* δικές μου.

Anna Livia Plurabelle: την «affluvial flowandflow» «lappish language» (παφλάζουσα, πτωτική ολισθηρή γλώσσα) (*FW*, 404.1, 66.18-19) του σχετικού κεφαλαίου (τελευταίου του μέρους I.8) μέσα σε ποταμίσιες πλημμύρες με μια γλώσσα «sangnifying nothing» (*FW*, 515.8) όμως «deeply sangnificant» (375.15)⁶¹. Η οπτικο-ακουστική γλώσσα του *FW* είναι «ένα είδος σημαινόμενου χωρίς σημαίνον», όπως λέει ο Bishop, όπου ο αναγνώστης καλείται να συναισθανθεί (earsighted view – συναισθησία) την υπόγεια ροή της γλώσσας⁶². Η «γραφηματική και φωνητική αναπαράσταση» [της ποταμίσιας και αρτηριακής «αλφαβήτα» που ξεχύνεται στο αυτί του Earwicker (HCE)] στο συγκεκριμένο κεφάλαιο (I.8) συνδέει ονειρική γλώσσα, γραφή και κόσμος: «linked for the world on a flushcaloured field» με μια κόκκινη κλωστή «scarlet thread» (*FW*, 205.8-9)⁶³. Το ζωοποιό στοιχείο για τη γραφή είναι εδώ το αίμα, όπως και στην Πηνελόπη του Οδυσσέα.

Δεν είναι δύσκολο να αναγνωρίσει κανείς τις σαφείς ομοιότητες με την αιμορραγική γραφή του αφηγητή του Πεντζίκη στο *Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*. Εκεί ο αφηγητής μεταμορφωμένος σε βελόνι και κλωστή τρυπά το δάκτυλο της ηρωίδας και με το αίμα της γράφει το μυθιστόρημα στην παράδοση του δημοτικού τραγουδιού και πιθανώς και με τη διαμεσολάβηση των σεφερικών απόψεων περί του άλογου στην ποίηση, τις οποίες υποστηρίζει παραθέτοντας το σχετικό δημοτικό τραγούδι⁶⁴.

61. «Με μια γλώσσα που δεν αιματοδοτοσηματοδοτεί τίποτα [...] κι ωστόσο βαθειά αιματοδοτοσηματοδοτημένη». Από τη γαλλική λέξη Sang = αίμα.

62. «A sort of signified without a signifier»: John Bishop, *Joyce's Book of the Dark*, The University of Wisconsin Press, Madison / Wisconsin 1986, σ. 344.

63. J. Bishop, *Joyce's Book of the Dark*, ό.π., σ. 346.

64. Παραθέτω το δημοτικό από το: Γ. Σεφέρης, «Διάλογος στην ποίηση», *Δοκιμές*, Α' τόμ., ό.π., σ. 86-87. Ν. Γ. Πεντζίκη, *Το Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*, Άγρα, Αθήνα 1992, σ. 282. Βλ. και Ε. Βογιατζάκη, «Το Μυθιστόρημα της Κυρίας Έρσης: αισθητική συνείδηση και διακειμενικότητα», *Πόρφυρας*, 100 (2001) 176-190.

Κόκκιν' αχείλι εφίλησα κι έβαψε
το δικό μου,
Και στο μαντήλι το 'συρα κι
έβαψε το μαντήλι
Και στο ποτάμι το 'πλυνα κι
έβαψε το ποτάμι,
Κι έβαψε η άκρη του γιαλού κι η
μέση του πελάγου.
Κατέβη ο αιτός να πιει νερό κι
έβαψε τα φτερά του,
Κι έβαψε ο ήλιος ο μισός και το
φεγγάρι ακέριο.

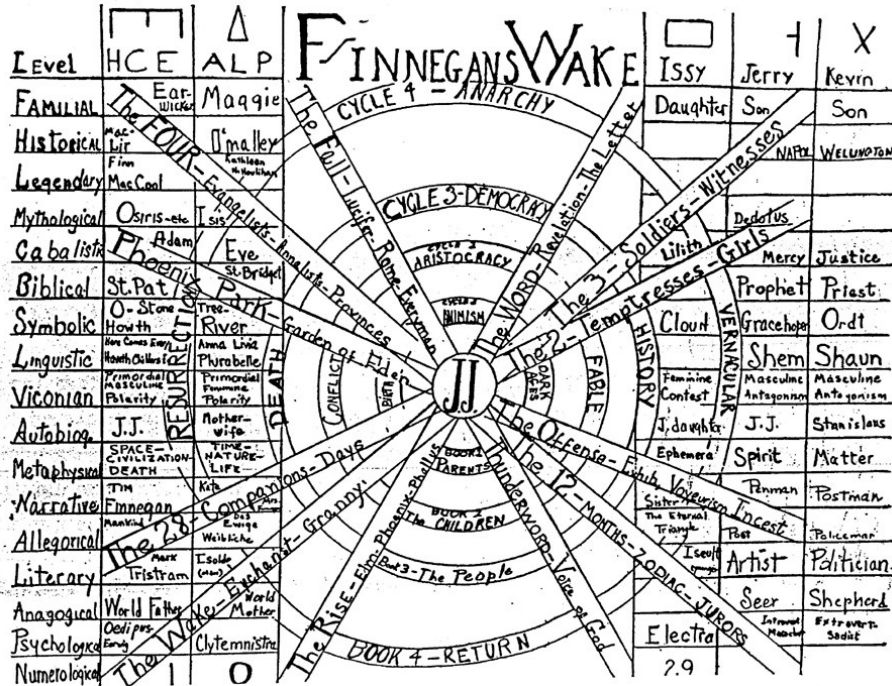
Κάποια στιγμή η αιχμή του σπιλ-
πνού σκληρού μετάλλου εισεχώ-
ρησε στο τρυφερό δάκτυλο που
έσπρωχνε το βελόνι κι έτρεξε αίμα.
Οι σταλαγματιές το αίμα είναι
η πίστη μου. Θυμάστε τι λέει το
δημοτικό τραγούδι ότι συνέβηκε
στον ερωτευμένο, όταν μια μέρα
φίλησε τα πολυπόθητα χείλη της
αγαπημένης; Έβαψαν και τα δικά
του χείλη. Έβγανε το μαντήλι του
να τα σφογγίσει κι' έβαψε κόκκι-
νο και τούτο. Πήγε στο ποτάμι να
το πλύνει, βάφτηκε και το ποτάμι.
Βάφτηκε ύστερα κατά φυσική σει-
ρά, η άκρη του γιαλού και η μέση
του πελάγου. Όταν βαφήκαν όλα
τα νερά, κατέβηκε από τον ουρανό
ένα πουλί να ξεδιψάσει και βα-
φτήκαν τα φτερά του.

Από τα παραπάνω διαφαίνεται ότι οι μοντερνιστές αναζητούσαν μια βιολογικής, βιταλιστικής, κυματοειδούς φύσης ανασύνταξη του κειμένου, θεωρώντας, θα μπορούσαμε να πούμε, το κείμενο ως ένα είδος *genotext*⁶⁵ που διαρκώς αναγεννά ή ακτινοειδώς εκπέμπει ραδιενεργά νοήματα και συναισθήματα στον νου του αναγνώστη.

Έτσι, σε μια άλλη σφαίρα αναγωγής, όλα τα απεξαρθρωμένα «σωματίδια», «αμέτρητα συναισθήματα, φράσεις, εικόνες», θα μεταστοιχειώνονταν «για να σχηματιστεί μια νέα ένωση», όπως έλεγε ο Έλιοτ το 1919 για τη σχέση παράδοσης και προσωπικού ταλέντου⁶⁶.

65. Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, Margaret Waller (transl.), Leon S. Roudiez (ed.), Columbia University Press, New York 1984, σ. 5.

66. T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent» (1919), in Frank Kermode, *Selected Prose of T. S. Eliot*, Faber and Faber, London 1975, σ. 40- 41. T. Σ. Έλιοτ, «Παράδοση και προσωπικό ταλέντο», μτφρ. Στέφανος Μπεκατώρος, στο *Δοκίμια για την ποίηση και την κριτική* (1919-1961), Ηριδανός, Αθήνα 1983, σ. 101-103.



Διάγραμμα της κυκλικής και γραμμικής δομής του *Finnegans Wake* από τον Laszlo Moholy-Nagy (1946). Ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.waggish.org/2011/the-linear-and-the-circular-in-ulysses-and-finnegans-wake/>

Κατά συνέπεια, η αναδημιουργία χαρακτήρων και κειμένου εμφανίζεται ως προϊόν της βιταλιστικής αξιοποίησης των ιδιοτήτων της θάλασσας, που εμβαπτίζει χαρακτήρες και κείμενο στα θαλάσσια νερά προκειμένου να αναγεννηθούν εκ νέου. Χαρακτηριστική είναι η ανάλογη θεματοποίηση που πραγματοποιεί ο Στήβεν Δαίδαλος στο *Πορτραίτο του Καλλιτέχνη*:

Η προσωπικότητα του καλλιτέχνη περνά μέσα στην ίδια τη διήγηση, κυλώντας [flowing round and round] γύρω από τα πρόσωπα και τις πράξεις σαν μια ζωντανή θάλασσα [a vital sea]. Η δραματική μορφή επιτυγχάνεται [...] όταν η ζωτικότητα που πριν κυλούσε και στροβιλιζόταν [flowed and eddied] γύρω από κάθε

πρόσωπο, γεμίζει τώρα κάθε πρόσωπο με τέτοια δύναμη [vital force] [ώστε να αποκτά μια] αυτοτελή ζωή.⁶⁷

Σύμφωνα με τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το θαλάσσιο και υγρό τοπίο στη νεωτερική λογοτεχνία του εικοστού αιώνα καλεί σε ένα ταξίδι αναδιάρθρωσης του θρυμματισμένου εαυτού, της ρευστοποιημένης γλώσσας και της κατακερματισμένης συνείδησης. Υπ' αυτή την έννοια, επίσης, η χρήση του μπορεί να γίνει πλήρως κατανοητή μόνον ως μεταφορά, ενώ η παρουσία του θα μπορούσε να θεωρηθεί προσχηματική, ή υπό διαρκή διαγραφή («sous rature»), αν θα θέλαμε να ακολουθήσουμε τον Derrida, ο οποίος πάνω στη διαγραμμένη σημείωσή του της εμπειρίας εγγράφει τη διαρκή απουσία με ίχνη της παρουσίας-απουσίας⁶⁸, που στην εξεταζόμενη περίπτωση φέρουν τις ιδιότητες του νερού. Αυτή η προσχηματική λειτουργία του τοπίου πιθανώς να άξιζε να διερευνηθεί και για το σύνολο της νεωτερικής λογοτεχνίας.

Το “αφανές” αυτό τοπίο, ένδειξη ηρακλείτειας ροής ενός κόσμου, που δεν είναι πια και δεν μπορεί να είναι σταθερός και αμετάβλητος, δια της απουσίας/παρουσίας του μας καλεί σε διαρκή επαν-ανάγνωση ενός κείμενου που συνεχίζει το ταξίδι του στο μέλλον μέσα από τους εκάστοτε κυματισμούς πρόσληψης στη διάνοια του εν δυνάμει επερχόμενου αναγνώστη.

67. Τζαίημς Τζόυς, *Το Πορτραίτο του Καλλιτέχνη*, μτφρ. Μ. Σ., Γαλαξίας, Αθήνα 1970, σ. 217. James Joyce, *A Portrait of the Artist as Young Man*, R. B. Kershner (ed.), Bedford of St. Martin's Press, Boston 1993, σ. 186-187.

68. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak (transl.), The John Hopkins University Press, London 1976, σ. xvii και 18-26.

Abstract

Evi Vogiatzaki

The poetics of littoral landscape in the 20th century modernist literature: J. Joyce, T. S. Eliot, G. Seferis and N. G. Pentzikis

This paper examines littoral landscapes (seascape and undersea imagery of fauna and flora) as modernism's metaphors for life, death and regeneration of the act of creation. It contends that aquatic metaphors inspired the modernist intellect about the mysterious sources of poetic creativity, the birth and death of the act of creation, the fluid and indeterminable limits between text and pre-text, between omni-sensuous, pre-textual elements (verbal, pictorial, and musical) pertinent to an archaic, mythological and symbolic world.

Drawing upon Daniel Allbright's theories (*Quantum Poetics*) about the use of quantum physics in modernism's poetic language, it attempts to examine the wave and particle model of poetic language which appears in the elliptical, effusive and dispersed syntax, language and word games of modernist texts, as well as the flowing undercurrent of metaphors and symbols which support their unity. The approximation focuses on the scientific and mythological substratum of water metaphors in the literature of J. Joyce, T. S. Eliot, G. Seferis and N. G. Pentzikis.



ΘΑΝΑΣΗΣ ΑΓΑΘΟΣ

...Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν...:
Το ποιητικό τοπίο του Σεφέρη στη μεγάλη οθόνη

«Η μνήμη των τοποθεσιών και των τοπίων είναι βεβαιότατα μέρος της μνήμης ενός έθνους. Τα φυσικά σύνορα προκύπτουν από αυτή τη μνήμη [...]. Αυτή η μνήμη δρα με διάφορους τρόπους: πρώτα ως συλλογική θεώρηση, μέσω της εικόνας και των αναπαραστάσεων, μιας γεωγραφικής ενότητας που πηγαίνει πέρα από την ατομική εμπειρία. Το τοπίο είναι ένα αντικείμενο μνήμης, ένας διανοητικός χάρτης»¹. Με σημείο εκκίνησης τις παραπάνω απόψεις του θεωρητικού Marcel Roncayolo και με κεντρικό άξονα το κυπριακό τοπίο ως αντικείμενο μνήμης, θα επιχειρήσω να συγκρίνω τα ποιήματα του Γιώργου Σεφέρη «Σαλαμίνα της Κύπρος» και «Ελένη» και τη μικρού μήκους ταινία ... *Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν...* (1964), στην οποία ο Κύπριος σκηνοθέτης και κριτικός κινηματογράφου Νίνος Φένεκ Μικελίδης αποπειράται μια προσωπική ερμηνεία των δύο ποιημάτων². Πρόκειται για μία από τις

1. Marcel Roncayolo, «The Scholar's Landscape», in Pierre Nora (ed.), *Rethinking France: Les Lieux de Mémoire*. Vol. 2: *Space*, David P. Jordan (transl.), University of Chicago Press, Chicago, 2006, σ. 343-382: 343.

2. Πρόκειται για την πρώτη απόπειρα κινηματογραφικής ερμηνείας ποιημάτων του Σεφέρη. Θα ακολουθήσουν οι ταινίες μικρού μήκους *Στα περίχωρα της Κερύνειας* (1970) του Γιώργου Λανίτη, *Επί ασπαλάθων* (1979) του Νίκου Βουδούρη. Στη σφαιρική φιλμογραφία συγκαταλέγονται, επίσης, τα “βιογραφικά” *Σελίδες ημερολογίων* (1981) του Γιώργου Καρυπίδη, *Ημερολόγια καταστρώματος – Γιώργος Σεφέρης* (2001) του Στέλιου Χαραλαμπίδου και *Ο Σεφέρης στη χώρα της έκλειψης* (1997) του Ανδρέα Πάντζη. Επιπλέον, για την παρουσία της ποίησης του Σεφέρη σε αρκετές ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου βλ. Stephane Sawas, «La littérature

λιγοστές περιπτώσεις απόδοσης της ποίησης στη μεγάλη οθόνη³. Τα δύο ποιήματα ανήκουν στη συλλογή *...Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν...*, δημιουργική μετάπλαση της κυπριακής εμπειρίας του Σεφέρη, η οποία πρωτοκυκλοφορεί το 1955 και μετατιτλοφορείται σε *Ημερολόγιο Καταστροφώματος, Γ'* το 1962⁴ για τον ποιητή, που βρίσκει στην Κύπρο

néo-hellénique à travers le cinéma de Théο Angelopoulos», στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα*. Τόμος Γ', Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2007, σ. 657-668: 663-667.

3. Σχεδόν ταυτόχρονα με την παρθενική του εμφάνιση, το 1895, ο κινηματογράφος αρχίζει να αναπτύσσει ιδιαίτερα στενούς δεσμούς με τη λογοτεχνία. Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Robert B. Ray, [«The Field of Literature and Film», in James Naremore (ed.), *Film Adaptation*, Rutgers University Press, New Brunswick / NJ, 2000, σ. 38-53: 38], «κινηματογράφος και λογοτεχνία πάντοτε σημαίνει κινηματογράφος και μυθιστόρημα ή κινηματογράφος και θέατρο, ποτέ κινηματογράφος και ποίηση, εκτός εάν η υπό θεώρηση ποίηση λείει μια ιστορία». Πράγματι είναι λιγοστές, σε παγκόσμιο επίπεδο, οι περιπτώσεις μεταφοράς ποιημάτων στον κινηματογράφο, παρά το γεγονός ότι ο κορυφαίος Σοβιετικός σκηνοθέτης και θεωρητικός του κινηματογράφου Sergei Eisenstein [«Film Language», in Jay Leyda (ed., transl.), *Film Form. Essays in Film Theory*, Harcourt, Brace and World, New York, 1949, σ. 108-121] ήδη από τη δεκαετία του 1920 προτρέπει τους «εργάτες του κινηματογράφου» να συναγωνιστούν «τον λόγο και τη λέξη» των μεγάλων δημιουργών της λογοτεχνίας στο μοντάζ και στις λήψεις τους, αναπτύσσοντας κάθε μονταρισμένη σκηνή με την ίδια φροντίδα που ένας στίχος γίνεται δεκτός σε ένα ποίημα.

4. Την αλλαγή του τίτλου της συλλογής σχολιάζουν, μεταξύ άλλων, ο Μηνάς Δημάκης (*Η ποίηση του Σεφέρη*, Το Ελληνικό Βιβλίο, Αθήνα 1974, σ. 68) και ο Τάκης Σινόπουλος (*Τέσσερα μελετήματα για τον Σεφέρη*, Κέδρος, Αθήνα 1984, σ. 122-123). Πάντως, ο Μικελίδης προτιμά τον αρχικό τίτλο της συλλογής ως τίτλο της ταινίας του, παρόλο που η ταινία παρουσιάζεται μετά τη μετονομασία του τίτλου στην τρίτη συγκεντρωτική έκδοση των σεφερικών *Ποιημάτων* το 1962: συγκεκριμένα το φιλμ προβάλεται για πρώτη φορά στο Παρίσι, σε μια μικρή αίθουσα των Ηλυσίων Πεδίων στις 10 Οκτωβρίου 1963 (για την προβολή αυτή βλ. το άρθρο του Μανώλη Μαυρομάτη, «Κυπριακό ντοκιμανταίρ σε δύο ποιήματα Σεφέρη. Ο κόσμος των αρχαίων μνημείων και ο απελευθερωτικός αγώνας», *Τα Νέα* [22 Οκτωβρίου 1963] 2, όπου παρέχονται χρήσιμα στοιχεία για τους συντελεστές της ταινίας –η μουσική ανήκει στον Γιώργο Κοτσώνη και η φωτογραφία στον Αντίς Ιονίδη Καστάν, ενώ στην πραγματοποίηση της ταινίας έχουν συνεισφέρει ο Κώστας Σκαλιόρας, ο Γιώργος Σαββίδης, ο Ροζέ Μιλιέξ και το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών–, αναφέρεται ότι η ταινία γυρίζεται υπό αντίξοες συνθήκες και με

ζωντανεμένο το διαχρονικό ελληνικό δράμα, «τη θλιβερή μοίρα της –εδαφικής τουλάχιστον– αποκοπής από το ενιαίο Γένος»⁵, το τοπίο της μαρτυρικής νήσου είναι πολλαπλά φορτισμένο, καθώς αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του ελληνικού πολιτισμικού χώρου, φορέα συλλογικής μνήμης και ζωντανό σχολείο γλώσσας.

Η ταινία του Μικελίδη και το αφιερωματικό τεύχος της *Πνευματικής Κύπρου* (το πρώτο αφιέρωμα περιοδικού στο έργο του Σεφέρη),

ελάχιστα χρήματα και τεχνικά μέσα από το καλοκαίρι του 1962 ως την άνοιξη του 1963 και αποτελεί την πρώτη ουσιαστικά κυπριακή παραγωγή, ενώ δίνονται, επιπρόσθετα, στοιχεία σχετικά με την τεχνική του Μικελίδη, με έμφαση στη χρήση του κυπριακού τοπίου: «Ο σκηνοθέτης για την πληρέστερη απόδοση της σημασίας των ποιημάτων, εχρησιμοποίησε αυθεντικές μαρτυρίες από τον αγώνα της Κύπρου, φωτογραφίες, σύγχρονα πρόσωπα, μνημεία και κατάλοιπα, που διατηρούνται από τον αγώνα, και όλα μαζί, “τα έδεσε” τόσο επιτυχημένα με το τοπίο της Κύπρου και τα αρχαία της, ώστε οι ξένοι που παρευρέθηκαν στην προβολή, δεν δυσκολεύτηκαν να παρακολουθήσουν, παρ’ όλο που η “σύγχρονη” απαγγελία των ποιημάτων από τον ποιητή Νίκο Γκάτσο γίνηκε στα ελληνικά»). Η ελληνική πρεμιέρα πραγματοποιείται στις 5 Απριλίου 1964 στον κινηματογράφο «Άστυ», στο πλαίσιο των προβολών της Κινηματογραφικής Λέσχης Αθηνών και στον αθηναϊκό τύπο δημοσιεύεται επεξηγηματικό σημείωμα του Μικελίδη, σκηνοθέτη, σεναριογράφου, μοντέρ και παραγωγού της μικρού μήκους ταινίας: «Η ταινία μου παίρνει σαν αφετηρία τα ποιήματα του Σεφέρη “Σαλαμίνα της Κύπρος” και “Ελένη” για να δώσει μια εντελώς προσωπική ερμηνεία. Βέβαια στο βάθος υπάρχει πάντα η ποίηση του Σεφέρη –ποίηση δυνατή και απροσπέραστη, που φτάνει από μόνη της για να συγκινήσει τον αναγνώστη–, οι εικόνες, όμως, προσπαθούν να δώσουν, ξεκινώντας από την ποίηση αυτή, τη ζωή, τις παραδόσεις, την ελληνική κληρονομιά, τα βάσανα και τον αγώνα των Ελλήνων της Κύπρου, θέματα και καταστάσεις που ο ίδιος ο Σεφέρης συνάντησε στην περιοδεία του στο νησί. Για μένα ο κινηματογράφος είναι ένας τρόπος για να αποκαλύψει κανείς την κρυμμένη όψη της ζωής. Πιστεύω πως αν φάξει κανείς στο βάθος των αντικειμένων θα μπορέσει ν’ ανακαλύψει την πραγματικούς έννοια, αυτό που τα συνδέει με τα πρόσωπα που τα περιτριγυρίζουν. Τ’ αγάλματα, οι τοιχογραφίες, οι φωτογραφίες, τα ερείπια, οι δρόμοι, η κάθε εικόνα της ταινίας αντανακλούν τη ζωή ενός λαού, του λαού της Κύπρου. Αυτή την εσωτερική έννοια των αντικειμένων προσπάθησα να δώσω στην ταινία μου» («Κύπρον, ου μ’ εθέσπισεν”. Ο νεαρός σκηνοθέτης Ν. Φ. Μικελίδης ερμηνεύει την ποίηση του Σεφέρη», *Τα Νέα* [3 Απριλίου 1964] 2).

5. Δημήτρης Γιάκος, «Η Κύπρος στην ποίηση του Σεφέρη», *Νέα Εστία*, τ. 92, τχ. 1087 (15 Οκτωβρίου 1972) 1539-1542: 1539.

που κυκλοφορεί τον Μάρτιο του 1963, θεωρούνται δύο μείζονα γεγονότα που συμπίπτουν χρονικά με τη βράβευση του ποιητή με το Νόμπελ Λογοτεχνίας, δύο σημαντικές εκδηλώσεις ενδιαφέροντος και τιμής του πνευματικού κόσμου της Κύπρου προς τον Σεφέρη⁶. Επιπλέον, είναι σημαντικό να τονιστεί ότι τα δύο συγκεκριμένα “κυπριακά” ποιήματα του Σεφέρη⁷ μεταφέρονται στην οθόνη από έναν Κύπριο σκηνοθέτη και το ντοκιμαντέρ λαμβάνει διεθνείς διακρίσεις σε φεστιβάλ σε διάφορα μέρη του κόσμου⁸.

6. Σάββας Παύλου, *Σεφέρης και Κύπρος*, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, Σειρά Διδακτορικών Διατριβών αρ. 2, Λευκωσία 2000, σ. 323-327.

7. Οι λόγοι για τους οποίους ο Μικελίδης επιλέγει αυτά τα δύο ποιήματα για κινηματογράφηση είναι προφανείς. Όπως υποστηρίζει ο Αντρέας Καραντώνης (*Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, Παπαδήμας, Αθήνα 2000, σ. 174), πρόκειται για δύο ολοκληρωμένα ποιήματα: «στο πρώτο, δραματικά διατυπώνεται η βαθιά πίκρα των Ελλήνων από την κυνική αποκάλυψη της αληθινής φυσιογνωμίας των ψευδοδιαλαλητών της “ελευθερίας” και της “εθνικής ανεξαρτησίας”, και στο δεύτερο δηλώνεται η πίστη πως θα ξημερώσει για το νησί μια μέρα δικαιοσύνης». Ένας άλλος σημαντικός λόγος είναι ότι η «Σαλαμίνα της Κύπρος» και η «Ελένη» αποτελούν, όπως έχει τονίσει ο Δ. Ν. Μαρωνίτης («Η μέθοδος της πρόσθεσης και της αφαιρέσης», στον τόμο του ίδιου, *Η ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*, Ερμής, Αθήνα 1984, σ. 130-145), δύο σπουδαία δείγματα της τυπολογίας του εθνικού ποιήματος, που έχει ήδη καλλιεργήσει ο ποιητής στο πρώτο και στο δεύτερο *Ημερολόγιο Καταστρώματος* («Τελευταία μέρα», «Τελευταίος σταθμός») και που αποκτά εδώ μια μεταπολεμική και μεταδραματική τελική προέκταση. Ακόμη, κατά τον Edmund Keeley (*Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, Στιγμή, Αθήνα 1987, σ. 151), στα δύο αυτά ποιήματα σε σχέση με τα υπόλοιπα της κυπριακής συλλογής, διακρίνεται «ένα πολιτικό-ιστορικό χρώμα πιο ασυγκάλυπτο απ’ ό,τι συνήθως». Ο ίδιος ο Σεφέρης, σε επιστολή του προς τον Γιώργο Σαββίδη (με ημερομηνία 7 Αυγούστου 1954) αναγνωρίζει εμμέσως την πολιτική διάσταση του ποιήματος «Σαλαμίνα της Κύπρος» [βλ. «Κυπριακές» επιστολές του Σεφέρη (1954-1962). Από την αλληλογραφία του με τον Γ. Π. Σαββίδη, φιλολογική επιμέλεια: Κατερίνα Κωστή, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία 1991, σ. 38-39].

8. Η ταινία του Μικελίδη κερδίζει το βραβείο στο «Συμπόσιο των νεαρών κινηματογράφων», στο πλαίσιο του 14ου Διεθνούς Κινηματογραφικού Φεστιβάλ του Κάρλοβου Βάρου τον Ιούλιο 1964, σε συναγωνισμό με πολλές άλλες ταινίες από χώρες της Ασίας, Αφρικής και Λατινικής Αμερικής και η βράβειυσή της θεωρείται μεγάλη νίκη για τη νεαρότατη κυπριακή κινηματογραφία («Κυπριακή ταινία εβραβεύθη στο Κάρλοβου Βάρου», *Τα Νέα* [17 Ιουλίου 1964] 2). Το φιλμ κερδίζει, επίσης, το βραβείο ταινίας

Η εικονοποίηση του ποιήματος «Σαλαμίνα της Κύπρου» ξεκινά με εικόνες αρχαίων ερειπίων, τόπων μνήμης του απώτερου παρελθόντος, που ακολουθούνται από σκηνές που παρουσιάζουν διαδοχικά μια στενή ακρογιαλιά και τα θεμέλια της σπουδαίας βυζαντινής εκκλησίας του Αγίου Επιφανίου στον αρχαιολογικό χώρο της Σαλαμίνας της Κύπρου⁹. Αν στο ποίημα, κατά την Κρίκου – Davis, «η περιγραφή του χώρου απηχεί τον τουριστικό οδηγό που πάντοτε συνόδευε τον Σεφέρη στις επισκέψεις του στην Κύπρο»¹⁰, η εικονογράφηση του από τον Μικελίδη μάλλον απέχει από οποιαδήποτε τουριστική διάσταση.

μικρού μήκους των εκπροσώπων του Αθηναϊκού και Μακεδονικού Τύπου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1964 (Κώστας Σταματίου, «Τα βραβεία του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Καλύτερη ταινία ο ‘Διωγμός’», *Τα Νέα* [29 Σεπτεμβρίου 1964] 2) και αποτελεί την επίσημη συμμετοχή της Κύπρου στο Φεστιβάλ Ταινιών Ντοκυμανταίρ και Μικρού Μήκους της Λειψίας τον Νοέμβριο 1964 («‘Κύπρον, ου μ’ εθέσπισεν’ στο Φεστιβάλ της Λειψίας», *Ελευθερία* [27 Οκτωβρίου 1964] 2), στο Φεστιβάλ Τεχνών της Κοινοπολιτείας στο Κάρντιφ τον Σεπτέμβριο 1965 και στο Φεστιβάλ Μόσχας τον Ιούλιο 1965 («Νέο ντοκυμανταίρ του Ν. Φενέκ Μικελίδη», *Τα Νέα* [26 Ιουνίου 1965] 2). Επιβεβαιώνεται, έτσι, η άποψη για την «υπεράσπιση της “κυπριακότητας” [...], του τοπικού δηλαδή χαρακτήρα του κυπριακού ελληνισμού, ο οποίος μολονότι πορεύεται ερήμην του ελληνικού κράτους διατηρεί μιαν απίστευτα οργανική πολιτισμική συνοχή, δεν αποτελεί έκφραση ενός επαρχιακού οράματος» [Μιχάλης Πιερής, «Σεφέρης και Κύπρος: Το θαύμα ως εκδοχή του μοντέρνου», στο Μιχάλης Πιερής (επιμ.), *Γιώργος Σεφέρης. Φιλολογικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Δοκίμια εις μνήμην Γ. Π. Σαββίδη*, Πατάκης, Αθήνα 1997, σ. 83-93: 93].

9. Ο Γ. Π. Σαββίδης (*Οι αρχαιολογικές περιδιαβάσεις του ποιητή Γιώργου Σεφέρη*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία 1992, σ. 35) υποστηρίζει, σε σχέση με το «Σαλαμίνα της Κύπρος», ότι «το αρχαιολογικό σκηνικό δεν προσθέτει κατ’ ουσίαν τίποτε στον δικαιολογημένα επικαιρικό συνειρμό των δύο ιστορικών τοπωνυμίων». Ο Νάσος Βαγενάς (*Ο ποιητής και ο χορευτής*, Κέδρος, Αθήνα 1979, σ. 213) έχει επισημάνει τη δομική αντιστοιχία του ποιήματος «Σαλαμίνα της Κύπρος» με το ποίημα «Μνήμη, β’»: ο μονόλογος είναι ο χορμός και των δύο ποιημάτων, τα οποία «αρχίζουν με την περιγραφή ενός τοπίου σπαρμένου με υπολείμματα του αρχαίου παρελθόντος, όπου εμφανίζονται τα πρόσωπα που θα μιλήσουν» και «τελειώνουν μ’ έναν διάλογο, που κατά κάποιον τρόπο συνοψίζει όσα έχουν ειπωθεί με τον μονόλογο».

10. Κατερίνα Κρίκου – Davis, *Κολόχες. Μελέτη για τη συλλογή του Γιώργου Σεφέρη Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ’ (1953-1955)*, Ιδεόγραμμα, Αθήνα 2002, σ. 243.

Η έντονη ερωτική εικόνα του ποιήματος¹¹, που σχετίζεται με το τοπίο της ακρογιαλιάς (στ. 5-10¹²), αποδίδεται σχεδόν αυτούσια στην ταινία, με τις ανθρώπινες πατημασιές στην άμμο να προετοιμάζουν τον θεατή για το αισθησιακό πλάνο του ερωτευμένου ζευγαριού που κολυμπά και αγκαλιάζεται στην αμμουδιά (εισβολή του ανθρώπινου στοιχείου, διάσπαρτη από κινηματογραφικές αναφορές¹³), αλλά απουσιάζουν οι «παλμοί στους κόλπους», τα «ρόδινα κοχύλια», στοιχεία του ποιήματος που φέρνουν στον νου τις παρατηρήσεις του Gaston Bachelard για τον σεξουαλικό συμβολισμό των κοχυλιών και τη σύνδεσή τους με το ανθρώπινο σώμα και ειδικά με τον γυναικείο κόλπο¹⁴.

Ακολουθούν οι εικόνες ενός αγάλματος κούρου, που ντύνει την ακουστική εικόνα των βημάτων στα χαλίγια (στ. 11-12), ενός σταυρού χαραγμένου στη βρεγμένη άμμο (κλείσιμο ματιού στην «Άρνηση» του Σεφέρη;) και των βοτσάλων. Στη συνέχεια ο φακός εστιάζει στους τροχούς ενός κάρου, εικονοποίηση των στίχων «Η γης δεν έχει κρικέλια / για να την πάρουν στον ώμο και να φύγουν» (στ. 16-17), σε ειδώλια με κωνικές κεφαλές («και τούτα τα κορμιά / πλασμένα από ένα χώμα που δεν ξέρουν / έχουν ψυχές», στ. 20-22), στη φωτογραφία ενός αστυνομικού που κρατάει μια ηλικιωμένη γυναίκα κατά τη διάρκεια μιας διαδήλωσης και σε άλλες φωτογραφίες από τον κυπριακό αγώνα, που ενδύουν τον στίχο «Μαζεύουν σύνεργα» (στ. 23), ο οποίος μάλλον αναφέρεται στους Άγγλους που ετοιμάζουν τα ικριώματα, στο ρόπτρο μιας

11. «Εικόνα από νιάτα σφριγηλά» τη χαρακτηρίζει ο Keeley (*Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, ό.π., σ. 153).

12. Το ποίημα «Σαλαμίνα της Κύπρος» βρίσκεται στις σ. 263-265 της έκδοσης που χρησιμοποιώ: Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα ¹⁴1982. Οι παραπομπές αντιστοιχούν σε στίχους του ποιήματος.

13. Το τρέξιμο του νεανικού ζευγαριού στην ακρογιαλιά παραπέμπει στην ταινία του Ingmar Bergman *Καλοκαίρι με τη Μόνικα / Sommaren med Monika*, γυρισμένη το 1953 (την επισήμανση αυτή οφείλω στον συνάδελφο Ευριπίδη Γαραντούδη, τον οποίο ευχαριστώ και από τη θέση αυτή), ενώ η εικόνα των δύο σωμάτων που αγκαλιάζονται, με τα χέρια της γυναίκας πάνω στη γυμνή πλάτη του άντρα, παραπέμπει στην ταινία του Alain Resnais *Χιροσίμα αγάπη μου / Hiroshima mon amour* (1959).

14. Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ελένη Βέλτσου, Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα ⁵2010 (¹1982), σ. 141.

πόρτας (εικονογράφηση του στίχου «δεν αργεί να καρπίσει τ' αστάχου», όπου, κατά τον Βαγενά, διακρίνεται η ανάπλαση της αισχύλειας εικόνας «ύβρις γαρ εξανθούσ' εκάρπωσεν στάχυν άτης» με ένα χρώμα μακρουγιαννικό¹⁵, αν και μάλλον ο Μικελίδης προτιμά να παραπέμψει στον πασίγνωστο στίχο του Σολωμού «δεν είν' εύκολες οι θύρες, εάν η χρεία τες κουρταλεί» από το ποίημα *Ύμνος εις την Ελευθερία*), ενώ ιδιαίτερα έντονη είναι η παρουσία του υδάτινου στοιχείου, μέσα από πλάνα με παραλίες και ρυάκια, που διαπλέκονται με φωτογραφίες από διαδηλώσεις των Κυπρίων εναντίον των Βρετανών, και εικόνες τάφων (που συμβολίζουν τους «φίλους του άλλου πολέμου», στ. 35), ενώ η «έρμη συννεφιασμένη ακρογιαλιά» του σεφερικού ποιήματος (στ. 36) αποδίδεται πιστά στο φιλμ, για να αποτελέσει και εδώ το υπαινικτικό τοπίο, πάνω στο οποίο θα προβληθούν πλάνα που παρουσιάζουν πέτρες, χριστιανικές εικόνες και τοιχογραφίες (με θέμα την προδοσία του Ιούδα), ένα αγαλμάτινο σύμπλεγμα λιονταριών που κατασπαράζουν ένα θήραμα, την Παναγία, γυναικόπαιδα που θρηγούν, αιχμαλώτους σε βρετανικό στρατόπεδο συγκέντρωσης, συρματοπλέγματα φυλακών, έναν βιολιτζή – ποιητάρη, ένα καφενείο όπου άντρες παίζουν χαρτιά (η πρώτη εικόνα κλειστού χώρου, που μεταγράφει τον στίχο 54 «Καθένας χωριστά ονειρεύεται και δεν ακούει το βραχνά των άλλων», στίχο που αποτυπώνει ένα θέμα επίμονο στην ποίηση του Σεφέρη, «την αποτυχία ή αδυναμία της ανθρώπινης επικοινωνίας»¹⁶). Ο δρομέας που τρέχει στους δρόμους μιας πόλης είναι, βεβαίως, ο μαντατοφόρος που τρέχει για να μεταφέρει «σ' αυτούς που γύρευαν ν' αλυσοδέσουν τον Ελλήσποντο / το φοβερό μήνυμα της Σαλαμίνας» (στ. 57-58) και το τελευταίο πλάνο παρουσιάζει τις κολόνες του αρχαίου ναού.

Και μια παρατήρηση σχετικά με την πολυσυζητημένη «φωνή» του ποιήματος και την απόδοσή της στην ταινία. Κατά τον Βαγενά, στο «Σαλαμίνα της Κύπρος», η φωνή ανήκει σε περισσότερα από ένα και σε ξεχωριστά πρόσωπα, αλλά είναι μία φωνή, διότι το μήνυμα που

15. Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., σ. 213.

16. Αθηνά Γεωργαντά, «Μονότροπος μονόλογος. Μπροστά σ' έναν καθρέφτη. Οι παράλληλοι μονόλογοι στην ποίηση του Σεφέρη: ο Λαφόργκ και ο Έλιωτ», *Ο Πολίτης*, 64-65 (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1983) 94-98: 94.

εξαγγέλλουν τα πρόσωπα είναι το ίδιο και, επιπρόσθετα, το γεγονός ότι ο μονόλογος αρχίζει με μια φράση από τον Μακρυγιάννη και τελειώνει με μια φράση από τον Αισχύλο μαρτυρεί την επιχειρούμενη συγχώνευση της φωνής του Μακρυγιάννη με τη φωνή του Αισχύλου¹⁷. Από τη δική του οπτική γωνία, ο Peter Mackridge κάνει λόγο για σύμπλεγμα πέντε φωνών στο ποίημα αυτό (του Αισχύλου, του Μαχαιρά, του Μακρυγιάννη, του ηρωικού πλοιάρχου του Βρετανικού Ναυτικού Lord Hugh Beresford και του ίδιου του Σεφέρη) και υπογραμμίζει ότι στο τέλος του ποιήματος «η φωνή του ποιητή, οικειοποιούμενη τα λόγια του δίκαιου Μακρυγιάννη και τα λόγια του ίδιου του Θεού που ακούγονται στους ψαλμούς του Δαβίδ (ψαλμός 28), αποκτά την επικύρωση κάποιου θεϊκού ερείσματος»¹⁸. Εάν προσθέσουμε και την παρατήρηση ότι «συχνά αναγνώστες της ποίησης τοπίου ίσως εκπλαγούν από το γεγονός ότι υπάρχει μια φωνή στη γη που σε πηγαίνει ακόμη πλησιέστερα στην καρδιά του τοπίου από ό,τι οι εικαστικές αρετές του ποιήματος»¹⁹, αντιλαμβανόμαστε τη βαρύτητα αυτής της φωνής. Η αποκαλυπτική αυτή φωνή που ακούγεται στους «προειδοποιητικούς»²⁰ στίχους 16-34 και που ξεχωρίζει από το υπόλοιπο σώμα του ποιήματος με τη χρήση εισαγωγικών, δεν διαφοροποιείται με κάποιο τρόπο στο φιλμ του Μικελίδη (ο αφηγητής μένει πάντα ο ποιητής Νίκος Γκάτσος και ο τόνος της απαγγελίας δεν μεταβάλλεται αισθητά).

Η εικονοποίηση του ποιήματος «Ελένη» ξεκινά με μαύρη οθόνη, όπου ακούγεται το απόσπασμα από τη στιχομυθία του Τεύκρου και της Ελένης στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη²¹, που προτάσσεται ως

17. Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., σ. 213.

18. Peter Mackridge, «Ο Σεφέρης και η προφητική φωνή», στο Μιχάλης Πιερής (επιμ.), *Γιώργος Σεφέρης. Το ζύγισμα της καλοσύνης*, Μεσόγειος, Αθήνα 2004, σ. 93-113: 108-110.

19. Stephen Siddall, *Landscape and Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, σ. 74 [Η μετάφραση του παραθέματος δική μου].

20. Ξ. Α. Κοκκόλης, *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 347.

21. Ο Δημήτρης Τζιόβας («Επίμετρο στο Έτος Σεφέρη», *Το Βήμα της Κυριακής. Νέες Εποχές* [10 Δεκεμβρίου 2000]) συμπεριλαμβάνει το ποίημα «Ελένη» σε μια μικρή ομάδα σεφερικών ποιημάτων (μαζί με τα «Ο βασιλιάς της Ασίνης», «Πάνω σ'

έξεργο στο ποίημα του Σεφέρη²². Αμέσως μετά ο φακός του Μικελίδη εστιάζει στην εικόνα ενός νεαρού ζευγαριού που περπατά στο δάσος²³ και ακούγεται για πρώτη φορά η φράση-ρεφραίν του ποιήματος «Τ' αηδόνια δε σ' αφήνουνε να κοιμηθείς στις Πλάτρες» (στ. 1)²⁴. Αξίζει να

έναν ξένο στίχο» και «Επί Ασπάλθων») που έχουν ως αφετηρία μια κειμενική πηγή της αρχαιότητας, μπορούν να θεωρηθούν καλά δείγματα της μυθικής ή συνειρμικής μεθόδου, διακρίνονται από ένα είδος «υπαρξιακού ιστορισμού» και προσεγγίζουν το παρελθόν είτε ρητά είτε υπαινικτικά μέσω ενός σύγχρονου χώρου. Ειδικά η αναφορά στον χώρο, σύμφωνα με τον Τζιόβα, συνιστά ένα είδος περι-κειμένου (με τη φιλολογική μνεία να αναλαμβάνει τον ρόλο του κειμένου), συντελεί στη σταδιακή απόσβεση και απορρόφηση της προσωπικότητας στην αχρονία της παράδοσης και δηλώνει ότι η προσέγγιση του παρελθόντος πραγματοποιείται από την προοπτική του παρόντος, γεγονός που πιστοποιεί την αντίληψη του Σεφέρη ότι το παρόν οφείλει να συγχωνεύσει διδακτικά το παρελθόν. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, ο μελετητής θεωρεί το τοπίο ένα από τα τέσσερα εργαλεία με τα οποία το παρελθόν, ως παράδοση, καλλιεργείται ξανά και ξανά, επανεργοποιείται στην ποίηση του Σεφέρη, με την έννοια της διαισθητικής επικοινωνίας και της αισθητικής καλλιέργειας (τα άλλα τρία εργαλεία είναι η μνήμη, ο μύθος και η γλώσσα).

22. Το ποίημα «Ελένη» βρίσκεται στις σ. 239-240 της έκδοσης που χρησιμοποιώ: Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα ¹⁴1982. Οι παραπομπές αντιστοιχούν σε στίχους του ποιήματος.

23. Στον νου έρχονται σκηνές από την ταινία *Ζυλ και Τζιμ / Jules et Jim* (1962) του François Truffaut.

24. Ο ίδιος ο Σεφέρης στις σημειώσεις στα ποιήματά του γράφει την παρατήρηση «Πλάτρες: τόπος του νησιού» (Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα ¹⁴1982, σ. 338), ενώ ο Σαββίδης σημειώνει ότι «οι Πάνω Πλάτρες είναι φημισμένες ως ορεινό ειδυλλιακό θέατρο» (Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 338). Ο Edmund Keeley (*Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, ό.π., σ. 132) σημειώνει ότι το συγχευμένο τοπίο στην «Ελένη» είναι οι Πλάτρες και τ' αηδόνια τους. Ο Denis Kohler (*L'aviron d'Ulysse. L'itinéraire poétique de Georges Seféris*, Les Belles Lettres, Paris 1985, σ. 631) πιστεύει ότι ο στίχος «Τ' αηδόνια δε σ' αφήνουνε να κοιμηθείς στις Πλάτρες» έχει την αφετηρία του σε «διαφήμιση τουριστικής αφίσας που απευθύνεται στους Άγγλους που έρχονται να περάσουν το καλοκαίρι στην Κύπρο». Ο Γιώργος Γεωργής (*Ο Σεφέρης περί των κατά την χώραν Κύπρον σκαιών*, Σμίλη, Αθήνα 1991, σ. 92) υποστηρίζει ότι η επανάληψη του πρώτου αυτού στίχου ως επωδού στο ποίημα παραπέμπει στην ποιητάριχη τακτική. Η Πολίνα Ταμπακάκη (*Η «μουσική ποιητική» του Γιώργου Σεφέρη*, Δόμος, Αθήνα 2011, σ. 240-241, 246, 247) εξετάζει το ενδεχόμενο να λειτουργεί η λέξη

υπογραμμιστεί ότι τις επόμενες δύο φορές που ακούγεται ο συγκεκριμένος στίχος, ο φακός παρουσιάζει συρματοπλέγματα και αιχμαλώτους σε στρατόπεδα συγκέντρωσης, παραπέμποντας ευθέως στη βρετανική ωμότητα και στον κυπριακό αγώνα και απομακρυνόμενος από οποιαδήποτε ειδυλλιακή ή τουριστική ατμόσφαιρα. Ακολουθούν πλάνα που δείχνουν αγάλματα κούρων, συρματοπλέγματα, ένα καΐκι, ένα ακρογιάλι, ένα ζευγάρι που φιλιέται, ενώ φευγαλέα έχουμε την εικόνα του δάσους και μιας παραθαλάσσιας περιοχής της Κύπρου, στο άκουσμα του στίχου 10 «Ποιες είναι οι Πλάτρες; Ποιος το γνωρίζει τούτο το νησί;». Στο σημείο αυτό επισημαίνεται ότι, ενώ ο Σεφέρης, κατά την άποψη του Καραντώνη, «σ’ όλο το ποίημα, επιμένει να μας δείχνει έμμεσα το τοπίο μέσα στο οποίο μια νύχτα αγρύπνιας συνέλαβε και επεξεργάστηκε τη μυθολογική παραλλαγή της Ελένης [...], ένα δάσος με αηδόνια – με το αηδόνι που αδιάκοπα τραγουδεί, με το αηδόνι που είναι μαζί και ο ποιητής – άτομο, και ο ποιητάρης – λαός»²⁵, ο Μικελίδης, χωρίς να παρακάμπτει το φυσικό τοπίο του δάσους, όπως περιγράφεται στους στίχους 1-8, ντύνει αυτούς τους στίχους και με εικόνες αγαλμάτων και ειδωλίων, ενώ για τον υπαινικτικό στίχο 8 («το πικρό τρικύμισμα της ξαγριεμένης σκλάβας») χρησιμοποιεί εικόνα από τον κυπριακό αγώνα. Εναλλαγή εικόνων που παρουσιάζουν ένα αγγείο και κομμένα μέλη νεκρού έχουμε στο άκουσμα των στίχων 11-12 (όπου γίνεται λόγος για

ως τοπωνυμική αναφορά με ιδιαίτερο συναισθηματικό βάρος, που δηλώνει όχι μόνο την απόσταση ανάμεσα στη Σαλαμίνα της Κύπρου, όπου βρίσκεται και μιλά ο Τεύκρος, και τις ορεινές Πλάτρες, αλλά και την ψυχική απόσταση που χωρίζει τον Τεύκρο από τους ανθρώπους που τα αηδόνια δεν τους αφήνουν να κοιμηθούν, την απόσταση που χωρίζει τον ομιλητή (που διαπνέεται από αγωνία για αυτά τα μέρη, ακριβώς επειδή γνωρίζει το ιστορικό τους φορτίο) από τους ανθρώπους που απολαμβάνουν ανέμελοι τις χαρές του νησιού χωρίς να ανησυχούν. Ο D. B. Ricks [«Secret Political Verses in Twentieth-Century Greek Poetry», *Folia Neohellenica*, 8 (1987-1989) 65-80: 71-72] επισημαίνει την ποικιλία των ρυθμών του ποιήματος ανάμεσα στις τρεις εμφανίσεις του στίχου και ο Ευριπίδης Γαραντούδης [«Η ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Ανάμεσα στον έμμετρο και στον ελεύθερο στίχο», *Νέα Εστία*, 1728 (Νοέμβριος 2000) 678-698: 683] θεωρεί ότι το άκουσμα αυτού του μεμονωμένου δεκαπεντασύλλαβου στίχου, «επαναλαμβανόμενου εμβληματικά τρεις φορές (στ. 1, 9 και 53), και επιτονισμένου από μερικούς ακόμη διάσπαρτους δεκαπεντασύλλαβους (στ. 8, 49 και 52), αναδίνει τον μουσικό ρυθμό του παρελθόντος».

25. Αντρέας Καραντώνης, *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, ό.π., σ. 193-194.

το καινούριο που συνάντησε στη ζωή του ο Τεύκρος και δηλώνεται ο ταξιδιώτης Σεφέρης: «Έζησα τη ζωή μου ακούγοντας ονόματα πρωτάκουστα: / καινούργιους τόπους, καινούργιες τρέλες των ανθρώπων»), ενώ η βάρκα με τα πανιά συμβολίζει την περιπλάνηση του Τεύκρου και το πανοραμικό πλάνο του λιμανιού της Σαλαμίνας της Κύπρου εικονοποιεί τον τελευταίο σταθμό του πολεμιστή.

Η «Ελένη» έχει χαρακτηριστεί σεληνιακό, νυχτερινό ποίημα²⁶, όπως μαρτυρούν στίχοι του τύπου «Το φεγγάρι βγήκε απ' το πέλαγο σαν Αφροδίτη» (στ. 17)²⁷, «σαν και μια τέτοια νύχτα» (στ. 24)· αλλά η νυχτερινή ατμόσφαιρα δεν διατηρείται στην ταινία, αφαιρώντας έτσι από το ποίημα μέρος της υποβλητικότητας και της στοχαστικότητάς του²⁸. Απουσιάζει, εξάλλου, από το φιλμ η οποιαδήποτε εικόνα από το «ακροθαλάσσι του Πρωτέα», «[...]τα χείλια της ερήμου», το Δέλτα και

26. Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση. Σχόλια στο ...Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν...», στο *Για τον Σεφέρη*, Ερμής, Αθήνα 1961, σ. 304-408: 344-345. Πβ. την παρατήρηση του Christos Papazoglou (*George Séféris, Journal du Bord III*, Langues O - Nefeli, Paris / Athènes 2002, σ. 165) για τον απατηλό ρόλο του φεγγαριού στη σεφερική ποίηση, καθώς και τις επισημάνσεις της Λίνας Λυχνάρá (*Το μεσογειακό τοπίο στον Σεφέρη και τον Ελύτη*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1986, σ. 225) σχετικά με τη νύχτα: «Η νύχτα, στη σεφερική ποίηση, κυριαρχεί όχι μόνον αριθμητικά, αλλά και ουσιαστικά. Είναι η ώρα που ταιριάζει στις κυρίαρχες ψυχικές καταστάσεις αυτής της ποίησης. Αγρύπνια, μοναξιά, περισυλλογή, αναζήτηση ενός “νόηματος” στο παράλογο της ύπαρξης, διάλογος με τους αστερισμούς».

27. Ο στίχος 17 («Το φεγγάρι βγήκε απ' το πέλαγο σαν Αφροδίτη») συγκροτεί, κατά τον Γιώργο Γεωργή (*Ο Σεφέρης περί των κατά την χώραν Κύπρον σκαίων*, ό.π., σ. 105-106), μια εικόνα με υπαινικτικές αναφορές, που παραπέμπει στην ταύτιση, τον συμφυρμό της Σελήνης-Ελένης με την Αφροδίτη. Αλλά αυτός ο συμφυρμός μάλλον απουσιάζει από το φιλμ, καθώς όταν διαβάζονται οι σχετικοί στίχοι 17-22, εναλλάσσονται οι εικόνες της θάλασσας κατά τη διάρκεια της μέρας, ενός νεανικού ζευγαριού που τρέχει και ενός παιδιού που παίζει στην άμμο.

28. Πβ. τις επισημάνσεις του Charles Peake (*Poetry of the Landscape and the Night*, Edward Arnold, London 1967, σ. 9) σχετικά με τον συνδυασμό νύχτας και τοπίου στην ποίηση: «[...] οι ποιητές συχνά αρχίζουν τον διαλογισμό όταν ο χώρος ή το σκοτάδι τούς αποκόψουν από τις συνηθισμένες έγνοιες και το περιβάλλον τους [...] και ποιήματα που εμπλέκουν μακρινές προοπτικές και τη νύχτα μπορούν να βρεθούν στη λογοτεχνία πολλών εποχών» [Η μετάφραση δική μου].

την Τροία (βλέπουμε μόνο κάποια τείχη τις δύο φορές που αναφέρεται το τοπωνύμιο), καταργείται δηλαδή η εναλλαγή του γεωγραφικού χώρου του ποιήματος (Πλάτρες, Σαλαμίνα, Αίγυπτος, Πλάτρες, Σαλαμίνα, Τροία²⁹), σαν να θέλει να παραμείνει ο Μικελίδης μόνο στον γεωγραφικό χώρο της Κύπρου. Ενδιαφέρον, επίσης, έχει ότι η Ελένη παρουσιάζεται κυρίως μέσα από μια σειρά λήψεων κάποιων αγαλμάτων της, με παρεμβολή της εικόνας μιας “ζωντανής” γυναίκας, έτσι ώστε να τονιστεί η αντίθεση ανάμεσα στον «ίσκιο» (στ. 40) και στο «πλάσμα ατόφιο» (στ. 40). Όταν ακούγεται ο στίχος 42 («Μεγάλος πόνος είχε πέσει στην Ελλάδα»), προβάλλεται φωτογραφία από τον Κυπριακό αγώνα, με αποτέλεσμα να επιχειρείται μια ταύτιση της Ελλάδας με τη μαρτυρική μεγαλόνησο. Οι αποκαλυπτικές αναφορές στα κορμιά που έχουν ριχτεί «στα σαγόνια της θάλασσας, στα σαγόνια της γης» (στ. 44), που συνιστούν ένα εφιαλτικό τοπίο στη σεφερική ποίηση, συνοδεύονται στην κινηματογραφική ερμηνεία από εικόνες του Ιωνά και του κήτους, παρά το γεγονός ότι έχουν την εικονιστική τους αφετηρία στις τοιχογραφίες της Δευτέρας Παρουσίας από τον νάρθηκα της Παναγίας της Ασίνου³⁰. Λέξεις και φράσεις όπως «λινό κυμάτισμα» (στ. 48), «νεφέλη» (στ. 48), «πεταλούδας τίναγμα» (στ. 49), «πούπουλα ενός κύκνου» (στ. 49)³¹, λέξεις-κλειδιά που τονίζουν τον θεϊκό δόλο, δηλώνουν πράγματα απατηλά και συνοδεύουν τη διαπίστωση πως οι Έλληνες σφάζονται επί δέκα χρόνια για κάτι ανύπαρκτο, ενδύονται με σύντομες εικόνες του κυπριακού τοπίου (του δάσους και των γυμνών κλαδιών), ενώ ο εμβληματικός στίχος «για ένα πουκάμισο αδειανό, για μιαν Ελένη» (στ. 50) εικονοποιείται με ένα διαλυμένο αυτοκίνητο εγκαταλελειμμένο σε ένα

29. Γιώργος Γεωργής, *Ο Σεφέρης περί των κατά την χώραν Κύπρον σκαιών*, ό.π., σ. 94.

30. Γιώργος Γεωργής, *Ο Σεφέρης περί των κατά την χώραν Κύπρον σκαιών*, ό.π., σ. 104.

31. Παραδόξως, η γοητευτική εικόνα του κύκνου, που, κατά τον Βαγγέλη Αθανασόπουλο (*Το ποιητικό τοπίο του ελληνικού 19ου και 20ού αιώνα*. Β' τόμος: *Σεφέρης – Θέμελης – Ρίτσος – Βρεττάκος – Ελύτης – Ζευγώλη-Γλέζου – Παπαδίτσας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 30), «εμφανίζεται στην ποίηση του Σεφέρη επτά φορές και ανήκει αποκλειστικά στη σεφερική φαντασίωση του νερού», δεν υπάρχει στην ταινία.

χωράφι³². Η ερώτηση στο αηδόνι σχετικά με την ταυτότητα του θεού (στ. 52) συνοδεύεται από πλάνο βρετανικού στρατόπεδου συγκέντρωσης, ενώ τα αηδόνια στο κλουβί δεν εμφανίζονται στους αναμενόμενους στίχους, αλλά στους στίχους 58-59 («αν είναι αλήθεια πως οι άνθρωποι δεν θα ξαναπιάσουν / τον παλιό δόλο των θεών»). Οι τελευταίοι στίχοι βρίσκουν το φιλικό τους αντίστοιχο σε πλάνο που παρουσιάζουν διανοητικά μια εκκλησία, κάποια τείχη, ένα δέντρο με φόντο έναν δρόμο (συνδυασμός φυσικού και αστικού τοπίου), τα συρματοπλέγματα ενός στρατόπεδου συγκέντρωσης και το ξεχαρβαλωμένο αυτοκίνητο (στον στίχο 63: «είδε ένα Σκάμαντρο να ξεχειλάει κουφάρια» και στον τελευταίο στίχο «για ένα πουκάμισο αδειανό, για μίαν Ελένη»).

Είναι γεγονός ότι οι εικόνες που δημιουργεί ο Μικελίδης δεν αντιστοιχούν απολύτως στις εικόνες του Σεφέρη³³: ούτως ή άλλως, υποστηρίζεται, σε θεωρητικό επίπεδο, ότι είναι λάθος «να κάνουμε απόλυτες,

32. Ο Νίνος Φένεκ Μικελίδης σημειώνει σχετικά με τη χρήση αυτής της εικόνας για τον συγκεκριμένο στίχο: «Μάλιστα σε μια σκηνή όπου είχα τραβήξει το κουφάρι ενός, χωρίς τροχούς ή πόρτες, αυτοκινήτου, πεταμένου σε ένα χωράφι, ο Σεφέρης ρώτησε να μάθει πού σκόπευα να το χρησιμοποιήσω και του είπα στο στίχο “Για ένα πουκάμισο αδειανό, για μίαν Ελένη”, εκείνος με ρώτησε μήπως θα ήταν καλύτερα αν εκεί έβαζα μια πουκαμίσα πάνω σε σχοινί να την κουνάει ο άνεμος. Του εξήγησα πως ήθελα κάτι πιο συμβολικό και όχι απλά περιγραφικό». Βλ. Νίνος Φένεκ Μικελίδης, «Η γνωριμία μου με τον Γιώργο Σεφέρη», στο Ελένη Αντωνιάδου, Γιώργος Γεωργής, Κώστας Λυμπουρής (επιμ.), *Για τον Γιώργο Σεφέρη*, Αίπεια, Σπίτι της Κύπρου, Παρουσία, Αθήνα 2009, σ. 123-127: 125-126.

33. Ο Παύλος Ζάννας («Μετριοτήτες και ποιητικές ερμηνείες. Ελληνικές και ξένες ταινίες», *Το Βήμα* [27 Σεπτεμβρίου 1964] 2) υποστηρίζει ότι ο κίνδυνος στις απόπειρες κινηματογραφικής ερμηνείας ποιημάτων είναι «η προσωπική οπτική ανάγνωση να περιορισθεί στα πλαίσια της καθαρά υποκειμενικής ευαισθησίας χωρίς αντίκρουσμα για τον θεατή ή αντίθετα να υποδουλωθεί στον ειρμό του ποιητικού λόγου». Ο Μικελίδης, κατά τον κριτικό, απέφυγε και τους δύο αυτούς σκοπέλους, καθώς οι εικόνες της ταινίας του δεν ταυτίζονται με αυτές του Σεφέρη, αλλά και δεν ξεφεύγουν από το ποιητικό του σύμπαν. Και καταλήγει ο Ζάννας: «Το Κυπριακό τοπίο, τα αρχαία μνημεία, τα σπασμένα αγάλματα, η ελληνική παράδοση, αλλά και η σύγχρονη Κύπρος με την αντίσταση, την κατοχή και τα στρατόπεδα συγκεντρώσεως, συνθέτουν μια προσωπική αλλά παραδεχτή ερμηνεία δοσμένη με γνήσιο λυρισμό και σίγουρη τεχνική του μοντάζ».

αγεφύρωτες διακρίσεις ανάμεσα σε οπτικά και λεκτικά κείμενα»³⁴ και ότι κάθε έργο τέχνης θέτει το πλαίσιο για πολλές διαφορετικές διασκευές, ακριβώς διότι κάθε τέχνη μπορεί να “παίξει” και να πειραματιστεί με στοιχεία των άλλων τεχνών. Ωστόσο, το τοπίο παίζει πάντα τον κυρίαρχο ρόλο και στα δύο έργα. Το κυπριακό τοπίο, απογυμνωμένο από οποιαδήποτε φολκλορική διάσταση, με κυρίαρχα στοιχεία το «λαμπερό φως που ακολουθείται παντού από τη σκιά»³⁵, τη θάλασσα³⁶, την πέτρα και τα λείψανα της κλασικής αρχαιότητας και της βυζαντινής αυτοκρατορίας³⁷, αποτελεί το σκηνικό πάνω στο οποίο ξεδιπλώνεται η κυπριακή

34 William C. Wees, «Poetry-Films and Film Poems», in www.lux.org.uk/forms/filmpoems/weesarticle.pdf. Βλ. και W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Virtual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.

35 Γ. Χατζηκωστής, *Γιώργος Σεφέρης. Προσεγγίσεις στον ποιητή και το έργο του*, χ.ε., Λευκωσία 1984, σ. 51.

36 Η Rachel Hadas (*Form, Cycle, Infinity: Landscape Imagery in the Poetry of Robert Frost and George Seferis*, Bucknell University Press, Lewisburg 1985, σ. 120-121) σημειώνει για τη σχέση της ποίησης του Σεφέρη με τη θάλασσα: «Για τον Σεφέρη, όπως για τους περισσότερους από τους συμπατριώτες του, η θάλασσα έχει μια σπουδαιότητα που δεν μπορεί σχεδόν καθόλου να είναι υπερβολική. Αντιπροσωπεύει ταυτόχρονα το οικείο και το ωραίο· νοσταλγία για τον χαμένο, μαγικό κόσμο της παιδικής ηλικίας· την περιπέτεια και το αίσθημα· την ιστορία και την παράδοση· και μία σύνδεση με το σώμα των Ελληνικών μύθων».

37. Πβ. τις παρατηρήσεις του Δημήτρη Δημηρούλη [Ο ποιητής ως έθνος. *Αισθητική και ιδεολογία στον Γ. Σεφέρη*, Πλέθρον, Αθήνα 2011 (1997), σ. 206-207] σχετικά με τις συμβολικές διαστάσεις που λαμβάνουν τα «αγάλματα», οι «πέτρες» και τα «ερείπια» στη σεφερική ποίηση και τη σύνδεσή τους με τη διαλεκτική του «τόπου» και του «χρόνου»: «Με μια γενναία, αλλά όχι αυθαίρετη, γενίκευση μπορούμε να θεωρήσουμε τις συμβολικές διαστάσεις που αποκτούν λέξεις όπως τα “αγάλματα” (ή οι “πέτρες”, τα “ερείπια” κ.ά), στην ποίηση του Σεφέρη ως υποδειγματικές (όχι όμως μοναδικές) αισθητικές εξιδανικεύσεις ενός σύνθετου και αδιάπτωτου προβληματισμού για τις σχέσεις ιστορίας, κοινωνίας και ποίησης. Ως κριτικός στοχασμός και ως λογοτεχνική πράξη ο προβληματισμός αυτός συγκεκριμενοποιείται (σχεδόν με εξαντλητικό τρόπο) στην πολυεπίπεδη και πολύμορφη διαλεκτική του “τόπου” και του “χρόνου”, η οποία διατηρεί ακμαία τη σεφερική αγωνία για τα καίρια ζητήματα του εθνικού μοντερνισμού, όπως: η πολιτισμική ταυτότητα, η θέση της παράδοσης, η συλλογικότητα ως υπαινικτικός ορίζοντας της ποιητικής μυθολογίας, η εκρηκτική συμπαράταξη εθνικής ιδεολογίας και καλλιτεχνικού πειραματισμού, η προσπέλαση στο “καθολικό” μέσα από το “τοπικό” και

τραγωδία του εικοστού αιώνα και το νησί της Κύπρου λειτουργεί ως σύμβολο, ως μέρος ενός χώρου που δοκιμάζεται από την Ιστορία³⁸. Ενώ στα σεφερικά ποιήματα η ζοφερή ιστορική πραγματικότητα της δεκαετίας του '50 δηλώνεται, κατά τον Μαρωνίτη, μέσω του «υπαινικτικού τοπίου», το οποίο βρίσκει «στημένο στο τρικυμισμένο παρόν αλλά και ιστορικά φωτισμένο με απεριόραπη λιτότητα»³⁹, στο ντοκιμαντέρ του

το “γγηγενές”»). Και ο Αντρέας Καραντώνης (Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης, ό.π., σ. 172) σημειώνει: «Κάθε σημαντική πράξη στην ποίηση του Σεφέρη είναι μια νέα πράξη του ίδιου ποιητικού δράματος, παιγμένου, θάλεγε κανείς, στα “εσωτερικά” των ελληνικών τοπίων. Παιγμένου με σκηνικά καταχωνιασμένα βαθειά στην ελληνική γη, κάτω από το στρώμα της ζωής μας, εκεί που περιμένουν την αξίνα της ανασκαφής τ’ αγάλματα και τα θεμέλια των ναών και των ανακτόρων της αρχαίας αίγλης. Κυριολεκτικά, πρόκειται για σκηνικά θανάτου: κομματιασμένα αγάλματα, εντάφιες χρυσές προσωπίδες χαμένων βασιλιάδων, σάπιες ρίζες δέντρων όπου “σιμά κοιμούνται οι πεθαμένοι”».

38. Ελευθέριος Μύστακας, Αλίκη Τσοτσορού, «Το νησί ως τόπος κλειστός και ως τόπος ανοιχτός στην ελληνική ποίηση και ζωγραφική των αρχών του 20ού αιώνα», στο Κωνσταντίνος Μπόμπας (επιμ.), *Από το ένα στο άλλο σύνορο. Τάσεις φυγής. Λύσεις συνέχειας στον νεοελληνικό κόσμο*, Γαβριηλίδης – Septentrion, Αθήνα / Lille 2009, σ. 337-354: 344.

39. Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Ποιητική κυριολεξία», *Το Βήμα* [21 Σεπτεμβρίου 1974] 1-2. Πάντως, όταν κυκλοφορεί η συλλογή, ορισμένοι κριτικοί είναι ιδιαίτερα επικριτικοί απέναντι στον τρόπο με τον οποίο ο Σεφέρης αντιμετωπίζει το σύγχρονο δράμα της Κύπρου. Ο Άρης Δικταίος [«Γιώργου Σεφέρη “...Κύπρον, ου μ’ εθέσπισεν...”», περ. *Καινούρια Εποχή*, III-V (Ανοιξη 1956) 253-256: 256 = Άρης Δικταίος, *Ανοιχτοί λογαριασμοί με τον χρόνο*, εκδ. Γ. Φέξη, Αθήνα 1963, σ. 275-281] ειδικά για το ποίημα «Σαλαμίνα της Κύπρος» επικρίνει τον Σεφέρη ότι «τραγουδά με σκοπιμότητες και τόσον υποτονικά, άτολμα, χλιαρά, υπαινικτικά, σα να φοβάται μη θίξει τους δυνάστες Εγγλέζους» και φτάνει στο σημείο να υποστηρίξει ότι το ποίημα αποκαλύπτει «τον καλό διπλωμάτη και τον υποτονικό ποιητή, τον περίπου ανύπαρκτο από την (ειδικώτερη) εθνική άποψη». Ο Τίμος Μαλάνος [«Οι δυο κρεμάλες», περ. *Καινούρια Εποχή*, (Φθινόπωρο 1956) 216-218 = Τίμος Μαλάνος, *Δειγματολόγιο*, εκδ. Γ. Φέξη, Αθήνα 1962, σ. 148-153] υποστηρίζει ότι αυτή τη στιγμή που «ένα νησί ελληνικό καταδυναστεύεται με τρόπους μεσαιωνικούς και απάνθρωπους, επειδή, απλούστατα, ζητεί την ελευθερία του», χρέος του ποιητή «που δεν γυρίζει την πλάτη στις μεγάλες υποθέσεις του έθνους του» είναι να θυσιάσει τις αγγλικές φιλίες και γνωριμίες του, «προκειμένου να μιλήσει εν ονόματι της χώρας του, σαν άνθρωπος ελεύθερος, σαν ίσος προς ίσον», να εγκαταλείψει την τεχνική της υπονοητικής γραφής και να διαλέξει «ένα άλλο ύφος,

Μικελίδη, το τοπίο, χωρίς να χάσει τη μετωνυμική λειτουργία του⁴⁰, φορτίζεται με εικόνες που παρουσιάζουν τον οδυνηρό κυπριακό αγώνα σε όλες του τις πτυχές (αιματηρές επιθέσεις Άγγλων στους κρυψώνες των Κυπρίων, διαδηλώσεις, βασανιστήρια αγωνιστών).

Οι σεφερικοί στίχοι αποκτούν την οπτική τους τεκμηρίωση μέσα από τις φωτογραφικές συνθέσεις του Μικελίδη και η χρήση του τοπίου υπερβαίνει τα όρια της κινηματογραφικής εικόνας, συντελώντας στη δημιουργία ενός δοκιμίου σχετικά με τη μνήμη του χώρου. Ο ποιητής και ο σκηνοθέτης αποδίδουν μια ποιητική μνήμη του κυπριακού τοπίου, γεφυρώνοντας το αρχαίο παρελθόν με τη σύγχρονη εποχή, επιμένοντας να δίνουν κυρίαρχη θέση σε ερείπια, χώρους με έντονο ιστορικό και συμβολικό φορτίο, που αντιστέκονται στο πέρασμα του χρόνου. Και στις δύο περιπτώσεις το τοπίο αποτελεί κεντρικό σημείο αναφοράς και όχι πλαίσιο, παραπέμποντας στην Ιστορία και στη μυθολογία και

πιο άμεσο, πιο ευθύ [...] σ' αυτόν τον άνισο, αλλά ιερό αγώνα για την ελευθερία». Σχολιάζοντας αυτή την κριτική στάση, ο Αντώνης Δρακόπουλος (*Ο Σεφέρης και η κριτική. Η υποδοχή του σεφερικού έργου (1931-1971)*, Πλέθρον, Αθήνα 2002, σ. 203-204) επισημαίνει τα εξής: «Ήταν, βέβαια, επόμενο, πως μια συλλογή που ακόμη και με τον τίτλο της παρέπεμπε στην Κύπρο, σε μια εποχή κατά την οποία γινόταν ένας αγώνας για την αυτοδιάθεση και την ένωση των Κυπρίων με την κυρίως Ελλάδα, θα εξεταζόταν σε συνάρτηση με τα ιστορικά συμφραζόμενα. Το πλαίσιο, όμως, αναφοράς των κριτικών στηριζόταν σε παλαιότερα πρότυπα εθνικής και πατριωτικής ποίησης. Ο Σεφέρης, από την άλλη μεριά, επιχειρούσε να ανανεώσει αυτά τα πρότυπα με αρκετές καινοτομίες: αντικατάσταση της συνηθισμένης ρητορείας και μεγαλοστομίας της πατριωτικής ποίησης με τον υπαινιγμό και την εκφραστική λιτότητα, απόρριψη της γνωστής θεματικής περί ηρωισμού και ανδρείας και διαφορετική αντιμετώπιση της πραγματικότητας του πολέμου, που περιελάμβανε τώρα όχι μόνο την έννοια της εθνικής δικαίωσης αλλά και της ανθρώπινης αδυναμίας, της ιδιοτέλειας και της καταγγελίας του πολέμου. Έτσι, η απόσταση που χώριζε αυτό που περίμεναν οι κριτικοί από αυτό που βρήκαν στη συλλογή οδήγησε στην απόρριψή της».

40. «Τα κινηματογραφικά τοπία, κάνοντας χρήση όχι μόνο του κυριολεκτικού αλλά και του μετωνυμικού και του μεταφορικού, μπορούν να αρθρώσουν τόσο το ασυνείδητο όσο και το συνειδητό [...]. Τα κινηματογραφικά τοπία είναι υλικά και διαμεσολαβημένα. Είναι τόποι ανακάλυψης». Βλ. Graeme Harper, Jonathan Rayner, «Introduction – Cinema and Landscape», in Graeme Harper, Jonathan Rayner (eds.), *Cinema and Landscape*, Intellect Books, Bristol / Chicago 2010, σ. 13-28: 21.

λειτουργώντας συνειρμικά. Η ταινία του Μικελίδη αποτελεί μια πρώτη σοβαρή προσπάθεια μετάπλασης της ποίησης του Σεφέρη στον κινηματογράφο, μια εργασία που δείχνει, σε καιρούς ανυποψίαστους, τις δυνατότητες που παρέχει το ντοκιμαντέρ, ένα είδος που συχνά «γίνεται ένα μέσο ριζικής μεταστροφής στον τρόπο με τον οποίο η Ιστορία εκδηλώνεται και μεταδίδεται, δηλαδή στον τρόπο με τον οποίο χτίζεται η μνήμη μας»⁴¹, και τη σημασία της αναγωγής του τοπίου σε πρωτεύον στοιχείο της φιλμικής εικόνας, που σχετίζεται άμεσα με την καταγραφή της μνήμης στο σελιλόιντ. Η έμφαση στα αρχαία ερείπια, τόσο στο ποίημα του Σεφέρη «Σαλαμίνα της Κύπρος» όσο και στην ταινία του Μικελίδη, δείχνει να επιβεβαιώνει ότι ισχύει και στην ποίηση και στον κινηματογράφο η επισήμανση της Françoise Cachin για τη γαλλική ζωγραφική ότι «ένα τοπίο με ερείπια είναι ταυτόχρονα ένα προσδιορισμένο μέρος και το υλικό των ονείρων»⁴². Επιπρόσθετα, στο φιλμ οι εικόνες των ερειπίων, της θάλασσας και του κυπριακού αγώνα επανέρχονται με μεγάλη συχνότητα, με τρόπο που να μπορεί να γίνει λόγος για χρήση της τεχνικής που ο ίδιος ο Σεφέρης αποκαλεί «οπτικό γύρισμα» ή «οπτική επωδó» σε κείμενό του γραμμένο το 1952, με τίτλο «Η ποίηση στον κινηματογράφο»⁴³.

41. Jean Breschand, *Ντοκιμαντέρ. Η άλλη όψη του κινηματογράφου*, μτφρ. Δώρα Θυμιοπούλου, υπεύθυνη σειράς: Εύα Στεφανή, Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 47.

42. Françoise Cachin, «The Painter' landscape», in Pierre Nora (ed.), *Rethinking France: Les Lieux de Mémoire*, vol. 2: *Space*, David P. Jordan (transl.), University of Chicago Press, Chicago 2006, σ. 205-342: 309.

43. Αναφερόμενος στη χρήση του μέσου της οπτικής επωδού από τον George Hoellering, σκηνοθέτη της ταινίας *Murder in the Cathedral / Φονικό στην εκκλησιά* (κινηματογραφικής μεταφοράς του έργου του T. S. Eliot), ο Σεφέρης [«Η ποίηση στον κινηματογράφο», *Δοκίμés. Τρίτος τόμος. Παραλειπόμενα (1932-1971)*, Ίκαρος, Αθήνα 1992, σ. 130-136] διατυπώνει κάποιες ενστάσεις και κάνει αντιπαραβολή με τη χρήση του μοτίβου στη μουσική ή στην ποίηση: «Έχω την εντύπωση ότι χρησιμοποίησε με κάποια υπερβολή το μέσο του οπτικού γυρίσματος, της οπτικής επωδού, που δε νομίζω να ευχαριστεί το μάτι, όπως συμβαίνει αντίστοιχα με το αυτί. Η όραση μεταδίνει τα αντικείμενα στη συνείδησή μας μέσα σε πιο σκληρά, λιγότερο κυμαινόμενα πλαίσια από την ακοή. Ένα μουσικό μοτίβο το επαναλαμβάνει ο μουσικός χωρίς να κουράσει· ο ποιητής μπορεί να τελειώσει πολλές φορές με την ίδια φράση και να γοητέψει. Η επανάληψη των οπτικών εικόνων δεν μπορεί να επιτύχει το ίδιο αποτέλεσμα – τουλάχιστο

Τόσο για τον Σεφέρη όσο και για τον Μικελίδη, το τοπίο είναι ένας μάρτυρας της Ιστορίας, ένας διανοητικός καθρέφτης της μνήμης και του μύθου, επιβεβαιώνοντας την άποψη του Simon Schama: «Προτού να είναι κάποτε ηρεμία για τις αισθήσεις, το τοπίο είναι το δημιουργήμα της σκέψης. Το σκηνικό του χτίζεται τόσο από στρώματα μνήμης όσο και από στρώματα πέτρας»⁴⁴. Το κυπριακό τοπίο με τις αντιθέσεις του εμφανίζεται τόσο στα ποιήματα όσο και στην κινηματογραφική τους απόδοση ως το ταμειυτήριο της αρχαίας και της νεότερης ιστορίας της Κύπρου, ως μυθολογικό σύμβολο, αλλά και ως ο χώρος όπου πρέπει να στραφεί ο κυπριακός λαός της κρίσιμης περιόδου 1953-1963, προκειμένου να συνδέσει το ιστορικό παρελθόν του και το παρόν του και να επαναπροσδιορίσει την ταυτότητά του⁴⁵.

έως ότου βρούμε την τεχνική που θα δώσει σ' αυτή την επανάληψη την ευλυγισία ή την αρμονική μετατόπιση που μας προσφέρει ο μουσικός ήχος ή ο ποιητικός λόγος». Βλ. επίσης το θεωρητικό κείμενο του Σεφέρη «Για τον κινηματογράφο», όπου δίνεται έμφαση στη διττή υπόσταση του κινηματογράφου ως τέχνης και βιομηχανίας και συνδέεται ο κινηματογράφος με τον μηχανικό πολιτισμό: Σεφέρης, *Δοκιμές. Τρίτος τόμος*, ό.π., σ. 115-116.

44. Simon Schama, *Landscape and Memory*, Harper Collins, London 1995, σ. 6-7.

45. Πβ. τις θέσεις της Margaret Drabble (*A Writer's Britain: Landscape in Literature*, Methuen, London 1979, σ. 270): «Το παρελθόν ζει στην τέχνη και στη μνήμη, αλλά δεν είναι στατικό· μεταβάλλεται καθώς το παρόν ρίχνει τη σκιά του προς τα πίσω. Το τοπίο επίσης αλλάζει, αλλά πολύ πιο αργά· είναι ένας ζωντανός σύνδεσμος ανάμεσα σε αυτό που ήμασταν και σε αυτό που έχουμε γίνει».

Abstract

Thanasis Agathos

...Kypron ou m'ethespisen... (...Cyprus, where it was ordained for me...): Seferis's poetical landscape in the big screen

Through the collection of poems *...Kypron ou m'ethespisen... (...Cyprus, where it was ordained for me...)*, which is first published in 1955 and is re-titled as *Imerologion katastromatos III (Logbook III)* in 1962, George Seferis offers a creative transformation of his experience in Cyprus. According to the poet, the landscape of the long-suffering island has multiple connotations, since it can be seen as an integral part of the Greek cultural field, a vehicle of collective memory and a vivid school of language. In 1964 Cypriot director and film critic Ninos Fenek Mikelidis directs the short film *...Kypron ou m'ethespisen... (...Cyprus, where it was ordained for me...)*, in which he proposes a personal interpretation of two major poems of this collection, «Eleni» and «Salamina tis Kypros» («Salamina of Cyprus»), using images of Cyprus and its history from the ancient times until the fight for independence in the fifties. In this paper I attempt a comparative study of these two poems and their cinematic adaptation focusing on the landscape of Cyprus as an object of memory.



ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ

Η ποιητική του τοπίου από τον κινηματογράφο στην
ποίηση: ο Clarence Brown, ο Αναστάσιος Δρίβας και η
«συντριμμένη» Greta Garbo

Ένα από τα γνωρίσματα που φανερώνουν το μοντέρνο ποιητικό ύφος του, αδίκως παραγνωρισμένου, μεσοπολεμικού ποιητή Αναστάσιου Δρίβα¹ είναι η σχέση του με την κινηματογραφική αίσθηση της εικόνας. Η εκφραστική σύνδεση των μοντέρνων ποιημάτων του, των εκατόν είκοσι δύο ποιημάτων της ενότητας «Μια δέσμη αχτίδες στο νερό» (1935-1939), με τη ζωγραφική, σύνδεση βασισμένη στη συστηματική ενασχόλησή του, ως τεχνοκριτικού, με τις εικαστικές τέχνες, δεν είναι βεβαίως άστοχη². Παράλληλα, όμως, μαζί με τον Νικόλαο Κάλας, που εκδήλωσε ποικιλοτρόπως και εμφατικά το ενδιαφέρον του για το σινεμά ως έκφραση της μοντέρνας εποχής και της διαφορετικής από το παρελθόν ευαισθησίας της³, ο Δρίβας είναι επίσης από τους λιγοστούς

1. Βλ. την πρόσφατη συγκεντρωτική έκδοση της συγγραφικής παραγωγής του στον τόμο: Αναστάσιος Δρίβας, *Τα έργα*, φιλολογική επιμέλεια: Ευριπίδης Γαραντούδης – Μαίρη Μικέ, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2012.

2. Όπως γράφει σχετικά η Βαρβάρα Ρούσσου, *Ο ελεύθερος στίχος υπό το πρίσμα της σύγχρονης μετρικολογίας: Ανάλυση των πρώτων ελευθερόστιχων ποιημάτων (1900-1940)*, Διδακτορική διατριβή, Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Αθηνών 2009, σ. 347, «οι εικόνες του [του Δρίβα] χαρακτηρίζονται από την επιρροή της ζωγραφικής και αποτελούν μια απόπειρα λεκτικής αναπαράστασης ενός πίνακα που συχνά απεικονίζει εξωτερικευμένα σχόλια της εσωτερικής ζωής».

3. Το έντονο ενδιαφέρον του Κάλας για τον κινηματογράφο μαρτυρείται κυρίως από μια πλούσια σειρά δοκιμίων και κριτικών για ταινίες, δημοσιευμένων από το 1931 μέχρι το 1938. Βλ. τα κείμενα αυτά συγκεντρωμένα στο βιβλίο: Νικόλαος Κάλας,

ποιητές, από την ομάδα εκείνων που σήμερα εντάσσουμε στη γενιά του 1930, που ενδιαφέρθηκαν έντονα για τον κινηματογράφο. Έτσι την ιδιαίτερη ποιητική γραφή του, με κύριο γνώρισμά της τις εναργείς ποιητικές εικόνες με έντονη οπτική οξύτητα, διαμόρφωσε, παράλληλα με τη ζωγραφική, ο κινηματογράφος, τέχνη που ο Δρίβας αγαπούσε και φαίνεται ότι εκτιμούσε ιδιαίτερα. Στη μελέτη αυτή θα επικεντρωθώ στις κειμενικές μαρτυρίες της λατρείας του Δρίβα για τη διάσημη στον μεσοπόλεμο ηθοποιό Greta Garbo (1905-1990). Ειδικότερα θα εξετάσω ένα ποίημα, δημοσιευμένο το 1937 και περιλαμβανόμενο στην ενότητα «Μια δέσμη αχτίδες στο νερό», που λειτουργεί ως κρυπτική ή λανθάνουσα μεταφορά στην ποίηση ενός κινηματογραφικού τοπίου. Στο τοπίο αυτό δεσπόζει η δραματική μορφή της Garbo που υποδύεται την Άννα Καρένινα στην ομώνυμη ταινία του 1935. Η ενεννηταπεντάλεπτη ταινία *Anna Karenina*, σκηνοθετημένη από τον Αμερικανό Clarence Brown, είναι η γνωστότερη κινηματογραφική μεταφορά του περίφημου ομώνυμου μυθιστορήματος του Λέοντα Τολστόι (πρώτη δημοσίευση σε συνέχειες σε περιοδικό, 1873-1877), δεδομένου ότι η παραγωγή της έγινε από τη μεγάλη χολυγουντιανή εταιρεία «Metro-Goldwyn-Mayer» και η πρωταγωνίστριά της ήταν μια από τις διασημότερες ηθοποιούς της εποχής της⁴. Αξίζει να σημειωθεί ότι η Garbo είχε πρωταγωνιστήσει

Κείμενα ποιητικής και αισθητικής, θεωρηση, επιμέλεια: Αλέξ. Αργυρίου, Πλέθρον, Αθήνα 1982, σ. 179-184 και 185-203. Βλ. επίσης πλήρη καταγραφή των αναφερόμενων στον κινηματογράφο κριτικών κειμένων του Κάλας στη μελέτη της Δήμητρας Καραδήμα, «Η κινηματογραφική σύνταξη των πρώτων ποιημάτων του Νικόλαου Κάλας», Νικόλαος Κάλας. Ξαναδιαβάζοντας το έργο του 1907-1988. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Κομοτηνή 10-12 Ιουνίου 2005, Οργανωτές: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τομέας Φιλοσοφίας – Περιοδικό «Μανδραγόρας» – Δήμος Κομοτηνής, Μανδραγόρας, Αθήνα 2006, σ. 73-93: 88, σημ. 2. Στις σ. 73-76 η Καραδήμα σχολιάζει τις σχετικές με τον κινηματογράφο απόψεις του Κάλας, ενώ στη μελέτη της εξετάζει επίσης τη σχέση της ποίησης του Κάλας με το σινεμά. Βλ., επίσης, της ίδιας την ανέκδοτη διδακτορική διατριβή: Οι μεταμορφώσεις της ποιητικής του Νικόλαου Κάλας, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Κύπρου, Λευκωσία 2006, και ιδίως την ενότητα του πρώτου μέρους, «1.3. Θεωρητικές απόψεις για την πρόζα και τον κινηματογράφο», σ. 107-117.

4. Ακολούθησαν άλλες τρεις κινηματογραφικές μεταφορές του διάσημου μυθιστορήματος του Τολστόι, το 1948 σε σκηνοθεσία Julien Duvivier (βλ. <http://www.imdb.com/>

ως Άννα Καρένινα και σε προηγούμενη βωβή ταινία, με τον αρχικό τίτλο *Love*, γυρισμένη το 1927 και σκηνοθετημένη από τον Edmund Goulding.⁵

Καταρχάς, δύο μαρτυρίες άλλων προσώπων βεβαιώνουν ότι ο Δρίβας γενικά αγαπούσε το σινεμά και ειδικότερα λάτρευε την Garbo. Η πρώτη μαρτυρία είναι του ζωγράφου Γιάννη Τσαρούχη που θυμάται τον Δρίβα στα μεσοπολεμικά χρόνια: «Μια συνάντηση μ' αυτόν ήταν πάντοτε μια συνάντηση στην οποία δε μιλούσε για την ποίησή του, αλλά για τη ζωγραφική των άλλων και πολύ συχνά για τον κινηματογράφο και ιδίως τον αμερικάνικο, που γι' αυτόν ήταν ο μόνος κινηματογράφος. Λάτρευε τη Γκρέτα Γκάρμπο».⁶ Η δεύτερη μαρτυρία περιέχεται στο τρίπτυχο σατιρικό ποίημα του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη «Προϋποθέσεις ή Τα μετά θάνατον...». Το ποίημα αυτό, χρονολογημένο το 1937, έχει ως θέμα τις αντιδράσεις ομοτέχνων και λογίων στο άγγελμα του θανάτου του Λαπαθιώτη. Εκεί λοιπόν υπάρχει μια στροφή όπου μνημονεύεται και ο Δρίβας, με ειδικότερο σημείο σατιρικής αναγνώρισής του το σταθερό πάθος του για την Garbo:

title/tt0040098/), το 1967 σε σκηνοθεσία Aleksandr Zarkhi (βλ. <http://www.imdb.com/title/tt0061359/>) και το 1997 σε σκηνοθεσία Bernard Rose (βλ. <http://www.imdb.com/title/tt0118623/>). Για τις κινηματογραφικές μεταφορές του μυθιστορήματος του Τολστόι βλ. Irina Makoveeva, *Visualizing Anna Karenina, Master degree, Moscow Lomonosov State University, 1987, Submitted to the Graduate Faculty of Art and Sciences in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, University of Pittsburgh 2007* [η διατριβή διατίθεται στο διαδίκτυο: http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-07192007-134523/unrestricted/makovirina_etd2007.pdf (έλεγχος: 19 Ιουνίου 2012)]. Ειδικότερα για την ταινία του Clarence Brown βλ. ό.π., σ. 52-62, όπου γίνεται σύγκριση στοιχείων της ταινίας με το μυθιστόρημα και επισήμανση των διαφορών τους.

5. Βλ. σχετικά <http://www.imdb.com/title/tt0018107/> και Irina Makoveeva, *Visualizing Anna Karenina*, ό.π., σ. 45-52. Σύμφωνα με πληροφορίες της ιστοσελίδας www.imdb.com, είχαν προηγηθεί άλλες έξι βωβές ταινίες-μεταφορές στην οθόνη του μυθιστορήματος του Τολστόι, τόσο στην Ευρώπη όσο και στις Η.Π.Α., το 1910, το 1911, το 1914, το 1915, το 1918 και το 1919.

6. Γιάννης Τσαρούχης, «Η τιμωρία των ποιητών που δεν συνέπεσαν με τους σαχλούς αστούς», *Η λέξη*, 65 (Σεπτέμβριος 1987) 514-516: 515.

*Κι ο Τάσο-Δρίβας, αφού, πρώτα,
σμίξει τα φρύδια σοβαρά
θα τρέξει γρήγορα στη «Γρέτα»,
για δισχιλιοστή φορά...⁷*

Τα κείμενα του ίδιου του Δρίβα που αναφέρονται ρητά στην Garbo είναι δύο, ένα ελευθερόστιχο ποίημά του της ενότητας «Μια δέσμη αχτίδες στο νερό» κι ένα γραπτό του που εντάσσεται στην κατηγορία των κειμένων του τα οποία μπορούν να χαρακτηριστούν στοχασμού και ποιητικής. Το ποίημα, δημοσιευμένο το φθινόπωρο του 1936, είναι πιθανόν το πρώτο ελληνικό ποίημα για μια ηθοποιό-ίνδαλμα:

(Γρέτα Γκάρμπο)

*Ράγισμα πάγων σε πολική ατέλειωτη μοναξιά
φλόγα του κίτρινου κερένιου ρόδου –
πάθος που ξέρει να μεταπλάθεται
τεφρή ουσία μυστική
πηλός στα χέρια του τεχνίτη. 5*

*Είν' η σκιά σου καθώς σπαράζει
όμοια με τη ζεστή φτερούγα του πουλιού
σα μάτωσε το τρυφερό απάτητο χιόνι –
ομορφιά ευκίνητη σπασμωδική και σαν από κοράλλι.*

*Είν' η σκιά σου 10
φωνή του ενδόμυχου δοκιμασμένου κόσμου
το αστάθμητο η απόχρωση
ο λυγμός των αποσιωπήσεων
η τομή που ξεχωρίζει
η αιχμή που θανατώνει. 15*

*Η ευγένεια η καλοσύνη χρωματίζουν τη μορφή σου
η αιθρία του χιονιού του κύκνου συμπληρώνει το μυστήριό της –
ένα με την ύλη του γλαυκού σαν ξημερώνει*

7. Ναπολέων Λαπαθιώτης, *Μια παρουσίαση από τον Σωτήρη Τριβιζά*, Εκδόσεις Γαβριηλίδης, σειρά: Εκ νέου - 6, Αθήνα 2000, σ. 52. Ο Τριβιζάς δημοσιεύει το ποίημα από χρονολογημένο χειρόγραφο που υπάρχει στο αρχείο Λαπαθιώτη στο Ε.Λ.Ι.Α.

ένα με το κόκκινο τριαντάφυλλο
στη μοναξιά του χειμωνιάτικου κήπου.⁸

20

Απευθυνόμενο στην Garbo, αυτό το λατρευτικό ποίημα συντίθεται από έντονες οπτικές εικόνες, που πιθανόν βασίζονται σε οπτικά ερεθίσματα από ταινίες της, και χαρακτηρισμούς του εσωτερικού κόσμου της, που προσπαθούν να υποβάλλουν την «ενδόμυχη» (στ. 11) ουσία της σχέσης ανάμεσα στον ποιητή και το γυναικείο κινηματογραφικό είδωλο. Π.χ. η εικόνα του στ. 17 ανακαλεί την εικόνα της Garbo που υποδύεται τη Ρωσίδα χορεύτρια Grusinskaya στην ταινία του Edmund Goulding *Grand Hotel* (1932): σε μια σκηνή αυτής της ταινίας η Garbo εμφανίζεται με λευκή στολή χορού που θυμίζει κύκνο. Με το πρόσωπο που ενσαρκώνει η Garbo στην ίδια ταινία μπορούν να συσχετιστούν και άλλα σημεία του ποιήματος, όπως η «ατέλειωτη μοναξιά» του πρώτου στίχου, που ωθεί κάποια στιγμή τη χορεύτρια προς την αυτοκτονία, και η «ομορφιά ευκίνητη σπασμωδική» του στ. 9, καθώς η ευκίνησία των κινήσεων αλλά και η σπασμωδικότητα, ως έκφραση του ταραγμένου εσωτερικού κόσμου, χαρακτηρίζουν τον τρόπο με τον οποίο η ηθοποιός υποδύεται τον ρόλο της στη συγκεκριμένη ταινία. Είναι φανερή η διάθεση του Δρίβα να ενατενίσει, μέσα από είτε συγκεκριμένες είτε αφηρημένες παραστάσεις ιδίως του φυσικού κόσμου, τη «μυστική ουσία» (στ. 4) της «σκιιάς» της Garbo. Με την επαναλαμβανόμενη (στ. 6 και 10) «σκιά» εννοείται μάλλον η κινηματογραφική εικόνα της ηθοποιού, δεδομένου ότι στον μεσοπόλεμο το σινεμά ονομαζόταν «τέχνη των σκιών». Δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι ο Δρίβας αναδεικνύει την Garbo σε γυναίκα σολωμικής ποιότητας, καθώς σε αυτήν συνυπάρχουν

8. Αναστάσιος Δρίβας, «Μια δέσμη αχτίδες στο νερό, XV (Γρέτα Γκάρμπο)», *Τα Νέα Γράμματα*, 9-10 (χρ. 2, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1936) 771-772. Σε ελάχιστα σημεία εκσυγχρόνισα την ορθογραφία του ποιήματος, όπως και στα κείμενα που παρατίθενται παρακάτω. Βλ. και Αναστάσιος Δρίβας, *Τα έργα*, ό.π., σ. 258-259. Αξίζει να σημειωθεί ότι το ποίημα αυτό μεταφράστηκε στην ιταλική γλώσσα από τον στενό φίλο του Δρίβα Γιώργο Σαραντάρη το 1937: βλ. Γιώργος Σαραντάρης, *Ποιήματα (Ελληνική περίοδος 1931-1940)*, Τόμος τέταρτος 1936-1938, παρουσίαση, εισαγωγή, επιμέλεια, σχόλια & σημειώσεις: Γιώργος Δ. Μαρινάκης, Gutenberg, Αθήνα 1987, σ. 479-480. Μετά το τέλος του το μεταφρασμένο ποίημα φέρει τη χρονική ένδειξη «11-13.11.1937».

η μυστική ουσία (στ. 4), η φυσική ομορφιά (στ. 9), η ευγένεια και η καλοσύνη (στ. 16). Τα όποια, υπογειωμένα στο ποίημα, κινηματογραφικά ερεθίσματα συναρμολογούνται με γνωρίσματα ειδοποιά της ποιητικής του Δρίβα, όπως είναι η ειδική ευαισθησία του σε εικόνες με χρωματική-εικαστική υφή («φλόγα του κίτρινου κερένιου ρόδου» [στ. 2], «ύλη του γλαυκού σαν ξημερώνει» [στ. 18] και «το κόκκινο τριαντάφυλλο» [στ. 19]) και οι εικόνες-σύμβολα αφηρημένων εννοιών, π.χ. η αθωότητα («η αιθρία του χιονιού του κύκνου» [στ. 17]).

Το δεύτερο ρητά αναφερόμενο στην Garbo γραπτό του Δρίβα, κείμενο στοχασμού και ποιητικής, περιλαμβάνεται στην ενότητα των γραπτών «Συνομιλίες (ή Συνομιλία) με τον εαυτό μας»⁹. Η ενότητα αποτελείται από πεζόμορφα κείμενα με ειδολογικά μεικτό χαρακτήρα, ανάμεσα στο δοκίμιο, την ποίηση και το πεζογράφημα. Αλλά το συγκεκριμένο γραπτό αποτελεί εξαίρεση, επειδή είναι σε ελεύθερο στίχο και εκφραστικά συγγενεύει με τα ποιήματα της ενότητας «Μια δέσμη αχτίδες στο νερό»:

*Το μπλε, το κόκκινο, είναι χρώματα ιερά.
Αλλά το κίτρινο είναι το χρώμα που αγαπώ.
Θέλγει το βλέμμα, ερεθίζει τη σκέψη.
Δεν είναι έξαλλο, αλλά δεν είναι και σκοτωμένο.*

*Έξω στο φως είναι η συντροφιά του άσπρου. 5
Έχει κάτι απ' την αγνότητα του λευκού,
αλλά δεν έχει την παιδικότητά του.
Άλλοτε μας δίνει την αίσθηση σπασμένης φιάλης
κι άλλοτε μας ενοχλεί
όπως και μια τούφα χρυσαφιά για ψεύτικα μαλλιά. 10*

*Διεκδικεί τη δροσιά του μπλε
κι αντιτίθεται στο ιερό πάθος του κόκκινου.*

9. Άλλοι τίτλοι της ενότητας των κειμένων στοχασμού και ποιητικής του Δρίβα είναι «Ομολογίες σε φίλους κι αγνώστους» (1924) και «Ομιλίες σε φίλους κι αγνώστους» (1929-1934). Με τον τίτλο «Συνομιλίες (ή Συνομιλία) με τον εαυτό μας» δημοσιεύτηκαν δέκα πολύσπαστα κείμενα, δηλαδή άλλοτε ενιαία άλλοτε αρθρωμένα σε μέρη, από το 1933 έως το 1944. Για τα κείμενα στοχασμού και ποιητικής βλ. την «Εισαγωγή» στον τόμο: Αναστάσιος Δρίβας, *Τα έργα*, ό.π., σ. 81-92.

*Είναι η ακτινοβολία των ερήμων,
ο ετεροθαλής αδελφός των πάγων:
άμμος και χιόνι.* 15

*Είναι το πιο φιλήδονο
αλλά και το πιο αναίσθητο χρώμα.
Απευθύνεται στη σκέψη:
σε μια περιοχή πολύ σκληρή
μα και πολύ ευαίσθητη:* 20
*μια ευγένεια που το ισοδύναμό της
ανταποκρίνεται στο είδωλο
στην αυτοκρατορική σκιά της Γκρέτας Γκάρμπο.*

*Το κίτρινο,
στο αγριολούλουδο,* 25
*στο καναρίνι,
στη μιμόζα και στον κρόκο,
στη φλόγα του πένθιμου μεταμεσονύχτιου κεριού,
στον κραδασμό σπαραχτικών ονείρων.*

*Στο 3ο Μάτι, ο ζωγράφος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, γράφοντας
για τα χρώματα, αδικεί την αξία του κίτρινου – πράγμα που
δε συμβαίνει με την ζωγραφική του. Σκέφθηκα να επανορθώσω
την αδικία, αναλλογιζόμενος την κρυφή εκείνη αίσθηση, τον
ηδονικό και άυλο σπασμό της, το κίτρινο σε ορισμένες και
σπάνιες περιπτώσεις.¹⁰*

Όπως δείχνει η σημείωση που το συνοδεύει, αναφερόμενη σε δοκίμιο του ζωγράφου Νίκου Χατζηκυριάκου - Γκίκα, το γραπτό αυτό λειτουργεί ως υπεράσπιση της αξίας του κίτρινου χρώματος, προκειμένου να αναδείξει την «κρυφή αίσθησή» του, είτε μεμονωμένου είτε στη σχέση του με άλλα χρώματα (το μπλε, το κόκκινο και το λευκό). Τα στοιχεία της υπεράσπισης-προβολής του κίτρινου, εκείνα που το αναδεικνύουν στο πιο αγαπημένο χρώμα του ποιητή-τεχνοκριτικού, είναι αφενός χαρακτηρισμοί της εσωτερικής, ηθικής και αισθητικής ποιότητάς

10. Αναστάσιος Δρίβας, «Συνομιλία με τον εαυτό μας», *Ο Κύκλος*, 4, (χρ. 3, 1936)
111. Βλ. και Αναστάσιος Δρίβας, *Τα έργα*, ό.π., σ. 343-344.

του, όπως η αγνότητα (στ. 6), η φιληδονία-αναισθησία (στ. 16-17) και η ευγένεια (στ. 21), αφετέρου έντονες οπτικές εικόνες του πραγματικού, ιδίως του φυσικού κόσμου, όπως το αγριολούλουδο (στ. 25), το καναρίνι (στ. 26), η μιμόζα (στ. 27), ο κρόκος (στ. 27) και το κερί (στ. 28). Ανάμεσα στα παραπάνω στοιχεία παρεισφρέει η αναφορά στην Garbo ως «ισοδύναμου» της ευγένειας. Πρόκειται, μάλιστα, για τη μοναδική ισοδύναμη της ευγένειας «περίπτωση» από τον κόσμο των ανθρώπων. Γιατί ο άλλος, ο εσωτερικός κόσμος, είναι εκείνος που φανερώνεται από την ενατένιση, είτε αυτή αφορά στην εσωτερική «κρυφή» ποιότητα αφηρημένων εννοιών είτε σε φυσικές παραστάσεις του ξεχωριστού κίτρινου. Καθώς στο γραπτό αυτό αναπτύσσεται η ίδια χρωματική παλέτα που είδαμε παραπάνω στο ποίημα για την Garbo (κίτρινο, λευκό, μπλε και κόκκινο), η αναφορά στην ηθοποιό είναι κάθε άλλο παρά συμπτωματική. Ο χαρακτηρισμός της Garbo ως «ειδώλου» (στ. 22) προφανώς έχει τη μεταφορική σημασία του λατρεμένου προσώπου, ενώ, αντιθέτως, ο χαρακτηρισμός της ως «σκιάς» (στ. 23) μάλλον αναφέρεται, όπως και στο αφιερωμένο στην Garbo ποίημα, στην κινηματογραφική της υπόσταση που είναι «αυτοκρατορική». Ο τελευταίος, αφηρημένος στίχος του κειμένου, «[το κίτρινο] στον κραδασμό σπαραχτικών ονείρων», ίσως υπαινίσσεται όχι γενικά τη σχέση του ποιητή με το κίτρινο χρώμα, αλλά ειδικότερα τη σχέση με το ισοδύναμό του της ευγένειας, τη λατρευτή ηθοποιό.

Εκτός από τα ρητώς αναφερόμενα στην Garbo γραπτά, υπάρχει, επίσης, ένα άλλο ποίημα του Δρίβα με θέμα του τη μοναχική «μαρτυρική πορεία» της ζωής και το πώς αυτή η πορεία απαλύνεται από το «άρωμα» της σποραδικής ανθρώπινης επαφής. Το ποίημα αυτό μας ενδιαφέρει εδώ, επειδή καταλήγει με την εικόνα (στ. 7-9) του μοναχικού ποιητικού υποκειμένου στο δωμάτιό του να αναπολεί «της τραγικής απίθανης ζωής το φιλμ»:

*Το χρώμα τούτο είναι πικρό
τα δέντρα οι δρόμοι.
Άρωμα που και που
διακόπτει τη μαρτυρική πορεία.
Τότε είναι που δίνουμε το χέρι*

5

και δεν υπάρχουν βάραθρα τη σκέψη να τρομάζουν –
 Της τραγικής απίθανης ζωής το φιλμ αναπολώ
 στο κίτρινο κρεβάτι μου
 που ένα φεγγάρι άσπιλο το έχει στοιχειωμένο.¹¹

Με την τελική εικόνα των στίχων 7-9, η τραγική πραγματικότητα της αληθινής ζωής συνυφαίνεται με την «απίθανη» φυγή από αυτήν, διαμέσου της κινηματογραφικής οθόνης, χωρίς να γίνεται σαφές αν ό,τι αυτή η οθόνη προβάλλει είναι ονειρικό, οπότε η πραγματική ζωή υποκαθίσταται από μια ταινία που πλάθει η φαντασία, ή πραγματικό, οπότε συνδέεται με τη θέαση ταινιών και τη δυνατότητα για φυγή που αυτές προσφέρουν. Η εμμονή στο κίτρινο χρώμα (εδώ ως «κίτρινο κρεβάτι» [στ. 8]), όπως την παρατηρούμε και στα τρία κείμενα που είδαμε παραπάνω, αφενός απορρέει από τη σταθερή προτίμηση-αγάπη του Δρίβα για το συγκεκριμένο χρώμα, αφετέρου μπορεί να συνδεθεί ξανά με την Garbo, λόγω της συσχέτισης του κίτρινου με την ευγένεια και την αθωότητα. Έτσι και η μεταφορική εικόνα του «άσπιλου φεγγαριού» (στ. 9), που στοιχειώνει το «κίτρινο κρεβάτι», μπορεί να συνδεθεί με την αγνότητα τόσο του κίτρινου χρώματος όσο και της ηθοποιού.

Τέλος, το παραπάνω ποίημα μπορεί να παραλληλιστεί με το παρακάτω σύντομο πεζό στοχασμού και ποιητικής, όπου επίσης η αναδρομή στο παρελθόν και η αποτίμηση ή ο απολογισμός της παλαιότερης ζωής καταλήγουν με την αίσθηση ότι ο πραγματικός βίος ήταν μια «ανούσια παρδαλή ταινία»:

Σμίξαμε σε δάκρυα, γελάσαμε με πράγματα τυχαία, περάσαμε
 ο ένας κοντά στον άλλον, αφηφώντας το θόρυβο, την επισημότη-
 τα του δρόμου. Ναι: είχαμε τα βλέμματά μας γυρισμένα απ' τη
 μεριά που οι άλλοι ακολουθούσαν. Σύντροφοι ανώνυμοι, αθέατοι
 γι' αυτό το πλήθος που θορυβεί. Στροβιλισμένοι θόρυβοι, εξαμ-
 βλωματική πολυτέλεια, ανούσια παρδαλή ταινία – ο δρόμος, η
 πολιτεία. «Τι θα 'θελες να πάρεις απ' αυτά τα δώρα. Ξέρω' δε

11. Αναστάσιος Δρίβας, «Μια δέσμη αχτίδες στο νερό», *Το Τρίτο Μάτι*, 4-5-6 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος-Μάρτιος 1936) 142. Βλ. και Αναστάσιος Δρίβας, *Τα έργα*, ό.π., σ. 252.

σου ανήκουν. Αλλά τι θα 'θελες να πάρεις, σ' ερωτώ» – «Τη σιωπή του παιχνιδιού, τον τέλειο μηχανισμό του, την αναισθησία».¹²

Το πεντάστιχο ποίημα που πρόκειται να εξετάσω στη συνέχεια, συγκρίνοντάς το με την ταινία *Anna Karenina*, δημοσιεύτηκε το καλοκαίρι του 1937:

*Κρότοι παγωμένοι στη χειμωνιάτικη νύχτα
ένα τραίνο σπαράζει φορτωμένο με χιόνια
σύμβολο μοιραίο στο ξεφύλλισμα της καρδιάς της:
συντριμμένη γυναίκα ντυμένη στο μαύρο βελούδο
δεν προσμένει κανένα' – οι τροχοί ας γυρίσουν.*¹³

Στην πρώτη δημοσίευσή του στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*, το ποίημα δεν συνοδεύεται από κάποια αναφορά στην Garbo. Σε απόσταση 41 χρόνων από την πρώτη δημοσίευσή του, το 1978, το ποίημα αναδημοσιεύτηκε από τον ποιητή Τάσο Κόρφη σε τομίδιο-ανθολογική επιλογή ποιημάτων της ενότητας «Μια δέσμη αχτίδες στο νερό»¹⁴. Σε αυτή, λοιπόν, την αναδημοσίευση, ο Κόρφης πρόσθεσε σε υποσελίδια σημείωση την πληροφορία ότι το ποίημα είναι «Γραμμένο για τη Γκρέτα Γκάρμπο», χωρίς να δηλώσει την πηγή προέλευσης αυτής της πληροφορίας. Προφανώς η πληροφορία προέρχεται από χειρόγραφο του Δρίβα, όπου ο ίδιος έκρινε σκόπιμο να καταγράψει το όνομα της ηθοποιού και τον αφιερωματικό χαρακτήρα του ποιήματος και έτσι να υποδείξει ως πηγή του κάποια ταινία της Garbo. Πάντως στην πρώτη δημοσίευση είναι προφανής η αρχική πρόθεση του Δρίβα να μην αποκαλυφθεί ο αφιερωματικός χαρακτήρας του ποιήματος και να μείνει κρυφή η πηγή του.

Ότι η κρυμμένη ή λανθάνουσα πηγή του ποιήματος είναι η κινηματογραφική *Anna Karenina* δεν μένει η παραμικρή αμφιβολία αν ο

12. Αναστάσιος Δρίβας, «Συνομιλία με τον εαυτό μας», *Ο Κύκλος*, 2 (χρ. 4, 1938) 58-60: 60. Βλ. και Αναστάσιος Δρίβας, *Τα έργα*, ό.π., σ. 345-348: 347.

13. Αναστάσιος Δρίβας, «Μια δέσμη αχτίδες στο νερό, 23», *Τα Νέα Γράμματα*, 6-7 (χρ. 3, Ιούνιος-Ιούλιος 1937) 439. Βλ. και Αναστάσιος Δρίβας, *Τα έργα*, ό.π., σ. 268.

14. Βλ. Αναστάσιος Δρίβας, *Μια δέσμη αχτίδες στο νερό. Ποιήματα*, επιλογή και επιμέλεια: Τάσου Κόρφη, Πρόσπερος, Αθήνα 1978, σ. 35.

αναγνώστης του ποιήματος δει δύο σκηνές της ταινίας του 1935. Δεδομένου ότι δεν υπάρχει εδώ η δυνατότητα αυτές οι σκηνές να ενσωματωθούν, θα τις περιγράψω αναλυτικά. Η πρώτη, διάρκειας περίπου τριών λεπτών (24.20-27.08), είναι η σεκάνς όπου η Καρένινα επιστρέφει μια χειμωνιάτικη νύχτα με το τρένο από τη Μόσχα στην Αγία Πετρούπολη για να ξαναβρεί την οικογένειά της, τον σύζυγο και τον μικρό γιο της. Σε μια ολιγόλεπτη στάση του τρένου, κατεβαίνει μέσα στο χιονισμένο τοπίο ενός σταθμού και, πριν ξαναβεί στο τρένο, συναντά απρόσμενα τον κόμη Βρόντσκι που, ερωτευμένος μαζί της, ύστερα από τη γνωριμία τους στη Μόσχα, αποφάσισε να την ακολουθήσει στην Αγία Πετρούπολη. Εκείνη αιφνιδιασμένη προσπαθεί να τον κρατήσει σε απόσταση, ρωτώντας τον γιατί άραγε άλλαξε το πρόγραμμά του και αποφάσισε να ταξιδέψει στην Αγία Πετρούπολη, εκείνος αποφασισμένος της απαντά ότι κάνει το ταξίδι για να βρίσκεται όπου είναι και εκείνη. Η Καρένινα του ζητά να ξεχάσει αυτό που της είπε και ο κόμης Βρόντσκι της απαντά ότι δεν πρόκειται να ξεχάσει τίποτα από εκείνη. Η συναισθηματική ένταση της σκηνής τονίζεται από την εικόνα του τρένου και ειδικότερα των τροχών του που γυρίζουν για να ξεκινήσει και, συνάμα, από ηχητικά στοιχεία, όπως η καμπάνα του σταθμού και η σειρήνα του τρένου, που σημαίνουν την αναχώρηση. Η σκηνή ολοκληρώνεται με το ξημέρωμα και με την άφιξη του τρένου, φορτωμένου με χιόνια, στον σταθμό της Αγίας Πετρούπολης. Στη σκηνή αυτή αναλογούν κυρίως οι στ. 2-3 του ποιήματος.

Η δεύτερη σκηνή, επίσης διάρκειας περίπου τριών λεπτών (1.23.54-1.27.00), που βρίσκεται κοντά στο τέλος της ταινίας, είναι εκείνη που καταλήγει με την αυτοκτονία της Καρένινα. Συγκεκριμένα, η Καρένινα πηγαίνει στον σιδηροδρομικό σταθμό και φτάνει στην αποβάθρα, αναζητώντας εναγωνίως τον κόμη Βρόντσκι. Μέσα στον γενικό ενθουσιασμό του πλήθους που αποχαιρετά τους στρατιωτικούς που αναχωρούν για τον πόλεμο, βλέπει τον αγαπημένο της επάνω σ' ένα τρένο να αποχαιρετά από το παράθυρο εγκάρδια τη νεαρή Κίτι (μακρινή συγγενή της Καρένινα) μαζί με δύο ηλικιωμένες κυρίες, τη μητέρα του Βρόντσκι και τη μητέρα της κοπέλας. Από την αντίδραση της Καρένινα, που ολοφάνερα σοκάρεται, είναι φανερό ότι αυτόν τον θερμό αποχαιρετισμό τον αντιλαμβάνεται ως συναισθηματική δέσμευση του

Βρόντσκι με μια άλλη γυναίκα και ως προδοσία της ίδιας. Βλέπει το τρένο να απομακρύνεται, χωρίς η ίδια να καταφέρει να αποχαιρετήσει τον αγαπημένο της. Στη συνέχεια, η Καρένινα μένει στον σταθμό μέχρι τη νύχτα. Ολομόναχη, καθισμένη σε ένα παγκάκι, απελπισμένη, βυθισμένη στις σκέψεις της, συνέρχεται για μια στιγμή ακούγοντας τους ήχους από τα χτυπήματα ενός σιδηροδρομικού στους τροχούς ενός τρένου που πρόκειται να αναχωρήσει. Σηκώνεται από το παγκάκι, πλησιάζει στην άκρη της αποβάθρας και το βλέμμα της προσηλώνεται στους τροχούς, ενώ οι χτύποι εντείνονται. Η σειρήνα του τρένου ηχεί, οι τροχοί γυρίζουν και η Καρένινα πέφτει ανάμεσά τους. Η σκηνή αυτή αναλογεί κυρίως στον πρώτο και στους δύο τελευταίους στίχους του ποιήματος. Ο αναγνώστης που θα δει τη σκηνή πρέπει να προσέξει ότι το βελουδένιο παλτό που φορά η Garbo, οι τροχοί του τρένου που γυρίζουν και ιδίως οι, αρχικώς επαναλαμβανόμενοι και στη συνέχεια διαρκώς εντεινόμενοι, τόσο στον ρυθμό όσο και στην έντασή τους, κρότοι από το χτύπημα των τροχών είναι εμφαντικά οπτικά και ακουστικά στοιχεία της ταινίας τα οποία αξιοποιούνται στο ποίημα.

Υστερα από τη θέαση των δύο σκηνών γίνεται βέβαιο ότι το ποίημα βασίζεται σε αυτές, αξιοποιώντας ιδίως αφηγηματικά και εκφραστικά στοιχεία της δεύτερης σκηνής, η οποία εξάλλου αφηγείται την τραγικότερη στιγμή της ταινίας (και του μυθιστορήματος), την αυτοκτονία της Καρένινα. Πριν σχολιαστεί η διακαλλιτεχνική σχέση ανάμεσα στο ποίημα και την ταινία, έχει σημασία, προκειμένου να τεκμηριωθεί με πραγματικά στοιχεία η σχέση των δύο έργων, να εξεταστεί πότε ακριβώς και μέσα σε ποιες συγκεκριμένες συνθήκες πλαισίωσής της ο Δρίβας είδε την ταινία, με δεδομένη την ομολογημένη λατρεία του για την Garbo. Σύμφωνα, λοιπόν, με τις διαθέσιμες πληροφορίες, η ταινία *Anna Karenina* προβλήθηκε τον Αύγουστο του 1935 στο Φεστιβάλ της Βενετίας, όπου και τιμήθηκε με το βραβείο της καλύτερης ταινίας. Η διανομή της στην Ευρώπη έγινε στις αρχές του 1936¹⁵. Αλλά η προβολή της στην Ελλάδα καθυστέρησε ένα περίπου έτος. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με τα στοιχεία του δεκαπενθήμερου περιοδικού *Κινηματογραφικός Αστήρ*, η ταινία προβλήθηκε σε δύο μεγάλους αθηναϊκούς κινηματογράφους, τον

15. Βλ. σχετικά <http://www.imdb.com/title/tt0026071/>.

«Ορφέα» και το «Αττικόν», την εβδομάδα από τις 8 έως τις 14 Φεβρουαρίου 1937, κόβοντας συνολικά 41.104 εισιτήρια, περισσότερα από κάθε άλλη ταινία στο ίδιο διάστημα¹⁶. Ανάμεσα στους θεατές της ήταν ο Δρίβας, που είδε, συνεπώς, την ταινία δύο ή τρεις μήνες πριν από τη δημοσίευση του ποιήματος.

Ανεξάρτητα από την προσήλωση του Δρίβα στην Garbo (είναι προφανές ότι ο ποιητής δεν έχανε προβολή ταινίας της), η ταινία *Anna Karenina* διέθετε τέτοια χαρακτηριστικά ώστε αφενός να έχει απήχηση στο ευρύ κοινό, αφετέρου να συναντήσει την αποδοχή της κινηματογραφικής κριτικής της εποχής ως ένα αξιόλογο καλλιτεχνικό έργο. Τόσο η απήχηση όσο και η αποδοχή της συναρτήθηκαν κυρίως με τον πρωταγωνιστικό ρόλο της Garbo. Παραθέτω μερικά σχετικά στοιχεία. Το τεύχος του περιοδικού *Κινηματογραφικός Αστήρ* της 14ης Φεβρουαρίου 1937 κυκλοφόρησε με τη φωτογραφία της Garbo ως Άννας Καρένινα και με την εξής λεζάντα: «Υπέροχη, αιθέρια, τεχνίτρα όσο ποτέ... η ΓΚΡΕΤΑ ΓΚΑΡΜΠΟ, απεθεώθη ως Άννα Καρένινα εις τους δύο κινηματογράφους, Αττικόν και Ορφεύς»¹⁷. Επίσης, στο ίδιο περιοδικό, στην κριτική της ταινίας, γραμμένη «υπό του συνεργάτου μας κ. Αττικού», μεταξύ άλλων διαβάζουμε για την ερμηνεία της περίφημης ηθοποιού ως Άννας Καρένινα:

Άννα Καρένινα, η τραγική ηρωίδα, είναι η θεία, η μεγάλη Γκάρμπο. Λίγο κουρασμένη σ' αυτό το φιλμ, δεν έχει χάσει καμμία από τις ικανότητές της. Συγκρατημένη, αλλά τόσο εκφραστική, τόσον αληθινή στον ρόλο της! Το παίξιμό της είναι όλο εσωτερικότητα. Η Γκάρμπο δεν είναι πια μια συνηθισμένη ηθοποιός. Είναι ένα σύμβολον. Είναι η πιο μεγάλη καλλιτέχνις της εποχής

16. Βλ. *Κινηματογραφικός Αστήρ*, 4-395 (χρ. 14, 28 Φεβρουαρίου 1937) 11. Σύμφωνα με τον πλήρη Πίνακα «των προβληθεισών ταινιών Α' βιζιόν εις τους μεγάλους κινηματογράφους των Αθηνών» κατά την περίοδο 1936-1937 [*Κινηματογραφικός Αστήρ*, 9-400 (χρ. 14, 6 Ιουνίου 1937) 8-9], η *Anna Karenina* είναι η έκτη πιο επιτυχημένη ταινία της περιόδου ανάμεσα σε συνολικώς 208 ταινίες. Προηγήθηκαν σε αριθμό εισιτηρίων οι ταινίες *Μιχαήλ Στρογκώφ* (60.548 εισιτήρια), *Μοδέρνοι Καιροί* (58.340), *Μόσχα-Σαγκάι* (48.513), *Το δράμα του Μάγιερλιγκ* (48.490) και *Άβε Μαρία* (45.783).

17. *Κινηματογραφικός Αστήρ*, 3-394 (χρ. 14, 14 Φεβρουαρίου 1937), εξώφυλλο.

μας. Δεν μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι η Σάρα Μπερνάρ ή η Ντούζε ή η Ρεζάν ήσαν καλλίτερες.¹⁸

Τα παραπάνω στοιχεία, που δείχνουν την πολύ θετική δεξίωση της ταινίας στην Ελλάδα, μπορούσαν να θέλξουν ακόμα περισσότερο έναν λάτρη του αμερικάνικου σινεμά και ιδίως της Garbo, όπως ο Δρίβας¹⁹.

18. «Υπό του συνεργάτου μας κ. Αττικού», «Άννα Καρένινα», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, 4-395 (χρ. 14, 28 Φεβρουαρίου 1937) 9. Έναν σχεδόν μήνα αργότερα διαβάζουμε στην πιο εμπεριστατωμένη κριτική της ταινίας και της ερμηνείας της Garbo από τον Βίωνα Παπαμιχάλη, «Η [sic] καλύτερες εφετεινές δημιουργίες», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, 5-396 (χρ. 14, 21 Μαρτίου 1937) 1-2: 1: «Θα εξετάσωμεν κατωτέρω ποιιο ηθοποιοί εφέτος επέτυχαν τις καλλίτερες δημιουργίες και αν αυτό οφείλεται αποκλειστικά στην ικανότητά τους ή στον σκηνοθέτη που τους διηύθυνε. Από Διός άρχεσθαι, έλεγαν οι πρόγονοί μας. Είμεθα κι εμείς υποχρεωμένοι ν' αρχίσωμεν από την Γκάρμπο, που εξακολουθεί να παραμένη η μεγαλύτερα ηθοποιός της εποχής μας. Την Γκάρμπο βλέπομε σ' ένα φιλμ κάθε χρόνο. Επειδή εμφανίζεται σπάνια, φροντίζει τα έργα στα οποία πρωταγωνιστεί να είναι εκλεκτά και τα πρόσωπα που ερμηνεύει να συνταυτίζονται με την καλλιτεχνική της προσωπικότητα. Εφέτος την είδαμε ως Άννα Καρένινα. Το φιλμ, αν και πολύ κατώτερο από το βιβλίο του Τολστόι, γιατί φυσικά δεν μπορούσε ν' αποδώση όλην την φιλοσοφίαν, το βάθος και την εσωτερικότητα του συγγραφέως, ήταν ένα από τα πιο ευσυνείδητα δημιουργήματα του Χόλλυγουντ. Αλλά κυρίως άξιζε για την δημιουργίαν της θείας Γκρέτα, που υπήρξε μια ιδεώδης Άννα Καρένινα. Καμμιά παραφωνία, καμμιά παραμελημένη λεπτομέρεια στο παίξιμό της. Ήταν απ' αρχής μέχρι τέλους η τραγική ηρωίδα, όπως την έπλασεν η φαντασία του μεγάλου συγγραφέως. Το φιλμ εβραβεύθηκε στην Έκθεσι της Βενετίας ως το καλλίτερον κινηματογραφικόν έργον του 1935. Θα έπρεπε κυρίως να βραβευθή για την ερμηνείαν της Γκάρμπο».

19. Οι ταινίες της Garbo ήταν η κύρια πηγή διατήρησης και ανανέωσης της λατρείας του Δρίβα για τη διάσημη ηθοποιό. Αλλά το ενδιαφέρον του Έλληνα ποιητή για τη σταρ ίσως συντηρούσαν και πιθανώς υποδαύλιζαν διάφορες ειδήσεις και πληροφορίες, διαχεόμενες στα έντυπα του μεσοπολέμου. Μεταφέρω λίγες σχετικές πληροφορίες από τον *Κινηματογραφικό Αστέρα*, ανάμεσα σε πολύ περισσότερες στο ίδιο περιοδικό. Στο άρθρο του «ανταποκριτού μας» στη Νέα Υόρκη Th. Kar. με τίτλο «Η Γκάρμπο με τα μεγάλα πόδια», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, 4-395 (χρ. 14, 28 Φεβρουαρίου 1937) 10, περιλαμβάνονται βιογραφικές και ανεκδοτολογικού χαρακτήρα πληροφορίες για την Garbo, όπως και στοιχεία χαρακτηριστικά της αναγωγής της σε γυναικείο κινηματογραφικό ίνδαλμα: «Η Γκάρμπο είναι ξανθή, με γαλανά μάτια, υψηλή (5 πόδια και 6 ίντσες), ζυγίζει 125 πάουντς (35 περίπου οκάδες) και έχει πολύ μεγάλα... πόδια». Άλλα πάλι ανώνυμα ειδησεογραφήματα ανακυκλώνουν φήμες ότι η Garbo έχει

Αλλά ο ίδιος ως ποιητής, προκειμένου να γράψει το ποίημά του, πρέπει να ωθήθηκε από το γεγονός ότι η ταινία *Anna Karenina* ήταν η μεταφορά στο σινεμά ενός διάσημου λογοτεχνήματος, του μυθιστορήματος του Τολστόι. Κι όμως, στο μόλις πεντάστιχο ποίημά του ο Δρίβας φαίνεται ότι παρακάμπτει το μυθιστόρημα, ενώ, αντιθέτως, θεμελιώνει το ποίημά του στην κρυπτική αξιοποίηση στοιχείων της κινηματογραφικής μεταφοράς του μυθιστορήματος. Γνώριζε άραγε ο Δρίβας την πηγή της ταινίας, την *Άννα Καρένινα* του Τολστόι, και ιδίως το κεφάλαιο όπου περιγράφεται η προετοιμασία και η πράξη της αυτοκτονίας της κεντρικής ηρωίδας; Κατά πάσα πιθανότητα ναι. Ωστόσο, αν λάβουμε υπόψη τις αρκετές διαφορές ανάμεσα στη σκηνή της αυτοκτονίας στην ταινία και στην περιγραφή της αυτοκτονίας στο αντίστοιχο κεφάλαιο του μυθιστορήματος²⁰, νομίζω ότι το ερώτημα δεν έχει ιδιαίτερη σημασία. Με άλλα λόγια, αυτό που, κατά την κρίση μου, έχει σημασία είναι η επιλογή του Δρίβα να διαλεχθεί κρυπτικά με την ταινία και όχι με το μυθιστόρημα.

Ύστερα από τα παραπάνω, το ενδιαφέρον της σύγκρισης ποιήματος και ταινίας εντοπίζεται ιδίως στο ερώτημα με ποιο τρόπο μεμονωμένα

σοβαρά προβλήματα υγείας και πιθανόν να εγκαταλείψει το σινεμά. Π.χ.: «Διάφοροι ειδήσεις μάς πληροφορούν ότι η Γκρέτα Γκάρμπο ασθενεί σοβαρώς από τινος και ότι ηναγκάσθη να διακόψη το “γύρισμα” του νέου της φιλμ “Η Κυρία με τας Καμελίας”. Το τελευταίον φύλλον του σοβαρωτέρου αμερικανικού κινηματογραφικού περιοδικού “Variety” γράφει αντιθέτως ότι η “Κυρία με τας Καμελίας” υπολογίζεται να είναι καθ’ όλα έτοιμη εντός δύο εβδομάδων. Η είδησις αυτή μας κάνει να πιστεύομεν ότι η ασθενεια της Γκάρμπο δεν ήτο παρά φήμη αποσκοπούσα εις το να γίνη θόρυβος γύρω από το όνομα της μεγάλης “ντίβας”». [«Η Γκρέτα Γκάρμπο ασθενεί;», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, 1-392, Πανηγυρικόν 1937 (χρ. 14, 1 Ιανουαρίου 1937), 14].

20. Το κεφάλαιο όπου στο μυθιστόρημα περιγράφεται η ψυχολογική προετοιμασία και η πράξη της αυτοκτονίας της Καρένινα είναι το τριακοστό πρώτο του έβδομου μέρους. Βλ. Λέων Τολστόι, *Άννα Καρένινα*, μετάφραση: Άρης Αλεξάνδρου, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2010, σ. 1127-1133 (πρώτη έκδοση το 1964 στη σειρά «Βασική Βιβλιοθήκη της Παγκόσμιας Κλασικής Λογοτεχνίας» των εκδόσεων Αφοί Συρόπουλοι – Κ. Κουμουνδουρέας). Ο τρόπος με τον οποίο στο μυθιστόρημα συμβαίνει τόσο η ψυχολογική προετοιμασία όσο και η πράξη της αυτοκτονίας είναι στις λεπτομέρειές του εμφανώς διαφορετικός από την ταινία.

στοιχεία μιας αφηγηματικά ορθόδοξης και εναρμονισμένης με τα πρότυπα της εποχής της χολυγουντιανής ταινίας, βασισμένης στη, συνήθη την εποχή εκείνη, μεταφορά στο σινεμά διάσημων μυθιστορημάτων, γίνονται η βάση για τη γραφή ενός αρκετά αφαιρετικού, ελλειπτικού ή και κρυπτικού, δηλαδή μοντέρνου, ποιήματος. Καταρχάς η αφαιρετική διαδικασία συναρτάται με τα ποσοτικά μεγέθη μιας εξελικτικής διακαλλιτεχνικής σχέσης. Συγκεκριμένα, απορρέει από τη μεγάλη μείωση των ποσοτικών μεγεθών: καταρχάς ένα μυθιστόρημα-ποταμός, έκτασης περίπου 1.200 σελίδων, μεταφέρθηκε σε μια ταινία διάρκειας μιάμισης περίπου ώρας, στην οποία αφαιρέθηκε το ήμισυ σχεδόν της αφηγηματικής ύλης του και συρρικνώθηκε το άλλο ήμισυ²¹. Στη συνέχεια, η αφηγηματική ταινία λειτούργησε ως πηγή-βάση ενός ποιήματος μόνο πέντε στίχων. Ένας ποιητής που συντάσσει ένα τόσο μικρής έκτασης ποίημα, βασισμένο στην αξιοποίηση δύο σκηνών μιας ταινίας, προφανώς έχει επίγνωση της διαφορετικότητας των δύο καλλιτεχνικών κωδίκων, της ποίησης από τη μια μεριά και του κινηματογράφου από την άλλη. Προς επίρρωση μιας τέτοιας εκτίμησης λειτουργεί ένα χωρίο από τεχνοκριτικό γραπτό του Δρίβα, δημοσιευμένο τον Ιανουάριο του 1936, ενόσω ο Δρίβας έχει αρχίσει να γράφει τα μοντέρνα ποιήματά του και σε απόσταση σχεδόν ενάμισι χρόνου από τη δημοσίευση του ποιήματος που εξετάζω:

Σε μια κριτική του ο Τέλλος Άγρας για τα «Λυρικά Σχέδια» του Ιω. Παναγιωτόπουλου, γράφει, πως δεν του δώσανε ζωγραφισμένα λουλούδια την ατόφια αίσθηση που του δώσανε ανάλογοι στίχοι του. Συμφωνώ. Ωστόσο όμως θα συμφωνεί κι αυτός μαζί μου, πως ο λυρισμός του χρώματος είναι διάφορος από το λυρισμό

21. Οι πολλές διαφορές ταινίας και μυθιστορήματος οφείλονται ιδίως στην περιορισμένη δυνατότητα της ταινίας να χωρέσει το εύρος της πολύπτυχης αφηγηματικής ύλης του μυθιστορήματος. Έτσι, π.χ., ολόκληρη η ιστορία του Λέβιν, πλούσιου κτηματία και φίλου της οικογένειας του αδερφού της Καρένινα, ιστορία που εξελίσσεται παράλληλα με την ερωτική ιστορία της Καρένινα και του κόμη Βρόντσκι και καταλαμβάνει κειμενική έκταση σχεδόν ίση με την ερωτική ιστορία, στην ταινία δεν υπάρχει καθόλου. Ουσιαστικά λοιπόν η ταινία εστίασε στην κεντρική τραγική ιστορία του μυθιστορήματος, εκείνη του έρωτα της Καρένινα και του κόμη Βρόντσκι.

των λέξεων. Πως το λουλούδι των λέξεων συγκινεί αλλιώςτικα απ' το λουλούδι του χρώματος. Πως αυτό που νιώσαμε στο λουλούδι της πέτρας δεν θα το πιάσουμε στο λουλούδι του σμάλτου. Το καθένα ζει ανάλογα με το μυστήριο της ύλης του. Η φωτογραφία στον κινηματογράφο μετατρέπεται σε ποίηση, πράγμα που δεν της συμβαίνει στις διαστάσεις του κάδρου όπως η ποίηση υλοποιείται με τη φωτογραφία του. Και το μυστήριο των λέξεων δεν είναι κατώτερο από το μυστήριο μιας άλλης πλαστικής ύλης. Είναι μονάχα ξένο και διάφορο.²²

Στο παραπάνω χωρίο γίνεται φανερό ότι ο Δρίβας υπερασπίζεται, με αφορμή την κριτική παρατήρηση του Άγρα, την άποψή του ότι τα εκφραστικά μέσα των διαφόρων τεχνών (συγκεκριμένα της ποίησης, της ζωγραφικής, της γλυπτικής και του κινηματογράφου) και, επίσης, η αισθητική συγκίνηση που προκαλείται από αυτές διαφέρουν («Το καθένα ζει ανάλογα με το μυστήριο της ύλης του»). Επιπρόσθετα, η πεποίθηση του Δρίβα ότι «το μυστήριο των λέξεων δεν είναι κατώτερο από το μυστήριο μιας άλλης πλαστικής ύλης» όχι μόνο εκφράζει την πίστη του στις εφάμιλλες εκφραστικές δυνατότητες της ποίησης, σε σύγκριση με εκείνες των πλαστικών τεχνών, αλλά και μας επιτρέπει να εικασούμε, στη βάση και όλων των άλλων διαθέσιμων στοιχείων, ότι ο Δρίβας πίστευε ότι τα εκφραστικά μέσα της ποίησης και του κινηματογράφου διαφέρουν, αλλά και ότι υπάρχει η δυνατότητα της δημιουργικής άμιλλας μεταξύ των δύο αυτών τεχνών. Εξάλλου κάνει λόγο και για την αυτοδύναμη οπτική “ποίηση” του κινηματογράφου («Η φωτογραφία στον κινηματογράφο μετατρέπεται σε ποίηση»).

Ξαναγυρνώντας στη σύγκριση ποιήματος και ταινίας, ως αποτέλεσμα της αφαιρετικής διαδικασίας για την οποία έκανα λόγο παραπάνω, αυτό που απομένει, θα έλεγα, στο πεντάστιχο ποίημα του Δρίβα είναι η δραματική αίσθηση που γεννά μια μάλλον θολή ποιητική εικόνα: μια απροσδιόριστη «συντριμμένη» γυναίκα, που προφανώς βρίσκεται σε κάποιο τρένο ή σε κάποιο σιδηροδρομικό σταθμό, «δεν προσμένει

22. Αναστάσιος Δρίβας, «Η έκθεσις του Γεωργ. Δ. Κοσμαδόπουλου (Κόσμο). Η ζωγραφική των λουλουδιών», *Η Καθημερινή* (20 Ιανουαρίου 1936) 4. Βλ. και Αναστάσιος Δρίβας, *Τα έργα*, ό.π., σ. 614-617: 616-617.

κανένα». Επίσης, τα εικονιστικά στοιχεία του ποιήματος, ξεκάθαρα στην ταινία και προερχόμενα από αυτήν, «Κρότοι [...] στη χειμωνιάτικη νύχτα», «τραίνο [...] φορτωμένο με χιόνια» και «γυναίκα ντυμένη στο μαύρο βελούδο», δεν ξεκαθαρίζουν την εικόνα του ποιήματος, αλλά συμβάλλουν στην ελλειπτικότητα και στη δραματική υποβολή της.

Με την αφαιρετική διαδικασία συναρτάται και η κρυπτικότητα του ποιήματος. Ας δούμε τα βασικά στοιχεία της: η εικόνα του πρώτου στίχου, ακουστική κυρίως, συνδέεται αρκετά χαλαρά με το υπόλοιπο ποίημα, καθώς μένει αβέβαιο αν οι κρότοι προέρχονται από το τρένο ή έχουν κάποια άλλη πηγή. Επίσης η τελευταία και εμφανώς κρίσιμη, και λόγω της απομόνωσής της με την παύλα από το υπόλοιπο ποίημα, φράση, «οι τροχοί ας γυρίσουν», μάλλον γίνεται αντιληπτή με τη σημασία της επιθυμίας της γυναίκας να φύγει, όχι από τη ζωή, αλλά από το τρένο ή από τον σταθμό ή με το τρένο, αφού πια αυτή δεν έχει να περιμένει κανένα. Έτσι η φράση και συνεπώς ολόκληρο το ποίημα μπορεί να ερμηνευτεί λυτρωτικά: τη συναισθηματική συντριβή της γυναίκας ακολουθεί η απολύτρωσή της μέσω της φυγής. Η δεύτερη πιθανή σημασία της τελικής φράσης, εκείνη της (αυτο)παρότρυνσης για την αυτοκτονία, προϋποθέτει μάλλον έναν πολύ ασκημένο αναγνώστη-φορέα της καλλιτεχνικής μνήμης: αυτός είτε έχει δει την ταινία, είτε έχει διαβάσει το μυθιστόρημα, είτε και τα δύο, και συνεπώς μπορεί να συνδέσει την άγνωστη γυναίκα με τη συντετριμμένη αυτόχειρα Άννα Καρένινα. Έτσι, μ' αυτή τη σημασία της φράσης, το ποίημα τελειώνει και ερμηνεύεται αρνητικά. Με βάση τους παραπάνω συσχετισμούς ποιήματος και ταινίας, κρίσιμη είναι και η λέξη «συντριμμένη» ως προσδιορισμός της άγνωστης γυναίκας. Η λέξη, ενταγμένη στη θολή εικόνα του ποιήματος, λειτουργεί κυρίως μεταφορικά, αναφέρεται, δηλαδή, στην αρνητική ψυχοσυναισθηματική κατάσταση της γυναίκας. Αν, όμως, ο αναγνώστης (είναι σε θέση να) συνδέσει το ποίημα με την πηγή του, ο επιθετικός προσδιορισμός προσλαμβάνει την κυριολεκτική συνδήλωσή του: η γυναίκα είναι ψυχικά συντριμμένη, αλλά και θα συντριβεί κάτω από το βάρος των τροχών του τρένου, όταν αυτοί θα γυρίσουν και θα περάσουν πάνω από το σώμα της. Ας προσέξουμε, επίσης, ότι οι κρότοι στην αρχή του ποιήματος και οι τροχοί του τρένου στο τέλος του το πλαισιώνουν με (ακουστικές και οπτικές) εικόνες, όχι στατικές, αλλά εικόνες δράσης,

που έχουν σταθερό ρυθμό. Αυτός ο ρυθμός αναλογεί στον εμβρατηριακό αναπαιστικό ρυθμό που αρθρώνει τους στίχους του ποιήματος, φανερά τον δεύτερο, τον τέταρτο και τον πέμπτο στίχο:

*Κρότοι παγωμένοι στη χειμωνιάτικη νύχτα
ένα τραί/νο σπαρά/ζει // φορτωμέ/νο με χιόνια
σύμβολο μοιραίο στο ξεφύλλισμα της καρδιάς της:
συντριμμέ/νη γυναί/κα ντυμέ/νη στο μαύ/ρο βελούδο
δεν προσμέ/νει κανέ/να: // – οι τροχοί / ας γυρίσουν*

Ανάλογη, όμως, είναι και η ρυθμικότητα των άλλων δύο στίχων, του πρώτου και του τρίτου, χαρακτηριζόμενη από τα τέσσερα τονικά βήματα.

Ύστερα από την ανάλυση της αφαιρετικότητας και της κρυπτικότητας του ποιήματος, μπορεί να απαντηθεί το ερώτημα γιατί ο Δρίβας αρχικώς απέκρυψε και εντέλει αποφάσισε να αποκαλύψει τον αφιερωματικό χαρακτήρα του ποιήματός του και συνεπώς να υποδηλώσει την κινηματογραφική πηγή του. Στην πρώτη μορφή του το ποίημα ήταν η απόρροια της πολύ πρόσφατης εμπειρίας-θέασης της Garbo ως Άννας Καρένινα. Με την επιλογή της αποσιώπησης της Garbo, η γυναίκα του ποιήματος αποκόπτεται από τη συγκεκριμένη εικόνα της λατρεμένης διάσημης σταρ και έτσι γενικεύεται και προσλαμβάνει τη συμβολική μορφή κάθε συντριμμένης γυναίκας. Συνεπώς στο ποίημα επιδιώκεται και, θα έλεγα, επιτυγχάνεται μια αμιγέστερα ή συχνότερα ποιητική λειτουργία: η συμβολοποίηση. Εξάλλου η λειτουργία αυτή υποβαλλόταν εκείνη τη στιγμή τόσο από την κινηματογραφική κριτική του μεσοπολέμου που προέβαλε την Garbo ως γυναίκα-σύμβολο, όσο και από τα άλλα, ρητά αναφερόμενα στην Garbo, γραπτά του Δρίβα. Συνεπώς, η δι-ακαλλιτεχνική σχέση ποιήματος και ταινίας αναπτύσσεται ως διπολική ή και αντιθετική σχέση: αντί του ρεαλισμού της αφηγηματικής ταινίας, η αφαίρεση, η ελλειπτικότητα, η κρυπτικότητα και η συμβολοποίηση του λυρικού ποιήματος με δραματικά στοιχεία. Αργότερα η προσθήκη της πληροφορίας ότι το ποίημα είναι «Γραμμένο για τη Γκρέτα Γκάρμπο», σε άγνωστη απόσταση χρόνου από τη γραφή του, προφανώς οφείλεται στο ότι η επιθυμία του Δρίβα να φανερώσει, για άλλη μια φορά, τη λατρεία του για την Garbo ήταν ισχυρότερη από την, προς όφελος της

ποίησης, αρχική επιλογή του να την αποκρύψει. Ούτως ή άλλως, για να επιστρέψουμε από το σινεμά και την ποίηση στον πραγματικό κόσμο, η σχέση του Δρίβα με την Garbo δεν κράτησε πολύ: ο άσημος ποιητής έφυγε από τη ζωή το 1942, αλλά και η διάσημη ηθοποιός εγκατέλειψε τον κινηματογράφο το 1941.

Abstract

Euripidis Garantoudis

The poetics of landscape from cinema to poetry: Clarence Brown, Anastasios Drivas and a “devastated” Greta Garbo

This paper focuses on a cryptic transfer of a cinema landscape marked by the dramatic persona of Greta Garbo (1905-1990) as Anna Karenina in the 1935 film adaptation of Leo Tolstoy’s 1877 novel of the same name directed by Clarence Brown (1890-1987), into a poetic landscape of an untitled poem by interwar poet Anastasios Drivas; the poem was published in 1937 and then included in the unit of modernist poems «A bundle of rays in the water». The paper examines how the starting point for an abstractive and cryptic, in a word a modernist, poem was not but selected and individual elements, both narrative and expressive, of a narratively “orthodox” and compatible with the narrative and expressive standards of the time Hollywood film. The comparison notes the development of a bipolar relation between realism in the film and abstraction of the poem.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

«And All [...] A Twilight Piece».

Η γνώση και η ενέργεια του τοπίου στο είδος του
δραματικού μονολόγου

Στο έργο του Robert Browning (1812-1889), παρατηρεί ο L. Poston, ποιήματα στα οποία η φύση παίζει τον ρόλο που της αναθέτει ένας Wordsworth στο «Tintern Abbey» ή στο «Ode: Intimations of Immortality» δεν υπάρχουν¹. Το τοπιογραφικό στοιχείο δεν απουσιάζει βέβαια από το έργο του βικτωριανού, αλλά η λειτουργία του διαμορφώνεται σε ειδολογικά και αισθητικά συμφραζόμενα τα οποία έχουν ουσιωδώς διαφοροποιηθεί από εκείνα του αγγλικού ρομαντισμού. Παρεμβαίνοντας διορθωτικά στην εικόνα του Browning ως ποιητή που αποσύρει το βλέμμα του από τη φύση², η κριτική υπογραμμίζει ότι αν δεν «στρέφεται στη φύση για να αναζητήσει μέσα της κρυμμένες αλήθειες ή την αλήθεια της οργανικότητας»³, το κάνει για να συλλάβει εκ νέου τη σημασία της με το βλέμμα του δραματικού ποιητή. Κι αυτό, προκειμένου για τον ποιητή Browning, μας οδηγεί στην εξαρχής προσέγγιση της φύσης ως κειμένου, που διαμορφώνεται από το κυριαρχικό βλέμμα και τον επίσης κυριαρχικό (ειδολογικά μιλώντας) λόγο των ποιητικών ηρώων που έπλασε η δραματική φαντασία του.

1. L. Poston III, «Browning and the Altered Romantic Landscape», *Nature and the Victorian Imagination*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1977, σ. 426-439.

2. E. Faas, *Retreat into the Mind. Victorian Poetry and the Rise of Psychiatry*, Princeton University Press, Princeton / New Jersey 1988, σ. 148.

3. L. Poston III, «Browning and the Altered Romantic Landscape», *ό.π.*, σ. 427.

Για τον Γιάννη Ρίτσο (1909-1990), πάλι, γράφτηκε ότι «η όρασή του άρπαξε όσα πιάνει το πολυεδρικό μάτι της μέλισσας» κι ότι «θα μπορούσαμε να συνθέσουμε από τα κείμενά του μιαν Ποιητική Γεωγραφία της Ελλάδας»⁴⁵. Ο Ρίτσος αξιοποίησε την πολιτική και εκφραστική διαθεσιμότητα του τοπίου από αρχής μέχρι τέλους της ποιητικής του διαδρομής, σε έργα, όπως η *Ρωμιοσύνη* και η *Κυρά των αμπελιών*. Στους δραματικούς μονολόγους του, όμως, διαφορετικά από τις λυρικής υφής ποιητικές του συνθέσεις, ο ρόλος του τοπίου δεν εμφανίζεται ευθέως εκφραστικός, αλλά χτίζεται μέσα από πολλαπλές διαμεσολαβήσεις.

Σε αυτό το πλαίσιο, ο βικτωριανός Browning και ο μοντερνιστής Ρίτσος, με την κορυφαία συμβολή τους στον αγγλικό και τον ελληνικό δραματικό μονόλογο αντίστοιχα, αξίζει στρατηγικά να συνδεθούν και να συνεξεταστούν. Η αναλογία λειτουργίας του τοπίου στο έργο τους δεν απορρέει από μια εκλεκτική συγγένεια των δύο ποιητών ή κάποια συναφή αίσθηση του τοπίου, αλλά διαμορφώνεται από το κοινό ειδολογικό πεδίο στο οποίο εργάστηκαν. Η δε θεωρητική μας τοποθέτηση, την οποία αναπτύσσουμε παρακάτω, συνοψίζεται στην πρόταση ότι η

4. Π. Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*, Εστία, Αθήνα 1981, σ. 256.

5. Σε τέτοια κείμενα, το αδηφάγο ποιητικό βλέμμα επιχειρεί να συγκρατήσει πλήθος στοιχείων του τοπίου, αποδίδοντάς το όχι σύμφωνα με μια λογική ανταπόκρισης προς μια πλήρη αντικειμενική εικόνα –αυτό μοιάζει να πιστεύει ο Πρεβελάκης που γράφει ότι προορισμός του Ρίτσου ήταν να «απογράψει όλα τα αισθητά» (*Ο ποιητής...*, ό.π., σ. 20) (η έμφαση του Πρεβελάκη) σε μια «χλιδή των εικόνων» (*Ο ποιητής...*, ό.π., σ. 21), όντας ένας «μυστικοπαθής του πραγματικού» (*Ο ποιητής...*, ό.π., σ. 144)– αλλά μέσα από μια λογοτεχνική και ιδεολογική μεσολάβηση (R. Beaton, «Modernism and the quest for national identity: The Case of Ritsos' *Romiosini*», *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις*, Μουσείο Μπενάκη / Κέδρος, Αθήνα 2008, σ. 109-124· για την εκτίμηση, βλ. σ. 115). Κάτι τέτοιο διαπιστώνει η παλαιότερη και η νεότερη κριτική (βλ. ενδεικτικά, Π. Μπήαν, «Εισαγωγή» [= 1973], *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, μτφρ. Γ. Κρητικός, επιμ. Αικ. Μακρυνικόλα, Κέδρος, Αθήνα 1980 και Τζ. Καλογήρου, «“Σ’ αυτό τον τόπο η ευπρέπεια χαμογελάει πάνω απ’ τα κόκκαλα”». Η δίψα στο Μυστρά του Γιάννη Ρίτσου», *Θέματα Λογοτεχνίας*, 42 (Σεπτ.-Δεκ. 2009) 199-208, ιδίως 201). Έτσι μπορούμε να καταλάβουμε και την παρατήρηση του Μπήαν ότι στη *Ρωμιοσύνη* «το τοπίο παίρνει τη θέση του κυριότερου αντάρτη» («Εισαγωγή», *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, ό.π., σ. 37).

αναπαράσταση τοπίου, στις πλήθος εκδοχές του, περισσότερο ή λιγότερο κυριολεκτικές, διαθέτει στον δραματικό μονόλογο ιδιαίτερα λειτουργικά γνωρίσματα, που καθορίζονται ακριβώς σε ειδολογική βάση.

Η ένθεση τοπιογραφικών στοιχείων στον δραματικό μονόλογο, είτε αυτά αναπτύσσονται σε περιγραφικές κύστες είτε περιορίζονται σε περιγραφικά σπαράγματα, αιτιολογείται καταρχάς με βάση τη δραματική οικονομία του εκάστοτε ποιήματος: το τοπίο μοιάζει να επιβάλλεται στο πεδίο του βλέμματος και του λόγου των μονολογιστών *φυσικά και αυθόρμητα*⁶. Όμως η δραματική οικονομία και η ερμηνευτική προέκταση μιας τέτοιας ένθεσης θα διαφανεί πληρέστερα εφόσον ληφθούν υπόψη οι επικοινωνιακές συνθήκες εντός των οποίων λαμβάνει χώρα. Αυτές εξάλλου καθορίζουν την αισθητική της συγκεκριμένης ποιητικής μορφής που χτίζεται ως ο *εσωτερικά διαλογοποιημένος μονόλογος* ενός δραματικού προσώπου⁷.

Ο μονολογιστής, κατά συνέπεια, ακόμη και σε συνθήκες έσχατης αποκοπής από τον ακροατή του ή σε κατάσταση φυσικής μόνωσης βιώνει την αδήριτη πίεση της κοινωνικής του υπόστασης ως υποκειμένου γλώσσας. Ομιλεί αισθανόμενος την ισχύ ενός έτερου λόγου ή βλέμματος πάνω του. Με αυτή την έννοια η διαλογικότητα του είδους δεν εξηγείται μόνον ή κυρίως ως ψυχολογικό ή αρχετυπικό φαινόμενο, αλλά και ως φαινόμενο γλωσσικής ενσάρκωσης του κοινωνικού. Οι Άλλοι, σύμφωνα με αυτήν τη θεώρηση, δεν είναι απλώς ψυχικές ή φυσικές μορφές, αλλά επίσης γλωσσικές δυνάμεις που συγκλίνουν στο *hic et nunc* της ομιλίας.

Η τοπιογραφία στον δραματικό μονόλογο και η λειτουργική της ιδιαιτερότητα προϋποθέτει, με την έννοια ότι γνωρίζει και κριτικά αξιοποιεί, την εκφραστική λειτουργία του τοπιογραφικού λυρικού

6. Η πραγματολογία του τοπίου στο είδος αξιοποιεί κατά κόρον τους τόπους του παθητικού και του αυθόρμητου, εντός των οποίων εγγράφουν τον λόγο τους οι μονολογιστές, και οι οποίοι εν τέλει εξυπηρετούν τις άκρως ενεργητικές και στρατηγικές τους διεκδικήσεις. Ιδίως στον δραματικό μονόλογο του Ρίτσου, το θέμα του «ανέτοιμου», «διστακτικού» μονολογιστή είναι τεράστιο – βλ. πχ. τη ρητή σχετική δήλωση της Φαίδρας προς τον Ιππόλυτο: Γ. Ρίτσος, «Φαίδρα» [= 1974-5], *Τέταρτη Διάσταση*, Κέδρος, Αθήνα 1985 (α' έκδ. 1972), σ. 295.

7. Κ. Καρατάσου, *Λανθάνων διάλογος. Ο δραματικός μονόλογος στη νεοελληνική ποίηση (19ος-20ός αι.)*, Αθήνα, Gutenberg, 2014.

ποιήματος. Ο όρος «κριτικά» δηλώνει ότι η ποιητική του τοπίου στο είδος αξιοποιεί, αλλά δεν ταυτίζεται με τον εκφραστικό ισχυρισμό – ρομαντικό, συμβολιστικό ή άλλο. Σκόπιμο είναι εδώ να ανακαλέσουμε μια παλαιότερη άποψη του σπουδαίου θεωρητικού του δραματικού μονολόγου R. Langbaum ότι το είδος, σε βικτωριανά συμφραζόμενα, διαμορφώθηκε ως συνέπεια της υποχώρησης ενός μείζονος ρομαντικού ειδολογικού τροπισμού, του τοπιογραφικού ποιήματος⁸, εξαιτίας του γεγονότος ότι η εικόνα της φύσης σε αυτό έτεινε προς την κατάσταση της αυτοματοποιημένης ποιητικής ύλης – αναθεωρώντας την όμως και επισημαίνοντας ότι το τοπιογραφικό στοιχείο με έναν ορισμένο τρόπο επιβιώνει στον δραματικό μονόλογο. Αυτός ο ορισμένος τρόπος, τον οποίο προσδιορίζουμε στη συνέχεια, συναρτάται με την αισθητική του δραματικού μονολόγου ως είδους.

Σε μια πρώτη φάση, ο δραματικός μονόλογος χρησιμοποιεί πρωτοβάθμια την αξία του τοπίου ως αντικείμενου του ποιητικού βλέμματος, αναμορφωμένου⁹, καθώς πάνω του προβάλλεται ένα συγκινησιακό, εσωτερικό τοπίο, που σύμφωνα προς τις ρομαντικές καταβολές του λυρικού τοπιογραφικού ποιήματος, εκφράζεται αυθόρμητα και με ειλικρίνεια από το ποιητικό υποκείμενο¹⁰. ως εδώ ο δραματικός μονόλογος επαναλαμβάνει τις κινήσεις της εκφραστικής τοπιογραφίας: ο λόγος μοιάζει να εκφράζει κατά βάση τη συγκίνηση του μονολογιστή, όπως αυτή επενδύεται στο αναπαριστώμενο τοπίο. Σε μια δεύτερη όμως φάση, η ένθετη ποιητική της εκφραστικής τοπιογραφίας υποτάσσεται στις προτεραιότητες του ειδολογικού πεδίου όπου ενσωματώνεται: της ισχυρότατης εν προκειμένω ροπής του μονολογιστή να “κάνει” κάτι με

8. R. Langbaum, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (1957), The University of Chicago Press, Chicago 1985, σ. 38-74.

9. Ήδη για τη ρομαντική ποιητική, «ο νους καθώς αντιλαμβάνεται και αναπαριστά τον κόσμο προβάλλεται στο ίδιο το αντικείμενο της αντίληψης και δεν περιορίζεται στην παθητική αναπαραγωγή του» (M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, Oxford 1953, σ. 58, 65).

10. W. K. Wimsatt, «The Structure of Romantic Nature Imagery», *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, University of Kentucky Press, Kentucky 1954, σ. 103-117. Για τη θέση, βλ. σ. 109.

τον λόγο του στην κατεύθυνση του ακροατή του¹¹. Ενεργεί έτσι μαζί με την εκφραστική και τη βουλητική¹² δύναμη του λόγου.

Το τοπίο στον δραματικό μονόλογο, όπως στο λυρικό τοπιογραφικό ποίημα, υπονοεί, λοιπόν, ένα ψυχικό πορτραίτο. Ταυτοχρόνως, καθώς ο δραματικός μονόλογος αναπαριστά την υποβλητική (εκφραστική, δηλαδή, μαζί και βουλητική) δυναμική που αναπτύσσεται στο τρίγωνο «μονολογιστής - τοπίο - αποδέκτης», εκθέτει ενδοκειμενικά την ομόλογη φιλοδοξία του λυρικού τοπιογραφικού ποιήματος. Φιλοδοξία που ικανοποιείται στο λυρικό τοπιογραφικό ποίημα μόνον εφόσον το “εκτός κειμένου”, ο αναγνώστης, διασχίσει τα αισθητικά σύνορα, σε μια κίνηση ταύτισης με το λυρικό υποκειμένο. Και στις δύο περιπτώσεις το τοπίο, με παλίμψηστο ένα ψυχικό πορτραίτο, προετοιμάζει ένα ταμπλό σχέσεων ανάμεσα σε πρόσωπα, με κοινή απόβλεψη και κοινό θέμα τον απορροφημένο και, ει δυνατόν, συμμορφωμένο στο βλέμμα του ποιητικού υποκειμένου (λυρικού ή δραματικού) ακροατή: τον αναγνώστη στο λυρικό τοπιογραφικό ποίημα ή τον εγγεγραμμένο κειμενικά αποδέκτη στον δραματικό μονόλογο.

Αν όμως το λυρικό τοπιογραφικό ποίημα θεμελιώνεται στην εικόνα ενός μονήρους ποιητικού υποκειμένου που μέσα στην κειμενική του αυτάρχεια εμφανίζεται να αγνοεί την επικοινωνιακή προέκταση της ύπαρξής του, στον δραματικό μονόλογο υπογραμμίζεται απαρέγκλιτα η κοινωνική υπόσταση του λόγου και της εξουσίας που αυτός ασκεί, κατέχοντας ομιλητή και ακροατή. Ο αναγνώστης στον δραματικό μονόλογο παρακολουθεί από μιαν απόσταση (εφόσον, βέβαια, εκεί επιλέξει να εγκατασταθεί) την εικόνα του δυναμικού τριγώνου «ομιλητής - τοπίο - αποδέκτης», έχοντας έτσι τη δυνατότητα να διακρίνει εν δράσει τη διαδικασία προβολής του εσωτερικού τοπίου του μονολογιστή στο εξωτερικό και τη λυσσαλέα φορά του λόγου για ανάλογη τοπιοποίηση

11. Ο μονολογιστής θέλει να “κάνει” κάτι στην κατεύθυνση του αποδέκτη, όχι με την έννοια της ρητορικής πειθούς, της επιχειρηματολογίας, αλλά της υποβολής, ώστε να ελέγξει μιαν ολόκληρη κατάσταση και τον εαυτό του μέσα σε αυτήν: δε μιλάει με τον αποδέκτη, αλλά στον αποδέκτη.

12. Για τις λειτουργίες του λόγου ανάμεσα στις οποίες η εκφραστική και η βουλητική, βλ. R. Jakobson, «Γλωσσολογία και ποιητική» [= 1960], *Δοκίμια για τη Γλώσσα της Λογοτεχνίας*, εισ. - μτφρ. Α. Μπερλής, Εστία, Αθήνα 1998, σ. 55-67.

του εγγεγραμμένου κειμενικά αποδέκτη. Γιατί ο ομιλητής στον δραματικό μονόλογο συνιστά ανάπτυξη στον λόγο ενός πρωταρχικού θέλω, το οποίο στην καθαρή του μορφή είναι ανεξάρτητο από τα αντικείμενά του, κι όμως τα χρειάζεται για να μπορέσει να βρει προσωρινή ανακούφιση – για αυτό επενδύεται σε πάσης φύσεως επιθυμίες αντικειμένων, κατά κανόνα τεμαχίζοντας, επιμερίζοντάς τα σε ελέγξιμα αποσπάσματα στο πεδίο του λόγου, από το ακόρεστο πάθος του να τα αφομοιώσει. Μια παρατήρηση για τον «Andrea del Sarto» του Browning μπορεί να επεκταθεί και να συμπεριλάβει οποιονδήποτε μονολογιστή στο είδος: «Κάθε πλάσμα πολιορκείται από ζωή που σφύζει: κάθε ένα τους θέλει να τη βγάλει από τη μέση ή να την αφομοιώσει. Όλα στη γειτονία του πρέπει να συμμορφωθούν στη δική του εικόνα»¹³, εγχείρημα που αισθητοποιείται κάποτε με τη μεταφορά του Άλλου ως αντίλαλου¹⁴. Με αυτή την έννοια, το είδος συνιστά όχι μόνο ενεργοποίηση της υποβλητικής δύναμης του τοπίου, αλλά και κριτική της.

13. J. H. Miller, «Robert Browning», *The Disappearance of God. Five Nineteenth Century Writers*, Schocken Books, New York 1965, σ. 81-156. Για το παράθεμα, βλ. σ. 136.

14. Την αφομοίωση του αντικειμένου, αισθητοποιημένη στη μεταφορά του Άλλου ως αντίλαλου βρίσκουμε π.χ. στη «Χρυσόθεμη» του Ρίτσου: «Πολύ σας κούρασα, καλή μου φίλη. / Κ' εγώ είμαι κουρασμένη. Συγχωρήστε με. Τώρα μπορώ να φύγω, / [...] μόνο με την απέραντη κ' εξάισια επιθυμία να ζητώ συγγνώμη απ' όλους κι απ' όλα. / Συγγνώμη, συγγνώμη [...] / κ' η ύστατή μου συγγνώμη / για μένανε την ίδια- από καιρό προετοιμασμένη κ' ίσως δικαιωμένη». (Έχει σκοτεινιάσει. Σιωπή. Η νεαρή δημοσιογράφος μαζεύει τα χαρτιά της, φανερά συγκινημένη. «Συγγνώμη», είπε μόνο. «Σας κούρασα πολύ», έτσι σαν μακρινή ηχώ, [...]) («Χρυσόθεμης» [=1970], *Τέταρτη διάσταση...*, ό.π., σ. 187). Ένα παράδειγμα ότι ο εγγεγραμμένος κειμενικά αποδέκτης στον δραματικό μονόλογο αντιστοιχεί δομικά με το εξωτερικό τοπίο που αντηχεί το ψυχικό τοπίο βρίσκουμε στους στίχους «η Κρήτη, λέγει ευθύς [;] η γη' ναι της ανδρείας / για ξαναπές το, αντίλαλε ιερé της Εκκλησίας!» από σχεδίασμα ποιήματος του Σολωμού – κατά τα φαινόμενα ενός δραματικού μονολόγου (Γ. Π. Σαββίδης, «Δύο αφανή προβλήματα δομής του “Κρητικού”» [=1974], *Τράπεζα πνευματική (1963-1993)*, Πορεία, Αθήνα 1994, σ. 54-66). Την προέλευση της μεταφοράς μπορούμε να ανιχνεύσουμε στην ίδια τη ρομαντική ποιητική της φύσης, αίφνης στο ποίημα του Percy Bysshe Shelley «The invitation»: «Away, away, from men and towns, / To the wild wood and the downs- / To the silent wilderness / Where the soul need not repress / Its music, lest it should not find/ An echo in another's mind, / While the touch of Nature's art / Harmonizes heart to heart».

Δίχην παραδειγμάτων θα σχολιαστούν οι δραματικοί μονόλογοι «Andrea del Sarto (Called “The Faultless Painter”）」¹⁵ (1855) του Browning και «Κάτω απ’ τον ίσκιο του βουνού» (1960) του Ρίτσου. Σύμφωνα με τη σκηνοθεσία του ποιήματος του Browning, ο ομιλητής βρίσκεται στη Φλωρεντία με τη γυναίκα του, Λουκρητία, η οποία, κατά τον Giorgio Vasari, βασιική αφηγηματική πηγή του ποιητή, υπήρξε ο κακός δαίμονας του ήπιου και αδύναμου Αντρέα. Ο Αντρέα σε αυτό το σημείο της ιστορίας έχει εγκαταλείψει για χάρη της Λουκρητίας την αυλή του Φραγκίσκου του Α΄ της Γαλλίας και έχει καταχραστεί την εμπιστοσύνη του μονάρχη, κλέβοντας ένα σεβαστό χρηματικό ποσό, για να χτίσει σπίτι για τον ίδιο και τη Λουκρητία στη Φλωρεντία, σύμφωνα με την επιθυμία της. Βραδιάζει και η Λουκρητία βιάζεται να φύγει για να συναντήσει τον εραστή της. Ο Αντρέα την καθυστερεί, προσπαθώντας να την κρατήσει κοντά του, αλλά στο τέλος θα κάνει το δικό της. Σειρά αναλύσεων του πολυσυζητημένου μονολόγου διαβάζουν σε αυτόν μιαν ερωτοπαθημένη φωνή που αποζητά τη συμπόνια της αγαπημένης γυναίκας ή τη φωνή μιας αξιοθρήνητης μετριότητας, που μεταθέτει την ευθύνη για τα όριά της σε οτιδήποτε άλλο έξω από την ίδια¹⁶. Κι όμως η αποδέσμευση από την ιδέα πως ο Browning στηρίζεται όχι μόνο στα βιογραφικά δεδομένα που δίνει ο Vasari, αλλά πως αναπαράγει και τον ερμηνευτικό πυρήνα της αφήγησής του, επιτρέπει να δείξουμε ότι το κείμενο απεικονίζει τη δεξιοτεχνική, αν και ατελέσφορη, προσπάθεια για ικανοποίηση μιας πρωτεύουσας –καλλιτεχνικής πάνω από όλα– επιθυμίας, και όχι μόνον την ερωτική, καλλιτεχνική και ηθική ματαίωση του ζωγράφου.

Ας δούμε το ποίημα από κοντά. Σύμφωνα με την ανάγνωσή μας, η επιθυμία που κινητοποιεί τον μονόλογο και διαμορφώνει τα σχήματα και τους τρόπους του είναι η σαγήνευση της Λουκρητίας στη θέση του συνεπαρμένου από το αισθητικό αντικείμενο παρατηρητή, του Άλλου

15. R. Browning, *The Poems*, τόμ. Α΄, έκδ. J. Pettigrew, συμπλ. Th. J. Collins, Penguin Books, London 1981. Στο εξής οι παραπομπές στο ποίημα γίνονται με αναφορά στιχαρίθμησης.

16. Βλ. π.χ. E. Warwick Slinn, *Browning and the Fictions of Identity*, Barnes & Noble Books, Totowa / New Jersey 1982.

ως αντίλαλου. Η ικανοποίηση αυτής της επιθυμίας προϋποθέτει μιαν επικοινωνιακή, αλλά και μιαν εικαστική διάταξη των κρίσιμων πόλων. Το ιδεώδες για τον Αντρέα θα ήταν η συμμόρφωση του βλέμματος της Λουκρητίας στο έργο του, εξαιτίας της εσωτερικής δύναμής του. Δεδομένης όμως της αδυναμίας της, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος, να το κατανοήσει και να το εκτιμήσει, καταφεύγει σε άλλες μεθόδους που θα εξασφαλίσουν την ποθητή επικοινωνιακή διάταξη, όπως είναι η αξιοποίηση του μεταδοτικού χαρακτήρα που δύναται να έχει ο θαυμασμός τον οποίο εκφράζει μια ορισμένη μορφή με δύναμη και εξουσία. Ο Φραγκίσκος της Γαλλίας τον είχε, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, “κυκλώσει” με την αίγλη της:

I surely then could sometimes leave the ground, / put on the glory, Rafael's daily wear, / In that humane great monarch's golden look,-- / One finger in his beard or twisted curl / over his mouth's good mark that made the smile, / one arm about my shoulder, round my neck, / the jingle of his gold chain in my ear, / I painting proudly with his breath on me, / all his court round him, seeing with his eyes, / such frank French eyes, and such a fire of souls / profuse, my hand kept plying by those hearts,-- / and, best of all, this, this, this face beyond, / this in the background, waiting on my work, / To crown the issue with a last reward!

(στ. 151-164)

Εδώ, σε ένα λεκτικό ταμπλό¹⁷, η αυλή του Φραγκίσκου του Α΄ της Γαλλίας και η ίδια η Λουκρητία (:το πρόσωπο στο βάθος) σαγηνεύονται

17. Το λεκτικό ταμπλό του Αντρέα (1486-1530) αναγνωρίζεται ως διακείμενο της αφήγησης του Vasari για τον θάνατο του Λεονάρντο ντα Βίντσι στην αγκαλιά του Φραγκίσκου (1550), ίσως του πίνακα του Ménageot, «Léonard de Vinci mourant entre les bras de François Ier» (1781) και κυρίως εκείνου του Ingres, «Le mort de Léonard de Vinci» (1818). Στον πίνακα του Ingres προσέχουμε στοιχεία της εικαστικής διάταξης όπως ο εναγκαλισμός του καλλιτέχνη από τον μονάρχη, η χρυσή αλυσίδα του στο κέντρο του συμπλέγματος, το βλέμμα του Φραγκίσκου αναπαραγόμενο από την αυλή του και η σκοτεινή φιγούρα που διακρίνεται στο βάθος της εικόνας. Έτσι το ταμπλό του μοιάζει να προβλέπει αφηγήσεις και πίνακες με θέμα την αποθέωση του καλλιτέχνη από το βλέμμα της εξουσίας.

από τον Αντρέα, βλέποντάς τον με τα μάτια του μονάρχη. Ο Αντρέα κατασκευάζει, λοιπόν, τη θέση του συμμορφωμένου βλέμματος, χειραγωγώντας τη Λουκρητία ώστε να την καταλάβει. Αλλά μέσα σε έναν αναπαραστατικό ίλιγγο, η Λουκρητία θα πρέπει να ανταποκριθεί όχι μόνο στον ρόλο του συμμορφωμένου παρατηρητή (που είδαμε ότι υφίσταται ήδη και μόνον ως αποτέλεσμα μιας συμβολικής διάταξης, ενός λεκτικού ταμπλό), αλλά και σε εκείνον του εικαστικού θέματος και του μοντέλου¹⁸. Στρατηγική θέση σε αυτή την επιδίωξή του ο Αντρέα δίνει στο τοπίο του Φιέζολε στο λυκόφως, στην έκφραση του οποίου απομοιώνεται συμβολικά η Λουκρητία¹⁹. Η υποβλητική δύναμη του τοπίου, στο οποίο «όλα είναι ένα» με κέντρο συνοχής το καλλιτεχνικό βλέμμα και ύλη σύνθεσης τη μορφή της Λουκρητίας, θα έφερε και την επιθυμητή επικοινωνιακή διάταξη, ομολογή της τοπιογραφικής: το ταμπλό που ποθεί να συνθέσει ο Αντρέα. Σε αυτό, όλα πάλι είναι ένα, καθώς η γυναίκα θα αφηνόταν στην κεντρομόλο υποβολή του λόγου του Αντρέα επί τω έργω σύνθεσης / έκφρασης ενός τοπίου, το οποίο διατρέχει η μορφή της, επιτελώντας έτσι τον διπλό ρόλο του παρατηρητή και του εικαστικού θέματος (έξω και μέσα στο έργο) – ένα αδύνατο από

18. Κάτι τέτοιο φαίνεται π.χ. σε αμφίσημες δηλώσεις του, όπως «*You smile? Why, there's my picture ready made*» (στ. 29) ή «*Let my hands frame your face in your hair's gold, / You beautiful Lucrezia that are mine!*» (στ. 175-6) που, αν και αναγνωρίζουν κάποια φυσική αξία στο αντικείμενο, πάντα συναρτούν την αξία του ως εικαστικού θέματος με τον ζωγράφο-μονολογιστή: το χαμόγελό της ισοδυναμεί με τον πίνακά του - αλλά αυτός το υποκίνησε και αυτός το εκφράζει, (στη συνέχεια οι όροι έκφραση και εκφράζω χρησιμοποιούνται με την τεχνική τους σημασία), δίνοντάς του συμβολική υπόσταση: τα μαλλιά και η ομορφιά είναι της Λουκρητίας, αλλά το δικό του χέρι είναι εκείνο που πλαισιώνει το αντικείμενο, κάνοντάς το εικαστικό θέμα. Ή, ακόμη, στην προτροπή του να τον κοιτάζει όταν της μιλά, διατυπωμένη όμως έτσι που θυμίζει οδηγία σε μοντέλο: «*This chamber for example- turn your head- / All that's behind us. You don't understand / nor care to understand about my art, / But you can hear at least when people speak*» (στ. 53-55).

19. Στο τοπίο του Φιέζολε στο λυκόφως βρίσκουμε την περιγραφική μήτρα όλων των υπόλοιπων περιγραφικών αποσπασμάτων του μονολόγου που επανέρχονται σαν μοτίβα σονάτας του σεληνόφωτος και τη βασική ποιοτική ερμηνεία την οποία επείγεται να αποδώσει ο Αντρέα: την κεντρομόλο δύναμη που κάνει τα πάντα ένα, σε μια εικαστική αρμονία, δημιουργός της οποίας είναι βεβαίως ο ίδιος: «*a twilight piece*» (στ. 49).

οντολογική άποψη ταμπλό του οποίου τη συνοχή εκ νέου θα εγγυάτο η βούληση, το βλέμμα και το πνεύμα του καλλιτέχνη. Ας δούμε όμως τη λειτουργικά, δεσπόζουσα στον μονόλογο - περιγραφή του τοπίου του Φιέζολε που εκθέτει ο Αντρέα:

My face, my moon, my everybody's moon, [...] / You smile? Why, there's my picture ready made, / There's what we painters call our harmony! / A common greyness silvers everything,-- / All in a twilight, you and I alike / --You, at the point of your first pride in me / (That's gone you know),--but I, at every point; / My youth, my hope, my art, being all toned down / To yonder sober pleasant Fiesole. / There's the bell clinking from the chapel-top; / That length of convent-wall across the way / Holds the trees safer, huddled more inside; / The last monk leaves the garden; days decrease, / And autumn grows, autumn in everything. / Eh? The whole seems to fall into a shape / as if I saw alike my work and self / and all that I was born to be and do, / a twilight-piece. Love, we are in God's hand.

(στ. 29, 33-49)

Στην εικόνα περιλαμβάνονται τα κύρια αντιληπτικά και τοπιολογικά σχήματα στα οποία ο Αντρέα επανέρχεται: η αντίθεση «μέσα - έξω» (που αρθρώνει, ανάμεσα σε άλλα, πάσης φύσεως διαπροσωπικές σχέσεις²⁰), ο κύκλος²¹, η εγγύτητα των σωμάτων, η συσπείρωση και η συγχώνευση. Εγγράφονται επίσης οι λειτουργικές σχέσεις των σωμάτων και η ποιοτική ερμηνεία των σχέσεων αυτών: οι όγκοι συνδέονται μέσα από μια μεταβατικότητα των ιδιοτήτων, όλα γίνονται ένα, κυριαρχεί μια ειδική μορφή αρμονίας ανάμεσά τους, ενώ οι σχέσεις παρέχουν ασφάλεια και αδιαφάνεια ως προς τον οριζόντιο άξονα. Η περιγραφή του τοπίου γίνεται με ζωγραφικό τρόπο, για να μεταχειριστώ την ορολογία του Wölfflin – ο οποίος, ας πούμε παρεμπιπτόντως, ότι ξεχώριζε

20. M. Johnson, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, The Chicago University Press, Chicago and London 1987, σ. 35.

21. Για το κυκλικό ιδεώδες του Αντρέα και την ποιοτική σημασία του, βλ. Loy D. Martin, *Browning's Dramatic Monologues and the Post-Romantic Subject*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1985, σ. 138-150.

τον Αντρέα ως τον πιο εικαστικό ανάμεσα στους φλωρεντινούς²². Οι προφανέστερες εκδηλώσεις του εικαστικού τρόπου στην περιγραφή είναι: η λειτουργία του χρώματος, η υποταγή των μερών στο σύνολο, η μυστικιστική αρμονία της συσκότισης των μορφών, η μακρινή άποψη και η έμφαση στον ερμηνευτικό ρόλο του βλέμματος του υποκειμένου της παρατήρησης – όλα συγκλίνουν στο ότι πρόκειται για μια κάθετη περιγραφή του θεάματος, που δεν το σαρώνει μετωπιακά, αλλά ορίζει μεταφορικά την ουσία του, στο παντώνυμο²³ που βρίσκουμε στο τέλος της περιγραφής: «a twilight piece» (στ. 49). Ακόμη και η γραμμή που μεταχειρίζεται ο ζωγράφος στον τοίχο του κήπου δεν τον αποδίδει πλαστικά, όσο υπογραμμίζει τον εικαστικό συνωστισμό των δέντρων και τη συγχώνευσή τους. Το γκριζο χρώμα δεν διαχωρίζει, δεν διευκρινίζει τα αντικείμενα, αλλά μάλλον τα συνενώνει, αποκτώντας παράλληλα δική του ζωή²⁴. Το ίδιο χρώμα σε διαφορετικούς τόνους αποδίδεται στα αντικείμενα, κατακτώντας μια, όπως τη λέει ο Wölfflin, «άυλη παρουσία»²⁵, που ο ζωγράφος Αντρέα συναρτά με τη φεγγαρίσια μορφή της Λουκρητίας, όπως εξαγγέλλει στην αρχή του αποσπάσματος, ταυτίζοντάς τη μεταφορικά με το φεγγάρι («my moon»).

22. H. Wölfflin, *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης. Το πρόβλημα της εξέλιξης του στιλ στη νεότερη τέχνη*, μτφρ. Φωτ. Κοκαβέσης, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 82006 [1η έκδ.: 1943], σ. 49.

23. Ph. Hamon, *Du descriptif*, Hachette Supérieur, Paris 1993 (α' έκδ. 1981), σ. 60-63, 152.

24. Ο Browning παρουσιάζει τον Αντρέα σαν να δουλεύει με sfumatura πάνω σε grisaille, στα οποία είχε κλίση. Πρόκειται για τρόπους ρύθμισης του χρώματος που επιτρέπουν την ανεπαίσθητη μετάβαση από τόνο σε τόνο και, επιπλέον, διαταράσσοντας το αισθητικό όριο ανάμεσα σε θεατή και θέμα (: στη Λουκρητία και το Φιέζολε στο λυκόφως, για να μην ξεχνάμε την πραγματολογική βλέψη του τοπίου να παρασύρει σε διπλό ρόλο τη Λουκρητία, του μοντέλου και του θεατή), διευκολύνουν την ανταλλαγή συγκινήσεων ανάμεσα στο έργο και τον παρατηρητή. Είναι συζητήσιμη η εκτίμηση ότι «κανένας αναγνώστης του “Andrea del Sarto” δεν θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι το ποίημα [...] εκφράζει κριτική οξυδέρκεια»: L. Ormond, “Browning and Painting”, *Writers and their Background. Robert Browning*, εκδ. Isobel Armstrong, G. Bell & Sons, London 1974, σ. 184-210. Για το παράθεμα, βλ. σ. 195.

25. H. Wölfflin, *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης. Το πρόβλημα της εξέλιξης του στιλ στη νεότερη τέχνη*, ό.π., σ. 242.

Κι όμως. Αν εμφανίζει τη Λουκρητία ως τη μορφή που διατρέχει το Φιέζολε στο λυκόφως, κάνοντας όλα να είναι ένα, πραγματικό κέντρο του κύκλου στο βάθος της εικαστικής εντύπωσης αναδεικνύεται το ψυχαναγκαστικά επανερχόμενο και πάντα αμφίσημο «my» / «I» του λόγου του: «my face, my moon my everybody' s moon, my picture, I at every point» κλπ. Όλα λοιπόν είναι ένα, αλλά την ενότητά τους στο συμβολικό επίπεδο την οφείλουν στο κέντρο σύνθεσης που συνιστά ο καλλιτέχνης.

Η υποβλητική δύναμη του τοπίου καλείται να απορροφήσει, όπως είπαμε, τη φευγαλέα Λουκρητία στο ταμπλό που ποθεί ο Αντρέα. Αλλά η Λουκρητία είναι μια κατεξοχήν δυναμική μορφή που διαφεύγει από τον έλεγχο του Αντρέα (: θα φύγει από το σπίτι τους –και από το ταμπλό– για να ανταμώσει τον φίλο της), τουλάχιστον έτσι όπως ο ίδιος ο Αντρέα επιλέγει να την αναπαραστήσει. Είναι μια *figura serpentinata*²⁶: «My serpentine beauty, rounds on rounds!» (στ. 26). Για τον Αντρέα, τον «μαζοχιστικά τελειομανή»²⁷ Αντρέα, μοιάζει ακριβώς η ιλιγγιώδης δυνατότητα αντίστασης της Λουκρητίας να την καθιστά μέγιστη πρόκληση²⁸.

26. Η *figura serpentinata* αποτελεί μία από τις εμμονές του μανιερισμού στη γλυπτική και τη ζωγραφική κι ένα από τα πιο σπουδαία έργα του Αντρέα, η «Θυσία του Ισαάκ» (1527), έχει ακριβώς αυτή τη μορφή. Στο έργο του Αντρέα ντελ Σάρτο, και παρά το ότι υπήρξε χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της κλασικής αντίληψης της τέχνης, ανιχνεύονται προαισθήματα του μανιερισμού (A. Hauser, *Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, τόμ. I, Routledge and Kegan Paul, London 1965, σ. 178).

27. H. Bloom, «The Skeptical Sublime», *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, Yale University Press, Pennsylvania 2011.

28. Αξίζει στο πλαίσιο αυτό να διαβάσει κανείς την ωραία σκηνή ανάμεσα σε Αντρέα και Λουκρητία που αφηγείται ο Vasari και η οποία μοιάζει με αλληγορία της σχέσης του καλλιτέχνη με τον χρόνο – ή ενός μονολογιστή με τον Άλλο (: είτε αυτός υφίσταται μόνον ως πραγματικότητα του λόγου είτε ως πραγματικότητα του λόγου και ως εγγραμμένος κειμενικά αποδέκτης). Η αεικίνητη και ανυπότακτη Λουκρητία αρνείται την επιθυμία του Αντρέα να σταθεί ως μοντέλο μιας εικόνας που θα έδειχνε, σε συνεξέταση με παλαιότερες απεικονίσεις της, πόσο καλά διατηρήθηκε, αλλά και πόσο άλλαξε με τα χρόνια. Τότε παίρνει έναν καθρέφτη και ζωγραφίζει τον εαυτό του. Βλ. *Lives of the most eminent painters, sculptors, and architects*. τόμ. III, μτφρ. J. Foster, London 1865, σ. 225.

Ας περάσουμε στον δραματικό μονόλογο του Ρίτσου, «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού»²⁹. Στη σκηνή βρίσκεται η μονολογίστρια «η μεγάλη ανύπαντρη κόρη» (σ. 137) και η τροφός της, που, όπως η Λουκρητία τον Αντρέα, θα την εγκαταλείψει. Η «μεγάλη ανύπαντρη κόρη» είναι εξ αρχής επιθετική στη στρατηγική της: δεν θέλει να συνομιλήσει με τη νένα της, αλλά να κατοχυρώσει έναν ακινητοποιημένο ακροατή. Η δήλωσή της ότι «νιώθει την ανάγκη να μιλήσ[ει], – τώρα / που τίποτα πια δε σημαίνει να μιλήσ[ει]» (σ. 139) αρνείται στην τροφό τη συμμετοχή στην παραγωγή σημασίας, υποβιβάζοντάς την στο καθεστώς των άφωνων πραγμάτων. Αυτό το «πράγμα», ως αισθητοποιημένη σιωπή, είναι δεκτικό. «Η σιωπή είναι πάντοτε πιο εκφραστική» (σ. 155), λέει η μονολογίστρια καθώς ο ποιητής τη βάζει να αναφέρεται πλαγίως σε μια ομολογή μεταφορά με εκείνη του Άλλου ως αντίλαλου, τη μεταφορά της εκφραστικής σιωπής. Η μονολογίστρια είναι ελεύθερη να ερμηνεύσει αυτό το πράγμα κατά το δοκούν, αφομοιώνοντάς το στο τοπίο που ελέγχεται από το βλέμμα της.

Στο οικιακό τοπίο η κόρη αισθάνεται ότι έχει τον έλεγχο και σε αυτό επιχειρεί να εγγράψει ως αναπόσπαστο στοιχείο τη νένα και τη σιωπή της. Το εξωτερικό τοπίο –γεμάτο άνδρες, ταξικές διακρίσεις, ιστορία και συλλογικότητα– το αναπαριστά με όλες τις απειλητικές, κατά την αντίληψή της, ιδιότητες ενός ζωγραφικού εικαστικού αντικειμένου: είναι ανοιχτό, σκοτεινό ή εκτυφλωτικά φωτεινό με αποτέλεσμα να εμποδίζει την ορατότητα των μορφών, γεμάτο με συνωστισμένα στοιχεία, ανταλλαγές ιδιοτήτων, κινητικότητα, ρευστότητα: εν ολίγοις, χαώδες – ανά πάσα στιγμή, μάλιστα, έτοιμο να εισβάλει στο οικιακό τοπίο, απορροφώντας την ίδια και εξουθενώνοντας την αυτονομία της. Έτσι, η κύρια μέθοδος τοπιοποίησης της νένας από τη μονολογίστρια είναι η αντιπαράθεση του υπαίθριου και αστικού προς το οικιακό τοπίο και η υποβλητική, όπως τη θέλει, στην κατεύθυνση της νένας, ερμηνεία του εξωτερικού τοπίου ως άκρως δυσοίωνου για το οικιακό. Η μονολογίστρια, για παράδειγμα, βρίσκει απειλητικό το σκοτάδι, γιατί στο

29. Γ. Ρίτσος, «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού» [= 1960], *Τέταρτη διάσταση...*, ό.π., σ. 137-157. Στο εξής οι παραπομπές στο κείμενο γίνονται με απλή αναφορά σελίδας.

πλαίσιό του η θέση της γίνεται αόριστη. Σε αυτές τις συνθήκες αισθάνεται να χάνει την ανεξαρτησία της φωνής της και τον εαυτό της από το πελώριο βουνό ή τον μέγα ανοιχτό κάμπο:

Νένα, μη σβήσεις ακόμη το φως. Κάθησε λίγο μαζί μου. / Σαν σβήνει το φως, δεν έχω πια πού να μείνω, / χάνω τον ορισμένο χώρο, τον σχεδόν δικό μου. Νιώθω τότε / την κυριαρχία του πελώριου βουνού πάνω στη μοίρα μας- αυτό το βουνό / όρθιο μπροστά στο παράθυρο, / κολλημένο στο σπίτι- δεν αφήνει το σπίτι να ανασάνει, / ιδίως απ' το μέρος του γυναικωνίτη. Μ' ένα κομματί βράχο, / φραγμένο το παράθυρο. Από παιδί το φοβόμουν. Τ' απογεύματα / έπεφτε ο ίσκιος νωρίς, βούλιαζε ολόκληρο το σπίτι, / μόνο το υδραγωγείο, σκαμμένο μέσα στο βουνό, / είχε μια κάποια ανεξαρτησία, μια φωνή δική του, [...]

(σ. 137)

Απ' την άλλη μεριά του σπιτιού / είταν ο μέγας κάμπος ανοιχτός [...] / όμως κ' εκεί σκοτείνιαζε μεμιάς μέσα στο δειλί / κ' είταν αόριστη η έκταση, επίβουλη η θέα,- [...] / Με τρώμαζε κι αυτό, ίσως πιότερο / κι απ' το βουνό, σα νάταν κάτι να μας πάρουν / ή κάτι να φέρουν κ' είμαστε απροετοίμαστοι- [...]

(σ. 138)

Το εξωτερικό, φυσικό τοπίο αποδίδεται με έκτυπα ζωγραφικά γνωρίσματα, όπως η απόσυρση του φωτός που στερεί τη δυνατότητα διευκρίνισης των περιγραμμάτων, η υποταγή των μερών στο σύνολο, η μακρινή άποψη και η έμφαση στον ερμηνευτικό ρόλο του βλέμματος του υποκειμένου της παρατήρησης. Όποτε η μονολογίστρια εκτίθεται εμπρόθετα στο θέαμα ενός εξωτερικού, κινητικού τοπίου, όπως το ηλιοβασίλεμα, είναι για να απολαύσει τη διάλυση της ρευστότητας σε σαφώς ορισμένες μορφές: «Αν έμενα κάποιες φορές ως αργά στο προαύλιο, [...] / είταν να δω τις τελευταίες ανταύγειες του ηλιογέρματος» (σ. 138) [...] «ώσπου ν' ανάψουν τ' άστρα και τα φώτα / πίσω απ' τα παράθυρα, κι όλη η ρευστότητα του απόβραδου / να γίνει ένα μπράτσο ορισμένο [...]» (σ. 139). Η μονολογίστρια αναπαριστά ως ιδανικό το οικιακό



τοπίο, με τη νένα δεκτικό εξάρτημα της σκευής του: ενσωματώνεται σε αυτό, σιωπηλή, αξιαγάπητη και εκφραστική, σχεδόν ποιητική:

[...] κι όταν νυστάζουν οι άνθρωποι είναι τόσο καλοί κι αξιαγάπητοι- / έτσι δεν είναι, νένα; Τους νεκρούς και τους κοιμισμένους / μπορούμε να τους αγαπούμε ελεύθερα- δεν είναι αντίπαλοι πια, / είναι απ' τα πριν παραδομένοι. Έτσι κ' εμείς μπορούμε / χωρίς ταπείνωση να τους παραδοθούμε. Νύσταξες, νένα. [...]

(σ. 147)

Μια φορά βρήκα ένα φτερό απ' το ξεσκονιστήρι σου / μέσα σ' ένα βιβλίο μου, και μια στιγμή φαντάστηκα / πως είταν από κάποιο μυστηριακό πουλί [...] / όμως σε λίγο κατάλαβα / πως είταν απ' το ξεσκονιστήρι σου [...] (σ. 154) / Μήπως κι αυτό δεν είναι ένα καλό, σπιτίσιο πουλί, / πιστό στα χέρια σου;- τίποτα δε ζητάει, δεν κελαηδάει / (η σιωπή είναι πάντοτε πιο εκφραστική) [...]

(σ. 154-155)

[...] ενώ τα έπιπλα / γερνούν χωρίς αντίσταση κ' έχουν πάντα τη θέση τους μέσα στο σπίτι, / έχουν μια έκφραση γλυκειάς ταπεινοσύνης- / και το μπράτσο της πολυθρόνας, όταν τύχει / καμιά φορά να το αγγίξει απ' τ' ανατολικά παράθυρα / μια λουρίδα ήλιος, είναι σα χέρι αληθινό, κουρασμένο, / καμπυλωμένο μ' ευγνωμοσύνη στο γοφό του κόσμου, / κάτι επιδοκιμάζοντας, θαρρώ, κάτι λέγοντας: / “υπήρξα· υπάρχω ακόμη· ευχαριστώ· μου φτάνει”. / Έτσι, θαρρώ, και τα δικά σου χέρια, όταν τελειώνει η μέρα [...]

(σ. 143)

Η τροφός θα πρέπει να εσωτερικεύσει την υποβλητική απειλή του φυσικού τοπίου, ζωγραφικά εκφρασμένη από τη μονολογίστρια, ώστε να ενδώσει στις πλαστικές, γραμμικές αρετές του οικιακού τοπίου και την ποιοτική ερμηνεία των σχημάτων που το συνθέτουν. Το οικιακό τοπίο η μονολογίστρια το αναπαριστά ομόλογο της α-ταξικότητας, της ατομικότητας και ενός στερεότυπου περί γυναικείας φύσης: κλειστό, φωτεινό, καθαρό, ευρύχωρο, με ορισμένες και σαφείς σχέσεις ανάμεσα στα στοιχεία του, που παραμένουν σχετικά ακίνητα και σταθερά στη



θέση τους: εύτακτο. Όπως και η Λουκρητία για τον Αντρέα, όμως, έτσι και η τροφός για τη μονολογίστρια είναι ένα μυστηριώδες, φευγαλέο θέαμα:

[...] Σ' είδα σ' αυτή τη στάση κάποτε, στυλωμένη στο προαύλιο, / μαύρη μέσα στα μαύρα σου, κόντρα στη δύση, / με τα χέρια στη μέση σου- ολόγυρα στον ήλιο που βασίλευε, / ενώ απ' τ' ανοίγματα των δυο χεριών σου / οι τελευταίες ακτίνες μου λόγχιζαν τα μάτια. Δεν κατάλαβα τότε. / Αλήθεια, νένα, δεν τσούζαν τα μάτια σου απ' τον ήλιο; Τι αγνάντευες πέρα; / τον κάμπο ή το διάστημα; τη ζωή ή την ανάμνηση; / ή τα πάντα μαζί; Τόσο αφημένη και δοσμένη. Πού να ξέρεις. [...]

(σ. 143)

Η τροφός μοιάζει συνεργός με αυτά στα οποία παραπέμπει, κατά τη μονολογίστρια, η ζωγραφική θέαση του φυσικού τοπίου. Είναι χαρακτηριστικό ότι η συγκεκριμένη λειτουργία του φωτός που στερεί τη δυνατότητα διευκρίνισης των περιγραμμάτων και οδηγεί στη βίαιη συνένωση των όγκων και την επιβολή των ισχυρότερων από αυτούς, που τόσο ενοχλεί το πάθος της μονολογίστριας για ευκρινή (αυτοτελή / αυτόνομα) αντικείμενα και θεάματα, βρίσκει αγωγό του την τροφό καταλήγοντας να θίξει την όραση της μονολογίστριας, οδηγώντας σε μια προσωρινή τύφλωση. Κατά τη μυστικιστική αντίληψη της ομιλήτριας, η τροφός έχει σκοτεινούς δεσμούς προς το ζωγραφικό τοπίο, το οποίο συνιστά διαίσθηση ανελέητης κίνησης και χρόνου, με ερμηνευτική προέκταση τον θάνατο και τη διάλυση του ατομικού, του επιμέρους –και βεβαίως της μονολογίστριας– στη χοάνη του απείρου. Αλληγορία του απείρου εμφανίζεται η ίδια η τροφός, αφημένη και δοσμένη στον χρόνο, με τα χέρια της στη μέση να μοιάζουν με την απεικόνιση της έννοιας: ∞. Η τροφός δεν ενδίδει στον λόγο της μονολογίστριας, ούτε στον εγκλωβισμό της στο κάδρο του νοικοκυριού-φέρετρο, έσχατο “τοπίο” ενός ελεγχόμενου, ατομικού, θανάτου:

[...] Μη φύγεις, / κάνε μου αυτή την τελευταία χάρη, νένα. / [...] Φτάνει ο χειμώνας. Μη φοβάσαι. / Η πιο καλή εποχή του χρόνου είναι ο χειμώνας- τι καλά- / μια γενική συστολή, μια επιστροφή

*στο κέντρο του εαυτού μας, / συγκέντρωση, πύκνωση και σμί-
κρυνση / ώς την πλήρη εξαφάνιση του σπόρου μες στη μοίρα του
ψύχους, / ένας ήρεμος θάνατος αυτεπίγνωστος- [...] Κ' εμείς
ανεξάρτητοι. [...] Μην τρομάζεις, νένα. / Ετοίμασε τώρα τις κά-
σες μας, το τελευταίο νοικοκυριό μας- / από αύριο μπορεί να
κοιμόμαστε μέσα στα φέρετρό μας / σαν μέσα στο καλύτερο
αμάξι μου- πρέπει νάμαστε έτοιμες: [...] / Νένα, πού πας; Κ' εσύ
μ' αφήνεις; Τι άκαμπτη που έγινες. [...]. Στάσου, νένα. Στάσου.
Στάσου.*

(σ. 154)

Ο χρόνος εγκαταλείπει τη μονολογίστρια, έχοντας αντισταθεί μέχρι τέλους στη ρητορική σαγήνη του λόγου της.

Στις κύστες τοπιογραφικού στοιχείου στον δραματικό μονόλογο διακρίνουμε καθαρότερα ορισμένες από τις συγκλονιστικές ανθρωπολογικές διαισθήσεις του είδους. Μοιάζει το τοπίο με γέφυρα εξωτερίκευσης, που επιβεβαιώνει τα όρια ανάμεσα στον μονολογιστή και τον αποδέκτη. Συνιστά στην πραγματικότητα μια δίνη ενσωμάτωσης του εγγεγραμμένου κειμενικά αποδέκτη στο βλέμμα του μονολογιστή, μια δίνη που επιδιώκει να καταλύσει τα όρια μέσα - έξω. Το τοπίο στον δραματικό μονόλογο εμφανίζεται ως έκθεση και αποκαλύπτεται ως ένθεση - και κάποτε ως επίθεση. Ξεκινά ως πάθος αλλά υπενθυμίζει το αναπόφευκτο στρατήγημα. Για το βλέμμα του δραματικού μονόλογου, το αμιγώς εκφραστικό τοπίο είναι φενάκη. Έτσι, ενώ ο δραματικός μονόλογος αξιοποιεί την εκφραστική δύναμη της τοπιογραφίας, δραματοποιεί και την υποβλητική της φιλοδοξία, δημιουργώντας μια δρώσα επί σκηνής απόσταση ανάμεσα στη συγκίνηση και τη ρητορική της χρήση, στο ξεχείλισμα και τον χειρισμό της.

Abstract

Katerina Karatassou

«And All [...] A Twilight Piece». The knowledge and the energy of landscape in the genre of dramatic monologue

According to a customary provision of a dramatic monologue poem incorporating landscape discourse, the monologist's eyes accidentally stop on landscape elements while he / she speaks. These elements are absorbed in her / his monologue as a means of self-expression, since the speaker projects on them his / her feelings and thoughts, so that they appear to serve an expressive function, similar to the one they serve in a lyric landscape poem. But the introduction of these elements also serves a rhetorical function, for the monologist uses them to impress the listener (: the structural equivalent in the genre of the lyric poem's reader) and impose on him / her not only what the monologist sees, but also the way it sees it and the way it interprets and evaluates it; in brief, project her / his point of view on the listener who in a sense is treated like a landscape. As a result, dramatic monologues can be said to both represent monologists as they attempt to impose their point of view on to the listener and to expose the rhetorical aspect of the landscape discourse in general. The paper continues with a close reading of two dramatic monologue poems, Browning's «Andrea del Sarto. (Called "The Faultless Painter")» and Ritsos' «Under the Shadow of the Mountain», as a way to illustrate its main point.

ΤΖΙΝΑ ΚΑΛΟΓΗΡΟΥ
ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ ΜΥΣΤΑΚΑΣ
ΑΛΙΚΗ ΤΣΟΤΣΟΡΟΥ

Η λειτουργία του τοπίου ως *locus amoenus* στον Γιάννη Ρίτσο και τους ζωγράφους της γενιάς του 1930

1. Εισαγωγή

«Όπως και το σώμα, το τοπίο είναι κάτι το οποίο κατοικούμε [...] είμαστε μέσα του, είμαστε αυτό εμείς οι ίδιοι»¹, υποστηρίζει ο ιστορικός τέχνης James Elkins. Ο Elkins, ο ιστορικός τέχνης Michael Gaudio και ο γεωγράφος Denis Cosgrove συμφωνούν και αποδέχονται ότι το τοπίο συνιστά ιδεολογία, κυρίως όταν μιλάμε για την παρουσία του στη ζωγραφική². Σύμφωνα με τον James Elkins³, οι κήποι (αλλά θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και τα τοπία εν γένει) είναι πολυδιάστατοι πολιτισμικοί χώροι, οι οποίοι ενσωματώνουν μια πληθώρα ετερογενών σημασιών και συμβολισμών, διαπερνώντας το συλλογικό φαντασιακό. Οι κήποι είναι ζωτικοί χώροι, πεδία εκδίπλωσης που αντιστοιχούν σε μια άπειρη προέκταση στον χρόνο. Συνθέτουν μια φαινομενολογία του χώρου ως αντανάκλαση των κοινωνικών, διανοητικών και πολιτισμικών μορφών ζωής κάθε εποχής.

Α) Οι κήποι μπορούν καταρχάς να νοηθούν ως αναπαραστάσεις της ανθρώπινης ιστορίας, τόποι που ανακαλούν την ιστορική και πολιτισμική μνήμη με το φυσικό και αρχιτεκτονικό τους περιβάλλον. Τα μνημεία,

1. James Elkins, «Writing Moods», in Rachael Ziady DeLue and James Elkins (eds), *Landscape Theory*, Routledge, New York and London 2008, σ. 69.

2. «The Art Seminar», συζήτηση που έγινε στο Burren College of Art, στο Ballyvaughan της Ιρλανδίας, στην οποία συμμετείχαν μεταξύ άλλων οι Elkins, Gaudio και Cosgrove, in *Landscape Theory*, ό.π., σ. 88-90.

3. James Elkins, «Writing moods», ό.π., σ. 72-74.

οι αναμνηστικές επιγραφές, τα περίπτερα, τα ποικίλα οικοδομήματα που ενσωματώνονται στους κήπους, πυκνώνουν το υφάδι των σημασιών του κήπου με αναμνήσεις και ιστορικές μαρτυρίες διάφορων εποχών.

Β) Οι κήποι είναι καλλιτεχνικά επιμελημένες αναπαραστάσεις της ίδιας της φύσης, καθώς δημιουργούν τοπία ή «τύπους τοπίων», από τη μελαγχολική Αρκαδία έως το επιμελημένα άναρχο τοπίο που θυμίζει δάσος κ.ά.

Γ) Οι κήποι συνδέονται άμεσα με την καλλιτεχνική αναπαράσταση της ζωγραφικής και της μυθοπλασίας. Υπάρχουν κήποι (όπως οι περίφημοι κήποι Stourhead στην κομητεία του Wiltshire στο Ηνωμένο Βασίλειο) οι οποίοι μπορούν να παραλληλιστούν με εμβληματικά έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας και ζωγραφικής, δημιουργώντας μια εξίσωση «Ut hortus picturasque poesis».

Δ) Οι κήποι είναι πεδία συνάντησης διαφορετικών επιστημονικών παραδειγμάτων και πολύ συχνά γίνονται αντικείμενο διεπιστημονικής έρευνας (από ιστορικούς, φιλόσοφους, αρχιτέκτονες τοπίου, κοινωνιολόγους κ.λπ.).

Ε) Οι κήποι είναι τόποι εντός των οποίων τελεσιουργούνται προαιώνιες δυϊκές αντιθέσεις, όπως: αρσενικό εναντίον θηλυκού, καλό εναντίον κακού, ιερό εναντίον βέβηλου, μόνιμο εναντίον εφήμερου, πειθαρχημένο εναντίον ατίθασου κ.ά.

ΣΤ) Οι κήποι μπορούν να νοηθούν ως προαιώνιες μεταφορές του κύκλου της ανθρώπινης ζωής, συμβολίζουν τη γέννηση και τον θάνατο, συμπυκνώνουν τον πυρήνα της ζωής, την πορεία του ανθρώπου, τη φθορά των θνητών σωμάτων και την αναγέννησή τους.

Ζ) Οι κήποι είναι τόποι ανοιχτοί, απέραντοι και ασύνοροι, τόποι της επιθυμίας και της εσώτερης ψυχικής δομής, που αντιπροσωπεύουν την ονειροπόληση, την ουτοπία, την αρχέγονη νοσταλγία του άλλου τόπου.

Στον 20ό και τον 21ο αιώνα η θεωρία του τοπίου (landscape theory) αναφέρεται στον σχεδιασμό των κήπων και των πόλεων εν γένει, της παρέμβασης του αρχιτέκτονα στο φυσικό τοπίο⁴, μέσω μιας συντονισμένης προσπάθειας επαναπροσδιορισμού του ίδιου του φυσικού τοπίου, ως υβριδικής έννοιας μεταξύ φύσης και πολιτισμού (σύμφωνα με την

4. James Elkins, «Writing Moods», ό.π., σ. 70-71.

άποψη του Denis Cosgrove)⁵, ως έργου τέχνης, ως έργου πεπονημένου, στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας φαινομενολογίας και της θέσης του ανθρώπου μέσα στο πολιτισμικό του περιβάλλον⁶, του οποίου το τοπίο αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα.

Αρχιτέκτονες, ανθρωπολόγοι και γεωγράφοι, εικαστικοί καλλιτέχνες και ιστορικοί τέχνης, επιζητούν την ακριβέστερη επαναδιατύπωση του ορισμού της τοπιογραφίας ως εικαστικού είδους⁷, του τοπίου ως μέρους του ανθρώπινου πολιτισμού. Ερευνούν το θέμα της λειτουργίας του τοπίου ήδη από την αρχαιότητα, σε μια ιστορική αλλά και σε μια συγχρονική διάσταση. Καλύπτουν τόσο περιόδους απομακρυσμένες χρονικά, όπως η αρχαία Ελλάδα και η Ρώμη, ή οι επαύλεις των Ιταλών αριστοκρατών με τους σχεδιασμένους κήπους και την απαραίτητη θέα, όσο και σύγχρονες παρεμβάσεις στο τοπίο, όπως η δημιουργία του Σέντραλ Παρκ της Νέας Υόρκης ή η πανοραμική θέα στην εθνική οδό της Nîmes στη Γαλλία⁸. Επαναπροσδιορίζεται ουσιαστικά η σχέση ανθρώπου και τοπίου και επανατίθενται τα όρια της ανθρώπινης παρέμβασης – ως τοπίο ορίζεται πλέον αυτό που υπάρχει στη φύση ή αυτό που δημιουργείται;

Η απάντηση στο τελευταίο αυτό ερώτημα εκ μέρους των εικαστικών καλλιτεχνών και των ποιητών κλίνει αποκλειστικά προς την κατάσταση της δημιουργίας, της παρέμβασης του καλλιτέχνη, αφού η αναπαράσταση και η περιγραφή του φυσικού τοπίου γίνεται με όρους ποιητικής, κατασκευής και δημιουργίας ενός έργου εικόνας ή λόγου: στην ποίηση και τη ζωγραφική το φυσικό τοπίο είναι εξ αντικειμένου δημιούργημα του καλλιτέχνη και του ποιητή. Και η δημιουργία του τοπίου είναι εμπειρία κατεξοχήν αισθητική, όπως διατύπωσε ήδη στη δεκαετία του 1960 ο Joachim Ritter στην προδρομική του θέση για τον ρόλο και τη βαρύτητα της έννοιας του τοπίου στη μεταμοντέρνα εποχή⁹.

5. «The Art Seminar», ό.π., σ. 106.

6. Denis Cosgrove, «Introduction to *Social Formation and Symbolic Landscape*», in *Landscape Theory*, ό.π., σ. 26.

7. «The Art Seminar», ό.π., σ. 110.

8. Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, σειρά: Oxford History of Art, Oxford 1999, σ. 71-75.

9. Joachim Ritter, «Το Τοπίο. Η λειτουργία του αισθητικού στη νεωτερική κοινωνία», μτφρ. Λ. Αναγνώστου, στο Georg Simmel, Joachim Ritter, Ernst H. Gombrich, *To*

Η τοπιογραφία ως χώρος εικαστικών αναζητήσεων αναπτύσσεται ως αυτόνομο είδος, κατά την περίοδο της ύστερης Αναγέννησης, της Φλαμανδικής τέχνης, και με την παρουσία του ειδυλλιακού τόπου, της Αρκαδίας, ήδη από τον 17ο αιώνα¹⁰. Ο ρομαντισμός αποτυπώνεται στην τοπιογραφία με τη δημιουργία ζωγραφικών τοπίων που τονίζουν τη μυστηριακή, ρευστή και ασύνορη πλευρά του τοπίου, την υποκειμενική θέασή του, αλλά και την έντονη διάθεση του υποκειμένου για ρεμβασμό, περισυλλογή και ονειροπόληση στη θέα του υποβλητικού και ασύλληπτου φυσικού τοπίου¹¹. Στο τέλος του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού αιώνα η τοπιογραφία, αν και αμφισβητείται πλέον οριστικά η μιμητική αναπαράσταση, όπως την όριζαν για παράδειγμα ο Turner και οι Ιμπρεσσιονιστές, εξερευνά τις δυνατότητες του χώρου και τις σχέσεις του περιβάλλοντος¹². Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται όχι μόνο στις αναζητήσεις του μοντερνισμού, αλλά και στον χώρο του μεταμοντέρνου, όπως διαπιστώνει ο Peter Fuller, ότι δηλαδή το τοπίο αποτελεί ουσιώδες ζήτημα καλλιτεχνικής εξερεύνησης¹³. Όπως παρατηρεί η αρχιτέκτονας Anne Whiston Spirn, «η φύση είναι παντού και οι πόλεις είναι μέρος της φύσης. Η φύση μέσα στις πόλεις θα έπρεπε να καλλιεργείται, σαν κήπος»¹⁴. Αλλά και ο παραλληλισμός της δημιουργίας τοπίων με τη δημιουργία εντός της γλώσσας, με μεταφορές και συνεχδοχές –μολονότι οι αναφορές της συγγραφέως εστιάζουν κυρίως στους αρχιτέκτονες– υποβάλλουν άμεσα τη σύγκριση μεταξύ των δύο τεχνών,

τοπίο, μτφρ. Γ. Σαγκριώτης, Λ. Αναγνώστου, Ν. Δασκαλοθανάσης, επίμετρο: Ν. Δασκαλοθανάσης, Ποταμός, Αθήνα 2004, σ. 59-75.

10. Για την τοπιογραφία κατά την περίοδο της Αναγέννησης, της Φλάνδρας και του αρκαδικού τόπου, Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, ό.π., σ. 25-51, 40-51, 85-90, 94-105.

11. Βλ. σχετικά Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, Reaction Books, London 2009.

12. Για την τοπιογραφία στον Turner, τους ιμπρεσσιονιστές και τον Cézanne, βλ. Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, ό.π., σ. 177-99.

13. Denis Cosgrove, «Introduction to *Social Formation and Symbolic Landscape*», in *Landscape Theory*, ό.π., σ. 29, 40, σημ. 21.

14. Anne Whiston Spirn, «‘One with nature’: Landscape, Language, Empathy, and Imagination», in *Landscape Theory*, ό.π., σ. 45.

ποίησης και ζωγραφικής στο επίπεδο του τοπίου¹⁵. Ωστόσο, στην παρουσίασή μας δεν θα συμπεριλάβουμε τις πόλεις στον κατάλογο των τοπίων στα οποία θα αναφερθούμε. Θα περιοριστούμε στους χώρους όπως ορίστηκαν από τους αναγεννησιακούς καλλιτέχνες και όλους τους μεταγενέστερους: βουνά και βράχοι, άλση, τρεχούμενα νερά.

Ειδικότερα, η λειτουργία του τοπίου ως *locus amoenus* και η έννοια της *τερπνότητας* αποτελούν βασικά συστατικά της τέχνης και της λογοτεχνίας από την περίοδο της Αναγέννησης, με κείμενα ειδυλλιακού χαρακτήρα και έμφαση στη δημιουργία κήπων και επαύλεων αλλά και τοιχογραφιών για τη διακόσμηση των κατοικιών αυτών, στις οποίες ο ιδιοκτήτης και τα πρόσωπα του περιβάλλοντός του αναπαύονται μακριά από την τύρβη της αγοράς και τα βάρη των βιοτικών φροντίδων¹⁶. Απαραίτητα στοιχεία για την ύπαρξη του ηδέος, του *τερπνού* τόπου κατά τους αναγεννησιακούς συγγραφείς αποτελούν τα νερά που τρέχουν, τα βουνά και η βλάστηση εν γένει¹⁷. Το ειδυλλιακό τοπίο της Αρκαδίας, οι καλοσχεδιασμένοι κήποι στη Γαλλία και την Αγγλία, οι οποίοι περιβάλλουν τις επαύλεις των μεγαλογαιοκτημόνων συνιστούν την ανάπτυξη της τοπιογραφίας και της *τερπνότητας* του τοπίου τον 18ο και τον 19ο αιώνα. Την περίοδο του μοντερνισμού, στις αρχές του 20ού αιώνα, η *τερπνότητα* του τοπίου ταυτίζεται με τις πλαστικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών και τις γλωσσικές αναζητήσεις των ποιητών. Στη μεταμοντέρνα εποχή η *τερπνότητα* βρίσκεται στα χέρια των αρχιτεκτόνων που σχεδιάζουν πάρκα και κήπους για τους περιηγητές των μεγαλουπόλεων και των Εθνικών Οδών, όπως επισήμανε ήδη από το τέλος του 20ού αιώνα ο Malcolm Andrews¹⁸.

15. Anne Whiston Spirn, «‘One with nature’: Landscape, Language, Empathy, and Imagination», ό.π., σ. 52-62· Elizabeth Helsinger, «Blindness and Insights», in *Landscape Theory*, ό.π., σ. 323-342.

16. Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, ό.π., σ. 56-62.

17. «The Art Seminar», ό.π., σ. 103· Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, ό.π., σ. 25, 56-57.

18. Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, ό.π., σ. 75: «A motorway amenity has become a postmodern *locus amoenus*».

2. Η γενιά του 1930

2.1. Ο Γιάννης Ρίτσος

Ίσως εκ πρώτης όψεως να μοιάζει ανεδάφικη η αναζήτηση της λειτουργίας του τοπίου ως *locus amoenus* σε έναν ποιητή όπως ο Γιάννης Ρίτσος, στην ποιητική μυθολογία του οποίου κατέχει καταστατική θέση η ποιητική εικόνα του σκληρού, άνδρου και καθημαγμένου φυσικού τοπίου – βλ. ιδιαίτερα τους εμβληματικούς στίχους από την πρώτη ενότητα της *Ρωμιοσύνης* («ετούτο το τοπίο είναι σκληρό σαν τη σιωπή...»). Επιπλέον, η ίδια η έννοια του *τερπνού τόπου* που παραπέμπει σε έναν ανιστορικό και εξιδανικευμένο ουτοπικό χώρο ιπποτικού έρωτα¹⁹, μοιάζει να μην συνάδει με την αγωνιστική μέθεξη του ποιητή στην πολυτάραχη κοινωνική και πολιτική ιστορία του νεότερου ελληνισμού. Παρ' όλα αυτά, ο ποιητής αξιοποιεί στο έπακρο και επανέρχεται με συστηματικότητα στην ιδέα της *τερπνότητας* του τοπίου και μάλιστα σε συνθέσεις γραμμένες σε χρόνια πέτρινα. Στο πλέον αντιπροσωπευτικό για το θέμα μας ποίημα, δηλαδή την *Κυρά των Αμπελιών* (1945-47)²⁰, στο οποίο και θα εστιάσουμε στη συνέχεια, η φύση και το τοπίο υφίστανται μαγευτικές μεταμορφώσεις και αισθητικές εναλλαγές που προβάλλουν μια άλλη προοπτική του τοπίου, όπου η άφθονη και ποικιλόχρωμη βλάστηση και η αισθησιακή φυσική ομορφιά αντιτίθενται στην εικόνα της στεγνής, καθημαγμένης και ρημαγμένης γης.

Στη μακρόπνοη επικολυρική σύνθεση της *Κυράς των Αμπελιών* η ελληνική φύση με την ενδημική και ποικιλόμορφη χλωρίδα και πανίδα της μοιάζει να έχει προσωποποιηθεί και να εξεικονίζεται στην αλληγορική μορφή της ομώνυμης *Κυράς*, η οποία ενσαρκώνει οραματικά την ελληνική φύση, αλλά και συλλήβδην την έννοια και την πεμπουσία του ελληνισμού ανά τους αιώνες. Η «ρωμείκη φαντασία»²¹ του ποιητή

19. Σύμφωνα με τον James Elkins, «Writing Moods», ό.π., σ. 70, η έννοια της κοινωνικής τάξης συνάπτεται άμεσα με την ιδέα του *locus amoenus*, καθώς μόνο οι ευγενείς και οι ιππότες εμφανίζονται παραδοσιακά να απολαμβάνουν τις απολαύσεις και τις αισθησιακές χαρές του *τερπνού κήπου*.

20. Βλ. Γιάννης Ρίτσος, *Ποιήματα*, τ. Β', Κέδρος, Αθήνα 1984, σ. 73-98 (όπου και εφεξής όλες οι παραπομπές μέσα στο κείμενο).

21. William V. Spanos, «Το ύφος ως ιστορική μνήμη στη Ρωμιοσύνη του Γιάννη

συλλαμβάνει και μετουσιώνει τα διαχρονικά στοιχεία του ελληνικού πολιτισμού, από την ομηρική αρχαιότητα έως τα νάματα της βυζαντινής και ορθόδοξης θρησκευτικής παράδοσης, την κρητική λογοτεχνία της ελληνικής Αναγέννησης, τους αγωνιστές του '21, έως τους αγωνιζόμενους και σκληρά χειμαζόμενους Έλληνες της αντίστασης και του εμφυλίου.

Το τοπίο, το φυσικό και ανθρωπογενές περιβάλλον, βαθιά ελληνοπρεπές και ταυτόχρονα πολυπρισματικό και πολύμορφο, αγκαλιάζει ένα ευρύ φάσμα εννοιών και ανοίγεται σε χώρους καθαγιασμένους από τη σεπτή και διαιώνια παράδοση. Ο ποιητής συνθέτει ένα ευρύ και διαχρονικό πανόραμα του ελληνισμού με την πρωτότυπη σύζευξη και σύνθεση όλων των εποχών και των στοιχείων του ελληνικού πολιτισμού, αξιοποιώντας παράλληλα τον Μύθο και την Ιστορία. Η φύση με τα τοπία της εμβαπτίζεται στη μυθολογία και την ιστορία, την τέχνη, τη θρησκευτική παράδοση, κ.ά., καθώς ο συγκρητισμός του ποιητή συνυφαίνει τα πλέον ετερογενή πολιτισμικά στοιχεία με πρωτοφανή λειτουργικότητα.

Το τοπίο, άμεσα συνυφασμένο με την εθνικότητα και την εντοπιότητα²² του ποιητή, αποκαλύπτεται φαντασμαγορικά μέσα από μια υπερρεαλιστική, συνεχόμενη, καταιγιστική και δηλωτική πολλαπλών μηνυμάτων εικονοποιία. Οι εικόνες της *Κυράς των Αμπελιών* διασώζουν σκηνές αγροτικών τοπίων άσπιλης ομορφιάς και πρωτείχης αθωότητας που αναδεικνύουν τη συμβιωτική σχέση του ανθρώπου με τον αναπεπταμένο φυσικό χώρο. Η φύση καθίσταται η ίδια ένας τερπνός τόπος²³, αχανής και απερίγραπτος, ωστόσο απόλυτα περιγεγραμμένος στις ελάχιστες λεπτομέρειές του, γεμάτος έμφυχα και άφυχα όντα και πλείστα όσα *mirabilia* σε αφθονία, που τέρπουν και διεγείρουν τις αισθήσεις. Τα ρωμαλέα κυπαρίσσια²⁴ («σκαλίζουμε το μπόι σου στα κυπαρίσσια»,

Ρίτσου», μτφρ. Ρ. Κακλαμανάκη, στο Γιάννης Ρίτσος. *Μελέτες για το έργο του*, Διογένης, Αθήνα 1975, σ. 97.

22. Πρβλ. τους στίχους «[...] και που κρατάει στα χέρια του [ενν. ο Παντοκράτορας] ένα τόπι (ένα μεγάλο τόπι που' χει επάνω του ζωγραφισμένη όλη την Πελοπόννησο» (*Ποιήματα*, Β', σ. 79).

23. Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, ό.π., σ. 70.

24. Το κυπαρίσσι, χαρακτηριστικό δέντρο του μεσογειακού τοπίου, αποτελεί προφιλές φυτό του Ρίτσου, με πρωταγωνιστική θέση στο ποιητικό του herbarium. Η ραδινή,

ΠΒ', σ. 82), τα λιόδεντρα, οι δάφνες και οι μυρτιές, τα πορτοκαλάνθια και τ' αραποσίτια, τα δασωμένα βουνοπλάγια, το ήμερο ποτάμι («και το ποτάμι σ' ακλουθάει σαν ήμερο λιοντάρι», ΠΒ', σ. 77, «το ποτάμι αναβόσβηνε σαν άγγελος μαλαματένιος μες τους ίσκιους», ΠΒ', σ. 83), στοιχειοθετούν έναν ενδοκοσμικό Παράδεισο, έναν τόπο θαυμαστό που συνομιλεί ευεργετικά με όλες τις αισθήσεις. Τα φυσικά στοιχεία ηχούν, μελωδούν (τα καλάμια γίνονται φλογέρες, όπως και το ξερό κούτσουρο της ελιάς), λάμπουν, αποδίδονται με χρώματα στιλπνά και εκθαμβωτικά. Ο ποιητής χρησιμοποιεί τη συναισθησία –ρητορικό τρόπο που αξίζει να σημειώσουμε ότι συναρτάται άμεσα με την ποιητική του τερπνού κήπου²⁵– η οποία επιτρέπει στις αισθήσεις να συγχέονται σαγηνευτικά, συμβάλλοντας στη δημιουργία ενός έμφυχου και ηχηρού, ποικιλόχρωμου και πολύβουου τόπου χαρούμενων συναντήσεων. Ολόκληρη η ενότητα ΙΧ της *Κυράς των Αμπελιών* βασίζεται στο σχήμα της συναισθησίας για την ποιητική απεικόνιση της φύσης, καθώς και στη χρησιμοποίηση άφθονων λέξεων που ανήκουν στο σημασιολογικό πεδίο του φωτός. Το ποιητικό υποκείμενο αποδίδει τις τέρψεις του τοπίου με έναν ένθεο, ερωτικό ενθουσιασμό.

Οι εικόνες φύσης ή ειδικότερα τοπίων απόλυτης ομορφιάς και πλημονής προβάλλουν διαρκώς τη σύλληψη της φύσης ως *locus amoenus* που παραπέμπει συνειρμικά στον αρχετυπικό κήπο της απόλαυσης, τον κήπο της Εδέμ²⁶:

*Και κύμα-κύμα η ανατριχίλα χύνεται στα στάχια
Κ' ήχο τον ήχο τα πλατάνια γέροννε στις κρήνες
Κ' είναι γύρω τριγύρω τα βουνά σαν τα σταμνιά που καρτεράνε
να γεμίσουν.*

(ΠΒ', σ. 76)

γλυπτική μορφή του γοητεύει την ποιητική φαντασία, όπως και η σχέση του δέντρου με το δημοτικό τραγούδι, τη θρησκευτική παράδοση, τα ταφικά έθιμα, κ.ά. Από την άλλη πλευρά, ως αιθαλές φυτό, εμφανίζεται στην εικονογραφία του τερπνού τόπου. Οι κήποι της απόλαυσης συνήθως περιέχουν αιθαλή φυτά που δημιουργούν την εντύπωση μιας αιώνιας άνοιξης.

25. Debra N. Mancoff, *The Garden in Art*, Merrell, London and New York 2011, σ. 61.

26. Για τη συσχέτιση, βλ. ενδεικτικά Stephen Siddall, *Landscape and Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

πάνου στα χέρια σου οι ροδακινιές ρίχνουνε τα μαντήλια τους
και φέγγουν τα κεράσια, φαναράκια κόκκινα, στο δειλινό σου
δρόμο.

(ΠΒ', σ. 77)

Όμως αυτό που αξίζει ιδιαίτερα να τονιστεί είναι ότι στην ποιητική απόδοση του τοπίου (δεν συνιστούν τοπία όλες οι ποιητικά τεχνουργημένες αναφορές στη φύση) είναι πάντοτε παρούσα η αισθητική συνιστώσα. Μάλιστα, πολλές εικόνες τοπίου στην *Κυρά των Αμπελιών* συλλαμβάνουν ακριβώς τη στιγμή όπου η φύση μετατρέπεται αισθητικά σε τοπίο²⁷, γίνεται ορατή εποπτικά (π.χ. «στέκουν τα βουβάλια στη νεροποντή», ΠΒ', σ. 79, «πέρα τα σπίτια λάμπανε σκόρπια στα δέντρα και στον αέρα», ΠΒ', σ. 83) και «μετατρέπεται σε *spectaculum*»²⁸, και όπου το ποιητικό υποκείμενο, ατενίζοντας τη φύση ως τοπίο, αποσπά από αυτήν ένα αισθητικά και καλλιτεχνικά ενδιαφέρον τμήμα της για να το αποτυπώσει, με καλλιτεχνική βούληση πάντοτε, στον νοερό καμβά της ποίησης. Διαβάζοντας τους ακόλουθους στίχους αντιλαμβανόμαστε ότι ο ποιητής έχει απόλυτη συναίσθηση πως αυτό που αποδίδει ποιητικά είναι ένα τοπίο, δηλαδή μια καλλιτεχνική κατασκευή μέσω της οποίας διαμεσολαβείται η φύση.

Τι στεναγμό να βγάζει το γαρύφαλλο του δειλινού πέφτοντας στο
ποτάμι όπου ποτίζονται τ' άλογα και τα βόδια

(ΠΒ', σ. 82)

Οι στίχοι διαμορφώνουν ένα ήρεμο αγροτικό τοπίο που ανακαλεί στη μνήμη την ολλανδική τοπιογραφία του 17ου αιώνα – θα μπορούσαμε ίσως να φανταστούμε και έναν κατάλληλο ειδολογικό τίτλο.

Οι ακόλουθοι στίχοι διαμορφώνουν ένα τοπίο υψηλής καλλιτεχνικής αντίληψης (βλ. και τη μεταφορική γλώσσα που συνδηλώνει τη σύλληψη

27. Βλ. G. Simmel, «Φιλοσοφία του τοπίου», μτφρ. Γ. Σαγκριώτης, στον τόμο G. Simmel, J. Ritter, E. H. Gombrich, *Το Τοπίο*, ό.π., σ. 60.

28. Για να δανειστούμε μία έκφραση της P. Castelli για τα τοπία του Πετράρχη, βλ. Patrizia Castelli, «Αρχαία και νέα αισθητική: Τα ερείπια και το τοπίο», *Η Αισθητική της Αναγέννησης*, μτφρ. Κ. Μαράκα, Πολύτροπον, Αθήνα 2008, σ. 159.

του τοπίου ως έργου τέχνης). Ο ποιητής εκμεταλλεύεται το παιχνίδι με τις φωτοσκιάσεις και τα φλογερά χρώματα του δειλινού για να αποδώσει ένα εράσμιο και γαλήνιο τοπίο που αποπνέει ιερότητα («θυμιάζουν τον αέρα»). Τα καλοκάγαθα ζωντανά αναπαύονται μετά τον μόχθο της μέρας. Ασφαλώς δεν είναι τυχαία η επιλογή ενός ζώου με βιβλικούς συμβολισμούς, που είναι επίσης ένα από τα κύρια ζώα της παραδοσιακής γεωργίας και της κτηνοτροφίας²⁹.

*Τότε τα βόδια ασάλευτα σα σκαλιστά στο βράχο
κοιτάν τη δύση και δυο γνέφια απ' την ανάσα τους θυμιάζουν
τον αέρα
κι ο ίσκιος τους μέσα στην κόκκινη αντηλιά σκίζει τον κάμπο
σαν καράβι.*

(ΠΒ', σ. 78)

Όπως έχει επισημανθεί στη θεωρία του τοπίου³⁰, η πλαισίωση (framing) είναι βασικό δομικό στοιχείο που καθορίζει τόσο την καλλιτεχνική διαμόρφωση όσο και την πρόσληψη του τοπίου από τον παρατηρητή. Στην ουσία ένα τοπίο είναι πάντοτε πλαισιωμένο, μέσα από μία σειρά συμβάσεων και κωδίκων (φωτισμός, οπτική γωνία, προοπτική, τοποθέτηση του εννοούμενου παρατηρητή, κ.ά.) που καθιστούν εμφανή την αναπαραστατική του διάσταση. Στους παραπάνω στίχους παρατηρούμε

29. Οι εικόνες των καλλιεργημένων αγρών με στάχνα και αραποσίτια όπως και οι αναφορές στο καλό και ευλογημένο χώμα (ΠΒ', σ. 73, 74) συντείνουν προς την εξιδανίκευση της αγροτικής εργασίας. Ο ποιητής αντιμετωπίζει με ευλάβεια τον ιερό μόχθο των απλών ανθρώπων που τους εξασφαλίζει τον επιούσιον άρτον. Στο σημείο αυτό μπορούμε αντιστιχτικά να σκεφτούμε τη διαπίστωση του W.J.T. Mitchell στην εισαγωγή του βιβλίου *Landscape and Power*, edited by W.J.T. Mitchell, University of Chicago Press, Chicago and London 2002, σ. 15, αλλά και άλλων μελετητών ότι συνήθως οι εικόνες των ανθρώπων του μόχθου λακτίζονται στις αθέατες πλευρές του αγγλικού τοπίου για να μη μολύνουν τη φυσική ομορφιά.

30. Βλ. το κλασικό, Jay Appleton, *The Experience of Landscape*, Willey, London 1996. Επίσης, *Landscape and Power*, ό.π., σ. 16 κ.ε. Για τη σημασία της οπτικής γωνίας που υιοθετεί ο καλλιτέχνης, όπως και γενικότερα για την οπτική του τοπίου, Erica Langmuir, *Landscape*, National Gallery Publications / Yale University Press, London 1997.

ότι ο ποιητής χρησιμοποιεί τεχνάσματα πλαισίωσης, ανάλογα προς τα εικαστικά, για να αποδώσει το τοπίο, ενώ η μεταφορική ποιητική γλώσσα με την πληθώρα σχημάτων λόγου προσδίδει στην απεικόνιση έντονα εκφραστικό (expressive)³¹ χαρακτήρα.

Στην *Κυρά των Αμπελιών* το τοπίο προσλαμβάνει τα χαρακτηριστικά της μυθικής Αρκαδίας με στοιχεία ποιμενικού ειδυλλίου. Ο ποιητής διανθίζει το κείμενο με βουκολικές σκηνές. Υπάρχουν αρκετές αναφορές στους βοσκούς, τους ποιμένες, τους τσοπάνους, που παίζουν τη φλογέρα τους (ΠΒ', σ. 78, 90), ζώντας μέσα σε ένα ευδαιμονικό *otium*, με γαλήνη και απλότητα.

Όμως, ακόμη και στην Αρκαδία βρίσκεται ο θάνατος. Το ειδυλλιακό βουκολικό τοπίο του Ρίτσου συνδιαλέγεται με τη μεγάλη εικαστική και λογοτεχνική παράδοση «et in Arcadia ego»³². Το ανάερο μαγνάδι του θανάτου, μια αδιόρατη μελαγχολία, ίσως και χριστιανική χαρμολύπη, διαποτίζουν το τοπίο. Στην *Κυρά των Αμπελιών* ο ποιητής συνενώνει σε μία συνεκφορά τις κούνιες με τα μνημούρια (ΠΒ', σ. 96), ενώ σε άλλα ποιήματά του (*Όνειρο Καλοκαιρινού μεσημεριού, Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού, κ.ά.*) θα επανέλθει στις εικόνες των παιδιών που παίζουν στα κοιμητήρια ή στην πολυσήμαντη εικόνα του λουλουδιασμένου κρανίου, που συνηγορούν στην αιώνια ανακύκλιση της ζωής.

Ένα άλλο στοιχείο που κυριαρχεί στη ρητορική του κειμένου και είναι συμβατό με την αντίληψη του *locus amoenus* είναι η προσωποποίηση. Κεντρική είναι η μορφή της *Κυράς των Αμπελιών* ως προσωποποιημένης εκδοχής της φύσης, η οποία παραπέμπει διακειμενικά στη σολωμική Φεγγαροντυμένη, θυμίζει επίσης ανάλογες θηλυκές μορφές στην ποίηση του Ελύτη (*Flora Mirabilis, Ημερολόγιο ενός Αθέατου Απριλίου*). Αξιοσημείωτο είναι όμως ότι το ποίημα βρίθκει αναφορών σε αλληγορικές γυναικείες μορφές που μεταφέρουν στο κεφάλι τους πανέρια με σταφύλια (σ. 77), στάμνα με νερό (σ. 78), πανέρια με ψάρια (σ. 85, 89). Οι μορφές αυτές, παρούσες στην εικονογραφία του τερπνού

31. Για τη διάκριση ανάμεσα στο τοπίο ως θέαμα (spectacle) και ως έκφραση (expression), βλ. E. Langmuir, *Landscape*, ό.π., σ. 41 κ.ε.

32. Από την εκτεταμένη σχετική βιβλιογραφία, βλ. την πολυεπίπεδη προσέγγιση του Simon Schama, *Landscape and Memory*, Vintage Books, New York 1996, σ. 517 κ.ε.

τόπου³³, ακόμη και με τη μορφή γλυπτών σε αναγεννησιακούς κήπους³⁴, παραπέμπουν ταυτόχρονα στη μυθολογία (Flora, Pomona, Proserpina, κ.ά.), στην κυκλαδική και ρωμαϊκή νωπογραφία, κ.ά.

2.2. Οι ζωγράφοι

Στις αρχές του 20ού αιώνα τα τοπιογραφικά θέματα εξακολουθούν να αποτελούν μέρος των πλαστικών αναζητήσεων σε διάφορα εικαστικά κινήματα: η αναπαράσταση του υπαίθρου χώρου ως παραδείσιου τόπου εμπίπτει στις δημιουργικές προτάσεις των κινήματων των φωβιστών, των κυβιστών και των συμβολιστών. Έτσι, κάποιες περιοχές της Γαλλίας, από τις αρχές του 20ού αιώνα και μετά συνυφαίνονται ουσιαστικά με αυτόν τον θεματικό κύκλο: συγκεκριμένες πόλεις κοντά στη Μεσόγειο, όπως το Aix-en-Provence, η Arles, η Estaque, το Vallauris, η Antibes, η Nice, η Vence, μεταβάλλονται σε “τοπωνύμια” της ιστορίας της τέχνης³⁵.

Οι πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές του μεσοπολέμου δημιούργησαν στις εικαστικές τέχνες συνθήκες επανεκτίμησης όσον αφορά στη σημασία του τόπου και της εικόνας του. Στην αναπαράσταση του ελληνικού χώρου με εικαστικούς όρους η ιδέα του *loci amoeni* κυριαρχεί. Καλλιτέχνες όπως ο Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, ο Φώτης Κόντογλου, ο Αγήνωρ Αστεριάδης, ο Δημήτρης Πικιώνης, αντιμετωπίζουν τον ελληνικό χώρο συμβολικά, προκειμένου να φανούν καθαρότερα μέσω της εικόνας οι προβεβλημένες απόψεις της γενικότερης αντίληψης που αναπτύσσεται ως προς τον χαρακτήρα του τόπου: πρόκειται για τον τόπο στον οποίο πρέπει να φανεί ότι υπάρχουν ακόμη ίχνη της ιστορίας και του πολιτισμού του, που μπορούν να διαμορφώσουν το νέο πρόσωπο

33. Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, ό.π., σ. 60-61, Lucia Impelluso, *Gardens in Art*, translated by St. Sartarelli, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2005 (*passim*).

34. Βλ. ενδεικτικά Joscelyn Godwin, *The Pagan Dream of the Renaissance*, Thames and Hudson, London 2002, κεφ.8, σ. 153-180.

35. Ελευθέριος Μύστακας, *Ο χώρος στη ζωγραφική του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2005, σ. 35.

και το μέλλον του. Οι λύσεις που θα χρησιμοποιηθούν για τις εικαστικές συνθέσεις είναι αυτές που προέρχονται από την αρχαία παράδοση (Φαγιούμ, επιτύμβια, Πομπηία κ.λπ.), τη λαϊκή παράδοση (κεντήματα, λαϊκές εικόνες, θέατρο σκιών) και τη βυζαντινή εκκλησιαστική ζωγραφική, σε μια αρμονική συμβίωση με κάποιες λύσεις του μοντερνισμού.

Αν και οι ζωγράφοι που αναφέραμε είναι κατά το μάλλον ή ήττον ενημερωμένοι για τις μορφικές αναζητήσεις των εικαστικών τεχνών των αρχών του 20ού αιώνα, η οιονεί προγραμματική ανάγκη έκφρασης ενός νέου ελληνικού μύθου ή της εκ νέου ανακάλυψης του πραγματικού χαρακτήρα του, οδηγεί τη γενικότερη διαμόρφωση των εικαστικών τάσεων των ζωγράφων αυτών προς μια πορεία συγγενική προς ένα καλλιτεχνικό ρεύμα, το οποίο έχει ευρύτερη απήχηση στους εικαστικούς δημιουργούς της μεσογειακής Ευρώπης. Αναφερόμαστε στο κίνημα της *Επίκλησης στην Τάξη* (*Le rappel à l'ordre*) με κύριο εισηγητή έναν εκπρόσωπο των γραμμάτων, τον Jean Cocteau³⁶. Στο κίνημα αυτό εντάσσουν μέρος της δημιουργικής τους ζωής καλλιτέχνες όπως ο Pablo Picasso, ο Giorgio Severini, ο Carlo Carra, ο Pierre Bonnard, ο Georges Braque, ο Henri Matisse, ο Juan Miro. Στο συγκεκριμένο κίνημα εκδηλώνεται η προσπάθεια επιστροφής στις κλασικές σταθερές. Στα έργα των ζωγράφων αυτών που έχουν θέμα τοπιογραφικό, η προσπάθεια παρουσίασης του μεσογειακού χώρου γίνεται με όρους που τον αναδεικνύουν ως έναν τόπο ελληνορωμαϊκής ιστορίας και παγανιστικής βουκολικής μυθολογίας. Έναν τόπο ειδυλλιακό, γαλήνιο, έναν τόπο παράδοσης και ιστορίας.

Σε έργα όπως εκείνο του Henri Matisse με τον τίτλο *Joie de Vivre*, η αντιμετώπιση της φύσης με τα μικρά χαρούμενα σχήματα των πεύκων, τους λουόμενους που αναπαύονται ή των παιχνιδιών σε μια ήρεμη θάλασσα, διαμορφώνουν τη μορφή του επίγειου παραδείσου. Ο Carlo Carra στο έργο του *Οι κόρες του Λωτ* αντλεί από την εικαστική κληρονομιά του εικαστικού έργου του Giotto. Για το έργο του Ισπανού ζωγράφου Joakim Sunyer *Ποιμενικό*, ένα ειδυλλιακό τοπίο με απαλές καμπύλες λόφων και πεύκων, που πλαισιώνουν μια γυμνή γυναίκα ξαπλωμένη στο λιβάδι ανάμεσα σε ένα μικρό κοπάδι προβάτων, ο Ισπανός ποιητής

36. Για το κίνημα αυτό βλ. Elizabeth Cowling & Jenifer Mundy, *On Classical Ground. Picasso, Leger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, Tate Gallery, London 1990.

J. Maragall έγραψε μεταξύ άλλων ότι «είναι η ενσάρκωση του τοπίου [...] με μια αίσθηση καταλανικότητας»³⁷ ή όπως σημειώνουν οι κριτικοί Elizabeth Cowling και Jennifer Mundy «μιας επίγειας Αρκαδίας εκφρασμένης με τους όρους μιας αγροτικής μυθολογίας»³⁸. Η απήχηση της τάσης αυτής, αλλά και η συγκεκριμένη εικόνα με την οποία ταυτοποιείται η Ελλάδα ή καλύτερα το όραμα που υπήρχε για την Ελλάδα την εποχή αυτή στη Γαλλία, φαίνεται και από τον τρόπο που περιγράφεται από την κριτική το Banyuls, το χωριό του γλύπτη Maillol: «Ένα τοπίο με απαλούς κυρτούς λόφους σαν αμφιθέατρο, όπου οι γκριζες ελιές ακτινοβολούν φως, και όπου οι φορτωμένες κληματαριές στηριγμένες στις ξερολιθιές τριγυρίζουν κάποιο σπίτι ή ένα αρχαίο ερειπωμένο κτίσμα. Στα πόδια των λόφων και γύρω από το χωριό, απλώνονται κήποι γεμάτοι πορτοκαλιές και οπωροφόρα, και εδώ και εκεί ένα μυτερό κυπαρίσσι ή η ανοικτή βεντάλια ενός υπέροχου φοίνικα. Εκεί γεννήθηκε ο Maillol και εκεί για πρώτη φορά τα γαλανά του μάτια στοχάστηκαν τη γη και τη θάλασσα. Ήταν το άρωμα αυτού του τοπίου και των ανοιξιάτικων περιβολιών το οποίο ανάσαινε κάθε μέρα, και ήταν οι πλαγιές αυτών των λόφων που τους ζωντάνευαν τα γίδια, και τα βάθη των μυστικών κοιλάδων τους, που ξύπνησαν μέσα του κατά τη διάρκεια των περιπάτων του, αυτή τη βαθιά αίσθηση ζωής, ομορφιάς και αγάπης. Δεν υπάρχει μέρος πιο ικανό να δώσει μια πιο πλήρη ιδέα της Ελλάδας για την οποία μαθαίναμε στο σχολείο»³⁹.

Η ύπαρξη αυτού του ρεύματος και οι δυνατότητες που προσέφερε στους Έλληνες δημιουργούς, οι οποίοι δεν αναζητούσαν τρόπους συνέχειας, αλλά τρόπους ανανέωσης της κλασικιστικής παράδοσης στις εικαστικές τέχνες, όπως και οι ομόλογοί τους στα άλλα κράτη της Μεσογείου, ήταν τουλάχιστον χρήσιμη, εφόσον η «κλασική παράδοση ήταν η ιθαγενής παράδοση – κληρονομία και πηγή βάσει φυσικού δικαίου»⁴⁰. Είναι αλήθεια ότι στα προαναφερθέντα κράτη, όπως και στη χώρα μας,

37. Elizabeth Cowling & Jennifer Mundy, *On Classical Ground*, ό.π., σ. 252 (όλες οι μεταφρασμένες παραπομπές στο *On Classical Ground*: Ε. Μύστακας) [μτφρ. των συγγραφέων].

38. Elizabeth Cowling & Jennifer Mundy, *On Classical Ground*, ό.π., σ. 252.

39. Elizabeth Cowling & Jennifer Mundy, *On Classical Ground*, ό.π., σ. 13, 29, σημ. 9.

40. Elizabeth Cowling & Jennifer Mundy, *On Classical Ground*, ό.π., σ. 11.

αυτή η ερμηνεία του φυσικού τοπίου με νεοκλασικούς όρους, χωρίς την έντονη παρουσία πάντοτε των λύσεων της *avant-garde* «δεν εκτιμήθηκε σωστά και έγινε δεκτή χωρίς ενδιαφέρον»⁴¹. Πολλές φορές «τα έργα που παρήχθησαν αντιμετωπίστηκαν με περιφρόνηση ενώ τις περισσότερες φορές επρόκειτο για έργα υψηλής ποιότητας»⁴².

Στην Ελλάδα η αναζήτηση έκφρασης του *όλβιου τόπου*, της ιδανικής Αρκαδίας, δεν συσχετίζεται με την αποστροφή προς το εκβιομηχανισμένο περιβάλλον των πόλεων όπως στην Ευρώπη· τέτοιο περιβάλλον στην Ελλάδα δεν υπάρχει. Η αναζήτηση των καλλιτεχνών σχετίζεται περισσότερο με τη συνειδητοποίηση της νέας σχέσης των ανθρώπων με το περιβάλλον μιας επικράτειας που επιτέλους τους ανήκει, μετά από πολυετείς πολέμους, αλλά και εξωτερικές επεμβάσεις, στο επίπεδο της πρόσληψης του νοήματος του περιβάλλοντος αυτού. Οι εικαστικοί δημιουργοί της γενιάς του 1930 –αν και, όπως αναφέραμε, πρέπει να τοποθετηθούν πλησίον του ρεύματος της *Επίκλησης στην Τάξη*– δεν αρνούνται όλοι τις προτάσεις της μοντέρνας τέχνης και αναζητούν λύσεις οι οποίες να συμβιβάζουν την επιθυμία της ελληνικότητας με τον διεθνισμό της μοντέρνας τέχνης. Στη θέση αυτή βρίσκονται δημιουργοί όπως ο Ν. Χ/κος Γκίκας, ενώ άλλοι, όπως ο Φώτης Κόντογλου, απορρίπτουν τη μοντέρνα διατύπωση, αναζητώντας μια ανανέωση στην ελληνική εικαστική παράδοση.

«Αχ, πρέπει να σε κάνω όπως σ' αιστάνομαι, ω Φύση [...] Μα το χέρι είναι, αχ, βαρύ για την τόση ελαφρότητα, για την τόση πάναγνη καθαρότητα [...] Σώπα, σώπα, η Ευγλωττία σου είναι η σιωπή σου. Πάρε τα χρώματά σου. Τα δέντρα ιδές που αγαπά η ψυχή σου. Το σύννεφο που αφηλά εις τον αιθέρα λάμνει, τα μακρινά βουνά. Τη θεία αρμονία, που τα ενώνει όλα [...] Κάνε εδώ κρυφώνες π' αγαπούν σκιές, ιδές εκεί με τι τρελή χαρά παίζει το Φως»⁴³: με τα σχόλιά του αυτά στα *Πεζά Ποιήματα* του 1918, ο Δημήτρης Πικιώνης θέτει το πλαίσιο για την *τερπνότητα* του τόπου, την οποία σε ένα βαθύτερο επίπεδο επεδίωξε να απεικονίσει.

41. Elizabeth Cowling & Jenifer Mundy, *On Classical Ground*, ό.π., σ. 11.

42. Elizabeth Cowling & Jenifer Mundy, *On Classical Ground*, ό.π., σ. 11.

43. Πικιώνης, *Ζωγραφικά*, τ. Α', Ίνδικτος, Αθήνα 1997, σ. 35.

Στον Ν. Χ/κο Γκίκα, τον εικαστικό ο οποίος προσπάθησε ίσως περισσότερο από τους άλλους για τη θεωρητική τοποθέτηση των λύσεων που πρότεινε, βλέπουμε σε διάφορα έργα του την εξέλιξη της προσπάθειας που οδηγεί στην έκφραση ενός τοπίου, αξιοποιώντας μοντερνιστικές εκδοχές εργαλείων ερμηνείας του χώρου, όπως οι εμφανείς χαράξεις, η κυβιστική αφαίρεση και η διαφάνεια⁴⁴.

Στο έργο του Γκίκα, η αναπαράσταση του υπαίθρου καταλαμβάνει ένα ιδιαίτερα εκτεταμένο μέρος του συνολικού έργου. Αναδεικνύει την έννοια του *τερπνού χώρου*, συνδυάζοντάς τον με την έννοια της χαράς της ζωής (*joie de vivre*), η οποία έχει ήδη αποτελέσει θεματική έργων, όπου ο άνθρωπος και η φύση συναρτώνται και διαχέονται σε ομοειδή σύνολα. Το έργο του *Genii Loci* βρίσκεται σε πλήρη αντιστοιχία με το έμφυχο τοπίο του Γιάννη Ρίτσου, όπου η μυθολογική φύση υφαίνεται ως ένα αξεχώριστο σύνολο θάλλουσας χλωρίδας, νερών, βράχων και παγανιστικών μορφών, που αναδεικνύονται και λάμπουν μέσα σε ένα συνεχές παιχνίδι φώτων, σκιών, χρωμάτων. Μολονότι ο ζωγράφος είχε συμπορευθεί με το κίνημα της κλασικιστικής *Επίκλησης στην τάξη*, από την αρχή του εικαστικού του βίου, το συγκεκριμένο έργο φιλοτεχνήθηκε στη δεκαετία του 1970, αντίθετα από τα έργα άλλων ζωγράφων που παρατίθενται, τα οποία φιλοτεχνήθηκαν κυρίως κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1920 και του 1930.

Ο *τερπνός τόπος* συνδυάζεται στο έργο του Φώτη Κόντογλου και με την έννοια του *hortus conclusus*, όπως για παράδειγμα παρατηρείται στον πίνακα *Αφρική ή Τα ζώα*, όπου έχει χρησιμοποιήσει τη βυζαντινή διαχείριση του χώρου με την προοπτική σε επάλληλα επίπεδα. Τα επίπεδα αυτά δημιουργούν την εντύπωση της ευκρινούς περιγραφής του χώρου και με τη βοήθεια του καθορισμένου ορίου που θέτουν τα βουνα, ο ζωγράφος αποδίδει τον θρησκευτικό συμβολισμό του παραδείσου ως κλειστού κήπου⁴⁵. Ενώ ο Γκίκας επέλεξε την αρχαία ελληνική

44. Ελευθέριος Μύστακας, *Ο χώρος στη ζωγραφική του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα*, ό.π., σμ. 35.

45. Νίκος Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1991, σ. 135: «Η διάταξη αλλά και η επιμέρους απόδοση των ζώων έχει την αφετηρία της στη μεταβυζαντινή εκκλησιαστική, αλλά και στη λαϊκή ζωγραφική. Η γενική διάταξη [...] έχει

καλλιτεχνική σκέψη, με εφαρμογές που προκύπτουν από τις αρμονίες των αναλογιών και της χρυσής τομής, ο Κόντογλου υιοθέτησε τον βυζαντινό εικαστικό κώδικα⁴⁶ ως τον πλέον κατάλληλο για να εκφρασθεί μέσω αυτού το ελληνικό τοπίο.

Στο έργο του Κόντογλου *Ταύγετος*⁴⁷, οι φουσκωμένοι βράχοι μας θυμίζουν τους βράχους στους στίχους του Ρίτσου («σαν σταμνιά που καρτεράνε να γεμίσουν»), ενώ στο έργο του *Το Λιόπεσι*⁴⁸ στο «σκληρό σαν σιωπή» τοπίο, τα λίγα λιόδενδρα και τα κυπαρίσσια δημιουργούν την εικόνα ενός λιτού κήπου φωτισμένου στην «κόκκινη αντηλιά». Όπως φαίνεται στα έργα του, για τον Κόντογλου η φύση, κήπος πλούσιος ή λιτός είναι ο κήπος της Εδέμ, όπως σημειώνουμε παραπάνω. Όπως στο έργο *Αφρική*, οι χώροι αυτοί, αν και είναι ύπαιθρα, απεικονίζονται ως οιονει εσωτερικοί κήποι, προστατευμένοι από τον περίκλειστο φράκτη των βουνών, που εγκλείουν τη χλωρίδα και την πανίδα του βιβλικού κήπου.

Βιβλική εικόνα παραδείσου, αν και σε διαφορετικό εικαστικό ύφος είναι και η εικόνα του λιβαδιού, στα έργα του Αγήνορα Αστεριάδη *Το Λιβάδι*, καθώς και στο έργο του Τεγέα, *Τοπίο με άλογα*⁴⁹. Στα έργα αυτά μέσω των γραφιστικών στοιχείων αναδύεται μια εικαστική όραση η οποία απηχεί τρόπους ζωγραφικής ερμηνείας που προέρχονται από τα κινήματα του εικοστού αιώνα. Ενδιαφέρον έχει και η εκ των άνω όραση του θέματος, που έχει επιλέξει ο ζωγράφος. Με τον τρόπο αυτό ουσιαστικά περιορίζει την ασάφεια, αλλά και την έκταση του χώρου. Υπάρχει μια εξιδανίκευση του χώρου, γιατί η καλλιγραφία υπερβαίνει την παρατήρηση ή την εικαστική αναζήτηση και μεταβάλλει τον χώρο όχι απλώς σε αντιμιμητικό, αλλά και ονειρικό τόπο, όπου οι απλοί

αρκετή συγγένεια με την τοιχογραφία “Ο Αδάμ δίνει τα ονόματα των ζώων” του Θεοφάνη». Ο Ζίας επισημαίνει τόσο τη συγγένεια του Κόντογλου με τη βυζαντινή τεχνοτροπία όσο και την αναπαράσταση του παραδείσιου κήπου.

46. Νίκος Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, ό.π., σ. 37-41.

47. Νίκος Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, ό.π., σ. 43-44.

48. Νίκος Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, ό.π., σ. 81.

49. Για το έργο του Αστεριάδη, βλ. *Αγήνωρ Αστεριάδης 1898-1977*, επιμ. Ειρήνη Οράτη – Δημήτρης Παυλόπουλος, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011.

άνθρωποι μοχθούν, όπως και στο έργο του Ρίτσου⁵⁰. Οι εικόνες του λιβαδιού αντιστοιχούν στις ειδυλλιακές εικόνες της *Κυράς των Αμπελιών*, «στο ποτάμι όπου ποτίζονται τ' άλογα και τα βόδια».

Στα έργα του Πικιώνη⁵¹ η απόπειρα απεικόνισης του μεσογειακού παραδείσου είναι καταφανής, τόσο στην επιλογή του τόπου και της χρωματικής του απόδοσης όσο και στην επιλογή του θέματος. Η άποψη για την κλίμακα των γεωδών χρωμάτων, που συμμερίζονται πολλοί ζωγράφοι του 1930, εκφράζει την αντίληψη για τις αποχρώσεις των τεσσάρων χρωμάτων του Πολυγνώτου και ως εκ τούτου, για την προσέγγιση της ελληνικότητας. Στο τοπίο *Αττική*, ασφαλές το φωτεινό μοναχικό σπίτι («πέρα τα σπίτια λάμπανε»), υπό την προστασία των βουνών, μας δίνει την εντύπωση μιας πιθανοφανούς εικονογράφησης της περιγραφής του χωριού του γλύπτη Maillol: του Banyuls. Στο σχέδιο του Πικιώνη βλέπουμε έναν κόσμο προσώπων και φύσης που απηχεί το *Joie de Vivre* του Matisse, μόνο που στον Πικιώνη, μεταξύ των ανθρώπων υπάρχουν και μέλη του διονυσιακού θιάσου. Το διονυσιακό στοιχείο συνδέει το έργο του Πικιώνη –όπως και το κείμενό του που παραθέσαμε– με τις μορφές που πληρούν το τοπίο του Γιάννη Ρίτσου: η ίδια η Κυρά των αμπελιών είναι η διονυσιακή μορφή που ζωντανεύει τον χώρο του Ρίτσου, όπως ο αρχαϊκός διονυσιακός θιάσος ζωντανεύει το σχέδιο του Πικιώνη.

3. Συμπεράσματα

Είναι γεγονός ότι ιστορικοί τέχνης όπως ο James Elkins διατυπώνουν ότι οι συμβολισμοί του κήπου ως *locus amoenus* συνδέονται με την ύπαρξη μιας ταξικής διαστρωμάτωσης, στις κοινωνίες όπου καλλιεργήθηκε αυτή η έννοια και οι εφαρμογές της. Ωστόσο, η έννοια του *τερπνού* τόπου φαίνεται να διατηρεί στο έργο ζωγράφων και ποιητών την αισθητική της διάσταση κατεξοχήν, απαγκιστρωμένη από τις ταξικές της συνδέσεις, όπως αυτές είχαν αναδυθεί κατά την περίοδο της Αναγέννησης. Επιπλέον οι κήποι ορίζονται από τον συγκεκριμένο συγγραφέα

50. Για την εξιδανίκευση της εργασίας και «τον ιερό μόχθο των απλών ανθρώπων», βλ. σημ. 29, ό.π.

51. Για το έργο του Πικιώνη, βλ. *Δημήτρης Πικιώνης 1887-1968*, επιμέλεια: Αγνή Πικιώνη, Ντόρα Ρόκου-Πικιώνη, Δημήτρης Αρβανιτάκης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2010.

ως αναπαραστάσεις της ιστορίας, της φύσης, της ζωγραφικής και της αφήγησης, ως χώροι διεπιστημονικών συναντήσεων, ως διπολικά ζεύγη αντιθέσεων, ως αφηγήσεις περί του ανθρώπινου βίου, ως αντικείμενα του πόθου.

Πέραν της θεματογραφικής ποιητικής, η οποία εύγλωττα καθορίζει το ύφος της εικόνας, υπάρχουν και κάποια στοιχεία εικαστικής οργάνωσης και επεξεργασίας της εικόνας, τα οποία συντείνουν στο να καταστήσουν τα έργα των καλλιτεχνών που αναφέρθηκαν όχι αναπαραστάσεις με βάση την παρατήρηση, αλλά μέσα αναγωγής του υπάρχοντος περιβάλλοντος σε *locus amoenus*, σε εικόνες που να αντικατοπτρίζουν την αιωνιότητα και την ηδύτητα του ελληνικού χώρου. Ο αντιμιμητισμός που κυριαρχεί στην ευρωπαϊκή τέχνη χρησιμοποιείται προκειμένου να διευκολυνθούν και να δηλωθούν επιπρόσθετες σημασίες πάνω στη βάση της πραγματικότητας.

Το ποιητικό κείμενο και το εικαστικό έργο αποκτά τα χαρακτηριστικά του ιδανικού τόπου, όπου συναντώνται ο ποιητής, ο αναγνώστης, ο ζωγράφος και ο θεατής. Ο ιδανικός αυτός τόπος προβάλλεται και καλεί τον αναγνώστη-θεατή να ανταποκριθεί στις προτάσεις του: προτάσεις για μια βαθύτερη επαφή με την ελληνική φύση και την ουσία της. Όπως είδαμε, τόσο στην ποίηση του Ρίτσου όσο και στην τέχνη καλλιτεχνών όπως ο Γκίκας, ο Κόντογλου, ο Αστεριάδης και ο Πικιώνης, το τερπνό τοπίο και οι συμβολισμοί του, στο πλαίσιο των ποιητικών και εικαστικών τους αναζητήσεων, ταυτίστηκαν ουσιαστικά με την κοινή επιδίωξή τους για την έκφραση της ελληνικότητας.

Abstract

Gina Kalogirou – Eleftherios Mystakas – Alikì Tsotsorou

The function of landscape as *locus amoenus*

The function of landscape as *locus amoenus* is typical of literature and art after the Renaissance era, especially when landscape develops into

an autonomous form of art work; moreover, the presence of the idyllic space has its standard place within literary texts from the 18th century onwards. Poetic texts and paintings bear the traits of the ideal space, in which poets, artists, their readers, and viewers meet. In 20th century Greece, the features of the idyllic Arcadia are reflected on the work of poets and painters of the Generation of the 1930s, converging in relation to images of paradise. In their poems and paintings ideal landscape functions as symbol, as metaphysical and existentialist entity, as surreal image. In works of art landscape comprises the basic axel of artistic research, whereas in poetry this research can be placed in the course of creativity and illustrative potentials of poetic language. Yannis Ritsos, Nikos Hatzikyriakos-Gikas, Fotis Kondoglou, Agenor Arsteriades and Dimitris Pikionis display substantial landscape symbolisms, in search of the *locus amoenus*, which coincides either with the expression of Greekness or with the wider scope of symbolic and metaphoric diction and illustration respectively.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΡ. ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ

Τόπος και τοπίο ως πρωταγωνιστές στην ελληνική και την
ιταλική μεταπολεμική λογοτεχνία. Παραδείγματα από την
ηπειρωτική και τη σικελική πεζογραφία

Όπως συμβαίνει και σε άλλες, κοινωνικές ή μη, επιστήμες, οι έννοιες του χώρου, του τόπου και του τοπίου έχουν απασχολήσει και τη θεωρία της λογοτεχνίας, με χρονική αφετηρία τη διατύπωση για τον «χρονότοπο» από τον Bakhtine¹. Στην ελληνική βιβλιογραφία ξεχωρίζει –μεταξύ άλλων²– το δοκίμιο της Λ. Τσιριμώκου με τίτλο *Λογοτεχνία της πόλης*,

1. Βλ. σχετικά: Φώτης Τερζάκης, «Εισαγωγή στο έργο του Μιχαήλ Μπαχτίν», *Πλανόδιον*, 38 (Ιούνιος 2005) 254 και Βασίλης Αλεξίου, *Λογοπραξίες. Θεωρητικές προβολές στη λογοτεχνία και τη γλώσσα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2008, σ. 140-141. Πρόκειται για το δοκίμιο του Μ. Bakhtine «Μορφές του χρόνου και ο χρονότοπος στο μυθιστόρημα: δοκίμιο ιστορικής ποιητικής».

2. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη της Άρτεμης Λεοντή, *Τοπογραφίες Ελληνισμού – Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, μτφρ. Π. Στογιάννος, Scripta, Αθήνα 1998, που εστιάζει στις αμφίδρομες σχέσεις κουλτούρας και γεωγραφίας και φωτίζει τις διαδικασίες μέσα από τις οποίες δημιουργήθηκε η σύγχρονη Ελλάδα. Μελετώντας τα αρχαία ελληνικά και τα σύγχρονα κείμενα –με προεξάρχοντες τους Σεφέρη και Ελύτη–, η Λεοντή αναθεωρεί την κυρίαρχη ποιητική εξετάζοντάς την με τους όρους μιας περιθωριακής εθνικής λογοτεχνίας. Ιχνογραφώντας το σύνολο των παραγόντων που επηρεάζουν την αίσθησή μας για τον τόπο, τη συλλογική μας ταυτότητα και την παράδοση, η ερευνήτρια επιχειρεί να απαντήσει σε βασικά ερωτήματα που σχετίζονται με την αναζωπύρωση των εθνοτικών κινημάτων στον σύγχρονο κόσμο.

Στη συλλογή δοκιμίων του Γιώργου Αράγγη, *Αστική εμπειρία και αστική ιθαγένεια της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Σοκόλη – Κουλεδάκη, Αθήνα 2001, μεταξύ άλλων μελετημάτων, ιχνηλατείται –στο πλαίσιο του υπό εξέταση καρυωτακικού έργου– και η πολιτισμική μετάβαση από το ελληνικό χωριό προς την αστική νεοελληνική κοινωνία.

όπου επιχειρείται να δομηθεί μια προσέγγιση του αστικού χώρου μέσα από την ελληνική λογοτεχνία, αν και, όπως επισημαίνεται, δεν πρόκειται για «κάποιο πάγιο και θεσμοποιημένο στο χώρο της ποιητικής λογοτεχνικό είδος [...]». Αντίθετα, φαίνεται να συνιστά μια «τοπογραφικά προσδιορισμένη λογοτεχνία [που] έγκειται κυρίως στη θεματική της εστίαση [...]», αφού «εξαφανίζονται [...] τα πρόσωπα και αποκτούν “προσωπικότητα” οι πλατείες, οι δρόμοι και οι γειτονιές»³.

Η ιταλική βιβλιογραφία είναι εξίσου εκτενής και πολυσχιδής: αν περιοριστεί κανείς μόνο στον χώρο των φιλολογικών μελετών –αποκλείοντας δηλαδή για παράδειγμα τις εικαστικές και αρχιτεκτονικές προσεγγίσεις– εμπεδώνει πως οι έννοιες του «λογοτεχνικού τόπου» ή «τοπίου», του «χώρου», της «πόλης», του «κήπου», του «ταξιδιού» κ.λπ., ακόμα και τα αντιθετικά δίπολα «επίγειο τοπίο v/s ουράνιο τοπίο», «φυσικό τοπίο v/s μεταφυσικό τοπίο», απασχολούσαν ανέκαθεν και απασχολούν συστηματικά, σε θεωρητικό επίπεδο, την έρευνα⁴. Στο

Παρόμοιες μελέτες αποτελούν και οι προσεγγίσεις στους τόμους: Μαρία Μαμαλίγκα, Βασιλική Παπαθανασίου (επιμ.), *Τόπος αλλού: θαλάσσιοι τόποι στη λογοτεχνία για παιδιά και νέους*, Πρακτικά συμποσίου: 7^ο Φεστιβάλ Σύμης: Σύμη, 29-30 Σεπτεμβρίου 2001, Πατάκης, Αθήνα 2003 και Μάκης Καραγιάννης (επιμ.), *Η αισθητική της ιθαγένειας Λογοτεχνία και τόπος: Η περίπτωση της Κοζάνης*, Παρέμβαση, Κοζάνη 2001. Βλ. επίσης Τάσος Λιγνάδης, *Το μυστήριο, το κάλλος και η ιθαγένεια του τοπίου – Δοκίμια για τη νεώτερη και σύγχρονη λογοτεχνία*, Ακρίτας, Αθήνα 1996. Προς την κατεύθυνση της αξιοποίησης της λογοτεχνικής εγγραφής του τόπου, αν και από διαφορετική επιστημονική οπτική, κινούνται και τα βιβλία: Παναγιώτης Ν. Δουκέλλης (επιμ.), *Το ελληνικό τοπίο. Μελέτες ιστορικής γεωγραφίας και πρόσληψης του τόπου*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2005 (συμβολή στην αναζήτηση της ιστορικότητας του τοπίου), Κώστας Στεφ. Τσίππρας, *Μικρές πατρίδες. 25 οδοιπορικά στο ελληνικό τοπίο*, Κοχλίας, Αθήνα 2002 και Κώστας Μανωλίδης (επιμ.), *Ωραίο, φριχτό κι απέριττο τοπίον. Οργανώσεις και προοπτικές του τοπίου στην Ελλάδα, Νησίδες*, Αθήνα 2003. Στόχος του βιβλίου αυτού είναι να ξεετάσει πτυχές του τοπίου που θα φωτίσουν τη σημερινή του υπόσταση, να προσδιορίσει τις συνθήκες ορατότητάς του με τους όρους της παρούσας κατάστασης (πρόκειται για Πρακτικά συνεδρίου του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας).

3. Λίζυ Τσιριμώκου, *Λογοτεχνία της Πόλης*, Λωτός, Αθήνα 1988, σ. 10.

4. Βλ. ενδεικτικά: M. Farnetti, *L'ermo colle e altri paesaggi*, Liberty House, Ferrara 1996. Βλ. επίσης G. Bertone, *Lo sguardo escluso – L'idea di paesaggio nella letteratura*

πλαίσιο των μελετών αυτών έχουν προταθεί ταξινομικές και μεθοδολογικές κατηγορίες όπως «η αισθητική του τοπίου, η γραφή του τοπίου, τα “τουριστικά” και τα αστικά τοπία, το τοπίο και το φανταστικό [...]»⁵. Επίσης, για τη σικελική λογοτεχνία και μόνο, και σε σχέση με το πώς το γεωγραφικό, ιστορικό και πολιτισμικό «τοπίο» την επηρέασε και την καθόρισε, υπάρχει πληθώρα βιβλιογραφίας.

Ωστόσο, όπως είναι φυσικό, οι έννοιες «χώρος», «τόπος» και «τοπίο» ως αναλυτικά εργαλεία είναι φορτισμένες με διαφορετικές σημασίες από τις διαφορετικές επιστημονικές “πειθαρχίες”, στο πλαίσιο των οποίων χρησιμοποιούνται. Στην παρούσα εργασία, θα επιχειρήσω να οικειοποιηθώ ορισμένες διατυπώσεις από άλλους θεωρητικούς χώρους, επιχειρώντας ένα είδος διεπιστημονικής προσέγγισης, έχοντας πάντοτε, βέβαια, συνείδηση του επιλεκτικού χαρακτήρα αυτού του “δανεισμού” και των ουσιαστικών μου ελλείψεων από τη σκοπιά των συστηματικών σπουδών.

Ο χώρος δεν είναι τίποτε περισσότερο από ένα πλαίσιο, «ένα μέρος μιας γεωγραφικής περιοχής»⁶, όπου μπορεί κανείς να διακρίνει τις εγγραφές και τις επανεγγραφές της ανθρώπινης δράσης μέσα από τις εκάστοτε ιστορικές και πολιτισμικές επιλογές. Συνιστά τον “καμβά” πάνω στον οποίο αναπτύσσεται η ανθρώπινη δραστηριότητα και –σύμφωνα τουλάχιστον με την παλαιότερη θεώρηση της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας– καθόριζε σε μεγάλο βαθμό με τους περιορισμούς του το όριο ανάπτυξης του πολιτισμού και το είδος της κοινωνικής δράσης.

Ωστόσο, ο συνυπολογισμός του χρόνου στην προσέγγιση του χώρου είναι η καθοριστική διαδικασία για να περάσουμε από τη στατικότητα στην κίνηση. Αυτό το «ταξίδι στο χρόνο (στο παρελθόν) είναι, όμως, ουσιαστικά πάλι ταξίδι στο χώρο: αναζητείται ο χαμένος χώρος της παιδικής ηλικίας», σύμφωνα με τη διατύπωση της Τσιριμώκου⁷, παρατήρηση

occidentale, Interlinea edizioni, Novara 1999, P. Camporesi, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti, Milano 1992 και R. Pierantoni, *L'occhio e l'idea*, Bollati-Boringhieri, Torino 1981, καθώς και τη σχετική βιβλιογραφία των παραπάνω μελετών.

5. M. Farnetti, *L'ermo colle e altri paesaggi*, ό.π., σ. 169.

6. Βλ. Παναγιώτης Ν. Δουκέλλης (επιμ.), *Το ελληνικό τοπίο. Μελέτες ιστορικής γεωγραφίας και πρόσληψης του τόπου*, ό.π., σ. 9 («Πρόλογος»).

7. Λίζυ Τσιριμώκου, *Λογοτεχνία της Πόλης*, ό.π., σ. 50.

που μας εισάγει στην έννοια του εγκιβωτισμού του χρόνου στον χώρο ή, με άλλα λόγια, στην ιστορικότητα⁸ που αποκτά ο χώρος μέσα από τη χρήση του. Ένας τέτοιος χώρος, όμως, διακρίνεται από βιωματικότητα, αφού σημαίνεται από τα υποκείμενα, που τον χρησιμοποιούν, με τον δικό τους ιδιαίτερο τρόπο. Μετατρέπεται, επομένως, σε «τόπο», έναν χώρο που διακρίνεται από εσωτερική διάταξη και αξιολόγηση και συνδέεται αναπόσπαστα με τον πολιτισμό, όχι ως πεδίο για την ανάπτυξή του, αλλά ως οργανικό του τμήμα⁹.

Τι είναι, όμως, «τοπίο»; Αντιγράφω¹⁰:

«Με τον όρο τοπίο νοείται ένα μέρος μιας γεωγραφικής περιοχής, έτσι όπως αυτό γίνεται αντιληπτό από τους ανθρώπους, και του οποίου ο χαρακτήρας προκύπτει από τη δράση φυσικών και ανθρωπογενών παραγόντων, όπως από τις αναμεταξύ τους αμοιβαίες επιδράσεις» (Ευρωπαϊκή σύμβαση για το τοπίο, Φλωρεντία, Οκτώβριος 2000).

Στον ορισμό αυτό, που καταγράφεται και γίνεται αποδεκτός στα πλαίσια μιας διεθνούς σύμβασης, εμπεριέχονται οι δύο βασικές τάσεις που απαντώνται στην τρέχουσα επιστημονική βιβλιογραφία περί τοπίου. Η πρώτη το αντιμετωπίζει ως μια γεωγραφική ενότητα, οριζόμενη επακριβώς με βάση κάποια συγκεκριμένης

8. Βλ. την πραγματέυση του Βασίλη Νιτσιάκου, *Χτίζοντας το Χώρο και το Χρόνο*, Οδυσσέας, Αθήνα 2003, ειδικά σ. 17-18 και 113-119.

9. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Σταύρος Σταυρίδης, «Εικόνα και εμπειρία της πόλης στον Βάλτερ Μπένγιαμιν», στο Αγγελική Σπυροπούλου (επιμ.), *Βάλτερ Μπένγιαμιν. Εικόνες και μύθοι της Νεωτερικότητας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2007, σ. 253-254: «Η πόλη έχει πολλές ηλικίες. Τα υλικά της, είτε γερνούν στη θέση που πρωτοχρησιμοποιήθηκαν είτε ζουν την επόμενη ζωή τους σε νέες χρήσεις, έχουν το καθένα τη δική του ιστορία. Τη δική τους ιστορία έχουν και εκείνοι που στο σώμα της πόλης έζησαν εμπειρίες σημαδιακές. Αναμνήσεις χώρων είναι τελικά που φτιάχνουν την επίγνωση της θεμελιώδους ασυνέχειας της ίδιας της ζωής. Και αν σε τούτες τις αναμνήσεις αναδεικνύεται αποκαλυπτικά η αντιστοιχία εποχών και γεγονότων απομακρυσμένων, είναι γιατί στο παρελθόν στιγμές – σταυροδρόμια σημαδεύουν τη συγκρότηση μιας ατομικής ή κοινής πορείας. Στα σταυροδρόμια, στις καμπές της προσωπικής ή της συλλογικής ιστορίας παίζεται το νόημα του ίδιου του παρόντος της αναπόλησης».

10. Παναγιώτης Ν. Δουκέλλης (επιμ.), *Το Ελληνικό Τοπίο. Μελέτες Ιστορικής Γεωγραφίας και πρόσληψης του Τόπου*, ό.π., σ. 9-10.

φύσεως κριτήρια [...]. Η δεύτερη τάση αποσπά το ερώτημα από τις φυσικές και ανθρωπογενείς συνιστώσες του τοπίου και το μεταφέρει στο επίπεδο του παρατηρητή του [...]. Είναι εμφανές ότι σε αυτή την περίπτωση, το τοπίο προσεγγίζεται ως ένα αντικείμενο πρόσληψης μέσω των ανθρώπινων αισθήσεων και ειδικότερα της όρασης.

Η έλλειψη του βιώματος στην πρόσληψη ενός τόπου είναι, λοιπόν, σε τελική ανάλυση ο γενεσιουργός παράγοντας του τοπίου ως έννοιας.

Πώς, όμως, η λογοτεχνική γραφή επεξεργάζεται τις έννοιες αυτές και τις προσαρμόζει στη δική της λογική; Πριν προχωρήσω σε οποιαδήποτε ανάλυση ή επισήμανση, θα ήθελα να παραθέσω δύο αποσπάσματα. Το πρώτο προέρχεται από το μυθιστόρημα του Νίκου Χουλιαρά *Το εργαστήριο του ύπνου*¹¹ και το δεύτερο από το διήγημα του Ercole Patti *Η θάλασσα*¹².

Στο πρώτο παράδειγμα, ο Νίκος Χουλιαράς μας παρουσιάζει ένα ονειρικό οδοιπορικό στη γενέθλια πόλη, τα Γιάννενα. Πρωταγωνιστές στα αποσπάσματα που ακολουθούν είναι δύο δρόμοι, στο παρόν αλλά και στο παρελθόν, όπως βιώθηκαν από τον πρωταγωνιστή-αφηγητή:

Βρισκόμουν, όπως έλεγα, ξανά έξω στο δρόμο κι ανέπνεα τον πιπεράτο αέρα του πρωινού. Χωρίς καμιά βιασύνη, πια, περπατούσα στο πεζοδρόμιο της λεωφόρου, γιατί μια λεωφόρος υπήρχε δίπλα στο νοσοκομείο: ένας δρόμος φαρδύς που ακολουθούσε, παράλληλα, την όχθη της λίμνης με τα ψηλά δέντρα και τους λαχανόκηπους.

Δίπλα μου πέρασαν αυτοκίνητα πολλά κι από τις δυο μεριές, γιατί στο κέντρο αυτής της καινούριας λεωφόρου υπήρχε μια νησίδα αποξενωτικού τσιμέντου που τη χώριζε στα δύο. Τα τροχοφόρα τρέχαν με ταχύτητα μεγάλη σηκώνοντας σύννεφα σκόνης, μιας και ο δρόμος είχε στρωθεί πρόσφατα. Το πάνω στρώμα ήταν από χώμα που δεν είχε προλάβει να ενσωματωθεί κι έτσι η λεωφόρος θύμιζε δρόμο του Ντακάρ.

11. Νίκος Χουλιαράς, *Το εργαστήριο του ύπνου*, Νεφέλη, Αθήνα 2001.

12. Ercole Patti, *Diario Siciliano. Alla ricerca della felicità*, Bompiani Editore, Milano 1971, σ. 179-192.

Περπάταγα, λοιπόν, με βήματα αργά και πήγαινα προς τη μεριά όπου βρισκόταν το πατρικό μου σπίτι. Θα 'λεγα, μάλιστα, πως περπατούσα αφηρημένα, μπας και γίνει αυτό η αφορμή και το μυαλό μου κατεβάσει κάποια ιδέα.

Μια καινούρια μέρα άρχιζε σ' αυτή την πόλη που έμοιαζε να μ' έχει γραμμένο κανονικά. Τα χνάρια μου, στα μέρη αυτά που περπατούσα είχαν σβηστεί πια! Καινούρια πρόσωπα σημάδευαν την πόλη, άνθρωποι που είχαν γεννηθεί, όταν εγώ είχα, ήδη, φύγει από τον τόπο αυτό.

Ο χρόνος δούλεψε καλά. Τοπία νέα πρόβαλλαν, καινούριοι δρόμοι: δρόμοι όπως αυτός εδώ όπου περπατούσα' που έσβησε από το χάρτη των παιδικών μου χρόνων την πιο αγαπημένη μου διαδρομή: εκείνη την παλιά βολτίτσα προς το σπίτι. Βόλτα που έκανα πάντα με το ποδήλατο –το μαύρο Μπίσμαρκ μου– που τ' οδηγούσα ριψοκίνδυνα στην άκρη ενός χορταριασμένου χάσματος, δίπλα στους λαχανόκηπους που μύριζαν μεθυστικά.

Περνούσα κάθε μέρα απόκει –ήταν ο δρόμος μου– και με περίτεχνες κινήσεις κουβάλαγα τις χάρτινες σακούλες και τα δίχτυα με τα φαγώσιμα της μέρας από το μαγαζί του πατέρα μου στο σπίτι, κι ήταν αυτό για μένα μια περιπέτεια αληθινή.

Όλες εκείνες οι κακοτοπιές και τα εμπόδια: οι φύλακες των μποστανιών κι οι σκύλοι που ορμούσαν, πάντα, στα ποδήλατα' οι γούρνες με τα βρώμικα νερά και οι κλειστές στροφές' το μαλακό και μαύρο χώμα που γλίστραγε στην άκρη των γκρεμνών με τα πολλά ζώφια και τα απόκρημνα φυτά: όλο αυτό το ιαματικό σκοτάδι του παιδικού μυαλού – την πιο βαθιά εικόνα εκείνης της ζωής, την είχαν αντικαταστήσει τώρα πια μ' αυτήν εδώ την αποξενωτική, σκονισμένη λεωφόρο που τη διέσχιζαν, χωρίς σταματημό, τεράστια οχήματα από σίδηρο: κάτι νταλίκες καταχθόνιες που κατεβαίνανε στην πόλη απ' τα βόρεια σύνορα. Κουβαλώντας στα σωθικά τους φαγώσιμα κάθε λογής, τσιγάρα και ποτά' ναρκωτικά, χαρτιά υγείας και λαθρομετανάστες.

(σ. 202-205)

Και λίγο πιο κάτω, ο δεύτερος δρόμος:

Ο δρόμος του ωκεανού ήταν μια επινόηση των παιδικών μου χρόνων. Δεν ήταν, όμως, μόνο δρόμος του μυαλού. Υπήρχε κι ο πραγματικός. Βρισκόταν στη γειτονιά του Άη – Γιώργη του νεομάρτυρα, λίγο πιο πέρα από το πατρικό μου σπίτι. Ήταν, με άλλα λόγια, ο δρόμος ο φαρδύς με τα μεγάλα δέντρα που κατέβαινε απ' τη μεριά των λόφων προς τη λίμνη: δρόμος διπλής κατευθύνσεως, κατηφορικός –γιατί πάντα έτσι τον σκεφτόμουν– γεμάτος ίσκιους εναλλασσόμενους με φως. Πέραναγε μπροστά απ' την Γεωργική Σχολή και είχε άλλη ονομασία. Δεν νοιάστηκα, όμως, ποτέ μου να την μάθω γιατί απ' την πρώτη στιγμή του 'δωσα τη δική μου: Οδός Ωκεανού το όνομα κι όχι μόνο για τα αυτονόητα –την άπλα και τον ανοιχτό ορίζοντα– αλλά γιατί μου άρεσε το όνομα αυτό καθεαυτό· τα ίδια τα ψηφία! Το όμορφο ωμέγα της αρχής παρέπεμπε στο γνωστό τμήμα του γυναικείου κορμού κι αμέσως ύστερα από το Κάππα το Έφιλον που γύρναγε τα οπίσθια στην αγκαλιά του Κάππα. Το Άλφα αμέσως ύστερα που πρόσφερε το μαλακό του μαξιλάρι στο Έφιλον και το Νου, όλο μαζί, οξύτατο και διφορούμενο. Έκλεινε από τη μια μεριά με τη λέξη «Ωκεανού» ενώ ταυτόχρονα άνοιγε απ' την άλλη, αφού δεν ήταν μόνο η κατάληξη αλλά αποτελούσε από μόνο του μια επιπλέον λέξη.

Ο δρόμος, λοιπόν, κατέληγε στο ΝΟΥ, πράγμα που με δικαίωσε απόλυτα, αφού ένας δρόμος τέτοιος ήταν: δρόμος του νου. Τόπος του μυαλού μου φανταστικός: τοπίο ευρύχωρο, απόλυτα υποκειμενικό, γι' αυτό και πειστικότερο απ' το πραγματικό.

(σ. 273-274)

Στο δεύτερο παράδειγμα, επίσης με τη χρήση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, ο σημερινός αφηγητής, πηγαίνοντας για μπάνιο σε παραλία της Κατάνια, ανακαλεί με flash-back «[...] την απελπισμένη εφηβεία που επιστρέφει ζωντανή και σπαρακτική με μια αίσθηση ελαφριάς ζάλης» (σ. 180). Ο χώρος που περιγράφεται είναι εξωτερικός. Πρόκειται για την Κατάνια του 1931:

Η Κατάνια παραμένει ακίνητη στο χρόνο, δε μετακινείται στο ελάχιστο. Τα λίμπερτι κιόσκια της βίλας Μπελίνι σαν αυτά των παρισινών κήπων των αρχών του εικοστού αιώνα, οι λεωφόροι,

τα πλατάνια, το συντριβανάκι της Τσέρερε¹³ με το παιδάκι που χύνει νερό από μια υγρή κανάτα με λειχήνες, τα αγάλματα του Μάριο Ραπιζάρντι¹⁴, του Ντι Μπάρτολο, του Τέμπιο¹⁵, η άδεια κολόνα απ' όπου κλάπηκε κάποτε μες στη νύχτα η μπρούτζινη προτομή του βουλευτή Μιλάνα.

Τα μακρινά, αγχωτικά χρόνια του λυκείου έμειναν μετέωρα, κρεμασμένα ανάμεσα σ' αυτά τα δέντρα, σ' αυτά τα πέτρινα παγκάκια όπου παίζαμε ντάμα σχεδιασμένη με μολύβι πάνω στη γέφυρα με τις σιδερένιες λαμαρίνες που τρέμει στο παραμικρό βήμα. Νιώθω ακόμα τριγύρω σ' αυτούς τους δρόμους τον βασιανιστικό πανικό των ημερών που έκανα κοπάνα απ' το σχολείο και φοβόμουν μη συναντήσω τον πατέρα μου.

Τα μπαλκόνια της οδού Γκαριμπάλντι έχουν τις ίδιες γλάστρες, τα ίδια σύρματα, τις ίδιες κανάτες όπως και τότε. Κι οι μυρωδιές κάτω απ' την αφίδα της Πόρτα Ουτζέντα επιστρέφουν στο λαιμό μου ίδιες κι απαράλλαχτες: η μυρωδιά της ταγκής θάλασσας και του παστού ψαριού, της πίσσας, του κάτουρου των αλόγων στο πυρωμένο λιθόστρωτο, των στοιβαγμένων φραγκόσυκων κάτω απ' τις αφίδες της μαρίνας.

Απελπισμένη εφηβεία που 'ρχεται πίσω ζωντανή και σπαρακτική με μια αίσθηση ελαφριάς ζαλάδας.

Μακρινά χρόνια της παιδικής αναστάτωσης, της θέλησης για φυγή, της θέλησης ακόμα και για θάνατο αρκεί να μην πήγαινα στο σχολείο. Οι ομαδικές φωνές των οικότροφων συμμαθητών που αρχίζουν άγαρμπα το διάλειμμα με τον ήχο του κουδουνιού μου έμειναν ριζωμένες στην ψυχή. Μου 'ρχόταν σχεδόν να λιποθυμήσω. Το γυμνάσιο, οι μαθητικοί κατάλογοι, οι εξετάσεις.

13. La Fontana di Cerere, γνωστή και σαν «Fontana del Borgo». Έργο γλυπτικής (και υδραυλικής) τέχνης της Κατάνιας, βρίσκεται σήμερα στην πλατεία Καβούρ. Η θεά συμβολίζει τη γονιμότητα και ταυτίζεται με τη θεά Δήμητρα του ελληνικού δωδεκάθεου.

14. Mario Rapisardi: Σικελός ποιητής (Κατάνια 1844 - Κατάνια 1912).

15. Domenico Tempio: Σικελός ποιητής (Κατάνια 1750 - Κατάνια 1821). Μαζί με τον Giovanni Meli (Παλέρμο 1740 - Παλέρμο 1815) θεωρούνται οι μεγαλύτεροι Σικελοί ποιητές της εποχής τους.

Κι η θάλασσα. Η μελαγχολική θάλασσα της Γκουάρντια Ονίνα¹⁶ στην πλατεία των Μαρτύρων με τις εγκαταστάσεις από παλιό και νοτισμένο ξύλο. Οι καμπίνες φτιαγμένες πάνω σε πασσαλοπήγματα γεμάτα φύκια είχαν μια καταπακτή απ' όπου με μια μαύρη, γλιστερή σκαλίτσα, κατέβαινες στο νερό, σ' ένα νερό κρύο κι ακίνητο.

(σ. 180)

Ωστόσο, η εξωτερική περιγραφή της Κατάνια, την οποία παρακολούθησαμε μόλις, δε μένει μετέωρη: συνοδεύεται και από την περιγραφή του ζωντανού κομματιού της, των ανθρώπων της, μια τυπική καλοκαιρινή ημέρα στην παραλία:

Ιερείς με μακριά μαγιό που τους κάλυπταν απ' τους αγκώνες ως τον αστράγαλο κατέβαιναν προσεκτικά τα σκαλοπατάκια, και βουτούσαν σπασμωδικά στο παγωμένο νερό. Κυρίες ντυμένες στην τρίχα με μαύρες κάλτσες και μαύρα γιλεκάκια κατέβαιναν στα κρυφά σχεδόν και σιγά σιγά κάτω, ενώ η φουστίτσα του μαγιό τους απλωνόταν στην πράσινη θάλασσα, σαν μαύρη μέδουσα. Μυστικά μπάνια.

Στο νερό οι κυρίες παρέμεναν πιασμένες στο σχοινί, με σφιγμένα τα χείλη, και τα μαλλιά σε κότσους, ολόστεγνα. Φίλες της μητέρας μου, σύζυγοι των καθηγητών μου. Οι πιο τολμηρές κολυμπούσαν προς το σχοινί που ήταν στην αντίθετη κατεύθυνση καμιά δεκαριά μέτρα πιο μακριά. Κολυμπούσαν στο πλάι με δυσκολία έχοντας το κεφάλι προς τα πίσω, τα μέλη σφιγμένα, τα χείλη σφραγισμένα, προσέχοντας ώστε ούτε μια σταγόνα νερό να μην αγγίξει το πρόσωπο ή τα μαλλιά τους λες και φοβόνταν πως θα τις ψέκαζες με βιτριόλι [...].

Μερικοί επαγγελματίες που δεν ένιωθαν άνετα μες στη σύγχυση της κοινής υδάτινης περιοχής προτιμούσαν να κάνουν μπάνιο με τους δικούς τους με ακόμα πιο ιδιωτικό και μυστικό τρόπο: νοίκιαζαν λοιπόν τα λεγόμενα «υποθαλάσσια καμαρίνια» όπου η ξύλινη σκαλίτσα αντί για την κοινή «μπανιέρα» οδηγούσε σ' έναν

16. Συνοικία της Κατάνιας.

μικρό χώρο ερμητικά περιφραγμένο με πυκνές σανίδες, απ' όπου προεξείχαν εδώ κι εκεί σκουριασμένα καρφιά [...].

Ολόκληρες οικογένειες δημόσιων υπαλλήλων με τις κάτασπρες σάρκες τους κατέβαιναν σ' αυτά τα κασόνια σ' ένα φως πρασινωπό και αβέβαιο σαν των υπονόμων. Τα γόνατα των κυριών έμοιαζαν με χοντρά, γεμιστά με γάλα, νιόκι¹⁷. Πλατσούριζαν για λίγο ανάμεσα στους γυμνούς και σκοτεινούς τοίχους σαν ήρωες της δαντικής κόλασης κι έπειτα ξανανέβαιναν βιαστικοί και βρεγμένοι με τον υπόκωφο θόρυβο που έκαναν τα γυμνά πόδια τους πάνω στη μικρή σκάλα· έκλειναν πίσω τους το ασήκωτο απ' το βάρος καπάκι της καταπακτής μ' έναν τρομακτικό κρότο που αντηχούσε πέρα ως πέρα στις εγκαταστάσεις [...].

Μερικές κυρίες, σύζυγοι γιατρών ή δούκισσες, τολμούσαν να βγουν «στ' ανοιχτά» πιασμένες σφιχτά πάνω στην ιδιωτική «σανίδα» όπου με μικρά σκουριασμένα καρφάκια ήταν γραμμένο εμφανώς το όνομα της οικογένειας: Πλατάνια, Σκουϊλλάτσι ή Καπονέττο.

Επέστρεφαν στο σπίτι γύρω στη μία κουρασμένοι κι εξουθενωμένοι απ' το μπάνιο ενώ η λαύρα μαινόταν. Ατέλειωτα καλοκαιρινά απογεύματα· οι φωνές των πλανόδιων πωλητών έφταναν από μακριά παραπονιάρικες κι ακατανόητες μέσα απ' τις ψάθινες καλαμωτές, κι αντηχούσαν στο δροσερό κι ευάερο μισοσκόταδο των δωματίων. Τα άλογα ζεμένα στις καρότσες κοιμούνταν ακίνητα στα πυρωμένα λιθόστρωτα, με το κεφάλι τους χωμένο στο σακούλι με τα κουκιά.

(σ. 181-182)

Με ποια αναλυτικά εργαλεία θα μπορούσαμε να προσδιορίσουμε τις εικόνες αυτές; Έχω ήδη αναφέρει την επισήμανση¹⁸ ότι αυτός που περιγράφει είναι ο «ξένος», ενώ αυτός που αφηγείται είναι ο «ντόπιος». Ωστόσο, στην περίπτωση που μας απασχολεί, η περιγραφή δεν αφορά μόνο το παρόν, δεν αφορά δηλαδή μια εικόνα της πόλης όπως την

17. Gnocchi: είδος γεμιστών (κυρίως με τυρί ή χοιρομέρι) ιταλικών ζυμαρικών.

18. Λίζυ Τσιριμώκου, *Λογοτεχνία της Πόλης*, ό.π., σ. 50.

προσλαμβάνει τη στιγμή της περιγραφής ο αφηγητής. Πρόκειται για την περιγραφή μιας εικόνας που δεν υπάρχει πλέον, μια περιγραφή από μνήμης.

Πρόκειται, λοιπόν, για «τόπους» ή για «τοπία»;

Στην περίπτωση του Νίκου Χουλιαρά, η χρήση του επιθέτου «αποξενωτικός» δύο φορές στο συγκεκριμένο απόσπασμα, μας παραπέμπει ευθέως στην περίπτωση του «τοπίου». Ο αφηγητής περιγράφει με δυσχερέσκεια τις εικόνες του παρόντος της γενέθλιας πόλης, στην οποία αισθάνεται ξένος. Από την άλλη μεριά, ωστόσο, η ένταση του βιώματος δεν μπορεί να καταργηθεί. Η μεταβολή του χώρου δεν είναι αρκετή ώστε να διαγράψει τη μνήμη του παροντικού παρατηρητή, με αποτέλεσμα ο τελευταίος να μετατρέπεται σε παρελθοντικό αφηγητή. Ταυτόχρονα, η αναπαράσταση αυτής της παρελθοντικής εικόνας δεν είναι σε καμία περίπτωση «αντικειμενική»: η αφήγηση δεν έχει να κάνει μόνο με τη μεταφορά προσωπικών βιωμάτων, ενός –με άλλα λόγια– βιωμένου χώρου μ' έναν ιδιαίτερο τρόπο· έχει να κάνει, επιπλέον, με τη δημιουργική του ανασύνθεση μέσω του «νου». Έτσι, όμως, το βίωμα του τόπου αναδεικνύεται σε κατασκευή, με εργαλεία τη μνήμη και τη φαντασία. Και είναι, παρόλα αυτά, μια εικόνα «πειστικότερη απ' την πραγματική».

Στην περίπτωση, τώρα, του Ercole Patti, η «ακινησία» της Κατάνια στο παρόν της περιγραφής λειτουργεί συνειρμικά, για να ξαναφέρει στο προσκήνιο έναν βιωμένο χρόνο, η εικόνα του οποίου δεν υπάρχει στον πραγματικό χώρο της παρατήρησης, αλλά προβάλλεται πάνω σ' αυτόν που σε γενικές γραμμές παραμένει ο ίδιος. Έτσι, ο πραγματικός χώρος ανασηματοδοτείται, καθώς η λειτουργία της μνήμης «σκαλίζει» την περγαμινή για να επαναφέρει στο προσκήνιο τις παλαιότερες εγγραφές της.

Από αφηγηματική σκοπιά, ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής / πρωταγωνιστής είναι εδώ επιβεβλημένος: πρόκειται στην ουσία για ένα υβριδικό πρόσωπο, το οποίο συγκροτείται ταυτόχρονα ως «ξένος» που περιγράφει και ως «ντόπιος» που θυμάται και αφηγείται ανασυγκροτώντας το βίωμα του παρελθόντος. Έχουμε να κάνουμε, άραγε, με μια νοσταλγική αναδρομή; Δεν υπάρχει αμφιβολία πως τόσο στην περίπτωση του Χουλιαρά (όπου χρησιμοποιείται με ευρηματικό τρόπο το αφηγηματικό

τέχνασμα του ονείρου), όσο και συνολικά στη συγκεκριμένη συλλογή διηγημάτων του Patti (όπου ο συγγραφέας επιχειρεί να ανασυνθέσει και να παρουσιάσει μια «Σικελία της θύμησης», όπως έχει ήδη επισημανθεί από την κριτική¹⁹), η νοσταλγία για το χαμένο βίωμα του τόπου είναι το αρχικό κίνητρο της λογοτεχνικής γραφής.

Ωστόσο, η προσέγγιση αυτή, κατά τη γνώμη μου, δεν είναι αρκετή. Η υβριδικότητα του αφηγητή, η συγκρότηση της αφήγησης ως «παλίμψηστου τόπου» ανάμεσα σε παρόν και παρελθόν και εντέλει η διπλή βίωση του γενέθλιου χώρου συνιστούν τις προϋποθέσεις εκείνες μέσω των οποίων ο αφηγητής / πρωταγωνιστής συγκροτείται ως «προβληματικός ήρωας», όπως θα σχολίαζε ο Lucien Goldmann²⁰. Είναι «ξένος» ή «ντόπιος»; Αν ισχύει το πρώτο, τότε η μνήμη θα έπρεπε να είναι μηδενική. Αν ισχύει το δεύτερο, τότε η περιγραφή του βιώματος θα αφορούσε το παρόν. Είναι, λοιπόν, ταυτόχρονα και «ξένος» και «ντόπιος», κι εδώ ακριβώς δικαιώνεται η επιλογή της περιγραφής ενός τόπου οικείου ως «παλίμψηστου της μνήμης»: γιατί μόνο ένα τέτοιο παλίμψηστο μπορεί να υποστηρίξει τη διπλή ταυτότητα ενός «ξένου μέσα στον εαυτό μας», όπως θα το προσδιόριζε και η Julia Kristeva²¹.

19. Και μάλιστα από “θέση”, δηλαδή από τη σκοπιά της αστικής της ζωής. Βλ. σχετικά *Gli eredi di Verga*, (ed. Letteratura amica), Atti del convegno nazionale di studi e ricerche, Randazzo 11, 12 e 13 dicembre 1983, Comune di Randazzo Catania 1984, σ. 247.

20. Βλ. σχετικά Lucien Goldmann, *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, μτφρ. Π. Ρυλμόν – Ελ. Βέλτσου, Πλέθρον, Αθήνα 1979, σ. 57, 62-63.

21. Julia Kristeva, *Ξένοι μέσα στον εαυτό μας*, μτφρ. Βασίλειος Πατσογιάννης, επιμ. Στέφανος Ροζάνης, Scripta, Αθήνα 2004.

Abstract

Konstantina Evangelou

Perceptions of place and landscape in Greek and Italian postwar literature: Examples from Epirotic and Sicilian novels

In Social Sciences, place and landscape constitute two different versions of the space. In the case of place, space is normally perceived as an “experienced space”, so that it is represented from a native’s point of view. On the other hand, landscape represents the outsider’s perception of a space. In this paper these two analytical tools are applied in two different novels in order to examine the representation of space through literature. More specifically, the novel *Laboratory of sleep* (*Το εργαστήριο του ύπνου*) by Nikos Houliaras and *Sicilian diary: Searching felicity* (*Diario Siciliano. Alla ricerca della felicità*) by Ercole Patti are used as empirical material to elaborate the hybrid perception of the homeland in the cases of Epirus (Greece) and Sicily (Italy). The conclusion of the paper is that both attempts are mixed: the narratives represent an insider’s “place” based on memory and at the same time an outsider’s point of view based on an ongoing physical absens from the certain space.



ΟΛΓΑ ΛΑΣΚΑΡΙΔΟΥ

Η φωτογραφική ματιά στο τοπίο. Το παράδειγμα της σύγχρονης ποίησης

Η ιδιαίτερη σχέση της ποίησης του τοπίου με τη ζωγραφική έχει υπογραμμιστεί επανειλημμένα. Συχνά, μάλιστα, η συγγένεια θεωρείται τόσο στενή που μελετητές, όπως για παράδειγμα ο István Sötér, συγκαταλέγουν στην ποιητική τοπιογραφία μόνο τα κείμενα εκείνα που επιχειρούν μια αναπαράσταση ανάλογη της εικαστικής τοπιογραφίας¹. Ως μη αφηγηματικό είδος, που δεν εξιστορεί αλλά «μιλά με εικόνες»², η ποίηση φαίνεται πράγματι να ενδείκνυται ιδιαίτερα για μια γλωσσική αναπαράσταση ενός εικαστικά ιδωμένου τοπίου. Όμως: η σύγχρονη τοπιογραφία, όπως άλλωστε και γενικότερα η τέχνη, έχει αποχαιρέτισει προ πολλού την απεικονιστική, αναπαραστατική της λειτουργία – εξέλιξη στην οποία συνέβαλε μεταξύ άλλων και η ανακάλυψη και εξάπλωση της φωτογραφίας³. Τίθεται λοιπόν το ερώτημα κατά πόσο και η ποιητική τοπιογραφία προβληματίζεται πάνω στο ζήτημα της αναπαραστατικής της λειτουργίας – ειδικά σε μια εποχή που την άμεση αισθητηριακή αντίληψη του κόσμου τείνει να αντικαταστήσει, αν δεν το έχει κάνει ήδη, η φωτογραφική του πρόσληψη. Με άλλα λόγια:

1. István Sötér, «Über die Landschaftslyrik. Ein gattungstheoretischer Versuch», *Lenau-Forum*, 11 (1979), Folge 1-4, 29-39, εδώ 29. Πρβλ. Christian Kohlroß, *Theorie des modernen Naturgedichts*. Oskar Loerke, Günter Eich, Rolf Dieter Brinkmann, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, σ. 10.

2. Walther Killy, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen ⁸1998, σ. 7.

3. Πρβλ. Rolf H. Krauss, *Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Hatje Cantz, Ostfildern 2000, σ. 10.

από πού αντλεί τις εικόνες της η ποίηση του τοπίου σήμερα; Και ποια είναι, εντέλει, η λειτουργία της; Στα ερωτήματα αυτά θα επιχειρήσουμε να απαντήσουμε εξετάζοντας τρία ποιήματα που θεματοποιούν το τοπίο συνδιαλεγόμενα με τη φωτογραφία.

Η κλασική φωτογραφία αποτελεί σύμφωνα με τον Roland Barthes υπέρτατη έκφραση του πραγματικού, μια και «κουβαλά πάντα μαζί της το ανάφορο [référent] της»⁴, ενώ η ίδια για τους περισσότερους παραμένει αόρατη. Παρόλα αυτά, η φωτογραφία δεν αποτελεί κατά τον Barthes «αντίγραφο του πραγματικού», αλλά «απορροή του παρελθόντος πραγματικού»⁵, αφού σε αντίθεση με κάθε άλλη αναπαραστατική τέχνη πιστοποιεί ότι το εικονιζόμενο «έχει πραγματικά υπάρξει»⁶. Αυτό που βλέπουμε σε μια φωτογραφία δεν είναι «ανάμνηση», δεν είναι «φαντασία» ή «αναπαράσταση», αλλά «το πραγματικό» σε παρελθόντα χρόνο⁷. Αυτή ακριβώς η σύζευξη πραγματικότητας και παρελθόντος είναι για τον Barthes το «Καινούργιο»⁸ που έφερε η φωτογραφία, η «ουσία» της, το «νόημά» της⁹. Ως «σπαρακτική έμφαση του νοήματος (Αυτό-υπήρξε)», ως «καθαρή παράστασή του»¹⁰, η φωτογραφία γίνεται έτσι ο κατεξοχήν «τρόπος που η εποχή μας αντιμετωπίζει το Θάνατο»¹¹.

Ως υπέρτατη έκφραση του πραγματικού αντιλαμβάνεται τη φωτογραφία και ο Γερμανός συγγραφέας Rolf Dieter Brinkmann, στην τελευταία ποιητική συλλογή του οποίου θα εστιάσουμε στη συνέχεια. Χαρακτηριστικό της συλλογής αυτής του 1975 με τίτλο *Westwärts 1 &*

4. Roland Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, μτφρ. Γιάννης Κρητικός, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1984, σ. 14 κ.ε.

5. Roland Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σ. 124.

6. Roland Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σ. 115.

7. Roland Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σ. 116.

8. Roland Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σ. 12.

9. Roland Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σ. 107.

10. Roland Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σ. 132.

11. Roland Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σ. 128. Ως παράδειγμα ο Barthes φέρνει τη φωτογραφία του καταδικασμένου σε θάνατο Lewis Payne, τον οποίο φωτογράφησε ο Alexander Gardner το 1865 στο κελί της φυλακής του λίγο πριν τον απαγχονισμό του. Η φωτογραφία του Gardner δηλώνει ταυτόχρονα: «αυτό θα γίνει και αυτό έγινε». Είναι νεκρός (σήμερα), άρα είναι ήδη νεκρός (χθες): Roland Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σ. 134.

2 (*Προς δυσμάς 1 & 2*) είναι ότι πλαισιώνεται από δύο σειρές-κολλάζ φωτογραφιών που είναι τοποθετημένες στην αρχή και στο τέλος της συλλογής και τις οποίες τράβηξε ο ίδιος ο συγγραφέας με μια Kodak Instamatic¹². Ήδη το 1968, στο εισαγωγικό σημείωμα της πρώτης του ποιητικής συλλογής *Die Piloten* (*Οι πιλότοι*), ο Brinkmann είχε επισημάνει τη στενή σχέση φωτογραφίας και ποίησης:

Πιστεύω ότι το ποίημα είναι η πιο ενδεδειγμένη μορφή για να συγκρατήσει κανείς με συγκεκριμένο τρόπο ως φωτογραφικό στιγμιότυπο, ως snap-shot, λειτουργίες και κινήσεις που καταγράφονται αυθόρμητα, μια ευαισθησία που γίνεται μόνο στιγμιαία αντιληπτή με σαφήνεια. Ο καθένας το έχει βιώσει [...]: αυτό που βρίσκεται συμπτωματικά μπροστά μας αυτή τη στιγμή μεταβάλλεται σε μια σαφή, συμπαγή, ταυτόχρονα όμως και διάφανη εικόνα, πίσω από την οποία δεν υπάρχει τίποτα [...].¹³

Η γλώσσα του Brinkmann πράγματι μιμείται τον φωτογραφικό φακό, κατασκευάζοντας εικόνες χωρίς βάθος, επιφάνειες πάνω στις οποίες εγγράφεται η αποσπασματικότητα και τυχαιότητα του πραγματικού¹⁴. Ανάλογα snap-shots είναι και οι φωτογραφίες της συλλογής *Westwärts 1 & 2*, που συνθέτουν μια εξαιρετικά μουντή εικόνα του

12. Rolf Dieter Brinkmann, *Westwärts 1 & 2*, Rowohlt, Reinbek 1975. Κάθε σειρά φωτογραφιών εκτείνεται σε 12 σελίδες και περιλαμβάνει έξι φωτογραφίες ανά σελίδα, τέσσερις επιπλέον εμφανίζονται στο εξώφυλλο και το οπισθόφυλλο. Διεξοδικότερα για τη συλλογή και τη σχέση φωτογραφίας και κειμένου στο *Westwärts 1 & 2* βλ. Olga Laskaridou, *Weisse Leere und phantastische Stille. Zu Rolf Dieter Brinkmanns Gedichtband «Westwärts 1 & 2»*, Παρουσία – παράρτημα αρ. 50, Αθήνα 2001, και πιο πρόσφατα: Andreas Moll, *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann. Intermedialität im Spätwerk*, Peter Lang, Frankfurt / M. 2006, και Dirk von Petersdorff, «Intermedialität und neuer Realismus: die Text-Bild-Kombinationen Rolf Dieter Brinkmanns», in Wolf Gerhard Schmidt, Thorsten Valk (eds.), *Literatur intermedial: Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, de Gruyter, Berlin / New York 2009, σ. 361-377.

13. Rolf Dieter Brinkmann, «Notiz», *Standphotos. Gedichte 1962-1970*, Rowohlt, Reinbek 1980, σ. 185. Όπου δεν σημειώνεται διαφορετικά, η μετάφραση από τα Γερμανικά είναι της γράφουσας.

14. Πρβλ. Dirk von Petersdorff, «Intermedialität und neuer Realismus: die Text-Bild-Kombinationen Rolf Dieter Brinkmanns», ό.π., σ. 369.

σύγχρονου τοπίου. Οι πρώτες σελίδες του κολλάζ απεικονίζουν γυμνές κορυφές δέντρων, οι δαιδαλώδεις διακλαδώσεις των οποίων θυμίζουν περισσότερο γραφικές παραστάσεις παρά φύση αυτή καθαυτή.



Εικόνα 1: Δέντρα

Στη συνέχεια τα δέντρα δίνουν σταδιακά τη θέση τους σε φωτογραφίες υπαίθριων, ημιαστικών και –κυρίως– αστικών τοπίων, τα οποία και κυριαρχούν σιγά-σιγά: βλέπουμε κτίρια –ερειπωμένα ή μισοτελειωμένα πολλά από αυτά–, δρόμους, ράγες τρένων, γέφυρες, μνημεία, αγάλματα, φανάρια, διαφημιστικές αφίσες, βενζινάδικα, πάρκινγκ, αλάνες και ενδιάμεσα, ξανά και ξανά, γυμνές κορυφές δέντρων¹⁵.

Αξίζει να σταθούμε λίγο στην τεχνοτροπία, καλύτερα: στην κακοτεχνία των φωτογραφιών αυτών, που είναι εμφανής ακόμα και σε όποιον δεν είναι ειδικός της φωτογραφίας¹⁶. Φωτογραφίζοντας ο

15. Μόλις δεκαέξι από τις συνολικά 148 φωτογραφίες απεικονίζουν ανθρώπινες μορφές, κυρίως αστυνομικούς και νεαρές γυναίκες.

16. Πρβλ. Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Metzler, Stuttgart 1987, σ. 234 κ.ε.

Brinkmann παραβαίνει σχεδόν κάθε κανόνα της φωτογραφικής λήψης, συχνά μάλιστα κατάφορα: έλλειψη εστίασης και κοντράστ, λάθος φωτισμός, εσφαλμένες οπτικές γωνίες κλπ. Όλα αυτά τα φωτογραφικά



Εικόνα 2: Κτίρια

αποπήματα όχι μόνο δεν αναδεικνύουν τα μοτίβα του, αλλά συχνά τα καταστρέφουν, αφού τα κάνουν δυσδιάκριτα, τα ακρωτηριάζουν κλπ¹⁷. Οι φωτογραφίες, με δυο λόγια, είναι τόσο άτεχνες, τόσο βιαστικά και πρόχειρα τραβηγμένες, που μαρτυρούν την προσπάθεια του συγγραφέα να μην παρεμβάλει κανέναν αισθητικό κανόνα, κανένα καλλιτεχνικό “στήσιμο” ή “εικαστική ματιά” ανάμεσα στα αντικείμενα και στον

17. Για τη φωτογραφία ως μέσον “καταστροφής” της πραγματικότητας στον Brinkmann πρβλ. Bernd Stiegler, «Das zerstörende Bild. Versuch über eine poetologische Figur Rolf Dieter Brinkmanns», in Thomas Boyken, Ina Cappelmann, Uwe Schwagmeier (eds.), *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte, Helden, Körper*, Fink, München 2010, σ. 23-36.

φακό που τα καταγράφει¹⁸. Ο Brinkmann απλά κρατά αφιltrάριστες οπτικές σημειώσεις, προσπαθώντας να καταγράψει με την Instamatic του το οπτικό χνάρι που αφήνει στον αμφιβληστροειδή μια λίγο πολύ τυχαία και αποσπασματική πραγματικότητα¹⁹.

Πώς όμως εγγράφεται η πραγματικότητα αυτή στην ποίηση του Brinkmann; Ένα παράδειγμα είναι το ποίημα «Landschaft» («Τοπίο»):

1 καρβουνιασμένο δέντρο,
απροσδιόριστο πια
1 κουφάρι αυτοκινήτου, θραύσματα γυαλιού
1 τεχνητό τείχος, ηχομονωτικό
διάφορα χαλασμένα παπούτσια
μέσα στους ξερούς θάμνους
«τι γυρεύετε εκεί;»
1 δοκίμιο, μια εξόρμηση στη Βιολογία
η αναζήτηση τριχόπττερων προνυμφών, το κίτρινο
φως στις 6 το απόγευμα
1 χούφτα πέτρες
1 προειδοποιητική πινακίδα «ιδιωτικός χώρος»
1 πεταμένος σαπισμένος καναπές
1 σπορ αεροπλάνο
κάμποσα ζώα σε φυγή
το απομεινάρι ενός καλσόν σε
ένα κλαρί, παραδίπλα
1 σκουριασμένος σκελετός ποδηλάτου

18. Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, ό.π., σ. 235.

19. Πρβλ. Götz Großklaus, «Verlust und Wiedergewinnung der eigenen Geschichte: Rolf Dieter Brinkmann - Alexander Kluge», in Bernd Thum (ed.), *Gegenwart als kulturelles Erbe. Ein Beitrag der Germanistik zur Kulturwissenschaft deutschsprachiger Länder*, Iudicium, München 1985, σ. 335-365, εδώ σ. 338.

1 ανάμνηση
1 ανέκδοτου Ζεν²⁰

Σκόρπια αντικείμενα, πεταμένα και παρατημένα στον χώρο με τον ίδιο τρόπο, όπως οι φράσεις στο χαρτί, συνθέτουν εδώ ένα τοπίο ανάλογο με εκείνο των φωτογραφιών. Η συγκεκριμένη και αντικειμενική καταγραφή των πραγμάτων, που κατά κάποιον τρόπο μιμείται και την αντικειμενική αδιαφορία του φωτογραφικού φακού²¹, γεννά βέβαια κάποιες εικόνες, το κείμενο ωστόσο στο σύνολό του δεν κατορθώνει να μετατρέψει τον (γλωσσικό) σκουπιδότοπο σε μια σαφή, συμπαγή εικόνα. Είναι, για παράδειγμα, αδύνατον να πούμε αν το σπορ αεροπλάνο βρίσκεται επάνω, στον ουρανό, και πετά, ή αν είναι κάτω, στο έδαφος, ένα πεταμένο παιδικό παιχνίδι. Θετικά διατυπωμένο: η πλήρης εικόνα του σκουπιδότοπου είναι υποκειμενική υπόθεση του κάθε αναγνώστη, ο οποίος έτσι κι αλλιώς θα συμπληρώσει τα κενά όπως νομίζει εκείνος, φτιάχνοντας το δικό του νοερό τοπίο²². Τα κενά που συνειδητά αφήνει το κείμενο δεν περιγράφουν παρά μόνο την αδυναμία της γλώσσας να αποδώσει το πραγματικό, μια και κάθε γλωσσική πράξη αναγκαστικά δίνει συνοχή στο άθροισμα των τυχαίων, άχρηστων, χωρίς καμία σχέση μεταξύ τους αντικειμένων, μετατρέποντάς τα για παράδειγμα σε στοιχεία ενός τεχνοκρατικού απογραφικού καταλόγου σαν αυτόν που προκύπτει εδώ από τους στίχους που ξεκινούν με το αριθμητικό ψηφίο 1 και οι οποίοι αναιρούν τελικά και το ίδιο το ποίημα ως ποίημα.

Ακριβώς το αντίθετο συμβαίνει στο ποίημα του Γιάννη Ευσταθιάδη με τίτλο «Προσχέδιο φωτογραφίας» από τη συλλογή *Κιβωτός* του 1998. Εδώ δεν αναιρείται η ποίηση, αλλά το πραγματικό – προς χάριν του ποιητικού κειμένου:

*Εὐρυγώνιος φακός
γιά νά χωρᾶ τή διαστολή
τοῦ τοπίου*

20. Rolf Dieter Brinkmann, *Westwärts 1 & 2*, ό.π., σ. 99.

21. Πρβλ. Burglind Urbe, *Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann*, Peter Lang, Bern 1985, σ. 82.

22. Πρβλ. Rolf Dieter Brinkmann, *Briefe an Hartmut 1974-1975. Mit einer fiktiven Antwort von Hartmut Schnell*, Rowohlt, Reinbek 1999, σ. 263 κ.ε.

εὐφρόσυνο ποταμάκι
 μετατοπίζεται
 δέντρο ἀνθίζει λές
 ἐπὶ τούτου
 φωνές πουλιῶν
 χαράζουνε σάν σφάλμα
 τό πυκνό ἀρνητικό
 στό βάθος χρόνος περνᾶ
 καί χάνεται
 τόπι παιδιοῦ
 πού ὑπῆρξα
 στήν ἄκρη
 τό μπλέ βαθύ
 ὑποδύεται μέ ἐπιτυχία
 οὐρανό
 ὅλα ἔτοιμα
 σέ στάση
 ἀνάμνησης
 μόνο ἐσύ λείπεις²³

Το κείμενο κατασκευάζει τη φωτογραφία ενός φυσικού τοπίου, τα στοιχεία του οποίου ωστόσο προφανώς δεν ικανοποιούν την αισθητική του ποιητικού υποκειμένου: το ποταμάκι, αν και ευφρόσυνο, πρέπει να μετακινηθεί για να βρει τη σωστή του θέση στη φωτογραφία, το δέντρο ανθοστολίζεται, για να ποζάρει, ενώ αντίθετα το βαθύ μπλε δεν απαιτεί αισθητικές παρεμβάσεις αφού ανταποκρίνεται με επιτυχία στην εικόνα του ουρανού. Μόνο οι φωνές των πουλιών διατηρούν ακόμα κάτι από την αυτονομία της φύσης απέναντι στο υποκείμενο, πράγμα που όμως καταγράφεται ως σφάλμα που «χαράζει», καταστρέφει το αρνητικό.

Τα κείμενα του Brinkmann και του Ευσταθιάδη, κατά τη γνώμη μου, σχολιάζουν δύο διαφορετικούς τρόπους αναπαράστασης, που σύμφωνα με την ιστορικό τέχνης Svetlana Alpers καθορίζουν τις εικαστικές τέχνες. Στον πρώτο, ο ζωγράφος (ή φωτογράφος) είναι πρώτα

23. Γιάννης Ευσταθιάδης, *Κιβωτός*, Ύψιλον, Αθήνα 1998, <http://www.ekebi.gr/dam/poems.aspx?tmp=1&item=160> (28.6.2012).

απ' όλα ο ίδιος παρατηρητής της πραγματικότητας. Την τοποθετεί σε ένα πλαίσιο, σαν να στέκει μπροστά σε ένα παράθυρο, μέσα από το οποίο βλέπει τον κόσμο που στη συνέχεια θα απεικονίσει²⁴. Αντίθετα, στον δεύτερο τύπο, τον οποίο η Alpers ονομάζει «περιγραφική παράσταση»²⁵, προτεραιότητα δεν έχει η οπτική του παρατηρητή, αλλά η ίδια η πραγματικότητα. Ο καλλιτέχνης εδώ δεν λέει «εγώ βλέπω τον κόσμο», αλλά «ο κόσμος βλέπεται από μένα»²⁶. Παράδειγμα αυτού του δεύτερου τύπου παράστασης είναι κατά την Alpers το είδωλο μιας camera obscura²⁷, όπου τη θέση του καλλιτέχνη, που μετατρέπει ενεργητικά την πραγματικότητα σε εικόνα, παίρνει η ίδια η πραγματικότητα, που αναπαράγει η ίδια την εικόνα της²⁸.

Το ότι τα ποιήματα του Brinkmann και του Ευσταθιάδη μιμούνται αυτούς τους δύο αντίθετους τύπους αναπαράστασης φαίνεται και από τον τρόπο με τον οποίο εισάγουν στα κείμενά τους τη διάσταση του χρόνου. Ο Brinkmann τον εισάγει ως κάτι συγκεκριμένο, που γίνεται αντιληπτό με μια αίσθηση: ως ήχο. Η φράση «τι γυρεύετε εκεί;» αφαιρεί από το τοπίο την α-χρονικότητά του και το τοποθετεί σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Ο Ευσταθιάδης, αντίθετα, εισάγει τον χρόνο ως ρητορικό σχήμα, με μια προσωποποίηση: «στό βάθος χρόνος περνά». Το κείμενο του Brinkmann δίνει προτεραιότητα στο απτό πραγματικό, το οποίο η γλώσσα, αντίθετα από τη φωτογραφία, δεν μπορεί να εξεικονίσει – ούτε ως παρόν ούτε ως παρελθόν πραγματικό²⁹. Με

24. Svetlana Alpers, «Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von *Las Meninas*», in Wolfgang Kemp (ed.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, DuMont, Köln 1985, σ. 91-136, εδώ σ. 100.

25. Svetlana Alpers, «Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von *Las Meninas*», ό.π., σ. 101.

26. Svetlana Alpers, «Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von *Las Meninas*», ό.π.

27. Η camera obscura ως γνωστόν χρησιμοποιήθηκε συχνά ως βοήθημα από πολλούς ζωγράφους: Svetlana Alpers, «Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von *Las Meninas*», ό.π.

28. Svetlana Alpers, «Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von *Las Meninas*», ό.π.

29. Ακριβώς αυτή η αντίθεση μεταξύ “βεβαιότητας” της φωτογραφίας και “αναξιοπιστίας” της (λογοτεχνικής) γλώσσας είναι το δεύτερο, λανθάνον, θέμα και του

άλλα λόγια, το φωτογραφικά ιδωμένο τοπίο δεν μπορεί να εγγραφεί στο ποίημα. Αντίθετα, η γραφή του Ευσταθιάδη κατασκευάζει το τοπίο της υποτάσσοντάς το στην ποίηση.

Μη-περιγραφική είναι και η παράσταση του τοπίου στο τελευταίο κείμενο που θα εξετάσουμε. Πρόκειται για το γνωστό ποίημα της Margaret Atwood «This Is a Photograph of Me» από τη συλλογή *The Circle Game* του 1966:

*It was taken some time ago.
At first it seems to be
a smeared
print: blurred lines and grey flecks
blended with the paper;
then, as you scan
it, you see in the left-hand corner
a thing that is like a branch: part of a tree
(balsam or spruce) emerging
and, to the right, halfway up
what ought to be a gentle
slope, a small frame house.*

*In the background there is a lake,
and beyond that, some low hills.*

*(The photograph was taken
the day after I drowned.*

*I am in the lake, in the center
of the picture, just under the surface.*

*It is difficult to say where
precisely, or to say
how large or small I am:*

Φωτεινού θαλάμου, που εκτός από θεωρητική μελέτη για τη φωτογραφία διαβάζεται και ως αφήγημα για τον θάνατο της μητέρας του Barthes. Βλ. Όλγα Λασκαρίδου, «Λογοτεχνία και φωτογραφία. Ο φωτεινός θάλαμος του Ρολάν Μπαρτ», *Σύγκριση*, 21 (2011) 53-71.

*the effect of water
on light is a distortion.
but if you look long enough,
eventually
you will be able to see me.)³⁰*

Ο τίτλος είναι δισημάντος· δεν μας επιτρέπει να αποφανθούμε αν η φωτογραφία στην οποία αναφέρεται είναι η φωτογραφία για την οποία γίνεται λόγος παρακάτω ή αν το ίδιο το ποίημα είναι η φωτογραφία. Σ' αυτή τη δεύτερη ανάγνωση συνηγορεί το ότι το κείμενο μιμείται τη διαδικασία εμφάνισης μιας φωτογραφίας στον σκοτεινό θάλαμο. Ξεκινά από μια ασαφή, απροσδιόριστη εικόνα, μια μουντζούρα γεμάτη θολές γραμμές και γκριζα στίγματα («a smeared / print: blurred lines and grey flecks»), μέσα από την οποία αναδύεται κατόπιν, καθώς το μάτι τη «σαρώνει» («as you scan / it»), σιγά-σιγά ένα τοπίο. Αλλά και αυτό αρχικά είναι θολό, ασαφές: κάτι σαν κλαρί ενός δέντρου, που ούτε κι αυτό μπορεί να προσδιοριστεί με σαφήνεια («balsam or spruce»), πάνω σε κάτι που πρέπει να είναι μια απαλή πλαγιά («what ought to be a gentle slope»). Καθαρότητα και ενάργεια αποκτά η φωτογραφία στη μέση του ποιήματος, όπου διακρίνονται, με βεβαιότητα πια, ένα μικρό σπίτι και, στο βάθος, μια λίμνη και χαμηλοί λόφοι: «[...] a small frame house. // In the background there is a lake, / and beyond that, some low hills». Στο σημείο αυτό η εμφάνιση της φωτογραφίας έχει ολοκληρωθεί: είναι η εικόνα ενός ήρεμου, γαλήνιου, ειδυλλιακού θα λέγαμε, φυσικού τοπίου.

Όμως η διαδικασία εμφάνισης μιμείται ταυτόχρονα και τη διαδικασία ανάγνωσης της φωτογραφίας, η οποία δεν ολοκληρώνεται παρά μόνο στην παρένθεση που ακολουθεί. Αν και τυπογραφικά παρουσιάζεται ως απλή προσθήκη, η παρένθεση περιέχει το τελικό ζητούμενο («eventually»), το οποίο δεν είναι ούτε το τοπίο ούτε η φωτογραφία του, αλλά η εμφάνιση του μη-ορατού, η αποκάλυψη εκείνου που κρύβεται κάτω από την επιφάνεια – με μία λέξη: η ερμηνεία.

30. Margaret Atwood, «This Is a Photograph of Me», *Selected Poems 1965-1975*, Houghton Mifflin, Oxford 1976, σ. 8.

Η παρένθεση όχι μόνο θολώνει ξανά τη φωτογραφία («It is difficult to say where / precisely», «the effect of water / on light is a distortion»), αλλά και την αλλάζει, μια και της δίδει νέο κέντρο εστίασης: η λίμνη δεν βρίσκεται τώρα πια στο βάθος του τοπίου, αλλά αποτελεί το επίκεντρο της φωτογραφίας: «I am in the lake, in the center / of the picture». Η διαδικασία εμφάνισης, λοιπόν, δεν έχει ολοκληρωθεί, η φωτογραφία εξακολουθεί να μεταβάλλεται μέσα στον νοερό σκοτεινό θάλαμο του αναγνώστη. Ο διάλογος, που άνοιξε η φωνή του ποιητικού υποκειμένου με το βλέμμα του αναγνώστη³¹, κλείνει με τη διαβεβαίωση πως αν ο τελευταίος κοιτάξει για αρκετή ώρα, για όση ώρα χρειάζεται («long enough»), τότε θα μπορέσει να δει το πραγματικό αντικείμενο αναφοράς της φωτογραφίας, που δεν είναι το τοπίο, αλλά το εγώ – όπως μας είχε υποσχεθεί ο τίτλος ήδη από την αρχή.

Στο ποίημα της Atwood, ο χρόνος συνθλίβεται ανάμεσα στους τρεις χρόνους του κειμένου: στο παρελθόν, όπου τραβήχτηκε η φωτογραφία («some time ago», «the day after I drowned»), στο παρόν, όπου η φωνή του ποιητικού υποκειμένου καθοδηγεί το βλέμμα του παρατηρητή, και στο μέλλον, όπου το (νεκρό) εγώ θα αποκαλυφθεί επιτέλους στον αναγνώστη («you will be able to see me»). Υπό την έννοια αυτή, το ποίημα είναι φωτογραφία, αφού παριστά γλωσσικά τον «ίλιγγο του εκμηδενισμένου Χρόνου»³², που είναι, όπως είδαμε, το νόημα κάθε φωτογραφίας: το «ρίγος [...] μπροστά σε μια καταστροφή που έχει ήδη συντελεστεί»³³.

Κάθε απεικόνιση είναι η παρουσία μιας απουσίας (Sartre) και κάθε φωτογραφία ακριβώς αυτό πιστοποιεί³⁴. Τα ποιήματα που εξετάσαμε συνδιαλέγονται με τη φωτογραφία, προκειμένου το πρώτο να περιγράψει (Brinkmann), το δεύτερο να κατασκευάσει (Ευσταθιάδης) και το τρίτο να ερμηνεύσει το τοπίο (Atwood), για να εξοβελίσουν ωστόσο

31. Πρβλ. Pat Sillers, «Power Impinging: Hearing Atwood's Vision», *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, 4 (1979), <http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/7908/8965> (28.6.2012).

32. Roland Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σ. 135.

33. Roland Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σ. 134.

34. Roland Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σ. 121 κ.ε.

και τα τρία, το καθένα με τον δικό του τρόπο, το τοπίο από το κείμενό τους: η γλώσσα του Brinkmann δεν μπορεί να το εξεικονίσει, ο Ευσταθιάδης το παρουσιάζει ως καθαρά εικονική πραγματικότητα, ενώ η ερμηνεία της Atwood το μεταμορφώνει. Το θέμα των τριών αυτών ποιημάτων δεν είναι, εντέλει, το ίδιο το τοπίο, αλλά η διερεύνηση των δυνατοτήτων της γλωσσικής αναπαράστασής του.

Abstract

Olga Laskaridou

The Photographic Gaze on Landscape

This contribution investigates the mimetic function of contemporary poetry on the subject of landscape, using as examples the poems by Rolf Dieter Brinkmann («Landschaft»), Jiannis Efstathiadis («Προσχέδιο φωτογραφίας») and Margaret Atwood («This Is a Photograph of Me»). All of these poems attempt a photographic and mimetic approach to reality – an attempt, however, which intentionally fails. On the basis of Roland Barthes' theory of photography as well as Svetlana Alpers' distinction between descriptive and non-descriptive representation in art, the following is demonstrated: it is precisely the quest for representation of landscape by means of language which results in the absence of landscape in the texts.



ΛΙΖΑ ΜΑΜΑΚΟΥΚΑ

Το αστικό τοπίο ως σκηνικό μεταφυσικών λοιμών

Η έμπνευση για το θέμα της ανακοίνωσής μου γεννήθηκε από την αίσθηση *déjà vu* που ένοιωσα παρακολουθώντας το πλήθος των «αγανακτισμένων» μπροστά στη Βουλή, όχι όμως γιατί ο τόσος πολύς έξάλλος κόσμος μου θύμιζε τις ενθουσιώδεις προεκλογικές λαοπλημύρες παρελθόντων ετών στην πλατεία Συντάγματος! Η εντύπωση του ανεπαίσθητα γνώριμου προήλθε κατά κύριο λόγο από το δάσος των υψωμένων χεριών, που –είτε σφιγμένα σε γροθιά οργής, είτε ορθάνοιχτα σε χειρονομία μομφής– στρέφονταν προς την κατεύθυνση της Βουλής. Σκέφτηκα τότε πως, αν τα χέρια εκείνα μπορούσαν να συντονιστούν σ' έναν και μοναδικό παλμό, θα κατάφερναν ίσως ακόμα και να γκρεμίσουν το κτήριο συθέμελα. Συνειρμικά, θυμήθηκα λοιπόν τη σκηνή ενός μυθιστορήματος: στο *Graffito* (2009), ο Παύλος Μάτεσις παρουσιάζει τη Βουλή των Ελλήνων να καταβυθίζεται στα έγκατα της γης, αφήνοντας πίσω της έναν κρατήρα που, σαν άλλο “*Ground zero*”, σημαδεύει ανεπανόρθωτα το κέντρο της Αθήνας (σ. 105). Η δράση ξεκινά τη στιγμή του ξεσπάσματος ενός «αστικού λοιμού» που εξολοθρεύει έναν-έναν τους ενοίκους της Βουλής, ανεξαρτήτως αξιώματος, προτού εξαπλωθεί και στην υπόλοιπη πόλη.

Αυτή ακριβώς η έννοια, ενός μεταφυσικού λοιμού δηλαδή, μ' έκανε ν' ασχοληθώ με την εικόνα της «πάσχουσας πόλης» στο *Graffito*, συγκρίνοντάς το με βιβλία ανάλογης θεματικής, όπως η *Πανούκλα* του Αλμπέρ Καμύ (1947) και το *Κοράκι* του Στήβεν Κίνγκ (1978), κείμενα με εντελώς ξεχωριστό στυλ το καθένα. Ένα ενδιαφέρον στοιχείο είναι το ότι έχουν γραφτεί με χρονική διαφορά 30 ετών μεταξύ τους, από συγγραφείς διαφορετικών εθνικοτήτων και λογοτεχνικών τάσεων και ότι αφορούν πόλεις τριών ηπείρων (Αφρική, Αμερική, Ευρώπη). Η κοινή τους

συνισταμένη είναι πως και τα τρία ασχολούνται με την εξέλιξη και τις επιπτώσεις ενός λοιμού (πανούκλα, οξεία γρίπη, «αστική ασθένεια») στο Οράν, τη Νέα Υόρκη, και την Αθήνα, αντίστοιχα.

Επικουρικά, αναφέρομαι κάποιες φορές –ενισχυτικά ή αντιστικτικά, κατά περίπτωση– και στην επιμέρους θεματική (όπως π.χ. η εξάπλωση της επιδημίας, η καταναγκαστική απομόνωση, η αλλαγή εξουσίας, κλπ.) δύο άλλων κειμένων. Πρόκειται για τον *Θόλο* (2009) του Στήβεν Κίνγκ και για το *Περί Τυφλότητας* (1995) του Ζοζέ Σαραμάγκου. Χάρη συντομίας, τα εξεταζόμενα βιβλία θα αναφέρονται στο εξής μόνον με τα αρχικά τους: *Π.*, *Κ.*, *Γ.*, *Π.Τ.*, *Θ.* Ο λόγος που δεν συμπεριέλαβα στην κύρια μελέτη μου τα δύο αυτά βιβλία με την αρκετά συναφή προς τ' άλλα τρία θεματική, είναι η διαφοροποίησή τους όσον αφορά το σκηνικό εξέλιξης της πλοκής τους: στο πρώτο, η δράση εξελίσσεται σε μια φανταστική αγροτική κωμόπολη (το Τσέστερ'ς Μιλ), που ξαφνικά την καλύπτει ολοσχερώς ένας διαφανής αλλά αδιαπέραστος θόλος, απομονώνοντάς την βίαια από τον υπόλοιπο κόσμο. Στο δεύτερο, η μεταφυσική ασθένεια της τυφλότητας πλήττει μια πόλη που όχι μόνο δεν κατονομάζεται, αλλά και δεν διαθέτει χαρακτηριστικά στοιχεία (κτήρια, μνημεία, κλπ.) που να της δίνουν ταυτότητα, με αποτέλεσμα το «πάσχον άστυ» να παρουσιάζεται εκεί κάπως «θαμπά».

Χρησιμοποιώ στον τίτλο μου τον όρο «μεταφυσικοί λοιμοί» επειδή οι συγγραφείς αναγάγουν την επιδημία σε σύμβολο, αφενός των μεταλλάξεων της ανθρώπινης φύσης μπροστά στον έξωθεν κίνδυνο, αφετέρου –σ' ένα δεύτερο επίπεδο– των αλλοιώσεων της όψης του αστικού τοπίου. Η πόλη δεν επιβάλλεται εδώ με κραυγαλέες περιγραφές, αντίθετα, υποβάλλεται ως διακριτικό φόντο, μια και το κύριο θέμα είναι η επιδημία. Στόχος μου είναι, λοιπόν, η παρουσίαση του σκηνικού μέσα στο οποίο εξελίσσονται οι «μεταφυσικοί λοιμοί». Δεδομένου, δε, ότι το αστικό τοπίο προσωποποιείται συχνά και από τους τρεις συγγραφείς, με αποτέλεσμα να παρουσιάζεται η πόλη ως «νοσών οργανισμός», υπογραμμίζονται εδώ κυρίως οι ορατές μεταβολές του «σκελετού» της, δηλαδή των δημοσίων κτηρίων, μνημείων και κατοικιών.

Με εξαίρεση το *Κ.* (του οποίου η δράση ξεκινά από το εσωτερικό ενός υπνοδωματίου, ενώ η περιγραφή της πληττόμενης από τον λοιμό

Νέας Υόρκης αρχίζει αργότερα¹), οι αρχικές σελίδες των άλλων κειμένων που εξετάζονται παραπέμπουν άμεσα σε καθαρά αστικά σκηνικά: στο *Π.Τ.*, για παράδειγμα, παρουσιάζονται αυτοκίνητα σταματημένα μπροστά σ' έναν σηματοδότη, στην *Π.*, ο τόπος δράσης, η πόλη του Οράν², αναφέρεται ήδη από τη δεύτερη σειρά του κειμένου. Είναι μια πόλη άσχημη, «δίχως γραφικότητα, δίχως βλάστηση και δίχως ψυχή» (σ. 14), όπου τα πάντα γίνονται «με την ίδια ξέφρενη κι αφηρημένη διάθεση», όπως μας λέει ο Καμού (σ. 12): «Πώς να περιγράψεις [...] μια πόλη δίχως περιστέρια, δίχως δέντρα και κήπους, όπου δεν ακούς ούτε φτερουγίσματα πουλιών ούτε θρόισμα φύλλων, έναν τόπο ουδέτερο με λίγα λόγια;» (σ. 11).

Το βιβλίο αρχίζει μ' ένα γενικό “πλάνο” μιας μάλλον νωθρής, βορειοαφρικανικής πόλης της δεκαετίας του '40, καθώς και της γεωφυσικής της θέσης, πλάνο που “κλείνει” στη συνέχεια σταδιακά, έτσι ώστε να περιγράψει τις δομές αυτής της αποικιακής κοινότητας, εστιάζοντας τελικά στα άτομα που κατοικούν εκεί. Η Νέα Υόρκη στα τέλη της δεκαετίας του '70 παρουσιάζεται στο *Κ.* μέσα απ' τα μάτια ενός ντόπιου, του Λάρι Άντεργουντ, που επιστρέφει εκεί για λίγο, έχοντας ζήσει αρκετά χρόνια στην Καλιφόρνια. Μια βόλτα στην Τάιμς Σκουέαρ –που περίμενε να του φανεί διαφορετική, «κάπως μαγική», όπως λέει– αρκεί για να τον πείσει πως, παρά τις κάποιες μικροαλλαγές στα μαγαζιά της περιοχής, η μόνη πραγματική διαφορά είναι το ότι ο ίδιος νοιώθει στη γενέθλια πόλη του σαν τουρίστας (σ. 140). Η αληθινή μετάλλαξη της πόλης παρατηρείται μετά το ραγδαίο ξέσπασμα της επιδημίας που εξαπλώνεται με γεωμετρική πρόοδο.

Όσο για το *G*³, ο ίδιος ο τίτλος του παραπέμπει απευθείας σ' ένα στοιχείο του σύγχρονου αστικού τοπίου. Ο ενικός αριθμός, όμως,

1. Στη σ. 238 του βιβλίου.

2. Το Οράν δεν ήταν η γενέθλια πόλη του συγγραφέα: γεννήθηκε στο Μοντοβί και έζησε κυρίως στο Αλγέρι. Την πόλη του Οράν όμως τη γνώριζε καλά, μια και από εκεί καταγόταν η δεύτερη σύζυγός του. Λίγο πριν γράψει την *Π.*, ο Καμού είχε εγκατασταθεί για τρία περίπου χρόνια (1940-1943) στο Οράν, όπου δίδασκε σ' ένα ιδιωτικό σχολείο.

3. Η λέξη επαναλαμβάνεται και μέσα στο κείμενο, όταν ο αφηγητής αναφέρεται σ' ένα «graffito σε κεντρική εκκλησιαστική περιφέρεια, που έλεγε: “Όχι άλλη Εκκλησία. Απαιτούμε τον από μηχανής Χριστό”» (σ. 58).

προσδίδει στο μυθιστόρημα μια μοναδικότητα που το αναβαθμίζει σε «τοιχογραφία» (με την έννοια του σχολιασμού, του χρονικού) μιας πόλης του 21^{ου} αιώνα, χαοτικής, εφόσον η δόμησή της συνεχώς μετασχηματίζεται, μιας πόλης όπου οι ανθρώπινες κλίμακες και αξίες έχουν ανατραπεί⁴. Κυρίως όμως πρόκειται εδώ για μια πόλη που μετεξελίσσεται παράδοξα αφότου ξεσπάσει ο «αστικός λοιμός»: αλλάζει, δηλαδή, εξαιτίας φαινομένων σαν την πολιτική διαφθορά και τις προσπάθειες για την κάθαρσή της ή τη μετανάστευση από κοινωνικές ομάδες πρωτοφανείς, όπως έκπτωτα χερουβείμ και υπερμεγέθη καβούρια!

Αντίθετα από την Π. –όπου ο Καμύ εισάγει σταδιακά τον αναγνώστη στην εκδήλωση κι εξάπλωση του λοιμού, μέσω του απανταχού αυξανόμενου αριθμού των νεκρών αρουραίων–, ο Μάτεσις τιτλοφορεί το πρώτο του κεφάλαιο «Ήρθε ο λοιμός» και καθορίζει αμέσως τον τόπο και τον χρόνο του ξεσπάσματος της επιδημίας: «Στις δεκαοχτώ Δεκεμβρίου μηνός, [...] εκδηλώθηκε στην Κρατική Βουλή του Έθνους μία θανατηφόρος μεταδοτική αστική ασθένεια και πέθαναν διαδοχικά όλοι οι κάτοικοι της Βουλής σε ημέρα απαρτίας...» (σ. 9).

Στα περισσότερα από τα κείμενα που εξετάζονται αναφέρονται αρχικά μεμονωμένα κρούσματα μιας άγνωστης ασθένειας⁵, που ξεκινάει από ένα άτομο και εξαπλώνεται αργότερα σε ολοένα επεκτεινόμενους ομόκεντρους κύκλους, για να συμπεριλάβει τελικά μεγάλο αριθμό κατοίκων, παίρνοντας μάλιστα, στο Κ., διαστάσεις πανδημίας. Στο βιβλίο του Μάτεσι, ωστόσο, ο λοιμός εκδηλώνεται εξαρχής μαζικά, σε δημόσιο κτήριο, με τις ανάλογες επιπτώσεις στη ζωή της πόλης.

4. Στις σύγχρονες πόλεις η ανατροπή οφείλεται στα διαρκώς μεταβαλλόμενα μεγέθη πληθυσμού και αστικής επιφάνειας. Η εσωτερική μετανάστευση, η εντατικοποίηση των δραστηριοτήτων και τα κυκλοφοριακά προβλήματα που προκύπτουν ξεπερνούν τη δυνατότητα ελέγχου και αναγνώρισης, υποβαθμίζοντας τον ιστορικά ενοποιητικό ρόλο, άρα και τον χαρακτήρα μιας πόλης.

5. Με εξαίρεση το Γ., όπου από την πρώτη σελίδα κατονομάζεται η μεταφυσική αρρώστια, στα υπόλοιπα μυθιστορήματα η ταυτότητα του λοιμού αργεί να εξακριβωθεί: στην Π. εκλαμβάνεται αρχικά ως χολέρα, στο Κ. δίνουν στη θανατηφόρα γρίπη το όνομα «Καπετάν Ταξιδιάρης» και στο Π.Τ. η παράξενη τυφλότητα ονομάζεται «άγωνα λευκότητα», «ένδοξη φωτεινότητα», «λευκή παλίρροια» ή «λευκή πληγή».

Τ' όνομα «Αθήνα» δεν εμφανίζεται πουθενά (παρόλο που παρακάτω στο κείμενο αναφέρεται ως «πρωτεύουσα»), η τοπολογία όμως του «κλεινού άστεως» είναι αναγνωρίσιμη – με ονομαστικές αναφορές στην πλατεία Συντάγματος, στο μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη, κλπ. Μολαταύτα, ο συγγραφέας επιλέγει να την εμπλουτίσει και με φανταστικά κτήρια, όπως η Εθνική Τουαλέτα (σ. 9), τα παραπήγματα της Αυτοκρατορικής Χωροφυλακής (σ. 16) και η... Μονή Τεκνοπαιδίου (σ. 61)! Χρησιμοποιώντας την καυστική του πένα άλλοτε σαν παραμορφωτικό φακό κι άλλοτε σαν παρανοϊκό πινέλο, ο Μάτεσις παρουσιάζει το πορτρέτο όχι μιας πόλης βαθμηδόν φθίνουσας, όπως το Οράν, αλλά μιας πόλης ακαριαία βυθιζόμενης σε χαοτική απόγνωση μόλις εκδηλώνεται εκείνο που ο αφηγητής ονομάζει «αστική ασθένεια» (σ. 9), «αστικό μίασμα» (σ. 76) ή «λοιμό εξπρές για Βουλή» (σ. 20).

Εξυπηρετώντας τον κύριο στόχο του συγγραφέα, το να καυτηριάσει, δηλαδή, τους διεφθαρμένους κοινωνικούς θεσμούς, από τη στιγμή που πέφτει θύμα του λοιμού, η Αθήνα αρχίζει να παρουσιάζει μιαν εικόνα σουρεαλιστικά στρεβλωμένη, κωμικά «νοσηρή». Η πρώτη εμφανής μετάλλαξη του αστικού τοπίου συμπίπτει με το πέρασμα της εξουσίας σ' άλλα χέρια, λόγω περιστάσεων: θεωρώντας τη Βουλή ως πηγή της ασθένειας, ο στρατός αποφασίζει να της «βουλώσ[ει] δια παντός το στόμιο, να της ρίξ[ει] ένα πατριωτικό και βαρβάτο πραξικόπημα» (σ. 18): «Και φτάνει στη Βουλή ο Στρατός του Έθνους, δύο μεραρχίες χωροφύλακες με μυδραλιοβόλα, σημαίες και μπαζούκας» (σ. 18).

Η παρέμβαση του στρατού για να βοηθήσει –δήθεν– την «πάσχουσα πόλη» κρίνεται απαραίτητη και στο αποκλεισμένο Τσέστερ'ς Μιλ: διμοιρίες πεζοναυτών κατασκηνώνουν γύρω από την κωμόπολη, σκοπεύοντας να εξαπολύσουν πυραύλους εναντίον του Θόλου. Η επίθεση αποτυγχάνει, αφήνοντας πίσω της σπασμένα τζάμια σπιτιών, καμένα δέντρα, καθώς κι ένα σύννεφο τοξικών αερίων, ο στρατός όμως εξακολουθεί να κάνει αισθητή την παρουσία του στη μεθόριο της πόλης μέχρι το τέλος της κρίσης. Στην Π., η Νομαρχία επιβάλλει νέα μέτρα, όπως μυοκτονίες, αυστηρή καραντίνα, κλπ., όταν επιτέλους αναγνωρίζεται η φύση της αρρώστιας: αργότερα όμως αποσπώνται και στρατιώτες από τις μονάδες τους για ν' αναλάβουν τη φρούρηση των δημοσίων κτηρίων και κυρίως τη διασφάλιση ότι κανείς δεν θα μπορέσει να φύγει από το

Οράν: «Οι πύλες της πολιτείας γνώρισαν ξανά απανωτές επιθέσεις τη νύχτα [...] Έπεσαν πυροβολισμοί, σημειώθηκαν τραυματισμοί κι έγιναν μερικές αποδράσεις. Οι φρουρές ενισχύθηκαν και οι απόπειρες δεν άργησαν να σταματήσουν» (σ. 195).

Στο *Κ.* επιβάλλεται άτυπα στρατιωτικός νόμος, λογοκρίνονται τα μέσα ενημέρωσης, περιορίζεται η διακίνηση των ανθρώπων, οι δρόμοι είναι «γεμάτοι τρελούς, αρρώστους και στρατιωτικές περιπολίες» (σ. 188). Ο στρατός είναι και πάλι εκείνος που αναλαμβάνει την εξουσία στην ανώνυμη πόλη του *Π.Τ.*, εξετάζοντας χώρους πιθανής καραντίνας για εκείνους που τυφλώνονται ξαφνικά (σ. 54): μεταξύ στρατιωτικών εγκαταστάσεων, μιας μισοτέτοιμης βιομηχανικής έκθεσης, ενός σούπερ μάρκετ που κήρυξε πτώχευση κι ενός παλιού φρενοκομείου, επιλέγεται ο τελευταίος χώρος ως φυλακή και συνάμα κολαστήριο των τυφλών.

Το αστικό τοπίο μετασχηματίζεται, λοιπόν, ώστε ν' απαντήσει στην πρόκληση των συνθηκών. Καταρχάς, η «πάσχουσα πόλη» απομονώνεται: επειδή η «αστική ασθένεια» είναι μεταδοτική, στο *Γ.* διακόπτονται όλες οι συνδέσεις, «τηλεφωνικές και τηλεοπτικές, καθώς και διαδίκτυο» (σ. 36). Στην *Π.*, μετά τον αποκλεισμό, ούτε ένα όχημα δεν μπαίνει στο Οράν κι απ' το λιμάνι μοιάζει να έχει χαθεί κάθε μορφή ζωής. Επιβάλλονται δελτία τροφίμων και βενζίνης και περιορισμοί στο ηλεκτρικό ρεύμα, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται ατελείωτες ουρές μπροστά στα καταστήματα, να γεμίσουν οι δρόμοι με λευκές προειδοποιητικές αφίσες, να υπάρχει συσκότιση το βράδυ, κλπ., στοιχεία που αλλοιώνουν τον χαρακτήρα της πόλης, μετατρέποντάς την σταδιακά σε νεκρόπολη, όπου αντηχούν όλο και πιο συχνά μέσα στη νύχτα τα καμπανάκια των ασθενοφόρων (σ. 192), ενώ κάποιοι άνθρωποι βάζουν συχνά φωτιά στα σπίτια τους με την ψευδαίσθηση πως έτσι σκοτώνουν την πανούκλα, προσπαθώντας να εξυγιάνουν την «άρρωστη πόλη»⁶.

6. Αν στην *Π.* οι πυρκαγιές θεωρούνται –εσφαλμένα έστω– απ' τους κατοίκους σαν μέσον σωτηρίας ή αποκτούν μεταφυσική διάσταση θείας τιμωρίας [«οι φλόγες της πανούκλας καταβρόχθιζαν κάθε βράδυ το φόρο που τους πλήρωνε η ανθρώπινη σάρκα» (σ. 204)], στο *Γ.*, οι φωτιές που ανάβει η σχέση της θείας Φωτούλας σε διάφορα σημεία της Αθήνας, είναι μεν καταστρεπτικές, αλλά είναι συνάμα και καθαρτήριες, υποδηλώνοντας το τέλος μιας τάξης πραγμάτων και την κατοπινή εκ της τέφρας αναγέννηση της «πάσχουσας πόλης».

Όσο για την αμερικάνικη μητρόπολη, ο Λάρι Άντεργουντ, κεντρικός ήρωας στο *K.*, διαπιστώνει με έκπληξή του πως μετά την εμφάνιση της επιδημίας «[ε]ίχαν αλλάξει τόσα πολλά, τόσα πολλά φαίνονταν λάθος, που η Νέα Υόρκη έφερνε περισσότερο σε μυθική πόλη από ιστορία του Τόλκιν» (σ. 243). Το μισό Μπρούκλιν, ολόκληρο το Κουίνς, καθώς και η απέναντι ακτή του Τζέρσεϋ είναι βυθισμένα στο σκοτάδι⁷. Κι ακόμη, λόγω της αιφνίδιας εξάπλωσης της θανατηφόρας γρίπης, η πόλη αναδίδει τη φριχτή μυρωδιά εκατομμυρίων πτωμάτων, ενώ οι μεγάλες λεωφόροι της έχουν μετατραπεί σε «παγωμένους ποταμούς κάθε χρώματος», όπου επικρατεί όμως το κίτρινο των ταξί (σ. 244): «Πολλά αυτοκίνητα είχαν μετατραπεί σε νεκροφόρες, με τους οδηγούς τους σε διάφορα στάδια αποσύνθεσης πίσω από το τιμόνι» (*K.*, σ. 244). Επιπλέον, λόγω των μποτιλιαρισμένων αυτοκινήτων, στο *K.* (όπως και στο *Π.Τ.* και στο *G.*), οι ελάχιστοι εναπομείναντες υγιείς αναγκάζονται να κυκλοφορούν με τα πόδια, ή –στην καλύτερη περίπτωση– με ποδήλατα, παρουσιάζοντας έτσι μιαν εικόνα του αστικού βίου εντελώς διαφορετική από την προηγούμενη.

Η σκηνή που καταδεικνύει ανάγλυφα τη μετάλλαξη του καθημερινού αστικού τοπίου σε Δαντική Κόλαση είναι εκείνη όπου ο Λάρι επιχειρεί να διασχίσει τη σήραγγα Λίνκολν, προσπαθώντας να δραπέτευσει από τη μολυσμένη Νέα Υόρκη προς το Νιού Τζέρσεϋ. Με τη βοήθεια τόσο του απόλυτου σκοταδιού που οξύνει τις λοιπές αισθήσεις του, όσο και του δικαιολογημένου τρόμου και της φαντασίας του, το οικείο μετατρέπεται σε εφιαλτικά ανοίκειο στοιχείο, καθώς σκοντάφτει διαρκώς πάνω σε πτώματα, σταματημένα μηχανήματα και απροσδιόριστα αντικείμενα: «[...] στη σκηνή του εσωτερικού του κινηματογράφου δεν είδε τους στρατιώτες με τις αποστειρωμένες στολές τους, αλλά [...]

7. Όπως και στο *Π.Τ.* και στο *Θ.*, η διακοπή παροχής ρεύματος λόγω της επιδημίας προκαλεί προβλήματα στη νυχτερινή μετακίνηση, στη συντήρηση των τροφίμων, κλπ. Το πρώτο μέλημα των επιζώντων, λοιπόν, στο *K.* είναι η επαναλειτουργία ενός εργοστασίου παραγωγής ηλεκτρικού ρεύματος, με σκοπό τη σταδιακή επιστροφή τους στον σύγχρονο πολιτισμό. Στο *G.*, πάλι, η κατάργηση της Δ.Ε.Η. επιβάλλει την μετάδοση των ειδήσεων με... φρουκτωρίες, όπως στην αρχαία εποχή. Όταν όμως κάποτε το ρεύμα επανέρχεται, όντας ανεξέλεγκτο, όχι μόνο δεν φωτίζει τα σπίτια, αλλά και προκαλεί μεγάλο αριθμό ηλεκτροπληξιών (σ. 112)!

καμπουριασμένα, τυφλά πλάσματα που έβγαιναν από τις τρύπες τους στο έδαφος» (σ. 255).

Στη σουρεαλιστική Αθήνα του G., η κυκλοφορία στους δρόμους παρεμποδίζεται κι από άλλους αστάθμητους παράγοντες: τα «ζωάκια» του αυτοκρατορικού κήπου βγαίνουν στους δρόμους να «δηλώσουν αντίσταση» (σ. 35) κι εκπλήσσεται κανείς βλέποντας «κάτι θηρία Αφρικής να παίζουν κάτω απ' το παράθυρό του, [...] μερικά λιοντάρια, ύαινες, δύο ρινόκεροι, άφθονοι πίθηκοι, αλλά και ιθαγενή, βερβερίτσες και τέτοια» (σ. 144). Στο «Μουσείο Φιλοξενίας αρχαίων θεών και ηρώων» τα αγάλματα ζωντανεύουν, ανοίγουν τα μάτια τους και βγαίνουν στους δρόμους (σ. 66), οι οποίοι όμως είναι ήδη κατειλημμένοι από στρατιές ανθρωποφάγων καβουριών που κατευθύνονται προς τη Βουλή (σ. 67). Τα καβούρια αυτά επιτίθενται σε παιδιά κι ενήλικες, πράγμα που αναγκάζει τους πολίτες να κυκλοφορούν οπλισμένοι με περίστροφα, Καλάσνικοφ ή χειροβομβίδες. Εκείνο που συμβάλλει κατά κύριο λόγο στην εντυπωσιακή αλλαγή του αστικού τοπίου μετά το ξέσπασμα του λοιμού, είναι η εμφάνιση των παραδόξων πλασμάτων που προανέφερα, καθώς και 300 κότες, μία για κάθε εκπρόσωπο του Έθνους. Τα κυβερνητικά πουλερικά παρεπιδημούσαν στη Βουλή, αλλά, «θιγμένα από το ολοκαύτωμα», «πετυχαίνουν να ξεφύγουν προς τα επουράνια» και φτάνουν τελικά στη στρατόσφαιρα (σ. 26), όπου επιβάλλουν κατοχή, εκδιώκοντας «μια ολόκληρη ενωμοτία αντιεξουσιαστικών χερουβείμ» (σ. 74), που θα προσγειωθούν κατόπιν ως «αυτοεξορισμένοι λαθρομετανάστες» στη μεταλλαγμένη Αθήνα. Αλλά δεν είναι μόνο η κυκλοφορία των δρόμων εκείνη που αλλοιώνει την όψη της «πάσχουσας πόλης». Για να ανταπεξέλθουν στις απαιτήσεις του λοιμού, πολλά δημόσια κτήρια χάνουν την ταυτότητά τους: για παράδειγμα, στην Π., ένα τμήμα του τελωνείου μετατρέπεται σε νοσοκομείο (σ. 166), ενώ αίθουσες σχολείων χρησιμεύουν σαν παραρτήματα καραντίνας για τους συγγενείς των ασθενών (σ. 77). Με την επιδείνωση της πανούκλας παρατηρούνται πολύ μεγαλύτερες αλλαγές στο αστικό τοπίο: όλα σχεδόν τα δημόσια κτήρια γίνονται λοιμοκαθαρτήρια (σ. 267), ενώ το στάδιο της πόλης, με τα παλιά να έχουν μετατραπεί σε γραφεία και ιατρεία, στεγάζει σ' εκατοντάδες κόκκινες σκηνές όσους έχουν εκτεθεί στη μόλυνση, διαχωρίζοντάς τους από τους υγιείς (σ. 273). Όσο αυξάνεται ο

αριθμός των θυμάτων, τόσο επεκτείνεται και το κοιμητήριο στα διπλανά χωράφια, ενώ σκάβονται ομαδικοί τάφοι κι ένας παλιός φούρνος αποτέφρωσης σκουπιδιών γίνεται κρεματόριο που μολύνει με πυκνό, αηδιαστικό καπνό την ατμόσφαιρα του Οράν κάθε ξημέρωμα. Από τον φούρνο ξεκινούν γραμμές τραμ, πάνω στις οποίες κινούνται βαγόνια ειδικά διαρρυθμισμένα ώστε να μεταφέρουν τις σορούς των θυμάτων της επιδημίας (σ. 203), ενώ οι συνήθεις ήχοι της πόλης έχουν αντικατασταθεί από αυτό που ο γιατρός Rieux (πρωταγωνιστής και –κρυφός– αφηγητής του χρονικού της επιδημίας) θεωρεί «ανάσα» του εχθρού, της πανούκλας. Προσωποποιημένο επίσης, το θύμα, η άρρωστη πολιτεία, είναι για εκείνον ένα τεράστιο κορμί που ουρλιάζει και ασφυκτιά: «[...] έλειπαν οι θόρυβοι από τ' αυτοκίνητα και τις μηχανές που αποτελούν συνήθως τη λαλιά των πόλεων, ήταν μόνο ένα τεράστιο αχολογητό από βήματα και πνιχτές φωνές, ένα οδυνηρό σύρσιμο από χιλιάδες πόδια που το σιγοντάριζε το σφύριγμα της μαστιγας [...]» (σ. 211).

Πάντως, τα δημόσια κτήρια δεν είναι πλέον τα πιο σημαντικά στις «πάσχουσες πόλεις». Όσο εντονότερα εκδηλώνονται οι λοιμοί, εξαιτίας του αποκλεισμού και της έλλειψης αγαθών, τόσο περισσότερο αναβαθμίζεται ο ρόλος των καταστημάτων τροφοδοσίας: οι επιζώντες των επιδημιών σε κάποιες περιπτώσεις κάνουν υπομονετικά και πολιτισμένα ουρές για να προμηθευτούν τρόφιμα με το δελτίο –όπως στο Οράν της Π.–, άλλοτε προμηθεύονται δωρεάν τρόφιμα και άλλα χρειώδη από ερημωμένα σούπερ μάρκετ (όπως στο Κ. και στο Γ.) κι άλλοτε επιδίδονται σε θηριώδεις επιθέσεις, λεηλασίες και βανδαλισμούς που καταλήγουν μέχρι και σε ανθρώπινα θύματα, όπως διαπιστώνουμε στο Θ. και στο Π.Τ. Έχοντας χάσει κάθε λογική σκέψη ή συναίσθημα και υπακούοντας αποκλειστικά και μόνο στα ένστικτα της πείνας και της επιβίωσης, οι άνθρωποι μετατρέπουν τα καταστήματα αυτά από πηγές τροφής (άρα και ζωής) σε αρένες θανάτου.

Έντονες και δραματικές αλλαγές, αλλά παρουσιασμένες με τον συνήθη, σκωπτικό τρόπο του Μάτεσι, παρατηρούνται και στα κτήρια της Αθήνας του Γ.: τα ανάκτορα βυθίζονται στο πένθος λόγω του λοιμού: «[Η αυτοκρατορία] παράγγειλε μαύρη βαφή και έβαφε ιδιοχείρως κουρτινάκια, τραπεζομάντηλα, τον θρόνο, τις στολές στέψεως [...] και, τελικώς, και τα πάλλευκα μαλλιά της τα έβαφε μαύρα, μαύρο του κοράκου» (σ. 32).

Στο «Άντρον της Θέμιδος» (όπως αποκαλεί ο αφηγητής το Δικαστικό Μέγαρο) στήνονται λαϊκά υπνωτήρια κι οι οικοδομές του κέντρου πέφτουν θύματα του λοιμού, που παίρνει μεταγενέστερα τη μορφή του Εγκέλαδου: «Τώρα ο λοιμός επικάθισε και στα χτήρια της πρωτεύουσας, από τριώροφο και άνω. Όλες οι πολυκατοικίες και λοιπά κωλοκάθισαν, τεμαχίστηκαν και μεταποιήθηκαν σε χαριτωμένες πλαστικές χαλκομανίες γιαπωνέζικες» (σ. 41-42). Όσο για εκείνα που ονομάζονται «ορεινά προάστια», εκεί ερημώνουν τα μεγάλα σπίτια, τα χτισμένα εν μέσω κήπων που έχουν υποστεί εμπρησμό (σ. 7, 92). Τέλος, η πλατεία Συντάγματος μετατρέπεται σε τόπο μαζικής εκτέλεσης 12.328 ανθρώπων που τυγχάνουν συγγενείς, προμηθευτές ή συνεργάτες πολιτικών. Αφήνονται να καούν ζωντανοί σε «μια στάση σαν σεμνή και καθωσπρέπει» (σ. 22), ενώ τα «κρατικά περιστέρια», που ήταν κουρνιασμένα στα κεραμίδια της Βουλής, πετούν πάνω από το στρώμα στάχτης που καλύπτει την πλατεία (σ. 29). Το μόνο που μένει αλώβητο από το ολοκαύτωμα είναι το δημαρχιακό Χριστουγεννιάτικο δέντρο (σ. 24), ακλόνητο, εις πείσμα των περιστάσεων, ακόμα και όταν πέφτει απάνω του το πρώτο χερουβείμ από τον ουρανό (σ. 54) ή όταν εμφανίζονται αργότερα τα αδηφάγα καβούρια (σ. 67)⁸, κλπ. Ένα άλλο στοιχείο της πλατείας Συντάγματος που διασώζεται –με κάποιες «μικροαλλαγές»– όταν αργότερα γίνεται στα πέριξ της Βουλής τοπικός σεισμός «δώδεκα μεγατόνων», είναι το μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη⁹: «Ο Άγνωστος Στρατιώτης πετάχτηκε σε απόσταση τέτοια ώστε δεν είχε τώρα καμία σχέση με τη Βουλή, και απόμεινε πάλι ακίνητος, όρθιος όμως πλέον. Και δεν έλαβε μέρος στον σεισμό» (G., σ. 103).

Μια και στο G. παρουσιάζεται κατά κύριο λόγο η διαπλοκή της «πραγματικής» πόλης της καθημερινότητας με τη «φαντασιακή» πόλη των αναπαραστάσεων, που προκύπτει μετά το ξέσπασμα του λοιμού,

8. Βλ. και σ. 74, 104, 137.

9. Από τα σχόλια του αφηγητή (εν αντιθέσει με την ειρωνική διάθεσή του απέναντι στο «δημαρχιακό Χριστουγεννιάτικο δέντρο»), είναι φανερός ο σεβασμός του προς το συγκεκριμένο μνημείο και τον ηρωισμό των πεσόντων που συμβολίζει, γι' αυτό άλλωστε και ο Άγνωστος Στρατιώτης αγανακτεί, σηκώνεται όρθιος και μετακινείται μακριά από το κτήριο που –έχοντας άλλοτε υπάρξει σύμβολο της Δημοκρατίας– έχει τώρα πια μεταβληθεί σε σύμβολο κυβερνητικής διαφθοράς.

δεν αποτελεί έκπληξη για τον αναγνώστη η εμφάνιση παραδόξων μορφών οικιστικής δόμησης: ο Μάτεσις κάνει λόγο για «αναψυκτήρια φαντασμάτων», για «ημιυπαίθρια ακατοίκητα» (σ. 80), όπως και για «Ι.Χ. κοιμητήρια» που δημιουργούνται όταν οι ιδιοκτήτες ισογείων οικημάτων «παρέχουν φιλοξενία στο κηπάριό τους και σε γειτονικά κουφάρια, το ενοίκιο με το μήνα και οι δόσεις άτοκες» (σ. 82).

Παράλληλα, χάρις στους σεισμούς, λοιμούς και κατοπινούς καταποντισμούς, και φυσικά στους εμπρησμούς της ομάδας της θείας Φωτούλας, όχι μόνον δημιουργούνται στη νέα πόλη που προκύπτει «κενοί ανακουφιστικοί χώροι», δηλαδή πάρκα (σ. 93), αλλά και μειώνεται δραστηκώς ο πληθυσμός της Αθήνας: από 3.485.989 Αθηναίους συν 2.111.111 λαθρομετανάστες απομένουν μόνον «έξη χιλιάδες επτακόσιοι ογδόντα ένας πρωτευουσιάνοι, όλοι γκάγκαροι, οι λαθρομετανάστες εξαιρεωμένοι συλλήβδην» (σ. 94).

Όπως και στο *K.*¹⁰, στο *G.* παρατηρούνται και μετασχηματισμοί της περιαστικής γεωγραφίας, με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός τοπίου σουρεαλιστικού: όχι μόνον η «υπεραστική», «υπερκοσμική» και «αριστοκρατική» νήσος Μέδουσα (όπως ονομάζει τη Μύκονο ο συγγραφέας) καταβυθίζεται ως άλλη Ατλαντίδα (σ. 96), για να αναδυθεί, να πλεύσει και κατόπιν να εξοκείλει στην ακτή «Παλούκια» του Περάματος (σ. 108), αλλά και στον ουρανό ολόκληρου του έθνους επικρέμεται μια αφίσα με μια λέξη μόνο: «ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ», πράγμα που αποδίδεται από την Εθνική Αυτοκρατορική Χωροφυλακή σε «γειτονικό αναρχικό κράτος» (σ. 100) και από τον ευρωπαϊκό τύπο στην «πρώην αγγλική αυτοκρατορία» (σ. 101).

Το γεγονός δε ότι, λόγω της συγκεκριμένης αφίσας, «ο ήλιος κωλύεται να λάμψει» (σ. 102), το Αστεροσκοπείο αδυνατεί πλέον να «αστεροσκοπήσει» και το μόνο άστρο που διακρίνεται πλέον από την πρωτεύουσα είναι ο Αλδεβαράν¹¹, προετοιμάζει τον αναγνώστη για το

10. Εφόσον πρόκειται εδώ για την περιγραφή μιας πανδημίας, ο Κινγκ αναφέρεται και σε αλλαγές που αφορούν εξοχικά τοπία, κωμοπόλεις, χωριά κλπ. μετά το ξέσπασμα του λοιμού.

11. Αυτοαναφορά: Αλδεβαράν είναι ο τίτλος προηγούμενου μυθιστορήματος του Μάτεσι, που εκδόθηκε από τον Καστανιώτη το 2007. Πρόκειται επίσης για την ονομασία ενός «ερυθρού γίγαντα», ενός αστεριού που εντοπίζεται εύκολα στον νυχτερινό

τέλος του βιβλίου, την παρουσίαση δηλαδή μιας νέας τοπολογίας της Αθήνας, μιας πόλης που ξαναγεννιέται αφότου η επιδημία έχει πλέον γίνει παρελθόν. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν ακόμη κάποια συγγενή με τις μεταλλάξεις του τοπίου θέματα που συμβάλλουν μεν σημαντικά στη σκιαγράφηση του πορτρέτου της «πάσχουσας πόλης», αλλά δεν είναι εφικτό ν' αναλυθούν εδώ: αναφέρω επιγραμματικά τη διάβρωση των κοινωνικών δομών που αποτελούν τα «ζωτικά της όργανα», τις σταδιακές μεταλλάξεις των «κυττάρων» της (δηλαδή των ανθρώπων που την κατοικούν), καθώς και τη νέα ανθρωπογεωγραφία που προκύπτει από αυτές. Με τον τελευταίο αυτόν όρο χαρακτηρίζω τις διάφορες μορφές πόλωσης του αστικού πληθυσμού που παρατηρούνται λόγω της επιδημίας, όπως: ασθενείς / υγιείς, έγκλειστοι / ελεύθεροι, δραστήριοι / απαθείς μπροστά στον κίνδυνο ή τον πόνο των άλλων, θύτες / θύματα, άνθρωποι / κτήνη, κλπ. Πρόκειται για διαχωρισμούς που καταλήγουν μοιραία στον σχηματισμό συμβολικών πυρήνων Καλού / Κακού, καθώς και στις αναπόφευκτες συγκρούσεις μεταξύ τους. Οι επιπτώσεις αυτών των συγκρούσεων είναι φανερές αν εστιάσει κανείς την προσοχή του στους επιλόγους των βιβλίων, εξετάζοντας το πώς παρουσιάζονται τα αστικά τοπία μετά το τέλος της επιδημίας. Μολονότι οι πρώην «πάσχουσες πόλεις» αναρρώνουν από τη μεταφυσική αρρώστια που τις έπληξε έχοντας πλέον επίγνωση της φθαρτότητάς τους, σε κάποια από τα μυθιστορήματα που εξετάζονται εδώ δεν παρατηρούνται σημαντικές αλλαγές όσον αφορά τα μορφολογικά και πολεοδομικά χαρακτηριστικά τους.

Στο Οράν, για παράδειγμα, όταν γεννιέται η ελπίδα ότι νικήθηκε πια η αρρώστια, ο αφηγητής υπογραμμίζει το γεγονός ότι –φαινομενικά τουλάχιστον– τίποτα δεν έχει αλλάξει στην πόλη / θύμα: «Πάντα ήσυχοι τη μέρα, οι δρόμοι πλημμύριζαν το βράδυ από το ίδιο πλήθος [...] Οι κινηματογράφοι και τα καφεενεία είχαν πάντα την ίδια κίνηση». Εκείνο

ουρανό (στο Α του Ταύρου). Είναι το πιο λαμπρό από τα άστρα των Υάδων, που σχηματίζουν στο στερέωμα τον αστερισμό του Ταύρου. «Αλδεβαράν» στ' αραβικά σημαίνει «εκείνος που ακολουθεί» και πιθανότατα το άστρο αυτό ονομάστηκε έτσι επειδή μοιάζει ν' ακολουθεί την Πούλια (Πλειάδες). Αναφέρεται συχνά μέσα σε λογοτεχνικά έργα, σε ταινίες επιστημονικής φαντασίας και όχι μόνον.

που είναι διαφορετικό είναι τα πρόσωπα των κατοίκων, που μοιάζουν ήρεμα κι ενίοτε χαμογελούν, πράγμα που δεν συνέβαινε πριν απ' το ξέσπασμα του λοιμού. Πλην όμως, στις καρδιές όσων επέζησαν, γεννιέται ένας βαθύς σκεπτικισμός απ' τον οποίο δεν θα μπορέσουν ποτέ ν' απαλλαγούν. Για τον γιατρό Rieux που, έχοντας συνειδητοποιήσει το παράλογο της ανθρώπινης ύπαρξης, δρα ως φερέφωνο του πεσιμιστή φιλόσοφου Καμύ, η όποια αγαλλίαση ακολουθεί το πέρας της επιδημίας εξακολουθεί να είναι υπό απειλή. Έτσι, το βιβλίο τελειώνει με την εξής φράση: «[...] ίσως θα ερχόταν μια μέρα, όπου, προς γνώση και συμμόρφωση των ανθρώπων, η πανούκλα θα ξυπνούσε τα ποντίκια της και θα τα έστελνε να πεθάνουν σε μια ευτυχισμένη πολιτεία».

Στο *Περί Τυφλότητας*, η άγνωστη πόλη που αποτελεί το σκηνικό της δράσης περνάει σε δεύτερο πλάνο, μια και ο συγγραφέας εστιάζει την προσοχή του στη σταδιακή μετάλλαξη κάποιων ανθρώπων σε κτήνη. Έτσι, η ανώνυμη πόλη-ντεκόρ παρουσιάζεται στο τέλος έχοντας βέβαια υποστεί κάποιες ζημιές, πλην όμως σχετικά αλώβητη: «[...] κάποιος βγήκε στο κατώφλι της πόρτας φωνάζοντας “βλέπω, βλέπω, αν συνεχιστεί έτσι ο ήλιος θ' ανατείλει πάνω από μια πόλη που γιορτάζει”». Αξιοσημείωτο είναι ότι, αν και το μυθιστόρημα είναι ανθρωποκεντρικό, η τελευταία πρότασή του αφορά κι εδώ την πόλη: «[...] σήκωσε το κεφάλι της στον ουρανό και τα είδε όλα λευκά. [...] Ο ξαφνικός φόβος την έκανε να χαμηλώσει τα μάτια. Η πόλη ήταν ακόμα εκεί».

Και στον *Θόλο* η πόλη θα συνεχίσει να ζει, αφότου –το ίδιο ξαφνικά όπως την απέκλεισε– ο διάφανος θόλος την ελευθερώνει. Τίποτα όμως δεν θα είναι πια το ίδιο στο Τσέστερ'ς Μιλ μετά από τον σημαντικό αριθμό των θυμάτων που προκάλεσε η κατάχρηση της εξουσίας από τις τοπικές αρχές, και κυρίως μετά από την απίστευτη υλική καταστροφή που επακολούθησε την έκρηξη μιας τεράστιας ποσότητας προπανίου. Αρκετά ιδιωτικά και δημόσια κτήρια σχεδόν εξαερώνονται, σαν ένα είδος κάθαρσης της κωμόπολης από τα διάφορα εγκλήματα που τη βάραιναν. Για τους ελάχιστους επιζήσαντες, όμως, δεν έχει απομείνει πια τίποτα από το παρελθόν: «Ξαναγύρισαν μαζί στον κόσμο», καταλήγει το βιβλίο, «φορώντας το δώρο που τους είχε δοθεί: απλά τη ζωή».

Στο *Κοράκι*, μετά το τέλος της θανατηφόρου πανδημίας γρίπης, επακολουθεί ο διαχωρισμός των επιζώντων σε δυο φατρίες, κατόπιν η

διαίρεση της χώρας σε ζώνες Καλού και Κακού και τελικά μια πυρηνική καταστροφή που αλλάζει ριζικά το σκηνικό εξέλιξης της δράσης! Παράλληλα με το στοιχείο της επιστημονικής φαντασίας, το βιβλίο προσεγγίζει το αστικό φαινόμενο από τη σκοπιά της Κοινωνιολογίας και της Πολιτισμικής θεωρίας, μελετώντας τον αφανισμό του παλαιού αστικού βίου και κατόπιν τη γένεση νέων μορφών κοινωνικότητας, όπως κάνει και το μυθιστόρημα του Σαραμάγκου. Λόγω της τεράστιας εξάπλωσης του λοιμού, του απίστευτα μεγάλου αριθμού των νεκρών και της έλλειψης τροφίμων και πηγών ενέργειας, ο πολιτισμός του παρελθόντος, καθώς και οι διάφοροι θεσμοί που τον στήριζαν, εξαφανίζονται. Οι πρώην μεγαλουπόλεις ερημώνουν και μετατρέπονται σε πόλεις-φαντάσματα που δεν θυμίζουν σε τίποτα την παλαιότερη όψη τους. Οι τελικές φράσεις του κειμένου μοιάζουν να απηχούν την ίδια έλλειψη ενθουσιασμού για το καινούργιο που έρχεται, τον ίδιο σκεπτικισμό με τον οποίο τελειώνει η Πανούκλα του Καμύ: «Η ζωή ήταν πραγματικά ένας τροχός πάνω στον οποίο κανένας άνθρωπος δεν μπορούσε να σταθεί για πολλή ώρα. Και πάντα, στο τέλος, επέστρεφε στο ίδιο σημείο».

Όσο για τον επίλογο του *Graffito*, του βασικού μυθιστορήματος αναφοράς μου, διαφοροποιείται σημαντικά από εκείνους των άλλων κειμένων. Στις τελευταίες 20 σελίδες του βιβλίου περιγράφεται μια νέα τάξη πραγμάτων που γεννιέται από την τέφρα –κυριολεκτική και μεταφορική– που άφησε ξοπίσω του ο «αστικός λοιμός», πράγμα που θυμίζει εν μέρει τον επίλογο από το *Κοράκι*. Η καινούργια κοινωνία που δημιουργείται, όμως, εμπεριέχει πάλι το στοιχείο του παράλογου που χαρακτηρίζει το σύνολο του μυθιστορήματος: ο πληθυσμός, αν και σημαντικότερα μειωμένος, εμπλουτίζεται με χερουβείμ που μεταβάλλονται σε «καλούς αγωγούς του λοιμού», καθώς και με αγάλματα που έχουν ζωντανέψει, προσαρμοζόμενα κι αυτά στις νέες συνθήκες ζωής. Δεδομένου, δε, ότι η σχέση της θείας Φωτούλας αναλαμβάνει μίαν ιδιότυπη κάθαρση της πρωτεύουσας με τη φωτιά και ότι η «μακαρίτισσα η Βουλή» βυθίζεται σε μια συμβολική Κόλαση στα έγκατα της γης, είναι φανερό ότι το *Graffito* αποτελεί το –κάπως σουρεαλιστικό, έστω– χρονικό του ξεπεσμού μιας «πάσχουσας πόλης». Ενδιαφέρον είναι το πώς διαμορφώνεται εδώ, από το μηδέν σχεδόν, μια «παραδεισένια» πόλη που δεν είναι πλέον «πρωτεύουσα κανενός»: «Η πρωτεύουσα ήταν

τώρα ωραία, όμορφη: ισόγεια σπίτια [...] Η πρωτεύουσα τώρα ημιυπαίθρια, φωτεινοί απλόχωροι αγροί όπου κατοικούσαν δημητριακά: φυτά, ηλίανθοι, μακεδονήσι, κρόκος σαφράν καλλωπιστικός, ζαφορά...» (σ. 143).

Πλην όμως αυτή η ειδυλλιακή αστική δόμηση δεν διαρκεί για πολύ. Αμέσως μετά το «ζήσανε αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα», ο Μάτεσις παρουσιάζει στις τελευταίες σειρές του βιβλίου του την τελική επικράτηση της Φύσης πάνω στα έργα του ανθρώπου, μιαν ολοσχερή κατάλυση του αστικού τοπίου, που συντελείται όταν «[...] κλάδοι ανθηροί και απαιτητικοί εβίασαν τα παραθυρόφυλλα [...], και σε μερικά ερείπια τα δέντρα ήσαν αναστατωμένα [...] και ισοπέδωναν τα τοιχώματα των ερειπίων. Τα τοιχώματα έγιναν χώμα της γης, και τα περισσότερα δέντρα γεννούσαν καρπούς πολύχρωμους και πολύχυμους και τις τέσσερις εποχές του έτους, όλον τον αιώνα».

Βιβλιογραφία

- Γοσπονδίνη, Άσπα – Μπεριάτος, Ηλίας (επιμέλεια), *Τα νέα αστικά τοπία και η ελληνική πόλη*, εκδόσεις Κριτική, Αθήνα 2006.
- Καμύ, Αλμπέρ, *Η Πανούκλα (La Peste, 1947)*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα (1998) 2001.
- Κινγκ, Στήβεν, *Το Κοράκι (The Stand, 1978)*, εκδόσεις Λιβάνη, Αθήνα 1996.
- Κινγκ, Στήβεν, *Ο Θόλος (Under the Dome, 2009)* εκδόσεις Χαρλένικ Ελλάς, Αθήνα 2011.
- Μάτεσις, Παύλος, *Graffito*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2009.
- Σαραμάγκου, Ζοζέ, *Περί Τυφλότητας, (Ensaio sobre a cegueira, 1995)* εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα (1998) 2010.
- Στήβενσον, Ντέμπορα, *Πόλεις και αστικοί πολιτισμοί*, εκδόσεις Κριτική, Αθήνα 2007.
- http://news.kathimerini.gr/4Dcgi/4dcgi/_w_articles_civ_2_02/12/2011_464683
- <http://www.avgi.gr/ArticleActions/show.action?articleID=655241>
- <http://eteaching.forumup.gr/about713-eteaching.html>

Résumé

Lisa Mamakouka

Le paysage urbain, toile de fond pour le développement de fléaux métaphysiques

Cet article examine le thème de «la ville souffrante» dans trois romans écrits par des auteurs d'origine et de style différents, avec environ 30 ans d'intervalle: *La Peste*-1948; *Le Fléau*-1978; *Graffito*-2009. Leurs actions se déroulent dans des villes (Oran, New York, Athènes) situées sur trois continents (Afrique, Amérique, Europe), cependant ce qui les rapproche c'est leur thématique commune, notamment, le développement d'une épidémie – de peste, de grippe mortelle, de «maladie civile», respectivement – et ses conséquences pour le paysage urbain. L'enquête sur ce sujet a été enrichie par des références à deux romans ayant une thématique similaire, *L'Aveuglement* de José Saramago et *Dôme* de Steven King. Néanmoins, ces derniers ne font pas partie du corpus primaire, puisque le décor urbain de leur action est soit anonyme (dans le premier cas) soit imaginaire (dans le second).

Présentées de manière plus ou moins réaliste, selon le cas, les mutations du paysage urbain à cause d'un fléau constituent donc le sujet majeur de cet article qui conclue que dans tous ces textes l'épidémie acquiert une dimension métaphysique qui renvoie directement le lecteur à la lutte éternelle entre le Bien et le Mal.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

Χώρος – Μνήμη – Ταυτότητα στα έργα
Αούστερλιτς του W. G. Sebald και
Πώς να κρυφτείς της Αμάντας Μιχαλοπούλου

Η ανακοίνωση προσεγγίζει ένα σχετικά καινούριο πεδίο για τη Συγκριτική Φιλολογία, αυτό της Λογοτεχνίας και Αρχιτεκτονικής, για το οποίο τα τελευταία χρόνια με την ονομαζόμενη «τοπολογική στροφή» (*spatial turn*)¹ έχει αρχίσει να εκδηλώνεται σημαντικό ενδιαφέρον. Στο επίκεντρο της ανακοίνωσης βρίσκεται το μυθιστόρημα *Αούστερλιτς* του W. G. Sebald², ενός από τους σπουδαιότερους σύγχρονους –πέθανε το 2001– Γερμανούς συγγραφείς, προς το οποίο αντιπαρατίθεται στη συνέχεια το μυθιστόρημα *Πώς να κρυφτείς* της Αμάντας Μιχαλοπούλου. Η Ελληνίδα συγγραφέας αποπειράται εδώ μια διακειμενική συνομιλία με το μυθιστόρημα του Sebald, κοινά στα δύο έργα, ωστόσο, αποδεικνύονται τα

1. Μετά το ενδιαφέρον του μοντερνισμού για την κατηγορία «χρόνος», διαμορφώνεται στους κόλπους του μεταμοντερνισμού και στο τέλος του 20ού αιώνα μια ξεκάθαρη μεταστροφή ενδιαφέροντος προς την κατηγορία «χώρος», μια αλλαγή που έχουν προετοιμάσει κείμενα όπως οι *Ετεροτοπίες* (*Des autres espaces*, 1967) του Μισέλ Φουκώ. Για το θέμα της τοπολογικής στροφής στη λογοτεχνία και τις φιλολογικές σπουδές βλ. μεταξύ άλλων: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann, *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Transcript, Bielefeld 2009 και Stephan Günzel (επιμ.), *Topologie: Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Transcript, Bielefeld 2007.

2. Ο Sebald υπέγραφε πάντα με τα αρχικά των μικρών του ονομάτων Winfried Georg. Για το έργο του, που έχει μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες, έχει σχηματιστεί ήδη μια τεράστια βιβλιογραφία. Μια πολύ καλή εισαγωγή στη ζωή και το έργο του προσφέρει ο Uwe Schütte, *W.G. Sebald*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2011.

θέματα «ανάμνηση» και «ταυτότητα», τα οποία αποδίδονται και στις δύο περιπτώσεις με εικόνες χώρου, προβληματική στην οποία εστιάζει η παρούσα ανακοίνωση.

Από τη δεκαετία του 1980 αρχίζει ο W.G. Sebald να δείχνει ένα συστηματικό ενδιαφέρον για την αρχιτεκτονική· κάτι παραπάνω: να διαβάξει την εξέλιξη, την ουσία και τα μυστικά της ευρωπαϊκής ιστορίας στην εξέλιξη της αρχιτεκτονικής, της αισθητικής, του ύφους και των συμβολισμών των αρχιτεκτονικών ρυθμών, ενδιαφέρον που κορυφώνεται με τη φιγούρα του Αούστερλιτς, πρωταγωνιστή του ομώνυμου μυθιστορήματος³, ο οποίος παρουσιάζεται ως ακαδημαϊκός με αντικείμενο την ιστορία της αρχιτεκτονικής. Μέσα από τη δική του οπτική ξεδιπλώνει ο Sebald τις απόψεις του. Ο χώρος, με την έννοια του αστικού τοπίου με τα αρχιτεκτονήματα που το καθορίζουν, παίζει πρωταρχικό ρόλο στο μυθιστόρημα και παρουσιάζεται σε σχέση με μια διττή προβληματική: «χώρος και ιστορία» και «χώρος και άτομο», ώσπου να φανεί η συνάφεια των παραπάνω και να καταδειχθεί ότι οι παράμετροι «άτομο», «πολιτική ιστορία» και «αρχιτεκτονική» είναι άρρηκτα συνδεδεμένες.

Το Αούστερλιτς του Sebald συνίσταται σε δύο σειρές τυχαίων αρχικά, στοχευμένων αργότερα συναντήσεων, η πρώτη στη δεκαετία του 1960 και η δεύτερη στη δεκαετία του 1990, ανάμεσα στον ανώνυμο αφηγητή και τον αινιγματικό Ζακ Αούστερλιτς⁴. Στην πρώτη σειρά

3. Το μυθιστόρημα εκδόθηκε το 2001: W.G. Sebald, *Austerlitz*, Hanser, München 2001. Στα ελληνικά κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Άγρα, μτφ. Ιωάννα Μεϊτάνη, Αθήνα 2006. Όλες οι παραπομπές αναφέρονται σε αυτήν την έκδοση και θα δηλώνονται στο κείμενο με τον αριθμό της σελίδας σε παρένθεση.

4. Η βιβλιογραφία για το Αούστερλιτς είναι ήδη εκτενής. Αναφέρω ενδεικτικά: Anne Fuchs, *Die Schmerzesspuren der Geschichte: Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*, Köln: Böhlau Verlag 2005· Christoph Parry, «Die zwei Leben des Herrn Austerlitz. Biographisches Schreiben als nichtlineare Historiographie bei W. G. Sebald», in Edgar Platen, Martin Todtenhaupt (επιμ.), *Grenzen – Grenzüberschreitungen – Grenzaufösungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, Iudicium, München 2004, σ. 113-130 και Wolf Wucherpfeffig, «W. G. Sebalds Roman Austerlitz. Persönliche und gesellschaftliche Erinnerungsarbeit», in Wolfram Mauser, Joachim Pfeiffer (επιμ.), *Erinnern*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, σ. 151-163.

συναντήσεων, οι συζητήσεις μεταξύ των δύο ανδρών εξαντλούνται σε αρχιτεκτονικά θέματα, στη δεύτερη, ωστόσο, ο Αούστερλιτς μιλάει για την προσωπική του ιστορία, την οποία και ο ίδιος δεν γνώριζε και μόλις τα τελευταία χρόνια –αφού είχε τελειώσει η ακαδημαϊκή του σταδιοδρομία και αφού είχε περάσει ο ίδιος μια ψυχική κατάρρευση– αρχίζει θραυσματικά να ανακαλύπτει: τη μακρινή παιδική του ηλικία, την ιστορία των Εβραίων γονιών του, την πραγματική καταγωγή του. Ο Αούστερλιτς το 1939 είχε μεταφερθεί, ως παιδί του πολέμου, μέσω του Ερυθρού Σταυρού από την Πράγα στη Μ. Βρετανία, όπου πέρασε την υπόλοιπη παιδική του ηλικία ως θετό παιδί ενός ασκητικού ιεροκήρυκα και της γυναίκας του. Η ανάμνηση της παιδικής ηλικίας στον ενήλικο πλέον Αούστερλιτς προκύπτει μέσα από συνεχείς, αρχικά μη συνειδητές, αργότερα συνειδητές προσπάθειες. Κάποιοι χώροι και κάποια μέρη θα αποδειχθούν κατά τις απόπειρες αυτές κομβικά. Και αυτά τα μέρη είναι οι σιδηροδρομικοί σταθμοί ευρωπαϊκών πόλεων. Για τον πρωταγωνιστή αποτελούν κατ' αρχάς αντικείμενα επιστημονικής παρατήρησης· είναι σε θέση να εκθέσει λεπτομέρειες για την ιστορία ανέγερσής τους ή να μιλήσει για διάφορες αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες. Η επιστημονική ενασχόλησή του, ωστόσο, συνοδεύεται από μια ανεξήγητη γι' αυτόν συναισθηματική εμπλοκή· συχνά καταλαμβανόταν «από πολύ επικίνδυνα και για τον ίδιο εντελώς ακατανόητα κύματα συναισθημάτων», κάτι που ο ίδιος είχε ονομάσει «σταθμομανία»⁵ (Α, σ. 38). Αυτή η σταθμομανία μεταφέρεται και στο κείμενο, γίνεται αναφορά σε πολλούς σταθμούς, τέσσερις από τους οποίους περιγράφονται λεπτομερειακά: της Αμβέρσας, της Πράγας, της Liverpool Street του Λονδίνου και ο σταθμός Αούστερλιτς του Παρισιού. Καταλαβαίνουμε, όσο προχωράει το βιβλίο, ότι αυτό το επίμονο ενδιαφέρον του ήρωα έχει παραπεμπτικό χαρακτήρα· παραπέμπει στο δικό του προσωπικό παρελθόν: πρώιμος εκπατρισμός, αποχωρισμός από τους γονείς, μεταφορά με τρένο. Παρόλο που οι σταθμοί στις περιγραφόμενες λεπτομέρειες φαίνονται διαφορετικοί, ο καθένας από αυτούς λειτουργεί

5. Για τη σημασία των σταθμών στο έργο, βλ. Silke Horstkotte, *Nachbilder: Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Böhlau, Köln / Weimar / Wien 2009, σ. 215-252.

ως συνεκδοχή για ένα δίκτυο που ενώνει όλη την Ευρώπη στο καλό και στο κακό. Γιατί το σιδηροδρομικό δίκτυο δεν συνδέεται μόνο με την ανάπτυξη της οικονομίας και της βιομηχανίας τον 19ο αιώνα, αλλά αποτελεί και απαραίτητο μέρος στην οργάνωση, στη λογιστική της καταστροφής και της εξολόθρευσης κατά το Ολοκαύτωμα. Ακριβώς σε αυτή τη συνάφεια μεταξύ λογιστικής και καταστροφής ή αλλιώς μεταξύ πολιτισμού και βαρβαρότητας δίδεται ιδιαίτερη έμφαση σε όλο το μυθιστόρημα. Ο σιδηροδρομικός σταθμός είναι ένα σημείο όπου ατομική μοίρα και ιστορία τέμνονται. Οι σταθμοί, τόποι χωρισμού και επανένωσης, τόποι αμφίσημοι, καθορίζουν και αντιπροσωπεύουν την ευρωπαϊκή ιστορία και τη μοίρα των *displaced persons* όπως ο Αούστερλιτς.

Η διήγηση ξεκινά στον κεντρικό σιδηροδρομικό σταθμό της Αμβέρσας, ο οποίος παρουσιάζεται μέσα από τις επιστημονικές παρατηρήσεις του Αούστερλιτς ως παράδειγμα για το εκπορευόμενο από την αποικιοκρατία πνεύμα του καπιταλισμού που καθρεφτίζεται στην αρχιτεκτονική. Το ενδιαφέρον για τον σιδηροδρομικό σταθμό της Αμβέρσας εντάσσεται στο γενικότερο ενδιαφέρον του πρωταγωνιστή για τον αρχιτεκτονικό ρυθμό του 19ου αιώνα, «της εποχής του κεφαλαίου», όπως τον χαρακτηρίζει. Ξεχωρίζει ως κύρια χαρακτηριστικά του τον εξαναγκασμό στην τάξη και τη ροπή προς το μεγαλειώδες και μνημειώδες, και βλέπει να αποτυπώνονται σε αυτά τα χαρακτηριστικά σχέσεις εξουσίας και επιβολής. Η κριτική στην αρχιτεκτονική του μνημειώδους (*Monumentalismus*) εμφανίζεται ως μια κριτική στην ιδεολογία της προόδου που είναι αδιάφορη για τον άνθρωπο. Ο σταθμός, μαθαίνουμε, ανεγέρθηκε στα τέλη του 19ου αιώνα και είχε ως χαρακτηριστικό του τον πολύ ψηλό θόλο, που ο αρχιτέκτονας κατασκεύασε εμπνευσμένος από το Πάνθεον της Ρώμης⁶ «ώστε και μεις σήμερα, [...], κατά την είσοδό μας στη σάλα, καταλαμβάνομαστε από το αίσθημα ότι βρισκόμαστε πέρα από κάθε εγκοσμιότητα, σε έναν καθεδρικό ναό αφιερωμένο στο διεθνές εμπόριο και τις διεθνείς συγκοινωνίες» (Α, σ. 14) και στον οποίο «στις υπερυψωμένες θέσεις μας παρουσιάζονται

6. Ο Αούστερλιτς κάνει σχεδόν μια επιστημονική διάλεξη για την ιστορία του σταθμού. Η επιστημονικότητα των παρατηρήσεων, η οποία χαρακτηρίζει τις περιγραφές και άλλων αρχιτεκτονημάτων στο έργο, οδηγεί σε συχνές εκτροπές από τη μυθολογία στο δοκιμιακό.

ιεραρχημένες οι θεότητες του 19ου αιώνα – τα ορυχεία, η βιομηχανία, οι συγκοινωνίες, το εμπόριο και το κεφάλαιο» (Α, σ. 16). Το επαναλαμβανόμενο μοτίβο της κυψέλης στη διακόσμηση του σταθμού συμβολίζει, παρατηρεί ο Αούστερλιτς, «την αρχή συσσώρευσης κεφαλαίου» (Α, σ. 16), το διακοσμητικό «Η δρομάδα και το νεγράκι» στην πρόσοψη του κτιρίου παραπέμπει στην ιμπεριαλιστική πολιτική της αποικιοκρατίας, ενώ στην πιο ψηλή θέση βρίσκεται το ρολόι, «ο αρμοστής της νέας παντοδυναμίας» (Α, σ. 16). Η θέα του σταθμού προκαλεί στον αφηγητή άσχημες σκέψεις: ο αφηγητής καταλαμβάνεται από ένα αίσθημα «δυσφορίας» (Α, σ. 7) και έτσι ο σταθμός χάνει την ουδετερότητά του και αποκτά τη σημασία ενός προαγγελτικού σημείου. Η αρχιτεκτονική του σταθμού της Αμβέρσας, με έκδηλα τα εμβλήματα εξουσίας, είναι ένα παράδειγμα για την ευρωπαϊκή πολιτική επιβολής τον 19ο αιώνα, μιας εποχής μακρινής που όμως «ακόμη καθορίζει τη ζωή μας» (Α, σ. 13, 37), μιας και ήταν ο πρόλογος για ό,τι θα επακολουθούσε τον 20ό αιώνα. Αυτό ενισχύεται και από το γεγονός ότι αμέσως μετά την περιγραφή του σταθμού ο αφηγητής στρέφεται στην κατεξοχήν αρχιτεκτονική «της τυφλής βίας» (Α, σ. 26) με την περιγραφή του οχυρού Breendok, λίγο έξω από την Αμβέρσα, που χρησιμοποιήθηκε ως στρατόπεδο συγκέντρωσης στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο⁷. Οι απόψεις του Αούστερλιτς βρίσκονται σε προφανή εγγύτητα με τον κόσμο ιδεών του Βάλτερ Μπένγιαμιν, ο οποίος ενδιαφέρεται επίσης για την αστική αρχιτεκτονική του 19ου αιώνα, ερμηνεύοντας τα κτίριά του ως προάγγελους της βίας που απελευθερώθηκε και ξέσπασε τον 20ό αιώνα⁸.

7. Ο Αούστερλιτς, ως ιστορικός του πολιτισμού, στηρίζει την έρευνά του στη σταθερή του παρατήρηση ότι υπήρχε συγγένεια μεταξύ των κτιρίων. Η αισθητική του μεγαλειώδους, που ερευνά, φανεωνόταν «σε δικαστήρια και σωφρονιστικά ιδρύματα, σε κτίρια σιδηροδρομικών σταθμών και χρηματιστήρια, σε όπερες και ψυχιατρεία, και στις εργατικές συνοικίες που χτίζονταν στα ίχνη ορθογώνιων πλεγμάτων» (Α, σ. 37.) Αυτή η έννοια της συγγένειας, που καταθέτει εδώ ο Sebald, μας επιτρέπει να θεωρήσουμε με όρους συνάφειας και τα κτίρια που περιγράφονται στο βιβλίο.

8. Κυρίως στα κείμενά του: «Kapitalismus als Religion [Fragment]» και «Zur Kritik der Gewalt», in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann και Hermann Schweppenhäuser (επιμ.), 7 τόμοι, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, Vol. VI, σ. 100-103, 690-691 και Vol. II, σ. 179-204.

Επίσης, συγγενεύουν με το έργο του Ελίας Κανέτι *Μάζα και Εξουσία* και ακόμη περισσότερο με το δοκίμιό του *Ο Χίτλερ κατά τον Σπέερ*⁹, όπου ο Κανέτι συνδέει την πολιτική της επιβολής του Τρίτου Ράιχ με τα γιγαντομανή αρχιτεκτονικά τους πλάνα, και, φυσικά, τέλος με τον Μισέλ Φουκώ, ο οποίος αναλύει τις σχέσεις εξουσίας και επιβολής συνδέοντάς τες με την αρχιτεκτονική¹⁰.

Ο σταθμός, ωστόσο, που συνδέει εμβληματικά το παρελθόν με το παρόν, τον 19ο αιώνα με τον 20ό, την πολιτική ιστορία με την ατομική μοίρα, φαίνεται πως είναι ο σταθμός Αούστερλιτς στο Παρίσι, ο οποίος ονομάστηκε έτσι για να θυμίζει τη μάχη όπου ο στρατός του Ναπολέοντα πέτυχε μία από τις μεγαλύτερες νίκες του. Ο ήρωας θα δείξει στα μαθητικά του χρόνια ζωηρότατο ενδιαφέρον στο σχετικό μάθημα της Ιστορίας, εφόσον τότε μαθαίνει, χωρίς καμιά άλλη πληροφορία για το παρελθόν του, ότι το πραγματικό του επίθετο είναι το σπάνιο όνομα Αούστερλιτς. Η μάχη του Αούστερλιτς περιγράφεται στο βιβλίο ως ένα πρώιμο παράδειγμα πολιτικών και στρατιωτικών ζυμώσεων και αλλαγών που μοναδικό στόχο έχουν την αύξηση της εξουσίας ερήμην της ατομικής ανθρώπινης μοίρας. Ξεκάθαρα παρουσιάζεται η άψογη στρατιωτική οργάνωση της μάχης που τελικά δεν οδηγεί παρά στην ενδυνάμωση των ισχυρών και σε μια άμετρη καταστροφή (Α, σ. 74 κ.ε.), αποτελώντας ένα προδρομικό παράδειγμα για τη «συνάφεια λογιστικής και καταστροφής», που αποτελεί, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, βασικό θέμα του βιβλίου. Ο σταθμός Αούστερλιτς του Παρισιού δεν συνδέεται, όμως, μόνο με τη γνωστή μάχη της ευρωπαϊκής ιστορίας, είναι συνάμα ο σταθμός από όπου έγιναν μαζικές μεταγωγές Εβραίων για το Άουσβιτς¹¹. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο που το όνομα του

9. Elias Canetti, «Hitler, nach Speer» (1971): *Das Gewissen der Worte*, Fischer, Frankfurt a.M 1981.

10. Για τη σχέση Sebald – Φουκώ βλ. Jonathan J. Long, «Disziplin und Geständnis. Ansätze zu einer Foucoultischen Sebald - Lektüre», in Michael Niehaus / Claudia Oehlschlaeger (επιμ.), *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Erich Schmidt, Berlin 2006, σ. 219-239.

11. Εξάλλου, ανάμεσα στον σταθμό Αούστερλιτς και τη γέφυρα Τολμπιάκ «υπήρχε μέχρι το τέλος του Πολέμου μια μεγάλη αποθήκη όπου οι Γερμανοί συγκέντρωναν τη λεία τους από τα διαμερίσματα των Εβραίων του Παρισιού» (Α, σ. 290).

πρωταγωνιστή σχεδόν ομοιοκαταληκτεί με το Άουσβιτς, λέξη, που δεν αναφέρεται ούτε μία φορά στο βιβλίο, αλλά φθάνει συνειρμικά στον αναγνώστη μέσα από μια σειρά σχεδόν ομόηχων λέξεων, εφόσον το κείμενο επαναλαμβάνει το Άουσοβιτς στην Τσεχία, που επισκέπτεται ο πρωταγωνιστής αναζητώντας τα ίχνη της παιδικής του ηλικίας, και το Μπάουσοβιτς στο Τερεζίν, όπου είχε μεταχθεί η μητέρα του. Άουστερλιτς, Άουσοβιτς, Μπάουσοβιτς, Άουσβιτς: φαίνεται πως για τον Sebald υπάρχει νήμα που συνδέει το Άουστερλιτς με το Άουσβιτς. Όλα είναι κομμάτια μιας ευρωπαϊκής τοπογραφίας τρόμου και καταστροφής μέσα στην οποία εντάσσεται η βιογραφία του πρωταγωνιστή.

Από όλους τους σταθμούς που έχει επισκεφθεί και ερευνήσει ο Αούστερλιτς, μια ιδιαίτερη, σχεδόν ακαταμάχητη έλξη νιώθει για τον σταθμό Liverpool Street του Λονδίνου, στην οποία δεν μπορεί «να αντισταθεί» (Α, σ. 132). Τυχαία ανακαλύπτει σε μία από τις περιπλανήσεις του στον σταθμό μια παλιά αίθουσα αναμονής, την ladies waiting room, η οποία μάλιστα επρόκειτο άμεσα να κατεδαφιστεί. Η θέα του χώρου θέτει τον μηχανισμό της ανάμνησης σε κίνηση. Ο Αούστερλιτς αφηγείται πως φθάνει στην πρώτη θραυσματική του ανάμνηση για τη θαμμένη παιδική ηλικία. Σαν σε όραμα βλέπει μπροστά του ένα ζευγάρι με ρούχα της δεκαετίας του 1940 και ένα μικρό αγόρι. Θυμάται: είναι ο τόπος από όπου τον παραλαμβάνουν οι θετοί γονείς, είναι ο σταθμός που φτάνει ως παιδί από την Πράγα στην Αγγλία. Επιστημονική έρευνα και προσωπική αναζήτηση στο σημείο αυτό συμπίπτουν και από δω και μετά εμφανίζονται αναπόσπαστα δεμένες. Το ενδιαφέρον, ωστόσο, για το θέμα μας δεν εξαντλείται στο ότι ο χώρος λειτουργεί καταλυτικά για την έναρξη της αναμνηστικής λειτουργίας. Σημαντικό είναι ότι η ίδια η μνήμη και η διαδικασία της ανάμνησης αποδίδονται με όρους του χώρου: χωροποιούνται¹². Ένα πρώτο στοιχείο, που εξηγεί τη χωροποίηση της ανάμνησης, είναι η επιμονή του Αούστερλιτς να διηγηθεί την ιστορία του σταθμού ή μάλλον την προϊστορία του, τι υπήρχε δηλαδή σ' αυτόν τον τόπο πριν από την ανέγερσή του. Εκεί, λοιπόν, μαθαίνουμε,

12. Για το θέμα βλ. και Anja K. Johannsen, *Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*, Transcript Verlag, Bielefeld 2008, σ. 25-107.

που υπήρχε μια ελώδης περιοχή, χτίστηκε αρχικά μια μονή, αργότερα ένα νοσοκομείο για ψυχικά διαταραγμένους, ώσπου να αναγερθεί τελικά ο σταθμός. Ο σταθμός παρουσιάζεται ως ένας τόπος όπου το παρελθόν συνεχίζει μια υπόγεια ζωή. Η διαχωριστική γραμμή μεταξύ παρελθόντος και παρόντος αναιρείται υπέρ μιας συνύπαρξης των χρονικών διαστάσεων. Όλες οι ομάδες ανθρώπων, που είχαν ζήσει σε αυτόν τον χώρο και τις οποίες αναφέρει ο Αούστερλιτς, φαίνεται κατά κάποιον τρόπο να είναι παρούσες: «συχνά αναρωτήθηκα αν όντως είχε χαθεί η θλίψη και ο πόνος που είχαν συσσωρευτεί εκεί με τους αιώνες ή μήπως τη συναντάμε ακόμη και σήμερα στους διαδρόμους και τις σκάλες σαν ένα κρύο ρεύμα στο μέτωπο, που νόμιζα ότι ένιωθα καμιά φορά» (Α, σ. 135). Ο παραλληλισμός, που δημιουργείται ανάμεσα στα αρχαιολογικά στρώματα του σταθμού και στις διαστρωματώσεις της συνείδησης κάτω από τις οποίες βρίσκεται θαμμένη η παιδική ηλικία του πρωταγωνιστή, παραπέμπει ξεκάθαρα στον Φρόιντ και στην περίφημη μεταφορά της αρχαιολογίας, αλλά και στον Βάλτερ Μπένγιαμιν. Γίνεται καθαρό ότι όλες οι σκέψεις πάνω στην ιστορία της αρχιτεκτονικής και πάνω στις διαστρωματώσεις του σταθμού προετοιμάζαν μεταφορικά την ανάμνησή του. Ο Αούστερλιτς καταφέρνει να διώξει τα στρώματα για να φτάσει στο θαμμένο του εγώ.

Με σχήματα χώρου παρουσιάζεται, τέλος, και η δομή των αναμνήσεων: «Τέτοιες αναμνήσεις με κατέκλυσαν στην εγκαταλελειμμένη αίθουσα αναμονής κυριών, αναμνήσεις, που πίσω και μέσα τους κρύβονταν και άλλα πράγματα, πιο βαθιά μπλεγμένα το ένα μέσα στο άλλο, όπως και οι λαβυρινθώδεις θολωτές αίθουσες που νόμιζα ότι έβλεπα στο γκρίζο σκονισμένο φως να συνεχίζονται επ' αόριστον» (Α, σ. 142). Αλλά και η ίδια η αναμνηστική ικανότητα: «Όσο να ανοιγοκλείσω τα βλέφαρά μου έβλεπα να ανοίγονται μπροστά μου τεράστιοι χώροι, έβλεπα κιονοστοιχίες και στοές που οδηγούσαν πέρα μακριά, θόλους και χτισμένες αφίδες [...] και όσο πιο πολύ κοιτούσα πάνω ψηλά [...] όλο και περισσότερο νόμιζα ότι ο χώρος διαστελλόταν, λες και συνεχιζόταν στο διηνεκές μέσα από την πιο απίθανη σμίκρυνση της προοπτικής και ταυτόχρονα συστρεφόταν προς τα μέσα» (Α, σ. 141). Αυτό το όραμα του χώρου, το οποίο προετοιμάζει τα επόμενα φλας μπακ, μπορεί πράγματι να διαβαστεί ως η χωρική παρουσίαση της ίδιας της

αναμνηστικής ικανότητας. Έτσι όπως αυτός ο χώρος εκτείνεται, τεντώνεται και συνεχίζεται, έτσι παρουσιάζει το κείμενο και τη διαδικασία της ανάμνησης, σαν μια ατέλειωτη και συνεχώς διακλαδιζόμενη διαδικασία. Σε αυτό το πλαίσιο πρέπει να εξαρθεί μια ακόμη παρατήρηση του πρωταγωνιστή που αφορά την ανάδειξη της κατηγορίας του χώρου έναντι του χρόνου. Στην αίθουσα αναμονής κυριών συγκεκριμενοποιείται η πεποίθησή του ότι το πέρασμα του χρόνου είναι στην πραγματικότητα αυταπάτη: «είχα στ' αλήθεια την αίσθηση ότι η αίθουσα αναμονής [...] περιείχε όλες τις ώρες του παρελθόντος μου, όλους τους καταπιεσμένους, σβησμένους φόβους και τις επιθυμίες μου, σαν να [...] εκτείνονταν οι ασπρόμαυροι ρόμβοι του πέτρινου πατώματος σε όλο το επίπεδο του χρόνου» (Α, σ. 142). Ακόμη πιο έντονα θα διατυπώσει λίγο αργότερα αυτή την πεποίθηση λέγοντας ότι ο χρόνος δεν υπάρχει: «Δεν νομίζω ότι καταλαβαίνουμε τους νόμους, είπε ο Αούστερλιτς, τους οποίους ακολουθεί η επιστροφή του παρελθόντος, ωστόσο έχω όλο και περισσότερο την εντύπωση ότι ο χρόνος δεν υπάρχει, υπάρχουν μόνο διάφοροι χώροι, κλεισμένοι ο ένας μέσα στον άλλον σύμφωνα με μια ανώτερη στερεομετρία, και ανάμεσά τους κυκλοφορούν οι ζωντανοί και οι νεκροί αναλόγως με τα κέφια τους» (Α, σ. 189).

Τα παραπάνω σχήματα χώρου –το λαβυρινθώδες και τον συνεχή εγκιβωτισμό με την έννοια της συνεχούς ενσωμάτωσης στοιχείων του ενός μέσα στο άλλο– θα τα αναγνωρίσουμε και στη γραφή του W. G. Sebald ως χαρακτηριστικά της αφηγηματικής οργάνωσης του μυθιστορήματος. Στην πραγματικότητα έχουμε εγκιβωτισμένα το ένα μέσα στο άλλο την αφήγηση του ανώνυμου αφηγητή για τις συναντήσεις του με τον Αούστερλιτς, μέσα σε αυτή ενσωματωμένη την περιγραφή του Αούστερλιτς για τις προσπάθειες ανασύστασης της προσωπικής του βιογραφίας, οι οποίες συχνά βασίζονται σε μαρτυρίες τρίτων, και τέλος την ίδια την ανασυσταθείσα ιστορία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι σελίδες όπου επικαλύπτονται τέσσερις αφηγηματικές φωνές, όταν ο αφηγητής μάς μεταφέρει αυτά που του είπε ο Αούστερλιτς, ο οποίος με τη σειρά του μεταφέρει τη διήγηση της γκουβερνάντας του Βιέρας, η οποία με τη σειρά της θυμάται τι είχε πει ο πατέρας του: «Ο Μαξιμίλιαν διηγιόταν κατά καιρούς, θυμότανε η Βιέρα, είπε ο Αούστερλιτς» (Α, σ. 172). Αυτό το μπλέξιμο των αφηγηματικών φωνών

παραπέμπει αφενός στο ταυτόχρονο, στη σύμπτωση κατά κάποιο τρόπο των διαφορετικών χρονικών στιγμών και συνάμα στη διαρκώς και χωρίς κλείσιμο συνεχιζόμενη διαδικασία της ανάμνησης. Η διάταξη των επιμέρους αφηγηματικών στοιχείων δεν ακολουθεί κάποια χρονολογία, αλλά, όπως και τα κουρέλια ανάμνησης του Αούστερλιτς, «κάποια ανώτερη στερεομετρία» των εγκιβωτισμένων χώρων. Τα κείμενα του W. G. Sebald ανοίγουν συνεχώς διακειμενικές και διακαλλιτεχνικές διεξόδους, που συχνά επικαλύπτονται, συνδέονται μεταξύ τους, διακλαδίζονται. Γεγονότα, θραύσματα ανάμνησης, φωτογραφίες¹³ και ενσωματωμένα παραθέματα¹⁴ δημιουργούν ένα δίκτυο, που δίνει έναν χαρακτήρα του ανοικτού σε αυτήν τη λογοτεχνία. Η δικτύωση των γνώσεων και το άνοιγμα του λογοτεχνικού κειμένου σε άλλα κείμενα, εικόνες και παραθέματα δημιουργεί μια χωρική διάσταση μέσα στο ίδιο το κείμενο.

«Ο άνθρωπος χρειάζεται μόνο ένα βιβλίο στη ζωή του – και εγώ έψαχνα ένα βιβλίο για να αντικαταστήσω τη Βίβλο. Στο Θεό δεν πιστεύω πια, αλλά πιστεύω στον Αούστερλιτς», λέει ένα από τα πρόσωπα του μυθιστορήματος *Πώς να κρυφτείς* (2010)¹⁵ της Αμάντας Μιχαλοπούλου εξαιρώντας τη σημασία του έργου του Sebald ως κειμένου αναφοράς.

13. Για τη σημασία της φωτογραφίας στο *Αούστερλιτς* και γενικότερα στο έργο του W. G. Sebald, βλ. Christoph Eggers, *Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt: die Fotografie im Werk von W. G. Sebald*, Lang, Frankfurt / M. / Berlin / Bern / Wien 2011 και Alexander Tischel, «Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Fotografie und Erinnerung», in Michael Niehaus and Claudia Oehlschlaeger (επιμ.), *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, ό.π., σ. 31- 46.

14. Για το θέμα της διακειμενικότητας στο *Αούστερλιτς* και γενικότερα στο έργο του W. G. Sebald, βλ. Irene Heidelberger – Leonhard and Mireille Tabah (επιμ.), *W. G. Sebald: Intertextualität und Topographie*, Lit Verlag, Münster 2008 και Peter Schmucker, *Grenzübertretungen. Aspekte der Intertextualität im Werk von W. G. Sebald*, διδακτορική διατριβή, Bochum 2011.

15. Αμάντα Μιχαλοπούλου, *Πώς να κρυφτείς*, Καστανιώτης, Αθήνα 2010. Οι παραπομπές αναφέρονται σε αυτήν την έκδοση και θα δηλώνονται στο κείμενο με τον αριθμό της σελίδας σε παρένθεση, εδώ σ. 314.

Κεντρικός ήρωας εδώ είναι ο Στέφανος, το βιογραφικό μυστικό του οποίου μαθαίνουμε ήδη στην αρχή του βιβλίου: είναι η απαγωγή του σε ηλικία τεσσάρων ετών από ένα ζευγάρι Γερμανών παραθεριστών, που έχουν χάσει τον μικρό γιο τους σε ένα ατύχημα και βρίσκουν στο πρόσωπο του Στέφανου μια εκπληκτική ομοιότητα μαζί του, η παραμονή του στη συνέχεια ως Μίχαελ με τη γερμανική οικογένεια στο Βερολίνο και ο επαναπατρισμός του στα έντεκα, όταν τον εντοπίζουν οι πραγματικοί του γονείς και τον ξαναφέρνουν στην Ελλάδα. Ενήλικος πια, επιλέγει να εγκατασταθεί στο Βερολίνο αναζητώντας μάταια τη λύση του γρίφου που καθόρισε τη ζωή του και το στίγμα της ταυτότητάς του. Η ίδια η συγγραφέας σε κείμενό της αναφέρει ότι το μυθιστόρημά της *Πώς να κρυφτείς* αποτελεί μια απόπειρα μυθοπλαστικής απάντησης «στα ερωτήματα της διπλής πατρίδας, της διγλωσσίας και της συναισθηματικής εξορίας»¹⁶.

Ο χώρος, είτε ως αστικό περιβάλλον είτε ως χώρος διαμονής των ηρώων, πρωταγωνιστεί –όπως επεσήμανε ήδη η κριτική– και στο μυθιστόρημα της Μιχαλοπούλου¹⁷. Η αναζήτηση του παρελθόντος και της ταυτότητας παρουσιάζονται και εδώ με εικόνες χώρου, αλλά και με συνεχείς μετακινήσεις σε συγκεκριμένα μέρη συγκροτείται, έτσι, και στα δύο έργα μια βιογραφική τοπολογία των πρωταγωνιστών. Ιδιαίτερα πρόσφορη για τη συγκριτική προσέγγιση των δύο έργων θεωρώ τη θεωρία της Elisabeth Bronfen για τους λογοτεχνικούς χώρους¹⁸. Η Bronfen κάνει μεταξύ άλλων λόγο για «ψυχοτοπολογικούς χώρους»¹⁹, ως τέτοιοι νοούνται συγκεκριμένοι χώροι που περιγράφονται σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, οι περιγραφές των οποίων, ωστόσο, λειτουργούν ως μεταφορικές περιγραφές της ψυχικής κατάστασης των προσώπων που

16. *Ελευθεροτυπία* / «Βιβλιοθήκη», 629 (13.11.2010).

17. Βλ. λ.χ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Έλληνας στη Γερμανία, Γερμανός στην Ελλάδα», *Το Βήμα* / «Βιβλία» (23.1.2011). Ο χώρος δεν προσλαμβάνει, βέβαια, εδώ την πολυπλοκότητα που έχει στο έργο του Sebald.

18. Elisabeth Bronfen, *Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage*, Niemeyer, Tübingen 1986.

19. Elisabeth Bronfen, *Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage*, ό.π., σ. 18 κ.ε.

σχετίζονται μαζί τους. Χαρακτηριστικό π.χ. για το Αούστερλιτς είναι ότι οι χώροι στους οποίους κινείται ο ήρωας, είναι όλοι ανεξαιρέτως χώροι μεταβατικοί, κατά κύριο λόγο σταθμοί, αίθουσες αναμονής ή ξενοδοχεία, χώροι δηλαδή που δεν προσφέρουν στο υποκείμενο τη δυνατότητα μιας σταθερής εγκατάστασης. Αλλά και το διαμέρισμα του Αούστερλιτς στο Λονδίνο περιγράφεται ως ένα σχεδόν άδειο διαμέρισμα που διαθέτει τα ελάχιστα απαραίτητα για «μια πρόσκαιρα μόνο τακτοποιημένη ζωή» (Α, σ. 45). Με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο και σε σχέση με τον χώρο θα αποδοθεί και στην Μιχαλοπούλου το αντίστοιχο αίσθημα της προσωρινότητας και της ανεσιτότητας που διακατέχει τον ήρωα. Ο τόπος διαμονής του στο Βερολίνο είναι ένα μικρό δωμάτιο στο ισόγειο μιας πολυκατοικίας, στην πραγματικότητα είναι ένας σε δωμάτιο διαμορφωμένος διάδρομος που οδηγούσε από τους κοινόχρηστους χώρους της εισόδου στην πίσω αυλή του κτιρίου. «Durchgang» ονομάζεται αυτό στα γερμανικά και σημαίνει, εκτός από διάδρομος, και «πέραςμα», «δίοδος», «τράνσιτ». Η λέξη μεταγραμμένη στα ελληνικά (Ντούρχγκανγκ) αναφέρεται στο βιβλίο διαρκώς για να χαρακτηρίσει την κατοικία του Στέφανου, αλλά είναι σαφές ότι χαρακτηρίζει ταυτόχρονα την ασταθή και μεταβατική συναισθηματική του κατάσταση²⁰. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Στέφανος εγκαταλείπει αυτόν τον χώρο μόλις στο τέλος του βιβλίου,

20. O Michael Niehaus («Figurieren – Geschichten und Geschichte», in Ulrich von Bülow, Heike Gfrereis and Ellen Strittmatter (επιμ.), *Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt*, Marbacher Katalog 62. Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar 2008, σ. 101-113) τονίζει ότι οι κατοικίες, που περιγράφονται στο έργο του Sebald, δεν είναι ενταγμένες στο κοινωνικό περιβάλλον, αλλά περιθωριακές, αντικατοπτρίζοντας τη ζωή και τον εσωτερικό κόσμο των ηρώων, κάτι που μπορεί σίγουρα να ειπωθεί και για την Ντούρχγκανγκ, η οποία απέχει πολύ από το στάτους της αστικής κατοίκησης, εξάλλου είναι επινοικιασμένη στον Στέφανο από κάποιον Τυνήσιο σε καθεστώς ημιπαρονομίας (Μ, σ. 108). Για τον ήρωα, όμως, που έχει περάσει αρκετά χρόνια σε «δανεικά περιβάλλοντα» (Μ, σ. 96), είναι ο μόνος δικός του χώρος: «Για τους περισσότερους ανθρώπους η Ντούρχγκανγκ δε θα θεωρούνταν διαμέρισμα [...]. Αλλά για μένα ήταν», λέει ο Στέφανος, ενώ ένα άλλο πρόσωπο του βιβλίου θα πει εκφράζοντας με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο την ψυχοτοπολογική διάσταση αυτού του χώρου: «Καταλάβαινα γιατί δεν άντεχε να την αφήσει. Η Ντούρχγκανγκ έμοιαζε λίγο με την ψυχή, μ' αυτό που πιστεύουμε για την ψυχή» (Μ, σ. 65 και 50).

όταν θα λυθεί το μυστήριο της ζωής του και θα αρχίσει προσπάθειες συμφιλίωσης με το παρελθόν του. Τη μεταβατικότητα της ύπαρξης του Στέφανου δεν αποδίδει χωρικά μόνο η Ντούρχγκανγκ, αλλά και η ίδια η πόλη που διαμένει, το Βερολίνο, μια πόλη σε κατάσταση ανοικοδόμησης γεμάτη σκαλωσιές, μια πόλη που φάχνει την ταυτότητα της και η οποία για τον Στέφανο θα ήταν «λιγότερο γοητευτική χωρίς αυτή την ατμόσφαιρα εργοταξίου» (Μ, σ. 108). Συνάμα, για τον εσωστρεφή και κρυφίνο Στέφανο το Βερολίνο λειτουργεί σαν μια άριστη κρυψώνα: «Τι ήταν το Βερολίνο αν όχι μια καλή κρυψώνα; Είχα πάει για να γλυτώσω από τον εαυτό μου που με κυνηγούσε συνεχώς θέτοντας ερωτήσεις: ‘ποιος είσαι;’, ‘που ανήκεις;’, ‘γιατί δεν μιλάς;’» (Μ, σ. 209). Με παρόμοιο μεταξύ τους τρόπο παρουσιάζονται στα δύο έργα τα σπίτια που οι ήρωες πέρασαν ως εκπατρισμένοι τα παιδικά τους χρόνια. Το ουαλικό χωριό παραμένει μια ανοίκεια πατρίδα για τον Αούστερλιτς, το σπίτι παρουσιάζεται σαν ένα θλιβερό σπίτι, σκοτεινό, με τα παράθυρα συνήθως κλειστά, ένα σπίτι που δημιουργούσε διαρκώς την αίσθηση της παγωνιάς, σιωπηλό και βουβό (Α, σ. 49). Με αντίστοιχα χρώματα παρουσιάζεται και το σπίτι της γερμανικής παιδικής ηλικίας του Στέφανου: κάτι παραπάνω, περιγράφεται σαν φυλακή: «Οι Σουλτς είχαν νοικιάσει μια μονοκατοικία [...]. Ο κόσμος τέλειωνε στην αυλή μας. Δεν ήξερα σε ποια πόλη ζούσαμε, σε ποια χώρα [...]. Ο μπαμπάς Σουλτς είχε μπήξει στο μαντρότοιχο πράσινα κοφτερά γυαλιά για ν' αποθαρρύνει τα περιστέρια και τους κλέφτες – ίσως κι εμένα» (Μ, σ. 198, 199 και 206). Οι ανάλογες περιγραφές αποδίδουν το κοινό αίσθημα ξενότητας που καθορίζει την παιδική ηλικία του Αούστερλιτς και του Στέφανου²¹. Και από τα μέρη με ψυχοτοπολογική διάσταση περνάμε στα μέρη «εγνωσμένης συναισθηματικής αξίας» (Μ, σ. 232), όπως θα αποκαλέσει ο ψυχίατρος –ο Στέφανος θα περάσει, όπως και ο Αούστερλιτς, μια ψυχική

21. Η Bettina Mosbach δείχνει ότι με την εικόνα του ερημικά κλειστού χώρου αποδίδεται στο Αούστερλιτς μεταξύ άλλων η διαδικασία της ψυχικής απώθησης βιογραφικών αναμνήσεων του ήρωα πριν από τη μεταφορά του, κάτι που θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε και για το μυθιστόρημα της Μιχαλοπούλου, βλ. Bettina Mosbach, *Figurationen der Katastrophe: ästhetische Verfahren in W. G. Sebalds Die Ringe des Saturn und Austerlitz*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2008, ιδιαίτερα σ. 237 κ.ε.

κατάρρευση– τα μέρη που συνδέονται με το ψυχικό τραύμα. Και στο μυθιστόρημα της Μιχαλοπούλου η διαδικασία της ανάμνησης, που δεν προκύπτει εύκολα και απρόσκοπτα «γιατί θρυμματιζόταν πριν καλά καλά σχηματιστεί» (Μ, σ. 201), συνδέεται με την ανάκληση χώρων της παιδικής ηλικίας σχετικών με το ψυχικό τραύμα. Τον ρόλο που παίζει ο σταθμός της Λίβερπουλ Στρητ για τον Αούστερλιτς στο μυθιστόρημα του Sebald, παίζει εδώ η θάλασσα και το περίφημο εξοχικό στην Κορινθία, όπου περνάει τα καλοκαίρια του ο Στέφανος πριν από την απαγωγή του. Ο χώρος αυτός συνδέεται με τη μοίρα του, από εδώ τον απαγάγουν και από εδώ θα προέλθει και η πρώτη ακαθόριστη ανάμνηση: «Έκλεισα τα μάτια και είδα τον εαυτό μου να κολυμπάει στη θάλασσα με φουσκωμένα μπρατσάκια. Που είχε συμβεί αυτό; [...]. Ένας άντρας πλατσούριζε δίπλα μου. Φώναζε “Ελα” κι άπλωνε τα χέρια του. Μου μιλούσε σε μια γλώσσα που καταλάβαινα, αλλά δεν μπορούσα να μιλήσω» (Μ, σ. 204). Ο Στέφανος αποζητά έκτοτε τη θάλασσα, καταλαμβάνεται σχεδόν από μια θαλασσομανία, θα μπορούσαμε να πούμε, κατ’αντιστοιχία προς τη σταθμομανία του Αούστερλιτς. Θα του προσφερθεί ως αντικατάστατο η λίμνη Βάνζεε κοντά στο Βερολίνο, όπου τελικά θα τον εντοπίζουν και θα τον φέρουν στην Ελλάδα. Χαρακτηριστικό για το ζήτημα που εξετάζουμε είναι ότι η πρώτη φράση που θα θυμηθεί στα ελληνικά και θα ψελλίσει μετά τον εντοπισμό του είναι η φράση «μικρό σπίτι, μεγάλος κήπος». Στην πραγματικότητα, πρόκειται για την αρχιτεκτονική αρχή βάσει της οποίας ο αρχιτέκτονας πατέρας του Στέφανου είχε χτίσει, σύμφωνα με σχέδια του Λε Κορμπιζιέ, το εξοχικό της οικογένειας στην Κορινθία²². Η πρώιμη απωθημένη φάση της παιδικής ηλικίας του Στέφανου ταυτίζεται με αυτό το σπίτι· θα μπορούσαμε και εδώ να μιλήσουμε για χωροποίηση του παρελθόντος²³. Με τη φράση

22. Αυτή είναι η αρχιτεκτονική αρχή της γενιάς των πατεράδων, της γενιάς των δασκάλων. Όταν το σπίτι αργότερα περιέλθει στα χέρια ενός μαθητή τους, η αρχιτεκτονική αρχή θα αντιστραφεί: θα σχεδιαστεί η ανέγερση μιας σειράς από μεζονέτες στον μεγάλο κήπο. Η Μιχαλοπούλου, πρέπει να πούμε, παρεμβάλλει συχνά στο έργο απόψεις για την αρχιτεκτονική δίνοντας το στίγμα της αισθητικής της.

23. Χαρακτηριστικό είναι ότι ένα από τα λίγα αυτούσια παραθέματα από το Αούστερλιτς που ενσωματώνονται στο έργο της Μιχαλοπούλου είναι μία από τις χαρακτηριστικές θέσεις του έργου για το παρελθόν ως χώρο: «Βλέπω όλες τις στιγμές της ζωής

αυτή θα αρχίσει ο Στέφανος να συνδέεται με τη μητρική του γλώσσα, αλλά και με το παρελθόν του, όμως η πολυπόθητη συμφιλίωση αργεί ακόμη πολύ. Δύο φορές θα δραπετεύσει ο νεαρός επαναπατρισμένος πλέον Στέφανος από το ακατανόητο παρόν του μετά από κρίσεις «ψυχογενούς φυγής»²⁴ (Μ, σ. 232) και θα βρεθεί, ασυνείδητα σχεδόν, στο δεύτερο μέρος «εγνωσμένης συναισθηματικής αξίας», στην Βάνζεε. Η Βάνζεε είναι και το μέρος όπου καταφεύγει ως ενήλικος φάχνοντας την άκρη του βιογραφικού του νήματος: «Πήγαινα εκεί φάχνοντας κάτι που δεν φανερωνόταν. Ξάπλωνα με τις ώρες και περίμενα [...]. Δεν σκεφτόμουν τίποτα. Περίμενα» (Μ, σ. 194). Ο Στέφανος θα ανακαλύψει τελικά το μυστικό της ζωής του και τον βαθύτερο εαυτό του στη μακρινή Ταγγέρη. Το ταξίδι είναι πραγματικό, θα μεταβεί εκεί για να συναντήσει «τον γερμανό πατέρα του», ο οποίος έχει καταφύγει στο Μαρόκο μετά τον θάνατο της γυναίκας του. Αυτός είναι ο θυμαστής του Sebald και έχει βάλει ως στόχο ζωής τη μετάφραση του Αούστερλιτς στα αραβικά. Ο ίδιος θα θέσει σε αναλογία τη μοίρα του Στέφανου με τη μοίρα του Αούστερλιτς, θεωρώντας το βιβλίο του Sebald ως το κατεξοχήν βιβλίο για τον ξεριζωμό, έναν ξεριζωμό «πολύ πιο τραγικό από τον δικό σου», θα του πει (Μ, σ. 313). Ο Αούστερλιτς γίνεται το πρότυπο του πολιτικά, ιστορικά, γεωγραφικά, κυρίως συναισθηματικά εκπατρισμένου ανθρώπου – η μοίρα του Στέφανου είναι μια εκδοχή αυτής της τραγικής μοίρας²⁵. Συνάμα είναι ένα έργο για την ανάμνηση και την επανεύρεση της παιδικής ηλικίας. Το ταξίδι στην Ταγγέρη καθίσταται –όπως σχεδόν πάντα το ταξίδι στη λογοτεχνία–

μας συγκεντρωμένες σε ένα και μοναδικό δωμάτιο, λες και τα μελλοντικά γεγονότα υπάρχουν ήδη και απλώς περιμένουν να βρεθούμε μέσα τους» (Μ, σ. 312 και Α, σ. 261).

24. Η ψυχογενής φυγή, πληροφορείται η οικογένεια του Στέφανου από τον ψυχίατρο, σημαίνει δραπέτευση από μια τραυματική κατάσταση, απόφαση για ταξίδι και έχει τα χαρακτηριστικά της ψυχογενούς αμνησίας – ενίοτε ο ασθενής αναλαμβάνει νέα ταυτότητα (Μ, σ. 232). Αντίστοιχα ο Αούστερλιτς παθαίνει κρίσεις «υστερικής επιληψίας» που συνδέονται «με προσωρινή απώλεια κάθε ίχνους μνήμης» (Α, σ. 270).

25. «Το πρόβλημα είναι ότι δεν κολλάω πουθενά, επειδή δεν είμαι λειτουργικό πράγμα κανενός πράγματος και πρέπει να με βάλεις κάπου, να με προσθέσεις, για να σταθώ σε μια θέση», θα πει ο Στέφανος (Μ, σ. 115) και ο Αούστερλιτς μιλάει για το «πνιγμένο συναίσθημα ότι δεν ανήκε [...] πουθενά» (Α, σ. 257).

βαθιά εμπειρία αυτογνωσίας. Χαρακτηριστικό είναι ότι στην τοπολογία της Ταγγέρης ο Στέφανος βρίσκει διαρκώς ομοιότητες με την Ελλάδα: μια πλατεία μοιάζει με την Ομόνοια, μια συνοικία τού θυμίζει την Κυψέλη, ένας δρόμος την οδό Κολοκοτρώνη (Μ, σ. 293, 298). Η Ταγγέρη αποδεικνύεται μακρινή και ξένη, συνάμα όμως οικεία και γνωστή σαν το ίδιο το θαμμένο προσωπικό παρελθόν, που αποκαλύπτεται και έχει ταυτόχρονα τα χαρακτηριστικά του οικείου και του ξένου.

Να σημειώσουμε, τέλος, ότι και το έργο της Μιχαλοπούλου ανοίγεται διακαλλιτεχνικά στην περιγραφή έργων τέχνης, όπως εκθεμάτων του Μουσείου της Περγάμου²⁶, ενσωματώνει φωτογραφίες και εντάσσει διαχειμενικά αποσπάσματα από το *Αούστερλιτς*. Δημιουργείται δηλαδή και εδώ μια αίσθηση χωρικότητας στην οργάνωσή του, όπως εντοπίσαμε και στο μυθιστόρημα του Sebald.

Zusammenfassung

Anastasia Antonopoulou

Raum – Erinnerung – Identität in den Werken *Austerlitz* von W. G. Sebald und *Wie verstecken* von Amanda Michalopoulou

Der Roman von Amanda Michalopoulou *Wie verstecken* (2010) bezieht sich durch klare intertextuelle Referenzen auf W. G. Sebalds Roman *Austerlitz*. Entfremdung und Introvertiertheit, Reise (sowohl auf realer als auch auf metaphorischer Ebene), Identitätssuche und Erinnerung stellen in der Tat gemeinsame Problematiken in beiden Werken dar, die sich durch analoge Plots zum Ausdruck gebracht werden. Protagonistische und hartnäckige Rolle spielt jedoch in beiden Werken der Raum,

26. Από τα εκπατρισμένα εκθέματα, το κείμενο εστιάζει στους «αιχμάλωτους Κένταυρους» (Μ, σ. 27). Η σαφέστατη αναλογία του εκθέματος με τη μοίρα του Στέφανου ενισχύεται όταν αργότερα διαβάσουμε ότι στη γλώσσα του διαστήματος αιχμάλωτοι κένταυροι είναι «οι δυσέυρετες πρωταρχικές μάζες που δεν ενώθηκαν ποτέ με πλανήτες» (Μ, σ. 27).

entweder als bürgerliches – städtisches Milieu, das bestimmt wird von seinen architektonischen Werken (London, Antwerpen, Paris, Prag bei Sebald und Berlin, Athen, Tanger bei Michalopoulou) oder Raum – im engeren Sinne – als Wohnort der Hauptfiguren.

Der Aufsatz unternimmt eine komparatistische Lektüre der beiden Werke, fokussiert sich dabei auf die Bedeutung des Raumes und hebt als wichtigste gemeinsame Dimensionen die *Verräumlichung* der Erinnerung und den psychotopologischen Wert bestimmter Räume hervor.



ΛΗΤΩ ΙΩΑΚΕΙΜΙΔΟΥ

Από το μελαγχολικό στο κραυγαλέο: η ποιητική της εικόνας στο εξπρεσιονιστικό τοπίο

Η θεωρητική προσέγγιση του τοπίου εγείρει ερωτήματα που συχνά δομούνται σε διπολικά διλήμματα: ο χώρος ως τοπίο είναι αυθύπαρκτος ή θεωρείται αναγκαία προϋπόθεση ένα σημείο μηδέν όπου τοποθετείται ο παρατηρητής; Η ίδια η έννοια του τοπίου παραπέμπει σε μια συνεκτική σύνθεση ή σε ένα θραύσμα του αντιληπτού χώρου; Η δυτικοκεντρική κυριαρχία της όρασης είναι αδιαμφισβήτητη κατά τον “σχεδιασμό” του τοπίου ή περιορίζεται από τη συμπληρωματική ή και ανταγωνιστική λειτουργία των άλλων αισθήσεων; Και προπάντων, κατά τη διαδικασία της μετάπλασης του χώρου σε αισθητικό προϊόν από τη λογοτεχνία, υπερισχύουν τα αισθητηριακά κριτήρια της αντίληψης ή τα υπόρρητα, αρχετυπικά μορφώματα του φαντασιακού και του υποσυνειδήτου¹; Αυτά τα ερωτήματα, που θα μπορούσαν να τεθούν για οποιαδήποτε περίοδο του εικαστικού ή του λογοτεχνικού τοπίου, είναι ιδιαίτερα κρίσιμα για τα επιμέρους ρεύματα και κινήματα που εμπίπτουν στον μοντερνισμό, όπου πλέον η τριάδα «εγώ-ο κόσμος-οι λέξεις» διαρρηγνύεται και κάθε μέρος της αποδίδεται μέσα από μια εκστατική, χειμαρρώδη ορμή ή, συνηθέστερα, μέσα από οδυνηρές διαστρεβλώσεις. Ειδικά στην περίπτωση του εξπρεσιονισμού, τα ερωτήματα αυτά συμπληρώνονται από το

1. Ας σημειωθεί εδώ και η διάκριση μεταξύ τοπίου/πηγής πληροφοριών και τοπίου/πηγής αισθήσεων που πραγματοποιεί ο Roger Brunet («Analyse des paysages et sémiologie», *La Théorie du paysage en France, 1974-1994*, Champ Vallon, Seyssel 1995, σ. 19), με τη διευκρίνιση ότι το δεύτερο δίνει πολύ περισσότερες πληροφορίες για τον αποδέκτη του παρά για τον πομπό, δηλ. το ίδιο το τοπίο, σε αντίθεση με το πρώτο, που περιορίζεται σε μια περιγραφή-ταξινόμηση-μορφολογία.

ζητούμενο της στάθμισης της νεωτεριστικής αυτονόμησης σε σχέση με την πολύ βαριά κληρονομιά του ρομαντικού λυρισμού και του συμβολιστικού ερμητισμού². Όσον αφορά το λογοτεχνικό του τοπίο, μπορούν να διακριθούν (ή ακόμα και να συνυπάρξουν): μια λυρική έκφραση με κατάλοιπα συμβολιστικών κωδικοποιήσεων –ιδιαίτερα όσον αφορά τα χρώματα, τη γλωρίδα, τα ουράνια σώματα και τα λοιπά γεωγραφικά στοιχεία–, η οποία όμως κρύβει εν σπέρματι την παραμόρφωση και το μακάβριο και ενίοτε οδηγεί στην έκρηξη, και ένα μητροπολιτικό – βιομηχανικό τοπίο, που θέτει σε δοκιμασία την ιδεολογική αναζήτηση του νέου ανθρώπου, με κραυγαλέα απόδοση τόσο της έντασης του ψυχικού του ξεσπάσματος, όσο και της ιδεολογικής του σύγκρουσης³. Ήταν συνειδητή επιλογή να αναδειχθούν στην παρούσα μελέτη τα χαρακτηριστικά της πρώτης τάσης, που, αν και εκ πρώτης όψεως προμοδοτεί το φυσικό τοπίο, εγκλείει συχνά την όσμωση με το αστικό, ή τουλάχιστον με μια μορφή τεχνητού κόσμου, με αφαιρετικό τρόπο, αλλά και με πολύ μεγάλο βαθμό ψυχικής έντασης. Το σημείο εκκίνησης αυτών των πειραματισμών της λυρικής έκφρασης μπορεί να τοποθετηθεί στο έργο του Rimbaud, και όχι μόνο στους βαγγογκικούς «παράφορους ουρανούς», «την πράσινη νύχτα», «τις ηλεκτρικές ημισελήνους» του «Μεθυσμένου

2. Γράφοντας για το τοπίο ως σύνολο σημείων, ο Roger Brunet (ό.π., σ. 14) χρησιμοποιεί τον όρο *παλίμψηστο*, καθώς μια δεδομένη γεωγραφική επιφάνεια φέρει τα ίχνη πολλών προηγούμενων. Αυτή η παρατήρηση ισχύει πολλαπλά για το λογοτεχνικό τοπίο και την εκάστοτε αισθητική απόδοση του χώρου.

3. Για τη διάκριση μεταξύ αυστριακού και γερμανικού εξπρεσιονισμού στον άξονα εξοχή/πόλη, βλ. Αναστασία Αντωνοπούλου, «Georg Trakl και Egon Schiele. Διαστάσεις και χαρακτηριστικά του αυστριακού εξπρεσιονισμού», *Georg Trakl, Από τα τέλη του 19^{ου} στις αρχές του 21^{ου} αιώνα*, Ίψιλον, Αθήνα 2009, σ. 195 και σημ. 22. Ας ληφθεί υπόψη επίσης ότι και ο Γερμανός εξπρεσιονιστής Kirchner μιλάει για την καταλυτική για το έργο του «εμπειρία των βουνών» στην Ελβετία, γράφοντας στο τρίτο πρόσωπο: «Η λιτή κι όμως τόσο προσωπική φύση των κορυφογραμμών άσκησε μεγάλη επιρροή στον ζωγράφο. Εμβάθυνε την αγάπη του για τα αντικείμενα και ταυτόχρονα ξεκαθάρισε την αντίληψή του για όλα τα δευτερεύοντα στοιχεία. Τίποτα το περιττό δεν εμφανίζεται πια στην εικόνα, αλλά με πόση αγάπη έχει δουλευτεί η κάθε λεπτομέρεια. Ρωμαλέα και απογυμνωμένη αναδύεται από την ολοκληρωμένη δουλειά η γόνιμη σκέψη» (Magdalena Möller, *Brücke-Museum Berlin, Die Sammlung*, Hirmer Verlag, München 2010, σχόλιο στον πίνακα 40).

Καραβιού», αλλά κυρίως στην οραματική πρόζα του *Μια Εποχή στην Κόλαση* (1873) και των *Εκλάμφσεων* (1886), έργων-σταθμών στα οποία μπορούν να αναχθούν πολλά διαφορετικά μονοπάτια του μοντερνισμού. Σε αντίθεση με αυτή την έκρηξη που προσλαμβάνει συχνά συμπαντικές διαστάσεις, το ποιητικό έργο του Αυστριακού Georg Trakl (που δημοσιεύεται από το 1908 μέχρι λίγους μήνες μετά τον θάνατό του το 1914) δημιουργεί έναν απόλυτα κλειστό φυσικό χώρο, με συστατικά στοιχεία που επαναλαμβάνονται σε βαθμό εμμονής⁴. Σε πολλά ποιήματά του θα έμπαινε κανείς στον πειρασμό να μιλήσει ακόμα και για μονοχρωματικά τοπία, αν δεν υπήρχε η ανάδυση μιας μέγιστης χρωματικής αντίθεσης, όπως ανάμεσα στο σκοτεινό λυκόφως και το ασημένιο της σελήνης, τον χρυσό ήλιο και το κυανό νεκρών μορφών. Είναι ίσως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα της μετάβασης από το μελαγχολικό στο κραυγαλέο, καθώς αυτά τα δύο συναισθηματικά και νοηματικά σύνολα είναι αναπόσπαστα αλλά και τόσο ξεκάθαρα στη δόμηση των εικόνων του. Αποτελώντας μια περίπτωση ιδιαίτερα γόνιμης πρόσληψης των δύο προαναφερθέντων ποιητών, ο Μίλτος Σαχτούρης μπορεί να διαβαστεί υπό το φως αυτών, όχι μόνο λόγω της δηλωμένης αγάπης του για το έργο τους, αλλά κυρίως γιατί η παραμορφωτική αφαίρεση της ποιητικής του αποτελεί την κορύφωση των θεμάτων και των τρόπων χρήσεως της εικόνας που εντοπίζονται στους δύο άλλους νεωτεριστές. Μέσα από αυτούς τους ποιητικούς κόσμους, το εξπρεσιονιστικό τοπίο εξετάζεται στην παρούσα μελέτη γύρω από τρεις άξονες: επιτελεστικότητα, απόδοση παράδοξων ιδιοτήτων που οδηγούν στην παραμόρφωση, τοπίο/σώμα.

Κατεξοχήν πεδίο πειραματισμού με το φως και το χρώμα⁵, η ποιητική του τοπίου εμπλέκει κατά παράδοση την πράξη της παρατήρησης και την αναστοχαστική διατύπωσή της μέσα στο κείμενο. Όμως αυτή

4. Χαρακτηριστικό που είναι αδύνατον να μην παρατηρηθεί από τον αναγνώστη του Αυστριακού ποιητή. Αυτό που αλλάζει ανά περίπτωση είναι η απόπειρα του κάθε αναγνώστη να αποκορυπτογραφήσει το έργο του Trakl βάσει συγκεκριμένων ομάδων λέξεων. Για το ζήτημα αυτό, βλ. Κατερίνα Καρακάση, «Ορφέως προσωπεία στον εξπρεσιονισμό: Η περίπτωση Trakl», *Georg Trakl, Από τα τέλη του 19^{ου} στις αρχές του 21^{ου} αιώνα*, ό.π., σ. 131 κ.ε.

5. Norbert Wolf, *Landscape Painting*, Taschen, London/Paris 2008, σ. 25.

ακριβώς η εισαγωγική δήλωση είναι που ανατρέπεται εντυπωσιακά στο υπό εξέταση ποιητικό σύμπαν και σε κάποιες περιπτώσεις απαλείφεται πλήρως, δίνοντας τη θέση της σε παράλογες πράξεις που επιτελούνται από το ποιητικό εγώ ή από άλλες μορφές που διασχίζουν τα οράματά του, ή ακόμα και σε πράξεις που έχουν ως υποκείμενο συστατικά στοιχεία του ίδιου του τοπίου, προσδίδοντάς του έτσι μίαν ανησυχητική επιτελεστικότητα. Ο εξομολογητικός Rimbaud της «Αλχημείας του λόγου» «καθελών[ει] ιλίγγους»: «έβλεπα στ' αλήθεια ένα τζαμί εκεί όπου βρίσκεται ένα εργοστάσιο, μαθητευόμενους τυμπανιστές αγέλους, άμαξες σε ουράνιες λεωφόρους, ένα σαλόνι στο βυθό μιας λίμνης· τέρατα, μυστήρια»⁶. Κι αν στο πεζό ποίημα «Πόλεμος» (*Εκλάμψεις*) υπάρχει η αναγνώριση του ρόλου του φυσικού χώρου στην ποιητική αφύπνιση («Παιδί, κάποιιο ουρανοί εκλέπτυναν την οπτική μου»⁷), η ανατρεπτική λειτουργία αυτής της όρασης δημιουργεί μια σύγκρουση με το ορατό: «Τα Φαινόμενα θορυβήθηκαν»⁸, γράφει. Αυτή η έκφραση, που ερμηνεύεται από τον Pierre Brunel ως συμπαντική συνωμοσία όλων των εκφάνσεων του ορατού εναντίον του ποιητή⁹, έχει αντίκτυπο και στη δόμηση του τοπίου, που δεν δίνεται εκ των προτέρων, αλλά εμφανίζεται κομμάτι-κομμάτι, μέσα από την παραφορά των πράξεων, εκφράζοντας το εσωτερικευμένο γεγονός της απότομης μετάβασης από το ψυχικό σημείο α στο ψυχικό σημείο β και τελικά την έκσταση: «Έχω τεντώσει εγώ σκοιινιά από καμπαναριό σε καμπαναριό. Γιρλάντες από παράθυρο σε παράθυρο. Χρυσές αλυσίδες από αστέρι σε αστέρι. Και χορεύω»¹⁰.

6. Arthur Rimbaud, *Μια εποχή στην κόλαση*, μτφρ. Χριστόφορος Λιοντάκης, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2010, σ. 73 και 77.

7. Arthur Rimbaud, *Εκλάμψεις*, εισ. - μτφρ. Στρατής Πασχάλης, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2008, σ. 115.

8. Arthur Rimbaud, *Εκλάμψεις*, ό.π., σ. 115.

9. Rimbaud, *Œuvres Complètes*, Pierre Brunel (ed.), Librairie Générale Française, La Pochothèque, Paris 1999, σ. 491, σημ. 12.

10. Arthur Rimbaud, *Εκλάμψεις*, ό.π., σ. 57. «Όπως συμβαίνει συχνά στην τέχνη του σχοινοβάτη, η ποίηση του Rimbaud επωφελείται του μετεωρισμού που δημιουργεί για να ενεργοποιήσει τη δυναμική της δημιουργίας, και η ολοκλήρωση του ποιήματος, αντί να καθιερώσει μια επιτέλους κατακτηθείσα σταθερότητα, εξυμνεί αντιθέτως την

Η έκρηξη αυτής της οντολογικής αναζήτησης του ποιητικού εγώ αναγκάζει το τοπίο να μεταμορφώνεται ιλιγγιωδώς, αναπροσαρμοζόμενο σ' αυτόν τον οραματικό αυτοπροσδιορισμό: «Είμαι ο οδοιπόρος του μεγάλου δρόμου μέσα σε δάση από δέντρα-νάνους. Το βουητό απ' τα φράγματα πνίγει τον ήχο των βημάτων μου [...] Θα μπορούσα να είμαι και το έκθετο βρέφος πάνω στην προκυμαία που χάνεται στην παλίρροια», γράφει ο Rimbaud στα «Χρόνια παιδικά»¹¹, ενώ στη «Βασιλεία» ένας άντρας και μια γυναίκα «ήταν βασιλείς όλο εκείνο το πρωί όπου τα σπίτια ντύθηκαν στα βαθυκόκκινα, και όλο το απόγεμα, όταν προχώρησαν προς την πλευρά των κήπων με τις φοινικιές»¹². Αυτή η σωματική επιτελεστικότητα που παράγει τις πινελιές του τοπίου κυριαρχεί στην «Αυγή», με την έλευση του φωτός να σωματοποιείται και να επιτείνεται μέσα από τη διαρκώς αυξανόμενη ορμή και βία του ποιητικού εγώ: «της έβγαλα τα πέπλα ένα ένα [...] κουνώντας τα χέρια [...], την πρόδωσα στον πετεινό [...], την κυνηγούσα [...], την έζωσα μ' ένα κουβάρι απ' όλα της τα πέπλα κι ένιωσα κάτι ελάχιστο απ' το απέραντο κορμί της»¹³. Έτσι λοιπόν, με αφαιρετικό τρόπο αλλά και με μεγάλη ένταση, το τοπίο οδηγεί τον άνθρωπο στην αναμέτρηση με το δαιμόνιό του, «μες στο σκοτάδι του χειμώνα, από κάβο σε κάβο, από του πόλου την αντάρα μέχρι εκεί στον πύργο, από του πλήθους την πλημμύρα μέχρι το ακρογιάλι»¹⁴, μια ενέργεια η οποία αντισταθμίζεται όμως από μια πράξη απόρριψης και καταδίκης: στο άλλοτε ρομαντικό δάσος/καθεδρικό ναό, τώρα μια «εκκλησιά [...] κατηφορίζει» και μια «λίμνη [...] ανηφορίζει», ενώ «όταν πεινάς κι όταν διψάς, έχει εν τέλει και τον άνθρωπο που σε καταδιώκει»¹⁵.

Η ποίηση του Trakl δεν μοιράζεται αυτή την παραφορά της ενέργειας με το έργο του Rimbaud, μοιράζεται όμως μαζί του τη σύλληψη

αστάθεια στην κορύφωσή της», γράφει για την εικόνα του ποιητή/σχοινοβάτη ο Matthieu Letourneux (P. Brunel / M. Letourneux / Paule-Elise Boudou, *Rimbaud*, ADPF, Paris 2004, σ. 99).

11. Arthur Rimbaud, *Εκλάμψεις*, ό.π., σ. 25.

12. Arthur Rimbaud, *Εκλάμψεις*, ό.π., σ. 47.

13. Arthur Rimbaud, *Εκλάμψεις*, ό.π., σ. 87-89.

14. Arthur Rimbaud, *Εκλάμψεις*, «Δαιμόνιο», ό.π., σ. 151.

15. Arthur Rimbaud, *Εκλάμψεις*, «Χρόνια παιδικά», ό.π., σ. 23.

μιας φύσης που παραμορφώνεται και αναδίδει τη φρίκη, το κακό και την αμαρτία μέσα από ένα κρεσέντο το οποίο οδηγεί τον παραδοσιακό ρομαντικό λυρισμό σε ένα πρώτο στάδιο έξαρσης ακολουθούμενο από μια απότομη ακύρωση. Κι εδώ απαλείφεται η δήλωση της παρατήρησης της φύσης, καθώς το τοπίο μοιάζει να είναι αυθύπαρκτο, αδιάφορο για τις ζωντανές ή νεκρές υπάρξεις μέσα του. Θα μπορούσαμε να το συσχετίσουμε με τα τόσο χαρακτηριστικά εξπρεσιονιστικά ζωγραφικά τοπία, τα φτιαγμένα με ελάχιστα συστατικά στοιχεία, περισσότερο με μορφές που τείνουν να γίνουν συμπιεσμένες επιφάνειες χρώματος, δημιουργώντας ένα φοβικό συναίσθημα στον παρατηρητή. Η επανάληψη των ίδιων στοιχείων –βράδυ, ήλιος στη δύση, σελήνη, λίμνη, χιόνι, σκοτεινά κλαδιά, το χρυσό, το κυανό, το πορφυρό– δείχνουν έναν χώρο που επιτρέπει την ανθρώπινη παρουσία μόνο σε κατάσταση ύπνωσης, παραίσθησης και θανάτου, ενώ συχνά τα συστατικά των εικόνων δίνονται μέσα από μια εφιαλτική επιτελεστικότητα: «Σωπαίνοντας εμφανίζεται η νύχτα, εν' αγρίμι ματώνοντας / [...] και στο βάθος πάφλαζε μια κυανή πηγή / και καταδίωξε η σελήνη ένα κόκκινο ζώο / μακριά από τη σπηλιά του»¹⁶. Και σ' ένα από τα τελευταία ποιήματα, τον Αύγουστο του 1914, λίγο πριν την αναχώρηση του ποιητή για το μέτωπο, η ιστορική φρίκη μετουσιώνεται σε άγρια αναπαράσταση του τόπου: «Με κομματιασμένα φρύδια, μ' ασημένα χέρια / Η νύχτα γνέφει στους στρατιώτες που πεθαίνουν. / Στον ίσκιο της φθινοπωρινής φλαμουριάς / Στενάζουν τα πνεύματα των σκοτωμένων / [...] Σε σκαλοπάτια που ματώνουν η σελήνη καταδιώκει / τις σκιαγμένες γυναίκες»¹⁷.

Για να σταθμίσει κανείς την απομάκρυνση του Trakl από τον ρομαντικό λυρισμό, αρκεί να δει ποια τύχη επιφυλάσσει σε δύο εμβληματικούς λογοτεχνικούς τύπους της ρομαντικής έκφρασης, τον οδοιπόρο και τον μοναχικό: αυτοί αποτελούν κατά παράδοση μορφές που συμπυκνώνουν την ενατένιση του υψηλού της φύσης, τη ρομαντική όσμωση της ανθρώπινης ψυχής και του σύμπαντος και είναι αναμενόμενο

16. Γκέοργκ Τρακλ, *Ο Sebastian στο όνειρο/Δημοσιεύσεις στο «Brenner» 1914/1915*, μτφρ. Έλενα Νούσια, Ύψιλον, Αθήνα 1999, σ. 109.

17. Γκέοργκ Τρακλ, *Ο Sebastian στο όνειρο/Δημοσιεύσεις στο «Brenner» 1914/1915*, «Στην Ανατολή», ό.π., σ. 183.

ότι το βλέμμα τους και τα συναισθήματά τους αποτελούν τον σκελετό του περιγραφικού κειμένου. Στην ποίηση του Trakl, όμως, σκιαγραφείται ένα νυχτερινό τοπίο με έμφυχα και άψυχα στοιχεία από τα οποία απουσιάζουν οι μορφές που αναγγέλλονται στον τίτλο, ενώ όταν γίνεται αναφορά σε βήματα που «πρασινίζουν ανάλαφρα στο δάσος», οι επόμενοι στίχοι διευκρινίζουν: «Τούτο θυμίζει δέντρο και ζώο. Αργά βρύσινα σκαλοπάτια / Κι η σελήνη, / Που βυθίζεται λάμποντας σε πένθιμα νερά». Κι όταν, στους τρεις τελευταίους στίχους, εμφανίζεται επιτέλους ο οδοιπόρος, δεν συνοδεύεται από την εισαγωγή κάποιας παρατηρητικής συνειδησης, αλλά «ξαναγυρίζει και πλανιέται σε πράσινες όχθες, / Μέσα σε μια μικρούλα μαύρη γόνδολα λικνίζεται / Διασχίζοντας την έκπτωτη πόλη»¹⁸. Το απότομο πέρασμα από το φυσικό σε ένα ασαφές αστικό τοπίο, αλλά κυρίως η μετατροπή της πεζοπορίας σε λίκνισμα σε έναν νεκρικό χώρο που θα μπορούσε να φέρει στον νου τη *Νεκρή Πόλη* III (Συλλογή Rudolf Leopold, 1911) του Egon Schiele, δεν διευρύνουν απλά το φαντασιακό του θανάτου, αλλά δημιουργούν ένα νήμα που οδηγεί στο παράλογο¹⁹. Στο δε «Φθινόπωρο του μοναχικού», η μοναδική έμφυχη μορφή που θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον συγκεκριμένο λογοτεχνικό τύπο εμφανίζεται σε έναν μόνο από τους δεκαοκτώ στίχους, φτιαγμένη από τα υλικά του τοπίου: «Κιόλας φωλιάζουν άστρα στα φρύδια του αποσταμένου»²⁰. Μπορεί βέβαια αυτή η ένωση

18. Γκέοργκ Τρακλ, *O Sebastian στο όνειρο/Δημοσιεύσεις στο «Brenner» 1914/1915*, «Ο οδοιπόρος», ό.π., σ. 101.

19. Η σειρά πινάκων του Egon Schiele στην οποία ανήκει η «Νεκρή Πόλη» έχει συσχετισθεί με ποιήματα του Trakl και από την Αναστασία Αντωνοπούλου («Georg Trakl και Egon Schiele. Διαστάσεις και χαρακτηριστικά του αυστριακού εξπρεσιονισμού», *Georg Trakl, Από τα τέλη του 19^{ου} στις αρχές του 21^{ου} αιώνα*, ό.π., σ. 194: «Στα έργα αυτά [του Schiele] παρουσιάζεται ένα σύνολο σπιτιών, κολλημένα σχεδόν το ένα δίπλα και πάνω στο άλλο. [...] Τα άψυχα σπίτια περιβάλλονται σε αρκετά έργα της σειράς από ένα μαύρο τείχος ή ποτάμι, γεγονός που υπογραμμίζει ακόμη περισσότερο την απομόνωση, ενώ σε άλλα δίδεται η εντύπωση ότι η πόλη πλέει σε έναν κατακλυσμό καταδικασμένη σε θάνατο»).

20. Γκέοργκ Τρακλ, *O Sebastian στο όνειρο/Δημοσιεύσεις στο «Brenner» 1914/1915*, «Το φθινόπωρο του μοναχικού», ό.π., σ. 79. Για έναν σχολιασμό του ποιήματος γύρω από τον άξονα της μοναχικότητας και τη σύνδεσή του με τον Nietzsche, βλ. Walter

να παραμένει ρομαντική, οδηγεί όμως ταυτόχρονα στην ισοδυναμία της ανθρώπινης μορφής με τα υπόλοιπα υλικά της εικόνας, ή, αντίστροφα, στη δημιουργία τοπίου από το ανθρώπινο σώμα²¹.

Η πράξη της παρατήρησης του τοπίου και ο συνεπαγόμενος αναστοχασμός του εγώ εξοβελίζονται και από το ποιητικό σύμπαν του Μίλτου Σαχτούρη. Το τοπίο χτίζεται ελλειπτικά και αφαιρετικά μέσα από κινήσεις, πράξεις, καταστάσεις όντων ή αντικειμένων που εμφανίζονται τραγικά ανερμάτιστα με την απλότητα μιας παράλογης συμμετρίας: «Ένα κορίτσι πνίγεται μέσα στο μαύρο / εγώ ανεβαίνω σ' έναν άσπρο ουρανό // Μέσα στον έρημο χιονιά / ένας παπάς κατάμαυρος μέσα στην παγωνιά / λίγα μαύρα πουλιά σ' ένα κλαδί / κι ένα μόνο λουλούδι / και μια φωνή / Εγώ ανεβαίνω σ' έναν άσπρο ουρανό / μέσα στο μαύρο πνίγεται ένα κορίτσι»²². Ο χώρος δηλαδή προκύπτει σχεδόν αποκλειστικά μέσα από τις πράξεις που επιτελούνται από τα ίδια τα συστατικά του ή από το ποιητικό εγώ, ενισχύοντας το σοκ που πρέπει να υποστεί ο αναγνώστης²³: «Όταν τη νύχτα / μιλάω με πεθαμένους πετεινούς / με κοιμισμένα σύννεφα / μεσ' στο βασίλειο της στάχτης /

Hinck, *Zerbrochene Harfe, Die Dichtung der Frühverstummten. Georg Heym und Georg Trakl*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, σ. 57-62.

21. Παρόμοια τεχνική εμφανίζεται και στο σκίτσο «Παιδί με φωτοστέφανο σε λιβάδι με λουλούδια» (Συλλογή Γραφικών Albertina, 1909) του Egon Schiele, όπου το σώμα του όρθιου παιδιού με φόντο το φεγγάρι/φωτοστέφανο είναι φτιαγμένο σχεδόν εξ ολοκλήρου με τα σχήματα των λουλουδιών που σχηματίζουν το λιβάδι.

22. Μίλτου Σαχτούρη, *Ποιήματα (1945-1971), Ο περίπατος*, «Τοπίο», Κέδρος, Αθήνα 92000, σ. 163.

23. Τη λέξη «σοκ» χρησιμοποιεί ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου και τη συνδέει με την εικόνα της «εφόδου» του ιμαζισμού στον Σαχτούρη, ενώ έχει ήδη τονίσει την «παράλογη ποιητική σκηνή», τα «παράλογα ποιητικά γεγονότα», τα «παράλογα ποιητικά δρώμενα» που λαμβάνουν χώρα στο σαχτουρικό σύμπαν (*Μίλτος Σαχτούρης, Η Παράκαμψη του υπερρεαλισμού*, Εστία, σειρά: Αναγνώσεις - 2, Αθήνα 1992, σ. 31 και 11 αντίστοιχα). Αλλά και στο άρθρο του «Ο Μίλτος Σαχτούρης σε ώριμη ηλικία: Η ποιητική μιας διπλής απογύμνωσης» [*Εντευκτήριο*, 84 (Ιαν.-Μαρτ. 2009) 42], ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου χρησιμοποιεί τον όρο «δραματουργικό σύστημα» και τις έννοιες της σκηνοθεσίας και του υποβλητικού φωτισμού για να χαρακτηρίσει μια από τις βασικές παραμέτρους της ποίησης του Σαχτούρη. Πιστεύουμε ότι στο συγκεκριμένο σύμπαν, το τοπίο δεν χτίζεται παρά μόνο αλληλένδετα με αυτή την παράλογη δραματουργία.

η άκρη του φετινού άγριου άσπρου χιονιού / με ξεσκεπάζει»²⁴. Ενώ στην «Αποκριά», «το βράδυ βγήκε το φεγγάρι / αποκριάτικο / γεμάτο μίσος / το δέσαν και το πέταξαν στη θάλασσα / μαχαιρωμένο»²⁵. Όμως, παρά την ιδιαίτερη αυτή ελλειπτικότητα, δηλαδή το γεγονός ότι δεν έχουμε παρά μόνο θραύσματα τοπίου, η μέθη του κάθετου άξονα στη δόμηση του σαχτουρικού φαντασιακού γεννάει μια παντοδύναμη εικόνα, που απλώνεται στον ορατό και τον ψυχικό ορίζοντα: «Χιόνι που πέφτει έξω! / σαν παγοπώλης του θανάτου / ο Θεός / με κόκκινα απ' τον πυρετό / τα μάτια // Καπνός Θεού στη στέγη / ουρλιάζει η γυναίκα / στο κρεβάτι / σαν παγωμένο περιστέρι / χιόνι που πέφτει έξω!»²⁶. Το παράδοξο της ποιητικής του Σαχτούρη είναι αυτό: όσο πιο ελλειπτικό και θρυμματισμένο είναι το τοπίο, τόσο πληρέστερα αποδίδει το όλον ως συγκινησιακό και τραυματικό χώρο του ανθρώπου.

Μέσα σ' αυτά τα εικονικά σύνολα της οδύνης και της φρίκης, η τεχνική του σβησίματος, ακόμα και του ακρωτηριασμού του φυσικού χώρου, οδηγεί στο αρνητικό τοπίο, μια ιδιαίτερα βαρύνουσα παραμόρφωση: κάποτε, κλεισμένοι σε σκοτεινά δωμάτια, είναι οι «διαρρήχτες του ήλιου / [που] δεν είδαν ποτέ τους πράσινο κλωνάρι / δεν άγγιξαν φλογισμένο στόμα / δεν ξέρουν τι χρώμα έχει ο ουρανός»²⁷. Άλλοτε, διευκρινίζεται ότι «δεν είναι ακόμη άνοιξη» και το ανάποδο χελιδόνι βλέπει πέρα από το ορατό, «τα ερωτικά πτώματα / καθώς δένουν τα χέρια»²⁸.

24. Μίλτου Σαχτούρη, *Ποιήματα (1945-1971), Τα στίγματα*, «Απόσπασμα από το δικό μου χειμώνα», ό.π., σ. 198.

25. Μίλτου Σαχτούρη, *Ποιήματα (1945-1971), Με το πρόσωπο στον τοίχο*, ό.π., σ. 103. Ας κάνουμε εδώ τον παραλληλισμό με τα εξίσου παραμυθένια-εφιαλτικά στοιχεία στη δόμηση του τοπίου από τον Trakl: «Βοσκοί θάψαν τον ήλιο στο γυμνωμένο δάσος / ένας ψαράς τράβηξε / σε τρίχινο δίχτυ τη σελήνη, καθώς η λίμνη πάγωνε» (Γκέοργκ Τρακλ, *Ο Sebastian στο όνειρο/Δημοσιεύσεις στο «Brenner» 1914/1915, «Ησυχία και σιωπή»*, ό.π., σ. 83).

26. Μίλτου Σαχτούρη, *Ποιήματα (1945-1971), Τα φάσματα ή Η χαρά στον άλλο δρόμο*, «Χιόνι», ό.π., σ. 143.

27. Μίλτου Σαχτούρη, *Ποιήματα (1945-1971), Παραλογαίς*, «Αστεροσκοπείο», ό.π., σ. 42.

28. Μίλτου Σαχτούρη, *Ποιήματα (1945-1971), Με το πρόσωπο στον τοίχο*, «Το ανάποδο χελιδόνι», ό.π., σ. 90.

Και σε ένα παράδειγμα ακραίας παραμόρφωσης στο πεδίο του ορατού, η πολύσημη αλλοίωση των ανθρώπινων οφθαλμών μετατρέπει την όραση σε καταβρόχθιση: «Δε φταίει το φεγγάρι για την πίκρα μας [...] / δε φταίει το φεγγάρι για τους λεμονανθούς / δε φταίει το φεγγάρι για τα χελιδόνια / δε φταίει το φεγγάρι για την Άνοιξη και τους σταυρούς / δε φταίει αν πάνω στα μάτια μας φύτρωσαν δόντια»²⁹. Αυτή η απόδοση του ελλειπτικού μπορεί να πάρει δύο κατευθύνσεις: κατ' αρχάς την κυριαρχία του άσπρου, όχι ως τρόπου ταυτοποίησης, αλλά ως ανάδειξης της μη ύπαρξης, της απώλειας ταυτότητας: στο ποίημα «Η λειτουργία του άσπρου», η προσθήκη χρώματος και μάλιστα με τη μορφή υγρής ροής καταλήγει παραδόξως στην απόλυτη επικράτηση του άσπρου στο πρόσωπο και στον εξωτερικό χώρο: «τα πρόσωπα σιγά-σιγά χάναν τα μάτια τους [...] / γίνονταν κάτασπρα όπως και τα ρούχα τους / όπως και τ' άσπρα δέντρα / όπως και το λιβάδι / όπως όλα / Άσπρα»³⁰. Η δεύτερη κατεύθυνση πηγαίνει προς το αφηρημένο, με την έννοια που εντοπίζουμε και στη ζωγραφική: απορρόφηση σχημάτων από το χρώμα³¹ ή ολοσχερής διάλυση του αναπαραστατικού με την έκρηξη του χρώματος, ιδεώδες της ομάδας των ζωγράφων του «Γαλάζιου Καβαλάρη» στο Μόναχο του 1911-1912 και ιδιαίτερα του Kandinsky. Έτσι, μέσα σε μια παραισθητική απόδοση του ορατού, ο Rimbaud μεταφράζει τα στοιχεία του τοπίου σε κίνηση και στο ομότιτλο πεζό ποίημα των *Εκλάμψεων* μιλάει για τη «βιασύνη της κατηφόρας», «το αστραπιαίο μέγεθος της ροής» και τον «χημικό νεωτερισμό» που οδηγούν τους ταξιδιώτες³². Η μεταφορική μετακύλιση εννοιών πλάθει λοιπόν ένα τοπίο απόκοσμο, ιδιαίτερα εκφραστικό και ταυτόχρονα ανείπωτο, πίνακα ζωγραφικής και μύχιο βίωμα: «Κι ενώ η λωρίδα ψηλά στη ζωγραφιά είναι φτιαγμένη με παλλόμενη δίνη βουής από κοχύλια θαλασσινά κι ανθρώπινες νύχτες, η ανθισμένη πραότητα των αστεριών και τ' ουρανού κι όλων

29. Μίλτου Σαχτούρη, *Ποιήματα (1945-1971)*, Σφραγίδα ή Η όγδοη σελήνη, «Κοιτάμε με τα δόντια», ό.π., σ. 225.

30. Μίλτου Σαχτούρη, *Ποιήματα (1945-1971)*, Παραλογαίς, ό.π., σ. 77.

31. Βλ. για παράδειγμα τον πίνακα του Egon Schiele «Φθινοπωρινός ήλιος» (ιδιωτική συλλογή, 1912), όπου το αντίστοιχο λευκό σχήμα σχεδόν δεν ξεχωρίζει από το φόντο του.

32. Arthur Rimbaud, *Εκλάμψεις*, «Κίνηση», ό.π., σ. 137.

των άλλων κατεβαίνει απέναντι στην πλαγιά σαν πανέρι [...] – και την άβυσσο κάνει μυρωδάτη και γαλάζια κάτω εκεί»³³.

Η ποίηση του Trakl επιτυγχάνει μια μοναδική ισορροπία ανάμεσα σε τούτο το σβήσιμο των μορφών μέσα στην ασάφεια και στο αιφνίδιο ξέσπασμα μιας βίαιης εικόνας. Ο βασικός μεταφραστικός σκόπελος στο έργο του, το ουσιαστικοποιημένο επίθετο στο ουδέτερο γένος, ρίχνει άμορφες κηλίδες χρώματος ή γενικότερα νοήματος: «ασημένιο κλαίει έν' άρρωστο», «ξελύνεται ασημένιο κάποιο καταβροχθισμένο», «στης καστανιάς το σκότος γελάει κάποιο κόκκινο», «Κι από έκπτωτη κυανότητα κάποτε προβάλλει ένα νεκρό» κ.ο.κ.³⁴ Αυτό δημιουργεί μια συμπληρωματική αντίθεση με εικόνες που εντυπώνονται βίαια στο οπτικό σύμπαν του αναγνώστη, λόγω της ιδιαίτερης παραμόρφωσης της ύλης που εμπεριέχουν: το ποίημα «Ο ήλιος», για παράδειγμα, ξεκινά με απλές γραμμές που δίνουν τον κύκλο της φύσης και σταδιακά ο “πίνακας” παραμορφώνεται με τις τεχνικές που προαναφέρθηκαν: «Σαν απογέρνει γαλήνια η μέρα / ένα, καλό και κακό, έτοιμο προσμένει. // Όταν νυχτώνει / [...] Ήλιος από ζοφερό φαράγγι προβάλλει»³⁵.

Μέγιστες χρωματικές αντιθέσεις αλλά και ασαφή όρια ανάμεσα στο φυσικό και το αστικό τοπίο ή γενικότερα ανάμεσα στο φυσικό και το τεχνητό εντοπίζονται και στους τρεις ποιητές³⁶. Κι αν ο φουτουριστικός γιγαντισμός του «ακρωτηρίου-ανακτόρου», που είναι, όπως γράφει ο

33. Arthur Rimbaud, *Εκλάμψεις*, «Απόκρυφο», ό.π., σ. 85.

34. Γκέοργκ Τρακλ, *Ο Sebastian στο όνειρο/Δημοσιεύσεις στο «Brenner» 1914/1915*, ό.π., σ. 133, 109, 67, 23 αντίστοιχα.

35. Γκέοργκ Τρακλ, *Ο Sebastian στο όνειρο/Δημοσιεύσεις στο «Brenner» 1914/1915*, ό.π., σ. 123.

36. Κι εδώ με αφετηρία τις *Εκλάμψεις* του Rimbaud, για τις οποίες ο Pierre Brunel γράφει: «Το παράδοξο μιας πρόζας σαν κι αυτή είναι ότι η δημιουργία γεννιέται από το χάος. Ο Rimbaud πολλαπλασιάζει τις πιο παράξενες, τις πιο παράλογες λεπτομέρειες, τις παραθέτει σαν σε κατάλογο, κι όμως, η ώθηση που δίνεται από τα αρχικά επιφωνήματα, τον χαιρετισμό στις πόλεις, στον λαό, η ακαταμάχητη ανοδική κίνηση πετυχαίνουν να εμψυχήσουν τη ζωή σε όλα αυτά και να τα οργανώσουν σε μια πρωτόγνωρη αρχιτεκτονική. Είναι σαν ένα κύμα που φουσκώνει, τυλίγεται, έτοιμο να καταστρέψει τα πάντα κι όμως φέρει μέσα του μια δημιουργία» (*Arthur Rimbaud ou L'Éclatant désastre*, Champ Vallon, Seyssel 1983, σ. 159).

Rimbaud, «πλατύ όσο η Ήπειρος κι η Πελοπόννησος, ή το μεγάλο νησί της Ιαπωνίας ή κι όσο η Αραβία» κι έχει γύρω του αμμόλοφους «εικονογραφημέν[ους] με φλογερά λουλούδια και βακχείες»³⁷, δεν εμφανίζεται αυτούσιος στους άλλους δυο ποιητικούς κόσμους, κάθε παραμορφωτική αλλαγή κλίμακας, κάθε κράμα τοπίων, κάθε συγκέντρωση ετερόκλητων θραυσμάτων και παράδοση απόδοσης ιδιότητας είναι επιτρεπτά. Στα «Σημάδια κίτρινα» [*Χρωμοτραύματα* (1980)] του Σαχτούρη, η παράλογη εμμονή στο κίτρινο χρώμα, με κίτρινα αερόπλοια στον ουρανό, κίτρινους σκελετούς που ουρλιάζουν, άγνωστα κίτρινα αστέρια, συγκροτεί την πλήρη αντιστροφή γης - ουρανού: «από τη γη κοίταζαν κίτρινοι / οι αστροναύτες / δεν το περίμεναν»³⁸. Πρόκειται για μια εικόνα που συγχωνεύει τον εξπρεσιονισμό του χρώματος και του μακάβριου, τον υπερρεαλισμό του ονειρικού και της ελευθερίας του οράματος, τις γνωστές τροχιές στον ουρανό που διαγράφουν οι μορφές του Chagall (ορισμένες φορές σε τρίχρωμες ή τετράχρωμες συνθέσεις) και το σύνθημα αντεστραμμένο τοπίο που κυριαρχεί στο φαντασιακό της λαϊκής τέχνης.

Αν το μάτι βλέπει και δημιουργεί τοπία, επιλέγοντας και αισθητικοποιώντας, το σώμα είναι κι αυτό φορέας σημασιολογικής οργάνωσης του χώρου. Είναι γνωστό ότι ο αισθητηριακός χώρος μπορεί να νοηθεί ως προέκταση του σώματος και κατ' επέκταση το σώμα ολόκληρο συμμετέχει στην αντίληψη του τοπίου, τουλάχιστον στη λειτουργία των βασικών προδιαγραφών του: ο κάθετος άξονας ενός ορεινού τοπίου, για παράδειγμα, έχει να κάνει και με την ισορροπία του σώματος. Η κίνηση ή η αδράνεια είναι παράμετροι της οπτικής γωνίας, της αίσθησης της απόστασης ή της γειτνίασης³⁹. Στο ποιητικό σύμπαν του Rimbaud, του Trakl και του Σαχτούρη, οποιαδήποτε διαταραχή της αυτοαντίληψης του σώματος ως ολότητας έχει επίπτωση και στην απόδοση του τοπίου. Αυτό ισχύει και αντίστροφα, κυρίως για τον αναγνώστη, που

37. Arthur Rimbaud, *Εκλάμψεις*, «Ακρωτήριο», ό.π., σ. 123.

38. Μίλτου Σαχτούρη, *Ποιήματα (1980-1998)*, *Χρωμοτραύματα*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 14.

39. Για τον συνυπολογισμό αυτής της παραμέτρου στην αισθητική απόδοση του τοπίου, βλ. Michel Collot, «Points de vue sur la perception des paysages», *La Théorie du paysage en France*, ό.π., σ. 215-219.

παρακολουθεί ιλιγγιώδεις μεταβάσεις από τον εξωτερικό χώρο στον εσωτερικευμένο, παραμορφωμένο χώρο της ψυχικής κραυγής. Βέβαια, ο οραματιστής Rimbaud επιχειρεί να ζωγραφίσει την ανάμνηση εκστατικών στιγμών σωματικής ένωσης με τον εξωτερικό χώρο: «Στο νου μου έρχονται οι ασημένιες ώρες του ήλιου προς τη μεριά των ποταμών, το χέρι της εξοχής στον ώμο μου, και οι θωπείες μας στα όρθια στους πιπεράτους κάμπους»⁴⁰. Σ' αυτό το πλαίσιο, ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα ως προς τη νεωτερικότητά της είναι και η θεματική της επιχειρούμενης κατάποσης του τοπίου στο *Μια εποχή στην Κόλαση*: «η γεωλογία [του Rimbaud]», γράφει ο Jean-Pierre Richard, «κρύβει μέσα της μια βοτανική, η πέτρα είναι γι αυτόν ένας καρπός, ένα ζωντανό προϊόν της γης»⁴¹: «Να τρως χαλίγια τσακισμένα / Πέτρες παλιές εκκλησιών / Λιθάρια αρχαίων κατακλυσμών / Ψωμιά στην καταχνιά σπαρμένα»⁴². Και πάλι όμως αυτή η ποιητική πρόθεση σωματικής ένωσης με τον χώρο ακυρώνεται, μέσα σε ένα κλίμα απελπισίας, όπως φαίνεται από την εξέλιξη των εικόνων και την επανάληψη του μοτίβου της πόσης σε ένα από τα πιο γνωστά ποιήματα που διανθίζουν την πρόζα του *Μια εποχή στην Κόλαση*: «Τι έπινα γονατιστός στα ρείκια / Ανάμεσα στις λυγρές τις φουντουκιές / [...] Τι να πιω απ' τον Ουαζ το νιο ποτάμι / [...] Από φλάσκες κίτρινες να πιω σε ξένα μέρη / Χρυσάφι υγρό που κάνει το κορμί να ασπαίρει. / [...] Μια θεοποντή έριχνε στους νερόλακκους χαλάζι / Κλαίγοντας, έβλεπα χρυσάφι μα δεν μπόρεσα να πιω»⁴³. Η άγρια δύναμη του λόγου, που σε έναν προφήτη Ιεζεκιήλ επισφραγίζεται με την κατάποση της ιερής γραφής απευθείας από το χέρι του Θεού, δεν κατορθώνει να επιτελέσει την ένωση σώματος/τοπίου μέσω μιας αντίστοιχης εκστατικής κατάποσης και αφήνει το σώμα οριστικά έκπτωτο. Τα παραμορφωμένα τοπία του Rimbaud εσωκλείουν αυτή την αποτυχία.

Στον Trakl και τον Σαχτούρη, η σύνδεση ορατού χώρου και σώματος δεν κυριαρχεί απλά στην απόδοση του τοπίου, αλλά, βυθίζοντας τον αναγνώστη σε μια εφιαλτική ύλη, του καθιστά σαφές το υπαρξιακό

40. Arthur Rimbaud, *Εκλάμφεις*, «Ζωές», ό.π., σ. 41.

41. Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Seuil/Points, Paris 1955, 1976, σ. 207.

42. Arthur Rimbaud, *Εκλάμφεις*, *Μια εποχή στην κόλαση*, ό.π., σ. 81.

43. Arthur Rimbaud, *Εκλάμφεις*, *Μια εποχή στην κόλαση*, ό.π., σ. 73-75.

διακύβευμα κάθε αναπαράστασης. Η ποίηση του Trakl είναι κατάστικτη από τέτοιες περιπτώσεις. Δεν πρόκειται μόνο για τα παρακμιακά θέματα της γενιάς που σβήνει ή των προγόνων που σαπίζουν μέσα στον φυσικό χώρο, ούτε για μια απλή συμβολιστικού τύπου προβολή αέριων νεκρικών μορφών, όπως η μυθοποιημένη αδερφή, που γίνεται «μια αφηρημένη έννοια», «ένα πνευματικό στοιχείο του τοπίου», καθαγιάζοντας έτσι την αιμομιχτική λατρεία⁴⁴. Πρόκειται κυριολεκτικά για περιπτώσεις παραμόρφωσης και διαμελισμού, με πιο χαρακτηριστική εικόνα την αποκομμένη κεφαλή, που εμφανίζεται και ως εκλιπούσα κεφαλή, ή δαιμονοποιείται ακόμα περισσότερο ως πέτρινη κεφαλή ή πέτρινες κεφαλές, που, με έναν τόσο σαχτουρικό τρόπο, εφορμούν εναντίον του ουρανού⁴⁵. Επίσης, στον Trakl, πρόκειται συχνά για τον εγκλεισμό του τοπίου στο διαμελισμένο σώμα («Τα στρογγυλά μάτια καθρεφτίζουν το σκοτεινό χρυσό του ανοιξιάτικου απογεύματος», τα χείλη του αγοριού Έλις «πίνουν το ψύχος της κυανής βραχοπηγής», την άνοιξη «θα πρασινίσει τόσο γαλήνια ο κρόταφος του μοναχικού», «γαλήνια κατοικεί / στο στόμα σου η φθινοπωρινή σελήνη»⁴⁶) ή και για πιο σύνθετες εικόνες με την ίδια τεχνική («και πέταξε η γη έξω ένα παιδικό λείψανο, ένα σεληνιακό μόρφωμα, που αργά πρόβαλε μέσ' από τον ίσchio μου, που βυθίστηκε με κομματιασμένα χέρια, πέτρινο γκρέμισμα, νιφάδες χιόνι»⁴⁷). Και κυρίως πρόκειται για την τόσο φροϋδική καταβύθιση του ανθρώπινου σώματος στο σώμα της φύσης, που σχηματίζεται από επίσης σωματοποιημένα μοτίβα, όπως οι μήτρες/θόλοι

44. Βλ. την εισαγωγή του Jacques Legrand στη γαλλική, δίγλωσση έκδοση Trakl, *Poèmes*, v. 1, GF Flammarion, Paris 2001, σ. 6. Επίσης, για τη σχέση τοπίου - φευγαλέων ονειρικών μορφών στον Trakl, βλ. Karine Winkelvoss, «Trakl et les fantômes, Mélancolie, survivance, métamorphose», *Europe*, 984 (Απρ. 2011) 83 κ.ε.

45. Έχει ενδιαφέρον ο παραλληλισμός ανάμεσα στο μυθικό πρόσωπο του Ορφέα όπως εμφανίζεται στο ποίημα «Πάθος» του Σεβαστιανού στο όνειρο και στην «Ομορφιά» της Αησιμονημένης, με τον απόηχο της εικόνας του κοιμένου γυναικείου κεφαλιού που κυλάει το ποτάμι «με βλέφαρα κλειστά», τραγουδώντας.

46. Γκέοργκ Τρακλ, *Ο Sebastian στο όνειρο/Δημοσιεύσεις στο «Brenner» 1914/1915*, ό.π., σ. 23, 31, 47, 97 αντίστοιχα.

47. Γκέοργκ Τρακλ, *Ο Sebastian στο όνειρο/Δημοσιεύσεις στο «Brenner» 1914/1915*, ό.π., σ. 193.

πυκνών κλαδιών, οι οποίοι θα μπορούσαν να συσχετισθούν και με τους πίνακες που ζωγραφίζει την ίδια εποχή ο Gustav Klimt⁴⁸.

Βέβαια, στο έργο του Σαχτούρη, το τοπίο/σώμα ενδέχεται να περιέχει θετικές συνδηλώσεις, μια ελπίδα γαλήνευσης του εγώ ή τουλάχιστον συμφιλίωσης ανάμεσα στη σάρκινη ύλη του και την ύλη του παράλογου κόσμου: «Στο στήθος μου φυτρώσαν κοπάδια μαργαρίτες. / Αυτός ο άνθρωπος είμαι εγώ», γράφει στα «Τρία δάκρυα του Θεού»⁴⁹. Όμως, τόσο η εφιαλτική αλλοίωση, ενίοτε ο κανιβαλισμός και η καταβρόχθιση, όσο και η ανάδυση του ακρωτηριασμένου σώματος προβάλλονται συχνά μέσα στον φυσικό χώρο: «Ο ήλιος είναι πράσινος / τα δέντρα καίνε / περιμένουνε τα χελιδόνια / οι σιδερένιες μας χελιδονοφωλιές / δε μας γελάνε πια με τα λουλούδια / μας στοίχισαν τα χέρια και τα πόδια μας / τώρα τα χέρια και τα πόδια μας / κρέμονται στα δέντρα»⁵⁰. Πάντως στις τελευταίες συλλογές του, ο Σαχτούρης δημιουργεί χώρους που έχουν ένα εκκρεμές, αμφίσημο οντολογικό στάτους, ακριβώς λόγω της ταλάντευσης της εσωκλειόμενης ανθρώπινης μορφής μεταξύ ύπαρξης και ανυπαρξίας. Στο ποίημα «29 Ιουλίου», το ελλειπτικό αλλά έντονα βιωματικό καλοκαιρινό τοπίο τοποθετείται σ' αυτόν τον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ έκφρασης και άφατου, εικόνας του αισθητού και ηθελημένης, βέβαια, ασάφειας του υπερβατικού: «29 Ιουλίου, αποφράδα ημέρα / της μη γεννήσεώς μου / βρίσκομαι βαθιά μες στα νερά / της θάλασσας του Πόρου / νεοφώτιστος / συντροφιά με τους φίλους μου / τα ψάρια»⁵¹.

48. Το πάρκο (1910), Η Αλλέα στον πύργο Κάμερ (1912) και κυρίως αυτό το φοβερό τοπίο-σώμα, Κήπος με Εσταυρωμένο (1911-1912), όπου μέσα σε οργιαστική βλάστηση και κυριολεκτικά πάνω στον κεντρικό άξονα μιας πυκνής συστάδας φυτών σχηματίζονται ο Εσταυρωμένος και μια γυναίκα που θρηνεί. (Ο πίνακας καταστράφηκε σε πυρκαγιά το 1945).

49. Μίλτου Σαχτούρη, Ποιήματα (1945-1971), Η Λησμονημένη, ό.π., σ. 20.

50. Μίλτου Σαχτούρη, Ποιήματα (1945-1971), Τα στίγματα, «Για την άνοιξη», ό.π., σ. 177.

51. Μίλτου Σαχτούρη, Ποιήματα (1980-1998), Καταβύθιση, ό.π., σ. 59. Για τον τρόπο με τον οποίο εμφανίζονται τα νησιά στην ποίηση του Σαχτούρη και ιδιαίτερα για τη σύνδεσή τους με την υπαρξιακή αγωνία των τελευταίων συλλογών του, βλ. Δώρα Μέντη, Ο προσωπικός μύθος, Ένα ερμηνευτικό κλειδί στην ποίηση του Σαχτούρη.

Συμπερασματικά λοιπόν, σ' αυτούς τους τρεις ποιητικούς κόσμους, το εξπρεσιονιστικό τοπίο δεν επιβάλλεται ως θέαση προς νοητική ερμηνεία ή εκλογικευμένη ενσωμάτωση από το εγώ. Χτίζεται με έντονες, ενίοτε κραυγαλέες κηλίδες χρώματος σε επιφάνειες ελλειπτικές, που όμως συμπληρώνονται οπτικά και ψυχικά από την αναγνωστική συνείδηση. Αν και τα ποιήματα αυτά μοιάζουν με νησίδες αχρονίας, η παραμόρφωση του χώρου αντικατοπτρίζει έκδηλα τη βία του ιστορικού χρόνου και κάθε είδους παραίσθηση που αυτή προκαλεί στο εγώ, το οποίο έχει απολέσει τον συνεκτικό πυρήνα της ύπαρξης και της σωματικής μορφής του. Ωθώντας σε ακραίο σημείο την αναπαραστατική λειτουργία της ρηματοποίησης ενός τοπίου, αυτοί οι "πίνακες" στρέφουν την προσοχή μας στην αδιαφοροποίητη πρώτη ύλη της διαδικασίας της γέννησής τους, την ψυχική και λεκτική έκρηξη. Ακολουθώντας την πορεία της ζωγραφικής προς τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, για τον οποίο το χρώμα από μόνο του διαθέτει τις τρεις διαστάσεις του παραδοσιακού χώρου, αμφισβητούν την έννοια της σύνθεσης στη δημιουργία ενός τοπίου και επανασυνδέονται με την πρωτεύεική μεταμόρφωσή του, αλλά και την τραγική απόδοσή του μέσα από τα θραύσματα του σώματος.

Résumé

Lito Ioakimidou

Du mélancolique au criard: La poétique de l'image dans le paysage expressionniste

À travers la prose visionnaire d'Arthur Rimbaud, la poésie de Georg Trakl et celle de Miltos Sahtouris, le paysage, tel qu'il se construit par la création verbale à dominante expressionniste, est étudié autour de trois axes thématiques: a) Son aspect «performatif»: les trois univers poétiques auxquels s'intéresse la présente étude anéantissent le prétexte

Καστανιώτης, Αθήνα 2004, σ. 108-119.

descriptif de la contemplation du lieu par un moi central; désormais, le paysage est créé à travers les actions insolites, absurdes, fragmentaires du moi poétique ou d'autres figures qui traversent sa vue, ou bien c'est le paysage lui-même qui agit et semble comploter avec une énergie souvent maléfique. b) Le déchirement intime du moi se traduit par une poétique de la déformation qui ne laisse pas intact le paysage; altérations cruelles, effacements/amputations déstabilisantes, opacité des taches de couleurs qui engloutissent l'objet visuel sont de mise pour transformer en vertigineux ou en cauchemardesque tout vestige de l'ancien lyrisme romantique. c) Le paysage-corps, incluant d'une part l'ingurgitation de parties de l'espace par le corps, d'autre part l'inscription de celui-ci – souvent démembré – dans le paysage constitue le point culminant de la fusion inouïe de l'un dans l'autre.



ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ ΤΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ ΤΟΥ Β΄ ΤΟΜΟΥ

ΑΓΑΘΟΣ ΘΑΝΑΣΗΣ

Ο Θανάσης Αγάθος είναι Επίκουρος Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Αποφοίτησε από τη Φιλοσοφική Σχολή του ΕΚΠΑ (1989), πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές στη Νεοελληνική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης (ΜΑ, 1991) και υποστήριξε διδακτορική διατριβή στον Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας του ΕΚΠΑ (2005). Τα επιστημονικά του ενδιαφέροντα κινούνται στον χώρο της νεοελληνικής λογοτεχνίας του 19ου και του 20ού αιώνα, σε ζητήματα πρόσληψης, στις σχέσεις της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο και το θέατρο. Έχει συμμετάσχει σε διεθνή συνέδρια, ενώ διάφορες μελέτες του για το έργο των Εμμανουήλ Ροΐδη, Αλέξανδρου Ρίζου-Ραγκαβή, Σπυρίδωνος Ζαμπέλιου, Γεωργίου Βιζυηνού, Κωνσταντίνου Θεοτόκη, Νίκου Καζαντζάκη, Γιώργου Σεφέρη, Στράτη Μυριβήλη, Άγγελου Τερζάκη, Οδυσσέα Ελύτη, Εύας Βλάμη, Βασίλη Βασιλικού, Μάνου Ελευθερίου κ.ά. έχουν δημοσιευτεί κατά καιρούς σε σύμμεικτους τόμους και περιοδικά. Το 2007 κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Αιγόκερως το βιβλίο του *Από το «Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά» στο “Zorba the Greek”*. Το 2011 επιμελήθηκε τον τόμο *Νίκος Καζαντζάκης. Παραμορφώσεις, παραλείψεις, μυθοποιήσεις*, που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Γκοβόστη.

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ ΔΙΑΜΑΝΤΗ

Η Διαμάντη Αναγνωστοπούλου είναι Καθηγήτρια στο Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού. Εργάζεται ως καθηγήτρια Νεότερης και Σύγχρονης Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Είναι διευθύντρια του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών «Παιδικό βιβλίο και Παιδαγωγικό υλικό». Έχει δημοσιεύσει άρθρα και μελέτες στην ελληνική, αγγλική και γαλλική γλώσσα σε επιστημονικά και λογοτεχνικά περιοδικά, συλλογικούς τόμους και πρακτικά συνεδρίων, έχει συμμετάσχει σε ημερίδες και επιστημονικά πανελλήνια και διεθνή συνέδρια και έχει επιμεληθεί συλλογικούς τόμους.

Έχει εκδώσει τέσσερα βιβλία, τη μονογραφία με τίτλο *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού*, εκδόσεις Ύψιλον, 1990 (1η έκδοση),

2005 (4η έκδοση), τη μελέτη *Λογοτεχνική πρόσληψη στην προσχολική και πρωτοβάθμια εκπαίδευση*, εκδόσεις Πατάκη, 2002 (1η έκδοση), 2007 (2η έκδοση), τη μελέτη *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, εκδόσεις Πατάκη, 2007 και με το Θ. Τζαβάρα τη μελέτη *Ψυχαναλυτικές Αναψηλαφήσεις στο έργο του Ανδρέα Εμπειρίου*, εκδ. Κοινός Τόπος Ψυχοατρικής, Νευροεπιστημών και Επιστημών του Ανθρώπου, Συνάψεις, 2006. Έχει συμμετάσχει στον τόμο: Δ. Αναγνωστοπούλου, Τ. Καλογήρου, Β. Πάτσιου, *Λογοτεχνικά βιβλία στην προσχολική αγωγή*, εκδόσεις της Σχολής Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, 2001.

Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα στρέφονται γύρω από τη μεσοπολεμική ποίηση και πεζογραφία, τη διάσταση της εικόνας της γυναίκας σε λογοτεχνικά κείμενα, τον ελληνικό και γαλλικό υπερρεαλισμό, το εφηβικό μυθιστόρημα, την αυτοβιογραφική γραφή, την παιδική λογοτεχνία και τη λογοτεχνική πρόσληψη στην εκπαίδευση.

ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ

Η Αναστασία Αντωνοπούλου είναι Καθηγήτρια στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Οι βασικοί τομείς της διδακτικής και ερευνητικής της δραστηριότητας είναι η Γερμανική Λογοτεχνία του 19ου και 20ού αιώνα, η Συγκριτική Φιλολογία (με έμφαση στις ελληνογερμανικές λογοτεχνικές σχέσεις και στη σχέση της Λογοτεχνίας με τις άλλες Τέχνες), η Μετάφραση Λογοτεχνικών Κειμένων και οι Σπουδές Φύλου.

ΒΛΑΒΙΑΝΟΥ ΑΝΤΙΓΟΝΗ

Η Αντιγόνη Βλαβιανού είναι διδάκτωρ Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας του Πανεπιστημίου της Σορβόνης (Paris III) και Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (ΕΑΠ). Το σύνολο των δημοσιεύσεών της (αυτοδύναμα βιβλία, συλλογικές εκδόσεις, πρωτότυπες δημοσιεύσεις σε επιστημονικά περιοδικά) και το ερευνητικό της έργο (ανακοινώσεις σε ελληνικά και διεθνή συνέδρια, σύνταξη διδακτικού υλικού στο Πανεπιστήμιο της Βουργουνδίας και στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, συμμετοχή σε ερευνητικά προγράμματα του ΕΑΠ, του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου και του ARTiT) εστιάζονται στη συγκριτική μελέτη της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας (19ος-20ός αι.), στον αστικό χώρο στην πεζογραφία και στην ποίηση, στην εξ Αποστάσεως διδασκαλία της Λογοτεχνίας και στη διδασκαλία της Λογοτεχνίας ως Τέχνης.

ΒΟΓΙΑΤΖΑΚΗ ΕΥΗ

Η Εύη Βογιατζάκη είναι Δρ Νεοελληνικής, Αγγλικής και Συγκριτικής Φιλολογίας (BA Univ. of Crete, MA & PhD Univ. of Warwick, England). Μέλος ΣΕΠ και Συντονίστρια της Θ.Ε. ΕΛΠ28 («Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία του 19ου και 20ού αι.») στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου. Επίσης μέλος ΣΕΠ στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ

Ο Ευριπίδης Γαραντούδης γεννήθηκε το 1964 στην Καβάλα. Σπούδασε Νεοελληνική Φιλολογία στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Από το 1986 έως το 1989 δίδαξε νεοελληνική γλώσσα και λογοτεχνία στο Ινστιτούτο Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Πάδοβας. Από το 1995 μέχρι το 2003 δίδαξε νεοελληνική λογοτεχνία στο Τμήμα Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης. Από το 2003 διδάσκει νεοελληνική φιλολογία στο Τμήμα Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, σήμερα ως Καθηγητής. Διδάσκει κυρίως νεότερη ελληνική λογοτεχνία (19ος και 20ός αιώνας). Τα ερευνητικά ενδιαφέροντά του επικεντρώνονται στη μελέτη της νεοελληνικής λογοτεχνίας, ιδίως της ποίησης, του 19ου και του 20ού αιώνα και εντοπίζονται στους κλάδους της μετρικής, της ιστορίας της λογοτεχνίας και της ερμηνείας των λογοτεχνικών κειμένων. Έχει γράψει ή επιμεληθεί 31 βιβλία με θέματα του γνωστικού αντικείμενου του. Έχει δημοσιεύσει, επίσης, τέσσερα ποιητικά βιβλία, όπως επίσης και μεταφρασμένα βιβλία ιταλικής ποίησης.

ΔΑΣΚΑΛΑ ΚΕΛΗ

Η Κέλη Δασκαλά γεννήθηκε στην Κοζάνη το 1975. Σπούδασε στο Ρέθυμνο, όπου και εκπόνησε τη διατριβή της: «Η λογοτεχνική παραγωγή της “Γενιάς του 1940” και η επιστροφή στη λυρική πεζογραφία», <http://elocus.lib.uoc.gr>. Έχει διδάξει Νεοελληνική Λογοτεχνία (19ος-20ός αι.) στο Πανεπιστήμιο Κρήτης (2007-2011) και Πελοποννήσου (2012). Έχει δημοσιεύσει άρθρα με θέμα την αισθητική, την ιδεολογία, τις αναγνωστικές προτιμήσεις μεσοπολεμικών και μεταπολεμικών πεζογράφων (Θεοτοκάς, Τερζάκης, Αγγελόγλου, Κοββατζής, Πλασκοβίτης, Ιωάννου), μελέτες για τον Βικέλα, τον Βιζυηνό, τον Τσίρκα, τον Κονδυλάκη, τον Καρυωτάκη, καθώς και βιβλιοκρισίες. Την άνοιξη του 2010, η μελέτη της για τη μυθολογία της λέπρας και της Σπιναλόγκας από τη Βίβλο έως τις μέρες μας συμπεριλήφθηκε ως επίμετρο στην επανέκδοση της

Άρρωστης πολιτείας (1914) της Γαλάτειας Καζαντζάκη (Ελληνικά Γράμματα, Σειρά «Πεζογραφικές Επισημάνσεις»).

ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ

Η Κωνσταντίνα Ευαγγέλου είναι πτυχιούχος του τμήματος Ιταλικής γλώσσας και φιλολογίας ΑΠΘ. Πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές στη Συγκριτική Γραμματολογία στο ίδιο τμήμα και απέκτησε διδακτορικό δίπλωμα στο αντικείμενο της Κοινωνιολογίας της Λογοτεχνίας.

Είναι σήμερα Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο τμήμα Ιταλικής γλώσσας και φιλολογίας του ΑΠΘ. Αντικείμενο της διδασκαλίας και της ερευνητικής της δραστηριότητας είναι η ιταλική και ελληνική μεταπολεμική λογοτεχνική παραγωγή, ιδωμένη υπό το πρίσμα της «κοινωνιολογικής ανάγνωσης».

Εδώ και μερικά χρόνια ασχολείται ερευνητικά και με τον χώρο της μεταναστευτικής λογοτεχνίας, πιο συγκεκριμένα με τη λογοτεχνική παραγωγή των Αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα και την Ιταλία από το 1991 και μετά. Έχει αρχίσει και συνεχίζει τη συλλογή υλικού με σκοπό να είναι σε θέση να προσδιορίσει με μεγαλύτερη ακρίβεια και ευρύτητα τις διαστάσεις αυτού του πολυσύνθετου φαινομένου.

IBANOBITS ΒΙΚΤΩΡ

Ο Βίκτωρ Ιβάνοβιτς είναι Επίτιμος Καθηγητής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Γεννήθηκε το 1947 στη Ρουμανία. Σπουδές Ρουμανικής Φιλολογίας (με ειδίκευση στην ισπανόφωνη) στο Πανεπιστήμιο Βουκουρεστίου. Μεταπτυχιακές: Curso Superior de Filología Española, Πανεπιστήμιο της Málaga (Ισπανίας). Διδακτορικό: Πανεπιστήμιο Babes-Bolyai του Cluj (Ρουμανίας). Ζει και εργάζεται στην Ελλάδα από το 1985. Δίδαξε Ισπανόφωνη Λογοτεχνία στη Φιλοσοφική Σχολή του ΑΠΘ, Θεωρία Μετάφρασης και Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία σε Μεταπτυχιακό Διατμηματικό και Διαπανεπιστημιακό Πρόγραμμα του ΕΚΠΑ. Δημοσίευσε 12 βιβλία, σε θέματα συγκριτολογίας, μεταφρασεολογίας, ισπανικών, ελληνικών και ρουμανικών σπουδών σε Ελλάδα, Ρουμανία, Ισπανία, Μεξικό και Ισημερινό. Έλαβε μέρος σε εγχώρια και διεθνή επιστημονικά συνέδρια διαφόρων επιστημονικών σωματείων, των οποίων και είναι μέλος (μεταξύ αυτών: της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, της Διεθνούς Εταιρείας Συγκριτικής Λογοτεχνίας, της Διεθνούς Εταιρείας Ισπανιστών και της Εταιρείας Θερβαντιστών). Είναι επίσης μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών και της Ένωσης Συγγραφέων της Ρουμανίας.

Ιδρυτικό μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Ισπανιστών. Γράφει και δημοσιεύει μελέτες, δοκίμια και άρθρα στα ελληνικά, ρουμανικά, ισπανικά και γαλλικά.

ΙΩΑΚΕΙΜΙΔΟΥ ΛΗΤΩ

Η Λητώ Ιωακειμίδου, διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Paris IV-Sorbonne, εργάζεται ως Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, όπου διδάσκει Συγκριτική Φιλολογία. Τα πεδία ενδιαφέροντός της και οι επιστημονικές της δημοσιεύσεις αφορούν τον λογοτεχνικό μύθο, τον μοντερνισμό στη λογοτεχνία, την εξέλιξη των αφηγηματικών ειδών και ζητήματα διακαλλιτεχνικότητας στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία του 20ού αιώνα. Ενδεικτικά δημοσιεύματα: «*Ekphrasis et mise en intrigue: reformulations de la peinture qui raconte et du récit qui peint* (Longus, Alain Robbe-Grillet, Julien Gracq)», in *Présence du roman grec et latin*, Centre de Recherches A. Piganiol – *Présence de l'Antiquité*, Clermont-Ferrand, Collection Caesarodunum XL-XLI bis, 2011 // «*Paysages dédoublés: le fantasme de la nature imaginaire et le miroitement de l'écriture dans Le Jardin aux sentiers qui bifurquent* de Jorge Luis Borges et *Marbre ou Les Mystères d'Italie* d'André Pieyre de Mandiargues», in *L'idée de nature dans les littératures romanes*, Presses Universitaires de Sofia «Saint Clément d'Ohrid», Sofia 2011 // «*Η Κορομηλιά του Κοσμά Πολίτη: Εσωτερικές δομές και διακειμενικότητα*», στο *Τριαντάφυλλα και Γιασεμιά: Τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού*, Gutenberg, Αθήνα 2012.

ΚΑΛΟΓΗΡΟΥ ΤΖΙΝΑ

Η Τζίνα Καλογήρου είναι Καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και της Διδακτικής της στον Τομέα Ανθρωπιστικών Σπουδών του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου διδάσκει από το 1996 μαθήματα της ειδικότητάς της σε προπτυχιακούς και μεταπτυχιακούς φοιτητές. Έχει συγγράψει (ή επιμεληθεί) 15 ακαδημαϊκά βιβλία και πάνω από 160 επιστημονικά άρθρα στην ελληνική, την αγγλική και τη γαλλική γλώσσα, που έχουν δημοσιευτεί στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Τα επιστημονικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της λογοτεχνίας, στη διακαλλιτεχνική ποιητική, στη λογοτεχνία για παιδιά και νέους, κ.ά. Μερικές από τις πιο πρόσφατες αυτοτελείς δημοσιεύσεις της είναι ο τόμος *Η Δύναμη της Λογοτεχνίας: Διδακτικές προσεγγίσεις – Αξιοποίηση διδακτικού υλικού* (Δημοτικό-Γυμνάσιο-Λύκειο), εισαγωγή και επιστημονική επιμέλεια: Βίκυ Πάτσιου – Τζίνα

Καλογήρου, Gutenberg / Γ. Δαρδανός, Αθήνα 2013 και το βιβλίο *Το Αλωνάκι της Ανάγνωσης. Αναλύσεις λογοτεχνικών κειμένων και διδακτικές προσεγγίσεις της λογοτεχνίας*, Επτάλοφος, Αθήνα 2016.

ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Η Κατερίνα Καρατάσου είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Τμήμα Επιστημών της Αγωγής του Πανεπιστημίου Frederick. Ασχολείται με τα λογοτεχνικά είδη και τις αφηγηματικές τεχνικές στην ποίηση του 19ου και 20ού αιώνα, την πεζογραφία του 20ού αιώνα, καθώς και με τη διδακτική της λογοτεχνίας. Εργασίες της για συναφή θέματα περιλαμβάνονται σε πρακτικά συνεδρίων, τόμους και λογοτεχνικά περιοδικά. Το βιβλίο της *Λανθάνων διάλογος. Ο δραματικός μονόλογος στη νεοελληνική ποίηση 19ος-20ός αι.* (Βραβείο Δοκιμίου 2015, Λογοτεχνικά Βραβεία του περιοδικού *Αναγνώστης*) κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Gutenberg, στη σειρά «Ο θεσπισμένος λόγος: Τα είδη της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας». Είναι μέλος της κυπριακής Κριτικής Επιτροπής Κρατικών Βραβείων Παιδικής και Νεανικής Λογοτεχνίας και της Συμβουλευτικής Επιτροπής Επιχορήγησης Μεταφράσεων Έργων Κυπρίων Λογοτεχνών από την Ελληνική σε Ξένες Γλώσσες.

ΚΕΦΑΛΕΑ ΚΙΡΚΗ

Η Κίρκη Κεφαλέα είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Συγκριτικής Λογοτεχνίας στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του ΕΚΠΑ. Έχει δημοσιεύσει τα βιβλία *Das Land der Griechen. Studien zur Griechenlandrezeption in der modernen europäischen Erzählliteratur* (Königshausen & Neumann, Würzburg 1995), *Οργή Θεού: Οι ελληνικές εκδοχές της «Ελεονώρας» του Μπύργκερ* (Νεφέλη, 1999), *Κραταιά ως Θάνατος Αγάπη. Το Άσμα Ασμάτων στη νεοελληνική λογοτεχνία* (Gutenberg, 2015), *«Μη μου άπτου!» Η εικόνα της Μαγδαληνής στη νεοελληνική ποίηση* (Gutenberg, 2016). Έχει επίσης ασχοληθεί με επιμέλειες βιβλίων και με λογοτεχνικές μεταφράσεις.

ΛΑΣΚΑΡΙΔΟΥ ΟΛΓΑ

Η Όλγα Λασκαρίδου είναι Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών με γνωστικό αντικείμενο «Γερμανική Λογοτεχνία του 20ού αιώνα». Πραγματοποίησε σπουδές Γερμανικής Φιλολογίας στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (1976-1980),

Magister Artium στους κλάδους Νεότερη Γερμανική Λογοτεχνία, Γλωσσολογία και Αρχαία Ιστορία στο Ελεύθερο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου (1984), διδακτορικό δίπλωμα του Πανεπιστημίου Αθηνών (1990). Ερευνητικά πεδία: λογοτεχνία του 18ου και του 20ού αιώνα, θεωρία των λογοτεχνικών ειδών, σχέση της λογοτεχνίας με άλλες τέχνες.

Κύριες δημοσιεύσεις: *Der Prometheus-Mythos in der Lyrik der DDR*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1990 // *Weisse Leere und phantastische Stille. Zu Rolf Dieter Brinkmanns Gedichtband "Westwärts 1 & 2"*, Αθήνα 2001 // «"Die Augenlider weggesprengt". Bemerkungen zu Heiner Müller und Heinrich von Kleist», in Willi Benning (ed.), *"Lern im Leben die Kunst."* *Festschrift für Klaus Betzen*, Αθήνα 1995, σ. 369-405. // «Μπέρτολτ Μπρεχτ και Χάινερ Μύλλερ. Ο "επαναστατημένος γιος" και η "πατρική μορφή"», *Σύγχρονα θέματα*, 71/72 (1999) 109-113 // «Deutsche Romantik in Griechenland. Am Beispiel der Rezeption Heinrich von Kleists», in Alexander von Boormann (ed.), *Ungleichzeitigkeiten der europäischen Romantik*, Würzburg 2006, σ. 95-107 // «Λογοτεχνία και φωτογραφία. "Ο φωτεινός θάλαμος" του Ρολάν Μπαρτ», *Σύγκριση*, 21 (2011) 53-71 // «Die Kunst zu reden und zu schreiben. Heinrich von Kleists Essay "Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden"», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 85 (2011) 4, 524-550.

MAMAKΟΥΚΑ ΛΙΖΑ

Η Λίζα Μαμακούκα είναι Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ. Έχει σπουδάσει στην Ελλάδα, τη Μ. Βρετανία και τη Γαλλία και έχει δημοσιεύσει στην Ελλάδα και στο εξωτερικό άρθρα σχετικά με τη γαλλική και ελληνική λογοτεχνία του β' μισού του 20ού αιώνα. Διδάσκει γαλλική λογοτεχνία διαφόρων εποχών, αλλά ειδικεύεται στη σύγχρονη γαλλική λογοτεχνία. Πρόσφατες δημοσιεύσεις: *'Instantanés' et jeux de miroirs*, (μονογραφία 220 σελίδων που αναλύει την αυτοβιογραφική Τριλογία του Alain Robbe-Grillet *Les Romanesques*), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010. // «'Quatre auteurs en quête de personnage' ou le théâtre en trompe-l'œil» (σύγκριση έργων του R. Queneau και του L. Pirandello), in *Roman et théâtre, une rencontre intergénérique dans la littérature française*, Classiques Garnier, Paris 2010. // «'Écrire l'épouvante d'écrire': les avatars de l'autoréflexion dans la Nouvelle Autobiographie», in *Syn-Thèses No 4*, ετήσιο (διεθνές) περιοδικό του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2012.

ΜΗΤΡΑΛΕΞΗ ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Η Κατερίνα Μητραλέξη είναι Καθηγήτρια Γερμανικής Λογοτεχνίας στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έκανε σπουδές Γερμανικής Φιλολογίας, Κλασικής Αρχαιολογίας και Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο του Freiburg (Γερμανία), διδακτορική διατριβή στη Νεότερη Γερμανική Λογοτεχνία. Ερευνητικά ενδιαφέροντα: γερμανική λογοτεχνία του 18ου και του 19ου αιώνα, ελληνογερμανικές λογοτεχνικές σχέσεις, ζητήματα πρόσληψης και διακειμενικότητας, θεωρία λογοτεχνίας, αφηγηματολογία. Πρόσφατες δημοσιεύσεις: *Antiker Mythos und moderne Subjektproblematik in Kleists Lustspiel «Amphitryon»*, Αθήνα 2006 // «Weibliche Autoren der griechischen Romantik», *Ungleichzeitigkeiten der europäischen Romantik*, A. v. Bormann (ed.), Würzburg 2006 // «Ο Γεώργιος Βιζυηνός και ο γερμανικός ποιητικός ρεαλισμός», *Το δήγημα στην ελληνική και τις ξένες λογοτεχνίες: Θεωρία – γραφή – πρόσληψη*, επιμ. Ε. Πολίτου Μαρμαρινού - Σ. Ντενίση, Αθήνα 2009, σ. 406-420 // *Georg Trakl. Από τα τέλη του 19ου στις αρχές του 21ου αιώνα. «Die wilde Klage ihrer zerbrochenen Münder ...»*, Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου για τον Georg Trakl (συνεπιμ.), Αθήνα 2009 // *Η πρόσληψη του Heinrich Heine στην Ελλάδα. Κριτική θεώρηση*, Μαδρίτη 2012.

ΜΥΣΤΑΚΑΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ

Ο Ελευθέριος Μύστακας γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπουδές: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, πτυχίο Ζωγραφικής (εργαστήριο Γιάννη Μόραλη), Νωπογραφία, Φορητή Εικόνα και Σκηνογραφία, Master of Arts, Royal College of Art (Λονδίνο), Μ.Δ.Ε. Τομέα Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης ΕΚΠΑ, διδάκτωρ Ιστορίας Τέχνης ΕΚΠΑ. Συμμετοχή σε ευρωπαϊκά και διεθνή συνέδρια, εργασίες στα περιοδικά *Γράμματα και Τέχνες*, *Σύγκριση*, αφιέρωμα Ιεράς Μονής Κουτλουμουσίου. Βιβλία: *Θεωρία Διακοσμητικών Εφαρμογών*, Τ.Ε.Ι. Αθηνών // *Σχέδιο Ψηφιδωτού-Υαλογραφίας*, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, Αθήνα 2005 // *Οδηγός Αιγογραφίας*, Ντουντούμης, Αθήνα 2005. Εκθέσεις: Πανελλήνια (1987), Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου (Σόφια, Αθήνα), διεθνείς, ατομικές, ομαδικές (Κάιρο, Αθήνα, Πάτρα, Ξάνθη). Έργα σε ιδιωτικές συλλογές και εκκλησίες (Ελλάδα, Κύπρο, Γερμανία, Η.Π.Α). Από το 2006 έως το 2013 δίδαξε Ελεύθερο Σχέδιο, Χρώμα, Ψηφιδωτό και Υαλογραφία στο Τμήμα Ε.Α.Δ. Σ.Α. του Τ.Ε.Ι. Αθηνών ως Επίκουρος Καθηγητής. Από το 1999 έως το 2013 δίδαξε Νωπογραφία, Υαλογραφία και Βυζαντινή Ζωγραφική στην Α.Σ.Κ.Τ. Δίδαξε Υαλογραφία και Ζωγραφική στο Μεταπτυχιακό Τμήμα Ζωγραφικής

της ΑΣΚΤ (2005-2007). Μέλος της Ε.Ε.Γ.Σ.Γ. και της Διεθνούς Εταιρείας Συγκριτικής Φιλολογίας.

ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ ΑΦΡΟΔΙΤΗ

Η Αφροδίτη Σιβετίδου είναι θεατρολόγος, Ομότιμη Καθηγήτρια στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Διδάκτορας του Πανεπιστημίου Paris VI-Sorbonne. Δίδαξε θέατρο στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, στο Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ και στο Institut Néo-hellénique της Σορβόνης. Έχει δημοσιεύσει: *Les Voies de l'image théâtrale*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995 // *Η θέαση της σιωπής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, Ελληνικά Γράμματα / *Η Τέχνη του θεάματος*, Αθήνα 2000 // *Το σύγχρονο δράμα: ο λόγος της σιωπής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2013. Επίσης, μελέτες για το ελληνικό και ευρωπαϊκό θέατρο –κείμενο και παράσταση– καθώς και κριτικές για ποίηση, μυθιστόρημα, δοκίμιο.

ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ ΑΓΓΕΛΙΚΗ

Η Αγγελική Σπυροπούλου είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας και Θεωρίας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Τα ερευνητικά ενδιαφέροντά της εστιάζονται στον μοντερνισμό και τη νεωτερικότητα, την κριτική και πολιτισμική θεωρία, το φύλο και την ιστοριογραφία. Έχει δημοσιεύσει πολλές εργασίες σε ελληνικά και διεθνή περιοδικά και τόμους με κριτές και έχει επιμεληθεί τέσσερις συλλογικούς τόμους. Στις πιο πρόσφατες δημοσιεύσεις της συμπεριλαμβάνονται η μονογραφία *Virginia Woolf, Modernity and History: Constellations with Walter Benjamin* (Palgrave-Macmillan 2010), η επιμέλεια του τόμου Βάλτερ Μπένγιαμιν: *Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας* (Αλεξάνδρεια 2007), η συν-επιμέλεια του τεύχους «Gender Resistance», *The European Journal of English Studies* 16.3 (2012) (Routledge), ενώ υπό έκδοση είναι λήμματα που έχει γράψει για το *Routledge Encyclopedia of Modernism*, επιμ. Stephen Ross, και το κεφάλαιο «In or around 1922: Virginia Woolf, Katherine Mansfield and the Bloomsbury Circle», στον τόμο *1922: History, Culture, Politics*, επιμ. Jean-Michel Rabaté & Rivky Mondal (Cambridge University Press).

ΤΣΟΤΣΟΡΟΥ ΑΛΙΚΗ

Η Αλίκη Τσοτσορού γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπουδές: Πτυχίο Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ. Μεταπτυχιακές σπουδές (King's College,

Παν/μιο Λονδίνου), διδάκτωρ Νεοελληνικού Τομέα, ΦΣ, ΕΚΠΑ. Εργασίες και ποιήματα σε περιοδικά (*Χάρτης, Πάπυροι, Γράμματα και Τέχνες, Σύγκριση, Δώμα, Γράμματα και Τέχνες, Ομπρέλλα, Αιτωλικά, Πόρφυρας*), στο αφιέρωμα της Ιεράς Μονής Κουτλουμουσίου και την εφημερίδα *Μεσολογγίτικα Χρονικά*. Συμμετοχή στο Συμπόσιο Ποίησης (Πάτρα), σε ημερίδες, επιστημονικές συναντήσεις, πανελλήνια, ευρωπαϊκά και διεθνή συνέδρια. Βιβλία: *Ακολουθώντας το Κείμενο*, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2004, *Φωνή αιωρούμενη*, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2004, *Ακούστε Ελληνικά*, Κέδρος, Αθήνα 2008, *Ανακαλύπτοντας το Κείμενο*, Αθήνα 2009, *Στο Μεσολόγγι*, Αιτωλική Πολιτιστική Εταιρεία, Αθήνα 2011. Μεταφράσεις: *Η Ελλάδα και ο Ελληνιστικός Κόσμος*, Νεφέλη, Αθήνα 1996, *Υπέρ Πατρίδος*, Scripta, Αθήνα 1999, *Η Επίδραση του Μότσαρτ*, Φιλομάθεια, Αθήνα 2007, *Η Ιστορία και οι Εικόνες της*, Νεφέλη, Αθήνα 2012. Σύμβουλος σε ντοκυμαντέρ για τον Τάκη Αντωνίου. Διδάσκει Ελληνικά στο Διδασκαλείο της Νέας Ελληνικής ως Ξένης του ΕΚΠΑ. Μέλος της Ε.Ε.Γ.Σ.Γ., της Διεθνούς Εταιρείας Συγκριτικής Φιλολογίας και αντεπιστέλλον μέλος της ΑΙ.ΠΟ.Ε.

ΦΡΕΡΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ

Ο Γιώργος Φρέρης, Ομότιμος Καθηγητής Συγκριτικής Φιλολογίας στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, διηύθυνε το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας που δημιουργήθηκε το 1998, εξέδιδε την ετήσια διεθνή επετηρίδα *Δια-κείμενα* και ήταν υπεύθυνος για την εκδοτική σειρά «ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΑ». Στο κέντρο της έρευνάς του βρίσκονται η ελληνική λογοτεχνική γαλλοφωνία, οι σχέσεις ιδεολογίας και λογοτεχνίας, η εξέλιξη των λογοτεχνικών μύθων και της ερωτικής ποίησης. Τα βασικά έργα του είναι: *Εισαγωγή στο Πολεμικό μυθιστόρημα, ελληνικό κι ευρωπαϊκό*, Μονογραφία, Τυπ. Αφοι Σφακιανάκη, Θεσσαλονίκη 1993. «Le Thème de la guerre: récit romanesque, mythologie cinématographique et image télévisée», *Interlitteraria*, 6 (2001) 260-271. «Ιστορικό και πολεμικό μυθιστόρημα ή μύθος και ιστορία στη λογοτεχνία», *ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΑ*, 5 (Θεσσαλονίκη 2003) 69-87. «Το θέμα του πολέμου στην ελληνική πεζογραφία, 1936-1949», *Η Ελλάδα* 36- '49. Από τη Δικτατορία στον Εμφύλιο. τομές και συνέχειες, Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σ. 400-410. «Le Roman de guerre. Discours autobiographique, expression d'une collectivité ou d'une identité a-nationale?», *Neohelicon*, XXXI/2 (Budapest 2004) 77-89. «L'Idéal grec et la notion de l'athlétisme chez Ion Dragoumis et Périclès Yannopoulos», *L'Image de l'athlétisme et des sports à travers la littérature*, Éd. du Laboratoire de Littérature Comparée de l'U.A.Th., coll.: Intertextuels, Thessalonique 2005, σ.

339-451. «Altérité et identité nationales: utopie et réalité. Le cas d'*Histoire d'un prisonnier* de Str. Doukas», revue électronique, *Rilune*: http://www.rilune.org/images/mono1/11_Freriis.pdf. «Altérité et identité nationales: déconstruction et humour. Le cas de *La Prise de Constantias* de Yannis Makridakis», *Visages de l'autre dans les Balkans et ailleurs*, Mihaela Chapelan (dir.), Editura Universitaria, Craiova 2012, σ. 132-146.



ΤΑ ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΥ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ *Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ*, ΠΡΟΪΟΝ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΓΕΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΕΡΕΥΝΩΝ, ΜΕ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΩΝ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗ, ΒΙΚΥΣ ΠΑΤΣΙΟΥ ΚΑΙ ΟΥΡΑΝΙΑΣ ΠΟΥΛΚΑΝΔΡΙΩΤΗ, ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΑΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΙΡΗΝΗ ΚΑΛΟΓΡΙΔΟΥ ΣΤΗ ΜΟΝΑΔΑ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΤΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ ΚΑΙ ΤΥΠΩΘΗΚΑΝ ΣΕ ΔΥΟ ΤΟΜΟΥΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΑΠΟ ΤΙΣ «ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΑΪΤΗΣ Α.Ε.» ΣΕ 120 ΑΝΤΙΤΥΠΑ/ΤΟΜΟ ΤΟΝ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟ ΤΟΥ 2019





