

Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ  
Πρακτικά Συνεδρίου  
Α' 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 978-960-9538-83-1 [Α' 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

### Α΄ Τόμος

Σημείωμα των επιμελητών	9
Για μια σύνοψη του Συνεδρίου	13
Πρόγραμμα του Συνεδρίου	17
Χαιρετισμός Τριαντάφυλλου ΣΚΛΑΒΕΝΙΤΗ	23
Έρη ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ Κώστας Στεργιόπουλος, <i>Τα τοπία του ήλιου και του φεγγα- ριού</i> (τιμητική ομιλία για το έργο του † Κ. Στεργιόπουλου, επίτιμου προέδρου της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συ- γκριτικής Γραμματολογίας)	27
† Ζ. Ι. ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ Ο δυνατός κόσμος της αναπαράστασης του λογοτεχνικού τοπίου	43
Γιώργος ΞΗΡΟΠΑΪΔΗΣ Τόποι και τοπία του Υψηλού: Kant, Friedrich, Kleist	63
Αικατερίνη ΔΟΥΚΑ-ΚΑΜΠΙΤΟΓΛΟΥ Το ελληνικό τοπίο στην ποίηση του Byron	85
Γιώργος ΒΑΡΣΟΣ Από το τοπίο στη γλώσσα: η μεταφραστική απορία του ομη- ρικού υψηλού	103
Κατερίνα ΚΑΡΑΚΑΣΗ Οι Κήποι του Διαφωτισμού ως ετεροτοπίες. Δύο παραδείγ- ματα: Rousseau, <i>Julie ou la Nouvelle Héloïse</i> και Goethe, <i>Wahlverwandtschaften</i>	125
Νίκος ΜΑΥΡΕΛΟΣ «Φιλόκαλοι περιπατητές» και έμφυχη «εικών»: πόλη και «θε- ραπευμένη» φύση στον Ν. Μαυροκορδάτο και στον Μοντεσκιέ	143
Θόδωρος Ν. ΚΑΤΣΙΚΑΡΟΣ Η ποιητική του τοπίου στα έργα φιλελληνικής έμπνευσης Άγγλων, Γάλλων και Γερμανών λογοτεχνών	163

Αναστασία ΔΑΣΚΑΡΟΛΗ	
Τόπος πνεύματος – Τοπίο ενοράσεως. Ο Άθως στη γραμμα- τεία ξένων περιηγητών κατά το πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνας	177
Ουρανία ΠΟΥΚΑΝΔΡΙΩΤΗ	
Τόποι μνήμης και φαντασιακή αναβίωση του αρχαίου τοπίου	195
Λάμπρος ΒΑΡΕΛΑΣ	
Αστικό και επαρχιακό τοπίο στην ελληνική ηθογραφία: από την αμφιταλάντευση στην επικράτηση του επαρχιακού	213
Άννα ΧΡΥΣΟΓΕΛΟΥ-ΚΑΤΣΗ	
Το εξωτικό ή αρκαδικό τοπίο του έρωτα. Το λυρικό ταξίδι προς την «ευδαίμονα χώρα» (ή από τον γερμανικό ρομαντι- σμό στον ελληνικό ρεαλισμό και από τον H. Heine στον Γ. Δροσίνη)	225
Βίκυ ΠΑΤΣΙΟΥ	
Το ηθογραφικό τοπίο στη λογοτεχνία και τη ζωγραφική: Γεώργιος Δροσίνης, Άγγελος Γιαλλινάς	245
Μιχαήλ ΠΑΣΧΑΛΗΣ	
Η Ζάκυνθος του Φώσκολου και η Λευκάδα του Σικελιανού: τεχνικές κατασκευής του γενέθλιου τόπου με δάνεια αρχαι- κά στοιχεία	263
Ελένη ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ	
Ποιητική του τοπίου ή τοπία με την ποιητική λογοτεχνικού γένους και ρεύματος; Αναπαραστάσεις τοπίων στην αφηγη- ματική πεζογραφία και τη λυρική ποίηση	289
Χριστίνα ΝΤΟΥΝΙΑ	
Μπωντλαίρ – Καρωτάκης: συμβολικά και ρεαλιστικά τοπία της θάλασσας	307
Σταυρούλα Γ. ΤΣΟΥΠΡΟΥ	
Η καλλιτεχνική “ανιδιοτέλεια” στην «ποιητική του τοπίου»: ένα λογοτεχνικό κίνημα στις παρυφές ενός «φυσιολατρικού / επιστημονικού νατουραλισμού»	325
Βιογραφικά σημειώματα των συγγραφέων του Α΄ τόμου	347

## Σημείωμα των επιμελητών

Το πέμπτο συνέδριο της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, με τον γενικό τίτλο «Η ποιητική του τοπίου» (Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 19-22 Ιανουαρίου 2012), που διοργανώθηκε σε συνεργασία με το Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, ακολούθησε την παράδοση των προηγούμενων τεσσάρων συνεδρίων τα οποία η Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας πραγματοποίησε στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων της, σε συνεργασία και με άλλους επιστημονικούς φορείς, ύστερα από την ίδρυσή της, το 1987. Συγκεκριμένα, προηγήθηκαν τα εξής τέσσερα συνέδρια. Το πρώτο διεθνές συνέδριο, με τον γενικό τίτλο «Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες» (Αθήνα, 28 Νοεμβρίου-1 Δεκεμβρίου 1991). Το δεύτερο διεθνές συνέδριο, με τον γενικό τίτλο «Ταυτότητα και ετερότητα στη λογοτεχνία, 18ος-20ός αι.» (Αθήνα, 8-11 Νοεμβρίου 1998). Το τρίτο συνέδριο, με τον γενικό τίτλο «Το διήγημα στην ελληνική και τις ξένες λογοτεχνίες: Θεωρία – γραφή – πρόσληψη» (Αθήνα, 8-11 Δεκεμβρίου 2005), που διοργανώθηκε σε συνεργασία με τον Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Το τέταρτο διεθνές συνέδριο, με τον γενικό τίτλο «Γραφές της μνήμης: Σύγκριση - αναπαράσταση - θεωρία» (Αθήνα, 27-30 Νοεμβρίου 2008), που διοργανώθηκε, όπως και το τρίτο, σε συνεργασία με τον Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Τα εκδεδομένα πρακτικά των παραπάνω συνεδρίων σε συνολικά έξι ογκώδεις τόμους<sup>1</sup> αποτέλεσαν, μαζί με τα μέχρι σήμερα

---

1. Βλ. κατά σειρά έκδοσης: *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας, Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες, 28 Νοεμβρίου - 1 Δεκεμβρίου 1991*, Αθήνα, Εκδόσεις Δόμος 1995. Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής

είκοσι έξι τεύχη του περιοδικού *Σύγκριση*, τον βασικό κορμό της εκδοτικής δραστηριότητας της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, συνεισφέροντας σημαντικά στην εμπέδωση και στην εμβάθυνση της συγκριτικής φιλολογίας στην Ελλάδα.

Η δίτομη αυτή έκδοση περιέχει τις ανακοινώσεις του συνεδρίου «Η ποιητική του τοπίου», στην επεξεργασμένη από τους συγγραφείς μορφή τους, με τη σειρά που παρουσιάστηκαν στο συνέδριο. Το πρόγραμμα του συνεδρίου παρατίθεται στην αρχή του Α' τόμου, ύστερα από το κείμενο «Για μια σύνοψη του Συνεδρίου». Οι ανακοινώσεις δημοσιεύονται εδώ στη γλώσσα που εκφωνήθηκαν. Μετά το τέλος καθεμίας ακολουθεί περίληψη στα αγγλικά, γαλλικά ή γερμανικά, για τα κείμενα που δημοσιεύονται στην ελληνική γλώσσα, ενώ, αντιστρόφως, στην περίπτωση μίας ανακοίνωσης που δημοσιεύεται στη γαλλική γλώσσα, η περίληψη είναι στα ελληνικά. Ο τόμος συμπληρώνεται με σύντομα βιογραφικά σημειώματα των συγγραφέων.

Ως επιμελητές του τόμου καταβάλαμε προσπάθεια ώστε τα κείμενα να έχουν τυπογραφική και ορθογραφική ομοιομορφία. Όσες, πάντως, διαφορές παρατηρούνται, ιδίως στο σύστημα παραπομπών, οφείλονται στις διαφορετικές μεταξύ των συνεργατών του τόμου προτιμήσεις ως προς το σύστημα που υιοθετούν. Οφείλουμε να ευχαριστήσουμε την Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας που συνέδραμε οικονομικά για την αρχική τυπογραφική επιμέλεια και ενοποίηση των κειμένων η οποία ανατέθηκε στη μεταπτυχιακή φοιτήτρια του

---

Γραμματολογίας, Β' Διεθνές Συνέδριο, Αθήνα, 8-11 Νοεμβρίου 1998, *Ταυτότητα και Ετερότητα στη Λογοτεχνία, 18ος-20ός αι.*, [Τόμοι τρεις] 1. I. Η Συγκριτική Φιλολογία στο κατώφλι του 21ου αι. II. Ιστορικές, θεωρητικές, αισθητικές διαδικασίες, Πρακτικά, Επιμέλεια: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση / 2. Μύθοι, Γένη, Θέματα, Πρακτικά, Επιμέλεια: Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Ράνια Πολυκανδριώτη / 3. Μετάφραση και διαπολιτισμικές σχέσεις Πρακτικά, Επιμέλεια: Άννα Ταμπάκη, Στέση Αθήνη, Αθήνα, Εκδόσεις Δόμος 2000 [οι δύο πρώτοι τόμοι], 2001 [ο τρίτος τόμος]. Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, *Το Δήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες, Θεωρία - Γραφή - Πρόσληψη*, Επιμέλεια-εισαγωγή Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση, Αθήνα, Gutenberg 2009. *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση - Αναπαράσταση - Θεωρία*, Εισαγωγή-επιμέλεια Ζ.Ι. Σιαφλέκης, Αθήνα, Εκδόσεις Gutenberg-Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας 2011.



Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών Μαρία Διαμαντοπούλου. Στον έλεγχο των τυπογραφικών διορθώσεων επίσης βοήθησε η φοιτήτρια Δέσποινα Αποστολάκη, η οποία πραγματοποίησε την πρακτική της άσκηση στην ΕΕΓΣΓ. Τη στοιχειοθεσία του τόμου ανέλαβε η Ειρήνη Καλογρίδου, στο Τμήμα εκδόσεων του Ινστιτούτου Ιστορικών Ερευνών / ΕΙΕ. Τις ευχαριστούμε όλες για την αποτελεσματικότητά τους. Τέλος, ευχαριστούμε θερμά το Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών που δέχτηκε να περιλάβει αυτήν την έκδοση στο εκδοτικό πρόγραμμά του.

Ευριπίδης Γαραντούδης  
Βίκυ Πάτσιου  
Ουρανία Πολυκανδριώτη



## Για μια σύνοψη του Συνεδρίου

Η Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας συνεργάστηκε με το (τότε) Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, και ειδικότερα με το πρόγραμμα «Νεοελληνική Γραμματολογία και Ιστορία των Ιδεών, 18ος-20ός αι.» για τη διοργάνωση του Ε΄ Συνεδρίου της Εταιρείας, που έγινε στο Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, από τις 19 έως τις 22 Ιανουαρίου 2012. Η πραγματοποίηση του Συνεδρίου έγινε δυνατή χάρη σε επιχορήγηση του Ιδρύματος Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου, γεγονός ιδιαίτερα σημαντικό σε συνθήκες οικονομικής κρίσης. Χαιρετισμό εκ μέρους του ΙΝΕ / ΕΙΕ απηύθυνε ο Τριαντάφυλλος Ε. Σκλαβενίτης, τότε διευθυντής ερευνών και τώρα ομότιμος διευθυντής ερευνών, και εκ μέρους της Επιστημονικής Επιτροπής, η Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, ομότιμη καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών και επίτιμη πρόεδρος της ΕΕΓΣΓ. Κατά τη διάρκεια του Συνεδρίου παρουσιάστηκαν 41 ανακοινώσεις, ενώ την εναρκτήρια ομιλία με θέμα «Τοπία του ήλιου και του φεγγαριού», έκανε η Έρη Σταυροπούλου, σήμερα ομότιμη καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Η ομιλία της ήταν αφιερωμένη στο ποιητικό έργο του Κώστα Στεργιόπουλου, ποιητή, ομότιμου καθηγητή του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και επίτιμου προέδρου της ΕΕΓΣΓ. Η επιτυχία του συνεδρίου ήταν μεγάλη, αν κρίνουμε από τις συζητήσεις που ακολούθησαν τις ανακοινώσεις καθώς και από τη μεγάλη προσέλευση κοινού, σε όλη τη διάρκειά του.

Η επιτυχία όμως ενός συνεδρίου εξαρτάται επίσης και από το αν ανέδειξε νέα προβληματικά και νέες προσεγγίσεις ως προς τη θεματική του. Στον ελληνικό χώρο, το θέμα του τοπίου στη λογοτεχνία δεν είχε έως τότε μελετηθεί και αντιμετωπιστεί συνολικά και συστηματικά. Η υψηλή ποιότητα των ανακοινώσεων που παρουσιάστηκαν και οι διαφορετικές και αλληλοσυμπληρούμενες προσεγγίσεις όχι μόνο συνέθεσαν

μια σφαιρική, πολύ ενδιαφέρουσα και άκρως συγκριτολογική πραγμάτευση της ποιητικής του τοπίου στη νεοελληνική λογοτεχνία σε σύγκριση με άλλες λογοτεχνίες και άλλα πολιτισμικά περιβάλλοντα, αλλά και άνοιξαν νέα πεδία έρευνας και προβληματισμού.

Κατά τη διάρκεια του Συνεδρίου κατ' αρχάς αναδείχθηκαν θεωρητικές έννοιες που μπορούν να αξιοποιηθούν ακόμη περισσότερο ως μεθοδολογικά εργαλεία για μια επιστημονική προσέγγιση του λογοτεχνικού τοπίου. Η έννοια του δυνατού κόσμου ως πολιτισμική και νοητική κατασκευή αλλά και η σημασία του αναγνώστη που αναπαριστά τον αναπαριστώμενο κόσμο, οι έννοιες της παράστασης / αναπαράστασης, συνέχειας / ασυνέχειας στον καλλιτεχνικά εικονοποιημένο χώρο και χρόνο. Κυρίαρχο ρόλο στην πραγμάτευση έπαιξαν και οι φιλοσοφικές / αισθητικές κατηγορίες του υψηλού και του χαμηλού που εκτέθηκαν με σαφήνεια την πρώτη μέρα και διέτρεξαν πολλές από τις προσεγγίσεις που παρουσιάστηκαν.

Επίσης, προσδιορίστηκε η σημασία των λογοτεχνικών ρευμάτων ως παραγόντων διαφοροποίησης των λογοτεχνικών αναπαραστάσεων. Η παρουσία του τοπίου στα λογοτεχνικά κείμενα εκτός από την πολιτισμική ανέδειξε και την εικαστική της διάσταση που λειτούργησε όχι μόνο στη σύγκριση της λογοτεχνίας με τη ζωγραφική και τον κινηματογράφο αλλά και μέσα στα ίδια τα λογοτεχνικά κείμενα. Η εικαστική αυτή διάσταση της λογοτεχνικής αναπαράστασης, με την ευρεία της έννοια, ως σχέση σημαίνοντος σημαινομένου, ήταν αισθητή σε μια μεγάλη μερίδα ανακοινώσεων, που χρονικά κάλυψαν όλο το φάσμα από τον 17ο-18ο αιώνα έως τον 20ό.

Έτσι, τελικά, από το σύνολο των ανακοινώσεων αναδείχθηκαν οι ποικίλοι και σύνθετοι τρόποι πρόσληψης του πραγματικού κυρίως χώρου και οι τρόποι αναπαράστασης του τοπίου, σε όλες τους τις εκφάνσεις. Από την πιστή και ρεαλιστική αναπαράσταση έως τη φαντασιακή αλλά συγχρόνως και διακειμενική, καθώς και την θραυσματική και αποσπασματική αναπαράσταση της νεωτερικότητας. Εδώ υπεισέρχονται και άλλοι διαφοροποιητικοί παράγοντες: α'. Το τοπίο ως έκφραση του τοπικού ή ως δείκτης πολιτισμικής ταυτότητας και ιδεολογικών προσανατολισμών. β'. Το τοπίο ως υποκειμενική / βιωματική πρόσληψη ή ως συλλογικό στερεότυπο (ηθογραφία, ιδεολόγημα της ελληνικότητας).

γ'. Η αναγωγή του τοπίου σε μυθοποιημένο σύμβολο του γενέθλιου τόπου, των εθνικών και πολιτισμικών καταβολών ή και των εθνικοαπελευθερωτικών οραμάτων (π.χ. φιλελληνισμός). δ'. Το τοπίο ως αντανάκλαση της ιστορίας και της μυθολογίας. ε'. Το αγροτικό / επαρχιακό / εξοχικό τοπίο σε αντίστιξη με το τοπίο της πόλης. Και, εδώ, είδαμε τις ίδιες πόλεις να διασταυρώνονται μέσα από συγκλίνουσες ή αποκλίνουσες προσλήψεις που προέρχονται από διαφορετικά πολιτισμικά συμφραζόμενα και διαφορετικές καλλιτεχνικές και πνευματικές αναζητήσεις. στ'. Το τοπίο ως ετεροτοπία, η οποία προσδιορίστηκε ως έννοια τόσο θεωρητική όσο και θεματική (ο κήπος στις διάφορες εκδοχές του, η βιβλιοθήκη κ.ά.). Τα διαφοροποιητικά αυτά στοιχεία δεν μπορούσαν παρά να αναδείξουν και τη διαφοροποίηση μεταξύ λογοτεχνικών τρόπων και ρευμάτων κατά την αναπαράσταση του τοπίου.

Τα λογοτεχνικά ρεύματα παρουσιάστηκαν βέβαια ως ο εκφραστικός τρόπος της κάθε εποχής, έτσι όπως διαμορφώθηκε από τα γενικότερα πνευματικά και ιδεολογικά της ζητούμενα. Το τοπίο στον ρομαντισμό, στον ρεαλισμό, στον νατουραλισμό, στον συμβολισμό, στον εξπρεσιονισμό και στον υπερρεαλισμό δεν εξαντλήθηκε ωστόσο σε τεχνοτροπικές αναλύσεις αλλά ανέδειξε τη συνθετότητα της πρόσληψης και της απόδοσης του χώρου σε κάθε εποχή. Κεντρικό διακύβευμα είναι η λειτουργία της λογοτεχνικής εικόνας που είτε υπηρετεί τη λογοτεχνική αφήγηση είτε την διαταράσσει με τους συμβολισμούς και τις συνδηλώσεις της. Στο πλαίσιο αυτό συζητήθηκε η λογοτεχνική εικόνα στον δραματικό μονόλογο, η θραυσματικότητα του νεωτερικού τοπίου, ζητήματα αφηγηματικότητας της λογοτεχνικής εικόνας όσο και η διάκριση μεταξύ ποιητικού και κινηματογραφικού λόγου, όταν η ποίηση μεταφέρεται στον κινηματογράφο ή ο κινηματογράφος δημιουργεί ποιητικό υλικό. Το είδος της ηθογραφίας συζητήθηκε τόσο ως αναπαράσταση της αγροτικής και της αστικής ανθρωπογεωγραφίας όσο και ως μια φυσιοκρατική ερμηνεία του χώρου. Επίσης η αναπαράσταση του τοπίου στην αυτοβιογραφία, στην ημερολογιακή γραφή και στην ταξιδιωτική εντύπωση οδήγησε σε μια αναδιατύπωση των εννοιών της αναφορικότητας και της αυτοαναφορικότητας.

Κατά τη διάρκεια του Συνεδρίου συζητήθηκε επίσης η μετάφραση ως άλλος ένας άξονας ανάδειξης του τοπίου ως διαμορφωτικού

παράγοντα του λογοτεχνικού κειμένου αλλά και ως δείκτης πολιτισμικής μεταφοράς, με παραδείγματα από τη μεταφορά των ομηρικών τοπίων στη νεώτερη εποχή, ή και τοπίων της Ανατολής στα καθ' ημάς με άλλους διακειμενικούς διάμεσους. Συζητήθηκαν επίσης ειδικότερες, αλλά βαρύνουσας σημασίας, θεματικές του τοπίου όπως το σκοτεινό τοπίο των ορυχείων, της κόλασης, του πολέμου και βέβαια της θάλασσας με τις επί μέρους διακρίσεις της: η θάλασσα του νησιωτισμού, η μεγάλη θάλασσα του ωκεανού, η θάλασσα ως μέσο ενόρασης αφηρημένων εννοιών, ως μεταφορά γένεσης της ποιητικής δημιουργίας, ως σύμβολο της μεταβλητότητας του σύγχρονου ανθρώπου ή και ως ποιητική έκφραση, ερμηνεία και εφαρμογή επιστημονικών γνώσεων από τη βιολογία, την ψυχολογία και την ψυχανάλυση, με συμβολικές βέβαια διαστάσεις.

Το πρόγραμμα του συνεδρίου στοιχειοθετήθηκε από τη Ντίνα Σιμωνετάτου στο τμήμα μηχανογράφησης του ΙΝΕ, με τη βοήθεια της Μάρας Ψάλτη (φοιτήτριας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών), η οποία είχε αναλάβει και τη γραμματειακή υποστήριξη του συνεδρίου από κοινού με τη Χριστίνα Σωφρονιάδη (φοιτήτρια του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών), που εκείνη την περίοδο πραγματοποιούσε την πρακτική της άσκηση στο ΙΝΕ.

Ουρανία Πολυκανδριώτη



**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.<br>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)

## Χαιρετισμός εκ μέρους του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Ερευνών\*

Το συνέδριο *Η ποιητική του τοπίου* της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας πραγματοποιείται σε συνεργασία με το πρόγραμμα «Νεοελληνική Γραμματολογία και Ιστορία των Ιδεών, 18ος-20ός αι.» του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών.

Η συνεργασία της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας με το ΙΝΕ είναι μακρά και αδιάλειπτη και πραγματοποιείται με τη συνδιοργάνωση συνεδρίων και ημερίδων, καθώς και με τη συμμετοχή ερευνητών του ΙΝΕ/ΕΙΕ στο Δ.Σ. της Εταιρείας. Η Άννα Ταμπάκη, που σήμερα είναι καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και φιλοξενούμενη ερευνήτρια στο ΙΝΕ, και η Ουρανία Πολυκανδριώτη, κύρια ερευνήτρια του ΙΝΕ, έχουν διατελέσει και διατελούν μέλη του Δ.Σ. της Εταιρείας, ενώ η Λουκία Δρούλια και η Ρωξάνη Αργυροπούλου, ομότιμες σήμερα διευθύντριες ερευνών του ΙΝΕ, είναι μέλη της Εταιρείας. Να ξαναθυμηθούμε ότι ο Κ. Θ. Δημαράς, εμπνευστής και ιδρυτής του ΙΝΕ, είχε ανακηρυχθεί από την 1<sup>η</sup> Γενική Συνέλευση της Εταιρείας, τον Μάιο του 1987, επίτιμος πρόεδρος της μαζί με τον Εμμανουήλ Κριαρά.

Ας θυμίσουμε επίσης ότι τον Νοέμβριο του 1998 πραγματοποιήθηκε στο ΕΙΕ το Β' Διεθνές Συνέδριο της Εταιρείας με θέμα *Ταυτότητα και Ετερότητα στη Λογοτεχνία, 18ος-20ός αι.* Στο συνέδριο αυτό

---

\* Το Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών / ΕΙΕ σήμερα λειτουργεί ως Τομέας Νεοελληνικών Ερευνών του Ινστιτούτου Ιστορικών Ερευνών / ΕΙΕ, αποτέλεσμα των εσωτερικών συγχωνεύσεων που συντελέστηκαν το 2012 σε όλα τα Ερευνητικά Κέντρα της χώρας. Το κείμενο διατηρήθηκε έτσι όπως εκφωνήθηκε κατά την έναρξη του Συνεδρίου, τον Ιανουάριο του 2012 (σημ. των επιμελητών).

συμμετείχαν 40 Έλληνες και 40 ξένοι ομιλητές οι οποίοι ήταν μέλη του Εκτελεστικού Συμβουλίου της Διεθνούς Εταιρείας Συγκριτικής Φιλολογίας. Τον Οκτώβριο του 2010 έγινε και πάλι στο ΕΙΕ η ημερίδα *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας*. Πολλές από τις εκδηλώσεις της Εταιρείας προετοιμάστηκαν και οργανώθηκαν στο ΙΝΕ από την Άννα Ταμπάκη και την Ουρανία Πολυκανδριώτη με τη βοήθεια και της Βάσως Αντωνίου από τη μηχανογράφηση του ΙΝΕ. Άλλες πάλι εκδηλώσεις του ΙΝΕ έγιναν με τη συμμετοχή μελών της Ελληνικής και της Διεθνούς Εταιρείας Συγκριτικής Φιλολογίας, όπως ήταν το συνέδριο «Σύγχρονες τάσεις της Συγκριτικής Φιλολογίας στη Νοτιοανατολική Ευρώπη» που οργάνωσε το 2001 η Άννα Ταμπάκη και το συνέδριο «Λογοτεχνία – Ιστορία – Μνήμη» που οργάνωσε την ίδια χρονιά η Ουρανία Πολυκανδριώτη.

Το πρόγραμμα άλλωστε «Νεοελληνική γραμματολογία και Ιστορία των ιδεών, 18ος-20ός αιώνας» του ΙΝΕ, με επιστημονική υπεύθυνη σήμερα την Ουρανία Πολυκανδριώτη, αποτελεί την εξέλιξη του παλαιότερου «Σεμιναρίου Συγκριτικής γραμματολογίας και Ιστορίας των ιδεών» που είχαν συνδιοργανώσει ο Πασχάλης Κιτρομηλίδης, η Άννα Ταμπάκη και η Ουρανία Πολυκανδριώτη. Το πρόγραμμα αυτό έχει συνεπώς έντονο συγκριτολογικό χαρακτήρα, αφού ασχολείται με τη μελέτη της ιστορίας της νεοελληνικής γραμματείας από τον 18ο έως τον 20ό αιώνα και με τις πολιτισμικές μεταφορές που καθορίζουν τη διαμόρφωσή της.

Η «Ποιητική του τοπίου», θέμα του πέμπτου κατά σειρά συνεδρίου της Εταιρείας, εντάσσεται απόλυτα στα επιστημονικά ενδιαφέροντα του προγράμματος «Νεοελληνική Γραμματολογία και Ιστορία των ιδεών» του ΙΝΕ και, πιο συγκεκριμένα, συνδέεται με ζητήματα πρόσληψης του χώρου που έχουν απασχολήσει τους συνεργάτες του προγράμματος. Και εδώ δεν αναφέρομαι μόνο στην προγενέστερη ερευνητική εργασία τους στο πλαίσιο των προγραμμάτων «Ξενόγλωσσα περιηγητικά κείμενα στην Ανατολική Μεσόγειο και Νοτιοανατολική Ευρώπη» και «Προσεγγίσεις του ελληνικού χώρου. Λόγιοι και Περιηγητές, 15ος-19ος αι.» που διηύθυνε η Λουκία Δρούλια. Αναφέρομαι και σε μελέτες που αφορούν την πρόσληψη και αναπαράσταση του μεσογειακού χώρου στην ελληνική και γαλλική λογοτεχνία, τη λειτουργία της μνήμης

και τη συγκρότηση πολιτισμικής ταυτότητας. Ήδη τον Νοέμβριο του 1999, στο πλαίσιο της Εταιρείας ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης και η Ουρανία Πολυκανδριώτη είχαν οργανώσει την ημερίδα *Expressions et représentations littéraires de la Méditerranée: Îles et ports, XVIe-XXe siècles* [Λογοτεχνικές εκφράσεις και αναπαραστάσεις της Μεσογείου. Νησιά και λιμάνια, 16ος-20ός αι.], που είχε γίνει στο Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών με τη συμμετοχή συναδέλφων της Διεθνούς Εταιρείας Συγκριτικής Φιλολογίας και κατέληξε στην έκδοση του ομώνυμου τόμου. Η Ουρανία Πολυκανδριώτη συμμετείχε σε σχετικά ευρωπαϊκά ερευνητικά δίκτυα της Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme με αντικείμενο: *Représentations de la Méditerranée* [Αναπαραστάσεις της Μεσογείου] και *Mémoires en Méditerranée* [Μνήμες στη Μεσόγειο]. Οργάνωσε στο πλαίσιο ευρωπαϊκού προγράμματος, τον Μάρτιο του 2007 στο ΕΙΕ, διεθνή επιστημονική συνάντηση με θέμα τη «Μνήμη στη Μεσόγειο».

Η «ποιητική του τοπίου» συνδυάζει έτσι τη φιλολογική μελέτη και τη διερεύνηση φαινομένων του πολιτισμού, αφού ο τρόπος πρόσληψης του χώρου και περιγραφής του τοπίου συνιστά και αυτή ένα φαινόμενο πολιτισμού. Η «Ποιητική του τοπίου» αποτελεί και το έναυσμα για μια ακόμη συνεργασία της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας με το Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών.

Τριαντάφυλλος Ε. Σκλαβενίτης  
Διευθυντής ερευνών ΙΝΕ/ΕΙΕ





ΕΡΗ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

Κώστας Στεργιόπουλος, *Τα τοπία  
του ήλιου και του φεγγαριού*  
(τιμητική ομιλία για το έργο του)

Στην αρχή της ομιλίας μου θα ήθελα να μνημονεύσω ένα ποιητικό ερώτημα που θέτει ο Κώστας Στεργιόπουλος:

*Τι σχέση έχω εγώ μ' αυτό το πρόσωπο  
που με κοιτάζει επίσημα κι επιτιμητικά.  
Κάπου το ξέρω, βέβαια,  
ή μάλλον κάπου το ήξερα.  
Συγκατοικούσαμε κάποτε,  
μπορεί και να συγκατοικούμε  
-θύματα συνωνυμίας και πλαστοπροσωπίας.  
Τι σχέση έχω εγώ μ' αυτό το πρόσωπο στον  
καθρέφτη,  
τι σχέση έχω εγώ με τον καθηγητή!<sup>1</sup>*

Ακόμη κι αν δεν γνώριζα τον ποιητή, πεζογράφο, κριτικό, δοκιμιογράφο και πανεπιστημιακό καθηγητή Κώστα Στεργιόπουλο, ακόμη κι αν είχα διαβάσει μόνο αυτούς τους στίχους του, γραμμένους στις αρχές της δεκαετίας του 1980, θα μου ήταν αρκετοί για να εκτιμήσω την ποιητική του φλέβα και την κριτική οξύτητα του αυτοσαρκαστικού του βλέμματος. Τον γνώρισα όμως, πριν από πολλά χρόνια, καθώς υπήρξε ένας από τους πιο αγαπητούς μου δασκάλους στο Πανεπιστήμιο εκείνα τα ζοφερά χρόνια της Χούντας. Ήταν αγαπητός πρώτα για

---

1. Κώστας Στεργιόπουλος, «9. Τι σχέση έχω εγώ μ' αυτό το πρόσωπο», *Τα ποιήματα*, τόμ. Β', Νεφέλη, Αθήνα 1992, σ. 211 (συλλογή: *Αλλαγή φωτισμού*).

την ανθρώπινη ποιότητά του, έπειτα για το εύρος των επιστημονικών του γνώσεων και για τις μεγάλες διδακτικές του αρετές, και τέλος, γιατί μούσε τους φοιτητές του με τρόπο απαράμιλλο στη νεοελληνική λογοτεχνία, η οποία έγινε αργότερα και δικό μου διδακτικό και επιστημονικό αντικείμενο<sup>2</sup>.

Το διορατικό βλέμμα στον καθρέφτη ενός ανθρώπου που εξετάζει τον εαυτό του σε καιρούς δύσκολους, σε ώρες μοναξιάς και περισυλλογής, παρουσιάζεται στην ποίηση του Στεργιόπουλου αρκετά νωρίς, στη συλλογή *Ο κίνδυνος* (1963-1965), με ποιήματα όπως «Οι καθρέφτες», «Παραμορφωτικοί καθρέφτες» και «Το έσοπτρο», και συνεχίζεται αργότερα σε άλλα ποιήματα, όπως «Το φάσμα» από τη συλλογή *Έκλειψη* (1968-1973). Σ' αυτά τα ποιήματα το σύμβολο του καθρέφτη άλλοτε δημιουργεί «βάθος», φέρνοντας τα πρόσωπα αντιμέτωπα με τον εαυτό τους ή παρασύροντάς τα σε φανταστικά απεικασματα, ενώ άλλοτε τους επιτρέπει να παραμείνουν σε μια επιφανειακή και μάλλον ψευδή απεικόνισή τους<sup>3</sup>.

Ωστόσο, πολύ πιο συχνά επαναλαμβάνεται στους στίχους του Στεργιόπουλου η εικόνα του βλέμματος που παρατηρεί τον γύρω κόσμο και προβάλλει σ' αυτόν τα συναισθήματα και τις σκέψεις του. Η καλλιτεχνική σύλληψη των όσων βλέπει έξω και των όσων διαβλέπει συνδυαστικά με τα μάτια της ψυχής του αποτελεί ένα κύριο στοιχείο που διατρέχει όλη τη λογοτεχνική δημιουργία του, ένα χαρακτηριστικό το οποίο, ενώ παραμένει σταθερό στην εικονογράφηση του χώρου, εξελίσσεται παράλληλα με την ωρίμανση της ποίησής του.

Στην παράδοση ποιητών όπως ο Σικελιανός και ο Ελύτης που πρόβαλαν την εικόνα του τοπίου ως κυρίαρχη ποιητική τους εικόνα με πολλαπλές χρήσεις, ο Στεργιόπουλος, έχοντας από νωρίς διαμορφώσει τα δικά του εκφραστικά μέσα, χρησιμοποίησε τον χώρο μεταφορικά ή

2. Για τη διδακτική προσφορά του Κ. Στεργιόπουλου βλ. Νάσος Βαγενάς, «Ο ποιητής ως καθηγητής», *Θέματα Λογοτεχνίας*, 22 (Ιαν. - Απρ. 2003: Αφιέρωμα στον Γ. Σεφέρη και τον Κ. Στεργιόπουλο), σ. 124-127.

3. Χαρακτηριστική του δυναμισμού αυτού του στοιχείου είναι η εντελώς διαφορετική ποιητική λειτουργία του καθρέφτη που δίνει ο Κ. Π. Καβάφης στο ποίημα «Ο καθρέπτης στην είσοδο».

αναλογικά, σε αντίθεση ή ως σύμβολο (και λιγότερο σε παρομοιώσεις), δημιουργώντας μια συνεκτική γραμμή της θέασης του μέσα και έξω κόσμου.

Ορισμένες διευκρινίσεις είναι αναγκαίες από την αρχή. Οι εικόνες του χώρου είναι στην περίπτωση του Στεργιόπουλου κυρίως εικόνες της φύσης και του εξωτερικού τοπίου. Στηρίζονται στην πρωταρχική διάκριση της πρώτης ημέρας της δημιουργίας: στο φως και στο σκοτάδι, στην ημέρα και τη νύχτα, στο φως του φεγγαριού και στο φως του ήλιου. Το στοιχείο αυτό γίνεται φανερό τόσο από τους τίτλους αρκετών ποιητικών του συλλογών, όσο και από τους τίτλους μεμονωμένων ποιημάτων του. Επισημαίνω τους σχετικούς τίτλους συλλογών: *Τα τοπία του φεγγαριού* (1955), *Η σκιά και το φως* (1960), *Τα τοπία του ήλιου* (1971), *Έκλειψη* (1974), *Αλλαγή φωτισμού* (1984), *Ο ήλιος του μεσονυχτίου* (1991), και επιλεκτικά τους τίτλους μερικών ποιημάτων: «Απόβραδο», «Ένα κορίτσι μιλάει στο φεγγάρι», «Ημισέληνος», «Ένα φεγγάρι στη Ρίβα», «Το φεγγάρι της ερημιάς» (*Τα τοπία του φεγγαριού*), «Ο ήλιος ανατέλλει από τα μάτια σου», «Ήλιος πρωινός στις γρίλιες», «Το φεγγάρι της χάσης» (*Η σκιά και το φως*), «Μέρα και νύχτα», «Ζούμε κάτω από έναν ήλιο», «Ακόμα είμαστε κάτω απ' το φως», «Φτάνει να υπάρχει φως» (*Το χάραμα του μύθου*), «Φως αρχαγγελικό», «Στιλπνότητα της μέρας», «Ο κίνδυνος της νύχτας» (*Ο κίνδυνος*), «Αττικές νύχτες από τις έξι», «Πανσέληνος του Σεπτεμβρίου», «Φως κτιστό» (*Τα τοπία του ήλιου*), «Στη χώρα του ήλιου», «Ας πέφτει η νύχτα», «Όλη νύχτα», «Σελήνη του μέλιτος» (*Έκλειψη*), «Το φως» (*Αλλαγή φωτισμού*), «Χωρίς φεγγάρι στη Ρίβα», «Σκιές της νύχτας», «Ο ήλιος του μεσονυχτίου» (*Ο ήλιος του μεσονυχτίου*).

Εκτός από το φως, στην ποίησή του προβάλλονται σταθερά εικόνες που σχετίζονται με τη θάλασσα, τον άνεμο, το νησιωτικό τοπίο<sup>4</sup>. Όπως γράφει ο Δ. Πλάκας: «Η θάλασσα, η ακτή, το νησί, όχι απλά ποιητικά σήματα· πυρέσσουσες τραυματικές εμπειρίες που διασώζει, ανοιχτές πληγές, η μνήμη, για να προσκομίσουν όχι βέβαια ένα κατ' επιφάνεια ποιητικό υλικό. Έτσι το τοπίο, πέρα από τις προδιαγραφές της συμβολικής ποιητικής, έχει την αμεσότητα μιας εσωτερικής περιπέτειας, που

4. Ας σημειωθεί ότι στις νησιωτικές εικόνες του αντλεί έμπνευση από την Άνδρο, στην οποία πέρασε αρκετά από τα παιδικά του χρόνια ο ποιητής.

αναδύεται τραγική και αδιέξοδη. Γι' αυτό άλλωστε το τοπίο, πολλές φορές αναγνωρίσιμο, κάποτε επώνυμο (ο Σαρωνικός, το Σούνιο κ.λπ.), δεν είναι αναπαυτικό και ευφρόσυνο, όπως άλλων ποιητών που κινήθηκαν στον ίδιο χώρο»<sup>5</sup>.

Σχετικά αργότερα θα προστεθούν οι παραστάσεις πόλεων, όπως η Αθήνα και τα Γιάννενα, καθώς και άλλοι μικρότεροι υπαρκτοί χώροι, αλλά και χώροι του φαντασιακού. Αξίζει, επομένως, να προσεχτεί ότι η βάση των περισσότερων χωρικών του εικόνων δεν είναι απλά ρεαλιστική ή αληθοφανής, αλλά, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, στηρίζεται στην πραγματικότητα.

Έχει ήδη επισημανθεί ότι η διπολικότητα που διακρίναμε σε μερικούς από τους τίτλους που παραθέσαμε, είναι ένα βασικό χαρακτηριστικό της ποιητικής του: η «αμφιταλάντευση ανάμεσα σε αντιθετικές έννοιες, αντίπαλα δέη που έχει εσωτερικεύσει, όπως φως-σκοτάδι, ζωή-έρως-θάνατος, ελπίδα-απελπισία, φύση-πόλη, άγγελοι-δαίμονες [...]. Η συνύπαρξη αυτών των εννοιών, κυρίως ανά δυάδες, και η αντιθετική λειτουργία τους συνιστούν τη “μονάδα ύφους” της ποίησης του Στεργιόπουλου. Δεν είναι οι λέξεις καθαυτές, αλλά η μυθολογία και οι δυνατότητές τους που προσδιορίζουν τον ποιητικό του λόγο. Τον εφοδιάζουν με μια χαρακτηριστική διπολικότητα, όπου ο ένας πόλος καταφεύγει προθετικά στην αναίρεση του άλλου»<sup>6</sup>.

Τον ποιητικό του λόγο, λοιπόν, συνθέτουν ποικίλες ψηφίδες διαμορφωμένες από συναισθηματικές διαθέσεις, αλλά και έντονους υπαρξιακούς προβληματισμούς, από διαβάσματα και καλλιτεχνικές επιρροές, από τις έντονες αναταράξεις της πολιτικής ζωής του τόπου, αλλά και από τις προσωπικές περιπέτειες. Στις ψηφίδες αυτές αναγνωρίζουμε την επιλογή είτε καθημερινών σκηνών, είτε ακόμη και απλών στιγμιότυπων, ως αφορμή για τη διερεύνηση όχι μόνο του καθημερινού και του ασήμαντου, αλλά και του βάθους των απλών πραγμάτων. Διακρίνουμε

5. Δημήτρης Πλάκας, «Η φύση και η πόλη στην ποίηση του Κ. Στεργιόπουλου», *Η λέξη*, 103 (Μάιος-Ιούνιος 1991), σ. 367.

6. Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου, «Η ποίηση του Κώστα Στεργιόπουλου: ανάμεσα στη σκιά και στο φως», *Θέματα Λογοτεχνίας*, 22 (Ιαν. - Απρ. 2003: Αφιέρωμα στον Γ. Σεφέρη και τον Κ. Στεργιόπουλο), σ. 115. Ανάλογη επισήμανση και από άλλους μελετητές.

ακόμη τη λειτουργική παρουσία της μουσικής ως θεματικού μοτίβου, αλλά και τη συμβολή της στην αφηγηματική τεχνική του, την κίνηση των προσώπων στον χώρο, αλλά και στον χρόνο, την καθοριστική λειτουργία των αναμνήσεων, την παρουσία του γύρω κόσμου, του φυσικού αλλά και αστικού περιβάλλοντος, ως πεδίου προβολής ψυχικών διαθέσεων, υπαρξιακών προβληματισμών, αλλά και κοινωνικών αναταράξεων και, τέλος, τα λυρικά και συμβολιστικά στοιχεία. Παράλληλα αναδεικνύεται η αδιόρατη ειρωνεία και η λεπτή σάτιρα που διανθίζουν τον λόγο, εξισοροπώντας με τον τρόπο τους τη μελαγχολική σοβαρότητα των στοχασμών.

Στις πρώτες συλλογές του, στηριγμένος στη μεγάλη παρακαταθήκη του ρομαντισμού, που αναδιαμόρφωσε στην τέχνη τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση, αλλά κυρίως αξιοποιώντας γόνιμα τα διδάγματα του συμβολισμού, (διδάγματα που αντιμετώπισε κριτικά στις σημαντικές μελέτες του για την ανανεωμένη παράδοση), προβάλλει σε έναν συνεχή διάλογο τη σχέση του ψυχικού του κόσμου και της φύσης σε εικόνες λιτές αλλά περιεκτικές, που αποδίδουν με ακρίβεια τη διάθεση της στιγμής ή τα βαθύτερα συναισθήματα, όπως στους ακόλουθους στίχους από το πρώτο ποίημα με τίτλο «Του λιμανιού» της πρώτης του ποιητικής συλλογής, *Τα τοπία του φεγγαριού* (μετά τις σιωπηλά αποκηρυγμένες πλέον *Χινοπωρινά*, του 1943, και *Καιροί*, του 1944):

*Όμως ο νυσταγμένος ήλιος δε βαστά –  
και να: εκεί, κάτω απ' τον ορίζοντα, γέρνει τα μάτια.  
Τώρα δεν είμαι τίποτα.  
Είμαι άνεμος, που κρέμεται σχισμένος στα κατάρτια.<sup>7</sup>*

Τα στοιχεία που κυριαρχούν στην πρώτη αυτή συλλογή και διαμορφώνουν τη “σκηνογραφία” των ποιημάτων του απαριθμεί ο Γ. Μανουσάκης: «[Ο]ι έρημοι δρόμοι, τα παλιά σπίτια, τα φύλλα που κιτρινίζουνε και πέφτουν, τα τραίνα που φεύγουν, οι σκιές στο απόβραδο, τα φώτα που καθρεφτίζονται στη θάλασσα, οι νότες κάποιου πιάνου – όλα τυλιγμένα πολλές φορές σε μίαν αχλύ, φωτισμένα από το φως του ήλιου που βασιλεύει ή που βασίλειψε και πιο συχνά από το φεγγαρόφωτο,

7. Κώστας Στεργιόπουλος, *Τα ποιήματα*, τόμ. Α', Νεφέλη, Αθήνα 1988, σ. 11.

άλλοτε κάτω από μια σιγανή βροχή – [...] Το τοπίο είναι θαμπό και φευγαλέο, άρρωστο, θλιμμένο ή ετοιμοθάνατο»<sup>8</sup>.

Κορυφαίο, κατά την άποψή μου, ποίημα αυτής της περιόδου και της πρώτης ποιητικής συλλογής του Στεργιόπουλου είναι το υποβλητικό «Ένα φεγγάρι στη Ρίβα». Την κυρίαρχη θέση και τη σταθερή παρουσία αυτού του φωτός/συμβόλου την αποδεικνύουν όχι μόνο η ανάλογη εικόνα που υπάρχει στο μυθιστόρημα *Η κλειστή ζωή*, αλλά και η επιστροφή στο φεγγάρι της Ρίβας σε τρία ακόμη ποιήματα, στα οποία παρουσιάζει κατά σειρά την απεμπλοκή του από τις αδιέξοδες καταστάσεις της μετακατοχικής εποχής, την αγωνιώδη πάλη με τις αναμνήσεις, αλλά και την παραδοχή της τελικής φθοράς: «Σχόλιο στο φεγγάρι της Ρίβας» (*Η σκιά και το φως*) «Πανσέληνος του Σεπτεμβρίου» (*Τα τοπία του ήλιου*), «Χωρίς φεγγάρι στη Ρίβα» (*Ο ήλιος του μεσονυκτίου*)<sup>9</sup>.

Να διευκρινίσω ότι η πλατεία Ρίβα στη Χώρα της Άνδρου ήταν η συνοικία όπου βρισκόνταν τα σπίτια της οικογένειας Εμπειρικού, βομβαρδίστηκε όμως από τους Γερμανούς στη διάρκεια του πολέμου (23.9.1943). Τώρα όλα τα ερείπια έχουν γκρεμιστεί και στο κέντρο της πλατείας έχει τοποθετηθεί το άγαλμα του Αφανούς Ναύτη του γλύπτη Μιχαήλ Τόμπρου.

*Βγήκες βρεγμένο από τα κύματα  
Και ξύπνησες τ' ακίνητα νερά,  
Και ξάφνιασες τα ασάλευτα νερά.*

8. Γιώργης Μανουσάκης, «Ο Κ. Στεργιόπουλος [από τον συμβολισμό στην υπαρξιακή ενδοσκοπήση]», *Η λέξη*, 103 (Μάιος-Ιούνιος 1991), σ. 371.

9. Η ανάλογη εικόνα στο μυθιστόρημά του: «Ξάφνου, μέσα απ' το σκοτάδι της θάλασσας, βγήκε ένα πελώριο φεγγάρι, χαλκοπράσινο, και φώτισε τα νεκρά τοπία του Σεπτεμβρίου. Καθώς ανέβαινε σιγά-σιγά, έφτασε κι έφεξε ως την πλατεία της Ρίβας, και φάνηκαν γύρω τα χαλάσματα, τα φτωχικά των πεθαμένων ναυτικών, τα μαύρα παράθυρα που έχασκαν ρημαγμένα κι οι βγαλμένες πόρτες κι οι γκρεμισμένες στέγες. Χλομό, αδύνατο φως, που απλωνόταν σ' όλο το μάκρος της Χώρας κι έπαιζε άτονα με τα τζάμια των κοιμισμένων σπιτιών κι έδειχνε, στο βάθος, την υπνωμένη κοιλάδα, θαμπή κι αξεδιάλυτη, χαμένη μέσα στην πάχνη της» (Κώστας Στεργιόπουλος, *Η κλειστή ζωή*, Κέδρος, Αθήνα 2002, σ. 262). Βλ. και Έρη Σταυροπούλου, «Η αφηγηματική πεζογραφία του Κώστα Στεργιόπουλου», *Θέματα Λογοτεχνίας*, 22 (Ιαν. - Απρ. 2003: Αφιέρωμα στον Γ. Σεφέρη και τον Κ. Στεργιόπουλο), σ. 132-153.

*Μη με κοιτάζεις έτσι. Σε φοβάμαι.*

*Βγήκες βρεγμένο τα μεσάνυχτα απ' το πέλαγος  
Και λάμπουνε και τρέμουν τα νερά,  
-μια ίσια γραμμή που αστράφτει, τα νερά...*

*Αθόρυβα που λάμπεις κι ανεβαίνεις,  
κόκκινο ασήμι φλωροκαπνισμένο,  
άπλετο φως που απλώνεις κι ανεβαίνεις  
μες στη βαθιά ησυχία τ' ουρανού!  
...Και μπαίνεις απ' τα μαύρα παραθύρια  
στα γκρεμισμένα σπίτια του θανάτου,  
και ψάχνεις για να βρεις αραχνιασμένο  
τον ύπνο που κοιμήθηκε στα θάμνα,  
σκόνη του ονείρου, χάος τ' ουρανού.  
Ο άνεμος που σωπαίνει έχει φορέσει,  
μυστηριακός, κι αυτός το φόρεμά σου,  
κι εκεί, στα δυο βουνά, μες στην κοιλάδα,  
σταχτιά φαντάσματα έχουν βγει απ' την καταχνιά.  
Μην πέφτεις πια χλομό σ' αυτούς τους τοίχους,  
μη σπάζεις μ' αστραπές σ' αυτά τα τζάμια.  
Στάσου μονάχα κι άκου αυτό τον ήχο  
στην ερημιά' απ' το φως σου μια σταγόνα,  
σα μέταλλο, άκου: στά-*

*ζει μια σταγόνα  
μες στ' ουρανού την άσπρη παγωνιά.*

*Τι με κοιτάζεις έτσι; Σε φοβάμαι.*

*Αφού το ξέρεις: δε θα σου ξεφύγω.<sup>10</sup>*

Ξεκινώντας από τον υπαρκτό χώρο και από την προσωπική εμπειρία, μετασχηματίζει το ατομικό βίωμα στην πανανθρώπινη αγωνία του φόβου και του θανάτου των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων, αγωνία που συμβολίζεται από το «ψυχρόν αργύριον της σελήνης», για να θυμηθούμε την ωδή «Εις θάνατον» του Κάλβου. Στο ποίημα συναντάμε

---

10. Κώστας Στεργιόπουλος, *Τα ποιήματα*, τόμ. Α', ό.π., σ. 63-64.

πολλά στοιχεία διαμόρφωσης του δυναμικού και ατμοσφαιρικού ποιητικού τοπίου του Στεργιόπουλου: κίνηση και ακινησία, άνεμος, φως και σκοτάδι, θάλασσα, ψυχρά και θερμά χρώματα και κυρίως ο διάλογος του ανθρώπου με τον περιβάλλοντα χώρο<sup>11</sup>. Γιατί ο Στεργιόπουλος στη δημιουργία των τοπίων του δεν στηρίζεται στις εικόνες και τα καθιερωμένα σύμβολα του δημοτικού τραγουδιού ή σε άλλες γνωστές βιβλιακές εικόνες, π.χ. του παραδείσου και της κόλασης από τα εκκλησιαστικά κείμενα, ή στον κλασικό *locus amoenus*, ή σε άλλες νεώτερες αναφορές, ούτε προβάλλει σε έντονη αντίθεση το αστικό και το φυσικό τοπίο<sup>12</sup>. Μια ειδική περίπτωση υπερβατικού χώρου, που επαναλαμβάνεται ως όνομα χωρίς να γίνεται προσπάθεια κάποιας περιγραφικής παρουσιάσής του, αποτελεί η κόλαση, που δίνει τον τίτλο σε τέσσερα ποιήματα: «Η κόλαση» (*Το χάραμα του μύθου*), «Η κόλαση, 2» (*Ο κίνδυνος*), «Η κόλαση, 3», «Η κόλαση, 4» (*Ο ήλιος του μεσονυκτίου*). Η μεταξύ τους χρονική διαφορά δείχνει ότι το θέμα απασχόλησε αρκετά τον δημιουργό τους, κυρίως στη βάση του ερωτήματος αν η κόλαση είναι έξω ή μέσα μας.

Με όλα αυτά τα στοιχεία μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο Στεργιόπουλος διαμορφώνει τον φανταστικό του χώρο μέσα στην ίδια την

11. Για το ποίημα αυτό γράφει ο Στέφανος Διαλησμάς: «αναμφισβήτητα δείχνει ότι έχει αρχίσει η μετάβαση από το συμβολισμό στη νέα ποίηση [...] ένα κατορθωμένο ποίημα, με σύμπτωση έκφρασης και εσωτερικότητας, ποίημα στέρεο, δίχως τη ρευστότητα και τη διάχυση των συμβολιστικών ποιημάτων' δομημένο σε ένα ολοκληρωμένο σύνολο, το οποίο μορφοποιείται από το σύμβολο που εξουσιάζει το χώρο και το ίδιο το ποίημα, το φεγγάρι», Κώστας Στεργιόπουλος, *Επιλογή απ' τα ποιήματα*, επιμέλεια και ανθολόγηση: Στέφανος Διαλησμάς, Ερμής, σειρά: Ο ανθολόγος Ερμής – 28, Αθήνα 2008, σ. 19.

12. Η ποιητική του χώρου είναι φυσικά ένα τεράστιο θέμα με πολλές παραμέτρους. Για την παρατήρησή μου βρήκα χρήσιμη, αν και όχι πλήρη, τη σχετική ταξινόμηση του Stephen Siddall, *Landscape and Literature*, Cambridge University Press, United Kingdom 2009. Γενικότερα για τη μελέτη του χώρου χρησιμοποίησα κυρίως τα κεφάλαια «3. Επινοώντας τον χώρο και τον χρόνο» και «4. Περιγράφοντας την περιγραφή» στο βιβλίο: Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 60-74, 82-100, και την εντοπισμένη στον χώρο εργασία του Gabriel Zoran, «Towards a Theory of Space in Narrative», *Poetics Today*, *Τα ποιήματα*, τ. 5, τεύχ. 2, 1984, σ. 309-335.



πραγματικότητα και μετεωρίζεται μεταξύ του πραγματικού κόσμου και του κόσμου που ο ίδιος έφτιαξε, όπως ανάλογα μας έδειξε στη συγκριτολογική μελέτη του για τον Καρυωτάκη.

Ένα άλλο βασικό στοιχείο που σχετίζεται με τον χώρο και πρωτοεμφανίζεται στη δεύτερη ποιητική του συλλογή είναι η κίνηση. Σε συνδυασμό με την αντίθετή της ακινησία θα παίξουν καθοριστικό ρόλο στην ποίησή του, όχι μόνο ως μετατόπιση στον χώρο, αλλά και ως μεταφορά από το παρόν στο παρελθόν, από τον εσωτερικό χώρο προς τον έξω κόσμο και αντίστροφα. Σε επόμενες συλλογές, σύμφωνα με τον Στ. Διαλησμά: «συντελείται η μετάβαση από τα σχήματα και τις διαθέσεις μιας μετασυμβολιστικής αντιμετώπισης του ατόμου προς την υπαρξιακή εμβάθυνση, την προσπάθεια καθορισμού της προσωπικής μυθολογίας του εγώ, την αναζήτηση και συγκρότηση ενός ενιαίου προσώπου απέναντι στον εξωτερικό κόσμο και τα πράγματα. [...] Το ποιητικό εγώ, στην προσπάθειά του να γνωρίσει και να οργανώσει το χώρο του, στρέφεται αρχικά προς τον εξωτερικό κόσμο, ζητά να κατανοήσει τη βαθύτερη αίσθηση των πραγμάτων, την αέναη αλλαγή, αλλά και την ακινησία και απάθεια της φύσης»<sup>13</sup>. Το ποιητικό εγώ ζητά κάποτε να βρει καταφύγιο και παρηγοριά στη φύση:

*Γιατί να στρέφουμε αλλού τα μάτια,  
Μέσα στις ύπαρξής μας τα σκοτάδια,  
Κι όχι σ' αυτό το χειμωνιάτικο δρόμο,  
Σ' αυτά τα γυμνά δέντρα,  
Που θα μπορούσαν ίσως να γίνουνε  
Παρηγοριά μας;<sup>14</sup>*

Ωστόσο, καθώς τα σύννεφα της πολιτικής αναταραχής, που θα οδηγούσαν στη χούντα του 1967, μαζεύονταν πάνω στην Ελλάδα, ο ποιητής σε δύο νέες συλλογές (*Τα τοπία του ήλιου και Έκλειψη*), που περιλαμβάνουν ποιήματα γραμμένα από το 1965 ως το 1973, δημιουργεί

13. Βλ. Κώστας Στεργιόπουλος, *Επιλογή απ' τα ποιήματα*, επιμέλεια και ανθολόγηση: Στέφανος Διαλησμάς, ό.π., σ. 23.

14. Κώστας Στεργιόπουλος, «8. Γιατί να στρέφουμε αλλού...», *Τα ποιήματα*, τόμ. Α', ό.π., σ. 131 (συλλογή: *Η σκιά και το φως*).

με τους στίχους του μια εντυπωσιακή δυστοπία, επιστρέφοντας στην εποχή των προϊστορικών τεράτων:

*Ξαναγουρίζουμε στην εποχή του χαλκού  
και του λίθου. [...]  
Αποτραβιόμαστε στα σκοτεινά μας σπήλαια  
βουλιάζουμε στην προϊστορική νύχτα.<sup>15</sup>*

Ο χώρος, που ήταν πριν πλασμένος από αναμνήσεις και βιώματα, αποτυπώνει πλέον όχι ατομικές, αλλά συλλογικές αγωνίες για την άδηλη και αβέβαιη πορεία αυτού του τόπου:

*Μείναμε,  
πιασμένοι στα δόντια της παγωνιάς,  
σαν τον πλημμυρισμένο κάμπο  
ύστερα απ' του χιονιά  
το δάκρυ.*

*Τα χιόνια λώσανε και δε λένε να λιώσουν.  
Κανέννας ήχος κι αντίλαλος μέσα στη χάλκινη  
συννεφιά.*

*Η άνοιξη δεν έρχεται, τα νερά δεν τραβιούνται.  
Μουδιασμένα στέκουν τα σύννεφα πάνω απ' την  
έκταση των νερών.<sup>16</sup>*

Καθώς τα χρόνια περνούν και ο ποιητής βρίσκεται «στα μισά του πλου», η πραγματικότητα εισβάλλει πιο απειλητική και απαιτητική στους στίχους του, καθώς η ζωή του αρχίζει να μοιράζεται ανάμεσα στην Αθήνα και τα Γιάννενα. Στην Αθήνα υπάρχει το παρήγορο οικείο τοπίο των αναμνήσεων, αυτό που αναπλάθεται από τον απόηχο παλαιών ψυχικών διαθέσεων σε συνδυασμό με την κριτική στάση απέναντι στη σύγχρονη πραγματικότητα. Σ' αυτόν τον χώρο της φαντασίας και του ονείρου πλέον, μπορεί συχνά να καταφεύγει, όπως με αρκετή αυτοειρωνεία καρουταχικού απόηχου παραδέχεται:

15. Κώστας Στεργιόπουλος, «Ξαναγουρίζουμε», *Τα ποιήματα*, τόμ. Β', ό.π., σ. 37 (συλλογή: *Τα τοπία του ήλιου*).

16. Κώστας Στεργιόπουλος, «Στο τέλμα», *Τα ποιήματα*, τόμ. Β', ό.π., σ. 68-69 (συλλογή: *Έκλειψη*).

(Πάλι θα πεις για τη Λεωφόρο Αλεξάνδρας,  
για τις λεύκες και για τα μαρμαράδικα,  
στις έντεκα το πρωί και στις δώδεκα το μεσημέρι,  
με τον ήχο του μαντρακά νωπόν ακόμα στ' αυτιά σου  
να πελεκάει το μάρμαρο,  
για πράγματα που τα σκέπασαν οι όγκοι του μπετόν.  
Σε βαρέθηκα πια, σε βαρεθήκαμε.  
Μηρουκάζεις φοριχτά σαν την κατσίκα.)

Κυκλοφορώ με την παλιά μου ομπρέλα,  
ανάμεσα σ' έναν κόσμο που θαρρεί πως με ξέρει.  
Έχω βρει τους βυθούς και γυρεύω την επιφάνεια.  
Λίγο πιο πάνω, λίγο πιο κάτω,  
έρχεται ο πνιγμός.<sup>17</sup>

Τα Γιάννενα, όμως, παρουσιάζονται ως τόπος μοναξιάς, εξορίας, τόπος αλλοτρίωσης, όπου ο κίνδυνος παραμονεύει:

Σε ποιους τοίχους πάλι μιλώ, δίχως καν αντίλαλο,  
με τίποτα απ' όσα θα 'θελα και μονάχα μ' όσα δε  
θα 'θελα,  
σε ποιες πέτρες σκληρές, εδώ στον τόπο της εξορίας,  
χάνοντας κάθε μέρα το πραγματικό,  
για να κερδίζω την πραγματικότητα,  
μένοντας με άδεια χέρια,  
για να μιλώ σε τοίχους δίχως αντίλαλο.<sup>18</sup>

Πλέον ο χώρος της ποίησής του γίνεται κυρίως αστικός και συχνά κατονομάζεται: «Αττικές νύχτες από τις έξι», «Οι φοίνικες του Μουσειού», «Σπήλαιο Κουτούκι».

Το τελευταίο αυτό ποίημα αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα ολοκληρωμένης ανάπτυξης του νέου τρόπου με τον οποίο ο ποιητής

17. Κώστας Στεργιόπουλος, «Με την παλιά μου ομπρέλα», *Τα ποιήματα*, τόμ. Β', ό.π., σ. 225-226 (συλλογή: *Αλλαγή φωτισμού*).

18. Κώστας Στεργιόπουλος, «Δίχως αντίλαλο», *Τα ποιήματα*, τόμ. Β', ό.π., σ. 135 (συλλογή: *Τα μισά του πλου*).

αντιμετωπίζει τον χώρο. Έναν χώρο που είναι δημόσιος και όχι ιδιωτικός και τον μοιράζεται με τους άλλους ως κοινή εμπειρία. Ωστόσο, εκείνος μόνος μπορεί να αποκρυπτογραφήσει τα μηνύματα που ο χώρος στέλνει:

*Μόλις διαβήκαμε το κατώφλι,  
Ακούστηκε η μουσική των χιλιετηρίδων, [...]*

*Άνθρωποι με τα κυριακάτικά τους,  
που δεν είχαν ξανακάνει άλλον έναν τέτοιο περίπατο,  
κι ο βραχνιασμένος οδηγός απ' την ξενάγηση.  
Γυναίκες με παντελόνια κι άντρες με τακούνια,  
φυχές που κοιμισμένες έρχονται και κοιμισμένες φεύγουν  
και πάνε σ' άλλο σώμα να ξυπνήσουν.  
Κανείς δεν ήξερε που πηγαίναμε,  
έτσι όπως νύχτωνε και ξημέρωνε  
Μέσα στην υγρασία του χλομού μαρμάρου. [...]*

*Μα κάποια στιγμή φάνηκε ψηλά μακρινό το  
φως της μέρας,  
κι όλοι πιστέψανε πως δόθηκε μια εξήγηση,  
πως βρήκανε την αρχή.*

*Κι ωστόσο, πηγαίναμε σαν τα πρόβατα στη σφαγή<sup>19</sup>*

Φτάνοντας στις πιο πρόσφατες συλλογές, ο χώρος, ακολουθώντας σταθερά την ψυχική διάθεση του ποιητικού εγώ, παίρνει τα χρώματα του φθινόπωρου και του χειμώνα και απεικονίζει τις αναμνήσεις του παρελθόντος αντιστικτικά με το παρόν.

Με αυτή λοιπόν την εξελικτική απεικόνιση του χώρου στην ποίηση του Κώστα Στεργιόπουλου γίνεται φανερό ότι η σύνθεση των σχετικών παραστάσεων δίνει προβάδισμα στις οπτικές εικόνες. Αλλά πρέπει να σημειωθεί ότι ο ποιητής σχηματίζει τα τοπία του με όλες τις αισθήσεις: «Άλλαξε η γεύση του καιρού, άλλαξε η γεύση του ύπνου σου»<sup>20</sup>. Ακόμη

19. Κώστας Στεργιόπουλος, «Σπήλαιο Κουτούκι», *Τα ποιήματα*, τόμ. Β', ό.π., σ. 160-161 (συλλογή: *Τα μισά του πλου*).

20. Κώστας Στεργιόπουλος, «12. Πέρασες από τόσους θανάτους», *Τα ποιήματα*, τόμ. Γ', Νεφέλη, Αθήνα 2006, σ. 142 (συλλογή: *Όσο είναι ακόμα καιρός*).

και το γυναικείο σώμα, το σώμα του έρωτα, το βλέπει σε αναλογία με τη φύση και το “ντύνει” με μεταφορές και παρομοιώσεις από τη φύση:

*Τα μάτια σου στον ήλιο γίνονται μελιά κι αντανακλούν το φως  
αλλά στα βάθη τους σαλεύει η θάλασσα.*

*Μεγάλη, απέραντη φουρτουνιασμένη. [...]*

*Γιατί είσαι, αλήθεια, η θάλασσα,  
κι άμα μου δίνεις να πω νερό στη χούφτα σου,  
κι άμα με τυλίγεις με τα μαλλιά σου και τα χέ-  
ρια σου,*

*σαν τον κισσό μια αρχαία κολόνα,  
και με το δέρμα σου μου μιλάει η ψυχή σου.<sup>21</sup>*

Επιπλέον οι εικόνες του, που κάποτε αναπτύσσονται με τολμηρές μεταφορές, δεν είναι στατικές, διότι δεν είναι μόνο το ποιητικό εγώ που κινείται μέσα στον χώρο, αλλά και ο χώρος που βρίσκεται σε διαρκή κίνηση. Είναι η θυμωμένη θάλασσα, που «όλη μέρα να σπάει στα βράχια, υψώνοντας // φωτιές μεσούρανες»<sup>22</sup>. Είναι ο άνεμος και τα σύννεφα:

*Απρίλη μήνα, κι ο βοσκός με κάπα σαλαγάει τα σύννεφα,  
βοσκός κι ο αέρας δίχως κάπα σαλαγάει τα πρόβατα. [...]*

*Απρίλη μήνα, κι επιτέλους, έγινε κι η λίμνη θάλασσα.*

*Ως και το σύννεφο, που διάβαινε θολό,*

*Κατέβηκε απ' τον ουρανό και περπατεί στον κάμπο.<sup>23</sup>*

21. Κώστας Στεργιόπουλος, «IV. Τα μάτια σου στον ήλιο», *Τα ποιήματα*, τόμ. Γ', ό.π., σ. 36 (συλλογή: *Ο ήλιος του μεσονυχτίου*).

22. Κώστας Στεργιόπουλος, «Η θυμωμένη θάλασσα», *Τα ποιήματα*, τόμ. Γ', ό.π., σ. 87 (συλλογή: *Παλίρροια*).

23. Κώστας Στεργιόπουλος, «Απρίλη μήνα», *Τα ποιήματα*, τόμ. Β', ό.π., σ. 125 (συλλογή: *Τα μισά του πλου*). Ανάλογη εικόνα προϋπάρχει και στην πρώτη συλλογή διηγημάτων του: «Ο αέρας είναι ένας βοσκός. Κάθεται ακούνητος με τη γκλίτσα του, μέχρι να μαρμαρώσει και να γίνει ένα με το σούρουπο. Έξω πέφτει το βράδυ, σιγά-σιγά, κι αυτός μένει, έτσι, να καμαρώνει τα πρόβατα τ' ουρανού. Καμιά φορά κουνάει το χέρι, τους σφυράει πως είναι ώρα να πάνε για το μαντρί. Εκείνα τρέχουν ξεφτώντας το μαλλί τους, κρύβονται πίσω απ' τα βουνά – κι ύστερα έρχονται κι άλλα, κι άλλα» (Κώστας Στεργιόπουλος, *Πρώτοι αποχωρισμοί*, «Φιλολογικά Χρονικά», Αθήνα <sup>2</sup>1947, σ. 33).

Ένα περαιτέρω κύριο συστατικό στη σύνθεση των ποιητικών τοπίων του Στεργιόπουλου είναι, όπως προείπα, η σχέση τους με τη μουσική. Όχι μόνο με τους γνωστούς τρόπους της μετρικής, των ηχητικών σχημάτων λόγου ή της μουσικότητας του συμβολισμού, αλλά αντλώντας έμπνευση και εικόνες και κάνοντας αναφορές σε μουσικά έργα. Για το θέμα αυτό έχει μιλήσει ήδη ο ίδιος ο ποιητής, δίνοντας διαφωτιστικές λεπτομέρειες: «[δ]εν ξέρω κανένα έργο της δικής μας και της ξένης λογοτεχνίας, που να μου πρόσφερε τόσο ισχυρή και απόλυτη συγκίνηση όσο μερικά –για να μην πω πάμπολλα– έργα της συμφωνικής μουσικής. [...] Όχι σπάνια, λοιπόν, έχω αντλήσει ιδέες, εντυπώσεις, και συγκινήσεις από τη μουσική σ’ ολόκληρη την ποιητική πορεία μου, όπως ακριβώς κι από περιστατικά, εντυπώσεις κι εμπειρίες της ατομικής μου ζωής ή από γενικές καταστάσεις του τόπου»<sup>24</sup>.

Στο ίδιο κείμενό του μας δίνει αρκετά παραδείγματα των ποικίλων τρόπων με τους οποίους η μουσική συνέβαλε καθοριστικά στη δημιουργία ποιημάτων του. Εγώ όμως θα εικονογραφήσω αυτή τη σχέση με ένα από τα πιο πρόσφατα ποιήματά του, στο οποίο ένα παλιό γερμανικό τραγούδι γίνεται ακριβώς ο ειρμός που θα αναστήσει τον χώρο, την ανάμνηση, τις τραγικές εμπειρίες και τελικά θα λειτουργήσει ως σχόλιο για το σήμερα:

*Χιονίζε στην Αθήνα της Κατοχής,  
κι άκουγα εκείνο το τραγούδι με τα ξένα λόγια.  
Τότε που άσπλαχνα χέρια μας παίρναν το ψωμί απ’  
το στόμα.*

*«Ich weiss, es wird einmal ein Wunder geschehn.»*

*Εαναγουρίζει ο ίδιος καιρός μεταμφιεσμένος,  
Ενώ το ξέρεις πως ποτέ πια.  
Και μες στον ύπνο σου σε πονάει η ψυχή σου.*

24. Κώστας Στεργιόπουλος, «Μια προσωπική μαρτυρία για την ποίηση και τη μουσική», *Περιδιαβάζοντας*, τόμ. ΣΤ', Εκδόσεις «Κέδρος», Αθήνα 2004, σ. 258-267, το παράθεμα στη σ. 259 [το ίδιο προηγουμένως στο περ. *Γράμματα και Τέχνες*, 77 (Απρ.-Ιούν. 1996) και στα *Πρακτικά δέκατου πέμπτου Συμποσίου Ποίησης. Μουσική και ποίηση*, επιμέλεια: Σ. Λ. Σκαρτσής, Αχαϊκές Εκδόσεις, Πάτρα 1997, σ. 206-217].

Χιόνιζε, σα να μαδούσαν μυγδαλιές.  
 Ήταν ωραία η άγρια εκείνη μοναξιά, μέσα σε το-  
 σο σκοτάδι.  
 Φύσαγε ένας αέρας από μέσα σου.  
 «Το ξέρω, θα γίνει κάποτε ένα θαύμα.»  
 Ξαναγυρίζουν όλα αυτά με τη φωνή της Ζάρα Λεάντερ.  
 Κι όμως το ξέρεις πως ποτέ πια.<sup>25</sup>

Καταλήγοντας, θέλω να υπογραμμίσω ότι οι λόγοι για να τιμήσου-  
 με σε αυτό το συνέδριο τον Κώστα Στεργιόπουλο είναι πολλοί: πρώτα  
 η εξαιρετική ποιότητα του ποιητικού, πεζού και κριτικού έργου του,  
 έπειτα, για όσους από μας υπήρξαμε μαθητές του, η προσφορά των  
 ταλάντων, που καθέννας μας κατά τις δυνατότητές του διαχειρίστηκε.  
 Επιπλέον, η καθοριστική συμβολή του στη διαμόρφωση του πεδίου της  
 συγκριτικής φιλολογίας στη χώρα μας με το μελέτημα *Οι επιδράσεις*  
*στο έργο του Καρυωτάκη* (1972), έργο σταθμό στην εξέταση του συ-  
 γκεκριμένου ποιητή, αλλά και έργο υπόδειγμα διαχειμενικής προσέγ-  
 γισης της λογοτεχνίας<sup>26</sup>. Τον τιμούμε επίσης για τη μεγάλη συνεισφο-  
 ρά του, ως ιδρυτικού μέλους πρώτα και ως προέδρου κατόπιν, στην  
 ίδρυση, οργάνωση και εδραίωση της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και  
 Συγκριτικής Γραμματολογίας.

Με τη δική μου συμβολή θέλησα να δείξω ότι πράγματι του αξίζει  
 και η τιμή να προταθεί η εξέταση της ποίησής του στο συνέδριό μας,  
 που έχει ως θέμα «την ποιητική του τοπίου», γιατί όπως γράφει ο ίδιος:

25. Κώστας Στεργιόπουλος, «14. Χιόνιζε στην Αθήνα», *Τα ποιήματα*, τόμ. Γ',  
 ό.π., σ. 145 (συλλογή: *Όσο είναι ακόμα καιρός*).

26. Από συγκριτική άποψη αξίζει να προσεχτεί ότι σε αρκετά από τα ποιήματα  
 που μεταφράζει προβάλλεται ο χώρος: G. Apollinaire, «Φθινόπωρο», «Ο αποχαιρετι-  
 σμός», Ch. Baudelaire, «Εσπερινή αρμονία», Fr. Carco, «Στον Τριστάν», Th. Gautier,  
 «Τι λένε τα χελιδόνια», J. Laforgue, «Παράπονο για κάποιες ανίες», «Ο χειμώνας που  
 έρχεται», J. Moréas, «Θρύλος αγάπης, III», «Θρύλος αγάπης, IX», «Οι Στροφές. Βιβλίο  
 Α'. II», P. Verlaine, «Υστερα από τρία χρόνια», «Ξεχασμένες αριέτες, III», «Ξεχασμέ-  
 νες αριέτες, VII» (Κώστας Στεργιόπουλος, *Τα ποιήματα*, τόμ. Γ', ό.π., σ. 173, 174, 176,  
 178, 179, 186-187, 188, 191, 192, 193, 197, 198, 199-200).

κοιτάζω εδώ –κι έχω το νου μου για πιο πέρα–  
τον καθημερινό μας ήλιο,  
που είναι για μένα μια ιστορία και για σας μια λεπτο-  
μέρεια.<sup>27</sup>

### Abstract

Eri Stavropoulou

Costas Stergiopoulos, *The Landscapes of the Sun and the Moon*

In this paper (inaugural lecture in honor of the poet, prose writer, critic, and University Professor Costas Stergiopoulos, one of the founders of Comparative Literature in our country), I examine the ways in which Stergiopoulos presents space in his poetry.

Stergiopoulos used images of space in metaphors and analogies (and less in similes) or as symbols, and succeeded in creating a coherent view of both the inner and the external world. As shown by the majority of the titles of his poetry collections, many of his images are founded on the contrast between light and darkness, day and night, sunlight and moonlight. Others are broad visions of the sea, the wind, an island but also aspects of cities such as Athens and Giannina. In this way many of his images are not simply “believable”, but also based on reality. Furthermore some of his descriptions are inspired by music. Stergiopoulos uses images of urban and rural space in order to make visible his emotional state, existential concerns and social disorders. His light satire and gentle irony balance the melancholic seriousness of his thoughts.

---

27. Κώστας Στεργιόπουλος, «Από παντού», *Τα ποιήματα*, τόμ. Β', ό.π., σ. 200 (συλλογή: *Αλλαγή φωτισμού*).



† Ζ. Ι. ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ

## Ο δυνατός κόσμος της αναπαράστασης του λογοτεχνικού τοπίου

Η έννοια του δυνατού κόσμου (possible world), παραγνωρισμένη ίσως από ένα τμήμα της σύγχρονης θεωρίας της λογοτεχνίας, γίνεται τον τελευταίο καιρό αντικείμενο έρευνας και εμβάθυνσης σχετικά με τα όρια εφαρμογής της μέσα στην αφήγηση, τον ρόλο της στην κατασκευή της μυθοπλασίας και τέλος την εμβέλεια που μπορεί να αποκτήσει στη συνείδηση του αναγνώστη.

Στη διαδικασία αυτή, κεντρική υπήρξε η συμβολή του Umberto Eco, ο οποίος στο γνωστό έργο του *Lector in fabula*<sup>1</sup> μελετώντας τη λειτουργία της υπόθεσης (fabula), στο πλαίσιο μιας σημειωτικής των αφηγηματικών κειμένων, ορίζει ως *δυνατό κόσμο* «ένα πλήρες σύνολο [...] καταστάσεων, δράσεων, ατόμων και ιδιοτήτων, [...] μια ροή γεγονότων. Επειδή αυτή η ροή γεγονότων δεν είναι επίκαιρη, αλλά ακριβώς δυνατή, οφείλει να εξαρτάται από τις προτασιακές στάσεις κάποιου ο οποίος την διατυπώνει, την πιστεύει, την ονειρεύεται, την επιθυμεί, την προβλέπει κλπ.»<sup>2</sup>. Ο κόσμος της μυθοπλασίας είναι ο δυνατός κόσμος ο οποίος δανείζεται ιδιότητες του «πραγματικού» κόσμου και αντιπαρατίθεται μ' αυτόν εξαιτίας του γεγονότος ότι υπακούει μόνο στη λογική του κειμένου, το οποίο νοείται ως μια πολιτισμική κατασκευή.

---

1. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979. Χρησιμοποιώ εδώ τη γαλλική μετάφραση: Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, (Le livre de poche), Paris 1985. (Οι μεταφράσεις των παραθεμάτων είναι δικές μου).

2. Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, ό.π., σ. 165.

Απόρροια αυτής της σχέσης είναι οι διαβαθμίσεις του δυνατού κόσμου που καθορίζονται από τη μορφή και το περιεχόμενο των κειμένων.

Επανερχόμενος στο ίδιο ζήτημα ο Eco, μερικά χρόνια αργότερα σημειώνει ότι «οι δυνατοί κόσμοι μπορούν να ιδωθούν είτε ως “αληθινές” καταστάσεις πραγμάτων είτε ως πολιτισμικές κατασκευές, αντικείμενο συμφωνίας ή σημειωτικής παραγωγής. [...] Όντας πολιτισμική κατασκευή, ένας δυνατός κόσμος δεν μπορεί να συνταυτίζεται με τη γραμμική εκδήλωση του κειμένου που τον περιγράφει. [...] Έτσι οι δυνατοί κόσμοι είναι πάντα μικροί κόσμοι, δηλαδή μια σχετικά μικρή σειρά τοπικών συμβάντων σε κάποια γωνιά του πραγματικού κόσμου». Το ίδιο ισχύει για τους κόσμους της αφήγησης: για να καταφέρει να οδηγήσει τους αναγνώστες του να συλλάβουν έναν δυνατό κόσμο της αφήγησης, ένα κείμενο πρέπει να τους καλέσει σε μια σχετικά εύκολη «κοσμολογική» εργασία»<sup>3</sup>.

Από την πλευρά του ο Lubomir Dolezel, στο γνωστό έργο του *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*<sup>4</sup>, εξετάζει μεθοδικά την έννοια του δυνατού κόσμου μέσα στη διαδικασία της μυθοπλασίας, αναγνωρίζοντας τον κεντρικό ρόλο που παίζει στη διαμόρφωση του αφηγηματικού σύμπαντος. Εκεί διακρίνει τους κόσμους του ενός προσώπου (One-person Worlds) παίρνοντας ως παράδειγμα τα έργα *Ροβινσώνας Κρούσος* του Ντεφόε και το *Ανάποδα* του Ίσμάνς, και τους πολυπρόσωπους κόσμους (Multiperson Worlds) χρησιμοποιώντας τα έργα *Ο Ηλίθιος* του Ντοστογιέφσκι, *Η Μικρή Ντόριτ* του Ντίκενς, *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης* του Κούντερα. Στον πρόλογο του έργου του σημειώνει χαρακτηριστικά: «Η μεταχείριση των αφηγηματικών μυθοπλασιών ως δυνατών κόσμων συνδέει τη λογοτεχνική θεωρία με ένα δυναμικό διεπιστημονικό δίκτυο και το εξοπλίζει με το πρότυπο της ποιήσεως το οποίο δεν μπορούμε να βρούμε στην “κλασική” αφηγηματολογία. Το σύμπαν των δυνατών κόσμων σταθερά διαχέεται και διαφοροποιείται χάρις στην αδιάκοπη δραστηριότητα της κοσμοκατασκευής του ανθρωπίνου μυαλού και χεριού. Η λογοτεχνική μυθοπλασία

3. Umberto Eco, *Τα όρια της ερμηνείας*, μτφρ. Μαριάννα Κονδύλη, Γνώση, Αθήνα 1993, σ. 244-245. (Umberto Eco, *I limiti dell' interpretazione*, Bompiani, Milano 1990).

4. Lubomir Dolezel, *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1998.

είναι ίσως το πλέον δραστήριο εργαστήριο της επιχείρησης κατασκευής του κόσμου»<sup>5</sup>. Στο έργο του, που αποτελεί μια κριτική ανάλυση-επισκόπηση της λειτουργίας της μυθοπλασίας, ο Dolezel προβαίνει επίσης και σε περαιτέρω διαβαθμίσεις, όπως υβριδικός κόσμος ή και αδύνατος κόσμος, πάντοτε με την υποστήριξη παραδειγμάτων από την ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Dolezel αναπτύσσει την ανάλυσή του μέσα στο αυστηρό πλαίσιο της θεωρίας της μυθοπλασίας, αφήνοντας μικρή θέση στη λειτουργία του αναγνώστη, την οποία, ωστόσο, επικαλείται πάντοτε.

Η λεγόμενη «γαλλική θεωρία» ασχολήθηκε πολύ πρόσφατα με την έννοια του δυνατού κόσμου στο συλλογικό έργο *Η λογοτεχνική θεωρία των δυνατών κόσμων* υπό την εποπτεία της Françoise Lavocat<sup>6</sup>. Εκεί αναλύονται επιμέρους πτυχές της εφαρμογής της έννοιας στη διαδικασία της μυθοπλασίας, ενώ ταυτόχρονα γίνεται μια πλήρης επισκόπηση, αναλυτική και κριτική των βασικών σημείων της υπάρχουσας βιβλιογραφίας, διαρθρωμένης σε τρία μέρη με τους αντίστοιχους τίτλους *Τι είναι ένας δυνατός κειμενικός κόσμος*, *Τρόποι κατασκευής των κόσμων: ιστορικές επισκοπήσεις* και *Οι κόσμοι του κειμένου: Αποτελέσματα της ανάγνωσης*. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο τελευταίο μέρος γίνεται μια προσπάθεια επανασύνδεσης με την προβληματική την οποία είχε ήδη θέσει ο Eco στο *Lector in fabula*, σχετικά με τη συνεργασία του αναγνώστη στην επικαιροποίηση του δυνατού κόσμου, κάτι που θεωρείται εντελώς απαραίτητο. Αλλά θα έχω την ευκαιρία να επανέλθω.

Το λογοτεχνικό τοπίο τώρα παρουσιάζεται ως ένα σύνολο σημαινόντων, εντασσόμενο τις περισσότερες φορές μέσα στο πλαίσιο της μυθοπλασίας της οποίας αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα μέσα σε συγκεκριμένες λογοτεχνικές μορφές. Η λογοτεχνική αναπαράσταση του τοπίου έχει σχέση τόσο με το περιεχόμενο της αναπαραστατικής διαδικασίας, όσο κυρίως με το βλέμμα του αναγνώστη που αναπαράγει εσωτερικά

5. Lubomir Dolezel, *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*, ό.π., σ. ix (η μετάφραση είναι δική μου).

6. *La théorie littéraire des mondes possibles. Textes réunis et présentés par Françoise Lavocat*, C.N.R.S. Editions, Paris 2010 (οι μεταφράσεις αποσπασμάτων από εδώ είναι δικές μου).

τον αναπαριστάμενο χώρο. Είναι τέτοια η δύναμη αυτής της λειτουργίας που, όπως έγραψε χαρακτηριστικά ο Paul Valéry, «[η] πλειονότητα των ανθρώπων βλέπει συχνότερα μέσα από το πνεύμα παρά μέσα από τα μάτια»<sup>7</sup>. Το τοπίο λοιπόν είναι μια πνευματική κατασκευή που συγκεντρώνει και οργανώνει κειμενικά ένα σύνολο ή συνονθύλευμα, όπως έλεγε ο Baudelaire, στοιχείων που βρίσκονται διεσπαρμένα μέσα στον χώρο, ούτως ώστε να υπηρετήσουν μια συγκεκριμένη στρατηγική αφήγησης. Ως τέτοιο, το λογοτεχνικό τοπίο αποτελεί μέρος ενός δυνατού κόσμου που έχει τεθεί σ' εφαρμογή από τον συγγραφέα, ταγμένο να υπηρετήσει τη μυθοπλασία του συγκεκριμένου έργου στο οποίο εντάσσεται και να συντελέσει, με τον τρόπο αυτό, στην ανάδειξη του ανάγλυφου της κειμενικής πραγματικότητας.

Υπ' αυτήν την έννοια, το λογοτεχνικό τοπίο υπόκειται στους κανόνες της τεχνοτροπίας του συγγραφέα και προσαρμόζεται στις επιταγές του είδους στο οποίο εντάσσεται. Η αναφορική λειτουργία του συνίσταται άλλοτε στη δημιουργία της περίφημης ψευδαίσθησης, άλλοτε στη μακρινή ανάκλησή της και τέλος στη συνειδητή υπονόμησή της. Η εκφραστική αυτή ποικιλία καθορίζεται προφανώς από την εποχή και το αντίστοιχο λογοτεχνικό ρεύμα στο οποίο εντάσσεται το οικείο λογοτεχνικό είδος. Σε κάθε όμως περίπτωση είναι αδύνατο να βρούμε πλήρη αντιστοίχιση με την εξωτερική πραγματικότητα (ακόμη και στα ρεαλιστικά μυθιστορήματα), κι αυτό εξαιτίας του συγκεκριμένου και μάλλον περιορισμένου πλαισίου του δυνατού κόσμου στον οποίο εγγράφεται και του οποίου αποτελεί αναπόσπαστο μέρος. Δεν πρέπει δηλαδή να μας διαφεύγει την προσοχή ότι πρόκειται πάντοτε για μια κατασκευή, στην οποία ο συγγραφέας χρησιμοποιεί συγκεκριμένα υλικά, ικανά να υπηρετήσουν μία από τις τρεις προαναφερθείσες λειτουργίες.

Θα εξετάσουμε τώρα σε μια χρονική διαδοχή, κατά το μάλλον ή ήττον αντιπροσωπευτική, ορισμένα κείμενα ξένης και ελληνικής λογοτεχνίας, στα οποία το λογοτεχνικό τοπίο άλλοτε λειτουργεί ως στοιχείο της μυθοπλασίας και θεμελιώδες συστατικό της δημιουργίας του δυνατού κόσμου με την κλασική σημασία της έννοιας και άλλοτε με την

7. Paul Valéry, «Introduction à la méthode de Léonard de Vinci», *Œuvres*, I, Édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1957, σ. 1165 (η μετάφραση είναι δική μου).

ακριβώς αντίθετη αποστολή, ανάλογα με την ένταξη του έργου σ' ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό ρεύμα ή κίνημα. Συνακόλουθη είναι και η χρήση της έννοιας της πληρότητας, η οποία υφίσταται τις αντίστοιχες διακυμάνσεις.

Ας αρχίσουμε μ' ένα απόσπασμα του Dickens, από το γνωστό έργο του *Ο ζοφερός οίκος* (*The bleak house*) του 1852-1853:

Λονδίνο. Η γιορτή του Αγίου Μιχαήλ μόλις πέρασε, κι ο Αρχιδικαστής κάθεται στο Λίνκολνς Ιν Χολ. Αμείλικτος καιρός του Νοεμβρίου. Τόση λάσπη στους δρόμους, λες και τα νερά μόλις αποσύρθηκαν από την όψη της Γης και δε θα' ταν περιέργο να έβλεπε κανείς ένα Μεγαλόσαυρο, γύρω στα σαράντα πόδια μήκος, να περπατάει βαριά σα γιγάντιο σαμιαμίδι στο Χόλμπορν Χιλλ. Ο καπνός κατεβαίνει από τις καμινάδες σχηματίζοντας ένα απαλό μαύρο ψιχάλισμα, οι τουλούπες της αιθάλης είναι μεγάλες σαν ώριμες χιονονιφάδες – που φόρεσαν τα πένθιμά τους, θαρρείς, για το θάνατο του ήλιου. [...] Οι πεζοί, βαρύθυμοι όλοι, σπρώχνουν ο ένας τον άλλον με τις ομπρέλες τους, χάνοντας την ισορροπία τους στις γωνίες των δρόμων. [...] Ομίχλη παντού. Ομίχλη στο πάνω μέρος του ποταμού που κυλάει ανάμεσα σε πράσινες νησίδες και λιβάδια, ομίχλη στο κάτω μέρος του ποταμού, που ξεχύνεται μολυσμένος ανάμεσα στα πλοία. [...] Το τσουχτερό απόγευμα είναι πιο τσουχτερό, η πυκνή ομίχλη πιο πυκνή και οι λασπωμένοι δρόμοι, πιο λασπωμένοι από ποτέ κοντά σ' εκείνο το γέρικο παλούκι με τη μολυβένια προμετωπίδα, ταιριαστό στολίδι για την είσοδο ενός γέρικου μολυβένιου μνημείου: του Τεμπλ Μπαρ. Και κοντά στο Τεμπλ Μπαρ, στο Λίνκολνς Ιν Χολ, μέσα στην καρδιά της ομίχλης, κάθεται ο Αρχιδικαστής στο Δικαστήριο του Τσάνσερι. Καμιά ομίχλη δε θα' ναι ποτέ τόσο πυκνή, κανένα τέλμα πιο βαθύ σ' όλο τον ουρανό και τη γη απ' την αβέβαιη και μπερδεμένη κατάσταση που επικρατεί τη σήμερα στο Δικαστήριο του Τσάνσερι, πιο καταστροφικό κι από τους παλιότερους εγκληματίες.<sup>8</sup>

8. Κάρολος Ντίκενς, *Ο ζοφερός οίκος*, εισαγωγή - μτφρ. - σημειώσεις: Κλαίρη Παπαμιχαήλ, Gutenberg, Αθήνα 2008, σ. 17-19.

Είναι σημαντικό να διαπιστώσουμε στο παραπάνω απόσπασμα ότι η δεσπόζουσα λειτουργία είναι αυτή της περιγραφής. Μέσω αυτής δομείται η αίσθηση του δυνατού κόσμου που θα ξεδιπλωθεί πιο πέρα σ' όλο το μήκος του μυθιστορήματος. Είναι επίσης σημαντικό να διαπιστωθεί ότι ο ρεαλισμός της περιγραφής (που συμβαδίζει με την ένταξη του έργου στο ομώνυμο λογοτεχνικό ρεύμα) δημιουργεί την αίσθηση της πληρότητας την οποία προσδοκά, κατά τεκμήριο, ο αναγνώστης της εποχής, αλλά πιθανότατα και ο σημερινός. Σ' αυτό συντελεί αναμφισβήτητα η χρήση του ενεστώτα που υποδηλώνει την αληθοφάνεια του περιγραφόμενου τοπίου, έστω κι αν αυτή έρχεται σε αντίθεση με τον χαρακτηρισμό του κειμένου ως μυθιστορήματος, γεγονός που μας υποχρεώνει να αναθεωρούμε το αποτέλεσμα της γραφής. Εκτοπίζει επίσης τη λειτουργία της φαντασίας, μιας και δεχόμαστε εξ ορισμού το περιγραφόμενο ως αληθινό. Εδώ η περιγραφή του τοπίου από την αρχή συνδέεται με την έναρξη της πλοκής του έργου και δηλώνεται έμμεσα ο επικουρικός ρόλος του στη διαμόρφωσή της και στην εντέλει καθιέρωση του πλαισίου του δυνατού κόσμου της συγκεκριμένης μυθοπλασίας. Ωστόσο, η έκφραση της πληρότητας είναι τόσο πυκνή που δημιουργεί την αίσθηση του υπονοήματος, δηλαδή στο τέλος υπονομεύει την όποια αυτονομία της και τη σχετικώς αυθύπαρκτη υπόσταση του λογοτεχνικού τοπίου μέσα στη μυθοπλασία, (ας δούμε την πρώτη φράση), ευνοώντας ακριβώς το αντίθετο: δηλαδή τη μετεξέλιξή του σ' έναν δευτερεύοντα λόγο, την εξάρτησή του (από) και την τελική ένταξή του στην πλοκή του έργου. Στο παραπάνω κείμενο, η λειτουργία αυτή δηλώνεται και από τη φράση της τελευταίας παραγράφου: «Καμιά ομίχλη δεν θα' ναι ποτέ τόσο πυκνή [...] πιο καταστροφικό κι από τους παλιότερους εγκληματίες». Είναι η στιγμή της άρσης της σύμβασης που δημιουργεί η ψευδαίσθηση του ρεαλισμού της περιγραφής, η άνευ όρων ένταξή της στην πλοκή της ιστορίας και η άμεση σημασιοδότησή της.

Με τον τρόπο αυτό, η περιγραφή του τοπίου αποκτά οργανικό δέσιμο με την πλοκή του έργου και λειτουργεί ως ένα είδος προπομπού στη «ρεαλιστική» κατασκευή του δυνατού κόσμου της συγκεκριμένης μυθοπλασίας.

Μια τεχνική με ανάλογα στοιχεία υπάρχει στο έργο του επίσης Άγγλου συγγραφέα E. M. Forster *Ταξίδι στην Ινδία* (*A passage to India*)

του 1924<sup>9</sup>. Το έργο ανοίγει με μια “λεπτομερή” ρεαλιστική περιγραφή της τοποθεσίας της πόλης Τσάντραπορ της Ινδίας:

Αν εξαιρέσουμε τις Σπηλιές του Μάραμπαρ –που κι αυτές είναι κάπου είκοσι μίλια μακριά– η πόλη της Τσάντραπορ δεν παρουσιάζει τίποτε το εξαιρετικό. Ο Γάγγης την περιζώνει μάλλον με τα νερά του παρά τη λούζει, κι αυτή απλώνεται για δυό μίλια κατά μήκος της όχθης. [...] Η Τσάντραπορ δεν ήταν ποτέ ούτε μεγάλη ούτε όμορφη πόλη, αλλά εδώ και διακόσια χρόνια απλώνεται στο δρόμο μεταξύ της Άνω Ινδίας, αυτοκρατορικής τότε, και της θάλασσας. Τα όμορφα σπίτια χρονολογούνται από εκείνη την περίοδο. Ο ζήλος για τη διακόσμηση σταμάτησε το 18ο αιώνα, κι ούτε ήταν ποτέ δημοκρατικός. Δεν υπάρχουν ζωγραφιές και μόλις που βλέπουμε μερικά ξυλόγλυπτα στα παζάρια. Το ίδιο το ξύλο μοιάζει από λάσπη, οι κάτοικοι από λάσπη κινούμενη. Τόσο εξαθλιωμένα, τόσο μονότονα είναι όλα όσα συναντάει το μάτι, ώστε όταν ο Γάγγης πλημμυρίζει θα περίμενε κανείς να σαρώσει αυτό το εξόγκωμα, ισοπεδώνοντάς το. Σπίτια πέφτουν, άνθρωποι πνίγονται και μένουν να σαπίζουν, αλλά το γενικό περιγράμμα της πόλης παραμένει, αλλού διογκωμένο, αλλού ζαρωμένο, σαν κάποια κατώτερη αλλά άφθαρτη μορφή ζωής. [...] Στο δεύτερο ύψωμα απλώνεται ο μικρός αγγλικός οικισμός, και ειδικά από εκεί η Τσάντραπορ δίνει την εικόνα ενός τελείως διαφορετικού τύπου. Είναι μια κηπούπολη. Δεν είναι πόλη αλλά ένα δάσος αραιοσπαρμένο με καλύβια. Είναι ένας τροπικός κήπος λουσμένος από έναν ευγενικό ποταμό. [...] Όσο για τον ίδιο τον αγγλικό οικισμό, δεν προκαλεί καμιά αίσθηση. Δεν γοητεύει, αλλά ούτε και απωθεί. Είναι σχεδιασμένος λογικά, με μια λέσχη από κόκκινα τούβλα στην κορυφή του και πιο πέρα προς τα πίσω ένα μπακάλικο κι ένα νεκροταφείο και οι επαύλεις με τις βεράντες τους. [...] Δεν μοιράζεται τίποτε με την πόλη, πέρα από τον ουρανό που ξανοίγεται από πάνω τους. [...] Ο ουρανός κανονίζει τα πάντα – όχι μόνο το κλίμα και τις εποχές αλλά και το πότε η γη θά 'ναι

9. E. M. Forster, *Ταξίδι στην Ινδία*, μετάφραση - εισαγωγή: Λίτσα Σιούτη - Γεωργίου, Πλέθρον, Αθήνα 1980.

όμορφη. [...] Ο ουρανός μπορεί να το κάνει αυτό γιατί είναι τόσο δυνατός και τόσο πελώριος. Η δύναμη έρχεται από τον ήλιο που ξεχειλίζει μέσα στον ουρανό καθημερινά.<sup>10</sup>

Στο παραπάνω απόσπασμα διακρίνουμε μια διαπλοκή λόγων μέσα από ένα ρεαλιστικό περίβλημα αφήγησης. Η περιγραφή της ινδικής πόλης στο παρόν έρχεται σε αντίθεση με τις αναφορές στο παρελθόν, αλλά και την ύπαρξη μιας νέας πολιτισμικής πραγματικότητας που ενσαρκώνει ο Άγγλος κατακτητής, φορέας μιας άλλης παράδοσης, της οποίας η αντίθεση με την αντίστοιχη εγχώρια είναι προφανής. Πρόκειται για μια σειρά ρήξεων που εκδηλώνονται σε πολιτισμικό επίπεδο και που η οπτική γωνία του αφηγητή ταξινομεί και ερμηνεύει σύμφωνα με μια συγκεκριμένη ιδεολογία, χαρακτηριστικό της οποίας είναι η συμφιλίωση και η συνύπαρξη αυτών των εκρηκτικών αντιθέσεων μέσα στο ίδιο πολιτισμικό πλαίσιο. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα η αφήγηση προκρίνει, για τον λόγο αυτό, τον ουρανό, ως χώρο συναίρεσης των αντιθέσεων, γεγονός που συνιστά την προβολή μιας σαφώς ιδεαλιστικής θέσης με φιλοσοφικές προφανώς προεκτάσεις που απηχούν και την προσωπική ιδεολογία του συγγραφέα<sup>11</sup>.

Υπ' αυτήν την έννοια, η αφήγηση λαμβάνει μια συμβολιστική χροιά που χρειάζεται ο αφηγητής προκειμένου να συμβιβάσει τις τεράστιες αντιθέσεις της κοινωνικής πραγματικότητας και να τοποθετήσει με ασφάλεια σ' αυτό το πλαίσιο την εξέλιξη της πλοκής. Εδώ λοιπόν το λογοτεχνικό τοπίο είναι η διασταύρωση διαφορετικών λόγων που αρθρώνονται κυρίως πάνω στη σχέση ταυτότητας-ετερότητας και εκφέρονται από τον ίδιο αφηγητή, είτε πρόκειται για τον λόγο του δυτικού αποικιοκράτη, είτε γι' αυτόν του μυστικιστή συγγραφέα, και των οποίων η ύπαρξη αποσκοπεί στην εγκαθίδρυση όχι απλώς ενός δυνατού κόσμου, αλλά ενός δυναμικά δυνατού κόσμου, (μέσα σε μια πραγματική πραγματικότητα εξαιρετικά ασταθή και αντιφατική), τόσες και τέτοιες

10. E. M. Forster, *Ταξίδι στην Ινδία*, ό.π., σ. 17-19.

11. Στο τέλος όμως του μυθιστορήματος η συμφιλίωση μεταξύ Ανατολής - Δύσης δεν θα 'ρθει. Κατά τα άλλα, σύμφωνα με τον E. Said, αυτού του είδους «η λογοτεχνία συμβάλλει σημαντικά στην οικοδόμηση του οριενταλιστικού λόγου». Στο E. Said, *Οριενταλισμός*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης, Νεφέλη, Αθήνα 1996, σ. 125.



είναι οι αντίρροπες δυνάμεις που επενεργούν στην κατασκευή του. Ο αναγνώστης καλείται λοιπόν εδώ να “επαληθεύσει” από διάφορα επίπεδα γνώσης αυτά ακριβώς τα περιεχόμενα των προτάσεων, για να προσδιορίσει τη “δυνητική αξία” τους και να τα ενσωματώσει ή όχι στον χώρο του πραγματικού κόσμου.

Στο μυθιστόρημα του Κώστα Στεργιόπουλου *Η Κλειστή ζωή* (α΄ έκδοση: 1952)<sup>12</sup>, η ύπαρξη του λογοτεχνικού τοπίου παρουσιάζει επίσης αντίστοιχες λειτουργίες με αυτές που είδαμε πιο πάνω. Ας δούμε ένα απόσπασμα:

Ξάφνου, μέσα απ’ το σκοτάδι της θάλασσας, βγήκε ένα πελώριο φεγγάρι, χαλκοπράσινο, και φώτισε τα νεκρά τοπία του Σεπτεμβρίου. Καθώς ανέβαινε σιγά-σιγά, έφτασε κι έφεξε ως την πλατεία της Ρίβας, και φάνηκαν γύρω τα χαλάσματα, τα φτωχικά των πεθαμένων ναυτικών, τα μαύρα παράθυρα που έχασκαν ρημαγμένα κι οι βγαλμένες πόρτες κι οι γκρεμισμένες στέγες. Χλομό αδύνατο φως, που απλωνόταν σ’ όλο το μάκρος της Χώρας κι έπαιζε άτονα με τα τζάμια των κοιμισμένων σπιτιών κι έδειχνε, στο βάθος, την υπνωμένη κοιλάδα, θαμπή κι αξεδιάλυτη, χαμένη μέσα στην πάχνη της. Η θάλασσα είναι ψυχρή με το φθινοπωρινό φεγγάρι, και τούτα τα μέρη ξυπνάνε τις νύχτες και θυμούνται την ιστορία τους. [...] Τώρα ήταν καιρός να ξαναζήσουν κι εκείνες οι οπτασίες. Να σμίξουν οι πεθαμένοι δόγηδες με τους φτωχούς φαράδες του νησιού μας. Να δεις τους ίσχιους τους να ’ρχονται πάλι και να γυρίζουν στην έρημη πλατεία.<sup>13</sup>

Η χρήση του τοπίου είναι εδώ επικουρική της μυθοπλασίας που ήδη εκτυλίσσεται και, παρόλο που διαθέτει συγκεκριμένα ρεαλιστικά στοιχεία, εντέλει καταλήγει στη διαμόρφωση ενός ποιητικού ρεαλισμού, βασισμένου στη μίξη του πραγματικού με το φανταστικό, και ο οποίος βρίσκεται σε απόλυτη αρμονία με την εξέλιξη και το ύφος της πλοκής. Η εσωτερίκευση, τα στοιχεία αφαιρετικότητας και η συμβολοποίηση

12. Κώστας Στεργιόπουλος, *Η Κλειστή ζωή*, Κέδρος, Αθήνα 2002 (2η έκδοση ξανακοιταγμένη κι οριστική).

13. Κώστας Στεργιόπουλος, *Η Κλειστή ζωή*, ό.π., σ. 262-263.

του πραγματικού είναι ιδιότητες του μοντερνισμού, στον οποίο πιστεύω πως εγγράφεται το μυθιστόρημα. Ανάλογη τροπή παίρνει και ο διάχυτος λυρισμός που επενδύει την εσωτερικότητα του ύφους, αλλά είναι ταυτόχρονα ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στη φύση του περιβάλλοντος και στη συνείδηση του αναγνώστη. Η μίξη του πραγματικού με το φανταστικό συνιστά εξάλλου μια ρήξη στην παρουσία της ρεαλιστικής αφήγησης σε χρόνο ενεστώτα (όπως συνέβαινε στις δύο προηγούμενες αφηγήσεις) και στην υπονόμηση του πραγματικού ως του μόνου αυθεντικού τρόπου συγκρότησης του δυνατού κόσμου. Οι αναφορές εδώ γίνονται και στον χώρο του φανταστικού σε μια σχέση ισοτιμίας με τις αναφορές στο πραγματικό, ισορροπημένη από τη διάχυτη παρουσία του λυρισμού. Είναι χάρη σ' αυτόν που η μεταλλαγή προς το σύμβολο γίνεται ευκολότερη και αμεσότερα προσλήψιμη από τον αναγνώστη. Ο τελευταίος δεν χρειάζεται να επαληθεύσει σχεδόν τίποτε από τον κόσμο του πραγματικού για να δομήσει τον δυνατό κόσμο, της αφήγησης του μυθιστορήματος. Όλα τα στοιχεία της αφήγησης και της μυθοπλασίας έχουν ένα ειδικό εσωτερικό βάρος που κατευθύνει το διάβημά του. Πρόκειται για μια εσωτερική αληθοφάνεια κατασκευασμένη με στοιχεία της φύσης που έχουν όμως ιδωθεί, ως άλλοι εμπρεσιονιστικοί πίνακες, από το προσωπικό βλέμμα του αφηγητή.

Υπ' αυτήν την έννοια, το λογοτεχνικό τοπίο της *Κλειστής ζωής* συντείνει στην κατασκευή ενός δυνατού κόσμου που αποδυναμώνει την παρουσία της πραγματικής εξωτερικής πραγματικότητας προς όφελος μιας εσωτερικής κατασκευής, αντίστοιχης όμως αντοχής και εμβέλειας.

Όπως και στα δύο προηγούμενα αποσπάσματα, εδώ το φυσικό φως είναι το καθοριστικό στοιχείο της ένταξης του τοπίου στην πραγματική πραγματικότητα και η ανάδειξή του σε στοιχείο του δυνατού κόσμου. Ο φωτισμός του τοπίου το καθιστά όχι απλώς τυπικά ορατό, αλλά αφηγηματικά εκμεταλλεύσιμο. Το φως του Νοεμβρίου στο Λονδίνο, εκείνο της Τσάντραπορ και τώρα το φως του φεγγαριού της Ρίβας στην Άνδρο λειτουργούν ως πυλώνες της αφήγησης του πραγματικού μέσα από τους οποίους κατασκευάζεται μεθοδικά η ταυτότητα των έργων. Είναι ένα στοιχείο το οποίο, όπως θα δούμε, στην κορύφωση του μοντερνισμού θα εκτοπισθεί, όπως κι άλλα, προς όφελος άλλων τεχνικών.

Ας περάσουμε τώρα σε μια άλλη ενότητα κειμένων, στα οποία η απόδοση του λογοτεχνικού τοπίου σχετικοποιείται σοβαρά, ενώ η έννοια του δυνατού κόσμου, στην οποία παραπέμπει, υπονομεύεται στο έπακρο. Ας αρχίσουμε με το γνωστό έργο του Italo Calvino *Οι αόρατες πόλεις* (1972)<sup>14</sup>:

Ο μεγάλος Χαν έχει στην κατοχή του έναν άτλαντα του οποίου τα σχέδια απεικονίζουν όλη την υδρόγειο μαζί, και ήπειρο την ήπειρο, τα σύνορα των πιο μακρινών βασιλείων. [...] Ξεφυλλίζει τους χάρτες μπροστά στον Μάρκο Πόλο για να βάλει σε δοκιμασία τις γνώσεις του. Ο ταξιδιώτης αναγνωρίζει την Κωνσταντινούπολη στην πόλη που στεφανώνει με τις τρεις όχθες της ένα μακρύ στενό, έναν λεπτό κόλπο και μια κλειστή θάλασσα. Θυμάται ότι η Ιερουσαλήμ είναι κτισμένη πάνω σε δύο λόφους ανόμοιου ύψους και γυρισμένους τον ένα απέναντι στον άλλο. Δεν διστάζει να δείξει τη Σαμαρκάνδη και τους κήπους της. Για τις άλλες πόλεις καταφεύγει σε περιγραφές που πέρασαν από στόμα σε στόμα ή προσπαθεί να μαντέψει βασιζόμενος σε αδύναμες ενδείξεις: η Γρανάδα είναι το ιριδίζον μαργαριτάρι των Χαλίφηδων, το Λίμπεκ ένα καλοβαλμένο βορινό λιμάνι, το Τιμπουκτού παίρνει μαύρο χρώμα από τον έβενο και ασπρίζει από το ελεφαντόδοντο, το Παρίσι η πόλη όπου εκατομμύρια άνθρωποι επιστρέφουν κάθε μέρα στο σπίτι τους κρατώντας μια μπαγκέτα ψωμί. [...] Ο άτλαντας έχει αυτή την ιδιότητα: αποκαλύπτει το σχήμα των πόλεων που ακόμα δεν απέκτησαν ούτε σχήμα ούτε όνομα. Υπάρχει μια πόλη στο σχήμα του Άμστερνταμ, [...] υπάρχει η πόλη στο σχήμα του Νέου Άμστερνταμ, η επονομαζόμενη και Νέα Υόρκη, γεμάτη πύργους από γυαλί και ατσάλι πάνω σ' ένα μακρόστενο νησί ανάμεσα σε δυό ποτάμια. [...] Ο κατάλογος των σχημάτων είναι ατέλειωτος: μέχρι που το κάθε σχήμα δεν θα έχει βρει την πόλη του, νέες πόλεις θα εξακολουθήσουν να γεννιούνται.<sup>15</sup>

14. Italo Calvino, *Οι αόρατες πόλεις*, μτφρ. Ανταίος Χρυσσοτομίδης, Καστανιώτης, Αθήνα 2004.

15. Italo Calvino, *Οι αόρατες πόλεις*, ό.π., σ. 168-171.

Γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι στο παραπάνω κείμενο η έννοια του λογοτεχνικού τοπίου στην αστική του εκδοχή υφίσταται μια έντονα κριτική αντιμετώπιση μέχρι του σημείου να απολέσει όλα τα μορφικά στοιχεία αναγνώρισής του από τον αναγνώστη. Ο αφηγητής χρησιμοποιεί τον αφηγηματικό χρόνο υπηρετώντας αυτόν τον στόχο, μέσα από αναχρονισμούς, από ετεροχρονισμένες αναφορές στην ιστορία, στις νοστροπίες και τη γεωγραφία. Επιπλέον επεμβαίνει περιγράφοντας με αληθοφάνεια φανταστικά γεγονότα και δημιουργεί μ' αυτόν τον τρόπο μια μυθική κατάσταση στην αφήγησή του. Ας δούμε πιο αναλυτικά τα στοιχεία της τεχνικής του.

Η αφήγηση του Calvino πρώτον θέτει σε δοκιμασία την έννοια της αναγνώρισης του τόπου από τον σύγχρονο αναγνώστη. Αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση ενός αληθοφανούς άλλοθι, που είναι ο ίδιος ο γεωγραφικός άτλαντας της εποχής του Μάρκο Πόλο. Πρόκειται δηλαδή για ένα στοιχείο της πραγματικής πραγματικότητας, το οποίο όμως, σε αντίθεση με ό,τι είδαμε μέχρι τώρα, δημιουργεί περισσότερο αμφιβολία παρά πραγματική γνώση. Οι πληροφορίες που αφορούν τις πόλεις χωρίζονται να είναι ανακριβείς ιστορικά, μετασχηματίζονται εννοιολογικά χάρη στο παιχνίδι του αναχρονισμού. Είναι αμφίβολο λοιπόν αν μπορούν να εκληφθούν ως ένα ασφαλές στοιχείο δόμησης του δυνατού κόσμου μέσα από τη συγκεκριμένη αφήγηση, όταν ο ίδιος ο αναγνώστης δεν είναι βέβαιος ότι μπορεί να εκτελέσει τη λειτουργία της αναφορικότητας σ' ένα επίπεδο πραγματικών γνώσεων, η οποία θα του επιτρέψει την επιβεβαίωση των στοιχείων της εξωτερικής πραγματικότητας με βάση τα οποία θα προχωρήσει στη συγκρότηση του δυνατού κόσμου.

Δεύτερον, η ίδια η αφήγηση βρίσκεται σε ρήξη με αυτό που είδαμε προηγουμένως και που είναι η ρεαλιστική αφήγηση ή ο ποιητικός ρεαλισμός. Στη θέση της έχουμε μια άκρως σχετικοποιημένη αφήγηση, που εμμέσως θέτει υπό αμφισβήτηση οποιαδήποτε βεβαιότητα που μας έδινε ο ρεαλισμός. Με τον τρόπο αυτό δεν αμφισβητείται μόνον η μνήμη του περιγραφόμενου χώρου, αλλά καταστρατηγείται και αυτή του λογοτεχνικού είδους στο οποίο περιέχεται. Ούτως ώστε η σχέση αναπαράστασης-παράστασης, μέχρι τώρα τόσο ισχυρά οργανωμένη και κατευθυνόμενη από την πλευρά του αφηγητή, στο κείμενο του Calvino, δίνει τη θέση της σε μια αφήγηση εντελώς “ανοιχτή” στην προσληπτική

ικανότητα του αναγνώστη, προσκαλώντας, εξαιτίας αυτού του χαρακτήρα της, κάθε είδους επεμβάσεις ή υποθέσεις.

Τρίτον, μέσα στο παραπάνω πλαίσιο αφήγησης, η αληθοφάνεια της περιγραφής υφίσταται επίσης μια σοβαρή μείωση του κύρους της. Πράγματι, η καταστρατήγηση της μνήμης του λογοτεχνικού είδους συνεπιδέχει και μια απώλεια της ταυτότητάς του σε τρόπο ώστε η πρόσληψή του να μην υπακούει στη σημασία που απορρέει από τον ειδολογικό χαρακτηρισμό του, αλλά να παραμένει ανοιχτή σε μια τελείως υποκειμενική και ίσως ευκαιριακή πρόσληψή του. Πάνω σ' αυτό το ενδεχόμενο αρθρώνεται η νέου τύπου μυθοπλασία, η οποία από τη μια πλευρά χρησιμοποιεί ονόματα και εν μέρει ιδιόρρυθμες περιγραφές υπαρκτών πόλεων, από την άλλη παράγει σημασίες οι οποίες συμβάλλουν στη δημιουργία μιας μη ακραιφνώς πραγματικής κατάστασης, απαγορεύοντας ουσιαστικά μ' αυτόν τον τρόπο τη δυνατότητα επιβεβαίωσης των παρεχομένων στον αναγνώστη στοιχείων από την πραγματική πραγματικότητα, απαραίτητα για τη δόμηση του δυνατού κόσμου.

Τέταρτον, γίνεται αντιληπτό ότι βρισκόμαστε εδώ μπροστά σε μια ειδικού τύπου λογοτεχνική γεωγραφία, όπως αυτή που περιγράφει ο Franco Moretti όταν συσχετίζει τη γεωγραφική υπόσταση του λογοτεχνικού με την ιστορία της λογοτεχνίας, προκρίνοντας τους όρους «γραφές», «χάρτες» και «δέντρα» προκειμένου να διαχωρίσει την υποκειμενική προσέγγιση από τα αντικειμενικά δεδομένα στο εσωτερικό του λογοτεχνικού είδους<sup>16</sup>.

Ας δούμε τώρα ένα κείμενο του σύγχρονου Γάλλου συγγραφέα Georges Perec, με τίτλο *Απόπειρα εξαντλητικής περιγραφής μιάς παρισινής τοποθεσίας* (1974):

Ημερομηνία: 18 Οκτωβρίου 1974

Ώρα: 10.30'

Τοποθεσία: το café « Saint-Sulpice ».

Καιρός: Ξερό κρύο. Γκρίζος ουρανός. Κάποιες αιθρίες.

Πρόχειρη καταγραφή κάποιων πραγμάτων που είναι περιβλεπτα:

16. Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, trad. Étienne Dobenesque, Les prairies ordinaires, Paris 2008.

- Γράμματα του αλφαβήτου, λέξεις: «KLM» (στην κρεμαστή τσάντα ενός περαστικού), ένα κεφαλαίο «P» που σημαίνει parking. [...]
- Σύμβολα: βέλη κάτω από το «P» των parkings (το ένα κλίνει ελαφρώς προς τα κάτω, το άλλο δείχνει προς την οδό Μποναπαρτ, από την πλευρά των Κήπων του Λουξεμβούργου), τουλάχιστον τέσσερα απαγορευτικά σήματα της τροχαίας (ένα πέμπτο κατοπτρίζεται σε μια από τις τζαμαρίες του café).
- Αριθμοί: 86 (στην κορυφή ενός λεωφορείου της γραμμής Νο 86 πάνω από τη φάσα όπου είναι γραμμένος ο προορισμός του: Σαιν-Ζερμέν-ντε-Πρε), 1 (πινακίδα του Νο 1 της οδού Βιε-Κολομπιέ), 6 (πινακίδα στην πλατεία, που δείχνει ότι βρισκόμαστε στο 6<sup>ο</sup> Διαμέρισμα του Παρισιού).
- Φευγαλέα σλόγκαν: « De l'autobus je regarde Paris »\*
- Χώμα: πατικωμένα χαλίκια και άμμος.
- Πέτρα: το κράσπεδο των πεζοδρομίων, ένα συντριβάνι, μια εκκλησία, σπίτια...
- Άσφαλτος
- Δέντρα (με πολλά φύλλα, αρκετά από τα οποία κιτρινισμένα)
- Ένα αρκετά μεγάλο τμήμα του ουρανού (ίσως το 1/6 του οπτικού μου πεδίου).
- Ένα σμήνος περιστέρια, που ξαφνικά εφορμά στο κεντρικό πεζοδρόμιο, ανάμεσα στην εκκλησία και το συντριβάνι.
- Οχήματα (εκκρεμεί η απογραφή τους).
- Άνθρωποι.
- Ένα είδος μπασέ.
- Ένα ψωμί (μπαγκέτα).
- Ένα μαρούλι (φριζέ ;) που εξέχει λίγο από ένα καλάθι για τα ψώνια. [...]<sup>17</sup>

\* «Από το λεωφορείο κοιτάζω το Παρίσι» (δική μου μετάφραση).

17. Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, U.G.E. 1975 και Christian Bourgois 1982. Ελληνική μετάφραση του παραπάνω αποσπάσματος: Αχιλλέας Κυριακίδης, στο Ουμπέρτο Εκο, *Η ομορφιά της λίστας*, μτφρ. από τα ιταλικά Δήμητρα Δότση - Ανταίος Χρυσοστομίδης, Καστανιώτης, Αθήνα 2010, σ. 305-306.

Αυτή η μινιμαλιστικού τύπου αφήγηση έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις προηγούμενες και αναθεωρεί άρδην τη λειτουργία της συγκρότησης του δυνατού κόσμου. Ας επισημάνουμε καταρχάς ότι η μινιμαλιστική αφήγηση περιορίζεται στην καταγραφή αντικειμένων και καταστάσεων προσκαλώντας τον αναγνώστη να δημιουργήσει την ιστορία και την πλοκή της. Η αφήγηση αυτή εντάσσεται στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας και διακρίνεται για τη σχεδόν ολική απουσία του αφηγητή στην εξιστόρηση μιας ιστορίας, μέσα από τα χαρακτηριστικά που μας ήταν μέχρι τώρα οικεία, δηλαδή τη δόμηση περιόδων με σχεδόν όλα τα συντακτικά στοιχεία (ρήμα, υποκείμενο, αντικείμενα, επιθετικοί, κατηγορηματικοί ή επιρρηματικοί προσδιορισμοί).

Ο Perec μπορεί εδώ να προτάσσει, πιθανόν ειρωνικά, τον τίτλο *Απόπειρα εξαντλητικής περιγραφής*, αλλά πάντως κυριολεκτεί, σύμφωνα με τη δική του αντίληψη περί λογοτεχνίας. Πρόκειται πράγματι για μια εξαντλητική περιγραφή μιας παρισινής τοποθεσίας, η οποία ωστόσο δεν συνδέεται με καμιά πλοκή ή κάποια ιστορία, όπως παραδοσιακά γνωρίζουμε. Η προσοχή του αναγνώστη επικεντρώνεται στην πρόσληψη όλων αυτών των πραγματικών λεπτομερειών της καθημερινής παρισινής ζωής, τις οποίες, ούτως ή άλλως, γνωρίζει πολύ καλά από τον καθ' ημέρα βίο του. Στο κείμενό του δεν υπάρχει αναφορική πραγμάτευση της εξωτερικής πραγματικότητας, αλλά μόνο παράθεση ορισμένων στοιχείων που την αποτελούν<sup>18</sup>. Η εξαντλητική περιγραφή επικεντρώνεται σε στοιχεία που είναι ορατά από τον αφηγητή και επομένως από τον αναγνώστη. Ύπ' αυτήν την έννοια, ο αφηγητής λειτουργεί ως μια κάμερα που είναι τοποθετημένη σε ένα συγκεκριμένο σημείο και μέσα από μια συγκεκριμένη αδιατάρακτη οπτική γωνία καταγράφει αντικείμενα και καταστάσεις. Πρέπει να δεχτούμε πάντως πως αυτού του τύπου η αφήγηση προσφέρει ευκολότερα στον αναγνώστη το υλικό της πρόσληψης, αφού εξασφαλίζει, σχεδόν χωρίς κόπο, την αναγνωρισιμότητα του περιγραφόμενου χώρου και των αντικειμένων που το απαρτίζουν. Μ' αυτόν τον τρόπο η συγκρότηση του δυνατού κόσμου στη συνείδηση του αναγνώστη αφορά περισσότερο την εξωτερική πραγματικότητα

18. Βλ. Manet van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Rodopi, Amsterdam 1999.

και λιγότερο αυτήν του κειμένου. Ο αναγνώστης δηλαδή καταβάλλει λιγότερη προσπάθεια για την επιβεβαίωση των στοιχείων τα οποία προσλαμβάνει μέσα από την αφήγηση. Το πρόβλημα όμως παραμένει σε ό,τι αφορά τη χρήση αυτού του υλικού μέσα στην ίδια την αφήγηση, γιατί δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ο δυνατός κόσμος είναι πρωτίστως μια λειτουργία που αφορά την ίδια τη λογοτεχνική πραγματικότητα. Εδώ λοιπόν ο δυνατός κόσμος είναι απλώς κατανοητός ή αντιληπτός, σύμφωνα με τον Eco. Για να αποκτήσει τη δυναμική του, χρειάζεται τη συνεργασία του αναγνώστη, η οποία ωστόσο αποτελεί ζητούμενο σε τέτοιου είδους κείμενα, που θέτουν υπό ολική αμφισβήτηση την έννοια και τη λειτουργία της λογοτεχνίας και οδηγούν έμμεσα σε μια μετεξέλιξή της.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες είμαστε απόλυτα νομιμοποιημένοι να μιλάμε για ένα είδος μετακειμενικότητας και μεταμυθοπλασίας της αφήγησης<sup>19</sup>. Ή, όπως το λέει ο Dolezel, για αυτό-αποκαλυπτόμενη μεταμυθοπλασία<sup>20</sup>. Σύμφωνα με τον Eco, η συγκρότηση ενός τέτοιου κόσμου είναι αδύνατη, επειδή «οι δυνατές οντότητες φαίνονται αφενός να οδηγούνται στην αφηγηματική ύπαρξη, δεδομένου ότι εφαρμόζονται συμβατικές διαδικασίες επίρρωσης. Το καθεστώς αφετέρου, αυτής της ύπαρξης καθίσταται αβέβαιο επειδή τα ίδια τα θεμέλια του μηχανισμού επίρρωσης είναι υπονομευμένα»<sup>21</sup>. Ας συμπληρώσουμε την ανάλυσή μας με την επισήμανση της διάστασης της *τυχειότητας* που καθορίζει την περιγραφή του Perec. Αυτή εκδηλώνεται από δύο παράγοντες, την έλλειψη συγκεκριμένης πλοκής και την ύπαρξη της αμετακίνητης οπτικής

19. Βλ. τη μελέτη του Laurent Lepaludier, *Métatextualité et Métafiction. Théories et Analyses*, P. U. Rennes, Rennes 2006.

20. Βλ. Ουμπέρτο Έκο, *Τα όρια της ερμηνείας*, ό.π., σ. 257.

21. «Για να εννοήσουμε καλύτερα πώς λειτουργεί η αυτό-αποκαλυπτόμενη μετα-μυθοπλασία, θα έπρεπε να εξετάσουμε τη διάκριση μεταξύ σημασιολογικής και κριτικής ερμηνείας. Η σημασιολογική ερμηνεία είναι αποτέλεσμα της διαδικασίας μέσω της οποίας ο αναγνώστης αποδίδει συγκεκριμένο νόημα στη γραμμική εκδήλωση του κειμένου. Αντιθέτως, η κριτική ερμηνεία είναι μεταγλωσσική δραστηριότητα που στοχεύει στο να περιγράψει και να εξηγήσει για ποιους μορφολογικούς λόγους ένα δεδομένο κείμενο παράγει μια δεδομένη αντίδραση»: Ουμπέρτο Έκο, *Τα όρια της ερμηνείας*, ό.π., σ. 258.



γωνίας. Ο αφηγητής καταγράφει μόνον όσα στοιχεία της εξωτερικής πραγματικότητας “συμβαίνουν” κατά τη διάρκεια της αφήγησης. Δεν γνωρίζουμε βέβαια τα ακριβή χρονικά όρια κατά τα οποία λαμβάνει χώρα η αφήγηση, αλλά γνωρίζουμε την ώρα έναρξης, που είναι η 10.30'. Ωστόσο, η αφήγηση του Ρ. παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά ενός συγχροτημένου κειμένου, το οποίο, παρά την αιρετικότητά του, σε σχέση με την παραδοσιακή αφήγηση, διαθέτει μια αυστηρή λογική, χάρη στην οποία επιβάλλεται στον αναγνώστη.

Στο κείμενο του Μιχαήλ Μήτρα *Οκτώ διαφορετικοί τρόποι περιγραφής του τοπίου* υπάρχουν αρκετές αναλογίες με τα προηγούμενα:

Άρχισαν ν' ανηφορίζουν στο λόφο κι ακολουθώντας το μονοπάτι ανάμεσα στα πεύκα δεν άργησαν να φτάσουν στην κορυφή του. Εκεί τους περίμενε μια εντυπωσιακή θέα. Στους πρόποδες του λόφου απλωνόταν μια απέραντη αμμόδης έκταση, με χαμηλούς θάμνους κατά διαστήματα. Και στο βάθος η θάλασσα.<sup>22</sup>

Το κείμενο αυτό επαναλαμβάνεται άλλες επτά φορές χωρίς καμιά άλλη αλλοίωση και το σύνολο συνιστά, κατά τον συγγραφέα, τους οκτώ διαφορετικούς τρόπους περιγραφής του συγκεκριμένου τοπίου. Ασφαλώς αυτό, όπως και άλλα κείμενα του Μήτρα, αιφνιδιάζει τον αναγνώστη, μεταφέροντας έναν απόηχο από αντίστοιχα διαβήματα των ντανταϊστών ή και των υπερρεαλιστών και συγγενεύοντας σαφώς με την ιστορική πρωτοπορία. Όμως το αποτέλεσμα δεν μένει εκεί. Εδώ η μινιμαλιστικού τύπου αφήγηση, που είδαμε προηγουμένως, αγγίζει το όριο της αυτοδιάλυσής της. Το στοιχείο που καθορίζει αυτήν τη λειτουργία είναι η επανάληψη η οποία αποτελεί συνειδητή επιλογή του αφηγητή. Χάρη σ' αυτήν, η περιγραφή αποδομείται πλήρως και προσφέρεται στον αναγνώστη ως ένα κείμενο με γραμματικό μεν νόημα, αλλά χωρίς συγκεκριμένο μήνυμα. Δεν υπάρχουν δηλαδή τα βασικά στοιχεία της αφήγησης, που είναι το υποκείμενο, η πλοκή και η όποια ιστορία, έστω κι αν αυτή δεν παρουσιάζεται με την κλασική ή έστω αποσπασματική μορφή της. Επομένως η συμμετοχή του αναγνώστη γίνεται πιο δύσκολη

22. Μιχαήλ Μήτρας, *Οκτώ διαφορετικοί τρόποι περιγραφής του τοπίου*, περιέχεται στον τόμο *Μηχανή αναζήτησης*, Νεφέλη, Αθήνα 2008, σ. 116-117.

και πιθανόν πιο περίπλοκη. Είναι αμφίβολο δηλαδή αν αυτός θα μπορέσει να βρει στο παραπάνω κείμενο τα στοιχεία με τα οποία θα συγκροτήσει τον δυνατό κόσμο. Επιπλέον αυτή η αφήγηση καθορίζεται, όπως και η προηγούμενη, από το στοιχείο της τυχαιότητας, αφού δεν είναι δυνατόν να εξηγηθεί με ποια κριτήρια γίνεται η επιλογή της. Ελλείπει αυτών των βασικών διακριτών ρόλων η αφήγηση του Μήτρα μπορεί να είναι ταυτοχρόνως όλα αυτά μαζί, δηλαδή υποκείμενο, χρόνος, τόπος, ιστορία, πλοκή και μήνυμα. Είναι όμως, σ' αυτήν την περίπτωση, όλα τα παραπάνω δύσκολα αναγνωρίσιμα επειδή ο αφηγητής (αν υπάρχει τέτοιος με τη σημασία που γνωρίζουμε) επιλέγει την αποταυτοποίηση του κειμένου του, διαλύοντας, μ' αυτόν τον τρόπο, τη μνήμη του ίδιου του αφηγηματικού λόγου που χρησιμοποιεί και, έμμεσα, τη μνήμη του συγκεκριμένου λογοτεχνικού είδους.

Υπ' αυτές τις συνθήκες, η περιγραφή του τοπίου αποκτά την πιο σχετική σημασία της, ενώ δεν θα είμαστε υπερβολικοί αν μιλούσαμε για έναν ουτοπικό χρονότοπο, αναφερόμενοι στον Μπαχτίν. Κατά τα άλλα, η σημασία που μπορεί να πάρει στη συνείδηση του αναγνώστη η μεταμυθοπλασιακή αφήγηση του Μήτρα είναι προδήλως άγνωστη ή δύσκολα προσδιορίσιμη, αφού ανατρέπεται ουσιαστικά το συμβόλαιο ανάγνωσης. Εξαιτίας των παραπάνω χαρακτηριστικών της η αφήγηση αυτού του τύπου δεν προσφέρει στον αναγνώστη κάποιο στοιχείο για τη συγκρότηση ενός αληθοφανούς ή πιστευτού δυνατού κόσμου, αφού του γνωστοποιεί, κατά κάποιο τρόπο, την κατάργηση της σχέσης ανάμεσα στη λογοτεχνική και την εξωτερική πραγματικότητα. Συνακόλουθα τον οδηγεί σ' έναν αδιανόητο κόσμο, που, σύμφωνα με τον Eco, αποτελεί «ένα ακραίο παράδειγμα αδύνατων δυνατών κόσμων, δηλ. κόσμων τους οποίους ο Πρότυπος Αναγνώστης υποχρεούται να συλλάβει όσο χρειάζεται για να καταλάβει ότι είναι αδύνατο να το κάνει»<sup>23</sup>.

Αλλά η πολυτυπία του λογοτεχνικού τοπίου δεν έχει τέλος. Συνοψίζοντας παρατηρούμε ότι οι περιγραφές του λογοτεχνικού τοπίου που εξετάσαμε αντιστοιχούν σε δυνατότητες δημιουργίας του δυνατού κόσμου και λειτουργούν ως επιμέρους στοιχεία του. Διαπιστώσαμε ότι το λογοτεχνικό τοπίο άλλοτε παίζει καθοριστικό ρόλο στην παραδοσιακού

23. Ουμπέρτο Έκο, *Τα όρια της ερμηνείας*, ό.π., σ. 257.

τύπου πλοκή της αφήγησης, άλλοτε παίρνει συμβολιστικό περιεχόμενο, άλλοτε τέλος ταυτίζεται με την ίδια την αφήγηση, άλλοτε αυτοαναιρείται. Σε όλες τις περιπτώσεις, η έννοια του δυνατού κόσμου ακολουθεί τις αντίστοιχες σημασίες αποκαλύπτοντας είτε την πλήρη δύναμή της είτε την πλήρη αδυναμία της. Ο ρόλος του αφηγητή, κομβικός εξ ορισμού, υφίσταται κι αυτός τις αντίστοιχες μεταλλαγές, ενώ εκείνος του αναγνώστη, που βρίσκεται σε επαφή με τέτοιου είδους κείμενα, καθορίζεται από την ίδια την αφήγηση που άλλοτε επιβεβαιώνει, άλλοτε ανατρέπει τον ορίζοντα προσδοκίας του.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο παίζουν εξίσου ρόλο με ιδιαίτερη σημασία παράμετροι όπως η τεχνοτροπία της αφήγησης, η ύπαρξη ενός συγκεκριμένου λογοτεχνικού είδους και η αίσθηση της πληρότητας που αποκομίζει ο αναγνώστης, οι οποίες επιδρούν εξίσου δυνατά στην αναπαράσταση ή την από-αναπαράσταση του τοπίου. Όλα τα παραπάνω στοιχεία είναι γενεσιουργά σημασιών, θετικών ή αρνητικών, που ο αναγνώστης θα επικαιροποιήσει προσλαμβάνοντας το κείμενο και θα ανακαλύψει μόνος του την απολυτότητα ή τη σχετικότητα της αντιστοιχίας ανάμεσα στην πραγματικότητα του κειμένου και στο δικό του ψυχοδιανοητικό σύμπαν<sup>24</sup>.

## Résumé

Z. I. Siaflékis

Le monde possible de la reconstitution du paysage littéraire

Umberto Eco (*Lector in fabula*, 1979, 165) définit comme monde possible « un état de choses exprimé par un ensemble de propositions où, pour

---

24. Πρβλ. «Ένας πολιτισμικός κόσμος είναι γεμάτος αλλά δεν είναι γι' αυτό ουσιαστικός. Να πεις ότι μπορούμε να περιγράψουμε με όρους ατόμων και ιδιοκτησιών αυτόν τον γεμάτο κόσμο, δεν σημαίνει ότι του αποδίδουμε ένα κάποιο ουσιαστικό χαρακτήρα»: Umberto Eco, *Lector in fabula*, ό.π., σ. 162.

chaque proposition, soit  $p$ , soit non- $p$ . comme tel, un monde est constitué d'un ensemble d'individus pourvus de propriétés. Comme certaines de ces propriétés ou prédicats sont des actions, un monde possible peut être vu aussi comme un cours d'événements. Comme ce cours d'événements n'est pas actuel, mais possible justement, il doit dépendre des attitudes propositionnelles de quelqu'un qui l'affirme, le croit, le rêve, le désire, le prévoit, etc. ».

Le monde de la fiction est le monde possible qui « emprunte » des propriétés du monde réel et, en même temps, s'oppose à lui du fait qu'il obéit seulement à la logique du texte, considéré comme une construction culturelle. Fondée sur cette fonction, la communication examine un ensemble de textes allant de Dickens à l'auteur grec contemporain Mikhail Mitras, où la construction du paysage littéraire présente les caractéristiques appartenant à la constitution d'un monde possible. On y observe les variantes du monde possible, dictées par des paramètres tels que la logique du genre, l'attitude du lecteur, l'appartenance à un mouvement littéraire.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΞΗΡΟΠΑΪΔΗΣ

## Τόποι και τοπία του Ύψηλού: Kant, Friedrich, Kleist

### I.

Στις 13 Οκτωβρίου του 1810 δημοσιεύεται άρθρο υπό τον τίτλο «Αισθήματα ενώπιον μιας θαλασσογραφίας του Friedrich» στην εφημερίδα *Berliner Abendblätter* που εξέδιδε ο Heinrich von Kleist. Το άρθρο υπογράφεται από τον Clemens Brentano, έναν από τους σημαντικότερους ρομαντικούς συγγραφείς του 19<sup>ου</sup> αιώνα, και αναφέρεται στον περίφημο πίνακα του Γερμανού ρομαντικού ζωγράφου Caspar David Friedrich «Ο μοναχός πλάι στη θάλασσα», ο οποίος τότε παρουσιαζόταν σε έκθεση της Ακαδημίας του Βερολίνου. Στις 22 Οκτωβρίου, δηλαδή 9 ημέρες αργότερα, δημοσιεύεται σύντομη «δήλωση» του ίδιου του Kleist, από την οποία προκύπτει ότι το επίμαχο άρθρο ήταν προϊόν ριζικής επεξεργασίας ενός κειμένου που είχαν συγγράψει από κοινού ο Brentano και ο φίλος του Achim von Arnim. Το αρχικό κείμενο είχε πολύ μεγαλύτερη έκταση και απαρτιζόταν σε μεγάλο βαθμό από φανταστικούς διαλόγους ανάμεσα σε υποτιθέμενους επισκέπτες της έκθεσης. Ο Kleist υποστηρίζει στη δήλωσή του ότι έλαβε την άδεια από τον Arnim να περιορίσει το μέγεθος του κειμένου και να το επανεπεξεργαστεί. Έτσι αποφάσισε να το αναπλάσει έχοντας ως βασικό στόχο την εκφορά μιας συγκεκριμένης κρίσης για τον πίνακα του Friedrich, υπονοώντας ότι σε αντίθεση προς την αμφίσημη στάση των Brentano και Arnim ο ίδιος δείχνει αποφασισμένος να προχωρήσει σε μια μονοσήμαντα θετική αποτίμηση του πίνακα. Γι' αυτό αφαίρεσε όλους τους διαλόγους και περιόρισε το κείμενο σε εννέα μόνο προτάσεις, από τις οποίες οι πέντε πρώτες είναι παρμένες σχεδόν αυτούσιες από το κείμενο των Brentano

και Arnim, ενώ οι υπόλοιπες τέσσερις, καίτοι στηρίζονται σε μεμονωμένες φράσεις που συναντάμε στους φανταστικούς διαλόγους των επισκεπτών, είναι «δικές» του. Γι' αυτό στη δήλωσή του τονίζει ότι, ενώ το «γράμμα» ανήκει στους δύο συγγραφείς, το «πνεύμα» του κειμένου και η «ευθύνη»<sup>1</sup> για τη σύνταξή του ανήκουν στον ίδιο.

Και δικαίως. Ο Brentano προσεγγίζει το έργο στη βάση μιας ρομαντικής αισθητικής θεωρίας που οργανώνεται γύρω από το αξίωμα μιας «άπειρης επιθυμίας» [unendliche Sehnsucht] η οποία δεν μπορεί ποτέ να ικανοποιηθεί πλήρως από οποιαδήποτε πεπερασμένη ανθρώπινη εμπειρία<sup>2</sup>. Πρόκειται για ουσιωδώς ανεκπλήρωτη επιθυμία. Οι συνεχείς διαψεύσεις της, ωστόσο, εγκυμονούν τον κίνδυνο της εμφάνισης και διάχυσης του πνεύματος ενός ριζικού μηδενισμού. Για να αποτραπεί, είναι αναγκαία η διάσωση της ζωτικότητας της επιθυμίας. Η ρομαντική επιθυμία είναι κατ' ουσίαν αυτοαναφορική: είναι επιθυμία για τη διαφύλαξη και ανανέωση της επιθυμίας: είναι επιθυμία για την επιθυμία. Ένα έργο τέχνης κρίνεται εν προκειμένω από το αν κατορθώνει να ανταποκριθεί στο αίτημα της διατήρησης της επιθυμίας. Η επαμφοτερίζουσα στάση του Brentano απέναντι στον «Μοναχό πλάι στη θάλασσα» οφείλεται στην αίσθησή του ότι ο πίνακας αυτός αποτυγχάνει εντέλει να ανταποκριθεί στο επίμαχο αίτημα. Το αναπαριστώμενο τοπίο είναι το τοπίο μιας οριστικής διάψευσης, είναι τοπίο δίχως κάποιο αστέρι που να λάμπει στον ουρανό παρέχοντας την αίσθηση της ελπίδας για μια πιθανή υπέρβαση του αισθήματος της διάψευσης. Είναι τοπίο θανάτου που άγει τη νοηματοδοτική μας ικανότητα στα έσχατα όριά της παραδίδοντάς μας ολοσχερώς στο βασανιστικό συναίσθημα της αγωνίας απέναντι στο μηδέν.

Στην ίδια γραμμή επιχειρηματολογίας κινείται και η κρίση που εκφέρει για τον πίνακα η Marie Helena von Kügelgen, σύζυγος ενός ελάσσονος Γερμανού ρομαντικού ζωγράφου:

1. Heinrich von Kleist, «Erklärung», *Sämtliche Werke*, vol. 5, Frankfurt am Main 2005, σ. 655.

2. Βλ. Christian Begemann, «Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung», *Deutsche Vierteljahresschrift*, 64 (1990) 55.

Είδα επίσης μια μεγάλη ελαιογραφία (στις 22 Ιουνίου του 1809) που διόλου δεν συγκινεί την ψυχή μου: ένας εκτενής, απέραντος χώρος πληρούμενος με αέρα. Από κάτω η ταραγμένη θάλασσα και στο μπροστινό μέρος μια λωρίδα ανοιχτόχρωμης αμμουδιάς πάνω στην οποία περιφέρεται ένας ερημίτης ντυμένος και καλυμμένος με σκουρόχρωμα ρούχα. Ο ουρανός είναι καθαρός και αδιάφορα γαλήνιος· καμιά θύελλα, κανένας ήλιος, κανένα φεγγάρι, καμιά καταιγίδα – ακόμη και μια καταιγίδα θα ήταν για μένα παρηγοριά και απόλαυση, θα έβλεπε τότε κανείς κάπου ζωή και κίνηση. Στην αιώνια επιφάνεια της θάλασσας δεν βλέπουμε καμιά βάρκα, κανένα καράβι, ούτε καν ένα θαλάσσιο τέρας, και στην αμμουδιά ούτε καν ένα πράσινο καλάμι. Μόνο μερικοί γλάροι φτερουγίζουν πέρα-δώθε και κάνουν τη μοναξιά εντονότερη και σκληρότερη.<sup>3</sup>

Είναι εμφανές ότι η σύζυγος του Γερμανού ζωγράφου προσδοκά μια σύγκλιση συναισθήματος και φύσης κατά το πρότυπο ενός ιδεώδους τοπίου της ολλανδικής τοπιογραφίας. Δια τούτο αποτιμά το βήμα που επιχειρεί ο Caspar David Friedrich προς ένα τοπίο πέραν του ανθρώπου ως αδιανόητο.

Και πράγματι η κρίση της δεν φαίνεται να είναι εντελώς άστοχη. Η γραμμή του ορίζοντα τέμνει αμείλικτα την εικόνα σε δύο άνισα μέρη. Στο μικρότερο κάτω μέρος κυριαρχεί η σχεδόν μικροσκοπική φιγούρα του μοναχού, ο οποίος στέκεται όρθιος πάνω στον αμμόλοφο στοχαζόμενος μελαγχολικά την τρικυμιώδη θάλασσα. Η φιγούρα του μας παρέχει ένα μέτρο σύγκρισης. Μπορούμε να εικάσουμε ποια απόσταση χωρίζει το άκρο της εικόνας από την ακτή. Αλλά και η αμβλεία γωνία της ακτογραμμής έχει ως σημείο αναφορά της τον μοναχό. Η φιγούρα του δημιουργεί έτσι μιαν αίσθηση αναλογίας. Το βλέμμα μας μπορεί να συλλάβει, έστω και με μεγάλη δυσκολία, το μέγεθος της λωρίδας που καταλαμβάνει το μπροστινό μέρος του πίνακα. Η φιγούρα του μοναχού

3. Η επιστολή της Marie Helena von Kügelgen, η οποία εστάλη στις 22 Σεπτεμβρίου του 1809, δημοσιεύεται στο βιβλίο του Bernhard Greiner, *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1994, σ. 112.

λειτουργεί, κατά συνέπεια, ως μέτρο σύγκρισης ώστε το βλέμμα του παρατηρητή να έχει την αίσθηση ότι μπορεί έστω και κατά προσέγγιση να υπολογίσει κάποιες αποστάσεις και να επιβάλλει τους όρους του πάνω στο παριστώμενο αντικείμενο, ότι επομένως είναι αυτενεργό. Όσο όμως το βλέμμα υψώνεται προς τον ουρανό, ελλείπει αντικειμένων αδυνατεί να προσανατολιστεί, να εντοπίσει μετρήσιμες χωρικές σχέσεις, να ανακαλύψει μίαν αίσθηση προοπτικής και ενός μετρήσιμου βάθους: το αντικείμενο κατακυριεύει το βλέμμα, το εξωθεί στην παθητικότητα. Ο πίνακας παράγει δύο βλέμματα, δύο τρόπους όρασης και θέασης, παράγει μίαν ενοχλητική ασυνέχεια, μίαν απαράκαμπτη ασυμμετρία ανάμεσα σε μίαν εμπειρικά προσβάσιμη και εποπτικά ελέγξιμη πραγματικότητα και σε ένα τοπίο ριζικά ξένο προς τον άνθρωπο, σε ένα απροσπέλαστο επέκεινα.

## II.

Την ασυνέχεια αυτή αναλαμβάνει να επεξεργαστεί ο Kleist στη βάση μιας θεωρίας του υψηλού που ανάγει τις καταβολές της στην *Κριτική της κριτικής δύναμης* του Immanuel Kant. Η εκεί επιχειρούμενη ανάλυση του υψηλού αποτελεί μια από τις κορυφαίες στιγμές σε μια πορεία που ξεκίνησε το 1674 με τη μετάφραση από τον Nicolas Boileau της περίφημης πραγματείας *Περί ύψους*, η οποία γράφτηκε περί τα μέσα του 1<sup>ου</sup> αιώνα μ.Χ. και κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα αποδιδόταν εσφαλμένα στον Κάσσιο Λογγίνο. Η ιστορία της αισθητικής του υψηλού είναι έκτοτε μια ιστορία κριτικής αντιπαράθεσης με το λογγίνιο υψηλό ή, ακριβέστερα, μια ιστορία κριτικής αποστασιοποίησης από τον Λογγίνο. Εκείνο που εκ πρώτης όψεως φαίνεται να χωρίζει το λογγίνιο υψηλό από το υψηλό όπως τούτο αναλύθηκε κατά την περίοδο του Διαφωτισμού, είναι το γεγονός ότι το πρώτο έχει ρητορικό χαρακτήρα, ενώ το δεύτερο είναι μια εμπειρία που αποκομίζει κανείς από την αναμέτρηση με συγκεκριμένα φυσικά φαινόμενα. Ενώ το υψηλό στον Λογγίνο ορίζεται ως «ἀκρότης καὶ ἔξοχή τις λόγων»<sup>4</sup>, ως η άκρα τελειότητα και η

4. Διονυσίου Λογγίνου, *Περί ύψους*, ερμηνευτική έκδοση: Μ. Ζ. Κοπιδάκης, Βιβλακία Δημοτική Βιβλιοθήκη, σειρά: Κείμενα Ελληνικά - 1, Ηράκλειο 1990, 1.3, σ. 63.



κορύφωση της γλωσσικής έκφρασης, η οποία θεμελιώνει το κύρος των έργων ποιητών και ρητόρων, το υψηλό στον Διαφωτισμό ερμηνεύεται πρωτίστως ως ειδικό συναίσθημα που απορρέει από την επίδραση που ασκούν φυσικά φαινόμενα στον ψυχισμό του ανθρώπου. Εντούτοις, και στον Λογγίνο συναντάμε αναφορές στην υψηλή επίδραση που ασκούν φυσικά φαινόμενα όπως οι ορμητικοί ποταμοί, οι ωκεανοί, τα φωτεινά ουράνια σώματα ή οι κρατήσεις της Αίτνας. Το σχόλιό του μάλιστα για την επιρροή που εξασκούν στον ψυχισμό μας τα συγκεκριμένα φαινόμενα είναι ότι αυτό που πάντοτε προκαλεί τον θαυμασμό μας δεν είναι το αναγκαίο και το χρειώδες, τα οποία εντέλει εύκολα προσποριζόμαστε, αλλά το παράδοξο: «θαυμαστὸν δ' ὅμως αἶε τὸ παράδοξον»<sup>5</sup>.

Η διαφορά του λογγίνειου υψηλού από το νεωτερικό υψηλό πρέπει, επομένως, να αναζητηθεί στον τρόπο με τον οποίο ο Λογγίνος περιγράφει την εξασκούμενη από τα υψηλά φαινόμενα επίδραση. Σε αντίθεση προς το υψηλό ρητορικό ύφος, το υψηλό στον Λογγίνο δεν επιδιώκει να πείσει το κοινό, αλλά να το εκστασιάσει: «οὐ γὰρ εἰς πειθῶ τοὺς ἀκροωμένους ἀλλ' εἰς ἔκστασιν ἄγει τὰ ὑπερφυά»<sup>6</sup>. Το υψηλό χαρίζει στον λόγο «δυναστείαν καὶ βίαν ἄμαχον» και αιχμαλωτίζει έτσι την ψυχή του κάθε ακροατή. Του στερεί, συνεπώς, την ελευθερία να συναινέσει ή να διαφωνήσει και εντέλει του ακυρώνει τη δυνατότητα να προβάλει αντίσταση: «δύσκολος δὲ μᾶλλον δ' ἀδύνατος ἢ κατεξανάστασις»<sup>7</sup>.

Η ιδέα όμως ότι η κορύφωση της αισθητικής εμπειρίας είναι μια εκστατική και ενθουσιαστική αποδυνάμωση του υποκειμένου, το οποίο ευρισκόμενο σε κατάσταση εκτός εαυτού υποτάσσεται δίχως να προβάλει καμιά αντίσταση στην ακαταμάχητη βία του υψηλού, έρχεται προφανώς σε ευθεία αντίθεση προς το διαφωτιστικό ιδεώδες του αυτόνομου και έλλογα δρώντος ατόμου. Ήδη ο αγγλικός Διαφωτισμός στην πρώιμη φάση του επιχειρεί να κατανοήσει την αισθητική εμπειρία του υψηλού ως εμπειρία ελευθερίας, ως αυθόρμητο ενέργημα διεύρυνσης του εαυτού μέσω της φαντασίας. Το υψηλό χάνει έτσι εκείνη την ακατάβλητη ισχύ που του επέτρεπε να στερεί από το υποκείμενο την

5. Διονυσίου Λογγίνου, *Περί ύψους*, ό.π., 35.4-5, σ. 155.

6. Διονυσίου Λογγίνου, *Περί ύψους*, ό.π., 1.4, σ. 63.

7. Διονυσίου Λογγίνου, *Περί ύψους*, ό.π., 7.3, σ. 77.

ελευθερία του και μετασχηματίζεται από εμπειρία βίαιης απώλειας του εαυτού σε συμβολική εξεικόνιση της ελευθερίας του<sup>8</sup>.

Ο μετασχηματισμός αυτός βρίσκει το αποκορύφωμά του στον Kant, ο οποίος απορρίπτει το λογγίνειο υψηλό, καθώς η άκριτη κατάφαση του πάθους που το χαρακτηρίζει ενέχει τον κίνδυνο μιας τυφλής αποθέωσης της βίας και κατ' επέκταση της υπονόμησης της υψηλής ιδέας της ελευθερίας. Για τον Kant οι φυσικές δυνάμεις δεν είναι αυτές καθ' εαυτές υψηλές. Είναι απλώς η αφορμή για τη συνειδητοποίηση της υπεραισθητής ελευθερίας μας, μέσω της οποίας μπορούμε να αντισταθούμε στη βίαιη εξουσία της φύσης και η οποία γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο είναι υψηλή με την καθαυτό έννοια της λέξης. Υψηλό στον Kant είναι η αντίσταση σε ό,τι ονομαζόταν υψηλό στον Λογγίνο: ό,τι ήταν στον Λογγίνο μια ακατάβλητη δύναμη κυριάρχησης επί του αυτόνομου υποκειμένου, στον Kant μετατρέπεται σε ικανότητα αντίστασης<sup>9</sup>. Από τις αναλύσεις του επάγεται ότι τα υψηλά αντικείμενα εξυψώνουν τη δύναμη της ψυχής και μας επιτρέπουν να ανακαλύπτουμε εντός μας μια ικανότητα αντιστάσεως που μας ενθαρρύνει να αναμετρηθούμε με τη φαινομενική παντοδυναμία της φύσης. Η έννοια του υψηλού καθορίζεται συνεπώς στον Kant με βάση την αντίσταση που προβάλλει το πνεύμα στην υπεροχή της φύσης.

Ο Kant ορίζει το υψηλό ως αισθητικό συναίσθημα, όπως άλλωστε και το ωραίο. Ενώ όμως το συναίσθημα του ωραίου χαρακτηρίζεται ως μονοσήμαντα ηδονικό συναίσθημα, καθόσον παρέχει στο αναστοχαστικό υποκείμενο την αίσθηση –και συνάμα ψευδαίσθηση– ότι η φύση είναι διαμορφωμένη έτσι, ώστε εντέλει να ευνοεί την άνθηση της ανθρώπινης αυτονομίας και αυτενέργειας, το συναίσθημα του υψηλού ορίζεται ως «αρνητική ηδονή» [negative Lust]. Την απaráκαμπτη αυτή αρνητικότητα ο Kant αναδεικνύει με ξεχωριστή σαφήνεια κατά τη φαινομενολογική ανάλυση του αποκαλούμενου «μαθηματικώς υψηλού», το οποίο γεννιέται από τη συνάντηση του υποκειμένου με υπερμεγέθη φυσικά

8. Βλ. Paul Barone, *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, Erich Schmidt, Berlin 2004, σ. 44-46.

9. Βλ. Winfried Menninghaus, «Zwischen Überwältigung und Widerstand. Macht und Gewalt in Longins und Kants Theorie des Erhabenen», *Poetica*, 23 (1991) 1-19.

αντικείμενα. Η οδύνη εν προκειμένω οφείλεται στην αποτυχία της φαντασίας να συνθέσει την άπειρη πολλαπλότητα των κατ' αίσθηση εντυπώσεων που μας παρέχει το υπερμέγεθες αντικείμενο σε μίαν ενιαία και συνεκτική ολότητα, σε μια σκόπιμη μορφή. Παράγεται έτσι μια αμορφία που προκαλεί ίλιγγο στον παρατηρητή. Το υποκείμενο αναζητεί τότε προσανατολισμό στρέφοντας το βλέμμα του προς τα μέσα, προς τις δικές του γνωστικές ικανότητες. Εντούτοις, η οδύνη μετασχηματίζεται σε ηδονή όταν η φαντασία κατά την απέλπιδα προσπάθειά της να συλλάβει το αντικείμενο στην ολότητά του διευρύνει τα όριά της σε βαθμό που να είναι σε θέση να συναισθανθεί ότι αυτός που την ωθεί να συνοψίσει την απειρία των αισθητηριακών εντυπώσεων σε μια συμπαγή ολότητα είναι ο ίδιος ο «Λόγος» [Vernunft]. Ότι μπορούμε να νοήσουμε το άπειρο ως δεδομένη ολότητα, το οποίο η φαντασία αδυνατεί να εξεικονίσει, τούτο υποδεικνύει την ύπαρξη μιας υπεραισθητής ικανότητας εντός μας.

Το «δυναμικώς υψηλό» έχει, απεναντίας, την καταγωγή του στην αναμέτρηση του υποκειμένου με πανίσχυρα φυσικά φαινόμενα. Απόκρημνοι βράχοι, αστραπές, βροντές, ηφαιστεια, τυφώνες, τρικυμισμένες θάλασσες είναι φαινόμενα τρομακτικά, που μπορούν να γίνουν υψηλά αν τα παρατηρούμε από μίαν απόσταση ασφαλείας. Το θάρρος που επιδεικνύει η φαντασία του ευρισκόμενου σε απόσταση ασφαλείας εμπειρικού υποκειμένου παριστάνοντας εντός της τα τρομακτικά αυτά φυσικά φαινόμενα γίνεται συγχρόνως πηγή μιας ανώτερης και λεπτότερης απόλαυσης, η οποία απορρέει από την αίσθηση του υποκειμένου ότι η έλλογη ικανότητα να δρούμε αυτόνομα με βάση τον ηθικό νόμο και τις ύψιστες ηθικές αρχές δεν απειλείται από τη φύση. Το εμπειρικό εγώ ανακαλύπτει έτσι την ηθική του υπεροχή έναντι της φύσης, πάνω στην οποία θεμελιώνεται μια «αυτοσυντήρηση άλλου είδους». Ο εμπειρικός άνθρωπος υποκύπτει, αλλά «η ανθρώπινη φύση στο πρόσωπό»<sup>10</sup> του παραμένει αλώβητη και αταπείνωτη. Χάνουμε τον εμπειρικό μας εαυτό, αλλά ανακαλύπτουμε τον νοούμενο εαυτό μας. Υψωνόμαστε έτσι από το πεδίο των φαινομένων στην επικράτεια των Ιδεών.

Σε αντίθεση προς το ωραίο, όπου οι γνωστικές δυνάμεις που ενεργοποιούνται είναι η φαντασία και η διάνοια, το υψηλό ερεθίζει τη

10. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, Hamburg 2001, B 89, σ. 105.

φαντασία να σχετιστεί με τον πρακτικό Λόγο. Το υψηλό δεν διευρύνει τη γνωστική μας εμπειρία, αλλά οξύνει την ευαισθησία μας απέναντι στην ηθική αυτονομία του εγώ, αποκαλύπτοντας την προδιάθεσή μας προς την ηθικότητα. Στη λειτουργία αυτή ο Kant εντοπίζει τη δομική συγγένεια του αισθητικού συναισθήματος του «υψηλού» [Erhabenes] με το ηθικό συναίσθημα του «σεβασμού» [Achtung]. Η συγγένεια τούτη δεν πρέπει, ωστόσο, να ερμηνευθεί ως μία ταυτότητα. Μεταξύ των δύο συναισθημάτων υφίστανται καίριες διαφορές. Ενώ στον σεβασμό κυριαρχεί η έλλογη-ενεργητική πλευρά, η οποία επιτάσσει την πραγμάτωση του καλού και προτρέπει το υποκείμενο να δράσει, στο υψηλό κυριαρχεί η άλογη-παθητική πλευρά, η οποία δεν είναι σε θέση να προτρέψει το υποκείμενο να δράσει. Ο Λόγος παραμένει εν προκειμένω ανενεργός. Για να διασφαλιστεί η δυνατότητα της εμπειρίας του υψηλού, ο Λόγος πρέπει απλώς να υπάρχει: άρα, δεν χρειάζεται να κάνει κάτι και έτσι παραμένει σε κατάσταση ριζικής απροσδιοριστίας. Τούτο υπονοεί ότι το υψηλό εκβάλλει σε τελική ανάλυση σε μίαν αρνητική «εξεικόνιση» [Darstellung = αναπαράσταση, παρουσίαση] του Λόγου ως ουσιωδώς διαφεύγοντος, ως ανεικόνιστου.

### III.

Ενώ όμως ο Kant αναλύει το υψηλό στη φύση, εκφράζει συγχρόνως έντονες επιφυλάξεις ως προς τη δυνατότητα μιας τέχνης του υψηλού που θα είναι σε θέση να αποφύγει τη διολίσθηση στο γελοίο<sup>11</sup>. Ο Γερμανός στοχαστής εκκινεί από την εξαιρετικά αμφισβητούμενη άποψη ότι η τέχνη είναι περιορισμένη στους όρους συμφωνίας με τη φύση. Μια τέχνη του υψηλού πρέπει λοιπόν να προκαλέσει υψηλή συγκίνηση αναπαριστώντας μίαν εμπειρία του υψηλού στη φύση. Τούτο όμως δεν φαίνεται, σύμφωνα με τον Kant, να είναι εφικτό, τουλάχιστον στην ίδια ένταση. Δεν πρέπει ως εκ τούτου να αναζητούμε το υψηλό σε «προϊόντα της τέχνης»<sup>12</sup>. Διότι εκεί πάντοτε ένας ανθρώπινος σκοπός, άρα

11. Βλ. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, σ. 295.

12. Βλ. Uygur Abaci, «Kant's Justified Dismissal of Artistic Sublimity», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66:3 (Summer 2008) 243-244.

ένας πεπερασμένος και σαφώς οριοθετημένος σκοπός, έχει καθορίσει το μέγεθος και τη μορφή και άρα δεν μπορούμε εδώ στην πραγματικότητα να ομιλούμε για άπειρο ως απόρριψη κάθε δομημένης μορφής. Η επίδραση εδώ του απείρου παράγεται από τη χρήση στρατηγικών και ορθολογικά σχεδιασμένων μέσων που δεν μπορεί παρά να είναι πεπερασμένα. Οφείλει λοιπόν να καταδείξει κανείς το υψηλό «στην πρωτόγονη φύση (και μάλιστα σε τούτη μόνον, εφόσον δεν συνεπάγεται κάποιο θέλγητρο ή συγκίνηση λόγω πραγματικού κινδύνου), δηλαδή απλώς εφόσον εμπεριέχει μέγεθος»<sup>13</sup>.

Η τέχνη του υψηλού επιπλέον είναι για τον Καντ ιδεολογικά ύποπτη, καθόσον είναι η τέχνη την οποία φαίνεται να προκρίνει η εξουσία. Το υψηλό στη φύση διευρύνοντας τις γνωστικές και ψυχικές δυνάμεις μας οξύνει την αίσθηση της αυτενέργειάς μας και της αυτονομίας μας. Η τέχνη αντιθέτως καθιστά ελέγξιμη την ένταση της επίδρασης, την αμβλύνει· δεν διευρύνει τις γνωστικές μας ικανότητες, ούτε συμβάλλει στην ενίσχυση της αυτοσυνειδησίας μας. Η τέχνη του υψηλού δεν είναι μια τέχνη αντίστασης στην εξουσία, στην έκδηλη ή άδηλη βία της, αλλά απεικονίσεις του μεγαλείου της· έχει συνεπώς τη λειτουργία της μετατροπής του αυτόνομου πολίτη σε παθητικό υπήκοο και άρα της ιδεολογικής νομιμοποίησης των υφιστάμενων σχέσεων κυριαρχίας:

Για τούτο και οι κυβερνήσεις επέτρεψαν πρόθυμα στις θρησκείες να εφοδιασθούν σε αφθονία με τον εξοπλισμό εκείνο και επεδίωξαν έτσι να αφαιρέσουν από τον υπήκοο τον μόχθο, συγχρόνως όμως και την ικανότητα να επεκτείνει τις ψυχικές του δυνάμεις πέρα από τους φραγμούς, τους οποίους μπορεί κανείς να του θέσει αυθαιρέτως και μέσω των οποίων να τον μεταχειρισθεί ευχερέστερα ως απλό παθητικό δέκτη.<sup>14</sup>

Ο Kleist αναγνωρίζει τη βαρύτητα των ενστάσεων του Kant και σε αντίθεση με τον Schiller επιχειρεί να τις αντιμετωπίσει. Εν γένει, είναι από τους λίγους συγγραφείς που έχουν επίγνωση των προβλημάτων τα

13. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, ό.π., Β 89, σ. 88-89.

14. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, ό.π., Β 89, σ. 125.

οποία ανακύπτουν από την εφαρμογή του κατηγορήματος του «υψηλού» στον χώρο της τέχνης. Θεωρεί ότι η τέχνη του υψηλού δεν πρέπει να είναι μιμητική, αλλά αναστοχαστική: δεν πρέπει να αναπαριστά την εμπειρία του υψηλού, αλλά να αναστοχάζεται τους όρους υπό τους οποίους είναι δυνατή η εμπειρία του υψηλού στην τέχνη. Γι' αυτό στο δοκίμιο του για τον «Μοναχό πλάι στη θάλασσα» συζητεί το πρόβλημα του «υψηλού στην τέχνη» σε αναφορά προς την ειδική περίπτωση όπου το έργο τέχνης, που οφείλει να προκαλέσει τη συγκεκριμένη εμπειρία, έχει ήδη ως αντικείμενό της την εμπειρία του υψηλού στη φύση. Η δυνατότητα της τέχνης να προκαλέσει την εμπειρία του υψηλού μέσα από την αναπαράσταση μιας φυσικής εμπειρίας του υψηλού δεν είναι για τον Kleist κάτι αυτονόητο, όπως ενδεχομένως είναι για τον Schiller, αλλά μάλλον κάτι που αξίζει να τεθεί ρητά ως ερώτημα. Ο Kleist συμφωνεί με τον Schiller ότι η προσφυγή στο μοντέλο του Καντ είναι απολύτως επιτακτική. Συγχρόνως όμως δείχνει ότι είναι αναγκαία η ριζική κριτική του επίμαχου μοντέλου, ότι απαιτείται η «αλλαγή της σύστασης»<sup>15</sup> της δομής του υψηλού. Και η θέση στην οποία φαίνεται να καταλήγει είναι ότι το υψηλό μπορεί να γίνει συγκροτητικό στοιχείο της τέχνης μόνο αν εγκαταλείψουμε την καντιανή σύλληψη του υψηλού, η οποία ορίζει το υψηλό ως εξεικόνιση –έστω και αρνητική– των Ιδεών του Λόγου [Vernunftideen]. Στους ποικίλους προσδιορισμούς του υψηλού, το μόνο που παραμένει σταθερό είναι η αποδιδόμενη σε αυτό επίδραση στον παρατηρητή. Το κατηγορήμα «υψηλό» δηλώνει μια εμπειρία στην οποία αναμειγνύονται οδύνη και ηδονή, τρόμος και σαγήνη. Το πρωταρχικό ενδιαφέρον της ενασχόλησης του Kant με την αισθητική εμπειρία του υψηλού συνίσταται στην ερμηνεία της θετικής διάστασης της ηδονής και κατ' επέκταση στην αποσαφήνιση του ερωτήματος για το πώς ο εμπλεκόμενος παρατηρητής οδηγείται τελικά στην κατάφαση του «ενδεχομενικού» [Kontingenten], του αρνητικού και του ανεννόητου. Υψηλή είναι για τον Kant η υπεροχή του Λόγου [Vernunft] έναντι της εσωτερικής και εξωτερικής φύσης. Η θεωρητική αυτή προσέγγιση αντανακλάται και στο δοκίμιο του Kleist, επαληθεύεται ως έναν βαθμό, υπονομεύεται εν μέρει και τελικά μετατοπίζεται. Έχει επισημανθεί ότι

15. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 295.

στο επίμαχο δοκίμιο παρατηρείται μια εντυπωσιακή εγγύτητα προς ό,τι ο Kleist περιγράφει ως αφετηριακή κατάσταση της εμπειρίας του υψηλού. Απουσιάζει όμως ό,τι θεωρείται ως ο πυρήνας της καντιανής ανάλυσης: το άλμα στον υπεραισθητό κόσμο των «Ιδεών του Λόγου» [Vernunftideen]. Το υψηλό στον Kleist τείνει συνεπώς να λάβει μιαν «υλιστική»<sup>16</sup> τροπή, καθόσον απαγορεύει πλέον την ανύψωση στη σφαίρα των υπεραισθητών Ιδεών της ελευθερίας, του Θεού και της αθανασίας της ψυχής και εστιάζει το ενδιαφέρον του στο υλικό υπόστρωμα του έργου τέχνης.

Αρχικά ο Kleist προσανατολίζεται στην ανάλυση του Brentano, ο οποίος ξεκινά με την περιγραφή της επίδρασης που ασκεί το θαλασσινό τοπίο πάνω στον μοναχό:

Είναι εξάισιο να ατενίζεις, μέσα σε απέραντη μοναξιά πλάι στην όχθη της θάλασσας, κάτω από θαμπό ουρανό, μιαν αχανή υδάτινη έρημο. Τούτο ωστόσο προϋποθέτει ότι έχουμε πάει εκεί, ότι πρέπει να έχουμε επιστρέψει, ότι θα θέλαμε να πάμε απέναντι, ότι δεν μπορούμε να πάμε απέναντι, ότι αισθανόμαστε την απουσία κάθε ζωής, και ότι παρά ταύτα ακούμε τη φωνή της ζωής στον παφλασμό των κυμάτων, στο φύσημα του αγέρα, στο ταξίδι των σύννεφων, στη μοναχική κραυγή των πουλιών. Τούτο προϋποθέτει μιαν αξίωση που εγείρει η καρδιά, και μια απόρριψή της, για να εκφραστώ έτσι, από την ίδια τη φύση.<sup>17</sup>

Στην επίδραση που ασκεί η αχανής υδάτινη έρημος ανήκει συνεπώς η αξίωση που εγείρει η καρδιά και η απόρριψη που εισπράττει κανείς από τη φύση. Η συνάντηση του υποκειμένου με το απολύτως μεγάλο και άρα υψηλό αντικείμενο έχει ως μοιραίο επακόλουθο την υπονόμηση

16. Βλ. Christian Pöpperl, *Auf der Schwelle. Ästhetik des Erhabenen und negative Theologie: Pseudo-Dionysius Areopagita, Immanuel Kant und Jean-Francois Lyotard*, Würzburg 2007, σ. 153-155.

17. Heinrich von Kleist, «Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft», in Lothar Jordan und Hartwig Schultz (eds.), *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Caspar David Friedrichs Gemälde, Der Mönch am Meer betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist*, Kleist-Museum, Frankfurt/O 2004, σ. 40.

και ακύρωση της συνθετικής λειτουργίας της φαντασίας. Τα προσληφθέντα μέρη του αντικειμένου δεν είναι εφικτό να συμπεριληφθούν δια μιας σε ένα όλο, σε μιαν εικόνα και κατ' επέκταση να συντεθούν σε μια ενιαία μορφή. Έτσι η φαντασία αδυνατεί να εξεικονίσει εποπτικά το μέγεθος της τρικυμισμένης θάλασσας και να παράσχει μιαν ενιαία εικόνα της. Παρ' όλα αυτά ο μοναχός αισθάνεται «εξαισία». Παρά τη διάσταση καρδιάς και φύσης, ακούς στη θάλασσα, στον «παφλασμό των κυμάτων» τη «φωνή της ζωής». Ήδη όμως εδώ αρχίζει να διαφαίνεται η διαφορετικότητα της προσέγγισης του Kleist από εκείνη του Kant. Σύμφωνα με τον Kleist, το πνεύμα συνειδητοποιεί μέσω της εμπειρίας του υψηλού τη φυσικότητά του. Η εμπειρία του υψηλού αποκαλύπτεται έτσι ως συνείδηση του ανθρώπου για τον εαυτό του ως φυσικού όντος. Αποσυνδέεται επομένως από το πλέγμα ισχύος, δύναμης και καταδυναστευσης της φύσης και ερμηνεύεται ως εμπειρία μέθεξης στη φύση και κοινής ελευθερίας με αυτήν. Η μεθεκτική μίμηση υποκαθιστά την κυριαρχία. Ως «συναίσθημα» [Gefühl] το υψηλό καθιδρύει μια κοινότητα μεταξύ υποκειμένου και φύσης και γίνεται για το πνεύμα αφορμή να αναλογιστεί πάνω στη δική του φυσική υπόσταση. Η ανακάλυψη της φυσικότητάς του προεικάζει κάτι από τη συμφιλίωση με τη φύση.

Δίχως όμως ίχνος αναστολής, ο Kleist υποστηρίζει ότι το παριστώμενο στο έργο τέχνης υψηλό (δηλαδή η εμπειρία του μοναχού που θεωρεί την τρικυμισμένη θάλασσα) δεν μπορεί να έχει ως επακόλουθο την πρόκληση ανάλογης εμπειρίας στον παρατηρητή της τέχνης, καθόσον ο αναπαριστώμενος στο έργο τέχνης τρικυμιώδης ωκεανός είναι απόρροια ενσυνείδητων και κατ' ανάγκη πεπερασμένων υπολογισμών του καλλιτέχνη. Η μιμητική τέχνη δεν μπορεί, συνεπώς, να προκαλέσει το συναίσθημα τούτο, καθόσον έχει ήδη μορφή και άρα δεν μπορεί να προκαλέσει την αναγκαία για την εμφάνιση του υψηλού αμορφία. Το συναίσθημα τούτο μπορεί να προκληθεί μόνο αν μετατοπιστούμε στον χώρο διαλόγου ανάμεσα στον παρατηρητή και στην εικόνα. Δημιουργούνται έτσι οι όροι για μιαν αναστοχαστική εμπειρία του υψηλού:

Τούτο όμως είναι ενώπιον της εικόνας αδύνατο, και αυτό που θα έπρεπε να βρω στην ίδια την εικόνα, το βρήκα απεναντίας ανάμεσα σε εμένα και στην εικόνα, δηλ. μιαν αξίωση που απηύθυνε



η καρδιά μου προς την εικόνα και μιαν απόρριψή μου από την εικόνα· κι έτσι έγινα εγώ ο ίδιος ο καπουτσίνος, η εικόνα έγινε η αμμοθίνη, αλλά αυτό προς το οποίο θα έστρεφα με λαχτάρα το βλέμμα μου, η θάλασσα, απουσίαζε εντελώς.<sup>18</sup>

Το δοκίμιο πραγματεύεται το υψηλό στη φύση ως εμπειρία του αναπαριστώμενου μοναχού. Οι συλλογισμοί που αναπτύσσονται περιστρέφονται γύρω από το ερώτημα για τους όρους υπό τους οποίους ο παρατηρητής –μέσα από τη διαδραστική του σχέση με τον πίνακα– μπορεί να αποκομίσει την εμπειρία του υψηλού. Ο Kleist θεμελιώνει ένα νέο επίπεδο του αναστοχασμού επί του υψηλού· το επίπεδο αυτό κείται ανάμεσα στο επίπεδο της εξεικονιζόμενης από το έργο τέχνης εμπειρίας του υψηλού και στο επίπεδο της εμπειρίας του υψηλού ως επίδρασης που προκύπτει από τα όσα διαδραματίζονται ανάμεσα στο έργο τέχνης ως όλον και στον παρατηρητή του έργου τέχνης. Το δοκίμιο εντοπίζει τρία στοιχεία συστατικά της εμπειρίας του υψηλού που έχει ο μοναχός:

1. Το υποκείμενο της εμπειρίας του υψηλού στην εικόνα είναι ο μοναχός ενώπιον του ταραγμένου ωκεανού·
2. ένας τόπος περιορισμένος, οριοθετημένος που παρέχει ασφάλεια και στον οποίο συντελείται η αναμέτρηση με το άπειρο [«Αλλά το θέαμά τους γίνεται τόσο ελκυστικότερο, όσο φοβερότερο είναι, αρκεί μόνο να βρισκόμαστε εμείς σε ασφάλεια»<sup>19</sup>]: εδώ ο τόπος αυτός είναι η αμμοθίνη πάνω στην οποία στέκεται ο μοναχός και αγναντεύει τον ωκεανό·
3. η εμπειρία του απείρου ως ενός αντιστεκόμενου σε κάθε μορφοποίηση που προκύπτει από την αναμέτρηση με τον ταραγμένο ωκεανό.

Τα συστατικά αυτά στοιχεία της εμπειρίας του υψηλού που αποκομίζει ο μοναχός μεταφέρονται βήμα βήμα στα όσα συντελούνται στη διαδραστική σχέση ανάμεσα στο έργο τέχνης και στον εξωτερικό παρατηρητή. Η μεταφορά είναι ένα διανοητικό παιχνίδι του ομιλούντος παρατηρητή. Η συζήτηση δεν αφορά στο αν παράγεται πράγματι αυτή η εμπειρία ή

18. Heinrich von Kleist, «Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft», ό.π., σ. 41.

19. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, ό.π., Β, σ. 108.



όχι, αλλά στους όρους υπό τους οποίους φαίνεται δυνατό να μεταφερθεί η εξεικονιζόμενη στο έργο τέχνης εμπειρία του υψηλού σε παρατηρητές που ίστανται εκτός αυτού του χώρου εμπειρίας:

1. Το δυνητικό υποκείμενο μιας διαμεσολαβημένης από το έργο τέχνης εμπειρίας του υψηλού είναι ο εξωτερικός παρατηρητής<sup>20</sup>
2. ο οριοθετημένος τόπος που παρέχει ασφάλεια είναι η ίδια η εικόνα ως βάση υπολογισμών σχεδιασμένη σύνθεση<sup>21</sup>
3. εκεί που ο παρατηρητής θα έπρεπε να αποκομίσει την εμπειρία του απείρου, της απεριόριστης απεραντοσύνης, εκεί αποκομίζει την εμπειρία ενός ανοίγματος προς το κενό, προς το μηδέν: «η θάλασσα λείπει». Πρέπει, συνεπώς, να αναζητήσει την εμπειρία του απείρου πέραν της εικόνας.

Ο Kleist αρχίζει να αποκλίνει από τον Brentano στην ουσία από τις επόμενες προτάσεις:

Τίποτε δεν μπορεί να προκαλεί μεγαλύτερη θλίψη ή δυσφορία από αυτήν τη θέση μέσα στον κόσμο: η μοναδική σπίθα ζωής στην ευρεία επικράτεια του θανάτου, το μοναχικό κέντρο στον μοναχικό κύκλο. Η εικόνα με τα δύο ή τρία μυστηριώδη αντικείμενά της στέκεται απέναντί μου όπως η αποκάλυψη, σαν να σκεφτόταν τις νυχτερινές σκέψεις του Young, και επειδή αυτή μέσα στην ομοιομορφία της και στην απεραντοσύνη της δεν έχει σε πρώτο πλάνο τίποτε άλλο πέρα από το πλαίσιο, όποιος την παρατηρεί αισθάνεται σαν να του έχουν κοπεί τα βλέφαρα.<sup>20</sup>

Από εδώ ξεκινά η δική του αυτοδύναμη επιχειρηματολογία, η οποία κομίζει κάτι καινούργιο και αδιανόητο σε σχέση με την τότε κυρίαρχη ιδεαλιστική σύλληψη του υψηλού. Η αναζήτηση ενός εκείθεν του έργου τέχνης βρίσκει κάτι: την υλικότητα της εικόνας. Η εικόνα δεν έχει τίποτε παρά το πλαίσιο για μπροστινό μέρος της. Αυτό το πλαίσιο δεν ανήκει πλέον σε αυτό που παριστά η εικόνα, αλλά αναφέρεται στο υλικό της εικόνας, καθόσον θέτει, χαράσσει το όριό της. Το κενό μπορεί να πληρωθεί

20. Heinrich von Kleist, «Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft», ό.π., σ. 43-44.



μόνο με την ήδη δεδομένη υλικότητα του έργου τέχνης. Το βλέμμα του παρατηρητή σκοντάφτει κατ' ανάγκη στην υλικότητα του πίνακα, στο πλαίσιό του κι έτσι εμποδίζεται η στροφή του βλέμματός του προς τα ένδον, προς τον εαυτό του. Η ανύψωση του παρατηρητή στον χώρο των Ιδεών καθίσταται ανέφικτη. Η καίρια συμβολή του Kleist βρίσκεται στην εκπληκτική περιγραφή που προτείνει για το είδος θέασης και όρασης που απαιτεί η ίδια η εικόνα: η ομοιομορφία της, η απουσία όχθης επιβάλλει στον παρατηρητή να «βλέπει μόνο το πλαίσιο, σαν να του έχουν κοπεί τα βλέφαρα». Η επίδραση προκύπτει από τη μορφική σύνθεση, την έλλειψη αντικειμένων που να δίνουν προσανατολισμό στο βλέμμα και να το καθοδηγούν προς μian ορισμένη κατεύθυνση, προκύπτει από την επώδυνη διεύρυνση του βλέμματος κατ' αναλογία προς την επέκταση του χώρου. Δεν υπάρχει η δυνατότητα να κλείσουμε τα μάτια και να μη θέλουμε να δούμε. Το βλέμμα εκτίθεται στο θεώμενο αντικείμενο και είναι ικανό μόνο για παθητική θέαση.

Ο Kleist εκφράζει με τη δραστική μεταφορά των κομμένων βλεφάρων τη βίαιη επίδραση της εικόνας του Friedrich: ενώπιον της εικόνας δεν είναι δυνατό ο παρατηρητής αμυνόμενος να σφαιλίσει τα μάτια του. Η εικόνα τον εξαναγκάζει να βλέπει θέλοντας και μη, και τον εξαναγκάζει μάλιστα να βλέπει κατά τρόπο υψηλό· από αυτή την άποψη, η εικόνα αναγορεύει σε κεντρικό της θέμα τον υψηλό τρόπο όρασης [das erhabene Sehen]. Ο Kleist όμως δεν περιορίζεται στην περιγραφή της επίδρασης που ασκεί η εικόνα· διερευνά επίσης και τους λόγους μιας τέτοιας επίδρασης. Η θέση του, ότι η εικόνα «μέσα στην ομοιομορφία της και στην απεραντοσύνη της δεν έχει σε πρώτο πλάνο τίποτε άλλο πέρα από το πλαίσιο», δηλώνει τα καινοφανή αναπαραστικά μέσα τα οποία προκάλεσαν ήδη στους συγχρόνους του Friedrich έντονες διαμαρτυρίες κατά των τοπιογραφιών του<sup>21</sup>. Ο πίνακας του Friedrich παραιτείται από τα κλασικά μέσα εσωτερικής πλαισίωσης, δείχνει ανολοκλήρωτος και αρνείται να κατευθύνει το βλέμμα του παρατηρητή με τη χρήση μιας κεντρικής προοπτικής. Η απουσία εσωτερικού πλαισίου προκαλεί τρόπον τινά το κόψιμο των βλεφάρων του παρατηρητή.

21. Βλ. *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Sigrid Hinz (ed.), München 1968.

Η πρόσφατη φιλολογική έρευνα έχει καταδείξει ότι η περίφημη μεταφορά του Kleist δεν αποτελεί δική του επινόηση. Πίσω από αυτήν κρύβεται μια παλαιά ιστορία τύφλωσης. Πρόκειται για την ιστορία του Ρωμαίου στρατηγού Regulus, την οποία ο Kleist είναι πιθανό να την γνώριζε μέσα από την σχετική αφήγηση του Κικέρωνα<sup>22</sup>. Ο Regulus συνελήφθη από τους Καρθαγένιους, οι οποίοι, αφού του έκοψαν τα βλέφαρα, τον άφησαν έκθετο στις εκτυφλωτικές ακτίνες του ήλιου οδηγώντας τον έτσι στον θάνατο. Στη μεταφορά του Kleist ο παρατηρητής της εικόνας μετατρέπεται σε Regulus' και αυτή η μετατόπιση της προοπτικής έχει καιρία σημασία. Δίνει μάλιστα την απάντηση στο αίνιγμα που συνιστά ο περίφημος πίνακας του William Turner που φέρει τον τίτλο «Regulus» και ολοκληρώθηκε από τον Άγγλο ζωγράφο το 1828 στη Ρώμη. Γιατί κατονομάζει ο ζωγράφος στον τίτλο ένα πρόσωπο το οποίο δεν αναπαριστά στην εικόνα του; Το ερώτημα αυτό που ταλάνιζε επί μακρόν την ιστορία της τέχνης αποσαφηνίστηκε το 1969 από τον John Cage: ο Regulus δεν βρίσκεται στην εικόνα, διότι αποτελεί την προϋπόθεσή της. Βλέπουμε μέσα από τα δίχως βλέφαρα μάτια του Ρωμαίου στρατηγού τις τελευταίες ακτίνες ήλιου λίγο πριν τον θάνατό του<sup>23</sup>.

Ο Kleist περιγράφει κατ' ουσίαν το βλέμμα ενός τυφλωμένου παρατηρητή ο οποίος εκτίθεται στη βίαιη επίδραση ενός υψηλού έργου τέχνης δίχως τη δυνατότητα να προβάλει αντίσταση. Τούτο το «υψηλό οράν» δεν ταυτίζεται με το γνωσιοθεωρητικό οράν, το οποίο σε συνεργασία με τη νόηση μεριμνά ώστε ο παρατηρητής να έχει τη δυνατότητα προσανατολισμού. Η εικόνα που προκύπτει από τη διαδικασία της τύφλωσης είναι παθητική, δεν είναι απόρροια της αυτενέργειας του υποκειμένου. Την τύφλωση την υφιστάμεθα παθητικά. Εάν διεισδύσαμε κατανοητικά στην εικόνα αυτή, τότε θα αποκτούσαμε εκ νέου τον κυριαρχικό έλεγχο επί της διαδικασίας της οράσεως. Το γνωστικό οράν επιβάλλεται πάνω στο αντικείμενο με τη μορφή του και εξαφανίζει την πρωτογενή υλικότητα του ορώμενου. Αυτό που απομένει από το αρχικά ορώμενο

22. Cicero, «Rede gegen Piso», in Marcus Tullius Cicero, *Sämtliche Reden*, vol. 6, Zürich und München 1980, σ. 169.

23. Στηρίζομαι εδώ στο εξαιρετικό κείμενο του Peter Bexte, «Sonnenblicke und Augenlider», στο Werner Busch und Carolin Meister (eds.), *Nachbilder. Das Gedächtnis des Auges in Kunst und Wissenschaft*, Berlin 2011, σ. 31.

και αυτό που εντέλει βλέπουμε δεν είναι τίποτε άλλο από ιδανικεύσεις. Το σύνηθες οράν είναι διαδικασία μέσα από την οποία βλέπουμε κάτι πάντα ως κάτι. Επομένως, το σύνηθες οράν είναι ένα εγγενώς κατανοητικό-γνωστικό οράν το οποίο οδηγεί σε παράκαμψη του πρωτογενούς ορώμενου. Γι' αυτό ο Kleist προκρίνει διεργασίες καλλιτεχνικής έκφρασης οι οποίες αποσκοπούν στην ακύρωση της παράκαμψης αυτής μέσα από την τύφλωση του νοείν. Το βλέμμα και η νόηση συνδέονται εν προκειμένω όχι μέσω της γνώσης, αλλά μέσω της τυφλής τους κηλίδας. Ο Kleist προκρίνει καλλιτεχνικούς πειραματισμούς οι οποίοι προκαλούν οδύνη στη νόηση, καθώς επιχειρούν να προσδώσουν στον άυλο χαρακτήρα της υλική υπόσταση.

Στο υψηλό οράν δεν συμμετέχει ενεργά η ανθρώπινη νόηση. Ο τρόπος όρασης του τυφλωμένου παρατηρητή δεν μπορεί συνεπώς να ταυτιστεί με τη συνήθη όραση, διότι τότε δεν θα υπήρχε η δυνατότητα να ακυρωθεί η αλλοίωση του αρχικά ορώμενου μέσω μιας μεταγενέστερης ιδανικεύσεως που προέρχεται από την ενεργοποίηση της νοήσεως. Θα μπορούσαμε όμως, ακολουθώντας τον Paul de Man, να το χαρακτηρίσουμε ως ένα «υλικό οράν»<sup>24</sup>. Στο μέτρο που η καθαρά αισθητική θέαση του κόσμου δεν είναι μέρος ενός συστήματος τρόπων ή σχημάτων λόγου, τότε δεν μετέχει στο φως που εκλύει ο Λόγος. Δικαίως παρατηρεί ο de Man ότι το ελεύθερο από κάθε τελεολογική πρόσμειξη οράν βρίσκεται σε ριζική αντίθεση προς όλους τους ορισμούς που συναντάμε στην *Κριτική της κριτικής δύναμης*. Διότι σε όλους τους ορισμούς το υψηλό ορίζεται ως αρνητική εξεικόνιση Ιδεών του Λόγου. Και εξ αρχής ο Kant έχει προβάλει το γεγονός ότι το υψηλό δεν έχει τις ρίζες του στο φυσικό αντικείμενο, αλλά στον ανθρώπινο νου, και ότι επομένως το επιχείρημά του δεν δίνει έμφαση στην αμιγώς νοούμενη φύση του υψηλού, αλλά απεναντίας προσπαθεί να τεκμηριώσει τη θέση ότι το υψηλό, παρ' όλο τον νοούμενο χαρακτήρα του, μπορεί να εμφανίζεται ως ένα εξωτερικό φαινόμενο. Τούτο όμως έρχεται σε ευθεία σύγκρουση με τη ριζική υλικότητα του υψηλού οράν, όπως τούτο περιγράφεται με την τερατώδη μεταφορά των κομμένων βλεφάρων του Kleist. Η αρνητική

24. Paul de Man, «Phänomenalität und Materialität bei Kant», *Die Ideologie des Ästhetischen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, σ. 27.

εξεικόνιση των Ιδεών είναι συνεπώς ασύμβατη προς τον τρόπο οράσεως του τυφλωμένου από το υψηλό έργο τέχνης παρατηρητή.

Εάν τα φαινόμενα χαρακτηρίζονται από μίαν αισθητικότητα η οποία είναι διάφανη ως προς το νόημά της, τότε η υλικότητα, όπως την εννοεί ο Kleist, είναι η υφή μιας φαινομενικότητας στην οποία τίποτε συγκεκριμένο δεν εμφανίζεται: βλέπουμε κάτι χωρίς όμως να γνωρίζουμε ως τι το βλέπουμε. Όπου ένας συνδυασμός σημείων αποκτά με αυτόν τον τρόπο μίαν υλικότητα, έρχεται σε ρήξη με κάθε τροπολογικό σύστημα που επιχειρεί να την ιδιοποιηθεί. Ο «υλισμός» της κατανοητικής πρόσληψης των σημείων υπονοεί έναν κατακερματισμό της συνάφειάς τους με την πιθανή σημασία τους. Ο de Man, στηριζόμενος στον Walter Benjamin, εννοεί την αλληγορία ως διαδικασία αποσύνδεσης των στοιχείων του σημείου, ως απελευθέρωση του «γράμματος» από τη μετάφρασή του σε ένα συμβολικό «πνεύμα». Επομένως, η υλικότητα είναι προσδιορισμός της αλληγορίας.

Το δοκίμιο του Kleist μπορεί συνεπώς να τοποθετηθεί στο εσωτερικό μιας ιστορικής κίνησης η οποία μετασχηματίζει το υψηλό από μια γέφυρα που ενώνει το αισθητό με το υπερβατικό στη συνεχή διατάραξη της εκάστοτε παγιωμένης πραγματικότητας. Το αισθητικό πεδίο δεν μπορεί πλέον να εκπληρώσει τη γεφυρωτική λειτουργία που του είχε αποδώσει ο Kant. Ο Kleist κληρονομεί το καντιανό μοντέλο του υψηλού, διότι του παρέχει τη δυνατότητα να αμφισβητήσει την άκαμπτη αυτοσυντήρηση του αυτόθετου υποκειμένου. Ταυτοχρόνως το τροποποιεί σε ένα καίριο σημείο. Στη δική του κατασκευή το υποκείμενο δεν μεταβαίνει από τον χώρο της φύσης σε μια περιοχική κατασκευασμένη από τη νόηση. Στον Kleist εξαφανίζεται πλήρως ο νοούμενος κόσμος. Το υψηλό δεν επιτελεί πλέον τη μετάβαση από τον κόσμο των φαινομένων στον κόσμο των νοουμένων. Εάν το υψηλό μετασχηματίζεται στον Kleist από γέφυρα σε συνεχή ανατάραξη της υφιστάμενης πραγματικότητας, τότε από εδώ αποκαλύπτεται ο διαρκώς αυξανόμενος σκεπτικισμός ως προς τη δυνατότητά μας να βρούμε πρόσβαση καθ' οιονδήποτε τρόπο σε έναν κόσμο νοουμένων.

Για τον Kleist ο ενοφθαλμισμός του υψηλού στην τέχνη είναι εφικτός μόνο αν αποσυνδέσουμε την αμφισημία του υψηλού από τη ριζική διάκριση του εμπειρικού εγώ από το νοούμενο εγώ. Η επίμαχη αισθητική

εμπειρία επιτρέπει μιαν ιδιότυπη και κριτική σχέση προς το Απόλυτο η οποία απαγορεύει, χάριν του Απολύτου, κάθε ρητό-θεματικό προσδιορισμό του. Ακόμη και η από τον Kant προτεινόμενη ταύτιση του Απολύτου με τον πρακτικό Λόγο απορρίπτεται. Το Απόλυτο, εάν έχει πλέον κάποιο νόημα η συγκεκριμένη λέξη, τίθεται από τον Kleist ως ένας ριζικά απροσδιόριστος ορίζοντας. Παρότι το Απόλυτο στον Kant είναι μη αναπαραστήσιμο, μη εξεικονίσιμο, ωστόσο εξακολουθεί να είναι νοητό. Απεναντίας, στον Kleist έχει πάψει πλέον να είναι νοητό: είναι ένα Απόλυτο με «μαύρο πέπλο καλυμμένο»<sup>25</sup>, όπως θα έλεγε ο Adorno, επομένως ένα Απόλυτο που προεικονίζει τον θάνατο του Θεού.

Ο Kleist συμφωνεί με την εφεκτικότητα των κρίσεων που εκφέρει ο Kant για τη δυνατότητα μιας τέχνης του υψηλού και ερμηνεύει τη στάση του αυτή ως έμμεση κριτική στον ηρωικό κλασικισμό και στην από αυτόν καταγόμενη εμφατική τέχνη. Θεωρεί ωστόσο ότι δικαιούται να υποβάλει σε αυστηρή κριτική τον Kant, επειδή ο τελευταίος, αναλύοντας το υψηλό με όρους αντλημένους από την αντίθεση δύναμης και αδυναμίας, στην ουσία αποδέχεται την αδιαμφισβήτητη συνέργειά του με την κυριαρχία. Από αυτή την άποψη, το καντιανό υψηλό εμφανίζεται ως η αισθητική εκδοχή του καρτεσιανού προτάγματος, το οποίο αποβλέπει στην αυτοθεμελίωση του υποκειμένου και στην ολοσχερή καθυπόταξη της φύσης, ως η αισθητική στρατηγική της αυτοεπιβεβαίωσης του νεωτερικού υποκειμένου δια της οποίας ο Λόγος μπορεί να υπερισχύσει του φόβου που προξενεί η παντοδύναμη φύση. Όπως θα έλεγε ο Αντόρνο, το υψηλό νοείται ως «το μεγαλείο του ανθρώπου ως πνευματικού όντος και ως δαμαστή της φύσης»<sup>26</sup>. Όταν όμως το πνεύμα, το οποίο στον Καντ νοείται ως υπεραισθητή ικανότητα, επαναφέρεται στα όρια που θέτει η φύση, «τότε δεν αίρεται πλέον θετικά μέσα του η εκμηδένιση του ατόμου»<sup>27</sup>. Όπου θριαμβεύει το νοητό μέσα στο άτομο που αντιστέκεται πνευματικά στον θάνατο, το άτομο «φουσκώνει από υπερηφάνεια»<sup>28</sup> σαν να ήταν παρ' όλα αυτά κάτι το απόλυτο.

25. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 204.

26. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 295.

27. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π.

28. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π.

Η απόσταση που χωρίζει ένα τέτοιο υψηλό από το γελοίο είναι όντως μηδαμινή.

Από αυτή την ηρωική σύλληψη του υψηλού επιχειρεί ο Kleist να αποστασιοποιηθεί υπογραμμίζοντας ότι μέσω της εμπειρίας του υψηλού το πνεύμα συνειδητοποιεί τη φυσικότητά του. Η εμπειρία του υψηλού αποκαλύπτεται έτσι ως συνείδηση του ανθρώπου για τον εαυτό του ως φυσικού όντος. Η εμπειρία της φυσικότητας του ανθρώπου αποδεικνύεται το αυθεντικό περιεχόμενο του υψηλού, το οποίο τελεί πάντα σε λανθάνουσα κατάσταση. Από την αλλαγή στη σύνθεση της κατηγορίας του υψηλού προκύπτει ότι η εμπειρία του υψηλού πρέπει να αποσυνδεθεί από το πλέγμα ισχύος, δύναμης και καταδυνάστευσης της φύσης και να ερμηνευθεί ως εμπειρία μέθεξης στη φύση και κοινής ελευθερίας με αυτήν. Η μεθεκτική μίμηση υποκαθιστά την κυριαρχία. Ως συναίσθημα το υψηλό καθιδρύει μια κοινότητα μεταξύ υποκειμένου και φύσης και γίνεται για το πνεύμα αφορμή να αναλογιστεί πάνω στη δική του φυσική υπόσταση. Η ανακάλυψη της φυσικότητάς του προεικάζει κάτι από τη συμφιλίωση με τη φύση. Η προοπτική της καταδυνάστευσης της φύσης μετασχηματίζεται σε προοπτική συμφιλίωσης. Η φύση απελευθερώνεται από τη συνάφεια της αυτοφυούς ανάπτυξης με την αξίωση του υποκειμένου για κυριαρχία. Παράλληλα, το υποκείμενο χειραφετείται από τον εξαναγκασμό κυριαρχικής καταδυνάστευσης της φύσης. Στην εμπειρία του υψηλού ο άνθρωπος απελευθερώνεται από την αρχή της αυτόθετης υποκειμενικότητας, από την απεριόριστη βούληση για ισχύ και από την εμπλοκή του στις βλέψεις για τυφλή κυριαρχία. Πρόκειται συνεπώς για εμπειρία ελευθερίας, αλλά όχι με την καντιανή έννοια της υπεροχής έναντι της φύσης, αλλά με την έννοια της απελευθέρωσης από την «αρχή του εγώ» [Ichprinzip] που αποβλέπει στην κατακυριαρχηση επί της φύσεως. Το υποκείμενο αναγκάζεται να αναστείλει τις κυριαρχικές του βλέψεις. Τούτη η οδύνη μετασχηματίζεται σε υπόσχεση ευτυχίας, σε εκπλήρωση της νοσταλγίας για ό,τι έχει αποκλειστεί από τον συμπαγή όγκο του εγώ. Ακυρώνεται η μαγική επιρροή που ασκεί το υποκείμενο στη φύση και στην οποία είναι το ίδιο εγκλωβισμένο. Η ελευθερία δεν συνίσταται στην ανεξαρτησία του νοούμενου εγώ από την εμπειρική του υπόσταση, αλλά στη συνείδηση του υποκειμένου για την ομοιότητά του με τη φύση. Το υποκείμενο ελευθερώνεται από την



παραφροσύνη της επιθυμίας για εξουσία και αποκτά επίγνωση της φυσικότητάς του.

## Abstract

George Xiropaidis

Spaces and landscapes of the sublime: Kant, Friedrich, Kleist

Heinrich von Kleist's essay on Caspar David Friedrich's painting "The Monk by the Sea" is interpreted as a new examination of the question whether the experience of the sublime can be communicated by presenting the sublime in the work of art. Immanuel Kant has doubted this; Kleist subjects it to a radical examination.

The following paper explores in detail Kleist's reassessment of Kant's notion of the sublime. It makes judicious use of the dialectical concept of negative representation [negative *Darstellung*] to explain the parallels, and more importantly, the differences with Kleist's representational practices.

The key difference is that for Kleist the disintegration of comprehension, identified by Kant as an essential feature of the experience of the sublime, has no stabilizing corrective equal to Kant's account of reason's reasserting of itself in the face of the challenge posed by the sublime. There is no recourse to a shared moral law. Rather, the overwhelming incoherence attains permanence as the site where Kleist's aesthetic resides as a form of "material vision".



ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΟΥΚΑ-ΚΑΜΠΙΤΟΓΛΟΥ

## Το ελληνικό τοπίο στην ποίηση του Byron

Η ομολογία του Byron ότι «ο αέρας της Ελλάδας τον έκανε ποιητή, αφυπνίζοντας και ενεργοποιώντας τις δημιουργικές του δυνατότητες»<sup>1</sup>, επισημαίνει ένα πλέγμα σχέσεων με τη χώρα –και τον χώρο– που χαρακτηρίζεται από μια διαλεκτική αντιπαράθεση, πνευματική και αισθησιακή συνάμα. Η Ελλάδα είναι ο τόπος του θαύματος, που μέσα της συντελείται η μύηση σε μιαν «άλλη» γραφή, τη γραφή των αγέρηδων, της ακρογιαλιάς, των ερειπωμένων ναών και της ψηλόκορφης ράχης<sup>2</sup>. Είναι μητέρα και μούσα και λατρευτή γυναίκα. Ο ποιητής είναι γιος και εραστής, που μεταμορφώνεται μέσα από την ευδαιμονική επαφή του με το τοπίο. Γι' αυτόν η Ελλάδα είναι «μια χώρα πλημμυρισμένη από τα πιο φωτεινά και τα πιο σκοτεινά, αλλά πάντα τα πιο ζωηρά

---

1. Σύμφωνα με τα –πάντα υπό αμφισβήτηση– λεγόμενα του φίλου του Trelawny, όπως αναφέρει ο Sturze στην ανακοίνωσή του «How Good Was Lord Byron's Greek?», (Erwin A. Sturze, «How Good Was Lord Byron's Greek?», *Lord Byron: Byronism – Liberalism – Philhellenism, Proceedings of the 14th International Byron Symposium*, M. B. Raizis (ed.), The University of Athens, Athens 1988, σ. 77).

2. Η ερωτική σχέση του Δον Ζουάν με την ελληνοπούλα Χαϊδή στο ανώνυμο κυκλαδίτικο νησί περιγράφεται με τον ίδιο τρόπο: «Χωρίς νάναι σε θέση να μιλήσουν ο ένας τη γλώσσα του άλλου, η Χαϊδή και ο Ζουάν ανακαλύπτουν μια φυσική γλώσσα όπου το σημαίνουν δεν είναι αυθαίρετο αλλά μάλλον το ίδιο το σημαινόμενο. [...] Η συμβιωτική τους εμπειρία, [...] που τους ενώνει όχι μόνο μεταξύ τους αλλά και με το τοπίο [...], λαμβάνει χώρα πέρα από τη γλώσσα. Ή μάλλον, λαμβάνει χώρα σ' έναν χώρο όπου τα πράγματα είναι λέξεις» (Anne K. Mellor, *English Romantic Irony*, Harvard University Press, Cambridge / Mass. / London 1980, σ. 73).

χρώματα»<sup>3</sup>, και αν δεν πραγματοποιεί οπωσδήποτε την επιθυμητή σύζευξη των αντιθέτων, τουλάχιστον διεγείρει τις αισθήσεις και τον νου στη συμβολική αντίληψη της λειτουργίας τους. Η γοητεία του αντιφατικού και του παράδοξου, θα μπορούσε να πει κανείς πως είναι το κύριο χαρακτηριστικό του βυρωνικού «προσώπου»<sup>4</sup> που βρίσκεται σε μια συνεχή αναζήτηση στιγμών έντασης και παραφοράς, λειτουργώντας μόνο κάτω από συνθήκες «κρίσης», και προχωρεί (καθόλου προσεκτικά) πάνω στην «κόψη του ξυραφιού» – στη σαγήνη της αποστροφής που καθορίζει τη στάση του απέναντι στη ζωή, τον έρωτα, την ποίηση.

Η αμφίδρομη σχέση του ποιητή με την ελληνική πραγματικότητα, μια σχέση έλξης / απώθησης, αρθρώνεται πάνω στο αντιθετικό ζεύγος «φύσης» και «ιστορίας», ελευθερίας και τυραννίας, έκστασης και φρίκης. Η διττή αυτή προσέγγιση –φυσικο-μυθική και ταυτόχρονα ιστορική– διεργάζεται «ιερές συμμαχίες» που κατά κάποιον τρόπο αποκλίνουν από την παραδοσιακή τυπολογία. Στην ποίηση του Byron ταυτίζονται «φύση» και «μύθος» σε αντιπαράθεση με την «ιστορία», «φύση» και «τέχνη» σε αντίθεση με την «κοινωνία», το φυσικό παρόν και το ιστορικό παρελθόν ενάντια στο ιστορικό παρόν, «φύση» και «πολεμική τέχνη» κατά της «ιστορίας» και του «πολέμου». Στην πιο έντονη μορφή της, η αντινομία αυτή εκφράζεται μέσα από έναν άμετρο έρωτα για την Ελλάδα και μια απροκάλυπτη απέχθεια για τους Έλληνες – ή καλύτερα τους νεο-Έλληνες: «Ποιητή, τι έχεις να κάνης άλλο εδώ, μια κοκκινάδα / για κάθε Έλληνα να νοιώθης και να κλαις για την Ελλάδα» (*Don Juan*, III, 86)<sup>5</sup>.

3. Όπως αναφέρει σε γράμμα του στις 5 Δεκέμβρη 1813 (Terence Spencer, *Fair Greece Sad Relic: Literary Philhellenism from Shakespeare to Byron*, Denise Harvey and Company, Athens 1954, 1986 σ. 288).

4. Αυτή η “χαμαιλέοντεια” φύση του ποιητή έχει γίνει αντικείμενο όχι μόνο κοινωνικής κριτικής, αλλά και μελέτης: η βυρωνική αστάθεια περιγράφεται σαν «μια “σύμβαση των αντιθέτων”, μια δραματική ικανότητα για εξισορρόπηση αντιφατικών δυνάμεων» (Patricia M. Ball, *The Central Self: A Study in Romantic and Victorian Imagination*, Athlone Press, London 1968, σ. 17).

5. Για τα ποιήματα του Byron στο δοκίμιο αυτό χρησιμοποιείται η έκδοση του Στέφανου Μύρτα, *Lord Byron: Τραγούδια για την Ελλάδα*, 1924, Εκδόσεις Μπάυρον, Αθήνα 1983.

Η φύση, ως ποιητική του χώρου, αντιπαλεύει την ιστορία ως ποιητική –ή μάλλον μη ποιητική– του χρόνου, μια και ο μηχανισμός μετατροπής της ιστορίας σε μύθο<sup>6</sup> μέσα από την εξαγνιστική διαδικασία της φαντασίας και της ποίησης λειτουργεί στον Byron μόνο για τις αρχαίες μνήμες και όχι για τις σύγχρονες εμπειρίες. Μέσα σε αυτή την ακραία αντιμαχία που θεμελιώνει το ποιητικό σύμπαν του Byron, η ιστορία βιώνεται –και γράφεται– σαν το «άλλο» της φύσης, το «κακό» που μιαίνει την ευδαιμονική αίσθηση και ευφορική μνήμη της αυθεντικής ζωής. Το ελληνικό τοπίο σαν φυσική παρουσία υποδηλώνει το «σημαίνον» για το «σημαινόμενο»<sup>7</sup> της μυθικής απουσίας, γίνεται ο «οίκος» όχι μόνο του αρχαίου δράματος και του μυθικού παρελθόντος, αλλά και το «είναι» που κυοφορεί την ποιητική γλώσσα. Το τοπίο εμφανίζεται σαν ένας τόπος συγχώνευσης του «τότε» και του «τώρα»,

6. «Τι είναι ο μύθος, σήμερα»; – ρωτά ο Roland Barthes και προχωρεί σε μια απάντηση, ή μάλλον σε μια σειρά από απαντήσεις, που ανατρέπουν την παραδοσιακή έννοια του μύθου ως μιας ιερής, αέναης, αρχετυπικής ιστορίας που οριοθετεί την κουλτούρα. Ακολουθώντας την ελληνική ετυμολογία του όρου, μύθος, για τον Barthes, είναι ένα είδος αφήγησης, ένα γλωσσικό προϊόν με ιστορικό υπόβαθρο, «ένας τύπος λόγου επιλεγμένος από την ιστορία» που «δεν είναι δυνατόν να προκύψει από τη “φύση” των πραγμάτων». Μεταμορφώνοντας «την ιστορία σε φύση» και «το νόημα σε μορφή», ο μύθος «παγώνει» την ιστορική εξέλιξη και αλλαγή σε ένα φυσικό (και επαναλαμβανόμενο) έργο τέχνης και έτσι γίνεται η γλώσσα της συντήρησης και της σταθερότητας – η (μετα)γλώσσα του δυνάστη. Ο μύθος «αφαιρεί από το αντικείμενο στο οποίο αναφέρεται κάθε ίχνος ιστορίας». Για τον Barthes, υπάρχει μόνο ένας «αντί-λογος» που μπορεί να αντιμετωπίσει και να αντισταθεί στα μυθικά συστήματα και αυτός είναι η ποιητική γλώσσα. Υπηρετώντας τα συμφέροντα της κρατούσας τάξης, ο μύθος είναι «απολιτικοποιημένος λόγος»: έτσι, το αντίθετο του μύθου είναι αυτό το είδος λόγου «που παραμένει πολιτικός», που αντικείμενό του είναι να φτιάξει τον κόσμο μέσα από την «καθαρή πράξη» μιας επανάστασης που υπονομεύει τον μύθο – την ποιητική πράξη (Roland Barthes, *Mythologies*, Annette Lavers (μτφρ.), Jonathan Cape, London 1972, 1974, σ. 129-151).

7. Έχει παρατηρηθεί ότι «[η] κλασική λογοτεχνία, όπως την αντιλαμβάνονται οι Ρομαντικοί, ήταν μια λογοτεχνία φυσικών σημείων. Ο Ρομαντισμός δέχεται την αυθαιρεσία των δικών του σημείων, αλλά συνεχώς αναζητεί τρόπους για να ξεπεράσει τις τραυματικές συνέπειες αυτής της αναγνώρισης» (Tilottamma Rajan, *Dark Interpreter: The Discourse of Romanticism*, Cornell University Press, Ithaca / London 1980, σ. 249).

ή μάλλον η αρχέγονη πηγή που τροφοδοτεί μια αέναη παραγωγή «αυθεντικών» στιγμών ύπαρξης. Μέσα από την απόλυτη προσήλωση στη φύση, η αντίληψη του χαμένου χρόνου, και του μύθου, δεν τοποθετείται σε ένα αποστασιοποιημένο παρελθόν, αλλά βιώνεται ως «εν-εστώς», όπως για παράδειγμα στο τουρκικό παραμύθι Γκιαούρ [*Giaour*]:

*Ω Ελλάδα, η ιστορία σου η αθάνατη κ' αιώνια  
στα ζωντανά τα φύλλα της το μυριαντιλαλεί.  
Ρηγάδες που τους πλάκωσαν άραχνα μαύρα χρόνια  
αφήκαν δίχως όνομα τρεις πυραμίδες μόνες,  
μα μέσ' στο τόσο ρήμαγμα οι αθάνατοί σου Εσένα,  
τι κι' αν τους σάρωσε ο καιρός των τάφων τις κολώνες,  
θρονιάσαν μεγαλόπρεπα να τους θωρούν οι αιώνες,  
με μαυσωλεία τα βουνά της γης που τους εγέννα.  
Εκεί στον ξένο η μούσα σου δείχνει, ω ζωή περίσση,  
τον τάφο αυτών που ο θάνατος ποτέ δε θε να 'γγίση.*

(*Giaour*, 126-35)

Ο μύθος επαναλειτουργεί ως μυθική εμπειρία και όχι μόνο ως αφήγηση παρωχημένων γεγονότων. Στη «μυθική σκέψη», όπως περιγράφεται από τον φιλόσοφο Cassirer, ο νους «αναπαύεται στην άμεση συνειδητότητα, το αισθητικό παρόν παίρνει τέτοιες διαστάσεις που όλα τ' άλλα εκμηδενίζονται μπροστά του». Αυτή η επικέντρωση της προσοχής πάνω σε ένα αντικείμενο προκαλεί το «σβήσιμο» του υποκειμένου, και παράλληλα «μια αφόρητη ένταση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο, τον εξωτερικό κόσμο. Όταν η εξωτερική πραγματικότητα δεν προσφέρεται μόνο σαν πεδίο αίσθησης και στοχασμού, αλλά κατακυριεύει τον άνθρωπο με μια απόλυτη αμεσότητα και τον πλημμυρίζει με αισθήματα φόβου ή ελπίδας, τρόμου ή ολοκλήρωσης: τότε ο σπινθήρας πηδά το διάκενο, η ένταση εκλύεται, καθώς η υποκειμενική διέγερση αντικειμενοποιείται, και στέκεται μπρος στον νου σαν θεός ή δαίμονας»<sup>8</sup>.

8. Ernst Cassirer, *Language and Myth*, Susan Langer (μτφρ.), Harper and Brothers 1953, ανατ. Dover Publications, New York 1946, σ. 32-33. Μιλώντας γενικότερα για τη μυθική αντίληψη του «θείου», ο Cassirer επισημαίνει την αμφισημία που κλείνουν οι

«Είμαι εραστής της Φύσης και θαυμαστής της Ομορφιάς»<sup>9</sup> δηλώνει ο Byron, ταυτίζοντας την αισθησιακή με την αισθητική απόλαυση. Στη σχέση του ποιητή με τον φυσικό κόσμο απουσιάζει οποιοδήποτε αρνητικό ή καταστροφικό στοιχείο, γιατί είναι το ελληνικό τοπίο που σηματοδοτεί γι' αυτόν την παγκόσμια φύση, ο μεσογειακός χώρος, ο κόσμος του μέτρου και της αρμονίας των μορφών, η γλυκύτητα του κλίματος, η συμφιλίωση των αντιθέτων, η διαλεκτική παρουσία του Απόλλωνα και του Διονύσου που φέρνει την υπαρξιακή πλήρωση:

*Η φύση η χιλιολάτρευτη κ' η πιο καλή είναι μάμμα,  
κι' αν μυριαλλάζει αιώνια γλυκειά της πάντα η όψη,  
κ' εγώ, που αν δε με χείδεψε δε μ'έχει ούτε αποκόψει,  
απ' τα γυμνά τα στήθη της θα ποτιστώ τα πλάνα.  
Ω εκεί πούνε αγριώτερη πιο περισσά έχει κάλλη,  
εκεί που δεν τη λέκιασε πολιτισμένη μοίρα,  
κι' αν και την είδα σε στιγμές που δεν την είδαν άλλοι,  
πάντα απ' αυτή χαμόγελα μέρα και νύχτα πήρα.  
Καθημερινίς την έψαχνα καινούργιες μορφιές νάβρω  
και πιότερο τη λάτρεψα μέσ' στο θυμό το γαύρο.*

(Childe Harold, II, 37)

Επιχειρώντας ο αναγνώστης μια περιδιάβαση στο ελληνικό τοπίο της επιθυμίας όπως το ιχνογραφεί ο λυρικός λόγος του ποιητή, μετατοπίζεται σε έναν τόπο χλοερό όπου τα εδεμικά γνωρίσματα της «χρυσής εποχής» παραμένουν ανέγγιχτα. Η έντονη ερωτική φόρτιση μοιάζει να ακυρώνει τον δυϊσμό –ψυχή / σώμα ή πνεύμα / ύλη– και ο παράδεισος νοείται ως μια εγγενής δυνατότητα του φυσικού βασιλείου. Ο διάχυτος αισθησιασμός, η γοητεία της βλάστησης, της «ολόδροσης αύρας» και

ελληνικοί όροι άγιος και άζεσθαι, υποδηλώνοντας ταυτόχρονα το ιερό και το ανόσιο, αλλά οπωσδήποτε κάτι το σεπτό και ξεχωρό (Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*. Vol. II: *Mythical Thought*, Ralph Manheim (μτφρ.), Yale University Press, New Haven / London 1955, σ. 79).

9. Όπως γράφει στο ημερολόγιό του στις 29 Σεπτεμβρίου 1816 (Herbert Read, *The True Voice of Feeling: Studies in English Romantic Poetry*, 1947, Faber and Faber, London 1968, σ. 290).

του «βαθυγάλανου γιαλού», μεταγράφεται σε έναν ανιμιστικό λόγο που αναβιώνει την ιδεολογία, και την άμεση αντίληψη, της «ένθεης φύσης»: ο ποιητής δοξολογεί τη συγγένεια ανάμεσα στην ανθρώπινη ενέργεια και τις αχαλίνωτες φυσικές δυνάμεις<sup>10</sup>. Ο Byron πιστεύει και αναγγέλλει πως «η φύση στην Ελλάδα είναι μαγευτική όσο ποτέ»<sup>11</sup> στη *Νύμφη της Αβύδου* [*The Bride of Abydos*]:

*Ξέρεις ποια είναι η γης που ανθούνε κυπαρίσσια ή μυρτοκλώνια,  
σύμβολα ανδραγαθημάτων μέσ' στο θάνατό της κλίμα,  
που από λύσσα τα γεράκια κι' απ' αγάπη τα τρυγόνια  
μαραζιάζουν πικραμένα για τρελλαίνονται ως το κρίμα,  
ξέρεις ποια είναι η γης του κέδρου, που χλωρό βλασταίνει  
κλήμα;*

*Ξέρεις που έχει ανθούς αιώνια, πού το φως αιώνια λάμπει,  
που τ' αηδόνι απ' το τραγούδι μια στιγμή βουβό δε μένει,  
που καρπολογούν λεμόνια κ' είναι ελιές γεμάτοι οι κάμποι,  
που η φτερούγα των ζεφύρων που το μύρο τη βαραίνει,  
σε πλημμύρες από γιούλια, που ό,τι ανθίζουν κατεβαίνει;*

*Ποια είναι η γης και ποια τα ουράνια που οι βαφές τους κι' αν  
αλλάζουν,*

*ξεπερνιούνται στη μορφάδα των μυριόχρωμων χρωμάτων,  
που οι πορφύρες του πελάγου πιο βαθύχρωμες φαντάζουν,  
που η δροσούλα των παρθένων, ω τα ροδομάγουλά των,  
στα τριαντάφυλλα λες μοιάζει που φορούνε στα μαλλιά των;*

*Που όλα, εξόν απ' τους ανθρώπους, τα φωτίζει θεία σκέπη;*

*(The Bride of Abydos, I, 1)*

Η βύθιση του ποιητικού υποκειμένου στον διάχυτο ερωτισμό του χώρου μετασχηματίζει τα αισθησιακά σε αισθητικά βιώματα. Η επικοινωνία του Byron με τη φύση (όπως και των άλλων ρομαντικών) είναι

10. Jacques Barzun, *Classic, Romantic and Modern*, The University of Chicago Press, Chicago / London 1975, 1943, σ. 4-5.

11. Terence Spencer, *Fair Greece Sad Relic*, ό.π., σ. 248.



μια σχέση πάθους, όπου η κατάσταση υπερδιέγερσης διαμορφώνει τις προϋποθέσεις της λυρικής έκστασης. Το συγκινησιακά προσδιορισμένο ελληνικό τοπίο λειτουργεί ως υποδοχή του «Ωραίου» μέσα στο οποίο συντελείται η έκλαμψη, το πλάτεμα του συνειδησιακού ορίζοντα που αναιρεί την υπαρξιακή απομόνωση, η κορύφωση του ψυχοσωματικού «τοκετού», ο πλατωνικός «τόκος εν καλώ» που προσδίδει στον αισθησιασμό προεκτάσεις μεταφυσικές:

*Όποιος στους βράχους, στο γιαλό, στις ρεμματιές ρεμβάζει  
ή σκίζει αγάλι μοναχός τα δάση τα ισκιωμένα,  
όπου τ' αγρίμια έχουν μονιές και ο αετός φωλιάζει,  
που ανθρώποι σπάνια ή και ποτές δεν τάχουν περασμένα,  
όποιος σκαλώνει αθώρητος πα σε βουνά παρθένα  
μ' άγρια κοπάδια που ποτέ δεν είδαν στάνη μια,  
ή μοναχός πα στα νερά που σπάζουν αφρισμένα  
κι' αν γέρνη, αυτό δε θε να πη πως είναι στην ερμιά,  
στην πλάση αυτό είναι να μιλάς, που μπρος σου αγάλι αγάλι  
ατέλειωτα με θησαυρούς και μάγια ξεπροβάλλει.*

(*Childe Harold*, II, 25)

Έτσι, η ανακάλυψη της Ελλάδας από τον Άγγλο ποιητή είναι η αποκάλυψη της ερωτικά φορτισμένης αρχαίας ελληνικής συνείδησης, μέσα από τον κοινό τόπο του παλιού και του σύγχρονου – το ελληνικό τοπίο. Εφόσον η γεωγραφική φυσιογνωμία του χώρου παραμένει αναλλοίωτη στον χρόνο, γίνεται η «εν δυνάμει» μήτρα όπου τα όρια ανάμεσα στη μυθική μνήμη και την άμεση αντίληψη σβήνουν. Η «συνομιλία» του ποιητή με τον «παράφορο» τόπο δίνει το έναυσμα γι' αυτήν ακριβώς την αντικειμενοποίηση του ψυχισμού όπως είδαμε να την περιγράφει ο Cassirer, ή την έλευση των θεών όπως την αντιλαμβάνεται ο Heidegger: «Ένα κτίσμα, ένας ελληνικός ναός, δεν απεικονίζει τίποτα. Απλά στέκεται εκεί στη μέση μιας βραχύ-σχιστης κοιλάδας. Το κτίσμα εγκλείει τη φιγούρα του θεού, κι αυτή η απόκρυψη συμβάλλει στην εμφάνιση της θεότητας μέσα στον ιερό χώρο. [...] Ο ίδιος ο ναός φέρνει την παρουσία του θεού μέσα στον ναό. [...] Η γη είναι εκεί όπου η έγερση συντελείται και επιστρέφει, προσφέροντας καταφύγιο σε ό,τι

εγείρεται χωρίς βιαιότητα. Στα πράγματα που εγείρονται η γη είναι παρούσα ως φύλακας»<sup>12</sup>.

Η σύζευξη του φυσικού και του ερωτικού αποτελεί τον πυρήνα της βυρωνικής συνείδησης και ποιητικής. Η «έμπυρη» εμπειρία διατρέχει όλο του το έργο και η φωτιά είναι η κεντρική μεταφορική εικόνα του συμβολικού του σύμπαντος. Αν ο πυρετώδης βίος είναι το κύριο χαρακτηριστικό του ρομαντικού ατόμου, στην περίπτωση του Byron εμφανίζεται στην ακραία μορφή του: «Ήταν στην παράβαση που ο Byron έβρισκε τον προσωπικό του βιορυθμό. [...] Θεωρούσε αναγκαίο να βιώσει τη ζωή του σε μια κατάσταση υψηλής έντασης»<sup>13</sup>. Αναζητώντας ολοένα ερεθίσματα που προκαλούν σύνδρομο μανίας, αποδύεται σε έναν φρενήρη σεξουαλισμό, στη λατρεία μιας αλόγιστης ενέργειας, στο φλογερό πάθος που φέρνει τον άνθρωπο σε ακραίες συνειδησιακές καταστάσεις<sup>14</sup>. Όπως έχει λεχθεί, «[ο] έρωτας, το πιο έντονο προσωπικό βίωμα στη ζωή του Byron, εκφράζει την προσκόλλησή του σε οτιδήποτε του ανήκει. [...] Η Ελλάδα είναι [...] ο μεγαλύτερος έρωτάς του»<sup>15</sup>. Η ύπαρξή του συγκροτείται πάνω στον άξονα της ερωτικής επιθυμίας: το 1812 ομολογεί: «[δ]εν μπορώ να υπάρξω χωρίς κάποιο ερωτικό αντικείμενο», για να επαναλάβει το 1823: «πρέπει κανείς νάχει κάτι ν' αγαπά»<sup>16</sup>, και το 1824: «[κ]ι' όμως εγώ, κι' άν πάψανε νά μ' αγαπούν οι άλλοι, / γυρεύω ακόμα ν' αγαπώ» («Σήμερα έκλεισα τα τριάντα έξι μου χρόνια», 3-4).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο αναζήτησης συνθηκών που υποδαυλίζουν ψυχικές καταστάσεις υψηλού αισθησιακού τόνου<sup>17</sup>, νομίζω πως

12. Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, Albert Hofstadter (μτφρ.), Harper & Row, New York 1971, σ. 41-42.

13. Mario Praz, *The Romantic Agony*, Angus Davidson (μτφρ.), 1933, Oxford University Press, London and New York 1970, σ. 72-73.

14. Jerome McGann, *Don Juan in Context*, John Murray, London 1976, σ. 19.

15. Jerome McGann, *Don Juan in Context*, ό.π., σ. 153.

16. Όπως γράφει σε γράμματά του που αναφέρονται από τον Michael G. Cooke στην ανακοίνωσή του «Byron's Liberal Irony». Michael G. Cooke, *Lord Byron: Byronism – Liberalism – Philhellenism, Proceedings of the 14th International Byron Symposium*, M. B. Raizis (ed.), The University of Athens, Athens 1988, σ. 184.

17. «Και ο Byron, σαν τον Peacock και τον Shelley, γοητευόταν από εσωτερικές μορφές παγανισμού, αν και, όντας ο Byron, έμοιαζε να εντάσσει τους μύθους σε μια

θα πρέπει να αναζητηθεί σε μεγάλο βαθμό το πέρασμα του Byron από μια φρενίτιδα ερωτική σε μια φρενίτιδα πολεμική. Η ισομορφία Έρωτος / Άρης, πέρα από τη φωνολογική αντιστοιχία, υποδηλώνει και μια λανθάνουσα συγγένεια. Ο ανθρωπολόγος και ιστορικός των θρησκευτικών Eliade βρίσκει αναλογίες ανάμεσα στη σεξουαλική και τη μαχητική μανία, εντάσσοντάς τες στις τελετουργίες μύησης<sup>18</sup>. Πιο συγκεκριμένα, περιγράφει τον «πολεμιστή» σαν έναν άντρα που έπρεπε να «μετουσιώσει την ανθρώπινη φύση του μέσα από έναν παροξυσμό επιθετικής και έντρομης μανίας που τον εξομοίωνε με το εξαγριωμένο ζώο. Γινόταν “εμπύρετος” σε υπέρτατο βαθμό, κατακυριευμένος από μια μυστηριώδη και αχαλίνωτη δύναμη, που η μαχητικότητα και η ζωτικότητα του προσκαλούσαν από τα βαθύτερα στρώματα της ύπαρξής του»<sup>19</sup>. «Τα όνειρα της παιδικής μου ηλικίας», αποκαλύπτει ο Byron, «ήταν πολεμικά, αλλά αργότερα όλα στράφηκαν στον έρωτα και την απομάκρυνση από τον κόσμο»<sup>20</sup>.

*Οι Πέρσες φεύγουνε, βαστούν τα τόξα τους σπασμένα  
και δίχως βέλη, οι Έλληνες ακράτητα τρελλά  
τους κυνηγούν, με ακόντια μέσ' στο αίμα βουτηγμένα.  
Πάνω βουνά και θάλασσα και κάμπος χαμηλά.  
Ο χάρος μπρος κι' ο χαλασμός οπίσω: τι έχει μείνει  
τώρα απ' αυτά; στην άγια γης ποια τρόπαια ιερά  
γιορτάζουνε της λευτεριάς την ουρανία χαρά,  
και της Ασίας το δάκρυ; ωϊμέ, θρύψαλο εδώ λαγήνι*

εξαιρετικά έντονη λατρεία του “εαυτού”» (Marilyn Butler, *Romantics, Rebels, and Reactionaries: English Literature and its Background, 1760-1830*, Oxford University Press, Oxford 1981, σ. 122).

18. Mircea Eliade, *Myths, Dreams and Mysteries*, Philip Mairet (μτφρ.), 1969, Collins, London 1977, σ. 117-18.

19. Mircea Eliade, *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*, Willard R. Trask (μτφρ.), 1958, Harper and Row, New York 1975, σ. 84.

20. Από τα γράμματα και ημερολόγια του Byron: το αναφέρει ο E. D. Hirsch, Jr., στη μελέτη του «Byron and the Terrestrial Paradise», *Byron's Poetry: Authoritative Texts, Letters and Journals, Criticism, Images of Byron*, Frank. D. Connell (ed.), Norton and Co., New York 1978, σ. 449.

και κουρσεμμένοι τάφοι, και, διαβάτη αγροίκε, η σκόνη  
που ολόγουρα το πέταλο του αλόγου σου σηκώνει.

(*Childe Harold*, II, 90)

Ο τρόμος ως πηγή ηδονής είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της ρομαντικής συνειδητότητας και ανιχνεύεται συχνά τόσο στον λόγο όσο και στην εικόνα που γυρεύουν να μετουσιώσουν το πάθος σε τέχνη. Ένας τέτοιος «τόπος» όπου διαφαίνεται η ταύτιση της ερωτικής και της τραγικής υπερέντασης στην αρχέτυπη σύζευξη «έρωτα» και «θανάτου», μπορεί να θεωρηθεί η απεικόνιση της σφαγής της Χίου από τον Γάλλο ρομαντικό ζωγράφο Delacroix, όπου η ηδονική παραφορά και η πολεμική μανία συν-δηλώνονται μέσα από τον βιασμό της φύσης και του ανθρώπινου σώματος. Η γοητεία της αποστροφής είναι εδώ παρούσα μέσα στην ξέφρενη δράση – «το αίμα, τον αισθησιασμό, τον θάνατο»<sup>21</sup>.

Το δίδυμο ζεύγος Έρως / Άρης προσφέρει το γεφύρωμα για να περάσουμε στον άλλο πόλο της αντιθετικής σχέσης φύσης / ιστορίας, πάνω στην οποία βασίζεται η προσέγγισή μας στην ποίηση, και τη ζωή, του Byron. Όπως έχει λεχθεί, ο Byron «σε κατάσταση ερωτικής ανίας και ποιητικής εξάντλησης, έβαλε πλώρη για την Ελλάδα στις 13 Ιουλίου 1823, αναζητώντας μέσα στη δράση τη λύτρωση που δεν είχε βρει στη σκέψη»<sup>22</sup>. Η ανάγκη του ποιητή για συμμετοχή στα ιστορικά δρώμενα, στον πόλεμο ως την κατ' εξοχήν ανθρώπινη περιπέτεια, υπαγορεύεται από ένα κάλεσμα που πιστεύω πως στη βάση του είναι ερωτικό παρά πατριωτικό, ανάλογο με τα μηνύματα που ακατάπαυστα εξέπεμπε προς αυτόν το ελληνικό τοπίο. Η Ελλάδα με καλεί, αναφωνεί – ποτέ οι Έλληνες: «Έχω πάρει την τελική μου απόφαση να πάω στην Ελλάδα, είναι το μόνο μέρος που ένιωσα ποτέ ευφροσύνη. [...] Μιλώ σοβαρά [...] μπορεί να φανώ χρήσιμος στην Ελλάδα»<sup>23</sup>. Και ακόμα, στο ποίημα που γράφει στο Μεσσολόγγι τον Γενάρη του 1824: «Ξύπνα –η Ελλάδα

21. Mario Praz, *The Romantic Agony*, ό.π., σ. 142-43.

22. Herbert Read, *The True Voice of Feeling*, ό.π., σ. 318.

23. Σε γράμμα στον Trelawny τον Ιούνιο του 1823 (Gordon K.Thomas, «Byron as Philhellene: Artist or Escapist», *Lord Byron: Byronism – Liberalism – Philhellenism. Proceedings of the 14th International Byron Symposium*, M. B. Raizis (ed.), The University of Athens, Athens 1988, σ. 148).

ξύπνησε!– ξύπνα, ω ψυχή και συ, / στοχάσου μιας αθάνατης γεννιάς  
 πως είσαι θρέμμα, / και στην καρδιά σου νιώθοντας να ζωντανεύει το  
 αίμα, / χτύπα μ' ανδρεία περισσή» («Σήμερα έκλεισα τα τριάντα έξι  
 μου χρόνια», 25-28).

Η αμφίσημη γραφή του βυρωνικού φιλελληνισμού, λατρευτική και  
 ταυτόχρονα υβριστική, σημασιοδοτεί το βαθύ χάσμα που χωρίζει όχι  
 μόνο το «τότε» από το «τώρα», αλλά και την «έμφυχη» φύση από  
 τους «άψυχους» ή απαθείς κατοίκους της<sup>24</sup>. «Αληθινός γιος της Ελ-  
 λάδας πιστεύει πως είναι ο ίδιος, ένας τελείως ξένος, και όχι οι φυ-  
 σικοί κάτοικοι αυτής της χώρας»<sup>25</sup> – «Ω Ελλάδα, πώς δε σ' αγαπούν  
 αυτοί που σου χρωστούν / το καθετί, αίμα, γέννηση, κι' ως και θεούς  
 προγόνους, / που σήμερα ντροπιάζουνε ξεφυλισμένους γόνους» (*Childe  
 Harold*, II, 83).

Ω πνέμμα της ελευτεριάς, απ' της Φυλής τη ράχη  
 σαν είχες με τους ήρωες του Θρασυβούλου βγει,  
 ποιος θε να σου λέγε ποτέ μια μέρα πως θα λάχη  
 να σκιάση η πράσινη ωμορφιά πούχε η Αττική σου γη:  
 Τώρα τις αλυσίδες σου τριάντα δεν χτυπούνε,  
 τώρα είνε μύριοι τύραννοι, καθένας και πληγή,  
 κ' οι γυιοι σου αντίς να σηκωθούν τρελλά περιγελούνε,  
 τρέμοντας μπρος στα βούνευρα που τουρκοχέρια σειούνε,  
 ανθρωποκτήνη σ' ό,τι λεν και σ' ό,τι όλοι κι' αν κάνουν  
 δούλοι γεννήθηκαν και ζουν και δούλοι θα πεθάνουν.

(*Childe Harold*, II, 74)

Η αντινομία ανάμεσα στη γαλήνια ομορφιά της φύσης και τη χυδαιό-  
 τητα και αγριότητα των ανθρώπινων πράξεων συγκροτεί τη δομή του  
 βυρωνικού έργου. Έχοντας αποδεχτεί τον εξαγνισμό της αρχαίας ιστο-  
 ρίας μέσα από την τέχνη, όπου η φρίκη της δράσης μετουσιώνεται σε  
 αισθητική απόλαυση της φρίκης, ο Byron δε δυσκολεύεται καθόλου να  
 διαφοροποιήσει τον πόλεμο του «τότε» από τον πόλεμο του «τώρα». Ο  
 πρώτος ανήκει στην περιοχή του μύθου και συντάσσεται με έναν

24. Terence Spencer, *Fair Greece Sad Relic*, ό.π., σ. 8, 12.

25. Jerome McGann, *Don Juan in Context*, ό.π., σ. 13.

«αθώο» χώρο· ο δεύτερος εντάσσεται στον κώδικα της ιστορίας και σε έναν «ένοχο» χρόνο. Αυτός ο διϋσμός είναι συγχρόνως και αντίφαση, μια και ο ένας κόσμος αναιρεί τον άλλο. Το πτώμα της Ελλάδας «προσδιορίζει την αδυναμία λειτουργίας των ηρωικών αξιών», μια και «ο ηρωισμός δεν μπορεί να επανακτηθεί στους αρχαίους τόπους»<sup>26</sup>.

*Παράδοξο, όπου χάραξεν, ω παραδείσιοι τόποι!  
μια κατοικία για θεούς η φύση με καμάρι,  
σμίγοντας κάθε θέλγητρο, κάθε μαγεία και χάρη,  
εκεί τη γύμνια ζούλεψαν και ρίχτηκαν οι άνθρωποι  
ν' αφήσουν απ' την ομορφιά τη ρήμια απομεινάρι.  
Κτήνη, το κάθε λούλουδο το πάτησαν βαριά  
κ' έχουν ρημάξει τους ανθούς, ωιμέ, που για ν' ανθούνε  
στη μαγεμένη εδώ τη γης, μιας ώρας αγγαριά  
μηδέ δουλιά απ' τα χέρια τους μιας ώρας δε ζητούνε.  
Που μεγαλώνουν μοναχοί και ξέγνοιαστοι, δειλά  
παρακαλώντας μοναχά για να τους λυπηθούνε.*

(*Giaour*, 46-57)

Το εδεμικό παρελθόν της χώρας –η ταυτότητα του φυσικού και του θεικού– συγκρούεται με το κατακερματισμένο και «έκπτωτο» παρόν. Ο πόλεμος είναι ο βιασμός της φύσης και η ιστορία η κατάλυση του φυσικού χρόνου. Ερμηνεύοντας την ιστορία ως καταπιεστική αναγκαιότητα<sup>27</sup>, κοινωνική σύμβαση και δυναστική εξουσία, ο Byron την εντάσσει στον κώδικα του αφύσικου και του παράλογου. Αυτή η «άρνηση» μοιράζεται περίπου εξίσου στους δύο πόλους του διαλεκτικού σχήματος τύραννος / σκλάβος, όταν η εγκαθίδρυση της βίας συντελείται σε έναν χώρο που φέρνει ήδη τα ίχνη του αυτο-βιασμού:

26. Jerome McGann, *Don Juan in Context*, ό.π., σ. 19, 21.

27. «Τα μεγάλα λογοτεχνικά έργα της περιόδου αμέσως μετά το 1817 –αυτής που συνήθως χαρακτηρίζεται ως η εποχή των νεότερων Ρομαντικών– ανακαλύπτουν ένα από τα βασικά προβλήματα που απασχόλησαν τον 19ο αιώνα: την ανάγκη για ιστορική αλλαγή, αλλά παράλληλα και ειδικότερα τη φθορά που υφίστανται τα άτομα μέσα σε αυτή τη διαδικασία» (Marilyn Butler, *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background, 1760-1830*, Oxford University Press, Oxford 1981, σ. 148).

*Τη δόξα σου, στη συμφορά, το σκαλοπάτι αγάλι  
που την οδήγησε, έχει, ωιμέ, πικρή ιστορία μεγάλη,  
κι' ας να το μάθουν οι λαοί πως την ψυχή σου οι ξένοι  
πριν σου την πνίξουν, μόνη της η μαύρη ήταν πνιμμένη.  
Ω! ναι, το διάβα, πούφερε την τυραννία μπροστά σου,  
τώχε στρωμένο από τα πριν το αυτοξεψύχισμά σου.*

(*Giaour*, 136-41)

Η σύγχρονη λοιπόν ιστορία αγωνίζεται μέσα στον δικό της ξέχωρο χώρο, και τον δικό της τυραννισμένο και τυραννικό χρόνο, αναζητώντας απεγνωσμένα κάποια διαχρονική συνέχεια, μεταφυσική δικαίωση και αισθητική κύρωση. Οι ιδεολογικές αντιθέσεις που επεξεργάζεται το ποιητικό έργο του Byron –η ιστορική αναγκαιότητα ενάντια στη φυσική ελευθερία– οργανώνονται γύρω από «τόπους» «βασανισμένους και βεβηλωμένους από τον άνθρωπο»<sup>28</sup>. Ο πόλεμος σαν ιδέα και σαν πράξη στοχεύει στον τραυματισμό της φύσης και τον ακρωτηριασμό του σώματος – τον αφανισμό του αισθητού.

Η εμβληματική δυάδα Ελλάδα / ελευθερίας με τις καταξιωμένες μυθικές και ιστορικές διαστάσεις, νοηματοδοτεί και την ποιητική γραφή του Byron, του οποίου η γλώσσα «επιστρατεύει όλη τη ρητορική της μαγεία όταν μιλά για το ύψιστο θέμα του, την ανθρώπινη ελευθερία»<sup>29</sup>. Η «ιδέα» της ελευθερίας, όμως, όπως την αντιλαμβάνεται ο ποιητής, είναι περισσότερο «χωροταξική» παρά μια συγκεκριμένη ιστορική πράξη εντεταγμένη σε ένα κοινωνικο-πολιτικό σύστημα. Αρθρώνεται σαν ένα πλάτεμα ή ένα «ξέφωτο», όπου τίποτα δε στέκεται εμπόδιο στην ανέμη κίνηση.

*Και όμως γαλάζιοι οι ουρανοί, κι άγρια τα βράχια, η ελιά,  
θαρρείς με το χαμόγελο της Αθηνάς μαυρίζει.  
Οι κάμποι, τα περβόλια σου, μια πράσινη αγκαλιά,  
και πλούσια ακόμα ο Υμηττός το μέλι του χαρίζει.  
Με μύρα χτίζει η μέλισσα τον πύργο της κει πέρα,  
η ταξιδεύτρα η ελεύτερη μέσ' στον βουνίσιο αγέρα.*

28. Mario Praz, *The Romantic Agony*, ό.π., σ. 45.

29. Jerome McGann, *Don Juan in Context*, ό.π., σ. 13.

Θαρρείς τα καλοκαίρια σου ο Απόλλωνας χρυσώνει  
 ακόμα, του Πεντελικού μαρμάρου σου η θωριά  
 λες στράφτει απ' τις αχτίδες του, σβει η δόξα, η λευτεριά  
 κ' η τέχνη, όμως η φύση σου πεντάμορφη ξαπλώνει.

(*Childe Harold*, II, 87)

Αν η ελληνική είναι μια γλώσσα που μπορεί να μιλήσει το «είναι», όπως διατείνεται ο Heidegger, και ταυτόχρονα η γλώσσα είναι ο «οίκος» του «είναι»,<sup>30</sup> η συστοιχία ανάμεσα στον «χώρο» και τον «λόγο», φύση και λέξη, γίνεται πιο φανερή. Το χιαστό σχήμα πως η ελευθερία της φύσης είναι και η φύση της ελευθερίας δεν είναι απλά ένα λεκτικό παιχνίδι. Προσδιορίζει την υπέρβαση του διπολισμού υποκείμενο / αντικείμενο, όπου ο σεβασμός της ύπαρξης και η φροντίδα αυτού που «είναι» οδηγούν σε μια αυθεντική ζωή. Όταν η «ελευθερία από» γίνεται «ελευθερία για», τότε επιχειρείται ένα άνοιγμα που αφήνει το «Είναι» να είναι, αναιρώντας την ανταγωνιστική σχέση του ανθρώπου με το ζωντανό όν και ακυρώνοντας τον ανθρωπινό εγωκεντρισμό και την επιθετικότητα, που κάνει και αυτή ακόμα την ελευθερία να μιλιέται και να τραγουδιέται μέσα από τον κώδικα της ιστορίας – της φρίκης του πολέμου και του βιασμού της φύσης.

30. Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, ό.π., σ. 23, 132.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ball, Patricia M., *The Central Self: A Study in Romantic and Victorian Imagination*, Athlone Press, London 1968.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Annette Lavers (transl.), Jonathan Cape, London 1972, 1974.
- Barzun, Jacques, *Classic, Romantic and Modern*, The University of Chicago Press, Chicago / London 1975, 1943.
- Butler, Marilyn, *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background, 1760-1830*, Oxford University Press, Oxford 1981.
- Cassirer, Ernst, *Language and Myth*, Susan Langer (transl.), Harper and Brothers 1953, ανατ. Dover Publications, New York 1946.
- Cassirer, Ernst, *The Philosophy of Symbolic Forms. Vol I: Language*, Ralph Manheim (transl.), Yale University Press, New Haven / London 1955.
- Cassirer, Ernst, *The Philosophy of Symbolic Forms. Vol II: Mythical Thought*, Ralph Manheim (transl.), Yale University Press, New Haven / London 1955.
- Cassirer, Ernst, *The Philosophy of Symbolic Forms. Vol III: The Phenomenology of Knowledge*, Ralph Manheim (transl.), Yale University Press, New Haven and London 1957.
- Cooke, Michael G., «Byron's Liberal Irony», in *Lord Byron: Byronism – Liberalism – Philhellenism. Proceedings of the 14th International Byron Symposium*, M. B. Raizis (ed.), The University of Athens, Athens 1988, σ. 177-86.
- Eliade, Mircea, *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*, Willard R. Trask (transl.), 1958, Harper and Row, New York 1975.
- Eliade, Mircea, *Myths, Dreams and Mysteries*, Philip Mairet (transl.), 1969, Collins, London 1977.
- Heidegger, Martin, *Poetry, Language, Thought*, Albert Hofstadter (transl.), Harper & Row, New York 1971.
- Hirsch, E. D. Jr., «Byron and the Terrestrial Paradise», in *Byron's Poetry: Authoritative Texts, Letters and Journals, Criticism, Images*

- of *Byron*, Frank. D. Connell (ed.), Norton and Co., New York 1978, σ. 443-52.
- McGann, Jerome J., *Don Juan in Context*, John Murray, London 1976.
- Mellor, Anne K., *English Romantic Irony*, Harvard University Press, Cambridge / Mass. / London 1980.
- Μύρτας, Στέφανος, *Lord Byron: Τραγούδια για την Ελλάδα*, 1924, Εκδόσεις Μπάυρον, Αθήνα 1983.
- Praz, Mario, *The Romantic Agony*, Angus Davidson (transl.), 1933, Oxford University Press, London and New York 1970.
- Rajan, Tilottamma, *Dark Interpreter: The Discourse of Romanticism*, Cornell University Press, Ithaca / London 1980.
- Read, Herbert, *The True Voice of Feeling: Studies in English Romantic Poetry*, 1947, Faber and Faber, London 1968.
- Spencer, Terence, *Fair Greece Sad Relic: Literary Philhellenism from Shakespeare to Byron*, Denise Harvey and Company, Athens 1954, 1986.
- Sturze, Erwin A., «How Good Was Lord Byron's Greek?», in *Lord Byron: Byronism – Liberalism – Philhellenism. Proceedings of the 14th International Byron Symposium*, M. B. Raizis (ed.), The University of Athens, Athens 1988, σ. 77-93.
- Thomas, Gordon K., «Byron as Philhellene: Artist or Escapist», in *Lord Byron: Byronism – Liberalism – Philhellenism. Proceedings of the 14th International Byron Symposium*, M. B. Raizis (ed.), The University of Athens, Athens 1988, σ. 143-54.

## Abstract

Ekaterini Douka-Kabitoglou

The greek landscape in Byron's poetry

Byron's confession that «it was the air of Greece which turned him into a poet, awakening his creative potential», marks a network of relations with the country that is characterised by a dialectic confrontation, spiritual and sensual at the same time. The poet's ambivalent attitude towards the Greek reality, a relationship of attraction / repulsion, is structured on the binary opposition of «nature» and «history», freedom and tyranny, ecstasy and horror. This dual approach enhances strange conjunctions which somehow diverge from traditional typology. Nature, as a poetics of space, contradicts history as a poetics (or non-poetics) of time. The ideological opposition manifest in Byron's work – natural freedom vs historical necessity – is organised around places that are «tortured and desecrated by man». The Greek landscape as a natural presence is the signifier for the signified of mythical absence; it becomes the “dwelling” not only of ancient drama and mythical past, but the living “being” that inspires poetic creation. The landscape appears as the space where the past and the present are integrated, or rather the primordial origin still supplying a perpetual production of “authentic” moments of existence. Through an erotic concentration on the natural world, the experience of myth for the English poet is not a distant memory, but a living present, activated by the common topos of the old and the new – the Greek landscape.



ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΡΣΟΣ

Από το τοπίο στη γλώσσα: η μεταφραστική απορία  
του ομηρικού υψηλού

Στο σονέτο του Τζων Κητς με τίτλο «On First Looking into Chapman's Homer», ο ποιητής αρχίζει λέγοντας ότι έχει ταξιδέψει σε απολλώνεια τοπία ακούγοντας συνάμα να μιλούν και για την ανοιχτή απλωσιά («wide expanse») της ομηρικής χώρας. Τη θέα της χώρας αυτής περιγράφει στη συνέχεια με τους όρους μιας παρομοίωσης: ένοιωσε σαν παρατηρητής ουρανίων σωμάτων ή σαν εξερευνητής που αντικρίζει ωκεανό από βουνοκορφή, άφωνα, με γύρω ανάστατη απορία. Και έρεισμα για την αίσθηση αυτή έδωσε, σύμφωνα με το ίδιο το ποίημα, η ανάγνωση όχι του ομηρικού πρωτοτύπου παρά της μετάφρασης του Τζωρτζ Τσάπμαν:

*Yet did I never breathe its pure serene  
Till I heard Chapman speak out loud and bold:  
Then felt I like some watcher of the skies  
When a new planet swims into his ken;  
Or like stout Cortez when with eagle eyes  
He star'd at the Pacific—and all his men  
Look'd at each other with a wild surmise—  
Silent, upon a peak in Darien.<sup>1</sup>*

Συμφαίνονται εδώ δύο πολύ χαρακτηριστικές εκφάνσεις αυτού που η αισθητική αποκαλεί υψηλό: ύψος φυσικού τοπίου και ύψος επικής γλώσσας. Και συνοφίζεται έτσι το θέμα της ανακοίνωσής μου: πώς η κατηγορία του υψηλού μπορεί να μας βοηθήσει να διερευνήσουμε

---

1. John Keats, *The Selected Poetry of Keats*, Signet Classics, New York 1966, σ. 84.

συγκριτικά τις αναμορφώσεις ομηρικών τοπίων σε μεταφράσεις νεώτερων γλωσσών και, πιο συγκεκριμένα, αγγλικών, γαλλικών και νέων ελληνικών<sup>2</sup>.

Την έννοια του υψηλού τη σκεφτόμαστε σήμερα συχνά με βάση το πώς ο Καντ, στην περίφημη για τις λογοτεχνικές σπουδές τρίτη κριτική του, αναδιατύπωσε φιλοσοφικά την αντιδιαστολή της με την έννοια του ωραίου<sup>3</sup>. Στην περίπτωση του ωραίου, το παιχνίδι φαντασίας και νοητικών κατηγοριών ενέχει την αναγνώριση και απόλαυση της δυνατότητας του νου να μορφοποιεί την εμπειρία ως ολότητα. Το υψηλό (*das Erhabene*) αφορά την πολύ διαφορετική, σχεδόν επώδυνη επίγνωση μιας αδυναμίας νοερής μορφοποίησης σε περιπτώσεις όπως του άπειρου ουράνιου στερεώματος ή της συντριπτικής ισχύος μιας τρικυμίας, όταν τα όρια της αναπαραστατικής δύναμης του νου εξαντλούνται. Η διάκριση αυτή ανάμεσα στο κάλλος της μορφής και την αμορφία του ύψους είναι για τον Καντ εξαιρετικά εμφαντική, τόσο ώστε μάλλον να αποκλείει την παρουσίαση του υψηλού με τους συνήθεις μηχανισμούς γλωσσικής ή εικαστικής έκφρασης. Το ζήτημα αυτό, της δυνατότητας της τέχνης του λόγου να αποδώσει το υψηλό, αναδείχτηκε πάντως σε κεντρικής σημασίας από την ποιητική του ρομαντισμού αλλά και του μοντερνισμού, με σαφείς απηχήσεις και στη σύγχρονή μας θεωρία της λογοτεχνίας. Ο Λυοτάρ μιλά για τη δυνατότητα του καλλιτέχνη να δείξει τη δυσχέρεια: « Faire voir qu'il y a quelque chose que l'on peut concevoir et qu'on ne peut pas voir ni faire voire »<sup>4</sup>. Επιμένουν στους προβληματισμούς

2. Η παρούσα ανακοίνωση εντάσσεται σε ευρύτερη μελέτη των μεταφράσεων των ομηρικών επών σε σύγχρονες γλώσσες, που βρίσκεται εν προόδω. Ένα σημαντικό μέρος της σχετικής έρευνας πραγματοποιήθηκε χάρη στη φιλοξενία του *Program in Hellenic Studies* του Πανεπιστημίου Πρίνστον και της υποτροφίας *Stanley J. Seeger Research Fellowship*.

3. Βλ. Immanuel Kant, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, μτφρ. Κώστας Ανδρουλιδάκης, Ιδεόγραμμα, Αθήνα 2002, κυρίως Μέρος Πρώτο, Βιβλίο Δεύτερο, «Αναλυτική του υψηλού», σ. 162-205. Για μια σχετικά πρόσφατη εποπτική εικόνα του πεδίου των σχετικών προβληματισμών βλ. Philip Shaw, *The Sublime*, Routledge, London 2006 αλλά και Robert Clewis, *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

4. Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*, Galilée, Paris 1988, σ. 26. Βλ. επίσης Hugh J. Silverman & Cary E. Aylesworth

αυτούς προ-καντιανές προσεγγίσεις στο ζήτημα του ύψους, οι οποίες ανιχνεύουν πιο επίμονα το πώς η λογοτεχνία χειρίζεται την πρόκληση της ανέφικτης ή ασύλληπτης μορφής.

Ενδιαφέρει ιδιαίτερα, νομίζω, το ότι ο Λογγίνος στο *Περί ύψους*<sup>5</sup> συνδέει το λογοτεχνικό υψηλό, όπως παραδειγματικά το βλέπει στον Όμηρο, με τη δυνατότητα του κειμένου να υπερβεί τους προσδιορισμούς της εποχής όπου εμφανίστηκε και να τροφοδοτεί μνήμη «ισχυρά» και «δυσεξάληπτο», αξιώνοντας οικουμενικότητα: «καλὰ νόμιζε ὕψη καὶ ἀληθινὰ τὰ διὰ παντὸς ἀρέσκοντα καὶ πᾶσιν»<sup>6</sup>. Πρόκειται για στοιχείο που γεννά «έκσταση» μάλλον παρά πειθώ. Ο Λογγίνος το χαρακτηρίζει επίσης «μέγα» ή «θαυμάσιο», «υπερφυές» ή «υπερτεταμένο» αλλά και, απλούστερα, «παράδοξο» και το συναρτά όχι μόνο με υψηλά διανοήματα ή ανάλογα ρητορικά σχήματα, αλλά και με στοιχειώδη τεχνάσματα της γλώσσας. Υπογραμμίζει, επί παραδείγματι, το πώς ο Όμηρος συνδυάζει απρόσμενα το «υπ» και το «εκ» στην αινιγματική φράση «ὕπὲκ θανάτοιο φέρονται» που κλείνει την περιγραφή τρικυμίας στην Οδύσεια<sup>7</sup>. Ο Άγγλος φιλόσοφος Μπερκ, στη δική του σχετική φιλοσοφική πραγματεία του 1757, ακολουθεί επιμένοντας στη δυνατότητα της ποίησης να προκαλέσει αίσθημα υψηλού (*sublime* αλλά και *δεινόν* που επιφέρει *θάμβος*, σύμφωνα με ελληνικούς όρους που προτείνει ο ίδιος), στον βαθμό ακριβώς που η ποιητική λέξη είναι από πλευράς εικόνων ασαφής και συγκεχυμένη: «The mind is hurried out of itself, by a crowd of great and confused images; which affect because they are crowded and confused»<sup>8</sup>. Θεωρεί μάλιστα το υψηλό αυτό ιδιαίτερα σημαντικό

(eds.), *The Textual Sublime: Deconstruction and its Differences*, State University of New York, 1990.

5. Βλ. Διονυσίου Λογγίνου, *Περί ύψους*, εκδ. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, Βικελαία Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 1990. Θυμίζω ότι η κλασική πλέον αυτή πραγματεία που τοποθετείται περί τον 1ο μ.Χ. αιώνα και έχει αποδοθεί υποθετικά στον Διονύσιο Λογγίνο, έγινε γνωστή στη λογιόσύνη της νεώτερης Ευρώπης κυρίως από τη μετάφραση του Νικολά Μπουαλώ, το 1674.

6. Διονυσίου Λογγίνου, *Περί ύψους*, ό.π., 7.3-4, σ. 76.

7. Διονυσίου Λογγίνου, *Περί ύψους*, ό.π., 10.5-6, σ. 94.

8. Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford University Press, Oxford 1990, σ. 57. Ο Μπερκ, ακολουθώντας

για ορισμένες γλώσσες λογοτεχνικά εξαιρετικά δραστικές, οι οποίες δεν ευνοούν το ελεγχόμενο πέρασμα από τη λέξη στο νόημα καθώς, στην περίπτωση τους, η λέξη επενεργεί με ιδιόρρυθμη αυτοδυναμία «without any clear idea, often without any idea at all of the thing which has originally given rise to it»<sup>9</sup>.

Ο Όμηρος θέτει το ζήτημα του υψηλού σε δύο σχετικά διακριτά επίπεδα που απηχούν τις παραπάνω περιπλοκές. Έχουμε, κατά πρώτον, την εικόνα του ήρωα που λογαριάζεται διαρκώς με το άμετρο της γης και του ουρανού<sup>10</sup> όπου αναφέρονται τα περιγράμματα των πραγμάτων καθώς ο ίδιος γυρεύει τα «πείρατα» της δικής του μορφής – ιλιαδικά πολεμικά αναστήματα ή περίοπτους τάφους, οδυσειακή πορεία σε υγρούς δρόμους. Έτσι ο ομηρικός χώρος καλύπτει όλη την έκταση από το αχανές των ουράνιων, γήινων ή θαλασσιών εκτάσεων ως το καλλιγραμμο του ενός ή του άλλου *locus amoenus* των οδυσειακών νησιών<sup>11</sup>.

Όμως, ζήτημα ύψους στον Όμηρο τίθεται, νομίζω, επίσης, και μάλιστα κυρίως, από το ίδιο το ομηρικό κείμενο. Δεν εννοώ καθόλου κάποιιο χαρακτηριστικό γλωσσικού μεγαλείου. Αναφέρομαι στη σχέση της γλώσσας του με τον ιστορικό χρόνο – και θα προσπαθήσω να εξηγήσω σαφέστερα. Ένα στοιχείο ανοίκειο φαίνεται ότι ανέκαθεν συνόδευε την ομηρική ποίηση, καθώς είχε χαρακτήρα ιδιόμορφα παλαιής ή πεπαιλωμένης γλώσσας ήδη από την κλασική μα και προκλασική ελληνική αρχαιότητα. Δεν νοείται αναγνώστης ή και ακροατής της ομηρικής ποίησης, οσοδήποτε παλαιός, που να μην ήταν τρόπον τινά “νεώτερός”

---

στερεότυπα της εποχής του, αναφέρεται ειδικότερα σε γλώσσες που χαρακτηρίζει ανατολικές και που θεωρεί ακαλλιέργητες (*uncultivated*). Η παρατήρησή του όμως μπορεί να έχει γενικότερο θεωρητικό ενδιαφέρον.

9. Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, ό.π., σ. 160.

10. Ας θυμηθούμε ότι τα ομηρικά νώτα της θάλασσας είναι «ευρέα» και ο ουρανός επίσης «ευρύς», αλλά και το ότι η θάλασσα και η γη χαρακτηρίζονται με το επίθετο «απειρών».

11. Μία πρόσφατη έρευνα για το θέμα του τοπίου στον Όμηρο μας δίνει η διατριβή του Benjamin Stephen Haller, *Landscape Description in Homer's Odyssey*, Ph.D. Dissertation, University of Pittsburgh, 2007. Θυμίζω και τη σχετική μελέτη του Βαγγέλη Πανταζή, *Ομηρική γεωγραφία και ομηρική εποχή*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996.



της. Την ίδια στιγμή, το κείμενο της ποίησης αυτής έχει υπάρξει “σύγχρονο” σειράς διαφορετικών εποχών, στη διάρκεια των οποίων διαμορφώθηκαν οι προφορικές και γραπτές εκδοχές του, σταθεροποιήθηκαν στον έναν ή τον άλλο βαθμό ορισμένες από αυτές, διορθώθηκε και σχολιάστηκε φιλολογικά και εξηγητικά η κάθε του παραλλαγή<sup>12</sup>. Το περιβόητο ομηρικό ζήτημα έρχεται, έτσι, να δημιουργήσει αμφιβολία ή και κενό, όχι μόνο στη θέση ενός υποτιθέμενου δημιουργού, αλλά στη θέση ενός ιστορικά προσδιορισμένου συναφούς πολιτισμικού πλαισίου αναφοράς που θα συνιστούσε το φυσικό, ούτως ειπείν, έρεισμα ερμηνείας του κειμένου. Το ομηρικό κείμενο ενέχει, κατά συνέπεια, προβλήματα ανάγνωσης και κατανόησης πολύ ιδιόμορφα. Η δυσκολία τους δεν είναι από έλλειψη γνώσεων ή πληροφοριών για μια ορισμένη, ιστορικά απόμακρη εποχή, αλλά από την αποσταθεροποίηση της ίδιας της σχέσης μεταξύ κειμένου και ιστορικής εποχής. Προκύπτει λοιπόν αβεβαιότητα ως προς τη συγκεκριμένη σημασία αλλά και, πολύ ριζικότερα, ως προς το ίδιο το νοητικό βάρος λέξεων, φράσεων ή δομών – με χαρακτηριστικότερα τα παραδείγματα των άπαξ λεγομένων αλλά και των τυποποιημένων επιθέτων, των κατά τύπους συντακτικών ιδιομορφιών αλλά και των μετρικών σταθερών. Θα πρότεινα τον όρο *απορία*. Τα ομηρικά «έπεα» είναι «πτερόεντα» με την έννοια ότι κανείς δεν γνώρισε ποτέ πώς ή και πόσο ακριβώς κάτι “εννοούν”, ή έστω αν κάπως αντιστοιχούν με δεδομένες κατηγορίες υφολογικού χαρακτηρισμού (καλαίσθητο ή χυδαίο, απλό ή περίπλοκο, σαφές ή σκοτεινό, αργό ή γοργό). Παράλληλα όμως το κείμενο εμμένει σε διαφορετικές εποχές ως κατ’ εξοχήν αναγνώσιμο αλλά και μεταφράσιμο· και εμμένει μαζί του η ιδέα (αν μου επιτραπεί ο όρος) της μιας ή της άλλης λέξης ή δομής, αλλά και της ομηρικής ποίησης στο σύνολό της, ιδέα που έχει την αινιγματική υπόσταση και ισχύ της απορίας των λεκτικών μορφών της. Με άλλα λόγια, η ανάγνωση αλλά και μετάφραση του Ομήρου αναδεικνύει την οπτική ενός ιδιάζοντος ύψους: συνεπιφέρει την αναγνώριση της αδυναμίας της όποιας συγκεκριμένης γλώσσας,

12. Για τον φιλολογικό προβληματισμό περί της ιστορικότητας του ομηρικού κειμένου και της γλώσσας του, βλ. Gregory Nagy, *Homer’s Text and Language*, University of Illinois Press, Urbana 2004.

συμπεριλαμβανομένης και εκείνης του πρωτοτύπου, να μορφοποιήσει το περι ου ο λόγος. Οι όροι με τους οποίους ο Κόλεριτζ περιγράφει το ρομαντικό υψηλό θα μπορούσαν κάλλιστα να αφορούν τη δουλειά της ομηρικής μετάφρασης:

The grandest efforts of poetry are where the imagination is called forth, not to produce a distinct form, but a strong working of the mind, still offering what is still repelled, and again creating what is again rejected; the result being what the poet wishes to impress, namely the substitution of a sublime feeling of the unimaginable for a mere image.<sup>13</sup>

Ανεξάρτητα από το πώς τη βιώνει ή την εκλογικεύει ο μεταφραστής ή οι κριτικοί του, η μετάφραση του ομηρικού κειμένου είναι, εν πολλοίς, καταγραφή διαφυγής μάλλον παρά της σύλληψης νοημάτων, σε αβέβαιες και συχνά συγκεχυμένες δοκιμές. Τους τρόπους των δοκιμών αυτών μπορεί ασφαλώς κανείς να παρακολουθήσει ιστορικά, οπότε και θα ανακαλύψει το αναμενόμενο, δηλαδή την αντιστοιχία τους με ιστορικές και αισθητικές κατηγορίες που σχηματοποιούν την εξέλιξη της εκάστοτε λογοτεχνίας. Πρέπει όμως να σημειωθεί και το ότι, παρά την εντύπωση που συχνά καλλιεργούν πρόλογοι και κριτικές, η μεταφραστική γραφή συνδυάζει συχνά εκλεκτικά, δίχως τη συνοχή ενός σχεδίου ή μιας συνολικής αντίληψης, τρόπους ποικίλους ή ανομοιογενείς, και μάλιστα αυτούς που ενίοτε θεωρούμε ασύμβατους μεταξύ τους – “πιστή” μίμηση δομών του πρωτοτύπου αλλά και “ελεύθερη” αναμόρφωσή τους, προσαρμογή της “ξένης” γλώσσας στο πεδίο της “οικείας”, αλλά και αναστάτωση της οικειότητας με χειρισμούς που δεν παύουν να ξενίζουν. Περισσότερο ενδιαφέρουσα, από πολλές απόψεις, αναδεικνύεται, λοιπόν, μία προσέγγιση που σωρεύει σε δέσμες, για κάθε λέξη, έκφραση ή ρητορικό σχηματισμό, ενδεικτικές ή ιδιάζουσες μεταφραστικές εκδοχές, όχι τόσο για να σχολιάσει τη σχέση τους με πολιτισμικά δεδομένα

13. Samuel Taylor Coleridge, *Coleridge's Writings*. Vol. 5: *On the Sublime*, Macmillan, Basingstoke Hampshire 2003, σ. 84, όπως παρατίθεται στο: Philip Shaw, *The Sublime*, ό.π., σ. 98.

της εποχής τους, όσο για να ιχνογραφήσει το πώς η συνολική εικόνα που συνθέτουν, με την ελεγχόμενη ποικιλομορφία της, απηχεί την απορία της ζητούμενης ιδέας.

Θα χρησιμοποιήσω για παραδείγματα δύο εδάφια όπου παρουσιάζονται πολύ διαφορετικές εικόνες τοπίων που έχουν θεωρηθεί κατ' εσχολήν ερείσματα του υψηλού της φύσης: από την Ιλιάδα, έναστρος ουρανός, εξαιρετικής φωτεινότητας και από την Οδύσσεια, ανοιχτή θάλασσα σε βαθειά σκοτεινιά. Θα συγκρατήσω απολύτως ενδεικτικά ελάχιστες στιγμές μιας ιστορίας που περιλαμβάνει τεράστιο αριθμό μεταφράσεων, συγκρίνοντας συνοπτικά εποχές και γλώσσες<sup>14</sup>.

Όγδοη ραψωδία της Ιλιάδας, κλείσιμο. Νύχτα ανάπαυλας μαχών και ο ποιητής σχολιάζει με μία παρομοίωση την παρουσία των Τρώων που στρατοπεδεύουν «μέγα φρονέοντες». Όπως όταν άστρα φαίνονται σε νυχτερινό ουρανό νημείας γύρω από τη σελήνη και φωτίζονται βουνοπλαγιές και από τον ουρανό «υπερράγη άσπετος αιθήρ» να χαιρείται ο ποιμένας, τόσες οι φωτιές:

Οἱ δὲ μέγα φρονέοντες ἐπὶ πτολέμοιο γεφύρη  
εἶατο παννύχιοι, πυρὰ δὲ σφισι καίετο πολλά.  
ὡς δ' ὅτ' ἐν οὐρανῷ ἄστρα φαεινὴν ἀμφὶ σελήνην  
φαίνεται ἄριπρεπέα, ὅτε τ' ἔπλετο νήνεμος αἰθήρ·  
ἔκ τ' ἔφανεν πᾶσαι σκοπιαὶ καὶ πρόωνες ἄκροι  
καὶ νάπαι: οὐρανόθεν δ' ἄρ' ὑπερράγη ἄσπετος αἰθήρ,  
πάντα δὲ τ' εἶδεται ἄστρα, γέγηθε δὲ τε φρένα ποιμήν·  
τόσσα μεσηγὺ νεῶν ἦδὲ Ξάνθοιο ῥοάων

14. Σημειώνω ότι, εκτός από τον πολλαπλασιασμό διαδικτυακών τόπων με σχετικό υλικό, έχουμε και την πρόσφατη καταγραφή εκδόσεων και μεταφράσεων στο: Philip H. Young, *The Printed Homer*, McFarland & Co, North Carolina 2003. Για τις αγγλικές μεταφράσεις: George Steiner, *Homer in English*, Penguin Books, London 1996 και, πιο πρόσφατα, Simeon Underwood, *English Translators of Homer: from George Chapman to Christopher Logue*, Nortcote House, Plymouth 1998. Για τις γαλλικές: Didier Pralon, «Traductions Françaises de l'Iliade (1519-1989)»: *Cahiers du Claix, Travaux*, 10, Université de Provence, Aix en Provence 1993, σ. 135-179. Για μια συνολική προσέγγιση στις ελληνικές μεταφράσεις βλ. Αλεξάνδρα Ζαβού, «Επίμετρο», στο Ομήρου *Οδύσσεια: μεταγραφή σε πεζό λόγο*, Μαΐστρος, Αθήνα 2005, σ. 482-542.

Τρώων καιόντων πυρὰ φαίνεται Ἰλιόθι πρό.

(Θ, 555-561)<sup>15</sup>

Το εδάφιο είναι χαρακτηριστικό συντακτικής ιδιορρυθμίας που με την παρατακτική της ασυνέχεια αναστατώνει κάπως την κανονικότητα του εξάμετρου: το «ως» που εισάγει την παρομοίωση ακολουθείται από σειρά παρατιθέμενων προτάσεων χρονικού χαρακτήρα δίχως υπόταξη σε κύρια πρόταση μέχρι το δεύτερο σκέλος της παρομοίωσης που κάπως εκπλήσσει με το ποσοτικό «τόσσα». Για μια αρχική προσέγγιση της μετάφρασης της όλης αυτής διάρθρωσης του χωρίου, θα ακολουθησώ ιστορική προσέγγιση, ξεκινώντας από τα αγγλικά και τα γαλλικά που ανταποκρίνονται πληρέστερα στις βασικές σχετικές κατηγορίες.

Η εμφάνιση των πρώτων μεταφράσεων του ομηρικού έργου σε νεώτερες γλώσσες τοποθετείται στον 16ο αιώνα, με την αγγλική και τη γαλλική γλώσσα να διαμορφώνουν ακόμα τον χαρακτήρα τους. Συγκρατώ, από τις αρχές του 17ου, τον αγγλικό Όμηρο του Τσάπμαν, του οποίου η *Ιλιάδα* (1611) κρατά πολυσύλλαβο στίχο και λατινίζοντα σχήματα. Η μάλλον αναστατωμένη σύνταξη απηχεί την ομηρική συσσώρευση χρονικών προτάσεων, αν και την ελέγχει με παρεμβολές αναφορικής υπόταξης:

*As when about the silver Moone, when aire is free from winde,  
And stars shine cleare, to whose sweete beames high prospects and the  
brows*

*Of all steepe hils and pinnacles thrust up themselves for showes  
And even the lowly vallies joy to glitter in their sight,  
When the unmeasur'd firmament bursts to disclose her light  
And all the signes in heaven are seene, that glad the shepherd's hart;  
So many fires disclosde their beames [...].<sup>16</sup>*

Στη συνέχεια οι δύο γλώσσες διαφέρουν αρκετά ως προς τις γενικές τους κατευθύνσεις: τα γαλλικά ορίζονται από την εναλλαγή αλεξανδρινού

15. Homer, *The Iliad*, A. T. Murray (ed.), Harvard University Press, Cambridge Mass. 1924, σ. 378-380.

16. *Chapman's Homer: The Iliad*, Princeton University Press, Princeton / N.J. 1967, σ. 180.

στίχου και αφηγηματικής πρόζας, ενώ τα αγγλικά χαρακτηρίζονται από μεγάλη ποικιλία στιχουργικών μορφών και πεζού λόγου. Χαρακτηριστική είναι και η διαφορά που εκδηλώνεται στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού κλασικισμού του 18ου αιώνα. Η πρόζα της Ντασιέ (*Ιλιάδα*, 1711) ελέγχει τις ρητορικές υπερβολές των διαβόητων *belles infidèles*, αλλά και δίνει ένα από τα σαφέστερα παραδείγματα εξομάλυνσης της ομηρικής πρόκλησης βάσει συμβατικής επικής ρητορικής και προσεκτικά αρθρωμένου λόγου. Το εκτενές και πολυσύνθετο της φράσης απορρέει, πάντως, από την ιδιορρυθμία του πρωτότυπου:

Comme lorsque l'astre, qui préside à la nuit, s'allumant d'un nouveau feu, parcourt le Ciel sur son char d'argent pendant un tems serein & sans nuages, toutes les étoiles paroissent autour de lui avec leurs rayons étincelants, & l'on decouvre sans peine les sommets des montagnes, les promontoires élevés, les forêts & les vallées, car la brillante lumiere de ces flambeaux immortels pénètre l'immensité de l'air, & dévoile le Ciel & la terre, ce qui réjouit le pasteur à qui cette clarté est favorable ; de même, cette prodigieuse quantité de feux [...] dissipent les ténèbres & éclairent tous les environs.<sup>17</sup>

Ο Πόουπ παρουσιάζεται ως μαθητής της Ντασιέ, αλλά διεκδικεί για τον Όμηρό του (*Ιλιάδα*, 1715-1720) την αταξία του αγγλικού κήπου μάλλον παρά την αρμονία του γαλλικού. Το ζευγαρωτά ομοιοκατάληκτο πεντάμετρο και η παρατακτική σύνδεση διανθίζονται με ρητορική έμφαση που υπογραμμίζει αλλά και αναπτύσσει το ομηρικό αίνιγμα:

*As when the Moon, refulgent Lamp of Night,  
O'er Heaven's clear Azure spreads her sacred Light,  
When not a Breath disturbs the deep Serene,  
And not a Cloud o'ercasts the solemn Scene,  
Around her Throne the vivid Planets roll,  
And Stars unnumber'd gild the glowing Pole,  
O'er the dark Trees a yellower Verdure shed,*

17. *L'Iliade d'Homère*, Mme Dacier (transl.), Vol. I, Rigaud Imprimeur, Paris 1741, σ. 317-318.

*And tip with Silver every Mountain's Head:  
Then shine the Vales, the Rocks in Prospect rise,  
A Flood of Glory bursts from all the Skies:  
The conscious Swains, rejoicing in the Sight,  
Eye the blue Vault, and bless the useful Light.  
So many Flames [...] blaze, [...].<sup>18</sup>*

Τον 18ο και 19ο αιώνα, οι μεταφράσεις που υιοθετούν την ιστορική οπτική και δανείζονται τρόπους μεσαιωνικής αφήγησης ή δημοτικής ποίησης ξεχωρίζουν από εκείνες που συνδέονται σαφέστερα με τη λόγια παράδοση, λατινική, βιβλική και νεώτερη. Από τον πρώτο δρόμο αξίζει να ακουστεί το πρώιμο και μάλλον ξεχασμένο παράδειγμα του Μακφέρσον (*Ιλιάδα*, 1773), όπου ο αποσπασματικός τόνος της σύντομης πεζής φράσης διεκδικεί με πειστικότητα τη δική του ομηρικότητα:

As when, in heaven, the pure-beaming stars – around the bright crescent appear – when not a breath stirs the gentle air. The high capes rise distinct to the eye: The mountain-cliffs and gleaming groves. Wide opens blue heaven on the sight, – displaying all its host to the view. O'er his soul rejoices the swain. So many flames the Trojan fires [...].<sup>19</sup>

Ο αρχαϊσμός βιβλικών τόνων μετατοπίζει σημαντικά την ομηρική ιδέα σε πεδία που έχουν την ιδιαίζουσα εγγύτητα αλλά και απόσταση της οικείας παράδοσης. Μεγάλη επιρροή άσκησε, στα αγγλικά, το παράδειγμα του Λανγκ και των συνεργατών του (*Ιλιάδα*, 1882):

Even as when in heaven the stars about the bright moon shine clear to see, when the air is windless, and all the peaks appear and the tall headlands and glades, and from heaven breaketh open the infinite air, and all stars are seen, and the shepherd's heart is glad; even in like multitude [...] appeared the watchfires [...].<sup>20</sup>

18. *The Poems of Alexander Pope: Translations of Homer*. Vol VIII: *The Iliad*, Books XX-XXIV, Methuen & Co, London 1967, σ. 428.

19. Homer, *The Iliad*, James Macpherson (transl.), London 1773, σ. 244-245 [digitalised by Google]. Πρόκειται για τον εισηγητή του Όσιαν των ρομαντικών.

20. Homer, *The Iliad*, A. Lang (transl.), W. Leaf & E. Myers, London 1882. To

Στη Γαλλία, η ποιητική πρόζα του Λεκόντ ντε Λιλ συνδυάζει τόνους ανάλογους με προκλητικά δάνειες αποδόσεις των κυρίων ονομάτων:

Comme, lorsque les astres étincellent dans l'Ouranos autour de la claire Sélènè, et que le vent ne trouble point l'air, on voit s'éclairer les cimes et les hauts promontoires et les vallées, et que Aithèr infini s'ouvre au faite de l'Ouranos, et que le berger joyeux voit luire tous les astres ; de même, [...] les feux des Troiens brillaient [...].<sup>21</sup>

Ο 20ός αιώνας χαρακτηρίζεται από τον μεγάλο αριθμό των πεζών μεταφράσεων, αλλά και από πρόσφατα εγχειρήματα που θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε μετα-νεωτερικά, καθώς αξιοποιούν εκλεκτικά, σε ελεύθερο στίχο, στοιχεία ποικίλων ποιητικών ιδιωμάτων. Έχουμε, για παράδειγμα, την επιβλητική εκδοχή του αφηγηματικού πολυσύλλαβου στίχου του Λάτιμορ (*Ιλιάδα*, 1951) που καταφέρνει να ακολουθήσει από πολύ κοντά το πρωτότυπο στη στιχουργική δομή αλλά και στην εντύπωση της συντακτικής ιδιοτυπίας, αν όχι ανακολουθίας:

*As when in the sky the stars about the moon's shining  
are seen in all their glory, when the air has fallen to stillness,  
and all the high places of the hills are clear, and the shoulders  
out-jutting,  
and the deep ravines, as endless bright air spills from the heavens  
and all the stars are seen, to make glad the heart of the shepherd;  
such in their numbers blazed the watchfires [...].<sup>22</sup>*

Αντιστιχτικά προς το παράδειγμα ενός τέτοιου ελεγχόμενου αρχαϊσμού, ο Φιτζέραλντ (*Ιλιάδα*, 1974) επιμένει στη δύσβατη παράταξη, αλλά υιοθετεί συνάμα νεώτερους λυρικούς τόνους:

παράθεμα προέρχεται από το διαδίκτυο: *The Project Gutenberg EBook of The Iliad of Homer*, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/3059/pg3059.txt> [επίσκεψη 30/6/2012].

21. Homère, *L'Iliade*, Leconte de Lisle (transl.), Lemerre, Paris 1866. Το παράθεμα προέρχεται από το διαδίκτυο: <http://iliadeodysee.texte.free.fr/aatexte/leconte/iliadleconte/iliadlecont08.htm> [επίσκεψη 30/6/2012].

22. Homer, *The Iliad*, Richmond Lattimore (transl.), The University of Chicago Press, Chicago 1951, σ. 197.

[...] *As when in heaven  
principal stars shine out around the moon  
when the night sky is limpid, with no wind,  
and all the lookout points, headlands, and mountain  
clearings are distinctly seen, as though  
pure space had broken through, downward from heaven,  
and all the stars are out, and in his heart  
the shepherd sings: just so [...]*  
*shone [...] the Trojan fires.*<sup>23</sup>

Πολύ πιο λιτές τάσεις εκφράζει, στα γαλλικά, η εκδοχή του Μυγκλέρ (Ιλιάδα, 1989) που ξεπερνά (λίγο μετά το προηγούμενο του Ζακοτέ) την εναλλαγή πρόζας και αλεξανδρινού:

*Comme on voit dans le ciel, lorsque l'éther est sans un souffle,  
Les astres scintiller autour de la brillante lune ;  
Tout se découvre alors, les cimes, les grands promontoires  
Et les vallons ; l'immense éther au ciel s'est déchiré,  
Tous les astres sont là, et le berger en est fort aise :  
Ainsi brillaient, [...]*  
*Les feux*  
*[...].*<sup>24</sup>

Στα νεοελληνικά πράγματα, ο Πολυλάς (Ιλιάδα, με πρώτη σχετική δημοσίευση στα 1890, αλλά πρώτη συνολική έκδοση μετά τον θάνατό του, το 1922), με την ευέλικτη χρήση ποικίλων τύπων λεξιλογίου και σύνταξης, δίνει έντονα την εντύπωση μιας γλώσσας που διερευνά τον χαρακτήρα της. Η σύνταξη, ιδιόρρυθμη, δεν φοβάται την επανάληψη στα όρια της ασυνταξίας:

*Και ως τ' άστρα, οπού σπινθοβολούν σ' ανάνεμον αιθέρα  
χαριτωμένα ολόγυρα στην φωτεινήν σελήνην –  
φαίνεται κάθε κορυφή, κάθ' άκρη, κάθε πλάγι,*

23. Homer, *The Iliad*, Robert Fitzgerald (transl.), Farrar, Straus & Giroux, New York 2004, σ. 192-193.

24. Homère, *L'Iliade*, Frédéric Mugler (transl.), Actes Sud, Paris 1995, σ.174-175.



*ως άνοιξε απ' τον ουρανόν απέραντος αιθέρας,  
που τ' άστρα όλα εφάνέρωσε και χαίρονται οι ποιμένες –  
τόσ' άστραφταν [...] πυρά [...].<sup>25</sup>*

Ο μαχητικός δημοτικισμός του Πάλλη (Ιλιάδα, 1904) μένει πολύ εγγύτερα στο πρότυπο του δημοτικού τραγουδιού και επεμβαίνει συστηματικά με συντομεύσεις εξομάλυνσης της ομηρικής δυσχέρειας:

*Πώς τ' άστρα απάνου ολόλαμπρα, με το λεφκό φεγγάρι  
στη μέση τους, φωτοβολούν σαν τύχει καλοσύνη,  
κι' όλες οι ράχες φαίνονται, και χαίρεται ο τσοπάνης·  
τόσες [...]  
φωτιές θαρρούσες π' άναψαν [...].<sup>26</sup>*

Το εγχείρημα των Καζαντζάκη - Κακριδή (Ιλιάδα, 1955) με τη ρηξικέλευθη γλωσσική αλλά και, γενικότερα, ποιητική καινοτομία είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα μεταφραστικής αμφιθυμίας. Οικειοποιείται τον Όμηρο, αλλά για να αναστατώσει τη νεοελληνική με τους πειραματισμούς ενός ελληνότροπου μοντερνισμού που δεν βρήκε μιμητές:

*Πως στο λαμπρό φεγγάρι ολόγυρα, ψηλά στα ουράνια, τ'  
άστρα  
στράφτουν ολόφωτα, κι απάνεμος κρατιέται ολούθε ο αιθέρας,  
καί γύρα οι βίγλες όλες φαίνονται, τ' ακρόκορφα, οι  
λαγκάδες,  
κι από τα ουράνια κάτω απέραντος ανοίγει ξάφνου ο αιθέρας,  
κι ως όλα βγαίνουν τ' άστρα, ευφράθηκε βαθιά ο βοσκός στα  
φρένα'  
τόσες φωτιές οι Τρώες [...] άναβαν, [...].<sup>27</sup>*

Πρόσφατα, ο μετανεωτερικός Όμηρος του Μαρωνίτη αφομοιώνει τον δημοτικισμό, μα με γλωσσική ευελιξία που θυμίζει Πολυλά. Επινοεί

25. Ομήρου *Ιλιάς*, μτφρ. Ιάωβος Πολυλάς, εκδ. Φιλολογική, χ.χ., σ. 99.

26. *Η Ιλιάδα μεταφρασμένη από τον Αλέξ. Πάλλη*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, χ.χ., σ. 163.

27. Ομήρου *Ιλιάδα*, μτφρ. Νίκου Καζαντζάκη – Ι.Θ. Κακριδή, Αθήνα 1966, σ. 130.

έναν αφηγηματικό τρόπο που απηχεί λυρισμό σύγχρονου ποιητικού λόγου, αλλά και αποδέχεται την πρόκληση της γλωσσικής συγγένειας με το ομηρικό προηγούμενο τολμώντας το κατά τόπους ανοίκειο δάνειο της λέξης, όχι όμως της σύνταξης:

*Πώς όταν ξεχωρίζουν στον ουρανό τ' αστέρια  
με πάμφωτη σελήνη, κι απάνεμος ψηλότερα στέκει ο αιθέρας,  
λάμπουν όλα τριγύρω, σκοπιές, βουνοκορφές,  
λαγκάδια, ενώ ψηλά στα ουράνια απέραντος ανοίγεται  
ο αιθέρας, κι όλα τα αστέρια βλέποντας αίρεται μέσα του  
ο βοσκός· τόσες των Τρώων οι φωτιές που φλόγιζαν [...].<sup>28</sup>*

Θα στραφώ τώρα στον παραδειγματικό άξονα των κειμένων, εξετάζοντας σωρευτικά συγκεκριμένες λέξεις ή φράσεις. Εδώ διακρίνεται σαφέστερα και μια από τις χαρακτηριστικές ιδιομορφίες της νεοελληνικής περίπτωσης, καθώς η μορφή της λέξης μπορεί να επιμένει σχεδόν अपαράλλαχτη, σαν να μας παραπέμπει με το σχήμα της στην εμμένουσα ιδέα, παρά τις όποιες διαφορές, συχνά ριζικές, τόνων και σημασιών.

Ο ποιητής τοποθετεί τα όσα αρχικά περιγράφει «εν ουρανών», δηλαδή στο μακρινό στερέωμα όπου βρίσκονται τα ουράνια σώματα και η κατοικία των θεών, αλλά περνά μετά σε ένα επίπεδο πλησιέστερα στη γη όπου βρίσκεται ο «αιθήρ», έδρα των καιρικών φαινομένων. Και τα πράγματα περιπλέκονται με το «ουρανόθεν υπερράγη άσπετος αιθήρ». Το επίθετο «άσπετος» δηλώνει σαφώς απορία ύψους: σημαίνει, σύμφωνα με τα λεξικά, «άφατος» ή «ανείπτως» «όθεν πολλάκις επ'απείρου, ανεκφράστου μεγέθους ή πλήθους»<sup>29</sup> – και χαρακτηρίζει συχνά, μεταξύ άλλων, το ομηρικό «κύδος», δόξα που ορίζει την ηρωική ανθρώπινη κατάσταση. Ο άσπετος αυτός αιθέρας «υπερράγη ουρανόθεν». Ακούμε ασφαλώς εμφαιτικά σήμερα το «ρ» του «ρήγνυμι» που δηλώνει ρήξη ή ρωγμή, μάλλον απότομη ή και βίαιη, ίσως και με την έννοια της συντριβής ή της έκρηξης. Έρχονται και το «υπό» και το «θεν»

28. Ομήρου *Ιλιάς*, μτφρ. Δ. Ν. Μαρωνίτης, τ. 1, Άγρα, Αθήνα 2009, σ. 177.

29. Ι. Πανταζίδου, *Λεξικόν Ομηρικών*, Βιβλιοπωλείον Ι. Σιδέρη, Αθήνα 1930, σ. 105.

να προκαλέσουν απορία που πολύ θυμίζει το «υπεκ θανάτοιο» που είχε υπογραμμίσει παραδειγματικά ο Λογγίνος<sup>30</sup>.

Οι νεοελληνικές αποδόσεις (εκτός από τον Πάλλη που έχει παραβλέψει τη φράση) κρατούν τις βασικές λέξεις («αιθέρας» και «ουρανός» αλλά και «ουράνια», με χαρακτηριστική ασάφεια σχήματος, «άστρα» ή «αστέρια» αλλά και «σελήνη» που γίνεται «φεγγάρι» στον αυστηρότερο δημοτικισμό) συγκλίνοντας στην ιδέα ενός «ανοίγματος του αιθέρα» αλλά και στο «απέραντος» στη θέση του «άσπετος». Η όλη ροπή της σκηνής δεν σταθεροποιείται εύκολα: μία μάλλον κατωφερής κίνηση («ως άνοιξε απ' τον ουρανόν» και «από τα ουράνια κάτω [...] ανοίγει ξάφνου») μπορεί να αντιστραφεί («ενώ ψηλά στα ουράνια [...] ανοίγεται»), κάτι που το πρωτότυπο ασφαλώς δεν αποκλείει.

Οι αγγλικές και γαλλικές εκδοχές συγγέουν τα όρια ουρανού και αιθέρα: «aire», «Skies», αλλά και «Azure», «heaven» ή και «firmament» και, στα γαλλικά, «Ciel», «air» αλλά και «ether» ή και, στην ακραία περίπτωση των δανείων του Λεκόντ ντε Λιλ, «Aithèr» και «Ouranos». Ως προς το επίμαχο ρήγμα, η κλασικιστική επική μεταφορά κανονικοποιεί την εικόνα ποικιλοτρόπως, από εισδοχή φωτός σε υπερχειλίση δόξας: «la brillante lumière des ces flambeaux immortels pénètre l'immensité de l'air» ή «a Flood of Glory bursts from all the Skies». Αλλού αναγνωρίζεται πιστότερα το αίνιγμα: «et que Aithèr infini s'ouvre au faite de l'Ouranos» ή «and from heaven breaketh open the infinite air», ενώ στις πρόσφατες ποιητικές εκδοχές έχουμε και εικόνες σχάσης ή διασποράς («l'immense éther au ciel s'est déchiré») αλλά και σχεδόν ανεικονικά υπερβάλλουσας ακρίβειας («as though pure space had broken, downward from heaven»).

30. Τη δυσχέρεια απηχούν και τα αλεξανδρινά σχόλια που έχουν αθετήσει τους στίχους. Και ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης, στον δικό του σχολιασμό, προσπαθώντας να εξηγήσει, ανασυντάσσει τους όρους του αινίγματος: «το δε ουρανόθεν υπερράγη αιθήρ, αντί του αιθρία γέγονε και πανταχού εξηπλώθη [...] και άλλως δε ειπείν, είη αν ο ουρανόθεν αιθήρ ουράνια λαμπηδών...» (Eustathii Archiepiscopi Thessalonikensis, *Commentarii ad Homeri Iliadem Pertinentes*, curavit Marchinus Van der Valk, E. J. Brill, Lugduni Batavorum 1971, σ. 231).

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο αναφαίνονται, στο χωρίο, όσα στοιχεία συνθέτουν σχήματα τοπίου. Αξίζει να σημειώσουμε την έμφαση που προσδίδεται στην ανάφανση των σχημάτων θυμίζοντάς μας ότι η ομηρική ιδέα της φύσης έχει μόνο τη ρηματική μορφή του «φύω»: σελήνη «φαινή», άστρα και πυρά που «φαίνεται» ή «είδεται», βουνοπλαγιές και κορυφές που «έφανεν». Χαρακτηριστικό των μεταφράσεων, τα ποικίλα ρήματα ή ουσιαστικά που προσδιορίζουν με λυρική έμφαση το είδος της φωτεινότητας και διανθίζουν την απλή ομηρική ανάφανση. Στα ελληνικά τα πράγματα «φαίνονται» ή «ξεχωρίζουν» αλλά και «λάμπουν», «σπιθοβολούν» ή «φωτοβολούν», «αστράφτουν» και «φεγγοβολούν». Οι αγγλικές και γαλλικές μεταφράσεις, από την πλευρά τους, δοκιμάζουν όλο το εύρος του πολυπληθέστατου λεξικολογικού πεδίου των τρόπων εκπομπής και διάχυσης του φωτός: «shine», «glitter» ή «glister», «gleam» ή «glow» αλλά και «blaze»: «éclairer», «briller» αλλά και «argenter» ή «etinceller» και «scintiller». Ο Τσάπμαν πάντως είχε υπογραμμίσει την ανάφανση με το πολύ ιδιότυπο «thrust up themselves for shows».

Ας σημειώσουμε και τις πολύ χαρακτηριστικά διστάμενες λύσεις που δίνουν οι κλασικιστικές εκδοχές στο παράδοξο μιας πάμφωτης σελήνης που δεν εμποδίζει την ορατότητα των αστεριών<sup>31</sup>. Τα γαλλικά σημειώνουν ότι η σελήνη είναι νέα («s'allumant d'un nouveau feu»), ενώ η αγγλική φαίνεται να εντείνει προκλητικά το παράδοξο περιπλέκοντας την εικόνα («Around her Throne the vivid Planes roll»).

Στην Οδύσσεια έχουμε μια εικόνα φυσικού υψηλού σχεδόν αντίθετη: νύχτα κατασκότεινη στα πέλαγα, σε ταξίδι εφιαλτικό όπου τα σχήματα σβήνουν. Θα είμαι πολύ σύντομος, μιας που σκοπός μου εδώ είναι μόνο να θυμίσω μία κατεύθυνση χειρισμού του ομηρικού ύψους που έχει πραγματοποιηθεί μόνον αποσπασματικά, αν όχι υπαινικτικά. Πρόκειται για την έκκεντρη μετάφραση της αρχής της 12ης ραψωδίας της Οδύσσειας, του ταξιδιού στον χώρο των ψυχών, που προτείνει ο

31. Για το αστρονομικό αυτό παράδοξο του ομηρικού πρωτοτύπου συζητούν τα αλεξανδρινά σχόλια και ο Ευστάθιος, τη δε συζήτηση απηχεί με τις δικές της εξηγήσεις η Ντασιέ, καθώς και η κριτική που έχει ασκηθεί στην εκδοχή του Πόουπ. Για την κριτική αυτή βλ. κυρίως: H. A. Mason, *To Homer through Pope*, Chatto & Windus, London 1972, σ. 61-85.

Ἐζρα Πάουντ στο πρώτο του κάντο<sup>32</sup>. Στο πρωτότυπο, οι διαδρομές του ταξιδιού γίνονται ολοένα και πιο δυσδιάκριτες, μέχρι να χαθούν εντελώς στο απόλυτο σκοτάδι:

δύσετό τ' ἠέλιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἀγυαί.  
 ἢ δ' ἐς πείραθ' ἴκανε βαθυρρόου Ὀκεανοῖο.  
 ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμός τε πόλις τε,  
 ἠέρι καὶ νεφέλη κεκαλυμμένοι: οὐδέ ποτ' αὐτοῦς  
 ἠέλιος φαέθων ἐπιδέρκεται ἀκτίνεσσιν,  
 οὔθ' ὀπότε' ἂν στείχησι πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα,  
 οὔθ' ὅτ' ἂν ἄψ ἐπὶ γαῖαν ἄπ' οὐρανόθεν προτράπηται,  
 ἀλλ' ἐπὶ νύξ ὀλοή τέταται δειλοῖσι βροτοῖσι.  
 νῆα μὲν ἔνθ' ἔλθόντες ἐκέλσαμεν, ἐκ δὲ τὰ μῆλα  
 εἰλόμεθ': αὐτοὶ δ' αὔτε παρὰ ῥόον Ὀκεανοῖο  
 ἦομεν, ὄφρ' ἐς χῶρον ἀφικόμεθ', ὃν φράσε Κίρκη.

(λ, 12-22)<sup>33</sup>

Τα σχόλια του Ευστάθιου για τη «μυθική αυτονομία» βάσει της οποίας ιστορούνται τα καθέκαστα, προκαταλαμβάνουν το μέλημα πολλών σχολιαστών, φιλόλογων ή μεταφραστών, που προσπαθούν, αιώνες τώρα, να ορίσουν συντεταγμένες<sup>34</sup>. Ο Πάουντ, αντιθέτως, τονίζει την απουσία κάθε σύνταξης. Δεν θέλω να επιμείνω τόσο στη γνωστή πρόκληση της απαλοιφής του υποκειμένου με τον οποίο ξεκινά τη μετάφραση και μαζί της το δικό του επικό εγχείρημα («And then went down

32. Βλ. Ezra Pound, *The Cantos*, Faber & Faber, London 1986, σ. 3. Η πρώτη έκδοση των 30 πρώτων Κάντο τοποθετείται στα 1930.

33. Homer, *The Odyssey*, A. T. Murray (ed.), Harvard University Press, Cambridge Mass. 1919, σ. 386.

34. Τα «πείρατα του βαθυρρόου Ὀκεανοῖο», μας λέει ο βυζαντινός εξηγητής, δηλώνουν το πέρασμα από τα γήινα στις αρχές των υπογείων: «πείρατα δε Ὀκεανού νυν ουχί του προς Γαδείριος, ἀλλά του επέκεινα προς εσπέραν ἄκρου, κατά το πλάσμα του Οδυσσέως ἤτοι κατά το μυθικόν αίτημα, ο που γης μεν πέρασ της εσπερίας, αρχή δε των υπό γην, ο εσί, του Ἄδου καταρχή». Και συνεχίζει εξηγώντας πώς οι ομηρικοί Κιμέριοι υπηρετούν τον ποιητικό μύθο. Βλ. Eustathii Archiepiscopi Thessalonikensis, *Commentarii ad Homeri Odysseam*, Georg Olms, 1960, σ. 396.

to the ship...»). Ενδιαφέρει περισσότερο εδώ το πώς η αίσθηση της υψηλής αμορφίας δίνεται όχι με ισοδύναμα λέξεων ή εκφράσεων των κρίσιμων στίχων 16-18 στα οποία επιμένουν άλλες μεταφράσεις («ἥλιος φαέθων...προτράπηται»), παρά με συντακτική αποσπασματικότητα, παρηχήσεις που πυκνώνουν τη νύχτα του στίχου 19 («Swartest night stretched...») και, κυρίως, με την υπογράμμιση της απροσδιοριστίας της τελικής πορείας:

*Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean,  
Came we then to the bounds of deepest water,  
To the Kimmerian lands, and peopled cities  
Covered with close-webbed mist, unpierced ever  
With glitter of sun-rays  
Nor with stars stretched, nor looking back from heaven  
Swartest night stretched over wretched men there.  
The ocean flowing backward, came we then to the place  
Aforesaid by Circe.*

Όχι δίπλα στη ροή του Ωκεανού, παρά με τη ροή του ανεστραμμένη<sup>35</sup>. Ίσως έμμεσα υπενθυμίζεται έτσι το ότι ο όρος τόπος δεν απαντά στον Όμηρο. Θολώνουν πάντως οι μορφές που προσδίδουν οι μεταφράσεις στον ομηρικό χώρο: «region», «abodes», «place», «endroit», «contrée», και τα ελληνικά «τόπος», βεβαίως, αλλά και «θέσι» ή «μέρος».

Με βάση τα παραπάνω, μπορεί να εξεταστεί εκ νέου το ερώτημα της μεταφραστικής διαφοράς, δηλαδή των σχέσεων ταυτότητας και ετερότητας όπως τις ορίζει η μετάφραση. Η έννοια του ύψους μπορεί να μας βοηθήσει στην επίσκεψη αυτή, καθώς περνά, όπως ήδη έχω σημειώσει, από το πεδίο της εμπειρίας του τοπίου στην εμπειρία της παλιάς γλώσσας και της μετάφρασής της.

Είναι προφανές ότι οι μεταφράσεις που εξετάσαμε διαφέρουν σημαντικά μεταξύ τους και μάλιστα με όρους που ανταποκρίνονται, ως έναν βαθμό, στις καθιερωμένες κατηγορίες ιστορικής και αισθητικής

35. Πολύ χαρακτηριστικά ο Σεφέρης, στο δικό του «Κάντο Ι», διορθώνει κάπως: «πίσω το ρέμα του ωκεανού, κί' ήρθαμε τότε...» (Γιώργος Σεφέρης, *Αντιγραφές*, Ίκαρος, Αθήνα 1965, σ. 57).

ταξινόμησης. Προκύπτει όμως συνάμα μια εικόνα που σχεδόν αντιβαίνει στην προηγούμενη: έχουμε επανάληψη του ίδιου πράγματος με μετασηματισμούς και μετατοπίσεις κάπως δευτερεύουσας σημασίας, που στις δέσμες των μεταφραστικών μορφών κάθε λέξης ή φράσης μοιάζουν διαφορετικές αποχρώσεις ή κυματισμοί. Το ίδιο αυτό είναι η ιδέα στην οποία έχω αναφερθεί. Θα μπορούσε να θεωρηθεί και ουσία της οποίας οι διάφορες εκφάνσεις θα ήταν κρίσιμα συμβεβηκότα<sup>36</sup>. Υπό την οπτική αυτή, το πρωτότυπο θα συνιστούσε μια πρώτη της έκφραση και συνάμα ανέκκλητη κατάδειξη μιας ιδέας (ή συνόλου ιδεών) ως ζητούμενου – ιστορικό έναυσμα μεταφραστικών σειρών που προσθέτουν διαρκώς νέες πλευρές και γωνίες σε μονίμως ατελές και αναμορφωνόμενο πρίσμα. Η κάθε εποχή και γλώσσα έχει ασφαλώς τους δικούς της τρόπους να λογαριάζεται με μια τέτοια ζήτηση – και ενδεχομένως να προβάλλει την απορία της με κατά καιρούς έκκεντρες μορφές, όπως αυτές που, στην περίπτωση του Ομήρου, έδωσαν οι πολύ διαφορετικές προκλήσεις του Πόουπ, του Πάουντ, των Καζαντζάκη και Κακριδή. Η ιδέα επιμένει μέσα ακριβώς από τις παραλλαγές τύπων που αδυνατούν να οριστικοποιηθούν, καθώς φορτίζονται αναπόδραστα με σημασίες και τόνους πολιτισμικά προσδιορισμένους, ενώ δεν παύουν συνάμα να δείχνουν το ίδιο ζητούμενο. Εδώ έγκειται και το ύψος της μεταφραστικής εμπειρίας γλώσσας παλιάς: στην επίγνωση του ότι, επειδή ακριβώς η ιδέα δεν έχει υπόσταση άλλη από την ποικίλλουσα εμφάνισή της σε πάντα συγκεκριμένες και διαρκώς διαφοροποιούμενες ιστορικές συνθήκες, κανένα σύστημα συμβατικών γλωσσικών σημείων, ούτε καν εκείνο του πρωτοτύπου, δεν είναι σε θέση να συλλάβει τη μορφή της με σαφήνεια και βεβαιότητα. Όλες οι γλώσσες όμως μπορούν να υποδείξουν την απορία της – και η κοινή τους αυτή αναφορά τις συνδέει μεταξύ τους<sup>37</sup>.

36. Αξίζει, νομίζω, να ασκήσουμε στο πεδίο μας τους όρους αυτούς, όχι για να επαναπαυθούμε σε δεδομένες φιλοσοφικές χρήσεις τους, παρά για να δοκιμάσουμε, με βάση τη μεταφραστική εμπειρία του υψηλού, να τις σκεφτούμε εκ νέου, μαζί με τα θεωρητικά ερωτήματα που συνεπιφέρουν.

37. Ίσως θα βοηθούσε εδώ και μια αναλογία με το πεδίο των εικαστικών. Τη σχέση με το υψηλό ο Λυοτάρ την είχε διακρίνει στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό του Νιούμάν (Barnett Newman), όπου το άρρητο υποδεικνύεται από το πώς, επί παραδείγματι, μια

Ο Τζωρτζ Στάινερ δανείζεται, τόσο από τη σύγχρονη μαθηματική θεωρία όσο και από την κλασική ρητορική, τον όρο *τόπος* για να μιλήσει για τον μεταφραστικό χαρακτήρα πολιτισμικών σταθερών:

Τοπολογικά, μια κουλτούρα αποτελεί μιαν ακολουθία μεταφράσεων και μετασχηματισμών των σταθερών (η «μετάφραση» τείνει πάντοτε προς τον «μετασχηματισμό»). Όταν αντιληφθούμε ότι αυτό συμβαίνει, θα φτάσουμε σε μια σαφέστερη κατανόηση του γλωσσικού-σημασιολογικού μηχανισμού της κουλτούρας και αυτού που συντηρεί τη διαφορετικότητα των διαφόρων γλωσσών και των «τοπολογικών πεδίων» τους.<sup>38</sup>

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον μιας τέτοιας πρότασης βρίσκεται στο ότι ο εν λόγω τόπος, στον βαθμό που είναι μεταφραστικός, ενδέχεται να λειτουργεί σαν τοπίο ύψους μάλλον παρά καλαισθησίας: δεν είναι μήτρα «υποκείμενων θεμελιωδών ενοτήτων και συναθροίσεων»<sup>39</sup> η οποία οργανώνει σχέσεις πολιτισμικής ταυτότητας και ετερότητας σε ερμηνευτικούς διαλόγους, παρά απορία που βραχυκυκλώνει και διασαλεύει και σχέσεις και διαλόγους. Η χαρακτηριστικά μεταφραστική ένταση ανάμεσα στην οικειοποίηση και στον ξενισμό θα έπρεπε να κατανοηθεί ως εκδήλωση του ότι η κάθε γλώσσα συνδέεται με μια ιστορικά και κοινωνικά οριοθετημένη κουλτούρα αλλά και αντιστέκεται στη σύνδεση αυτή – και του ότι μεταφραστικές διαφορές είναι αμφίβολες αποτυπώσεις ενός τέτοιου αμφίροπου.<sup>40</sup>

ενιαία χρωματική επιφάνεια σημαδεύεται δραστικά από ράγες διαφορετικού χρώματος. Με τη μετάφραση είμαστε μάλλον στον μινιμαλιστικό κόσμο του ΛεΒίτ (Sol LeWitt) και του τρόπου με τον οποίο οι παρατιθέμενες παραλλαγές ενός γεωμετρικού σχήματος παραπέμπουν σε τύπο που τις γεννά δίχως ωστόσο ποτέ να τον εξαντλούν.

38. George Steiner, *Μετά τη Βαβέλ*, Scripta, Αθήνα 2004, σ. 677.

39. Έτσι μεταφράζεται στο *Μετά τη Βαβέλ* (ό.π., σ. 676) το κάπως αμφίβολο «underlying unities and assemblages» του πρωτοτύπου (George Steiner, *After Babel*, Oxford University Press, Oxford 1975, σ. 448).

40. Μια πρώτη προσέγγιση σχετικών προβληματισμών, με έμφαση στην έννοια της μνήμης, έχω δοκιμάσει στο άρθρο μου «Η μεταφραστική γραφή ως ανάμνηση και το παράδειγμα των ομηρικών κειμένων», *Σύγκριση*, 22 (Αθήνα 2012) σ. 7-25. Κλείνοντας, η παρούσα εργασία έχει προφανώς οδηγηθεί στο ερώτημα των σχέσεων μνήμης και υψηλού.



Είμαστε ίσως κοντά στα όσα επισημαίνει ο Καντ για το ότι το υψηλό αναδεικνύεται μέσω «ενός τόσο αφηρημένου τρόπου αναπαραστάσεως, που καθίσταται εντελώς αρνητικός ως προς τις αισθήσεις»<sup>41</sup>. Θυμόμαστε όμως και τις επισημάνσεις του Λογγίνου ή και του Μπερκ που βλέπουν την ανθρώπινη γλώσσα να ελευθερώνει όχι μόνο από τους νόμους της φυσικής αναγκαιότητας, αλλά και από τα σχήματα των πολιτισμικών προσδιορισμών – σαν εκείνα που αναδεδεί ο Κητς στο σονέτο που ξεκίνησε την εργασία αυτή. Μαζί με το άμετρο της φύσης έρχεται έτσι να γίνει έρεισμα ύψους και η εκθαμβωτική αμορφία του απλώς ανθρώπινου, καθώς φανερώνεται λογοτεχνικά να διατρέχει και να κλονίζει ιστορικές εποχές και πολιτισμικές ταυτότητες.

Υπό το φως τέτοιων ερωτημάτων, θα έπρεπε ασφαλώς να επανεξετάσουμε πιο επίμονα την ιδιαίτερη λειτουργία του ίδιου και του διαφορετικού στους τρόπους που δοκιμάζει η ελληνική γλώσσα καθώς μεταφράζει το αλλόκοτα οικείο ομηρικό προηγούμενο.

## Abstract

George Varsos

From landscape to language: translating the Homeric predicament

The paper discusses questions concerning the comparative study of translations of the Homeric epics into modern European languages, namely English, French and modern Greek. It concentrates, more specifically, on how the notion of the sublime can contribute not only to an analysis of the ways in which the Homeric landscape is reconfigured by translation in different cultural settings, but also to a theoretical critique of the historical underlying connections to the Homeric text and language. The author argues that translation variants do not simply express their cultural background; they also testify to the resistance of

---

41. Immanuel Kant, *ό.π.*, σ. 199.

their language to schemas and practices of cultural identity and difference; and they expose the aporia of the idea of humanness which the Homeric original indexes as both eminently present and impossible to seize in terms of stabilised linguistic forms. The argument connects to examples drawn from specific passages.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΡΑΚΑΣΗ

## Οι Κήποι του Διαφωτισμού ως ετεροτοπίες.

Δύο παραδείγματα:

Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*  
και Goethe, *Wahlverwandtschaften*

### I.

Αν και το ενδιαφέρον του Foucault για τη σχέση χώρου και γλώσσας εκδηλώνεται νωρίτερα<sup>1</sup>, ο όρος ετεροτοπία εμφανίζεται στο έργο του το 1966, στον πρόλογο του έργου *Les Mots et les choses*, όπου και χαρακτηρίζει έναν τύπο λόγου (discours) που υποσκάπτει τον κυρίαρχο λόγο, ακολουθώντας από τη μία το συντακτικό του ενώ ταυτόχρονα το αμφισβητεί<sup>2</sup>. Το 1967 ο όρος επανέρχεται πρώτα σε δύο ραδιοφωνικές

---

1. Ήδη στο *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* συναντάμε δείγματα αυτού του ενδιαφέροντος. Michel Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Presses Universitaires de France, Paris 1963. Για τη θεωρία του Foucault σχετικά με τον χώρο βλ. μεταξύ άλλων Russell West-Pavlov, *Space in theory. Kristeva - Foucault - Deleuze*, Rodopi, Amsterdam 2009, σ. 111-165.

2. Ως παράδειγμα ετεροτοπίας, η οποία είναι στο *Les Mots et les choses* συνδεδεμένη τόσο με τη γλώσσα όσο και τον χώρο, ο Foucault αναφέρει την ταξινόμηση ετερόκλητων ζώων στην κινέζικη εγκυκλοπαίδεια του Jorge Luis Borges. Στη μυθοπλασία του Borges μια αρχαία κινέζικη εγκυκλοπαίδεια εμφανίζεται να περιέχει την ακόλουθη ταξινόμηση των ζώων: «(α) Εκείνα που ανήκουν στον αυτοκράτορα, (β) τα βαλσαμωμένα, (γ) τα εξημερωμένα, (δ) τα γουρουνάκια που θηλάζουν ακόμα, (ε) οι γοργόνες, (στ) τα μυθικά ζώα, (ζ) τα αδέσποτα σκυλιά, (η) τα ζώα που περιέχονται σ' αυτή την ταξινόμηση, (θ) εκείνα που χειρονομούν σαν τρελά, (ι) τα ζωγραφισμένα με πολύ λεπτό πινέλο από τρίχα καμήλας, (ια) κτλ, (ιβ) αυτά που έσπασαν ένα κανάτι με νερό, (ιγ) εκείνα που φαίνονται από απόσταση σαν μύγες»: Michel Foucault, *Les mots et les*

ομιλίες και κατόπιν σε μια ανακοίνωση σε ένα αρχιτεκτονικό συνέδριο, η οποία εκδόθηκε αρκετά αργότερα, το 1984, με τον τίτλο « Des espaces autres » στο *Dits et écrits*<sup>3</sup>. Σε αυτό το κείμενο ο Foucault εστιάζει το ενδιαφέρον περισσότερο στον χώρο παρά στη γλώσσα, διαχωρίζοντας την ουτοπία και τη δυστοπία από την ετεροτοπία ως εξής: «Οι ουτοπίες», γράφει ο Foucault, «είναι τόποι χωρίς πραγματικό χώρο, οι οποίοι με τον κοινωνικό χώρο διατηρούν μια σχέση άμεσης ή αντίστροφης αναλογίας»<sup>4</sup>. Οι ετεροτοπίες είναι, σε αντίθεση με τις ουτοπίες, «τόποι πραγματικοί, χώροι λειτουργικοί, που έχουν σχεδιαστεί εντός των θεσμών της κοινωνίας, ως κάποιου είδους αντι-θέσεων ή αντι-χώρων, ως όντως πραγματοποιημένες ουτοπίες στις οποίες οι πραγματικοί τόποι εντός ενός πολιτισμού αντιπροσωπεύονται και ταυτόχρονα αμφισβητούνται και ανατρέπονται, είναι δηλαδή κατά κάποιο τρόπο τόποι έξω από όλους τους άλλους τόπους, ασχέτως του πού εντοπίζονται κάθε φορά»<sup>5</sup>.

Ετεροτοπίες διαθέτουν κατά τον Foucault όλοι οι πολιτισμοί, ενώ εξαρτώνται από το εκάστοτε κοινωνικοπολιτικό, θρησκευτικό και ιστορικό πλαίσιο. Οι ετεροτοπίες μεταλλάσσονται δηλαδή μέσα στον χρόνο, και όχι μόνο ως προς τη λειτουργία τους σε σχέση με άλλους κοινωνικούς τόπους, στους οποίους αναφέρονται, αλλά και ως προς τη χωροθέτησή τους, τη θέση τους μέσα στον χώρο γενικά. Ως είδωλα αντεστραμμένα ή μη, αντανακλούν, αμφισβητούν, ανατρέπουν ή επιβεβαιώνουν αυτό που θεωρείται κάθε φορά ως «ομοιο-τόπος» ή «κανονικός» τόπος. Ο Foucault χρησιμοποιεί το παράδειγμα του καθρέφτη για να εξηγήσει τη σχέση μεταξύ ουτοπίας - ετεροτοπίας: «στον καθρέφτη βλέπω τον εαυτό μου εκεί που δεν είναι και από αυτή την άποψη ο καθρέφτης συνιστά μια ουτοπία, όντας όμως ταυτόχρονα μια ετεροτοπία στον βαθμό που υπάρχει πράγματι ο καθρέφτης και αντανακλώντας με

*choses. Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard, Paris 1966, σ. 7. (Η μετάφραση των παραθεμάτων είναι δική μου, Κ.Κ.).

3. Michel Foucault, «Des espaces autres», *Dits et écrits. 1954-1968*, Daniel Defert (επιμ.), τ. 4, Gallimard, Paris 1984, σ. 752-762.

4. Michel Foucault, «Des espaces autres», ό.π., σ. 755.

5. Michel Foucault, «Des espaces autres», ό.π., σ. 755.

τοποθετεί εκεί που όντως βρίσκομαι»<sup>6</sup>. Από αυτήν την άποψη η σχέση μεταξύ ουτοπίας και ετεροτοπίας είναι στενή. Κάθε ετεροτοπία έχει ουτοπικά στίγματα, ένα φαντασιακό υπόβαθρο από το οποίο τρέφεται και το οποίο και ανατροφοδοτεί.

Ετεροτοπίες στη σύγχρονη εποχή κατά τον Foucault είναι τα φυλακιστήρια, οι φυλακές, οι οίκοι ευγηρίας. Ως περαιτέρω παραδείγματα ο Foucault αναφέρει τα μουσεία, τις βιβλιοθήκες, οι οποίες είναι χρονικές ετεροτοπίες μια και συμπυκνώνουν στον ίδιο χώρο διαφορετικές χρονικές εποχές, το πλοίο ως την κατεξοχήν ετεροτοπία, καθώς και τον κήπο, το πάρκο. Ο κήπος ως ετεροτοπία, όπως το διατυπώνει ο Foucault, είναι «ένα ελάχιστο τμήμα του κόσμου και ο κόσμος όλος»<sup>7</sup>. Οι κήποι, τα πάρκα δηλαδή, ως ετεροτοπίες έχουν τη δυνατότητα σε έναν και μοναδικό τόπο να αποτυπώνουν πολλούς διαφορετικούς, να αντικαθρεφτίζουν τον μακρόκοσμο στον μικρόκοσμο. Ως ίσως οι παλαιότερες ετεροτοπίες, οι κήποι είναι από τις απαρχές του ανθρώπινου πολιτισμού ένας τύπος με πολλαπλά σημασιόμενα. Ο Foucault δίνει το παράδειγμα του αρχαίου περσικού κήπου που λεγόταν *Paradaidha*, από όπου προέρχεται η λέξη «παράδεισος», και που θεωρείτο ιερός τόπος. Ο κήπος αυτός ήταν σχεδιασμένος ως παραλληλόγραμμο αποτελούμενο από τέσσερα μέρη, καθένα από τα οποία αντιπροσώπευε ένα τμήμα του κόσμου, και στο μέσο τους, που ήταν το πιο ιερό μέρος, το οποίο συμβόλιζε το κέντρο, τον ομφαλό της γης, βρισκόταν ένα σιντριβάνι ή μια δεξαμενή νερού.

Συνοψίζοντας λοιπόν μπορούμε να πούμε ότι ο κήπος, το πάρκο, είναι αφενός απτό μόρφωμα, αφετέρου δε ανατροφοδότης του «κοινωνικού φαντασιακού», αν θέλουμε να μιλήσουμε με όρους του Κορνήλιου Καστοριάδη. Ο κήπος και το πάρκο υποδηλώνουν ως ετεροτοπίες τη σχέση του ανθρώπου με τον φυσικό κόσμο και άρα και με την ίδια του τη φύση. Και αυτό αποτυπώνει και η λογοτεχνία, που είναι, θα μπορούσαμε να πούμε, ένας κατεξοχήν φορέας ετεροτοπικού λόγου, αν

6. Δεν μπορούμε εδώ να εμβαθύνουμε περαιτέρω, αλλά είναι προφανές ότι ο Foucault εδώ απαντά στον Jacques Lacan και στη θεωρία του, όπως διατυπώθηκε στο *Le stade du miroir*, έστω κι αν δεν τον αναφέρει (Jacques Lacan, *Écrits*, τ. 1, éd. du Seuil, Paris 1966, σ. 89-97): Michel Foucault, «Des espaces autres», ό.π., σ. 756.

7. Michel Foucault, «Des espaces autres», ό.π., σ. 759.

δεν συνιστά και η ίδια μια ετεροτοπία<sup>8</sup>, συνδυάζοντας κατά κάποιον τρόπο με την αποτύπωση κήπων τις δύο έννοιες που προσδίδει ο Foucault στην ετεροτοπία, δηλαδή την ετεροτοπία ως εκείνον τον λόγο που υποσκάπτει τον κυρίαρχο λόγο μέσω της αφηγηματικής κατασκευής πλασματικών τόπων που λειτουργούν ως ετεροτοπίες, όπως είναι οι κήποι<sup>9</sup>.

Σε δύο ετεροτοπικούς λογοτεχνικούς κήπους είναι αφιερωμένο το παρόν άρθρο: στον κήπο της Julie στο Clarens από το επιστολικό μυθιστόρημα *Νέα Ελοΐζα (Julie ou la Nouvelle Héloïse, 1761)* του Rousseau<sup>10</sup> και τον κήπο του Eduard και της Charlotte στις *Εκλεκτικές συγγένειες (Die Wahlverwandtschaften, 1809)* του Goethe<sup>11</sup>. Τα δύο έργα, γραμμένα με 50 χρόνια περίπου διαφορά, έχουν πολλά κοινά στοιχεία όχι μόνο σε επίπεδο συγκεκριμένων μοτίβων και πλοκής, όπως π.χ. η θεματοποίηση ενός έρωτα που δεν μπορεί να ευοδωθεί λόγω κοινωνικών απαγορεύσεων και περιορισμών, καθώς και της τραγικής του κατάληξης, αλλά στο ότι και τα δύο –ο Goethe άλλωστε απαντά κατά κάποιον τρόπο στο μυθιστόρημα στο Rousseau<sup>12</sup>– συζητούν και ανακεφαλαιώνουν τη σχέση μεταξύ πολιτισμού και φύσης στον Διαφωτισμό τοποθετώντας στο επίκεντρο τοπία και τόπους, κήπους και πάρκα, που λειτουργούν ως ετεροτοπίες συμπυκνώνοντας και αντανakλώντας τις ερωτικές ιστορίες που τρέφουν την αφήγηση.

8. Πρβλ. τη θέση του Rainer Warning ότι η ετεροτοπία σχηματοποιείται λογοτεχνικά κατά τον 18ο αιώνα ως μια αισθητική εμπειρία: Rainer Warning, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, Fink, Paderborn / München 2009.

9. Για το φιλοσοφικό πλαίσιο και την πολιτική διάσταση της έννοιας στον Foucault βλ. μεταξύ άλλων Marvin Chlada, *Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault*, Alibri, Aschaffenburg 2005, σ. 17-48.

10. Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, chronologie et introd. par Michel Launay, Garnier-Flammarion, Paris 1967. Στη συνέχεια Rousseau.

11. Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2003. Στη συνέχεια Goethe. Το βιβλίο κυκλοφορεί στα ελληνικά σε μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβιχ: Johann Wolfgang von Goethe, *Οι εκλεκτικές συγγένειες*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβιχ, Κανάκη, Αθήνα 1999. Τα παραθέματα εδώ είναι μεταφρασμένα από το γερμανικό πρωτότυπο.

12. Πρβλ. Anneliese Botond, *Die Wahlverwandtschaften. Transformation und Kritik der neuen Héloïse*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006.

## II.

Το ερωτικό επιστολικό μυθιστόρημα, που θεωρείται ότι ξεκινάει με του Richardson την *Pamela*<sup>13</sup> και την *Clarissa*<sup>14</sup>, αρχικά ουδόλως ενδιαφέρεται για τη φύση. Στην *Pamela* δεν υπάρχει ούτε ένα δέντρακι και από αυτή την άποψη είναι ο Rousseau εκείνος που πρώτος συνδέει τόσο στενά τη φύση με τον έρωτα και το υποκείμενο στο νεωτερικό μυθιστόρημα. Στο μυθιστόρημα του *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, που εκδόθηκε το 1761, η νεαρή Julie, αριστοκρατικής καταγωγής, ερωτεύεται τον δάσκαλό της, τον αστό Saint-Preux, ενδίδει σε αυτόν τον έρωτα, αλλά παντρεύεται τον αριστοκράτη de Wolmar. Ο Saint-Preux που βρίσκεται κοντά στα όρια της αυτοκτονίας, παρακινημένος από τον Άγγλο φίλο του Edouard, κάνει τον γύρο του κόσμου και, επιστρέφοντας μετά από πρόσκληση του Wolmar, επισκέπτεται την αγαπημένη του, η οποία είναι σύζυγος και μητέρα πλέον. Ο σκοπός του Wolmar είναι να θεραπεύσει ολοκληρωτικά τον Saint-Preux από το πάθος του έρωτα φέρνοντας τον αντιμέτωπο με την πραγματικότητα. Και εδώ, σε αυτό το σημείο, η αφήγηση εστιάζει σε δύο κήπους, δύο πάρκα, δύο τοπία, τα οποία συνοφίζουν την προβληματική του κειμένου σε σχέση με τη φύση και καταδεικνύουν τον ετεροτοπικό του χαρακτήρα.

Ο Saint-Preux είναι στο Clarens, όπου διαμένει η οικογένεια και το όνομα του οποίου λειτουργεί προγραμματικά. Μιλώντας με τους όρους του Jean Starobinski, η διαφάνεια, η απομάκρυνση κάθε πέπλου που θολώνει το βλέμμα, το σώμα και το πνεύμα είναι το ζητούμενο, το ιδανικό που μοιάζει να έχει γίνει πραγματικότητα στο Clarens<sup>15</sup>. Ο Saint-Preux έχει ήδη περιγράψει το μέρος σε ένα ιδιαίτερα εκτεταμένο γράμμα ως μια ουτοπία<sup>16</sup>. Μια απομονωμένη, αυτάρκης και ευτυχής

13. Samuel Richardson, *Pamela; or, Virtue rewarded*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

14. Samuel Richardson, *Clarissa; or, The history of a young lady*, Penguin, Harmondsworth 1985.

15. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle. Suiivi de sept essais sur Rousseau*, Gallimard, Paris 1976. Για τη *Nouvelle Héloïse* βλ. σ. 102-148. Στη συνέχεια Starobinski.

16. Πρόκειται για το 10ο γράμμα του 4ου μέρους προς τον Edouard. *Rousseau*, σ. 329-352.

κοινότητα ολιγαρχών και ενάρετων ανθρώπων, για τους οποίους η δουλειά είναι απόλαυση, δουλεύουν για να απολαμβάνουν τους καρπούς της δουλειάς τους, καταναλώνουν ό,τι παράγουν, χωρίς να ζητούν παραπάνω από όσα έχουν, ζώντας αρμονικά σε ένα καθεστώς ελευθερίας και αλληλοσεβασμού μεταξύ τους σαν μια μεγάλη οικογένεια. Το αμέσως επόμενο γράμμα προς τον Edouard επισκέπτεται μαζί με τους οικοδεσπότες έναν κήπο που, ενώ είναι κοντά στο σπίτι, δεν φαίνεται, γιατί είναι κρυμμένος πίσω από πυκνούς θάμνους. «Νόμιζα», γράφει στον φίλο του, «ότι είχα μπροστά μου το πιο άγριο και μοναχικό μέρος της φύσης και μου φάνηκε πως ήμουν ο πρώτος θνητός, που έφτασε ποτέ σε αυτή την ερημιά. Έκπληκτος, συγκινημένος, γοητευμένος από την τόσο απροσδόκητη εικόνα, έμεινα ένα λεπτό ασάλευτος και φώναξα από ακούσιο ενθουσιασμό: Ο Tinian! Ο Jouan Fernandez! Η άκρη της γης, Julie, βρίσκεται μπροστά στην πόρτα σας!»<sup>17</sup> – Tinian και Jouan Fernandez είναι δύο ακατοίκητα νησάκια στον νότιο Ειρηνικό, που έγιναν διάσημα από την περιγραφή του ναυάρχου Anson, όπως εξηγεί ο ίδιος ο συγγραφέας σε υποσημείωσή του<sup>18</sup>.

Ο Saint-Preux δηλαδή, ο οποίος μόλις έχει επιστρέφει από τον περίπλοκο της γης, αντικρίζει αυτό που είδε στην άκρη της, εκεί ακριβώς από όπου είχε ξεκινήσει αυτό το ταξίδι. Ο κήπος περιλαμβάνει έτσι όχι μόνο το ταξίδι σε εξωτικά μέρη, αλλά και εκείνους τους τόπους τους οποίους δεν βλέπει κανείς παρά μόνο όταν απομακρυνθεί εντελώς από τον πολιτισμό, μια και μοιάζει με άγρια φύση, μια φύση δηλαδή αμόλυνη από το ανθρώπινο χέρι, μια φύση έτσι όπως θα ήταν αν δεν υπήρχε ο άνθρωπος. «Δεν βλέπω», λέει ο Saint-Preux στην Julie, «πυθηνά ενδείξεις ανθρώπινης παρέμβασης. Κλείσατε την πόρτα, το νερό κάπως δεν ξέρω πώς κύλησε προς τα μέσα και η φύση μόνη της έκανε τα υπόλοιπα»<sup>19</sup>. Αυτό όμως δεν είναι παρά μια ψευδαίσθηση. Όπως

17. Rousseau, σ. 353.

18. Βλ. Pierre Fortassier, «Tinian, Juan Fernandez et l'Elysée de Julie», in Henri Coulet (επιμ.), *Lettres et réalités. Mélanges de littérature générale et de critique romanesque offerts au professeur Henri Coulet par ses amis*, Université de Provence, Provence 1988, σ. 71-95.

19. Rousseau, σ. 353-354.



του εξηγεί η Julie, «σίγουρα η φύση τα έκανε όλα, αλλά κάτω από την δική μου επίβλεψη τίποτα δεν υπάρχει εδώ που να μην το τοποθέτησα εγώ»<sup>20</sup>.

Τα ίχνη της ανθρώπινης εργασίας όμως σβήστηκαν προσεκτικά, ώστε να λάβει χώρα η τέλεια ψευδαίσθηση μιας φύσης που δίνει τη δυνατότητα στον πολιτισμό –στον ουτοπικό πολιτισμό του Clarens– να διατηρήσει ως μινιατούρα εκείνη τη φύση που έπρεπε να υποτάξει και να ελέγξει για να δημιουργηθεί και να διατηρηθεί. Γιατί αυτή η καλλιεργημένη φύση δεν είναι, όπως σημειώνει ο Starobinski, η φύση στην οποία ζει ο *bon sauvage*, είναι ένα έργο τέχνης έλλογων όντων που έχουν υποτάξει το σώμα στην ηθική και είναι τόσο τέλειο που ξαναγίνεται φύση<sup>21</sup>. Και αυτή η φύση έγκλειστη στον κρυφό κήπο δεν αντανακλά μόνο την επιθυμία επιστροφής στις απαρχές του πολιτισμού, σε έναν τόπο όπου το προπατορικό αμάρτημα δεν έχει ακόμα λάβει χώρα, όπου καμία απαγορευμένη επιθυμία δεν έχει ακόμα γεννηθεί, αλλά και τη βία –όπως παραδέχεται και η Julie– που απαιτείται για να κατασκευαστεί ένα αντίγραφο ενός ερημικού παραδείσου, τη βία που επιβάλλει στη φύση ο άνθρωπος, ο πολιτισμός. Ο κήπος, από αυτή την άποψη, παρόλο που σκηνοθετεί την απουσία του δημιουργού του, τον εμπεριέχει. Όμως δεν είναι μόνο ο δημιουργός του κήπου που είναι παρών μέσα στην κατασκευασμένη φύση, είναι και ο πολιτισμός με τις ηθικές του επιταγές. Όταν ο Saint-Preux κρατώντας το κλειδί της Julie θα ξαναπάει μόνος του για ονειροπόληση στα Ηλύσια πεδία, όπως ονομάζεται ο κήπος, θα επιβάλλει στον εαυτό του εγκράτεια αποφασίζοντας ψυχή τε και σώματι να είναι ενάρετος. Η καρδιά του θα ησυχάσει και το πάθος του θα μετριαστεί, αλλά όχι για πολύ<sup>22</sup>. Μικρό διάστημα αργότερα και ενώ ο Wolmar λείπει, ο Saint-Preux μαζί με τη Julie θα κάνουν μια μικρή εκδρομή με μια βάρκα στη λίμνη της Γενεύης, όταν ξαφνικά σηκώνεται άνεμος και κύματα. Αυτά τα φουσκωμένα νερά μιας λίμνης, που θα τα ξαναβρούμε και στις *Εκλεκτικές Συγγένειες* στο ίδιο πλαίσιο ερωτικής φόρτισης, δεν προοικονομούν

20. Rousseau, σ. 354.

21. Starobinski, σ.137.

22. Προβλ. André Blanc, «Le jardin de Julie», *Dix-huitième siècle*, 14 (1982) 357-356.

μόνο τον θάνατο της Julie<sup>23</sup>, αλλά υποδηλώνουν και τη μη ελεγχόμενη δύναμη της φύσης.

Αφού εν τέλει καταφέρνουν να φτάσουν στην ακτή και επιστρέφοντας πλέον με τα πόδια, βρίσκονται στο πάρκο που είναι πίσω από το σπίτι της Julie και στο οποίο η Julie δεν έχει πάει από τότε που παντρεύτηκε. Εκεί, εκείνη και ο Saint-Preux έζησαν ερωτικές στιγμές, εκεί συναντιόντουσαν, εκεί είχαν σκαλίσει τα αρχικά τους σε έναν βράχο και τώρα συνιστά πλέον έναν χώρο προφανώς απαγορευμένο. Το πάρκο αυτό, που έχει εντελώς διαφορετικά σημαινόμενα από τα Ηλύσια πεδία και τον περικλειστο κήπο, είναι συνδεδεμένο με το σώμα και την επιθυμία. Δεν είναι τυχαίο ότι πιο σημαντικό και από το ίδιο το τοπίο μοιάζει να είναι η θέα που έχει και την οποία, όπως σημειώνεται και στο ίδιο το κείμενο, «αισθαντικοί εραστές θα την έβρισκαν εξαίσια»<sup>24</sup>. Από τη μια πλευρά οι βουνοκορφές των Άλπεων και από την άλλη σκοτεινά δάση, απότομα βράχια, γκρεμοί και εκεί, σε αυτό το μέρος, ο Saint-Preux θα αφήσει τον εαυτό του ελεύθερο να εκφράσει ξανά τον έρωτά του στη Julie. Εκείνη θα ταραχτεί και εκείνος, μέσα στην απελπισία του, θα ευχηθεί μέσα του εκείνη να πέθαινε. Η ευχή του θα πραγματοποιηθεί: η Julie, βουτώντας στα κρύα νερά της λίμνης για να σώσει το παιδί της, θα αρρωστήσει βαριά και, πριν πεθάνει, θα του υποσχεθεί ότι θα ξαναβρεθούν στο επέκεινα<sup>25</sup>.

23. Οι κήποι είναι συχνά μεταφορικά συνδεδεμένοι με τον θάνατο. Το γεγονός ότι το όνομα του κήπου της Julie είναι Ηλύσια πεδία, που σύμφωνα με τους αρχαίους Έλληνες ήταν ο παραδείσιος τόπος, όπου ανάβλυζαν οι πηγές της Λήθης που έκαναν τους νεκρούς να λησμονούν όλα τα γήινα, σε συνδυασμό με το πέπλο του θανάτου που είναι απλωμένο στο άλλο, το απαγορευμένο πάρκο, σημαίνει ότι σε οποιαδήποτε έκφανσή της η φύση υπενθυμίζει τον θάνατο. Παρόμοια συνδέεται και το πάρκο στις Εκλεκτικές συγγένειες με τον θάνατο, όπου η φύση “σκοτώνει” ή για την ακρίβεια οικειοποιείται σταδιακά τους ήρωες. Για το θέμα βλ. Michael Jacob, «Repräsentation und Tod im Garten», *Comparaison*, 1 (2007) 63-73.

24. Rousseau, σ. 389.

25. Για τον έρωτα στο μυθιστόρημα βλ. μεταξύ πολλών άλλων: Guglielmo Forni Rosa, «L'amour impossible. Passion et mariage dans La Nouvelle Héloïse», *Études Jean Jacques Rousseau*, 11 (1999) 235-242. Wolfgang Matzat, *Diskursgeschichte der Leidenschaft. Zur Affektgestaltung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac*, Narr, Tübingen 1990, σ. 17-84.

## III.

Μετά θάνατο θα βρεθούν και οι δύο αισθαντικοί εραστές στις *Εκλεκτικές Συγγένειες*. Το μυθιστόρημα, που εκδόθηκε το 1809, είναι εμπνευσμένο από το ενδιαφέρον του Γκαίτε για τη διάσταση μεταξύ φύσης ως αντικειμένου της επιστήμης, της φυσικής και της χημείας και φύσης ως αντικειμένου της αισθητικής και της τέχνης<sup>26</sup>. Το κείμενο, που αποτελείται από δύο μέρη, δεν ξεκινά μόνο τοποθετώντας τον κεντρικό ήρωα, τον Eduard, στον κήπο του, αλλά ξεδιπλώνεται αφηγούμενο τις προσπάθειες των ηρώων να σχεδιάσουν ένα πάρκο<sup>27</sup>, να υποτάξουν τη φύση, αντανακλώντας έτσι κριτικά τη σχέση ανθρώπου και φύσης, ενώ παράλληλα διηγείται δύο ερωτικές ιστορίες που διαπλέκονται μεταξύ τους<sup>28</sup>. Ο Eduard και η γυναίκα του Charlotte, που έχουν ξεκινήσει να

26. Βλ. μεταξύ άλλων: Olaf Breidbach, «Die Wahlverwandtschaften - Versuch einer wissenschaftshistorischen Perspektivierung», in Helmut Hühn (επιμ.): *Goethes „Wahlverwandtschaften“ . Werk und Forschung*, de Gruyter, Berlin / New York 2010, σ. 291-310. Lubkoll Christine, «Wahlverwandtschaft. Naturwissenschaft und Liebe in Goethes Eheroman», in Gabriele Brandstetter (επιμ.), *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes „Wahlverwandtschaften“ ...* Freiburg i.Br. 2003, σ. 261-278.

27. Βλ. μεταξύ άλλων: Harald Tausch, «Das unsichtbare Labyrinth. Zur Parkgestaltung und Architektur in Goethes Wahlverwandtschaften», in Helmut Hühn (επιμ.), *Goethes Wahlverwandtschaften. Werk und Forschung*, De Gruyter, Berlin / New York 2010, σ. 89-136.

28. Η διαμόρφωση του τοπίου από τους ήρωες του μυθιστορήματος γίνεται προφανώς στο πλαίσιο της «επανάστασης των κήπων» (Gartenrevolution) που ενέπνευσε στους συγχρόνους του ο Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742-1792), προτείνοντας μια αισθητική αντιμετώπιση των κήπων. Έτσι, ενώ οι κήποι θα έπρεπε να μοιάζουν σε πίνακες ζωγραφικής, σκοπός τους ήταν η διέγερση της φαντασίας, η αισθητική παιδεία και εν τέλει η ηθική ανύψωση των επισκεπτών. Η αισθητική αναβάθμιση των κήπων σύμφωνα με τα αγγλικά πρότυπα μπορούσε να συμβάλει κατά τον Hirschfeld, που πρώτος ζήτησε τη δημιουργία δημόσιων πάρκων, στη δημιουργία μιας αρμονικής κοινωνικής οργάνωσης. Από αυτή την άποψη, αν στη *Νέα Ελοΐζα* διατυπώνεται το πολιτικό όραμα του Rousseau, το μυθιστόρημα του Goethe αποτελεί μια έμμεση κριτική του. Το γεγονός ότι η προσπάθεια των ηρώων να αλλάξουν το αυστηρό μπαρόκ στιλ των κήπων, που αντιπροσωπεύει τα γούστα της απολυταρχίας, σε ένα πιο “ελεύθερο” αγγλικό καταλήγει στην καταστροφή και στην αναρχία, είναι ενδεικτικό για τη στάση του Goethe την εποχή αυτή απέναντι στη Γαλλική Επανάσταση. Για τον

αναπλάθουν τα πάρκα και τους κήπους που βρίσκονται στην ιδιοκτησία τους, καλούν στα κτήματά τους πρώτα έναν λοχαγό, παλιό φίλο του Eduard, με σκοπό να βοηθήσει στον επανασχεδιασμό του τοπίου και κατόπιν μια ανιψιά της Charlotte, την Ottilie, για να βοηθήσει στις δουλειές του σπιτιού. Ο Eduard θα ερωτευτεί την Ottilie και η Charlotte τον λοχαγό. Και ενώ ο Eduard ως τυπικό δείγμα ρομαντικού εραστή βιώνει παράφορα το πάθος του, ο λοχαγός, πιο συνετός και εγκρατής, θα αποφασίσει να φύγει, αφότου ο Eduard θα έχει ζητήσει διαζύγιο από την Charlotte, που ξέρει ότι είναι έγκυος, και εκείνη θα έχει αρνηθεί. Το ίδιο θα πράξει και ο Eduard πηγαίνοντας στον πόλεμο με την πρόθεση να σκοτωθεί. Εδώ αρχίζει το δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος, το οποίο και αυτό αναφέρεται στην αρχιτεκτονική του τοπίου και των κήπων παρουσιάζοντας τις δύο γυναίκες να είναι απασχολημένες με τη διαμόρφωση του χώρου γύρω από το νεκροταφείο, στο οποίο θα ταφούν αργότερα η Ottilie και ο Eduard δίπλα-δίπλα. Το παιδί που θα γεννήσει η Charlotte, που είναι προϊόν μιας νύχτας έρωτα με τον άντρα της, όπου όμως ο καθένας θα σκέφτεται το αντικείμενο του πόθου του και όχι τον άλλον, θα μοιάζει στην Ottilie και τον λοχαγό<sup>29</sup>. Επιστρέφοντας σώος ο Eduard από τον πόλεμο μαζί με τον λοχαγό, έχοντας ακόμα σκοπό να χωρίσει τη γυναίκα του, θα συναντήσει στη λίμνη του πάρκου την Ottilie μαζί με το παιδί του. Όπως εκείνη θα επιστρέφει ταραγμένη στο σπίτι, δεν θα μπορέσει να ελέγξει τη βάρκα και το παιδί θα πέσει στη λίμνη και θα πνιγεί. Η Ottilie θα πεθάνει αρνούμενη την τροφή. Στον τάφο λίγο αργότερα θα την ακολουθήσει ο Eduard.

Hirschfeld βλ. Linda B. Parshall, «Introduction», in Linda B. Parshall (επιμ.), *Christian Cay Lorenz Hirschfeld, Theory of garden art*, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pa 2001, σ. 1-54. Για την πολιτική διάσταση του μυθιστορήματος βλ. Hans Vaget, «Zur sozialgeschichtlichen Gehalt der Wahlverwandschaften», *Jahrbuch der Deutschen Schiller Gesellschaft*, 24 (1980) 123-161.

29. Η γέννηση του παιδιού, που ως προϊόν μιας φαντασματικής συνεύρεσης δίνει με έναν τρόπο μεταφυσικό σάρκα και οστά στις επιθυμίες των ενηλίκων που δεν μπορούν να πραγματοποιηθούν, αποτελεί ένα κομβικό σημείο στην αφήγηση. Από το σημείο αυτό και μετά όλα αλλάζουν στις σχέσεις μεταξύ των ηρώων. Πρβλ. επί του θέματος: Elisabeth Herrmann, *Die Todesproblematik in Goethes Roman Die Wahlverwandschaften*, E. Schmidt, Berlin 1998, σ. 245-251.

Αυτό το ερωτικό γαϊτανάκι που οδηγεί στον θάνατο, ξετυλίγεται παράλληλα με τις προσπάθειες των ηρώων να σχεδιάσουν εκ νέου το τοπίο με στόχο να κάνουν τη φύση γύρω τους πιο ωραία, να της προσδώσουν δηλαδή αισθητική αξία. Από την Charlotte μαθαίνουμε ότι αυτή η προσπάθεια αντιστοιχεί στην επιθυμία να γίνει πιο ωραίος, πιο αρμονικός ο γάμος μεταξύ εκείνης και του Eduard. Το γεγονός όμως ότι οι δύο σύζυγοι δουλεύουν παράλληλα στους κήπους και στο πάρκο χωρίς να γνωρίζει ο ένας τι κάνει ακριβώς ο άλλος, δείχνει ήδη από την αρχή του μυθιστορήματος, όπου ο γάμος μεταξύ τους παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα μιας ώριμης και ελεύθερης επιλογής και εμφανίζεται στο κείμενο ως μια ειδυλλιακή συμβίωση, ότι στον κήπο, στη φύση, μέσω της οποίας ελπίζουν να φτάσουν σε μεγαλύτερη αρμονία, αντανακλάται το αντίθετο, μια δυσαρμονία, μια έλλειψη επικοινωνίας<sup>30</sup>. Έτσι, όταν εμφανίζεται ο λοχαγός, ο οποίος προτείνει να διαμορφωθεί το πάρκο σε αγγλικού τύπου κήπο, ο Eduard συμφωνεί ενάντια στην επιθυμία της γυναίκας του μαζί του.

Η επιλογή ενός αγγλικού κήπου από τον Eduard δεν είναι μόνο ενδεικτική των διακειμενικών σχέσεων που διατηρούν οι *Εκλεκτικές Συγγένειες* με τη *Νέα Ελοίζα*, αλλά υποδηλώνει και την προβληματική που διέπει το κείμενο. Οι αγγλικοί κήποι, και τα Ηλύσια πεδία της Julie είναι μια ακραία, ουτοπική εκδοχή ενός αγγλικού κήπου, ενός είδους κήπου του οποίου κύριος εισηγητής στην Ευρώπη ήταν ο Rousseau<sup>31</sup>, είναι, σε αντίθεση με τους κήπους του γαλλικού μπαρόκ –οι

30. Για την προβληματική που αναπτύσσεται στο μυθιστόρημα σχετικά με την επικοινωνία μεταξύ των συζύγων βλ. Bettina Recker, “*Ewige Dauer*” oder “*Ewiges Einerlei*”. *Die Geschichte der Ehe im Roman um 1800*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, σ. 186-193.

31. Ο Rousseau ασχολείται, ήδη από πολύ νέος, συστηματικά με τη βοτανική και την κηποτεχνική, ενώ σε όλο σχεδόν το έργο του συναντάμε περιγραφές κήπων και πάρκων, που συνδέονται σχεδόν πάντα με τη φιλοσοφία του, αποτελούν δηλαδή κατά κάποιον τρόπο εκφάνσεις της. Επί του θέματος, μεταξύ πολλών άλλων, βλ. Sieghild Bogumil, «Die Parkkonzeption bei Rousseau oder die Natur als Lenkung und Ablenkung», in Wolfgang Baumgart (επιμ.), *Park und Garten im 18. Jahrhundert*, Heidelberg, Winter 1978, σ. 100-112. Ειδικά ο κήπος της Julie ενέπνευσε το πρώτο αγγλικό πάρκο στη Γαλλία, το διάσημο πάρκο που σχεδίασε ο μαρκήσιος de Girardin στο Ermenonville και

πιο διάσημοι είναι οι κήποι των Βερσαλλιών, που είναι γεωμετρικοί με κανάλια νερού και διάσπαρτοι από έργα τέχνης και επιδεικνύουν τις κανονιστικές προθέσεις του δημιουργού τους–, πιο “φυσικοί”, πιο “ακατάστατοι”, με ασυμμετρίες και αντιθέσεις<sup>32</sup>. Η φύση μοιάζει να δημιουργεί από μόνη της τοπία στο κέντρο των οποίων είναι λίμνες ή τα διασχίζουν ρυάκια, τα οποία είναι εμπνευσμένα από ζωγραφικούς πίνακες, όπως αυτούς του Claude Lorrain και Nicolas Poussin, είναι δηλαδή αποτέλεσμα μιας αισθητικής αντιμετώπισης της φύσης. Η διάδοση του αγγλικού κήπου στην ηπειρωτική Ευρώπη κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα συνδέεται όμως και με την επιθυμία να συνδεθεί το ευχάριστο με το ωφέλιμο, μια και οι μπαρόκ κήποι, όπως είναι διαμορφωμένοι, δεν είναι σε θέση να παράγουν τίποτα. Η επιλογή ενός αγγλικού κήπου έχει σχέση δηλαδή και με μια οικονομική λογική, αλλά και με τη συζήτηση περί γούστου, που αναπτύσσεται παράλληλα με την αποστασιοποίηση από τις κανονιστικές ποιητικές<sup>33</sup>. Εκείνη την εποχή, που η κηποτεχνική θεωρείται τέχνη, συνδέεται μεταξύ άλλων και με τη διάδοση των ιδεών που οδήγησαν στη γαλλική επανάσταση, δηλαδή με μια επιθυμία για μεγαλύτερη ελευθερία, η οποία αποτυπώθηκε και στους κήπους. Και οι δύο τύποι κήπων όμως δεν καταδεικνύουν παρά την επιθυμία για τον έλεγχο του τοπίου και την υποταγή της φύσης και την αισθητική της αναδιατύπωση. Ο Goethe, που ασχολήθηκε επίσης εντατικά με την κηποτεχνική και τη διαμόρφωση τοπίων και ανέπτυξε δικές του θεωρίες περί της αρχιτεκτονικής κήπων, οι οποίες επηρέασαν

όπου ο Rousseau άφησε την τελευταία του πνοή το 1778. Peter Conroy Jr., «Le jardin polémique chez J.-J. Rousseau», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 34 (1982) 91-105. Με τη βοτανική ασχολείται συστηματικά και ο Goethe. Για τη σχέση των δύο με τη βοτανική βλ. Jane Walling, «The imagination of plants: botany in Rousseau and Goethe», *Comparative Critical Studies*, 2 (2005) 211-225.

32. Για τους «γαλλικούς» κήπους βλ. μεταξύ άλλων: Michel Baridon, *Les jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes*, Laffont, Paris 1999, σ. 697-800.

33. Αν και η ιδέα του ωραίου υπάρχει ήδη από την αρχαιότητα, το γούστο είναι μια νεωτερική έννοια, η οποία συνδέεται με τη χειραφέτηση του υποκειμένου και το δικαίωμά του να κάνει αισθητικές κρίσεις, χωρίς να αναφέρεται σε αυθεντίες, στις οποίες στηρίζονται οι κανονιστικές ποιητικές. Για την ιστορία του γούστου: Rudolf Lütke, Martin Frontius, «Geschmack», in Karlheinz Barck κ.ά. (eds.), *Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*, τ. 2, Metzler, Stuttgart 2001, σ. 792-819.

πολύ τους συγχρόνους του, την εποχή που γράφει τις *Εκλεκτικές Συγγένειες* δεν εκτιμά πλέον ιδιαίτερος τους αγγλικούς κήπους<sup>34</sup>.

Ωστόσο ως αισθαντικός και παράφορος εραστής, όπως θα αποδειχθεί ο Eduard, επιθυμεί έναν αγγλικό κήπο, εντείνοντας την ήδη υπάρχουσα δυσαρμονία, η οποία με την έλευση και της Ottilie, η οποία ενδιαφέρεται ιδιαίτερος για τα φυτά και τους κήπους, κορυφώνεται<sup>35</sup>. Η φύση παύει από αυτή την άποψη να επιβεβαιώνει το ιδανικό της αρμονίας, όπως και παύει να είναι καθρέφτης του υποκειμένου. Η φύση στις *Εκλεκτικές Συγγένειες*, παρότι υποτάσσεται εκ πρώτης όψεως στις επιθυμίες του ανθρώπου, μοιάζει να υπάρχει και χωρίς αυτόν. Χαρακτηριστική είναι η επανάληψη του κύκλου της φύσης στο κείμενο: άνθιση, καρποφορία, μααρασμός, η οποία είναι ανεξάρτητη από τα συμβάντα ή τις διαθέσεις των ηρώων. Αλλά και ο έλεγχος της φύσης και της φύσης του ανθρώπου μέσω της υποταγής σε ένα αισθητικό ή ηθικό ιδεώδες είναι επιφανειακός. Τα ρυάκια που θα γίνουν μια τεχνητή λίμνη, σύμφωνα με τα σχέδια του Eduard και του λοχαγού, θα είναι τόπος όπου θα πνιγεί το παιδί και θα οδηγήσει και την Ottilie στον θάνατο, ενώ το ανεξέλεγκτο εν τέλει ερωτικό πάθος του Eduard θα είναι αυτό που θα οδηγήσει στην καταστροφή<sup>36</sup>. Η φύση, είτε ως ένστικτα, ως λίμπιντο είτε ως φυσικές

34. Ήδη στη θεατρική κωμωδία «Triumph der Empfindsamkeit» (1777), ο Goethe στηλιτεύει τη «νέα μόδα της παρκομανίας» που μοιάζει να έχει συνεπάρει τους πιστούς της αισθαντικότητας. Αυτό που βλέπει ο Goethe στους αγγλικούς κήπους δεν είναι μόνο η σύνδεσή τους με την αισθαντικότητα και τη μελαγχολία που τη συνοδεύει και σταδιακά αρχίζει να αδιαφορεί ακόμα και για την κηποτεχνική, είναι και το τεχνητό, το επιτηδευμένο αυτών των τοπίων. Για τον Goethe της κλασικιστικής περιόδου, η φύση καθαυτή είναι πολύ πιο ενδιαφέρουσα από οποιονδήποτε κήπο ή τεχνητό τοπίο: Stefan Groß, «Goethes unsentimentalischer Abschied vom Landschaftsgarten», *Tabularasa*, 54 (2010) <http://www.tabularasa-jena.de> (03.06.2012).

35. Η ερωτική έλξη μεταξύ της Ottilie και του Eduard είναι συνδεδεμένη με τον κήπο του Eduard. Αυτό διατυπώνεται αρχικά υπαινικτικά, όταν ο αφηγητής δηλώνει ότι η Ottilie «ήξερε από κήπους με δέντρα από λουλούδια», ενώ κατόπιν είναι εκείνη η οποία αναλαμβάνει τη φροντίδα του κήπου του Eduard, όταν αυτός αναχωρεί: Goethe, σ. 54.

36. Για τον ρόλο του νερού στο πάρκο βλ. Siegmur Gerndt, *Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Metzler, Stuttgart 1981, σ. 156-159.

δυνάμεις, νερό, αέρας, κύματα, είναι από αυτή την άποψη στο μυθιστόρημα μια ετεροτοπία, με την έννοια ότι ακολουθεί και υποσκάπτει ταυτόχρονα τον κυρίαρχο πολιτισμικό λόγο περί φύσης στον Διαφωτισμό. Ωστόσο η φύση, ως αντικείμενο αισθητικής ενατένισης, πνευματικής ανάτασης και ηθικής κάθαρσης, που αντικρίζει ο Rousseau στον κήπο της Julie, υπάρχει και στον Goethe, αν και από μια πολύ πιο αποστασιοποιημένη και διφορούμενη οπτική, η οποία εκφράζεται ως μια ειρωνική αποκαθήλωση της ουτοπικής, όπως αποκαλύπτεται, πίστης σε μια αρμονική συνύπαρξη μεταξύ ανθρώπου και φύσης έστω και υπό αισθητικούς και μόνο όρους<sup>37</sup>.

#### IV.

Ο Άγγλος ιστορικός Horace Walpole σημειώνει το 1780 στο έργο του «History of modern taste in gardening» για τον αρχιτέκτονα αγγλικών κήπων και εισηγητή των «φυσικών κήπων» William Kent, ότι ο Kent «υπερπήδησε τον φράκτη και είδε ότι όλη η φύση είναι ένας κήπος»<sup>38</sup>.

37. Στο πρώτο μέρος του μυθιστορήματος, η Ottilie έχει γενέθλια και ο Eduard ετοιμάζει μια μεγαλειώδη γιορτή, η οποία επιθυμεί να είναι αντάξια του πάθους που νιώθει. Κάνοντας τις προετοιμασίες βρίσκεται στη λίμνη και καθαρίζει τον χώρο κάτω από ένα πλατάνι. Τα πλατάνια είναι, όπως γνωρίζει ο αναγνώστης, τα αγαπημένα του δέντρα από παιδί. Το συγκεκριμένο είναι ένα πλατάνι, το οποίο είχε πριν πολλά χρόνια φυτέψει ο ίδιος και από όπου το βράδυ η αγαπημένη του θα μπορέσει να δει τα πυροτεχνήματα. Παρατηρώντας το, βλέπει για πρώτη φορά τόσο καθαρά «την υπέροχη φυλλωσιά του και σε ύψος και σε πλάτος» και αισθάνεται «μεγάλη χαρά». Γυρνώντας σπίτι θα ανακαλύψει ότι το δέντρο το είχε φυτέψει τυχαία τη μέρα που γεννήθηκε η Ottilie, η οποία επίσης αγαπάει ιδιαίτερα τα πλατάνια. Κάτω από το πλατάνι θα της εξομολογηθεί την αγάπη του και στο ίδιο θα τη συναντήσει πριν πνιγεί το παιδί του. Με τέτοιες σχεδόν μεταφυσικές συμπτώσεις, ανεξήγητα συμβάντα, είναι διάσπαρτο το κείμενο. Το βράδυ της γιορτής που η Ottilie θα είναι κάτω από το πλατάνι, το φράγμα της λίμνης θα σπάσει από τη δύναμη του νερού και ένα αγόρι θα κινδυνεύσει να πνιγεί, μια σκηνή που προοιωνίζει το τέλος, ένα τέλος που σηματοδοτεί και την αρχή ή τη νοσταλγία μιας άλλου είδους μεταφυσικής, που ο ρομαντισμός θα κάνει λογοτεχνική πράξη: Goethe, σ. 99.

38. Horace Walpole, «History of modern taste in gardening (1771-1780)», in John Dixon Hunt (επιμ.), *The Genius of the place. The English landscape garden 1620-1820*, MIT Press, Cambridge Mass. 1997, σ. 313-317, σ. 313.



Η διάσημη αποστροφή του Walpole μοιάζει να γίνεται πράξη στις *Εκλεκτικές Συγγένειες*<sup>39</sup>. Στην αρχή του πρώτου κεφαλαίου, ο κηπουρός με τον οποίον δουλεύει μαζί στον κήπο ο Eduard περιγράφει το τοπίο: «Η θέα είναι υπέροχη, κάτω το χωριό, [...] η εκκλησία, [...] απέναντι ο πύργος και οι κήποι [...] δεξιά ανοίγει η κοιλάδα και στο βάθος φαίνονται λιβάδια με δέντρα [...]»<sup>40</sup>. Λίγο αργότερα, ο Eduard καθισμένος στο περίπτερο του κήπου θα ξαναδεί το τοπίο από τα παράθυρα και την πόρτα σαν μέσα σε κάδρο. Η κατάργηση δηλαδή κάθε περιφραξής που υποβάλει η αισθητική των αγγλικών κήπων και που αποτυπώνει και το τοπίο όπως περιγράφεται στις *Εκλεκτικές Συγγένειες* σημαίνει την αισθητική αντιμετώπιση ολόκληρης της φύσης και όχι μόνο ενός μέρους της, του μέρους που καλλιεργεί και εξουσιάζει ο άνθρωπος.

Στον αντίποδα αυτής της καθολικής αισθητικής ιδιοποίησης της φύσης στις *Εκλεκτικές Συγγένειες* είναι ο επίσης αγγλικός κήπος της Julie στη *Νέα Ελοΐζα*, που είναι περίκλειστος<sup>41</sup>. Εδώ έχουμε μια κατασκευή που μιμείται μια φύση στην οποία ο άνθρωπος δεν έχει ακόμα επέμβει, ούτε ωφελιμιστικά, ούτε αισθητικά, και η οποία είναι ταυτόχρονα η περίτρανη απόδειξη της ανθρώπινης ικανότητας και βέβαια και επιθυμίας για χειραγώγηση και ιδιοποίηση της φύσης. Αυτή η μινατούρα “παρθένας” φύσης, που είναι καλά προστατευμένη, κρυμμένη από το βλέμμα, δεν είναι όμως παρά μια μικρή νησίδα μέσα στον χώρο, ένα καταφύγιο, μια ετεροτοπία που οδηγεί τους επισκέπτες όχι μόνο στην άλλη άκρη της γης, αλλά στις αρχές του χρόνου, σε μια Εδέμ πριν το προπατορικό αμάρτημα, πριν ίσως καν από την εμφάνιση του ανθρώπου και του πολιτισμού του.

Το γεγονός ότι η επιθυμία του Saint-Preux στον περιφραγμένο κήπο χαλιναγωγείται, δεν σημαίνει μόνο ότι οι ηθικές επιταγές είναι

39. Βλ. Susan Bernstein, *Housing problems. Writing and architecture in Goethe, Walpole, Freud and Heidegger*, Stanford University Press, Stanford / California 2008, σ. 73-88.

40. *Goethe*, σ. 7.

41. Ωστόσο υπάρχουν στον κήπο ορισμένες λεπτομέρειες που θυμίζουν τους διακοσμητικούς κήπους ροκοκό και που είναι ενδεικτικές της εποχής που γράφεται το έργο. Στον Goethe πλέον αυτά τα στοιχεία είναι παρελθόν: Eva Maria Neumeyer, «The landscape as a symbol, in Rousseau, Goethe and Flaubert», *Journal of the History of Ideas*, 8 (1947) 187-217.

πιο ισχυρές εντός της φύσης που κατασκευάζει, ορίζει και σκηνοθετεί το ανθρώπινο χέρι, αλλά και ότι ο φράχτης λειτουργεί μεταφορικά ως εκείνο το όριο πέρα από το οποίο ο άνθρωπος δεν έχει εξουσία. Αυτό σημαίνει όμως από την άλλη ότι ο Saint-Preux είναι σε θέση να τιθασεύσει την επιθυμία του ακριβώς επειδή ο κήπος είναι οριοθετημένος. Το ανοιχτό τοπίο με την απεριόριστη θέα που προσφέρει, στο οποίο θα βρεθεί μετά τη βόλτα στη λίμνη με τη Julie, θα τον οδηγήσει να παρεκτραπεί, να εκφράσει την επιθυμία του χωρίς φραγμούς. Σε ένα τέτοιο τοπίο τοποθετεί και ο Goethe τον Eduard και μάλιστα εξαρχής. Από αυτή την άποψη η καταστροφή που επέρχεται είναι προδιαγεγραμμένη και εγγεγραμμένη σε αυτή την πρώτη περιγραφή της φύσης στις *Εκλεκτικές Συγγένειες*, που δεν είναι παρά μια κριτική περιγραφή της αισθητικής ιδιοποίησης της φύσης, της παραγνώρισης ότι η φύση υπάρχει και έξω από το κάδρο, όπως και για τον Rousseau υπάρχει και πίσω από τον φράκτη. Και από αυτή την άποψη ο κήπος ως ετεροτοπία στη λογοτεχνία δεν καταδεικνύει μόνο τις ρωγμές στον όμοιο-τόπο, αλλά αφήνει να διαφανούν και οι διαδρομές πίσω από το πολιτισμικό εποικοδόμημα που ποδηγετεί τη φύση και το οποίο στον Διαφωτισμό ενδυναμώνεται. Κι αν ο Rousseau, πιστός στο καρτεσιανό μοντέλο, πίστευε ότι τα φυτά είναι «ζωντανές μηχανές»<sup>42</sup> και προσπαθούσε να φανταστεί τη φύση πριν τον πολιτισμό για να την εντάξει εντός του, αντιμετώπιζοντάς την όχι μόνο ως αισθητικό αντικείμενο, αλλά και ως εφιαλτήριο μιας άλλης ηθικής και κοινωνικής τάξης, ο Goethe, έχοντας ξεπεράσει τον διϋισμό του Καρτέσιου και τον ναρκισσιστικό ενθουσιασμό της εποχής Βέρθερου, θεωρεί ότι ο άνθρωπος είναι μέρος της φύσης, διακρίνοντας στην αισθητική της ενατένιση και την ηθικολογική της αντιμετώπιση την πολιτισμική κατασκευή. Και οι δύο καταγράφουν ωστόσο την ετεροτοπική λειτουργία της φύσης την εποχή που ο άνθρωπος αρχίζει σταδιακά να αντιλαμβάνεται όχι μόνο ότι ο πολιτισμός είναι η φύση του, αλλά και το ότι η φύση, έτσι όπως την προσλαμβάνει και την αντιλαμβάνεται, είναι προϊόν του πολιτισμού, ή, όπως θα λέγαμε σήμερα με τους όρους του Foucault, ότι είναι η κατεξοχήν ετεροτοπία του.

42. Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Henri Roddier (επιμ.), Garnier, Paris 1963, σ. 132.

## Abstract

Katerina Karakassi

The Gardens of Enlightenment as Heterotopias. Two examples:  
Rousseau's *La Nouvelle Héloïse* and Goethe's *Wahlverwandtschaften*

According to Foucault («Of other spaces», 1967), the garden, as the smallest part of the world and at the same time as the world in its entirety, constitutes the archetype of heterotopias. This paper will focus on two gardens functioning as heterotopias of the Enlightenment, reflecting not only the dominant web of ideas, but also the contradictions, the dark sides of the Age of Enlightenment. One is Julie's idyllic garden in Rousseau's *La Nouvelle Héloïse* (1761), imitating nature, an idealized wild nature, enclosed and protected. The other is the garden Eduard inherits in Goethe's *Elective Affinities* (1809), a garden which is also imitating nature, but is however characterized by an aesthetic organizing structure. If in Clarens the trees and shrubs hinder the eye from wandering outside the limits of the garden, thus restricting the landscape, in *Elective Affinities*, where the garden offers a boundless view, the landscape is presented as if in a frame. In the background, at the garden's boundaries, there is a wild nature which can only superficially be seen as likely to be subdued to the human will. An interval of fifty years separates the literary representation of those two gardens functioning as allegorical landscapes of the very texts which are including them. Thus, as landscapes, those two gardens on the one hand condense and reflect the love stories sustaining the narrative, and on the other they recapitulate the development of the problematic relationship between civilization and nature within the Enlightenment.



ΝΙΚΟΣ ΜΑΥΡΕΛΟΣ

«Φιλόκαλοι περιπατητές» και έμψυχη «εικόν»: πόλη  
και «θεραπευμένη» φύση στον Ν. Μαυροκορδάτο και  
στον Μοντεσκιέ

Στα μυθιστορήματα του 18ου αιώνα συχνά κυριαρχούσε το γεωγραφικό δίπολο Ανατολή – Δύση, ενώ σε περιγραφές τόπου υπήρχε και η εξίσου σημαντική διάκριση Άστυ – Φύση, δύο ζεύγη φορτισμένα με διάφορες αξιολογικές διακρίσεις, όπως πολιτισμός – βαρβαρότητα κ.λπ. Η ανατολίτικη πόλη απεικονίζεται με τρόπο που εντάσσεται στο πλαίσιο του Οριενταλισμού. Οι πρώιμοι Διαφωτιστές περιέγραφαν ενίοτε μέρη που δεν ήξεραν, όπως ο Μοντεσκιέ στις *Περσικές Επιστολές*<sup>1</sup>. Είναι, βέβαια, γνωστό πως ο 18ος αιώνας εστιάζει περισσότερο στον άνθρωπο και τη ψυχολογία του, όπως ζει πια σε πόλεις, ελεύθερος από την υποταγή στη φύση<sup>2</sup>. Η περιγραφή του τοπίου εστιάζεται σε αστικά δεδομένα, όπως κήπους, ως φύση χειραγωγημένη από τον άνθρωπο, ή κτίρια και ανθρώπους που πλημμυρίζουν την πόλη, όπως στον Μοντεσκιέ και τον Μαυροκορδάτο. Ο τελευταίος, στην αρχή του Διαφωτισμού, θα μιλήσει για ανάγκη να περιγραφεί ο άνθρωπος και η ψυχολογία του, αλλά δεν θα πάει τόσο αδιάκριτα στις προσωπικές

1. Εξάιρεση, τόσο ως προς τη γνώση του τόπου, την τολμηρότητα της αφήγησης και την ποικιλία των λεπτομερειών της θετικής εικόνας για την αυτοκρατορία, θα βρούμε στη Lady Mary Montagu (*L'islam au péril des femmes. Une Anglaise en Turquie au XVIIIe siècle*), αλλά η σύγκριση θα χρειαζόταν ξεχωριστή μελέτη, δεδομένων των αρκετών ομοιοτήτων της με την περιγραφή του Μαυροκορδάτου.

2. Βλ. Joachim Ritter, «Το Τοπίο. Η λειτουργία του αισθητικού στη νεοτερική κοινωνία» (σ. 76-97 και 78-79), στο G. Simmel – J. Ritter – E. Gombrich, *Το τοπίο*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Ποταμός, Αθήνα 2004, σ. 33-97. Στο εξής η συντομογραφία *Τοπίο και αριθμός/-οί σελίδας/-ων*.

στιγμές των ηρώων, διατηρώντας στο επίπεδο της αφηγηματικής τεχνικής την εξωτερική εστίαση για τους εκτός του αφηγητή ήρωες, ενώ ο Μοντεσκιέ, επιλέγοντας την επιστολική μορφή, θα αφήσει τους δικούς του να βγάλουν και τα πιο τολμηρά αισθήματα και σκέψεις τους.

Μια και ο Μοντεσκιέ δεν ταξίδεψε στην Ανατολή, όπως ο Μαυροκορδάτος δεν ταξίδεψε στη Δύση, μόνο έμμεσα γνώρισαν τον αντίστοιχο “ξένο” κόσμο, θα λέγαμε ότι ο πρώτος τολμά να αναπτύξει περισσότερο την ψυχολογία ενός Ανατολίτη, παρόλο που δεν έχει άμεση εμπειρία. Ο Μαυροκορδάτος ήξερε καλύτερα τη Δύση, απ’ ό,τι ο Μοντεσκιέ την Ανατολή, επειδή αλληλογραφούσε με λόγιους και πολιτικούς ή θρησκευτικούς ηγέτες. Εντούτοις, είναι πιο προσεκτικός, οι Δυτικοί ήρωες είναι πολύ λιγότεροι και δεν μιλάνε για προσωπικά θέματα, αλλά μόνο για διεθνή πολιτική, οικονομία κ.λπ. Επιπλέον, ο Μοντεσκιέ ενδιαφέρεται κυρίως για τα προβλήματα της Δύσης, γι’ αυτό η Ανατολή παρουσιάζεται με τυποποιημένο τρόπο.

Το δίπολο Ανατολή – Δύση εκλαμβάνεται ως αντιθετικό στη Δύση, αλλά το ένα μέρος παραμένει μικρότερης σημασίας ή *terra incognita*, αφού περισσότερη αξία έχει για τον πρώιμο Διαφωτισμό ο σχολιασμός της «κατ’ αυτών» Δύσης<sup>3</sup>. Συγκεκριμένα, στις *Περσικές επιστολές* η περιγραφή της Ανατολής δεν έχει τις λεπτομέρειες που έχουμε στον Μαυροκορδάτο ή στη Lady Montagu. Ελάχιστα δεδομένα που αφορούν στις επισκέψεις του χαρεμιού στην εξοχή εντοπίζονται στις επιστολές 35 και 47<sup>4</sup>, ενώ για το σαράι βρίσκουμε διάσπαρτες λεπτομέρειες στις επιστολές των γυναικών και των ευνούχων. Μοιρασμένη κυρίως ανάμεσα στις 2 πόλεις που αποτελούν τα δύο άκρα (Ανατολή – Δύση), η αφήγηση διανθίζεται με πληροφορίες και για άλλες ευρωπαϊκές και ανατολικές πόλεις (Λιβόρνο, Μόσχα, Σμύρνη, Βενετία)<sup>5</sup>. Στην ουσία όμως οι

3. Βλ. σχετικά Fariba Zarinebaf, «Istanbul in the Tulip Age» (σ. 11-34), στον τόμο της ίδιας: *Crime and Punishment in Istanbul (1700-1800)*, University of California Press, Berkeley 2011, σ. 14-15. Στο εξής η συντομογραφία Zarinebaf και αριθμός σελίδας/-ων.

4. Βλ. Μοντεσκιέ, *Περσικές Επιστολές*, μτφρ. Ν. Μολφέτα, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, σ. 35 και 120-121. Στο εξής η συντομογραφία Μοντεσκιέ και αριθμός/-οί σελίδας/-ων.

5. Αντιστιχτικά θα μπορούσε κάποιος να δει το κομμάτι από τα *Φιλοθέου Πάρρηγα* για τα ήθη των γυναικών και να το συγκρίνει με τις περιγραφές της Lady Montagu

ήρωες του Μοντεσκιέ περιγράφουν τη Δύση, προσφέροντας πορτραίτα ανθρώπινων χαρακτήρων και όχι τόσο αστικό τοπίο. Το μόνο σημείο όπου περιγράφει π.χ. κήπο είναι μικρής έκτασης (επ. 128), με αναφορά στην επέμβαση του ανθρώπου στη φύση. Αλλά ούτε και τα κτίρια περιγράφονται αναλυτικά όπως στην αρχή των *Φιλοθέου παρέργων*. Ενώ οι γενικές αναλογίες μεταξύ των δύο έργων είναι εμφανείς –π.χ. το Παρίσι (επιστ. 24, Μοντεσκιέ 76-77) και η Κωνσταντινούπολη περιγράφονται ως πολύβουες πόλεις–, οι διαφορές τους μας αφορούν περισσότερο. Ο ήρωας του Μοντεσκιέ αντιδιαστέλλει την έντονη κινητικότητα του Παρισιού με τους αργούς ρυθμούς της Ανατολής και κυρίως του Ισπαχάν (Μοντεσκιέ 76), ενώ ο Μαυροκορδάτος ξεκινά με μια εντελώς διαφορετική εικόνα ανατολικής μεγαλούπολης, με εξαιρετική κινητικότητα<sup>6</sup> και γι' αυτό οι ήρωες απομονώνονται σε εσωτερικό «τοπίο» (κήπο) για να ηρεμήσουν. Επιπλέον, στον Μοντεσκιέ η δυτική πόλη, όπως το Λιβόρνο (επιστ. 23), παρουσιάζεται ως εντελώς ανοίκεια για τον Ανατολίτη, κυρίως για τα ήθη και έθιμα. Γενικότερα, το έργο του μένει κυρίως στους ανθρώπους ή σε θέματα που είναι απαραίτητα για να τονιστεί η διαφορά Δύσης – Ανατολής, με υφέρπουσα την αρνητική απόφαση για τη δεύτερη, ενώ η απουσία περιγραφών αστικού τοπίου ή «τοπιακής κηπουρικής»<sup>7</sup> δεν περνά απαρατήρητη.

για τις γυναίκες. Για το κείμενο του Μαυροκορδάτου βλ. Ν. Μαυροκορδάτος, *Φιλοθέου Πάρεργα*, επιμ./μτφρ./σχόλ. J. Bouchard, Όμιλος Μελέτης Νεοελληνικού Διαφωτισμού / Les Presses de l'Université de Montréal, Αθήνα / Μόντρεαλ 1989, σ. 84-87. Για παραπομπές στην εισαγωγή και στο κείμενο, στο εξής η συντομογραφία Bouchard και αριθμός/-οί σελίδας/-ων. Για το κείμενο της Montagu βλ. Λαίδη Μόνταγκιου, *Το οδοιπορικό των τριών Ηπείρων*, μτφρ. Ιωσ. Κασσεσιάν, εισ./σχόλ. Ι. Χατζηπαναγιώτη, Στοχαστής, Αθήνα 1994.

6. Η εικόνα της πολύβουης Πόλης, του Μαυροκορδάτου, είναι πιο κοντά στην πραγματικότητα σε σχέση με εκείνη της Ανατολής από τον Μοντεσκιέ ή τον Edmondo de Amicis (βλ. Zarinebaf 15). Εξάλλου, η Lady Montagu και άλλοι περιγράφουν ειδικά την Κωνσταντινούπολη ως μεγαλούπολη με αρκετές ομοιότητες προς το Λονδίνο ή το Παρίσι. Βλ. σχετικά Zarinebaf 11-12.

7. Αποδίδω έτσι τον αγγλικό όρο «landscape gardening». Για την ορολογία και τα σχετικά με την τέχνη αυτή βλ. *Τοπίο* 90-96 (υποσημ. 61). Θα πρέπει να λάβουμε υπόψη όμως και το γεγονός ότι, εκείνη την εποχή, ο Σουλτάνος Αχμέτ ο 3ος επιμένει τόσο στη δημιουργία κήπων, ώστε η βασιλεία του (1703-1730) ονομάστηκε «Εποχή της

Ο Μαυροκορδάτος, κάτοικος της «καθ' ημάς» Ανατολής και ενεργός συμμετοχος στην ιστορία της, με τα Φιλοθέου Πάρεργα προσπαθεί να αναπαραστήσει το ίδιο δίπολο, εστιάζοντας στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και κυρίως στην Πόλη, με τρόπο όσο το δυνατό κοντινότερο στην αλήθεια, όπως παρατηρεί, και εντοπίζοντας στοιχεία άγνωστα σε έναν Δυτικό<sup>8</sup>. Όπως υποστηρίζει ξεκάθαρα στην αρχή του έργου, η αναπαράσταση του αστικού τοπίου δεν περιορίζεται στην περιγραφή και μόνο των «άψυχων» πραγμάτων, αλλά κυρίως των έμφυχων. Εκτός από την αντιπαράθεση Ανατολής – Δύσης στον χώρο, έχουμε και την αντιπαράθεση στον χρόνο, βάσει του δίπολου Αρχαίων – Νεοτέρων, και με την αντιστιχτική παρουσίαση των τόπων στο πέρασμα των αιώνων<sup>9</sup>.

Στο, εν μέρει αρχαιόπρεπο εν μέρει νεοτερικό (ήτοι «θεραπευμένη φύση»), σκηνικό του κήπου, αλλά και στο καθημερινό σκηνικό της πόλης, επιχειρείται η απεικόνιση της εσωτερικής τοπογραφίας του μωσαϊκού των Οθωμανών πολιτών, σε αντίστιξη τόσο με άλλους Ανατολίτες (Πέρσες ή Άραβες) όσο και με τους Δυτικούς, εν είδει “ενδιάμεσου”. Οι χαρακτήρες μας δίνουν μέσω των λόγων τους την ψυχοτοπογραφία και όχι απεικόνιση κατά το είδος της έκφρασης ως περιγραφής της φύσης, έργων τέχνης, πόλεων και κτιρίων που, ειδικά στο Βυζάντιο, προσελάμβανε μεταφυσική χροιά<sup>10</sup>. Η νέα εποχή επιβάλλει τον ρεαλιστικό

Τουλίπας», εξαιτίας του τεράστιου αριθμού βολβών που εισήγαγε από την Ολλανδία και αλλού, ή αλλιώς της «τουλιπομανίας» του (Zarinebaf 17). Η επίδραση από τη Δύση ήταν εμφανής στον τομέα της κηπουρικής στην Πόλη. Για όλα αυτά βλ. σχετικά Zarinebaf 15-17.

8. Αυτό φαίνεται από την αντιπαράθεση ταυτοτήτων όπως Οθωμανοί – Άραβες, Οθωμανοί – Πέρσες, Χριστιανοί – Μουσουλμάνοι, Εβραίοι – Οθωμανοί κλπ. Επίσης, ο Μαυροκορδάτος θεωρεί τους Οθωμανούς πιο κοντά στους Ευρωπαίους από άλλους Ανατολίτες, ενώ οι Ευρωπαίοι ταύτιζαν ενίοτε τους Οθωμανούς, ή τους Πέρσες, με τους Άραβες, κάτι που, ωστόσο, δεν συμβαίνει με τον Μοντεσκιέ. Για το μωσαϊκό εθνοτήτων και τις επαφές με τη Δύση βλ. Kamperidis Lambros, «The notion of Millet in Mavrocordatos' Philotheou Parerga and his perception of the enlightened Ottoman Despot», *Journal of the Hellenic Diaspora*, 18 (1992) 69. Στο εξής η συντομογραφία Kamperidis και αριθμός/-οί σελίδας/-ων. Πρβλ. και Zarinebaf 18-21.

9. Για τη «νεοτερικότητα του έργου» βλ. J. Bouchard, «Introduction», in Bouchard 57-59.

10. Βλ. σχετικά Ευτ. Μήτση – Παν. Αγαπητός, «Εικόν και Λόγος: Η “έκφρασις” από την αρχαία στη βυζαντινή λογοτεχνία» (σ. 32-33), στο Παν. Αγαπητός (επιμ.),



τρόπο απεικόνισης της ψυχολογίας και των πράξεων των ανθρώπων<sup>11</sup> όχι μόνο μιας πόλης, αλλά και ευρύτερων ομάδων. Πρότυπό του ίσως είναι η άποψη του πατέρα του, Αλέξανδρου, διατυπωμένη στον πρόλογο των *Ιουδαϊκών*.

Στο εισαγωγικό μέρος, ο Μαυροκορδάτος επισημαίνει ότι το έργο αποτελεί «πάρεργον» (αισθητικός και όχι επιστημονικός-πρακτικός σκοπός), που η κατά μόνας ανάγνωσή του θα έχει στόχο να τέρψει (*Τοπίο* 81), σε αντιδιαστολή προς τη δημόσια ανάγνωση επιστημονικών «έργων» και τη μόρφωση μέσω του διαλόγου για σοβαρά θέματα. Το κυρίως μέρος αρχίζει με την περιγραφή της κίνησης στην Πόλη<sup>12</sup> και με δεδηλωμένη πρόθεση να δώσει έμφαση στην ψυχολογία ανθρώπων. Επίσης, στην περιγραφή του κήπου, που φαινομενικά ανήκει στις εκφράσεις, θα εισάγει πολλά νεοτερικά στοιχεία, αναδεικνύοντας την κατεύθυνση που αργότερα θα πάρει το είδος στη Δύση<sup>13</sup>. Η παρουσίαση

*Εικόν και Λόγος. Έξι βυζαντινές περιγραφές έργων τέχνης*, Άγρα, Αθήνα 2006. Η προαναφερθείσα εισαγωγή στις σ. 15-38. Στο εξής η συντομογραφία Αγαπητός και αριθμός/-οί σελίδας/-ων.

11. Αυτό ήταν σπάνιο για τις εκφράσεις στην αρχαιότητα, αλλά και στο Βυζάντιο (βλ. H. Hunger, *Βυζαντινή Λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών*, τόμ. Α', μτφρ. Λ. Μπενάκη, Ι. Αναστασίου, Γ. Μακρή, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 32001, σ. 282). Εξαιρεση αποτελεί το σπάνιο είδος της περιγραφής σκηνών της καθημερινής ζωής των Βυζαντινών, όπως αναφέρει ο Hunger (σ. 285).

12. Η πόλη στη νεοτερική εποχή, κυρίως προς το τέλος του 18ου αιώνα, αποτελεί αγαπημένο τοπίο που περιγράφεται στα έργα, αλλά και ως τόπος ελευθερίας. Βλ. σχετικά *Τοπίο* 76-97.

13. Το τοπίο που περιγράφει ο Μαυροκορδάτος είναι εντός του αστικού χώρου και μάλιστα εντός πολυτελούς οικίας. Δεν είναι κομμάτι της φύσης που επιλέγει να παρουσιάσει ως αισθητικό αντικείμενο μέσω του ατομικού βλέμματος (*Τοπίο* 14-15). Εδώ δεν έχουμε, δηλαδή, περιγραφή της φύσης με μάτια καλλιτεχνικά, αλλά δημιουργία ενός «τοπίου»-κήπου με καλλιτεχνικό και ταυτόχρονα πρακτικό σκοπό σε αρμονική συνύπαρξη, πριν την εμφάνιση του Ρομαντισμού, στην αρχή του Διαφωτισμού. Η συνήθης σύνδεση του κήπου με «ψυχικό τόνο» (*Τοπίο* 25-26), στον Μαυροκορδάτο περιγράφεται ως ευφορία των αισθήσεων και άμεση σύνδεση με την εκτός κήπου αστική «φύση». Στον Μαυροκορδάτο το ψυχικό ενέργημα (*Τοπίο* 27) της περιγραφής και ο ψυχικός τόνος που αναδίδεται από αυτή είναι ξεκάθαρα ελεγχόμενα από μια ανώτερη κάστα ανθρώπων, ενώ η αισθητική τους δεν σχετίζεται με καθαρά φυσική ομορφιά. Αντίθετα, η εξωτερική αισθητική του κήπου αντικατοπτρίζει την εσωτερική αισθητική αρμονία

των ηρώων εντός του κήπου και η μετατροπή του σε σκηνικό του φιλοσοφικού συμποσίου τους, οι εξομολογήσεις, η ξεκούραση, η καταδίωξη του Κορνήλιου και της παρέας του από τους αστυνομικούς και, εν τέλει, η σύλληψή του, αλλάζουν τη λειτουργία του τοπίου σε θεατρικό σκηνικό με σημαντικό ρόλο για το πρώτο κομμάτι της ιστορίας στη μία πλευρά του Κεράτιου Κόλπου. Στη συνέχεια δεν υπάρχει άλλη περιγραφή αστικού τοπίου (εκτός των φυλακών και της σύντομης περιγραφής του σπιτιού στο Πέρα), αλλά εγκιβωτίζει λόγους για έθνη, ανθρώπους και φιλολογικά ή πολιτισμικά ζητήματα.

Ο τόπος απ' όπου ξεκινά η ιστορία είναι ο Ιππόδρομος. Η περιγραφή συνίσταται στο σύντομο πανοραμικό πλάνο με τον κόσμο που πουλάει, ψωνίζει, κλέβει, εξαπατά και παρασύρει σε λάθος δρόμο τους αφελείς, ή τους ανθρώπους που, ως πιο αξιόλογοι (λόγω φύσης ή από εξάσκηση), αρέσκονται στο να παρατηρούν τα πρόσωπα των περαστικών<sup>14</sup>, όπως και οι flâneurs στο αστικό τοπίο του 19ου αιώνα. Η βασική διαφορά είναι ότι εδώ δεν υφίσταται σύγκρουση με την άρχουσα τάξη, όπως π.χ. στον Baudelaire, αφού οι ήρωες ανήκουν στην ανώτερη (πνευματικά και υλικά) τάξη. Η κατάληξη της πανοραμικής εικόνας οδηγεί τον Μαυροκορδάτο να εστιάσει σε όσους ανθρώπους, όντας εντός του κάδρου, προσπαθούν σαν αυτόν να εντοπίσουν στο πλήθος χαρακτηριστικά πρόσωπα, αρχικά με βάση την εξωτερική «όψη». Κάποιοι από αυτούς δείχνουν ξεκάθαρα ενάρετοι από την εμφάνιση («σχήματι») και τη «φωνή»<sup>15</sup>, ενώ άλλοι, οι «πολυτελέστεροι» [στο ένδυμα] ξεγλιστρούν,

των ηρώων, τουλάχιστον ως προς τη σύλληψη. Οι αριστοκράτες ήρωες, που θεώνται τον κήπο, θυμίζουν τους αναγνώστες του έργου, αφού ο αρχαϊστικός χαρακτήρας του λόγου το καθιστά απρόσιτο στο ευρύ κοινό.

14. Η έντονη κινητικότητα της σκηνής αντιτίθεται στην αναφορά περί ανατολικής νωχέλειας που περιγράφει ο Ρίκα στις *Περσικές επιστολές*, ότι δηλαδή στο Παρίσι τρέχουν και στην Ανατολή πάνε αργά (Μοντεσιέ 77), ή για την ανάξια λόγου Οθωμανική Αυτοκρατορία ο Ουσμπέκ (Μοντεσιέ 69). Η περιοχή που με ακρίβεια περιγράφει ο Μαυροκορδάτος ήταν φυλαγμένη από την εγκληματικότητα, με έντονη την παρουσία των οργάνων της τάξης, ειδικά μετά την επανάσταση του 1703 που έδωσε τον θρόνο στον Αχμέτ τον 3ο (Zarinebaf 23). Ωστόσο, λίγο αργότερα η περιοχή άρχισε να εμφανίζει υψηλό δείκτη εγκληματικότητας και η αστυνόμευση αυξάνεται (Zarinebaf 24).

15. Εδώ ο Bouchard κάνει την περιέργη μετάφραση «l'œil ébaudi des badauds»

μάλλον για να αποφύγουν την επίδειξη, δίνοντας όμως περισσότερη λαβή στη φιλοπεριέργεια των παρατηρητών μας, που ερευνούν την ανθρώπινη φύση, αντιπαραθέτοντας την ψυχολογία με την εξωτερική εμφάνιση. Κατά τον αφηγητή, όποιος δεν αυτοαναλύσεται και είναι εγκρατής αποκρύπτει τις αρετές, αλλά, όταν η περιέργεια των εραστών του Καλού καταφέρει να βγάλει το εξωτερικό τους προσώπειο και νικηθεί από τη φιλερευνητική τάση των «φιλοκάλων», τότε αίρεται η δυσκολία που υπήρχε και αποκαλύπτονται οι εσωτερικοί θησαυροί. Έτσι, από την πανοραμική οπτική, περνάμε στην εστίαση σε συγκεκριμένους ανθρώπους, ενώ ο αφηγητής δηλώνει πλάνης (τηρουμένων των αναλογιών) στο άστυ και όχι απλός παρατηρητής. Ομολογεί πως απολαμβάνει την παρατήρηση, να ερευνά «ως έχει το ανθρώπινον» με σκοπούς «φιλοκάλους» και να αναζητά την τελειότητα, εσωτερική («ένδον θησαυροί») και εξωτερική («πολυτελές της όψεως»).

Η όλη ρητορική των γραμμών 5-14 (Bouchard 76) αναφέρεται στην ηθική και αισθητική φύση της παρατήρησης των ανθρώπων της πόλης. Όταν, λοιπόν, ο φακός του αφηγητή, μετά τη σύντομη θεωρητική αναφορά στον τρόπο εξέτασης του πλήθους, εστιάζει στις επί μέρους περιπτώσεις (Bouchard 76, γραμμή 15), από τη θεωρία περνά στο παράδειγμα (μέθοδος απαγωγική, σε αντίθεση με του Μοντεσκιέ που είναι κυρίως επαγωγική)<sup>16</sup>. Ο φακός εστιάζει κοντύτερα, με λεπτομερέστερο τρόπο («περιεργότερον τας όψεις επιβάλλοντες τοις παριούσιν»), και από εδώ αρχίζει η χαλαρή<sup>17</sup> στις λεπτομέρειές της ιστορίας μας που

(Bouchard 77) για τη φράση «τους απαντώντας εις απόλαυσιν», θεωρώντας απάτη την απόλαυση της απλής θέασης του ανθρώπου-αντικειμένου ή μάλλον του υποκειμένου.

16. Ο Μοντεσκιέ δίνει τις περιπτώσεις και ταυτόχρονα ή μετά βγάζει τα συμπεράσματα (δίνει πολλά πορτραίτα και μετά κάνει παρατηρήσεις γενικές) ή δίνει με θραυσματικό τρόπο (σε πολλές επιστολές και από διαφορετικούς ήρωες) πορτραίτα και συμπεράσματα.

17. Παρόλη τη χαλαρότητα της πλοκής του έργου λόγω σωρείας εγχιβωτισμών, είναι, νομίζω, άδικος ο χαρακτηρισμός «πρόχειρος» για τον τρόπο γραφής του από τον Λ. Καμπερίδη (Kamperidis 76). Το ότι είναι καινοφανής ο τρόπος και πειραματική η γραφή δεν σημαίνει ότι είναι και δίχως οργάνωση. Η δεδηλωμένη λογοτεχνική πρόθεση («πάρεργον», όχι σοβαρό έργο) δεν είναι απλά πρόφαση για να δικαιολογήσει το «πρόχειρο» της προσπάθειας, ούτε η υπερβολικά θετική εικόνα για τον Σουλτάνο και

εγκιβωτίζει, κατά τρόπο περίπου ανάλογο με εκείνον του Μοντεσκιέ, πολλά είδη κειμένων εν είδει πλαισίου εντός του οποίου θα στηθεί μια ολόκληρη γενικότερης φύσης πινακοθήκη τύπων ή χαρακτήρων, λαών, τόπων. Η περιέργεια του «πλάνητα» του 18ου αιώνα στο μεγάλο άστυ θα δώσει το εναρκτήριο λάκτισμα για την ψυχολογική έρευνα, αλλά και την αινιγματικής φύσης ιστορία των ηρώων, λόγω της χρήσης εξωτερικής εστίασης. Η αινιγματική πλοκή<sup>18</sup>, που καθιστά το έργο ενδιαφέρον, φαίνεται από τις πρώτες γραμμές του (Bouchard 76, γραμμές 15-20). Ο φιλέρευνος αφηγητής δεν αποκαλύπτει τίποτα από εκείνα που ξέρουν οι φίλοι του, κάνοντας έτσι πιο ρεαλιστικό το πλαίσιο και διατηρώντας την αγωνία μας, την οποία δεν θα ικανοποιήσει ούτε στο (προσωρινό) τέλος. Το τέχνασμα της παρασιώπησης λεπτομερειών απαραίτητων για την πλοκή ή του πολύ ισχνού ιστού της ιστορίας εκλαμβάνει ενίοτε χαρακτήρα αστυνομικό, ενισχύοντας το νεότερο στοιχείο. Ο αναγνώστης καλείται να ερμηνεύσει ο ίδιος τους ήρωες εσωτερικά, αφού λαμβάνει μόνο εξωτερική περιγραφή του τόπου ή της περιβολής των ηρώων. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το παιχνίδι ανάμεσα στο «είναι» και το «φαίνεσθαι» χαρακτηρίζει το έργο γενικά, με τον φαινομενικά κραυγαλέο έπαινο του Σουλτάνου και τις ενδεχόμενες κρυμμένες βολές ψόγου κατά του ίδιου, όπως υπαινίσσεται και ο Bouchard, όταν αναφέρεται στην προσεκτική στάση του Νικολάου και στην κριτική του ματιά σε αντίθεση με το «φαίνεσθαι» (Bouchard 54).

Αντί να αναπαραστήσει τον δρόμο και μετά να περάσει στην ιστορία περιγράφοντας τους φίλους του, ο αφηγητής επιλέγει να μας περιγράψει κάποιους αγνώστους στο πλήθος, τους οποίους παρακολουθούν

---

τους Οθωμανούς πρέπει να βαρύνει τη λογοτεχνική αξία του έργου, πολλώ μάλλον αν λάβουμε υπ' όψη το ενδεχόμενο πίσω από τον έπαινο να κρύβεται ψόγος, παρόλη την αγωνία του Νικολάου να τον βγάλει ο Αχμέτ από τη φυλακή. Δεν γίνεται όμως να επεκταθούμε περισσότερο στα θέματα αυτά εδώ.

18. Βλ. σχετικά Ν. Μαυρέλος, «Το αινιγματικό στοιχείο και η “αστυνομική” πλοκή σε προδρομική μορφή: Φιλοθέου Πάρεργα (1716) του Ν. Μαυροκορδάτου», στον τόμο *Αναπαραστάσεις και αποχωρισμοί. Τιμητικός τόμος στη μνήμη της Μάρθας Πύλια, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Σχολή Κλασικών και Ανθρωπιστικών Επιστημών, Τμήμα Γλώσσας, Φιλολογίας και Πολιτισμού Παρευξείνιων Χωρών, Κομοτηνή 2015*, σ. 229-241.

από περιέργεια. Η παρέα των φίλων παρακολουθεί κάποιους τύπους που φαίνονται παράξενοι και γι' αυτό τους ακολουθούν με σχεδόν συνωμοτικό τρόπο («αψοφητί παραπόδας βαίνοντες»). Ο αναγνώστης συμπαρασύρεται σε ένα πλέγμα υποθέσεων περί της ταυτότητας των αγνώστων, αλλά και του αφηγητή και των φίλων του, έτσι ώστε ο τόπος εξαφανίζεται και το ενδιαφέρον μας κρατάει η ιστορία. Οι ήρωες είναι κοσμοπολίτες, με αρκετά χαρακτηριστικά που θυμίζουν κατοίκους μεγαλούπολης της εποχής, ενώ οι άγνωστοι είναι ντυμένοι εντυπωσιακά με περσικά ρούχα και μιλάνε Περσικά και Ιταλικά, εκτός από Τουρκικά και Ελληνικά, όπως αποκαλύπτεται (Bouchard 78). Η ακολουθούμενη νεοτερίζουσα σκηνή της καταδίωξης<sup>19</sup> της μίας ομάδας από την άλλη δίνει την αίσθηση ότι ο αφηγητής μας κρύβει (ή ψάχνει και ο ίδιος να μάθει) κάποια μυστικά, αίσθηση που ενισχύεται με την επιλογή εξωτερικής εστίασης. Η αγωνία μας είναι η ίδια με την αγωνία των ηρώων (διωκτών και διωκόμενων). Ακόμα και οι λέξεις αναδεικνύουν την αιγιματική φύση της περιγραφής, καθιστώντας τη σκηνή σχεδόν αστυνομική καταδίωξη (Bouchard 76), ενώ και οι καταδιωκόμενοι ρωτούν τα ίδια τον αφηγητή και τους φίλους του (Bouchard 78). Το τέχνασμα της καταδίωξης στο πλήθος συμπληρωμένο από τον βεβιασμένο διάλογο στη μέση του δρόμου αναδεικνύει με σχεδόν κινηματογραφικό πρωτότυπο τρόπο το αστικό τοπίο, αφού στο κατ' εξοχήν νεοτερικό εξαιρετικά γοργό σκηνικό δράσης η απόκρυψη στοιχείων και η αναφορά σε γενικά πολιτικά και κοινωνικοθηρησκευτικά δεδομένα δίνουν στον αναγνώστη το έναυσμα να προχωρήσει σε περισσότερες υποθέσεις.

19. Αυτός ο νεοτερισμός στην αφηγηματική τεχνική, με τη λεπτομερή και διόλου απρόσεκτη περιγραφή του δρόμου και της δίωξης, συνάδει με το προαναφερθέν ιστορικό δεδομένο της αυξημένης εγκληματικότητας και της αυξημένης αστυνόμευσης. Ωστόσο, η νεοτερικότητα και στις τεχνικές και στο θέμα δεν έχει προσεχθεί καθόλου ως τώρα. Αντίθετα, το κείμενο θεωρείται τουλάχιστον αδέξιο, όπως προαναφέρθηκε, αφού μάλλον δεν λαμβάνουν κάποιοι υπόψη ότι πρόκειται περί λογοτεχνικού έργου. Σε ένα μυθοπλαστικό έργο η αλήθεια δεν πρέπει να αναζητείται περισσότερο από τη λογοτεχνικότητα. Εξάλλου, τα νεοτερικά τεχνάσματα καθιστούν την αφήγηση αυτή διανοητικής τάξης (για άλλους λόγους) από εκείνες του Μοντεσκιέ, της Lady Montagu, του E. de Amicis κ.ά.

Κατόπιν, ο φακός από το ατομικό και συγκεκριμένο κινείται πάλι αστραπιαία στο συλλογικό και γενικό. Ενώ οι ήρωες αλληλοερωτούνται για τη θρησκεία, την εθνική τους ταυτότητα και τη βιογραφία τους, ξαφνικά, αφορμώμενοι από τα πολιτικά θέματα, αναφέρονται στη γενική πολιτική κατάσταση της αυτοκρατορίας. Ο κινηματογραφικός φακός μετακινείται από τον δρόμο της Κωνσταντινούπολης σε πανοραμικό πλάνο της Βαλκανικής. Αν ο βασιλέας είναι ο πρώτος που περιγράφεται όταν γίνεται αναφορά σε έναν τόπο ή κράτος, κάτι που ισχύει και για τους δύο συγγραφείς που μας απασχολούν, τότε το πορτραίτο του Σουλτάνου<sup>20</sup> είναι απαραίτητο στην αρχή ενός έργου που θέλει, όπως σωστά τονίζει ο Λ. Καμπερίδης (Kamperidis 76), να περιγράψει το μωσαϊκό των millet της Αυτοκρατορίας και δευτερευόντως να πει ιστορία συγκεκριμένων ανθρώπων (πρβλ. *Περσικές Επιστολές*).

Η επιστροφή στην πλατεία βρίσκει τις δύο ομάδες ηρώων στον δρόμο όπου τους αφήσαμε. Ενώ η ομάδα Β' [=οι άγνωστοι] ακούει τον λόγο της Α' [=αφηγητής και φίλοι], μπαίνει ο Σμυρναίος, πρόσωπο-κλειδί στην ιστορία (αφού ως αξιωματούχος του Οθωμανικού κράτους ξέρει τα μυστικά των ηρώων, αλλά δεν τα εκμυστηρεύεται) και εξίσου αινιγματικός στην ταυτότητα και στον τρόπο ζωής του: η αντιπαραβολή του «φαίνεσθαι» (εμφάνιση) του αξιωματούχου με το «είναι» (εσωτερικό / ταυτότητα) τονίζεται από τις πρώτες γραμμές της αναφοράς σε αυτόν (Bouchard 82, γραμμές 17-26). Φαίνεται συντηρητικός Οθωμανός «των γνωρίμων των μέχρι ονόματος και εσθήτος την των

20. Οι αναλογίες (ανάμεσα στους δύο συγγραφείς) σε σχέση με την περιγραφή του μονάρχη και της στάσης του αφορούν κυρίως στα τμήματα της κοινωνικής ζωής και των σχέσεών τους, αλλά όχι στην αξιολογική χροιά και την αποτίμηση του μονάρχη ή των σχέσεών του με τις κοινωνικές τάξεις. Ο Μαυροκορδάτος δίνει την απόλυτα θετική εικόνα ενός πεφωτισμένου μονάρχη, όχι μόνο επειδή είναι ο ίδιος Ανατολίτης, αλλά και επειδή συμμετέχει στη διοίκηση, είναι αξιωματούχος του Σουλτάνου, ο οποίος θεωρείται όντως πεφωτισμένος (Bouchard 25). Αντίθετα από τον Μοντεσκιέ, εδώ ο Ανατολίτης Βασιλιάς περιγράφεται με τρόπο απόλυτα θετικό. Ο Λ. Καμπερίδης αναρωτιέται αν κατάφερε ο Μαυροκορδάτος να αλλάξει την εικόνα που είχαν οι Δυτικοί για τον Σουλτάνο και την Αυτοκρατορία (Kamperidis 71). Αν σκεφτούμε την περιγραφή του Μοντεσκιέ, θα καταλάβουμε ότι δεν κατάφερε πολλά.

Τούρκων θρησκείαν ασκούντων» και γι' αυτό «κεχαρισμένος λίαν ην τοις εν τέλει των Οθωμανών». Ωστόσο, «Σμυρναίος» «το γένος ην» και «εν παραβύστω την πάτριον αγχιστείαν όσον εφικτόν τιμώντων», με χαρακτηριστικά του την πολυπειρία και την πολυμάθεια που απέκτησε «δια μακράς περιηγήσεως». Πρόκειται για κοσμοπολίτη, που ταξίδεψε πολύ ως άλλος Οδυσσέας και «πολλών ανθρώπων ίδεν άσπεα και νόον έγνω». Η περιπλάνηση (όχι περιήγηση για αναψυχή) διαφέρει από εκείνη των ηρώων του Μοντεσκιέ, που δεν είχαν ανάγκη να ταξιδέψουν για δουλειά, ούτε μεταμφιέστηκαν, αλλάζοντας έστω και φαινομενικά θρησκεία, όπως ο ήρωάς μας<sup>21</sup>. Ωστόσο, ο σκοπός να μάθουν όχι μόνο τόπους αλλά και ήθη ή νοοτροπία («νόον») είναι κοινό χαρακτηριστικό.

Ο Σμυρναίος θα τους κατευθύνει μέσα από παράδρομους, οι οποίοι, αν μπορώ να ερμηνεύσω σωστά τη γεωφυσιολογία της περιοχής, μάλλον οδηγούσαν στον λόφο που σήμερα έχει το όνομα Τζαγιαλόγλου (Cağaloglu) και κοιτάζει προς το Σεράι (Α) και τον Βόσπορο (Α-ΒΑ), προς τον Κεράτιο Κόλπο και το Φανάρι (ΒΑ), αλλά και προς τη Θάλασσα του Μαρμαρά (ΝΔ), τα Πριγκιπονησία (Ν-ΝΑ) και την Ασιατική πλευρά (Α). Το πλάνο ξαναγίνεται πανοραμικό σε σχέση με το φυσικό στοιχείο πέριξ του Άστεως, αλλά, στο παρόν σημείο, ο αφηγητής δεν λέει τίποτα για τη φύση (θάλασσα)<sup>22</sup>. Η μετακίνηση γίνεται σε συνοικία που δεν φαίνεται πλούσια, αλλά με ένα σπίτι πολυτελές, απομονωμένο σε ένα στενό δρομάκι («στενωπό») με ζηλευτή θέα. Η αιγιματική φύση

21. Ακριβώς αυτός ο ήρωας και ο ρόλος του αφήνουν να εννοηθεί ένας φόγος για τη δυνατότητα ελευθερίας. Ίσως η κρυπτικότητα της αφήγησης και σε σχέση με τον Κύπριο υποκρύπτει ανάλογο φόγο. Βέβαια, κατά την εποχή αυτή υπήρχαν πολλοί μη μουσουλμάνοι αξιωματούχοι (βλ. Zarinebaf 26), αλλά στα Φιλοθέου Πάρεργα βλέπουμε την εισβολή μιας ομάδας τάξης (ενδεχομένως των Γενιτσάρων), που φυσικά αδιαφορεί για τη γνώμη του Ιακώβου ως αξιωματούχου και έχει υπογεγραμμένη εξουσιοδότηση έρευνας και σύλληψης. Αυτό καθιστά ύποπτο και τον Ιάκωβο εκτός από τον Κορνήλιο και την παρέα του, γύρω από την οποία πλέκεται το όλο (νεοτερικό) μυστήριο της αφήγησης. Άρα, η σχεδόν κραυγαλέα θετική εικόνα του Σουλτάνου μάλλον υποψιάζει, αφού ίσως επιβάλλεται από τις συνθήκες.

22. Γενικά όμως, στην αισθητική περιγραφή της φύσης, η κορυφή ενός υψώματος είναι το σημείο κατατεθέν (Τοπίο 38-39).

των πληροφοριών μετατοπίζεται<sup>23</sup>, έτσι, από τον βασικό ήρωα κρυπτο-χριστιανό Συμυρναίο στη φύση του κτιρίου: από έξω αθέατο, αλλά από μέσα ο κήπος και το σπίτι είναι πολυτελή. Δηλαδή, αντίθετα από τη συνήθη σύμβαση της έκφρασης, ο κήπος είναι καλά κρυμμένος από εξωτερικά όμματα. Παράλληλα, η σκηνή του γεύματος με μυρωδιές, ήχους από νερά και πουλιά, ή γεύσεις φαγητών και ποτού, κάνει βαθμιαία το κλίμα αισθησιακό, ενώ η δράση και η πλοκή προάγονται, εν τέλει, μέσα στο στατικό αυτό σκηνικό, όταν θα γίνει η σύλληψη του.

Το είδος έκφραση εδώ δεν ακολουθεί τη συνήθη σύμβαση<sup>24</sup>, αλλά αποκτά νέο χαρακτήρα, και επειδή συνδυάζεται με το κλασικό σκηνικό συμποσίου<sup>25</sup>. Καθώς η ποιητική του τοπίου αλλάζει, η «διάβρωση» του παλιού είδους ολοκληρώνεται με την κατάληξη της περιγραφής ως «εσωτερικού» κήπου ενός σπιτιού. Παράλληλα, επισημαίνεται και η επιστημονική πλευρά της κηπουρικής τέχνης, αφού ο κήπος δεν είναι μόνο αισθητικά ωραίο δημιουργημένο τοπίο, αλλά και πειραματικό εργαστήριο («ευφυής έρευνα») για καλλιέργεια νέων ειδών φυτών, ως θερμοκήπιο για την καλλιέργεια της βιοποικιλότητας («γεωπονική αγχοινία»), με την παρότρυνση του μονάρχη, όπως πραγματικά έγινε, αν και με έμφαση στις τουλίπες (Zarinebaf 16-17). Ο καλλωπιστικός χαρακτήρας και η αισθητική εικόνα του ανατολίτικου κήπου, που για τους Δυτικούς ενίοτε θεωρείται ασιατικό καπρίτσιο, εδώ θεωρείται «ευφυής έρευνα» «πολλών και ποικιλοχρόων ανθέων», τα οποία με «φιλοπονία

23. Εδώ η έννοια του «μεταφέρειν» είναι γενικότερη από εκείνη της στενής έννοιας της απλής μεταφοράς και αφορά σε έναν γενικό παραλληλισμό αναλογιών ανάμεσα στον ήρωα και το σπίτι.

24. Για τη συνήθη σύμβαση βλ. Αγαπητός 21. Για την έκφραση ως στιλιζαρισμένο τοπίο από το ανθρώπινο χέρι βλ. Αγαπητός 15. Η έκφραση ήταν απεικόνιση έργων τέχνης (Αγαπητός 18), αλλά εδώ η φύση μετατρέπεται, μέσω της επιστήμης (γεωπονίας), σε έργο τέχνης. Επίσης, η στάση ή η σιωπή που τονίζει η έκφρασις (Αγαπητός 19) είναι σκηνικό που εδώ κυοφορεί εσωτερική δράση (πνευματικές αναζητήσεις και λόγοι ηρώων), αλλά και εξωτερική (σύλληψη ενός ήρωα και απόδραση των άλλων).

25. Βλ. σχετικά Ά. Αγγέλου, *Πλάτωνος Τύχαι. Η λόγια παράδοση στην Τουρκοκρατία*, Ερμής, Αθήνα 1985 (ανατ. 1962), σ. 67-69. Πρβλ. και Bouchard 56. Όπως σωστά παρατηρεί ο Καμπερίδης, ο Μαυροκορδάτος παρουσιάζει τον Σουλτάνο με το πρότυπο του πλατωνικού βασιλέα-φιλοσόφου στο μυαλό του (Kamperidis 70). Άρα, το συμποσιακό σκηνικό φιλοσοφικού διαλόγου βοηθάει σ' αυτό.



και γεωπονική αγχίνοια» οι ενδιαφερόμενοι «ανευρίσκουν» και καλλιεργούν<sup>26</sup>. Άρα, η ποιητική του Τοπίου αφορά όχι μόνο στο αστικό τοπίο, αλλά στην αλληλεπίδρασή του με το φυσικό τοπίο εκτός πόλης, όπου θα καλλιεργηθούν τα φυτά. Έτσι η ηδονή από την περιγραφή ή τη θέαση του κήπου (σ. 84) συνδυάζεται με την εξορθολογισμένη χρήση των κήπων. Ο τρόπος παρουσίασης από τον Μαυροκορδάτο αντιτίθεται στην παγιωμένη από Δυτικούς εικόνα ανατολίτικου κήπου ή των ακροτήτων του Σουλτάνου, όπως περιγράφονται σήμερα από τους ιστορικούς (Zarinebaf 17).

Ακολουθεί μια σύντομη παρέκβαση, στην οποία επιχειρεί να αποκαταστήσει, με τρόπο ενίοτε τολμηρό ακόμα και συγκρίνοντάς το με τους αρχαίους Έλληνες, όπως παρατηρούν ο Bouchard (σ. 220, σημείωση 35) και ο Καμπερίδης (Kamperidis 70-71), το όνομα και την εικόνα του «Οθωμανικού γένους»<sup>27</sup> και ο φακός ξαναφεύγει προς ένα γενικό

26. Θα μπορούσε κάποιος να παρατηρήσει ότι η ανατολίτικη διάκριση ανάμεσα στον ανθόκηπο (Gülistan) και τον λαχανόκηπο (Bostan) εδώ αίρεται. Η εξορθολογισμένη χρήση των κήπων για καλλιέργεια (θερμοκήπια) αναδεικνύει το νεότερο εγχείρημα που εμφανίζεται. Παράλληλα, το όλο θέμα του «απανθίσματος» αναγνώσεων με τον κήπο γεμάτο από επιλεγμένες ποικιλίες φυτών μας θυμίζει και κείμενα ανατολικά, όπως το *Γκιουλιστάν ή ο κήπος των Ρόδων* (μτφρ. Κ. Τριχολίδης, Ηριδανός, Αθήνα 1983) του Σαΐχ Μουσίχ εν Ντιν Σααδής (12ος-13ος αι.). Γενικότερα όμως έχουμε ανάπτυξη των κήπων στην Κωνσταντινούπολη της εποχής εκείνης (βλ. Bouchard 220, σημ. 42).

27. Φυσικά, η αντιπαράθεση των Οθωμανών με τους Άραβες και τους Πέρσες είναι ξεκάθαρα υποτιμητική για τους δύο τελευταίους και καθαρά υπέρ των πρώτων, σε αντίθεση με τον ήρωα του Μοντεσκιέ, που, ως Πέρσης, υποτιμά και τους Οθωμανούς και τον Σουλτάνο. Θα πρέπει ειδικά το συγκεκριμένο απόσπασμα (Bouchard 24-25) να αντιπαρατεθεί με τις απόψεις που εκφράζει ο Μοντεσκιέ λίγο αργότερα. Δεν είναι, ωστόσο, τυχαίο ότι ο Μαυροκορδάτος δεν αναφέρει διόλου τη λέξη «Τούρκος». Η έννοια «οθωμανικόν γένος» προφανώς αφορά σε Οθωμανούς πολίτες, εντός των οποίων εντάσσονται και Χριστιανοί (Έλληνες, Αρμένιοι και άλλοι βαλκάνιοι λαοί) και Μουσουλμάνοι (Τούρκοι, Αλβανοί κλπ.). Η θετική αναφορά στο «γένος» θα συνεχιστεί παρακάτω (Bouchard 92-96) και μάλλον αφορά σε υπερεθνική πολιτική ταυτότητα και όχι σε εθνική (Ελληνική ή άλλη) ή θρησκευτική (Χριστιανός, Μουσουλμάνος κλπ.). Οι παρεκβάσεις του Μαυροκορδάτου γίνονται με ομαλότερο τρόπο από εκείνες του Μοντεσκιέ, ο οποίος εναλλάσσει τα πορτραίτα από το ειδικό (τύπους ανθρώπων) στο γενικότερο (τύπους λαών ή θρησκευτικών ομάδων ή φύλων κλπ.).

πλάνο. Η επάνοδος στην περιγραφή του περίτεχνα καμωμένου κήπου συνεχίζεται με την αναφορά στην ακοή. Τα πουλιά δίνουν την ψευδαίσθηση φυσικού τοπίου, ενώ τα κτίσματα ή οι αρδευτικές κατασκευές καθιστούν την αισθητική του χώρου πολύ εκλεπτυσμένη. Ο αφηγητής δηλώνει πως περνά στην αποτίμηση του κήπου ως αισθητικού αντικειμένου: «επαινούντες» τον κήπο και την «δαψίλειαν» της φύσεως, που έβγαζε την αφθονία των θησαυρών της (Bouchard 90). Η αποτίμηση «δι' ευφημίας» αφορά ξεκάθαρα όχι σε τυχαία ομορφιά που βρέθηκε στη φύση, αλλά στην «του δεσπότη του κήπου φιλοπονιάν», που «λιπαρώς [=ένθερμα] εθεράπευεν την κοινήν ημών μητέραν [=φύση]»<sup>28</sup>. Η νεοτερικότητα ανιχνεύεται εδώ μαζί με τη μεταμόρφωση του είδους έκφραση: εκτός του ότι απουσιάζει η μεταφυσική πλευρά του (θαυμασμός για τα δημιουργήματα του Θεού), περιγράφει μια αποκλειστικά «θεραπευμένη» φύση-τοπίο, τον συνδυασμό φύσης και τέχνης (Τοπίο 36). Ο άνθρωπος ανεξαρτητοποιείται από τον Θεό και θεραπεύει τη φύση, ενώ το είδος ξεφεύγει και από την κλασικιστική μιμητική απεικόνιση.

Μετά την προαναφερθείσα τολμηρότατη παρατήρηση του αφηγητή, ο φακός εστιάζει ξανά σε πανοραμικό πλάνο, όχι μόνο της Πόλης, αλλά και του Βοσπόρου με τα πλοία του, όπως φαίνονται από τον λόφο όπου

28. Δεν πρόκειται δηλαδή για μια φυσική «pulchritudo vaga», αλλά για έναν «κήπο απόλαυσης», όπως παρατηρεί ο Henry Home τον 18ο αιώνα (Τοπίο 91, υποσημ. 61). Ωστόσο, στη Δύση ένας τέτοιος κήπος δεν μπορεί να είναι και «λαχανόκηπος», δηλαδή χρήσιμος για καλλιέργεια, κάτι που στη μυθοπλαστική αφήγηση του Μαυροκορδάτου δεν είναι πλήρως διαχωρισμένο, αν και το πειραματικό και πρακτικό μέρος του όλου εγχειρήματος με την έγκριση του Σουλτάνου απέχει πολύ από έναν «λαχανόκηπο», όπως προαναφέρθηκε (βλ. εδώ υποσημ. 25). Η στροφή των μουσουλμάνων και της όλης Αυτοκρατορίας προς την απόλαυση και τους επίγειους «παραδείσους» των «απίστων», όπως λέει τους κήπους ο Yirmisekiz Mehmed Efendi (*Le paradis des infidèles. Un ambassadeur ottoman en France sous la Régence*), πρεσβευτής της Πύλης στο Παρίσι, δεν είναι τίποτε άλλο από την είσοδο στη νεοτερική εποχή της επίγειας απόλαυσης, του καταναλωτισμού και των διασκέδασων, στην οποία έβαζε την αυτοκρατορία ο Αχμέτ ο 3ος, κατά τη Zarinebaf (σ. 17), και την εντοπίζει ο Μαυροκορδάτος, αναφερόμενος στην είσοδο του “οθωμανικού γένους” στη νεοτερική εποχή (Bouchard 86). Άρα, αντιστρέφοντας τα περί ανατολικής τρυφής, θα λέγαμε ότι η τρυφή έρχεται από τη Δύση, όπως το υπονοεί ο Mehmed Efendi.

βρίσκονται. Ακόμα και η φύση αναμειγνύεται με την ανθρώπινη παρουσία εν είδει επέμβασης και δίνει μεγάλη ηδονή («πανταχόθεν ηδονής ενεφορούμεθα»), συμπληρώνοντας την αισθητικά εξαιρετική εικόνα του κήπου. Η κατοχή των αισθήσεων από την ηδονή του τοπίου αποτελεί ξεκάθαρη δήλωση της αισθητικής πλευράς της αντιμετώπισής του, που ολοκληρώνεται από την ικανοποίηση και άλλων αισθήσεων εκτός της όρασης και της ακοής από τον κήπο, τη θάλασσα και τα πουλιά, ενώ το εξωτερικό τοπίο εσωτερικεύεται, αφού δηλώνεται ως παράγοντας που καθορίζει την ψυχολογία των ηρώων σε συνδυασμό με τον αισθητικά άψογο κήπο ως καλλιτεχνημένο τοπίο. Παρόλο που οι Δυτικοί παρουσίαζαν την ανατολίτικη πολυτέλεια ως τρυφή ή κακόγουστη και περιττή ενίοτε απόλαυση, την οποία όμως άρχισαν με την έλευση του Διαφωτισμού να υιοθετούν<sup>29</sup>, η περιγραφή του Μαυροκορδάτου, θα τολμούσαμε να πούμε, στοχεύει στο να διορθώσει αυτή τη λανθασμένη αντίληψη, αν σκεφτούμε τους αποδέκτες του έργου<sup>30</sup>, όπως παρατηρεί και ο Καμπερίδης (Kamperidis 70).

29. Η έννοια του προσεγμένου από τον δυτικό άνθρωπο τοπίου στη λογοτεχνία αρχίζει να αυτονομείται από την ομορφιά της φύσης μετά τον Μαυροκορδάτο και κυρίως στο τέλος του 18ου αιώνα, όπως φαίνεται από το άρθρο του Joachim Ritter (*Τοπίο* 35-97).

30. Έχουμε την αρχαία προοπτική με φιλοσοφικές προεκτάσεις (*Τοπίο* 43) και την αντίστιξη φιλοσοφίας και αρμονίας με την πρακτική επιστήμη γεωπονικής (*Τοπίο* 45), κάτι που είναι σαν να υποδηλώνει ότι η θέαση του τοπίου δεν είναι μόνο σκέτη απόλαυση (*Τοπίο* 46), αν και τονίζει σίγουρα περισσότερο αυτή την πλευρά της αντιμετώπισης. Αυτό που λείπει είναι, όπως προαναφέραμε, η μεταφυσική πλευρά που έχει το είδος στη βυζαντινή εποχή ή στο αναγεννησιακό ειδυλλιακό ή αρκαδικό στιλιζάρισμα, που δεν σχετίζονται διόλου με επιδίωξη για ρεαλιστική απεικόνιση του ανθρώπινου ψυχισμού, αλλά και στη ρομαντική εποχή που έπεται (*Τοπίο* 51). Εξάλλου, και για τον δυτικό κόσμο η φύση αντιμετωπίζεται ως τοπίο από τον Καντ και μετά κυρίως (*Τοπίο* 53). Η Ανατολή όμως και η απεικόνιση των τοπίων με τους ανθρώπους της ασκούν από τα μέσα του 18ου αιώνα και μία διαφορετική γοητεία από εκείνη του “υψηλού” ή του λογοτεχνικού-ιδεώδους αντικειμένου. Αυτή η πλευρά της οφθαλμολαγνείας που πλησιάζει στην πορνογραφική αφήγηση (Zarinebaf 15), δεν θα μας απασχολήσει εδώ, αν και εκπροσωπεί μια ακόμα διόλου ευκαταφρόνητη πλευρά της νεοτερικότητας στη Δύση, που εκπληρώνει ελάχιστα ο Μοντεσκιέ και περισσότερο η Lady Montagu (Zarinebaf 13).

Κατόπιν, σειρά έχει η γεύση (Bouchard 90), αφού περνάμε στο σκηνικό του συμποσίου, με φαγητό και κρασί («τη Βάχχου παρουσία»). Η γεύση και η όσφρηση συμπληρώνουν την ικανοποίηση της όρασης και της ακοής από τον κήπο, τα πουλιά και τη θάλασσα. Η αρμονία της αίσθησης του ωραίου με τη φύση και τους νόμους της εδράζεται στην πίστη του στον καρτεσιανό ορθό λόγο, όπως παρατηρεί ο Bouchard<sup>31</sup>. Το φαγητό π.χ. δεν είναι γεμάτο καρυκεύματα και μαγειρικές «μαγ-γανείες» (όπως αναφέρεται από Δυτικούς), αλλά αρμονικά παρασκευασμένο. Έτσι, η περιγραφή του είδους του κρασιού και μόνο σε 6,5 ολόκληρες γραμμές, με τη γευσιγνωστική εμπειρία κατά τη δοκιμή του, αναδεικνύει την προσπάθεια για προβολή μιας εκλεπτυσμένης έννοιας του γούστου, όσο εξορθολογισμένη και αν είναι. Η αναφορά αποτελεί αφορμή για εκφώνηση ενός λόγου περί οίνου, όπως ο ανάλογος του Μοντεσκιέ. Από το κρασί περνάει στον χαρακτήρα των ανατολικών λαών και στη σημασία του μέτρου στη ζωή, ενώ η αριστοκρατική του άποψη φαίνεται καθαρά, αφού διαχωρίζει τους «ευ γεγονότας» από τον «όχλον» (Bouchard 94)<sup>32</sup>. Ως προς αυτή την πλευρά διαφαίνεται καθαρά η προ-Διαφωτισμού και προ-νεοτερική αντίληψη για την κοινωνική διαστρωμάτωση.

Η γενικότερη φιλοσοφία που αποκαλύπτεται αφορά στους ανθρώπους, επί των οποίων (όπως και επί του τόπου) βασικός παράγοντας επίδρασης είναι ο χρόνος. Κατά ανάλογο τρόπο, ο Μοντεσκιέ έχει σειρά επιστολών (112-122) για την πορεία των εθνών στον χρόνο και τις δημογραφικές αλλαγές. Ο λόγος-παρέκβαση του Μαυροκορδάτου είναι περισσότερο φιλοσοφικού τύπου, παρά πρακτικής φύσης για το

31. Βλ. σ. 219, σημ. 34. Η ελευθερία που παρουσιάζεται δεν είναι εκείνη που αργότερα θα αναφέρει ο Σίλλερ (Τοπίο 87), αλλά εκείνη του Πλάτωνα, με νεοτερικές, ωστόσο, αναφορές του αφηγητή στη λογική και την αρμονία από τον Καρτέσιο. Η περισσότερο τολμηρή άποψη του Σίλλερ θα είναι η κατάληξη αυτής της πορείας. Εξάλλου, εδώ δεν έχουμε αναφορά σε εργασία για να μιλήσουμε για ελευθερία από αυτή (Τοπίο 90), ή η εργασία είναι άλλου είδους, αφού οι περισσότεροι ήρωες είναι γιατροί. Αργότερα, στην αφήγηση του βαρκάρη, θα έχουμε τέτοια αναφορά, άσχετη όμως με την περιγραφή τοπίου.

32. Τη διαφορά στην πρόσληψη της φύσης από τον απλό λαό και τον επιστήμονα επεσήμανε στο μέσο του 18ου αιώνα ο Baumgarten (βλ. σχετικά Τοπίο 72).

δημογραφικό πρόβλημα όπως του Μοντεσκιέ, ενώ εστιάζει κυρίως στο Οθωμανικό κράτος (το οποίο οι ήρωες του Μοντεσκιέ θα υποτιμήσουν) και στην αλλαγή του λόγω της επαφής με τους Ευρωπαίους. Ο Μαυροκορδάτος από τον καλλωπισμό της φύσης θα περάσει στον καλλωπισμό του γένους, το οποίο από την αυστηρότητα, την ακρίβεια και την ξηρότητα του παρελθόντος γίνεται «ανθηρότερον». Η μεταφορά του κήπου χρησιμοποιείται ξεκάθαρα για το γένος, όπως αφήνει να εννοηθεί και ο Καμπερίδης (σ. 70-73), αφού η περιγραφή τοποθετείται αμέσως μετά. Ο καλλωπισμός του κήπου με ενθάρρυνση του Σουλτάνου συμβολίζει τον καλλωπισμό όλου του έθνους από ευρωπαϊκό «μπόλι» ή «θεραπεία». Από τη «θεραπεία» της μητέρας φύσης ερχόμαστε στη «θεραπεία» της ανθρώπινης φύσης.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε πως η περιγραφή του κήπου στον Μαυροκορδάτο έχει ως κάποιο βαθμό ομοιότητα με την παράδοση της έκφρασης στο Βυζάντιο και την αρχαιότητα, αλλά με περισσότερες διαφορές<sup>33</sup>. Το αυτονομημένο τεχνητό τοπίο, ως «θεραπευμένη» φύση, αλλά και το γύρω αστικό τοπίο και η φύση συνδυάζονται αρμονικά<sup>34</sup>. Ακόμα δεν έχει έλθει η ρομαντική πλήρης ρήξη με την παράδοση και τη φύση, αλλά η «θεραπεία» της φύσης υπονοεί την ανάγκη για ανεξαρτητοποίηση από την παράδοση (αρχαία και χριστιανική). Αντίθετα, στον Μοντεσκιέ οι αναλυτικές περιγραφές κτιρίων και κήπων απουσιάζουν σχεδόν.

Επιπλέον, πρέπει να τονιστεί ότι ο Μαυροκορδάτος, στην προσπάθεια να καλλωπίσει το πορτραίτο του Οθωμανού ως ανθρώπου της νέας εποχής, “μεταφέρει” το εγχείρημά του και στην περιγραφή του συμποσίου, με σκηνικό που δεν είναι οριενταλιστικό ή ασιανό (Bouchard 57),

33. Ο Bouchard π.χ. παρατηρεί ομοιότητες με τις περιγραφές κήπων που έκανε ο Συμεών ο Μεταφραστής (βλ. σ. 219, σημ. 28). Ο σύγχρονός του και αποδέκτης του έργου Jean Le Clerc, μάλιστα, έδωσε και τον τίτλο *Κηποσοφιστές* στο έργο (Bouchard 52, υποσημ. 14).

34. Το τοπίο γίνεται, κατά τον Burckhardt, τον 18ο αιώνα χώρος κατοικίας (*Τοπίο* 96), ενώ για τον Schiller η πραγματοποιημένη φύση αναδεικνύει την πνευματική ελευθερία που επιβάλλεται στη φύση (*Τοπίο* 86-87). Η επικράτηση του ελεύθερου ανθρώπου επί της φύσης εκφράζεται στη Δύση κατά τον 18ο αιώνα με την ανάπτυξη της κηπουρικής τέχνης (*Τοπίο* 90-91).

όπως θα το νόμιζαν οι Δυτικοί αποδέκτες του έργου. Ο κήπος είναι βοτανικός και με επιστημονικό τρόπο καμωμένος, με χρηματοδότηση από τον Σουλτάνο, για βελτίωση καλλιέργειών, ταιριάζει με την άνθιση του πολιτισμού στην αυτοκρατορία και δένεται με τη γύρω φύση και το αστικό τοπίο. Ανάλογα, το φαγητό δεν έχει καρυκεύματα ή «μαγ-γανείες»<sup>35</sup>.

Καταλήγοντας, θα λέγαμε ότι το όλο σκηνικό και η κοσμοθεωρία του Μαυροκορδάτου εντάσσονται στο πλαίσιο αναδόμησης της εικόνας του Οθωμανού ως Ασιανού προς το καλύτερο και με την τάση να παρουσιάσει στους Δυτικούς την Οθωμανική ταυτότητα ως κληρονόμο όχι μόνο ή τόσο του Βυζαντίου, αλλά και των αρχαίων Ελλήνων, όπως το δηλώνει με τη σύγκριση που επιχειρεί. Η έννοια της σωστής αναλογίας και της αρμονικής συνύπαρξης είναι η ευχή του για την άλλη Ανατολή που αναδύεται. Δεν είναι τυχαίο που, στο μέσο περίπου της περιγραφής του συμποσίου, η ομάδα των ξένων παρατηρεί πως το παράδειγμα της παρέας του αφηγητή με τη φιλοξενία πρέπει να μιμηθούν και άλλοι «εν εκάστω των ευνομουμένων της οικουμένης χωρίων» (Bouchar d 90). Ο Μαυροκορδάτος δεν εννοεί τόσο τους υπόλοιπους Ασιάτες, που εμφανώς δεν συμπαθεί, αλλά κυρίως τους Ευρωπαίους, μια και το κείμενό του γράφτηκε για να το διαβάσουν αυτοί. Η φιλοσοφημένη και εξορθολογισμένη αντίληψη περί ωραίου<sup>36</sup> συμπληρώνεται από το συμποσιακό σκηνικό που περιγράφεται και είναι αγαπητό στη Δύση. Η αντίληψη θα συμπληρωθεί με την αναφορά των ηρώων στην οθωμανική ταυτότητα, τις αναγνώσεις φιλοσοφικών δοκιμίων και τους λόγους περί ευρωπαϊκής εξωτερικής πολιτικής.

Τέλος, ο Bouchar d, στην έκδοση του έργου, πολύ σωστά εντοπίζει αναλογίες με τις *Περσικές Επιστολές* του Μοντεσκιέ, κάτι που μπορεί

35. Ο κήπος δεν είναι καμωμένος τόσο (ή πρωτίστως) για πρακτικούς σκοπούς ή για κατανάλωση («λαχανόκηπος» [=kitchen garden]) (Τοπίο 91), μα περισσότερο για αναψυχή και συνδυασμό του ελεύθερου χρόνου με πνευματικές-φιλοσοφικές ενασχολήσεις (Τοπίο 81), κάτι που αποδεικνύει την αίσθηση της πνευματικής ελευθερίας που προαναφέρθηκε (βλ. εδώ υποσημ. 33).

36. Η φράση-κλειδί για αυτή την εξορθολογισμένη ηδονή είναι: «απλότητι και λιτότητι ηδύνοντα και τρέφοντα... και τον στόμαχον» (Bouchar d 90, γραμμές 14-16).

να οδηγήσει κάποιον να υποθέσει ότι ο Γάλλος διαφωτιστής είχε διαβάσει το έργο ή είχε ακούσει γι' αυτό γράφοντας το μυθιστόρημά του, δεδομένου ότι το χειρόγραφο του Μαυροκορδάτου ήταν στη Γαλλική Βασιλική Βιβλιοθήκη και παρουσιάστηκε εκεί, αλλά και στη Bibliothèque Ancienne et Moderne από τον Jean Le Clerc. Ωστόσο, αν και οι αναλογίες μεταξύ των έργων είναι αρκετές σε σχέση με την έμφαση που δίνεται στην παρουσίαση των ανθρώπων ανά έθνος, είναι γεγονός πως η απουσία λεπτομερειών για την τοπογραφία της Ανατολής και η αρνητική γνώμη του Γάλλου για την Αυτοκρατορία δείχνουν μάλλον το αντίθετο, ή έστω ότι δεν το έλαβε υπ' όψη. Διαφορετική είναι και η αντιμετώπιση της Αυτοκρατορίας, η οποία στον Μοντεσκιέ εντάσσεται στο κλισέ της ασιατικού τύπου μοναρχίας και μάλιστα ετοιμόρροπης, αντίθετα από την εικόνα που ο Μαυροκορδάτος επιχειρήσε να προβάλει, στέλνοντας το έργο του στο Άμστερνταμ και το Παρίσι. Η «μεταφορά» του κήπου και τα πορτραίτα των Αρχαίων και των Νεοτέρων φιλοσόφων και του Ηγεμόνα-Φιλοσόφου δεν φαίνεται να επηρέασαν την ήδη διαμορφωμένη αρνητική εικόνα που είχαν οι Δυτικοί για τους Οθωμανούς, την οποία προβάλλει ο Μοντεσκιέ στο έργο του, μόνο δύο χρόνια μετά την αποστολή του χειρογράφου από τον Μαυροκορδάτο.

### Abstract

Nikos Mavrelou

Beauty-seeking travellers and the animated icon: city and the *cured* nature in N. Mavrokordatos and Montesquieu

The orientalist descriptions of cities by novelists of Early Enlightenment were of a great influence to the 18th century scholars. Some of the novelists, like Montesquieu (*Persian Letters*), had not even traveled there. The main target they had was their own political and social system, not the Orient itself, which for many Westerners remains a terra incognita. Nikolaos Mavrokordatos also describes the urban scenery of Istanbul

in his *Philotheos' Sidelines* (*Φιλοθέου Πάρεργα*), trying to depict it in a rather realistic way, mainly focusing on people and their psychology, as it stems out of their words! Comparing these two novels of the Early Enlightenment is as if presenting the bipolar way of facing the world not only in space (East – West), but in time as well (Ancients – Moderns). In both texts we have an exact presentation of the oriental urban scenery in a rather novel way, although different. Montesquieu is using the more intimate letter form and Mavrokordatos is combining the older forms of the philosophical dialogue and description with a cryptic (or enigmatic) narration. Mavrokordatos' more complex way of depicting a psycho-topography is very interesting in the context of the oriental literary tradition and becomes even more important if we see the description of the garden as a metaphor for the big change of the Ottoman Empire that can be traced at exactly this period called the Tulip Era. Mavrokordatos sees the New Era rising and describes it in a rather novel way.



ΘΟΔΩΡΟΣ Ν. ΚΑΤΣΙΚΑΡΟΣ

## Η ποιητική του τοπίου στα έργα φιλελληνικής έμπνευσης Άγγλων, Γάλλων και Γερμανών λογοτεχνών

Είναι γνωστό ότι ο όρος «φιλέλλην» συναντάται από την αρχαιότητα, όμως η σύνθεση λογοτεχνικών έργων φιλελληνικής έμπνευσης<sup>1</sup> θα μπορούσε να εντοπιστεί από τα μέσα του 18ου αιώνα, του αιώνα δηλαδή του φιλάρχαιου Διαφωτισμού. Την εποχή αυτή άρχισαν να εμφανίζονται τα πρώτα έργα στα οποία πλάι στα κλασικιστικά πρότυπα –που και αυτά καλλιέργησαν με τον τρόπο τους το φιλελληνικό πνεύμα– προβάλλονταν θέματα όπως η αναγέννηση της νεότερης Ελλάδας, η εναντίωση στον οθωμανικό δεσποτισμό και ο διαμελισμός της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Όλη αυτή η λογοτεχνική παραγωγή, η οποία έφτασε στο απόγειό της με το ξέσπασμα της ελληνικής Επανάστασης, έχει γίνει από πολλούς αντικείμενο έρευνας και μελέτης. Επίσης έχει αποδειχθεί<sup>2</sup> ότι μέσα από τη μελέτη των έργων αυτών μπορούν να αναδειχθούν ουσιαστικές διαφορές στον τρόπο έκφρασης του αγγλικού, γαλλικού και γερμανικού λογοτεχνικού φιλελληνισμού.

Λαμβάνοντας υπόψη αυτόν τον διαχωρισμό μεταξύ αγγλικού, γαλλικού και γερμανικού φιλελληνισμού, θα επιχειρηθεί αφενός να αναδειχθεί και αφετέρου να αποδειχθεί το πλαίσιο των ουσιαστικών διαφορών τους σε συνάρτηση με τον εξέχοντα ρόλο της ποιητικής του τοπίου, χρησιμοποιώντας ως δείγμα κυρίως έργα των Percy Shelley, Byron, Hugo και Friedrich Hölderlin.

---

1. Για το θέμα αυτό βλ. ενδεικτικά: Λουκία Δρούλια, «Φιλελληνική Λογοτεχνία», εφ. *Καθημερινή*, Κυριακή 17 Μαρτίου 2002.

2. Για το θέμα αυτό βλ. ενδεικτικά το άρθρο του Μάριου Βύρωνα Ραΐζη, «Μορφές βυρωνικού φιλελληνισμού», *Νέα Εστία*, 1451 (1987), σ. 55-72.

Ας ξεκινήσουμε με τον γερμανικό φιλελληνισμό, διότι από πολύ νωρίς –πριν από τους Άγγλους και τους Γάλλους– ο προσδιορισμός αυτός διατυπώνεται για πρώτη φορά από τον λόγιο Martin Crusius στα 1573<sup>3</sup> και όπως φαίνεται δεν ήταν μόνο συνυφασμένος με την αγάπη για την κλασική παιδεία –αυτός εξάλλου ο όρος με αυτή τη σημασία συναντάται από την αρχαιότητα–, αλλά και με τη χριστιανική ιδιότητα. Οι Γερμανοί υπήρξαν εκ των πρωταγωνιστών στην ανάδειξη και εξιδανίκευση του ελληνικού κλασικού ιδεώδους<sup>4</sup>, χωρίς βεβαίως να παραγνωρίζεται και η ανάλογη γαλλική κλασικιστική λογοτεχνική παραγωγή ήδη από τον ΙΖ΄ αι. Επίσης, σε γερμανικά λογοτεχνικά έργα ελληνικής έμπνευσης, η Ελλάδα για πρώτη φορά όχι μόνο εμφανίζεται σαν η πρώτη πατρίδα Γερμανών συγγραφέων, αλλά και ως ένα ιδανικό σκηνικό τοπίο για μυθιστορηματική δράση. Έτσι σ' αυτή την κατηγορία μπορούμε να εντάξουμε έργα όπως την *Ιστορία του Αγάθωνα*<sup>5</sup>

3. Συγκεκριμένα, σε επιστολή του προς τον Οικουμενικό Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως με ημερομηνία 7/4/1573, ο φιλόλογος Martin Crusius (1526-1607) χαρακτηρίζει τον εαυτό του φιλέλληνα αναφέροντας χαρακτηριστικά: «[...] ότι διαπαντός φιλέλληνων, το πλείον της ζωής μου, αμφί την Ελλάδαν γλώσσαν και παιδείαν έσχον [...]», Mh 466.1, σ. 3 Crusius προς Πατριάρχη Ιερεμία. Για τον διάλογο αυτό βλ. επίσης τη μονογραφία της D. Wenderbourg, *Reformation und Orthodoxie: der okumenische Breifwechsel zwischen der Leitung der Wurttembergischen Kirch und Patriarch Jeremias II. von Konstantinopel in den Jahren 1573-1581* [Forschungen zur Kirchenund Dogmengeschichte; 37], Gottingen 1986 και την ανακοίνωση του Νότη Τουφεξή με θέμα: «Οι Θεματοεπιστολαί του Θεοδοσίου Ζυγομαλά και η μετάβαση από τη βυζαντινή στην πρώιμη νεοελληνική παράδοση» στα πρακτικά του διεθνούς συμποσίου: *Ο Ιωάννης και ο Θεοδόσιος Ζυγομαλάς. Πατριαρχείο – Θεσμοί – Χειρόγραφα*, επιμ. Σ. Πεντερίδης και Γ. Στείρης, «Δαίδαλος», Αθήνα, 2009.

4. Μια συνοπτική καταγραφή των σταδίων του γερμανικού φιλελληνισμού επιχειρεί με πετυχημένο τρόπο η Μαριλίτσα Μητσού στο άρθρο της με τίτλο: «Γερμανικός Φιλελληνισμός», εφ. *Καθημερινή*, Κυριακή 17 Μαρτίου 2002. Για μια εκτενέστερη ανάλυση του θέματος βλ. Lambros Mygdalis, «Der Philhellenismus in Deutschland», in Evangelos Konstantinou (ed.), *Europaischer Philhellenismus. Die europaische philhellenische Literatur bis zur 1. Halfe des 19. Jhs.*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1992.

5. Το έργο του Christoph Martin Wieland (1733-1813), *Die Geschichte des Agathon*, το οποίο γράφτηκε την περίοδο 1766-1767 και κυκλοφόρησε σε διάφορες εκδόσεις μεταξύ 1773-1793, εντάσσεται σαφώς στην κατηγορία των μυθιστορημάτων διάπλασης

του Christoph Martin Wieland, το επιστολικό μυθιστόρημα του Johann Jakob Wilhelm Heinse *Ο Αρτίγκελλο και τα μακάρια νησιά*<sup>6</sup> (1787), το φιλοσοφικό μυθιστόρημα *Φαέθων* του Wilhelm Waiblinger<sup>7</sup> και το έργο του Friedrich Hölderlin *Υπερίων ή ο ερημίτης στην Ελλάδα*<sup>8</sup>. Τα τρία τελευταία έργα μάλιστα καταγράφηκαν ως μία φιλελληνική τριλογία του κινήματος «Θύελλα και ορμή» («Sturm und Drang»).

Αν και στο έργο του Heinse *Ο Αρτίγκελλο και τα μακάρια νησιά*, η ιστορία εκτυλίσσεται σε παρόντα χρόνο, δηλαδή στα τέλη του ΙΗ' αι., και σε ελληνικό χώρο, θα σταθούμε περισσότερο στο προαναφερθέν πεζογράφημα του Hölderlin, διότι το έργο αυτό παρουσιάζει μία ακόμη πρωτοτυπία. Εκτός από το ελληνικό τοπίο<sup>9</sup> και τον παρόντα χρόνο εξέλιξης της πλοκής, δηλαδή την εποχή των Ορλωφικών, ο πρωταγωνιστής *Υπερίων* είναι ο πρώτος Νεοέλληνας ήρωας γερμανικού μυθιστορηματος. Ο ήρωας αυτός συμμετέχει μάλιστα στον αγώνα της απελευθέρωσης της πατρίδας του με έναν δικό του όμως τρόπο, αποφεύγοντας την πολεμική σύρραξη και αναζητώντας την αρμονία στην εξιδανικευμένη ελληνική φύση που περιηγείται.

Το ελληνικό τοπίο, η ελληνική «αγκαλιά της αμετάβλητης, όμορφης και γαλήνιας φύσης», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο ήρωας alter ego του Hölderlin, *Υπερίων*, στον Μπελαρμίνο στο πρώτο βιβλίο<sup>10</sup>, του εξασφαλίζει την επιθυμητή ηρεμία, αποτελώντας παράλληλα και ένα μέσο

(bildungsroman). Βλ. επίσης σχετικά με το έργο του Wieland: *Gesammelte Schriften*, Deutsche Akademie der Wissenschaften, Hildesheim 1986-1987.

6. Johann Jakob Wilhelm Heinse (1749-1803), *Ardinghella und die gluckselingen Inseln*, 1787.

7. Wilhelm Waiblinger (1804-1830), *Phaeton*, 1823.

8. Friedrich Hölderlin (1770-1843), *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*, 1797 [α' μέρος], 1799 [β' μέρος].

9. Ο συγγραφέας αναφέρει χαρακτηριστικά στον πρόλογο του έργου του ότι «[...] [τ]ο σκηνικό όπου διαδραματίζονται όσα ακολουθούν δεν είναι νέο, και ομολογώ, ότι κάποτε, αρκετά παιδαριωδώς, αποπειράθηκα κάποια σχετική αλλαγή, πείστηκα όμως ότι αυτό το σκηνικό ταιριάζει στον ελεγειακό χαρακτήρα του *Υπερίωνα* [...]», βλ. Φρήντριχ Χαίλντερλιν, *Υπερίων ή ο ερημίτης στην Ελλάδα*, (μτφρ.) Λ. Γκέμερεϋ, Ηριδανός, Αθήνα 1997, σ. 11.

10. Βλ. Φρήντριχ Χαίλντερλιν, *Υπερίων ή ο ερημίτης στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 14.

για ένα πολυπόθητο ταξίδι στον χρόνο, στο «αθώο παρελθόν», όπως αναφέρει λίγο παρακάτω ο Υπερίων<sup>11</sup>, δηλαδή στην αρχαία Ελλάδα.

Είναι προφανές, διαβάζοντας αυτό το μυθιστόρημα, ότι το τοπίο λειτουργεί στην οικονομία του έργου σε δύο επίπεδα. Σε πρώτο επίπεδο, όπως προαναφέρθηκε, λειτουργεί ως μέσο ονειροπόλησης, φυγής και γενικότερα αναζήτησης του παρελθόντος. Ενδεικτικά θα μπορούσαμε να παραθέσουμε ένα μικρό –όμως ιδιαίτερα χαρακτηριστικό του πνεύματος του έργου– απόσπασμα από το πρώτο βιβλίο. Σ' αυτό μπορούμε να σημειώσουμε αφενός τον σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει το τοπίο και αφετέρου την άρρηκτη σχέση που θέλει να αναδείξει ο συγγραφέας με το ένδοξο παρελθόν:

[...] όταν ακουμπισμένοι σε μια κολόνα του ναού του λησμονημένου Δία κοιτάξαμε την άγρια κοίτη του ποταμού ανάμεσα σε πικροδάφνες και αιθαλείς θάμνους, και η ζωή της άνοιξης και η αιώνια νιότη του ήλιου μάς θύμισαν πως κάποτε υπήρχε και ο άνθρωπος εδώ, και τώρα έχει φύγει, ότι το μεγαλείο της ανθρωπίνης φύσης σχεδόν λείπει πια από δω, ότι υπάρχει μόνο σαν μια πέτρα κάποιου ναού ή μες στη μνήμη σαν εικόνα νεκρού – σε τέτοιες στιγμές κάθισα δίπλα του παίζοντας λυπημένα, βγάζοντας τα βρύα από το βάθρο ενός ημίθεου, σκάβοντας για να βρω κάποιο μαρμάρινο ώμο ενός ήρωα στα χαλάσματα και έκοβα αγκάθια και ρείκια σε μισοπεθαμένα επιστύλια, ενώ ο Αδάμας μου ιστορούσε το τοπίο που αγκάλιαζε με φιλική παρηγοριά τα ερείπια, το σπαρμένο λόφο, τις ελιές, τα κατσίκια που κρέμονταν στον γκρεμό του βουνού, το φτελιώνα που κατρακυλάει από τις κορφές στις κοιλάδες, και στα πόδια μας έπαιζε η σαύρα και οι μύγες βούιζαν γύρω μας στο ακίνητο μεσημέρι- [...].<sup>12</sup>

Σε δεύτερο επίπεδο, το τοπίο αποτελεί αναμφισβήτητα και ένα μέσο για την παρουσίαση, σχεδόν πάντα υπό μορφή σύγκρισης, μιας

11. Βλ. Φρήντριχ Χαίλντερλιν, *Υπερίων ή ο ερημίτης στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 17: «[...] [ό]πως ο εργάτης πέφτει σε λυτρωτικό ύπνο, έτσι βυθίζεται η ταλαιπωρημένη μου ψυχή στην αγκαλιά του αθώου παρελθόντος [...].»

12. Βλ. Φρήντριχ Χαίλντερλιν, *Υπερίων ή ο ερημίτης στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 24.

θλιβερής, σύγχρονης, όπως σκιαγραφείται από τον συγγραφέα, πραγματικότητας. Θέλοντας μάλιστα να δώσει μεγαλύτερη έμφαση σ' αυτή την πεσιμιστική οπτική του, στο κείμενο εντοπίζονται ένα πλήθος σχημάτων λόγου για τους χαρακτηρισμούς του νεοελληνικού τοπίου. Υπό αυτό το πρίσμα, ενδεικτικά και πάλι, μπορούμε να σημειώσουμε τις προσωποποιήσεις που χρησιμοποιούνται για την περιγραφή του τοπίου των ελληνικών νησιών, το οποίο χαρακτηρίζεται ως «σιωπηλό»<sup>13</sup>, όπως και τον χαρακτηρισμό «νεκρές» για τις κοιλάδες της Ηλείας, της Νεμέας και της Ολυμπίας.

Τελικά όλη αυτή τη σύγχρονη κακοδαιμονία ο Υπερίων την αποδίδει σε ένα είδος κατάρας που κατατρέχει τον τόπο του<sup>14</sup>. Η σύγχρονη Ελλάδα αποδεικνύεται ότι είναι ένας «θρήνος»<sup>15</sup>, που όμως πάντοτε θα προσφέρεται προς ονειροπόληση και αναπόληση των περασμένων μεγαλείων του παρελθόντος μέσα από την πλούσια τοπιογραφία της.

Ύστερα απ' όλα αυτά, μπορεί να υποστηριχθεί ότι το εν λόγω έργο του Hölderlin ουσιαστικά δεν διαφέρει ως προς την οπτική του για την Ελλάδα από τα άλλα έργα ελληνικής έμπνευσης των συμπατριωτών του, αφού εκείνο που εν τέλει επικρατεί δεν είναι τόσο οι θέσεις του για την ελευθερία και γενικότερα το ελληνικό ζήτημα<sup>16</sup>, όσο η πολιτιστική –

13. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο σύνολό τους τα νησιά χαρακτηρίζονται ως «σιωπηλά»: Φρήντριχ Χαίλντερλιν, *Υπερίων ή ο ερημίτης στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 24.

14. «[...] Άχ! Ούτε το ωραίο όνειρο δεν μπορεί να θάλλει κάτω από την κατάρα που μας βαραίνει. Σαν το ουρλιαχτό του βοριά χιμάει το παρόν στα άνθη του πνεύματος και τα καίει στη γέννησή τους [...]»: Φρήντριχ Χαίλντερλιν, *Υπερίων ή ο ερημίτης στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 24.

15. Βλ. Φρήντριχ Χαίλντερλιν, *Υπερίων ή ο ερημίτης στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 171.

16. Ο μεταφραστής του έργου Λαυρέντιος Γκεμερέυ αναφέρει χαρακτηριστικά ότι το «ζήτημα των πηγών από τις οποίες ο Χαίλντερλιν άντλησε για να δημιουργήσει αυτό που νόμιζε μία ζωντανή εικόνα του ελληνικού τοπίου καθώς και της ιστορικής πραγματικότητας σχετικά με τα “Ορλωφικά”, για τον Έλληνα αναγνώστη έχει μία ειδική σημασία. Φαίνεται ότι η δυσμενής παρουσίαση των γεγονότων κατά την πολιορκία του Μυστρά ήταν η βασική αιτία να μη μεταφραστεί ο “Υπερίων” ως τώρα. Αυτό μπορεί να κατανοηθεί εύκολα αν λάβουμε υπόψη την ανθελληνική επίδραση του Φαλλμαράυερ στον 19ο αιώνα: όλοι όσοι γνώρισαν το αριστούργημα του Χαίλντερλιν αναγκαστικά σκόνταψαν πάνω στην καταδίκη των Ελλήνων αγωνιστών στα “Ορλωφικά” ως “ληστών και δολοφόνων” και ακόμα “ανάξιων δειλών”. Σήμερα η μελέτη των πηγών μας δίνει τη

φιλόραχη και σαφώς επηρεασμένη από τις θέσεις του κλασικισμού περιήγηση σε τόπους που κάποτε ήταν ένδοξοι<sup>17</sup>.

Αν στρέψουμε στη συνέχεια το ενδιαφέρον μας στον αγγλικό λογοτεχνικό φιλελληνισμό, παίρνοντας πάλι ως ενδεικτικό παράδειγμα δύο μορφές της αγγλικής λογοτεχνίας, τον George Gordon Byron και τον Percy B. Shelley, μέσω μιας εξέτασης χαρακτηριστικών έργων τους φιλελληνικής έμπνευσης, όπως τα έργα «Η κατάρα της Αθηνάς» (1811), «Το προσκύνημα του Τσάιλντ Χάρολντ» («Childe Harold's Pilgrimage», 1812), «Γκιαούρ» («The Giaour», 1813) και το τρίτο άσμα του έργου *Δον Ζουάν* (*Don Juan*, 1819-1824) με τίτλο «Τα νησιά της Ελλάδας» («The Isles of Greece») και «Hellas» (1822), θα οδηγηθούμε σε ορισμένα διαφορετικά συμπεράσματα σε σχέση με τη γερμανική φιλελληνική οπτική.

Πιο συγκεκριμένα, αν και στα έργα του Byron και του Shelley επαναλαμβάνονται σε μεγάλο βαθμό οι αντιπαραθετικές αναφορές μεταξύ του ένδοξου αρχαίου ελληνικού παρελθόντος και του θλιβερού παρόντος και το φιλόραχο μοντέλο είναι πάλι παρόν, όπως και η ελληνική τοπιογραφία λειτουργεί και πάλι ως αφορμή –σε μεγάλο βαθμό– με σκοπό την αναφορά στο αρχαίο κλέος και κάλλος, προστίθεται αναμφισβήτητα από ένα σημείο και ύστερα και το στοιχείο της διεκδίκησης της ελπίδας και της προσδοκίας ότι ο τόπος που γέννησε το αρχαίο πνεύμα και τους αρχαίους ήρωες, θα ξαναγεννήσει ήρωες και θα επανακάμψει.

δυνατότητα να καταλάβουμε αυτή την τοποθέτηση των γεγονότων: ο Χαίλντερλιν έπεσε θύμα του γερμανού μεταφραστή του βιβλίου του Choiseul-Gouffier, που με ανθελληνικό μένος αλλοίωσε το γαλλικό κείμενο σε βαθμό άνευ προηγουμένου»: βλ. Φρήντριχ Χαίλντερλιν, *Υπερίων ή ο ερημίτης στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 291-297.

17. Ο Παναγιώτης Κανελλόπουλος στο 192<sup>ο</sup> κεφάλαιο του έργου του *Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος*, σχολιάζοντας την παρακάτω αναφορά του ήρωα του έργου του Hölderlin στο ένδοξο παρελθόν, η οποία όμως περιείχε ταυτόχρονα και ένα υποτιμητικό υπονοούμενο για το παρόν («μπροστά στο οχυρό του Μυσιστρά, το υπόλειμμα αυτό της αρχαίας Σπάρτης»), επισημαίνει χαρακτηριστικά: «Δεν ήξερε ο Χαίλντερλιν, ότι ο Μιστράς (Μυζηθράς) δεν ήταν απλό “υπόλειμμα της αρχαίας Σπάρτης” και ότι στο πλήθος των εκκλησιών του ένα νέο θαύμα ελληνικής τέχνης και ελληνικού ήθους είχε σημειωθεί»: βλ. Φρήντριχ Χαίλντερλιν, *Υπερίων ή ο ερημίτης στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 245.

Έχει επισημανθεί σε διάφορες μελέτες<sup>18</sup> ότι η λογοτεχνική παραγωγή του Byron που προέκυψε από το πρώτο του ταξίδι στην Ελλάδα (1809-1811), παρουσιάζει έντονα στοιχεία απογοήτευσης και θλίψης, τη θέση των οποίων στη συνέχεια θα λάβουν πολύ πιο αισιόδοξα αισθήματα και αγωνιστική διάθεση. Ειδικότερα στην αρχή του έργου «Η Κατάρρα της Αθηνάς», ο ποιητής, μέσα από «της Ελλάδας τα στερνά τα λείφανα», αναπολεί το ένδοξο παρελθόν. Η συνάντηση και ο διάλογος με την Αθηνά γίνεται μπροστά από τον ίδιο τον ναό της. Η Παλλάδα με τη συμβολικά ταλαιπωρημένη όψη, δηλαδή το σπασμένο βαρύ κράνος και το ακόντιο, κρατώντας ένα μαραμένο κλαδί ελιάς θέτει προ των ευθυνών του τον Άγγλο ποιητή. Η θεά Αθηνά ουσιαστικά όμως, εκτός από τις ευθύνες που επιρρίπτει, κάνει λόγο για τη βεβήλωση που υπέστη ο ναός της. Έτσι συμπεραίνεται ότι το μήνυμα που θέλει να περάσει ο Byron είναι ότι τα γλυπτά είναι πλήρως συνυφασμένα με το τοπίο που ανήκουν και δεν αποτελούν απλώς μαρμάρινα δημιουργήματα, αλλά ένα μέρος ενός συνόλου. Συνεπώς η όποια αλλοίωση δε συνιστά μόνο ένα είδος ακρωτηριασμού και πλήγματος προς τον πολιτισμό, αλλά και μία μορφή ύβρεως, βεβήλωσης και τελικά αλλοίωσης του ίδιου του τοπίου.

Στο έργο «Τσάιλντ Χάρολντ» αναπαράγεται εκ νέου ο πεσιμισμός του ποιητή για την αιωνιότητα και την αθανασία της Ελλάδας, περιγράφοντας παράλληλα μαγευτικά τοπία. Το συμβολικό εγερτήριο του τυμπανιστή δίνει πάραυτα μία πρώτη ελπίδα<sup>19</sup>. Και εδώ όμως η ρομαντική σκιαγράφηση του τοπίου<sup>20</sup> λειτουργεί αντιθετικά, αφού

18 Ενδεικτικά αναφέρουμε τη μονογραφία του Terence Spencer, *Fair Greece, sad relic: Literaly Philhellenism from Shakespeare to Byron*, Denise Harvey & Company, Athens 1986, τη μελέτη της Αθηνάς Γεωργαντά, *Αιών Βυρωνομανής*, Εξάντας, Αθήνα 1992 και το άρθρο του Μάριου Βύρωνα Ραϊζή, «Μορφές βυρωνικού φιλελληνισμού», ό.π.

19. «[...] Τυμπανιστή! Τυμπανιστή! / το απόμακρό σου εγερτήριο / δίνει ελπίδα στους ανδρείους / και υπόσχεται πόλεμο [...]»: βλ. Τ. Κ. Παπατσώνης, «Βυρώνειοι περίπλοι», *Νέα Εστία*, τεύχος 1127 (1974) 811.

20. «[...] τόσο γαλάζιος που είναι ο ουρανός σου, τόσο άγριοι οι βράχοι σου / τ' άλση σου μελιχρά και οι κάμποι σου ολοπράσινοι, / καρπίζει η ελιά καθώς στις Αθηνάς τα χρόνια / κι ο Ύμηττός τον θησαυρό του τον μελένιο / πάντα σου χαρίζει. / Το μυρωμένο πυργοστάσι του και τώρα χτίζει / Το λεύτερο μελίσι, έτσι ως πεταρίζει πάνω απ'

επιβεβαιώνεται ότι παρόλο που η φύση παραμένει ωραία και το τοπίο θυμίζει το παρελθόν, «Η Τέχνη, η Ελευθερία, η Δόξα σβήσανε». Ομοίως στο έργο «Γκιαούρ» αναπαράγεται το στοιχείο της απογοήτευσης<sup>21</sup>, μόνο που αυτό συνυπάρχει με το στοιχείο της ιδιαίτερα έντονης παρότρυνσης για διεκδίκηση της ελευθερίας<sup>22</sup>. Στα «Νησιά της Ελλάδος» και πάλι το ελληνικό τοπίο συνομιλεί με το ένδοξο παρελθόν, διότι τα ελληνικά βουνά αντικρίζουν σαν άνθρωποι με δέος τον Μααραθώνα, η αθάνατη κοιλάδα βλέπει τα πελάγη, ο γκρεμός τη μικρή Σαλαμίνα και η ελληνική γη καλείται να βγάλει από τα σπλάχνα της «ένα ιερό απομεινάρι των παιδιών του Ευρώτα», δίνοντας ένα ελπιδοφόρο μήνυμα ότι: «Απ' εκείους τους Τρακόσους τρεις αν έρθουνε, φτάνουν / άλλη μια Θερμοπούλα στα βουνά σου να κάνουν»<sup>23</sup>.

Στο δραματικό ποίημα του Shelley «Ελλάς», το οποίο γράφεται κατά την έναρξη της ελληνικής Επανάστασης, επισημαίνεται το ίδιο πνεύμα της εναλλαγής μεταξύ του θλιβερού «χθες» που περιγράφεται με αντιθέσεις στο πρώτο ημιχόριο («Στης ελπίδας το μούχρωμα» - στ. 1, «οι ίσκιοι του ονείρου» - στ. 2, «Μες το θάνατο ελπίδα» - στ. 8) και της ελπίδας που γεννιέται για την Ελλάδα. Με σαφώς αισιόδοξη διάθεση, ο Άγγλος ποιητής εκφράζει τις ελπίδες του για τη νέα «ταφροναστημένη» Ελλάδα, η οποία ξαναγεννιέται μέσα από την ίδια της

---

το / βουνό σου. / Σαν και τότε ο Απόλλωνας χρυσώνει Τ' ατέλειωτά σου καλοκαίρια / Κι ακόμη στραφταλίζουν κάτω απ' τις αχτίδες του τα / πεντελίσια μάρμαρα. / Η Τέχνη, η Ελευθερία, η Δόξα σβήσανε»: βλ. Lord Byron, *Τραγούδια για την Ελλάδα*, μτφρ. Στέφανος Μύρτας [φιλολογικό ψευδώνυμο του Στέλιου Σεφεριάδη], «Το προσκύνημα του Τσάιλντ Χάρολντ», δεύτερο άσμα, στροφή 87, Εκδόσεις Μπάυρον, Αθήνα 1983, σ. 77-114.

21. «[...] Ω χώρα μου τρισένδοξη, πατρίδα των γενναίων, / απ' τις βουνίσσιες τις σπηλιές, μέχρι μακρυά στους κάμπους / την λευτεριάν εκέρδιζες, τη δόξα εστολιζόσουν / Ω κοιμητήρι αγέρωχο πάντα των ημιθέων / Πες μου συ δούλε τι απόμεινε απ' τη λαμπρή ζωή σου; [...]»: βλ. *Βύρωνος ποιητικά έργα*, μτφρ. Μαρία Κεσίνη, Σπανός, Αθήνα 1974, «Γκιαούρ», σ. 51.

22. «[...] Στη στάχτη των προγόνων σας ζητήστε ένα σπινθήρα, / και φλόγα του ενθουσιασμού ανάψτε μεσ' τα στήθια [...]»: βλ. *Βύρωνος ποιητικά έργα*, μτφρ. Μαρία Κεσίνη, ό.π., «Γκιαούρ», σ. 51.

23. Η μετάφραση είναι του Αργύρη Εφταλιώτη.



τη φύση. Έτσι, «[η] γη σα φίδι ξαναγιώνει» (Ημίχορος Ι) και οι ελληνικοί τόποι ανθίζουν («Τα όμορφα Τέμπη εκεί που ανθούνε», «Οι νιές Κυκλάδες», «καινούργια Αθήνα») δημιουργώντας καινούργια μυθικά πρόσωπα στη συλλογική συνείδηση («Ορφέας καινούργιος κιθαρίζει», «Νέος Οδυσσέας ξαναφήνει», «Έρωτας, Κρόνος», «κοιμηθήκαν, / μα θα ξυπνήσουν πιο αγαθοί»).

Στην τρίτη και τελευταία ενότητα της ανακοίνωσης θα αναφερθούμε και πάλι με ενδεικτικό τρόπο στον γαλλικό φιλελληνισμό. Όπως είναι γνωστό, το γαλλικό φιλελληνικό κίνημα καλλιεργήθηκε αρχικά μέσα από έργα όπως αυτά των αββά Μπαρτελεμύ, του Φενελών, του Σενιέ, τα έργα των Γάλλων περιηγητών, την έκδοση της συλλογής των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών του Claude Fauriel, τη στάση σημαντικών πολιτικών ανδρών, τα κομιτάτα, τους εθελοντές και βεβαίως μέσα από έργα διαφόρων καλλιτεχνών και λογοτεχνών όπως ο Béranger, ο Delavigne, ο Σατωβριάνδος, ο Ουγκώ, ο Λαμαρτίνος, οι οποίοι με τον δικό τους ξεχωριστό τρόπο ευαισθητοποίησαν το ευρύ κοινό στα ελληνικά ζητήματα. Με δεδομένη την επίδραση του έργου του Byron, οι Γάλλοι ρομαντικοί φιλέλληνες ποιητές ξεχώρισαν, διότι από την αρχή διεκδίκησαν τη βοήθεια των ισχυρών προς όφελος της Ελλάδας, χωρίς να αμφιβάλουν ούτε στιγμή για την αιωνιότητα της πατρίδας των θεών του Ολύμπου, ούτε για τους Νεοέλληνες τους οποίους θεωρούσαν άξιους απογόνους των αρχαίων, αναγνωρίζοντας το χρέος όλων των πολιτισμένων λαών απέναντι στην κοιτίδα του δυτικού πολιτισμού. Η περίπτωση του φιλελληνικού έργου του Victor Hugo είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστική, διότι συνδυάζει πολλά από τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά.

Αν προχωρήσουμε μάλιστα στην εξέταση της ποιητικής του τοπίου στα φιλελληνικής έμπνευσης ποιητικά έργα του Hugo, θα εντοπίσουμε πολλά από τα κυριότερα χαρακτηριστικά της ρομαντικής σχολής, όπως περιγραφές εικόνων που στόχο έχουν το συναίσθημα και την ανάδειξη του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου που επηρεάζεται από το εξωτερικό περιβάλλον, τοπία που συνδυάζουν το παράδοξο με το θαυμαστό και το όνειρο με μεταφυσικές διαστάσεις, σκηνικά πολέμου, τοπία μάχης που συγκινούν, ενθουσιάζουν και ενισχύουν το πατριωτικό και το θρησκευτικό συναίσθημα.

Πιο συγκεκριμένα, στο ποίημα «Canaris» (1826)<sup>24</sup> οι περιγραφές του καραβιού και του θαλασσινού τοπίου που το περιβάλλει είναι ιδιαίτερα ζωντανές, παραστατικές, με ξεχωριστή δυναμική και φαντασία<sup>25</sup>. Ως παράδειγμα αυτής της ποιητικής μπορεί να αναφερθεί η περιγραφή της εικόνας της σκοτωμένης φάλαινας η οποία, αν και αποτρόπαια, παραμένει όμως πάντοτε στο πλαίσιο της απόδοσης του ρομαντικού βιώματος και της υψηλής Τέχνης<sup>26</sup>. Αίσθηση επίσης προκαλεί η εικόνα-σύμβολο του αετού-νικητή και η παρομοίωση του καταρτιού με ψηλό πύργο. Ο ποιητής φανερά εμπνευσμένος από την εικαστική τέχνη περιγράφει και μία σκηνή στην οποία συνυπάρχουν στην ίδια εικόνα, σαν μία ενότητα, ο καπνός από τα κανόνια, οι σκοτωμένοι και πληγωμένοι άνθρωποι με τα αντικείμενα του πλοίου: ξάρτια, άλμπουρα και σκοινιά<sup>27</sup>.

Την ίδια χρονιά (1826), με αφορμή την πτώση του Μεσολογγίου, ο Hugo υπογράφει «Τα κεφάλια του σαραγιού»<sup>28</sup>. Στο έργο αυτό, οι περιγραφές των τοπίων είναι σκοτεινές, γεμάτες ένταση, μεταφυσικό μυστήριο, αλλά και μακάβριες. Τα κομμένα από τους Τούρκους κεφάλια που βρίσκονται στο σαράι παίρνουν τον λόγο και απ' τη μια διαλαλούν τις νίκες, συνδέοντας το ένδοξο αρχαίο παρελθόν με το παρόν, και από την άλλη καλούν για βοήθεια τη χριστιανική Ευρώπη.

24. «[...] Στ' ανοικτά σαν παραδέρνει το καράβι και κρεμάζει / ξεσκιμμένα τα πανιά, / σαν κουρέλια στα κατάρτια, κόσκινο από το χαλάζι / που σκορπίζει η κανονιά [...]»: βλ. *Ο Βίκτωρ Ουγκώ και η Ελλάδα* / *Victor Hugo et la Grèce*, επιμ. Δημήτρη Παντελοδήμου, Librairie Kauffmann / Institut Français d'Athènes, Αθήνα 2002, «Κανάρης», μτφρ. Πέτρου Κωνσταντινίδη-Ξενάκη, σ. 66.

25. «[...] όταν τις βαθιές πληγές του, που του άνοιξαν σφαίρες πλάι / στα πλευρά τα σκοτεινά, / πλυμμυρεί το πράσινο αίμα κι από τούτες το ρουφάει / κι από τις άλλες το ξερνά [...]»: βλ. «Κανάρης», ό.π., σ. 66.

26. «[...] και στην όψη σπαρταράει κ' η καρίνα παραδέρνει / πα στο κύμα το αλμυρό- / ψόφια φάλαινα που μ' άσπρη την κοιλιά στην όψη γέρνει / κι αργυρώνει το νερό, [...]»: βλ. «Κανάρης», ό.π., σ. 66.

27. «[...] όταν σμίγουν άνω κάτω σκοτωμένοι, πληγωμένοι / ξάρτια κι' άγκυρες καπνιά / κι άρμπορα μισσοσπασμένα, που σαν κόμη ζακιασμένη / μπλέκουν γύρω απ' τα σκοινιά»: βλ. «Κανάρης», ό.π., σ. 66.

28. Βλ. *Ο Βίκτωρ Ουγκώ και η Ελλάδα*, ό.π., «Τα κεφάλια του σαραγιού», μτφρ. Πέτρου Κωνσταντινίδη-Ξενάκη, σ. 74-91.

Σε ένα ανάλογο κάλεσμα για βοήθεια παροτρύνει ο ποιητής στο ποίημα με τίτλο «Ενθουσιασμός»<sup>31</sup> που έγραψε έναν χρόνο αργότερα (1827). Στο ποίημα αυτό στο οποίο εξυμνείται η γαλλική στρατιωτική βοήθεια προς την Ελλάδα, δηλαδή ο γαλλικός έμπρακτος φιλελληνισμός, επιζητείται η τιμωρία των Οθωμανών δήμιων, σ' ένα περιβάλλον πολεμικού ενθουσιασμού. Στο επιλογικό μέρος του ποιήματος συναντάται μία ενδιαφέρουσα περιγραφική αναφορά στο ελληνικό βουκολικό τοπίο, το οποίο αποτελεί για το ποιητικό υποκείμενο χώρο περισυλλογής και ως εκ τούτου πηγή έμπνευσης.

Αξιοπρόσεκτες αναλογίες με το ποίημα «Κανάρης» και με το ποίημα «Ενθουσιασμός»<sup>29</sup> παρατηρούνται στο εκτενές ποίημα «Ναυαρίνο» (1827). Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά το θαλασσινό τοπίο μάχης, οι περιγραφές των σκηνών-εικόνων είναι σαφώς περισσότερες, δίνοντας την εντύπωση της περιγραφής της εξέλιξης της ναυμαχίας. Η εικονοποιία του Hugo έχει ως στόχο και σε αυτό το έργο να αγγίξει το συναίσθημα και να εξάψει τη φαντασία του αναγνώστη και αυτό επιτυγχάνεται με παραστατικές, γεμάτες κίνηση, δυναμική και συμβολισμούς αναφορές, ενώ δε λείπουν και οι πολιτικές προεκτάσεις, όπως και οι αναφορές στον Κανάρη, στον Byron και στη χριστιανική Ευρώπη.

Στο θαλασσινό τοπίο «ο χάρος στα πλάτη του πελάγου στέκει», «τα πλοία, στρατόπεδα μεσ' τα νερά», «οι θεοί σε παράταξη αραδιάζουν απ' τη μια πλευρά σε σχήμα σταυρού τα μεγάλα καράβια» κι απ' την άλλη «σε μισοφέγγαρου σχήμα του Τούρκου τα πλοία λιγούν». Λίγο παρακάτω ο ποιητής θα περιγράψει με τον δικό του ξεχωριστό τρόπο το τελικό στάδιο της ναυμαχίας: «Ησυχία! όλα χαθήκαν! όλα βούλιαξαν στον πάτο! / τώρα πια ο αφρός σκεπάζει το κατάρτι τ' αφηλό / γέλασε και του σουλτάνου την αρμάδα το βαρβάτο / κύμα, και φυχομαχάει τσακισμένη στο γιαλό / μερικές γολέτες, βάρκες κ' ελαφρά καΐκια / μοιάζουν πάνω στ' ακρογιάλι, θαλασσοδαρμένα φίκια.»

Συμπερασματικά, κρίνεται χρήσιμο να τονιστεί ότι το θέμα του ποιητικού τοπίου στα έργα φιλελληνικής έμπνευσης, αν και προφανώς δεν μπορεί να εξαντληθεί στο στενό πλαίσιο μιας ανακοίνωσης, δίνει

29. Βλ. *Ο Βίκτωρ Ουγκώ και η Ελλάδα*, ό.π., «Ενθουσιασμός», (μτφρ.) Πέτρου Κ. Αποστολίδη – Παύλου Νιρβάνα, 1886, σ. 92-95.

όμως την ευκαιρία αφενός να εξαχθούν ορισμένα πρώτα συμπεράσματα και αφετέρου να αναλογιστεί κανείς το εύρος της προς εξέταση θεματολογίας.

Έτσι, μέσα από τα έργα στα οποία αναφερθήκαμε, αναδείχθηκε η φιλόραχη γερμανική οπτική του ελληνικού τοπίου. Στη συνέχεια παρουσιάστηκε το αγγλικό φιλελληνικό τοπίο, το οποίο σε μία πρώτη χρονική φάση θυμίζει το ένδοξο παρελθόν των αρχαίων Ελλήνων, προκαλώντας όμως οίκτο για το παρόν, ενώ σε μία δεύτερη φάση μέσα από το φυσικό τοπίο προβάλλουν τα πρώτα αισιόδοξα μηνύματα διεκδίκησης της ελευθερίας και συνέχειας του γένους. Στο τέλος παρουσιάστηκε η γαλλική οπτική του ελληνικού τοπίου, η οποία, όπως φάνηκε, είναι κυρίως πολεμική, γεμάτη δυναμική, φαντασία, συμβολισμούς, με έντονο το θρησκευτικό και πατριωτικό συναίσθημα.

Ύστερα από όλα αυτά που αναφέρθηκαν, είναι προφανές ότι η εξέταση της ποιητικής του τοπίου βοήθησε σε σημαντικό βαθμό στην ανάδειξη των ουσιαστικών διαφορών έκφρασης της φιλελληνικής διάθεσης Γερμανών, Άγγλων και Γάλλων φιλελλήνων λογοτεχνών. Βεβαίως πέρα από το ευμενές ή δυσμενές κλίμα ή άλλους αστάθμητους παράγοντες που επηρεάζουν κάθε δημιουργό όταν συνθέτει ένα έργο, πρέπει να θεωρούμε πάντοτε ως σημαντικό παράγοντα και τη χρονική περίοδο συγγραφής του. Π.χ. δεν μπορεί να ισχυριστεί κανείς με απόλυτη βεβαιότητα εάν ο ήρωας του Hölderlin θα ήταν τόσο επιφυλακτικός για τους Έλληνες, εάν ο Γερμανός συγγραφέας έγραφε το ίδιο έργο μετά την κήρυξη της ελληνικής Επανάστασης, στην ακμή του ρομαντικού κινήματος. Επίσης, στην περίπτωση του Byron φαίνονται ξεκάθαρα οι ουσιαστικές διαφοροποιήσεις στις φιλελληνικές θέσεις του ποιητή μεταξύ της περιόδου του πρώτου ταξιδιού του στην Ελλάδα (1809-1811) και της δεύτερης περιόδου, η οποία ξεκινά ουσιαστικά από την κήρυξη της ελληνικής Επανάστασης, μέχρι τον θάνατο του ποιητή στο Μεσολόγγι, όπου γίνονται σαφείς οι πολιτικές του διεκδικήσεις, όπως προηγουμένως επισημάνθηκε. Ομοίως οφείλουμε να υπογραμμίσουμε ότι και στην περίπτωση του γαλλικού λογοτεχνικού φιλελληνισμού η πνευματική παραγωγή εμφάνισε μία πολύ ενδιαφέρουσα ανάπτυξη με έντονες πολιτικές προεκτάσεις μετά την ελληνική Επανάσταση.

Συνεπώς, η πρώτη γενική εντύπωση σαφώς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η επαλήθευση των θέσεων που προηγουμένως διατυπώθηκαν θα έρθει μέσα από μία συστηματική εξέταση του συνόλου της λογοτεχνικής φιλελληνικής παραγωγής. Επίσης, το θέμα της ποιητικής του τοπίου στη φιλελληνική λογοτεχνία θα είχε πολύ μεγάλο ενδιαφέρον να εξεταστεί παράλληλα με άλλες μορφές καλλιτεχνικής φιλελληνικής δημιουργίας, όπως είναι η ζωγραφική, για να εντοπιστούν ενδεχόμενες ομοιότητες, διαφορές ή ακόμα και πιθανές αλληλεπιδράσεις.

### Résumé

Thodoros N. Katsikaros

La poésie du paysage dans des œuvres d'inspiration philhellénique d'écrivains anglais, français et allemands

Cette communication, à travers une étude comparée d'œuvres romantiques d'inspiration philhellénique d'écrivains anglais, français et allemands, tente d'esquisser le cadre dans lequel s'inscrivent les différences essentielles qui les distinguent, corrélativement au rôle déterminant de la poésie du paysage.

Plus précisément, en tenant compte de ces deux aspects de la question, elle se donne pour objectif d'une part de mettre en lumière ces différences et d'autre part d'en apporter des preuves évidentes. Ainsi s'ébauchent le pessimisme anglais de Shelley et de lord Byron, le philhellénisme politique français et au premier plan la figure de Victor Hugo ainsi que le retour à l'antique qui caractérise le philhellénisme allemand représenté essentiellement par Hölderlin dans *Hypérion ou l'ermite de Grèce* (1797-1799).



ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΔΑΣΚΑΡΟΛΗ

Τόπος πνεύματος – Τοπίο ενοράσεως.  
Ο Άθως στη γραμματεία ξένων περιηγητών  
κατά το πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνας

Εάν, όπως έγραφε το 1798 ο κορυφαίος στοχαστής του ρομαντισμού Friedrich Schlegel (1772-1829), ο ρομαντισμός προορίζεται να αναμείξει και να συγχωνεύσει «την ποίηση με την πεζογραφία, την ιδιοφυΐα με την κριτική σκέψη, την έντεχνη ποίηση και την ποίηση της φύσεως, να καταστήσει την ποίηση ζωντανή και κοινωνική και να μεταβάλει τη ζωή και την κοινωνία σε ποίηση»<sup>1</sup>, οι προγραμματικές αυτές σκέψεις επαληθεύονται και σε κείμενα δυτικοευρωπαϊών ταξιδιωτών που περιηγήθηκαν στις αρχές του 19ου αιώνα στην ανατολική Μεσόγειο. Ελαυνόμενοι από διαφορετικά έκαστος εξερευνητικά κίνητρα, αναλόγως της υπηρεσιακής του αποστολής ή της επιστημονικής του έρευνας, αλλά με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη χερσόνησο της Χαλκιδικής, συγκλίνουν στον θαυμασμό τους για το όρος Άθως και στην επιθυμία τους να αποτυπώσουν με όλες τις δυνατότητες του λόγου την πολύπλευρη μοναδικότητα του Αγίου Όρους.

---

1. Friedrich Schlegel, «Athenäums-Fragmente», in *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe. Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, Hans Eichner (ed.), Schöningh, München / Paderborn / Wien 1967, vol. 2, σ. 182: «[...] Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen [...]». Σχετικά με τη σημασία του χωρίου και την πανθομολογούμενη συμβολή του Friedrich Schlegel στον προσδιορισμό του ρομαντισμού βλ. ενδεικτικώς: Gerhart Hoffmeister, *Deutsche und europäische Romantik*, Metzler, Stuttgart 1978, σ. 5, 17 και 104.

1. Ο Σκώτος φιλέλληνας David Urquhart (1805-1877), γνωστός από τη συμμετοχή του στην αποστολή του Stratford Canning το 1831 για τη διευθέτηση των συνόρων της μόλις απελευθερωμένης Ελλάδος, στο πλαίσιο της περαιτέρω διπλωματικής του δράσης στη Βαλκανική, πραγματοποίησε περιήγηση και στο Άγιον Όρος<sup>2</sup>. Δημοσίευσε τις εντυπώσεις του στο έργο *The Spirit of the East illustrated in a journal of travels through Roumeli during an eventful period* (1838), το οποίο περιλαμβάνει την περιοδεία του στην Ελλάδα του 1830. Η αφήγηση της περιηγήσεώς του στον Άθωνα αρχίζει με την περιπέτεια της επιθέσεως κλεφτών που δέχεται, μαζί με τη συνοδεία του, καθώς ξεκίνησε από την Ιερισσό, οπότε χάρις στη μεσολάβηση ενός νεαρού Έλληνα απελευθερώνεται και συνεχίζει την πορεία του προς τις Καρυές. Περιγράφει τον περιβάλλοντα χώρο με τη μαγευτική εναλλαγή υψωμάτων και κοιλάδων, την πλαγιά με τις καστανιές και φουντουκιές, φυτεμένες με τάξη, και τα διάσπαρτα εκατοντάδες παρεκκλήσια, ασκητήρια και κελιά, ενώ νοτίως βλέπει να «αναπαύεται το Άγιον Όρος στον βραχώδη θρόνο»<sup>3</sup>. Τον μεταφορικό λόγο της προσωποποίησης συνεχίζει σε σειρά παρομοιώσεων, εκκινώντας με ρητορική ερώτηση, προκειμένου να δηλώσει την αδυναμία να περιγράψει την εικόνα: «Ποιος θα μπορούσε να περιγράψει τις αλληλεπιδράσεις της φωτεινής ομίχλης και των νεφών που αλληλοδιεισδύουν στη μεγαλοπρεπή κορυφή; Πέπλα υδρατμών που κρέμονται τώρα στον αέρα, την αυγή ήσαν ήρεμες οριζόντιες λωρίδες, κάποτε ομοιάζοντας με στύλο κάτω από νεφώδη στέγη, άλλοτε ομοιάζοντας με συστάδα ορέων. Κάποτε έβλεπα μια μάζα νεφών να αιωρούνται πάνω στην γκριζα κορυφή, καθώς σαν χιονοθύελλες των Άνδεων της Ανατολής υποχωρούσαν στο θαλασσινό άνεμο και φούσκωναν πάνω από την χώρα του ηλίου και

2. Sidney Lee, «Urquhart, David», *Dictionary of National Biography*, vol. 58, Smith, Elder and Co., London 1899, σ. 43-45.

3. Παραθέτουμε από το φυλασσόμενο στην Εθνική Βιβλιοθήκη Ελλάδος κείμενο (σε γερμανική έκδοση και μετάφραση) David Urquhart, *Der Geist des Orients erläutert in einem Tagebuche über Reisen durch Rumili während einer ereignisreichen Zeit*, Aus dem Englischen übersetzt von F. Georg Buck, Verlag der Cotta'schen Buchhandlung, 2 τόμοι, Stuttgart και Tübingen 1839, εδώ vol. 2, σ. 120: «unter dem heiteren Himmel, ruhet der Heilige Berg auf seinem Felsenthron».



πάνω από το βασίλειο των μουσών»<sup>4</sup>. Εδώ η αδυναμία της περιγραφής βρίσκει διέξοδο στις παρομοιώσεις και μυθολογικές αναφορές στη χώρα του ηλίου και του βασιλείου των Μουσών.

Μετά από τη συζήτηση με έναν Ρώσο μοναχό, ο Σκώτος συνδέει τη θέαση του Άθωνος με την επιθυμία να επισκεφθεί τον Καύκασο, ακριβώς όπως η κορυφή του Ολύμπου τού είχε δημιουργήσει την επιθυμία να γνωρίσει τον Άθωνα<sup>5</sup>. Στις επαφές του με μοναχούς στο Σινά, στο Λίβανο, στην Ερυθρά θάλασσα, στην Αντιόχεια, στα Ιεροσόλυμα, στην Αλεξάνδρεια, στη Δαμασκό, στην ηπειρωτική Ελλάδα, στη Γεωργία και τη Ρωσία διεπίστωσε ότι ατενίζουν το Άγιον Όρος ως πρότυπο και αποκτούν φήμη και κύρος όταν το επισκεφθούν και διαμείνουν στους αγίους λειμώνες του, για να θαυμάσουν τα έργα του Θεού από το υψηλότερο και ανυψωτικότερο περιβάλλον και να μεταφέρουν στις βαθιές κοιλάδες και τις αποξηραμένες ερημιές της πατρίδος τους τη φήμη του γήινου κάλλους και των θαυμάτων του χώρου, που με εύνοια και αγάπη εποπτεύουν «οι Άγιοι και οι άγγελοι», όπως γράφει<sup>6</sup>. Επισημαίνει ότι οι μοναχοί με αισθητική και επιμέλεια μετέτρεψαν τα κελιά τους σε «ρομαντικά σπήλαια», με κληματαριές και αναρριχώμενα φυτά στους βράχους, με ύδρευση από τις πηγές, απλώνοντας ολόγυρα φυλλωσιές,

4. David Urquhart, *Der Geist des Orients erläutert in einem Tagebuche über Reisen durch Rumili während einer ereignisreichen Zeit*, ό.π.: «Aber wer könnte die Wirkungen beschreiben des hellen Nebels und der Wolken, die auf dem majestätischen Gipfel ineinanderfließen? Dunstschleier, die jetzt mitten in der Luft hingen, ruhten im Morgengrauen völlig still in waagerechten Streifen; zuweilen einer Säule gleich mit einem Wolkendach und zuweilen gleich neuen Bergen aufgehäuft. Manchmal sah ich eine einzelne Wolkenmasse auf dem grauen Gipfel wanken, sich gleich der 'Meteorfahne' orientalischer Anden vor dem Seewinde beugend und wallend über dem Gebiet der Sonne und dem Reich der Musen».

5. David Urquhart, *Der Geist des Orients erläutert in einem Tagebuche über Reisen durch Rumili während einer ereignisreichen Zeit*, ό.π., σ. 122ε.

6. David Urquhart, *Der Geist des Orients erläutert in einem Tagebuche über Reisen durch Rumili während einer ereignisreichen Zeit*, ό.π., σ. 123: «Die Mönche von Athos selbst werden auf das Höchste verehrt [...], auf den die Augen der Heiligen und der Engel günstig und liebend herniederschauen».

οπωροφόρα δένδρα και άνθη<sup>7</sup>. Αναρριχώμενος ο ξένος περιηγητής στις γυμνές πλαγιές του όρους αισθάνεται «προσκυνητής» και από διακριτική απόσταση παρατηρεί έναν «μετανοούντα ασκητή», όπως γράφει, που σε άγριο καταφύγιο αναζητεί παρηγοριά, καθώς εκατοντάδες άλλοι<sup>8</sup>. Στην περιγραφή του χώρου με τη μεταφορική χρήση εικόνων διαπιστώνουμε ότι ο αφηγητής από το οικείο του πεδίο των εδαφικών κυριαρχιών και βασιλείων, με τα μυθολογικά τους συμπληρώματα, μεταπηδά στη σφαίρα των Αγίων και των αγγέλων, κατά τρόπο ώστε το βλέμμα τους («die Augen [...] herniederscheuen») να καθορίζει πλέον το τοπίο από το επέκεινα.

Στη συνέχεια της ημερολογιακής αφηγήσεως, ο Σκώτος διπλωμάτης επιστρατεύει και τις εικαστικές τέχνες, δια μέσου των οποίων θα μπορούσαν να παρασταθούν τα ορώμενα. Άλλοτε η άπνοια ισοπεδώνει τους πολύεδρους όγκους σε μονοεπίπεδη ζωγραφική επιφάνεια, και άλλοτε η φαντασία προσδίδει στη φύση ιδιότητες γλυπτού: «Όταν παρατηρούσα αυτές τις σκηνές [...] έχανα κάθε έννοια επιπέδου, η δε μάζα προσελάμβανε τη μορφή ενός τρομερού ζωγραφικού έργου, και ήταν μια εντύπωση, που σφράγισε βαθειά τη μνήμη μου, θυμίζοντας την ομοιότητα που έχουν οι πρόποδες με την ανθρώπινη μορφή, γεγονός που τότε απέδωσα στη ζάλη, που προξένησε η ψευδαίσθηση της θέας. Οι πρόποδες έμοιαζαν να ορθώνονται προς τον ουρανό, κατ' αρχάς σαν δένδρο και κατόπιν σαν κολοσσός με χάρισμα κινήσεως»<sup>9</sup>. Κατ' αυτόν

7. David Urquhart, *Der Geist des Orients erläutert in einem Tagebuche über Reisen durch Rumili während einer ereignisreichen Zeit*, ό.π., σ. 124: «romantische Grotten».

8. David Urquhart, *Der Geist des Orients erläutert in einem Tagebuche über Reisen durch Rumili während einer ereignisreichen Zeit*, ό.π.

9. David Urquhart, *Der Geist des Orients erläutert in einem Tagebuche über Reisen durch Rumili während einer ereignisreichen Zeit*, ό.π., σ. 127ε: «Als ich diese Szenen betrachtete, war es Abend; die See gab die rosigen Tinten des Himmels so treu zurück, dass man kaum sagen konnte, wo die See aufhörte und der Himmel begann; nicht ein Wölkchen verdunkelte den letzteren, nicht ein Hauch kräuselte die erstere, sodass ich durch den hohen Standpunkt und die Farbengleichheit, die den Horizont verwischte, jeden Begriff von Fläche verlor und die Masse die Form eines ungeheuren Gemäldes annahm, und ein Effect, der sich meinem Gedächtnisse tief einprägte, erinnert an die Ähnlichkeit des Vorgebirges mit der menschlichen Gestalt, was ich damals dem Schwindel zuschrieb,

τον τρόπο, το τοπίο ορίζεται σε πρώτο επίπεδο από την παραστατικότητα της ζωγραφικής και της γλυπτικής τέχνης και σε ένα μετα-επίπεδο δια του λόγου, ο οποίος μεταφορικά παραπέμπει σε αυτές, διατυπώνοντας τη διακαλλιτεχνική σχέση.

2. Το σχήμα λόγου της υπερβολής και το “αδύνατον” της περιγραφής επαναλαμβάνει στην παρουσίαση του Άθωνος και ο Άγγλος βαρώνος και μετέπειτα διπλωμάτης Robert Curzon (1810-1873) στο περιηγητικό του σύγγραμμα *Visits to Monasteries in the Levant*, που δημοσιεύθηκε το 1849 και στο οποίο καταγράφει την περιοδεία του στις μονές, το 1837, όπου εναγωνίως έχει επιδοθεί εις την άγρην παλαιών χειρογράφων και βιβλίων<sup>10</sup>. Το 1842 ανέλαβε Βρετανός Επίτροπος στο Ερζουρούμ και συμμετείχε στην τετραμερή επιτροπή Βρετανίας, Τουρκίας, Περσίας και Ρωσίας για τον καθορισμό των συνόρων μεταξύ Τουρκίας και Περσίας. Εφοδιασμένος με συστατική επιστολή του Αρχιεπισκόπου του Κάντερμπερυ προς τον Πατριάρχη της Κωνσταντινουπόλεως, στον οποίο υπάγονται οι μονές του Αγίου Όρους, και με τη συστατική επιστολή του ίδιου πλέον του Πατριάρχη, καταφθάνει δια θαλάσσης προς την κατεύθυνση της μονής Μεγίστης Λαύρας, από όπου συνεχίζει για τη μονή Καρακάλου, ενώ περιγράφει το τοπίο ως «το ωραιότερο που μπορεί κανείς να φαντασθεί»<sup>11</sup>. Με θαυμασμό περιγράφει και το «ρομαντικό», όπως γράφει, φαράγγι κατά τη διαδρομή

welchen die Täuschung der Ansicht erregte. Das Vorgebirge schien sich gen Himmel zu erheben, zuerst wie ein Baum und dann wie ein mit Bewegung begabter Koloß».

10. Για τη βιογραφία, Stanley Lane-Poole, «Zouche, Baron», *Dictionary of National Biography*, vol. 13, Smith, Elder and Co., London 1887, σ. 354, όπου και οι πληροφορίες σχετικά με τα χειρόγραφα που μετέφερε από τον Άθωνα (1837), και προηγουμένως από την Παλαιστίνη (1834), τα οποία κατετέθησαν μετά τον θάνατό του, το 1873, στην British Library του Λονδίνου. Σχετικά με το επιχείρημα μέσω του αριστοτελικού συλλογισμού «δια του αδυνάτου» βλ. Αριστοτέλης, *Αναλυτικά Πρότερα*, 34b30 και 45a35.

11. Παραπέμπουμε στην έκδοση Robert Curzon Jun., *Visits to Monasteries in the Levant*, John Murray, 5η έκδοση, London 1865, σ. 283-285, όπου η στιχομυθία με τον Οικουμενικό Πατριάρχη, κατόπιν σ. 297, όπου η περιγραφή του θαλάσσιου ταξιδιού, και σ. 310, όπου η περιγραφή του τοπίου: «Our road lay through some of the most beautiful scenery imaginable».

για τη μονή Ιβήρων<sup>12</sup>, από εκεί τη θέα του παραθύρου του, την οποία χαρακτηρίζει ως «μια από τις ωραιότερες» του Άθωνος<sup>13</sup>, καθώς οι βράχοι και το δάσος σχηματίζουν έναν ζωγραφικό πίνακα που αδυνατεί να περιγράψει. Ολοκληρώνει τον σταθμό αυτόν της περιοδείας του με τη γενική παρατήρηση ότι «το σύνολο των τοπίων στο όρος Άθως είναι στον ύψιστο βαθμό μεγαλειώδες και ωραίο, ώστε είναι ανώφελη η προσπάθεια κάθε περιγραφής»<sup>14</sup>. Αφού επισκέφθηκε 15 από τις 20 μονές, καταλήγει στις Καρυές, όπου ο Τούρκος αγάς, τον οποίο διορίζει η Πύλη, συλλέγει τους φόρους των μοναχών και τους προστατεύει από άλλους Τούρκους επιβολείς<sup>15</sup>. Περιγράφει την τοποθεσία των Καρυών, την ωραία θέα προς τη θάλασσα και προς τη μεγαλοπρεπή Σαμοθράκη, τους κήπους με τα πλούσια οπωροφόρα γύρω από τις Καρυές, τα κοίλα βουνά με το πράσινο γρασίδι: «Είναι ένας ευτυχής τόπος, γαληνεύει με τη θέα του και με τις στολισμένες και ηλιόλουστες φυλλωσιές θυμίζει Βιργίλιο και Θεόκριτο»<sup>16</sup>. Τη διαδρομή από τη μονή Καρακάλου προς το λιμάνι της μονής Ξηροποτάμου περιγράφει ως δυσχερή λόγω του βραχώδους εδάφους, αλλά από το πλοίο της αναχωρήσεως πλέον θαυμάζει το «τοπίο της μεγαλειώδους χερσονήσου» που με τους «μαρμαρίνους βράχους και τα ευγενή δάση» σχηματίζει «το πλαίσιο για τα παράξενα και γραφικά μοναστήρια, τα οποία γνωρίσαμε το καθένα χωριστά»<sup>17</sup>.

12. Robert Curzon Jun., *Visits to Monasteries in the Levant*, ό.π., σ. 316: «I do not know that I ever saw a more charmingly romantic spot».

13. Robert Curzon Jun., *Visits to Monasteries in the Levant*, ό.π., σ. 320: «The view from the window of the room which I occupied at Iveron was one of the finest of the Mount Athos».

14. Robert Curzon Jun., *Visits to Monasteries in the Levant*, ό.π., σ. 320: «In fact the whole of the scenery of the Mount Athos is so superlatively grand and beautiful that it is useless to attempt any description».

15. Robert Curzon Jun., *Visits to Monasteries in the Levant*, ό.π., σ. 350.

16. Robert Curzon Jun., *Visits to Monasteries in the Levant*, ό.π.: «It is a happy peaceful looking place, and in its trim and sunny harbours reminds one of Virgil and Theocrit».

17. Robert Curzon Jun., *Visits to Monasteries in the Levant*, ό.π., σ. 360: «the scenery of this superb peninsula round the lofty marble rocks and noble forests which formed

Η διέξοδος από την αδυναμία της περιγραφής εδώ δεν συντελείται απλώς με τον μεταφορικό λόγο και με μυθολογικά σύμβολα, όπως στο κείμενο του Urquhart, αλλά με την αναγωγή σε συγκεκριμένα υποδειγματικά ποιητικά έργα, στα *Ειδύλλια* του Θεοκρίτου και τα *Βουκολικά* του Βιργιλίου, κατά τρόπο ώστε η διακειμενική σχέση να αναδεικνύει τις κειμενικές συνιστώσες του αθωνικού τοπίου, οι οποίες το εγγράφουν ως ειδυλλιακό.

3. Ο August Grisebach (1814-1879), από το Αννόβερο, μετά από σπουδές στα Πανεπιστήμια της Γοττίγγης και του Βερολίνου, όπου έλαβε πτυχίο ιατρικής το 1836, εξελέγη το 1837 επίκουρος και το 1847 τακτικός καθηγητής στα Πανεπιστήμια της Γοττίγγης, και εν συνεχεία το 1875 διωρίσθη και διευθυντής του βοτανικού κήπου<sup>18</sup>. Τις φυτολογικές και βοτανολογικές εξερευνήσεις του στη Γαλλική Προβηγγία, την Τουρκία, τη Βαλκανική Χερσόνησο, τις Σκανδιναβικές χώρες έως και τις Δυτικές Ινδίες δημοσίευσε σε επανειλημμένες εκδόσεις<sup>19</sup>, ενώ τις εντυπώσεις του από το ταξίδι του το 1839 στην Ελλάδα και την Τουρκία δημοσίευσε το 1841 (*Reise durch Rumelien und nach Brussa im Jahre 1839*, Γοττίγγη 1841). Η περιγραφή της περιηγήσεώς του στον Άθωνα αρχίζει από τις Καρυές, συνεχίζει στη μονή Ιβήρων, ενώ στη διαδρομή για τη μονή της Μεγίστης Λαύρας παρατηρεί σε χαράδρα λευκών μαρμάρινων βράχων το βαθύ ρέμα και την πηγή του Αγίου Αθανασίου, που χαρακτηρίζει ως μια από τις πλουσιότερες σε ύδατα πηγές της Ευρώπης<sup>20</sup>. Στο τελευταίο μέρος της διαδρομής αυτής εντυπωσιάζεται από την εναλλαγή στις απόψεις του όρους, τις οποίες έχει ευρισκόμενος στους πρόποδες

the background to the strange and picturesque Byzantine monasteries, with every one of which we had become acquainted».

18. Helmut Dolezal, «Grisebach, Heinrich August Rudolf», *Neue Deutsche Biographie*, vol. 7 (1966), σ. 96ε.

19. Βλ. August Grisebach, *Flora of the British West Indian islands*, London 1864, και August Grisebach, *Die Vegetation der Erde nach ihrer klimatischen Anordnung*, 2 τόμοι, 1872 (2<sup>η</sup> έκδοση: 1884).

20. Παραπέμπουμε σε αναδημοσίευση αποσπάσματος του κειμένου υπό τον τίτλο «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», in Folker Reichert und Gerrit J. Schenk (eds.), *Athos. Reisen zum Heiligen Berg (1347-1841)*, Jan Thorbecke Verlag, Stuttgart 2001, σ. 249-268, εδώ σ. 250ε.

του, όταν «ένα ξέφωτο ή μια κοιλάδα επιτρέπει στο μάτι τη θέαση του υψηλού μορφώματος. Τρεις λευκές, κωνοειδείς βραχώδεις μύτες, εκ των οποίων μια σχηματίζει την κορυφή του Άθωνος, υψώνονται ασυνήθιστα απότομα μέσα από τις γυμνές πλαγιές του όρους»<sup>21</sup>. Σε αυτό το σημείο ο Γερμανός βοτανολόγος χρησιμοποιεί ως μέτρο συγκρίσεως τις οικείες του Άλπεις, όταν διαπιστώνει την αδυναμία του να αναρριχηθεί στην κορυφή του Άθωνος, επειδή η γωνία κλίσεως της κορυφής είναι εντυπωσιακά απότομη και υπερβαίνει «τις περισσότερες κορυφές των Άλπεων», που έχει δει από παρόμοια απόσταση<sup>22</sup>. Περιγράφει στην πρώτη πλαγιά τη μονή της Μεγίστης Λαύρας σε ύψος 200 ποδών από την επιφάνεια της θαλάσσης με τα ελαιόδενδρα και τα κλήματα στην είσοδο και τα εκτεταμένα κτίσματα, που «αναγγέλλουν ότι προσεγγίζει κανείς τη μεγαλύτερη, την ηγετική μονή του Αγίου Όρους»<sup>23</sup>. Την ανάβασή του στις 8 Ιουνίου του 1839 στην κορυφή καταγράφει με ημερολογιακή ακρίβεια και με την αναμενόμενη βοτανολογική πραγματογνωμοσύνη, όπως π.χ. στο υψίπεδο τις δρύες, 80 ποδών ύψους, με πλατειά σκιά που δεν επιτρέπει την ανάπτυξη άλλων φυτών. Και όμως, σημειώνει, «πέραν αυτού του μικρού δάσους, η σκηνή αλλάζει παντελώς. Εμφανίζεται παντού πυκνή βλάστηση, αλλά τα δένδρα δεν έχουν πουθενά το ύψος εκείνων των δρυών»<sup>24</sup>. Καταγράφει αναλυτικά τα είδη των δένδρων, καστανιές, οξυές, έλατα διαφόρων ποικιλιών, και εντυπωσιάζεται από τα ενδιάμεσα κενά 3-4 ποδών που καλύπτονται από «αιιθαλή πράσινα μορφώματα»<sup>25</sup>. Ενώ είναι λιγότερο πλούσιο από το δάσος στις Καρυές, εντούτοις συγκεντρώνει σχεδόν όλα τα είδη φυλλωμάτων της Ευρώπης «ακανόνιστα αναμειγμένα»<sup>26</sup>. Επισημαίνει την έντονη αντίθεση προς τα δάση με τις καστανιές, καθώς και με τα αναρριχητικά και τους

21. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π., σ. 253.

22. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π.

23. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π.

24. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π., σ. 254.

25. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π., σ. 255.

26. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π.

θάμνους στην υπόλοιπη χερσόνησο. Αναζητώντας τα γεωλογικά αίτια γι' αυτή τη διαφορά, υποθέτει ότι η «μορφή του Άθωνος καθορίζει την αντίθεση του δασικού χαρακτήρος, καθώς η πλαγιά του όρους γίνεται τόσο απότομη, ώστε συχνά γυμνοί βράχοι και χαράδρες αμέτρητου βάθους, που φθάνουν έως τη θάλασσα, αποκλείουν κάθε βλάστηση ή επιτρέπουν μόνον την ανάπτυξη βοτάνων στις αμυχές των βράχων»<sup>27</sup>. Περιγράφει τον σχεδόν τρίωρο δρόμο έως την Κερασιά. Κατά τη διαδρομή φαίνεται για αρκετό διάστημα αριστερά η θάλασσα να βαθαίνει όλο και περισσότερο, ενώ στον ορίζοντα αναδύονται η Σαμοθράκη, η Λήμνος και ο Άγιος Στράτης<sup>28</sup>. Περιγράφει ένα σημείο του μονοπατιού προς δυσμάς, από όπου προσφέρονται νέα ανοίγματα προς το Αιγαίο Πέλαγος, χωρίς να φαίνονται πλέον τα βόρεια νησιά, αλλά σε μεγάλη απόσταση και με καθαρές κορυφογραμμές τα μικροσκοπικά πολυάριθμα νησάκια “ζωντανεύουν” το Αρχιπέλαγος<sup>29</sup>. Στη δεξιά πλευρά του όρους ορθώνεται λευκός, απότομος κολοσσός βράχων, με λίγα διάσπαρτα έλατα, αλλά κατά τα άλλα με λευκό μάρμαρο, ενώ «οι διακοπές του δάσους από κοιλώματα με φτέρες ευνοούν αυτή τη γιγαντιαία εικόνα»<sup>30</sup>. Το «βαθύ, άγριο φαράγγι», που ακολουθεί, και τα ψηλά, πυκνά έλατα στην έξοδο υπενθυμίζουν την επιτόπια πρόσφατη θανατική εκτέλεση πειρατών, καθώς το ημιφωτισμένο περιβάλλον προξενεί φόβο στον αφηγητή, ενώ ο ερημίτης, ο οποίος φιλοξενεί εκεί τον αφηγητή, τον καθησυχάζει<sup>31</sup>. Ο Grisebach περιγράφει τη θέα προς τη μαγεία της νύχτας από αυτό το κελί της Κερασιάς και παραπέμπει σε στίχους ποιητή, χωρίς να τον αναφέρει ονομαστικώς. Δεν είναι άλλος από τον Λόρδο Βύρωνα (1788-1824), με τον οποίο προφανώς αισθάνεται να ταυτίζεται, καθώς εκτιμά τη θέση της Κερασιάς, που από τέτοιο ύψος επιτρέπει τη θέα προς τη θάλασσα, ως μαγευτική: η ερημία της οροσειράς, τα φυλλώματα του

27. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π., σ. 255ε.

28. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π., σ. 256.

29. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π.

30. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π.

31. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π., σ. 257.

βορρά, τα χρώματα της ακτής και ο καθαρός ήπιος αέρας τον εμπνέουν να παραφράσει στα γερμανικά τους στίχους του Άγγλου ποιητή: «Όποιος έχει απολαύσει τη μαγεία τέτοιων ωρών, πρέπει να νοσταλγεί να διαμείνει σε εκείνον τον άγιο τόπο, να μοιρασθεί την τύχη του σιωπηρού άνδρα, ενώ με δισταγμό απομακρύνεται από αυτή τη μαγευτική σκηνή»<sup>32</sup>. Πράγματι, η 27<sup>η</sup> στροφή από τις συνολικά 98 στροφές του δευτέρου μέρους του έπους *Childe Harold's Pilgrimage* (*Canto Second*, Λονδίνο 1812, τα 4 μέρη 1812-18), που δημοσίευσε ο ρομαντικός ποιητής, μετά από το πρώτο του ταξίδι στη Μεσόγειο και ιδιαιτέρως στην Ελλάδα (1809/1810), αναδεικνύει το Αθωνικό τοπίο σε χώρο λυτρώσεως από τα εγκόσμια<sup>33</sup>:

*More blest the life of godly eremite,  
Such as on lonely Athos may be seen,  
Watching at eve upon the giant height,  
which looks o'er waves so blue, skies so serene,  
that he who there at such an hour hath been,  
will wistful linger on that hallowed spot;  
then slowly tear him from the witching scene,  
sigh forth one wish that such had been his lot,  
then turn to hate a world he had almost forgot.*

Περιβαλλόμενος ο Γερμανός βοτανολόγος από όλες τις πλευρές από καστανιές και πικέες, ατενίζει συγχρόνως τον ψηλό μαρμάρινο ορεινό όγκο προς βορρά και την άβυσσο προς τη θάλασσα, από την οποία ανεβαίνει το μονοπάτι για τον Άθωνα, και εντυπωσιάζεται από τη βαθύχροη θάλασσα που ενώνεται με το χλοερό πράσινο φαράγγι μέσα από τεράστιους κάθετους μαρμάρινους βράχους. Όπως γράφει, «[έ]τσι συναντώνται τα τέσσερα σημαντικότερα χρώματα, που μπορούν να κοσμήσουν ένα

32. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π., σ. 258ε., όπου η γερμανική παράφραση: «wer solcher Stunden Reiz genossen habe, müsse sich sehnen, an jenem heiligen Orte zu wohnen, des stillen Mannes Geschicke zu teilen, und reiße sich zaudernd von dieser zauberhaften Szene los».

33. Παραθέτουμε την έκδοση Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*. A Romaunt, illustrated from original sketches, John Murray, London 1859, σ. 81ε.



τοπίο και τα οποία εδώ μέσα στο σούρουπο φαίνονται τόσο καθαρότερα και θερμότερα, το βόρειο πράσινο του εαρινού δάσους, το μελανόχροο κυανό της θάλασσας, το ανάμεικτο πορφυρό και αζούρ του ελληνικού ουρανού και το λευκό του μαρμάρου»<sup>34</sup>. Στρέφει το βλέμμα του από το κρημνώδες φαράγγι προς το δάσος που παρεμβάλλεται στους πρόποδες του Άθωνος και διαμεσολαβεί μεταξύ της αγριότητας των μεγαλοπρεπών μορφωμάτων και της «νεκρής φύσης» της Κερασιάς<sup>35</sup>. Περιγράφει τον νοτιοδυτικό βράχο, με το μονοπάτι για τη Σκήτη της Αγίας Άννας και τη μονή Αγίου Παύλου, καθώς και τη βόρεια πλευρά, μέσα από την οποία ορθώνεται γυμνή, απότομη, λευκή η πυραμίδα του Άθωνος, και «ο νους του παρατηρητή, συνεπαρμένος από το ύψιστο, καθόλου τρομαγμένος από την αγριότητα της φύσεως ούτε διασπασμένος από την ζωηρή κίνησή της, αλλά παραδομένος στο ήρεμο μεγαλείο της, θα τείνει να διαμορφώσει κύκλο σκέψεων, όπως τις συνέλαβε για πάντα, έχοντας αποστραφεί τα επίγεια, ο γέρων αυτού του κελίου»<sup>36</sup>. Για την περιγραφή της Αθωνικής φύσεως ο Γερμανός προσφεύγει σε ακόμη παλαιότερο κείμενο αναφοράς, στον ορισμό του υποδειγματικού έργου τέχνης από τον Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) με το χαρακτηριστικό «ήρεμο μεγαλείο» («*stille Größe*»), ώστε κατ' αυτόν τον τρόπο να ανάγει τον Άθωνα σε εφάμιλλο του αρχαίου κλασικισμού διαχρονικό γλυπτό<sup>37</sup>.

34. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π., σ. 260: «So treffen die vier bedeutendsten Farben, die eine Landschaft zu zieren vermögen und die hier besonders im Abendlicht auf das reinste und wärmste gehalten sind, das nordische Frühlingswaldgrün, das Schwarzblau des Meers, der aus Purpur und Lasure gemischte Ton des griechischen Himmels und das Weiß des Marmors [...]».

35. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π., όπου ο γερμανικός όρος «*Stilleben*».

36. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π., η γερμανική εκφορά ως εξής: «[...] der Sinn des Betrachtenden, vom Erhabensten gefesselt, weder durch die Wildheit der Natur erschreckt noch durch ihre lebendige Regsamkeit abgelenkt, sondern ihrer stillen Grösse hingegeben, stets einen Gedankenkreis hervorzurufen geneigt sein, wie ihn der Greis dieser Zelle, vom Irdischen abgewandt, für immer ergriffen hat».

37. Πρβλ. Johann Joachim Winckelmann, «Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst» (1755), in Johann Joachim Winckelmann, *Kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums*. Mit Goethes Schilderung

Μετά από αυτήν την παρέκβαση, ο Grisebach συνεχίζει με την περιγραφή της τρίωρης αναβάσεως στην κορυφή του Άθωνος καταγράφοντας κυρίως τα δασικά «πολυποίκιλα φαινόμενα»<sup>38</sup> που θυμίζουν ανάλογα κεντροευρωπαϊκά, σε αντίθεση με τις υψηλότερες περιοχές του Άθωνος που έχουν λιγότερη χάρη. Στους βραχώδεις όγκους βλέπει να ορθώνονται μεγαλοπρεπή πεύκα, τα οποία παρομοιάζει με τα έλατα της πατρίδος του, ενώ παρατηρεί ότι οι πικέες υπερβαίνουν σε ανάπτυξη τις ευρωπαϊκές<sup>39</sup>. Όταν περιγράφει το ξέφωτο λειβάδι του παρεκκλησίου της Παναγίας, σημειώνει την τρομερή θέα προς τεράστιες, κάθετες χαράδρες, και τη διαφορά από τα λειβάδια των Άλπεων, ενώ εν συνεχεία συναντά διάσπαρτους βράχους, και ομιχλώδεις νέφος, που του κρύβει την πανοραμική θέα<sup>40</sup>. Το παρεκκλήσιο της Μεταμορφώσεως στην κορυφή περιγράφει συνδέοντάς το «ποιητικά με την ιδέα του τόπου όπου το γεώδες και σωματικό διαπερνά το ουράνιο και συγχρόνως το πνεύμα αντικατοπτρίζεται σε υψηλές θεάσεις»<sup>41</sup>. Μόλις απομακρύνεται αίφνης η ομίχλη, παρομοιάζει «το τοπίο από τη Θάσο έως τη Θεσσαλονίκη» με «χαρτογραφική κάτοψη», αλλά «γεμάτη χρώματα και σχήματα» που περιγράφει πανοραμικά, έως πολύ γρήγορα η ομίχλη να ρίξει πάλι «την αυλαία σε αυτό το θέαμα της φύσης»<sup>42</sup>. Και κατά την κάθοδο συγκρίνει

---

Winckelmanns, Herrman Uhde-Bernays (ed.), Insel Verlag, Leipzig 1913, σ. 61-113, εδω σ. 85ε: «Denn in den Werken der Alten finden wir nicht nur die schönste Natur, sondern eine gewisse 'idealische Schönheit'. Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke».

38. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π., σ. 262.

39. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π., σ. 263.

40. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π., σ. 265.

41. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π., όπου η γερμανική εκφορά: «die Kapelle des Gipfels [...] poetisch mit der Idee des Ortes verknüpft erscheint, wo das Irdische, Körperliche, wie die feine Spitze des Minarets in das Himmlische hineinragt».

42. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π.,

την πλαγιά με τις υψηλότερες πλαγιές των Άλπεων του Τιρόλου και την εκτιμά υψηλότερη, πλέον απότομη και ομοιογενέστερη, καθώς συνεχίζει να θαυμάζει την κορυφή του Άθωνος<sup>43</sup>.

Οι συστηματικές επιστημονικές παρατηρήσεις του βοτανολόγου, διεπόμενες από ακρίβεια στην καταγραφή, από σύγκριση με ανάλογα φαινόμενα σε άλλες περιοχές της υψηλίου και αναζήτηση αιτιωδών σχέσεων, συνυφαίνονται με τοπιογραφικούς στοχασμούς. Ο παρατηρητής στις περιγραφές του δεν προσφεύγει απλώς σε καταξιωμένα πρότυπα κείμενα, όπως στον λυρικό ποιητή Λόρδο Βύρωνα και στον ιστορικό του κλασικισμού Winckelmann, αλλά προγραμματικά εκτιμά τις εκφραστικές δυνατότητες του λόγου ως ανώτερες του ζωγραφικού σχεδίου για την αποτύπωση του τοπίου, ανάγοντας τη λειτουργία του λόγου σε βασικό άξονα συγκρότησης του τοπίου: «Εάν μου επιτρεπόταν να αφιερώσω στην παρουσίαση αυτής της καταστάσεως μερικά ακόμη λόγια, θα άξιζε να επιτραπούν πολύ περισσότερα από ένα σχέδιο του τόπου, του οποίου η γοητεία συνίσταται κυρίως στην εναλλαγή των διαφορετικών απόψεων, καθώς από τη μια κοιτάζει κανείς προς τα κάτω στη θάλασσα, από την άλλη κοιτάζει πίσω προς το υψηλό όρος, όμως αυτές τις εντυπωσιακές αντιθέσεις δεν μπορεί να τις συναρμόσει σε μια μοναδική εικόνα»<sup>44</sup>. Οι μεγαλύτερες αφαιρετικές δυνατότητες του λόγου, συγκρινόμενες με τις δυνατότητες της σχεδιαστικής και εικαστικής

σ. 266, όπου η γερμανική μεταφορική έκφραση: «als plötzlich der Vorhang vor diesem Schauspiel der Natur wieder niedersank».

43. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π., σ. 268, όπου η σύγκριση με τις Άλπεις του Τιρόλου: «Dieser einfache, unmittelbar von der Höhe zum Fuß des Gebirgs führende Bergabhang ist viel höher, steiler und gleichmäßiger geneigt als einer der Höchsten Abhänge in den Tiroler Alpen, der vom Porphyrgebirge der Seißer Alp in das Eisacktal abfällt».

44. August Grisebach, «Eine Besteigung des Gipfels. August Grisebach, 1839», ό.π., σ. 259: «Wäre es erlaubt, der Darstellung dieser Situation noch einige weitere Worte zu widmen, so verdiente dies um so eher entschuldigt zu werden, als eine Zeichnung des Orts, dessen Reiz hauptsächlich in dem Wechsel der verschiedenen Ansichten besteht, indem man bald hinab zum Meer, bald rückwärts auf das Hochgebirge blickt, diese wirkungsreichen Gegensätze durchaus nicht auf einem einzigen Bilde zu vereinen vermöchte».

παράστασης κατά την εποχή του Grisebach, η οποία δεν γνώριζε ακόμη τη ζωγραφική του ιμπρεσιονισμού, κυβισμού ή αφαιρετισμού, αποφέρουν τα πρωτεία στη δια του λόγου αποτύπωση του τοπίου.

4. Τις κοιλάδες και τα υψώματα της πατρίδος του θυμίζει κατ' επανάληψη το Άγιον Όρος και στον ιστορικό και βυζαντινολόγο Jakob Philipp Fallmerayer (1790, Tschötsch - 1861, Μόναχο)<sup>45</sup>. Κατά την επιστροφή του από το πρώτο ταξίδι του στην Ελλάδα, τη Μέση Ανατολή και την Κωνσταντινούπολη την περίοδο 1831-34, καθαιρέθηκε από τη θέση του καθηγητή στο λύκειο του Λάντσχουτ της Βαυαρίας, μετά από παρέμβαση του βασιλέα της Βαυαρίας Λουδοβίκου Α', λόγω της θεωρίας του περί εκσλαβισμού του ελλαδικού χώρου, όπως την είχε αναπτύξει στο *Geschichte der Halbinsel Morea im Mittelalter* (2 τόμοι, Στουτγάρδη 1830-1836). Το 1835 αναγορεύθηκε εταίρος της Ακαδημίας των Επιστημών του Μονάχου, και συνέχισε ταξίδια στη Νότιο Γαλλία και Ιταλία, με τετραετή παραμονή στη Γένουα. Στο δεύτερο ταξίδι που πραγματοποίησε τη διετία 1840-42 στον ελλαδικό χώρο, ξεκινώντας από τον Δούναβη προς τον Ευξείνιο Πόντο και την Κωνσταντινούπολη, κατέγραψε και τις εντυπώσεις του από την παραμονή στο Άγιον Όρος. Τις δημοσίευσε σε συνέχειες στην εφημερίδα *Augsburger Allgemeine Zeitung*, και αργότερα στο πλαίσιο δίτομης αυτοτελούς εκδόσεως υπό τον τίτλο *Fragmente aus dem Orient* (1845), της οποίας ο πρώτος τόμος καταγράφει το ταξίδι το 1840 στην Τραπεζούντα, εν συνεχεία στον Πόντο και στην Κωνσταντινούπολη, και ο δεύτερος τόμος το ταξίδι στη Μακεδονία, τη διαμονή πέντε εβδομάδων στη Θεσσαλονίκη, κατόπιν στη Θεσσαλία, με τελικό σταθμό την Αθήνα<sup>46</sup>.

45. Arnulf Kollautz, «Fallmerayer, Jakob Philipp», *Neue Deutsche Biographie*, vol. 5, 1961, σ. 19ε, και Θ. Παπακωνσταντίνου, «Φαλλμεράιερ, Ιάκωβος Φίλιππος», στο Παύλου Δρανδάκη (επιμ.), *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμος 23, Ο Φοίνιξ, Αθήνα 1956 (2<sup>η</sup> έκδοση), σ. 102.

46. Jacob Ph. Fallmerayer, *Fragmente aus dem Orient*, 2 τόμοι, J. G. Cotta'scher Verlag, Stuttgart / Tübingen 1845. Προφανώς ο τίτλος του έργου δεν είναι τυχαίος, καθώς έχει διαπιστωθεί ο "αποσπασματικός" χαρακτήρας των κειμένων των περιηγητών στην Ελλάδα το 19ο αιώνα, βλ. Hervé Duchêne, *Le voyage en Grèce. Anthologie du Moyen Age à l' époque contemporaine*, Robert Laffont Editeur, Paris 2003, σ. XXII: «Leur ouvrage, élaboré à partir d'un carnet de notes, d'un journal intime ou de lettres, se présente toujours comme un fragment d'une autobiographie».

Πρώτο σταθμό στη μετάβαση του Fallmerayer από την Κωνσταντινούπολη προς τον ελλαδικό χώρο συνιστά το Άγιον Όρος. Την αφήγηση της περιοδείας του, η οποία καλύπτει τα δύο πρώτα κεφάλαια του τόμου, αρχίζει με την προτροπή των μοναχών να εγκαταλείψει τα εγκόσμια και να αναζητήσει την ευτυχία σε ερημητήριο του βουνού, του οποίου το περιβάλλον περιγράφει με ενθουσιώδη επιφωνήματα: τα κλήματα, τις δάφνες και τα μύρτα που ξεπροβάλλουν από τις καστανιές συνδυάζει με τα μεγαλύτερα όλων των αγαθών, με την ελευθερία και την ειρήνη στον εαυτό μας. Διαπιστώνει ότι οι ευλαβείς πατέρες αναγνώρισαν στο πρόσωπό του τη μελαγχολία και νοσταλγία, την έλξη που ασκούν στις κουρασμένες ψυχές η ερημία του δάσους και οι δροσερές σκιές της φύσεως<sup>47</sup>. Παρατηρεί τις χρυσές ακτίδες του ηλίου που γέρνουν από την κορυφή του Άθωνος προς το δάσος των ελάτων, κατόπιν προς τις καστανιές, τα πλατάνια, τους κήπους, τις καρυδιές, τις λεμονιές και το φαράγγι, τους τρούλους και τους τοίχους της μονής Αγίου Διονυσίου, με τον ευρύ κόλπο στο βάθος, μια εικόνα που ο παρατηρητής συνδυάζει με τους ήχους του καμπαναριού, οικείους, μελαγχολικούς<sup>48</sup>. Με ενθουσιασμό καταλήγει ότι η μόνιμη ευτυχία για τον άνθρωπο είναι κατ' εξοχήν δυνατή στην πράσινη ησυχία του δάσους αυτής της χερσονήσου. Με την πρωτότυπη μεταφορά «δασικός καθεδρικός ναός» της Ανατολής («Walddom») περιγράφει το Άγιον Όρος και τις πλαγιές του ως στέγη ναού, όπου ορθώνεται ο γιγαντιαίος «τρούλος του Άθωνος» («Athoskuppel»)<sup>49</sup>, τον οποίο επίσης αποκαλεί «παρατηρητήριο» του Αιγαίου και «φάρο όλων των ορθοδόξων στο Βυζάντιο»<sup>50</sup>. Παρατηρεί δε ότι μολονότι οι χερσονήσοι είναι χαρακτηριστικό του ελληνικού κόσμου, στον Άθωνα οι εδαφικοί σχηματισμοί είναι εξαιρετικά λεπτοί, τα τοιχώματα «ρομαντικά», ενώ το δάσος των κωνοφόρων στον ισθμό παρομοιάζει με «περιστύλιο» που, μόλις ο ξένος το διαβεί και προχωρήσει στο μονοπάτι, αντικρύζει μια σκηνή

47. Jacob Ph. Fallmerayer, *Fragmente aus dem Orient*, vol. 2, ό.π., σ. 1-140, εδώ σ. 1: «die frommen Väter erkannten ihren Mann».

48. Jacob Ph. Fallmerayer, *Fragmente aus dem Orient*, vol. 2, ό.π., σ. 3.

49. Jacob Ph. Fallmerayer, *Fragmente aus dem Orient*, vol. 2, ό.π., σ. 4ε.

50. Jacob Ph. Fallmerayer, *Fragmente aus dem Orient*, vol. 2, ό.π., σ. 6: «Athos ist Hochwarte des Ägäischen Meeres und Leuchtturm aller Orthodoxen im Byzanz».

«που δεν μπορεί να περιγραφεί»<sup>51</sup>: καθώς το μονοπάτι διατρέχει σαν ασημένιο νήμα τη ράχη του όρους, προχωρώντας άλλοτε μέσα από ξέφωτα, άλλοτε με «ρομαντικά άλματα» («romantische Vorsprünge») προς αμφιθεατρικές κοιλάδες, ο ήλιος πέφτοντας στα δένδρα προκαλεί δάκρυα νοσταλγίας στα μάτια του ξένου πεζοπόρου<sup>52</sup>. Ενώ για να περιγράψει τη συγκίνηση, που του προξενεί το τοπίο, παραπέμπει ακόμη και σε στίχους του Οβιδίου, επιμένει emphaticά ότι τον «ζωγραφικό αυτό πίνακα» δεν έχουν δημιουργήσει «η εξημμένη φαντασία και ο εξιδανικευτικός εξωραϊσμός», αλλά «κάθε πινελιά» απορρέει «από την αλήθεια και την άμεση θέαση»<sup>53</sup>. Επικαλείται τον Grisebach ως πρωτοπόρο στην ανάβαση της κορυφής και τους προαναφερθέντες Βρετανούς προς επίρωσιν των περιγραφών του, και συνεχίζει τη λεπτομερή καταγραφή της περιοδείας του στις μονές Ιβήρων, Βατοπεδίου, Ξηροποτάμου, Χιλιανδαρίου, Αγίου Διονυσίου, Σκήτη Αγίας Άννης, καθώς και την περιγραφή της φιλόξενης υποδοχής που του παρέχεται στις Καρυές<sup>54</sup>. Πολύ εκτενέστερη των προδρόμων του είναι, ίσως και λόγω της ευρείας γλωσσομάθειας του φιλόλογου, η παράθεση των συνομιλιών με τους μοναχούς και ερημίτες, των οποίων επαινεί την ασκητικότητα και προσήλωση στην πνευματική ζωή, συγκρίνοντάς τους μάλιστα με τους κληρικούς της πατρίδος του για τους οποίους επιφυλάσσει επικριτικούς χαρακτηρισμούς<sup>55</sup>. Στην καταγραφή των έφιππων πορειών και διαδρομών παρεμβάλλει με γλαφυρότητα και ενάργεια περιγραφές τοπίων που αποκαλεί «σκηνές» και «εικόνες», όπως π.χ.:

51. Jacob Ph. Fallmerayer, *Fragmente aus dem Orient*, vol. 2, ό.π.: «hütet wie ein Säulengang das Tor zur immergrünen Baumregion des Athos, und wenn der Fremdling [...] den Hochpfad erklimmt hat, tut sich eine Szene auf, deren Schönheit man wohl empfinden, aber nicht beschreiben kann».

52. Jacob Ph. Fallmerayer, *Fragmente aus dem Orient*, vol. 2, ό.π., σ. 6ε.

53. Jacob Ph. Fallmerayer, *Fragmente aus dem Orient*, vol. 2, ό.π., σ. 11: «Dass erhitzte Phantasie und ideale Ausschmückung am Gemälde keinen Anteil haben, vielmehr jeder Pinselstrich aus Wahrheit und unmittelbarer Anschauung genommen ist». Προηγουμένως παραθέτει τους στίχους του Οβιδίου, *Μεταμορφώσεις*, 3, 486ε: «Quae simul aspexit liquefacta rursus in unda, non tulit ulterius».

54. Jacob Ph. Fallmerayer, *Fragmente aus dem Orient*, vol. 2, ό.π., σ. 11ε.

55. Jacob Ph. Fallmerayer, *Fragmente aus dem Orient*, vol. 2, ό.π., σ. 90-105.

«μεγαλοπρεπής είναι η θέση της Κερασιάς – δέκα δασικά κελιά μέσα στη σκιά φυλλωμάτων (κατά τον Grisebach), σε 2000 πόδες ύψος από την επιφάνεια της θάλασσης, μια μαγευτική σκηνή!»<sup>56</sup> και «η μακρινή θέα επάνω από τη θάλασσα, ο υγιεινός αέρας των υψωμάτων, η εκστατική σκηνή του πράσινου δάσους»<sup>57</sup>, ενώ περατώνει αυτό το αφιέρωμα, εκτάσεως δύο κεφαλαίων, στο Άγιον Όρος, με την ανακεφαλαίωση: «σχεδίασα εντυπώσεις, σκηνές και εικόνες»<sup>58</sup>.

Η συγκίνηση, εκδηλούμενη ενίοτε και ως αφωνία, την οποία προκαλεί ο Άθως στους προηγούμενους περιηγητές, οδηγώντας τους σε διακειμενικές και διακαλλιτεχνικές αναφορές προκειμένου να προσεγγίσουν το θαυμαζόμενο τοπίο, επανέρχεται στον ύστερο Fallmerayer<sup>59</sup>, μεταβαλλόμενη όμως και σε μια νέα σύνθεση. Η εμπειρία των πνευματικών συζητήσεων και αναζητήσεων των μοναχών, οι οποίοι υπερέβησαν τα εγκόσμια, μετουσιώνει το φυσικό τοπίο σε ενόραση παραδείσου: «στην ψυχή μου όμως η μελαγχολία εκείνων που υπερνίκησαν τα εγκόσμια και η μαγευτική εικόνα του αιεθαλούς παραδείσου άφησαν μια βαθειά και ανεξίτηλη εντύπωση»<sup>60</sup>.

Οι ποιητικές συνιστώσες του θαυμαζόμενου αθωνικού τοπίου, που διαμορφώνονται στους άλλους περιηγητές με τη μεταφορική, προσωποποιητική και ενίοτε αλληγορική-μυθολογική διατύπωση, μεταβάλλονται

56. Jacob Ph. Fallmerayer, *Fragmente aus dem Orient*, vol. 2, ό.π., σ. 117ε.: «großartig ist die Lage von Kerasia – zehn Waldzellen im Laubdunkel (nach Grisebach), 2000 Fuß senkrechter Höhe über dem Wasserspiegel, eine zauberhafte Szene!».

57. Jacob Ph. Fallmerayer, *Fragmente aus dem Orient*, vol. 2, ό.π., σ. 134ε: «Die weite Fernsicht über das Meer, die gesunde Höhenluft, die entzückende Szene des grünen Laubwaldes».

58. Jacob Ph. Fallmerayer, *Fragmente aus dem Orient*, vol. 2, ό.π., σ. 139: «habe Eindrücke, Szenen und Bilder gezeichnet», πβλ. σ. 61, 95, 130, κ.ά.

59. Η επανάληψη ως δομικό χαρακτηριστικό της περιηγητικής γραμματείας του 19ου αιώνας, και ειδικότερα των περιηγητών της Ανατολής, τονίζεται από τον Jean-Claude Berchet, *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Robert Laffont Editeur, Aylesbury / Great Britain 1992, σ. 9ε.

60. Jacob Ph. Fallmerayer, *Fragmente aus dem Orient*, vol. 2, ό.π., σ. 140: «in meiner Seele aber hat die Melancholie der Weltüberwinder und das zaubervolle Bild des immergrünen Paradieses einen tiefen und bleibenden Eindruck gelassen».

από τον Fallmerayer σε πνευματική ζωή, σε «εικόνα του αιθαλούς παραδείσου». Κατ' αυτόν τον τρόπο η τέχνη γίνεται ζωή, όπως προέβλεψε ο Friedrich Schlegel<sup>61</sup>, αλλά και η ζωή οδηγεί στην ποίηση, στην «ανεξίτηλη εντύπωση», όπως την δημιουργεί ο περιηγητής μας.

### Résumé

Anastasia Daskaroli

Lieu d'esprit – Lieu de contemplation. Le Mont Athos dans les récits des voyageurs étrangers, pendant la première moitié du 19ème siècle

Les impressions des voyageurs étrangers pendant leur séjour sur le Mont Athos, en une période importante pour la constitution de l'état grec, révèlent une diversité d'appréciations qui confluent dans l'admiration pour la tradition chrétienne y préservée ainsi que la dynamique culturelle qui en émane. Le poète romantique Byron apprécie déjà pendant son premier périple en Grèce (1810) le paysage du Mont Athos comme lieu de rédemption. La majesté du paysage a motivé l'écossais David Urquhart à découvrir la spiritualité des couvents, pendant sa mission diplomatique en Grèce en 1833. Par contre, pour le diplomate britannique Robert Curzon la contemplation du paysage athonien offre le recueillement nécessaire au cours de sa recherche acharnée de manuscrits dans les monastères, en 1847. La contemplation de la beauté de la nature domine chez le botanologue allemand August Grisebach qui traverse la péninsule en enregistrant ses plantes, en 1838. C'est sur le Mont Athos que trouve refuge l'autrichien Jakob Philipp Fallmerayer, pendant son deuxième voyage en Grèce (1840-42), alors qu'il observe l'ascèse de prières continues qui transforment le paysage en symbole d'une patrie diachronique et sans frontières.

---

61. Πρβλ. υποσ. 1.



ΟΥΡΑΝΙΑ ΠΟΛΥΚΑΝΔΡΙΩΤΗ

## Τόποι μνήμης και φαντασιακή αναβίωση του αρχαίου τοπίου

Οι ερευνητικές εργασίες που έχουν πραγματοποιηθεί γύρω από τον περιηγητισμό και γενικότερα την πρόσληψη του χώρου<sup>1</sup> έχουν αναδείξει ένα πλήθος στοιχείων, που προέρχονται τόσο από τους ξένους περιηγητές στον ελληνικό χώρο όσο και από λογοτεχνικά κείμενα και αφορούν επισκέψεις σε αρχαίες ιερές τοποθεσίες. Η συγκεκριμένη αυτή μελέτη βασίζεται σε πρωτογενές υλικό που προέρχεται από ξενόγλωσσες περιηγητικές εκδόσεις για την Ελλάδα, αναφορικά με τις τοποθεσίες των Δελφών και της Ολυμπίας. Πρόκειται για ένα υλικό που στο μεγαλύτερο μέρος του τοποθετείται σε χρόνους προγενέστερους των ανασκαφών, όταν δηλαδή δεν είχαν ακόμα αποκαλυφθεί τα αρχαία μνημεία και όταν η φαντασιακή αναπαράσταση συνιστούσε τον μοναδικό δρόμο για την επιθυμητή αναβίωση του αρχαίου κόσμου. Μια φαντασιακή

---

1. Αναφέρω, για παράδειγμα, τα ερευνητικά προγράμματα του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών «Ξενόγλωσσα περιηγητικά κείμενα για τη Νοτιοανατολική Ευρώπη, Ανατολική Μεσόγειο, 15ος-19ος αι.», «Περιηγητισμός: Προσεγγίσεις του Ελληνικού χώρου, 15ος-19ος αι.» και *Αναζήτηση της εθνικής φυσιογνωμίας μέσα από ξενόγλωσσα κείμενα: Ερμηνείες και πολιτισμικές δεκτικότητες του νεώτερου ελληνισμού (Μεταφράσεις, Περιηγητικά κείμενα, 19ος αι.)*, Πρόγραμμα Ενίσχυσης Ερευνητικού Δυναμικού (ΠΕΝΕΔ). Βλ. σχετικά *Περιηγητικά Θέματα. Υποδομή και Προσεγγίσεις, Τετράδια Εργασίας* 17, ΚΝΕ/ΕΙΕ, Αθήνα 1993, όπου και ο κατάλογος της Βάσης Δεδομένων του ΙΝΕ: Ιόλη Βιγγοπούλου, Ράνια Πολυκανδριώτη, «Περιηγητικά κείμενα για τη Νοτιοανατολική Ευρώπη και την Ανατολική Μεσόγειο, 15ος-19ος αι.», σ. 17-156. Η Βάση Δεδομένων («Ταξιδιωτική γραμματεία, 15ος-19ος αι.») έχει αναρτηθεί στην ιστοσελίδα του ΙΝΕ: *Πανδέκτης, Ψηφιακός Θησαυρός Ελληνικής Ιστορίας και Πολιτισμού*: <http://pandektis.ekt.gr/pandektis/>.

αναπαράσταση των αρχαίων χώρων που στηρίζεται στη συμβολοποίησή τους σε άμεση συνάρτηση με την πρόσληψη της αρχαιότητας στους νεώτερους χρόνους, με τη διαδικασία αναβίωσής της και με τις σύνθετες διεργασίες συγκρότησης πολιτισμικής ταυτότητας στον δυτικοευρωπαϊκό κόσμο.

Et toi, que je contemple en ce moment, non pas dans le délire d'un songe, non pas à l'horizon fabuleux d'un poème, mais dans toute la pompe de ta majesté sauvage, élevant jusqu'aux nues ton front couronné de neige... Le plus humble de tes pèlerins pourrait-il, si près de toi, ne pas te saluer de ses chants? ... En te voyant aujourd'hui, quand je pense à tous ceux qui t'ont invoqué autrefois, je tremble et ne puis que fléchir le genou... Bien qu'Apollon n'habite plus sa grotte et que toi, jadis le séjour des Muses, tu ne sois plus que leur tombeau, un génie charmant habite encore tes retraites, se mêle au souffle du vent, se tait dans les cavernes et glisse d'un pied léger sur les eaux mélodieuses.

Με τα λόγια αυτά ο λόρδος Βύρων απευθύνεται στον Παρνασσό, το όρος της ποίησης, εκεί που βρίσκεται το ιερό του Απόλλωνα και η Κασταλία πηγή των Μουσών. Τους στίχους του μετέφρασε και αναφέρει στα 1887 ο πρέσβης της Γαλλίας στην Ελλάδα Paul Lefavre, σε ένα ιδιαίτερα λυρικό άρθρο του, με τίτλο «Un pèlerinage à Delphes», ένα προσκύνημα στους Δελφούς, που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Revue des Deux Mondes* το 1889<sup>2</sup>. Πρόκειται πράγματι για ένα προσκύνημα σε έναν χώρο ιερό, στον χώρο εκείνο που χωρίζει τον Lefavre από τον υπόλοιπο κόσμο, τον ανίερο και τον ασεβή, και τον εισάγει στην πατρίδα του μύθου και της αλληγορίας<sup>3</sup>. Το ταξίδι του Lefavre στους Δελφούς έγινε με οδηγό τον Πausανία και τον ταξιδιωτικό οδηγό των Γάλλων

2. Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, I, 1x, 1xi. Μεταφέρεται στα γαλλικά από τον Paul Lefavre, «Un pèlerinage à Delphes», *Revue des Deux Mondes*, 92 (15.3.1889) 451. Για την επίσκεψη του Βύρωνα και άλλων περιηγητών στους Δελφούς, βλ. C. W. J. Eliot, «Lord Byron, Early Travelers, and the Monastery at Delphi», *American Journal of Archaeology*, τ. 71, αρ. 3 (Ιούλιος 1967) 283-291.

3. «Adieu donc au monde incrédule et profane! Et à toi patrie du mythe et de l'allégorie salut!»: Paul Lefavre, «Un pèlerinage à Delphes», ό.π., σ. 439.

Adolphe Joanne και Émile Isambert<sup>4</sup>, η γραπτή περιγραφή του όμως απέχει πολύ από μια συνήθη ταξιδιωτική αφήγηση. Αντ' αυτής παρακολουθούμε ένα ιερό προσκύνημα, μια διαδικασία μύησης στον κόσμο της αρχαιότητας. Ο αρχαίος κόσμος στο κείμενο του Lefainvre προσωποποιείται και πνευματοποιείται, αποκτά ψυχή, μια ψυχή όμως που, όπως δηλώνει ο ίδιος, καθόλου δεν καθρεφτίζει τα όσα διδάχθηκε από τους ακαδημαϊκούς του δασκάλους. Οι ακαδημαϊκοί θεσμοί είναι άλλωστε ανίκανοι να αποκαλύψουν τη βαθύτερη ουσία και αίσθηση του αρχαίου πολιτισμού. Έτσι, η κινητοποίηση των αισθήσεων είναι απαραίτητο να προστεθεί στις θησαυρισμένες γνώσεις προκειμένου το τοπίο που αντικρίζει ο ταξιδιώτης να αποκτήσει πληρότητα και να αποκαλύψει την ιερότητά του. Διαφορετικά η στάση του κάθε επισκέπτη θα είναι πάντα στάση ασέβειας απέναντι στους ιερούς χώρους. Με τα λόγια του αυτά ο Lefainvre στην ουσία περιγράφει τον τρόπο πρόσληψης του τοπίου από τους ταξιδιώτες και τον τρόπο αναπαράστασής του στα κείμενά τους. Η αντικειμενική περιγραφή, που συνιστά την κύρια σύμβαση γραφής και ανάγνωσης των περιηγητικών κειμένων, διαπλέκεται με τον αφηρημένο κόσμο της γνώσης, η νοητική εικόνα με τη ζωντανή εμπειρία, η συμβολική διάσταση της ιστορίας με την απτή πραγματικότητα.

Η γραπτή μαρτυρία του Πausανία, του πιο κοντινού χρονικά περιηγητή στον κόσμο της αρχαιότητας, βρίσκεται συχνά πίσω από τέτοιου τύπου κείμενα, που συναντούμε ήδη από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και ύστερα<sup>5</sup>. Το

4. Adolphe Joanne και Émile Isambert, *Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient*, Hachette, Paris 1861. Οι ταξιδιωτικοί οδηγοί Joanne των εκδόσεων Hachette, πρόγονοι των Guides Bleus, ήταν απαραίτητος εξοπλισμός κάθε ταξιδιώτη κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Βλ. σχετικά «Les guides-Joanne. Ancêtres des guides Bleus», in Pierre Nora (ed.), *Les Lieux de Mémoire*, Quarto Gallimard, Paris 1997, σ. 1035-1072 και Hélène Morlier, «Une série de prestige des guides Joanne: l'Itinéraire d'Orient», *Les guides de voyage: au fil du Rhin et ailleurs, Actes de la journée d'études du 19 mars 2004*, M. Breuillot, T. Beaufiles (eds.), Strasbourg 2005, σ. 17-41.

5. Για τον τρόπο με τον οποίο η αξία της Περιήγησης του Πausανία γινόταν αντιληπτή κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, βλ. Harold N. Fowler, «Pausanias's Description of Greece», *American Journal of Archaeology*, τ. 2, αρ. 5 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1898) 357-366. Το κείμενο του Πausανία είναι δομημένο πάνω στο ίδιο το ταξίδι του, παρά το γεγονός ότι οι πληροφορίες προσωπικού περιεχομένου είναι λιγοστές. Το κείμενο δηλαδή παρακολουθεί την εξέλιξη του ταξιδιού και δεν είναι συνθετικό όπως η γεωγραφία του Στράβωνα που

κείμενο του Πausανία, επικεντρωμένο στους ιερούς χώρους της αρχαιότητας, την Ολυμπία, τους Δελφούς, την Ελευσίνα, την Αθήνα, συνέβαλε σημαντικά στο να καταστούν οι χώροι αυτοί χώροι συλλογικής μνήμης, με συμβολικές διαστάσεις και οικουμενικά ανθρωπιστικά μηνύματα<sup>6</sup>. Η συμβολή του συνίσταται στη λεπτομερή περιγραφή των χώρων αυτών, η οποία αφενός έδωσε διαστάσεις πραγματικότητας σε μια αφηρημένη γνώση και αφετέρου επέτρεψε την ιδιότυπη και ποικίλη αναπαραγωγή της πραγματικότητας αυτής έως τη σύγχρονή μας εποχή. Οι περιγραφές του διαβάζονται και ξαναδιαβάζονται, αναπαράγονται και αντιγράφονται, δημιουργώντας έτσι ένα πυκνό πλέγμα διακειμενικών σχέσεων, ένα ρεύμα από κείμενο σε κείμενο, όπου η αρχική πηγή δεν είναι πάντα ευκρινής ή άμεσα συνδεδεμένη με το τελικό αποτέλεσμα. Έτσι, πολύ πριν τις ανασκαφές και την αποκάλυψη των μνημείων, πριν δηλαδή η νοητική εικόνα της αρχαιότητας γίνει πραγματικότητα και ενσωματωθεί στο τοπίο, οι διασυνδέσεις των κειμένων μεταξύ τους δημιούργησαν μια αλυσίδα κειμενικών και φαντασιακών αναπαραστάσεων της πραγματικότητας αυτής, εν τέλει μια κεκτημένη γνώση που διαχέεται και φυσικά εμπλουτίζεται και από άλλες πηγές.

συγκροτείται πάνω στον χάρτη. Με αυτήν την έννοια, το ταξίδι του Πausανία στηρίζεται στην προσωπική εμπειρία όσο και στη γνώση. Η ανάγνωσή του διευκολύνεται συνεπώς από αυτή τη συγκεκριμένη δόμηση του κειμένου πάνω στην εμπειρία, που ανταποκρίνεται σε αντίστοιχες εμπειρίες, στοιχείο που ερμηνεύει την ευρεία χρήση του ακόμη και από περιηγητές των νεωτέρων χρόνων. Για μια ανάγνωση της περιήγησης του Πausανία ως διαδικασία διαμόρφωσης πολιτισμικής ταυτότητας, βλ. John Elsner, «Pausanias: A Greek Pilgrim in the Roman World», *Past and Present*, 135 (Μάιος 1992) 3-29. Ειδικά για τη σύγκριση Πausανία και Στράβωνα, βλ. στο ίδιο, σ. 11-12.

6. Το γεγονός ότι το κείμενο του Πausανία ήταν επικεντρωμένο στους ιερούς χώρους προσφέρει ένα επιπλέον κλειδί ερμηνείας για την απήχηση που είχε σε όσους το διάβασαν. Η ιερότητα του αρχαίου χώρου, πάντα σε συνδυασμό με το μυθολογικό στοιχείο, προσφέρει έναν τρόπο υπέρβασης της υλικής πραγματικότητας και συμβολοποίησής της. Οι νεώτεροι ταξιδιώτες, όπως ακριβώς και ο Πausανίας, μεταβλήθηκαν σε προσκυνητές, και έτσι από την αναπαράσταση της αρχαίας υλικής πραγματικότητας οδηγούνται στη συμβολική αναγωγή της σε ιερό χώρο. Σύμφωνα με τον Elsner, το κείμενο του Πausανία δεν είναι άλλωστε διόλου ένας κατάλογος μνημείων, αλλά μας προσφέρει πρόσβαση στον κόσμο του ιερού προσκυνηματος: John Elsner, «Pausanias: A Greek Pilgrim in the Roman World», ό.π., σ. 8.

Η πρόσληψη του κάθε τοπίου συνδέεται άρρηκτα με τη μνήμη και την πολιτισμική ταυτότητα, είναι δηλαδή πάντα πολιτισμικά και συμβολικά φορτισμένη. Όπως έγραψε και ο σημαντικός θεωρητικός του τοπίου Simon Schama, τα τοπία είναι πρώτα πολιτισμός και μετά είναι φύση<sup>7</sup>. Ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε το τοπίο ορίζεται από πολιτισμικές συνιστώσες, που μεταλλάσσονται σε κάθε εποχή και εκφράζονται με διαφορετικούς τρόπους. Το τοπίο είναι δηλαδή μια νοητική κατασκευή που προβάλλεται στα στοιχεία της φύσης. Οι συνειρμικές ιδιότητές του γίνονται έτσι αναπόσπαστα τμήματα του ίδιου του τοπίου και συμβάλλουν στη δημιουργία μιας νέας μυθολογίας και μιας νέας συλλογικής μνήμης. Η μνήμη της αρχαιότητας υπήρξε πυλώνας της ευρωπαϊκής πολιτισμικής ταυτότητας από την εποχή της Αναγέννησης και αργότερα κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, κατά την εποχή της άνθησης των φιλολογικών σπουδών και των αρχαιολογικών ανακαλύψεων. Η μνήμη της αρχαιότητας λειτουργεί συνεπώς στις συνειδήσεις ως μια κοινή παρακαταθήκη του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού, δίχως εθνικά σύνορα, ως μια κοινή πατρίδα: «όλα με βύθιζαν σε μια ηδονική τρυφερότητα που νιώθουμε όταν ξαναβλέπουμε την πατρίδα μας ύστερα από μακρά απουσία» έγραφε, στα 1794 στους Δελφούς, ο Σικελός Saverio Scrofani<sup>8</sup>. Στο πλαίσιο της αναζήτησης της αρχαιότητας, το ταξίδι των ξένων περιηγητών στους Δελφούς και την Ολυμπία, ιδίως πριν από τις ανασκαφές, είναι ένα ιερό προσκύνημα σε τόπους μνήμης. Οι τόποι μνήμης εδώ νοούνται με τον τρόπο που τους όρισε ο Pierre Nora: ως σημεία δηλαδή στα οποία αποκρυσταλλώνεται μια συλλογική κληρονομιά και το συνεχές της Ιστορίας, ως δηλαδή, τις συμβολικές αναπαραστάσεις μιας κοινής, συλλογικής μνήμης<sup>9</sup>.

7. Simon Schama, *Landscape and Memory*, Fontana Press, Bath 1995, σ. 61.

8. «tout me plongeait dans cet attendrissement voluptueux qu'on éprouve en revoyant sa patrie après une longue absence»: Xavier Scrofani, *Voyage en Grèce, [...] Fait en 1794 et 1795*, traduit de l'Italien par J. F. C. Blanvillain, Treuttel και Würtz, Paris et Strasbourg 1801, v. 1, σ. 88.

9. Pierre Nora (ed.), *Les Lieux de Mémoire*, Quarto Gallimard, 3 τόμοι, Paris 1997 (1<sup>η</sup> έκδ. 7 τόμοι, 1984-1992). Βλ. επίσης, Pierre Nora, «Between memory and history: *Les lieux de mémoire*», *Representations*, no. 26, Special Issue: *Memory and Counter-Memory* (Spring, 1989), 7-24.

Στους Δελφούς, πριν από τις ανασκαφές δεν υπήρχε παρά ένα ασήμαντο μικρό χωριό και η Ολυμπία δεν ήταν παρά μια πεδιάδα-βοσκότοπος. Κοινό χαρακτηριστικό των δύο τόπων όμως είναι ότι είναι τόποι ιεροί, έχουν σημαντική ιστορία, πληθώρα μυθολογικών αναφορών και μια έντονη συμβολική διάσταση που παραπέμπει σε οικουμενικές και πανανθρώπινες αξίες, στην ενότητα και στη συμφιλίωση, όσο και στον πολιτισμό: στις τέχνες και τον αθλητισμό. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι οι δύο αυτοί τόποι συμπυκνώνουν μια συλλογική μνήμη, όχι μόνο των Ελλήνων, αλλά και όλων των Δυτικών που τους αναγνωρίζουν ως οικουμενικά σύμβολα πολιτισμικών αξιών και ως στοιχεία και της δικής τους πολιτισμικής παράδοσης. Δεν πρόκειται δηλαδή για τη θέαση και την περιγραφή τόπων ετερότητας, αλλά τόπων πολιτισμικής ταυτότητας. Για τον λόγο αυτό, στα δρομολόγια των ταξιδιωτών, τόσο οι Δελφοί όσο και η Ολυμπία, δεν αποτελούν τυχαίους σταθμούς, αλλά ειδικούς προορισμούς για τους οποίους αναγκάζονται μάλιστα να παρεκκλίνουν από τη συνήθη πορεία τους. Έτσι, οι ταξιδιώτες που επισκέπτονται τους χώρους αυτούς δεν είναι τυχαίοι περαστικοί. Πρόκειται για λόγιους και αρχαιογνώστες, ποιητές και συγγραφείς, που δεν αναζητούν μόνο να συλλέξουν ή να εντοπίσουν τα αρχαία ερείπια<sup>10</sup>, αλλά αποζητούν και να προσκυνήσουν τους ιερούς χώρους του πολιτισμικού τους ιδεώδους και των ανθρωπιστικών τους αξιών. «Δεν είμαι καθόλου ποιητής» έγραφε ο Saverio Scrofani, στα 1794 στους Δελφούς. «Δεν είμαι παρά ένας ενθουσιώδης που έρχεται από τόσο μακριά αναζητώντας ένα φλογερό πυρετό»<sup>11</sup>.

Στα κείμενα των περιηγητών διακρίνουμε δύο τάσεις που συνυπάρχουν και αλληλοσυμπληρώνονται: από τη μια την ειδική, την πραγματογνωστική περιγραφή ή την αναζήτηση των αρχαίων μνημείων στο άδειο

10. Είναι γεγονός ότι στόχος πολλών ταξιδιωτών στον ελληνικό χώρο ήταν και η συλλογή αρχαιοτήτων. Βλ. σχετικά, C. Ph. Bracken, *Κυνηγοί αρχαιοτήτων στην Ελλάδα*, μτφρ. Λίζα Λάμπρου, Εκδοτικός οίκος Π. Δ. Γεωργίου και Υιοί Ο.Ε., Θεσσαλονίκη, χ.χ. (α' έκδ.: *Antiquities acquired*, David and Charles Ltd, Newton Abbot, London 1975). Βλ. επίσης, Γιώργος Τόλιας (επιμ.), *Ο Πυρετός των Μαρμάρων, Μαρτυρίες για την λεηλασία των ελληνικών μνημείων 1800-1820*, Ολκός, Αθήνα 1996.

11. «Je ne suis point poète, je ne suis qu'un enthousiaste qui vient de si loin chercher une fièvre inflammatoire»: Xavier Scrofani, *Voyage en Grèce*, ό.π., σ. 83.

τοπίο με βάση τις πληροφορίες που παραδίδουν τα αρχαία κείμενα και κυρίως ο Παυσανίας. Από την άλλη όμως, διακρίνουμε μια τάση προς τον λυρισμό, με έκδηλα ρομαντικά, ονειρικά και φαντασιακά στοιχεία<sup>12</sup>. Ο λυρισμός των κειμένων αυτών, η ενεργοποίηση της υποκειμενικής οπτικής, η συγκινησιακή φόρτιση, η έκφραση μιας φαντασιακής, σαφώς πολιτισμικής και πάνω απ' όλα βιωματικής πρόσληψης του τοπίου, οι συμβολικές συνιστώσες, καθώς και η αντίστοιχη επιμέλεια της γραφής, μας οδηγούν στο να θεωρήσουμε ότι τα κείμενα αυτά βρίσκονται στο μεταίχμιο της λογοτεχνίας, μεταξύ δηλαδή της πιστής περιγραφής και της φαντασιακής αναπαράστασης ενός τοπίου που δεν είναι πια μόνο υπαρκτό, αλλά γίνεται και ιδεατό.

Ο λόγος των περιηγητών για τους Δελφούς και την Ολυμπία, από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και μετά, αφορμάται σαφώς από τη συμβολική διάσταση των χώρων αυτών έτσι όπως έχει διαμορφωθεί από την ακαδημαϊκή γνώση και από τα πολιτισμικά ζητούμενα της κάθε εποχής. Ιδιαίτερα σε χρόνους που προηγήθηκαν των ανασκαφών, η ακαδημαϊκή γνώση, η οραματική διάθεση και η δημιουργική φαντασία γεμίζουν το άδειο αλλά πάντα υποβλητικό τοπίο με τα μνημεία του παρελθόντος και αναβιώνουν την αρχαιότητα σε ένα πνεύμα προσδοκίας, νοσταλγίας, αλλά και διάψευσης.

Ήδη από τα μέσα του 17ου αιώνα, ο Jacob Spon αντικρίζοντας τους Δελφούς μεταφέρεται με τη φαντασία του στα χρόνια του Απόλλωνα, αναπνέει τον ίδιο καθαρό αέρα που ανέπνεαν και οι Μούσες και γίνεται αυθόρμητος λαϊκός στιχουργός. «*Dos mou na zis ena condigli / Na graspo mian tragodian / Diati irthamen eis to vouni / Orou mousais econepsan*»<sup>13</sup>. Η φαντασία του Spon και των άλλων ταξιδιωτών είχε

12. Οι δύο αυτές διαστάσεις των κειμένων αντανακλούν, ιδίως από τον 18ο αιώνα και μετά, τη διάσταση ανάμεσα στην επίδραση της κλασικής φιλολογίας και της αρχαιολογίας. Η φιλολογική / λογοτεχνική αναπαράσταση έρχεται σε αντίθεση ή και συμπληρώνεται από την επιστημονική τεκμηρίωση των αρχαιολογικών ευρημάτων. Βλ. σχετικά το συλλογικό έργο: *Rêver l'archéologie au XIXe siècle. De la science à l'imaginaire*, textes réunis et présentés par Éric Perrin-Saminadayar, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001.

13. «*L'air épuré de ces quartiers-là, & l'imagination qu'on peut avoir, étant si proche de l'ancien séjour d'Apollon & des Muses, d'en être soudain inspiré, m'enfla d'abord la veine, & je fis deux couplets de chanson en Grec vulgaire que je ne sçavois*

φυσικά πλούσιο υλικό για να τροφοδοτηθεί. Και αυτό το υλικό δεν προέρχεται μόνο από τις περιγραφές του Πausανία. Η μακρά παράδοση του Παρνασσού στη δυτικοευρωπαϊκή σκέψη ως όρους των Μουσών και της ποίησης είχε διοχετευθεί και στη ζωγραφική με αρχαιοπρεπή στοιχεία, από την εποχή της Αναγέννησης και ύστερα.

Έναν αιώνα αργότερα από τον Jacob Spon, στα 1765, είναι γνωστή η ανάγνωση του Πausανία που κάνει στους Δελφούς ο Richard Chandler. Στον αιώνα του ορθολογισμού, ο Chandler ταλαντεύεται ανάμεσα στις αρχαιοδιφικές του εξερευνήσεις και την ιερότητα του χώρου. Ο Chandler υποκαθιστά την περιγραφή του άδειου τοπίου με τις πληροφορίες που του προσφέρει ο Πausανίας και προχωρά σε μια λεπτομερή αναπαράσταση του αρχαίου χώρου, έτσι όπως θα έπρεπε κάποτε να υπήρξε. Η περιγραφή του Πausανία συγκρίνεται με τη δική του, έτσι ώστε η έμμεση αναφορά να δηλώνεται μόνο από τον παρελθοντικό χρόνο των ρημάτων<sup>14</sup>. Παράλληλα όμως με την απρόσωπη και λεπτομερή περιγραφή της αρχαίας τοποθεσίας, το τοπίο υποβάλλει τον περιηγητή όσο και η αίγλη του αρχαίου θεού<sup>15</sup>, ή με άλλα λόγια η ιερότητα του αρχαίου χώρου

encore qu'à demi. [...] *Dos mou na zis ena condigli / Na graspo mian tragedian / Dia ti irthamen eis to vouni / Orou mousais econepsan. C'est-à-dire: Donnez-moy de grace une plume, / Que je compose une chanson, / Puisque nous avons la fortune / De voir la maison d'Apollon*»: Jacob Spon, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, Fait és années 1675 & 1676*, Lyon 1678, v. 2, σ. 55-56.

14. «Pausanias has described it. Near the entrance from Schifte was a temple in ruins; with one empty. A third contained a few images of Roman emperors. Beyond these was the temple of Minerva styled Pronaea, because after it was the principal temple, that of Apollo. There the god interposed to repel the Persians. By the temple of Minerva was the portion of Phylacus, an heroum or monument. His spectre, it was believed, had appeared to the Persians and to the Gauls, in armour, huge and tall. A court of the Gymnasium was said to have been the birthplace of the wild fow, which wounded Ulysses. Turning from it to the left and going down not more than three stadia. Less than half a mile, you came to the stream of Pleistus. Proceeding up to the temple of Apollo, on the right hand was the water of Castalia, sweet to drink. The houses, with the sacred inclosure of the temple, which overlooked the city, stood on an acclivity»: Richard Chandler, *Travels in Greece: or, an account of a tour made at the expense of the Society of Dilettanti*, Dublin 1776, σ. 276-277.

15. «The natural strength of the place excited admiration as much as the majesty of the god»: Richard Chandler, *Travels in Greece*, ό.π., σ. 276.



έτσι όπως έχει διαμορφωθεί και επιβιώσει ανά τους αιώνες με όχημα τη φιλολογική γνώση δεν παύει να αποτελεί το φίλτρο πρόσληψης του σύγχρονου τοπίου. Η αναβίωση θα ολοκληρωθεί βέβαια λίγα χρόνια αργότερα, στα 1788, όταν ο Abbé Barthélemy ταξιδεύει τον Ανάχαρσι στους Δελφούς και την Ολυμπία<sup>16</sup> με οδηγό και πάλι τις περιγραφές του Πασανία και θα τροφοδοτήσει έτσι κι αυτός με τη σειρά του το συλλογικό φαντασιακό και την πρόσληψη του τοπίου από τους μεταγενέστερους αρχαιόφιλους ταξιδιώτες.

«Τι όνομα είναι αυτό που μόλις ξεστόμισα», γράφει με δέος ο Rouqueville για την Ολυμπία<sup>17</sup> και δηλώνει ότι λίγα θα είχε να προσθέσει μπροστά στα όσα έχουν γράψει για τον ιερό αυτό τόπο, τον αφιερωμένο στις τέχνες και στα αγωνίσματα, παλαιότεροι και νεώτεροι συγγραφείς και κυρίως εκείνος που έγραψε το ταξίδι του Ανάχαρσι. Ο χώρος της Ολυμπίας για τον Rouqueville είναι μάρτυρας της πιο όμορφης γιορτής που φώτισε ποτέ ο ήλιος πάνω στη γη, αλλά η περιγραφή των αγώνων ανήκει στην ποίηση και κανείς δεν μπορεί να το κάνει αυτό καλύτερα από τον Abbé Barthélemy. Η πιστή περιγραφή της σημερινής τοπογραφίας, με την οποία καταπιάνεται ο Rouqueville, δεν έχει άλλο στόχο από το να αντιπαραθέσει για τους φιλεπιστήμονες ταξιδιώτες τις μαρτυρίες της αρχαίας ιστορίας με τη σύγχρονη κατάσταση του τόπου. Το τοπίο συνεπώς για τον Rouqueville αποβαίνει η πύλη επικοινωνίας του παρόντος με το παρελθόν<sup>18</sup>.

16. Jean-Jacques Barthélemy (abbé), *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, de Bure aîné, Paris 1788, 4 τόμοι.

17. F.-C.-H.-L. Pouqueville, *Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie, et dans plusieurs autres parties de l'Empire Othoman, pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801. Comprenant la description de ces pays, leurs productions, les mœurs, les usages, les maladies et le commerce*, Gabon, Paris 1805, v. 1, σ. 123.

18. «Mais je dois omettre la mémoire des temps héroïques, et me garde[r] de retracer ici ces jeux solennels dont tous les écrivains de l'antiquité et les modernes, ont parlé avec tant d'enthousiasme. Ma main timide n'ajouterait rien aux descriptions que nous en avons, et sur-tout à celles qu'en a faites, de nos jours, le savant auteur du voyage d'*Anacharsis*. Laissant donc de côté la partie poétique des jeux d'Olympie, je me bornerai à tracer la topographie des lieux, afin que les voyageurs, conduits par l'amour de la science dans ces champs témoins des plus belles fêtes que le soleil ait éclairées sur la terre, puissent confronter les témoignages de l'histoire ancienne avec la situation actuelle des mêmes lieux»: F.-C.-H.-L. Pouqueville, *Voyage en Morée*, ό.π., v. 1, σ. 124.

«Η αλήθεια έμοιαζε να εναρμονίζεται με τη φαντασία»<sup>19</sup> έγραφε ο Ιταλός Saverio Scrofani μπροστά στο έρημο τοπίο της Ολυμπίας, αποδίδοντας έτσι με ακρίβεια τον τρόπο με τον οποίο εκείνος και άλλοι ταξιδιώτες αντικρίζουν τον χώρο. Παραδομένος στη φαντασία του, ο Scrofani αναβιώνει το αρχαίο σκηνικό: στα μάτια του το στάδιο και οι ναοί βρίσκουν τη θέση τους στο έρημο τοπίο, όπως και οι θεατές των αγώνων που συρρέουν κατά πλήθη. Με θρησκευτικό δέος ο επισκέπτης παρασύρεται από το πλήθος, παρακολουθεί τα αγωνίσματα, τον συνεπαίρνει η ομοφυχία, το ενωτικό πνεύμα και η ευγενής άμιλλα. Αισθάνεται ότι βρίσκεται στο γεωγραφικό εκείνο σημείο που συμπυκνώνει το αρχαιοελληνικό πνεύμα και συνδέει το ανθρωπινό γένος.

Ο χώρος εικονοποιείται και ζωντανεύει με σκηνές από το παρελθόν, το βλέμμα υποκαθιστά τη γραφή, και το παρόν της ανάγνωσης μεταφέρεται στο παρόν της περιγραφής: ο περιηγητής επικαλείται συνεχώς το βλέμμα του αναγνώστη προκειμένου να αντικρίσει και εκείνος μαζί του τον Θεμιστοκλή ή τον Σωκράτη που εισέρχονται στον χώρο των αγώνων κάτω από τις επευφημίες του πλήθους, έναν αθλητή, νικητή στον αγώνα δρόμου, που προσεύχεται περιτριγυρισμένος από θεατές ενώ προηγούνται οι μουσικοί τραγουδώντας παιάνες που θυμίζουν όμως στίχους του Πιέτρο Ματαστάζιο. Η σύζευξη του αρχαίου ελληνικού και του δυτικού πολιτισμού είναι σαφώς παρούσα στην περιγραφή του λίαν ευφάνταστου Scrofani, ενώ η πιστή αποτύπωση της σύγχρονης πραγματικότητας –απαρέγκλιτος κανόνας κάθε περιηγητικής αφήγησης και απόλυτη συνθήκη για την πρόσληψή της από τον αναγνώστη– τελικά ταυτίζεται με την καθαρά μυθοπλασιακή αναβίωση του παρελθόντος, η περιγραφή του τοπίου ταυτίζεται με τη φαντασιακή αναβίωση της Ιστορίας και της κεκτημένης γνώσης. Τα περιηγητικά κείμενα, άλλωστε, συχνά συμπληρώνουν την εξωτερική περιγραφή με τη φαντασία που απορρέει από την ιστορική γνώση και έτσι, αφενός θέτουν αναπόδραστα το ζήτημα του ορισμού της ίδιας της λογοτεχνίας, αφετέρου όμως δηλώνουν τον

19. «La vérité semblait s'accorder avec l'imagination, et dans cette petite vallée je croyais reconnaître la forme et la longueur du Stade. Que fallait-il de plus pour me transporter, en idée, aux anciens jeux olympiques?»: Xavier Scrofani, *Voyage en Grèce*, ό.π., τ. 1, σ. 63.

τρόπο με τον οποίο η παιδεία και η κεκτημένη γνώση διαμορφώνουν ή και αλλοιώνουν την πρόσληψη της πραγματικότητας<sup>20</sup>.

Στο ίδιο ακριβώς πλαίσιο κινείται και ο Αμερικανός Rufus Anderson: «Κανείς δεν θα έχτιζε το σπίτι του σε αυτήν εδώ την έρημη πεδιάδα» έγραφε στα 1830, στην Ολυμπία. Το τοπίο μπροστά του δεν υπάρχει παρά ως κενός χώρος που δεν μπορεί παρά να δείξει την ολοκληρωτική αλλαγή από την αρχαιότητα και το τελεσίδικο της ιστορικής εξέλιξης. Η μνήμη και η περιγραφή του εξαφανισμένου κατοικημένου χώρου, με τις στοές, τις σκιερές αλέες και τις συστάδες των δέντρων, με τα μεγαλειώδη κτίσματα που στόλιζαν την πεδιάδα, με τα πλήθη που συγκεντρώνονταν για τους αγώνες, η φαντασιακή δηλαδή αναπαράσταση του παρελθόντος είναι για τον Anderson ο μοναδικός τρόπος περιγραφής του σύγχρονου τοπίου, του έρημου βοσκότοπου στην πεδιάδα της Ολυμπίας<sup>21</sup>.

Στις αρχές του 20ού αιώνα, και ενώ τα αρχαία μνημεία έχουν ήδη αποκαλυφθεί, ο ζωγράφος Émile Gaudissart, συνεχίζει την παράδοση και μπροστά στο δελφικό τοπίο που ξεδιπλώνεται με μεγαλειώδη ομορφιά στο γύρισμα του βουνού, αναπλάθει το αντίστοιχο θέαμα που αντίκριζαν οι προσκυνητές της αρχαιότητας: βλέπει μαρμάρινους ναούς

20. Βλ. σχετικά, Adrien Pasquali, *Le tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Klincksieck, Paris 1994. Για το ταξίδι στην Ανατολή την εποχή του ρομαντισμού, βλ. Sarga Moussa, *La relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Klincksieck, Paris 1995.

21. «While looking over this deserted plain –for no man thinks it worthwhile to erect his dwelling there- I could not but compare its present condition with that of ancient times. How changed! Splendid porticoes and shaded walks and groves crowned all these heights, and magnificent structures adorned the plain. And during the games, what crowds, what bustle, what busy preparation what anxiety, fear and hope; what disappointment and grief; what exaltation and triumph; what glory was won, what shouts echoed, among these hills! Here the human body and the human mind put forth their highest powers, and here an influence was exerted upon the Grecian communities, which will never be exerted here again, but which must have been immense during a period of more than a thousand years»: *Observations upon Peloponnesus and Greek islands made in 1829*, by Rufus Anderson, one of the Secretaries of the American Board of Commissioners for foreign Missions, Crocker and Brewster, Boston – Jonathan Leavitt, New York 1830, σ. 102.

και παλάτια, κολόνες με περίτεχνα αετώματα και χίμαιρες, θησαυρούς, τον τρίποδα της Πυθίας, τα λουτρά, τις βαθμίδες του θεάτρου, χιλιάδες αγάλματα και μια ζωή πολύβουη σε μια πόλη που φαντάζει υπερμεγέθους και βρίσκεται σε διαρκή κίνηση<sup>22</sup>. Το μοτίβο της κρυμμένης ιερής πόλης στο βουνό, σαν παράδεισος σε μια γήινη αποκάλυψη, το κατώφλι του μύθου και της αλληγορίας για το οποίο μιλούσε ο Lefainvre, είναι μια από τις συμβολικές λειτουργίες του βουνού σε προφορικές και γραπτές παραδόσεις<sup>23</sup> και απηχεί ακόμη και τις περιγραφές του Αγίου Όρους ή του όρους των Ελαιών. «Delphes! J'allais dire Jérusalem...», γράφει ο Lefainvre, και συνεχίζει: «ο Ομφαλός, η θεική πέτρα που έπεσε από τον Όλυμπο, και που στη μέση του ιερού σημάδευε το κέντρο του παλαιού κόσμου, πού να την φάξουμε; Όμως δεν είναι πια εδώ το κέντρο του σύμπαντος. Είναι παντού»<sup>24</sup>.

22. «Après une assez longue ascension, on arrive enfin au village de Kastrie; encore quelques minutes et derrière une croupe de la montagne, tout-à-coup le panorama de Delphes se déploie. Quel coup de théâtre! Le site est d'une beauté terrible et grandiose! [...] C'est dans cet endroit merveilleusement choisi que les prêtres d'Apollon avaient fait construire leur temple et installé la Pythie. Lorsqu'au détour du chemin, les pèlerins de l'antiquité, venus de tous les coins du monde grec, apercevaient tout-à-coup, après dix jours de voyage, cette ville immense, étagée en terrasses, et d'un seul coup d'œil envisageaient tous ces temples de marbre, ces palais, ces colonnes formidables surmontées de groupes sculptés ou de chimères, ces trésors, le trépied, les bains immenses, les hauts gradins du théâtre, les portiques, les milliers de statues, et la vie grouillante d'une ville constamment en activité, l'impression devait être puissante, et l'imagination, déjà préparée par les récits rapportés et les fatigues d'une longue route, était dès lors toute prête à accepter aveuglement et à interpréter les plus obscures divagations de la pauvre Pythie»: E. Gaudissart, «Impressions de Grèce», conférence faite à la Société de Géographie, le 24 avril 1908, σ. 422.

23. Για μια επισκόπηση της βιβλιογραφίας σχετικά με τα βουνά και των ποικίλων επιστημονικών κατευθύνσεων της βλ. David Smethurst, «Mountain Geography», *Geographical Review*, τ. 90, αρ. 1 (Ιανουάριος 2000) 35-56. Για την πρόσληψη του τοπίου, και ειδικά του ορεινού, ως διαμορφωτικού παράγοντα του πολιτισμικού τοπίου στην αρχαία Ελλάδα, βλ. Richard Buxton, «Imaginary Greek Mountains», *The Journal of Hellenic Studies*, 112 (1992) 1-15 και Simon Schama, *Landscape and Memory*, ό.π., σ. 404-446.

24. Paul Lefainvre, «Un pèlerinage à Delphes», ό.π., σ. 450, 453: «Et l'Omphalos, la pierre divine tombée de l'Olympe et qui, placée au milieu du tabernacle, marquait

Για τους ταξιδιώτες όμως, που με πολλούς κόπους κατορθώνουν να διανύσουν τις μεγάλες αποστάσεις και τα δύσβατα βουνά, η πραγματικότητα δεν εξοβελίζεται οριστικά από τον οραματισμό του παρελθόντος, αλλά πολλές φορές επιβάλλει τη σύγκριση του παρόντος με το παρελθόν. Για την ακρίβεια το παρόν υπάρχει, αλλά ως κακοφορμισμένη αντανάκλαση του παρελθόντος και η περιγραφή του σύγχρονου τοπίου δεν μπορεί συνεπώς να πραγματοποιηθεί παρά μόνο μέσα από τον λόγο της απουσίας. Ακριβώς αυτός ο λόγος της απουσίας χαρακτηρίζει την περιγραφή του Charles Schaub όταν στα 1840 αντικρίζει το μικρό χωριό Καστρί στους Δελφούς και διαπιστώνει ότι δεν είναι άλλο από ένα συνονθύλευμα από πέτρινες καλύβες που δεν θυμίζουν σε τίποτε την αρχαία αίγλη της πόλης του Απόλλωνα<sup>25</sup>. Η εκφορά του λόγου του Schaub αφήνει να διαφανεί η προσδοκία της αναβίωσης και η νοσταλγία του παρελθόντος που δεν ικανοποιούνται από το σύγχρονο τοπίο, το οποίο θα έλεγε κανείς ότι κατά κάποιον τρόπο όφειλε να φέρει τα σημάδια της αρχαιότητας. Η έλλειψη αυτή μεταφέρεται στην περιγραφή του τοπίου μέσα από την εναλλαγή της αρχαίας εικόνας και της σύγχρονης πραγματικότητας, τη διάσταση δηλαδή μεταξύ αφηρημένης γνώσης και σύγχρονης αντίληψης του χώρου, μεταξύ της προσδοκίας, της ματαίωσής της ή και της προβολής της στο σύγχρονο τοπίο.

Η περιγραφή της Κασταλίας πηγής των Μουσών από τον Schaub με τη σκηνή των γυναικών να πλένουν τα ρούχα τους παραπέμπει σε αρχαϊκά πρότυπα, αλλά φέρει και ίχνη από τις αντίστοιχες ζωγραφικές αναπαραστάσεις στη νεοκλασικιστική και τη σύγχρονή του ρομαντική ζωγραφική<sup>26</sup>. Μία ίδια σκηνή, στον ίδιο χώρο περιγράφεται και από

*l'ombilic du vieux monde, où le chercherons-nous? Mais ce n'est plus ici qu'est le centre de l'univers. Il est partout».*

25. «Ce village n'est qu'une réunion de chaumières en pierres sèches ou en pisé, reconstruites depuis la guerre et placées sans ordre sur le penchant de la montagne. Il ne reste rien à la ville d'Apollon de sa splendeur antique; ses roches, ses fontaines naturelles et quelques travaux pratiqués dans le roc servent seuls à en faire reconnaître l'emplacement. Il n'y a ni kâni ni magadzi à Castri, dans ce lieu qui était autrefois le rendez-vous de tant de milliers de pèlerins»: Charles Schaub, «Les Thermopyles et Delphes en 1840», *ανάτυπο από την Bibliothèque Universelle de Genève* (Σεπτέμβριος 1841), σ. 26.

26. «Tout près de ce bassin plusieurs femmes et jeunes filles, la tête enveloppée dans

τον Eugène Yéméniz στα 1854<sup>27</sup>. Και οι δύο περιηγητές σκύβουν να ξεδιφάσουν στην πηγή, ο μεν Schaub αναζητώντας την έμπνευση, ο δε Yéméniz ως «ευσυνείδητος ταξιδιώτης». Ο χαρακτηρισμός «ευσυνείδητος ταξιδιώτης» δηλώνει μια παγιωμένη πρακτική, το αναγκαίο προσκύνημα στην πηγή των Μουσών στις πλαγιές του Παρνασσού, που έδωσε το όνομά του σε ένα σημαντικό πνευματικό και λογοτεχνικό κίνημα στην Ευρώπη. Στο πλαίσιο του ρομαντισμού, το αρχαίο παρελθόν, με τους μύθους του και τις παραδόσεις του, ως αναπόσπαστο τμήμα της κλασικής παιδείας και της πνευματικής αποσκευής των ταξιδιωτών, συστατικό στοιχείο της ίδιας της εμπειρίας τους και της ταυτότητάς τους, καθορίζει αναπόδραστα την πρόσληψη του τοπίου, ακόμα και αν η γνώση του παρελθόντος συχνά έρχεται σε σύγκρουση με τη θέαση του παρόντος, ακόμα και αν ο κόσμος της γνώσης έρχεται σε σύγκρουση με εκείνον της πραγματικότητας. Και αν, κοιτώντας τις γυναίκες στην πηγή, ο ένας αναφέρεται στη Ναυσικά ή και στη θεά Αθηνά και ο άλλος στους Σάτυρους και στις Ναϊάδες, πάντως και οι δύο επιβεβαιώνουν ότι η πρόσληψη του τοπίου δεν μπορεί παρά να είναι βιωματική και πολιτισμική, αφού κινητοποιείται και διαμορφώνεται από την υπάρχουσα γνώση, από τη βιωμένη εμπειρία και από τις συνιστώσες της πολιτισμικής ταυτότητας.

un capuchon de toile blanche, étaient occupées à laver du linge; elles avaient allumé du feu, et des chaudières leur servaient à faire la lessive. Elles n'étaient certainement pas des filles de roi; elles ne pouvaient pas toutes se comparer à la belle Nausicaa; cependant quelques-unes ne manquaient pas de grâce. Elles me saluèrent selon la manière du pays, en portant la main sur le cœur, et me suivirent des yeux comme je m'approchai du rocher pour me désaltérer à la source inspiratrice. [...] J'ai rencontré près de là une femme de 40 à 50 ans, dont les traits me frappèrent. Le mouchoir blanc dont sa tête était enveloppée encadrait une figure qui portait évidemment le type ancien, et qui avait les caractères que l'on attribue à la déesse Minerve; ses traits exprimaient à la fois l'énergie et la sagesse»: Charles Schaub, «Les Thermopyles et Delphes en 1840», ό.π., σ. 27, 29.

27. «Cinq ou six femmes y lavaient du linge, quand j'y arrivai. Leurs cheveux dénoués flottaient ou tombaient sur leur poitrine. Traînant parfois jusque dans l'onde de la fontaine; de leur extrémité des gouttes d'eau s'échappaient comme des perles. C'était une scène toute mythologique: le Faune et les Naïades, rien ne manquait au tableau. Elles me tendirent gracieusement une planche pour me laisser traverser un petit bassin et arriver jusqu'à la source même, à laquelle je tenais à me désaltérer en voyageur consciencieux»: Eugène Yéméniz, *Voyage dans le Royaume de Grèce*, E. Dentu, Paris 1854, σ. 339.

Τον στερεοτυπικό αυτό τρόπο ενατένισης του τοπίου τον συναντούμε όμως και νωρίτερα, σε περισσότερο ορθολογιστικές εποχές από τους ευφάνταστους χρόνους του ρομαντισμού. Ο Richard Chandler, όπως όλοι οι ταξιδιώτες, δεν παραλείπει να βρέξει τα χέρια του στα νερά της πηγής. Καταλαμβάνεται όμως από τρέμουλο που τον εμποδίζει να σταθεί όρθιος ή να περπατήσει χωρίς βοήθεια. Την αδιαθεσία του την αποδίδει στην παγωμένη θερμοκρασία και με τον τρόπο αυτό ερμηνεύει και την αντίστοιχη κατάσταση της Πυθίας<sup>28</sup>.

Στους τόπους μνήμης η επαφή με το παρόν είναι συνυφασμένη και με οδυνηρές συγκρίσεις. «Θα έπρεπε να αρκεστούμε σε όσα μας μαθαίνουν τα βιβλία για τα πλούτη και για τα στολίδια του τόπου αυτού», έγραφε ο Spon για τους Δελφούς, ήδη από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, «γιατί δεν έχει απομείνει παρά μόνο εξαθλίωση και όλη η λάμψη χάθηκε σαν ένα φευγαλέο όνειρο»<sup>29</sup>. Αντίστοιχη είναι η αφήγηση του Eugène Yéméniz που βλέπει το άθλιο χωριό Καστρί σκαρφαλωμένο στον βράχο σαν την άγρια φωλιά ενός αρπακτικού πτηνού. Καστρί είναι το όνομα που φέρει σήμερα η τοποθεσία του αρχαίου ιερού του Απόλλωνα, σημειώνει ο Yéméniz, και συμπληρώνει ότι αυτό είναι όλο κι όλο που θυμίζει στον θλιμμένο ταξιδιώτη την ύπαρξη των υπέροχων Δελφών<sup>30</sup>. Ο Yéméniz περιγράφει το σύγχρονο τοπίο με την εικόνα της απουσίας του παρελθόντος. Δεν υπάρχουν πια «ούτε ναοί, ούτε χρυσοποίκιλτα αγάλματα να λάμπουν στον ήλιο, ούτε χοροί, ούτε αγωνίσματα, ούτε συναθροισμένα πλήθη [...] ούτε κατακτητές άπληστοι να αρπάζουν από τον ουρανό το μυστικό του μέλλοντός τους. [...] Γνώθι σεαυτόν. Όλα εξαφανίστηκαν, σαν την επόμενη μέρα της γιορτής». Μόνο η χλωμή και θλιμμένη Σίβυλλα μοιάζει να κατοικεί μόνη σε αυτά τα σκοτεινά και έρημα μέρη.

28. Richard Chandler, *Travels in Greece*, ό.π., σ. 281.

29. «Il nous en falut tenir là, & nous contenter de ce que les Livres nous pouvoient apprendre des richesses & des ornements de ce lieu-là; car il n'y a plus que de la misere, & tout son éclat a passé comme un songe»: Jacob Spon, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant*, ό.π., σ. 66.

30. «Castri est le nom d'un misérable village perché sur un roc comme le nid sauvage d'un oiseau de proie; c'est aussi le nom que porte aujourd'hui l'emplacement de l'antique sanctuaire d'Apollon. C'est là tout ce qui rappelle au voyageur attristé l'existence de la superbe Delphes»: Eugène Yéméniz, *Voyage dans le Royaume de Grèce*, ό.π., σ. 336.



«Και σαν σε όνειρο που εύκολα το γεννά η φαντασία, την βλέπουμε να περνά, την άτυχη ιέρεια, δυστυχισμένη στη δόξα της και στην αθέλητη γνώση της»<sup>31</sup>.

Αν όμως τα πλούτη και τα μεγαλεία εξαφανίστηκαν «μόνο το τοπίο μένει अपαράλλακτο», συλλογίζεται ο Eugène Yéméniz στους Δελφούς, ακούγοντας τον αέρα να έρχεται από τη θάλασσα και να συνθλίβεται πάνω στα βράχια με θλιβερούς αναστεναγμούς. Στους Δελφούς ο ίδιος αέρας γίνεται ένα μακρόσυρτο κλάμα και γεμίζει την ψυχή με θλίψη, αλλά και με τον φόβο μήπως η Πυθία ξαναβρήκε τη φωνή της για να αποκαλύψει όλες τις δυστυχίες που επιφυλάσσει το μέλλον<sup>32</sup>.

---

31. «Plus de temples, ni de statues couvertes d'or et luisant au soleil; plus de danses, plus de jeux, plus de processions solennelles, ni de peuples assemblés; plus d'amphyctions réglant les destinées de la Grèce; plus de conquérants avides d'arracher au Ciel le secret de leur avenir; plus de philosophes s'inclinant devant la devise la plus sage et la plus vraie peut-être qu'ait enfantée le génie du paganisme, Γνώθι σεαυτόν, Connais-toi toi-même! Tout a disparu, comme le lendemain d'une fête, les splendides échafaudages, la musique, les danses, et le peuple qui cherchait la joie. La pâle et triste sibylle semble seule habiter ces lieux sombres et déserts. En un rêve facilement enfanté par l'imagination, on la voit passer, l'infortunée prêtresse, malheureuse de sa gloire et de sa science involontaire, conduite par d'inflexibles pontifes qui la forcent à s'asseoir sur le trépied fatal où le dieu l'attend avec ses fureurs, son délire, ses tourments et ses obscurs mensonges»: Eugène Yéméniz, *Voyage dans le Royaume de Grèce*, ό.π., σ. 337-338.

32. «Si les richesses et les magnificences destinées à voiler de terribles mystères ont disparu, la nature est restée la même. [...] La nuit, si vous vous éveillez vous entendez le vent qui vient sans cesse de la mer et qui se brise contre les anfractuosités des rochers en poussant de lugubres gémissements; et cependant à quelques pas de là, dans la baie et sur le rivage de Crissa, le même vent chante ou soupire, doux et mélancolique. À Delphes il devient un sourd grondement, une plainte prolongée qui remplit l'âme de tristesse et vous fait craindre, quand vous l'écoutez, que l'antique oracle n'ait recouvré la parole pour vous révéler toutes les tristes choses que vous réserve peut-être le destin»: Eugène Yéméniz, *Voyage dans le Royaume de Grèce*, ό.π., σ. 338.





## Résumé

### Ourania Polycandrioti

#### Lieux de mémoire et résurrection imaginaire du paysage antique

Les lieux de mémoire, faisant écho à l'œuvre de Pierre Nora, sont ici compris en tant que les représentations symboliques de la mémoire et du patrimoine collectifs. La mémoire de l'Antiquité transcende les frontières nationales, émane de l'éducation classique européenne et relie la civilisation grecque antique à l'identité de l'Occident moderne. Les récits des voyageurs étrangers en Grèce ne manquent pas de faire référence à des lieux qui portent un poids symbolique et sémantique, à des espaces devenus des lieux de mémoire, tant pour la culture grecque que pour la culture occidentale en général. Un exemple caractéristique constitue les textes qui se réfèrent aux sites antiques de Delphes et d'Olympie, en un temps antérieur aux excavations des lieux, effectuées après le milieu du XIXe siècle. Les caractéristiques qui leur sont communes ont rapport à leur statut privilégié pendant l'Antiquité: ce sont des lieux saints, ils ont une histoire importante et une forte dimension symbolique faisant référence à des valeurs universelles, à l'unité et à la concorde, ainsi qu'à la culture: les arts et l'idéal sportif. Toutes leurs descriptions antérieures aux excavations font revivre l'antiquité de manière presque fictive, en se fondant à la description du paysage et aux textes de Pausanias. Ces descriptions dépassent la représentation de la réalité, donnent libre cours à l'imagination, recourent à la fonction connotative du discours et font allusion au monde des idées.



ΛΑΜΠΡΟΣ ΒΑΡΕΛΑΣ

Αστικό και επαρχιακό τοπίο στην ελληνική  
ηθογραφία: από την αμφιταλάντευση στην  
επικράτηση του επαρχιακού\*

Ξέρετε ότι έχει χυθεί πολλή μελάνη για το ζήτημα της ηθογραφίας και ότι πολλά επιμέρους ζητήματα γύρω από αυτόν τον όρο παραμένουν ακόμη ανοιχτά. Μια ανα-θεώρηση ενός από αυτά θα δούμε σήμερα, συνοψίζοντας στην πραγματικότητα τη σχετική βιβλιογραφία και εξετάζοντάς την στο πλαίσιο του βασικού θέματος του Συνεδρίου μας: του τοπίου και της αισθητικής του διαχείρισης, της αναπαράστασής του στην τέχνη.

Ένα, λοιπόν, κεντρικό ζήτημα είναι η σχέση της ηθογραφίας με το άστυ και την επαρχία. Είναι γνωστοί οι διάφοροι επιθετικοί προσδιορισμοί που προτάθηκαν κατά καιρούς αποτυπώνοντας τον προβληματισμό εάν η ηθογραφία αφορά μόνο τον επαρχιακό χώρο ή και το αστικό τοπίο και ποιο μέρος του αστικού χώρου (τη μικροαστική γειτονιά, την εργατική ταβέρνα και άλλα πολλά).

Η ηθογραφία σήμερα πια είναι (και πρέπει να είναι) ένας ιστορικά προσδιορισμένος όρος, τουλάχιστον για την ελληνική γραμματολογία και φιλολογική κριτική: η πολυσυζητημένη τάση που εμφανίζεται στα τέλη του 19ου αιώνα στην πεζογραφία και συνδέεται με την αναπαράσταση του επαρχιακού ελληνικού χώρου. Ωστόσο, η καταγωγή του όρου και η πορεία των “αναλόγων” του στη Δυτική Ευρώπη μάς βοηθούν να

---

\* Διατηρώ τον προφορικό χαρακτήρα της ανακοίνωσης, επειδή αποτελεί τμήμα ευρύτερης μελέτης για την ηθογραφία που θα εκδοθεί προσεχώς σε αυτοτελή έκδοση.

τον κατανοήσουμε καλύτερα, να δούμε ποιες διαδρομές ακολούθησε και πώς και γιατί κατέληξε να ταυτίζεται με την αναπαράσταση της επαρχιακής ζωής και χαρακτηριστικών τύπων των μικρών επαρχιακών κοινωνιών.

Γνωστές είναι οι ποικίλες προσπάθειες διερεύνησης της γενεαλογίας της ηθογραφίας (αν είναι γαλλικής ή γερμανικής προέλευσης κτλ.), ωστόσο ο όρος δεν πρέπει να αποσυνδέεται από τη γαλλική *étude de mœurs* και τις ποικίλες “ρεαλιστικές” εκδοχές της (από τους προγόνους: Mercier, De Jouy, Mme de Girardin –τον κύριο εισηγητή: Balzac– τις *physiologies* και τα ποικίλα συλλογικά έργα του τύπου *Les Français peints par eux-mêmes* που επιχειρούν να καταγράψουν διάφορους κοινωνικούς τύπους– ως το απόγειο: Daudet, Zola με τα διάφορα *mœurs, parisiennes, de province* κ.ά.). Πίσω από όλες αυτές τις απόπειρες βρίσκονται οι γενικοί ανθρώπινοι «τύποι» για τους οποίους έχει κάνει τόσο λόγο ο Balzac στους προλόγους των μυθιστορημάτων του, αντιπροσωπευτικές φιγούρες μιας κοινωνίας και μιας εποχής που συνοψίζουν τα χαρακτηριστικά και τις αντιδράσεις ενός συνόλου ανθρώπων. Άρα, η έννοια της μελέτης ηθών και της περιγραφής χαρακτηριστικών γενικών τύπων μιας ορισμένης κοινωνίας και εποχής περιλάμβανε, τουλάχιστον στη γαλλική του εκδοχή, και το αστικό τοπίο, και αυτό της πρωτεύουσας δηλαδή, όπως δείχνουν τα διάφορα εγχειρήματα για την απεικόνιση στη λογοτεχνία των παρισινών ηθών. Και δεν το βλέπουμε αυτό μόνο στον γαλλικό χώρο, αλλά και στην Ισπανία με τη λογοτεχνική τάση *costumbrismo* –ο αντίστοιχος όρος για την ηθογραφία στα ισπανικά–, η οποία κυρίως γύρω στη δεκαετία του 1830 ταυτίστηκε με την πιστή αποτύπωση σε λογοτεχνικά ή λογοτεχνίζοντα κείμενα της ζωής στη Μαδρίτη. Γύρω από τη λογοτεχνική αυτή τάση υπάρχει μια ανάλογη συζήτηση με αυτή της ελληνικής ηθογραφίας, εάν είναι δηλαδή τάση ενταγμένη στον ρεαλισμό ή τον ρομαντισμό, πόσο εθνικιστική είναι, ποια είναι η ιδεολογική της λειτουργία, μικροαστική ή άλλη, και άλλα συναφή.

Για να γυρίσουμε και πάλι στον ελλαδικό χώρο: η συνάρτηση της ηθογραφίας με τον επαρχιακό χώρο έρχεται ως εξέλιξη από τα μέσα της δεκαετίας του 1880 κ.ε. (όχι τόσο με τα αποτελέσματα των δύο πρώτων διαγωνισμών της *Εστίας*, το 1883 και το 1884, όσο με τα πρώτα

ιδεολογικά φορτισμένα εορταστικά κείμενα/διηγήματα του Αλέξανδρου Μωραϊτίδη στην *Ακρόπολη τα Χριστούγεννα* του 1884 και την *Πρωτοχρονιά* του 1885, του Παπαδιαμάντη και άλλων αργότερα). Το ξέρουμε ότι η λέξη υπάρχει από παλιά με ευρύτερη σημασία, ως περιγραφή χαρακτήρων, στη ζωγραφική, στο θέατρο και στο μυθιστόρημα.

Νωρίτερα η ηθογραφική περιγραφή της Αθήνας είχε επιχειρηθεί, αλλά είχε μείνει ανολοκλήρωτη. Έλληνας Μπαλζάκ δεν ευτυχίσαμε να έχουμε, αλλά είναι γνωστές οι απόπειρες να αποτυπωθεί ηθογραφικά (να περιγραφούν χαρακτηριστικά «ήθη και τύποι των Αθηνών») από τον Γρηγόριο Παλαιολόγο (λιγότερο στον *Πολυπαθή*, περισσότερο στον *Ζωγράφο*), από τον Ιάκωβο Πιτσιπιό, τον Παύλο Καλλιγά, τον Άγγελο Βλάχο ή ακόμη και από τον Χαρίλαο Δημόπουλο. Δεν δημιούργησαν όμως μεγάλη παράδοση (με εξαίρεση ίσως τον Βλάχο) όπως δεν είχαν συνέχεια και πιο λησμονημένα εγχειρήματα γαλλοθρεμμένων λογίων και λογοτεχνών, με χαρακτηριστικότερο τον Μαρίνο Παπαδόπουλο Βρετό, ο οποίος, ακολουθώντας τις σύγχρονες του γαλλικές τάσεις, περιγράφει (την περίοδο από τα μέσα της δεκαετίας του 1840 ως το 1870) ήθη και τύπους των Αθηνών (τους νεήλυδες Φαναριώτες, τους αγωνιστές του '21, τους προικοθήρες που βάζουν στο στόχαστρο γόνους πλούσιων οικογενειών, τους σαλεπιτζήδες, τυπολάτρες εμμονικούς δημόσιους υπαλλήλους κ.ά., θυμίζοντας άλλοτε τις γαλλικές *physiologies* και άλλοτε τον ισπανικό/μαδριλιάνικο *costumbrismo* ή τα *mœurs parisiennes*). Και αυτά στην ηθογραφική προϊστορία θα πρέπει να ενταχθούν, με τις κατά καιρούς προσαρμογές και ιδιαιτερότητες: πιο διδακτικά (μοραλιστικά) στην αρχή, καθώς κουβαλούν πίσω τους την ηθικοδιδασκτική παράδοση του Διαφωτισμού, περισσότερο περιγραφικά ή ρεαλιστικά στη συνέχεια. Από την άλλη, έχουμε και την αναπαράσταση του επαρχιακού τοπίου και της ανθρωπογεωγραφίας του. Γνωστά κι αυτά: πρώτες απόπειρες βλέπουμε σε κάποιες προσπάθειες του Αλέξανδρου Σούτσου στον *Εξόριστο του 1831* να περιγράψει επαρχιώτικους τύπους στη Ρούμελη, και αργότερα στους γνωστότερους Παύλο Καλλιγά και Χαρίλαο Δημόπουλο, αλλά και στον λιγότερο γνωστό Πάνο Ηλιόπουλο που περιγράφει τα παραδοσιακά ήθη της Ύδρας και των Σπετσών, και ακόμη πιο μετά σε γνωστές τάσεις κατά τη μεταβατική δεκαετία του 1870 με διηγήματα του Δημήτριου Βικέλα, του Ευγένιου Ζαλοκώστα, αφηγηματικά κείμενα

του Αλέξανδρου Μωραϊτίδη και άλλων, πιθανότατα, που θα είναι κρυμμένα στις επιφυλλιδικές στήλες των εφημερίδων και που σιγά σιγά χαρτογραφούνται. Αρχίζει τότε –μέσα στη δεκαετία του 1870– η ανακάλυψη της επαρχίας, τάση που αργότερα σαρώνει όλο το πεδίο (λογοτεχνικό, εικαστικό, επιστημονικό).

Και φτάνουμε και πάλι στην κρίσιμη δεκαετία του 1880: την αμφιταλάντευση ανάμεσα στην περιγραφή του αστικού και του επαρχιακού τοπίου και της ανθρωπογεωγραφίας του καθενός από τους δύο χώρους τη βλέπουμε σε ποικίλες εκδηλώσεις. Ξαναθυμίζω ως προς τη μια πλευρά, την επαρχιακή, μόνο τη βράβευση διηγημάτων επαρχιακής θεματικής στους δύο πρώτους διαγωνισμούς της *Εστίας*, την ευβοϊκή «Χρυσούλα» του Γ. Δροσίνη (1883) και τον λευκαδίτικο «Μπαρμπα-Θωμά» του Ι. Σταματέλλου (1884)· ή ακόμη τα θρακικά (μόνο αυτά) διηγήματα του Βιζυηνού (ηθογραφικά στοιχεία έχουν και αυτά, παρά την αναμφισβήτητη πολυπλοκότητά τους και παρά τη μεγάλη συζήτηση αν είναι ηθογραφίες ή όχι· πάντα εξαρτάται τι ορίζουμε ως ηθογραφία), τα πρώτα σκιαθίτικα διηγήματα των Μωραϊτίδη και Παπαδιαμάντη, τα ηλειακά του Καρκαβίτσα, τα κρητικά του Κονδυλάκη και του Δαμβέργη και άλλα πολλά, που δεν είναι της ώρας να τα απαριθμήσουμε. Από την άλλη πλευρά, την αθηναϊκή, σημειώνω, για την ίδια περίοδο, τα πρώτα διηγήματα του Μητσάκη («Το βάπτισμα» και το «Είς Αθηναίος χρυσοθήρας» – κυρίως το δεύτερο), τα πρώτα διηγήματα και μυθιστορήματα του Ξενόπουλου, αλλά και πιο άγνωστες περιπτώσεις, όπως είναι το *Αθηναϊκαί εικόνες* (1887) του Μιχαήλ Γιαννουκάκη (που σταδιοδρομούσε τότε με το ψευδώνυμο Αίσωπος) ή ακόμη και τον *Λύγκα/Lucifer* Ανδρέα Δ. Παπαδιαμαντόπουλο με το *Ο Σύζυγος το μανθάνει τελευταίος* (1884).

Άρα, δεν πρέπει να έχουμε καμία αμφιβολία ότι το ηθογραφικό αφήγημα περιλαμβάνει καταστατικά στο πεδίο διερεύνησής του και το αστικό τοπίο και όχι μόνο το επαρχιακό (το διαπιστώνουμε στην Ευρώπη, το βλέπουμε και στην Ελλάδα). Πώς, τελικά, στην Ελλάδα επιβάλλεται ως ηθογραφία η σχεδόν αποκλειστική αναπαράσταση του επαρχιακού τοπίου (του αγροτικού και του νησιωτικού κυρίως ή έστω της επαρχιακής μικροπολιτείας) και της ανθρωπογεωγραφίας του; Γιατί τα πράγματα δείχνουν ότι προς τα τέλη της δεκαετίας του 1880 και

ιδίως στις αρχές της επόμενης, το περιεχόμενο του όρου ηθογραφία στενεύει ασφυκτικά και ταυτίζεται με την αναπαράσταση αποκλειστικά ηθών και τύπων της επαρχιακής Ελλάδας. Προφανώς μέσω της γνωστής διαδικασίας των πολλαπλών αιτίων: παρατηρούμε κι εδώ ότι συμβαίνει σε πολλές περιπτώσεις με τη μετακένωση μιας πνευματικής ή λογοτεχνικής τάσης από μία χώρα σε μιαν άλλη, την προσαρμογή της τάσης αυτής στις ιδιαιτερότητες και τα ιδεολογικά ζητήματα και αιτήματα της κάθε χώρας υποδοχής. Γιατί το νέο ζήτημα που προέκυπτε εκείνη την περίοδο, από τη δεκαετία του 1880 κ.ε., είναι η ταυτότητα του νεότερου ελληνισμού, το τι είναι αυτό που τον διαφοροποιεί από τους άλλους λαούς, ποια είναι τα ειδοποιά του χαρακτηριστικά. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, η ελληνική επαρχία και η αξιοποίησή της στα τέλη της δεκαετίας του 1880 συνδέεται όχι πλέον με την επιβεβαίωση της συνέχειας (όπως στο παρελθόν, ότι δηλαδή τα επιβιώματα του αρχαιοελληνικού κόσμου που επιβεβαιώνουν τη συνέχεια διατηρούνται περισσότερο ανέπαφα και αυθεντικά στον επαρχιακό χώρο που μεταλλάσσεται πιο αργά), αλλά με την ανάδειξη της εθνικής (= ελληνικής) ιδιαιτερότητας. Οι Έλληνες λόγιοι έχουν ήδη τιθαसेύσει το εθνικό άγχος των προηγούμενων δεκαετιών και δεν ξοδεύουν πια τις δυνάμεις τους για να αποστομώσουν τους αμφισβητίες της αρχαιοελληνικής συνέχειας, αλλά επιχειρούν τώρα να αναδείξουν το αυθεντικά εθνικό πρόσωπο της σύγχρονης Ελλάδας, το οποίο και ταυτίζουν με το επαρχιακό της (η επιβεβαίωση της συνέχειας μέσω της εκμετάλλευσης της επαρχίας, κατάλοιπο της ρομαντικής περιόδου, και διάφορες αγκυλώσεις του μεταγενέστερου δημοτικισμού οδήγησαν εκεί). Κι αυτό φαίνεται καθαρά κυρίως σε μαχητικούς δημοτικιστές πεζογράφους (πρωτοπαλίκαρα του δημοτικισμού) της δεκαετίας του 1890: ο Αργύρης Εφταλιώτης, ο Κώστας Πασαγιάννης κ.ά. ταυτίζουν το εθνικό με το επαρχιακό αναπτύσσοντας παράλληλα και ένα αντιαθηναϊκό (αντιπρωτευουσιάνικο) και αντιδυτικό (αντιφράγκικο) πνεύμα. Ειδικά ο πρώτος, ο οποίος στις *Νησιώτικες ιστορίες* του, μακριά από τη Λέσβο, στο Λίβερπουλ της Βρετανίας, δεν περιορίζεται σε μια νοσταλγική, εξιδανικευτική αναπόληση των παιδικών του χρόνων στην Εφταλού, αλλά εξαπολύει και μια οξεία επίθεση εναντίον του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού και της φραγκεμένης Αθήνας. Αναπόφευκτα πια, το εθνικό στη λογοτεχνία γίνεται

ταυτόσημο με την επαρχιακή ζωή (στην πραγματικότητα με όψεις της που προκύπτουν από μια αφαίρεση που κάνουν οι πεζογράφοι) και επιβλήθηκε ως μόδα κατά την τελευταία δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα όχι μόνο με το ηθογραφικό αφήγημα, αλλά και με τη λαογραφική ποίηση, με το κωμειδύλλιο και με το δραματικό ειδύλλιο. Επιστρατεύεται και σ' αυτή την περίπτωση η ελληνική επαρχία, με το ιδεολόγημα ότι η πρωτεύουσα είναι έρμαιο των ξένων μιμήσεων, ένα κακέκτυπο της Δυτικής Ευρώπης, υπό συνεχή και ταχύτατη μετάλλαξη, χωρίς σταθερές δομές, χωρίς ακόμη ευδιάκριτα παγιωμένα χαρακτηριστικά. Την αντίληψη αυτή τη συναντούμε διάχυτη ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1870, αλλά βλέπουμε ότι την αποδέχονται ακόμη και ο Μητσάκης και ο Ξενόπουλος που ερίζουν σχετικά με αυτό το ζήτημα εκεί γύρω στα 1890, και θα δούμε στη συνέχεια το ενδιαφέρον και αποκαλυπτικό αυτό επεισόδιο.

Η αφορμή δίνεται με την έκδοση του μυθιστορήματος του Ξενόπουλου *Νικόλας Σιγαλός* (1890) και την αυστηρή κριτική που γράφει γι' αυτό ο Μητσάκης. Η διαμάχη έχει στην πραγματικότητα προσωπική αφετηρία –το *Είς αθηναίος χρυσοθήρας* και ο *Νικόλας Σιγαλός* βγαίνουν μαζί σε σειρά φυλλαδίων από τα *Εκλεκτά Μυθιστορήματα* του Παναγιώτη Χιώτη και το ένα εκλαμβάνεται ως ανάλυση στην επιτυχία του άλλου–, αλλά επενδύεται αισθητικά και ιδεολογικά. Ο ρόλος του Μητσάκη εκεί γύρω στα 1890 είναι σημαντικός στο επίπεδο της κριτικής και συνακόλουθα της λογοτεχνικής δημιουργίας. Ο Μητσάκης είναι ο άδηλος υποστηρικτής (ένα είδος μέντορα) του Παπαδιαμάντη και του Καρκαβίτσα προς μια λογοτεχνική αναπαράσταση της επαρχιακής Ελλάδας (για να αναδειχθεί το αυθεντικό της πρόσωπο), αλλά και ο ανασχετήρας της ξενοπουλικής αθηναιογραφίας. Ενώ στην αρχή δοκιμάζει να αναπαραστήσει αθηναϊκούς τύπους (τον Γεώργιο Σαράντη στο «Βάπτισμα» και τον Μεγγλίδη στο *Είς αθηναίος χρυσοθήρας*), στη συνέχεια φαίνεται πως πείθεται ότι ο αποτελεσματικότερος τρόπος για να αναπαρασταθεί η ταχύτατα μεταβαλλόμενη αθηναϊκή κοινωνία είναι μέσω φωτογραφικών και φωνογραφικών στιγμιотύπων, «εικόνων και σκηνών». Πριν επιτεθεί στον Ξενόπουλο, είχε επαινέσει διθυραμβικά τον «Αφωρισμένο» του Καρκαβίτσα αποκαλώντας το διήγημα «τέλεια αγροτική ηθογραφία», προτρέποντας τους αναγνώστες



να τη διαβάσουν για να μεταφερθούν «από της ασφυκτικής ημών πρωτευούσης εις τας μακρυνάς επαρχίας, εις τ' άγνωστα χωριά, εις τας απατήτους ράχεις, όπου τα ήθη δεν διεφθάρησαν ακόμη, όπου η θρησκευτική πίστις ζη έτι, οπόθεν η τιμιότης και η εργασία δεν απεδιώχθησαν μέχρι τούδε», αναπαράγοντας εντέλει το γνωστό ιδεολόγημα.

Η διαμάχη του Μητσάκη με τον Ξενόπουλο αποτελεί στην πραγματικότητα την πρώτη φιλολογική συζήτηση γύρω από το ζήτημα της ηθογραφίας και δίνει την αφορμή για να οριστεί η έννοιά της. Έτσι κατανοούμε τι είχαν κατά νου, εκεί στις αρχές του 1891, πεζογράφοι και κριτικοί της εποχής όταν χρησιμοποιούσαν τον όρο. Έχει μελετηθεί βέβαια αρκετά η διαμάχη αυτή, αλλά χρειάζεται να την ανακαλέσουμε εδώ, γιατί δείχνει πώς από την αμφιταλάντευση μεταξύ αστικού και επαρχιακού –την οποία είδαμε πριν– οδηγούμαστε τελικά στην επικράτηση του δεύτερου για ένα μεγάλο διάστημα. Και οι δύο, Μητσάκης και Ξενόπουλος, δεν έχουν διαφωνίες για το περιεχόμενο του όρου ηθογραφία: η ηθογραφία που έχουν κατά νου και οι δύο είναι η μπαλζακικού τύπου (η *étude de mœurs*, που αξιοποιήθηκε από προγενέστερους και μεταγενέστερους γάλλους πεζογράφους): διακριτές και επαναλαμβανόμενες συνήθειες σε μια κοινωνία, ανθρώπινοι τύποι γενικοί, χαρακτηριστικοί μιας κοινωνίας (ή με τα λόγια του Ξενόπουλου: «Είπον πολλάκις ότι διά την ηθογραφίαν δεν αρκεί το συμβάν, είνε χρεία του συμβαινόντος· δεν αρκούσι πρόσωπα φυσικά, είναι και ανάγκη τύπων γενικών· δεν αρκεί το έκτακτον, είνε χρεία του συνήθους»· *Το Άστυ*, 31.1.1891).

Και οι δύο επίσης συμφωνούν ότι η Αθήνα του καιρού τους δεν προσφέρεται για να γραφεί ηθογραφία, επειδή, καθώς μεταλλάσσεται ραγδαία, είναι δύσκολο να εντοπίσει ο πεζογράφος σταθερές δομές, συνήθειες με διάρκεια και τύπους γενικούς. Μεταφέρω και πάλι τα λόγια του Ξενόπουλου: «Ο νεοελληνικός βίος δεν έχει εκδηλωθεί σταθερώς· ο Αθηναίος δεν παρουσιάζει ακόμη ευκρινή φυσιογνωμίαν· θα προεκάλλουν δε οιονδήποτε των παρ' ημίν λογίων, εν τω μέσω του χάους, της διαμορφώσεως, της κυμάνσεως, να γράψη ηθογραφίαν αθηναϊκήν. Φυσικώς το έργον δεν είναι ίσως αδύνατον· αλλά τεχνικώς νομίζω ότι θα ήτο χρεία της ταχυφωτογραφίας εκείνης, η οποία ειμπορεί ν' απεικονίση επτάκις εν τη κινήσει χείρα υφουμένην ταχέως ή ξίφος καταπίπτον. Ανάλογος μηχανή δεν υπάρχει διά την φιλολογίαν, δυστυχώς,

ούτε νομίζω κανένα των σημερινών μας λογίων ικανόν να ζητήσει ποτέ το προνόμιον τιαυτής εφευρέσεως» (*Το Άστυ*, 18.1.1891).

Η διαφωνία τους έγκειται αλλού, σε δύο σημεία: ο Ξενοπούλος (ο οποίος βρίσκεται σε αμήχανη θέση, καθώς πρέπει να υπερασπιστεί ένα αδύνατο έργο του) προσπαθεί να πείσει (όχι πολύ αποτελεσματικά, είναι η αλήθεια) ότι δεν έγραψε με πρόθεση ηθογραφική και ότι δεν έβαλε ως υπότιτλο στο μυθιστόρημά του το «Ήθη αθηναϊκά» (γιατί αυτό θα σήμαινε ότι έχει ηθογραφικές προθέσεις και επιδιώξεις), αλλά «Αθηναϊκή μυθιστορία» (που σημαίνει, κατά το επιχείρημά του, απλώς το μυθιστόρημα που λαμβάνει δράση στην Αθήνα). Και από την άλλη, ανοίγει τη συζήτηση για την ταυτότητα του εθνικού στη λογοτεχνία. Αποσυνδέει την ταύτιση της ηθογραφίας (όπως την προσδιορίσαμε παραπάνω) με την εθνική λογοτεχνία και υποστηρίζει ότι ένα μυθιστόρημα με υπόθεση αθηναϊκή μπορεί επίσης να είναι ελληνικό (όχι ηθογραφικό αλλά ελληνικό).

Διαμαρτυρόμεθα και επιμένομεν. Τα ήθη τα περιγραφόμενα εις τα Μαύρα Μάτια εν γένει, πιθανόν να μη ήνε χαρακτηριστικά των συγχρόνων Αθηνών, είνε όμως ρωμέικα. Ειμπορεί να ήνε ίσως μιμητικά, ειμπορεί να μη διαθρύπτουν την φιλοτιμίαν ανθρώπων έχοντων ιδέας τάχα εθνικάς· ειμπορεί να μην ήνε αμιγή και άδοξα όπως τ' αγροτικά· είνε όμως εξάπαντος ήθη ανθρώπων συγχρόνων, ζώντων μεταξύ μας εν ταις πόλεσι ταις ελληνικαίς, ομιλούντων την γλώσσαν μας κάπως καθαρεύουσας, ανηκόντων εις τάξεις κάπως ανεπτυγμένας, αξιούντων ότι ολοέν εκπολιτίζονται, πλην δι' αυτό ούτε παρισίνων, ούτε βρασιλιανών, ούτε σεληναίων, αλλά πάλιν ρωμηών ως το κόκκαλο. Πολύ αμφιβάλλομεν αν έχη δικαίωμα το εθνικόν τάχα μυθιστόρημα να τους παραβλέψη αυτούς, μόνον διότι δεν φορούν όπως οι πάπποι των φουστανελλαν, ουδ' αν έχουν το δικαίωμα οι παρ' ημίν κριτικοί συγγραφέα αυτούς ζητήσαντα να φωτογραφήση, ν' αποκλείσουν ως ξένον του περιβάλλου της εθνικής φιλολογίας. Ο τόσος σωβινισμός και η εις τα πάτρια δήθεν εμμονή δεν σας φαίνεται, γραμματισμένοι μου, ότι είνε πολύ μάλλον εις την τέχνην ή εις τον βίον επιζήμιος;

«Μαύρα μάτια. Επίλογος», *Άστυ* (27.6.1891) 2.

Ωστόσο, παρά τις διακηρύξεις αυτές, εντέλει και ο ίδιος υποχωρεί ως ένα βαθμό σ' αυτό το ευρύ ρεύμα υπέρ της απεικόνισης της επαρχιακής αγροτικής ζωής και στο αμέσως επόμενο μυθιστόρημά του, τη *Μαργαρίτα Στέφα*, επιλέγει να τοποθετήσει τη δράση του σε έναν χώρο που τον ξέρει καλά (τη Ζάκυνθο) και που έχει σταθερότερες δομές (συγκριτικά με την Αθήνα). Και δεν διστάζει διόλου (αλλά το πράττει προγραμματικά) να θέσει τώρα τον υπότιτλο «*Ηθη επαρχιακά*» δηλώνοντας ρητά ότι γράφει ηθογραφία (άρα χωρίς ειρωνική πρόθεση, όπως πιστεύει μια μερίδα των κριτικών).

Την εξέλιξη την ξέρουμε λίγο πολύ: ο κορεσμός από την ηθογραφία, τους λεβέντηδες και τις λυγερές, τους Μήτρους και τις Χρυσούλες, τους τσέλιγκες, τις γκλίτσες και τις στρούγκες, φέρνει την αντίδραση, τα πιπεράτα σχόλια του Ροΐδη το 1899 και τις εριστικές αντιπροτάσεις του<sup>1</sup>, την απόρριψη της γραφικής εικόνας της Ελλάδας (της τουριστικής, θα λέγαμε – κάτι αντίστοιχο με ό,τι συμβαίνει μεταπολεμικά με την εικόνα της Ελλάδας που βγαίνει μέσα από την καζαντζακική πεζογραφία και που προκάλεσε την αντίδραση πολλών νεότερων λογοτεχνών) από τον Μποέμ/Μήτσο Χατζόπουλο στο περ. *Διόνυσος* το 1901, την απόρριψη συνολικά της ηθογραφικής παραγωγής από τον Άλκη Θρούλο στα 1926-1927 έως τη συνολική καταδίκη της λογοτεχνίας της προηγούμενης πενήνταετίας από τη νεανική αλαζονεία του Γιώργου Θεοτοκά στο *Ελεύθερο Πνεύμα*.

1. Τον έχουμε αρκετά παρεξηγήσει τον Ροΐδη σ' αυτή του την παρέμβαση: επαινεί μεν τις αφρικανικές, βεδουίνικες ηθογραφίες του Κωνσταντίνου Μεταξά Βοσπορίτη για να πάει κόντρα στην πληθώρα των αγροτικών ηθογραφημάτων, ωστόσο στο ίδιο κείμενο αποδέχεται κι αυτός το ιδεολόγημα ότι ο γνήσιος Έλληνας είναι αυτός του αγροτικού χώρου: «Απεναντίας μάλιστα προθύμως αναγνωρίζομεν, ότι πολύ μάλλον παρά εις τας πόλεις είναι δυνατή εις τα λειβάδια και τα βουνά της Ελλάδος η ανεύρεσις εικόνων, ηθών και χαρακτήρων αξίων της μελέτης και της ευνοίας του ηθογράφου και του ψυχολόγου. Ο ζευγηλάτης, ο βοσκός και ο ψαράς είναι ο μόνος ίσως απομένων σήμεραν γνήσιος Έλληνην' θα ετολμώμεν μάλιστα να είπωμεν, ο μόνος ανήκων αποκλειστικώς εις το ανθρώπινον γένος, ενώ ο πολιτισμένος συγγενεύει ακόμη πολύ μάλλον του κατοίκου πάσης άλλης χώρας εις το γένος των πιθήκων» (*Απαντα*, τ. 5, σ. 286).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ  
(σε χρονολογική σειρά)

- Άλκη Κυριακίδου – Νέστορος, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας. Κριτική ανάλυση*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας – Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 1978.
- Γιώργος Βελουδής, «Βιζυηνός και Άουερμπαχ», εφ. *Το Βήμα* [22.8.1980].
- Ελένη Πολίτου – Μαρμαρινού, «Ηθογραφία», εγκυκλ. *Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάννικα*, τόμ. 26, Πάπυρος, Αθήνα 1987, σ. 219-221.
- Mario Vitti, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα <sup>3</sup>1991.
- Πάν. Μουλλάς, «Εισαγωγή», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας*, τόμ. Α', Σοκόλης, Αθήνα 1998, σ. 161-172.
- Γρηγόριος Ξενόπουλος, Νικόλας Σιγαλός, φιλολογική επιμέλεια: Έφη Αμιλήτου, ΕΛΙΑ, Αθήνα 2002.
- Γεωργία Γκότση, *Η ζωή εν τη πρωτεύουση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19ου αιώνα*, Νεφέλη, Αθήνα 2004.
- Λάμπρος Βαρελάς, «Ανιχνεύοντας την προϊστορία της “ηθογραφίας” πριν από το 1883», στον τόμο: Παντελής Βουτουρής – Γιώργος Γεωργής (επιμ.), *Ο ελληνισμός στον 19ο αιώνα. Ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σ. 256-268.
- Λάμπρος Βαρελάς, «Ηθογραφία», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα-έργα-ρεύματα-όροι*, Πατάκης, Αθήνα 2007, σ. 796-797 (όπου και συγκεντρωμένη βιβλιογραφία).
- Susan Kirkpatrick, «The Ideology of Costumbrismo», *Ideologies and Literature*, 2.7 (1978) 28-44.
- D. Tziouvas, *The Nationism of the Demoticists and its Impact on their Literary Theory (1880-1930). An Analysis Based on their Literary Criticism and Essays*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam 1986.
- José Manuel Losada, «Costumbrismo in Spanish Literature and its European Analogues», in Steven P. Sondrup – Virgil Nemoianu (eds.), *Nonfictional Romantic Prose. Expanding Borders*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia 2004, σ. 333-346.

Philippe Hamon - Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France (1814-1914)*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2008.

### Abstract

Lambros Varelas

Urban and provincial landscape in Modern Greek “ithografia”:  
from ambivalence to provincial’s dominance

In this paper are presented the Greek writers’ discussions of the late 19th-century about and around the term “ithografia”. First of all are examined the writers’ disputes about the national character of Modern Greek literature. The quarrelled issue is the so called urban landscape or Athenian life (if it could be considered as an authentic part of the national literature). Furthermore it is shown the progressive route which has been followed in order a description or literary representation of the provincial Greek landscape to be identified with Greek “ithografia”. In this perspective the term “ithografia” is compared to its past and contemporary European “analogues”: the novel of manners (provincial / regional novel), *étude de mœurs* (physiologies, *mœurs parisiennes*, *mœurs de province*), *costumbrismo*, *Dorfgeschichte* (“Sittenbild” - “Sittengemälde”) etc.



ANNA ΧΡΥΣΟΓΕΛΟΥ-ΚΑΤΣΗ

Το εξωτικό ή αρκαδικό τοπίο του έρωτα. Το λυρικό ταξίδι προς την «ευδαίμονα χώρα» (ή από τον γερμανικό ρομαντισμό στον ελληνικό ρεαλισμό και από τον H. Heine στον Γ. Δροσίνη)\*

Στον Γιώργο,  
«ότι κραταιά ως θάνατος αγάπη»  
(*Άσμα Ασμάτων* Η 6)

Το τοπίο του έρωτα, εξωτικό ή αρκαδικό, στεγάζει, στην προκειμένη περίπτωση, την απόλυτη ευτυχία, όπως το όστρακο περικλείει το μαργαριτάρι και όπως το κουκούλι περιβάλλει τον μεταξοσκώληκα. Το σκηνικό που επινοεί η φαντασία του κάθε δημιουργού προκειμένου να οργανώσει την επικείμενη συνάντηση ή διαμονή των δύο ερωτευμένων νέων δεν είναι ξένο προς τη φύση, γιατί αυτή, όπου και αν βρίσκεται –«ς' τα χώματα του Γάγγη τα ιερά» (Heine σε μετάφραση Βορέα) ή «εκεί κάτω» (από το ομότιτλο ποίημα του Κουκούλα) ή τέλος εκεί «όπου χαράχτηκαν // τα παιδιάτικά μου αγνάρια» (Δροσίνης)–, είναι μαγευτική, ονειρική, αφεγάδιαστη. Και πώς θα μπορούσε να είναι διαφορετική, αφού πρόκειται για τη φύση μιας άλλης Εδέμ, μιας πνευματικής Αρκαδίας, μιας «ευδαίμονος χώρας»; (Δανείζομαι το πρώτο μέρος του όρου από το σχετικά πρόσφατο ογκώδες έργο του Ισπανού Πέδρο Ολάγια *Ευδαίμων Αρκαδία*<sup>1</sup>.) Το ταξίδι προς τα 'κει είναι λυρικό, αφού

---

\* Μικρές επισημάνσεις σε ένα μεγάλο θέμα.

1. Π. Ολάγια, *Ευδαίμων Αρκαδία. Η σαγήνη ενός μύθου στον πολιτισμό της Δύσης*, Εκδόσεις Road, Αθήνα 2005.

γίνεται με τη βοήθεια των φτερών που έχουν οι σίχοι των ποιητών και κατά συνέπεια και των μεταφραστών τους.

Ο Heinrich Heine, μαθητής του August Wilhelm von Schlegel στη Βόννη (1819/20) και του Franz Bopp στο Βερολίνο αργότερα, μυείται στη διάρκεια των σπουδών του στη Σανσκριτική Φιλολογία, μολονότι φαίνεται ότι δεν γνωρίζει καλά ή ενδεχομένως έχει ξεχάσει, μερικά χρόνια αργότερα (1826/27), τουλάχιστον το τυπικό της γλώσσας<sup>2</sup>. Ο A. W. v. Schlegel εχρημάτισε καθηγητής Ινδολογίας στη Βόννη από το 1818, ενώ ο Bopp υπήρξε ιδρυτής της Συγκριτικής Γλωσσολογίας<sup>3</sup> και οι δύο μετέφρασαν στα λατινικά τα δύο μεγάλα ινδικά έπη: ο A. W. v. Schlegel εξέδωσε το πρώτο από τα επτά βιβλία του Ramayana με τη λατινική του μετάφραση, ενώ ο δεύτερος μετέφρασε ένα επεισόδιο του Mahabharata. Ο πρώτος μετέφρασε ακόμη, σε γερμανικό εξάμετρο τώρα –γεγονός για το οποίο υπερηφανευόταν–<sup>4</sup>, ένα επεισόδιο από το έπος Ramayana, αυτό που αναφέρεται στον μύθο της γέννησης του ιερού ποταμού Γάγγη, και το οποίο πρωτοδημοσίευσε στο περιοδικό του *Indische Bibliothek* το 1823.

Ο Heine αναφέρεται στους δασκάλους αυτούς σ' ένα μεταγενέστερο έργο του (των αρχών της δεκαετίας του 1830), με το οποίο θέλησε να ενημερώσει το γαλλικό κυρίως κοινό για την πνευματική κατάσταση της Γερμανίας και κυρίως να διορθώσει την εικόνα που είχε δώσει γι' αυτήν η Madame de Staël, η μόνιμη συνοδός του A. Schlegel. Στη *Ρομαντική Σχολή* (= *Die romantische Schule*) του λοιπόν εκφράζεται ειρωνικά

2. Βλ. για παράδειγμα H. Heine, «Ideen. Das Buch Le Grand», *Sämtliche Schriften*, Hrsg. von Kl. Briegleb, C. Hansen Verlag, München 1976, τόμ. Β', σ. 256, όπου ο συγγραφέας, αναφερόμενος στο έπος *Ramayana*, κάνει λόγο για τα πάθη του ήρωα Ramo (και όχι Rama, όπως είναι το ορθό). Ευχαριστώ κι από τη θέση αυτή τον φίλο και γνώστη όχι μόνο της γερμανικής, αλλά και της σανσκριτικής γλώσσας και λογοτεχνίας κ. Hanns Langenfaß για την άμεση και πρόθυμη ικανοποίηση κάθε σχετικού μου αιτήματος.

3. Ο F. Bopp εξέδωσε το πρώτο τέταρτο του 19<sup>ου</sup> αιώνα το έργο *Über das Conjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprache*, Hrsg. von K. J. Windischmann, Frankfurt am Main 1816.

4. Βλ. X. Χάινε, *Η Ρομαντική Σχολή*, μετάφραση: Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, Στιγμή, Αθήνα 1993, σ. 108, 115.



ή επικριτικά για τον A. W. v. Schlegel<sup>5</sup>, ενώ προβάλλει τον F. Bopp ως «τον κατ' εξοχήν μελετητή της σανσκριτικής»<sup>6</sup>.

Αρκετά έργα του Γερμανού ποιητή, ποιήματα και πεζά, δηλώνουν τη σχέση του τόσο με την Ινδία, όσο και με την Ινδική μυθολογία και φιλολογία· παράλληλα είναι εμφανής στα κείμενά του η ρομαντική νοσταλγία για τη μακρινή αυτή χώρα. Ο Novalis βέβαια είναι ο πρώτος που μαγεύτηκε από το έργο του Herder *Ιδέες για τη φιλοσοφία της ιστορίας της ανθρωπότητας*<sup>7</sup> και, ακολουθώντας τον, τοποθέτησε στα Ιμαλάια την επανανακάλυψη της Εδέμ, ενώ ο Jean Paul επέλεξε έναν Ινδό ως ήρωα σε μυθιστόρημά του ήδη από το 1792<sup>8</sup>. Στη συνέχεια και με τη μεσολάβηση και των αδελφών Schlegel, Friedrich και August, ο αριθμός των ποιητών και των φιλοσόφων που ασχολήθηκαν στον γερμανικό χώρο με τον ινδικό πολιτισμό αυξήθηκε σημαντικά<sup>9</sup>. Τα σχετικά τώρα κείμενα

5. Βλ. X. Χάινε, *Η Ρομαντική Σχολή*, ό.π., σ. 98, 106, 107-116, 118-123. Βλ. επίσης το δεύτερο από τα τρία σονέττα που του αφιέρωσε το 1821, το οποίο περιλαμβάνεται στο *Βιβλίο των Τραγουδιών* (H. Heine, «An A. W. v. Schlegel», *Sämtliche Schriften*, Hrsg. von Kl. Briegleb, C. Hansen Verlag, München 1975, τόμ. Α', σ. 65, 698-701).

6. Βλ. X. Χάινε, *Η Ρομαντική Σχολή*, ό.π., σ. 106. Τον F. Bopp αναφέρει και στο πεζό «Ideen. Das Buch Le Grand» από τις *Ταξιδιωτικές Εικόνες* (= *Reisebilder*) του. (Βλ. H. Heine, «Ideen. Das Buch Le Grand», *Sämtliche Schriften*, όπου και στη σημ. 2, τόμ. Β', σ. 256-257).

7. J. G. v. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* [= *Ιδέαι περί της φιλοσοφίας της ιστορίας της ανθρωπότητας*], τόμ. 4, Εν Ρίγα 1785-1791, κατά τον Θ. Μανούση στον *Λόγιο Ερμή* του 1813 (βλ. Κ. Θ. Δημαράς, «Ο J. G. Herder και η παρουσία του στην διαμόρφωση του νεοελληνικού πνεύματος», *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Ερμής, σειρά: Νεοελληνικά Μελετήματα - 2, Αθήνα 1985, σ. 291-292).

8. Βλ. R. Schwab, *La Renaissance Orientale*, Préface de L. Renou, Payot, Paris 1950, σ. 219, 220-221. (Ευχαριστώ κι από τη θέση αυτή τη συνάδελφο κ. Μ. Αντωνίου για τη συνδρομή της κατά τη μελέτη του συγκεκριμένου έργου).

9. Για τον τρόπο που ο F. Schlegel προσέλαβε τον Herder βλ. R.-M. Pille, «Von der Seine zum Ganges. Paris als Geburtsstätte des Indienbilds von Fr. Schlegel», *Germanistik im Konflikt der Kulturen*. Τόμ. 9: *Divergente Kulturraume in der Literatur; Kulturkonflikte in der Reiseliteratur*, Peter Lang, Bern 2007, σ. 21 –το άρθρο μου υπέδειξε και προμήθευσε η συνάδελφος κ. Εύη Πετροπούλου, την οποία και ευχαριστώ πολύ–, καθώς και R. Schwab, *La Renaissance Orientale*, ό.π., σ. 59. Σχετικά με το ενδιαφέρον και τη στροφή των Γερμανών ρομαντικών, φιλοσόφων και λογοτεχνών προς την Ανατολή βλ. R.

του Heine, για να επανέλθουμε στον συγκεκριμένο Γερμανό ποιητή, είναι κατ' εξοχήν δύο από το *Βιβλίο των Τραγουδιών* (= *Buch der Lieder*) (από τις ενότητες «Λυρικό Ιντερμέδιο» και «Επιστροφή» των ετών 1822-24)<sup>10</sup>, η ενότητα «Friedrike» με τα τρία σονέτα, που αυτός αφιέρωσε στη Φρειδερίκη Robert την ίδια περίοδο (το 1823)<sup>11</sup>, και κάποια απόσπασμα από τις *Ταξιδιωτικές Εικόνες* του (= *Reisebilder*) - κυρίως από τα έργα «Ideen. Das Buch Le Grand» (1826) και «Englische Fragmente» (1828)<sup>12</sup>. Σε όλα αυτά οι περισσότερες αναφορές αφορούν στον ποταμό Γάγγη, υπάρχουν όμως ποιήματα –περιορίζομαι μόνο στους στίχους του– που αναφέρονται και σε άλλα στοιχεία του ινδικού πολιτισμού, όπως για παράδειγμα το ποίημα XXXV από τη συλλογή *Επιστροφή* (= *Heimkehr*), που αναφέρεται στα σανσκριτικά, ή το XLV που κάνει λόγο για τον βασιλιά Βισβαμίτρα. Το ποίημα VII «Καθόμαστε σ' ενός φαρά καλύβι» (= «Wir sassen am Fischerhause») της συλλογής αυτής ανήκει στους στίχους εκείνους που έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά και αναφέρεται στον Γάγγη με τα εξωτικά φυτά· παραθέτω ένα απόσπασμα από τη μετάφραση του Παύλου Γνευτού:

[...] Μιλούσαμε για μακρυνά ακρογιάλια,  
Για τον Βορειά, για την Ανατολή,  
για τους λαούς πούχει στους ξένους τόπους,  
για τις συνήθειες πούχουν οι πολλοί.

Για τους ανθούς και τα γιγάντια δέντρα  
Όπου στο Γάγγη ανθίσανε προτού,  
Για τους καλούς και σιωπηλούς ανθρώπους  
Που προσκυνούνε τ' άνθος του Λωτού. [...] <sup>13</sup>

Schwab, *La Renaissance Orientale*, ό.π., σε πολλά σημεία (ενδεικτικά σ. 20, 67, 78, 79, 83, 210, 214, 220-221, 223-224, 225, 236-237).

10. H. Heine, «Lyrisches Intermezzo», IX και «Heimkehr», VII, *Sämtliche Schriften*, όπου και στη σημ. 5, τόμ. Α', σ. 78, 111.

11. H. Heine, «Neue Gedichte. Verschiedene-Friedrike», *Sämtliche Schriften*, Hrsg. von Kl. Briegleb, C. Hansen Verlag, München <sup>2</sup>1978, τόμ. Δ', σ. 360-361, 934-935.

12. H. Heine, *Sämtliche Schriften*, όπου και στη σημ. 2, τόμ. Β', σ. 250-251, 256-257, 593-594.

13. Π. Γνευτός, «Από τα τραγούδια του Χάινε», *Παναθήναια*, ΙΘ (1910) 228-229· το απόσπασμα στη σ. 229. [Το ποίημα περιλαμβάνεται με τον τίτλο «Ταξίδι» στην

Ο Heine με τα «γιγάντια δέντρα» εννοεί το τεραστίων πράγματι διαστάσεων δένδρο Banyan, το οποίο γνώριζε προφανώς από ταξιδιωτικά κείμενα, ενώ «το άνθος του Λωτού» δηλώνει την αγνότητα, διότι, μολονότι αυτό αναπτύσσεται στη λάσπη, δεν ρυπαίνεται.

Στη συνέχεια θα αφιερώσουμε περισσότερο χρόνο στο ΙΧ ποίημα, το «Auf Flügeln des Gesanges», από την ιδιαίτερα δημοφιλή συλλογή / ενότητα *Λυρικό Ιντερμέδιο*<sup>14</sup>, γιατί είναι ένα έργο που έχει μεταφραστεί επανειλημμένως και στα ελληνικά. Οι μεταφράσεις, σύμφωνα με τα στοιχεία που μέχρι στιγμής έχουν καταχωρηθεί στην ελληνική βιβλιογραφία που συντάσσουμε για τον Γερμανό ποιητή<sup>15</sup>, είναι επτά (στην πραγματικότητα οκτώ, όπως θα εξηγήσω παρακάτω, σημ. 21) και χρονικά εκτείνονται από το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα έως και το 1956. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι οι δύο πρώτες γίνονται από νεαρά άτομα (κάτω των 20 ετών), ενώ όσο προχωρούμε στον 20ό αιώνα οι ηλικίες των μεταφραστών αυξάνονται προοδευτικά, με μια μόνον εξαίρεση, αυτή του Λέοντος Κουκούλα· οι δύο τελευταίοι μάλιστα μεταφραστές είναι λίγο κάτω ή λίγο πάνω από τα εξήντα.

Η πρώτη μετάφραση του ποιήματος είναι αυτή που ο Ιω. Παπαδιαμαντόπουλος δημοσίευσε στο *Αττικόν Ημερολόγιον του Ειρηναίου*

---

ανθολογία Χάινε, *Μεταφράσεις ποιημάτων του*, επιλογή: Ν. Βαγενάς, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2007, σ. 45-46]. Το ποίημα έχει μεταφράσει και ο Π. Ραΐσης στο Ερρίκου Χάινε, *Τραγούδια*, Τυπογραφία Εφημερίδος Εργατών, Εν Αθήναις 1911, σ. 35-36.

14. Παραθέτω το ποίημα: «Auf Flügeln des Gesanges, / Herzliebchen, trag ich dich fort, / Fort nach den Fluren des Ganges, / Dort weiß ich den schönsten Ort. // Dort liegt ein rotblühender Garten / Im stillen Mondenschein; / Die Lotosblumen erwarten / Ihr trautes Schwesterlein. // Die Veilchen kichern und kosen, / Und schau'n nach den Sternen empor; / Heimlich erzählen die Rosen / Sich duftende Märchen ins Ohr. // Es hüpfen herbei und lauschen / Die frommen, klugen Gazellen; / Und in den Ferne rauschen / Des heiligen Stromes Wellen. // Dort wollen wir niedersinken / Unter dem Palmenbaum, / Und Liebe und Ruhe trinken, / Und träumen seligen Traum.» (H. Heine, «Buch der Lieder», IX, *Sämtliche Schriften*, όπου και στη σημ. 5, σ. 78).

15. Από ετών ερασιτεχνικά και τώρα πια συστηματικά με την οικονομική ενίσχυση πρώτα του προγράμματος *Καποδίστριας* (2009) και τώρα του ερευνητικού προγράμματος του Τμήματος Φιλολογίας «Κείμενο και ερμηνεία – Ανάλυση και επεξεργασία χειρόγραφων, έντυπων και ψηφιακών γλωσσικών πόρων» (2011).

Ασωπίου στον τόμο του 1874<sup>16</sup>. (Να υπενθυμίσω ότι ο συγκεκριμένος εκδότης είχε γνωρίσει προσωπικά τον Heine στο Παρίσι, ασχολήθηκε με τον βίο και το έργο του σε εκτενές άρθρο που δημοσιεύτηκε σε πέντε συνέχειες στη *Χρυσασλίδα* του 1863 και, όπως γράφει στον Πρόλογο του περιοδικού, προσπάθησε γενικώς να μυήσει το ελληνικό κοινό στο ευρωπαϊκό πνεύμα του ΙΘ' αιώνα<sup>17</sup>, στόχο που θέλησε να υπηρετήσει και με το *Ημερολόγιό* του βεβαίως<sup>18</sup>.) Το πόνημα λοιπόν του παραπάνω, 18άχρονου τότε, μεταφραστή του ποιήματος «Στου τραγουδιού μου τα φτερά» είναι στην καθαρεύουσα και αποτελεί παράφραση: «κατά το γερμανικόν», γράφει αμέσως μετά τον τίτλο ο Παπαδιαμαντόπουλος. Μετά από μία δεκαετία, στο ίδιο έντυπο, συγκεκριμένα στον τόμο του 1886, θα δημοσιευτεί νέα μετάφραση, στη δημοτική αυτή τη φορά: ο νέος μεταφραστής ονομάζεται Αντώνιος Μάτεσις και υπήρξε νομικός, πολιτικός, λογοτέχνης και μεταφραστής του Heine. Ο Ξενόπουλος αναφέρει γι' αυτόν ότι ήταν μέλος της φιλολογικής παρέας που επισκεπτόταν τον Ειρ. Ασώπιο στο γραφείο του και μετέφραζε από τότε Χάινε<sup>19</sup>. Παρά το νεαρό της ηλικίας του (γεννήθηκε το 1867), καταφέρνει λοιπόν να δώσει μια αξιόλογη μετάφραση που διατηρεί, όπως άλλωστε και η προηγούμενη, και την πλεκτή ομοιοκαταληξία του πρωτοτύπου. Την παραθέτω, για να έχουμε μια ιδέα και του περιεχομένου του συγκεκριμένου ποιήματος:

*Αγάπη της ψυχής μου, θα σε φέρω  
Στου τραγουδιού μου επάνω τα φτερά,*

16. Ιω. Παπαδιαμαντόπουλος, «Εις των ασμάτων μου τα πτερά...», *Αττικόν Ημερολόγιον*, 8 (1874) 454. [= Του ίδιου, *Τρυγόνες και Έχιδναι*, Εν Αθήναις 1878, σ. 49-50].

17. Γράφει σχετικά: «Εις την Χρυσασλίδα τέλος, θα περιέχεται [...] το σύνολον εκείνο το οποίον δύναται να ονομάση τις βίον ή πνεύμα του ΙΘ' αιώνας» [Ειρ. Ασώπιος, «Πρόλογος», *Χρυσασλίς*, Α' (1863) 3. Βλ. Δ. Μάργαρης, «Χρυσασλίς», *Τα παλιά περιοδικά. Η ιστορία τους και η εποχή τους*, Εκδότης Ι. Σιδέρης, Αθήναι χ.χ., σ. 81-110: η συγκεκριμένη αναφορά στη σ. 85].

18. Βλ. Ι. Μπουγάτσος, *Το «Αττικόν Ημερολόγιον» του Ειρηναίου Κ. Ασωπίου*, Αθήναι 1978, σ. 1-11.

19. Βλ. Γρ. Ξενόπουλος, «Ειρηναίος Ασώπιος. Αναμνήσεις», *Παναθήναια*, Θ' (1905) 282-283: η συγκεκριμένη αναφορά στη σ. 283. Βλ. και Ι. Μπουγάτσος, *Το «Αττικόν Ημερολόγιον» του Ειρηναίου Κ. Ασωπίου*, ό.π., σ. 4.

Στον τόπο τον καλλίτερο, που ξέρω.  
 Εκεί κοντά στου Γάγγου τα νερά,  
 Στου φεγγαριού την λάμψη, που προβαίνει,  
 Εκεί είναι περιβόλι δροσερό,  
 Εκεί την αδελφούλα του προσμένει  
 Το άνθος του λωτού το τρυφερό.  
 Τα γιούλια χωρατεύουν και γελούνε  
 Και βλέπουνε τ' αστέρια τ' ουρανού,  
 Και παραμύθια που μοσκοβολούνε  
 Λέγει το ένα ρόδο τ' αλλουνού-  
 Το ήμερο ζαρκάδι τριγυρίζει  
 Ή για ν' ακούση στέκεται δειλά,  
 Κι' ακούεται μακρυά που μουρμουρίζει  
 Του ποταμού το ρεύμα που κυλά.  
 Εκεί στη χουρμαδιά θα ξαπλωθούμε  
 Στο χώμ' αγκαλιαστά το μαλακό  
 Μ' αγάπη και γαλήνη θα μεθούμε  
 Και όνειρο θα ιδούμ' αγγελικό.<sup>20</sup>

Μετά από δύο χρόνια θα δει το φως της δημοσιότητας στο περιοδικό *Ακρόπολις Φιλολογική* μια νέα μετάφραση, του Θεοδώρου Βελλιανίτη (1863-1934) αυτή τη φορά, με τον “αυθαίρετο” και μάλλον απροσδόκητο τίτλο «Στη Μελαχροινή μου»<sup>21</sup>. Ακολουθεί η μετάφραση του

20. Α. Μάτεσις, «Τραγουδάκια του Άινε (Εκ του Γερμανικού)», *Αττικόν Ημερολόγιον*, 20 (1886) 533-534. Η μνήμη της χουρμαδιάς ή φοινικιάς –ενός δένδρου των θερμών κλιμάτων (Ανατολής ή Νότου)–, όπως οι Έλληνες μεταφραστές αποδίδουν το *Palmenbaum*, είναι παρούσα στο αρκετά μεταγενέστερο (1839/40) ποίημα «Wo?» του Heine, όπου ο κουρασμένος οδοιπόρος αναρωτιέται για την τελευταία του κατοικία: «Wo wird einst des Wandermüden / Letzte Ruhestätte sein? / Unter Palmen in den Süden? / Unter Linden an den Rhein? [...]»: H. Heine, «Gedichte aus dem Nachlass, 21», *Sämtliche Schriften*, όπου και στη σημ. 11, σ. 483-484· το συγκεκριμένο τετράστιχο στη σ. 483.

21. Θ. Α. Β. [= Θεόδωρος Βελλιανίτης], «Στη Μελαχροινή μου» (Εκ του «Βιβλίου των Ασματών» του Χάινε), *Ακρόπολις Φιλολογική*, 19 (1888) 304. Ο τίτλος συνδέεται με την απόδοση της προσφώνησης «Herzliebchen» του β' στίχου της πρώτης στροφής ως «Γλυκειά μελαχροινή μου»· συσχετίζω τη συγκεκριμένη επιλογή με τον τίτλο του ποιήματος του Κλ. Παππάζογλη, «Ξανθή και Μελαχροινή», *Οι Σύλλογοι*, αρ.

34χρονου Πέτρου Ραΐση το 1911, χρονιά του θανάτου του, όπου γίνεται σαφής αναφορά στην ιερότητα του ποταμού:

*Και πέρα αφροκοπούνε και βουίζουν  
Του Γάγγη του τρισάγιου τα νερά<sup>22</sup>,*

γεγονός στο οποίο είχε αναφερθεί και ο πρώτος μεταφραστής, ο οποίος είχε μιλήσει περί «ιερών ρευμάτων». Ο Γάγγης, ως γνωστόν, θεωρείται ιερό ποτάμι μέχρι και σήμερα, και ο θαυμαστός τρόπος της γέννησής του εκτίθεται σε ένα κεφάλαιο (το 440) του έπους Ramayana.

Στο τέλος της ίδιας δεκαετίας, το 1919 δηλαδή, ο ποιητής και μεταφραστής Λέων Κουκούλας σε ηλικία 24 χρόνων θα δώσει την επόμενη μετάφραση<sup>23</sup>, ενώ δύο μόλις χρόνια νωρίτερα, τον Μάρτιο του 1917, είχε γράψει το ποίημα «Εκεί κάτω...», το οποίο όμως δημοσιεύτηκε το 1919 κι αυτό, στον *Νουμάς*<sup>24</sup>. Από το περιεχόμενο του ποιήματος

40 (12.10.1873) 159-160, καθώς και με τη σχετική αναφορά του Γ. Δροσίνη στο έργο του *Αγροτικά Έπιστολαί* το 1882: «Η ξανθή είναι ημέρα, η μελαχρινή νύξ, η καστανή λυκόφως, -εγώ λοιπόν αγαπώ ολόκληρον αυτό το γυναικείον ημερονύκτιον [...]» (βλ. Γ. Δροσίνης, *Απαντα*, τόμ. Δ': *Πεζά* (1882-1886), φιλολογική επιμέλεια: Γιάννης Παπακώστας, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 1997, σ. 49). Να προσθέσω ότι με τον ίδιο τίτλο και με μικρές κάθε φορά παρεμβάσεις το ποίημα ξαναδημοσιεύεται αργότερα δύο φορές στο *Μπουκέτο*, τόμ. Β', τχ. 41 (1.2.1925) 76 και τόμ. Ε', τχ. 228 (16.8.1928) 847. Αξιοσημείωτο ωστόσο είναι το γεγονός ότι το ίδιο ποίημα δημοσιεύεται ενδιάμεσως -συγκεκριμένα το 1911- και σε τρίτο έντυπο, μετά από σημαντική επεξεργασία και με τον τίτλο «Τραγουδάκι» αυτή τη φορά [βλ. Θεόδ. Βελλιανίτης, «Τραγουδάκι», *Ανατολή*, έτ. Α', αριθ. 15 (6.2.1911) 235].

22. Ερρίκου Χάινε, *Τραγούδια*, μετάφρασις: Πέτρου Ι. Ραΐση, όπου και στη σημ. 13, σ. 38.

23. Ερρίκου Χάινε, *Λυρικόν Ιντερμέδιο*, μεταφραστής: Λέων Κουκούλας, Βιβλιοπωλείον Γ. Ι. Βασιλείου, σειρά: *Εκλεκτά Έργα* - 10, Αθήνα 1919, σ. 23-24.

24. Λ. Κουκούλας, «Εκεί κάτω...», *Ο Νουμάς*, 16 (1919) 106. Το παραθέτω: «Εδώ πέρα τα χιόνια δε λύωσανε / κι' ούτε ακόμα κλωνάρι πρασίνισε, / μ' όλο που έρχεται κ' έρχεται απάντεχος / ο ξανθός ανοιξιιάτης. // Εκεί κάτω που σου είπα να ζήσουμε / μυγδαλιές σα νυφούλες ολόλευκες / θε ν' ανθίσουνε τώρα σε ολόχαρο / μιας ζωής πανηγύρι. // Εδώ πέρα το ρυάκι τ' ασάλευτα / παγωμένα νερά του σα σάβανα / πάντ' απλώνει, του κάκου προσμένοντας / λάγνα του ήλιου τα χάδια. // Εκεί κάτω το ρυάκι

γίνεται σαφές ότι ο ποιητής γνωρίζει ήδη το συγκεκριμένο ποίημα του Heine –πιθανότατα και το XXXIII του *Λυρικού Ιντερμέδιου* με την κλιματική διαφορά Βορρά και Ανατολής<sup>25</sup>– και απευθυνόμενος σε μια νέα κόρη, συγκρίνει τη χειμωνιάτικη ακόμη τότε φύση του Βορρά που τον περιβάλλει –γράφει από το Görlitz της Γερμανίας, όπου είχε σταλεί ως αιχμάλωτος πολέμου– με αυτή του Νότου. «Εδώ πέρα» λοιπόν, γράφει, «χιόνια, τ' ασάλευτα παγωμένα νερά του ρυακιού» και «ένας ήλιος σαν άρρωστος» / «εκεί κάτω» αντιθέτως «οι αμυγδαλιές» πρέπει «να έχουν ήδη ανθίσει, οι λυγρές καλάμιές θα παίζουν με τον ήσκιο τους στα νερά του ρυακιού» και «ένας ήλιος σα χείμαρος από φως κι' από λαύρα» θα δεσπόζει παντού. Από ένα σύνολο εννέα στροφών, οι πρώτες έξι δίνουν την περιγραφή του τοπίου σε αντιπαράθεση κατά ζεύγη, ενώ οι τρεις τελευταίες φαίνεται να αναπτύσσουν την ερωτική συνάντηση, την οποία υπαινίσσεται η τελευταία στροφή του ποιήματος του Heine που παρέθεσα παραπάνω· την υπενθυμίζω σε μετάφραση του Λ. Κουκούλα τώρα, επειδή έχω την αίσθηση ότι βρίσκεται, σε σχέση με άλλες, πιο κοντά στο πρωτότυπο:

*Κάτω από μια μεγάλη φοινιά,  
Εκεί μακριά, και οι δυο θα ξαπλωθούμε,*

τον πόνο του / μουσικά θ' αναδεύει, και γέροντας / λυγρές καλάμιές με τον ήσκιο τους / στα νερά του θα παίζουν. // Εδώ πέρα ένας ήλιος σαν άρρωστος / την ομίχλη, τα θάμπη, τα σύννεφα / δεν μπορεί να διαλύσει κι' ολόφλογος / να ωριολούσει την πλάση. // Εκεί κάτω ένας ήλιος σα χείμαρος / από φως κι' από λαύρα, στα χρούσταλλα, / στα γλαυκά τ' ουρανού και τ' απέραντα / θ' αρμενίζει τα πλάτια. // Τέτοια ώρα εκεί κάτω θα γέραμε / σε μια χλόη απαλή, καταπράσινη, / που θα ησκιώναν τα κλώνια τ' αδρόχυμα / των βεργόλιγων δένδρων. // Και στο πλούσιο περβόλι της νιότης σου / θα τρυγούσα τ' απάρθενα κάλλη σου / με τη δίψα που οι μέλισσες γύρω μας / τ' ανοιγμένα μπουμπούκια. // Κι' από κάθε σου πόρο που θάνοιγε / -διψασμένο λουλούδι στο ηλιόφωτο- / ηδονές που ως τα τώρα δε γνώρισες / σα δροσιά θα περνούσαν.»

25. H. Heine, «Buch der Lieder», XXXIII, *Sämtliche Schriften*, όπου και στη σημ. 5, τόμ. Α', σ. 88. Το ποίημα έχει μεταφραστεί από τον Θ. Βορέα, «Ένα έλατο σε μια γυμνή ραχούλα», (*Ρυθμοί αθανάτων*, Εν Αθήναις 1937, τόμ. Γ', σ. 38) και τον Τ. Μπαρλά, «Ερρίκου Χάινε, Από το “Ιντερμέτζο” και το “Ρομαντέρο”», *Νέα Εστία*, ΝΘ' (1956) 404-406· το συγκεκριμένο ποίημα στη σ. 404 [Inc: *Μέσ' στη βαρυχειμωνιά*].

*Μ' αγάπη και με ειρήνη στην καρδιά,  
Ονειράτα γλυκά να ονειρευτούμε.*<sup>26</sup>

Το παραπάνω ποίημα του Κουκούλα θεωρώ σημαντικό, γιατί φαίνεται καθαρά σε αυτό ότι το μοτίβο του Γάγγη έχει ήδη μεταφερθεί από τη μακρινή Ινδία στον ευρωπαϊκό νότο, όπου ο ανοιξιάτικος ήλιος έχει διαδεχθεί το ρομαντικό σεληνόφωτο και όπου το εξωτικό τοπίο με τους λωτούς και τους φοίνικες, τις ευσεβείς<sup>27</sup> δορκάδες και τα ιερά νερά έχει αντικατασταθεί από ένα ηλιόλουστο, ελληνικό, κατά τα φαινόμενα, τοπίο με «ανθισμένες αμυγδαλιές, λυγρές καλαμιές, απαλή, καταπράσινη χλόη, ανοιγμένα μπουμπούκια και μέλισσες».

Και οι μεταφραστικές δοκιμές στο ποίημα του Heine συνεχίζονται με τον καθηγητή φιλοσοφίας Θεόφιλο Βορέα στη *Νέα Εστία* τα Χριστούγεννα του 1932<sup>28</sup> και τον Επτανήσιο ποιητή, μεταφραστή και δημοσιογράφο Τάκη Μπαρλά στο ίδιο περιοδικό το 1956. Ο τελευταίος μάλιστα είναι ο μόνος που επεμβαίνει στο στροφικό σύστημα και στη ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία του πρωτοτύπου, μετατρέποντας τις τετράστιχες στροφές σε τρίστιχες.

Ενώ όμως η επίγεια Εδέμ, για διάστημα μεγαλύτερο από τρία τέταρτα αιώνας (1874-1956), τοποθετείται στον Γάγγη κι από τους Έλληνες μεταφραστές του παραπάνω ποιήματος, υπάρχουν άλλοι, Έλληνες και πάλι δημιουργοί που συστηματικά αποφεύγουν κάθε εξωτισμό και

26. Ερρίκου Χάινε, *Λυρικόν Ιντερμέδιο*, όπου και στη σημ. 23, σ. 24.

27. Σε καμιά ελληνική μετάφραση δεν έχουν χαρακτηριστεί τα ζαρκάδια ως ευσεβή, ίσως επειδή οι μεταφραστές δεν είχαν υπ' όψιν τους το περιστατικό που αναφέρεται στην αρχή του δράματος Σακούνταλα του Ινδού ποιητή Καλιντάσα, ότι δηλαδή κάποιος βασιλιάς κυνηγούσε ένα ζαρκάδι, το οποίο όμως δεν μπόρεσε να σκοτώσει, γιατί του το απαγόρευσε ένας ερημίτης από τη σκήτη, στην οποία το ζώο αυτό κατέφυγε, και όπου όλα τα ζώα συμβίωναν αρμονικά με τους μοναχούς. Το συγκεκριμένο δράμα έγινε γνωστό στην Ευρώπη μέσω της αγγλικής του μετάφρασης το 1789, ενώ στα ελληνικά το απέδωσε ο Κ. Θεοτόκης (*Το δράμα που εσύνθεσε ο περίφημος Καλιδάσας το ονομαζόμενο ο αναγνωρισμός της Σακούνταλας*, Χρωμοτυπολιθογραφείο Κ. Ασπιώτη, Κέρκυρα 1908).

28. Θ. Βορέας, «Σ' του τραγουδιού μου τα φτερά», *Νέα Εστία*, ΙΒ' (Χριστούγεννα 1932) 26 [= Του ίδιου, *Ρυθμοί αθανάτων*, τόμ. Α', Εν Αθήναις 1935, σ. 56-57].



καταφεύγουν στους στίχους ή και στα πεζά του Γερμανού συγγραφέα για άλλους λόγους<sup>29</sup>, όπως για να διδαχθούν από το ύφος (απλό)<sup>30</sup> και το ήθος του (σατιρικό)<sup>31</sup> ή επειδή βρίσκουν στους στίχους του «όμοια και συγγενή ούτως ειπείν τα θέλγητρα προς το φυσικόν ερύθημα και την σφριγώσαν αλήθειαν των δημοτικών ημών ασμάτων»<sup>32</sup>. Θα σταθώ σε έναν από αυτούς, τον Γεώργιο Δροσίνη, το συγγραφικό έργο του οποίου συμπορεύεται σε μεγάλο βαθμό με τις μεταφράσεις που εκπονούνται στο συγκεκριμένο χρονικό διάστημα (1874-1956), αφού εκτείνεται από το 1880 έως και το 1948.

Ο Δροσίνης γνωρίζει τον συγκεκριμένο Γερμανό συγγραφέα πριν πάει στη Γερμανία, αφού έρχεται σε επαφή με την ποίησή του μέσα από το μάθημα των γερμανικών του<sup>33</sup>. Όταν αργότερα θα βρεθεί στη Λειψία, του είναι ήδη γνωστός και ως ποιητής (*Buch der Lieder* = *Βιβλίο των Τραγουδιών*) και ως πεζογράφος (τα βουνά του Harz που μνημονεύει είναι από την πρώτη ενότητα των *Ταξιδιωτικών Εικόνων* =

29. Τους λόγους αυτούς αναφέρει συνοπτικά ο Ν. Βαγενάς (βλ. Ν. Βαγενάς, «Η επιστροφή του Χάινε», *Κινούμενος στόχος. Κριτικά κείμενα*, Πόλις, Αθήνα 2011, σ. 222-223).

30. Ο Γ. Δροσίνης το ομολογεί στις αναμνήσεις του (βλ. Γ. Δροσίνης, «Ξεφτερουγίσματα», *Σκόρπια Φύλλα της Ζωής μου*, φιλολογική επιμέλεια: Γ. Παπακώστας, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 1985, τόμ. Α', σ. 112 [= Γ. Δροσίνης, *Άπαντα*, Αθήνα 2001, τόμ. Ζ', σ. 144]) και οι μελετητές το επισημαίνουν (βλ. Κ. Θ. Δημαράς, «Η δεξίωση του Heine στον χώρο της ελληνικής παιδείας», στον τόμ. *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Ερμής, σειρά: Νεοελληνικά Μελετήματα – 7, Αθήνα 1982, σ. 287, 297 και G. Veloudis, *Germanograecia, deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur (1750-1944)*. Vol. I, Verlag A. Hakkert, Amsterdam 1983, σ. 235).

31. βλ. Εμμ. Ροΐδης, «Η Πάπισσα Ιωάννα», *Άπαντα*, φιλολογική επιμέλεια: Α. Αγγέλου, Ερμής, σειρά: Φιλολογική Βιβλιοθήκη – 1, Αθήνα 1978, τόμ. Α', σ. 72. Επίσης Κ. Θ. Δημαράς, «Από την σάτιρα στην ευθυμογραφία», στον τόμ. *Σάτιρα και Πολιτική στη Νεώτερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*, Εταιρεία Σπουδών, σειρά: Βιβλιοθήκη Γενικής παιδείας – 9, Αθήνα 1979, σ. 305-325 για το δηκτικό πνεύμα του Χάινε και του Ροΐδη στη σ. 310.

32. Ερρίκου Άινε, *Τραγούδια*, μετάφρασις: Αγγέλου Βλάχου, Βιβλιοπωλείον Εστίας, Εν Αθήναις 1887, σ. 9-10.

33. βλ. Γ. Δροσίνης, «Ξεφτερουγίσματα», *Σκόρπια Φύλλα της Ζωής μου*, ό.π., τόμ. Α', σ. 112 [= Γ. Δροσίνης, *Άπαντα*, Αθήνα 2001, τόμ. Ζ', σ. 144].

*Reisebilder*)<sup>34</sup>. Έργα του Heine εξ άλλου περιλαμβάνονται στη βιβλιοθήκη του, όπως γνωρίζουμε κι από δικές του περιγραφές<sup>35</sup>. Επίσης, στην πρώτη του συλλογή με τον τίτλο *Ιστοί Αράχνης* αναφέρεται δύο φορές το όνομα του Γερμανού, στο ποίημα «Όταν...» και στο «Variations. Επί θέματος του Heine»<sup>36</sup>, ενώ –κάνω τώρα άλμα στον χρόνο όσον αφορά στη λογοτεχνική παραγωγή του Δροσίνη– έχω την αίσθηση ότι η αρκετά μεταγενέστερη συλλογή του *Θα Βραδιάζω*, στην οποία σκοπεύω να επικεντρωθώ στη συνέχεια, παρουσιάζει αναλογίες ποσοτικές και θεματικές με τη συλλογή *Η Επιστροφή* (= *Die Heimkehr*) του Heine, την οποία έχω ήδη αναφέρει, επειδή περιέχει άσματα που σχετίζονται και με την Ινδία. Μολονότι στη συλλογή αυτή εντοπίζονται πολλοί θεματικοί κύκλοι, είναι σαφές ότι ο Γερμανός ποιητής εκθέτει κυρίως τις εντυπώσεις και τα συναισθήματά του από την επιστροφή του σε μια πόλη, το Αμβούργο, όπου είχε περάσει την εφηβεία του και όπου είχε γνωρίσει στο πρόσωπο της Amelie τον μεγάλο, αλλά ατυχή έρωτά του. Σε αρκετά από τα 88 ποιήματά της απεικονίζεται ακόμη η φύση (υπ' αρ. III, LXXXIII, LXXXV), και κυρίως η θάλασσα (στα ποιήματα VII έως XIV)<sup>37</sup>.

Όσον αφορά τώρα στον Δροσίνη, φαίνεται μάλλον απίθανο να είχε διαβάσει στον *Νουμά* το ποίημα του Κουκούλα που ανέφερα προηγουμένως, είναι όμως σαφές ότι συλλαμβάνει μια παρόμοια μεταφορά του μοτίβου από τη μακρινή Ινδία στην Ελλάδα. Στη συνέχεια, αξιοποιώντας πιθανότατα κάποια, εξωτερικά θα λέγαμε, στοιχεία από την

34. Βλ. Γ. Δροσίνης, «Η αρχή και το τέλος», *Σκόρπια Φύλλα της Ζωής μου*, όπου και στη σημ. 30, τόμ. Α', σ. 322, 324, 337 [= Γ. Δροσίνης, *Άπαντα*, Αθήναι 2001, τόμ. Ζ', σ. 144].

35. Βλ. Γ. Δροσίνης, «Η Κάμαρά μου», *Σκόρπια Φύλλα της Ζωής μου*, ό.π., τόμ. Γ', σ. 108 [= Γ. Δροσίνης, *Άπαντα*, Αθήναι 2001, τόμ. Η', σ. 129].

36. Γ. Δροσίνης, *Ιστοί Αράχνης*, Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Α. Κορομηλά, 1880, σ. 40, 68 [= Γ. Δροσίνης, *Άπαντα*, τόμ. Α', φιλολογική επιμέλεια: Γ. Παπακώστας, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήναι 1995, σ. 94, 116].

37. Βλ. J. Sammons, *Heinrich Heine. The Elusive Poet*, Yale University Press, New Haven and London 1969, σ. 26-87 για την ομαδοποίηση των θεμάτων της παραπάνω συλλογής στη σ. 57. Πρβλ. Β. Λαζανάς, *Ερρίκος Χάινε. Ο ερωτικός-Ο φιλελεύθερος-Ο κοινωνικός πρωτοπόρος, Κριτική ανάλυση του έργου του μεγάλου ποιητή*, Αθήναι 1995 (α' εκδ.: 1975), σ. 57-60.

Επιστροφή του Heine, αναπτύσσει το θέμα της δικής του επανόδου στα σχεδόν ισάριθμα ερωτικά ποιήματα (88 προς 83<sup>38</sup>) της συλλογής *Θα Βραδιάζω*. Εδώ το παραπάνω ελληνικό τοπίο του «Εκεί κάτω...» “στενεύει”, περιορίζεται δηλαδή σε συγκεκριμένη γωνιά της ελληνικής υπαίθρου με τις φυσικές ομορφιές, τις εποχικές αγροτικές ασχολίες, «τους αγαθούς ανθρώπους» της (*Απαντα*, Β, 366), αναπτύσσεται όμως πολλαπλώς και ποικιλοτρόπως ο *locus amoenus*: στην Αρκαδία του θα φθάσει ο ποιητής-αφηγητής μαζί με το αγαπημένο πρόσωπο, προς το οποίο απευθύνεται, με μια αρχοντοπούλα δηλαδή, ένα απόβραδο του Θεριστή και θα εγκατασταθούν στον υπαρκτό και γνωστό και από άλλα έργα του Δροσίνη «παλιόπυργο». Στο δίστιχο που υπάρχει στη σελίδα τίτλου δηλώνονται υπαινικτικά τόσο η ηλικία του ποιητή, όσο και το γεγονός της επιστροφής σε χώρους γνώριμους: «*Εημέρωνε όταν έφυγα / και τώρα έχει βραδιάση*» τότε, δηλαδή «όταν έφυγα», προφανώς το 1882 που, αφού ολοκλήρωσε την αποστολή την οποία είχε αναλάβει ως νεαρός δημοσιογράφος –στα 22 του χρόνια– στην περιοχή των Γουβών της Βόρειας Εύβοιας, ο συγγραφέας γύρισε στην Αθήνα και στην εφημερίδα του<sup>39</sup>. «*Και τώρα*», δηλαδή στο διάστημα 1915-1922 που γράφονται τα ποιήματα της συλλογής, «*έχει βραδιάση*», αφού αυτός διανύει την έκτη πια δεκαετία της ζωής του. Ο ίδιος ο συγγραφέας επιβεβαιώνει τη διαπίστωση σημειώνοντας στις αναμνήσεις του ότι επέστρεψε στον τόπο όπου είχε συναντήσει «το Ωραίο», όταν βρήκε τον κατάλληλο σύντροφο:

*Αλλά το Ωραίο δεν το βρήκα πουθενά. Κ' η νοσταλγία μου αγιάτρευτη μ' έκανε να γυρίσω πίσω, ύστερα από*

38. Ο Καραντώνης κάνει λόγο για 80 ποιήματα (βλ. Α. Καραντώνης, «Γεώργιος Δροσίνης», *Νεοελληνική Λογοτεχνία. Φυσιολογίες*, τόμ. Α', Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 31977, σ. 181 [= Γ. Δροσίνης, *Απαντα*, τόμ. Β': Ποίηση (1903-1922), φιλολογική επιμέλεια: Γ. Παπακώστας, Αθήνα 1996, σ. 547]). Στον τόμο αυτόν των *Απάντων* περιλαμβάνεται η συλλογή *Θα βραδιάζω* (σ. 357-453) και ο επιμελητής παρεμβάλλει στη σειρά των ποιημάτων της ένα, το «*Μια έννοια*», που, όπως υποστηρίζει, φαίνεται να είχε εκπέσει κατά την πρώτη αυτοτελή έκδοσή της (σ. 557)· όλα μαζί δε ανέρχονται στα 83.

39. βλ. σχετικά Α. Χρυσογέλου-Κατσή, «Ο ειδυλλιακός χαρακτήρας των Αγροτικών Επιστολών του Γ. Δροσίνη», *Η Μελέτη*, Γ' (2006) 65-101· για τις δημοσιογραφικές αποστολές στη σ. 67.

σαράντα χρόνια, με τα τραγούδια του «Θα Βραδιάζω»,  
όταν φαντάστηκα πως βρήκα την άξια συντρόφισσα για το  
γυρισμό...<sup>40</sup>

Εδώ λοιπόν οι δύο ήρωες θα νιώσουν τη χαρά της μοναξιάς:

Τη χαρά θα νιώσωμε πως είμαστε  
Χωρισμένοι απ' όλα: μόνοι, μόνοι  
(Άπαντα, Β, 359)

την οποία εκουσίως επέλεξαν:

Χώρα εμείς απ' ό,τι αφήσαμε  
Κι' ούτε πια ποτέ ποθούμε  
Στα μηνύματα δε θάχουμε  
Τίποτε ν' αποκριθούμε.  
Κι αν ξυπνήσουν κάτι μέσα μας  
Με την ψεύτικη θωριά τους,  
Θάναι μόνο το αναγάλλιασμα  
Πως θα ζήσωμε μακρυνά τους.  
(Άπαντα, Β, 394)

και την οποία θα τους διασφαλίσουν οι γαλήνιοι και αταξίδευτοι γηγε-  
νεείς «με τα πρόσχαρα / Μάτια και το λιγομίλητό τους στόμα» (Άπαντα,  
Β, 366), που θα φροντίζουν διακριτικά και για τη διατροφή τους, όπως  
γράφει ο Δροσίνης στο ποίημα με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Μόνοι»:

[...] -Δε θα μας ταράζη τίποτε  
Κι' αν τυχόν η πόρτα μας χτυπήση,  
Θα μας φέρνουν γάλα απ' τ' άρμεγμα  
Και σταμνί νερό απ' τη βρύση  
(Άπαντα, Β, 414)

---

40. Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια Φύλλα της Ζωής μου*, φιλολογική επιμέλεια: Γ. Πα-  
πακώστας, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήναι 1986, τόμ. Δ', σ. 66  
[= Άπαντα, τόμ. Η', σ. 322-323].

Και είναι τόσο έντονη η επιθυμία για απομόνωση που ο ποιητής φαντάζεται πως κάποια στιγμή θα μπορούσαν να ζήσουν αποκομμένοι όχι μόνον από την πόλη, αλλά και από το χωριό και από αυτό τον πύργο τους ακόμη, ως νέοι Ροβινσώνες ναυαγοί πάνω «σ' ένα νησάκι», στην πραγματικότητα πάνω σ' έναν βράχο στη μέση του άβαθου, αλλά διευρυμένου στο συγκεκριμένο σημείο ποταμιού («Σ' ένα νησάκι», *Απαντα*, Β, 376).

Δεν ξέρω αν είναι από σύμπτωση που το ποίημα «Θα σε πάω» είναι το ένατο στην παρούσα συλλογή του Δροσίνη, όπως ένατο είναι και το ανάλογο ποίημα «Στου τραγουδιού μου τα φτερά» στο *Λυρικό Ιντερμέδιο* του Heine. Ο Γερμανός ποιητής μεταφέρει την αγαπημένη του μακριά «στου Γάγγου τα νερά», ενώ ο Έλληνας εκεί

*[...] όπου χαράχτηκαν  
τα παιδιάτικα μου αχνάρια:  
Στους αγρούς, στα βαλτολίβαδα,  
Στα σπαρτά, στα καρπερά  
Και στα δάση στα βαθίσκιωτα  
Και στα λιόφυτα τ' ανάρια,  
Στις βρουσούλες, στ' ακροθάλασσα,  
Στα τρεχούμενα νερά*

και παρακάτω:

*Θα καθίσωμε όπου κάθισα  
Μέρες, νύχτες, αυγές, βράδια:  
Σ' έναν όχτο, σ' ένα χέρσωμα,  
Σε μια πέτρα σκαλιστή  
Κι' όπου ακούγοντας το βήμα σου  
Μέσ' στου ονείρου τα σκοτάδια  
Σ' ένιωθα – ώ του ονείρου πλάνεμα!  
Στο πλευρό μου καθιστή*

(*Απαντα*, Β, 367-368)

μεταθέτοντας έτσι τις νεανικές του εμπειρίες και λαχτάρες αρκετά χρόνια νωρίτερα, στην «παιδιάτικη» του ηλικία, και επιζητώντας να

μας πείσει ότι αυτή είναι η πραγματική παιδική ζωή του, αποκηρύσσει δηλαδή τη ζωή του άστεως, στο οποίο γνωρίζουμε ότι γεννήθηκε και έζησε, και οικειοποιείται τη ζωή του χωριού, την οποία γνώρισε και αγάπησε, και προς την οποία πάντοτε στρεφόταν με νοσταλγία, όπως έγραφε στις αναμνήσεις που διαβάσαμε προηγουμένως. Όλα εδώ έχουν τον χαρακτήρα «της επιχρυσωμένης καθημερινότητας», όπως παρατηρεί και ο Bruno Snell<sup>41</sup> για την πνευματική Αρκαδία γενικώς. Εδώ ζει και ο Δάφνις, όχι του Στησιχόρου ή του Θεοκρίτου, αλλά ο Δάφνις και Χλόη του Λόγγου, μολονότι ο Δροσίνης συνδέει την υπόθεση που αναπλάθει στο ομότιτλο ποίημα της συλλογής με την προγενέστερη του Λόγγου εποχή του Θεοκρίτου, πατέρα της ειδυλλιακής ποίησης<sup>42</sup>. Εδώ δεν θα συναντήσουμε βεβαίως «του Γάγγη του τρισάγιου τα νερά», ο τόπος όμως είναι ιερός, αφού υπάρχει το «ιερό δάσος», στο οποίο, όπως αναφέρεται στο ομότιτλο ποίημα, θα βρεθούν «πλανεμένοι» οι δύο νέοι «κάποιο του καλοκαιριού καταμεσήμερο». «Το μαρμαρωμένο δάσος» θα ξυπνήσει «από φωνές κι' από χασκόγελα», και θα τους αποκαλύψει απρόσμενα, έστω και για λίγο, «την ωραία ζωή τη μυθική». Τότε:

*Και τα δέντρα ανάερα και ξεριζώτα,  
Θα πιαστούν σε ξωτικό χορό  
Και θ' αρπάξουν γεροπεύκοι βαριοκλώνναροι,  
Σάτυροι με τράγου πόδια και μαλλιά,  
Νύφες ανθοφόρες τις αγράμπελες  
Στην ερωτική τους αγκαλιά·  
Των λιγοζώνων τζιτζίκων τα λαλήματα  
Του πανηγυριού φλογέρες θα γενούν  
Κ' οι ευωδιές του δάσους, γλυκοστάλαχτες,  
Το πιστό της μέθης θα κερνούν...*

(Απαντα, Β, 387)

41. Bruno Snell, *Η ανακάλυψη του πνεύματος. Ελληνικές ρίζες της ευρωπαϊκής σκέψης*, μετάφραση: Δ. Ιακώβ, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1981, σ. 383.

42. Βλ. Γ. Δροσίνης, «Θα Βραδιάζη», όπου και στη σημ. 38, σ. 374-375 και 549.

Ο χορός μπορεί να είναι ξωτικός, οι χορευτές όμως –τα δέντρα– ανήκουν στην ελληνική γλωρίδα, και το μεσημεριάτικο όραμα ως σύνολο εμφανίζει αναλογίες με το όνειρο του αφηγητή στο διήγημα του Παπαδιαμάντη «Υπό την βασιλικήν δρυν»<sup>43</sup>. Δύο ακόμη ποιήματα της συλλογής, το 59ο και το 60ό, φαίνεται να συνδέονται με το παραπάνω ποίημα του Γερμανού ποιητή με μια σχέση έλξης και άπωσης ταυτοχρόνως: είναι άνοιξη και «στ’ ολοπράσινο της χλόης μετάξι» θα απλωθούν τα ποικιλόχρωμα «αγριολούλουδα»: έτσι, όπως στον Γάγγη υπάρχει «ένα περιβόλι δροσερό», εδώ θα σχηματισθεί ένα λιβάδι:

*Το λιβάδι: τ’ όνειρο της μέλισσας  
Και της πεταλούδας πανηγύρι!  
Του πουλιού η λαχτάρα! Το ξαπόσταμα  
Του κορμιού σου αν θέλη ν’ απογείρη.*

(Άπαντα, Β, 424)

Στη χλόη αυτή «κατάχαμα / το κορμί σου απλώνοντας», γράφει στο επόμενο,

*[...] θ’ ακούς γερμένη –σαν ανάσασμα  
Των αγέννητων ακόμα ή των χαμένων  
Ζωντανών- κάτω απ’ της γης τα τρίςβαθα  
Τη ροή των νερών των κρυμμένων  
Και θα νιώθης να γεμίζη γύρω σου  
Απ’ αγγέλων φτερουγίσματα ο αέρας,  
Και θα βλέπης πάνωθέ σου ολόαστρα  
Τα Ουράνια- με το φως της μέρας.*

(Άπαντα, Β, 425)

Εδώ λοιπόν υπάρχουν φυτά, όπως κι εκεί, υπάρχουν νερά, όπως και στον Γάγγη, είναι όμως και τα μεν και τα δε αντιπροσωπευτικά της χώρας τους, επομένως διαφορετικά. Από άποψη χρόνου, ενώ εκεί

43. Α. Παπαδιαμάντης, «Υπό την βασιλικήν δρυν», Άπαντα, κριτική έκδοση: Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Εκδόσεις Δόμος, Αθήνα 1984, τόμ. Γ', σ. 327-331· το όνειρο στις σ. 330-331.

«προβαίνει» ήδη το φεγγάρι και στον ουρανό υπάρχουν άστρα, εδώ είναι μέρα, όμως η κόρη θα βλέπει τον ουρανό ολόαστρο. Και μετά το σκηνικό, διαφορά υπάρχει και στη σχέση των δύο νέων, αφού «[...] Θα ξαπλωθούμε / Στο χώμ' αγκαλιαστά το μαλακό» γράφει ο Heine απευθυνόμενος στην «αγάπη της ψυχής [τ]ου», «θα τη χαιρέσαι τη χλόη, κατάχαμα / το κορμί σου απλώνοντας», λέει ο Δροσίνης αποτεινόμενος προς την αρχοντοπούλα. Ολοκληρώνοντας την αναφορά μου στη συγκεκριμένη συλλογή θα ήθελα να παρατηρήσω ότι, αν ο Κουκούλας ανέπτυξε την ερωτική σκηνή σε τρεις στροφές έναντι της μιας και τελευταίας του συγκεκριμένου ποιήματος του Heine, ο Δροσίνης χρειάστηκε όχι τρία, αλλά ογδόντα τρία ποιήματα προκειμένου να ξεναγήσει την κόρη στη χώρα «του Ωραίου», τη στιγμή που ο Γερμανός χρειάστηκε τέσσερις μόλις στροφές, τις πρώτες του ποιήματος, προκειμένου να δείξει στη δική του αγαπημένη κόρη τον δικό του επίγειο παράδεισο.

Η *Αρκαδία* του Δροσίνης είναι στην ελληνική ύπαιθρο, η οποία εντελώς συμπτωματικά ονομάζεται Γούβες Ευβοίας' η Εδέμ των Γερμανών ρομαντικών και κατ' ακολουθίαν και του Heine<sup>44</sup> βρίσκεται στην Ινδία. Πιστεύω ότι επί του προκειμένου έχουμε ένα εύγλωττο παράδειγμα, στο οποίο εικονογραφείται με σαφήνεια η μετατόπιση του ενδιαφέροντος που, όπως είναι φυσικό, έχει εν τω μεταξύ συντελεσθεί και την οποία επεσήμανε ο Παλαμάς. Όσα λοιπόν αυτός υποστήριξε για το αφήγημα *Αγροτικές Επιστολές* του Δροσίνης ισχύουν πλήρως και για την παρούσα ποιητική συλλογή του, γιατί ο ποιητής εγκατέλειψε μονίμως «τας ασκόπους περιπλανήσεις» και επέστρεψε «εις την γην της πατρίδος» και επιπλέον αναζήτησε «την έμπνευσιν εις την αλήθειαν της φύσεως και εις την ζώήν των ταπεινών»<sup>45</sup>. Την επιλογή αυτή του υπαγόρευσε, σύμφωνα και με δική του ομολογία, αφ' ενός μεν η αντίδραση πολλών προς την ψυχρή απομίμηση και τον άκριτο πιθηκισμό της Εσπερίας, τον οποίο είχε θέσει σε εφαρμογή μεγάλη μερίδα της Αθηναϊκής κοινωνίας<sup>46</sup>,

44. Βλ. και Ν. Βαγενάς, «Η επιστροφή του Χάινε», όπου και στη σημ. 29, σ. 222.

45. Βλ. Κ. Παλαμάς, «Το ελληνικόν διήγημα. Α'. Βιζυηνός», *Άπαντα*, Β', σ. 155.

46. Ο άκριτος μιμητισμός εκτεινόταν από τα καθημερινά (τρόπο ένδυσης και υπόδησης) μέχρι και τα πνευματικά (σκέψεις και αισθήματα), όπως επισημαίνουν, μεταξύ



αφ' ετέρου δε το πρόσταγμα του ρομαντικού λαογράφου Ν. Πολίτη για στροφή προς τον λαό<sup>47</sup>. “Μπροστάρης” στο θέμα της απόρριψης ήταν ο Ροΐδης βεβαίως με «τα φυλλαδάκια του», τις διαλέξεις δηλαδή που έδωσε το 1877 στον φιλολογικό σύλλογο *Παρνασσός* και τις οποίες εξέδωσε στη συνέχεια σε φυλλάδια<sup>48</sup>, οδηγός στο θέμα της στροφής ήταν ο “χερντερικός”, θα μπορούσαμε να πούμε, Ν. Πολίτης<sup>49</sup>. Και αν χαρακτηρίσαμε προηγουμένως φυσική τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος που συντελέστηκε με την πάροδο του χρόνου, την εξέλιξη των ιδεών και τη διαδοχή των λογοτεχνικών ρευμάτων, δεν πιστεύω ότι είναι εξ ίσου φυσικό και αναμενόμενο να βρίσκουμε κι εδώ παρόντα τον Γερμανό στοχαστή Herder, ο οποίος, ενώ, τέλος 18ου / αρχές 19ου αι., οδήγησε τους πρώτους Γερμανούς ρομαντικούς (*Frühromantik*) στην Ινδία, όπως αναφέραμε στην αρχή, τώρα, μετά από έναν αιώνα, στο τέλος δηλαδή του αθηναϊκού ρομαντισμού, στρέφει, με τον θεωρητικό του λόγο και με το παράδειγμά του –ασχολήθηκε προσωπικά και με τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών<sup>50</sup>, το ενδιαφέρον των Ελλήνων λογοτεχνών εμμέσως

άλλων, ο Ροΐδης στον «Δραματικό Αγώνα» [βλ. Ε. Ροΐδης, «Δραματικός Αγώνας», *Παρνασσός*, Α' (1877) 223, 225], ο Βλάχος σε ομιλία του την ίδια χρονιά με τον Ροΐδη (βλ. Α. Βλάχος, «Γεώργιος Ζαλοκώστας και η σύγχρονος ελληνική ποίησης», *Ανάλεκτα*, τόμ. Β', Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Εν Αθήναις 1901, σ. 122) και ο ίδιος ο Δροσίνης στις «Αγροτικές Επιστολές» του, (Γ. Δροσίνης, *Άπαντα*, φιλολογική επιμέλεια: Γ. Παπακώστας, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήναι 1997, τόμ. Δ', σ. 66).

47. Ο Δροσίνης αναφέρει το χρέος του στον Ν. Πολίτη τόσο στις αναμνήσεις του, όσο και στο σονέττο που του αφιέρωσε το 1923 (βλ. Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια Φύλλα της Ζωής μου*, τόμ. Α', Αθήναι 1985, σ. 126, 128 [= *Άπαντα*, τόμ. Ζ', σ. 161-162, 164-165]).

48. Βλ. Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια Φύλλα της Ζωής μου*, τόμ. Α', ό.π., σ. 136-137 [= *Άπαντα*, τόμ. Ζ', σ. 174].

49. Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, «Ο J. G. Herder και η παρουσία του στην διαμόρφωση του νεοελληνικού πνεύματος», *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, όπου και στη σημ. 7, σ. 298-299.

50. J. G. von Herder, *Volklieder*, II, 1778-1779 [= *Stimmen der Völker in Liedern*, 1807]. Ο Θ. Μανούσης φαίνεται ότι σχολιάζει τη δεύτερη αυτή έκδοση γράφοντας στον *Λόγιο Ερμή* του 1816: «Φιλόσοφος ανήρ, φιλόσοφα φρονών, δεν εντράπη παντελώς συλλέγων τοιαύτα τραγούδια, χαρακτηριστικά όχι μόνον της ποιήσεως αλλά και των φρονημάτων των εθνών» (Κ. Θ. Δημαράς, «Ο J. G. Herder και η παρουσία του στην διαμόρφωση του νεοελληνικού πνεύματος», *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, όπου και στη σημ. 7, σ. 294).

–μέσω του Ν. Πολίτη δηλαδή– προς «τον βίον του λαού εν τω εσωτερικώ της Ελλάδος», σύμφωνα με τη φράση του Boltz, Γερμανού μεταφραστή των χρόνων εκείνων<sup>51</sup>.

### Abstract

Anna Chrysogelou-Katsi

The exotic or idyllic landscape of love. The lyrical journey to the “blessed land” (or From German romanticism to Greek realism and from H. Heine to G. Drossinis)

The German writer Heinrich Heine, a student of A. W. Schlegel and F. Bopp, is initiated by them into Indology. As in the work of many other German romantics, in his poetry the sacred river Ganges becomes a symbol of bliss, an *Eden* on earth.

In the context of the influence this writer exerted and still exerts on modern Greek literature, and starting from the theme of the conference on *The Poetics of the Landscape*, we examine and present the perception of this particular aspect in Heine, which (a) is reflected in the remarkable number of translations of the poem «Auf Flügeln des Gesanges» (at least seven in the years 1874-1956), (b) is traced in a similarly inspired poem by one of the German poet’s translators, where there is a significant shift from the exotic East to the sunny South (L. Koukoulas, «Εκεί κάτω», 1917 / pub. 1919), and (c) appears in a poetry collection (G. Drossinis, *Θα βραδιάζει*, 1915-1922) in which the exotic becomes idyllic and *Eden* turns into *Arcadia*.

Thus we trace the gradual transition from the orientalism and the exoticism of H. Heine (the Ganges theme) to the Arcadianism of G. Drossinis (the ideal Greek countryside).

51. Aug. Boltz, *Ländliche Briefe von Georgios Drossinis. Land und Leute in Nord Euboea*, Leipzig 1884. Η εισαγωγή του Γερμανού μεταφραστή δημοσιεύτηκε στα ελληνικά στο *Δελτίον της Εστίας*, 373 (19.2.1884) 2. [Περιλαμβάνεται τώρα στο Γ. Δροσίνης, *Άπαντα*, τόμ. Δ', σ. 398-400· η συγκεκριμένη φράση στη σ. 398].

ΒΙΚΥ ΠΑΤΣΙΟΥ

Το ηθογραφικό τοπίο στη λογοτεχνία και τη ζωγραφική:  
Γεώργιος Δροσίνης, Άγγελος Γιαλλινάς

Η συμβολή της λεγόμενης «γενιάς του 1880» στην ανάπτυξη της νεοελληνικής λογοτεχνίας, αλλά και της τέχνης, καθώς και τα όρια, τα χαρακτηριστικά και οι πρωταγωνιστές της απασχολούν συστηματικά τις ιστορίες της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής, τα Πρακτικά Συνεδρίων, τις σχετικές μελέτες και την πληθώρα των άρθρων που αποτιμούν θετικά ή επικρίνουν τους βασικούς εκπροσώπους και τα χαρακτηριστικά τους έργα, αλλά και τους τρόπους γραφής, τους αισθητικούς προσανατολισμούς, τις μεθοδολογικές διευθετήσεις και τις ιδεολογικές στοχεύσεις των πολυάριθμων εκφραστών της, που αναλαμβάνουν ρόλους ξεχωριστούς στις ποικίλες δραστηριότητες της πολιτισμικής ζωής της εποχής.

Ο Γεώργιος Δροσίνης (1859-1951), επηρεασμένος στην ποίησή του αρχικά από τον γαλλικό παρνασσισμό<sup>1</sup>, συνδέεται στενά με το ξεκίνημα

---

1. Ο Δροσίνης μελετά το ποιητικό έργο του Fr. Coppée, βασικού εκπροσώπου του παρνασσισμού, τον οποίο, όπως σημειώνει ο ίδιος, «θαυμάζει» και προσπαθεί να «μιμηθεί» (βλ. Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, επιμ. Γ. Παπακώστας, τ. Α', ΣΩΒ, Αθήνα 21985, σ. 125-126). Ο ίδιος προτάσσει στην πρώτη του ποιητική συλλογή (*Ιστοί Αράχνης*, 1880) «Αντί προλόγου» στίχους του Γάλλου λογοτέχνη (από τη συλλογή *Promenades et Intérieurs*, 1872), στον οποίο αφιερώνει λίγο αργότερα και ένα σονέτο με τον ενδεικτικό τίτλο «Φραγκίσκω Κοππέ», που περιλαμβάνεται στη δεύτερη ποιητική του συλλογή (*Σταλακτίται*, 1881). Για τον παρνασσισμό, που είναι πιο πολύ «περιγραφικός, ζωγραφικός, αντικειμενικός, κ' έχει για δόγμα του την "απάθεια"» και τη σχέση του με τη νεοελληνική λογοτεχνία βλ. μεταξύ άλλων, Ηλ. Βουτιερίδης, *Σύντομη Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Δημ. Ν. Παπαδήμας, Αθήνα 21966, σ. 237-242· Λ. Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 41985, σ. 186-191.



της γενιάς αυτής και ακολουθεί πιστά, όπως σημειώνει στις αναμνήσεις του, το κήρυγμα του Νικολάου Πολίτη για τη συστηματική μελέτη της λαϊκής παράδοσης και ζωής<sup>2</sup>, ενώ η έκδοση της πρώτης ποιητικής του συλλογής με τίτλο *Ιστοί αράχνης* (1880) θεωρήθηκε ότι σηματοδοτεί την επίσημη εμφάνισή της. Στο ευρύτερο αυτό πνευματικό φαινόμενο, που συνδέεται και με την ηθογραφία, εκτός από τη λογοτεχνία σημαντική θέση καταλαμβάνει η ζωγραφική, η γλυπτική, η αρχιτεκτονική και η μουσική σε μια προσπάθεια να διαμορφωθούν οι ευρύτερες δυνατότητες δημιουργίας και υποδοχής των νέων μορφοπλαστικών τάσεων, των αισθητικών προσδοκιών και των θεωρητικών αναζητήσεων που αναφαίνονται στο πεδίο των μορφολογικών ωριμάνσεων και των τεχνικών δεξιοτήτων των καλλιτεχνών που έχουν ως γενικότερο στόχο την ανάδειξη της εθνικής ζωής.

Την εποχή αυτή ο όρος «ηθογραφία» χρησιμοποιείται τόσο στη ζωγραφική, όσο και στη λογοτεχνία. Αν για τη λογοτεχνία ο όρος χρησιμοποιήθηκε με διάφορους τρόπους και απέκτησε διαφορετικές σημασίες,

---

M. Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2003, σ. 291-296· R. Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, μτφρ. Ευ. Ζουργού – Μ. Σπανάκη, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1996, σ. 102-104, 120-122. Ειδικότερα τη σχέση του Κ. Παλαμά με τον γαλλικό παρνασισμό έχει αναλύσει η Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού στο έργο της *Ο Κωστής Παλαμάς και ο γαλλικός Παρνασισμός (συγκριτική φιλολογική μελέτη)*, Αθήνα 1976 (διδακτορική διατριβή). Βλ. και της ίδιας, *Ο πύργος και το γιοφύρι. Μελετήματα για τον Κωστή Παλαμά*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017, σ. 129-134, 138-144. Παρά το γεγονός ότι έχει συχνά συσχετιστεί το έργο του παρνασσικού ποιητή με εκείνο του γλύπτη, που προσπαθεί επίμονα να δώσει μορφή στο μάρμαρο, η παρνασσική ποίηση βρίσκει το αντίστοιχό της στη ζωγραφική, καθώς τα ποιήματα που παράγονται στο πλαίσιο του λογοτεχνικού αυτού ρεύματος παρομοιάζονται χάρη στη στατικότητα τους με ζωγραφικούς πίνακες. Γενικότερα, για τις σχέσεις της λογοτεχνίας με τη ζωγραφική, βλ. μεταξύ άλλων τον συλλογικό τόμο *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, επιμ. Δ. Αγγελάτος – Ευρ. Γαραντούδης, Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Μελέτες και Έρευνες – 3, εκδ. Καλλιγράφος, Αθήνα 2013, σ. 153-254.

2. Βλ. Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, ό.π., σ. 126-129. Συνδεδεμένος με τον κύκλο του περιοδικού *Εστία* ο Ν. Πολίτης επεδίωκε τη δημιουργία μιας εθνικής ζωής σε όλες της τις εκδηλώσεις. Γι' αυτό συμπεριέλαβε στον κύκλο αυτόν έναν αρχιτέκτονα (Γ. Ζέζο), τον γλύπτη Γ. Βρούτο και τον ζωγράφο Νικήφ. Λύτρα.



για τη ζωγραφική τα πράγματα μοιάζουν απλούστερα: σύμφωνα με το *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό των Μπαρτ και Χιρστ* (1889-1898) ως ηθογραφία ορίζεται το είδος αυτό της ζωγραφικής, ιδιαίτερα αγαπητό στην αστική κοινωνία της Ευρώπης τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, που απεικονίζει, σε αντίθεση με την «ιστορική ζωγραφική», άτομα που αποτελούν αντιπροσωπευτικούς τύπους μιας συγκεκριμένης ομάδας ή σκηνές από την καθημερινή ζωή τους<sup>3</sup>. Την ίδια εποχή αξιοσημείωτη παραμένει η επιμονή της λογοτεχνικής κριτικής να στρέφεται στο λεξιλόγιο των εικαστικών τεχνών και να παραλληλίζει τον συγγραφέα με ζωγράφο που ζωγραφίζει τοπία, εικόνες και σκηνές της αγροτικής και της νησιώτικης ζωής.

Περιοριζόμενος αρχικά στην ορατή απόδοση του χώρου ο Δροσίνης θα συνδέσει στην αναδρομική εξιστόρηση της ζωής του τις πρώτες εικόνες από την παιδική του ηλικία με ζωγραφίες, καθώς το χρώμα γίνεται το προσδιοριστικό στοιχείο που δίνει σχήμα και περίγραμμα στον κόσμο που τον περιβάλλει. Τα πολύχρωμα αρχιτεκτονικά σχέδια του καινούριου πατριού σπιτιού, χαραγμένα σε φύλλα χαρτιού με χρωματιστά μολύβια, το μικρό περιβόλι που γίνεται το ωραιότερα ζωγραφισμένο βιβλίο φυσικής ιστορίας, αλλά και οι γεωγραφικοί χάρτες με τα διαφορετικά χρώματα για κάθε χώρα του κόσμου<sup>4</sup> αποτυπώνουν όψεις του πραγματικού και συνδέουν τις διαφορετικές εκδοχές του με τους τρόπους της αναπαράστασής του. Μέσα από τις ασπρόμαυρες εικόνες θα γνωρίσει μέρη που δεν έχει ακόμα επισκεφθεί (όπως τη Βενετία<sup>5</sup>) και από τις κακοτυπωμένες εκδόσεις τις τυπογραφικές αναπαραγωγές γνωστών πινάκων με ιστορικό θέμα<sup>6</sup>, όπως εκείνων του Γερμανού ζωγράφου Peter

3. Στο οικείο λήμμα σημειώνεται: «Ηθογραφία καλείται ο κλάδος της ζωγραφικής ο απεικονίζων άτομα ως τύπους του είδους των ή σκηνάς εκ του κοινού βίου [...]. Η Ηθογραφία [...] προήχθη εις την ακμήν της υπό των Ολλανδών ζωγράφων και νυν δε αποτελεί μέγαν κλάδον της εν γένει ζωγραφικής» (τ. Δ', 1893-1894, σ. 148). Βλ. και Μ. Παπανικολάου, *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του δέκατου ένατου αιώνα*, Μ. Πουρναράς, Θεσσαλονίκη 1978· Α. Κωτίδης, *Ελληνική τέχνη. Ζωγραφική 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995· Χρ. Χρήστου, *Η ελληνική ζωγραφική, 1832-1922*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1993· Ν. Μισιρλή, *Ελληνική ζωγραφική, 18<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αιώνας*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 2003.

4. Βλ. Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, ό.π., σ. 38, 40.

5. Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, ό.π., σ. 243.

6. Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, ό.π., σ. 245.

von Hess (1792-1871), που επισκέφθηκε την Ελλάδα και απεικόνισε με το έργο του ήρωες και σκηνές της επανάστασης του '21.

Καθώς οι ποιητικές συλλογές διαδέχονται πολύ πυκνά η μια την άλλη και ο πεζός του λόγος μοιράζεται ανάμεσα στη νοσταλγική αναπόληση, την καταγραφή της εντύπωσης και την ακρίβεια της περιγραφής, ο Δροσίνης παραμένει σε γενικές γραμμές ηθογράφος, πιστός στην ειδυλλιακή και αποδραματοποιημένη αναπαράσταση του υπαίθριου σκηνικού και την παρατήρηση της αγροτικής ζωής, γεγονός που έχει κυρίως επισημανθεί από τη σύγχρονή του, αλλά και τη μεταγενέστερη κριτική<sup>7</sup>, ενώ έχει διαδοχικά χαρακτηριστεί για την αναπαραστατική του πρόθεση ως «ζωγράφος ποιητής», «ζωγράφος» της ελληνικής φύσης, «αβρός εικονογράφος» που δημιουργεί ολοκληρωμένες «ζωγραφικές» εικόνες εκφράζοντας τη «ζωγραφική» φυσιολατρεία του κλπ. Είναι χαρακτηριστικό εξάλλου ότι ο Παλαμάς αποκαλεί τον Δροσίνη «ζωγράφο ποιητή», που στρέφει την περιγραφική του τέχνη προς τον εξωτερικό κόσμο για να συνθέσει φροντισμένα «μικροκάμωτες πάντα εικόνες»<sup>8</sup>. «Μικρά λυρικά κομμάτια, μικροί ζωγραφικοί πίνακες» θεωρεί αντίστοιχα ο Σπεράντσας ότι συναποτελούν το έργο του Δροσίνη<sup>9</sup>, ενώ ο Καραντώνης, σχολιάζοντας το έργο του, αναφέρεται σε ποιήματα που συνιστούν μικρά «ζωγραφικά εκθέματα»<sup>10</sup>.

Παράλληλα, ο Δροσίνης συμμετέχει στην οργάνωση και την προώθηση της νεοελληνικής καλλιτεχνικής κίνησης και ζωής συμβάλλοντας στην πραγματοποίηση της πρώτης Καλλιτεχνικής Έκθεσης που οργάνωσε το 1885 το Τμήμα Καλών Τεχνών του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός»<sup>11</sup>, στο οποίο υπήρξε γραμματέας. Τα έργα που συγκεντρώθηκαν

7. Ορισμένοι κριτικοί θεωρούν ότι ο Δροσίνης διαφοροποιείται από την «ορθόδοξη» ηθογραφία του καιρού του, ενώ άλλοι τον έχουν συνδέσει με την ευρύτερη «χώρα του ειδυλλίου».

8. Βλ. Κ. Παλαμάς, «Γεώργιος Δροσίνης», *Άπαντα*, τ. Η', εκδ. Μπίρη, Αθήνα [1966], σ. 392, 394, 396, 398, 401.

9. Βλ. Στ. Σπεράντσας, «Το ποιητικό έργο του Γ. Δροσίνη», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. Δ', τχ. 44 (1 Δεκ. 1949) 980.

10. Βλ. Α. Καραντώνης, *Νεοελληνική Λογοτεχνία. Φυσιολατρίες*, τ. Α', εκδ. Δημ. Ν. Παπαδήμας, Αθήνα <sup>3</sup>1977, σ. 180.

11. Ο Δροσίνης, μαθητής ακόμα του Βαρβακείου, δείχνει ενδιαφέρον για τις δραστηριότητες του Συλλόγου και γίνεται τακτικός ακροατής των κυριακάτικων συνεδριών

ανήκαν σε ιδιωτικές συλλογές και εκτέθηκαν στο ισόγειο πάτωμα του «Παρνασσού». Όπως σημειώνει ο ίδιος, στην Έκθεση αυτή, που σημείωσε μεγάλη επιτυχία, «επρωτοφανερώθηκαν, έξω από τα σπίτια εκείνων, που τα είχαν αγοράσει, εικόνες του Γύζη, του Ιακωβίδη, του Λύτρα, του Πανταζή, του Λεμπέση, του Γιαλλινά. Απ' όλες περισσότερο τραβούσε τα μάτια το "Παραμύθι"<sup>12</sup> του Γύζη και γύρω σ' αυτό ήταν πάντα κόσμος μαζεμένος. Για το γυναικείο κόσμο εξαιρετικόν ενδιαφέρον είχε μεγάλη και φωτερή εικόνα του Ιακωβίδη, προσωπογραφία μιας από τις φημισμένες τότε ωραίες: της Ζηνοβίας Ψύχα»<sup>13</sup>.

του, ενώ συνεχίζει να παρακολουθεί τα «δημόσια αναγνώσματά» του και κατά τη διάρκεια των φοιτητικών σπουδών του στη Νομική. Μετά από δύο αποτυχημένες προσπάθειες, ο ποιητής, που θεωρήθηκε αρχικά «αιρετικός» για την αντίθεσή του απέναντι στη ρομαντική ορθοδοξία της «Παρασχικής σχολής» και πολεμήθηκε για τον λόγο αυτό από τα συντηρητικά μέλη του Συλλόγου, γίνεται μέλος του «Παρνασσού» ύστερα από παρέμβαση του Μίκιου Λάμπρου. Μετά τη διαίρεση του «Παρνασσού» σε τρία Τμήματα (το Ιστορικό και Φιλολογικό, των Θετικών Επιστημών και των Καλών Τεχνών), πρώτος πρόεδρος του Τμήματος Καλών Τεχνών γίνεται ο Μιχαήλ Μελάς, διακεκριμένο μέλος της αθηναϊκής κοινωνίας, με γραμματέα τον Δροσίνη. Στο πρόσωπο του Μελά ο Δροσίνης αναγνωρίζει τον πολύτιμο καλλιτεχνικό σύμβουλο, από τον οποίο πήρε «αλησμόνητα μαθήματα αισθητικής εφαρμοσμένης». Βλ. σχετικά: Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, επιμ. Γ. Παπακώστας, τ. Β', ΣΩΒ, Αθήνα 1982, σ. 70-74. Τα εγκαίνια της έκθεσης, που περιελάμβανε ελαιογραφίες, υδατογραφίες, έργα γλυπτικής, χαρακτικά και σχέδια, έγιναν στις 21 Απριλίου 1885.

12. Πρόκειται για το γνωστό ηθογραφικό έργο του Νικολάου Γύζη, «Το Παραμύθι της Γιαγιάς» (ελαιογραφία σε ξύλο, 1884).

13. Και συνεχίζει: «Στην προετοιμασία της εθαύμασα την ενεργητικότητα του Μελά και την καλλιτεχνική του πείρα. Χωρίς σακάκι, ανεβασμένος σε μια σκάλα διπλή, εκρεμούσε με τα χέρια του κάθε εικόνα και, ύστερα, κατέβαινε για να ιδή πώς έπεφτε απάνω της το φως. Αν δεν του άρεσε, της άλλαζε θέση, ακούραστος και μια και δυο φορές, ως που να την πετύχει», Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, ό.π., σ. 78. Για την Έκθεση αυτή, βλ. και Κ. Α. Βοβολίνης, *Το Χρονικόν του «Παρνασσού» (1865-1950)*, Αθήνα 1951, σ. 158· Κ. Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Σμίλη, Αθήνα 1990, σ. 81-84· Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Ι.Α.Ε.Ν. 36, ΚΝΕ/ΕΙΕ, Αθήνα 2000, σ. 229-231. Με επιμέλεια του Μιχαήλ Μελά είχε οργανωθεί λίγα χρόνια πριν (το 1881) καλλιτεχνική έκθεση στο Μέγαρο του αδελφού του, Βασιλείου Μελά, με έργα Ελλήνων και Ευρωπαίων δημιουργών που προέρχονταν από ιδιωτικές



Με μερικούς από τους ζωγράφους αυτούς ο Δροσίνης θα συνδεθεί στη συνέχεια της ζωής του με διάφορους τρόπους, ενώ τα μεταγενέστερα χρόνια θα αποκτήσει στενές σχέσεις μεταξύ άλλων με τον Δημ. Μπισκίνη και τον γλύπτη Μιχάλη Τόμπρο<sup>14</sup>.

---

συλλογές' βλ. Κ. Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, ό.π., σ. 69-70 και Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, ό.π., σ. 226-229. Τα μεταγενέστερα χρόνια το θέμα των Καλλιτεχνικών Εκθέσεων και της εικαστικής δημιουργίας αξιοποιεί μυθοπλαστικά στο πεζό του έργο «Τρεις εικόνες» (1948). Στο έργο αυτό πρωταγωνιστεί ένας ζωγράφος «πρωτοφανέρωτος» στον καλλιτεχνικό κόσμο που εμπνέεται από τη μορφή μιας νεαρής κόρης της κοσμικής Αθήνας και εμφανίζεται διατηρώντας έναν μικρό αφηγηματικό ρόλο ο Γ. Ροϊλός (βλ. τώρα Γ. Δροσίνης, *Άπαντα*, τ. ΣΤ', επιμ. Γ. Παπακώστας, ΣΩΒ, Αθήνα 1998, σ. 371-395).

14. Ο Δροσίνης σημειώνει για τη σχέση του με τον νεαρό τότε ζωγράφο: «Ο ζωγράφος Μπισκίνης [...] ήταν μετά το 1912 ο συχνότερος σύντροφός μου τις Κυριακές. Ήρχονταν από το πρωί κ' έφευγε την νύκτα αργά [...]. Εκεί κάποτε, χωρίς να μου το πη, ενώ σκυφτός edιάβαζα έκανε ένα σκίτσο μου με λάδι», Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, ό.π., σ. 207. Τις φιλικές συντροφικές ποιητών (Παλαμάς, Πολέμης), ζωγράφων (Ροϊλός, Λουκίδης, Μπισκίνης) και γλυπτών (Θωμόπουλος, Τόμπρος) δεχόταν ο Δροσίνης στο «Σπιτάκι» που προοριζόταν για τον διευθυντή της Σεβαστοπούλειου Εργατικής Σχολής, στους Αμπελοκήπους. Το «Σπιτάκι» αυτό ζωγράφισε στην αρχή, με τον κήπο «πρωτόβλαστο», ο Ροϊλός και στη συνέχεια ο Μπισκίνης, στη μαγιάτικη ολάνθιστη όψη του. Τρίτος, ο Λουκίδης στη φθινοπωρινή εκδοχή του ζωγράφισε την πόρτα του στεφανωμένη «με κοκκινόφυλλα αγριάμπελα του κήπου» (ό.π., σ. 208). Οι σχέσεις του ποιητή με τον ζωγράφο διατηρούνται για πολλά χρόνια. Ο Μπισκίνης κατά τη διάρκεια της παραμονής του για σπουδές στο Παρίσι (1919-1923) βρίσκει συχνά την ευκαιρία να ενημερώνει τον Δροσίνη για την καλλιτεχνική κίνηση και τις εκθέσεις ζωγραφικών έργων που πραγματοποιούνται στη γαλλική πρωτεύουσα. Παράλληλα τον πληροφορεί για τις εξελίξεις και την πρόοδο που σημειώνει ο ίδιος στο καλλιτεχνικό του έργο, μοιράζεται μαζί του αισθητικούς και καλλιτεχνικούς προβληματισμούς και παρακολουθεί με ιδιαίτερο ενδιαφέρον την πορεία της εκτύπωσης από τις εκδόσεις Σιδέρη των βιβλίων του Δροσίνη με εικόνες και διακοσμητικά στοιχεία που είχε φιλοτεγήσει ο ίδιος. Για τον τρόπο που ο ζωγράφος συλλαμβάνει τις ποιητικές εικόνες και την προσπάθειά του να αποδώσει τις λέξεις με το χρώμα είναι χαρακτηριστικά τα παρακάτω σχόλια (σε επιστολή του προς τον ποιητή, από 16 Ιανουαρίου 1923) που προσεγγίζουν την ποίηση με τους όρους της ζωγραφικής τέχνης: «Μου γράφετε για





Το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς (1885), χωρίς να έχει ολοκληρώσει τις σπουδές του στην Αθήνα, αναχωρεί για τη Γερμανία με σκοπό να ειδικευθεί στην Ιστορία των Καλών Τεχνών και τις ξένες λογοτεχνίες προκειμένου να καταλάβει με την επιστροφή του θέση καθηγητή των αντίστοιχων μαθημάτων στο ελληνικό Πανεπιστήμιο, σύμφωνα με τις προτροπές και τις διαβεβαιώσεις του Νικολάου Πολίτη<sup>15</sup>. Στη διάρκεια του ταξιδιού, που γίνεται με το μεγάλο αυστριακό βαπόρι από τον Πειραιά στο Μπρίντιζι και ύστερα με το τραίνο από τη Μπολόνια έως το Μόναχο, με ενδιάμεσους σταθμούς τη Βενετία και το Τιρόλο, επισκέπτεται, σύμφωνα με τις υποδείξεις του γνωστού ταξιδιωτικού οδηγού Baedeker για την Ιταλία, αφού περιδιαβεί τα αξιοθέατα, την Πινακοθήκη της Μπολόνιας, η οποία δεν του προκαλεί κάποια ιδιαίτερη εντύπωση: «Κατά καθήκον πήγαμε και στην Πινακοθήκη της Μπολόνιας, που έχει πολύ καλές εικόνες. Από ένα βιαστικό πέρασμα και χωρίς καμιά σχετική φώτιση, δε μας έμεινε η παραμικρή εντύπωση από τις Παναγιές και τις άλλες γυναικείες μορφές που είδαμε»<sup>16</sup>.

Από τη διήμερη παραμονή του στη Βενετία ξεχωρίζει αντίθετα την περίφημη «Ανάληψη της Παρθένου» («Assunta», π. 1516-1518) του Τιτσιάνο, την πρώτη εικόνα που τον έκανε να νοιώσει «το φρικίασμα του Ωραίου», όπως σημειώνει ο ίδιος<sup>17</sup>. Το έργο, που φιλοτεχνήθηκε για τον ιερό χώρο του βωμού της εκκλησίας Santa Maria Gloriosa dei Frari, με το εντυπωσιακό μέγεθος, τον δυναμισμό της δομής του που συνενώνει τρεις διαφορετικές σκηνές σε δύο επίπεδα (της γης και του ουρανού) και την αξιοσημείωτη χρήση του χρώματος, ανανεώνει τους

---

τους “Δυο καβαλάρηδες”, πως είναι κάτι από τα θέματα που με εμπνέουν. Το νοιώθω [...]. Μα διστάζω να το αγγίξω γιατί έχει τόση ποίηση που θα ήταν αδύνατο να αποδωθώ σε χρώμα. Για τούτο θαυμάζω περισσότερο τους στίχους σας γιατί έχουν κάτι το γοργό και το ασύλληπτο στη περιγραφή, όπως οι εικόνες του Ομήρου. Είναι οι εικόνες σας –ζωγραφική δρώσα– πράγμα αδύνατο για το πινέλο» (Επιστολές Δ. Μπισκίνη προς Γεώργιο Δροσίνη, Έκδοση Συλλόγου «Οι Φίλοι του Μουσείου Γ. Δροσίνη», Αθήνα 2008, σ. 77-78).

15. Βλ. Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, επιμ. Γ. Παπακώστας, τ. Α', ΣΩΒ, Αθήνα 2<sup>η</sup> 1985, σ. 238.

16. Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, ό.π., σ. 243.

17. Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, ό.π., σ. 243.



Tiziano, «Assunta»,  
π. 1516-1518

εκφραστικούς τρόπους της ζωγραφικής με θρησκευτική θεματολογία και συμβάλλει αποφασιστικά στην καθιέρωση του δημιουργού του. Επηρεασμένος από το έργο αυτό, ο Δροσίνης θα δημοσιεύσει λίγα χρόνια αργότερα στο περιοδικό *Εστία* το σονέτο με τίτλο «Η Παναγία του Τιτιανού (L'Assunta)», που παραπέμπει ευθέως στο εικαστικό του διακείμενο<sup>18</sup>.

Στο Μόναχο, που είναι και ο τελικός σταθμός του ταξιδιού, φτάνει συστημένος από τον φιλόμουσο Νικόλαο Νάζο στον αναγνωρισμένο ζωγράφο και καθηγητή στην Ακαδημία των Καλών Τεχνών Νικόλαο Γύζη, για να προτιμήσει τελικά για τις σπουδές του τη Λιψία<sup>19</sup>. Εγκαταλείποντας την ιδέα της συστηματικής μελέτης παρακολουθεί στο Πανεπιστήμιο ως ακροατής όσα μαθήματα

18. Βλ. περ. *Εστία*, τ. 30, τχ. 43 (28 Οκτ. 1890) 270. Ο Δροσίνης δεν θα περιοριστεί στην περιγραφή του θέματος του πίνακα, αλλά θα εστιάσει στις εντυπώσεις που του προκαλεί, καθώς και στους δικούς του μεταφυσικούς προβληματισμούς σχετικά με τα όρια της πίστης. Το ποίημα θα συμπεριληφθεί στην πρώτη έκδοση της συλλογής *Αμάραντα* (1890 [=1891]). Βλ. τώρα Γ. Δροσίνης, *Άπαντα*, τ. Γ', επιμ. Γ. Παπακώστας, ΣΩΒ, Αθήνα 1996, σ. 587.

19. Στον ενδιάμεσο σταθμό της Δρέσδης, όπου παραμένει μέχρι να αρχίσουν τα μαθήματα του Πανεπιστημίου της Λιψίας, απολαμβάνει τη θέα των λαμπρών μεγάρων, τα Μουσεία και την πλούσια Πινακοθήκη της, τα ολόφωτα καταστήματα του μεγάλου εμπορικού δρόμου, τα κοσμικά κέντρα και το θέατρο. Από τα Μουσεία τον συγκινεί ιδιαίτερα το Μουσείο Κέρνερ, γιατί διατηρεί και διασώζει τα ίχνη της ζωής του Γερμανού στρατιώτη-ποιητή Th. Körner (1791-1813), που έγινε γνωστός (και στην Ελλάδα) για τα πατριωτικά ενθουσιώδη ποιήματά του. Βλ. Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, επιμ. Γ. Παπακώστας, τ. Β', ΣΩΒ, Αθήνα 1982, σ. 109, 110. Αναλυτική περιγραφή του Μουσείου αυτού στέλνει και στο περιοδικό *Εστία* [βλ. Γ. Δροσίνης, «Αναμνήσεις Δρέσδης. Το Μουσείον του Κέρνερ», *Εστία*, τ. 20, τχ. 512 (20 Οκτ. 1885) 719-721].

τον ενδιαφέρον προκειμένου να πλουτίσει τις γνώσεις του όχι μόνο σχετικά με τη φιλολογία και την τέχνη, αλλά και με την ιστορία και τα νομικά. Στη διάρκεια της παραμονής του στη Γερμανία στέλνει συχνά πεζά και ποιητικά του έργα για να δημοσιευθούν στο περιοδικό *Εστία*, αλλά και άρθρα σχετικά με την καλλιτεχνική ζωή του τόπου, με ιδιαίτερες αναφορές στο θέατρο, τη μουσική και τα μουσεία και αναλαμβάνει με την «Καλλιτεχνική Πινακοθήκη» –μια σειρά εικόνων από έργα της ευρωπαϊκής τέχνης αντλημένων από την εικονογραφημένη εφημερίδα της Λιψίας *Illustrirte Zeitung* (1843-1944)– την επιμέλεια των καλλιτεχνικών εικονογραφημένων εκδόσεων του Βιβλιοπωλείου της, που θα τυπώνονταν στη Λιψία<sup>20</sup>.

Στη Γερμανία θα παραμείνει σχεδόν τρία χρόνια (1885-1888), με κάποιες ενδιάμεσες διακοπές<sup>21</sup>, και επιστρέφει στην Αθήνα για να αναλάβει, αρχικά μαζί με τον Νικόλαο Πολίτη, την έκδοση του περιοδικού *Εστία*, αναγνωρισμένος πλέον ποιητής και πεζογράφος με μέρος του έργου του μεταφρασμένο στα γερμανικά, τα αγγλικά και τα σουηδικά. Την ίδια περίοδο το ποιητικό του έργο έχει προκαλέσει την κριτική του Κωστή Παλαμά, του Παύλου Νιρβάνα και του Γρ. Ξενόπουλου.

20. Η «Καλλιτεχνική Πινακοθήκη» κυκλοφόρησε από την *Εστία* το 1887 σε μορφή φυλλαδίων. Το Α' μέρος περιείχε έργα εμπνευσμένα από την ελληνική αρχαιότητα, το Β' μέρος έργα με θρησκευτικό περιεχόμενο, ανάμεσα στα οποία συμπεριλαμβάνονται και «πασίγνωστα» έργα «εξόχων» καλλιτεχνών, όπως του Ραφαήλ, του Ρούμπενς, του Λεονάρντο ντα Βίντσι και του Μουρίλο, το Γ' μέρος περιείχε ποικίλες εικόνες (τοπιογραφίες, αλληγορικές παραστάσεις, ιστορικές σκηνές) και το Δ' μέρος προσωπογραφίες γυναικών. Βλ. σχετικά Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, ό.π., σ. 130 και Κ. Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, ό.π., σ. 88.

21. Από το πρώτο του ταξίδι στη Γερμανία, το οποίο θα διαρκέσει μόλις τέσσερις μήνες, θα επιστρέφει στις αρχές Δεκεμβρίου του 1885, λόγω της επιστράτευσης του Δηλιγιάννη (βλ. Γ. Δροσίνης, *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, ό.π., σ. 114). Από το δεύτερο ταξίδι του, το οποίο θα διαρκέσει δύο χρόνια, θα επιστρέφει τον Σεπτέμβριο του 1888 (ό.π., σ. 109). Την «αγαπημένη» αυτή χώρα αποχαιρετά και με το ποίημα «Στη Γερμανία», που θα συμπεριληφθεί στη συλλογή *Αμάραντα* (1890 [=1891]): «Στον άνθρωπο πατρίδα δεν είναι μια μονάχη, / Αυτή που τον γεννήση, / Μπορεί μεσ' στην καρδιά του κι άλλη πατρίδα νάχη, / Εκείνη που τον κάνει γλυκειά ζωή να ζήση», γράφει χαρακτηριστικά (βλ. τώρα Γ. Δροσίνης, *Άπαντα*, επιμ. Γ. Παπακώστας, τ. Α', ΣΩΒ, Αθήνα 1995, σ. 483).



Άγγ. Γιαλλινάς, «Αγροτική σκηνή με μια Κερκυραία βοσκοπούλα κι ένα μικρό κοπάδι κοντά σ' ένα δάσος»

Ο γνωστός Επτανήσιος ζωγράφος Άγγελος Γιαλλινάς (1857-1939), με σπουδές στην Ιταλία και εκθέσεις στην Αθήνα, καθώς και σε διάφορες πόλεις του εξωτερικού, έγινε διάσημος στην εποχή του για την ακριβή εντέλεια των τοπιογραφιών του και τη συστηματική μελέτη της φύσης. Ο Γιαλλινάς εργάστηκε για ένα μεγάλο διάστημα στην ελληνική ύπαιθρο αξιοποιώντας κυρίως ελληνικά θέματα και απεικόνισε χρησιμοποιώντας την τεχνική της υδατογραφίας και τη διάχυτη διαβάθμιση των χρωματισμών το υγρό κερκυραϊκό τοπίο, αλλά και σκηνές από τη ζωή των φαράδων δίνοντας έμφαση στην επιμελημένη εκτέλεση και την πιστή απόδοση χαρακτηριστικών λεπτομερειών των θεμάτων των πινάκων του. Το έργο του ζωγράφου θεωρείται από μερίδα λογίων και λογοτεχνών, όπως ο Ιω. Κονδυλάκης, ότι αποτυπώνει την επιστημονική μέθοδο του νατουραλισμού στο πεδίο των εικαστικών τεχνών, καθώς ο καλλιτέχνης αντιγράφει σχεδόν ό,τι παρατηρεί στη φύση με την ακρίβεια και την επιμέλεια ενός «ανατόμου» που εισδύει με επιδεξιότητα και στη μικρότερη λεπτομέρεια σύμφωνα με τις θεωρίες και τις αρχές της νατουραλιστικής σχολής. Ο Κονδυλάκης, σε σχετικό άρθρο του, αφού αναφερθεί στην πρόοδο που σημείωσε η ελληνική τέχνη τις τελευταίες δεκαετίες του δέκατου ένατου αιώνα, παρουσιάζει, με αφορμή



Ch. Jacque, «Un berger avec son troupeau»

την έκθεση του ζωγράφου στο Λονδίνο, την κυριότερη «εστία της υδατογραφίας», τον «επιφανέστερο» των Ελλήνων υδατογράφων και τα έργα που πρόκειται να εκθέσει εκεί συνδέοντάς τον με την «νέωτερη» αισθητική του νατουραλισμού<sup>22</sup>. Λίγα χρόνια αργότερα σημειώνεται ότι το έργο του «περιφανούς» Κερκυραίου ζωγράφου παραπέμπει πιο συγκεκριμένα στη «φυσιοκρατική» σχολή της Μπαρμπιζόν και στους Γάλλους τοπιογράφους των μέσων του 19ου αιώνα που αντλούσαν τα θέματά τους από την υπαίθρια και την αγροτική ζωή, όπως ο Charles Jacque, ο Théodore Rousseau και ο Jean-Baptiste Corot<sup>23</sup>.

22. Βλ. Ο διαβάτης [Ιω. Κονδυλάκης], «Μία ελληνική έκθεση. Ο Κ<sup>ος</sup> Γιαλινάς», *Το Άστυ*, 31 Ιαν. 1891.

23. Βλ. Ρέτγκεν, «Καλλιτεχνική Έκθεση εν τω Ζαππείω», *Ακρόπολις*, 9 Απρ. 1896. Από τις στήλες της ίδιας εφημερίδας και με αφορμή την ίδια έκθεση, ο Εμμ. Ροΐδης θα σχολιάσει αρνητικά την ευκολία με την οποία καθιερώθηκε ο δημοφιλής ζωγράφος, αλλά και το γεγονός ότι υποβίβασε την τέχνη του σε «ταπεινή εμπορία». Βλ. Εμμ. Ροΐδης, «Η εν Ελλάδι ζωγραφική. Περιήγησις εις την Έκθεσιν», *Ακρόπολις*, 1 Ιουν. 1896 [= Άπαντα,

Αποτιμώντας γενικότερα το έργο του ο γνωστός φιλότεχνος δημοσιογράφος και λογοτέχνης Θεόδ. Βελλιανίτης σε άρθρο του για τον Επτανήσιο ζωγράφο, αφού περιγράφει το σπουδαστήριό του στην Κέρκυρα και αναφερθεί στα σχολικά του ιχνογραφήματα, τις σπουδές του στην Ιταλία, την καλλιτεχνική του δραστηριότητα στο Λονδίνο και τη σταδιακή του καθιέρωση ως υδατογράφου που μελετά τα τοπία και την (κερκυραϊκή) φύση, παρομοιάζει τους πίνακές του με τα σονέτα του Πετράρχη και του Μαρκορά και επισημαίνει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τέχνης του που τον καθιστούν μοναδικό, καθώς «ο χρωστήρ του μεταδίδει όλον το άρρητον εκείνο θέλημα των μεταλλαγών των αποχρώσεων του ουρανού και των χιλίων χρωμάτων της θαλάσσης»<sup>24</sup>.

Ο Παύλος Νιρβάνας, από τους πρώτους κριτικούς που συσχετίζει το έργο του Δροσίνη με την ηθογραφική ζωγραφική και την τοπιογραφία, είχε μια δυναμική παρουσία στην ευρύτερη πνευματική ζωή την περίοδο που μας ενδιαφέρει έχοντας αναδειχθεί, περισσότερο ίσως από λογοτέχνης, ως δοκιμιογράφος και τεχνοκρίτης. Στραμμένος προς τη θεωρία και την κριτική ήταν ιδιαίτερα εξοικειωμένος με τα ζητήματα της αισθητικής προσεγγίζοντας την ποίηση και την τέχνη από την ίδια

επιμ. Α. Αγγέλου, τ. Ε', Ερμής, Αθήνα 1978, σ. 145]. Η φήμη και χρηματική αξία των έργων του Γιαλλινά ήταν μεγάλη, καθώς πίνακές του αγοράζονταν από πλούσιους ομογενείς και την ευρωπαϊκή αριστοκρατία.

24. Θεόδ. Βελλιανίτης, «Έλληνες καλλιτέχναι. Άγγελος Γιαλλινάς», *Εστία*, τ. 35, αρ. 8 (Ιαν.-Ιούνιος 1893) 116. Ο Βελλιανίτης υπήρξε ένθερμος υποστηρικτής του έργου του Γιαλλινά, ενώ συχνά αντέκρουε όσους τον κατηγορούσαν. Την επόμενη χρονιά, με αφορμή την επιτυχία που σημείωσε η πρόσφατη έκθεση του ζωγράφου στο Λονδίνο, η *Εφημερίς* («Η έκθεσις του κ. Γιαλλινά», 24 Ιουν. 1894) τον χαρακτηρίζει ως «ποιητικόν ζωγράφον της ελληνικής φύσεως». Στο ελληνικό χρώμα και την «πνοή του ελληνικού περιβάλλοντος» που διαπερνούν τα έργα του Γιαλλινά αναφέρεται ακόμα και ο Ν. Επισκοπόπουλος συγκεντρώνοντας τις εντυπώσεις του από την έκθεση του «Παρνασσού» («Καλλιτεχνικά εντυπώσεις. Η ελληνική ζωγραφική», *Το Άστυ*, 7 Δεκ. 1901). Για τον Κερκυραίο ζωγράφο βλ. και Φ. Γιοφύλλης, *Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης 1821-1941*, τ. Α', Το ελληνικό βιβλίο, Αθήνα 1962, σ. 215-217. Δημ. Παπαστάμος, *Άγγελος Γιαλλινάς (1857-1939)*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1974 και Ιωάννα Θ. Αλεξοπούλου – Καλλιγιάννη, *Η νεοελληνική ζωγραφική - γλυπτική - λογοτεχνία, 1830-1922*, Διδακτορική Διατριβή, τ. Α', Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπόλου αρ. 88, Αθήνα 1992, σ. 104-105.

ιδεολογική και φιλοσοφική αφετηρία και υπήρξε για ένα διάστημα υποστηρικτής του θετικισμού και των ιδεών του Ταιν για την επίδραση του περιβάλλοντος και τη σημασία του για την ανάπτυξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά και της ποιητικής γλώσσας. Σε πρώιμες μελέτες του εμφανίζεται ακόμα οπαδός του υλισμού και της εξελικτικής θεωρίας του Δαρβίνου απορρίπτοντας τη μεταφυσική αντίληψη για την τέχνη και τον ρόλο του καλλιτέχνη, ενώ υιοθετεί την πεποίθηση ότι η ποίηση, όπως και οι «καλές τέχνες» διέπονται από τους ίδιους νόμους της εξέλιξης.

Ο Ιππόλυτος Ταιν και οι θεωρητικές του προσεγγίσεις αποτέλεσαν βασικό σημείο αναφοράς για την αισθητική αποτίμηση και την ερμηνεία των έργων τέχνης στην Ελλάδα ως τα τέλη περίπου του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>25</sup>. Το 1879 μεταφράζεται στα ελληνικά η *Φιλοσοφία της τέχνης εν Ελλάδι* από τον διαπρεπή νομικό και λόγιο Αχιλλέα Αγαθόνικο (σε μετάφραση του ίδιου θα εκδοθούν το 1880 η *Φιλοσοφία της τέχνης* από το τυπογραφείο του Παρνασσού και την επόμενη χρονιά η *Φιλοσοφία της τέχνης εν Ιταλία* από το τυπογραφείο της Ενώσεως). Όπως επισημαίνει ο Έλληνας μεταφραστής στον Πρόλογο που υπογράφει με τα αρχικά του (Α.Α.), ο Ταιν καταπολέμησε τις «νεφελώδεις» μεταφυσικές θεωρίες και διακήρυξε τις αρχές της «νέας φιλοσοφίας», που ξεκινά, πριν από τη λύση των φιλοσοφικών προβλημάτων, από τη μελέτη του εξωτερικού κόσμου «δι' ακριβούς και επισταμένης εξετάσεως και αναλύσεως των πραγμάτων και γεγονότων»<sup>26</sup>.

Ο Νιρβάνας σε (νεανικό) άρθρο του για τη νεοελληνική τέχνη και τον (πρόσφατα αποβιώσαντα) γλύπτη Λεωνίδα Δρόση, έρχεται από νωρίς σε αντίθεση με την αυστηρά κανονιστική κλασικιστική αισθητική και τον κλασικιστικό προσανατολισμό της νεοελληνικής τέχνης ακολουθώντας τις αρχές του θετικισμού και τις ιδέες του Ταιν. Στο άρθρο αυτό, στο οποίο επικρίνεται ο Δρόσης για τον «άκαιρο» θαυμασμό του προς την αρχαιότητα, αναφέρεται ο «πολύς τεχνογράφος Taine» και

25. Για την πρόσληψη του έργου του Γάλλου φιλοσόφου και κριτικού βλ. ενδεικτικά: Κ. Παλαμάς, «Ο Ιππόλυτος Ταιν εις την Ελλάδα (1928)», *Απαντα*, τ. ΙΓ', εκδ. Μπίρη, Αθήνα [1968], σ. 448-461.

26. Βλ. Η. Taine, *Φιλοσοφία της τέχνης εν Ελλάδι*, Σπ. Κουσουλίνος, Αθήνα 1879, σ. στ', η'.

η θεωρητική του άποψη ότι τα έργα τέχνης συνδέονται στενά με την εποχή στην οποία έζησε και διαμορφώθηκε ο καλλιτέχνης: «ο αληθής καλλιτέχνης είναι ο πιστός ζωγράφος των χρόνων του», σημειώνει χαρακτηριστικά<sup>27</sup>.

Από το επίσημο βήμα του Φιλολογικού Συλλόγου του «Παρνασσού» ο Νιρβάνας επισκοπώντας την ποίηση και τους ποιητές μιας δεκαετίας, εκείνης που συνοδεύει την εμφάνιση της καινούριας «γενιάς του 1880», συνδέει την «πολυμερή ανέλιξη» που διανύει καλπάζοντας το νεοελληνικό έθνος με τον «φυσιολογικό» νόμο της ανάπτυξης των «ζωικών οργανισμών» και αποδίδει την πρόοδο που συντελείται στον εθνικό και κοινωνικό βίο στην επίδραση του κλίματος της ελληνικής φύσης και την αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών. Ανάμεσα στους νέους ποιητές που συγκεντρώνονται γύρω από τα περιοδικά *Ραμπαγάς* και *Μη Χάνεσαι* και αργότερα την *Εστία*, ο Νιρβάνας ξεχωρίζει τον Δροσίνη για την πρόθεσή του να γράφει στίχους που ακτινοβολούν θέρμη και χρώμα και να αντλήσει τη θεματολογία και την έμπνευσή του από την ελληνική φύση και την παράδοση ζωγραφίζοντας «με ελαφρά χρώματα υδατογράφου» εικόνες από την ειδυλλιακή αγροτική ζωή<sup>28</sup>. Με αφετηρία την άποψη πως η τέχνη ανταποκρίνεται δημιουργικά στις προκλήσεις του πανοράματος της φύσης ο Νιρβάνας αναγνωρίζει ως ιδιαίτερο γνώρισμα του Δροσίνη την ικανότητά του να συνδυάσει την άρτια απόδοση του νησιώτικου και του αγροτικού τοπίου με την εντέλεια της ζωγραφικής απεικόνισης υποστηρίζοντας για μια ακόμη φορά την φυσιοκρατικής εμπνεύσεως πίστη του στον αναπαραστατικό ρόλο της τέχνης.

27. Πέτρος Κ. Αποστολίδης, «Σύγχρονος εν Ελλάδι καλλιτεχνία. Α. Δρόσης», *Αττικόν Ημερολόγιον του έτους 1885*, υπό Ειρηναίου Ασωπίου, Γ. Σ. Σταυριανός, Αθήνα 1884, σ. 157 [=Απαντα, επιμ. Γ. Βαλέτας, τ. Γ', Χρ. Γιοβάνης, Αθήνα 1968, σ. 531]. Σε μεταγενέστερο άρθρο του παρατηρεί: «την φύσιν και την παραγωγήν του καλλιτεχνήματος, σχετικώς προς την φυσικήν και κοινωνικήν ατμόσφαιραν ην αναπνέει ο ποιητής, σοφώτατα ανέπτυξεν ο Ταιν» (Πέτρος Κ. Αποστολίδης, «Ο νόμος της προόδου εν τη ποιήσει και ταις καλαίς τέχναις», *Αττικόν Ημερολόγιον του έτους 1887*, υπό Ειρηναίου Ασωπίου, τυπογρ. της «Κορίννης», Αθήνα 1886, σ. 389 [=Απαντα, επιμ. Γ. Βαλέτας, τ. Δ', Χρ. Γιοβάνης, Αθήνα 1968, σ. 15]).

28. Βλ. Πέτρος Αποστολίδης, «Ποίησις και ποιηταί κατά την τελευταίαν δεκαετίαν», *Παρνασσός*, τ. ΙΔ', φυλλ. 11 (Ιούλιος 1892) 689 [=Απαντα, ό.π., σ. 88].



Δέκα χρόνια αργότερα, με αφορμή την έκδοση της ποιητικής συλλογής του Δροσίνη με τίτλο *Γαλήνη* (1902) και ενώ συνεχίζει να κρίνει την ποίηση με αντιστοιχίες στις τεχνικές και τις τεχνοτροπίες της ζωγραφικής, ο Νιρβάνας έχοντας εγκαταλείψει τον Ταιν και τις αιτιοκρατικές του μελέτες και έχοντας αναθεωρήσει τις προγενέστερες απόψεις του θα σχολιάσει αρνητικά τη συλλογή αυτή με άρθρο του που δημοσιεύεται στα *Παναθήναια* την επόμενη χρονιά και περιλαμβάνει ιδιαίτερα απαξιωτικές κρίσεις για τον ποιητή, τον τίτλο και το περιεχόμενο της συλλογής του που θεωρείται γεμάτο κοινοτυπίες και στίχους που μοιάζουν να υποφέρουν από «δύσπνοια». Όταν στη νεοελληνική πνευματική ζωή έχουν εμφανιστεί νέα καλλιτεχνικά κινήματα που δεν θέτουν ως προτεραιότητα την πιστή αναπαραστατική απεικόνιση της ορατής πραγματικότητας και οι αρνητικές αντιδράσεις απέναντι στην ειδυλλιακή ηθογραφία πληθαίνουν, η συσχέτιση του ποιητή, που δεν φαίνεται πια να ανανεώνει ουσιαστικά τα εκφραστικά του μέσα, με τις «ευχάριστες» υδατογραφίες και τον απλοϊκό ηθογραφικό νατουραλισμό του Άγγελου Γιαλλινά με «τα προβατάκια του, τις ακρογιαλιές του, τα συννεφάκια του και τα δειλινά του» λειτουργεί σε εντελώς διαφορετικά συμφραζόμενα, καθώς ποιητής και ζωγράφος θεωρούνται πλέον ότι ακολουθούν ξεπερασμένες «συνταγές» που οδηγούν στο αισθητικό «ψεύδος»<sup>29</sup>. Στο πλαίσιο ωστόσο ενός κινήματος που είχε προκρίνει τις εικαστικές τέχνες ως σημείο αναφοράς της λογοτεχνίας στη βάση της παραδοχής ότι «ζωγραφίζω» σήμαινε «αναπαριστώ» σύμφωνα με τη φυσική-αντικειμενική πραγματικότητα, ορισμένοι στίχοι του Δροσίνη από τη «Γαλήνη», τη συλλογή που προκάλεσε τα αρνητικά σχόλια του

29 Βλ. Π. Νιρβάνας, «Γεωργίου Δροσίνη: 'Γαλήνη'», *Παναθήναια*, τ. Ε', τχ. 55 (15 Ιαν. 1903) 211-214 [= *Άπαντα*, ό.π., σ. 287-293]. Μερικά χρόνια αργότερα, ο ζωγράφος και φίλος του ποιητή Δημ. Μπισκίνης, στο έργο του οποίου έπαιξε ρόλο ο συμβολισμός, θα ερμηνεύσει και αυτός το ποιητικό έργο του Δροσίνη κάνοντας αναφορές στη ζωγραφική και θα συνδέσει (με αφορμή τη γοητεία των στίχων της ποιητικής συλλογής *Θα Βραδιάζω*) σε διαφορετικό αισθητικό πλαίσιο τον ποιητή με τον Γάλλο συμβολιστή ζωγράφο Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), που υπήρξε γνωστός για το έργο του και στο αθηναϊκό κοινό, θεωρώντας ως κοινή αισθητική αρχή και των δύο τη «μεγαλειώδη απλότητα» (επιστολή προς τον ποιητή, από 3 Μαΐου 1923, *Επιστολές Δ. Μπισκίνης προς Γεώργιο Δροσίνη*, ό.π., σ. 88-89).

τεχνοκριτικού, εξακολουθούν να συνιστούν μια λεκτική περιγραφή της πραγματικής πινακοθήκης των τοπιογραφιών του Επτανήσιου υδατογράφου. Αντί για επίλογο, παραθέτω το ομότιτλο ποίημα της συλλογής:

«Γαλήνη»

*Μην την ζητάς την Ευτυχία  
Στην τρέλλα και στην παραζάλη.  
Στη σιγαλιά, στην ησυχία,  
Εκεί θα βρεις την Ευτυχία  
Πάναγνη, αμόλυντη, μεγάλη.*

*Η θάλασσα η γαληνεμένη  
Την Ευτυχία ζωγραφίζει:  
Ήμερη, ασάλευτη απομένει,  
Κι αμίλητη, γαληνεμένη,  
Ο ήλιος τη χρυσοφωτίζει.<sup>30</sup>*

## Abstract

Vicky Patsiou

Ethographic Scenery in Literature and Art: Georgios Drosinis, Aggelos Giallinas

Correspondence between literature and the visual arts was a major reference point for 19<sup>th</sup> century modern Greek intellectual activity. Georgios Drosinis (1859-1951), a prominent representative of the so-called 1880s Generation, the «watercolor» poet who studied art, was closely related to the «ethographic naturalism» of the painter from the Ionian Islands,

30. Από την ομώνυμη συλλογή (*Γαλήνη*, 1902). Βλ. τώρα Γ. Δροσίνης, *Άπαντα*, τ. Α', ό.π., σ. 557.

Aggelos Giallinas (1857-1939), who became famous for his depictions of landscapes in detail and for his systematic study of nature.

At the same time, literary critique keeps focusing on visual arts' "vocabulary" and regarding the writer as an artist painting landscapes, images and scenes of rural and island life. Characteristically, Palamas calls Drosinis a «painter poet», aiming his descriptive art towards the outer world, in order to tidily compose «ever delicate images».

Pavlos Nirvanas, one of the first critics to relate Drosinis' works to ethnographic painting and scenery, addressing his audience in the Philological Circle of «Parnassos», elicits the poet for his intention to produce verses radiating warmth and color and to call upon Greek nature and tradition to draw his themes and inspiration, painting in «light watercolors» images from ideal rural life. Given that art creatively responds to nature's overview call, Nirvanas acknowledges as unique Drosinis' ability to combine the exquisite description of island and rural landscapes with the perfectness of painting, supporting thus once more his naturalistic faith in art's reification role.



ΜΙΧΑΗΛ ΠΑΣΧΑΛΗΣ

Η Ζάκυνθος του Φώσκολου και η Λευκάδα του  
Σικελιανού: τεχνικές κατασκευής του γενέθλιου  
τόπου με δάνεια αρχαϊκά στοιχεία

*Εισαγωγικά*

Μετά την τουρκική κατάκτηση και μέχρι την ένωσή τους με την Ελλάδα, τα Ιόνια νησιά ακολούθησαν χωριστή ιστορική και πολιτισμική πορεία. Δεν γνώρισαν καθόλου, ή γνώρισαν πρόσκαιρα, τον οθωμανικό ζυγό, αλλά παρέμειναν υπό τους Βενετούς, ώσπου πέρασαν υπό γαλλική και αργότερα βρετανική κυριαρχία, με τη σύντομη παρένθεση της ημιαυτόνομης Ιονίου Πολιτείας (1800-1807). Οι μακραίωνοι πολιτισμικοί δεσμοί των Επτανήσων με την Ιταλία υπήρξαν αποφασιστικοί, αφού από αυτούς ξεπήδησε η ποίηση του Κάλβου και του Σολωμού και μαζί τους η νεότερη φάση της νεοελληνικής λογοτεχνίας.

Υπάρχει μια πτυχή αυτού του ιδιαίτερου χαρακτήρα των Επτανήσων που δεν έχει απασχολήσει, εξ όσων γνωρίζω, τους μελετητές. Αναφέρομαι στο πότε και πώς το κάθε νησί απέκτησε την ποιητική του ταυτότητα, δηλαδή εκείνη την εικόνα, η οποία στην ιστορία της λογοτεχνίας και τη συνείδηση των αναγνωστών αναγνωρίστηκε ως κλασική, ως εικόνα μοναδική με υπερτοπικό και διαχρονικό χαρακτήρα.

Η πορεία αυτή ξεκινάει τον Απρίλιο του 1803, με τη δημοσίευση του σονέτου «A Zacinto» του Ούγου Φώσκολου (*Poesie di Ugo Foscolo*, 2<sup>η</sup> έκδοση, Μιλάνο). Το σονέτο είναι βέβαια ιταλικό και ο δημιουργός του συγκαταλέγεται στους διασημότερους Ιταλούς ποιητές. Όμως ο Φώσκολος γεννήθηκε στη Ζάκυνθο, το σονέτο αφορά στην πατρίδα του Ζάκυνθο και, όπως θα εξηγήσω παρακάτω, συμπλέκεται γενετικά με την εκκίνηση της νεότερης φάσης της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Το

παραθέτω στην έκδοση *Poesie di Ugo Foscolo* (Μιλάνο 1832), γιατί είναι χρονικά εγγύτερη στον Κάλβο, στον οποίο θα αναφερθώ παρακάτω:

*Né più mai toccherò le sacre sponde  
Ove il mio corpo fanciulletto giacque,  
Zacinto mia, che te specchi nell'onde  
Del greco mar da cui vergine nacque*

*Venere, e fea quelle isole feconde  
Col suo primo sorriso, onde non tacque  
Le tue limpide nubi e le tue fronde  
L'inclito verso di colui che l'acque*

*Cantò fatali, ed il diverso esiglio  
Per cui bello di fama e di sventura  
Baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.*

*Tu non altro che il canto avrai del figlio,  
O materna mia terra: a noi prescrisse  
Il fato illacrimata sepoltura.*

Δεν θα ξαναπατήσω το ακρογιάλι  
που η παιδική ζωή μου ήταν γυρμένη...  
Ω Ζάκυνθό μου, είσαι καθρεφτισμένη  
στου Ελληνικού πελάγου την αγκάλη  
που η Αφροδίτη με παρθένα κάλλη  
βγήκε πρόσχαρη κι' αφρογεννημένη  
κι' απ' το γέλιο της είναι η γη ανθισμένη.  
Τον αιθέρα σου και τα δάση ψάλλει  
Εκείνος που λαμπρά έχει τραγουδήσει  
τον Οδυσσέα που θαλασσοδαρμένος  
στην Ιθάκη γυρίζει και με πόνο,  
φιλεί τη γη του, άτυχος, δοξασμένος.  
Δέξου, πατρίδα, τον ύμνο μου μόνο,  
τάφο αδάκρυτο η μοίρα μου έχει ορίσει.

(Μτφρ. Μαρίνου Σιγούρου)

Το παραπάνω σονέτο δεν προέκυψε και δεν εμφανίστηκε ξαφνικά. Τη συγγραφή και τη δημοσίευσή του προετοίμασαν δύο σχεδόν σύγχρονες (1802-1803) αναφορές του ποιητή στα Ιόνια νησιά ως γενέθλιο τόπο του, χωρίς όμως να κατονομάζεται η Ζάκυνθος.

Η πρώτη είναι έμμεση: απαντά στη δεύτερη έκδοση του επιστολικού μυθιστορήματος *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (Οκτώβριος 1802: ουσιαστικά η πρώτη έκδοση του έργου), όπου ο ήρωας του έργου αναφέρεται στον «ιερό τόπο» όπου γεννήθηκε και υπόσχεται να επιστρέψει. Παραθέτω το χωρίο στην έκδοση του 1802 (σ. 170):

Io tornerò a voi, o sacre terre, che prime udiste i miei vagiti, dove tante volte ho riposato queste mie membra affaticate, dove ho trovato nella oscurità e nella pace i miei pochi piaceri, dove nel dolore ho confidati i miei pianti.

Θα επιστρέψω κοντά σου, ιερή γη μου, που πρώτη άκουσες τα κλάματά μου, όπου τόσες φορές ανάπαυσα τα κουρασμένα μέλη μου, όπου βρήκα, στο σκοτάδι και στη γαλήνη, τις λίγες μου ηδονές, όπου στον πόνο μου σου εμπιστεύτηκα τα δάκρυά μου.

Σύμφωνα με τον Di Benedetto, «όταν ο Φώσκολος έγραφε αυτό το χωρίο είχε σίγουρα στον νου του τη Ζάκυνθο». Ο Ιταλός μελετητής υπενθυμίζει ότι λίγο παρακάτω (σ. 174) ο ήρωας αναγγέλλει την πρόθεσή του να αναχωρήσει «για τα νησιά που ανήκουν στη Βενετία» (per l'Isole già Venete) και επισημαίνει ότι η «ιερή γη» στο παραπάνω χωρίο (o sacre terre) επανεμφανίζεται στην αρχή του φωσκολικού σονέτου ως «ιερή ακτή» (le sacre sponde)<sup>1</sup>. Εξάλλου για τον ημιαυτοβιογραφικό χαρακτήρα του μυθιστορήματος υπάρχει η αναλυτική μαρτυρία του ίδιου του Φώσκολου (*Epistolario* 2, 667. [Επιστολή] στον Jakob Salomo Bartholdy, από το Μιλάνο, 29 Σεπτεμβρίου 1808).

Η δεύτερη απαντά στις τέσσερις τελευταίες στροφές της Ωδής «All'amica risanata» (στ. 73-97), που δημοσιεύτηκε τον Απρίλιο του 1803 (στη δεύτερη έκδοση των ποιημάτων του Φώσκολου), μαζί με το σονέτο «A Zacinto». Τις παραθέτω στην έκδοση του 1832 που μνημόνευσα παραπάνω:

1. Vincenzo di Benedetto, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, G. Einaudi, Torino 1990, σ. 29.

*E quella [...]*

*Regina fu; Citera*

*E Cipro, ove perpetua*

*Odora primavera,*

*Regnò beata, e l'isole*

*Che col selvoso dorso*

*Rompono agli euri e al grande Ionio il corso.*

*Ebbi in quel mar la culla;*

*Ivi erra ignudo spirito*

*Di Faon la fanciulla;*

*E se il notturno zeffiro*

*Blando sui flutti spira,*

*Suonano i liti un lamentar di lira:*

*Ond'io pien del nativo*

*Aër sacro, su l'itala*

*Grave cetra derivo*

*Per te le corde eolie,*

*E avrai divina i voti*

*Fra gl'inni miei delle Insubri nipoti.*

*Κι εκείνη [...]*

*Βασίλισσα υπήρξε' στα Κύθηρα*

*και στην Κύπρο, όπου μοσχοβολά*

*αιώνια άνοιξη, βασίλευσε μακάρια,*

*και στα νησιά που με τη δασωμένη ράχη τους*

*ανακόπτουν την πορεία του σιρόκου*

*και του μεγάλου Ιόνιου πελάγους.*

*Σ' εκείνη τη θάλασσα γεννήθηκα.*

*Εκεί πλανιέται ακόμη, πνεύμα γυμνό,*

*του Φάωνα η κοπέλα'*

*και όταν ο νυχτερινός ζέφυρος*

*χαϊδεύει τα κύματα με την πνοή του,*

*στις ακτές αντηχεί ο θρήνος της λύρας:*



έτσι εγώ, γεμάτος από της γης μου  
τον ιερό αέρα, μετέφερα για χάρη σου  
τις αιολικές χορδές στη σοβαρή  
ιταλική κιθάρα· και εσύ σαν θεά θα τιμηθείς  
ανάμεσα στους ύμνους μου  
από τις απογόνους της Ινσουβρίας.

Ο ποιητής αναφέρεται στην Αφροδίτη που «βασίλευε» κάποτε στα Κύθηρα, την Κύπρο και τα Ιόνια νησιά· και συνεχίζει με τη γέννησή του στον τόπο όπου ακόμη τριγυρνά το πνεύμα της Σαπφώς και όπου ο νυκτερινός Ζέφυρος κάνει τις ακτές να αντηχούν από τον θρηνητικό ήχο της λύρας· αυτές οι ίδιες αιολικές χορδές έχουν πια ενσωματωθεί σε ιταλικό μουσικό όργανο, που ο ποιητής κρούει τώρα για χάρη της φίλης του ως πνευματικός κληρονόμος της αρχαίας ποιήτριας. Η τελευταία στροφή, αλλά και η προηγούμενη, απηχούν γνωστές Ωδές του Ορατίου (3,30,11-14 και 4,9,10-12)<sup>2</sup>.

Μετά το σονέτο του 1803, ο Φώσκολος επανήλθε στο θέμα της πατρίδας του της Ζακύνθου στις ημιτελείς *Χάριτες*. Η σύλληψη των *Χαρίτων* ως ενιαίου έργου ανάγεται στο 1812-1813<sup>3</sup>. Όπως θα δούμε

2. Vincenzo di Benedetto, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, ό.π., σ. 27.

3. Οι στίχοι 38-52 του αποσπάσματος που ακολουθεί εμφανίζονται στη *Seconda redazione dell'Inno alle Grazie*, που χρονολογείται ανάμεσα στον Μάρτιο και το πρώτο δεκαπενθήμερο του Απριλίου 1813. Οι στίχοι 53-65 εμφανίζονται στο χειρόγραφο του *Quadernone*, που χρονολογείται λίγο αργότερα (ανάμεσα στην άνοιξη και το καλοκαίρι του ίδιου έτους), αλλά σε μια παλιότερη μορφή είχαν συντεθεί μάλλον το 1809. Από τις τροποποιήσεις που επέφερε ο Φώσκολος όταν τους ενέταξε στις *Χάριτες*, σημαντική είναι αυτή που μνημονεύει την παρουσία των Άγγλων στη Ζάκυνθο, την οποία είχαν «υπό την προστασία τους» από το 1809: οι αρχικοί στίχοι «a lei l'Ionie navi / versan tesori» τροποποιήθηκαν σε «a lei versan tesori / L'angliche navi»· βλ. σχετικά U. Foscolo, *Poesie e carmi*, a cura di F. Pagliai, G. Folena e M. Scotti, Firenze 1985, *Edizione Nazionale delle Opere*, vol. I (= EN, I), σ. 183-186, 293-294. Πάντως το ζήτημα της χρονολόγησης των εν λόγω στίχων παρουσιάζει κενά, γιατί σε επιστολή του προς τον Μιχαήλ Τσιτσιλιάνη με ημερομηνία 1 Οκτωβρίου 1813 (*Epistolario* 4, 1380) ο Φώσκολος αναφέρεται σε στίχους για τη Ζάκυνθο που έγραψε στο παρελθόν και στίχους που γράφει εκείνον τον καιρό: «e non è certo ch'io non debba mai ripassare l'Adriatico, e venire a cantare io medesimo al Zante que' versi che ho scritti, e che scrivo in sua lode».

παρακάτω, στο σονέτο και στις *Χάριτες* ο ποιητής διατήρησε, από τα «προσχέδια» που παρουσίασα, τη σχέση της Αφροδίτης με τα Ιόνια νησιά, αλλά τα αποσύνδεσε από τη Σαπφώ<sup>4</sup>. Παραθέτω το χωρίο των *Χαρίτων* που αναφέρεται στη Ζάκυνθο από την έκδοση του ίδιου του Κάλβου (1846· στο εξής: *EK*). Η έκδοση βασίστηκε σε ένα απόγραφο, το οποίο ο ποιητής είχε στην κατοχή του από το 1816 και χρησιμοποίησε ως πρότυπο για τη σύνθεση της Ωδής «Ο Φιλόπατρις»<sup>5</sup>:

*Perché clemente a noi, che mirò afflitti  
 Travagliarci, e adirati, un dì la santa  
 Diva, all'uscir dai flutti ove s'immerse* 40  
*A ravvivar la gregge di Nereo,  
 Apparì colle Grazie; e la raccolse  
 L'onda Jonia primiera; onda che amica  
 Del lito ameno e dell'ospite musco  
 Da Citera ogni dì vien desiosa* 45  
*A' materni miei colli. Ivi fanciullo  
 La Deità di Venere adorai.*

*Salve Zacinto, all'Antenoree prode  
 De' santi lari idei ultimo albergo,  
 E de' miei padri: darò i carmi, e l'ossa,* 50  
*E a te i pensier, che piamente a queste  
 Dee non favella chi la patria oblia.  
 Sacra città è Zacinto! Eran suoi templi,  
 Era ne' colli suoi l'ombra dei boschi,  
 Sacri al tripudio di Diana, e al coro;* 55  
*Né ancor Nettuno al reo Laomedonte  
 Muniva Ilio di torri inclite in guerra.*

4. Στις *Χάριτες* ο Φώσκολος επιφύλαξε μια θέση στη Σαπφώ, σε ένα από τα σχεδιάσματα που αφηγείται το ταξίδι της ποίησης από την αρχαιότητα στην ιταλική λογοτεχνία (Όμηρος, Κόριννα, Πίνδαρος, Ανακρέων, Σαπφώ, Torquato Tasso)· βλ. *Edizione Nazionale*, I (1985), ό.π., σ. 722-723.

5. Γ. Ζώρας, *Ωδή εις Ιονίους και άλλα μελετήματα*, Αθήνα 1960, σ. 63-82. Η έκδοση του Ζώρα δεν έχει στιχαριθμηση, σε αντίθεση με την έκδοση της *EN* (I, σ. 1180-1193).

*Bella è Zacinto! a lei versan tesori  
L'angliche navi, a lei dall'alto manda  
I più vitali rai l'eterno sole; 60  
Limpide nubi a lei Giove concede,  
E selve ampie di ulivi, e liberali  
I colti di Lieo. Rosea salute  
Spirano l'aure, dal felice arancio  
Tutte odorate, e dai fiorenti cedri. 65*

Γιατί από ευσπλαχνία για μας, όταν μας είδε να τυραννιόμαστε  
όλο βάσανα και οργή, μια μέρα η θεά,  
βγαίνοντας απ' τα κύματα όπου είχε καταδυθεί  
για να αναζωογονήσει το κοπάδι του Νηρέα,  
εμφανίστηκε με τις Χάριτες και πρώτο τη δέχτηκε  
το Ιόνιο κύμα, το κύμα που αγαπά  
την τερπνή ακτή και τα φιλόξενα βρούα,  
και κάθε μέρα έρχεται με πόθο από τα Κύθηρα  
στους μητρικούς μου λόφους. Εκεί, παιδάκι ακόμη,  
λάτρευα τη θεά Αφροδίτη.  
Χαίρε, Ζάκυνθος. Στις ακτές του Αντήνορα,  
το έσχατο καταφύγιο των ιερών πατρών θεών της Ίδης  
και των προγόνων μου, θα δώσω τα τραγούδια και  
τα οστά μου και σε σένα τις σκέψεις μου  
γιατί όποιος την πατρίδα του λησμονεί  
στις θεές αυτές δεν μιλάει ευλαβικά.  
Είναι ιερή πόλη η Ζάκυνθος. Είχε τους ναούς της,  
τους λόφους της κάλυπταν δάση σκιερά,  
αφιερωμένα στον χορό της Αρτέμιδος και της συντροφιάς της,  
πριν ακόμη ο Ποσειδώνας οχυρώσει με πύργους φημισμένους  
στον πόλεμο το Ίλιον του ένοχου Λαομέδοντα.  
Είναι ωραία η Ζάκυνθος! Σ' αυτήν αδειάζουν τους θησαυρούς  
τους  
τα αγγλικά πλοία της στέλνει από ψηλά,  
τις πιο ζωογόνες ακτίνες του ο αιώνιος ήλιος  
διάφανα νέφη της χαρίζει ο Δίας και μεγάλους

*ελαιώνες και πλούσιους αμπελώνες.  
Ρόδινη υγεία αποπνέουν οι αύρες, που μοσχομυρίζουν  
από τις εύφορες πορτοκαλιές και τις ανθισμένες κιτριές.*

Ο χρόνος γένεσης της νεότερης φάσης της νεοελληνικής λογοτεχνίας δεν μπορεί να οριστεί με την ακρίβεια ληξιαρχικής πράξης, αλλά εν πάση περιπτώσει η έκδοση της *Λύρας* του Ανδρέα Κάλβου τον Ιούνιο του 1824 στη Γενεύη θα πρέπει ίσως να θεωρηθεί ως το πρώτο χρονικά μείζον ιδρυτικό γεγονός<sup>6</sup>. Η συλλογή αυτή υμνεί τον αγώνα των επαναστατημένων Ελλήνων για την ελευθερία και ανοίγει με μια Ωδή στην ιδιαίτερη πατρίδα του ποιητή, τη Ζάκυνθο. Η Ωδή εμπνέεται από το σονέτο «A Zacinto» που έγραψε ο συμπατριώτης του Φώσκολος και κυρίως από την εικόνα της Ζακύνθου που απαντά στις *Χάριτες*<sup>7</sup>.

Κοινή γενέτειρα, γένεση της νεότερης φάσης της νεοελληνικής λογοτεχνίας και αγώνας για εθνική αναγέννηση συναντώνται λοιπόν στην Ωδή «Ο φιλόπατρις». Στο σημείο αυτό απαιτούνται όμως κάποιες διευκρινίσεις. Η νεοελληνική εθνεγερτική και επαναστατική ποίηση του τέλους του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα κατά κανόνα υπερβαίνει τις ατομικές πατρίδες (πβ. τα επαναστατικά κείμενα του Ρήγα) και προκειμένου για τα Ιόνια νησιά, αναφέρεται συνολικά σε αυτά και εν πάση περιπτώσει δεν μας άφησε μια μνημειώδη σύνθεση για κάποιο από αυτά. Υπενθυμίζω, για παράδειγμα, τον «Ύμνον εις την περίφημον Γαλλίαν, τον αρχιστράτηγον Βοναπάρτην και τον στρατηγόν Γεντίλλην» (1797) του Ζακύνθιου Αντώνιου Μαρτελάου, προκειμένου για την απελευθέρωση των νησιών από τον ενετικό ζυγό και τον «Ύμνον εις την Ελευθερίαν» ενός άλλου Ζακύνθιου, του Διονυσίου Σολωμού, προκειμένου για την «ψεύτρα Ελευθεριά» των νησιών, τα οποία το 1824 τελούσαν υπό την προστασία της Αγγλίας, δηλαδή ήσαν βρετανική κτήση (στροφές 20-21). Και στις δύο περιπτώσεις η μοίρα της Επτανήσου συμπλέκεται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο με τη μοίρα της Ιταλίας. Ειδική περίπτωση όπου ένα επαναστατικό ποίημα

6. Ο Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Νεφέλη, Αθήνα 1996, ορίζει ως χρονική αφητηρία της θεώρησής του την Επανάσταση του 1821.

7. Βλ. Μιχαήλ Πασχάλης, «Γύρω από τις πηγές έμπνευσης του Κάλβου», *Νέα Εστία*, 1852 (Φεβρουάριος-Μάρτιος 2012) 240-262, με βιβλιογραφία.

εγκιβωτίζει τη νοσταλγία για την ατομική πατρίδα, και εν προκειμένω τη Ζάκυνθο, στην κοινή τύχη των Ιόνιων νησιών και της Ιταλίας είναι η ιταλική «Ωδή εις Ιονίους» του Κάλβου (1814), ποίημα που παρέμεινε ανέκδοτο μέχρι το 1884<sup>8</sup>.

Όπως ανέφερα ήδη, το πρώτο από τα Ιόνια νησιά που απέκτησε ποιητική ταυτότητα είναι η Ζάκυνθος. Αυτό έγινε με το ιταλικό σονέτο «A Zacinto», που δημοσίευσε ο Φώσκολος το 1803. Χάρη στο ποίημα αυτό και την ένταξη του νησιού στις μεταγενέστερες, ημιτελείς *Χάριτες* του ίδιου ποιητή, η Ζάκυνθος απέκτησε όχι απλά υπερτοπική, αλλά παγκόσμια λογοτεχνική ακτινοβολία. Το εναρκτήριο λάκτισμα δόθηκε λοιπόν από έναν Ζακύνθιο στην καταγωγή, Ιταλό ποιητή με ένα ιταλικό σονέτο για τη γενέτειρά του, που όμως λειτούργησε γενετικά και προγραμματικά για τη νεοελληνική ποίηση. Συνέχισε ένας άλλος Ζακύνθιος ποιητής, με θητεία στα ιταλικά γράμματα και μαθητεία δίπλα στον Φώσκολο, ο δικός μας Ανδρέας Κάλβος, ο οποίος στην Ωδή «Ό φιλόπατρις» αναπαρήγαγε σε νέα συμφραζόμενα το φωσκολικό πρότυπο του σονέτου και κυρίως των *Χαρίτων*, και το 1846 εξέδωσε αποσπάσματα των *Χαρίτων* που περιλάμβαναν την παραπάνω περιγραφή του κοινού γενέθλιου τόπου. Η εικόνα της Ζακύνθου που το 1814 ο Κάλβος είχε εγκιβωτίσει στην ιταλική «Ωδή εις Ιονίους» είχε επίσης άμεση εξάρτηση από την ποίηση του Φώσκολου<sup>9</sup>.

Παρά τα κρίσιμα χρόνια που γράφτηκαν και την έντονη πολιτικοποίηση του Φώσκολου, οι εικόνες της Ζακύνθου που μας άφησε δεν ασχολούνται με το καθεστώς της Επτανήσου. Στο σονέτο του 1803 δεν υπάρχει καμιά πολιτική αναφορά – με τη διευκρίνιση πάντως ότι η κατηγορηματική δήλωση του ποιητή πως «δεν θα ξαναπατήσει ποτέ πια» στη Ζάκυνθο, σε αντίθεση με την υπόσχεση για επιστροφή στη γενέτειρά του που δίνει ο Jacopo στο επιστολικό μυθιστόρημα του Φώσκολου, μπορεί να συνδέεται με αρνητικές πολιτικές εξελίξεις στα Επτάνησα<sup>10</sup>. Στις *Χάριτες* μνημονεύονται θετικά τα «αγγλικά καράβια που αδειάζουν

8. Γ. Ζώρας, *Ωδή εις Ιονίους και άλλα μελετήματα*, ό.π.

9. Γ. Ζώρας, *Ωδή εις Ιονίους και άλλα μελετήματα*, ό.π.: Μιχαήλ Πασχάλης, «Γύρω από τις πηγές έμπνευσης του Κάλβου», ό.π.

10. Vincenzo di Benedetto, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, ό.π., σ. 28-30.

τους θησαυρούς τους στη Ζάκυνθο» (a lei versan tesori / L'angliche navi) – οι Άγγλοι κατείχαν τη Ζάκυνθο από το 1809. Στα τρία κείμενα που έγραψε ο Φώσκολος για το πολιτικό και συνταγματικό καθεστώς των Ιόνιων νησιών (*Edizione Nazionale XIII*, σ. 1-582: «Scritti sulle Isole Ionie») αμέσως μετά την εγκατάστασή του στην Αγγλία, χειρίστηκε το θέμα με προσοχή έναντι της χώρας που του πρόσφερε καταφύγιο. Από την πρώτη παρέμβασή του (1817, «Stato politico delle Isole Ionie») παραθέτω τη δήλωση που θεωρώ πιο αντιπροσωπευτική: «Στον παρόντα χρόνο το ερώτημα που τίθεται δεν είναι να αποκτήσουν τα Ιόνια νησιά την ανεξαρτησία τους, αλλά να περιοριστεί η εξάρτησή τους από την προστάτιδα δύναμη».

Ο Κάλβος στον «Φιλόπατρι» υμνεί την ανέμελη ευτυχία της «μακαρίας γής», που είναι η τότε υπόδουλη Ιταλία (31-35)· τη δόξα, τη δύναμη και τον πλούτο της Αγγλίας, όπου ο ποιητής απόλαυσε τους καρπούς «τῆς ὑπεργλυκυτάτης / ἐλευθερίας» (49-50), ενώ η χώρα αυτή είχε τότε «υπό την προστασία της» τα Ιόνια νησιά· και τα ιερά μνημεία και την πνευματική παράδοση της Γαλλίας (51-55), παρόλο που η γαλλοκρατία δεν είχε αφήσει ευχάριστες αναμνήσεις στα Επτάνησα· για να καταλήξει στην αποκλειστική αγάπη του για την υπόδουλη από αιώνες γενέτειρά του Ζάκυνθο, την οποία όμως ο ποιητής καλοτυχίζει, γιατί δεν γνώρισε ποτέ «τὴν σκληρὰν μάστιγα / ἔχθρῶν, τυράννων» (109-110).

Η «Ὠδὴ εἰς Ἰονίους» του 1814, όπου ο Κάλβος κατακεραύνωνε τους υπόδουλους συμπατριώτες του Επτανησίους και τους Ιταλούς, αποκαλώντας τους σκλάβους, τιποτένιους, δειλούς και αδιάφορους και προκαλώντας την καυστική αντίδραση του Φώσκολου, αποτελεί μακρινό παρελθόν<sup>11</sup>. Η διάσταση ανάμεσα στη συλλογική πατρίδα και τη γενέτειρα

11. Στη γνωστή επιστολή του από το Χόττιγκεν της Ελβετίας με ημερομηνία 17 Δεκεμβρίου 1815 (Γ. Ζώρας, *Ὠδὴ εἰς Ἰονίους καὶ ἄλλα μελετήματα*, ὁ.π., σ. 46, 48-49), ο Φώσκολος έγραφε μεταξύ άλλων τα εξής: «Ὡς ἀφήσουμε κατὰ μέρος τὸ μεγάλο πνεῦμα [grande ingegno] ἐκείνων τῶν δύο Ἰταλῶν [του Δάντη και του Αλφιέρι]· και θα ἤθελα ἀκόμη νὰ μὴ σας τρομάξουν οἱ συμφορές που ἐπληξάν τον Δάντη (έτεινε τὸ χέρι και ζήτησε ἐλεημοσύνη)· ἀς ξεχάσουμε ἐπίσης ὅτι οἱ περιστάσεις ὑπήρξαν λιγότερο δύσκολες για τον Αλφιέρι. Τὸ σημαντικό πρᾶγμα εἶναι ὅτι δεν γνωρίζουν ὅλοι νὰ οργίζονται με τρόπο μεγαλόψυχο και ἐπωφελή. Ἡ Μεγαλόψυχη Οργή [l'Ira Magnanima] εἶναι δῶρο

φαίνεται, τηρουμένων των αναλογιών, και στον Σολωμό: αντίθετα προς την απεικόνιση της δουλείας των Ιόνιων νησιών στον «Ύμνον εις την Ελευθερίαν», το ιταλικό σονέτο «L'isola del Zante» έχει καθαρά ιδιωτικό χαρακτήρα<sup>12</sup>. Όσον αφορά στον Κάλβο, δεν παραγνωρίζω τη νέα ιστορική προτεραιότητα, που είναι πια η Ελληνική Επανάσταση για αποτίναξη του οθωμανικού ζυγού· αλλά ούτε υποτιμώ την απόλυτη σιωπή του ποιητή για την πολιτική κατάσταση στα Ιόνια νησιά, σιωπή που ίσως δεν είναι άσχετη με την προσδοκία του να διδάξει στην Ιόνιο Ακαδημία, που ίδρυσε ο κόμης Γκίλφορντ το 1824<sup>13</sup>. Η Ωδή «'Ο φιλόπατρις» υπακούει κυρίως σε μια ρητορική λογική, καθώς ακολουθεί την τεχνική του priamel, που κατάγεται από την αρχαϊκή λυρική ποίηση και συνδέθηκε επίσης με τα εγκώμια πόλεων: όπως στην περίφημη Ωδή 1,7 του Ορατίου «Laudabunt alii [...]», όπου ο ποιητής απαριθμεί εγκώμια ποικίλων τόπων, για να αναδείξει τελικά τον δικό του<sup>14</sup>.

της Μητέρας Φύσης, όπως όλα τα πράγματα. Είναι τέτοιο δώρο ώστε πάνω σε αυτό το πάθος δημιουργήθηκε το πρώτο ποίημα του κόσμου. Προσέξτε, λοιπόν, μήπως, ενώ θέλετε να βρουχάσθε σαν το “Λιοντάρι”, σας συμβεί αυτό που συνέβη στον Κερκυραίο Πιέρη, ο οποίος αποκάλεσε τους συμπατριώτες του “πρόβατα” και “ζέβρες” αλλά δεν κατάλαβε ότι ο ίδιος ήταν “σκύλος” που γαύγιζε, με αποτέλεσμα, αντί να τρομάζει τους άλλους, να τον παίρνουν στο κατόπι με τις πέτρες. [...] Οι περιφρονητικοί και αγέρωχοι λόγοι δεν πείθουν αλλά ερεθίζουν. Αν όμως θέλετε παρά ταύτα να απευθύνετε νουθεσίες στα νησιά μας, και έχετε, αγαπημένο μου παιδί, το δικαίωμα και την ικανότητα να το πράξετε, μιμηθείτε το παράδειγμα του Πετράρχη. Η Ωδή του προς τους Ιταλούς ηγεμόνες *Italia mia, benché il parlar sia indarno* [Ιταλία μου, παρόλο που ο λόγος μου είναι μάταιος] δεν είναι μόνον υπόδειγμα ποιητικής τέχνης, ύφους, φιλοσοφικής εμβρίθειας και λυρικού οίστρου, αλλά είναι επιπλέον το κάτοπτρο για το πώς κανείς νουθετεί τους ισχυρούς χωρίς να τους ερεθίζει».

12. Βλ. Μιχαήλ Πασχάλης, «Γύρω από τις πηγές έμπνευσης του Κάλβου», ό.π., σ. 260-261.

13. Βλ. σχετικά Μιχαήλ Πασχάλης, «Κάλβος και Γκίλφορντ: το θέμα, τα πρότυπα και το λανθάνον ποιητικό πρόγραμμα της Ωδής “Ελπίς πατρίδος”», *Ελληνικά*, τόμ. 61 (2011) 75-92.

14. Ι. Ν. Περυσινάκης, «Δομικές αναλογίες και απηχήσεις από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία στις Ωδές του Κάλβου: για μια ποιητική των Ωδών», *Δωδώνη* (Φιλολογία), τόμ. ΚΔ' (1995) 25-45: συζητά την τεχνική του priamel στον Κάλβο, αλλά δεν μνημονεύει την παρούσα περίπτωση που είναι ίσως η χαρακτηριστικότερη.

Θα πρέπει όμως να αναγνωρίσουμε στον Κάλβο την άμεση και ολόθερμη στρατεύσή του στον αγώνα των Ελλήνων για απελευθέρωση από την οθωμανική τυραννία: σε χτυπητή αντίθεση με τον Φώσκολο, ο οποίος, τα πρώτα χρόνια από την έκρηξη της Επανάστασης του 1821, τήρησε απόλυτη σιωπή –για να μη δυσαρεστήσει την Αγγλία που τον φιλοξενούσε– αγνοώντας τις δύο έγγραφες εκκλήσεις του Μιχαήλ Τσιτσιλιάνη (Κέρκυρα, 9/21 Απριλίου και 4 Μαΐου 1821) για εκδήλωση συμπαραστάσης στην αγωνιζόμενη Ελλάδα, με αποτέλεσμα ο Τσιτσιλιάνης να εκδηλώσει, σε μια τρίτη επιστολή του, τη «βαθιά του θλίψη» που δεν έλαβε ως απάντηση «ούτε μία συλλαβή» (*Epistolario* 9, 2811. [Επιστολή] του Michele Ciciliani, από την Κέρκυρα, 15/27 Μαΐου 1823)<sup>15</sup>.

### *Η κληρονομιά του Ομήρου και του Ησίοδου*

Στην αφετηρία για την κατασκευή της ιδιαίτερης ταυτότητας του κάθε νησιού ανιχνεύεται η αρχαϊκή ποίηση της αρχαίας Ελλάδας, κυρίως ο Όμηρος, αλλά και ο Ησίοδος. Το ευρωπαϊκό ενδιαφέρον για τον Όμηρο στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι τόσο μεγάλο, ώστε ο Κοραΐς έκανε λόγο για «ομηρομανία»<sup>16</sup>. Η στροφή στον Όμηρο είχε ξεκινήσει τον προηγούμενο αιώνα, κυρίως με το ενδιαφέρον των προρομαντικών, τη δημοσίευση το 1788 των περίφημων ομηρικών σχολίων από τον Villosion (Venetus A = codex Marcianus Graecus 454), την ανακίνηση του ομηρικού ζητήματος από τον Friedrich August Wolf και τη δημοσίευση νέας κριτικής έκδοσης των ομηρικών επών από τον ίδιο Γερμανό φιλόλογο<sup>17</sup>. Την ίδια περίοδο στην Ιταλία κυριαρχεί το ενδιαφέρον για τη μετάφραση του Ομήρου. Μεταξύ των μεταφραστών πρωταγωνιστεί ο Φώσκολος, τον οποίο αντιγράφει σιωπηρά ο μαθητής του Κάλβος με ένα σχόλιο στην επίκληση στον Απόλλωνα-τιμωρό της *Ιλιάδας*, η οποία

15. Τον Φώσκολο υπερασπίζει ο Σ. Δε Βιάζης, *Ο Ούγος Φώσκολος και η Ελληνική Επανάσταση. Σημειώσεις*, Ζάκυνθος 1890.

16. Αδαμάντιος Κοραΐς, *Ο Παπατρέχας*, επιμ. Άλκης Αγγέλου, Ερμής, Αθήνα 1970, σ. 33.

17. Βλ. Kirsti Simonsuuri, *Homer's Original Genius: Eighteenth-century Notions of the Early Greek Epic (1688-1798)*, Cambridge 1979· Luigi Ferreri, *La questione omerica dal cinquecento al settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007.



ανοίγει την «Ωδή εις Ιονίους». Το ενδιαφέρον του Φώσκολου για τον Όμηρο επιδεικνύεται στη συστηματική, πρακτική και θεωρητική, ενασχόλησή του με τη μετάφραση της *Ιλιάδας*, που θα τον απασχολήσει με διαλείμματα μέχρι το τέλος της ζωής του, και εκβάλλει ποιητικά, μεταξύ των άλλων, στους περίφημους *Τάφους (Dei Sepolcri)* του 1807 και στις ημιτελείς *Χάριτες*<sup>18</sup>.

Αυτό το ενδιαφέρον για τον Όμηρο έχει μιαν ειδική πτυχή που αφορά στα Ιόνια νησιά. Εννοώ πως τα νησιά αυτά αποτελούσαν στην πλειονότητά τους το βασίλειο του ομηρικού Οδυσσέα, όπως για παράδειγμα μνημονεύονται στην αυτοπαρουσίαση του ήρωα στους Φαίακες στη ραψωδία ι της *Οδύσσειας*:

*εἴμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν  
ἀνθρώποισι μέλω, καί μευ κλέος οὐρανὸν ἴκει.  
ναιετάω δ' Ἰθάκην εὐδείελον· ἐν δ' ὄρος αὐτῆ,  
Νήριτον εἰνοσίφυλλον, ἀριπρεπές· ἀμφὶ δὲ νῆσοι  
πολλαὶ ναιετάουσι μάλα σχεδὸν ἀλλήλησι,  
Δουλίχιόν τε Σάμη τε καὶ ὑλήεσσα Ζάκυνθος.  
αὐτῆ δὲ χθαμαλὴ πανυπερτάτη εἶν ἀλὶ κείται  
πρὸς ζόφον, αἰ δέ τ' ἄνευθε πρὸς ἠῶ τ' ἡέλιόν τε,  
τρηχεῖ', ἀλλ' ἀγαθὴ κουροτρόφος· οὐ τι ἐγὼ γε  
ῆς γαίης δύναμαι γλυκερώτερον ἄλλο ἰδέσθαι.*

(*Οδύσσεια* ι 19-28)

Στην ανάδειξη της ποιητικής ταυτότητας των Ιόνιων νησιών θα παίξει ρόλο η ταύτιση ενός εκάστου με την επικράτεια του Οδυσσέα, αλλά και με άλλους ομηρικούς τόπους, όπως η Σχερία-Φαιακία. Σημαντικό ρόλο έπαιξε ακόμα η παλιά διαμάχη για την ταύτιση της ομηρικής Ιθάκης, που ξεκίνησε στην αρχαιότητα (2ος αι. π.Χ.) και αναζωπυρώθηκε περιοδικά στα νεότερα χρόνια μέχρι τις μέρες μας. Ενώ όμως υπάρχει αυτό το κοινό πεδίο αναφοράς, όπου τα Ιόνια νησιά διεκδικούν την ομηρική ή την ησιόδεια κληρονομιά τους που, όπως θα δούμε, αφορά

18. Βλ. Μιχαήλ Πασχάλης, «Ο Κάλβος ομηριστής;», *Τριαντάφυλλα και Γιασεμιά*, Τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου – Μαρμαρινού, επιμέλεια Ζ. Ι. Σιαφλέκης και Ερασμία – Λουίζα Σταυροπούλου, Gutenberg, Αθήνα 2012, σ. 402-418.

στη γέννηση της Αφροδίτης, το κάθε νησί αποτέλεσε μια ξεχωριστή περίπτωση που επηρεάστηκε από ποικίλους παράγοντες. Πέρα από τις συγκυρίες και τα ερεθίσματα, ως σημαντικοί παράγοντες αναδεικνύονται η προσωπικότητα, η παιδεία, το πρόγραμμα και οι δεσμοί των ποιητών με τον γενέθλιο τόπο τους.

Η Κεφαλονιά και οι Παξοί δεν απέκτησαν ποτέ αυτή την υπερτοπική και διαχρονική ποιητική ταυτότητα. Τα Κύθηρα απορροφήθηκαν αρχικά από τη Ζάκυνθο και αργότερα τη μυθική θέση τους κατέλαβε η Κέρκυρα (βλ. παρακάτω το σονέτο του Μαβίλη)· η Κέρκυρα επωφελήθηκε επιπλέον από την ταύτιση με τη Σχερία-Φαιακία (Μαβίλης και Παλαμάς). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση της Ιθάκης. Μπορεί να ήταν και να παραμένει το διασημότερο από τα επτά νησιά, αλλά δεν απέκτησε ατομική ταυτότητα πριν από τον Καβάφη το 1911 (βλ. την ενότητα «Συμπεράσματα»). Αρχικά απορροφήθηκε από τη Ζάκυνθο του Φώσκολου και αργότερα από τη Λευκάδα του Σικελιανού, την εποχή που ο Dörpfeld ταύτιζε την Ιθάκη με τη γενέτειρα του ποιητή. Τέλος, παρά το γεγονός ότι στον Νεών κατάλογον ο Οδυσσεάς εμφανίζεται να ηγείται αγήματος «Κεφαλλήνων» (όποιοι και αν ήσαν αυτοί):

*Αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς ἤγε Κεφαλλήνας μεγαθύμους,  
οἳ ῥ' Ἰθάκην εἶχον καὶ Νήριτον εἰνοσίφυλλον  
καὶ Κροκύλει' ἐνέμοντο καὶ Αἰγίλιπα τρηχεῖαν,  
οἳ τε Ζάκυνθον ἔχον ἢ δ' οἳ Σάμον ἀμφενέμοντο,  
οἳ τ' ἤπειρον ἔχον ἢ δ' ἀντιπέραι' ἐνέμοντο·*

(Ιλιάδα Β 631-635)

και παρόλο που η ταύτιση της Κεφαλονιάς με την ομηρική Ιθάκη προβάλλεται περίπου την ίδια περίοδο που ο Dörpfeld ταυτίζει την ομηρική Ιθάκη με τη Λευκάδα (αρχές του 20ού αιώνα)<sup>19</sup>, η Κεφαλονιά δεν θα επωφεληθεί ποιητικά. Για ενημέρωση προσθέτω ότι στις αρχές του 21ου αιώνα κυριαρχεί η θεωρία του Robert Bittlestone και των συνεργατών του, οι οποίοι ταυτίζουν την ομηρική Ιθάκη με τη χερσόνησο Παλική της

19. Για τον Dörpfeld βλ. παρακάτω, την ενότητα για τον Σικελιανό. Για την Κεφαλονιά βλ. Γ. Βολτέρρας, *Η Ομηρική Ιθάκη: ήτοι κριτική μελέτη δι' ης αποδεικνύεται ότι η Παλική είναι η ομηρική Ιθάκη*, Αθήνα 1903· Α. Ε. Η. Goekoop, *Ithaque La Grande*, Αθήνα 1908.

Κεφαλονιάς<sup>20</sup>. Η θεωρία βασίστηκε, μεταξύ των άλλων, στη γεωγραφική θέση της Ιθάκης όπως την περιγράφει ο Όμηρος και στην περιγραφή του «ισθμού» της Παλικής από τον Στράβωνα: «καθ' ὃ δὲ στενωτάτη ἐστὶν ἡ νῆσος, ταπεινὸν ἰσθμὸν ποιεῖ ὥσθ' ὑπερκλύζεσθαι πολλάκις ἐκ θαλάττης εἰς θάλατταν» (10,2,15). Πάντως την ταύτιση είχε προτείνει ἤδη το 1903 ο Γεώργιος Βολτέρρας (βλ. την προηγούμενη σημείωση).

### Η κατασκευή της εικόνας της Ζακύνθου

Στο σονέτο «A Zacinto», ο Φώσκολος εμφανίζεται ως ο νέος Οδυσσεύς, που όμως δεν θα ξαναδεί ποτέ τη γενέτειρά του Ζάκυνθο, αλλά θα πεθάνει μακριά της. Σε αντίθεση με την Ιθάκη, το ομηρικό και λοιπό ποιητικό υλικό από την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα που είχε στη διάθεσή του ο Φώσκολος και που αφορούσε στη Ζάκυνθο ήταν πενιχρό, σχεδόν ανύπαρκτο<sup>21</sup>. Στον Όμηρο η νήσος εμφανίζεται λογοτυπικά ως «ύλγησσα», δηλαδή «δασωμένη», επίθετο που αναπαρήγαγε κλασικά ο Βιργίλιος ως «nemorosa» (*Αινειάδα* 3,270). Ο Φώσκολος αρχικά απέδωσε το επίθετο σε όλα τα Ιόνια νησιά (βλ. παραπάνω «col selvoso dorso», «με τη δασωμένη ράχη», στην Ωδή «All'amica risanata») και αργότερα το χρησιμοποίησε αποκλειστικά για τη Ζάκυνθο: «le tue fronde» (σονέτο), «l'ombra dei boschi» (*Χάριτες*). Από εδώ πέρασε στον Κάλβο, πρώτα στην «Ωδή εις Ιονίους» (fra i colli tuoi frondosi) και αργότερα στην Ωδή «'Ο φιλόπατρις» («Τῆς Ζακύνθου τὰ δάση, / καὶ τὰ βουνὰ σκιώδη»). Μάλιστα, σχολιάζοντας τον παραπάνω στίχο της «Ωδῆς εις Ιονίους», ο Κάλβος σημειώνει: «Ed Omero ogni volta che ha nominato Zacinto gli dà nome di selvosa» (Και ο Όμηρος κάθε φορά που μνημονεύει τη Ζάκυνθο την αποκαλεί «δασωμένη»)<sup>22</sup>. Η άλλη ποιητικά αξιολογη αναφορά ήταν μια περιστασιακή μνεία στον Θεόκριτο: «καλὰ πόλις ἄ

20. Robert Bittlestone, with James Diggle and John Underhill, *Odysseus Unbound: The Search for Homer's Ithaca*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

21. Για την κατασκευή της εικόνας της Ζακύνθου από τον Φώσκολο βλ. Pontani, ό.π.: Vincenzo di Benedetto, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, ό.π., σ. 25-26 και αναλυτικότερα Michael Paschalis, «La costruzione di Zante in Foscolo e Kalvos», *Σύγκρισις / Comparaison*, τόμ. 14 (2003) 60-73.

22. Βλ. αναλυτικά Μιχαήλ Πασχάλης, «Γύρω από τις πηγές έμπνευσης του Κάλβου», ό.π.

Ζάκυνθος» (Ειδ. 4,32), δηλαδή «όμορφη πόλη η Ζάκυνθος» ή, όπως την απέδωσε ο Φώσκολος στις *Χάριτες*, «Bella è Zacinto».

Όπως είδαμε παραπάνω, στις τελευταίες στροφές της Ωδής «All'amica risanata» ο Φώσκολος πρόβαλε την ποίησή του ως κληρονόμο της σαπφικής λύρας, αξιοποιώντας έμμεσα την παράδοση που ήθελε την ποιήτρια να έχει βουτήξει στη θάλασσα από το ακρωτήριο του Λευκάτα, λόγω ερωτικής απογοήτευσης (βλ. παρακάτω την ενότητα για τον Σικελιανό). Όμως η εξειδίκευση της πατρίδας, δηλαδή η στροφή από τα Ιόνια νησιά στη Ζάκυνθο, επέβαλε μια διαφορετική στρατηγική, μέσω της οποίας ο ποιητής εκμεταλλεύτηκε όχι τη θρυλούμενη σύνδεση με τη Σαπφώ, αλλά την έμμεση σύνδεση με την Αφροδίτη. Ο Φώσκολος κατέφυγε στην υποκλοπή, που φυσικά ήταν ανέκαθεν και παραμένει ποιητικά νόμιμη. Στο σονέτο προίκισε το νησί του με πανάρχαια ιερότητα (le sacre sponde), οικειοποιούμενος για λογαριασμό της Ζακύνθου τη γέννηση της θεάς Αφροδίτης, της θεάς που «με το χαμόγελό της χάρισε ευφορία στα [Ιόνια] νησιά» («e fea quelle isole feconde / Col suo primo sorriso»). Στις *Χάριτες* φαίνεται πιο καθαρά ότι σφετερίστηκε την κληρονομιά των Κυθήρων, όπου κατά την ησιόδεια αφήγηση προσέγγισε για πρώτη φορά η θεά και έτσι αποκλήθηκε «Κυθήρεια» (Θεογονία 192-198). Ο Φώσκολος κατασκεύασε μια σχεδόν ερωτική θαλάσσια επικοινωνία των Κυθήρων με τη Ζάκυνθο και αυτοπαρουσιάστηκε ως «λάτρης της Αφροδίτης» ήδη στα παιδικά ζακυνθινά του χρόνια:

*πρῶτον δὲ Κυθήροισι ζαθέοισιν  
ἔπλητ', ἔνθεν ἔπειτα περιρρυτον ἴκετο Κύπρον [...]*  
(ΗΣΙΟΔΟΣ, *Θεογονία* 192-193)

*e la raccolse*

*L'onda Ionia primiera; onda che amica  
Del lito ameno e dell'ospite musco  
Da Citera ogni dì vien desiosa  
A' materni miei colli. Ivi fanciullo  
La Deità di Venere adorai.*

Και όχι μόνο. Στο σονέτο επινόησε την ιδέα πως το στοιχείο που υποχρέωσε τον Όμηρο να μιλήσει για «τα διάφανα νέφη και τη βλάστηση»

του νησιού ήταν η γονιμοποίηση της Ζακύνθου από την Αφροδίτη («onde non tacque / Le tue limpide nubi e le tue fronde / L'inclito verso di colui che l'acque / Cantò fatali [...]»). Μετά την πανάρχαια ιερότητα, η γονιμότητα και η φυσική ομορφιά είναι το δεύτερο χαρακτηριστικό της Ζακύνθου στον Φώσκολο. Όμως ο Όμηρος δεν κάνει λόγο, προκειμένου για τη Ζάκυνθο, για «διάφανα νέφη» (limpide nubi), τα οποία απαντούν στο σονέτο και το απόσπασμα των *Χαρίτων*<sup>23</sup> και από τα οποία κατάγονται τα «έλαφρά, καθαρὰ, διαφανή σύννεφα» του Κάλβου· ούτε ο Όμηρος και ο Βιργίλιος κάνουν λόγο για «γαλήνιο» και «καθάριο» ουρανό, όπως ισχυρίζεται ο Φώσκολος σε μια σημείωση των *Χαρίτων* και σε μια επιστολή του, μετατρέποντας αυθαίρετα την ποιητική κατασκευή σε φιλολογική μαρτυρία:

Teocrito la chiama bella Zacinto! e Omero e Virgilio la lodano per la beltà de' suoi boschi e la serenità del cielo [...]

(*EN*, I, σ. 1004)

Ο Θεόκριτος την αποκαλεί «ωραία Ζάκυνθο!» και ο Όμηρος και ο Βιργίλιος την επαινούν για την ομορφιά των δασών της και τον γαλήνιο ουρανό της [...].

[...] io, finchè sarò memore di me stesso, non oblierò mai che nacqui da madre greca, che fui allattato da greca nutrice e che vidi il primo raggio di sole nella *chiara e selvosa Zacinto*, risuonante ancora de' versi con che Omero e Teocrito la celebravano.

(*Epistolario* 2, 667. [Επιστολή] στον Jakob Salomo Bartholdy, από το Μιλάνο, 29 Σεπτεμβρίου 1808)<sup>24</sup>

23. Τα νέφη στη Ζάκυνθο του Κάλβου είναι «διαφανή», επίθετο που αποδίδει ακριβώς το επίθετο «limpide» στην *EK* και στο σονέτο «A Zacinto». Το ίδιο επίθετο απαντά σε όλες τις προηγούμενες εκδόσεις και τον Orlandini (1848), ενώ ο Chiarini (1904) και η *EN* δίνουν «candide», δηλαδή «κατάλευκα», σύμφωνα με το χφ. του *Quadernone*.

24. Βλ. Franco Gavazzeni, Ugo Foscolo, *Opere*. Vol. I: *Poesie e tragedie*, Torino 1994, σ. 640-643.

[...] όσο θα διατηρώ τη μνήμη μου, δεν θα ξεχάσω ποτέ ότι γεννήθηκα από ελληνίδα μάνα, ότι με βύζαξε ελληνίδα παραμάνα και ότι είδα την πρώτη ακτίνα του ήλιου στην καθάρια και δασωμένη Ζάκυνθο, όπου αντηχούν ακόμα οι στίχοι με τους οποίους την υμνούσαν ο Όμηρος και ο Θεόκριτος.

Στην παραπάνω επιστολή η περιγραφή της Ζακύνθου ως «chiara e selvosa» (καθάρια και δασωμένη) δίδεται ως αρχαίο παράθεμα και επανέρχεται σε δύο ακόμη επιστολές του Φώσκολου: στην κόμισσα D'Albany, από το Μιλάνο, 5 Φεβρουαρίου 1814 (*Epistolario* 5, 1446) και στην Quirina Mocenni Magiotti, από το East Molesey, 25 Σεπτεμβρίου 1818 (*Epistolario* 7, 2301). Στην πρώτη ο Φώσκολος γράφει: «γεννήθηκα και μεγάλωσα κάτω από τον ήπιο ουρανό της καθάριας και δασωμένης Ζακύνθου, δασωμένης με ελιές και πορτοκαλιές!». Προκειμένου για τις αναφορές στον «καθάριο» και «γαλήνιο» ουρανό της Ζακύνθου, υποστήριξα αλλού ότι ο Φώσκολος απογύμνωσε την ομηρική Ιθάκη από τον διάφανο ορίζοντά της («Ίθάκην εὐδείελον»). Επίσης την απογύμνωσε από κάθε είδους βλάστηση («Νήριτον εἰνοσίφυλλον»), ώστε συνολικά να μεγεθυνθεί η αντίθεση ανάμεσα στον αυτοεξόριστο Φώσκολο-Οδυσσέα που δεν θα ξαναδεί ποτέ την εύφορη και όμορφη Ζάκυνθο και τον πλάνητα ομηρικό Οδυσσέα που ευτύχησε να φιλήσει το χώμα της άγιονης (petrosa <ομηρ. τρηχεῖ') Ιθάκης του<sup>25</sup>.

Όπως έδειξε παλιότερα ο Filippo Maria Pontani και πιο αναλυτικά ο γράφων, το καλβικό εγκώμιο της Ζακύνθου στην Ωδή «Ὁ φιλόπατρις» έχει άμεση και στενή εξάρτηση από τον Φώσκολο<sup>26</sup>. Για τις ανάγκες του θέματός μου, σημειώνω μόνον ότι ο Κάλβος εμφανίζεται, όπως ο Φώσκολος, ως νέος Οδυσσέας. Την ταύτιση του Κάλβου με τον Οδυσσέα εντόπισαν ήδη οι πρώτες κριτικές<sup>27</sup> και την υπαινίσσονται οι στίχοι

25. Michael Paschalis, «La costruzione di Zante in Foscolo e Kalvos», ό.π.

26. Filippo Maria Pontani, «L'Ode a Zante di Kalvos», *Ελληνικά*, τόμ. 19 (1966) 226-243· Michael Paschalis, «La costruzione di Zante in Foscolo e Kalvos», ό.π.· Μιχαήλ Πασχάλης, «Γύρω από τις πηγές έμπνευσης του Κάλβου», ό.π.

27. Βλ. περ. *Revue Encyclopédique*, τόμ. 24 (Παρίσι 1824) 478-479, με την υπογραφή Η. Ρ.: «Mais, comme Ulysse, son compatriot, il n'a jamais perdu de vue sa patrie».

46-47: «Ἐκεῖ τὸ αἰόλιον φύσημα / μ' ἔφευρον». Οἱ στίχοι παραπέμπουν ἐμμεσα στὴν *Οδύσσεια*, κ 46-49, ὅπου οἱ σύντροφοι τοῦ Ὀδυσσεῆ ἀνοίγουν τὸν ἀσκό τοῦ Αἰόλου καὶ παρασύρονται μακριὰ ἀπὸ τὴν πατρίδα τους:

*ὡς ἔφασαν, βουλὴ δὲ κακὴ νίκησεν ἑταίρων  
ἀσκὸν μὲν λῦσαν, ἄνεμοι δ' ἐκ πάντες ὄρουσαν.  
τοὺς δ' αἰψ' ἀρπάξασα φέρειν πόντονδε θύελλα  
κλαίοντας, γαίης ἄπο πατρίδος.*

(*Οδύσσεια* κ 16-17)

Επίσης ὁ Κάλβος οικειοποιήθηκε ἀπὸ τὸν Φώσκολο, γιὰ λογαριασμό τῆς Ζακύνθου, τὸν ησιόδειο μῦθο τῆς γέννησης τῆς Αφροδίτης στα νερά τοῦ Ἰονίου. Παραθέτω τὸ σχετικὸ χωρίο τῶν *Χαρίτων* ἀπὸ τὴν *EK* 42-47:

*e la raccolse*<sup>28</sup>

*L'onda Jonia primiera; onda che amica  
Del lito ameno e dell'ospite musco  
Da Citera ogni dì vien desiosa  
A' materni miei colli. Ivi fanciullo  
La Deità di Venere adorai.*

*καὶ πρῶτο τὴ δέχτηκε  
τὸ Ἴόνιο κύμα, τὸ κύμα ποῦ ἀγαπά  
τὴν τερπνὴ ἀκτὴ καὶ τὰ φιλόξενα βρῦα,  
καὶ κάθε μέρα ἐρχεται με πόθο ἀπὸ τὰ Κύθηρα  
στους μητρικούς μου λόφους. Ἐκεῖ, παιδάκι ἀκόμη,  
λάτρευσα τὴ θεὰ Αφροδίτη*

*Τὸ κῦμα ἰώνιον πρῶτον  
ἐφίλησε τὸ σῶμα'*

28. Ἡ γραφή «*la raccolse*» (τὴ δέχτηκε) ὑπάρχει μόνον στὴν ἐκδοση τῆς *Biblioteca Italiana* (1818) καὶ στὴν *EK*, ἐνῶ ὅλες οἱ ἄλλες ἐκδόσεις δίνουν «*le raccolse*». Ὁ ἐνικός ἀναφέρεται στὴν Αφροδίτη, ἐνῶ ὁ πληθυντικός περιλαμβάνει καὶ τὶς Χάριτες καὶ εἶναι συντακτικὰ προτιμότερος. Στὴν καλβικὴ στροφὴ ἐμφανίζεται μόνον ἡ Αφροδίτη, με τὸ ρῆμα στὸν ἐνικό ἀριθμό: «Τὸ κῦμα ἰώνιον πρῶτον / ἐφίλησε τὸ σῶμα'».

πρῶτοι οἱ ἰώνιοι Ζέφυροι  
 ἐχάϊδευσαν τὸ στῆθος  
 τῆς Κυθερείας.  
 Φιλεῖ τὸ ἴδιον κῦμα,  
 οἱ αὐτοὶ χαϊδεύουν Ζέφυροι  
 τὸ σῶμα καὶ τὸ στῆθος  
 τῶν λαμπρῶν Ζακυνθίων,  
 ἄνθος παρθένων.

(«Ὁ φιλόπατρις», 71-75, 81-85)

Συνοψίζω: ο Φώσκολος αξιοποίησε την ησιόδεια αφήγηση σχετικά με τη γέννηση της Αφροδίτης για να προσδώσει αρχέγονη ιερότητα και γονιμότητα στη γενέτειρά του. Οικειοποιήθηκε επίσης την ομηρική περιγραφή της Ιθάκης και τον νόστο του Οδυσσέα, για να προικίσει τη Ζάκυνθο και για να της προσδώσει την υπέρτατη ποιητική εγχυρότητα. Μετά τον Φώσκολο, η γονιμοποιός επίδραση της Αφροδίτης ως στοιχείο της Ιόνιας κοσμογονίας, ή, αν προτιμάτε, νησογονίας, επανεμφανίζεται σε δύο ακόμη ποιήματα: στο ιταλικό σονέτο του Σολωμού «L'isola di Zante», που προανέφερα, και στην «Κέρκυρα» του Λορέντσου Μαβίλη:

Ἡ θάλασσα ἐσπαρτάρησε ὡς τὸν πάτο  
 κι' ἄφρισε σὰν ἐδέχτηκε στὸν κρῦο  
 κόρφο ἀκόμα ὀλοζώντανο τὸ θεῖο  
 σπόρο, ἀπ' τὸν οὐρανὸ σταγμένον κάτω.

Τότες βγήκε ἀπ' τὸ πέλαγο τ' ἀφράτο,  
 τέρας τῆς ὁμορφάδας καὶ σημεῖο,  
 τ' ἅγιο τῆς Ἀφροδίτης μεγαλεῖο,  
 γλύκες ἐρωτικὲς ὄλο γιομάτο.

Μὰ τὸ δρεπάνι, ποῦχε αὐτοῦ σκορπίσει  
 τοῦ θεοῦ τ' ἀμελέτητα, κ' κείνο  
 μὲς τὸ γιαλὸ μελλότουν νὰ καρπίση.

Κ' ἔτσι, Ἀφροδίτη τῶν νησιῶν, μὲ κρίνο



καὶ ρόδο πλουμιστή, γιομάτη γλύκες,  
Κέρκυρα, ἀπ' τοῦ Οὐρανοῦ τὸ αἶμα ἐβγήκες.<sup>29</sup>

Η «Κέρκυρα» του Μαβίλη (1895) θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η κλασικότερη ποιητική ταυτότητα του νησιού, δίπλα στο σύγχρονο σονέτο για το νησί που περιλαμβάνεται στις *Πατρίδες* του Παλαμά. Ο Μαβίλης εμπνέεται από την αφήγηση του Ησιόδου για τον ευνουχισμό του Ουρανού με το δρεπάνι του Κρόνου και την ανάδυση της Αφροδίτης από τα γεννητικά όργανα του θεού που έπεσαν στο Ιόνιο πέλαγος (*Θεογονία* 173-200) και από την αφήγηση του Απολλωνίου του Ροδίου ότι η Κέρκυρα ονομάστηκε «Δρεπάνη», επειδή αποκάτω της βρισκόταν το «δρεπάνι» του Κρόνου, και ότι οι Φαίακες κατάγονται από το αίμα του Ουρανού (*Αργοναυτικά* 4, 982-992):

*τὴν δ' Ἀφροδίτην*

*ἀφρογενέα τε θεὰν καὶ εὐστέφανον Κυθήρειαν*  
*κικλήσκουσι θεοὶ τε καὶ ἀνέρες, οὐνεκ' ἐν ἀφρωῷ*  
*θρέφθη·*

(Ησιόδος, *Θεογονία* 195-198)

*ἔστι δέ τις πορθμοῖο παροιτέρη Ἰονίῳ*  
*ἀμφιλαφῆς πείρα Κεραυνίη εἰν ἀλὶ νῆσος,*  
*ἧ ὑπο δὴ κείσθαι δρέπανον φάτις—ἴλατε Μοῦσαι,*  
*οὐκ ἐθέλων ἐνέπω προτέρων ἔπος—ᾧ ἀπὸ πατρὸς*  
*μήδεα νηλειῶς ἔταμεν Κρόνος: οἱ δέ ἐ Δηοῦς*  
*κλείουσι χθονίης καλαμητόμον ἔμμεναι ἄρπην.*  
*Δηὼ γὰρ κείνη ἐνὶ δὴ ποτε νάσσατο γαίῃ,*  
*Τιτῆνας δ' ἔδαε στάχυν ὄμπνιον ἀμήσασθαι,*  
*Μάκριδα φιλαμένη. Δρεπάνη τόθεν ἐκλήσται*  
*οὔνομα, Φαιήκων ἱερὴ τροφός: ὧς δὲ καὶ αὐτοὶ*  
*αἵματος Οὐρανόιο γένος Φαίηκες ἔασιν.*

(Απολλώνιος, *Αργοναυτικά* Δ 982-992)

29. Λορέντσου Μαβίλη, *Τα σονέττα*, με εισαγωγή και σχόλια του Γεράσιμου Σπαταλά, Αθήνα 1935, σ. 35.

Ο Μαβίλης συνέθεσε έτσι μια κερκυραϊκή κοσμογονία, όπου συνδυάζεται το αίτιον των πραγμάτων με το αίτιον των ονομάτων. Στο πρώτο μέρος του σονέτου, η γέννηση της θεάς συνδυάζεται με τη γέννηση του ονόματος «Αφροδίτη» από τον «αφρό» που σχηματίστηκε γύρω από τα γεννητικά όργανα του Ουρανού, κατά το ησιόδειο πρότυπο. Στο δεύτερο μέρος, προφανώς επειδή το όνομα «Δρεπάνη» είχε μόνον αρχαιογνωστικό ενδιαφέρον, η αιτιολογική αφήγηση των Αργοναυτικών τροποποιείται: η Κέρκυρα γίνεται η «Αφροδίτη των νησιών», γιατί εκεί κάρπισε το δρεπάνι του Κρόνου και το νησί γεννήθηκε από το αίμα του Ουρανού, όπως η θεά γεννήθηκε από τα γεννητικά του όργανα.

### *Η κατασκευή της εικόνας της Λευκάδας στον Σικελιανό*

Οι στίχοι του «Αλαφροΐσκιωτου» (I 147-152) «Νησί ... στου Ομήρου το στίχο λουσμένο»<sup>30</sup> συνιστούν παραδοξότητα, δεδομένου ότι το νησί της Λευκάδας όχι μόνον δεν είναι «στου Ομήρου το στίχο λουσμένο», αλλά ούτε καν αναφέρεται στα ομηρικά έπη. Ο Σικελιανός ήταν αυτός που έδωσε, κυρίως με τον «Αλαφροΐσκιωτο», ποιητική ταυτότητα στο νησί της Λευκάδας (στον Φωτεινό του Βαλαωρίτη η Λευκάδα είναι ακόμα τμήμα της ηπειρωτικής χώρας). Αλλά ο νησιωτικός χώρος του Ιονίου δεν ακούσε για να την ολοκληρώσει, ούτε η φυσική ομορφιά και η λαϊκή παράδοση, ούτε η σύνδεση με την ποίηση του Επτανήσιου Σολωμού. Όπως είχε κάνει πριν από εκατό περίπου χρόνια ο επίσης Επτανήσιος Φώσκολος, ο Σικελιανός επέλεξε να οικοδομήσει τη συνέχεια του γενέθλιου τόπου του με τα ομηρικά έπη και το έκανε με στοιχεία που βασίζονταν εν μέρει σε μια αρχαιολογική υπόθεση και με στοιχεία που κατασκευάστηκαν με βάση το ομηρικό κείμενο<sup>31</sup>.

30 Άγγελου Σικελιανού, *Λυρικός Βίος*, τόμ. Α', φιλολογική επιμέλεια: Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα 1975, Β' έκδοση, σ. 90.

31. Για τον Όμηρο και τον «Αλαφροΐσκιωτο» βλ. David Ricks, *The Shade of Homer*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, σ. 57-64 για τον Σολωμό, τον Όμηρο και τον «Αλαφροΐσκιωτο» βλ. Αθηνά Βογιατζόγλου, *Η γένεση των πατέρων: ο Σικελιανός ως διάδοχος των εθνικών ποιητών*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 19-44. Για την ερμηνεία που ακολουθεί βλ. αναλυτικότερα Michael Paschalis, «“I Removed the Mist that Clouded your Eyes”: Supernatural Vision from Homer to Sikelianos», *Σύγκρισις / Comparaison*, τόμ. 21 (2010) 72-85.

Το ερέθισμα προήλθε από τον Γερμανό αρχαιολόγο Wilhelm Dörpfeld, ο οποίος στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ταύτισε τη Λευκάδα και ειδικότερα τον κόλπο του Νιδριού με την ομηρική Ιθάκη<sup>32</sup>. Αυτή η ταύτιση εξηγεί κατ' αρχήν την επιλογή του ποιητή να αυτοπαρουσιαστεί στην αρχή του «Αλαφροΐσκιωτου» ως ο νέος Οδυσσέας, ο οποίος έκανε το «στερνό του ταξίδι» και γυρίζει στην πατρίδα του, τη νέα ή μάλλον την αληθινή Ιθάκη, όπου ξαναγεννιέται σαν το φίδι που αφήνει πίσω το δέρμα του:

Σά νά πέρασα  
τὸ στερνὸ τοῦ Ὀδυσσέα ταξίδι,  
ὄλα τ' ἄφηκα πίσω μου  
πῶς ἀφήνει ἓνα ντύμα τὸ φίδι.

(«Αλαφροΐσκιωτος» I 58-61)

Γυρισμός με λαχτάρα στην πατρίδα, αναγέννηση του ποιητή και ανακάλυψη της Ιθάκης: ένας Οδυσσέας τόσο αντίθετος με αυτόν του σονέτου «A Zacinto», που προβλέπει ότι θα πεθάνει άκλαυτος μακριά από την πατρίδα του, και με τον καθαφικό –μόλις δύο χρόνια μεταγενέστερο από τον «Αλαφροΐσκιωτο»– που καθυστερεί όσο μπορεί την επιστροφή του.

Πέρα από την αρχαιολογική υπόθεση για την ταύτιση της Λευκάδας με την ομηρική Ιθάκη, ο Σικελιανός αναζήτησε ερείσματα για την ομηρικότητα του νησιού του στο ίδιο το ομηρικό κείμενο. Στην Οδύσεια δεν μνημονεύεται η Λευκάδα μεταξύ των νησιών του Οδυσσέα. Μνημονεύεται όμως η «Λευκάς πέτρη» στην αρχή της ραφωδίας ω της Οδύσειας –στην ενότητα που είναι γνωστή ως δευτερονέκυια– ως ορόσημο στην πορεία των νεκρών μνηστήρων προς τον Άδη:

πὰρ δ' ἴσαν Ὀκεανοῦ τε ῥοὰς καὶ Λευκάδα πέτρην,  
ἣδὲ παρ' Ἡελίοιο πύλας καὶ δῆμον ὄνειρων  
ἦἴσαν· αἴψα δ' ἴκοντο κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα,  
ἔνθα τε ναίουσι ψυχαί, εἶδωλα καμόντων.

(Όμηρος, Οδύσεια ω 11-14)

32. Wilhelm Dörpfeld, *Leukas: zwei Aufsätze über das homerische Ithaka*, Αθήνα 1905 (ανατυπώσεις δημοσιευμάτων του 1902 και 1904).

Στην αρχαιότητα, η μυθική «Λευκάς πέτρη» του Ομήρου ταυτίστηκε από ορισμένους με το ακρωτήριο του Λευκάτα, από το οποίο πήρε το όνομά του το νησί της Λευκάδας. Ο Λευκάτας είχε στοιχεία που τον καθιστούσαν τόπο διάβασης από τη ζωή στον θάνατο, όπως στις τελετουργικές θυσίες «καταποντισμού» ή στο θρυλούμενο πήδημα της Σαπφώς στη θάλασσα<sup>33</sup>. Στον «Αλαφροΐσκιωτο», ο Λευκάτας ως όνομα εκπροσωπεί συνεκδοχικά ολόκληρο το νησί, καθώς το όνομα «Λευκάδα» δεν μνημονεύεται ούτε μία φορά στους 2.293 στίχους.

Ο Σικελιανός απεικονίζει τη Λευκάδα ως έναν τόπο μυστικό και οικοδομεί μίαν εσωτερική συνέχεια με την ομηρική «Λευκάδα πέτρη» και τον θρυλικό Λευκάτα (το μεσαίο τμήμα του ποιήματος είναι αφιερωμένο στη Σαπφώ). Δεν είναι τυχαίο ότι στη δεύτερη κιόλας ενότητα του ποιήματος, αμέσως μετά τον «Γυρισμό», ο ποιητής-Οδυσσεάς πραγματοποιεί μια μορφή κατάβασης, δηλαδή καθόδου στον Άδη, ανοίγοντας τη «θύρα των Ηλύσιων». Με κατοπινές αναφορές στα «ασφοδίλια» και τον «ασφοδελώνα», ο Σικελιανός στήνει γέφυρες ανάμεσα στη Λευκάδα και τον «άσφοδελὸν λειμῶνα» της ραψωδίας ω της Οδύσσειας. Όπως εξήγησα αλλού, το φως της «Λευκάδας» του Σικελιανού δεν είναι άσχετο με την υπερβατική «λευκότητα» του τοπωνυμίου, και το διάχυτο στοιχείο της «ελαφρότητας» τοποθετεί το ανθρώπινο σώμα ανάμεσα στο εδώ και το επέκεινα: «εἶδωλα εἶμαστε και ἰσκιοί» (I 119), κατά το παράθεμα από τον σοφόκλειο Αἴαντα, στ. 125-126: «ὄρῳ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν / εἶδωλ' ὅσοι περ ζῶμεν ἢ κούφην σκιάν».

### Συμπέρασμα και γενικότερες σκέψεις

Ο Φώσκολος και ο Σικελιανός κατασκεύασαν, εν όλω ή εν μέρει, την ποιητική ταυτότητα της Ζακύνθου και της Λευκάδας με δάνεια αρχαϊκά στοιχεία. Τα δύο νησιά οικειοποιήθηκαν την ομηρική Ιθάκη, πριν ο Καβάφης προσδώσει στο νησί τη νεότερη ατομική του ταυτότητα. Η

33. Gregory Nagy, «Phaethon, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas», *Harvard Studies in Classical Philology*, τόμ. 77 (1973) 137-177· J. D. Morgan, «Λευκάς πέτρη», *Classical Quarterly*, τόμ. 35 (1985) 229-243· Michael Paschalis, «Virgil's Actium-Nicopolis», *Proceedings of the 1<sup>st</sup> International Symposium on Nicopolis*, Πρέβεζα 1987, σ. 57-68.

«Ζάκυνθος» του Φώσκολου οικειοποιήθηκε επίσης από τον Ησίοδο τη μυθική σύνδεση των Κυθήρων με τη γέννηση της Αφροδίτης –όπως αργότερα η «Κέρκυρα» του Μαβίλη–, ενώ η Λευκάδα απορρόφησε το τοπίο του Άδη από την ομηρική δευτερονέκυια. Το σονέτο του Φώσκολου «A Zacinto», που τοποθετείται χρονικά στην αφετηρία της πορείας που προσέδωσε στα Ιόνια νησιά ατομική ταυτότητα, συνδυάζει ιδανικά τη γενέτειρα του ποιητή, τη γέννηση της Αφροδίτης και τη νεότερη γένεση του νησιού· και εκβάλλει, μέσω της καλβικής Ωδής «Ὁ φιλόπατρις» και της Λύρας, στη γένεση της νεοελληνικής πατρίδας, στη γένεση της νεότερης φάσης της νεοελληνικής λογοτεχνίας και στην εθνική αναγέννηση.

Το 1910 ο Καβάφης έγραψε την «Ιθάκη» και τη δημοσίευσε το επόμενο έτος, δύο χρόνια μετά τον «Αλαφροϊσκιωτο». Όπως ο Φώσκολος, ο Κάλβος και ο Σικελιανός, ο Καβάφης καταπιιάστηκε με το θέμα του νόστου του Οδυσσέα. Και οι τέσσερις ποιητές κηρύσσουν, ο καθένας με τον τρόπο του, την ιδέα ότι ο νόστος είναι αδύνατος, θέμα που αργότερα θα καταστεί κυρίαρχο στην ποίηση του Σεφέρη. Ο Φώσκολος δεν θα επιστρέψει ποτέ στη Ζάκυνθο («a noi prescisse / il fato illacrimata sepoltura»)· ο Κάλβος θα επιστρέψει όχι στη Ζάκυνθο αλλά στην Κέρκυρα, και τα οστά του θα επιστραφούν στην Ελλάδα εκατό χρόνια αργότερα («Ἄς μὴ μοῦ δῶση ἢ μοῖρα μου / εἰς ξένην γῆν τὸν τάφον»)· ο Σικελιανός θα επιστρέψει σε μιαν άλλη Ιθάκη, τη Λευκάδα. Ο Καβάφης αναδιατύπωσε το ίδιο θέμα: μετέθεσε το βάρος από τον προορισμό στο ταξίδι και ουσιαστικά κατάργησε τον νόστο, αφού ο ταξιδιώτης επιστρέφει όταν πια είναι πολύ μεγάλος για να συνεχίσει το ταξίδι του. Μαζί με τον νόστο ο Καβάφης καταργεί και την Ιθάκη, αφού δεν γίνεται καμιά εξειδικευμένη αναφορά στο νησί και δεν δίνεται καμιά περιγραφή.

Ακολουθώντας μια κυκλική διαδρομή, η Ιθάκη, το τελευταίο από τα Ιόνια νησιά που αναβίωσε στη νεοελληνική λογοτεχνία, θα έχει την τύχη που της επιφύλαξε ο Φώσκολος το 1803: ο Φώσκολος της στέρησε όλα τα στοιχεία της φυσικής ομορφιάς, για να προικίσει με αυτά την πατρίδα του τη Ζάκυνθο· ο Καβάφης απογύμνωσε την Ιθάκη («κι ἂν πτωχική τὴν βρεῖς») και στόλισε μόνο το ταξίδι του νόστου. Ο Φώσκολος άνοιξε το σονέτο «A Zacinto» με τρεις αρνήσεις: «ne mai più» [ποτέ πια δεν (θα ξαναπατήσω)], που υπογραμμίζουν τον αδύνατο νόστο. Ο Καβάφης

κατάργησε τον νόστο, κρατώντας μόνο το ταξίδι, και μετέτρεψε το νησί σε σύμβολο. Η πρώτη χρονολογικά πατρίδα από τα Ιόνια νησιά ήταν μια πατρίδα στην οποία ο γυρισμός ήταν αδύνατος: η τελευταία ήταν μια πατρίδα που δεν είχε πια σημασία.

### Abstract

Michael Paschalis

Ugo Foscolo's Zakynthos and Angelos Sikelianos' Lefkada: Constructing the Literary Identity of Native Islands with Features Borrowed from Homer and Hesiod

Ugo Foscolo and Angelos Sikelianos constructed the literary identity of their native islands, respectively Zakynthos and Lefkada, with features borrowed, wholly or partly, from Homer and Hesiod. In the poems «A Zacinto» (1803) and «Alafroiskiotos» (1909) the two islands were invested with typical characteristics of Homeric Ithaca, before Cavafy produced his famous «Ithaca» in 1911. Foscolo's Zakynthos appropriated also the mythical association of Cythera with the birth of Aphrodite – as did Lorentzos Mavilis' Kerkyra in 1895– from Hesiod's Theogony, while Lefkada absorbed the Hades landscape from *Odyssey* 24.11-14. Furthermore Foscolo and Sikelianos engaged with the complications of the theme of nostos: the former predicts that he will never return to his native Zakynthos and the latter returns mentally to a substitute Ithaca.

ΕΛΕΝΗ ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ

Ποιητική του τοπίου ή τοπία με την ποιητική  
λογοτεχνικού γένους και ρεύματος;  
Αναπαραστάσεις τοπίων στην αφηγηματική πεζογραφία και  
τη λυρική ποίηση

1. Εισαγωγικά

Ο όρος *Ποιητική*, ένας όρος με σπουδαίους πατρογονικούς τίτλους που ανάγονται στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη, στη σύγχρονη εποχή χρησιμοποιήθηκε, όπως ξέρουμε, από Γάλλους θεωρητικούς της λογοτεχνίας, στη δεκαετία του '70, και αργότερα και από άλλους, ως τίτλος μάλιστα ειδικών περιοδικών Θεωρίας της Λογοτεχνίας (Παρίσι: *Poétique*, Άμστερνταμ: *Poetics*, Τελ Αβίβ: *Poetics Today*). Για τους θεωρητικούς αυτούς το περιεχόμενο της *Ποιητικής* ταυτίζεται με το περιεχόμενο του όρου *Θεωρία της Λογοτεχνίας*, όπου ο όρος *θεωρία* δηλώνει την επιστημονική, δηλαδή την αντικειμενική θεώρηση και ερμηνεία του λογοτεχνικού φαινομένου. Η *Ποιητική* σήμερα ορίζεται ως η συστηματική επιστήμη της λογοτεχνίας ως τέχνης, ως επικοινωνίας, ως έκφρασης πολιτισμού εν ιστορία και ως προσωπικής δημιουργίας.

Όπως στο εσωτερικό της κάθε επιστήμης, π.χ. της φυσικής, έχουν διαμορφωθεί με την πάροδο του χρόνου διάφορες θεωρίες περιγραφής και ερμηνείας των φυσικών φαινομένων, έτσι και στο εσωτερικό της επιστήμης της λογοτεχνίας, δηλαδή της *Ποιητικής* ως *Θεωρίας της λογοτεχνίας*, έχουν διαμορφωθεί διάφορες κατά καιρούς ειδικότερες θεωρίες. Αυτές, άλλοτε περιγράφουν επιμέρους πλευρές της λογοτεχνικής δημιουργίας, π.χ. θεωρίες *φορμαλιστικές* που εξετάζουν και ερμηνεύουν τη λογοτεχνία ως τέχνη και κωδικοποιούν τα ειδοποιά για το λογοτεχνικό κείμενο μορφικά στοιχεία, θεωρίες *κοινωνιολογικές* που καταγράφουν την προσδιοριστική για το λογοτέχνημα σχέση του με την κοινωνία τόσο κατά τη γένεση όσο και κατά την πρόσληψή του, θεωρίες *ψυχολογικές*

ή και ψυχαναλυτικές που εξετάζουν το λογοτέχνημα ως έκφραση και αποτύπωση ενός ατομικού, μοναδικού ψυχισμού, κ.ά. Άλλοτε, οι διαμορφούμενες θεωρίες αφορούν επιμέρους εκφάνσεις αυτού του γενικού λογοτεχνικού φαινομένου, όπως είναι τα λογοτεχνικά γένη και είδη, π.χ. θεωρίες για την ποίηση και ειδικότερα για τον ποιητικό λόγο, θεωρίες για την αφήγηση και ειδικότερα για τον αφηγηματικό πεζό λόγο, και ειδικότερα για το μυθιστόρημα (*Ποιητική του μυθιστορήματος, Poetics of the Novel*), κ.ά. Ας συγκρατήσουμε, όμως, πως κοινός παρονομαστής όλων των επιμέρους περιεχομένων του όρου *Ποιητική* είναι η έννοια της θεωρίας, ως μιας σύλληψης που απαντά –ή προσπαθεί κάθε φορά να απαντήσει– σε ένα ερώτημα του τύπου *τι είναι...* Π.χ. *τι είναι λογοτεχνία, τι είναι ποίηση, τι είναι αφηγηματική πεζογραφία, και περαιτέρω, τι είναι ρομαντική ποίηση, τι είναι ρεαλιστική πεζογραφία κ.ο.κ.*

Τι σημαίνει, λοιπόν, *Ποιητική του τοπίου*, για να έρθουμε και στο θέμα μας, και που τοποθετείται ο όρος αυτός στο πλαίσιο του παραπάνω σχήματος; Έχουμε και πάλι να κάνουμε, αφενός, με κάποιες γενικότερες θεωρίες που απαντούν στο γενικό ερώτημα *τι είναι τοπίο*, π.χ. «το τοπίο είναι πρώτα πολιτισμός και μετά φύση» ή «είναι νοητική κατασκευή που προβάλλεται στη φύση» κ.ά. Πρόκειται, δηλαδή, για θεωρίες που προσεγγίζουν το τοπίο από τη σκοπιά εξωλογοτεχνικών επιστημών ή άλλων πνευματικών δραστηριοτήτων του ανθρώπου, όπως είναι η κοινωνιολογία, η ανθρωπολογία, η φιλοσοφία, η ιστορία, η θρησκεία κλπ.

Αφετέρου, για τα δικά μας χωράφια, η *Ποιητική του τοπίου*, ως ειδικότερη λογοτεχνική θεωρία, περιγράφει και καταγράφει συστηματικά και αντικειμενικά τους τρόπους αναπαράστασης του τοπίου στα κείμενα διαφόρων λογοτεχνικών γενών και λογοτεχνικών ρευμάτων. Στην ανακοίνωσή μου χρησιμοποιώ τον όρο *Ποιητική του τοπίου* με το δεύτερο αυτό συγκεκριμένο περιεχόμενο. Γι' αυτό και θα μιλήσω για αναπαραστάσεις τοπίων στην αφηγηματική πεζογραφία και τη λυρική ποίηση.

## 2. Τοπίο, λογοτεχνικό γένος και λογοτεχνικό ρεύμα

### 2.1. Αφηγηματική πεζογραφία

Η αναπαράσταση τοπίων της φύσης φαίνεται να διαφοροποιείται ανάλογα με το λογοτεχνικό γένος των έργων. Αυτό που διακρίνει γενικά



τα δύο βασικά λογοτεχνικά γένη, την αφηγηματική πεζογραφία από τη λυρική ποίηση, είναι ότι η πρώτη έχει χαρακτήρα εντονότερα αναπαραστατικό σε σύγκριση με τη δεύτερη. Βέβαια, ο κόσμος που δημιουργεί η λογοτεχνία, γενικά, είναι πλασματικός, με την έννοια ότι δεν ταυτίζεται ποτέ απόλυτα με τον πραγματικό. Η πλασματικότητα αυτή ωστόσο δεν εμποδίζει την περαιτέρω διάκριση και διαφοροποίηση των λογοτεχνικών γενών ανάλογα με τον βαθμό απόκλισης του καθενός από την πραγματικότητα ή τον βαθμό αναπαράστασής της. Ο κόσμος και ό,τι συνιστά την πραγματικότητα είναι, δυστυχώς για όλους μας, μοιραία συνδεδεμένα με την έννοια του χρόνου. Από την πλευρά της η αφηγηματική πεζογραφία είναι το ίδιο μοιραία συνδεδεμένη με μία χρονικότητα, καθώς στα έργα της ξετυλίγεται μια ιστορία. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα στον άξονα πραγματικός κόσμος – μη πραγματικός (πλασματικός) η αφηγηματική πεζογραφία να βρίσκεται από τη φύση της πιο κοντά στον πρώτο πόλο, ενώ η ποίηση πιο κοντά στον δεύτερο<sup>1</sup>. Στον αναγνώστη ενός αφηγηματικού πεζογραφικού έργου δημιουργείται η προσδοκία ότι θα αναγνωρίσει τον κόσμο που αυτό δημιουργεί ή στον οποίον αναφέρεται. Πολλά, πράγματι, από τα στοιχεία της αφηγηματικής πεζογραφίας έχουν ως αποστολή να ικανοποιήσουν την προσδοκία αυτή του αναγνώστη, επιβεβαιώνοντας τον αναπαραστατικό-μιμητικό χαρακτήρα της<sup>2</sup>.

Στην αφηγηματική πεζογραφία, λοιπόν, τα τοπία συνήθως περιγράφονται με αντικειμενικό και ρεαλιστικό τρόπο λειτουργώντας ως σκηνικό μέσα στο οποίο ξετυλίγεται η έγχρονη δράση της αφήγησης.

Στο διήγημα του Παπαδιαμάντη «Η νοσταλγός», η αφήγηση αφορά την προσπάθεια μιας νεόνυμφης να αποδράσει νύχτα από τη Σκιάθο, όπου είχε εγκατασταθεί μετά τον γάμο της, και με μια βάρκα και τη βοήθεια ενός νέου βαρκάρη να φτάσει απέναντι στον γενέθλιο τόπο

1. Πρβλ. Michael Riffaterre, «L'illusion référentielle», στο *Littérature et réalité*, υπό τη διεύθυνση των Gérard Genette και Tzvetan Todorov, Seuil, Paris 1982, σ. 91-118. Σε ανάλογη διάκριση αφηγηματικής πεζογραφίας - ποίησης - αν και ξεκινώντας από διαφορετική αφετηρία - καταλήγει και η Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris 1986, ειδικά σ. 248-250.

2. Βλ. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, Routledge and Kegan Paul, London 1975, σ. 192-193.

της κυριευμένη από ακαταμάχητη νοσταλγία. Όλη η δράση λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα νυχτερινό θαλάσσιο σκηνικό:

Ήδη είχαν φθάσει εις το στόμιον του λιμένος, και ευρίσκοντο αναμέσον του κρημνώδους ακρωτηρίου, το οποίον εφαινετο σχηματισθέν διά σεισμού ή καταποντισμού, αποτόμως διακόψαντος την χλοάζουσαν του βουνού αρμονίαν, και των δύο ή τριών νησίδων, αίτινες έφραττον νοτιοανατολικώς τον λιμένα. Η σελήνη ολοέν υψούτο εις το στερέωμα, αμαυρούσα και τα τελευταία αστεράκια, τα οποία αφανή έλαμπον δειλώς εις τας γωνίας του ουρανού. Η θάλασσα εφρικία ηρέμα υπό την λεπτήν αύραν [...]. Δύο αμαυροί όγκοι, επαργυρούμενοι και στυλπνόμενοι αμυδρώς από το μελαγχολικόν φως της σελήνης, διεγράφοντο ο εις προς ανατολάς, ο άλλος προς δυσμάς, χωρίς να διακρίνωνται, εις τας διαλείψεις του φωτός και της σκιάς, αι λεπτομέρειαι του εδάφους. Ήσαν αι δύο γείτονες νήσοι [...]. Πέραν, βορειοανατολικώς, εις μίαν κλιτύν του όρους εφαινοντο φώτα τρέμοντα, δεικνύοντα την θέσιν όπου την ημέραν εφαινοντο οι λευκοί οικίσκοι υψηλού άνω της θαλάσσης χωρίου [...]. Εις μικρόν βράχον παραπλεύρως της νησίδος, κοίλον και σπηλαιώδη, το κύμα προσπίπτον μετά βοής και ρόχθου πολλού επλατάγιζε [...].

(3, 51-52)<sup>3</sup>

Ο Παπαδιαμάντης περιγράφει εδώ με τόσο πιστό και αναπαραστατικό τρόπο το σκηνικό αυτού του διηγήματος, ώστε ο αναγνώστης του είναι σχετικά εύκολο να το ταυτίσει, όπως και το σκηνικό πολλών διηγημάτων του, με τα πραγματικά σκιαθίτικα τοπία, πράγμα άλλωστε που έχει γίνει<sup>4</sup>.

Προλαβαίνω εδώ μια εύλογη ερώτηση: μα ο Παπαδιαμάντης είναι πεζογράφος που δημιουργεί κατά την περίοδο του ρεαλισμού, καταγράφει ό,τι έχει δει και βιώσει από τη σύγχρονή του πραγματικότητα,

3. Τα κείμενα του Παπαδιαμάντη από την κριτική έκδοση του Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου. Ο πρώτος αριθμός παραπέμπει σε τόμο, οι άλλοι σε σελίδες.

4. Βλ. Πάνος Ν. Παναγιωτούνης, *Η Σκιάθος και ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Λυρικό οδοιπορικό*, Δωδέκατη ώρα, Αθήνα 1966.

επομένως δεν είναι αναμενόμενο και η περιγραφή των τοπίων του να είναι ρεαλιστική; Αυτό είναι, ακριβώς, το σημείο στο οποίο θέλω να επισύρω την προσοχή: στην οργανική σχέση λογοτεχνικού ρεύματος και λογοτεχνικού γένους. Γνωρίζουμε όλοι ότι κατά την περίοδο του Ρεαλισμού προμοδοτείται και ανθίζει η αφηγηματική πεζογραφία, το μυθιστόρημα και το διήγημα. Αυτό δεν είναι τυχαίο, αλλά οφείλεται, προφανώς, στο γεγονός ότι το αφηγηματικό πεζογράφημα, ως γένος, προσφέρεται περισσότερο από τη λυρική ποίηση για την εφαρμογή των αρχών, αισθητικών και άλλων, του Ρεαλισμού. Είναι, επομένως, φυσικό και αναμενόμενο στην πεζογραφία, «ρεαλιστική», ούτως ή άλλως, από τη φύση της και πάντως από τη φύση της ρεαλιστικότερη από την ποίηση, και τα τοπία να αναπαριστάνονται και αυτά με τρόπο ρεαλιστικό και να αποδίδονται με πιστότητα και ακρίβεια. Η οργανική σχέση ρεύματος και λογοτεχνικού γένους τεκμηριώνει την αρχική εμπειρική μας παρατήρηση πως στα κείμενα της αφηγηματικής πεζογραφίας τα τοπία, φυσικά και αστικά, περιγράφονται συνήθως με αντικειμενικό και ρεαλιστικό τρόπο. Αυτό γίνεται καλύτερα αντιληπτό αν δούμε την περιγραφή τοπίων στη ριζοσπαστική μετεξέλιξη του ρεαλισμού, δηλαδή στον Νατουραλισμό, ένα ρεύμα από το οποίο έχει αποκλειστεί, εξ ορισμού, η ποίηση (ο κριτικός όρος «νατουραλιστική ποίηση» είναι ανύπαρκτος ή αντιφατικός). Στα νατουραλιστικά έργα, δηλαδή σε κείμενα που ανήκουν στο γένος της μυθοπλαστικής πεζογραφίας (μυθιστορήματα και διηγήματα), η αναπαράσταση τοπίων παίρνει την ακραία μορφή της επιστημονικής ακριβολογίας ή της φωτογραφικής πιστότητας.

Στο μυθιστόρημα *La faute de l'abbé Mouret* (1875) του Ζολά, γενάρχη και θεωρητικού του Νατουραλισμού, αντικείμενο της αφήγησης είναι η ερωτική ιστορία του αββά Μουρέ και της νεαρής Αλμπίνας. Η δράση έχει ως σκηνικό τον τεράστιος έκτασης κήπο «Paradou» (= Paradis/Παράδεισος, στη διάλεκτο της Προβηγκίας), μέσα στον οποίο κατά τους επαναλαμβανόμενους περιπάτους τους ο νεαρός αββάς αισθάνεται να αφυπνίζεται σταδιακά το ερωτικό πάθος του για τη δεκαεξάχρονη Αλμπίνα.

Οι επιμέρους τοπιογραφίες του σκηνικού στο ζολαδικό αυτό έργο, με τις μακρές και λεπτομερείς περιγραφές σειρών δένδρων, θάμνων, λουλουδιών και πάσης φύσεως φυτών, συνιστούν στην κυριολεξία

φωτογραφικές απεικονίσεις ή ιδιόμορφες «νεκρές φύσεις» (natures mortes). Τα περιγραφόμενα είδη του φυτικού κόσμου παρουσιάζονται ταξινομημένα κατά κατηγορίες με την ευσυνειδησία και την ορολογία γεωπόνου ή βοτανολόγου (άγρια βλάστηση, δέντρα του δάσους, οπωροφόρα, είδη ρόδων, είδη καλλωπιστικών λουλουδιών, αγριολούλουδα, κάκτοι κ.ά.). Τρία μικρά, κατ' ανάγκη, αποσπάσματα από τη μετάφραση του Πέτρου Πικρού:

Το σπήλαιο χανότανε κάτω από στίβες φύλλα. Στο κάτω μέρος, σειρές αγριοτριαντάφυλλα, λες και φράζανε την είσοδο μ' ένα κιγκλίδωμα κόκκινα λουλούδια, κίτρινα, μωβ, άσπρα, που τα κλωνιά τους πνιγόντανε μέσα σε τεράστιες τσικνίδες, σκουροπράσινες [...].

Πιο κάτω, άκανθες στιβαγμένες, σχηματίζανε ένα ανάβαθρο, και μέσα απ' αυτό ξεπετούσαν ροδόδεντρα κατακόκκινα [...]. Ήταν και κλάρκιες με μεγάλους άσπρους σταυρούς [...]. Έπειτα πιο ψηλά, ανοίγανε ροζ βισκάριες, κίτρινοι λεπτοσίφωνες, άσπρες κολίνσιες, λάγαροι που τινάζανε ανάμεσα στα ζωηρά τους χρώματα τις φούντες τους τις σταχτοπράσινες.

Τώρα ήτανε δάσος ολόκληρο, δέντρα καρποφόρα που δεν τα είχανε κλαδέψει από έναν αιώνα. Μερικοί κορμοί ρωμαλέοι, γέρνανε ως τόσο έτσι όπως τους είχε λυγίσει η μπόρα, ενώ άλλοι γεμάτοι τεράστιους κόμπους, με τρύπες βαθιές απάνω τους, φαινότανε σα να μην κρατούσαν πια στο χώμα, παρά μόνο με μιαν ακρίτσα της φλούδας τους.<sup>5</sup>

Ο έντονα αναφορικός και «επιστημονικός», περίπου, χαρακτήρας των περιγραφών αυτού του τοπίου τους προσδίδει την αντικειμενικότητα, αλλά και την απάθεια ρεαλιστικών πινάκων ζωγραφικής, π.χ., ενός Courbet<sup>6</sup> εξαιτίας όμως ακριβώς αυτών των γνωρισμάτων, αφαιρεί από τις τοπιογραφίες αυτές και κάθε ποιητικότητα, νοούμενη ως λυρική έκφραση μιας υποκειμενικής σύλληψης ή εντύπωσης.

5. Ζολά, *Το αμάρτημα του αββά Μουρέ*, μτφρ. Πέτρου Πικρού, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα χ.χ., σ. 153, 157, 172 αντίστοιχα.

Στον δικό μας Παπαδιαμάντη, το τοπίο-σκηνικό πολλών διηγημάτων του περιγράφεται, όπως είδαμε παραπάνω, με τόσο ρεαλιστικό τρόπο, ώστε ο αναγνώστης του είναι σχετικά εύκολο να το ταυτίσει με τα πραγματικά σκιαθίτικα τοπία:

Η σημερινή κώμη, όπου συνωκίσθησαν μετ' άλλων αποίκων οι συμπατριώται μου, κείται εις ευλίμενον μεσημβρινόν τοπίο. Το παλαιόν Κάστρο ήτο κατά την βορειοτάτην εσχατιάν, εις άβατον και απρόσιτον μέρος, και δύο επιπροσθούντα νησίδια, βράχοι επίσης χθαμαλώτεροι του πρώτου, ουδόλως ίσχυον να το σκεπάσουν από του ανέμου. Επί των νησιδίων εκείνων, ουδέ δράκα χώματος εχόντων, εφύετο παραδόξως είδος αγρίας κράμβης, υπόπικρον αλλ' ευχυμότατον έδεσμα...

(«Φτωχός άγιος», 2, 211)

Υπάρχουν, όμως, και παπαδιαμαντικές τοπιογραφίες όχι απλώς ρεαλιστικές, αλλά που αποδίδονται με την υπερβολή της υπερτροφικής νατουραλιστικής αναπαραστατικής περιγραφής, αυτής που ο Ζολά χαρακτήρισε ως τη νατουραλιστική τρέλα, τη μανία της περιγραφής<sup>6</sup>:

Επάνω εις τον βράχον ήτο κτισμένον το παρεκκλήσιον, μαστιζόμενον από θυέλλας και λαίλαπας, λικνιζόμενον από το αειτάραχον και πολύρροιβδον κύμα, ναναριζόμενον από τα άσματα τα οποία ο άνεμος έψαλλε δι' αυτό εις τους σκληρούς βράχους και εις τα ηχώδη άντρα. Οι τέσσαρες τοίχοι ίσταντο ακόμη αρραγείς, πετροθεμελιωμένοι, σώζοντες μικρόν επίχρισμα από παλαιού καιρού περί την μεσημβρινοδυτικήν γωνίαν, χορταριασμένοι και μαυροπράσινοι περί την βορειοανατολικήν. Η στέγη, φέρουσα ακόμη ολίγας κεράμους και πλάκας, εστηρίζετο επί δοκού με πολλές ακτίνας εκ σκληράς καστανέας. Ολόγυρα εις τους τοίχους, υψηλά άνω των υπερθύρων και υπό τα γείσα της στέγης, ωραία μικρά πινάκια παλαιών χρόνων ήσαν εγκολλημένα, σχηματίζοντα μέγαν σταυρόν επί της χιβάδος του ιερού Βήματος προς ανατολάς, μετά

6. «Notre fureur de description», στον πρόλογο του μυθιστορήματος *Une page d'amour*, 1878. (Zola, *Les Rougon-Macquart*, Présentation et notes de Pierre Cogny, tome troisième, Seuil, Paris 1970, σ. 11).

υποποδίου εις σχήμα ανεστραμμένου Τ εκ πέντε άλλων πινακίων, και άλλους δύο σταυρούς δεξιόθεν και αριστερόθεν, ύπερθεν των δύο παραθύρων του χορού, και τέταρτον σταυρόν άνωθεν της φλιάς της εισόδου, δυσμόθεν. Και τα ωραία παλαιά πινακία ήσαν όλα χρωματιστά, γαλάζια και υποπράσινα και κιτρινωπά και λευκά, με κλαδάκια και με λουλούδια και με ανθρωπάκια και με πουλιά, φιλοκάλως και κομφώς διατεθειμένα, στίλβοντα εις τον ήλιον ... [...].

(«Η Γλυκοφιλούσα», 3, 73-74)

Αν το νατουραλιστικό έργο, όπως υποστηρίζει ο Ζολά, αντιμάχεται τη φαντασία και τις λογοτεχνικές συμβάσεις και αποσκοπεί στην αδιαμεσολάβητη αναπαράσταση της πραγματικότητας («Μιλώ εναντίον των συμβάσεων, εναντίον των φραγμάτων που μας χωρίζουν από την απόλυτη αλήθεια»<sup>7</sup>), αν ιδεώδες του είναι η επίτευξη της «αίσθησης του πραγματικού» και αν αυτό σημαίνει, όπως διευκρινίζει και πάλι ο Ζολά σε ομότιτλο άρθρο του 1878, «να αισθάνεται κανείς τη φύση και να την αποδίδει όπως ακριβώς είναι»<sup>8</sup>, τότε η τελευταία παπαδιαμαντική περιγραφή αναπαριστά με τον πιο νατουραλιστικό τρόπο το τοπίο του παρεκκλήσιου της Παναγίας της Γλυκοφιλούσας, με εξίσου νατουραλιστική μεγενθυτική φωτογραφική εστίαση (ζουμ) στις λεπτομέρειες των εντοιχισμένων στους εξωτερικούς τοίχους πιάτων.

## 2.2. Λυρική ποίηση

Στην εποχή μας, οι πρώτες ήδη θεωρητικές προσπάθειες αντιδιαστολής του γένους της αφηγηματικής πεζογραφίας προς το γένος της λυρικής ποίησης επισημαίνουν ότι «η αφηγηματική πεζογραφία παραπέμπει στη διάσταση του χρόνου και σε κάποια αλληλουχία μέσα στον χρόνο [...]. Το μυθιστόρημα, ανέκαθεν, παίρνει σοβαρά υπόψη του τη χρονική

7. Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre. Les théories et les exemples*, Charpentier, Paris 1912, σ. 91. Η μετάφραση των γαλλικών αποσπασμάτων που παρατίθενται είναι δική μου, εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά.

8. Émile Zola, *Écrits sur le roman*. Anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Le Livre de Poche, Paris 2004, σ. 186.

διάσταση [...]. Η σύγχρονη όμως μη αφηγηματική λυρική ποίηση προσπαθεί να ξεφύγει από αυτή τη μοίρα και να γίνει μια στοχαστική στάση μέσα στον χρόνο»<sup>9</sup>. Όσα όμως έχουν λεχθεί για τη διαφορετική σχέση των δύο αυτών βασικών λογοτεχνικών γενών με τον χρόνο, ισχύουν και για τη διαφορετική επίσης σχέση τους με τον τόπο. Η λυρική ποίηση, με τον χειρισμό ενός λόγου μη αναφορικού αλλά αυτοαναφορικού παραπέμπει τελικά όχι σε μια δεμένη με συγκεκριμένο τόπο πραγματικότητα, αλλά σε μιαν άλλη, νέα πραγματικότητα, που η ίδια δημιουργεί<sup>10</sup>. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα οι αναπαραστάσεις τοπίων στη λυρική ποίηση είτε να μην είναι απλώς και μόνον ρεαλιστικές ή να είναι από ελάχιστα έως καθόλου ρεαλιστικές.

Αν ανατρέξουμε στην περίοδο του Ρομαντισμού, ενός ρεύματος στο πλαίσιο του οποίου ήρθε στο προσκήνιο και άνθισε η λυρική ποίηση, ως λογοτεχνικό γένος που ανταποκρινόταν καλύτερα στις νέες ευαισθησίες και τις νέες αισθητικές αρχές –τη δημιουργική φαντασία και το ατομικό, προσωπικό, υποκειμενικό αίσθημα–, θα δούμε πως η περιγραφή φυσικών τοπίων δεν αποσκοπεί στην αντικειμενική απεικόνισή τους, αλλά στη συσχέτισή τους με μια εκάστοτε ανθρώπινη ψυχική κατάσταση. Ένα πανίσχυρο υποκείμενο βλέπει την πραγματικότητα με τα μάτια μιας δημιουργικής φαντασίας. Στα ρομαντικά ποιήματα το λυρικό εγώ προβάλλει στα τοπία τα συναισθήματα και τη διάθεσή του. «Το φυσικό περιβάλλον εξομοιώνεται με την προσωπική διάθεση», μια αντίληψη που αποκαλείται, ακριβώς, «τοπίο ψυχικής διάθεσης» (*paysage état d'âme*)<sup>11</sup>. Αρκεί μόνο να θυμηθούμε πώς και με ποιους συσχετισμούς αποδίδεται το τοπίο στην πασίγνωστη «Λίμνη» του Λαμαρτίνου, σε μετάφραση Αριστοτέλη Βαλαωρίτη:

Ω λίμνη, ω βράχοι μου άφωνοι, ω σεις σπηλιές και δάση,  
που βλέπετε τον πόνο μου, μια χάρη σας ζητώ

9. René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, Penguin Books, Harmondsworth <sup>3</sup>1963 [α' έκδ. 1949], σ. 215. Βλ. και την ελληνική μετάφραση από τον Σταύρο Δεληγιώργη, *Θεωρία Λογοτεχνίας*, Δίφρος, [Αθήνα χ.χ.], σ. 272-273.

10. Βλ. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, ό.π. [στη σημ. 2], σ. 164-170.

11. Lillian R. Furst, *Ρομαντισμός*, μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, σειρά: Η γλώσσα της κριτικής - 10, Αθήνα 1974, σ. 46.

*Εσείς, όπου δε σκιάζεσθε κανείς να σας χαλάση,  
ποτέ μη μας ξεχάσετε, στο μνήμ' αν πάω κ' εγώ. [...]*

*Θέλω τα πεύκα, τα έλατα, οι βράχοι, η ρεματιά σου,  
τ' αφρού σου το μουρμούρισμα, τ' αντίλαλου η φωνή,  
τα δροσερά σου σύγνεφα, τ' αγέρι, η καταχνιά σου,  
η βρύση, ο καλαμιώνας σου, το χόρτο, το πουλί,*

*Τ' άστρο το ασημομέτωπο, η μυρωδιά που χύνει  
το γαλανό το κύμα σου, ω λίμνη μου γλυκειά,  
ό,τι στην πλάση έχει αίσθηση, πνοή, νοημοσύνη,  
όλα να λένε: «Αγάπησαν τα μαύρα φλογερά!»*

Η λυρική ποίηση, ως γένος, δεν έπαψε βέβαια να υπάρχει και κατά την περίοδο του Ρεαλισμού, όταν κυριαρχούσε, όπως γνωρίζουμε, η αφηγηματική πεζογραφία. Επηρεασμένη όμως κατ' ανάγκην από το ρεαλιστικό λογοτεχνικό ιδεώδες, η ποίηση τώρα απορρίπτει και αυτή τη ρομαντική υποκειμενικότητα, αποφεύγει την έκθεση προσωπικών συναισθημάτων σε πρώτο πρόσωπο, στρέφει το βλέμμα από το εγώ στην περιβάλλουσα πραγματικότητα, προκρίνοντας να την αποδίδει από την απόσταση ενός όσο γίνεται αμέτοχου και αντικειμενικού παρατηρητή που μιλά, συνήθως σε τρίτο πρόσωπο. Τα τοπία, μοιραία, αυτονομούνται σε πίνακες ρεαλιστικών εικόνων.

Αντιπροσωπευτικό δείγμα ρεαλιστικής ποιητικής τοπιογραφίας μπορεί να θεωρηθεί το οκτάστιχο αρ. 7 από την ενότητα «Εκατό φωνές» της συλλογής *Ασάλευτη Ζωή* (1904) του Παλαμά. Θέμα του αποτελεί μια ρεαλιστική καθημερινή φυσική εικόνα του εξωτερικού κόσμου, αυτό που ο Παλαμάς αντίκριζε για πολλά χρόνια από το γραφείο του, το «Κελλάι», όπως το ονόμαζε, στην οδό Ασκληπιού 3, κοιτάζοντας από το παράθυρό του προς τον κήπο του απέναντί του τότε Δημοτικού Νοσοκομείου και τωρινού Δημοτικού Πνευματικού Κέντρου: ένα κυπαρίσσι να διαγράφει καθαρά το σχήμα του με φόντο τον άλλοτε γαλανό και άλλοτε μουντό ουρανό:

*Αγνάντια το παράθυρο· στο βάθος  
ο ουρανός, όλο ουρανός, και τίποτ' άλλο·  
κι ανάμεσα, ουρανόζωστον ολόκληρο,*



*ψηλόλιγνο ένα κυπαρίσσι τίποτ' άλλο.  
Και ή ξάστερος ο ουρανός ή μαύρος είναι,  
στη χαρά του γλαυκού, στις τρικυμιάς το σάλο,  
όμοια και πάντα αργολυγάζει το κυπαρίσσι,  
ήσυχο, ωραίο, απελπισμένο. Τίποτ' άλλο.*

(Απαντα, 3, 145)

Έχουμε βέβαια και πάλι την ακριβή περιγραφή ενός τοπίου, από την πλευρά ενός αμέτοχου συναισθηματικά παρατηρητή, όπως αποδίδονται και τα τοπία από τον Παπαδιαμάντη ή τον Ζολά στα πεζά τους έργα. Όμως, αν προσέξουμε, θα διαπιστώσουμε διαφορές που δεν οφείλονται στο ρεύμα, αλλά προκύπτουν, νομίζω, από το γένος.

Ενώ, δηλαδή, έχουμε ένα χαρακτηριστικό δείγμα αντικειμενικής αναπαράστασης ενός πραγματικού τοπίου, υπάρχουν τρόποι, στοιχεία και εκφορές που απορρέουν όχι από το είδος «ρεαλιστική ποίηση», αλλά από το υπερκείμενο γένος «ποίηση». Αυτά ακριβώς διαφοροποιούν και τη ρεαλιστική απεικόνιση τοπίου σε ποίημα (το παλαμικό) από τη ρεαλιστική επίσης απεικόνισή του αλλά σε πεζό: αφενός ελλειπτική διατύπωση που επιτυγχάνεται με την επιλογή ενός βασικού στοιχείου (το «κυπαρίσσι»), με την αφαίρεση όλων των άλλων λεπτομερειών και τη συναίρεσή τους σε μια κεντρική εικόνα, και αφετέρου με την υπαινικτική και λαθραία, έστω, εισβολή του συναισθήματος (η «χαρά του γλαυκού»), και κυρίως με την προσωποποίηση και τη μεταφορικότητα («ήσυχο», «απελπισμένο»). Το «ήσυχο» και «απελπισμένο» κυπαρίσσι του τελευταίου στίχου παραπέμπει σε μια υποκειμενική ανθρώπινη ψυχική και συναισθηματική κατάσταση, μόνο που αυτή αποδίδεται όχι στον, κατά τον ρεαλισμό, αμέτοχο παρατηρητή/ομιλητή, αλλά στο περιγραφόμενο από αυτόν αντικείμενο της φυσικής πραγματικότητας. Το ήσυχο και απελπισμένο κυπαρίσσι μετατρέπεται, ανεπαισθήτως, από υπαρκτό αντικείμενο σε σύμβολο μιας ανθρώπινης ψυχικής κατάστασης.

Έχω την εντύπωση πως η ποίηση, από τη φύση της, αντιστρατεύεται, κατά βάση, τον Ρεαλισμό και τον υπονομεύει εκ των έδων με τα ειδοποιά εκφραστικά μέσα της. Τα τοπία, ακόμα και σε ποιητικά κείμενα που ανήκουν στην περίοδο του Ρεαλισμού, αναπαριστάνονται μεν

ρεαλιστικά, αλλά δεν παύουν να είναι ποιητικά, με την έννοια ότι περιγράφονται υπό το πρίσμα μιας υποκειμενικής σύλληψης ή εντύπωσης.

Η αναφορά στην έννοια της «υποκειμενικής εντύπωσης» ως συνδεδεμένης με το γένος της ποίησης φέρνει στον νου μας αναπόφευκτα το ρεύμα του Συμβολισμού. Ο Συμβολισμός, πράγματι, αντίδραση στις αρχές και τις λογοτεχνικές πραγματώσεις του Ρεαλισμού και κυρίως του Νατουραλισμού (αντικειμενική και σχεδόν επιστημονική έκθεση των πραγμάτων), δύο ρευμάτων που είχαν υποβαθμίσει ή και αποκλείσει το γένος της ποίησης, δίνει το προβάδισμα στην ποίηση έναντι της πεζογραφίας και προκρίνει αντί της μετωπιακής περιγραφής του κόσμου την μέσω της ποιητικής μεταφοράς και του συμβόλου μετατόπιση σε έναν άλλο κόσμο. Για τη συμβολιστική ποίηση, που απέφευγε εξ ορισμού την αντικειμενική περιγραφή, τα φυσικά τοπία αποδεικνύονται ιδιαίτερα λειτουργικά, καθώς σειρές εικόνων τους συμβολοποιούνται, αποκτώντας και ένα άλλο, παραπάνω νόημα εκτός από το κυριολεκτικό/ρεαλιστικό τους, είτε «ως σύμβολα ενός ιδεατού κόσμου, απέραντου και γενικού, του οποίου ατελή μόνο απεικόνιση αποτελεί η πραγματικότητα» (υπερβατικός Συμβολισμός), είτε, στον προσωπικό Συμβολισμό, ως «αντικειμενικές συστοιχίες» με τον ψυχικό κόσμο του λυρικού υποκειμένου ή «ανταποκρίσεις» προς αυτόν – για να θυμηθούμε τις «Correspondances» του Baudelaire<sup>12</sup>.

Στην ποίηση του Λάμπρου Πορφύρα, του γνησιότερου κατά τη γνώμη μου και συνεπέστερου ανάμεσα στους πρώτους Έλληνες συμβολιστές ποιητές, εικόνες του φυσικού τοπίου αποκτούν έναν εντελώς προσωπικό συμβολισμό, καθώς προσλαμβάνονται πως συστοιχούν με την ψυχική κατάσταση ή διάθεση του λυρικού υποκειμένου. Από το ποίημα «Τα σύννεφα»:

*Αργά, βουβά και μαύρα απόψε βράδυ,  
τα σύννεφα στον έρημο ουρανό κυλούνε  
γλυστρούν και φεύγουν φεύγουν στο σκοτάδι' [...]  
Τα σύννεφα, για ιδές τα – ωσάν εμένα –*

12. Βλ. πρόχειρα Charles Chadwick, *Συμβολισμός*, μτφρ. Στέλλα Αλεξοπούλου, Ερμής, σειρά: Η Γλώσσα της Κριτικής, Αθήνα 1978, σ. 11, 18-30.

γυρεύουν, αχ! απόψε πέρα ως πέρα,  
κάποια καλά, μα ολότελα χαμένα...<sup>13</sup>

Άλλοτε πάλι, το τοπίο, με τη συμβολοποίηση σειράς εικόνων του, εκλαμβάνεται ως ωχρό απείκασμα ή προμάντεμα ενός ευτυχισμένου, τέλειου και άπιαστου για τον άνθρωπο, υπαρκτού πάντως ιδεατού κόσμου, κατά την παράδοση του πλατωνικού μύθου του σπηλαίου και στο πλαίσιο ενός υπερβατικού συμβολισμού. Από το ποίημα «Απόψε»:

Απόψε, η γη σου είν' όμορφη – Θε μου – όλη πέρα ως πέρα:  
Το λόφο ρείκια κόκκινα τον έχουνε στολίσει,  
σα νάναι μια παραμονή γλυκειάς γιορτής, κι η μέρα,  
σαν αγαθό χαμόγελο κ' εκείνη αργεί να σβύση. [...]

Κάτω στα πλάγια του βουνού, που γέρνει βυθισμένο  
μέσα στου ονειρού τη σκιά, μέσ' στη θολή γαλήνη,  
το μακρινό, το βραδυνό χωριό τ' αγαπημένο  
σαν άυλος τόπος για ψυχές πούν' άγιες έχει γίνει.

Κι απάνω εκεί δυο σύννεφα, λες κ' είν' ασπροντυμένοι  
αγγέλοι, που με τ' ανοιχτά φτερά τους σταματήσαν  
κ' ήυραν τη γη τόσ' όμορφη και τόσ' ευτυχισμένη,  
που εμείναν και τον ουρανό γι' απόψ' ελησιμονήσαν...<sup>14</sup>

Στον Verlaine πάλι, σποραδικές εικόνες ενός τοπίου, έχοντας περιβληθεί τον συμβολισμό μιας απλής, ειρηνικής και ήσυχης ζωής, λειτουργούν ως αφετηρία για την έκφραση του παράπονου ενός «εγώ», αποκομμένου από αυτήν:

*Le ciel est, par-dessus le toit,  
Si bleu, si calme!  
Un arbre, par-dessus le toit,  
Berce sa palme.*

*La cloche, dans le ciel qu'on voit,  
Doucement tinte.*

13. Λάμπρος Πορφύρας, *Τα Ποιήματα*, Φιλολογική επιμέλεια: Ελένη Πολίτου - Μαρμαρινού, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2000, σ. 125.

14. Λάμπρος Πορφύρας, *Τα Ποιήματα*, ό.π. [στη σημ. 13], σ. 245.

*Un oiseau sur l'arbre qu'on voit*

*Chante sa plainte.*

*Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là*

*Simple et tranquille.*

*Cette paisible rumeur-là*

*Vient de la ville.*

*Qu'as-tu fait, ô toi que voilà*

*Pleurant sans cesse,*

*Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,*

*De ta jeunesse?*<sup>15</sup>

### 3. Επίλογος

Προσπάθησα να δείξω πως η Ποιητική του τοπίου, οι τρόποι δηλαδή αναπαράστασής του σε λογοτεχνικά κείμενα, επηρεάζεται και από το λογοτεχνικό ρεύμα στο οποίο ανήκει το κάθε έργο, αλλά και από το λογοτεχνικό γένος. Όσα ανέπτυξα όμως, κατ' ανάγκην σχηματικά, δεν σημαίνουν πως δεν υπάρχουν περιπτώσεις συμφυρμού λογοτεχνικών ρευμάτων, ακόμη και γενών, στο ίδιο κείμενο, με άμεση επίδραση και στην ποιητική των περιλαμβανομένων τοπίων, στην ύπαρξη δηλαδή σύνθετων και συναιρετικών μορφών απεικόνισής τους.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι και πάλι ο Παπαδιαμάντης. Στο διήγημά του «Έρωτας στα χιόνια», το χιόνι που σκέπασε και έθαψε τον μπαρμπα-Γιαννιό, από ρεαλιστικό στοιχείο του χιονισμένου τοπίου, μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η δράση, μετατρέπεται σε σύμβολο εξαγνισμού της άσωτης ζωής του, με μια ανασηματοδοσία του κυριολεκτικού περιεχομένου, μηχανισμό ανέκαθεν σύμφυτο με τον λόγο της ποίησης:

Την άλλην βραδιάν, η χιών είχε στρωθή σινδών, εις όλον τον μακρόν, στενόν δρομίσκον.

15. Paul Verlaine, *La bonne chanson, Romances sans paroles, Sagesse*, Préface d'Antoine Blondin, notices et notes de Jacques Borel, Le livre de poche, Paris 1964, σ. 139. Βλ. και τη μτφρ. του Παλαμά, *Απαντα*, 11, 305.

– Άσπρο σινδόνι...να μας ασπρίση όλους στο μάτι του Θεού...ν' ασπρίσουν τα σωθικά μας...να μην έχουμε κακή καρδιά μέσα μας.

Εφραντάζετο αμυδρώς μίαν εικόνα, μίαν οπτασίαν, εν ξυπνητόν όνειρον. Ωσάν η χιών να ισοπεδώση και ν'ασπρίση όλα τα πράγματα, όλας τας αμαρτίας, όλα τα περασμένα [...]. Κ' επάνω εις την χιόνα έπεσε χιών. Και η χιών εστοιβάχθη, εσωρεύθη δύο πιθαμάς, εκορυφώθη. Και η χιών έγινε σινδών, σάβανον.

Και ο μπαρμπα-Γιαννιός άσπρισεν όλος, κ' εκοιμήθη υπό την χιόνα, διά να μη παρασταθή γυμνός και τετραχλησμένος, αυτός και η ζωή του και αι πράξεις του, ενώπιον του Κριτού, του Παλαιού Ημερών, του Τρισαγίου.

(3, 108, 110)

Στο διήγημα, όμως, «Το μυρολόγι της φώκιας», συμβαίνει κάτι περισσότερο. Στο μικρό αυτό διήγημα ο Παπαδιαμάντης δεν εισάγει, με ό,τι έχει χαρακτηριστεί ποιητικότητα του έργου του, στοιχεία του Συμβολισμού στον Ρεαλισμό του διηγήματός του, αλλά ενοφθαλμίζει, κυριολεκτικά, την ποίηση στο πεζό κείμενό του: αυτό που είχε αρχίσει, με την ακριβή αναπαράσταση του τοπίου και την ωμή περιγραφή του νεκροταφείου, ως ρεαλιστικό και σχεδόν νατουραλιστικό πεζογράφημα, δεμένο με συγκεκριμένο τόπο και χρόνο και αναφερόμενο στην εξατομικευμένη δυστυχία της γρια-Λούκαινας, τελειώνει ως άχρονο και πανανθρώπινο λυρικό ποίημα:

*Αυτή ήτον η Ακριβούλα  
η εγγόνα της γρια-Λούκαινας.  
Φύκια 'ναι τα στεφάνια της,  
κοχύλια τα προικιά της...  
Κ' η γριά ακόμα μυρολογά  
τα γεννοβόλια της τα παλιά.  
Σαν να 'χαν ποτέ τελειωμό  
τα πάθια κ' οι καημοί του κόσμου.*

(4, 300)

Ο Παπαδιαμάντης, όπως συμβαίνει με τους μεγάλους λογοτέχνες, δημιουργεί πράγματι ένα έργο το οποίο, λόγω ακριβώς της μοναδικότητάς του, αντιστέκεται στις παντός είδους κατηγοριοποιήσεις κατά ρεύματα, γένη ή είδη. Τέτοιου είδους σημαντικά έργα απαιτούν και παράγουν ειδικό κώδικα ανάγνωσης ως προς το σύνολό τους και, φυσικά, και ως προς την ποιητική των τοπίων τους.

### Résumé

Eleni Politou-Marmarinou

Poétique du paysage ou paysages selon la poétique du genre et du courant littéraire? Représentations des paysages dans la prose narrative et la poésie lyrique

Il paraît que la représentation des paysages naturels se diversifie selon le genre littéraire des œuvres. Dans la prose narrative, les paysages sont d'ordinaire décrits de façon objective et réaliste, tenant lieu de scène de l'action datable, tandis que, dans la poésie lyrique, ils sont essentiellement décrits en se conformant à une impression subjective avec projections souvent figurées ou symboliques.

Pourtant, la relation organique entre courant et genre littéraire – le fait que la poésie lyrique s'épanouit dans les périodes du Romantisme et du Symbolisme, tandis que la prose narrative dans la période du Réalisme, n'est pas fortuit – nous permet de documenter cette constatation empirique. Ainsi, dans la prose narrative, plus réaliste comme genre que la poésie lyrique, les paysages naturels sont eux aussi représentés de façon ordinairement réaliste, ou même naturaliste, et sont rendus avec fidélité et précision photographiques (Papadiamandis / Zola). Au contraire, à l'autre extrémité, à savoir la poésie lyrique, le paysage naturel acquiert de qualités propres au psychisme humain (Lamartine), alors que, dans la poésie du Symbolisme, on voit la symbolisation systématique des images du paysage naturel (Porfyras / Verlaine).

Tout ce qui précède n'exclut pas le cas d'œuvres, où les paysages sont décrits de façon mixte émanant de l'exploitation de principes provenant de courants littéraires différents (Réalisme / Symbolisme), mais aussi de la combinaison d'éléments organiques de genres littéraires différents (prose narrative / poésie lyrique; Papdiamandis).





ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΝΤΟΥΝΙΑ

Μπωντλαίρ – Καρυωτάκης: συμβολικά και  
ρεαλιστικά τοπία της θάλασσας

*La musique souvent me prend comme une mer!*

Μπωντλαίρ, «La musique»

Ο Γ. Π. Σαββίδης, συστηματικός φιλολογικός επιμελητής των *Απάντων* του Καρυωτάκη και ευαίσθητος αναγνώστης του έργου του, διατύπωνε το 1989 το «εύλογο αίτημα να μελετηθεί σοβαρά το θέμα της θάλασσας στο ποιητικό έργο του Καρυωτάκη»<sup>1</sup>. Η σημερινή μου εισήγηση είναι μια πρώτη απόπειρα να διερευνηθεί αυτό το πεδίο σε συνδυασμό με το έργο του Μπωντλαίρ, ενός ποιητή που αποτέλεσε τον μεγάλο δάσκαλο του Καρυωτάκη και ο οποίος επίσης μας έδωσε μερικά από τα σημαντικότερα ποιήματά του σκηνοθετημένα μέσα στη θαλασσινή τοπιογραφία. Την εξ αίματος συγγενεία του με τον Μπωντλαίρ την ανέδειξε ο ίδιος ο ποιητής ήδη από την έκδοση των *Νηπενθών*, και την επαναλαμβάνει ομόφωνα η κριτική, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, ανάλογα με την οπτική γωνία και τα υλικά του κάθε κριτικού. Προσωπικά συμφωνώ με την άποψη που εκφράζει καθαρά και η συνάδελφος Λίζυ Τσιριμώκου: «Ο Καρυωτάκης ενσαρκώνει αυθεντικότερα από οποιονδήποτε άλλον το πνεύμα του μπωντλαϊρικού ιδιότυπου λυρισμού στην ελληνική λογοτεχνία»<sup>2</sup>.

---

1. Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Στον πεζόδρομο του Καρυωτάκη», *Στα χνάρια του Καρυωτάκη*, Νεφέλη, Αθήνα 1989, σ. 128.

2. Λίζυ Τσιριμώκου, «Η λυρική μουσολογία του Μπωντλαίρ και του Καρυωτάκη», *Εσωτερική ταχύτητα. Δοκίμια για τη λογοτεχνία*, Άγρα, Αθήνα 2000, σ. 210.



Το θαλασσινό τοπίο είναι για τη λογοτεχνία το πεδίο όπου αντανακλούν οι συναισθηματικές και ψυχικές καταστάσεις του υποκειμένου και προβάλλουν συμβολικές αξίες και λειτουργίες. Η αμφισημία και η αβεβαιότητα, η επιφάνεια και το βάθος, η ηρεμία και η ταραχή, η επικοινωνία και ο αποκλεισμός, το κοντινό και το άπειρο, το οικείο και το άγνωστο, είναι στοιχεία του θαλασσινού τοπίου που γονιμοποιούν την καλλιτεχνική έμπνευση από τον Όμηρο ως τις μέρες μας<sup>3</sup>. Υπάρχει μια ειδική συμβολική σχέση ανάμεσα στον ήρωα και το θαλασσινό τοπίο, το οποίο λειτουργεί ως δείκτης συναισθημάτων, αποκάλυψη ψυχολογικών καταστάσεων, αλλά και μέσο ενόρασης αφηρημένων εννοιών.

Η βιωματική σχέση των δύο ποιητών με την πραγματική θάλασσα είναι βέβαια διαφορετικής υφής. Γέννημα-θρέμμα του Παρισιού, ο Μπωντλαίρ θα επιχειρήσει το ένα και μοναδικό νεανικό ταξίδι που θα τον προικίσει με εικόνες του θαλασσινού τοπίου, τις οποίες θα αξιοποιήσει αργότερα στα ποιήματά του. Τον Ιούνιο του 1841, μάλλον με την προτροπή της μητέρας και του πατριού του, αποφασίζει να ταξιδέψει στις Ινδίες, για να αλλάξει ζωή και να απεξαρτηθεί από τις κακές νεανικές συνήθειες και συναναστροφές. Η εμπειρία της ζωής στο καράβι δεν θα τον ενθουσιάσει, ενώ μετά από εφτά μήνες επιστρέφει στο Παρίσι, αφού πλέον μπορεί –μετά την ενηλικίωσή του– να χρησιμοποιήσει την πατρική του κληρονομιά για τα προς το ζην.

Αντίθετα, ο Καρυωτάκης μεγαλώνει και ενηλικιώνεται με τις εικόνες της φωτεινής μεσογειακής θάλασσας. Το πατρικό του σπίτι βρισκόταν στη Συκιά της Κορινθίας, τόπο καταγωγής του πατέρα του. Εκεί περνούσε τα καλοκαίρια του ως παιδί και εκεί παραθέριζε με την οικογένεια της αδελφής του λίγο πριν τον θάνατό του, όπως δείχνει και μια φωτογραφία του 1927. Παράλληλα, τα μέρη που υπηρέτησε ο πατέρας του και στα οποία μεταφερόταν όλη η οικογένεια ήταν –με τη βραχύχρονη εξαίρεση της Λάρισας– όλα παραθαλάσσια: Λευκάδα, Αργοστόλι, Πάτρα, Καλαμάτα, Χανιά<sup>4</sup>. Από μια παράξενη θέληση της

3. Βλ. σχετικά J. – P. Richard, *Pages Paysages*, Seuil, Paris 1984 και *Les enjeux du paysage*, Collot, M. (ed.), Ousia, «Recueil», Bruxelles 1997.

4. Η παραμονή του στα Χανιά δεν ήταν τόσο μακρόχρονη –φοίτησε εκεί στις δύο τελευταίες τάξεις του τότε Γυμνασίου–, ωστόσο ήταν σημαντική γιατί σηματοδεύτηκε από την εποχή της εφηβείας και του πρώτου του έρωτα.



μοίρας παραθαλάσσια ήταν η τελευταία πόλη που κατοίκησε. Η μοιραία Πρέβεζα του θανάτου του.

Ο Μπωντλαίρ είναι ο πρώτος μοντέρνος ποιητής, δηλαδή ο πρώτος που ξεκινώντας από τον ρομαντισμό χρησιμοποίησε και ανέτρεψε ταυτόχρονα την οπτική του. Ο τρόπος με τον οποίο εντάσσει στο έργο του τη θάλασσα, έναν κατεξοχήν αγαπημένο τόπο του ρομαντισμού, δείχνει αυτή την ανατροπή. Το πιο γνωστό παράδειγμα αυτής της νέας προοπτικής είναι το ποίημα «L'homme et la mer»<sup>5</sup>. Το ποίημα εκφράζει, όπως και μια σειρά ποιημάτων («L' Albatros», «La Musique», «La chevelure», «Invitation au voyage», «Moesta et Errabunda», «Elevation», κ.ά.), την παράξενη και μόνιμη έλξη που αισθάνεται ο ποιητής για τη θαλασσινή τοπιογραφία και την αμφίσημη διάθεση απέναντί της.

Το ποίημα «L'homme et la mer» οργανώνεται σαν ένας καθρέφτης όπου ο άνθρωπος (ή μήπως ο ποιητής;) αντικρίζει τον δίδυμό του: αδελφό μαζί και αντίμαχο. Το νερό είναι ο καθρέφτης του, η αντανάκλαση της ψυχής του και του πνεύματός του. Ο άνθρωπος όπως και η θάλασσα είναι ελεύθεροι, απρόβλεπτοι, ανυπότακτοι. Μοιράζονται τις ίδιες αβύσσους, τα ίδια μυστικά, το ίδιο πλούσιο βάθος, το ίδιο πάθος<sup>6</sup>.

Είναι κοινός τόπος για την κριτική ότι στο *Spleen et Idéal* το ποιητικό υποκείμενο μοιράζεται ανάμεσα στην επιθυμία για ανύψωση και στην έλξη προς την πτώση, με το αίσθημα του σπλην να κυριεύει τελικά την ανθρώπινη ύπαρξη. Στην ενότητα αυτή βρίσκεται ένα από τα διασημότερα ποιήματα του Μπωντλαίρ, το «L'Albatros»<sup>7</sup>, όπου μέσα σε ένα πλαίσιο θαλασσινό αναδύεται το μπωντλαιρικό σύμβολο του ποιητή. Το άλμπατρος, που συμβολίζει τη μοιραία διάσταση του ποιητή με τον κόσμο της καθημερινότητας είναι ένα πουλί της θάλασσας: «vastes oiseaux des mers». Ο ποιητής στον κόσμο της νεοτερικότητας μοιάζει με το άλμπατρος που πετάει περήφανο στον ουρανό, αλλά βαδίζει αδέξιο και αξιοθρήνητο στη γη. Σε ανάλογη σχέση ο ποιητής ανυψώνεται με την τέχνη, αλλά περιθωριοποιείται και βρίσκεται σε δυσαρμονία μέσα

5. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Seuil, Paris 1968, σ. 52.

6. Από μίαν άποψη δημιουργούν μια κοινή αίσθηση του απείρου και του μηδενός, ή του θανάτου: οι λέξεις «gouffre», «plongé», «infini» δίνουν αυτή την εντύπωση.

7. Baudelaire, *Œuvres complètes*, ό.π., σ. 45.

στο πλήθος. Ο Μπωντλαίρ ουσιαστικά συλλαμβάνει εδώ και αναδεικνύει προδρομικά τον τύπο του καταραμένου, του ποιητή που δεν μπορεί να προσαρμοστεί στην κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του. Με ένα πουλί που δεν αξιώνεται τον ωκεάνιο άνεμο, ούτε τον ουρανό, αλλά σέρνεται σκλαβωμένο στη γη, ταυτίζεται και ο Κώστας Καρυωτάκης:

*Εγώ δεν επλανήθηκα σε δάση απάρθена, βουερά,  
μηδέ η ριπή μ' εχτύπησε του ωκεάνιου ανέμου.  
Σκλάβο πουλί, τ' ανώφελα πηγαίνω σέρονοντας φτερά  
και δε θα ιδώ τους ουρανούς που νοσταλγώ, ποτέ μου.<sup>8</sup>*

Η Marie Blain-Pinel<sup>9</sup>, στην ενδιαφέρουσα μελέτη της για τη λειτουργία της θαλασσινής μεταφοράς στο έργο του Μπωντλαίρ, παρατηρεί ότι το ποίημα «Parfum exotique»<sup>10</sup> εμφανίζεται ως τυπικό παράδειγμα θαλασσινού τοπίου που ανοίγεται σε τρία επίπεδα: το νησί, το λιμάνι και, κάπου μακριά, το ανοιχτό πέλαγος. Σε πρώτο πλάνο το νησί παρουσιάζεται ειδυλλιακά, με τα χαρακτηριστικά του εξωτικού ονείρου, όπου όλα είναι ωραία, ζεστά, απαλά και μυρωδάτα. Οι συναισθησίες δημιουργούν την αίσθηση της αρμονίας και της ευφορίας. Σε δεύτερο επίπεδο η εικόνα του λιμανιού εστιάζει στα καράβια. Η διπλή συνεχδοχή «ένα λιμάνι όλο πανιά και κατάρτια» αναδεικνύει την αέρινη πλευρά της αρματωσιάς που υπόσχεται αναχώρηση και συνδυάζει καμπύλες και ευθείες με το λίκνισμα των κυμάτων. Όσο για τον θαλάσσιο ορίζοντα, πιο πολύ τον μαντεύουμε παρά τον βλέπουμε: μοιάζει να είναι ταυτόχρονα κοντά και σα να χάνεται στα ανοιχτά. Η τεχνική της γραφής χαρακτηρίζεται από αντηγήσεις που υποβάλλονται βασισμένες σε εικόνες πολύ συγκεκριμένες και σχεδιασμένες με φανταστικό υλικό: αδρές γραμμές, απτές λεπτομέρειες που διακρίνονται και στο πρώτο

8. Από το ποίημα «Επιστροφή». Βλ. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, φιλολογική επιμέλεια: Γ. Π. Σαββίδης, Νεφέλη, Αθήνα 1992, σ. 114. Βλ. επίσης και τον στίχο: «Έχω κάτι σπασμένα φτερά», στο ίδιο, σ. 135.

9. Marie Blain-Pinel, «La métaphore marine chez Baudelaire ou la crise de la pensée analogique», *Le poème fait signe*, Université de Nantes, URL: <http://www.fabula.org/colloques/document384.php>.

10. Baudelaire, *Œuvres complètes*, ό.π., σ. 56.

και στο δεύτερο επίπεδο, που οδηγούν στην εξιδανίκευση του τρίτου μακρινού και συχνά μόλις διακρινόμενου επιπέδου.

Αυτή η προσεκτική κατασκευή των επιπέδων δεν οφείλεται μόνο στην ιδιότητα του τεχνοκριτικού, που γνωρίζουμε ότι έχει επίσης ο Μπωντλαίρ. Τον βοηθά να διαχειριστεί εσωτερικά μια καθαρά μεταφυσική αγωνία: η θάλασσα εκτείνεται προς το άπειρο, γοητεύει και ευχαριστεί, ταυτόχρονα όμως μπορεί να γίνει απειλητική, να παρασύρει στον ίλιγγο του απείρου. Το αίσθημα αυτό που ανιχνεύεται από τις αρχές του μπωντλερικού έργου, εκφράζεται κυρίως στους τελευταίους στίχους του ποιήματος «Les Sept Vieillards»<sup>11</sup> το 1859 και πιο ξεκάθαρα στο «Le confiteur de l'artiste»<sup>12</sup> το 1862. Αφού έχει βυθιστεί με απόλαυση στην ενατένιση του απείρου, ο ποιητής νιώθει ξαφνικά τον ίλιγγο της εξαφάνισης, «γιατί εύκολα χάνεται το εγώ στο μεγαλείο της ονειροπόλησης». Είναι κάτι ανάλογο με τον ίλιγγο που προκαλείται από την ενατένιση του υψηλού<sup>13</sup>.

Τα πρώιμα ποιήματα του Καρυωτάκη, που περιέλαβε ο Σαββίδης στην έκδοση των *Απάντων*, βρίσκονται ακόμα μακριά από την ποιητική του Μπωντλαίρ. Η θεματική και η εικονοποιία των ποιημάτων του σχετίζονται με τα μοτίβα ενός παρακμιακού αισθητισμού: με τη σχεδόν μόνιμη σύζευξη του ερωτικού συναισθήματος, ή της αισθησιακής εμπειρίας, με το μοτίβο του θανάτου και της απώλειας, με την απειλητική δύναμη της θηλυκότητας, αλλά και με την παρουσία του μαύρου και του κόκκινου χρώματος ή των πένθιμων σκηνικών της δύσης<sup>14</sup>. Το θαλασσινό τοπίο είναι πρωταγωνιστικό σε πέντε ποιήματα, [«Θυμάσαι», «Λουλούδι που μαράθηκε», «Στην Αφροδίτη», «Ηλιοβασίλεμα», «Της

11. Baudelaire, *Œuvres complètes*, ό.π., σ. 97.

12. Baudelaire, *Œuvres complètes*, ό.π., σ. 149.

13. Βεβαίως τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά, ούτε τόσο γραμμικά, όταν έχουμε να κάνουμε με έναν τέτοιο ποιητή, με μια πολυπλοκότητα και μια αμφιθυμία που αποτυπώνεται ως μοντέρνα συνείδηση.

14. Τα μοτίβα αυτά εμφανίζονται και στους εγχώριους εκπροσώπους του αισθητισμού, κυρίως στα πεζά του Νίκου Επισκοπόπουλου και του Πλάτωνος Ροδοκανάκη, αλλά και στον πρώιμο Νίκο Καζαντζάκη. Βλ. σχετικά: Απόστολος Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Εστία, Αθήνα 1981 και Renée – Paule Debaisieux, *Le décadentisme grec dans les oeuvres en prose 1894-1912*, L' Harmattan, Paris 1995.



θάλασσας νεράιδα»<sup>15</sup>], τα οποία δεν διεκδικούν κάποια πρωτοτυπία. Η παρουσίαση του θαλασσινού τοπίου περιορίζεται σε μια μάλλον επίπεδη περιγραφή, ενώ χρησιμοποιείται κυρίως ως σκηνικό αισθησιακών εικόνων και περιπτύξεων.

Ο Καρυωτάκης ξέρουμε ότι γνωρίζει πολύ καλά γαλλικά, σώζεται η αλληλογραφία με την αδελφή του, και τόσο ο Κώστας Στεργιόπουλος<sup>16</sup>, όσο και η Βάσω Τοκατλίδου<sup>17</sup>, μας έχουν πληροφορήσει για τη σχέση του με τη γαλλική ποίηση. Η επαφή του με τον Μπωντλαίρ ίσως άρχισε γύρω στο 1917, όταν με την επέτειο της πεντηκονταετηρίδας από τον θάνατό του έγιναν πολλές αναφορές σε γαλλικά, αλλά και σε ελληνικά έντυπα. Το σημαντικότερο είναι το αφιέρωμα του αλεξανδρινού περιοδικού *Γράμματα*<sup>18</sup>, (που γίνεται την επόμενη χρονιά), με εκτενές κριτικό κείμενο του Κώστα Ουράνη και είκοσι μεταφράσεις του Κλέωνος Παράσχου. Εκεί γύρω στο 1918, λίγο πριν την έκδοση της πρώτης του ποιητικής συλλογής, και μετά από μια περίοδο τουλάχιστον τριών χρόνων κατά την οποία σταμάτησε να δημοσιεύει ποιήματα, ο Καρυωτάκης αρχίζει να αναμετρείται σοβαρά με την ποίηση.

Στη συλλογή του *Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων* (1919), έστω και αν ακόμα ο Καρυωτάκης δεν έχει βρει τον ώριμο βηματισμό του, η ποιοτική αλλαγή είναι φανερή. Το ποίημα «Θάλασσα»<sup>19</sup> με το οποίο κλείνει το ισχνό πρώτο βιβλίο του Καρυωτάκη δείχνει τη μετατόπισή του από τη στιχουργική ευκολία προς μια περισσότερο απαιτητική τέχνη, της οποίας εδώ ο νέος ποιητής ανεβαίνει το πρώτο σκαλί. Ο υπότιτλος του ποιήματος παραπέμπει λοξά στον Σολωμό<sup>20</sup>:

15. Βλ. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, ό.π., σ. 204, 222-225.

16. Κ. Στεργιόπουλος, *Οι επιδράσεις στο έργο του Καρυωτάκη*, Σοκόλης, Αθήνα 2005.

17. Βάσω Τοκατλίδου, *Οι μεταφράσεις του Καρυωτάκη. Ένταξή τους στο ποιητικό πρωτότυπο έργο των συλλογών του*, Διδακτορική διατριβή, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1978.

18. Βλ. *Γράμματα*, 39 (1918) 449-492. Για το περιοδικό βλ. Μαρία Ρώτα, *Το περιοδικό Γράμματα της Αλεξάνδρειας (1911-1919)*, Διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 1994.

19. Βλ. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, ό.π., σ. 37.

20. Πρβλ. και τον γνωστό στίχο στο 9 από το Γ' Σχεδιάγραμμα των *Ελεύθερων πολιτορχημένων*: «Τα σπλάχνα μου κι η θάλασσα ποτέ δεν ησυχάζουν».



«Όμως τα στήθια που τα ταράζει κάποιος  
θανάσιμος πάθος δεν θα γαληνέψουν»

Η αρχή του παραπέμπει επίσης στη ρομαντική τοπιογραφία:

Τα σύννεφα γιγάντια φαντάζουν κι ασημένια  
στο μολυβένιο ουρανό  
σαν τα χτυπά του ήλιου το φως' σαν τα χτυπά ο αγέρας  
φεύγουνε πίσω απ' το βουνό.

Όμως η ταύτιση του ποιητικού υποκειμένου, αρχικά με μαυροφτέρουγο γλάρο και στη συνέχεια με την ψυχή του νερού, οδηγεί στις δύο τελευταίες στροφές στον συμβολισμό και στον Μπωντλαίρ:

Σα γλάρος μαυροφτέρουγος πετά η ψυχή μου, σμίγει  
Με την ψυχούλα του νερού  
Και τηνε πάει ο άνεμος και τηνε πάει το κύμα  
Κι είναι παιχνίδι του καιρού

Και ενώ πονώ τον πόνο σου και πάω προς το βυθό σου  
Και χάνομαι με τον αφρό,  
Ύστερα στο γαλήνεμα, την ηλιακή χαρά σου  
Θάλασσα δεν θα τη χαρώ.

Στα Νηπενθή, το θαλασσινό τοπίο γίνεται όνειρο φυγής προς την παιδική ηλικία και τον παράδεισο της μνήμης. Η κριτική αναδεικνύει τις θετικές όψεις της σχέσης του Μπωντλαίρ με το θαλασσινό τοπίο, αφού πράγματι η θάλασσα συνδέεται καθαρά με το στοιχείο του *Idéal*, του ιδανικού, και εμφανίζεται συχνά ως αντίδοτο του *Spleen*<sup>21</sup>. Σε ένα από τα τελευταία ποιήματα της ενότητας αυτής, το «*Moesta et errabunda*», οι εικόνες ευτοπίας δίνουν τον τόνο<sup>22</sup>. Όμως η ευτυχισμένη

21. Ο Pierre Giraud παρατηρεί ότι «η θάλασσα είναι πάντα ειρηνική και ευφορική στα *Άνθη του κακού*». Φυσικά σε ορισμένα ποιήματα όπως το «*Moesta et Errabunda*», ή το «*Élévation*», αυτό είναι προφανές.

22. Baudelaire, *Œuvres complètes*, ό.π., σ. 80. Η Αγάθη [Agathe] είναι μια ιδεατή μορφή μακρινή χωρίς υλικό βάρος. (Ο Μπωντλαίρ χρησιμοποιεί εδώ τη λέξη *Vagon* [βαγόνι], μια λέξη που δείχνει την εισβολή λέξεων ενός μοντέρνου λεξιλογίου, πλάι σε λέξεις από τη ρομαντική παράδοση).



αυτή κατάσταση ανήκει στο παρελθόν. Πρόκειται για την ανάκληση ενός άλλου χρόνου και ενός άλλου τοπίου, που πλέον μόνο το όνειρο και η ποίηση είναι δυνατόν να ανασυνθέσουν.

Παράλληλό του είναι το ποίημα «Ύπνος»<sup>23</sup> από τα *Νηπενθή*. Το γαλάζιο της θάλασσας και ο πράσινος παράδεισος των παιδικών ερώτων, το νανουρίσμα, τα άνθη, οι μουσικές, η απομάκρυνση από τη λύπη και τα εγκόσμια είναι αναλογίες ανάμεσα στο μπωντλαιρικό και στο καρυωτακικό ποίημα. Η θάλασσα συνδέεται με την ιδέα της μητέρας στο ποίημα του Μπωντλαίρ, [chanteuse (= που νανουρίζει), berceuse (= τροφός)], και με την ιδέα της ιδιαίτερης πατρίδας και της γιαγιάς στον Καρυωτάκη. Πέρα από τις αναλογίες, υπάρχει η διαφορά ονειρικής επιθυμίας στο πρώτο και ύπνου/θανάτου στο δεύτερο, αλλά και μια ακόμα πιο ουσιώδης, γιατί χρωματίζει το συναισθηματικό φορτίο του ποιήματος: το θαλασσινό τοπίο όπου προβάλλεται ο παιδικός παράδεισος του Μπωντλαίρ είναι προϊόν φαντασίας, ενώ το πράσινο ακρογιάλι του Καρυωτάκη παραπέμπει στην παραλία της Συκιάς και στα ευτυχισμένα καλοκαίρια που περνούσε στο πατρικό του σπίτι<sup>24</sup>:

Θα μας δοθεί το χάρισμα και η μοίρα  
να πάμε να πεθάνουμε μια νύχτα  
στο πράσινο ακρογιάλι της πατρίδας;

Εξάλλου στο ίδιο ακρογιάλι αναφέρεται και το ποίημα «Το φεγγαράκι απόψε...»<sup>25</sup>, με το φεγγάρι και την ακρογιαλιά να αποτελούν δίδυμες εικόνες στα δύο ποιήματα. Ο παράδεισος που αναζητά ο ποιητής είναι τελικά άπιαστος, άφθαστος: δεν είναι μακριά μόνο στον χώρο, αλλά και στον χρόνο.

Το θαλασσινό στοιχείο ως νοσταλγία παραδείσου ή ως ανάκληση ονείρου εμφανίζεται και στο ποίημα «Κι αν έσβησε σαν ίσκιος...»<sup>26</sup>.

23. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, ό.π., σ. 83.

24. Το ποίημα δημοσιεύτηκε τον Ιανουάριο του 1920 στο π. Λόγος της Κωνσταντινούπολης. Εδώ θα διαφωνήσω με τον Γ. Π. Σαββίδη. Το ποίημα σαφώς αναφέρεται στην παραλία της Συκιάς, τοπιογραφικά και βιογραφικά, και όχι στα Χανιά. Βλ. Γ. Π. Σαββίδη, «“Ζουγραφίες”=Θάλασσα», *Στα χνάρια του Καρυωτάκη*, ό.π., σ. 181.

25. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, ό.π., σ. 70.

26. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, ό.π., σ. 90.





Στο ίδιο ποίημα το μπωντλαιρικό άλμπατρος και η νοσταλγία του χαμένου παραδείσου συνυπάρχουν χωνεμένα στην καρυωτακική ποιητική:

*Κι αν έσβησε σαν ίσκιος τ' όνειρό μου,  
κι αν έχασα για πάντα τη χαρά,  
κι αν σέρνομαι στ' ακάθαρτα του δρόμου,  
πουλάκι με σπασμένα τα φτερά'*

[...]

*η θάλασσα σαν έρχεται μεγάλη,  
και ογραίνοντας την άμμο το πρωί,  
μου λέει για κάποιο γνώριμο ακρογιάλι,  
μου λέει για κάποια που 'ζησα ζωή!*

Η θάλασσα ως μνήμη ερωτική και ως επιθυμία κοινή για ένα ταξίδι στην ευτοπία των ονείρων εμφανίζεται και στο πεζό ποίημα «Η τελευταία», χαρισμένο στη Μαρία Πολυδούρη γύρω στο 1922-23:

*Κι άλλοτε η θάλασσα. Τα πλοία που έφευγαν στον ορίζοντα  
παίρνοντας τα όνειρά μας. Ο φλοίσβος με τις υποσχέσεις του.  
Εκεί πάνω στο βράχο τ' άφθονα και ανεξήγητα δάκρυα. Η  
μοναξιά στο απέραντο. Τα φιλιά.<sup>27</sup>*

Την ίδια διάθεση εκφράζει και το ποίημα «Τελευταίο ταξίδι»<sup>28</sup>, που γράφεται μάλλον την ίδια χρονιά με το προηγούμενο (δημοσιεύεται στον Νουμά το 1923). Είναι αίσθηση του τέλους σε ένα ακόμα μπωντλαιρικής διάθεσης θαλασσινό ταξίδι, όπου δεσπόζουν τα στοιχεία του απείρου, της αιωνίας πληγής, των χαμένων ονείρων και της διάθεσης μιας ανεπίστρεπτης φυγής:

*Καλό ταξίδι, αλαργινό καράβι μου, στου απείρου  
και στις νυχτός την αγκαλιά, με τα χρυσά σου φώτα!*

27. Βλ. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα πεζά*, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Νεφέλη, Αθήνα 1989, σ. 18. Από αυτόγραφο του ποιητή προφανώς δοσμένο από τον ίδιο στη Μαρία Πολυδούρη, η οποία το εμπιστεύτηκε στη Μυρτιώτισσα. Το πιθανότερο είναι να γράφτηκε στα 1922-1923.

28. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, ό.π., σ. 111.



Να 'μουν στην πλώρη σου ήθελα, για να κοιτάζω γύρου  
σε λιτανεία να περνούν τα ονειράτα τα πρώτα.

Η τρικυμία στο πέλαγος και στη ζωή να παύει,  
μακριά μαζί σου φεύγοντας πέτρα να ρίχνω πίσω,  
να μου λικνίζεις την αιώνια θλίψη μου, καράβι,  
δίχως να ξέρω πού με πας και δίχως να γυρίσω!

Για να αποφύγει τον κίνδυνο επιστροφής προς τα ίδια, το ταξίδι πρέπει να ξανοίγεται αιώνια προς ένα αλλού που ποτέ κανείς δεν το φτάνει. Το ταξίδι που φτάνει στον προορισμό του δεν επιφυλάσσει στον Μπωντλαίρ παρά απογοήτευση: το «*Un Voyage à Cythère*»<sup>29</sup>, τα έξι πρώτα κομμάτια του «*Le voyage*»<sup>30</sup>, το πεζό ποίημα «*Déjà!*»<sup>31</sup>, όλα καταλήγουν στην ίδια διάφευση, στην άφιξη σε μέρη γνωστά, ακόμα και εφιαλτικά.

Η μετάβαση στη δύσκολη υπαρξιακή εμπειρία του αποκλεισμού και του θανάτου γίνεται στον Καρυωτάκη με το ποίημα «Τι νέοι που φτάσαμε ως εδώ», στο οποίο αναδεικνύεται η λειτουργία του νησιού ως συμβολικού τόπου μιας ιδιότυπης εξορίας<sup>32</sup>, όπου το υπαρξιακό αδιέξοδο συνυπάρχει με το βίωμα του κοινωνικού αποκλεισμού. Στο ποίημα αυτό διακρίνουμε το μπωντλαιρικό συναίσθημα του απόβλητου, του εξόριστου, που παραπέμπει στην ποιητική συνείδηση της νεοτερικότητας. Το ποίημα του Καρυωτάκη αρχικά έφερε τον τίτλο «*Spleen*»<sup>33</sup>, μια ακόμα υπόμνηση των δεσμών του με τον Μπωντλαίρ, το έργο του οποίου ορίζει την αρχή της νέας ποιητικής γλώσσας<sup>34</sup>.

29. Baudelaire, *Œuvres complètes*, ό.π., σ. 117.

30. Baudelaire, *Œuvres complètes*, ό.π., σ. 122.

31. Baudelaire, *Œuvres complètes*, ό.π., σ. 174.

32. Βλ. και Χριστίνα Ντουνιά, «Το νησί ως εξορία στη νεοελληνική ποίηση: συμβολικά και ρεαλιστικά τοπία», εισήγηση στο Β' Διεθνές Συνέδριο Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα* (Πανεπιστημιούπολη του Ρεθύμνου, 10-12 Μαΐου 2002). Έκδοση Πρακτικών, επιμ. Αστέριος Αργυρίου, Α' τόμος, *Ελληνικά Γράμματα*, Αθήνα 2004, σ. 607-615.

33. Πρώτη δημοσίευση στο περιοδικό *Μούσα* (Απρίλιος 1922) 133.

34. Το ποίημα «*Spleen*» έχει μεταφράσει και ο Καρυωτάκης στα *Ελεγεία και Σάτιρες*. Πρβλ. επίσης την πρώτη ποιητική συλλογή του Κώστα Ουράνη με τον ίδιο τίτλο. Ο Ουράνης επίσης συνδέεται με τη θεματική του θαλασσινού ταξιδιού.



Η διαφορετική ματιά ενός απλού συμβολιστικού ποιήματος με το ποίημα του Καρυωτάκη φαίνεται και από τη σύγκρισή του με ένα ποίημα κοινής θεματικής του Κωστή Παλαμά με τίτλο «Πάει τὸ ταξίδι..» από τη συλλογή *Ἡ ἀσάλευτη ζωὴ* (1904)<sup>35</sup>:

*Πάει τὸ ταξίδι, φτάσαμε. Τ' ὠραῖο νησάκι νά το!  
Διπλὰ ἀκρογιάλια. Τ' ἀνοιχτό, φῶς ὄλο, τὸ χιονάτο,  
μὲ τὰ γραμμένα ἐρείπια καὶ μὲ τὰ μαυροπούλια  
καὶ τ' ἄλλο. Ὡ δάση ἀπὸ μυρτιές, ὦ κῆποι ἀπὸ ζουμπούλια,  
καὶ κάτω ἀπὸ τῆς νεραντζιάς τῆς φουντωτῆς τὰ κλώνια,  
ὦ ἴσκιοι! οἱ ἔρωτες μιλοῦνε, ἀντιμιλοῦν τ' ἀηδόνια.  
Τὸ ἔν' ἀκρογιάλι Ἐδῶ! μᾶς λέει, τ' ἄλλο ἀκρογιάλι Νᾶμε!  
Βαρκούλα, ποῦ θ' ἀράξουμε; Βαρκάρη, ποῦ θὰ πᾶμε;*

Αντίθετα με το ειδυλλιακό νησιωτικό τοπίο του Παλαμά, το έρημο νησί του Καρυωτάκη είναι ο χώρος της απόλυτης εξορίας, «το χείλος του κόσμου», το μεταίχμιακό σημείο που ορίζεται ως ου τόπος: «δώθε απ' τ' όνειρο και πέρα από τη γη!». Η ζωή είναι αλλού: «διαβαίνει, πέρα στον ορίζοντα σειρήνα», υπάρχει για τους άλλους, αλλά γλιστρά μακριά από τον εξόριστο ποιητή. Οι αντιθέσεις της τρίτης στροφής –συννηθισμένο καρυωτακικό σχήμα– ενισχύουν το αίσθημα της αδύνατης επικοινωνίας, του αποκλεισμού, της αποξένωσης του υποκειμένου από τον κόσμο που το περιβάλλει.

*Ἡ ζωὴ διαβαίνει, πέρα στον ορίζοντα σειρήνα,  
μα θάνατο, καθημερινό θάνατο και χολή  
μόνο, για μας η ζωὴ θα φέρει, όσο κι αν γελά η αχτίνα  
του ἡλίου και οι αύρες πνέουνε. Κ' εἴμαστε νέοι, πολύ  
νέοι, και μας ἀφησεν ἐδῶ, μια νύχτα σ' ἓνα βράχο,  
το πλοίο που τώρα χάνεται στ' ἀπείρου την καρδιά,  
χάνεται και ρωτιόμαστε τι να ἔχουμε, τι να ἔχω,  
που σβήγουμε ὅλοι, φεύγουμε ἔτσι νέοι, σχεδόν παιδιά!<sup>36</sup>*

35. Βλ. Κωστή Παλαμά, *Ἀπαντα*, τόμ. Γ', σ. 15.

36. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, ό.π., σ. 113.

Ανάλογη είναι και η διάθεση του Μπωντλαίρ στο «*Un Voyage à Cythère*», όπου μέσα από μια σειρά αντιθέσεων οδηγούμαστε στην πλήρη αντιστροφή του μύθου της εμφάνισης της Αφροδίτης και της ιδέας της ομορφιάς: το νησί των Κυθήρων, μετά από ένα ταξίδι προσδοκίας, εμφανίζεται στα μάτια του ποιητή ως κρανίου τόπος. Όσο κι αν «ο ουρανός ήταν σαγηνευτικός και η θάλασσα αρρυσίδωτη», γράφει ο Μπωντλαίρ, «για μένα ήταν από τότε [δηλαδή μετά την εικόνα της φθοράς και του θανάτου που αντικρύζει πάνω στο νησί] όλα μαύρα και ματωμένα»<sup>37</sup>.

Οι συγγένειες Μπωντλαίρ – Καρυωτάκη δεν είναι βέβαια μόνο φιλολογικού τύπου. «Η φρίκη δεν έρχεται από τη Γερμανία, αλλά από την ψυχή μου» απάντησε ο Ε. Α. Πόε όταν τον κατηγορήσαν ότι αντιγράφει το γοτθικό μυθιστόρημα. Κάτι ανάλογο θα μπορούσε να επαναλάβει και ο Έλληνας ποιητής. Βέβαια, αν ο Μπωντλαίρ χρησιμοποιεί στο ποίημά του το πρώτο ενικό πρόσωπο, ο Καρυωτάκης προτιμά εδώ το πρώτο πληθυντικό, εκφράζοντας έτσι το βίωμα μιας μεγαλύτερης ομάδας: οι νέοι λογοτέχνες που ζουν μέσα στην ατμόσφαιρα της σκληρής δεκαετίας του '20 μοιάζουν με τα άλμπατρος του Μπωντλαίρ, εξόριστοι κι αυτοί πάνω στη γη και μέσα στις αποδοκιμασίες του περιβάλλοντός τους<sup>38</sup>: «*Exilé sur le sol au milieu des huées*».

Στο ποίημα «Όταν απομακρύνθηκε ο τελευταίος μας φίλος», η μοναξιά συνοδεύεται από την αρρώστια: «σαν ξένο» αισθάνεται ακόμα και το ίδιο του το κορμί, το σημαδεμένο από «την αιωνία πληγή». Στο ποίημα «Φύγε η καρδιά μου νοσταλγεί...»<sup>39</sup>, αντί για τα νερά της

37. Βλ. «*Le ciel était charmant, la mer était unie; / Pour moi tout était noir et sanglant désormais*»: Baudelaire, *Oeuvres complètes*, ό.π., σ. 117.

38. «Επέσαμε θύματα εξιλαστήρια / του “περιβάλλοντος” της “εποχής”» γράφει και πάλι με αυτοσαρκαστική διάθεση ο Καρυωτάκης στο «Όλοι μαζί» (βλ. *Ποιήματα (1913-1928)*, ό.π., σ. 163). Δεν είναι τυχαίο ότι ο Άγγελος Τερζάκης καταθέτει τη μαρτυρία του ως «τελευταίος επιζών» ενός ναυαγίου στο δοκίμιό του «Η ανώνυμη ιστορία» για τους συντρόφους που «συνεπήραν και τους τσάκισαν, τους αφάνισαν οι φοβεροί άνεμοι της ιστορικής ώρας»: *Το Βήμα* [18.1.1967]. Για τη γενιά αυτή βλ. Χριστίνα Ντουνιά, «Οι πλάγιοι δρόμοι της κοινωνικής αμφισβήτησης», *Λογοτεχνία και Πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1996, σ. 29-53.

39. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, ό.π., σ. 115.

θάλασσας, ο ποιητής ως ναυαγός παρασύρεται και πάλι μόνος από τα μαύρα νερά της Στυγός:

*Φύγε, η καρδιά μου νοσταλγεί την άπειρη γαλήνη!  
Ταράζει και η ανάσα σου τα μαύρα της Στυγός  
νερά, που με πηγαίνουν, όπως είμαι ναυαγός,  
εκεί, στο απόλυτο Μηδέν, στην Απεραντοσύνη.*

Η θάλασσα επανέρχεται σε ένα από τα τελευταία κείμενα του Καρυωτάκη, με έναν τρόπο ιδιαιτέρως εντυπωσιακό και απόλυτα εναρμονισμένο με την μπωντλαιρική εκδοχή του Idéal, με τον εύγλωττο τίτλο «Το εγκώμιο της θαλάσσης». Εκεί, αντίκρυ στο ιδανικό της θάλασσας στέκει αδυσώπητη η άσχημη όψη της πραγματικότητας. Διακρίνουμε τις αντίμαχες ροπές του ανθρώπου και τον μετεωρισμό του ποιητή ανάμεσα στο Spleen και το Idéal. Η απεραντοσύνη του καιρού και του τόπου παραπέμπουν σε έναν χρόνο άπειρο και σε έναν χώρο εσωτερικό, διανοητικό και ποιητικό. Μέσα από την ποιητική αλχημεία αναδύεται η αμφισημία των συναισθημάτων και των επιθυμιών. Το πήγαινε-έλα από την ξένοιαστη ενατένιση του απείρου στο φάσμα του spleen που η θάλασσα έμοιαζε να έχει ξορκίσει, αποτυπώνεται εδώ με τρόπο ιδιαίτερα σημαντικό για την καρυωτακική ποιητική και τις δυνατότητες που ανοίγει στην έκφραση μιας νέας προοπτικής. Λιγότερο μεταφυσική, αλλά πιο πολύ μοντέρνα, η οπτική του Καρυωτάκη επιτυγχάνει να απογαλακτιστεί από το μπωντλαιρικό παράδειγμα. Το κείμενο αυτό που δημοσιεύτηκε μετά τον θάνατό του, σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις γράφτηκε στην Πάτρα, λίγο πριν πάρει τον δρόμο για την Πρέβεζα.

Στην πρώτη ενότητα υπάρχει μια συμπύκνωση της ιστορίας της ζωής του μέσα από τη σχέση του με τη θαλασσινή τοπιογραφία. Από το φωτεινό πράσινο ακρογιάλι των παιδικών αναμνήσεων, «le vert paradis des amours enfantines», στο τεράστιο μαύρο παραπέτασμα που πέφτει πάνω στον ορίζοντά του την ώρα της συγγραφής του ποιήματος. Η εξιδανίκευση της θάλασσας είναι φυσικά προφανής, άλλωστε ο αναγνώστης έχει ήδη προετοιμαστεί από τον τίτλο του κειμένου:

*Η θάλασσα είναι η μόνη μου αγάπη. Γιατί έχει την όψη του ιδανικού. Και τ' όνομά της είναι ένα θαυμαστικό. [...]*

Αλλά η θάλασσα επειδή ήξερε, είχε αρχίσει το τραγούδι της, το τραγούδι της που δεσμεύει και παρηγορεί. [...]

Ύστερα ενύχτωσε. Μια κόκκινη γραμμή στον ορίζοντα, μόλις έβρισκε απάντηση στις ράχες των μεγάλων, αργών κυμάτων. Εσάλευαν σαν από κάποια μυστική, εσωτερική αιτία, και άπλωναν πλησιάζοντας, για να σπάσουν απαλά, βουβά. Όλα τ' άλλα – ο ουρανός, τα βουνά αντίκρυ, το ανοιχτό πέλαγος – ένα τεράστιο μαύρο παραπέτασμα.

Στη δεύτερη ενότητα η εναλλαγή ρεαλιστικών σκηνικών μιας δυστοπικής πραγματικότητας με τη συμβολική ευτοπία της εξαγνιστικής θάλασσας παραπέμπει στην ίδια την ποιητική λειτουργία:

Έζησε κανείς θλιβερά πράγματα. (Σπίτια μαύρα, κλειστά. Αναμικά, εξόριστα δέντρα του δρόμου. Η «μαντάμα» μετράει απογοητευμένη τις μάρκες της. Στην πλατεία οι λούστροι, κουρασμένοι να κάθονται, σηκώνονται και παίζουν μεταξύ τους. Ο νέος νομάρχης, με μονόκλ, προσφώνησε τους υπαλλήλους. Δίπλα εξύπνησαν για να πάρουν το τρένο. Ποτά ανδρών 10 δρ., ποτά γυναικών 32,50 δρ.) Στον άνεμο ανοίγει ένα παράθυρο, κ' έρχεται μπροστά μας. Όλα ξεχνιούνται. Είναι εκεί, άσπιλη, απέραντη, αιωνία<sup>40</sup>. Με το πλατύ της γέλιο σκεπάζει την ασχήμια μας. Με τη βαθύτητά της μυκτηρίζει. Η ψυχή του εμπόρου πεθαμένη και περπατεί. Η ψυχή της κοσμικής κυρίας φορεί τα πατίνια της. Η ψυχή του ανθρώπου λούζεται στην αγνότητα της θαλάσσης. Βρίσκει η νοσταλγία μας διέξοδο και ο πόνος μας την έκφρασή του.

«Με το πλατύ της γέλιο σκεπάζει την ασχήμια μας». Η φράση αυτή δείχνει μια ακόμα απόκλιση από την μπωντλαιρική οπτική. Το

40. Πρβλ. και τις σχέψεις του Μπωντλαίρ: «Γιατί το θέαμα της θάλασσας είναι έτσι άπειρα και αιώνια ευχάριστο; Γιατί η θάλασσα δίνει ταυτόχρονα την ιδέα της απεραντωνσύνης και της κίνησης». Βλ. Baudelaire, «Mon cœur mis à nu», *Œuvres complètes*, ό.π., σ. 636.

ποίημα «Obsession»<sup>41</sup> (1861), σύμφωνα με τον Antoine Compagnon<sup>42</sup>, βασίζεται στην ανάγνωση του Τόμας ντε Κούνσι και ειδικά στο «*Suspiria de profundis*», όπου γίνεται αναφορά στο «ποντίων τε κυμάτων ανήριθμον γέλασμα», δάνειο από τον Προμηθέα Δεσμώτη του Αισχύλου. Η μπωντλαιρική εκδοχή του πικρού γέλιου [*le rire amer*] ή του φοβερού/ υπέρμετρου γέλιου της θάλασσας [*le rire énorme de la mer*] συνδέει το υπαρξιακό άγχος με το άπειρο και τρομακτικό γέλιο του ωκεάνιου πόντου. Το γέλιο του ποιητή δηλώνει μια θέση υπεροχής, αλλά ταυτόχρονα μπορεί να εκφράζει και το αίσθημα της πτώσης.

*Je te hais, Océan! tes bonds et tes tumultes,  
Mon esprit les retrouve en lui; ce rire amer  
De l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes,  
Je l'entends dans le rire énorme de la mer.*

Ο Καρυωτάκης όμως μένει κοντά στον αισχύλειο τόνο. Είναι η εμπειρία της Μεσογείου, εδώ λαμπρή, γελαστή και εξαγνιστική, και όχι ο απειλητικός ωκεανός των ανοιχτών θαλασσών. Το γέλιο της ανοιχτής θάλασσας, στο πεζό ποίημα του Καρυωτάκη μια σκάλα ανώτερο, πιο ψηλά από το γέλιο του Σαρωνικού, που αποτυπώνεται στο ποίημα «Γυρισμός» στα Νηπενθή:

*Γέλιο των θεών Σαρωνικέ, πάντα μεγάλε, που δρομείς,  
του πλοίου μας ευλογία,  
όμοια η γαλήνη σου βαθιά κι όμοια βαθιά θ' ακούαμε μεις  
εδώ την τρικυμία.<sup>43</sup>*

Μπορεί ακόμα να παραπέμπει στον Ευριπίδη διαμεσολαβημένον από το *De profundis* του Oscar Wilde, το έργο του οποίου σίγουρα διάβαζε ο Καρυωτάκης<sup>44</sup>: «Η θάλασσα, όπως λέει ο Ευριπίδης σε μια από τις

41. Baudelaire, *Œuvres complètes*, ό.π., σ. 88.

42. Βλ. Antoine Compagnon, «*Le rire énorme de la mer*», *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, σ. 103-114.

43. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, ό.π., σ. 46.

44. Βλ. και το: «πολλές οι αμαρτίες, που θα διαβάσουν / οι γενεές, όταν σε παρομοιάσουν / με το πορτραίτο του Dorian Gray», στο ποίημα «Στο άγαλμα της Ελευθερίας που φωτίζει τον κόσμο», *Ελεγεία και Σάτιρες, Τα ποιήματα (1913-1928)*, ό.π., σ. 157.



δύο Ιφιγένειές του, ξεπλένει τις κηλίδες και τις πληγές του κόσμου. *Θάλασσα κλύζει πάντα τ' ανθρώπων κακά*<sup>45</sup>.

Στην «Πρέβεζα», όμως, όλα θα καλυφθούν από το μαύρο χρώμα της Στυγός. Η θάλασσα δεν μπορεί πια να παρηγορεί, ούτε στη ζωή, ούτε στην ποίηση. Στο τελευταίο του ποίημα, ο Καρυωτάκης βρίσκει κλειστούς όλους τους δρόμους:

*Θάνατος οι λεροί, ασήμαντοι δρόμοι  
με τα λαμπρά, μεγάλα ονόματά τους,  
ο ελαιώνας, γύρω η θάλασσα, κι ακόμη  
ο ήλιος, θάνατος μέσα στους θανάτους.*

Για να επανέλθω στην αρχή αυτής της ανακοίνωσης: το θαλασσινό τοπίο στον Μπωντλαίρ έχει πιο πολύ συμβολική/φιλοσοφική διάσταση. Στον Καρυωτάκη υπάρχει φυσικά αυτή η πλευρά, όμως η βιοματική σχέση με τη θάλασσα είναι τόσο έντονη, ώστε γίνεται τμήμα της αυτοβιογραφίας του. Ο Καρυωτάκης αποφασίζει να πεθάνει δια θαλάσσης. Αλλά η θάλασσα, «η μόνη του αγάπη» όπως την ονομάζει στο πεζό του ποίημα, του αρνείται τον θάνατο και του χαρίζει την τελευταία αξιωματικότερη εμπειρία. Και επειδή, ακόμα και μέσα στην καταστροφή, ακόμα και την ύστατη ώρα, «η ποιητική ιδέα πάει κι έρχεται», μας αφήνει με τον ειρωνικό του τρόπο μια υστερόγραφο υπόσχεση:

*Και για ν' αλλάξουμε τόνο: Συμβουλεύω όσους ξέρουν κο-  
λύμπι να μην επιχειρήσουνε ποτέ να αυτοκτονήσουν δια θα-  
λάσσης. Όλη νύχτα απόψε επί δέκα ώρες, εδερνόμουν με τα  
κύματα. Ήπια άφθονο νερό, αλλά κάθε τόσο, χωρίς να κατα-  
λάβω πώς, το σώμα μου ανέβαινε στην επιφάνεια. Ωρισμένως,  
κάποτε, όταν μου δοθεί η ευκαιρία, θα γράψω τις εντυπώσεις  
ενός πνιγόμενου.*<sup>46</sup>

Κ.Γ. Κ.

45. Βλ. Όσκαρ Ουάιλντ, *De profundis*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, Σμίλη, Αθήνα 2012, σ. 210.

46. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα πεζά*, ό.π., σ. 8.





## Résumé

Christina Dounia

Baudelaire – Karyotakis et le dépassement du romantisme:  
paysages symboliques et réalistes de la mer

Cet article se propose d'étudier la façon dont l'élément de la mer fonctionne poétiquement chez Baudelaire et Karyotakis. Quelques poèmes qui décrivent le paysage maritime dans la poésie de Baudelaire sont les suivants: «L'Homme et la mer» et «L'Albatros». Ici, le poème se présente comme le reflet/miroir du sujet poétique. Dans d'autres poèmes, comme par exemple dans «La musique», «Moesta et Errabunda», «Un Voyage a Cythère», l'image ou l'expérience de la mer reflètent l'amour ou la haine, l'idéal, le désir d'aventure, mais aussi le sentiment du néant et de l'abîme. On trouve des traces baudelairiennes de cette poétique dans certains poèmes de Karyotakis, depuis son premier et jusqu'à son dernier recueil, ainsi que dans son poème en prose «La louange de la mer» («Το εγκώμιο της θαλάσσης»), publié après sa mort. Cependant, on y trouve en même temps d'autres éléments qui marquent l'autonomisation créatrice de la marine de Karyotakis et son évolution vers un témoignage poétique, vécu et confessionnel.



ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ Γ. ΤΣΟΥΠΡΟΥ

Η καλλιτεχνική “ανιδιοτέλεια” στην «ποιητική του τοπίου»: ένα λογοτεχνικό κίνημα στις παρυφές ενός «φυσιολατρικού / επιστημονικού<sup>1</sup> νατουραλισμού»

*Τα δέντρα σαν αναμνήσεις θρασομανούν μέσα μου*  
N. Γ. Πεντζίκης, *Το Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*

Και οι πιο περιφερειακές ανακαλύψεις του χημικού, του βοτανολόγου ή του ορυκτολόγου θα συνιστούν μελλοντικά εξίσου κατάλληλα αντικείμενα για την τέχνη του ποιητή όσο και αυτά τα οποία μέχρι τώρα αξιοποιούσε, αν έρθει ποτέ μια εποχή που τα πράγματα αυτά, και οι συσχετισμοί υπό τους οποίους αυτά μελετώνται από τους ακολούθους των σχετικών επιστημών, θα μας είναι τόσο οικεία ώστε να καταστούν προφανή και απτά υλικά για εμάς ως όντα που χαίρονται και υποφέρουν.

William Wordsworth, «Πρόλογος» στις *Λυρικές Μπαλάντες*

Το τοπίο ως φύση, δηλαδή, ως αυθύπαρκτη οντότητα που κατέληξε, ωστόσο, να συναρτά / εξαρτά και αυτήν την ύπαρξή του από την ανθρώπινη παρέμβαση, συνυπάρχει, σε ποικίλες παράλληλες πορείες, με τομείς του επιστητού, της Τέχνης και της Επιστήμης, που κάποτε αλληλοκαλύπτονται και σίγουρα αλληλοσυμπληρώνονται. Εφόσον πρόκειται εδώ σαφώς για λεκτική δημιουργία, στις περισσότερες περιπτώσεις, υπάρχει αναπόφευκτα και η ρητορική της δημόσιας απεύθυνσης,

---

1. Η συγκεκριμένη μετατροπή του αρχικού τίτλου και συνακόλουθα της εστίασης της ανακοίνωσης υπαγορεύθηκε από τα αποτελέσματα της έρευνας.

αισθητικές αρχές, δηλαδή, που διέπουν τους τρόπους της αναπαράστασης. Και αφού ο λόγος, μεταξύ άλλων, για ρητορική αναπαράσταση, στη σχέση της και με την Επιστήμη, ποιος ο ρόλος και το μερίδιο της δεύτερης στο προϊόν της πρώτης;

Η ερώτηση τίθεται με τον ίδιο τρόπο που τίθεται και στις αντίστοιχες διαπλοκές των ανωτέρω χώρων, Τέχνης και Επιστήμης, όταν πρόκειται, επί παραδείγματι, για τον «σωματικό κινηματογράφο» μέσω ιατρικών φωτογραφιών (που ξεκίνησε στο Παρίσι το 1975-1976) ή, πιο πρόσφατα, για τις αστρονομικές φωτογραφίες που μεταπλάστηκαν σε τρισδιάστατα φωτεινά φαινόμενα<sup>2</sup>, και, παρόμοια, (όταν πρόκειται) για τις παλαιότερες αλλά και τις σύγχρονες συνομιλίες της ζωγραφικής με τις επιστήμες της φυσικής, των μαθηματικών και ειδικότερα της γεωμετρίας<sup>3</sup> ή την αναγκαία, ούτως ή άλλως, συνομιλία της γλυπτικής με την ανατομία. Η προαναφερθείσα διαπλοκή έχει ήδη φτάσει σε ακραία σημεία, όπως είναι, από τη μία πλευρά, η δημιουργία μουσικής<sup>4</sup> μέσω της ηχογράφησης του κυψελοειδούς ήχου των αφτιών ή της ηχητικής ανάλυσης σπάνιων ηχογραφήσεων από σεισμικές δονήσεις, ηλεκτρονικά στηθοσκόπια, ήχους της ατμόσφαιρας σε άλλους πλανήτες<sup>5</sup> και, από την άλλη, ο εικαστικός διάλογος «γύρω» από το κύτταρο και το μόριο μέσω

2. Για τα παραπάνω βλ. στο άρθρο της Μιράντας Τερζοπούλου, «Εμπειρία τέχνης στα όρια των κόσμων. Έκθεση στον χώρο της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση για το δίδυμο Κατερίνα Θωμαδάκη και Μαρία Κλωνάρη», εφημ. *Η Καθημερινή / Τέχνες & Γράμματα* [Κυριακή 20 Μαρτίου 2011, σ. 4].

3. Αναφέρω, επί παραδείγματι, τον ιδιοφυή Ολλανδό χαρακτή M. C. Escher (1898-1972), έργα του οποίου φιλοξενήθηκαν τον Ιανουάριο του 2009 στο Μουσείο Ηρακλειδών στην Αθήνα, και ο οποίος θεωρείται ως μία συμβολική γέφυρα μεταξύ επιστήμης και τέχνης, καθώς στα έργα του διασταυρώνονται η φαντασία, η πραγματική ζωή και τα μαθηματικά· μάλιστα, οι έννοιες και οι τεχνικές της σύγχρονης Γεωμετρίας που εμπλέκονται στο έργο του κάποτε συνιστούν καινούργιο έδαφος ακόμη και για ειδικούς του χώρου.

4. Δεν πρέπει να παραλειφθεί εδώ η αναφορά στον πρωτοπόρο συνθέτη Ιάνη Ξενάκη, ο οποίος (πρώτος) εισήγαγε τον επιστημονικό λογισμό στη μουσική διαδικασία.

5. Για τα παραπάνω βλ. στο άρθρο του Δημήτρη Κανελλόπουλου, «Η παρτιτούρα της “Οικονομικής Τσουλήθρας”», εφημ. *Ελευθεροτυπία* [Πέμπτη 27 Ιανουαρίου 2011, σ. 26].

των εικόνων που αποκαλύπτει ο φακός του μικροσκοπίου, όταν αυτές οι τελευταίες γίνονται αντικείμενο επεξεργασίας γλυπτοζωγραφικών έργων<sup>6</sup>.

Σε σύγκριση με τις παραπάνω μορφές διαλόγου μεταξύ της Τέχνης και της Επιστήμης (διάλογοι οι οποίοι, οπωσδήποτε, ανατρέπουν την αφοριστική διατύπωση του William Blake, «Η τέχνη είναι το δέντρο της ζωής. Η επιστήμη το δέντρο του θανάτου», αφορώσα στην εχθρότητα των καλλιτεχνών απέναντι στην επιστήμη<sup>7</sup>), η χρήση των συμπερασμάτων της ψευδο(;)επιστήμης της Φυσιογνωμικής στα λογοτεχνικά κείμενα, ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα, για να φέρουμε ένα χαρακτηριστικό, όσο και παλαιό, παράδειγμα “συνεργασίας” Λογοτεχνίας και Επιστήμης, φαίνεται μάλλον ερασιτεχνική<sup>8</sup>, αν και οι διάδοχοί της, ας μου επιτραπεί η ονομασία, όταν αυτοί ανευρίσκονται μεταξύ, επί παραδείγματι, των ιατρών που είναι ταυτόχρονα και ποιητές (όπως ο Τάκης Σινόπουλος) και άρα βλέπουν το ανθρώπινο σώμα, αναπόφευκτα, μέσα από ένα εντελώς ιδιαίτερο πρίσμα, έχουν αντικαταστήσει τον ερασιτεχνισμό με την εξειδίκευση, χωρίς αυτό, ωστόσο, να περιορίζει το “καθόλου” της Ποίησης.

Στο πλαίσιο, λοιπόν, του διαλόγου Τέχνης – Επιστήμης, του οποίου το περίγραμμα έγινε η προσπάθεια να δοθεί στο μόλις προηγηθέν

6. Βλ. την Έκθεση Εικαστικών με τον τίτλο «Μέσα από τον Φακό», της Στέλλας Μπακατσή, η οποία φιλοξενήθηκε στο Ίδρυμα Ευγενίδου, από τις 12 έως τις 30 Ιανουαρίου 2011.

7. Για το ανωτέρω παράθεμα βλ. στο Ζ. Δ. Αϊναλής – Μ. Παπαντωνόπουλος, *Ρομαντική Αισθητική. Οι ποιητές των Λιμνών και η Σχολή της Ιένα*, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα 2011, σ. 35. Στην «Εισαγωγή» του εν λόγω βιβλίου, από τον Ζ. Δ. Αϊναλή, εκτός από το θέμα της διάστασης Τέχνης – Επιστήμης, κατά τη Ρομαντική αλλά και τη Μεταρομαντική εποχή, θίγεται, βεβαίως, και η σχέση του Ρομαντισμού με τη Φύση και δίνεται σχετική Βιβλιογραφία, ενώ παρατίθενται και μεταφρασμένα πρωτότυπα κείμενα. Πρώτο και εκτενέστερο ανάμεσα σε αυτά, παρατεθειμένο ως κεφάλαιο 1, είναι ο «Πρόλογος» του William Wordsworth στις *Λυρικές Μπαλάντες*, όπου και η πολύ ενδιαφέρουσα (και διαφορετική από εκείνη του William Blake) άποψή του για τη σχέση της Ποίησης με την Επιστήμη.

8. Βλ. σχετικά στο Σταυρούλα Γ. Τσούπρου, «Η Φυσιογνωμική ως ταυτοδοτικό εργαλείο στην πεζογραφία της Γενιάς του '30 και εντεύθεν», *Πόρφυρας*, 138 (Ιανουάριος – Μάρτιος 2011, Κέρκυρα) 425-443.

εδώ εισαγωγικό μέρος, εντάσσονται και τα τρία σκέλη της παρούσας ανακοίνωσης, στην οποία πρέπει να αναφέρω ότι (μεταξύ ποικίλων άλλων περιορισμών που αναγκάστηκα, λόγω της μεγάλης έκτασης της έρευνας, να θέσω) περιόρισα το τοπίο, τις περισσότερες φορές, στην παρουσία του Δέντρου, κυρίαρχης, βεβαίως, ούτως ή άλλως, ύπαρξης του φυσικού χώρου. Τα προρρηθέντα σκέλη αφορούν: το πρώτο σε ένα δείγμα επιστημονικής αντιμετώπισης της Φύσης από έναν κορυφαίο πνευματικό άνθρωπο και καλλιτέχνη, τον Άντον Τσέχωφ<sup>9</sup>· το δεύτερο στην παρουσίαση της Φύσης από τον πεζογράφο Ν. Γ. Πεντζίκη και στα σχόλια που έγιναν σχετικά, κυρίως από τον Γιώργο Σεφέρη<sup>10</sup> και το τρίτο στην εμπειρική και, ως εκ τούτου, έως έναν βαθμό, επίσης επιστημονική, στην προκειμένη περίπτωση, αντιμετώπιση της Φύσης από έναν μεγάλο Έλληνα ποιητή αλλά και καλλιεργητή της γης, τον Νικηφόρο Βρεττάκο<sup>9</sup>.

«Ο μεγάλος Ρώσος συγγραφέας Αντόν Πάβλοβιτς Τσέχωφ αντλούσε την έμπνευσή του από την ύπαιθρο, ενώ η διάδραση ανθρώπου – περιβάλλοντος – κλίματος αποτελεί κεντρικό άξονα όλων των διηγημάτων και θεατρικών του έργων», σύμφωνα και με τη μελέτη των Μιχάλη Δερμιτζάκη και Μάγδα Φουσέκη με τον τίτλο «Οι φυσιογνωστικές και περιβαλλοντικές ανησυχίες στο έργο του Αντόν Τσέχωφ»<sup>10</sup>, από την οποία και αντλούμε τις σχετικές πληροφορίες. «Οι συχνές αναφορές

9. Οι περαιτέρω αναφορές σε μία σειρά από Έλληνες και ξένους συγγραφείς, των δύο, κυρίως, προηγούμενων αιώνων, οι οποίοι υπήρξαν περισσότερο λάτρεις και λιγότερο, έως ελάχιστα, επιστήμονες στη σχέση τους με τη Φύση, τέθηκαν αναγκαστικά εκτός του κειμένου του προοριζόμενου για τα *Πρακτικά*, παρά τον αρχικό σχεδιασμό και την αντίστοιχη Περίληψη στο Πρόγραμμα του Συνεδρίου, λόγω έλλειψης του απαιτούμενου χώρου.

10. Μιχάλης Δερμιτζάκης και Μάγδα Φουσέκη (Κέντρο Μουσειακών Ερευνών, Τμήμα Γεωλογίας και Γεωπεριβάλλοντος, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών), «Οι φυσιογνωστικές και περιβαλλοντικές ανησυχίες στο έργο του Αντόν Τσέχωφ», Ανακοίνωση στο Συνέδριο *Λαϊκός πολιτισμός και Έντεχνος Λόγος*, Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, 8-12 Δεκεμβρίου 2010 (βλ. στα υπό έκδοσιν *Πρακτικά*). Ευχαριστώ και από αυτήν τη θέση τους συγγραφείς της συγκεκριμένης εξαιρετικής μελέτης, οι οποίοι τόσο πρόθυμα την έθεσαν υπ' όψιν μου στην ηλεκτρονική μορφή της.

του σε θέματα που συνδέονται άμεσα με τις γεωεπιστήμες και ιδιαίτερα ο συνεχής προβληματισμός των κεντρικών ηρώων του επάνω σε ζητήματα περιβαλλοντικά τον καθιέρωσαν ως έναν από τους πρώτους υποστηρικτές του περιβάλλοντος».

Οι ερευνητές μας πληροφορούν ότι στη Ρωσία των αρχών του 20ού αιώνα κυριαρχούσαν δύο διαμετρικά αντίθετες κοσμοθεωρίες σχετικά με την ύπαιθρο: από τη μια πλευρά ήταν οι μορφωμένοι τεχνοκράτες, που θεωρούσαν την αγροτική Ρωσία ένα τεράστιο υπαίθριο εργαστήριο για πειράματα “εκπολιτισμού” και, από την άλλη, ήταν οι Ρώσοι διανοούμενοι, που έβλεπαν στην ύπαιθρο τη συνέχιση των παραδοσιακών και πνευματικών αξιών της καρδιάς του έθνους. Η ένταση της αντίθεσης ανάμεσα στις δύο αυτές οπτικές γωνίες, συνεχίζουν οι μελετητές, γίνεται κεντρικό θέμα των έργων του Τσέχωφ, με την έμφαση, όμως, να τοποθετείται κυρίως σε θέματα που αφορούν στο περιβάλλον και στο κλίμα. Παρατηρούμε, δηλαδή, ότι ο μεγάλος συγγραφέας αποδεσμεύεται από την εξιδανικευμένη θεώρηση του αγροτικού και επαρχιακού χώρου, αλλά, για δικούς του λόγους, πιο ουσιαστικούς, μένει σταθερά συνδεδεμένος με το φυσικό περιβάλλον της ρωσικής επαρχίας, το οποίο αποτελεί ένα μόνιμο στοιχείο αναφοράς του δραματικού χώρου στον οποίο αναπτύσσονται τα έργα του (πεζά και θεατρικά). Έτσι, «κεντρικοί ήρωές του υπερασπίζονται με πάθος τη διατήρηση και προστασία του φυσικού περιβάλλοντος παραθέτοντας επιχειρήματα που αποκάλυπτουν σημαντικές επιστημονικές γνώσεις από το ευρύτερο πεδίο των γεωεπιστημών. Διηγήματα και θεατρικά αποκάλυπτουν περιβαλλοντική, κλιματολογική, και γεωλογική επιστημονική ενημέρωση, καθώς και εμπειρία σχετικά με ειδικευμένες χαρτογραφικές εφαρμογές χρήσεως γης. [...] Σημαντικές γεωλογικές και περιβαλλοντικές αναφορές απαντούν σε όλα τα θεατρικά του έργα, από τον *Βυσσινόκηπο* και τον *Θείο Βάνια* ως τις *Τρεις Αδελφές*, τον *Ιβανόφ* και τον *Γλάρο*».

Σύμφωνα με μελέτες που έχουν γραφεί για τον ρόλο της Φύσης στη μυθοπλασία του Τσέχωφ, γενικότερα, ο μεγάλος Ρώσος θεατρικός συγγραφέας ήταν ο πρώτος λογοτέχνης και δραματουργός που έθεσε τη σχέση του ανθρώπου με τη Φύση στη βάση ενός ηθικού προβληματισμού, από τα πρώτα συγγραφικά του βήματα, διαμορφώνοντας παράλληλα περιβαλλοντικές απόψεις σχετικά με τη διαβίωση στον πλανήτη

μας. Στο διήγημα «Ο Αυλός» μας αιφνιδιάζει το παράπονο του γέρου βοσκού, του οποίου η περιβαλλοντική σοφία μας αφήνει άφωνους, παρατηρούν οι Δερμιτζάκης – Φουσέκη: «Εδώ και σαράντα χρόνια βλέπω τι φτιάχνει ο Θεός, χρόνο το χρόνο, κι αν με ρωτήσεις όλα παν' κατά διαόλου... Είναι κρίμα, τέτοια ευλογία, Χριστέ μου! Ο ήλιος κι ο ουρανός και τα δάση και τα ποτάμια και τα ζωντανά του Θεού, όλα πλάστηκαν και διαμορφώθηκαν και προσαρμόστηκαν αναμεταξύ τους. Κι όλα αυτά πρέπει να εξαφανιστούν». Ο Τσέχωφ έμεινε πιστός μέχρι το τέλος της ζωής του στη βασική αρχή της ενότητας κι αλληλεξάρτησης όλων των έμβιων όντων και στη διαπίστωση της διαταραγμένης αρμονίας της φύσης, με αποτέλεσμα, στο έργο του, η φύση να μην αποτελεί ένα απλό φόντο για την παρουσίαση των ανθρώπινων εμπειριών και συναισθημάτων, όπως παραδοσιακά συνέβαινε στη λογοτεχνία.

Έτσι, τα λόγια του βοσκού, που διαβάσαμε νωρίτερα, ακούγονται σαν πρελούδιο για το μοναδικό μελωδικό ξεκίνημα, όπως το χαρακτηρίζουν οι ερευνητές, του θεατρικού που παρουσιάζει ο Τρέπλιεφ στην πρώτη πράξη του *Γλάρου*, αλλά και για το *Στοιχείο του Δάσους*. Η πρώτη αξιόμεμπτη παρέμβαση του ανθρώπου στη φύση είναι, κατά τον Τσέχωφ, η αποφίλωση των δασικών εκτάσεων. Έτσι, στο *Στοιχείο του Δάσους*, ο πρωταγωνιστής γιατρός Χρυστσόφ, αφοσιωμένος περιβαλλοντιστής, υποστηρίζει με ζέση τη διατήρηση των δασών, γεγονός που του έχει προσδώσει και το ψευδώνυμο του τίτλου. Ο Χρυστσόφ χρησιμοποιεί τύρφη στο τζάκι του για να μην καίει κούτσουρα και φυτεύει δένδρα, όπως φύτευε και ο ίδιος ο Τσέχωφ (ο οποίος, επιπλέον, μελετούσε συστηματικά δενδροκομία και φυτοκομία), προκειμένου να αντισταθμίσει την ελάττωση των δασών. Ο μονόλογος αυτού του ήρωα στην πρώτη πράξη του έργου αποτελεί μια πολύ πιο δυνατή παραλλαγή του θρήνου του γερο-βοσκού από τον «Αυλό»<sup>11</sup>.

Γύρω στο 1896 ο Τσέχωφ έχει διασκευάσει το *Στοιχείο του Δάσους* δημιουργώντας τον *Θείο Βάνια*. Τα πρόσωπα του έργου έχουν περιοριστεί και η πλοκή έχει εν μέρει αλλάξει, όμως ο ρόλος του Δόκτορος Χρυστσόφ, που έχει πλέον γίνει Δρ. Αστρόφ, έχει μεγαλώσει, παρόλο που δεν είναι πια ο μοναδικός πρωταγωνιστής. Με ελάχιστες αλλαγές

11. Για όλα τα παραθέματα που αναφέρονται εδώ βλ. στη μελέτη των Δερμιτζάκη – Φουσέκη, ό.π.



ο μονόλογος του Χρυστσόφ εκφέρεται από τον Αστρόφ στην πρώτη πράξη του *Θείου Βάνια* και λαμβάνει νέες μεγαλύτερες διαστάσεις στην τρίτη πλέον πράξη. Ο Αστρόφ, ακριβώς όπως και ο Χρυστσόφ πριν από αυτόν, έχει φτιάξει έναν χάρτη της ευρύτερης περιοχής και επιχειρεί να εξηγήσει την απεικόνιση διεξοδικά. Διάφορα χρώματα έχουν χρησιμοποιηθεί σε αυτόν τον χάρτη για να αποδώσουν τη διανομή χλωρίδας και πανίδας, πενήντα χρόνια πριν, εικοσιπέντε χρόνια πριν, καθώς και στο (τότε) παρόν. Η εικόνα που προβάλλεται καταδεικνύει μια συνεχή αποφίλωση των δασικών εκτάσεων, μια δραστική μείωση κάποιων ειδών ζώων και πτηνών, αλλά και την ολοκληρωτική εξαφάνιση άλλων<sup>12</sup>. Πόσο συγκινητικός, αλήθεια, είναι ο γιατρός Άστροφ όταν παρουσιάζει, τόσες δεκαετίες πριν, αλίμονο, στην Έλενα Αντρέεβνα την εξέλιξη της κατάστασης του δάσους και άρα την αναπόφευκτη μείωσή του τα τελευταία, τότε, πενήντα χρόνια: «Το πράσινο χρώμα, ανοιχτό και σκούρο, δηλώνει τα δάση: η μισή έκταση ήταν σκεπασμένη από δάση. Όπου έχει πάνω στο πράσινο αυτή την κόκκινη διαγράμμιση, εκεί υπήρχαν τάρανδοι, αγριοκάτσικα... Σημειώνω πάνω δω και τη χλωρίδα και την πανίδα. [...] Ας κοιτάξουμε τώρα παρακάτω. Έτσι ήταν πριν από εικοσιπέντε χρόνια. Τα δάση πλέον καλύπτουν μόλις το ένα τρίτο της έκτασης. [...] Προχωρούμε στο τρίτο τμήμα: το χάρτη της περιοχής όπως είναι σήμερα. Υπάρχει πράσινο κατά τόπους, αλλά όχι ενιαίο – μπαλώματα. Τάρανδοι, κύκνοι, φασιανοί έχουν εξαφανιστεί. [...] Εν κατακλείδι, πρόκειται για μια εικόνα βαθμιαίας και κατάφωρης παρακμής, που κατά τα φαινόμενα σε καμιά δεκαριά, το πολύ δεκαπέντε χρόνια θα είναι πλήρης. Θα μου πείτε ότι αυτά είναι οι συνέπειες του πολιτισμού, ότι είναι φυσικό η παλιά ζωή να παραχωρεί τη θέση της στην καινούργια»<sup>13</sup>.

Η ειρωνική αυτή κατακλείδα, τόσο ταιριαστή με το ύφος του μεγάλου Ρώσου δραματουργού (ακραία ειρωνεία αποτελεί το γεγονός ότι «άφησε σε όλα του τα έργα τους οικολόγους ήρωές του να απευθύνονται σε ανθρώπους που είτε κώφευαν, είτε δεν αντιλαμβάνονταν

12. Για όσα καταγράφονται εδώ βλ. στη μελέτη των Δερμιτζάκη – Φουσέκη, *ό.π.*

13. Αντόν Τσέχοφ, *Ο θείος Βάνιας*, μετάφραση από τα ρωσικά: Αντιγόνη Φιλιππούλου, Ίκαρος, Αθήνα 1995, σ. 50-1.

τη σημασία των επιχειρημάτων του»), σε συνδυασμό με τη θαυμαστή υπευθυνότητα του Δρ. Χρυστόφ από το *Στοιχείο του Δάσους*, «Όταν ακούω το θρόισμα του μικρού μου δάσους, αυτού που φύτεψα με τα ίδια μου τα χέρια, αντιλαμβάνομαι πως το κλίμα εξαρτάται λίγο κι από μένα», μας επισημαίνουν την όλο και περισσότερη επιμονή του συγγραφέα για τον ενεργό ρόλο που μπορεί να αναλάβει ο άνθρωπος, για την απαραίτητη συμβολή του καθενός ως προς τη διατήρηση και αποκατάσταση της φυσικής αρμονίας και ισορροπίας. Ο Τσέχωφ ζητά από τον άνθρωπο να γίνει ο ίδιος ο σωτήρας της Φύσης<sup>14</sup>, η οποία δεν θα μπορούσε ποτέ να αποτελέσει παρελθόν αν ο άνθρωπος επιδιώκει πράγματι την ευτυχία του<sup>15</sup>.

Τις ευρύτατες όσο και εις βάθος επιστημονικές γνώσεις του Τσέχωφ, οι οποίες βρήκαν τον δρόμο τους, όπως διαπιστώθηκε, και μέσα στο έργο του, θα μπορούσαν να συναγωνιστούν οι αντίστοιχα λεπτομερείς γνώσεις του Ν. Γ. Πεντζίκη, οι οποίες, ωστόσο, περιορίζονταν, ως προς τα θέματα που μας ενδιαφέρουν εδώ, στον τομέα της φυτολογίας και οι οποίες, επιπλέον, δεν φαίνεται να εντάσσονται στο πλαίσιο της βαθιάς όσο και πρωτοποριακής ανησυχίας του Τσέχωφ για το περιβάλλον. Παρ' όλα αυτά, ο Ν. Γ. Πεντζίκης είναι επίσης πρωτοποριακός ή, έστω, νεωτερικός, με τον δικό του τρόπο, καθώς, στο πλαίσιο των

14. Για όσα παρατέθηκαν εδώ, καθώς και για πλούσια σχετική Βιβλιογραφία, βλ. στη μελέτη των Δερμιτζάκη – Φουσέκη, ό.π.

15. Κάθε αναγνώστης του Τσέχωφ, όπως σημειώνουν και οι Δερμιτζάκης – Φουσέκη, μπορεί να αντιληφθεί ότι όλα τα έργα του αντανακλούν αγάπη και ενδιαφέρον για τη Φύση. Παρ' όλα αυτά, οι απόψεις του για τις σχέσεις μεταξύ ανθρώπου και φυσικού περιβάλλοντος είναι πολύ πιο σοβαρές και τεκμηριωμένες από όσο ενός απλού φυσιολάτρη. Ο Τσέχωφ επιδεικνύει αξιοσημείωτες γνώσεις στις βασικές αρχές της γεωγραφίας, χαρτογραφίας και προστασίας του περιβάλλοντος, πράγμα που προϋποθέτει κάποια επαφή, αφ' ενός, με τις ιδέες των Ρώσων γεωγράφων της εποχής (ήταν, εξάλλου, μέλος της Γεωγραφικής Εταιρείας Φυσικών Επιστημών) και των ιστορικών, στους κύκλους των οποίων η προστασία του περιβάλλοντος ήταν πολύ δημοφιλής, «κυρίως λόγω της αρνητικής και αντικοινωνικής επιρροής που θεωρούσαν ότι είχε το δριμύ κλίμα στην ιδιοσυγκρασία των ανθρώπων», και, αφ' ετέρου, βέβαια, με τις έρευνες των κλιματολόγων, κυρίως του Αλεξάντερ Βοϊκόφ' για όλα τα παραπάνω, βλ. αναλυτικά στη μελέτη των Δερμιτζάκη – Φουσέκη.

πολλαπλών πρωτότυπων συνθέσεων<sup>16</sup> που πραγματοποίησε μέσα στο λογοτεχνικό έργο του, ενέταξε και ένα, καταμερισμένο σε όχι ευάριθμες σελίδες, «εγχειρίδιο φυτολογίας», τα περιεχόμενα του οποίου, μάλιστα, “σημάδεψαν”, θα έλεγε κανείς, την ανάγνωση του *Μυθιστορήματος της κυρίας Έρσης* από τον Γιώργο Σεφέρη. Οι λόγοι για τους οποίους ο Σεφέρης στάθηκε επανειλημμένα και με ιδιαίτερη φροντίδα στις φυτολογικές γνώσεις που απαντώνται στις σελίδες της *Κυρίας Έρσης* εξηγούνται (εν μέρει) και από τον ίδιο, όταν, πλησιάζοντας στο τέλος του αναγνωστικού οδοιπορικού του, σημειώνει: «[...] το πράγμα που μας συνδέει, φαντάζομαι [με τον Ν. Γ. Πεντζίκη], είναι η αμεσότητα της αγάπης του για το χώμα, τους βράχους, τα νερά, τη θάλασσα, τα φυτά, τα ζώα, τα πουλιά, τα μαμούδια». Γι’ αυτό και ο Σεφέρης τερματίζει την ανάγνωσή του καταγράφοντας, εν είδει επιμύθιου, την παρατήρηση ενός μικρόσωμου φυτού «με σαρκώδη βαθυπράσινα φύλλα» πρόκειται για τη Σαιντπώλια την ιανθή, της οποίας παρατίθεται και η λατινική, επιστημονική, επωνυμία: *Saintpaulia ionantha*. Αυτή την πρακτική ο Σεφέρης, κατ’ απομίμηση της αντίστοιχης του Ν. Γ. Πεντζίκη, την είχε ακολουθήσει και νωρίτερα, καταγράφοντας με παρόμοιο τρόπο τα φυτά, μικρά ή μεγάλα, που συνάντησε σε έναν περίπατό του στο Ζάππειο<sup>17</sup> σημειώνει, δε, εκεί και τα ακόλουθα, έχοντας καταγράψει την Κυπάρισσο την οριζοντιοκλαδή (*Cupressus sempervirens*), ως θηλυκό κυπαρίσσι: «[...] μια στιγμή είναι όμορφο αυτό το θηλυκό. Ο Ν.Γ.Π. θα αράδιαζε τουλάχιστο τρεις σελίδες για ένα τέτοιο δέντρο, περιγράφοντας κλώνους, φύλλα, ρίζες, χυμούς, εφυμενίδες, κυτταρικές μεβράνες, και όλα τα μάγια της φυτολογικής του γνώσης. Εγώ μόνο μια λέξη βρήκα να πω: είναι απίστευτη η λεκτική φτώχεια μου»<sup>17</sup>.

16. Βλ. σχετικά στο Παν. Μουλλάς, *Παλίμψηστα και μη*. Κριτικά δοκίμια, Στιγμή, Αθήνα 1992, στο δοκίμιο «Ο παλίμψηστος κώδικας του Ν. Γ. Πεντζίκη», σ. 165-199 / σε ό,τι μας αφορά εδώ, σ. 197-198, 192, 174-5.

17. Για τα παραπάνω βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκίμες*. Τόμ. Γ’, *Παραλειπόμενα* (1932-1971), Ίκαρος, Αθήνα 2002, στο δοκίμιο «Οι ώρες της “Κυρίας Έρσης”», σ. 193-236 / εδώ, σ. 235-236, 199. Αξίζει να παραπέμφει κανείς εδώ και σε ένα κείμενο του Ε. Μ. Forster, τον οποίο ο Σεφέρης γνώρισε το 1951 (όταν ο Forster ήταν 72 ετών), στο οποίο ο σημαντικός αυτός Άγγλος συγγραφέας μιλά για τα λουλούδια, εκφράζοντας μία στάση τόσο όμοια αλλά, ταυτόχρονα, και τόσο διαφορετική από

Αυτή η “λεκτική φτώχεια”, βέβαια, δεν οφείλεται παρά στις πολύ λίγες, εν προκειμένω, συγκριτικά με τις αντίστοιχες του Ν. Γ. Πεντζίκη, πραγματολογικές γνώσεις του αναγνώστη Γιώργου Σεφέρη. Από αυτού του είδους τις γνώσεις, εντασσόμενες στο πλαίσιο ενός «αντικειμενικού ρεαλισμού»<sup>18</sup>, βρίθει πράγματι το εν λόγω μυθιστόρημα του Ν. Γ.

εκείνη του Ν. Γ. Πεντζίκη, την οποία, προς χάριν του δοκιμίου του για *Το Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*, φαίνεται να ακολουθεί και ο Σεφέρης – παραθέτω κάποια ενδεικτικά αποσπάσματα: «Θα χρειαζόταν ένας βοτανολόγος για να αποδώσει δίκαιη κρίση σ’ όλες αυτές τις ποικιλίες, ευτυχώς όμως δεν μας δίνονται ευκαιρίες να αποδίδουμε δικαιοσύνη στα λουλούδια. Δεν πρόκειται για κρατικούς αξιωματούχους. Ας αφήσουμε λοιπόν τους τίτλους και τις αρμοδιότητές τους να παραμείνουν ως επί το πλείστον άγνωστα. Τα πλέον μόνιμα κι ανθεκτικά λουλούδια είναι, παραδόξως, οι ασφόδελοι, των οποίων οι τραχείς μίσχοι και τα θαμπά φλεβώδη άνθη απογοήτευσαν πολλούς που ονειρεύονταν τα Ηλύσια Πεδία. [...] Ανθεκτικά φυτά είναι και οι κατιφέδες. Κατά το μεγαλύτερο τμήμα της πάντως, η χλωρίδα είναι λεπτεπίλεπτη, και τα χρώματά της αιθέρια. [...] Κι άλλα κυανόχρωμα φυτά κινούν το κεφάλι τους μέσα στο κριθάρι. Ρεζεντά, ανεμώνες λευκές και βαθυκόκκινες, νεραγκούλες κίτρινες και άλικες, παπαρούνες κατακόκκινες, νανολεύκια και νανοειδείς πορτοκαλιοί κατιφέδες, τσουκνίδες αυθεντικές και παράσιτα, δαιμοναριές, μολόχες, φικαριές, δρακοντιές, καμπανέλλες. Αγγλικές μαργαρίτες δεν θυμάμαι. Επίσης, πολλά από αυτά τα λουλούδια είναι διαφορετικά από τις ποικιλίες που γνωρίζουμε στην Αγγλία. Οι δρακοντιές, για παράδειγμα, είναι μικρότερες και ανοίγουν τα αχνοπράσινα κουτάλια τους στα λειβάδια. Από την άλλη, για αντιστάθμισμα, υπάρχει ένα φυτό μεγαλύτερου μεγέθους, ένα φιδόχορτο με βράκτιο στο χρώμα της πίσσας – ένα πραγματικά σατανικό φυτό, που θα μπορούσε κάλλιστα να το έχει παραγγείλει ο Ντε Εσσέντ για το θερμοκήπιό του. Έτσι, εδώ κι εκεί, δίνεται ένας τροπικός τόνος που μας υπενθυμίζει ότι, σε τελευταία ανάλυση, αυτά τα λιγότερο ή περισσότερο οικεία μας φυτά αναπτύσσονται στην Αφρική, κι ότι αυτοί οι κυματιστοί λόφοι εκτείνονται προς δυσμάς ως την καρδιά της μαύρης ηπείρου» βλ. στο κείμενο «Το ερημικό τοπίο», στον τόμο Ε. Μ. Φόρστερ, *Φάρος και Φαρίσκος. Ιστορίες της Αλεξάνδρειας*, μετάφραση: Άννου Σπυράκου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991, σ. 126-127.

18. Αντλώ τον όρο από το Ηλίας Γιούρης, *Η Ποιητική του Ν. Γ. Πεντζίκη*, Νεφέλη, Αθήνα 2000 (σ. 43-49), στο Πρώτο Μέρος του οποίου «εξετάζεται η αρχαιακή προέλευση της γραφής του Πεντζίκη: το υλικό υπόβαθρο και το σώμα των πρακτικών που υποβασιάζουν την παραγωγή της». Στην αναφορά εκεί (σ. 33 / σημ. 1) στον Auerbach [«Η λογοτεχνία, στο πλαίσιο της ρεαλιστικής επιστημολογίας, θεωρείται αναπαραστατική όταν αναπαράγει “μιμητικά” την “εικόνα” μιας πραγματικότητας, είτε ιστορικής

Πεντζίκη, με αποτέλεσμα να συναντά κανείς περιγραφές όπως οι ακόλουθες: «Κατόπι από το Ασβεστοχώρι μισή ώρα πορεία έως το μικρό δάσος Κουρί (Φράξα, Δρυς, Σφενδάμια, Πουρναριές, Όστρες, Φτελιές ως ανώροφος βλάστηση, Κολχικά, Κυκλάμινα κατά φθινόπωρο, Φικάριες, Κρόκοι, Σκύλες δίφυλλες κατά Φεβρουάριο – Μάρτιο, Φραξινέλλα, Όρχις πορφυρούς, Λιμόδορο, Κουνούκλες, Πολυγόνατο το κοινό, Βίκος, Βατράχια και Παραχνούδι κατά Μάιον ως βλάστηση υπώροφος)» (σ. 118)<sup>19</sup> – «Έχω στο αρμάρι μου αρκετά δείγματα φυτών φυλαγμένα. Σε άλλα τα εκκριτικά κύτταρα με τ' άρωμα βρίσκονται στην επιδερμίδα, σε απλή κατά φάλαγγα παράταξη, αλλού προβάλλονται από 'ναν μίσχο μονοκύτταρο ή πολυκύτταρο σαν ειδικά τριχίδια με ποικιλόσχημη διογκωμένη κεφαλή. Αυτού εκχυνόμενο το προϊόν προκαλεί αποκόλληση και εξοίδηση της εφυμενίδος, αποθηκευόμενο εκεί ανάμεσα και στην κυτταρική μεμβράνη, όπως διαπιστούται δια μεγεθύνσεων στο πολυπλασίο και ειδικές χρώσεις. Μαζεύοντας λοιπόν τα φυτά πέρυσι, έβλεπα απλώς τα φύλλα, τους κλαδίσκους, τ' άνθη, αλλά ταυτόχρονα αναπολούσα και τα σχέδια της ποικίλης εσωτερικής υφής των ιστών τους όπως αποκαλύπτονται στο μικροσκόπιο. Η γνώση αυτή πολλές φορές φανερώνοντάς μου σχήματα της ζωής ενδιαφέροντα, συνετέλεσε τα μέγιστα στη σύγχυση των αισθήσεων που έπαθα, συλλέγοντας τ' άνθη στη θέση που βρήκα την πέτρα» (σ. 197).

– αντικειμενικής είτε ψυχολογικής – υποκειμενικής» βλ. Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (1974)] και στην αναφορά στον Eco (σ. 46 και σημ. 12 εκεί), ως προς τη διάσταση της «εγκυκλοπαιδείας», θα ενέτασσα και τις φυτολογικές εγκυκλοπαιδικές γνώσεις του Ν. Γ. Πεντζίκη, τις οποίες ο συγγραφέας ενσωματώνει, από κοινού με μία σειρά άλλες, στα κείμενά του. Ωστόσο, ως προς τις συγκεκριμένες αυτές γνώσεις, δεν θεωρώ δεδομένο ότι το νόημα «διαμεσολαβείται ριζικά από τη μεταφορά της βιβλιοθήκης» (ό.π., σ. 47) ούτε ότι πρόκειται (απλώς) για «επανάληψη πρότερων αναπαραστάσεων, ανακυκλωμένη επαναμυθοποίηση των παλαιότερων μύθων» (ό.π., σ. 48). Βλ. και στη συνέχεια εδώ.

19. Οι ενσωματωμένες εδώ παραπομπές είναι στο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκη, *Το Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*, Άγρα, Αθήνα 2005. Παρόμοιες περιγραφές θα βρει ο αναγνώστης και σε αρκετές ακόμη σελίδες βλ. εκεί, σ. 112, 118-120, 148, 196-199, 213-214, 218.

Αλλά οι φυτολογικές γνώσεις του συγγραφέα Πεντζίκη δεν αποτελούν, κατά την άποψη μου, απλώς ένα μέρος του «πλούτου ερεθισμάτων και θεμάτων» ο οποίος, σύμφωνα με τη διατύπωση του Παν. Μουλλά, περιέχεται στο «πεντζικικό κείμενο». Προς μία άλλη κατεύθυνση, πιο βαθιά συναισθηματική, φαίνεται να δείχνουν ομολογίες όπως η ακόλουθη: «[...] η ψυχή μου πάντα ζήλεψε τη σκιερή διαμονή των δασών. Κάθε φορά που τυχαίνω σε δάσος, πάντα νιώθω σαν σε αναμονή, περιμένοντας ν' ακούσω κάποια φωνή, εκεί που γυρίζω αγγίζοντας ή χαϊδεύοντας τα δέντρα. Πιστεύω ότι μπορεί από τα δέντρα, ή από τα νερά που κατεβαίνουν κελαρύζοντας, από τ' αεράκι που γεμίζει μ' ενθουσιασμό ολόκληρο το βουνό και τους δρυμούς, να φτάσει στ' αυτιά μου η απόκριση. Τότε τίποτα δεν θα μπορεί να μ' εμποδίσει να συμπεριληφθώ στην ποικίλη συνοδεία του Θεού, όπου ανήκουν όλοι όσοι σκέφτονται σωστά, ανατρέποντας τα κοινώς νομιζόμενα ως σοφά» (σ. 215-216)<sup>20</sup>. Ωστόσο, και πάλι θα αντέτεινε κάποιος ότι παρόμοιες φυσιολατρικές εκδηλώσεις ανευρίσκονται και σε άλλα λογοτεχνικά κείμενα. Στην περίπτωση του Ν. Γ. Πεντζίκη, όμως, υπάρχει ένα ακόμα, και μάλιστα πολύ ισχυρό, επιχείρημα, που κατευθύνει την οπτική μας για τη σχέση του με τη Φύση σε, πραγματικά, ουσιαστικές περιοχές, καθώς σε τρία από τα πεζογραφήματά του, στα: *Αντρέας Δημακούδης, Ο πεθαμένος και η ανάσταση, Το Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης* (ο Παν. Μουλλάς ενώνει τα τρία αυτά και βάσει του ήρωα που τιτλοφορεί το

20. Παρόμοια στο *Αντρέας Δημακούδης*, όπου, επίσης, υπάρχουν λεπτομερείς περιγραφές φυτών, καθώς ο ήρωας συμμετέχει σε όλες τις εκδρομές «που αφορούν τη συλλογή φυτολογικών δειγμάτων» (βλ. Ν. Γ. Πεντζίκη, *Αντρέας Δημακούδης και άλλες μαρτυρίες χαμού και δεύτερης πανοπλίας*, Αγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις Α.Ε., Θεσσαλονίκη 1977, σ. 64), καταγράφονται και τα ακόλουθα: «Πήδηξε. Ντρασκάλωσε στα δέντρα. Δίχως ν' ακολουθεί ορισμένο μονοπάτι ή να ενδιαφέρεται να προσανατολιστεί για το πού βρισκόταν. Με άγρυπνα τα ένστιχτά του προχωρούσε στο δάσος. Οι δυσχέρειες, που δημιουργούσε η βλάστηση του 'διναν την εντύπωση ότι ολόκληρη η ύπαιθρος ήταν μια κάμαρη. Η προσωπική του κάμαρη. Έφτασε σε μια πηγή που απλωνόταν στρόγγυλη, γεμάτη νεροφακές, στη σκιά των δέντρων. Μάζεψε ένα πλήθος λουλούδια, που έκαμαν τα χέρια του όμορφα» (ό.π., σ. 66).

πρώτο, στηριζόμενος και σε δηλώσεις του συγγραφέα<sup>21</sup>), ο συγγραφέας συνδέει την ύπαρξη καθεαυτή του ήρωά του με τον κόσμο των φυτών.

Στο *Αντρέας Δημακούδης*, και ενώ το κείμενο βαδίζει προς το τραγικό τέλος, ο ήρωας αισθάνεται μία από τις πιο γνήσιες χαρές αγκαλιάζοντας (σ. 116)<sup>22</sup> μία *Abies Cephalonica, Varieta: Reginae Amaliae Heldreich*, περιστατικό το οποίο, πολλά χρόνια μετά, θυμίζει στο alter ego του του *Μυθιστορήματος της κυρίας Έρσης* (εκεί, σ. 344), όταν και εκείνο το κείμενο βαίνει προς το τέλος του. Αλλά, το πολύ σημαντικό (και σημαδιακό), βέβαια, εδώ είναι ο τρόπος, ο εντελώς πρωτότυπος, ακριβώς όπως τον ήθελε, και δικός του, με τον οποίο αποφασίζει να δείξει τα ερωτικά αισθήματά του στην αγαπημένη του, η οποία του έχει γίνει έμμονη ιδέα. Αποφασίζει, λοιπόν, προκειμένου να φθάσει «κοντά της καθαρός και αγνός [...] να ντυθεί ολόκληρος με λουλουδία. Θα μεταμορφωνόταν σε φυτό. Σ’ ένα δέντρο με ρίζες και κλαδιά και κορμί λεβέντικο» (σ. 123). Η όμορφη και αγνή όψη, δηλαδή, που επιλέγει ο ήρωας για να τον εκπροσωπήσει με τον καλύτερο τρόπο είναι ένα δέντρο. Η κατάσταση, ωστόσο, αλίμονο, δεν εξελίχθηκε βάσει του σχεδίου του, ούτε ως προς τη μεταμόρφωσή του καθεαυτή, ούτε ως προς την αντίδραση της παραλήπτριας του δώρου, και ο ήρωας αυτοκτονεί, χαρούμενος, παρ’ όλα αυτά, χάρη στην αγάπη που τον πλημμύριζε.

21. Βλ. Παν. Μουλλάς, «Ο παλίμψηστος κώδικας του Ν. Γ. Πεντζίκη», *Παλίμψηστα και μη*. Κριτικά δοκίμια, ό.π., σ. 193 – ο Μουλλάς, πάντως, μάλλον υποβαθμίζει την παρουσία του Δημακούδη στο *Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*. Από την άλλη, ο Ηλίας Γιούρης αποσυνδέει το *Αντρέας Δημακούδης* από το «κυρίως corpus του πεντζικικού έργου» (βλ. Ηλίας Γιούρης, *Η Ποιητική του Ν. Γ. Πεντζίκη*, ό.π., σ. 83 / σημ. 5), επί τη βάση των διαφορετικών, “κλασικών” όσον αφορά στο πρώτο μυθιστόρημα, αφηγηματικών τεχνικών, χωρίς να συνυπολογίζει, αφ’ ενός, την επανεμφάνιση του ήρωα του τίτλου, με το πλήρες όνομά του, σε ένα άλλο μυθιστόρημα, 30 σχεδόν χρόνια μετά –από *Το Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*, μάλιστα, ο συγγραφέας παραπέμπει σαφέστατα, μέσω μιας υποσημείωσης (βλ. εδώ στη συνέχεια), στο πρώτο του μυθιστόρημα– και, αφ’ ετέρου, τη θεματική διασύνδεση των τριών προαναφερθέντων πεζογραφημάτων, την οποία υποστηρίζουμε (και) εδώ.

22. Οι ενσωματωμένες εδώ παραπομπές είναι στο Ν. Γ. Πεντζίκη, *Αντρέας Δημακούδης και άλλες μαρτυρίες χαμού και δεύτερης πανοπλίας*, Αγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις Α.Ε., Θεσσαλονίκη 1977.

Σε αντίστροφη πορεία, τώρα, το ανώνυμο *alter ego* του στο *Ο πεθαμένος και η ανάσταση* επανέρχεται στη ζωή χάρη στην έμπνευση που δημιουργείται από την παρατήρηση μιας λάμπας, ενός bulb, όπως παρατηρεί η Ελένη Γιαννακάκη, η οποία, ωστόσο, δεν αξιοποιεί περαιτέρω την επισήμανση ότι bulb σημαίνει στην αγγλική γλώσσα και τον βολβό των φυτών, περιοριζόμενη στη μεταφορική σχέση αυτού του τελευταίου με την παράδοση<sup>23</sup>. Η στιγμή της ανάστασης, πάντως, η οποία ταυτίζεται με τη στιγμή της αυτογνωσίας (κατά την ίδια ερευνήτρια)<sup>24</sup>, ακολουθείται, στο δεύτερο μέρος πλέον του βιβλίου, από το πλάσιμο ενός ολόκληρου κόσμου με μόνο εργαλείο τη γλώσσα. Μια γλώσσα, ωστόσο, που δεν είναι, παρόλο που λειτουργεί ως τέτοια, μια «αυτάρκης και αυτοδύναμη οντότητα» (κατά τη διατύπωση της Γιαννακάκη)<sup>25</sup>, αφού δεν θα μπορούσε να “ζωντανέψει” χωρίς την προϋπόθεση της υλικής φύσης – και αυτό το γνωρίζει οπωσδήποτε και το απολαμβάνει ο Ν. Γ. Πεντζίκη. Μαζί του απολαμβάνει και ο αναγνώστης τις σελίδες εκείνες όπου μία αφάνταστη ποικιλία φυτών παρελαύνει εμπρός στα μάτια του, πλαισιώνοντας με τον ιδανικότερο τρόπο την ανάσταση του νέου· ιδού ένα δείγμα: «Δέντρα, άριος [sic] και πλατάνια πολλά. Τα πεσμένα φύλλα του πλάτανου έχουν μια σκληρή ευωδιά. Το κάθε φύλλο στα τοπόλια παίζει και τρέμει με το παραμικρό αεροφύσημα. Κατόπι αρχινάν τα καραγάτσια, οι φτελιές με εδώ κι εκεί ξηρά κλαδιά, που ξεχωρίζουν ανάμεσα στο σκοτεινό βαθύ φύλλωμα. Καβάκια, αγριόλευκες, λεύκες ολόσιες. Ιτιές που τα κλαδιά τους με αποχρώσεις ερυθρωπές, βγαίνουν όλα μαζί από τη χοντρή κεφαλή του δέντρου. [...] Η υγρασία στοιχειώνει τα τριγύρω δέντρα, ντύνοντάς τα με πράσινο μούσκλη σαν κατιφέ. Από τους αρμούς και ρόζους κρεμιέται τριχότριχα και πολυτρίχια, σαν αρχαίο αφιέρωμα κόμης, *Adiantum Capillus Veneris*. [...] Μεσ σε υγρή χλωρασιά, που θρασομανούν δρακοντιές, φιδόχορτα, νεράγκαθα, νερόκρινα, σπιθάνακες, γλαδίολοι, δίπλα στ’ αυλάκι, φτέρη τριγύρω

23. Βλ. Ελένη Γιαννακάκη, «Ο θάνατος και η ανάσταση του Νάρκισσου: *Ο πεθαμένος και η ανάσταση* του Ν. Γ. Πεντζίκη», *Παλίμψηστον*, 11 (1991) 101-125 / εδώ 121.

24. Βλ. Ελένη Γιαννακάκη, «Ο θάνατος και η ανάσταση του Νάρκισσου: *Ο πεθαμένος και η ανάσταση* του Ν. Γ. Πεντζίκη», ό.π., σ. 117.

25. Βλ. Ελένη Γιαννακάκη, «Ο θάνατος και η ανάσταση του Νάρκισσου: *Ο πεθαμένος και η ανάσταση* του Ν. Γ. Πεντζίκη», ό.π., σ. 119.



και βάτοι, και αρκουδόβατος, και σμίλακας [...]. Τριγυρίζει στο δάσος ανάμεσα στα λουλούδια που ανοίγουν νυφούλες, σαν λιώσουν τα χιόνια, κρόκοι και καμπανούλες κάτω από τις μυρτιές και τις μυρσίνες, στον ίσκιο από το φράξο και το σφενδάμι. Στις λόγχμες με τ' άγριο πυξάρι, το τσιμισίρι, τον άγανο, τις κουτσουπιές, λουλούδια σαν καντηλάκια και σαν σκυλάκια που αλυχτούν, όμοια στο ρύγχος». «Το ρίζωμα», γράφει σε ένα σημείο ο Πεντζίκης, «είναι το πρώτο δίδαγμα που αποκομίζει ο νέος που αυτοκτόνησε, ταξιδεύοντας στο θαυμάσιο τόπο, για να λάβει το σχήμα της ανάστασης»<sup>26</sup>.

Ύστερα από τις δύο προηγούμενες, ρηξικέλευθες (η καθεμιά για διαφορετικούς λόγους) εμφανίσεις του ήρωα του Ν. Γ. Πεντζίκη, δεν μας εκπλήσσει πια τόσο η τρίτη του εμφάνιση, στο *Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*, που τον παρουσιάζει ως μισό άνθρωπο και μισό φυτό. Το φυτό είναι το *Agum Drancuculus*, κοινώς φιδόχορτο, και περίπου στο μέσον της έκτασης του βιβλίου (σ. 188) βρίσκεται να αναπληρώνει, «με την εξαιρετική εις χρώμα και σχήμα άνθησή» του, το από τη μέση και κάτω σώμα του ήρωα, έστω και αν όλα αυτά διαδραματίζονται μέσα σε ένα όνειρο (όπως αποσαφηνίζεται πριν το τελευταίο τέταρτο του βιβλίου, σ. 296).

Μια τέτοια εμφάνιση, λοιπόν, ενός λογοτεχνικού ήρωα, και μάλιστα εις τριπλούν, προχωρά πέρα τόσο από οποιοδήποτε λεξικογραφικό πνεύμα, ακόμα και όταν πρόκειται για την «τρομακτική φυτολογική εμβρίθεια» του Ν. Γ. Πεντζίκη<sup>27</sup>, όσο και πέρα από οποιονδήποτε

26. Για τα παραπάνω παραθέματα βλ. Ν. Γ. Πεντζίκης, *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*, Άγρα, Αθήνα 1987, σ. 133, 134, 136, 142.

27. Ο «φυσιολατρικός / επιστημονικός νατουραλισμός», στην περίπτωση του Ν. Γ. Πεντζίκη, ομοιάζει, ως προς την απόπειρα ειδολογικής κατηγοριοποίησης ενός θεματικού στοιχείου που απαντά σε ένα λογοτεχνικό έργο, με τον «νατουραλιστικό» θρησκευτισμό «ο οποίος έχει υποστηριχθεί ότι χαρακτηρίζει το έργο του και ο οποίος αντιδιαστέλλεται από μια «ιδεαλιστική», «αποπνευματωμένη» και «αφηρημένη» αντίληψη της Ορθοδοξίας (βλ. σχετικά στο Ηλίας Γιούρης, *Η Ποιητική του Ν. Γ. Πεντζίκη*, ό.π., σ. 201-2 / σημ. 4), με τον ίδιο τρόπο που η «φυτολογική εμβρίθεια» αντιδιαστέλλεται από μια «κοινής χρήσης» φυσιολατρία. Ωστόσο, η υλικότητα των ως άνω «νατουραλισμών» μάλλον επιβεβαιώνει παρά αναιρεί το ιδεολογικό τους πλαίσιο (βλ. σχετικά Ηλίας Γιούρης, *Η Ποιητική του Ν. Γ. Πεντζίκη*, ό.π., σ. 202 / σημ. 5).

«φροϊδικό ονειροκρίτη»<sup>28</sup>, για να επιβεβαιώσει πρώτα από όλα μια λατρεία, κατά τη γνώμη μου, αδιαμφισβήτητη: αυτήν του συγγραφέα και ανθρώπου Ν. Γ. Πεντζίκη για τον κόσμο και το τοπίο των φυτών (κάτι που ο Σεφέρης φαίνεται να εντόπισε, και ιδιοσυγκρασιακά ίσως, με την ανάγνωσή του).

Εντελώς διαφορετική από αρκετές απόψεις, σε σύγκριση με τους δύο προαναφερθέντες συγγραφείς, είναι η περίπτωση του Νικηφόρου Βρεττάκου, στο έργο του οποίου, ωστόσο –το ποιητικό, βεβαίως, αλλά και το πεζογραφικό– το φυσικό τοπίο, ιδίως το τοπίο των δέντρων, παρουσιάζεται μέσα από τέτοια βαθιά γνώση, αγάπη και απόλυτη εξοικείωση, ώστε να αμιλλάται, κατά το δυνατόν, τις επιστημονικές γνώσεις και ανησυχίες του Τσέχωφ ή τη λεξικογραφική διάσταση του έργου του Ν. Γ. Πεντζίκη. Η ίδια η εικόνα του ανθρώπου Νικηφόρου Βρεττάκου, την οποία όλοι, λίγο έως πολύ, φέρνουμε στον νου μας, μιλά με περισσή ευγλωττία για έναν ποιητή – καλλιεργητή· καλλιεργητή όχι μόνον του ποιητικού, αλλά και του φυσικού τοπίου.

Ο Βρεττάκος γεννήθηκε και ανατράφηκε μέσα στη φύση, στα χώματα και στους βράχους της ιδιαίτερης πατρίδας του και, πολύ πριν αυτά αρχίσουν να αποκτούν στο πνευματικό του σύμπαν συμβολικές διαστάσεις, τον είχαν ήδη καταστήσει κοινώνό του αληθινού και αενάως επαναλαμβανόμενου μυστηρίου τους. Όταν ο Βρεττάκος γράφει για τα ανθισμένα του δέντρα, τις μηλιές, τις λεμονιές, τις μυγδαλιές, τις αχλαδιές, που προσέρχονται κι εκείνος τα υποδέχεται «με το φως μες στο στήθος μου κρεμασμένο / σε δέσμες από άσπρα ποιήματα»<sup>29</sup>, δεν έχει απλώς υπ' όψιν του τη μορφή ή έστω και την αφή αυτών των δέντρων· τα έχει γνωρίσει από το πρώτο τους πράσινο φυλλαράκι μέχρι τα γηρατειά ή τις αρρώστιες τους, όπως και σε όλες τις εποχικές αλλαγές, τις ταλαιπωρίες και τις καταστροφές που τα απειλούν. Αλλιώς δεν θα μπορούσε να γράφει στίχους σαν αυτούς: «Θάθελα να επέστρεφα

28. Για τους προηγούμενους χαρακτηρισμούς βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*. τ. Γ', ό.π., σ. 223, 226.

29. Πρόκειται εδώ για το ποίημα «Κυριακάτικη συνάντηση» από την ενότητα «Τα μικρά δέντρα του κήπου μου» της συλλογής *Ο Διακεκριμένος πλανήτης*· βλ. στο Νικηφόρος Βρεττάκος, *Τα Ποιήματα*, τόμ. Γ', εκδόσεις «Τρία Φύλλα», Αθήνα 1991, σ. 185.

κάποτε στη ζωή. / Αγκαλιάζοντας μίαν ανθισμένη μηλιά, / να μπερδέψω μαζί με τις ρίζες της / μες στο χώμα τα πόδια μου. / Να μη φύγω ποτέ. Να γίνουμε μια / μηλιά και οι δυο» ή σαν αυτούς: «Υπάρχουν κι αυτοί που με είδαν τη νύχτα / γυρίζοντας μ’ ένα θαμπό φαναράκι / να φωτίζω ένα-ένα τα δέντρα / του κήπου μου (φύσαγε, έβρεχε / ήταν σκοτάδι) να ιδώ αν φοβούνται / ή αν κρυώνουν, όπως έκανα κάποτε / στα παιδιά μου. Υπάρχουν κι αυτοί / που με ακούσαν να φεύγω μετά / μουρμουρίζοντας: «Δόξα σοι, είμαστε / όλοι καλά»»<sup>30</sup>. Έτσι, ακόμα και αν η Φύση στο έργο του συγκεκριμένου συγγραφέα επενδύεται με νοήματα έξω από αυτήν, προερχόμενα από την ηθική συνείδησή του – όπως, εξάλλου, συνήθως συμβαίνει στη σχέση της Φύσης με την Τέχνη–, η λεκτική παρουσία αυτής της Φύσης εδώ πείθει για την αλήθεια της αυθεντικής σχέσης του συγγραφέα μαζί της, σχέσης που δεν προϋποτίθεται παρά σε πολύ λίγες περιπτώσεις δημιουργών.

Ο όρος «αυθεντικός» θεωρώ πως στάθηκε καθοριστικός και για τη μελέτη του έργου του Νικηφόρου Βρεττάκου από τον Βαγγέλη Αθανασόπουλο, ο οποίος τον εντάσσει στην “κατηγορία” των «αυθεντικών αθών ποιητών»<sup>31</sup>, των ποιητών, δηλαδή, που είτε από απόγνωση είτε

30. Πρόκειται για τα ποιήματα «Αίνος» και «Σύννοικοι» αντίστοιχα· βλ. στο Νικηφόρο Βρεττάκο, *Τα Ποιήματα*, ό.π., σ. 188, 186.

31. Για μια διαφορετική «αθωότητα» κάνει λόγο η Ελένη Λαδιά αναφερόμενη στο σύμβολο του δέντρου στην ποίηση του Δ. Π. Παπαδίτσα: «Το καθαρότερο στοιχείο στην ποιητική λειτουργία, πιστεύουμε πως είναι η αθωότητα: η ποιητική αθωότητα, όπως την ανακαλύπτουμε στην ποίηση του Χαίλντερλιν. Λέγοντας ποιητική αθωότητα εννοούμε πως ο ποιητής «κουβανεί μέσ’ την ψυχή του» την μνήμη του κόσμου, “το συλλογικό ασυνείδητο”, όπως λέγει ο Γιουγκ, χωρίς συγχρόνως να έχει συνείδηση του πολύτιμου φορτίου του.

Ένας ποιητής που μας ξαφνιάζει και μας γοητεύει με την ποιητική του αθωότητα είναι ο Παπαδίτσας. Το σύμβολο του δέντρου που κυριαρχεί στην ποίησή του, είναι ένας από τους πολλούς σηματοδότες αυτής της ποιητικής αθωότητας, μια αστραφτερή παρουσία, φορτισμένη με ποικίλες έννοιες. Το δένδρο ως σύμβολο του όντος, βαθιά συγγενεύει με την μινωική και μυκηναϊκή δενδρολατρία, που έβλεπε στο δένδρο την ίδια την θεότητα ή την μεταμόρφωσή της, το δένδρο σαν σύμβολο ζωής και θανάτου, η ανάσα του δένδρου που εμψυχώνει τον άνθρωπο και εξωραΐζει τον έρωτά του, το δένδρο μυστικό, νύχτα και άρωμα, το δένδρο καθαυτό τελικά, που η μεγάλη του αναγωγή βρίσκεται στο ουράνιο δένδρο. Από την μυθολογία γνωρίζουμε την παράδοση σχετικά

από ενθουσιασμό είτε από αγνότητα αφιερώνουν τη ζωή τους στην ποίηση<sup>32</sup>. «Ο διάλογος του Βρεττάκου με τον εαυτό του –δηλαδή με τον ποιητή– και με την ποίηση είναι μια χαμηλόφωνη, απλή, ειλικρινής συνομιλία ενός εργάτη με τα χέρια του και, αντίστοιχα, με το έργο των χεριών του», γράφει ο Αθανασόπουλος, μια συνομιλία που «αναπτύσσεται με ένα λόγο ανεπιτήδευτο και ακαλλώπιστο» (σ. 148)<sup>33</sup>. «Η αντίληψη που ο Βρεττάκος έχει για την ποίηση είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, επειδή είναι πολύ ρεαλιστική και προσγειωμένη» (σ. 148). «Με τον τρόπο αυτόν, φαντάζομαι», συνεχίζει ο Αθανασόπουλος, «θα κατόρθωσε να πείσει τον εαυτό του πως γράφοντας ποιήματα δεν ζει παρασιτικά μέσα στην κοινωνία των ανθρώπων και, έτσι, να απαλλαγεί από την αντίστοιχη ενοχή» (σ. 149). «Ο ποιητής δεν παρουσιάζεται ως ένας λειτουργός του πνεύματος, δεν χαρακτηρίζεται από ματαιοδοξία και μεγαλοφροσύνη· δεν εμφανίζεται διαφοροποιούμενος από τους συνανθρώπους του πιστεύοντας πως είναι ένα προνομιούχο ανώτερο ον, ένας προφήτης ή ένας επί της γης αντιπρόσωπος του Θεού. Ο Βρεττάκος, όταν βλέπει τον εαυτό του ως ποιητή, τον κοιτάζει στα χέρια, όπως θα κοίταζε στα χέρια έναν αγρότη ή έναν εργάτη» (σ. 150).

Και πράγματι, σύμφωνα με την εικόνα του Νικηφόρου Βρεττάκου που έχουμε στον νου μας, τα χέρια του ήταν χέρια αγρότη. Το ερμηνευτικό κλειδί που διάλεξε ο ερευνητής αποδεικνύεται έτσι, αληθινά,

με το ουράνιο δένδρο. Τα περιπλανώμενα στον ουρανό σύννεφα σχημάτιζαν τα κλαδιά του περίφημου αυτού δένδρου, των οποίων η ζωγραφική απεικόνιση στον ουράνιο θόλο προξενούσε ιερό δέος. Το δένδρο σύμβολο της πρώτης αρχής, του όντος, ομοιάζει με δοχείο που αποθηκεύει κάτι από την ιερότητά του»· βλ. στο δοκίμιο με τον τίτλο «Η Δενδρολατρία», στον τόμο Ελένη Λαδιά, *Ο αγαπημένος του Όντος. Κείμενα για την ποίηση του Δ. Π. Παπαδίτσα*, Έκδοση 2η συμπληρωμένη, Λογείον, Τρίκαλα 2011, σ. 27-39 / εδώ, σ. 27.

32. Για όσα καταγράφονται εδώ και στη συνέχεια βλ. στο Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Το Ποιητικό Τοπίο του Ελληνικού 19ου και 20ού αιώνα*, τόμ. Β', Καστανιώτης, Αθήνα 1995, στο κεφάλαιο εκεί για τον Νικηφόρο Βρεττάκο, όπου περιλαμβάνονται τα μελετήματα «Ο Διάλογος του Νικηφόρου Βρεττάκου με την Ποίηση» (σ. 145-180) και «Η τριλογία της συνείδησης του εαυτού και του κόσμου (1939-1949)» (σ. 181-229)· η αναφορά εδώ στη σ. 146.

33. Οι ενσωματωμένες εδώ παραπομπές είναι στο Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Το Ποιητικό Τοπίο του Ελληνικού 19ου και 20ού αιώνα*, ό.π.

εμπνευσμένο, καθώς, μάλιστα, εξακολουθεί την ανάλυσή του ως εξής: «Το ποίημα, κατά τον Βρεττάκο, δεν είναι συνέπεια μιας υπέρβασης [...] το ποίημα είναι καρπός μιας φυσικής νομοτέλειας: όπως λίγο πριν μπει η άνοιξη, κάτω από το χρώμα μυρμηγκιάζει μια ασυγκράτητη δύναμη, κάτω από τον φλοιό των δέντρων φουσκώνει η μουσική κίνηση των χυμών κι ακόμη κι η πετρώδης γη μπορεί κι ανθίζει, έτσι και ο εργάτης της ποίησης πλημμυρίζει από τη δύναμη της εποχής και τα δάχτυλα των χεριών του αναζωογονούνται και αδημονούν να πιάσουν την πένα» (σ. 151). Ωστόσο, όπως επισημαίνει και ο Αθανασόπουλος, ο ποιητής ομολογεί ή παραπονείται ότι υπάρχουν εγγενείς αδυναμίες «ως προς την αντίληψη, την έκφραση, τη γλώσσα και την ολοκλήρωση» του ποιητικού έργου (σ. 161)· επί παραδείγματι, ο Βρεττάκος διαμαρτύρεται επειδή δεν βρίσκει «τις λέξεις γιατί είν’ απ’ του κόσμου / τον πλούτο πιο λίγες. Πιο λίγες απ’ τα / γεγονότα της άνοιξης»<sup>34</sup>. Η συνειδητοποίηση παρόμοιων αδυναμιών τον οδηγεί, από τη μια, στην σκέψη ότι «από τη στιγμή που δεν κατόρθωσε να φτιάξει ένα ολοκληρωμένο έργο, προτιμότερο θα ήταν να φύτευε δέντρα, που θα εντάσσονταν πιο εύκολα στον ρυθμό και στη διάρκεια του σύμπαντος» (σ. 165) και, από την άλλη, τον οδηγεί στη σύνθεση ποιημάτων όπως το ακόλουθο, με τον τίτλο «Τα Δέντρα και η Συνειδηση»: «Αύριο, μεθαύριο, λέω, όσο θα ’ναι καιρός, / ν’ ανεβώ να φυτέψω στο λόφο μου εκείνα τα δέντρα / να με αντιπροσωπώσουν στον τομέα της δημιουργίας. Τόσον / ήλιο πολύ που θησαύρισα και στο τέλος δεν μπόρεσα / μέσα σε λέξεις να τον κλείσω τον αιώνιο, / να φτιάξω μια διδασκαλία της ομορφιάς του-λάχιστο, / να φτιάξω ένα περιδέραιο ολόλαμπρο για τις ψυχές. / Μα αυτά τα δέντρα συμμετέχοντας στο μέγα έργο, / κινούμενα μες στο κινούμενο σύμπαν σαν συνειδήσεις, / σ’ ένα άλλο θαύμα μεταβάλλοντας τον ήλιο που μου διέφυγε, / θα μου ευκολύνουνε τη διέλευση από τους κριτές. // (Τα φαντάζομαι κιόλας, δυνατά, αιωνόβια, / φορτωμένα ως τα κούτσουρα με άνθη να σαλεύουν προς όλες / τις διευθύνσεις, προτείνοντας, με ψιθύρους αγάπης, / τους καρπούς της ειρήνης τους.)

34. Στίχοι από το ποίημα «Η γλώσσα και το προσκλητήριο», της συλλογής *Το βάθος του κόσμου*· παρατίθεται στο Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Το Ποιητικό Τοπίο του Ελληνικού 19ου και 20ού αιώνα*, ό.π., σ. 162.

// Αύριο, μεθαύριο, λέω, όσο θα 'ναι καιρός, / ν' αντικατασταθώ φυτεύοντας εκείνα τα δέντρα»<sup>35</sup>.

Συνοφίζοντας. Στη θεματική του παρόντος συνεδρίου περιλαμβανόταν και η ρήση του σημαντικού θεωρητικού του τοπίου Simon Schama, σύμφωνα με την οποία «Τα τοπία είναι πρώτα πολιτισμός και μετά είναι φύση». Αυτή η ρήση είναι προδιαγεγραμμένο, βέβαια, ότι θα ανατραπεί, καθώς η Φύση μέλλει, τελικά, και αυτή τη φορά, να μας υπερβεί, αφήνοντας πίσω της ακόμα και έντιμες προτάσεις και υλοποιήσεις, όπως αυτές του αιρετικού Γάλλου αρχιτέκτονα τοπίου, βοτανολόγου, εντομολόγου και συγγραφέα Ζιλ Κλεμάν<sup>36</sup>. Ο «φυσιολατρικός / επιστημονικός νατουραλισμός», για τον οποίο έγινε λόγος στην παρούσα μελέτη –«φυσιολατρία» με την έννοια της «αίσθησης της φύσης» όπως αναπτύχθηκε ουσιαστικά για πρώτη φορά στους νεότερους χρόνους<sup>37</sup> και «νατουραλισμός»<sup>38</sup> με την έννοια της σοβαρής, υπεύθυνης έως και επιστημονικής αντιμετώπισης– και ο οποίος θα μπορούσε να απολήξει και να συμπυκνωθεί στα λόγια του Χρυσόστοφ από το *Στοιχείο του Δάσους* του Τσέχωφ: «Ας καούν τα δάση, εγώ

35. Βλ. στον τόμο Νικηφόρος Βρεττάκος, *Η εκλογή μου. Ποήματα 1933-1991*, Ποταμός, Αθήνα 2008, σ. 242.

36. Βλ. σχετικά στο άρθρο του Βαγγέλη Βαγγελάτου, «Αφήστε τη φύση ελεύθερη», εφημ. *Ελευθεροτυπία* [Σάββατο 5 Φεβρουαρίου 2011, Ένθετο: *Η άλλη όψη*, σ. 4].

37. Η ίδια η φυσιολατρία, βέβαια, έχει αισθητική σημασία και δεν σχετίζεται άμεσα με τη ζωή μέσα στη φύση· γι' αυτό και ο Georg Simmel κάνει σαφή διάκριση ακόμη και μεταξύ της «αίσθησης της φύσης» που αναπτύχθηκε ουσιαστικά για πρώτη φορά στους νεότερους χρόνους και της βαθιάς αίσθησης της «φύσης», όπως φανερώνεται στις θρησκείες των πιο πρωτόγονων εποχών· βλ. στο Georg Simmel – Joachim Ritter – Ernst H. Gombrich: *Το Τοπίο*, επιμ. Διονύσης Καββαθάς, επίμετρο: Νίκος Δασκαλοθανάσης, Ποταμός, Αθήνα 2004, σ. 14.

38. Για μία σφαιρική – διακαλλιτεχνική αντιμετώπιση του Νατουραλισμού βλ. και στο *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις – Μετασχηματισμοί – Όρια*, επιμ. Ελένη Πολίτου – Μαρμαρινού, Βίκυ Πάτσιου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008. Αλλά και για μια διαφορετική ματιά στην ψευδο-αντικειμενικότητα και τον ψευδο-επιστημονισμό των φορμαλιστικών και νατουραλιστικών μεθόδων βλ. στο Georg Lucács, *Writer and critic and other essays*, edited and translated by Arthur D. Kahn, The Merlin Press Ltd, Universal Library Edition, 1971, ιδιαίτερα στα δοκίμια «Narrate or Describe?» και «The Intellectual Physiognomy in Characterization».

θα φυτέψω άλλα!», αυτός ο φυσιολατρικός / επιστημονικός νατουραλισμός μπορεί να είναι η αναγκαία, αλίμονο, λύση για τον άνθρωπο, δεν είναι, όμως, η έσχατη λύση για την ίδια τη Φύση, που δεν χρειάζεται, στ’ αλήθεια, σωτήρες. Η Φύση θα φροντίσει τον εαυτό της, όταν ο άνθρωπος δεν θα είναι πια εκεί.

### Abstract

Stavroula Tsouprou

The artist’s “selflessness” in the «Poetics of the landscape»: a literary movement on the fringe of a «natureloving / scientific naturalism»

The three parts of this paper, the subject of which belongs in the dialogue between Art and Science and in which, of necessity, due to the wide field of the research, I have had to restrict the concept of the landscape, in most cases, solely to the Tree, which, of course, in one way or another, is dominant in Nature, refer to: the first, to an example of a scientific approach to Nature by a most important man and writer, Anton Chekhov; the second, to the presentation of Nature by the writer N. G. Pentzikis and the comments made thereon by George Seferis; and the third, to the empirical and, therefore, up to a point, also scientific at that, approach to Nature by a major Greek poet and arboriculturalist, Nikiforos Vretakos.





## ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ ΤΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ ΤΟΥ Α΄ ΤΟΜΟΥ

### ΒΑΡΕΛΑΣ ΛΑΜΠΡΟΣ

Ο Λάμπρος Βαρελάς γεννήθηκε το 1968 στο Βαθύρρευμα Τρικάλων. Σπούδασε Ελληνική Φιλολογία στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Δίδαξε στην ιδιωτική δευτεροβάθμια εκπαίδευση, διετέλεσε τακτικός ερευνητής νεοελληνικής και ευρωπαϊκής λογοτεχνίας στο Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, είναι Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας στο ΑΠΘ και συνεργάζεται με το Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα αφορούν κυρίως τη νεοελληνική λογοτεχνία του 19ου και του 20ού αιώνα, τη λογοτεχνία στον τύπο, τη λογοτεχνία στην εκπαίδευση, τη νεοελληνική κριτική, τη βιβλιογραφία και τα περιοδικά λόγου και τέχνης. Έχει ασχοληθεί με μείζονες και ελάσσονες Έλληνες λογοτέχνες (Γεώργιος Βιζυηνός, Μιχαήλ Μητσάκης, Ανδρέας Καρκαβίτσας, Κωστής Παλαμάς, Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, Εμμανουήλ Ροΐδης, Γιάννης Σκαρίμπας, Σπυρίδων Ζαμπέλιος, Μαρίνος Παπαδόπουλος Βρετός, Πάνος Ηλιόπουλος, Επαμεινώνδας Κυριακίδης κ.ά.).

### ΒΑΡΣΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ

Ο Γιώργος Βάρσος, Επίκουρος Καθηγητής του τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, έχει σπουδάσει στα Πανεπιστήμια Αθήνας, Μοντρεάλ και Γενεύης. Ειδικεύτηκε σε θέματα ιστορίας και θεωρίας της λογοτεχνίας και της λογοτεχνικής μετάφρασης, με έμφαση στην ποίηση και έρεισμα, μεταξύ άλλων, το έργο του Βάλτερ Μπένγιαμιν (διδακτορική διατριβή με τίτλο: *The Persistence of the Homeric Question*, Γενεύη 2002). Έχει δημοσιεύσει σχετικές μελέτες σε επιστημονικά περιοδικά και σύμμεικτους τόμους. Έχει επιμεληθεί την έκδοση τόμου με τίτλο *Disparaître*, του περιοδικού *Intermédialités* (έκδοση Centre de Recherche sur l'Intermédialité, Πανεπιστήμιο Μοντρεάλ) και είναι συγγραφέας του πρώτου τόμου της *Ιστορίας της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας* του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου όπου και διδάσκει το αντικείμενο. Έχει μεταφράσει λογοτεχνία (Έζρα Πάουντ, Ουόλτερ Πέητερ κ.λπ.) και θεωρία (Πώλ ντε Μαν, Φρέντρικ Τζέημσον κ.λπ.). Ήταν πρόσφατα προσκεκλημένος ερευνητής (*Stanley J. Seeger Research Fellow*) του Προγράμματος Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πρίνστον.

ΔΑΣΚΑΡΟΛΗ Γ. ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ

Η Αναστασία Γ. Δασκαρόλη γεννήθηκε στην Αθήνα και φοίτησε στη Γερμανική Σχολή Αθηνών (Dörpfeld Gzmnasium). Σπούδασε στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ και προχώρησε σε μεταπτυχιακές σπουδές γερμανικής και γαλλικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Heidelberg, όπου το 1993 ανηγορεύθη διδάκτωρ, με εργασία σχετικά με την πρόσληψη του Σοφοκλέους στη γερμανόφωνη Γραμματολογία, από την εφεύρεση της τυπογραφίας έως τον Διαφωτισμό (16ο-17ο αι.). Εργάστηκε ως υπάλληλος στη Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή Αθηνών, ως μεταφράστρια στην ΕΟΚ, ως επιστημονική βοηθός στο Πανεπιστήμιο της Heidelberg και ως εμπειρογνώμων στη Γενική Διεύθυνση Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων του ΥΠΕΞ. Δίδαξε γερμανική γλώσσα στο Διδασκαλείο Ξένων Γλωσσών του ΕΚΠΑ και γερμανική οικονομική ορολογία στο Οικονομικό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Το 2002 εξελέγη λέκτωρ και το 2010 Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, με γνωστικό αντικείμενο τη Μετάφραση και τη Συγκριτική Γραμματολογία.

ΔΟΥΚΑ-ΚΑΜΠΙΤΟΓΛΟΥ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ

Η Αικατερίνη Δούκα-Καμπίτογλου είναι Ομότιμη Καθηγήτρια του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Δίδαξε Αγγλική και Συγκριτική Λογοτεχνία στο Τμήμα Αγγλικής του Α.Π.Θ. Το συγγραφικό της έργο περιλαμβάνει δημοσιεύσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό, κυρίως σε θέματα που σχετίζονται με την ποίηση και την ποιητική του ρομαντισμού, τη φιλοσοφία, την ελληνική και συγκριτική λογοτεχνία, τη θεωρία της λογοτεχνίας, τη φεμινιστική κριτική και τις πολιτισμικές σπουδές. Ενδεικτικά αναφέρονται τα βιβλία: *Plato and the English Romantics: διάλογοι* (Routledge, London / New York 1990), *Φαντασιώσεις του θηλυκού: Από τη Σαπφώ στον Ντεριντά* (Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 2003), *Σώμα της ηδονής και της οδύνης: Μορφές ενσάρκωσης στην ελληνική ποίηση* (Ιανός, Θεσσαλονίκη 2005), *Μυθιστόρημα γυναίκας: Ποιήτριες του εικοστού αιώνα* (Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2007), *Ο Άμλετ του Γιώργου Χειμωνά: Αναβιώνοντας τη δύσθυμη Αναγέννηση* (Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2008), *Ανδρό-γυνες αναγνώσεις: Πέρσου Σέλλεϋ & Μαίρη Σέλλεϋ* (Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2010), *Η Ελλάδα του Ρομαντισμού: Προσεγγίσεις των Άγγλων ποιητών Μπάυρον, Σέλλεϋ, Κητς* (Εκδόσεις ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2012).

#### ΚΑΡΑΚΑΣΗ ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Η Κατερίνα Καρακάση γεννήθηκε στην Αθήνα και πραγματοποίησε σπουδές Γερμανικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, όπου έκανε και το διδακτορικό της με υποτροφία του ΙΚΥ. Από το 2000 έως το 2005 εργάστηκε στο Πανεπιστήμιο του Essen-Duisburg, στη Γερμανία, στο τμήμα Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας ως επιστημονικός συνεργάτης. Από το 2005 είναι λέκτορας, και από το 2017 Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Αθηνών στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας με αντικείμενο τη γερμανική λογοτεχνία και τη συγκριτική γραμματολογία. Από το 2006 είναι μέλος ΣΕΠ στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο στην Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας. Έχει δημοσιεύσει επιστημονικά άρθρα για τη γερμανική λογοτεχνία του 18ου και του 20ού αιώνα, για συγκριτολογικά και θεωρητικά γραμματολογικά ζητήματα, για τη σχέση σώματος και λογοτεχνίας στον Διαφωτισμό και τον Μοντερνισμό κ.ά. Από το 2010 είναι υπότροφος της Humboldt-Stiftung στο Πανεπιστήμιο της Konstanz στη Γερμανία. Η μονογραφία της με τίτλο *Όψεις του Τραγικού*. Από τον Πλάτωνα ως τον Ρακίνα κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Gutenberg.

#### ΚΑΤΣΙΚΑΡΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ

Ο Θόδωρος Κατσικάρος είναι σύμβουλος-καθηγητής Ιστορίας της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Είναι απόφοιτος των Φιλοσοφικών Σχολών Αθηνών και Λυών (Lyon III, Jean Moulin), κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου D.E.A. και διδάκτωρ (Docteur ès Lettres) Συγκριτικής Γραμματολογίας του I.N.A.L.C.O. Παρισίων. Τα συγγραφικά και ερευνητικά του ενδιαφέροντα εστιάζονται στην επίδραση του γαλλικού 19ου αιώνα στα ελληνικά γράμματα. Ειδικότερα έχει ασχοληθεί συστηματικά με τη ζωή, το έργο και την παρουσία των Alexandre Dumas πατρός και François Guizot στα ελληνικά γράμματα, όπως και με τον ευρωπαϊκό φιλελληνισμό. Έχει διδάξει στα Πανεπιστήμια Nice-Sophia Antipolis, Paris-IV Sorbonne, Πατρών και Αθηνών. Από το 2001 διδάσκει Ιστορία Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

#### ΜΑΥΡΕΛΟΣ ΝΙΚΟΣ

Ο Νίκος Μαυρέλος είναι Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης. Τα ενδιαφέροντά του εστιάζονται στην

πεζογραφία και την κριτική σκέψη (Ιστορία Λογοτεχνίας, Κριτική Λογοτεχνίας, Αισθητική και γενικότερα θεωρητικά κείμενα) από τον 18ο έως και τις αρχές του 20ού αιώνα. Μεθοδολογικά εστιάζει σε θεωρίες ειδών λόγου, την Αισθητική, θεωρίες για την πρώιμη νεοτερικότητα έως τις αρχές του 20ού αιώνα και τη συγκριτολογική μέθοδο. Η διατριβή του εξετάζει το ελληνόγλωσσο κριτικό έργο του Ν. Επισκοπόπουλου (2001), ανθολογία κριτικών του οποίου έχει δημοσιεύσει (Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2010) με εκτενή σχόλια και εντοπισμό των γαλλικών “πηγών” της κριτικής του, ενώ έχει επιμεληθεί ανθολογία διηγημάτων του με εισαγωγή (Γαβριηλίδης 2002). Έχει μεταφράσει και υπομνηματίσει (με εκτενή εισαγωγή και σχόλια) σατιρικά διηγήματα του Πόε (Σοκόλης 2005), αλλά και το δοκίμιό του *Poetic Principle* με εκτενές επίμετρο. Το 2008 δημοσίευσε μονογραφία για το έργο του Εμμ. Ροΐδη (*Το φιλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, Σοκόλης). Έχει δημοσιεύσει άρθρα σε λογοτεχνικά περιοδικά, συλλογικούς τόμους και πρακτικά συνεδρίων, ενώ από το 2005 είναι τακτικός συνεργάτης του λογοτεχνικού ενθέτου της *Κυριακάτικης Αυγής* (Ενθέματα), όπου υπάρχουν βιβλιοκρισίες του για λογοτεχνικά έργα και μελέτες.

#### ΝΤΟΥΝΙΑ ΧΡΙΣΤΙΝΑ

Η Χριστίνα Ντουνιά, Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α., είναι πτυχιούχος της Φιλοσοφικής Σχολής του Ε.Κ.Π.Α., με μεταπτυχιακές σπουδές στην *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, στο Νεοελληνικό Ινστιτούτο της Σορβόνης και στο Τμήμα Φιλολογίας του Α.Π.Θ. Δίδαξε στη Μέση Εκπαίδευση, στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων και στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο και εργάστηκε ως κριτικός της λογοτεχνίας στο περιοδικό *Αντί*.

Βιβλία της: *Λογοτεχνία και Πολιτική στο Μεσοπόλεμο. Τα περιοδικά της Αριστεράς*, Καστανιώτης, 1996 // *Βρέχει σ' αυτό το όνειρο* (Διηγήματα), Καστανιώτης, 1998 // *Κ. Γ. Καρυωτάκης. Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, Καστανιώτης, 2000 (Κρατικό Βραβείο Δοκιμίου) // *Ντόρα Ρωζέττη, Η ερωμένη της*, (Φιλολογική επιμέλεια – Επίμετρο), Μεταίχμιο, 2005 // *Πέτρος Πικρός. Τα όρια και η υπέρβαση του νατουραλισμού*, Γαβριηλίδης, 2006 // *Στη σαγήνη του Έντγκαρ Άλλαν Πόε*, Γαβριηλίδης, 2019. Επιμελήθηκε και έγραψε τις εισαγωγές στα βιβλία του Πέτρου Πικρού: *Χαμένα κορμιά*, Άγρα, 2009, *Σα θα γίνουμε άνθρωποι*, Άγρα, 2009, *Τουμπεκί*, Άγρα, 2010 // *Μαρία Πολυδούρη, Τα ποιήματα* (επιμέλεια, εισαγωγή και μελέτη στο επίμετρο με τίτλο:

«Μαρία Πολυδούρη ή τα ρόδα του αίματος», εκδόσεις της Εστίας, 2014 και Μαρία Πολυδούρη, *Ρομάντσο και άλλα πεζά*, (επιμέλεια, εισαγωγή) εκδόσεις της Εστίας, 2014 (Βραβείο Δοκιμίου της Ακαδημίας Αθηνών – Ίδρυμα Πέτρου Χάρη). Κριτικές, άρθρα και μελέτες της έχουν δημοσιευτεί σε περιοδικά και σύμμεικτους τόμους.

#### ΞΗΡΟΠΑΪΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ

Ο Γιώργος Ξηροπαΐδης είναι καθηγητής στο Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της ΑΣΚΤ, με γνωστικό αντικείμενο «Ιστορία Φιλοσοφικών και Αισθητικών Ιδεών: 18ος-20ός αιώνας». Διδάσκει Αισθητική, Φιλοσοφία της Τέχνης, Φιλοσοφία της Γλώσσας και Ιστορία της Ηπειρωτικής Φιλοσοφίας. Οι δημοσιεύσεις του αφορούν στη φιλοσοφία του Kant, στη φαινομενολογία (Husserl, Heidegger), στην ερμηνευτική (Dilthey, Gadamer, Ricouer), καθώς και στην ιστορία των αισθητικών θεωριών (γερμανικός ιδεαλισμός, ρομαντισμός, μεταμοντερνισμός, αποδομισμός). Μαζί με τον Στέλιο Βιρβιδάκη έχει επιμεληθεί την ελληνική έκδοση του *Φιλοσοφικού Λεξικού του Cambridge*. Την περίοδο 2014 - 2017 διετέλεσε Κοσμήτορας της ΑΣΚΤ.

#### ΠΑΣΧΑΛΗΣ ΜΙΧΑΗΛ

Ο Μιχαήλ Πασχάλης είναι Ομότιμος Καθηγητής Κλασικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης. Έχει συγγράψει πάνω από 100 άρθρα για τη λογοτεχνία της ελληνιστικής εποχής, των κλασικών ρωμαϊκών χρόνων και της ύστερης αρχαιότητας, για την πρόσληψη της αρχαιότητας στις νεότερες λογοτεχνίες και τη νεοελληνική και την ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Έχει εκδώσει ή (συν)επιμεληθεί 13 βιβλία στα παραπάνω αντικείμενα. Η μονογραφία του με τίτλο *Ξαναδιαβάζοντας τον Κάλβο: Ο Ανδρέας Κάλβος, η Ιταλία και η αρχαιότητα* (Ηράκλειο 2013, ΠΕΚ) τιμήθηκε με το βραβείο δοκιμίου της Ακαδημίας Αθηνών. Το 2015 δημοσίευσε το βιβλίο *Από τον Όμηρο στον Σαίξπηρ: Μελέτες για τα κρητικά μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη* (Ηράκλειο, ΕΚΙΜ). Ολοκληρώνει μονογραφία με τίτλο: *Η κρητική λογοτεχνία της ακμής και οι Ακαδημίες: μια συνάντηση που δεν έγινε ποτέ*.

#### ΠΑΤΣΙΟΥ ΒΙΚΥ

Η Βίκυ Πάτσιου είναι Καθηγήτρια Νέας Ελληνικής Φιλολογίας του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αθηνών. Σπούδασε Φιλολογία στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Τμήμα

Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών) και πήρε το διδακτορικό της δίπλωμα από το Πανεπιστήμιο της Σορβόνης (Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, διατριβή με θέμα: «Realité historique et transcription littéraire: le cas de C. Théotokis», Paris 1987, δακτυλ.). Από το 1988 έχει συνεργαστεί με το Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών σε ερευνητικά προγράμματα με αντικείμενο τη μετάφραση και την ιστορία της νεοελληνικής παιδείας (18ος-19ος αι.) και έχει λάβει μέρος με ανακοινώσεις σε επιστημονικά συνέδρια στο εσωτερικό και το εξωτερικό. Υπήρξε για σειρά ετών μέλος Επιτροπών του Υπουργείου Πολιτισμού και είναι μέλος Ελληνικών και Διεθνών Επιστημονικών Εταιρειών (Ομιλος Μελέτης του Ελληνικού Διαφωτισμού, International Society for Eighteenth-Century Studies, Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας-Πρόεδρος του Δ.Σ., International Comparative Literature Association). Το συγγραφικό της έργο περιλαμβάνει αυτοτελείς εκδόσεις, δημοσιεύσεις σε συλλογικούς τόμους και Πρακτικά Συνεδρίων, συνεργασίες και άρθρα δημοσιευμένα σε εφημερίδες, επιστημονικά και λογοτεχνικά περιοδικά (*Η Καθημερινή*, *Ο Ερασιστής*, *Η λέξη*, *Διαβάζω*, *Περίπλους*, *Πόρφυρας* κ.ά.). Μεταξύ άλλων έχει εκδώσει τα εξής βιβλία: *Η Βιβλιοθήκη του Γυμνασίου Σύρου. Κατάλογος εντύπων (1526-1920)*, Επιστημονικό και Μορφωτικό Ίδρυμα Κυκλάδων, Ερμούπολη 1989 (σε συνεργασία) // *Τα πρόσωπα του παιδιού στην πεζογραφία (1880-1930)*, Ίδρυμα Ερευνών για το Παιδί, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1991 // *Ηγησώ (1907-1908). Ποιητική Έκδοση (1913-1914)*, Περιοδικά Λόγου και Τέχνης 2, εκδ. Διάττων, Αθήνα 1992 // *Η Διάπλασις των παιδων (1879-1922). Το πρότυπο και η συγκρότησή του*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2001<sup>3</sup> και έχει επιμεληθεί μαζί με την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού τον τόμο *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις - Μετασχηματισμοί - Όρια*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2008.

#### ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ ΕΛΕΝΗ

Η Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, Ομότιμη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών και επίτιμη πρόεδρος της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, είναι πτυχιούχος του Τμήματος Φιλολογίας και του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, με μεταπτυχιακές σπουδές στο King's College του Πανεπιστημίου του Λονδίνου. Τα ερευνητικά της αντικείμενα αφορούν την ελληνική λογοτεχνία του 19ου και του 20ού αι., την οποία μελετά με τις μεθόδους και τα εργαλεία των κλάδων της Συγκριτικής Φιλολογίας και της

Θεωρίας της Λογοτεχνίας. Τους δύο αυτούς κλάδους εισήγαγε πρώτη στο πρόγραμμα διδασκαλίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, από το τέλος ήδη της δεκαετίας του '70.

Σημαντικότερα δημοσιεύματά της: *Ο Κωστής Παλαμάς και ο γαλλικός Παρνασσισμός*, Διδακτορική διατριβή - Συγκριτική φιλολογική μελέτη, Αθήνα 1976, σσ. 505 // *Η Συγκριτική Φιλολογία: Χώρος, σκοπός και μέθοδοι έρευνας*, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1981, σσ. 63 // *Η στίξη των ωδών του Ανδρέα Κάλβου*. Ο Ωκεανός, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992, σσ. 78 [β' έκδ. 2000] // *Συγκριτική Φιλολογία. Από τη θεωρία στην πράξη*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2009, σσ. 300 // *Ωσάν χαράς ιδέα. Η ποιητική γραμματική του Ανδρέα Κάλβου*, Gutenberg, Αθήνα 2011, σσ. 232.

*Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Ποιητής με τον πεζό λόγο*, Gutenberg, Αθήνα 2013, σσ. 156 // *Συγκριτική Φιλολογία. Από τη θεωρία στην πράξη*, δεύτερη έκδοση συμπληρωμένη, Gutenberg, Αθήνα 2015, σσ. 346 // *Ο πύργος και το γιοφύρι. Μελετήματα για τον Κωστή Παλαμά*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης 2017, σσ. 324.

#### ΠΟΛΥΚΑΝΔΡΙΩΤΗ ΟΥΡΑΝΙΑ

Η Ουρανία Πολυκανδριώτη είναι Διευθύντρια Ερευνών στο Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών. Είναι συντονίστρια του Τομέα Νεοελληνικών Ερευνών (2019-2021) και πρόεδρος του Επιστημονικού Συμβουλίου του ΠΕ/ΕΙΕ (2018-2020). Είναι επίσης πρόεδρος του Επιστημονικού Συμβουλίου της Γαλλικής Σχολής Αθηνών (2018-2020), επιστημονική υπεύθυνη του ερευνητικού προγράμματος του ΠΕ/ΕΙΕ «Νεοελληνική γραμματολογία και Ιστορία των ιδεών, 15ος-20ός αιώνας» και συνεργάζεται ως καθηγήτρια σύμβουλος με το Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Συμμετέχει σε εθνικά και ευρωπαϊκά προγράμματα και τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στη Ιστορία της γραμματολογίας, την Πολιτισμική ιστορία, τις Πολιτισμικές μεταφορές και την Ιστορία των ιδεών. Πολλές από τις δημοσιεύσεις της αφορούν στην πρόσληψη και την αναπαράσταση του (μεσογειακού) χώρου στη λογοτεχνία, στην περιηγητική / ταξιδιωτική γραμματεία, σε θέματα μνήμης, πολιτιστικής ταυτότητας, αυτοβιογραφικού λόγου και απομνημονευμάτων.

#### † ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ Ζ. Ι.

Ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης (Βόλος 1953 - Αθήνα 2017) ήταν Καθηγητής Συγκριτικής Φιλολογίας από το 1995. Σπούδασε Γαλλική Φιλολογία στο Αριστοτέλειο

Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Νεότερη Φιλολογία και Συγκριτική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο του Παρισιού (Paris X – Nanterre), όπου έλαβε το αντίστοιχο διδακτορικό δίπλωμα το 1980. Δίδαξε στα Πανεπιστήμια Ιωαννίνων, Θεσσαλονίκης, Θεσσαλίας και ως προσκεκλημένος στα Πανεπιστήμια Κύπρου και École des Hautes Études en Sciences Sociales του Παρισιού. Από το 2002 ήταν καθηγητής Συγκριτικής Φιλολογίας και Θεωρίας της Λογοτεχνίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Διετέλεσε Πρόεδρος της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας (Ε.Ε.Γ.Σ.Γ.), Διευθυντής του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας του Α.Π.Θ., μέλος του Εκτελεστικού Συμβουλίου και υπεύθυνος της Επιτροπής Μεσογειακών Ερευνών της Διεθνούς Εταιρείας Συγκριτικής Φιλολογίας (I.C.L.A. - A.I.L.C.). Διηύθυνε το περιοδικό *Σύγκριση* (επιστημονική έκδοση της Ε.Ε.Γ.Σ.Γ.) από την ίδρυσή του (1989). Οι μονογραφίες και τα άρθρα του καλύπτουν τους χώρους του θεάτρου και της ιστορίας των ιδεών, της μεθοδολογίας της συγκριτικής έρευνας, της λογοτεχνικής πρωτοπορίας του 20ού αι., της θεωρίας του λογοτεχνικού μύθου. Δημοσίευσε σε ειδικά επιστημονικά περιοδικά του εξωτερικού και σε συλλογικούς τόμους, ενώ είχε την επιστημονική επιμέλεια έκδοσης συλλογικών τόμων. Τελευταία του βιβλία: *La relation comparative. Interférences et transitions dans la modernité littéraire*, L' Harmattan, Paris 2004, 220 σελ. και *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση-Θεωρία-Πρόσληψη*, Gutenberg, Αθήνα 2011, 644 σελ. (Εισαγωγή-Επιμέλεια).

#### ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ ΕΡΗ

Η Έρη Σταυροπούλου είναι Ομότιμη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας. Τα ερευνητικά και συγγραφικά της ενδιαφέροντα εκτείνονται στην ποίηση, πεζογραφία και κριτική του 19ου και του 20ού αι., με έμφαση στη λογοτεχνία της Επτανήσου, στο έργο των Οδ. Ελύτη και Γ. Ρίτσου και στη μεταπολεμική πεζογραφία. Ασχολείται ακόμη συστηματικά με την έρευνα και μελέτη του ημερήσιου και περιοδικού τύπου, με ζητήματα εκδοτικής νεοελληνικών κειμένων και με την καταγραφή της μεταφρασμένης νεοελληνικής λογοτεχνίας. Μέλος της Εταιρείας Συγγραφέων, της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας και της Εταιρείας Παπαδιαμαντικών Σπουδών.

Στα εννέα βιβλία της περιλαμβάνονται: η *Βιβλιογραφία μεταφράσεων νεοελληνικής λογοτεχνίας* (Ε.Λ.Ι.Α., 1986), η μονογραφία: *Παναγιώτης Πανάς (1832 - 1896). Ένας ριζοσπάστης ρομαντικός* (διδακτορική διατριβή, *Επικαιρότητα*, 1987), η συναγωγή μελετών: *Προτάσεις Ανάγνωσης για την*



πεζογραφία μιας εποχής (Μήτσος Αλεξανδρόπουλος, Σπύρος Πλασκοβίτης, Αντρέας Φραγκιάς, Μάριος Χάκκας, Δημήτρης Χατζής) (Εκδόσεις Σοκόλη, 2001), οι φιλολογικές εκδόσεις με εισαγωγή και σχόλια: Κωσταντίνος Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα* (Εκδόσεις Συνέχεια, 1989, Εκδόσεις Σοκόλης / Συνέχεια, 2000) // Ιωάννης Πολέμης, *Επιλογή ποιημάτων* (Καίριος Βιβλιοθήκη - Άνδρος. Επιμέλεια: Εκδόσεις Άγρα, 2005) και οι φιλολογικές εκδόσεις με εισαγωγή και σχόλια ανέκδοτων έργων: Γιάννης Μπεράτης, *Ένας Σωσίας. Τα σπαράγματα ενός χαμένου βιβλίου* (Ερμής, 2001) // Διδώ Σωτηρίου, *Τυχαίο συναπάντημα και άλλες ιστορίες* (Κέδρος, 2004) // Διδώ Σωτηρίου, *Τα παιδιά του Σπάρτακου* (Κέδρος, 2011) // Γιάννης Μπεράτης, *Ο μαύρος φάκελος* (Ερμής, 2015).

#### ΤΣΟΥΠΡΟΥ Γ. ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ

Η Σταυρούλα Γ. Τσούπρου αρχικά εργάστηκε στον ιδιωτικό τομέα ως φιλόλογος της ελληνικής, της αγγλικής και της γαλλικής γλώσσας (κατέχει επίσης διπλώματα της Γερμανικής, της Ιταλικής και της Ισπανικής). Έχει δημοσιεύσει μελέτες της για μία σειρά παλαιότερων αλλά και σύγχρονων πεζογράφων, κυρίως, αλλά και ποιητών, ενώ συνεργάζεται ή έχει συνεργαστεί με τις εφημερίδες *Η Αυγή της Κυριακής*, *Η Καθημερινή* και *Ελευθεροτυπία* και με το περιοδικό *Διαβάζω*, όπου είχε την επιμέλεια μέρους των φιλολογικών αφιερωμάτων. Στο ερευνητικό έργο της έχει ασχοληθεί συστηματικά με τη Θεωρία της Λογοτεχνίας και την εφαρμογή της στην Ανάλυση των λογοτεχνικών κειμένων, ενώ έχει συμμετάσχει με ανακοίνωση σε Διεθνή Συνέδρια και Διεπιστημονικές Ημερίδες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Κατά τα ακαδημαϊκά έτη 2006-2009 δίδαξε (ως Διδάσκουσα Π.Δ. 407/80) τα μαθήματα της «Νεοελληνικής Λογοτεχνίας», της «Νεοελληνικής Φιλολογίας» και της «Συγκριτικής Γραμματολογίας» στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου. Έχει εκδώσει τις συλλογές Δοκιμίων *Τάσος Αθανασιάδης. Με τα μάτια της γενιάς μας και Οι “παιδιάστικες” ιστορίες του Κοσμά Πολίτη*, καθώς και τη Διατριβή της με τον τίτλο *Το Παρρακείμενο και η ...-(Δια)κειμενικότητα ως Σχόλιο στο πεζογραφικό έργο του Τάσου Αθανασιάδη (και στα 21 εγκιβωτισμένα ποιήματα του πεζογράφου)*.

#### ΧΡΥΣΟΓΕΛΟΥ-ΚΑΤΣΗ ANNA

Η Άννα Χρυσογέλου-Κατσή έχει αφυπηρετήσει από τον Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Πτυχιούχος του Πανεπιστημίου Αθηνών (Φιλολογίας / Αγγλικής Φιλολογίας). Μεταπτυχιακές σπουδές στη Βιέννη και

στη Γερμανία (Πανεπ. Konstanz). Γνωστικό αντικείμενο: Νεοελληνική Λογοτεχνία 19ου-20ού αι. Διδακτορική διατριβή: *Η “φιλολογική έρις” Εμμ. Ροΐδη – Άγγ. Βλάχου (Ο διάλογος των κειμένων)*. Δημοσιεύματα: διάφορες ανακοινώσεις και μελέτες για πρόσωπα (Ευγ. Ζαλοκώστας, Δροσίνης, Παπαδιαμάντης, Παλαμάς, Προβελέγγιος, Ξενόπουλος, Ψυχάρης, Βικέλας, Δέλτα, Καζαντζάκης, Σαμαράκης κ.λπ.) και θέματα (περί Ηθογραφίας, για τον ελληνισμό της Ρουμανίας, για την πρόσληψη του H. Heine) της νεοελληνικής λογοτεχνίας του 19ου και 20ού αι. Ελληνική βιβλιογραφία H. Heine (εκπονείται). W. Preisendanz, *Ρομαντισμός, Ρεαλισμός, Μοντερνισμός (Μετάφραση)*. Διδακτικό έργο: η λογοτεχνική παραγωγή από τον 10ο (πρωτονεοελληνικοί χρόνοι) ως και τον 20ό αι.

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 ΠΟΛΥΚΑΝΔΡΙΩΤΗ, 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





