

ΠΡΑΚΤΙΚΑ
ΔΕΚΑΤΟΥ ΕΒΔΟΜΟΥ
ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Η ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ
ΚΑΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ

*Πανεπιστήμιο Πατρών
4-6 Ιουλίου 1997*



ΑΧΑΪΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ
ΔΕΚΑΤΟΥ ΕΒΔΟΜΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

© ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΠΟΗΣΗΣ - ΑΧΑΪΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

ISBN 960-7960-27-0

ΑΧΑΪΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ - ΑΦΟΙ ΠΑΝΟΠΟΥΛΟΙ

ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗ 34, 262 21 ΠΑΤΡΑ, ΤΗΛ./FAX: 271.880

ΠΡΑΚΤΙΚΑ
ΔΕΚΑΤΟΥ ΕΒΔΟΜΟΥ
ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Η ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ
ΚΑΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΣΩΚΡ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

ΑΧΑΪΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΤΡΑ 1999

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Σταμάτης Ν. Αλαχιώτης, Πρύτανης Πανεπιστημίου Πατρών
Ανδρέας Δημαρόγκωνας, Καθηγητής Πανεπιστημίου Washington
Γιώργος Δημητριάδης, Καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών
Αλέξιος Λυκουργιώτης, Καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών
Μιχάλης Γ. Μερακλής, Καθηγητής Πανεπιστημίου Αθηνών, κριτικός
Ανδρέας Μπελεζίνης, φιλόλογος, κριτικός, διευθυντής “Σπείρας”
Στέφανος Παϊπέτης, Καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών
Σωκράτης Α. Σκαρτσής, ποιητής, φιλόλογος
Λύντια Στεφάνου, ποιήτρια, κριτικός

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	11
----------------	----

ΠΡΩΤΗ ΜΕΡΑ

(Πρωινή συνεδρίαση)

Ιωάννης Προμπονάς, “Η προομηρική ποίηση προσεγγισμένη μέσω των νεοελληνικών δημοτικών τραγουδιών”.....	14
Γιάννης Δάλλας, “Από την τελευταία φάση του Αρχαίου Λυρισμού”.....	35
Ανδρέας Παναγόπουλος, “Ο χρόνος στο Σκυθίνο, τον Έλιοτ και το Ρίτσο”.....	48
Ηρακλής Ε. Καλλέργης, “Οι τρεις τραγικοί στην Παλατινή Ανθολογία”.....	53
Γιάννα Γούσια, “Διγένεια”.....	74
Συζήτηση	85

(Απογευματινή συνεδρίαση)

Αναστάσιος Αγγ. Στέφος, “Ο Τειρεσίας στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία και ο “Τειρεσίας” του Γιάννη Ρίτσου Θανάσης Νάκας, “Η αρχαιογνωσία των Συγχρόνων μας Ποιητών”.....	104
Μαριλένα Πρωΐμου - Ερηνάκη, “Ο Ελύτης και οι Αρχαίοι” 117	
Τζίνα Καλογήρου, “Η επιστροφή της Περσεφόνης: η παρουσία του αρχαίου μύθου στη σύνθεση. Ο “Σχοινοβάτης και η Σελήνη” του Γιάννη Ρίτσου	129
Συζήτηση	145

ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ
(Πρωϊνή συνεδρίαση)

Αλόη Σιδέρη, “Οι ίαμβοι του Αρχίλοχου: ένας ποιητικός αντίλογος”.....	158
Αμάντα Εμμ. Μαραβέλια, “Ψήγματα αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας στο έργο του Δ. Π. Παπαδίτσα: η περίπτωση των Δύο ιστορικών από την ποιητική συλλογή ‘Όπως ο Ενδυμίον’”.....	166
Γ. Π. Πεφάνης, “Νέες όψεις αρχαίων κόσμων. Μορφές και ιδέες της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας στη Δραματογραφία του Ιάκωβου Καμπανέλλη”.....	181
Συζήτηση	229

(Απογευματινή συνεδρίαση)

Ανδρέας Παναγόπουλος “Βασίλης Ηλιόπουλος”.....	240
Σωκράτης Λ. Σκαρτσής “Γιώργος Τσαβαλάς”.....	245
Δημήτρης Χαρίτος “Λευτέρης Ξανθόπουλος”.....	248
Δημήτρης Κατσαγάνης “Λέλη Μπέη”.....	254
Δημήτρης Κατσαγάνης “Κωνσταντίνος Δαναοσής”.....	259
Μιχάλης Γ. Μερρακλής “Πάνος Καραφωτιάς”.....	263
Μιχάλης Γ. Μερρακλής “Θεοδώρα Μαρούδα - Ανεστοπούλου”.....	266
Ανδρέας Παναγόπουλος “Ελένη Αστρινάκη”.....	267
Σωκράτης Λ. Σκαρτσής “Μιχάλης Παπανικολάου”.....	271
Σωκράτης Λ. Σκαρτσής “Αντώνης Ελευθεριώτης”.....	276
Μαρία Κοτρώτσου - Αποστολίδη “Φρίντα Μιράμπιτα”.....	280
Μαρία Κοτρώτσου - Αποστολίδη “Χρήστος Αντωνίου”.....	285
Σωκράτης Λ. Σκαρτσής “Λουκία Βερροίου-Στεργιάκη”.....	292

ΤΡΙΤΗ ΜΕΡΑ

Λύντια Στεφάνου, “Η Αρχαία Ελληνική ποίηση και ο χρόνος”.....	296
Σωκράτης Α. Σκαρτσής, “Η ουσία της αρχαίας ελληνικής ποίησης”.....	300
Τασούλα Καραγεωργίου, “Σχέσεις της αρχαίας ελληνικής με τη νέα ελληνική ποίηση”	308
Νίκος Λάζαρης, “Όμηρος και Αρχίλοχος”.....	314
Σωτήρης Σαράκης.....	319
Ξένη Σκαρτσή, “Η πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής ποίησης στη σύγχρονη εποχή: το παράδειγμα του Αρχίλοχου”.....	323
Κώστας Κρεμμύδας, “Οι μεν πηγές πάντα ακαθόριστες”.....	328
Λάμπρος Σπυριούνης, “Η υποδοχή της κλασσικής ποίησης από τη μοντέρνα”.....	335
Αγγελική Παναφοροπούλου, Παρέμβαση	338
Συζήτηση	341
Σύνοψη	354

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Όσο περνάνε τα χρόνια από την εποχή των πρώτων Συμποσίων, η συγκροτηση των πρακτικών του γίνεται σχεδόν αυτομάτως από μερικές αποψεις και πολύ δύσκολα από κάποιες άλλες. Σ' αυτές τις δεύτερες ή πιο πειστική είναι η ασυνεπεία μερικών εισηγητών, που αργούν απαραδέκτα να στείλουν στη Γραμματεία του Συμποσίου το χειρόγραφο τους. Έτσι, παρά τις προσπάθειές μας δεν έχει γίνει ακόμα δυνατό να εκδώσουμε δύο τόμους Πρακτικών μέσα σε μια χρονιά, και να κερδίσουμε τον ένα χρόνο που κάποτε χάθηκε.

Κατά τ' άλλα, με πίεση και βία, τα Πρακτικά εκδίδονται από τις "Αχαΐκες Εκδόσεις", που τόσο προθυμία έχουν αναλάβει αυτό το έργο και συνεχίζεται η κατάθεση τους στη βιβλιογραφία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, που ξέρουμε ότι φτάνει λίγο πολύ παντού στον κόσμο.

Σ' ολοκλήρη την προετοιμασία της έκδοσης ή βοήθεια της Μαρίας Αργυροπούλου είναι όχι μόνο αποτελεσματική αλλά και συντονιστική, σε πολλά επίπεδα. Ποτέ, ούτε στην αρχή του Συμποσίου, δεν είχα τόσο σημαντική βοήθεια. Ευχαριστώ λοιπόν τη Μαρία Αργυροπούλου εκ μέρους της Οργανωτικής Επιτροπής γι' αυτή την προσφορά της. Και, βεβαίως, ευχαριστώ ολοκλήρη τη Γραμματεία του Συμποσίου για την αφιλοκερή βοήθεια της.

Σ.Α. Σκαρτσής

ΠΡΩΤΗ ΗΜΕΡΑ
Πρωινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ
ΣΩΚΡΑΤΗΣ Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ
ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΡΟΜΠΟΝΑΣ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΑΛΛΑΣ
ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ
ΗΡΑΚΛΗΣ Ε. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ
ΓΙΑΝΝΑ ΓΟΥΣΙΑ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΡΟΜΠΟΝΑΣ

Η προομηρική ποίηση προσεγγιζόμενη μέσω των νεοελληνικών δημοτικών τραγουδιών (Σχεδιάγραμμα)

Από την προομηρική ποίηση δεν μας έχει σωθεί ούτε ένας στίχος. Το ότι όμως υπήρξε προομηρική ποίηση συνάγεται με βεβαιότητα από την μελέτη των Ομηρικών επών και πρώτιστα του ομηρικού ύφους. Όπως είναι γνωστό, κυρίαρχο στοιχείο του ομηρικού ύφους είναι οι στερεότυπες εκφράσεις. Έχει υπολογισθεί ότι “σχεδόν το ένα πέμπτο των ομηρικών ποιημάτων αποτελείται από στίχους που επαναλαμβάνονται ατόφιοι σε διάφορα σημεία κι’ ότι στους κάπου 28.000 στίχους υπάρχουν κάπου 25.000 επανειλημμένες φράσεις” (Page, σ. 252).

Τί είναι στερεότυπη έκφραση ή λογότυπος ή φόρμουλα; Μία ομάδα από δύο ή περισσότερες λέξεις που απαντά περισσότερες από μια φορές στην ίδια πάντα θέση του στίχου. Μερικά παραδείγματα:

1) *κορυθαίολος Έκτωρ*. Η φράση απαντά 38 φορές πάντα στο τέλος του στίχου.

2) *έπεα πτερόεντα προσηύδα*. Η φράση απαντά 114 φορές πάντα στο τέλος του στίχου.

3) *Τον δ’ απαμειβόμενος προσέφη*. Η φράση απαντά 107 φορές πάντα στην αρχή του στίχου.

4) *ήμος δ’ ηριγένεια φάνη ροδοδάκτυλος Ηώς*. Ο στίχος απαντά 22 φορές.

Οι στερεότυπες εκφράσεις είναι χαρακτηριστικό προφορικής ποίησης. Επομένως στην προφορική ποίηση της εποχής του βασίστηκε ο Όμηρος για να συνθέσει τα αθάνατα έπη του.

Σήμερα γίνεται πια κοινώς παραδεκτό ότι τα ομηρικά έπη δεν είναι η αρχή αλλά η ώριμη κατάληξη μιας μακραίωνης προφορικής επικής παράδοσης της οποίας οι ρίζες πηγαινούν πίσω στα Μυκηναϊκά χρόνια, ίσως και παλαιότερα.

Υπήρξε λοιπόν προομηρική ποίηση, η οποία όμως δεν μαρτυρείται άμεσα αλλά έμμεσα, μέσω δηλαδή των Ομηρικών επών.

Από τα προομηρικά προφορικά τραγούδια έχει αντλήσει ο Όμηρος άφθονα γλωσσικά και θεματικά στοιχεία για να συνθέσει την Ιλιάδα και την Οδύσσεια. Ποιά όμως είναι τα στοιχεία αυτά; Η βοήθεια που μας προσφέρουν εδώ τα νεοελληνικά δημοτικά τραγούδια είναι, νομίζω, ανεκτίμητη, αφού είναι και αυτά προφορικές συνθέσεις. Και η προφορική ποίηση έχει τα ιδικά της τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, τους ιδιικούς της νόμους. Έχει ακόμα το ιδικό της θεματολόγιο.

Είναι, νομίζω, λογικό να υποθέσει κανείς ότι σε γενικές γραμμές στην προομηρική ποίηση ανήκουν τα στοιχεία εκείνα των ομηρικών επών που απαντούν και σε δημοτικά τραγούδια.

Τα κοινά αυτά στοιχεία χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες: α) στα θεματικά, β) στα τεχνοτροπικά και γ) στα γλωσσικά-λεξιλογικά.

Τα όρια των τριών αυτών κατηγοριών δεν είναι πάντοτε σαφή, αφού το κοινό γλωσσικό στοιχείο μπορεί συγχρόνως να είναι και τεχνοτροπικό και, ακόμη, φορέας κοινού θεματικού.

I. Θα αρχίσω από τα κοινά γλωσσικά στοιχεία. Τα κοινά γλωσσικά στοιχεία στον Όμηρο και το δημοτικό τραγούδι αφθονούν (βλ. Προμπονάς Α΄σς. 11-136). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα κοινά ημιστίχια και οι κοινοί στίχοι στον Όμηρο και το δημοτικό τραγούδι.

Κοινά ημιστίχια στον Όμηρο και το δημοτικό τραγούδι

- 1) κλαίον οδυρόμενοι - (K 454)
έκλαιεν και οδύρονταν
- 2) και τότε μίν έρέεινε - (Z 176)
και τότες την ερώτηξε
- 3) και τότε δη γίνωσκον - (Θ 299)
και τότε σα το γνώρισε
- 4) είλετο δ' άλκιμον έγχος - (K 135)
αρπάζει το κοντάρι του
- 5) αλλήλους τ' είροντο - (P 368)
κι ο (γ) είς τον άλλ' αναρωτά

- 6) ίππους μεν κατέδησαν - (K 567)
και έδησεν τον μαύρον του
- 7) δύσετο δ' ηέλιος - (H 465)
ο ήλιος εβασίλεψε
- 8) εύρ' επικεκλιμένας σανίδας - (M 121)
βρίσκει τις πόρτες του κλειστές
- 9) ειπέ μοι ειρομένω - (O 263=Ω 114)
να σε ρωτήσω να μου πείς
- 10) έγρευο, Πηνελόπεια - (Ψ 5)
σήκως απάνω, λυγερή
- 11) δάκρυα θερμά χέων - (Π3=Σ17=235)
και χύνω μαύρα δάκρυα
- 12) οπότερος δε κε νικήση - (Γ71=σ 46)
κι όποιος νικήσ' από τους δυό
- 13) ήμος δε τρίχα νυκτός έην - (μ 312)
στές τρεις η ώρα της νυκτός
- 14) επί πείρασι γαίης - (Υμν. Ακρ. 227)
στην τέλειωση του κόσμου
- 15) γήθησε δε μοι φίλον ήτορ - (η 269)
και να χαρεί η καρδιά μου
- 16) επί γούνασι θήκε - (T 401)
στα γόνατα την παίρνει
- 17) δί ειπέ μοι όφρα δαείω - (K 425)
πέ μου το να το ξέρω
- 18) επί θίνα θαλάσσης - (β 260)
στον άμμο της θαλάσσης
- 19) εμοί γε κατεκλάσθη φίλον ήτορ - (σ 481)
κι εμέ η καρδιά μου εράγη
- 20) και μοι τεόν ούνομα ειπέ - (ι 355)
και πές μου τ' ονομά σου
- 21) ού τινα δείδιμεν έμπης - (β 199)
κανένα δε φοβάται
- 22) πάσαν αληθείην κατάλεξον - (Ω 407)
πέ μ' όλη την αλήθεια
- 23) συ δε σύνθεο και μεν άκουσον - (O 318)
κι άν θέλεις άκουσέ μου

- 24) τίλλοντό τε χαίτας - (K 565)
 κι ετράβα τα μαλλιά της
- 25) ο δ' ύπιτιος εξετανύσθη - (H 271)
 και πέφτει ξαπλωμένος
- 26) και εσσομένοισι τυθέσθαι - (X 305)
 στον κόσμο να τ' ακούσουν

Κοινοί στίχοι στον Όμηρο και στο δημοτικό τραγούδι

- 1α. ένθα δε τις μέγαν ιστόν εποιχομένη λιγ' άειδε - (K 254)
- 1β. μια κόρη κάθαν κί' ύφαινε και γλυκοτραγουδούσε
- 2α. Αλκίνοος δε μιν οίος αμειβόμενος προσέειπεν - (β 84)
- 2β. κι ο Γαλιανός 'ποκρίθηκε, τόν τέτοιο λόγο λέει
- 3α. λάνν βαστάζοντα πελώριον αμφοτέρησιν - (λ 594)
- 3β. κί' εβάσταν εις τα χέρια του δεντρά ξερριζωμένα
- 4α. κλαίον δε λιγέως θαλερόν κατά δάκρυ χέοντες - (K 201)
- 4β. και κλαίω σε φλιβερακά και χύνω μαύρα δάκρυα
- 5α. έγρεο, Τυδέος υιέ· τί πάννυχον ύπνον αωτείς; - (K 159)
- 5β. για σηκ' απ' αυτού, ρούσσα μου, και μη βαριά κοιμάσασα
- 6α. Ατρείδης δ' έδδεισε και Αντιλόχω εγεγώνει - (Ψ 425)
- 6β. Ο Τσαμαϊδής φοβήθηκε, τον Κωσταντάκη λέγει
- 7α. αλλ' εθέλω σε, φέριστε, περί ξείνιοι ερέσθαι - (α 405)
- 7β. θέλω κι' εγώ, παιδάκι μου, κάτι να σε ρωτήσω
- 8α. ειπέ μοι ειρομένω νημερτέα μηδ' επικεύσης - (ο 263)
- 8β. Για πέ μου, πρωτομάστορη, καθόλου μη μου κρύψεις
- 9α. Ούπω πάν ειρητο έπος ότ' άρ' ήλυθον αυτοί - (K 540)
- 9β. Το λόγο δεν απόσωσε, να κι ο Γιάννης που ήρθε
- 10α. τον δ' οίον πατέρ' εύρεν εύκτιμένη εν αλωή - (ω 226)
- 10β. και εύρηκε τον κύρην του στ' αμπέλι να κλαδεύει
- 11α. αυτάρ επει ρ' ήγερθεν ομηγερέες τ' εγένοντο - (Ω 790=β9=θ24)
- 11β. Κόσμος πολύς μαζώνεται, πολλ' είναι μαζωμένοι
- 12α. τόν δε ιδών ο γεραιός από θρόνον ώρτο φαεινού - (Λ 645)
- 12β. Και που τον είδεν Κωνσταντάς επροσηκόθηκέν του
- 13α. Ει μεν δη Οδυσσεύς γε εμός πάϊς ενθάδ' ικάνεις
 σήμά τι μοι νύν ειπέ αριφραδές, όφρα πεποίθω - (ω 328-329)
- 13β. Αν είσαι σύ ο άντρας μου, άν είσαι ο καλός μου
 πές μου σημάδια του σπιτιού κι' εγώ να σου πιστεύσω.

II. Κοινά τεχντροπικά σχήματα.

Περνώ τώρα στα τεχντροπικά σχήματα που είναι κοινά στα ΟΕ και στα ΝΔΤ. Για οικονομία χρόνου δεν θα αναφερθώ σ' αυτά που άλλοι ερευνητές, όπως ο Ι. Θ. Κακριδής, ο Σωκράτης Σκαρτσής, ο Γρηγόρης Σηφάκης κλπ. έχουν επισημάνει. Θα περιορισθώ σε δύο-τρία σχήματα, που είναι συχνότατα και στα ΟΕ και στα ΝΔΤ και, όσο ξέρω, έχουν περάσει απαρατήρητα.

1. Το σχήμα του παραλληλισμού.

Σύμφωνα με το σχήμα αυτό το β' ημιστίχιο επαναλαμβάνει το νόημα του α'. Με το σχήμα του παραλληλισμού ασχολείται εκτενώς ο Κυριακίδης (I 268-278) και ο Σηφάκης στο έξοχο βιβλίο του για την "Ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού" (1988, σσ. 148-164). Περιέργως όμως δε γίνεται αναφορά στον Όμηρο. Παραθέτω ένα ομηρικό παράδειγμα.

αυτάρ απεί ρ' ήγερθεν ομηγερέες τ' εγένοντο - (Ω 790=β9=θ24=ω421)

Ο στίχος κατά λέξη σημαίνει

"και αφού συγκεντρώθηκαν κι ήταν συγκεντρωμένοι".

Οι Καξαντζάκης - Κακριδής μεταφράζουν

..... κι ως συναχτήκαν κι όλοι μαζί βρεθήκαν - (Ω 790)

κι αφού οι Θιακοί μονοσυνάχτηκαν κι όλοι μαζί βρεθήκαν - (β 9)

κι όταν αυτοί μονοσυνάχτηκαν κι όλοι μαζί βρεθήκαν - (θ 24)

Μόλις εκεί μονοσυνάχτηκαν κι όλοι μαζί βρεθήκαν - (ω 421)

Σε ΝΔΤ απαντά ο στίχος

Κόσμος πολύς μαζώνεται, πολλοί 'ναι μαζωμένοι -

(Προμπ. Α' 66-68),

που θάλεγε κανείς πως είναι πιστή μετάφραση του ομηρικού.

2. Το σχήμα Priamel (γερμανικός όρος από το λατινικό praambulun="εισαγωγική ή εναρκτήρια σύγκριση"). Η ονομασία ανήκει στο Σηφάκη, ο οποίος περιγράφει το σχήμα ως εξής:

"Όλα τα μέλη μιας ομάδας ή κατηγορίας (πρόσωπα, ζώα, τόποι, πράγματα) κάνουν κάτι φυσικό γι αυτά, ή βρίσκονται σε ευχάριστη θέση, αλλά ένα από τα μέλη κάνει το αντίθετο ή βρίσκεται σε δυσάρεστη κατάσταση". Κατά τον Σηφάκη, "η νοηματική αντίθεση ανάμεσα στον κανόνα και την εξαίρεση,

στα πολλά και στο ένα έχει σκοπό να τονίσει και να εξάρει το τελευταίο” (σσ. 180-182).

Ο ίδιος ερευνητής παραθέτει εννέα παραδείγματα από το δημοτικό τραγούδι.

Κι ούλ’ έτρωαν κι ούλ’ έπιναν κι ούλ’ εχαροκοπούσα.

Μόνο του Σερβιτάν’ ο γιός αφού ’το χολιασμένο

(Προμπ. Α’ 107 = Σηφάκης 181).

Παρατηρεί όμως ότι “εντελώς αντίστοιχα παραδείγματα με τα παραπάνω δεν βρίσκονται στην αρχαία ελληνική ποίηση, αλλά αρκετά κοντινά είναι χωρία όπως τα ακόλουθα:

Πάντες μεν στυγεροί θάνατοι δειλοίσι βροτοίσι,

λιμώ δ’ οίκτιστον θανέειν και πότμον επισπείν (μ 341-42).

Σημειώνω ότι όμοιο ακριβώς σχήμα απαντά και στον Όμηρο. Παραθέτω ένα από τα τριάντα περίπου παραδείγματα που περιέχονται στο βιβλίο του ομιλούντος (Προμπ. Α’ σσ. 106-110 πβ. και σ. 39).

Ένθ’ άλλοι μέν πάντες ακήν έσαν υίες Αχαιών,

Άντικλος δέ σέ γ’ οίος αμείψασθαι επέεσσιν

ήθελεν. (δ 285-87)

(=Τότε όλοι οι άλλοι Αχαιοί σώπαιναν και μονάχα ο Άντικλος ήθελε να σου αποκριθεί).

Κοινό λοιπόν στα ΟΕ και τα ΝΔΤ είναι και το σχήμα Priamel, που θα το ονόμαζα “Ο κανόνας και η εξαίρεση”.

3. Το σχήμα “της χρονικής κορύφωσης”.

Ο όρος είναι ιδιόκός μου και δεν ξέρω κατά πόσον είναι επιτυχής. Το σχήμα υπάρχει και μπορεί να περιγραφεί ως εξής: “Επί τόσες μέρες, χρόνια κ.λ.π. διαρκεί κάτι και στην αμέσως επόμενη συμβαίνει κάτι άλλο πιο σημαντικό / ή επί τόσες φορές γίνεται κάτι και την αμέσως επόμενη συμβαίνει κάτι πολύ σημαντικό”. Δυο παραδείγματα:

α) Εννήμαρ μέν ομώς πλέομεν νύκτας τε και ήμαρ,

τή δεκάτη δ’ ήδη ανεφαίνετο πατρίς άρουρα (κ 28-29)

(=Εννιά μερώνυχτα συνέχεια ταξιδεύαμε, και στις δέκα άρχισε πια να ξεχωρίζει η γη της πατρίδας) (Προμπ. Α’ 48-49, 65-68).

β) Εξήμαρ μέν ομώς πλέομεν νύκτας τε και ήμαρ.

εβδομάτη δ’ ικόμεσθα Λάμου αιπύ πτολίεθρον, (κ 80-81).

(=Έξη μέρες ταξιδεύαμε νύκτα και μέρα και την έβδομη φθάσαμε στην αφηλοκτισμένη πόλη του Λάμου).

Το σχήμα αυτό, που απαντά σε πενήντα περίπου ομηρικά χωρία, είναι συχνό και στο δημοτικό τραγούδι (βλ. Προμπ. Α΄ 48-49, 65-68 είκοσι παραδείγματα).

Δύο παραδείγματα:

α) Δώδεκα χρόνους έκανα στα έρημα τα ξένα
στους δέκα τρεις εκίνησα στον τόπο μου να πάγω (Αναστασιάδης 104).

β) Εφτά βολές ο Μαυροειδής ενίκησε το Χάρο
κι απάνου στις οχτώ βολές ο Χάροντας θυμώνει (Προμπ. Α΄ 190).

Ας σημειωθεί ότι το σχήμα αναπτύσσεται σε δύο στίχους και ότι οι στίχοι αρχίζουν με λέξεις χρόνου δηλωτικές.

III. Περνάμε τώρα στα κοινά θεματικά στοιχεία στον Όμηρο και το δημοτικό τραγούδι. Αυτά είναι πολυάριθμα και αρκετά έχουν επισημανθεί από άλλους ερευνητές όπως τον Ζαννέτο, τον Ι. Θ. Κακριδή, τον Φάνη Κακριδή, την Ελένη Κακριδή, τον κ. Ρωμαίο, τον Σωκράτη Σκαρτσή, τον Στ. Αναστασιάδη καιτινα άλλον. Επιτροχάδην αναφέρω μερικά θεματικά στοιχεία.

A. Από τον πολεμικό βίο

1. “Το μικρό παιδί που δεν είναι ακόμη για πόλεμο”

Στο Λ της Ιλιάδας αφηγείται ο Νέστωρ πως ο πατέρας του ο Νηλεΰς δεν τον άφησε να οπλισθεί για μάχη κρύβοντάς τα άλογα, γιατί, όπως έλεγε, ήμουν ακόμη αμάθητος στα έργα τα πολεμικά.

Ουδέ με Νηλεΰς

εία θωρήσσεσθαι, απέκρυσεν δέ μοι ίππους·

ου γάρ πώ τί μ’ έφη ίδμεν πολεμήϊα έργα (Λ 717-19).

Σε Καρπαθιακό δημοτικό τραγούδι η μάνα δεν αφήνει το γιό της να πάει να απελευθερώσει τον φυλακισμένο πατέρα του λέγοντας:

Υιέ μου ‘σαι μικρόπ πα(δ)ί, για πόλεμο δεν είσαι.

Στο ίδιο τραγούδι, που σώζεται και σε δύο χειρόγραφα του 15ου αιώνα, απαντά ο στίχος

Εσύ μικρόν και ανέλικον, καβάλα δεν σε πρέπει.

(Προμπ. Α' 114).

2. "Ο ήρωας που συλαμβάνεται, δένεται και λύνει τα δεσμά του"

Στον Ύμνο στον Ερμή ο Απόλλωνας έκπληκτος για την δύναμη του Ερμή, που άδε νεογνός εών και νήπιος μπόρεσε να δειροτομήσει δύο βόδια, αποφασίζει να τον δέσει. Παίρνει κλαδιά λυγαριάς και πάει να του δέσει τα χέρια. Τα δεσμά όμως πέφτουν στο έδαφος και μπλέκονται στα πόδια των βοδιών. Ο Απόλλωνας τα χάνει.

Ύμνος στον Ερμή 409-414

Ώς άρ' έφη, και χερσί παρίστρεφη καρτερά δεσμά άγνου· ταί δ' υπό ποσσί κατά χθονός αίμα φύοντο αυτόθεν εμβολάδην εστραμμένα αλλήλησι ρεία τε και πάσησιν επ' αγραύλοισι βόεσσιν Ερμέω βουλήσι κλεψίφρονος· αυτάρ Απόλλων θαύμασεν αθήσας.

Και στον Ύμνο στο Διόνυσο οι Τυρρηνοί πειρατές με δεσμά σχεδιάζουν να δέσουν τον άγνωστης ταυτότητας νέο που συλαμβάνουν. Τα δεσμά όμως δεν τον συγκρατούσαν και έπεφταν από τα χέρια και τα πόδια του.

Ύμνος στο Διόνυσο 12-14

...και δεσμοίς έθελον δειν αργαλείοισι.

τον δ' ούκ ίσχανε δεσμά, λύγοι δ' από τηλόσ' έπιπτον χειρών ηδέ ποδών.

Στο δημοτικό τραγούδι "Πορφύρης" οι υποτακτικοί του βασιλιά... δένουνε τα πόδια του ήρωα μ' εννιά λογιώ αλυσίδες, και δένουνε τα χέρια ντου μ' εννιά λογιώ καννάβια,

.....

κουνεί τα ποδαράκια ντου και κόβγει τσ' αλυσίδες, σαλεύγει τα χεράκια ντου και κόβγει τα καννάβια.

(Προμπ. Γ' 328-32)

3. "Ο ήρωας που δεν φοβάται κανένα"

Στο Η της Ιλιάδας ο Αίαντας, στον οποίο έλαχε ο κλήρος να μονομαχήσει με τον Έκτορα, καλεί τους συντρόφους του να προσευχηθούν στο Δία σιγανά από μέσα τους για να μην ακού-

σουν οι Τρώες ή και φανερά, γιατί όπως λέει, κανένα δε φοβόμαστε.

ώ φίλοι, ήτοι κλήρος εμός, χαίρω δέ και αυτός
θυμώ, επειδόκεν νικησέμεν Έκτορα διον.
Αλλ' άγετ' όφρ' άν εγώ πολεμήϊα τεύχεα δύω,
τόφρ' υμείς εύχεσθε Δίί Κρονίωνι άνακτι
σιγή εφ' υμείων, ίνα μή Τρώες γε πύθωνται,
ηέ και άμφαδίην, επειδούτινα δειδιμεν έμπης (Η 191-96).

Σε δημοτικά τραγούδια (π.χ. “τον Πορφύρη”) απαντούν οι στίχοι

1) στσ' εφτά ντου εκαυχήστηκε κανένα δε φοβάται
ούτε τον Βάρδα το Φωκά, ούτε το Νικηφόρο
ούτε τον Πετροτράχηλο τον τρέμ' η γής κι ο κόσμος.

2) μικρός, μικρός καυχήστηκε κανένα δε φοβάται
ούτε Τουρκό ούτε Ρωμίο ούτε το βασιλέα (Προμπ. Α' 335-342)

4. “Ο ήρωας που τρέμει η γη κι ο κόσμος”

Στο Η της Ιλιάδας ο Αγαμέμνωνας αποπαίρνει τον Μενέλαο, γιατί τολμά να μονομαχήσει με τον κατά πολύ δυνατότερό του Έκτορα, τον οποίο όλοι φοβούνται.

αφραίνεις, Μενέλαε διοτρεφές, ουδέ τί σε χρή

.....

μηδ' έθελ' έξ έριδος σεύ αμείνονι φωτί μάχεσθαι
Έκτορι Πριαμίδη, τόν τε στυγέουσι και άλλοι
(Η 109-112)

Στο Ρ της Ιλιάδας ο Δίας οικτίρει τον Έκτορα, γιατί φορεί τα αθάνατα όπλα γενναίου άντρα (του Αχιλλέα), που όλοι φοβούνται.

ά δείλ' ουδέ τί τοι θάνατος καταθύμιός εστίν,
ός δή τοι σχεδόν είσι· σύ δ' άμβροτα τεύχεα δύνεις
ανδρός αριστήος, τόν τε τρομέουσι και άλλοι (Ρ 201-3)

Και στο Χ 241 ο Αχιλλέας είναι ο πολεμιστής που υποτρομέουσιν άπαντες.

Στο Ο166-167 πβ. και 181-182 είναι ο Δίας, που φοβούνται όλοι (τόν τε στυγέουσι και άλλοι).

Σε δημοτικά τραγούδια ο ήρωας που φοβούνται όλοι οι άλλοι είναι κατ' εξοχήν ο Πετροτράχηλος:

Ο Πυρφύρης καυχέται πως κανένα δεν φοβάται
μήτε τον Πετροτράχηλον, τόν τρέμ' η γή κι ο κόσμος (Προμπ. Α' σ. 126-127).

5) “Ο ήρωας που κατανικά και θανατώνει τους υπέρτερους εχθρούς χαρίζοντας τη ζωή σ' ένα μονάχα”.

Στη ραψωδία Δ της Ιλιάδας ο ποιητής διηγείται την παλληκαριά του Αιτωλού Τυδέα, ο οποίος βρέθηκε κάποτε στη Θήβα στο ανάκτορο του Ετεοκλή και δεν δέιλιασε μόνος του να τα βάλει με πολλούς Θηβαίους. Αυτοί χολωμένοι, γιατί τους νικούσε στ' αγωνίσματα, του έστησαν ενέδρα, όταν γύριζε στην πατρίδα του. Ήταν 52 με αρχηγούς τον Μαίονα και τον γενναίο Πολυφόντην. Ο Τυδέας, διηγείται ο ποιητής, σ' αυτούς έστειλε αταίριαστη μοίρα. Όλους τους σκότωσε, και ένα μόνο άφησε να γυρίσει στην πατρίδα, τον Μαίονα.

Τυδεύς μὲν καὶ τοῖσιν αἰεκέα πότμον εφήκε·
πάντας ἔπεφν', ἓνα δ' οἶον ἰεὶ οἰκόνδε νέεσθαι·

Μαίον' ἄρα προέηκε, θεῶν τεράεσσι πιθήσας. (Δ 396-398).

Στο δημοτικό τραγούδι “του Πορφύρη” ο ήρωας

α) Στό 'βγα ντου χίλιους έκοψε, στο 'μπα ντου τρεῖς χιλιάδες
και στο γλυκό το γυρισμό τίποτα δεν ευρήκε,
μόν' να σκυλί μόν' έμεινε και κείνο λαβωμένο.

Πιάνει και κουτσαφτίζει το και το κουτσομουτίζει:

- Σύρε να πής τ' αφέντη σου, του κλέφτη του Βεζύρη,
άν έχει κι άλλα πρόβατα στον κάμπο να τα στείλη
κι έχω τσιμπίδα δίκοπη, να τα διπλοκουρέψω.

β) Στό 'μπα ντου χίλιους έσφαξε, στο 'βγα ντου τρεῖς χιλιάδες

και στο γλυκό του γυρισμό μήτ' ηύρε μητ' αφήνει,
μόνο του βασιλιά το γιό κι κείνο λαβωμένο.

Πιάνει και κουτσαφτίζει τον, στον βασιλιά τον στέρνει:

- Να πάς να πής του βασιλιά του κλέφτη του βεζύρη,
άν έχη κι άλλα πρόβατα στον κάμπο να τα στείλη
κι έχω τσιμπίδα δίκοπη, και θα του τα κουρέψω.

(Προμπ. Γ' 332-334)

6. “Ο ήρωας που μοιάζει με θηρίο”

Στη ραψωδία Γ της Ιλιάδας ο Ατρείδης Μενέλαος πηγαινοερ-
χόταν μέσα στον στρατό όμοιος με θηρίο.

Ατρείδης δ' άν' όμιλον εφοίτα θηρί εοικώς (Γ 449)

Σε κρητικά δημοτικά τραγούδια

α) Εικοσιοχτώ βρεθήκανε όμορφα παλληκάρια,
αδυνατοί και γλήγοροι ωςά θεριά μεγάλα.

β) Τα παλληκάρια

Μπαίνουνε κι απαλεύγανε κι οι δυό θεριά μεγάλα.

γ) Ο Διγενής κι ο Χάρος

τραφαπαλεύγουν σαν θεργιά κί άγρι' αγκωμαχούσι.

(Προμπ. Α' 76).

7. “Ο ήρωας που δέρνει τους μηρούς του σε ένδειξη θλίψης”

Στη ραψωδία Μ της Ιλιάδας ο Άσιος Υρτακίδης κι έναξε κι
εχτύπησε τα μηριά του

Δή ρα τότ' ώμωξέν τε καί ώ πεπλήγето μηρώ

(Μ 162 πβ. και 0 397= ν198, Ο 113 κλπ)

Στα δημοτικά τραγούδια από την Κρήτη

α) Εκλούθα κι ο παπά Βαρδής κι έδερνε τσι μερούς του

β) κι ο κύρης τσ' ο πρωτόπαπας τά γόνατάν του δέρνει.

(Προμπ. Β' 88-89).

8. “Ο θάνατος του ήρωα σε στενωπό”

Στο Η της Ιλιάδας ο Λυκούργος εσκότωσε με δόλο όχι με δύ-
ναμη τον Αρκίθοο βασιλιά μέσα σε στενοσόκακο, όπου το σιδε-
ρένιο ρόπαλο δεν τον εγλύτωσε από το χαμό.

Τόν Λυκόοργος έπεφνε δόλω, ού τι κράτει γε,
στεινωπό εν οδώ, όθ' αρ' ού κορύνη οι όλεθρον
χραΐσμε σιδηρείη. (Η 142-44).

Σε δημοτικά τραγούδια τον λεβέντη που ροβόλαε ψηλά 'πο
κορφοβούνια

α) Ο Χάρος τον εβίγλισε από ψηλήν ραχούλαν

εις το στενό κατέβηκε κι εκεί τον καρτερούσε.

β) Ο Χάρος τον αγνάντεψε από ψηλή ραχούλα,
σε στένωμα κατέβηκε κι εκεί τον καρτερούσε.

γ) Ο Χάρος την εβίγλισεν από ψηλή ραχούλα,

βγήκε και τον απάντησε σ' ένα στενό σοκάκι.
(Προμπ. Α' 119-120).

9. "Το δέσιμο του αιχμαλώτου πολεμιστή με λουριά"

Στο Φ της Ιλιάδας ο μανιασμένος Αχιλλέας, παίρνοντας εκδίκηση για τον θάνατο του Πάτροκλου, μάζεψε από τον Ξάνθο ποταμό δώδεκα Τρώες δένοντας πίσω τα χέρια με ομορφοκομμένα λουριά που οι ίδιοι φορούσαν.

δήσε δ' οπίσσω χείρας εϋτμήτοισιν ιμάσι (Φ 30).

Στο δημοτικό τραγούδι "Πορφύρης" οι απεσταλμένοι του βασιλιά που συλλαμβάνουν τον ομώνυμο ήρωα

α) εδέσασι τα χέρκια του τρεις δίπλες τ' αλυσίδιν.

β) και δένουνε τα χέρια ντου μ' εννιά λογιά κανάβια, κ.λ.π.
(Προμπ. Α' 132, Β' 112-115).

10. "Αποκοπή των ώτων και της μύτης του αντιπάλου"

Στη ραψωδία φ της Οδύσσειας ο ποιητής ιστορεί ότι οι ήρωες στο παλάτι του Πειρίθου έκοψαν τα ώτα και την μύτη του ξακουστού Κένταυρου Ευρυτίωνα, ο οποίος από το πολύ μεθύσι έκανε πράξεις άπρεπες.

...ο δ' επει φρένας άασεν οίνω,

μαινόμενος κακ' έρεξε δόμον κάτα Πειριθόιοι·

ήρωας δ' άχος είλε, διέκ προθύρου δε θύραζε

έλκον αναΐξαντες, απ' ούατα νηλεί χαλκώ

ρίνας τ' αμήσαντες. (φ 297-301).

Στη ραψωδία χ της Οδύσσειας ο ποιητής περιγράφει τη σκληρή θανάτωση του Μελάνθιου με την αποκοπή της μύτης και των ώτων του, αλλά και μελών του σώματός του.

Εκ δε Μελάνθιον ήγον ανά πρόθυρόν τε και αυλήν·

τού δ' από μέν ρίνας τες και ούατα νηλεί χαλκώ

τάμνον μήδεά τ' εξέρυσαν, κησίν ωμά δάσασθαι,

χείρας τ' ηδέ πόδας κόπτον κεκοτηότι θυμώ. (χ 474-76).

Σε δημοτικά τραγούδια (κυρίως του "Πορφύρης") ο ήρωας "Πορφύρης"

α) κόβγει του Τρεμοδάχτυλου τη μύτη και τ' αφκιά του.

β) Πιάνει και κουτσαφτίζει το και το κουτσομυτίζει.

γ) Στο έμπα κόβγει χίλια δυό, στο έβγα δυό χιλιάδες και στο στερνό του γύρισμα δεν ηύρε πια να κόψη,

μόνο το Μαυροτράχηλο κουσαύτη, κουσομύτη.
(Προμπ. Γ' 333-34).

B. Από τον κόσμο της γυναίκας

1. “Η γυναίκα που υφαίνει και τραγουδεί”

Στο ε της Οδύσσειας η νύμφη Καλυψώ που κατοικεί στο μέγα σπέος... αοιδιάουσ’ οπί καλή,

/ ιστόν εποικομένη χρυσεή κερκίδ’ ύφαινε (=τραγουδώντας με όμορφη φωνή δουλεύοντας στον αργαλειό με χρυσή σάϊτα ύφαινε) (ε 57-62).

Και στο κ της Οδύσσειας η νύμφη Κίρκη, που κατοικεί σε ομορφοχτισμένα ανάκτορα, μέσα σε δασώδη κοιλάδα... μέγαν ιστόν εποικομένη λίγ’ άειδεν (=πηγαινοερχότανε στον μεγάλο αργαλειό και τραγουδούσε δυνατά).

Σε δημοτικά τραγούδια

α) μιά κόρ’ απού την Έλυμπο ύφαινε κι ετραγούδει

β) κοράσιο στην Ανατολή έφαινε κι ετραγούδειε

γ) μιά κόρη κάνταν κι ύφαινε και γλυκοτραγουδούσε

δ) ένα κορμί αγγελικόν κάθεται και υφαίνει

.....

κι ο βρόντος κι ο ηχός πολύς απ’ τα ψιλιά τραγούδια.

(Προμπ. Α' 12-13).

2. “Η γυναίκα που ενώ υφαίνει πληροφορείται κάποιο σημαντικό νέο”

α) Στο Γ της Ιλιάδας (σσ. 59 εξ) η Ελένη μέγαν ιστόν ύφαινε όταν πληροφορείται από την Ίριδα ότι ο Πάρις πρόκειται να μονομαχήσει με τον Μενέλαο.

β) Στο X της Ιλιάδας η Ανδρομάχη ιστόν ύφαινε, όταν πληροφορείται το φοβερό μαντάτο για τον χαμό του Έκτορα. Ας υπομνησθεί ότι στο Z της Ιλιάδας (στ. 490-492) ο Έκτορας καθησυχάζοντας την Ανδρομάχη ότι κανένας άντρας δεν πρόκειται να τον στείλει στον Άδη πριν την ώρα του, την προτρέπει να πάει στο σπίτι και να ασχοληθεί με τις δουλειές της, τον αργαλειό και τη ρόκα.

ἀλλ' εἰς οἶκον ἰούσα τα σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε,
ιστόν τ' ἠλακάτην τε...

Προφανῶς ἡ Ἀνδρομάχη ἀκούσε τον Ἴκτορα. Ἐτσι το φοβε-
ρό νέο το μαθαίνει τὴν ὥρα που υφαίνει.

γ) Στο ε της Οδύσσειας ἡ νύμφη Καλυψώ υφαίνει καὶ τρα-
γουδεῖ, ὅταν πληροφορεῖται ἀπὸ τον Ἑρμῆ ὅτι πρέπει κατ' εντο-
λήν του Δία νὰ ἀφήσει ἐλεύθερο τον Οδυσσεῦ νὰ γυρίσει στὴν
πατρίδα του.

2. Το ΝΔΤ “τῆς κουμπάρας που ἐγίνε νύφη” εἰσάγεται με
τους στίχους

Ἐκάθουμον κι ἐπλούμιζα του κύρκα μου μαντήλι-
τοῦ κύρκα καὶ τ' ἀφέντη μου καὶ του βλοητικῆ μου.
Μασούρι τ' ὄργον ἐβάλα, μασούρι το χρυσάφι,
μασούρι τ' ἀσπροχρούσαφο κι ἐλάμπεν το μαντήλι.
Κι ἐκεῖ ἦρτεν μιά γειτόνισσα που τ' ἀπὸ ἴλυσ με ξέρει
- “Κόρη, τον ἀγαπᾶς βλοοῦν, τον ἀγαπᾶς παντρεύου
κι ἐσένα προσκαλέσασι κουμπάρα νὰ πᾶ νὰ ἴμπῆς”.
(Ακ. 417).

3. “Ἡ βασίλισσα (υποψήφια νύφη) συνοδευόμενη ἀπὸ δυο
βάγιες”

Τρεῖς φορές που ἡ Πηνελόπη κάνει τὴν ἐμφάνισή της, στὴν
αἴθουσα του μεγάρου, ὅπου τρώνε καὶ πίνουν οἱ υπερφίαλοι
μνηστήρες, συνοδεύεται καὶ ἀπὸ δυο βάγιες, μὴ στὴ δεξιὰ καὶ
μὴ στὴν ἀριστερῆ της πλευρᾶ.

ἀμφίπολος δ' ἄρα οἱ κεδνὴ ἐκάτερθε παρέστη
(α 335=σ 211=φ 66)

(=κι ἀπὸ μὴ πιστὴ βάγια στάθηκε στο κάθε της πλευρῆ).

Ἵτι ἐχομε νὰ κάμομε με ἕνα τυπικὸ θέμα εἶναι φανερό.
Μποροῦμε μάλιστα νὰ εἶμαστε βέβαιοι ὅτι το θέμα αὐτὸ ἐχει
μυκηναϊκὴς ρίζες: σε μυκηναϊκὴς σφραγίδες εἰκονίζεται μὴ γυ-
ναικεῖα μορφή (θεότητα ἢ βασίλισσα) ὀρθια ἢ καθήμενη, καὶ
δεξιὰ κι ἀριστερᾶ της ἀνὰ μὴ γυναικεῖα πάλι μορφή ἀλλὰ μι-
κρότερου ἀναστήματος. Φυσικά, οἱ σφραγίδες αὐτὲς εἰκονίζουν
αὐτὸ που ο ποιητὴς με τον παραπάνω στίχο εἶπε.

Το θέμα αὐτὸ δεν περιορίζεται μόνο στὴν Πηνελόπη. Στο Γ
της Ἰλιάδας στ. 141κ.κ. τὴν Ἐλένη συνοδεύουν δυο βάγιες, ἡ

Κλυμένη και η Αίθρα. Στο ζ της Οδύσσειας (15κ.κ.) τη Ναυσικά συνοδεύουν επίσης δύο βάγιες. Το μοτίβο επεκτείνεται και στους άντρες. Στο Ω 522 κ.κ. τον Αχιλλέα συνοδεύουν δύο άντρες. Σε τρία χωρία της Οδύσσειας (ρ 61-62, β 10-11 υ 144-45) τη θέση των συντρόφων παίρνουν τα σκυλιά. Ο εκφυλισμός του μοτίβου έχει ήδη αρχίσει.

Σε δημοτικά τραγούδια η υποψήφια νύφη
βάζει δυο σκλάβες από μπρός, δυο σκλάβες από πίσω
δυο σκλάβες απ' τα δυο πλευρά να μην την κάψει ο ήλιος.
(Προμπ. Β' 155-159).

Στα δημοτικά τραγούδια το θεματικό αυτό στοιχείο έχει εκφυλισθεί. Οι βάγιες που συνοδεύουν τη νύφη, δεν είναι πια δύο (σε κάποιες παραλλαγές είναι χίλιες!) και η θέση τους δεν είναι μόνο δεξιά και αριστερά. Και φυσικά, ο αρχικός σκοπός της παρουσίας τους δίπλα στη νύφη δεν ήταν για "να μην την κάψει ο ήλιος".

4. "Η υποψήφια νύφη και οι πολλοί μνηστήρες"

Στη ραψωδία π της Οδύσσειας ο Τηλέμαχος απαριθμεί στον πατέρα του Οδυσσέα τους μνηστήρες: ούτε πολύ, ούτε λίγο εκατόν οκτώ

π 245-253 μνηστήρων δ' ούτ' άρ δεκάς ατρεκές ούτε δύ οίαι,
αλλά πολύ πλέονες· τάχα δ' είσαι ενθάδ' αριθμόν.

Στο δημοτικό τραγούδι από την Κάρπαθο

α) Εκατόν δύο αρκοντόπουλλα μιάν κόρην απαούσι,

Σε άλλα τραγούδια οι μνηστήρες είναι λιγότεροι ή περισσότεροι:

β) Σαράντα δυο κλεφτόπουλα μιά κόρην αγαπούσαν.

γ) Χίλια εκατό αρχοντόπουλα κι εξήντα παλληκάρια
ούλα μια λυγερή αγαπούν, ούλα μια λυγερ' θέλουν.

Το τραγούδι τιτλοφορείται "Το δοκίμιν της αγάπης" και αναλύεται έξοχα στο ρηξικέλευθο βιβλίο "Το δημοτικό τραγούδι" του Σωκράτη Σκαρτσή (τ. 1 σσ. 154-167).

Στο ίδιο τραγούδι απαντούν συμπεκνωμένα και άλλα θεματικά στοιχεία που απαντούν στην Οδύσσεια. Στην Οδύσσεια όμως αποκτούν επικό πλάτος και εκτείνονται σε εκατοντάδες στίχους. (Προμπ. Α' 226-7 και Β' 174-181).

5. “Η υποψήφια νύφη που δίνει υπόσχεση σε όλους”

Στο β της Οδύσσειας ο Αντίνοος κατηγορεί την Πηνελόπη, γιατί ξεγελά την καρδιά των Αχαιών. Δίνει σ’ όλους ελπίδες και υπόσχεται σε κάθε άντρα στέλνοντας μηνύματα, στον νου της όμως άλλα βάζει.

Πάντας μεν έλπει, και υπίσχεται ανδρί εκάστω,
αγγελίας προΐείσα· νόος δε οι άλλα μενοινά (β 91-92).

Οι στίχοι επαναλαμβάνονται και στο ν της Οδύσσειας (380-381).

Σημειώνω την μετάφραση των Κ-Κ (στ. 91)

σε όλους ελπίδες δίνεις ψεύτικες και σ’ έναν έναν τάζει.

Σε δημοτικό τραγούδι από την Κάρπαθο η υποψήφια νύφη ενούς, ενούς ετάσσετο φιλί και μιάν εσπέρα (Προμπ. Β’ 180).

6. “Η υποψήφια νύφη υποβάλλει σε αγώνισμα τους πολλούς μνηστήρες”

Στη ραψωδία φ της Οδύσσειας η Πηνελόπη, πιστή σύζυγος του Οδυσσέα αλλά κατ’ ανάγκη και υποψήφια νύφη, υποβάλλει στο αγώνισμα του τόξου τους μνηστήρες δηλώνοντάς τους πως όποιος το τεντώσει ευκολότατα αυτόν θ’ ακολουθήσει: ός δέ κε ρηϊτάτα εντανύση βιόν εν παλάμησιν, τω κεν άμ’ εσποίμην, νοσφισαμένη τόδε δώμα (φ 75-7).

Στο δημοτικό τραγούδι “Το δοκίμιον της αγάπης” η υποψήφια νύφη απευθυνόμενη στους μνηστήρες τους λέγει

α) λιθάρι έχω στην πόρτα μου, δοκίμι στην αυλή μου,

κι όποιος το ρίξει π’σώπλατα, άντρα θαλά τον άρω.

β) μάρμαρον έχ’ αφέντης μου, δοκίμι της αγάπης

κι όποιος βρεθεί και πιάσει το κι όπισω του το ρίξει,

εκείνος είν’ ο άντρας μου κι εγώ η ποθητή του.

(Προμπ. Α’ 226-7, Β’ 176-177).

7. “Ο στολισμός της νύφης”

Στο σ της Οδύσσειας (στ. 157 κ.κ.) διηγείται ο ποιητής πώς η θεά Αθηνά βάζει στο μυαλό της συνετής Πηνελόπης να εμφανισθεί ενώπιον των μνηστήρων. Η ίδια η θεά εφρόντισε για τον καλλωπισμό της, αφού προηγουμένως την αποκοίμισε: καθάρισε το πρόσωπό της και το στόλισε με θεική ομορφιά. Στη συνέ-

χεια την έκαμε να φαίνεται πιο ψηλή και πιο γεμάτη και ακό-
μα πιο λευκή από το φίλντισι.

κάλλει μὲν οἱ πρώτα προσώπατα καλά κάθηρεν
αμβροσίω, οἴω περ εὐστέφανος Κυθήρεια
χρίεται, εὐτ' ἂν ἴη Χαρίτων χορόν ἡμερόντα·
καὶ μιν μακροτέρην καὶ πάσσονα θήκεν ιδέσθαι
λευκότερην δ' ἄρα μιν θήκε πριστοῦ ελέφαντος.

Συνοδευόμενη από δύο βάγιες, μια στα αριστερά και μια στα
δεξιά της, εμφανίζεται στους μνηστήρες που μόλις την βλέπουν
λιγοθυμούν κυριευμένοι από σφοδρή ερωτική επιθυμία:

τῶν δ' αὐτοῦ λῦτο γούνατ', ἔρω δ' ἄρα θυμόν ἐθέλχθεν,
πάντες δ' ἠρήσαντο παραί λεχέεσσι κλιθήναι

Στο δημοτικό τραγούδι της “Κουμπάρας-Νύφης” η κόρη
Τρεῖς μέρες εχτενίζετο, τρεῖς μέρες καὶ τρεῖς νύχτες.

Βάζει τον ἥλιο πρόσωπο καὶ το φεγγάρι στήθος
καὶ του κοράκου το φτερό γατανοφρύδι.

Φυσικά, την συνοδεύουν καὶ βάγιες:

Βάζει δυὸ σκλάβες ἀπὸ μπρός, δυὸ σκλάβες ἀπὸ πίσω

δυὸ σκλάβες ἀπ' τα δυὸ πλευρά, να μὴν την κάψει ο ἥλιος.

Η ομορφιά της νύφης συγκλονίζει:

Παπάς την εἶδε κι ἔσφαλε, διάκος κι εδαιμονίστη

κι ἓνα μικρὸ διακόπουλο ἔπεσε κι ετσακίστη.

Καὶ την θορεῖ ο νιόγαμπρος, λιγοθυμιά τον πιάνει.

(Προμπ. Β' 182-200).

8. “Το στρώσιμο της κλίνης ἀπὸ την βάγια”

Στο ψ της Οδύσσειας η Πηνελόπη προστάζει την Ευρύκλεια
καὶ τις ἄλλες βάγιες να στρώσουν το κρεβάτι για τον Οδυσ-
σέα βάζοντας πάνω στρωσιδία, δηλαδή προβιές καὶ κουβέρτες
καὶ ὄμορφα σκεπάσματα·

ψ 177 ἄλλ' ἄγε οἱ στόρεσον πυκινόν λέχος, Ευρύκλεια

.....

ἐνθα οἱ εκθείσαι πυκινόν λέχος ἐμβάλετ' εὐνήν,

κῶα καὶ χλαίνας καὶ ρήγεα σιγαλόεντα.

Στο ΝΔΤ η ηλιογέννητη προστάζει τις βάγιες της να στρώ-
σουν τη νυφική κλίνη για τον αγαπημένο της

Σύρητε, βάες, στρώσητε την νυφικήν μου κλίνη.

βάλητε στρώμαν αργυρό, στρώμα μαλαματένιο,
βάλητε τα παπλώματα, τά φάναν Ανεράδες
και τα φαδιοπλουμίσασι του δράκοντα οι κόρες,
να πέσ' η αξαδέρφη μου, την δέν είδα ποτέ μου.
Και μέσα στα μεσάνυχτα επήρεν την τιμήν της.
Κι έτσι στα ξιφωτίσματα ο νιός θέλ' να μισέψη.
(Προμπονάς 1987, σ. 12, 120-121).

9. “Η βασιλοπούλα/αρχοντοπούλα που έγινε πλύστρα”

Στο ο της Οδύσσειας ο ποιητής αφηγείται πώς οι Φοίνικες συνάντησαν στη νήσο Συρία μια γυναίκα που έπλενε. Όταν την ρώτησαν για την καταγωγή της εκείνη τους φανέρωσε πως κατάγεται από τη Σιδώνα, είναι κόρη του πάμπλουτου Αρύβαντα και πως την άρπαξαν κουρσάροι Τάφιοι και την επούλησαν στον Βασιλιά της Συρίας.

Νήσος τις Συρία κικλήσκεται, εί που ακούεις,

.....

Ένθα δε Φοίνικες ναυσικυλοί ήλυθον άνδρες,
τρώκται, μυρί' άγοντες αθύρματα, νηϊ μελαίνη.
έσκε δε πατρός εμοίο γυνή Φοίνισσ' ενί οικω,
καλή τε μεγάλη τε και αγλαά έργα ιδυία·

την δ' άρα Φοίνικες πολυπαίπαλοι ηπερόπευον
πλυνούση τις πρώτα μίγη κοίλη παρά νηϊ
ευνή και φιλότητι.

Ειρώτα δη έπειτα, τίς είη και πόθεν έλθοι·
η δε μάλ' αυτίκα πατρός επέφραδεν υμερεφές δώ·
“Εκ μέν Σιδώνος πολυχάλκου εύχομαι είναι,
κούρη δ' είμ' Αρύβαντος εγώ ρυδόν αφνειοίο·
αλλά μ' ανήρπαξαν Τάφιοι ληίστορες άνδρες
αγρόθεν ερχομένην πέρασαν δε με δευρ' αγαγόντες.

Στο ΝΔΤ που τιτλοφορείτε “Η βαριόμοιρη νύφη”, η βασιλοπούλα ήρθε καιρός π' εφτώχυνε και αγνώριστη επέστρεψε στο πατρικό της σπίτι ως δούλα. Εκεί εις το σκαμνί την κάτσανε και την ψαχνορωτούσαν

- “Κόρη, μήν είσαι πλύστρισα, μήν είσαι κοπανίστρα;”
(Προμπ. Α' 232-235).

- “Δεν ήμουν η μαύρη πλύστρισα, δεν ήμουν κοπανίστρα, παρ’ ήμουν βασιλιάς παιδί, ρήγισσας θυγατέρα.....”.

10. “Αιφνίδιος θάνατος γυναίκας κατά το ταξίδι και ρίψη του πτώματος στη θάλασσα”

Στο ο της Οδύσσειας ο ποιητής αφηγείται ότι σ’ ένα εμπορικό φοινικικό πλοίο επιβιβάζεται μαζί με ένα μαρό μια δούλη με προορισμό τη Σιδώνα. Την έβδομη όμως ημέρα του ταξιδιού η Αρτέμιδα η τοξεύτρα κτύπησε τη γυναίκα κι αυτή έπεσε σαν που πέφτει ο γλάρος με κρότο μέσα στ’ αμπάρι. Αυτήν την πέταξαν στη θάλασσα για να γίνει τροφή στις φώκιες και τα ψάρια.

Εξήμαρ μέν ομώς πλέομεν νύκτας τε και ήμαρ·
αλλ’ οτε δή έβδομον ήμαρ επί Ζεύς θήκε Κρονίων,
την μέν έπειτα γυναίκα βάλ’ Άρτεμις ιοχέαιρα,
άντλω δ’ ενδούπησε πεσούσ’ ως ειναλίη κήξ
και την μέν φώκησι και ιχθύσι κύρμα γενέσθαι
έκβαλον·

Σε ΝΔΤ

Μιά κόρ’ από την Αμοργό θέλει να ταξιδέψει,
δίδει ‘κατό χρυσά φλουριά του караβιού τον ναύλο
κι άλλα τρακόσα είκοσι, να πα’ με την τιμή της.
Μα σαν ήβγεν το κάτεργο δυό μίλια του πελάγου,
εποδιαντράπη ο ναύκληρος κι έπλωσεν προς την κόρην·
κι η κόρ’ από την εντροπήν έπεσεν κι ελιγώθη
κι ο ναύκληρος εθάρρεψεν πώς ήταν πεθαμένη.
’Πο τα μαλλούτσια την αρπά και στον γιαλόν την ρίχτει
κι η θάλασσα την έρριξε στον κόρφο της Αττάλειας.
(Ακ. 447).

Με βάση το σύνολο των κοινών στον Όμηρο και τα ΝΔΤ στοιχείων, γλωσσικών τεχνοτροπικών και θεματικών μπορεί, κατά τη γνώμη μου, να προχωρήσει κανείς στην κατά προσέγγιση ανασύνθεση της προομηρικής ποίησης.

Το ερώτημα που τίθεται τώρα είναι το εξής: πού οφείλεται η συγγένεια που διαπιστώνεται ανάμεσα στην προομηρική και νεοελληνική προφορική ποίηση; Οφείλεται στο αυτό φυσικό και

κοινωνικό περιβάλλον, στις αυτές εκδηλώσεις της ατομικής και κοινωνικής ζωής των ανθρώπων; Έχομε να κάνομε με δύο παράλληλες και ανεξάρτητες η μια από την άλλη λαϊκές ποιητικές δημιουργίες στον ίδιο γεωγραφικό χώρο, υπό τον αυτό ήλιο και υπό τις αυτές κλιματολογικές συνθήκες, από τον ίδιο λαό με την ίδια γλώσσα; Ή έχομε να κάνομε με μία και την αυτή δημιουργία, που ξεκίνησε από τα προομηρικά χρόνια και χωρίς καμιά διακοπή έφθασε ως τον εικοστό αιώνα; Για το θέμα αυτό έχω ήδη διατυπώσει τη γνώμη μου από αυτό το βήμα στο Δέκατο Τρίτο Συμπόσιο Ποίησης με θέμα “Έθνος και Ποίηση” (2-4 Ιουλίου 1993, Πανεπιστήμιο Πατρών), με την ανακοίνωση “Οι ρίζες του δημοτικού μας τραγουδιού”. Η γνώμη μου παραμένει η ίδια και ελπίζω σύντομα να την αναπτύξω εκτενέστερα σε αυτοτελές δημοσίευμα που θα φέρει τον τίτλο “Η αδιάσπαστη συνέχεια της ελληνικής δημοτικής ποίησης από τα προομηρικά χρόνια ως σήμερα”. Το συμπέρασμά μου πάντως είναι ότι τα γλωσσικά και ποιητικά γονίδια - για να χρησιμοποιήσω όρο της Γενετικής - των νεότερων ελλήνων συγγενούν με τα αντίστοιχα των Ελλήνων της προομηρικής εποχής.

Ιωάννης Κ. Προμπονάς

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ακ: Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Ακαδημία Αθηνών, τ.Α΄ 1962.
Αναστασιάδης: Στάθη Αναστασιάδη, Η διδασκαλία των Ομηρικών επών με τη βοήθεια των δημοτικών τραγουδιών και των νεοελληνικών παραδόσεων, Θεσσαλονίκη 1977.
Αποστολάκη: Γιάννη Αποστολάκη, Τα δημοτικά τραγούδια, Αθήνα 1929.
Κακριδή: Ελένη Ι. Κακριδή, Η διδασκαλία των Ομηρικών Επών, ΟΕΔΒ, Αθήνα 1988.
Κακριδής Ι: Ι. Θ. Κακριδής, Ομηρικές έρευνες, Αθήνα 1944.
Κακριδής ΙΙ: Ι. Θ. Κακριδής, Ομηρικά θέματα, Αθήνα 1954.
Κακριδής ΙΙΙ: Ι. Θ. Κακριδής, Ξαναγυρίζοντας στον Όμηρο, Θεσσαλονίκη 1971.
Κακριδής ΙV: Ι. Θ. Κακριδής, Νεοελληνικές Μελέτες, Αθήνα 1976.
Κακριδής Φάνης: Φάνης Ι. Κακριδής, Η εφαρμογή της συγκριτικής μεθόδου στη μελέτη των Ομηρικών Επών. Επιτεύγματα και προοπτικές στο: Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας, Αθήνα 33 1995, σσ. 99-105.

Κυριακίδης Ι.: Στίλπων Κυριακίδης, Η γένεσις του νεοελληνικού διστίχου και η αρχή της ισομετρίας μορφής και περιεχομένου εν τη δημώδει ποιήσει, Λαογραφία, Παράρτημα 4, 1947 (= Το δημοτικό τραγούδι σσ. 209-280).

Κυριακίδης ΙΙ.: Στίλπων Κυριακίδης, Αι ιστορικά αρχαί της δημώδους νεοελληνικής ποιήσεως, Θεσσαλονίκη 1954 2 (= Το δημοτικό τραγούδι σσ. 169-207).

Κυριακίδης ΙΙΙ.: Στίλπων Κυριακίδης, Το δημοτικό τραγούδι. Συναγωγή μελετών, Εκδοτική φροντίδα και εισαγωγή Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος, Αθήνα 1978.

Page: D. Page, Η Ιλιάς και η ιστορία (μετ. Πανηγύρη), Αθήνα 1968.

Πετρόπουλος: Δ. Πετρόπουλος, Αι παρομοιώσεις εις τα δημοτικά άσματα και παρ' Ομήρω, Αθήνα 1960.

Προμπ. Α΄, Β΄: Ι. Κ. Προμπονάς, Τα Ομηρικά έπη και το νεοελληνικό δημοτικό τραγούδι, τ.Α΄, Αθήνα 1987, τ.Β΄, Αθήνα 1989.

Προμπ. Γ΄: Ι. Κ. Προμπονάς, (Προ)ομηρικά θεματικά και γλωσσικά στοιχεία στο νεοελληνικό τραγούδι "Πορφύρης", Παρουσία 5, 1987, 315-354.

Ρωμαίος: Κ. Ρωμαίου, Η ποίηση ενός λαού, Αθήνα 1968.

Σηφάκης: Γ. Σηφάκης, Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, Ηράκλειο 1988.

Σκαρτσής: Σ. Α. Σκαρτσής, Το δημοτικό τραγούδι, τ.Α (1986), Α΄, τ.Β΄ (1987) Αθήνα.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΑΛΛΑΣ

Από την τελευταία φάση του Αρχαίου Λυρισμού (Ο νεοαττικός διθύραμβος)

1

Αναφέρομαι στη τελευταία φάση του χορικολυρικού, συγκεκριμένα τραγουδιού. Και εννοώ όχι το τέλος του ως είδους, αλλά την μετάπτωση και την καινούργια του προοπτική: τη ροπή να χρησιμεύσει, όπως άλλωστε χρησίμευσε, αφενός ως αρχική καταβολή άλλων ειδών (του σατιρικού εν πρώτοις δράματος) και αφετέρου ως προάγγελος και προπομπός μιάς άλλης εποχής και ποίησης, της ελληνιστικής. Είναι η φάση που εκπροσωπεί ο νεοαττικός διθύραμβος του 5ου πρὸς τον 4ον αιώνα π.Χ.

Ο διθύραμβος γνωρίζουμε πως είναι το τραγούδι που συνδέεται με τη λατρεία του Διόνυσου. Το αναφέρει ήδη από τον 7ον αιώνα ο Αρχίλοχος:

Του Βάκχου ξέρω τους μελωδικούς σκοπούς του διθυράμβου
ν' αρχίσω άν το κρασί το νου μου κεραυνοβολήσει.

Και γνωρίζουμε επίσης πώς διαμορφώθηκε ως είδος και αναπτύχθηκε παράλληλα προς τα άλλα χορικά τραγούδια. Για τους ύμνους, τους παιάνες, τα προσόδια, τα υπαρχήματα. Ή και παρακολουθώντας χρονολογικά τις διαφορετικές μορφές τους, καλλιεργημένες από τους κυρίους εκπροσώπους τους, παρατηρούμε πως διαμορφώθηκε γραμματολογικά παράλληλα πρὸς τα παρθένια του Αλκμάννα, πρὸς τα χοροδράματα του Στησιχόρου, πρὸς τα εγκώμια και τα άλλα μέλη του Ιβ....., πρὸς τους θρήνους και τους πρώτους επινίκους για άρχοντες και αθλητές του Σιμωνίδη, με συνέχειά τους και κορύφωση τα χορικά τραγούδια των μεγάλων πανηγύρεων του ελληνισμού: τίς ωδές του Βακχυλίδη και του Πίνδαρου. Συνεχόμενα λοιπόν προς την εξέλιξη αυτή, αλλά και με αυτοτελή πορεία και κατάληξη, κινήθηκε και ο διθύραμβος. Έως ότου με την εγκαινίαση του κύκλιου χορού που λέγεται πώς καθιέρωσε προς τις αρχές του 6ου αιώνα ο Αρίων και του διαλόγου του χορού αυτού πρὸς τον αποκριτή (=υποκριτή), που επινόησε έπειτα, ο πρώτος τρα-

γικός ο Θέσπις, πρωτοστάτησε στη γέννηση του τραγικού χορού και στην άρθρωση σε σώμα - με δύο μέλη - της αρχαίας τραγωδίας.

Στο όνομα του Αρίωνα αποδίδεται ως διθύραμβος ο ύμνος που ακολουθεί, αλλά είναι φυσικά μεταγενέστερος, που αναφέρεται στην σύλληψή του από ληστές όταν ταξίδευε από την Σικελία στην αυλή του Περιάνδρου της Κορίνθου, και ακολούθησε η ρίψη του στη θάλασσα και η σωτηρία του στη ράχη ενός δελφινιού.

Ύψιστε των θεών,
θαλάσσιε χρυσοτρίαινε Ποσειδώνα,
ώ κοσμοσείστη εσύ, στη φουσκομένη θάλασσα
την αρμυρήν, όπου παντού με σπάρραχνα
κήτη πλωτά τριγύρω σου λικνίζονται
μ' ανάλαφρα χορευτικά τινάγματα,
αναδρομάρηδες με πατημένα ρύγχη
κι ορθόν αυχένα ορμητικά σκυλόψαρα,
φιλόμουσα δελφίνια ενάλια θρέμματα
των Νηρηίδων, θεϊκών παρθένων
που έχει γεννήσει η Αμφιτρύτη·
εσείς εμένα προς τη γή του Πέλοπα
καθώς περνούσα την ακτή του Ταίναρου
απ' τα νερά της Σικελίας θαλασσόδαρτος,
με τα κυρτά σας νώτα εσείς με φέρατε
στα δυό αυλακώνοντας το ρέμα του Νηρέα,
πέρασμα απάτητον, εκεί που άνδρες απαίσιοι
από την πλώρη που έπλεε καμπυλόγραμμη
μ' έριζαν μέσ' στα πορφυρά αφρισμένα κύματα.

Αυτή υπήρξε η συμβολή η κεντρική του διθύραμβου: η εκβολή του η δημιουργική στην τραγωδία. Μια εκβολή που όμως δεν ανέκοψε και την αυτοτελή του εξέλιξη και παρουσία. Γιατί εκτός από τους τραγικούς δημιουργούς και τους δραματικούς αγώνες τους, υπήρξε και μία άλλη τάξη ποιητών και συνακόλουθη περίπτωση δημόσιας προβολής τους, η τάξη των διθύραμβοποιών και η καθιέρωση άλλων ακραϊφώνως ποιητικών αγώνων. Είναι οι διθύραμβικοί αγώνες και η τέλεσή τους είχε

καθιερωθεί να διεξάγεται λίγες μέρες πριν τα Μεγάλα Διονύσια. Στη διάρκεια του 5ου π.Χ. αιώνα σχηματίζεται λοιπόν και η νεότερη ποιητική μορφή και άνθιση του διθύραμβου. Αρκετοί είναι οι νέοι εκφραστές του: Λάστος, Διαγόρας, Λαμπροκλής, Λικύμνιος, Πράξιλλα, Πολυΐδης, Λυκοφρονίδης, Καστορίων. Και έτσι συγκροτείται, δίπλα στην παλιά μια νέα, νεότερη θα λέγαμε, ποιητική σχολή. Τα αντίπαλα χαρακτηριστικά της τα αναγνωρίζουμε καλύτερα από τα σωζόμενα αποσπάσματα των εκπροσώπων των δύο τάσεων, του Τελέστη, του Μελανιπιάδη του Φιλόξενου και προπαντός των δύο οριακών δεικτών αυτής της νέας ποίησης που είναι στην καμπή του 5ου προς τον 4ο αιώνα ο Πρατίνης και περίπου προς το τέλος ο Τιμόθεος.

Παρακολουθούμε μια σύντομη περιγραφή του φαινομένου, με την αναγκαία τεκμηρίωση.

2

Ας αρχίσουμε με τον Πρατίνη. Το παράδειγμα που ακολουθεί ακούγεται ως διθύραμβος μαζί και ως υπόρχημα. Πιθανολογήθηκε ακόμη πώς μπορεί να είναι απόσπασμα ενός χορικού ενός αγνώστου σατυρικού του δράματος:

Τί ταραχή 'ναι πάλι αυτή και τί χοροπηδήματα;

Τί οργή στην πολυπάταγη θυμέλη του Διονύσου!

Δικός, δικός μου ο Βροντηχτής, μου πρέπει εγώ να κελαϊδώ,
εγώ ν' αντιλαλήσω,

να δώσω σάλτα στα βουνά με τις Νεράιδες,

κύκνος με πλουμιστά φτερά να σύρω ένα τραγούδι.

Του τραγουδιού είναι που έδωκε τα σκήπτρα η Πιερίδα,

και το σουραύλι πίσω του ν' ακομπανιάρει τους χορούς

σαν υπηρέτης που είναι,

στα γλεντοκόπια με γροθιές στις πόρτες στους μεθύστακες
το πρόσταγμα να δίνει.

Για δώσ' του κατακεφαλιά του βατραχοκουάξ-κουάξ

που ξεφυσά παράταιρα,

πάσε και ρίξ' το στη φωτιά το σαλιαροκαλάμι

ο βροντοφωνακλάς, ο φαλτσαδόρος που τρικλίζει

μ' ένα κορμί που το 'χει οργώσει το τρυπάνι.

Μα να, σου απλώνω το δεξί, τινάζω το ποδάρι,
θριαμβευτής, διθύραμβος κισσόφιλε άρχοντά μου,
άκου, άκου και τη δωρική δική μου χορωδία.

Αντιδρώντας ο Πρατίνας προς τη νέα τάση που είχε αρχίσει να επιβάλλεται στην πρακτική του διθυράμβου, μας σκιαγραφεί τα χαρακτηριστικά της. Ποιά είναι αυτά; Η αυστηρή αρχαία τάξη, βάσει της οποίας προεξήρχε η ποίηση και η μουσική ακολουθούσε, τώρα ανατρέπεται:

Τάν αιοιδάν κατέστασε Πιερίς βασιλείαν· ο δ' αυλός
ύστερον χορευάτω· και γαρ έσθ' υπηρέτης.

Η πολυπάταγη θυμέλη του Διονύσου - “Διονυσάδα Πολυπάταγα θυμέλα” - τώρα έχει κατακλυσθεί από την αύληση: από τη φωνασκία του αυλού που κάνει να ακούγεται αντί για ποίηση χορικολυρική, “θόρυβος” και “χορευμάτα”. Άλλωστε και η ρύθμιση που είχε θεσπιστεί - η νομοκανονιστική, θα λέγαμε - των διθυραμβικών αγώνων έφτασεν να δίνει τα πρωτεία και τα έπαθλα, όχι πια στους ποιητές και στους χορούς όπως παλαιότερα, αλλά αποκλειστικά ή καταρχήν στους αυλητές. Μάλιστα ο αυλητής, ακόμη και στη σύνθεση (πολλά μάλλον στην εκτέλεση), αξιούσε όχι πια να συνοδεύει αυτός την όρχηση και τα λόγια του χορού, αλλά τώρα ο χορός, και πίσω του ο ποιητής να υπηρετεί τό αύλημα.

Αυτή είναι η αντίληψη και η θέση για τη νέα τέχνη που κακίζει ο Πρατίνας, ο ένας ποιητής που ακολουθώντας την αρχαία αρμονία αντιπρότεινε προς τις υπερβασίες του καιρού ως ποιητική αρχή του τη μεσότητα:

Μη κυνηγάς μιά μελωδία βαρύτερη
μήτε κι ανάλαφρη σε τρόπο ιωνικό·
στην μέσην αυλακιά· οδηγώντας την καρίνα,
γίνε αιολέας και πλέε με το τραγούδι σου.

Λέγοντας αυτά, δεν σήμαινε καθόλου πώς ανήκε στην παράδοση. Άλλωστε πώς θα μπορούσε, αφού υπήρξε όχι ανακαινιστής, αλλά ο ίδιος ιδρυτής και πρωτεργάτης ενός νέου είδους, του σατυρικού εν προκειμένω δράματος. Αλλά, κεντρομόλα, μέσα από την μεσότητα, μακριά από τη φυγόκεντρη διασπορά των δύο άκρων, γυρεύε και εκείνος να πρωτοτυπήσει:

Ποτέ αυλακιά πού χάραξε άλλο αλέτρι
παρά την άσκαφτη γυρεύω εγώ να οργώσω.

Η πολεμική του εξ άλλου, στο υπόρχημα που είδαμε, εναντίον του αυλού που τον αποκαλεί “παλιοσαλιαροκαλάμι” (ολεσισιαλοκάλαμον), “βροντοφωνακλά” (λαλοβαρύονα), “ρυθμοτρεκλοβάτη” (παραμελορυθμεβάτα), μ’ ένα κορμί που το ‘χει σκάψει το τρυπάνι (υπαί τρυπάνω δέμας πεπλασμένον), είναι σαν να προαγγέλλει άλλα αποσπάσματα σχετικά με τον αγώνα μεταξύ των δύο μουσικών οργάνων (λύρας και αυλού), με αναγωγή στον μυθολογικόν αγώνα του Απόλλωνα και του Μαρσύα. (Κάτι που ανακαλεί σε μας τους νεότερους και τη διαλεκτική του Διονυσιακού και του Απολλώνιου πνεύματος και την αφομοίωση του Απολλώνιου εκ μέρους του Διονυσιακού, όπως την ερμήνευσε ο Νίτσε).

Πρόκειται για αποσπάσματα των διθυραμβοποιών Μελανιπίδη και Τελέστη. Ο Μελανιπίδης πριν από το 400 π.Χ. , έγραψε έναν *Μαρσύα*, από τον οποίον έχομε το απόσπασμα:

Κ’ η Αθηνά μακρυά της
πέταξε τους αυλούς απ’ τα ιερά της χέρια κ’ είπε:
χαθείτε τα αίσχη, λοιμική του στήθους μου,
..μια τέτοια .. καταδίκη απάνω μου την παίρνω.

Και από τα άλλα του σκαρείγματα φαίνεται η ιδιομορφία του, λ.χ. η ροπή του προς την λυρική θα λέγαμε ονοματοποιία (ή παρετυμολογία), όπως γίνεται στην *Περσεφόνη* του:

Τ’ όνομα πήρε, που στης γης βαθιά τα βάραθρα
τα “άχ” “άχ” από την προχολή του ρέοντας ο Αχέροντας
και ακόμη φαίνεται η αγάπη του προς τα εξωτικά θεματικά μοτίβα, όπως γίνεται στις *Δαναΐδες*:

Δεν είχε ανθρώπινη θωριά η μορφή του
μήτε η λαλιά τους ήταν γυναικεία,
μα σ’ άλογα ζυγά αρματοδρομώντας
το ‘χαν συνήθεια να γυμνάζονται
σ’ άλση προσηλιακά η καρδιά τους
ευφραίνονταν με τα κινήγια,
σε δεντρολίβανα - αγιασμός το δάκρυ τους -
ψάχνοντας γι’ αρωματικούς χουρμάδες και χαρούπια
και τρυφερά συριακά ηλιοσπόρια.

Στον Μελανιπίδη, για να συνδεθούμε πάλι με τη μυθολογική αναγωγή του ανταγωνισμού των δύο μουσικών οργάνων, θα απαντήσει ο Τελέστης, ίσως μια γενιά νεότερός του, παίρνοντας το μέρος του Μαρσύα και του αυλού του, στα ποιήματά του *Αργώ* και *Ασκληπίδος*. Γράφει στα σωζόμενα αποσπάσματά τους:

Σοφόν αυλόν, θεά σοφή, πώς να πιστέψει ο νούς μου
να 'κοψε πρώτα στις βουνίσσιες λαγκαδιές το όργανο
η Αθηνά και των ματιών το αίσχος τρέμοντας
τάχα απ' τα χέρια πάλι να το πέταξε
του Σαληνού γιού των Νυμφών, του χοροπηδηχτή
Μαρσύα το καύχημα.

Τάχα ποιάς ομορφιάς καλλιμορφης
να τη διαπέρασεν ο έρωτας
αυτήν που ανύμφευτη παρθένα κι άτεκνη
να 'ναι τή μοίρανε η Κλωθώ.

ή

Μωρή κι από μωρόλογους τραγουδιστές η φήμη αυτή
πέταξε, ανίδεη από χορικά τραγούδια, στην Ελλάδα.
των φθονερών ονειδισμοί για τη σοφή της τέχνη

και

Χέρι δεξί στον Βροντηχτή παράδωσε από τη σεβαστή θεά
φύσημα απ' την ανάσα της που φτέρωνε ο αγέρας
και των χεριών της των λαμπρών τη γρηγοράδα.

Και ακόμη, με μια πρόσθετη αναφορά του διαύλου:

Τον βασιλιά των ιερών πνευστών από τη Φρυγία
που πρώτος σύνθεσε τη λυδική μας αρμονία,
αντίπαλη της δωρικής, πνοήν ανεμοφτέρουγη
φυσώντας με το λάλημα μεσ' από δύο σουραύλια.

“Έτσι, στην κλείδωση του 5ου προς τον 4ο αιώνα, ο Τελέστης, μας δίνει την καινούργια μουσική πραγματικότητα που έτεινε να επικρατήσει: Αντίθετα από την αυστηρή ή τη μελωδική, τη δωρική και την αιολική με άλλα λόγια αρμονία που επικαλέστηκε ο Πρατίνας έχουμε τώρα με την επικράτηση του αυλού, του δίαυλου αλλά και άλλων μουσικών οργάνων, της άρπας με τους δύο της τύπους, (“μάγαδης, ιτηκτίς”), την εισβολή και την εκβολή της λυδικής και φρυγικής τώρα αρμονίας.

Έχομε μία συναυλία από ρυθμούς ανατολίζοντες, καθώς δηλώνεται στα παρακάτω αποσπάσματα:

Άλλος αλλιώς κλαγγήν αφήνοντας
έκρουε την κερατόφωνη άρπα με τις πέντε
συρματερές χορδές, με χέρι που τις λύγιζε
απάνω κάτω τρέχοντας γοργότατα.

και:

Πρώτοι με αυλούς στα ελληνικά συμπόσια, συνοδεύοντας
την ορεινή μάνα του Πέλοπα
τραγουδίσαν τη φρυγική τους μελωδία.
ή και μ' οξύφωνους σκοπούς λαγούτου άλλοι ανάκρουαν
τους λυδικούς τους ύμνους.

Μια μουσική υπερβασία που δεν αφήνε ανεπηρέαστη ακόμη και την ποίηση. Να, πως παρωδείται ένας τέτοιος ποιητής, ο Κινησίας, στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη. Φέρεται εκεί να αναγγέλει πως οι τρίλιες του, τα μουσικά προοίμιά του (ως πουλιού), θα είναι “αεροδόνητα και χτυπημένα από νιφάδες” (αεροδίνητοι και νιφοβόλοι αναβολές”. Γιατί, από τα νέφη (τη φανταστική νεφελοκαυγία), συμπληρώνει:

κρέμεται από κεί πάνω κ' η δική μας τέχνη
των διθυράμβων· τα τραγούδια μας αστράφτουν
αέρινα και ζοφερά, με μπλαβές λαμπηδόνες,
φτεροστροβιλισμένα.

3

Η ανατροπή της κλασικής ισορροπίας μουσικής και λόγου τελικά συνοδεύετε και από μεταβολές στα είδη και στην έκφραση. Οι οπαδοί της νέας ποίησης, ακολουθώντας τους μοντέρνους μουσικοσυνθέτες, έγραψε στους *Νόμους* του ο Πλάτων, “ανακάτεψαν τους θρήνους με τους ύμνους, τους παιάνες με τους διθυράμβους και μιμήθηκαν με τις κιθαρωδίες τους τις αυλωδίες”. Και πραγματικά στη θέση του αυλού στους διθυράμβους, ο Μελανιπίδης απ' τους πρώτους νεοτεριστές εισάγει την κιθάρα και άλλοι παρεμβάλλουν σε τραγούδι χορικά, και μονωδίες με υπόκρουση κιθάρας.

Είναι η εποχή με τα διαφανόμενα πρώτα μετακλασικά γνωρίσματα αλλά και τα κλασικά υστερόγραφα στην τέχνη: η επο-

χή του πλούσιου ρυθμού (425-380) και εν συνεχεία του ύστερου κλασικισμού στην αρχαιότητα (380-325). Στην αρχιτεκτονική, στη γλυπτική και στη ζωγραφική ο ρυθμός και οι τεχνικές αναμιγνύονται και στην έκφραση επικρατεί η γραφικότητα και η πλούσια διακόσμηση. Είναι, ύστερα από τον Σκόπα και τον Πραξιτέλη η ώρα του Απελλή, του Λύσιππου, του Λεωχάρη, του Πολύγνωτου. Η εποχή με τα πομπώδη μαυσωλεία, τις αφηγηματικές τοιχογραφίες, αλλά και τις πρώτες προσωπογραφίες. Και κοντά σ' εκείνα τα "ηχηρά" και τα διογκωμένα αντιπαρατίθενται τα έργα της μικροτεχνίας. Και ανάλογα η ποίηση του διθυράμβου της ιστορικής εκείνης ώρας σπάζει τα δεσμά της στροφικής διαίρεσης (στροφή-αντιστροφή και επώδος). Γίνεται αφηγηματική και καταφεύγει στην εναλλαγή των ρυθμών και τόνων, αναθεωρεί αναμιγνύοντας τα είδη και πλουτίζει την αφήγηση με ζωηρά μιμητικά στοιχεία. Και ανάμεσά τους ξεχωρίζουν ευδιάκριτα και οι δύο ακραίες τάσεις: η εκμετάλλευση ως την άκρα παραμόρφωση αφενός των κλασικών και των προκλασικών θεμάτων και προτύπων και αφετέρου, αντίστοιχα προς την μικροτεχνία, η στιχούργηση ιδιωτικών μοτίβων και στιγμών της καθημερινότητας. Τάσεις που καλλιεργούνται από αντιπροσωπευτικούς διθυραμβοποιούς του νέου κλίματος.

Αυτοί είναι οι δύο Φιλόξενος και ο Τιμόθεος. Ο Φιλόξενος από τα Κύθηρα, δούλος του Μελανιπίδη που για την ποιητική του δεξιότητα του απέδωσε και την ελευθερία, όπως θυρούεται, και έζησε ένα διάστημα στις Συρακούσες όπου και κινδύνεψε από την οργή του Διονυσίου του Α', είναι ο ποιητής του διθυράμβου που τιτλοφορείται *Κύκλωψ* ή *Γαλάτεια*. Καμιά σχέση με τις περιπέτειες του Οδυσσέα ούτε με τον χαρακτήρα εδώ του τρομερού ομηρικού Πολύφημου. Ο δικός του Κύκλωπας, παρ' όλη την τερατική του φύση, περιγράφεται με πινελιές απλές και ανθρώπινες:

Με το δισάκι αναριχτό κι άγρια δροσάτα λάχανα

-Τραλαλαλό

Χώω, χώω! και τα νιογέννητα συχνά πυκνά χουγιάζοντας.

Με τα τραγούδια τα γλυκύλαλα, γιατρεύοντας τον Έρωτα
ομορφοπρόσωπη χρυσόμαλλη Γαλάτεια,
χαριτωμένη μου λαλιά, φυντάνι των Ερώτων

Και η Γαλάτεια:

Άχ, με το τέρας ο θεός με συγκατοίκησε!

Είναι ένας κύκλωπας λοιπόν, όχι ηρωϊκός, αλλά τρωτός και ανθρώπινος. Τρωτός από τον έρωτα και απ' την ποιητική διακωμώδηση. Να ήταν, όπως ισχυρίστηκε η παράδοση, διακωμώδηση προσωπική του τυράννου Διονυσίου Α', πού, όπως λέγεται, έκλεισε και ξανάκλεισε τον ποιητή στα λατομεία των Συρακουσών, γιατί δεν του αναγνώριζε και τη δική του επίδοση στην ποίηση-τραγωδία; Δεν ξέρομε, ούτε μας ενδιαφέρει. Ενδιαφέρει απεναντίας πώς εδώ από τις αρχές του 4ου αιώνα ακούγονται προανακρούσματα μιάς άλλης εποχής. Εκτός από την "περιπλανώμενη" ιδέα πώς ο έρωτας γιατρεύεται με το τραγούδι, μια ιδέα που την επανέλαβε κατόπι και ο Καλλίμαχος σε ένα από τα *Επιγράμματά* του ο έρωτας του Κύκλωπα για τη Γαλάτεια, αποτέλεσε αργότερα το θέμα και του ειδυλλίου του Θεόκριτου.

Άλλος Φιλόξενος, νεότερός του, που κακώς συγχέεται με τους αρχαίους ήδη με τον πρώτον είναι ο Φιλόξενος από τη Λευκάδα. Κακώς, γιατί και τα θεματικά του ενδιαφέροντα είναι άλλα και διαφορετική είναι η ποιητική του κλίση και γενικότερα ο προσανατολισμός του λυρισμού του. Δεν έχει πρόθεση να "ταπεινώσει" - έτσι διπλόσημη η λέξη: να υποβιβάσει και να ευτελίσει - τα παλαιά και τα μεγάλα αλλά είναι εξαρχής στραμμένος προς τα αναλώσιμα και τα μικρά του καθ' ημέραν βίου. Η τράπεζα του *Δείπνου* του, ενός πολύστιχου ποιήματος, τελειώς απομακρυσμένου από τις προδιαγραφές του αρχαίου διθυράμβου, που ένα τμήμα του διέσωσε ο Αθάνας καθόλου δεν θυμίζει το πνεύμα της σεμνής αντάρκειας της τράπεζας του ποιητή και φιλοσόφου του 6ου αιώνα Ξενοφάνη. Άλλα εκτίθενται εδώ οι διαδικασίες από το σερβίρισμα ως τα επιδόρπια και περιγράφονται καταλεπτώς, τα εδέσματα της πρώτης και δεύτερης τράπεζας, κρέατα, ψάρια, ορεκτικά, κρασιά, ψωμιά, γλυκά σε όλη την πληθμονή και ποικιλία τους. Περιγραφή που μας πηγαίνει προς τη γαστριμαργική εκείνη ποίηση που ακολούθησε, στην εποχή των Αλεξανδρινών και των Ρωμαίων. Την απουσία βάθους και ουσιαστικού νοήματος καλείται τώρα να "ανα-

πληρώσει” η γλιδή και η κατάχρηση των λέξεων με επάλληλα επίθετα και σύνθετα αμετάφραστα σχεδόν, όπως:

έπειτ’ απίναμεν
εγκατακακομιγές
πεφρυγμένον
πυρβρομολευκιρεβίνθο -
.. ακανθουμικτριτυάδου..
βρώμα το παντανόμικτον.

(Παθολογία που θυμίζει στους νεότερους κάποια ανάλογα διαφορετικής αφόρμητης αλλά του ίδιου αντικρύσματος, όπως π.χ. είναι η σάπιρα κατά των ηγουμένων του Πτωχοπροδρόμου, ή ο αβαρής ούτως ή άλλως *Κήπος των Χαρίτων* του Καισάριου Δαπόντε).

4

Αλλά αδρότερα θα δώσει τη μετάβαση από τη μια εποχή και ποίηση στην άλλη ο Τιμόθεος ο Μιλήσιος. Με μια αδρότητα εξωθημένη ως την εκζήτηση. Ακραία ρεαλιστής όπως θα δούμε, στην αφήγηση, αλλά περίφορτη και μεταφορική στην έκφραση. Μαθητής του Φρύνη και “ανταγωνιστής” του Ευριπίδη, έδρασε και στην αυλή του Αρχέλαου της Μακεδονίας. Αναδείχτηκε ως αυλητής και μουσικοσυνθέτης δεκαενιά “νόμων” - παρακάτω θα εξηγήσουμε τι είναι - 26 προοιμίων, 24 ύμνων, 18 ακόμη διθυράμβων. Έγραψε και εκείνος έναν *Κύκλωπα* και είναι ο πρώτος που εμπνεύστηκε από έναν αντιήρωα, τον *Ελπήνορα*.

Το 1902 ένας πάπυρος που βρέθηκε στο Abu-Sir της Κάτω Αιγύπτου - ο αρχαιότερος, πιστεύεται: του 400 π.Χ - έφερε στο φως 253 εν όλω στίχους ενός “νόμου” του Τιμόθεου, που επιγραφόταν *Πέρσες*. Ένα από τα αρχαιότερα ποιητικά είδη ο “νόμος”, ήταν ύμνος κιθαρωδικός προς τον Απόλλωνα - που εξ αυτού - αποκαλούνταν “νόμος Απόλλων” - και απαρτιζόταν από επτά εν όλω μέρη: “αρχά”, “μεταρχά”, “τακατροπά”, “μετακατατροπά”, “ομφαλός”, “σφραγίς” και “επίλογος”. Πρώτος του εισηγητής ήταν ο Τέρπανδρος ο Λέσβιος τον 7ο αιώνα. Και ύστερα από τρεις αιώνες ο Τιμόθεος, νεοτερίζοντας την παραδοσιακή μορφή του Τέρπανδρου, όπως δείχνει ο “ομφαλός” και η

“σφραγίδα” του ποιήματος που σώζονται, πήρε και τη γέμισε με ανατρεπτικές καινοτομίες. Που σημαίνει πώς στο σώμα του Απολλώνιου “νόμου”, σαν σε κέλυφος που το άδειασε, πέρασε το θέμα και τη γλώσσα του διονυσιακού του διθυράμβου. Και ως προς το θέμα, αντί του ύμνου σε θεούς τώρα ακούγεται ο θρήνος των Περσών στη Σαλαμίνα. Μάλιστα με αφήγηση και ύφος απομακρυσμένα από την αγγελική ρήση που ξέραμε από τους Πέρσες του Αισχύλου. Μια αφήγηση κομματιασμένη σε ει-κόνες και επεισόδια, όπως συνηθίζεται αργότερα και στην ελ-ληνιστική ιστοριογραφία.

Και στην έκφραση ο λόγος του είναι αινιγματώδης και κα-τάφορτος με υπερβασίες νοηματικές με σύνθετα απρόβλεπτα και με μεταφορές επανωτές και ακατάληπτες. Στο παράθεμα που ακολουθεί

άλλα σ' άλλαν θραύεν σύρτις·
μακραυχενό -
πλούς, χειρών δ' έγβαλλον ορεί -
ους πόδας ναός, στόματος
δ' εξήλλοντο μαρμαρόφεγ-
γείς παίδες συγκρουόμενοι·
κατάστερος δε πόντος εγ
λιποσύνης... στερέσιν
εγάργαιρε σώμασιν,
εβρίθοντο δ' αϊόνες.
Οι δ' επ' ακταίς ενάλοις
ήμενοι γυμνοπαγείς
αυτά τε και δάκρυ -
σταγεί γόω
στερνοκτύπω γοηταί
θρηνώδει κατείχον οδυρμώ·

ποιός μπορεί να εννοήσει αμέσως πώς η “σύρτις η μακραυχενό-πλούς” είναι η μακρόσυρτη σειρά των караβιών, πώς τα πόδια τα ορεινά του πλοίου είναι τα ελάτινα κουπιά, πώς οι “μαρμα-ροφeggiς παίδες” του ήταν οι σκαρμοί που σπινθηροβολούσαν συγκρουόμενοι, και πώς “κατάστερος ο πόντος” σήμαινε πό-ντος με τους ναυαγούς σαν άστρα μέσα του· και να ανεχτεί σαν αναγνώστης τη σωρεία των εμφατικών επαναλήψεων του

τύπου “δακρυσταγεί γόω ... γοηταί” και “στερνοκόπω θρηνώ-
δει ... οδυρμώ”.

Δοκιμάζω μια πρόχειρη απόδοση:

Έσπαγε η μία κόντρα στην άλλη η караβοσυρμή
μακρολαιμόπλοη·
και τα ορεινά πόδια του πλοίου
πετούσαν απ’ τα χέρια· κι απ’ τη μπούκα του
αναπηδούσαν μαρμαρόφεγγα παιδιά
το ‘να με τ’ άλλο συγκρουόμενα·
κατάστερος πέρα για πέρα ο πόντος
και εκεί ψυχορραγώντας τα κορμιά
γαργάριζαν από την ψυχοστέρηση·
γύρω - τριγύρω βρούζε η στεριά·
κ’ οι άλλοι στις ενάλιες ακτές
γυμνοξεπαιασμένοι
με βογητά πνιχτά στο δάκρυ
στηθοκοπούμενοι
με θρήνους γοερούς, ξεφώνιζαν.

Λόγος που ηχεί με κραυγαλέα γιγαντίαση. Όπως αλλού ο ποιη-
τής ονόμασε την Άρτεμη με αυτήν την παρηχητική διόγκωση:
“θυιάδα φοιβάδα μαινάδα λυσσάδα”, κάνοντας και τον Κινη-
σία από τους θεατές να του φωνάξει: “Κι εσένα τέτοια θυγατέ-
ρα να σου λάχει...”.

Και ακόμη στην “σφραγίδα” του ποιήματος κυριαρχεί η ί-
δια υπερβολή και κομπορρημοσύνη:

Γιατί ο λαός με γιουχαΐζει
τάχα την ποίηση των πατέρων μας
με ύμνους καινούργιους απαρνήθηκα

.....

τους παλαιολυρικούς σκιτζήδες
τουσε μαστροχαλαστές των ύμνων
σέρνοντας όλπως οι τελάληδες
ξελαρυγγίσματα μακρόσυρτα
μονάχα αυτούς έκανα πέρα.

Στόμφος και οίηση ή σκόπιμη καρικατούρα; Ο Τιμόθεος ως
λυρικός, όπως και από τη σκοπιά του ως δραματικός ο συναγω-
νιστής του Ευριπίδης είναι από τους τελευταίους ποιητές του

διθυράμβου που έστρεψε τα νάτα στην παράδοση. Μάλιστα αυτός προσωπικά με τα ιδιαίτερα εικονοκλαστικά στοιχεία που επιστρατεύει, της υπερβολής που φτάνει ως την εκζήτηση, του πομπώδους που ηχεί ειρωνικά, του αλλόκοτου που μας παραξενεύει, δεν νεοτερίζει απλώς, αλλά μαζί αποτελεί την πιο εύγλωττη εισαγωγή του ελληνιστικού μπαρόκ. Και με το ύφος το γριφώδες του θυμίζει και αυτόν ακόμη τον Λυκόφρονα.

Κλείνω τελικά με αυτούς τους στίχους του Τιμόθεου, που μεταφέρονται εδώ ως δήλωση ποιητικής:

Δεν ψάλλω εγώ τα παλαιακά,
τα τωρινά για μένα πρώτα·
καινούργιος αρχηγός ο Δίας,
ο Κρόνος μια φορά βασίλευε,
Μούσα παλαιά, χάσου από μένα!

Μία δήλωση ποιητικής προσωπική, αλλά και ολόκληρου του αρχαίου λυρισμού των κλασικών αιώνων που έδυε.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ

Ο χρόνος στον Σκυθίνο, τον Έλιοτ και το Ρίτσο.

Το θέμα έχει και έναν υπότιτλο, (ερωτηματικό), κρυπτομνησία, σύμπτωση ή κοινός τόπος;

Επιτρέψτε μου μόνο να αφιερώσω τις παρακάτω σκέψεις. “Εις όν έκαστος κατά διάνοια έχει” και να αναγνωρίσω εκ των προτέρων τις οφειλές μου σε δύο απόντες ανθρώπους, στο Νάσο Βαγενά για ένα άρθρο του στο *Βήμα* και στο Νίκο Δήμου για ένα δημοσίευμά του· και τα δυο σχετικά με το θέμα, μου δίνουν την ευκαιρία να εκφράσω δημόσια στον πιο κατάλληλο χώρο ίσως και στην πιο κατάλληλη στιγμή την άποψή μου για τη γνωστή ρήση του Βακχυλίδη “έτερος εξ ετέρου σοφός τό τε πάλαι τό τε νύν”. Θα ακολουθήσω βέβαια κι εδώ την κατά παράδοση τριμερή διάκριση που είναι κατ’ εξοχή ελληνική διάκριση και αντί προλόγου θα δώσω πολύ σύντομα την περίληψη της ανακοίνωσης. Αντί κυρίως θέματος θα δώσω μια σύντομη γραμματολογική έκθεση και αντί epilόγου θα κάνω μια πολύ συνοπτική διερεύνηση του φαινομένου της επιρροής και της αγωνίας των υιών ή της τυραννίας των πατέρων. Αντί προλόγου, ο αρχαίος φιλόσοφος ποιητής Σκυθίνος ο Τήιος από την Τέω της Μ. Ασίας, μια από τις 12 πόλεις της Ιωνικής δωδεκάπολης, ο οποίος όμως έζησε στην Αθήνα στα χρόνια του Πλάτωνα τον 4ο αιώνα π.Χ., έγινε διάσημος για ένα απόσπασμα 58 λέξεων όλων, και όλων που σταδιοδρόμησε έξοχα καθώς έδωσε την ευκαιρία συνειδητά ή όχι στον Eliot να τον μιμηθεί μέχρι σκυλεύσεως.

Σ’ ένα απόσπασμά του για το χρόνο και τις τρεις φάσεις του: παρελθόν-παρόν και μέλλον έχει πει κάτι σχεδόν επαναλαμβανόμενο *ipsis-verbis* από τον T. S. Eliot στον “Μπέρν-Νόρτον” Τέσσερα κουαρτέτα και που ο Γιάννης Ρίτσος πάλι με τη σειρά του το επαναλαμβάνει στην ρομαντική ειρωνεία που μετέρχεται συχνά στην “Τέταρτη Διάσταση” και ιδιαίτερα στο θεατρικό μονόλογο “Ορέστης”. Θα γίνει μια διστακτική απόπειρα ερμηνείας του φαινομένου με απόκλιση ως προς το πρώτο

ζεύγος κειμένων δηλ. υποκειμένου και υπερκειμένου, την κρυπτομνησία.

Ως προς δε το δεύτερο μεταξύ Eliot και Ρίτσου ως υπό και υπερ κειμένων, τον ποιητικό κοινό τόπο δηλ. *locus communis*.

Δεύτερο, κυρίως θέμα: Από τα πολλά και διάφορα είδη ειρωνείας, σκληρής, τρυφερής, τραγικής, ιστορικής κ.λ.π. η ρομαντική ειρωνεία, ο αναχρονισμός δηλαδή, είναι το μόνο είδος που μετέρχεται ο Γιάννης Ρίτσος και αλλού στην “4η διάσταση” αλλά και στον “Ορέστη”, του αρέσει να παίζει με το χρόνο, τη χρονική διάρκεια και τις χρονικές βαθμίδες. Αυτό είναι νομίζω και το κυρίως θέμα αυτού του Συμποσίου.

Η αρχαία ελληνική ποίηση και ο χρόνος, όπως εκείνο το απόσπασμα του Λυρικού Σκυθίνου, και το σχεδόν κλεμμένο - αν δεν πρόκειται για κρυπτομνησία, χωρίο του T. S. Eliot απ’ τα Τέσσερα Κουαρτέτα - ο παρελθών χρόνος, ο παρών και ο μέλλον συμφύρονται και πηγαίνουν μπρός πίσω και γίνονται ένα μια στιγμιαία αχρονία ή ένα απέραντο παρελθόν με ψευδαισθήσεις μόνο περί παρόντος και αυταπάτες περί μέλλοντος. Λέγει ακριβώς “ο χρόνος ο παρών και ο παρελθών είναι και οι δύο ίσως παρόντες στο μέλλοντα χρόνο και ο μέλλον περιέχεται στο παρελθόν” - τελειώνει το παράθεμα εκεί - δηλαδή σε τελευταία ανάλυση υπάρχει μόνο παρελθόν.

Του Σκυθίνου το υπο-κείμενο είναι εκπληκτικά όμοιο και φοβερά σύντομο “Το δ’ αύριον είμαι τρίτω χθές εστίν το δε χθές αύριον”.

Σε μια πρόχειρη απόδοση: “το χθές σε τρεις ημέρες γίνεται αύριο και το αύριο πριν από τρεις ημέρες ήταν χθές”. Και εντελώς τυχαία έπεσα πάνω σε μια Νοτιοαμερική παροιμία, ιδιαίτερα βολιβιανή, που λέει το εξής εντελώς απροσδόκητο: “Σήμερα είναι το φοβερό αύριο που σε βασάνιζε χθες”

Του ίδιου του Eliot για να φθάσω, να επιστρέψω πάλι στο ίδιο, στο πρώτο ζεύγος κειμένων υπό και υπέρ, ο Νόρτ Μπέρτον του Four cottage Τέσσερα Κουαρτέτα λέει “Only through time, time is conquered” Μόνο μέσω του χρόνου κατακτιέται ο χρόνος. Εννοεί με τη διαδικασία της ανασύστασης της ανάμνησης. Έτσι κι ο Ρίτσος σχεδόν σ’ όλες της διλημματικές, οριακές καταστάσεις που πρέπει να πάρει αποφάσεις σημαντικές αφού

αντιδράσει ως άνθρωπος, στο τέλος θα υποταχθεί στη νομοτέλεια της μοίρας του, όπως υποτάσσεται ο άνθρωπος στο χρόνο και περνάει κι αυτός οριστικά και όλα του τα έργα, τα λόγια τις σκέψεις στο παρελθόν, δηλαδή στη μόνη αποδεδειγμένα υπαρκτή και ιστορημένη χρονική βαθμίδα.

“Μόνο μέσω του χρόνου καταχτιέται ο χρόνος”, αλλά και πάλι στη μεγάλη δεξαμενή του παρελθόντος καταλήγει και αυτός και η κατάκτησή του. Αυτό, είναι ένα πολύ κοινό στοιχείο μεταξύ της αρχαίας ελληνικής ποιητικής γραμματείας/παραγωγής αλλά και της νεότερης ελληνικής και παγκόσμιας λογοτεχνίας, ως προς το χρόνο.

Μέρος τρίτο και τελευταίο. Ένα διεισδυτικό άρθρο του Νάσου Βαγενά στο *Βήμα της Κυριακής* στις 20 Σεπτεμβρίου του '96, στο οποίο συγκρατήθηκε πολύ να μην απαντήσω τότε δημόσια για να το αξιοποιήσω σ' έναν πιο κατάλληλο τόπο και χρόνο εδώ, δηλ. με τίτλο “Η αφόρητη παρουσία των πατέρων”. Εδώ το “πατέρων” εννοείται εισαγωγικά, εννοείται των προηγμένων μεγάλων μαστόρων της Τέχνης. Μου έδωσε την ευκαιρία να εκθέσω δημόσια μια σκέψη που απασχολεί, φαντάζομαι, όλους τους ανθρώπους των γραμμάτων, είτε έχουν προσέξει είτε όχι εκείνη τη λυτρωτική για όλους μας φράση του Βακχυλίδη του Κείου, του Τζιώτη, δηλ. από την Κέα: “έτερος εξ ετέρου σοφός τό τε πάλαι τό τε νύν”. Έχει φυσικά να κάνει με την μετάγγιση γνώσεων, και τη μετουσίωσή τους σε γνώση από μικρό σε κεφαλαίο Γάμμα, από την απλή επιροή και μίμηση μέχρι την αξιοποίηση, το δανεισμό, το σφετερισμό, την υποκλοπή, την υπεξαίρεση, την κλοπή, την καθαρά και φυσικά, το αθώοτερο όλων, την κρυπτομνησία. Βέβαια, για να επανέλθω στο θέμα, το προηγούμενο για ένα λεπτό, ο Eliot είναι γνωστός λογοκλόπος και μάλιστα ο ίδιος ήταν που είχε διατυπώσει την άποψη ότι “Οι μέτριοι ποιητές μιμούνται, οι μεγάλοι κλέβουν”, πράγμα το οποίο εμμήθηκαν πολλοί αργότερα και το επανέλαβαν για τον εαυτό τους, αλλά ο πρώτος που το διατύπωσε ήταν αυτός μετά το πάθημά που υπέστη, να τον πιάσουν τα λαγωνικά της κλασικής φιλολογίας και της συγκριτολογίας ότι σε τέσσερα από τα πέντε όλα και όλα θεατρικά του έργα είχε χρη-

σιμοποιήσει κατά τρόπο αδέξια συγκαλυμμένο μοτίβα και χαρακτηριστές από την αρχαία ελληνική τραγωδία.

Σε κείνο το άρθρο του καθηγητή Βαγενά δεν αναφέρεται πουθενά, αλλά και πουθενά δεν φαίνεται να έχει ξεχαστεί το αιρετικό βιβλίο του Harold Bloom, του τότε άξονα Παρίσι-Γειροτ και τώρα Παρίσι-Ερβάν U.S.A. University of California'' Ερβάν, η αγωνία της επίδρασης ''the unxiety of influence'', μεταφρασμένο και στα ελληνικά. Γι' αυτό το ίδιο βιβλίο και ο Βαγενάς και εγώ είχαμε γράψει από μια κριτική, εκείνος στο *Βήμα* και εγώ στο Διαβάζω όπου εκείνος μεν είχε επιμείνει ιδιαίτερα στην αγωνία το άσκοπο δηλ. της μετάφρασης, γιατί ήταν κακή μετάφραση και τη ζημιά της μεταφοράς ενώ εγώ αντίθετα, παρά την κακή ποιότητα της μετάφρασης, είχα επιμείνει στη γονιμότητα του βιβλίου που πρέπει να μεταφέρεται ούτως ή άλλως, για να προκαλεί θέμα ή τη σχέση του με το ρηξικέλευθο άρθρο του T.S. Eliot του 1919 ''Παράδοση και το ατομικό ταλέντο'' ή ''Tradition and the individual talent''.

Στο βιβλίο του Bloom, σε μια άλλη στιγμή παραλείποντας να το πούμε κομψά, δεν υπάρχει ούτε μια ρητή αναφορά στο άρθρο του συγγραφέα-πατέρα του 1919 ''Παράδοση και ατομικό ταλέντο''. Αλλά δεν υπάρχει ούτε μία απλή αράδα του βιβλίου του Harold Bloom όπου να μην διαισθάνεται ο προσεκτικός αναγνώστης ότι αυτό είχε συνεχώς στο νού του και σ' αυτό απάντησε ο αρχηγέτης του αποδομισμού, πριν το κάνει μόδα ο Ντεριντά, και φυσικά ούτε ο Eliot, με τη σειρά του, αναφέρει, αν και κλασικοθερμεμένος και πολύ ενημερωμένος, το Βακχυλίδη με το ''έτερος εξ ετέρου σοφός'', ούτε όμως και το Σκυθίνο. Αλλά το πιθανότερο είναι ότι πρόκειται για κρυπτομνησία, αυτό το φαινόμενο που το έδωσε ποιητικά ο Σεφέρης στο ''Επί ασपालάθων'' ως κρυμμένο στου μυαλού τα αυλάκια. Δηλ. κάποτε το είχε διαβάσει στα νιάτα του, το είχε αφομοιώσει, το είχε δουλέψει μέσα του και ξαναβγήκε κάποια στιγμή, ξέσπασε, υπό ανάλογες συνθήκες, και το φαινόμενο το έχουν ονομάσει οι φιλόλογοι κρυπτομνησία, δηλαδή κρυφή μνήμη. Το λογοτεχνικό αυτό καθαρά φαινόμενο μου θυμίζει συνειρμηκά ένα ανάλογο στη φιλοσοφία και με αυτό τελειώνω. Ο Χέρμπετ Μαρκούζε, ενώ ξεκινάει το βιβλίο του ''Ερως και Πολιτισμός''

με μια φράση του δασκάλου-πατέρα του Freud, δηλαδή “Ο πολιτισμός στηρίζεται στην καθυπόταξη των ενστίκτων”, εν τούτοις, ο Μαρκούζε μόνο σε μια υποσημείωση αναφέρει τον Freud και μάλιστα όχι σχετικά μ’ αυτό. Ενώ όλο του το βιβλίο και αυτή η φράση είναι η σύνοψη του καταπληκτικού εκείνου δοκιμίου “Πολιτισμός πηγή δυστυχίας” του Freud, ο οποίος με τη σειρά του αν και πλήρως ενημερωμένος, πουθενά δεν αναφέρει στο πολύκροτο μελέτημά του, που σας ανέφερα, την πασίγνωστη ρήση του Σοπενχάουερ από το έργο “Για την τετραπλή ρίζα της αρχής του αποχρώντος λόγου” ότι “μπορώ να κάνω ό,τι θέλω αλλά δε μπορώ να θέλω ό,τι θέλω”, το οποίο είναι αμιγώς αρχαιοελληνικό και μάλιστα πλατωνικό, αλλά κι αυτός δεν το αναφέρει “Έτερος εξ ετέρου σοφός” αλλά πώς;

ΗΡΑΚΛΗΣ Ε. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ

Οι τρεις τραγικοί στην Παλατινή Ανθολογία

Είναι κοινή η διαπίστωση των μελετητών ότι η Ελληνική ή Παλατινή Ανθολογία¹, που προέκυψε από το περιεχόμενο του Παλατινού κώδικα της Χαϊδελβέργης² και της Πλανούδειας Ανθολογίας³, συνιστά ένα επιβλητικό έργο, όπου παρελαύνει η ζωή - με όλη την εντυπωσιακή πολυχρωμία της - μιας ολόκληρης χιλιετίας: από την εποχή του Σιμωνίδη του Κείου ως την εποχή του Ιουστινιανού.

Είναι λοιπόν πολύ ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε πώς οι τρεις κορυφαίοι τραγικοί παρουσιάζονται στα επιγράμματα της Ελληνικής Ανθολογίας, δηλαδή σε κείμενα πολύ μεταγενέστερα του 5ου π.Χ. αιώνα, που επιπλέον έχουν την ιδιαιτερότητα της συντομίας, με αποτέλεσμα να γίνονται κάποτε άκρως υπαινικτικά. Και πρέπει εκ προοιμίου να τονίσουμε ότι αυτή ακριβώς η ιδιαιτερότητα των επιγραμμάτων δεν επέτρεψε προφανώς την αναφορά σε λεπτομέρειες σχετικές με τη μορφή και το περιεχόμενο των κειμένων των τριών τραγικών. Μόνο ορισμένα έκτυπα γνωρίσματα του έργου τους ή κάποια βιογραφικά στοιχεία, που από τα αρχαία χρόνια είχαν κατακτήσει κοινοί τόποι της ελληνικής διανόησης, μπόρεσαν τελικά να περάσουν στα κείμενα αυτά, που ωστόσο αποτελούν αφορμή για τη διατύπωση κάποιων ουσιωδών παρατηρήσεων.

Εν πρώτοις, αυτό που εντυπωσιάζει είναι ο εξαιρετικά μικρός αριθμός των επιγραμμάτων, που έχουν αφιερωθεί στους τρεις τραγικούς: 3 μόλις στον Αισχύλο, 7 στον Σοφοκλή και 9 στον Ευριπίδη. Το γεγονός, επαναλαμβάνω, είναι εντυπωσιακό, επειδή βρίσκεται σε αναντιστοιχία προς το πνευματικό μέγεθος και την ακτινοβολία των γιγάντων αυτών της τραγικής τέχνης. Για άλλους ποιητές έχουν γραφτεί πολύ περισσότερα επιγράμματα, πράγμα που δείχνει πόσο δημοφιλείς ήταν. Για παράδειγμα, στον Ανακρέοντα είναι αφιερωμένα 15: 10 επιτύμβια, 1 επιδεικτικό και 4 αναθηματικά.

Φαίνεται ότι η πρόσληψη των τριών τραγικών ήταν υπόθεση εξαιρετικά δυσχερής για τους ποιητές των επιγραμμάτων, που θήρευαν το σύνηθες και το καθημερινό - έχει λεχθεί ότι τα επιγράμματα είναι κατά κύριο λόγο ποίηση που ασχολείται με τους ταπεινούς και καταφρονημένους, για τους οποίους δεν είχε δείξει ενδιαφέρον η κλασική αρχαιότητα⁴ - αλλά και το ακραίο, το εντυπωσιακό ή το απρόοπτο, που οπωσδήποτε δεν τους προσέφερε γενικά η τραγική τέχνη. Για τον Πρίαπο λ.χ. - θέμα κατεξοχήν σκανδαλιστικό - έχουν γραφτεί πολυάριθμα επιγράμματα, πέρα από τις επίσης πάμπολλες μεμονωμένες μνείες του, που υπάρχουν διάσπαρτες σε διάφορα βιβλία της Ανθολογίας.

Το γεγονός, εξάλλου, ότι για τον Αισχύλο έχουν παραδοθεί μόνο 3 επιγράμματα εκπλήσσει, βέβαια, ενισχύει όμως την άποψη ότι η τέχνη του προοδευτικά έπαψε να συγκινεί. Πέρα από το εξαιρετικά δυσπρόσιτο της γλώσσας και τη σκοτεινότητα της σκέψης του⁵, τον συνόδευαν ποικίλες προκαταλήψεις, που αντικατοπτρίζονται και στο γεγονός ότι κατά την Αναγέννηση δεν μεταφράστηκε, παρά μόνο στα λατινικά, και δεν ενέπνευσε καθόλου τις εθνικές λογοτεχνίες των ευρωπαϊκών κρατών⁶.

Μια δεύτερη βασική παρατήρησή μου αφορά στις πηγές των επιγραμματοποιών, που είναι, κατά κύριο λόγο, οι "Βίοι" των τριών τραγικών, αλλά και η κωμωδία του Αριστοφάνη "Βάτραχοι" για θέματα τεχνοτροπίας και ύφους.

Τέλος, μια τρίτη παρατήρηση είναι ότι τα υπό εξέταση επιγράμματα - με εξαίρεση 2 - είναι επιτύμβια, πράγμα που δεν σημαίνει φυσικά ότι ήταν προορισμένα να χαραχθούν στους τάφους, εφόσον άλλωστε αφορούσαν σε πρόσωπα του παρελθόντος. Πως παρατηρεί ο Hermann Beckby⁷, ένας από τους εκδότες της Ελληνικής Ανθολογίας, τα πλείστα από τα επιτύμβια επιγράμματα εξυπηρετούσαν φιλολογικούς σκοπούς, ήταν ένα είδος φιλολογικού συρμού.

Ως προς τη στιχουργική μορφή τους τα κείμενα αυτά εκτείνονται από 2 έως 6 στίχους και μόνο 1 (του Διοσκορίδη), αφιερωμένο στον Σοφοκλή, είναι 10στιχο. Εκτός από 1, που είναι σε ιαμβικό τρίμετρο, όλα έχουν συντεθεί σε ελεγειακό δίστιχο, που συνήθως χρησιμοποιείται στην ποίηση των επιγραμμάτων. Και,

φυσικά, τα ζεύγματα (του Hermann⁸ και της βουκολικής διαίρεσης⁹), ο νόμος των Wernicke-Giseke¹⁰ και οι λοιποί μετρικοί κανόνες, που διέπουν ιδίως το ελεγειακό πεντάμετρο, σπανιότατα παραβαίνονται.

Ας δούμε τώρα τα κείμενα που αφορούν στον καθένα τραγικό χωριστά. Το πρώτο από τα επιγράμματα στον Αισχύλο είναι το υπ' αριθ. 39 του 7ου βιβλίου της Ανθολογίας¹¹ και ανήκει στον γονιμότερο από τους επιγραμματοποιούς της εποχής του Αυγούστου, τον Αντίπατρο τον Θεσσαλονικέα¹². Διαβάζω πρώτα το αρχαίο κείμενο:

Ο τραγικόν φρόνημα καί οφρυόεσσαν αοιδῆν
πυργώσας στιβαρή πρώτος εν ευεπίη,
Αισχύλος Ευφορίωνος Ελευσινίης εκάς αίης
κείται κυδαίνων σήματι Τρινακρίην.

(Η μετάφραση: Ο Αισχύλος, ο γιος του Ευφορίωνα, αυτός που πρώτος με ρωμαλεότητα και καλλιέπεια πύργωσε τον τραγικό και υπερήφανο λόγο, είναι θαμμένος μακριά από τη γη της Ελευσίνας δοξάζοντας με το μνήμα του τη Σικελία).

Πέρα από τα κύρια βιογραφικά στοιχεία, που μας δίνει για τον Αισχύλο, αντλημένα από τον “Βίο” του, ο επιγραμματοποιός στους δύο πρώτους στίχους προφανώς μεταπλάθει το στίχο 1004 των “Βατράχων”: “[Αλλ’ ω πρώτος τών Ελλήνων πυργώσας ρήματα σεμνά”. (Σε μετάφραση Κ. Ταχτοή: “Ω Αισχύλε, που απ’ τους λληνες εσύ / πρώτος λέξεις έφτιαξες σα μεγαλειώδη κάστρα”). Η ιδέα του τελευταίου στίχου ότι ο τάφος ενός μεγάλου άνδρα, όπως εδώ του Αισχύλου, δοξάζει τη χώρα όπου βρίσκεται, αποτελεί κοινό τόπο σε πολλά επιτύμβια επιγράμματα, που φυσικά παραλλάσσει ανάλογα με την περίπτωση.

Το αμέσως επόμενο επίγραμμα του ίδιου βιβλίου (αριθ. 40) είναι γραμμένο από τον Διόδωρο, ρητοροδιδάσκαλο και ποιητή του 1ου αιώνα π.Χ.¹³ Το ποίημα γίνεται ακριβέστερο σε σχέση με το προηγούμενο ως προς τον τόπο ταφής του Αισχύλου, τον οποίο και χαρακτηρίζει με το επίθετο “μέγας”, που στα επιγράμματα δεν χρησιμοποιείται για τους δύο άλλους τραγικούς. Και στο σημείο αυτό διακρίνουμε την επίδραση των “Βατράχων”, όπου τα πρωτεία μεταξύ των τριών τραγικών δίνονται

στον Αισχύλο. Διαβάζω το αρχαίο κείμενο και τη μετάφρασή του:

Αισχύλον ἦδε λέγει ταφήν λίθος ενθάδε κείσθαι
τόν μέγαν, οικείης τήλ' ἀπό Κεκροπίης,
λευκά Γέλα Σικελίοιο παρ' ὕδατα. Τίς φθόνος, αἰαί,
Θησεΐδας αγαθάν ἐγκοτος αἰέν ἔχει;

(Η πλάκα αυτή του τάφου μας λέει ότι εδώ είναι θαμμένος ο μέγας Αισχύλος μακριά από την πατρίδα του την Κεκροπία (δηλ. την Αθήνα) κοντά στα διαυγή νερά του Σικελικού Γέλα. Αλίμονο, πώς τα εγγόνια του Θησέα φθονούν πάντα τους καλύτερούς τους;).

Ο προβαλλόμενος στους δύο τελευταίους στίχους λόγος φυγής του Αισχύλου στη Σικελία¹⁴, ότι δηλαδή αυτή ήταν αποτέλεσμα του φθόνου των Αθηναίων, αποτελεί μάλλον προσωπική εκτίμηση του επιγραμματοποιού, δεδομένου ότι ο σχετικός “Βίος” δίνει μια άλλη εκδοχή: “φυγών δέ εἰς Σικελίαν διὰ τό πεσεῖν τὰ ικρία επιδεικνυμένου αὐτοῦ”. Δεν αποκλείεται ο ποιητής να ερμηνεύει κατά το δοκόν την αόριστη μνεία του στίχου 807 των “Βατράχων”, ότι υπήρχε κάποια διαφωνία του Αισχύλου με τους Αθηναίους: “οὔτε γάρ Αθηναίοισι συνέβαιν' Αἰσχύλος”¹⁵.

Το τρίτο επιτύμβιο ἐπίγραμμα (αριθ. 411), ἐξάστιχο, που ἀνήκει στον Διοσκουρίδη (3ος αι. π.Χ.)¹⁶, είναι προφανώς πιο ενδιαφέρον, επειδή αναφέρεται μόνο στο ἔργο του Αισχύλου. Αφού στο αμέσως προηγούμενο ἐπίγραμμα (αριθ. 410) ἐπισημάνει την προσφορά του Θέσπιδος στην τραγωδία, συνεχίζει κατά κάποιον τρόπο την αναφορά στην εξέλιξή της εξαιρώντας τη συμβολή του Αισχύλου.

Θέσπιδος εὐρεμα τούτο τὰ δ' ἀγροιώτιν ἀν' ὕλαν
παίγνια καὶ κώμους τούσδε τελειοτέρους
Αἰσχύλος ἐξύψωσεν, ο μὴ σμιλευτὰ χαράξας
γράμματα, χεῖμάρρω δ' οἷα καταρδόμενα,
καὶ τὰ κατὰ σκηνήν μετεκαίνισεν. ὦ στόμα πάντων
δεξιόν ἀρχαίων, ἦσθα τοι ἡμιθέων.

(Αυτό υπήρξε το εύρημα του Θέσπιδος. Όμως τα αγροίκα παιχνίδια των χωρικών και τους κώμους τελειοποίησε ο Αισχύλος, που δεν σμίλευε τους στίχους του, στίχους οι οποίοι κυ-

λούσαν από ψηλά σαν χείμαρρος. Ω επιδέξει περισσότερο απ' όλους τους αρχαίους ποιητές, ήσουν ένας από τους ημιθέους).

Πέρα από τη γενικόλογη αναφορά στη μετεξέλιξη του διθυράμβου, που συντελέστηκε με τον Αισχύλο, και στις σκηνικές καινοτομίες του, κατεξοχήν ενδιαφέρουσα είναι η αισθητική παρατήρηση ότι ο Ελευσίνιος τραγικός δεν έκανε λεπτεπίλεπτη επεξεργασία των στίχων του, που έδιναν την εντύπωση χειμάρρου. Αυτό το λεκτικό μεγαλείο, που τόσο θαύμαζαν οι αρχαίοι τεχνοκριτικοί, και ο πρωτογονισμός με τον οποίο συνυφαίνεται - για έλλειψη κόσμου κάνει λόγο ο Lesky¹⁷ - είναι στοιχεία που είχαν ήδη επισημανθεί στους "Βατράχους". Στους στίχους 1056 κ.ε. ο Αισχύλος απαντά στον Ευριπίδη, όταν αυτός επιτίθεται κατά της μεγαλοπρέπειάς του: "Άλλ', ω κακόδαμον, ανάγκη / μεγάλων γνώμων καί διανοιών ίσα καί τά ρήματα τίκτειν. / Κάλλως εικός τοίς ημιθέοις τοίς ρήμασι μείζουσι χρήσθαι". Εδώ το λεκτικό μεγαλείο του Αισχύλου ερμηνεύεται ως αναπόδραστη συνέπεια του γεγονότος ότι είναι ημιθεός, άποψη που διατυπώνεται και στο επίγραμμα ("ήσθα τοι ημιθέων").

Αλλά και η ιδέα των τελευταίων στίχων, ότι ο Αισχύλος είναι ο καλύτερος απ' όλους τους αρχαίους ποιητές ("ω στόμα πάντων δεξιόν αρχαίων") είναι σαφώς επηρεασμένη από τους στίχους 1252-56 της ίδιας κωμωδίας, όπου γίνεται λόγος για την ομορφιά των χορικών του: "Φροντίζειν γάρ έγωγ' έχω / τίν' άρα μέμψιν εποίσει / ανδρί τω πολύ πλείστα δή / και κάλλιστα μέλη ποιήσαντι των μέχρι νυνί". (Σε μετάφραση Θρ. Σταύρου: "Είμαι περίεργος να δω τι ψεγάδια τάχα θα βρει σε ποιητή, που άλλος κανείς τόσο πολλά μα και ωραία λυρικά βέβαια δεν έχει συνθέσει ως τώρα").

Στον Σοφοκλή είναι αφιερωμένα 7 επιγράμματα. Το πρώτο από αυτά, το υπ' αριθ. 20, είναι δίστιχο και ανήκει στον Σιμωνίδη. Από τις τρεις εκδοχές για το θάνατο του Σοφοκλή, που παραθέτει ο "Βίος" του, ο Σιμωνίδης υιοθετεί την εκδοχή ότι πέθανε στα γεράματά του πνιγμένος από μια άγουρη ρώγα σταφυλιού¹⁸. Στο επίγραμμα επίσης τονίζεται ότι ήταν "άνθος αιιδών", φράση που επαναλαμβάνεται και για άλλους ποιητές.

Εσβέσθης, γηραέ Σοφόκλεες, άνθος αιιδών,
οινωπόν Βάκχου ερεπτόμενος.

Στο επόμενο εξάστιχο επίγραμμα του βραχύβιου Σιμιά του Ροδίου (323-294 π.Χ.)¹⁹, ο Σοφοκλής χαρακτηρίζεται “αστέρας της τραγικής Μούσας”. Υπογραμμίζεται ακόμη ότι νίκησε πολλές φορές στους τραγικούς αγώνες, πληροφορία που συμφωνεί με όσα σχετικά γράφονται στο “Βίο” του: “Νίκας δ’ έλαβεν κ’, ως φησιν Καρύστιος, πολλάκις δέ καί δευτερεία, τρίτα δ’ ουδέποτε”.

Τόν σε χοροίς μέλψαντα Σοφοκλέα, παίδα Σοφίλλου,
τόν τραγικής Μούσης αστέρα Κεκρόπιον,
πολλάκις ου²⁰ θυμέλησι καί εν σκηνήσι τετηλώς
βλαισός Αχαρνίτης κισσός έρεψε κόμην,
τύμβος έχει καί γής ολίγον μέρος, αλλ’ ο περισσός
αίων αθανάτοις δέρκεται εν σελίσιν.

(Τον Σοφοκλή, το γιο του Σοφίλλου, τον αθηναϊκό αστέρα της τραγικής τέχνης, που σε έτερεψε (ενν. διαβάτη) με τα χορικά του και που πολλές φορές ο Αχαρνίτης θαλερός σγουρός κισσός έστεψε στη σκηνή την κόμη του, ο τάφος τούτος κρατεί και λίγο χωμα. μας οι αιώνες τον έγραψαν στις αθάνατες σελίδες τους).

Το επίγραμμα, μολονότι “φιλολογικό”, είναι τυπικά επιτύμβιο, καθώς προσπαθεί να δημιουργήσει συναισθηματική φόρτιση απευθυνόμενο απευθείας στον αναγνώστη. Η αντίθεση ανάμεσα στη μικρότητα του τάφου και στο μέγεθος της δόξας του νεκρού, αντίθεση που υπάρχει στους δύο τελευταίους στίχους, είναι κοινός τόπος και πολλών άλλων επιτύμβιων επιγραμμάτων. Η παρατήρηση, εξάλλου, για την ομορφιά των στίχων του Αθηναίου τραγικού συμφωνεί με τη γνώμη των αρχαίων. Ο Δίων Χρυσόστομος, για παράδειγμα, εκθειάζει τη “θαυμαστή ηδονή και μεγαλοπρέπειά” τους και δικαιολογεί την κρίση του Αριστοφάνη, ότι ο Σοφοκλής ήταν “μέλιτι τό στόμα κεκχριμένος”²¹.

Στο επόμενο επίγραμμα (αριθ. 22) του ίδιου ποιητή - του Σιμιά - ο εγκωμιασμός του Σοφοκλή γίνεται με λυρισμό και φυσιολατρική έξαρση:

Ηρέμ’ υπέρ τύμβοιο Σοφοκλέος, ηρέμα, κισσέ,
ερπύζοις χλοερούς εκπροχέων πλοκάμους,
καί πέταλον άναντη θάλλοι ρόδου η τε φιλορρώξ

άμπελος υγρά περίξ κλήματα χευαμένη,
είνεκεν ευμαθίης πινυτόφρονος, ην ο μελιχρός
ήσκησεν Μουσών άμμιγα καί Χαρίτων.

(Ήρεμα να σέρνεσαι, κισσέ, πάνω από τον τάφο του Σοφοκλή απλώνοντας τα χλοερά πλοκάμια σου. Να θάλλουν παντού ροδοπέταλα και το αμπέλι να απλώνει τα πολυστάφυλλα υγρά κλήματά του για τη διδασκαλία με τα βαθιά νοήματα, που μας προσέφερε ο γλυκύς σαν μέλι φίλος των Μουσών και των Χαρίτων).

Ομολογώ πως, όταν διάβασα τους 4 πρώτους στίχους του επιγράμματος, όπου η ευχή η χλοερή φύση ν' αγκαλιάζει πάντα το μνήμα του Σοφοκλή, θυμήθηκα κάποιο ποίημα του Παλαμά γραμμένο για τον Παύλο Μελά²². Οι πρώτοι στίχοι του διατυπώνουν την ίδια περίπου ευχή:

Σε κλαίει ο λαός. Πάντα χλωρό να σειέται το χορτάρι
ιστον τόπο που σε πλάγιασε το βόλι, ω παλληκάρι.

Στο επίγραμμα - τους πρώτους στίχους του οποίου μιμείται ως προς το ύφος σε δικό του επίγραμμα ο Κρητικός λόγιος του 16ου αιώνα Θωμάς Τριβιζάνος²³ - τονίζεται ακόμη ο βαθύς ιδεολογικός κόσμος του Σοφοκλή και εξάιρεται με το επίθετο "μελιχρός" η γλυκύτητα όχι μόνο του τραγικού του λόγου, αλλά, υποθέτω, και του χαρακτήρα του, για την οποία έχουμε επίσης σύμφωνη τη γνώμη της αρχαιότητας²⁴.

Σε ανάλογο ύφος είναι γραμμένο το υπ' αριθ. 36 εξάστιχο επίγραμμα του Ερυκίου (1ος αι. π.Χ.)²⁵:

Αιεί τοι λιπαρώ επί σήματι, δίε Σοφόκλεις,
σκηνίτης μαλακός κισσός απλοίτο²⁶ πόδας,
αιεί τοι βούπαισι περιστάζοιτο μελίσσαις
τύμβος Υμηττείω λειβόμενος μέλιτι,
ως αν τοι ρείη μέν αιεί γάνος Ατθίδι δέλτω
κηρός, υπό στεφάνοις δ' αιέν εχης πλοκάμους.

(Σ' αυτό το λαμπρό τάφο, θεϊκέ Σοφοκλή, ο μαλακός κισσός, που στεφανώνει τους νικητές των θεατρικών αγώνων, ας απλώνει πάντα τα πόδια του. Αιώνια οι μέλισσες, οι κόρες του ταύρου²⁷, ας πετούν γύρω από το μνήμα σου, που ραντίζεται με το μέλι του Υμηττού, ώστε ο λαμπρός κηρός να ρέει στις αθηναϊκές δέλτους και το κεφάλι σου να είναι πάντα στεφανωμένο).

Στο τόσο πλούσιο σε εικόνες κείμενο του Ερυκίου ας προσέξουμε την παρουσία του κισσού - που χρησιμοποιείται και στο προηγούμενο επίγραμμα (στ. 1) - με τον οποίο στεφάνωναν τους νικητές των θεατρικών αγώνων. Η ευχή, λοιπόν, να απλώνει πάντα τους πλοκάμους του στον τάφο του Σοφοκλή ο κισσός, σημαίνει: ας τον συνοδεύει και στο θάνατο η δόξα που είχε, όταν ζούσε. Κατά τον ίδιο λόγο που το κερί και το μέλι συμβολίζουν τη γλυκύτητα του λόγου του Αθηναίου τραγικού, η επόμενη ευχή “αιώνια οι μέλισσες ας πετούν γύρω από το μνήμα σου” σημαίνει “ας είναι πάντα στη μνήμη μας ο γλυκύτατος λόγος των τραγωδιών σου”, ενώ το “ώστε να ρέει πάντα στις αθηναϊκές δέλτους ο λαμπρός κηρός” υποδηλώνει, νομίζω - σε συνάρτηση με τα επόμενα “να είναι το κεφάλι σου πάντα στεφανωμένο” -: “ώστε τα έργα σου να εκδίδονται παντοτινά”.

Το ότι ο επιγραμματοποιός επιμένει ιδιαίτερα στο συμβολισμό του κηρού και της μέλισσας, είναι αποκαλυπτικό του γεγονότος ότι στη συνείδηση των μεταγενέστερων αυτό που διακρίνει τον Σοφοκλή είναι κυρίως η γλυκύτητα, η αρμονία του λόγου του. Ίσως, ο ποιητής δεν είχε δυσκολία να συμβολίσει το έργο του μεγάλου τραγικού - που διακρίνεται και από άλλες αρετές - μόνο με τον κηρό, δηλαδή το μέλι.

Το υπ' αριθ. 37 επίγραμμα του 7ου βιβλίου, δεκάστιχο, ανήκει στον Διοσκορίδη και, κατά τον Wilamowitz²⁸, περιλαμβάνεται στη συλλογή επιγραμμάτων του, η οποία συνοδευόταν από εικόνες. Η εικόνα στο επίγραμμα, που μας απασχολεί, παρίστανε ένα σάτυρο, που φρουρούσε το μνήμα του Σοφοκλή και κρατούσε στο χέρι του προσωπίδα, που παρίστανε κλαίουσα γυναίκα. Το σημειώω αυτό, επειδή συνιστά απόκλιση από την πληροφορία του “Βίου” ότι στο μνήμα του Σοφοκλή υπήρχε Σειρήνα ή Κηληδών (ωδικό δαιμόνιο παρόμοιο με τη Σειρήνα): “φασί δ’ ότι καί τω μνήματι αυτού Σειρήνα επέστησαν, οι δέ καί Κηληδόνα χαλκήν”. Ο ποιητής παρουσιάζει το σάτυρο να συζητά με το διαβάτη.

Διαβάζω το αρχαίο κείμενο παραθέτοντας στη συνέχεια τη μετάφραση Λαζανά (πολύ ελεύθερη):

Τύμβος όδ’ έστ’ ώνθρωπε, Σοφοκλέος, όν παρά Μουσών
ιρήν παρθεσίην ιερός ων έλαχον·

ος με τόν εκ Φλιούντος, έτι τρίβολον πατέοντα,
πρίνινον ες χρύσειον σχήμα μεθηρμόσατο
καί λεπτήν ενέδυσεν αλουργίδα· του δέ θανόντος
εύθετον ορχηστήν τ' ήδ' ανέπαυσα πόδα.

Όλβιος, ως αγαθήν έλαχες στάσιν· η δ' ενί χερσί
κούριμος εκ ποίης ήδε διδασκαλίας;

- Είτε σοί Αντιγόνην ειπείν φίλον, ουκ αν αμάρτοις,
είτε καί Ηλέκτραν αμφότερα γάρ άκρον.

(Ο τάφος είναι αυτός του Σοφοκλή, διαβάτη, οι Μούσες
που έχουν σε μένα εμπιστευτεί με τρυφερή φροντίδα!

Απ' την Φλιούντα είμαι. διο πουνάρι αγκάθια εγώ πατούσα
κι εκείνος μου' δωσε μορφή και με πορφύρα μ' έχει
ντύσει απαλή· κι ως πέθανε, το ευκίνητό μου πόδι
στη θέση αυτή ακινήτησε, σ' ανάερη, εξάισια στάση!

- Μακάριος στη στάση αυτή! Κι αυτήν την προσωπίδα
το χέρι ποιας παρθένας με κοντά μαλλιά κρατάει;

- Αν πεις της Αντιγόνης δεν λαθεύεις, της Ηλέκτρας
αν πάλι ειπείς, το ίδιο! Στον ουρανό κι οι δυο τους
φθάνουν!)

Είναι προφανές ότι ο ποιητής του επιγράμματος συσχετίζει
άμεσα το σατυρικό δράμα με τις τραγωδίες του Σοφοκλή, επι-
σημαίνοντας ότι από την πρωτόγονη αυτή μορφή θεάτρου φτά-
σαμε στην τελειοποιημένη μορφή της τραγωδίας, όπως αυτή εμ-
φανίζεται στα έργα του Σοφοκλή. Υποθέτω ότι ο ποιητής δεν
αγνοεί τη συμβολή του Αισχύλου, όπου εξελικτικά μεταβαίνου-
με μετά το σατυρικό δράμα, αλλά θέλει μόνο να τονίσει ότι με
τον Σοφοκλή η τραγική τέχνη έφθασε στην κορύφωσή της. Ως
προς την προτίμηση του ποιητή στις τραγωδίες “Αντιγόνη” και
“Ηλέκτρα”, τις οποίες θεωρεί κορυφαία καλλιτεχνικά δημιουρ-
γήματα (“αμφότερα γάρ άκρον”), φαίνεται ότι και εδώ απηχεί-
ται η γενικότερη γνώμη των αρχαίων για την αξία τους. δη
στο σχετικό “Βίο” διαβάζουμε ότι η εκλογή του Σοφοκλή στο
αξίωμα του στρατηγού κατά το Σαμιακό πόλεμο ήταν μια ανα-
γνώριση της ποιητικής αξίας της “Αντιγόνης”: “Φασί δέ τόν Σο-
φοκλή ηξιώσθαι της εν Σάμω στρατηγίας ευδοκιμήσαντα εν τη
διδασκαλία της Αντιγόνης”.

Σε ένα άλλο επίγραμμα, αναθηματικό του βου βιβλίου (αριθ. 145), που αποδίδεται στον Ανακρέοντα, γίνεται απλή αναφορά στη δόξα που απέκτησε ο Σοφοκλής με την τραγική τέχνη του:

Βωμούς τούσδε θεοίς Σοφοκλής ιδρύσατο πρώτος,
ος πλείστον Μούσης είλε κλέος τραγικής.

Τέλος, ένα επιδεικτικό επίγραμμα του 9ου βιβλίου (αριθ. 98) κάνει μνεία με τρόπο υπαινικτικό - αναφέροντας πρόσωπα και όχι τίτλους έργων - των πιο γνωστών τραγωδιών του Σοφοκλή. Ο Αθηναίος ποιητής χαρακτηρίζεται ταγός της τραγικής τέχνης, ο οποίος μίλησε με τα στόματα των ηρώων του. Το τελευταίο δεν αποτελεί, νομίζω, απλή κοινοτυπία - ως ένα σημείο, κάθε συγγραφέας αποτυπώνει στο έργο του και τον εαυτό του - αλλά επισήμανση του γεγονότος ότι ο Σοφοκλής εκφράζει τον πλούσιο ιδεολογικό του κόσμο στα εξάισιας τέχνης διαλογικά μέρη των τραγωδιών του²⁹.

Οιδίποδες δισσοί σε καί Ηλέκτρα βαρύμηνης
καί δειπνοίς ελαθείς Ατρέος Ηέλιος
άλλα τε πολυπαθέσσι, Σοφόκλεες, αμφί τυράννοις
άξια της Βρομίου βύβλα χοροιτυπής
ταγόν επί τραγικοίοι κατήνεσαν θιάσιοι
αυτοίς ηρώων φθεγξάμενον στόμασι.

(Οι δύο Οιδίποδες, η Ηλέκτρα η οργισμένη, το γεύμα του Ατρέα, μπροστά στο οποίο ο ήλιος απέστρεψε το βλέμμα του, και τα άλλα σου βιβλία για τους πολυπαθούς βασιλιάδες, άξια για τους χορούς του Διονύσου, σε ανέδειξαν, Σοφοκλή, ταγό των τραγικών ποιητών, εσένα που έχεις μιλήσει με τα ίδια τα στόματα των ηρώων σου).

Είναι φανερό ότι ο υπαινιγμός των δύο πρώτων στίχων αφορά στον “Οιδίποδα Τύρανο” και “Οιδίποδα επί Κολωνώ”, στην “Ηλέκτρα” και στη χαμένη τραγωδία “Ατρέυς”. Με τη φράση “άλλα τε πολυπαθέσσι [...] [αμφί τυράννοις [...] βύβλα” πιθανότατα υπονοούνται οι τραγωδίες “Φιλοκτήτης” και “Αντιγόνη”. Στο τελευταίο έργο ο Κρέοντας, από τους βασικούς ήρωες, δικαιώνει φυσικά το χαρακτηρισμό του “πολύπαθου βασιλιά”, εφόσον και ο γιος του Αίμονας και η γυναίκα του Ευρυδίκη αυτοκτόνησαν.

Ας, σημειωθεί, τέλος ότι το “Βρόμιος” του αρχαίου κειμένου είναι επωνυμία του Διονύσου, η οποία απηχεί το θόρυβο (βρόμος < βρέμω) των βαχκικών οργίων.

Στον Ευριπίδη έχουν αφιερωθεί 9 επιγράμματα. Στο πρώτο από αυτά, το υπ’ αριθ. 44 του 7ου βιβλίου, υιοθετείται η αρχαία παράδοση, που διαβάζουμε και στο “Βίο”, ότι ο μεγάλος τραγικός κατασπαράχθηκε από άγρια σκυλιά στην Πέλλα, όπου είναι και ο τάφος του. Ο επιγραμματοποιός, απευθυνόμενος στον ίδιο τον ποιητή, τον ονομάζει “γλυκόφωνο αηδόνι της σκηνης” και “στολίδι των Αθηνών”, που τη χάρη και την ομορφιά του λόγου συνύφανε με τη σοφία των Μουσών.

Ει καί δακρυθείς, Ευριπίδη, εἰλέ σε πότμος,
καί σε λυκορραίσται δείπνον ἔθεντο κύνες,
τόν σκηνή μελίγηρυν αηδόνα, κόσμον Αθηνών,
τόν σοφίη Μουσέων μιζάμενον χάριτα,
ἀλλ’ ἔμολες Πελλαιον υπ’ ἡρίον, ως αν ο λάτρης
Περίδων ναί ης αγχόθι Περίδων.

(Αν και σε χτύπησε, Ευριπίδη, μοίρα θλιβερή και σ’ έφαγαν άγρια σκυλιά, εσένα το γλυκόφωνο αηδόνι της σκηνης, το στολίδι των Αθηνών, που συνδύασες αρμονικά τη χάρη του λόγου με τη σοφία των Μουσών, όμως έσπευσες να ταφείς στην Πέλλα, ώστε εσύ ο λάτρης των Περίδων να κατοικείς κοντά τους).

Νομίζω ότι ο επιγραμματοποιός θέλησε να τονίσει ιδιαίτερα ότι ο Ευριπίδης, παρά το φοβερό τέλος που του επιφύλαξε η μοίρα, υπήρξε από μια άποψη τυχερός, εφόσον ο ίδιος, έχοντας επιλέξει ως τόπο μόνιμης κατοικίας του την Πέλλα, επιδίωξε ουσιαστικά και να ταφεί στον τόπο των Περίδων Μουσών, τις οποίες είχε υπηρετήσει σ’ όλη τη ζωή του. Εξάλλου, ο έπαινος που παρεννείρεται στον τρίτο και τέταρτο στίχο, δεν είναι, νομίζω, κοινότυπος - αν και επαναλαμβάνεται και για άλλους ποιητές - επειδή εξαιρεί δύο ουσιαστικά γνωρίσματα του έργου του: την ομορφιά και τη γλυκύτητα των χορικών του³⁰, πράγμα που υπονοεί η φράση “τόν σκηνης μελίγηρυν αηδόνα”, και τον αποφθεγματικό λόγο του³¹, εξαιτίας του οποίου έχει χαρακτηριστεί ως “[από σκηνης φιλόσοφος”. Πιστεύω ότι αυτό υπονοείται

στον τέταρτο στίχο, όπου η παρατήρηση ότι η χάρη του λόγου έχει συνυφανθεί με τη σοφία των Μουσών.

Ας προσέξουμε ακόμη ότι ο τελευταίος στίχος του οπωσδήποτε ισορροπημένου και άρτιου τεχνικά επιγράμματος εξαιρεί ιδιαίτερα την έννοια των Πιερίδων χάρη στη χρήση του σχήματος του κύκλου.

Ένα άλλο επίγραμμα, το υπ' αριθ. 45 του ίδιου βιβλίου, αποδίδεται στον Θουκυδίδη, πράγμα όμως που ορισμένοι μελετητές αμφισβητούν³². Επειδή είναι πολύ γνωστό, παραθέτω μόνο το αρχαίο κείμενο:

Μνάμα μὲν Ελλάς Ευριπίδου, οστέα δ' ἴσχει
γῆ Μακεδῶν ἢ γάρ δέξατο τέρμα βίου.

Πατρὶς δ' Ελλάδος Ελλάς, Αθήναι πλείστα δέ Μούσαις
τέρψας, ἐκ πολλῶν καὶ τὸν ἔπαινον ἔχει.

Η ιδέα ότι μνήμα του Ευριπίδη είναι όλη η Ελλάδα, συγγενεύει φυσικά με το γνωστό “[ανδρῶν γάρ επιφανῶν πάσα γη τάφος]” του θουκυδίδειου Επιταφίου, όπως εντελώς θουκυδίδεια φαίνεται και η ιδέα ότι η Αθήνα είναι η καρδιά της Ελλάδος (“Ελλάς Ελλάδος”). Ας μην ξεχνούμε την παρεμφερή απόφαση του Επιταφίου (41, 1): “Ξυνελῶν τε λέγω τήν τε π-ασαν πόλιν της Ελλάδος παίδευσιν είναι”.

Σημειώνω, με την ευκαιρία, ότι η απόδοση του επιγράμματος στον Θουκυδίδη οφείλεται στον Αθηναίο, που γράφει σχετικά (V, 187e): “Τήν Αθηναίων πόλιν ο μὲν Πίνδαρος Ελλάδος ἔρεισμα ἔφη, Θουκυδίδης δ' ἐν τῷ εἰς Ευριπίδην επιγράμματι Ελλάδος Ελλάδα, ο δε Πύθιος ἐστὶν καὶ πρυτανεῖον τῶν Ἑλλήνων”.

Το υπ' αριθ. 46 επίγραμμα του ίδιου βιβλίου, δίστιχο, ανήκει σε άγνωστο ποιητή και ομολογουμένως είναι ευφύεστατο. Σύμφωνα με τον Παυσανία (1, 2, 2), γράφτηκε με την ευκαιρία ανέγερσης κενотаφίου του Ευριπίδη στην Αθήνα, χωρίς όμως να χαραχθεί επάνω.

Ου σὸν μνήμα τόδ' ἐστ', Ευριπίδη, ἀλλὰ συ τούδε
τη σὴ γάρ δόξη μνήμα τόδ' ἀμπέχεται.

(Το μνημείο αυτό δεν θα σώσει τη μνήμη σου, Ευριπίδη, αλλά εσύ τη δική του διότι από τη δόξα σου λαμπρύνεται).

Το επόμενο επίγραμμα (υπ' αριθ. 47), επίσης δίστιχο, του οποίου ο ποιητής είναι άγνωστος, επαναλαμβάνει την ιδέα ότι

μνήμα του Ευριπίδη είναι όλη η Ελλάδα η οποία διαλαλεί τη δόξα του.

Απασ' Αχαιίς μνήμα σόν γ', Ευριπίδη
ούκουν άφωνος, αλλά και λαλητέος.

(Όλη η Ελλάδα είναι μνήμα σου Ευριπίδη. Δεν είσαι λοιπόν χωρίς φωνή, ωστόσο το όνομά σου πρέπει να διαλαληθεί).

Τα επόμενα δύο επιγράμματα αξιοποιούν - το καθένα με το δικό του τρόπο - την πληροφορία του Πλουτάρχου (Λυκ. 31, 5) ότι ένας κεραυνός είχε αποτεφρώσει τον τάφο του Ευριπίδη. Στο πρώτο (αριθ. 48), που ανήκει επίσης σε ανώνυμο ποιητή³³, ο λημματιστής σημειώνει: "Εις τόν αυτόν: ότι εκεραυνώθη ο τάφος Ευριπίδου". Ο ποιητής, που δεν διακρίνεται για την έμπνευσή του, παρατηρεί απλά ότι οι φλόγες του κεραυνού έκαψαν τις σάρκες κι εστέρησαν από το σώμα τους χυμούς του. Ό,τι απέμεινε τώρα είναι τα αναίσθητα οστά κι ο πόνος που νιώθει ο διαβάτης.

Η φράση "τρυφηλαί σάρκες" είναι ασφαλώς ατυχής, εφόσον πρόκειται για νεκρό σώμα, ενώ το "νοτήν ώσαν απαιθόμεναι" φαίνεται αντιποιητικό.

Ας σημειώσουμε, τέλος, ότι η σύνδεση του επιγράμματος με τον τάφο του Ευριπίδη στηρίζεται αποκλειστικά στην πληροφορία του λημματιστή.

Αιθαλέιο πυρός ριπήσι τρυφηλαί σάρκες
ληφθείσαι νοτήν ώσαν απαιθόμεναι.
μούνα δ' ένεστι τάφω πολυδακρύτω οστέα κωφά
καί πόνος εινοδίοις τήδε παρερχομένοις.

(Με τις ριπές της φωτιάς οι τρυφερές σάρκες, καθώς καίγονταν, στέγνωσαν από κάθε χυμό. Έμειναν μόνο κόκκαλα αναίσθητα στον πολυδάκρυτο τάφο κι ο πόνος στους διαβάτες που περνούν από εδώ).

Το υπ' αριθ. 49 επίγραμμα είναι, νομίζω, ένα κείμενο εκπληκτικό, για το οποίο και μόνο θα άξιζε ίσως να γίνει η ανακρίνωσή μου. Ο ποιητής του, ο Βιάνωρ ο Βιθυνός (1ος αι. μΧ.)³⁴, εκμεταλλευόμενος την πληροφορία για την αποτέφρωση του μνήματος του Ευριπίδη, ανάγεται στην κοινή αλλά και φιλοσοφική αντίληψη για τον καθαρτικό και εξαγνιστικό ρόλο της φωτιάς, γράφοντας ότι ο κεραυνός απομάκρυνε το βάρος της

γης, που σκέπαζε τον Αθηναίο τραγικό, και εξαΰλωσε ό,τι είχε μείνει από το θνητό σώμα του. Ο Ευριπίδης γίνεται έτσι καθαρή ιδέα, που δεν έχει ανάγκη αισθητών ενδείξεων της επίγειας παρουσίας του, προορισμένος να ζήσει μόνο χάρη στο έργο του. Η λαμπρή αυτή ιδέα εκφράζεται με ένα τετράστιχο επίγραμμα, που διακρίνεται για την τεχνική αρτιότητα και την ηχητική στιλπνότητά του.

Α Μακέτις σε κέκευθε τάφου κόνις· αλλά πυρωθείς

Ζανί κεραυνείω γαίαν απηχθίασας.

Τρίς γάρ επαστράψας, Ευριπίδη, εκ Διός αιθήρ

ήγησε τάν θνητάν σώματος ιστορίαν.

(Η γη της Μακεδονίας σε σκέπασε στον τάφο σου· αλλά ό-
ταν κήκεες από τον κεραυνό του Δία, το βάρος της γης απομά-
κρυνες. Διότι με τρεις αστραπές, που έστειλε ο Δίας, ο ουρανός
εξαΰλωσε ό,τι θύμιζε τη θνητή ύπαρξη).

Γίνεται φανερή, νομίζω, μια ουσιώδης διαφορά μεταξύ των
υπ' αριθ. 48 και 49 επιγραμμμάτων - πέρα από την άνιση καλλι-
τεχνική τους αξία. Ενώ το πρώτο δέχεται ότι από το σώμα του
Ευριπίδη έμειναν μόνο τα οστά, το δεύτερο θεωρεί δεδομένο ότι
η φωτιά, που άναψε ο κεραυνός, εξαφάνισε κάθε τι που θύμιζε
θνητή ύπαρξη, επομένως και τα οστά.

Το υπ' αριθ. 50 επίγραμμα του 7ου βιβλίου αποδίδεται σε
κάποιον Αρχιμήδη, που ως ποιητής δεν είναι γνωστός από άλλα
συνθέματά του. Δεν αποκλείεται το κείμενο αυτό να γράφτηκε
από τον μεγάλο μαθηματικό Αρχιμήδη, που δεν ήταν εξάλλου
άμοιρος της στιχουργικής τέχνης, εφόσον ένα από τα έργα του,
το "Πρόβλημα βοεικόν", είναι αίνιγμα σε δίστιχα³⁵.

Ο επιγραμματοποιός, απευθυνόμενος σε κάποιον ποιητή, που
φιλοδόξησε να μιμηθεί τη "Μήδεια" του Ευριπίδη, προσπαθεί
να τον αποτρέψει από το προορισμένο σε αποτυχία εγχείρημά
του.

Τήν Ευριπίδεω μήτ' έρχεο μήτ' επιβάλλου

δύσβατον ανθρώποις οίμον, αιδοθέτα·

λείη μέν γάρ ιδειν καί επίκροτος, ην δέ τις αυτήν

εισβαίνη, χαλεπού τρηχυτέρη σκόλοπος.

Ην δέ τά Μηδείης Αιητίδος άκρα χαράξης,

αμνήμων κείση νέρθεν. Έα στεφάνους.

(Το δύσβατο στους (άλλους) ανθρώπους δρόμο του Ευριπίδη άφησε από την αρχή και μην επιχειρήσεις, ποιητή, να βαδίσεις. Γιατί με το μάτι φαίνεται ομαλός και εξαιρετικά στρωτός, αν όμως κάποιος τον περπατήσει, είναι τραχύτερος και από άγριο αγκάθι. Κι αν αγγίξεις τη Μήδεια, την κόρη του Αιήτη, θα σε σκεπάσει η λήθη. φησε κατά μέρος τα στεφάνια της νίκης).

Το επίγραμμα, όπως γίνεται φανερό, υπογραμμίζει με ευδιάκριτες αλληγορίες και συμβολισμούς το απροσπέλαστο - για τα συνήθη ανθρώπινα μέτρα - της τέχνης του Ευριπίδη, κατεξοχήν όμως της "Μήδειας", που και τότε, όπως και σήμερα εθεωρείτο αξεπέραστη και ανεπανόληπτη ποιητική και σκηνική δημιουργία³⁶.

Για το θάνατο του Ευριπίδη υπάρχει η εξής παράδοση, που μνημονεύει ο Αθήναιος (13, 598): Ζώντας στην αυλή του Αρχέλαου τα τελευταία χρόνια της ζωής του, ο Αθηναίος τραγικός ερωτεύτηκε μια θεραπαινίδα. ταν επιχειρήσε κάποια νύχτα να την επισκεφθεί, κατασπαράχθηκε από σκύλους. Ο Αδαίος (1ος αι. μ.Χ.)³⁷, στον οποίο αποδίδεται το υπ' αριθ. 51 επιτύμβιο επίγραμμα του 7ου βιβλίου, αμφισβητεί την παράδοση αυτή, δεχόμενος ταυτόχρονα την εκδοχή, που είχαν υιοθετήσει ορισμένοι, ότι ο τάφος του δεν ήταν στην Πέλλα, αλλά στην Αρέθουσα. Δίνει επίσης τη δική του ερμηνεία στο νόημα γενικότερα του τάφου του Ευριπίδη.

Ου σε κυνών γένος ειλ', Ευριπίδη, ουδέ γυναικός
οίστρος, τόν σκοτίης Κύπριδος αλλότριον,
αλλ' Αδης καί γήρας· υπαί Μακέτη δ' Αρεθούση
κείσαι, εταιρείη τίμιος Αρχέλεω.

Σόν δ' ου τούτον εγώ τίθεμαι τάφον, αλλά τά Βάκχου
βήματα καί σκηνάς εμβάδι πειθομένας.

(Δεν σε αφάνισαν, Ευριπίδη, τα σκυλιά ούτε το πάθος σου για γυναίκες, εσένα που ήσουν ξένος προς τα σκοτεινά πάθη της Αφροδίτης, αλλά ο θάνατος από γηραια. Και είσαι θαμμένος στη Μακεδονική Αρέθουσα σαν φίλος τιμημένος του Αρχέλαου. Όμως εγώ δεν θεωρώ ως τάφο σου αυτόν, αλλά τους βωμούς του Βάκχου και τις σκηνές που υποχωρούν κάτω από το βάρος των κοθόρνων).

Πέρα από τη στάση του Ευριπίδη απέναντι στις γυναίκες, θέμα που ο επιγραμματοποιός θίγει εν παρόδω, ό,τι κυρίως ενδιαφέρει εδώ είναι η ιδέα που διατυπώνεται στους δύο τελευταίους στίχους, νομίζω, με διαφάνεια: Δεν είναι ο τάφος που διαιωνίζει τη μνήμη του Αθηναίου τραγικού, αλλά το έργο του και η σκηνική του παρουσία. Από την άποψη αυτή, το επίγραμμα συγγενεύει στο περιεχόμενο με τα προηγούμενα, που υποβαθμίζουν τη σημασία του μνήματος και εξαιρούν την αιωνιότητα του έργου του.

Στους “Βατράχους” του Αριστοφάνη (στ. 66 κ.ε.) ο Διόνυσος εκφράζει τη σφοδρή επιθυμία του να κατεβεί στον Άδη³⁸ και να φέρει πίσω τον Ευριπίδη. Η αιτιολογία είναι χαρακτηριστική: “...Δέομαι ποιητού αξίου. / Οι μὲν γὰρ οὐκέτ’ εἰσίν, οἱ δ’ ὄντες κακοί”. (Σε μετάφραση Θρ. Σταύρου: “...Ποιητής μου χρειάζεται αξίος. / σοι άξιιοι πάνε· οι ζωντανοί είναι ανάξιοι”). Επηρεασμένος, προφανώς, από το κείμενο του Αριστοφάνη, ο ποιητής Φιλήμων (4ος - 3ος αι. π.Χ.)³⁹ έγραψε το υπ’ αριθ. 450 επιδεικτικό επίγραμμα (9ο βιβλίο της Παλατινής Ανθολογίας), τρίστιχο, σε ιαμβικό τρίμετρο:

Εἰ ταις ἀληθείαισιν οἱ τεθνηκότες
αἴσθησιν εἶχον, ἄνδρες, ὡς φασίν τινες,
ἀπηγξάμην ἀν, ὥστ’ ἰδεῖν Ευριπίδην

(Εάν πράγματι, όπως ισχυρίζονται ορισμένοι, οι νεκροί διατηρούσαν τις αισθήσεις τους, θα απαγχονιζόμην, φίλοι μου, για να δω τον Ευριπίδη).

Ο Φιλήμων, ασφαλώς, θέλησε να εξάρει την αξία του Ευριπίδη και να εκφράσει την αγάπη του γι’ αυτόν. Αλλά ενώ ο Διόνυσος, ως θεός, έχει τη δυνατότητα να γυρίσει ζωντανός από τον δη, δεν υποβάλλεται επομένως σε κάποια θυσία, ο Φιλήμων δηλώνει ότι είναι αποφασισμένος να γίνει αυτόχειρας και, φυσικά, παντοτινός κάτοικος του δη, εάν διατηρώντας τις αισθήσεις του μπορούσε να δει και πάλι τον αγαπημένο του ποιητή. Ξεφεύγοντας έτσι από την εν πολλοίς τυποποιημένη φρασεολογία των επιτύμβιων επιγραμμάτων, χρωματίζει τους στίχους του με έναν εντελώς προσωπικό τόνο.

Κάνοντας μια συνολική θεώρηση των επιγραμμάτων που είναι αφιερωμένα στους τραγικούς, θα έλεγα ότι μας δίνουν την

εντύπωση μιας ποίησης, η οποία αναπαράγει - με τρόπο στερεότυπο και με μια τεχνική διαμορφωμένη κατά τη διάρκεια αιώνων - απόψεις που είχαν καταντήσει κοινόι τόποι στην αρχαιοελληνική και μετέπειτα διανόηση.

Παρά τη μορφολογική τους αρτιότητα, τα κείμενα αυτά στερούνται γενικά της πνοής που χαρακτηρίζει τη μεγάλη ποίηση, πράγμα φυσικό, αν ληφθεί υπόψη ότι οι ποιητές τους ζούσαν μακριά από το κλίμα του αρχαίου θεάτρου και η ανάμνηση των τριών τραγικών είχε ατονήσει. Απουσιάζει, λοιπόν, ο εσωτερικός εκείνος συγκλονισμός, που κατά κανόνα οδηγεί σε ποιητικές εξάρσεις.

Δεν λείπουν, ωστόσο, οι περιπτώσεις που οι ποιητές, ξεφεύγοντας από τη δουλική μίμηση των πηγών τους και αποκλίνοντας γενικότερα από την παράδοση, μας προσφέρουν στίχους, που ξαφνιάζουν με την τόλμη τους, ή εικόνες, που συγκινούν με τη δροσιά και τη δεισδυτική αμεσότητά τους.

Από άποψη ποσοτική, η ποίηση αυτή εμφανίζεται κάθε άλλο παρά ικανοποιητική. Ωστόσο, είναι πολλαπλώς ενδιαφέρουσα για τα προβλήματα που θέτει και που, μολονότι έχουν συζητηθεί, εξακολουθούν να απασχολούν τη φιλολογική επιστήμη.

Η επιβίωση των τριών τραγικών στα επιγράμματα της Παλατινής Ανθολογίας αποτελεί ασφαλώς ένα συναρπαστικό κεφάλαιο στην ιστορία της αρχαιοελληνικής λογοτεχνίας, που παρέμενε ως τώρα ανερεύνητο. Προσπάθησα να το προσεγγίσω μέσα στα χρονικά όρια μιας 20λεπτης ομιλίας. Και μολονότι έχω βαθιά συνείδηση ότι η εισήγησή μου αποτελεί μόνο μια μικρή συμβολή στη διερεύνηση ενός τόσο σπουδαίου θέματος, με παρηγορεί η γνωστή λατινική ρήση: “Nihil parvum in philologia”, δηλαδή “τίποτα δεν είναι μικρό στη φιλολογία”.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για την ιστορία, το περιεχόμενο και τις εκδόσεις της βλ. Hermann Beckby, *Anthologia Graeca*, L. 1-6, Tusculum, Ernst Heimeran Verlag in Munchen, 1957, σ. 90 κ.ε. Πβ. Ηρακλή Εμμ. Καλλέργη, *Η Πλανούδεια Ανθολογία*, “Παρνασσός”, τόμ. ΛΔ' (1992), σ. 371 (και ανάτυπο).
2. Πρόκειται για τον *Palatinus 23* (P23), που βρέθηκε το 1606 από τον νεαρό Γάλλο λόγιο Claude de Saumaise, γνωστότερο ως Salmasius, στην Παλατινή Βιβλιοθήκη της Χαϊδελβέργης. Ο κώδικας περιείχε αντίγραφο της Ανθολογίας του Κεφαλά, η

οποία έκτοτε ονομάστηκε Παλατινή Ανθολογία, εκδίδεται όμως και με τον τίτλο Ελληνική Ανθολογία.

3. Έτσι ονομάζεται το σύνολο των επιγραμμάτων, που ο Βυζαντινός μοναχός Μάξιμος Πλανούδης (1255-1305) επέλεξε και κατεχώρισε στον κώδικα Marcianus Graecus 481, ο οποίος περιήλθε στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας με κληροδοσία του Καρδινάλιου Βησσαρίωνα το 1469. Η Πλανούδεια Ανθολογία περιέχει 2.400 επιγράμματα με 15.000 στίχους, έναντι 3.700 επιγραμμάτων με 23.000 στίχους της Παλατινής. Ωστόσο, ο Marc. Gr. 481 περιέχει 392 επιγράμματα, που δεν παραδόθηκαν από τον Palatinus 23. Αυτά εκδίδονται σήμερα ως 16ο βιβλίο της Παλατινής Ανθολογίας γνωστό ως Appendix Planudea.

4. Πβ. Βασ. Ι. Λαζανά, Τα αρχαία ελληνικά επιτύμβια επιγράμματα, εκδ. Στ. Τσαπέκας, Αθήνα 1989, σ. 13.

5. Βλ. π.χ. τις σχετικές παρατηρήσεις της Jacqueline de Romilly, Aeschyle, "Encyclopaedia Universalis", τόμ. II, Paris 1968, σ. 445.

6. Η πάση του ενδιαφέροντος για τον Αισχύλο άρχισε αμέσως μετά τον Πελοποννησιακό πόλεμο και συνεχίστηκε ως την Αναγέννηση παρά τη μελέτη του έργου του από τους Αλεξανδρινούς φιλόλογους και την εργασία των Βυζαντινών. Το ενδιαφέρον για τον μεγάλο τραγικό αναζωπυρώθηκε το 16ο αιώνα με την εμφάνιση πλειάδας επιφανών φιλολόγων (Dorat, Πόρτου, Turnebus, Vettori, Casaubon κ.ά.), που εξέδωσαν, μετέφρασαν και σχολίασαν τις τραγωδίες του. Ωστόσο, τον Αισχύλο επανέφεραν στο προσκήνιο του ενδιαφέροντος κυρίως οι ρομαντικοί, το 19ο αιώνα, που τον αντιμετώπισαν με θαυμασμό αναγνωρίζοντας το μέγεθός του. Είναι χαρακτηριστικά όσα έγραψε ο V. Hugo: "Ο Αισχύλος είναι μεγαλοπρεπής και φοβερός. Σαν να βλέπουμε μια έκρηξη πάνω στον ήλιο [...]. Ο Αισχύλος είναι το μυστήριο που έγινε άνθρωπος [...]. Το έργο του, αν το είχαμε όλο, θα ήταν ένα είδος ελληνικής Βίβλου". Πβ. Monique Mund - Dopchie, La survie d' Eschyle a la Renaissance. Editions, traductions, commentaires et imitations, Lovanii aedibus Peeters 1984, σ. XI κ.ε. και passim.

7. Anthologia Graeca, L. 7-8, σ. 12.

8. Βλ. σχετικά G. Hermann, Ophica, Λειψία 1805. Σύμφωνα με το ζεύγμα αυτό, αποφεύγεται να τελειώνει λέξη ύστερα από την πρώτη βραχεία συλλαβή του τέταρτου πόδα, αποφεύγεται δηλαδή η κατά τέταρτον τροχαϊόν τομή. Σύμφωνα με τον P. Maas (Greek Metre, Oxford 1962, σ. 60 (87)), το ζεύγμα Hermann στο ομηρικό εξάμετρο παραβαίνεται μια φορά στους χίλιους στίχους, ενώ στον ρατο υπάρχουν 4 περιπτώσεις παράβασής του.

9. Σύμφωνα με το ζεύγμα αυτό, αποφεύγεται η βουκολική διαίρεση στην περίπτωση που ο τέταρτος πόδας είναι δισύλλαβος, δηλαδή σπονδείο.

10. Ο νόμος αυτός δεν επιτρέπει να καλύπτεται η άρση του τέταρτου πόδα με φύσει βραχεία συλλαβή, που λήγει σε απλό σύμφωνο και γίνεται θέσει μακρά, επειδή η επόμενη λέξη αρχίζει με ένα ή περισσότερα σύμφωνα. Πρόκειται για σύνθετο μετρικό νόμο, επειδή η παράβασή του είναι επόμενο να συμπίπτει με την

- παράβαση του ζεύγματος της βουκολικής διαίρεσης. Βλ. ειδικότερα: T. Stifler, *Das wernicksche Gesetz und die bukolische Dithaerese*, "Philologus" 79 (1924), σ. 323 κ.ε.
11. Είναι από τα μεγαλύτερα σε έκταση βιβλία της Ανθολογίας με 748 επιγράμματα, μικρότερο μόνο από το ένατο βιβλίο, που περιέχει 827 (επιδεικτικά) επιγράμματα.
12. Από την πένα του προήλθαν 100 περίπου επιγράμματα, που περιέχονταν στον "Στέφανο" του Φιλίππου, απ' όπου πέρασαν στην Παλατινή Ανθολογία. Βλ. γι' αυτόν την διδακτορική διατριβή: M. P. Plastira, *Antipatros of Thessaloniki*, Gent 1986.
13. Καταγόταν από τις Σάρδεις (Σαρδιανός). Τον μνημονεύει ο Στράβων. Από αυτόν τον Διόδωρο πρέπει να διακριθεί ένας νεότερος ποιητής με το ίδιο όνομα, επίσης από τις Σάρδεις. Βλ. σχετικά Paul Kroh, *Λεξικό αρχαίων συγγραφέων, Ελλήνων και Ρωμαίων. Μετάφρ. Δ. Λυπουρλής - Λ. Τομαράς*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 146.
14. Για τα ταξίδια του Αισχύλου στη Σικελία βλ. Albin Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τόμ. Α?: Από τη γένεση του είδους ως και τον Σοφοκλή. Μετάφρ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1987, σσ. 121-22.
15. Κατά τον Lesky (Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας, μετάφρ. Αγαπητού Γ. Τσοπανάκη, Θεσσαλονίκη 21972, σ. 353), ο στίχος αυτός ίσως να ερμηνεύει τη φυγή του Αισχύλου στη Σικελία. Κατά τον Αριστοτέλη (Ηθικά Νικομάχεια 1111 α 9 κ.ε.) ο Αισχύλος είχε κατηγορηθεί ότι διέδιδε στα έργα του απαγορευμένα μυστικά των Ελευσίνιων Μυστηρίων. Πβ. και Αριστοφάνους Βάτραχοι. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση W. B. Stanford, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, σ. 255 (σχόλιο στ. 886).
16. Καταγόταν από την Αλεξάνδρεια και ήταν ο τελευταίος μεγάλος επιγραμματοποιός με πλούσια ποικιλία θεμάτων και μοτίβων. Τα επιγράμματά του χαρακτηρίζονται από ένα ζωηρό αφηγηματικό χρώμα και μια εξαιρετή φροντίδα για τη μορφή. Πβ. Paul Kroh, *ό.π.*, σ. 153.
17. Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας, *ό.π.*, σ. 385. Αναλυτικότερα, ο Lesky γράφει: "Στον Αισχύλο δεν υπάρχει "κόσμος" του λόγου· βρισκόμαστε εδώ σε μιαν περιοχή, όπου το όνομα ανήκει στο πράγμα που ονοματίζεται σαν τμήμα της ουσίας του και όπου έτσι συντελείται κάτι σαν μια αλλαγή της λέξης [...]. Πολύ πιο συχνά η γλώσσα αυτή αποσπά με πρωτόγονη δύναμη μόνο από ένα σημείο της επαφής όλο το βάθος αυτού που ο μισός το έδειχνε το ένα κοντά στο άλλο με μιαν κανονική παρομοίωση". Ο (Ψευδο-) Λογγίνος παρατηρεί σχετικά: "...Καμιά φορά ο ίδιος ο ποιητής (δηλ. ο Αισχύλος) αφήνει τις συλλήψεις του ακατέργαστες, θα έλεγα σαν τούφες άξεστο μαλλί, τραχύτατες" (Λογγίνου, *Περί ύψους*, Ερμηνευτική έκδοση Μ. Ζ. Κοπιδάκη, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη Ηρακλείου, Ηράκλειο 1990, σ. 109.
18. Παραθέτω αυτούσιο το σχετικό με την εκδοχή αυτή απόσπασμα του "Βίου": "Τελευτῆσαι δέ αυτόν Ἴστρος καί Νεάνθης φασί τούτον τόν τρόπον. Καλλιπίδην

υποκριτήν απ' εργασίας εξ Οπούντος ηκοντα περί τούς Χόας πέμψαι αυτά σταφυλήν, τόν δέ Σοφοκλέα λαβόντα εις τό στόμα ράγα έτι ομφακίζουσαν υπό του ά-
γαν γήρωσ αποπνιγέντα τελευτήσαι”.

19. Στην Παλατινή Ανθολογία το επίγραμμα αποδίδεται στον Σιμία τον Θηβαίο, ενώ στην Πλανούδεια απλώς στον Σιμία, που δεν είναι άλλος από τον Σιμία τον Ρόδιο, γνωστό κυρίως ως ποιητή επιγραμμάτων, από τα οποία μερικά ήταν “τεχνο-
παίγνια” (σήμερα τα ονομάζουν “οπτικά ποιήματα”), δηλαδή ποιήματα γραμμένα με τέτοιο τρόπο, ώστε οι στίχοι τους να αποδίδουν το σχήμα συγκεκριμένων αντικειμένων. Για τον ποιητή αυτόν έχουμε τη σπουδαία διδ. Διατριβή του Η. Frankel, De Simia Rhodio, Göttingen 1915.

20. Στα χειρόγραφα παραδίδεται ον, που ο Emperius διόρθωσε σε [εν. Πιστεύω ότι η σύνταξη επιβάλλει τη (ριζικότερη) διόρθωση σε ου, που αποτελεί γενική κτητική στο κόμην (ου τήν κόμην έστειψεν), εφόσον μάλιστα δεν προκύπτει μετρικό πρόβλημα.

21. Πβ. Alfred et Maurice Croiset, Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας, μετάφρ. Ανδρέου Ι. Πουρνάρα, τόμ. 1, Πάπυρος, Αθήνα 1938, σ. 453.

22. Της συλλογής “Πολιτεία και Μοναξιά”.

23. Το επίγραμμα σατιρίζει τον, επίσης Κρητικό, Ιωάννη Σα?τη τον Κύδωνα, σύγχρονο του Τριβιζάνου. Οι δύο πρώτοι στίχοι φαίνονται σαφώς επηρεασμένοι από το επίγραμμα του Σιμία: “Ηρέμ’ ενί προθύροισι λεωφοροίσι διδάσκοις, / ηρέμα τοι παίδας ταύτ’ αναλεξόμενος”. Βλ. σχετικά: Ηρακλή Εμμ. Καλλέργη, Ο Κρητικός λόγιος του 16ου αιώνα Θωμάς Τριβιζάνος, Αθήνα 1980, σ. 266 (διδ. διατριβή).

24. Στο “Βίο” π.χ. παρέχεται η πληροφορία: “Καί ως απλώς ειπείν του ήθους τοσαύτη γέγονε χάρις, ώστε πάντα καί πρός απάντων αυτών στέργεσθαι”. Η αγάπη αυτή συνοδευόταν από θαυμασμό για την ισορροπημένη και ευτυχισμένη ζωή του (Αριστοφ. Ειρ. 696- Φρυν, Μούσαι, απ. 31Κ).

25. Ο Ερύκιος καταγόταν από την Κύζικο (Κυζικηνός) και πιθανότατα έζησε για ένα διάστημα στη Ρώμη. Επιγράμματά του περιλήφθηκαν στην Παλατινή Ανθολογία μέσω του “Στεφάνου” του Φιλίππου, και τα περισσότερα χρησιμοποιούσαν συμβατικά-παραδοσιακά μοτίβα (βουκολικά και αναθηματικά). Πβ. Paul Kroh, ό.π., σ. 177.

26. Δέχομαι τη διόρθωση του Stadtmüller στη θέση του άροιτο που υιοθετεί ο Beckby, γραφής σαφώς προβληματικής στη συγκεκριμένη περίπτωση από άποψη νοηματική (Ησύχιος: “άροιτο- λάβοιτο, απενέγκοιτο”).

27. Σύμφωνα με αρχαία παράδοση (Βιργιλίου, Γεωργικά, IV, 554 κ.ε.), οι μέλισσες “ανέκυπταν” από την κοιλιά των θυσιάζόμενων ταύρων. Την παράδοση αυτή εκμεταλλεύεται και το δεύτερο ημιστίχιο επιγράμματος του Νικάνδρου (IX, 503b): “Ίπποι γάρ σφηκίων γένεσις, ταύροι δέ μελισσών”.

28. Sappho und Simonides, Berlin 1913 (ανατύπ. 1963).

29. Πβ. Jacqueline de Romilly, Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία. Μετάφρ. Θεώνη Χριστοπούλου - Μικρογιαννάκη, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1988, σ. 118.

30. Στην αρχαιότητα τα εκτιμούσαν ιδιαίτερα. Και είναι γνωστό ότι πολλοί Αθηναίοι αιχμάλωτοι στη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου, που δούλευαν στα μεταλλεία της Σικελίας, ελευθερώθηκαν, επειδή τραγουδούσαν χορικά του Ευριπίδη.
31. Ο Ευριπίδης υπήρξε πριν από τον Μένανδρο, που τον μιμήθηκε, ο επιτηδειότερος ποιητής αποφθεγμάτων απ' όσους γνώρισε η Ελλάδα. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι ο Κοϊντιλιανός (X, 1, 68) τον έκρινε ισάξιο με τους σοφούς του βου αιώνα: "Et sententiis densus et in iis, quae a sapientibus tradita sunt, praene ipsis par" ("Και στα νοήματα πυκνός και σ' αυτά που παραδόθηκαν από τους σοφούς σχεδόν ίσος με αυτούς").
32. Ούτε οι αρχαίες μαρτυρίες συμφωνούν. Η Πλανούδεια Ανθολογία το αποδίδει σε ανώνυμο, ο Αθήναιος και ο Ευστάθιος στον Θουκυδίδη, ενώ ο "Βίος" στον Θουκυδίδη ή στον Τιμόθεο.
33. Κατά τον Jacobs, το έγραψε ο Διογένης Λαέρτιος.
34. Είναι σύγχρονος των ποιητών, που αποτελούσαν στη Ρώμη τον κύκλο του Σενέκα. Επιγράμματα του περιλήφθηκαν στον "Στέφανο" του Φιλίππου και στην Παλατινή Ανθολογία.
35. A. Lesky, Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας, ό.π., σ. 1174 σημ. 1.
36. Αυτό πιστοποιείται από το γεγονός ότι η Μήδεια και ως τραγικό και ως κωμικό πρόσωπο συναντάται συχνά στην αρχαιότητα (πιο συχνά με τα χαρακτηριστικά που της προσέδωσε ο Σενέκας). Αλλά και στο νεότερο ευρωπαϊκό θέατρο το έργο αυτό του Ευριπίδη άσκησε μεγάλης έκτασης επίδραση (συνολικά 200 επεξεργασίες του θέματος). Ο Ευριπίδης δουλεύοντας το ρόλο της Μήδειας, μιας γυναίκας με διχασμένη και αντιφατική προσωπικότητα, ανακάλυψε και κατέστησε ορατές βαθύτερες και άγνωστες διαστάσεις της ψυχής του ανθρώπου. Από την τεράστια σχετική βιβλιογραφία βλ. π.χ. στο λήμμα Ευριπίδης τις διεισδυτικές παρατηρήσεις Paul Kroh, ό.π., σ. 187.
37. Καταγόταν από τη Μακεδονία. Με το όνομά του βρίσκουμε 10 επιγράμματα στην Παλατινή Ανθολογία. σας ταυτίζεται με τον ρητοροδιδάσκαλο Αδαίο, που μνημονεύεται επανειλημμένα από τον Σενέκα τον πρεσβύτερο με πολύ επαινετικά λόγια. Πβ. Paul Kroh, ό.π., σ. 32.
38. Το θέμα των καταβάσεων στον δη είναι φυσικά πολύ οικείο στην αρχαιοελληνική και μετέπειτα λογοτεχνία. Μια τέτοια κατάβαση πραγματεύονται οι "Βάτραχοι" του Αριστοφάνη. Βλ. σχετικά τη διδακτορική διατριβή του Στέλιου Λαμπάκη, Οι καταβάσεις στον Κάτω Κόσμο στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή λογοτεχνία, Αθήνα 1982.
39. Πιθανότατα, πρόκειται για τον Φιλήμονα τον πρεσβύτερο (υπάρχει και ο γιος του, Φιλήμων ο νεότερος, και ο Φιλήμων ο Αιξωνεύς), μεγάλο κωμικό ποιητή, που στην κρίση της μεταγενέστερης αρχαιότητας κατέχει τη δεύτερη θέση μετά τον Μένανδρο (Kroh, ό.π., σ. 454-5). Στην Ανθολογία δεν αντιπροσωπεύεται με άλλο επίγραμμα.

ΓΙΑΝΝΑ ΓΟΥΣΙΑ

Διγένεια

Στην εισήγησή μου αυτή θα αναφερθώ στις τρεις διαφορετικές παραλλαγές του μοτίβου της διγένειας που συναντάμε στο αρχαίο έπος της Ιλιάδας, στα ακριτικά δημοτικά τραγούδια και στο λόγιο Βυζαντινό έπος του Διγενή Ακρίτη. (Συγκεκριμένα στα χειρόγραφα της Κρυπτοφέρρης και του Εσκοράλ)

Η έρευνά μου αφορά την απεικόνιση του ήρωα διαχρονικά, από τη γέννηση και εκκίνησή του μέχρι το θάνατό του, γι' αυτό έχω επεκτείνει τη σύγκρισή μου σε διαφορετικά λογοτεχνικά είδη, όπως την επική ποίηση και το ηρωϊκό δημοτικό τραγούδι διαφορετικών εποχών.

Η θαυμαστή προέλευση του ήρωα και όχι συγκεκριμένα η γέννησή του, σημαδεύει την εισοδό του στην ηρωϊκή αρένα. Προκαθορίζει, μέχρις ενός σημείου, την ηρωϊκή του πορεία και το βαθμό επιτυχίας του. Δηλώνει την καταγωγή του και καθορίζει την κοινωνική του θέση που μπορεί αμέσως να τον θέσει σε πλεονεκτική ή μειονεκτική θέση. Μέσα σε μια πολύ ανταγωνιστική ηρωϊκή σφαίρα δράσης, η αρχοντική καταγωγή γίνεται αυτόματα η υπογραφή του ήρωα και ενεργεί σαν αόρατο αλλά ισχυρό στοιχείο υπεροχής. Η καταγωγή και το όνομα μπορεί να λειτουργούν σαν προστατευτική ασπίδα που αποκρούουν τους εχθρούς του ήρωα, ενώ η προγονική δόξα του μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν εγγύηση για την αναμενόμενη ανδρεία του ήρωα και να του εξασφαλίσουν, αρχικά τουλάχιστον, χωρίς καμία προσπάθεια, μια πολύ προνομιακή θέση στην κοινωνία. Μ' άλλα λόγια, ο ήρωας από καλή γενιά δεν χρειάζεται να προσπαθήσει πολύ για να εξασφαλίσει τη θέση του ανάμεσα στους όμοιούς του. Υπάρχει, δηλαδή αυτονόητη αναγνώριση της ηρωϊκής του ιδιότητας.

Απεναντίας, οι αμφίβολες και δύσφημες ρίζες του ήρωα ανοίγουν γι' αυτόν ένα κουτί της Πανδώρας γεμάτο από αναπάντεχα εμπόδια. Όμως, οποιασδήποτε φήμης και να είναι το προγονικό όνομα του ήρωα δεν παύει να λειτουργεί σαν βασικό

αρχικό σημείο που προμηνύει την πορεία του και τους στόχους του. Τα τυχόν αρνητικά σχόλια που μπορεί να δεχτεί ο ήρωας για την καταγωγή του μπορεί να μειώσουν την υπόληψή του και να εμποδίσουν την εκκίνησή του, αλλά ταυτόχρονα μπορεί να λειτουργήσουν και σαν κίνητρο για ηρωϊκή δράση μέσω μιας προκαταρκτικής δοκιμασίας χαρακτηρισμού.

Η αβέβαιη καταγωγή όμως σίγουρα εγγυάται μια δύσκολη ηρωϊκή πορεία. Προκαλεί ανοιχτή κριτική και πολλές φορές επίθεση εναντίον του ήρωα, αφού η θέση του δεν είναι προκαθορισμένη και εξασφαλισμένη μέσα στην κοινότητα. Αυτό συχνά δίνει την αφορμή για μια δοκιμασία χαρακτηρισμού. Γι' αυτό, το έργο του γίνεται πιο δύσκολο και δίπλευρο, γιατί ο ήρωας ταπεινής προέλευσης πρέπει και να αποκαταστήσει το όνομά του με το να γκρεμίσει το τείχος της αβεβαιότητας που τον περιστοιχίζει και να κατακτήσει την ηρωϊκή ιδιότητα μέσω μιας δημόσιας δοκιμασίας όπου ο ήρωας θα αποδείξει την ηρωϊκή του ιδιότητα. Έτσι, η ηρωϊκή του πορεία γίνεται μια συνεχής μάχη για αναγνώριση, η οποία δεν έρχεται άκοπα. Αφού η προγονική δόξα είναι ένα κύριο συστατικό της ηρωϊκής φήμης, ο ήρωας αυτού του είδους φαίνεται πολύ συχνά να βαδίζει στο κοινωνικό περιθώριο παρά τη μεγάλη του προσπάθεια για αναγνώριση έως ότου καταξιωθεί μέσω διαδοχικών δοκιμασιών. Είναι ακριβώς αυτός ο ήρωας που συχνά αμφισβητεί και ανταγωνίζεται τους αντιπροσώπους της εξουσίας και το κατεστημένο γενικότερα επειδή δεν του αποδίδει την υψηλή κοινωνική θέση που ο ίδιος πιστεύει ότι του αξίζει.

Η αβεβαιότητα για την γενιά του ήρωα είναι πολλές φορές το αποτέλεσμα μικτής καταγωγής. Αυτή η αβεβαιότητα όμως συμβάλλει στο να έχουμε πολύ ενδιαφέρουσα ηρωϊκή αφήγηση, όχι μόνο επειδή είναι δύσκολο να προκαθορίσουμε την πορεία του, αλλά ακόμα επειδή ο κύριος στόχος αυτού του ήρωα δεν είναι ξεκάθαρος και η ηρωϊκή του πορεία έχει πολλές παραλλαγές που εξαρτώνται από το είδος της μικτής καταγωγής.

Στην παρούσα σύγκριση ηρωϊσμού, η μικτή καταγωγή είναι σημαντικός παράγοντας και κοινό χαρακτηριστικό που οριοθετεί ανάλογα το ηρωϊκό πέρασμα και των τριών αντιπροσωπευ-

τικών ηρώων. Προσθέτει ένα τόνο μυστηρίου στο ξεκίνημα του ήρωα και ξετυλίγεται διαφορετικά σε κάθε περίπτωση.

Στην *Μιάδα* η διπλή καταγωγή σημειώνει τη γενιά του υπέρτατου ήρωα, του Αχιλλέα. Γιός θεάς, της Θέτιδας και ενός φημισμένου πολεμιστή, του Πηλέα, γίνεται αμέσως το επίκεντρο προσοχής και διαμάχης. Η μικτή γενιά του, μισή θείκη, μισή θνητή, αρχικά φαίνεται σαν ευχής έργο που υπόσχεται μια ομαλή πορεία προς τη νίκη. Όμως η επιλογή του ήρωα αυτού για ένα ηρωϊκό θάνατο και όχι μια αθάνατη αλλά ασήμαντη ζωή, πολύ γρήγορα κάνει την υπαρξή του οδυνηρή. Ο ημίθεος γόνος έχει παγιδευτεί στη συμβατικότητα της επίγειας ύπαρξης και πρέπει να ανεχτεί τον ιδιότροπο χαρακτήρα της. Η ανωτερότητά του τον κάνει να ξεχωρίζει απ' τους υπόλοιπους αλλά δεν του επιτρέπει να ξεπεράσει τα ανθρώπινα όρια. Στις προσπάθειές του να αψηφήσει αυτά τα όρια, κάτω από την προϋπόθεση ότι δικαιούται να έχει θείες αξιώσεις ο Αχιλλέας κατηγορείται ότι έχει διαπράξει ύβρι. Φαίνεται ότι η κατά τη μισό θείκη του καταγωγή δεν επαρκεί να τον ανεβάσει στο επίπεδο ενός θεού, ενώ η θεία του μορφή είναι μόνο επιφανειακή και η υπεράνθρωπη δύναμή του τον οδηγούν σε πολλά προβλήματα με τραγικές επιπτώσεις. Στην πραγματικότητα είναι η θνητή προέλευσή του που αποδεικνύεται πιο ωφέλιμη γι' αυτόν. Ο ήρωας επανειλημμένα κερδίζει κοινωνική αναγνώριση και συνεπώς σεβασμό απ' το φημισμένο όνομα του πατέρα του και είναι πολύ γνωστός με το όνομα Πηλείδης. Κληρονομεί την δύναμη και την τιμή του από τη φημισμένη πατρική του καταγωγή που ανεβάζει το ηρωϊκό του πρόσωπο. Ο ανδρείος πατέρας του καθορίζει τα μέτρα τα οποία ο ήρωας είναι αποφασισμένος και υποχρεωμένος να φτάσει και να ξεπεράσει και ο Αχιλλέας, δεν έχει κανένα πρόβλημα να εκπληρώσει αυτές τις απαιτήσεις. Πόσο σημαντική, όμως, είναι η θέση που αποδίδεται στη μητέρα του, ανάλογα με την αθάνατη προέλευσή της; Και ποιός είναι ο αντίκτυπος στον Αχιλλέα;

Δεν μπορεί να αρνηθεί κανείς το γεγονός ότι αυτός ο Ομηρικός ήρωας λαμβάνει ξεχωριστή μεταχείριση από κάθε άποψη και όσον αφορά το πολύ σημαντικό θέμα της καταγωγής, λαμβάνει τον καλύτερο δυνατό συνδυασμό μικτής καταγωγής. Ο πατέρα

του είναι ανδρείος πολεμιστής με καλό όνομα, όπως πρέπει να είναι κάθε πατέρας ενός ενδεχόμενου ήρωα για να κληροδοτήσει στο γιό του τα απαραίτητα ηρωικά χαρακτηριστικά. Ενώ η μητέρα του του αποδίδει όλα τα άλλα χαρακτηριστικά στον υπέρτατο βαθμό.

Παρόλα αυτά όμως, η ειδική μεταχείριση που δέχεται ο Αχιλλέας στην καταγωγή, δημιουργεί μια ανισότητα που προκαλεί όλων των ειδών τις περιπλοκές που καθιστούν την πλοκή του έπους πολύ ενδιαφέρουσα. Μέσα σ' αυτή την πλοκή, η θνητή του προέλευση - αν και είναι κατωτέρου επιπέδου από τη θεία - προσφέρει στον ήρωα μια πολύ γερή βάση υποστήριξης, γιατί είναι ξεκάθαρη και καθόλου αμφισβητήσιμη. Ενώ η θεία προέλευσή του γίνεται πηγή αντιξοοτήτων. Ο Πηλέας δεν βρίσκεται καθόλου κοντά στον γιό του όταν αυτός επιδίδεται στα ηρωικά κατορθώματά του, ενώ η Θέτιδα, είναι δίπλα στο κάθε δύσκολο βήμα του γιού της καθώς εκείνος προσπαθεί να αντιμετωπίσει τα υπεράνθρωπα στοιχεία του χαρακτήρα του μέσα σε μια πολύ ανθρώπινη πραγματικότητα. Βασικά, ο Πηλέας συμβολίζει τα πιο απτά χαρακτηριστικά δύναμης και ανδρείας του Αχιλλέα, ενώ η Θέτιδα συμβολίζει τον εσωτερικό του κόσμο που είναι συνάμα πιο ασταθής αλλά και ανώτερος καθώς εκείνη προσπαθεί να τον οδηγήσει πέρα από την ψευδαίσθηση της υπεράνθρωπης υπόστασης προς την εσωτερική ωριμότητα.

Σε όλο το έπος, όμως, οι πατρικές σχέσεις του ήρωα τονίζονται πάρα πολύ αφού το όνομα του Πηλέα αναφέρεται περίπου 154 φορές - αν και ο ίδιος δεν φαίνεται πουθενά - ενώ το όνομα της Θέτιδας αναφέρεται 43 φορές! - και μάλιστα είναι το όνομα του Πηλέα που συναντά κανείς στον πρώτο στίχο της Ιλιάδας:

“Μήνιν άειδε θεά Πηληϊάδεω Αχιλλής”.

Γενικά, η ανώτερη διπλή καταγωγή του Αχιλλέα οδηγεί σε τολμηρά ηρωικά κατορθώματα και αβέβαιες συναισθηματικές στιγμές ενδοσκόπησης.

Σαν αποτέλεσμα έχουμε έναν ήρωα με υπερβολική σωματική δύναμη, αλλά περίπλοκη ιδιοσυγκρασία, που έχει τη δυνατότητα εσωτερικής ανάπτυξης.

Επιπλέον, αν και στην αρχή φαίνεται ότι η συμβολή της μητέρας του Αχιλλέα στην καταγωγή του είναι υπεύθυνη μόνο

για την ανώτερη σωματική του διάπλαση και τις θεϊκές σχέσεις του - που θα έπρεπε να είναι επισφαλείς γι' αυτόν - στο τέλος είναι απλά η συναισθηματική υποστήριξη της προς τον ήρωα που μετράει περισσότερο - άν και είναι υπεύθυνη για τα δεύτερα όπλα του ήρωα, που τα χρησιμοποιεί στην ανεπανάληπτη αριστεία του. Έτσι, οι θεϊκές μητρικές ρίζες φαίνεται ότι προκαλούν στον ήρωα και ταλαιπωρία και ευδαιμονία.

Στον κύκλο των ακριτικών τραγουδιών το θέμα της καταγωγής παίρνει παράξενες διαστάσεις, που οφείλονται κυρίως στο ασαφές διάγραμμα της μικτής καταγωγής του ήρωα που επιδρά καταλυτικά στην πορεία του ήρωα.

Πριν ακόμα φτάσει στην εφηβεία, εξαιτίας της ταπεινής μικτής καταγωγής του, ο κοινωνικός περίγυρος έχει δώσει στον ήρωα αυτής της κατηγορίας των ακριτικών τραγουδιών μια άσημη, άν όχι κηλιδωμένη ταυτότητα και το καθήκον να αποκαταστήσει την υπόληψή του.

Το φημισμένο όνομα του πατέρα του είναι κάποια αρχή, αλλά το γεγονός ότι απουσιάζει και είναι μάλλον αιχμάλωτος, αυτό κάνει την αναζήτησή του ακόμα πιο επισφαλή.

Στην πραγματικότητα αυτόματα υποβιβάζει τη θέση του γενναίου πατέρα του και συνεπώς και τη δική του. Δεν είναι η δύναμή του που είναι υπό αμφισβήτηση αλλά το όνομά του και η κοινωνική του θέση. Έτσι έχουμε από την αρχή, έναν ήρωα με χαμηλή υπόσταση στην κοινωνία όπου ζει, του οποίου η δύναμη θα πρέπει να αντισταθμίσει αυτή την έλλειψη κοινωνικού κύρους.

Επιπλέον, η καταγωγή της μητέρας του συμβάλλει στην υποβίβασή του αφού φαίνεται ότι προέρχεται από αμφίβολη γενιά, επειδή ή είναι από άλλη φυλή, δηλαδή Εβραία ή Σαρακηνή, ή καλόγρια ή χήρα, που σίγουρα μειώνει την υπόληψή της.

Ο Herzfeld αναφέρει ότι “σαν Εβραία, η μητέρα είναι πηγή ‘μόλυνσης’ στην Ελληνική παράδοση. Σαν χήρα είναι ένα μειωμένο όν υπόπτου ηθικής. Μια καλόγρια που γεννάει παιδί υποδηλώνει παραβίαση του κώδικα της παρθενίας”². Έτσι η γέννηση του ήρωα παρουσιάζεται να συμβαίνει κάτω από αφύσικες καταστάσεις γι' αυτό η καταγωγή του αμέσως αμφισβητείται. Όλα αυτά τα στοιχεία συμβάλλουν στο θέμα του

κοινωνικού περιθωρίου που είναι κοινό στοιχείο σε πολλά δημοτικά τραγούδια.

Εξαιτίας της ανάγκης να αποδείξει την υψηλή καταγωγή του, ο ήρωας έρχεται στο προσκήνιο πολύ νωρίς και αρχίζει το ταξίδι του ή τη μετάβαση στον κόσμο του άθλου, σε πολύ νεαρή ηλικία. Η διαβεβαίωση της μητέρας του για τη δόξα του πατέρα του δεν είναι αρκετή για να καθορίσει την ταυτότητά του. Τα αρνητικά σχόλια, η επίκριση και οι συνεχείς κοροϊδίες των άλλων - κυρίως από αντίπαλους και ανταγωνιστές σε αγώνες αθλητικούς και πάνω στη μάχη - παροτρύνουν την αναζήτηση του πατέρα του. Έτσι, ξεκινάει με προβλήματα καταγωγής που εμποδίζουν την ομαλή πορεία του προς την ηρωϊκή δόξα - αλλά αποτελούν και το βασικό κίνητρο, ώστε ο ήρωας να αναλάβει δράση - που σύμφωνα με τον Herzfeld λύνονται από μια άποψη, μόνο όταν τον ήρωα τον αποδέχεται τελικά ο πατέρας του³.

Στα ακριτικά τραγούδια, όμως, σπάνια βρίσκομε τραγούδια που συμπεριλαμβάνουν όλη την δοκιμασία της αναζήτησης του ήρωα, και όταν την συναντάμε, το σμίξιμο του ήρωα με τον πατέρα του έρχεται σχεδόν απότομα στους τελευταίους στίχους με τραγικά πολλές φορές αποτελέσματα - συχνά όταν ένας από τους δύο σκοτώνεται λίγο πριν ή ακριβώς τη στιγμή της αναγνώρισης. Αυτή η σκηνή αναγνώρισης ή η δοκιμασία δικαίωσης - που είναι τυπικό στοιχείο σε κάθε αφήγημα - έρχεται πολύ αργά για να αλλάξει την κοινωνική θέση του ήρωα ο οποίος φαίνεται ότι παλεύει για την κοινωνική καταξίωση μέχρι το τέλος.

Ωστόσο, ο ήρωας αυτός καθ' οδόν ποτέ δεν διστάζει να υπερηφανεύεται για την πατρική του καταγωγή ενώ είναι γι' αυτόν δευτερεύουσας σημασίας να καθορίσει την προέλευσή του από τη μεριά της μητέρας του. Είναι ο γιός του πατέρα του και παρουσιάζεται κατ' επανάληψη σε σχέση με τον πατέρα του.

Η μορφή του απόντα πατέρα τονίζεται πάρα πολύ στα ακριτικά δημοτικά τραγούδια για να μπορέσει ο ήρωας, ή το ακροατήριο να την αγνοήσει. Επαναλήψεις όπως αυτές που συναντάμε στο τραγούδι του Αρμούρη είναι δύσκολο να τις παραβλέψει κανείς καθώς ο ήρωας επανειλημμένα αναφέρεται

σαν “Ο Αρμούρης, ο Αρμουρόπουλος, τ’ Αρμούρη ο υιός Αρέστης.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι όλοι οι ήρωες, συμπεριλαμβανομένου και του παρόντος έχουν γεννηθεί ανατραφεί και μορφωθεί σε μια πατριαρχική κοινωνία, όπου η ανδρική γενναιότητα μετράει πάνω απ’ όλα ενώ το αριστοκρατικό ιδεώδες βρίσκει την ευγενική καταγωγή να συνεπάγεται με την ηρωϊκή φύση.

Η μητέρα που υποστηρίζει τον ήρωα δεν φαίνεται να λογαριάζεται πολύ. Είναι παρούσα και πραγματικά φαίνεται ανήσυχος να φύγει απ’ τη σφαίρα επιρροής της προς τον κόσμο της ανδρικής ηρωϊκής δράσης.

Συνεπώς, στα ακριτικά δημοτικά τραγούδια επίσης το μοτίβο της διγένειας είναι ένα θεμελιώδες στοιχείο της απεικόνισης του ήρωα. Και εδώ υπάρχει έλλειψη ισορροπίας ή μάλλον δυσαναλογία στο θέμα της καταγωγής, αλλά εδώ είναι σε χειρότερη μοίρα όσον αφορά την πλευρά της μητέρας, και είναι υπό αμφισβήτηση απ’ την πλευρά του πατέρα. Φαίνεται ότι εδώ έχουμε τη χειρότερη εκδοχή μικτής καταγωγής που εγγυάται από την αρχή επιπλέον δράση που συμπεριλαμβάνει και την απόδειξη και την υπεράσπιση της ταυτότητας του ήρωα καθώς και την ανάγκη να πολεμήσει με συμβατικό ηρωϊκό τρόπο.

Αυτός ο ακριτικός δημοτικός ήρωας δείχνει σημάδια θυμού που προέρχονται από την κατώτερη κοινωνική θέση που του αποδίδει η κοινωνία και τον εκδηλώνει με το να αμφισβητεί και ανταγωνίζεται αντιπροσώπους της κοινωνίας. Στην Ιλιάδα ο Αχιλλέας είναι εξαγριωμένος και αγεμάτος αγανάκτηση επειδή η ανώτερη καταγωγή του, η κοινωνική θέση του και η υπερφυσική δύναμή του πάλι δεν του επιτρέπουν να καταβάλει την κεντρική εξουσία του Αγαμέμνονα. Έτσι έχουμε δύο αντίθετες περιπτώσεις διπλής καταγωγής που και οι δύο προκαλούν θυμό που απευθύνεται ενάντια στην εξουσία για διαφορετικούς λόγους. Έτσι έχουμε το ισχυρό μοτίβο του ηρωϊσμού κατά της εξουσίας.

Σε σύγκριση με τον Αχιλλέα ο ήρωας των ακριτικών δημοτικών τραγουδιών στέκει πολύ χαμηλά κοινωνικά όσον αφορά τη μικτή καταγωγή του. Είναι εξαιρετικός πολεμιστής που είναι ικανός να κατατροπώσει ολόκληρες στρατιές μόνος του, αλλά

στερείται από αριστοκρατικές συγγένειες που θα μπορούσαν να ανεβάσουν την κοινωνική του θέση.

Στην περίπτωση του Βυζαντινού έπους, ο διγενής ήρωας, ο Διγενής Ακρίτης, φημίζεται για την ένδοξη μικτή καταγωγή του και από τις δύο πλευρές. Ο γιός ενός μουσουλμάνου Εμίρη και της κόρης ενός χριστιανού στρατηγού, λαμβάνει αξιόλογο διαπολιτισμικό ξεκίνημα, αφού το μοτίβο της καταγωγής αναφέρεται πιο εκτεταμένα.

Στο χειρόγραφο της Κρυπτοφέρρης υπάρχουν τρία ολόκληρα βιβλία - 980 στίχοι - και στο χειρόγραφο του Εσκοριάλ υπάρχει ολόκληρη μπαλλάντα, αυτή του Εμίρη, που είναι αφιερωμένα στη διπλή προέλευση του ήρωα. Έτσι το γένος του ήρωα δεν παρουσιάζεται στο πεδίο μάχης - όπως συμβαίνει στην Ιλιάδα και δεν αναφέρεται μόνο σ' ένα στίχο - όπως συχνά συμβαίνει στον κύκλο των Ακριτικών δημοτικών τραγουδιών - αλλά γίνεται το εισαγωγικό θέμα του έπους.

Και στα δύο χειρόγραφα πρωτοακούμε για το οικογενειακό δέντρο του Διγενή, κατά την πρώτη συμπλοκή του Εμίρη με τους θείους του ήρωα που έχουν έρθει να βρουν και να πάρουν την αδερφή τους που ο Εμίρης έχει απαγάγει. Στο χειρόγραφο της Κρυπτοφέρρης, ο Εμίρης ζητά πληροφορίες για την οικογένεια των αδερφών, για λόγους συμπόνοιας προς αυτούς, ενώ στο χειρόγραφο του Εσκοριάλ ζητά να μάθει για τη σειρά τους κυρίως από φόβο. Έτσι η γενεαλογία τους αποδεικνύεται και από τις δύο πλευρές. Στην Κρυπτοφέρρη, η μητέρα του Διγενή προέρχεται από αριστοκρατική οικογένεια, αυτή των Κινναμάδων, απ' την πλευρά του πατέρα της, και από την οικογένεια Δούκα απ' την πλευρά της μητέρα της, με δώδεκα στρατηγούς σαν ξαδέφια και θείους όπως λένε συγκεκριμένα τ' αδέρφια της:

“Ημείς εκ το ανατολικόν, εξ ευγενών Ρωμαίων,
ή δε μήτηρ μας Δούκισσα, γένους των Κωνσταντίνου
ο πατήρ μας κατάγεται από των Κινναμάδων·

στρατηγοί μὲν οὖν δώδεκα ἐξάδελφοι και θείοι (First Book I. 265-268)⁴, και επίσης συμπληρώνουν ότι ο πατέρα τους είναι σ' εξορία για κάποια κατηγορία που μερικοί συκοφάντες επινόησαν εναντίον του. Ο Εμίρης επίσης υπερηφανεύεται ότι είναι ο

γίος του Χρυσοβέργη και της Πανθίας και ήταν παππούς του ο Αμβων και θείος του ο Καρόης.

Ξανά, εδώ συναντάται η φιγούρα του απόντος πατέρα όταν ο Εμίρης αναφέρει ότι ο πατέρας του πέθανε όταν αυτός ήταν ακόμα μωρό και η μητέρα του τον έδωσε στους Άραβες συγγενείς να τον αναθρέψουν⁵.

Στην εκδοχή του Εσκοριάλ, η ίδια ζήτηση πληροφοριών από τον Εμίρη για την καταγωγή των θείων του Διγενή κάνει και τις δύο πλευρές να υπερηφανεύονται για το φημισμένο σόϊ τους.

Εδώ, ο μεγαλύτερος αδελφός ισχυρίζεται ότι ο πατέρα τους ανήκε στην μεγάλη οικογένεια Δούκα και η μητέρα τους προερχόταν από τη σειρά των Κυρ-μαγάστρι. Επίσης τονίζει το γεγονός ότι κατάγονται από μια ανδροκρατούμενη γενιά με δώδεκα θείους και έξη ξαδέρφια. Ο πατέρας λέγεται ξανά ότι είναι εξόριστος για κάποια στάση, μια κατάσταση που δίνει την εντύπωση κάποιας παροδικής δυστυχίας για την οικογένεια αλλά δεν φαίνεται να υποβιβάζει το καλό όνομα της οικογένειας. Ο Εμίρης επίσης προάγει την υψηλή καταγωγή του αναφέροντας τα φημισμένα ονόματα του πατέρα του θείου του και του παππού του, τονίζοντας το γεγονός ότι όλοι έχουν ταφεί στον τάφο του προφήτη⁶.

Είναι έτσι φανερό ότι οι συγγραφείς και των δύο αυτών χειρογράφων του Βυζαντινού έπους, είναι αποφασισμένοι να πωθήσουν έναν ήρωα ένδοξης καταγωγής και από τις δύο πλευρές. Υπάρχει μικρή διαφορά ανάμεσα στα δύο αυτά χειρόγραφα όσον αφορά το θέμα της διγένειας. Υπάρχει κάποια σύγχυση γύρω από τα οικογενειακά ονόματα των δυο πλευρών, αλλά ο σκοπός είναι βασικά ο ίδιος και στα δύο: η απόδειξη μιας ισότιμης μικτής διαπολιτιστικής καταγωγής.

Μετά την υψηλή καταγωγή του Αχιλλέα και την ταπεινή καταγωγή του ήρωα των Ακριτικών τραγουδιών, βρίσκουμε εδώ τη χρυσή τομή που φέρνει την διγένεια σε κάποια ισορροπία.

Είναι ενδιαφέρον, όμως, το γεγονός ότι η προέλευση της μητέρας του Διγενή - απ' τη Χριστιανική πλευρά - δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην ευνόληπτη καταγωγή της μητέρας, ενώ ο πατέρας του Διγενή ο Εμίρης - απ' τη Μουσουλμανική πλευρά - στο

χειρόγραφο της Κρυπτοφέρρης αναφέρει την μητέρα του την Πάνθια, που τον έδωσε στους συγγενείς να τον μεγαλώσουν, ενώ στο χειρόγραφο του Εσκοριάλ δεν μιλάει καθόλου για το οικογενειακό δέντρο της μητέρας του. Όταν πάλι ερχόμαστε στην μητέρα του Διγενή, ο συγγραφέας, για να προάγει την εικόνα της, τονίζει ότι η οικογένεια υπερηφανεύεται για το γεγονός ότι έχει πέντε γιούς και μια όμορφη και μεγάλης εκτίμησης κόρη που είναι το κόσμημα της οικογένειας, ενώ ο πατέρας του ο Εμίρης, δεν αναφέρει καθόλου αδέρφια.

Μήπως εδώ βλέπουμε κάποια προσπάθεια σύγκρισης των ηθικών αρχών της Χριστιανικής και Μουσουλμανικής οικογένειας ή είναι ο τρόπος που ζετυλίγεται η ιστορία που καθιστά αναγκαίες ορισμένες εμφάσεις ή παραλείψεις αντίστοιχα;

Όποιος και αν είναι ο λόγος γι' αυτή την σκόπιμη ή τυχαία, έμφαση ή παράλειψη σχετικά με την καταγωγή της μητέρας, είναι φανερό ότι μέσα στα συμφραζόμενα διπλής καταγωγής, η καταγωγή του πατέρα είναι πάντα πιο πολύ, τεκμηριωμένη και τονισμένη σε σύγκριση μ' αυτή της μητέρας.

Στο Βυζαντινό έπος ο Διγενής απολαμβάνει μια ευκολότερη αν όχι πιο συμβατική ηρωϊκή πορεία, σαν αποτέλεσμα της σχετικής ισορροπίας που λαμβάνει η μικτή καταγωγή του.

Δεν χρειάζεται να αντιμετωπίσει τα υπεράνθρωπα ή θείκα στοιχεία της προσωπικότητάς του και δεν είναι ανάγκη να αποδείξει την υψηλή πατρική του γενιά. Απλώς επιδίδεται στους φυσιολογικούς ηρωϊκούς άθλους του. Εκτός από την αρχική διδακτική του κυνηγητική εμπειρία κάτω από τον έλεγχο του θείου και πατέρα του, και την ανυπομονησία του να γυρίσει γρήγορα στη μητέρα του που μπορεί να ανησυχεί γι' αυτόν, ο ήρωας αυτός δεν λαμβάνει αίγλη πατρική ή μητρική συμβουλή και καθοδήγηση.

Παρουσιάζεται σχετικά μόνος του απαγάγοντας, πολεμώντας και σκοτώνοντας και δεν σκοτίζεται πολύ για τον ηρωϊκό του σκοπό ούτε στενοχωρείται για την διαπολιτισμική του καταγωγή.

Γενικά συγκρίνοντας και τις τρεις αυτές περιπτώσεις μικτής καταγωγής, είναι ξεκάθαρο ότι η διγένεια είναι ζωτικό μέρος της εκκίνησης του ήρωα.

Είναι καταλύτης της πορείας που θα ακολουθήσει και θα ολοκληρώσει ο ήρωας και επηρεάζει την πορεία αυτή ανάλογα θετικά ή αρνητικά. Η καταγωγή του πατέρα του ήρωα παίζει μεγαλύτερο ρόλο σ' αυτό το μοτίβο της διγένειας αλλά και η προέλευση της μητέρας δεν παραβλέπεται αφού αυτή προσανατολίζει τον ήρωα και προσθέτει μικρές αλλά απαραίτητες λεπτομέρειες που δίνουν ουσία στην ηρωϊκή πλοκή.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. βλ. Alens Thomas, W. *Homeri Ilias*, Oxon: Typographeo Clarendoniano. cccc xxxi, in detail, the name Πηλεύς appears forty times, Πηλείων fifty times, Πηλήιος twice, Πηλείδης fifty three and Πηληϊάδης nine times.
2. Herzfeld, M. "Social Borders: Themes of Conflict and Ambiguity in Greek folk-song", *Byzantine and Modern Greek Studies* 6, 1980.
3. Herzfeld, M. "Social Borders: Themes of Conflict and Ambiguity in Greek Folk-song", *Byzantine and Modern Greek studies*, 6 1980 p. 66.
4. Mavrogordato, J., *Digenis Akrites*, Oxford 1956, (reprinted 1963) p. 19.
5. Grottaferrata, *First Book*, l. 263-288.
6. Escorial, *The Lay of the Emir*, l. 133-148.

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ (στην Γ. Γούσια)

Μέχρι να συγκεντρωθούν οι παρεμβάσεις θα μου επιτρέψετε να κάνω εγώ μια παρατήρηση στην τελευταία εισήγηση. Προσωπικά δεν συμφωνώ μ' ένα - δύο σημεία, κυρίως ας μείνω σ' ένα: Ότι η αναφορά σε καλογριά μάνα είναι ενδεικτική ταπεινής καταγωγής. Νομίζω ότι στο δημοτικό τραγούδι, κι από όσο ξέρω, στην παγκόσμια παράδοση της προφορικής ποίησης του τραγουδιού, είναι ίσα-ίσα ένδειξη για το αντίθετο. Συνδέεται ο ήρωας με καταγωγή, με γέννηση ασυνήθιστη. Και μπορεί η μάνα να είναι καλογριά, να είναι θεά ή το ένα ή το άλλο, είναι ισότιμα αυτά, γιατί δεν είναι η καταγωγή του ήρωα συνηθισμένη. Επίσης σχετικά με τον πατέρα στο δημοτικό τραγούδι: Ξέρουμε ότι σ' ελάχιστες περιπτώσεις εμφανίζεται ο πατέρας. Ειδικά στο θέμα της σχέσης πατέρα και γιού στα τραγούδια του Τσαμαδού και άλλα είναι άρα πολύ τονισμένη η παρουσία του πατέρα και αυτό πάλι ανάγεται στον χώρο της μυθολογίας, που προσωπικά θα έλεγα ότι πρέπει να προσεχτεί πιο πολύ.

ΘΑΝΑΣΗΣ ΝΑΚΑΣ (στον Ι. Προμπονά)

Θα μου επιτρέψετε πρώτα απ' όλα να εκφράσω την προσωπική μου ικανοποίηση από το υψηλό επίπεδο όλων των σημερινών εισηγήσεων. Θα σταθώ όμως στην εισήγηση του κ. Προμπονά. Κύριε συνάδελφε, στην περίπτωση των στίχων "κόσμος πολύς μαζώνεται, πολλοί είναι μαζεμένοι" ή και του Ομηρικού, αυτόν έπει γ' ήγερθεν ομηγερέες τε γέγοντο..." μιλήσατε για παραλληλισμό. Λοιπόν, αν μιλάμε για παραλληλισμό, μου φαίνεται πολύ γενική έννοια. Ο Σηφάκης, στο πολύ ωραίο βιβλίο του το οποίο κι εσείς μνημονεύσατε, δεν συμπαθεί τον όρο ταυτολογία, το βλέπει από την αρνητική του πλευρά, την οποία τόνισε και ο Κυριακίδης, ως ένα περιττό παραπλήρωμα. Ο Τζάρτζανος όμως μιλάει για ταυτολογία στα σχήματα λόγου, μιλάει ακριβέστερα για ταυτολογική διπλότητα. Το έχει στα σχήματα του πλεονασμού, όπου όμως δεν πρέπει να δει κανείς την αρνη-

τική πλευρά της περιστολογίας αλλά της έμφασης, της επίτασης του νοήματος. Λοιπόν πραγματικά παίρνοντας εγώ ως βάση τον Τζάρτζανο έκανα μια μικρή μελέτη για την ταυτολογική διπλότητα και μάλιστα διέκρινα την συνωνυμική. Όταν λέει το δημοτικό τραγούδι “Να κάνουν το γάμο, να κάνουν τη χαρά”, διέκρινα την ταυτοαναφορική. Όταν λές “Γυναίκα, πού είναι το παιδί, πού είναι ο Γιαννάκης”, το παιδί κι ο Γιαννάκης είναι το αυτό πρόσωπο, άρα έχουμε ταυτότητα αναφοράς. Και το τρίτο που έχουμε, πιστεύω και στο παράδειγμά σας, ας την πούμε αλλομορφική ταυτολογία, δηλαδή μπορεί να παραλάσεται ο τύπος του ρήματος. Στο “Ψιλή φωνή, όταν έβγαλε, ψιλή φωνή, όταν βγάζει”, έχεις εναλλαγή βασικής λέξης και υποκοριστικού: όπως “να πάρει δρόμο ανήφορο, να πάρει ανηφοράκι”. Ή : “Σ’ όλο τον κόσμο ξακουστός, στον κόσμο ξακουσμένος”, δηλ. ρηματικό επίθετο και μετοχή. Ή, να έχεις την περίπτωση που έχουμε εδώ, ρήμα και αντίστοιχη περιφραστική δήλωση του ρήματος με το συνδετικό: “κόσμος πολύς μαζώνετο, πολλοί είναι μαζεμένοι”. Πιστεύω δηλ. ότι έχουμε την ταυτολογική διπλότητα.

I. ΠΡΟΜΠΟΝΑΣ

Ο λόγος σας, αν κατάλαβα καλά, αγαπητέ συνάδελφε, είναι για τον όρο· πώς θα πρέπει να ονομαστεί αυτό το σχήμα. Έχουν χρησιμοποιηθεί δύο όροι. Ο όρος παραλληλισμός και ο όρος επανάληψη από τον Αποστολάκη. Μπορεί κάλλιστα να χρησιμοποιηθεί και κάποιος άλλος όρος ακόμα. Αυτό που μ’ ενδιαφέρει εμένα είναι να μιλήσω γι’ αυτό το τεχνοτροπικό σχήμα. Τώρα, είτε παραλληλισμό τ’ ονομάσουμε, είτε επανάληψη, είτε ταυτολογία, όπως είπατε, νομίζω ότι η απόσταση δέν είναι μεγάλη και εγώ δεν επολυπραγμόνησα ως προς το πión όρο θα χρησιμοποιήσω.

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Νομίζω, Θανάση, οπωσδήποτε θα συμφωνήσεις πως όλα αυτά εντάσσονται στην μορφή του παραλληλισμού που είναι πολύ βασική από τον καιρό των Σουμερίων. Αλλά το ζήτημα των όρων είναι δικό σας.

ΤΖΙΝΑ ΚΑΛΟΓΗΡΟΥ (στον Α. Παναγόπουλο)

Ήθελα να ρωτήσω τον κ. Παναγόπουλο αν έχει να μας δώσει περισσότερα στοιχεία για τη σχέση Ρίτσου-Έλιοτ και θα ήθελα ν' αναφέρω κάτι που ίσως έχει ενδιαφέρον, ότι στον θεατρόμορφο ποιητικό μονόλογο "Η επιστροφή της Ιφιγένειας" από την *Τέταρτη διάσταση*, ο Ρίτσος χρησιμοποιεί παραλλαγμένο ένα στίχο από το πρώτο μέρος της *Έρημης χώρας* του Έλιοτ, την ταφή του νεκρού δηλ. τον στίχο: "Δεν είχα συλλογιστεί πώς ο θάνατος είχε ξεκάνει τόσους πολλούς..." λέει ο Έλιοτ. Ο Ρίτσος λέει "...παντού και πάντοτε οι πεθαμένοι είναι περισσότεροι από τους ζωντανούς" και αρκετά χρόνια αργότερα στο "Εικονοστάσιο ανωνύμων Αγίων" θα αναφέρει ξανά αυτό τον στίχο και εκεί θα αποκαλύψει, κατά κάποιο τρόπο τις πηγές του με μιά σημείωση στο τέλος του τόμου, λέγοντας πως πρόκειται για στίχο από την *Έρημη χώρα*. Και επίσης κάτι άλλο. Θα ήθελα να ρωτήσω, αν κατάλαβα καλά, για το θέμα του χρόνου στον *Ορέστη* του Ρίτσου. Είναι τελικά κύριο θέμα στον συγκεκριμένο μονόλογο ο χρόνος. Όπως είναι, για παράδειγμα, όταν έρχεται ο ξένος στην τελευταία σύνθεση της *Τέταρτης Διάστασης*; Ή, μήπως εκεί έχουμε κάτι άλλο και έχουμε το δίλημμα του ήρωα ανάμεσα στην πράξη και την μη πράξη στην αποδοχή της δράσης και στην μη αποδοχή της, δεδομένου ότι μιλά την παραμονή του φόνου, λίγο πριν διαπράξει το φόνο;

Α. ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ

Θα είμαι πολύ σύντομος στην απάντησή μου, γιατί οι ερωτήσεις ήταν κατά κάποιο τρόπο, όπως φάνηκε, φορτισμένες και με την απάντηση. Ως προς το πρώτο πρέπει να ερευνηθεί προσεκτικότερα η οφειλή του Ρίτσου στον Έλιοτ. Και εγώ τείνω να πιστέψω πως είχε διαβάσει και μάλιστα εκτενώς Έλιοτ ο Ρίτσος και οι επιρροές φαίνονται και σε άλλα ...στά παραδείγματα που δώσατε, αλλά πιο πολύ χτυπητά, κατά τη γνώμη μου, στο *Η προσωπογραφία μιας κυρίας* και στην *Σονάτα του Σελήνηφωτος*, το οποίο είναι σχεδόν σκανδαλωδώς όμοιο.

Όσο αφορά το δεύτερο, το οποίο έχει και μεγαλύτερο ενδιαφέρον, πιστεύω και εγώ ότι το δίλημμα είναι ισχυρότερο στοιχείο του χρόνου, εν προκειμένω, αλλά αν ανέφερα τον χρόνο

στον “Ορέστη”, είναι κυρίως γιατί του αρέσει να παίζει με την ρομαντική ειρωνεία, δηλ. τον αναχρονισμό. Ρομαντική ειρωνεία ή αναχρονισμός είναι το να λές ξαφνικά, ας πούμε: “Και έξω από τις Μυκήνες ακούστηκε το στριγκλό φρενάρισμα μιας Μερσεντές, ενώ είχαν γίνει εκείνα τα φοβερά και τρομερά πράγματα στην αυτοδικία, της εκδίκησης”. Συμφωνώ πάντως. Και τελειώνω μ’ αυτό, ότι δεν είναι αυτό το κυρίως στοιχείο δεν είναι το χρονικό αλλά είναι το διλημματικό, και αυτό, πάλι σε σχέση με τον χρόνο.

AMANTA MAPABELIA (στην Γ. Γούσια)

Αναφερθήκατε στις πιθανές σχέσεις Ισλάμ-Χριστιανισμού. Μπορείτε να το αναπτύξετε περισσότερο; Έχετε σχετικά στοιχεία αλληλεπιδράσεως σ’ αυτό τον τομέα, με τον οποίο ασχολείστε;

Γ. ΓΟΥΣΙΑ

Επειδή η σύγκριση που κάνω είναι τεράστια, δεν μπορώ να πω ότι έχω αποδείξεις. Γιατί αυτό σημαίνει ότι πρέπει να δει κανείς και ιστορικά και από πολλές άλλες απόψεις το θέμα. Είναι τεράστιο το θέμα. Έχω κάνει κάποια σύγκριση ηρωικών στοιχείων στην *Ιλιάδα* και στα ακριτικά δημοτικά τραγούδια, καταγραφής στην διατριβή μου του Master’s που έχω τελειώσει, αλλά τώρα για το διδακτορικό μου έχω εντοπίσει ορισμένα μοτίβα συγκεκριμένα για να κάνω αυτή την σύγκριση, γιατί αλλιώς είναι τεράστιος ο χώρος.

ΠΡΩΤΗ ΗΜΕΡΑ
Απογευματινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ
ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ
ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΑΓΓ. ΣΤΕΦΟΣ
ΘΑΝΑΣΗΣ ΝΑΚΑΣ
ΜΑΡΙΛΕΝΑ ΠΡΩΙΜΟΥ - ΕΡΗΝΑΚΗ
ΤΖΙΝΑ ΚΑΛΟΓΗΡΟΥ

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΑΓΓ. ΣΤΕΦΟΣ

Ο Τειρεσίας στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία και ο “Τειρεσίας” του Γιάννη Ρίτσου

Ο περίφημος Θηβαίος μάντης της Αρχαιότητας Τειρεσίας, που διαδραματίζει στο θηβαϊκό κύκλο τον ίδιο ρόλο με τον ομολόγό του Κάλχαντα στον τρωϊκό, έγινε διάσημος για την μαντική του ικανότητα - που την έλαβε ως δώρο από τον Δία, - μαζί με τη μακροβιότητα -, αντισταθμίζοντας την τύφλωσή του. Με το θεϊκό αυτό χάρισμα, προέβλεπε τα μέλλοντα εξηγώντας τα σημεία του ουρανού (τέρατα<τείρος-εος, (το)=άστρο - τερατοσκόπος) και ακούγοντας τις φωνές των πουλιών (οιονοσκόπος)¹, κατεχόμενος από θεία έμπνευση.

Οι μυθικές παραδόσεις, κυρίως του Απολλόδωρου², αναφέρονται διεξοδικά στον τρόπο της τύφλωσής του και στις διαδοχικές μεταμορφώσεις του φύλου (ανδρογυνία).

Ο Τειρεσίας είναι γνωστός στα ομηρικά έπη για τη μαντική του τέχνη, που διατηρούσε και στον Κάτω Κόσμο, σύμφωνα με τους λόγους της Κίρκης, στη ραψωδία κ της Οδύσσειας. Η δία θεάων αναγγέλει στο διογενή Λαερτιάδη, τον πολυμήχανο Οδυσσέα πως του μέλλεται μια άλλη οδός: να ταξιδεύσει στα δώματα του Άδη, για να λάβει χρησμό από τον τυφλό Τειρεσία, (αλαός<α+λάω = βλέπω), που ο λογισμός του παραμένει ακέραιος, γιατί η Περσεφόνη, και όταν πέθανε, του άφησε το νου ανέπαφο³.

άλλ' άλλην χρή πρώτον οδόν τελέσαι καί ικέσθαι
είς Αΐδαο δόμους καί επαινής Περσεφονείης,
ψυχή χρησομένους Θηβαίου Τειρεσίαο,
μάντιος αλαού, τού τε φρένες έμπεδοί εισι·
τώ καί τεθνηώτι νόον πόρε Περσεφόνεια
οίω πεπνύσθαι· τοί δέ σκιαί αίσσουσιν⁴.

Στη συνέχεια, στη διαλογική σκηνή Κίρκης και Οδυσσέα, η εύπλόκαμη νύμφη, δεινή θεός αυδήεσσα (κ 136), αναλύοντας την τοπογραφία και την τελετουργία του βασιλείου των νεκρών, δίνει συγκεκριμένες οδηγίες στο Λαερτιάδη, πως θα επιτύχει

από τον Τειρεσία τον προφητικό νόστο, (οί μοι μάλα πόλλ' επέ-
τελλον, μ 268, 273), προσφέροντας χοές σ' όλους τους πεθαμέ-
νους και υποσχόμενος θυσίες που θα κάνει ο ίδιος· όταν δηλ.
φτάσει στην Ιθάκη πρέπει να σφάξει χωριστά ένα μαύρο κριά-
ρι, προς τιμή του μάντη, το καλύτερο που θα έχει στο κοπάδι
του (οἶν ιερουσέμεν οἶω παμμέλανα, 524). Μετά τις ευχές και
τις θυσίες αρσενικού κριαριού και μαύρης προβατίνας, θα φτά-
σουν οι ψυχές των πεθαμένων. Παραμερίζοντας, με το σπαθί
του, τα αδύναμα κεφάλια των νεκρών (νεκῶν αμηνηνά κάρη-
να, 530), πρέπει να διευκολύνει την άφιξη του μάντη.

Έτσι ο Τειρεσίας φθάνοντας πάραυτα, θα δώσει μαντική
συμβουλή για το δρόμο της επιστροφής στην πατρίδα και το
θαλασσίνο ταξίδι του ήρωα:

έθθα τοι αυτίκα μάντις ελεύσεται, ὄρχαμε λαών,
ὄς κέν τοι εἴπησιν οδόν καί μέτρα κελεύθου
νόστον θ', ὡς ἐπὶ πόντον ελεύσεται ἰχθυόεντα (538 - 540).

Χαρακτηριστική είναι η σκηνή της Νέκυιας⁵, στη ραψωδία λ
(Κάθοδος του Οδυσσέα στον Άδη και συνομιλία με τους νε-
κρούς), όπου ο ήρωας συναντάει το μάντη Τειρεσία και πληρο-
φορείται για την πολυπόθητη επιστροφή στην πατρίδα του, ξε-
διπλώνοντας το νήμα του τελεσίδικου νόστου του που περιέχει
εν σπέρματι και το μακρινό του θάνατο· με τον τρόπο αυτό, η
οδός του νόστου διέρχεται από τον κόσμο των νεκρών.

Μεγαλοπρεπής είναι η εμφάνιση του περιώνυμου μάντη⁶, με
το χρυσό σκήπτρο στα χέρια του, σύμβολο της μαντικής τέχνης
και της θεϊκής έμπνευσης:

Ήλθε δ' ἐπὶ ψυχὴ Θηβαίου Τειρεσίαο,

χρῦσειον σκῆπτρον ἔχων, ἐμὲ δ' ἔγνω καί προσέειπε· (90-91).

Αναγνωρίζει τον Οδυσσέα, πριν ακόμη πει το κελαινόν αίμα
(98) των σφαγμένων προβάτων, γιατί διατηρεί και μεταθανάτια
τις πνευματικές του δυνάμεις και με απορία εκφράζει το θαυ-
μασμό του για το τολμηρό εγχείρημα του ήρωα.

“Διογενές Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Οδυσσεύ,
τίπτ' αὐτ', ὦ δύστηνε, λιπών φάος ηελίοιο
ήλυθες, ὄφρα ἴδη νέκυας καί ατερπέα χώρον;
ἀλλ' ἀποχάζεο βόθρου, ἀπισχε δέ φάσγανον οξῦ,
αίματος ὄφρα πῶ καί τοι νημερτέα εἶπω” (92-96).

Ο φαίδιμος Οδυσσεύς επιθυμεί να μάθει για τους δικούς του και την προσφιλή επάνοδο στη γενέθλια χώρα (μελιηδέα νόστον), σύμφωνα με τις συμβουλές της ηδονικής μάγισσας Κίρκης, της περικαλλούς και σεπτής θεάς (πότνια).

Στη μακροσκελή πρόρρησή του (100-137) ο τέλειος (αμύμων) μάντης, με τις συνετές συμβουλές, αμφί πυκιναίς Τειρεσίαι βουλαίς⁷, εξιστορεί, με τη σειρά και πεντακάθαρα (σήμα αριφραδές, 126), τις δυσκολίες του αργαλέου γυρισμού, εξαιτίας της οργής του εννοσίγαιου Ποσειδάωνα, ο οποίος χολώθηκε, γιατί ο Οδυσσεύς τύφλωσε τον ίδιο του το γιό τον Πολύφημο (101-103)· στη συνέχεια, αναφέρεται στο καθοριστικό επεισόδιο της νήσου Θρινακίας, με τη σφαγή των βοδιών του “τερψιμβρότου” Ηλίου (104-115), προβλέποντας έτσι συμφορά για το καράβι και τους συντρόφους του (τεκμαίρομ’ ὄλεθρον, 112, αινότατον κακόν, μ 275), καθώς και για τους υπερφίαλους μνηστήρες της ισόθεης γυναίκας του και το ενδεχόμενο της μνηστηροφονίας, στο παλάτι, με τρόπο διλημματικό (120)· ακόμη, κάνει λόγο για τον εξίλασμό του οργισμένου θεού με το καλάρμοστο κουπί (ευήρες ερετμόν, 12 ≠ αθηρηλοιγός, 128) και τον εξευμενισμό των αθάνατων θεών με θυσίες (ιεράς εκατόμβας, 132)· τέλος, προλέγει την όλβια ζωή του στην Ιθάκη και το θάνατό του που θα έλθει, σε βαθιά γεράματα, ήσυχος και γλυκός, μακριά από τη θάλασσα, ανάμεσα σε λαούς ευτυχισμένους.

... θάνατος δέ τοι ἔξ αλός αὐτῶ
αβληχρός μάλα τοῖος ελεύσεται, ὅς κέ σε πέφνη
γῆρα ὑπο λιπαρῶ ἀρημένον· ἀμφὶ δέ λαοὶ
ὀλβιοὶ ἔσονται· τὰ δέ τοι νημερτέα εἶρω (135-137).

Ο Οδυσσεύς αναγνωρίζει ότι τη μοίρα του την έκλωσαν οι θεοί και ζητάει από το μάντη πώς θα μπορέσει να τον αναγνωρίσει η ψυχή της πεθαμένης μάνας του Αντίκλειας, η οποία στέκεται αμίλητη κοντά στο αίμα· ο Τειρεσίας αποκρίνεται στην ερώτηση εξηγώντας τα τελετουργικά δρώμενα της πόσης του αίματος από τους νεκρούς· μετά το προφητικό μήνυμα ο μάντης βαδίζει πάλι για το παλάτι του Άδη:

Ὡς φαμένη ψυχή μὲν ἔβη δόμον Ἄϊδος εἰσω
Τειρεσίαο ἀνακτος, ἐπεὶ κατὰ θέσφατ’ ἔλεξεν (150-151).

Ο Όμηρος έδωσε στη συγκεκριμένη σκηνή, με την απαγγελία της αποκαλυπτικής προφητείας, ιδιαίτερη βαρύτητα στο πρόσωπο του αλάθητου Τειρεσία, ορθόμαντιν⁸, κατά τον Πίνδαρο, μολονότι επηρεάστηκε αναμφίβολα από κάποια έθιμα νεκρομαντείας⁹, για το Βοιωτό μάντη. Έτσι, ο πολύπαθος Ιθακήσιος ήρωας πραγματοποιεί τη φρικτή επίσκεψη στο ζοφερό κόσμο των νεκρών - υπό ζόφον ηερρόντα, 57 -, με εντολή της δαιμονικής Κίρκης για να λάβει χρησμό - μαντήια, μ 272 - από το νεκρό πλέον αλλά κατ' εξαίρεση νουνεχή Τειρεσία για την οδό του ασυντέλεστου νόστου του, που διέρχεται από τον κόσμο των νεκρών· η εμπειρία του θανάτου είναι απαραίτητα για την εκπλήρωση του υπέρτατου χρέους και, καθώς αναφέρει χαρακτηριστικά ο Δ. Ν. Μαρωνίτης¹⁰, “για να νοστήσει ο Οδυσσεύς στην Ιθάκη, πρέπει πρώτα να πεθάνει ζωντανός, να γίνει δισθανής, όπως λέγει η Κίρκη”.

Ο Θηβαίος μάντης, άναξ Τειρεσίας, παρουσιάζεται στον Όμηρο σαν ένας υποχθόνιος προφήτης, προσηνής και ομιλητικός, με το προνόμιο της αυθεντίας του, ο οποίος προφητεύει τα θεία ρήματα στον Οδυσσέα. Η μειλίχια μορφή του δεν έχει το αυστηρό και οργίλο ύφος, που του προσέδωσαν αργότερα οι Τραγικοί, ιδιαίτερα ο Ευριπίδης. Συγκεκριμένα, στον Σοφοκλή, στις τραγωδίες *Αντιγόνη* (στιχ. 988-1090) και *Οιδίπους Τύραννος* (στιχ. 300-462), ο θεός μάντις, ως δραν πρόσωπο, έρχεται σε σύγκρουση με το βασιλιά Κρέοντα και οι λόγοι του αποτελούν την τομή των έργων, γιατί ο Τειρεσίας, ως προφήτης του Απόλλωνα, εισέρχεται αποφασιστικά στην πορεία της μοίρας αλλά και της εξέλιξης του δράματος. Ως επόπτης της θρησκείας και εκπρόσωπος της ιερατικής τάξης εξαγγέλει, με τον αρατικό του λόγο, την οργή των θεών, επιβεβαιώνοντας, ταυτόχρονα, το κύρος του λειτουργήματός του, που έρχεται αντιμέτωπο με το δυνάστη.

Παράλληλα, στην τραγωδία του Ευριπίδη, *Φοίνισσαι* (στιχ. 834-1018), ο αλάνθαστος μάντης¹¹, με το σοβαρό ύφος του, δραματίζει καθοριστικό ρόλο, ερμηνεύοντας τη βούληση των θεών και οριοθετώντας την πορεία των δρωμένων, ενώ αντίθετα στις *Βάκχες* (στιχ. 170-369) ο γηραιός Τειρεσίας αναγνωρίζει με σύνεση τον Διόνυσο ως θεό και ασπάζεται τη νέα θρησκεία με

ζήλο και ενθουσιασμό, με τη μορφή ενός αναγεννημένου ιερωμένου.

Ο μύθος του Θηβαίου μάντη Τειρεσία, από τους πλέον ενδιαφέροντες της αρχαίας σκέψης, γονιμοποίησε τη φαντασία πολλών σύγχρονων ποιητών¹², Ελλήνων και ξένων, όπως του Γ. Σεφέρη, Τ. Σινόπουλου, Τ. ELIOT, Ε. POUND· χρησίμευσε, επίσης, ως αφορμή στον ποιητή Γ. Ρίτσο να συνθέσει ένα από τα μακρότερα ποιήματά του (σελίδες 60), τον *Τειρεσία*, που γράφτηκε στην κρίσιμη περίοδο 1964-1971, στην Αθήνα και στη Σάμο, και δημοσιεύθηκε, για πρώτη φορά, στον Δ΄ τόμο, *Ποιήματα*, το 1975. Η σύνθεση ανήκει στα αρχαιότιτλα και αρχαιόμυθα¹³ ποιήματα του Ρίτσου, που τα περισσότερα, κυρίως ποιητικοί μονόλογοι, ανάγονται στο μυθικό κύκλο των Ατρείδων, με εξαίρεση τον *Τειρεσία* και την *Ισμήνη*, που συνδέονται με το ζοφερό οίκο των Λαβδακιδών.

Το ποίημα αρχίζει με μιαν εισαγωγή, σε πεζό λόγο, όπου δίνονται, περιληπτικά, τα εμφανή στοιχεία: χωρόχρονο, πρόσωπα και κύρια ενέργεια. Έτσι ο χρόνος υποδηλώνεται αόριστα μ' ένα ηλιοβασίλεμα, μια καυτερή μέρα του Αλωνάρη· ως χώρος των δρωμένων προβάλλεται το παλιό μεντένι (= έπαλξη) μιας πόλης, με τα μεγάλα τειχιά, τα καλντερίμια, τα σπίτια, τις κολόνες και τους παλιούς φανοστάτες με τα σκουριασμένα σιδερένια διπλόφινδα. Η ανώνυμη πόλη προσιδιάζει στη Θήβα, πατρίδα της Σφίγγας, που προσδίνει και τον αινιγματικό χαρακτήρα στο σύνθεμα, και την οποία υπαινίσσεται ο ποιητής, “σαν τις πολεμικές φωτιές της παλιάς Θήβας, όταν ξεμάκρυναν πια οι Αργείοι και οι νεκροί κείτονταν έξω από τις Εφτά Πύλες”. Οχτώ γεροχτισμένοι γέροντες, με αρχαία περιβολή, μακρυμάλληδες, ιδρωμένοι και ξεκούμπατοι, απαρτίζουν τα πρόσωπα· είναι σαν αρχαίοι ηθοποιοί, που ανέβηκαν στις πάνω κερκίδες του θεάτρου, μετά το τέλος της παράστασης, με τα ρούχα του ρόλου τους. Δε φορούν μάσκες, ούτε κοθόρνους. Οι τέσσερις είναι γενειοφόροι, οι υπόλοιποι αγένειοι, μοιάζουν με ηθοποιούς της Αρχαιότητας, που έπαιζαν γυναικειούς ρόλους. Ο *Όγδοος*, με την πιο μακριά γενειάδα, κρατάει ένα αργυρό κηρύκειο, με τα δύο πλεγμένα φίδια, σύμβολα των χθόνιων θεών. Ίσως αυτός είναι ο Τειρεσίας. Τα μάτια όλων είναι ανοι-

χτογάλανα, σχεδόν άσπρα, σαν τυφλά. Εικονίζεται η βαριά α-
τιμόσφαιρα των τειχών με τα μεγάλα πουλιά που πετάνε πάνω
από τα κεφάλια τους, ενώ στο κέντρο της πόλης ακούγεται α-
ρραία ο απόηχος από τον ορυμαγδό των τυμπάνων και άλλων
οργάνων. Στα παρασκήνια κινούνται οι γέροντες, αδιάφοροι
για τα διαδραματιζόμενα, που κουβεντιάζουν χωρίς να βλέ-
πουν. “Μη και σ’ αλήθεια είναι τυφλοί;” διερωτάται ο ποιη-
τής. Ο Όγδοος μιλάει πάντα μόνος, ποτέ μαζί με τους άλλους,
και εκφράζει τον ίδιο τον ποιητή.

Το σκηνικό πλαίσιο μας οδηγεί αταλάντευτα στο συνδυετικό
ιστό του ποιήματος και στις μυθολογικές του διασυνδέσεις: οι
εφτά γέροντες - ο αριθμός διατηρεί τη συμβολική του σημασία
- είναι οι εφτά μεταμορφώσεις και ενσαρκώσεις του Τειρεσία, ο
οποίος, σύμφωνα με τις γνωστές μυθικές παραδόσεις¹⁴, γεννήθη-
κε κορίτσι και άλλαξε εφτά φορές φύλο (το διπλό φύλο χαρα-
κτηρίζει τις ξεχωριστές υπάρξεις). Ο πρώτος, τρίτος, πέμπτος
και έβδομος, οι αγένειοι, μπορεί να αντιστοιχούν στις γυναικεί-
ες μορφές του Τειρεσία. Οι φωνές όλων ανήκουν σ’ ένα πρόσω-
πο και στις μεταμορφώσεις του. Οι εφτά γέροντες εκφράζουν
την πολλαπλή εμπειρία τους από το μακρό και πολυτάραχο
βίο, ενώ ο όγδοος, ο καθαυτό Τειρεσία, διατυπώνει ένα ενιαίο
στοχασμό¹⁵, συναιρώντας τις φωνές όλων των άλλων.

Οι εφτά γέροντες, με εντυπωσιακές εικόνες παρελθοντικές
και παροντικές¹⁶, αναπολούν ποικίλες όψεις και πτυχές του εφή-
μερου κόσμου (παλληκάρια, αγάλματα, πηγάδια, μανάδες με τα
βρέφη, χρυσοπόρφυρο λινόγευμα), στοχάζονται τη μοναξιά, τη
σιωπή, την αλήθεια, την ελπίδα, την ομορφιά της φύσης, τη γυ-
ναικεία ομορφιά, τον έρωτα και το θάνατο, την ακατάλυτη δύ-
ναμη της ζωής, προβληματίζονται για το αδικοχαμένο αίμα και
το παράλογο τόσων θανάτων, φιλοσοφούν για το μυστήριο του
θανάτου και της αθανασίας και για άλλα μεταφυσικά θέματα,
και ερευνούν για την τελική γνώση και την ανθρώπινη μοίρα.

Οι φωνές των γερόντων, σαν τα μαντεύματα των αρχαίων
μάντεων, συγκλίνουντας σ’ ένα λόγο προφητικό, συναιρούν αμ-
φιλεγόμενες απόψεις, αναπάντητα και αντιφατικά ερωτήματα,
μετέωρες θέσεις και αρνήσεις, αμφισβητούμενες παραδοχές και
διασταυρώνονται συνεχώς μέσα από διαδοχικές και επώδυνες

περιπλανήσεις στις πολλαπλές εμπειρίες της ζωής. Χρησιμοποιώντας ο ποιητής μυθικά ενδύματα και μυθολογικά στοιχεία έξω από το χρόνο, κατορθώνει να προσδώσει καθολικότητα σε παρελθοντικά γεγονότα που αναδύονται μέσα από την ομίχλη και την αχρονικότητα του μύθου, ενσαρκώνοντας ανθρώπινους τύπους και ρόλους με το προσωπείο της μυθικής μεταστοιχείωσης. Μια αίσθηση αρχαϊκή διαρρέει όλη τη σύνθεση (πέτρινα λιοντάρια στις πύλες - πέτρινες σφίγγες - κυκλικό τάφοι - ολόχρυσες λαγήνες - θυσίες θεών και οιωνοσκοπίες...) - που εναρμονίζεται με τον ελεγειακό χαρακτήρα, που αντανακλάται από την όψη του θανάτου και των νεκρών.

Πέμπτος: Τους νεκρούς πια δεν τους φοβούνται
ούτε οι νεκροί φοβούνται.

Τρίτος: Οι νεκροί
δεν είναι αντίπαλοι - τους δέχονται, τους
παραδέχονται (σελ. 34).

Όγδοος: ...τα πουλιά χορτασμένα
από αίμα και σάρκες αδελφών
αλληλοσκοτωμένων (34).

Υπόκειται το γεγονός του εμφύλιου σπαραγμού και διαφαίνεται το υπόβαθρο της εμφύλιας διαμάχης, διαχρονικά, με αμφίσημα, όμως σημεία αναφοράς, μολονότι υπολανθάνει ο αδελφοκτόνος πόλεμος των αντιπάλων γιων του Οιδίποδα στη Θήβα.

Δεύτερος: Τα δύο τους ακόντια
στέκονταν τό' να στ' άλλο αντικριστά,
μψηγμένα στο χώμα.

Εφτά: Κανένας απ' τους δύο δε νίκησε
μηδέ νικήθηκε...(35).

Τρίτος: Οι νεκροί ξώμειναν στον κάμπο - είχε φεγγάρι·
άστραφταν οι σπασμένοι τροχοί κι οι πεμμένες
ασπίδες (41).

Οι μαντικές προφητείες για την εμφύλια διαμάχη είναι δυσόιωνες.

Δεύτερος: Το μίσος; το άδικο; το φόνο; την κλεψιά;
το φτόνο; την αιώνια εχθρότη;

Τέταρτος: Έλληνες μ' Έλληνες να σφάζονται
πίοτερο απ' όσο με βαρβάρους;

Έβδομος: Θηβαίοι¹⁷ με Αργείους; Σπαρτιάτες με Αθηναίους;
Μεγάλες στάλες αίμα
στις μαρμάρινες σκάλες, - με τα χρόνια μαυρί-
ζουν,

ξασπρίζουν.

Έκτος: μοιάζουνε μ' όμορφα μενεξελιά
νερά του μαρμάρου,
- σε ξεγελάνε (36).

Εφιαλτική είναι η εικόνα της μάντισσας (υπαινιγμός στην Πυθία ή στην προφήτισσα Μαντώ, κόρη του Τειρεσία) “με τις μαντικές, βαθύλαλες φωνές της και τα ξεφωνητά της, που κρατάει το κομμένο κεφάλι της απ’ το κορμί της, ...και τα μεταξωτά φουστάνια της... πλάϊ στη μεγάλη, ματωμένη ασπίδα” (37).

Η έκταση, όμως, του ποιήματος αφαιρεί, ως ένα βαθμό, τη συνοχή και την πυκνότητα, προσδίδοντας χαλαρότητα στη σύνθεση, η οποία επιτείνεται από τη συσσώρευση, ενίοτε, πολλών περιπτώσεων στοιχείων που συσκοτίζουν το νόημα και αποδυναμώνουν το λόγο· η συσκοτίση, όμως είναι φαινομενική, γιατί από τη χοάνη αυτή των ετερόκλητων στοιχείων προκύπτει η υπαινικτικότητα του λυρικού ύφους και ο διαφορούμενος λόγος, με την προφητική χροιά.

Στο τέλος του συνθέματος, οι οκτώ γέροντες - φωνές απαγγέλλουν τους τελευταίους στίχους όλοι μαζί, σαν χωρικό αρχαίας τραγωδίας, που απαρτίζουν, ταυτόχρονα, και τους εξόδιους λόγους της πράξης:

Άντε, λοιπόν, καλές αντάμωσες, φεγγάρι θα ματάρθουμε
με το μακρύ σπαθί στη ζώνη, με τα μακριά σκουλαρίκια
και με το δαχτυλίδι εκείνο πάντοτε στο δείκτη μας.

Έτσι χωρίς ασπίδα.

Τα μυστικά της μαντικής μας όλα τα ‘παμε.

Τούτο τ’ αλάτι αφήνουμε πίσω μας
και τούτο το κοντό αργυρό ραβδί με το σμιχτό διπλόφιδο
αστραφερό κι αυτό κι αδιάβαστο σαν τη μοίρα του κόσμου
ώσπου η φωτιά να το λιώσει κι αυτό, κι ώσπου η φωτιά κι
αυτή να σβήσει (69-70).

Υποβλητικός είναι ο επίλογος του ποιήματος, πάλι σε πεζό λόγο. Η ατμόσφαιρα δίνεται με έντονα χρώματα και μέσα στην

απόλυτη ησυχία της νύχτας. Παντάνασσα πανσέληνος μεσουρανεί στο στερέωμα. Τα τύμπανα έχουν σιγήσει και οι φωτιές έχουν σβήσει· οι γέροντες αποθέτουν τα σύνεργα της μεταμφίεσης - τις περούκες και τις γενειάδες του -, για να λάμψουν τα πρόσωπά τους ωραία και δυνατά και τα μάτια τους λαμπερά και ασάλευτα, άσπρα σαν των αγαλμάτων. Εξάισια μουσική συμφωνία των πουλιών με ενορχηστρωτή την κουκουβάγια, - σύμβολο της γνώσης -, συμπαρίστανται στη μεταμόρφωση και στη ανανέωση, “Απλό πράμα πού ‘ναι ο θάνατος κι η αθανασία”. Η δράση κορυφώνεται και η αφήγηση ολοκληρώνεται με τη μεταμόρφωση του κηρυκείου σε σταυρό, - σύμβολο μαρτυρίου -. “Η πολιτεία ολάκερη λαμποκοπάει σα μαρμάρινη ή σα μαρμαρωμένη. Οι Οχτώ εξαφανίστηκαν μεμιάς, σάμπως να τους ανάρπασε τ’ άσπρο φεγγάρι. Το κηρύκειό τους, - με τα κεφάλια τώρα των δύο φιφιών όχι αντικριστά αλλά τεντωμένα αντίθετα - απόμεινε αστράφτοντας, σε σχήμα σταυρού πιά, επάνω στη Μητρόπολη, κορφή κορφή στον τρούλο της Αναλήψεως”.

Από τον πανάρχαιο μύθο του ξακουστού Θηβαίου μάντη, σαν μακρινή ηχώ της θρυλικής μορφής του και της τραγικότητας του προσώπου του, μετουσιώνονται στο ομότιτλο ποίημα στοιχεία μυθοπλασίας καθοριστικά για την ποιητική του Γ. Ρίτσου, που μεταλλάσσονται σε γόνιμους και δημιουργικούς μοχλούς δράσης.

α) Η τυφλότητα του μάντη, που βλέπει, όπως, με τη βαθύτερη όραση τον κόσμο, είναι πανταχού παρούσα σ’ όλη τη σύνθεση:

Όγδοος: Το μάυρο της τυφλότητας,
το άσπρο της τυφλότητας·
Χρόνια και χρόνια περπατήσαμε μέσα μας
χτυπώντας το μακρύ ραβδί μας παντού
στα πλευρά μας, ώσπου να φτάσουμε δω πέρα
που φτάσαμε. (11)

Όγδοος: Μονάχα το άσπρο, το πανύψηλο, τ’ άδειο,
τ’ αστραφτερό, το τυφλό, - αυτό μονάχα (14).

Όγδοος: πάλι τυφλοί, κοιτάξαμε πάνου απ’ το μέτωπό μας
τα πετούμενα (49).

Όγδος: ...άσπρο βαθύ της τυφλότητας, που σβήνει όλα
τα χρώματα,
που κλείνει όλα τα χρώματα (68).

β) Οι αλλεπάλληλες μεταμορφώσεις του Τειρεσία, που αλλά-
ζοντας ηλικία και πρόσωπα, εικονίζονται εύγλωτα στις μεταλ-
λάξεις των εφτά γερόντων:

Πολλά πρόσωπα αλλάξαμε, πολλά - όχι προσωπεία.

Πίσω από χίλια πρόσωπα κρυφτήκαμε. Μπλεχτήκαμε με
θεούς και μύθους, μ' άλλους φωτισμούς, μ' άλλους χρόνους
για να σκεπάσουμε το πρόσωπό μας το βαθύ, το πικρό,
το αμετάβλητο,
το άφταιγο, το τιμωρημένο, το μόνο δικό μας (17).

Οι γέροντες “τυφλοί” κρατάνε τα “μεγάλα προφητικά ρα-
βδιά τους”, σύμβολα της μαντικής τους τέχνης, μοτίβο ποιητι-
κό που μας παραπέμπει στο θεατρικό έργο του Ρίτσου “Τα ρα-
βδιά των τυφλών”¹⁸, “έργο ποιητικού ρεαλισμού”,
πολυπρόσωπο με ολοκληρωμένους χαρακτήρες, λιτότητα διαλό-
γων και σύγχρονη θεατρική δομή που μας αποκαλύπτει, με τον
τυκνό ποιητικό υπαινικτικό λόγο, μιαν άγνωστη πτυχή του ποι-
ητή.

γ) Με επιτυχία μετουσιώνει τις μυθολογικές αναφορές των
ζευγαρωμένων φιδιών στην Κυλλήνη¹⁹, που τα χτυπάει και τα
πληγώνει ο Τειρεσίας (συμβολισμός δυαδικότητας ύπαρξης και
γνώσης).

Όγδος: Χτυπήσαμε τ' αγκαλιασμένα φίδια
με τη ράβδο μας·
- δεν το μπορέσαμε
να βλέπουμε την άγια πράξη του έρωτα
καταμεσής του δρόμου
να σούρνεται με τα ερπετά μέσα στη σκόνη
και να γεννοβολά ερπετά. Να η αμοιβή μας (29).

δ) Εξάλλου, στο επεισόδιο της θέασης της Αθηνάς από τον
Τειρεσία, που την αντίκρυσε τελείως γυμνή στην πηγή Ιπποκρή-
νη του Ελικώνα και τυφλώθηκε, (σαρκική ομορφιά-γνώση), εί-
ναι ορατός, στο βάθος της σκηνής, ο Καλλίμαχος με τα *Λουτρά*
της Παλλάδος²⁰.

Όγδοος: Είδαμε τη μεγαλοδύναμη γυναίκα να βγαίνει
απ' το λουτήρα
στάζοντας όλη στάλες φως μαργαριτάρι
και τα μακριά της μαλλιά να στάζουν
στα μεριά της και στα στήθια,
να στάζουν στην κοιλιά της, ν' αυλακίζουνε
στα σκέλια της·

.....

Οι εφτά: Η ολόγδυμη κι η πέρφανη·
ποιά τύφλωση και ποια τιμωρία
θα σβήσει την εικόνα της; Καλόδεχτο
και το σκοτάδι μα και φεγγοβολάει
από τη γδύμνια της. Την είδαμε (30).

ε) Το “πέτρινο θρονί του ορνιθοσκόπου, από το οποίο κανέ-
να μήνυμα δε φέρνουν τα πουλιά” (23), μας παραπέμπει στο οι-
ωνοσκόπειο του Τειρεσία, στη Θήβα και στον Ορχομενό, σύμ-
φωνα με τη μαρτυρία του Παυσανία²¹.

στ) Η μαντική “που κρύβει τη μονάκριβη αλήθεια” (13) δεν
είναι πλέον πειστική για το κοινό.

Οι εφτά: Είναι ώρα πια να σωπάσουμε.
Τα σύνεργα της μαντικής τα μαζέψαμε.
Και το μεγάλο ραβδί από σουρβιά,
το χιλιόμματο, το κρύψαμε
κι αυτό μες στη μακριά κασέλα μαζί
με τις δάφνες,
μαζί με τα ρούχα για τις σκόλες
και με τ' άσπρο σκιάδιο για τις λιτανείες
της ανομβρίας μαζί μ' ένα σακούλι λεβάντα.
Τι πια να προμαντέψεις;

Η μαντική ανήκει στους τυφλούς, που βλέπουν ανεμπόδιστα,
και ανασύρουν από μέσα τους αυθαίρετα μαντεύματα:

Όγδοος: Όλες οι προφητείες, τ' αγγέλματα
και τα μαντέματα, όλα ψεύτικα,
αθέλητα κι αθώα ψεύτικα. Δεν έχει ο άνθρωπος
μια πέτρα ν' ακουμπήσει και να κλάψει...(27).

Οι εφτά: Αχ, όμορφα που νύχτωσε.
Μάντηδες ήμασταν, μαντέματα είπαμε
Και το ήσυχο φεγγάρι ανέβηκε πιο πάνω
απ' το κεφάλι μας.
Και κείνο το άσπρο μάντεμα το θαμποχάραγο
κρέμεται μέσα στον αγέρα ολάκερο. (67).

Η ποιητική σύνθεση του Γ. Ρίτσου με το στοχαστικό και αι-
νιγματικό χαρακτήρα, τον απολογητικό τόνο και την κριτική-
ειρωνική διάθεση προσλαμβάνει, στο τέλος, μιαν “απομυθοποι-
ητική” χροιά.

Ο Τειρεσίας εξαφανίζεται και ίσως αυτό να υποδηλώνει την
άποψη του ποιητή για τη θέση του ιερέα-μάντη, ο οποίος έχει
ως αποκλειστικό μέλημα την ενόραση της αιώνιας αλήθειας.
Συγχρόνως, όμως, η εξαφάνιση-ανάληψη του μάντη, μέσα στο
άσπρο φέγγος, εκφράζει και την πικρία του ποιητή, σε άλλο
του ποίημα. Αντί να μεταρσιώνεται προς τα υψηλά, ως εκπρό-
σωπος του θεού, σέρνεται στα χαμερπή, υπό το βάρος του συμ-
βιβασμού, της συναλλαγής και της υποτέλειας. Αψευδή μαρτυ-
ρία αποτελεί το ποίημα Ψευδομαρτυρίες²², γραμμένο την ίδια
σχεδόν χρονική περίοδο, που επιβεβαιώνει την τελική ετυμηγο-
ρία του ποιητή για τη μετάλλαξη των μάντεων και επισφραγί-
ζει, συγχρόνως, την εισήγησή μου.

Θα το κρατήσουμε αμοιβαία μυστικό· είμαστε φίλοι·
οι κόθορνοί μας κάτω απ' το ίδιο ξέστρωτο κρεβάτι·
οι προσωπίδες μας κάτω απ' το ίδιο ολόγυμνο τραπέζι· -
ετούτο το ένοχο χαμόγελο χρειάζεται διόρθωση - πρέπει
να γίνει κάπως πιο πειστικό, μπήγοντάς του στα γύψινα
δόντια ένα γαρύφαλλο ή μια πίπα ναυτική, γιατί κανένα
δεν αγαπάει τις σκυθρωπές μορφές, τους *κακούς μάντιες* -
κι έχουμε ακόμα ανάγκη επιδοκιμασίας, έχουμε ανάγκη
ένα κομμάτι αθανασία, τώρα ακριβώς, όσο ζούμε. Θυμήσου:
Η έβδομη μεταμόρφωση του Τειρεσία ήταν ποντίκι.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Προβλ. Οιωτών βοτήρ... χρηστηρίους όρνιθας αψευδεί τέχνη. Αισχ. *Επτά επί Θήβας*, 24.
2. *Βιβλιοθήκη*, III, 69 κ.ε., IV, 4, 8, Υγίνου, *Μύθοι*, 67-68, 75, 125, 128.

3. Βλ. Δ.Ν. Μαρωνίτη, *Ομήρου Οδύσσεια, Απόλογοι, ραψωδία κ*, Στιγμή, Αθήνα 1994, σ.σ. 45-46.
4. 490-495, πρβλ. 563 κ.ε. άλλην οδόν τεκμήρατο Κίρκη.
5. Βλ. Αναστ. Στέφου, "Η Ομηρική Νέκυια, κειμενική προσέγγιση της ραψωδίας λ της Οδύσσειας", *Λόγος και Πράξη*, 53 (1995), σελ. 9.
6. Βλ. Παντ. Μπουκάλα, *Ο μάντης*, Άγρα, Αθήνα, 1994, σελ. 26. Μάντης (εκ του ε-μάνην, του ρήματος μαινομαι=κατέχομαι απο θεία μανία, έμπνευση), πρβλ. Μαντώ.
7. Πινδ. *Ίσθμιον*. VII, 11.
8. Νεμεον. I, 60, Διός υψίστου προφάτα έξοχον, ορθόμαντιν Τειρεσίαν.
9. Βλ. Όλγας Κομνηνού-Κακριδή, *Σχέδιο και τεχνική της Οδύσσειας*, Θεσσαλονίκη 1969, σελ. 139 και Παν. Λεκατσά, *Η ψυχή*, Αθήνα 1952, μέρος Δ' "Ο νεκρός δαίμων και η λατρεία του".
10. *Νέκυια*, Στιγμή, Αθήνα 1994, σελ. 60.
11. Πρβλ. Αισχ. *Επτά επί Θήβας*, δεσπότης μαντευμάτων, 27.
12. Βλ. κυρίως Θ.Σ. Έλιοτ *Έρημη χώρα* (μτφρ. Γ. Σεφέρη), Ίκαρος, Αθήνα 1973 - Γ' *Το κήρυγμα της φρατιάς*. Εγώ ο Τειρεσίας, μολονότι τυφλός, σφύζοντας ανάμεσε σε δυό ζωές.
- Γέροντας με γυναικείο στήθος ρυτιδωμένο, μπορώ να ιδώ... (στίχ. 218-219). Πρβλ. Οβιδίου, *Μεταμορφώσεις*, III, 317-318.
13. Βλ. Θεόδ. Μπόλλα,, "Τα αρχαιόμυθα ποιήματα του Γ. Ρίτσου και παράδοση" στο *Ο ποιητής Γ. Ρίτσος*, Τρείς ομιλίες, Βιβλιοθήκη της Π.Ε.Φ., Αθήνα 1990, σ.σ. 18-27.
14. ό.π. σμ. 2.
15. Βλ. Παντ. Πρεβελάκη, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος - Συνολική θεώρηση του έργου του*, Κέδρος, Αθήνα 1981, "Τειρεσίας", σ.σ. 449-464.
16. Βλ. Γ. Π. Πεφάνη, "Μεταμφιέσεις και μεταμορφώσεις της μαντικής. Ο "Τειρεσίας" του Γιάννη Ρίτσου", *Νέα Εστία*, 1648 (1996) σ.σ. 314-320. Ο συγγραφέας εντοπίζει 11 εικόνες, οπτικές ενότητες εννοιών και βιωμάτων που ο ποιητής ενορχηστροώνει με τη βοήθεια της αντίστιξης "Οι εικόνες του Τειρεσία συνιστούν εκκοσμηκεύσεις της μεταφυσικής διάστασης του μύθου και, ταυτοχρόνως, διενεργούν μια νέα εγγραφή του μυθικού περιεχομένου στις εγγύτερες, για τη ζωή του ποιητή, κοινωνικές και ιστορικές παραμέτρους".
17. Πρβλ. Γ. Ρίτσου, *Ισμήνη, Τέταρτη Διάσταση*, σελ. 22. Δολοπλοκίες, δωροδοκίες, προδοσίες: οι πιο εύκαμπτοι στη ραχοκοκκαλιά στέκονταν πάντοτε ψηλότερα: Θηβαίοι, Αργείοι, Κορίνθιοι, Αθηναίοι, Σπαρτιάτες - ποιοί δικοούσαν στ' αλήθεια; μια μυστική εξουσία σα να κινούσε από μακριά τα νήματα...
18. Έργο γραμμένο το 1959, στην πιο δημιουργική ωριμότητα του ποιητή. Παρουσιάστηκε στο Θέατρο Τέχνης το 1996 (είχε ανέβει στη Ρουμανία σε σκηνοθεσία Γ.

Βεάκη), με βάση την έκδοση του Κ. Νίτσου. Διαδραματίζεται στη μεταπολεμική περίοδο των κοινωνικών ανακατατάξεων, όπου η εξέλιξη του μύθου και των χαρακτηριστικών λειτουργεί αφοπλιστικά για το θεατή. Καταλυτική είναι η παρουσία του ποιητή, που, σαν “Άνθρωπος με το ρεμπούπλικο”, διαπερνάει τη σκιηνή δίκη ενσαρκωτή του χορού και εισάγει το θεατή στα δράματα.

19. Πρβλ. Ησιόδου, *Μελαμποδία*, αποσπ. 275.

20. Βλ. Καλλιμάχου Ύμνοι. (Εισαγωγές, μετάφραση, σχόλια Θ. Παπαθανασόπουλου), Νεφέλη, Αθήνα 1996, *Εις Λουτρά της Παλλάδος*, στίχ. 70 κ.ε.

21. IX, 16, 1.

22. *Διάδρομος και Σκάλα*, Αθήνα, Δελφοί, Αράχωβα, Πειραιάς, Ιανουάριος-Ιούνιος 1970.

- Το κείμενο αποτελεί ευρύτερη ανάπτυξη της εισήγησης που ανακοινώθηκε στο Δέκατο Έβδομο Συμπόσιο Ποίησης, με θέμα: *Η αρχαία ελληνική ποίηση και ο χρόνος*, που πραγματοποιήθηκε στο Πανεπιστήμιο Πατρών, στο Ρίο της Πάτρας, από τις 4-6 Ιουλίου 1997.

Οι παραπομπές στα αρχαία κείμενα γίνονται στις εκδόσεις της Οξφόρδης, όσον αφορά το ποίημα του Γ. Ρίτσου, παραπέμπουμε στο βιβλίο του Τειρεσίας, που κυκλοφόρησε σε ξεχωριστό τόμο, ως ένατη έκδοση, τον Απρίλιο του 1983, για λογαριασμό των εκδόσεων Κέδρος.

ΘΑΝΑΣΗΣ ΝΑΚΑΣ

Η αρχαιογνωσία των Συγχρόνων μας Ποιητών

Σε ό,τι αφορά τις νεότερες και τις σύγχρονες γενιές των ποιητών μας, είναι εύκολο, νομίζω, να διαπιστώσει κανείς ότι, όπως και πολλοί (ή οι περισσότεροι) συγγραφείς παλαιότερων γενιών, κρατούν μια (περισσότερο ή λιγότερο συνειδητή, οπωσδήποτε όμως) θετική στάση απέναντι στην αρχαία κληρονομιά (ως γλώσσα και ως πολιτισμό).

A.

Αν αληθεύει ότι ο λογοτέχνης και, ακόμη ειδικότερα, ο ποιητής “ζει και τρέφεται” πρώτ’ απ’ όλα “από την εποχή του”, σύμφωνα με μια επικρατούσα αντίληψη (σας τη μεταφέρω διά στόματος ΤΑΚΗ ΣΙΝΟΠΟΥΛΟΥ) η γλώσσα του, “η γλώσσα ενός ποιητή [,] δεν είναι θεϊόν δώρημα. Είναι πριν απ’ όλα η παραδομένη γλώσσα (της φύλης), ύστερα η γλώσσα της εποχής του και η γλώσσα της τάξης του, εμπλουτισμένη ταυτόχρονα με τις συσσωρευμένες εμπειρίες του παρελθόντος, με τα θησαυρίσματα παλαιότερων γλωσσικών στρωμάτων”.

Πιο εικονιστικά, καθότι ποιητικά, μιλάει μια εκπρόσωπος της γενιάς του ‘70 (ΣΤΡΙΠΓΑΡΗ) :

*Ο μάγος παίρνει / κομμάτια από καθρέφτες / χρωματιστά
γυαλάκια / πολύχρωμα φτερά / και χάντρες / και φτιάχνει /
φυλαχτά για τα δαιμόνια. / Εγώ παίρνω τις λέξεις / που έφεραν
/ όσα πλοία άραξαν στο στόμα μου / απ’ την Κνωσό, την Ιω-
νία, / την Αθήνα, τους Δελφούς και την Κωνσταντινούπολη. /
Παίρνω όσα έζησα, / όσα δεν έζησα, / όσα ζω, / ό,τι ονειρεύο-
μαι να ζήσω / και φτιάχνω φυλαχτά / για τους φοβοδιάκτορες.*

(Το φοβοδιάκτορες, που η ίδια ερμηνεύει ως “δαίμονες φέροντες τον φόβον, μπαμπούλες”, είναι λεξιλογικό στοιχείο σπάνιο και για την Αρχαία Ελληνική - το *διάκτωρ* ή *διάκτορος* (ο) με την έννοια του οδηγού / προπομπού ή του *διώκτη* είναι επίθετο που αποδίδεται σχεδόν πάντοτε στον θεό Ερμή.)

Ένα από τα συμπεράσματα συλλογικής έρευνας που κάναμε για τη γλώσσα της σύγχρονης ποίησης μετά το '45 (μετά τον πόλεμο δηλαδή) ήταν και το ότι "μετά το 1976 ή μετά το 1981 - επομένως, αφορά και τη γενιά του '70 ή την ακόμη νεότερη γενιά του '80 -παρουσιάζεται μια νοσταλγική επαναχρησιμοποίηση λογιότερων ή αρχαϊστικότερων στοιχείων", έστω και αν σε ό,τι αφορά το λεξιλογικό στοιχείο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί περισσότερο ως εξωτερική ή διακοσμητική.

Μιλούμε, δηλαδή, για λόγια ή αρχαϊστικά στοιχεία που ξεπερνούν τον μέσον όρο των λόγιων στοιχείων που η Νέα Ελληνική έχει ενσωματώσει οργανικά στο σύστημά της: παραθέτω, στην τύχη, στίχους από διάφορους ποιητές των δύο τελευταίων ποιητικών γενεών, του '70 και του '80: *ιδού πάλι η παράδοξη τρομπέτα στιλπνή, πλην όμως αιμάσσουσα και απαστράπτουσα στα χείλη του θεϊκού Ουριήλ* (ΚΕΦΑΛΑΣ) ή, σ' άλλον ποιητή, *ουρανόθεν η ανάμνηση με μαστίζει // ο διανυκτερεύων καημός κυκλοφορεί κρούοντας τις θύρες // εγώ βέβαια ως άνθρωπος γράφω* (ΒΑΡΒΕΡΗΣ)- ή: *απ' τα Υπουργεία, Υπουργοί αν με ζητήσουνε, "ασθενών οικουρεί" απαντήσατε* (κ.τ.ό.), στοιχεία δηλαδή που είτε ανήκουν στα λεγόμενα 'κρυσταλλώματα' ή στερεότυπα είτε εντάσσονται, με κάποια φειδώ, στο περιθώριο του συστήματος της Δημοτικής είτε, τελospάντων, επιτρέπονται στον ποιητή λόγω της ποιητικής άδειας. Δεν λείπουν και οι περιπτώσεις ποιημάτων όπου τα λόγια στοιχεία (η συχνή μείξη στοιχείων της Δημοτικής και της Καθαρεύουσας) μαζί με άλλους τεχνικο-επιστημονικούς όρους και πολλές ξένες λέξεις και εκφράσεις, συσσωρεύονται χωρίς μεγάλη πάντοτε οργανική σχέση μεταξύ τους ή με το θέμα του ποιήματος. (δη ορισμένοι κριτικοί έχουν επισημάνει για κάποιους από τους ποιητές αυτούς ότι "θα πετύχαι[αν] ακόμη καλύτερ[α] αποτελέσμα[τα] αν είχ[αν] αποφύγει κάποιες στομφώδεις λόγιες εκφράσεις κατάσπαρτες στα ποιήματά τους" (ΚΟΥΡΤΟΒΙΚ). Μέσα σ' όλα αυτά και κάποιες αρχαίες 'γλώτται', σπάνιες δηλαδή λέξεις ή μόνον αρχαίες, που δεν τις κληρονόμησε η Νέα Ελληνική, όπως το φοβοδιάκτορες (που είδαμε προηγουμένως) ή η λέξη κύσθος για το γυναικείο αιδείο: [] *οι βηματοδότες δοσίλογοι της παραλιακής λεωφόρου / με αγχώδη λαγνεία να επικοινωνήσουν γυ-*

ρεύουν με τον άκραχτο κύσθο κάθε διάτρητης παρθένου (Γ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ).

[Ας προστεθεί, παρενθετικά, ότι οι ποιητές αυτοί - όπως και όσοι επιζούν από τις αμέσως προηγούμενες γενιές - υπερασπίζονται την ιδέα της αδιάκοπης συνέχειας της Ελληνικής Γλώσσας και της Ελληνοχριστιανικής παράδοσης, τάσσονται (όχι όλοι βέβαια, ευτυχώς, αλλά σ' ένα μεγάλο ποσοστό) υπέρ της επαναφοράς της διδασκαλίας των Αρχαίων στο Γυμνάσιο, δηλώνουν οπαδοί του πολυτονικού, στο οποίο αποκλειστικά τυπώνουν τα βιβλία τους - κάποιος μάλιστα εκδότης περιοδικού δεν βιβλιοκρίνει λογοτεχνικά έργα γραμμένα στο μονοτονικό - τέλος, επιλέγουν, συνειδητά, αρχαιοελληνικά ονόματα για τα περιοδικά τους : *Πάροδος*, *Άλω*, *Ελί-τροχος* (που μαζί με το *ελίχρυσος* - το πρώτο συνδετικό από το *ελίσσω* - είναι επίσης σπάνιο και για την αρχαία γλώσσα). Σε πρόσφατα (1996) κυκλοφορημένη στα ελληνικά *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία* (που φτάνει δηλαδή ως το 1992), γραμμένη από γγλο Νεοελληνιστή, διατυπώνεται, μεταξύ άλλων, το συμπέρασμα ότι στα τέλη του προηγούμενου (19ου) αιώνα "ήταν δυνατόν να αξιοποιηθεί κανείς ολόκληρη την γκάμα που πρόσφερε η διαχρονική πορεία της ελληνικής γλώσσας από τον μηρο μέχρι την εποχή εκείνη" και ότι σ' αυτή την ιδεώδη κατάσταση επανερχόμαστε χάρη στην "πολυφωνία των δεκαετιών 1980 και 1990", αποτέλεσμα της αλλαγής στη "στάση των συγγραφέων και των αναγνωστών απέναντι στις γλωσσικές πηγές" του έθνους, ενώ σε όλο το εντωμεταξύ διάστημα η λογοτεχνία υπέφερε από... "την τυραννία της δημοτικής". Προς άρσιν πάσης παρεξηγήσεως και για να κλείσουμε αυτή την παρένθεση, σπεύδω να σας δηλώσω ότι, ως υπεύθυνος μελετητής της γλώσσας και εκπαιδευτικός, δεν συμφωνώ καθόλου μ' αυτό το άδικο συμπέρασμα, ούτε και συντάσσομαι με τους αρχαιολάτρεις ποιητές ειδικά σε ό,τι αφορά το θέμα της γραφής.

Οι λογοτέχνες -είναι γνωστό, το είπαμε ήδη- απολαύουν της ειδικής 'άδειας', και όπως τους επιτρέπουμε να αναμειγνύουν τους γλωσσικούς κώδικες και τις υφολογικές ποικιλίες ή να παραβαίνουν και να αποκλίνουν από τους γραμματικούς κανόνες,

έτσι και στο θέμα της γραφής, τους αναγνωρίζουμε το δικαίωμα να επιλέγουν όποιο σύστημα θέλουν, μονοτονικό, πολυτονικό, ατονικό κτλ. Η εκπαιδευτική πλευρά του γλωσσικού είναι άλλη υπόθεση και άλλων υπόθεση, όχι μόνο των λογοτεχνών.]

B.

Θα μείνω λίγο ακόμη σ' αυτή τη θαυμαστική ή σεβαστική στάση των σύγχρονών μας ποιητών απέναντι στην αρχαία κληρονομιά, αλλά από μια σκοπιά που εγγίζει περισσότερο την ουσία της και όχι τον τύπο ή το νεκρό γράμμα:

Το γεγονός ότι το πρώτο ποίημα της πρώτης συλλογής που εξέδωσε (το 1979) αρχίζει με τους στίχους *οι λέξεις σπάζουν στο στόμα μου / σαν πανάρχαιοι αμφορείς* χαρακτηρίζεται, εκ των υστέρων, από τον ΒΑΓΓΕΛΗ ΚΑΣΣΟ ως “προεξαγγελτική σχέση” της ποίησής του με τον αρχαιοελληνικό λόγο. Μια αίσθηση οικειότητας με τους μακρινούς προγόνους αποπνέουν κάποτε οι στίχοι άλλου ποιητή, του ΓΙΩΡΓΟΥ ΒΕΗ, σε μια συλλογή (*Παράφραση της Νύχτας*) που ξεκινάει με μια περικοπή από τον Τίμαιο (92 c) του Πλάτωνα. Αποσπώ μερικούς στίχους:

Κιτριτισμένες φαγωμένες μύτες από τα μνημόσυνα / Κυριακές του χρώματος και των αρχαίων ελληνικών / ένας ακίνδυνος χρόνος. // Τα χαλασμένα ρήματα του έπους / τα κλαδιά των δέντρων που έκρυβαν τους θεούς / τώρα ένας ίσκιος στο πάτωμα. // να τρίξιμο στην πόρτα, έξω το μολυβένιο τοπίο της Μακεδονίας / ένα ακόμη τσιγάρο λίγα καμένα φύλλα δάφνης / θα φωνάξεις δυνατά -οι πρόγονοι πάντα σ' ακούνε [και λίγο πιο κάτω:] Ο δρόμος αυτός οδηγεί σίγουρα στην παρανομία: / έλα γλώσσα μου, έλα πάλι. // Βαθειά κάτω από τις ρίζες / κάτω από τη θάλασσα και το θάνατο / σε κοιτάσματα χρυσοῦ κρυμμένος / θα σε περιμένω, με τις παλιές λέξεις.

Όχι τόσο για να εκφράσει το σεβασμό ή την προτίμησή του για τους Αρχαίους όσο για να χλευάσει μια μερίδα της σύγχρονης του νεολαίας, ο ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΩΣΤΙΕΡΗΣ γράφει, μεταξύ άλλων, και τα εξής (σε ποίημα με το χαρακτηριστικό τίτλο “Μεταποίηση”):

[] Αμέριμος / γυρίζει [] ο τροχός των εποχών / και ανθίζουνε / τα στόματα των νέων. Που χύνουνε / αβέρτα το παλιό κρασί / σε ασκιά καινούργια. Επιμελώς μπλαζέ / μπαλαμουτιάζονται μέσα στο δρόμο, ελπίζοντας / να σκανδαλίσουν λίγο τους αστούς. μ' αλυσίδες / και καρφιά στα πέτσινα / καταπτοούν τα τρομαλέα γεροντάκια. Βρε ανίδεοι / ποιος από σας μπορεί να γίνει πάλι Αλκιβιάδης / που, αφού ξεσκίστηκε όλη νύχτα μ' ένα λόχο, εκεί στο χάραμα / όρμησε κι έκοψε τ' αρχίδια απ' τις Ερμές, αφήνοντας / ευνούχο ένα θεό; Αναρχικούληδες / των βόρειων προαστίων και του κέντρου, ποιος να υπέθετε / πως τέτοια υπέρλαμπρα υποδείγματα προγόνων θα έβγαζαν / τόσο ξενέρωτα φρικιά! / Δεν ξέρω. ΄Αξύνετοι άκούσαντες / κωφοίσιν έοίκασιν [πρόκειται για γνώμη του Ηράκλειτου - λίγο πιο πάνω έχει παραθέσει άλλη, του Εμπεδοκλή, και στις δύο περιπτώσεις χωρίς εισαγωγικά]. Αλλά εσείς βεβαίως πού ν' ακούσετε / με τα γουόκμαν διαπασών. Σας τρόμαξαν / και τα τοιγάρτοι τοιγαρούν - σα να χρειάζεται / πιο λίγο κόπος για να ξεμάθεις το γωνστό. Μα διάολε / λιγάκι αν ξύνατε δυο τρία τοιγαρούν θα βρίσκατε / τουλάχιστο μαπαρούτι. χι να κάθεστε / τέλη εικοστού / να μαλακίζεστε ακόμα / με μολότοφ.

Ακόμη και για της 'αμφισβήτησης' (που λέγεται ότι αποτελεί γενικότερο χαρακτηριστικό της ποιητικής γενιάς του '70) τον πιο γνήσιο εκφραστή, και αναφέρομαι στο ΛΕΦΤΕΡΗ ΠΟΥΛΙΟ, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς - είναι σωστή η παρατήρηση του κριτικού Αλέξη Ζήρα- ότι "έχουμε την περίπτωση ενός ποιητή που χωρίς να παύει να 'ναι 'πολίτης του κόσμου', κάτω από όλες τις μυθολογικές επενδύσεις του αναφέρεται διαρκώς στην Ελλάδα [] ανυψώνει σε 'μυθική πόλη' αυτήν εδώ τη χώρα. Υπάρχει στην ποίησή του μια αμφίλογη σχέση έρωτα και μίσους για τον τόπο του. Θα 'λεγε κανείς [] πως επιζητεί την κάθοδό του στην κόλαση αυτής της πόλης, πως αναπνέει ηδονικά τις αναθυμιάσεις της για να μπορεί να αναλάβει το ρόλο του τραγωδού της. Μυθικές μορφές και μορφές ιστορικές, ο Δίας, ο μηρος, ο Απόλλων, ο Σωκράτης, αλλά κι ο Ροβεσπιέρος, ο Μάο κι ο Τσε Γκεβάρα, έρχονται να επισκεφτούν αυτούς τους δρόμους - [θυμίζοντας τους 'θεούς - αλήτες' για τους οποί-

ους μιλούν οι ποιητές της beat - generation], αυτές τις πλατείες και τις συνοικίες, όπου περιφέρεται παραληρώντας ο ποιητής, άγγελος κακών ωιών για μια κοινωνία ή για έναν κόσμο που μεταμορφώνεται σε όλο και πιο ανοικεία σχήματα πολιτικής και ηθικής θέσμησης”.

Όντα μυθικά, πρόσωπα, γεγονότα ή καταστάσεις γνωστά από την ιστορία εμφανίζονται και σε τίτλους ποιημάτων - θυμίζω μερικούς : “Ο Φοίνικας θρηνεί τον Αχιλλέα”, “Τα μάτια της Ελένης”, “Ερινύες”, “Κυναίγειρος”, “Κρυπτεία” (Β. ΚΑΣΣΟΣ), “Φαίδρος ‘81” (έτσι επιγράφεται ποίημα της ΑΓΓΕΛΑΚΗ-ΡΟΥΚ, με ρητή αναφορά στον Πλάτωνα), “μνος μικρής Ταναγραίας”, “Και συ κατέβαινες, αρχαία ιέρεια...”, “Ηγερία της αυγής”, “Υπέρ των Μουσών”, “Δεξίωσις” (με την αρχαία έννοια, Γ. ΚΑΡΑΒΑΣΙΛΗΣ), “Προθαλάμιο” (κατά το επιθαλάμιο) κ. ά. παρόμοια.

Όπως αντιλαμβάνεται ο καθένας, όλα αυτά τα μυθολογικά ή τα ιστορικά στοιχεία ενδιαφέρουν από τη στιγμή που χρησιμοποιούνται, αν και διάσπαρτα, για τον συμβολισμό που μεταφέρουν -σε κάποιες περιπτώσεις και επειδή εξυπηρετούν την εικονοποιία του ποιήματος. Σταχυολογώ πάλι στην τύχη: π.χ. το ολιγόστιχο ποίημα της ΤΖΕΝΗΣ ΜΑΣΤΟΡΑΚΗ με τίτλο “Μυθολογία” αναφέρεται στον Πιτυοκάμπτη, που ως γνωστόν πληρώθηκε με το ίδιο νόμισμα για τους φόνους αθώων περαστικών :

Ο Πιτυοκάμπτης / αποδεικνύει το θεώρημα του πεύκου. / Ο συλλογισμός κοφτός κι επίπονος / ένα σμήνος κοφτερές πευκοβελόνες. / Στα χρόνια του στοίχιζε να ‘σαι φονιάς

αλλά και το ποίημά της “Αυτοβιογραφία” οργανώνεται γύρω από μια λογοτεχνική και μια μυθολογική αναφορά (στον Ντοστογιέφσκι και στη θεά του τοκετού, αντίστοιχα):

Επαγγελματίας διθραμβοποιός / κοιλοπονάω τραγούδια. / Ο Ηλίθιος και η Ειλείθια / δυνάστεψαν την ανιάτη νιότη μου. Περνάω τώρα στην ηλικία των διαπιστώσεων.

Και μια ανατροπή του μύθου που θέλει το ξύλινο άλογο, με βαρύ το στομάχι από τους κρυμμένους Δαναούς, να είναι το δώρο-απάτη:

Ο Δούρειος ίππος τότε είπε / όχι, δε θα δεχθώ δημοσιογράφους, / κι είπαν γιατί, κι είπε / πως δεν ήξερε τίποτα για το φονικό. / Κι ύστερα, εκείνος / έτρωγε πάντα ελαφρά τα βράδια / και μικρός / είχε δουλέψει ένα φεγγάρι / αλογάκι σε λούνα πάρκ.

Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του ΓΙΑΝΝΗ ΥΦΑΝΤΗ, όχι μόνο για την ανάμειξη στοιχείων από τη μυθολογία των Αρχαίων Ελλήνων και των Ανατολικών λαών (κυρίως των Ινδών) αλλά και για τη μεγάλη προσοικείωση των μυθολογικών ηρώων. Σ' ένα του ποιήματα έχει καλέσει τον Οδυσσέα “να παρευρεθεί σε μάχη κριαριών Αύγουστο μήνα” στα “θρυλικά χωριά Ραΐνα, Ποταμούλα και Φραγκόσκαλα του Ασπροποτάμου” και λέει για την “κεντημένη κάπα” που χάρισε ο παππούς του στον Ιθακίσιο βασιλιά. Στο ολιγόστιχο με τίτλο “Το κέφι της δουλειάς” γράφει:

Ένα βιβλίο έκλεψα από / το βιβλιοπωλείο ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ, στην Ερμού. // Διόλου δεν έχω τύψεις - όπως ξέρετε / κι ο Προμηθέας κι ο Ερμής ήσανε κλέφτες.

Οι μυθολογικές αναφορές για τις οποίες μόλις έγινε λόγος έχουν υποστεί -θα έλεγε κανείς, μαζί με τον Genette- ένα είδος εκ- συγχρονιστικής μεταμφίεσης (transvestissement). Δεν ξέρω αν, σε κάποιες περιπτώσεις, μπορεί να γίνει λόγος και για ‘θετική αιτιολόγηση’ (motivation positive) ή ερμηνευτική προέκταση στη χρήση μυθολογικών στοιχείων, όπως, για παράδειγμα, στα ποιήματα της ΑΘΗΝΑΣ ΠΑΠΑΔΑΚΗ, όπου από τους μύθους για τη Δήμητρα και την Περσεφόνη, τη δυσπύστατη μορφή του Τειρεσία ή άλλους, που αναφέρονται γενικά σε χοϊκές ή θόβινες θηλυκές δυνάμεις, αντλούνται συμβολισμοί και σηματοδοτήσεις που εξυπηρετούν τη βιοθεωρητική αντίληψη της ποιήτριας πως τα πάντα ανάγονται “σε αρχετυπικές έννοιες που

όλες τους έχουν μια καθ' όλα υλική σχέση με το γυναικείο κορμί” (ΖΗΡΑΣ) - κάτι που επιβεβαιώνουν και οι τίτλοι των ποιημάτων της : “Μήτηρα Μητέρα”, “Γέννα”, “Μητρότητα”, “Ελκόμενη” κ.ά.ό.

Αντιθέτως, ο δης, η αναδυόμενη Αφροδίτη, η Αργώ, η Σπαρτιάτισσα Ελένη κι ο Ευρώτας χρησιμοποιούνται ως αναλλοίωτα μυθικά στοιχεία στην ποιητική σύνθεση *Λιβιδά* του ΠΡΑΤΙΚΑΚΗ, παρά την πρόθεση του ποιητή να δει με καινούργιο μάτι τα πράγματα και τη φύση, σε μια κοσμογένεση όπου τα πάντα εξαγνίζονται μέσα από την ερωτική μέθεξη με τη *Λιβιδά*, στο πρόσωπο της οποίας μυθοποιείται η αιώνια γυναίκα.

Γ.

Διάσημες ερωμένες, που τις ύμνησαν αρχαίοι ερωτικοί ποιητές, ανακαλούνται σαν σε κατάλογο στη συλλογή *Υπέρ των Μουσών* του Γ. ΚΑΡΑΒΑΣΙΑΗ:

“Αττικό απόγευμα κάποιου Μάη” - Απόγευμα κλειστό / και κυκλοδίδωκτο απ’ τον ήλιο [] κι ο ουρανός λαμπρός / αυτοπυρπολημένος. [] ... Κάπου αλλού, πολύ παλιά ... / η σάρκα κατακαίγεται ... απόγευμα ... / ακόμη ζουν την έκλυση της περασμένης νύχτας / κι η Μέλισσα, η Ροδόπη, η Ελπίδα / η Ροδόκλεια, η Μήτη, / σηκώνονται απ’ την Παλατινή Ανθολογία, / περνούν στο παραβατικό σου απόγευμα - η Αυλή εκκλησιάζεται στο δείλι - σ’ άλλα συμπλέγματα να ξανασιμίζουν [] σε θεία τρέλα, / σα σε τρύγο / στα παραλυτικά σου νεύματα / δομέστικε Ρουφίνε ...

(Ο Ρουφίνος, με 39 πάνω-κάτω ερωτικά επιγράμματα, που του αποδίδονται, πρωτοστατεί στην *Παλατινή Ανθολογία*- άγνωστος από άλλη πηγή). Αν, για την τελευταία αυτή αναφορά στον αρχαίο κόσμο, η αφορμή ήταν αναγνωστική ή βιβλιακή, η αναφορά του ίδιου ποιητή στη *“μικρή Ταναγραία... με το κορμί από χερνίτη λίθο”* ή στη Φιγάλεια και τον Ακρατοφόρο Διόνυσο φαίνεται πως έχει αρχαιολογική αφορμή (με την έννοια που δίνουμε σήμερα στον όρο αρχαιολογία).

Εξάλλου, με την ιστορική πραγματικότητα είναι γνωστό ότι σχετίζεται η μυστική υπηρεσία η λεγόμενη ‘κρυπτεία’ που, ως μέρος της στρατιωτικής τους εκπαίδευσης, αναλάμβαναν οι νεαροί Σπαρτιάτες, δηλαδή να βγαίνουν στην ύπαιθρο, να ενεδρεύουν και να σκοτώνουν τους πιο ανδρειωμένους από τους ειλώτες. “Κρυπτεία” -με αναφορά στο σύγχρονό μας κόσμο- είναι τίτλος ποιήματος του Βαγγέλη Κάσου (όπου διαβάζουμε και τους εξής στίχους : *...μας έχουν ληστέψει το αίμα / στις φλέβες μας τώρα κυλούν τα δάκρυα των ειλότων / τα όνειρα των σκοτωμένων*), αλλά το στοιχείο που παρουσιάζει ίσως μεγαλύτερο ενδιαφέρον για μας, είναι ότι ο ποιητής γράφει έχοντας υπόψη του προγενέστερη ομότιτλη και ομόθεμη ποιητική συλλογή του αλησμόνητου Δημήτρη Δούκαρη (ποιητή και διευθυντή του περιοδικού *Τομές* -εδώ τίθεται ένα θέμα άμεσων και έμμεσων πηγών, που κάποια άλλη στιγμή θα πρέπει να συζητήσουμε). ‘Έμμεσες, δηλαδή όχι απευθείας αρχαίες, είναι οι πηγές και σε ό,τι αφορά το πρόσωπο της μυθικής Ελένης, όπως εμφανίζεται στο έργο των νεότερων αυτών ποιητών.

Δ.

Θα κλείσω την εισήγησή μου με παραδείγματα παράθεσης αρχαιοελληνικών χωρίων -είτε αυτούσιων, δηλαδή στο πρωτότυπο, είτε μεταφρασμένων ή ελαφρά τροποποιημένων- που ενσωματώνονται ή, καλύτερα, μολιάζονται στα γραπτά των ποιητών που με απασχολούν, μ’ έναν τρόπο περισσότερο ή λιγότερο οργανικό και λειτουργικό (μια τεχνική που τους είναι γνωστή, δεδομένου ότι την εφάρμοσαν με επιτυχία και ποιητές των αμέσως προηγούμενων και των παλαιότερων γενεών -θυμίζω πρόχειρα: Σεφέρης, Καβάφης, και πάρα πολλοί άλλοι, δικοί μας και ξένοι).

Τα ερανίσματά τους προέρχονται, κατά κύριο λόγο, από τα ομηρικά έπη, τα αποσπάσματα των προσωκρατικών, τον Πλάτωνα, τους τραγικούς, τους λυρικούς, την Παλατινή Ανθολογία, και από ένα, μέχρι στιγμής, από τον Πίνδαρο και τα Ορφικά ποιήματα : Το αμφισβητούμενο, για παράδειγμα, ως προς τον τύπο του ομηρικό “υπέρ μόρον” ή “υπέρμορον / υπέρμορα” (υπερβαίνοντας τη μοίρα), καθώς και η γεμάτη άγχος και απελπι-

σία ερώτηση του Οδυσσέα προς την Κίρκη, που μόλις έχει διατάξει το ταξίδι στον Άδη: ³Ω Κίρκη, τίς γάρ τήν ὁδόν ἡγεμονεύσει; / εἰς Ἄϊδα' οὐ πῶς τις ἀφίκετο νηὶ μελαίνῃ αποτελεί την προμετωπίδα ποιητικής συλλογῆς με τίτλο *Ἡ πείρα του Θανάτου* (του ΦΩΣΤΙΕΡΗ). Σ' ἄλλη συλλογή, που επιγράφεται Σκοτεινός ρωτας, επιλέγεται ως προμετωπίδα (motto) η γεμάτη απελπισία επίκληση του σοφόκλειου Αίαντα προς τα σκοτάδια του δη, που τ' αποκαλεί "δικό του φως", να τον πάρουν για κάτικό τους : "ἴώ, / σκότος, / ἐμόν φάος, ἔρεβος ὦ φαεννότατον, ὦ εμοί, / ἔλεσθέ μ' οἰκήτορα ἔλεσθέ μ'". Πρόκειται και πάλι -θα ἔλεγε κανείς- για εξωτερική, απλώς υπαινικτική σχέση με τη θεματική των ποιημάτων αυτών των συλλογών.

Το "τερένας (τρυφερῆς) ἄνθος ὀπώρας" του Αλκαίου, που χρησιμοποιεῖ κάπου ως motto ο Ηλίας Κεφάλας, ενσωματώνεται ὕστερα μεταφρασμένο "άνθη του τρυφερού φθινόπωρου" ως στίχος στο ποίημα, αλλά του δανείζει και τον τίτλο (χωρίς ἄλλη ουσιαστικότερη σχέση με το θέμα). Ανάλογη τύχη επιφυλάσσεται και σε κάποιους στίχους του Καλλίμαχου (πάλι ως προμετωπίδα), αλλά το "ὄστέα δὲ / ψυχρῶ κλύζετ' ἐπ' αἰγιαλῶ" του λυρικού ποιητῆ Ξενοκρίτου του Ρόδιου δίνει σαφῶς την ιδέα του ποιήματος "Στην ἄκρη της θάλασσας":

Στην ἄκρη της θάλασσας περπάτησα / και δίστασα να θαλασσοπορήσω. / Γιατί στα βράχια / εκεί που τα φύκια ακινητούν για λίγο / τα ταραγμένα κύματα / εἶδα τα ξεπλυμένα ὀστά. / Τη μοῖρα του μέλλοντός μου αντίκρυσσα / να περιμένει / σαν ἄδειο γλειμμμένο κόκκαλο / στα φουσκαμένα ξύλα του ναυάγιου. / Κι ἐγὼ στο βάθος, κάτω / ἀπὸ τη μαυροφτέρουγη νύχτα / ἔνιωσα να προσορμίζει ἀργά / το νυχτωμένο βράχο / ο σκοτεινός βαρκάρης με τους οβολούς [κτλ.]

Καλύτερη τύχη φαίνεται πως ἔχουν κάποιες δόξες / δοξασίες ἢ γνώμες που αποδίδονται σε φιλοσόφους -π.χ. σε ποίημα με τίτλο "Ἡ δόξα του θανάτου" διαβάζουμε:

Ἦταν πρῶι ἠδονικό / ἀληθινὴ περίληψη ἐλληνιστικῶν χρόνων / σα γύρη λουλουδιῶν σκορπούσε γύρω / η κατάφαση κα-

θώς ο Επίκουρος [] που είχε διαλέξει για το μάθημά του / “ὁ θάνατος οὐδὲν πρὸς ἡμᾶς” / ξανά και ξανά ετόνιζε με επιμονή [] ὅτι ὅλα ἡ ἡδονὴ τα ὀρίζε / κι αν δεν μπορεί να μας κρατήσει στη ζωὴ / μας κρατάει στο θάνατο για πάντα.

Εἶναι ενδιαφέρον (και εννοῶ ὄχι μόνον ἀπὸ λογοτεχνικὴ ἀλλά και ἀπὸ φιλοσοφικὴ σκοπιὰ) ὁ τρόπος με τον ὁποῖον ὁ ΦΩΣΤΙΕΡΗΣ επιχειρεῖ ποιητικὰ ν’ ἀνασκευάσει -αλλοῦ κάποια ἀπὸ τα φιλοσοφικὰ δόγματα ἢ τα παράδοξα του Ζήνωνα, του Μέλισσου και των ἄλλων Ἐλεατικών, εἰδικότερα σε ὅ,τι ἀφορὰ την ἀνυπαρξία της κίνησης, της διαίρεσης και της πολλότητας, ἀφοῦ, ὅπως δίδασκαν, τὸ ὄν εἶναι ἓνα, ἐνιαῖο, συνεχές, ἀμετάβλητο, ἀναλλοίωτο, ἀκίνητο -κι ἀλλοῦ κάποιο ἀπὸ τα ἀντίθετα δόγματα του Ἡράκλειτου, ὅτι τα πάντα βρίσκονται σε συνεχὴ μεταβολὴ και κίνηση, ὅτι στο ρεύμα του ποταμοῦ (με τὸ ὁποῖο παρομοιάζονται τα πράγματα αὐτοῦ του κόσμου) δεν μπορεί να εἰσέλθει κανεὶς δύο φορές , ἢ ἴσως οὔτε και μία, ἀφοῦ, εὐσότου τὸ κάνει, τὸ ρεύμα ἔχει παρέλθει -κ.τ.ό. τσι, σε ποίημά του με τὸ χαρακτηριστικὸ τίτλο “Σάκος ἀπορημάτων” ἀρχίζει διατυπώνοντας τὴς ἀπορίες:

Γιατί δεν ἔχει ὁ χρόνος διαφυγές; / Τι γήπεδο για κάφρους εἶναι αὐτὸ που ὅλοι φρακάρουνε / σε μια πορτούλα πρὸς τὸ μέλλον; Ἡ ἐξοδος / κατάσπαρτη ἀπ’ τα πτώματα των ποδοπατημένων. Θύρα Εφτά. / Εικάζεται πως τὸ παιχνίδι παίζεται στις πύλες - τα υπόλοιπα / εἶναι μονάχα πρόσχημα / μια προκαταβολὴ της μάχης. (Τι ἀνάλογο / με τους μοιραίους ἐκδρομεῖς / στις ἐκατόμβες του γουήκ εντ;)

για να κλείσει, πιο κάτω, τὸ ποίημα διερωτώμενος:

Και τὸ ἀναγκαῖο της κίνησης; Εἰ διήρηται τὸ ἔόν, κινεῖται, / μας λείει ὁ Μέλισσος. Κινούμενον δὲ / οὐκ ἂν εἴη [δηλαδή τότε θα ἦταν Μη - εἶναι, μηδέν] / . Δεν τὸ κατάλαβα καλά. Εγὼ στο θάνατο / δεν πάω διαιρεμένος; Στην ἐξοδο και στο κλουβὶ διαιρεμένος [;] ἢ/ μὴν ἀπόλλυται ὁ κόσμος μετ’ ἐμοῦ; Λέτε να γίνε καμιά πλάκα / και ἀπερχόμενος / να πάρω κι ὄση αἰωνιότητα ἀπομένει; / Ἰδοῦ τὸ ἀπόρημα.

Σε άλλη σύνθεση, που την τιτλοφορεί “Ποτάμι ποίημα” γράφει, ανάμεσα σ’ άλλα:

Κάποιοι ξεχάσαν ένα βάζο με φωνήεντα στο ράφι / που θα το ‘φτανα. στερα έμαθα με φλούδες συλλαβών / να φτιάνω πλοία. Μικρά, όσο το δάχτυλο παιδιού / και τα ‘ριχνα μες στο νεράκι που έφευγε- / Τότε κατάλαβα: μονάχα ο χωρισμός / ενώνει τους ανθρώπους. (Τα υπόλοιπα / τα ξέρετε από άλλες διηγήσεις. Πως “πίσω δε γυρνάει” / πως “δὶς ἐμβῆναι τῷ αὐτῷ οὐκ ἔστιν” και τα όμοια. / Μας τα ‘παν, τα ξανάπαν, σαν το αυτονόητο / να είχε χρείαn ερμηνείας.) / Αλλά το ποίημα / είναι ποτάμι από δάκρυα ξένα. Παιδί που αντρώθηκε / συχνά το βλέπω να γυρνάει προς την πηγούλα του. / Κι όταν φουσκώνει / απ’ την πολλήn αγάπη, / πνίγει.

Τέλος, θα πρέπει να επισημανθεί ότι από ορισμένους ποιητές αυτής της γενιάς δεν λείπει κι αυτή η κάπως βαθύτερη εξοικείωση που αποκτά κανείς μεταφράζοντας ένα κείμενο. σο ξέρω, ο ΣΩΤΗΡΗΣ ΚΑΚΙΣΗΣ έχει μεταφράσει Σαπφώ και Αλκαίο, ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΡΒΕΡΗΣ “ ρνιθες” του Αριστοφάνη, “Σαμιά” και “Επιτρέποντες” του Μένανδρου και ο ΠΙΑΝΟΣ ΚΥΠΑΡΙΣΣΗΣ “Βάκχες” του Ευριπίδη.

Ε.

Αυτές δεν ήταν παρά μερικές (ελάχιστες ίσως, και μόνον ενδεικτικές) περιπτώσεις αρχαιογνωσίας, δημιουργικής θα μπορούσαμε να πούμε, των ποιητών που ανήκουν στις δύο - τρεις τελευταίες ποιητικές γενιές.

Έχουμε να κάνουμε όχι με ‘απηγήσεις’ απλώς ή ‘νύξεις’ αλλά με -όπως ήδη ονομάστηκαν στη βιβλιογραφία για την αρχαιογνωσία άλλων ποιητών- ‘ρητές’ ή ‘πρόδηλες αναφορές’ (χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι ποιητές φροντίζουν, πλην εξαρέσεων, να ονομάζουν ρητά την πηγή). Οι μυθολογικές αναφορές οφείλονται, κατά το πλείστον, στη γενικότερη παιδεία των ποιητών. Για τα παραθέματα, κι όταν αντλούνται απευθείας από τα πρωτότυπα, μπορούμε να εικάσουμε την επικουρική χρήση κάποιου ‘μεταφραστικού διάμεσου’, τη διαμεσολάβηση δηλαδή κάποιας νεοελληνικής ή ξενόγλωσσης μετάφρασης.

Σ' αυτή τη δεύτερη περίπτωση θα πρέπει να μιλάμε μάλλον για δάνεια παρά για επιδράσεις. Ενδέχεται, όμως, να μην εντοπίστηκε ακόμη η περίπτωση μιας βαθύτερης ή ουσιαστικότερης ή 'διά βίου' επαφής και συνομιλίας κάποιου εκπροσώπου αυτών των γενεών με κάποιον ή κάποιους από τους αρχαίους συγγραφείς -κάτι που επίσης συνέβαινε με ποιητές παλαιότερων γενεών.

Αλλά το θέμα απαιτεί διεξοδικότερη, σε μεγαλύτερη έκταση και βάθος, έρευνα. Μόνον τότε θα είμαστε σε θέση να κάνουμε και άλλους συσχετισμούς: ως πούμε, είναι απλή σύμπτωση ότι, εκτός απ' τον μηρο και τους τραγικούς, οι νεότεροι ποιητές, όπως και κάποιοι από προηγούμενες γενιές (σε μιαν από τις τελευταίες ποιητικές συλλογές, το Δυτικά της Λύπης, ο Ηράκλειτος είναι πανταχού παρών) δείχνουν ξεχωριστή προτίμηση για τους προσωκρατικούς ; -κτλ. κτλ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΖΗΡΑΣ, Αλέξης. Γενεαλογικά (για την Ποίηση και τους Ποιητές του '70), 1989: Ρόπτρον, 263 σσ.
- ΙΑΚΩΒ, Δανιήλ Ι. Η Αρχαιολογία του Οδυσσέα Ελύτη, 1983 : Πολύτυπο, 110 σσ.
- ΜΑΡΩΝΙΤΗΣ, Δημήτρης Ν. Κειμενοφιλικά, 1997: Κέδρος, 125 σσ.
- ΜΑΣΤΡΟΔΗΜΗΤΡΗΣ, Παναγιώτης Δ. "Αναφορά στους αρχαίους (Σταθμοί δημιουργικής αρχαιολογίας στη νεοελληνική ποίηση και φιλολογική σκέψη) " στα Ανάλεκτα Νεοελληνικής Φιλολογίας, 1995 : Νεφέλη, σσ. 17-79.
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ, Μιχάλης Γ. Σύγχρονη Ελληνική Λογοτεχνία, 1945-1980. (Μέρος Πρώτο: Ποίηση), 1986 : Πατάκης, 413 σσ.
- ΝΑΚΑΣ, Θανάσης. Η Γλώσσα της Σύγχρονης Ποίησης (Γενιά του ' 70), 1988: Τέθριπρον (εξαντλημένο) [= Γλωσσοφιλολογικά, Γ?, 1996, κεφ. 4, σσ. 180 - 218].
- ΟΜΑΔΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ (Θανάσης Νάκας, Αντρέας Μπελεζίνης, Αλίκη Τσοτσουρού, Άγγελος Αφρουδάκης, Κατερίνα Ράδου), "Το γλωσσικό φάσμα της νεοελληνικής ποίησης μετά τον πόλεμο" στα Πρακτικά του Συμποσίου Ποίησης (Νεοελληνική Μεταπολεμική Ποίηση, 1945-1985), 1987 : Γνώση, σσ. 97-213.
- ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ανδρέας. Επισημάνσεις (Αρχαιολογικά Δοκίμια), 1990 : χ.ε., 173 σσ.
- ΣΥΚΟΥΤΡΗΣ, Ιωάννης. " Η ελληνική αρχαιότητα και η μεταπολεμική πνευματική ζωή" στο Μελέτα και ρθρα, 1956 : Εκδόσεις του Αιγαίου, σσ. 516-30.
- ΒΕΑΤΟΝ, Roderick. Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία (Ποίηση και Πεζογραφία, 1821-1992) , 1996 : Νεφέλη, 457 σσ.

ΜΑΡΙΛΕΝΑ ΠΡΩΪΜΟΥ-ΕΡΗΝΑΚΗ

Ο Ελύτης και οι Αρχαίοι

Η εισήγηση αυτή δε φιλοδοξεί στο λίγο χρόνο που απαιτείται να επιχειρήσει την εξονυχιστική ανάλυση όλων των αναφορών αρχαίων συγγραφέων στα επιμέρους ποιήματα του Ελύτη. Η μελέτη άλλωστε αυτή έχει γίνει (Δ. Ιακώβ “Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη”), όμως ας σημειωθεί ότι έχουν καταγραφεί μόνο οι πρόδηλες αναφορές αρχαίων φιλοσόφων και ποιητών στο έργο του ποιητή (ποιητικό και δοκιμιακό) χωρίς αξιολογικό χαρακτήρα, τουλάχιστον ως προς τη βαθύτερη και διαρκέστερη επιρροή τους σ’ αυτόν.

Η πρόθεσή μας σήμερα θα ήταν να προχωρήσουμε στη διερεύνηση του θέματος ως ποιο βαθμό οι αρχαίοι είναι δυνατόν έως και να διαμόρφωσαν τον τρόπο που έβλεπε γενικότερα τα πράγματα ο Ελύτης.

Αυτό που ως τώρα έχει εντοπισθεί από την κριτική, είναι ότι η σχέση του ποιητή με τους αρχαίους δεν έπαιξε τόσο καθοριστικό ρόλο όσο σε άλλους ποιητές όπως π.χ. στο Σικελιανό². Αυτό ισχύει πράγματι αλλά μόνο για τις δύο πρώτες ποιητικές συλλογές του Ελύτη, όπου έχουμε πλήρη απουσία αρχαίων αναφορών.

Το γεγονός δεν είναι τυχαίο αν αναλογισθεί κανείς, την παρότρυνση των υπερρεαλισμού - βασικού παράγοντα επιρροής στον Ελύτη - για τη μη προβολή ενός κεντρικού μοτίβου έμπνευσης μέσα στο ποίημα, το οποίο η αρχαία αναφορά θα ενίσχυε. Δεν είναι όμως μόνο αυτό. Ο Ελύτης “αντέδρασε αρκετά συνειδητά”, όπως δήλωνε ο ίδιος³, απέναντι στη χρήση μορφών από τη μυθολογία και την ελληνική τραγωδία, κρατώντας “το μηχανισμό της μυθογένεσης, αλλά όχι και τις μορφές της μυθολογίας”. Αυτό έγινε παραδείγματος χάριν με την ιδέα της Αρετής, που δεν κατονομάζεται πάντα ευθέως αλλά παρουσιάζεται προσωποποιημένη μ’ ένα λιγνό κορίτσι.

Παρόμοια υπάρχει ένα πλήθος αναφορών στο έργο του Ελύτη, που δεν είναι εμφανείς αλλά έμμεσες, και που όμως σχετίζονται με τους αρχαίους. Δεν θα πρέπει βέβαια να θεωρηθεί ότι οι πρόδηλες αναφορές σε συγκεκριμένα χωρία είναι λίγες στο έργο του Ελύτη. Έχουν ανευρεθεί συνολικά 54 τον αριθμό στα ποιητικά έργα και 37 στα πεζά. Επομένως ο ποιητής όταν χρειάζεται, δεν κρατάει τη σχέση του με τους αρχαίους κρυφή. Όμως, όπως θα δειχθεί, οι έμμεσες αναφορές - αυτές δηλαδή που δεν είναι σε εισαγωγικά - είναι πολύ περισσότερες και αυτές επηρεάζουν τελικά την κοσμοθεωρία του.

Καταρχήν ο Ελύτης αισθάνεται μέλος μιας ενιαίας παράδοσης που διακονίζεται από τα αρχαία χρόνια με φορέα τη γλώσσα. Πράγματι ο ποιητής θεωρεί ότι πρόκειται για έναν και τον ίδιο πολιτισμό από την αρχαιότητα ως σήμερα, πράγμα που έχω την εντύπωση, ότι αποτελεί και ένα από τα αποδεικτέα ζητούμενα αυτού του συνεδρίου.

Θα παραθέσω σχετικά ένα μικρό απόσπασμα από το δοκίμιο του Ελύτη για το Ρωμανό το Μελωδό, το βυζαντινό υμνογράφο του βου αιώνα: *“ο Ρωμανός είναι ένας κρίκος ανοξείδωτος ανάμεσα σε δύο μεγάλες περιόδους ενός και του ίδιου πολιτισμού... Γιατί αυτός επέτυχε να διατηρήσει και να ανανεώσει τους εκφραστικούς πυρήνες που πρόβουν στο ήθος του ελληνικού λόγου”*²⁴.

Οι εκφραστικοί πυρήνες του ελληνικού λόγου είναι για τον Ελύτη ταυτόχρονα και οι φορείς του ελληνικού πολιτισμού. Η σημασία που δίνει στη γλώσσα ως συνδετικού κρίκου με την αρχαιότητα φαίνεται και από άλλο σημείο δοκιμίου. Οι εκφραστικοί της τρόπος μεταλαμπαδεύουν την ελληνική παράδοση μέσα στους αιώνες: *“Η παράδοση”* - γράφει - *“κρατιότανε... γερά σαν τρόπος εκφραστικός, αγκιστρωμένη από τη γλώσσα”*²⁵.

“Η αρραγής ενότητά μας” - πολυθρύλητο θέμα και ακόμη σήμερα ενίοτε αμφισβητούμενο - επιβεβαιώνεται για τον Ελύτη μέσω της γλώσσας και των μυστικών των νόμων.

Και πράγματι στο ίδιο δοκίμιο ο ποιητής επιβεβαιώνει τη συνέχεια του πολιτισμού μέσω από τους εκφραστικούς τρόπους του ελληνικού λόγου, αναγνωρίζοντας συγκεκριμένα στον αρχαίο ποιητή Ίβυκο την καινοτομία και την τόλμη σε εκφραστι-

κά μέσα, καθώς και την αρχιτεκτόνηση στον Πίνδαρο, αλλά και επιβεβαιώνοντας τα ίδια στοιχεία στον Ρωμανό το Μελωδό, αλλά και στους νεότερους, στον Κάλβο και στο Σολωμό.

Συγκεντρωτικά οι αναφορές των αρχαίων συγγραφέων στο έργο του Ελύτη, απαριθμούνται σε 28 συγγραφείς, φιλόσοφους και ποιητές, εκ των οποίων οι εξής 4 απαντώνται σ' ένα ποσοστό πάνω από 50% ως προς τη συχνότητα εμφανίσεως: *Ηράκλειτος* και *Πλάτωνας* από φιλοσόφους και *Όμηρος* και *Σαπφώ* από ποιητές. Το ποσοστικό αυτό κριτήριο είναι μια ένδειξη της γενικότερης σημασίας που έχουν για τον Ελύτη οι συγκεκριμένοι αυτοί αρχαίοι.

Αν λάβουμε όμως ως γνώμονα της σημερινής εισήγησης το κριτήριο της συνολικής επίδρασης στο έργο του Ελύτη - γιατί βέβαια η απλή καταγραφή των αναφορών, δεν θα οδηγούσε σε ουσιαστικά συμπεράσματα - τότε θα προκρίναμε τους 2 αρχαίους φιλοσόφους, δεδομένου ότι οι αναφορές σε ποιητές αφορούν σε ποικιλίες εικόνες και κοινούς τόπους ειδικού χαρακτήρα, μη δίνοντας τη δυνατότητα για συνολικότερη θεώρηση της σχέσης του Ελύτη με τους αρχαίους. Όπως άλλωστε έχει παρατηρηθεί - αλλά αυτό ισχύει για τις αναφορές στους ποιητές - στα ποιήματα τα αρχαία χωρία δεν αποτελούν τον κυρίως κορμό και το "ερμηνευτικό κλειδί"⁶, αλλά απλώς ενοφθαλμίζονται μέσα στο ποίημα.

Αντίθετα οι αρχαίοι φιλόσοφοι, οι Προσωκρατικοί, και κυρίως ο Ηράκλειτος, καθώς και οι Πλάτωνας και Πλωτίνος, όπως θα δειχθεί, επιδρούν συνολικά στην κοσμοθεωρία του, ακριβώς λόγω του φιλοσοφικού προσανατολισμού τους.

Η διερεύνηση της σχέσης τους με τον Ελύτη, αναδεικνύει δραστηρικά στοιχεία της αντίληψης του ποιητή για τη ζωή, όπως ο ίδιος τα εκθέτει καθαρά και με σαφήνεια, κυρίως στο δοκιμιακό του έργο, που θα αποτελέσει και τη βάση της διερεύνησής μας, σε αντιπαράθεση βέβαια πάντα με το ποιητικό.

Άλλωστε είναι γνωστό ότι στα αρχαία χρόνια τα όρια ανάμεσα στην ποίηση και τη φιλοσοφία δεν υπήρξαν στον ίδιο βαθμό ευδιάκριτα, όπως σήμερα. Οι αρχαίοι φιλόσοφοι εκφράζονταν μ' ένα ποιητικό τρόπο, (ας θυμηθούμε τις ποιητικές εικόνες και παραβολές του Πλάτωνα), χρησιμοδοτικό και λυρικό

(ο Ηράκλειτος για παράδειγμα), ενώ οι ποιητές, λυρικοί αλλά και τραγικοί κυρίως, εκφράζουν επίσης μια φιλοσοφική άποψη για τη ζωή. Και ο Ελύτης είναι, απ' την άλλη μια χαρακτηριστική περίπτωση ποιητή που αναμιγνύει τα είδη - *“μιλώ φιλοσοφία”*⁷ - αλλά και διατυπώνει φιλοσοφικές απόψεις στα ποιήματά του με το λυρικά χρησιμοδοτικό τρόπο του Ηράκλειτου. Ταυτόχρονα στα δοκίμια οι στοχαστικές του αναζητήσεις αποκαλύπτουν μια συμπαγή βιοθεωρία με σαφή φιλοσοφικό προβληματισμό.

Πρώτ' απ' όλα ο Ελύτης - όπως αποκαλύπτεται από τη μελέτη του δοκιμακού του έργου - είναι και στον ίδιο τον τρόπο σύλληψης των πραγμάτων διαλεκτικός, με την έννοια της αναγωγής των επιμέρους φαινομένων σε σταθερές και αιώνιες αρχές, όπως ακριβώς οι Προσωκρατικοί και ο Πλάτωνας. Κι αυτό γιατί όλο του το έργο ανάγεται σε συγκεκριμένες σταθερές που αποτελούν κατά κάποιο τρόπο *“τη ραχοκοκκαλιά του”* και το διέπουν στο βάθος ως θεωρητικές αρχές.

Ανάμεσα σ' αυτές τις θεωρητικές αρχές προκρίνονται χρονικά οι υπερρεαλιστικές, αλλά ιδιαίτερα - κι αυτό είναι που ενδιαφέρει εδώ - αυτά τα υπερρεαλιστικά στοιχεία συμπίπτουν συχνά με θεωρήσεις των Προσωκρατικών φιλοσόφων. Δεν είναι κάτι καινούργιο αυτό, η σχέση δηλαδή των Προσωκρατικών με τον υπερρεαλισμό, αρκεί να θυμηθεί κανείς ότι το 1934 ο Βρέτον χαρακτήριζε τον Ηράκλειτο *“σουρρεαλιστή στη διαλεκτική”*⁸. Πράγματι η αντίληψη των Προσωκρατικών και κυρίως του Ηράκλειτου για τη θεώρηση της ζωής ως ενός αέναου γίγνεσθαι αλλά και η πεποίθηση ότι παρά την μεταλλαγή, υπάρχει ένα σταθερό σημείο όπου τα αντίθετα συναιρούνται, είναι ακριβώς αντιλήψεις που υιοθετούνται και από τον υπερρεαλισμό.

Τη διάσταση ανάμεσα στη φαινομενικότητα και τη βαθύτερη ουσία του κόσμου επισημαίνει και ο Ελύτης όταν γράφει ότι *“η κριτική της φαινομενολογίας γίνεται στα χρόνια μας όπως και στα χρόνια του Ηράκλειτου του Δημόκριτου ή του Αναξαγόρα”*⁹.

Παρόμοια: *“Ο Υπερρεαλισμός είναι ένα πνεύμα που πιστεύει στη ζωή πιστεύει στην αδιάκοπη μεταμόρφωση της ζωής μέσα*

στην ίδια της την αιωνιότητα... Από την άποψη αυτή και σαν γενική θεωρία, μπορούμε να πούμε ότι βρίσκεται πολύ κοντά στο πνεύμα των Προσωκρατικών της Ιωνίας, γι' αυτό και δίνει σημασία ιδιαίτερη στα έργα της προκλασικής ελληνικής εποχής που της χαρακτηρίζει φυσιοκρατική διάθεση και αδιάκοπη τάση για τη μεταβολή"¹⁰.

Η τάση των Προσωκρατικών για μεταβολή πάνω στην πραγματικότητα διοχετεύεται στην ανάλογη ροπή των υπερρεαλιστών για μεταμορφωτική επέμβαση. Η φυσιοκρατική τους διάθεση συνταιριαζόμενη με την παρότρυνση του υπερρεαλισμού για επικέντρωση στον κόσμο των αισθήσεων στρέφουν το νέο Ελύτη προς μια εκ νέου ανακάλυψη της φυσικής ομορφιάς της Ελλάδας, και μάλιστα των τοπίων που άνθισε κάποτε η σκέψη των προσωκρατικών και η λυρική ποίηση της Σαπφώς - την οποία ιδιαίτερα άλλωστε αγάπησε ο Ελύτης. Και εννοώ βέβαια τη Μυτιλήνη, που την επισκέπτεται με τον Ανδρέα Εμπειρίκο την ίδια χρονιά που ανακαλύπτει και τον υπερρεαλισμό (1935) και διαπιστώνει χαρακτηριστικά γι' αυτή τη φύση: *"Μου την είχαν οι πρόγονοι μου κληρονομήσει και κυκλοφορούσε στο αίμα μου"*¹¹.

Για τον Ελύτη επίσης η μυστηριακή εκείνη φωνή, που σύμφωνα με τον υπερρεαλισμό αποκαλύπτει μια εννοησιακή και θαυμαστή διάθεση του κόσμου, είναι ίδια στην ουσία της με τη φωνή του Ηράκλειτου - το ίδιο χρησιμοδοτική και αποκαλυπτική. Ακόμη η υπερρεαλιστική πίστη στην ύπαρξη ενός σημείου όπου οι αντιθέσεις συμφιλιώνονται - το οποίο και ο Ελύτης ενσπνρνίζεται - συμπίπτει με το πνεύμα των Προσωκρατικών, όπου τ' αντίθετα σ' ένα βαθύτερο επίπεδο συμπιπτον, γεννώντας αρμονία από τη *"διχόνοια"* - μία *"παλίντροπον αρμονία"* κατά τον Ηράκλειτο ή ακόμη τη *"συνεκτική αρμονία"* των Πυθαγορείων. Έτσι θα ήταν δυνατό να ισχυριστεί κανείς ότι ο Ελύτης ανακαλύπτει ξανά τους Προσωκρατικούς μέσω του υπερρεαλισμού. Μια ενδεχόμενη εξήγηση μάλιστα της απήχησής που είχε ο τελευταίος στο νεαρό ποιητή είναι ότι, παρά το ότι υπήρξε ένα ξενόφερτο κίνημα, βρήκε σ' αυτόν κάτι οικείο και ελληνικό.

“Από την εποχή του Ηράκλειτου δεν έσβησε ποτέ η συνείδηση της διαμάχης ανάμεσα στη συντήρηση και τη μεταβολή...”¹² γράφει. Η μεταβολή στον Ελύτη εκφράστηκε με την αδιάκοπη μεταμόρφωση της φύσης, ενώ το σταθερό, αναλλοίωτο στοιχείο παίρνει την έννοια της ανίχνευσης μιας δυνατότητας αιωνιότητας και πάλι στη φύση, που ταυτίζεται μ’ ένα αίσθημα προσωπικής αθανασίας - ιδιαίτερα σε στίχους της πρώτης του ποιητικής συλλογής, τους Προσανατολισμούς. Στην ίδια συλλογή - όπως και στα δοκίμια άλλωστε - ο Ελύτης αναφέρεται συχνά σε μία καίρια στιγμή, όπου όλες οι παραπάνω εκδηλώσεις συνυπάρχουν και συνήθως συνδυάζονται με την προβολή μιας καθαρής ποιητικής εικόνας, που δίνει μια άλλη διάσταση του κόσμου, σύμφωνα πάντα με τα κελεύσματα του υπερρεαλισμού.

Είναι χαρακτηριστικό ότι το θέμα αυτό της υπερρεαλιστικής εικόνας, που αποτελούσε πάντα πρωταρχικής σημασίας μονάδα και πυρήνα των ποιημάτων του Ελύτη, ο ίδιος εξηγεί ότι το συνάντησε στην αρχαία γραμματεία, όπως παραδίδεται από το Γρηγόριο Παλαμά:

“*Το της ψυχής φανταστικόν*” έγραφε ένας ιεράρχης μας, ο Θεσσαλονίκης Γρηγόριος, “*εκ των αισθήσεων ούν προσοικειούμενον ουκ αυτάς τας αισθήσεις αλλά τας εν αυτώ ως έφημεν εικόνας ... ορατά τε καθιστών εαυτώ άπαντα...Η φράση αυτή*”, αποκαλύπτει ο Ελύτης, “*μου χρησίμεψε ως γέφυρα για να περάσω στο κεφάλαιο της υπερπραγματικής εικόνας*”¹³.

Η ιδέα αυτή του Γρηγορίου, για μια άλλη εικόνα, αυτή της φαντασίας, που όμως δίνει μια καθαρότερη όψη της πραγματικότητας, ανάγει την καταγωγή της στον Πλάτωνα και τον Πλωτίνο, για τον οποίο ο κόσμος των αισθήσεων είναι “*εικόν*” του νοητού, όταν έχει φτάσει σ’ ένα βαθμό τελειότητας και έχει απαλλαγθεί από τ’ απατηλά στοιχεία της ύλης. Αν λάβουμε υπόψη τη σημασία της εικόνας στο έργο του Ελύτη, η οποία έχει την έννοια της μεταρσίωσης της βαθύτερης αλήθειας κάθε αισθητής μορφής, έχουμε ένα ακόμη στοιχείο για την επιρροή των αρχαίων στην όλη κοσμοθεώρησή του.

Σχετικό με το θέμα της καθαρής ποιητικής εικόνας είναι και ένα άλλο προσφιλές μοτίβο του Ελύτη, “*το είδωλο του κόσμου*”, και συσχετίζεται μ’ ένα είδος διαύγειας, που επιτρέπει

στα μικρά και τα μεγάλα γεγονότα του βίου να παίρνουν τις σωστές τους διαστάσεις, “*σάμπως*”, - όπως γράφει - “*ένας ισχυρός φακός που παραμορφώνοντας την όψη των πραγμάτων, να σταμάτησε άξαφνα στην προπευμένη θέση και να ‘δείξε τα είδωλα καθαρά και ξάστερα*”¹⁴. Είναι γνωστό ότι επίσης στον Πλάτωνα καθετί αισθητό νοείται ως θολός αντικατοπτρισμός - “*είδωλον*” - του κόσμου των ιδεών.

Η βασικότερη ίσως από τις συμφιλιώσεις των αντιθέσεων που επεδίωξε ο Ελύτης κάτω από την παρότρυνση του υπερρεαλισμού, είναι αυτή της προσέγγισης του εξωτερικού με τον εσωτερικό κόσμο, μέσω των αναλογιών τους, της πεποίθησης δηλαδή ότι κάθε τι αισθητό, απτό έχει την ανταπόκρισή του, το ανάλογό του σε μια εσωτερική, ψυχική κατάσταση. Ο Ελύτης εφευρίσκει ένα ολόκληρο σύστημα “πολλαπλής αναγωγής” από την εξωτερική στην εσωτερική πραγματικότητα, με το οποίο επιτυγχάνεται, όπως έγραφε, “*η ανατροπή του φαινομενολογικού καθεστώτος σε όφελος της βαθύτερης αλήθειας του ανθρώπινου πνεύματος*”¹⁵. Η αντίληψη αυτή είναι ανάλογη με την αντίχρηση από τους Προσωκρατικούς της βαθύτερης αρχής και αλήθειας του κόσμου.

Όμως θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο όρος “*αναλογίες*” υπάρχει και στον Πλάτωνα και Πλωτίνο. Στον Πλάτωνα κάθε τι γεννιέται από τις ιδέες και την αλήθεια του νοητού κόσμου ως “*ανάλογόν*” του και η σχέση των δύο κόσμων θεωρείται “*αναλογία*”.

Παρενθετικά αναφέρω εδώ ότι η γνωριμία του Ελύτη με την πλατωνική θεωρία ανάγεται στην περίοδο των σπουδών του στη Νομική, όταν με καθηγητή τον εμπνευσμένο μελετητή του μεγάλου φιλοσόφου, τον Ιωάννη Θεοδωρακόπουλο, μια ομάδα φοιτητών, ανάμεσά τους και ο νεαρός ποιητής, ιδρύει την - με το εύγλωττο όνομα - “*Ιδεοκρατική Φιλοσοφική Ομάδα του Πανεπιστημίου Αθηνών*” με πρωτοστάτη το φίλο του Ελύτη, Γ. Σαραντάρη - υποψιασμένο ήδη στις “*Πλατωνικές Ουσίες*”¹⁶. Ανακαλύπτει όμως τον Πλάτωνα και στο Παρίσι, το 1948, όταν, όπως γράφει “*Κλείστηκα στο μικρό μου δωμάτιο και άρχισα... να διαβάζω Πλάτωνα*”¹⁷ σε πείσμα όλων των δυτικότερων στοιχείων που τον περιτριγύριζαν.

Ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο στην ελυτική μυθολογία είναι βέβαια και το φως. Ευθύς εξαρχής θα πρέπει να ειπωθεί ότι, αν και το φως με την εξαιρετική ένταση και ποιότητά του αποτελεί ένα εξαιρετικά δραστικό χαρακτηριστικό της ελληνικής φύσης, δεν παίρνει τη θέση που έχει στο έργο του Ελύτη μόνο με τη φαινομενική του διάσταση, αυτή του ηλιακού φωτός. Προσπορίζεται και μια υπερβατική διάσταση, αυτή που έκανε το φως να είναι ανέκαθεν *“θηρσκευτικόν σύμβολον”* και *“εκδηλώσις και παρουσία του θείου”*¹⁸.

Είναι γνωστό το χαρακτηριστικό χωρίο του Ευαγγελίου: *“Εγώ ειμί το φως”*, όπου ο Θεός κατ’ ουσίαν εξισώνεται με το φως. Ίσως αυτό, που δεν είναι τόσο γνωστό, είναι ότι η αντίληψη αυτή έχει περάσει στη χριστιανική θεολογία μέσω του Πλάτωνα και του Πλωτίνου. Γιατί η υπέρτατη ιδέα του αγαθού, το όν στην καθαρά του μορφή από την οποία γεννιέται κάθε τι αισθητό, είναι ταυτόχρονα *“του όντος το φανότατον”*¹⁹ για τον Πλάτωνα. Η ίδια ιδέα είναι που κάνει τον Ελύτη να παραφράζει το γνωστό *“Εν αρχή ήν ο Λόγος”* του Ευαγγελίου στη φράση: *“Στην αρχή το φως”*²⁰, ταυτίζοντας μ’ αυτόν τον τρόπο τα δύο, Λόγο και Φως. Στην εικόνα του σπηλαίου στην Πολιτεία είναι χαρακτηριστικό ότι η στροφή της ψυχής από το σκότος των σκιών προς το φέγγος του νοητού κόσμου επιφέρει στον άνθρωπο την καθαρή θεώρηση του κόσμου και το φωτισμό της ανθρώπινης συνείδησης. Ανάλογα ο Ελύτης γράφει: *“Βοηθώντας να φέρουμε το φως στην επιφάνεια και μόνο με αυτό, ερχόμαστε σε αρμονία με την ύπαρξη που πληροί τον προορισμό της”*²¹. Στον Πλωτίνιο επίσης, το φως θεωρείται η αιώνια πηγή, η απαρχή του κόσμου, μετέχει των μεμερισμένων, ανάλογα με την επιτηδειότητά τους σ’ αυτή τη συμμετοχή. Και ο Ελύτης: *“Το φως, λέω το φως, που για να χυθεί άπλετα εντός μας - φτάνει για να μας φέρει με σίγουρα βήματα λίγο πιο κοντά στην αιώνια πηγή”*²². Μ’ αυτόν τον τρόπο ερμηνεύεται το γεγονός ότι το φως, σε όλες του τις εκδηλώσεις του ελυτικού τοπίου, από τους Προσανατολισμούς ως τις τελευταίες συλλογές, έχει την ιδιότητα να μεταμορφώνει, να πνευματοποιεί και να εξαιλώνει το τοπίο, αποκαλύπτοντας τη βαθύτερή του αλήθεια αλλά και τη μεταφυσική του διάσταση. Είναι το σημείο συμψηφισμού

των άλλων εκδηλώσεων του παραλλαγμένου τοπίου αλλά και ταυτόχρονα ο μοχλός, που επιταχύνει αυτή τη διαδικασία, καθιστώντας το φως κεντρικό σημείο στην κοσμοθεώρηση του Ελύτη.

Κατά τη δεύτερη περίοδο, του έργου του Ελύτη, δηλαδή στο διάστημα μετά τον πόλεμο μέχρι την έκδοση του *Άξιον Εστί* και των *Τύψεων* (1959), γίνεται πιο ευδιάκριτη η επανασύνδεση του ποιητή με την ελληνική φιλοσοφική παράδοση. Ο Ελύτης στρέφεται σαφέστερα στην πλατωνική φιλοσοφία, κι ένας λόγος που συμβαίνει αυτό, είναι το γενικότερο ενδιαφέρον του για την ελληνική παράδοση. Τότε είναι που ανακαλύπτει τη γλώσσα και το περιεχόμενο των πλατωνικών διαλόγων που τον κάνουν να διαπιστώνει: “*Έχω στο αίμα μου τον Πλάτωνα*”²³. Αισθάνεται μια συγγένεια διαισθητική με το μεγάλο φιλόσοφο, που του δίνει ταυτόχρονα το αίσθημα της ελληνικής ταυτότητας -“*οργανικά Έλληνας*”²⁴ νιώθει γι’ αυτό, όπως γράφει. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε ότι τα χρόνια αυτά υπάρχει μια γενικότερη τάση ιχνηλάτισης της ουσίας της ελληνικότητας από τη γενιά του ‘30. Είναι χαρακτηριστικό ότι η αναφορά των ακρογωνιαίων λίθων της πλατωνικής θεωρίας της Νόησης και της Ιδέας ως θεωρητικών βάσεων για τη σύλληψη της πραγματικότητας, αποτελεί μείζον θέμα στους στοχασμούς και στην ποίηση του Ελύτη της περιόδου. Ακόμα και ο υπερρεαλισμός εμβολιάζεται στην συνείδησή του, με στοιχεία βουλητικά και συντίθεται με τ’ αρχαιοελληνικά στοιχεία του λόγου και του μέτρου. Όπως δήλωνε: “*Μήπως κάποιος θα μπορούσε να συλλάβει ένα νέο κλασικισμό μέσα στο πνεύμα του υπερρεαλισμού;*”²⁵.

Πρόκειται για μια τάση συνδυασμού της υπερρεαλιστικής επικέντρωσης στις αισθήσεις με την πλατωνική νόηση, που στο επίπεδο της τέχνης ο ποιητής τη βλέπει ως μια σύνθεση νοητού και φυσικού, ως μια ισορρόπηση της ιδέας με την αίσθηση, που είναι γι’ αυτόν μια ουσιαστικά ελληνική αξία από τ’ αρχαία χρόνια μέχρι σήμερα, και που συναντάται επίσης υλοποιημένη στη φύση και λαϊκή τέχνη του νεότερου ελληνισμού.

Ο Ελύτης την ίδια περίοδο, διαμορφώνοντας μια αισθητική θεωρία για την τέχνη, ανάγει τα καλλιτεχνικά έργα σε νοητι-

κές αρχές, ανάμεσα στις οποίες είναι και η “*γεωμετρία που καταφρονέσαμε στον Πλάτωνα*”²⁶, ιδέα με την οποία προσεγγίζει τις σύγχρονες κυβιστικές τάσεις για την τέχνη. Σημειώνω εδώ ότι τη σχέση της μοντέρνας τέχνης με την πλατωνική νόηση, είχαν εντοπίσει και άλλοι μελετητές ή ζωγράφοι, σύγχρονοι του Ελύτη, όπως οι Παπανούτσος και Χατζηκυριάκος-Γκίκας.

Η ενότητα, όπως συλλαμβάνεται αυτή τη φορά και επιδιώκεται στα θεωρητικά γραπτά του Ελύτη αλλά και στον ενοποιημένο κόσμο του *Άξιον Εστί*, έχει την έννοια της επαναφοράς σ’ έναν ιδεατό πλατωνικό κόσμο, προκρίνοντας ιδανικές μονάδες στις οποίες ανάγεται κάθε πολλαπλότητα του κόσμου. Γι’ αυτό και ο Ελύτης αναζητά την “*ύψιστη ενότητα*”, αυτή που “*συνθέτει όλα τα στοιχεία της ζωής σε μια μονάδα πρότυπη και καθαρή*”²⁷, όπως γράφει.

Η ενότητα επίσης με την έννοια της πλωτικής Ένωσης με το Έν παραπέμπει στην οντολογική ένωση του ανθρώπου με το Θεό, που φαίνεται να επιτυγχάνεται μέσω της ταύτισης του υποκειμένου με τον κόσμο, στο *Άξιον Εστί*: Η ταύτιση του *Αιέν* με το *Νύν*, του μεγάλου με το μικρόκοσμο στο *Άξιον Εστί*, παραπέμπει στην πλατωνική θεώρηση της ανάμιξης του υλικού με το αδιαίρετο και την τελική ταύτισή τους, που θα φέρει και την αποκατάσταση του κόσμου.

Τέλος, η ίδια η έννοια της καθαρότητας, που για τον Ελύτη σηματοδοτεί τη δυνατότητα της θέασης μιας αλήθειας υπερασθητής, και αποτελεί “*ό,τι πάσχισα να επιτύχω*”²⁸, όπως δήλωνε, σχετίζεται με τους αρχαίους φιλοσόφους. Ως γενικότερος προσανατολισμός η επίτευξη της καθαρότητας έχει ένα στοιχείο ιδεαλιστικό και πλατωνικό, όμως και ως ορολογία απαντάται σ’ ένα περίφημο απόσπασμα από τον πλατωνικό διάλογο *Φαίδωνα*, που παραθέτει αυτούσιο ο Ελύτης στα δοκίμιά του, όχι βέβαια για τυχαίους λόγους. Τη γη που οραματιζόταν ο Πλάτωνας ως τη γη του επέκεινα και ως τη μόνη αληθινή πραγματικότητα της ζωής, την ονόμαζε “*καθαράν γήν*” και την τοποθετούσε στον ουρανό, “*εν καθάρῳ... τῷ ουρανῷ*”²⁹, όπως σημειώνει ο Ελύτης.

Είναι γεγονός ότι ο Πλάτωνας από τους αρχαίους Έλληνες στοχαστές είναι αυτός που σημάδεψε περισσότερο τον ποιητή.

Κι αυτό γιατί ο Ελύτης αναζήτησε τη φιλοσοφική απάντηση στο αίνιγμα της ζωής μέσα από τον εντοπισμό της ουσίας αλλά και της συνέχειας του ελληνικού πνεύματος. Επαλήθευσε μάλιστα σχεδόν ενστικτωδώς στον ίδιο του τον εαυτό, τη συνέχεια του ελληνικού τρόπου σκέπτεσθαι και ταυτόχρονα αποδείκνυε ότι οι πιο μοντέρνες για την εποχή του ευρωπαϊκές αντιλήψεις για την τέχνη και τη ζωή, αποτελούν και στοιχεία της ελληνικής παράδοσης. Αυτός άλλωστε ήταν κι ένας λόγος που ο Ελύτης πίστευε ότι οι ελληνικές αξίες “*μπορούν παντού να εμπλουτίζουν τα παγκόσμια πνεύματα*”³⁰. όπως δήλωνε.

Και σίγουρα μια όψη της ουσίας της ελληνικότητας είναι η αρχαία παράδοση, που μέσα από τη σκέψη του Ελύτη, πρόβαλε ξανά με τη διαχρονικότητα αλλά και την καθολικότητα της ουσίας της.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Δ. Ιακώβ, Η Αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη, Πολύτυπο, Αθήνα 1982.
2. Βλ. οπ. π., σ. 79.
3. Βλ. Iv Ivask, “Αναλογίες φωτός”, Οδυσσέας Ελύτης, Αθήνα, Ακμων, 1979, σ. 195.
4. Ο. Ελύτη “Ρομανός ο Μελωδός”, Εν Λευκά, Ίκαρος, 1992, Αθήνα, σ. 56.
5. Π. π., σ. 35.
6. Δ. Ιακώβ, Η Αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη, σ. 79.
7. Ο. Ελύτης, Τρία Ποιήματα με Σημεία Ευκαιρίας, Ίκαρος, 1982, σ. 15.
8. Δ. Ιακώβ, Η Αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη, σ. 49.
9. Ο. Ελύτη, Ανοιχτά Χαρτιά, Ίκαρος, Αθήνα, 1982, σ. 412
10. Οπ. π., σ. 368-8.
11. Οπ. π., σ. 257
12. Οπ. π., σ. 95.
13. Οπ. π., σ. 135.
14. “Η Τέχνη και η Εποχή”, Νέα Εστία, τ. 38, Κολλάρος, Αθήνα 1945, σ. 1208.
15. Iv. Ivask, “Αναλογίες φωτός”, σ. 69-70.
16. Ο. Ελύτη, Ανοιχτά χαρτιά, σ. 250.
17. Οπ. π., σ. 316-317.
18. Δ. Κούτρα, Η ουσία του φωτός εις την αισθητικήν του Πλωτίνου, Παν/μιο Αθηνών, 1968, σ. 23.
19. Πλάτωνας, Πολιτεία, Ζ, VII, 518c, 18-d .
20. Ο. Ελύτη, Άξιον Εστί, Ίκαρος, 1989, σ. 13.

21. Ο. Ελύτη, *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 467.
22. *Οπ. π.*, σ. 98.
- 23, 24. Ο. Ελύτη, *Εν Λευκώ*, Ίκαρος, Αθήνα, 1992, σ. 205.
25. Ιν. Ιβασκ, “Αναλογίες φωτός”, σ. 200.
26. Ο. Ελύτη, *Μικρός Ναυτίλος*, Αθήνα, Ίκαρος, 1985, σ. 121.
27. Ο. Ελύτη, *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 464-465.
28. Ιν. Ιβασκ, “Αναλογίες φωτός”, σ. 202.
29. Ο. Ελύτη, *Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 320.
30. Ιν. Ιβασκ, “Αναλογίες φωτός”, σ. 189.

ΤΖΙΝΑ ΚΑΛΟΓΗΡΟΥ

Η Επιστροφή της Περσεφόνης: η παρουσία του αρχαίου μύθου στη σύνθεση. Ο “Σκοινοβάτης και η Σελήνη” του Γιάννη Ρίτσου

Η ευρηματική αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας αποτελεί ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της σύγχρονης λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας. Πολλοί καλλιτέχνες των αισθητικών ρευμάτων της πρωτοπορίας χρησιμοποίησαν το μύθο ως κύρια πηγή έμπνευσης και έδωσαν νέες ερμηνείες των ελληνικών μύθων βαθύτατα επηρεασμένοι από το ρηξικέλευθο πνευμα, τις επιστημονικές και υπαρξιακές αναζητήσεις της εποχής τους. Σ’ αυτές τις νέες αναγνώσεις των μύθων συνέβαλαν αποφασιστικά άλλες επιστήμες όπως η ψυχανάλυση του Freud και οι θρησκευολογικές έρευνες του Frazer (*The Golden Bough*) για την επιβίωση των αρχαϊκών μύθων στις θρησκείες διαφόρων λαών. Στα έργα της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας οι μυθικοί ήρωες γίνονται σύμβολα των σύγχρονων ή διαχρονικών περιπετειών του ανθρώπου, των σκοτεινών και ανεξερεύνητων δυνάμεων της ανθρώπινης ψυχής.

Η ενασχόληση του Γιάννη Ρίτσου με τον αρχαίο μύθο, που ξεκινά από την *Εαρινή Συμφωνία* (1937-38) και το *Εμβατήριο του Ωκεανού* (1939-40),¹ διαφαίνεται σε ολόκληρο το έργο του. Βέβαια, η πιο ολοκληρωμένη και συστηματική αξιοποίηση του αρχαιομυθικού υλικού γίνεται στους θεατρόμορφους μονολόγους της *Τέταρτης Διάστασης* (πρώτη έκδοση το 1972) καθώς και στα ολιγόστιχα ποιήματα των *Μαρτυριών-Δεύτερη Σειρά* (1964-65) και των *Επαναλήψεων* (1968-69). Στην παρούσα εργασία θα ανιχνεύσουμε την παρουσία του αρχαίου μύθου, προτείνοντας ταυτόχρονα μια ανάγνωση της εκτενούς ποιητικής σύνθεσης του Γιάννη Ρίτσου “*Ο Σκοινοβάτης και η Σελήνη*” (1982) που εντάχθηκε στον τόμο των *Επινικίων*.

Με την έκδοση του τόμου των *Επινικίων* το 1984, ο Κέδρος θέλησε να τιμήσει τα εβδομηνταπεντάχρονα του Ρίτσου και τη συμπλήρωση πενήντα χρόνων ποιητικής παρουσίας (1934-1984).²

Οι έξι ποιητικές συνθέσεις που περιέχονται στον τόμο “*Διαφάνεια*” 1977-78, “*Φρυκτωριά*” 1978-79, “*Εντευκτήριο*” 1979-81, “*Ευδιόμετρο*” 1980-81, “*Ο Σκοινοβάτης και η Σελήνη*” 1982, “*Αγιασθήτω*” 1983, αποτελούσαν για τον ποιητή συνέχεια και κορύφωση του *Γίνεσθαι*, μια ενότητα που σκόπευε να εκδώσει κάποια στιγμή ως *Γίνεσθαι II*. Όταν ο Κέδρος του προτείνει μια αυτοτελή τιμητική εκδοχή, αποφασίζει την αλλαγή του τίτλου. *Επινίκια* ήταν ο αρχικός τίτλος του ποιήματος που έκλεινε την ενότητα και που τελικά ονομάστηκε *Αγιασθήτω*.³

Χρειάζεται οπωσδήποτε διεξοδική μελέτη για να επισημανθούν οι ομοιότητες αλλά και οι διαφορές μεταξύ των ποιητικών τόμων *Γίνεσθαι* και *Επινίκια*. Είναι αλήθεια, σύμφωνα άλλωστε και με την παραπάνω άποψη του ποιητή, ότι το *Γίνεσθαι*, με συνθέσεις γραμμένες μεταξύ 1970-77, ανοίγει το δρόμο για τα *Επινίκια*. Θα βρούμε αρκετούς θεματικούς πυρήνες κοινούς και στους δύο τόμους: την κυριαρχική-λυτρωτική παρουσία του έρωτα, τη διαλεκτική ένωση έρωτα και θανάτου, την παράλλαξη αρχαιοελληνικών μύθων κ.ά. Επίσης, οι διακοπές της νοηματικής αλληλουχίας, οι συνειρμικές συσχετίσεις, οι συχνές χωροχρονικές μετατοπίσεις, είναι στοιχεία που προσδίδουν στα ποιήματα ορμητικό χαρακτήρα. Ο στίχος επιμηκύνεται, οι συνθέσεις αποτελούνται από ποιητικές παραγραφές και ευρύτερες ενότητες με χαλαρή έως ελάχιστη νοηματική σύνδεση. Τόσο στο *Γίνεσθαι* όσο και στα *Επινίκια* και σε αντίθεση με την *Τέταρτη Διάσταση* ο λόγος του ποιητή είναι λιγότερο αναλυτικός, απαλλαγμένος από τον “ψυχολογισμό” και τις εκτενείς παρεκβάσεις. Ο ποιητής εκθέτει τις απόψεις του όχι μέσα από τους στοχασμούς, τις μνημονικές αναδρομές και την εξομολόγηση ορισμένων προσώπων αλλά με άμεση και συγκεκριμένη αναφορά σε πρόσωπα, αντικείμενα, καθημερινές καταστάσεις.

Οι περισσότερες συνθέσεις του *Γίνεσθαι* εκτυλίσσονται σε μια ζοφερή, εφιαλτική ατμόσφαιρα και παραπέμπουν στα γεγονότα της επταετίας 1967-74, στην εξέγερση του Πολυτεχνείου κλπ. Όμως, από το “*Τερατώδες Αριστούργημα*” (1977), τελευταία σύνθεση στον τόμο του *Γίνεσθαι* και πέρα, δηλαδή στα *Επινίκια* και στην εννεαλογία των πεζών με τίτλο *Εικονοστάσιο Ανωνύμων Αγίων* (εκδίδεται μεταξύ 1982-1986), ιδίως από το

Τι παράξενα πράγματα (1983) κ.έ., ο ποιητής επιδίδεται σε μια πανοραμική αναβίωση της ζωής και του έργου του, σε μια αυτοειρωνική και παιγνιώδη “αυτοβιογράφιση”, σ’ έναν ευρύτατο αυτολογισμό που αφορά τη ζωή και την ποιητική προσφορά του. Στα έργα αυτά κυριαρχεί, επίσης, η εξύμνηση του έρωτα, του ανθρώπινου σώματος και των αισθησιακών απολαύσεων της ζωής καθώς και η δοξολόγηση της Επανάστασης, της συντροφικότητας και της παγκόσμιας ειρήνης.⁴

Ο Σκοινοβάτης και η Σελήνη αρθρώνεται σε εννέα ενότητες (τον αγαπημένο αριθμό⁵ του Ρίτσου) με λατινική αρίθμηση. Στις περισσότερες από αυτές εμφανίζονται πολυάριθμα πρόσωπα μιας νεανικής συντροφιάς, τα οποία συναντιούνται σε διάφορα μέρη: το καλοκαίρι στην ακροθαλασσιά, στην αστική συνοικία, σ’ ένα σπίτι, στο σταθμό του ηλεκτρικού, στο πάρκο (οι διαδοχικές συναντήσεις τους δίνουν την εντύπωση της χρονικής εξέλιξης). Τα πρόσωπα αυτά είναι παρουσίες φευγαλέες, δεν συνομιλούν ακριβώς μεταξύ τους, αλλά εκφράζουν ορισμένες αποπασματικές απόψεις. Υπάρχουν πολλά λεκτικά ρήματα τα οποία εισάγουν τον πρώτο πρόσωπο λόγο των προσώπων. Ενώ γενικότερα τα γραμματικά πρόσωπα ποικίλουν. Εντοπίζουμε το πρώτο πληθυντικό που αντιπροσωπεύει ολόκληρη την παρέα και το δεύτερο ενικό πρόσωπο αυτοαποστροφής αλλά και τριτοπρόσωπη αφήγηση.

Τα ονόματα των προσώπων επιλέγονται με βάση τους ενδογλωσσικούς συνειρμούς που δημιουργούν. Για παράδειγμα, ο Άλκης, το όνομα του οποίου θυμίζει αλκή, θα υποστηρίξει αμέσως τον έρωτα και την ίδια τη ζωή:

στάσου· μη φεύγεις· μη φεύγετε· εδώ να το ζήσουμε· είτε ο Άλκης-

το στιγμιαίο, το αιώνιο, το ανεξάντλητο.

(σ. 193)⁶

Ο Χρίστος, που “εμοίρασε τα ιμάτιά του”
θυμίζει το Χριστό:

Τότε ακριβώς ο Χρίστος

εμοίρασε τα ιμάτιά του, εμοίρασε τη σάρκα του,

τα οστά του
κι έμεινε σάρκινος, σάρκινος, σάρκινος, (...)
(σ. 194)

Άλλοτε, τα ονόματα των προσώπων επιλέγονται με βάση τη σημασία τους στην αρχαία ελληνική μυθολογία (Ελένη, Περσεφόνη) ή στο ίδιο το έργο του Ρίτσου (Ίων, Πέτρος). Με τον ίδιο τρόπο άλλωστε, λειτουργούν τα ονόματα και στις άλλες συνθέσεις του τόμου των *Επινικίων* αλλά και σε άλλα ποιήματα του Ρίτσου.⁷

Αυτή η φιλική “παρέα”⁸ του “Ο Σκοινοβάτης και η Σελήνη” και μάλιστα τα ίδια πρόσωπα, δηλαδή ο Ίων, ο Πέτρος, ο Τέλης, ο Αλέκος αλλά και ο Βαγγέλης και ο Λευτέρης που αναφέρονται σε άλλες συνθέσεις των *Επινικίων* θα εμφανιστούν και θα παίξουν κύριο στο *Εικονοστάσιο Αωνύμων Αγίων* από το *Τι παράξενα πράγματα* και μετά.⁹ Ιδιαίτερα πρέπει να επισημάνουμε την παρουσία του Ίωνα, προσώπου που ταυτίζεται με τον ίδιο το Ρίτσο και συμβολίζει γενικότερα στο έργο του την ποιητική λειτουργία,¹⁰ αλλά και την εμφάνιση του Πέτρου, του αγνού και κάπως μονολιθικού κομμουνιστή.

Κι ο Πέτρος φαινόταν θυμωμένος σαν κάτι σπουδαίο να’χαμε παραμελήσει,

σάν κάποιον να’χαμε αδικήσει. Αλλά ο θυμός του πήγαινε στα χείλη, στα φρύδια, στο πηγούνι, πότερο απ’όσο η επιείκεια ή η περιφρόνηση.
(σ. 197)

Πρόδρομος της νεανικής συντροφιάς των προσώπων της σύνθεσης *Ο Σκοινοβάτης και η Σελήνη* μπορεί να θεωρηθεί η νεανική παρέα της παλαιότερης σύνθεσης του Ρίτσου *Το ποτάμι κι εμείς*¹¹ που γράφτηκε στον Αη Στράτη το 1951 και η οποία δεν έχει το ρεαλισμό της σύνθεσης “*Οι Γειτονιές του κόσμου*” (1941-51) που ολοκληρώνεται την ίδια εποχή, αλλά είναι γραμμένη σε υποβλητικούς τόνους.

Παρακάτω θα εξετάσουμε διεξοδικότερα την παρουσία του αρχαίου μύθου στη σύνθεση “*Ο Σκοινοβάτης και η Σελήνη*”. Άλλοι κύριοι θεματικοί πυρήνες της σύνθεσης που μας απασχολεί είναι οι ακόλουθοι:¹²

α) Η εξύμνηση και προβολή του ερωτικού στοιχείου, της σεξουαλικότητας, του “ακούραστο[υ] κι ακόρεστο[υ] της σαρκικής επιθυμίας”. (σ. 205). Μάλιστα, η σύνθεση ξεκινά με τα λόγια του Ίωνα, τα οποία επαναλαμβάνονται στην αρχή της II ενότητας:

Πάντοτε ο έρωτας -έλεγε ο Ίων- η αρχή και το τέλος·
και πάλι ο έρωτας πέρα απ’ το θάνατο.

β) η κυκλική θεώρηση του χρόνου, η άποψη της διαρκούς ανανέωσης και αναγέννησης της φύσης. Γι’ αυτό ο ποιητής αναφέρεται στο σύμβολο του κύκλου (θα το συναντήσουμε και στο *Γίνεσθαι*) αλλά και στο θεοσοφικό σύμβολο του ουροβόρου όφως (θα το συναντήσουμε και στο *Εικονοστάσιο*).

γ) Άλλο θέμα της σύνθεσης, το οποίο συνυφαίνεται με τ’ άλλα θέματα, είναι το “αυτοβιογραφικό” στοιχείο, οι αναμνήσεις από τα εφηβικά και νεανικά χρόνια του ποιητή.

δ) Ολόκληρη τη σύνθεση διαπερνά η μορφή του *Σκοινοβάτη*, ο οποίος συμβολίζει τον Καλλιτέχνη και διατηρεί όλα εκείνα τα στοιχεία που θυμίζουν την αρχετυπική καταγωγή του ως συμβόλου.

ε) Η σχέση πραγματικότητας και μυθοπλασίας τίθεται ως θέμα στη σύνθεση. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τεχνάσματα που δηλώνουν την αυτογνωσία του κειμένου.

Στα *Επινίκια* οι αναφορές του Ρίτσου στον αρχαίο μύθο είναι ποικίλες και αποσπασματικές. Συνήθως ο ποιητής χρησιμοποιεί διαφορετικούς μύθους και ποικίλες αρχαιογνωστικές αναφορές μέσα στην ίδια σύνθεση. Τα ποιήματα δεν είναι αμιγώς μυθολογικά όπως π.χ. οι συνθέσεις της *Τέταρτης Διάστασης*. Έτσι, ο αρχαίος μύθος εντάσσεται σ’ έναν ευρύτατο χώρο στον οποίο οι μυθικοί ήρωες συνυπάρχουν με πρόσωπα της παγκόσμιας λογοτεχνίας μορφές του χριστιανισμού, ήρωες της προσωπικής μυθολογίας του Ρίτσου, αγωνιστές της Αντίστασης, εργάτες, γερόντισσες, το λαό της Ελλάδας.

Ο αρχαίος μύθος εμφανίζεται στα *Επινίκια* και μέσω μιας προσωπικής (ή εσωτερικής) διακειμενικότητας. Συχνά, σε ολό-

κληρο τον τόμο ο Ρίτσος αναφέρεται σε τίτλους, μοτίβα, πρόσωπα άλλων έργων του. Π.χ. στο “*Ο Σκοινοβάτης και η Σελήνη*” (σ. 215) θ’ αναφερθεί στην Ιφιγένεια, τον Ορέστη, το Φιλοκτήτη, τη Φαίδρα, τα παγόνια του Πυριλάμπη (ποίημα της Β’ σειράς των *Μαρτυριών*) κ.ά. Έτσι, οι μυθικοί ήρωες μεταποιούνται σε μορφές της προσωπικής μυθολογίας του ποιητή.

Βασικός μύθος τον οποίο πραγματεύεται ο Ρίτσος στο “*Ο Σκοινοβάτης...*” είναι ο μύθος της Περσεφόνης, ένας μύθος που ανοίγει μπροστά μας έναν αχανή χώρο συμβολισμών και δεξασιών. Συνδέεται με τη Δήμητρα και τις μνητικές τελετές των Ελευσινίων Μυστηρίων, με τη λατρεία του Πλούτωνα, θεού του Κάτω Κόσμου και συμβολίζει τον κύκλο των εποχών και της βλάστησης. Μέσω της χθόνιας Μητέρας της συνδέεται ακόμη με την αρχαία αιγυπτιακή θρησκεία και τη λατρεία της σιδος.¹² Στο ρωμαϊκό κόσμο η Περσεφόνη πήρε τη μορφή της Proserpina,¹³ θεάς με χθόνιο χαρακτήρα που προστάτευε τη βλάστηση. Η κάθοδος της Περσεφόνης στον δη μας θυμίζει την οδυσσεική Νέκυια (ραψωδία λ), τις καταβάσεις μυθικών ηρώων (Ηρακλή, Ορφέα κ.λπ) στο βασίλειο του θανάτου και γενικότερα το μοτίβο της καθόδου στον Κάτω Κόσμο κατά τη διάρκεια της οποίας οι διάφορες δοκιμασίες του ήρωα αντιστοιχούν στα στάδια μιας μνητικής διαδικασίας.

Είναι γνωστό ότι ο Ρίτσος έχει αφιερώσει στην Περσεφόνη τον ομώνυμο μονόλογο της *Τέταρτης Διάστασης* (“Περσεφόνη” 1965-1970).¹⁴ Στη σύνθεση αυτή ο ποιητής μένει πιστός στα βασικά γεγονότα του μύθου. Η Περσεφόνη θα απαχθεί την ώρα που μαζεύει λουλούδια με τις φίλες της, η γη θα αναδώσει το θαυμαστό νάρκισσο κι από τα έγκατά της θ’ αναδυθεί ο Πλούτων, ο οποίος θα μεταφέρει την κόρη στο βασίλειό του. Σε ολόκληρο το ποίημα υπάρχουν αναφορές σε πολλές λεπτομέρειες του μύθου: στο ρόδι που έδινε ο θεός στην Περσεφόνη για να τη δέσει με τον Κάτω Κόσμο, στον Κέρβερο, στους δημητριακούς καρπούς και σε σύμβολα της ελευσίνιας λατρείας κ.ά.¹⁵

Ο Ρίτσος αποσιωπά ορισμένες πλευρές του μύθου, όπως π.χ. τη σχέση Μητέρας-Κόρης ή το μοτίβο mater dolorosa και τονίζει το ερωτικό στοιχείο: τον πόθο της ηρωίδας ανάμεικτο με δέος ή φόβο για το θείο και σύζυγό της,¹⁶ ο οποίος παρουσιάζεται

σκιώδης κι αμίλητος, κατηφής αλλά και παντοδύναμος όπως ο θάνατος. (“Εκείνος είναι η μεγάλη σκοτεινή βεβαιότητα”¹⁷ θα πει ο ποιητής δια στόματος της Περσεφόνης). Ακόμη, ο Ρίτσος φέρνει στο προσκήνιο τον οδυνηρό διχασμό της ηρωίδας ανάμεσα στον άνω και στον κάτω κόσμο, στο φως και στο σκοτάδι, δηλαδή στη ζωή και στο θάνατο. Η Περσεφόνη αντιμετωπίζει ένα, στην ουσία, υπαρξιακό δίλημμα, το οποίο βιώνει μέσα στην απόλυτη μοναξιά του βασιλείου του Άδη, σ’ ένα τοπίο φασματικό, έρημο, τυλιγμένο στη σιωπή και σε πυκνό μυστήριο (άλλωστε σύμφωνα και με τη λαϊκή αντίληψη, ο κάτω κόσμος είναι ο τόπος όπου “συνδυό δεν περπατούν συντρείς δεν κουβενιάζουν”¹⁸. Βέβαια, η “Περσεφόνη” είναι ένα ποίημα με αισιόδοξο τέλος¹⁹ αφού η ηρωίδα στον πεζό επίλογο της σύνθεσης εμφανίζεται αποδεσμευμένη από την επιρροή του σκοτεινού, θείου και συζύγου της καθώς και από τον κόσμο των λυμφατικών σκιών και προσηλώνεται στο φως, στις χαρές της επίγειας ζωής.

(Η φίλη της σηκώθηκε να τραβήξει τις κουρτίνες. Μα εκείνη τινάχτηκε απ’ τον καναπέ. Το βρεγμένο μαντίλι έπεσε στο πάτωμα. Έφτασε με δυό βήματα στο παράθυρο. Έπιασε το κορδόνι. Σταμάτησε εκεί, με το χέρι υψωμένο. Και, μεμιάς, άνοιξε διάπλατα τις γρίλιες. Έμεινε έτσι μες στο εκτυφλωτικό φως, σαν άγαλμα που λίγο-λίγο ζωντανεύει. Κινεί το χέρι της. Νεύει προς τα έξω. Μια βάρκα γεμάτη νεαρές κολυμβήτριες περνάει. Φωνάζουν. Χαιρετούν. Στο δρόμο της ακρογιαλιάς, που αχνίζει απ’ τη ζέστη, περνάει ένα μεγάλο μαύρο σκυλί (μήπως εκείνο;) κρατώντας ανάμεσα στα δόντια του ένα καλάθι με πολύχρωμους καρπούς. Κοιτάζει αόριστα, σαν τυφλό, προς το παράθυρο. Ένας ωραίος, ηλιοκαμένος κολυμβητής, περνώντας πλάϊ του, του δίνει μια κλωτσιά στην κοιλιά με το γυμνό του πόδι. Η κόρη, στο παράθυρο, γέλασε. Το σκυλί συνέχισε το δρόμο του).²⁰

Στην *Τέταρτη Διάσταση* ο ποιητής χρησιμοποιεί αναχρονισμούς, (αναφορές σε αντικείμενα της σύγχρονης εποχής), οι οποίοι επιτείνουν την αίσθηση του εκσυγχρονισμού του μυθικού υλικού. Στο “*Ο Σκοινοβάτης...*” και γενικότερα στα *Επινίκια* ο

Ρίτσος δεν χρησιμοποιεί αναχρονισμούς: τα πρόσωπα και οι καταστάσεις είναι σύγχρονες, ωστόσο συνειρμικά παραπέμπουν στον αρχαίο μύθο.

Στα *Επινίκια* η Περσεφόνη εμφανίζεται για πρώτη φορά στη II ενότητα της σύνθεσης “Ο Σκοινοβάτης και η Σελήνη”. Ο χώρος και ο χρόνος είναι σύγχρονοι ενώ η ίδια η Περσεφόνη, η οποία δεν συνομιλεί με κανένα άλλο πρόσωπο, φωνάζει τις νεαρές φιλενάδες της. Η Κυάνη (εμφανίζεται και στην “Περσεφόνη” της *Τέταρτης Διάστασης*), είναι ένα πρόσωπο που συνδέεται με την Περσεφόνη, αφού σύμφωνα με τον μύθο ήταν η νύμφη η οποία προσπάθησε να αντισταθεί στην αρπαγή της Περσεφόνης από τον Πλούτωνα, γι’ αυτό ο θεός τη μεταμόρφωσε σε πηγή.

- Κυάνη, Μελλομένη, Υακίνθη,
- φώναζε η Περσεφόνη απ’ τον εξώστη. Το ρόδινο πέπλο της κυμάτιζε ωκάτω στο ακρογιάλι.
- Ναυσικά, Γιασεμούλα, Ισμήνη, Ηλέκτρα. Τα ονόματα των κοριτσιών ανέβαιναν πάνω απ’ τους γλάρους, κι ύστερα πέφταν μαλακά στη θάλασσα
όμοια μικρά νησιά με κοπηλάτες,
με ψαρόβαρκες, με ψάθινες καρέκλες.

(σ. 196)

Μια φευγαλέα εμφάνιση πραγματοποιεί η Περσεφόνη και στην V ενότητα ως μέλος της παρέας των προσώπων (του Ίωνα, του Αλέκου, του Πέτρου). Όμως, μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εμφάνιση της Περσεφόνης στην VI και VII ενότητα της σύνθεσης, από τη στιγμή που η συμπεριφορά της ηρωίδας και η γενικότερη “δράση” του ποιήματος αρχίζουν να θυμίζουν το μύθο.

Η επιστροφή της Περσεφόνης στον κάτω κόσμο ξεκινά από τη σύγχρονη πόλη, μια αστική συνοικία. Το “επεισόδιο” που ακολουθεί είναι χαρακτηριστικό της μυθικής μεθόδου του ποιητή. Οι καθημερινές καταστάσεις συνειρμικά παραπέμπουν στον αρχαίο μύθο, ενώ ταυτόχρονα ο μύθος γίνεται προσιτός και οικείος καθώς μεταγράφεται στο σύγχρονο περιβάλλον.

Ύστερα τα κορίτσια φύγαν πειστωμένα χωρίς λόγο,
ανέβηκαν τα σκαλιά του σταθμού, βγάλανε μόνες τα εισιτή-
ριά τους,

περίμεναν το τραίνο. Κι είπε η Περσεφόνη: “θα γυρίσω και
Κάτω-

τέλειωσε πια το καλοκαίρι”.

Ένας τσιγγάνος

κρατούσε δυό λαγούς σκοτωμένους, έναν σε κάθε του χέρι.

Το αίμα

τους μαύρο,

είχε πήξει στα δόντια τους.

Ο τυφλός επαίτης

έπαιζε ακορντεόν μουρμουρίζοντας ένα παλιό τραγούδι

για ένα δάσος

φίλυρες,

για ένα ασημένιο ρυάκι κι ένα αηδόνι.

“Εγώ -είπε η Κυάνη-

θα σου φυλάξω την ψάθα σου ως το άλλο καλοκαίρι”.

Τότε ένα μικρό κορίτσι την πλησίασε κρατώντας

ένα μεγάλο καλάθι γεμάτο ως επάνω με αυγά χήνας.

Κι άξαφνα ένα άσπρο φέγγος πλημμύρισε τα πάντα,

τα σκαλοπάτια, το πλακόστρωτο, τις ράγιες,

ως και τα μάτια του τυφλού.

Πίσω απ’ τα τζάμια του τραίνου που είχε

φτάσει

έλαμπαν πρόσωπα και χέρια εργατικά, και μέσα

σ’ ένα βαγόνι

έλαμπαν άλλα πρόσωπα λευκά πλάι

σε λευκές υψωμένες φτερούγες.

Και τότε,

μέσα σ’ αυτό το κατάλευκο φέγγος,

οι δυο λαγοί πηδήσαν απ’ τα

χέρια του τσιγγάνου

και γλίστρησαν ανάμεσα στα πόδια του Σταθμάρχη.

(σσ. 209-210)

Η μεταφορά των ψυχών από το βασίλειο των ζωντανών στο βασίλειο του δη πραγματοποιείται με το ηλεκτρικό τρένο, στο οποίο συνεπιβαίνουν οι άγγελοι και οι “ανώνυμοι άγιοι” της προσωπικής μυθολογίας του Ρίτσου. Οι εργάτες, οι άνθρωποι του καθημερινού μόχθου και του αγώνα. Ο “πορθμεύς των ψυχών” αντικαθίσταται από το Σταθμάρχη - το κεφαλαίο γράμμα υποδηλώνει τη συμβολική διάσταση του προσώπου. Η σκηνή λούζεται σ’ ένα φως που ακυρώνει το θάνατο, έχει αναστάσιμες ιδιότητες και έχει ζωοποιο δύναμη όπως είδαμε.

“Μας κλείσαν οι βροχές το σπίτι”.

Η Περσεφόνη φεύγει.

(σ. 210)

Στην επόμενη ενότητα η εικόνα του ασανσέρ μιας σύγχρονης πολυκατοικίας υποβάλλει το θέμα της καθόδου στην επικράτεια του θανάτου (θυμίζουμε ότι στο ποίημα “Ο Οδηγός του Ασανσέρ” 1958 ο ανεγκυστήρας συνδέεται με το θέμα της συμβολικής ανόδου).²¹ Η αμφίσημη και απειλητική φιγούρα του θυρωρού θυμίζει το λεμβούχο του Άδη να σημειώσουμε ότι ο Πλούτων παρουσιάζεται με τους ίδιους εκφραστικούς τρόπους όπως και στην “Περσεφόνη” της *Τέταρτης Διάστασης*, ως θεός και σύζυγος, με μαύρο δέρμα και δυνατά δάχτυλα.²² Το κούρτισμα του ρολογιού δηλώνει το κύλισμα του χρόνου και φυσικά η ύπαρξη του χρόνου είναι και ύπαρξη θανάτου.

Στην πόρτα ακούγονταν οι ένοικοι

να καθαρίζουν τα παπούτσια τους απ’ τις λάσπες.

Τα πράγματα χαμήλωναν· χάναν τη στερεότητα τους.

Ο θυρωρός βημάτιζε με μια άλλη επισημότητα

στο στενό χώρο του ισογείου

ρίχνοντας πότε πότε ένα παράξενο βλέμμα

στον καθρέφτη της εισόδου

σα να παρατηρούσε σχήματα

και γεγονότα ενός αόριστου χώρου και χρόνου,

ίσκιους και φάσματα γυμνών σωμάτων·

- ίσως να ήταν κάποιος λεμβούχος

τραβώντας τα κοπιά. Μεγάλα σκοτεινά τα χέρια του.

Κάτω απ' το μαύρο του δέρμα
λεύκαζαν ένα ένα τα οστά των δυνατών του δακτύλων.
Μην ήταν ο θεός και σύζυγος της Περσεφόνης;
“Δε μας έγγραψε ούτε δυό λόγια”, είπε η Κυάνη,
και κούρντισε το ρολόι του χεριού της.
Όταν κατέβαιναν με το ασανσέρ τρία τρία τα κορίτσια
από τον τρίτο ή τον τέταρτο όροφο,
θαρρούσαν πως πηγαίνουν
κάτω απ' τη γη να συναντήσουν τη φίλη τους.
Και μάλιστα ο καθρέφτης του ασανσέρ τους φαινόταν
σαν μια μικρή, σταχτιά, κάθετη λίμνη·
- και πιθανόν εκεί, τις θερινές εσπέρες
να βρέχανε τα πόδια τους οι έφηβοι νεκροί.

Τα κορίτσια,
μόλις έφταναν κάτω, βγαίνανε βιαστικά απ' το ασανσέρ,
κι αμέσως
ανοίγαν τις ομπρέλες τους, πριν βγουν ακόμη στο δρόμο
και τις κρατούσαν χαμηλά στους ώμους τους,
- ω, σίγουρα, για ν'
αποφύγουν
τη σκοτεινή κι αλλήθωρη ματιά του θυρωρού.

(σ. 211)

Η χρησιμοποίηση παρομοιώσεων, των επιρρημάτων “ίσως” και “πιθανόν” και της διστακτικής ερώτησης (“Μην ήταν ο θεός και σύζυγος της Περσεφόνης”), που μετριάζουν την “αλήθεια” των προτάσεων ή των αποφάνσεων, έχουν καθαρά ειρωνική λειτουργία, γιατί στην πραγματικότητα αναρούν την επιφύλαξη του υποκειμένου, προβάλλουν την αναγωγή στο μύθο και κατευθύνουν τον αναγνώστη να δεχτεί τον παραλληλισμό. Ως προς την ειρωνική τεχνική του το απόσπασμα θυμίζει ιδιαίτερα τους πεζούς προλόγους κι επιλόγους της *Τέταρτης Διάστασης*²³.

Λίγο πιο κάτω, ο Ίων, πρόσωπο με καλλιτεχνικές ιδιότητες, που τολμά να λέει αλήθειες, φέρνει το χαρμόσυνο μήνυμα της ζωής και επιβεβαιώνει την πίστη στο φως.

Και μόνο ο Ίων έμοιαζε σα να ήταν έξω απ' τη βροχή,
σ' ένα δικό του
τοπίο με λιακάδα,
τόσο που κάποτε μας φαίνονταν σαν κάπως ψεύτικος,
κάπως προσποιημένος,
μ' εκείνη την επιμονή του σε μια γενική κατάφραση,
σα να ήταν
κρυφά συνεννοημένος με τον ηλεκτρολόγο του Θεάτρου
να του ρίχνει έναν μεγάλο μυστικό προβολέα,
κι έτσι να βεβαιώνεται και να βεβαιώνει
όχι μόνο την πίστη του στο φως, μα πάνω απ' όλα
μιαν αναπόδεικτη πραγματικότητα φωτός.
(σ. 212)

Στο παραπάνω απόσπασμα, η παρομοίωση, η οποία μας μεταφέρει στον κόσμο της θεατρικής σκηνής ('σα να ήταν/κρυφά συνεννοημένος...'), υποδεικνύει την οντολογική αντιπαράθεση δύο διαφορετικών κόσμων (του κόσμου της πραγματικότητας και του συμβατικού κόσμου της σκηνής) και προς στιγμήν, υπονομεύει την 'αλήθεια' του καλλιτεχνικού μύθου που αντιπροσωπεύει ο Ίων. Όμως, παρακάτω, τα πρόσωπα θ' αποδεχτούν το μήνυμα της ζωής και την πίστη του Ίωνα στην πραγματικότητα του φωτός:

Λοιπόν, ο Ίων
είχε δίκιο με την επιμονή του. Θυμηθήκαμε τότε
κείνους τους τίχους (δεν ξέραμε τίνος)· κι η Ελένη
ανάβοντας τσιγάρο τους ψιθύρισε:
"Ένα κίτρινο φύλλο που πέφτει στο
χάμα για ν' ανεβάσει ψηλά στον ουρανό
δέκα τουλάχιστον πράσινα φύλλα".
"Πράσινα φύλλα, πράσινα φύλλα",
τραγουδύησε χαμογελώντας η Ευρυδίκη,
έκανε μια στροφή χορού και πήγε στην κουζίνα
να φέρει το τσάι.
Έξω η βροχή είχε σταματήσει·
λάμπσαν μια στιγμή τα τζάμια· ένα σπουργίτι
στάθηκε το περβάζι.
(σ. 213)

Εκτός από την ειρωνική προσποίηση άγνοιας στο παρενθετικό σχόλιο (“δεν ξέραμε τίνος”) του παραπάνω αποσπάσματος, αξίζει να προσέξουμε ότι οι στίχοι που ψιθυρίζει η Ελένη προβάλλουν την αδιατάρακτη συνέχεια της ζωής και την αντίληψη ότι ο θάνατος είναι μέρος του κύκλου της ζωής, η απαρχή μιας νέας γέννησης. (Πβ. και τους στίχους από την IV ενότητα της σύνθεσης: “*Όλα τα πράγματα ξαναγυρίζουν· επιστρέφουν όπως λέμε στην πηγή τους*”, σ. 204). Η ενότητα τελειώνει αισιόδοξα: η βροχή σταματά και ο χώρος καταυγάζεται στο φως του ήλιου. Ταυτόχρονα, ανατρέπεται έμμεσα η πικρή πλευρά του μύθου της Ευριδίκης, μιας άλλης ηρωίδας που συνδέεται με το μοτίβο της καθόδου στο Βασίλειο των Σκιών, με το σκοτάδι και το θάνατο. Και η οποία εδώ εμφανίζεται να προσλαμβάνει το ζωοποιό μήνυμα του φωτός.

Ένας άλλος μύθος τον οποίο πραγματεύεται με ιδιότυπο τρόπο ο Ρίτσος στη σύνθεση που μας απασχολεί είναι ο γνωστός μύθος της Λήδας και της ερωτικής της ένωσης με το μεταμορφωμένο σε Κύκνο Δία. Στην VII ενότητα παρακολουθούμε την Ελένη (σύμφωνα με τη γνωστότερη εκδοχή του μύθου η Ελένη ήταν καρπός του έρωτα της Λήδας με τον Κύκνο), μια σύγχρονη Ελένη, να συνομιλεί με τον Αλέκο και με άλλα πρόσωπα. Ο χώρος είναι και πάλι σύγχρονος, το πάρκο μιας πολιτείας, μια τεχνητή λίμνη με κύκνους. Τα πρόσωπα υπερασπίζονται τον έρωτα, για την ακρίβεια την ερωτική γυμνότητα του ανθρώπινου σώματος έτσι όπως απεικονίζεται στην ιδανική ομορφιά των αρχαίων ελληνικών αγαλμάτων. Τα ακόλουθα λόγια της Ελένης μοιάζουν με απάντηση στους προηγούμενους στίχους, βλ. “*Αργότερα έντυσαν τ’ αγαλματα. Το κύριο έργο του τεχνίτη έμοιαζε να ‘ναι αύρα όχι το σώμα αλλά το ένδυμα· κ.ε’*”, (σ. 213).

Όμως η Ελένη

έμενε πάντοτε αμετάπειστη. “Καθόλου δε μ’ αρέσουν
-είπε - αυτές οι υπεκφυγές. Όλα τα ντύσαν,
τα σκεπάσανε, τα κρύψαν·
μάλλον τα θάψανε. Παντού μυρίζει θάνατος”.

Κι ο Αλέκος,
σα να μην άκουσε, συνέχιζε να κόβει το κουλούρι του
κομμάτια κομμάτια
και να ταιΐζει τους κύκνους της λίμνης.
Οι κινήσεις του ήταν απόλυτα σύμφωνες
με τη φωνή της Ελένης,
- είχαν δηλαδή την έκφραση
της θλίψης και της οργής ταυτόχρονα.
(σ. 214)

Οι λυγεροί λαιμοί των κύκνων της λίμνης θυμίζουν στον
Αλέκο “το κύκνειο άσμα ή τη Λήδα ή τα προπλάσματα από
γύψο/ωραϊάν ανεκτέλεστεων ναών στο φωτεινό εργαστήρι του
Νικιά”, σ. 214).

Η συνομιλία των προσώπων μοιάζει να καταλήγει σε μία ευ-
ρηματικά τολμηρή εικόνα με την οποία ο ποιητής διαρρηγνύει
τη σύνδεση του μύθου της Λήδας με την κλασική παράδοση
και θέτει στο προσκήνιο απροκάλυπτα το σεξουαλικό στοιχείο.

Βράδιαζε ήσυχα.
Οι κύκνοι αποτραβήχτηκαν στην άκρη της λίμνης.
Οι καμπύλες των λαιμών τους
σχημάτιζαν κρίνους και λίρες. Το άγαλμα της Λήδας
ολόγυμνο, καθρεφτιζόταν με αντίστροφη ακρίβεια στο νερό.
Ένας κύκνος βύθισε το μακρύ του ράμφος
στο υδάτινο αιδοίο της.
(σ. 215)

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Γιώργος Βελουδής, “Αυτοβιογραφία, μύθος και ιστορία στο έργο του Γιάννη Ρίτσου”, Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου, Αθήνα: Κέδρος [“Μελέτες για τον Γιάννη Ρίτσο” 7] 1984, σσ. 51-52.
2. Βλ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου 1924-1989*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη) 1993, σ. 210.
3. Στο ίδιο.
4. Για τα θέματα αυτά στο *Εικονοστάσιο Ανωνύμων Αγίων* βλ. Τζίνα Καλογήρου, *Ζητήματα ερμηνείας και διδακτικής στο έργο του Γιάννη Ρίτσου. Η περίπτωση*

του Εικονοστασίου Ανωόντων Αγίων (διδακτορική διατριβή), Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα: 1994.

5. Το εννέα (αριθμός των Εννέα Μουσών) συνήθως συμβολίζει την καλλιτεχνική δημιουργία. Για τη χρήση του αριθμού εννέα βλ. ενδεικτικά το ποίημα "Απρόοπτα" από τις Ταναγραίες, Αθήνα: Κέδρος 1984, σ. 21. Επίσης, για τους αριθμούς στο "Χρονικό" του Ρίτσου βλ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, "Ιστορική επιφάνεια και βάθος. Μελέτη πάνω σε δύο συνθέσεις του Γιάννη Ρίτσου", στο Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, Αθήνα: Κέδρος 1981, ειδικότερα σσ. 214-215.

6. Όλες οι παραπομπές στο "Ο Σχοινοβάτης και η Σελήνη" γίνονται στον τόμο Επινίκια, Αθήνα: Κέδρος 1984. Ο τόμος κοσμείται με εφτά πίνακες του Κυριάκου Κατζουράκη.

7. Για τη λειτουργία των ονομάτων στο *Γίνεσθαι* βλ. Χρύσα Προκοπάκη, "Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος", στο Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, ό.π., σσ. 343-348.

8. Βλ. Τζίνα Καλογήρου, Ζητήματα ερμηνείας και διδακτικής στο έργο του Γιάννη Ρίτσου, ό.π., *passim*.

9. Για τον Ίωνα στην ποίηση του Ρίτσου και στο Εικονοστάσιο Ανωόντων Αγίων καθώς και για τη σχέση του Ίωνα με τον Πέτρο, βλ. Τζίνα Καλογήρου, "Ο Ίων και οι άλλοι: Πρόσωπα και προσωπεία του Γιάννη Ρίτσου από τα Επινίκια στο Εικονοστάσιο Ανωόντων Αγίων", περ. Ελί-τροχος, αφιέρωμα: Γιάννης Ρίτσος, τεύχ. 4-5, χειμώνας 1994-95, σσ. 71-106. Ειδικότερα για τον Ίωνα στο "Ο Σκοινοβάτης και η Σελήνη" βλ. σσ. 81-83.

10. Τους αναφέρουμε εδώ πολύ περιληπτικά, δεδομένου ότι τους επεξεργαζόμαστε διεξοδικότερα στην εκτενή μορφή της εργασίας αυτής.

11. Βλ., πρόχειρα, *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes* edited by Pierre Brunel, translated from the French by Wendy Allatson, Judith Hayward, Trista Selous, London and New York: Routledge 1996, σσ. 612-613.

12. Βλ. πρόχειρα το αντίστοιχο λήμμα στον Pierre Grimal, *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*, επιμέλεια ελληνικής έκδοσης Βασ. Άτσαλος, Θεσσαλονίκη: University Studio Press 1991, σσ. 765-766.

13. *Τέταρτη Διάσταση*, Αθήνα: Κέδρος ¹³1985, σσ. 191-203.

14. Βλ. ενδεικτικά: "Μου καθάριζε ρόδια με τα ίδια του τα χέρια./ Τα δάχτυλά του μαύριζαν ακόμη πιο πολύ. Τα κουκκιά του ροδιού θαμ / πόφεγγαν σα γυάλινα φιαλίδια γεμάτα αίμα". ("Περσεφόνη", *Τέταρτη Διάσταση*, ό.π., σ. 196).

"Μονάχα ένας σκύλος (κι αυτός δε γαυγίζει), άσκημος σκύλος, ο δικός του, σκοτεινός με στραβά δόντια" (σ. 198).

15. Αφού ο Πλούτων ήταν αδερφός του Δία, του πατέρα της Περσεφόνης, ήταν ταυτόχρονα θείος και σύζυγος της ηρώιδας. Η Ρούλα Κακλαμανάκη, προφανώς από παραδρομή, ταυτίζει τον "θείο" (ο οποίος δεν κατονομάζεται στη σύνθεση) με το Δία. Βλ. Ρούλα Κακλαμανάκη, "Η αναγκαιότητα του διχασμού (Σκέψεις από το διάβασμα της "Περσεφόνης" του Γιάννη Ρίτσου), στο Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, ό.π., σ. 465.

16. *Τέταρτη Διάσταση*, ό.π., σ. 196.
17. Μ.Γ. Μερακλής, “Η “Τέταρτη Διάσταση” του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση”, στο Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, ό.π., σ. 536.
18. *Τέταρτη Διάσταση*, ό.π., σ. 203.
19. Για το θέμα βλ. Χρύσα Προκοπάκη, “Η πορεία προς τη Γκραγκάνα”, ό.π., σσ. 355-356.
20. Πβ. Κι ένιωσα τότε το χέρι του τυλισμένο στη μέση μου τραχύ, δασύτριζο, μυώδες (...).
- Τα δάχτυλά του μαύριζαν ακόμη πιο πολύ (*Τέταρτη Διάσταση*, ο.π., σ. 196).
21. Π.χ. στον πεζό επίλογο της “Περσεφόνης” (σ. 203) εμφανίζεται “ένα μεγάλο μαύρο σκυλί”. - “(μήπως εκείνο;)” θα σχολιάσει ο αφηγητής υποβάλλοντας την συσχέτιση του σκυλιού με τον Κέρβερο.
22. Για το μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης στη λογοτεχνία βλ. την ενδιαφέρουσα ανθολογία Ορφέας και Ευρυδίκη στην ποίηση του εικοστού αιώνα, επιλογή: Ελένη Βαροπούλου, Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών 1997 (έκδοση που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του κύκλου: ‘Ο μύθος του Ορφέα’).
23. Για την ιδανική αρμονία και την απόλυτη ομορφιά του ανθρώπινου σώματος στην αρχαία ελληνική γλυπτική βλ. ενδεικτικά το κλασσικό δοκίμιο του J.J. Winckelmann, Σκέψεις για την μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική, μετάφραση: Ν.Μ. Σκουτερόπουλου, Αθήνα: Ίνδικτος 1996.
24. Το ερωτικό-αισθησιακό στοιχείο του μύθου τονίζεται και στο ποίημα του Παλαμά “Ο Κύκνος προς τη Λήδα” (της συλλογής Δειλοί και σκληροί στίχοι, Απαντα τομ. 17, εκδόσεις Βλάσση, χ.χ., σσ. 184-186), χαρακτηριστικό της γυναικολατρείας του ποιητή. Η δημιουργική ανάπλαση του μύθου συνδυάζεται με αρχαιογνωστικές αναφορές-οι δύο πρώτοι στίχοι (“Φτάνει εγώ με τα φρύδια μου να γνέψω, / σιένται ουρανός και γη και καταχθόνια”) απηχούν στίχους της Ιλιάδας (Α, 527-30). Από τις εικαστικές εκδοχές του μύθου της Λήδας αναφέρουμε ενδεικτικά τον πίνακα “Leda after Leonardo da Vinci”, (1515-16, βλ. σχετικά Arthur Cotterell, *Classical Mythology*, Ultimate Editions, 1997, σ. 55). Η αχλύς της ατιόσφαιρας με ανάμεικτους φωτεινούς και σκοτεινούς τόνους τυλίγει τις μορφές της γυμνής Λήδας και του Κύκνου, προσδίδοντάς τους γλυκύτητα και μυστήριο. Το έργο αποθεώνει την ερωτική αρμονία αλλά και - σύμφωνα με τα ιδανικά της ώριμης αναγέννησης - την τέλεια ισορροπία ανάμεσα στον άνθρωπο και τη φύση. Τα πρόσωπα βρίσκονται σε απόλυτη αρμονία με το τοπίο που απλώνεται στο βάθος αχανές.

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Α. ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ

Η πρώτη ερώτηση είναι του κ. Δημήτρη Πέππα, ο οποίος απευθύνεται σ' όλους τους παριστάμενους, όχι μόνο στους ομιλητές, που θα μπορούσαν να δώσουν μια απάντηση στο εξής ερώτημά του: "Πρίν από πολλά χρόνια βρήκα στα χαρτιά μου τους στίχους, που είναι γραμμένοι στην πίσω σελίδα, και τότε που τους βρήκα και αργότερα και κάθε φορά που τους θυμάμαι είχα και εγώ επίμονη την εντύπωση πως οι στίχοι αυτοί αντανακλούν κάποιο ποίημα της αρχαίας ελληνικής ή της ελληνιστικής εποχής σε μετάφραση ή σε απόδοχή τους σε απλή παραλλαγή. Ρωτώ: είναι βάσιμη αυτή η εντύπωσή μου;"

Οι στίχοι τώρα. Οι στίχοι δεν θα διαβαστούν ολόκληροι, αλλά οι πρώτες ενάμιση στροφές, γιατί είναι εκτενές το ποίημα αλλά και γιατί και αυτοί μόνο επαρκούν για να θυμηθεί κάποιος κάτι και να πάρει μια απάντηση ο κ. Πέππας. "Λέγε μου, περνώντας δίπλα στην τριανταφυλλιά/ βλέπεις το ρόδο το ματοβαμμένο,/ σκύβεις το κόβεις μ' απονιά, / δεν έχυσε μήτε ένα δάκρυ το καημένο./ Όμως και 'σένα σου, τύχη σου κακή,/μέλισσα που κοιμόνταν από κάτω/ ξυπνά, φαρμακερό κεντρί κ.τ.λ." Μήπως κάποιος κύριος ή κυρία έχει κάποια απάντηση στην απορία του κ. Πέππα;

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Αν δεν μπορεί να απαντηθεί τώρα, μπορεί να μιλήσει μετά τον κ. Πέππα πάνω σ' αυτό όποιος θέλει.

Α. ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ

Θα ήθελα να πω ότι εμένα μου θυμίζει του Χάινε το γνωστό που πολύ ωραία ο Βλάχος απέδωσε στα ελληνικά "Τριαντάφυλλο μικρό, τριανταφυλλάκι,/ "θα σε κόψω, δεν βαστώ" είπε το παιδάκι./ Αν μέ κόψεις, σου κεντώ/ το μικρό χεράκι"/ είπε το τριαντάφυλλο στο μικρό παιδάκι". Αλλά δεν είναι τόσο απλό· φαίνεται ότι υπάρχει και υπόστρωμα σ' αυτό. Ίσως αρχαίο ελληνικό ή ελληνιστικό, όπως νομίζει και ο κ. Πέππας.

A. ΜΠΑΓΙΟΝΑΣ (στην Μ. Πρωΐμου)

Μια πρώτη ερώτηση είναι: Αν η γνώση του Ελύτη για τον Πλάτωνα ήταν άμεση ή επηρεαζόταν από τις διακρίσεις του Νίτσε, για παράδειγμα, τυχαία το λέω, ανάμεσα στο Απολλώνιο και το Διονυσιακό. Γιατί μου κάνει εντύπωση, γιατί τονίσατε πάρα πολύ αυτή την αναλογία του φωτεινού και του νοητού και την επίδρασή της στον Ελύτη και αυτό θυμίζει λίγο τον Νίτσε και μια ολόκληρη σχολή που ξεκίνησε από αυτόν. Η δεύτερη ερώτηση είναι η εξής: Το φωτεινό δεν υπάρχει δίχως το σκοτεινό. Υπάρχει πάντοτε αυτή η ιδέα της πάλης του φωτεινού και του σκοτεινού και στους προσωκρατικούς υπάρχει με την μια και την άλλη μορφή και είναι βέβαια πάρα πολύ φανερή στον Πλάτωνα. Στον “Τίμαιο” του Πλάτωνα υπάρχει η άρρυθμη ύλη, για παράδειγμα, η οποία κινείται ακατάστατα και προϋπάρχει του Δημιουργού. Στους “Νόμους” του Πλάτωνα φαίνεται ότι υπάρχουν κάποια στοιχεία, κάποια αρχή αρρυθμίας και αταξίας που επηρεάζει τον κόσμο. Λοιπόν διερωτώμαι αν αυτά τα στοιχεία εκφράζονται καθόλου στον Ελύτη, ο οποίος προβληματιζόταν τόσο πολύ για τη μορφή, για επεξεργασία της μορφής, προσπαθούσε να ξεπεράσει το παραστατικό στοιχείο. Και μήπως αυτά τα στοιχεία του Πλάτωνα, που είναι εμφανή στο μεταγενέστερο Πλάτωνα, δεν επηρέασαν κάπως και τον Ελύτη. Και κάτι που επίσης με προβληματίζει είναι η ιδέα της συνέχειας. Εκεί δεν σας παρακολούθησα καλά και ίσως η ερώτησή μου είναι λίγο άσχετη. Κάνατε κάποια αναφορά στον Γρηγόριο Παλαμά. Από την άλλη, υποστηρίξατε ότι στο έργο του Ελύτη φαίνεται η ιδέα της συνέχειας, του ελληνικού πνεύματος και του ελληνικού πολιτισμού. Τώρα, ο Γρηγόριος Παλαμάς απ’ ό,τι ξέρω από το πρόσφατο βιβλίο του κ. Τερέζη, του συναδέλφου εδώ, μάλλον είχε δυσπιστία προς την αρχαία παιδεία. Λοιπόν, αν δεχτεί κανείς αυτή την άποψη, ταιριάζει η έμφαση στην συνέχεια του ελληνικού Πνεύματος και του ελληνικού πολιτισμού που δίνει ο Ελύτης με την αναφορά στον Γρηγόριο Παλαμά;

Μ. ΠΡΩΪΜΟΥ

Λοιπόν, για την πρώτη ερώτηση, αν ήταν άμεση η γνώση του Ελύτη με τον Πλάτωνα. Απ’ όσο ξέρουμε και από όσο μας

έχει δηλώσει ο Ελύτης, διάβαζε απ' ευθείας τον Πλάτωνα, επομένως δεν νομίζω ότι υπάρχουν ενδιάμεσοι μελετητές. Ειδικά για τον Νίτσε δεν έχει δηλώσει πουθενά ότι μέσα από εκεί έβλεπε τα πράγματα. Έχει δηλώσει ότι διάβαζε πλατωνικούς διαλόγους. Για την σχέση αυτή που είπατε του φωτεινού με το νοητό, περισσότερο θα την είδε ο Ελύτης μέσα από τον Πλωτίνο που τον αναφέρει και στις ποιητικές του συλλογές. Αναφέρει τον Ουγκαρέτι, τον ιταλό ποιητή. Ένα "σύγχρονο Πλωτίνο" τον ονομάζει. Τα εννέα σκαλιά που ανέβηκε ο Πλωτίνος, τον έχει και μέσα σε στίχους. Έχει ασχοληθεί ιδιαίτερα με τον Πλωτίνο και εκεί υπάρχει αυτή η συσχέτιση του φωτός με την νόηση και από 'κεί είναι πιο πιθανό να έκανε αυτόν τον συνδυασμό. Τώρα για το θέμα του σκότους, εμφανίζεται και στον Ελύτη, νομίζω, έμμεσα από συλλογές. Ας πούμε την ίδια χρονιά που εκδίδει το *Άξιον Εστί* εκδίδει και τις *Έξι και μία τύψεις για τον ορφανό*, που οπωσδήποτε δεν δείχνουν αυτή την αισιόδοξη κάπως λύση του προβλήματος του κόσμου· είναι η άλλη πλευρά που ονομάζει ότι το δάκρυ, που αλλιώς το λέμε και ομορφιά αλλά που κατονομάζεται το κακό και το αρνητικό και που δεν είναι πάντα ηττημένα αλλά και που μπορεί να κυριαρχούν στον κόσμο. Για τα θέματα αυτά της ευρυθμίας είναι σημαντικά νομίζω. Ειδικά ο Ελύτης, όπως θα ξέρετε, υπολόγιζε πάρα πολύ στην δομή, στον σχεδιασμό των ποιημάτων, τον αριθμό των στίχων, τον αριθμό των συλλαβών. Ήθελε να υπάρχει μια εσωτερική ευρυθμία, αρμονία, την οποία ο ίδιος ονόμαζε γεωμέτρηση, και μάλιστα θεωρούσε ότι είναι μια από τις δύο βασικές τάσεις τις προσωπικότητάς του. Έλεγε ότι είναι η τάση για υπέρβαση των πραγμάτων και η άλλη η γεωμέτρηση. Δεν του άρεσε το εύκολο, το απλό, το ημιτελές. Του άρεσε το γεωμετρημένο, το πειθαρχημένο. Και κάπου νομίζω ότι συσχετίζει αυτό με τον Πυθαγόρα.

Το τρίτο που είπατε για τον Γρηγόριο Παλαμά. Δεν νομίζω ότι ο Ελύτης ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τον Γρηγόριο Παλαμά. Εγώ το ανέφερα σ' εκείνο το σημείο απλώς γιατί ο ίδιος αναφέρει το απόσπασμα και έλεγε ότι αυτό το απόσπασμα το γράφει ο Γρηγόριος Παλαμάς. Δεν ήταν η κύρια πηγή του Ελύτη ο Γρηγόριος Παλαμάς. Απλώς εγώ πήρα αφορμή από 'κει, γιατί η

ορολογία του Γρηγορίου Παλαμά εκεί είναι πλατωνική και νεοπλατωνική. Αναφέρει κάποιους όρους όπως τα είδη κ.τ.λ. που απαντώνται στην πλατωνική φιλοσοφία. Και ως προς την συνέχεια του ελληνικού πνεύματος για να είμαι ειλικρινής, δεν ξέρω και πάρα πολλά, αλλά έχω την εντύπωση ότι οι πατέρες της εκκλησίας, ο Μέγας Βασίλειος κ.τ.λ., όλοι αυτοί πήραν πολλά στοιχεία από την πλατωνική και νεοπλατωνική παράδοση και μ' αυτήν την έννοια μέσα από αυτούς περισσότερο υπήρξε μια συνέχεια της πλατωνικής παράδοσης στα χρόνια του Βυζαντίου και στα νεότερα χρόνια.

A. ΜΠΑΓΙΟΝΑΣ

Έχετε δίκιο ως προς τους Καπαδόκες κ.τ.λ. Αλλά και εκεί υπάρχει κυρίως χρήση εννοιών αρχαίων και χρήση όρων αρχαίων. Δεν ξέρω αν η όλη προβληματική τους είχε σχέση με τους αρχαίους, γιατί κυρίως τους απασχολούσε το φυσιολογικό πρόβλημα. Αλλά στον Γρηγόριο τον Παλαμά, αν στηριχθεί κανείς στο βιβλίο του κ. Τερέζη, - ο Γρηγόριος ο Παλαμάς είναι πολύ μετά γύρω στο τριακόσια τόσο... - φαίνεται ότι υπήρχε δυσπιστία για την αρχαία παιδεία και μάλλον φαίνεται ότι τη θεωρούσε σαν ένα είδος αναγκαίου κακού, δεν έχει ιδιαίτερη συμπάθεια, είναι πολύ διαφορετική η προσέγγισή του από τον Γρηγόριο τον Νύσση.

A. ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ

Αν μου επιτρέπετε, πρώτα θα ήθελα να προσθέσω κάτι στα όσα συγκλονιστικά ειπώθηκαν τώρα. Υπάρχει στα *Ανοιχτά Χαρτιά* μια απορία του Ελύτη που λέει: “*Εκείνο το λευκό, το χαμένο στην μνήμη*” και που είναι του Πλάτωνα και το έψαξα και είναι από τα μαθητικά του χρόνια από τον *Πρωταγόρα*, το οποίο δεν μπορούσε να παραπέμψει, του ξέφυγε ως πούμε, το λευκό, το χαμένο, το αντίστοιχο το χαμένο στου μυαλού τ' αυλάκια. Και επίσης μην έχουμε αυταπάτες για την αρχαιελληνομάθεια του Ελύτη. Δηλ. διάβαζε στο πρωτότυπο, αλλά δεν ήταν γερός ελληνιστής κι ήταν όψιμος ελληνιστής.

Δ. Ι. ΚΑΡΑΜΒΑΛΗΣ (στη Μ. Προΐμου)

1. Το θέμα της εισήγησης της κ. Προΐμου-Ερηνάκη ήταν “Ο Ελύτης και οι αρχαίοι” και αναφέρθηκε στο ποιητικό του έργο και τα δοκίμιά του, δεν μας είπε όμως πως έχει ιδιαίτερα ασχοληθεί μεταφράζοντας τη Σαπφώ (με υπότιτλο “ανασύνθεση και απόδοση” και τον Κριναγόρα (με υπότιτλο “Μορφή στα Νέα Ελληνικά”).

2. Πιστεύω πως έπρεπε να γίνει ιδιαίτερη μνεία για τη γλώσσα και την σύνδεσή της με τον Όμηρο, τόσο γιατί ο Ελύτης ήταν επικεφαλής του Γλωσσικού Ομίλου και κατήγγειλε τον βιασμό της ελληνικής γλώσσας από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και τους άλλους φορείς, όσο και γιατί σ’ ολόκληρο το έργο του υπερασπίζεται την αδιαίρετη ενότητα και συνέχεια της γλώσσας μας, που σχετίζεται με τα τρεις χιλιάδες χρόνια ιστορίας “πλοίο διαρκείας η χώρα μου” από τον Όμηρο μέχρι σήμερα και χρησιμοποιεί παράλληλα λέξεις φράσεις και σχήματα απ’ όλη την χρονική διάρκειά της. (“*Τη γλώσσα μου έδωσαν ελληνική· το σπίτι φτωχικό στις αμμουδιές του Ομήρου./ Μονάχη έγνοια η γλώσσα μου στις αμμουδιές του Ομήρου*” - από το “*Αξιον Εστί*”).

3. Η διαρκής εναλλαγή που υπάρχει στο έργο του Ελύτη, όπως μας είπε πολύ σωστά, δεν εκφράζεται σε μιά στατική αλλά με μιά δυναμική σχέση: “*Πιάσε το ΠΡΕΠΕΙ από το ιώτα και γδάρε το ίσαμε το πι*” αλλά και στο κλείσιμο του “*ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟΥ ΕΝΟΣ ΑΘΕΑΤΟΥ ΑΠΡΙΛΙΟΥ*”, “*Όλα χάνονται. Τον καθενός έρχεται η ώρα./ Όλα μένουν. Εγώ φεύγω. Εσείς να δούμε τώρα*”, παρακινώντας τον αναγνώστη να δράσει.

4. Ο Ελύτης επανειλημμένα κάνει αναφορές στους αρχαίους φιλοσόφους και μάλιστα δεν δογματίζει· το πλήρωμα του χρόνου θ’ αποκαλύψει την αλήθεια ή την αναλήθεια, την αξία ή την απαξία τους;: “*...Εάν είχε δίκιο ή όχι ο Πλωτίνος θα φανεί μιά μέρα...*” (από τα “*ΤΡΙΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΜΕ ΣΗΜΑΙΑ ΕΥΚΑΙΡΙΑΣ*”).

5. Αξίζει να αναφερθεί πως στην τελευταία ποιητική κατάθεση του Ελύτη, το “*ΔΥΤΙΚΑ ΤΗΣ ΛΥΠΗΣ*” (ανατολικά της χαράς, όπως έγγραφα σε σχετικό κείμενό μου (επιχείρημα εκ του

αντιθέτου) στο περιοδικό “ΝΕΟ ΕΠΙΠΕΔΟ”), και ειδικά στο πρώτο ποίημα όπου επιχειρεί μίαν ανάπλαση μέσω του ποιητικού λόγου, της φιλοσοφίας του Ηράκλειτου και κυρίως η συνάντηση της ζωής με το θάνατο όπου επιβεβαιώνεται ποιητικά, η ρήση του “*τάι ούν τόξαι όνομα βίος, έργον δε θάνατος*”, οι υποθήκες του Εφesiού φωσφορίζουν κι ο ποιητής ξεκινά “για μίαν απ’ την αρχή ζωή απροσκύνητη”.

6. Επηρεασμένη από τον Όμηρο και τη συνήθεια των άλλων αρχαίων ποιητών συνήθεια της επίκλησης (“*Άνδρα μοι έννεπε μούσα πολύτροπον...*”) είναι η επίκληση του Ελύτη στο “ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΕΝΟΣ ΑΘΕΑΤΟΥ ΑΠΡΙΛΙΟΥ” στην οποία εν τούτοις προσθέτει και στοιχεία λατρευτικά· να σημειώσουμε πώς η λέξη “*δαιμών*” στον Όμηρο είναι ταυτόσημη προς την λέξη “*Θεός*”:

*“Έλα τώρα χέρι μου δεξί,
κείνο που σε πονεί δαιμονικά ζωγράφισέ το,
αλλ’ από πάνω βάλ’ του
Το ασήμαμα της Παναγίας
πόχουν τη νύχτα οι ερημιές μέσ στα νερά
του βάλτου”.*

7. Στο τελευταίο βιβλίο του Οδυσσέα Ελύτη “2Χ7ε”, γίνεται αναφορά από τον ποιητή του Αιγαίου στην “*αρυύρα των αρχαίων Ελλήνων*” και στην απόφασή του ν’ ανακληθούν απ’ τα σανά και τις σελήνες το βλήχρων ανέμων του Αλκαίου και της Σαπφώς “*το ποθήω και μάομαι*” (αιολική διάλεκτος) καθώς και τη δύναμη της φύσης να συνδέει μ’ ένα μικρό βοτανικό κήπο το Ίλιον της Μικρασίας με τα πατρογονικά χρώματα της Γέρας της Λέσβου.

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Συγνώμη. Δύο λόγια θέλω να πώ, επειδή θυμάμαι. Στο πρώτο Συμπόσιο ο φίλος μας Αριστοτέλης Νικολαΐδης είχε αναγγείλει την ίδρυση του “Γλωσσικού Ομίλου”. Είχε πράγματι συσταθεί αυτός ο γλωσσικός όμιλος, είχαν εκθέσει κάποιες απόψεις. Νομίζω θα θυμάστε όλοι, ότι κάποιοι διακριτικά αποχώρησαν απ’ την ομάδα, και ο Ελύτης. Ο φίλος μας Ανδρέας Μπελεζίνης είχε

απαντήσει σε πολλές από τις απόψεις του Γλωσσικού Ομίλου. Λοιπόν η παρέμβαση η δική μου γίνεται γιατί ο Ελύτης συμμετείχε έως ένα βαθμό σ' αυτή την ιστορία. Αλλά η ιστορία πάει πολύ μακριά και πρέπει κανείς να κατατοπιστεί για να μιλήσει γι' αυτό το θέμα.

Μ. ΠΡΩΪΜΟΥ

Ειπώθηκαν πάρα πολλά και πάρα πολύ γρήγορα, τα οποία φοβάμαι ότι δεν μπόρεσα να παρακολουθήσω όλα πολύ καλά. Ήθελα να πω όμως, ως προς την αναφορά ότι δεν αναφέρθηκα τόσο πολύ σε ποιητές όπως Σαπφώ, Όμηρος κ.τ.λ. Έκανα μια διάκριση εξαρχής. Καταρχήν οι αναφορές είναι πάρα πολλές. Δεν θα ήταν δυνατόν να αναφέρω τόσα πολλά. Μόνο αποσπασματικά. Προσπάθησα να δώσω μια συνολική εικόνα· γι' αυτό έκανα και την διαφοροποίηση ανάμεσα στους ποιητές και τους φιλοσόφους. Την Σαπφώ ανέφερα ότι την αγαπά ιδιαίτερα ο Ελύτης, αλλά αλοίμονο αν ανέφερα όλα όσα έχει πει για την Σαπφώ και τον Όμηρο. Δεν θα τελείωνα ποτέ. Και πάλι καθυστέρησα. Έκανα επίσης μια σαφή διάκριση ανάμεσα στους αρχαίους φιλοσόφους και τους ποιητές και είπα ότι οι φιλόσοφοι επιδρούν στη διαμόρφωση όλης της κοσμοθεώρησης και γι' αυτό μας επιτρέπουν να δώσουμε πιο συνολικά συμπεράσματα και όχι συμπεράσματα που έχουν ένα ειδικό χαρακτήρα για τα συγκεκριμένα ποιήματα. Για το θέμα της γλώσσας που αφορά το θέμα μας σε σχέση με τον Ελύτη και με τους αρχαίους, ανέφερα αρχικά ότι έχει σχέση μ' αφορμή το δοκίμιο του για τον Ρωμανό, όπου μιλάει για την διαχρονικότητα της ελληνικής γλώσσας. Γι' αυτό και μόνο το ανέφερα για να δείξω αυτήν την σημασία που έχει η γλώσσα από τα αρχαία χρόνια μέχρι σήμερα ως συνέχεια της παράδοσης για τον Ελύτη. Στα όσα ειπώθηκαν για την επίκληση δεν κατάλαβα τι σημαίνει η λέξη "επίκληση", πώς το εννοούσε ο κύριος. Όλες οι άλλες αναφορές θεωρώ ότι ήταν πολύ επιμέρους και αφορούσαν ειδικά τα ποιήματα. Μία μόνο, που αφορούσε την σύνθεση αντιθέτων, θέλω να πω ότι την ανέφερα, αλλά δεν είχα τον καιρό πάλι και εγώ να πω συγκεκριμένα παραδείγματα, να το τεκμηριώσω περισσότερο.

Ν. ΛΑΖΑΡΗΣ (στο Θ. Νάκα)

Η εισήγηση του κ. Νάκα μου δίνει την ευκαιρία να του θέσω κάποια ερωτήματα που όμως απευθύνονται και σ' όλους τους συνέδρους που βρίσκονται εδώ. Τα παραδείγματα αρχαιογνωσίας των ποιητών της νεότερης γενιάς που αναφέρθηκαν αποκαλύπτουν ότι υπάρχει μια ουσιαστική και γόνιμη επικοινωνία ανάμεσα στους ποιητές αυτούς και την αρχαία ελληνική ποίηση. Αποκαλύπτουν ότι η σχέση αυτή είναι γόνιμη, ανάλογη με εκείνη του Καβάφη με τους ποιητές της ελληνιστικής εποχής, του Σικελιανού, όπως εκφράστηκε κυρίως στα ποιήματα "Παν", "Δαίδαλος" και "Ιερά Οδός"; Αποκαλύπτουν ότι οι ποιητές αυτοί χρησιμοποιούν την μυθική μέθοδο με τον τρόπο που την χρησιμοποίησε ο Σεφέρης στο "Μυθιστόρημα" και στην "Ελένη", μέθοδος που εκπορεύεται από την γνωστή θέση του Έλιοτ, όπως εκφράστηκε στο δοκίμιό του για τον "Οδυσσέα" του Τζέιμς Τζόυς; Αποκαλύπτουν τον τρόπο που χρησιμοποίησαν τα αρχαία κείμενα ο Ελύτης και ο Ρίτσος στην ποίησή τους; Μήπως η επικοινωνία αυτή στα πιο πολλά παραδείγματα είναι περισσότερο διακοσμητική και όχι ουσίας; Μήπως τα κείμενα της αρχαίας λογοτεχνίας δεν έχουν συγγενευτεί επαρκώς μέσα στα σύγχρονα αυτά ποιήματα; Αρκεί η αναφορά ενός ονόματος αρχαίου, π.χ. Κυναίγειρος, για να θεωρηθεί η αρχαιογνωσία στοιχείο μέθεξης; Αρκεί ένα μότο; Τα παραδείγματα του Πούλιου και της Μαστοράκη έχω την εντύπωση ότι είναι άστοχα. Διότι ο μεν πρώτος, ως ύφος, γλώσσα και ατμόσφαιρα, προέρχεται μέσα από την ποίηση των αμερικανών μπίτ ποιητών, ενώ η Μαστοράκη, χρησιμοποιεί στοιχεία της αρχαιότητας, π.χ. "Δούρειος Ίππος", με ειρωνικό τρόπο και κατά συνέπεια τα απογυμνώνει και τα αποφλοιώνει από την βαθύτερη ουσία τους ως συμβόλων.

Θα μου επιτρέψετε να διαφωνήσω επίσης, και τελειώνω, με τον διαχωρισμό των γενεών στην ποίηση, διότι τον θεωρώ αρκετά σχηματικό. Δεν υπάρχει γενεά του '70 του '80 και του '90. Κάθε πολυπρόσωπη ομάδα ποιητών που εμφανίζεται στο προσκήνιο σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο δεν αποτελεί λογοτεχνική γενιά. Μπορούμε να μιλήσουμε για μια λογοτεχνική γενιά, μόνο όταν οι ποιητές που την αποτελούν έχουν κοινούς

λογοτεχνικούς στόχους και κοινά στοιχεία για να πετύχουν τους στόχους αυτούς. Μιλάμε για λογοτεχνική γενιά, όταν οι ποιητές που την αποτελούν κομίζουν μια ανανεωτική πρόταση για την λογοτεχνία. Αυτό μπορούμε να το πούμε με σιγουριά μόνο για τη γενιά του '30, στην ποίηση όμως αλλά όχι στην πεζογραφία.

Α. ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ

Μόνο αυτά τα ερωτήματα έχει ο κ. Λάζαρης. Επιτρέπεται να σας ρωτήσω τί επαγγέλλεστε; Ποιητής και κριτικός λογοτεχνίας. Όχι δεν είναι ειρωνία. Θα σας εξηγήσω τί εννοώ μ' αυτό, για να καταλάβετε. Επειδή ο κ. Νάκας είναι επαγγελματίας φιλόλογος και το θέμα του εξόχως φιλολογικό, αν απαντήσει σ' όλα αυτά, θέλει δύο ώρες διάλεξη.

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Κ. Λάζαρη, σας παρακαλώ. Θα μου επιτρέψετε να παρακαλέσω να ηρεμήσουμε. Πρώτα να σημειώσω και εγώ, για τον κ. Παναγόπουλο, ότι ο κ. Ν. Λάζαρης είναι πολύ γνωστό πρόσωπο.

Α. ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ

Ήθελα να πω ότι, επειδή ο κ. Νάκας είναι φιλόλογος, τον παρακαλώ πολύ, απαντώντας, να χρησιμοποιήσει την ιδιότητά του ως φιλόλογου με τον τρόπο που ένας πυγμάχος θα χρησιμοποιούσε την ιδιότητά του ως πυγμάχου, όταν χρειαζόταν να συγκρουστεί μ' έναν τυχαίο άνθρωπο με τον οποίο παρεξηγήθηκε. Το εννοώ αυτό στην κυριολεξία. Μπορεί να είναι ένας θαυμάσιος πυγμάχος.

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ (στους δύο ομιλητές)

Κ. Παναγόπουλε, παρακαλώ. Κ. Λάζαρη σας παρακαλώ. Κύριε Λάζαρη. Εγώ σας παρακαλώ, καθίστε. Ο κ. Παναγόπουλος δεν έχει κακή πρόθεση. Κάποια λόγια λέγονται παραπάνω. Ήδη χάσαμε πολύ χρόνο μ' όλα αυτά. Παρακαλούμε τον κ. Νάκα ν' απαντήσει.

Θ. ΝΑΚΑΣ

Κ. Λάζαρη, εγώ δεν θα προτιμήσω την πυγμαχία, αλλά τον διάλογο, αν όχι τον κοινωνικό, τότε τον φιλολογικό διάλογο και θα είμαι και σύντομος. Λοιπόν, ουσιαστική, γόνιμη επικοινωνία των νεότερων ποιητών: Στον βαθμό που την προσέγγισα, και όλοι παραδεχτήκαμε ότι είναι η πρώτη προσέγγιση, μου θύμισε ο κ. Πρόεδρος ότι και εκείνος έχει κάνει από την πλευρά του μια πρώτη μελέτη και άλλοι, φαντάζομαι, κριτικοί και μελετητές των ποιητών αυτών. Αναφέρατε τον Καβάφη και έχει χυθεί πολύ μελάνι για την αρχαιογνωσία του Κάλβου. Θα σας διαβάσω μια στροφή του Κάλβου, να μου πείτε αν δείχνει βάθος αρχαιογνωσίας, δημιουργική αρχαιομάθεια ή όχι. Λέει, λοιπόν ο Κάλβος: *“Του θεσπέσιου γέροντος/ ιερά κεφαλή/ φωνή ευτυχής,/ που εκτίμησα/ στης κλεινής Αχαΐας/ τα άριστα τέκνα,/ εσύ θαυμάσιε Όμηρε...κ.τ.λ.”*.

Αυτό αποδεικνύει αρχαιομάθεια, αρχαιογνωσία του Κάλβου, ναι ή όχι; Εσείς τι λέτε; Ε, λοιπόν σας λέω ότι σύμφωνα με μια μελέτη, *“Η σκιά του Ομήρου”*: *“Οι ρητές αναφορές στον ίδιο τον Όμηρο μέσα από τις ωδές του Κάλβου ανήκουν, και αυτό δεν εκπλήσσει, στα πιο επιφανειακά στοιχεία της ποίησής του”*. Δηλ. ακόμα και στον αρχαιολάτρη Κάλβο, αν σταθούμε σ’ αυτό που ακούσατε, δεν μπορούμε να να αποδείξουμε μικρή ή μεγάλη αρχαιομάθεια. Ύστερα ο Καβάφης, ανάμεσα σ’ άλλα πολλά, ξέρω ότι έλεγε: *“άν δεν διαβάσω Πλούταρχο, δεν μπορώ να λειτουργήσω ως ποιητής”*. Από την άλλη πλευρά, όταν έγραψε *“Τα άλογα του Αχιλλέα”*, δεν είχε καμία άμεση αρχαιοελληνική πηγή· το έχει αποδείξει. Είχε υπόψη του, όπως φαίνεται αυτό από την περιγραφή που μας δίνει, δεν είναι και Ομηρική. Είναι μέσα από την μετάφραση σ’ αγγλικά του Πόπ. Λοιπόν νομίζω ότι και για τις νεότερες γενεές θα αποδείξουμε ότι υπάρχουν και άμεσες και έμμεσες και ουσιαστικές και γόνιμες. Ενδεχομένως, αν δεν σας έπεισα εγώ, περιμένετε λίγο.

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Μια πληροφόρηση μόνο θέλω να κάνω. Επειδή έχω μιλήσει σχετικά με την κα. Στεφάνου και θα κάνει εισήγηση. Ίσως στην εισήγησή της θα υπάρχει μια απάντηση σ’ αυτά που πα-

ρατηρήσατε. Και μια και πήρα τον λόγο, και εγώ, Θανάση, συμμερίζομαι αυτήν την απορία, αν είναι ουσιαστική ή εξωτερική και τυπική η επίδραση των αρχαίων στους νέους ποιητές.

ΠΑΝ. ΦΗΜΗΣ

Κ. Στέφο θεωρείτε ότι η μεταβολή του μαντικού κηρυκείου σε σταυρό, στον *Τειρεσία* του Γιάννη Ρίτσου μπορεί να σημαίνει για τον ποιητή, τον ίδιο τον Ρίτσο, την δύση του αρχαιοελληνικού κόσμου με την εμφάνιση και ταχεία εδραίωση της χριστιανικής κοσμοθεωρίας;

Α. Α. ΣΤΕΦΟΣ

Είναι μια ερμηνεία την οποία βέβαια δεν υιοθετώ, ότι το κηρύκειο αντικαθίσταται από το σταυρό της Αναλήψεως. Υπάρχουν απόψεις για το θέμα αυτό. Δεν βλέπω ακριβώς αυτόν τον συμβολισμό της αρχαίας θρησκείας με την αντικατάσταση της χριστιανικής στη συγκεκριμένη περίπτωση, από τον ποιητή Ρίτσο. Όπως επίσης δεν θα υιοθετήσω την άποψη του κ. Πεφάνη, που έχει γράψει σχετική μελέτη που αναφέρεται στην ανάληψη του Οιδίποδα στον ουρανό, σύμφωνα με την τραγωδία *Οιδίπους επί Κολωνά*. Εγώ βλέπω στο σημείο αυτό μια εξαφάνιση του ιερατικού γένους των μάντεων και μια απομυθοποιητική τάση, ίσως να κάνω λάθος, του μαντικού γένους, που με τόση σαφήνεια το δίνει μέσα στο ποίημα ο ποιητής.

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ

Να προσθέσω κάτι. Ίσως μπορεί να είναι και ένα σύμβολο μαρτυρίου ο σταυρός. Δηλ. ο μάντης, και ο ποιητής είναι μάντης, ο Ρίτσος είναι μάντης, και κακών, τα λέει δεν τα λέει, θέλει να τα πεί, δεν επιτρέπει στον εαυτό του να τα πεί, ζει πολλές φορές ώρες μαρτυρίου. Μπορεί ο σταυρός να είναι το σύμβολο της σταύρωσης ή της αυτοσταύρωσης ενός ποιητή που πολλά βλέπει και για διάφορους λόγους δεν τα λέει όλα.

Α. ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ

Αυτά, με την ευκαιρία, αναφερόσατε στο κηρύκειο του Ερμή πάλι έ;

Α. Α. ΣΤΕΦΟΣ

Όχι δεν είναι το κηρύκειο του Ερμή. Εδώ βάζει στο μάντη Τειρεσία το κηρύκειο σύμβολο των χθόνιων θεοτήτων και είναι μια μετάπλαση του ποιητικού μύθου. Το κηρύκειο αντικαθιστά το χρυσό σκήπτρο του Τειρεσία. Δεν είναι το κηρύκειο του Ερμή· απλώς είναι μια μεταγλώττιση.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΗΜΕΡΑ

Πρωινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΡΟΜΠΙΟΝΑΣ - ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ ΜΠΑΓΙΟΝΑΣ

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ

ΑΛΟΗ ΣΙΔΕΡΗ

ΑΜΑΝΤΑ ΕΜΜ. ΜΑΡΑΒΕΛΙΑ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΕΦΑΝΗΣ

ΑΛΟΗ ΣΙΔΕΡΗ

Οι ίαμβοι του Αρχίλοχου: ένας ποιητικός αντίλογος

Ο Αρχίλοχος ο Πάριος, ο αρχαιότερος λυρικός ποιητής της Ευρώπης, έζησε, κατά την επικρατέστερη εκδοχή, γύρω στα μέσα του 7ου αιώνα. Γιός ενός αριστοκράτη και μιάς σκλάβας, γόνος ενός νησιού που δεν είχε να καυχηθεί παρά για τα σύκα και τη φτώχεια του (τα εκλεκτά διάφανα μάρμαρά του δεν είχαν ακόμα αξιοποιηθεί), εξασφάλιζε μισθοφορώντας το ψωμί και το κρασί του. Σκοτώθηκε σε μια μάχη με τους Νάξιους από κάποιον στρατιώτη ονόματι Καλώνδα. Αργότερα, όταν ο Καλώνδας κατέφυγε στο ναό του Απόλλωνος στους Δελφούς, η Πυθία τον απομάκρυνε ως μiasμένο: “Μουσάων θεράποντα κατέκτανες. Έξιθι ναού”.

Από το έργο του δεν σώθηκαν παρά αποσπάσματα, “απομεινάρια θαυμαστά” βέβαια, αλλά πολύ λίγα για να παραστήσουν όλο το μεγαλείο της ποίησής του. Κι όμως αυτά τα λίγα στάθηκαν αρκετά για να του δώσουν φήμη άσβηστη μέσα στο χρόνο. Ένα μεγάλο μέρος της φήμης αυτής οφείλεται ασφαλώς στην ποιητική αξιολόγησή του που λάμπει ακόμα και μέσα στα σπαράγματα των στίχων του. Ένα άλλο μέρος όμως οφείλεται στην τόλμη με την οποία ο Αρχίλοχος αντιπαράταχθηκε σε ποιητικούς τρόπους και κοινωνικές αξίες καθιερωμένες μέσα στο χρόνο. Πέρα από το ύψος της έμπνευσής του, τον Αρχίλοχο επέβαλαν και επιβάλλουν οι επαναστατικές καινοτομίες του.

Καθώς η φήμη του διατρέχει το χρόνο για να φτάσει ως την κλασική και ελληνιστική Αρχαιότητα και ως τη Ρώμη, ο ποιητικός ριζοσπαστισμός του Αρχίλοχου δεν παύει να σχολιάζεται. Ο Πίνδαρος θα τον χαρακτηρίσει “ψογερόν Αρχίλοχον βαρυλόγοις έχθεισιν/ παινόμενον”, ο Καλλίμαχος τον θεωρεί ποιητή χοντροκομμένων ίαμβων, ο Κριτίας τον κατηγορεί που σχεδόν καυχιέται “ότι την ασπίδα απέβαλεν”, οι Σπαρτιάτες τον έδιωξαν από την πόλη τους “διότι επέγνωσαν αυτόν πεποιηκότα ως κρειττόν εστίν αποβαλείν τα όπλα ή αποθανείν...”. Παράλληλα, όσο ο καιρός περνά και παρά τις επικρίσεις των εκπροσώπων

της αριστοκρατικής σκέψης, αυξάνει αντί να σβήνει η υπόληψη και η επιρροή του: οι αμέσως μεταγενέστεροί του λυρικοί υιοθετούν τους ποιητικούς τρόπους του, οι συμπατριώτες του ιδρύουν προς τιμήν του λατρευτικό τέμενος, ο Ηράκλειτος, έστω και κατηγορώντας τον, τον τοποθετεί πλάι στον Όμηρο, ο Αριστοτέλης αναφέρεται στην ποιητική του, ο Θεόκριτος του αφιερώνει ένα επίγραμμα, ο Αθήναιος τον χαρακτηρίζει “ποιητήν αγαθόν”, ο Πλούταρχος παραδίδει στίχους του, ο Οράτιος και ο Κάτουλος ακολουθούν τα μετρικά του συστήματα, ο ποιητής Ιουλιανός μιλάει για το “άγριον Αρχιλόχου φλέγμα” που οδήγησε την πρώην αρραβωνιαστικιά του και την αδελφή της στην αυτοκτονία. Γύρω στο 1850, βρέθηκαν σημαντικά υπολείμματα μιάς αρχαίας επιγραφής από την Πάρο που διασώζει κομμάτια από το έργο του μαζί με μια ευλαβική διήγηση για τη ζωή του, όπου περιλαμβάνεται το γοητευτικό παραμύθι του “ερατού δώρου” των Μουσών προς τον ποιητή.

Η ποίηση όχι ως υπόλληλος της κρατούσας τάξης, αλλά ως όπλο για την ανατροπή της - αυτό είναι το παράδειγμα του “γογερού Αρχιλόχου”. Το έργο του, ως καλλιτεχνική έκφραση της ρήξης με την παράδοση, διατηρεί για πάντα την επικαιρότητά του. Ξανάρχεται στη μνήμη κάθε φορά που νέοι ιστορικοί όροι απογυμνώνουν από την αίγλη τους παλαιές καταστάσεις και αντιλήψεις. Η φήμη του είναι η φήμη κάθε πρωτοπορίας. Ο ίδιος ο Αρχίλοχος μοιάζει να ξέρει τη σημασία του ποιητικού διαβήματός του. Μια προσεκτική ανάγνωση των ιάμβων του νομιμοποιεί την υπόθεση ότι ο Αρχίλοχος δρά συνειδητά εναντίον της παράδοσης. Είναι αρκετά κοντά σ’ αυτήν ώστε να την βιώνει ως πολιτισμικό περιβάλλον και παράλληλα συνειδητοποιεί το ασυμβίβαστο του πνεύματός της με τις νέες ιστορικές συνθήκες. Η ποίησή του, χωρίς να παύει να είναι αυτόνομος ποιητικός λόγος, είναι κυρίως ένας αντίλογος.

Παράλληλα ο Αρχίλοχος δεν μπορεί παρά να ξέρει ότι δεν είναι ένας διάττων αστήρ χωρίς παρελθόν και χωρίς μέλλον. Η σταθερότητα με την οποία εκφέρει τον αντίλογό του δείχνει ότι αποδίδει στην ποίησή του τον παιδαγωγικό ρόλο που κατέχει η ποίηση γενικά στην ελληνική κοινωνία. Έχει συναίσθηση ότι είναι η ποιητική φωνή ενός ρεύματος που ήδη διατρέχει τον ελ-

ληνικό, ή τουλάχιστον τον ιωνικό, κόσμο. Και ναί μεν εκφράζει ατομικά συναισθήματα και προσωπικές εμπειρίες, αλλά δεν αισθάνεται απομονωμένος από το κοινωνικό περιβάλλον του. Όσο κι αν φαίνεται αντιφατικό, αυτή ακριβώς η έκφραση της προσωπικής εμπειρίας και γνώμης είναι η κοινή ανάγκη του νέου ανθρώπινου τύπου που διαμορφώνεται μέσα στους νέους όρους ζωής της αρχαϊκής πόλης. Ο αντίλογος του Αρχιλόχου προς την παράδοση εκφράζει τη διαμάχη ανάμεσα στο παλιό και στο καινούργιο και συνάμα είναι ένα πρώτο δείγμα της δημοκρατίας ιδεών που μέλλεται να επικρατήσει σ' ένα μεγάλο μέρος του ελληνικού κόσμου με κορυφαία έκφραση την τραγωδία και τους "δισσούς λόγους" του Θουκυδίδη.

Φυσικά, το μήνυμα του Αρχιλόχου δεν μπορεί παρά να έχει τα χαρακτηριστικά της μεταβατικότητας που συνεπάγεται η εποχή. Δεν δίδει συγκροτημένο κώδικα αξιών του τύπου των ομηρικών και ησιοδείων επών: ενώ ο Όμηρος εξέφρασε τα ιδανικά της αριστοκρατίας και ο Ησίοδος μετέτρεψε την ποίηση σε πρακτική σοφία και αποτύπωση της ζωής του γεωργού και της ηθικότητάς του, η ποίηση του Αρχιλόχου δεν έχει να αντιπροτείνει κάτι αντίστοιχο. Ένας κώδικας αξιών, έστω νέων, θα ήταν ασύμβατος με την επαναστατική ορμή του πολίτη που, τις στιγμές εκείνες, δεν διεκδικεί άλλο από το δικαίωμα να υπάρξει ως αυτόνομη οντότητα ανάμεσα στα άλλα μέλη της κοινότητας και μαζί μ' αυτά.

Η πολή-κράτος έγινε πραγματικότητα προτού γίνει πολιτική θεωρία. Ο ελληνικός κόσμος θα χρειαστεί να διανύσει όλο το διάστημα από τον Όμηρο ως τον Αισχύλο για να μπορέσει να διατυπώσει τον νέο, μετα-ομηρικό, κώδικα. Κατά τη διάρκεια της πορείας αυτής θα κυριαρχήσουν συγκρούσεις σε όλα τα πεδία. Η διαμάχη θα κριθεί όχι με την επικράτηση της μιάς ή της άλλης στάσης ή θεωρίας, αλλά όταν θα αναγνωριστεί το πολυπρόσωπο και πολυσήμαντο της πραγματικότητας. Τότε ο ελληνισμός θα σταθεί - μάλλον για πολύ λίγο - σε κείνο το σημείο της απόλυτης ισορροπίας και της άκρας ηρεμίας που εκφράζεται στις μορφές των αττικών επιτάφιων μνημείων και της ζωόρου του Παρθενώνα. Αλλά τότε δεν θα είναι πλέον αρχαϊκός, αλλά κλασικός.

Στο μεταξύ, καθώς κυλάει ο χρόνος, το άτομο-πολίτης διεκδικεί και κατακτά το δικαίωμα της προσωπικής γνώμης και έκφρασης. Σ' αυτό το δικαίωμα αντιστοιχεί η υπογραφή του έργου από τον καλλιτέχνη και σ' αυτό κυρίως συνίσταται η επανάσταση των "λυρικών αιώνων". Ο Αρχίλοχος δεν εισηγείται κάτι πρωτόκουστο: κατάφαση προς τη ζωή, αναγνώρισή της ως πρώτης και αναντικατάστατης αξίας είναι το μήνυμα του θρυλικού πιά ποιήματος της ασπίδας:

*Με την ασπίδα απ' τους Σαΐους κάποιος θ' αγάλλεται·
στά θάμνα, αρματωσιά λαμπρή, την πέταξα άθελά μου.
Φτάνει πού σώθηκα. Γιά την άσπίδα εκείνη νοιάζομαι;
Ώρα καλή της! Θ' αποχτήσω άλλη λαμπρότερη.*
Μτφρ. Γ. Δάλλα

Κάτι ανάλογο έχει ειπωθεί ήδη στην *Ιλιάδα*. (I, 401 κ.έ.):

*"τί όσο η ζωή μου αξίζει, ολάκερα τα πλούτη δεν αξίζουν
που έκρυβε, λένε, το πολύκοσμο της Τροίας εντός του κά-
στρο,*

*στα χρόνια της ειρήνης...
Τα παχιά πρόβατα κουρσεύονται, κουρσεύονται τα βόδια,
τα ξανθοκέφαλα αγοράζονται ψαριά και τα τριπόδια·
μόνο η ζωή του ανθρώπου, ως ξέφυγε της δοντωσιάς το φρά-
χτη,*

πίσω δε γέρνει, δεν κουρσεύεται, δεν πιάνεται ποτέ της..."

Η διαφορά είναι ότι ο Όμηρος βάζει τα λόγια αυτά στο στόμα του Αχιλλέα μένοντας ο ίδιος στη σκιά, ενώ ο Αρχίλοχος τα υπογράφει ως υποκείμενο της γνώμης και της εμπειρίας.

Μιά ποιητική δήλωση σε πρώτο πρόσωπο εκείνον τον καιρό ισοδυναμούσε με προσωπική εξομολόγηση. Κατά την κοινή αντίληψη, ο Αρχίλοχος ο ίδιος είχε πετάξει την ασπίδα του στα θάμνα και, σαν να μην έφτανε αυτό, δήλωνε και ευτυχής που είχε σώσει τη ζωή του. Εκείνο που ήξερε ο κόσμος τότε ήταν ο μύθος-κοινή παράδοση που ο ποιητής τον κάνει ποίημα και όχι ο μύθος ως πλάσμα της φαντασίας του ποιητή.

Περισσότερα στοιχεία αντιηρωϊκού πνεύματος βρίσκουμε στην Οδύσσεια: ολόκληρη η Νέκυια μοιάζει επίσκεψη σ' έναν

κόσμο περασμένο που τον θυμόμαστε και τον τιμάμε, δεν μπορεί όμως κι ούτε θέλουμε να ξαναγυρίσει. Ο ατερπής Άδης της Οδύσσειας είναι ήδη ένας αντίλογος στο επίσης ομηρικό ιδανικό του κλέους με τίμημα το θάνατο. Η δόξα που επιδιώκουν οι ήρωες ποθώντας να μείνουν αιώνια ωραίοι είναι μάταιη ελπίδα που διαψεύδεται όταν φτάνουν στο βασίλειο των νεκρών. “Είδωλα καμόντων” κατοικούν στον Άδη, σκιές χωρίς δύναμη που μαζεύονται μόλις οσμίζονται αίμα με την ελπίδα να ξαναζήσουν, έστω μόνο για λίγο.

Παρ’ όλα αυτά, το ηρωϊκό ήθος εξακολουθεί (στους λυρικούς αιώνες κι όχι μόνο) να αποτελεί πρότυπο. Αρκεί να διαβάσει κανείς τον Τυρταίο για να δει πώς επιζηεί μεταλλαγμένο ώστε να προσαρμόζεται στο καθεστώς της πόλης. Ο Αρχίλοχος δεν σκιαμαχεί. Αντιστρατεύεται κάποιες αρχές που επιμένουν να νομιμοποιούν με ηθικούς κανόνες την υποδούλωση του ατόμου. Πότε με χλεύη, πότε σε τόνο μανιφέστου, κηρύσσει την απελευθέρωση από τα αριστοκρατικά ιδανικά των σκοτεινών αιώνων:

Πέθανες; Φήμη ή σεβασμός δεν μένει στους ανθρώπους.

Του ζωντανού τη χάρη οι ζωντανοί γυρεύουμε.

Άμποτε! μα για τον νεκρόν είναι όλα μαύρα κι άραχνα.

Τη χάρη της ζωής αντιπροτείνει ο Αρχίλοχος στο ομηρικό κλέος. “Περίφημος” δεν γίνεται κανείς όταν πεθάνει. Γι’ αυτός το ρίξουμε στα “βακχικά μεθύσια”: “δίχως κρασί τη βάρδια αυτή πώς να περάσομε;” Ο φόβος της κατάκρισης ως μη μας εμποδίζει τη χαρά:

Ω Αισιμίδη, την καταλαλιά του κόσμου όποιος λογάριασε

αυτός τα χίλια μύρια που η ψυχή του λαχταράει δε χάρηκε.

Πρώτο ανάμεσα στα δώρα της ζωής ο έρωτας - θέμα αιώνιο που όμως, στον Αρχίλοχο, μοιάζει σαν απογυμνωμένος από το μυθικό του μεγαλείο. Ο ομηρικός ήρωας είναι κυρίαρχος στο αλώνι της αγάπης. Αντίθετα, ο ερωτευμένος Αρχίλοχος σπαράζεται από τον πόνο του ανανταπόδοτου πάθους, του καίει την καρδιά ο ανεκπλήρωτος πόθος. Φορές είναι ρομαντικός:

Ω να γινόταν ν’ άγγιζα το χέρι της Νεοβούλης!

και άλλοτε αισχροεπής:

*Να πέσει η γύμνια μου σε σάρκα, σε κοιλιά η κοιλιά μου,
να κρούσουν οι μηροί μου στους μηρούς της.*

Λεπτομερείς περιγραφές ερωτικών σκηνών δεν υπάρχουν στο έπος. Ο ποιητής σαν τον σκηνοθέτη του παλιού σινεμά, κρύβει από τα μάτια μας τους ερωτευμένους και, με άλλους περίτεχνους τρόπους, μας υποβάλλει την ένταση του πάθους τους. Η Αθηνά, για να είναι πιά μακριά η νύχτα της αγάπης του Οδυσσέα και της Πηνελόπης, κρατάει τη χρυσόθρονη Αυγή και δεν την αφήνει να ζέψει στο άρμα της τα γοργοπόδαρα άλογα που φέρνουν στους ανθρώπους το φώς. Ο Αρχίλοχος δεν έχει τέτοιους ενδοιασμούς: ελεύθερα μάς αφήνει να δούμε την παρθένα πλαγιασμένη στους θαλερούς ανθούς, με το λαιμό της στη μασχάλη του, “*να τρέμει από τη σαστισιμάρα της/ σαν ελαφάκι...*”.

Η ίδια η μορφή της ποθητής γυναίκας δεν περιγράφεται στο έπος· αντί γι’ αυτό, ο ποιητής παρουσιάζει την ακτινοβολία της. Όταν η Πηνελόπη παρουσιάστηκε στη σάλα “*με τη λαμπρή της μπόλια*”, οι μνηστήρες κράτησαν την ανάσα τους και, μόλις έφυγε, “*σάλαγο κάμαν στο ισκιερό παλάτι... κι όλους τους έτρωγε ο καημός να κοιμηθούν κοντά της*”. Το ίδιο με τη Ναυσικά, το ίδιο με την Ελένη ... Και η ποθητή του Αρχιλόχου σε κάποιους από τους λυρικότερους στίχους του:

*Βλαστάρι από μυρτιά κρατώντας έπαιζε
κι άνθος ωραίας τριανταφυλλιάς
κι η κόμη της
έπεφτε σύσκια στο λαιμό, στα νάτα της
για χάρη της μυρτιάς.*

Πέρασαν κοντά τρεις χιλιάδες χρόνια κι ο τελευταίος στίχος ξαναζεί μεταμοσχευμένος στο Φωτόδεντρο του Ελύτη:

*Έτσι για κάτι ελάχιστο που μήτε το έλαβα ποτέ
μιά λάμψη έστω
κυριολεκτικά πουλήθηκα
διέξ το μύρτον, πού θά λεγε κι ο Αρχίλοχος.*

Ο κόσμος όπου μας εισάγει ο Αρχίλοχος, σε αντίθεση με τον κόσμο του έπους, είναι η καθημερινή πραγματικότητα. Αντί για εξωτικά νησιά και ανθρωποφάγους Λαιστρυγόνες, όντα παράδοξα που τρέφονται με άνθη και πολεμικά συμβάντα όπου

δρουν δυνάμεις υπεράνθρωπες ή εξωανθρώπινες, ο Αρχίλοχος μας μεταφέρει στο οικείο περιβάλλον της αρχαϊκής πόλης. Εκεί, μέσα στο θόρυβο της αγοράς, θα ηχούσε παράφωνα η αργή και επίσημη κίνηση του δακτυλικού μέτρου - κατάλληλη για να αντηχεί στίς σάλες των μυκηναϊκών ανακτόρων. Ο Αρχίλοχος θα βρεί στα αυτοσχέδια ιαμβικά σκώμματα των κώμων του Διονύσου τον γοργό και ζωηρό βηματισμό που ταίριαζε στην ποίησή του κι αυτό είναι η δεύτερη επαναστατική καινοτομία του.

Ο ίαμβος, λέει ο ομηρικός ύμνος στη Δήμητρα, πήρε το όνομά του από την Ιάμβη, την κόρη του Πανός και θεράπεινα της Μετάνειρας, της γυναίκας του βασιλιά της Ελευσίνας Κωλεού. Σ' εκείνου το παλάτι φιλοξενήθηκε η Δήμητρα όταν έχασε την Κόρη. Κι ενώ η θεά ήταν βυθισμένη στη λύπη, η Ιάμβη, με τ' αστεία της, την έκαμε να χαμογελάσει.

Ήδη ο παλαιός μύθος διδάσκει τη σχέση του ίαμβου με τις χθόνιες θεότητες (Πάν, Δήμητρα) και με τις λαϊκές λατρείες που επιχωρίαζαν κυρίως στον ιωνικό κόσμο, στην Αττική, αλλά και στην Πάρο, την πατρίδα του Αρχιλόχου. Τα αστεία της Ιάμβης και το χαμόγελο της Δήμητρας υποδηλώνουν τη σχέση του ίαμβου με τη σάτιρα, έναν ποιητικό τρόπο που έμελλε να έχει λαμπρή σταδιοδρομία από τον Αρχίλοχο, που πρώτος την ανέβασε στην περιωπή της λόγιας ποίησης, ως την κωμωδία. Πρόσθεσε σ' αυτά τη διπλή καταγωγή του Αρχίλοχου (γιός της δούλας Ενιπώς και εγγονός του Τέλλη που ο ίδιος ο Πολύγνωτος τον έχει ζωγραφίσει μαζί με μιά ιέρεια της Δήμητρας), και ήδη γίνεται φανερό γιατί ήταν αυτός που προορίστηκε, κατά τον Γιάννη Δάλλα, να γίνει "ένας μυκτηριστής των αξιών", που δεν μπόρεσε ποτέ να ενταχθεί στο σύστημά τους, "ένας πληβείος που τους χαλούσε την "ευγενή τάξη"

Κρίμα που δεν μπορούμε ν' ακούσουμε ούτε το δακτυλικό ούτε το ιαμβικό μέτρο. Διαβάζοντας όμως τον Αρχίλοχο, κάπως μαντεύουμε τη μελωδία που έκανε τον ιωνικό κόσμο να χαμογελάει σαν την βαρυσπενθούσα Δήμητρα. Ένα χαμόγελο πικρό, όπως όταν έχεις χάσει την πίστη σε παλιό, παρήγορο παραμύθι.

Στην ιστορία της ποίησης δεν είναι λίγες οι στιγμές που οι ποιητές δεν θέλουν "να μιλήσουν για ήρωες". Προτιμάνε να λένε για τον Μιχάλη που "έφυγε μ' ανοιχτές πληγές απ' το νο-

σοκομείο” ή για τον άλλον, τον Μιχαλιό, που το ποδάρι του περίσσευε από το κιββούρι: “ήταν λίγο μακρύς ο φουκαράκος”. Άλλες φορές, από μεγάλη απόσταση, φωνάζουν οι ποιητές ο ένας στον άλλον: “Ούκ ήλθον εις Τροίαν, αλλ’ είδωλον ήν”, περνούν χιλιάδες χρόνια και, σαν να μην άλλαξε τίποτε, έρχεται η απάντηση: “κι εμείς σφαζόμεσταν για την Ελένη δέκα χρόνια...”.

Μερικά πράγματα δεν αλλάζουν μέσα στους αιώνες: κάθε φορά που οι άνθρωποι ξαναπιάνουν “τον παλιό δόλο των θεών”, το ρίχνουνε στην καλοπέραση, στα ξόρκια και στις ρητορείες.

“Αλλά τα ξόρκια, τ’ αγαθά, τις ρητορείες

σαν είναι οι ζωντανοί μακριά τί θα τα κάνεις;”

Ή, όπως είπε ο Αρχίλοχος,

“του ζωντανού τη χάρη οι ζωντανοί γυρεύουμε”.

AMANTA EMM. ΜΑΡΑΒΕΛΙΑ

**Ψήγματα αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας
στο έργο του Δ.Π. Παπαδίτσα:
η περίπτωση των *Δύο ιστορικών* από την ποιητική συλλογή
Όπως ο Ενδυμίων.**

Ξεκινούμε με μια διαπίστωση και ταυτοχρόνως ευχή: είναι πλέον καιρός το όλβιο και φιλοσοφώτατο έργο του Δημήτρη Παπαδίτσα να μελετηθεί πληρέστερα και σφαιρικότερα, διότι ομοιάζει με το ηδύπιτο κρασί που ωριμάζει σταδιακώς στα δρύινα δοχεία της ποιήσεως, καθιστάμενο όλο και περισσότερο επίκαιρο, αλλά και κυοφορούν το φέρελπι "θ", του μέλλοντος τον θυρέο, για να παραφράσω κάποιον στίχο του "ουρανομέτρη". Το ποιητικό έργο του Δ.Π. Παπαδίτσα¹, δεν έχει - τουλάχιστον προς το παρόν - μελετηθεί επισταμένως και πλήρως, γεγονός που αποδεικνύεται και από τα λιγοστά σχετικά πονήματα και άρθρα², και τούτο ασφαλώς θα πρέπει να αλλάξει στο εγγύς μέλλον.

Στην παρούσα εργασία θα αποπειραθούμε να προσεγγίσουμε, να ψαύσουμε αδρομερώς και να θωπεύσουμε δοκιμιακώς μια πτυχή του έργου του Παπαδίτσα, από θέσεως ποιητικής και - το τονίζουμε λίαν δεόντως! - όχι από επόμεως φιλοσοφικής, διότι γράφουμε ως ποιητές που φιλοσοφούν και όχι ως φιλόσοφοι. Πρόκειται για πτυχή εξειδικευμένη, η οποία σχετίζεται με την παρουσία και την επίδραση της αρχαίας ελληνικής, και δή της προσωκρατικής φιλοσοφίας στο ποιητικό έργο του Παπαδίτσα, συγκεκριμένα δε στα *Δύο ιστορικά ποιήματα*, από την ποιητική συλλογή *Όπως ο Ενδυμίων*³. Το ποιητικό έργο του Δ.Π. Παπαδίτσα το διατρέχουν, προς κάθε κατεύθυνση, ηδυόνειρες πνοές φιλοσοφικοποιητικής αύρας, μεθεκτικής εμπνεύσεως και οντολογικών αναζητήσεων, όπως άλλως τε δείξαμε και αλλού⁴, γεγονός το οποίο στα δύο επιλεγέντα ποιήματα καθίσταται σαφέστερο και εμφανέστερο.

Ηράκλειτος, Παρμενίδης, Ζήνων, Ξενοφάνης, Μέλισσος, Θαλής: είναι ονόματα προσωκρατικών φιλοσόφων, τα οποία απα-

ντώνται ξανά και ξανά στην ποίηση του Παπαδίτσα, μάλιστα δε τα ονόματα Ξενοφάνης και Μέλισσος αποτελούν ουσιώδεις αναφορές για τα *Δύο ιστορικά ποιήματα* που εξετάζουμε. Και ο ποιητής, η συμφυής σχέση του οποίου με την αρχαία Ελλάδα είναι προφανής⁵, δεν παρέμεινε μόνον στην άγονη αρχαιολατρεία⁶, αλλά παραλλήλως, με την ποιητική φιλοσοφία του, προήγε ποιητικώς την φιλοσοφική σκέψη, την οντολογική ενατένιση και ενόραση, στηριζόμενος ταυτοχρόνως στην επιστημονική κατάρτισή του ως ιατρός και ερωτευμένος με την φυσική και την αστρονομία⁷. Και τούτο αποδεικνύει αβίαστα την αγάπη του για τους πρωκρατικούς που ήσαν κατ' έξοχήν φυσικοί φιλόσοφοι, αλλά και μεταφυσικοί στοχαστές που συνδύαζαν γονίμως την οντολογική προσέγγιση με τις θετικές επιστήμες και την εξήγηση όχι μόνον των ένδον τεκταινομένων, αλλά και του σύμπαντος κόσμου και των εκείσε συμβαινόντων. Άλλως τε και ο Παπαδίτσα αυτό προσπάθησε να επιτύχει με την ποίησή του: τον συγκεκριασμό της φιλοσοφίας με την λυρική και μουσική έκφραση του ποιητικού λόγου, το *χαρμονικώς φθέγγεσθαι* στα πλαίσια της φιλοσοφίας του όντος και των κατηγοριών του, και - νομίζουμε - το κατόρθωσε όσο ελάχιστοι.

Πριν ή αναλύσουμε τα εξεταζόμενα ποιήματα, θα ήταν σκόπιμο να αναφερθούμε αδρομερώς στους πρωκρατικούς φιλοσόφους Ξενοφάνη και Μέλισσο, οι οποίοι - καθώς είδαμε - αναφέρονται σε αυτά, καθώς και στις απόψεις της σχολής τους⁸. Ο Ξενοφάνης (περ. 580-480 π.Χ.) γεννήθηκε στην Κολοφώνα της Μικράς Ασίας και εκτός από φιλόσοφος υπήρξε ποιητής. Περιηγήθηκε διάφορες ελληνικές πόλεις/κράτη, ιδίως στην περιοχή της Κάτω Ιταλίας, όπου συνέγραψε ελεγείες και σατιρικούς σίλλους, καθώς και το φιλοσοφικό έπος *Περί φύσεως*, στο οποίο ψέγει τόσο τον Όμηρο όσο και τον Ησίοδο, προσάπτοντάς τους ότι απέδωσαν στους θεούς μορφή και ελαττώματα ανθρώπινα. Ο Ξενοφάνης, περί το 536 εγκαταστάθηκε στην Ελέα της Κάτω Ιταλίας, την γνωστή αποικία των Φωκαέων, όπου και ίδρυσε την δική του φιλοσοφική σχολή, την επονομαζόμενη ελεατική. Το ουσιωδέστερο, ενδεχομένως, σημείο της διδασκαλίας του Ξενοφάνους ήταν η άποψή του ότι υφίσταται ενότις του *Θείου* και του σύμπαντος, και δη ότι δεν υπάρχουν πολλοί θεοί, αλλά

το σύμπαν είναι ένα και ταυτίζεται με τον Θεό, ο οποίος ούτε ως ανθρωπόμορφος θα πρέπει να νοείται ούτε διακατέχεται από τα πάθη και τις αδυναμίες των βροτών. Οι απόψεις αυτές, αρκετές φορές, απαντώνται στην ποίηση του Παπαδίστα, έστω και σε υπολανθάνουσα μορφή πανθειστικής χροιάς⁹.

Εξ άλλου, ο Μέλισσος (άνθ. περ. 441 π.Χ.) γεννήθηκε στην Σάμο και υπήρξε ο στρατηγός που νίκησε τον αθηναϊκό στόλο, αλλά για τον βίο του λιγοστά στοιχεία είναι γνωστά. Ενδεχομένως υπήρξε μαθητής του Παρμενίδου, αν και πιθανή προπαγάνδα του στη γειτονική της ιδιαίτερης πατρίδας του Ιωνία δεν αποκλείεται διόλου. Θεμελιώδης άποψη του Μελίσσου ήταν ότι υφίσταται μία Θεία αρχή, αμετάβλητη και ακίνητη, και δη ότι το εν όν, το οποίο πληροί τα πάντα και είναι τα πάντα, είναι αναλλοίωτο και σταθερό, και μπορεί να προσεγγισθεί μόνον δια της νοήσεως και όχι δια των αισθήσεων· επίσης πρέσβευε ότι ο κόσμος αποτελεί σύνθεση φωτός και σκότους, και εναντιώθηκε στις απόψεις των Πυθαγορείων. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι και ο Παπαδίστας παρουσιάζει ορισμένες συγγενείς απόψεις μερικές φορές¹⁰.

Τοιουτοτρόπως, με τον φρυκτό του διδασκάλου να παραδίδεται από τον Ξενοφάνη στον Παρμενίδη, από τον Παρμενίδη στον Ζήωνα, και από τον Ζήωνα στον Μέλισσο, εντός περίπου εκατό ετών, η ελεατική σχολή έκλεισε τον κύκλο υπάρξεώς της, παραχωρώντας σε έτερες σχολές και φιλοσοφικές τάσεις την σκυτάλη για την συνέχιση της προσπάθειας προς το τέλος της ασυμπτωτικής αναζητήσεως της αλήθειας, καθώς και για την επίλυση των θεμελιωδών υπαρξιακών και κοσμοθεωριακών προβλημάτων. Εν τούτοις η απάντηση στα εν λόγω προβλήματα είναι μάλλον ακατάρθωτη, τουλάχιστον απολύτως και γι' αυτό ποιητές όπως ο Παπαδίστας προσπαθούσαν ανέκαθεν να τα προσεγγίσουν μέσω της ιερής/προφητικής/ενορατικής τέχνης τους. Όσον αφορά στην περίπτωση των *Δύο ιστορικών*, θα προσπαθήσουμε στα επόμενα να προσεγγίσουμε την *forma mentis* του δημιουργού τους και να τα αναλύσουμε, δίδοντας έμφαση στα εκεί απαντώμενα ψήγματα της ελεατικής φιλοσοφίας.

Η όλη ποιητική σύλληψη στο βιβλίο *Όπως ο Ενδυμίων* παραπέμπει στην διαλεκτική αντίθεση του εντός/εκτός, μια και

το όνομα Ενδυμίων σημαίνει εκείνον ο οποίος εντός κοινού ενδύματος ή ενδιαιτήματος συνευρίσκεται με την ερωμένη του¹¹. Βεβαίως η εν λόγω διαλεκτική αντίθεση - αν και σε άλλο επίπεδο - διέπει τα *Δύο ιστορικά* και συντελεί στην μετάδοση των μηνυμάτων του ποιητή μας. Η αντίθεση που εμφανίζεται διάχυτη στα ποιήματα αυτά σχετίζεται με κάποιο δίλημμα το οποίο επαναλαμβάνεται: η κληρονομιά της αρετής και της σοφίας (και δη της κατ' αίσθησιν αντιλήψεως και γνώσεως του κόσμου) των αρχαίων προγόνων μας (I:3) είναι ογκώδης και καυστική, επανέρχεται αενάως ως απόηχος ευκλεούς παρελθόντος και ηχώ (I:4,5), δημιουργώντας μας τύψεις, η μνήμη των οποίων επιμένει να μας ταλανίζει δια των φαντασμάτων του λευκού γένους μας (I:10), ή και δια της συνεχούς υπομνήσεως της οιονεί παρουσίας των πνευμάτων των προσωκρατικών φιλοσόφων Μελίσσου (I:13) και Ξενοφάνους (II: 12, 31, 41). Κατ' αυτόν τόν τρόπο υπομνηματίζεται η άλλη όψη του διλήμματος, η κακή και πεζή κατάντια της σύγχρονης πατρίδας μας (I: 21-22, 25-27, II: 1-2, 17-18, 25-26, 37, 40), η οποία ωθεί τον Παπαδίτσα στην αποφαστική διαπίστωση ότι τα φαντάσματα των προσωκρατικών και η διδασκαλία τους πολύ απέχουν από την άθλια και ωμή πραγματικότητα του καθημερινού νεοελληνικού βίου (II: 41-43) και των δυσμενών δυτικών επιδράσεων που συντελούν στην πολιτισμική μας αλλοτρίωση. Ωστόσο, παρ' όλα τα εμπόδια, παρ' όλες τις αντιξοότητες, και τα τέρατα (II: 49-52), η θεώρηση του ποιητή μας παραμένει κατά βάσιν αισιόδοξη, διότι αυτός διέπεται από την μεταφυσική βεβαιότητα. Γί' αυτό θα τονίσει την ενορατική αντίληψη του κόσμου (I: 31-32) και την προσέγγιση της αλήθειας, δια των οξυμένων ψυχικών αισθητηρίων και της ποιητικής αρετής, σύμβολο των οποίων είναι ο μαγνήτης (I: 31). Γί' αυτό θα αντιληφθεί τον θάνατο ως μάστιγα κατά του κακού και των κακών (II: 53), και μάλιστα συμφυά με τον χρόνο και την ροή του. Γί' αυτό θα αντιπαρέλθει την ιδέα του θανάτου με την πεποίθηση της αναστάσεως, όπως αυτή συμβολίζεται από τον ευώδη κέδρο (II: 59), ο οποίος με την σειρά του παραπέμπει στις απόψεις των εθνών της Μέσης Ανατολής (ιδίως των Αρχαίων Αιγυπτίων¹²) περί της αθανασίας της ψυχής. Η αθανασία (II: 58) απασχολεί τον ποιητή μας, συνυφασμένη με

την υστεροφημία και την κατίσχυση επί της λήθης (II: 19, 65), και καθίσταται Λείτμοτιν για το ποίημα: *το μυστικό δεν είναι να σε πάρει η λησμονιά*, στίχος ουσιώδης που αποτελεί και την κατακλείδα του ποιήματος αυτού. Είναι, ασφαλώς αυτές οι απόψεις του Παπαδίτσα οι οποίες θα τον οδηγήσουν να αποφανθεί ως άλλος (νεότερος) προσωκρατικός φιλόσοφος, ότι μέσω της διηνεκούς ροής του χρόνου και της επικρατήσεως της αρετής ο κάθε Άνθρωπος/Ποιητής είναι εις θέσιν να διακρίνει το καλό από το κακό και να προσεγγίσει το θείο¹³ (II: 55-56). Νομίζουμε ότι τούτο αποτελεί σημαντική πτυχή αυτού του ποιήματος, αλλά και του όλου ποιητικού corpus του Δ.Π. Παπαδίτσα.

Αν προσπαθούσαμε να περιγράψουμε το έν λόγω ποίημα και να το χαρακτηρίσουμε, θα λέγαμε ότι αποτελεί - εκτός από πεδίο φιλοσοφικών στοχασμών, εκκινούντων από την αρχαία ελεατική σχολή - ένα μικρό ιστορικό τοπολογικό πανόραμα, όπου ανεξάρτητες μεταβλητές είναι ο χρόνος και η ιστορία, συγκεκριμένα δε η ελληνική ιστορία, της οποίας ο ποιητής απαθανατίζει μνημονευτικούς ορισμένες χαρακτηριστικές πτυχές (I: 10-15, 16-19, 21-22, 24, 28, 32 II: 3, 8-10, 12-13, 21, 30-36, 49-58). Αρίφνητες εικόνες ιστορικής μνήμης παρελαύνουν, διαπλεκόμενες από τον ποιητή μας σε αμάλαγμα αγαστό με τις φιλοσοφικές αναζητήσεις του. Ο εγκεφαλικός κόσμος του Παπαδίτσα συνεργάζεται με τα πανόλβια συναισθήματά του (II: 44-48) και εκείνος - καθιστάμενος απέριττος άνδρας εν διηγήσει (II: 48), και δη ιονεί φιλόσοφος, απόγονος των Ελεατών και του Ξενοφάνους - φθέγγεται τα προφητικά ποιητικά του ρήματα, μνημονεύοντας τον τελευταίο (II: 12, 31, 41), αλλά και τον αρχαίο συμπατριώτη του Μέλισσο (I: 13). Η φιλοσοφία του ενός όντος συγκινεί τον Παπαδίτσα, υποβάλλοντάς μας την ιδέα ότι η αρχή αυτή της ύστερης περιόδου της σχολής της Ελέας τον έθελγε και ενδεχομένως τον εξέφραζε μερικώς. Ο Μέλισσος εμφανίζεται απαστράπτων με οφθαλμούς αρτιγεννήτους, επίθετο που θυμίζει το ανάλογο αρτιγένεθλος, το οποίο απαντάται στα *Αργοναυτικά των Ορφικών*¹⁴. Αλλά και η εμφάνιση του Ξενοφάνους από τον Παπαδίτσα παρουσιάζεται ως ουράνια, ενώ η διδασκαλία του θεωρείται από τον ποιητή ως όαση εντός της τύρβης του σύγχρονου πολιτισμού (II: 11-16, 30-32). Και φυσικά οι ανω-

τέρω οντολογικές απόψεις αυτού του προσωκρατικού φιλοσόφου, ιδίως οι σχετικές προς την τελειότητα και πλήρη απάθεια του Θεού, έβρισκαν απολύτως σύμφωνο τον Παπαδίτσα, ο οποίος σε αυτήν την ποιητική σύνθεσή του τις παρουσιάζει εμμέσως πλὴν σαφώς στους προαναφερθέντες στίχους. Κατ' αυτόν τον τρόπο, μέσω των ιστορικών, αλλά και των φιλοσοφικών μεταμορφώσεών του ο ποιητής εξέρχεται κεκαθαρμένος (II: 59-64), και διαπνεόμενος από την φαεσφόρο και τηλαυγή μεταφυσική αισιοδοξία θα ολοκληρώσει την ποιητική σύνθεσή του, μνημονεύοντας την υστεροφημία, την αλήθεια και την αθανασία με τρόπο υποθάλλπτοντα, αλλά σημαίνοντα, και δη ως γνήσιος φιλόσοφος, λάτρης του αρχαίου ελληνικού ορθού λόγου¹⁵. Οι οντολογικές ανησυχίες του ποιητή μας και η μεταφυσική του κατάφαση (I: 5-9, 30-32, II: 11-43, 44-65) εκτός από εντέχνως διατυπωμένες είναι και φιλοσοφικώς δημιουργικές. Καταδείχνουν εμφανώς την αγάπη του για την φιλοσοφική ενατένιση (στην προσωκρατική της έκφανση), η οποία στα μελετηθέντα ποιήματα προεξάρχει και τα κοσμεί.

Τελειώνοντας οφείλουμε να τονίσουμε ότι στα ανωτέρω εξετασθέντα *Δύο ιστορικά ποιήματα*, υφίστανται περί τις 50 έμμεσες ή άμεσες αναφορές στην αρχαία ελληνική αρχαιότητα και στην ομώνυμη φιλοσοφία ειδικότερα. Πολλές από αυτές τις αναφορές, οι οποίες συνιστούν ουσιαστικά, κύρια ονόματα φιλοσόφων ή σχετικές φράσεις, απαντώνται με αυξημένη συχνότητα στην ποίηση του Δ.Π. Παπαδίτσα, και στα εν λόγω ποιήματα επαναλαμβάνονται. Σημειώνουμε ορισμένες ενδεχομένως τις σπουδαιότερες: ζώη (I: 1, 32. II: 60, 61), ειμαρμένη (I: 1), έρωτας (I: 2, 8), αρχαίοι (I: 3), αρετή (I: 3), αίσθηση των αισθήσεων (I: 3), ηχώ (I: 4), κάτοπτρα (I: 5), όνειρο (I: 6. II: 31), αυλητρίδες (I: 11), χρόνος (I: 12), Μέλισσος (I: 13), πλάνες και αλήθειες (I: 13, 29), διαβήτες αινιγμάτων (I: 14), Αχαιοί (I: 16), Τί είναι ο κόσμος; (I: 23), το ρυάκι φυτεύει τις πρασινάδες του (I: 28), ο Δευκαλίων πετάει τις πέτρες του (I: 28), η φύση κρατάει τις αλήθειες και τις πλάνες της (I: 29), κλεψύδρα (I: 32), Ελλάδα (II: 2), Ευκλείδης (II: 3), παιάνας ανδρείων (II: 8), Ξενοφάνης (II: 12, 31, 41), βάρβαρος (II: 21), δούρειος ίππος (II: 22), αξέχαστοι πρόγονοι με χρυσές τριχώσεις (II: 30), ρυθμός (II: 31), νούς (II: 32), α-

ριθμός (II: 32), αμβροσία (II: 34), αρχαία γραφή (II: 34), τεφροδόχη (II: 34), αρμονία (II: 39), ουρανομέτρης (II: 39), στοχασμός (II: 44), αίσθηση (II: 44), ύμνος (II: 46), απέριττος άνδρας εν διηγήσει (II: 48), μηδέν (II: 50), θείο (II: 56), κτηνώδες (II: 56), απαθανατίζω (II: 58), κ.λ.π. Οι αναφορές αυτές αποτελούν, όπως δείξαμε την σπονδυλική στήλη αυτής της ποιητικής συνθέσεως και την κοσμούν αρχαιοπρεπώς και δοκίμως. Αναδεικνύουν δε τις οντολογικές και μεταφυσικές ανησυχίες του Παπαδίτσα, ο οποίος ως φιλοσοφών ποιητής προσέγγιζε ενορατικώς τα θεμελιώδη μεταφυσικά και υπαρξιακά ερωτήματα, προτείνοντας απαντήσεις, οι οποίες πολλές φορές όχι μόνον εμπνέουν, αλλά και προξενούν έκπληξη φιλοσοφικής ευωχίας, διαχέοντας στον ενδότερο ψυχικό κόσμο μας την μουσική της αισθητικής πληρότητας και τον ένθεο οίστρο των ευλογημένων των Μουσών.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Παραθέτουμε το ποίημα *Δύο ιστορικά*, όπως περιέχεται στο βιβλίο Ποίηση, 2 (βλ. υποσημειώσεις 1 και 3), έχοντας προσθέσει την αρίθμηση, τα σημεία στίξεως (όπου κρίναμε κατάλληλο, και έχοντας διορθώσει ορισμένα ήσσονα ορθογραφικά λάθη.

ΔΥΟ ΙΣΤΟΡΙΚΑ

I

Όχι αφαιρέσεις της ζωής ή της σπανίας χαράς να υπολογίζεις και να διαψεύδεις σαν βγαίνεις από υπόγεια κατευθείαν στο τοπίο της ειμαρμένης.

Ποιανού έρωτα το ρυάκι θ' ακουσθεί, ποιό πρωτοβρόχι νήπιο θ' απλώσει την αίθριά του στα μαύρα πέρατα αυτής της ιστορίας (του να 'μαστε καθηλωμένοι στο ίδιο σημείο που σιχάθηκα τόσες γενιές).

Οι αρχαίοι μας άφησαν ένα τριζόνι να βολοδέρνει και το έγκραμμα της επαφής των τρομερών ανακαλύψεών τους: της αρετής και τη βαθειάς αισθήσεως των αισθήσεων.

Όμως γιατί αυτό που λέμε ηχώ δεν πνίγει την πρόελευσή του;

Γιατί δεν μας αφήνει απέναντι στα κάτοπτρά του ν'
ανιχνεύσουμε ευτυχίες;
Ευτυχίες που ποτέ και σε κανένα όνειρο δεν απωθούν
τα αισθητήριά μας.

Γιατί το αισθητήριο δεν είναι ένα κανάτι αερένιο
κρασί ή ανοιξιάτικος κουβάς που ανεβοκατεβαίνει
πηγάδια,

Μπροστά στους έντρομους από έρωτα αφανισμούς κι
από επιθυμίες διαρκείας ανούσια ταξείδια;

Ερωτώ και θα ρωτώ πάντα έστω κι αν κάθε φορά το
φάσμα της απωλείας με βυθίζει σιγά-σιγά στο σαρκο-
φάγο του άνθος!

Το άσπρο γένος μου ανεβάζει φουσκοθαλασσιές με-
ταθανάτιων πληθυσμών που βάζουν μπρός μου το θε-
ρισμένο απ' τις επιδημίες σφρίγος τους:

Νερά που επήγασαν από κατηφοριές αυλητρίδων
Χτενίζουν περιπάτους σε αμπελώνες που ζυγίζει με
πονηριά σαράφη ο χρόνος,

Αστράφτει ο Μέλισσος, με αρτιγέννητα μάτια αιχμα-
λωτίζει τροχιές που βεβαιώνουν πλάνες και αλήθειες.
Και συ φτωχέ μου κανατά στροβιλίζεις την λάσπη
γύρω στίς παλάμες μέ μανιές ανάσας και διαβήτες
αινιγμάτων,

Ανύποπτος για την ερχόμενη ξύλινη θεοτόκο.

Ένα στρώμα μου είναι Σλάβος, άλλο Λατίνος, άλλο
τσιγγάνος, μα το ρυάκι που τα διαπερνά και φυτεύει
γύρω τους πρασινάδες είναι απ' την γενιά των Αχαι-
ών, που έπαιζε στην ματιά τους ο ίσκιος της οξιάς.

Η ευθεία της ζωής,

Η ανθρακιά να θέλεις να περάσεις απ' τον ουρανό
στο καλύβι

Κι απ' το φλούδι της κραυγής στον σεισμό του εί-
δους.

Πότε όμως;

Τώρα κατάντησε σαχλή η Ύδρα και πλέει στα απο-
νέρια Αγγλίδων πωλητριών· τώρα

Μες στις βυζαντινές φωτιές του Μυστρά κόβονται
σαν από άνομα νομισματοκοπεία διεθνείς γενειάδες
και μούτρα ομοφυλόφιλων πλάι στους κάκτους και
το κλαυσοπούλι της καρδιάς μας...

Τί είναι ο κόσμος;

Ξασπρουλιασμένοι βάτοι άλλοτε φλέγονται απ' της
Ορθοδοξίας το σπίρτο κι άλλοτε παζαρεύουν εύνοιες
νούντσιων.

Αγνώριστη πατρίδα μισή αποσκευές και μισή επαγ-
γέλματα του ποδαριού εισπνέει το θλιμμένο της θυ-
μάρι,

Απ' τις θυρίδες των ερτζιανών άναντροι με άπογους
τρόπους μας διδάσκουν το ξεζούμισμα των κοριτσιών
μας.

Κι εκεί που περιμένει κανείς στο λάγνο μεσονύχτι να
υψωθεί ο κρίνος κι ο κελαϊδισμός, γρήγορα-γρήγορα
πλαστογραφούν τα έγγραφά μας.

Μα το ρυάκι φυτεύει τις πρασινάδες του, ο Δευκα-
λίων πετάει τις πέτρες του,

Και η φύση κρατάει τις αλήθειες και τις πλάνες της
στό αγκαθερό μάτι του ερημίτη

Στο σώμα πάντα είναι ανοιγμένες δολοφόνες τρύπες.

Μα όποιος έχει τον μαγνήτη μέσα του απ' αυτές περ-
νούνε οι αναρίθμητοι κόρφοι της πλάσης·

Κι απ' αυτές σαν από χίλιους ισθμούς κλεψύδρας η
ζωή μετράει τα γηραιδιά της με κόκκους αμμουδιάς.

Π

Ο καθείς ως την λαβή του μαχαिरώνει,

Τρυγάει της Ελλάδος το ισκιερό κλωνάρι,

Με λίγο Ευκλείδη στην ανάσσα συνηθίζει τα μάτια
του στο θάμβος του λιγνίτη,

Στο ανάσκελο όνειρο, υπαρκτό ή ανύπαρκτο αρμόνιο
ή βαθιά περπατησιά
Και αξέχαστο το αηδόνι.

Μίμηση του ανεξήγητου η φωνή, πώς να την εξηγή-
σεις;
Κι άν είναι ακόμα σπαραγμός θηρίου ξεκοιλιασμένου
απ' το όμοιό του,
Κι αν είναι παιάνας ανδρείων
Και αχός ετοιμοθάνατης αθάας του Μεσολογγιού,
Που την σήκωσε ανάλαφρη τέφρα...

Ω εσείς αμολημένα ζώφια στις κόγχες,
Μέσα στην γαλακτώδη ορμή της μέρας, ουρανός ο
Ξενοφάνης!
Σ' ό,τι προφθαίνει να καθρεπτιστεί με τις μικρές του
εκρήξεις,
Ο σκοτομός για μιαν ιδέα, καθώς η θύμηση εμποδίζε-
ται
Και όρθρος ονειρού επτάδιπλων εφήβων
Την μαστιγώνει.

Μεταλλεία, στριγγιές τουρμπίνας, τραγουδιστά νέυ-
ρα...
Η βαρύτης στροβιλίζει το υπογάστριο, να πεθάνεις
πώς, με το μυαλό σου πατημένη μέδουσα;
Το μυστικό δεν είναι να σε πάρει η λησμονιά,
Δεν είναι το άθροισμα του αγνώστου που το χάνει η
αφή στην πυρκαγιά της και την βιά της.
Δεν είναι η ξαφνική ευδαιμονία από ένα θάμνο που
αρμενίζει στην Μεθώνη και ημερεύει ο βάρβαρος.
Το μυστικό δεν είναι το πετρέλαιο, δεν είναι ο πλα-
στικός δούρειος ίππος.
Δεν είναι οι ουρανοξύστες στην Σαχάρα, όλων των
γραφομηχανών
τα πλήκτρα στην συμφωνική τους ώρα,
Και στην άλλη τους ώρα που απ' τα μεσουρανήματα
και τις καταπακτές

Αθώοι, έμποροι χασίς, κήρυκες της αλήθειας, επιληπτικοί αρχαιολόγοι, και προπαντός καταραμένοι του Χριστού
Μπερδεύουν τα ζεστά τους έντερα.

Το μυστικό δεν είναι ο εχθρός.
Ποιός είναι ο εχθρός ρωτά ο εχθρός.
Μα μέσα σ' αναρίθμητες λυχνίες που να βρεθεί ο μόνος του ίσκιος;
Η αττική μεσημεριάτικη άχνη αξέχαστων προγόνων με χρυσές τριχώσεις:
Ο Ξενοφάνης πάλι κατεβαίνει από Βυζάντιο σε όνειρο κι αδράχνει ένα ρυθμό να γίνει αέρας.
Και ο νους φωτιά, όλο αριθμό αχόρταγο
Και συλλαβές λάβας στα φιλιά γυναικάς που δεν ξέρεις
Αν είναι τρύγισμα αμβροσίας ή αρχαία γραφή και τεφοδόχη,
Με λίγη συννεφιά και λίγη ανάμνηση γης.
Στο λεπτεπίλεπτο χορτάρι που το αναλίσκει μαργαριταρένιο η μέθη.

Ω ξέχασέ με εμένα, με μια λέξη πηγαίνω στα ερέβη
Κι αφήνω την θάλασσα στο δέντρο να της κουντίζει την αρμύρα κάθε νοτιά,
Αφήνω το λιθάρι και την μέσα του αρμονία να τρελαίνει τον ουρανομέτρη,
Αφήνω τους φονιάδες με τις μαχαιριές τους να θεριεύουν το θύμα.
Ξεχασέ με, δεν είμαι ο Ξενοφάνης· στα εργοστάσια λαδώνω με την θλίψη μου τα κουζινέτα.
Τα σωθικά μου τ' ανεβάζω μισό μέτρο ψηλότερα να μην καούν από τ' αλκάλια που αποθηκεύει η ορμή μου σαν ανεβαίνω απ' τις σκιές στην άλλη μεριά λαμπαδιασμένος
Και αθώος αιμάτων.
Ανοίγει ο στοχασμός την αίσθηση,

Ταυτίζει δρόμο και ήλιο, πουλί και ηλεκτρολύτρα
μνήμη,
Ύμνο και κέντρισμα του πλήθους,
Φρενήρεις δίσκους εγκεφάλου και άγγελμα
Επαύριος ευωχίας απέριττου άνδρα εν διηγήσει...

Όμως το τέρας
Εμπαίζει άτρωτο, ζεστό σαν από στήθος πίδαξ, το μη-
δέν.
Σαπίζει ο σπόρος, η τριζοβολιά του σείει τον κόσμο,
Ένα κουβάρι αλύσεις η ορμόνη χάνεται στην ορμή
της,
Όπως, χωρίς εξαίρεση, όλα κατάκοπα και γερασμένα
φθάνουν στο ανέπαφο κατάλυμά τους.
Η αυγή ξαναπηγαίνει στην αυγή, το χορτάρι στο
χορτάρι.
Το μάτι φυτρώνει μέσα σε 'κείνο που βλέπει και σε
'κείνο εκπληροί τους πόθους του,
Απρόσβλητο και καθαρό ξεδιαλύει το θείο απ' το
κτηνώδες
Και ξετυλίγει την κλωστή του αόρατη στον αέρα, ευ-
χαριστώντας με λάμψη αυτήν την μοίρα,
Που μες στους χίλιους της θορύβους το αποθανατι-
ζει.
Κι εγώ από τότε που ήλθα συμβολίζω μ' όλον μου
τον θάνατο μυρωδιές κέδρου
Και γλιστρήματα βαθμιαίου σκοταδιού στην υδατέ-
νια ζωή.
Συμβολίζω αυτήν την ζωή και τον λαχταριστό ρυθ-
μό,
Όλα στον ίδιο κύπο τους ν' ανοίγουν
Στόματα,
Μάτια...

Το μυστικό δεν είναι να σε πάρει η λησμονιά.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τα ποιητικά βιβλία του Παπαδίτσα είναι τα ακόλουθα: Ποίηση, 1, Αθήνα (Στιγμή) '1985 [1963, 1978]. Ποίηση, 2, Αθήνα (Γνώση) '1981 [1974]. Εναντιοδρομία, Αθήνα (Οι εκδόσεις των φίλων) '1977. Δοειδής λόγος, Αθήνα (Οι εκδόσεις των φίλων) '1980. Η Ασώματη, Αθήνα (Γνώση) '1983. και Το προεόρτιον, Αθήνα (Στιγμή) '1986. Μνημονεύουμε επίσης το δοκιμακό πόνημα του ποιητή Ως δι' εσόπτρου, Αθήνα (Αστρολάβος/Ευθύνη, 39) '1989, το οποίο εκκυκλοφορήθη post mortem, και εντός του απαντώνται επεξηγηματικώς ο τρόπος δια του οποίου ο Παπαδίτσα αντιλαμβάνονταν την ποίηση, καθώς και οι απόψεις του περί ποιητικής.
2. Βλ. επί παραδείγματος, Ανδρέας Καρναντώνης: Προσωπικό, με την Ποίηση, 2 του Παπαδίτσα. Αναφορές στον υπερρεαλισμό, Αθήνα (Γνώση) '1981 [1976]. Ελένη Λαδιά: Ο αγαπημένος του όντος (Δοκίμια για την ποίηση του Δ.Π. Παπαδίτσα), Αθήνα (Imago) '1984 της ίδιας: Ποιητές και αρχαία Ελλάδα. (Σικελιανός, Σεφέρης, Παπαδίτσα), Αθήνα (Οι εκδόσεις των φίλων) '1983 [=ΕΛ1983]: συλλογικό: Πολυφωνία για τον Δ.Π. Παπαδίτσα, Ένας χρόνος από την τελευταία του, Αθήνα (Τετραδία "Ευθύνης", 28) '1988. και συλλογικό: "Αφιέρωμα στον Δημήτρη Παπαδίτσα", Σαμιακή Επιθεώρηση, τόμος ια', τεύχος 42, Αθήνα, Μάρτιος 1994, σσ. 180-217. Στα ανωτέρω δεν συμπεριελήθησαν αυτοτελή άρθρα ή κριτικά σημειώματα σε περιοδικά ή σε βιβλία, κ.τ.ό.
3. Δ.Π. Παπαδίτσα: Όπως ο Ενδυμίων, Αθήνα (Πρώτη ύλη) '1970, σσ. 35-41. βλ. επί πλέον του ίδιου: Ποίηση, 2, op. cit., σσ. 59-106 (πρβλ. ιδίως σσ. 85-91), έκδοση την οποία χρησιμοποίησα για την παρούσα εργασία.
4. Σέργιος Εμμ. Μαραβέλιας: "Ο ξένος των άστρων", Και λίθον τίμιον πολύν. Δοκίμια αισθητικής και λογοτεχνίας, Αθήνα (Ηρόδοτος) '1996, σσ. 49-56. Η φιλόσοφος θέα του ποιητή αναλύεται εμπεριστατωμένα, τουλάχιστον ως προς τις ουσιωδέστερες πτυχές της, και στα προαναφερθέντα βιβλία της Λαδιά, ιδίως στο ΕΛ1983, σσ. 95-157. Σχετικές εργασίες είναι και αυτές των Δρ. Νίκου Μακρή: "Η αίσθηση της διάνοιας και ο φαύλομορφος λόγος στην ποίηση του Δ.Π. Παπαδίτσα" και "Ποιητικές αναβλέψεις. [Αναστροφή με την ποίηση του Δ.Π. Παπαδίτσα]", στα αφιερώματα των Τετραδίων "Ευθύνης, 28", op. cit., σσ. 104-119, και της Σαμιακής επιθεωρήσεως, op. cit., σσ. 197-203 (αντιστοίχως) και Δρ. Θανάση Τζούλη: "Η παραμυθία της ποίησης και η αγιότητα του σώματος", στο αφιέρωμα των Τετραδίων "Ευθύνης, 28", op. cit., σσ. 163-181. Όσον αφορά τώρα στην ποιητική συλλογή Όπως ο Ενδυμίων, πρβλ. μεταξύ άλλων τα προαναφερθέντα, καθώς και την εργασία του Πέτρου Χρονά: "Στην σπηλιά του Ενδυμίωνα", στο αφιέρωμα των Τετραδίων "Ευθύνης, 28", op. cit., σσ. 193-199.
5. Πρβλ. ΕΛ1983, σσ. 95-98. Βλ. και της ίδιας: "Ο αγαπημένος του όντος", Ο αγαπημένος του όντος, op. cit., σσ. 9-34.
6. Το γεγονός αυτό αποδεικνύεται από την υποδειγματική μετάφρασή του, μαζί με την Ελένη Λαδιά, των κατ' εξοχήν οντολογικών και μεταφυσικών κειμένων της

αρχαίας Ελλάδας: Ορφικοί ύμνοι, Αθήνα (Βιβλιοπωλείον της "Εστίας") ³1997 [1984, χ.χ.]. Ομηρικοί ύμνοι, Αθήνα (Βιβλιοπωλείον της "Εστίας") ³1997 [1985]. η εντύπωση του Παπαδίστα στα εν λόγω κείμενα τον επηρέασε αναμφίβολως και ως προς την καθ' όλο έκφραση της ποιητικής του καταθέσεως και προσφοράς στα ελληνικά γράμματα.

7. Βλ. ΕΛ1983, σ. 96. Πρβλ. και της ίδιας: "Ο Δ.Π. Παπαδίστα, η κοσμολογία και το τελευταίο ποίημα", Πολυφωνία για τον Δ.Π. Παπαδίστα *op. cit.*, σσ. 101-103.

8. Περί της ελεατικής σχολής βλ. μεταξύ άλλων, το βιβλίο του Καθηγητού J. Burnet: Η αγωγή της ελληνικής φιλοσοφίας (επιμέλεια: Κ. Μετρινού, μετάφραση: Α Βαγενά), Αθήνα (Εκδόσεις Αναγνωστίδη) χ.χ., ιδίως σσ. 107-122, 168-196, 303-321. Τα αποσπάσματα των προσωκρατικών φιλοσόφων περιέχονται, μεταξύ άλλων, στο έργο των H. Diehls και W. Kranz: Die Fragmente der Vorsokratiker, τόμοι I-III, Dublin-Zürich ¹²1966. Αξιόλογη προσέγγιση αποτελεί επι πλέον το βιβλίο των G.S. Kirk και J.E. Raven: The Presocratic Philosophers. A Critical History with a Selection of Texts, Cambridge (Cambridge University Press) ⁴1963. Για τις πρωταρχικές εκδόσεις των κειμένων της ελεατικής σχολής υπό του Mullach και των Ritter-Preller, βλ. την παρατιθέμενη στα προμνημονευθέντα έργα βιβλιογραφία. Πρβλ. και την βιβλιογραφία που αναφέρεται στην υποσημείωση 4 της Λαδιά, στο ΕΛ1983, σ. 114. Σημειώσθεν λοιπ οι βιβλιογραφικές αναφορές που παρατίθενται εδώ θα πρέπει να νοηθούν ως απολύτως βασικές και μόνον ενδεικτικές.

9. Πρβλ. επί παραδείγματος, τις ποιητικές συλλογές Εναντιοδρομία, και Δυοειδής λόγος, *op. cit.* Βλ. επίσης και τις απόψεις της Λαδιά στο βιβλίο της ΕΛ1983, σσ. 95-157, ιδίως δε σσ. 95-98 και 99-114. Όσον αφορά στα πιθανά σχετικά σημεία στα δύο ιστορικά, θα αναφερθούμε κατωτέρω. Το ίδιο ισχύει και για την υποσημείωση 10.

10. Πρβλ. επί παραδείγματος, Δ.Π. Παπαδίστα: "Είναι δυνατόν να μην υπάρχουν;", Ουσίες, Ποίηση, 1, *op. cit.*, σσ. 120-122· για μια ανάλυση αυτού του ποιήματος και των οντολογικών του αναζητήσεων βλ. το άρθρο του γράφοντος "Αήματα αστροφεγγιάς και η μεταφυσική χροιά ενός ποιήματος. Προσέγγιση του ποιήματος Είναι δυνατόν να μην υπάρχουν; του Δ.Π. Παπαδίστα", στο αφιέρωμα της Σαμιακής επιθεωρήσεως, *op. cit.*, σσ. 212-217. Βλ. επί πλέον τα ποιήματα "Καταγωγή", "Ιστορίες", "Τα μικρά συμβάντα του βίου", "Principia", *op. cit.*, σσ. 126, 128-129, 134, 150-155 (αντιστοίχως). Πρβλ. επίσης την ποιητική συλλογή Η ασώματη, *op. cit.*, καθώς και την σχετική ανάλυση της Λαδιά "Η ασώματη. (Ένα ποίημα ερωτικής οντολογίας)", στο βιβλίο της Ο αγαπημένος του όντος, *op. cit.*, σσ. 181-194.

11. Πρβλ. ΕΛ1983, σ. 99. Εδώ προτείνουμε την ερμηνεία του ενδιατήματος ως πιθανότερη από εκείνην του ενδύματος, διότι η πρώτη παραπέμπει αβιάστως στο άθροον του όρους Λάτμος (πλησίον της Μιλήτου) εντός του οποίου η Ξελήνη επισκεπτόταν τον υπνώττοντα αγαπημένο της.

12. Πρβλ. Πλουτάρχου: Περί Ίσιδος και Οσίριδος, ιδίως κεφ. 14-17, καθώς και το χαρακτηριστικό αρχαίο αιγυπτιακό διήγημα Ο μύθος των δύο αδελφών, ιδίως στ.

8.3-14.5 και passim, για το οποίο βλ. το άρθρο του E. Blumenthal στο αιγυπτιακό περιοδικό Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde, τόμος 99, berlin-Leipzig, 1972, σσ. 1-17.

13. Πρβλ. τις απόψεις του ίδιου του ποιητή για τον στίχο II: 55, από το βιβλίο του Ως δι' εσόπτρου, ορ. cit., σ. 17. Όσον αφορά στις απόψεις του περί του Θείου και περί του προορισμού της ποιήσεως, βλ. ορ. cit., σσ. 21-22: "Κατά την γνώμη μου αυτή είναι η πορεία της ποίησης, που προαναγγέλει το μέλλον της: μια ποίηση αποκαλυπτική υψηλών νοημάτων, που θα ανεβάσουν τον άνθρωπο από το χαμηρές αδιέξοδο, το άγχος και την απόγνωση του πνεύματος, στην ενόραση του θείου, που είναι και το βαθύτερο αίτημα της ύπαρξης μα και η μεγάλη της έκπληξη". Το γεγονός ότι το ανωτέρω απόσπασμα περιλαμβάνεται (μάλιστα δε ως κατακλείδα) στον πρόλογο "Για μια ποίηση. (Σκέψεις, αποσπάσματα, σχεδιάσματα)", στο βιβλίο Ποίηση, 2, ορ. cit., σσ. 7-15 (ιδίως σσ. 14-15) δεν είναι - ασφαλώς - τυχαίο. Πάντως και έτερα αποσπάσματα του Παπαδίτσα καταδείχνουν τις εναργείς και παγιωμένες μεταφυσικές αντιλήψεις του· βλ. προς τούτο Ως δι' εσόπτρου, ορ. cit., σσ. 11-31 (ιδίως τα αποσπάσματα 5, 7, 9, 15, 22, 25 και 30).

14. Βλ. λήμμα αρτι-γένεθλος στο Greek-English Lexicon των H.G. Liddell και R. Scott, Oxford ²⁶1982, σ. 249. Η αρχαιολατρεία του ποιητή είναι εμφανής.

15. Πρβλ. την σύντομη αλλά ενδιαφέρουσα ανάλυση της Ελένης Λαδιά: "Ο Δημήτριος Παπαδίτσα και η αρχαία Ελλάδα", ΕΛ1983, σσ. 95-98.

Γ. Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

Νέες όψεις αρχαίων κόσμων. Μορφές και ιδέες της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας στη Δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη

A. Η γενναιοδωρία της Μυθολογίας.

Η αρχαία ελληνική μυθολογία ήταν και παραμένει η αστείρευτη πηγή έμπνευσης της νεότερης και σύγχρονης τέχνης. Αρκεί να θυμίσει κανείς τη μουσική του Stravinsky (Oedipous Rex) και του Satie (Gymnopédies), τη γλυπτική του Maillol, τη ζωγραφική του Dalí, του de Chirico και του δικού μας Εγγονόπουλου. Τα παραδείγματα πολλαπλασιάζονται και η θεματική διευρύνεται όταν περνούμε στο θέατρο του εικοστού αιώνα. Είναι δε χαρακτηριστικό, από την άποψη που μας ενδιαφέρει εδώ, ότι το σύγχρονο ελληνικό θέατρο, από τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και μετά, έχει να παρουσιάσει μια πληθώρα έργων, εμπνευσμένων από τους αρχαίους μύθους και, ακόμη χαρακτηριστικότερο, ότι στρέφεται προς αυτούς στις πιο εξαιρετικές στιγμές του¹. Πολλές ερμηνείες του φαινομένου αυτού είναι ενδεχόμενες: όλα τα αρχαία θέματα διακρίνονται από μια επιβλητική απλότητα του περιγράμματος και της δομής², ώστε η διαπραγμάτευσή τους από μελλοντικούς συγγραφείς να μη χρειάζεται καθόλου τη λεπτομέρεια, τη δαιδαλώδη εμβάθυνση ή την εκζήτηση. Όλα τα θέματα αυτά έχουν τις ρίζες τους σε αρχέγονες παραστάσεις της ανθρώπινης συνείδησης και παρουσιάζουν ένα έντονα υπαινικτικό περιεχόμενο, που τα οδηγεί σε μια καθολική σφαίρα της ανθρώπινης εμπειρίας. Πάντως, όπως κι αν ερμηνευτεί, η κυριαρχία του ελληνικού μύθου είναι σήμερα δεδομένη, ενώ η σημασία της θεωρείται κεντρική για την κατανόηση της ελληνικής, αλλά και της παγκόσμιας λογοτεχνίας.

Ο Καμπανέλλης ανήκει στους συγγραφείς εκείνους που μελέτησαν προσεκτικά την αρχία ελληνική μυθολογία, όπως αυτή αποτυπώνεται στα κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας.

Μύθος και λογοτεχνία της αρχαιότητας πλέκονται σφικτά σε πολλά έργα του και καταλήγουν πάντα σε μια προσφυή θεώρηση της σύγχρονης πραγματικότητας. Τα έργα αυτά είναι όσα ανήκουν στην “*τριλογία του πολέμου*” (: *Οδυσσέα γύρισε σπίτι, Ο Μπαμπάς ο πόλεμος και Παραμύθι χωρίς όνομα*) και στην “*τριλογία του Δείπνου*” (: *Γράμμα στον Ορέστη, Ο Δείπνος και Πάροδος Θηβών*), καθώς επίσης και δύο από τα τελευταία (και αδημοσίευτα) έργα του, το *Μια κωμωδία* και *Η τελευταία πράξη*.

I. Για να αποφύγουμε την επιδρασιομανία

Είναι σκόπιμο να διευκρινιστεί εξαρχής πως η αναζήτηση, που επιχειρείται εδώ, των αρχαίων ελληνικών πηγών στη δραματουργία του συγγραφέα δεν αποβλέπει στην επισήμανση συγκεκριμένων επιδράσεων ή δανείων, αλλά στον προσδιορισμό μιάς δυναμικής σχέσης που αναπτύσσεται ανάμεσα στις αρχαίες πηγές και στη δραματουργία του Καμπανέλλη. Η σχέση αυτή βεβαίως δεν μπορεί να διαχωριστεί πλήρως από το πρόγραμμα μιας συγκριτικής μελέτης³, εφ’ όσον υπάρχει πάντα η αναδρομή στα προγενέστερα κείμενα και οι επιμέρους αναφορές στο ύφος και στο περιεχόμενό τους. Παραταύτα, τόσο η αναδρομή, όσο και οι αναφορές δεν αποβλέπουν τόσο στη συγκρότηση ενός διακειμένου⁴ ή στη σκιαγράφηση της πορείας ενός λογοτεχνικού μύθου⁵ που καταλήγει σε μια πρόσφατη δραματουργία, αλλά στην καλύτερη προσέγγιση της συγκεκριμένης αυτής δραματουργίας. Τα μυθικά πρόσωπα⁶, μέσω των κειμένων που τα ξαναφέρνουν κάθε τόσο στο προσκήνιο της λογοτεχνικής ιστορίας, διάγουν τον μακρόπνοο βίο τους και αποκτούν μια διαχρονική αξία: όμως, σε κάθε έργο χωριστά, έχουν τη δική τους φυσιογνωμία, που δεν πρέπει να παραγνωρίζεται, γιατί σε αυτήν κρύβονται πολλά στοιχεία ταυτότητας του ίδιου του έργου.

B. Για την εμβέλεια του καμπανελλικού Οδυσσέα

Μία από τις πιο πλούσιες μορφές της παγκόσμιας λογοτεχνίας είναι το πρόσωπο του Οδυσσέα⁷. Το ότι στον Καμπανέλλη

εμφανίζεται δυο φορές σε κεντρική θέση, σε ένα από τα πρώτα και σε ένα από τα τελευταία του έργα, δεν είναι διόλου τυχαίο-γιατί ο Οδυσσέας, είτε δίνει την οπτική γωνία θέσης των πραγμάτων στον *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, είτε αποτελεί το αόρατο και απρόσιτο σημείο αναφοράς των άλλων προσώπων στην *Τελευταία πράξη*, δεν παύει να τροφοδοτεί πολλά πρόσωπα από τα υπόλοιπα έργα του συγγραφέα. Αν και το θέμα αυτό τίγεται αλλού, ως σημειωθεί εδώ ότι ο πρώτος Οδυσσέας, γραμμένος γύρω στα 1950-51, περνά αργότερα στο πρόσωπο του Ιορδάνη και του Στέλιου της *Αυλής των θαυμάτων*, στον κύριο Ποριώτη από το *Ο δρόμος περνά από μέσα*, στον Οικοδεσπότη από τον *Αόρατο θίασο* κ.ά.⁸. Μπορεί κανείς να συμπεράνει εύλογα ότι το πρόσωπο αυτό δεν έπαψε να απασχολεί τον συγγραφέα σε όλη τη διάρκεια της μέχρι τώρα σταδιοδρομίας του⁹ και ότι προσέλαβε ποικίλους τόνους και διαφορετικές μορφές, ανάλογα με την οπτική γωνία που υιοθετούσε κάθε φορά η δραματική γραφή.

II. Ο χώρος και ο χρόνος του *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*

Στον *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* η ιστορία του πολυμήχανου ήρωα αναβιώνει σε ένα αφαιρετικό τοπίο και σ' έναν ασαφή χρόνο: το πλοίο αράζει στο νησί της Κίρκης - χώρος απόκοσμος και οικείος, προσιτός αλλά και σχεδόν αινιγματικός - ύστερα από τον Δεύτερο Τρωϊκό Πόλεμο. Η χρονική σήμανση περιπλέκει τα πράγματα, αφού δημιουργεί εύστοχες αμφισημίες ακόμη και για τον χώρο: παρά την ευνότητα αναφορά στη μεταπολεμική περίοδο, ο Β' Τρωϊκός Πόλεμος δε συμπίπτει απαραίτητα με τον Β' Παγκόσμιο, αλλά μπορεί να αποτελεί ένα φανταστικό πόλεμο, που έρχεται ως συνέπεια (και ως παρωδιακή επανάληψη;) του Πρώτου Τρωϊκού Πολέμου. Κατά τον ίδιο λόγο, το νησί της Κίρκης δεν αντιπροσωπεύει, αναγκαία και αποκλειστικά, τον σύγχρονο ελλαδικό χώρο, αλλά ενδέχεται να παραπέμπει στο ίδιο το ομηρικό νησί ή, ακόμα, να συμβολίζει ένα μετααιχμακό, καθαρτήριο χώρο, όπου οι μύθοι ελέγχονται και διηθούνται. Η τελευταία αυτή εκδοχή πιστοποιείται και από την έκβαση του έργου, η ερμηνεία όμως που φαίνεται να έχει μεγαλύτερη βαρύτητα είναι εκείνη που συνθέτει όλες τις παραπάνω εκδοχές σε μια χωροχρονική μορφή συγκεκριμένη και,

συνάμα, γενική, οριοθετημένη από μυθικές και ιστορικές παραστάσεις, αλλά και ανοιχτή σε μελλοντικά συμφοραζόμενα, που μια πολιτιστική κοινότητα μπορεί να της προσδώσει.

III. Τα διαλεκτικά σχήματα

Στο έργο ανιχνεύεται εύκολα μια διαλεκτική σχέση προσώπων και καταστάσεων, παρόμοια με αυτήν της ομηρικής Οδύσσειας, όπως εμφανίζεται στην α και δ ραψωδία, κυρίως, αλλά και σε όλο το μήκος του έπους¹⁰.

1) Υπάρχουν πρώτα τα διαλεκτικά ζεύγη των προσώπων. Ο Οδυσσέας και οι “σύντροφοι” του περιγεράφουν μια τέτοια σχέση. Κάθε πόλος, ασφαλώς, διαθέτει τους δικούς του συμμάχους, που συγκλίνουν στην τροχιά που ακολουθεί η σύγκρουση: η Νεφέλη, ο Λύσανδρος και ο Νικίας, αργότερα ο λαός του νησιού, από την πλευρά του Οδυσσέα, ο Εύανδρος, η Κλειώ, η Κίρκη, ο Διπλωμάτης κ.ά., από την πλευρά των συντρόφων. Οι σύντροφοι όμως δεν χαρακτηρίζονται από μαρτία, όπως στο έπος, αλλά από μια αφελή αγανάκτηση απέναντι στον αρχηγό τους, που εκφράζεται με τις δεκαεπτά απόπειρες ανταρσίας (σελ. 218), τις οποίες, βεβαίως, ο Οδυσσέας κατορθώνει με διάφορους τρόπους να καταστείλει. Θεματικά το ζεύγος αυτό καλύπτει τα προ του δράματος επεισόδια, ενώ συνθετικά αναπτύσσεται μέχρι τη στιγμή που ο Οδυσσέας αποκαλύπτει τον ψεύτικο θρύλο. Η αρχική σύγκρουση που εκδηλώνεται στην πρώτη εικόνα της πρώτης πράξης, αμβλύνεται και ακυρώνεται προσωρινά με την εμφάνιση του Εύανδρου· την ίδια στιγμή όμως αναζωπυρώνεται με τη σύγκυση του Οδυσσέα και του Ελπήνορα και ολοκληρώνεται με την υποурγοποίηση των συντρόφων. Η αποκάλυψη των ψευδαισθήσεων και των φρούδων ελπίδων, που κρύβει ο οδυσσεικός θρύλος, δίνει τέλος στη σύγκρουση του ζεύγους αυτού.

2) Το δεύτερο διαλεκτικό ζεύγος είναι αυτό του Οδυσσέα και του Ελπήνορα, που θα εξετάσουμε αργότερα. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι ο Ελπήνορας δεν είναι στον Καμπανέλλη ένα μόνο πρόσωπο, αλλά πολλά μαζί που λειτουργούν σε διαφορετικές βαθμίδες και προσδιορίζουν με διαφορετικούς τρόπους την ίδια στάση απέναντι στα πράγματα. Με την έννοια αυτή, και ο Πο-

λυκράτης είναι ένας Ελπήνορας που θέλει να υπονομεύσει την εξουσία του αρχηγού του, και οι υπόλοιποι σύντροφοι του Οδυσσέα, αλλά και ο ίδιος ο Οδυσσέας, στον βαθμό που αποτελεί τον διαλεκτικό αντίποδα του Ελπήνορα.

3) Παράλληλα με τη διαλεκτική των θεμάτων του νόστου και της αναζήτησης του Οδυσσέα στο ομηρικό έπος¹¹, υπάρχει και στο *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* η διαλεκτική των θεμάτων διατήρησης του οδυσσεϊκού θρύλου και αναζήτησης της ταυτότητας του “ήρωα”. Τα θέματα αυτά αποδεικνύονται αντίθετα μεταξύ τους, στον βαθμό που συστοιχούν σε αντίθετα προγράμματα δράσης των προσώπων: όταν ο Οδυσσέας θέλει να κρατήσει τη συμβατική του ταυτότητα, οι άλλοι θέλουν να του τη στερήσουν για να διατηρήσουν την αίγλη του θρύλου-κάτι που ωθεί τον Οδυσσέα στην καταστροφή του θρύλου και στην ανεύρεση της αληθινής του ταυτότητας. Με τη σειρά του οι άλλοι, προσπαθούν να εγκλωβίσουν την ταυτότητα αυτή σε ένα ανώδυνο σχήμα, να την εξουδετερώσουν, κάνοντας τα Οδυσσέα ένα άψυχο και ακίνδυνο άγαλμα.

4) Καθ’ όλη τη διάρκεια του έργου και ανάλογα με την οπτική γωνία που επιλέγει ο αναγνώστης/θεατής, διαγράφονται ορισμένοι κύκλοι δράσης και αντίδρασης, ύφεσης και έξαρσης. Αν επιλέξουμε την πλευρά των συντρόφων, η δράση τους αναπτύσσεται με τη διενεργούμενη ανταρσία και τη “σύλληψη” του Οδυσσέα, αλλά αναστέλλεται με τη μακρινή εμφάνιση των κυβερνητικών και την πυρκαγιά του πλοίου. Η δράση τους αναπτύσσεται και πάλι με την επιλογή του Ελπήνορα στον ρόλο του Οδυσσέα, αλλά αναστέλλεται εκ νέου με τη διάλυση του θρύλου εκ μέρους του Οδυσσέα και την κρίση “ειλικρινίτιδας” που καταλαμβάνει τον λαό. Η τελική σύνθεση δράσης και αντίδρασης - ορθότερα θα λέγαμε: παρωδία σύνθεσης - δίνεται με το άγαλμα του Οδυσσέα και τη μερική ικανοποίηση των συντρόφων οι οποίοι, είτε επιστρέφουν στην Ιθάκη είτε παραμένουν σε κάποια βολική θέση στο νησί της Κίρκης.

IV. Η προσωπογραφία

Η προσωπογραφία του έργου είναι ενδεικτική για τον κύκλο αναφοράς που κινητοποιεί ο συγγραφέας. Εκτός από τον Οδυσ-

σέα και τον Τηλέμαχο, τον Ελπήνορα, την Πηνελόπη και την Κίρκη, που παραπέμπουν πρωτίστως στον Όμηρο και δευτερευόντως, στη μεταγενέστερη οδυσσεϊκή παράδοση, υπάρχουν μερικά πρόσωπα που οδηγούν σε άλλες μυθολογικές και ιστορικές πηγές. Από τους συντρόφους του Οδυσσέα σημειώνουμε τον Πολυκράτη, που φέρει το όνομα του τυράννου της Σάμου και υποδύεται σαφώς τον ρόλο του ομηρικού Ευρύλοχου και τον Αγαθία, ειρωνική παρονομασία ίσως του τραγικού ποιητή Αγάθωνα, τον οποίο σατιρίζει ο Αριστοφάνης στις Θεσμοφοριάζουσες, αλλά και σε μερικά διασωθέντα αποσπάσματα¹². Υπάρχει επίσης η Κλειώ, η μούσα της Ιστορίας, η οποία στο έργο αναλαμβάνει χρέη βοηθού του προέδρου Ευάνδρου επί των δημοσίων σχέσεων· ο Νικίας, το ιστορικό πρόσωπο, ο μετριπαθής στρατηγός της αθηναϊκής δύναμης, ο οποίος κακίζεται πάλι από τον Αριστοφάνη στη χαμένη του κωμωδία Γεωργοί¹³, για ευθυνοφοβία στις κρίσιμες πολιτικές στιγμές, επειδή δέχθηκε να πληρώσει πρόστιμο χιλίων αττικών δραχμών προκειμένου να απαλλαγεί από τις ευθύνες του και να αφήσει, έτσι, την εξουσία στα χέρια του Κλέωνα· τέλος, έχουμε τη Νεφέλη, τη γνωστή από τη μυθολογία εγκαταλελειμμένη γυναίκα που έγινε θαλάσσιος δαίμονας.

Δεν είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς την υποδόρια ειρωνία του Καμπανέλλη, ιδίως όταν συνδυάσει τα σχόλια που παραθέτει δίπλα στα ονόματα αυτά¹⁴, και τον ρόλο των προσώπων στο έργο. Ο Πολυκράτης είναι ο επιθετικός Ευρύλοχος, ο επικίνδυνος “σύντροφος” του Οδυσσέα, που αμφισβητεί τον λόγο του και υποσκάπτει τη θέση του ως αρχηγού· η Κλειώ φροντίζει τις δημόσιες σχέσεις της κυβέρνησης, σταθμίζει την κοινή γνώμη και ενεργεί ώστε να διατηρηθούν οι θρύλοι και οι δοξασίες της καθεστηκυίας τάξης· η Νεφέλη δεν είναι παρά “μία πρώην ατίστα απ’ την “ψυχαγωγία του στρατού””, που παίρνει αμέσως το μέρος του πρώην “ευνοούμενου” της, ενώ ο Νικίας, ο αληθινός εφευρέτης του Δούρειου Ίππου, ένα αληθινό θύμα του Οδυσσέα, είναι “ένας από κει που δεν το περιμένεις” συμπαράστατης του.

Η ίδια ειρωνική πνοή διαπερνά, βεβαίως, και τα “ομηρικά” πρόσωπα, όπως την Κίρκη, τη “βασίλισσα ελέω Θεού”, την

Πηνελόπη, που χαρακτηρίζεται ως “μια καθώς πρέπει σύζυγος που ατύχησε” και τον Τηλέμαχο, “το αγόρι στη δύσκολη ηλικία”. Τα δύο τελευταία πρόσωπα έχουν έναν πολύ δευτερεύοντα ρόλο, αφού εμφανίζονται μάλλον σαν μακρινές σκιές, όμως “προετοιμάζουν” τη σημαντική τους είσοδο στο κατά πολύ μεταγενέστερο έργο του συγγραφέα, την *Τελευταία πράξη*, που θα εξετάσουμε μετά. Μεγαλύτερο ενδιαφέρον πάντως, παρουσιάζει ο Ελπήνορας, στο μέτρο που παρουσιάζει ένα άλλο προσώπειο του ίδιου του Οδυσσέα, και από τα εκτός ομηρικού μύθου πρόσωπα, ο Εύανδρος.

V. Ο Ελπήνορας και οι “Ελπήνορες”

Το πρόσωπο του Ελπήνορα έχει πολύ μικρή αντιπροσώπευση στα λογοτεχνικά κείμενα σε σύγκριση με τον Οδυσσέα. Μόνο στον εικοστό αιώνα η παρουσία του γίνεται πυκνότερη από τον E. Paund (Cantos 1, 39), τον J. Giraudoux (Elpenor), τον Joyce (Ulysses, με το πρόσωπο του Paddy Dignam), τον Arch. McLeish (Elpenor 1933) ή, μόλις πρόσφατα, από τον M. Déon (Ariadne: 1992). Ομοίως, η σύγχρονη ελληνική ποίηση, κατά μείζονα λόγο, τον έχει φιλοξενήσει συχνά, πρώτα χάρη στον Σεφέρη, τον Ρίτσο και τον Σινόπουλο¹⁵ και ύστερα, χάρη στους νεότερους ποιητές: Γ. Κοντό (1970), Δ. Χριστοδούλου (1972), Κ. Μοσκόφ (1985), Θ. Κωσταβάρα (1990) κ.ά.¹⁶

Στη δραματουργία, ο Ελπήνορας του Καμπανέλλη είναι ο πιο αξιόλογος ανάμεσα σε μερικές άλλες περιπτώσεις¹⁷. Οι θεατρικοί Ελπήνορες μοιράζονται όλοι τα χαρακτηριστικά της αδυναμίας και της αφέλειας. Στον Καμπανέλλη αδυναμία δεν υπάρχει, η αφέλεια όμως, ακόμα και η ηλιθιότητα του αντι-ήρωα αυτού τον χαρακτηρίζουν καίρια¹⁸, και όχι τυχαία: όπως και στην *Οδύσσεια*, έτσι και στον *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, ο Ελπήνορας αντιπροσωπεύει τον αντίποδα του πολυμήχανου Οδυσσέα. Στο θεατρικό έργο όμως αντιπροσωπεύει κάτι περισσότερο· είναι θα λέγαμε ένας αρνητικός Οδυσσέας, ένα άλλο πρόσωπο του ήρωα με αλλοιωμένα χαρακτηριστικά.

Σε αντίθεση με τους άλλους Ελπήνορες, είναι ο μόνος που δε σκοτώνεται, αλλά γίνεται μάλιστα και υπουργός, μαζί με τους

άλλους “συντρόφους” στην κυβέρνηση του Εύανδρου. Αυτό γίνεται όταν ο Οδυσσέας βρίσκεται στο τελευταίο σκαλοπάτι, όταν κανείς δε θέλει να αναγνωρίσει επίσημα την ταυτότητά του. Ο Ελπήνορας του κλέβει την ταυτότητα, αναλαμβάνει αυτός, χωρίς όμως να το συνειδητοποιεί, να ενσαρκώσει το είδωλο, που πρέπει οπωσδήποτε να μείνει ζωντανό στα μάτια του λαού. Κάτι παρόμοιο είχε γίνει πολλά χρόνια πριν, όταν ο Οδυσσέας ήταν αυτός που έκλεψε την ιδέα του Νικία για να καταλάβει την Τροία και να δοξαστεί. Τότε, έναντι του απλού εκείνου στρατιώτη, ο Οδυσσέας είχε την ισχύ του στρατηγού· τώρα ο Ελπήνορας έχει την ισχύ της νεαρής ηλικίας και της σωματικής ευρωστίας. Τι πειράζει κι αν είναι κρετίνος; Εύκολα μπορεί να καλυφθεί η νοητική του καθυστέρηση από τους μηχανισμούς της προπαγάνδας και των δημοσίων σχέσεων. Απέναντι στον γερασμένο και άσχημο Οδυσσέα, όμοιον με εκείνον τον ταλαιπωρημένο ναυαγό που μεταμορφώνει η Αθηνά στον ν 443-451 της Οδύσσειας σε ρακέन्दυτο γέροντα, που παραγκωνίζεται σαν ζαρωμένο κουκούλι, ο νήπιος Ελπήνορας επιλέγεται ως τεχνητός διάδοχος. Ο ομηρικός Οδυσσέας, αγνώριστος καθώς είναι, κινδυνεύει να χάσει, έστω και προσωρινά, θρόνο, γυναίκα και βιός, δηλαδή την αρχοντική του ταυτότητα, από τους μνηστήρες που δεν μπορούν να τον αναγνωρίσουν. Στον Καμπανέλλη, κινδυνεύει να χάσει κάτι, όπως φαίνεται, πολυτιμότερο: το σύμβολο με το οποίο έχει ταυτιστεί, μολονότι οι αντίπαλοί του τον αναγνωρίζουν· μοιάζει σαν ένας Ληρ που χάνει τον θρόνο του, σαν μια ιστορία που χάνεται σιγά σιγά στη σκιά του χρόνου, σαν ένας μύθος που φαλκιδεύεται.

Θρύλος και πρόσωπο συνιστούν αξεδιάλυτα το ζωντανό σύμβολο του ηρωισμού· η βίαιη απόσπαση του προσώπου καθιστά το σύμβολο φαλκιδευμένο, νεκρό και τον ήρωα ψεύτικο. Η ευφυής αντιστροφή που επιχειρεί ο Καμπανέλλης καταστρέφει τον παλιό θρύλο, αλλά κρατάει ισχυρό το πρόσωπο, το οποίο δημιουργεί ένα νέο σύμβολο: ο Οδυσσέας, με τη σύμπραξη ενός δεύτερου Ελπήνορα, του Νικία, αποκαλύπτει τις σαθρές βάσεις του θρύλου και αποδεικνύει ότι ένας “ήρωας” μπορεί να ασχημύνει και να γεράσει.

Νικίας: Μη φοβάσαι! ό,τι και να κάνουν,
εσύ εισαι η ψυχή του τέρατος,
αν σε καταπιεί θα ψοφήσει.

Οδυσσέας: (...) και γιατί να μην ψοφήσει;
Γιατί να μη βρομήσει έτσι που να φράζουν
όλοι τη μύτη τους και να φεύγουνε;

.....

Νικίας: Μπορείς;

Οδυσσέας: (Τον έχει συνεπάρει μια δαιμονική χαρά).
Μπορώ λέει...!¹⁹

Πράγματι σκοτώνει τον θρύλο του, αλλά ταυτόχρονα δημιουργεί έναν άλλον, αντι-θρύλο, που στηρίζεται στην κενότητα και την ψευτιά του πρώτου· ο αντι-ήρωας Οδυσσέας, γίνεται έτσι ένας άλλος Ελπήνορας, συνειδητοποιημένος, αυτή τη φορά και αποφασισμένος, που εγείρει κύματα θαυμασμού και γνωρίζει την αληθινή αποθέωση.

Ευάνδρος: [...] Ποιός το περίμενε, κύριοι συνάδελφοι, ότι αυτός ο επαγγελματίας ήρωας, αυτός ο εμποράκος της ίδιας του της δόξας, αυτό το πλανόδιο παράσημο, ποιός το περίμενε πως έτσι ξαφνικά θα 'τίναζε στον αέρα ένα τόσο προσοδοφόρο θρύλο; [...] πως ευθύς ως εμφανίστηκε αυτό το απολειφάδι ως "Όσιος Οδυσσέας ο μετανοείτε" [...] θα τον αποθεώνανε σαν προφήτη ενός νέου καιρού; Φυσικά όλ' αυτά μαρτυρούν τη δίψα του λαού για αγίους!²⁰

Έτσι ο Οδυσσέας - Ελπήνορας αναγκάζει τους κυβερνητικούς να κρύψουν τον Ελπήνορα - Οδυσσέα "να μην τον λιτσαίρει το πλήθος"²¹. Ο Οδυσσέας έχει βρει πια τη δική του αλήθεια, που δεν είναι η Ιθάκη ή η Πηνελόπη - δε ζητούσε άλλωστε ούτε τη μία ούτε την άλλη - αλλά η βαθύτερή του ταυτότητα και η θέση του στον κόσμο που τον δόξαζε. Υπό το πρίσμα αυτό, δε θα μπορούσαμε να μιλήσουμε ανενδοίαστα για μια απαισιόδοξη στάση του συγγραφέα - όπως τουλάχιστον αυτή εικάζεται από την έκβαση του έργου. Για τον λαό της Ιθάκης πράγματι ο Οδυσσέας δε θα εμφανιστεί ποτέ, αφού θα θεω-

ρηθεί ξένος πράκτορας²², όμως ο ίδιος θα έχει πετύχει αυτό που εξαρχής ζητούσε - έστω μακριά από την Ιθάκη.

Γ. Η Τελευταία πράξη

Ο εντοπισμός μιας συνέχειας στη ζωή των δραματικών προσώπων είναι πάντα ευχάριστο στους μελετητές. Ενδίδοντας στον πειρασμό αυτόν, θα μπορούσαμε να εκλάβουμε την *Τελευταία πράξη* ως συνέχεια του *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* και ως δεύτερο εγχείρημα του συγγραφέα να προσπελάσει το οδυσσεϊκό του πρόσωπο.

Υποτίθεται λοιπόν ότι ο Οδυσσέας βρίσκει τρόπο να φύγει από το νησί της Κίρκης και να επιστρέψει στην Ιθάκη. Έχοντας όμως αποκτήσει εμπειρία του τι σημαίνει να αποπιλώνεις με την παρουσία του έναν θρύλο, δεν εμφανίζεται καθόλου επί σκηνής. Μαθαίνουμε μόνο ότι τον συνάντησαν κάποια πρόσωπα και μίλησαν μαζί του. Με άλλους λόγους, ο Οδυσσέας στην *Τελευταία πράξη* είναι ένα καθαρά διηγητικό πρόσωπο²³, το οποίο οικειοποιούμαστε σταδιακά μέσα από τα σχέδια, τις υποθέσεις και τις περιγραφές των άλλων προσώπων.

Η αναφορά στην ομηρική Οδύσεια επικεντρώνεται τώρα στη ραψωδία ν και εντεύθεν, όπου ο Οδυσσέας φθάνει στην Ιθάκη και, μεταμφιεσμένος, κρύβεται επιμελώς από τους κατοίκους της. Ο Καμπανέλλης εκκινεί από την απόκρυψη του ήρωα και χτίζει ένα ολόκληρο έργο πάνω σε αυτήν. Η ίδια η απουσία του προσώπου κινητοποιεί διαφορετικές δυνάμεις: η άμεση δράση του έπους γίνεται έμμεση, υπαινικτική, υποτονθορύζουσα, καθώς η αφήγηση “παίζει” έντεχνα με τις προσδοκίες του αναγνώστη/θεατή και τους πιθανούς δραματοουργικούς ορίζοντες. Τέλος, ένα άλλο στοιχείο που διαφοροποιεί την *Τελευταία πράξη* τόσο από το ομηρικό έπος, όσο και από το προγενέστερο *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, είναι έξυπνη χρήση των τεχνικών δυνατοτήτων που προσφέρει η συντακτικά μόνιμη απουσία του κεντρικού ήρωα και, συγκεκριμένα, η χρήση του θεάτρου εν θεάτρω και του παιχνιδιού των ρόλων²⁴. Στην πραγματικότητα, όλο σχεδόν το έργο δομείται βάσει ενός σκηνοθετικού παιχνιδιού, όπου οι ρόλοι εναλλάσσονται με ταχείς ρυθμούς και τα πρόσωπα φορούν αλλεπάλληλα προσωπεία.

VI. Τα νέα πρόσωπα του μύθου

Η Πηνελόπη και ο Τηλέμαχος από το *Οδυσσέα* γύρισε σίτι, αποκτούν τώρα σημαντικότερο ρόλο. Ο Τηλέμαχος συνεχίζει να βρίσκεται στη “δύσκολη ηλικία”, μόνο που τώρα είναι πιο μεγάλος και διέπεται από τους δισταγμούς και την επιφυλακτικότητα του ομηρικού προτύπου του. Η Πηνελόπη, από την πλευρά της, κινείται σε χαμηλούς τόνους, εμφανίζοντας πολλές ειρωνικές πινελιές στην προσωπογραφία της. Λέει χαρακτηριστικά στον Θιασάρχη, από την αρχή κιόλας του έργου·

Πηνελόπη:...(εκστατική)...πόσο βαθιά μπορείτε
και βλέπετε... (του αρπάζει τα χέρια
και ξεσπά ασυγκράτητη)... ποια είμαι,
σας ικετεύω, πέστε μου ποι είμαι;...
δεν το αντέχω άλλο να μην ξέρω ποια είμαι!

.....

Πηνελόπη:[...] μην ακούτε τι λέει ο κόσμος,
οι εφημερίδες, ο τουρισμός!
ούτε η πιστή Πηνελόπη είμαι, ούτε η άπιστη,
ένα τίποτα μέσα σ' ένα τίποτα είμαι,
όμως δε μπορεί, ακόμη και σαν τίποτα
κάτι πρέπει να είμαι!²⁵

Δεν θυμίζει σε τίποτα την ομηρική βασίλισσα, ούτε βεβαίως στην καρτερικότητα, αλλά μάλλον μεταγενέστερες λογοτεχνικές μορφές, όπου η Πηνελόπη διαφοροποιείται εμφανώς από το συζυγικό της ταίρι²⁶. Είναι μια φιγούρα μεταιχμιακή, που ταλαντεύεται μεταξύ δυο στάσεων ζωής, μιας στοϊκής και μιας επικούρειας, χωρίς όμως να υιοθετεί εντελώς καμία από τις δύο· εξού και η μελαγχολία της.

Απέναντι της έχει έναν δαίμονιο θιασάρχη, αναλόγως προς τον Τηλέμαχο, που έχει απέναντί του μια δαίμονια δημοσιογράφο. Τα δύο αυτά πρόσωπα, κινητήριιοι μοχλοί δράσης, σκηνοθετούν όλο το θέατρο εν θεάτρω, όπως περίπου η Αθηνά σκηνοθέτησε την επιστροφή και την εδραίωση του ομηρικού Οδυσσέα στο παλάτι του. Θιασάρχης και Δημοσιογράφος υφαίνουν σιγά σιγά την πλοκή του έργου, τόσο με τα σχέδιά τους, όσο και με τις αντιδράσεις τους ύστερα από την εφαρμογή των σχεδίων τους. Ο πρώτος εμφανίζεται ως ο ιθύνων νους της προετοιμαζό-

μενης θεατρικής σκηνής - ανάλογης προς αυτήν που ετοίμασε παλαιότερα ο Hamlet, με άλλους πλανώδιους ηθοποιούς - και ως γνώστης της επίδρασης που μπορεί να έχει το ψυχόδραμα²⁷ σε μια ταλαιπωρημένη συνείδηση. Η δεύτερη χαρακτηρίζεται από οξύνοια και ευρυματικότητα, κάτι που της επιτρέπει, από τους ειρωνικούς τόνους των πρώτων σκηνών να περάσει στην διυποκειμενική έκφραση και στην αναζήτηση του ανθρώπου Οδυσσέα, πέρα από τις εμμονές ενός αστυνομικού δαιμονίου.

Η διαπλοκή των δύο αυτών ρόλων είναι εξαιρετικά εύστοχη και διαλεκτικά δομημένη. Όταν έρχονται αρχικά σε αντιπαράθεση, ο καθένας από τους δυο παρουσιάζεται με διαφορετικά χαρακτηριστικά: ο ένας έχει τη βεβαιότητα της Αθηνάς στην Οδύσσεια, αλλά και την αυτοπεποίθηση του ομηρικού Οδυσσέα, ενώ η άλλη έχει τη λογική της κοινής σκέψης - που εδώ παρουσιάζει ειρωνικά εξιχνιαστικές ικανότητες - την περιέργεια του νέου δημοσιογράφου, αλλά και την ορμητικότητα του Οδυσσέα. Αυτοπεποίθηση και ορμητικότητα αποτελούν τον κοινό παρονομαστή των δύο προσώπων, ο οποίος ενεργοποιείται ευθύς μόλις τα πρόσωπα αρχίζουν να συγκλίνουν και να συνεργάζονται. Όσο στήνεται καλύτερα το ψυχόδραμα που προετοιμάζουν, τόσο περισσότερο ο Θιασάρχης απορροφάται από την κατάσταση και την ιδιοσυγκρασία του Οδυσσέα, ενώ και η Δημοσιογράφος, από την πλευρά της τείνει συνεχώς προς την αλλαγή του αληθινού κοινωνικού ρόλου της.

Όμως το ψυχόδραμα αυτό ενδέχεται να έχει ήδη ξεκινήσει και να επιτείνεται υπό το πρίσμα ενός υποθετικού νοήματος, που μπορούμε να αποδώσουμε στο πρόσωπο του Θιασάρχη: σε μια πιρανελική εκδοχή του ακόλουθου εδαφίου:

Δημοσιογράφος: ... να σου κάνω μια αδιάκριτη ερώτηση;

Θιασάρχης:... όχι...

Δημοσιογράφος:... εντάξει ... να κάμω μια άλλη πιο απλή...;

Θιασάρχης:... όχι...

.....

Θιασάρχης: ... σε φοβάμαι...

Δημοσιογράφος: ... εμένα...;

Θιασάρχης: [...] δε φοβάμαι το τι θα με ρωτήσεις [...]

το τι θα σου απαντήσω φοβάμαι...

.....

Δημοσιογράφος: [...] μπορείς νάχεις ταλέντο να παραμυθιάζεσαι και να παραμυθιάζεις κι εμάς, αλλ' αυτό που νομίζω εγώ είναι πως έγινε και κάτι άλλο μέσα σου... ! γι' αυτό με συντάραξες...! μη μου κρύβεσαι, κύταξέ με...! πάω στοίχημα πως μόνο εμείς οι δυο νιώθουμε ότι αυτή η ιστορία είναι ωρολογιακή βόμβα...!²⁸

Ο Θιασάρχης είναι ο Οδυσσέας, που κρύβεται πίσω από τον ουδέτερο ρόλο για να εξιχνιάσει καλύτερα την κατάσταση και τη θέση του σε αυτήν. Συνεργοί του είναι κάποιοι “σύντροφοι” που υποδύονται τα μέλη του θιάσου: εάν είναι οι αληθινοί σύντροφοι του Οδυσσέα, (που, αντίθετα προς την παράδοση, καταφέρνουν να γυρίσουν πίσω), είναι ευνόητη η ανωτερότητά τους, που αναφέρεται στο κείμενο, σε σχέση με τον οποιονδήποτε άλλον ηθοποιό, που θα επιχειρήσει να υποδυθεί κάποιον δικό τους ρόλο. Σε αναλογία με τον ομηρικό Οδυσσέα, που μεταμορφώνεται σε φτωχό γέροντα, ο καμπανελλικός Οδυσσέας μεταμφιέζεται σε έναν θιασάρχη που θέλει να υποδυθεί τον Οδυσσέα. Αν η υπόθεσή μας έχει κάποιαν αξία, τότε η εκπληκτική λύση που προτείνει ο συγγραφέας αποκτά πολύ σημαντικές διαστάσεις.

VII. Η λύση μέσω της παράστασης

Η κατάσταση από την οποία απορροφάται ο Θιασάρχης, συνιστά και το δραματουργικό πλαίσιο που αναγκαστεί την παρουσία και των υπόλοιπων προσώπων των ηθοποιών (δεύτερου βαθμού) που θα υποδυθούν εντός του έργου τα πρόσωπα από την οικογένεια του Οδυσσέα. Ο Θιασάρχης συμμετέχει επίσης, όπως και οι δυο πραγματικοί συγγενείς, η Πηνελόπη και ο Τηλέμαχος. “Αληθινά” και “πλασματικά” πρόσωπα δημιουργούν έναν παράξενο θιάσο, μια ετερόκλητη οικογένεια και ένα τεχνητό κοινωνικό περιβάλλον, που ενδέχεται να είναι και το πλέον “φυσικό”, μέσα στο οποίο ο Οδυσσέας θα καταφέρει μάλλον να ξεπεράσει τους φόβους και τους δισταγμούς του και να ενσωματωθεί ομαλά στην πραγματική οικογένεια και κοινωνία του. Αυτό είναι το σχέδιο του Θιασάρχη και της Δημοσιογράφου, στο οποίο ευθυγραμμίζονται όλα τα πρόσωπα, συμπερι-

λαμβανομένου και του Οδυσσέα - όπως θα αποδειχθεί στο τέλος. Γιατί και αυτός γίνεται ένας ηθοποιός, υποδύεται τον εαυτό του, όταν πια έχει συνειδητοποιήσει τα τεκταινόμενα. Κασταλαβάνει το υφαινόμενο θεατρικό σενάριο, το οποίο στις βασικές του γραμμές ταυτίζεται με αυτό του ομηρικού έπους: αναγνώριση οικείων προσώπων, αγώνας με τους αντιπάλους, επανάκτηση της εξουσίας. Το σενάριο είναι προγραμματισμένο να ενεργοποιηθεί in situ, δηλαδή μέσα από μία ζώσα κατάσταση, η οποία θα απελευθερώσει τις βαθύτερες και ουσιαστικότερες δυνάμεις των συμμετεχόντων. Εν τέλει καταλαβαίνουμε ότι το εγχείρημα είχε επιτυχία και αποτυχία ταυτόχρονα. Απέτυχε, στον βαθμό που ο Οδυσσέας δεν θέλησε να μείνει μαζί με την οικογένειά του και να αναλάβει τον ρολό του αληθινού Οδυσσέα. Από την άλλη μεριά όμως πέτυχε, διότι ο ήρωας συνειδητοποίησε την πραγματικότητα του νησιού του. Η ιδιοφυής παρέκκλιση της τελευταίας στιγμής, κατά την οποία ο Οδυσσέας επιλέγει αιφνιδιαστικά τη θεατρική σκηνή από την “πραγματική” ζωή, υποδηλώνει και τον απώτερο στόχο του συγγραφέα: ο ήρωας προτιμά να υποδύεται τον εαυτό του, όντας ένας ανώνυμος ηθοποιός ενός θιάσου, από το να είναι ο εαυτός του στην αληθινή Ιθάκη. Η Μάγδα μεταφέρει, χαρακτηριστικά, τα λόγια του:

Μάγδα: [...] “εάν γράψω ποτέ καμιά περιπέτειά μου, θα ’ναι αυτή εδώ, η τελευταία... είναι η μόνη εντελώς δική μου... οι άλλες τύχανε στο δρόμο μου, αυτήν την κάνω ο ίδιος... και βοηθάς κι εσύ βέβαια, και οι άλλοι... όπως ένα ωραίο ψέμα που το λες και το ξαναλές και το κολλάς κι αυτό στη ζωή σου, γιατί είναι κι αυτό ένας τόπος”. Και ύστερα χαμογέλασε και είπε: “μεγάλη εφεύρεση η φαντασία” [...]”²⁹.

Ο ρόλος που επιλέγει θα είναι μία μετά-πράξη, ύστερα από την εκτενή πράξη της ζωής του, μία πράξη που θεματοποιεί και “ανασκοπεύει” τη ζωή του, ένα συνεχές ταξίδι μέσα στον μύθο του ίδιου του εαυτού του, μια συναρπαστική περιπλάνηση στον άγνωστο μυθικό εαυτό. Εάν μάλιστα δεχθούμε και την προηγούμενη υπόθεσή μας, για έναν Θιασάρχη-Οδυσσέα και για ηθοποιούς-συντρόφους, τότε εύλογα συμπεραίνουμε ότι η περιπλάνηση αυτή θα ισοδυναμεί με τη συνέχιση του ταξιδιού,

χωρίς ορατή Ιθάκη στον ορίζοντα. Ο δεύτερος αυτός Οδυσσέας του Καμπανέλλη είναι συνάμα και ομηρικός και καθαφικός, παλιννοστεί και παλινδρομεί, επιζητεί την επιστροφή, όχι όμως και τη μόνιμη υπαρξιακή εγκατάσταση. Να γιατί η *Τελευταία πράξη* μπορεί να ειδωθεί και ως μία έξοχη θεατρική σπουδή για την αναγκαιότητα του μύθου και τη δύναμη του θεάτρου - δύναμη που γίνεται ανυπέρβλητη όταν υποδύεται κανείς τον εαυτό του, σ' ένα παιχνίδι ζωής, όπου η ζωή είναι θέατρο.

Δ. Οι αριστοφανικές νότες

Εξετάζοντας το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, έγιναν κάποιοι συσχετισμοί με το έργο του Αριστοφάνη. Τώρα θα εξετάσουμε πιο προσεχτικά ορισμένα στοιχεία του καμπανελλικού έργου, που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον εάν συσχετιστούν με αντίστοιχα στοιχεία από το αριστοφανικό έργο. Ένα παρόμοιο εγχείρημα δεν ξεπερνά, βεβαίως, τα όρια μιας ερμηνευτικής υπόθεσης, δεδομένου ότι δεν υπάρχουν έργα του Καμπανέλλη που αφορούνται ή φανερά επηρεάζονται από κάποιες αριστοφανικές κωμωδίες. Εάν όμως λείπει η αδιάσειστη απόδειξη ή η ικανή μαρτυρία, δε λείπουν ωστόσο οι αναγκαίες ενδείξεις: αυτές υπάρχουν ήδη στην ίδια τη θεματολογία των έργων.

VIII. Τα κοινά θέματα.

Ένα από τα πιο επίμονα θέματα που απασχολούν τον Αριστοφάνη, η ειρήνη, κατέχει κεντρική θέση και στα έργα εκείνα που συμπεριλάβαμε στην “*Τριλογία του πολέμου*”³⁰: *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* και *Παραμύθι χωρίς όνομα*. Η τριλογία αυτή θα μπορούσε να ονομασθεί κάλλιστα και “*τριλογία της ειρήνης*”, εάν αλλάζαμε απλώς οπτική γωνία, γιατί και στα τρία έργα, ο πόλεμος είναι ο καταλύτης των σχέσεων, των καταστάσεων και των χαρακτήρων. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ακόμα και στον *Οδυσσέα*, όπου ο πόλεμος ανήκει στο παρελθόν, είναι αυτός που δημιούργησε το είδωλο και, κατά συνέπεια, όλη τη διαδικασία απομυθοποίησής του. Υπό το πρίσμα αυτό, η τριλογία βρίσκεται θεματικά ανάλογη σε πολλά αριστοφανικά έργα, όπως οι *Αχαρνές*, η *Ειρήνη*, η *Λυσιστράτη*. Η διαφορά μπορεί ίσως να εντοπιστεί στο γεγονός ότι ενώ σε

αυτά τα έργα δεν υπάρχουν σκηνές πολέμου, σε δύο από τα έργα του Καμπανέλλη, στο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* και στο *Παραμύθι χωρίς όνομα*, ο πόλεμος κάνει αισθητή την παρουσία του. Σε κάθε περίπτωση όμως κυριαρχεί η αντιπολεμική σάτιρα, που πηγάζει από μια βαθειά πολιτική τοποθέτηση³¹.

Πέρα όμως από το κεντρικό θέμα της ειρήνης, υπάρχουν κοινές αναφορές και σε πολλά άλλα θέματα: ενδεικτικά, θα αναφερθούμε σε δύο. Ο πόλεμος, και στους δύο συγγραφείς, συντροφεύεται πάντα από την πολεμοκαπηλεία και την πολιτική ασυδοσία. Οι Μακεδόνες, από το *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, που εμπορεύονται τη στρατιωτική τους υπεροπλία και τη στρατηγική τους υπεροχή, όπως και οι Ροδίτες, με τη σειρά τους, που θέλουν να ιδρύσουν ένα είδος πολεμικού πανεπιστημίου, αλλά και ο θείος του βασιλιά στο *Παραμύθι χωρίς όνομα*, βρίσκουν εύκολα το αντίστοιχό τους στους αριστοφανικούς Κλέωνες, είτε αυτοί λέγονται Παφλαγόνες (*Ιππής*, Β' Αγώνας), είτε Λάμαχοι (*Αχαρνής*), είτε τέλος παρουσιάζονται με τα επαγγελματικά τους προσωνύμια: Λοφοποιός, Λογχοποιός, Κρανοποιός, Θωρακοπώλης κ.τ.λ., όλοι τους όμως κάτω από τον ονοματικό χαρακτηρισμό του Όπλων Καπήλου (Ειρήνη στ. 1210-1269). Άλλωστε η πλήρης μεταστροφή των Ροδίων συνδυάζει με τον καλύτερο τρόπο την καπηλεία των εμπολέμων καταστάσεων με την πολιτική ασυδοσία, τη δημαγωγία και τη φαλκιδευμένη εξουσία - φαινόμενα που στηλιτεύονται σταθερά και από τον Αριστοφάνη (η Εκκλησία του Δήμου στους *Αχαρνής* στ. 43-197, ο Β' Αγώνας Παφλαγόνα και Αγοράκριτου στους *Ιππής*, ειδικότερα στ. 191-193, 217-220, ο Αγώνας Φιλοκλέωνα και Βδελυκλέωνα στους *Σφήκες*, στ. 546-724). Ο παραλληλισμός της σκηνής των *Αχαρνέων*, όπου ο Αμφίθεος συλλαμβάνεται από τους τοξότες μόλις αναφέρει την ειρήνη και της σκηνής της *Ειρήνης*, όπου ο Τρυγαίος θέλει να χρησιμοποιήσει όλα τα πολεμικά όργανα ως οικειοκράτες, προς τη σκηνή από το *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, από την άλλη, όπου ο Φιλόξενος απορρίπτει ακόμα και τη σκέψη για ανακωχή, είναι πολύ διαφωτιστικός στην περίπτωση αυτή.

Χάρης: Σας φέρνω την ειρήνη!!!

Φιλόξενος: Τον κακό σου τον καιρό...!

.....

Φιλόξενος: Τέτοια μηνύματα είναι κρατικά μυστικά! Τι θα γίνει αν εγώ απορρίψω την πρόταση και ο όχλος φωνάζει ανακωχή; [...]

.....

Φιλόξενος: [...] (Στους άλλους). Συλλαμβάνεται! [...] για διάδοση ψευδών ειδήσεων και δημιουργία κλίματος αναρχίας...! [...] Και για εξύβριση του αρχηγού του κράτους.

.....

Μέντης: Για την ανακωχή...! Πρέπει να το κουβεντιάσουμε γιατί ο λαός πήρε τόση χαρά...!

.....

Φιλόξενος: [...] Κουτάλια, μαχαίρια, πιρούνια, τηγάνια, ταψιά, γίνανε όπλα! Ξενοδοχεία, εστιατόρια, ζαχαροπλαστεία, αναψυκτήρια, ραφτάδικα, τσαγκαράδικα, γίνανε πολεμικές βιομηχανίες! Μάγειροι, σερβιτόροι, καμαριέρηδες, μπαρμπέρηδες, παγωτατζήδες, φυσικάδες, μουσικοί, χορευτές, γίνανε στρατιωτικοί! [...] Αν δεχτούμε την ανακωχή θα μείνουμε ανεπάγγελτοι, εάν νικήσουμε θα θησαυρίσουμε...!³².

Το εδάφιο αυτό συνάδει με το αντίστοιχο των *Αχαρνέων*, ενώ αντιστρέφει εντελώς την τελευταία σκηνή της *Ειρήνης*. Η αριστοφανική νότα εδώ είναι διπλή και καταλήγει σε μια καυστικότερη ειρωνία του πολέμου και των καταχραστών του.

IX. Η προϊστορία των προσώπων: κράμα ιστορίας και μυθολογίας.

Όπως και στον *Οδυσσέα*, έτσι και στα άλλα δύο έργα της τριλογίας, τα δραματικά πρόσωπα, έχουν τη δική τους, μεγάλη ή μικρή προϊστορία. Στο *Παραμύθι*, τα ονόματα είναι κοινά και δεν παραπέμπουν ευθέως σε κάποιον ιστορικό ή μυθικό πρόγονό τους. Έχουν όμως, τα περισσότερα από αυτά, ονόματα επαγγελματικά (Δικαστής, Ταβερνιάρης, Σιδεράς, Δάσκαλος, Παράνομοι), όπως συμβαίνει συχνά και στον Αριστοφάνη. Αντιθέτως, στο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, τα πρόσωπα ανάγονται στο παρελθόν. Εδώ έχουμε έναν ετερόκλητο πληθυσμό, από την αρχαία ελληνική, την ελληνιστική και τη ρωμαϊκή παράδοση, που έρχεται να κατοικήσει σε μια νέα μυθοπλαστική χώρα.

Το όνομα του Φιλόξενου, διπλωμάτη ξενοδόχου και, αργότερα αμείλικτου πολιτικού, προέρχεται είτε από μια ειρωνική ονοματοποιία του συγγραφέα είτε από έναν ομώνυμο στρατηγό του Μ. Αλεξάνδρου.

Ο Μέντης, ο μάγεις που αργότερα γίνεται κατάσκοπος και συμβάλλει αποφασιστικά στη σωτηρία της Ρόδου, είναι παραλλαγή του “Μέντωρα”, με τη διπλή καταγωγή του: αφ’ ενός ο πιστός φίλος του Οδυσσέα - και επομένως, σε μια προσηγορική χρήση: ο συνετός σύμβουλος - και αφ’ ετέρου, ο γνωστός Ρόδιος μισθοφόρος του Αλεξάνδρου. Και οι δυο καταβολές μπορούν να θεωρηθούν ισοδύναμες, δεδομένου ότι ο Μέντης του Καμπανέλλη γίνεται, κατά έναν ειρωνικό τρόπο, “σύμβουλος” του Δημητρίου και προτείνει, ύστερα, την καλύτερη λύση στον Φιλόξενο, ενώ, παράλληλα, είναι και αντίπαλος του Δημητρίου, γόνου της αλεξανδρινής εξουσίας.

Το όνομα του Πάμφιλου, κουρέα των Ροδίων, παρουσιάζει μιαν άλλη ενδιαφέρουσα χρήση. Κατ’ αρχάς είναι το όνομα ενός πολιτικού που σατιρίζει ο Αριστοφάνης σε ένα από τα αποσπάσματά του³³. Παραπέμπει, βεβαίως, στον ομώνυμο ζωγράφο από τη Σικυώνα του 4ου αιώνα π.Χ. όμως, με έναν έξυπνο ακουστικό συνδυασμό, ο συγγραφέας μας γυρίζει παράλληλα αρκετά χρόνια πίσω, στην κάθοδο των Δωριέων, όπου ο Πάμφυλος και ο Δύμας, γιοί του βασιλιά του Αιγυμίου στη Β.Δ. Θεσσαλία, προσπάθησαν ανεπιτυχώς να καταλάβουν την Πελοπόννησο. Στο σημείο αυτό έχουμε δύο συνυποδηλώσεις: την αποτυχία του Δημητρίου να καταλάβει τη Ρόδο και, ακόμα καλύτερα, την *παμφυλία*, δηλαδή τη φιλόκερδη και υποτακτική ξενομανία των Ροδίων, που μεταλλάσσεται αργότερα σε στρατιωτικό επεκτατισμό και δεν μπορεί να αναγνωρίσει, στην πραγματικότητα, καμμία φυλή και καμμία φίλια.

Ο Δημάδης ο ζαχαροπλάστης των Ροδίων, έχει το όνομα του φιλομακεδόνα αθηναίου πολιτικού, αντίπαλου του Δημοσθένη, κατά την περίοδο του Λαμιακού πολέμου. Ο Χάρης ο Λίνδιος, ο φιλειρηνιστής καλλιτέχνης, παραπέμπει οπωσδήποτε στον Χάρη, τον γλύπτη του Κολοσσού, που θύμιζε τη νίκη των Ροδίων. Ο Καλλικράτης, ένας από τους στρατηγούς του Δημητρίου, φέρει το όνομα του διάσημου αρχιτέκτονα του Παρθενώνα, ενώ η

Λάμια, η ερωμένη του Δημητρίου, του ίδιου ιστορικού προσώπου³⁴. Ο Πυθίας ο υπεύθυνος ασφαλείας του Δημητρίου, παραπέμπει ειρωνικά στη μαντική Πυθία, αφού είναι ο άνθρωπος των μυστικών και των άδηλων σχεδίων³⁵, ενώ ο Ευελπίδης θυμίζει τον έναν από τους δύο ιδρυτές της αριστοφανικής Νεφελοκοκκυγίας στις *Όρνιθες*. Τέλος, η Ποππαία, η κόρη του ρωμαίου παραθεριστή, φέρει το όνομά της γυναίκας του Νέρωνα και συμβολίζει, μαζί με την οικογένειά της, τον επερχόμενο κίνδυνο των εισβολέων-παραθεριστών.

Η γενεαλογική μελέτη του παράξενου αυτού πληθυσμού δείχνει ότι στο πλαίσιο της καμπανελλικής σάτιρας χωρούν όλες οι εποχές, όλοι οι ανθρώπινοι χαρακτήρες· δείχνει επίσης ότι ένα ιστορικό γεγονός του 305 π.Χ. μπορεί να λάβει τις ίδιες διαστάσεις και το ίδιο δραματουργικό βάρος με μία μυθική πηγή και να πλεχτεί μαζί της τόσο καλά, ώστε να είναι δύσκολο μετά να λυθεί.

X. Οι δραματικοί τύποι

Αν οι αριστοφανικές νότες δεν ηχούν ξεκάθαρα στην προηγούμενη ονομαστική γενεαλογία, γίνονται ευκρινέστερες αν μελετηθούν οι πιθανές τυποποιήσεις των καμπανελλικών χαρακτήρων. Πράγματι, στα αριστοφανικά έργα είναι δυνατή μια τυποποίηση ανάλογα με τον ρόλο και τη σκηνική συμπεριφορά που παρουσιάζουν τα πρόσωπα³⁶. Κατά την τυπολογία του Cornford³⁷, διακρίνεται κατ' αρχήν ο τύπος του αλαζόνα³⁸, που ξεχωρίζει για την αναισχυντία και την κομπορημοσύνη του. Επιδιώκει πάντα να καρπωθεί οφέλη που δεν του αξίζουν και συγκρούονται με τον ήρωα, για να εισπράξει στο τέλος την κοροϊδευτική ειρωνία του. Στη συνέχεια είναι ο βωμολόχος (ή, κατά μια νεότερη εκδοχή, ο μπούφος)³⁹: ένας άνθρωπος μη ευγενικής καταγωγής και, συχνά, κατώτερης κοινωνικής θέσης, αλλά απλός και γνήσιος, που διασκεδάζει τους άλλους με τα αστεία του, αλλά συμβάλλει λειτουργικά και στη δράση του ήρωα. Τέλος, ο ειρωνός⁴⁰, διαμετρικά αντίθετος του αλαζόνα⁴¹, παρουσιάζει εσκεμμένα τον εαυτό του κατώτερο της πραγματικότητας και ενδεή στη γνώση της αλήθειας, για να κατατροπώσει τους αντιπάλους του, που είναι αλαζόνες.

Περαιτέρω, υπάρχουν οι κοινοί βιολογικοί τύποι του γέρου και του νέου, της γριάς και της νέας⁴², γνωστοί από πολλά έργα του Αριστοφάνη⁴³, καθώς και η μορφή της Διαλλαγής, στο πρόσωπο της νέας γυναίκας, της Νύμφης ή της εταίρας, που εμφανίζεται στο τέλος των έργων και που συμβολίζει έναν συμβιβασμό, μια αίσια έκβαση, κατά βάση όμως, τη γονιμότητα της φύσης και την ανανέωση του κόσμου⁴⁴.

Από τους προηγούμενους τύπους, συναντούμε κατ' αρχήν στον *Οδυσσέα* τον είρωνα και τον μπούφο στο πρόσωπο του ομώνυμου ήρωα. Στην αρχή του έργου και κατά τη διάρκεια της συνωμοσίας, ο Οδυσσεάς παρουσιάζεται ως είρωνας, αφού γνωρίζει καλά τη συμπεριφορά των "συντρόφων", καθώς και τον τρόπο χειραγώγησής τους. Στη συνέχεια, όταν παραγκωνίζεται από την επίσημη εξουσία, παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά του μπούφου, τη στιγμή που οι σύντροφοί του συμπεριφέρονται ως αλαζόνες. Με την απομυθοποίηση των ειδώλων, στο τέλος, ενεργεί και πάλι ως είρωνας που αποκαλύπτει τη φαυλότητα και την ψευτιά.

Στο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, συναντούμε τον αλαζόνα, στο πρόσωπο του Δημητρίου, ο οποίος, μέχρι την πέμπτη εικόνα, διατηρεί τα χαρακτηριστικά του υπερφίαλου και κομπορρήμονα. Απέναντί του έχει τη Λάμια, η οποία λειτουργεί ως είρωνας, στην προσπάθειά της να τον προσγειώσει σε μια πιο μετριοπαθή αντιμετώπιση της πραγματικότητας. Κατά την πέμπτη εικόνα όμως και μετά, ο Δημήτριος παρουσιάζει ορισμένα χαρακτηριστικά που ανήκουν στον μπούφο, αφού η συμπεριφορά του γίνεται επιδεικτικά "ρομαντική" έως γελοία, χάρη στην παρουσία της Ουρανίας, που χειραγωγεί εύκολα τα συναισθήματα και τις αντιδράσεις του. Κατά την ολοκλήρωση της αλλαγής αυτής, οπότε γίνεται και η αποκάλυψη του μυστικού των στρατηγών, έχουμε έναν άλλον μπούφο στο πρόσωπο του Πυθία. Από το άλλο στρατόπεδο, έχουμε την υπερβολική αυτοπεποίθηση και την εγωιστική στενοκεφαλιά του Φιλόξενου, μέχρι και την πέμπτη εικόνα, οπότε μεταστρέφεται σε έναν πολεμόχαρο, αυταρχικό και υπερφίαλο δικτατορίσκο. Τα χαρακτηριστικά αυτά, και στις δύο περιπτώσεις, τον κατατάσσουν στον τύπο του αλαζόνα. Στο τέλος όμως της έκτης εικόνας, η καταπληκτι-

κή σκηνή της αναζήτησης της Ρόδου στον χάρτη, τον γελοιοποιεί και τον μεταμορφώνει σε μούφο.

Μια άλλη αξιοσημείωτη μεταστροφή έχουμε και από τον Μέντη, ο οποίος εμφανίζεται ως είρωνας απέναντι στον Δημήτριο (πάλι μέχρι την πέμπτη εικόνα) και, ύστερα, ως μούφος απέναντι στον Φιλόξενο. Ένα όμως πρόσωπο που δεν αλλάζει τύπο καθόλου, είναι ο γλύπτης Χάρης, ο υπέροχος αυτός είρωνας, που σατιρίζει και στηλιτεύει όλους τους άφρονες άρχοντες. Μπορούμε να τον θεωρήσουμε συγγενή πρώτου βαθμού των αριστοφανικών ειρώνων.

Χάρης: [...] Και πώς ακριβώς τα θέλετε αυτά τα χαμένα κορμιά;

Φιλόξενος: Πιό σιγά, σε παρακαλώ, πιο σιγά! [...]

.....

Χάρης: Εν πάση περιπτώσει πώς τους θέλετε έφιππους ανδριάντες ή πεζούς...;

Φιλόξενος: [...] οι έφιπποι θα είναι πολύ ακριβότεροι;

Χάρης: Ε, βέβαια, γιατί τα ζώα είναι που έχουν αξία, αυτά κοστίζουν.

Φιλόξενος: [...] πάψε ν' αστειεύσαι.

Χάρης: Μυστήριο πράγμα! Όποτε μιλώ σοβαρά, η κυβέρνησή λείει πως αστειεύομαι.

.....

Φιλόξενος: Οι καλλιτέχνες βρομάνε στη Ρόδο.

Χάρης: Πολλά βρομάνε...

.....

Φιλόξενος: Συλλαμβάνεσαι...!

Χάρης: Σπίτι θα είμαι, στείλτε ένα σερβιτόρο να με συλλάβει...⁴⁵

Στο *Παραμύθι χωρίς όνομα*, έχουμε ένα εξίσου σημαντικό είρωνα στο πρόσωπο του δασκάλου, ο οποίος μάλιστα φτάνει μέχρι και τον δικό του αυτοσαρκασμό. Δίπλα του ο Ναύαρχος, μια κυνική εκδοχή του. Η ταυτόχρονη παρουσία του στη σκηνή οδηγεί σε θαυμάσιες αριστοφανικές “φιλοφρονήσεις”, ένα είδος σύντομου “αγώνα” ανάμεσα σε δύο αντίπαλους φίλους:

Ναύαρχος: Χαίρε, ανόητη γνώση, ξεθυμασμένο μελάνι, κάλαθε των αγρήστων!...

.....

Δάσκαλος: Χαίρε, ξεπεσούρα, ρεμάλι του ποταμού, σάπια μαούνα!...

.....

Ναύαρχος: Χαίρε, ποντικοφαγωμένη εγκυκλοπαίδεια, ποίηση κολοβή, ακάθαυτε μαυροπίνακα.

.....

Δάσκαλος: Χαίρε, θλιβερό ναύαγιο, ξεδοντιασμένη άγκυρα, γλάρε ξεπουπουλιασμένη, μαδημένη καραμπογιά!...⁴⁶

Είναι χαρακτηριστικό ότι εκτός από έναν Δικαστή, σε ένα μικρό τμήμα του έργου, δεν υπάρχει κανένας αλαζόνας. Ο Θεός του βασιλιά είναι πρόσωπο διηγητικό και ενεργεί εξ αποστάσεως ως ενοποιητική δύναμη για το λαό του βασιλείου. Ομοίως δεν υπάρχει ένας βωμολόχος, με τη στενή έννοια του όρου: όπως και στα άλλα δύο έργα της τριλογίας - αλλά και σε όλα τα έργα του Καμπανέλλη - δεν υπάρχουν τα χοντροκομμένα χωρατά και τα βρώμικα πειράγματα, αφού διατηρείται πάντα μια λεπτότητα ακόμα και στο καυστικό σκώμμα. Υπάρχουν όμως πολλοί μπούφοι, σε όλη τη διάρκεια του έργου, μεταξύ των οποίων πρώτος τη τάξει είναι ο βασιλιάς⁴⁷, ακολουθούμενος από τη βασίλισσα. Τέλος, η Φτωχομάνα μπορεί να θεωρηθεί εκ του αντιστρόφου ως μία Πραξαγόρα, αφού ξεσηκώνει και συσπειρώνει τον αντρικό πληθυσμό εναντίον των επίδοξων εισβολέων.

Από τους βιολογικούς τύπους, συναντούμε χαρακτηριστικά το ζευγάρι γέρος-νέος στα πρόσωπα του Οδυσσέα και του Ελπήνορα στο *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, και του Βασιλιά και του πρίγκιπα, στο *Παραμύθι*. Στο ίδιο έργο έχουμε το ζευγάρι γριάνεα στα πρόσωπα της Βασίλισσας και της Μαρίας (ή της Φτωχομάνας και της Μαρίας) και της Βουτίας και της Ουρανίας (ή της Λάμιας και της Ουρανίας), στο *Ο μπαμπάς ο Πόλεμος*. Τέλος, στο ίδιο έργο, η μορφή της αριστοφανικής Διαλλαγής αναγνωρίζεται διπλά στην Ουρανία, όταν πηγαίνει στον Δημήτριο για να αποτρέψει τον πόλεμο και στην Λάμια, όταν έρχεται στους Ρόδιους για να τους αφυπνίσει μπιστά στον κίνδυνο. Με

μικρότερη σημασία, αναγνωρίζεται και στην Κίρκη του *Οδυσσέα*. Και στις τρεις περιπτώσεις όμως, ο σημαντικός αυτός γυναικείος τύπος, (που λείπει από το *Παραμύθι*), εμφανίζεται στη μέση και όχι στο τέλος του έργου - όπως συμβαίνει στον Αριστοφάνη - διότι τα αντίστοιχα πρόσωπα του Καμπανέλλη ούτε βουβά είναι, ούτε παρουσιάζουν έναν καθαρά συμβολικό χαρακτήρα, αλλά έχουν πιο ενεργητικούς ρόλους.

XI. Οι τεχνικές του κωμικού.

Σε όλη την *τριλογία του πολέμου*, σε κάποιον βαθμό δε και στην *Τελευταία πράξη*, αλλά και στο *Μια κωμωδία*, που θα εξετάσουμε μετά ισχύει το *identem dicere verum* του Ορατίου, αφού κατονομάζεται και ανατέμνεται μια πικρή, κατά βάθος, αλήθεια με αστείμους και κωμικά μέσα. Το σπουδογέλοιον του Αριστοφάνη εδώ, δημιουργεί μια εύθυμη απογοήτευση για την ανθρώπινη κατάσταση. Η κωμική διάσταση εντούτοις είναι δεσπόζουσα. Ο Καμπανέλλης χρησιμοποιεί ορισμένες τεχνικές του κωμικού που παρουσιάζουν αναλογίες με αυτές που χρησιμοποιούσε ο Αριστοφάνης. Και πρώτα απ' όλα στην ενδυμασία των ηθοποιών: ο αθηναίος κωμικός ζητούσε αλλοπρόσαλλες φορεσιές και, γενικότερα, μια παράδοση όψη των ηθοποιών του, προκειμένου να διασκεδάσει τους θεατές⁴⁸. Ο Καμπανέλλης, βεβαίως, δε χρησιμοποιεί το αλλόκοτο ένδυμα⁴⁹, αλλά στηρίζεται οπωσδήποτε στην παραδοξότητα που προξενεί η αντίθεση ανάμεσα στην εποχή, όπου αναφέρεται ο λογοτεχνικός του μύθος, και στη σκευή της σκηνης του, Έτσι, στο *Παραμύθι*, το βασιλικό ζεύγος ενδέχεται να φορά παράδοξα ρούχα και η Βασίλισσα να σιδερώνει με ένα σίδερο που δεν είναι της εποχής. Στον *Οδυσσέα*, συμβιώνει το ομηρικό στοιχείο με παραθαλάσσια κέντρα και ηλεκτρικές συσκευές: οι σύντροφοί του είναι ντυμένοι με ναυτικές στολές τρώνε από κονσέρβες, φορούν γυαλιά, παίζουν μπουζούκι. Ομοίως, στο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, οι πολιορκητικές μηχανές, τα ανάκλιτρα και οι χιτώνες συνυπάρχουν με τα σύγχρονα όπλα, τα ξενοδοχειακά συγκροτήματα και τα καλοραμμένα κοστούμια.

Στο επίπεδο του θεατρικού “λόγου”, ο Καμπανέλλης, πέραν της κωμικής ονοματοποιίας και τυπολογίας, χρησιμοποιεί, όπως

και ο Αριστοφάνης, μια μεγάλη ποικιλία μέσων ικανών να προκαλέσουν το γέλιο, ακόμα και το πικρό χαμόγελο. Πρόκειται για την αντίθεση μεταξύ σωματικής ευρωστίας και νοητικής νωθρότητας (Ελπήνορας), μεταξύ στρατιωτικής νοοτροπίας και ρομαντικής αφέλειας (Δημήτριος) ή μεταξύ ανωτάτου αξιώματος και βαθειάς δειλίας (Βασιλιάς)· για το ευφάνταστο χιούμορ ορισμένων προσώπων, που όμως εκδηλώνεται με “σοβαρό” τρόπο (Μέντης, Χάρης, Φτωχομάνα κ.τ.λ.)· για τις υφέρπουσες επιθυμίες, (όχι απαραίτητως ερωτικές) ορισμένων προσώπων⁵⁰, που τα οδηγούν σε μια απρόσμενη συμπεριφορά (ο Λύσσανδρος ή η Νεφέλη προς τον Οδυσσέα, η Μαρία προς τον Πρίγκηπα, ο Δάσκαλος προς τη Φτωχομάνα, ο Δημήτριος προς τον Μέντη)· για τα παρά προσδοκίαν αστεία, όπου ανατρέπεται η εύλογη ακολουθία ενός αστείου συλλογισμού⁵¹, και για την τεχνική της αντικλίμακας, κατά την οποία μια “σοβαρή” πρόταση ακολουθείται από μια ευτελή και φαιδρή αντιπρόταση⁵².

Αστείρευτη πηγή του κωμικού, στα έργα που εξετάζουμε, είναι, όπως και σε πολλές κωμωδίες του Αριστοφάνη, η ίδια η πλοκή. Πολλές σκηνές διακρίνονται για την ευρηματική τους πλοκή και την αφοπλιστική τους ειρωνία, όπως λ.χ. όταν κερδίζεται μία μάχη από μια παρερμηνευμένη φράση του Βασιλιά στο *Παραμύθι* ή όταν οι μελλοντικοί στρατοκράτορες, στο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, ψάχνουν στον χάρτη την “απέραντη” επικράτειά τους και δεν μπορούν να τη βρουν. Άλλες σκηνές πάλι ξεχωρίζουν χάρη στα σχήματα υπερβολής που χρησιμοποιούν, όπως είναι αυτές που σχετίζονται με την άνευ όρων ουδετερότητα της Ρόδου ή εκείνες που περιγράφουν την κρίση “ειλικρινίτιδας” στον Οδυσσέα· τέλος, υπάρχουν εκείνα τα ευρύτερα δομικά σχήματα, κατά τα οποία οι διαδοχικές μεταπτώσεις καταλήγουν στην ανατροπή όλης της αρχικής κατάστασης: εδώ αναγνωρίζονται εύκολα και τα τρία έργα της τριλογίας του πολέμου.

XII. Τα γλωσσικά νήματα και οι δομικές αναπτύξεις.

Όπως και στον Αριστοφάνη, έτσι και στον Καμπανέλλη η γλώσσα εξυπηρετεί το ύφος πολλών και διαφορετικών προσώπων. Η καθημερινή γλώσσα χρησιμοποιείται δίπλα στην επίση-

μη ορισμένων προσώπων, αλλά και δίπλα σε στίχους. Ωστόσο, όπως τονίστηκε, ο Καμπανέλλης αποφεύγει συστηματικά τη χυδαιολογία και τη χοντροκομμένη έκφραση⁵³. αντ' αυτών χρησιμοποιεί το υπονοούμενο, τη μεταφορά, τον πλάγιο σαρκασμό. Αποφεύγει επίσης την προσφιλή στον Αριστοφάνη συσώρευση λέξεων⁵⁴ και τη χρήση των υποκοριστικών. Παρουσιάζει όμως και αυτός, πέραν της ονοματοθεσίας που σημειώθηκε προηγουμένως, αρκετές παροιμιώδεις φράσεις, έξυπνες αμφισημίες, αλλά κυρίως ορισμένες σημαντικές διακυμάνσεις στις εντάσεις και ανξομοιώσεις στους δραματικούς ρυθμούς, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται ενδιαφέρουσες κλίμακες και κρεσέντι, τόσο ως προς την ένταση της συγκίνησης, όσο και ως προς το νοηματικό τους περιεχόμενο. Θυμίζουμε μόνο τη σταδιακή υποστήριξη του Μέντη από τον Δημήτριο ενώπιον των στρατηγών του που, εν τέλει, καταλήγει στην προσφυγή του πολιορκητή στη βοήθεια του μάγειρα⁵⁵.

Ενδιαφέρουσα, τέλος, είναι και η αναλογία σε ό,τι αφορά τις δομικές αναπτύξεις των έργων. Τα μείζονα και τα ελάσσονα θέματα που εμφανίζονται διαδοχικά ή παράλληλα στα έργα, αναπτύσσονται με μια εσωτερική λογική, κατά την οποία η ανάπτυξη του ενός συμβάλλει στην ανάπτυξη του άλλου. Στο *Παραμύθι* λ.χ. τα ελάσσονα θέματα της Μαρίας και του Πρίγκηπα, της Φτωχομάνας και του Δασκάλου ή του τελευταίου και του Ναυάρχου αναπτύσσονται μέσα στο πλαίσιο του μείζονος θέματος του πολέμου και χάρη σ' αυτό. Το ίδιο συμβαίνει με το ελάσσον θέμα των ρωμαίων παραθεριστών στο *Ο Μπαμπάς ο πόλεμος*, ακόμα και με το θέμα της Πηνελόπης ή της Δημοσιογράφου και του Θιασάρχη ή με τα επιμέρους θέματα των υπολοίπων ηθοποιών στην *Τελευταία Πράξη*.

XIII. Συμπερασματικά για τις αριστοφανικές πηγές.

Όσα προηγήθηκαν σχετικά με τις αριστοφανικές πηγές στα συγκεκριμένα έργα του Καμπανέλλη ούτε εξαντλούν το θέμα, ούτε καταλήγουν σε μια οριστική θέση, αλλά περιγράφουν μια ερμηνευτική διαδρομή που μπορεί να ακολουθηθεί ο μελετητής και ο σκηνοθέτης των καμπανελλικών έργων. Πάντως, εκείνο που έχει σημασία, από την πλευρά μας, είναι το γεγονός

ότι όλα τα αριστοφανικά στοιχεία δεν αποτελούν ξένα ή δάνεια σώματα μέσα στα κείμενα του νεοέλληνα συγγραφέα, γι' αυτό και δεν μπορούν να μελετηθούν αυτοτελώς. Η παρουσία τους θυμίζει περισσότερο παλαιότερες νότες που διηθούνται σε ένα νέο μουσικό έργο, χαρίζοντάς του τη μοναδική αισθητική αξία. Υπό το πρίσμα αυτό, οι αριστοφανικές νότες γίνονται καμπανελλικές και, σε συνδυασμό με το άπλετο φως που περιβάλλει πάντα τα έργα του Καμπανέλλη⁵⁶, δημιουργούν την ιδιαίτερη αύρα (aura)⁵⁷, τη μοναδική εκείνη ατμόσφαιρα που βρίσκουμε στο θέατρο του συγγραφέα.

Ε. Χαμογελώντας στον Λουκιανό.

Το ίδιο αυτό γλυκό φως του μεσογειακού τοπίου υπάρχει ακόμα και σε ένα έργο που δε θα το περίμενε κανείς, αφού εκτυλίσσεται στον Άδη, στον κόσμο του σκότους. Πρόκειται για το *Μια Κωμωδία*, ένα από τα τελευταία έργα του Καμπανέλλη. Ο δραματικός χώρος του έργου παραπέμπει βεβαίως στα αντίστοιχα έργα του Λουκιανού: *Νεκρικοί Διάλογοι*, *Μένιππος ή Νεκυομαντεία*, *Χάρων ή Επισκοπούντες* και *Κατάπλους ή Τύραννος*, παράλληλα όμως θυμίζει τον κατάπλου του Διονύσου στους *Βατράχους* και την ουτοπική πολιτεία της Νεφελοκοκκυγίας στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη. Οι αριστοφανικές νότες διατηρούνται και στο έργο αυτό, τώρα όμως συνηχούν με το σατιρικό πνεύμα του Λουκιανού⁵⁸. Είναι η πρώτη φορά που ο Καμπανέλλη στρέφεται εμφανώς στο σατιρικό είδος⁵⁹ της εποχής αυτής, χωρίς όμως να υιοθετεί τους δριμείς τόνους της σάτιρας που οδηγεί στο απύθ σκώμμα ή στη χλεύη· αντιθέτως, παραμένει πάντα στα πλαίσια των δικών του τόνων, όπου η σάτιρα διατηρεί τον “ποιητικό” της χαρακτήρα, δίπλα στις σατιρικές αιχμές και στα απροσδόκητα ευρήματα⁶⁰.

XIV. Μια κωμωδία.

Το έργο, αν και εκτυλίσσεται στον Άδη, είναι γραμμένο στα χρώματα του ήλιου και στις νότες της κωμικής ειρωνιάς:

- [...] είναι καλοκαίρι και μάλλον απόγευμα.
- Ο χώρος θυμίζει παραλιακό πεζόδρομο σε θέρετρο μα παλιά καλή ιστορία.

Ζαρντινιέρες με καλωπιστικά φυτά, φανοστάτες και παγκάκια...⁶¹

Σε σύγκριση με τα άλλα αρχαιοθέμα έργα που μελετήσαμε, η *Καμωδία* είναι η πιο χαρούμενη, η πιο ανάλαφρη και η πιο ξέγνοιαστη· εντούτοις τα εγκόσμια προβλήματα συνεχίζουν και υπάρχουν, αφού και η ίδια η ζωή πέρασε τα σύνορα της Αχερουσίας λίμνης. Και εδώ, ο πληθυσμός που επιλέγει ο συγγραφέας είναι μεικτός: προέρχεται από ιστορικές και από μυθικές περιοχές. Πολλά από τα μυθικά πρόσωπα ανήκουν στον θίασο του Λουκιανού. Ο *Κατάπλους* και ο *Χάρων* διαθέτουν τον Ερμή και τον Χάροντα, ο *Μένιππος* τον ομώνυμο ήρωα, ενώ οι σπονδυλωτοί *Νεκρικοί Διάλογοι* προσθέτουν την Περσεφόνη, τον Κέρβερο και τον Μίνωα, τον Διογένη και τον Ηρακλή, τον Πλούτωνα και τον Αιακό. Από τα ιστορικά πρόσωπα έχουμε τον Δίφιλο τον κωμωδιογράφο της *Νέας Καμωδίας*, τον Φαίδρο τον μυθογράφο· υπάρχουν επίσης και άλλα κοινά πρόσωπα, αντιληπτά από τη φαντασία του συγγραφέα, που εκπροσωπούν την καθημερινότητα του κάτω κόσμου, όπως ο Σερβιτόρος, η Λέλα, ο Πάνος κ.ά.⁶²

Η αρχική βάση του έργου βρίσκεται στην αντίθεση με τον κόσμο που περιγράφει ο Λουκιανός: ενώ εκεί ο κάτω κόσμος ήταν ένα καθαρτήριο αν όχι μία κόλαση για τους ισχυρούς εν ζωή, εδώ ο κάτω κόσμος εκσυγχρονίζεται, εν είδει μίας οργανωμένης επιχείρησης ανοίγοντας την πόρτα της φιλοξενίας στον “καλό” τον κόσμο, σε άτομα που ήταν ισχυρά και ευκατάστατα. Οι φοβερές σκηνές των βασανηστηρίων, που αναφέρει ο Λουκιανός⁶³, ή οι περιγραφές της όψης των νεκρών⁶⁴ δεν έχουν εδώ καμία θέση. Αυτό δεν είναι τυχαίο: ο Καμπανέλλης έχει μian εντελώς διαφορετική στάση απέναντι στη μικρότητα των ανθρώπων απ’ ό,τι ο Λουκιανός· απέναντι στην κυνική σάτιρα του τελευταίου, ο νεοέλληνας συγγραφέας έχει να παρουσιάσει μόνο την ήπια σάτιρα, που πηγάζει από την καταδεκτικότητα, τη μελιχιότητα και τη συνειδητή επιείκεια. Έτσι, ενώ στον Λουκιανό η ανθρώπινη ζωή μοιάζει με τις φυσαλιδες του νερού που φουσκώνουν και σκάνε⁶⁵, στον Καμπανέλλη διατηρεί την αξία της ακόμα και στην απόλυτη ματαιοδοξία της, όπως αυτή φαίνεται στον κάτω κόσμο. Πως θα μπορούσε να γίνει αλλιώς

αφού τον κυρίαρχο τόνο τον έχει η κωμωδία με το λεπτό πάντα χιούμορ και την ευστοχη σάτιρα;

Οι σκηνές του Καμπαρέλλη εκτυλίσσονται μέσα στα πλαίσια του ιλαρού και φωτεινού τοπίου: ο Ερμής, κερδώς και πονηρός, κάνει τις μικροαπατεωνιές του με τον Χάροντα⁶⁶, αλλά και με τον Αιακό και τον Μίνωα⁶⁷ και ξεφεύγει από τα επιτιμητικά βλέμματα του Πλούτωνα χάρη στην αόρατη προστασία του Δία πατέρα του. Η προστασία αυτή και η κατά μόνας αναφορά που δίνει κάθε τόσο ο Ερμής δημιουργούν υποψίες για πολιτικές δολοπλοκίες και σκευωρίες, με εμφανείς αναφορές στην ψυχροπολεμική περίοδο και εντεύθεν.

(ακούγεται κεραυνός)

Ερμής: ... (τινάζεται πάνω)... καλησπέρα μπαμπά... καλά κάνατε, έχω και ευχάριστα νέα...! έγιναν φοβερές ταραχές, και συνέλαβαν και καμιά εικοσαριά...! ορίστε; ναι, από αυτόπτη μάρτυρα... μεταξύ των οποίων και ένα πρώην υπουργό [...] το τι λαθραίο εισάγει δε βάζει ο νους σας...! ναι μπαμπά, θασας κρατώ ενήμερο...⁶⁸

Ο Ηρακλής φέρει το δαιμόνιο του εφευρέτη, που θέλει τη σύγχρονη τεχνολογία να εισβάλλει στον αρχαιότερο κόσμο, αποξηραίνοντας την Αχερουσία λίμνη!⁶⁹ Η δεύτερη εικόνα μας δίνει και το πρωτεύον θέμα του έργου: ύστερα από τη σκηνή με τους τρεις κυνικούς φιλοσόφους: Διογένη, Αντισθένη και Μένιππο⁷⁰, η οριστική αποδημία παρουσιάζεται με τα χρώματα της τουριστικής αναψυχής. Ένα μεγάλο μέρος της τέταρτης και πέμπτης εικόνας⁷¹ είναι αφιερωμένο στην αταξία που δημιουργούν οι ανύποπτοι νεκροί με το λαθρεμπόριο και την πορνεία, καθώς και με τα σχέδια για την τουριστική ανάπτυξη του Άδη! Πόσο μακριά βρισκόμαστε πράγματι από τις ζοφερές εικόνες του Λουκιανού, όταν γίνονται ετοιμασίες για θεσπέσιες αμμουδιές και ξενοδοχεία, για μαρίνες και καμπαρέ, όταν ολόκληρη η Ρόδος από το *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* ετοιμάζεται να εγκατασταθεί στα πέραν της Αχερουσίας πεδία. Βέβαια διατηρείται και εδώ ο παρωδιακός τόνος στις αναφορές για τον χαρακτήρα των θείκων προσώπων - ακόμη και ο Κέρβερος γελοιοποιείται από δύο λαθρέμπορους αρχαίων ευρυμάτων⁷² - αλλά τα πρόσωπα αυτά έχουν πια αφομοιώσει πολλά στοιχεία της ανθρώπινης υπόστα-

σης και αποτελούν πλέον μέρος της αταξίας. Αυτό φαίνεται με σαφήνεια στην έκτη εικόνα, όπου ο Φαίδρος μπορεί να κάνει ανενόχλητος πολιτικές συγκεντρώσεις εναντίον του Πλούτωνα και, ακόμη σαφέστερα, στην έβδομη εικόνα, όπου αποκαλύπτονται οι παράνομες συνεργασίες των θεοτήτων με τους απείθαρχους θνητούς.

Σε μία τέτοια κατάσταση έρχεται η Περσεφόνη, μεταμφιεσμένη σε χήρα, για να βρει τον Πλούτωνα στην πιο κρίσιμη στιγμή της καριέρας του, αφού απειλείται το κράτος του από εκφυλισμό αλλά και από εξωτερικούς εχθρούς, που επιβουλεύονται την εξουσία του. Η Περσεφόνη σηματοδοτεί αφ' ενός την αφύπνιση του συζύγου της μπροστά στους κινδύνους και, αφ' ετέρου, συμβολίζει την ενότητα των δύο κόσμων, των ζωντανών και των νεκρών. Ο δεύτερος κλείνει, βεβαίως, τα σύνορά του στον πρώτο, αλλά αυτό συμβαίνει στο τέλος του έργου και μόνο όταν έχει πια παραβιαστεί κάθε όριο ανοχής απέναντι στην ανθρώπινη αλαζονία. Αλλά ακόμα και τότε παραμένει ζωντανή η αρχική πρόθεση του Πλούτωνα για έναν κόσμο βαθείας κατανόησης και σοφίας.

Ο Καμπανέλλης εκφράζει εδώ μια μεγάλη αλήθεια: οι άνθρωποι δύσκολα συμβιβάζονται με την κατάργησή τους, δύσκολα δέχονται το αμετάκλητο του οριστικού χαμού τους· αλλά η αλήθεια αυτή δίνεται με τον κωμικότερο δυνατό τρόπο: με τους αποδημούντες τουρίστες, με τους απαιτητικούς και πολύβουους νεκρούς κάτω από την καυστική κωμωδία πρέπει και εδώ να διαβλέψουμε την ώριμη ανθρωπολογική σκέψη του συγγραφέα. Γιατί, όπως λέει χαρακτηριστικά και ο Πλούτων σχετικά με το βασίλειό του:

“...το ντόπιο γέλιο δεν είναι ποτέ ευτελές ή χυδαίο... έχει βάθος, αυτογνωσία, ψυχική ωριμότητα...”⁷³

Η γνησιότητα και η βαθύτητα του κωμικού στον Καμπανέλλη αναιρούν οποιαδήποτε έτοιμη λύση και απαλείφουν κάθε αίσθηση ευκολίας. Στο σημείο αυτό όμως ριζώνει και το τραγικό που, όσο και αν δεν φαίνεται σε μια πρώτη ανάγνωση, υποβόσκει και ενεργεί πίσω από το χαμόγελο. Το αμετάκλητο του τέλους του ανθρώπου είναι μια οριακή κατάσταση, μια Αχερουσία που ο καθένας πέφτουμε να διαβεί. Από τη στάση που

θα κρατήσει, όταν συνειδητοποιεί το γεγονός αυτό, κρίνεται και το ποιόν του. Ο μύθος που επελέγη για την Κωμωδία, θα μπορούσε κάλλιστα να οδηγήσει σε ένα δράμα, ακόμα και σε μια τραγωδία. Όμως ο Καμπανέλλης μετακινείται λίγο πιο πέρα, κοιτάζει την ανθρώπινη μοίρα όχι με σφιγμένη καρδιά, αλλά με ένα απλόχερο χαμόγελο:

Πλούτων: ... τι θα ήταν ο καημένος ο άνθρωπος χωρίς αυτά τα “θέλω”; ...τα εν τέλει μάταια “θέλω”... ματαιότητα...! ένα ζών και μισό... αυτά τα “θέλω” τους είναι η ύλη του ονείρου, το όνειρο η ουσία του ύπνου, και ο ύπνος, νυχτερινός ή αιώνιος, ο ζωτικός μας χώρος... άρα κατανόηση ίσον σοφία [...] και μην ξεχνάς πως είμαστε μεν δύο άλλοι κόσμοι, αλλά και συγκοινωνούντα δοχεία... μοιραίο είναι να μας έρχονται κάποια κατάλοιπα...⁷⁴

Δεν είναι τυχαίο ότι η σκηνή που περιγράφει τον κατάπλου αυτών των αλλόκοτων “τουριστών” παραπέμπει σαφώς σε δύο από τους πιο “κωμικούς” διαλόγους του Λουκιανού: το *Κατάπλους ή Τύραννος* και τον δέκατο από τους *Νεκρικούς Διαλόγους*, με τον τίτλο: *Χάρωνος και Ερμου και Νεκρών διαφόρων*. Πολλοί χαρακτήρες του αρχαίου σατιρικού εμφανίζονται και στην *Κωμωδία*, αλλά πλήρως ανανεωμένοι και φωτισμένοι με άλλο φως. (Για παράδειγμα, ο Μεγαπένθης, από το πρώτο έργο, και από το δεύτερο ο φιλόσοφος και ο τύραννος από τη Γέλα Λάμπιχος βρίσκουν αντιστοιχίες τόσο στον Φαίδρο, όσο και στον Δίφιλο της Κωμωδίας). Δεν είναι επίσης τυχαίο ότι, με το ίδιο αυτό φόντο, αντιστρέφεται πλήρως η οπτική του μεγάλου αρχαίου κυνικού. Αν στις φυσαλίδες του νερού, που είναι η ανθρώπινη ζωή, βρίσκεται ένας κόσμος ονείρου, τότε το σκάσιμο της φυσαλίδας δεν καταστρέφει, αλλά απελευθερώνει αυτόν τον κόσμο σε ένα πεδίο που δεν είναι συλληπτό έξω από το όνειρο και τη φαντασία. Έτσι, ενώ στην *Τελευταία πράξη* ο Καμπανέλλης βλέπει τη ζωή ως ένα θέατρο, εδώ τη βλέπει ως ένα όνειρο με δική του δυναμική και δική του αξία. Αυτό το πεδίο είναι το βασίλειο του Πλούτωνα και πίσω από τον Πλούτωνα είναι ο ανθρωπιστής συγγραφέας που κατανοεί και χαμογελά.

ΣΤ. Το ανεπίδοτο γράμμα.

Υπάρχει μια ομάδα τριών έργων του Καμπανέλλη που αλλάζει εντελώς το δραματουργικό τοπίο που εξετάζουμε. Πρόκειται για το *Γράμμα στον Ορέστη*, τον *Δείπνο* και την *Πάροδο Θηβών*. Και τα τρία μας οδηγούν, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, από τη σάριτα και την κωμωδία στην τραγωδία⁷⁵, και τα τρία στηρίζονται σε μια βασική σύλληψη της ανθρώπινης συνθήκης, κατά την οποία συντελείται κάτι το φοβερό, χωρίς οι άνθρωποι που το διαπράττουν να γνωρίζουν όλη την αλήθεια για την κατάσταση που αντιμετωπίζουν. Αυτή είναι και η ρίζα του τραγικού, που ο Καμπανέλλης χειρίζεται κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο. Τα δύο πρώτα έργα αντλούν το θέμα τους από τον κύκλο των Ατρείδων, ενώ στο τρίτο, από τον κύκλο των Λαβδακιδών.

XV. Γράμμα στον Ορέστη.

Το ανεπίδοτο γράμμα βρίσκει εδώ τη ρητή του μορφή. Υπάρχουν δυο παράλληλα εγχειρήματα, δύο ξεχωριστές και αντικρουόμενες βουλήσεις που κινούνται προς τη συνάντησή τους ανεξάρτητα η μία από την άλλη και χωρίς η μία να γνωρίζει το περιεχόμενο της άλλης. Από τη μια μεριά βρίσκεται ο αρχαίος μύθος του γιού, του τιμωρού, του διαδόχου μιας τραγικής μοίρας· από την άλλη, σχηματίζεται ο νέος λογοτεχνικός μύθος της μητέρας που υποτιμήθηκε και καταπιέστηκε και ως γυναίκα και ως σύζυγος από τον ισχυρό άντρα της⁷⁶. Ο νέος μύθος, που προτείνει ο συγγραφέας, συναντά βεβαίως τον παλιό, αλλά την τελευταία και πιο κρίσιμη στιγμή: όταν η Κλυταιμνήστρα ολοκληρώνει το γράμμα της προς τον Ορέστη, εκείνος την πλησιάζει από πίσω με υψωμένο ήδη το μαχαίρι του φόνου.

Ίσως εδώ υπάρχει ένας υπαινιγμός ότι τα πράγματα θα μπορούσαν να εξελιχθούν διαφορετικά, ακόμα και ότι θα έπρεπε μάλλον να είχαν εξελιχθεί διαφορετικά, εάν μόνο οι ήρωες, με όλο το υπαρξιακό τους βάρος, μπορούσαν να γνωρίζουν τα τεκταινόμενα της άλλης πλευράς, να γνωρίζουν το περιεχόμενο αυτού του ανεπίδοτου γράμματος. Υπάρχει επομένως μια τραγική παράδοση που μας έχει κληροδοτήσει η ελληνική αρχαιότητα, εμπλουτισμένη καθ' οδόν από πολλούς και διαφορετικά

προσανατολισμένους συγγραφείς: υπάρχει επιπλέον μια δυνητική συνθήκη που μας παραδίδεται με τον θεατρικό μύθο του συγγραφέα: υπάρχει τέλος το ανεπίδοτο γράμμα, ανάμεσα στην παράδοση και στη δυνητική συνθήκη, ως πιθανός καταλύτης, ως μια αλήθεια κρυμμένη, από τους πρωταγωνιστές, αρχαίους και νεότερους. Αυτήν την αλήθεια έρχεται ο Καμπανέλλης να θυμίσει, να εκκαλύψει, όπως θα έλεγε ο Heidegger, σε μια σύγχρονη συνείδηση που είναι σε θέση να δει σε βάθος την αρχέγονη σύγκρουση σε όλες τις ιστορικές και μυθολογικές της εκδοχές.

- Τελειώνω Ορέστη [...]. Όμως... προς θεού, μην παρασυρθείς κι εσύ απ' τα καμώματα του παππού σου και του πατέρα σου! ελευθερώσου, Ορέστη. Και ακόμη, γιέ μου, σώσε την Ηλέκτρα μας, δε φταίει η αδελφή σου. Ό,τι κι αν έχει κάμει, συγχώρησέ την. Διάβασέ της το γράμμα μου και εξήγησέ της ότι ποτέ, μα ποτέ...⁷⁷

Εάν, μάλιστα, σκεφτεί κανείς ότι η Κλυταιμνήστρα φαίνεται τη μια στιγμή να γράφει το γράμμα της "τώρα" και την άλλη να το διορθώνει σα να έχει γραφτεί από παλιά⁷⁸, μπορεί εύκολα να καταλάβει και τον διπλό χρονικό διασκελισμό που επιχειρεί ο συγγραφέας: από τη μια μεριά εκκινεί από το απώτατο παρελθόν και το υπερβαίνει εν όψει ενός ομοταγούς παρόντος και, από την άλλη, αφορμάται από το άμεσο παρόν για να ξεδιπλώσει κάποιες άγνωστες πτυχές του παρελθόντος.

Το τελικό εξαγόμενο δεν είναι μόνο η τραγική ειρωνία που απορρέει από τον θάνατο της Κλυταιμνήστρας τη στιγμή που τελειώνει το γράμμα της: ούτε η αδυναμία αναίρεσης της μυθικής παράδοσης και, μέσω αυτής, της ειμαρμένης, αλλά η συνειδητοποίηση και η θεματοποίηση, σ' ένα γράμμα χωρίς παραλήπτη, της ανθρώπινης ένδειας.

XVI. Ο Δείπνος.

Το γράμμα βρίσκει τον παραλήπτη του όταν ο αποστολέας δεν υπάρχει πια. Έτσι, ο Δείπνος μεταφέρει τον τραγικό απόηχο από το *Γράμμα στον Ορέστη*, δίνοντάς του έτσι μια συνέχεια και μια προέκταση. Εδώ η μορφή του δεν είναι πια συγκεκριμένη, αλλά πιο αφαιρετική, ενώ ο αποστολέας δεν είναι

ένας: στην πραγματικότητα έχουμε τέσσερις αποστολές και ι-σάριθμους παραλήπτες. Αλλά και πάλι το “γράμμα”, η κρυμμένη αλήθεια, δεν κοινωνείται επαρκώς, αφού τα τέσσερα “ζωντανά” πρόσωπα δεν μπορούν να ακούσουν τα τέσσερα “νεκρά” πρόσωπα, τα οποία βεβαίως λένε πολύ σημαντικά πράγματα.

Ο χρονικός διασκελισμός του προηγούμενου έργου δίνει τώρα τη θέση του σε μια ιδιάζουσα χρονική σύνταξη: μέσα στον ενιαίο αφηγηματικό χρόνο αναπτύσσεται ένας μυθικός χρόνος σε δύο επίπεδα, στα οποία αντιστοιχούν και οι δύο ομάδες προσώπων. Στο ένα, ο χρόνος ρέει κανονικά, είναι μετρήσιμος και με ευδιάκριτη τροχιά· στο άλλο επίπεδο, είναι ασαφής, σχεδόν ακίνητος, αφού η μόνη του κίνηση έρχεται ως αντανάκλαση του μετρήσιμου χρόνου των ζωντανών προσώπων. Θα λέγαμε πως είναι ο χρόνος των νεκρών - σχήμα οξύμωρο για τη λογική· όμως ο χρόνος των νεκρών μπορεί να συστήσει μια χρονικότητα εάν εκληφθεί ως ονειρικός. Στην περίπτωση αυτή, τα ζωντανά πρόσωπα ονειρεύονται ή σκέπτονται ασυνείδητα τους νεκρούς συνδαιτημόνες τους. Για τον θεατή, βεβαίως, το όνειρο ή η ασυνείδητη εικόνα αποτελεί σκηνική πραγματικότητα. Ανάμεσα στις δύο αυτές χρονικότητες αναπτύσσεται μια τρίτη, που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε “ειρωνική”. Αυτή δεν προκύπτει μόνο από το γεγονός ότι οι μεν γνωρίζουν πράγματα που αγνοούν οι δε, αλλά και από την ίδια τη ροικότητα του χρόνου: η χρονική ειρωνία του Δείπνου, προβάλλεται απρόσωπη, χωρίς ειρωνικό υποκείμενο ή ακριβέστερα, υποκείμενο και αντικείμενο της ειρωνίας είναι ο χρόνος ο ίδιος, που επιβάλλεται και αυτοαναίρειται ταυτόχρονα⁷⁹.

Τα πρόσωπα του Καμπανέλλη προέρχονται τόσο από τον αρχαίο μυκηναϊκό κύκλο, όσο και από προγενέστερα έργα του ίδιου του συγγραφέα. Ο Φόλος, για παράδειγμα, κατάγεται από τον γεωργό σύζυγο της ευριπίδειας Ηλέκτρας⁸⁰, απηχεί όμως αρκετά στοιχεία από τον καμπανελλικό τύπο του απλού ανθρώπου, που φθάνει στο βάθος της ύπαρξης ακριβώς χάρη στην απλότητά του. Η Ηλέκτρα και ο Ορέστης έχουν παρόμοια καταγωγή, η συμπεριφορά τους όμως και τα λόγια τους επηρεάζονται από το γράμμα που είχε γράψει η Κλυταμνήστρα στο

προηγούμενο έργο. Η πρώτη έχει αρχίσει να θαυμάζει τη νεκρή μητέρα της, ενώ ο δεύτερος βασανίζεται από τύψεις για τον φόνο που διέπραξε χωρίς να γνωρίζει την αλήθεια. Αλλά και η Κλυταιμνήστρα προσπαθεί να συνεχίσει προφορικά το γράμμα της, απευθυνόμενη κυρίως στην Ηλέκτρα, αλλά και να παρηγορήσει τον Ορέστη. Πιο επιθετική εμφανίζεται η Κασσάνδρα και μιλάει με πόνο και με πίκρα απέναντι σε όλους, κυρίως όμως απέναντι στον Αγαμέμνονα, που προσπαθεί να απολογηθεί στην Ιφιγένεια για την άδικη θυσία της στην Αυλίδα:

Αγαμέμνων: ... το ξέρω ... και μακάρι να μπορούσα να του δείξω την ευγνωμοσύνη μου ... το είχα βάρος στην καρδιά, Ιφιγένεια ... πως μπόρεσα να το κάνω αυτό στο παιδί μου ... Θεέ μου, εκείνη η φωνή σου στην Αυλίδα...!

Κασσάνδρα: ... η φωνή στην Αυλίδα, που δεν ξεχάστηκε, ήτανε μία, οι φωνές στην Τροία, που ξεχάστηκαν, ήταν χιλιάδες...!⁸¹

Η Ιφιγένεια παραπέμπει στα δύο έργα του Ευριπίδη και, κυρίως, στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, αλλά μετατοπίζει σημαντικά το κέντρο βάρους της· δεν άφησε τη χώρα των Ταύρων για τη δήθεν βαρβαρότητά τους, αλλά μόνο και μόνο επειδή ήθελε να βοηθήσει τ' αδελφια της⁸². Έχει συνειδητοποιήσει όμως τώρα την τραγική θέση τη δική της και των άλλων:

Ιφιγένεια: [...] και κατάλαβα καλά πως η μοίρα μου ήταν να γυρίσω εδώ, αλλιώς δε θα τελειώσει ποτέ η δυστυχία μας...

Φόλος: ... έτσι μπράβο, Ιφιγένεια, πάλεψέ το, πρέπει να κάμετε και τη δική σας ζωή, είστε νέοι ακόμα...!

Ιφιγένεια: ... νέοι ...; πού το είδες...; τελικά, ποτέ δεν ήμασταν νέοι ... ούτε και παιδιά ήμασταν ποτέ...! αλλά δεν το ξέραμε ... όποιος γεννιέται στις Μυκήνες, γεννιέται με την ηλικία τους και τις αμαρτίες τους...!⁸³

Στα λόγια της ανιχνεύονται ήδη τα κίνητρά της τελευταίας της πράξης: όσο ζουν οι γόνιοι των Ατρείδων θα είναι ένοχοι, αφού θα σηκώνουν το βάρος του οίκου τους. Ο φυσικός θάνατός τους, επομένως, θα τους καθάρει και θα τους οδηγήσει στον κόσμο των άλλων προσώπων που τώρα τους παρακολουθούν, στον κόσμο του ονείρου.

Το τελευταίο πρόσωπο του Δείπνου, ο Αίγισθος, είναι, θα λέγαμε, ένας ειρωνικός χαρακτήρας που γεννιέται μέσα σε τραγικά πεδία. Δεν έχει καμία σχέση με τον ασχυλικό Αίγισθο, αλλά προβάλλει ως ένα πρόσωπο που σχολιάζει από κάποια “απόσταση” τα τεκταινόμενα, ως παρατηρητής και ως είρων, τονίζοντας τότε τη γκροτέσκά⁸⁴, τότε τη μάταιη πλευρά των πραγμάτων, ενώ στο τέλος, απευθυνόμενος στους αναγνώστες/θεατές, παρουσιάζει ό,τι προηγήθηκε σαν ένα παιχνίδι, μια πρόβα⁸⁵ ενός έργου που δεν έχει βρει ακόμα το τέλος του.

XVII. Πάροδος Θηβών.

Η κρυμμένη αλήθεια, που υπάρχει σε κάθε ανεπίδοτο γράμμα, υπάρχει και στην *Πάροδο Θηβών*. Εάν εκλάβουμε όλο τον αρχαίο ελληνικό μύθο του κύκλου των Λαβδακιδών ως ένα γράμμα που έχει, βεβαίως, διαβαστεί πολλές φορές μέχρι τώρα, ίσως παραδεχτούμε ευκολότερα ότι ο Καμπανέλλης το διάβασε πολύ προσεκτικά και μάλιστα, κάτω από τις γραμμές του. Είδε ότι δίπλα στη διήκουσα γραμμή, που οδηγεί από το Λαίο έως τον Πολυνείκη και τον Ετεοκλή, υπάρχει μια άλλη γραμμή πιο θολή, άρα πιο δυσδιάκριτη, όχι όμως γι’ αυτό λιγότερο σημαντική. Αυτή τη γραμμή επομένως ακολουθεί, οδηγούμενος από τα ίχνη του αρχικού μύθου και δημιουργεί μια απέριτη μουσική σύνθεση σε ελάχιστο κλίμακα, σύνθεση που έχει συλληφθεί στον απόηχο των μεγάλων συμφωνιών του Σοφοκλή, με άλλη όμως μουσική αντίληψη και διαφορετικό προσανατολισμό: δεν ακολουθεί την ανιούσα του ανθρώπινου πάθους, το οποίο, στην αποκορύφωσή του, συναντά το πεπρωμένο του, ούτε εστιάζεται στο μέγεθος ενός μεγάλου ήρωα· αντιθέτως και με πιο ελαφρύ βηματισμό, παρακολουθεί την πορεία δύο άσημων προσώπων, του Θεράποντα και του φύλακα, που είχαν παίξει, ωστόσο, κάποιον ρόλο στην τραγική ζωή των ηρώων. Και ο ρόλος αυτός δεν είναι τυχαίος: ο πατέρας του Θεράποντα ήταν υπηρέτης του Λαβδάκου και ο Θεράπων υπηρέτης του Λαίου, αυτός που έσωσε τον μικρό Οιδίποδα στον Κιθαιρώνα· επιπλέον, ο γιός του Θεράποντα, ο Φύλακας ήταν αυτός που μαρτύρησε στον Κρέοντα ότι η Αντιγόνη σκέπασε τον νεκρό Πολυ-

νείκη, ενώ η κόρη του Φύλακα, που εξαρχής υπερασπίζεται την Αντιγόνη, αρνείται τις πράξεις και των δύο και φεύγει από το σπίτι, όπως και ο αδελφός της, που πλέον έχει χαθεί. Παράλληλη πορεία στο θέατρο της ζωής, όπου κομπάρσοι και πρωταγωνιστές υφίστανται την ίδια τραγική μοίρα⁸⁶.

Αξίζει να σημειωθεί ότι μοιλονότι έχει αλλάξει τώρα η μυθική πηγή του συγγραφέα, τα πρόσωπά του δεν είναι εντελώς διαφορετικά, αφού είναι πλεγμένα από το ίδιο δραματουργικό υφάδι. Ο Θεράπων λ.χ. και ο Φύλακας εκπροσωπούν τον ίδιο καμπανελλικό τύπο που ενσάρκωνε ο Φόλος· μόνο που σε αυτούς η τραγική μοίρα έχει αφήσει πιο έντονα σημάδια, χάρη στα καίρια διλήμματα που τους επέβαλε. Από την άλλη μεριά, υπάρχει στη βάση και των δυο έργων η αθωότητα. Στον Δείπνο, με τη βαθεία υπαρξιακή γαλήνη, όλοι οι συνδαιτημόνες νοιώθουν και είναι αθώοι· εδώ, όλα τα μέλη της οικογένειας, ακόμα και μετά τη φυγή της κόρης είναι αθώα· ακόμα και στην απαρχή του κακού υπάρχει μια ριζική και αδιαμφισβήτητη αθωότητα:

Θεράπων: ... εδώ, ορίστε, απανατήστε μου, σας ρωτώ...! μου φέρανε ένα μωρό να το σφάζω και δεν το 'σφαξα...! είναι κατηγορία αυτό...; απαντάτε μου ένας ένας...⁸⁷

Ο κορμός του τραγικού στηρίζεται γερά πάντα στη ρίζα της αθωότητας. Κανείς από τους μικρούς αυτούς ήρωες δεν έχει άδικο και όμως συνέβαλαν με τον τρόπο τους στο κακό· άλλος λίγο, άλλος πολύ. Ο Καμπανέλλης δεν αγνοεί τα μεγάλα μεγέθη· ούτε τα παραβλέπει, αλλά δεν εμπλέκεται σε αυτά· και όμως, σε τελευταία ανάλυση για αυτά τα μεγέθη μιλάει, αλλά με τον δικό του ξεχωριστό τρόπο. Οι πράξεις των ηρώων του, που από μιας αρχής δεν ήταν εσφαλμένες, οδήγησαν κάποιους άλλους σε αποτρόπαια σφάλματα· από μακρού χρόνου οι αγαθές προαιρέσεις οδηγούν συχνά σε ολέθριες συνέπειες. Η καταστροφή γίνεται κάποτε καρπός του άμωμου βίου και η καταστροφή μιας κακόβουλης συνείδησης δεν έχει κανένα τραγικό ενδιαφέρον. Τα τραγικά πρόσωπα είναι στο βάθος αθώα, ριζικά αθώα γι' αυτό είναι και τραγικά. Από την άποψη αυτή, ο Καμπανέλλης, παρόλο που οι ήρωές του είναι "μικροί", γράφει για τα μεγάλα μεγέθη: γιατί το τραγικό ριζώνει πάντα σε τέ-

τοια μεγέθη. Δεν έχει σημασία εάν δεν υπάρχει πίσω από τον Φύλακα ένας δελφικός χρησμός που να γιγαντώνει την ανθρώπινη πράξη έως και την ύβριν· σημασία έχει ότι μια απλή ανθρώπινη πράξη συνυφαίνεται με το νήμα μιας τραγικής κατάστασης και αποκτά και αυτή τραγικές διαστάσεις.

Από τις δύο αφητηρίες που έχει ένας συγγραφέας για να διαπραγματευθεί ένα τραγικό μύθο, την αθωότητα και την τραγική συνείδηση, ο Καμπανέλλης διάλεξε την πρώτη. Στην αντίθετη περίπτωση το έργο του ίσως είχε τον τίτλο “Οδός Θηβών”. όμως και η πάροδος στην ίδια πόλη οδηγεί.

Ζ. Συμπεράσματα.

Ύστερα από όσα προηγήθηκαν μπορούμε να καταλήξουμε σε ορισμένα συμπεράσματα για τις σχέσεις της δραματουργίας του Καμπανέλλη με την αρχαία ελληνική λογοτεχνία.

Όπως είδαμε, οι πηγές απ’ όπου αντλεί ο Καμπανέλλης είναι ποικίλες, αλλά και ο τρόπος που αντλεί από αυτές είναι διαφορετικός κατά περίπτωση. Ποτέ όμως δε χρησιμοποιεί τις πηγές του για τις ανάγκες της στιγμής. Ακόμα και οι αντιπολεμικές του σάτιρες, που γράφτηκαν κατά την ψυχροπολεμική περίοδο, δε θυσιάζουν το παραμικρό από την αισθητή τους αυτοτέλεια ενόψει μιας επικαιρότητας ή μιας εμπορικά ενδιαφέρουσας ανταπόκρισης. Αυτό συμβαίνει διότι ο μύθος δεν αντλείται επί τούτου, αλλά εμπνέει τον συγγραφέα από μια βαθύτερη ανάγκη, που δεν είναι άλλη από την αναζήτηση μιας φιλοσοφικής ορίζουσας της ανθρώπινης ύπαρξης. Για τον σκοπό αυτό, ο αρχαίος ελληνικός μύθος προσφέρει την πιο ουσιαστική βοήθεια.

Από τους αρχαίους συγγραφείς ο Καμπανέλλης εμπνέεται, σε διαφορετικό βαθμό και με διαφορετικό τρόπο, όπως δείξαμε, από τον Όμηρο, τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή, τον Ευριπίδη, τον Αριστοφάνη και τον Λουκιανό. Άρα τα λογοτεχνικά είδη, από τα οποία αντλεί είναι το έπος, η τραγωδία, η κωμωδία και ο ιδιότυπος σατιρικός διάλογος. Ο διάλογος που ανοίγει με τους συγγραφείς αυτούς είναι άμεσος, χωρίς μεσολαβήσεις από μεταγενέστερους συγγραφείς. Η γνώση του έργου τους, αλλά και του διακειμενικού ιστού είναι οπωσδήποτε στοιχεία που μπορεί κανείς να αναζητήσει στο θέατρο του Καμπανέλλη, η σημασία

τους όμως για το θέατρο αυτό είναι ελάχιστων σε σχέση με τους αρχαίους συγγραφείς· εντείνεται μόνο όταν ενδιαφερθούμε για την πορεία του λογοτεχνικού μύθου, που όλα τα έργα ενσαρκώνουν.

Ως προς το θέμα των κριτηρίων επιλογής των αρχαίων πηγών, αξίζει να σημειωθεί ότι ο Καμπανέλλης δεν αφορμάται συνήθως από έναν συγκεκριμένο συγγραφέα ή κάποιο συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος και, ως εκ τούτου, δεν μπορούμε να μιλάμε για την ύπαρξη ενός ισχυρού προτύπου. Ο τρόπος που λειτουργεί είναι αμιγώς θεατρικός: ερεθίζεται αρχικά από τα πρόσωπα και στη συνέχεια διερωτάται πώς τα πρόσωπα αυτά θα ενεργούσαν και ποια αντιμετώπιση θα γνώριζαν μέσα στις σύγχρονες συνθήκες και στα σύγχρονα προβλήματα που αντιμετωπίζει η ανθρωπότητα. Αυτή είναι η ψύχα των έργων του⁸⁸. Επόμενο είναι λοιπόν να παρατηρούνται τόσο οι μορφολογικές αλλαγές και οι ιδεολογικές μετατοπίσεις, ως προς τα έργα των αρχαίων συγγραφέων, όσο και οι θεματικές τροποποιήσεις.

Τέλος, οι λογοτεχνικές και ιστορικές συνθήκες, μέσα στις οποίες έγινε η πρόσληψη και η αναδημιουργία των αρχαίων μύθων, προσδιορίζονται από πρόσωπα, γεγονότα και καταστάσεις που χαρακτηρίζουν την ελληνική κοινωνία, ούτε λίγο ούτε πολύ, όλο το δεύτερο ήμισυ του εικοστού αιώνα· και πρέπει να τονιστεί ιδιαίτερα το γεγονός ότι, σε όλη τη διάρκεια των πενήντα αυτών χρόνων - που είναι και η ηλικία της συγγραφικής καριέρας του συγγραφέα - οι μύθοι της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας δεν έπαψαν να γονιμοποιούν τη σκέψη του και να τον γοητεύουν.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Θυμίζω μόνο το Φιλοκτήτη και την πρόσφατη Ιφιγένεια του Β. Ζιώγα, το Προς Ελευσίνα και την πρόσφατη Βουή του Π. μάτεσι.
2. Ο Vivier λ.χ., αφορμώμενος από τον μύθο του Ίκαρου και του Φαέθωνα, παρομοιάζει τα ποιητικά μοτίβα με χαμαιλέοντες, που γνωρίζουν τη σύγχρονη αναγνώριση χάρη στην αφηγηματική τους δομή που επιβιώνει στο πέρασμα των χρόνων· R. Vivier: frères du ciel. Quelques aventures d' Icare et de Phaéton, "La Renaissance du Livre", Bryxellew 1962, σελ. 7.
3. Για το έργο, τα ενδιαφέροντα και τις κατευθύνσεις της Συγκριτικής Γραμματολογίας βλ. Βελουδής: [1981], σσ. 108-115, [1992], σσ. 73-79 του ίδιου: Γραμματολο-

γία, Θεωρία Λογοτεχνίας, “Δωδώνη”, Αθήνα 1994, σσ. 276-295. P. Brunel - Cl. Pichois - A. - M. Rousseau: Qu’ est - ce la littérature comparée?, “A. Collin” Paris 1983, Συλλογικό: Orientations de recherches et méthodes en littérature générale et comparée, Université Paul Valéry, Montpellier 1984, A. Marino: Comparatisme et théorie de la littérature, “P.U.F.”, Paris 1988, Ζ.Ι. Σιαφλέκης: Συγκριτισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας, “Επικαιρότητα”, Αθήνα 1988, Cl. Koelb - S. Noakes (eds): The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice, “Cornell U.P.”, Ithaca, New York 1988, M.-Fr. Guyard: Συγκριτική Γραμματολογία, “Ι. Ζαχαρόπουλος”, Αθήνα 1988, P. Brunel - Yv. Chevrel (eds): Précis de littérature comparée, “P.U.F.”, Paris 1989, Ελληνική Εταιρεία Γενικής Συγκριτικής Γραμματολογίας, Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας: Σχέσεις της Ελληνικής με τις Ξένες Λογοτεχνίες, “Δομός”, Αθήνα 1995, L. Somville: “Διακειμενικότητα”, στο M. Delcroix - F. Hallyn: Εισαγωγή στις σπουδές της Λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου, “Gutenberg”, Αθήνα 1997, σσ. 144-167, J. C. Polet: “Λογοτεχνική ιστορία και συγκριτική γραμματολογία”, ό.π. σσ. 268-283.

4. Όπως το περιγράφει λ.χ. η Kristeva, ως το δυναμικό αποτέλεσμα μιας ανοιχτής διαδικασίας, κατά την οποία ένα κείμενο οικειοποιείται ένα άλλο προγενέστερο κείμενο και μέσω αυτού ανάγεται σε μια ολόκληρη κειμενική και πολιτιστική παράδοση. βλ. Julia Kristeva: Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse, “Seuil”, Paris 1978, σελ. 85 κ.ά της ίδιας: Le texte du roman, “Mouton”, La Haye 1979, σσ.139-152. Βλ. Επιπλέον, Schmeling [1982], το αφιέρωμα του περ. Text 2, 1983: L’ Intertextualité, Inertexte, Autotexte, Intratexte, M. Angenot: “ L’ Intertextualité”: enquête sur l’ émergence et la diffusion d’ un champ notionnel”, Revue des science humaines LX, 189, 1983, σσ. 121-135, J. Still - M. Worton (eds): Intertextuality. Theoris and Practices, “Manchester U.P.”, Manchester 1990, Πεφάνης [1995], κεφ. 5, σσημ. 96, όπου περαιτέρω βιβλιογραφία.

5. Για την έννοια του λογοτεχνικού μύθου βλ. Vickery [1996], Perrot [1968], Belli [1969], Jolles [1972], Righter [1975], Weimann [1977], Dyrand [1979], Trousson [1981], Eigeldinger [1983], Brunel [1988] και [1992], Highet [1988], Βελουδής [1992], σσ. 61-66, Γραμματάς [1994], σσ.17-82, Σιαφλέκης [1994].

6. Για τη λογοτεχνική “καριέρα” αρχαίων μυθικών προσώπων υπάρχουν σήμερα αρκετές μελέτες, που προέρχονται από τη συγκριτική γραμματολογία και από την κριτική που προσανατολίζεται σε μυθολογικά θέματα: εκτός από το ενδιαφέρον πόνημα του Highet [1988], βλ. ενδεικτικά: Stanford [1954], Cl. Francis: Les Métamorphoses de Phèdre, “Editions du Péllican”, Québec 1967, Belli [1969], C. Astier: Le Mythe d’ Oedipe, “A. Colin”, Paris 1974, R. Trousson: Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne, 2 τομ., Genève 1976, του ίδιου, άρθρο για τον Προμηθέα στο Brunel [1987], σσ. 1187-1200, J. - M. Gliksohn: Iphigénie, de la Grèce antique à l’ Europe des Lumières, “P.U.F.”, Paris 1985, H. Jeanmaire: Διόνυσος Ιστορία της λατρείας του Βάκχου, “Βιβλιοπωλείο Κλειώ”, Πάτρα 1985, G. Steiner: Les Antigones, “Gallimard”, Paris 1986, J. Scherer: Dramaturgies d’ Oedipe,

Paris 1987, P. Brunel: Ο Μύθος της Ηλέκτρας, “Μέγαρο Μουσικής Αθηνών”, Αθήνα 1992, N. Mahé: Le mythe de Bacchus, “Fayard”, Paris 1992, J. - L. Backés: Ο Μύθος της Ελένης, “Μέγαρο Μουσικής Αθηνών”, Αθήνα 1993.

7. Για τη λογοτεχνική πορεία του προσώπου του Οδυσσέα βλ. ενδεικτικά Stanford [1954], N. Βαγενάς: Ο ποιητής και ο χορευτής, “Κέδρος”, Αθήνα 1979, D. Kohler: λήμμα “Ulysse”, στο Brunel [1988], σσ. 1401 - 1431, D. Ricks: The shade of Homer: A study in Modern Greek Poetry, “Cambridge U.P.”, Cambridge 1989, Γ.Π. Σαββίδης: Μεταμορφώσεις του Ελπίνορα. (Από τον Πάουντ στον Σινόπουλο), “Νεφέλη”, Αθήνα 1990, N. Α. Νικολάου: Μυθολογία Γ. Σεφέρη. Από τον Οδυσσέα στον Τεύκρο, “Ι. Ζαχαρόπουλος”, Αθήνα 1992.

8. Πρβλ. Καμπανέλλης [1992], σελ. 7.

9. Ο Καμπανέλλης [1990], σελ. 57, μιλώντας για τον Οδυσσέα, σημειώνει: “... κάτι συμβαίνει με τον “Οδυσσέα”, παρ’ όλο που είναι έργο της νιότης μου, εξακολουθεί να μου μιλάει βαθύτερα. Υπάρχει εκεί ένα δράμα που όχι μόνο δεν το ξεπέρασα σαν συγγραφέας, αλλά όσο περνά ο καιρός μου έρχεται πιο κοντά. [...] Ίσως... επειδή είναι μια θεόπικρη κωμωδία κι αυτό με εκπροσωπεί γενικότερα”. Αρκετές φορές άλλωστε, σε προσωπικές συζητήσεις με τον υποφανόμενο, ο συγγραφέας αναφέρθηκε στον “Οδυσσέα του, που τον απασχολούσε ακόμη”, μια και ο ήρωας αυτός “όφειλε” κάτι ακόμα στον δραματικό του κόσμο. Με βάση τις ίδιες συζητήσεις θα έφτανα στο συμπέρασμα ότι η Τελευταία πράξη, που θα μελετήσουμε παρακάτω, αποτελεί ένα είδος απάντησης στο αίσθημα εκκρεμότητας, που είχε δημιουργηθεί στον συγγραφέα, ως προς το πρόσωπο του Οδυσσέα, ήδη από την επόμενη της πρεμιέρας του Οδυσσέα γύρισε σπίτι, σε σκηνοθεσία του Καρόλου Κούν, από το Θέατρο Τέχνης το 1966. Μπορούμε να πούμε ότι ο Οδυσσέας κατέχει στην συνείδηση του Καμπανέλλη θέση ανάλογη με αυτήν που κατέχει η Νάξος και η σύζυγος του Νίκη: είναι ταυτόχρονα μια μορφή, μια ιδέα και ένας υπαρξιακός τόπος.

10. Βλ. Μαρωνίτης [1971], σσ. 124 - 130.

11. Βλ. Μαρωνίτης, ό.π. σσ 125 - 126.

12. Πρόκειται για τα αποσπάσματα 169, 181 και 236 βλ. την βασική έκδοση του Th. Kock: Comiconum Atticorum Fragmenta, 3 τόμοι, Lipsiae 1880-1888 και την πιο προσιτή των F. W. Hall-W. M. Geldart στον β’ τόμο του Aristophanis Opera, Bibliotheca Oxoniensis, “Oxford U. P.” 1967.

13. Βλ. ό.π. απόσπ. 100.

14. Ιάκ. Καμπανέλλης: Θέατρο Β’, σσ. 210-211.

15. Βλ. Ed. Keeley: “Seferi’s Elpenor: A man of no fortune”, The Kenyon Review XXVIII, 3, 1996, σσ. 378-390, N. Βαγενάς: Ο ποιητής και ο χορευτής, “Κέδρος”, Αθήνα 1979, Γ.Π. Σαββίδης: Μεταμορφώσεις του Ελπίνορα, “Νεφέλη”, Αθήνα 1990 (1981’).

16. Βλ. τα άρθρα του N. Βαγενά: “Ο Ελπίνορ στην εξουσία”, Το Βήμα 10-11-1991 και “Ο Ελπίνω μεταμοντέρνος”, Το Βήμα 11-5-1997.

17. Πρόκειται για το Κ' αιώ πάτωμα του Ζήση Οικονόμου, "Γκοβόστης", Αθήνα 1947, την Οδύσσεια του Μαν. Σκουλούδη, "Δίφρος", Αθήνα 1961 και το Ξενοδοχείον η "Κίρκη" του Δημ. Χριστοδούλου, Αθήνα 1966. Βλ. Βαγενάς: "Ο Ελληνισμός", ό.π. και τη μελέτη της Venardou [1955], όπου όμως δεν εξετάζεται το έργο του Χριστοδούλου.
18. Η αφηλεία του από τη μια μεριά, και η σωματική του ευρωστία απ' την άλλη, τον φέρνουν κοντά στη μορφή του αριστοφανικού Ηρακλή· βλ. αποσπ. 12 και 289.
19. Οδυσσέα..., σσ. 266-267.
20. Ό.π. σελ. 270.
21. Ό.π. σελ. 275.
22. Η μελέτη που έχει ο διπλωμάτης από την Ιθάκη διαθέτει δύο κεφάλαια, τα οποία αναγράφονται: "Ο Οδυσσεύς δεν πέρασε ποτέ από δω" και "Ξένου πράκτορες και ξένες επεμβάσεις με οδυσσιακό πρόσωπο", ό.π. σελ. 292. Οι προνοητικοί πολιτικοί λοιπόν, μπορούν να βουλευτούν με έναν Οδυσσέα "κλεισμένο σε μια άγνωστη, ασφαλή φυλακή και ισοβίως πια ακίνδυνο, ενώ ο θρύλος του θα κυκλοφορεί ελεύθερος", ό.π. σσ. 292-293.
23. Για τη διάκριση του παριστώμενου από το διηγητικό επίπεδο του δραματικού λόγου, ως προς τη διάσταση του χώρου και του χρόνου και, εμμέσως, του προσώπου, βλ. Περφάνης [1995], κεφ. 7.3., 7.3.1, 7.5.1 και 7.5.2., όπου και η σχετική βιβλιογραφία.
24. Κατά το θέατρο εν θεάτρω, ένα τμήμα του θεατρικού έργου, με σχετική (δομική και θεματική) αυτοτέλεια, εμπερικλείεται στο αρχικό έργο ως ένα είδος παράστασης που εκτελούν ορισμένοι ηθοποιοί και που, συνήθως, παρακολουθούν οι υπόλοιποι ηθοποιοί. Αυτοί οι τελευταίοι καθίστανται, έτσι, θεατές για τους συναδέλφους τους και, φυσικά, ηθοποιοί για το "αληθινό" κοινό. Από την άλλη μεριά, στο παιχνίδι των ρόλων ένας ή περισσότεροι ηθοποιοί αλλάζουν ρόλο και υποδύονται ένα άλλο δραματικό πρόσωπο. Οι δύο αυτές τεχνικές είναι συναφείς, εφ' όσον το παιχνίδι των ρόλων προϋποτίθεται σε κάθε θέατρο εν θεάτρω. Εντούτοις δεν ισχύει το αντίστροφο: μια απλή αλλαγή ρόλων δεν προϋποθέτει απαραίτητα τη συστατική δομή του θεάτρου εν θεάτρω. Βλ. Περφάνης [1995], κεφ. 4.3.8. και 4.3.9., όπου και η σχετική βιβλιογραφία.
25. Η τελευταία πράξη, σελ. 4 του χειρογράφου.
26. Εύκολα η σκέψη στρέφεται προς την Μόλλυ από τον Ulysses του Joyce· όμως η παραπομπή δεν είναι τόσο εύστοχη: η τζουδική Πηνελόπη ανάγεται μάλλον στις μετααμερικές παραδόσεις, που θέλουν την ηρωίδα να διάγει "ελεύθερο" ερωτικό βίο και να παρουσιάζει μια επικούρεια στάση ζωής, σε συνδυασμό με μια άγρια γυναικεία φύση κι έναν άκρατο ερωτισμό. Πρβλ. Μαργακόπουλος [1995], σελ. 409 κ.έξ. Αντιθέτως, η καμπανελλική Πηνελόπη είναι μελαγχολική, ρομαντική, ήπια και ρομαντική. Θα μπορούσε, ίσως, να εξελιχθεί σε μία Μόλλυ, ιδίως όταν έρχεται σε επαφή με το Θιασάρχη, όμως ο συγγραφέας προτιμά να την αφή-

σει στο μεταίχμιο ανάμεσα στην καρτερική πίστη και στη “φυσική” παρορμητικότητα.

27. Για το ψυχόγραμμα που χρησιμοποιεί εύστοχα ο Καμπανέλλης στο έργο - χωρίς να έχει εντυφώσει στις σχετικές θεωρίες, αφού το δικό του παιχνίδι είναι κυρίως πριαντελικό - βλ. ενδεικτικά D. Anzieu: *Le Psychodrame analytique chez l' enfant*, “P.U.F.”, Paris 1956, J.L. Moreno: *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, “P.U.F.”, Paris 1965, του ίδιου: *Le Théâtre de la spontanéité*, “Epi”, Paris 1984, A. Ancelin-Schutzenberger: *Précis de psychodrame*, “Editions Universitaires”, “Paris” 1970.

28. Η τελευταία πράξη, σσ. 34-35, του χειρογράφου.

29. Ό.π. σελ. 75.

30. Βλ. το κεφάλαιο: “Μικρό οδοιπορικό...”.

31. “Έτσι, δίπλα στον πολιτικό Αριστοφάνη έχουμε κι έναν πολιτικό Καμπανέλλη, ο οποίος άλλωστε, έχει παραδεχτεί ρητά ότι “το Οδυσσέα γύρισε σπίτι ήταν... κατ’ εξοχήν πολιτικό θέατρο, όπως και ο Μπαμπάς ο πόλεμος, η Αποικία των τιμωρημένων και το Παραμύθι χωρίς όνομα. Βλ. Καμπανέλλης [1990], σελ. 42.

32. Ιάκ. Καμπανέλλης: *Ο Μπαμπάς ο πόλεμος*, στον τόμο *Θέατρο Γ’*, “Κέδρος”, Αθήνα 1981, σσ. 257-261.

33. Βλ. Αριστοφάνης, ό.π. απόσπ. 40. Το ίδιο όνομα χρησιμοποιεί αργότερα και ο Τερέντιος στο έργο του *Το κορίτσι από την Ανδρο*, αλλά με τρόπο που δεν μας ενδιαφέρει εδώ.

34. Ο Δημήτριος ο Πολιορκητής επέβαλε στους Αθηναίους να λατρεύουν την ερωμένη του τη Λάμια σαν τη Θεά Αφροδίτη.

35. Εκτός από το αρσενικό γένος, το καταπληκτικό θέμα του ονόματος παραπέμπει ίσως και στους αριστοφανικούς δούλους, για να μας θυμίσει την πονηριά, αλλά και τη δουλικότητα του Μακεδόνα στρατηγού. Άλλα λιγότερο πιθανά συγγενικά ονόματα είναι ο Πυθέας, ο τολμηρός Μασσαλιώτης ταξιδευτής, που ανακάλυψε τις Βρετανικές νήσους και ο Πυθεός, ο αρχιτέκτωνας του ναού της Αθηνάς στην Πριήνη τον 4ο αιώνα π.χ.

36. Για τα αριστοφανικά πρόσωπα, αλλά και γενικότερα για τα θέματα που θίγονται σχετικά με τον Αριστοφάνη βλ. ενδεικτικά: Whitman [1964], M. Komornicka: “*Quelques remarques sur le caractère comique des personnage d' Aristophane*”, *Commentarii Societatis Philologiae Polonorum* 58, 1969-1970, σσ.181-199, Σολομός [1978], D.F. Sutton: *Self and Society in Aristophanes*, “U.P. of America”, Washington 1980, σσ. 17-45, McLeish [1980], X.A. Μιχαήλ: *Ο κωμικός λόγος του Αριστοφάνους*, Διδ. Διατριβή, Παν/μίο Αθηνών 1981, P. Thierry: *Aristophane: Fiction et Dramaturgie*, “Les Belles Letres”, Paris 1986, , Lesky [1986], σσ. 582-628, (με ικανή βιβλιογραφία), Σπυρόπουλος [1988], σσ. 21-84, Dover [1989], Easterling-Knox: [1990], σσ. 497-529 κ.ά., Cornford [1993], σσ.155-226, Θ.Γ. Παππάς: *Ο φιλόγελος Αριστοφάνης*, “Καρδαμίτσα”, Αθήνα 1994, σσ. 65-88.

37. Βλ. ό.π. σσ. 155-203.

38. Βλ. λ.χ. Αχαρνής: Πρέσβυς, Ψευδαρτάβας, Θέωρος, Ευριπίσης, Συκοφάντης κ.ά. Ιπής: Παφλαγόνας, Νεφέλες; Πασίας και Αμυνίας, Σκήκες; Αρτοπώλης και Κατήγορος, Ειρήνη: Ιεροκλής, Οπλοπώλες, Όρνιθες; Χρησιμολόγος, Ψηφισματοπώλης κ.ά. Θεσμοφοριάζουσες; Αγάθων, Πλούτος; Δίκαιος ανήρ, Συκοφάντης, Ερμής κ.ά.
39. Βλ. λ.χ. Αχαρνής: Δικαιοπόλης (κατά την εκκλησία του Δήμου), Ιπής: Δήμος (στην αρχή της παρουσίας του), Δημοσθένης και Νικίας, Νεφέλες; Στρεψιάδης, Σφήκες; Φιλοκλέων, Ξανθίας, Σωσίας, Ειρήνη: Τρυγαίος (στην αρχή του έργου), Ερμής (αφού πειστεί να συνεργαστεί με τον Τρυγαίο), Λυσιστράτη: Καλονίκη, Αθηναία σύζυγος κ.ο.κ.
40. Βλ. λ.χ. Ιπής: Δήμος (ιδίως στον στ. 1123), Ειρήνη: Τρυγαίος (μετά τον απεγκλωβισμό της Ειρήνης).
41. Για την κλασική διάκριση των δύο τύπων γενικά, βλ. Αριστοτέλη: Ηθικά Νικομάχεια 1108a και Ρητορική III, 18.
42. Βλ. Cornford, ό.π. σσ. 203-226.
43. Ας θυμίσουμε εδώ μόνο το ζυγάρι των Βδελυκλέωνα-Φιλοκλέωνα στους Σφήκες και τη Νέα και τις τρεις Γριές στις Εκκλησιάζουσες. Πρόκειται, φυσικά, για τους ίδιους τύπους που κληρονόμησε η μέση και η νεότερη ελληνική κωμωδία, μέσω του ρωμαϊκού θεάτρου, το αναγεννησιακό και το νεότερο ευρωπαϊκό θέατρο.
44. Απί τις έντεκα σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, μόνο οι τρεις δεν περιέχουν τις βουβές αυτές γυναικείες παρουσίες: οι Νεφέλες, ο Πλούτος και οι Βάτραχοι.
45. Ο Μπαμπάς ο πόλεμος, ό.π. σσ. 193-195.
46. Παραμύθι..., ό.π. σελ. 84.
47. Υπάρχει μάλλον μια αναλογία, ειρήσθω εν παρόδω, ανάμεσα στο πρόσωπο αυτό και στον ξεμωραμένο βασιλιά Κλαύδιο στο Aporococynosis του Σενέκα.
48. Βλ. εδώ την παλιά, αλλά ουσιαστική εργασία του Η. Steiger: "Die Grotteske und die Burleske bei Aristophanes", Philologus 89, 1934, σσ. 161-184, 275-285, 416-432.
49. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι και το αποκλείει κατά τις σκηνικές του οδηγίες. Η μελέτη του φωτογραφικού υλικού των προγενέστερων παραστάσεων μπορεί να μας δείξει ότι το αλλόκοτο στοιχείο παρεισφρεί συχνά στις σκηνικές αποδώσεις των κειμένων με ενδιαφέροντα αποτελέσματα. Βλ. αυτόθι, "Παραστασιογραφία Ιάκωβου Καμπανέλλη".
50. Το χαρακτηριστικό αυτό έχει γενικότερη αξία και λειτουργία σε όλο το έργο του Καμπανέλλη και δεν οδηγεί απαραίτητως σε κωμικά αποτελέσματα. Ενδεικτικά αναφέρουμε την υπέρπουσα επιθυμία της Πηνελόπης για τον Θιασάρχη, στην Τελευταία παράσταση, που έχει κωμικό προσανατολισμό, δίπλα στην αντίστοιχη της Δημοσιογράφου για το ίδιο πρόσωπο, που σηματοδοτεί μια γενικότερη αλλαγή του προσώπου.

51. Βλ. λ.χ. τον διάλογο Λύσανδρου και Κλείτου στο Οδυσσέα..., ό.π. σελ. 214, το γράμμα του θείου στο Παραμύθι, Θέατρο τομ. Β΄, ό.π. σσ. 46-47, ή τη δικαιολογία του Φιλόξενου στο Ο μπαμπάς..., για την παρουσία εντόμων στα ξενοδοχεία, ό.π. σελ. 189.
52. Βλ. λ.χ. τις αντιπροτάσεις του Φιλόξενου απέναντι στις προειδοποιητικές προτάσεις του Δημάδη, στο Ο μπαμπάς..., ό.π. σσ. 190-192.
53. Είναι από τους λίγους μεταπολεμικούς συγγραφείς που έχουν κρατηθεί μακριά από την ευκολία της ωμότητας, χωρίς όμως να απομακρύνονται από την ακρίβεια και την "πειστικότητα".
54. Βλ. Spyropoulos [1974] και [1988], σσ. 121-162.
55. Η σκηνή αυτή παραπέμπει σαφώς στην αλληλομεταμφίηση του Διονύσου και του Ξανθία στους Βατράχους του Αριστοφάνη.
56. Βλ. αυτόθι το κεφάλαιο "Τοπίο μέσα σε τοπίο...".
57. Για την έννοια αυτή της αισθητικής βλ. H. Focillon: Η ζωή των μορφών "Νεφέλη", Αθήνα 1982, σσ. 11-46 και W. Benjamin: Δοκίμα για την τέχνη, "Κάλβος", Αθήνα 1978, σελ. 147.
58. Για τον Λουκιανό βλ. ενδεικτικά M. Caster: Lucien et la pensée religieuse de son temps, "Les Belles Lettres", Paris 1937, J. Bompaire: Lucien écrivain. Immitation et création, "Boccard", Paris 1958, C.A. van Rooy: Studies in classical satire and related theory, "Brill", Leiden 1965, Παπαϊωάννου [1976], Lesky [1985], σσ. 1146-1151, R. Flacelière: Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας, "Παπαδήμα", Αθήνα 1986, σσ. 548-552, J. de Romilly: Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματολογίας, "Καρδαμίτσα", Αθήνα 1988, σσ. 300-304, Easterling-Knox: [1990].
59. Βλ. ενδεικτικά: R.C. Elliot: The power of satire: magic, ritual, art, "Princeton U.P.", New Jersey 1960, G. Highet: The anatomy of satire, "Princeton U.P.", New Jersey 1962, του ίδιου [1988], σσ. 419-443, Pollard [1984], Παπαϊωάννου [1993].
60. Στο σημείο αυτό εντοπίζεται, άλλωστε, και η διαφορά της αριστοφανικής από τη λουκιανική μυθοπλασία. Βλ. την κλασική μελέτη του M. Croiset: Essai sur la vie et les oeuvres de Lucien, "Hachette", Paris 1882, σσ. 365-384, κυρίως σελ. 374 κ.εξ. πρβλ. και Παπαϊωάννου [1979], σσ. 185-186, όπου αναφέρει και αποδέχεται την άποψη του γάλλου μελετητή.
61. Μια κωμωδία, σελ. 1 του χειρογράφου.
62. Τα κοινότυπα ονόματά τους, δεν είναι μόνο ενδείκτες της άσημης προσωπικής τους ιστορίας: δηλώνουν ταυτοχρόνως την άποψη του δημιουργού τους ότι τα σύγχρονα ελληνικά ονόματα δεν μπορούν και δεν πρέπει να αποτελούν ανασχετικό παράγοντα για την προώθηση των έργων και ότι, αντιθέτως, πρέπει να γίνουν και αυτά αποδεκτά, όπως τα αρχαία. Η παρατήρηση αυτή ισχύει βεβαίως και για τα προηγούμενα έργα. Ένα άλλο ενδιαφέρον σημείο είναι ότι πολλά πρόσωπα μοιάζουν να έχουν μετοικήσει από τα προηγούμενα έργα: η Κραβύλη θυμίζει την παραγωγή Βουτία από το Ο Μπαμπάς ο Πόλεμος, ο Δίφιλος φέρεται σε πολλά σημεία σαν τον Φιλόξενο, ενώ οι δημηγορίες του Φαίδρου θυμίζουν τις αντίστοιχες του Εύανδρου από τον Οδυσσέα.

63. Ο Μένιππος αναφέρει σχετικά ότι “...και τας καταδικας φασίν είναι βαρείας, τροχούς και λίθους και γόπα”, Νεκρικοί Διάλογοι 10, 13. Στον 18ο διάλογο πάλι έχουμε αναφορές για το κρανίο της Ελένης και για τα κόκκαλα άλλων νεκρών, τους οποίους εγκομιάζαν κάποτε οι ποιητές. Ο Μένιππος πάλι στη Νεκρομαντεία περιγράφει το κολαστήριο ως εξής: “ένθα δὴ, ... πολλά και ελεεινά ην και ακούσαι και ιδείν· μαστίγων τε γαρ ομού ψόφος ηκούετο και οιωγή των επί του πυρός οπτομένων και στρέβλαι και κύφωνες και τροχοί, και η Χίμαιρα εσπάραττεν και ο Κέρβερος εδάρδαπτεν”, Μένιππος ή Νεκρομαντεία 14.
64. Βλ. λ.χ. Μένιππος ή Νεκρομαντεία 15, 17.
65. Βλ. Χάρων ή Επισκοπούντες 19, όπου αναφέρεται και η ανάλογος παραλληλισμός με τα φύλλα των δέντρων από την Ιλιάδα του Ομήρου Ζ 146.
66. Βλ. σσ. 6-7 του χειρόγραφου και την τρίτη εικόνα σσ. 15-16. Πρβλ. Λουκιανού: Νεκρικοί Διάλογοι 4.
67. Βλ. Μια κωμωδία, ό.π., σσ. 28-29.
68. Ό.π. σελ. 26.
69. Στο πρόσωπο του αναγνωρίζουμε εύκολα πολλά χαρακτηριστικά του Ελπίνορα.
70. Η αναφορά στους κυνικούς ανακαλεί οπωσδήποτε το πνεύμα του Λουκιανού, η εκπροσώπησή τους, όμως, από τον Διογένη και όχι τον Μένιππο, δημιουργεί μια σχετική απόσταση.
71. Βλ. ό.π. σσ. 25-35 και 36-40.
72. Ό.π. σσ. 42-43.
73. Βλ. Μια Κωμωδία, ό.π. σελ. 19.
74. Βλ. ό.π. σσ. 30-31. Με την αναφορά στους “συγκοινωνούντες κόσμους”, εύκολα ανατρέχει κανείς στο σκηνικό του Δείπνου, που θα μελετήσουμε στη συνέχεια.
75. Δεν είναι ακριβής ή άποψη ότι μόνο στα τρία αυτά έργα της όψιμης περιόδου του συγγραφέα εμφανίζεται η τραγική ρίζα. Ήδη αναφερθήκαμε σε αυτήν σχετικά με την Κωμωδία και με την Τελευταία πράξη. Αλλά ακόμα και από την εποχή της Αυλής των θαυμάτων το τραγικό αίσθημα ήταν ορατό, όχι μόνο μέσα από την ίδια τη δομή του έργου, αλλά και από το πλάσιμο των χαρακτήρων.
76. Πολύ εύστοχη είναι η παρατήρηση του Παπανδρέου [1994], σελ. 17, ότι “το Γράμμα στον Ορέστη” συνδέει τον Καμπανέλλη με την παράδοση των συγγραφέων [...] που θέλησαν να αποκαταστήσουν την Κλυταμνήστρα, να της αποδώσουν δικαιοσύνη” και πως το κείμενο του “το χαρακτηρίζει ένας διακριτικός φεμινιστικός τόνος”. Τον τελευταίο αυτόν χαρακτηρισμό αποδέχθηκαν και οι περισσότεροι κριτικοί της παρώςασης: Βλ. Ιάκ. Καμπανέλλης: Θέατρο, τόμος Στ’, “Κέδρος”, Αθήνα, σσ. 229-240. Βλ. αυτόθι, “Κριτικογραφία Ιάκωβου Καμπανέλλη”.
77. Γράμμα..., ό.π. σσ. 35-36.
78. Πρβλ. Γραμματάς [1994], σελ. 37. Το κεφάλαιο του βιβλίου αυτού: “Μύθος και διακειμενικότητα στη δραματοουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη”, πρωτοδημοσιεύτηκε στο Ιάκ. Καμπανέλλης: Θέατρο, τόμος Στ’, ό.π. σσ. 203-225.

79. Για τις παραπάνω τροπικότητες του δραματικού χρόνου βλ. Πεφάνης, κεφ. 7.5.2.
80. Η Ηλέκτρα λέει γι' αυτόν χαρακτηριστικά "πένης ανήρ γενναίος εις τ' εμ' ευσεβής" (στ. 253), ενώ ο Ορέστης θα προσθέσει γι' αυτόν ότι "εν τοις τε πολλοίς άριστος ηυρέθη" (στ. 382).
81. Ο Δείπνος, Θέατρο Στ', ό.π. σελ. 41.
82. Βλ. ό.π. σσ. 43-44.
83. Ό.π. σελ. 44.
84. "[...] τέσσερις φιλόξενοι τάφοι ένας δίπλα στον άλλο κι από λίγα κόκκαλα μέσα για τον καθένα μας... [...] μόνο που τα σεβαστά οστά μας τα τοποθέτησαν μέσα αυτοί οι κεφάτοι νεκροθάφτες και νομίζω ότι κάνανε λάθη... βάλανε το δικό μου κρανίο στον τάφο του Αγαμέμνονα, και τα χέρια της Κλυταιμνήστρας στον τάφο της Κασσάνδρας... εγώ πάντως δεν νιώθω με άλλα μυαλά, ούτε πονοκέφαλο... εσείς...;", ό.π. σελ. 42.
85. Ό.π. σσ. 67-68.
86. Βλ. Παπανδρέου [1994], σελ. 17.
87. Πάροδος Θηβών, βλ. Θέατρο Στ', ό.π. σελ. 83.
88. Πρβλ. Καμπανέλλης [1990], σελ. 35, 39.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. Έργα αναφοράς

Αισχύλος: Ορέστεια (Αγαμέμνων, Χοηφόρες, Ευμενίδες).

- : Επτά επί Θήβας.

Αριστοφάνης: Αχαρνής.

- : Λυσιστράτη.

- : Ειρήνη.

- : Πλούτος.

Εριπίδης: Ορέστης.

- : Ηλέκτρα.

- : Ιφιγένεια εν Αυλίδι.

- : Ιφιγένεια εν Ταύροις.

Λουκιανός: Νεκρικοί Διάλογοι.

- : Κατάπλους ή Τύραννος.

- : Μένυπος ή Νεκρομαντεία.

- : Χάρων ή Επισκοπούντες.

Όμηρος: Οδύσσεια.

Σοφοκλής: Οιδίπους Τύραννος.

- : Αντιγόνη.

Καμπανέλλης Ιάκ: Ο μπαμπάς ο πόλεμος.

- : Οδυσσέα γύρισε σπίτι.
- : Παραμύθι χωρίς όνομα.
- : Γράμμα στον Ορέστη.
- : Ο Δείπνος.
- : Πάροδος Θηβών.
- : Τελευταία πράξη.
- : Μια κωμωδία.

B. Μελέτες και Άρθρα

- Belli A.*: Ancient Greek Myths and Modern Drama: A study in Continuity, "New York U.P.", New York 1969.
- Βελουδής Γ.*: Προτάσεις. Δεκαπέντε γραμματολογικές δοκιμές, "Κέδρος", Αθήνα 1981.
- : Ψηφίδες. Για μια θεωρία της λογοτεχνίας, "Γνώση", Αθήνα 1992.
- Brunel P.* (éd): Dictionnaire des Mythes Littéraires, "Rocher", Paris 1988.
- : Mythocritique. Théorie et parcours, "P.U.F.", Paris 1992.
- Γραμματάς Θ.*: Από την τραγωδία στο δράμα, "Τολίδη", Αθήνα 1994.
- Cornford Fr. M.*: Η Αττική Κωμωδία, "Παπαδήμα", Αθήνα 1993.
- Dover K.J.*: Η κωμωδία του Αριστοφάνη, "M.I.E.T.", Αθήνα 1989.
- Durand G.*: Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse, "Berg International", Paris 1979.
- Easterling P.E.-Knox B.M.W.* (eds): Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας, "Παπαδήμα", Αθήνα 1990.
- Eigeldinger M.*: Lumières du mythe, "P.U.F.", Paris 1983.
- Genette G.*: Palimpsestes. La littérature au second degré, "Seuil", Paris 1982.
- Highet G.*: Η Κλασική παράδοση. Οι Ελληνικές και Ρωμαϊκές Επιδράσεις στη Λογοτεχνία της Δύσης, "M.I.E.T.", Αθήνα 1988.
- Issacharoff M.*: Lieux comiques ou la temple de Janus. Essai sur le comique, "J. Corti", Paris 1990.
- Jolles A.*: Formes simples, "Seuil", Paris 1972.
- Καμπανέλλης Ι. - Γεωργουσόπουλος Κ. - Βουτέρης Τ. - Γαλαίος Σπ.: "Τέσσερις σ' ένα τραπέζι. Νεοελληνικό θέατρο: το ακμαιότερο όλων των περιόδων", *Επίλογος* 93, σσ.168-180.
- Καμπανέλλης Ι.*: "Ζεστό ή κρύο αίμα στο θέατρο;" *Χρονικό* 1977, σσ 170-171.
- : Από σκηνής και από πλατείας, "Καστανιάδη", Αθήνα 1990.
 - : "Ζούμε μια σκληρή εποχή", (συνέντευξη), *Το Γιοφύρι* 12, 1992, σσ. 5-11.
 - : σημείωμα για τον Γιώργο Αρμένη, στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου του: Τέσσερα πρόσωπα και ο Θεός απ' έξω, από το Πειραματικό Θέατρο της Μ. Ριάλδη, το 1993.
- Lesky A.*: Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας, "Κυριακίδη", Θεσσαλονίκη 1985.

- Μαραγκόπουλος Αρ.*: Ulysses. Οδηγίες προς ναυτιλλομένους. Επιστρέφοντας στον Οδυσσέα του Τζαίημς Τζόυς, “Δελφίνι”, Αθήνα 1995.
- Μαρωνίτης Ν.Ν.*: Αναζήτηση και Νόστος του Οδυσσέα. Η διαλεκτική της Οδύσσειας, “Κέδρος”, Αθήνα 1971.
- McLeish K.*: Aristophanes and the Comic Hero, “Thames and Hutton”, London 1980.
- Παπαϊωάννου Β.*: Λουκιανός. Ο μεγάλος σατιρικός της αρχαιότητας, “Κωνσταντινίδα”, Θεσσαλονίκη 1976.
- : Η Σάτιρα στην Αρχαία Ελληνική και Λατινική Λογοτεχνία, “Εκδοτική Ομάδα”, Θεσσαλονίκη 1993².
- Παπανδρέου Νίκηφ.*: “Ο μύθος των Ατρείδων στο νεότερο θέατρο”, στο πρόγραμμα της παράστασης “Ο Δείπνος” του Ιάκ. Καμπανέλλη, από τη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το 1993. (Ιάκ. Καμπανέλλης: Θέατρο, τόμος Στ’, “Κέδρος”, Αθήνα 1994, σσ. 11-18.
- Παπάς Θ.Γ.*: Ο φιλόγελος Αριστοφάνης, “Καρδαμίτσα”, Αθήνα 1994.
- Perrot M.*: Mythe et littérature, “P.U.F.” Paris 1968.
- Πεφάνης Γ.Π.*: Το θέατρο και τα Σύμβολα. Διαδικασίες Συμβόλισης του Δραματικού Λόγου, Διδ. Διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών 1995.
- Pollard A.*: Σάτιρα, “Ερμής”, Αθήνα 1984
- Righter W.*: Myth and Literature, “Routledge and Kegan Paul”, London 1975.
- Ruthven K.*: Ο Μύθος, “Ερμής”, Αθήνα 1977.
- Schmelting M.*: Métathéâtre et intertexte, Archives des lettres modernes 204, Paris 1982.
- Σιαφλέκης Ζ.Ι.*: Η εύθραυστη Αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του Λογοτεχνικού μύθου, “Gutenberg” Αθήνα 1994.
- Σολομός Αλ.*: Ο ζωντανός Αριστοφάνης, “Πλειάς”, Αθήνα 1978².
- Styropoulos E.S.*: L’ accumulation verbale chez Aristophane. Recherches sur le style d’ Aristophane, Thessalonique 1974.
- Σπυρόπουλος Ηλ. Σ.*: Αριστοφάνης. Σάτιρα, θέατρο, ποίηση, “Παρατηρητής”, Θεσσαλονίκη 1988.
- Stanford W.B.*: The Ulysses’ Theme: A study in the Adaptability of a Traditional Hero, “Oxford U.P.” Oxford 1954.
- Trousson R.*: Thèmes et mythes: Questions de méthode, “Editions de l’ Université de Bruxelles”, Bruxelles 1981.
- Vickery J.B.* (ed): Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice, University of Nebraska, Lincoln 1966.
- Venardou Ev.*: Elpenor in Post-War Greek Drama. The anti-hero who became protagonist. M.A. Diss, Department of Byzantine and Modern Greek Studies, King’s College London 1995.
- Weimann R.*: Literaturgeschichte und Mythologie, “Suhrkamp”, Frankfurt 1977.
- Whitman C.H.*: Aristophanes and the Comic Hero, Martin Classical Lectures 19, “Harvard U.P.” Cambridge (Mass.) 1964.

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Α. ΣΤΕΦΟΣ (στην Α. Σιδέρη)

Στο θέμα της κας. Σιδέρη αναπτύχθηκε με επιτυχία η ανηλεής σάτυρα των Αρχιλόχειων στίχων και έγινε σύγκριση με το ηρωϊκό κόσμο του έπους. Θίχτηκαν τα θέματα του έρωτα και της ομορφιάς της φύσης και της αγάπης για την ζωή σε σύγκριση με την ομηρική νέκυια, αλλά παράλληλα θα ήθελα να προσθέσω ότι θα έπρεπε να θιγούν τα θέματα της φιλίας και της επιορκίας και ιδιαίτερα της προδοσίας της αγάπης· γιατί ο ποιητής είναι αμείλικτος. Στο θέμα έχουμε ένα περίφημο παπυρικό εύρημα, το γνωστό “Έπωδός του Στρασβούργου”, όπου αναφέρεται στα δεινά της δουλείας. Δηλ πιστεύει στο θέμα της φιλίας και της αθέτησης αυτής της φιλίας με σίχους συγκλονιστικούς. Και το άλλο είναι ότι το θέμα της ανταπόδοσης του καλού ή του κακού με το περίφημο αυτό δίστιχο: “... εν δε επίσταμαι μέγα/ τον κακώς μ’ έρδοντα ανταμείβεσθαι κακώς”. Εδώ έχουμε βέβαια την κρατούσα αρχαιοελληνική αντίληψη για το θέμα της ευεργεσίας. Και το θέμα του πόθου, ο *λυσιμελής δάμιναται πόθος*, που πρέπει να αναφερθεί ιδιαίτερα στα θέμα του έρωτα που με τόση έτσι σαφήνεια και πληρότητα και γλαφυρότητα ανέπτυξε η εισηγήτρια. Ευχαριστώ πολύ.

Α. ΣΙΔΕΡΗ

Ευχαριστώ πολύ τον κ. Στέφο που μου έδωσε την ευκαιρία με τις παρατηρήσεις του να πω πράγματα που πράγματι έπρεπε να έχω πεί, αλλά τσιγγουνεύτηκα τον χρόνο.

Είναι αδύνατον να καλύψει κανείς αυτά τα πράγματα. Πρέπει να πω ότι το κριτήριό μου για να διαλέξω μερικά από τα χιλιάδες πράγματα που θα μπορούσε να πει κανείς για τον Αρχίλοχο ήταν ο τίτλος της εισήγησής μου. Ο τίτλος δηλαδή που με περιόριζε σ’ εκείνα τα σημεία που αφορούν στην επανάσταση του Αρχίλοχου, εν σχέσει με τα προηγούμενα ιδανικά. Όμως έχει απόλυτο δίκιο ο κ. Στέφος, ότι τουλάχιστον το θέμα της προδομένης φιλίας θα έπρεπε να το είχα θίξει αν δεν με περιόριζε ο χρόνος. Πρόκειται για την σχέση του Αρχίλοχου με

τον Λυκάμβη, που προηγουμένως του είχε τάξει να τον αρραβωνιάσει με την κόρη του και ύστερα αθέτησε το λόγο του. Ίσως σ' αυτό να αναφέρεται το περίφημο ποίημα *"...πως μας έκανες πολύ μεγάλο κακό, γιατί πριν ήμασταν φίλοι, φάγαμε μαζί ψωμί και αλάτι..."*, μια έκφραση που διατηρείται ως σήμερα. Ή διατηρείται ή συμπίπτει, για να μην λέμε πολύ μεγάλα λόγια. Λοιπόν αυτό ήταν το λάθος μου. Ήταν παράλειψή μου. Έπρεπε να αντιπαραβάλλω αυτή την άποψη στο ιδανικό εκείνο το Ομηρικό που προσωποποιείται με τη σχέση μεταξύ Αχιλλέως και Πατρόκλου. Η προδοσία δεν συμπεριλαμβάνεται σ' αυτό. Ως αναφορά την ανταπόδοση του κακού να πράγματι είναι "οψόγερος", όπως τον λέει ο Πίνδαρος, Αρχίλοχος ο πρώτος μεγάλος ποιητής του μίσους. Του μίσους και της μνησικακίας. Βέβαια ένα τέτοιο στοιχείο υπάρχει σε παμπάλαιους ελληνικούς μύθους και υπάρχει και ως σήμερα. Υπάρχει αυτό το πράγμα στα παραμύθια όλων των λαών και ανάμεσα σε λαούς που δεν ήρθαν ποτέ μεταξύ τους σε επικοινωνία. Όμως η διαφορά του Αρχιλόχου, και γι' αυτό έπρεπε να το έχω θίξει, είναι ότι το λέει, ότι το εκφράζει και το εκφράζει ως χάρισμα και ως ελλόπτωμα του ανθρώπου δεν το έχει. *"Δεν έχεις χολή να ζεσταίνει το αίμα σου"*, λέει σε κάποιον, δηλ. δεν μπορείς να θυμώσεις. Θεωρεί θετική την μνησικακία, θετικό τον θυμό, θετική την ανταπόδοση του κακού. Ως αναφορά τον πόθο έδωσα μόνο ένα παράδειγμα μ' ένα δίστιχο που τον αναδεικνύει, όπως είπα, αισχροεπή, αλλά η αλήθεια είναι ότι ο λυσιπήμων πόθος, ο λυσιπήμων έρως, αυτός που σου διαλύει πραγματικά τα μέλη σου, είναι ένα στοιχείο κυριαρχικό μέσα στην ποίηση του Αρχιλόχου. Δεν ξέρω τι άλλο να πω. Ευχαριστώ για τις παρατηρήσεις.

ΔΗΜ. Κ. ΧΑΡΙΤΟΣ (στο Δ. Πεφάνη)

Στα όσα αξιόλογα είπε ο κος Πεφάνης θα σας θυμίσω ότι οι σχέσεις του Καμπανέλλη με τον αρχαίο κόσμο δεν περιορίστηκαν μόνο στο *"Όδυσσέα γύρισε σπίτι"*. Έχει προηγηθεί το θαυμάσιο σενάριο της ταινίας που γύρισε ο Γρηγόρης Γρηγορίου, στις αρχές της δεκαετίας του '50 με τον τίτλο *"Η απαγωγή"*

της Περσεφόνης’’. Να θυμίσω τελείως επιτροχάδην: Είναι δυο χωριά στην αμέσως μετεμφυλιακή Ελλάδα. Είναι λοιπόν, οι Παναχωριίτες και οι Κατωχωριίτες. Οι Παναχωριίτες πάμφτωχοι αλλά έχουν νερά· τα νερά κυλούν πέφτουν στην πεδιάδα όπου εκεί είναι οι Κατωχωριίτες, εύποροι, ζουν με τα νερά των επάνω, οι επάνω διαρκώς διαμαρτύρονται, άκρη δε βρίσκουν, δεν συμβιβάζονται. Στους Κατωχωριίτες υπάρχει η πλούσια γαιοκτήμονας η Περσεφώνη, την οποία υποδύοταν η μακαρίτισσα η Κατσέλη, οπότε επιστρέφει από σπουδές γεωπόνου ο γιός του προέδρου της Κοινότητας των Παναχωριτών, ο Πλούτωνας, ήταν η πρώτη κινηματογραφική εμφάνιση του Κώστα Καζάκου. Επειδή δεν βλέπουν οι χωρικοί να τα βρίσκουν μεταξύ τους, η παρέμβαση του προέδρου της κοινότητας των κατωχωριτών και ο λοχίας της χωροφυλακής, ο Ερμής, βάζει να τα φτιάξει ο Πλούτωνας με την κόρη της Δήμητρας της γεωκτημόνισσας της πλούσιας, την Περσεφώνη.

Για να μπορέσουν να εκβιάσουν τα πράγματα, βάζουν τον Πλούτωνα και απαγάγει την Περσεφώνη. Πιστεύουν όλοι ότι θα συμβεί το μοιραίο στην ερωτική σχέση, για να εκβιαστούν τα πράγματα και να ενδώσει η Δήμητρα να παντρευτούν, αλλά να παντρευτούν και τα χωρισμένα χωριά. Επειδή η ταινία παίζεται συχνά, σίγουρα κάποιοι από εσάς την έχετε δει. Το κλου της ταινίας ποτέ δεν το αναφέρω, είναι ότι τα γεγονότα διαδραματίζονται στη ρεαλιστική τους βέβαια εκδοχή, στα μετεμφυλιακά χρόνια, στα χρόνια της βοήθειας Μάρσαλ και ήρθε ο πανικός της ανάπτυξης, που έγινε ανάπτυξη μόνο σε κάποιες τσέπες και ουδέποτε στον τόπο. Όλα βέβαια βαίνουν στο τέλος κατ’ ευχήν, παντρεύονται, την παίρνει ο Πλούτωνας την Περσεφώνη με την υπόσχεση ότι κάθε λίγο και λιγάκι θα την επιστρέφει στην μάνα της. Ακόμα υπάρχει και ένα έργο του Καμπανέλλη με τον τίτλο ‘‘Τρωϊκός Πόλεμος’’, ο οποίος πιστεύω ότι δεν έχει δει ποτέ το φως της ράμπας. Και να μην ξεχάσουμε ότι και στον ‘‘Δράκο’’, επίσης γνωστή κινηματογραφική ταινία, η συμμορία ζει τον μύθο που τον έχουμε και σήμερα, βέβαια, ότι από τους αρχαίους, μπορούμε να τα κοινομίσουμε. Κλέβουνε μια ολόκληρη κολώνα από τις στήλες του Ολυμπίου Διός. Ευχαριστώ.

Δ. ΠΕΦΑΝΗΣ

Ήθελα να παρατηρήσω κατ' αρχάς μια μικρή διόρθωση στον κ. Χαρίτο. Το "Οδυσσέα, γύρισε σπίτι" είναι προγενέστερο της "Αρπαγής της Περσεφόνης". Είναι γραμμένο το 1950, μολονότι δεν παίχτηκε από τότε. Επίσης το "Οδυσσέα γύρισε σπίτι" είναι ακριβώς ο τίτλος ο μεταγενέστερος του έργου που είπατε ότι δεν παίχτηκε ποτέ. Ήταν ο τίτλος "Ο Τρωικός Πόλεμος", τον οποίο άλλαξε μεταγενέστερα ο Καμπανέλλης. Σε ότι αφορά την συμπλήρωση που είπατε, βεβαίως είναι και αυτό αρχαιόθεμο, αλλά δεν είναι θεατρικό έργο. Το αντικείμενο της εισηγήσης ήταν αυστηρώς θεατρικό. Επίσης δεν αναφέρθηκα μόνο στον Οδυσσέα. Αναφέρθηκα στην "Τελευταία πράξη" που είναι και ένα από τα τελευταία έργα του Καμπανέλλη. Αξίζει να το θυμάστε. Όταν θα παιχτεί ή όταν θα εκδοθεί, να συγκρίνεται αυτά τα δύο έργα. Επίσης τα αρχαιόθεμα έργα του Καμπανέλλη είναι και "Το παραμύθι χωρίς όνομα" που έχει πολλά αριστοφανικά στοιχεία, όπως επίσης "Ο μπαμπάς ο πόλεμος". Επίσης υπάρχει η "Τριλογία του δείπνου" που παίχτηκε το '93 στο Εθνικό. Έχουμε τρία μονόπρακτα. Το "Γράμμα στον Ορέστη", το "Δείπνο" και την "Πάροδο Θηβών", τα οποία παρέλειψα για να μην σπαταλήσω περισσότερο χρόνο.

Α. ΜΠΑΓΙΟΝΑΣ (στο Δ. Πεφάνη)

Θα επωφεληθώ και εγώ από τη θέση μου για να διατυπώσω δύο ερωτήσεις στον κ. Πεφάνη. Η μία ερώτηση αναφέρεται στις πηγές του Καμπανέλλη, αν ήταν μόνο αρχαίοι συγγραφείς που αναφέρει ή αν ήταν και από τη νεότερη λογοτεχνία, γιατί το θέμα του Οδυσσέα εμπνέει, από την εποχή του Φενελόν μέχρι σήμερα, αν ο Καμπανέλλης δεν έχει δεχτεί και από αυτές τις επιδράσεις. Αυτή είναι η μία ερώτηση· η δεύτερη αναφέρεται στο ζήτημα της πρόσληψης των αρχαίων από τους νεότερους ή από τους σύγχρονούς μας. Έχουν διατυπωθεί επ' αυτού πολλές υπερβολές, θα έλεγα. Μια υπερβολή είναι ότι ορισμένοι σφετερίζονται τους αρχαίους με τρόπο τελείως ξένο προς την προσφορά τους. Μια αντίστροφη υπερβολή είναι ότι η επίδραση των αρχαίων είναι καθοριστική επί των νεοτέρων, η αρχαΐζουσα τάση. Εγώ θα έλεγα, δεν ξέρω αν θα συμφωνούσατε ότι τε-

λικά, ο νεότερος δημιουργός, και αυτό ισχύει για τον Καμπανέλλη, αφομοιώνει από τους αρχαίους ό,τι η εποχή του του επιτρέπει να αφομοιώσει και συνεπώς δεν τίθεται ούτε ζήτημα μίμησης, ούτε ζήτημα σφετερισμού ή άλλα παρόμοια. Δεν ξέρω αν μ' αυτή την δεύτερη θέση θα συμφωνούσατε.

Δ. ΠΕΦΑΝΗΣ

Σ' ό,τι αφορά το δεύτερο ερώτημά σας είναι σαφέστατα έτσι. Κάθε εποχή, και αυτό που είπατε είναι ίσως μια πιθανή απάντηση σε μια παρέμβαση που έγινε χθές στον κ. Νάκα, ότι μ' άλλο τρόπο οι σύγχρονοι ποιητές παρεμβαίνουν στον αρχαίο μύθο ή τον κηλιδώνουν ή τον υποτιμούν. Εγώ θα έλεγα αυτό που είπατε κι εσείς. Κάθε συγγραφέας ανήκει στην εποχή του και κάθε εποχή αντιλαμβάνεται με διαφορετικό τρόπο τους μύθους, τα σύμβολα και έτσι αποδεικνύει σε τελευταία ανάλυση, τη διαχρονικότητα του μύθου και τη δυναμικότητα ως προς την ερμηνευσιμότητά του. Σ' ό,τι αφορά το πρώτο ερώτημα, για το αν ο Οδυσσεύς του Καμπανέλλη είναι "αρχαίος" ή μεταγενέστερος, θά 'λεγα ότι όταν γράφτηκε το έργο αυτό, το 1950-51, ο Καμπανέλλης δεν είχε διαβάσει τίποτα απολύτως από Τζόυς, από Πάουντ τίποτα. Πολύ αργότερα διάβασε τα έργα αυτά τα γνωστά, δεν υπήρχαν τα χρήματα τότε ούτε ήταν διαθέσιμα τα βιβλία στους λιγότερο οικονομικά αποκαταστημένους. Το ερώτημα σας όμως έχει ένα νόημα, σε ό,τι αφορά το τελευταίο έργο του Καμπανέλλη, "Η Τελευταία πράξη", οπότε εκεί μπορεί να θεθεί το ζήτημα, κατά πόσο λόγω χάρη η Πηνελόπη του έργου αυτού έχει κάποιες νότες από την Πηνελόπη του Τζόυς. Πιστεύω ότι αυτές είναι μόνο νότες, δεν είναι ουσιαστικές επιδράσεις. Οι πηγές του Καμπανέλλη, οι πηγές εμπνευσης νομίζω ότι παραμένουν πάντοτε οι αρχαίες. Αυτή είναι η απόψή μου.

Α. ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ (στκ Δ. Πεφάνη)

Χάρηκα πραγματικά την εισήγηση του κ. Πεφάνη και θα ήθελα να τον ρωτήσω δύο πράγματα. Το ένα είναι αν ο ίδιος έχει κάποια γνώμη ή αν έχει διαβάσει να έχει γίνει κάποια απόπειρα ταύτισης της Κίρκης με κανένα συγκεκριμένο ιστορικό πρόσωπο αφ' ενός, αφ' ετέρου αν νομίζει ότι έχει γίνει κάποια

απόπειρα αυτοαπομυθοποίησης, δηλ., σκόπιμης αυτογελοιοποίησης του Καμπανέλλη στο έργο, μια και ταυτίζεται με τον Οδυσσέα, τον Οδυσσέα με παντόφλες.

Δ. ΠΕΦΑΝΗΣ

Σ' ό,τι αφορά το πρώτο ερώτημα, να θυμίσω και πάλι την επικαιρότητα του έργου το 1951. Η Κίρκη εμφανίζεται στο έργο ως μια βασίλισσα και μάλιστα πιστεύω ότι καταλαβαίνετε το υπονοούμενο που μπορεί να κρύβει αυτό, μια βασίλισσα ερωτοπαθής, που δεν μπορεί να διακρίνει τον παλιό της εραστή: Εκεί υπάρχει μια όχι γελοιοποίηση με την αρνητική έννοια, αλλά ένα πρόσωπο που έχει μεταταθεί από τη μυθική αφετηρία του. Ίσως εσείς τότε, ως κοινό, αν παιζόταν το έργο, να βλέπατε τα υπονοούμενα, τα πολιτικά, τα ιδεολογικά, τα ιστορικά, όμως δεν το είδατε γιατί δεν παίχτηκε ποτέ. Ίσως γι' αυτό το λόγο σ' ό,τι αφορά το δεύτερο, για την γελοιοποίηση, θά έλεγα, κ. Παναγόπουλε, ότι είναι κάτι το οποίο πρέπει να προσέξουμε σε τέτοιου είδους έργα. Δεν υπάρχει στόχος γελοιοποίησης, ειδικά για το πρόσωπο του Οδυσσέα. Ο Οδυσσέας είναι μια εμμονή του Καμπανέλλη, είναι ένα πρόσωπο που έχει καταλάβει την συνείδησή του αμέσως από τότε που έχει γράψει το έργο, αμέσως μετά την επόμενη της πρώτης του παρουσίας το 1966, μετά από 16 χρόνια, και έρχεται μετά από 31 χρόνια, σήμερα δηλ. επανέρχεται στον ίδιο μύθο, για να δώσει μια συνέχεια. Είναι ένα πρόσωπο που το σέβεται, όπως σέβεται το νησί του την Νάξο και την γυναίκα του. Δεν υπάρχει κανένα είδος γελοιοποίησης. Στα μάτια τα δικά μας ίσως φαίνεται πολύ διαφορετικός, ίσως και πολύ κατώτερος, αλλά δεν νομίζω ότι μπορούμε να συγκρίνουμε μυθικά πρόσωπα μέσα στην λογοτεχνία.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΚΡΕΤΣΗ

Θα ήθελα να αναφερθώ στον Ηρώνδα, ένα ελάσσονα ποιητή που έζησε περίπου το 250 π.Χ. Μάλλον ήταν Κώος, έχει γράψει μιμιάμβους. Ο μίμος είναι και το πρόσωπο που μιμείται αλλά είναι και είδος ποιητικό και γραμμένο σε ίαμβο. Οι πληροφορίες που έχω είναι από το βιβλίο του Ι.Θ. Κακριδής “*Έλα, Αφροδίτη, ανθοστεφανωμένη*”. Και βέβαια τα σχόλια του Κα-

κριδή. Ο Ηρώδης αγαπάει πάρα πολύ τα δεύτερα πρόσωπα, δηλ. τους άσημους ανθρώπους, τους ψαράδες, τις γυναίκες της γειτονιάς και το δάσκαλο μεταξύ των άλλων. Γι' αυτό ασχολείται μ' αυτούς. Επίσης πολλοί από τους σύγχρονους θεατρικούς συγγραφείς προτείνουν αντί του όρου σκέτς, που χρησιμοποιούμε, τον όρο μιμιάμβος. Όμως δεν είναι βέβαιο ότι οι μιμιάμβοι παριστάνονταν, μάλλον διαβάζονταν. Και ίσως είναι μια πρωτοπορεία της εποχής που ταιριάζει με το σύγχρονο αναλόγιο. Τώρα γιατί κάνω την αναφορά στον Ηρώδη. Γιατί ενώ είναι παλιός είναι πάρα πολύ σύγχρονος με τα θέματά του. Επίσης έχουμε μια σειρά διηγημάτων του Χρήστου Χρηστοβασίλη *“Τα διηγήματα του μικρού σχολείου”* που έχουν μια καταπληκτική ομοιότητα με το απόσπασμα που θα σας διαβάσω από τον Ηρώδη. Ήταν άγνωστος ο Ηρώδης μέχρι το 1891 ή μάλλον ήταν από ορισμένους στίχους γνωστός, οπότε βρέθηκε ένας πάπυρος με επτά ολόκληρους μιμιάμβους και έναν λειψό. Είναι βέβαια γραμμένα τα ποιήματα αυτά σε εύθυμο τόνο και απεικονίζουν την τάξη αυτών των ανθρώπων που σας είπα. Η γλώσσα είναι κατά βάση ιωνική αλλά με ανάμιξη δωρικών τύπων. Εγώ θα αναφερθώ στον *“διδάσκαλο”* που πρώτος τον μετέφρασε ο Πολίτης. Έχω εδώ ένα απόσπασμα. Προτιμώ να τελειώσω με το ποίημα γι' αυτό θα κάνω πριν λίγα σχόλια.

Αν εξαιρέσουμε τα ονόματα που αναφέρονται στο ποίημα, όπως του δάσκαλου που λέγεται Λαμπρίσκος, όπως της μητέρας που πάει τον γιό της στο σχολείο και την λένε Μητροτίμη, όπως του γιού που τον λένε Κοττάλο και όπως και έναν άλλο που το αναφέρει εδώ Νάννακο, νομίζουμε ότι πρόκειται για μια σύγχρονη ιστορία. Ο Νάννακος είναι ένα μυθικό πρόσωπο που έκλεγε εκ των προτέρων για κάποια κακά που πιθανόν να συμβούν. Έτσι λοιπόν, αν ήθελαν να κοροϊδέσουν κάποιον πως κλαίει πριν από την ώρα του, λέγανε ότι κλαίει σαν τον Νάννακο ή είναι μια παρόμοια φράση μ' αυτή που έχουμε εμείς σήμερα *“Το παιδάκι μου το σκεπαρνοσκοτωμένο, κάποια μάννα που υποθέτει ότι, αν είχε παιδί και αν έπερτε το σκεπάρνι που το είχε κρεμασμένο και το χτυπούσε κ.τ.λ. Ακούμε λοιπόν το ποίημα:*

Ο Κακός Μαθητής και το Άγιο Ξύλο
Η σκηνή στο σχολείο· μια μητέρα φέρνει τον προκομμένο της και τον παραδίνει στο δάσκαλο:
Καλό να ιδείς απ' τις εράσμιες Μούσες και τη ζωή σου να χαρείς, *Λαμπρίσκε*,
Παρ' τονε τούτον, κι όξω απ' το κεφάλι δώσ' του ξύλο γερό, η κακιά η ψυχή του να κρατηθεί στα δόντια του μονάχα!
Η μαύρη εγώ, μου ρήμαξε το σπίτι!
Τα κότσια δέν μου φτάνουν πιά, και παίζει με χρήματα, *Λαμπρίσκε*, και με σέρνει σε πió τρανά κακά. Του δάσκαλού του την πόρτα ξέχασε, μα εγώ πλερώνω, ο πικρός μήνας κάθε που γυρίζει, κι ας χύνω μαύρα δάκρυα σαν τον *Νάννακο*...
Την έρμη πλάκα με το μήνα του κερώνω, μ' αυτός στο πίσω πόδι του κρεβατιού την έχει πεταμένη· εξόν καμιά φορά άν τη δει - σα Χάρο! - κι αντίς να γράψει, το κερι της ξύσει...
Να συλλαβίσει το άλφα δεν το ξέρει, ξόν άν βραχνιάσεις απ' το λέγε λέγε.
Εγώ είμαι λέω κουτή, που δεν τον βάζω γαϊδούρια να βοσκάει, μονάχα γράμματα να μάθει θέλω, τάχα μου πως θα 'βρω κι εγώ αποκούμπι στα γεράματά μου...
Λίγο να τον γκρινιάσουμε, τρεις μέρες δεν πατάει το κατώφλι του σπιτιού μας· πάει στις γιαγιάς του, μιάς φτωχιάς γριούλας, και τη μαδάει, ό,τι έχει και δέν έχει!
Για σκαρφαλώνει ίδια μαϊμού στις στέγες, και καθισμένος με ανοιγμένα σκέλια γέρνει ψηλάθε. Μόνο που τον βλέπω φαντάζεσαι τα φίδια που με ζώνουν!
Όχι πολύ που νοιάζομαι για τούτον, τα κεραμίδια μόνο που τσακίζουν σαν παξιμάδι· κι όταν χειμωνιάζει,

πλερώνω τρεις δεκάρες κάθε πλάκα,
κι η ψυχή μου τις κλαίει, τι ολόγυρά μας
η γειτονιά φωνάζει μ' ένα στόμα:
Τέτοιες δουλειές μονάχα του *Κοττάλου*,
του γιού της *Μητροτίμης* μπορεί νά 'ναι!...
Λοιπόν, Λαμπρίσκε, οι Μούσες όποια χάρη
κι ό,τι καλό ποθείς να σου χαρίσουν,
πά' τον αυτόν και δώσ' του, δώσ' του...

Τ. ΑΙΓΙΑΛΟΣ

Αρχαιοελληνική ποίηση και Αράτειος χρόνος.

Με την ποίηση η ανθρωπότητα άρχισε να αισθάνεται ακέ-
ρραια την παρουσία του κάλλους, μέσ από το διάχυτο φως της
σοφίας. Ο ελληνικός μύθος συνταυτίζεται με την υπέρβαση
πράξεων απρόσωπων στην κοινή λογική. Απευθύνεται σ' έναν
θείκο κόσμο επιφοίτησης. Το ελληνικό μέσ' στην ποίηση συντο-
νίζει τον πολιτισμό· γι' αυτό και ο τελευταίος έλληνας ιεροφά-
ντης ποιητής Νεστόριος, μαρτύρησε μη μπορώντας ν' αντέξει
την πτώση της φυλής. Με την ποίηση η ανθρωπότητα αγγίζει
το κρυμμένο θαύμα της ζωής· την απροσδιόριστη λογική της
γνώσης και επίγνωσης του θείου.

Αράτειος χρόνος. Ο αστρικός χρόνος στο πρώτο τρίγωνο του
Δία χωρίζεται σε τρεις περιόδους. Η πρώτη έχει διάρκεια 1998
χρόνων και χωρίζεται σε τρεις δεκανούς των 666 χρόνων. Εδώ
βρίσκεται το αστρολογικό τέλος του 1/12 του χρόνου. Η δεύτε-
ρη περίοδος έχει διάρκεια 23.976 χρόνων και είναι η συμπλήρω-
ση του δωδεκάεδρου ζωδιακού. Και η τρίτη περίοδος έχει
διάρκεια 95.904 χρόνων όπου ολοκληρώνεται το τρίγωνο του
Δία. Η πρώτη γραμμή του τριγώνου του Δία έχει διάρκεια
31.968 χρόνων. Η οριζόντια γραμμή τους συμβολίζει τον εσωτε-
ρικό πυρήνα της γης και έχει διάμετρο 7.000 χιλιομέτρων. Μέ-
σα σε αυτούς τους μεταβλητούς χρόνους υπάρχουν και πυθαγό-
ρειοι εκατόμβιοι καθώς και το θεώρημα των 360°: $2 = 180^\circ$ που
είναι η μαθηματική εξίσωση πάνω στο σεληνιακό πλίν και η-
λιακό σύν των ημερών της διάχυσης του φωτός πάνω στην
πρώτη έως τέταρτη υποδιαίρεση της φυλής.

Ο χρόνος σ' όλες τις εξισωτικές του διαστάσεις είναι κυκλικός και αποτελεί την αρμονία της εναλλασσόμενης πράξης. Ο κύκλος συμβολίζει το ηλιακό στέμα ή στέφανο, το κέντρο του εΐαι κρυφό και βρίσκεται δε στην διάνοια του ανθρώπου, ονομάζεται και Αλκυόνη. Το τετράγωνο αντικατροπτίζει τους πλανητικούς πόλους, ή τις τέσσερες διαδοχές των μεγάλων ευκαιριών, ενώ το τρίγωνο την δυαδική κίνηση άνοδος-πτώση, που πραγματοποιείται στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου, όπου κατοικεί ο Δίας.

Ποιητική ενότητα του μύθου. Ποιητής είναι αυτός που οδοιπορεί μεσ' στην καταγίδα του Δία, ψάχνοντας τον ένοχο, την ενοχή και το δράμα και όλους τους κατοικίδιους θεούς που αναπλάστηκαν για να αλλάξουν το πεπρωμένο της φυλής, την Καλυψώ, τον Ταλθύβιο, τον Ασκληπιό, τον Εύμοφο και όλα τα άδεια για μας σωσίβια των παραισθήσεων του μύθου. Γιατί μύθος είναι η χαμένη ενέργεια της εξουσίας. Ενώ το άλλο πρόσωπο του ποιητή αναλύει το "γνώθι σ' αυτόν" ανακαλύπτοντας προφητείες μέσα σε λέξεις αρχαίες, λέξεις κλειδιά που λες και έχουνε δραπετεύσει μέσα από την αθανασία τους.

Γιατί έτυχε να γεννηθώ μέσα σε μια χώρα όπου οι τροπές της μοίρας οριοθετούν το κεντρο του κόσμου σ' έναν τόπο αρχιγονίας και έξαρσης μέσα από την υπέρβαση σκηνών και επικής δόξας. Γιατί η Ιλιάδα είναι η εξωτερική πτυχή της μεταψύχωσης, Οδύσεια είναι ο εσωτερικός μύθος της συνολικής ταυτότητας των αρχαίων. Ποιητής είναι ο μάντης του πεπρωμένου, ο αναζητητής της χαμένης ουτοπίας των μυστηρίων, της χαμένης καθολικότητας της ζωής μέσα στο θαύμα. Ευχαριστώ.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΗΜΕΡΑ
Απογευματινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ
ΗΡΑΚΛΗΣ ΕΜΜ. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ

Κριτικοί παρουσιάζουν ποιητές

ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ	ΒΑΣΙΛΗΣ ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ
ΣΩΚΡΑΤΗΣ Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ	ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΑΒΑΛΑΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΡΙΤΟΣ	ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΤΣΑΓΑΝΗΣ	ΛΕΛΗ ΜΠΕΗ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΤΣΑΓΑΝΗΣ	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΔΑΝΑΣΣΗΣ
ΜΙΧΑΛΗΣ Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ	ΠΑΝΟΣ ΚΑΡΑΦΩΤΙΑΣ
ΜΙΧΑΛΗΣ Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ	ΘΕΟΔΩΡΑ ΜΑΡΟΥΔΑ -ΑΝΕΣΤΟΠΟΥΛΟΥ
ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ	ΕΛΕΝΗ ΑΣΤΡΙΝΑΚΗ
ΣΩΚΡΑΤΗΣ Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ	ΜΙΧΑΛΗΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ
ΣΩΚΡΑΤΗΣ Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ	ΑΝΤΩΝΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΩΤΗΣ
ΜΑΡΙΑ ΚΟΤΡΩΤΣΟΥ - ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗ	ΦΡΙΝΤΑ ΜΙΡΑΜΠΙΤΑ
ΜΑΡΙΑ ΚΟΤΡΩΤΣΟΥ - ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗ	ΧΡΗΣΤΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΥ
ΣΩΚΡΑΤΗΣ Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ	ΛΟΥΚΙΑ ΒΕΡΡΟΙΟΥ - ΣΤΕΡΓΙΑΚΗ

ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ

ΒΑΣΙΛΗΣ ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ

Έχω τώρα τη χαρά και την τιμή να παρουσιάσω για λίγο ένα ταλαντούχο άνθρωπο ανάμεσά μας, το Βασίλη Ηλιόπουλο που εκτός από ποιητής, είναι και ζωγράφος, μεταφραστής, δίδκτωρ του Πολυτεχνείου, διηγηματογράφος, μυθιστοριογράφος, δοκιμιογράφος και εκπαιδευτικός. Η ευκαιρία με την οποία τον παρουσιάζω είναι η έκδοση του τελευταίου του βιβλίου, του πιο πρόσφατου, με τίτλο “Ο πρίγκηπας με τα κρίνα”. Φετινό βιβλίο στο οποίο έργο θα προσπαθήσω να κάνω ένα βραχύ, βραχύτατο μάλιστα, αποσυμβολισμό. Τα κύρια χαρακτηριστικά: Πρώτα-πρώτα να αναφέρω ότι μέχρι τώρα ο κύριος Ηλιόπουλος έχει εκδόσει και άλλα έργα και ποιητικά και πεζά, αλλά πιστεύω ότι, μέχρι τώρα τουλάχιστον, βαδίζει ανοδικά, σταθερά και ότι αυτό είναι το μέχρι τώρα καλύτερό του, το οποίο είναι και το μέχρι τώρα τελευταίο του. Τα βασικά χαρακτηριστικά είναι τέσσερα της ποιήσής του και ιδιαίτερα αυτού του τελευταίου του “Πρίγκηπα με τα κρίνα”. Φυσικά αναφέρεται στην τοιχογραφία στην Κνωσσό. Να αναφέρω πρώτα-πρώτα ότι στην κόρη του Ελένη, που είναι μάλιστα παρούσα, άν βλέπω καλά, αφιερώνει το βιβλίο και στην αρχή-αρχή λέει ότι το αφιερώνει σ’ αυτήν που μ’ ένα “φα και λα την πόρτα ανοίγει και όλα τα παιδιά του κόσμου στο σπίτι του φτερουγίζουν”. Και φυσικά εύκολα καταλαβαίνει κανείς ότι το φα και το λα είναι το φι και το λι δηλ., ένα φιλί που ανοίγει τις πόρτες και δεν είναι πια το παιδί του, είναι τα παιδιά του κόσμου όλου.

Στο κυρίως θέμα τώρα: Το πρώτο και κυριότερο χαρακτηριστικό του Βασίλη Ηλιόπουλου είναι η διάσωση, ποιητικά εννοείται, της αρχαίας ψυχής. Η διάσωση της αρχίας ψυχής μέσα στο έργο του Ηλιόπουλου είναι το κυριότερο χαρακτηριστικό αλλά θέλει ειδική μελέτη· απλώς αναφέρω ότι επιβεβαιώνεται και με τον τίτλο της γέννησής του, γιατί είναι Ελευσίνιος, αλλά και με την όλη ανάπτυξή του και την ποίηση και ποιητική του. Γι’ αυτό το παρακάμπτω γρήγορα. Επισημαίνω μόνο ότι ει-

δικά στον “Πρίγκηπα με τα κρίνα” επιτυγχάνεται με τρόπο ανεπαίσθητο και φυσικό αυτή η διάσωση της αρχαίας ψυχής, όπως συμβαίνει με την αναπνοή του υγιούς οργανισμού δηλ. δεν το σκέπτεται. Βιογραφεί και αυτοβιογραφείται και ταυτίζεται με τον Πρίγκηπα με τα κρίνα που μπορεί να είναι και ιερέας, μπορεί να είναι τιμητής-θεράπων της ομορφιάς και της αθωότητας, μπορεί να είναι άνθρωπος και γύρη της αγάπης. Αναρωτιέται κανείς τι γύρευε στην Κνωσό ένας Ελευσίνιος σαν εκείνο τον πρίγκηπα της τοιχογραφίας των Μινωϊκών ανακτόρων. Αλλά την απάντηση την έχει δώσει ο Πλάτωνας: “η γάρ μάθησις ανάμνησις ἐστίν ἄλλοθεν πόθεν” από το παράδοξο του Μένωνος. Η θλιμμένη Περσεφόνη στον Πρίγκηπα με τα κρίνα είναι η *Θειοτίμα* του έρωτα που έπαιρνε μια κυανή θλίψη και μας μάθαινε τον έρωτα μεσοπέλαγα, και πως βρέθηκε στην θάλασσα προς την Κρήτη αυτή μία χρονιά και Ατθίδα και Ελευσίνα συμπατριώτισσά του.

Το δεύτερο χαρακτηριστικό, απάντηση δεν υπάρχει βέβαια, είναι η εικονικότητα του έργου του η οποία βέβαια δε φαίνεται. είναι και βλέπεται. “Ut pictura poesis”, όπως το είπε ο Αλμπέρτι ή όπως το είπε ο Σιμωνίδης ο Κείος “η ποίησις είναι ζωγραφική με λόγια και η ζωγραφική ποίηση με χρώματα και σχήματα” - είχε πεί. Η εικονικότητα και η πρισματικότητα είναι θαρρώ το κυριότερο χαρακτηριστικό του “Πρίγκηπα των κρίνων”. ως προς την εικονικότητα, έρχεται σαν ξέσπασμα ήρεμης οργής ή λύπης που δεν μπορεί να τα πει όλα η εικόνα σαν να είναι περιορισμένος. Και αν τα για τα πολλά και κοινά ισχύει ο σοφός λόγος των αρχαίων Κινέζων ότι “μια εικόνα, ισοδυναμεί με χίλιες λέξεις”, στον “Πρίγκηπα με τα κρίνα” ισχύει ακριβώς το αντίθετο, το ελληνικό αδέςποτο - δε θυμάμαι αν το έχει πει ποτέ κανείς πια “μια λέξη ισοδυναμεί προς χίλιες εικόνες”. Μια λέξη, όπως πληρώματα ή αδειάσματα. Τρίτο χαρακτηριστικό είναι η μοναδικότητα του συνθέματος. Η μουσικότητα δεν αναφέρεται ρητά παρά μόνο μια φορά “ως που κάπως με βουνά ή κάπως με στάχνα που ψηλωναν έγνοιες ανάμεσα μουσικής από μέλισσες, τζιτζίκια και φλεγόμενες ημέρες” από το ποίημα “Ελευσίνα ο τόπος μου”.

Πραγματώνεται όμως ποιητικά, ενώ λέγεται μόνο μια φορά, πραγματώνεται κατ' επανάληψη σχεδόν παντού. Σαν ξεχασμένη, σαν πανάρχαιη, ξεχασμένη μουσική. Δεν είναι ντο, ρε, μι, φα ούτε το πα, βου, γα, δι αλλά είναι ποίηση, όπως μουσική ποίηση, όπως δεν είναι ούτε η κλίμακα η ευρωπαϊκή, ούτε η κλίμακα η βυζαντινή παρά είναι στίχος ποιημάτων όπως: “μόνο να με θυμάσαι, όσο από το πράσινο στο κίτρινο του φύλλου ταξίδι για να έχεις σκοτάδια γόνιμα, εκεί που το χαμόγελό σου σε πάει, ένα αγέρα κουράγιο στα επερχόμενα τραύματα” ή υπάρχει μουσική στο: “γι’ αυτούς που μια μέρα θα έρθουν να σπείρουν ερήμους και να θερίσουν θάλασσες από τον “κήπο με τα χρώματα και τα χρώματα”. Η λαμπρή υπερ-ρεαλιστική εικονοποιία δεν εξουδετερώνει τη μαγική, ρυθμική μουσικότητα.

Τέταρτο και τελευταίο. Η μείξη-μέθεξη είναι βαθιά χωμένη όχι μόνο στο τι λέγεται αλλά στο άρρητο, το άφατο, το ανείπωτο της συλλογής. Είναι μέσα στο τελεστήριο και την αγέλαστη πέτρα που κρατούσαν τα μυστικά στη σιγή. Το στοιχείο της μείξης-μέθεξης είναι μέσα στο: “οι άνεμοι κλαίει στα άδυτα των αισθήσεων περιφερόμενοι”, είναι μέσα στο: “γνώση που έπιανε βράχο και ξενυχτούσε”, είναι μέσα στο: “όταν δεν ανάσαινε, έγραφε”. Μα πώς έγραφε; Υπήρχε γραφή; Αυτή η φαρμακεία της λήθης; Για τον *Πρίγκηπα με τα κρίνα*; Βέβαια, και μάλιστα ελληνική από τότε μόνο που δεν ήταν αλφαβητική αλλά συλλαβική-γραμματική, όπως τις πινακίδες των Μινωϊτών και των Μυκηναίων, π.χ. του ρο, πι, σίγμα, το ρο, πο, σε δηλ. άνθρωπος ως χαρίεν σαν τον Ελευσίνιο Πρίγκηπα με τα κρίνα. Στην αρχή όμως είχα πει για έναν αποσυμβολισμό. Τί έγινε ο αποσυμβολισμός; Ουσιαστικά έγινε αλλά πάλι για όσους πιστεύουν μόνο στις λέξεις κατά γράμμα, ιδού: Το πρώτο επίπεδο του συμβόλου, δηλ. η ύλη, το σώμα του, αντιστοιχεί προς το ατομικό στοιχείο και είναι το κείμενο της λέξης, το κείμενο, οι ίδιες οι λέξεις. Το δεύτερο επίπεδο του αποσυμβολισμού είναι η ενέργεια, η ψυχή του συμβόλου που αντιστοιχεί στο μικρόκοσμο και είναι η τέχνη κι τεχνική, η ποίηση η ίδια. Και το τρίτο, το ανώτερο, είναι το πνεύμα, ο νους του συμβόλου που αντιστοιχεί στο μακρόκοσμο και είναι η σημασία, το σημαινόμενο και μάλιστα το κρυφά σημαινόμενο, γιατί και ο

μουσηγέτης δάσκαλος όλων μας και του Βασίλη, ο Πύθιος Απόλλων “ου λέγει, ουδέ κρύπτει, αλλά σημαίνει”. Θα τον παρακαλούσα να διαβάσει ο ίδιος ένα ποίημά του. Ευχαριστώ.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ

Ο ΚΗΠΟΣ ΜΕ ΤΑ ΧΩΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Πήρε να ροδίζει ως πέρα τις μοναξιές

Όλα αναβαπτίζονταν στην κατανόηση
όπως άνθος άνοιγε απογεύματος

πάνω από θάλασσες των αφορμών

Πιο πέρα στα βουνά της επιμονής κάποιος

Κρατάει στα χέρια του χρώματα
Μόνος και λυπημένος που αγαπάει

Να το προσπαθήσεις ψιθύρισε το χάος
σκοτεινιάζοντας μίαν άδολη μέρα του

Σημάδεψε το χρόνο με φως λιγιστό
σκεπάζοντας από την αρχή τα χρώματα της ζωής του
με των ματιών του τα ενδύματα

Το ερυθρό της αγρύπνιας του
Το μελανό των παραπόνων και της θάλασσας που ασκήτεψε
Το πράσινο με το κίτρινο των ταξιδιών που ακόμα να φτάο
σουν
Το κυανό με το λευκό από το απόλυτο πριν

Στης μοναξιάς του το ιερό
το τραπέζι του κόσμου
στρωμένο με ουρανούς

Γι' αυτούς που μια μέρα θα 'ρθουν
να σπείρουν ερήμους
και να θερίσουν θάλασσες.

ΣΩΚΡΑΤΗΣ Λ. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΑΒΑΛΑΣ

Τα τελευταία χρόνια η ποίηση είναι στην Πατρα είδος εν αφθονία. Αυτή η κατάσταση είναι από πολλές αποψεις ενδιαφέρουσα και αξία μελέτης, αφού πριν σαράντα χρόνια η ποίηση στην Πατρα ήταν είδος αχρειαστο και το πολύ αξιοπεριεργό η και αστειο.

Αλλά βεβαία όλα έχουν το λόγο τους, δικό τους και αδιακρίβωτο η προφανή. Και ίσως η πιο σωστή συμπεριφορά, στα πνευματικά πράγματα, είναι να τα βλέπει κανείς πρώτα καλά και μετά, αν το θεωρεί αναγκάιο, να τα κρίνει και να τα εκτιμά.

Προσωπικά προτιμώ γενικά το πρώτο, αφήνοντας την εκτίμηση των πραγμάτων για τους κριτικούς για τις στιγμές αναγκάιας, για προσωπικούς λόγους, αποτίμησης.

Ο Γιώργος Τσαβαλας προσφερεται ανετα και ευχαριστα για ηρεμη θεωρηση. Είναι ενας απο τους τοπικούς λογοτεχνες (με καποια βραβεια κιολας) που παρουσιαστηκαν στην ωριμοτητα τους εχοντας κρατησει εντος τους μια αναπτυσσομενη πνευματικοτητα, συνηθως με εντονα, οσο πρωτογενη και αγλωσσα γενικά, λυρικά στοιχεια.

Η ελλειψη γλωσσικής αναπτυξης κατά την αναπτυξη της ηλικίας εντασσει αυτους τους λογοτεχνες στη χορεία αυτων που εχουν διαμορφώσει μια ιδιορρυθμα προσωπικη αισθητικη, μη ανακοινωσιμη, αφού δεν εχει αντικειμενικη επαφη με τα λογοτεχνικά πράγματα, και ισχυρη ψυχικά, αφού εχει τραφει απο μια ολοκληρη ζωη και ωθειται απο τη συναισθηση της ακμης της ηλικίας.

Ο Τσαβαλας είναι νομιζω, λυρικός κατ' αρχην και βασικά. Αυτό το χαρακτηριστικό του καθορίζει καθε αποψη της πνευματικής του στασης και συμπεριφοράς, ιδιαίτερα δημιουργώντας μια ρυθμικη μουσικότητα, αν επιτρεπεται ο ορος, που, με τη σειρά της, δημιουργει φραστικές δομες συμμετρες η σπασμε-

νες εδώ και εκεί κάτω από το βάρος της, δικαιωμένης ή όχι, αυθαιρέτης προσωπικής ιδιαιτεροτητας.

Έτσι γράφει και εκδίδει συνεχώς, πληθωρικός και πολυποικίλος ως την αρρυθμία ή την πολυσημία που δυσκόλα μπορούν να φανούν οι αρμοί της ή κάποιος αοριστός ιστός της.

Έντονο στοιχείο αυτής της γλωσσικής ποιότητας είναι μια μουσικότητα που τα όρια της εκτεινούνται από την αορίστη εσωτερικότητα ως τις έντονες ηχητικές και δομικές μορφές και που, στις καλύτερες περιπτώσεις, επηρεάζουν ή και διαμορφώνουν το περιεχόμενο αυτής της ιδιορρυθμής λογοτεχνικής γλώσσας, όπου μορφή και περιεχόμενο εναλλάσσονται, όχι οργανικά, αλλά γιατί δεν είναι σαφής ο ρόλος τους.

Ίσως λοιπόν τα βιβλία του Γιώργου Τσαβαλά προσφέρονται για μια μονιμη ανθρωπολογική μελέτη, ή για την προσεχτική μελέτη μιας κριτικής, σαν αυτήν που είναι μια αποψη της κριτικής συμπεριφοράς του Μ. Γ. Μερακλή, ενός κριτικού δηλαδή που η πνευματική του στάση, και σ' αυτό το καιρία σημασίας ριζικό λογοτεχνικό πρόβλημα, είναι διδακτική. Γιατί μελετώντας λογοτεχνες, όπως ο Γιώργος Τσαβαλάς, από τη μια βρίσκονται μπροστά σε βασικά αφετηριακά αισθητικά προβλήματα, από την άλλη αγεσαι προς χώρους κοινωνιολογικής-ανθρωπολογικής θεωρησης του προβλήματος της φύσης και του ρολού της λογοτεχνίας, και από ακόμη μια άλλη αποψη, την πιο σημαντική νομίζω, σου δίνεται η ευκαιρία να δεις το ανθρωπινό πρόσωπο από την πλευρά της οικείας αμεσοτητας που δίνει η λογοτεχνία.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΑΒΑΛΑΣ

ΤΟ ΚΑΤΙ

Ένα κάτι που άργησε
ξεχάστηκε στο δρόμο
ίσως
εγώ το πιστεύω πως έτσι είναι
μάλλον πρέπει να είναι

αφού οι νύχτες φέτος δεν φέρανε όνειρα
ούτε και οι υγρασίες φθινόπωρα
μόνον γυαλάδες στα μάτια
για κείνο το κάτι
για μνήμες που ξεχάστηκαν σκόπιμα
λέω
και δεν εκταμίευσαν μεσημβρινό φως
κι έτσι
σαν πήλινο αγγείο
που ο χρόνος θραυλίζει
σβήσανε
αφού καμιά φωτιά δεν τις στύλωσε
όπως κι ένα πρώτο φύλλο της Άνοιξης
που ο βοριάς το αφάνισε.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΡΙΤΟΣ

ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ

Έχω την τιμή και τη χαρά να σας παρουσιάσω έναν ποιητή “δίκροκο”. Έναν, δηλαδή, ποιητή που κάνει - με την ίδια επιτυχία - ποίηση με τις λέξεις και ποίηση με τις κινηματογραφικές εικόνες. Βέβαια, πολύ συχνά στα ποιήματά του οι λέξεις γίνονται εικόνες, αλλά αντίστοιχα και μέσα στις εικόνες ο θεατής μπορεί να “δει” λέξεις. Και δεν εννοώ, φυσικά, τους διαλόγους μιάς ταινίας. Άλλωστε και ένα καλό ποίημα πιστεύω ότι προϋποθέτει την εμπνευσμένη σκηνοθεσία του.

Μιλώ για τον Λευτέρη Ξανθόπουλο, τον διακεκριμένο σκηνοθέτη του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου και έναν από τους πιο ενδιαφέροντες εκπροσώπους της λεγόμενης ποιητικής γενιάς του '70. Είναι κρίμα που λόγοι ευνόητα αντικειμενικοί δεν μου επιτρέπουν να επιχειρήσω μια σύζευξη κινούμενης εικόνας και γραπτής ποίησης.

Να μείνουμε, λοιπόν, στον Ξανθόπουλο τον ποιητή των λέξεων.

Είναι, κυρίες και κύριοι, εμπεδωμένη η πεποίθησή μου ότι το έργο ενός ποιητή αποτελεί την καλύτερη εκδοχή της βιογραφίας του, με την έννοια ότι τα εξωτερικά συμβάντα της ζωής του, αναπόφευκτα θα μεταλλαχθούν σε ακριβές νόμισμα, στο εσωτερικό βιογράφημα που είναι το έργο του. Χωρίς ο κανόνας να είναι απόλυτος, μέσα από τη βιογραφία μπορεί να διακρίνει κανείς γιατί ο ποιητής έγραψε έτσι και όχι αλλιώς. Αλλά και το αντίθετο: το έργο επαληθεύει τη βιογραφία. Να μου επιτρέψετε, συνεπώς, να σας δώσω ένα σύντομο βιογραφικό του Λευτέρη Ξανθόπουλου που πιστεύω ότι θεμελιώνει τον πιο πάνω ισχυρισμό μου.

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1945, δύο μόλις μήνες μετά τα Δεκεμβριανά του '44. Ο πατέρας του, Κωνσταντίνος, καπνεργάτης στην Καβάλα μέχρι τον πόλεμο, γεννήθηκε στο Μπακού της Περσίας από πατέρα Κωνσταντινουπολίτη και μητέρα από το Κόβνο της Λιθουανίας. Η μητέρα του Ολυμπία, γεννήθηκε στην

Οδησός της Ρωσίας από γονείς που κατάγονταν από τη Σάμο και τη Χίο. Ο πατέρα της επαγγέλετο κατά διαστήματα τον έμπορο ενώ υπήρξε ιεροψάλτης στην ελληνική εκκλησία της Αγίας Σοφίας στην Οδησό. Μέγα το προγονικό αποταμίευμα για έναν μελλοντικό ποιητή.

Ο ίδιος ο Λευτέρης σπουδάζει νομικά στην Αθήνα χωρίς, όμως, να προσέλθει σε πτυχιακές εξετάσεις, ενώ παράλληλα εργάζεται σε τράπεζα. Μόλις τελειώνει (το 1971) τις στρατιωτικές του υποχρεώσεις ξενιτεύεται για μεγάλο χρονικό διάστημα. Δουλεύει σε διάφορα επαγγέλματα με κυριότερο αυτό του βιομηχανικού εργάτη (gastarbeiter) στη Δ. Γερμανία, αλλά και του ελαιοχρωματιστή, του κηπουρού, του μακετίστα, του υπαλλήλου σε αρχιτεκτονικό γραφείο, του χειριστή σκηνικών σε θέατρα του Λονδίνου.

Στο Λονδίνο, από το 1973 μέχρι το 1976 σπουδάζει κινηματογράφο στο “London International Film School”. Το 1980 επιστρέφει οριστικά στην Ελλάδα.

Ήδη από το 1972, έχει εκδόσει τα “Αντίψυχα”, πρώτη του ποιητική συλλογή. Το 1981 εκδίδεται η δεύτερη με τον τίτλο: “Περιπέτειες πλανόδιου σωματοφύλακα ονειρών”. Το 1988 εκδίδεται το “Κόκκινο δωμάτιο”, τρίτη του ποιητική συλλογή και το 1995 κυκλοφορεί η τέταρτη - και μέχρι στιγμής τελευταία - με τον τίτλο: “Σήκωσε το κεφάλι σου πατέρα”.

Έτσι, επί τροχάδην, να αναφερθεί ότι έχει σκηνοθετήσει για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση περισσότερες από τριάντα ταινίες (μυθοπλασίας και ντοκυμανταίρ) με πιο γνωστές απ’ αυτές, τις:

“Η ελληνική κοινότητα της Χαϊδελβέργης” (1976)

“Ο Γιώργος απ’ τα Σωτηριάνικα” (1978)

“Επί Κολωνώ” (1983)

“Ο γάμος” (1984)

“Καλή πατρίδα σύντροφε” (1986)

“Ο δραπέτης” (1991)

Αυτό τον βιωμένο οικογενειακό χρόνο - για να επιστρέψουμε στον ποιητή των λέξεων - θα μπορέσει να τον περιγράψει σε

μόλις 19 στίχους στο ποίημά του με τον τίτλο “Χρονικό” που περιλαμβάνεται στην πρώτη του συλλογή τα “Αντίψυχα”:

“Ο πατέρας είπε/ αγαπώ τον ξεραμένο καπνό/ έγινε καπνεργάτης/ η μητέρα γύρευε παιδιά/ ταίρι και σπιτικό/ ζευγάρωσαν/ ο μεγάλος/ έψαχνε από παιδί/ τον κούρασαν οι μάχες/ ο μικρός/ δεν ζήτησε τίποτα/ έφυγε σε ξένο τόπο/ το σπίτι μογογιατίζεται κάθε χρόνο/ ο πατέρας βγήκε στη σύνταξη/ η μητέρα χτίστηκε στις κάμαρες/ ο μικρός γίνηκε σιδηρόδρομος μακρής/ κι ο μεγάλος σκέφτηκε να πεί/ αγαπώ τον ξεραμένο καπνό/ άργησε, προκόψανε οι μηχανές”.

Στη συνέχεια, και σ’ ολόκληρη τη μέχρι σήμερα ποιητική του διαδρομή, θα επανέρχονται συχνά-πυκνά μηνήμες και αναφορές από το χρονικό των προγόνων και των γονιών του, προέκταση αλλά και ταυτότητα των οποίων είναι ο ίδιος ο ποιητής. Η γλώσσα και η γραφή του εμπεριέχει και τη δική τους. Το δικό τους άθροισμα στη διαδρομή του χρόνου είναι και το φυλετικό του - γιατί όχι, και το δικό μας - άθροισμα. Για να βρεί ο Ξανθόπουλος τις ρίζες της φυλετικής του καταγωγής, θα προσφύγει στο δημοτικό τραγούδι. Είναι περισσότερο από ενδεικτικό ότι και στις τέσσερις, μέχρι σήμερα, ποιητικές του συλλογές προτάσσει δίστιχα motos από δημοτικά τραγούδια. Οι δημιουργικά μεταπλασμένες αυτές επιδράσεις είναι φανερές στο δικό του έργο:

α. “Πάρε πέτρα γιέ μου
χάμα απ’ το χάμα
ζύμωσε”

ή
β. “Παιδιά της μητρικής ποδιάς
και του βυζιού ακόμα
παιδιά του ημεροδείχτη”

γ. “Είμαι σταγόνα μελανιού
σε κατάσπρο λινό σεντόνι”

ή
δ. “Τυλίγω τη σιωπή μου
στο μαντήλι
μη μου το πλύνεις
θα κοκκινήσει το ποτάμι”.

Ο Λευτέρης Ξανθόπουλος είναι μέχρι τα ακρότατα όρια των υπαρξιακών αλλά και των κοσμολογικών του δεδομένων ένας Έλληνας και μαζί ένας ελληνικός ποιητής. Με αυτή τη διπλή, ενσυνείδητή του ιδιότητα και κυρίαρχο εργαλείο τη γλώσσα την ελληνική, θα χαράξει έναν μεγάλο κύκλο μέσα στον οποίο θα κλείσει όλα τα πράγματα κι όλες τις πράξεις, όλα τα όνειρα και όλο το αίμα - χαμένο και κερδισμένο - της ευχής μας, τις περιπέτειες και τις νεκραναστάσεις, όλο τον έρωτα της ελληνικής φύσης, τους φόβους και τις ελπίδες του καθημερινού ανθρώπου, έναν-έναν τους κρίκους της ιστορικής μας αλυσίδας από τις εσχατιές της μνήμης μέχρι το πιθανολογούμενο αύριο. Και ό,τι άλλο μπορεί να χωρέσει η κιβωτός του ελληνισμού.

Βέβαια, όπως ήταν φυσικό, η μακρόχρονη διεθνής του περιπλάνηση, η συναναστροφή του με τις προοδευτικές ιδέες και τα ξένα πνευματικά κινήματα δεν ήταν δυνατόν να τον αφήσουν ανεπηρέαστο. Έτσι και έγινε. Όμως όλα αφομοιώθηκαν στη μεγάλη χοάνη του ελληνικού λόγου και της δικής του προσωπικότητας. Όλα αυτά χωρίς εθνικές ή άλλες στρατευμένες και μεγαλόστομες φανφάρες, αλλά με λόγο σεμνό, άλλοτε πυρετικά μαχητικό και άλλοτε εσώστρεφο και ονειρικό. Άλλοτε μοιρολόι κι άλλοτε γεμάτων γεύσεις ερωτικές, λόγο υπαινικτικό ή αιχηρό στη ρεαλιστική του σαφήνεια, όμως πάντοτε εύηχο, δουλεμένα εύηχο.

Για να υπηρετηθούν αυτοί οι στόχοι που διάλεξε ο Λευτέρης Ξανθόπουλος έπρεπε να βρεθούν και οι ανάλογοι τρόποι. Ο δημοτικός λυρισμός και η παράδοση των ποιητικών μας γεναρχών αμαλγαμοποιήθηκαν θαυμαστά μέσα στη δική του ποίηση μαζί με τις επιρροές συγκεκριμένων ρευμάτων και απόηχων όπως π.χ. της υπερρεαλιστικής αμεσότητας και του ακαριαίου της αυτόματης γραφής:

“αιμόπτυση/ με γέρνει/ ακόμα λίγο/ να φυσήξει/ θα πέσω”.

ή... “αίμα/ ποταμίσανε δρόμοι/ μουσεία/ δρόμοι”.

ή... “Τη γυναίκα μου/ την είπανε τα μάτια τους/ ...αμάν/ στο πανηγύρι της αυλής τους”.

Με τη δυναμική συνεχών ανατροπών “καταστρέφει” τις προσδοκίες εύπεπτων νοημάτων. Συχνά ακυρώνει το στοίχημα του προσδοκωμένου έτσι καθώς μέσα από λεκτικά θραύσματα

και ιδέες τραυματισμένες διαθλώνται βεβαιότητες και εμπειρίες. Πιό μέσα απ' το συνειδητό, δείχνει πως τίποτα δεν είναι τυχαίο:

Ο ΠΑΤΕΡΑΣ ΜΟΥ

“Εκεί που κάνει στροφή το περιβόλι/ εκεί τον άρπαξαν κρυφά το βράδι έτρεχε./ Έφυγα με λυγμό κρεμασμένο στο λαιμό/ είχε κόσμο στα φυλλώματα./ Με κοίταζε καθόμουνα στην κούνια/ τον κοίταζα στο δέντρο του αμίλητος./ Γιατί τα μάτια του πατέρα μου ήταν/ ο έναστρος κήπος των ονείρων μου”.

Βέβαια, έτσι συμβαίνει πάντα με την ποίηση. Το πέραςμα του χρόνου αποφλοιώνει τους ενθουσιασμούς της νεότητας. Έτσι, αντίθετα από τις δύο πρώτες, στις δύο τελευταίες του συλλογές επέρχεται η πύκνωση λόγου και νοήματος και το δραματικό της ωριμότητας. Αρχίζει να βλέπει ενορατικά σαν άλλος τυφλός Όμηρος (Δεν είναι δα μικρή η οδύσσεια που έζησε ο ίδιος στο μισό δικό του αιώνα). Θα πεί άλλωστε στο τετράστιχό του με τον τίτλο: *Προστακτική*: “Ακούμπησε το χέρι/ στο ποίημα/ όπως τυφλός ακουμπά/ κόρη στον ώμο”. (Παρόλο που κανείς εδώ παραπέμπεται σαφέστερα στην Αντιγόνη και τον πατέρα της).

Στην τελευταία του συλλογή: “Σήκωσε το κεφάλι σου πατέρα” αρχίζει να απολογίζεται. Καιρός του θερίζει. “Πατέρας του” τώρα πια είναι ο ίδιος ο ποιητής. Όχημα μνήμης, σύμβολο και ταυτότητα σε αμφίδρομη λειτουργία, όντας πλέον και ο ίδιος ο Λευτέρης Ξανθόπουλος πατέρας:

“Να βάλω το παιδί/ να κοιμηθεί/ μην απορείς/ θα σου πω για τη ζωή μου/ στο δρόμο/ θα σου πω για το φώς/ κάθε πρόσωπο και φώς/ θα βγάλω το γέρο από μέσα μου/ θα βγάλω τον πατέρα στο φώς./ Το πρόσωπο του γέρου/ σαν το κουκούτσι/ ανοίγει στο φώς”.

Ο θετικός τρόπος να πλησιάσεις έναν ποιητή και το έργο του δεν είναι να εξαντλείσαι σε αναζητήσεις καταγωγών, αλλά να αφομοιώνεσαι - να τολμήσω να πω, ποιητικά - μέσα στη δική του πραγματικότητα, αυτή δηλαδή του έργου του. Κάθε αληθινό έργο τέχνης από τη στιγμή κιάλας της γέννησής του ανήκει σε ολόκληρο το πρίν της ιστορίας του. Δηλαδή:

“Ξεδιαλέγει ψηφία και αριθμούς καθώς η γιαγιά του στο περιβόλι με τα πουλιά, ξεχωρίζοντας μιά μιά τις φακές από τα σκουπιδάκια και τα ζώφια του χάους στο ταψί”.

Αυτό, ασφαλώς, κάνει και ο Λευτέρης Ξανθόπουλος με την ποίησή του.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ

Άγγελος των πρώτων ημερών
κατάλευκα ντυμένος
άγγελος των θαλασσών και πρέπει
ανοίξτε τα σεντούκια
ό,τι χαμένο
το καθαρό, το κρυφό
το κρυμμένο του θεού

και δίνη του λόγου να είναι
και όρθρος βαρύς ορυκτός να είναι
και σημασία καθόλου δεν έχει
να είναι
και Μάιος όπως βγαίνει στα νύχια
στη μαύρη γή.

Άγγελος των κυμάτων
σαν δακτυλίδι
σαν γραμματόσημο, σαν ερπετό
σαν αχινός που δεν ξέρει πως είναι

θα φέρω το νερό
θα φέρω και τ' άλλα τα ψάρια
θα σηκώσω ξανά το κεφάλι
θα φέρω την ανάσταση
στον κόσμο όλο
και ώρα πολύ πολύ
νεροποντή θα φέρω
το αμήν.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΤΣΑΓΑΝΗΣ

ΛΕΛΗ ΜΠΕΗ

Με ξεχωριστή χαρά θέλω να σας μιλήσω για την ποιήτρια Λέλη Μπέη στο Δέκατο Έβδομο Συμπόσιο Ποίησης. Και η κ. Μπέη, πριν δέκα εφτά χρόνια εξέδωσε την πρώτη της ποιητική συλλογή ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΗ ΣΤΥΓΓΑ. Ακολούθησε η ΩΡΑ ΖΩΗΣ το 1988 από τις εκδόσεις ΕΓΝΑΤΙΑ και στη συνέχεια, το 1991 κυκλοφορούν οι ΜΟΝΩΔΟΙ από τις εκδόσεις ΙΚΑΡΟΣ, για να φτάσουμε το 1996 πάλι από τον ΙΚΑΡΟ στη συλλογή Ο ΠΛΑΝΗΤΙΚΟΣ ΟΔΥΣΣΕΑΣ.

Απ' τη συλλογή ΩΡΑ ΖΩΗΣ το 1988 παίρνω ένα τετράστιχο ποίημα, το ένα από τα δύο που τα τιτλοφορεί ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ. Ακούστε:

“Η παραπαίουσα ιστορικότητα
ζητά να με στηρίξει.

Προς το παρόν για μέλλον
φωνάζει μόνο η Άνοιξη.”

Για την ωραιότητα του ποιήματος δεν έχω λόγια. Θα μου επιτραπεί να πω ότι σαν αναγνώστης της ποίησης ευχαριστιέμαι και ταυτόχρονα νοιώθω μια πρόκληση να μτώ στα μονοπάτια των πρωταρχικών αιτιών του ποιήματος.

Στην προκειμένη περίπτωση η κ. Μπέη μ' αυτό το μικρό ποίημα δηλώνει το τοπίο θεώρησης του γίνεσθαι. Τα ιστορικά μεμαρτυρημένα θεωρούνται παραπέοντα αλλά πολύ εύστοχα διαπιστώνει πως ζητούν να την στηρίξουν. Αναμφίβολα τα ειρωνεύεται και τα οικτίζει μαζί με εκείνους που θεωρούν την εν γένει παρακμή σαν τον ευτυχισμένο καιρό τους. Η ποιήτρια στρέφεται στην Άνοιξη δηλαδή την εποχή που η φύση μέσα στην κίνηση-μετάβασή της αρνείται τον εαυτό της σε νέα φύτρα. Η κ. Μπέη στρέφεται σ' αυτήν για να είναι ουσιαστική της ιστορικής ζωής.

Όπως καταλαβαίνετε δεν είχα πρόθεση να αναλύσω το ποίημα αλλά να προσεγγίσω την ποιητική απαρχή της, την ταυτότητα της στον ποιητικό χώρο.

Αν το 1980 έπρεπε να πεί ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΗ ΣΤΥΓΑ, την κρήνη του Άδη, και το 1988 το ένοιωσε ως ΩΡΑ ΖΩΗΣ το 1991 γίνεται ο ΜΟΝΩΔΟΙ γιατί

“Τώρα κλονίζεται ο αιώνας”

και

“Ο Ευδαίμων ανέφερε στο

Δείπνο των Τελευταίων

πως η ποίηση είναι η μόνη νύχτα

που διήλθε το χρόνο”

Η ποιήτρια βεβαίως δεν διανοίγει ιδιωτική οδό να ξεμπερδέψει. Ο ΠΛΑΝΗΤΙΚΟΣ ΟΔΥΣΣΕΑΣ της εμφανίζεται ως συνέχεια και ταυτόχρονα υπέρβαση του προηγούμενου έργου της. Με τον ΟΔΥΣΣΕΑ ξανοίγεται αποφασιστικά σε νέα πεδία. Ως ΠΛΑΝΗΤΙΚΟΣ μας συνδέει με το αστροναυτικό διάστημα αλλά μας θυμίζει και τον τρόπο της πλάνης, του λάθους. Η αντίφαση δεν έχει λυθεί. Η σκληρή μάχη του μέλλοντος μέσα στο παρόν διαπιστώνεται ως φοβερή.

Πρόταση:

“Εκείνη που θα φύγεις

με το καράβι

της Λογικής”

λέει η ποιήτρια. Το Α με κεφαλαίο. Δηλαδή όχι με τις εξωτερικές μορφές της σκέψης αλλά με την ανάπτυξη ολόκληρου του συγκεκριμένου του κόσμου και της γνώσης του, το συμπέρασμα της Ιστορίας του κόσμου. Έτσι η ιστορικότητα θεωρείται απ’ τη πλευρά ενός ευρύτερου αιτιολογικού και υψώνεται με προοπτική να:

“Σταλάζοντας αρμονία

βγήκες στην παραλία

των αιώνων.”

Ωστόσο υπάρχει και ο ΟΔΥΣΣΕΑΣ. Το σύμβολο της αιώνιας επιστροφής. Αλλά η διεκδίκηση της Πηνελόπης είχε κριθεί, ήταν δικιά του μέσα από όρους που αυτός δεν γνώριζε ευρισκόμενος σε άλλη μάχη σε άλλους τόπους. Εδώ η κ. Μπέη τείνει στην φαινομενολογική εκδοχή της αιώνιας επιστροφής; Η τάξη των αντικειμένων μέσα στον κόσμο δεν αντιστοιχούν πια αμοιβαία. Ο μίτος της Αριάδνης έχει καεί. Γιατί;

“Αλλά πάλι η μελαγχολία του προέρχονταν από την έννοια Γη.” μας λέει.

Τί να κάνει η ποιήτρια τη μελαγχολία; Πόσες μετακινήσεις, κλωνισμοί με όμικρον, κλωνισμοί με ωμέγα, υποταγές σε ιστορικούς ισολογισμούς και το ίδιο το άμεσο ως χυδαιότητα. Αυτή, του κόσμου του καλού η ευγενική μελαγχολία, αρνείται τον εαυτό της σε ωραία ποιήματα που το περιεχόμενό τους απαντά στην επιβουλή. Η ενότητα του ποιήματος υποκαθιστά την ενότητα του κόσμου της. Το προς τα έξω ωραία μορφοποιημένο ποίημά της, αφήνει χαραμάδες να διαβάσουμε το εσωτερικά διασπασμένο πεδίο-αντανάκλαση της πραγματικότητας.

Η Λέλη Μπέη στήνει το ποίημα μιλώντας σ' όλα τα πρόσωπα. Όταν μιλάει για κείνη προτιμάει να πεί “πέλαγος”. Η αποτύπωση του κατακερματισμένου κόσμου κάνει την ποιήτρια να κρατάει μια επιδέξια ισοροπία πετυχαίνοντας μια διακοπτόμενη και αδιάλειπτα συνεχόμενη ροή η οποία φαίνεται να μην έχει κοίτη ούτε πρόδηλη εκβολή. Το ποιητικό της εγώ δεν ζητάει διαμεσολαβήσεις συμφιλιώσεις ανάμεσα στα ερχόμενα. Σαν να βρίσκεται μέσα σ' ένα αλώνι και μιλάει για κείνα που τέμνουν και ταυτόχρονα αντιδρά με επιθέσεις-απαντήσεις με τρόπο που δείχνει τη σιγουριά των απόψεων της. Η προσωπική της σεμνότητα συμπλέει με το στύλ του στίχου της.

Ένα σημαντικό επίτευγμα της κ. Μπέη είναι και τούτο. Υπάρχει μια αυτονομία του στίχου της. Αναδιατάσσοντας τους στίχους ενός ποιήματος ή άλλου ποιήματος ο αναγνώστης δεν χάνει τον εσωτερικό του λόγο αλλά και το χαρακτηριστικό της ύφους. Ίσως αυτό το ιδιότυπο μοντάζ να δείχνει η ποιήτρια, όντας αληθινή με τον εαυτό της, κλείνει προς την επίμονη αναλυτική τοποθέτηση παρά στην συνθετική. Αφ' ενός να αφήσει στον αναγνώστη την απάντηση στους υπαινιγμούς της αλλά και να δώσει σπειροειδή έλαση σε κορυφαίες συλήψεις της.

“Κρυνώνει ο άνεμος ως τη Δύση
πηγαίνοντας

Η ωραιότατη θύελα λιποτακτεί”

Απ' το “πηγαίνοντας” πάμε στο εκρηκτικό “λιποτακτεί”.

Ολόκληρο το ποιητικό σώμα της κ. Μπέη πληρούται από την γοητεία του απρόβλεπτα εκρυγνημένου. Εν τούτοις όμως ένας

πρόσωπο του μέλλοντος με μεσσιανικά χαρακτηριστικά μπορεί να ιχνογραφηθεί που πολλές φορές έχει ερωτικές τεθλασμένες τέτοιες που να θυμίζουν την αμεσότητα και καταλυτική απλότητα αρχέγονη.

Η γλώσσα που χρησιμοποιεί κινείται πειθαρχημένα. Η χρήση κάποιων σύνθετων λέξεων ελάχιστα αναταράσσουν το ύφος της, αφού τις υποτάσει τελικά στο ευρύτερο νοηματικό πεδίο της σαν μία ερμηνευτική αναγκαιότητά του.

Η τελευταία σελίδα της τελευταίας συλλογής της έχει ένα μόνο στίχο

“Το δέον πέλαγος”

Θέλει ένα πέλαγος νέο για εκείνη αλλά και πέλαγος στον κόσμο που την περιβάλλει. Ο Οδυσσέας να φύγει ξανά απ’ την πεπερασμένη Ιθάκη. Η ποιήτρια δεν θέλει Ιθάκη. Ακούστε τη φωνή της που είναι κραυγή:

“Α το βάθος του στήθους
είναι δυσοίωνα ανερμήνευτο.”

Και τι λέει η ποιήτρια για το τέλος του αιώνα που “εγέννησεν εμοί θύελλας”.

“Σφραγίστε την Άβυσσο με τη μορφή σας
τη μαγική στιγμή της συνδημιουργίας.

Εκείνος ήρθε γυρεύοντας τεφρώδη τραύματα της σιωπής του
νου

να ενταχθεί στην παγκόσμια μνήμη
ως ακραία μοναδικότητα”

.....

Με τέτοια νοήματα η κ. Λέλη Μπέη, είμαι βέβαιος πως τείνει προς την ποιητική μοναδικότητα.

ΛΕΛΗ ΜΠΕΗ

Η ΟΜΙΧΛΗ

Έτσι κι αλλιώς έχω μνήμη
καρφωμένη στην ελιά
που τη δοκιμάζουν πουλιά κι απογειώνονται
Έτσι κι αλλιώς έχω πρόσωπο

ισχνό μέσα στα σκοίνια
Έχω κοπιές σε φλούδες που ποτέ
κισσός δεν τις έκρυψε
Μόνο αέρας διαφεύγων
Είδα το ίδιο όνειρο μιά μέρα και
μιά νύχτα
Τόση τρεμάμενη ομίχλη στις ρίζες
Αδιόρατα έφευγε μιά άμαξα
συρόμενη από ζώα μελαμψά
Έρθε ο καιρός
Σκούρος καιρός και οι πέτρες
των σπιτιών γέμισαν πόρους
Θα φωλιάσουν άραγε έντομα
στις καμάρες, μικρά πλασματάκια
ιριδίζοντα στη σκόνη
Και ο καιρός; Πώς θα συμπεριφερθεί
ο καιρός αυτό το χειμώνα;
Έτσι κι αλλιώς έχει μνήμη και
όνειρα έχουν τα παραμύθια
Εκείνα τα μεγάλα παράθυρα στη
βροχή.
Η φλόγα που καίει στα μόρια
των πάγων είναι ασκεπής
και στους λειμώνες με τα χρυσοκύαν
στάχια ρυθμίζει η σκέψη το ρολοϊ
σε μιά ώρα έντιμη να ακουστεί.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΤΣΑΓΑΝΗΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΔΑΝΑΣΣΗΣ

Από τότε που θεσμοθετήθηκε τούτο το Συμπόσιο έγινε βήμα να μιλάμε για νέους ποιητές τόσο στα χρόνια όσο και στην ποιητική τους ηλικία.

Σχεδόν σε όλους παρατηρήσαμε μια ανοδική, αντιφατική έστω πορεία στην προσπάθεια να μιλήσουν τον κόσμο τους στο κόσμο μας.

Τι να πούμε όμως όταν η πρώτη συλλογή κάποιου ποιητή σε κάνει να πείς ευθέως ότι “ήταν έτοιμος από καιρό”;

Τι να πούμε όταν διαπιστώνεται ότι η ψυχή, το σθένος του ποιητή μοιάζει με πόλη ή καλλίτερα με μεγαλούπολη;

Ο Κωνσταντίνος Δανασσής σε μια χρονική περίοδο της ζωής του, που είμαστε ασυνήθιστοι να μαθαίνουμε πως είναι κανείς ποιητής, κυκλοφόρησε την πρώτη του ποιητική συλλογή απ’ τις εκδόσεις ΤΟ ΡΟΔΑΚΙΑ. Τέλος του 1996.

Λέγεται ΑΜΦΙΠΟΛΙΣ.

Ο ποιητής μας μοιάζει να είχε την ΑΜΦΙΠΟΛΗ του, σαν την Αρετή της δημοτικής παραλογιάς:

“Στα σκοτεινά την έλουξε, στ’ άφεγγα τη χτενίζει,
στ’ αστρί και τον αυγερινό έπλεκε τα μαλλιά της.”

Έχω την εντύπωση πως η ΑΜΦΙΠΟΛΙΣ και οπωσδήποτε ο Δανασσής, όπως και η Αρετή του τραγουδιού, θα προκόπτει σοφία και δόξα εν τη ποιήσει του λόγου του.

Ο Δανασσής “αμφί την δέσποιναν πέλεται”, αμφίπολος της ποίησης, μαχόμενος ξένος της πόλης σαν μορφή της Πολιτείας, αναδείχνοντας στοχαστικά-ποιητικά, τη σπουδή του στην αρχαία ελληνική παιδεία, θεωρώντας την, σαν βασικό πυρήνα της νεώτερης μυστηριώδους εξίσωσης πολλών αγνώστων, Η γεωγραφική ΑΜΦΙΠΟΛΙΣ γίνεται βάση του ποιητή, είναι· αυτός ο ίδιος σαν υποκείμενο και οι στίχοι του είναι το αντικείμενο - κόσμος σ’ έναν διαχρονικό αλληλοδιεμβολισμό αναζητώντας τις ρίζες της μετατροπής της ανθρώπινης υπόστασης στο ξένο της, δηλαδή στην αλλοτριώση.

Όπως είναι φανερό ο ποιητής μας μπαίνει στην ποιητική αρρένα στην κατηγορία εκείνη όπου μεγάλα φιλοσοφικά και ιδεολογικά ζητήματα αναζητούν ποιητική θέση. Αν αυτό έχει αποδειχτεί για το Σολωμό τότε δικαιούται κανείς να ισχυριστεί ότι ο Δανασσής δούλευε και δουλεύει πάνω σε υψηλά βάσανα. Να το πω έτσι ή καλλίτερα να δανειστώ απ' τον ίδιον τη φράση:

‘‘Είναι απ' αυτά που αντιμιλούν
στην αρρενωπότητα της ιστορίας
και βεβαιώνουν τη στερεότητα της ποίησης.
Μαίνεται ο κόσμος γύρω ακυρωτικά
στη μοναδική μου γενναιότητα:
Κοίταξα το βάθος του ματιού σου!
Πήρε να γίνεται σκηνή
όπου ασελγούσε το θέατρο του κόσμου.’’

Μιλώντας σε πρώτο πρόσωπο τοποθετεί τον εαυτό του όχι μόνο σαν πάσχοντα αλλά κυρίως παρίσταται σαν ένας ιδιότυπος νάρκισσος αυτογνωσίας να καταμετρά τους θησαυρούς της Ιστορίας που ενσωματώθηκαν στο Είναι του. Έτσι το πρώτο πρόσωπο εξοστρακίζει την ασφάλεια του ατομικού που θα μπορούσε να ειπωθεί και αφέλεια για έναν πνευματικό άνθρωπο.

Προς την ίδια κατεύθυνση ο ποιητής παραμερίζει τις ονομαστικές αναφορές που πιθανόν να δρούσαν σε βάρος της αφαίρεσης για να προσαιτεριστεί την κοινή άποψη μέσω της ιστορικότητας του γεγονότος. Ο Δανασσής μιλάει ποιητικά με την πρόθεση αμφί, προσεγγίζοντας τον αέρα που πνέει από την κοινωνική πράξη της ιστορίας και από τα στέρεα γεννήματά της. Μια τέτοια θεώρηση συντελεί στην ανατροπή της αντιδιαλεκτικής στατικότητας. Καταξιώνει το στίχο αξιώνοντας από τον εαυτό του τη διατύπωση-φώτιση του πολύτιμου μαργαριταριού που κινείται διαρκώς στην πραγματικότητα της μετονομασμένης πόλης του. Ένα σχέδιο της Λιλής Ελευθερίου που περιέχεται στο έργο του Δανασσή μοιάζει να λειτουργεί σαν οδηγός ανάγνωσης του ποιήματος του. Το πρόσωπο του σχεδίου όπως, και ο ίδιος του ο στίχος, καταχτιέται-συλλαμβάνεται στο βαθμό που ο θεατής ή αναγνώστης μπορεί να κατευθύνει και να κατευθύνεται από τον απεριόριστο πλούτο των γραμμικών νοημά-

των που αρνούνται τον εαυτό τους σαν τέτοιων, προκειμένου να απολήξουν στο κέντρο-πρόσωπο αναγνωρισμένο και έτοιμο να πετάξει ξανά να βρεί τον εαυτό του με άλλες διαστάσεις στο χώρο και στον ιστορικό χρόνο.

Ο Δανασστής είναι ένας λυρικός ποιητής. Προκύπτει όμως το επίκαιρο ερώτημα. Πως σε χαλεπούς καιρούς μπορεί να είναι κανείς λυρικός. Νομίζω ότι ο ποιητής μας φτάνει στο λυρισμό μέσω της άνεσης που του παρέχει το κοσμοθεωρητικό υπόβαθρό του. Μ' άλλα λόγια η συναισθηματική βίωση και η μετατροπή της σε στίχο εκδηλώνεται ακριβώς λυρικά αφού έχει στέρεη επαφή με τη ιστορία και τη γλώσσα της όπου εν τέλει καταγράφεται το καθολικό.

Απ' αυτή την άποψη ο Δανασστής θέλει και πετυχαίνει να ενσωματώνει, στη λυρική έκφρασή του το ανθρώπινο δράμα το οποίο παραμένει και καθοδηγητικό.

Ο ρυθμός, σαν απαραίτητος όρος για τη γλωσσική διαμόρφωση του τον ποιήματος, είναι άρτιος σε όλες του τις εκφάνσεις. Οι λέξεις που χρησιμοποιεί σε καμμιά περίπτωση δεν έχουν οξύτερα νοήματος και ήχου. Μια στροφορμή προς τα χαρακτηριστικά του δημοτικού ταγουδιού είναι ευδιάκριτη αλλά πειθαρχεί στα χέρια του εκπορευόντός την.

Ο Δανασστής πλέκει τη συλλογή του πάνω σε εννέα άσματα, τρία Ενδυμιωνικά, τρία Ατίφωνα, τρία Ερωτικά ανάλογα και ένα εμβόλιμο με το τίτλο Περσεφόνη. Υποθέτω πώς η χρήση των πάρα πάνω τίτλων πηγάζει από μια τάση αναγωγής σε εποχές που κατά τη γνώμη του τα πράγματα της ζωής είχαν ποιά καθαρό χαρακτήρα και μορφή. Το γινόμενο της διαπλοκής εντός της ΑΜΦΙΠΟΛΗΣ γίνεται με τη σειρά το αναπόδραστο του αναγνώστη. Η συλλογή διαβάζεται εννιαία δια μιάς.

Σ' ένα σημείο εξομολογητικό γράφει ο Δανασστής για το τόπο και το χρόνο γραφής της συλλογής. Λέει ότι είναι η "έξορία μου στα ορεινά της ψυχής".

Η ΑΜΦΙΠΟΛΙΣ, χωρίς καμμιά αμφιβολία, για πολλούς ποιητές πιθανόν να σήμαινε το τέλος ή την προκειμένη μακρά απουσία ή την καταφυγή στην έπαρση της αυθεντίας.

Αλλά ας μη θεωρήσουμε έναν κίνδυνο ικανό να προσγειώσει ένα μοναδικό πουλί που σηκώθηκε και πετάει.

Πιο πάνω μίλησα για το αναπόδραστο του αναγνώστη της ΑΜΦΙΠΟΛΗΣ μέχρι να την τελειώσει. Αφήνω τον ποιητή στο μέλλον μας, βέβαιος από τώρα, και τη φωνή μου να κλείσει τα λιγοστά που είπα, ως εξής:

“Μού φαίνεται τότε
πώς είναι ο εξώστης του μνημονικού
που καταργεί την αορασία
κάνοντας να φανεί απαλά
η καμπύλη του κόσμου.

Τί να κατακτήσεις απέξω
όταν μπορείς να καλλιεργείς τουλίπες
σε κήπους εσωτερικούς.
Το πρόβλημα είναι να βρείς
την ελεήμονα χειρονομία
που καταργεί τα βάρη
κι υψώνεσαι ακριβώς την ώρα
που η μοίρα κάνει γωνία.
Εκεί ξυπνούν οι υπνοβάτες
και σπεύδουν οι ζωγράφοι
ν’ αθανατίσουν το κόκκινο.”

ΜΙΧΑΛΗΣ Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ

ΠΑΝΟΣ ΚΑΡΑΦΩΤΙΑΣ

Ο κ. Πάνος Καραφωτιάς, πολιτικός επιστήμονας, που εργάστηκε επί χρόνια στον ΟΗΕ, άρχισε από το 1982 να γράφει και να δημοσιεύει και ποίηση (χρησιμοποιώντας προς τούτο και το ψευδώνυμο Ελληγένης): μια ποίηση στην υπηρεσία, θα έλεγα, μιας υπόθεσης που είναι, απόλυτα εννοούμενη, έξω από την ποίηση: ο κ. Καραφωτιάς είναι ένας στην κυριολεξία ειρηνιστής, ο οποίος θέλησε, παράλληλα προς τους άλλους τρόπους, με τους οποίους εκφράζει και διακηρύσσει το φιλειρηνικό ιδανικό του, να το βάλει και σε στίχους.

Τέτοια εγχειρήματα πάντα μοιάζουν με περπάτημα πάνω σε τεντωμένο σχοινί. Είναι δύσκολο το αγώνισμα να βρείς την ισορροπία ανάμεσα στο ειρηνιστικό, ανθρωπιστικό μήνυμα και κήρυγμα και στον αισθητικό μεταπλασμό του. Και έχει ήδη το ενδιαφέρον του το να παρακολουθούμε από το δύσκολο περπάτημα στο τεντωμένο σχοινί, όπως το επιχειρεί ο κ. Καραφωτιάς στα αλληπάλληλα ποιητικά βιβλία του, στα οποία δίνει τον ίδιο τίτλο: “Στρατοκόπος” (το πρώτο το 1982, το δεύτερο το 1984, το τρίτο το 1986, το τέταρτο το 1990, το πέμπτο το 1994, το έκτο το 1996). *Στρατοκόπος* είναι και η ονομασία του συλλόγου των συμπατριωτών του (Αρκάδων) στο Ιλλινόι των ΗΠΑ, στον οποίον αφιέρωσε το πέμπτο βιβλίο του.

Βεβαίως η Ειρήνη, που είναι το κεντρικό, επαναλαμβάνω, θέμα και ο κεντρικός άξονας της ποιητικής δραστηριότητάς του κ. Καραφωτιά, είναι από τη φύση της ένα θέμα που κρύβει βαθιές αντιθέσεις και αντιφάσεις, οι οποίες του προσδίδουν ανάλογη δραματικότητα. Ήδη σ’ έναν αφορισμό του, που τον προτάσσει στο τρίτο βιβλίο, ο κ. Καραφωτιάς εκφράζει απλά, αλλά μολοντούτο δραματικά, γιατί το στοιχείο αυτό ενυπάρχει στην ίδια τη διαπίστωση, την άποψη, ότι “πραγματική ειρήνη δεν σημαίνει μόνο απουσία πολέμου,/ αλλά απουσία όλων των αιτίων που τον προκαλούν”! Πόσες προεκτάσεις μπορεί να πάρει αλήθεια η παρατήρηση αυτή, προεκτάσεις που αφορούν και

την ποίηση, αν η ποίηση είναι προορισμένη, κατά βάθος, να μας ανακοινώνει, όπως θα το ήθελε και ο Brecht, προς καθιερωμένες και συνηθισμένες πλέον καταστάσεις, στις οποίες έχουμε ακριβώς, εθιστεί να μη βλέπουμε τίποτα ασυνήθιστο και βαθύτερο. Έχουμε π.χ. Ειρήνη τώρα στο βαλκανικό χώρο ή και στον κόσμο ολόκληρο; Αυτή η φανέρωση της αλήθειας που υπάρχει πίσω από μιάν απατηλήν επίφαση είναι μια λειτουργία και ποιητική, αναμφίβολα.

Στο ίδιο βιβλίο του ο κ. Καραφωτιάς δημοσιεύει κι ένα ποίημα, που έχει τον λατινικά διατυπωμένο τίτλο: *tempus edax homo edacior*. Τον επεξηγεί: ο χρόνος παμφάγος, ο ανθρώπινος ηλίθιος. Σχολαστικότερα πρέπει να πούμε, ότι γίνεται μια σύγκριση εδώ, του ανθρώπου προς το χρόνο, ο οποίος είναι παμφάγος (*edax*): όμως ο άνθρωπος, λέει ο λατινικός τίτλος, είναι συγκριτικά προς το χρόνο, ακόμα πιο παμφάγος (*edacior*). Μπορεί να μας τρώει όλους ο χρόνος, όμως ήδη ο άνθρωπος, πριν γίνει βορά του χρόνου, έχει την τάση να καταφάγει αυτός τους άλλους. Με τέτοιους όρους πώς θα μπορούσε να πει κανείς με ήσυχη καρδιά πως ο πόλεμος δεν είναι αναπόφευκτος; Να λοιπόν, που η Ειρήνη, αρκεί να τη δει κανείς πιο πέρα από καθησυχαστικά ευχολόγια και κενά κάποτε από αναγκαίους προβληματισμούς και αβαθή συνθήματα, είναι ένα θέμα εξόχως δραματικό και αυτό σημαίνει συν τοις άλλοις: εξόχως ποιητικό.

Στο παραπάνω ποίημά του ο κ. Καραφωτιάς τοποθετεί τον άνθρωπο απέναντι στο χρόνο, για να τον χαρακτηρίσει ηλίθιο, αφού με δεδομένη την καρατόμησή του από το χρόνο, επιμένει αυτός να στοιχειοθετεί με τις πράξεις του πολλές φορές μια παράλογη ματαιότητα:

Παμφάγος ο χρόνος,
Κυλάει αδίστακτος,
κυλάει ατέρμονας.
Στο πλαίσιο του ρολογιού
οι λαιμητόμοι δείχτες
την τραγική πορεία τους
διαγράφουν
και δεν ξεγράφουν,
της ζωής αλύπητοι δήμιοι...

Κι ο άνθρωπος παραμένει ηλίθιος.
Στην κωμωδία της ζωής ξεχνιέται
και δεν αναρωτιέται
ποιός είναι, που πηγαίνει
και πότε Άνθρωπος να μένει.

Με τέτοιους προβληματισμούς, που ανοίγουν το δρόμο και σε μιά εσωτερικότητα, επιτυγχάνει ο κ. Καραφωτιάς πολλές φορές να μην παρασύρεται στην εύκολη εξωτερίκευση, ακόμα κι όταν γίνεται αισιόδοξος άγγελος της νίκης του ανθρώπου. φροντίζει από το άγγελμα αυτό να αφαιρεί το χαρακτήρα ενός γυμνού συνθήματος.

ΜΙΧΑΛΗΣ Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ

ΘΕΟΔΩΡΑ ΜΑΡΟΥΔΑ-ΑΝΕΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

Σε ανάλογους προβληματισμούς αναφέρεται ένα σημαντικό μέρος της κυρίας *Θεοδώρας Μαρούδα-Ανεστοπούλου*, γεννημένης στη Ζάκυνθο, αλλά εγκαταστημένης στην Πάτρα, φίλης του Συμποσίου, η οποία έχει δημοσιεύσει, αρχίζοντας από το 1981, ικανόν αριθμό βιβλίων με ποίηση (και άλλων, με πεζά).

Ο πόνος της για όσα τεκταίνονται οι εχθροί - ευφυείς ή ηλίθιοι - του ανθρώπου, η αγωνία της, συχνά και η αποκαρτέρησή της, είναι ειλικρινή, αναδίδουν τρομερούς γυναικείους ή μητρικούς τόνους και βρίσκουν κατ' ευθείαν την καρδιά του ανάλογα ευαίσθητου αναγνώστη. Διαβάζω μερικά ποιήματά της από τις συλλογές "Άνθρωπος και φύση" (Πάτρα 1991) και "Γήϊνη πολιτεία" (Πάτρα 1994):

ΗΧΟΧΡΩΜΑΤΑ

Όλα είναι γύρω ήμερα,/ θαμπά,/ μόλις που σκάζει ο ήλιος./
τυφλός-πορτοκαλής./ Αντανακλά φανταστικά/ μέσ στην αδιά-
σπαστη σιωπή του πρωϊνού./ Μια υποψία φωτεινή/ πριν να φου-
ντώσει η λάμψη./ Σπίτια και βάρκες κι ο γαλός/ στη γκρίζα, υ-
γρή ατμόσφαιρα/ αργοξυπνάει η ζωή./ Τα δέντρα
ανασαλεύουνε/ και τα θαλασσοπούλια/ μες στις αχτίδες δίνου-
με/ υπόσχεση στο χάος.../ Στην αμμουδιά ξεχύνονται, φωνές κο-
λυμβητών/ ενώ παιδάκια χτίζουνε την αλλαγή/ του κόσμου/ με
χέρια ανεπανάληπτα/ μες στο χλιαρό αέρα./ Μια τρυφεράδα
στη ματιά/ απ' τα αντίπερα βουνά/ μια προσευχή η μέρα./
Έγνοιες και μόχθος/ δεν χωρούν σ' αυτήν εδώ την ώρα/ μονά-
χα περισυλλογή/ κι ελπίδα για το αύριο...

Σαράγιεβο, κομμάτι της χτεσινής/ Γιουγκοσλαβίας/ πάνω
σου ασελγούν πολυθεϊστικά/ συμφέροντα/ για επικράτεια./ Πολ-
λοί το προσπαθούν να σας γλιτώσουν/ κι άλλοι κρυφά, υπό-
γεια/ πασχίζουν να χαθείτε./ Άδικα προσπαθείτε να μονιάσετε./
το δηλητήριο έχει ποτίσει/ βαθιά τα κόκαλά σας./ Κι αν κάποτε
η ειρήνη απλώσει/ το λυτρωτικό της χέρι,/ εσείς που ζήσατε ε-
κεί, θα δείτε/ γιατί κατασφαχτήκατε./ δεν μπορώ να μη μιλήσω
γι' αυτό που/ δίπλα μου/ συμβαίνει.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΛΕΝΗ ΑΣΤΡΙΝΑΚΗ

Η Ελένη Αστρινάκη είναι μια αργά αλλά σταθερά ανερχόμενη ποιήτρια. Από το 1981 που ξεκίνησε με τη συλλογή “Πράξη Πρώτη” στο Δίφρο μέχρι την έως τώρα ύστατη συλλογή της το “Μαύρο-Μαύρο”, Δελφίνοι 1997 εκδίδει χωρίς άγχος μια συλλογή κάθε περίπου πέντε χρόνια. Μεσολάβησαν τα: “Εργοστάσια Ωδύνης”, Φιλιππότης 1985 και τα “Πάθη Φωνηέντων”, Άρκτος 1992. Αυτό είναι το “Μαύρο-Μαύρο”. Προσωπικά την ανακάλυψα κάπως αργά και πρόσεξα για πρώτη φορά την Ελένη Αστρινάκη με τη συλλογή “Πάθη Φωνηέντων”. Εκεί το πρώτο-πρώτο ποίημα: “On the road” “είναι παράξενες οι εστεμμένες μεγάλες αρτηρίες” μου έφεραν συνειρμικά εικόνες από το ομότιτλο πεζό του Τζάκ Κέρουακ από των μέσων της δεκαετίας του ’50 με πρωταγωνιστές τον ίδιο και τους άλλους της γενιάς του Μπίτ της Αμερικής, τον Γουίλιαμ Μπάροους, τον Άλεν Γκίνζμπεργκ, τον Γκρέγκορι Κόρσοου και άλλους. Απόηχοι ποιητικών πνευματικών τοπίων όλων των ρευμάτων και όλων των τάσεων, αφού πιστεύω ότι βιωματικά η ίδια ήταν εκεί τόσο όσο π.χ. ήταν ο Φραντς Κάφκα στην Αμερική όταν έγραφε γι’ αυτήν. Δηλαδή δεν ήταν. Ή όπως ήταν εκεί ο Βιργίλιος στα Βουκολικά, όταν γράφει “Et ego in Arcadia”, την οποία ουδέποτε επισκέφθηκε. Αλλά ακριβώς αυτό είναι που κάνει νομίζω τον ποιητή, ποιητή, δηλ. και αυτό. Τον είχε ορίσει αυτόν τον ποιητή ο Πλάτωνας στον *Ίωνα* ως “κούφον χρήμα και πτηνόν και ιερόν”.

Εκστασιάστηκε τότε για λίγο με το “Πάθη Φωνηέντων” η κριτική των τριών τετραγωνικών χιλιομέτρων στην Αθήνα και μάλιστα με αυτό που ανυποψίαστα θεωρήθηκε ως η ποίηση της ασφάλτου. Αλλά, όπως συμβαίνει τώρα τελευταία και σ’ αυτόν τον τόπο, ακολούθησε σιωπή αμβρότου ερημίας. Λέω ανυποψίαστα γιατί δεν προσέχθηκε ότι οι μεγαλουπόλεις, οι μεγάλοι αυτοκινητόδρομοι, τα τζάζ μπάρς, ο Στραβίνσκι δεν ήταν παρά αλληγορικά προσχήματα για να κρύψει η ποιήτρια επιμελώς την

ύαυα που ουρλιάζει μέσα μας και που της ξεφεύγει που και που με κάτι μεμονωμένους στίχους σπαρακτικούς, όπως: “έχω μια βάση θανάτου μέσα μου” ή “περίπαθα χεβιμεταλάδικα ζέιμπέκικα ντύνουν τη γύμνια μας” ή “τα σα εκ των σων είδος ελληνικόν από το γένος των αρχαίων τραγικών”. Εκεί σ’ αυτή τη συλλογή είχε ξεπεράσει και ακριβώς στίχους της από τη συλλογή “Εργοστάσια Ωδύνης” του ’85 όπως “Comandante Silvia είσαι ο πιο επεξεργασμένος στίχος” ή “και ο μέλλοντας φορά μεταλλικό προσωπίο”, αλλά γενικά η συλλογή εκείνη δεν προσέχθηκε κατά τη γνώμη μου όσο έπρεπε. Στη μέχρι τώρα τέταρτη και τελευταία συλλογή της το “Μαύρο-Μαύρο” η Ελένη Ασρινάκη έχει βελτιωθεί εις αφάειρσιν. Έχει κατά κάποιον τρόπο ωριμάσει, έχει πέσει λίγο ο τόνος, αλλά έχει βαθύνει και έχει μεστώσει. Δεν έχει πια τόσο έντονα εντυπωσιακούς στίχους. Εκείνες τις εκλάμψεις ή όπως θα λέγανε τα παιδιά τώρα “φλασιές ποιητικές”. Και φυσικά εδώ δεν έχει μεμονωμένους στίχους, εντυπωσιακούς, αλλά έχει ολόκληρα καλά ποιήματα. Και φυσικά ωριμάζοντας συναντάς το χρόνο, εκείνον τον αόρατο, αδηφάγο κρόνο που τρώει τα παιδιά του και όχι μόνο φεύ τους ανθρώπους. Εδώ μέσα κατ’ επανάληψη τρεις φορές εύστοχα ταυτίστηκε ο χρόνος με το θάνατο. Το ποιητικό παιχνίδι με το χρόνο του ρολογιού και του νου της Natura-naturans αλλά και της natura-naturata είναι από τα κυριότερα, αν όχι το κυριότερο χαρακτηριστικό της συλλογής αυτής (το Μαύρο-Μαύρο) και πρώτο το κατά σειρά πέμπτο ποίημα που έδωσε και τον τίτλο στο βιβλίο. Σ’ όλη τη σειρά, της ας πούμε χρονολογίας της, προηγείται ο μέλλον χρόνος. Και στο επόμενο ποίημα, το έκτο, με τίτλο “Εδώ” πάλι προηγείται ο μέλλον χρόνος “Θα καπνίσω..”, “κάπνισα, καπνίζω όλα του κόσμου τα καπνίζω τα πιο ωραία άχυρα”. Μετά έρχεται ο ενεστώς, η ανύπαρκτη παρουσία του τώρα “του έρωτα η χάρη κάνει τα ρήματα να κλείνουν και χρόνος πέφτει αργά παγκόσμια μεσημβρία”. Και επειδή ουσιαστικά δεν υπάρχει παρόν, ο ενεστώς της είναι, ποιητικά, πολύ ευρηματικός: μοιάζει με παρακείμενο ή με γνωμικό αόριστο. Παράδειγμα “και ραθυμώ ξεφεύγω να πούμε της προχειρότητας όπως συναντάς τη ζωή σου και τη νομίζεις δικιά σου στα όνειρα” και φυσικά ο χρόνος αράζει στο παρελ-

θόν. Το ξέρει αυτό καλά η Ελένη Αστρινάκη. Στο ποίημά της “Και Ένα” έκπληκτος διαβάζεις “οξεία αγωνία οξύτατη στη διαπασών ήρθε ο χρόνος όλος μονομιάς πως ήξερε ο σκύλος να μαζεύει, σώρευε... σωρευε”. Εδώ μου φαίνεται πως μέσα σ’ αυτό “ο σκύλος” για το χρόνο συναιρούνται οι ιδέες για αυτή την έννοια και του Σκυθίνου και του Eliot και του Ρίτσου και το χρονικό του χρόνου του Στήβεν Χόκινς και όλων των οργανωμένων ποιητών από το Γιουβενάλη *et ira facit versus* μέχρι την Αστρινάκη και άλλους αγνωστούς μου. Μου φαίνεται επίσης πως και στο τελευταίο μέρος του τελευταίου ποιήματός της “Ωμέγα το αβάσιμο” το χρόνο συνεχίζει να βρίζει: “ώστε ο αληθής του ενσυνείδητου τέλους κόμης της ηθικότητας δια γυμνού οφθαλμού έπιλον στα ύστερα έσειε την κεφαλή, όσο πήγαινε αύξανε, μόλις επέστρεψε ένας εύγλωττος άνθρωπος από τα λόγια πιο πάνω ήταν και απ’ τη λήθη πιο κάτω ακόμα η μετάνοηση των πραγμάτων”.

Κυρίες και κύριοι, πιστεύω ότι η Αστρινάκη βρίσκεται και ποιητικά και βιωματικά... και βοιωτικά “*nel mezo del camino del la vita sua*” και αυτή τα καλύτερά της ποιήματα δεν τα έχει γράψει ακόμα. Βρίσκεται όμως θαρρώ σε καλό δρόμο και σ’ αυτό κυρίως, δεν άγχεται.

ΕΛΕΝΗ ΑΣΤΡΙΝΑΚΗ

GLORIA

κι όμως η πλοκή δεν σε βγάζει στο δράμα
η μουσική
προσποιούμενη ρυθμούς παίζει
ορμάς εκεί. Όταν ο θάνατος είναι πλέον βέβαιος

Ως πάνε τα νοήματα στο έπακρο των καλασμών
ξερνούν οι λέξεις ανθρώπους
και μπόγους της ανθρωπότητας όλα

γίνονται από απελπισία ανώνυμη
σε τροπικά λιμάνια

έγχρωμοι πέφτανε
σ' ό,τι βρισκόταν μπροστά τους
δίνανε
χέρια, πόδια
δολλάρια παίρναν στη θάλασσα
επιλέανε σα δέντρα

Τραγούδια μου ανέβαιναν
τα τύμπανά τους συναντούσα μέσα σε κουρνιαχτό
με είδα να φεύγω
προς τη ζωή των άλλων

ΣΩΚΡΑΤΗΣ Λ. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

ΜΙΧΑΛΗΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

Θυμάμαι το Μιχαήλ Παπανικολάου φοιτητή, της ιατρικής νομιζώ, όταν, σαράντα τoσα χρόνια πριν, κάναμε τολμηρές, και αγόνες, πνευματικές συζητήσεις στην υπογεία ταβερνά του Λουκά, στο τέρμα Αμπελοκηπών, τρωγοντας, πολλοί με πίστωση προς μια αναμενόμενη μελλοντική καριέρα. Μετά, όταν εβγάλε το πρώτο του βιβλίο που κυκλοφόρησε την εποχή που αρχίζαμε με τον Αντρέα Μπελεζίνη την ποιητική μας δουλειά στην Πατρα. Ύστερα τον έχασα, είχε γίνει σκηνοθέτης στην Αθήνα.

Ειδήσεις του είχα τώρα τελευταία που μου έστειλε τα βιβλία του από κείνο το μακρινό παρελθόν· το λέω αυτό, γιατί η ποίηση του είναι, νομιζώ, όπως τη θυμάμαι: αφηγηματική, μελαγχολική ή σκληρά απαισιοδοξη, κοινωνική με το ίδιο ύφος - ποίηση δηλ. σαν αυτή που γραφτηκε, στην Αθήνα προπαντός, πριν και μετά τη δικτατορία. Το στιγμή της το δίνουν καθαρά δυο φράσεις από τον Πρόλογο της *Μικρης σελινης*:

“Δεν ήξεραν πως έγιναν για τους βαθεις ωκεανους
και τ’ αχάνη στερεώματα των εκατομμυριων ετων φωτος,
αυτοι, που ησαν δυο ψαρια που κολυμπουσαν σ’ ενυδρειο.

Η μερα κυλησε στη δυση κι εμεινε στον ουρανο μια
κατακοκκινη παντιερα ν’ αντιφεγγιζει την ερημια”.

Σ’ αυτές τις φράσεις φαίνεται καθαρά η βιοσοφία του Παπανικολάου, ο λυρισμός του που απορροφάται από αυτήν και η ποιητική του προοπτική, που έχει ένα τυπικό ύφος κοινωνικής, ρεαλιστικής φιλοσοφίας. Ολοκληρή σχεδόν η ποίηση του, ανεξάρτητα από την εποχή της παραγωγής της (άλλωστε ακόμη και στην τελευταία του συλλογή δημοσίευσε πολύ παλιά ποιήματα), ρυθμίζεται από μια κυριαρχή τάση για πικρές κοινωνικές αλήθειες, που δεν έχουν πρωτοτυπία αλλά μια, λίγο αυταρσκή, βεβαιότητα ότι ταυτίζονται με τα προσωπικά βιώματα και καταστάσεις. Και, νομιζώ, όταν ξεφεύγει από αυτό το ύφος ο λυρισμός του, η γλώσσα του κάνει αποτελεσματικές δοκιμές, όπως, γ.π.

“Μελανα σωματα
τυλιγμενα
στο θαμπος του ηλιοβασιλεματος”
- αλλα για να συνεχισει:
“και τεραστια σκοτεινα κενα
αναμεσα σε δυο στιγμες ερωτα”.

(*Οι ουρανοανθρωποι, Προ των Πυλων*).

Αλλα η ποιηση του σταθερα αναπτυσσεται στο οικειο της κλιμα της απαισιοδοξης κοινωνικης φιλοσοφιας, που καποτε εθρεψε τα αριστερα ονειρα πολλων νεων:

Απο αυγη σ' αλλη αυγη
κι ενας καινουργιος μας τρυγαι
“Πιθος των Δαναΐδων”.

(*Ο Αμιλητος, Απο αυγη σ' αλλη αυγη*).

Ο Παπανικολαου δεν εχει ανησυχια για την ποιοτητα της γλωσσας της ποιησης του, ικανοποιειται οταν με πεζολογικη αμεσοτητα εκφραζει τις σκεψεις του, κλιμακωνοντας το λογο του προς σκληροτερη και λιτοτερη εκφραση:

“Πισω δεν εχει μητε σπιθαμη να κανουμε
και μπρος εχει τελειωσει αιωνες τωρα ο χρονος”.

(*Η μικρη σεληνη, Το σπιτι με το Φοινικα*).

Αυτος ο τροπος απορροφησε ανετα τη λυρικη του διαθεση και οταν, παλιότερα, ξεκινουσε με γλυκες μνημες Ελυτη, κιο-
λας κυριαρχικος:

“Κρεμασμενος στους βραχους του Αιγαίου
χωρις μνημη και χωρις ιστορια
φωναζω στη θαλασσα τ' ονομα σου”.

(*Ημιφως, Το κοριτσι που αγαπησε τη θαλασσα*).

Η μουσικη της “Μαρινας των βραχων”, ατοφια κι αγαπημενη στον ποιητη, επενδυει ενα λογο που στο βαθος του δειχνει πως αλλες ειναι οι προοπτικες του. Ως τα τελευταια του ποιηματα αυτος ο ποιητικος τροπος διαμορφωνει τα ποιηματα του.

“Το χαμομηλι· ανθισανε και φετος
στους καμπους

ανοιξη βεβαια.

Ζητημα οπτικης φιλε.

Στο λεω

εμαστε δυο σκαλια πριν απ' το χειμωνα''.

(Οι Ουρανοανθρωποι, Εποχες).

Ολα αυτα ομως ειναι πιο πολυ, ας το πουμε ετσι, μια ποιητικη persona που παει να ταυτιστει με την ψυχη και τη γλωσσα του ποιητη, επιβαλλοντας τελικα τον εαυτο της σε αυτοσυνειδηση μαλλον αοριστη, που μπορει να συνδυαζει στο ιδιο ποιημα λυρικά τμηματα με ορμη επαναστατικη:

“Στη γη ας με θαψει βαθεια

φυτρο θα γινω τρυφερο

ν’ ανθισω με την ανοιξη.

Και:

Ομως

αν ποτε σου θελησεις

να μου στερησεις το δικαιομα

να θελω και να σκεφτομαι

κολαση θα γινω τοτε και πυρινη λογη

και σεισμος και τυφωνα

κι ορμητικο ποταμι και καταρα

για να κατεβω στους δρομους

με τη γροθια υψωμενη

να γινω επανασταση.

(Οι Ουρανοανθρωποι, Ο ακαταλυτος).

Τετοια ειναι η ποιηση του Παπανικολαου απο την αρχη ως το τελος της, μ’ ολο που εχει δοκιμασει και καθαρολογες Εμπειρικειες εμπειριες:

Το ακορντεον

ειν’ ενα οργανον

αιμοχαρες

αποτελουμενου απο πληκτρα

και κουμπια...

κλπ.

(Η μικρη σεληνη, Το Ακορντεον).

Ο Μ. Παπανικολάου λοιπόν, στην ωριμότητα του πια σήμερα, μνει καταταγμένος σ' αυτό το είδος ποιησης που ονομάζουν με τον ενδεικτικό ορο "κοινωνική" και περασε μέσα σ' αυτήν τη ζωή του ως τα σήμερα, όπως την καθορίσε κάποτε "ευχαρίς ερωτικός και νεός" στην Πατρα, πριν γίνει αυτή η πολή και η Ελλάδα ο,τι είναι σήμερα.

ΜΙΧΑΛΗΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

ΠΗΡΕ ΦΩΤΙΑ Ο ΠΟΝΟΣ ΜΟΥ

Ο μάρμαν είναι έναν πρόσωπον δυστυχές
Είναι η ψυχή που βασανίζεται
περιορισμένη στο συγκεκριμένο χώρο
ενός περιφραγμένου διαδρόμου
καταρρέων ολονυχτίς
Εκτελεί εντολάς
Εκτελεί κατά παραγγελίαν
Εκτελείται στα έξη τετραγωνικά του τεχνητού διαδρόμου
Μπροστά-του διασταυρούνται βλέμματα όλο λαγνεία
Ύστερα
ένα γέλιο που γεμίζει την αίθουσα
επαναλαμβάνεται χίλιες φορές
Βασανιστικά διατετραίνει τα ακουστικά τύμπανα
Μετ' ολίγον
περιπίπτει εις αφανισμόν
εκλύεται εις το δάπεδον
διαχέεται εις τον χώρον
ασθμαίνον
φθινόμενον
απορρίπτον
Μετά αποθνήσκει

Ο μάρμαν είναι ένα πρόσωπον δυστυχές
διότι βλέπει την μοναξιά των λυπημένων

Τα πρωϊνά αμείβει την σερβιτόραν

Την ώραν όπου εγχειρίζει το ποσόν
τα δάκτυλα ψαύουν τα δάκτυλα
μετέπειτα
καληνύχτα

Εισπράττει την βάσανον της ημέρας
κλειδώνει
και κατευθύνεται κυρτωμένος προς το σπίτι-του
Ολίγον περιπλανάται
εις τους σκοτεινούς διαδρόμους της πόλεως
Επιθυμεί αλλά δεν τολμά
τις πόρνες των κεντρικών πεζοδρομίων
καταλήγει κάπου
πού
τέλος εισέρχεται εις το διαμέρισμά-του
κατάκοπος
ταλαίπωρος
αφανισμένος
Θάλει να κοιμηθεί
να ξεχάσει

Άγρυπνος караδοκεί την ώραν
όπου ο ήλιος θα αλώσει την πόλιν

ΣΩΚΡΑΤΗΣ Λ. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

ΑΝΤΩΝΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΩΤΗΣ

Ο Αντωνης Ελευθεριωτης ειναι, ισως, η πιο αθορυβη πνευματικη παρουσία της Πατρας. Απο την εποχη που τον γνωρισα, οταν εψαχνε γι' αμερικανικη ποιηση και βαλαμε μεταφρασεις του στην *Υδρια*, μετα, που δημοσιευε, στα δεκατρια χρονια που υπηρχε το περιοδικο, πολυ αραια, ποιηση του, και συνεχιζοντας ετσι, παντα φειδωλα, εδω κι εκει τις δημοσιευσεις, μεχρι την εκδοση του πρωτου του βιβλιου (*Εσωτερικο ανεμου*), εχει ζησει δουλευοντας μια ποιηση με εντονα προσωπικα χαρακτηριστικα, που σημερα, καθως την κοιταζω συνολικα, μου αφηνει τη γευση γνησιοτητας και πληροτητας. Θα ελεγα μαλιστα οτι ο Ελευθεριωτης ειναι ποιητης που, καθως δεν νοιαζεται καθολου για την προβολη του, ειχε και εχει σταθερες δυνατοτητες αναπτυξης. Και με την ευκαιρια και τη δυνατοτητα που μου δινει η γνωση των ποιητικων πραγματων της Πατρας απο πρωτο χειρι, θα προσθετα ακομη οτι ο Α. Ελευθεριωτης ειναι απο τους πιο σημαντικους, λιγους, σημερινους πατρινους ποιητες, οτι στεκεται σε επιπεδο τετοιο που μπορει να συγκαταριθμηθει στους αξιολογους σημερινους, ομηλικους του, ελληνες ποιητες και θα ηθελα να συμβουλευσω να μελετηθει καλα - κι εδω στην Πατρα.

Η ποιηση του Ελευθεριωτη ειναι η ποιηση ενος ανθρωπου της μονωσης, μιας μονωσης ομως οχι αδυναμιας η εγκαταλειψης - αλλα ουτε και πνευματικης αναχωρησης. Η ποιητικη του γλωσσα προκυπτει απο μια σιωπηλη θεαση των πραγματων, απο τη σιωπη της μονωσης εκεινου που θελει να δει πιο σωστα με την ταυτιση προς εαυτον· ειναι μια σιωπη γονιμη, χωρις αδυναμιες και χωρις εντασεις, που αφηνει τα ματια του καθαρα, την ψυχη του ακμαια και το λυρισμο του αλωβητο. Ετσι γραφει:

Οπως οταν γραφεις.

Εκεινη η γλυκια μοναξια στις κλειδωσεις.

(Εσωτερικο ανεμου, "Το αδιακοπο σωμα", Ι)

Αυτός ο γλωσσικός χαρακτήρας περνάει διάφορες ποιητικές
εικόνες παραλλάζοντας μόνο τη χροιά:

Δεντρα με φοντο τη θλιψη μου.

Δεντρα που τα φύσα η σιωπη μου.

Αλλά και:

“Άνεμος απαλός σαν να τον εσπρωχναν τα φύλλα”

Η στην ενταση της σιωπης:

Μακρυ κλαδι γυμνο

τεντωμενο ως την κραυγη.

(Εσωτερικο ανεμου, Μυθολογια του δεντρου)

Αυτη η ομιλητικη σιωπη εχει και τις καθαρες πνευματικες
της αποψεις:

Στη γλωσσα του δεντρου

η ελλειψη ονειρων λεγεται φυλλωμα

της μοναξιας η αποτυχια “καρπος”

Εν κλαδι εδω χαμηλωνει

πιο κει υψωνεται:

η τεχνη να διασχισεις το αορατο.

Η καταληξη στην ηρεμη απελπισια ειναι αναμενομενη:

Το περιγραμμα των δεντρων φωσφοριζει

σαμπως κρασπεδο χαους.

Τελικα ειναι αμετοχα στο τοπιο, αλλα δικαιωνεται σε πνευ-
ματικη σταση μιας πληρους αυτοσυναισθησης:

Ωρες που λεπταινω

σε κλαδι:

χαρα και απελπισια μου

αγγιζονται.

(ο.π.)

η:

Το σπιτι γερα χτισμενο

γυρω σε κατι μακρικο.

(ο.π., Εσωτερικο ανεμου, II)

η ακομη:

Η μουσικη που κλεβει απ' το σωμα σου
το χωμα.

(“Πεντε ποιηματα”, Ερωτικο, περ. *Ευθυνη*, 1955).

Αυτη η πορεια λοιπον ειχε αρχισει απο παλια. Να ενα πλη-
ρες δειγμα.

Ειναι στη φυση της μοναξιας
να μεγαλωνει -
εξω απο την ομιχλη
περα απ' το πραγματοποιησιμο πλατος
της ευαισθησιας των παραθυρων,
μακρια απ' τις βαμμενες
κατακλειστες πορτες
που πισω τους παραμονευουν πεινασμενες
οι αποστασεις.

(περ. *Υδρια*, 1976).

Αλλα, προσωπικα, ακμη της ποιησης του Ελευθεριωτη βρι-
σκω την ποιηση του που αφιερωνει στην παιδικη φυση, βλεπο-
ντας απο αυτη την οπτικη τον κοσμο και πραγματοποιωντας
ενα αξιολογο ειδος τετοιας, “παιδικης” ας πουμε ποιησης - ει-
δος γραφης πολυ δυσκολο, οπως νομιζω ειμαι σε θεση να ξερω,
και που προϋποθετει καθαροτητα και ειλικρινεια. Τετοιοι ειναι
οι παρακατω στιχοι:

Να κρυβομαι στα φυλλα
του δεντρου που ζωγραφισες.

Περιεργα απο τι κρεμεται ο ουρανος
απο ποιο μαγικο καπελλο βγαίνει ο χρονος.

Μακρια φορας αναλαφρα
την πλατεια και παιζεις.

Αγαπαω τους τοιχους τον ισκιο
των φτερων της φωνης σου.

(Στο βαθος ανθρωποι σαν ελατα.
Μακριες γραμμες σιωπης να διακλαδιζουν
το σωμα τους.)

Σταει ακομα υπνο το μαλλακι σου.
Τελειο συννεφο χωρις καταγωγη.

(Εσωτερικο ανεμου, Εφτα χορικά, αποσπ.)

Η γλωσσα του Ελευθεριωτη, σε τετοιους στιχους, περασμενη απο την αυτοσυνασθηση και την επαφη με τα πραγματα που κανει δυνατη η πραγματικη εσωτερικη σιωπη, φτανει ν' αγγιζει, με την καθαρμενη ουσια της την ουσια της ποιησης. Και αυτο θελω, προσωπικα, να το δηλωσω, με τη σιγουρια και τη χαρα που νιωθει κανεις οταν εχει μπροστα του την οικεια παρουμενη της ποιησης.

ΑΝΤΩΝΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΩΤΗΣ

ΟΙ ΛΕΞΕΙΣ ΔΙΑΝΥΚΤΕΡΕΥΟΥΝ

I

Άνεμος απ' την ευχή πιο άυλος
μας περιέχει
και η ψυχή μας περιβάλλει, τη νύχτα
με ποτάμια
- αυτή τη νύχτα
που τρίζει τη γύμνια της στ' αυτιά μας
και έγινε από κρύπτη σε κρύπτη
κύμα

II

Άπτερα πουλιά καταλαμβάνουν τον ύπνο μου. Νερά
πολλά, που άγρια ταξιδεύουν τη νίκη τους. Κενά τη
νύχτα παίζουν με το σεντόνι. Ξυπνάω κοντός με γε-
νειάδα. Κάτι σαν υποταγή ασπρίζει στο σκοτάδι.

Με μια σπασμένη χορδή σου ανάβω το δέρμα.

Ο τρελλός του μπαλκονιού καπνίζει. Ολη νύχτα
γύριζε με πατίγια εκστρατείας κι' ένα κερί του Καβάφη.

ΜΑΡΙΑ ΚΟΤΡΩΤΣΟΥ - ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗ

ΦΡΙΝΤΑ ΜΙΡΑΜΠΙΤΑ

Στους τρεις προλογικούς στίχους της πρώτης ποιητικής συλλογής της “Αργώ” 1996, η Φρίντα Μιράμπιτα τοποθετείται ρεαλιστικά πως μόνο συμβολικά αναφέρεται στην Αργοναυτική Εκστρατεία, στην οποία πρόκειται για το δικό της ταξίδι στον Ελληνικό χώρο, μάλιστα για επιστροφή στις ρίζες της, στον Εύξεινο Πόντο, στην πατρική γη - άξεινος πια για τον Ελληνισμό - αλλά και στο Αιγαίο, με το ελληνικό φως του, που πρωτοδέχτηκε τους Έλληνες πρόσφυγες μετά τη Μικρασιατική καταστροφή το 1922. Άρα δεν έχει ως σκοπό το ταξίδι κανένα “έπαθλο” κανένα “χρυσόμαλλο δέρας” όπως γίνεται στην ομώνυμη ποιητική συλλογή του Σωτήρη Σαράκη· είναι ταξίδι στη μνήμη σ’ αυτές της “Μαύρες Ακτές” όπως τις ονομάζει και βιώνει μέσα από τη συλλογική μνήμη και ο ποιητής Νίκος Γρηγοριάδης.

Είναι ενιαίο έργο, μια σύνθεση από 46 σελίδες τυκνογραμμένες, το οποίο δόγεται πάνω στον άξονα Ελληνική θάλασσα, κυρίως το Αιγαίο

(Αιγαίο

Τέμενος Ιερό,

όπου τον πέτρινο Σταυρό μου

μόλις στα βύθη έστησα.)

και τον διαχρονικό πολιτισμό του Ελληνικού χώρου, στεριανού και νησιώτικου, όπου η ποιήτρια ταξιδεύει με την αθωότητα και ελπίδα του πρωτόπαρκου, θυμίζοντας μας το προς “Θεωρίαν” των προγόνων· είναι ένας σύγχρονος Οδυσσέας.

Αν και θα περίμενε κανείς τα αρχαία ονόματα, κάθετα προς τους στίχους, να είναι ο συνδετικός δομικός κρίκος και να ‘χουν όλα αντιστοιχία με το περιεχόμενο, όπου παρατίθενται· δεν πιστεύω πως τούτο λειτουργεί ως “σωσίβιο”. Υπάρχει εξήγηση, η ποιήτρια θέλει να ανασύρει στην επιφάνεια τους λησμονημένους αργοναύτες και άλλους μυθικούς ήρωες· κι αν το δούμε διακειμενικά είναι μια απάντηση αλλά και αφητηρία ή και κρυπτομνησία από τον στίχο κατακλείδα των Αργοναυτών

τον Σεφέρη: Κανείς δεν τους θυμάται. Δικαιοσύνη.

Έζησε στη στεριά η ποιήτριά μας, γεννήθηκε και μεγάλωσε στο Κιλκίς (από Πόντιους γονείς) αλλά με θαλασσινές ρίζες και εμπειρίες, σαν γυναίκα πλοιάρχου, ταξίδεψε στις θάλασσες του κόσμου:

Τη βιοτή μου ξοδεύω
σε δρόμους πελαγίσιους
και γιαλώνω την ελπίδα
δίπλα σ' αραποσυκιές κι' αμπελοβλάσταρα,
σιμά στον πετροκάβουρα
πλαταίνοντας μ' αγάπη.
Πλαταίνοντας μ' αγάπη,
την οργή μου ενέρωσα με κρασί κι' αλμύρα,
κι' ύστερα,
μεθυσμένος έφυγα,
χορτάτος από του Ήλιου
την καληνημέρα
και τ' ανθρώπου του καλού
του ζεστού
την καληνημέρα.

Δεν παύει όμως να νιώθει μισοστεριανή, εραστής και του στεριανού πολιτισμού, οι επόμενοι στίχοι και ο κάθετος πλαγιό-τιτλος "Μελέαγρος" ενισχύουν τη θέση αυτή:

Αγάπησα τις λίθινες ταυτότητες·
τις πέτρες πλιότερο αγάπησα
απ' το σοφό το χώμα,
το εύκαρπο

- σε κώνο αδελφικό -
και το βαθύσκιουρο του κυπαρισσιού,
της λεύκας τ' ασήμι,
της ελιάς τη στιλπνάδα. (σελ. 20)

Η διακειμενικότητα μας οδηγεί στο Σεφερικό "Ένας λόγος για το καλοκαίρι":

Κι όμως αγάπησα τους δρόμους του εδώ, αυτές τις κολόνες·
κι ας γεννήθηκα στην άλλη ακρογιαλιά κοντά
σε βούρλα και σε καλάμια νησιά.

Οι αναφορές σε ελληνικές εστίες πολιτισμού, σε πνευματικούς ανθρώπους ακόμα στη γλώσσα, σε μυθικά αλλά και απλά πρόσωπα δημιουργούν κάποτε ένα υπόβαθρο πολιτιστικό αλλά και ιδεολογικό, μια σειρά ανταποκρίσεων όπως:

.....

Με την κόψη του σπαθιού μας,
με λεβέντη Αιγιοπελαγίτικο μπάλο. (σελ. 6)

Κάτω απ' τις δαμασκηνίες
στοχάζονταν: σε "ρόδινα ακρογιάλια
η κοκκώνα η θάλασσα".

Ο κυρ-βοριάς μας καλαρμένισε
για την ερασίμολπο Λέσβο,
όπου πουλί θαλασσινό έδωσε τα γούμενα
στις μασχάλες του πελαγίστου
πλατανόφυλλου
με τα πέτρινα δέντρα του:
κάθε δεντρί κι' ένας ποιητής
κι' ένας κιθαρωδός.

Η γλώσσα είναι ο ομφάλιος λώρος που μας δένει με τον τόπο και τις ρίζες και η κ. Φ. Μιράμπιτα μας δίνει "ένα μαγικό ταξίδι με τις αύρες, τα κύματα και το φως της Ελληνικής Γλώσσας" καθώς επισημαίνει η Δανάη Στρατηγοπούλου σε βιβλιοκριτικό της σημείωμα (περιοδικό Έρευνα, Οκτωβ.-Νοέμ. 1976).

Αρμενίζοντας στις 46 σελίδες ποίησης της Φ. Μιράμπιτα με τον διαχρονικό γλωσσικό πλούτο, με λέξεις και φράσεις από το λαϊκό και λόγιο πολιτισμό, σου 'ρχεται στη σκέψη ο Σεφερικός λόγος "Είναι παιδιά πολλών ανθρώπων τα λόγια μας".

Γλώσσα και Ελλάδα στην ψυχή της ποιήτριας που σατιρίζει και αγανακτεί για τη συμπεριφορά της δύσης παλιότερα και σήμερα και το εκφράζει στην παρομοίωση-εύρημα του Φραγκοπετεινού:

Πάλι μ' αργύρια μελοζυμωμένα
μας πλησίασαν οι ψευδοπλάστες
και λάλησε μ' αλαζονεία
ο φραγκοπετεινός

και τρεις φορές το ψέμα επρόδωσε,

“Φραγκοπετεινέ για σώπα...

Από ποιά γενιά κρατιέσαι

και σείεσαι και λυγιέσαι;

Φραγκοπετεινέ για σώπα

να λαλήσει ο αρχηγός

να λαλήσει ο πετεινός μας

που φωλιάζει μέσα σ’ όλες,

σ’ όλες τις αυλές του κόσμου”.

Δίκαια η ποιήτρια περηφανεύεται για τη χώρα της και φωνάζει “ είμαι η Ελλάδα, η πηγή/ της Σκέψης και της Ρήσης” σαν να θέλει να το επαναλάβει σ’ όλες τις θάλασσες του κόσμου και να δώσει απάντηση στη δύση:

Τον λόγο μας οι χτίστες

με μάλαμα τον στήσανε

κί’ ύστερα τον δωρίσανε

σ’ όλης της γης το πλάτος.

Οι χτίστες μας στον κουρνιαχτό

οι χτίστες μας στον ήλιο,

σ’ αλώνια μας τα γονικά

τα κυκλικά φωνήεντα

και της φωνής το μέταλλο,

ολημερίς λιχνίζανε

σαν πρωτολιχνιστάδες

πρωτοτραγουδιστάδες.

Ένας έρωτας διάχυτος για τον Ελληνικό Πολιτισμό και τη φύση που τον γεννά αντικρύζει τη φύση με αθωότητα και λυρισμό που πηγάζει και από την Ποντιακή Λύρα της.

ΦΡΙΝΤΑ ΜΙΡΑΜΠΙΤΑ

ΕΧΙΩΝ

Πάνω στη μαλλάδα της πέτρας,

όπου ρεκάζει το πέλαγο,

πήραμε ανασεμιά επουράνια

με τον ερωδιό, με τ’ αμπελοπούλι,

με το μπιρμπίλι της θάλασσας,⁽¹⁾
με τα περιστέρια που τσαλαβουτάνε
σε πέτρινες γούρνες,
και με τις πελαγίσσιες σκάφες
ξέχειλες από έρωτα.
Τα χέρια του έρωτα ζεστές φωλιές,
τα χέρια του έρωτα αμπελάνθια
να τα τρυγάνε πετροχελίδονα
που μόλιες πετάζανε απ' των ώμων μας
τις ραχούλες
μ' ένα μαγιστραλάκι.

Ο κυρ-βοριάς μας καλαρμένισε
για την ερασίμοιλο Λέσβο,
όπου πουλί θαλασσινό έδεσε τα γούμενα
στις μασχάλες του πελαγίσσιου
πλατανόφυλλου
με τα πέτρινα δέντρα του:
κάθε δεντρί κί ένας ποιητής,
κί ένας κιθαρωδός.

⁽¹⁾ Η αλκυών

ΜΑΡΙΑ ΚΟΤΡΩΤΣΟΥ-ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΥ

Η ποίηση είναι “η Μνήμη του κόσμου” για τον πυργιώτη ποιητή Γιώργη Παυλόπουλο, “Αύτρωση” για τον Ιρλανδό Νομπελίστα Σέιμους Χήνυ. Έκφραση των οραμάτων και βιωματικών καταστάσεων, προσωπικών, κοινωνικών και πολιτικών αναζητήσεων της εποχής του, αλλά με γερές ρίζες στο παρελθόν, αγώνισμα και Θουκυδίδειο “κτήμα ες αεί”, είναι για τον ποιητή και φιλόλογο Χρήστο Αντωνίου.

Έχει εκδόσει τέσσερις ποιητικές συλλογές:

1. “Το άλλο ημισφαίριο”, (Νέα Πορεία) Θεσσαλονίκη 1980.
2. “Σύρματα και τροχαλίες”, (Μικρά όστρακα), Πάτρα 1984.
3. “Οι λέξεις και το αίμα” (Ηριδανός 1986).
4. “Στο τέλος μιας εποχής”, (Πλέθρο) 1995, το οποίο είναι καρπός σιωπής, εσωτερικής και πνευματικής διεργασίας του ποιητή στη δεκαετία 1985-1995.

Το επιστημονικό του έργο είναι διδακτορική μελέτη με θέμα “*Ο κόσμος της Γοργόνας. Θέματα και μορφές της Λαϊκής Παράδοσης στο έργο του Σεφέρη*” (Ερμηνευτική προσέγγιση εκδ. Ε.Λ.Ι.Α. Αθήνα 1981) καθώς και αρθρογραφία σε διάφορα περιοδικά.

Τριλογία θα χαρακτήριζα το ποιητικό του έργο αφού τα περισσότερα από τα επιγραμματικά, γλωσσικά, καταστάλαγμα πείρας - μονόστιχα έως και τετράστιχα - ποιήματά του της δεύτερης συλλογής, κυοφορούν, δομούν την τρίτη συλλογή ή ενσωματώνονται ως επιμύθιο· έτσι αυτές οι μικρές “μποτίλιες στο πέλαγος” βρίσκουν την ποιητική τους πληρότητα.

Επίσης η πρώτη συλλογή, που είναι η αφιετηρία στο ποιητικό corpus και παρατίθεται προς αντιπαραβολή, αφού επανεκδόθηκε ενσωματωμένη στην τέταρτη, η οποία είναι η κατάληξη, τα συμπεράσματα για την πορεία, τον αγώνα και τη θέση του ως ποιητή και αριστερού πολίτη, και γενικότερα τα οράματα, οι αγώνες και οι διαμεύσεις της Αριστεράς, αλλά και ο πόνος του Έρωτα και του Θανάτου.

Υπάρχει ένα πρόσωπο που έχει σχεδόν τη δομή και την ουσία ενός μυθιστορηματικού ήρωα και, όπως συμβαίνει στην Ελυτική ποίηση, είναι ο ίδιος ο ποιητής, αλλά απουσιάζουν τα μεταφυσικά στοιχεία· έτσι το κεντρικό σημείο αναφοράς - ουσιαστικοί άξονες είναι ο ποιητής - ο έρωτας και ο θάνατος, ο ποιητής και η ποίηση· ο ποιητής και η προσφορά του στο κοινωνικό γίνεσθαι την οποία θεωρεί ίσως σπουδαιότερη από την πνευματική, ακολουθώντας το καθαφικό “Αισχύλου Ευφορίωνος Αθηναίων τόδε κεύθει” - (τονίζοντας ίσως υπέρ το δέον το “αλκήν δ’ ευδόκιμον”, το Μαραθώνιον Άλσος”) και τιμώντας τον αγώνα και τη θυσία του Μπένζαμιν Μολοΐζε, ποιητή της γενιάς του και μαύρου αγωνιστή του Αφρικανικού Εθνικού Κογκρέσου, ο οποίος εκτελέστηκε από το καθεστώς των λευκών σε ηλικία είκοσι έξι ετών (26).

.....

Μια σταγόνα αίμα
μια πέτρα σ’ ένα ξερό νησί
πριν από χρόνια
αξίζει περισσότερο απ’ όλες σου τις λέξεις,
“Αισχύλον Ευφορίωνος...”
θυμήσου
και το Μπένζαμιν Μολοΐζε! (Λ.Α. σελ. 11)

Το ίδιο έπραξε και ο Μάρκος Αυγέρης, κριτικός, ποιητής και γιατρός, είτε και έγραψαν στον τάφο του “Πήρα μέρος στην Εθνική Αντίσταση”. Την υπεύθυνη στάση του Χ.Α. στα συμβαίνοντα στον κοινωνικό χώρο μαρτυρεί ο επόμενος - και δεν είναι ο μόνος - στίχος του “παρακολουθώ ευλαβικά τη συνεχιζόμενη ροή αίματος”.

Εδώ συναντιέται με το Γ. Ρίτσο και τους άλλους αριστερούς ποιητές που ανήκουν σ’ αυτό “*Το άλλο ημισφαίριο*”, αλλά γοητεύεται περισσότερο από τους Καβάφη και Σεφέρη.

Τί είναι το *Άλλο Ημισφαίριο* για τον Χ. Α. Αντιπροσωπεύει - σημαίνει την αντιθετική - διαλεκτική πραγματικότητα της κοινωνικής και πολιτικής κατάστασης στην μετεμφυλιακή Ελλάδα και κυρίως στην μεταπολίτευση, τον μοιρασμένο στα δύο κόσμο, το αγχωτικό καπιταλιστικό ημισφαίριο (*Το ένα...* σελ. 30), αλλά και τα δικά του οράματα που είναι ταυτόχρονα ορά-

ματα και αγώνας της Αριστεράς “Τώρα δε μας αφήνουν οι εφιάλτες να πεθάνουμε, ν’ αναστηθούμε στο φωτεινό ημισφαίριο” και δηλώνει:

.....

Λείπουμε στο άλλο ημισφαίριο

.....

Έτσι, η ζωή κομποδέθηκε στο σκοτάδι
κι ο ήλιος στέλνει το φως του σ’ ένα άλλο ημισφαίριο
που δεν είναι μακριά· κάποια μέρα θα φτάσουμε
μα πρέπει πρώτα να ξεπεράσουμε το μύθο.

.....

Τα λίγα λόγια τα κάναμε πράξη, προσευχή, θάνατο.

.....

Κι όμως η δικαιοσύνη δεν είναι στα μέτρα μας
το ποτάμι που βουίζει στις φλέβες μας δεν μπορείς
να τ’ αγνοήσεις.

.....

Τέλος θα σηκωθούν τα τριαντάφυλλα και θα μας πυρπολήσουν.

Αυτή θα ‘ναι η συντέλεια του κόσμου, τα τριαντάφυλλα.

Στέκεται διαλεκτικά και κριτικά ο ποιητής στα γεγονότα και κινείται ανάμεσα στην πίκρα, πόνο και ελπίδα:

Δεν ξέρω κάποτε πίστευα στο φως
και κρατούσα πάντα στα χέρια μου
έναν αξόφλητο λογαριασμό:
ένα τριαντάφυλλο
ένα ρόδι και μια φωτιά. (Αλ. ΗΜ. σελ. 30)

.....

Άργησα να γυρίσω μα τώρα ένα πλήθος χειροκροτάει
μέσα μου. Τ’ ακούς; (Αλ. ΗΜ σελ. 35)

Το τοπίο γίνεται πιο ξεκάθαρο, ελπιδοφόρα ρεαλιστικό και αποφασιστικό στη συλλογή “Οι λέξεις και το αίμα” εγκαταλείποντας ο ποιητής το κάπως “Μετέωρο Βήμα του Πελαργού” “στο άλλο Ημισφαίριο”. Διαμορφώνει ξεκάθαρη ιδεολογική πορεία. Οι λέξεις είναι η ποίηση, η ποιητική γλώσσα και το αίμα

τα γεγονότα, το άδικο, η υποκρισία, η αλλοτρίωση και οι εσωτερικοί κραδασμοί του ποιητή απ' αυτά· και πραγματικά οι λέξεις και η προσπάθεια να πετύχει την πυκνότητα του λόγου είναι πληρωμένα με αίμα. Η μετάβαση γίνεται με το ποίημα

ΣΥΝΤΑΓΗ

Να τρυπάς με μία καρφίτσα τις λέξεις
στην καρδιά τους
ύστερα να τις λές μία - μία αργά - αργά
μέχρι να ματώνουν τα χείλη σου απ' το φυ-
λακισμένο αίμα.
Δεν έχεις άλλη επιλογή.

για να φτάσει στην επόμενη διαπίστωση:

Ο μύθος πλάθεται και ξαναπλάθεται χιλιάδες φορές
ώσπου ν' αναστηθεί και να ξεκινήσει πάλι ο Ορέστης
για τ' Άργος,
γιατί δεν έχουμε άλλη επιλογή
παρά μονάχα το αίμα, μια πορεία
μέσα στο λίγο φως που κρύβει η μεγάλη νύχτα
με την απέραντη προοπτική των άστρων
με τις κραυγές στα ψηλά βουνά, τα μηνύματα
που έγιναν στις μέρες μας με την προδοσία
κόκκινα γαρίφαλα φυλακισμένα
στη διάθεση των χαφιέδων -
πικρή κατάληξη στην αιμάτινη ευαισθησία που πεθαίνει
χωρίς εξομολόγηση. (Λ.Α. σελ. 13)

Ο αγώνας δεν είναι μάταιος, αξίζει. Οι Σεφερικοί στίχοι “για ένα αδειανό πουκάμισο για μιαν Ελένη” και “ο ποιητής ένα κενό” δεν έχουν θέση στον στρατευμένο με την πλατιά έννοια ποιητή μας, με τη γνήσια φωνή, τον αυτοσεβασμό, τους χαμηλούς τόνους, χωρίς μαγαληγορίες και διδακτισμό· αν δεχτούμε βέβαια πως το “η ψυχολογία της ήττας” (Λ.Α. σελ. 20) είναι γραμμένο κάποια στιγμή αδυναμίας και πως το “το όνειρο και ο έρωτας” (Τ.Επ. σελ. 72) εκφράζει την κριτική στάση του ποιητή στις πολιτικές σκοπιμότητες και απόλυτες γραμμές καθώς βλέπει και τις αδυναμίες:

.....

Εντωμεταξύ μηρυκάζουμε τις δεκαετίες
καταπίνουμε νυχθημερόν ηρεμιστικά

.....

γιατί δυστυχώς δεν μπορέσαμε κείνο το Μάη
να τον ταξιδέψουμε σε όλα τα δέντρα
σ' όλα τα νερά

κι έτσι δεν ήρθαν τελικά τα τριαντάφυλλα. (Τ. Επ. σελ. 74).

Η λέξη “κενό” σίγουρα Σεφερικό δάνειο συμβολίζει κυρίως
την ερωτική έλλειψη και την απουσία... και όχι μόνο. Έτσι
ταυτίζεται σχεδόν με τους στίχους του Ελύτη “Μαρία Νεφέλη”
(σελ. 78): “Το κενό υπάρχει/ όσο δεν πέφτεις μέσα του”. Ισορροπεί στο κενό ο Χ. Α. με την ποίηση, είναι το καταφύγιό του
που δεν φθονεί:

.....

Θα σε περιμένουν πάλι κείνες οι λίγες λέξεις
μελέτησέ τες μέσα στο υπόλοιπο κενό.

.....

Δεν υπάρχει νόημα πιο βαθύ
μήτε δρόμος που να σε ασφαλίζει
περισσότερο στο φως
από τούτο το κενό. (Αλ. ΗΜ. σελ. 17).

Η Σεφερική παρουσία, ιδιαίτερα στην πρώτη ποιητική συλλογή, με τις κρυπτομνησίες, τους συνειρμούς και τα κάποια δάνεια γίνεται με ιδιότυπο τρόπο και για τον επαρκή μελετητή είναι ένα θέμα προς έρευνα. Ο ίδιος ο ποιητής [Διαζευκτικό (Α.Α. σελ. 38)] λέει:

.....

Μήπως υπάρχει κάποιος γύρος ακόμη
για μένα - έστω και ο τελευταίος -
να μοιραστώ ό,τι μάζεψα από τα μάρμαρα
του Σεφέρη και τους στίχους μου

ή όχι:

Έτσι για λίγο για να βασανίζομαι πολύ
ή για πάντα;

Είναι σαν το μπόλι σε δένδρο ίδιας ποικιλίας αλλά δίνει ένα άλλο δένδρο με δικούς του καρπούς· και πιθανόν ο Χ. Α. να μας απαντήσει καθώς ο Σεφέρης στην αδελφή του Ιωάννα Τσάτσου “Έχασε μια στιγμή τον Αισχύλο και άκουσε μένα...”. Έχει επίσης τον “Σύγχρονο Ελπίνορά του” αλλά συμβολίζει τον αστικοποιημένο αριστερό άνθρωπο που παρασύρεται από την καλοπέραση και αλλοτριώνεται στις ιδέες του:

.....

Σαν πέφτει η νύχτα τυφλωμένος από ούϊσκι
σκουντουφλάς σε κάθε σκαλί
μέχρι να γκρεμιστείς στο τελευταίο.
Βαρέθηκες τα ταξίδια
ζητάς το εύκολο κέρδος
μαζεύεις τίτλους και πας σε δεξιώσεις
βρωμάς μυρωδικά Troussardi ή Drakkar
κι έχεις ξεχάσει και την ελάχιστη επανάσταση.

Πρόσεξε τη σκάλα π’ ανεβαίνεις πάλι
μεθυσμένος· αν τσακιστείς
μη νομίσσεις ότι θα σε λυπηθεί κανείς. (Τ. Επ. σελ. 70)

Η τέταρτη ποιητική συλλογή (*Στο τέλος μιας εποχής*) είναι ερωτική και πολιτική ελεγεία όπου ο ποιητής έχει συγκίνηση και ανάγλυφη παραστατικότητα και εκφράζει τα δυνατά βιώματά του με λυρικότερη διάθεση. Κλίνεται περισσότερο στη σιωπή (Ο Μουγγός ποιητής σελ. 57) και γίνεται ερμητικός, χωρίς να νοιώθει “ηττημένος” μολονότι βίωσε και βιώνει ερωτικά και πολιτικά το θάνατο σε ό,τι ήταν ιδανικό.

Αναδεικνύεται ο ουσιαστικός κόσμος του και η βαθειά εσωτερικότητα στις δοκιμασίες που τις αντιμετωπίζει με Επικούρεια και Ηρακλείτεια φιλοσοφική διάθεση και βλέπει “μια ίνα φως”.

Ενώ περίμενε τα τριαντάφυλλά του - σύμβολο ερωτικό και επαναστατικό - να πυρπολήσουν τον κόσμο και παραθέτει δύο ποιήματα με ομώνυμο τίτλο (στο ένα ή Ελπίδα σελ. 24 και στο άλλο η Διάψευση σελ. 74) αρκείται σ’ ένα άλλο λουλουδί το χαμομήλι, αγαπημένο σύμβολό του και τούτο και σημαίνει το

λίγο, το μικρό, το εφήμερο που μας το θυμίζει ο στίχος του
“Ευτυχώς που ξέρω να ψαλλιδίζω τα φτερά μου”.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΥ

ΟΙ ΛΕΞΕΙΣ ΚΑΙ ΤΟ ΑΙΜΑ

Του Δημήτρη Δασκαλόπουλου

Και δεν είναι μόνο οι λέξεις
ξεχάσαμε το αίμα που δεν γίνεται μελάνη
το κόκκινο χαλί
που μας τυλίγει σαν το σάβανο ή σαν το δίχτυ
κι ενώ ετοιμάζεσαι να πλύνεις τα χέρια του
στο λουτρό - ξέρεις πιο εννοώ - για την τελετουργία
δέχεσαι το μαχαίρι στην πλάτη
και μένεις έτσι - πόσα χρόνια τώρα - με το μαχαίρι
βυθισμένο στην πλάτη
με την κραυγή του Φιλοκτήτη στο στόμα.
Αυτή τη χρόνια κραυγή πως να την εμπιστευτείς
σ’ ανήμπορες διαμαρτυρίες
και να ’ναι νύχτα, χειμώνας
και σιωπή
να τραβάς αθόρυβα τις κουρτίνες
να γυρίζεις το διακόπτη του ηλεκτρικού για συσκότιση
να δένεις βιαστικά την πληγή σου από την προηγούμενη
ανάκριση
να μεταμφιέζεσαι... να μεταμφιέζεσαι...
μέχρι την τέλεια διάλυση. Γι’ αυτό την πνίγεις μέσα στο
ποίημα
όπως σβήνεις βιαστικά το τσιγάρο για να φύγεις κρυφά
από ταράτσα σε ταράτσα μη σε προλάβουν οι χωροφύλακες.

Οι τραβηγμένες κουρτίνες
ο κατεβασμένος διακόπτης
το σβησμένο τσιγάρο
δεν είναι ποίημα· είναι μόνο οι λέξεις.
Το ποίημα έχει δραπετεύσει μαζί σου
ακολουθώντας την αιμάτινη γραμμή
εκείνη την κραυγή που λέγαμε
τη μόνιμη.

ΣΩΚΡΑΤΗΣ Λ. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

ΛΟΥΚΙΑ ΒΕΡΡΟΙΟΥ-ΣΤΕΡΓΙΑΚΗ

Αυτο που συμβαινει στην περιπτωση της Λουκίας είναι κάτι ασυνήθιστο για το Συμπόσιο: παρουσιάζεται, ενώ δεν είχε δημοσιεύσει τίποτα και μόνο για το λόγο ότι το ζήτησε. Μου είναι γνωστό μόνο ότι φοιτάει στο Πανεπιστήμιο, στο Ιατρικό τμήμα, και ότι η επιδοση της είναι εξαιρετική, ότι είναι καλή πιανίστρια και ότι θεωρείται γενικά ένα πλάσμα προικισμένο. Ό,τι έχω δει από την ποιηση της δείχνει ευαισθησία και μια λιτή πρωτοτυπία, αν επιτρέπεται αυτός ο χαρακτηρισμός.

Η παρουσίαση λοιπόν της Λουκίας είναι μια νέα χειρονομία του Συμποσίου: θα διαβασεί, έτσι ξαφνικά, ποιηση του ενός νέου ανθρώπου. Το αποτέλεσμα θα το δούμε αμέσως.

ΛΟΥΚΙΑ ΒΕΡΡΟΙΟΥ-ΣΤΕΡΓΙΑΚΗ

Από την ΤΡΙΑΛΟΓΙΑ “Οδύνη”

Γυρνάει απαλά ο καιρός
στα σύννεφα ακουμπώντας
και στα δέντρα·
κι εγώ ξυπνάω
τον κοιτάω
κοιμάμαι
και γερνάω.

Από τη συλλογή “Εν οδύνη”

ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ

Όχι. Μη,
Μικροί θάνατοι
χορεύουν στο χώμα.

Η ζωή
βυθίζεται στο κυπαρίσσι.
Όνειρο μικρό
πνίγεται στη σκόνη.
Άσπρες σιωπές
πέφτουνε και σπάνε.
Τρομάξαμε

Το γυαλί τρέμει.
Δυνατά.
Η μουσική του
τρέχει μες στις χαραμάδες.
Ψάχνει.
Άγρια δάχτυλα
τρέχουν ξοπίσω.
Σταγόνες βροχής
μπερδεύονται στα δάκρυά μου.

Όμι. Μη.
Σηκώνω
τα μουτζουρωμένα μου χέρια.
Ένα ποτάμι
κυλάει ανάποδα.
Τί σημαίνουν οι ευθείες;
Άνθρωποι
γεννιούνται γερασμένοι.
Δέντρα
χώνονται στις ρίζες τους.
Ψαχουλεύουνε το σπλάχνο της γης.

Εδώ που φτάσατε,
δε θυμάστε πια τίποτα.
Γρήγορα πίσω στην αρχή σας.

ΤΡΙΤΗ ΗΜΕΡΑ

Πρωινή Συνεδρία

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

ΜΙΧΑΛΗΣ Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ

Ποιητές μιλούν για την αρχαία ελληνική ποίηση.

ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

ΣΩΚΡΑΤΗΣ Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

ΤΑΣΟΥΛΑ ΚΑΡΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

ΝΙΚΟΣ ΛΑΖΑΡΗΣ

ΣΩΤΗΡΗΣ ΣΑΡΑΚΗΣ

ΞΕΝΗ ΣΚΑΡΤΣΗ

ΚΩΣΤΑΣ ΚΡΕΜΥΔΑΣ

ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ

ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Η Αρχαία Ελληνική Ποίηση και ο Χρόνος

Γι λόγους τυπικούς όσο και ουσιαστικούς, τα λίγα που θα πω δεν αποτελούν εισήγηση.

Οι απαιτήσεις του θέματος που διαλέξαμε φέτος είναι τεράστιες. Όποιος θα επιχειρούσε να αναπτύξει μια άποψη μέσα στα πλαίσια της θεωρίας της λογοτεχνίας, θα έπρεπε να γνωρίζει κατά βάθος την αρχαία ελληνική γραμματεία - όχι μονάχα την αρχαία ποίηση, αλλά και ό,τι ειπώθηκε γι' αυτήν, κιόλας από τους ίδιους τους αρχαίους - να γνωρίζει, πιο πέρα, τη λατινική γραμματεία, τους τρόπους που διαμεσολάβησε την ελληνική ποίηση, κι ακόμα, ο ίδιος μελετητής θα έπρεπε να κινείται με επάρκεια στην περιοχή της ιστορίας της λογοτεχνίας, ύστερα από την εκπνοή, πρώτα της αρχαίας ελληνικής και μετά της λατινικής ποίησης στη Δύση. Γιατί, βέβαια, στη λόγια φάση της ποίησής μας, η αρχαιογνωσία των ποιητών δεν άντλησε αποκλειστικά από τις αρχαίες πηγές αλλά κι από τα διαμεσολαβημένα πρότυπα που ανιχνεύονται στα παλαιότερα, στα νεότερα, μέχρι και στα νεότερα ευρωπαϊκά κείμενα. Δηλαδή, οι αρχαίοι μας επέστρεψαν διαμεσολαβημένοι από τους ξένους.

Όσο για μένα, εφόσον δεν μπορώ να μιλήσω για τη διαχρονική αρχαιογνωσία των ποιητών περιορίζοντάς την στα όρια της θεματολογίας των ποιημάτων, κι από τα ποιήματα που έχω γράψει δεν συνάγεται - ή καλύτερα συνειδητά αποφεύγεται - μια τέτοιου είδους αρχαιογνωσία οπότε τυπικά δεν φαίνεται να τεκμηριώνεται μια γόνιμη σχέση με την αρχαία ποίηση, η θέση μου είναι δεινή απέναντι στο θέμα: σαν να μην έχω που να σταθώ για να μιλήσω.

Ωστόσο, το πρόβλημα δεν είναι και τόσο στενά ατομικό. Μέλιστα από μιαν άποψη δεν είναι ούτε στενό ούτε ατομικό. Η στάση απέναντι στην αρχαία ποίηση αποτέλεσε πάντα πρόβλημα για τους ποιητές. Κατά τον ίδιο τρόπο που αποτέλεσε γενικότερο πρόβλημα για τους μεταγενέστερους θεωρητικούς και πρακτικούς - εννοώ φιλόσοφους, στοχαστές και δημιουργούς

καλλιτέχνες, ποιητές - η στάση απέναντι στην ελληνική αρχαιότητα, αυτήν που έληξε μαζί με την αρχαία πόλη, και τυπικά με τη ναυμαχία του Ακτίου.

Η αρχαία ποίηση λατρεύτηκε ως την τερατογέννηση - άς θυμηθούμε τις αρχαιώνυμες νύμφες με τα νοητά κρινολίνα του ευρωπαϊκού κλασικισμού. Κατηγορήθηκε σαν υπεύθυνη για την ακαμψία ή για τις λεκτικές πιρουέτες εκείνων που την πιθήκιζαν γιατί δεν έβρισκαν τη σωστή στάση. Ακόμα, η επιθυμητή στάθμη και ποιότητα της αρχαιογνωσίας πέρασε από διαδοχικούς επαναπροσδιορισμούς.

Προχωρώντας βιαστικά, θά 'λεγα ότι στη σημερινή φάση, η αρχαιογνωσία του ποιητή ανιχνεύεται σαν ικανότητα χειρισμού ενός συνόλου μύθων διαμεσολαβημένων, κατά κύριο λόγο, από την ψυχολογία του βάθους και τις νεότερες επιστήμες του ανθρώπου. Οι τρόποι της διαμεσολάβησης συνιστούν ένα άλλο πελώριο θέμα.

Ίσως λοιπόν, δεν είναι μόνο ο ποιητής που δεν ξέρει πού να σταθεί για να εξηγήσει τη σχέση του με την αρχαία ποίηση - πόσο μάλλον τη σχέση άλλων ποιητών.

Λέω "να εξηγήσει", γιατί σχέση υπάρχει. Μάλιστα αν θέλαμε να πούμε κάτι που θα είναι ουσιαστικό για εμάς, στην εποχή μας, ή πάντως, κάτι άλλο από τα στερεότυπα και τα χιλιοειπωμένα θά 'πρεπε ίσως να απεξαρτήσουμε την πράξη του ποιητή από την αρχαιογνωσία έτσι όπως σήμερα προσδιορίζεται, να απαλλάξουμε την αρχαιογνωσία από τα αλληπάλληλα στρώματα των ψιμυθίων που κόλλησαν επάνω της οι αιώνες. Να θέσουμε άλλες ερωτήσεις, όπως, π.χ., τί ακριβώς συμβαίνει όταν διαβάζουμε τον *Ερωτόκριτο*; Τί είναι αυτό που μας αναγκάζει να θυμηθούμε τον Όμηρο; Υπάρχουν άραγε κάποιες σταθερές δομές που επαναλαμβάνονται ίσως με την ακρίβεια φυσικών σχεδόν φαινομένων στην πράξη των ποιητών της ελληνικής γλώσσας μές στους αιώνες; Θα ήταν πάντως μεγάλο λάθος να φανταστούμε πώς θα μπορούσαμε να παρακάμψουμε την αρμοδιότητα της φιλολογίας, ή να την αντικαταστήσουμε με άλλες μαθήσεις. Το πραγματικό ερώτημα δεν είναι τί θα αποσπάσουμε ακόμα από την αρμοδιότητα των φιλόλογων. Το ερώτημα είναι: Θα θελήσουν κάποτε οι έλληνες φιλόλογοι να ι-

δρύνουν μια ιδιαίτερη μάθηση που θα είναι η διαχρονική μελέτη της ποίησης μας με νέες, αποδοτικότερες μεθόδους; Στον τομέα αυτόν δεν υπάρχουν ξένα “μοντέλα προς μίμηση”. Η ελληνική ποίηση είναι ένα ξέχωρο, μοναδικό αντικείμενο γνώσης. Τότε θα μπορούσε να εξηγηθεί πραγματικά και κατά περίπτωση η σχέση του σημερινού ποιητή με την αρχαία ποίηση. Και θα μπορούσα ίσως τότε να μιλήσω διαφορετικά γι’ αυτό που στάθηκε για μένα το φως της αρχαίας ελληνικής ποίησης.

Προς το παρόν θα προσπαθήσω μια εξομολόγηση:

Γυρίζοντας πίσω στις πρώτες μνήμες, πριν από τη γραφή και την ανάγνωση, μπορώ να ξαναδώ το φως που έπεφτε σε κάτι κομμάτια από σπασμένο μάρμαρο, στα χαμηλά της Ακρόπολης της Αθήνας, μπροστά στο θέατρο του Ηρώδη Αττικού, πριν από τη διαρρύθμιση όπως λέγεται του χώρου. Θυμάμαι ακόμη την αφή της πέτρας και σηκώνοντας το κεφάλι, τα πετάγματα των πουλιών, τροχιές από φως στον ουρανό. Λίγο πιο πέρα, μελισσόχορτο και αραιά θάμνα. Ακόμη, θυμάμαι και μπορώ να ξαναδώ την πρώτη μέρα μου στη θάλασσα, το φως μες στο νερό, και την άλλη εκείνη μέρα που άξαφνα δεν είχα βάρος κι έπλεα ανάμεσα σε νερό και φως. Δεν μπορώ να θυμηθώ, αργότερα, πώς έφτασε η μέρα που ξεκλειδώθηκε για μένα η *Ιλιάδα* κι έσμιξε για πάντα μ’ αυτό το φως. Έκλαψα όλους τους σκοτωμένους ήρωες χωρίς το φως να λιγосτεύει. Έμαθα τα ονόματά τους, αλλά ποτέ δεν θα τολμούσα να τα βγάλω και να τα πάρω από εκεί που στέκουν μέσα στο φως των λέξεων και των μύθων που κατοικούν. Πολύ συνειδητά αρνούμαι μια τέτοια χρήση.

Ας προσθέσω ακόμα, ότι μεγάλωσα σε μια εποχή που είδε στα πρόσωπα του Ετεοκλή και του Πολυνείκη τα σύμβολα μιας διαχρονικής ελληνικότητας: αποδείξεις μιας αρχαίας ταυτότητας μέσα στις σταθερά επαναλαμβανόμενες διααρρέσεις...

Κι όπως στην αρχή της ιστορίας μεταφερόταν στους θεούς ο αρχαίος δόλος του ανθρώπου, είδα να μεταφέρεται ο σύγχρονος ιστορικός δόλος στους αρχαίους μύθους. Κι όλα να μοιάζουν δήθεν καλά, δήθεν ταιριαστά ή δήθεν παράφωνα μέσα σ’ ένα κόσμο όπου περίσσευε το σκοτάδι στις λέξεις και λιγότευε το ήθος από τη γλώσσα.

Ωστόσο αν γράφω ποιήματα είναι επειδή υπάρχει αυτό το φως. Που το ξανάβρε ο Σολωμός, κι αλλιώς ο Κάλβος, ή ο Σικελιανός, κι όσοι από τους ξένους ευλογήθηκαν από τ' άγγιγμά του, κι οι λέξεις τους ανοίχτηκαν στις μεγάλες κινήσεις των πραγμάτων που δείχνονται στην πρώτη γύμνια τους χωρίς φόβο, ψευτοστολίσματα, περιστροφές. Μεταμορφώνοντας σε φως ακόμα και το κλάμμα όπως στο χορικό του Αισχύλου:

Τοιαύτα πάθεα μέλεα θρεόμενα λέγω

λιγέα βαρέα δακρυοπετή,

ιή, ιή, ιηλέμοισιν εμπρεπή

ζώσα γόοις με τιμώ

Ιλέομαι μεν Απίαν βουνιν...

ΣΩΚΡΑΤΗΣ Λ. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Η ουσία της αρχαίας ελληνικής ποίησης

1.

Ο αναγνώστης δεν είναι ακροατής. Αυτός ο ορος είναι καθοριστικός για τον τρόπο αποδοχής της γραπτής γλώσσας, και ιδιαίτερα της ποίησης. Και, φυσικά, ο συγγραφέας ή ο ποιητής δεν είναι ομιλητής. Αρα και η γλώσσα της γραφής δεν είναι γλώσσα με τον τρόπο του προφορικού λόγου.

Σ' αυτά πρέπει να προσθεσουμε ότι το τραγούδι δεν είναι ποίημα. Γιατί ενώ το ποίημα γραφεται κατ' ιδίαν, σε μονωση, το τραγούδι πραγματώνεται μέσα στο γλωσσικό και κοινωνικό του χώρο. Επειδή όμως η ποίηση αντλεί τη φύση της από το τραγούδι, και από τους φυσικούς ορους του λοιπόν, πρέπει να θεωρούμε ότι οι φυσικοί γλωσσικοί οροι του τραγουδιού ρυθμίζουν την πραγματοση της ποίησης σ' όλα τα στάδια της, από τη γραφή της μέχρι την προσληψη της, καθώς δηλαδή ολοκληρώνεται ο κύκλος της.

Μια πολύ ενδιαφερόσα, νομίζω, διασταση της ανθρωπολογικής λειτουργίας του τραγουδιού, μιας πρωτογενούς μορφής της γλώσσας, είναι, όπως και της γλώσσας γενικά, ότι δημιουργείται και παίζει το ρόλο του, πραγματώνεται δηλαδή σαν πολιτισμική μορφή, ανεξαρτητά, φυσικά, από τους τρόπους μελετών υστερογενών και ίσως, τελικά, χωρίς πραγματική ανθρωπολογική σημασία. Που θα πει, μ' ένα λόγο, πως δεν υπάρχει πρόβλημα ή απορία σχετικά με κάποιες αποψεις ή προβλήματα επιβίωσης, χρησιμότητας, ρόλου, και ο,τι άλλο, του τραγουδιού. Το τραγούδι υπάρχει, παίζει το ρόλο του - και τελειωσε· άλλο θέμα δε μπορεί να τεθεί.

Θέματα πολλά τίθενται σχετικά με όλο τον κύκλο λειτουργίας της ποίησης, θέματα που προκύπτουν από τους νέους πολιτισμικούς ορους που δημιούργησε η γραφή και ολοκληρός ο παρεπόμενος πολιτισμός της, παρών και ενεργός και ρυθμιστικός πολλών και διαφόρων συνεπειών - και μαζί των σχετικών προβλημάτων δημιουργίας και προσληψής της γραπτής γλωσσ-

σας και της ποιησης. Τα προβλήματα αυτα γινονται τοσο πιο εντονα, νομιζω, οσο η γραφη, και η ποιηση, απομακρυνονται απο τους πρωτογενεις ορους πραγματωσης του τραγουδιου, ζητημα που για μερικους λαους, και για μας του ελληνες, εχει βασικα ιστορικο, χρονικο χαρακτηρα.

2.

Η νεα ελληνικη γλωσσα ειναι, μεσα απο τις φυσικες περιπετειες και αλλαγες, η φυσικη συνεχεια της αρχαιας ελληνικης. Αυτο πρεπει να κατανοειται σωστα και χωρις ιδιοτελειες. Για οσους δεν το καταλαβαινουν αμεσα και χωρις αποριες, μνει ο ορος της σωστης μελετης του θεματος, που, για το στοιχειωδως τιμο μελετητη, αποκλειει καθαρολογικες η ψευδολαϊκες επεμβασεις. Αλλα ισως το πιο ενδιαφερον να σημειωθεί ειναι οτι η μελετη δεν αλλαζει τα πραγματα και οτι ισως (κατα τη γνωμη μου, σιγουρα) δεν εχει, τελικα, καμια πραγματικη σημασια η αληθινα χρησιμο σκοπο - αλλον απο της αυτοβεβαιωσης.

Η νεα ελληνικη ειναι μια γλωσσα με εντονα χαρακτηριστικα προφορικου, ολικου ζωντανου λογου, οπου τα ανθρωπολογικα στοιχεια (γ.π. η ολη εκφραστικοτητα, οι εντασεις, ο συναισθηματικος φορτισμος κλπ.) παιζουν ρυθμιστικο ρολο. Ο λογος γι' αυτο ειναι, βεβαια το οτι η νεα ελληνικη εμεινε, για τετρακοσια τοσα χρονια σκλαβιας, ασκουμενη προφορικη γλωσσα.

Η αρχαια ελληνικη γλωσσα, απο την αλλη μερια, οπως την εχουμε στα κειμενα, ειναι γλωσσα γραπτη, εξοχα καλλιεργημενη απο σπουδαιους συγγραφεις και προσληψιμη μεσω ερμηνειων, καποτε ατελεσφορων και παντως πιο πολυ στο νοηματικο της πεδιο. Σ' αυτο το σημειο πρεπει να επισημανουμε τη διαφορα αναμεσα σε γραμμενα νεα ελληνικα και γραμμενα αρχαια ελληνικα, αφου τα πρωτα παρατεμπουν σε φυσιολογικα βιουμενη γλωσσα, η που, ετσι κι αλλιως, ειναι δυνατο να βιωθει, ενω τα αρχαια ελληνικα προσλαμβανονται, απο αυτη την αποψη (κυριαρχικα ρυθμιστικη, κατα τη γνωμη μου), μεσω μιας νεοελληνικης βιωματικοτητας. Και αυτη η διαφορα δεν μπορει, νομιζω, να αγνοηθει απο καμια μελετη της προσληψιμοτητας της αρχαιας ελληνικης γλωσσας, και ιδιαιτερα της ποιησης, και απο τους αρχαιους, αλλα με συγγενεστερο βεβαια, οικειο γλωσσ-

σικο χαρακτήρα, σε σχέση με άλλους λαούς, που μελετάνε τους αρχαίους Έλληνες.

3.

Όλα αυτά τα αυτονόητα νομίζω ότι είναι η αναγνωστική βάση πάνω στην οποία τίθεται το θέμα της μελέτης της αρχαίας ελληνικής ποίησης, θέμα που ακριβώς πρέπει η επιστημονική φιλολογική μελέτη ν' αναγνωρίσει, αφού αφορά οσους θέλουν να την μελετήσουν, από το πρωτότυπο, εννοείται. Γιατί η αρχαία ποίηση συνιστά κείμενο, και μόνο. Οποιο ανθρωπολογικό πολιτισμικό ρολόι είχε να παίζει, όταν γεννήθηκε, τον έπαιξε και ο,τι έγινε πολιτισμικά, έγινε. Η μελέτη δεν επεμβαίνει στη ροή των πραγμάτων, μπορεί μόνο να τα εξετάσει, για τους δικούς της λόγους, που ασφαλίζουν τη δική της ύπαρξη. Έτσι, γ.π. ο,τι ο Όμηρος, ή ο Χωρος της ομηρικής ποίησης, ήτανε στ' αλήθεια και πραγματικά υπάρχει, ορατό για τις πολιτισμικές μας μελέτες, κατέληξε ίσως να είναι το δημοτικό τραγούδι και ο,τι άλλο, σ' όλο τον ανθρωπολογικό χώρο της γλώσσας - που, κατά τη γνώμη μου, δεν είναι μόνο ρηματικός, αλλά ευρύτερα εκφραστικός και πολιτισμικός.

Ας θεσπίσουμε λοιπόν το ζήτημα άμεσα. Πώς μπορούμε να διαβάσουμε, εμείς οι Έλληνες, την αρχαία ελληνική ποίηση, πώς τη διαβάζουμε και, λοιπόν, οσα λέμε και αποκομίζουμε από αυτήν, τι είναι πραγματικά, ποια πραγματική γλωσσική φύση έχουν;

Όλα αυτά μπορούν, νομίζω, ν' απαντηθούν άμεσα και απλά με τους αναγκαστικούς όρους που αναφερθηκαν παραπάνω, δηλαδή τελικά με τη διαπίστωση της φύσης της προσληψιμότητας αυτής της ποίησης για μας, που επιπλέον, συνδέονται με τους άλλους αναγκαστικούς όρους του αναγνώστη γενικά, του παραγόντα δηλαδή που μπορεί ν' αφήσει το κείμενο ολότελα νεκρό, ή να το προσλάβει με όρους που εκτεινούνται από την όμη αυθαιρεσία ως τις κλιμακώσεις της φυσιολογικής προσωπικής προσληψής, που παντός αποκλείουν κάποια φανταστική αντικειμενική έκδοση, ή φυσιολογική ερμηνεία.

Αλλά βεβαίως δεν πρέπει να εννοούμε, έτσι σκετά, πώς ο,τι προσλαμβάνουμε από την αρχαία ποίηση είναι θέμα δικό μας,

και τελειωσε. Γιατι υπαρχει το βασικο ζητημα, πως αποτελεί ενα φιλολογικο και αισθητικο καθεστος οτι η αρχαια ελληνικη ποιηση ειναι μια ποιηση σπουδαια. Απο την αλλη μερια, πρεπει αυτο να δειχθει καπως - αν δεν ειναι δυνατο να αποδειχθει.

Νομιζω πως ο μονος δυνατος τροπος σχετικης εκτιμησης ειναι γλωσσικος, οχι γλωσσολογικος· εννω με μια συμπεριφορα που συνδυαζει, καπως τεχνητα ισως, τη βιωματικοτητα με τη μελετη, τους αισθητικους ορους με την προσωπικη διαθεση. Οι αισθητικοι οροι πρεπει να ειναι λειτουργικα ανθρωπολογικοι, με την πιο τρεχουσα εννοια του ορου, και οχι γλωσσολογικοι, κατα τους ορους καποιων επικαιρικου κυρους θεωριων.

Η διαθεση, παλι, ειναι αυτη που ειναι, και δε δινει ουτε εχει να δωση λογο. Και η τελικη λοιπον εκτιμηση της αρχαιας ποιησης, απο τους προσεγγιμενους χαρακτηρισμους ως τα μαθημενα κι επαναλαμβανομενα λογια χωρις λογο, πραγματοποιειται υπο προσωπικους ορους. Και το ιδιο, νομιζω, ισχυει για ο,τι λεγεται και εκτιμαται πανω σ' ολες αυτες τις προσωπικες αποψεις.

Ετσι, αλλωστε, γινεται σ' ολα τα θεματα της ζωης και της πραγματικοτητας, οπου οι διαφοροι χαρακτηρισμοι ειναι συναρτηση των προσωπικων ποιητων, μεγεθων και αναγκων σε συνδυασμο με τον τροπο της προσωπικης εκτιμησης καποιων ορων.

4.

Η αρχαια ελληνικη ποιηση, οπως καθε ποιηση που μπορει να θεωρηθει σπουδαια, μπορει να κινηθει, και ν' αναπτυχθει, μεσα σε καποιους γλωσσικους ορους που της καθοριζει η πολιτισμικη παραδοση και που, ισως, αυτοι οι ιδιοι τη γεννανε.

Αν θα θελαμε να χωρισουμε, τεχνητα ετσι κι αλλιως, ενα περιεχομενο απο μια μορφη, για να προσδιορισουμε το επιθυμητο και καλυτερο για την ποιηση, νομιζω πως, πολυ συντομα, θα λεγαμε οτι η καλη ποιηση σχετιζεται με τους κοινωνικους ορους, οπως με τα δεδομενα της ζωης και της φυσης, και πως, αφου αυτα ολα ειναι παντα παροντα, οσο καποια απο αυτα ειναι ποικιλα, τα θεματα της ποιησης μπορει να διαφοριζονται, αλλα οτι αυτη η διαφοροποιηση ειναι κατι εξωτερικο και, εν παση περιπτωσει, οχι ιδιαιτερης σημασιας για την αισθητικη α-

ξια της ποιησης. Ο πολεμος, ο πονος, ο ερωτας, και οποιο αλλο θεμα, ειναι ολα αιωνια και αποτελουν μονο το προσχημα της ποιησης. Αρα ενα τετοιο θεμα καθεαυτο δεν προσδιδει την αξια της στην αρχαια ελληνικη ποιηση.

Αυτο, κατα τη γνωμη μου, τελικα σημαινει οτι η θεματολογια της ποιησης προκυπτει απο τη μυθικη της ουσια. Με αυτο τον ορο εννωω την αναγωγη της στα πρωτογενη γλωσσικα στοιχεια που ειναι, αξεχωριστα, πνευματικα, ψυχικα, και βιολογικα, ωστε αναπτυσσονται απο την ιδια μας την υποσταση, μεσω στοιχειων οργανικων της φυσης μας και της φυσης, οπως ο ρυθμος, που οσο μπορουν να θεωρηθουν υλικα, αλλο τοσο αποκαλυπτονται ψυχικα και πνευματικα, αποτελουν δηλαδη εκδηλωση της ενιαιας μας, οργανικης φυσης. Ετσι η γλωσσα, απο τις προγλωσσικες της, και μολις συναισθητες απο την ποιητικη αυτοσυναισθηση, αφετηριες μεχρι την, εξωτερικη, διαμορφωση μιας θεματολογιας ειναι μια και αναγωγικη, διπολικα, στη φυση μας και στην πνευματικοτητα μας, η, αλλιως, στον αντικειμενικο και τον υποκειμενικο κοσμο.

Νομιζω λοιπον οτι η αξια της μπορει να εντοπισθει κατα κυριο λογο σ' ο,τι ονομαζουμε μορφολογια, που ομως στ' αληθεια δυσκολα ξεχωριζεται απο ενα περιεχομενο, αφου η λεξη, ακομη και για την ψυχρη συγχρονη γλωσσολογια, ειναι ενα πραγμα με δυο οψεις - οπως λεμε προσφενγοντας σ' ενα σχημα, που στο βαθος διαμορφωνει, προληπτικα, αυτη τη σκεψη. Και ειναι, βεβαια, ακομη πιο δυσκολο να χωρισει κανεις με (αχρειαστα οσο τεχνητα) ορια τα μορφολογικα στοιχεια της γλωσσας: τετοιες διακρισεις επιβαλλονται μονο απο την αποψη της μελετης που δεν εχει αλλο τροπο να υπαρξει.

Ισως δηλαδη ο εντοπισμος αυτου η εκεινου του στοιχειου, ετσι η αλλιως ονομαζομενου οσο προσδιοριζομενου, ειναι μια αντανακλαστικη προβολη της (τεχνητης και αυτης, νομιζω) συμπλοκης νοηματος, βιωματος και αλλων τετοιων ονοματων: ωστε μαλλον στ' αληθεια αποτελεί μια σοβαροφανη διατυπωση του "ετσι μ' αρσει" η του "ετσι νομιζω".

Ισως λοιπον η προσπαθεια αντικειμενικης εκτιμησης και με τετοιους ορους διατυπωσης της αισθητικης αποτιμησης της αρχαιας ελληνικης ποιησης, εστω κι αν αυτη ξεκιναι απο ενα

συγκεκριμενο η γενικότερο στοιχειο, ας πουμε τη μουσικότητα η το υφος, εκεινο που συμβαινει στ' αληθεια ειναι οτι, εχοντας τη δυναμικη αφορμη απο το σωμα αυτης της ποιησης, αναγομαστε, εσωτερικα και προσωπικα, σε πνευματικους και ψυχικους χωρους που η τυπικη μας γνωστικη συμπεριφορα δεν μπορει να διαπιστωσει, αλλα που, ομως, υπαρχουν και, με την οικειοτητα που τους δινει η δυναμη της ποιητικης γλωσσας, λειτουργουν. Αυτο δε σημαινει ακριβως οτι η λειτουργια τους ειναι αυθαιρετη, αφου εξαρτωνται απο την αρχικη αφορμη, απο τον ποιητη, που, κι αυτος εξαρταται, στη δικη του λειτουργια, απο τη γλωσσα και την (υπαρκτη αλλα οχι διαπιστωσιμη) φυση της.

Πραγμα που μας παει στην καρδια της γλωσσας και των πραγματων, δηλαδη, μ' ενα λογο, στη φυση του τραγουδιου. Νομιζω δηλαδη πως η αρχαια ελληνικη ποιηση αντλει την αξια της απο τον τροπο που μετασχηματιζει το προφορικο τραγουδι σε γραπτη ποιηση. Απο τον τροπο δηλαδη που η παραδοσιακη πολιτισμικη ζωη της ολικης κοινωνικης γλωσσας, της λαϊκης οπως θα λεγαμε ισως σημερα, περναι σε γραπτη ιδιωτικη γλωσσα, αξεχωριστη κι ενιαια στο ηθος της με τις εξωτερικες συνθηκες των μεταβαλλομενων πραγματων. Δηλαδη, τελικα, απο τον τροπο που η εξελισσομενη κοινωνικη πραγματικοτητα, στη σχεση της με τη ζωη και τη φυση, γενναι το γραπτο λογο και καθοριζεται απο αυτον, σαν μια διφυης οντοτητα, υποκειμενικης προσληψης της αντικειμενικης πραγματικοτητας. Αν σ' αυτον τον τροπο εντοπισουμε τη μορφη που παιρνουν τα γλωσσικα χαρακτηριστικα της ολικης προφορικης γλωσσας στο γραπτο λογο, νομιζω πως μπορουμε να δουμε το πραγμα πιο καθαρα. Ενα σχετικο παραδειγμα ειναι το καιριο των λεξεων της αρχαιας ελληνικης ποιησης, η λιτοτητα της. Σε παραδειγματα, ας πουμε, απο τη Σαπφω μπορουμε να δουμε τον προφορικο λογο να μετασχηματιζεται σε γραπτο η στον Αλκμανα να ακουσουμε ηχους φυσικους στη μουσικότητα της γλωσσας του - αξεχωριστης απο την ιδια τη μουσικη, οπως ολοκληρη, στον ενα η στον αλλο βαθμο, η αρχαια ελληνικη ποιηση.

5.

Νομίζω λοιπόν ότι η αξία της αρχαίας ελληνικής ποίησης βρίσκεται στο ότι είναι προσληψίμη για τη βιωματικότητα μας επειδή αντλείται και αναγεται στις πηγές της ποίησης, στην ουσία δηλαδή του τραγουδιού. Κι επειδή αυτές οι πηγές είναι γλωσσικές αλλά με την έννοια των αρχικών γλωσσικών ποιημάτων, αυτή η ποίηση είναι σ' όλη της την κλίμακα, από την απλή μορφή κάποιων ομηρικών στίχων ή λυρικών σπαραγμάτων μέχρι τις συνθετές μορφές των χορικών της τραγωδίας ή των πινδαρικών υμνων, καθαρή γλωσσικά και οργανική λοιπόν των βασικών γλωσσικών ποιημάτων, άρα ευκόλα προσληψίμη και ανεξάντλητη για τις αναλύσεις μας, όσο είναι απλή και αψογή στην έκφραση της.

Έτσι, μπορεί ακόμη και η μεταφράση να διασώσει πολλά από αυτήν - όπως το ξέρουμε όσοι είχαμε αυτή την εμπειρία.

Φυσικά, μ' όλα αυτά δε θέλω καθόλου να πω ότι μόνο η αρχαία ελληνική ποίηση έχει την αξία, που έγινε προσπάθεια να εντοπισθεί. Και μόνο μια μικρή σχετική μεταφραστική εμπειρία δείχνει ότι η ποίηση κι άλλων λαών έχει αξία αναλογία. Αλλά πρέπει, νομίζω, να παρατηρηθεί ότι, όσο είναι αλήθεια ότι και άλλων λαών η ποίηση (των αρχαίων κινέζων γ.π.) έχει χαρακτηριστικά γραπτής μεταλλαγής του τραγουδιού, άλλο τόσο είναι αλήθεια ότι η αρχαία ελληνική ποίηση έχει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, που προκύπτουν και από τη φύση του τραγουδιού της πηγής της και από τις ιδιαίτερες κοινωνικές συνθήκες και από τους ιδιαίτερους ποιητές της - από όλα αυτά μαζί, συνδυασμένα.

Και βεβαίως, η διαπίστωση αυτών των ιδιαίτερων χαρακτηρισμών της αρχαίας ελληνικής ποίησης είναι ενδιαφέρουσα εργασία (και αποδεικτική ή απορριπτική των παραπάνω), αλλά δε μπορεί να γίνει τώρα εδώ.

ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Σύντομος πρόλογος στη συζήτηση των ποιητών

Καθώς όλοι γνωρίζουμε, μια γνώμη που κυκλοφορεί κι εκφράζεται κάθε χρόνο είναι ότι οι φιλόλογοι και οι θεωρητικοί απολαμβάνουν σ' ετούτο το Συμπόσιο τη μερίδα του λέοντος, ότι δεν ακούγεται αρκετή ποίηση ή δεν ακούγονται αρκετοί ποιητές.

Είναι αλήθεια ότι αμέσως από την αρχή το Συμπόσιο ονομάστηκε από μερικούς γιορτή της ποίησης. Ίσως, θά 'ταν μια ιδέα να γινόταν ένα πραγματικό πανηγύρι, ένα τριήμερο γλέντι. Οι ποιητές να εκτόνωναν τις ετήσιες πίκρες τους, απαγγέλλοντας όσο επιθυμεί η ψυχή τους. Κι όσοι δεν γράφουν, να απάγγελαν τα ποιήματα που αγαπούν.

Όμως, άλλο τόσο είναι αλήθεια ότι αμέσως από τη σύστασή του το Συμπόσιο κινήθηκε μέσα σε μια παιδευτική προοπτική:

- Να προσφέρει στους μελλοντικούς θετικούς επιστήμονες του Πανεπιστημίου που το φιλοξενεί κάτι από τους προβληματισμούς των Επιστημών του Ανθρώπου.

- Να φέρει πιο κοντά φιλόλογους και ποιητές.

- Να γίνει χώρος συνάντησης με την ποίηση για ένα ευρύτερο κοινό.

Οι δύο τάσεις, της γιορτής και της παιδευτικής επιθυμίας δεν ισοζυγιάζονται εύκολα. Και να υπήρχε συνταγή, δεν θα τη θέλαμε. Το Συμπόσιο ελεύθερα πειραματίζεται και προσπαθεί. Τα τελευταία χρόνια ακούστηκε πολλή ποίηση ανάμεσα στις εισηγήσεις. Γιορτάστηκαν έτσι παλιότεροι ποιητές.

Φέτος, μια ομάδα από νέους ποιητές ανέλαβε ένα διαφορετικό εγχείρημα. Ενα ακόμη πείραμα κι άμποτε να πετύχει. Οι ποιητές θα μιλήσουν, θα θέσουν και θα απαντήσουν σε ερωτήματα. Η σχέση τους με την Αρχαία Ελληνική Ποίηση, είναι το θέμα.

ΤΑΣΟΥΛΑ ΚΑΡΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

Σχέσεις τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μέ τήν νέα ἐλληνική ποίηση

Ὅταν γίνεται ἀναφορά στήν σχέση τῆς νεοελληνικῆς μέ τήν ἀρχαία ποίηση συνήθως συνειρμικά ἀνακαλεῖται ὁ στίχος τοῦ Σεφέρη:

Βουλιάζει ὁποῖος σηκώνει τίς μεγάλες πέτρες.

Τό δέος δικαίως προκαλεῖται. Καί τό πρόβλημα ὑπάρχει δεδομένου ὅτι ἡ σχέση αὐτή δέν εἶναι πλέον φυσική, ὅπως φυσική ὑπῆρξε ἡ ὑπόγεια καί ἀδιάλειπτη ἐπικοινωνία τῆς ὀμηρικῆς ποίησης μέ τό δημοτικό τραγούδι, αὐτή πού θαυμάσια κατέδειξε στήν εἰσήγησή του ὁ κ. Ἰω. Προμπονάς, ἢ ὅπως φυσική εἶναι ἡ σχέση τοῦ σαπφικοῦ ἐγώ δέ μόνα καθεύδω μέ τό νεοελληνικό :

τά χιόνια τά ἴλιωσε ἡ βροχή

κι ἐγώ κοιμᾶμαι μοναχή

ἢ τοῦ γνωστοῦ —ἐπίσης τῆς Σαπφῶς— ποιήματος καταγραφῆς τῶν συμπτωμάτων τοῦ ζηλοτυπικοῦ πάθους, μέ τά δημοτικά τραγούδια, τά περιγράφοντα ἀνάλογα συμπτώματα τῆς ἐρωτικῆς παθολογίας.

Θά μοῦ ἐπιτρέψετε στό σημεῖο αὐτό νά καταθέσω τό ποίημα αὐτό τῆς Σαπφῶς γιά τήν Ζήλεια σέ δική μου μετάφραση, δοκιμάζοντας ἔτσι τήν μεταφραστική του ἀντοχή σέ ἕνα συμπόσιο ποίησης:

Σέ μένα μοιάζει σάν θεός

αὐτός ὁ ἀντρας πού καθῶς

ἀπέναντί σου κάθετα

κοντά σου σκύδει

γιά ν' ἀφουγκραστεῖ

τό γέλιο τό ἴλαρό

καί τήν γλυκειά φωνή.

Ἄχ πῶς σπαράζει τώρα μέσ στό στήθος μου ἡ καρδιά!

Κοιτάζω πρός τό μέρος σου κλεφτά

κι εὐθύς μοῦ κόβεται ἡ μιλιά

ἢ γλώσσα μου παγώνει

Συγγένεια μορφική μέ τό δημοτικό τραγούδι παρουσιάζει
καί τό ἐξῆς σπάραγμα τῆς Σαλφῶς:

P 224 (94 B., 117 ἰ)

οἶον τό γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρωι ἐπ' ὕσδωι,
ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δέ μαλοδροπῆες,
οὐ μάν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπικέσθαι.

P 224

ὄπως τό μῆλο τό γλυκό

πού ὠρίμασε ψηλά στήν ἄκρη τοῦ κλαδιοῦ

—ψηλά , ψηλά στήν ἄκρη—

κι αὐτοί πού κόδουνε τά μῆλα δέν τό πρόσεξαν

—ὄχι πώς δέν τό προσεξαν·

μονάχα, δέν μποροῦσαν νά τό φτάσουν.

(Μετ.Τασούλα Καραγεωργίου)

Ἄνάλογο μοτίβο καί στό δημοτικό τραγούδι:

Σά μῆλο πού εἶναι στή μῆλιά τό παραγινωμένο

ἔτσι ἔναι καί τ' ἀνύπαντρο σάν ἐρχετ' ὁ καιρός του.

(Βλ.Γ. Σπαταλά, “Συνθηματικές λέξεις στά δημοτικά τραγού-
δια”, Ἑλληνική Δημοσιογραφία, τεύχ.50,1-3-1950,σ.366)

Αὐτή ἡ σχέση, κατ' ἄλλους συγγένεια κατ' ἄλλους ἀπλῶς
ἀναλογία, εἴτε θεματική, εἴτε μορφική τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς
ποίησις μέ τήν νεοελληνική προφορική ποιητική παράδοση,
εἶναι προϊόν μιᾶς ὁσμωσης γλωσσικῆς πού ἔχει ἐπιτευχθεῖ ἐν
χρόνῳ.

Ὅμως διαφορετικά εἶναι τά πράγματα, ὅταν ἀναφερόμαστε
στόν διάλογο τῆς ἐντεχνῆς νεοελληνικῆς ποίησης μέ τήν ἀρχαι-
οελληνική. Στήν περίπτωσι αὐτή ἡ ἐπικοινωνία εἶναι ἀποτελέ-
σμα παιδείας, πρωτίστως γλωσσικῆς, ἡ ὅποια ἐκ τῶν πραγμά-
των ἀναγκάζει τόν δημιουργό τῆς νεοελληνικῆς ποίησης νά
ξαναδεῖ τόν χῶρο τῆς ὡς ἓνα πεδίο πού ἔχει γλωσσικά καί
αἰσθητικά καλλιεργηθεῖ ἀπό ποιητές ὅπως ὁ Ὅμηρος, ὁ Ἀρχί-
λοχος, ἢ ἡ Σαλφῶ.

Ἡ ἐμπειρία αὐτή δέν εἶναι ἀγνωστη θεδαίως οὔτε στούς
ἀρχαίους λυρικούς ποιητές.

Ἡ Σαλφῶ ἀντλεῖ ποιητική αὐτοπεποίθησι ἀπό τόν Ὅμηρο,
δανείζεται ἀπό αὐτόν στερεότυπες λέξεις καί ἐπίθετα καί ἄς

ἀντιπαρατίθεται ὡς πρὸς τίς ποιητικές της ἐπιλογές μαζί του.

Στὴν αὐγὴ τῆς ἱστορίας τῆς ἐντεχνης νεοελληνικῆς ποίησης, ἡ προδοκία μιάς ποιητικῆς ἀναγέννησης προκαλεῖ διάλογο ἰσότιμο μέ τούς ἀρχαίους.

Ἦ Σολωμός συνδιαλέγεται ὡς ἴσος πρὸς ἴσον μέ τόν Ὅμηρο καί δλέπει τὴν σκιά του νά τόν πλησιάζει:

ὡσάν νά εἶχε τό φῶς του ἦλθε κοντά μου

Ἦ Ἀλλά καί ἡ ποιητική ἐμπειρία τοῦ Κάλδου εἶναι ἀπολύτως ἀνάλογη ἐκείνης ἑνός ἀρχαίου λυρικοῦ:

Ἦ Ἠλθετε, ὦ Μοῦσαι, ἀκούω,

καί χαίρουσα πετάει

πετᾶ ἡ ψυχὴ μου, ἀκούω

τῶν λυρῶν τά προοίμια,

ἀκούω τούς ὕμνους.

Μέχρι τόν Καρυωτάκη—καί ἡ ἐμφατική ἀναφορά στόν Καρυωτάκη σχετίζεται μέ τό γεγονός ὅτι ἐπηρέασε καί ἐπηρεάζει καταλυτικά τὴν σύγχρονη ποίηση— ἡ ἀρχαία ἐλληνική ποίηση εἶναι ἕνα πρότυπο πρὸς τό ὁποῖο πρέπει νά τείνει ἡ νέα ἐλληνική καί μέ τό ὁποῖο πρέπει νά δοκιμάζει τίς ἀντοχές της.

Ἦ Καρυωτάκης εἶναι ἴσως τό νεοελληνικό ἀνάλογο τοῦ Ἀρχίλοχου, ἀφοῦ βίωσε, ὅπως καί ἐκεῖνος, τὴν ἀντίφαση τῆς διπλῆς ιδιότητος—τοῦ ποιητῆ καί τοῦ μισθοφόρου τοῦ δημοσίου—καί ἔγραψε “Ἐλεγεία καί Σάτιρες”, ὅπως ὁ Ἀρχίλοχος συνέθεσε ἰάμβους (σκωπτικοῦ περιεχομένου ποιήματα) καί ἐλεγεῖες (θρηνητικά τραγούδια).

Ἦ Καρυωτάκης παρὰ τό ὅτι εἶναι ἀπό τούς λιγότερο συνδιαλεγόμενους μέ τούς ἀρχαίους ποιητές μας, ἐν τούτοις τὴν φιλοσοφική του ἀντίληψη γιὰ τὴν δυναστική ἐπενέργεια τοῦ χρόνου πάνω στά ἀνθρώπινα ἔργα, τὴν ἀντιλεῖ ἀπὸ τό ποιητικῆς λειτουργίας σπάρραγμα τοῦ Ἡράκλειτου (Αἰὼν ἐστὶ παῖς πεισεύων τοῦ παιδός ἢ βασιλείη) τό ὁποῖο παραφράζει στό ποίημά του Φθορά:

ΦΘΟΡΑ

Στὴν ἄμμο τά ἔργα στήνονται μεγάλα τῶν ἀνθρώπων,
καί σάν παιδάκι τά γκρεμίζει ὁ χρόνος μέ τό πόδι.

Πάντως οὔτε καί ἐκεῖνος, παρὰ τὴν ἀποστασιοποίησή του,

κατορθώνει νά ἀπαλλαγεί ἀπό τό δέος καί τήν μειονεκτική αἴσθησι ἀπέναντι στόν ἀρχαῖο πολιτισμό, ὁ ὁποῖος κατά κανόνα στήν ἀναμέτρηση μέ τό νεοελληνικό παρόν ἀποδεικνύεται σημαντικότερος.

ΔΕΛΦΙΚΗ ΕΟΡΤΗ

Στούς Δελφούς ἐμετρήθηκε τό πνεῦμα δύο Ἑλλάδων.

Ἐὸ Αἰσχύλος πάλι ἐξύπνησε τήν ἠχώ τῶν Φαιδριάδων
Lorgnions kodaks Operateures στοῦ Προμηθέα τόν πόνο
ἔδωσαν ἰδιαίτερο γραφικότατο τόνο.

Ἐνας λυγμός ἐκίνησε τ' ἀπίθανα αὐτά πλήθη
Κι ὅταν χωρίς νά πέσει αὐλαία, ἡ ὀμήγουρις διελύθη
τίποτε δέν ἐπέρασε τήν ἱερή ἐκεῖ πέρα
σιγή. Κάποιος γυπαετός ἔσχισε τόν αἰθέρα.

Μέ τόν Καρυωτάκη λοιπόν εγκαινιάζεται μιὰ νέα ποιότητα
στήν σχέση τῆς νέας μέ τήν ἀρχαία ποίηση, ἡ ὁποία παίρνει
τόν χαρακτήρα μιᾶς δοκιμασίας καί μιᾶς ἀναμέτρησης τοῦ
ἀρχαίου μέ τόν νέο ἑλληνικό κόσμο, στήν ὁποία κατά κανόνα ὁ
δεύτερος θγαίνει πάντα ἀπό χέρι χαμένος.

Σήμερα ὁ διάλογος μέ τήν ἀρχαία ἑλληνική ποίηση, προκα-
λεῖ ἐρωτήματα καί ἀπόψεις διιστάμενες ὅπως οἱ ἀκόλουθες:

Ἐ ἀρχαιοελληνική ποίηση γονιμοποιεῖ γλωσσικά καί αἰσθη-
τικά τήν νέα ἑλληνική ἢ μήπως τήν δυναστεύει;

Ἐγγυᾶται τήν ποιότητα τῆς νέας ἑλληνικῆς ἢ μήπως εἶναι
ἕνα ἄλλοθι γιά τήν κάλυψη τῶν ἀδυναμιῶν τῆς ;

Ἐ ἀρχαιοελληνική ποίηση παρέχει αὐτοπεποίθησι στούς νε-
έλληνες δημιουργούς ἢ ἀντιθέτως τούς προκαλεῖ αἰσθήματα
μειονεξίας;

Ἐ ἀπαγορεύει στούς σύγχρονους δημιουργούς νά ἀνακαλύ-
ψουν τόν κόσμο ἢ μήπως τούς βοηθάει στό νά ξαναδοῦν μέ
παρθενική ματιά τήν σύγχρονη πραγματικότητα;

Θά μοῦ ἐπιτρέψετε στό σημεῖο αὐτό νά καταθέσω τό πῶς
προσωπικῶς ἀντιλαμβάνομαι τήν σχέση αὐτή:

Δέν τήν ἀντιλαμβάνομαι ἀσφαλῶς ὡς σχέση ἰσοτιμίας—πῶς
θά μποροῦσα ἄλλωστε; Τήν ἀντιλαμβάνομαι ὅμως ὡς σχέση

οικειότητας—άν ως οικείο όρίσουμε τό γνήσιο—διότι τό γνήσιο δέν είναι μόνον όμορφο είναι καί άθώο. Αυτήν τήν ποιητική άθωότητα επί ματαιώ διεκδικώ συναισθανόμενη παράλληλα πώς είναι τό καταφύγιο πού φθονώ.

Ή επικοινωνία μου μέ αυτήν μου δείχνει τό μέτρο μου. Ζυγίζομαι καί εύρίσκομαι έλλιπής. Παρ' όλ' αυτά έπιχειρώ τόν διάλογο μαζί της προσερχόμενη στόν χώρο της μέ τήν μάταιη προσδοκία πώς όταν παγιδεύουμε μία λέξη όμηρική, καί μάλιστα άπαντωμένη άπαξ χωρίς νά τήν άφυδατώνουμε ποιητικά, τήν σώζουμε άπό τήν φθορά, άφου τής βρισκουμε μία θέση μέσα στην γλωσσική συνείδηση του νεοελληνικού παρόντος, έπιτυγχάνοντας έτσι τήν διέγερση του γλωσσικού μας όρίζοντα.

Σήμερα χίλιες φωνές συνηγορούν υπέρ της συρρίκνωσης του όρίζοντα αυτού. Άπέναντι στόν συρμό της πολιτιστικής αντίπαροχής, ή ποίηση όφείλει νά προβάλλει αντίστασεις, όχι βεβαίως στό όνομα της αναδίωσης του άρχαίου κλέους, αλλά μέ τό πάθος πού θά προστατεύαμε σπάνια είδη πτερωτών, τά καταφύγια των πουλιών, ή τό σπιτάκι —άν υπήρχε— της ποιήτριας Ήριννας στην ξεχασμένη Τήλο.

Ό διάλογος της άρχαίας έλληνικής μέ τήν σύγχρονη ποίηση πρέπει νά παραμείνει άνοικτός, όχι μόνον για νά της εξασφαλίζει τήν πολύτιμη γλωσσική καί αισθητική ποικιλία, αλλά καί για νά άποδεικνύει πώς ό ποιητικός λόγος αντίσταται στην δοκιμασία της φθοράς καί πώς ή ποίηση είναι σέ τελευταία άνάλυση μία έμπειρία άθανασίας. Είναι αυτό πού μένει.

Μέ τήν επικοινωνία μέ τήν άρχαία έλληνική ποίηση άνοικτή, άκόμα κι όταν άλλεπάλληλες μεταφραστικές έπιστροφές θά έπιχειρούν νά επικαλύψουν τήν λευκότητα των βραχιόνων της όμηρικής θεάς, ή λευκώλενος Ήρα θά εξακολουθεϊ νά λάμπει καί νά θέλγει ως πρότυπο ποιητικής καί γλωσσικής αισθητικής, για νά διδάσκει τους ποιητές αυτό πού ό Έλύτης στην Μαρία Νεφέλη προβάλλει ως αίτημα:

”Προσάθησε νά οδηγήσεις τήν τεχνική τελειότητα στην Φυσική της κατάσταση”.

ΝΙΚΟΣ ΛΑΖΑΡΗΣ

Όμηρος και Αρχίλοχος

Έχω την εντύπωση πως όσο προσεκτικά κι αν ψάξουμε τις σελίδες της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας, δύσκολα θα συναντήσουμε δύο τόσο διαφορετικές και αντίθετες περιπτώσεις ποιητών, όπως αυτές του Ομήρου και του Αρχιλόχου του Πάριου.

Ο Όμηρος είναι επικός ποιητής, θεόπνευστος κατά τον Αριστοτέλη, επιβλητικός, μεγαλόπνοος, χειμαρρώδης, τιτανικός. Στο έργο του απεικονίζονται με εκπληκτική ενάργεια και απaráμιλλη δεξιοτεχνία, οι κυριότερες εκφάνσεις της θαυμαστής περιπέτειας του Ανθρώπου μέσα στον κόσμο.

Από την άλλη πλευρά ο Αρχίλοχος είναι λυρικός ποιητής, μονήρης, εσωστρεφής, γήϊνος, υποκειμενικός. Αντλεί το υλικό του, από τα βαθύτερα κοιτάσματα του ΕΙΝΑΙ, από το σημείο όπου το ΕΓΩ, διασπά τον πυρήνα της υπάρξεως και στέκεται τετωμένο, έτοιμο ν' αντιπαρατεθεί με τον ΑΛΛΟΝ και κατ' επέκτασιν με το εχθρικό και αφιλόξενο σύμπαν. Δεν είναι διόλου υπερβολικό να πούμε, ότι ο Αρχίλοχος είναι ο πρώτο ποιητής στην Παγκόσμια Λογοτεχνία, που ταυτίζει με τόσο μεγάλη ένταση, την εμπειρία του βίου με την αισθητική εμπειρία.

Το έργο του Ομήρου διέπεται από έναν βαθύτατο ανθρωπισμό. Αντίθετα ο Αρχίλοχος είναι κυνικός, σκληρός, σκωπτικός, σχεδόν απάνθρωπος. Δεν μας είναι δύσκολο να παραδεχτούμε ότι με την ποίησή του προαναγγέλλει τον Κάτουλλο, τον Βιγιδόν, τους καταραμένους ποιητές και τον Καρυωτάκη, πρέπει όμως να υπογραμμίσουμε ότι ορισμένοι κλασικοί φιλόλογοι του προσάπτουν βαριά ψυχοπάθεια.

Ο Όμηρος είναι ένας ποιητής με έντονη θρησκευτικότητα. Τόσο στην Ιλιάδα, όσο και στην αισθητά κατώτερη Οδύσσεια, οι θεοί παρεμβαίνουν στα ανθρώπινα, κινούν τα νήματα, μηχανορραφούν. Αλλά όχι μόνον αυτό. Στην πρώτη ραψωδία της Ιλιάδας, ο Αχιλλέας απαντά στη θεά Αθηνά με αυτά τα λόγια: "ως γαρ άμεινον· ος και θεοίς επιπέιθηται μάλα τ' έκλυον αυτού". Ο Αρχίλοχος επικαλείται συχνά τους θεούς στα ποιήματά

του δεν κατορθώνει όμως να μας πείσει για την άδολη θεοσέβειά του.

Το έργο του Ομήρου χαρακτηρίζεται από έναν εκπληκτικό εκφραστικό πλούτο. Οι μεταφορές και οι παρομοιώσεις του, που τόσο θαύμαζε ο Αριστοτέλης παραμένουν ακόμη και σήμερα αξεπέραστες. Στα σωζόμενα αποσπάσματα του Αρχιλόχου, οι μεταφορές και οι παρομοιώσεις είναι ελάχιστες· το ύφος είναι στεγνό και διακρίνεται για την ηθελημένη ξηρότητά του.

Ο Όμηρος - αν και η παράδοση τον θέλει τυφλό - είναι οπτικός ποιητής. Ο Αρχίλοχος είναι ακουστικός ποιητής και ρέπει προς τη μουσικότητα. Ο Όμηρος ύμνησε στα έπη του την ανυπάρβλητη ανδρεία και τα κατορθώματα των ηρώων της εποχής του. Ο Αρχίλοχος υπήρξε ρίψασπις. Ο Όμηρος μας μίλησε για την άρρηκτη φιλία του Αχιλλέα και του Πάτροκλου. Ο Αρχίλοχος για την προδοσία της φιλίας. Ο Όμηρος εναλλάσσει στο έργο του την σκληρότητα της περιγραφής των μαχών με μιά σπάνια τρυφερότητα. Αντίθετα ο Αρχίλοχος δύσκολα καταφεύγει στην τρυφερότητα για να εκφραστεί.

Και οι δύο ποιητές υπήρξαν μεγάλοι καινοτόμοι. Ο Όμηρος έσπασε την ευθύγραμμη χρονογραφική αφήγηση του έπους και άνοιξε με μοναδικό τρόπο, τον δρόμο για τις επόμενες γενιές ποιητών. Ο Αρχίλοχος είναι ο πρώτος ποιητής στην Παγκόσμια Λογοτεχνία που φέρνει το ΕΓΩ στο κέντρο της ποιητικής έκφρασης. Και οι δύο εντρύφισαν στους μύθους και τους χρησιμοποίησαν. Ο Όμηρος δανείστηκε πολλά θέματα από την “Μεμνονίδα” τους έδωσε όμως μίαν άλλη διάσταση κι ένα πιο βαθύ, ανθρώπινο περιεχόμενο.

Ο Αρχίλοχος έγραψε αίνοις. Σ’ έναν απ’ αυτούς βάζει έναν πίθηκο να τρώει κρέας! Σ’ έναν άλλο, διηγείται την ιστορία του αετού και της αλεπούς. Ο αετός τρώει τα παιδιά της αλεπούς και αυτή στην απελπισία της ζητά από τον Δία να τον τιμωρήσει. Πράγματι αυτό γίνεται. Μια μέρα που ο αετός φέρνει στη φωλιά του τα σπλάχνα ενός κατσικιού, το ενδιαίτημά του αρπάζει φωτιά από ένα αναμμένο κάρβουνο. Τα αετόπουλα, πετώντας έξω τσουρουφλισμένα και τότε η αλεπού τα τρώει μprostά στα μάτια του αντιπάλου της. Απροσδόκητη είναι η κατάληξη του αίνου, αφού ο Αρχίλοχος κάνοντας υπέρβαση

του μύθου, απευθύνεται στον Λυκάμβη, τον πατέρα της αγαπημένης του Νεοβούλης, την οποία δεν μπόρεσε να παντρευτεί και του λέει: - Τα ίδια θα πάθεις κι εσύ Λυκάμβη, γιατί κι εσύ πάτησες τους όρκους σου και δεν τίμησες το ψωμί και το αλάτι που φάγαμε μαζί!

Οι αρχαίοι είχαν σε μεγάλη υπόληψη τον Αρχίλοχο - απόδειξη ότι τον συνέκριναν με τον Όμηρο. Ας μου επιτραπεί να παρατηρήσω ότι η σύγκριση αδικεί κατάφωρα τον ποιητή της Ιλιάδας. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Αρχίλοχος είναι ένας σπουδαίος ποιητής. Η εκφραστική του τάξη, η ειρωνία, ο κυνισμός, το αντικομοφομιστικό πνεύμα, η αποφασιστική ρήξη του με την παράδοση και η εξομοίωση της προκλητικής ζωής του με την τέχνη είναι στοιχεία που δεν τα συναντά κανείς εύκολα σ' έναν ποιητή της αρχαιότητας. Και μόνο ο τρόπος με τον οποίο ο Αρχίλοχος χρησιμοποιεί Ομηρικά μοτίβα, όπως η ομίχλη, προκειμένου να εκφράσει προσωπικές εμπειρίες, δείχνει το μέγεθος και την αξία του. Παρ' όλα αυτά, μας είναι δύσκολο να τον δεχτούμε ισότιμο με τον Όμηρο.

Η ρήση του Λορεντζάτου, ότι ο Όμηρος είναι ο ποιητής των ποιητών και ότι οι άλλοι ποιητές μπροστά του μοιάζουν με μικρά παιδιά, κρύβει μέσα στην υπερβολή της μιάν αλήθεια: ότι ο Όμηρος είναι ένας μεγάλος Δημιουργός, σίγουρα ο μεγαλύτερος της αρχαιότητας και βέβαια εκπληκτικά σύγχρονός μας.

Και οι δύο ποιητές δημιούργησαν έναν μύθο γύρω από το όνομά τους που τους ακολουθεί μέχρι σήμερα. Για τον Όμηρο έχουν γραφτεί τόσα πολλά, που θα χρειάζονταν ίσως όλες οι ώρες του Συμποσίου για να τ' αριθμήσουμε. Ο Αρχίλοχος, ερέθισε την φαντασία των συγχρόνων του. Η ιστορία της αγγελάδας που του έκλεψαν οι Μούσες στην Πάρο, για να του δώσουν μια λύρα, δείχνει τον τρόπο με τον οποίο έβλεπαν τον ποιητή οι συγχαιρινοί του. Αυτή είναι η μια πλευρά.

Η άλλη θέλει τον Ηράκλειτο να επιθυμεί να τον χαστουκίσει (μαζί με τον Όμηρο). Ενώ ο Πίνδαρος δε διστάζει να τον ονομάσει ζοφερό.

Το επίθετο αυτό - να η μεγάλη τύχη να ζεις σε μια χώρα με τόσο πλούσια ποιητική παράδοση όπως η δική μας - χρησιμοποιεί και ο Γιάννης Πατίλης σ' ένα ωραίο ποίημά του. Εξ' άλ-

λου ο Νομπελίστας ποιητής Οδυσσέας Ελύτης αναφέρεται δύο φορές στον Αρχίλοχο (που είναι κατά κάποιον τρόπο ο πρόγονος της Σαπφώς). Στο “Φωτόδεντρο” και στον “Μικρό Ναυτίλο”. Σε αυτό το τελευταίο βιβλίο, ο Ελύτης περιλαμβάνει τον Αρχίλοχο σ’ ένα μικρό προσωπικό ανθολόγιο που συνέθεσε από την παγκόσμια ποίηση. Το γεγονός αποδεικνύει την εκτίμηση που του είχε ο ποιητής του “Άξιον Εστί”. Ασφαλώς θα υπάρχουν κι άλλοι σύγχρονοι ποιητές ή συγγραφείς που ασχολήθηκαν με τον Αρχίλοχο.

Σ’ αυτούς θα μου επιτρέψεται ν’ αναφέρω και την ταπεινότητά μου. Πριν από αρκετά χρόνια διαβάζοντας ποιήματα του σκαπτικού ποιητή στην ωραία μετάφραση του Γιάννη Δάλλα, κάθισα κι έγραψα ένα ποίημα γι’ αυτόν, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό “Πόρφυρας”.

Εκείνο που κυρίως ερέθισε την φαντασία μου, ήταν η βιογραφία του Αρχίλοχου. Μου έκανε εντύπωση πώς αυτός ο ταπεινός γιός μιάς δούλας, κατόρθωσε να κερδίσει με το ταλέντο, το πείσμα, τις εμμονές και τον αντικομοφορμισμό του την Αθηνασία.

Δεν ισχυρίζομαι φυσικά πως αυτό το ποίημα αποτελεί συμβολή σε μια ουσιαστική επικοινωνία μου με την αρχαία Ελληνική Ποίηση, την οποία σημειωτέον λατρεύω. Δεν ξέρω αν είναι καλό ή κακό. Σας το διαβάζω.

Ο ΑΡΧΙΛΟΧΟΣ ΠΡΟΛΕΓΕΙ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ ΤΟΥ.

(7ος αιώνας π.Χ.)

Μέσα στη σκόνη του πολέμου και τις εκστρατείες
άθλια η ζωή μου θα περάσει
εμένα του Αρχίλοχου, του ποιητή,
που κάποτε οι άνθρωποι θα συγκρίνουν
με τον Όμηρο.
Φίλους δεν θα ’χω· το δόρυ, το κρασί
κι οι Μούσες, σε κάθε βήμα
θα με συντροφεύουν.
Από τα καρφιά της γλώσσας μου,
κανείς όσο θα ζω, κανείς δε θα γλυτώσει:

ούτε οι στρατηγοί, ούτε οι ήρωες,
ούτε αυτοί που με μισούν
και το κακό μου θέλουν.
Όταν η μάχη δυσκολίες θα μου φέρει,
στους θάμνους την ασπίδα θα πετάξω
και τρέχοντας θα φύγω, να σωθώ.
Δυάρα δεν δίνω αν θα με πουν
προδότη οι Σπαρτιάτες
ή αν οι Παριανοί τέμενος θα μου φτιάξουν,
την ποιητική μου φήμη υψώνοντας στον ουρανό.
Εγώ πικρός θα μείνω και μονάχος ως το τέλος.
Καθώς το σούρουπο, πέφτει απαλό τώρα
πάνω στους λόφους,
θαμπά διακρίνω το χέρι του Νάξιου Κολώνδα,
που έρχεται οπλισμένο να μου πάρει τη ζωή.
Δεν θάναι ο πρώτος θάνατός μου αυτός.
Θα μ' έχει πολλά χρόνια πριν
σκοτώσει ο Λυκάμβης,
όταν την ακριβή μου Νεοβούλη,
δεν θα έχει αφήσει - ο αχρείος - να χαρώ.

ΣΩΤΗΡΗΣ ΣΑΡΑΚΗΣ

Επιδιώκοντας μια στοιχειώδη προετοιμασία για τη συμμετοχή μου σ' αυτή τη συζήτηση, κατέφυγα στο ελάχιστο - το μόνο άλλωστε που επέτρεπαν και οι πανταχού παρόντες χρονικοί περιορισμοί: Μια εκ νέου περιήγηση στα ράφια της βιβλιοθήκης μου.

Χωρίς να μπορώ να ισχυριστώ πως πέτυχα το ζητούμενο, μπορώ ωστόσο να εκθέσω μιαν απ' τις βασικότερες διαπιστώσεις που - αυτόματα - προέκυψαν απ' αυτήν την - κάπως συστηματική - προσπάθειά μου: Η παρουσία της αρχαίας ελληνικής ποίησης μέσα στην ποίησή μας των τελευταίων ετών εύκολα εντοπίζεται ή ανιχνεύεται - άρα δεν έχει παύσει. Ενδέχεται - αλλά μόνον ενδέχεται - να μην είναι τόσο έντονη όσο σε άλλες εποχές (και λέω "μόνο ενδέχεται" διότι καθόλου δεν αποκλείεται αυτό που δίνει την αίσθηση μιας παρουσίας εντονότερης στο παρελθόν να 'χει να κάμει απλώς με τα μεγέθη των φορέων αυτής της παρουσίας, ή με την τάση μας να βλέπουμε ολόκληρο τον παρελθόντα χρόνο ως "ημέρα μία")· κάθε άλλο όμως παρά έχει εκλείψει.

Θα συνεχίσω τις σκέψεις μου, έχοντας πλήρη συνείδηση των περιορισμών που συνεπάγονται μέθοδοι όπως η εν προκειμένω δική μου - περιορισμών που συνδέονται τόσο με το "εύρος του δείγματος" όσο και με την απουσία του ειδικού.

Η ιδέα μου είναι πως αν κάτι αλλάζει, πρόκειται για κάτι που προστίθεται, και συγκεκριμένα: για την παρουσία της νέας ελληνικής ποίησης μέσα στη νεώτερη· υπάρχει ήδη μια αρκετά βαριά παράδοση νεοελληνικής ποίησης που προσθέτει την παρουσία της σ' εκείνη της αρχαίας και της ξενόγλωσσης που παραδοσιακά είναι γνωστή.

Κατά τα άλλα, επειδή αυτή η περίφημη "μοναξιά της - όποιος - δημιουργίας" είναι φυσικό να δημιουργεί στον επίδοξο δημιουργό και ορισμένες ανασφάλειες του τύπου "βρε μήπως παραιίμαι μοναχικός" ή μήπως - όπως θα 'λεγε ο μακαρίτης Νίκος Καρύδης - "Γράφω ποιήματα παλιομοδίτικα", η όλη μου συνειδητή ενασχόληση με το συγκεκριμένο θέμα είχε για μένα

και τούτο το ευνόητο ευεργετικό αποτέλεσμα: Μπορώ να είμαι ήσυχος, δε βρίσκομαι εκτός κλίματος.

Αυτό γιατί η παρουσία της αρχαίας μας ποίησης σε κάμποσα ποιήματά μου είναι μάλλον έντονη - πράγμα που υποθέτω πως αποτελεί και το λόγο της εδώ παρουσίας μου.

Και επειδή η εδώ παρουσία όλων μας σημαίνει πως λίγο-πολύ θα καταπιαστούμε και με τη δύσκολη αναφορά στις προσωπικές μας ποιητικές προσπάθειες, είναι νομίζω η ώρα να εκθέσω τη δική μου άποψη για τις οφειλές μου στην αρχαία ελληνική ποίηση.

Αυτό λοιπόν που πιστεύω είναι η παρουσία της στα ποιήματά μου δεν οφείλεται αποκλειστικά στην ίδια - την οποία, άλλωστε, διαβάζω στο πρωτότυπο τις περισσότερες φορές με αρκετή δυσκολία. Οφείλεται σ' ένα τρίπτυχο, ήτοι: 1ο) Στη σχέση μου με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό γενικά - στην εκτίμηση που έχω στο πνεύμα, στη σκέψη και στις κατακτήσεις αυτού του πολιτισμού αλλά και στη γοητεία που ασκεί πάνω μου αυτός ο τόσο μακρινός και ταυτόχρονα τόσο κοντινός μας κόσμος που είναι ο αρχαίος ελληνικός. 2ο) Στη σχέση μου με την ίδια αυτή ποίηση, με τους περιορισμούς όμως που συνεπάγεται η μη συστηματική ενασχόληση μαζί της, και, 3ο) Στους "ενδιάμεσους" - πρόχειρα μνημονεύ αυτούς που θεωρώ κατεξοχήν δασκάλους μου - ή που, - αν θέλετε - μ' έχουν περισσότερο επηρεάσει: Τον Γιώργο Σεφέρη και τον Κωνσταντίνο Καβάφη.

Θα συνεχίσω με ένα ποίημά μου, όχι ιδιαίτερα σύντομο, αλλά πάντως συντομότερο απ' την εισαγωγική μου ομιλία, το οποίο επιγράφεται Η ΜΗΔΕΙΑ και συναδευεται από σημείωση σύμφωνα με τη οποία "γράφτηκε μετά την τραγωδία και την προϋποθέτει".

Η ΜΗΔΕΙΑ

(Απόκρυφης Μυθολογίας Περικοπή)

Χρόνους πολλούς μετά
την τελευταία Πράξη
γριά η Μήδεια μη γνωρίζοντας

αν ζει ακόμα ο Ιάσοντας, ποιούς δρόμους
πήρε ο μύθος,
καλά κρυμμένη πίσω απ' τα σημάδια του καιρού
αγνώριστη, περαστική -ποιός άνεμος την έφερε;-
απ' της Ιωλκού τα μέρη
σκύβοντας να περάσει
το ρεύμα ενός χειμάρρου
πήρε το μάτι της στην ακρη του νερού
ανάμεσα σε φύλλα καφετιά των πλατανιών, ξύλα και πέτρες
πήρε το μάτι της ένα σανδάλι μόλις που φαινόταν
χρόνια στη θέση εκείνη φαγωμένο απ' τα νερά
σχεδόν χωρίς ιμάντα
άγνωστο γιατί απο ποιά παρόρμηση
έσκυψε και το τράβηξε απ' τα χώματα το ξέθαψε
τέλος το πήρε
το κράτησε στα δυο της χέρια κι άρχισε
να το κοιτάζει επίμονα
ποιος ξέρει ποιος το πέταξε και πότε
μπορεί και να 'ταν το σανδάλι ενός νεκρού
μα ο νους της γύριζε σ' άλλα σκοτάδια
κάτι μιλούσε μέσα της για των θεών τα αδόκητα
για την πικρή μας μοίρα και πώς γράφεται
παράξενα με γράμματα λοξά καμιά φορά
στο ρεύμα, στο γοργό νερό
ενός απόμερου χειμάρρου

και τώρα η Μήδεια έρημη, γριά, χωρίς πατρίδα
μάγισσα σκληρή με τα παιδιά της απ' την ίδια
στα δώματα του Άδη στο τέμενος της Ήρας
η Μήδεια έχοντας πράξει ανόσια, φρικτά, έχοντας διαβεί
το δύσβατο χρόνο
κάθεται εδώ πλάϊ στην κοίτη
ενός μικρού χειμάρρου
κάθεται εδώ κοιτάζει
επίμονα μα ωστόσο αφηρημένα
ένα αστέιο σανδάλι φαγωμένο απ' τον καιρό
- κάπως μικρό, παλληκαράκι θα το φόραγε -

ακούγοντας μονάχα τη βουή απ' το νερό
που τρέχει αδιάφορο στη θάλασσα

γιατί σα να 'στρεψε άξαφνα - για μια στιγμή -
ανάποδα το ρεύμα
μ' ανάστροφη βουή ο Άναυρος λες ήθελε να ξαναμπεί
στη μήτρα των πηγών του ανέβαινε
το Πήλιο αγκομαχώντας, σέρνοντας
μες σε θολά νερά πέτρες και ξύλα πάθη
των ανθρώπων δίκιο κι άδικο

σωπαίνοντας κοιτούσε η Μήδεια
κοιτούσε κλείνοντας τα μάτια
και δεν μπορούσε - ας το 'θελε - τραγούδι
να κινήσει, μοιρολόι - τι να ωφελούσα
ψέλλιζε ιώ, ιώ σκορπούσε
της οιμωγής το σύννεφο σε δεύτερους σε τρίτους ουρανούς
κι έπεφτε αργά το σούρουπο μες στο βαθίσκιο ρέμα κι άρχι-
σε ανάμεσα απ' τις φυλλωσιές των πλατανιών
γλυκά ν' ακούγεται του πρώτου αηδονιού
ο απόκοσμος θρήνος.

ΞΕΝΗ ΣΚΑΡΤΣΗ

Η πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής ποίησης στη σύγχρονη εποχή: το παράδειγμα του Αρχίλοχου

Το πρωτεϊκότερο χαρακτηριστικό του πρώιμου ποιητικού λόγου είναι ο κοινωνικός του χαρακτήρας. Η ποίηση, το τραγούδι καλύτερα, της αρχαϊκής περιόδου, δεν εκφράζει προσωπικά βιώματα και αξίες. Γεννημένο από ένα στοιχειώδες δραματικό τελετουργικό, αποτελεί ουσιαστική κοινωνική δραστηριότητα. “Είναι σε ένα βαθμό η φωνή της συνείδησης, αυτού που η ολόκληρη η κοινωνία ή ένα αντιπροσωπευτικό τμήμα της αισθάνεται σε συγκεκριμένες περιπτώσεις”, λέει ο C.M. Bowra. Αυτό συμβαίνει κατά κύριο λόγο γιατί ο πρωτόγονος άνθρωπος είχε σε πολύ μικρότερο βαθμό συνείδηση του εαυτού του ως ατομικής, ξεχωριστής οντότητας. “Ενιωθε άρρηκτα δεμένος με τα υπόλοιπα μέλη της κοινότητας της οποίας αποτελούσε οργανικό και αναπόσπαστο μέρος¹. Ο αρχαίος Έλληνας ποιητής, με τη σειρά του, ακόμα και όταν το θεώρησε αναγκαίο να βγει από την ανωνυμία του, συνέχισε να θεωρεί τον εαυτό του πρωταρχικό μέλος της κοινότητας της οποίας εξέφραζε τα ιδανικά και τις αξίες. “Οι Έλληνες ποιητές όχι μόνο μιλούσαν σ’ ένα ολόκληρο κόσμο αλλά μιλούσαν και στο όνομα του κόσμου αυτού και βλέπαν τον εαυτό τους όχι σαν αρχηγούς και διαφωτιστές αλλά σαν αφοσιωμένα και αντιπροσωπευτικά μέλη του συνόλου”, λέει πάλι ο C.M. Bowra, σχολιάζοντας αυτή τη φορά την αρχαία ελληνική ποίηση. Κατά τον Bowra, πάλι, αλλά και κατά κοινή παραδοχή, αυτό συνέβαινε σε μεγάλο βαθμό επειδή ζώντας σε μικρές πόλεις-κράτη μοιράζονταν όλες τις δοκιμασίες, τις έριδες, τις δυστυχίες και είχαν την ευκαιρία να αποκτήσουν κοινή συνείδηση².

Παρά τους νεωτερισμούς της σε σχέση με το έπος, και αυτή η λυρική ποίηση διατηρεί την κοινωνική της διάσταση. Ο λυρικός ποιητής, ο οποίος εκφράζει καινοφανή ψυχικά τοπία, δε γράφει για τον εαυτό του αλλά για μια ομάδα της κοινωνίας με την οποία ταυτίζεται, και θεωρεί δεδομένη τη συγκατάβαση

των ακροατών του. Ακόμα και αυτός ο “ψογερός” Αρχίλοχος, το επαναστατικότερο πνεύμα της εποχής του, δηλώνει πολεμιστής μαζί και ποιητής και πεθαίνει πολεμώντας για την πατρίδα του, κερδίζοντας την αριστεία την οποία αρνήθηκε με την ποίησή του.

Αντίθετα με τον αρχαίο ομότεχνό του, ο σύγχρονος Έλληνας πολίτης και ποιητής ζει σε μια σχέση συνεχούς αντιπαλότητας και σύγκρουσης με τον κοινωνικό του περίγυρο, που προκαλεί με τη σειρά της απώλεια των ιδανικών και της αίσθησης ταυτότητας. Ο Schiller³ εκφράζει τη διαφορά του αρχαίου από τον σύγχρονο άνθρωπο και την τριπλή σύγκρουση του δεύτερου με τη φύση, με την κοινωνία και τον εαυτό του ως εξής:

“Όντας σε συμφωνία με τον εαυτό του κι ευτυχής στο αίσθημα της ανθρωπιάς του, παρέμενε προσκολλημένος σε τούτη ως αρχή του και προσπαθούσε όλα τ’ άλλα να τα φέρει κοντά σ’ αυτήν, ενώ εμείς δεν βρισκόμαστε σε συμφωνία με τον εαυτό μας, κι έχοντας κακοτυχίσει στις εμπειρίες μας με την ανθρωπότητα, δεν έχουμε ανάγκη πιο πιεστική παρά να φύγουμε από μέσα της και να πάψουμε πια να βλέπουμε μια τόσο κακοχυμένη φόρμα”.

Η συνεχής αυτή αντιπαλότητα εκφράζεται κατά βάση με ένα έντονο αίσθημα μοναξιάς η οποία τον εξαντλεί σωματικά και ψυχικά. Είναι φυσικό η τέχνη του να αντικατοπτρίζει αυτό το αίσθημα της μοναξιάς, τα προσωπικά του αδιέξοδα και τις ανησυχίες του, και έχει μονολογικό χαρακτήρα, το παρακάτω ποίημα της Όλγας Βότση είναι χαρακτηριστικό αυτής της τάσης:

Η ΜΟΝΑΞΙΑ⁴

*Τη μοναξιά σου την φυλάς σα λύκο,
όμως κι εκείνη σε ξεσκίζει σα λύκος.*

Πρώτα η έρημος.

Αγκυλώματα που πονούν την καρδιά.

*Μετά, κατεβαίνεις σιγά-σιγά, γουλιά-γουλιά, στον
εαυτό σου,
αμίλητη, μη θέλοντας να κατεβείς, γιατί ξέρεις.*

Κι όμως κατεβαίνεις.
ένα χέρι σε τραβάει όλο πιο κάτω.
Είσαι στην εξουσία του.
Όχι δε λες· πνίγεται το όχι στο στόμα σου.

Κατεβαίνεις ανάποδα τη στενή μακριά σκάλα.
Ν' ακούς σιγά-σιγά πιο καθαρά του πηγαδιού τον
κούφιο ήχο,
του νερού το κρυσταλλωμένο πλατάγιασμα.
Κατεβαίνεις έχοντας το σχοινί στα χέρια σου.
Τι σκληρές πέτρες γύρω σου!
Τι έρημος είναι ετούτη,
κι είπες ερημιά τον ανθρώπων τον κόσμο!

Εδώ τώρα στον πάτο πρέπει να σταθείς,
πρέπει ν' ακινητήσεις ν' αντικρύσεις του θηρίου τα μάτια,
ν' αρπάζεις απ' το στόμα της δράκαινας
το πολύτιμο άστρο και το λυγμό.

Είναι φυσικό κατά τη μελέτη και την επικοινωνία του με τον τόσο αντίθετο απ' αυτή την άποψη κόσμο της αρχαίας ελληνικής ποίησης, ο σύγχρονος έλληνας ποιητής να επιλέγει απ' αυτήν τα στοιχεία εκείνα που προσιδιάζουν περισσότερο στο χαρακτήρα και την εποχή του και να τα μετασχηματίζει ανάλογα. Δεν είναι τυχαίο νομίζω ότι ένας από τους δημοφιλέστερους στην εποχή μας αρχαίους ποιητές είναι ο επαναστατικός και αμφισβητίας Αρχίλοχος. Πιστεύω πως θα ήταν ενδιαφέρονσα η παράθεση του πολύ γνωστού ποιήματος του "ριψάσπιδος" Αρχίλοχου και ο διάλογος που ανοίγει μαζί του, μέσω της τέχνης, ένα νεοέλληνας ποιητής, ο Γιάννης Πατίλης:

Ασπίδι μεν Σαΐων τις αγάλλεται, ήν παρά θάμνω
έντος αμώρητον κάλλιπον ουκ εθέλων.
αυτός δ' εξέφυγον θανάτου τέλος, ασπίς εκείνη
ερέτω· εξάυτις κτήσομαι ου κακίω.

(Κάποιος Σάιος καμαρώνει την ασπίδα που αθέλητά μου άφησα πλάι σ' ένα θάμνο, όπλο χωρίς ψεγάδι. Ωστόσο εγώ ο ίδιος γλύτωσα από το τέλος του θανάτου. Ας πάει στα κομμάτια η ασπίδα. Γρήγορα θ' αποχτήσω μιαν άλλη καθόλου χειρότερη.)

Η ΑΣΠΙΔΑ⁵

Όλη η ζωή μου ένας πόλεμος.

Πάντα ένα χέρι μου 'δειχνε
την ασπίδα που κρέμονταν στον τοίχο:
ή Ταν ή επί Τας.
Αυτό ποτέ μου δεν το 'χα καταφέρει
σε κάθε μάχη έχανα πάντα την ασπίδα·
στο θόρυβο, στον κουρνιαχτό, στο αίμα
τι να πρωτοκρατήσω.
Ρώτα τα πόδια μου
που τα γνωρίζαν τα μετόπισθεν.
Ρώτα τα μάτια μου τον πανικό μου.

Με τ' όπλο απάνω μου, με τα χέρια ψηλά
τι να πρωτοκρατήσω...

Το ποίημα του Αρχίλοχου δηλώνει μια θαρραλέα αντιμετώπιση των “αριστοκρατικών” ιδανικών μιας κοινωνίας η οποία τον έθετε λόγω καταγωγής στο περιθώριο. Αποτελεί την πρώτη ουσιαστική διακήρυξη ατομικής αυτοσυνείδησης ενάντια στις παραδοσιακές κοινωνικές αξίες.

Στο ποίημα του Πατίλη η ενεργητική διεκδίκηση των ατομικών δικαιωμάτων και η ευθεία αντιπαράθεση με την κοινωνία που προοιωνίζεται την ενδεχόμενη πολιτική αλλαγή, αντικαθίσταται από την σύγκρουση και την αντιπαλότητα του ατόμου-ποιητή με την κοινωνία του σε έναν πόλεμο εκ των προτέρων χαμένο. Ο αρχαίος ποιητής παρουσιάζει τη φυγή του σαν αποτέλεσμα ελεύθερης επιλογής. Ο σύγχρονος ομότεχνός του τρέπεται σε φυγή μπροστά στην αδυναμία του να αντιμετωπίσει την

κοινωνική πραγματικότητα. Συνθλίβεται και χάνεται σαν άτομο από μια κοινωνία που θεωρεί την ατομικότητα δικαίωμα και υποχρέωση. Ο πρώιμος επαναστάτης Αρχίλοχος, αντίθετα, διατρανώνει περήφανα την ατομικότητά του απέναντι σε μια κοινωνία που δεν δικαιολογούσε καν την ύπαρξη ατομικής αυτοσυνειδησίας. Φαίνεται παρόλ' αυτά πως η κοινωνία του και η εποχή του στήριξε τον Αρχίλοχο σαν άτομο και ποιητή με πολύ ουσιαστικότερο τρόπο απ' ό τι η δική μας το σύγχρονο ομότεχνό του και τον έκανε ισότιμα και αντάξιό της. Ίσως γι' αυτό απόδειξε με τον ηρωικό του θάνατο ό,τι αρνήθηκε στην ποίησή του: την οργανική του ένταξη σ' αυτήν.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. C.M. Bowra, Primitive song, Mentor books, New York 1962.
2. C.M. Bowra, Ποίηση και Πολιτική, 1900-1960, μετάφραση Λύντια Στεφάνου, εκδόσεις Παπαδήμα 1982, σ.11.
Για τις διαφορές και τη σχέση του σύγχρονου κόσμου με την αρχαία Ελλάδα βλ. γενικά Bruno Snell, Οι Αρχαίοι Έλληνες και εμείς, μετάφραση Αλεξάνδρα Μελίστα, Ίνδικτος 1997.
3. Friedrich Schiller, Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως, μετάφραση Παναγιώτης Κονδύλης, Στιγμή 1985, σ. 36.
4. Τάσου Κόρφη, 53 Φωνές, Ποιητική ανθολογία, Επιμέλεια, Πρόσπερος 1987, σ. 22.
5. Γιάννη Πατίλη, Μη κπνιστής σε χώρα καπνιζόντων, Ύψιλον/Βιβλία 1982, σ. 16.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΡΕΜΜΥΔΑΣ

Οι μεν πηγές πάντα ακαθόριστες

...σε λίγες άγνωστες καρδιές - φοβάμαι - άφαντες
εξ ου κι όλοι βολεύονται με το αρχαίο νεράκι του Θεού
ελάχιστο, ως γνωστόν, και για τη δίψα του μωρού
ό,τι ονομάζουμε δηλαδή ξανά όσοι ορέγονται ακμή
Ελπίδα ή Άλκηστη της Ανθρωπότητας
(κι εσύ μείνε να κόπτεσαι για άλλες υπερβάσεις),

γράφει ο Βασίλης Καραβίτης στο ποίημά του “Ο σώζων εαυ-
τόν ποτέ δε σώθηκε αρκετά”, εισάγοντάς μας στην τελευταία
μέρα του συμποσίου και στον ανοικτό διάλογό μας με την αρ-
χαία ελληνική ποίηση.

Ένα διάλογο που δεν μπορούμε να περιορίσουμε σ’ εποχές,
ποιητικά μορφώματα, μεμονωμένους δημιουργούς ή σχολές, με
ακριβοδικαίους όρους μέτρησης και κατάταξης. Όπως συμβαί-
νει και με την ελληνική γλώσσα που, παρά τις αλλαγές, τις εξε-
λίξεις (μεταλλάξεις), τους εμπλουτισμούς ή τις αφαιρέσεις που
συντελούνται, παρά τα ρήγματα ανά τους αιώνες, εξακολουθεί
ν’ αποτελεί τη γενεσιουργό γλώσσα της εθνικής μας ταυτότη-
τας. Άλλωστε το εύρος της αρχαίας ελληνικής γραμματείας εί-
ναι τόσο σημαντικό που, πέραν των επιδράσεων που άσκησε
στη ρωμαϊκή και τις άλλες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες, εξακολου-
θεί να παίζει καταλυτικό ρόλο στην εποχή μας.

Στενά συνδεδεμένη με την αρχαία ελληνική ποίηση είναι η
ελληνική γλώσσα με όλες τις αλλαγές-παραλλαγές της, αλληλε-
πιδράσεις, αφομοιώσεις, τροποποιήσεις τηςπου έχει υιοστεί ή έ-
χει κατακτήσει δια μέσου των αιώνων. Η στενή σχέση-συνά-
φεια με την ποίησηξεαρτάται (και προϋποθέτει) την κατάκτηση
της ίδιας της γλώσσας. Σε εποχές πολιτισμικής έξαρσης ακμά-
ζει τόσο η γλώσσα όσο και η ποίηση· αντίθετα σε εποχές κοι-
νωνικής ύφεσης τόσο η γλώσσα όσο και η τέχνη του λόγου
βρίσκονται σε υποχώρηση. (Την περίοδο της τουρκοκρατίας,
για παράδειγμα, οι βυζαντινοί και οι λόγιοι επίγονοί τους γρά-

φουν στην αρχαία ελληνική αναζητώντας στήριγμα στις σταθερές ενός μεγάλου πολιτισμού. Εξάλλου, σε καιρούς χαλεπούς η γλώσσα αποτελεί στοιχείο συσπείρωσης και αντίστασης του λαού: ας θυμηθούμε την ποιητική έξαρση, τη στροφή του κόσμου ακόμη και στους κλασικούς την περίοδο της επταετίας, ή αντίθετα την αντίδραση μέσω των μονολεκτικών διαλέκτων (διαλόγων) της νεότερης γενιάς, μετά την έντονη πολιτικοποίηση των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων).

Βίαιες ή μή, πρωτόγονες ή σύγχρονες, συλλογικές ή μεμονωμένες, οι αλληλεπιδράσεις των φύλων, φυλών και πολιτισμών, λειτουργούν εξελικτικά αφομοιώνοντας, προωθώντας, επεκτείνοντας ή διευρύνοντας τη γλώσσα, την τέχνη, τους πολιτισμούς.

Ξεκινώντας από την οικογένεια των ινδοευρωπαϊκών γλωσσών, η ελληνική γλώσσα - και η αρχαία ελληνική γραμματεία - διαμορφώθηκε και διαμόρφωσε διαλέκτους, γλωσσικές επαναστάσεις και γλωσσικά ζητήματα που αντανακλούν το μέγεθος της σπουδαιότητας αλλά και της διαχρονικότητάς της.

Έτσι έχουμε: τον Ηρόδοτο από τη δωρική Αλικαρνασσό να γράφει την ιστορία του στην ιωνική διάλεκτο, την ιωνική, ανάμεικτη με αιολικάστοιχεία, να επικρατεί στην επική, τη διδακτική και την ελεγειακή ποίηση, πολλούς αλεξανδρινούς, επιδεικνύοντας πολυμάθεια, να γράφουν στην ιωνική διάλεκτο¹, ή τον εκπαιδευτικό όμιλο (1910), την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1917 και τη δίκη των τόνων του Ι. Θ. Κακριδίη, κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής.

Με βάση τα παραπάνω διαπιστώνουμε πως η προσέγγισή μας με την αρχαία ελληνική ποίηση, την αρχαία ελληνική γραμματεία και την αρχαία ελληνική γλώσσα εξαρτάται από ιστορικές, κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές συγκυρίες. Οι αντιπαραθέσεις μάλιστα σε επίπεδο γλώσσας αντανακλώνται, σε κάποιον βαθμό, και στις σχέσεις του λαού με τη λογοτεχνική του παράδοση. Για παράδειγμα: οι αρχαϊστές βρίσκονται λογικά πολύ πιο κοντά στα αρχαία κείμενα απ'ότι οι δημοτικιστές χωρίς βέβαια να σημαίνει πως οι υπέρμαχοι της δημοτικής εκχωρούν την αρχαία παράδοση στους πρώτους².

Από την άλλη το γλωσσικό ζήτημα, πέραν της συνήθους διαφοράς μεταξύ γραπτού και προφορικού λόγου που συναντάται

σε όλα τα πολιτισμένα έθνη, είχε στη χώρα μας εμφανείς κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις με αντίστοιχες συνέπειες και για τις σχέσεις του λαού με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και την αρχαία ελληνική γραμματεία³.

(Να θυμίσουμε ενδεικτικά κάποιες από τις αλλαγές στο εκπαιδευτικό σύστημα που ασφαλώς καθόρισαν καταλυτικά και τη σύγχρονη παιδεία μας: την αναθεωρητική Βουλή του 1911 να καθιερώνει τη δημοτική ως επίσημη γλώσσα, την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του Ευάγ. Παπανούτσου το 1963, την επαναφορά των αρχαίων ελληνικών με διοικητικές πράξεις (και όχι εκπαιδευτικές μεθόδους) του δικτατορικού καθεστώτος του 1967, σε μια δήθεν επίδειξη αρχαιογνωσίας, την καθιέρωση του μονοτονικού από συντηρητική μεν κυβέρνηση αλλά σε εποχές πολιτικών ανακατατάξεων μετά την μεταπολίτευση, την κατάργηση της διδασκαλίας των αρχαίων από την κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ και την επαναφορά των αρχαίων κειμένων το 1993, από νεότερη κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ, κ.λπ.)⁴.

Μετά τη σύσταση του νέου ελληνικού κράτους ο λογοτατισμός της εποχής προσδέθηκε σε δύο άξονες: το αρχαίο ελληνικό πνεύμα (μόνη σταθερά για ένα νεότευκτο κράτος) και τις επιρροές της Δύσης (αθηναϊκή σχολή-ρομαντισμός στη Γαλλία, Παναγιώτης και Αλέξανδρος Σούτσος και παρνασσισμός 1880 ("Ραμπαγάζ") - Γάλλοι Παρνασσιακοί, Μαλακάσης - Jean Moreas, κ.λπ.

Ήταν η εποχή που περισσότερο από κάθε άλλη φορά η αρχαία ελληνική ποίηση - σε συνδυασμό με τη γαλλική κουλτούρα της εποχής⁵ - έπαιξε ρόλο καταλυτικό στα λογοτεχνικά πράγματα⁶.

Ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος, η ρωσική επανάσταση, οι επιδράσεις από το κομμουνιστικό κίνημα και τα ιδανικά του σοσιαλισμού, έφεραν σε στενότερη επαφή τους Έλληνες δημιουργούς⁷ με τη ρωσική πρωτοπορεία⁸. Από την άλλη η μικρασιατική καταστροφή, με τις επακόλουθες κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις, αλλά και το μεγάλο κίνημα ανατροπής που επήλθε από την καταλυτική εμφάνιση του υπερρεαλισμού στο Παρίσι (και σχεδόν ταυτόχρονα στη χώρα μας), διαμόρφωσαν ένα επαρκέστατο πεδίο μέσα στο οποίο μπορούσε ν' αναπτυχθεί

πρωτογενώς η ποιητική μας παραγωγή αντλώντας όχι πλέον από το χθες αλλά από το σήμερα και το αύριο. Ο ρόλος της αρχαίας ελληνικής ποίησης ήρθε αυτονόητα και φυσιολογικά σε δεύτερη μοίρα.

Η δικτατορία του Μεταξά, η άνοδος του ναζισμού στην Ευρώπη, ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος, ο ελληνικός εμφύλιος, τα χαμένα-προδομένα όνειρα προσέφεραν υλικό για τους ποιητές της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς⁹. Οι προσεγγίσεις με την αρχαία ελληνική ποίηση ήταν περιττές καθώς τα κοινωνικά μορφώματα και πολιτικές, ιδεολογικές, ηθικές, αξίες-αναζητήσεις παρέμεναν στο επίκεντρο, μαζί με την πολιτική καταγγελία, την απογοήτευση και τον πόνο για ό,τι χάθηκε.

Στη δεκαετία του '60 η εκκλησιαστική υμνογραφία, ο χριστιανισμός, η Γένεση, τα Πάθη και το Δοξαστικό συναποτελούσαν την ποιητική έκφραση του "Άξιον Εστί".

Στη δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά διαπιστώνουμε επίσης στοιχεία υπέρβασης και μεταφυσικής. Μετά την αγωνιστική-επαναστατική και στρατευμένη ποίηση σειρά πλέον έχει η υπαρξιακή και μεταφυσικών αναζητήσεων δημιουργία που θα έλθει να καλύψει το αποτρόπαιο πρόσωπο της κοινωνίας ευαγγελιζόμενη - παρά τις αδιαμφισβήτητες πεσιμιστικές απόψεις που κυριάρχησαν στην ποιητική δημιουργία - έναν άλλον κόσμο. Η αναζήτηση του σταθερού μέσω της ενδοσκοπτικής μεθόδου και διαδικασίας, η αναζήτηση γήινης διεξόδου στην κατάστασή τους, ξεχωρίζει τους ποιητές της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, γράφει ο Γ. Αράγης στον πρόλογο της Ανθολογίας του Ανέστη Ευαγγέλου.

Αντιστοιχίες με την πρώτη και δεύτερη μεταπολεμική γενιά διακρίνουμε και σ' αυτήν του '70, όπως διαμορφώθηκε στη διάρκεια της απριλιανής δικτατορίας αλλά και μεταπολιτευτικά, με τις επόμενες γενιές του '80 και '90. (Αδιέξοδα πολιτικά, υπαρξιακά, κρίση κομμάτων και ιδεολογιών, κατάρρευση ανατολικού μπλόκ, κ.λπ., φέρνουν ξανά στο προσκήνιο την αρχαία ελληνική γλώσσα, την αρχαία ελληνική, αλλά και την χριστιανική γραμματεία). Ο Θεός - με όποια μορφή και μεταφυσική διάσταση - επανέρχεται συχνά: "Προσευχηθείτε για τις σκοπιές που αγρυπνούν", μας λέει ο Ασλάνογλου στον "Δύσκολο Θά-

νατο’’, ενώ ο Χριστιανόπουλος στην ‘‘Εποχή των ισχνών αγελάδων’’ γράφει:

Αδελφέ μου Ηρ, σ’ αυτή την εποχή των ισχνών αγελάδων, εμείς δεν έχουμε έναν Ιωσήφ, δεν υπάρχει για μας Ιωσήφ, λυτρωτής Ιωσήφ, αφέντης του κορμιού και της σκέψης.

Αδελφέ μου Ηρ, εσύ που ξέρεις γράμματα, γραψ’ του κάτι για μένα:

όταν ανθίζουν οι πασχαλιές με παιδεύει η νοσταλγία·
συχνά παίρνω Κάιρο στο ράδιο ν’ ακούσω τα διαγγέλματά του.

Πεθαίνω φορώντας το σπλωμένο χιτώνα του -
η τελευταία που μ’ απόμεινε ηδονή.

Και ο Βασίλης Καραβίτης συνεχίζει:

Στερεύει έτσι δίχως αίγλη
κι ακαλαίσθητα

κι ίσως με τόση απόρριψη οριστικά
κάποια κρυφή κι άσπιλη πηγή
ακέραιας αυτοκαταστροφής.

Αυτή που σαν συγνώμη από δύσκολο Θεό
μπορούσε, μόνο μ’ ένα γνήσιο πανικό,
όλα τα στίγματα της φύσης μας
που επέζησαν,
μεμιάς να καθαιρέσει.¹⁰

Τα συλλογικά αδιέξοδα, οι προσωπικές ανιχνεύσεις και αναζητήσεις, τα ποιητικά όρια μιας μεταβατικής και υπό εξέλιξιν κοινωνίας είναι που τελικά ωθούν την πορεία μας. Σε εποχές έντονων κοινωνικών, πολιτικών, ιστορικών εξελίξεων, σε εποχές οραμάτων και αξιών η αρχαία ελληνική ποίηση προσεγγίζεται δευτερογενώς· απλά για ενημέρωση. Αντίθετα σε εποχές που οι αξίες λείπουν, η ανάγκη άντλησης από την αρχαία ελληνική ποίηση και τη χριστιανική ορθόδοξη γραμματεία (ή το Κοράνι για τους σύγχρονους Μουσουλμάνους του Παρισιού) μοιάζει επιτακτική.

Η αξιοποίηση, μετάπλαση, αφομοίωση, αναδημιουργία¹¹ και όχι απλώς η στατική μίμηση της αρχαίας ελληνικής ποίησης είναι ένα ακόμη θέμα που πρέπει να τεθεί προς συζήτηση. Η όποια επίσης σχέση με την αρχαία ελληνική ποίηση εξαιτίας ε-

παγγελματικής ενασχόλησης, για παράδειγμα, ή το απλό δάνειο όρων, ονομάτων, τοπωνυμίων, από την αρχαία ελληνική γραμματεία, δεν μπορεί να εκληφθεί ως αποδεικτικό επιρροής της στη σύγχρονη ποιητική δημιουργία.

Στοιχεία που αποτελούσαν χαρακτηριστικά του ελληνικού πολιτισμού (η αρμονία, το μέτρο, ο άνθρωπος, η επιστήμη, η τέχνη) εξακολουθούν να λειτουργούν, έστω και εμμέσως, καταλυτικά (ακόμη και σε εποχές πολιτισμικής ύφεσης και υποχώρησης). Η σχέση φωτός-ηλίου¹², ζωής-θανάτου, περατού και απέραντου, τα πολλά κέντρα του ελληνικού πολιτισμού¹³, η συνέχεια ολόκληρου του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού όπως αναδεικνύεται μέσα από την καθημερινότητά μας αποτελούν και τη συνέχεια της προσωπικής, σύγχρονης πορείας μας. Κάτι ενδεχομένως μοναδικό για τους Έλληνες¹⁴.

Τελικά η σχέση της αρχαίας ελληνικής με τη σύγχρονη ποίηση (κάθε εποχής) εξαρτάται από το κοινωνικό, πολιτικό, ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο της συγκεκριμένης περιόδου. Στη σημερινή εποχή η σχέση αυτή είναι ασφαλώς ελλειμματική και όπου υπάρχει αφορά μεμονωμένες περιπτώσεις και εδράζεται αποκλειστικά σε προσωπικές ή και τυχαίες επιλογές.

Ήταν κάτοχος της αρχαίας ελληνικής και του άρεζε να παίζει ακορντεόν, μας πληροφορεί στο ποίημά του “Εκατόνταρχος Κορνήλιος” ο Ντίνος Χριστιανόπουλος, συνοψίζοντας αρμονικά σε όσα προσπαθήσαμε να επισημάνουμε.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Θα μπορούσαμε απλουστευτικά να το παραλληλίσουμε με την “ελληνικήν” που μιλούσαν οι “γραμματιζόμενοι” ή όσοι επεδίωκαν να εμφανισθούν ως τέτοιοι.
2. Βλ. Ευαγγελικά, οι μεταφράσεις Ευριπίδη και Θουκυδίδη από τον Αλ. Πάλλη (1851-1935), οι μεταφράσεις του Ι. Γρυπάρη (18770-1942), του Ν. Καζαντζάκη (1883-1957). κ.λπ.).
3. Διαφορετικά αντιμετώπισαν την ελληνική γλώσσα ο Ελ. Βενιζέλος, ο Γεώργιος Παπανδρέου, ή ο Γεώργιος Ράλλης - μετά τη μεταπολίτευση - και διαφορετικά ο Μεταξάς, ο Παπαδόπουλος και οι όποιες συντηρητικές κυβερνήσεις.
4. Η πρόχειρη αυτή παράθεση μέρους των εκπαιδευτικών αλλαγών (παλλινδρομήσεων) που συντελέστηκαν τα τελευταία 80 χρόνια στη χώρα μας αρκεί για να

καταδειξει την ελλιπή έως ανύπαρκτη σχέση μας με την αρχαία ελληνική γραμματεία.

5. Η χρήση της γελλικής, ακόμη και σε συζητήσεις μεταξύ Ελλήνων, προσέδιδε κύρος και κουλτούρα: ως θυμηθούμε πως ο Παλαμάς αλληλογραφούσε στα γαλλικά με τη θαυμάστριά του Στέλλα Διαλέτη.

6. Πληθαίνουν οι μεταφράσεις έργων της δραματικής ποίησης, ο Κάλβος γράφει τις πεντάστιχες ωδές του κατά μίμησην της Σαφούς και του Αλκαίου, ο Καβάφης στηρίζεται ποιητικά στους Αλεξανδρινούς, οι Δελφικές Εορτές με τον “Προμηθέα” (1927) και τις “Ίκέτιδες” (1930) και τα λυρικά οράματα από τον Σικελιανό και την Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, η ποιητική μαθητεία και σχέση του Σεφέρη με τον Όμηρο, αλλά και ο Ελύτης με την “Αποκάλυψη” αποδεικνύουν τη στενή σχέση των δημιουργών της εποχής με την αρχαία ελληνική γραμματεία.

7. Βάρναλης, Καζαντζάκης, Ρίτσος κ.ά.

8. Επιρροές από τον Μαγιακόφσκι, τον Οσίπ Μάντελσταμ, την Αχμάτοβα, κ.λπ.

9. Οι όποιες συμβατικές ομαδοποιήσεις πολλές φορές αντί να διευκολύνουν τον μελετητή οδηγούν σε απλουστεύσεις, εντούτοις αναγκαζόμαστε να χρησιμοποιήσουμε τον όρο “γενιά” χωρίς να παραγνωρίζουμε τα προβλήματα που προκύπτουν.

10. “Σε πλήρες αδιέξοδο οι αυτοκτόνοι”.

11. Χαρακτηριστικός ο τρόπος που ο Μάνος Χατζιδάκις ανα-δημιούργησε “δανειζόμενος” ή εμπνεόμενος από μια σειρά κλασικά έργα: Κονσέρτο για έγχορδα και τσέμπολο αρ. 8 του Βιβάλντι (“Χαμόγελο της Τζοκόντας”), ΚΟΝσέρτο για φαγκότο αρ. 6 του Βιβάλντι (“Μεθυσμένο κορίτσι”), Μότσαρτ συμφωνία αρ. 40, κ.λπ.).

12. Δεν είναι δόλου τυχαίο που σε εποχές υγιείς το Κάλλος ταυτίστηκε με το Αγαθόν και το Αγαθόν με τον Ήλιο, έγραφε ο Ελύτης στο “Εν λευκώ”.

13. Ιωνία ως τον 6ο αι., Συρακούσες τον 6ο αι., Αθήνα τον 5ο αι., Αλεξάνδρεια, Αντιόχεια, Πέργαμος στους αλεξανδρινούς χρόνους, κ.λπ.

14. “Δεν θα ήμουν ποιητής, εάν δεν μιλούσα ελληνικά”, είπε κάποτε ο Ελύτης, αναδεικνύοντας ακριβώς αυτή τη διάσταση, αυτό το “ευεργέτημα” (πλεονέκτημα) - χωρίς διάθεση εθνικιστικών εξάρσεων και φυλετικής υπεροχής η χρήση του όρου - των Ελλήνων.

Απολαμβάνουμε επίσης τα ποιήματα της Σαφούς και σιγογιθυρίζουμε τους μελοποιημένους στον “Μεγάλο Ερωτικό” στίχους της, χωρίς δόλου να γνωρίζουμε τη σημασία τους.

ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ

Η υποδοχή της κλασσικής ποίησης από τη μοντέρνα

Στο ερώτημα αν ανιχνεύεται η αρχαία ελληνική ποίηση στη σημερινή, στη μοντέρνα ποίηση του τελευταίου τέταρτου του αιώνα μας, εάν είναι δηλαδή ζωντανή η κλασσική ποίηση σήμερα, φρονώ ότι η απάντηση είναι αρνητική. Όχι, δεν υπάρχει συνομιλία του μοντέρνου νεοέλληνα ποιητή με τους κλασσικούς. Βέβαια πρόκειται περί αισθήσεως περισσότερο και όχι περί θέσεως, γιατί

I) το ποιητικό υλικό είναι αχανές και προσωπικά δεν έχω την εποπτεία που απαιτείται για τέτοια συνολική θεώρηση, και

II) οι ποιητές των τελευταίων χρόνων δεν έχουν ολοκληρωμένο έργο.

Μετρώ το ερώτημα με ένα θετικό μοντέλο και την αρνητική αίσθησή μου με τρεις παραδοχές. Φυσικά πρόκειται για τεκμήρια, δηλαδή για ελλειπή απόδειξη, ατελή απόδειξη με κενά. Μοντέλο ποιητή-συνομιλητή με τους κλασσικούς ποιητές σε παλαιότερη εποχή, ανάμεσα σε άλλους, είναι ο Γιώργος Σεφέρης ή ο Κ.Π. Καβάφης με τους Αλεξανδρινούς ποιητές. Θάθελα να αναφερθώ σε νεώτερο ποιητή, ο οποίος είναι ιδανικότερος συνομιλητής με τους αρχαίους, αλλά ας μείνουμε στο μοντέλο “Σεφέρης”, ως γνωστότερο.

Το ποιητικό έργο του Σεφέρη συντάσσεται διαρκώς απέναντι στην αρχαία παράδοση της ποίησης και πολλές φορές ανιχνεύουμε μια δυναμική ιδιοποίηση. Σε αυτές τις περιπτώσεις η επιστήμη ταξινομεί αυτή την ποιητική τακτική με το ακόλουθο σχήμα:

I) (βαθμός): νύξεις ή υπαινιγμοί ή υποδηλώσεις

II) (βαθμός): μεταφρασμένα αποσπάσματα ή παραφράσεις ενσωματωμένες στο ποιητικό σώμα,

III) (βαθμός): υιοθετημένοι αυτούσιοι στίχοι ή ημιστίχια ή στροφές.

Ένα παράδειγμα:

“ό,τι θεός ή μη θεός ή το μέσον” (Ευρυπίδης, ΕΛΕΝΗ, στ. 1137)

“τ’ είναι θεός; τι μη θεός; και τι ανάμεσό τους;” (Σεφέρης).

Εκτός από αυτό καθεαυτό το ποιητικό έργο, η συνομιλία του Σεφέρη επιβεβαιώνεται και από τη διαρκή μεταφραστική του ενασχόληση με τους αρχαίους. Τη μεταφραστική δοκιμασία την θεωρώ απαραίτητο μέσο τεκμηρίωσης της γλωσσικής αγωνίας και κατάκτηση του ανύσματος μεταξύ Uniform ή Primary Form και Final Form (Βλ. Μ. Γ. Μερακλής, Η προδοσία της μετάφρασης). Τέλος επαληθεύεται και από τη θεωρητική ενασχόληση του Σεφέρη με δοκίμια, μελέτες και γενικά πεζό λόγο για την κλασική ποίηση. Αυτή η τρίμορφη διαρκής επαφή (πρωτότυπη ποίηση, μεταφρασμένη ποίηση και θεωρητικός προβληματισμός) καθιστά τον Σεφέρη κατεξοχήν θετικό μοντέλο και ένα ασφαλές μέτρο για την αρνητική αίσθηση που διατύπωσε στο ερώτημα της σημερινής ποιητικής συνομιλίας με τους κλασσικούς ποιητές.

Με οδηγό και μέτρο τον Σεφέρη μπορούμε να κάνουμε τις ακόλουθες ασφαλείς παρατηρήσεις:

α) Η Σαπφώ, για παράδειγμα, μεταφράζεται τα τελευταία χρόνια με αξιώσεις από δύο ποιητές (Ελύτης, Κακίσης) εκ των οποίων ο ένας ανήκει σε παλαιότερη γενιά. Την ίδια περίοδο ο Έζρα Πάουντ μεταφράζεται από πέντε σύγχρονους ποιητές. Ο μιν Αρχίλοχος δεν βρίσκει μεταφραστή ανάμεσα στους σύγχρονους ποιητές, ορισμένοι δε Άγγλοι μεταφράζονται αλληπάλληλα.

β) Αισθητικά δοκίμια και μελέτες για την κλασική ποίηση δεν δημοσιεύονται ενώ διαβάζουμε συχνά οξυδερκή κείμενα για άλλες λογοτεχνίες και άλλους ποιητές.

γ) Όταν σκοντάφουμε (γιατί περί εμποδίου πρόκειται) σε κάποιο σύγχρονο ποίημα με θέμα αρχαιοελληνικό, τότε πρόκειται για τουριστική εκδοχή του κλασσικού θέματος ή για φολκλόρ. Καμμιά σχέση με την ποιητική, ας πούμε, του Γιάννη Ρίτσου (άλλη περίπτωση, πάντοτε σε παλαιότερη εποχή) στο οποίο το έργο ο Φιλοκτήτης, ο Ορέστης, η Ισμήνη, η Χρυσόθεμις, η Φαίδρα, η Ιφιγένεια δεν είναι μόνο μια μάσκα της κλασ-

σικής τραγικής ποίησης, αλλά και ένα νέο προσωπείο, είναι ο “Φιλοκτήτης”, ο “Ορέστης”... η “Ιφιγένεια” του Ρίτσου.

Ισχυρίζονται πολλοί αλλά και το επίσημο κράτος ότι “...Η ανθρώπινη κοινωνία εξελίσσεται και σε κάθε εποχή βρίσκει μόνη τη δική της ταυτότητα, τα δικά της ιδανικά, τις δικές της μεθόδους ... Οποιαδήποτε παλινδρόμηση στον αρχαίο κόσμο όχι μόνο δεν ωφελεί, αλλά μπορεί να αποπροσανατολίζει τις νέες γενιές ... Η δε μελέτη της κλασσικής αρχαιότητας συντηρεί στη χώρα μας την προγονοπληξία, που επιδρά ανασταλτικά στην ανάπτυξή της, στους τομείς των συγχρόνων επιστημών και του τεχνικού πολιτισμού γενικότερα”. Εγώ να δηλώσω την θλίψη μου και την διαφωνία μου σε τέτοιου είδους αιτιολογίες, υποσχόμενος ότι θα επανέλθω.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΠΑΝΩΦΟΡΟΠΟΥΛΟΥ

Παρέμβαση

Θέλω να ευχαριστήσω για την εδώ πρόσκλησή μου και να εκφράσω την ικανοποίηση για τα όσα πολλά και ωραία παρακολούθησα και αποκόμισα από αυτό το Συμπόσιο.

Θα επιθυμούσα όμως να προσθέσω και εγώ μια γνώμη, α-ντιλημένη από τη μακρόχρονη και πλούσια επικοινωνία, που διατηρώ ασχολούμενη με μεταφράσεις αρχαίων Ελλήνων ποιητών, αλλά και Λατίνων. Με τον Όμηρο, το Βεργίλιο, τον Σοφοκλή, τον Ευριπίδη, τη Σαπφώ, τον Σιμωνίδη, τον Σόλωνα, τον Πίνδαρο και άλλους.

Ακούστηκε και τονίστηκε εδώ η επίδραση των νεότερων ποιητών, των Νεοελλήνων, από τους Αρχαίους ποιητές και περιχαρακώθηκε στο χώρο της “επικοινωνίας-μετάφρασης”. Όμως ιδιαίτερα πρέπει να διακριθεί ότι όση κι αν είναι η επήρεια-επίδραση δεν μπορεί και δεν αρκεί να σταθμεύει στην “επικοινωνία” και μάλιστα στη “μετάφραση”. Είναι πολύ σημαντικό και ποικίλο απλωμένο και το πεδίο της “ερμηνείας”.

Κάθε ποιητής, από όσους άλλους και αν βοηθείται ή επηρεάζεται, όμως εκφράζει και την εποχή του. Τρανό παράδειγμα ο Βεργίλιος, 70-19 π.Χ. ο οποίος έχει βέβαια όχι μόνον επηρεαστεί από τον Όμηρο, 800-700 π.Χ., αλλά σε πάρα πολλά τον έχει αντιγράψει. Όμως παρόλα αυτά ο Βεργίλιος εκφράζει την εποχή του. Το ίδιο και οι Νεοέλληνες ποιητές μας την εποχή μας εκφράζουν, όσα κι αν θησαυρίζουν από τους Αρχαίους ποιητές. Και προς τους οποίους η “προσέγγιση” δεν είναι μόνο θέμα “επικοινωνίας” αλλά, και κυρίως “ερμηνείας”.

Να δώσω ένα μικρό παράδειγμα από την τελευταία μου εργασία-προσπάθεια της μετάφρασης του “Αντιγόνη” του Σοφοκλή:

Στο α΄στάσιμο, στιχ. 332-375, ο Σοφοκλής υμνεί την παντοδυναμία του Ανθρώπου, προτού μάλιστα υμνήσει την παντοδυναμία του Δία-Θεού, στιχ. 582-624. Στους στίχους της στροφής β΄, 354-363 παραδίδεται:

και φθέγμα και ανεμόεν
φρόνημα και αστυνόμους
οργάς εδιδάξατο και δυσούλων
π' άγων υπαίθρια και
δύσομβρα φεύγειν βέλη,
παντοπόρος.
άπορος επ' ουδέν έρχεται
το μέλλον· Άιδα μόνον
φεύξιν ούκ επάξεται·
νόσων δ' αμηχάνων φυγάς
ξυμπέφραστα.

Και λόγο και αγέρινο φρόνημα
Και για δίκαιη συνύπαρξη πόθους
Ένας του άλλου μετάδωσε, μα και πώς να γλιτώνει
Από υπαίθρια βέλη κακόβροχα
Παγωνιάς δυσκολόφορτης.
Ο περίσκεπτος!
Απερίσκεπτος σε κανένα μελλούμενο
Δεν προβαίνει· απ' το θάνατο μόνο
Λυτρωμό δε θα βρεί·
Μα γι' αρρώστιες αγιάτρευτες
Θεραπείες σοφίστηκε!..

Για τη θαυμαστή γλώσσα του Σοφοκλή πολλά γνωρίζουμε.
Αλλά πώς να αποδοθεί στον Νεοελληνικό Λόγο-λόγο και χώρο
αυτό το: “αστυνόμους - οργάς εδιδάξατο...”; Στο σημείο τούτο
συμπίπτουν τρία δεδομένα: 1ο Η πεποίθηση του Σοφοκλή για το
“ελεύθερον” της απόφασης του ατόμου σύμφωνα με το φυσικό-
θείο δίκαιο, του οποίου η διακήρυξη και υποστήριξη είχε αρχί-
σει και συνεχώς εμπεδωνόταν με τα φιλάνθρωπα διδάγματα των
Σοφιστών. Τούτο δηλώνεται με το λεκτικό στοιχείο “οργάς”.
Δηλαδή “αι οργαί” βαθύτατες αναταραχές και αντιδράσεις,
εδώ τις οποίες εκφράζει η συμπεριφορά της Αντιγόνης, του αδι-
κημένου ατόμου έναντι της θείκης δικαιοσύνης και της εσώψυ-
χης τόλμης και απόφασής της.

2ο Η ανάγκη του Σοφοκλή της υπηρεσίας του αγαθού της
πόλης και της διδασκαλίας του της “υποταγής” των ατομικών
πρωτοβουλιών στην ομαδική υπακοή και εξυπηρέτηση των
“πολλών” του δήμου πόλης-κράτους. Για τούτο οι νόμοι είναι

απαράβατοι και οι πόθοι-ατομικές λαχτάρες-επιδιώξεις και αποφάσεις, οι “οργαί” δηλ. είναι και οφείλουν να διατηρούνται “αστυνόμοι”. Σύντονοι και προσαρμοσμένοι στους Νόμους του Άστεως (=στους νόμους της πόλης/κράτους των Αθηνών).

3ο Ο βέβαιος διαλογισμός, απόληξη πολύχρονης και βαθιόβουλης θητείας στη φιλοσοφική αντιμετώπιση της πράξης, ως ηθικής αλλά και πολιτικής αξίας. Τούτο ο ποιητής διαδηλώνει με το ωραίο λεκτικό “εδιδάξατο”, που περιέχει την έννοια της αλληλεπίδρασης, αλληλοδιδασχής από παμπάλαια, προηγούμενα χρόνια και επιτεύξεις. Καθώς και την αντίληψη και κατανόηση του πόσο δύσκολο υπήρξε η δημιουργία και οργάνωση “πολιτείας” (=άστεως), ώστε καμιά άλλη ενέργεια, όσο αγαθή - θρησκευτική - και συνανθρώπινη/αδερφική λογαριάζεται, δε δύναται ούτε πρέπει να την καταλύσει με απείθεια και ανταρσία, έστω και ηθική!

Και ένα τέταρτο χρειάζεται να προσθέσουμε. Το “μελλοντικό όραμα” των Αρχαίων Πανελλήνων δημιουργών. Όταν τους μελετάμε, όταν τους πλησιάζουμε, γίνεται αμέσως κατανοητό πως από θεϊκή έμπνευση καλά προγνώριζαν ότι ακριβώς και κατά συνέχεια θα τους μελετάμε, θα τους έχουμε καθοδηγητές και συχνά εμπνευστές μας. Στόχευαν με επίγνωση σε αυτό! Στο στιχ. 1306, όταν πρόκειται ο Κρέων να πληροφορηθεί και για το θάνατο της γυναίκας του ανακράζει: “ανέπταν φόβω” (=τινάχτηκα από το φόβο μου). Ασφαλώς και έμπραχτα “τιναζόταν”, αλλά και έγγραφα ο ποιητής μας το δηλώνει, μήπως, όταν μελλούμενα ίσως δε “διδασκόταν” (=παιζόταν θεατρικά) η Αντιγόνη, να γνωρίζαμε οι μελλούμενοι τις παραστατικές του κινήσεις! Και βέβαια υπάρχουν απειράριθμα τα παραδείγματα που διαλαλούν μηνύματα παναιώνια και πανανθρώπινα, να ισχύουν πάντα και για όλους!

Πώς λοιπόν με μια “προσέγγιση” να τα δώσεις σήμερα όλα αυτά τα συμπεκνωμένα και θαυμάσια μέσα στο φραστικό τμήμα “αστυνόμους/οργάς εδιδάξατο...”, το οποίο πήραμε για παράδειγμα;

Λιγοστή συχνά δείχνει και η όποια πλούσια νομιζόμενη μετακίνηση/μετάφραση στα νεοελληνικά μας χρόνια και Λόγο/λόγο, σε σύντονο/σύντομο στίχο και μόνον!

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Ποιός θέλει τώρα να μιλήσει από τους ποιητές; Νομίζω ότι έχουν τεθεί πάρα πολλά θέματα, από την αντίθεση Όμηρος-Αρχίλοχος. Όλοι στάθηκαν σ' αυτήν αρχίζοντας από την Τασούλα Καραγεωργίου. Στον Σαράκη ο ρυθμός που ακούσαμε, τουλάχιστον για τα δικά μου αυτιά, ήταν πάρα πολύ θαυμαστός ρυθμός. Η Ξένη Σκαρτσή μίλησε για τον Πατίλη, όλοι μαζί μίλησαν για κάποιους άλλους, αλλά ας προσπαθήσουμε τώρα, αν θέλετε, να μιλήσουμε πιο συγκεκριμένα. Η κα Σιδέρη παρακαλώ.

Α. ΣΙΔΕΡΗ

Δεν έχω μια ειδική παρατήρηση που ν' αφορά μια συγκεκριμένη ομιλία. Όλες ήταν πολύ ενδιαφέρουσες. Αλλά κάπου αγγίζει αυτό που με απασχολεί: Όλα όσα ακούσαμε κι όλα όσα ακούμε συνεχώς. Ας πάω στην αρχή, στον Σωκράτη τον Σκαρτσή που μιλάει για τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνεται από τους νεοέλληνες η αρχαία ελληνική ποίηση. Για να προσθέσω, το ότι από την μια πλευρά έχουμε κείμενο, γλώσσα γραπτή και από την άλλη ως νεοέλληνες ή νεότεροι άνθρωποι έχουμε μια γλώσσα που γράφεται αλλά κυρίως μιλιέται. Εκτός από αυτήν την δυσκολία, θα έλεγα, στην προσληψιμότητα, θα πρόσθετα και μια άλλη. Και αυτή η άλλη δυσκολία που έχουμε οι νεοέλληνες οφείλεται, πιστεύω, σε κάτι που ο προτελευταίος ομιλητής ονόμασε εθνικιστικό οίστρο. Τείνουμε, πιστεύω, για να κερδίσουμε δόξα εμείς οι νεότεροι από τους αρχαίους να διαβάζουμε τους αρχαίους προσπαθώντας συνεχώς να διαπιστώσουμε ομοιότητες με τον δικό μας νεοελληνικό πολιτισμό. Προβάλλουμε λοιπόν προς την αρχαία ποίηση πράγματα που αφορούν εμάς, ώστε να νιώθουμε ταυτιζόμενοι με τους αρχαίους, πιο περήφανοι για κείνο που είμαστε. Σε ορισμένα σημεία βέβαια υπάρχει μια ιστορική συνέχεια και η γλώσσα είναι το τρανότερο παράδειγμα.

Όμως αυτή η ανιστορικότητα που πραγματικά διατρέχει την νεοελληνική σκέψη και που οφείλεται σε κάποια αισθήματα δικής μας μειονεξίας παρά σε βαθύτερη επιστημοσύνη μάς εμποδίζει να μεταφερθούμε στον κόσμο των Αρχαίων. Διότι τείνουμε να μεταφέρουμε τον δικό μας κόσμο ή να μεταφέρουμε τον κόσμο των Αρχαίων στο σήμερα. Θα είχαμε περισσότερες ελπίδες να καταλάβουμε μια αρχαία ποίηση, αν μας απασχολούσε η κινέζικη αρχαία ποίηση παρά η δυσκολία της γλώσσας, γιατί δεν θα κάναμε τέτοιου είδους προβολές. Αυτές οι προβολές δυσκολεύουν την πρόσληψη της αρχαίας ποίησης, την κατανόησή της από μας, την μεταφορά μας, την αναγωγή μας σ' εκείνο τον κόσμο. Το σήμερα μας εμποδίζει και μας βοηθάει και αυτό το διφυές του ρόλου του το τόνισε η κα. Καραγεωργίου, να καταλάβουμε το παλιό. Όλους τους ανθρώπους που προσπαθούν να μεταφερθούν στο παρελθόν για να το δούν και να το χαρούν. Πιο πολύ όμως όταν αυτή η δυσκολία ενισχυθεί από εθνικιστικό οίστρο, τότε δεν έχουμε και πάρα πολλές ελπίδες να καταλάβουμε τη Σαπφώ, ή τον Όμηρο ή τον Αρχίλοχο και τα λοιπά. Ευχαριστώ.

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Η κα Σιδέρη αναφέρθηκε σε μένα. Δε διαφωνούμε κα. Σιδέρη. Ότι αυτός ο εθνικιστικός οίστρος μας εμποδίζει είναι σαφές, αλλά πάντως στην πραγματικότητα της πρόσληψης υπάρχει και αυτό. Και αυτό καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουμε τους αρχαίους. Καλώς ή κακώς. Θα ήταν ίσως καλύτερα να μην είναι έτσι· αλλά αυτό δεν έχει ποτέ νόημα· η πραγματικότητα είναι ωμή και ξεκάθαρη. Αυτή η νοσταλγία προς μια ιδεώδη κατάσταση ίσως κρύβει μια προσπάθεια να υπερβούμε μια πραγματικότητα, που δεν μπορεί παρά να είναι έτσι. Μακάρι να μην είμαστε έτσι, οι έλληνες, μακάρι να μην υπήρχε εθνικιστικός οίστρος, μακάρι να μην υπήρχε η παρανόηση που είπε ο Σπυριούννης, μακάρι να μην ήταν τα πράγματα έτσι ώστε η μίμηση, η επίδραση, η σχέση με τους Αρχαίους να είναι τυπική, αλλά έτσι είναι τα πράγματα. Και ως προς εμένα, μόλο που ακούγεται έντονο και έντονα το είπα και στην εισήγηση. Εγώ ξέρω έναν τρόπο: να δεχθούμε ότι

υπάρχει πραγματική σχέση. Είναι αυτό που ο πολιτισμός κομίζει γύρο μας και μέσα μας. Στο μέσα μας είναι ο προφορικός λόγος, το δημοτικό τραγούδι και άρα αυτά που μας έλεγε ο Προμπονάς για τις ομοιότητες, όπως και αν μπορούν να εξηγηθούν και όποια θέση και αν έχει ο κάθε φιλόλογος. Είναι πραγματικότητες που είναι στοιχεία δεδομένα. Τ' άλλα μπορεί να είναι νοσταλγίες ή ό,τι άλλο. Θέλω μόνο άλλη μία παρατήρηση να κάνω. Δεν ξέρω αν κατάλαβα καλά το τελευταίο που είπατε για κινέζικη κ.ά. ποίηση. Προσωπικά ο ίδιος δεν έχω τέτοιες αναστολές. Ξέρετε, όπως και εσείς, έχω μεταφράσει ένα πλήθος βιβλίων από διάφορους πολιτισμούς και έχω χαρεί, αλλά, όπως και να το κάνουμε, το ότι ο ουρανός είναι ουρανός, να θυμηθώ τον Ελύτη, το ότι οι δομές είναι ίδιες είναι μια προίκα για μας και πρέπει, όπως είπα και στην εισήγησή μου, να την χρησιμοποιούμε χωρίς ιδιοτέλειες. Φοβάμαι ότι οι ιδιοτέλειές μας είναι πολλές και ίσως η χειρίστη είναι να προσφεύγουμε υπό το στέγαστρο της αρχαίας ποίησης για να αντλήσουμε κάποια αξία κι εμείς.

Α. ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Ήθελα και εγώ να προσθέσω κάτι εδώ, μήπως τυχόν η σχέση αυτή δεν τοποθετείται σωστά, δηλ. δεν ψάχνουμε να βρούμε αν οι δήθεν σχέσεις που τις ανέφερε ο κ. Σπυριούνης, αυτές όλες αν είναι γόνιμες. Αυτό που συνιστά την αρχαιογονία σήμερα για τον φιλόλογο, όταν μελετά κάποιον ποιητή, μου φαίνεται ότι δεν συνεπάγεται καμία γόνιμη σχέση· αντίθετα μπορεί να υπάρχει μια γόνιμη σχέση εκεί που καθόλου δεν μπορεί να την υποψιαστεί ο φιλόλογος, γιατί δεν θέλει ή δεν μπορεί να βρει αυτό το άλλο, το μόνιμο, την διάρκεια, το φώς της αρχαίας ποίησης. Λοιπόν εγώ αυτές τις αρχαιογνωσίες, τις σχέσεις αυτές τις δήθεν, πάρα πολύ τις υποψιάζομαι.

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Συγνώμη να πω κάτι, επειδή θίγεις κάτι καίριο. Νομίζω, μπορεί η φιλολογική επιστήμη να διαπιστώσει κάποια πράγματα: αυτό είναι ένα δεδομένο αντικειμενικό, αν θέλετε. Υπάρχει όμως, για όσους ασχολούνται με την ποίηση, το δεδομένο της

προσωπικής εμπειρίας και θα μου επιτρέψετε μια παρατήρηση πάνω σ' αυτό. Για πάρα πολλά χρόνια μελετώ το δημοτικό τραγούδι, αγαπάω το δημοτικό τραγούδι, όσο προχωρώ το νιώθω πιο πολύ, θεωρώ ότι με επηρεάζει, αν με βάλει όμως κάποιος να του δείξω πού υπάρχει αυτή η επίδραση σε μένα δεν ξέρω να πω. Ξέρω μόνο ότι ζω μέσα σ' αυτή την ατμόσφαιρα.

Η. Ε. ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ

Αυτά που θα πω αφορούν την εισήγηση που έκανε ο κ. Λάζαρης. Μια ερώτηση θέλω να κάνω και είναι και μια προσωπική τοποθέτηση στα όσα αξιόλογα μας είπατε. Σε κάποια παρενθετική αναφορά, συγκρίνοντας την *Οδύσσεια* με την *Ιλιάδα*, είπατε ότι ασφαλώς η *Οδύσσεια* είναι πολύ κατώτερη από την *Ιλιάδα*. Θα ήθελα να μου πείτε πού το στηρίζετε αυτό το πράγμα, γιατί εγώ τουλάχιστον, απ' όσο ξέρω, υπάρχει ένας έντονος προβληματισμός όσο αφορά την πατρότητα της *Οδύσσειας*. Υπάρχει αυτή τη στιγμή, νομίζω ότι αναβιώνει αυτό το πρόβλημα των ενιζόντων και χωριζόντων που είχε ανακύψει στην Ελληνιστική Εποχή, υπάρχει έντονος προβληματισμός αν ο Όμηρος είναι ο ίδιος ο ποιητής της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας* και στα συνέδρια που γίνονται στην Ιθάκη αυτό το ερώτημα παραμένει μετέωρο. Όμως δεν άκουσα να λέγεται ότι η *Οδύσσεια* είναι κατώτερη από την *Ιλιάδα*. Η *Οδύσσεια* είναι κάτι διαφορετικό. Αντιπροσωπεύει ένα διαφορετικό πολιτισμικό και κοινωνικό υπόστρωμα. Πού στηρίζεται λοιπόν εσείς την γνώμη σας ότι είναι κατώτερη η *Οδύσσεια*; Με ποιά κριτήρια είναι κατώτερη;

Ν. ΛΑΖΑΡΗΣ

Σας ευχαριστώ, κ. Καλλέργη, που μου θέσατε αυτή την ερώτηση. Θα ήθελα να σας πω το εξής. Διευκρίνησα στην αρχή ότι δεν είμαι φιλόλογος και θα κάνω πια ποιητική, μέσα στα πλαίσια ενός πεντάλεπτου που είχα στη διάθεσή μου, ανάγνωση, παράλληλη ανάγνωση των δύο μεγάλων αυτών ποιητών. Η άποψή μου ότι η *Οδύσσεια* είναι κατώτερη από την *Ιλιάδα* είναι καθαρά προσωπική και υποκειμενική. Δεν δεσμεύει συνεπώς κανέναν άλλο εδώ μέσα. Θα μου πείτε τώρα που το στηρίζω.

Όπως πάρα πολύ σωστά είπατε, για το έργο αυτό υπάρχουν αμφιβολίες αν είναι του Ομήρου ή ενός άλλου ποιητή και αποδόθηκε στον Όμηρο από τους αρχαίους. Ο Μαρωνίτης λέει κάπου ότι αν δεν είναι ο Όμηρος, είναι κάποιος άξιος μαθητής του. Αυτό που ήθελα εγώ να πω είναι προσωπική αίσθηση, ως αναγνώστη ότι η *Οδύσσεια* είναι κατώτερη και το στηρίζω σε δύο-τρία στοιχεία. Εν τάχει θα τα πω χωρίς να είμαι φιλόλογος και να τα τεκμηριώνω επαρκώς: Η *Οδύσσεια* είναι περισσότερο αφηγηματικό έργο και, όπως μας λέει και ο Λογγίνος στο περίφημο δοκίμιό του *Περί ύψους*, η αφηγηματικότητα είναι στοιχείο χειρατιών του ποιητή. Δηλ. αποδεικνύεται εδώ ότι η *Οδύσσεια* σε σχέση με την *Ιλιάδα* δεν έχει το σφρίγος της δεύτερης, δηλ. την ορμή την νεανική που είχε ο Όμηρος, όταν έγραφε την *Ιλιάδα*. Αυτό βέβαια είναι μια αίσθηση προσωπική και δεν δεσμεύει κανέναν. Αυτό είχα να σας πω.

Θ. ΝΑΚΑΣ

Κ. Σπυριούνη, εγώ θέλω να σας ευχαριστήσω θερμότατα γιατί στην ουσία, μολονότι ξεκινήσατε αρνητικά, συμπληρώσατε όσα είπα. Δηλ. σ' αυτές τις ρητές εύκολα ανιχνεύσιμες αναφορές, παραθέσεις, στίχων, χωρίων κ.τ.λ., που εγώ ανέφερα, στην ουσία εσείς προσθέσατε, για παράδειγμα, ότι ακόμη και ο Γκανάς έχει κάνει μια μεταφραστική προσπάθεια, ο Βαγενάς τον Καλλίμαχο, ο Γκανάς τον Ορέστη, από την εισήγηση της κ. Ξένης Σκαρτσάκου ακούσαμε ότι ο Πατίλης θυμάται τον Αρχίλοχο, επίσης όταν λέτε ότι ο Ελύτης της γενιάς του '30, ο Δάλλας από την Α' μεταπολεμική, ο Σκαρτσής από την Β' και ο Κακίσης του '70.

Εγώ δεν ξέρω αν μετέφρασαν και άλλα από τα στοιχεία που μας δίνετε εσείς, έχουμε από μια μετάφραση ανά γενιά. Επομένως δεν έχουμε έλλειψη, μείωση σ' ό,τι αφορά τους νεότερους ποιητές. Τώρα μπορώ να συμφωνήσω μαζί σας ότι βεβαίως, όταν ο Βαρβέρης, για π.χ. μεταφράζει Αρχαίους, μπορεί κάλλιστα να μην επηρεαστεί καθόλου. Άκουσα μάλιστα και την άποψη ότι μπορεί να μεταφράζει και από τα γαλλικά. Ξέρω και άλλους φιλόλογους που μεταφράζουν από ξένη γλώσσα και όχι απ' ευθείας από τα Αρχαία. Αυτό πάλι επίσης δεν αποτελεί κά-

τι μειωτικό για τον τρόπο που δουλεύουν οι ποιητές. Θέλω επίσης να πω ότι ο Φωστιέρης παρεξηγήθηκε. Βέβαια είναι απών για να υπερασπιστεί τον εαυτό του. Ίσα-ίδια, όταν λέει ότι ζώνοντας οι νεότεροι, τα φρικιά ένα “τοιγαρούν”, θα βγάλουν μπαρούτι, μια μεγάλη δύναμη, πιστεύει στην δύναμη της αρχαίας λέξης, ο Φωστιέρης, κι εγώ τρομάζω από την πίστη του αυτή στην αρχαία λέξη. Επομένως παρεξηγήθηκε. Και βέβαια, όταν λέμε ότι μιλά μόνο για το “τοιγαρούν”, ξεχνάμε τα παραθέματα, την δημιουργική ανατροπή που κάνει στον Ηράκλειτο, Εμπεδοκλή, Μέλισσο κ.τ.λ. Τώρα, για την μεγάλη αντίφαση. Έχουμε μπροστά μας εκπροσώπους - ποιητές, των νεότερων ποιητών, μετά το '70, η Ξένη Σκαρτσή, ο κ. Λάζαρης χαρακτήρισε ο ίδιος μη ουσιαστική επικοινωνία αυτή την αναφορά στην βιογραφία του Αρχίλοχου, ο κ. Σαράκης είπε ότι δικαιολογείται η παρουσία του εδώ από το γεγονός ότι είναι έκδηλη παρουσία, είναι έκδηλα τα αρχαιογνωστικά στοιχεία στην ποίησή του, αναφέρθηκε στην *Μήδεια* - και είπατε ότι δεν το θεωρείτε στοιχείο γόνιμης επικοινωνίας. Μιλάω τώρα για αντιφάσεις. Εγώ πιστεύω ότι, απ' αυτά που άκουσα, υπάρχει μια γόνιμη σχέση και όχι τόσο “δήθεν”. Δεν ξέρω αν υπάρχει μια αυτουποτίμηση των ίδιων των ποιητών ως προς την σχέση τους με την αρχαία ελληνική ποίηση, αλλά, αν έλθω στην περίπτωση της κ. Καραγεωργίου, η ίδια μίλησε κάποια στιγμή για αντιφάσεις προσωπικές, και πραγματικά, ενώ μας μίλησε πολύ ωραία και αποδεικτικά, μπορώ να πω, για σχέσεις, συγγενείες ύφους, ήθους, τεχνοτροπίας, ανάμεσα στην αρχαία ελληνική ποίηση και το δημοτικό τραγούδι και μας έδωσε ένα στοιχείο οικειότητας προσωπικής με την αρχαία ποίηση, παρόλα αυτά στο τέλος είπε ότι θα πρέπει να διασώσουμε τα στοιχεία αυτά της αρχαιότητας σαν να είναι μουσειακά. Ανέφερε το σπιτάκι της ποιήτριας στο νησί Τήλο ή για κάποια σπάνια πουλιά ή άλλα ζώα που είναι υπό εξαφάνιση. Εγώ το θεωρώ αντίφαση σε σχέση με την ζωντανή συγγένεια, την ζωντανία της παράδοσης.

T. ΚΑΡΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

Κ. Νάκα, χαίρομαι, που επισημάνατε το ότι επισημάνω τις αντιφάσεις μου. Νομίζω ότι οι αντιφάσεις μας είναι αυτές που

μας οδηγούν σ' αυτό που λέμε ποιητική δημιουργία. Θα ήθελα πριν από αυτό που είπε ο κ. Νάκας, να κάνω ένα σχόλιο σχετικό με αυτό που είπε η κ. Σιδέρη. Εγώ, δεν θεωρώ ότι υπάρχει κανένα στοιχείο εθνικιστικού οίστρου όταν υπερασπίζεται κανείς την ποίηση που έχει γραφτεί στην ίδια γλώσσα. Η σχέση μας με την αρχαία ελληνική ποίηση είναι μια σχέση που γεννιέται και μόνο από το γεγονός ότι κινούμαστε σ' ένα κοινό γλωσσικό πεδίο. Έχετε δίκιο, κ. Νάκα, όταν λέτε ότι αρχικώς μίλησα για μια ζωντανή επικοινωνία με τους Αρχαίους και στο τέλος είπα ότι δεν βλέπω αυτό το κράτημα αυτού του διαλόγου, ως ανοιχτού, ως μια απόπειρα να σώσουμε όχι στοιχεία μουσειακά! Είπα, τα καταφύγια των πουλιών. Το βλέπω εγώ όμως αυτό ως ζωτικής σημασίας γι' αυτό που λέμε ζωή ως ποιότητα. Δεν το βλέπω ως κάτι μουσειακό. Ας πούμε ότι είναι το δικό μου θέμα οικολογίας. Καταλάβετε;

Α. ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ

Για το ερώτημα του κ. Νάκα. Κύριε καθηγητά, αν μεταφράστηκε η Σαπφώ από τον Ελύτη, τον Δάλλα, τον Σκαρτσή και τον κ. Κακίση, δεν αναφέρθηκα στην τύχη που επιφύλασε η νεοελληνική λογοτεχνία στην Σαπφώ, αλλά συνέκρινα ότι από τους ποιητές της γενιάς μου τέσσερις μεταφράζουν διαφορετικά τον Πάουντ και για την Σαπφώ είναι μόνο ο καημένος ο Κακίσης σαν καλαμιά στον κάμπο. Δεύτερον, το περί αντιφάσεων για τις μεταφράσεις του Βαγενά, της Προκοπάκη και του Γκανά· ήθελα στις διαπιστώσεις μου να δημιουργήσω κάτι ανατρεπτικό, θεωρώντας ότι ίσως να κάνω και λάθος. Και τέλος για το περίφημο "τοιγαρούν", άσχετα εάν ο στίχος ως ποίηση είναι εξαιρετός ή δεν είναι, η αναφορά μου στο "τοιγαρούν" είχε ως περιεχόμενο ότι δεν είναι γόνιμη η συνομιλία με τους Αρχαίους, ανεξαρτήτως της ποιότητας του στίχου που και χωρίς γόνιμη συνομιλία με τους Αρχαίους μπορεί να είναι καταπληκτικός στίχος. Ευχαριστώ.

Α. ΠΑΝΩΦΟΡΟΠΟΥΛΟΥ

Αγαπητοί σύνεδροι, ζητώ συγγνώμη αλλά δεν με γνωρίζετε πολλοί από εσάς. Έχω μεταφράσει ολόκληρο τον Όμηρο, στην

Ιλιάδα και την Οδύσσεια και τον Βεργίλιο και την Σαπφώ και πάρα πολλούς άλλους. Τελευταία την *Αντιγόνη*. Για να ομολογήσω ότι έχω πολύ μεγάλη σχέση με την αρχαία ελληνική ποίηση. Πολύ θαυμάσια είναι τα όσα ακούστηκαν εδώ, αλλά διατηρώ την εντύπωση ότι δεν είναι σχέση προσέγγισης των νεότερων ποιητών αυτό που θέλουν να μας δώσουν από τους Αρχαίους μας αλλά είναι περισσότερο θέμα ερμηνείας. Σας φέρνω παραδείγματά τους δύο μεγάλους ποιητές, τον Όμηρο και τον Βεργίλιο. Μόλις τους διαβάσουμε θα πούμε ότι ο Βεργίλιος έχει αντιγράψει τον Όμηρο. Ο Βεργίλιος όμως, μπορεί πάρα πολλά να μας λέει από τον Όμηρο, αλλά ερμηνεύει και μας δίνει την εποχή του. Και νεότεροί μας σημαντικοί νεοέλληνες ποιητές τούτο νομίζω ότι πρέπει και ίσως πράττουν, εφόσον κάθε ποιητής την εποχή του δίνει και οι νεοέλληνες ποιητές σχετικά με τους Αρχαίους μας, με το θέμα και την σχέση ερμηνείας, πρέπει να μας τους δίνουνε και είναι πάρα μα πάρα πολύ δύσκολο. Αν δεν σας κούρασα, θέλω να σας δώσω, ένα μικρό παράδειγμα. Τελευταία, που μετάφραζα τον Σοφοκλή, έχω εκεί ένα “αστυνόμος οργάς”. Εγώ σαν μεταφράστρια πάρα πολύ δυσκολεύτηκα και είναι πάρα πολύ δύσκολο τούτο. Γιατί ‘κείνο το “οργάς”, πρέπει να το τοποθετήσουμε στη διβουλία που είχε ο Σοφοκλής. Ή να υποστηρίξει την ελευθερία του ατόμου μιας Αντιγόνης ή τον νόμο της πόλης; Εάν δεν πάμε σ’ εκείνη την εποχή και αν δεν ζήσουμε εκείνη την χρονική διβουλία ενός Σοφοκλή μας είναι πολύ δύσκολο να το ερμηνεύσουμε, στοχεύοντας ακόμα ότι εκείνοι οι Αρχαίοι, σαν να το ήξεραν ότι θα τους διαβάζουμε μέχρι σήμερα και έχουν μια μελλοντική προοπτική, που ο κάθε λόγος τους φτάνει μέχρι σήμερα. Και όχι μόνο αυτό, έχουν και μία ενέργεια απίθανη. Ζητώ συνγνώμη, δεν θέλω να πολυλογήσω αλλά πάνω σ’ αυτό θα είχα πάρα πολλά να πω. Ευχαριστώ πάρα πολύ.

Π. ΚΡΕΤΣΗ

Σύντομα θέλω να πω πως έχω βρεί δύο δημοτικά τραγούδια, το ένα από τον Πόντο και το άλλο από την δυτική Μακεδονία, που έχουν αυτούσιο το θέμα της Άλκηστης. Και ακόμη άλλο ένα δημοτικό τραγούδι που έχει το θέμα του άσωτου υιού, με

μια διαφορά, ότι εδώ δεν πρόκειται για την άσωτη κόρη που κατασπατάλησε αλλά, για το ότι ήρθαν μήνες δίσεχτοι και χρόνια οργισμένα και έπεσε έξω. Θέλω να πω ότι με συγκινεί βαθύτατα το ότι στην λαϊκή μας μούσα και παράδοση επιζούν αυτά τα στοιχεία και δεν χρειάζεται να ψάξουμε εκ των υστέρων οι λόγιοι να τα βρουν και να τα μάθουν. Με ικανοποιεί το ότι υπάρχουν στο δημοτικό τραγούδι.

Α. ΜΠΑΓΙΟΝΑΣ

Θέλω να κάνω μια ερώτηση με αφορμή την εισήγηση του κ. Σπυριούνη. Υπήρξε, φαίνεται, στην νεοελληνική πεζογραφία το αίσθημα ότι οι Αρχαίοι είναι καταπιεστικοί, ότι αναστέλλουν την εξέλιξη της προόδου και ότι πρέπει να απαλλαγούμε από την επίδρασή τους. Αυτό το ρεύμα είχε κάποιες προεκτάσεις και αργότερα, οι αναφορές του Γληνού, για παράδειγμα, και βλέπει κανείς ορισμένους ήρωες μυθιστορημάτων της γενιάς του '30 να εκφράζουν αυτό το αίσθημα. Λοιπόν το ερώτημά μου είναι, εάν στην ποίηση μπορεί να βρει κανείς ένα τέτοιο ρεύμα, είτε στην πιο πρόσφατη, είτε στην προγενέστερη. Μια δεύτερη παρατήρηση αφορά το ζήτημα του αναχρονισμού. Αυτή είναι παρατήρηση και όχι ερώτηση. Ο αναχρονισμός είναι αναπόφευκτος και για τους λόγους που ειπώθηκαν από τους εισηγητές και για έναν επιπρόσθετο λόγο, ότι ο εκπαιδευτικός δημοτικισμός συνδέθηκε μ' έναν έντονο παιδοκεντρισμό. Αυτό φαίνεται πολύ καθαρά στο *Κρυφό Σχολειό* του Δελμούζου. Πρέπει να ξεκινάμε από τα ενδιαφέροντα των παιδιών, από το τί νιώθουν τα παιδιά, και τα παιδιά να μην είναι παθητικοί δέκτες. Λοιπόν ο παιδοκεντρισμός αναπόφευκτα οδηγεί στον αναχρονισμό και ενισχύει αυτή την τάση να παίρνομε από τους Αρχαίους μόνο ό,τι μας ταιριάζει. Άσχετα αν τους κατανοούμε ή τους παρανοούμε. Μιά άλλη παρατήρηση επίσης είναι αν αυτό το συνέδριο, ή ένα μελλοντικό, δεν θα έπρεπε να είχε μια πιο νομιναλιστική προσέγγιση των Αρχαίων. Γενικά γινόταν λόγος για τους Αρχαίους σε πολλές από τις εισηγήσεις. Τώρα εγώ διερωτώμαι όχι απλώς τί το κοινό έχει ο Ρωμανός ο Μελωδός, όπως σωστά είπατε, με την αρχαία ποίηση, αλλά τί το κοινό θα είχε η *Αποκάλυψη* του Ιωάννη, με τον Αρχίλοχο κ.τ.λ.

Δεν ξέρω λοιπόν αν θα έπρεπε μελλοντικά στο Συμπόσιο, η θεματική του να είναι η Αρχαία Ελληνική Λυρική Ποίηση ή ακόμα και ειδικό συγγραφείς. Άλλωστε και μεταξύ της *Οδύσσειας* και της *Ιλιάδας* υπάρχει τεράστια διαφορά και δεν μπορεί κανείς να εξομοιώσει την επίδραση της μιας με την επίδραση της άλλης. Η *Οδύσσεια* νομίζω ότι είναι πολύ πιο μοντέρνα. Λοιπόν εγώ θα πρότεινα πιο νομιναλιστική θεματική. Μια τελευταία παρατήρηση είναι τι άμεσο αίσθημα που έχουμε λόγω της γλωσσικής συνέχειας με τα αρχαία κείμενα. Εμένα μου προκαλεί μια δυσπιστία αυτό το θέμα λόγω του ότι πολλές φορές οι λέξεις οι αρχαίες έχουν τελείως διαφορετική σημασία σήμερα και αυτό μπορεί να οδηγήσει σε παρανοήσεις. Και η δυσπιστία μου ενισχύεται από το γεγονός ότι κάναμε σε κείμενα του Κάκτου, στο σεμινάριο που κάνουμε “Κείμενα για την Παιδεία” και είδαμε φοβερές παρανοήσεις. Λοιπόν διερωτώμαι αν η γλωσσική συνέχεια είναι πάντοτε ωφέλιμη και αν δεν μπορεί να έχει και βλαβερές συνέπειες.

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Ν’ απαντήσω εγώ πρώτα για λίγο και μετά ο κ. Σπυριούνης. Κ. Μπαγιόνα εγώ είπα ότι οι έλληνες έχουμε περισσότερες πιθανότητες από τους άλλους, κατά τ’ άλλα ό,τι παρανοήσεις γίνονται από κοινότητα λέξεις (“καλώς, λοιπόν” κ.τ.λ.) όπου έχουν άλλο νόημα στα αρχαία ελληνικά, είναι δεδομένο. Ως προς τις παρανοήσεις νομίζω ότι είναι συνηθισμένες και από μεταφραστές που αναφέρθηκαν εδώ.

Α. ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ

Σεβαστέ κ. καθηγητά. Για τις θέσεις σας δεν υπάρχει διάσταση. Δεν μπορώ να διαφωνήσω. Για το ερώτημα όμως αν υπάρχει ποιητής που στην συνομιλία του να έχει ιδιοποιηθεί τρόπους της κλασικής ποίησης, θα έλεγα ότι δεν έχω τα στοιχεία για να φτάσω σ’ αυτό το συμπέρασμα, αλλά, χρησιμοποιώντας εντός εισαγωγικών το ρήμα “φοβάμαι” θα πω τα εξής. Φοβάμαι πως ο Ελύτης έχει πάρει τρόπους της κλασικής ποίησης πετώντας το τσόφλι, το ένδυμά του να μυρίζει ό,τι είναι κλασικό. Αυτή είναι η θέση μου.

Ν. ΛΑΖΑΡΗΣ

Ήθελα σύντομα στον κ. Νάκα ν' απαντήσω. Αν κατάλαβα καλά είπατε ότι υπάρχει μια αντίφαση: ότι ενώ γράφω ένα ποίημα για τον Αρχίλοχο, ισχυρίζομαι ότι δεν είναι αυτή η συμβολή μου ουσιαστική στην επικοινωνία με την αρχαία ποίηση. Δεν είπατε αυτό; Ωραία, εντάξει. Ζητώ συγνώμη.

ΞΕΝΗ ΣΚΑΡΤΣΗ

Να ρωτήσω κάτι τον κ. Σπυριούνη. Επειδήμίλαγες πριν για τις μεταφράσεις και οι μεταφράσεις Αρχαίων δόθηκαν σαν δείγμα επικοινωνίας, συνομιλίας αν κατάλαβα καλά. Η μετάφραση από μόνη της σημαίνει αναγκαστικά επαφή και συνομιλία; Η συνομιλία δεν απαιτεί και ένα δόσιμο από την άλλη πλευρά, μια αφομοίωση και μεταποίηση του υλικού; Για παράδειγμα, γιατί δεν έχω και πολλή γνώση της νεότερης παραγωγής, ο Γρυπάρης μετάφρασε πολύ μεγάλο μέρος από την κλασική παραγωγή, αλλά δεν πρέπει να τον ευχαρίστησε και πολύ ποιητικά, νομίζω, από ό,τι μπορώ να καταλάβω.

Α. ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ

Αυτή τη γόνιμη επικοινωνία την ονόμασα τρίμορφη και η πρώτη μορφή είναι και τριμερής. Η πρώτη μορφή η οποία χωρίζεται και σε τρεις κατηγορίες, σε τρεις βαθμούς. Ο πρώτος είναι νύξεις ή υπαινιγμοί ή υποδηλώσεις μέσα στο ίδιο το σώμα του ποιήματος. Το δεύτερο είναι μεταφράσεις ή παραφράσεις ενσωματωμένες και το τρίτο είναι υιοθεσία αυτούσιων στίχων, ημιστιχίων ή στροφών. Αυτή η τριμερής μορφή, που απαιτείται να ανιχνεύεται έτσι και ως τριμερής μορφή, πρέπει να επιβεβαιώνεται, πρώτον από την μετάφραση και δεύτερον πρέπει να επαληθεύεται από μια θεωρητική ενασχόληση σε σχέση με τους Αρχαίους. Αυτό ήταν το μοντέλο ποιητή-συνομιλητή του Σεφέρη, στο οποίο έχουμε νύξεις, υπαινιγμούς, υποδηλώσεις. Έχουμε μεταφράσεις. Έχει υιοθετήσει και έχει συνθέσει μέσα σε ποίημά του ο Σεφέρης, τον στίχο "Τι είναι θεός, τί μη θεός και τί αναμεσό τους". Και λέει ο Γ. Π. Σαββίδης, μετά από έλεγχο ότι είναι ο 1137 στίχος της *Ελένης* του Ευριπίδη. Ακούστε τον! "Ότι θεός ή μη θεός ή το μέσον".

ΞΕΝΗ ΣΚΑΡΤΣΗ

Ναι, αυτό το κατάλαβα, αλλά δεν αναφερόμουνα σ' αυτό. Αυτό που κατάλαβα εγώ είναι ότι κριτήριο της επικοινωνίας των γενεών ήταν η ύπαρξη μεταφραστών, των μεταφράσεων της αρχαίας ελληνικής ποίησης.

Α. ΣΠΥΡΙΟΥΝΗΣ

Όχι, αν είναι αυτό το ερώτημα, η απάντηση είναι "όχι". Το παράδειγμα του Καβάφη. Νομίζω δεν έχει μεταφράσει.

Κ. ΚΡΕΜΜΥΔΑΣ

Θα ήθελα να πω τρεις δικές μου σκέψεις, αυτονόητες και αυτές κατά τ' άλλα, μιας και μιλάμε για αυτονόητους χώρους. Είτε η κ. Στεφάνου κατ' αρχήν γι' αυτήν την δήθεν αρχαιογνωσία, αν είναι γόνιμη, που διαπιστώνεται ή μπορεί να διαπιστωθεί στην σύγχρονη ελληνική ποίηση. Θέλω να πω ότι οπωσδήποτε υπάρχει το αδιαμφισβήτητο γεγονός της χρήσης της γλώσσας. Παρ' όλα αυτά πολλές φορές πράγματι είναι και μόδα, είναι στοιχείο ιδιαίτερα θετικό το να μπορείς να χρησιμοποιείς και να παραθέτεις κάποια κομμάτια και αποσπάσματα από την αρχαία ελληνική ποίηση ή παλιότερα. Ας πούμε, τέλη του 19ου αιώνα, ήταν πολύ της μόδας να συνομιλούν οι διανοούμενοι στην γαλλική γλώσσα. Η Στέλλα Διαλέτη αλληλογραφούσε με τον Παλαμά στα γαλλικά παρόλο που και οι δύο ήταν έλληνες. Αυτό ίσως φανεί στην πορεία. Σε ποιό σημείο δηλ. αυτή η επαφή είναι γόνιμη και πού δεν είναι. Και ένα δεύτερο στοιχείο, και κλείνω: Η κ. Σιδέρη είπε ότι θα πρέπει να καταλάβουμε τον αρχαίο κόσμο και αυτό είναι μια αδιαμφισβήτητη αλήθεια. Τι νομίζω όμως ότι πρέπει να λάβουμε υπόψη μας. Να δούμε τις τραγωδίες και τις κωμωδίες. Το θέατρο είναι πολύ ευκολότερα προσπελάσιμο στο μέσο άνθρωπο. Έχουμε λοιπόν από την μεταπολίτευση και ύστερα και τα τελευταία χρόνια μια συνεχή παρουσίαση των τραγωδιών και των κωμωδιών του Αριστοφάνη, πολλές από τις οποίες μάλιστα είναι και παραφρασμένες και προσαρμοσμένες στα σημερινά δεδομένα. Γιατί γίνεται αυτό; Γιατί κατά την άποψή μου είναι πολύ πιο εύκολο το θέατρο να περάσει στον μέσο άνθρωπο. Από την άλλη πλευρά,

η δυσκολία που αντιμετωπίζει σήμερα ένας δημιουργός στον χώρο της σύγχρονης ποίησης σε σχέση με το πώς μπορεί να περάσει τον λόγο τον προσωπικό του ή την σχέση της ποίησης του με την αρχαία ελληνική ποίηση, ίσως δεν είναι τίποτα άλλο με τη δυσκολία που έχουμε εν γένει στην σημερινή ελληνική πραγματικότητα να προσλάβει ο κόσμος την ποίηση καθ' αυτή. Όταν λοιπόν η ποίηση, η σύγχρονη ελληνική ποίηση δεν διαβάζεται, δεν είναι αφομοιώσιμη, είναι φυσικό πολύ περισσότερο η αρχαία ποίηση να δημιουργεί κάποιες κάμψεις.

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Όπως βλέπω, υπάρχει διάθεση να συνεχιστεί ο διάλογος και ανάμεσα στα μέλη της ομάδας και από τους συνέδρους, αλλά δυστυχώς πρέπει να σταματήσουμε. Αλλά ο διάλογος μπορεί να συνεχιστεί μεταξύ σας και μακάρι. Θα σταματήσουμε λοιπόν εδώ και ο κ. Μερακλής, όπως κάθε χρόνο, θα συνοψίσει το Συμπόσιό μας

ΣΥΝΟΨΗ

Αγαπητοί φίλοι, έχετε πολύ κουραστεί και ελπίζω να μην επιτείνω και εγώ την κούρασή σας με κάποιες πρόχειρα σημειωμένες εδώ παρατηρήσεις και μάλιστα κατά τρόπο δυσανάγνωστο πλέον και από μένα τον ίδιο.

Επιτρέψτε μου πριν διαβάσω αυτά που έχω γράψει να κάνω και εγώ δύο σύντομα σχόλια, αν θέλετε παρατηρήσεις, σ' αυτή την φοβερά ενδιαφέρουσα συζήτηση που έγινε. Μπορώ νομίζω να το πώ, δεν θα είχε αντίρρηση ο κ. Μαστροδημήτρης, ο οποίος στο αρχείο του έχει μιαν απάντηση του Γιώργου Σεφέρη, που την είχε διαβάσει κάποτε.

Ο κ. Μαστροδημήτρης έχει γράψει ένα μελέτημα: “Ο Σεφέρης και οι Αρχαίοι” που το έστειλε στο Σεφέρη, του απάντησε ο Σεφέρης και του έγραφε: “Φοβάμαι, κύριε Μαστροδημήτρη, ότι μου αποδίδετε πολύ μεγαλύτερη αρχαιογνωσία από αυτή που όντως έχω”. Διότι είναι γνωστό ότι πάρα πολλά πράγματα ο Σεφέρης τα έχει πάρει από δεύτερο χέρι. Και κάτι για τον κ. Κρεμμύδα, ο οποίος είπε ότι μπορεί να είναι και μόδα. Εγώ, ως μελετητής του πολιτισμού, λέω ότι η μόδα είναι κάτι πάρα-πέρα πολύ σημαντικό. Πάρα πολύ σημαντικό. Μακάρι να έχουμε τέτοιες μόδες, μακάρι.

Λοιπόν, ζούμε σε μια παράξενη εποχή. Όπου και το να λές ότι αγαπάς την Ελλάδα, κρίνεται από τους κύκλους μιας αυτοπροσδιοριζόμενης ως προοδευτικής διανόησης, ύποπτο διόλου αθώο. Αυτό σκεφτόμουνα ακόμα μια φορά διαβάζοντας προ ολίγων ημερών ένα σχόλιο, σε αθηναϊκή απογευματινή εφημερίδα, την πρώτη σε κυκλοφορία. Η Ελλάδα και ο ελληνοκεντρισμός ασφαλώς έχουν γνωρίσει, συχνά μάλιστα και με τρόπο βάνασο, την κακομεταχείριση.

Όμως η αγάπη στην Ελλάδα δεν είναι μόνο ύποπτη καπηλεία, ανούσιος σωβινισμός. Η Ελλάδα και η αγάπη στην Ελλάδα είναι και πόνος, είναι επικοινωνία με την ιστορία της Ρωμοσύνης με την ιστορία των Γραικών, που θα έλεγε η κ. Πανωφοροπούλου, γραμμένη με αίματα και δυστυχία και κατατρεγμούς αλλά και με πύρινα γράμματα και με χρυσά γράμμα-

τα. Όλα αυτά είναι ένα και είναι δικά μας και έχουμε το δικαίωμα να το ισχυριζόμαστε. Όταν το ισχυρίζονται π.χ. ο Κάλβος, ο Ελύτης, ο Τσαρούχης, οι Ταρτούφοι σαπαίνουν, κάνουν πως δεν το βλέπουν και δεν το ακούν. όταν το ισχυριζόμαστε εμείς, είμαστε, κατά τους ίδιους, Φαρισαίοι εξ ορισμού πατριδοκάπηλοι, φανατικοί του εθνικισμού υπηρετούντες άνομα συμφέροντα άλλων ή, στην καλύτερη περίπτωση, ανιστόρητοι και αδαείς. Από την θέση αυτή θα ήθελα να καυτηριάσω την ανοησία αυτών που νομίζουν ότι κερδίζουν πόντους στο στοίχημα του σύγχρονου Ευρωπαϊού προοδευτικού διανοούμενου που θέλουν να γίνουν, ειρωνευόμενοι στην αθώοτερη περίπτωση την προσήλωση ενός Έλληνα στο παρελθόν, πιά καλά την επιθυμία του, ζώντας στο παρόν του να θυμάται, και να ζει και να στοχάζεται και το παρελθόν του.

Το φετινό Συμπόσιό μας θέλησε να θυμηθεί και να θυμίσει το αρχαίο ελληνικό ποιητικό παρελθόν μας. Και θέλησε να είναι αυτό και σαν μια απάντηση σε βιαστικές, επιπόλαιες και προπάντων άπονες και ανελλήνιστες αποφάσεις και κρίσεις που διεκδικούν, και αλλίμονο το επιτυγχάνουν, την αναγόρευσή τους σε αυθεντικές αξιωματικές ρήσεις που ορίζουν ακόμα κάποτε και επίσημες εθνικές θέσεις σε ζητήματα πολιτισμού, αφού οι εκφραστές τέτοιων απόψεων είναι παράγοντες κύρους και ισχυροί.

Πρώτος μίλησε ο κ. Προμπονάς. Ήταν η ανακοίνωσή του μία ευρυματική ανασκαφική συμβολή για την προομηρική ποίηση μέσω του νεότερου ελληνικού δημοτικού τραγουδιού βάσει μιας αρχής, που θα την έλεγα της διαχρονικής ή διϊστορικής προφορικότητας. Και είναι ένα γεγονός συλλογικής μνήμης που εγγίζει τα όρια του θαύματος. Οι άνθρωποι που έπλαθαν τα δημοτικά τραγούδια δεν ήταν λόγιοι, δεν ήξεραν Όμηρο. Μιλούσαν τη δική τους γλώσσα, τη δική τους ποιητική γλώσσα, εν προκειμένω. Η γλώσσα αυτή, λοιπόν, περιέχει στοιχεία κοινά στον Όμηρο και τα ομηρικά αυτά στοιχεία είναι λαϊκά, άρα έχουν ήδη στον Όμηρο ένα παρελθόν, προομηρικό.

Ο κ. Δάλλας μίλησε για τον νεοαττικό διθύραμβο του 5ου και του 4ου αι. ως μία νεωτερική ποίηση, όπως την ανίχνευσε από τα σωζόμενα αποσπάσματά της. Αν το θέμα-πλαίσιο του

17ου Συμποσίου ήταν η αρχαία ελληνική ποίηση στην επιτυχή ή όχι αναμέτρησή της με το χρόνο, όπως αυτή και κρίνεται και ορίζεται με τις πολλαπλές επιδράσεις που άσκησε στην ποίηση των επόμενων αιώνων σε δικούς μας δημιουργούς και σε ξένους, το κείμενο του κ. Δάλλα μπορεί να μπει στην ομάδα των ανακοινώσεων εκείνων, που αναφέρθηκαν στην επιρροή που άσκησε και εξακολουθεί να ασκεί η αρχαία ποίηση στο μεταγενέστερο και το σημερινό αναγνώστη. Προσωπικά, δεν θα είχα καμία δυσκολία να δεχθώ ότι και η πράξη της ανάγνωσης, είναι πράξη δημιουργίας, ο κ. Σκαρτσής είτε σήμερα κάτι παρεμφερές, ουσιαστικό.

Ο κ. Ανδρέας Παναγόπουλος αφορμήθηκε από χωρία του αρχαίου λυρικού ποιητή Σκυθίνου, του Ρίτσου και του Έλιοτ που αναφέρονται στο χρόνο με μια σχεδόν ταυτόσημη, ειρωνική διάθεση, η οποία έκανε και τον ίδιο να διερωτάται όχι χωρίς κάποια χιουμοριστική επίσης χροιά στο λόγο του, αν πρόκειται για κρυπτομνησία, για δανεισμό ή υποκλοπή ή για κοινούς στόχους. Μια περιήγηση στο μαγευτικό χώρο της ελληνικής ανθολογίας είχαμε από τον αποδεδειγμένα ειδήμονα του χώρου κ. Καλλέργη, ο οποίος αναζήτησε την παρουσία των τριών μεγάλων Αρχαίων τραγικών, εκφρασμένη με αφιερωμένα σ' αυτούς επιγράμματα. Τα αριθμητικά αλλά και ποιοτικά αξιολογικά στοιχεία που μας έδωσε, σε μερικές περιπτώσεις κάνουν ίσως εντύπωση στο σύγχρονο αναγνώστη, εκτός αν δεχθούμε ότι το επίγραμμα ως είδος έχει τα δικά του κριτήρια αξιολόγησης ή επιλογής των στοιχείων που αποφασίζει να προβάλλει. Παραδείγματος χάριν: επαινούν την *Αντιγόνη* όχι όμως και τον *Οιδίποδα Τύρανο* του Σοφοκλή. Και η ανακοίνωση του κ. Καλλέργη ήταν, ας πούμε, κλειστή ή κυκλική, έγραψε κύκλο γύρω από την ευρύτερα εννοούμενη αρχαιότητα.

Θα μιλήσουμε και εδώ για την επίδραση που ασκεί η αρχαία ποίηση στο νεότερο αναγνώστη. Η θαυμαστή γέννηση του ήρωα, αλλά και η προδιαγεγραμμένη του μοίρα, ένα από τα σημαντικότερα θέματα της Ανθρωπολογίας, που συνυφίνεται στους μύθους και την αρχαϊκή λατρευτική και επική, στη συνέχεια όπως και στην προκειμένη περίπτωση, ποίηση όλων των λαών, απασχόλησε τη νέα επιστήμονα Γιάννα Γούσια, που ά-

ντλησε κατά κύριο λόγο από την πλούσια ελληνική επική ύλη της Αρχαιότητας των μέσων των νεότερων χρόνων.

Το συναρπαστικό θέμα του τυφλού, που επειδή είναι τυφλός ως προς τη φυσική του όραση, βλέπει καλύτερα (συμβολική έκφραση εκτός των άλλων και της αντιπαράθεσης του ενός επαϊόντος προς τους πολλούς) εύλογα συγκίνησε την ποίηση από τα πιο παλιά χρόνια ως την εποχή μας. Στην Ελληνική Μυθολογία και ποιητική παράδοση υπάρχει μια θρυλική μορφή, ο Τειρεσίας, η συνθετότητα της ύπαρξης του οποίου επαυξάνεται και από τη δίφυλη, αμφοτερόφυλη ύπαρξή του. Ο κ. Στέφος μας πρόσφερε με υποδειγματική μεθοδικότητα τα στοιχεία εκείνα που θα διευκόλυναν την πολυσήμαντη ερμηνεία του, χρησιμοποιώντας από την νεοελληνική ποίηση τη γνωστή ποιητική σύνθεση του Γιάννη Ρίτσου, ο οποίος, παρά τη διακηρυγμένη από τον ίδιο ιδεολογία του μέσα στο έργο του συχνά φιλεί κρύπτεσθαι.

Μιλώντας με πειστική τεκμηρίωση για την αρχαιογνωσία των σύγχρονων ελλήνων ποιητών, αυτών που φάνηκαν μετά το 1970, ο κ. Θανάσης Νάκκας μας έκανε να αισιοδοξήσουμε, εμένα τουλάχιστον αν και ήμουν εν γνώσει, αφού σε καιρούς αμφισβήτησης των πάντων οι πρόγονοι δεν έχουν λησμονηθεί, στις δεκαετίες του '80 και του '90 η μνήμη αναζωπυρεύεται, εμφανέστερα παρ' όσο στην κάπως υπερφίαλη ως προς αρκετά τουλάχιστον μέλη της γενιάς του '70. Ακούσαμε βέβαια και τις ενστάσεις του ποιητή Λάζαρη και ιδίως του φιλότατου μου ποιητή κ. Σπυριούνη. Η κα Πρωΐμου, που έχει αναδειχθεί όπως νομίζω σ' έναν από τους πιο διεισδυτικούς μελετητές του Ελύτη, μας έδειξε θα έλεγα την ποιητικότητα των πεζών συγγραφέων της Ελληνικής Αρχαιότητας με προεξέχοντες τον Ηράκλειτο και τον Πλάτωνα και την νεοπλατωνική προέκτασή του. Η διαπίστωση αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία, "Μιλώ φιλοσοφία" θα πει και ο Ελύτης, φυσικά έχοντας στο νού του πρώτιστα, αν όχι αποκλειστικά την αρχαία ελληνική, την προσωκρατική την Πλατωνική και τη νεοπλατωνική φιλοσοφία.

Ένας από τους πιο δυναμικούς λογοτέχνες της ποιητικής ανάπλασης των αρχαίων ελληνικών μύθων, που ίσως θα 'πρεπε κάπως προσεκτικότερα ν' απασχολήσει τον κ. Σπυριούνη, είναι

στις μέρες μας αναμφισβήτητα ο Γ. Ρίτσος. Αυτό έκανε φανερό με πολύ ευαισθησία και η κ. Τζίνα Καλογήρου, περιορισμένη ακριβώς λόγω της πληθωρικής παρουσίας του αρχαίου μύθου στο έργο του Ρίτσου στον τόμο “Επινίκεια”.

Για τις αυτόχρημα επαναστατικές καινοτομίες και τον ποιητικό ριζοσπαστισμό του ριψάσπιδος Αρχιλόχου, μίλησε η κ. Αλόη Σιδέρη και οι μομφές ψογερών τον αποκάλυψε ο Πίνδαρος, δίπλα στους ανυπόκριτους και ανεπιφύλακτους έπαινους που του επιδαψήλευσε ήδη η Αρχαιότητα, επιβεβαιώνουν το πραγματικά και ριζοτομικά νέο που έφερε ο ποιητής των ανελέητων θριάμβων.

Πρέπει να σημειώσουμε το μεγάλο, όπως φαίνεται, ενδιαφέρον που δείχνουν οι νεότεροι και οι νεότατοι ποιητες μας για τον Αρχίλοχο, όπως φάνηκε και στη σημερινή συζήτηση.

Μια ιδιότυπη περίπτωση στη σύγχρονη ποίησή μας αποτελεί ο Δημήτρης Παπαδίτσας, από τους πιο έντονους νεο-υπερρεαλιστές, ο οποίος συν τω χρόνω μετουσίωσε τον υπερρεαλιστικό παραληρηματικό λόγο του σε μεταφυσικό άρρηκτο, παριστάμενο οπωσδήποτε απλώς σε καταγιισμό εικόνων πανθείστικής χροιάς, όπως είπε ο κ. Μαραβέλιας που ασχολήθηκε με τον ποιητή αυτό.

Ο ποιητής, όπως είναι γνωστό και όπως μας έδειξε ο κ. Μαραβέλιας, κατά τη μετάστασή του αυτή ένωσε να στηρίζεται γενναία στη προσωκρατική φιλοσοφία και κυρίως στους Ελεάτες.

Ίσως ο κ. Σπυριούνης, που απέφυγε ν’ αναφερθεί σ’ έναν οργανικά συνδεόμενο με τους αρχαίους, νεότερους από το Σεφέρη ποιητή, εννοούσε τον Παπαδίτσα.

Τη μετασήμευση της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας, με την αναφορά της σε σύγχρονα ιστορικά και κοινωνικά φαινόμενα και προβλήματα, όπως την επιχειρεί ο Ιακ. Καμπανέλλης, με σταθερά μια υποδόρεια ειρωνία, η οποία και εξασφαλίζει την αφηγηματική και δραματική γοητεία των έργων του ασχολήθηκε ο κ. Πεφάνης.

Τέλος στη σημερινή καταληκτήρια συνεδρίαση με τους μονολόγους της Λύντιας Στεφάνου και του Σωκράτη Σκαρτσή πρώτα και ύστερα με τη διαλογική γεμάτη πλούτο, αποκαλυπτι-

κή συμβολή μιας πλειάδας αξιών, συγχρόνων ποιητών μας, έγινε μια σοβαρή προσπάθεια προσδιορισμού της στάσης τους και της στάσης μας απέναντι στους αρχαίους.

Το φετινό Συμπόσιο αφιερώθηκε λοιπόν στην επιβίωση της αρχαίας ελληνικής ποίησης και λογοτεχνίας πιο γενικά, στον μετέπειτα χρόνο. Αλλά, βέβαια, κάποια ελάχιστα δείγματα δόθηκαν. Δεν είπαμε τίποτα για τη σχέση του Κάλβου ή του Σικελιανού ή του Παλαμά ή του Σεφέρη ή του Καβάφη με την αρχαία ποίηση· ακούσαμε πάντως μια πολύ ενδιαφέρουσα αναφορά της αρχαίας ποίησης σε σχέση με τον Καρυωτάκη και τον Σεφέρη, σήμερα.

Δεν είπαμε τίποτα για την ποιητική Αναγέννηση χάρις στην ανανεωτική και αναπλαστική δύναμη της αρχαίας ελληνικής ποίησης και γραμματείας που συντελέστηκε, και όχι μια φορά στην ποίηση της Ευρώπης αλλά και έξω από αυτή. Κάποιες ενδείξεις έγινε εφικτό να δοθούν από τον Ελληνικό χώρο.

Ας θεωρηθεί το φετινό Συμπόσιο ένα απλό, δειλό άνοιγμα, σε μια εποχή συστηματικότερης ίσως μελέτης, ενός τεράστιου θέματος, περιορισμένου στα ελληνικά πράγματα, το οποίο έχει ασφαλώς απασχολήσει πολλούς και αποδώσει σημαντικά κάποτε αποτελέσματα, αλλά κατά κανόνα σε σχέση με ορισμένα έργα ή πρόσωπα. Ένα εθνικής εμβέλειας επιστημονικό, πνευματικό, μακράς πνοής έργο θα άξιζε να αναληφθεί από φορείς αρμοδίους με διάθεση κονδυλίων που συχνά, συχνότατα διατίθενται για την επένδυση μάταιων έργων δήθεν παιδαγωγικής ή παραγωγικής σκοπιμότητας. Το Συμπόσιό μας ας θεωρηθεί σαν μια απλή υπόμνηση ενός τέτοιου χρέους, που μια πολιτεία περισσότερο ευαίσθητη στη συνειδητοποίηση της ανάγκης επισήμανσης και διατήρησης ρεαλιστικών σχέσεων με το παρελθόν μας, θα έπρεπε να εξοφλήσει.

