

Βοηθητικό Υλικό

**ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ**

ΘΕΩΡΗΤΙΚΗΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗΣ

Γ ΛΥΚΕΙΟΥ



Β' ΤΕΥΧΟΣ → ΠΟΙΗΣΗ

Βοηθητικό Υλικό
(Β' ΤΕΥΧΟΣ → ΠΟΙΗΣΗ)

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

ΘΕΩΡΗΤΙΚΗΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗΣ

Γ ΛΥΚΕΙΟΥ

Αντί Προλόγου

Οι σημειώσεις αυτές αποτελούν μια συστηματική προσπάθεια προσέγγισης της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας της Θεωρητικής κατεύθυνσης Γ' Λυκείου με βάση τις σύγχρονες αρχές που διέπουν τη διδασκαλία του μαθήματος στο Ενιαίο Λύκειο.

Διονύσιος Σολωμός (1798-1857)

Ο Κρητικός

Εισαγωγικό Σημείωμα

Βιογραφικά - Εργογραφικά του ποιητή

Μεταξύ 15 Μαρτίου και 15 Απριλίου του 1798 γεννήθηκε στη Ζάκυνθο ο Διονύσιος Σολωμός, «φυσικό» τέκνο του κόντε Νικολάου Σολωμού και της πληβείας Αγγελικής Νίκλη, δούλας στο αρχοντικό των Σολωμών. Το 1807 ο Νικόλαος Σολωμός, λίγο πριν πεθάνει, αναγνώρισε το Διονύσιο και το Δημήτριο, παιδιά της Αγγελικής, και νομιμοποίησε τη σχέση του μαζί της.

Ο Διονύσιος σε ηλικία δέκα χρόνων (1808) στάλθηκε στην Ιταλία για σπουδές, όπως συνηθίζονταν τότε για τους γιους των ευγενών, με τη συνοδεία τού ως τότε δασκάλου του, του Ιταλού Santo Rossi.

Εκεί, ο μικρός Διονύσιος, αρχικά στη Βενετία και κατόπιν στην Κρεμόνα, μελέτησε ιταλική και λατινική φιλολογία. Το 1815 αποφοίτησε από το Λύκειο της Κρεμόνας. Ήδη, συνθέτει ποιήματα στην ιταλική γλώσσα. Στη συνέχεια, γράφτηκε στο πανεπιστήμιο της Παβίας, όπου σπούδασε νομικά.

Η παραμονή του Σολωμού στην Ιταλία συμπίπτει με μια σημαντική περίοδο ανανέωσης των ιταλικών γραμμάτων. Ο Σολωμός γνώρισε τη σύγχρονη του ιταλική λογοτεχνία και επηρεάστηκε από αυτή. Το 1818 επέστρεψε στη Ζάκυνθο.

Την εποχή αυτή τα Επτάνησα έχουν επανέλθει στην αγγλική κυριαρχία, μετά τη λιγόχρονη γαλλική κατοχή, και μάλιστα κάτω από την αυταρχική διακυβέρνηση του αρμοστή Μαίτλαντ, που εξαφάνισε κάθε ίχνος αυτοδιοίκησης. Ο Σολωμός, όμως, στη Ζάκυνθο βρήκε ένα φιλικό κύκλο με φιλολογικά ενδιαφέροντα και φιλελεύθερο πνεύμα, στον οποίο εντάχθηκε και ο ίδιος. Τότε συνέθεσε, παράλληλα με τα ιταλικά, τα πρώτα του ελληνικά ποιήματα και τα πρώτα σατιρικά. Είναι η πρώτη περίοδος της δημιουργίας του (1820-1828), κατά την οποία αρχικά συνέθεσε αρκαδικής έμπνευσης ποιήματα, επιγράμματα και σύντομα λυρικά, όπως η *Αγνώριστη* και η *Ξανθούλα*.

Δύο γεγονότα επηρέασαν τον ψυχισμό του ποιητή την περίοδο αυτή: α) η συνάντησή του με το Σπ. Τρικούπη, ο οποίος τον προέτρεψε να γράψει αποκλειστικά στην ελληνική γλώσσα και β) η ελληνική Επανάσταση. Το πρώτο γεγονός είχε ως συνέπεια να αφοσιωθεί ο Σολωμός στη μελέτη της λαϊκής γλώσσας, ιδίως μέσα από τα δημοτικά τραγούδια και την κρητική λογοτεχνία, και το δεύτερο να συνθέσει ποιήματα εθνικού περιεχομένου με κορυφαίο τον *Ύμνο εις την Ελευθερίαν* (1824). Της ίδιας εποχής έργα είναι το λυρικό ποίημα *Εις τον θάνατο του lord Μπάιρον*, το επίγραμμα *Η Καταστροφή των Ψαρών*, η *Ωδή εις Μάρκον Μπότσαρη* και ο *Διάλογος*, πεζό κείμενο που μπορεί να χαρακτηριστεί ως το **γλωσσικό μανιφέστο** του.

Έργα της ίδιας περιόδου είναι *Η φαρμακωμένη*, το σατιρικό *Όνειρο* και το πολύ ενδιαφέρον πεζό αποσπασματικό κείμενο *Η Γυναίκα της Ζάκυνθος*, στο οποίο βρίσκονται και ιδέες που θα αναπτυχθούν αργότερα στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*.

Το 1828 αποτέλεσε τομή τόσο στη ζωή όσο και στην ποιητική παραγωγή του

Σολωμού. Εγκατέλειψε τη Ζάκυνθο και εγκαταστάθηκε οριστικά στην Κέρκυρα. Λόγοι οικογενειακοί αλλά και προσωπικοί τον ώθησαν σε αναζήτηση νέου, ευρύτερου πνευματικού ορίζοντα. Τα πρώτα χρόνια της νέας διαμονής του υπήρξαν γαλήνια μέχρι το 1833, όταν μια πολύκροτη οικογενειακή δίκη τον ανάγκασε να συγκρουστεί με την ίδια τη μητέρα του. Το 1838 έληξαν οριστικά οι δικαστικοί αγώνες υπέρ του Διονυσίου και του αδελφού του Δημητρίου. Όμως, τα γεγονότα αυτά τάραξαν βαθύτατα τον ψυχικό του κόσμο.

Οι ποιητικές δοκιμές συνεχίζονται από το Σολωμό την περίοδο αυτή, αλλά οι απαιτήσεις από τον εαυτό του και οι εξωτερικές συνθήκες δεν του επιτρέπουν να δώσει ολοκληρωμένη μορφή στα έργα του.

Παράλληλα, έχει έντονο ενδιαφέρον για τη γερμανική λογοτεχνία και φιλοσοφία ιδιαίτερα το Schlegel, τον Goethe, το Schelling και το Schiller, τα έργα των οποίων μελετά από μεταφράσεις, που εκπονεί γι' αυτόν ο φίλος του Νικόλαος Δούντζης.

Την περίοδο αυτή συνθέτει τη *Φαρμακωμένη στον Άδη*, το *Λαμπρό*, που είχε αρχίσει να γράφει από το 1825, τον *Κρητικό* (1833-1834), το σατιρικό *Τρίχα*, το *Νικηφόρο Βρυνέννιο* και τα δύο πρώτα σχέδια των *Ελευθέρων Πολιορκημένων*. Αυτό το τελευταίο έργο, που τον απασχολεί ιδιαίτερα, επρόκειτο ν' αποτελέσει το έργο της ζωής του, διότι με βάση αυτό παρακολουθούμε την εξέλιξη του ιδεολογικού **κόσμου** και της **ποιητικής** του. Άλλο έργο της ίδιας περιόδου, που έμεινε ημιτελές είναι *Ο Πορφύρας*. Παράλληλα, ο ποιητής συνθέτει σύντομα επιγράμματα, σχεδιάζει στα ιταλικά νέα έργα (Ελληνίδα Μητέρα, Το Καρβάκι) και, τέλος, επανέρχεται στη σύνθεση ιταλικών ποιημάτων.

Ο ποιητής πέθανε το Φεβρουάριο του 1857 από εγκεφαλική συμφόρηση σε ηλικία 59 ετών.

Η αποσπασματική μορφή με την οποία ο Σολωμός άφησε πολλά, και ιδίως τα σπουδαιότερα έργα του, αποτελεί ασφαλώς εμπόδιο για την πλήρη κατανόηση και ανάδειξή τους, αλλά βέβαια δεν μας εμποδίζει να διαπιστώσουμε την αναμφισβήτητη αξία τους. Ο Σολωμός υπήρξε ένας μεγάλος λυρικός ποιητής σε ευρωπαϊκό επίπεδο ο σημαντικότερος, ίσως Έλληνας ποιητής.

Η επεξεργασία του στίχου, ο γλαυσκός του πλούτος, το ιδεαλιστικό και θρησκευτικό στοιχείο της ποίησης του αλλά και το κριτικό του πνεύμα τον καθιστούν κορυφαία προσωπικότητα του 19ου αιώνα.

Η εποχή

Ο Σολωμός έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του (εκτός από τη δεκαετία 1808-1818) στα Επτάνησα, τη Ζάκυνθο και την Κέρκυρα. Η ιδιαίτερη κοινωνική και πολιτική κατάσταση των Επτανήσων διαμόρφωσε μια πνευματική ατμόσφαιρα διαφορετική από την υπόλοιπη Ελλάδα, η οποία στη λογοτεχνία επέτρεψε την άνθηση της Επτανησιακής Σχολής.

Για να κατανοήσουμε καλύτερα το κλίμα μέσα στο οποίο έζησε και από το οποίο επηρεάστηκε ο Σολωμός, θεωρούμε χρήσιμη μια σύντομη αναδρομή στο **ιστορικό πλαίσιο**.

Μετά την 4η Σταυροφορία (1204) τα Ιόνια νησιά αποκόπηκαν οριστικά από τον

ελλαδικό κορμό. Δέχτηκαν προσωρινά την κυριαρχία της Σικελίας, της Βενετίας, του Ανδεγαυικού οίκου της Νεάπολης και αργότερα, οριστικά πλέον, την κυριαρχία της Βενετίας, με πρωτεύουσα τους την Κέρκυρα, όπου έδρευε ανώτερος Βενετός διοικητής, ο Γενικός Προβλεπτής της Ανατολής. Από τη Βενετία, επίσης, αποσπελλόταν ο ανώτερος δικαστικός άρχοντας, ο Βάιλος, καθώς και οι κατά νήσους Προβλεπταί, και καθιερώθηκε η κοινωνική διαίρεση των κατοίκων σε τρεις τάξεις, τους **ευγενείς**, τους **αστούς** και τους **ποπολάρους**. Αυτή η κοινωνική διαίρεση και ιδίως η καταπίεση και η άθλια κατάσταση της τρίτης τάξης οδήγησε σε μεμονωμένες ή συλλογικές κατά καιρούς εξεγέρσεις. Παράλληλα, τα Επτάνησα αποτέλεσαν τόπο καταφυγής φυγάδων από δύο διαφορετικές προελεύσεις, την τουρκοκρατούμενη Ανατολή αλλά και τη συντηρητική Δύση.

Έτσι, μετά την κατάληψη της Κρήτης από τους Οθωμανούς (1669), τα Επτάνησα αποτέλεσαν καταφύγιο πολλών Κρητικών (πρακτική που συνεχίστηκε μέχρι την Επανάσταση του 1821). Εκεί κατέφυγαν και πολλοί δυτικοί πολιτικοί φυγάδες με υψηλή μόρφωση. Οι συνέπειες αυτής της πληθυσμιακής μετάγγισης ήταν σημαντικές για την πνευματική και γενικότερα πολιτιστική εξέλιξη των νησιών.

Η βενετική κυριαρχία συνεχίστηκε αδιατάρακτη από εξωτερικές απειλές μέχρι τις 28 Ιουνίου 1797, όταν ο Γάλλος στρατηγός Γεντιλίνι κατέλαβε στην Κέρκυρα και διακήρυξε τις αρχές της γαλλικής επανάστασης. Όμως, παρά τις πρώτες διακηρύξεις και την ενθουσιώδη υποδοχή των Γάλλων από τους κατοίκους ήδη το Νοέμβριο του 1797, λίγο πριν από τη γέννηση του Σολωμού, τα Επτάνησα υπάγονται σε πλήρη γαλλική κυριαρχία.

Μετά την καταστροφή του γαλλικού στόλου στο Αβουκίρ τα Επτάνησα περιήλθαν στους Ρώσους και τους Τούρκους με τη σύμφωνη γνώμη της Αγγλίας. Το 1802 η Ρωσία πήρε τον τίτλο της προστάτιδας δύναμης, αλλά ουσιαστικά εγκατέλειψε τα Επτάνησα στη διάκριση της Υψηλής Πύλης. Τότε, επανήλθε η προηγούμενη (βενετική) κοινωνική διαίρεση και το 1803 η Ρωσία ανέθεσε στον απεσταλμένο της Γεώργιο Μοντσενίγο να διεξαγάγει γενικές εκλογές και να συντάξει το Σύνταγμα του 1803. Μετά το ρωσοτουρκικό πόλεμο οι Γάλλοι κατέλαβαν και πάλι τα Επτάνησα (1807), όμως οι ευρωπαϊκές εξελίξεις δεν συνέβαλαν στη διατήρηση αυτής της κατοχής. Έτσι, στα 1809-1810 οι Άγγλοι, που ο στόλος τους κυριαρχεί στη Μεσόγειο, καταλαμβάνουν τα Επτάνησα πλην των Παξών και της Κέρκυρας. Το 1814 εδραιώνουν την κατοχή τους με την κατάληψη και των δύο τελευταίων αυτών νησιών.

Η αγγλοκρατία, αρχικά αυταρχική και αργότερα «συνταγματική» (το 1817 παραχωρήθηκε στους κατοίκους ένα συντηρητικό σύνταγμα), συνεχίστηκε μέχρι το 1863, έξι χρόνια μετά το θάνατο του Σολωμού. Με τη Συνθήκη του Λονδίνου (14 Νοεμβρίου 1863) αποφασίστηκε η παραχώρηση των Επτανήσων στην Ελλάδα.

Η πολιτική κατάσταση των Επτανήσων, η κοινωνική διαστρωμάτωση και η γεωγραφική θέση συντέλεσαν στην πνευματική και πολιτιστική ανάπτυξη τους. Ειδικότερα, οι παράγοντες που συντέλεσαν στην ανάπτυξη της λογοτεχνίας στα Επτάνησα είναι η εκπαιδευτική και πνευματική παράδοση και η πολιτική και κοινωνική κατάσταση. Τα λογοτεχνικά έργα της **Κρητικής Σχολής** (Ερωτόκριτος, Ερωφίλη, Θυσία τον Αβραάμ, Βοσκοπούλα κ.ά.) που μετέφεραν οι Κρήτες πρόσφυγες, παράλληλα με τις επαφές και τις σπουδές των Επτανησίων στην Ιταλία, συντελούν στην ανάπτυξη της παιδείας και της εκδοτικής δραστηριότητας. Εξάλλου, η κοινωνική

διαίρεση και καταπίεση δημιουργούν πρόσφορο κλίμα για την παραγωγή λογοτεχνικών έργων επαναστατικού περιεχομένου (ύμνοι, θούριοι κ.λ.π.).

Επομένως, οι ιστορικές συγκυρίες (βενετική κυριαρχία, γαλλική επανάσταση, φιλελεύθερα κινήματα της Ευρώπης και, τέλος, η ελληνική Επανάσταση), καθώς και οι φιλολογικές πηγές και επιδράσεις (Κρητική Σχολή, προεπαναστατική ποίηση, δημοτικά τραγούδι, ιταλική λογοτεχνία), προετοίμασαν το κλίμα μέσα στο οποίο ο Σολωμός θα αναζητήσει «το νόημα της τέχνης».

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ

Έτος	Ζωή	Έργο	Πνευματική ζωή	Ιστορία
1798	Γέννηση στη Ζάκυνθο			Εκτέλεση Ρήγα
1807	Αναγνώριση του Διονυσίου. Θάνατος του πατέρα του			
1808	Αναχώρηση του Διονυσίου στην Ιταλία (Βενετία - Κρεμόνα)		Γκαίτε, Φάουστ	
1815	Απολύεται από το γυμνάσιο Κρεμόνας Εγγράφεται στο πανεπιστήμιο Παβίας Γνωριμία με το Monti			Μάχη Βατερλό - Ιερά Συμμαχία
1818	Επιστρέφει στη Ζάκυνθο			Επτανησιακό Σύνταγμα
1818-24	Συναναστρέφεται με τους: Αντ. Μάτση, Γεώργ. Τερτσέτη, Δον. Ταγιαπιέρα, Νικ. Λούντζη, Σπ. Τρικούπη κ.ά.	Πρώτα ιταλικά ποιήματα, Θάνατος της Ορφανής, Θάνατος του βοσκού, Ευρυκόμη, Αγνώριστη, Ξανθούλα, Δυο αδέρφια, Τρελή Μάνα		
1821				Ελληνική Επανάσταση
1822	Συνάντηση με τον Τρικούπη	Rime Improwisate		
1822-23		Ύμνος εις την Ελευθερίαν, Εις τον θάνατο του Λορδ Μπάιρον		Ο Μπάιρον στην Ελλάδα (1823)

1824		Η Καταστροφή των Ψαρών, Ωδή εις Μάρκο Μπότσαρη		
1825		Διάλογος		
1826		Όνειρο		Έξοδος Μεσαλλογίου
1826-28		Λάμπρος		
1827-29		Η Γυναίκα της Ζάκυνθος, Α' Σχεδιάσμα Ελευθέρων Πολιορκημένων, Εγκώμιο στον Ούγο Φώσκολο		

Έτος	Ζωή	Έργο	Πνευματική ζωή	Ιστορία
1828	Αναχώρηση από Ζάκυνθο. Εγκατάσταση στην Κέρκυρα			
1833	Η πολύκροτη δίκη των Διονυσίου και Δημητρίου Σολωμού κατά Ιωάννη Λεονταράκη και της μητέρας τους	Η Φαρμακομένη στον Άδη Τρίχα		
1834		Αποσπάσματα του Λάμπρου στην Ιόνιο Ανθολογία		Η Αθήνα πρωτεύουσα της Ελλάδας
1835	Τέλος της δίκης Δικαίωση των Διονυσίου - Δημητρίου	Κρητικός, Β' Σχεδιάσμα Ελευθέρων Πολιορκημένων		
1836	Γαξίδι στη Ζάκυνθο		Δ. Βυζάντιος, Βαβυλωνία	
1840	Ανεγνώριση του τίτλου του Κόντε από την Ιόνιο Πολιτεία			
1844	Συναναστρέφεται με τους: Ν. Μάτζαρο	Γ' Σχεδιάσμα Ελευθέρων		Σύνταγμα στην Ελλάδα

		Πολιορκημένων		
1847-49	Ερμάννο και Νικ. Λούντζη, Σπ. Ζαμπέλιο, Ιωάννη Μενάγια	Πορφύρας, Εις τον θάνατο Αιμιλίας Ροδόσταμο, Εις Φραγκίσκο Φραιζερ	Το Κομμουνιστικό Μανιφέστο (1848)	Κύμα ευρωπαϊκών επαναστάσεων (1848)
1850	Ιάκωβο Πολυλά, Ανδρέα Λασκαράτο	Επίγραμμα Προς τον βασιλέα της Ε)λιάδος		
1847-51	Νικ. Τομαζέο, Ανδρέα Μουστοξύδη, Πέτρο Βράια - Αρμένη	Ιταλικά ποιήματα		
1851		Ιταλικά σχεδιάσματα: Το Ελληνικό Καράβι (La Navicella Greca) Η γυναίκα με το Μαγνάδι (Donna veziata), Η Ελληνίδα Μητέρα (La Madre Greca)		
1852	Εγκεφαλική συμφόρηση	Το Αηδού και το Γεράκι		
1854	Νέα εγκεφαλική συμφόρηση			
1857	Θάνατος του Σολωμού			

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Η βιβλιογραφία για το έργο του Σολωμού είναι τεράστια και συνεχώς εμπλουτίζεται με νέες μελέτες και εκδόσεις. Εδώ, εκτός από ορισμένα βασικά γενικά έργα, θα περιοριστούμε σε επιλογή βιβλιογραφίας που αφορά τον *Κρητικό*.

Γενικά Έργα

Αγγελάτος Δημ., «Σύγχρονες σολωμικές μελέτες», Μαντατοφόρος, τεύχ. 35-36 (Ιούνιος - Δεκέμβριος 1992), σελ. 6 κ.εξ.

Βάρναλης Κώστας, Σολωμικά, εκδ. Κέδρος, 1957.

Βελλουδής Γιώργος, Διονύσιος Σολωμός: Ρομαντική Ποίηση και Ποιητική, οι γερμανικές πηγές, εκδ. Γνώση, 1989.

Κατωμένος Ερατοσθένης, Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου: Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό, εκδ. Εστία, 1992.

Κριαράς Εμμ., Διονύσιος Σολωμός. Ο βίος, το έργο, εκδ. Εστία, Αθήνα 1969.

Μάρκριτς Πήτερ, Διονύσιος Σολωμός, μετάφραση Κατερίνα Αγγελάκη - Ρουκ, εκδ. Καστανιώτη, 1995.

Χατζηγιακουμής Εμμ., *Νεοελληνικοί πηγαί του Σολωμού*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Βιβλιοθήκη Σαριπόλου, τόμ. 1, Αθήναι 1968.

Ειδικά για τον «Κρητικό»

Αθανασόπουλος Β., Το ποιητικό τοπίο τον Ελληνικού 19ου και 20ού αι., τόμ. Α:

Κάλβος -Σολωμός - Παλαμάς, εκδ. Καστανιώτης, 1995, σελ. 199-274.

Καλταμπάνος Νίκος, «Η στιγμή του αποκαλυπτικού Υψίστου στον Κρητικό του Σολωμού», Σημειώσεις, τεύχ. 31, Μάιος 1988, σελ. 15-34.

Μαρωνίτης Δ., «Εφιάλτες και οράματα στο Σολωμό», Διαλέξεις, εκδ. στιγμή, 1992.

Μαρωνίτης Δ., Οι εποχές του «Κρητικού», Λέσχη, Αθήνα 1975.

Παπαδοπούλου - Ιωαννίδου Λιλή, Ο «Κρητικός» του Σολωμού στο Αυτόγραφο Τετράδιο

Ζακύνθου, αρ. 11, Θεσσαλονίκη 1978.

Πολίτης Αίνος, Η δομή του «Κρητικού», Κερκυραϊκά Χρονικά, τεύχ. 15 (1970), σελ.

181-188. **Σαβίδης Γ.Π.**, «Δύο αφανή προβλήματα δομής του Κρητικού», Ο Ερανιστής, τεύχ. 11

(1974).

Τσαντσάνογλου Ελ., «Η ταυτότητα της Φεγγαρόντυμνης στον Κρητικό του Σολωμού: το

όραμα του ποιητή και το όραμα του ζωγράφου», Μνήμη Λ. Πολίτη, ΑΠΘ, ΕΕΦΣ, Θεσσαλονίκη 1988, σελ. 167-195.

Beaton Roderick, «Ο Σολωμός ρομαντικός: Οι διακειμενικές σχέσεις του "Κρητικού" και του

"Πορφυρά"», Ελληνικά, τεύχ. 40 (1989), σελ. 133-147.

Beaton Roderick, «Dionysios Solomos: The Tree of Poetry», BMGS, 2 (1976), σελ.

161-182. **Mackridge Peter**, «Time out of Mind: The Relationship between Story and Narrative in

Solomos' "The Cretan"», BMGS, 9 (1984-85), σελ. 187-208.

ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ ΤΟΥ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ

Σήμερα είναι ευρέως παραδεκτό ότι πραγματικά ιστορικά γεγονότα -της ελληνικής Επανάστασης του 1821- έδωσαν το έναυσμα στην έμπνευση του Σολωμού και αποτέλεσαν το υπόβαθρο του *Κρητικού*. Άλλωστε, ήδη από την πρώτη περίοδο της ποιητικής του δημιουργίας (ζακυνθινή: 1818-1828) κάποιο ιστορικό συμβάν ή και κοινωνικό γεγονός αποτελεί την αφετηρία για τα περισσότερα ποιήματα του: *Ύμνος εις την Ελευθερίαν*, *Εις τον θάνατον του Λορδ Μπάιρον*, *Η Φαρμακωμένη* κλπ.

Στον *Κρητικό* ο Σολωμός αφορμάται από την αποτυχημένη επανάσταση των

Κρητών (1821-1824) και τις συνέπειες της: διωγμούς, εκτελέσεις και αναγκαστικές μετοικήσεις. Ένας από τους φυγάδες είναι και ο ήρωας του ποιήματος, ο οποίος, στη διάρκεια του ταξιδιού της φυγής από το νησί του, ναυαγεί και προσπαθεί να σωθεί μαζί με την αγαπημένη του σε μια ακρογιαλιά, που πάντως δεν είναι η Κρήτη. Ο Στ. Αλεξίου στην εισαγωγή του Κρητικού της έκδοσης του γράφει σχετικά: «Στην **πραγματόλογο** ποίηση του Σολωμού και ειδικά στον Κρητικό η διερεύνηση του ιστορικού υπόβαθρου είναι απαραίτητη. Από τα μεσαιωνικά ακόμη χρόνια ονόμαζαν οι ντόπιοι "Λαβύρινθο" το μεγάλο σπηλαιώδες λατομείο των ρωμαϊκών χρόνων που σώζεται ακόμη στη Μεσαρά στην περιοχή της Γόρτυνας - Αγίων Δέκα. Στις δαιδαλώδεις στοές του είχε καταφύγει πλήθος Χριστιανών στη διάρκεια της Επανάστασης το καλοκαίρι του 1823. Οι Τούρκοι, στην προσπάθειά τους να καταλάβουν τις επαναστατημένες επαρχίες [...] χτύπησαν τη θέση του Λαβυρίνθου, χωρίς, όμως, να μπορέσουν να την καταλάβουν. Τον επόμενο χρόνο, Μάρτιο - Απρίλιο του 1824, οι Τουρκοαιγύπτιοι εισέβαλαν στα Σφακιά, βασικό κέντρο της Επανάστασης, στη νότια παραλία της δυτικής Κρήτης. Χιλιάδες άνθρωποι, γυνακόπαιδα κυρίως, έφυγαν τότε με πλοία των ναυτικών νήσων που ήρθαν να παραλάβουν τους αμάχους. Έφυγαν, όμως, και πολλοί πολεμιστές. [...] Ο εχθρικός στόλος εμπόδιζε τη μετακίνηση αυτή. [...] Σ' αυτό το χώρο και χρόνο τοποθετείται, χωρίς αμφιβολία, και η θαλασσινή περιπέτεια του Κρητικού, δεδομένου ότι δεν υπήρξε άλλη ναυτική έξοδος από την Κρήτη στη διάρκεια της Επανάστασης ούτε έπειτα από αυτήν.

Ο *Κρητικός* απηχεί τη βαθύτατη βίωση των γεγονότων από το Σολωμό βάσει πληροφοριών ή διηγήσεων αυτόπτων μαρτύρων και προσφύγων. Όλοι αυτοί εκινδύνευαν όχι μόνο από την καταδίωξη του τουρκικού στόλου, αλλά και από τις τρικυμίες».

Δ. Σολωμού, *Ποιήματα και Πεζά*, εκδ. στιγμή, 1994, σελ. 209-210

Όμως, πρέπει να έχουμε υπόψη ότι ο ιστορικός πυρήνας των γεγονότων παραμένει ως **υπόβαθρο** του ποιήματος. Κατά τον Η. Μάκριτς «η δράση του ποιήματος μόνο χαλαρά βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα». Με όντο τα ιστορικά γεγονότα τίθενται από τον ποιητή **σημαντικότερα θέματα**, καθώς το ποίημα αίρεται όχι μόνο σε **εθνικούς** αλλά και σε **πανανθρώπινους** προβληματισμούς. Επομένως, δεν πρέπει να επιδιώκεται μια αποκλειστικά και στενά ιστορική κατανόηση. Ο Σολωμός στην εξέλιξη της ποιητικής του πορείας απομακρύνθηκε από το αρχικό μοτίβο μιας ποίησης στηριγμένης σε ιστορικά γεγονότα και βασισμένης σε εθνικό περιεχόμενο (π.χ. Ύμνος εις την Ελευθερίαν). Στην ώριμη περίοδο της δημιουργίας του ο ποιητής, παράλληλα μ' αυτά τα θέματα, θίγει και άλλα βαθύτερα, που ξεπερνούν την τοπικότητα και χρονικότητα της ιστορικής συγκυρίας. Αυτήν ακριβώς την έννοια έχει και ο στοχασμός του ποιητή που προτάσσεται στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*: «Κάμε ώστε ο μικρός κύκλος μέσα εις τον οποίο κινείται η πολιορκημένη πόλη, να ξεσκεπάσει εις την ατμόσφαιρα του τα μεγαλύτερα συμφέροντα της Ελλάδας, για την υλική θέση οπού αξίζει [...] και για την ηθική θέση, τα μεγαλύτερα συμφέροντα της ανθρωπότητας».

ΤΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΕΙΔΟΣ

Ο *Κρητικός* έχει χαρακτηριστεί ως **λυρικό** ποίημα με **αφηγηματικά** και **δραματικά** στοιχεία.

Η Ελ. Τσαντσάνογλου παρατηρεί:

«Στον *Κρητικό* ο Σολωμός επιχειρεί να εφαρμόσει ένα συνδυασμό του δραματικού, αφηγηματικού και λυρικού τρόπου: το ποίημα παρουσιάζεται ως δραματικός μονόλογος του ποιητικού προσώπου, το οποίο μας αφηγείται λυρικά την τελευταία δοκιμασία της ζωής του».

«Η ταυτότητα της φεγγαροντυμένης...», Μνήμη Α. Πολίτη, Θεσσαλονίκη 1988, σελ. 169

Επίσης, ο Π. Μάκριτζ αναφέρει:

«Στον *Κρητικό* ο Σολωμός προχώρησε στη δημιουργία ενός **δραματικού** μονολόγου. Είναι ο Κρητικός που μιλάει σ' όλη τη διάρκεια του ποιήματος χωρίς καμία αφηγηματική εισαγωγή· **διηγείται** την ιστορία του, αλλά με τόσα άλλατα μπρος - πίσω στο χρόνο, που η προσοχή του αναγνώστη εγκαταλείπει την "ιστορία" και αφοσιώνεται στον τρόπο που αυτή λέγεται. Αν διαβάσει κανείς το ποίημα σαν δράμα, τότε ίσως ψάξει για ενδείξεις σχετικές με την προσωπικότητα του Κρητικού· όμως μπορεί να διαβαστεί και σαν **λυρικό** ποίημα, αφού παρουσιάζει τη συγκίνηση που αισθάνεται ο ίδιος ο Κρητικός. Οπότε το ποίημα έχει στοιχεία και από τα τρία είδη».

Διονύσιος Σολωμός, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σελ. 71-72

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ

Το ποίημα του Σολωμού *Ο Κρητικός* γραφτηκε μέσα στη διετία 1833-1834 και σηματοδοτεί την έναρξη της εποχής της ωριμότητας του ποιητή. Αποτελείται από πέντε μέρη-αποσπάσματα (σύμφωνα με τις εκδ. Πολυλά και Α. Πολίτη). Η μορφή αυτή του ποιήματος έχει συντεθεί από τους εκδότες με βάση τα χειρόγραφα κατάλοιπα του ποιητή (συγκεκριμένα το *Τετράδιο Ζακύνθου*, αρ. 11). Η αρίθμηση μέσα στις αγκύλες [18-22] είναι του ίδιου του Σολωμού και, πάντως, δεν αποτελούσε σε καμιά περίπτωση δημοσιεύσιμη πρόταση του. Ακόμη και ο τίτλος του ποιήματος δόθηκε από τον Πολυλά με βάση την ιταλική σημείωση του Σολωμού: *Nel Certense e l' Amore divinizzato* (=Στον Κρητικό είναι ο θεοποιημένος έρωτας).

Ακριβώς λόγω αυτής της κατάστασης του χειρογράφου (πλήθος παραλλαγών, παρέμβλητες ιταλικές σημειώσεις κλπ), η κατανόηση, η ανάλυση και η ερμηνεία του ποιήματος παρουσιάζουν πολλά προβλήματα.

Παρ' όλα αυτά, η κατάταξη στο ποιητικό εργαστήριο και η προσπάθεια ανασύνθεσης της ποιητικής σύλληψης του Σολωμού αποτελεί μια ενδιαφέρουσα και γοητευτική περιπέτεια, πολύ περισσότερο γιατί το έργο, παρά τον αποσπασματικό χαρακτήρα του, με τη μορφή που έχει εκδοθεί, διαθέτει αυτοτέλεια και ενότητα νοήματος, τουλάχιστον μεγαλύτερη από τα άλλα έργα του ποιητή με αποσπασματική μορφή, και παράλληλα πλούτο μορφικών και ιδεολογικών στοιχείων που το καθιστούν ένα από τα αξιολογότερα δείγματα της νεοελληνικής ποίησης.

ΛΕΞΙΛΟΓΙΚΕΣ –ΝΟΗΜΑΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

2[19.]

αγρῖκαε (στ. 15): άκουγε· [αγρ(ο)ικώ = ακούω, εννοώ, αντιλαμβάνομαι].

3[20.]

εδέχτηκε (στ. 4): (μτφ.) αντικαθρέφτισε.

4[21.]

εγιόμισα τες φούχτες μου (στ. 36): πιθανό β' αντικείμενο του ρήματος το όνομα στάχτη (πρβλ.: «γλήγορα στάχτη να φανείς, οι φούχτες να γιομίσουν», Ελεύθεροι Πολιορκημένοι, Σχεδ. Γ', απόσπ. 12, στ. 6, που αναφέρεται σε ανάλογες βιαιοτητες και καταστροφές).

τρυφερό κλωνάρι (στ. 37): πρβλ.: «φοίνικος νέον ἔρνος ἀνερχόμενον ἐνόησα», Οδύσεια ζ, 163" έκφραση με την οποία ο Οδυσσεύς χαρακτηρίζει τη Ναυτική.

5[22.]

φρενίτης (στ. 13): έξω φρενών, ταραγμένος- η λέξη είναι πολύ σπάνια σε γραπτά κείμενα. Απαντά με την ίδια σημασία (φρενιασμένος) μόνο σε μια παραλλαγή του Διγενή Ακρίτα και στη Φυλλάδα τον Γαϊδάρου (βλ. Εμμ. Χατζηγιακουμής, Νεοελληνικά πηγαί του Σολωμού, Αθήναι 1968, σελ. 118-123).

αλαϊμάργα (στ. 20): (μτφ.) με πολεμικό μένος.

Ηχός (στ. 24): Ανάλογη αλλά μικρότερης έντασης εντύπωση δημιουργεί το τραγούδι του πουλιού στο 5ο απόσπ. του Πορφύρα:

«Πουλί, πουλάκι, που σκορπάς το θαύμα της φωνής σου,
Ευτυχισμός α δεν είναι το θαύμα της φωνής σου,
Καλό στη γη δεν άνθισε, στον ουρανό, κανένα».

τ' άστρο του βραδιού (στ. 26): πρόκειται για τον Εσπερινό ή Αποσπερίτη, δηλαδή τον πλανήτη Αφροδίτη του ηλιακού μας συστήματος. Ανάλογη εικόνα στο απόσπ. 5 του Πόρφυρα:

«Κοντά 'ναι το χρυσόφτερο και κατά δω γυρμένο [...]
και τ' άστρο κράζει παρωρα, και πρέπει να προβάλει».

Συνεκδοχικά μπορεί να πρόκειται για τη Σελήνη, αλλά οπωσδήποτε όχι για την Πούλια: πρόκειται για τον αστερισμό Ηλειάδες.

αιθόνη κρητικό (στ. 29): πρβλ. το απόσπ. 5 του Πόρφυρα.

Ωστε που (στ. 33): (εδώ) μέχρι που.

έλιωσαν (στ. 33): (μτφ.) έσβησαν.

φιαμπόλι (στ. 35): έτσι αποκαλείται στην Κρήτη η φλογέρα (αλλιώς θιαμπόλι).

καλή 'ν' η μαύρη ... χορτάρι (στ. 42): η ποιητική έννοια του στίχου αυτού ανιχνεύεται και στο επίγραμμα *Η Καταστροφή των Ψαρών* (πρβλ.: ολόμαυρη ράχη, λίγα χορτάρια, έρημη γη).

ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΟΥ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ

Το ποίημα αναπαράγει την αφήγηση ενός πρόσφυγα Κρητικού κατά την εποχή της ελληνικής Επανάστασης σχετικά με ένα ναυάγιο, μετά το οποίο προσπαθεί να σώσει τη μνηστή του κολυμπώντας προς μια κοντινή ακτή.

Στο **πρώτο** απόσπασμα -χωρίς να γίνεται λόγος για το ναυάγιο- γίνεται λόγος για την καταγίδα. Ο ήρωας επικαλείται το «αστροπελέκι (κεραυνό) για να μπορέσει να διακρίνει τη στεριά. Ακολουθεί η πτώση τριών αστροπελεκιών πολύ κοντά στην κοπέλα και η αντήχηση που προκλήθηκε.

Στο **δεύτερο** απόσπασμα ο ήρωας, εγκαταλείποντας τη συνέχεια της αφήγησης, κάνει μια αποστροφή στο ακροατήριο του με έναν τριπλό όρκο, παρακινώντας το να τον πιστέψει (πρόκειται να αφηγηθεί απίστευτα!). Στη συνέχεια παρεμβάλλεται -παρενθετικά- ένα όραμα του αφηγητή που έχει θέμα του την Έσχατη Κρίση (Δευτέρα Παρουσία), τότε που όλοι οι νεκροί θα αναστηθούν σωματικά. Ίσραγματι ο ίδιος ο αφηγητής, σε μια μελλοντική προβολή του αναστημένου εαυτού του, ρωτά τους πρόσφατα αναστημένους νεκρούς που βρίσκεται η αγαπημένη του, την οποία αναζητά για να κριθεί μαζί της. Εκείνοι του απαντούν ότι την είδαν -στολισμένη με τα λουλούδια της αγνότητας- στην πόρτα της Παράδεισου, χαρούμενη για την Ανάσταση, αλλά και ανήσυχη- έδειχνε να αναζητά κάποιον (προφανώς τον αγαπημένο της).

Στο **τρίτο** απόσπασμα ο αφηγητής επανέρχεται στην αφήγηση: ξαφνικά η ταραγμένη θάλασσα ησυχάζει απόλυτα και ανεπίστα- όλη η φύση προετοιμάζεται για ένα συμβάν εκπληκτικό. Μέσα στην απόλυτη γαλήνη και στην άπνοια, από το φως του φεγγαριού, που αντανακλά στη θάλασσα δίπλα στην κόρη, εμφανίζεται το όραμα μιας πανέμορφης γυναικείας θεϊκής μορφής ντυμένης με το φως του.

Το **τέταρτο** απόσπασμα ο αφηγητής το αφιερώνει στην περιγραφή της φεγγαροντυμένης (στ. 1-6), στις αλλαγές που συμβαίνουν στη φύση εξαιτίας της (στ. 7-8), στην τεράστια επίδραση (τον μαγνητίζει) που ασκεί επάνω του η θεϊκή μορφή (στ. 9-10), στις ενδόμυχες σκέψεις του, με τις οποίες προσπαθεί να θυμηθεί πού την είχε ξαναδεί (στ. 13-18), στη βαθύτατη συγκίνηση που τον κυριεύει (στ. 19-24) και τέλος στη «μυστική» επικοινωνία του με τη φεγγαροντυμένη και τη βουβή παράκληση που της εκφράζει (στ. 25-38).

Στο **πέμπτο** και τελευταίο απόσπασμα η θεϊκή μορφή της φεγγαροντυμένης ανταποκρίνεται με γλυκό χαμόγελο αλλά και δακρυσμένη όψη στον ήρωα και μετά εξαφανίζεται αφήνοντας ένα δάκρυ της πάνω στο χέρι του. Η επίδραση της «δώρεας» του δακρύου πάνω στο χέρι του ήρωα είναι μαγική αλλά και εκπληκτική. Σε παρέκβαση της διήγησης που ακολουθεί, ο ήρωας αναφέρει πως από τη στιγμή αυτή το χέρι του έχασε τη μάχητικη του διάθεση («Χαρά δεν του 'ναι ο πόλεμος») και τώρα πλέον το χρησιμοποιεί για να ζητιανεύει στους διαβάτες. Όμως το χέρι αυτό έχει και μια περίεργη κατευναστική δύναμη- όταν τον τυραννούν πολλοί εφιάλτες, τοποθετώντας το στο μέτωπο του γαληνεύει. Επανερχόμενος, τέλος, στο παρόν της αφήγησης διηγείται πώς, αμέσως μετά την εξαφάνιση του οράματος, κολυμπά προς την ακτή με όλες του τις δυνάμεις, τις οποίες δεν διέθετε ούτε στην προηγούμενη πολεμική δράση του (στ. 16-20).

Όμως την ορμή της κολύμβησης διακόπτει μια νέα υπερκόσμια εμπειρία, ο «**γλυκύτατος ηχός**», μια μαγευτική μουσική, η οποία μόνο αρνητικά μπορεί να οριστεί: δεν είναι ερωτικό τραγούδι κορασιάς, δεν είναι κελήδημα αηδονιού ούτε μουσική φλογέρας, δηλαδή ξεπερνά τις συνηθισμένες -αν και δυνατές- ανθρώπινες εμπειρίες. Ο αφηγητής τολμά να παραλληλίσει τον ανεκδιήγητο «ηχό» με την εντύπωση που δοκίμασε ο πρώτος άνθρωπος στη γη από την ομορφιά της φύσης¹ τον παρομοιάζει, επίσης, ως προς την ένταση, με τον **Έρωτα** και το **Χάρο**, δηλαδή με δύο κορυφαία ανθρώπινα βιώματα, σε βαθμό που και ο ίδιος θέλει να απορρίψει τη σωματική του ύπαρξη και να τον ακολουθήσει. Όταν η υπερφυσική αυτή εμπειρία παύει, ο ήρωας επανέρχεται στα γήινα και στην προσπάθεια να σώσει την καλή του. Φτάνει επιτέλους στην ακρογιαλιά, όπου όμως διαπιστώνει πως αυτή ήταν πεθαμένη.

ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΙΚΟΥ Ο ΤΡΟΠΟΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΤΟΥ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ

Το γεγονός ότι ο *Κρητικός* βρέθηκε στα κατάλοιπα του ποιητή με μορφή αποσπασμάτων αριθμημένων από τον ίδιο [18-22] και συνοδευόμενος από πλήθος ιταλικών σημειώσεων, παραλλαγών, μικρότερων ενότητων και μεμονωμένων στίχων, δηλώνει ότι δεν έφθασε ποτέ σε μια ολοκληρωμένη δημοσιεύσιμη μορφή κατά τα κλασικά πρότυπα. Το γεγονός ότι ο ίδιος ο ποιητής δεν έδωσε κάποιο τμήμα για δημοσίευση (όπως, π.χ., έκανε με το *Δάμπρο*), δηλώνει ότι δεν θεωρούσε ολοκληρωμένη την επεξεργασία, έστω και κάποιου μεμονωμένου αποσπάσματος.

Παρ' όλα αυτά, το ποίημα με τη μορφή που εμφανίζεται στις διάφορες εκδόσεις απάντων (με μικρές μεταξύ τους διαφορές) παρουσιάζει ικανοποιητική ενότητα, αυτοτέλεια και αφηγηματική ακολουθία.

Στο ερώτημα γιατί ο ποιητής δεν ολοκλήρωσε το έργο αυτό (όπως και άλλα), κατά καιρούς δοθεί λιγότερο ή περισσότερο σοβαρές απαντήσεις. Ο Γ. Βελουδής σημειώνει:

«Οι απαντήσεις που έδωσαν [οι μελετητές] αποτελούν μια μεγάλη κλίμακα αιτιολογικών προτάσεων που μπορούν όμως, όλες σχεδόν, να συνοψιστούν είτε σ' ένα **βιογραφικό** μηχανισμό (η μακρόχρονη δικαστική του περιπέτεια με τον ετεροθαλή αδελφό του, η υποτιθέμενη οκνηρία του, ο θρυλούμενος αλκοολισμός του ηλικιωμένου Σολωμού), είτε σ' έναν **απλοϊκό** ψυχολογισμό (η φυσική ροπή του τον έριχνε ολότελα έξω από το στίβο της μεγάλης προσπάθειας), είτε, τέλος, σ' ένα γυμνό, γλωσσικά επικεντρωμένο **μορφολογικό** (η ανεπάρκεια της δημοτικής γλώσσας της εποχής του ή η γλωσσική ανεπάρκεια του ίδιου του Σολωμού) ...».

Διονύσιος Σολωμός, *Ρομαντική Ποίηση και Ποιητική*, ό.π., σελ. 393

Τελευταία έχει διατυπωθεί η άποψη ότι ο Σολωμός, επηρεασμένος από τους Ευρωπαίους ρομαντικούς, άφησε σκόπιμα ανολοκλήρωτα τα ποιήματα του, υπηρετώντας τη γνωστή τότε στην Ευρώπη αισθητική του αποσπάσματος. Ειδικά, ο Γ. Βελουδής σημειώνει:

¹ Βλ. υποσημείωση 68 του σχολικού βιβλίου, σελ. 26.

«Αυτό σημαίνει ότι ο Σολωμός δεν είχε μόνο απόλυτη συνείδηση της αποσπασματικότητας του ώριμου έργου του, αλλά και ότι αυτή η αποσπασματικότητα αντικατοπτρίζει την καλλιτεχνική βούληση της ωριμότητας του. Και είναι ακριβώς αυτό το καλλιτεχνικό του πρόγραμμα που μας οδηγεί κατευθείαν στη ιστοριογραμματολογική λύση του προβλήματος: τη ρομαντική αισθητική του αποσπάσματος. Όπως και στους Γερμανούς ρομαντικούς, έτσι και στο Σολωμό η ιδέα του "έργου εν προόδω", της ποιητικής δημιουργίας ως διαδικασίας, κυριαρχεί σ' όλη την καλλιτεχνική του δημιουργία της ώριμης υστεροζακυνθινής και κερκυραϊκής περιόδου»."

Διονύσιος Σολωμός, Ρομαντική Ποίηση και Ποιητική, ό.π., σελ. 394-395

Πάντως, είτε δεχτούμε είτε όχι τη γνώμη του παραπάνω μελετητή, τα αποσπάσματα του Κρητικού έχουν οργανική δομή, δηλαδή κάθε σκέλος εξαρτάται απ' όλα τ' άλλα. Ο Κρητικός αποτελεί «το πιο επιτυχημένο παράδειγμα οργανικού ποιήματος, είναι δομημένο κυκλικά και περιέχει πολλές εσωτερικές παραπομπές» (Π. Μάκριτζ, ό.π., σελ. 65).

Όσον αφορά τη μέθοδο σύνθεσης ο ποιητής εδώ, όπως και σε άλλα έργα του, ακολούθησε την εξής:

«Έγραφε πρώτα ένα σχέδιο του ποιήματος (ή μέρος του ποιήματος) σε πρόζα στα ιταλικά μαζί με διάφορες σχετικές σημειώσεις, όπως οδηγίες, υπομνήσεις στον εαυτό του, τις προθέσεις του κ.λπ. Κατόπιν μετέφραζε το ιταλικό προσχέδιο, κομμάτι-κομμάτι σε ελληνικούς στίχους. Χαρακτηριστικό τέτοιο δείγμα έχουμε στο χειρόγραφο του Κρητικού που δείχνει ότι έγραψε πέντε διαφορετικές εκδοχές του ποιήματος, τη μια μετά την άλλη. Το πρώτο σχέδιο είναι σχεδόν όλο σε ιταλική πρόζα, ενώ κάθε διαδοχική εκδοχή περιέχει όλο και περισσότερο υλικό στα ελληνικά και λιγότερο στα ιταλικά, ώσπου στην τελευταία γραφή ολοκληρω σχεδόν το ποίημα είναι στα ελληνικά. [...] Του Σολωμού του άρεσε πρώτα να συλλαμβάνει την ιδέα του ποιήματος, που τη διατύπωνε στα ιταλικά [...] και μετά [...] αρχίζε να μετασχηματίζει την ιδέα σε ελληνικό στίχο. [...] Αυτή είναι μια πολύ ασυνήθιστη μέθοδος δουλειάς [...] αλλά ταιριάζει όμως με το γενικό διαχωρισμό που κάνει ο Σολωμός ανάμεσα στο σώμα και την ψυχή. Γι' αυτόν η ιδέα ενός ποιήματος είναι η ψυχή του, που ο νους μπορεί να τη συλλάβει ανεξάρτητα από τη γλώσσα (το σώμα της), αλλά που βέβαια δεν μπορούσε να υπάρξει χωρίς να έχει ενσωματωθεί σε κάποια γλωσσική μορφή. Η "ιδέα" ήταν κάτι θεϊκό που έπρεπε να το μεταλλάξει σε κάτι συγκεκριμένο, διαμοιράζοντας το και δίνοντας του σώμα, δηλ. επινοώντας ήρωες, σκηνές, γεγονότα [...] Αλλ' όμως η αίσθηση που είχε ότι καμιά υλική μορφή δεν μπορεί με επάρκεια να ενσωματώσει την ιδέα ίσως να ευθύνεται και για το ότι δεν κατόρθωσε να τελειώσει πολλά από τα ποιήματα της ωριμότητας του».

Π. Μάκριτζ, Διονύσιος Σολωμός, ό.π., σελ. 65-68

ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΕΝΟΤΗΤΕΣ

Αναλύοντας τη δομή (δηλαδή το «χτίσιμο») του κεντρικού επεισοδίου δράσης του Κρητικού, που αποτελεί το «παρόν» της αφήγησης, διαπιστώνουμε (με βάση συντακτικοσημαντικές σχέσεις) ότι αποτελείται από τέσσερις αφηγηματικές ενότητες.

Α' ΕΝΟΤΗΤΑ «Εκοίταα ... που βράζει»: 1[18.], στ. 1 έως 3 [20.], στ. 2.

Τίτλος: Η προσπάθεια του Κρητικού μέσα στο πέλαγος για σωτηρία της κόρης στη διάρκεια νυχτερινής καταιγίδας.

Β' ΕΝΟΤΗΤΑ «Ήσύχασε ... την είδα»: 3[20.], στ. 3 έως 5 [22.], στ. 4.

Τίτλος: Η μεταβολή της τρικυμίας σε γαλήνη και το δράμα της φεγγαροντυμένης.

Γ' ΕΝΟΤΗΤΑ «Εγώ ... την καλή μου»: 5[22.], στ. 5-56.

Τίτλος: Η εμπειρία του «ηχού» (θεσπέσιας μουσικής) που βιώνει ο ήρωας.

Δ' ΕΝΟΤΗΤΑ «Και τέλος ... πεθαμένη»: 5[22.], στ. 57-58.

Τίτλος: Η άφιξη του ήρωα στην ακτή και η διαπίστωση του θανάτου της κόρης.

Κριτήριο για το χωρισμό των ενοτήτων αποτελεί η είσοδος στην αφήγηση κάθε φορά, νέων στοιχείων δράσης, δηλαδή «γεγονότων» που προωθούν την εξέλιξη της ιστορίας και όχι οι σκέψεις ή αναμνήσεις του ήρωα ούτε πολύ περισσότερο η έκταση που αυτά λαμβάνουν στην αφήγηση.

ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗΣ ΑΚΟΛΟΥΘΙΑΣ

Λαμβάνοντας υπόψη ότι το ποίημα διαθέτει εκτός από το χαρακτηρισμό του **λυρικού** και αυτόν του **αφηγηματικού** (βλ. Λογοτεχνικό είδος, σελ. 17), μπορούμε να εφαρμόσουμε σ' αυτό τις τεχνικές της **αφηγηματολογίας**. Έτσι, ο κεντρικός χαρακτήρας του ποιήματος είναι ταυτόχρονα και ο **εσωτερικός ομοδιηγητικός αφηγητής** των γεγονότων, διότι παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο στην **ιστορία** και, επιπλέον, παρουσιάζει τη δράση από τη δική του οπτική γωνία. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το πρόβλημα της αφηγηματικής ακολουθίας του *Κρητικού* είναι πρόβλημα **χρόνου**.

«Ο χρόνος σ' ένα αφηγηματικό κείμενο μπορεί να εξεταστεί [...] από τη μελέτη των χρονικών σχέσεων μεταξύ ιστορίας και αφήγησης. Τόσο η **ιστορία** (τα γεγονότα) όσο και η **αφήγηση** (η πράξη) μετάδοσης τους με τη γλώσσα) διέπονται από κάποια χρονικότητα. Χρόνος της ιστορίας είναι η φυσική διαδοχή των γεγονότων χρόνος της αφήγησης η ακολουθία των γλωσσικών σημείων που αναπαριστά τα γεγονότα αυτά. Επομένως ο χρόνος της ιστορίας γίνεται αντιληπτός ως χρόνος -κοσμικός, ιστορικός, μυθικός, ψυχολογικός κ.λπ- ενώ ο χρόνος της αφήγησης ως χώρος (κείμενο)».

Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη, εκδ. Κέδρος, 1987, σελ. 37

Όταν η διάταξη των γεγονότων στο κείμενο δεν συμφωνεί προς τη φυσική διαδοχή τους (ιστορία), τότε εξετάζουμε τις μεταξύ τους σχέσεις όσον αφορά τη **σειρά** των γεγονότων. Κάθε ασυμφωνία μεταξύ ιστορίας και αφήγησης ονομάζεται **αναχρονία** και διαιρείται σε **πρόληψη** και **ανάληψη**.

Με βάση τα παραπάνω και λαμβάνοντας ως αφηγηματικό παρόν την εξιστόρηση του κεντρικού επεισοδίου της αφήγησης, δηλαδή της καταιγίδας και των

προσπαθειών για σωτηρία του αφηγητή και της μνηστής του, έχουμε τις παρακάτω αναλήψεις (γεγονότα που ανακαλούνται από το παρελθόν) και πρόληψεις (γεγονότα που πρόκειται να συμβούν στο μέλλον).

Αναλήψεις

- α) **2[19.]**: Αναφορά στους ηρωικούς αλλά απελπισμένους αγώνες του ήρωα εναντίον του κατακτητή (στ. 2-3).
- β) **4[21.]**: Αναφορά στο ευτυχισμένο παρελθόν της παιδικής ηλικίας του ήρωα (στ. 13-17).
- γ) **4[21.]**: Αναφορά στην τελική ήττα, τις οικογενειακές συμφορές και τον εκπατρισμό του ήρωα (στ. 29-36).
- δ) **5[22.]**: Αναφορά στην προηγούμενη μαχητικότητα του ήρωα (στ. 6).
- ε) **5[22.]**: Αναφορά σε συμμετοχή του ήρωα σε σημαντική μάχη (Λαβύρινθος) (στ. 16-20).
- στ) **5[22.]**: Αναφορά στο ευτυχισμένο παρελθόν της εφηβικής ηλικίας του ήρωα (στ. 25-34).
- ζ) **5[22.]**: Αναφορά στη συνειδητοποίηση από μέρος του ήρωα της σκλαβιάς (στ. 35-42).

Όπως παρατηρούμε, οι αναλήψεις δεν εμφανίζονται με χρονολογική ακολουθία: κάτι τέτοιο θα ήταν ασύμβατο και προς την ψυχική κατάσταση του ήρωα αλλά και προς τους κανόνες μιας πειστικής αφηγηματικής τέχνης. Ο Π. Μάκριτς αναφέρει σχετικά: «Ο νους του Κρητικού έχει διαταραχθεί από τις εμπειρίες που είχε (το όραμα της "φεγγαροντυμένης" ειδικά τον κάνει να σκέφτεται τόσο τον αιώνιο, όσο και τον εγκόσμιο χρόνο), πράγμα που έχει ως συνέπεια η ιστορία να "πηδάει" συχνά απ' το παρελθόν στο παρόν ή στο μέλλον».

Διονύσιος Σολωμός, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σελ. 144

Η αποκατάσταση της χρονολογικής σειράς των αναλήψεων, η οποία παράλληλα βοηθά και στη συγκρότηση της επωπεϊκής εξέλιξης του χαρακτήρα του ήρωα, είναι η εξής: **β, στ, ζ, δ, ε, α, γ.**

Πρόληψεις

- α) **5[22.]**: Αναφορά στην κατοπινή, μετά το ναυάγιο και το θάνατο της κόρης, θλιβερή και άθλια ζωή του ήρωα, την οποία ανακουφίζει η «δωρεά» των ιδιοτήτων στο χέρι του μετά το δάκρυ της φεγγαροντυμένης (στ. 5-14).
- β) **2[19.]**: Το σημείο αυτό δεν αποτελεί κυρίως πρόληψη, γιατί πρόκειται για

οραματισμό του ήρωα αναφερόμενο στο μεταφυσικό επίπεδο και πάντως έξω από τα πλαίσια της ιστορίας, καθώς ο ήρωας-αφηγητής είναι ακόμα ζωντανός όταν διεξάγει την πράξη της αφήγησης μπροστά σ' ένα ακροατήριο (στ. 4-18). (Βλ. και «Πιστέψτε...» 2[19.], στ. 1.)

Για να αποκαταστήσουμε την τάξη του χρόνου της ιστορίας (των γεγονότων) καταφεύγουμε στις απόψεις του Π. Μάκριτς:

«Η χρονολογική ακολουθία των γεγονότων στην ιστορία μπορεί να αντισταθμιστεί από ευθείες και πλάγιες αναφορές στην αφήγηση με την εξής σειρά:

1. Παιδική ηλικία
2. Νεότητα
3. Πρώιμες μάχες με τους Τούρκους
4. Λαβύρινθος
5. Περιπλάνηση στον Ψηλορείτη
6. Τελική ήττα, σφαγή της οικογένειας, 7. Καταγίδα
8. Γαλήνη
9. Εμφάνιση της φεγγαροντυμένης
10. Συνέχιση της κολύμβησης
11. Ο μαγικός ήχος
12. Άφιξη στην ακρογιαλιά και συνειδητοποίηση ότι η μνηστή είναι νεκρή
13. Η δύναμη του χεριού του Κρητικού
14. Το αφηγηματικό παράδειγμα
15. Η Ανάσταση

Το κεντρικό επεισόδιο – παρόν της ιστορίας

Το κεντρικό επεισόδιο αποτελείται από τα αφηγηματικά μοτίβα 7-12, τα οποία παρουσιάζονται σαν συνεχής σειρά και αφηγούνται χρονολογικά (αντίθετα με τα άλλα μοτίβα)».

«Time out of Mind: The relationship between Story and Narrative in Solomos' "The Cretan"*, BMGS, 9 (1984-85), σελ. 192

ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΚΡΗΤΙΚΟΥ

Δεν είναι πάντα εύκολο να διακρίνει κανείς την παρουσία άλλων κειμένων μέσα "την ώριμη ποίηση" του Σολωμού, καθώς ο ίδιος αποφεύγει ρητές αναφορές, όχι ο μέσα στα ίδια τα ποιήματα αλλά και στις σημειώσεις του. Εκεί όμως που λείπουν οι άμεσες αναφορές του ποιητή, απαιτείται η μεγάλη καλλιέργεια του αναγνώστη, ώστε να αναγνωρίσει μέσα στο «σώμα» του ποιήματος εκφραστικούς τρόπους που παραπέμπουν σε άλλα κείμενα, τα οποία επηρέασαν τη σύνθεση.

Στο ποίημα που εξετάζουμε σε γενικές γραμμές οι διακειμενικές σχέσεις μπορούν χωριστούν σε ελληνόγλωσσες και ξενόγλωσσες. Στις ελληνόγλωσσες εντάσσονται: α) η Αγία Γραφή, β) η μεταβυζαντινή λαϊκή ποίηση, γ) ο Ερωτόκριτος - η κρητική λογοτεχνία και δ) το δημοτικό τραγούδι. Στις ξενόγλωσσες εντάσσονται: α) η ιταλική ποίηση (Δάντης, Πετράρχης κ.ά), την οποία ο Σολωμός γνώριζε πολύ καλά, β) και Άγγλοι προρομαντικοί ή μεταγενέστεροι ποιητές (Όσσιαν, Κόλεριτζ), γ) οι

Γερμανοί ρομαντικοί ποιητές (Γκαίτε, Σίλλερ, Νοβάλις) και δ) οι Γερμανοί ιδεαλιστές φιλόσοφοι (Καντ, Σέλλινγκ, Χέγκελ).

Στη συνέχεια, θα παρακολουθήσουμε τις διακειμενικές σχέσεις του Κρητικού ξεχωριστά σε κάθε απόσπασμα.

1[18.]

Στο πρώτο απόσπασμα, όπως σε ολόκληρο το ποίημα, χρησιμοποιείται ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος -μέτρο του δημοτικού τραγουδιού- και η ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, που είναι πολύ συνηθισμένη στην κρητική λογοτεχνία. Για παράδειγμα, ο στίχος «Αστροπελέκι μου καλό για ξαναφέξε πάλι!» έχει δισύλλαβο ιαμβικό μέτρο (- -) με **τομή** (= τέλος λέξης) μετά την όγδοη συλλαβή.

«Αστρο/πελέ/κι μου/καλό//για ξα/ναφέ/ξε πά/λι!»

- - / - - / - - / - - // - - / - - / - - / - -

Η ομοιοκαταληξία είναι ζευγαρωτή:

Εκοίτα, κι ήτανε μακριά ακόμη **τ' ακρογιαλί.**

«Αστροπελέκι μου καλό, για ξαναφέξε **πάλι!**»

Τρία αστροπελέκια επέσανε, ένα ξωπίσω στ' **άλλο.**

Πολύ κοντά στην κορασιά με δρόντημα **μεγάλο.**

Τα πέλαγα στην αστραπή κι ο ουρανός **αντήχων.**

Οι ακρογιαλιές και τα βουνά μ' όσες φωνές κι αν **είχαν.**

Στον 3ο στίχο γίνεται χρήση του αριθμού τρία, στοιχείο που συναντάται συχνά στα δημοτικά τραγούδια.

Τέλος, στην πρώτη ενότητα η περιγραφή της τρικυμίας υπενθυμίζει τα τόσο προσφιλή προς Ευρωπαίους ρομαντικούς ποιητές θέματα έντονης δράσης των στοιχείων της φύσης.

2[19.]

Στους στίχους 2-4 έχουμε τη χρήση του αριθμού **τρία** και ταυτόχρονα το **κλιμακωτό** σχήμα με τον τριπλό όρκο του αφηγητή. Αυτά τα στοιχεία απηχούν το **δημοτικό τραγούδι**.

Στους στίχους 5-18 γίνεται περιγραφή του οράματος της Έσχατης Κρίσης. Η χρήση του ποιητικού τεχνάσματος των **οραμάτων**, πολύ συχνή στο Σολωμό, προέρχεται πιθανότατα από τη *Θεία Κωμωδία* του Dante -η οποία ολόκληρη αποτελεί ένα όραμα- αλλά και από **αποκαλυπτικά κείμενα** στην ελληνική γλώσσα.

Στο ίδιο απόσπασμα ανιχνεύεται ευρεία χρήση της Αγίας Γραφής (Παλαιάς και Καινής Διαθήκης: Ιώβ, Ζαχαρίας, Επιστολή Παύλου Προς Κορινθίους, Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο και κυρίως Αποκάλυψη). Η Αγία Γραφή αποτελούσε συχνό και προσφιές ανάγνωσμα του ποιητή. (Πρβλ. Γυναίκα της Ζάκυθος, κεφ. 4, §3: «*Μάτια μου, ψυχή μου [...] να καθύμαστε μαζί στο παραθύρι και να διαβάζουμε τη **Θεία Γραφή** και τη **Χαλίμα***»)

Στο στίχο 7 έχουμε άλλο ένα στοιχείο, παρμένο από το δημοτικό τραγούδι: τη χρήση του εκφραστικού τρόπου της υποφοράς - ανθυποφοράς.

Ανάλογη έκφραση με το στίχο 9 «Στη θύρα της παράδεισος» συναντάμε στην

Ερωφίλη (κρητική λογοτεχνία), πράξη 5, σκηνή 4, στ. 503-504:
«**την πόρτα της Παράδεισος μ' άνοιξες, κι από κείνη**
στην Κόλαση μ' επέρασες, κι αλύπητα με κρίνει».

3[20.]

Ο στίχος 2 απηχεί Ερωτόκριτο, Δ, στ. 363-367.

Οι στίχοι 3-10, όπου παρουσιάζεται η ώρα της νυχτερινής γαλήνης μετά την τρικυμία, παραπέμπει σε χαρακτηριστικές εικόνες της **αγγλικής προρομαντικής ποίησης**, ιδίως του Ossian, του οποίου ποιήματα είχε μεταφράσει ο φίλος του Σολωμού Ζακυνθινός ποιητής Αντώνιος Μάτεσης.

Η εικόνα της φεγγαροντυμένης ως οράματος στους στίχους 11-14 απηχεί και πάλι τον **Dante** αλλά και τον **Πετράρχη**, στον οποίο συναντούμε το φευγαλέο όραμα της αγαπημένης μέσα στη φύση. Ανάλογες οπτασίες μιας γυναικείας φιγούρας - αγαπητό θέμα στους ρομαντικούς ποιητές- συναντάμε στους **Γερμανούς ρομαντικούς** (Goethe: Λεύτερος Φάουστ, Schiller: Η καλυμμένη εικόνα στη Σαΐδα και Novalis: Οι μαθητευόμενοι της Σαΐδας) αλλά και στην Αποκάλυψη του **Ιωάννη**, ΙΒ, 1: «καί σημείον μέγα ὤφθη ἐν τῷ οὐρανῷ γυνὴ περιβεβλημένη τον ἥλιον».

Ο στίχος 14 απηχεί το έμμετρο ιπποτικό μυθιστόρημα Ιμπέριος και Μαργαρώνα, στ. 85-86: «**τα ομάτια του ολόμαυρα χαμογελοῦν και παίζουν**».

4[21.]

Στο απόσπασμα αυτό, όπου αναπτύσσεται το θέμα του οράματος της φεγγαροντυμένης, ανιχνεύονται τόσο τα κείμενα που αναφέρθηκαν στο προηγούμενο όσο και το δημοτικό τραγούδι, καθώς και η κρητική λογοτεχνία:

Υπάρχουν, λοιπόν, στίχοι στον Κρητικό που θυμίζουν Ερωτόκριτο. Συγκεκριμένα:

Οι στίχοι 5-6 μοιάζουν με το Β, στ. 2044: «**με σπλάχνος και ταπεινώση αγκαλιαστό τον πάνε**».

Οι στίχοι 11-12 με το Β, στ. 421: «**Σ' κιαμέναν άλλο ο βασιλιάς την κεφαλή δεν κλίνει**».

Ο στίχος 21 με το Ε, στ. 970: «**τα μάτια εθαμπωθήκασι, δε βλέπου πλιο να δούσι**».

Ο στίχος 29 με το Δ, στ. 1436: «**ο πάνος είν' στα σωθικά κ' εις την καρδιά του αγγίζει**».

Το σχήμα υπερβολής των στίχων 6-7 απηχεί δημοτικό τραγούδι.

Τέλος ο στίχος 10 «**Κατά πώς στέκει στο Βοριά η πετροκαλαμίθρα**» απηχεί τις οικιστικές ιδεολογίες (γνωστές ως μεσμερισμός) που κυκλοφορούσαν την εποχή τή στην Ευρώπη περί «**ψυχικού μαγνητισμού**», των οποίων εισηγητής ήταν ο γιατρός Franz Anton Mesmer και για τις οποίες ήταν ενήμερος ο Σολωμός (βλ. Βελουδής, ό.π., σελ. 290-300).

5[22.]

Ο στίχος 13 «**Ξυπνώ φρενίτης ...**» απηχεί μάλλον τη Φυλλάδα του Γαϊδάρου IS9: «**Κι αυτή σα' είδε κι έγινε ο Γαϊδαρος φρενίτης**».

Γενικά για τα ελληνόγλωσσα κείμενα, τα οποία ανιχνεύονται στον Κρητικό, και την επίδραση τους στη μορφή του ποιήματος, ο Εμμ. Χατζηγιακουμής παρατηρεί:

«**Η ουσιαστική επίδραση του Ερωτόκριτου φαίνεται εις τον Κρητικόν. Εις το χρονικόν**

διάστημα μεταξύ Λάμπρου και Κρητικού ο Σολωμός μελετά συνεχώς τον Ερωτόκριτον. [...] Άλλως δεν είναι δυνατόν να εξηγηθεί η μοναδική αφομοίωση της τεχνικής, του ύφους και της εσωτερικής αρμονίας των στίχων του Κορνάρου. [...] Είναι πλέον ή βέβαιον ότι ο Ερωτόκριτος απετέλεσε το πρότυπον της μορφής του Κρητικού».

Νεοελληνικά πηγαί του Σολωμού, Αθήνα 1968, σελ. 52-78

Ο Π. Μάκριτς επίσης βρίσκει μεγάλη ομοιότητα μεταξύ του Κρητικού και της σύνθεσης του Κόλεριτζ *Η μπαλάντα τον γερο-ναυτικού* (1798):

«Και στα δύο ποιήματα η διήγηση είναι στο πρώτο πρόσωπο. Και τα δύο αφορούν μια περιπέτεια στη θάλασσα, όπου ο αφηγητής είναι ο μόνος επιζών. Η διήγηση εμπεριέχει οπτασίες και μουσική αγγέλων, όπως και την αντίθεση ανάμεσα στην τρικυμία και την υπερφυσική γαλήνη, ενώ οι αφηγητές είναι τώρα περιπλανώμενοι, καταδικασμένοι σε ένα "θάνατο εν ζωή". Μπορεί κανείς να παραλληλίσει στους δύο ποιητές τη χρήση του μέτρου και του ποιητικού ιδιώματος των δημοτικών τραγουδιών. Δεν υπάρχει άμεση μαρτυρία ότι ο Σολωμός είχε διαβάσει το ποίημα του Κόλεριτζ, αλλά υπάρχουν πάμπολλες ομοιότητες ανάμεσα στην ποιητική θεωρία και πρακτική των δύο ποιητών ειδικότερα τους γοήτευε και τους δύο η γερμανική φιλοσοφία, ενώ και οι δύο οραματίζονταν ένα Μεγάλο Ποίημα που ποτέ δεν ολοκλήρωσαν».

Διονύσιος Σολωμός, ό.π., σελ. 158-159

ΠΟΙΗΤΙΚΑ ΤΕΧΝΑΣΜΑΤΑ

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε στοιχεία **μορφολογίας** της σολωμικής ποίησης και ιδιαίτερα του Κρητικού.

Ειδικότερα, θα εξεταστούν στοιχεία⁴ που εμφανίζονται συχνότερα στο συγκεκριμένο ποίημα: η **προσωποποίηση** και η **επίκληση**, η **παρομοίωση** και η **μεταφορά** και, τέλος, τα συνηθέστερα **σχήματα λόγου**.

Ο Σολωμός χρησιμοποιεί κυρίως ποιητικά τεχνάσματα που κυριαρχούσαν στη σύγχρονη του ιταλική ποίηση αλλά και στο δημοτικό τραγούδι και την κρητική λογοτεχνία. Έτσι, η προσωποποίηση, η παρομοίωση, η μεταφορά και τα υπόλοιπα σχήματα λόγου είναι τα μέσα με τα οποία επιτυγχάνεται η **ανοικείωση** της γλώσσας και η επίτευξη της **λογοτεχνικότητας**⁵.

4. Η εξέταση τους δεν στοχεύει στην επίδειξη ξερής πολυμάθειας αλλά στη βαθύτερη κατανόηση της διαδικασίας της ποιητικής σύνθεσης. Η μελέτη τους έχει ανανεωθεί -στα πλαίσια της σύγχρονης γλωσσολογίας- με βάση τη λεγόμενη **ποιητική γραμματική**. Βέβαια, τα ποιητικά τεχνάσματα είναι πανάρχαιοι ποιητικοί τρόποι, που ξεχωρίζουν την ποιητική γλώσσα, η οποία εστιάζει αποκλειστικά στο μήνυμα, από τις άλλες εξω-ποιητικές (επιστημονική, καθημερινή κ.λπ.) γλώσσες. Κάθε εποχή έχει τους δικούς της ευνοούμενους ποιητικούς τρόπους π.χ. στην ομηρική ποίηση συνηθίζονται ιδιαίτερα οι εκτενείς παρομοιώσεις, παρμένες από τη φύση και τη ζωή της υπαίθρου.

5. Σύμφωνα με τους Ρώσους φορμαλιστές, σκοπός της τέχνης είναι να δώσει μια αίσθηση του αντικειμένου ως οράματος και όχι ως αναγνώρισης, με σκοπό να αυξάνεται η δυσκολία και η διάρκεια της αντίληψης. Στην τέχνη το (γλωσσικό) υλικό πρέπει να είναι ζωντανό και

εξεζητημένο. Αυτό γίνεται σαφέστερο στην υπερρεαλιστική ποίηση, π.χ. στους Προσανατολισμούς του Ελύτη («Δέθηκα σ' ένα κόμπο λύπης» ή «Ο χρόνος είναι γλήγορος ίσκιος ν» ή «Ξέρεις την κόμη που έγραψε τον άνεμο;») είναι φανερή η ανοικειωτική (μη στην αναγνώστη) χρήση της λέξης. Αλλά και στην παλαιότερη παραδοσιακή ποίηση (Σολωμός) τα ποιητικά τεχνάσματα ασκούν, ίσως λιγότερο ριζοσπαστικά, την ίδια λειτουργία.

Προσωποποίηση και επίκληση

Πρόκειται για προσωποποίηση άψυχων ή αφηρημένων εννοιών, τεχνάσμα που χρησιμοποιείται συχνά στη ρομαντική ποίηση του 18ου αιώνα. Ο Σολωμός, όπως ο Κάλβος, χρησιμοποίησε συχνά την προσωποποίηση αφηρημένων εννοιών (π.χ. Χαίρε, ω Χαίρε Ελευθέρια»). Παράλληλα, αποδίδει ανθρώπινα αισθήματα σε φυσικά φαινόμενα για ρητορικούς λόγους ταυτόχρονα με τη χρήση επίκλησης.

- 1[18.]: «Αστροπελέκι μου καλό, για **ξαναφέξε** πάλι!» (στ. 2).
«Οι ακρογιαλιές και τα βουνά μ' όσες **φωνές** κι αν είχαν» (στ. 6).
- 2[19.]: «... λαβωματιές που **μόφαγαν** τα στήθια» (στ. 2). «Δάλισε, Σάλπιγγα! ...» (στ. 5).
«Ο ουρανός ολόκληρος **αγρίκαε** σαστισμένος» (στ. 15).
- 3[20.]: «Κάτι κρυφό μυστήριο **εστένεψε** τη φύση.
Κάθε ομορφιά να στολιστεί και το θυμό ν' αφήσει» (στ. 5-6).
«**Εσειότουν** τ' ολοστρόγγυλο και λαγαρό φεγγάρι
Και **ξετυλίζει** ογλήγορα κάτι ...» (στ. 10-11).
- 4[21.]: «Εκοίταξε τ' αστέρια κι εκείνα **αναγύλλισαν**» (στ. 1).
- 5[22.]: «Κι η θάλασσα να **καταπιεί** την κόρη **αναζητάει**» (στ. 12).
«Αλλά το πλέξιμ' αργούνε και μου τ' **αποκοιμούσε**.
Ηχός, γλυκύτατος ηχός, οπού με **προβοδούσε**» (στ. 23-24).
«Ωστε που πρόβαλε η αυγή ...
Κι **ακούει** κι αυτή και **πέφτουν** της τα ρόδα από τα **χέρια**» (στ. 33-34).
«Δεν ήθελε τον **ξαναπαί** ο αντίπαλος ...» (στ. 46).
«Μ' **άδραχεν** όλη την ψυχή... (ο ηχός)» (στ. 51).

Για τις επικλήσεις και τις προσωποποιήσεις στο Σολωμό ο Π. Μάκριτς (ό.π., . 81-82) παρατηρεί:

«Το αποτέλεσμα συνήθως αυτού του είδους της επίκλησης [...] είναι να αισθανθεί ο αναγνώστης των ηρώων τις δυνατές συγκινήσεις και την επιθυμία τους να επικοινωνήσουν με τον μη ανθρώπινο κόσμο που τους περιβάλλει. Σε μερικά απ' αυτά τα παραδείγματα οι ήρωες μοιάζουν να εκλιπαρούν τα φυσικά φαινόμενα να τους συνδράμουν ή να συμμεριστούν τον πόνο τους· ξέρουμε ότι οι εκκλήσεις τους είναι μάταιες. [...] Για μας σήμερα η προσωποποίηση είναι ένα από τα λιγότερο ελκυστικά στοιχεία της ποίησης του Σολωμού, αφού, αντίθετα από άλλες εικόνες, οι προσωποποιήσεις του δεν καταφέρνουν πάντα να δίνουν ζωή στις αφηρημένες έννοιες».

Παρομοίωση και μεταφορά

Η προρομαντική κλασική ποίηση χρησιμοποιεί συχνότερα την παρομοίωση, ενώ η ρομαντική προτιμά τη μεταφορά. Η παρομοίωση δηλώνει ότι κάτι είναι σαν κάτι άλλο, ενώ η μεταφορά **ταυτίζει** δύο αντικείμενα ή αναφέρεται στο ένα αντί για το άλλο και αποδίδει ιδιότητες του ενός στο άλλο. Ο Σολωμός συχνά χρησιμοποιεί την παρομοίωση μαζί με τη μεταφορά στον ίδιο στίχο, π.χ.: «Κι η θάλασσα που **σκίρτησε** (μεταφορά) **σαν** το χοχλό που βράζει (παρομοίωση)».

Παρομοιώσεις

- 3[20.]: «Κι η θάλασσα ... **σαν** το χοχλό που βράζει» (στ. 2).
«**Σαν** περιβόλι ενώδησε ...» (στ. 4).
4[21.]: «Τέλος σ' εμέ που βρισκόμουν ομπρός της ...
Καταπώς στέκει στο Βοριά η πετροκαλαμίθρα» (στ. 9-10).
«**Σαν** το νερό που ... αναβρύζει ...
βρύση έγινε το μάτι μου...» (στ. 19-21).
5[22.]: «Εδάκρυσαν τα μάτια της, **κι έμοιαζαν** της καλής μου» (στ. 2).
«**Σαν** του Μαϊού τες ευωδιές ... (οι ήχοι)» (στ. 48).

Μεταφορές

Στην ώριμη ποίηση του Σολωμού η έκφραση είναι εξαιρετικά μεταφορική.

- 2[19.]: «... **ακριβή** αλήθεια» (στ. 1).
«Μα την ψυχή που **μ' έκαψε** ...» (στ. 3).
«... την ομορφιά που την Κοιλάδα **αγαάζει**» (στ. 7).
3[20.]: «Κι η θάλασσα, που **σκίρτησε** ...» (στ. 2).
«... **εδέχτηκε** [η θάλασσα] όλα τ' άστρα» (στ. 4).
«**Εσειότουν** το ... φεγγάρι» (στ. 10).
«**Έτρεμε** το δροσάτο φως ...» (στ. 13).
4[21.]: «**Κυπαρισσένιο** ... ανάστημα ...» (στ. 4).
«Κι η χτίσις **έγινε νάος** ...» (στ. 8).
«**Βρύση** έγινε το μάτι μου ...» (στ. 21).
«**άκουγα** τα μάτια της ...» (στ. 23).
«... που **πύτρωσαν** οι πόνοι» (στ. 29).
«... **εξχειλίσανε** τα βάθη της καρδιάς μου» (στ. 30).
«... **τρυφερό κλωνάρι** ...» (στ. 37).
«... **σε γκρεμό** κρέμουμαι βαθύ ...» (στ. 80).
5[22.]: «Κι όταν **χορτάτα** δυστυχία τα μάτια μου ...» (στ. 9).
«... **αλαίμαργα** πατούσα» (στ. 20).

Άλλα σχήματα λόγου

Κλιμακωτό: 2[19.] «Μα τες πολλές ... απαρατώντας» (στ. 2-4).

4[21.] «Εκοίταξε τ' αστέρια ... λαμπυρίζει» (στ. 1-8).

Υποφορά - ανθυποφορά: 2[19.] «Μην είδετε ... την είδαμε» (στ. 7-14).

Αντίθεση: 3[20.] «Κάθε **ομορφιά** να στολιστεί και το **θυμό** ν' αφήσει» (στ. 6).

Σχήμα συναισθησίας: 3[20.] «δροσάτο φως» (στ. 13).

4[21.] «**άκουγα τα μάτια** της μέσα στα σωθικά μου» (στ. 23).

Οξύμωρο: 3[20.] «**δροσάτο** φως» (στ. 13).

Πολυσύνδετο: 4[21.] «Εκοίταξε ... λαμπυρίζει» (στ. 1-8).

5[22.] «Λεν είναι ... λυγάνει» (στ. 25-28).

5 [22.] «Ο ουρανός ... κόρη» (στ. 52).

Υπερβολή (σχήμα αδύνατου): 4[21.] «Τότε ... πλημμυρίζει» (στ. 7).

Συνεκδοχή (μέρος αντί του όλου): 4[21.] «θλίψη του **χειλιού** μου» (στ. 28).

5[22.] «Εγώ ... πόλεμος» (στ. 5-7).

5[22.] «χορτάτα δυστυχία τα **μάτια**...» (στ. 9).

Σχήμα κατά το νοούμενο: 5[22.] «την **παλάμη** μου ... **αυτό**» (στ. 14-15).

Περίφραση: 4[21.] «τρυφερό κλωνάρι» (στ. 37).

Ιδιαιτερομαθηματα.gr

5[22.] «τ' άστρο τον βραδιού» (στ. 26).

5[22.] «τ' άστρο τ' ουρανού» (στ. 37).

Χιαστό: 5[22.] «του δέντρου — και του λουλουδιού
που ανοίγει — και λυγάει» (στ. 28)

Η εικονοπλαστική του Κρητικού - Τα σύμβολα

Μέρος της εικονοκλαστικής του Κρητικού παρουσιάστηκε στην εξέταση των προσωποποιήσεων, παρομοιώσεων και μεταφορών του (π.χ. η μεταφορά -και περιφραστική- «τρυφερό κλωνάρι» αποτελεί, ταυτόχρονα, και εικόνα).

Εδώ γενικεύοντας, παρατηρούμε πως οι εικόνες του Σολωμού προέρχονται κυρίως από τον κόσμο της φύσης. Ο αέρας, ο ουρανός, η γη, η θάλασσα, τα λουλούδια πουλιά αποτελούν το συνηθισμένο σκηνικό των ποιημάτων του. Η φύση γενικά έχει δύο όψεις της αντιμαχικής δύναμης, η οποία φαίνεται στο 1[18.] από την καταγίδα και το αστροπελέκι του **ενδοκοσμικού παραδείσου**, του χώρου του μυστηρίου και του θαύματος που φαίνεται στο 3[21.]. Ο χώρος αυτός απεικονίζει τον εσωτερικό ηθικό κόσμο του ανθρώπου, το χώρο της ηθικής ομορφιάς.

Ένα άλλο πεδίο της εικονοποιίας του Σολωμού είναι τα **μέρη** του ανθρώπινου σώματος. Όπως φαίνεται στο 2[19.], στ. 13, στο 3[20.], στ. 13-14, στο 4[21.], στ. 19, 22, 23, 29, στο 5[22.], στ. 2, 5, 14-15, 25, 41, το μάτι, το χέρι, το πρόσωπο, τα μαλλιά, η φωνή χρησιμοποιούνται πολύ συχνά. Συγκεκριμένα, ο Π. Μάκριτς γράφει:

«Θα μπορούσε εύκολα να συμπεράνει κανείς απ' όλα αυτά ότι ο Σολωμός συγκεντρώνει την προσοχή του στη θέση του ανθρώπου μες στο σύμπαν και στην αναμέτρηση του με τα στοιχεία της φύσης».

Διονύσιος Σολωμός, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σελ. 69

Ο Σολωμός στον *Κρητικό*, όπως άλλωστε και στα άλλα ποιήματα του, δεν χρησιμοποιεί πολλά σύμβολα. Στο 2[19.], στ. 11 τα **λουλούδια** που στολίζουν την αναστημένη αρραβωνιαστικά του ήρωα αποτελούν σύμβολο της αγνότητας της. Το σημαντικότερο σύμβολο του ποιήματος είναι η **φεγγαροντυμένη**, που θα εξεταστεί διεξοδικά στην επόμενη ενότητα. Ένα άλλο σύμβολο είναι αυτό του «γλυκύτατου ηχού», το οποίο συνήθως εξετάζεται σε συνάρτηση με αυτό της φεγγαροντυμένης.

ΤΟ ΣΥΜΒΟΛΟ ΤΗΣ ΦΕΓΓΑΡΟΝΤΥΜΕΝΗΣ

Στην ποίηση του Σολωμού ένα από τα πιο χαρακτηριστικά σύμβολα που εμφανίζεται, εκτός από τον Κρητικό, και σε άλλα ποιήματα του είναι αυτό της **φεγγαροντυμένης**. Το σύμβολο αυτό έχει συνδεθεί με το βασικό θέμα του ποιήματος με βάση τη σημείωση του Σολωμού στο χειρόγραφο: *Nei Cretensee Γ amore divinizzato*. Οι μελετητές του ποιήματος έχουν υποστηρίξει ποικίλες απόψεις για την αποκωδικοποίηση του παραπάνω συμβόλου, καθεμιά από τις οποίες τροποποιεί την κατανόηση του ποιήματος.

Εδώ θα παραθέσουμε τις κυριότερες και σχετικά πιο πρόσφατες απόψεις για το σύμβολο της φεγγαροντυμένης.

Ο Π. Μάκριτς γράφει:

«Μετά απ' αυτή τη λεπτομερή ανάλυση της δράσης του Κρητικού μπορεί ν' αναρωτηθούμε ποιο είναι το βασικό θέμα του ποιήματος, και ειδικότερα τι σημαίνει η "φεγγαροντυμένη".

Ο Σολωμός μάς δίνει μια απάντηση στην πρώτη ερώτηση, όταν λέει ότι το **θέμα** του *Κρητικού* είναι **«ο έρωτας θεοποιημένος»** ("I' amore divinizzato"). Για την ερμηνεία αυτής της φράσης θα πρέπει να εξετάσουμε την ταυτότητα της "φεγγαροντυμένης".

Παλιότεροι κριτικοί υποστήριζαν ότι η "φεγγαροντυμένη" αντιπροσώπευε την **Ελλάδα** ή την **Ελευθερία**. Η άποψη αυτή γεννήθηκε ίσως από μια σύγχυση ανάμεσα σε δύο ξεχωριστές θρησκευτικές μορφές στους Ελεύθερους Πολιορκημένους: τη "Μεγάλη Μητέρα" του μέρους Γ1 και την "κορασιά ντυμένη στο φεγγαρόφωτο" στο Γ6 (Πειρασμός). Άλλοι είπαν ότι πρόκειται για μια **άγια μορφή**, ίσως την **Παναγία**. Άλλοι πάλι υποστήριζαν ότι συμβολίζει την **αγάπη του Θεού** και ότι ο Κρητικός, ασυνείδητα ή όχι, θυσιάζει τη γήινη αρραβωνιαστικά του για να κερδίσει την επαφή με μια θεϊκή οπτασία. Μερικοί κριτικοί πάλι υποστήριζαν την άποψη ότι η "φεγγαροντυμένη" δεν είναι άλλη από την **αθάνατη ψυχή της αγαπημένης** του Κρητικού, που για ελάχιστο χρόνο μένει πάνω απ' το άψυχο σώμα και τον αποχαιρετά πριν ανέβει στους ουρανούς. Συμφωνά μ' αυτή τη θεωρία, ο μαγικός ήχος είναι η θεία αρμονία,

καθώς οι άγγελοι καλωσορίζουν την ψυχή στον ουρανό.

Πιστεύω ότι αυτή η τελευταία άποψη είναι πιο κοντά στην αλήθεια, αλλά η πραγματικότητα είναι λίγο πιο πολύπλοκη. Ας θυμηθούμε τη "φεγγαροντυμένη" στο Λάμπρο, όπου η περιγραφή της μοιάζει πολύ με του Κρητικού και που ο Σολωμός είχε πει ότι είναι η Αφροδίτη. Η αλήθεια είναι ότι, ακόμη κι αν δεχτούμε ότι η "φεγγαροντυμένη" είναι η ψυχή της αρραβωνιαστικιάς, έχει πια μεταμορφωθεί στα μάτια του Κρητικού σε κάτι πιο αφηρημένο. Μοιάζει να έχει γίνει η θεϊκή αρχή του Έρωτα, που μπορεί να εμφανιστεί με διάφορες μορφές: σαν ψυχή της γήινης αγαπημένης, σαν Αφροδίτη, σαν Παναγία (ή μια άλλη αγία από το εικονοστάσι) ή κάποια άλλη μητρική μορφή που την ονειρευτήκαμε, ενώ βυζιάναμε το γάλα της μάνας μας. Είναι μια ιδανική μορφή, εν μέρει αφηρημένη έννοια και εν μέρει δημιουργήμα των ονείρων ("λογισμός" και "όνειρο", 21. 15-16). Η μορφή αυτή ήταν ίσως αμφύτη, όπως οι Ιδέες στις οποίες πίστευε ο Πλάτων. Όσο απομακρυνόταν από την παιδική ηλικία, τόσο η εικόνα της χωνόταν βαθύτερα στη μνήμη του.

Προς το τέλος του ποιήματος (22.50), ο Κρητικός υποδεικνύει τη δύναμη του Έρωτα και του Θανάτου. Γιατί χάρη στη συνεργασία αυτών των δύο, που κατέληξε στο θάνατο της αγαπημένης του, μπόρεσε εκείνος να υπερβεί το Χρόνο (την άλλη δύναμη που διαφεντεύει τη ζωή στη γη σύμφωνα με τον άγγελο στο *Εις μοναχήν*, στροφή 10). Παρ' όλη τη βαθιά πληγή που του άνοιξε ο θάνατος του κοριτσιού, μπορεί τώρα να προσμένει με χαρά μια αιώνια ευδαίμονα ύπαρξη στον Παράδεισο με την αγαπημένη του. Αυτή η αίσθηση της ασημαντότητας της επίγειας ζωής, αν τη συγκρίνει κανείς με την αιωνιότητα, είναι παρόμοια με τα αισθήματα που εκφράζουν κι άλλα πρόσωπα στην ποίηση του Σολωμού, όπως η μοναχή στο *Εις μοναχήν* και αρκετοί από τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*, που έχασαν κι αυτοί τους αγαπημένους τους. Ο πάναγνος έρωτας του Κρητικού για την αρραβωνιαστικιά του είναι αυτός που του επέτρεψε να ρίξει μια ελάχιστη ματιά στην αιωνιότητα».

Διονύσιος Σολωμός, ό.π., σελ. 54

Εξάλλου, ο Ερ. Καψωμένος υποστηρίζει:

«Μέσα σ' αυτό το πνεύμα, αρραβωνιαστικά του ήρωα και Φεγγαροντυμένη ενσαρκώνουν δύο ομοειδείς κι ωστόσο αντίπαλες, στη συγκεκριμένη συγκυρία, αξίες. Η κόρη, στη συνείδηση του ήρωα, ενσαρκώνει **αξίες ηθικοκοινωνικές**, της κατηγορίας των **ανθρώπινων δεσμών**: σωτηρία του αδύναμου μέλους, που ταυτόχρονα είναι η αγαπημένη μνηστή του ήρωα, αλλά και το μόνο πολύτιμο που του 'χει απομείνει ως σύνδεσμος με την πατρίδα, με τους αγώνες, με τις "εγκόσμιες" αξίες στις οποίες θυσίαζε τη ζωή του· κι από την ατομική σκοπιά, ο μόνος σκοπός ύπαρξης του, η προοπτική της ευτυχίας του. Κι όλα αυτά δεμένα, στη συγκεκριμένη συγκυρία, με το αγωνιστικό (εντέλει ανταγωνιστικό) ήθος του ήρωα.

Η Φεγγαροντυμένη ενσαρκώνει αξίες **Κοσμικές** που υπερβαίνουν το στενά εννοούμενο ανθρώπινο πεδίο: τη **θειότητα** της φύσης που συντίθεται από το ιδεώδες του **κάλλους** και του **αγαθού**, συνδεδεμένα με το **καθολικό ερωτικό πνεύμα** που συνέχει το Σύμπαν. Η αναγωγή σ' αυτή την υπέρτατη αξία, της καθολικής Κοσμικής ενότητας ("Κοσμικός έρωτας"), συνιστά τον πυρήνα της αντίθεσης προς τις ανθρώπινες αξίες που υπηρετεί ο Κρητικός. Μέσα στη σύγκρουση ανθρώπινων αξιών και αισθημάτων προς το απόλυτο αγαθό του Κοσμικού Έρωτα, η κόρη ως "πολύτιμο αντικείμενο", με τις αισθητικές (ομορφιά) και ηθικές (αγαθό - έρωτας) αξίες που κι αυτή αντίστοιχα προς τη φυσική θεότητα, αλλά στα ανθρώπινα μέτρα της, ενσαρκώνει, βοηθά τον ήρωα, στην αποκαλυπτική στιγμή του δράματος, να πραγματώσει την αποφασιστική υπέρβαση από το ανθρώπινο στο Κοσμικό».

Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου: Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό, εκδ. Εστία, σελ. 250-251

Καταλήγουμε με μια ενδιαφέρουσα άποψη του Δ. Μαρωνίτη:

«Έχουν γραφεί πολλά και αντιφατικά -παλιά και πρόσφατα- για τη μορφή της Φεγγαροντυμένης του Κρητικού, μορφή που φιλοξενείται και σε κάποιο απόσπασμα των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*. Πιστεύω ότι η αινιγματική Φεγγαροντυμένη ανήκει στο σύστημα των οραματικών μορφών που δοκίμασα να ιχνογραφήσω, ξεκινώντας από τον *Ύμνο εις την Ελευθερία* και φτάνοντας στη Μεγαλόψυχη Μητέρα των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*. Τούτο σημαίνει ότι η σημασία και η σημαντική της δεν είναι νόμιμο -όπως κατά κανόνα έγινε και γίνεται- να αναζητούνται με τη μέθοδο της απομόνωσης της. Κι αν έχω δίκιο ότι η κλίμακα

των οραματικών μορφών που παρουσίασα μας ανεβάζει προοδευτικά από το ηρωικό στο ελεγειακό, από το ελεγειακό στο στοχαστικό, από το στοχαστικό στο μουσικό όραμα, τότε η Φεγγαροντυμένη του *Κρητικού* θα μπορούσε να εκτιμηθεί ως προβαθμίδα της Μεγαλόψυχης Μητέρας - όμως αυτή η υπόθεση παραμένει προς απόδειξη σε άλλη ευκαιρία».

«Εφιάλτες και οράματα στο Σολωμό», Διαλέξεις, εκδ. στιγμή, 1992, σελ. 11-27

Απαντήσεις στις Ερωτήσεις - Εργασίες του Σχολικού Βιβλίου

Ενότητα 1^η

Ο «*Κρητικός*» είναι ποίημα λυρικό και αφηγηματικό. Στην ενότητα αυτή να επισημάνετε: α) τον τρόπο που αρχίζει η αφήγηση, β) τα πρόσωπα, γ) τον τόπο που βρίσκονται, δ) τη σκηνοθετική εικονοπλασία.

Απάντηση:

α) Η τριπλή φύση του ποιήματος (λυρικό, αφηγηματικό και δραματικό) αποδεικνύεται ήδη από το πρώτο απόσπασμα. Ο πρώτος στίχος έχει αφηγηματικό χαρακτήρα, ο δεύτερος δραματικό (επίκληση) και οι στίχοι 5-6 λυρικό (λυρική περιγραφή της καταγίδας).

Η αφήγηση στο πρώτο απόσπασμα αρχίζει αιφνίδια (**ex abrupto**). «Ο ήρωας και η αγαπημένη του βρίσκονται ήδη στο πέλαγος, μέσα στην τρικυμία χωρίς καμιά εξήγηση για το ποιοι είναι και πώς βρέθηκαν εκεί» (Π. Μάκριτς, ό.π., σελ. 78).

6. Είναι προτιμότερο τα μέρη του ποιήματος να ονομάζονται αποσπάσματα και όχι ενότητες καθώς οι ενότητες αφορούν το περιεχόμενο - νόημα και έχουν δομική σχέση μεταξύ τους, πράγμα που δεν συμβαίνει με τα αποσπάσματα, όπως φάνηκε στο Πρόβλημα της αφηγηματικής ακολουθίας, σελ. 24 κ.εξ.

Στα αποσιωπητικά που προηγούνται του πρώτου στίχου ίσως να γινόταν αναφορά στο ναυάγιο. Οι πληροφορίες, τις οποίες φυσιολογικά αναζητά ο αναγνώστης, θα δοθούν στη συνέχεια του ποιήματος. Έτσι η αφήγηση, εξαιρετικά φειδωλή, εδώ μάς πληροφορεί μόνο ότι ο ήρωας παλεύει με τα κύματα και αναζητά τη σωτηρία μαζί με την κορασιά, προσπαθώντας να φτάσει στην πλησιέστερη ακτή. Στα επόμενα αποσπάσματα θα μάθουμε, μέσω αλληπάλληλων **προλήψεων** την ιστορία του. Η αναφορά στην καταγίδα δεν γίνεται περιγραφικά αλλά δραματικά με έκκληση στο αστροπελέκι να φωτίσει τα σκοτάδια. Το αίσθημα υψηλού δέους μεταδίδεται από τον κίνδυνο που διέτρεξε η κορασιά και από τη χρήση πληθυντικού αριθμού (πέλαγα, ακρογιαλιές, βουνά).

Κατά τον Π. Μάκριτς (ό.π., σελ. 79) ο τρόπος που αρχίζει το ποίημα έχει σκοπό «να αφαιρέσει κάθε άχρηστο επεξηγηματικό υλικό, για να έχει το υπόλοιπο όχι μόνο μεγάλη περιεκτικότητα και ένταση αλλά κι ένα μυστήριο που θα γοήτευε τους αναγνώστες του και θα τους καλούσε να συμμετάσχουν στην ποίηση του».

β) Τα **πρόσωπα** που εμφανίζονται εδώ είναι δύο: ο Κρητικός, που είναι και ο αφηγητής της ιστορίας, και η κορασιά, για την οποία θα μάθουμε ότι είναι η αρραβωνιαστικιά του στο τέλος του ποιήματος. Στο απόσπασμα αυτό δεν εκδηλώνεται κανένα χαρακτηριστικό της, βλέπουμε μόνο το ενδιαφέρον του ήρωα γι' αυτήν.

γ) Ο **τόπος** που βρίσκονται τα πρόσωπα της ιστορίας είναι το πέλαγος στη διάρκεια νυχτερινής καταγίδας, ενώ μόλις διακρίνεται μια άγνωστη ακτή.

δ) Ενδιαφέρον παρουσιάζει η **σκηνοθετική εικονοπλασία**: η παρουσίαση του περιβάλλοντος χώρου δεν γίνεται περιγραφικά αλλά αφηγηματικά (στ. 1), δραματικά (στ. 2) και λυρικά (στ. 5-6). Η εικόνα διαθέτει μεγαλοπρέπεια και δημιουργεί δέος χωρίς να είναι φορτική και φλυαρή. Αυτό το επιτυγχάνει με τη χρήση του αριθμού τρία και του πληθυντικού αριθμού. Έτσι, αποδίδεται με εκφραστική λιτότητα ένα κατεξοχήν ρομαντικό σκηνοθετικό εύρημα, η καταγίδα.

Ενότητα 2η

1. Η ενότητα αποτελείται από δύο μέρη. Στο πρώτο ο αφηγητής προσπαθεί να πείσει τους υποθετικούς ακροατές για την αλήθεια των λεγομένων του. Γιατί; Με ποιον τρόπο προσπαθεί; Τι επικαλείται;

Απάντηση:

Στο πρώτο μέρος του 2[19.], στ. 1-4 ο ήρωας έχει εγκαταλείψει την αφήγηση και με μια αποστροφή προς ένα υποθετικό ακροατήριο κάνει **έκκληση εμπίστευσης** γι' αυτά που πρόκειται να αφηγηθεί. Η διακοπή της αφήγησης και η έκκληση προς τους ακροατές δικαιολογούνται, καθώς πρόκειται να αφηγηθεί απίστευτα, εκπληκτικά και όχι συνήθη γεγονότα. Αμφιβάλλει αν το ακροατήριο θα πιστέψει όλες αυτές τις θαυμαστές, υπερφυσικές εμπειρίες του! Ο τρόπος που προσπαθεί να το πείσει είναι ο τριπλός όρκος που ακολουθεί (στ. 2-4), ο οποίος παράλληλα αποτελεί **ασύνδετο και κλιμακωτό** σχήμα λόγου. Για την ειλικρίνεια των λεγομένων του επικαλείται ό,τι είναι πιο ιερό γι' αυτόν: τις λαβωματιές που έλαβε πολεμώντας γενναία (αναφορά στον **ατομικό ηρωισμό**), τους σκοτωμένους συντρόφους που έπεσαν στην Κρήτη (αναφορά στη **συντροφικότητα** και την **εθνική κοινότητα**) και, τέλος, στην ψυχή της αγαπημένης του, η οποία με το θάνατο της του δημιούργησε βαθύτατο τραύμα (αναφορά στη **συναισθηματική πληρότητα** του ήρωα).

Ο πρώτος και ο δεύτερος όρκος αποτελούν ταυτόχρονα **αναλήψεις** της ιστορίας και πηγές πληροφοριακού υλικού, ενώ ο τρίτος **πρόληψη**, καθώς προοικονομεί καίρια σημεία της αφήγησης που θα ακολουθήσει. Η επίκληση αρχικά του δικού του ηρωικού παρελθόντος και στη συνέχεια των ψυχών αγαπημένων προσώπων (συντρόφων, κορασιάς) επισημαίνει τη βαρύτητα του όρκου, που είναι ανάλογη προς τα απίστευτα που θα επακολουθήσουν. Εξάλλου, όπως είναι γνωστό, ο όρκος είναι βασική μέθοδος εμπίστευσης τόσο στο δημοτικό τραγούδι όσο και στην κρητική λογοτεχνία, που αποτελούν πηγές του ποιητή.

2. Στο δεύτερο μέρος, που είναι σε παρένθεση, η λυρική αφήγηση ανάγεται σε επίπεδο μεταφυσικό. Γιατί; Με ποιους διαλέγεται ο αφηγητής-ήρωας; Τι τους ρωτά και τι του απαντούν; Η απάντηση τους τι είδους γνωρίσματα της κόρης αναδεικνύει; Ποια στοιχεία φανερώνουν τα αισθήματα της προς τον ήρωα;

Απάντηση:

Το δεύτερο μέρος του αποσπάσματος 2[19.], δηλαδή οι στίχοι 5-18, αποτελεί μια **παρέκβαση**, όπου ο ήρωας αίρεται σε μεταφυσικό επίπεδο. Αναφέρεται σ' έναν οραματισμό της Έσχατης Κρίσης σύμφωνα με τις πεποιθήσεις της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας. Ίσως η αναφορά στους νεκρούς συντρόφους και κυρίως, στη νεκρή μνηστή έφερε στο νου του αφηγητή την Έσχατη Κρίση ως χρόνο δικαίωσης. Ίσως η χρήση των λέξεων «έκαψε» και «κόσμος» οδηγεί συνειρμικά το νου του αφηγητή στη Δευτέρα Παρουσία (πρβλ. «Το κάψιμο αργοπορούνε ο κόσμος αναμμένος», στ. 16).

Έτσι, ο αφηγητής, σε μία μελλοντική προβολή του εαυτού του, οραματίζεται το άκουσμα της Σάλπιγγας της Έσχατης Κρίσης, όπου ο ίδιος εγείρεται από τον τάφο του και ρωτά τους πρόσφατα αναστημένους νεκρούς (μέσα από το σχήμα υποφοράς - ανθυποφοράς) αν είδαν την αγαπημένη του. Την αποκαλεί ομορφιά που αγιάζει την Κοιλιάδα (ενν. Ιωσαφάτ). Έτσι, η ομορφιά συνδέεται με την ιερότητα, δηλαδή της αποδίδονται ηθικοί χαρακτηρισμοί. Στο Σολωμό το αισθητικό ωραίο τότε δεν είναι μόνο ένα ψυχρά εξωτερικό χαρακτηριστικό, αλλά συνοδεύεται και από ηθικά δηλαδή ψυχικά γνωρίσματα.

Η απάντηση των αναστημένων νεκρών (ή κατ' άλλους των αγγέλων) στους στίχους 11-18 δίνει τις πληροφορίες που ζητά ο αφηγητής και παράλληλα ένα πορτρέτο της αναστημένης κόρης: αυτή βρίσκεται «στη θύρα της Παράδεισος», άρα λ δίκαιη και αναμάρτητη, στολισμένη με τα λουλούδια της αγνότητας (παρθενιάς). Ένα άλλο στοιχείο στο οποίο δίνεται έμφαση είναι η «χαροποιά φωνή της» ψάλλει την Ανάσταση. Έτσι, η εικόνα δεν παραμένει μόνο **οπτική**, αλλά ταυτόχρονα εμπλουτίζεται και με **ακουστικά στοιχεία** (συναισθησία). Το τραγούδι της κόρης είναι τόσο εντυπωσιακό, ώστε ο ουρανός «αγρίκαε σαστισμένος» και ολόκληρος ο φυσικός κόσμος ανέβαλε το «κάψιμο» του.

Η όλη εμφάνιση της κόρης αλλά και το τραγούδι της Ανάστασης που ψάλλει μας δημιουργούν την εντύπωση ενός ιδανικού πλάσματος, το οποίο διαθέτει τα γνωρίσματα της αισθητικής ομορφιάς και της ηθικής τελειότητας (αγνότητα, πίστη), χωρίς όμως να έχει απολέσει τα ανθρώπινα αισθήματα της. Στο στίχο 18 εμφανίζεται ανήσυχη καθώς αναζητά την ψυχή του αγαπημένου της. Έτσι, η εικόνα της κόρης πραγματώνει το ιδανικό της γυναικειάς τελειότητας και αποτελεί αντικείμενο του ιδανικού έρωτα, όπως συχνά έχει υμνηθεί από τους εκπροσώπους της Επτανησιακής Σχολής.

Ενότητα 3η

Εδώ η αφήγηση επανέρχεται στην αρχική σκηνή. Να συζητήσετε: α) τη μεταστροφή των φυσικών συνθηκών και τις εκφράσεις που την αποδίδουν, β) τον όρο «κρυφό μυστήριο» σε σχέση με ό,τι πρόκειται να ακολουθήσει, γ) το όραμα της φεγγαροντυμένης σε σχέση με πιθανές ερμηνείες του.

Απάντηση:

α) Στο 3[20.], καθώς η αφήγηση επανέρχεται στο φυσικό επίπεδο, περιγράφεται η αιφνίδια μεταβολή της καταιγίδας σε γαλήνη και ηρεμία (στ. 1-10). Οι φράσεις που αποδίδουν την καταιγίδα είναι: η «βροντή» (ύστερα από τις αστραπές, διότι ο ήχος μεταδίδεται αργότερα από το φως) και η εικόνα - παρομοίωση του στίχου 2: «Κι η θάλασσα ... σαν το χοχλό που βράζει». Η μεταβολή στην κατάσταση της γαλήνης αποδίδεται με την επανάληψη στο στίχο 3: «Ήσυχασε ... ησυχία και πάστρα», την παρομοίωση του στίχου 4: «Σαν περιβόλι ευώδησε» και, τέλος, την εικόνα της θάλασσας που «εδέχτηκε όλα τ' άστρα», η οποία αποδίδει το ξαστέρωμα του ουρανού.

Τέλος, στην απόλυτη άπνοια που αποδίδεται με μια εικόνα «μινιμαλιστικής» ευαισθησίας (στ. 7-8): «Λεν είν' πνοή ... περνώντας» κυριαρχεί το «ολοστρογγυλό και λαγαρό φεγγάρι», όπου υπάρχει παρήχηση των συμφώνων λ, γ, ρ. Πρόκειται για πανσέληνο και η όλη σκηνοθεσία μάς προετοιμάζει για το εκπληκτικό και υπερφυσικό.

Η ραγδαία αυτή μεταβολή της φύσης είναι τόσο ανεξήγητη, ώστε αποδίδεται σ' ένα «κρυφό μυστήριο», δηλαδή σε υπερφυσικές δυνάμεις ανεξήγητες με τη λογική, οι οποίες επιδρούν τόσο έντονα στη φύση, ώστε να της αποδίδουν ψυχικές - ηθικές ιδιότητες: «Κάθε ομορφιά ... θυμό ν' αφήσει» (στ. 6).

β) Ο όρος «κρυφό μυστήριο» δηλώνει 1) πως ό,τι θα συμβεί είναι **κρυφό**, δηλαδή μυστικό· μοναδικός μάρτυρας του θα είναι ο ήρωας, άρα πρόκειται για μια εμπειρία ατομική - προσωπική και 2) πως είναι **μυστήριο**, δηλαδή κάτι ανεξήγητο με τους κανόνες της λογικής. Το ότι το «κρυφό μυστήριο **εστένεψε** τη φύση» δηλώνει πως η φύση είναι το κατάλληλο σκηνικό για τη διεξαγωγή υπερφυσικής δράσης και ταυτόχρονα για την άρση του ανθρώπου από το φυσικό στο υπερφυσικό επίπεδο.

Με βάση μια διαφορετική ερμηνεία ο στίχος 5 («κάτι κρυφό ... φύση») σημαίνει την προετοιμασία της φύσης για τη μαγευτική ακτινοβολία αξιών των οποίων αυτή είναι φορέας, δηλαδή του κάλλους και του αγαθού (μέσω της υπερκόσμιας μορφής της φεγγαροντυμένης), με τελικό όμως αποτέλεσμα να παραλύσει η προσπάθεια του ήρωα ενάντια στα φυσικά εμπόδια, καθώς η ψυχή του κυριεύεται από τις αξίες αυτές. Πρόκειται για την αρνητική επίδραση του κάλλους της φύσης (ανάλογα δρα ο Πειρασμός στους Ελεύθερους Πολιορκημένους), η οποία αφοσιώνει τον ήρωα, εξουδετερώνοντας το αγωνιστικό του πνεύμα, με αποτέλεσμα να χάσει τον αγώνα για τη σωτηρία της αγαπημένης του.

γ) Βλ. *Το σύμβολο της φεγγαροντυμένης*, σελ. 34-36.

Ενότητα 4^η

Η ενότητα καλύπτεται με το όραμα της φεγγαροντυμένης. Να παρακολουθήσετε: την περιγραφή και την κίνηση της οπτασίας, δ) τις σκέψεις και τα συναισθήματα του ήρωα, γ) τη «φωνή» του ήρωα σε σχέση με τα περασμένα γεγονότα στην Κρήτη, την επίκληση του ήρωα.

Απάντηση:

α) Ήδη από το προηγούμενο απόσπασμα η φεγγαροντυμένη περιγράφεται ως «θεικιά θαιριά» (δηλαδή εξαιρετικής ομορφιάς ύπαρξη), έξω από τα ανθρώπινα μέτρα, με «ολόμαυρα μάτια» και «χρυσά μαλλιά», ίσως από την ακτινοβολία του φεγγαριού.

Η οπτασία στέκεται στην επιφάνεια της θάλασσας χωρίς καν να τη ρυτιδώνει, έχει λυγερή κορμιαστιά («κυπαρισσένιο ανάστημα») και διαθέτει τα χαρακτηριστικά του ιδανικού της γυναίκας: ομορφιά και καλοσύνη, δηλαδή αισθητικό και ηθικό κάλλος. Το βλέμμα της

οπτασίας που συνοδεύεται με εξαιρετική χάρη αρχικά στρέφεται προς τα άστρα και εκείνα «αναγάλλιασαν», δηλαδή στη θέα του βλέμματος της ακόμη και τα άψυχα εμψυχώνονται και σκιρτούν από χαρά. Στη συνέχεια, η κίνηση της περιγράφεται με το στίχο 5: «Κι ανεί ταπεινοσύνη», δηλαδή πραγματοποιεί μια κίνηση καταδεκτική αλλά και γεμάτη εσωτερικό πλούτο, που δηλώνει τα φιλικά - ευάρεστα αισθήματα της και ταυτόχρονα τον ιδανικό «πώς είδαμε»- εσωτερικό της κόσμο.

Η εικόνα του στίχου 5 (και γενικότερα η εικονική αναπαράσταση της φεγγαροντυμένης) θεωρείται ότι έχει αντληθεί από εικαστικά πρότυπα και μάλιστα θρησκευτικών θεμάτων, όπου εικονίζεται η Γέννηση της Αφροδίτης και η Μετάσταση της Παναγίας (βλ. Ελ. Τσαντσάνογλου, ό.π., σελ. 189-195). Τέλος, η οπτασία γέρνει το κεφάλι της προς τον ήρωα (στ. 11-12) και προσηλώνει επάνω του το βλέμμα της.

β) Ο ήρωας-αφηγητής στη διάρκεια αυτού του αμοιβαίου βλέμματος - έλξης με την οπτασία της φεγγαροντυμένης, που πολύ επιτυχημένα παρομοιάζεται με το φαινόμενο της μαγνητικής βελόνας που στρέφεται στο βορρά (στ. 10), προσπαθεί να κάνει διάφορες σκέψεις-υποθέσεις: νιώθει ότι την έχει ξαναδεί στο παρελθόν είτε ζωγραφισμένη σε ναό (**θρησκευτικό βίωμα**, στ. 14), είτε πως είναι εφηβική ερωτική φαντασίωση (**ερωτικό βίωμα**, στ. 15), είτε πως είναι μια νηπιακή φαντασίωση (**παιδικό φαντασιακό βίωμα**, στ. 16). Οι παραπάνω υποθέσεις, τοποθετημένες κλιμακωτά κατά την κατιούσα κλίμακα (θρησκευτικό, ερωτικό, παιδικό), δείχνουν όλες μια μορφή εξάρτησης και αφιέρωσης του ανθρώπου σε μια ανώτερη δύναμη, άρα απάρνηση της ατομικότητας του (πρβλ. Ερ. Καψωμένος, ό.π., σελ. 84-85).

Ανάλογης έντασης είναι και η συναισθηματική ταραχή του ήρωα καθώς χύνει δάκρυα λόγω συναισθηματικής φόρτισης: «Βρύση έγινε το μάτι μου ...» (στ. 21). Ο ήρωας δηλώνει την αδυναμία του να μιλήσει και να εκφραστεί: «Γιατί άκουγα ... μιλά μου» (στ. 23-24). Τέλος, αισθάνεται ότι η οπτασία αντιλαμβάνεται τις μύχιες σκέψεις του: «Κι ενιωθα ... το νου μου» (στ. 27). Η συναισθηματική κατάσταση του ήρωα υποδηλώνει την πλήρη εξάρτηση του από την επενέργεια της οπτασίας.

γ) Ο ήρωας, παρόλο που «τρέμουν τα σωθικά του» αισθάνεται ότι θέλει ν' ανακοινώσει πολλά στην οπτασία της φεγγαροντυμένης, αλλά νιώθει πως εκείνη έχει την υπερφυσική ικανότητα να «διαβάσει το νου τον» και να αντιλαμβάνεται καλύτερα τις σκέψεις του. Αν δεν «έτρεμαν τα σωθικά του» εμποδίζοντας τον να μιλήσει, θα έλεγε γιατί έχει μέσα του τόσο πόνο: οι Τούρκοι έσφαζαν τα αδέρφια του, ατίμασαν και σκότωσαν την αδερφή του και τους γονείς του με μαρτυρικό τρόπο, ενώ ο ίδιος μόλις που κατάφερε να σωθεί μαζί με το «τρυφερό κλωνάρι», την αγαπημένη του.

δ) Ο ήρωας παρακαλεί τη θεϊκή οπτασία της φεγγαροντυμένης να συνεργήσει, ώστε ο ίδιος να κατορθώσει να σώσει το κορίτσι, το οποίο αποτελεί γι' αυτόν μοναδική ελπίδα στην απελπισία του, το μόνο πρόσωπο για το οποίο αξίζει να ζήσει. Η επίκληση - παράκληση του ήρωα είναι ενδεικτική των θεϊκών ισοτήτων που αποδίδονται στην οπτασία.

Στο απόσπασμα αυτό, πέρα από το μεταφυσικό διακρίνουμε και έναν έντονα πατριωτικό χαρακτήρα (στ. 31-36). Με μοναδική ρεαλιστική ακρίβεια περιγράφονται οι ωμότητες και οι βιαιοπραγίες των κατακτητών κατά των αμάχων, περιγραφές που ενισχύουν τον πραγματολογικό χαρακτήρα του ποιήματος.

Ενότητα 5^η

Το όραμα εξαφανίζεται. Να παρακολουθήσετε: α) τη μετάβαση στο παρόν της αφήγησης. Ποια είναι η κατάσταση του ήρωα «τώρα»; β) τις άλλες χρονικές μετατοπίσεις - αναδρομές. Ποιες πρόσθετες πληροφορίες δίνουν για το παρελθόν τον αφηγητή; γ) την επάνοδο στη σκηνή του ναυαγίου και τη μουσική πρόκληση της φύσης («γλυκύτατος ήχος»). Με ποιο τρόπο προσπαθεί να προσδιορίσει την υφή του ήχου ο αφηγητής και πού καταλήγει; δ) Το δραματικό τέλος. Πώς συνδέεται με την αρχή τον ποιήματος.

Απάντηση.

α) Την ανάληψη του 4[21.] σχετικά με τις ωμότητες των Τούρκων ακολουθεί η μετάβαση στο «παρόν» της αφήγησης, που γίνεται με περιγραφή των αντιδράσεων της

φεγγαροντυμένης, η οποία πρώτα «εχαμογέλασε γλυκά», δηλαδή έδειξε τη συμπάθεια της προς τον ήρωα και συμμερίστηκε τον πόνο του. Έπειτα δάκρυσε, σημάδι, ίσως, πως η επίκληση του θα μείνει ανεκπλήρωτη.

Όμως, ένα δάκρυ της που νιώθει στο χέρι του ο ήρωας, πριν από την εξαφάνισή της, δίνει αφορμή και πάλι στη διαφυγή από το «παρόν» της αφήγησης με την πρόληψη των στίχων 5-14. Εκεί, εκτός των άλλων, γίνεται αναφορά στη «μαγική» ιδιότητα του χεριού του (λόγω της ραντίδας) να γαληνεύει το νου του από τους εφιάλτες που συχνά τον καταδιώκουν.

Η αναφορά στην ιδιότητα του χεριού του ήρωα συνειρμικά τον επαναφέρει στο «παρόν» της αφήγησης: «Τα κύματα έσκιζα μ' αυτό ...» (στ. 15).

Στη λιτή αφήγηση του Σολωμού θεωρείται αυτονόητο ότι μετά την εξαφάνισή της θεικής μορφής επανήλθε και η θαλασσοταραχή. Όμως, ο ήρωας «τώρα» εμφανίζει έναν πρωτοφανέρωτο δυναμισμό (στ. 16). Επιστρέφοντας στην πραγματικότητα νιώθει τις δυνάμεις του πολλαπλασιασμένες. Ξαναβρίσκει -ενισχυμένο μάλιστα- το ανδρικό, αγωνιστικό του πνεύμα σε σημείο που τώρα ξεπερνάει την προηγούμενη πολεμική του δράση.

β) Σε ολόκληρο το απόσπασμα, όπως ήδη έχει γίνει λόγος, υπάρχουν πολλές χρονικές μετατοπίσεις (αναλήψεις - προλήψεις).

- Οι πρόσθετες πληροφορίες που παίρνουμε για το παρελθόν του ήρωα-αφηγητή από τις αναλήψεις είναι οι ακόλουθες: τον διέκρινε μια έντονη αγωνιστικότητα -μαχητικότητα που εκφράζεται με πολεμική διάθεση εναντίον των κατακτητών (στ. 6).
- Η μαχητικότητα αυτή εκδηλώθηκε με εξαιρετικό δυναμισμό στους αγώνες κατά των Τούρκων στη διάρκεια της κρητικής επανάστασης του 1821 αλλά ιδιαίτερα στη μάχη της Λαβυρίνθου (στ. 16-20).
- Ο ήρωας, πέρα από την πολεμική αρετή, διέθετε και ευαισθησίες, καθώς τον συγκινούσε η ομορφιά της φύσης και το ερωτικό συναίσθημα, ιδιαίτερα σε στιγμές απομόνωσης στη διάρκεια της εφηβικής ηλικίας (στ. 25-34).
- Η ομορφιά της φύσης τον οδήγησε να συνειδητοποιήσει την κατάσταση της σκλαβιάς και να αναπτύξει μια αγνή φιλοπατρία (στ. 35-42). Γενικά, διαπιστώνουμε ότι ο ήρωας, εκτός από τη γενναιότητα, διέθετε και έναν πλούσιο εσωτερικό κόσμο, γαστατο ευαισθησία και εθνική συνειδητοποίηση.

γ) Όπως είδαμε, μετά την εξαφάνισή της οπτασίας της φεγγαροντυμένης, ο ήρωας επιδίδεται και πάλι στο στόχο του, δηλαδή την κολύμβηση προς την ακτή για να σώσει την αγαπημένη του με πολλαπλασιασμένες τις δυνάμεις του. Όμως, μια νέα πρόκληση και ταυτόχρονα θεσπέσια εμπειρία -ακουστική αυτή τη φορά— επιβραδύνει την πραγμάτωση του στόχου του: ένας «γλυκύτατος ηχός», μια θεσπέσια μελωδία φτάνει σ' αφτιά του. Ο αφηγητής επιχειρεί να την προσδιορίσει αρνητικά, λέγοντας δηλαδή τι δεν είναι. Έτσι, δηλώνει ότι είναι κάτι ανώτερο από το μοναχικό ερωτικό τραγούδι κορασιάς μέσα στην ομορφιά της φύσης. Παράλληλα, Ξεπερνά το νυχτερινό κελιάδημα του κρητικού αηδονιού, από το οποίο «αντιβουίζει ολονυχτίς» η θάλασσα και η πεδιάδα. Τέλος, είναι ανώτερος και από το τραγούδι της φλογέρας, που παλαιότερα άκουγε μόνος του ο ήρωας στον Ψηλορείτη, με αποτέλεσμα τη βαθύτερη συνειδητοποίηση της σκλαβιάς του.

Τα τρία αρνητικά παραδείγματα που χρησιμοποίησε ο αφηγητής για τον προσδιορισμό του ήχου είναι τοποθετημένα κλιμακωτά. Στο πρώτο διαπιστώνεται η συμμετοχή της φύσης αλλά σε μικροκλίμακα: το λουλούδι που ακούει το τραγούδι της κορασιάς ανοίγει κλπ. Στο δεύτερο και πάλι η φύση συμμετέχει, αλλά σε μια ευρύτερης κλίμακας εικόνα- η αυγή θαυμάζει τόσο παλύ το τραγούδι του αηδονιού, ώστε της πέφτουν τα ρόδα από τα χέρια. Το τρίτο παράδειγμα είναι παρμένο από την προσωπική εμπειρία του ήρωα και αναφέρεται σ' ένα υψηλότερο επίπεδο- η μουσική από το «φιαμπόλι» μέσα στο υποβλητικό τοπίο της κρητικής φύσης τον οδηγεί στη συνειδητοποίηση της εθνικής και της ανθρώπινης αξιοπρέπειας. Τελικά, τα συναισθήματα που δημιουργεί ο ήχος αυτός ξεπερνούν τα τρία αυτά παραδείγματα και πλησιάζουν τις κρουφαιές ανθρώπινες στιγμές, τον Έρωτα και το Χάρο.

Ο «ηχός» λοιπόν συμβολίζει συνοπτικά την υπέρτατη ομορφιά της φύσης- ταυτόχρονα ο αφηγητής συνδέεται ισχυρά μ' αυτόν, ώστε τείνει να εγκαταλείψει τον υλικό εαυτό του και να ενωθεί μαζί του.

Η τάση αυτή του αφηγητή έχει ερμηνευθεί ως επιβολή της φύσης πάνω στον άνθρωπο, άρση του ανταγωνισμού και θέση της ενότητας. Δηλαδή, το εγώ του ανθρώπου απορροφάται από τη φύση και τείνει να διαλυθεί μέσα στην ευρύτερη κοσμική ενότητα εμπνέοντος στο

άτομο μια κατάσταση διονυσιακή. Όμως, το πνεύμα αυτό της ενότητας και της μακαριότητας μέσα στη φύση απογυμνώνει ταυτόχρονα τον άνθρωπο απέναντι στις αντίμαχες φυσικές δυνάμεις. Έτσι, η διπλή αυτή ενέργεια της φύσης (βίωση της ομορφιάς αλλά και αυτοεγκατάλειψη) μάς αποκαλύπτει το τραγικό ως μόνιμο στοιχείο της σχέσης του ανθρώπου με τη φύση. Άρα, η εκδήλωση της φύσης μέσα από τον «ήχο» αποτελεί την κορύφωση των δοκιμασιών της ατομικότητας του ήρωα, το ξεπέραςμα των οποίων θα τον οδηγήσει προς μια σταδιακή ηθική ολοκλήρωση.

δ) Το δραματικό τέλος του ποιήματος (δηλαδή οι στίχοι 57-58 του 5[22.]) αποτελεί ταυτόχρονα και τη «λύση» του δράματος: ο ήρωας φτάνει επιτέλους στην ακρογιαλιά, αλλά διαπιστώνει ότι η αρραβωνιαστικιά του είναι νεκρή. Οι δύο αυτοί στίχοι με πολύ λιτό τρόπο ολοκληρώνουν την κυκλική δομή του ποιήματος. Όπως είδαμε (στο στίχο 1 του 1[18.]), το «φτάσιμο» στο ακρογιάλι ήταν ο αρχικός στόχος του ήρωα- τώρα πραγματοποιείται αλλά με δραματική κατάληξη. Επίσης, με το θάνατο της αρραβωνιαστικιάς επιβεβαιώνεται και πάλι ο χαρακτηρισμός του ποιήματος ως δραματικού- υπάρχει δράση «θεατρική» και στην τελευταία «σκηνή» του. Τέλος, με το «φτάσιμο» στην ακτή ολοκληρώνεται και η σκηνογραφική εικονοπλασία του ποιήματος. Η θάλασσα ήταν το φυσικό σκηνικό δράσης και με την έξοδο των προσώπων απ' αυτήν ολοκληρώθηκε η δράση, το «παρόν» της ιστορίας.

Απαντήσεις

Στις Γενικές Ερωτήσεις του Σχολικού Βιβλίου

1. Να εντοπίσετε τους χρόνους, τα διάφορα χρονικά επίπεδα της αφήγησης, τις αναδρομές και τις προλήψεις.

Απάντηση:

Βλ. Το πρόβλημα της αφηγηματικής ακολουθίας, σελ. 24-26.

2. Να εντοπίσετε στο ποίημα ήχους, φωτισμούς-χρώματα και ανθρώπινες φωνές-ομιλίες.

Απάντηση:

Οι ήχοι, είτε φυσικοί, (αστροπελέκι) είτε ανθρώπινοι (ομιλία, τραγούδι) είτε υπερκόσμιοι (γλυκύτατος ηχός), μαζί με τους φωτισμούς-χρώματα αποτελούν τη «μουσική» και «εικονική» (σκηνογραφική) επένδυση του ποιήματος και συμβάλλουν στην ενίσχυση του δραματικού-θεατρικού του χαρακτήρα. Έτσι οι ήχοι όσο και οι φωτισμοί-χρώματα κινούνται ανάμεσα σε δύο επίπεδα, το ζοφερό και το θαυμαστό, που δηλώνουν τις δύο όψεις της σχέσης ανθρώπου - φύσης. Πρόκειται για σχέση αντινομική, θετική και αρνητική συγχρόνως, καθώς η φύση μπορεί να είναι πηγή και γαράς αλλά και κακοποιός, αδηφάγος δύναμη. Τελικά, όμως, οι αντιθέσεις συναιρούνται όταν ο άνθρωπος αίρεται στο υπερκόσμιο επίπεδο.

Οι ήχοι που ανευρίσκονται στο ποίημα είναι οι εξής: αστροπελέκι (1 [18.], στ. 2), Σάλπιγγα (2[19.], στ. 5), βροντή (3[20.], στ. 1), χοχλός (3[20.], στ. 2), τ' αστροπελέκι σκάει (5[22.], στ. 11), χτύπος καρδιάς (5[22.], στ. 21), ηχός (5[22.], στ. 24), αηδόνι κρητικό (5 [22.], στ. 29), φιαμπόλι (5 [22.], στ. 35) και κλιμακώνονται με βάση το παρακάτω σχήμα:

- **αρνητικοί:** αστροπελέκι, βροντή, χοχλός.
- **θετικοί:** χτύπος καρδιάς, αηδόνι κρητικό, φιαμπόλι.
- **υπερκόσμιοι:** Σάλπιγγα, ηχός.

Οι ανθρώπινες φωνές - ομιλίες είναι οι εξής:

- **τον αφηγητή:** επίκληση στο αστροπελέκι (1[18.], στ. 2), επίκληση στη Σάλπιγγα (2[19.], στ. 5), ερώτηση-υποφορά στους αναστημένους (2[19.], στ. 7-10), «εσωτερική» ομιλία στη φεγγαροντυμένη (4[21.], στ. 29-38).
- **των αναστημένων:** απάντηση-ανθυποφορά στον ήρωα (2[19.], στ. 11-18).
- **της κορασιάς** (αρραβωνιαστικιάς): τραγούδι της Ανάστασης (2[19.], στ. 13).

Παρατηρούμε πως οι ανθρώπινες φωνές κινούνται σε δύο επίπεδα, το **επίγειο** και **υπερκόσμιο**. Σε κανένα, όμως, από τα δύο επίπεδα δεν έχουμε φυσιολογική ομιλία αλλά μόνο ποιητική. Για το υπερκόσμιο επίπεδο είναι αυτονόητη, αλλά ανάλογη είναι και στο επίγειο, καθώς ο ήρωας απευθύνεται είτε σε στοιχεία της φύσης (αστροπελέκι) είτε πρόκειται για μοναχικό αυτο-

αναφορικό λόγο (της κορασιάς, 5 [22.], στ. 25-27).

Οι **φωτισμοί-χρώματα** του ποιήματος είναι οι εξής:

Τρία αστροπελέκια (1[18.], στ. 3), αστραπή (1 [18.], στ. 5), ο κόσμος ο αναμμένος (2[19.], στ. 16), ολοστρόγγυλο, λαγαρό φεγγάρι (3[20.], στ. 10), δροσάτο φως (3[20.], στ. 13), τ' αστέρια... αχτινοβόλησαν (4[21.], στ. 1-2), φως μεσημερνό (4[21.], στ. 7), ναός ... λαμπυρίζει (4[21.], στ. 8), το νερό ... ο ήλιος το στολίζει (4[21.], στ. 19-20), τ' αστροπελέκι σκάει (5[22.], στ. 11), τ' άστρο του βραδιού (5[22.], στ. 26), πρόβαλε η αυγή (5[22.], στ. 33), τ' άστρο τ ουρανού μεσουρανίς να λάμπει (5 [22.], στ. 37) και κλιμακώνονται κατά το παρακάτω σχήμα:

- **αρνητικοί:** τρία αστροπελέκια, αστραπή, τ' αστροπελέκι σκάει.
- **θετικοί:** ολοστρόγγυλο, λαγαρό φεγγάρι, το νερό ... ο ήλιος το στολίζει, τ' άστρο του βραδιού, πρόβαλε η αυγή, τ' άστρο τ' ουρανού μεσουρανίς να λάμπει.
- **υπερκόσμοι:** ο κόσμος ο αναμμένος, δροσάτο φως, αστέρια αχτινοβόλησαν, φως μεσημερνό, ναός ... λαμπυρίζει.

Γενικά, παρατηρούμε πως οι «αρνητικοί» φωτισμοί έχουν σχέση με την κακοποιό δύναμη της φύσης (κεραυνός κλπ.), οι «θετικοί», αντίθετα, με την ευεργετική (ήλιος, φεγγάρι, αυγή κλπ.) και, τέλος, οι «υπερκόσμοι» συνδέονται είτε με το όραμα της Έσχατης Κρίσης είτε με την οπτασία της φεγγαροντυμένης.

3. Να παρακολουθήσετε τη δράση της φύσης σε σχέση με τον αγώνα του ήρωα.

Απάντηση:

Η δράση της φύσης σε σχέση με τον αγώνα του ήρωα είναι διττή. Η φύση είναι **αντίμαχη δύναμη** στον αγώνα του ήρωα: η καταιγίδα, τα αστροπελέκια, η φουρτουνιασμένη θάλασσα συνθέτουν το αρνητικό πρόσωπο της, αντιπροσωπεύουν την άλογη βία και εδραιώνουν μια αντινομική σχέση προς τη δράση του ήρωα (ανάλογη εμφανίζεται η δράση της φύσης και στον Πορφύρα με σύμβολο το σκυλόψαρο). Η αντίληψη αυτή για τη φύση ως αντίπαλο του ανθρώπου είναι αρχαιότατη και τη συναντούμε ήδη στα ομηρικά ποιήματα, προσωποποιημένη ή και θεοποιημένη.

Το άλλο πρόσωπο της φύσης είναι αυτό της σχεδόν **υπερκόσμιας γαλήνης**, ησυχίας και ομορφιάς, που αποτελεί το φυσικό σκηνικό για την εμφάνιση της φεγγαροντυμένης.

Αν θεωρήσουμε το συμβολικό όραμα της φεγγαροντυμένης ως τη μορφοποίηση του πνεύματος της φύσης-γης (όπως έχουν δεχτεί ορισμένοι μελετητές, π.χ. ο Αποστολάκης, ο Καψωμένος κ.ά.), τότε η επίδραση της πάνω στον ήρωα (καθώς και η επίδραση του «γλυκύτατου ηχού») είναι κατ' αρχάς **αρνητική**: η φύση με την εξάισια ομορφιά της εξουδετερώνει το αγωνιστικό του πνεύμα, με αποτέλεσμα ο ήρωας να χάσει τον αγώνα για τη σωτηρία της αγαπημένης του. Άρα, η επίβολή της ομορφιάς της φύσης σημαίνει άρση του ανταγωνισμού και θέση μιας πληρότητας και μακαριότητας, η οποία όμως απογυμνώνει τον ήρωα στον αγώνα του προς τις αρνητικές δυνάμεις της φύσης (καταιγίδα κ.λπ.), ώστε, τελικά, η σχέση του ανθρώπου με τη φύση να είναι **τραγική**.

Αν, όμως, δεχτούμε, μαζί με τους περισσότερους μελετητές, ότι η φεγγαροντυμένη συμβολίζει την ψυχή της ήδη νεκρής αρραβωνιαστικής του Κρητικού, τότε το δεύτερο πρόσωπο της φύσης το αγαθό, ήμερο, γαλήνιο και αισθητικά ιδανικό αποτελεί "το σκηνικό αλλά και το σύμβολο των ανώτερων αξιών, δηλαδή **η αισθητική ωραιότητα της φύσης απεικονίζει την πνευματική και ηθική υπεροχή**. Άρα, η φύση στη γαλήνια όψη της αποτελεί για τον ήρωα το μέσο (όχημα) για τη θέαση του υπερκόσμιου κάλλους που οδηγεί στην πνευματική και ηθική ολοκλήρωση.

4. Να εντοπίσετε βασικά σχήματα λόγου στο ποίημα και να συζητήσετε το ρόλο και τη λειτουργία τους.

Απάντηση:

Βλ. Ποιητικά τεχνάσματα στον «Κρητικό», σελ. 30-34.

5. Να σημειώσετε στίχους και θέματα που βρίσκονται και σε άλλα ποιήματα του Σολωμού.

Απάντηση:

Οι στίχοι του Κρητικού που παρουσιάζονται όμοιοι ή ελαφρά παραλλαγμένοι σε άλλα ποιήματα του Σολωμού υποδηλώνουν ότι πρόκειται είτε για την επεξεργασία του ίδιου θέματος είτε για κάποιο κοινό ποιητικό μοτίβο, το οποίο προσιδιάζει σε διαφορετικά θέματα. Στη συνέχεια, θα παρακολουθήσουμε θέματα και μοτίβα του Κρητικού με βάση τη σειρά εμφάνισής τους στο ποίημα και, τέλος, τις αντιστοιχίες τους με άλλα ποιήματα του Σολωμού.

- Το θέμα της **νουχτερινής καταιγίδας**, 1[18.]:

Λάμπρος

«Μου φαίνεται πως πάω και ταξιδεύω
στην ερμιά του πελάγου εις τ' όνειρο μου·
με το κύμα, με τ'ς άνεμους παλεύω
μονάχη, και δεν είσαι εις το πλευρό μου·
δε βλέπω, με το μάτι όσο γυρεύω
πάρεξ τον ουρανό στον κίνδυνο μου·
τονέ τηράω, Βόηθα, του λέω, δεν έχω
όχι τιμόνι, ουδέ πανί, και τρέχω».

Το όνειρο της Μαρίας, στρ. 1

Γυναίκα της Ζάκυθος

«Αλλά άκουσα να τρέμει η γη αποκάτω από τα πόδια μου και πλήθος αστραπές εγιόμοζαν τον αέρα, πάντα αυξάινοντας τη γοργότητα και τη λάμψη».

κεφ. 6, §3

- Το θέμα της **Έσχατης Κρίσης** - Το μοτίβο της **Σάλπιγγας**, 2[19.], στ. 5-8:

Εις Μάρκο Μπότσαρη

«Παρόμοια ηχώ θα λαλήσει
του κόσμου την ύστερη μέρα
παντού στον καινούριον αέρα.
Παρόμοια στους τάφους θα εμβεί,
να κάμει καθένας να εβγεί».

στρ. 8

Εις Μοναχήν

«Τα κόκκαλα εβαρέθησαν
στο μνήμα καρτερώντας
και τρίζουνε ακατάπαυτα
την Κρίση αναζητώντας.
Εύπνα αδελφή! Τη σάλπιγγα
την ύστερη αγρικώ».

στρ. 13

Λάμπρος

«Βλέπεις τούτους τους τάφους; Καμιά μέρα
εδώ μέσα κι εσύ θε να κοιμάσαι
έως όπου από ψηλά θελα βουίσει
η σάλπιγγα η στερνή να σε ξυπνήσει».

Το παράπονο της Μαρίας, απόσπ. 2

Λάμπρος

«και η πυρκαϊά του Κόσμου αναγαλλιάζει
και κατ' Αυτόν τη σπιθα της τινάζει».

Η δέηση της Μαρίας, στρ. 2

Γυναίκα της Ζάκυθος

«Γιατί τα σώματα των άλλων τριών ησυχάσανε στο μνήμα τους, από τα οποία θα πεταχτούν όταν βαρέσει η Σάλπιγγα».

«Μαζί με μέ το Διονύσιο τον Ιερομόναχο, μαζί με τη Γυναίκα της Ζάκυθος, μαζί με όλα τα τέκνα του Αδάμ στη μεγάλη κοιλάδα του Ιωσαφάθ».

κεφ. 7, §§18-19

- Το μοτίβο των λουλουδιών της παρθενιάς, 2[19.], στ. 11:

Η Φαρμακωμένη στον Άδη
 «Εκοιτούσανε τα χέρια
 και το μέτωπο της νιας
 όπου έτρεμαν τα λουλούδια
 τα λαμπρά της παρθενιάς».

απόσπ.

Η Φαρμακωμένη στον Άδη
 «Ετραγούδησε ότι φθάνει
 μες στον Άδη η κορασιά
 και στο μέτωπο της τρέμαν
 τ' άνθια τα παρθενικά».

Σχεδ. Α', στρ. 8

- Το μοτίβο της «θύρας της Παράδεισος», 2[19.], στ. 12:
 Εις τον θάνατο Αιμιλίας Ροδόσταμο
 «Στη θύρα την ολόχρυση της Παντοδυναμίας ...».

απόσπ. 2

- Το μοτίβο του «χοχλού που βράζει», 3[20.], στ. 2:

Ελεύθεροι Πολιορκημένοι

«Τότες εταραχτήκανε τα σωθικά μου ... κι εβρέθηκα σε σκοτεινό τόπο και βροντερό, που
 εσκιρτούσε σαν κλωνί στάρι στο μύλο ... ωσάν το χόγλο στα νερό που αναβράζει».

Σχεδ. Α', απόσπ. 1

Ελεύθεροι Πολιορκημένοι

«Η μαύρη γης σκιρτά ως χοχλό μες στο νερό που βράζει».

Σχεδ. Β', απόσπ. 4

Γυναίκα της Ζάκυνθος

«... ενώ τώρα στα στερνά η γης εσκιρτούσε σαν το χόγλο στο νερό που αναβράζει».

κεφ. 5, §12

- Το θέμα της νυχτερινής γαλήνης, 3[20.], στ. 3-10:

Η σκιά του Ομήρου

Έλαμπε αχνά το φεγγαράκι· ειρήνη
 όλην, όλη τη φύση ακινητούσε,
 και μέσα από την έρημη την κλίση
 τ' αηδόνη τα παράπονα αρχινούσε.
 Τριγύρω γύρω η νυχτική γαλήνη
 τη γλυκύτατη κλάψα ηχολογούσε·
 αναπάντεχα, βαθύς ύπνος με πιάνει,
 κι ομπροστά μου ένας γέροντας μου εφάνη».

απόσπ., στρ. 1

Λάμπρος

«Ήτον στην άλαλη
 τη μοναξιά
 στρογγυλοφέγγαρη
 φωτοχυσά
 σαν τη λαμπρόπλαστη
 πρωτονυχτιά».

Η τρελή μάνα ή Το κοιμητήριο, στρ. 16

Ελεύθεροι Πολιορκημένοι

«νύχτα γιομάτη θαύματα, νύχτα σπαρμένη μάγια!
 Χωρίς ποσώς γης, ουρανός και θάλασσα να πνένε,

ουδ' όσο κάνει η μέλισσα κοντά στο λουλουδάκι».

Σχεδ. Γ', απόσπ. 6, στ. 16-18

Γαλήνη

«Δεν ακούεται ουτ' ένα κύμα
εις την έρμη ακρογιαλιά,
λες και η θάλασσα κοιμάται
μες στις γης την αγκαλιά».

επίγραμμα

- Το θέμα της **φεγγαροντυμένης**, 3[20.], στ. 11-14 και 4[21.] - 5[22.]:

Δύο είναι τα σημεία της σολωμικής ποίησης όπου βρίσκουμε με πληρότητα την εικόνα της φεγγαροντυμένης:

Λάμπρος

«Στην κορυφή της θάλασσας πατώντας
στέκει, και δε συγχύζει τα νερά της,
που στα βάθη τους μέσα, ολόστρωτα όντας,
δεν έδειχναν το θείον ανάστημα της.
Δίχως αύρα να πνέει, φεγγοβολώντας
η αναλαμπή του φεγγαριού κοντά της
συχνότερμε, σα να 'χε επιθυμήσει
τα ποδάρια τα θεία να της φιλήσει».

απόσπ. 32

Ελεύθεροι Πολιορκημένοι

«νύχτα γιομάτη θαύματα, νύχτα σπαρμένη μάγια!
Χωρίς ποσώς γης, ουρανός και θάλασσα να πνένε,
ουδ' όσο κάν' η μέλισσα κοντά στο λουλουδάκι
γύρου σε κάτι ατάραχο π' ασπρίζει μες τη λίμνη,
μονάχο ανακατώθηκε το στρογγυλό φεγγάρι,
κι όμορφη βγαίνει κορασιά ντυμένη με το φως του».

Σχεδ. Γ', απόσπ. 6

Όμως, ανάλογες οραματικές φηγούρες απαντούν ήδη στην πρόωμη ποίηση του Σολωμού: η **Ελευθερία** και η **Θρησκεία** στον *Υμνο εις την Ελευθερίαν*, μια **θεά μελωδική** (Μούσα;) στην ωδή *Εις τον θάνατο τον Λορδ Μπάιρον*, η **Δόξα** στην ωδή *Εις Μάρκο Μπότσαρη*, η **Μεγάλη Μητέρα** στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*, Σχεδ. Β', απόσπ. 12 και Σχεδ. Γ', απόσπ. 1.

Λεπτομέρειες από την οραματική εικόνα της φεγγαροντυμένης ανιχνεύολ'ται σε πολλά σημεία των Ελεύθερων Πολιορκημένων
«κι εγώ σ' φωτιά μιαν όμορφη π' άστραφταν τα μαλλιά της».

«εχαμογέλασε πικρά κι ολαύθενε κοιτάζει
κι ανεί πολύ τα βλέφαρα τα δάκρυα να βαστάξουν».

Σχεδ. Β', απόσπ. 7

«το μάτι μου έτρεχε ρονιά κι εμπρός του δεν εθώρα
κι έχασα αυτό το θείκό πρόσωπο για πολλή ώρα».

απόσπ. 14

«Χρυσ' όνειρο ηθέλησε το πέλαγο ν' αφήσει
το πέλαγο που πατούνε χωρίς να το συγχύσει».

απόσπ. 26

- Το μοτίβο του «**κρυφού μυστηρίου**», 3[20.], στ. 5:

Ελεύθεροι Πολιορκημένοι

«Κι αν στο κρυφό μυστήριο ζουν πάντα τα παιδιά σου».

Σχεδ. Γ', αποσπ. 1-2

- Το μοτίβο «**εγιόμισα τις φούχτες μου**», 4[21.], στ. 36:
Πορφύρας
«με δυο φιλιά της μάνας μου, μια φούχτα γη της γης μου».

Ελεύθεροι Πολιορκημένοι
«μια φούχτα χώμα να κρατώ και να σωθώ μ' εκείνο».

απόσπ. 5

Σχεδ. Β', απόσπ. 13

Ελεύθεροι Πολιορκημένοι
«γλήγορα, στάχτη, να φανείς, οι φούχτες να γιομίσουν».

Σχεδ. Γ', απόσπ. 12

- Το μοτίβο «**μπομπο-**», 4[22.], στ. 19:
Γυναίκα της Ζάκυθος
«Αλλά ποιος είναι; ... Άα! είσ' εσύ μπομπόκορμο ...».

κεφ. 9, §10

- Το μοτίβο «**τα νερά θολώνουν**», 4[22.], στ. 26:
Ελεύθεροι Πολιορκημένοι
«κι όταν θολώσουν τα νερά, κι όταν εβγούν τ' αστέρια».

Σχεδ. Β', απόσπ. 5

Ελεύθεροι Πολιορκημένοι
«και σαν θολώσουν τα νερά, και τ' άστρα σαν πληθύνουν».

Σχεδ. Γ', 2, απόσπ. 6

Ελεύθεροι Πολιορκημένοι
«κι όταν θολώσουν τα νερά, κι όταν πληθύνουν τ' άστρα».

Σχεδ. Γ', 2, απόσπ. 19

- Το θέμα του **ήχου**, 5[22.], στ. 45-49:
Ελεύθεροι Πολιορκημένοι
«Χιλιάδες ήχοι αμέτρητοι πολύ βαθιά στη Χτίση
η Ανατολή τ' αρχίναγε κι ετελείωνέ το η Δύση.
Κάποι από την Ανατολή κι' από τη Δύση κάποι
Καθ' ήχος είχε και χαρά, κάθε χαρά κι αγάπη».

Σχεδ. Β', απόσπ. 23

- Το μοτίβο «**κελάδημα αηδονιού**», 5[22.], στ. 23:
Πορφύρας
«Κοντά 'ναι το χρυσόφτερο και κατά δω γυριμένο
π' άφησε ξάφνου το κλαδί για του γιαιού την πέτρα,
και κει γρικά της θάλασσας και τ' ουρανού τα κάλλη,
και κει τραβά τον ήχο του μ' όλα τα μάγια πο 'χει.
Γλυκά 'δεσε τη θάλασσα και την ερμιά του βράχου
και τ' άστρο κράζει πάρωρα, και πρέπει να προβάλει.
Πουλί, πουλάκι, που σκορπας το θαύμα της φωνής σου,
ευτυχισμός α δεν είναι το θαύμα της φωνής σου,
καλό στη γη δεν άνθισε, στον ουρανό, κανένα».

απόσπ. 5, στ. 1-9

Το μοτίβο της «**μαύρης πέτρας...**», 5 [22.], στ. 42:
Η καταστροφή των Ψαρών

επίγραμμα

Ελεύθεροι Πολιορκημένοι
«Μάγεμα η φύσις κι όνειρο στην ομορφιά και χάρη η μαύρη πέτρα ολόχρυση και το ξερό
χορτάρι».

Σχεδ. Β', απόσπ. 2, στ. 10-11

«Να μείνεις, χώμα πατρικό, για μισητό ποδάρι" η μαύρη πέτρα σου χρυσή και το ξερό
χορτάρι».

Σχεδ. Β', απόσπ. 6, στ. 22-23

- Το μοτίβο «**Έρωτας - Χάρος**», 5 [22.], στ. 50:
Εις μοναχήν
«Έρωσ και Χάρος πάντοτε
δουλεύουν εδώ κάτω
ως που ο Καιρός ο γέροντας
να χάσει τα φτερά του».

στρ. 10

- Το θέμα του **χωρισμού ψυχής - σώματος**, 5[22.], στ. 54:
Ελεύθεροι Πολιορκημένοι
«γλυκιά κι ελεύθερη η ψυχή σα να 'τανε βγαλμένη».

Σχεδ. Β', απόσπ. 9, στ. 9

6. Να επισημάνετε στο ποίημα τις κύριες γραμματολογικές επιρροές του ποιητή.

Απάντηση:

Βλ. Διακειμενικότητα του «Κρητικού», σελ. 27-30.

7. Αν η θρησκεία, η πατρίδα, η φύση και η γυναίκα (στην ιδανική μορφή τους) είναι τα κύρια θέματα της Επτανησιακής Σχολής, να βρείτε στον Κρητικό στοιχεία που επιβεβαιώνουν ότι αποτελεί χαρακτηριστικό ποίημα της Επτανησιακής Σχολής.

Απάντηση:

Η ιδιοτυπία της πολιτικής και πολιτιστικής κατάστασης των Επτανήσων σε σχέση με την υπόλοιπη Ελλάδα (δεν γνώρισαν τουρκικό ζυγό, ήρθαν σε άμεση επαφή με το δυτικό πολιτισμό) έδωσε τη δυνατότητα να αναπτυχθεί περισσότερο η τέχνη του λόγου και να καλλιεργηθούν, ιδιαίτερα στην ποίηση, ορισμένα θέματα τα οποία συγκροτούν τη φυσιογνωμία της Επτανησιακής Σχολής. Η **θρησκεία**, η **πατρίδα**, η **φύση** και ο **έρωτας** (στην ιδανική μορφή του) αλλά και η σάτιρα, καθώς και η ενασχόληση με την **κριτική** αποτελούν τα κύρια χαρακτηριστικά της.

Πράγματι, στον *Κρητικό* βρίσκουμε πλούσιες αναφορές στα τέσσερα πρώτα παραπάνω θέματα, ώστε το ποίημα όχι μόνο να εντάσσεται με βεβαιότητα στην Επτανησιακή Σχολή αλλά και να θεωρείται αντιπροσωπευτικό.

Το θρησκευτικό συναίσθημα είναι φανερό στο 2[19.], όπου παρουσιάζεται η πίστη στην ανάσταση των νεκρών, την Εσχάτη Κρίση και τον Παράδεισο, σύμφωνα με τα ιερά βιβλία της Εκκλησίας. Επίσης, σε μεγάλο βαθμό διαθέτουν θρησκευτικότητα τα αισθήματα του ήρωα προς την οπτασία της φεγγαροντυμένης. Η φιλοπατρία του ήρωα εκδηλώνεται αρχικά με τη συνειδητοποίηση της κατάστασης της σκλαβιάς και την εκτίμηση του αγαθού της ελευθερίας και στη συνέχεια με την έμπρακτη γενναιότητα και αγωνιστικότητα του που προϋποθέτει και πολλές θυσίες: 2[19.], στ. 2-3, 4[21.], στ. 31-36, 5[22.], στ. 5-6, 17-20 και 39-42.

- Η **φύση** στον Κρητικό παρουσιάζεται αντινομικά ως αντίμαχη δύναμη αλλά και ως αγαθοποιός δύναμη και πηγή αισθητικής απόλαυσης: 1[18.], στ. 5-6, 3[20.], στ. 1-10, 4[21.] στ. 1-3, 5[22.], στ. 15 και 26-38 (βλ. και απάντηση της γενικής ερώτησης 3).
- Η παρουσίαση της **γυναίκας** στην ιδανική μορφή της γίνεται κλιμακωτά. Ξεκινά από την Κορασιά που τραγουδάει τον κρυφό έρωτα της (5 [22.], στ. 25-28), συνεχίζει με την αναστημένη αρραβωνιαστικιά (2[19.], στ. 11-18), όπου κυριαρχεί η αγνότητα και τελειώνει με τη θεοποιημένη μορφή της φεγγαροντυμένης που παρουσιάζει υπερφυσικές ιδιότητες, καθώς διαβάζει τη σκέψη του ήρωα, το δάκρυ της επενεργεί «μαγικά» κ.λπ. (3[20.], στ. 11-14, 4[21.], στ. 1-28 και 5[22.], στ. 1-4).

Για τα παραπάνω θέματα στη σολωμική ποίηση και ιδιαίτερα στον Κρητικό ο Π. Μάκριτζ (ό.π., σελ. 52-61) παρατηρεί:

«Η **φύση** παρουσιάζεται ως θέμα παρά ως πηγή εικονοπλαστικής, ιδιαίτερα στις ενότητες του Πειρασμού στους Ελεύθερους Πολιορκημένους (Β2 και Γ6) και στον Πορφυρά.

[...] Ο Σολωμός δεν συμφωνεί με τους Άγγλους ρομαντικούς όπως ο Γουέρντσγουερθ, που έβλεπαν τη φύση και τον ανθρώπινο νου να έχουν μια αρμονική σχέση μεταξύ τους, να αλληλοκαθρεφτίζονται και να αλληλοεμπνέονται. Αντίθετα από τον Γουέρντσγουερθ, ο Σολωμός δεν ήταν ποτέ "φυσιολάτρης ποιητής". Γι' αυτόν η φύση ήταν και **Παράδεισος και Κόλαση**, αλλά, επειδή ήταν δύσκολο να ξεχωρίσει αυτές τις δύο όψεις, **προτιμούσε ν' απένιζε τη φύση με σκεπτικισμό, σαν μια πιθανή απειλή για την πνευματική ελευθερία του ανθρώπου**. [...] Ο Σολωμός δεν ήταν ένας αυστηρά θρησκευτικός ποιητής στα ελληνικά ποιήματα του, δεν έγραψε δηλαδή ποιήματα πάνω σε καθαρά θρησκευτικά θέματα, όπως έκανε στα ιταλικά. Παρ' όλα αυτά, υπάρχει ένα έντονο θρησκευτικό στοιχείο στα περισσότερα ποιήματα του. Αλλά, ενώ στα πρώτα του ποιήματα (στον Ύμνο, ακόμη και στον Λάμπρο) υπάρχουν πολλές σημαντικές αναφορές στην ορθόδοξη εκκλησία και στην τελετουργία της, το θρησκευτικό στοιχείο παρουσιάζεται αργότερα ως μέρος μιας προσωπικής ανθρωπίνης εμπειρίας. [...] Ο έρωτας και ο θάνατος {Έρωτας και Χάρος} συνδέονται σαφέστατα στο Εισ μοναχήν (1829): Εδώ υποβάλλεται η ιδέα ότι αυτές είναι οι δύο δυνάμεις που κυριαρχούν στον κόσμο των ανθρώπων ("Έρωτας και Χάρος πάντοτε / Δουλεύουν εδώ κάτω"). **Πάλι ενωμένους τους συναντούμε στον Κρητικό (22, στ. 50), όπου ο αφηγητής, στη μάταιη προσπάθεια του να μεταδώσει την εντύπωση που προκαλούσαν οι μαγικοί ήρωι που ακολουθήσαν την εξαφάνιση της "φεγγαροντυμένης", καταλήγει πως ακόμη και ο έρωτας και ο θάνατος δεν είναι τόσο ισχυροί σαν τούτους τους ήχους** ("Μόλις είν' έτσι δυνατός ο Έρωτας κι ο Χάρος"). Όπως θα δούμε στο τέταρτο κεφάλαιο, το θέμα του Κρητικού εν μέρει είναι η ανθρώπινη και θεϊκή αγάπη: Χάνει εκείνος τη γήινη αγάπη του για να του χαριστεί το όραμα της ουράνιας ευδαιμονίας, γιατί ο έρωτας για την αρραβωνιαστικιά του του έδωσε τη δυνατότητα, πέρ' από αυτή, να δει κάτι από το **θεϊκό στοιχείο**. Ο θάνατος των αγαπημένων ωθεί χους ήρωες του Σολωμού σε πράξεις αυταπάρνησης, που δείχνουν πως το πνεύμα κυριαρχεί πάνω στις επιθυμίες του σώματος. [...] Μια από τις εικόνες που Επανέρχονται συχνά, όταν **περιγράφει τις ψυχές που παρουσιάζονται να κριθούν στη Δευτέρα Παρουσία**, είναι τα τρεμάμενα λουλούδια, που συμβολίζουν (κι αποδεικνύουν σ' όποιον τα κοιτάζει), **ότι η γυναίκα που πλησιάζει έχει κρατήσει την παρθενία της**. [...] Τέλος, η κόρη στον Κρητικό, κι αυτή, αν και είναι του ήρωα η αρραβωνιαστικιά, είναι απόλυτα αγνή, γιατί "της τρέμαν τα λουλούδια / Στη θύρα της Παράδεισος", όταν η ψυχή της πάει για να κριθεί (19. 11-12). **Και είναι ακριβώς αυτή η αγνότητα του έρωτα του Κρητικού γι' αυτήν που του δίνει το όραμα του θείου**.

Ελευθερία, θρησκεία, αγνότητα. Αυτά είναι οι σύμμαχοι του ανθρώπινου ενάντια στις δυνάμεις της φύσης, που δρουν και μέσα και έξω απ' τον άνθρωπο, στον περιβάλλοντα κόσμο. Οι περισσότεροι ήρωες του Σολωμού ("οι πολέμαρχοι", όπως λέει : ίδιος) έχουν εμπλακεί σ' αυτό τον αγώνα και, με το δικό του τρόπο ο καθένας, ί - αινούν νικηφόροι».

Τέλος, ο Στ. Αλεξίου (ό π., σελ. 221-222), για τα ίδια θέματα της σολωμικής ποίησης παρατηρεί:

«Από την **ιδεολογική αποψη**, το έργο συμπυκνώνει την αγάπη προς την πατρίδα, **χριστιανική πίστη** (με την εμφάνιση της Ψυχής και το όραμα της Ανάστασης) και τον **έρωτα για μια γυναίκα**, δηλαδή ολόκληρο το φάσμα της εσωτερικής ζωής. Η τριπλή αυτή σύνθεση δεν υπήρχε στις προηγούμενες δημιουργίες του Σολωμού. Στον Κρητικό για πρώτη φορά συνδέεται ο πατριωτισμός του Ύμνου με το θρησκευτικό στοιχείο των Νεκρικών Ωδών και με τον έρωτα, που ήταν ασθενικό παραρσιασμένος σε ορισμένα από τα νεανικά λυρικά.

Η επιδίωξη του Σολωμού για μιαν εσωτερικά ελληνική ποίηση, μια ποίηση συνδεδεμένη με την ελληνική παράδοση, όπως τη βλέπουμε στον Κρητικό, δίνει την εντύπωση ότι αντιστοιχεί προς όσα είχαν απαιτήσει από το Σολωμό με την κριτική τους οι καθαρολόγοι και ο Μουστοζύδης. Το ίδιο θα ισχύσει αργότερα με την αποφυγή της συνίχισης στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*, Σχεδ. Γ'. Ωστόσο, στην πραγματικότητα οι επιλογές του Σολωμού ακολούθησαν έναν όρομο εντελώς διαφορετικό από αυτόν που εννοούσαν οι καθαρολόγοι. Ελληνική ποίηση γι' αυτούς δεν ήταν ο Ερωτόκριτος, και ως ελληνική στιχουργία εννοούσαν τη δική τους χασμωδιακή φαναριώτικη κατασκευή. Κυρίως εσωτερικοί λόγοι καθόρισαν λοιπόν τις νέες εξελίξεις του Σολωμού».

ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ

ΠΡΟΛΟΓΙΚΑ

Η ενότητα αυτή υπηρετεί τους παρακάτω βασικούς στόχους, που αφορούν το μαθητή.

- Να εξοικειωθεί με το γεγονός ότι και το ποιητικό φαινόμενο αποτελεί συχνά θέμα της ποιητικής παραγωγής εξίσου γοητευτικό και αποκαλυπτικό της ανθρώπινης περιπέτειας.
- Να κατανοήσει σ' ένα ποσοστό την προέλευση της έμπνευσης και τους μηχανισμούς κατασκευής ενός ποιήματος, καθώς και το ρόλο που προσδοκά ο δημιουργός του να παίξει αυτό μέσα στο κοινωνικό σύνολο που απευθύνεται.
- Να αντιληφθεί ότι, όπως κάθε δημιουργία, το ποίημα δεν παράγεται «εν κενώ», αλλά αποτελεί συνέχιση ενός διαλόγου που αφορά το είδος και το μέγεθος της ευθυνης του πνευματικού ανθρώπου απέναντι στον εαυτό του και τους συνανθρώπους του.

Ειδικότερα, και μόνο σε ό,τι αφορά τους επιμέρους ρόλους που αναθέτουν στην ποίηση τους οι ανθολογούμενοι εδώ ποιητές, μπορούμε συνοπτικά να προδηλώσουμε τα εξής:

- Ο Καβάφης θεωρεί ότι με την ποίηση μπορεί κανείς να **αποκαταστήσει** τον αδικημένο της ιστορίας ή να **ανακουφίσει** τον άνθρωπο από τη φθορά που τον περιβάλλει ή, ακόμη, να **χρησιμεύσει** ως λυδία λίθος δοκιμασίας των αρχών και αξιών του σ' ένα κόσμο άστατο και απρόβλεπτο.
- Ο Καρυωτάκης, στο συγκεκριμένο ποίημα του, θεωρεί ότι η ποίηση ως πράξη και στάση ζωής είναι άκρως αντίθετη με τον κόσμο της χλιδής, της επίδειξης και της εξουσίας, άρα **«βαρύτερη»** και **πολυτιμότερη** στη ζυγαριά του χρόνου απ' όλες τις πρόσκαιρες επιτυχίες.
- Η Μαρία Πολυδούρη αντιλαμβάνεται την ποίηση ως το μοναδικό **εργαλείο έκφρασης του ερωτικού συναισθήματος**.
- Ο Γιάννης Σκαρίμπας δηλώνει εμφαντικά και θεατρinίστικα πως κατασπαταλά τη ζωή του γράφοντας ποίηση και πως θα ήταν προτιμότερο να ριχτεί στη ζωή και την πράξη αλλά με τις δηλώσεις του αυτές δεν πεύθει. Τελικά, φαίνεται να υπονοεί ότι η **ποίηση είναι η ανώτερη πράξη**.
- Ο Μίλτος Σαχτούρης αναθέτει έναν εξαιρετικά πιο επικίνδυνο και πιο υπεύθυνο ρόλο στον ποιητή και στο έργο του: να **ελέγχει** τριγύρω του ώστε οι συνάνθρωποι του να μη χάσουν το κουράγιο τους -μεσα στις κακομοιρίες της ζωής- στην πάλη τους για «ουρανό», δηλαδή **για τελειότητα και ολοκλήρωση**.
- Ο Αναγνωστάκης θεωρεί ότι παρά την ανημπόρια της ποίησης να αλλάξει το\ κόσμο, ο πνευματικός άνθρωπος (ο ποιητής) δεν πρέπει να παραιτείται. Έστω και έτσι, η ποίηση είναι **χρήσιμη ως πράξη ευθυνης, ως φωνή διαμαρτυρίας**.
- Ο Εγγονόπουλος είναι ήδη απελπισμένος για την αξία της ποίησης σε κρίσιμες ώρες, ακόμη και ως φωνή διαμαρτυρίας. Έστω, όμως, και ως αγγελτήριο θανάτου (**επισημάνση** της αποτυχίας) είναι χρήσιμη καταγγελία.
- Ο Παυλόπουλος, τέλος, αντιλαμβάνεται την ποιητική παραγωγή ως ανεπιτυχή **προσπάθεια εισόδου** στον κόσμο της Ποίησης, δηλαδή **στο Μαγικό**. Η πραγματική Ποίηση μόνο βιώνεται, είναι απλώς μια αστραπή που χάνεται μόλις επιχειρήσει κανείς να τη συλλάβει. Αλλά αυτή ακριβώς η αστραπή παρέχει την πολυτιμότερη θέαση του κόσμου.

Βέβαια, τα παραπάνω δεν καλύπτουν όλο το εύρος των μηνυμάτων των ποιημάτων που εξετάζουμε ούτε και τα συγκεκριμένα ποιήματα εξαντλούν τους ρόλους που αναθέτουν στην ποίηση τους οι ποιητές. Υπάρχουν ατελείωτες αποχρώσεις και ερμηνείες που εφευρίσκει κάθε φορά ο επαρκής αναγνώστης. Μια προσπάθεια βαθύτερης ερμηνείας είναι και η δική μας που ακολουθεί.

Κωνσταντίνος Καβάφης (1863-1933)

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η ζωή του

Έλληνας της διασποράς, γεννήθηκε και πέθανε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου (1863-1933). Εκεί πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, εκτός από δύο μεσοδιαστήματα που έζησε με τη μητέρα του και τα αδέρφια του στην Αγγλία (Λονδίνο και Λίβερπουλ, 1872-1877) και την Κωνσταντινούπολη (1882-1885). Μικρός πέρασε μια όμορφη και πλούσια ζωή, αλλά αργότερα η οικογένεια πτώχευσε, πέθανε ο πατέρας και για τον Καβάφη και τα άλλα οκτώ αδέρφια ακολούθησε μιζέρια και στεναχώρια. Ο ποιητής μας δεν παντρεύτηκε ποτέ, βρήκε μια μέτρια, δουλειά ως γραφέας υπάλληλος στην Εταιρεία Αρδεύσεων και εκεί πέρασε τη ζωή του για πάνω από 35 χρόνια, ώσπου παραιτήθηκε (1922). Είχε ιδιαίτερη αδυναμία στη μητέρα του, μαζί με την οποία ζούσε ως το θάνατο της (1899). Αργότερα ζούσε μόνος του με κάποιο υπηρέτη. Δεν έκανε ιδιαίτερες σπουδές, έμαθε όμως καλά Αγγλικά και Γαλλικά και διάβαζε πολύ ιστορία και λογοτεχνία.

Καίριο ρόλο στη διαμόρφωση του χαρακτήρα του και του έργου του έπαιξε το γεγονός ότι ήταν ομοφυλόφιλος. Η μελαγχολία, η μοναξιά, η καχυποψία, η κλειστή ζωή, το αίσθημα απόρριψης και καταλαλιάς από το κοινωνικό σύνολο, όλα αυτά συνδυάστηκαν για να φτιάξουν έναν ανθρώπινο τύπο δύσκολο και ιδιότροπο. Αλλά μέσα από αυτές ακριβώς τις δυσκολίες ο Καβάφης «μηχανεύτηκε» την έξοδο του από την ανωνυμία, την επικράτηση του στη γενιά του και στις επόμενες γενιές. Και «μηχανή» του έγινε η τέχνη της ποίησης, προς την οποία τόσο συχνά και τρυφερά απευθύνεται για να την ευχαριστήσει. Σ' αυτόν μόνον η ποίηση στάθηκε η αναπλήρωση για την ομοφυλοφιλική ταπείνωση, για την έλλειψη κοινωνικής και οικογενειακής ζωής, για την οικονομική του μιζέρια. Για μας, όμως, σήμερα είναι ένα δώρο μαγικό. Όπως μαγεία είναι κάθε ποίηση. Παραβλέπουμε λοιπόν τις ιδιομορφίες του και τον «αντιμετωπίζουμε» ως ποιητή

Η ΕΠΟΧΗ

Ο Καβάφης -ο «Κωστάκις», όπως τον έλεγε η μητέρα του- γνώρισε μια εποχή κι έναν κόσμο ταραγμένο, άστατο, συνεχώς μεταβαλλόμενο. Ο ίδιος δεν συμμετείχε ενεργά σ' αυτό τον κόσμο, όμως τις συνέπειες του τις έζησε, άλλοτε από κοντά κι άλλοτε μέσα από τις ειδήσεις των εφημερίδων.

Η Αλεξάνδρεια και η Αίγυπτος του 19ου αι. γνώρισαν ποικίλες κοινωνικοπολιτικές μεταβολές: από την οθωμανική διοίκηση πέρασαν στη διοίκηση των ντόπιων πασάδων, στις ντόπιες επαναστάσεις, στην αγγλική κατοχή και εκμετάλλευση. Στις μέρες του κατέρρευσε οριστικά η Οθωμανική Αυτοκρατορία.

Η μικρή Ελλάδα, ύστερα από τη ντροπή του 1897, γνώρισε τις δόξες των βαλκανικών πολέμων, σπαράχτηκε από το διχασμό που ακολούθησε, πλησίασε στην πραγμάτωση του ονείρου της Μεγάλης Ιδέας, προσγειώθηκε στην αφόρητη πραγματικότητα της μικρασιατικής καταστροφής. Η Ευρώπη, μετά την ευημερία του τέλους του 19ου αι., γνωρίζει τις καταστροφές του Α' Παγκοσμίου πολέμου, οι αποικιοκρατικές δυνάμεις (Αγγλία, Γερμανία, Ιταλία) συνεχίζουν τον ανταγωνισμό τους. Στη Ρωσία επικρατεί η επανάσταση των Μπολσεβίκων, ο κόσμος βρίσκεται σε μια συνεχή αναστάτωση.

Μέσα σ' όλα αυτά ο ποιητής μας «φτιάχνεται», πλάθεται, αμύνεται, στοχάζεται και δημιουργεί τον κόσμο του. Έναν κόσμο κατεξοχήν ελληνικό αλλά όχι σύγχρονό του. Ο Ελληνισμός του είναι διαχρονικός. Η Ελλάδα του είναι η φανταστική Ελλάδα των διαβασμάτων του, διαχρονική και απυρόβλητη. Και ο χώρος που ζει ευνοεί τη συγκεκριμένη δημιουργία του. Η πολυπολιτισμική, πολυφυλετική και πολύβουη Αλεξάνδρεια, όπου ζει, μπορεί να μην έχει πάνω της καμιά ανάμνηση από την ελληνιστική και ρωμαϊκή Αλεξάνδρεια, όμως οι αναλογίες είναι εκπληκτικές. Είναι μια μεγάλη ελληνική παροικία σε φάση παρακμής, με εμπορικές δραστηριότητες, κοινωνικές εντάσεις, αποικιοκράτες, πλούτο και δυστυχία, υπακρίσια και επίδειξη, θεάματα και μηχανογραφίες: εικόνα ενός κόσμου που προκαλεί το στοχασμό, την απόσυρση και την ιδιωτικότητα. Ό,τι, τελικά, ταιριάζει στο χαρακτήρα του

ποιητή μας. Έξω από το αστικό περιβάλλον ο Καβάφης δεν θα μπορούσε να δημιουργήσει. Γι' αυτό και δεν εγκαταλείπει την Αλεξάνδρεια του, την οποία -στο τέλος- αγάπησε με πάθος.

Σ' όλη τη διάρκεια της ζωής του πληροφορήθηκε ή γνώρισε από κοντά ή ακόμα και άγγιξαν οι συνέπειες αδιάκοπων ανατροπών στη μοίρα των δικών του, στη μοίρα του τόπου που γεννήθηκε, στη μοίρα της πατρίδας όπου ήθελε να ανήκει, στη μοίρα του ανθρώπου, για τον οποίο νοιάστηκε με τον τρόπο του. Κι εκείνος, εκεί, μες στα διαβάσματα του, στη δουλίτσα του, στα βήματα της ηλικίας του, στις ιδιοτροπίες του, εκεί σ' ένα μικρό εργαστήρι, φωτισμένο με κεριά ή λάμπες, κάποτε παρέα με λίγους φίλους - οπαδούς, ερμητικός και επίμονος, έφτιαχνε κάθε χρόνο από μερικά «ποιηματάκια» ώσπου πέθανε. Αυτά τα «ποιηματάκια» που έμελλε να τον αναδείξουν στον καλύτερο, ίσως, Έλληνα ποιητή του αιώνα μας.

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

Ο Καβάφης για πάνω από πενήντα χρόνια καταπιάστηκε με την παραγωγή ενός ποιητικού έργου, το οποίο μέρα με τη μέρα, χρόνο με το χρόνο, αργά, σταθερά και επίμονα μας παραδόθηκε ως το πολυτιμότερο προϊόν της ψυχής του. Έγραψε, ξανάγραφε, διόρθωνε, τακτοποιούσε, εξέδιδε και μοίραζε ή παραμέριζε και φύλαγε όλες τις συγκινήσεις του και τους στοχασμούς του από τα διαβάσματα του και τη ζωή του. Όποια δικαίωση μπορούσε να περιμένει από τη ζωή του, όποια κατάκτηση και αναγνώριση στο στενότερο ή ευρύτερο κύκλο του είχε δικαίωμα να επιθυμεί, όλα τα περίμενε από την υποδοχή και αποδοχή των ποιημάτων του. Στην Αλεξάνδρεια πρώτα, στην Αθήνα αργότερα, και -γιατί όχι- στον υπόλοιπο κόσμο. Έτσι, ευτύχησε, ενόσω ακόμα ζούσε, να δει δημοσιευμένα τα κυριότερα ποιήματα του, αλλά και μετά το θάνατο του μεγάλωσε ο αριθμός των θαυμαστών του και των μελετητών του, ώστε το σύνολο του έργου του, κάθε του παρατήρηση και κάθε στοχασμός του, η παραμικρή υποσημείωση, η παραμικρή γραμμούλα να βρουν το δρόμο της δημοσιότητας και να συμβάλουν στη μεγέθυνση της λογοτεχνικής του δόξας.

Τρεις είναι οι βασικές ομάδες ποιημάτων του: α) τα αναγνωρισμένα: 154 ποιήματα που ο ίδιος είχε εγκρίνει και είχαν όλα με κάποιο τρόπο δημοσιευτεί ενόσω ζούσε, β) τα (λεγόμενα) ανέκδοτα: 75 ποιήματα που πρωτοδημοσιεύτηκαν το 1968 και γ) τα αποκηρυγμένα: λίγες δεκάδες ποιήματα και κάποιες μεταφράσεις που πρωτοδημοσιεύτηκαν το 1983. Παράλληλα με τα ποιήματα του έγραψε και κάποια άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά, τα οποία αποτέλεσαν, ένα άλλο «σώμα» του έργου του, τα Πεζά του.

Ο περισσότερος κόσμος, τόσο το ελληνικό όσο και το διεθνές κοινό, γνώρισε και θαύμασε τον ποιητή Καβάφη μέσα από τα 154 αναγνωρισμένα ποιήματα του. Και πράγματι αυτό το «σώμα» αντιπροσωπεύει το καλύτερο μέρος της παραγωγής του. Ο ίδιος ο ποιητής, άλλωστε, δεν θα μπορούσε να είχε πέσει έξω στις επιλογές του.

Η ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ

Η ποιητική δημιουργία του Καβάφη διακρίνεται στην περίοδο της **προετοιμασίας** (1877-1911) και στην περίοδο της **ωριμότητας** (1911-1933). Μια εντελώς συμβατική διαίρεση των ποιημάτων του με βάση το περιεχόμενό τους τα κατατάσσει σε **ιστορικά**, **στοχαστικά** (φιλοσοφικά) και **ηδονιστικά** (ερωτικά). Πηγές της έμπνευσης του, όπως ήταν φυσικό, στάθηκαν τα διαβάσματα του και η προσωπική του εμπειρία, είτε πραγματική είτε φαντασιακή.

Είχε μια πλουσιότατη βιβλιοθήκη με ποικιλία έργων της αρχαίας ελληνικής, της βυζαντινής και της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας και λογιολογίας. Βιβλία ιστορικά, λογοτεχνικά, επιστημονικά κ.ά. Ο Όμηρος, οι τραγικοί, ο Φιλόστρατος, ο Πλούταρχος, ο Λουκιανός, ο Σαίξπηρ, ο Γκαίτε, ο Γιββωνας, ο Edgar Alan Poe, ο Keats, ο Balzac, ο Baudelaire, ο Whitman, ο Ψυχάρης, ο Παλαμάς, Βίοι Αγίων και πολλές Ιστορίες της κλασικής και ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας αποτελούσαν ένα μέρος μόνο της βιβλιοθήκης του. Μέσα, λοιπόν, από τα διαβάσματα του και με οδηγό τη φαντασία του, τις επιθυμίες του, τα πάθη του και τις αισθήσεις του κατανόησε, φιλτράρισε και μετασχημάτισε τον κόσμο σε ποίηση.

Οι επιρροές του από την ποίηση των ομοτέχνων του στάθηκαν πολλές και ποικίλες. Εκκίνησε από τον **αθηναϊκό ρομαντισμό**, πέρασε από τους **γάλλους παρνασσικούς** και **συμβολιστές** και κατέληξε σ' ένα ιδιότυπο αμάλγαμα, τον καβαφισμό του, τη δική του ποιητική.

Η γλώσσα του, κράμα δημοτικής και λόγιας, αντιρητορική, ψυχρή, σχεδόν καθημερινή, εξυπνέτησε θαυμάσια το παρακμιακό, απαισιόδοξο και στοχαστικό ήθος των ποιημάτων του. Το iamβικό μέτρο και η εξεζητημένη ρίμα που υιοθέτησε στα πρώτα του ποιήματα σύντομα εγκαταλείφθηκαν υπέρ του ελεύθερου στίχου, που συχνά μοιάζει τόσο πεζολογικός.

Τα **ιδανικά** του και οι **αξίες** του είναι ο Ελληνισμός και ο Έρωτας. Το Χριστιανισμό τον αντιμετώπισε ως γραφικότητα με ποιητική αξία, ενώ τη σύγχρονη τον Ελλάδα ως πατρίδα: την είδε με το υψηλό εθνικό φρόνημα όλων των Ελλήνων των παροικιών. Περισσότερο Έλληνας από τους Ελλαδίτες.

Αλλά ό,τι κι αν ήταν, ό,τι κι αν πίστευε, απ' όπου κι αν εμπνεόταν, ήταν πρώτα και πάνω απ' όλα ένας μεγάλος «μάστορας», ένας τεχνίτης, ένας καλλιτέχνης. Η μαγεία που υποβόσκει στην ποίηση του, είτε επιτυγχάνεται από τη θεματική που επιλέγει είτε από τα τεχνικά μέσα που χρησιμοποιεί, είναι ένα διαρκές δώρο στον αναγνώστη: η μορφή αυτού του δώρου είναι αντίστοιχη προς την αισθαντικότητα και την καλλιέργεια του τελευταίου, ώστε κάθε προσπάθεια ερμηνείας, δηλαδή αποκρυπτογράφησης, του νοήματος - μηνύματος ενός ποιήματος του δεν είναι παρά μία από τις αναρίθμητες που μπορεί να δεχτεί αυτό το ποίημα. Όσον αφορά τη «μαγεία» του, αυτή δεν «μιλιέται», βιώνεται σαν μια σειρά αστραπών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ (ΟΙ ΚΥΡΙΟΤΕΡΕΣ)

Καβάφης Κ. Π., Τα Ποιήματα, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, εκδ. Ίκαρος, τόμ. Α'-Β', Αθήνα 1963.

Καβάφης Κ. Π., Τα Ανέκδοτα Ποιήματα, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1968.

Καβάφης Κ. Π., Αποκηρυγμένα: Ποιήματα και Μεταφράσεις, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1983. **Καβάφης Κ. Π.**, Πεζά, παρουσίαση - σχόλια Γ. Α. Παπουτσάκης, εκδ. Φέξης, Αθήνα 1963.

ΚΡΙΤΙΚΗ - ΣΧΟΛΙΑ

Αάλλας Γιάννης, Καβάφης και Ιστορία. Αισθητικές λειτουργίες, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1974.

Αάλλας Γιάννης Σπονδές στον Καβάφη, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1987.

Ιλίνσκαγια Σόνια, Κ. Π. Καβάφης. Οι δρόμοι προς το Ρεαλισμό στην ποίηση τον 20ού αιώνα, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1983.

Λεωνίτης Γεώργιος, Καβαφικά αυτοσχόλια, Αλεξάνδρεια 1942 (φωτ. επαν. Αθήνα 1977).

Μαλάμος Τίμος, Ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης. Ο άνθρωπος και το έργο του, εκδ. Δίφρος, Αθήνα 1957.

Ντελόπουλος Κ., Καβαφικά ιστορικά και άλλα πρόσωπα, Αθήνα 1978.

Παναγιωτόπουλος Ι. Μ., Τα πρόσωπα και τα κείμενα. Δ'. Κ. Π. Καβάφης, εκδ. των Φίλων, Αθήνα 1982.

Σαββίδης Γ. Π., Μικρά Καβαφικά (Α-Β), εκδ. Ερμής, 1985, 1987.

Σαββίδης Γ. Π., (επιμ.), Ο Καβάφης τον Σεφέρη, (Ν.Ε.Β.), Αθήνα 1984.

Σαββίδης Γ. Π., Βασικά θέματα της ποίησης τον Καβάφη, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1993.

Σερεγιάννης Ι. Α., Σχόλια στον Καβάφη, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1973.

Τσίρκας Στρατής, Ο πολιτικός Καβάφης, Αθήνα 1971.

Τσίρκας Στρατής, Ο Καβάφης και η εποχή του, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1995.

Keely Edmund, Η καβαφική Αλεξάνδρεια. Εξέλιξη ενός μύθου, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1996.

ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ

Η Λέξη, τεύχ. 23, 1983.

Τετράδια Ευθύνης, τεύχ. 19, 1983.

Διαβάζω, τεύχ. 78, 1983.

Χάρτης, τεύχ. 5-6, 1983

ΑΠΟΨΕΙΣ - ΠΑΡΑΘΕΜΑΤΑ

- «Ο Καβάφης αντιλαμβάνοταν την ποίηση αριστοκρατικά, σαν ένα λειτούργημα που εξευγενίζει τη ζωή, αντίδοτο για τη φτώχεια και την κατάρπωση».
M. Vitti, Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, σελ. 333
- «Στην ιστορία όχι την ένδοξη αλλά τη μεταβατική, την ελληνιστική, με τη διάχυτη ηθική και πολιτική σύγχυση, όταν η ειδωλολατρία εξακολουθούσε να επιβιώνει παράλληλα με τη χριστιανική μυσταγωγία, στην αμφιταλαντευόμενη ιδεολογία της [...] στους εύκολους και εξυπηρετικούς συμβιβασμούς της και, κυρίως, στην ανασφάλεια της, ο Καβάφης αναγνωρίζει τα συμπτώματα της κοινωνίας του καιρού του, την κοινωνία της παρακμής».
M. Vitti, Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, σελ. 334
- «Η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Καβάφης είναι αμφιρρεπής, ανάμικτη από λόγιους και λαϊκούς τύπους, εκείνη τάχα που η αστική τάξη μεταχειριζόταν στις δυναλλαγές της. Γνωρίζει άριστα να εκμεταλλεύεται κάθε ιδιότητα του προφορικού λόγου, ώστε να του καλύπτει το μεγαλύτερο δυνατό φάσμα τόνων».
M. Vitti, Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, σελ. 336
- «Στην ωριμότητα του ο Καβάφης δεν διασώζει από την εφήμερη χριστιανική θρησκευτικότητα του παρά μόνο τον αισθητικό λατρευτικό διάκοσμο, κι αυτόν όχι αλώβητο από κάποια σκεπασμένη ειρωνεία».
B. Λεοντάρης (Εισαγωγή-Επιμέλεια), Κ. Π. Καβάφης: Τα ανέκδοτα ποιήματα, εκδ. Ύψιλον/βιβλία, Αθήνα 1990, σελ. 24
- «Στα δημοσιευμένα ποιήματα του Καβάφη τόσο ο ελληνισμός όσο και ο χριστιανισμός είναι καθαρά ανθρωποκεντρικές τάσεις, απ' όπου απουσιάζει η θρησκευτικότητα και το υπερβατικό στοιχείο».
B. Λεοντάρης (Εισαγωγή-Επιμέλεια), Κ. Π. Καβάφης: Τα ανέκδοτα ποιήματα, εκδ. Ύψιλον/βιβλία, Αθήνα 1990, σελ. 25
- «Είναι γνωστό ότι οι παροικίες εξελίσσονται πάντα, γλωσσικά, πολύ πιο αρ· από το κέντρο. Το αρχαϊκό στοιχείο της γλώσσα του [...] μπορεί σε μεγάλη αναλογία να εξηγηθεί από την κοινωνία μέσα στην οποία δημιούργησε το έργο του. Επίσης πρέπει να έχουμε υπόψη μας το εξημμένο εθνικό πνεύμα που χαρακτηρίζει τις παροικίες του εξωτερικού. Ο Καβάφης είναι φανατικός εθνικόφρων, όπως μαρτυρούν όσοι τον εγνώρισαν».
Κ. Θ. Δημαράς, Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, σελ. 45
- «Δίπλα στις εμπνεύσεις όσες του προσέφερε ο κουρασμένος αθηναϊκός ρομαντισμός, ο Καβάφης είχε κι άλλες πηγές, πιο μελωδικές, όπου μπορούσε να άντλησει ποιητικά διδάγματα. Ο παλιός παρνασσισμός ακμάζει ψυχρός, ευγενικός, λεπτολόγος. [...] Ο Καβάφης θα βρει σ' αυτόν πολλά στοιχεία ελκυστικά: την αντικειμενική θέληση, τη ζωγραφική και περιγραφική τάση, την αξιοποίηση της ιστορικής διάθεσης. Η δεύτερη αυτή επίδραση γρήγορα θα συμπληρωθεί με μια άλλη: ο συμβολισμός, με τους μισούς τόνους του, με το κλίμα της υποβολής, με τη ρέμβη, την ονειροπόληση, την αοριστία, συμπληρώνει τον κύκλο μέσα στον οποίο δοκιμάζει τις δυνάμεις του ο νέος; Καβάφης».
Κ. Θ. Δημαράς, Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, σελ. 458
- «Ο φτωχός λόγος του Καβάφη σώζεται από δυο στοιχεία: την ακρίβεια και αυτήν την ευαισθησία που είναι αδιάλυτο κράμα αίσθησης και στοχασμού. Η γλώσσα του, τέτοια που έγινε τελικά, παράξενη για τη συνήθεια μας και την παράδοση μας, κρατιέται γιατί είναι διαποτισμένη από το αίσθημα του, ωριμασμένη μέσα του. [...] Συλλογίστηκε πως ο Καβάφης, μολονότι ανήκει στη λόγια παράδοση, συμπεριφέρεται προς τη γλώσσα σαν δημοτικιστής. Όχι, βέβαια, από την άποψη της ορθοδοξίας, αλλά από την άποψη της ψυχολογικής διάθεσης του ανθρώπου που θέλει να μιλήσει μια παρούσα λαλιά. [...]

Γράφει μια δημοτική του εαυτού του, ιδιαίτερη, ακατάστατη, έξω από κάθε κανόνα, αναρχική, φτιαγμένη από τα στοιχεία που μπόρεσε να κρατήσει από την κληρονομιά του και το παροικιακό του περιβάλλον».

Γ. Σεφέρης, Δοκιμές, τόμ. Α', σελ. 431

- Ν. Εγγονόπουλου Σύντομος βιογραφία τον ποιητού Κωνσταντίνου Καβάφη

-νταλγκαδιασμένος και βαρύς
γυρνάει τα στενορρύμια
της πολιτείας της άχαρης
που τρώει τα σωθικά του

-σ' αυτήν εδώ γεννήθηκε
σ' αυτήν θε ν' αποθάνη
εδώ πίκρες τον πότισαν -κρουνηδόν
εδώ τον βασάνισαν
μόνος του
πίστεψε - φορές -
πως την χαράν ευρήκε – σπανίως

-κάποτε θέλησε κι αυτός
κάπου μακριά να φύγη
μα εκατέβη στο γιαλό
και δεν είχε καράβι

από τη συλλογή Στην κοιλάδα
με τους ροδώνες, σελ.82-83

Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.

ΠΡΑΓΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ

Ιάσωνος Κλεάνδρου, ποιητού: φανταστικό, ψευδοϊστορικό πρόσωπο. Επιτηδευμένο ονοματεπώνυμο, διαλεγμένο επίτηδες για να δηλώνει το μεν όνομα την ιδιότητα του γιατρού (που θεραπεύει τους άλλους αλλά πολύ δύσκολα τον εαυτό του), το δε επίθετο τον απόγονο ένδοξου άνδρα. Η επαγγελματική του ιδιότητα μάλλον θέλει να υποβάλει την αίσθηση του εύθραυστου, αλλά και της περισσής αισθαντικότητας.

Εν Κομμαγηνή, 595 μ.Χ.: απόμακρο βασίλειο (βλ. σχολικό βιβλίο) κάποι στην εσχατία του Ελληνισμού, στη φάση της εξαφάνισης από το ιστορικό προσκήνιο. Παρακμή και φθορά. Λίγα χρόνια αργότερα θα εξαφανιστεί ως τοπωνομασία.

σώματος - μορφής μου: το σώμα αναφέρεται στη βιολογική ευεξία, στην υγεία, ενώ η μορφή στην εξωτερική εμφάνιση, στο ευειδές σώμα, στο ωραίο.

νάρκης τον άλγους δοκιμές: επιχείρηση νάρκωσης του πόνου, παυσίπονο. Η ποίηση αποτελεί παυσίπονο, όχι θεραπεία.

Εν Φαντασία και Λόγω: η αρχαιοπρεπής έκφραση αναδεικνύει το μαγικό ζεύγος που «γεννά» την ποίηση. Με την πλαστική φαντασία ο ποιητής συλλαμβάνει τους δικούς του κόσμους, κόσμους ελευθερίας, ενώ με το λόγο (ενδιάθετο και γραπτό) πραγματώνει, μορφοποιεί τα οράματα του.

πληγή από φρικτό μαχαίρι: μαχαίρι είναι η φθορά (τα γηρατειά) που πληγώνει την ψυχή (την περηφάνια του ανθρώπου, την αξιοπρέπεια του). Κι είναι φρικτό αυτό που συμβαίνει.

Η ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ

Ο ποιητής διαμορφώνει εμφανώς τις ενότητες του ποιήματος του σε μια εξάστιχη και μια τρίστιχη. Από άποψη περιεχομένου και στις δυο ενότητες ακούμε τον ποιητή να λέει το ίδιο περίπου πράγμα: τα γηρατειά είναι ανηφόρα και το μόνο παυσίπονο είναι η Τέχνη της Ποίησης. Αυτήν ικετεύει να τον συνδράμει τώρα στη δύσκολη φάση της ζωής του.

Πιο συγκεκριμένα, στην α' ενότητα δηλώνει απερίφραστα ότι υποφέρει και δεν έχει καμιά υπομονή. Δεν είναι κάτι που υποφέρεται η φθορά. Ξέρει ότι η Τέχνη πάντα τον λύτρωνε από τις δυστυχίες του. Το ίδιο την καλεί να κάνει και τώρα. Έστω και με προσωρινή νάρκωση. Στη β' ενότητα -πρόσωπο με πρόσωπο- επαναλαμβάνει την ικεσία του.

Όλο το ποίημα είναι ένας στοχαστικός μονόλογος που αποκαλύπτει και τις βασικές παραμέτρους - μοτίβα της κλασικής ποίησης: τη λατρεία στη σωματική ομορφιά, τη συνείδηση της φθοράς, το ρόλο του χρόνου, τη μαγική δύναμη της ποίησης, την άρνηση να αποδεχθεί την παρακμή.

-Η χρήση ενός άλλου (του ποιητή Ιάσωνα Κλεάνδρου) αποκαλύπτει πόσο ντρέπεται που πρέπει να σπαράξει, να κλάψει «αυτοπροσώπως» τη φθορά του.

ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΑ ΚΛΕΙΔΙΑ

- Ο εσωτερικός μονόλογος υπηρετεί καλύτερα τον τύπο της ικεσίας, της προσευχής προς εκείνο που υπηρέτησε σε όλη του τη ζωή και του πρόσφερε όλη του την έγνοια: την ποίηση. Κι αν η ποίηση του ανταπέδωσε κάτι, ας του δώσει και τώρα μια παρηγοριά.
- Η ποίηση είναι παυσίπονο, αλλά τίποτε παραπάνω. Τίποτε δεν μπορεί να σταματήσει το χρόνο και τη φθορά. Η αθανασία, μέσω της δόξας (που ο ποιητής τόσο επίμονα επεδίωξε), δεν αποτελεί αντιστάθμισμα στην υγεία και την ομορφιά του σώματος. Έτερον εκάτερον. Δεν μπορεί λοιπόν να αντλήσει καμιά εγκαρτέρηση από τέτοιες σκέψεις. Αλλά πώς είναι η ποίηση (γενικότερα τέχνη) παυσίπονο ή παυσίλυπον; Το λέει ο ποιητής μας λίγο παρακάτω: «εν Φαντασία και Λόγω». Δηλαδή με τα δημιουργήματα της τέχνης μπορεί κανείς να λησμονήσει τη φθορά, αφού αυτά (εφόσον

είναι πραγματικά αριστουργήματα) τον απορροφούν σώματι και ψυχή, τον δεσμεύουν στη θέα τους ή την αναπόληση τους.

- Η φθορά είναι αναπόφευκτη αλλά όχι και αποδεκτή. Δεν έχει καμιά διάθεση ο ποιητής να αποδεχθεί το πεπρωμένο της ανθρώπινης φύσης. Γι' αυτό ακριβώς είναι καλλιτέχνης κι όχι ένας κοινός θνητός. Είναι θυμωμένος και ασυμβίβαστος με το ελάχιστο που του δόθηκε. Δεν έχει κανένα λόγο να προσυπογράψει τη φθορά του.

ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ

Ύστερα από τα παραπάνω γίνεται προφανές και το περιεχόμενο και το μήνυμά του ποιήματος. Ο ποιητής Ιάσων Κλεάνδρου εκεί στην εσχαιά του παρακμάζοντος Ελληνισμού, στην Κομμαγηνή της Συρίας, κάποτε (το 595 μΧ": για φαντάσου ακόμα και τότε ελληνικά ποιήματα!) ήλθε η ώρα που συνειδητοποίησε τη φθορά του σώματος και της μορφής του. Γέρασε! Και η μελαγχολία τον τύλιξε. Γέμισε παράπονο και οργή, για τα οποία κανείς δεν είναι σε θέση να τον παρηγορήσει. Κανείς εκτός από την ποίηση. Κι αυτή προσωρινά και σαν ναρκωτικό μόνο. Αυτήν ικετεύει. Που αλλού να προσφύγει; Δεν έχει τίποτα άλλο στον κόσμο.

Αλλά είναι, όπως προαναφέραμε, ο Καβάφης που φορά το προσούπιο του Κλεάνδρου και γκρινιαίνει. Η υγεία χάνεται, η ομορφιά σβήνει, ό,τι λάτρεψε στη ζωή του το συντρίβει ο χρόνος. Δεν έχει διάθεση να αποδεχτεί αυτό το γεγονός. Δεν ξέρει, όμως, και από πού αλλού να ζητήσει συνδρομή, ένα φάρμακο, μια παρηγοριά (ούτε από τους θεούς, ούτε από τους φίλους). Μόνο την τέχνη του μπορεί να ικετέψει, σ' αυτή θα προσφύγει για παρηγοριά. Όχι για θεραπεία, το ξέρει, τέτοια προοπτική δε υπάρχει. Η φθορά είναι ισχυρότερη από το σαρκίον του. Αλλά και η τέχνη μπορεί να ναρκώνει το χρόνο. Ποιος ξέρει (εδώ δεν μας το λέει), ίσως και να τον ξεπερνά.

Απαντήσεις

στις Ερωτήσεις - Εργασίες του Σχολικού Βιβλίου

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Γιατί ο Καβάφης υποδύεται ένα άγνωστο πρόσωπο, ένα ιστορικά ανύπαρκτο ποιητή του 595 μ.Χ.; Έχετε σκεφτεί πώς θα λειτουργούσε η «Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου ...», αν απλώς είχε τον τίτλο «Μελαγχολία Ποιητού»;

Απάντηση:

Ο Καβάφης, ως κρυπτικός ποιητής, υποδύεται ένα άγνωστο και ανύπαρκτο ιστορικά πρόσωπο γιατί αυτό εξυπηρετεί την ποιητική του ιδιοσυγκρασία. Στη μακρινή και μισοξεχασμένη Κομμαγηνή κάποιος, κάποτε. Θέλει να κάνει αντιπερισπασμό στην προσοχή του αναγνώστη του από σύγχρονες αναλογίες. Πόσα ομοιότητες ει τυχαία, σαν να θέλει να πει. Έχει, έτσι, την άνεση να εκφραστεί πιο ελεύθερα, την άνεση να οργιστεί και να σπαράξει για τον πόνο του (από τη φρικτή μαχαιριά π του ρίχνει ο χρόνος). Κι είναι γνωστό πόση σημασία έδινε ο ποιητής στην εμφάνιση του, στη σωματική ομορφιά. Πόσο λάτρεψε τα ωραία σώματα

Η μελαγχολία που τον πλημμυρίζει είναι συγκεκριμένη. Αφορά ένα συγκεκριμένο ανθρώπινο πλάσμα, και μάλιστα έναν ευαίσθητο ποιητή. Δεν αφορά γενικά και αόριστα έναν ποιητή. Γι' αυτό και δεν επιγράφει το ποίημα του Μελαγχολία Ποιητού. Είναι η Μελαγχολία τον Ιάσωνος Κλεάνδρου ..., που σημαίνει ότι είναι η Μελαγχολία του Κωνσταντίνου Καβάφη, ποιητού εν Αλεξάνδρεια το 1921 μ.Χ. (τότε που παράγεται το ποίημα). Ο Καβάφης είναι ο ποιητής των συγκεκριμένων καταστάσεων. Οποιαδήποτε γενίκευση είναι έργο του αναγνώστη, όχι δική του. Ο καθένας, άλλωστε, είτε ποιητής είτε απλός άνθρωπος, έχει τη δική του βίωση του πόνου και της μελαγχολίας που γεννά η φθορά. Ας καλέσει ο καθένας προς βοήθεια του ό,τι λάτρεψε στη ζωή του. Ο ποιητής ο συγκεκριμένος, ο Ιάσων Κλεάνδρου (δηλαδή ο Καβάφης), προσφεύγει στην τέχνη του. Ένας άλλος ποιητής πιθανόν αλλού να προσφύγει ή και να μην προσφύγει πουθενά.

2. Με ποιους εκφραστικούς τρόπους επιτυγχάνεται η επικοινωνία του ποιητή με την Τέχνη της Ποίησης; Ποιο είναι το κλίμα της επικοινωνίας αυτής;

Απάντηση:

Αναφέραμε ήδη ότι όλο το ποίημα είναι ένας στοχαστικός εσωτερικός μονόλογος. Στην αρχή (στ. 1-3) μονολογεί καθ' εαυτόν και στη συνέχεια (στ. 4-6) απευθύνεται στην Τέχνη του σε β' πρόσωπο. Το ίδιο συμβαίνει και στη β' ενότητα (στ. 7: μονολογεί πάλι, στ. 8-9: νέα ικεσία σε β' πρόσωπο). Η χρήση του β' προσώπου στην επικοινωνία του ποιητή με την Τέχνη της Ποίησης υποδηλώνει αφενός οικειότητα (η γλώσσα αποπνέει κλίμα παλιάς γνωριμίας: «που κάπως ξέρεις από φάρμακα» και «τα φάρμακα στον φέρε»), αφετέρου αποκάλυψη ότι είναι η μοναδική πηγή παρηγοριάς που εμπιστεύεται. Ωστε το κλίμα αυτής της επικοινωνίας είναι εκείνο της οικειότητας και εμπιστοσύνης.

3. Στο ποίημα τον «Εκόμισα εις την τέχνην» ο Καβάφης αναφέρει μεταξύ άλλων για την ποίηση: «Ξέρει να σχηματίζει μορφήν της Καλλονής. / σχεδόν ανεπαισθήτως τον βίον συμπληρούσα». Ποια είναι η σχέση των στίχων αυτών με το ποίημα που εξετάζουμε;

Απάντηση:

Εκόμισα εις την τέχνην

Κάθομαι και ρεμβάζω.
εκόμισα εις την τέχνην-
πρόσωπα ή γραμμές,
κάτι αβέβαιες μνήμες.
Ξέρει να σχηματίσει
σχεδόν ανεπαισθήτως
συνδυάζουσα εντυπώσεις,

Επιθυμίες κ' αισθήσεις
κάτι μισσειδωμένα,
ερώτων ατελών
Ας αφεθώ σ' αυτήν.
Μορφήν της Καλλονής,
τον βίον συμπληρούσα,
συνδυάζουσα τες μέρες.

Μια ανάγνωση, δηλαδή μια κατανόηση (από τις πολλές) του παραπάνω ποιήματος θα ήταν η ακόλουθη: Κάθομαι καμιά φορά και σκέφτομαι ποια είναι η συνεισφορά μου στον κόσμο της ποίησης. Οι επιθυμίες μου και οι σωματικές μου συγκινήσεις (μετασχηματισμένες σε τέχνη) αποτέλεσαν το υλικό που πρόσφερα στο απέραντο πεδίο της (παγκόσμιας) ποίησης. Δηλαδή όχι πράγματα ολοκληρωμένα, συνθέσεις μεγάλες και σαφείς, αλλά σπαράγματα, σκίτσα, μνήμες αβέβαιες ατελών ερώτων (= ατελών σωματικών συγκινήσεων). Τόσα και τέτοια μπόρεσα να κουβαλήσω (να μετασχηματίσω ποιητικά) στα πόδια της ποίησης. Αλλά (περιέργως) η ίδια η ποίηση έχει τη δύναμη να συμπληρώνει την ατελή μου προσφορά, να σχηματίζει την ολοκληρωμένη εικόνα της ομορφιάς που λάτρευα. Είναι που αναζητώντας αυτή την ολοκληρωμένη ομορφιά, παίρνει νόημα η ζωή μου. Από την Ποίηση, τελικά, ικανοποιείται η επιθυμία μου για την ομορφιά που δεν βρίσκω σωματικά ολοκληρωμένη. Έτσι, με εντυπώσεις (αστραπές ομορφιάς) περνά η ζωή μου.

Επομένως η ποίηση εδώ παίζει έναν άλλο ρόλο, ίσως τον κύριο. Μέσα στον πυρετό της ποιητικής δημιουργίας ο ποιητής, που ξεκινά από μια ατελή επιθυμία ή αίσθηση της (σωματικής, πάντα) ομορφιάς, καταφέρνει και μετασχηματίζει τα ατελή είδωλα των ερώτων σε τέλεια, σε πρότυπα ομορφιάς. Κι έτσι το φανταστικό (μέσα από την ποιητική πράξη) συμπληρώνει το πραγματικό. Το πρώτο γίνεται τέλειο, παίρνοντας μόνο κάποια στοιχεία από το δεύτερο. Η ποίηση τελειοποιεί, μέσω της φαντασίωσης, τη ζωή. Στη συγκεκριμένη περίπτωση την Ομορφιά (τη σωματική) - που πάντα λάτρευε ο Καβάφης.

Στην περίπτωση του Μελαγχολία τον Ιάσωνος Κλεάνδρον ... η ποίηση παρηγορεί εν είδει παυσίπνου" στην άλλη, του Εκόμισα εις την τέχνην, μόνη αυτή διαθέτει τη μαγική μετασχηματιστική δύναμη να ολοκληρώνει την ατελή ομορφιά (Καλλονή) της εμπειρίας.

ΕΡΓΑΣΙΕΣ

1. Διαβάστε το ποίημα του Νίκου Καρούζου «Διερώτηση για να μην κάθομαι άνεργος». Πού εντοπίζεται ο διάλογος με την καβαφική «Μελαγχολία»; Με ποιες άλλες επιλογές αντιπαραθέτει ο Καρούζος την προσωπική του στάση απέναντι στα ποιήματα;

Απάντηση:

Ο διάλογος ανάμεσα στα δύο παραπάνω ποιήματα εντοπίζεται στο ρόλο που αναθέτουν οι δημιουργοί τους στην ποίηση. Ο Καβάφης, μεταξύ άλλων, θεωρεί ότι η ποίηση είναι ικανή να καταπραΰνει τον άλλως αφόρητο πόνο από την αίσθηση της βιολογικής φθοράς, των γηρατειών.

Ο Καρούζος, κι αυτός, ανάμεσα σε πολλούς ενδεχόμενους ρόλους της ποίησης, υποθέτει ότι αυτή μπορεί να λειτουργεί ως ιώδιο, φάρμακο, γάζα και επίδεσμος, μικρή παρηγοριά. Αλλά φαίνεται ότι τελικά δεν προκρίνει, δεν επιλέγει αυτή τη λειτουργία της ποίησης. Ύστερα από την απαρίθμηση πολλών άλλων ενδεχόμενων και εδώ κάνει διάλογο με πολλούς άλλους ποιητές), όπως «πληγώματα, ομοιώματα, φενάκη» κ.λπ. (που λειτουργούν μέσα στο ποίημα ρητορικά και μόνο) κάνει την επιλογή του: τα ποιήματα είναι «ενθύμια φρίκης». Δηλαδή, καθώς αποτελούν την πιο διεισδυτική όραση στα ανθρώπινα, ανασύρουν το πιο φρικτό συμπέρασμα για τη ζωή, ότι όλα είναι μάταια. Κι αυτό είναι φρίκη. Επομένως, σ' αυτό το σημείο συναντάται με τον Καβάφη. Φρίκη νιώθει ο ένας, τη φρίκη συναντά και ο άλλος. Με μια καίρια διαφορά: στον Καβάφη τα ποιήματα θυμίζουν ηδονικές στιγμές: στιγμές που πλησίασε το κάλλος. Στον Καρούζο θυμίζουν τη φρίκη που είναι η μοίρα του ανθρώπου. Συμπέρασμα: διαφορετική στάση ζωής, διαφορετική αντίληψη για την τέχνη.

Αλλά, όπως είπαμε και παραπάνω, ο Καρούζος δεν αντιπαρατίθεται μόνο με την ποιητική στάση του Καβάφη. Αντιπαρατίθεται και με εκείνους που θεωρούν την ποίηση ως «ομοιώματα, φενάκη, φρεναπάτη», δηλαδή ως μηχανισμούς εξαπάτησης μας από τη φρίκη της ζωής, ή ως «ταραχώδη κύματα, εκδορές», που θα πει επιφανειακή συγκίνηση, συναισθηματική απλώς ταραχή, ή ως «σκαψίματα», δηλαδή κατώδες έργο, φιλοσοφικά, ας πούμε, δοκίμια, ή τέλος, ως βαλσαμωμένα «μηνύματα», δηλαδή ποίηση στρατευμένη με μονοσήμαντη σημασιολογία προορισμένη για μαζική κατανάλωση. **Την προσωπική του επιλογή μας τη φυλάει για το τέλος, η ποίηση, λέει, αποκαλύπτει στον άνθρωπο τη φρίκη της ύπαρξης μας, αυτή τη φρίκη που συχνά ξεχνάμε, ζώντας επιπόλαια.**

2. Στον βυζαντινής τεχνοτροπίας πίνακα (α 67) του Νίκου Εγγονόπουλου. «Η θυσία του ποιητή» (1935), είναι εμφανής ο διάλογος με τη «Μελαγχολία Ιάσω-νος Κλεάνδρου». Χαρακτηριστική είναι η επιγραφή στον πίνακα: «Η θυσία τον ποιητή Ιάσωνος Κλεάνδρου εν Κομμαγηνή». Εσείς πώς αντιλαμβάνεστε την αναφορά στο καβαφικό ποίημα;

Απάντηση:

Ο Καβάφης στο ποίημα του δεν αναφέρει καμιά θυσία που να έκανε ο ήρωας του, σαν αυτή που παριστάνει ο πίνακας του Εγγονόπουλου. Επομένως, ο Εγγονόπουλος προεκτείνει εδώ την εξέλιξη και αναλαμβάνει να φτιάξει και το σκηνικό. Ποια είναι αυτή η προέκταση; Η ικεσία (προσευχή) του Ιάσωνος Κλεάνδρου (Καβάφης) προς την ποίηση παίρνει μια ειδωλολατρική εκδοχή, καθώς για να εισακουστεί πρέπει να συνοδευτεί από μια θυσία ζώου. Αυτή τη σκηνή ακριβώς που παρατηρούμε στο σχετικό πίνακα. Ποια είναι τα κοινά «σήματα» (ο διάλογος) στον πίνακα και το ποίημα; Πρώτα-πρώτα ο ηλικιωμένος ποιητής, που σε στάση ικεσίας απευθύνεται προφανώς στη θεά του, την ποίηση. Ύστερα το (φρικτό) μαχαίρι που στη συγκεκριμένη περίπτωση θα μπηχτεί στο σφάγιο - εξιλαστήριο θύμα αντί στον ποιητή μας. Ο τράγος (ή το κριάρι) που πρόκειται να θυσιαστεί θα παίζει το ρόλο του αποδιοπομπαίου τράγου. Αλλά είναι αυτή η περίλυπη και γεμάτη απορία ματιά, που ρίχνει το ζώο - σφάγιο στον ποιητή, η οποία μας αναστατώνει. Γιατί, ίσως, είναι πιο αθώο κι από τον άνθρωπο. Εδώ είναι και το ερώτημα που θέτει ο ζωγράφος: Ποιος πρέπει, τελικά, να θυσιαστεί; Γιατί κάποιος άλλος θα πρέπει να σηκώσει το χρέος μας, το χρέος της φθοράς και του θανάτου που μας αναλογεί; Η απορία μας δεν θα βρει απάντηση στον πίνακα.

ΑΠΟΨΕΙΣ – ΠΑΡΑΘΕΜΑΤΑ

- «Αγωνία, λοιπόν, για τη φθορά, όχι για το θάνατο ή για τον έρωτα. Ο θάνατος αντικρίζεται σαν φυσικό φαινόμενο, κι αυτό εξάλλου είναι ένα από τα φωτεινά σημεία της καβαφικής ποίησης. [...] Απέναντι στη φθορά ο ποιητής θα αντιπαρατάξει την Τέχνη της Ποίησης. Η ποίηση είναι γι' αυτόν μια υψηλή παρηγοριά, που κατευνάζει το άλγος της φθοράς με τη μνημονική αναδρομή».

Σωτ. Τριβιζάς, Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου
περ. Τομές, αρ. 77-78, 1981, σελ. 48-49

- «Ο ποιητής ... δημοσιεύει (1921) το ποίημα - μελαγχολία όχι για τα όσα αλλάζουν γύρω του, όχι για την υποχώρηση της ελληνικής λαλιάς -η Κομμαγηνή τότε βρισκόταν στα όρια της ελληνικής γλώσσας, όπως και η Αλεξάνδρεια του Καβάφη-, όχι λοιπόν γι' αυτά, ή, ίσως, και γι' αυτά, αλλά κυρίως για κάτι εντελώς προσωπικό. Και όπως ο Καβάφης- ο Ιάσων Κλεάνδρου βρίσκει -για λίγο-ανακούφιση στα φάρμακα της ποιητικής γραφής».

Στ. Διαλησμάς, «Ο τίτλος ως κειμενικό στοιχείο σε ποιήματα του Καβάφη».
στο Οι ποιητές του Γ. Π. Σαββίτη, Αθήνα 1998, σελ. 277-292

- «Σκεφθείτε π.χ. να είχε μόνο την πρώτη λέξη ως τίτλο: Μελαγχολία. Λέξη κακοπαθημένη από τις ρομαντικές και συμβολιστικές υπερβολές, που ο Καβάφης - κλείνοντας το μάτι στον αναγνώστη- την ανανεώνει μέσα στη διαχρονική διάσταση και το ξάφνιασμα του μεγάλου τίτλου».

Στ. Διαλησμάς, ό.π.

ΜΑΡΙΑ ΠΟΛΥΔΟΥΡΗ (1902-1930)

Μόνο γιατί μ' αγάπησες

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η ζωή της

Η ποιήτρια Μαρία Πολυδούρη γεννήθηκε στην Καλαμάτα τον Απρίλιο του 1902. Ήταν κόρη του φιλόλογου και γυμνασιάρχη Ευγένιου Πολυδούρη· είχε δύο αδελφές και δύο αδελφούς. Το 1905 ο πατέρας μετατίθεται στο Γύθειο και το 1914 στα Φιλιππιάδα. Στις μετακινήσεις αυτές τον ακολουθεί και η οικογένεια του. Δύο χρόνια αργότερα, το 1916, η οικογένεια εγκαθίσταται οριστικά στην Καλαμάτα, όπου η Μαρία τελειώνει το Γυμνάσιο.

Τα παιδικά και τα εφηβικά της χρόνια κύλησαν σ' ένα κλίμα ήρεμο. Το οικογενειακό της περιβάλλον ήταν καλλιεργημένο και αρκετά προοδευτικό. Αυτή την εποχή, εξάλλου, επιδρούν στον ψυχισμό της τα μανιάντικα μοιρολόγια που τόσο συχνά ακούει, ιδιαίτερα στο Γύθειο. Αρχίζει να γράφει ποιήματα από την ηλικία των 14 χρόνων. Μάλιστα δημοσιεύει ένα με τον τίτλο *Ο πόνος της Μάνας* στο περιοδικό *Οικογενειακός Αστήρ*. Από αυτή την εποχή προέρχεται η πρωτόλεια χειρόγραφη συλλογή της *Μαργαρίτες*, την οποία δεν εξέδωσε ποτέ όσο ζούσε.

Μετά την αποφοίτηση της από το Γυμνάσιο, διορίζεται έκτακτη υπάλληλος στη Νομαρχία Μεσσηνίας (1919). Ο πατέρας της επιθυμεί να σπουδάσει φιλοσοφία, εκείνη όμως επέλεξε, αργότερα, τα νομικά. Οικογενειακά ατυχήματα (θάνατος και των δύο γονιών της μέσα σε σαράντα μέρες) και αισθηματικές περιπέτεες (ένος άτυχος έρωτας) την αναγκάζουν να ζητήσει μετάθεση στην Αθήνα (1922), όπου εργάζεται στη Νομαρχία Αττικής και παράλληλα γράφεται στη Νομική σχολή. Καθώς είναι μία από τις ελάχιστες γυναίκες φοιτήτριες, ο ενθουσιασμός της είναι μεγάλος, αλλά δεν θα διαρκέσει για πολύ.

Γράφει στο ημερολόγιο της:

«Νάμαι και στο Πανεπιστήμιο, στην αίθουσα της Νομικής. Με μια ζοηρή συγκίνηση ανέβαινα ένα-ένα τα ιερά σκαλιά του. Δεν είχα πλέον την καταραμένη δειλία, μια υπερηφάνεια όγκωνε την ψυχή μου και ανύψωνε το πνεύμα μου».

Στο χώρο της εργασίας της² -από τον οποίο παίρνει συχνά άδειες ως φοιτήτρια -γνώρισε τον Απρίλιο του 1922 τον Κώστα Καρυωτάκη, υπάλληλο στο ίδιο γραφείο. Ο δεσμός της Μαρίας με τον ποιητή, που, σημειωτέον, ήταν λιγότερο χρονός, έμελλε να σημαδέψει τόσο τη ζωή όσο και την ποίηση της. Το 1924 έχει ήδη διαλυθεί ο δεσμός τους³ και ταυτόχρονα σχεδόν η Μαρία παύεται από τη θέση της ως αργόμισθη. Σαν αντίδραση στα δύο παραπάνω γεγονότα και ενδίδοντας στη «χρυσή ανευθυνότητα» της νεολαίας της εποχής, η Μαρία ρίχνεται σε μια θορυβώδη κοινωνική ζωή και αρραβωνιάζεται με ένα νεαρό δικηγόρο. Ταυτόχρονα παρακολουθεί μαθήματα στη δραματική σχολή Κουνελάκη και μάλιστα αναλαμβάνει ένα ρόλο στην παράσταση του θεατρικού έργου Κουρέλι του Ντάριο Νικοντέμι.

Όμως ούτε οι νέες απασχολήσεις και λύσεις της προσωπικής ζωής της τη γεμίζουν. Το φθινόπωρο του 1925, εγκαταλείπει οριστικά την ιδέα να ολοκληρώσει τις σπουδές της και, αφού διέλυσε τον αρραβώνα της, αναχωρεί για το Παρίσι, χρησιμοποιώντας το μερίδιο της από την πατρική κληρονομιά, με σκοπό να σπουδάσει ραπτική στην Ecole Pigier. Στη διάρκεια της τριετούς παραμονής της στο Παρίσι, εξαιτίας μιας παλιάς αδενοπάθειας, οικονομικών δυσκολιών και έντονης ζωής, προσβάλλεται από φυματίωση και νοσηλεύεται για ένα διάστημα στην κλινική Charité. Το 1928 αναγκάζεται να γυρίσει φτωχή και άρρωστη στην Αθήνα, όπου, ως έσχατη λύση, καταφεύγει στο νοσοκομείο Σωτηρία. Εκεί την επισκέπτεται ο Καρυωτάκης,

2. Μεγάλη απογοήτευση δοκίμασε από το περιβάλλον εργασίας της στη Νομαρχία Αττικής. Γράφει στο ημερολόγιο της: «Κάτι νέοι σκυθρωποί και ανάπηροι, ολίγοι γέροι με κακόβουλο ύφος. Κάτι δεσποινίδες σαλατολόγοι και υπερφίαλοι. Θεός φυλάξει μην είναι όλοι οι συνάδελφοι στον ίδιο τύπο. Ή θα αηδιάζω ή θα πεθαίνω στα γέλια βλέποντά τους». Η ατμόσφαιρα αυτή την οδηγεί να παίρνει συνεχώς φοιτητικές άδειες από την εργασία της, με μόνη εξαίρεση την περίοδο του δεσμού της με τον Καρυωτάκη.

3. Τον Οκτώβριο του 1922 ο Καρυωτάκης φαίνεται να απάντησε με υπεκφυγές στη πρόταση της Μαρίας Πολυδούρη να παντρευτούν. Αυτό στάθηκε η αφορμή διάλυσης του δεσμού τους.

λίγες μέρες πριν από την αναχώρησή του για την Πρέβεζα (18-6-1928) και την αυτοκτονία του (21-7-1928).

Η είδηση της αυτοκτονίας του Καρυωτάκη επέδρασε καταλυτικά στον ψυχισμό και κατά συνέπεια στη συμπεριφορά της. Ανηφώντας τις εντολές των γιατρών ρίχτηκε σε νυχτερινές εξόδους από το νοσοκομείο με ολέθριες συνέπειες για την υγεία της. Τελικά, μεταφέρθηκε στην ιδιωτική κλινική Χρηστομάνου στα Πατήσια. Η επιδείνωση της αρρώστιας της την έχευα καθηλώσει στο κρεβάτι. Πέθανε στις 29 Απριλίου του 1930⁴ περιστοιχισμένη από φίλους και λογοτέχνες.

Η εποχή

Η σύντομη ζωή της Μαρίας Πολυδούρη συμπίπτει με τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, εποχή κρίσιμη και γεμάτη συνταρακτικά γεγονότα τόσο στο διεθνές όσο και στον ελληνικό χώρο.

Τα πολιτικά γεγονότα στην Ευρώπη έχουν τη ρίζα τους στον ανταγωνισμό των μεγάλων ευρωπαϊκών κρατών για οικονομική και πολιτική επιρροή στον υπολοιπό κόσμο και οδηγούν στον Α' Παγκόσμιο πόλεμο (1914-1918), οι ολέθριες συνέπειες του οποίου χτύπησαν πολλές χώρες. Ένα πεδίο του ανταγωνισμού των μεγάλων δυνάμεων ήταν και η επικράτεια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, γεγονός που επηρέασε τις εξελίξεις στον ελληνικό χώρο.

Εκτός από τις εξελίξεις στον πολιτικό και το στρατιωτικό τομέα παρατηρούνται έντονες διαφοροποιήσεις και στην πορεία των ιδεών: η ρωσική επανάσταση του 1917 φέρνει το κόμμα των Μπολσεβίκων στην εξουσία και επιχειρεί να διαδώσει τις μαρξιστικές ιδέες σε ολόκληρο τον κόσμο.

Στην Ελλάδα την ίδια περίοδο έχουμε μια εναλλαγή επιτυχών και δυστυχών συγκυριών: η αστική επανάσταση του Γουδιού φέρνει στην εξουσία τον Ελευθέριο Βενιζέλο και πυροδοτεί σημαντικές εξελίξεις: νέο σύνταγμα (1911) και εκπαιδευτική μεταρρύθμιση. Παράλληλα, οι βαλκανικοί πόλεμοι οδηγούν στο διπλασιασμό της εθνικής επικράτειας. Όμως η σύγκρουση του Βενιζέλου με το παλάτι οδήγησε στον εθνικό διχασμό. Η συμμετοχή της Ελλάδας στον Α' Παγκόσμιο πόλεμο, οδήγησε στην κατάληψη και νέων εδαφών (Μ. Ασία, Ανατολική Θράκη), αλλά οι ατυχείς χειρισμοί και η διεθνής συγκυρία προκάλεσαν τη μικρασιατική καταστροφή και το ρεύμα της προσφυγιάς.

Πέρα όμως από το οικονομικό πρόβλημα της ένταξης των προσφύγων στην ελληνική πραγματικότητα, υπήρξαν και κοινωνικές επιπτώσεις: οι σοσιαλιστικές ιδέες και ο φεμινισμός βρήκαν γόνιμο έδαφος ιδίως στα λαϊκά στρώματα, αλλά η νεολαία της εποχής, η γενιά της ήττας, παραμένει απαθής τόσο στα ανθρωπιστικά όσο και στα εθνικά μηνύματα. Έτσι, αναδιπλώνεται, αποδρά από τις δυσχέρειες των καιρών και αποσύρεται σ' έναν ιδιωτικό χώρο. Τα αισθήματα που κυριαρχούν είναι ο ατομισμός, η μελαγχολία και η παραίτηση.

Η ατμόσφαιρα αυτή δίνει τον τόνο και στην πνευματική παραγωγή της εποχής. Επομένως, η ποίηση χρησιμεύει κυρίως για εκτόνωση της ψυχικής δυσφορίας και δεν λειτουργεί ως παρόρμηση για δράση.

Η λογοτεχνική γενιά της εποχής αρχικά παρουσιάζει μια ομαλή εξέλιξη: βρίσκεται ακόμη κάτω από την επίδραση του Παλαμά όσον αφορά το μορφικό επίπεδο και η τεχνοτροπία της κινείται στα όρια μεταξύ νεοσυμβολισμού και νεορομαντισμού. Κυριότεροι εκπρόσωποι του ποιητικού λόγου είναι ο Ν. Λαπαθιώτης, ο Κ. Καρυωτάκης, ο Ρ. Φιλύρας, ο Τέλλος Άγρας, ο Νίκος Χάγερ Μπουφίδης και ο Μ. Παπανικολάου.

Όλοι οι παραπάνω έχουν κοινή στάση απέναντι στη ζωή και την ποίηση που είναι η εξής: καμία από τις αξίες για τις οποίες αγωνίστηκε πρόσφατα ο ελληνισμός δεν είναι πια ζωντανή-επομένως, ρόλος της ποίησης είναι η συνειδητοποίηση των καταπιεστικών κοινωνικών συμβάσεων και η έκφραση τους ακόμη και με τη σάτιρα καθώς και εξωτερίκευση της μελαγχολίας, της οδύνης, των συναισθημάτων δυσθυμίας και παραίτησης που κυριαρχούν.

Στα θετικά αυτής της ποιητικής γενιάς πρέπει να εγγράψουμε την αγάπη των αναζητήσεων, ιδίως στον τομέα της έκφρασης (εγκατάλειψη του πομπώδους παραδοσιακού ύφους και υιοθέτηση μιας γλώσσας περισσότερο δραστηκής με μικτό λεξιλόγιο καθώς και προσπάθειες

4. Οι άνθρωποι που την επισκέπτονταν στις τελευταίες μέρες της ζωής της ήσαν οι ποιητές Γιάννης Χονδρογιάννης και Γιάννης Ρίτσος, για τον οποίο έγραψε ένα από τα τελευταία ποιήματά της, ο Άγγελος Σικελιανός, η Μυρτιώτισσα, η Γαλάτεια Καζαντζάκη κ.ά.

«ελευθέρωσης» του στίχου) και τη δημιουργική αξιοποίηση ξένων επιδράσεων (ιδίως των Γάλλων λεγόμενων «καταραμένων» ποιητών).

Μέσα σ' αυτό το πνευματικό κλίμα ωρίμασε και εκφράστηκε η Μαρία Πολυδούρη.

Το έργο της

Η Μαρία Πολυδούρη άρχισε να εκφράζεται ποιητικά από πολύ νεαρή ηλικία. Έτσι, το 1916, σε ηλικία 14 χρόνων, δημοσιεύει το ποίημα της Ο πόνος της Μάνας στο περιοδικό Οικογενειακός Αστήρ. Ήταν ένα ελεγειακό ποίημα με θέμα ένα πραγματικό γεγονός, τον πνιγμό ενός ναύτη που βίωσε στα Φιλιππίνες όπου ζούσε τότε.

Το 1922, με την εγκατάσταση της στην Αθήνα, δημοσιεύει ποιήματα της στα περιοδικά *Έσπερος της Σύρου*, *Ελληνική Επιθεώρησης*, *Εύα*, *Παιδική Χαρά*, *Πνοή* και στο ημερολόγιο Πανδώρα. Το 1928 τυπώνει την ποιητική συλλογή της *Οι τρίλιες που σβήνουν* και το 1929 την *Ηχώ στο χάος*.

Μεταθανάτιες εκδόσεις του έργου της έγιναν πρώτα από τη Λιλή Ζωγράφου τριάντα χρόνια μετά το θάνατο της, με τον τίτλο *Άπαντα* (εκδ. Εστία) και με εκτενή εισαγωγή (σελ. 7-95) το 1961, και από τον Τάκη Μενδράκο με τον τίτλο *Άπαντα* (εκδ. Αστέρη), με εκτενή εισαγωγή και ανθολόγιο κριτικών το 1982. Η ποιήτρια ανθολογείται στη σειρά Βασική Βιβλιοθήκη (τόμ. 29, σελ. 310-331) και στον τόμο *Ανανεωμένη παράδοση της σειράς Η Ελληνική ποίηση*. Ανθολογία -Γραμματολογία, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1980, σελ. 420-429

Η ποίηση και η ποιητική της

Γενικά

Οι δύο ποιητικές συλλογές της Πολυδούρη αποτελούνται κυρίως από σύντομα, άλλοτε άτιτλα και άλλοτε τιτλοφορημένα ποιήματα 2-6 στροφών με παραδοσιακά μέτρα. Παρόμοια μορφή έχουν και τα ανέκδοτα από την ίδια έρρα της. Τα περισσότερα ποιήματα της έχουν ως θέμα τους τον έρωτα, ενώ άλλα αποτελούν έκφραση της μελαγχολίας και της ματαιότητας. Συχνά το ύφος της γίνεται ελεγειακό. Η ποίηση της κατορθώνει να εκφράζει έντονα συναισθήματα και πάθη με τρόπο ορμέμφυτο, καθώς, παρά την έλλειψη οργάνωσης και τεχνικής επιμέλειας, τα έντονα αισθήματα εκφράζονται κυρίως με μουσικότητα και δραματικότητα, ενώ ταυτόχρονα αποτελούν αφήγηση του κλίματος της εποχής.

Επιδράσεις

Στο έργο της Πολυδούρη αναχνεύονται ελάχιστες επιδράσεις κι αυτές πρέπει να θεωρηθούν τυχαίες. Για παράδειγμα στο ποίημα *Μαριάννα* διαπιστώνουμε επίδραση του πρώιμου Σολωμού:

Τι περιβόλια	Κι έχει στα μάτια
δροσιά και μύρα.	κάθε κοράσι
Το περιγιάλι	το μαγεμένο
φωτοπλημμύρα.	ακροθαλάσσι.

Ανάλογη σολωμική επίδραση παρατηρούμε και στο ποίημα *Νανούρισμα*.

Χλωπή αδερφούλα	Τι σε παιδεύει
η μέρα φτάνει	κι έχεις την όψη
και στα ματάκια σου	σκληρή; σαν άνθος
ύπνος δέφάνη.	που τόχουν κόψει;

Η επίδραση εφάλλου του Καρυωτάκη, που είναι «ορατή» στην ποίηση της, οφείλεται όχι μόνο στο έργο του αλλά και στην προσωπική τους σχέση.

Για παράδειγμα το παρακάτω άτιτλο ποίημα της Πολυδούρη απηχεί το [*Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα*] του Καρυωτάκη

Πολυδούρη

Τι θέλει τούτη η Άνοιξη ...
 Σαλεύουν
 αόρατα πανάλαφρα
 των δέντρων τα κλαδιά.
 Τι θέλει η μυρωδιά
 που μας χτυπά απαλότατα
 με αμυγδαλιάς ανθόκλωνο
 την καρδιά ...

Καρυστάκης

Έχω κάτι σπασμένα φτερά
 Δεν ξέρω καν γιατί μας ήρθε
 το καλοκαίρι αυτό.
 Για ποιαν ανέλπιστα χαρά,
 για ποιες αγάπες,
 για ποιο ταξίδι ονειρευτό

Επίσης το ποίημα της Πολυδούρη *Ταπεινοσύνη* απηχεί το ποίημα του Καρυωτάκη *Ευγένεια* από τη συλλογή *Νηπενθή* (1921).

Πολυδούρη

Φιλάρεσκα αρωματισμένη η νύχτα πάλι
 ήρθε κι ως τη φτωχή την κάμαρα μου,
 μου ζήτησε ένα γέλιο, τη χαρά μου
 και στο προκηρυγμένο μου έσκυψε κεφάλι

.....
 Ξέρει καλά πως **κι αν τα χείλη στην**
πληγή μου με ροδοκλώνια, παίζοντας,
 ανοίγει, μια περηφάνεια πάντοτε θα
 πνίγει και τη βλαστήμια ακόμα στη σιγή

Καρυστάκης

.....
 Μη δέσεις την πληγή σου
 παρά **με ροδοκλώνια.**
 Λάγνα σου δίνω μύρα
 - **για μάλσαμο και αφιόνια**
 Μη δέσεις την πληγή σου
 και το αίμα σου Πορφύρα.

.....
 Κάνε τον πόνο σου άρπα
 και δρόσισε τα χείλη στα χείλη
 της πληγής σου
 Ένα πρωί ένα δέλι,
 κάθε τον πόνο σου άρπα,
 και γέλασε και σβήσου.

Όπως διαπιστώνουμε από τη σύγκριση των παραπάνω ποιημάτων τα κοινά σημεία φαίνεται να προέρχονται περισσότερο από έναν «προσωπικό» διάλογο μεταξύ των δυο ποιητών, παρά από αυτό που ονομάζουμε στη λογοτεχνία επίδραση.⁵

Γενικά, παρόλο που στην ποίηση της Πολυδούρη δεν βρίσκουμε έντονες επιδράσεις συγκεκριμένων ποιητών, εντούτοις αποδίδεται στο έργο της το κλίμα της εποχής, οι γενικές τάσεις και γενικότερα η ζωή.

Αρετές

Οι αρετές της ποίησης της Πολυδούρη εστιάζονται κυρίως στην έντονη έκφραση των συναισθημάτων που φτάνει ως την πληθωρικότητα και την περιπάθεια, στην αυτοσχεδιαστική ευχέρεια που της επιτρέπει στιχουργική ευφορία χωρίς ιδιαίτερη τεχνική και, τέλος, στη δραματικότητα αλλά και τη μουσικότητα ορισμένων ποιημάτων της:

«Ω μη με βλέπετε που κλαίω
 δεν έχω θλίψη στην ψυχή μου
 Ό,τι είχα στη ζωή μου ωραίο
 χάθηκε κι είμαι μοναχή μου [Ατιτλοφόρητο]
 Την ομορφιά που κλείνω μέσα μου
 κανείς δε θέλω να τη νιώση.

5. Μετά την αυτοκτονία του Καρυωτάκη η Πολυδούρη έγραψε ένα σύντομο ποίημα με τίτλο *ΤΟΥ ΚΑΡΥΩΤΑΚΗ*, το οποίο «απαντά» στο ποίημα [ΤΙ ΝΕΟΙ ΠΟΥ ΦΤΑΣΑΜΕΝ ΕΔΩ ...].

*Δε θα μπορούσε να τη σίμωνε
χωρίς γι' αυτό να τη πληγώσει*

*Την ομορφιά που κλείνω μέσα μου
κανείς ποτέ δε θα τη νιώσει.
Κι αν την πληγώσει θά 'ναι ανίδεος
κι ούτε γι' αυτό θα μετανιώσει.
Σεμνότης».*

Αδυναμίες

Οι αδυναμίες της ποίησης της Πολυδούρη οφείλονται κατά πρώτο λόγο στις υπερβολές στην έκφραση, κατάλοιπα του ρομαντισμού, οι οποίες συχνά φθάνουν σε μελο-δραματισμούς και κλαυθμηρή διάθεση, ή εξαντλούνται σε κοινότοπες συναισθηματικές διαχύσεις. Όταν αφορά την τεχνική, τα ποιήματα της Πολυδούρη έχουν γενικότερα μια ατημέλητη εμφάνιση, κοινότοπο λεξιλόγιο, πλατειασμούς, μετρικές και στιχουργικές αδυναμίες, που συχνά φτάνουν ως την πεζολογία. Παραθέτουμε παρακάτω παραδείγματα των αδυναμιών αυτών:

*Είναι η ζωή μου χωρίς χάρη,
χωρίς χαρά και χωρίς λύπη
κι αν τη ματιά δε μου 'χουν πάρει
ο λογισμός μου πάντα λείπει.* κοινότοπο λεξιλόγιο

*Συντρόφισσα ήμουν κάποτε σ' ότι γλυκό στην Πλάση
σ' ό,τι τερπνό κι ωραίο αγαπητή* πεζολογία

*Μου χαμογέλαε η θάλασσα, με κλέβανε τα δάση
κι ήμουν μαζί τους μόνο θαρρητή.*

Θεματολογία

Δύο είναι τα βασικά θέματα στην ποίηση της Πολυδούρη, ο έρωτας και ο θάνατος, καθώς η ίδια κυριαρχείται από το συναίσθημα του έρωτα αλλά και από μια μόνιμη διάθεση πεσιμισμού και φθοράς. Όπως είναι φυσικό, αυτά τα θέματα τη φέρνουν κοντά στο ρομαντισμό και την εντάσσουν στη νεορομαντική σχολή, όχι γιατί το επεδίωξε αλλά γιατί αυτή η τεχνοτροπία ταίριαζε απόλυτα στην ψυχοσύνθεσή της.

Δευτερεύοντα θέματα στην ποίηση της Πολυδούρη, τα οποία όμως απορρέουν από τα δύο βασικά, είναι η μελαγχολία, η ρέμβη και η διάθεση για αναχώρηση και απόσυρση, μια αναδίπλωση της ψυχής και μόνιμο «ανισκάλεμα» των συναισθημάτων. Αυτή η θεματολογία τη φέρνει πιο κοντά στους νεοσυμβολιστές ποιητές, όπως ο Λ. Πορφύρας και ο Παπανικολάου, χωρίς όμως να φτάνει την υπερβολική θρηνολογία εκείνων.

Παραθέτουμε δύο στrophές από το ποίημα *Θάρθεις αργά*, που είναι ενδεικτικό των νεοσυμβολιστικών τάσεων της

*Άκου στα δέντρα πένθιμα πώς κρίζουνε τα φύλλα, μηνάνε το φθινόπωρο.
Δες, τ' ουρανού το χρώμα το θόλωσαν τα σύννεφα ... Μια κρύα
ανατριχίλα στα λουλουδάκια χύνεται ... κι αργείς, αργείς ακόμα!
Θάρθεις αργά, με τη νυχτιά και με τον κρύο χειμώνα,
με το χιονοσαβάνωμα, με του βοριά το θρήνο
και δε θα βρης ούτε ένα ρόδο, ούτε ένα αθώο κρίνο
να μου χαρίσης ... ούτε καν μια πένθιμη ανεμώννα*

Σχέση ποίησης - ζωής

Η ποίηση για την Πολυδούρη δεν αποτελεί ένα ιδιαίτερο, ξεχωριστό κεφάλαιο αλλά ένα μέρος της ζωής της οργανικά δεμένο με τα υπόλοιπα. Η ποίηση χρησιμεύει για άμεση έκφραση των συναισθηματικών διαθέσεων και των προσωπικών καταστάσεων του ποιητικού υποκειμένου χωρίς ιδιαίτερη διαμεσολάβηση άλλων «ελεγκτικών» μηχανισμών. Αυτό το

χαρακτηριστικό γνώρισμα αποτελεί ταυτόχρονα αρετή και αδυναμία των ποιημάτων της. Αρετή, γιατί μεταφέρει ακαριαία «ζέον», καυτό το αίσθημα που την πυρπολεί και έτσι το ποίημα κερδίζει σε ένταση και περιπάθεια, αλλά και αδυναμία, γιατί στερείται την τεχνική επεξεργασία που θα του έδινε εκφραστική αρτιότητα. Η λειτουργία της γραφής για την Πολυδούρη ήταν ένας όρος ζωής και ένας τρόπος έκφρασης ενταγμένος στο σύνολο της συμπεριφοράς της παράλληλα με τους άλλους. Απόδειξη αυτού είναι ότι όσο ζούσε ελάχιστα έλαβε μέρος στη λογοτεχνική κίνηση" δεν επεδίωξε να επηρεάσει με την ποίηση της, δεν επένδυσε σ' αυτή φιλοδοξίες. Μοναδικός της σκοπός ήταν να εκφραστεί, άρα να υπάρξει, και μέσα από την ποιητική δραστηριότητα. Πρέπει επομένως να θεωρήσουμε την ποίηση της ως μια οργανική, σχεδόν ζωική ανάγκη. Μέσα από το ποιητικό της έργο εκφράζει την ορμή για ζωή που υλοποιείται με την πραγμάτωση του έρωτα και ταυτόχρονα τη θλίψη και την οδύνη της για τη βεβαιότητα του θανάτου. Επομένως ο ρόλος της ποίησης για την Πολυδούρη είναι να εκφράζει τη ζωή, άρα υπηρετικός της ζωής.

Μια τέτοια ποίηση, τόσο πολύ δεμένη με την προσωπική ζωή του δημιουργού της, δίνει την εντύπωση ότι στηρίζεται αποκλειστικά σε βιογραφικά στοιχεία, άρα μοναδική μέθοδος μελέτης της είναι η βιογραφική. Παρά το γεγονός ότι ειδικά για την Πολυδούρη είναι χρήσιμο να γνωρίζουμε επαρκή στοιχεία της βιογραφίας της, δεν είναι μεθοδολογικά σωστή η ερμηνευτική διαδικασία στην επεξεργασία ενός ποιήματος να στηρίζεται αποκλειστικά σε βιογραφικά στοιχεία ή να επιζητά βιογραφική επιβεβαίωση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Εκδόσεις

- Πολυδούρη Μαρία**, Οι τρίλιες που σβήνουν, Αθήνα 1928.
Πολυδούρη Μαρία, Ηχώ στο χάος, Αθήνα 1929.
Πολυδούρη Μαρία, Άπαντα, επιμ. Λιλή Ζωγράφου, εκδ. Εστία, 1961.
Πολυδούρη Μαρία, Άπαντα, επιμ. Τάκης Μενδράκος, εκδ. Αστέρι, 1982.

Μελέτες - Άρθρα

- Ζωγράφου Α.**, Κώστας Καρυωτάκης - Μαρία Πολυδούρη και η αρχή της αμφισβήτησης, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1977.
Μπόμπου Β., «Μαρία Πολυδούρη», Ελληνική Δημιουργία, τόμ. ΙΓ', τεύχ. 151, 1954, σελ. 617-624.
Παράσχος Κλ., Έλληνες Λυρικοί, Αθήνα 1953.
Στεργιόπουλος Κ., «Η μεσοπολεμική περιπάθεια της Πολυδούρη», Περιδιαβάζοντας, εκδ. Κέδρος 1982, τόμ. Α, σελ. 160-166.
Ταρσούλη Α., Ελληνίδες ποιήτριες (1856-1940), Αθήνα 1951.

Ανθολογίες

- Θέμελης Γ.** (επιμ.), «Νεοελληνες Λυρικοί», Βασική Βιβλιοθήκη, τόμ. 29, εκδ. Αετός, Αθήνα 1954, τόμ. 29, σελ. 310-331.
Στεργιόπουλος Κ. (επιμ.), «Η αναανεωμένη παράδοση», Η Ελληνική ποίηση - Ανθολογία - Γραμματολογία, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1980, σελ. 420-429.

Αφιέρωμα περιοδικών

- Πνοή, τεύχ. 16-17, 1930.

ΠΡΑΓΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ

Δεν τραγουδώ: το ρήμα εδώ έχει την έννοια συνθέτω ποιήματα, ασχολούμαι με την ποίηση

... ωραίες πού βασίλευσες: ο στίχος έχει θεωρηθεί ότι απευθύνεται στον Κ. Καρυωτάκη, όπως άλλωστε και ολόκληρο το ποίημα, και μάλιστα ότι γράφτηκε μετά το θάνατο του. Βέβαια η συλλογή στην οποία ανήκει εκδόθηκε το 1928 -χρονιά του θανάτου του Καρυωτάκη- αλλά δεν γνωρίζουμε την ακριβή ημερομηνία σύνθεσης του ποιήματος.

Γενικά: Στους δύο πρώτους ήδη στίχους του ποιήματος έχουμε την απάντηση στο ερώτημα για το ρόλο της ποίησης: «Δεν τραγουδώ παρά γιατί μ' αγάπησες στα περασμένα χρόνια». Η δικαίωση της ποιήτριας βρίσκεται στο να εκφράσει την ερωτική πληρότητα παρόλο που αυτή τώρα πια ανήκει στο παρελθόν. Επομένως ο ρόλος της ποίησης είναι **υψηλότερος** της ζωής.

Η ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ

Το ποίημα στην πρώτη έκδοση του αποτελείται από εννέα στροφές. Το σχολικό βιβλίο το αναπαράγει από την ανθολογία του Μ. Αναγνωστάκη, στην οποία δημοσιεύονται οι τρεις πρώτες, η έβδομη και η ένατη στροφή, οι οποίες είναι πράγματι οι ωραιότερες. Παραθέτουμε το ποίημα ολόκληρο:

Μόνο γιατί μ' αγάπησες

*Δεν τραγουδώ παρά γιατί μ' αγάπησες
στα περασμένα χρόνια.*

*Και σε ήλιο, σε καλοκαιριού προμάντεμα
και σε βροχή, σε χιόνια,
δεν τραγουδώ παρά γιατί μ' αγάπησες.*

*Μόνο γιατί με κράτησες στα χέρια σου
μια νύχτα και με φίλησες στο στόμα,
μόνο γι' αυτό είμαι ωραία σαν κρίνο ολάνοιχτο
κ' έχω ένα ρίγος στην ψυχή μου ακόμα,
μόνο γιατί με κράτησες στα χέρια σου.*

*Μόνο γιατί τα μάτια σου με κύτταζαν με την ψυχή στο
βλέμμα, περήφανα στολίστηκα το υπέρτατο της ύπαρξής μου
στέμμα, μόνο γιατί τα μάτια σου με κύτταζαν.*

*Μόνο γιατί όπως πέρναα με καμάρωσες
και στη ματιά σου να περνάη
είδα τη λυγρή σκιά μου, ως όνειρο
να παίζη, να πονάη,
μόνο γιατί όπως πέρναα με καμάρωσες,*

*Γιατί δισταχτικά σα να με φώναζες
και μου άπλωσες τα χέρια
κ' είχες μέσα στα μάτια σου το θάμπωμα
—μια αγάπη πλέρια,
γιατί δισταχτικά σα να με φώναζες,*

*Γιατί, μόνο γιατί σε σέναν άρεσε γι' αυτό έμεινεν ωραίο το
πέραςμα μου. Σα να μ' ακολουθούσες όπου πήγαινα, σα να
περνούσες κάπου εκεί σιμά μου. Γιατί, μόνο γιατί σε σέναν
άρεσε.*

*Μόνο γιατί μ' αγάπησες γεννήθηκα,
γι' αυτό η ζωή μου εδόθη.
Στην άχαρη ζωή την ανεκπλήρωτη
μένα η ζωή πληρώθη.
Μόνο γιατί μ' αγάπησες γεννήθηκα.*

Μονάχα για τη διαλεχτήν αγάπη σου μου χάρισε η αυγή ρόδα
στα χέρια Για να φωτίσω μια στιγμή το δρόμο σου μου
γέμισε τα μάτια η νύχτα αστέρια, μονάχα για τη διαλεχτήν
αγάπη σου.

Μονάχα γιατί τόσο ωραία μ' αγάπησες
έζησα, να πληθαίνω
τα ονειράτά σου, ωραίες που βασίλεψες
κ' έτσι γλυκά πεθαίνω
μονάχα γιατί τόσο ωραία μ' αγάπησες.

Το ποίημα μπορεί να χωριστεί σε τρεις ενότητες:

Η **α' ενότητα** περιλαμβάνει την πρώτη στροφή, στην οποία τίθεται το **θέμα**, αλλά και γενικότερα ο σκοπός της ποίησης: είναι το παραπλήρωμα και το αποτέλεσμα του έρωτα. Η στροφή παίζει το ρόλο **προλόγου**.

Η **β' ενότητα** περιλαμβάνει τις στροφές 2-4 (ή προκειμένου για ολόκληρο το ποίημα τις στροφές 2-8), όπου γίνεται ανάπτυξη-ανάλυση του θέματος της πρώτης, προλογικής στροφής.

Η **γ' ενότητα** περιλαμβάνει την τελευταία στροφή του ποιήματος, όπου ανακεφαλαιώνεται και ολοκληρώνεται η ζωή του ποιητικού υποκειμένου: ο έρωτας του χάρισε όχι μόνο το νόημα της ζωής αλλά κι ένα γλυκό θάνατο.

ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΑ ΚΛΕΙΔΙΑ

Παρόλο που το ποίημα είναι ιδιαίτερα εύληπτο και δεν παρουσιάζει δυσκολίες στη «λογική» κατανόηση, θα επισημάνουμε ορισμένα στοιχεία τα οποία κάνουν σαφέστερη τη λυρική του διάσταση.

- **μονόλογος προς ένα «εσύ»:** το ποίημα είναι ερωτικό και απευθύνεται προς ένα αποδέκτη-πρόσωπο και όχι γενικά προς το κοινό ή τους αναγνώστες. Πρόκειται για έναν εξιδανικευμένο ερωτικό σύντροφο, ο οποίος επενδύεται με εξαιρετικά σωματικά και ψυχικά χαρακτηριστικά: «τα μάτια σου με κύτταξαν / με την ψυχή στο βλέμμα», «ωραίες, που βασίλεψες».
- **μουσικότητα:** το ποίημα διακρίνεται για την εξαιρετική μουσικότητα του. Εξάλλου, από την ίδια την ποιήτρια χαρακτηρίζεται ως τραγούδι («Δεν τραγουδώ ...»). Η μουσικότητα επιτυγχάνεται με τη γενικότερη ευφωνία του, αλλά κυρίως με το μέτρο. Έτσι γίνεται χρήση της 5συχης στροφής, στην οποία ο πέμπτος στίχος είναι όμοιος με τον πρώτο και λειτουργεί ως **επωδός** (ρεφρέν). Εξάλλου η εναλλαγή 12σύλλαβου και 17σύλλαβου μέτρου δίνει στο ποίημα μια μουσική ποικιλία και αποτρέπει τη μονοτονία.⁹ Βέβαια, δεν λείπουν και οι άτεχνοι στίχοι με χασμωδίες που παραβιάζουν τη μουσικότητα: «μόνο / γι' αυτό είμαι ωραία / σαν κρί'νο ολά'νοιχτο» ή «Μονά/χα για/τί τό/σο ωραία / μ' αγά/πησες/», αλλά είναι ελάχιστοι μέσα στο σύνολο του ποιήματος" γενικά, οι μετρικές αδυναμίες αντισταθμίζονται με τις ζωηρές εικόνες.

Όμως η μουσικότητα του ποιήματος αναδεικνύεται και από άλλα χαρακτηριστικά: ολόκληρο το ποίημα βασίζεται στις **επανάληψεις** όχι μόνο στίχων αλλά και ιδεών. Έτσι, οι στροφές 2-5 αποτελούν επανάληψη αλλά ταυτόχρονα και ανάπτυξη της 1ης στροφής, όπου κατατίθεται η αρχική ιδέα. Επίσης οι **ομοιοκαταληξίες** του ποιήματος συντελούν σ' αυτό: Η ομοιοκαταληξία του πρώτου με τον πέμπτο στίχο κάθε στροφής αποτελεί στην ουσία επανάληψη:

πρώτος στίχος	πέμπτος στίχος
1η στροφή αγάπησες	- αγάπησες
2η στροφή χέρια σου	- χέρια σου
3η στροφή κύτταξαν	- κύτταξαν
4η στροφή γεννήθηκα	- γεννήθηκα
5η στροφή αγάπησες	- αγάπησες

Όμως, η ομοιοκαταληξία του δευτέρου με τον τέταρτο στίχο έχει πλούτο και ποικιλία:

δεύτερος στίχος	πέμπτος στίχος
1η στροφή χρόνια	- χιόνια
2η στροφή στόμα	- ακόμα
3η στροφή βλέμμα	- στέμα
4η στροφή μου εδόθη	- πληρώθη
5η στροφή πληθαίνω	- πεθαίνω

Η ποικιλία ενισχύεται περισσότερο, καθώς η πρώτη ομάδα ομοιοκαταληξιών επαναλήψεων αποτελείται από προπαροξύτονες ενώ η δεύτερη ομάδα από παροξύτονες ομοιοκαταληξίες. Τέλος, ο τρίτος στίχος της κάθε στροφής που είναι ανομοιοκατάληκτος αποτρέπει τη μονοτονία στο ποίημα.

Μια σχηματική παράσταση του μετρικού συστήματος του ποιήματος είναι η εξής:

στ. 1	--' / --' / --' / --' / --' / --
στ. 2	--' / --' / --' / -
στ. 3	--' / --' / --' / --' / --' / --
στ. 4	--' / --' / --' / -
στ. 5	--' / --' / --' / --' / --' / --

Το παραπάνω σχήμα εφαρμόζεται σε όλες τις στροφές εκτός από τη δεύτερη.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο τρίτος στίχος, παρόλο που δεν ομοιοκαταληκτεί με κανέναν άλλον, είναι προπαροξύτονος, άρα ακουστικά «συντάσσεται» με τον πρώτο και τον πέμπτο.

Το πλέγμα αυτό των μετρικών σχημάτων του ποιήματος υπηρετεί το στόχο του ποιήματος, καθώς το μεταβάλλει σε ένα τραγούδι - έκφραση των αισθημάτων τη: ψυχής, με το οποίο ταυτόχρονα αποφεύγει τη μονοτονία.

ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ

Το ποίημα αποτελείται από τον μονόλογο μιας γυναίκας και θέμα του έχει τον έρωτα.

Βρίσκει ότι η ζωή της δικαιώθηκε, γιατί αγαπήθηκε «στα περασμένα χρόνια: Για το λόγο αυτό «τραγουδά». Η ψυχική της ευφορία εκφράζεται με μια ευφροσύνη, με μια χαρούμενη μουσική διάθεση που μετατρέπεται σε ποίημα, ανεπηρέαστη από οποιεσδήποτε εξωτερικές συνθήκες («Και σε ήλιο ... και σε βροχή»).

Στη συνέχεια (2η στροφή) αναλύει την υφή και τη σύσταση αυτής της αγάπης: πρώτα πρώτα είναι μια αγάπη με «σωματική» σύσταση χωρίς όμως να γίνεται σαρκική. Η εικόνα-παρομοίωση του τρίτου στίχου «είμαι ωραία σαν κρίνο ολάνοιχτο» σε συνδυασμό με τον τέταρτο στίχο «έχω ένα κρίνο στην ψυχή μου» μας αποτρέπει από οποιεσδήποτε σαρκικές υποδηλώσεις, καθώς με τον υπαινιγμό κρίνος = αγνότητα η «σωματικότητα» μετατρέπεται σε πνευματικότητα. Στην 3η στροφή ο έρωτας προσδιορίζεται ως ψυχική επικοινωνία των δύο αγαπημένων: «μόνο γιατί τα μάτια σου με κύτταξαν με την ψυχή στο βλέμμα».

Στην 4η στροφή επαναλαμβάνεται με πιο συγκεκριμένο τρόπο η αρχική «θέση» του ποιήματος: η δικαίωση της ζωής πηγάζει μόνο από τον έρωτα, τόσο για το ποιητικό υποκείμενο («γι' αυτό η ζωή μου εδόθη») όσο και για τον άνθρωπο γενικά, καθώς μέσα από το στίχο «στην άγαρη ζωή την ανεκπλήρωτη», υπονοείται πως γενικά μοναδική πλήρωση είναι ο έρωτας. Τέλος, στην 5η στροφή, μέσω του έρωτα δικαιώνεται και ξεπερνιέται και αυτός ο θάνατος: «Μονάχα γιατί τόσο ωραία μ' αγάπησες ... έτσι γλυκά πεθαίνω». Έτσι, με την τελευταία στροφή κλείνει ο κύκλος της ζωής του ποιητικού υποκειμένου, για να αποδειχθεί ολοκληρωτικά πως καθοριστικός και μοναδικός σκοπός της ζωής είναι ο έρωτας. Αυτός δικαιώνει τη ζωή όχι μόνο στο βιολογικό αλλά και στο καλλιτεχνικό πλαίσιο, στην ποιητική δημιουργία.

Απαντήσεις
στις Ερωτήσεις του Σχολικού Βιβλίου

1. Τη σχέση της με την ποίηση η Πολυδούρη την ομολογεί και σε ένα από τα τελευταία και ανέκδοτα ποιήματα της με τον εύλωτο τίτλο «Εμένα τα τραγούδια μου ήταν μόνο για Κείνον»: «Λοιπόν γιατί να δέχομαι το κάλεσμα της Μούσας; Σαρκάζει η πίστη μέσα μου των θείων και των γήινων. Μια ανόσια λύρα των παθών σε μένα δεν ταιριάζει. Εμένα τα τραγούδια μου ήταν μόνο για Κείνον». Ποια η σχέση του αποσπάσματος με το «Μόνο γιατί μ' αγάπησες»;

Απάντηση:

Το παραπάνω απόσπασμα από το ποίημα της Πολυδούρη *Εμένα τα τραγούδια μου ήταν μόνο για Κείνον* έρχεται να επιβεβαιώσει τη σχέση της με την ποίηση, όπως τη διαπιστώσαμε στο ποίημα *Μόνο γιατί μ' αγάπησες*.

Η ποίηση αποτέλεσε γι' αυτήν έκφραση των συναισθημάτων της και ιδιαίτερα του ερωτικού, σε προσωπικό επίπεδο. Τα ποιήματα της εκφράζουν τον εσωτερικό της κόσμο και κατά τούτο αποτελούν μέρος της ζωής της και όχι μια περιοχή ανεξάρτητα από το χώρο και εμπειριών και των πρωτογενών αισθημάτων της. Ζωή και ποίηση στο έργο της Πολυδούρη αποτελούν ένα αξεχώριστο σύνολο. Η ποίηση είναι έκφραση της προσωπικής ζωής της ποιήτριας, άρα αποτελεί οργανικό μέρος της.

Στο απόσπασμα που εξετάζουμε εδώ, η Πολυδούρη μέσα από έναν εσωτερικό «απολογισμό» αποποιείται το κάλεσμα της Μούσας, δηλαδή το επίσημο χρίσμα, τη φήμη και τη δόξα της ποιήτριας, απορρίπτει όλα τα δοσμένα έξωθεν θέματα, τα μεγάλα πάθη που έχουν συγκλονίσει κατά καιρούς τους ποιητές. Επίσης απορρίπτει τη «σφραγίδα» της εξαιρετικότητας για το άτομο της. Εκείνο που έχει αξία γι' αυτήν είναι η έκφραση των συναισθημάτων της και η αποδοχή τους μέσω των ποιημάτων της από το αγαπημένο πρόσωπο.

Παραθέτουμε εδώ ολόκληρο το ποίημα:

Εμένα τα τραγούδια μου ήταν μόνο για Κείνον

Τι θέλω πια να δέχομαι την προστασία της Μούσας;
Να σφίγγω την καρδιά μου να δαχτή
τις νέες αγάπες, πίστες και χαρές της,
τάχα πως είναι μοίρα μου κ' είνε και διαλεχτή!
Πάει ο καιρός που αχτιδάτο το αστερι της ματιάς μου
έφεγγε και των θείων και των γήινων,
Ω των παθών δεν κράτησα εγώ την ανόσια Λύρα,
Εμένα τα τραγούδια μου ήταν μόνο για Κείνον.
Και τραγουδούν τον καημό της άπιστης ψυχής
μου μέσ' στον οακρύων την ευχαριστία
κι' όλη η χαρά του τραγουδιού μου ήταν, πως τη φωνή μου
θα την δεχόταν μια βραδιά μπρος στη φτωχή του εστία.
Κι' ως διαβάξα στα μάτια του κάποτε τη χαρά του,
ποια δόξα πιο ακριβή να πω;
Στο χωρισμό μας τούφερναν σα χελιδόνια οι στίχοι
μήνυμα, πως από μακριά δίπλα τον αγαπώ.
Γώρα καμμιά, καμμιά ηχώ δεν άφησε η φωνή μου
σπαραχτική όταν γέμιζε μιας νύχτας το σκοτάδι
Όμως όλοι φοβήθηκαν και γω πιστεύω ακόμα
αληθινά πως τη βαριά χτύπησα πόρτα του Άδη.
Λοιπόν γιατί να δέχομαι το κάλεσμα της Μούσας;
Σαρκάζει η πίστη μέσα μου των θείων και των γήινων.
Μια ανόσια λύρα των παθών σε μένα δεν ταιριάζει.
Εμένα τα τραγούδια μου ήταν μόνο για Κείνον.

2. Δείξτε πώς η μετρική μορφή υπηρετεί το ποιητικό αποτέλεσμα.

Απάντηση:

Βλ. Ερμηνευτικά κλειδιά, μουσικότητα, σελ. 179-180.

3. Το ποίημα της Πολυδούρη υπερασπίζεται μία ορισμένη ποιητική επιλογή. Ποια είναι αυτή και σε ποιο είδος ποίησης προσιδιάζει;

Απάντηση:

Το ποίημα που εξετάζουμε, αλλά και τα περισσότερα που έγραψε η Πολυδούρη, δηλώνει ή υπαινίσσεται μια ορισμένη ποιητική επιλογή: την ποίηση ως έκφραση προσωπικών συναισθημάτων και, πιο συγκεκριμένα, ως έκφραση του ερωτικού συναισθήματος «Δεν τραγουδώ, παρά γιατί μ'αγάπησες». Επομένως η ποιήτρια επιλέγει συνειδητά το είδος της λυρικής ποίησης, η οποία όπως ξέρουμε γεννήθηκε από την ανάγκη του ανθρώπου να εκφράσει τα προσωπικά του συναισθήματα (ατομικά ή συλλογικά) και μάλιστα να τα εκφράσει με τη συνοδεία μουσικής ή και χορού (τραγουδώ). Η καταγωγή του είδους αυτού είναι αρχαιότατη. Είδος της λυρικής ποίησης είναι η ερωτική στην οποία ειδικότερα εντάσσεται η ποίηση της Πολυδούρη. Όμως, η ερωτική ποίηση της έχει την εξής ιδιομορφία: δεν αντιμετωπίζει τον έρωτα ως θέμα, περιγράφοντας διάφορες καταστάσεις ερωτικού πάθους που γνωρίζει, αλλά καταφεύγει στην ερωτική ποίηση ως έκφραση μόνο προσωπικών καταστάσεων. Η Πολυδούρη δεν μιλάει για τον έρωτα γενικά, αλλά για τον έρωτα της. Έτσι, ανάλογα με την ποιότητα των αισθημάτων της, άλλοτε εκφράζει μια ένταση και μια περιπάθεια και άλλοτε, όπως στο ποίημα που εξετάζουμε, το πάθος έχει υποταχθεί στην ευγένεια, στην ηρεμία και τη γαλήνη. Στον κόσμο των αξιών της ζωής και της ποίησης της Πολυδούρη ποια είναι η υπέρτατη αξία;

Όσα έχουν λεχθεί ως τώρα για την ποιητική της Πολυδούρη οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ζωή και ποίηση είναι μέσα της αζεχώριστα. Η ποίηση υπηρετεί τη ζωή και αποτελεί ταυτόχρονα μια μορφή έκφρασης της. Επομένως η κλίμακα αξιών ποίησης-ζωής είναι κοινή. Σ' αυτή την κλίμακα υπέρτατη αξία είναι ο έρωτας. Ό,τι κυρίως αξίζει στη ζωή είναι να αγαπήσει κανείς και να αγαπηθεί και ό,τι αξίζει στην ποίηση είναι να τραγουδήσει τον έρωτα του, δηλαδή να εκφράσει με την τέχνη του το συναισθηματικό αυτό. Δεν συναντούμε επομένως στην ποίηση της την ενασχόληση με τα μεγάλα προβλήματα, κοινωνικά ή μεταφυσικά, που συναντούμε σε άλλους ποιητές. Αλλά και αυτή η ερωτική αξία, που για την ίδια είναι ύψιστη, δεν λαμβάνει «καθολικό» χαρακτήρα, δεν εμπλουτίζεται με συλλογικά χαρακτηριστικά ούτε με ιδιαίτερη πνευματικότητα. Παραμένει στο προσωπικό - ατομικό επίπεδο αλλά γοητεύει με την ειλικρίνεια και την αμεσότητα της έκφρασης.

Απόψεις - Παραθέματα

«Κοντά στην τέχνη του Άγρα θα ταίριαζε ίσως να τοποθετηθεί η ωχρή ποίηση της Μαρίας Πολυδούρη" δεν έχει ούτε την τεχνική του επιμέλεια, ούτε τη φιλολογική του καλλιέργεια-τους ενώνει όμως η ευγένεια και ο υποτονισμός. Όσο κι αν βρίσκουμε στην Πολυδούρη εκφράσεις πάθους, ουσιαστικά αυτές δείχνουν μάλλον πώς θα ήθελε να ήταν η ποιήτρια" η μελαγχολία, η ρέμβη, η αναχώρηση είναι ο τόνος της».

Κ. Θ. Δημαράς, ΙΝΕΛ6, σελ. 450

«Η παραίτηση απέναντι στα μεγάλα προβλήματα και η αγχώδης αναδίπλωση της ψυχής μπροστά στις διαψευσμένες προσδοκίες κατά κύριο λόγο του ανικανοποίητου και βασανιστικού έρωτα συνιστούν το κλίμα από το οποίο αναδύθηκε και στο οποίο μορφοποιήθηκε η ποίηση της Μαρίας Πολυδούρη».

Μ. Vitti, ΙΝΕΛ, σελ. 360

«Κι αν τόσο χωρίς ιδιαίτερη πνευματικότητα, χωρίς ακονισμένη τεχνική, κατορθώνει να δίνει νέα δύναμη σε στωχές και τριμμένες λέξεις, ώστε ένα πλήθος κοινοτοπίες ν' αποκτούν εκφραστικότητα ασυνήθιστη».

Κ. Στεργιόπουλος, Περιδιαβάζοντας, σελ. 165

Μανόλης Αναγνωστάκης (γεν. 1925)

Επίλογος Στον Νίκο Ε... 194920

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η ζωή του

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1925 και στην πόλη αυτή έζησε ως το 1978 που μετακινήθηκε στην Αθήνα (Ν. Ηράκλειο). Το επάγγελμά του ήταν γιατρός αιματολόγος. Τις ιατρικές σπουδές του τις έκανε στη Θεσσαλονίκη, ενώ την ειδίκευση του στη Βιέννη.

Από την ηλικία της εφηβείας (1942) άρχισε να γράφει σε διάφορα φοιτητικά περιοδικά, ενώ την πρώτη ποιητική συλλογή του την εξέδωσε σε ηλικία 20 ετών (1945). Ήδη κατά τη διάρκεια της Κατοχής οργανώθηκε στην αντίσταση και εντάχθηκε στο κομμουνιστικό κόμμα, από το οποίο, όμως, τον διέγραψαν το 1946. Έκτοτε εντάχθηκε και εργάστηκε στην ευρύτερη Αριστερά. Εξαιτίας της δράσης του φυλακίστηκε στο διάστημα 1948-1951 και καταδικάστηκε σε θάνατο από στρατοδικείο το 1949. Η καταδίκη του αυτή δεν εκτελέστηκε, έζησε όμως εφιαλτικές στιγμές στην πιο τρυφερή νεανική ηλικία.

Παράλληλα με την επαγγελματική του δραστηριότητα ασχολήθηκε δραστήρια με τη συγγραφή ποιημάτων, κριτικών και δοκιμιακών μελετών, έκδοση περιοδικών κ.ά. Από το 1971 σταμάτησε -σχεδόν- την παραγωγή ποιητικού έργου. Ιδιαίτερα γνωστός έγινε μετά το τέλος της δικτατορίας των συνταγματαρχών (1974), όταν και κάποια από τα ποιήματα του μελοποιήθηκαν από το Μίκη Θεοδωράκη

Ο ίδιος εξομολογείται (Η Λέξη, τεύχ. 11, 1982, σελ. 55-58) ότι στα γυμνασιακά του χρόνια διάβαζε πολλά εξωσχολικά βιβλία με συνέπεια να είναι μέτριος μαθητής. Του άρεσε πολύ το μυθιστόρημα και η ποίηση. Ακόμη εξομολογείται πως στην περίοδο της Κατοχής απέκτησε συνείδηση της ανθρωπιάς, εξαιτίας των συγκλονιστικών εμπειριών που έζησε. Βέβαια, πέρασε και όμορφες στιγμές: «το χαμόγελο δεν έλειψε από τα χείλη, το ανέκδοτο έπαιρνε κι έδινε, οι αναμνήσεις μας σήμερα μπλέκονται με πικρές νοσταλγίες και με ήχους ακορντεόν».

Ασφαλώς και η ζωή του, κυρίως η ώριμη, δεν ήταν κανένα μαρτύριο, αλλά η πίκρα της νεότητας ήταν που διαμόρφωσε τον ποιητικό του κόσμο, αυτόν που μας ενδιαφέρει στη συνέχεια.

Η εποχή

Ο Αναγνωστάκης, γεννημένος το 1925, έζησε ως έφηβος και νέος την πιο σκληρή για την Ελλάδα δεκαεπταετία του 20ού αιώνα, τη δεκαεπταετία 1940-1955. Μέσα στην περίοδο αυτή συμπεριλαμβάνονται ο Β' Παγκόσμιος πόλεμος, η Κατοχή, η Αντίσταση, ο Εμφύλιος και το μετεμφυλιακό αυταρχικό κράτος. Και μόνο τα γεγονότα αυτής της εποχής και το βάρος τους πάνω στη συνείδηση ενός νέου ανθρώπου -μαχητή και συμμετόχου- αν λάβει κανείς υπόψη του, καταλαβαίνει πόσο καιρό και τελεσίδικα διαμόρφωσαν το ήθος και την προσωπικότητα του ανθρώπου που μελετάμε. Γι' αυτό, κυρίως αυτή η δεκαεπταετία (και λιγότερο εκείνη μεταξύ 1955-1970) είναι η «εποχή» του Αναγνωστάκη.

«Πιστεύω», έλεγε ο ίδιος, (Η Λέξη, ό.π., σελ. 55) «πως η περίοδος του εμφύλιου στην Ελλάδα υπήρξε η πιο σκληρή, η πιο τραγική, η πιο άγρια [...] η πιο ταπεινωτική ή ανέντιμη μέσα σ' όλη τη νεοελληνική ιστορία. Οι άνθρωποι εκβιάστηκαν να γίνουν ανθρωπάκια, οι μεγάλοι να ακύνουν, να ταπεινωθούν, να τσακίσουν, να γίνουν ανώνυμος πολτός».

Μπορεί ο ποιητής μας να γεννήθηκε το 1925 και να έζησε την Ελλάδα της δικτατορίας και την Ελλάδα της μεταπολίτευσης (1974), αλλά η συνείδηση του είναι σταθερά ήδη διαμορφωμένη όταν το 1956 βγαίνει στην επαγγελματική του ζωή, σε ηλικία τριάντα ετών. Και όλη η ποιητική του γραφή είναι σημαδεμένη ανεξίτηλα από τα τραύματα αλλά και το τεράστιο ηθικό κέρδος της εποχής αυτής.

Ανήκει, λοιπόν, στην πρώτη μεταπολεμική γενιά των λογοτεχνών μας (μεταξύ 1944-1967) και από άποψη παραγωγικής δράσης και από άποψη θεματικής. Φυσικά δεν είναι μόνος του. Ένας ολόκληρος αστερισμός ποιητών και διανοουμένων συναποτελούν την ομάδα και το κλίμα μιας πολιτικής (με την ευρύτερη σημασία του πολιτικού) ποίησης που γράφεται κατά

την περίοδο αυτή στη Θεσσαλονίκη. Η ομάδα αυτή (Κλείτος Κύρου, Πάνος Θασίτης, Μανόλης Αναγνωστάκης κ.ά.) γράφει ποίηση της «ιστορικής στιγμής», γράφει μια ποίηση με υπόθεση, μια ποίηση προβληματική, μια ποίηση αυτοφυή, «που δε φυτρώνει από καμιά προηγούμενη κίνηση ή σχολή, π.χ. των νεοσυμβολιστών, των εικονιστών [...] των φουτουριστών», όπως σημειώνει ο Γ. Δάλλας (Πλάγιος λόγος, ό.π., σελ. 208). Ο Μανόλης Αναγνωστάκης, άνθρωπος με «αισθαντική περίσκεψη, με γαλλική ποιητική παιδεία, έχει απομυζήσει εκλεκτικά [...] όλη την ποιητική μας παράδοση» (ό.π., σελ. 227). Αυτό σημαίνει ότι τις επιλογές του τις κάνει όχι από άγνοια. Θαύμασε, π.χ. τον Καρυωτάκη αλλά δεν έμεινε εκεί. Θεώρησε ότι η ποίηση πρέπει να καταγράφει την εποχή της αλλά και να μάχεται για την εποχή της. Άσχετα αν, κάποια στιγμή θα πει: «Η ποίηση δεν είναι τρόπος να μιλήσουμε / αλλά ο καλύτερος τρόπος να κρύψουμε το πρόσωπο μας (για να κλάψουμε ίσως)».

Ο ποιητής μας από το 1970 ουσιαστικά σταμάτησε -έπνιξε στο λαρύγγι του τα ίδια τον τα λόγια- την ποιητική του παραγωγή, απόδειξη ίσως ότι η εποχή του δεν «πράβαγε» άλλο. Το λέει κάπου (Η Λέξη, ό.π., σελ. 57) ξεκάθαρα ο ίδιος: «Σήμερα ανασταλεύονται από τους επίγονους αβίωτες μνήμες, στήνονται γλυκερά "προβληματισμένα" στιχουργήματα [...] πέσαμε στη φτήνια και στο φολκλόρ. Προς Θεού, δεν αισθάνομαι αγκυροβολημένος πουθενά-αντιθέτως αντιδρώ βίαια στις μυθοποιήσεις, αλλά αρνούμαι τους ωραιοποιημένους μύθους που ανασύρουν γραφικότητες και λένε ψέματα για την ουσία».

Η «ποιητική», λοιπόν, εποχή του Αναγνωστάκη είναι η περίοδος 1940-1970.

Το έργο του

«Ολιγογράφος και καλλιγράφος» αποκαλεί τον Αναγνωστάκη ένας ομότεχνος του, ο Γιάννης Δάλλας. Είναι βέβαια καλλιγράφος (καλός συγγραφέας), αλλά όχι και τόσο ολιγογράφος.

Το έργο του διακρίνεται σε ποιητικό και πεζό. Το ποιητικό του έργο εκδόθηκε συγκεντρωτικά το 1971: Τα ποιήματα, 1941-1971, Θεσσαλονίκη 1971 (134 σελίδες).

Στην παραπάνω συγκεντρωτική έκδοση περιλαμβάνονται οι συλλογές: Εποχές (1945), Εποχές 2 (1948), Εποχές 3 (1951), Συνέχεια (1954), Η Συνέχεια 2 (1956), Παρενθέσεις (1956), Η Συνέχεια 3 (1962), Η Ο Στόχος (1970).

Αλλά ενώ είχε δηλώσει ότι θα σταματήσει το γράψιμο ποιημάτων, φαίνεται δεν άντεξε (αντέχεται αυτό το πράγμα;), και κατά καιρούς εξέδωσε -άλλοτε με ψευδώνυμο και άλλοτε όχι- κάποια ακόμα ποιήματα του, όπως: Υ. Γ. 1983, Παιδική Μούσα, Ερωτική Τρίλιζα, Κατήφορος κ.ά. που τα υπέγραψε με το ψευδώνυμο Μανώλης Φάσης.

Το πεζό του έργο είναι τεχνοκριτικό, δοκιμιακό και στοχαστικό. Εκδόθηκε σε μικρούς τόμους, όπως, Υπέρ και Κατά (1965), Περιθώριο '68-'69 (1979), Αντιδογματικά (1978), Συμπληρωματικά (1985) κ.ά.

Συνεργάστηκε με πολλά περιοδικά, όπως Φοιτητής, Φιλολογικά Χρονικά, Επι-θεώρηση Τέχνης, Κριτική (εκδόθηκε ο ίδιος Εποχές, Διάλογος, και με την εφημερίδα Αυγή. Ποιήματα του μεταφράστηκαν στις πιο διαδεδομένες ευρωπαϊκές γλώσσες.

Το πρώτο του ποίημα δημοσιεύτηκε το 1942 στα Πειραϊκά Γράμματα.

Η ποίηση και η ποιητική του

Ο Αναγνωστάκης εντάσσεται στους πολιτικούς - κοινωνικούς ποιητές της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς. Ο κοινωνικός και πολιτικός χαρακτήρας της ποίησης του δεν είναι άσχετος με την τύχη του αριστερού κινήματος στην Ελλάδα από την περίοδο της Κατοχής και μετά. Η ποίηση του διαποτίζεται από τις αρχές και τις τύχες αυτού του κινήματος αλλά και από τις συνέπειες του Εμφυλίου και τις προσπάθειες προσαρμογής στη μεταπολεμική εποχή. Ακριβώς εξαιτίας της πολιτικής ήττας αυτού του κινήματος η ποίηση του Αναγνωστάκη και των ομοϊδεατών του χαρακτηρίστηκε ως ποίηση της ήττας, ένα χαρακτηρισμό που δεν αποδέχεται ο ίδιος. Πράγματι, ο ποιητής δεν εμμένει σε μια θρηνολογία αλλά αναζητά κοινωνική και πολιτική αυθεντικότητα στα πλαίσια ενός αδιάλλακτου ήθους. Ο διδακτισμός του επιτυγχάνεται με την ειρωνεία και το σαρκασμό στα πλαίσια μιας γλώσσας λιτής και ευανάγνωστης.

Ο Αναγνωστάκης υπήρξε φανατικός της λογοτεχνίας μας αλλά και της γαλλικής. Πολύ συχνά συναντάμε μέσα στο έργο του μνήμες από τον Καρυωτάκη, τον Καβάφη και το Σεφέρη.

Μελέτησε, φαίνεται, πολύ καλά τους ποιητές μας του μεσοπολέμου, παρόλο που θεματικά και υφολογικά απέχει πολύ απ' αυτούς. Ιδιαίτερα, όμως, αμετακίνητη υπήρξε η προσήλωση του στο Γάλλο Απολινέρ, έναν ποιητή -μέτρο σύγκρισης γι' αυτόν. Φυσικά κατόρθωσε να αποκτήσει τη δική του φωνή και τα δικά του γνωρίσματα.

Η ποίηση του είναι μια ποίηση ιδεών, μια ποίηση σκεπτόμενη, διανοητική και, σε μεγάλο βαθμό, αντιλυρική. Οι προθέσεις του είναι ξεκάθαρες και δηλωμένες. Ο λόγος του ευανάγνωστος. Στις πρώτες συλλογές (Εποχές) ο τόνος είναι εξομολογητικός και χαμηλόφωνος, στη συνέχεια γίνεται απαισιόδοξος (Συνέχεια) για να καταλήξει αιχμηρός και σαρκαστικός (Στόχος).

Έντονη είναι η σχέση του Αναγνωστάκη με την Ιστορία, ιδιαίτερα την πρόσφατη. Η Κατοχή, η Αντίσταση, ο Εμφύλιος και η δικτατορία του 1967 αποτέλεσαν τα όρια του ποιητικού του κόσμου. Κορυφαίο γεγονός υπήρξε γι' αυτόν ο Εμφύλιος. Όλα αυτά αποτέλεσαν τη μεγάλη δεξαμενή της έμπνευσης του. Χαρακτηριστικό της ιστορικότητας της ποίησης του είναι το γεγονός ότι τους τίτλους των ποιημάτων του πολύ συχνά συνοδεύουν χρονολογικές ενδείξεις. Συνεπώς, η γνώση του ιστορικού χρόνου και χώρου είναι αναγκαίος όρος για την πρόσληψη του έργου του από τον αναγνώστη. Είναι, άραγε, γι' αυτό, η ποίηση του Αναγνωστάκη επικαιρική; Ασφαλώς όχι, αφού το παρόν και το παρελθόν διαλέγονται συνεχώς. Υπάρχει μια δραματική κίνηση, μια επικοινωνία ανάμεσα σ' ένα παρελθόν ηρωικό και ένα παρόν ντροπής. Και το δίλημμα που προκύπτει για τον ποιητή είναι: πώς η ποίηση του μπορεί να έχει δραστικό κοινωνικό χαρακτήρα-χωρίς να μεταβληθεί σε κομματική, στρατευμένη; Τη λύση μας τη δίνει με σαφήνεια στην τελευταία συλλογή του, το Στόχο. Η συλλογή αυτή, αποτελούμενη από δεκατέσσερα ποιήματα, διακρίνεται σε ποιήματα παρωδίες και σε ποιήματα ποιητικής. Και στις δυο περιπτώσεις το ύφος είναι σαρκαστικό έως διηγετικό, ο τόνος υψηλός, ο λόγος μονότροπος και η ατμόσφαιρα μελαγχολική. Είναι ποιήματα κυριολεκτικά, χωρίς συνυποδηλώσεις. Όπως έχει παρατηρηθεί «ο Αναγνωστάκης πιστεύει στην προτεραιότητα της πράξης και στο ηθικό της περιεχόμενο, παρά στην οποιαδήποτε διαμεσολαβητική ύπαρξη του ποιητή» (Δ. Μέντη, Μεταπολεμική πολιτική ποίηση - Ιδεολογία και πολιτική, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1995, σελ. 252). Η ποίηση του απεκδύεται τα στολίδια, για να αποκτήσει καθαρότητα και επομένως τη σαφήνεια της πολιτικής και κοινωνικής πράξης.

Με βάση όλα τα παραπάνω, θα σχημάτιζε κανείς την εντύπωση ότι μορφικά η ποίηση του Αναγνωστάκη είναι ένα ξηρό τοπίο. Πράγματι, είναι συχνή η άχρωμη πεζολογία, ενώ οι αποκλίσεις από την καθημερινή ομιλία είναι ελάχιστες. Αλλού, λοιπόν, θα πρέπει να αναζητήσουμε τα στοιχεία εκείνα που δημιουργούν την ποιητική «απογειώση». Αυτή την «προσφέρουν» οι ποιητικές εικόνες με την εκκλησιαστική τους ενάργεια και αμεσότητα, οι λίγες έστω μεταφορές που λειτουργούν αντι-ρεαλιστικά, η συχνή χρήση των συνειρμών που δίδουν κίνηση αλλά και ο έντονος διδακτικός - μαρξιστικός (δεοντολογικός) χαρακτήρας του λόγου που ενισχύει τη δραματικότητα. Τέλος, η επιγραμματικότητα της διατύπωσης μεταβάλλει αυτήν την ποίηση σε μια ποίηση - πράξη. Αυτό ακριβώς που θέλησε ο δημιουργός της.

Αξίζει, τέλος, να αφήσουμε τον ίδιο τον ποιητή να μας μιλήσει για την Ποιητική του μέσα από Τα Ποιήματα, σελ. 121:

«- Προδίδετε πάλι την Ποίηση, θα μου πεις.
Την ιερότερη εκδήλωση του ανθρώπου
Την χρησιμοποιείτε πάλι ως μέσον, υποζύγιον
Των σκοτεινών επιδιώξεων σας
Εν πλήρει γνώσει της ζημιάς που προκαλείτε
Με το παράδειγμα σας στους νεωτέρους.
-Το τι δεν πρόδωτες εσύ να μου πεις
Εσύ κι οι όμοιοί σου, χρόνια και χρόνια,
Ένα προς ένα τα υπάρχοντα σας ξεπουλώντας
Στις διεθνείς αγορές και τα λαϊκά παζάρια
Και μείνατε χωρίς μάτια για να βλέπετε, χωρίς αυτιά
Ν' ακούτε, με σφραγισμένα στόματα και δε μιλάτε.
Για ποια ανθρώπινα ιερά μας εγκαλείτε;
Ξέρω: κηρύγματα και ρητορείες πάλι, θα πεις.
Ε, ναι λοιπόν: Κηρύγματα και ρητορείες.
Σαν πρόκες πρέπει να καρφώνονται οι λέξεις.
Να μην τις παίρνει ο άνεμος».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Δάλλας Γ.**, Πλάγιος λόγος, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1991, σελ. 226-274.
Μαρωνίτης Δ. Ν., Ποιητική και πολιτική ηθική. Πρώτη μεταπολεμική γενιά, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1981.
Μέντη Δώρα, Μεταπολεμική πολιτική ποίηση. Ιδεολογία και πολιτική, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1995, σο. 245 - 254.
Μουλλάς Π., Τρία κείμενα για το Μανόλη Αναγνωστάκη, εκδ. στιγμή, Αθήνα 1998.
Μπεκατώρος Στ., Μανόλης Αναγνωστάκης, Η εποχή και το πρόσωπο. Ένα πλησίασμα, εκδ. Μπουκουμάνης, Αθήνα 1974, σελ. 105-115.
Σαμαρά Ζωή, Προοπτικές τον κείμενου, εκδ. Κώδικας, Θεσσαλονίκη 1987, σελ. 66-67.
Τζοϋμα Άννα, Ο Χρόνος - Ο Λόγος. Η ποιητική δοκιμασία τον Μανόλη Αναγνωστάκη. Μια οπτική, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1982.

Αφιέρωμα περιοδικών

- Γράμματα και Τέχνες, τεύχ. 7-8, 1982.
Η Λέξη, τεύχ. 11, 1982.
Εντευκτήριο, τεύχ. 2, 6, 1989.

ΠΡΑΓΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ

Ο Αναγνωστάκης είναι ποιητής της κυριολεξίας. Δεν κρύβεται με μεταφορές.

Έτσι πρέπει να δούμε τα πράγματα στα οποία αναφέρεται ρητά ή υπονοεί.

Επίλογος: ο τίτλος αυτός, του τελευταίου ποιήματος της τελευταίας συλλογής του Ο Στόχος, λειτουργεί ως ανακεφαλαιωτικός επίλογος ολόκληρης της ποιητικής του. Είναι σαν να λέει: μ' αυτό, τελειώνω. Μια ολόκληρη ποιητική σταδιοδρομία, μια ολόκληρη εποχή κλείνει για μένα και ιδού τα πορίσματα της δικής μου περιπέτειας.

Κι όχι αυταπάτες προπαντός: δεν έχω αυταπάτες ότι συντάραξα τον κόσμο με το ταλέντο μου ή ότι άλλαξα τον κόσμο με το ήθος μου. Γνωρίζω τα όριά μου.

να τους εκλάβεις: η οικειότητα του β' προσώπου δηλώνει τους αποδέκτες των ποιημάτων του, τον οποιοδήποτε φίλο και ομοϊδεάτη.

σα δυο θαμπούς προβολείς ... σαν ένα δελτίριο: η ποίηση μου -συνεχίζει να μονολογεί αλλά και να διαλέγεται— έδειξε κάποιον ελάχιστο όρμο, στάθηκε τρόπος επικοινωνίας με φίλους. Το σαν της παρομοίωσης θα πρέπει να το εκλάβουμε ως μετριοφροσύνη. Μιλά για τον εαυτό του και δεν θέλει να είναι προκλητικός.

ο φίλος μου ο Τίτος: πρόκειται πράγματι για το φίλο και συναγωνιστή του, ομότεχνο του, Τίτο Πατρίκιο.

Κανένας στίχος ... δεν ανατρέπει καθεστώςτα: με την κυριολεκτική σημασία τους οι λέξεις.

Έστω: συμφωνώ πως έτσι είναι, όπως είπε κι ο φίλος μου. Το έχω καταλάβει πια.

Ανάπηρος, δείξε τα χέρια σου: εδώ έχουμε μια μεταφορά παρμένη από τους ανάπηρους που ζητιανεύουν ή τους ανάπηρους που κρύβουν από υπερβολική αξιοπρέπεια τη συμφορά τους. Εδώ πρόκειται μάλλον για το δεύτερο. Σαν να λέει: κάποτε πρέπει να βγει η αλήθεια από την αφάνεια. Κάποτε η αξιοπρέπεια που δείξαμε στη ζωή μας (και εξαιτίας της υποφέραμε) πρέπει να μετρηθεί όχι με τη σιωπή αλλά με την επίδειξη των τραυμάτων. Λίγη επιθετικότητα προς τους φωνασκούντες δεν βλάπτει.

Κρίνε για να κριθείς: πέρασε στην αντεπίθεση και μη φοβηθείς να κριθείς. Εσύ έχεις ολοφάνερα πάνω σου τα σημάδια της (ηθικής) νίκης. Άλλοι ας φοβούνται. Άλλοι ας επιλέξουν την εναγγελική ρήση «μην κρίνετε ίνα μη κριθείτε». Όχι παραίτηση και ανεπίκαιρη

ταπεινοφροσύνη. Αντίθετα, απαίτηση για κρίση εδώ και τώρα, ο καθένας με το ηθικό του ανάστημα. Κάνε το χρέος σου μ' ό,τι δυνάμεις έχεις. Με το ελάχιστο που διαθέτεις. Πάρε θέση και μη φοβηθείς τη σύγκριση.

Η ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ

Οι ενότητες του ποιήματος είναι δοσμένες από τον ίδιο τον ποιητή. Η **α' ενότητα** περιέχει τον τελευταίο στίχο μιας μεγαλύτερης στροφής που λείπει, που παρασιωπάται. Ο μόνος ρητός στίχος αυτής της στροφής «κι όχι αυταπάτες προπαντός» μοιάζει σαν το μόνο άκουσμα που διαφεύγει από τον εσωτερικό μονόλογο του ποιητή μας και φτάνει ως τ' αυτιά μας.

Και η **β' ενότητα** είναι ελλειπτική: «να τους εκλάβεις». Ποιους; Ασφαλώς τους σύγχους μου. Αλλά και την ηθική μου στάση, και τις επιλογές μου. Στην **γ' ενότητα** στήνεται ένας διάλογος (αποφατικός) για το ρόλο της ποίησης με τον ομότεχνο Τίτο. Στην **δ' ενότητα** ακολουθεί το δέον: δείξε το ήθος σου με τα μέσα και τους τρόπους που σου δόθηκαν. Εσύ, ποιητή (απευθύνεται πάλι στον εαυτό του) με την ποίηση σου. Τα χέρια σου, παρακαλώ, Να δώ τα χέρια σου και δεξ κι εσύ τα δικά μου και κρίνε, γιατί εγώ δεν θα αποφύγω να σε κρίνω.

Όλο το ποίημα είναι ένας διάλογος, τελικά. Διάλογος με το φίλο αναγνώστη. Τα «διακειμένα» που παρεμβάλλονται αυτολεξεί ή παραλλαγμένα (στίχοι του Τίτου Πατρικίου και η ευαγγελική ρήση) συμβάλλουν στη διαχρονικότητα αλλά και την ένταση αυτού του διαλόγου. Η γλώσσα είναι απαλή αλλά κοφτή, κυριολεκτική ή και μεταφορική αλλά σαφέστατη. Απουσιάζει η ρητορεία, η ειρωνεία, η αίσθηση ηθικής ανωτερότητας, ο δογματισμός. Μια γλώσσα με το καθημερινό της ένδυμα, που αποπνέει οικειότητα και μια κάποια αίσθηση ματαιότητας. Οι εικόνες των θαμπών προβολών μέσα στην ομίχλη ή του απλού δελταρίου που ταξιδεύει μεταφέροντας μια ελάχιστη πληροφόρηση επιβεβαιώνουν την προγραμματική αποτίμηση του ποιητή για το ρόλο της ποίησης: «όχι αυταπάτες προπαντός».

ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ

Καθώς είναι ελάχιστες οι αποκλίσεις από την κυριολεκτική γλώσσα στο ποίημα αυτό, η αναδιήγηση συμπίπτει με μια πρώτη ερμηνεία. Η τελευταία συνίσταται όχι τόσο στην εμβάθυνση και αποκωδικοποίηση της γλωσσικής επένδυσης όσο στην ανάγνωση ανάμεσα στις γραμμές του ποιήματος. Γιατί αυτά που δεν λέγονται είναι περισσότερα από αυτά που λέγονται.

Ο ποιητής μας, κάνοντας έναν απόλογισμό προειδοποιεί τον εαυτό του να μη παρασυρθεί σε μεγαλοστομίες. Πάντοτε υπήρξε μετρημένος και με επίγνωση των ορίων του και των ορίων της τέχνης του. Η αποτίμηση του ρόλου της ποίησης του θα πρέπει να είναι ρεαλιστική. Το ξέρει, άλλωστε, ότι μια τέτοια δραστηριότητα σήμερα δεν κινητοποιεί μάζες, δεν ανατρέπει καθεστώτα. Σ' αυτό συμφωνεί με το φίλο του, Τίτο Πατρικίο. Αλλά κάτι έχει κάνει κι αυτός. Οι στίχοι του μπορούν να φωτίσουν κάποιους δρόμους, να ενισχύσουν κάποιες συνειδήσεις μέσα στο σκοτάδι. Εν πάση περιπτώσει, ας εκληφθούν ως προσπάθεια επικοινωνίας, ως κατάθεση μιας προσωπικής στάσης ζωής. Ίσως, βέβαια, να άσκησαν κάποια μεγαλύτερη επίδραση. Τέλος πάντων. Αυτός είμαι. Αυτός μπόρεσα να είμαι στην τέχνη (και στη ζωή). Ίσως όχι ακέραιος έντελος, αλλά μπορώ να πω πως πάλεψα. Δεν εγκατέλειψα, δεν σιώπησα. Κοιτάχτε τη ζωή μου και την ποίηση μου. Μπορείτε να με κρίνετε, όπως, άλλωστε κρίνονται όλοι. Αυτό σ' ένα πρώτο επίπεδο.

Σ' ένα δεύτερο επίπεδο βεβαίως δεν έχω αυταπάτες ότι η ποίηση μου, όπως κάθε ποίηση, μπορεί να αλλάξει τον κόσμο. Αυτό, όμως, δεν αποτελεί λόγο παραίτησης. Ίσα-ίσα, αν είναι πράγματι τόσο δύσκολη υπόθεση αυτή η ζωή -η ακέραια και αξιοπρεπή- τότε πρέπει να πούμε τις αλήθειες μας. Εμείς οι πνευματικοί άνθρωποι έχουμε χρέος να μιλάμε για να βοηθήσουμε εαυτούς και αλλήλους, για να ανταλλάξουμε μηνύματα κουράγιου και αντίστασης. Με τα μέσα που μας δόθηκαν, από τη συγκυρία, από την παιδεία μας, από την ευαισθησία μας, και με τις δυνάμεις που διαθέτουμε -τις λίγες, τις ατελείς, τις ανάπηρες- οφείλουμε να πάρουμε μια συγκεκριμένη στάση στα προβλήματα του καιρού μας. Στάση όπου η ποίηση (τα λόγια) να συμπίπτει με την πράξη. Εδώ, τώρα, μπροστά και δημόσια -στα προβλήματα και τα διλήμματα του καιρού μας- ας δείξει ο καθένας το ήθος του.

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ

ΣΤΙΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΕΡΓΑΣΙΕΣ ΤΟΥ ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποιος είναι, σύμφωνα με το κείμενο, ο ρόλος της ποίησης και ποια η ευθύνη του ποιητή;

Απάντηση:

Βλ. Ερμηνεία του ποιήματος, σελ. 221-222.

2. Το ποίημα είναι γραμμένο σε δεύτερο πρόσωπο. Ποιος είναι ο πραγματικός αποδέκτης του;

Απάντηση:

Ο πραγματικός αποδέκτης του ποιήματος είναι ο αναγνώστης. Ο φίλος - αναγνώστης, ο αναγνώστης - κριτικός (ας μη ξεχνάμε ότι είναι ποίημα ποιητικής), ο ομότεχνος - αναγνώστης, ο καλοπροαίρετος αντίπαλος. Γενικά, όπως κάθε ποίημα αναζητά τον τελικό του παραλήπτη, τον αναγνώστη, έτσι κι αυτό. Έναν αναγνώστη προβληματισμένο, γνώστη του διλήμματος για τη λεγόμενη καθαρή ποίηση και τη λεγόμενη στρατευμένη, την κοινωνική (όχι, οπωσδήποτε, την κομματική).

3. Ένα γενικό χαρακτηριστικό της ποιητικής του Μανόλη Αναγνωστάκη είναι η χρησιμοποίηση στοιχείων του προφορικού λόγου. Να τα εντοπίσετε και να αξιολογήσετε τη λειτουργία τους. (Να επισημάνετε ανάλογα στοιχεία στους «Νέους της Σιδώνας 1970», ΚΝΑ Β' Λυκείου.)

Απάντηση:

Τα στοιχεία προφορικού λόγου (εκφράσεις χωρίς την επιτήδευση που παίρνει ο γραπτός λόγος) στο ποίημα Επίλογος είναι τα παρακάτω: «όχι αυταπάτες προπαντός», «Το πολύ πολύ... δυο θαμπούς προβολείς», «ένα δελτάριο σε φίλους», «όπως είπε κάποτε κι ο φίλος μου Τίτος», «δείξε τα χέρια σου». Οι εκφράσεις αυτές θα μπορούσαν βέβαια να διατυπωθούν και διαφορετικά: το σπουδαιότερο μέλημα μου εδώ είναι να μην τρέφω αυταπάτες, θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει την ποίηση μου κ.ά. Ο ποιητής μας επιλέγει εδώ -αλλά και σε όλη τη συλλογή του Ο Στόχος-την αμεσότητα του προφορικού λόγου για να περάσει καίρια το μήνυμα του στον αποδέκτη. Δημιουργώντας ατμόσφαιρα οικειότητας και συντροφικότητας, επιδιώκει να μεταδώσει, χωρίς τους ακκισμούς (πόζα) και τους κώδικες μιας ανώτερης πολιτιστικά γλώσσας, την ποιητική του εμπειρία. Το κουβεντιαστό ύφος επιφέρει χαλάρωση και εξομολογητική διάθεση -αλλά και δεκτικότητα- στον αναγνώστη. Εξάλλου, η αίσθηση μιας κάποιας ματαιότητας, η πικρή συναισθηση ότι τα μεγάλα λόγια δεν αποδίδουν, η τάση αυτοκριτικής, όλα αυτά «περνούν» καλύτερα με τον καθημερινό, ανεπιτήδευτο λόγο.

Αντίθετα, στο ποίημα Νέοι της Σιδώνας 1970 (βλ. ΚΝΑ Β Λυκείου, σελ. 297-298) η πυκνή χρήση του ήθους του προφορικού λόγου («κανονικά δεν πρέπει να 'χουμε παράπονο / καλά, με νόημα και ζουμί τα τραγούδια σας / για τα παιδάκια που πεθαίνουν σ' άλλην ήπειρο / να παίξετε και να ξεσκάσετε, αδερφέ, μετά από τόση κούραση / μας γέρασαν προώρως, Γιώργο, το κατάλαβες;») υπηρετεί την ειρωνεία και το σαρκασμό. Ένα σαρκασμό ομώνυμο της απόρριψης αυτών των νέων που νομίζουν ότι είναι προβληματισμένοι (με ανώδυνες, ξένες εμπειρίες), που νομίζουν ότι ξέμπλεξαν με το καθήκον τους στην κοινωνία, που παριστάνουν και τους αποκαρδιωμένους πριν καλά καλά ξεκινήσουν. Ιδιαίτερα ο τελευταίος στίχος (πάντα αυτός ο εντός παρενθέσεως στίχος εκφράζει και τη θέση του ποιητή μας) «Μας γέρασαν προώρως, Γιώργο, το κατάλαβες;», περιέχει το τόσο εκδηλωτικό κούνημα του κεφαλιού με την απόρριψη όλων αυτών των θεατρνισμών των Νέων της Σιδώνας 1970.

ΕΡΓΑΣΙΑ

Να εξετάσετε συγκριτικά τον «Επίλογο» του Αναγνωστάκη με το «Στίχοι-2» του Τίτου Πατρικίου.

Απάντηση:

Το ποίημα του ομοϊδεάτη και φίλου του Αναγνωστάκη, Τίτου Πατρικίου, είναι περί ποιητικής ή, καλύτερα, για την ποίηση και το ρόλο της. Παρά τις εκτεταμένες παρομοιώσεις και μεταφορές που χρησιμοποιεί, το νόημα του είναι προφανές σαν να ήταν κυριολεκτικό.

Στην α' ενότητα (στ. 1-6) οι μεταφορές «Στίχοι που κραυγάζουν», «στίχοι που ορθώνονται», «στίχοι που απειλούν», που «ανατρέπουν» και η παρομοίωση «σαν ξιφολόγχες» δίνουν πολύ παραστατικά, με την κλιμάκωση της έντασης, το κωμικό αποτέλεσμα: άχρηστο, ψεύτικο, κομπαστικό (κυριολεκτικά). Στη β' ενότητα (στ. 6-11) αιτιολογείται το προηγούμενο αποτέλεσμα. Ένα αποτέλεσμα επιβεβαιωμένο από την εμπειρία του ποιητή (του ίδιου που κατασκεύασε αυτούς τους στίχους). Αλλά η εμπειρία του τού δίδαξε και κάτι άλλο, πιο πικρό: ότι κάποιιο που χρησιμοποίησαν αυτούς τους στίχους τάχα υπέρ του συνόλου -των μαζών- το έκαναν με απώτερο στόχο την προσωπική τους λύτρωση ή και το βόλεμα μέσα στο σύστημα. Στην γ' ενότητα (στ. 12-17) ο ποιητής παίρνει την απόφαση να σταματήσει την ποίηση που τόσο αδιάντροπα άλλοι χρησιμοποίησαν για τους ιδιοτελείς τους στόχους. Αυτό δεν σημαίνει ότι απορρίπτει εξ ολοκλήρου την αξία της. Όση πίκρα κι αν έχει συσσωρεύσει, δεν μπορεί παρά να παραδεχτεί ότι η ποίηση ρίχνει «λίγο φως στην πλαστογραφημένη μας ζωή».

Τα μεγάλα λόγια της ποίησης κάποτε μοιάζουν κωμικά, κούφια, καθώς είναι ανήμπορα να κινητοποιήσουν τον άνθρωπο προς μια θετική κοινωνική συμπεριφορά. Αυτό που κάποτε προσδοκούσε ο ποιητής, ότι δηλαδή η ποίηση του θα αλλάξει τον κόσμο, τώρα διαπιστώνει ότι μόνο για ατομικές επιδιώξεις -προσωπική λύτρωση ή βόλεμα- ήταν προορισμένο. Και η πίκρα του γίνεται οργή μέσα στην παρένθεση, αμφισβητεί το κομματικό λεξιλόγιο για τις μάζες και το ρόλο τους στην ιστορία αλλά και τους ιντρουχτορες (καθοδηγητές) των μαζών. Αυτούς που με ξεδιάντροπη ιδιοτέλεια τις εκμεταλλεύονται. Έτσι, πήρε το μάθημα του και αυτό ακριβώς μας μεταφέρει εδώ: η ποίηση -μας λέει- είναι ένας τρόπος να φωτίσουμε, δηλαδή να ομορφύνουμε, να γλυκάνουμε, να κάνουμε πιο υποφερτή την ούτως ή άλλως κακορίζικη (από άποψη αυθεντικότητας) ζωή μας. Καταφεύγουμε στην ποίηση για να νιώσουμε την αυθεντικότητα της ύπαρξης μας, χωρίς τις συμβάσεις και την υποκρισία της καθημερινής ανάγκης.

Συγκρίνοντας τα δυο ποιήματα διαπιστώνουμε ότι οι ομοιότητες είναι εκπληκτικές και στα δύο επίπεδα, αλλά κυρίως στο νοηματικό. Και μόνο το παράθεμα του Πατρικίου μέσα στο ποίημα του Αναγνωστάκη είναι αρκετό για την παραπάνω διαπίστωση. Κι οι δυο λένε ότι η ποίηση δεν έχει τη δύναμη να αλλάξει τον κόσμο, όπως είχαν ελπίσει κάποτε. Γι' αυτό είναι σχεδόν άχρηστη. Αλλά μόνο σχεδόν. Κάπου είναι χρήσιμη. Είτε σε επίπεδο ατομικό είτε σε επίπεδο συλλογικό. Αποτελεί ένα ελάχιστο φως στο σκοτάδι, ένα μικρό προβολέα που χαρίζει ανακούφιση στους δύσκολους καιρούς που ζούμε. Παρά την απόφαση τους να σταματήσουν την ποιητική παραγωγή, ο Αναγνωστάκης ρητά και ο Πατρικίος ενδεχομένως, κανείς τους τελικά δεν σταμάτησε να γράφει ποιήματα. Όταν η ποίηση συνυφαίνεται με τη ζωή μας είναι δύσκολο -φαίνεται- να την απαρνηθούμε. Σε νοηματικό επίπεδο, λοιπόν, οι δύο ομοϊδεάτες και φίλοι ποιητές, συμπίπτουν. Διαφορές συναντάμε κυρίως στο μορφικό επίπεδο: η γλώσσα του Αναγνωστάκη είναι περισσότερη ξηρή, κυριολεκτική, ελλειπτική. Αντίθετα, του Πατρικίου παίρνει ένα κάποιο κωμικό τόνο (ειρωνικό, είναι αλήθεια), γίνεται λιγότερο υπαινικτική, κάποτε ρητορική. Η εικονοποιία του είναι πλουσιότερη και ικανή να δημιουργήσει ποιητική ατμόσφαιρα. Τέλος, η διακειμενικότητα που συναντάμε στον Αναγνωστάκη λείπει από τον Πατρικίο, ο οποίος, όμως, στους εντός παρενθέσεως στίχους προβαίνει σε μια καταγγελία πρωτοφανή: οι καθοδηγητές των μαζών -πολιτικοί ή πνευματικοί ηγέτες- έχουν προδώσει την εμπιστοσύνη των μαζών για την επίτευξη των ιδιοτελών τους σκοπών.

ΑΠΟΨΕΙΣ - ΠΑΡΑΘΕΜΑΤΑ

«Ο Αναγνωστάκης εκμυστηρεύεται: "... Τελικά, -ενώ ό,τι έχω γράψει χαρακτηρίστηκε, και πιθανότατα έτσι είναι, σαν ποίηση ιδεών, ποίηση σκεπτόμενη, διανοητική, κουβεντιαστή, άμεση, λιτή, αντιλυρική — η προτίμησή μου δεν πάει προς τους ποιητές αυτού του κλίματος,

αλλά περισσότερο προς τους φανταζίστες, τους λυρικούς, τους απογειωμένους, αλλά ποτέ προς τους φλύαρους και τους μεγαλόστομους των μεγάλων δεδηλωμένων προθέσεων».

Η Λέξη, ό.π., σελ. 59

«Η ποίηση του Αναγνωστάκη είναι ένα χρονικό [...] δύο παράλληλων περιπετειών: α. μιας συλλογικής - ιστορικής - αντικειμενικής περιπέτειας και β. μιας ατομικής - προσωπικής - υποκειμενικής. Πολιτικός ποιητής είναι χωρίς αμφιβολία ο Αναγνωστάκης. Τι φέρνει ακριβώς; Πιστεύω: μια αίσθηση (και μια ποιητική πρακτική) από τις πιο προσωπικές, δραματικές και πρωτότυπες του ελληνικού μεταπολέμου».

Π. Μουλλάς, Τρία κείμενα, ό.π., σελ. 12-35

«Οι περισσότεροι μεταπολεμικοί ποιητές έχουν εμπλακεί στα πολιτικά πράγματα του τόπου πολύ πιο δραστικά από τους προδρόμους τους. Απόρροια αυτής της πολιτικής (και συχνά κομματικής) σύμπραξης τους είναι και η κατάργηση του αισθητικού διλήματος της προηγούμενης γενιάς: στρατευμένη ή αστράτευτη ποίηση. Γιατί οι σημαντικότεροι μεταπολεμικοί ποιητές, άμεσα ή έμμεσα, είναι πολιτικοί ποιητές και η πλειοψηφία τους κατοικεί το χώρο της νεοελληνικής αριστεράς».

Δ. Μαρωνίτης, Ποιητική και πολιτική ηθική, ό.π., σελ. 14-15

«Ο Αναγνωστάκης τους ξέρει καλά τους κανόνες του παιχνιδιού της ποίησης. Και τους καταστρατηγεί συνειδητά αλλάζοντας τους. Και ποιητής σημαντικός είναι αυτός ακριβώς που έχει τη δυνατότητα να ορίζει τους κανόνες του παιχνιδιού. Έτσι, όχι μόνο δεν αισθάνεται την ανάγκη να απολογηθεί στις πιθανές κατηγορίες για προδοσία της ποίησης (όπως την εννοούν άλλοι), αλλά, αντίθετα, επιτίθεται. Αν προτιμάτε αλλιώς, η απολογία του είναι επιθετική, σαρκαστική, προκλητική, οργισμένη ...».

Κ. Μπαλάσκας, Λογοτεχνία και Παιδεία, Αθήνα 1985, σελ. 73

«... Η κοσμοθεωρία του (Αναγνωστάκη, όπως αναπτύσσεται στο ποίημα Επίλογος) είναι μια ανάγκη εξόδου από την απομόνωση. Σύμπνοια με το φίλο ποιητή, "δελτάρια σε φίλους που λείπουν", διάλογος έστω και με μορφή διαφάνιας, επικοινωνία με το συνάνθρωπο, τον Έλληνα, το βουβό αντιστασιακό που πρέπει να' αποκτήσει φωνή: κρίνε για να κριθείς».

Ζ. Σαμαρά, Προοπτικές του κειμένου, ό.π., σελ. 67

Νίκος Εγγονόπουλος (1910-1985)

Ποίηση 1948

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η ζωή του

Ο Νίκος Εγγονόπουλος -ποιητής και ζωγράφος- γεννήθηκε το 1910 στην Αθήνα όπου και πέθανε το 1985. Παντρεύτηκε δυο φορές και απέκτησε δυο παιδιά.

Η οικογενειακή του καταγωγή ήταν από την Κωνσταντινούπολη, όπου μάλιστα πέρασε κάποια από τα παιδικά του χρόνια. Αρχικά σπούδασε, ως εσώκλειστος, σ' ένα γαλλικό λύκειο στο Παρίσι (1923-1927) αλλά αργότερα πήγε και σε νυχτερινό σχολείο στην Αθήνα για να πάρει ελληνικό απολυτήριο. Υπηρέτησε τη στρατιωτική του θητεία το 1927-1928, ενώ το 1941 επιστρατεύτηκε για το αλβανικό μέτωπο, σε μάχιμη θέση. Στην Κατοχή αντιμετώπισε δύσκολες καταστάσεις.

Οι βασικές του σπουδές αφορούν τη ζωγραφική. Στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας φοίτησε από το 1932. Το πτυχίο του άργησε πολύ να το πάρει. Τόσο νοιαζόταν για τα τυπικά! Εκεί είχε δασκάλους του τον Παρθένη και τον Κόντογλου, ενώ ο Τσαρούχης, ο Μόραλης και άλλοι σημαντικοί καλλιτέχνες της γενιάς του ήσαν συμμαθητές του.

Για να ζήσει έκανε ποικίλες δουλειές, από ημερομίσθιος σχεδιαστής μέχρι σκηνογράφος, ενώ από τους ζωγραφικούς του πίνακες δεν έβγαλε πολλά χρήματα, γιατί ζητούσε υπέρογκα ποσά. Ο ίδιος έλεγε χαρακτηριστικά: «έχω την τελειότερη συλλογή έργων του Εγγονόπουλου». Στη Σχολή Καλών Τεχνών διορίστηκε αρχικά επιμελητής (1956) και μια δεκαετία αργότερα (1967) καθηγητής. Συνταξιοδοτήθηκε το 1973 αλλά συνέχισε την καλλιτεχνική του παραγωγή μέχρι το θάνατο του.

Το κύριο δημιουργικό του έργο ήταν η ζωγραφική και η ποίηση και μέσα από τις τέχνες αυτές αξιώθηκε την κοινωνική και καλλιτεχνική αναγνώριση, ενώ βραβεύτηκε αρκετές φορές από την πολιτεία.

Παρά το γεγονός ότι ήταν δύσκολος στις κοινωνικές του σχέσεις, αξιώθηκε να αποκτήσει πολλούς και πιστούς φίλους (Εμπειρίκο, Ελύτη, Κόντογλου, Πικιώνη κ.ά.) και να πεθάνει μέσα σε τιμές.

Να πώς τον περιγράφει ο Ελύτης στο βιβλίο του Ανοιχτά Χαρτιά: «Δεν ήταν εύκολος στις γνωριμίες. Στις δέκα περιπτώσεις, τις εννέα ήταν βέβαιο πως θα σε προγγίξει. Κι όχι διόλου μειώνοντας την ευγένεια, που του ήταν έμφυτη, αλλ' αυξάνοντας απεναντίας το σαρκασμό. Κρατήθηκε μέσα σε μια αδιάλειπτη φτώχεια, με την αξιοπρέπεια αληθινού πρίγκηπα. [...] Κοκκινοπρόσωπος με φωτεινά μάτια και φωνή εξαιρετικά υποβλητική, φορούσε μόνιμα ένα λεπτό χρυσό αλυσίδακι στο λαιμό κι ένα χοντρό χρυσό δαχτυλίδι στο δείκτη του δεξιού χεριού ...».

Η εποχή

Η εποχή που έζησε και δημιούργησε ο Εγγονόπουλος καταλαμβάνει το κεντρικό τμήμα του 20ού αιώνα με τις γνωστές συγκλονιστικές εξελίξεις για την Ελλάδα και τον κόσμο ολόκληρο. Αλλά δεν είναι τόσο οι πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής αυτής που ερμηνεύουν το καλλιτεχνικό έργο του, ο οποίος, ως σημειωθεί, είναι πιο πολύ ζωγράφος παρά ποιητής. Ο Εγγονόπουλος, γεννημένος καλλιτέχνης -όπως συνήθως λένε για όλους τους σημαντικούς δημιουργούς- είναι παιδί της πνευματικής κυρίως συγκυρίας της εποχής του. Και μια από τις βασικότερες συγκυρίες μέσα στις οποίες αναπτύχθηκε καλλιτεχνικά ήταν το κίνημα του υπερρεαλισμού, για το οποίο ο ίδιος έλεγε ότι το κουβαλούσε μέσα του πολύ πριν εκδηλωθεί ή κυριαρχήσει. Και είναι τέτοια η θέση του ποιητή μας μέσα σ' αυτό το κίνημα όσον αφορά την Ελλάδα, ώστε ο ελληνικός υπερρεαλισμός είναι αδιανόητος χωρίς αυτόν. «Ο υπερρεαλισμός ανήκει στον Εγγονόπουλο» έγραψε ένας κριτικός του (Γ. Χουλιάρης).

Τι ήταν και τι είναι ο υπερρεαλισμός; Με απλά λόγια, το ξεπέραςμα της πραγματικότητας μέσα από μια άλλη πιο δυνατή και πιο καθοριστική: την ψυχική πραγματικότητα. Αυτή που αναδύεται από τα βάθη του ασυνείδητου. Μια πραγματικότητα μεταμορφωμένη και απόλυτα καθοριστική στις επιλογές μας, στη στάση μας για τη ζωή και

την τέχνη. Αυτή την πραγματικότητα επεδίωξε να καταγράψει και να μορφοποιήσει το καλλιτεχνικό κίνημα του υπερρεαλισμού, που ξεκίνησε τη δεκαετία του 1920 από τη Γαλλία και πήρε τις ιδιότυπες μορφές του σε άλλες χώρες και στη χώρα μας ήδη από το 1930 και εξής. Βασικοί του ποιητικοί εκπρόσωποι στην Ελλάδα στάθηκαν ο Εμπεϊρικός, ο Ράντος, ο Σαραντάρης, ο Ελύτης, ο Εγγονόπουλος, ο Σαχτούρης κ.ά. Για να εκφράσει την ανθρωπινή ψυχή και να στήσει τα καλλιτεχνικά του μνημεία ο υπερρεαλισμός (ποιήματα ή ζωγραφικούς πίνακες) κατέφυγε στη λεγόμενη αυτόματη γραφή (χωρίς κανένα σχεδιασμό και φραγμό στη γλώσσα και τις εικόνες) και το όνειρο (ως τον κατεξοχόν χώρο - ορυχείο αληθειών της ασυνείδητης πλευράς της ψυχής μας). Η άρνηση του να ακολουθήσει τις υποδείξεις οποιασδήποτε λογικής επεξεργασίας κάποτε οδήγησε σε κωμικά αποτελέσματα. Εντούτοις η απελευθέρωση που χάρισε στους οπαδούς του (και, λίγο-πολύ, οι περισσότεροι ποιητές δέχτηκαν αυτή την ευεργεσία) επέφερε μια καταπληκτική ανανέωση της ποιητικής γραφής στις δεκαετίες που ακολούθησαν έως σήμερα. Ο κάθε ποιητής, φυσικά, χρησιμοποίησε κατά την κρίση του τα διδάγματα του υπερρεαλισμού, με αποτέλεσμα να μιλάμε για υπερρεαλισμούς και όχι για υπερρεαλισμό. (Περισσότερα για το κίνημα αυτό βλ. στο βιβλίο του Maurice Nadeau, *Ιστορία του Σουρρεαλισμού*, μτφρ. Α. Παπαθανασοπούλου, εκδ. Γαβριηλίδη, Αθήνα 1988.)

Ο υπερρεαλισμός, λοιπόν, είναι η κυρίαρχη τεχνοτροπία του Εγγονόπουλου τόσο στην ποίηση του όσο και στη ζωγραφική του. Αυτό όμως ερμηνεύει μόνο τη φόρμα των ποιημάτων του. Ως προς την ουσία τα ποιήματα του να σαφώς από την κατάγωγή του (την ελληνική) και την παιδεία του. Μέσα στο έργο του παρελαύνει η μοίρα του Ελληνισμού από την αρχαιότητα και το Βυζάντιο ως τις μέρες μας. Ο θαυμασμός του Εγγονόπουλου για παλαιότερους ομότεχνους του, το Σολωμό, τον Μπωντλαίρ, το Χέντερλιν, το Χατζή-Σεχρέτη (έναν Τουρκαλβανό ποιητή της αυλής του Αλή πασά), τον Κβάφη ή τον Εμπεϊρικό είναι κάποτε ορατός μέσα στο έργο του.

«Ο Εγγονόπουλος, από το 1933 ως το θάνατό του υπήρξε σταθερός όσον αφορά τις προτιμήσεις του και τις επιδιώξεις του. Δεν έλαβε μέρος στις πνευματικές και καλλιτεχνικές διαμάχες. [...] Υπήρξε μοναχικός και αμετακίνητος και οι σχέσεις του με τη γενιά του '30 δεν ήταν ποτέ πολύ καλές. Όντας μια φωνή μοναχική και εξίσου μοναχική προσωπικότητα, αγνοήθηκε -όταν δεν λειδωρήθηκε— από τους συγχρόνους του», γράφει ο Α. Βιστωνίτης, Χάρτης, ό.π., σελ. 180.

Το έργο του

Ποιητικό έργο παρήγαγε ταυτόχρονα με το ζωγραφικό. Η πρώτη συλλογή που εξέδωσε, *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* (1938), προκάλεσε χλευαστικά σχόλια. Η δεύτερη συλλογή *Τα Κλειδοκύμαδα της Σιωπής* (1939) δεν είχε καλύτερη τύχη. Το κλίμα άρχισε να αλλάζει με την έκδοση του *Μπολιβάρ* (1944), που έτυχε καλύτερης αποδοχής, ιδιαίτερα από τους νέους. Ακολούθησαν η *Έλενσις* (1948), *Εν αθηρό Έλληνι λόγω* (1957) και *Στην κοιλάδα με τους ροδάκες* (1978). Συγκεντρωτική έκδοση των παραπάνω συλλογών, με μερικές ακόμα δεκάδες άλλα ποιήματα, έγινε το 1977 σε δυο τόμους από τις εκδόσεις Ίκαρος. Ταυτόχρονα με τα ποιήματα του έγραψε και κάποια πεζά (τεχνοκριτικά κυρίως κείμενα), που εκδόθηκαν συνολικά με τον τίτλο *Νίκος Εγγονόπουλος, Πεζά κείμενα*, εκδ. Ύψιλον/βιβλία, Αθήνα 1987.

Σχηματικά, η ποιητική του παραγωγή χωρίζεται στην περίοδο του νεοφωτιστού ζήλου του (ως το 1944) και στην περίοδο της ωριμότητας (1944 κ.εξ.). Αρκετά ποιήματα του, ιδιαίτερα ο *Μπολιβάρ*, μεταφράστηκαν σε ξένες γλώσσες.

Η ποίηση και η παιδική του

Ακολουθώντας κατά γράμμα τα προστάγματα του υπερρεαλισμού ο Εγγονόπουλος κατέφυγε στην αυτόματη γραφή και τον κόσμο των ονείρων για να παραγάγει όχι τόσο θεματική ποίηση όσο καταστάσεις και συνθήκες ποιητικές. Αυτό που μετράει δεν είναι το θέμα ή το νόημα-μήνυμα, αλλά το αναποδογύρισμα της, ως τώρα, ποιητικής ηθικής, του, ως τώρα, τρόπου που αντιλαμβανόταν ο κόσμος την ποίηση και το ρόλο της^ Συνειδητή επιλογή του είναι το σοκάρισμα (τράνταγμα) του αναγνώστη και των ομοτέχνων του ποιητών. Βασικά εργαλεία πραγμάτωσης αυτού του στόχου είναι η ακραία μεταφορά, η ζωγραφική εικόνα-σκηνή και η ιδιότυπη γλώσσα^ Χρησιμοποιώντας την καθαρεύουσα, ανάμικτη με στοιχεία καθημερινής «ατάκας» (προκειμένου να άρει τη σοβαρότητα της κατεστημένης ποίησης),

πετυχαίνει την κατάπληξη, τον ζεσηκωμό και την εισβολή ενός άναρχου κόσμου στην καθημερινή εμπειρία ή στην εμπειρία της κουλτούρας μας. Έτσι «θα προσπαθήσει να δημιουργήσει το θαύμα, όπως ο αλχημιστής που επιχειρεί να μετατρέψει τα αντικείμενα σε χρυσό [...] με το μαγικό του ξόρκι μέσα στο σκοτεινό του εργαστήριο» (Α. Βιστωνίτης, Χάρτης, ό.π., σελ. 187). Οι λεκτικές ακροβασίες, οι ασυμβίβαστοι σε βαθμό κατάπληξης και κωμικότητας συνειρμοί, οι διαχρονικές και διατοπικές συζεύξεις πολιτισμών και καταστάσεων δημιουργούν ένα αστραφτερό συνονθύλευμα που λειτουργεί σχεδόν μαγικά. Το παράλογο σ' όλη του τη γοητεία, αλλά παράλογο πολύ λογικά οργανωμένο για να παραγάγει την αστραπή της ποίησης:

«- Μα τι είχατε και καρφώνατε, έτσι, σήμερα από το πρωί;

- Α, τίποτες [...] τίποτες. Μιλούσα με τον Όμηρο».

«Ο Εγγονόπουλος», έγραψε ο Α. Αλεξίου, «έγραφε μια ποίηση όπου να τελείται το παράλογο με τη φυσικότητα καθημερινού συμβάντος. Χαριεντιζόταν συχνά με το τραγικό για να διασκεδάσει. Παίζοντας το ρόλο ενός ταχυδακτυλουργού του λόγου ζήτησε να τυπνήσει με μαστιγώσεις τα ναρκωμένα από το συμβατισμό πνεύματα» (Διαδοχικές αναγνώσεις, ό.π., σελ. 33).

Και ποιος ο λόγος για όλα αυτά τα παιχνίδια; Μα, φυσικά για να παρηγορηθεί ο άνθρωπος, να γεμίσει τις ώρες της μοναξιάς του. Λέει κάπου ο ίδιος «σκοπός του έργου τέχνης είναι η κατάργηση της μοναξιάς». Δεν δίνει κανένα κοινωνικό προσορισμό στην ποίηση του.

Ως προς τη στάση του απέναντι στον κόσμο, είναι μια στάση πικραμένου, πληγωμένου ίσως, όχι όμως και εντελώς απαισιόδοξη. Τελικά, όσο και να κρύβεται με επιμέλεια ο ποιητής, θα περάσει μέσα στην ποίηση του τις προσωπικές του περιπέτειες. Ποίηση και ζωή δεν αποχωρίζονται.

Υπάρχει και ένα ανέκδοτο από την ποιητική του ζωή: ο δάσκαλος του στην Αρχιτεκτονική ο Πικιώνης τον συνάντησε κάποια στιγμή να τρέχει βιαστικός προς την έξοδο της Σχολής και τον κάλεσε να έρθει μέσα να φτιάξουν τα χαρτιά του για να οριστικοποιηθεί ο διορισμός του ως επιμελητή στη Σχολή Καλών Τεχνών. Κι ο Εγγονόπουλος, φεύγοντας, από απόσταση του λέει: «δάσκαλε, πνίγομαι. Πρέπει να πάω να αγοράσω μπριγιαντίνη! Δεν προλαβαίνω!».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αμπατζοπούλου Φραγκίσκη, ...Λεν ύπνησαν ματαίως. Ανθολογία υπερρεαλισμού, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1980.

Αμπατζοπούλου Φραγκίσκη, Νίκος Εγγονόπουλος. Η ποίηση στον καιρό «του τραβήγματος της ψηλής σκάλας», εκδ. στιγμή, Αθήνα 1987.

Αργυρίου Αλ., Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων Υπερρεαλιστών, Δ' έκδοση, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1990.

Κεντρωτής Γ. (επιμ.), Νίκος Εγγονόπουλος. «Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά», (συνεντεύξεις, σχόλια, γνώμες), εκδ. Ύψιλον / βιβλία, Αθήνα 1999.

Αφιέρωμα περιοδικών

Χάρτης, τεύχ. 25-26, 1988.

Διαβάζω, τεύχ. 21, 1979

Πολίτης, τεύχ. 60, 1983

Ποίηση, τεύχ. 5, 1995. Θαλλώ, τεύχ. 7, 1995 κ.ά.

Βλ. ακόμη μελέτες του Ν. Παρίση στα περ. Νέα Παιδεία, τεύχ. 38, 1986 και Ελίτροχος, τεύχ. 7, 1995.

ΠΡΑΓΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΩΝ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ

Ποίηση 1948

ταύτη η εποχή ... δεν είναι εποχή: ο ποιητής είναι αμέτοχος στην εμφύλια σύγκρουση, αλλά το κακό δεν τον αφήνει αδιάφορο. Ο ανθρώπινος πόνος γύρω του τον γεμίζει τύψεις, όταν πιάνει το μολύβι να γράψει ποίηση για προσωπική ανακούφιση.

τούτη η εποχή τον εμφυλίου σπαραγμού: όπως γίνεται ολοφάνερο και από τον τίτλο, το ποίημα αυτό αναφέρεται στη β' φάση του Εμφυλίου (1947-1949), και μάλιστα στην πιο άγρια έξαρση του, το 1948, όταν τίποτε ακόμα δεν είχε κριθεί για καμιά πλευρά.

για ποίηση και άλλα παρόμοια: εδώ καταλαβαίνουμε τι είναι ποίηση. Το «άλλα παρόμοια» θα πρέπει να εννοήσουμε ότι αφορά τις άλλες τέχνες ή γενικότερα τα περιττά σε ώρες ύψιστου κινδύνου βιολογικού και ηθικού αφανισμού. Φυσικά εδώ ενυπάρχει μια αξιολογική κρίση (και μια κάποια ειρωνεία για τον πλαστό πολλές φορές πόνο που υποδύονται οι άνθρωποι της τέχνης) του Εγγονόπουλου για την τέχνη γενικότερα αλλά και την ποίηση ειδικότερα: σε ώρες έσχατης ανθρώπινης ταπείνωσης και εξευτελισμού, σε ώρες αφόρητου πόνου, η τέχνη, ως δράση και τρόπος ζωής, παραμερίζει.

είναι ως αν να γράφονταν ... θανάτου: με μεταφορική αλλά και κυριολεκτική σημασία. Είναι τόσα πολλά τα αγγελτήρια θανάτου (στους τοίχους, στις κολώνες, στις τζαμαρίες των μαγαζιών κ.λπ.) και κατακλύζουν τόσο πολύ την όραση και τη συνείδηση, ώστε μια άλλου είδους αγωνία (όπως η αγωνία του τεχνίτη, του δημιουργού) μοιάζει βεβηλη πράξη, σαν να γράφεις ποιήματα σε αγγελτήρια θανάτου! Το παράλογο του αλληλοσπαραγμού ξεπερνά και ακυρώνει το παράλογο της τέχνης. Η πραγματικότητα προσπέρασε τη φαντασία. Στη μια πλευρά η αφόρητη πραγματικότητα, στην άλλη η τεχνητή κραυγή. Ας μην κοροϊδευόμαστε!

τα ποιήματα μου είναι τόσο πικραμένα ... και τόσο λίγα: είναι, γενικότερα, αλήθεια ότι μέσα στην επιφανειακά παράλογη ποιητική του πραγματικότητα ο Εγγονόπουλος ενστάλαξε πολλή πίκρα. Την πίκρα της ζωής που έζησε και μεταμόρφωσε σε τέχνη. Η ζωή, σαν να μας λέει ο ποιητής μας, μας εξαναγκάζει σε «βουβαμάρα». Η φρίκη της μας αποσβολώνει.

Στον Νίκο Ε... 1949

Στον Νίκο Ε...: ο 24χρονος το 1949 Μανόλης Αναγνωστάκης μοιάζει να απαντά στο φίλο του Νίκο Ε(υστρατιάδη) αλλά και στο Νίκο Ε(γγονόπουλο). Έτσι στήνεται ένας διάλογος για το ρόλο της ποίησης και το χρέος του ποιητή σε στιγμές έσχατου κινδύνου. Και είναι πολύ σημαντικό να θυμάται κανείς κάτω από ποιες συνθήκες γράφτηκε αυτό το ποίημα.

φίλοι Που φεύγουν ... Φωνές Τη νύχτα: οι πληροφορίες είναι ρεαλιστικές, δεν έχουν καμιά μεταφορική σημασία. Είναι η μοίρα των πολιτικών κρατουμένων, ο επικείμενος φυσικός αφανισμός τους.

Μακρινές φωνές Μάνας τρελής ... Κλάμα παιδιού ... Ερείπια: τα ορατά ανθρώπινα συντρίμια της εμφύλιας σύγκρουσης. Το σκληρό της πραγματικότητας δεν χρειάζεται καμιά ενίσχυση από τη φαντασία του ποιητή.

Εφιάλτες: οι εφιαλτικές στιγμές του μελλοθάνατου χωρίς επίθετα και λυρική ανάταση. Στα σιδερένια κρεβάτια / Όταν το φως λιγοστεύει / Τα ξημερώματα: οι σκληρές συνθήκες κράτησης των πολιτικών αντιπάλων και η φρίκη της επικείμενης εκτέλεσης τις πρωινές ώρες. Το ελάχιστο πρωινό φως επιτείνει την ατμόσφαιρα θανάτου.

(Μα ποιος με πόνο θα μιλήσει για όλα αυτά): ρωτά ο ποιητής και υπονοεί την απάντηση" μα, φυσικά, ο ποιητής! Αυτό το χρέος έχει ο ποιητής και αυτός είναι ο ρόλος της ποίησης. Να μιλήσει, να ξεφωνήσει, να συνταράξει τον κόσμο, να ενωθεί με το κλάμα της τρελής μάνας και του παιδιού. Αν αυτός δεν μιλήσει, τότε ποιος θα βρεί τα λόγια να μιλήσει, όπως πρέπει (με πόνο, δηλαδή με συμπάθεια, με συμμετοχή) για όλα όσα συμβαίνουν γύρω μας και μας αφορούν άλληλέγγυα; Αν η ποίηση σιωπήσει αυτές τις ώρες, τότε είναι άχρηστη.

Η ΔΟΜΗ ΤΩΝ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ

Ποίηση 1948

Σε δυο ενότητες (α': στ. 1-13 και β': στ. 14-22) ο Εγγονόπουλος καταθέτει την άποψη του για την ποιητική δημιουργία σε ώρες τραγικές για τη σωματική και ηθική ακεραιότητα του ανθρώπου. Στην πρώτη δηλώνει πολύ σύντομα ότι δεν είναι καιρός για ποίηση τις στιγμές

αυτές, και, εν πάση περιπτώσει, αν προκύψει κάποιο ποίημα είναι κατώτερο των περιστάσεων αλλά και βέβηλη πράξη. Στη δεύτερη ενότητα εξηγεί γιατί τα ποιήματα του αυτής της εποχής είναι πολύ λίγα και γεμάτα πίκρα.

Στον Νίκο Ε... 1949

Εδώ οι ενότητες είναι τρεις. Στην **α' ενότητα** (στ. 1-10) έχουμε σύντομη αναφορά -εν είδει τηλεγραφήματος- στη συλλογική μοίρα, στη **β' ενότητα** (στ. 11-14) την επιθανάτια αγωνία του ίδιου του ποιητή - αφηγητή για τη δική του μοίρα, ενώ στην **γ' ενότητα** (στ. 15) τίθεται ευγενικά αλλά επιτακτικά το χρέος του ποιητή.

Είναι πολύ χαρακτηριστικό ότι και στα δυο ποιήματα ο στίχος είναι είτε μονολεκτικός είτε με σύντομες φράσεις, πάντα κοφτές, με κομμένη, καυτή ανάσα.

Εξάλλου, είναι πολύ χαρακτηριστικό για το ποίημα του Εγγονόπουλου ότι λείπει απ' αυτό η «παράλογη» υπερρεαλιστική εικονοποιία του. Είναι ένα πολύ «φρόνιμο» ποίημα, χωρίς παιγνιώδη διάθεση" διάθεση που μας καταλαμβάνει σε μια κηδεία. Γιατί το ποίημα αυτό έχει μια ατμόσφαιρα κηδείας, με την έννοια ότι τέτοιες ώρες όλοι συνειδητοποιούμε τη ματαιότητα της ζωής και σιγοψιθυρίζουμε την ήττα μας και την ήττα των κατορθωμάτων μας. Ανάμεσα στα οποία -για να ξανάρθουμε στο ποίημα- είναι και η ποιητική δημιουργία.

ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ

Στο ερώτημα που θέτει η ίδια η ζωή για το ρόλο της ποίησης και το χρέος του ποιητή σε στιγμές οριακής υπαρξιακής αγωνίας, οι ποιητές μας εδώ το απαντούν διαφορετικά. Ο Εγγονόπουλος βρίσκει όχι μόνο ανούσια αλλά και βέβηλη την ενασχόληση με το ποιητικό παιχνίδι (αφού ως παιχνίδι για συντροφιά στη μοναξιά του αντικαθίσταται το ρόλο της ποίησης) σε στιγμές ύψιστου βιολογικού και ηθικού κινδύνου του ανθρώπου. Ο Αναγνωστάκης, από την άλλη, αναθέτοντας στην ποίηση του ένα κοινωνικό ρόλο (παρότι γνωρίζει την ανεπάρκεια της να ανατρέψει την πραγματικότητα), θεωρεί ότι τουλάχιστον δεν πρέπει να μείνει σιωπηλή, δεν πρέπει με την απουσία του λόγου της να συναινέσει στην επικύρωση της αδικίας. Ελπίζει, στο βάθος της συνείδησης του, ότι η ποίηση μπορεί να κάνει κάτι για τον άνθρωπο. Ο λόγος της ποίησης είναι λόγος παρηγορίας και συμπαράστασης στον αδικημένο. Ο λόγος εμψυχώνει. Ο λόγος ο δίκαιος είναι -πρέπει να είναι- ο λόγος της ποίησης.

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ

ΣΤΙΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

1. Να εξετασθούν συγκριτικά τα δύο ποιήματα. Ποια είναι η επιλογή του Εγγονόπουλου και ποια του Αναγνωστάκη;

Απάντηση:

Βλ. Δομή των ποιημάτων, σελ. 233-234 και Ερμηνεία των ποιημάτων, σελ. 234.

2. Ποια γενικά συμπεράσματα προκύπτουν για το χρέος της ποίησης απέναντι στις επιταγές της σύγχρονης πραγματικότητας; Ποια είναι η δική σας άποψη για το θέμα αυτό;

Απάντηση:

Αρχικά, πρέπει να διευκρινίσουμε το νόημα της πραγματικότητας, όπως χρησιμοποιείται η λέξη αυτή στην ερώτηση, και στη συνέχεια να δούμε ποιες επιταγές θέτει ενώπιον του κάθε ανθρώπου γενικά, και ειδικότερα του πνευματικού δημιουργού, του ποιητή.

Η πραγματικότητα που μας περιβάλλει δεν είναι άλλη από τη φυσική και κοινωνική πραγματικότητα μέσα στην οποία ζει ο άνθρωπος. Η συμμετοχή στη διαχείριση της φυσικής και κοινωνικής πραγματικότητας είναι αυτονόητο χρέος κάθε ελεύθερου και δημιουργικού πολίτη. Διαφορετικά ο πολίτης αυτός είναι - μετατρέπεται σε παράσιτο. Ζει σε βάρος των άλλων ή από τα «έξοδα» των άλλων. Ειδικότερα, σ' ό,τι αφορά την κοινωνική πραγματικότητα, η ενεργός συμμετοχή του ελεύθερου πολίτη αποτελεί όρο και προϋπόθεση του τίτλου αυτού. Επομένως η οποιαδήποτε δράση, η οποιαδήποτε δημιουργική δραστηριότητα υπάγεται σ' αυτή τη λογική. Και η τέχνη (μέρος της οποίας είναι η ποίηση) αναπτύσσεται σε κοινωνικό

περιβάλλον και έχει κοινωνικούς προσδιορισμούς. Άσχετα από τη χρήση της γίνεται παιχνίδι, φάρμακο, εργαλείο επανάστασης, προσωπίδα για αντιμετώπιση της φρίκης κ.ά.

Ποιες είναι οι επιταγές της πραγματικότητας; Μα ό,τι συνιστά αυτό που λέμε αναγκαιότητα. Και υπάρχουν μορφές αυτής της αναγκαιότητας που όλοι μας αναγνωρίζουμε ως αδιαμφισβήτητες. Όταν ο άλλος πεθαίνει δίπλα σου κι εσύ «αδιαφορείς», ε, αυτό δε συνιστά ανταπόκριση στην επιταγή αυτής της συγκλονιστικής πραγματικότητας. Είναι αναισθησία.

Η ποίηση, όπως προκύπτει από τον ως τώρα προβληματισμό μας, έχει να παίξει κάποιο πολύ σημαντικό ρόλο στη ζωή. Ως δημιουργική πράξη προκύπτει βέβαια από τον εσωτερικό κόσμο ενός δημιουργού, αλλά αυτός ο δημιουργός ανήκει σε ένα κοινωνικό σύνολο. Η ποίηση εγγράφεται στον κύκλο της τέχνης και η τέχνη στον κύκλο της ζωής. Χρέος της, λοιπόν, είναι να υπηρετήσει αυτό τον ευρύτερο κύκλο. Αλλά ανακύπτει τώρα το κρίσιμο και στείγον ερώτημα: είναι ένας και μοναδικός ο τρόπος που η ποίηση «υπηρετεί» τη ζωή, δηλαδή ανταποκρίνεται στις επιταγές της πραγματικότητας; Η απάντηση μας είναι σαφέστατα όχι. Κάθε δημιουργός επιλέγει τον τρόπο του. Ο Εγγονόπουλος επιλέγει τη σιωπή κάποιες φορές. Ο Αναγνωστάκης επιλέγει τη δήλωση. Και άλλος κάτι άλλο. Τελικά, η ποίηση λειτουργεί υπέρ της ολοκλήρωσης του ανθρώπου, αισθητικά, ηθικά, κοινωνικά; Αυτό είναι το μέτρο με το οποίο θα πρέπει να μετρείται. Με μια σοβαρή υποσημείωση: αρκεί αυτό που αποκαλούμε ποίηση να είναι ποίηση. Γιατί το πρώτο καθήκον της αυτό είναι. Να είναι Αυτή. Και αν είναι Αυτή, σίγουρα θα λειτουργήσει υπέρ του ανθρώπου.

Και πώς ένας αναγνώστης θα αναγνωρίσει την ποίηση; Ας το πούμε απλά: από την αστραπή που θα γεννηθεί στην ψυχή του.

ΑΠΟΨΕΙΣ - ΠΑΡΑΘΕΜΑΤΑ

«Άλλωστε, η ζωή δεν μοιάζει πολλές φορές σαν όνειρο; Ποιος θα καθορίσει το όριο που χωρίζει αυτές τις δυο καταστάσεις; Πιστεύουμε πως η μία ανήκει σ' έναν κόσμο φτιαγμένο από μας και η άλλη σ' έναν κόσμο υλικό, αφόρητα υλικό. Και αν αυτή η διάκριση είναι απλώς φαινομενική; Ο κόσμος του ονείρου είναι, την ώρα που τον ζούμε, τόσο πραγματικός όσο και ο υλικός. Και στον ξύπνιο μας ζούμε πολλές καταστάσεις "σαν σε όνειρο". Η ίδια απουσία λογικής, η ίδια ελαστικότητα, η ίδια παρουσία ανθρώπων που δεν καλέσαμε, ο ίδιος κυκεώνας πράξεων επιβεβλημένων, υπαγορευμάτων από συμπτωματικές αντιστοιχίες, από τυχαία περιστατικά που δεν επιλέξαμε ...».

M. Nadeau, Ιστορία του Σονρρεαλισμού, ό.π., σελ. 195

«Ο αντινομικός χαρακτήρας της ελληνικής γλώσσας προσφέρεται για κάποιον που συνειδητά, όπως ο Εγγονόπουλος, επιδιώκει να εκφραστεί στον υπερρεαλισμό. [...] Ως υπερρεαλιστής ο Εγγονόπουλος είναι φυσικό να απεχθάνεται τους "εθνικούς" και "κοινωνικούς" μύθους. Γι' αυτόν, το υπερβατικό είναι παραστατικό και η Ελλάδα εικόνα των ματιών που κυριεύει την καρδιά και το νου».

A. Βιστωνίτης, Χάρτης, ό.π., σελ. 182

«Συχνά στον Εγγονόπουλο χλευάζεται η σοβαροφάνεια. Γι' αυτό και πάντοτε το επώδυνο το δίνει πλάγια, λοξά. Για να μην κινδυνεύει να ολισθήσει στο μελοδραματικό, ή, πιθανώς, από φόβο: μήπως εκληφθεί ως μελοδραματικό. Δεν ξέρω, ίσως το χιούμορ του Εγγονόπουλου, εκτός από το να αποβλέπει στο να ξιπάσει τους αστούς, μπορεί να είναι και αμυντική ασπίδα απέναντι ενός παραδοσιακού οργανισμού (μιας μεγάλης μερίδας της παραδοσιακής μας κληρονομιάς) που μας έχει εμποτίσει με ένα ρητορικό και ακάλυπτο, από πράγματα, λόγο».

A. Αργυρίου, Διαδοχικές αναγνώσεις, ό.π., σελ. 165

«Ίσα ίσα η καθαρύουσα [...] υπηρετεί μια βασική πρόθεση, να επικρατήσει κι ένας τόνος ευθυμίας, ανεξάρτητα από την ενυπάρχουσα συχνά (ή πάντα) σοβαρή διάθεση, ή και εξαιτίας της. Ο συνδυασμός του σοβαρού με το εύθυμο είναι από τα σπουδαιότερα -αλλά και δυσσεφικτότερα- έργα της τέχνης. Η καθαρύουσα, λοιπόν, που έχει εξελιχθεί για το κοινό αίσθημα σ' ένα κωμικό παράδοξο, υποβοηθεί την εύθυμη προσέγγιση του σοβαρού ή και του τραγικού».

M. Μερακλής, Σύγχρονη Ελληνική Λογοτεχνία, τόμ. Α', 1987, σελ. 44

«Ο υπερρεαλισμός γεννήθηκε σαν διττή επανάσταση, κοινωνική και ατομική. Στόχος του η απελευθέρωση του ανθρώπου στο ατομικό και κοινωνικό επίπεδο. Υπακούει στην ανάγκη της δράσης και στην ανάγκη του ονείρου, με τον απώτερο σκοπό "να αποδοθεί στον άνθρωπο η δύναμη του". Η επανάσταση γίνεται με οδηγούς το Μαρξ και το Φρόντ, τους θεωρητικούς ηγέτες της κοινωνικής και ατομικής απολύτρωσης».

M. Vitti, Η γενιά του τριάντα, Αθήνα 1995, σελ. 122

Παραθέτουμε το β' μέρος από ένα χαρακτηριστικό ποίημα του Εγγονόπουλου: «... του ποιητή / πια μόνη -θεόθεν- σωτηρία λύσις / παρηγόρηση / μένει η κοιλάς με τις τριαντάφυλλιές / ο έστι/ μεθερμηνευόμενο / η κοιλάδα των ροδώνων».

Η κοιλάδα με τους ροδώνες, σελ. 164-165

Γιώργης Παυλόπουλος (γεν. 1924)

Τα Αντικλείδια

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η ζωή του

Ο ποιητής Γιώργης Παυλόπουλος γεννήθηκε στον Πύργο της Ηλείας το 1924. Έκτοτε ζει στην πόλη αυτή, από όπου δεν απομακρύνθηκε παρά για λίγα χρόνια που έμεινε στην Αθήνα.

Δεν έκανε ιδιαίτερες σπουδές. Γράφτηκε για λίγο στη Νομική (το 1943) αλλά τα παράτησε και γύρισε στην πόλη του. Εκεί ανέπτυξε μια αξιόλογη πνευματική δραστηριότητα και γνωρίστηκε με συγγραφείς και ζωγράφους.

Άσκησε -για βιοπορισμό του— το επάγγελμα του λογιστή και του υπαλλήλου των ΚΤΕΛ της περιοχής του. Από κει πήρε και σύνταξη.

Με την ποίηση ασχολήθηκε από πολύ νωρίς. Από την εποχή που ήταν έφηβος έγραφε ποιήματα. Ένα από αυτά το δημοσίευσε για πρώτη φορά το 1943 σε τοπικό περιοδικό. Αργότερα δημιούργησε ένα ωριμότερο έργο και δημοσίευσε την πρώτη συλλογή του με τίτλο Το κατώγι το 1971. Στο μεταξύ έκανε κι άλλες συγγραφικού τύπου εργασίες (επιμέλειες, μεταφράσεις κ.λπ.). Συνεχίζει το γράψιμο μέχρι σήμερα, παρότι με λιτότητα.

Γνωρίστηκε με κάποιους επώνυμους πνευματικούς ανθρώπους της εποχής του μεταξύ των οποίων και με το Γιώργο Σεφέρη. Ο τελευταίος αυτός έγραψε κάποτε μερικά πολύ κολακευτικά λόγια για τον Παυλόπουλο. Έτσι, σταδιακά, άρχισε να γίνεται σεβαστή η ποίηση του. Σήμερα χαίρει μεγάλης εκτίμησης ανάμεσα στους λογοτεχνικούς κριτικούς μας και λογίζεται ως ένας από τους σημαντικούς ποιητές της α' μεταπολεμικής γενιάς.

Η εποχή

Ο Παυλόπουλος, γεννημένος το 1924, και επομένως αρκετά ώριμος ώστε να βιώσει τα γεγονότα του Β' Παγκοσμίου πολέμου, της Κατοχής και του Εμφυλίου, ανήκει ποιητικά και βιολογικά στην α' μεταπολεμική γενιά ποιητών μας (1944 -1967). Εντούτοις, ο κύριος όγκος του ποιητικού του έργου παρουσιάστηκε μετά το 1971. Κατά την πρώτη ποιητική του περίοδο (δεκαετία του 1970) αντλεί τις εμπειρικές αφορμίσεις του από τις συνέπειες και τα τραύματα της Κατοχής, του Εμφυλίου και της συνακόλουθης ανάρρωσης, ενώ κατά τη δεύτερη (1980 κ.εξ.) στρέφεται στο ποιητικό του Εγώ και ενδοσκοπεί. Επομένως, στην πρώτη περίοδο της δημιουργίας του (στις συλλογές Το κατώγι και Το σακί) μπορεί κανείς να παρατηρήσει με σαφήνεια την επίδραση της εποχής στο έργο του. Αφηγείται ο ίδιος «... Όλη η Ποίηση είναι βιωματική. Τα πρόσωπα και οι εικόνες που περνάνε ολοένα μέσα στην Ποίηση δεν είναι τίποτε άλλο από τα κινήματα της ψυχής. [...] Στα χρόνια μας οι περισσότεροι ποιητές είδαν τον κόσμο να σβήνει, τους ανθρώπους να χάνονται για το τίποτα, την ιστορία να γίνεται σκόνη, το κακό να χτυπάει παντού. [...] Η εποχή μας ήταν εποχή αδικίας, παλιανθρωπιάς και μεγάλου πόνου. [...] Από το Β' Παγκόσμιο πόλεμο μέχρι τη δικτατορία των συνταγματαρχών η ζωή σε τούτο τον τόπο πέρασε ανάμεσα σε συρματοπλέγματα, φωτιά και αίμα. [...]» (Ο Γ. Παυλόπουλος μιλάει, ό.π., σελ. 24-26). Ωστε, σ' ένα ποσοστό ο Παυλόπουλος είναι και αυτός παιδί της εποχής του. «Πραγματικά, Το κατώγι και Το σακί (οι πρώτες συλλογές) απαρτίζουν έναν ενιαίο χώρο, προσδιορισμένο τοπικά (τόπος καταγωγής) και χρονικά (νεανικά χρόνια, χρόνια του Πολέμου, της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου), έναν χώρο αναγώγιμο. [...] Κυρίαρχα στοιχεία αυτού του χώρου είναι η πικρή αίσθηση της ήττας και της διάψευσης...» (Κ. Παπαγεωργίου, ό.π., σελ. 29).

Η κατοπινή ποιητική του δράση (1980 κ.εξ.) επηρεάζεται βέβαια από τους προβληματισμούς του ατόμου της σύγχρονης εποχής, αλλά είναι η εσωτερική προσωπική και όχι η εξωτερική συλλογική ιστορία που αποτυπώνεται σ' αυτά. Πράγματι στις συλλογές του

Τραντατρία Χάικον, Τα Αντικλείδια και Αίγιος άμμος, «κυριαρχούν η μελαγχολική διάθεση, ο φόβος, η αίσθηση του ανεκπλήρωτου, η ανάγκη για εξομολόγηση [...] Ο Γιώργος Παυλόπουλος, έχοντας ανταποκριθεί, στο βαθμό που του το επέτρεπε η ιδιοσυγκρασιακή του ιδιαιτερότητα, στα αιτήματα της εποχής του, ίσως και της γενιάς του, αισθάνεται τώρα την ανάγκη να γίνει υποκειμενικότερος και να κινηθεί σ' ένα χώρο περισσότερο ιδιωτικό ...» (Κ. Παπαγεωργίου. ό.π., σελ. 30).

Το έργο του

Το ποιητικό του έργο περιλαμβάνει τις συλλογές: *Το κατώγι*, *Το σακί*, *Τα αντικλείδια*, *Τραντατρία Χάικον*, *Αίγιος άμμος*,

Επίσης, έχει γράψει μια μελέτη Από μια πρώτη συγκίνηση, στον τόμο *Για τον Σεφέρη*, Αθήνα 1962.

Τέλος, ασχολήθηκε με διάφορα κείμενα και μεταφράσεις σε αρκετά περιοδικά.

Η ποίηση και η ποιητική του

Αναφέραμε ήδη ότι η ποιητική παραγωγή του Παυλόπουλου μπορεί να χωριστεί σχηματικά σε δυο περιόδους (α': 1943-1971 και β': 1980-έως σήμερα), και ότι η μεν πρώτη περίοδος αντιπροσωπεύεται από τις δύο πρώτες συλλογές, η δε δεύτερη από τις επόμενες. Συνεπώς, είναι μάλλον ολιγογράφος, όπως παραδέχεται κι ο ίδιος.

Για τη γλώσσα του έχει παρατηρηθεί ότι «... είναι μια γλώσσα λαϊκή. Μια γλώσσα καλοδουλεμένη [...] απλή, μεστή, ήρεμη και δυνατή» (Σ. Σκαρτσής, ό.π., σελ. 101), μια γλώσσα, όπως παρατήρησε εξ αρχής και ο φίλος του ο Σεφέρης «...χωρίς κορδακισμούς (ξεφωνητά, ανόητα καμώματα) που συνήθως είναι επιφανειακά σχήματα χωρίς να αγγίζουν τίποτε στο βάθος».

Η ποίηση του Παυλόπουλου δεν είναι απαισιοδοξη στο βάθος της, παρά την οδύνη που κυριαρχεί πολύ συχνά στην επιφάνεια. «Τα θέματα, η αφήγηση, οι εικόνες, το ύφος [•■•] γίνεται, νομίζω, δυνατό με το αντικαθρέφτισμα δύο επιπέδων, της πραγματικότητας σε δυο επίπεδα. [...] Ο Παυλόπουλος ακουμπάει την ποίηση με οικειότητα. Γι' αυτό, και μέσα στις πιο σκληρές ή μαύρες στιγμές της η ποίηση του αφήνει την τέρψη του αληθινού, κι έτσι, όχι του δυσάρεστου. Είναι η αισθητική, προσωπικά θα την πω ζωική, τέρψη της τέχνης που είναι πράγμα κι όχι γράμμα νεκρό» (Σ. Σκαρτσής, ό.π., σελ. 103). Εξάλλου, «ο σπαραγμός, η οδύνη, η απόγνωση και η βαθύτατη λύπη, έτσι όπως εκφράζονται στην ποίηση του Παυλόπουλου, έχουν εντονότερες κοινωνικές αναφορές και διαστάσεις, μολονότι απορρέουν από ένα απολύτως προσωπικό βιωματικό πρήγμα ...» (Κ. Παπαγεωργίου, ό.π., σελ. 30).

Για την ποιητική του εξομολογείται ο ίδιος «... Η ποιητική δημιουργία είναι μια πράξη ερωτική και συνάμα μια υπέρτατη δοκιμασία, παλεύοντας στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου για να φτάσεις την αλήθεια της τέχνης σου. Η στιγμή αυτής της αλήθειας είναι απατηλή και πρόσκαιρη όπως κάθε στιγμή ευτυχίας. Γρήγορα ξαναρχίζεις, πέφτοντας πάλι στην ίδια κατάσταση. [...] Τα πράγματα που αγγίζουν σε βάθος τη ζωή μας, όπως η Ποίηση, μπορούν να ειπωθούν μονάχα μέσα από τις προσωπικές μας εμπειρίες. Δεν ορίζονται από έννοιες αφηρημένες».

Ο Γ. Παυλόπουλος μιλάει για την ποίηση και το έργο του, ό.π., σελ. 26

Ένας σύγχρονος κριτικός, αποτιμώντας το έργο του Παυλόπουλου, έγραψε: «Δεν ξέρω πολλές φωνές στην ποίησή μας που να έχουν την απλότητα, τη θερμότητα, σχεδόν την τρυφερότητα και τη φυσικότητα της αφηγηματικής φωνής του».

Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Τα αντικλείδια της ποίησης*, ό.π., σελ. 147

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Μαρωνίτης Δ. Ν., *Γα αντικλείδια της ποίησης*. Διαλέξεις, εκδ. στιγμή, Αθήνα 1992, σελ. 135-151.

Παπαγεωργίου Κ., *Ο ποιητής Γ. Παυλόπουλος*, *Γράμματα και Τέχνες*, τεύχ. 83, 1998, σελ. 29-36.

Ο Γιώργης Παυλόπουλος μιλάει για την ποίηση και το έργο του, Γράμματα και Τέχνες, τεύχ. 83, 1998, σελ. 24-28.

Παπαγεωργίου Τασούλα, Τα αντικλείδια του Γιώργη Παυλόπουλου, μια διδακτική δοκιμή, Γράμματα και Τέχνες, ό.π., σελ. 37-39.

Πατρίκιος Τ., Ο Γιώργης Παυλόπουλος και τα αντικλείδια της ποίησης, Νέο Επίπεδο, τεύχ. 20-21, 1995. Αφιέρωμα μέσα (σελ. 3-8) για τον ποιητή. Στο ίδιο τεύχος, βλ. και άρθρο του Αλ. Ζήρα. Σκαρτσής Σ.,

Γιώργης Παυλόπουλος, στα Πρακτικά 8ου Συμποσίου Ποίησης, Πάτρα 1990, σελ. 100-106.

Αφιέρωμα περιοδικών

Ελίτροχος, τεύχ. 2, 1994,

Νέο Επίπεδο, τεύχ. 20-21, 1995.

Γράμματα και Τέχνες, τεύχ. 83, 1998.

ΠΡΑΓΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ

Το ποίημα αυτό, καθώς αποτελεί προσπάθεια ορισμού της ποίησης, είναι φυσικό να μην περιέχει «πράγματα», αλλά μόνο τόσα και τέτοια όσο για να «μεταφέρουν» τις ιδέες του δημιουργού τους. Λειτουργούν, δηλαδή, μεταφορικά. Τα μόνα στέρεα στοιχεία του ποιήματος είναι το φαινόμενο της ποίησης και όσοι ασχολούνται μ' αυτό. Η ποίηση, λοιπόν, και οι ποιητές. Αλλά τι είναι ποίηση, για να το θεωρήσουμε εμείς εδώ σαν κάτι στέρεο; Ατυχώς, το ίδιο ρωτάει και το ποίημα μας. Και το απαντά εντελώς αινιγματικά. Και τι είναι ποιητής; Ποιος λογίζεται ποιητής; Μερικοί που βλέπουν κάτι, απαντά ο ποιητής μας. Ποιοτε περισσότερο.

Όλα τα άλλα χρειάζονται ερμηνεία. Διείσδυση και αποκωδικοποίηση. Διαβάζουμε αμέσως: **Η Ποίηση είναι μια πόρτα ανοιχτή.** Ένας αυθαίρετος ορισμός που δεν λέει τίποτε με πρώτη ματιά. Και πάνω σ' αυτή την παραδοχή οικοδομείται το ποίημα που έχουμε μπροστά μας. Ας προσπαθήσουμε όμως να σπάσουμε αυτό τον κώδικα: η ποίηση είναι κάτι που επιτρέπεται σε όλους χωρίς κανένα περιορισμό, και, κυρίως, χωρίς διαπιστευτήρια. Ο καθένας μπορεί να περάσει. Αρκεί να βρει ενδιαφέρον στο εσωτερικό πεδίο όπου οδηγεί αυτή η πόρτα. Αλλά οι πιο πολλοί... **προσπερνούνε** (δεν τους ενδιαφέρει). Γιατί προσπερνούνε; Γιατί κοιτάζουν (ρίχνουν μια αδιάφορη ματιά, ενώ όλο το είναι τους είναι απορροφημένο από χιλιάδες έγνοιες) χωρίς να βλέπουν (όχι με τα σωματικά τους μάτια, αλλά με τα μάτια της ψυχής, αφού, άλλωστε, όλη αυτή η θέα είναι μια ατελείωτη ενδοσκόπηση). Μερικοί ρίχνουν μια ματιά (πού; ασφαλώς στην ψυχή τους) και ξαφνικά σαν να μαγεύονται, **το μάτι τους αρπάζει κάτι και μαγεμένοι** ορμάνε να μπουν μέσα να εξερευνήσουν το τοπίο (την ανθρώπινη μοίρα, όπως αυτή «κλώθεται» μέσα στις ψυχές μας). Και τότε αρχίζει το «παιχνίδι»: **η πόρτα τότε κλείνει.** Όστε, μέχρι το κατώφλι της πόρτας μπορεί να σταθεί κανείς και να δει για λίγο. Τόσο μόνο. **Η πόρτα δεν ανοίγει πια.** Αλλά είναι τόση η μαγεία αυτής της θέας που δοκίμασαν, που μια ζωή κάθονται έξω απ' την πόρτα, φτιάχνουν αντικλείδια για να την ανοίξουν, η ζωή τους περνά, κάποτε, μάλιστα, ξοδεύεται ανώφελα, αλλά η μια **αστραπή που τους δόθηκε να αντικρίσουν δεν πρόκειται να επαναληφθεί.** Είναι μοναδική και ανεπανάληπτη. **Δεν ανοίξει ποτέ για όσους μπόρεσαν να δουν το βάθος.** Η πόρτα μια μόνο φορά τους στάθηκε ανοιχτή. Από κει και πέρα μένουν με το πάθος, το τραύμα (το κουσούρι!) του μαγεμένου, του λαβωμένου. Γαμίζει ο κόσμος αντικλείδια για να ανοιχτεί εκείνη η πόρτα, αλλά αυτή είναι διαθέσιμη μόνο εφάπαξ. **Μα η Ποίηση είναι** -μας επαναβεβαιώνει ο ποιητής μας- **μια πόρτα ανοιχτή.**

Η ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ

Ο ίδιος ο ποιητής μας τυπώνει το ποίημα του με τέτοιο τρόπο που δηλώνει τις δυο ενότητες από τις οποίες αποτελείται. Η **α' ενότητα** είναι σχεδόν όλο το ποίημα, ενώ η **β' ενότητα** συνίσταται σε ένα μόνο στίχο. Ο τελευταίος αυτός στίχος επαναλαμβάνει τον πρώτο με μια προσθήκη έκπληξης —μα— που είναι και αποκάλυψη του μυστικού για το κλειδί της πόρτας. Έτσι σφαιρώνεται το ποίημα και αποκαλύπτεται η ουσία της ποίησης (ένα παράθυρο μαγείας).

Οι σκηνές της α' ενότητας (πέντε συνολικά) συνιστούν μια αφήγηση που περιέχει αρχή, μέση και τέλος. Μια φωνή (του ποιητή μας) μας πληροφορεί για την εξέλιξη. Κόσμος πάει κι

έρχεται μπροστά από μια ανοιχτή πόρτα. Πολλοί αδιαφορούν ή δεν βρίσκουν ενδιαφέρον στον εσωτερικό χώρο, ενώ άλλοι, με το που πέφτει το μάτι τους στο βάθος, κυριολεκτικά μαγεύονται. Αρχίζει η δεύτερη σκηνή: επιχειρούν να διασχίσουν την πόρτα αλλά αυτή κλείνει μπροστά τους. Η διαδικασία καταλήγει στην κατασκευή ατέλειωτων αντικλειδιών για να παραβιάσουν ανοιχτές θύρες! Μα είναι, λοιπόν, ανοιχτή η πόρτα αυτής της μαγείας; Ο ποιητής μας μάς διαβεβαιώνει -με κάποια έκπληξη του για την αβλεψία μας!- πως ναι.

ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ

Η ποίηση, ως δημιουργικό φαινόμενο, είναι προσιτή σε όλους. Πολλοί δεν βρίσκουν ενδιαφέρον σ' αυτή τη δημιουργική πράξη, γιατί δεν μπόρεσαν να δουν το βάθος αυτού του χώρου (της δημιουργίας). Αν το έκαναν, όπως το κάνουν μερικοί, θα μαγεύονταν από την ανεπανάληπτη πνευματική ικανοποίηση που θα δοκίμαζαν. Όσοι πράγματι δοκίμασαν αυτή την ικανοποίηση -για πρώτη φορά- επιχειρούν να διεισδύσουν στο «μαγικό» αυτό κόσμο, για να χορτάσουν την ψυχή τους. Αλλά χορταίνει ποτέ η ψυχή του ανθρώπου; Ολοένα στην αρχή βρίσκεται κανείς. Ολοένα μπροστά στην είσοδο της ευτυχίας. Η πνευματική ευτυχία στην ύψιστη μορφή της (πάντοτε διαφορετική για τον καθένα) δεν κατακτάται, δεν ξεκλειδώνεται, για να «κατοικήσει» κανείς μόνιμα μέσα σ' αυτή την περιοχή. Ο δημιουργός-ποιητής (όπως κάθε δημιουργός) μόνο προσπάθειες θα κάνει στο εξής. Και το ποιητικό έργο κάθε αληθινού ποιητή δεν είναι παρά προσπάθεια για να «ανοιχτεί» η πύλη της διαρκούς δημιουργικής ευτυχίας. Αλλά αυτή δεν ανοίγει. Ή μπορεί και να ανοίγει χωρίς να το καταλαβαίνει ο δημιουργός-ποιητής. Γιατί; «*Μα η Ποίηση είναι (έγινε, ήδη, με όσα προσπάθησε ο ποιητής) μια πόρτα ανοιχτή!*».

Ενώ εσύ (ο ποιητής) προσπαθείς και ξοδεύεσαι παθιασμένα, η πόρτα της ποίησης είναι ανοιχτή. Πρόσεξε μόνο γιατί κάθε σου κίνηση προς την κατεύθυνση να την ανοίξεις είναι ήδη πράξη αντιφατική, γι' αυτό και ατελέσφορη. Η συνείδηση μηδενίζει την ευτυχία.

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ

ΣΤΙΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

1. Τι σημαίνει «Πολλοί κοιτάζουν μέσα χωρίς να βλέπουν τίποτα»; Μπορεί να ισχύει το αντίστροφο; Να βλέπουμε χωρίς να κοιτάζουμε;

Απάντηση:

Η φράση αυτή έχει την έννοια ότι πολλοί επιχειρούν να γνωρίσουν το ποιητικό φαινόμενο, την πράξη της ποιητικής δημιουργίας, αλλά δεν διαθέτουν την απαραίτητη «όραση». Φυσικά, απογοητεύονται και προσπερνούν. Ασχολούνται με άλλα πράγματα. Δεν χρειάζεται απλά και μόνο μια επιφανειακή παρατήρηση της ζωής και μια απλή φυσική συμμετοχή για να γίνει κάποιος ικανός να νιώσει -πολύ περισσότερο, να δημιουργήσει- την ποίηση. Την ποίηση τη νιώθει κανείς μέσα από μια βαθιά εσωτερική ενόραση και επεξεργασία των δεδομένων της ζωής και των κινήματων της ψυχής.

Βεβαιότατα, πολλές φορές δεν χρειάζεται να κοιτάζουμε με τα φυσικά μας μάτια τον κόσμο για να διακρίνουμε το βάθος του. Χρειάζεται μια οξύτατη ψυχική όραση για να αντιληφθεί κανείς σε βάθος τον κόσμο και τη ζωή, και, βέβαια, να νιώσει την ηδονή της δημιουργίας.

2. «... μαγεμένοι πηγαίνουν να μουν ...». Τι τους παρακινεί να μουν; Από τι δηλαδή μαγεύονται; Τι μπορεί να βλέπουν; Εσείς τι βλέπετε;

Απάντηση:

Ορισμένοι ευαίσθητοι δημιουργοί κυριολεκτικά μαγεύονται από την επαφή τους με το φαινόμενο της ποίησης. Επιχειρούν να εισχωρήσουν όσο γίνεται βαθύτερα στην περιοχή της τέχνης τους. Το κάνουν αυτό παρακινούμενοι από μια καταπιεστική ανάγκη αναζήτησης της πνευματικής ηδονής, της δημιουργικής ηδονής. Έχουν μαγευτεί και δεν μπορούν να ζήσουν παρά μόνο δημιουργώντας. Ελπίζουν έτσι να λυτρωθούν από τη δίψα τους για τον

«παράδεισο» που για μια στιγμή κάποτε στη ζωή τους τους δόθηκε η χάρη (το χάρισμα) να αντικρίσουν. Η ποίηση έγινε γι' αυτούς ο παράδεισος τους. Στην πόρτα αυτού του παραδείσου ξοδεύουν τη ζωή τους ελπίζοντας κάποια στιγμή, μέσα από τη δημιουργική τους παραγωγή τα ποιήματα τους) να τον κερδίσουν. Και η ζωή τους περνά και αυτοί γράφουν ποιήματα και τον παράδεισο τον ζουν χωρίς να το καταλάβουν. Η πόρτα του ήταν και είναι ανοιχτή.

3. Γιατί η πόρτα κλείνει «για όσους μπόρεσαν να δουν το βάθος»;

Απάντηση:

Κλείνει γιατί η συνειδητοποίηση της μαγείας (μπόρεσαν να δουν το βάθος) δεν κρατά παρά μια μοναδική στιγμή. Δεν είναι στατική κατάσταση αλλά ούτε και επαναληπτά. Η ενσυνείδητη, πλέον, επιθυμία τους να μπουν στο χώρο του μαγικού λειτουργεί αποτρεπτικά για τη μαγεία αυτή. Όπως στο όνειρο, η συνείδηση ότι βρίσκεσαι στο όνειρο σημαίνει και ακύρωση του. Δεν μπορείς να επαναλάβεις το όνειρο.

4. Στο γνωστό παραμύθι «Ο Αλή-μπαμπάς και οι Σαράντα Κλέφτες» μια λέξη μαγική ανοίγει τη σπηλιά με τους θησαυρούς. Μπορείτε να αναζητήσετε ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στο παραμύθι και στον ποιητικό μύθο;

Απάντηση:

Το παραμύθι Ο Αλή-Μπαμπάς και οι Σαράντα Κλέφτες αποτελεί μέρος του τεράστιου ανατολίτικου παραμυθικού συνόλου **Χίλιες και μια νύχτες**. Ο Αλή-Μπαμπάς κατορθώνει να μάθει τη μαγική φράση (άνοιξε σουσάμι) για να μπει σε μια βραχοσπηλιά - κρυψώνα και να αποσπάσει ένα μεγάλο μέρος από τους θησαυρούς των Σαράντα Κλεφτών.

Οι ομοιότητες ανάμεσα στο παραμύθι και τον ποιητικό μύθο του Παυλόπουλου είναι εξωτερικές. Η πόρτα της παραμυθικής σπηλιάς αλλά και του ποιήματος, έχει μαγικό χαρακτήρα. Μέσα στη σπηλιά υπάρχουν θησαυροί, όπως και μέσα στο βάθος του ποιητικού πεδίου υπάρχει ένας (ποιητικός) θησαυρός. Η επιθυμία να μπει κανείς μέσα στο μαγικό χώρο (της σπηλιάς και της ποίησης) είναι εξίσου έντονη και στις δυο περιπτώσεις. Στην προσπάθεια να μπει κάποιος στη σπηλιά (όπως ο αδελφός του Αλή-Μπαμπά) μπορεί να καταστραφεί, όπως και στην προσπάθεια κάποιων να παραβιάσουν την πόρτα της ποίησης υπάρχει ο κίνδυνος να «χαλάσουν μάταια τη ζωή τους».

Οι διαφορές, όμως, είναι πολλές και σημαντικές. Στην περίπτωση του παραμυθιού η μαγική πόρτα είναι -κατά φυσικό τρόπο- κλειστή για όλους, ενώ στο ποίημα μας είναι μονίμως -αλλά παραπλανητικά- ανοιχτή. Στην πρώτη περίπτωση μια μαγική φράση την ανοίγει, ενώ στη δεύτερη περίπτωση δεν υπάρχουν μαγικές λέξεις. Η πόρτα της σπηλιάς οδηγεί στους θησαυρούς που μπορεί κάποιος να πάρει, ενώ η πόρτα της ποίησης επιτρέπει μόνο την οπτική (δηλαδή ψυχική) επαφή με το θαύμα.

Κάθε προσπάθεια δρασκελισματος της ποιητικής πόρτας είναι ανέφικτη. Αντίθετα, στο παραμύθι μπαίνει και βγαίνει κανείς, αρκεί να ξέρει τη μαγική φράση.

Συνεπώς, η ποίηση είναι ένας χώρος μαγικός, όπου ισχύουν τα παράδοξα ενός παραμυθιού. Η ποίηση δεν κατακτάται με συνταγές (μαγικές φράσεις) που μπορεί ίσως κάποιος να υποκλέψει. Κάθε ποιητής κάνει τον αγώνα του (φτιάχνει τα δικά του αντικλειδιά-ποιήματα) για να βρει τη μαγική συνταγή του ποιητικού θαύματος.

5. Ποιος είναι ο ορισμός των ποιημάτων; Ταυτίζονται τα ποιήματα με την ποίηση;

Απάντηση:

Τα ποιήματα -μας λέει ο Παυλόπουλος— είναι αντικλειδιά της ποίησης. Είναι προσπάθειες να συλληφθεί η ποιητική ουσία. Δεν είναι η ίδια η ποίηση. Μέσα από αυτά αναζητείται. Με αυτά επιχειρείται η προσπέλαση στη μαγεία του ποιητικού φαινομένου. Και πάλι να δούμε: ίσως! Πάντως δεν ταυτίζονται με την ποίηση.

6. Γιατί το ποίημα κλείνει όπως άρχισε; Γιατί δεν παραβιάζεται ποτέ η ανοιχτή πόρτα της Ποίησης;

Απάντηση:

Πρώτα πρώτα το ποίημα δεν κλείνει ακριβώς όπως άρχισε. Η επαναβεβαίωση που δίνεται στον τελευταίο στίχο περιέχει και μια ενδιαφέρουσα ανακάλυψη: μα φυσικά! Το θαύμα είναι ήδη εδώ! Προσιτό σ' εκείνους που ενδιαφέρονται να «δουν». Αλλά δεν λέγεται, δεν αποτελεί αντικείμενο λεκτικής διατύπωσης. Τα ποιήματα είναι λεκτικές επιχειρήσεις ανοίγματος της πόρτας της ποίησης. Το θαύμα, όμως, είναι πέρα από τα λόγια. Δεν παραβιάζεται (δηλαδή δεν κατακτάται) με λόγια η ποίηση. Είναι μια αστραπή της ψυχής.

ΙδίατεΡαμαθηματα.gr