

«ΟΝΕΙΡΕΥΤΗΚΑ ΣΤΟ ΠΛΑΪ ΤΗΣ ΜΙΑΝ ΕΡΗΜΙΑ».
ΕΝΑΣ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΣ ΤΟΠΟΣ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Απέχοντας μεταξύ τους έναν αιώνα, τα ποιήματα «Το πλάσμα της φαντασίας» του Ιουλίου Τυπάλδου (1856) και «Ο αγράμματος και η ωραία» του Οδυσσέα Ελύτη (1960) συναντιούνται στη διατύπωση της κοινής επιθυμίας για αναχώρηση του ομιλητή και μιας ουράνιας ή «αλλιώς ωραίας» αστρικής αγαπημένης στην ερημιά. Η συνάντηση, στην οποία εμπλέκονται και άλλα, χρονικά ενδιάμεσα, ποιήματα, εγγράφεται στο πλαίσιο της ρομαντικής ποιητικής. Η αναχώρηση του ποιητή, η έξοδος του από την κοινωνία, θεματοποιείται στη ρομαντική ποίηση είτε ως αυτοεξορία του εκλεκτού, που επιζητεί τη μέθεξη με τη φύση και το θείο, είτε ως ποινή που επιβάλλεται στον καλλιτέχνη εξαιτίας της ετερότητάς του, αλλά και του καθρέφτη που στήνει απέναντι στην κοινωνία¹. Ο τύπος της αναχώρησης που θα μας απασχολήσει εδώ συγκεκριμενοποιείται ως επιλογή του ομιλητή και ταυτοχρόνως ως πρόταση σε μια ερωτική σύντροφο². Η εξέταση των ποιημάτων θα επικεντρωθεί στους τρόπους με τους οποίους πραγματώνεται η πρόταση. Παράλληλα θα επιχειρήσουμε να ανιχνεύσουμε τη σχέση ανάμεσα σε αυτόν τον τύπο της αναχώρησης και στη ρομαντική σύλληψη του «κυκλικού ταξιδιού».

(1) «Το πλάσμα της φαντασίας»³ εισάγει από την πρώτη ήδη στροφή το τριπλό ρομαντικό θέμα του ουράνιου έρωτα, του έρωτα για μια απούσα

Για την ανάγνωση της εργασίας και τις υποδείξεις του, ευχαριστώ θερμά τον Δημήτρη Αγγελάτο.

1. Βλ. F. Kermodé, *Romantic Image*, London, Ark, 1986, σσ. 1-29· P. Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1969, σ. 319 κ.ε.

2. Δεν εξετάζεται εδώ μια εναλλακτική μορφή αναχώρησης, όπου η πρωτοβουλία ανήκει στη γυναίκα· δυο χαρακτηριστικά παραδείγματα από την ελληνική ποίηση: «Η ανεράδα» του Βασίλη Μιχαηλίδη και η «Νεράιδα» του Πορφύρα. Στα ποιήματα αυτά η —μοιραία— γυναίκα οδηγεί τον σύντροφό της στον θάνατο ή στην τρέλα. Βλ. M. Praz, *The Romantic Agony*, (μτφρ. A. Davidson), Oxford, Oxford University Press, 1970, «La Belle Dame sans merci», σσ. 197-300.

3. Ιούλιος Τυπάλδος, *Ποιήματα διάφορα*, εν Ζακύνθω, Τυπογρ. Σ. Χ. Ραφτάνη, 1856. Τώρα στο: Λ. Πολίτης (επιμ.), *Ποιητική Ανθολογία*, τ. 5: *Ο Σολωμός και οι Ερφτανησιώτες*, Αθήνα, Δωδώνη, 1988, σ. 99.

μορφή και της αλαφροϊσκιωτης επικοινωνίας με έναν άυλο κόσμο⁴:

Εσύ που πρώτη επρόβαλες
σαν όνειρο εμπροστά μου,
κι άναψες πάθη ακοίμητα
στην άδολη καρδιά μου,
α! πού 'σαι, πες μου, αγάπη μου,
πού 'σαι, γλυκιά μου ελπίδα;
Τη γην έχεις πατρίδα
ή τ' άστρα τ' ουρανού;

Η αγαπημένη, το «θείο πλάσμα τ' ουρανού» (10η στροφή), παραμένει άφαντη, καθώς δεν σαρκώνεται ποτέ. Ο ομιλητής ξεγελιέται από την ομορφιά επίγειων γυναικών («με πόθο γύρω ασήκωσα / τα μάτια ερωτευμένα, / όπου τα κάλλη ελάμπανε / [...] / Κι ελόγιασα να σ' εύρηκα, ως ποθητή μου εσένα· / κι ηύρα γλυκά χαμόγελα / και στήθια παγωμένα»), αντιδιαστέλλει τον γήινο έρωτα με τον ουράνιο και επιλέγει οριστικά τον δεύτερο. Το πρώτο ονειρικό αντίκρισμα της μορφής επαναλαμβάνεται σε οριακούς χρόνους («στο χάραμα / σα γλυκοφέγγει η μέρα», «στην μυστικήν αχνάδα / του έρμου φεγγαριού») και σε οριακούς τόπους («εις τον αφρόν της θάλασσας, / στον ήσυχον αιθέρα») ή γενικότερα στη φύση («στην ανθοστόλιστη / στου κάμπου πρασινάδα»), αλλά πάντα με την επίγνωση του ονειρικού-φανταστικού: «Πόσες φορές μου φαίνεται / να σε θωρώ μπροστά μου». Η περιγραφή της αγαπημένης παραπέμπει στις γυναικείες οραματικές μορφές της σολωμικής ποίησης ή σε ρομαντικά στερεότυπα και, πάντως, δεν εκβάλλει σε μια εικόνα, αλλά επιστρέφει στον ορισμό της μορφής ως θείου πλάσματος: «θωρώ τα ουράνια βλέμματα, / τ' αγγελικό σου στόμα, / τ' αέρινο το σώμα, / τα ολόχρυσα μαλλιά». Η μορφή είναι, λοιπόν, διάφανη, αποκαλύπτοντας διαρκώς την ουράνια της ουσία, σε αντίθεση με τις γήινες γυναικείες μορφές που αποδεικνύονται πλανερές, καθώς αποκρύπτουν τις παγωμένες τους καρδιές. Ο ομιλητής βιώνει μια διαρκή αποξένωση: «κι έρμη η ψυχή μου απόμεινε, / σ' όλον τον κόσμο ξένη» (8η στροφή), η οποία οφείλεται στην οπτασία που έχει αντικρίσει και στη δέσμευση του είναι του στην αναζήτησή της. Έτσι ο ομιλητής (ποιητής, όπως θα αποδειχθεί στη συνέχεια του ποιήμα-

4. Για τον ρομαντικό χαρακτήρα του θέματος, βλ., για παράδειγμα, την άποψη της Mme de Staël ότι απαραίτητη προϋπόθεση της ποιητικής κατάστασης είναι να φτάσει ο άνθρωπος μέσω της ονειροπόλησης στις αιθέριες περιοχές, να ξεχάσει τον θόρυβο της γης ακούοντας την ουράνια αρμονία (βλ. P. Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950; σσ. 167-168). Βλ. επίσης P. Van Tieghem, *Le romantisme*, σ. 230 κ.ε.

τος, καθώς θα συνθέτει ύμνους) είναι ο κατ' εξοχήν ρομαντικός καλλιτέχνης σύμφωνα με την περιγραφή του A. W. Schlegel: «Ο σύγχρονος άνθρωπος, σε αντίθεση με τον αρχαίο Έλληνα, κατατρώχεται από το έντονο συναίσθημα μιας εσωτερικής διάσπασης, μιας διπλότητας. Η σύγχρονη ποίηση επιζητεί διαρκώς να συμφιλιώσει, να συνενώσει τους δυο κόσμους μεταξύ των οποίων νιώθουμε μοιρασμένοι: τον κόσμο των αισθήσεων και εκείνον της ψυχής. [...] Με δυο λόγια, προσφέρει ψυχή στις αισθήσεις και σώμα στη σκέψη»⁵. Μοιρασμένος ανάμεσα στον εξωτερικό και στον εσωτερικό του κόσμο, ο ομιλητής επιστρατεύει ως σύμμαχο του δεύτερου τη φύση, με την οποία επικοινωνεί, προβάλλοντας έτσι την αλαφροϊσκιωτή ή μαντική ποιητική του ιδιότητα, αρχικά στο επίπεδο του δέκτη: «αλλά μεμιάς η θάλασσα, / τ' αστέρια, η γη αναζήσαν, / και λόγια μού εμιλήσαν / εγκάρδια, μυστικά» (8η στροφή). Ωστόσο η επικοινωνία αυτή είναι εφήμερη: η ψυχή του ομιλητή «κόσμους ξανοίγει αγνώριστους» (9η στροφή), αλλά «τα ουράνια ονειράτα» γρήγορα σκορπίζουν και η μοίρα τον προσγειώνει «στης γης την άχαρη / μαύρη ζωή» (10η στροφή). Η επίκληση, λοιπόν, στην αγαπημένη («Αγάπη μου, σπλαχνίσου με / και πρόβαλε εμπροστά μου» (13η στροφή) είναι διπλή: δεν αφορά μόνο στη δική της επιφάνεια, αλλά και στην παράταση της επιφάνειας του μυστικού κόσμου. Με αυτούς τους όρους θα συντελεστεί η αναχώρηση του ομιλητή, στην οποία κεντρικό ρόλο παίζει ο ανέκφραστος λόγος (14η στροφή):

*του κόσμου τα πλανέματα
και τες χαρές ν' αφήσω,
και μ' εσέ μόνη, αγάπη μου,
σε μίαν ερμιιά να ζήσω·
να μας λέει λόγια ανέκφραστα
το τρυφερό λουλούδι
και μυστικό τραγούδι
τη νύκτα η αστροφεγγιά.*

Η «ανέκφραστη / ουράνια μελωδία» (9η στροφή) που νωρίτερα αντηχούσε στιγμιαία και απρόσωπα, τώρα θα διαρκεί και θα απευθύνεται στο ερωτικό ζεύγος. Η μυστική αυτή επικοινωνία με τη φύση και τον ουράνιο κόσμο θα επιτρέψει στον ομιλητή να ενεργοποιηθεί ως ποιητής, αναλαμ-

5. Η περιγραφή παρατίθεται στον: G. Gusdorf, *Le romantisme*, τ. 1, Paris, Payot, 1993, σ. 249. Πρβ. και Schiller: «Η σφαίρα του [Klopstock] είναι πάντοτε το βασίλειο των ιδεών, και ξέρει να οδηγεί προς το άπειρο ό,τι πιάνει στα χέρια του. Θά 'λεγε κανείς πως αφαιρεί το σώμα απ' ό,τι πραγματεύεται για να το κάνει πνεύμα, ενώ άλλοι ποιητές ντύνουν κάθε τι πνευματικό μ' ένα σώμα» (Φρήντριχ Σίλλερ, *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως*, (μτφρ. Π. Κονδύλης), Αθήνα, Στιγμή, 1985, σ. 78).

βάνοντας πια τον ρόλο όχι μόνο του δέκτη αλλά και του πομπού (15η στροφή):

*η ερμιά σας, ναι, την άχαρη
ψυχή μου θ' αναζήση·
ο ύμνος, άνθι ουράνιο,
όπου ποτέ δεν σβηέται,
θερμός θέλει πετιέται
απ' τη θερμή καρδιά.*

Η ερωτική αναχώρηση, με την οποία πραγματώνεται ο ανέκφραστος λόγος, γίνεται προς την κατεύθυνση της ίδιας της ποίησης. Ο φανταστικός έρωτας που βιώνει ο ομιλητής ταυτίζεται έτσι με τον αυθεντικό έρωτα, όπως τον ορίζει ο F. Schlegel: «Ο αυθεντικός έρωτας είναι το ιερό πνεύμα που μας ωθεί στους ήχους της μουσικής. [...] Οι μαγικές λέξεις της ποίησης διαπερνώνται και διαπνέονται από τη δύναμή του. Για τον αληθινό ποιητή, ωστόσο, ο έρωτας δεν είναι παρά ένα ιερογλυφικό του μοναδικού, αιώνιου έρωτα, που ωθεί τον ποιητή προς την κατεύθυνση του απείρου. Και το αίνιγμα αυτού του έρωτα μόνο η φαντασία μπορεί να το παρουσιάσει, διατηρώντας παράλληλα τον αινιγματικό του χαρακτήρα, ενώ ταυτοχρόνως αυτό ακριβώς το αίνιγμα αποτελεί την πηγή του φανταστικού στοιχείου που προσιδιάζει στην ποίηση»⁶. Ο καινούριος χώρος που κατακτά ο ομιλητής με την αναχώρηση και τον έρωτά του δεν απειλείται, καθώς, ακόμα και την ώρα του θανάτου, «η πλάση όλη [...] θα 'ναι ενωμένη» στα μάτια της αγαπημένης του (17η στροφή). Αντίθετα, ο θάνατος συμμαχεί με τον έρωτα διαιωνίζοντας την επικοινωνία του ποιητή με τον ουράνιο κόσμο που αποζητούσε (τελευταία στροφή):

*και μέσα από τον τάφο μου,
σαν αύρα δροσιμένη,
νύκτα βαθιά θα βγαίνει
μία μελωδία κρυφή.*

Η κρυφή μελωδία, πηγή της οποίας είναι ο νεκρός, ερωτευμένος ποιητής, συστοιχεί με την «κρυφή ευωδία» που αισθανόταν παλιότερα από «τα ρόδα τ' ουρανού». Παράλληλα με τη διαίωσή του ο λόγος περνά, με τον θάνατο, οριστικά στην περιοχή της μουσικής, καθώς ο «ύμνος» μετατρέπεται σε «μελωδία». Δίδεται, επομένως, πια το χάρισμα στον ποιητή να κατοικήσει αιώνια στο χώρο του ανέκφραστου και του μυστικού.

Το χάρισμα, ωστόσο, αυτό προϋποθέτει την εμφάνιση της αγαπημέ-

6. G. Gusdorf, ό.π., σ. 527.

νης και την αναχώρηση του ζεύγους —δυο προϋποθέσεις που παραμένουν στο επίπεδο της ευχής. Από την επίκληση στην ουράνια μορφή μέχρι την προτελευταία στροφή ο ομιλητής χρησιμοποιεί την προστακτική («αγάπη μου σπλαχνίσου με / και πρόβαλε εμπροστά μου») ή την ευκτική έγκλιση («ν' αφήσω», «να μας λέει λόγια ανέκφραστα...» κλπ). Η περιγραφή ή η αφήγηση σε οριστική έγκλιση ολοκληρώνεται στη 12η στροφή: ο ομιλητής, έχοντας αφηγηθεί το ερωτικό του όνειρο, την επίγεια αποτυχημένη του αναζήτηση και την οραματική του ανύψωση «στον άπλαστον αιθέρα», διεκτραγωδεί την κατάσταση του κόσμου «εδώ κάτω» και καταλήγει: «Ανίσως άστρο αγνώριστο / στον ουρανό προβάλει, / η μαύρη ανεμοζάλη / σηκώνεται μεμιάς» (12η στροφή). Σε ό,τι αφορά, λοιπόν, το επίπεδο της πραγματικότητας, ο ομιλητής μένει δέσμιος της «μαύρης ανεμοζάλης», ενώ η συνέχεια του λόγου του εκτινάσσεται, με αφορμή την επίκληση, στην περιοχή του ονείρου. Το συγκεκριμένο ποίημα πραγματώνει έτσι την ευχή που διατυπώνει ως προς τον ποιητικό λόγο γενικά: να ξεφύγει από τα γήινα και να στοιχειώσει τον χώρο του ουρανού-ονείρου. Αν σε ό,τι αφορά την αναχώρηση και την ένωση με την αγαπημένη ο λόγος παραμένει ευχετικός, σε ό,τι αφορά τη δική του μοίρα οριστικοποιείται: η αναφορά στον άσβηστο ύμνο γίνεται σε οριστική μέλλοντα («ο ύμνος [...] θέλει πετιέται»: 15η στροφή), και στην τελευταία στροφή προμαντεύεται, επίσης σε μέλλοντα, η διαιώνιση της ερωτικής επικοινωνίας («Εσύ το έρμο μνήμα μου / με ρόδα θα στολίσεις, / κι αυγή και βράδυ θά 'ρχεσαι / δάκρυα σ' αυτό να χύσεις») και της ποιητικής δωρεάς: «...θα βγαίνει / μία μελωδία κρυφή». Πρόκειται, λοιπόν, για έναν ποιητικό λόγο που επιχειρεί να αυτονομηθεί από την πραγματικότητα και να κατασκευάσει μια δική του περιοχή. Αν η ευχετική διατύπωση διατηρεί μια εξάρτηση της κατασκευής από την πραγματικότητα, με την προφητεία οι δεσμοί αποκόπτονται, και ο ποιητικός λόγος κυρώνει την απογείωσή του.

Η απογείωση αυτή συνιστά, ωστόσο, έξοδο από τον ίδιο τον χώρο του λόγου, καθώς η ποίηση μετατρέπεται σε μουσική: «μελωδία». Παράλληλα με τη μετάβασή της από τον χώρο της εμπειρίας σε εκείνον της φαντασίας, η ποίηση επιζητεί και τη μετάλλαξή της σε μουσική. Προκειμένου να επιτύχει τη διπλή αυτή απομάκρυνση από το παρόν της, κατασκευάζει ένα πλάσμα («το πλάσμα της φαντασίας» ταυτίζεται με το «θείο πλάσμα τ' ουρανού») που θα της επιτρέψει να συγκρουστεί με τον περίγυρό της, να ορίσει την ουσία της και να επιλέξει τον επικοινωνιακό της δίαυλο: να δέχεται «ανέκφραστα» μηνύματα από «αγνώριστους κόσμους», και πάλι προς αυτούς να εκπέμπει τη δική της «κρυφή μελωδία».

(2) Αν το ποίημα του Τυπάλδου εντάσσεται στη σολωμική παράδοση, που έχει ως βασικό σημείο αναφοράς τον ευρωπαϊκό ρομαντισμό⁷, τα επόμενα ποιήματα που θα εξετάσουμε ανήκουν ή συγγενεύουν με τον Συμβολισμό· οι όροι, ωστόσο, της αναχώρησης παραμένουν ρομαντικοί. Στο «Συντρίμι το καράβι των ονείρων...» του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου (1898)⁸ η αγαπημένη χαρακτηρίζεται ως «του καημού βασίλισσα / και μάγισσα του ονείρου» και στέκεται «στο βράχο ορθή / αιώνια ορθή» καλώντας και προσμένοντας τον ομιλητή. Η αναχώρηση όμως του ομιλητή και η ένωσή τους είναι ανέφικτες: η αγαπημένη βρίσκεται «πέρα απ' τη θάλασσα» και το «καράβι των ονείρων» είναι «συντρίμι». Η επανάληψη των φράσεων «με καλείς ακόμα, με προσμένεις» και «συντρίμι το καράβι των ονείρων» μεταθέτει διαρκώς τόσο την οριστική αναχώρηση του ομιλητή όσο και την οριστική της μεταίωση. Έτσι ο ομιλητής παραπαίει μεταξύ του εδώ και του εκεί κόσμου, ενώ ταυτοχρόνως κινείται μεταξύ δύο τύπων λόγου: ενός ελεγειακού για το παρόν («και κρίζουνε θλιμμένα οι γλάροι γύρω / και σέρνονται βαριά τα σύννεφα»), αυτοαναφορικού και αυτοκαταδικαστικού (το «καράβι των ονείρων» που θα οδηγούσε τον ομιλητή στη «μάγισσα του ονείρου» ταυτίζεται κατά πάσαν πιθανότητα με την ποίηση), και ενός λόγου ειδυλλιακού και ονειρικού: «Και φέγγουν τα μαλλιά σου γύρω / και λάμπει η μαύρη κόμη αγνάντια. / Ω την κορόνα που έφερνά σου από διαμάντια / που τα είχα από μια μάγισσα κλεμμένα...»), ο οποίος ωστόσο διακόπτεται («τα κύματα μού πνίξαν τα διαμάντια») και περιορίζεται τελικά στην επαναλαμβανόμενη επίκληση της αγαπημένης. Ο δεύτερος αυτός τύπος λόγου κατορθώνει να αναπτυχθεί όταν ξεφύγει προς το παρελθόν:

*Μια αυγή του Μάη που η θάλασσα γελούσε,
μια αυγή που ήταν φαιδρό το δάσος γύρω
κι ο αυλός καινούριους ύμνους μελετούσε
στη δόξα των μαλλιών σου γύρω,
μια αυγή στη θάλασσα, όλη πάστρα,
γοργά γλιστρούσε το καράβι των ονείρων·
μια αυγή στη θάλασσα, όλη πάστρα,
που σβήναν στον καθρέφτη της μύρια άστρα
σιγά γλιστρούσε το καράβι των ονείρων*

7. Η σημασία της ρομαντικής αισθητικής στο έργο του Σολωμού εξετάζεται αναλυτικά στη μελέτη του Γ. Βελουδή, *Διονύσιος Σολωμός, Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Αθήνα, Γνώση, 1989.

8. Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 1955, σ. 52 [Τα Ελεγεία και τα Ειδύλλια].

μια αυγή που ακόμα φώτιζε η σελήνη
 αργά γλιστρούσε στη γαλήνη,
 αργά σιγά σαν παραμύθι
 προς την αυγή που ρόδιζε στα βύθη

Ο λόγος σχεδιάζει («μελετούσε») έναν παραμυθικό χωροχρόνο, όπου κυριαρχεί η απρόσκοπτη και αβίαστη ποιητική-μουσική δημιουργία (αυλός - καινούριοι ύμνοι) και το γαλήνιο τραγούδι προς την, πάντα απύσχα, βασίλισσα-ποίηση. Αν ο ποιητικός λόγος ονειρεύεται τον εαυτό του, αδυνατεί, ωστόσο, να πραγματώσει το ταξίδι του και αυτοκαταστρέφεται: η ενότητα τελειώνει με τους στίχους «προς την αυγή που γκρέμισε στα βύθη / συντρίμι το καράβι των ονείρων» και στη συνέχεια ο λόγος επανέρχεται στο παρόν του χωρισμού. Ο αυτάρκης, λοιπόν, λόγος δοκιμάζεται, αποτυγχάνει, και συντελείται η οριστική του έξοδος προς έναν λόγο που καταθέτει την αδυναμία του και τη διαρκή του ματαιώση. Η δοκιμασία του αυτή οδηγεί και το ποίημα στην έξοδό του, καθώς η καταστροφή αγγίζει πια και την ίδια την αγαπημένη. Στην τελευταία ενότητα του ποιήματος ο βοριάς «την άπαρτη σημαία / της μαύρης κόμης σου ξεσκίζει», ενώ η «μάγισσα του ονείρου» δεν παρουσιάζεται πια να καλεί και να προσμένει τον ομιλητή. Ο λόγος που κατισχύει δεν ανήκει τελικά ούτε στον ομιλητή-ποιητή ούτε στην ποίηση, αλλά στα άλογα στοιχεία της φύσης: στον βοριά που βουίζει, τη θάλασσα που βογκάει και τους γλάρους που κράζουνε.

Αν η άπιαστη ιδανική αγαπημένη είναι η απόλυτη ποίηση-μουσική (και σε μια τέτοια ανάγνωση συντείνει η επιλογική θέση του ποιήματος στη συλλογή *Τα Ελεγεία και τα Ειδύλλια*), ο ποιητικός λόγος που πραγματώνεται δεν συνιστά, στην καλύτερη περίπτωση, παρά ένα ταξίδι προς την ποίηση. Καθώς όμως αυτοπαρατηρείται και αμφισβητεί τον εαυτό του, ακυρώνει το ταξίδι, αλλά και την «άπαρτη» ποίηση, και αυτοκαταργείται. Άλλωστε, ο ονειρικός χώρος της ματαιωμένης αναχώρησης έχει μεταβληθεί σε εφιαλτικό. Η αγριεμένη θάλασσα, ο βοριάς, οι κρωγμοί των γλάρων, τα σύννεφα και το μαύρο δάσος λειτουργούν όχι μόνο ως στοιχεία μιας κοινόχρηστης συμβολιστικής εικονοποιίας, αλλά και ως σημεία αυτοκριτικής: αδυνατώντας, εξαιτίας της ανεπάρκειάς του, να οδηγήσει τον ποιητή στην κατάσταση της απόλυτης ποίησης, ο λόγος τον εγκλωβίζει στον αλωμένο του χώρο καθιστώντας τον διαρκή μάρτυρα της επαναλαμβανόμενης αποτυχίας του.

Έτσι, στη σχέση του με τον λόγο ο ομιλητής-ποιητής αποδεικνύεται διττά ρομαντικός, καθώς δεν εξουσιάζει τον λόγο, αλλά εξουσιάζεται από

αυτόν⁹, ενώ παράλληλα έχει θέσει ως ποιητικό του στόχο το απόλυτο, που παραμένει ανέφικτο¹⁰. Δηλώνοντας, ωστόσο, εξαρχής την ανεπάρκειά του, σηματοδοτεί την ένταξή του σε μια μεταρομαντική-μετασιλλεριανή ποιητική¹¹.

(3) Το αδιέξοδο που καταθέτει το ποίημα του Χατζόπουλου αντιμετωπίζεται και στο «Έρημο μονοπάτι» του Λάμπρου Πορφύρα (1900)¹², όπου ο ομιλητής εμπλέκεται σε πολλαπλούς εγκλωβισμούς: βρίσκεται κλεισμένος σε ένα σπίτι, παίζει σκοπούς στη φλογέρα για τον ίσκιο μιας κοπέλας «πνιγμένο στο έρμο κρουστάλλι», και στη φλογέρα έχει «κλείσει [...] όλους τους ήχους που κλαιν και στενάζουν στη φύση». Η κοπέλα είναι η «μυστική» του αγάπη και ο έρωτάς του γι' αυτήν υπαγορεύεται από τη μοίρα: «κι οι γριές οι Μοίρες παράμερα κλώθουν κι υφαίνουν / της μυστικής μου αγάπης τον πέπλο, σκυμμένες» (1η στροφή). Υπερφυσικής προέλευσης είναι και το ποιητικό χάρισμα του ομιλητή (2η στροφή):

Σ' ένα καλάμι λεπτό μαγικόν έχω κλείσει
σε μια χρυσή που οι Νεράιδες μού εδώσαν φλογέρα,
όλους του ήχους που κλαιν και στενάζουν στη φύση:
της ρεματιάς, της βροχής, των δεντρών και του αγέρα

Η δωρεά των Νεράιδων αποδεικνύεται, ωστόσο, αμφίβολη, καθώς ως συνέπειά της παρουσιάζεται η απώλεια της χαράς («Και το φθινόπωρο αιώνιο στο σπίτι μας πέφτει, / μια καταχνιά μένει εκεί που χαρούμενα ζούσα») και η μετατροπή της αγαπημένης σε ίσκιο με τον ταυτόχρονο εγκλεισμό της στον καθρέφτη: «φαίνεται μόνο βαθιά στο θαμπό μας καθρέφτη / κάποια σκιά, μια σκιά μορφονιάς π' αγαπούσα» (3η στροφή). Ο ποιητής αιχμαλωτίζει τους ήχους της φύσης και τους μετατρέπει σε κάτι διαφορετικό —σε μουσική φλογέρας. Ταυτοχρόνως όμως βιώνει και ο ίδιος τη μετατροπή της ζωής του σε μια ακινητοποιημένη πραγματικότητα, εγκλωβίζεται με άλλα λόγια στην ίδια την τέχνη της ποίησης, που

9. Βλ. G. Gusdorf, ό.π., σ. 863.

10. Βλ. M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton, 1973, σ. 216, όπου συζητιούνται οι απόψεις του Σίλλερ στο έργο του *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως* (1795). Στον διαχωρισμό που επιχειρεί ο Σίλλερ παραπέμπει ίσως εν μέρει και ο τίτλος της συλλογής: *Τα Ελεγεία και τα Ειδύλλια*.

11. Αν η δήλωση της ανεπάρκειας του ποιητή απαντά ήδη στη σολωμική ποίηση ως αποτέλεσμα μιας αναζήτησης, χαρακτηριστικό της ποιητικής που εξετάζουμε εδώ φαίνεται να είναι η εκ προοιμίου κατάθεσή της.

12. Λάμπρος Πορφύρας, *Απαντα*, επιμ. Γ. Βαλέτας, Αθήνα, Ι. Γ. Βασιλείου, 1982, σ. 134 [Σκιές, 1920].

απαιτεί το πάγωμα της εμπειρίας και τη μεταμόρφωσή της σε ήχους και λέξεις. Η δεύτερη και η τρίτη στροφή συνιστούν έτσι μια δήλωση ποιητικής που αναφέρεται αφενός στην κυριαρχία του άλογου και του μουσικού στοιχείου (αναφορά την οποία αναγνωρίζει και επισημαίνει ο Παλαμάς στο ποίημα που αφιερώνει στον Πορφύρα¹³), αφετέρου όμως θίγει το ζήτημα κατά πόσον η τέχνη μπορεί να μεταμορφώσει την εμπειρία σε δικό της υλικό χωρίς να την καταστρέψει —ένα ερώτημα που τίθεται από νωρίς στη ρομαντική ποίηση¹⁴.

Ο μουσικός λόγος συνίσταται σε «έναν ανθρώπινο θρήνο απ' τους θρήνους βγαλμένο / της ρεματιάς, της βροχής, των δέντρων και του αγέρα» (6η στροφή), ο οποίος απευθύνεται στον ίσκιο τον πνιγμένο «στο έρμο κρουστάλλι». Η επικοινωνία, ωστόσο, απειλείται: «η σιωπή κατεβαίνει απ' τη στέγη μου αγάλι, / μια παγωμένη σιωπή, σαν το χιόνι στα χιόνια» (7η στροφή). Η έφοδος της σιωπής λειτουργεί καταλυτικά: καθώς ο μουσικός-ποιητικός λόγος συντηρεί την απόσταση και τον εγκλεισμό της αγαπημένης αλλά και του ίδιου του ποιητή, η σιωπή προσφέρει τη μόνη δυνατότητα εξόδου. Χαρακτηριστικά, μετά την αναφορά στον ερχομό της σιωπής, ο ομιλητής αντικρίζει «το λευκό μονοπάτι / στα κορφοβούνια που πάει και χάνεται στ' άστρα» (8η στροφή) —το μονοπάτι της τελικής του αναχώρησης— και εκφράζει για πρώτη φορά την ελπίδα «πως θε νά 'βγ' η σκία του καθρέφτη» (9η στροφή). Αν η ποίηση είναι μια μαγική και μοιραία δωρεά που μεταμορφώνει το άλογο σε λόγο, αλλά ταυτοχρόνως φυλακίζει την εμπειρική πραγματικότητα μέσα στον καθρέφτη της¹⁵, για τον ποιητή είναι αδύνατη κάθε διαφυγή εκτός από

13. Κωστής Παλαμάς, *Απαντα*, τ. 9, Αθήνα, Μπίρης χ.χ.ε., σ. 216 [Δειλοί και σκληροί στίχοι, 1928]: «Του βαριού μου λογισμού / θολό τρέχει το νερό, / πιο αλαφρό, πιο λαγαρό / μήτε η χάρη του Ρυθμού / δε μπορεί να μου το κάμει. / Και, α! ζηλεύω το καλάμι / που οι νεράιδες σου χάρισαν / και που μέσα του όλους κλείσαν / των πουλιών τους στεναγμούς, / και το δάκρυο που το χύνεις / μυστικό σαν από τους / σταλαγμούς της Ιπποκρήνης».

14. Βλ., π.χ., Keats, «Ode to a Grecian Urn» (1820): «ζωγραφισμένη στην υδρία η ζωή διαιώνίζεται, ακινητοποιημένη» (*John Keats*, επιμ. E. Cook, Oxford, Oxford University Press, 1990, σ. 288).

15. Για την αντιμετώπιση της τέχνης ως καθρέφτη, βλ. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, σ. 30 κ.ε. Η υποκατάσταση της ζωής από τον καθρέφτη θεματοποιείται χαρακτηριστικά στο ποίημα του Tennyson, «The Lady of Shalott» (1832) (Alfred Lord Tennyson, *Selected Poems*, επιμ. A. Day, London, Penguin, 1991, σ. 26). Για την ανάγνωση του ποιήματος ως αλληγορίας που αφορά την ποιητική τέχνη, βλ., π.χ., R. B. Martin, *Tennyson. The Unquiet Heart*, Oxford, Clarendon Press – Faber and Faber, 1983, σσ. 162-163. Πρβ. επίσης το ποίημα του Ρώμου Φιλύρα «Χωρισμοί» (*Απαντα*, τ. 1, επιμ. Α. Χουρμούζιος, Αθήνα, Γκοβόστης, 1939, σ. 100 [Θυσία: 1919-1923]): «Τόσες γυναίκες ήρθανε, μ' αγάπησαν και φύγανε / [...] Μα πάντα πρόσμεινα απ' αυτές το σύνθημα —εμισέψανε, / όταν εγώ εμπιστεύτηκα και θάρρενα την άλλη / μέρα, πως θα τις έκλεινα στ' ολάδειο μου κρουστάλλι».

εκείνην που προσφέρει η συνάντηση του ποιητικού λόγου με τη σιωπή. Μια τέτοια διαφυγή όμως σημαίνει και την έξοδο από τη γήινη πραγματικότητα (τελευταία στροφή):

Ω! ναι, το ξέρω. Θα βγει και θα φύγομε πλάι,
το μονοπάτι μακριά θα μας πάρει απ' το σπίτι,
θε να μας πάει στην κορφή, κι από κει θα μας πάει
πέρ' απ' τη μαύρη ζωή, στο γλαυκό Αποσπερίτη.

Με την ολοκλήρωση της ποιητικής διεργασίας, ο ποιητής αποκτά ιδιότητες εξίσου άυλες με εκείνες της αγαπημένης του, και η αναχώρησή τους σημαίνει και την απογείωσή τους. Ο χώρος της απόλυτης ποίησης —μιας ποίησης που φιλοξενεί και ενσωματώνει τη σιωπή— προσεγγίζεται μόνο με την απόδυση του λόγου. Έτσι το αδιέξοδο που προβάλλεται στο ποίημα του Χατζόπουλου, αίρεται εδώ με ένα παράδοξο: η ποίηση είναι προσιτή, αρκεί ο ποιητικός λόγος να οδεύσει μέσα από τη μοναξιά και τη θλίψη προς την αυτοακύρωσή του.

Το «έρημο μονοπάτι» σηματοδοτεί μια σαφώς ρομαντική διαδρομή. Όπως σημειώνει ο Léon Cellier, «το ταξίδι της ψυχής αποτελεί ένα κατ'εξοχήν ρομαντικό θέμα, που μορφοποιείται ως αναζήτηση του Πύργου, του Μυστικού, του Θησαυρού, ως Ανάληψη, ως Κάθοδος στην κόλαση κλπ. Το ρομαντικό ταξίδι είναι μια μυστική αναζήτηση με μνητικό χαρακτήρα»¹⁶. Για ένα μυστηριώδες μονοπάτι μιλά και ο Novalis: «Δεν γνωρίζουμε τα βάθη του πνεύματός μας. Το μυστηριώδες μονοπάτι οδηγεί μέσα μας. Η αιωνιότητα, η συνάντηση με το παρελθόν και με το μέλλον βρίσκεται ή μέσα μας ή πουθενά. Ο έξω κόσμος είναι ο κόσμος των ίσκιων· ρίχνει τον ίσκιο του πάνω στο βασίλειο του φωτός. Προς το παρόν μάς φαίνεται ακόμα ότι όλα μέσα μας είναι σκοτεινά, μοναχικά, αδιαμόρφωτα· πόσο θ' αλλάξει όμως η αίσθησή μας όταν αυτά τα σκοτάδια σκορπίσουν κι όταν αυτό το σώμα που έριχνε πριν τον ίσκιο του, εξαφανιστεί»¹⁷.

Η επιθυμία της άφιξης σε έναν εξωκοσμικό, παραδεισένιο χώρο διέπει τη ρομαντική σκέψη. Στη μελέτη του *Natural Supernaturalism* ο M. H. Abrams διερευνά την εμμονή των ρομαντικών στην ιδέα του κυκλικού ταξιδιού ή αλλιώς της επιστροφής στον παράδεισο από τον οποίο ο άνθρωπος έχει εκδιωχθεί¹⁸. Η πτώση από τον παράδεισο είναι για τον Herder, τον Schiller και άλλους φιλοσόφους του ιδεαλισμού το πρώτο βήμα για

16. Η αναφορά στον G. Gusdorf, ό.π., σ. 850.

17. Ό.π., σ. 845.

18. Βλ. M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism*, ό.π., σσ. 141-324.

την επιστροφή του ανθρώπου σ' αυτόν: μιας επιστροφής όμως που δεν θα βασίζεται πια στο ένστικτο αλλά στη γνώση και στην επιλογή. Ως μέσον της αποκατάστασης του ανθρώπου στον εδεμικό κόσμο, ο Schiller προτείνει την Τέχνη στη συνάρτησή της με τη φαντασία — πρόταση, σημειώνει ο Abrams, που κατέλαβε κεντρική θέση στη ρομαντική πίστη και θεματοποιήθηκε στη λογοτεχνία¹⁹. Μια από τις εκφάνσεις της πίστης αυτής αποτελεί και η αναζήτηση της ιδεατής αγαπημένης, όπως θεματοποιείται, για παράδειγμα, στα μυθιστορήματα του Novalis, στα οποία συντελείται και μια μορφή ιερογαμίας μεταξύ του ποιητή και της προσωποποιημένης φύσης²⁰. Αν, λοιπόν, στην αρχική της σύλληψη η επιστροφή στην Εδέμ αφορά ολόκληρο το ανθρώπινο γένος, σε κάποιες εκδοχές της ο μόνος που κατορθώνει ένα τέτοιο ταξίδι είναι ο ποιητής. Στα ποιήματα που εξετάζουμε εδώ, το ταξίδι προς έναν ακατοίκητο από τους άλλους ανθρώπους παράδεισο επιχειρείται με τη βοήθεια μιας αγαπημένης που ταυτίζεται με την ποίηση (στον Χατζόπουλο), κατασκευάζεται από την ποίηση (στον Τυπάλδο) ή μεταμορφώνεται από αυτήν (στον Πορφύρα), ενώ και η κατοίκηση στον παράδεισο σημαίνει την κατοίκηση στον χώρο της ποίησης. Ωστόσο, η συνάντηση με την αγαπημένη και η μετοίκηση αποδεικνύονται προβληματικές: είτε διατυπώνονται ευχετικά (Τυπάλδος) είτε ορίζονται εξ αρχής ως αδύνατες (Χατζόπουλος) είτε τοποθετούνται στο μέλλον (Πορφύρας). Στην τελευταία μάλιστα περίπτωση, ο τίτλος του ποιήματος είναι πιθανόν να προσημαίνει το αδιέξοδο: το μονοπάτι δεν διανύεται ίσως ποτέ και παραμένει «έρημο» — και διαρκώς ζητούμενο.

(4) Λιγότερο επισφαλής παρουσιάζεται η πορεία σε δυο ανέκδοτα ποιήματα του Σικελιανού: στο «Ars Minimi II» (μεταξύ 1902-1905) και στο αδημοσίευτο «Α, ζυμωμένη ως Σ' ήξερα...» του 1936²¹. Στο πρώτο, στο οποίο είναι εμφανής η συμβολιστική μαθητεία του Σικελιανού, δεν προσδιορίζεται η ταυτότητα της αγαπημένης, ωστόσο η αναχώρηση του ομιλητή μαζί της γίνεται με μέσα μαγικά («Μ' ακούς; θα πάρομε άλογα / γοργότερα απ' αγέρι, / από τα δάση ανάμεσα, / στο τρέξιμο γοργά»), στόχος του ταξιδιού είναι αρχικά η φυγή από την ανθρώπινη μοίρα («να μη μας φτάνει η Μοίρα μας / που θα μας κυνηγά») και τελικά μια μύηση,

19. Ό.π., σ. 212. Βλ. επίσης Friedrich Schiller, «On the Aesthetic Education of Man, in a Series of Letters», (μτφρ. E. Wilkinson και L. A. Willoughley), *The Origins of Modern Critical Thought*, επιμ. David Simpson, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, σσ. 129-147.

20. Abrams, *Natural Supernaturalism*, ό.π., σ. 245 κ.ε.

21. Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, τ. 6, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1978, σσ. 20, 129.

στην οποία εμμένει ο Σικελιανός προτείνοντας ως μέσον της την ίδια την ποίηση: «να φτάσουμε το θάνατο / πριν να μας φτάσει αυτός». Είναι, λοιπόν, πιθανόν η αγαπημένη να ταυτίζεται με την ποίηση²². Η νίκη επί του θανάτου απασχολεί τον ομιλητή και στο ποίημα του 1936, στο οποίο η αγαπημένη είναι ευκολότερα προσδιορίσιμη (2η στροφή):

*Μα ένας στα βάθη μου ο Ρυθμός. Κι είν, ο Ρυθμός μαζί Σου!
Τον κυβερνάει ο Θάνατος· τον κυβερνά η σιγή.
Κι αν είσαι πλάι μου, σύρριζα βγαλμένη από τη γη,
μ' αυτός τα σύνορα ποθεί της πιο τρανής αβύσσου.*

ενώ ορίζεται και η σχέση του ομιλητή μαζί της: «όλ' η ψυχή μου ένας λυγμός προς το ιερό Σου στόμα, / όλ' η ζωή μου μια βουβή, που σπάραξε, καρδιά!» (1η στροφή). Η αναχώρηση συμπίπτει έτσι με μια μνητική πορεία, καθώς πρόκειται για την έξοδο από το χώρο της εμπειρίας και την είσοδο στον χώρο της μυστηριακής γνώσης. Ένα μέρος της μνητικής διαδρομής έχει ήδη συντελεστεί («υφωνόμαστε απάνω από των χρόνων / τα κύματα, υφωνόμαστε στο πλάι απ' τους Θεούς» 3η στροφή), η επίτευξη όμως του τελικού στόχου απαιτεί εντονότερη μέθεξη με την ποίηση (τελευταία στροφή):

*Στων Μυστηρίων δε φτάσαμε —μη βιάζεσαι— το δώμα·
ακέρειους δε μας έζωσεν η αθάνατη βραδιά.
Ω μοιραμένη μου, τρανή, στους αιώνες, συνοδείά,
για να διαβούμε στο Άδυτο, δώσε μου ακόμα, ακόμα...*

Οι βασικοί όροι της αναχώρησης είναι ίδιοι με αυτούς των προηγούμενων ποιημάτων που εξετάσαμε: ο ποιητής με την ιδεατή του αγαπημένη —την ποίηση— εγκαταλείπει την εμπειρική πραγματικότητα και αναζητεί έναν άλλο κόσμο. Η διαδρομή παρουσιάζεται και εδώ ανολοκλήρωτη, εκείνο, ωστόσο, που διαφοροποιεί τα ποιήματα αυτά του Σικελιανού από του Χατζόπουλου, του Πορφύρα, αλλά και του Τυπάλδου, είναι αφενός ο δεδηλωμένος μνητικός χαρακτήρας του ταξιδιού και αφετέρου η απουσία κάθε εμποδίου, είτε εξωγενούς (της εμπειρικής, δηλαδή, πραγματικότητας) είτε ενδογενούς (της ποιητικής πραγματικότητας) στην αναχώρηση.

22. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύμπτωση της σικελιανικής εικονοποιίας με του Swinburne σε ορισμένους στίχους από το ποίημα «Hesperia» (1867), όπου επίσης περιγράφεται η φυγή με μιαν ιδεατή αγαπημένη προς έναν παραδεισένιο χώρο: «Let us take to us, now that the white skies thrill with a moon unarisen, / Swift horses of fear or of love, take flight and depart and not die. / They are swifter than dreams, they are stronger than death...» (Algernon Charles Swinburne, *Works*, επμ. L. Binyon, Ware, Wordsworth Editions, 1995, σ. 61).

(5) Αν το αδημοσίευτο «Α, ζυμωμένη ως Σ' ήξερα...» του 1936 προβάλλει την απρόσκοπτη πορεία του ποιητικού λόγου, το σύγχρονό του «Φαντασία» του Γιάννη Σκαρίμπα (1936)²³ θεματοποιεί αυτοειρωνικά τη λεκτική-ποιητική κατασκευή αυτής της πορείας. Η αναχώρηση είναι διατυπωμένη ως ευχή («να 'ναι») και η κατασκευή είναι διπλή, καθώς η θέληση ορίζει τη φαντασία και η φαντασία την αναχώρηση (1η στροφή):

*Να 'ναι σα να μας σπρώχνει ένας αέρας μαζί
προς έναν δρόμο φιδωτό που σβει στα χάη,
και σένα του καπέλου σου πλατιά και φανταιζί
κάποια κορδέλα του, τρελά να χαιρετάει.*

Διπλή είναι, επομένως, και η απόσταση του ποιητικού υποκειμένου από την εμπειρία της αναχώρησης. Αντίστοιχα διαμεσολαβημένος με την εμπειρία είναι και ο λόγος της κοπέλας, καθώς εγκιβωτίζεται στην επιθυμία και στη φαντασία του ομιλητή: «Και να 'ν' σαν κάτι να μου λες, κάτι ωραίο κοντά / γι' άστρα, τη ζώνη που πηδάν των νύχτιων φόντων» (2η στροφή) και (3η στροφή):

*Κι όλο να λες, να λες, στα βάθη της νυκτός
για ένα —με γυάλινα πανιά— πλοίο που πάει
όλο βαθιά, όλο βαθιά, όσο που πέφτει εκτός:
όξ' απ' τον κύκλο των νερών —στα χάη.*

Ο διαμεσολαβημένος αυτός λόγος, που αρθρώνεται την ώρα της αναχώρησης, αφορά επίσης αναχωρήσεις αμετάκλητες: άστρα και πλοία που βγαίνουν από τα όρια του σύμπαντος. Παράλληλα, οι εικόνες που σχηματίζει ο λόγος της κοπέλας ανήκουν στην περιοχή του άλογου. Πρόκειται για έναν λόγο που παίζει ρόλο αντίστοιχο με αυτόν του ανέμου στη δεύτερη στροφή («κι αυτός ο άνεμος τρελά-τρελά να μας σκουντά / όλο προς τη γραμμή των οριζόντων»). Η «φαντασία» του ποιητικού υποκειμένου κατασκευάζει μια κατάσταση αναχώρησης μέσα στην οποία αρθρώνεται ένας λόγος περί αναχωρήσεων, επικοινωνιακός («να μου λες») αλλά άλογος, ενώ ταυτόχρονα ο λόγος του ποιητικού υποκειμένου προβάλλει τις πολλαπλές κατασκευές και διαμεσολαβήσεις. Η πορεία της αναχώρησης ακολουθεί «έναν δρόμο φιδωτό που σβει στα χάη» (1η στροφή) και ολοκληρώνεται με την έξοδο «απ' την τρικυμία αυτού του κόσμου» (τελευταία στροφή). Η φανταστική πορεία σηματοδοτείται από τη «φανταιζί» κορδέλα που «τρελά θα χαιρετάει», και η αγαπημένη («φως μου»)

23. Γιάννης Σκαρίμπα, Ουλαλούμ, *Εαυτούληδες, Βοϊδάγγελοι*, Αθήνα, Κάκτος, 1976, σ. 15 [Ουλαλούμ].

συμμετέχει στην άρθρωση του φανταστικού-κατασκευαστικού λόγου. Ο λόγος και ο αέρας συνεργάζονται ωθώντας το ζευγάρι «εκτός»: έξω από τα όρια της πραγματικότητας και έξω από τα όρια του έλλογου λόγου, στον χώρο της άλογης φαντασίας.

Αντίστοιχα, λοιπόν, με «Το έρημο μονοπάτι», στη «Φαντασία» ο λόγος δημιουργεί την έξοδο από τον κόσμο. Εδώ πρόκειται, ωστόσο, για έναν λόγο παντοδύναμο και ταυτοχρόνως αυτογνωστικό και αυτοειρωνικό, στοιχείο που διαφοροποιεί το ποίημα του Σκαρίμπα από τα υπόλοιπα που εξετάσαμε και το τοποθετεί στα όρια της μεταρομαντικής ποιητικής, καθώς θεματοποιεί όχι μόνο την αναχώρηση αλλά και τις τεχνικές της κατασκευής της.

Κάποιες λέξεις ή τύποι (π.χ. «χάη», «στης νυχτός»), καθώς και η εικόνα του πλοίου που χάνεται παραπέμπουν στην ποίηση του Καρυωτάκη²⁴, στην τελευταία συλλογή του οποίου (1927) συναντούμε ένα ποίημα που αποτελεί αντιστροφή της ρομαντικής αναχώρησης. Πρόκειται για το «Φύγε, η καρδιά μου νοσταλγεί...»²⁵ όπου το ποιητικό υποκείμενο αντικρίζει «τα χάη» και τη νύχτα ως χωροχρόνο όχι επιθυμητό αλλά εφιαλτικό, και ζητά να τον κατοικήσει μόνος: «Φύγε κι άσε με μοναχό, που βλέπω να πληθαίνει / απάνω η νύχτα, και βαθιά να γίνονται τα χάη». Ο έρωτας δεν συγκατοικεί με τον θάνατο, στην έξοδο από τη ζωή δεν διασώζεται τίποτα («ούτε του πόνου η θύμηση σε λίγο πια δε μένει») και, παράλληλα, η αναχώρηση είναι μοιραία, αλλά όχι εκούσια:

*Φύγε, η καρδιά μου νοσταλγεί την άπειρη γαλήνη!
Ταράζει και η ανάσα μου τα μαύρα της Στυγός
νερά, που με πηγαίνου ν, όπως είμαι ναυαγός,
εκεί, στο απόλυτο Μηδέν, στην Απεραντοσύνη!*

Ο ποιητικός λόγος, που θα σιωπήσει με την τελική αναχώρηση του ομιλητή (τα χείλη του «ανοίγονται στο γέλιο των αιώνων») περιορίζεται να δηλώσει τη σχέση του ομιλητή με την αγαπημένη του και με τον κόσμο. Αφαιρώντας από τον λόγο κάθε διαμεσολαβητική ή λυτρωτική δυνατότητα, το ποίημα αυτό του Καρυωτάκη αντιμετωπίζει το θέμα της αναχώρησης με κατ' εξοχήν αντιρομαντικό τρόπο και το ακυρώνει: η ποίηση

24. Βλ., π.χ., το ποίημα «Τελευταίο ταξίδι» (Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Ποιήματα και πεζά*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ερμής, 1980, σ. 65): «Καλό ταξίδι, αλαργινό καράβι μου, στου απείρου / και στης νυχτός την αγκαλιά, με τα χρυσά σου φώτα! / Νά 'μουν στην πλώρη σου ήθελα, για να κοιτάζω γύρου / σε λιτανεία να περνούν τα ονείρατα τα πρώτα. / Η τρικυμία στο πέλαγος και στη ζωή να παύει, / μακριά μαζί σου φεύγοντας πέτρα να ρίχνω πίσω, / να μου λικνίζεις την αιώνια θλίψη μου, καράβι, / δίχως να ξέρω πού με πας και δίχως να γυρίσω!».

25. Ο.π., σ. 69.

δεν δημιουργεί κάποιον εναλλακτικό χωροχρόνο και δεν αναλαμβάνει ρόλο προστατευτικό ή μυητικό, αλλά απογυμνωτικό, επώδυνο και τελικά θανατηφόρο.

(6) Στον τύπο των ποιημάτων της αναχώρησης εγγράφεται, αντίθετα, το «Adagio» του Ελύτη (1935)²⁶. Η πορεία την οποία προτείνει στην αγαπημένη του ο ομιλητής συντελείται στον ουρανό: «Έλα μαζί να διαφιλονικήσουμε απ' τον ύπνο το νωχελικό προσκέφαλο που πλέει στο διπλανό φεγγάρι», με μοναδική συντροφιά άυλα όντα και μουσικές: «Άγγελοι αν δεν είναι οι άγγελοι μ' άσωτα βιολιά ν' αναρριπίζουν τις νυχτιές μ' αίολα φώτα και ψυχές καμπάνες! Φλάουτα ν' αγεροδρομούν πόθους ανάλαφρους, ανάγερτους». Ο ουρανός είναι «έρημο[ς]» και κατοικείται μόνο από την καρδιά των αγαπημένων και τα όνειρα που εκείνοι ιδρύουν («Ω έλα μαζί να ιδρύσουμε τα όνειρα, έλα μαζί να δούμε τη γαλήνη»), ενώ έρημη παρουσιάζεται και η γη που αντικρίζουν από ψηλά: «Στεριές με λίγα, με συλλογισμένα δέντρα». Η αναχώρηση συνιστά, λοιπόν, απογείωση και κατοίκηση σε έναν ονειρικό, γαλήνιο χώρο. Ο χώρος αυτός συγκροτείται από τη μουσική και περιγράφεται με όρους μουσικούς: το ταξίδι σημαδεύεται από βιολιά, φλάουτα, «ψυχές καμπάνες», «τα πιάνο της ξανθής φωνής, [τις] μέδουσες που θα μας κρατήσουν το ταξίδι αργόπρεπο». Παράλληλα, σε «αργόπρεπο» ρυθμό διατυπώνεται η ίδια η πρόσκληση της αναχώρησης όπως δηλώνει ο τίτλος «Adagio». Με μουσικό τρόπο σβήνει ο λόγος στο τέλος του ποιήματος: «Έλα στον ώμο μου να ονειρευτείς γιατί είσαι μια γυναίκα ωραία. Ω είσαι μια γυναίκα ωραία. Ω είσαι ωραία. Ωραία». Στην τελευταία αυτή παράγραφο συντελείται η προσγείωση του ζεύγους: ο λόγος αναγνωρίζει τώρα την ψευδαίσθηση (ουράνιο ταξίδι), εγκαταλείπει την αιθέρια ίδρυση των ονείρων και προβάλλει την αυτογνωσία της κατασκευής: «έλα στον ώμο μου να ονειρευτείς». Αν η αναχώρηση αφορούσε την αντικατάσταση της πραγματικότητας από έναν ονειρικό χώρο, η τελική κίνηση του λόγου ακυρώνει την αναχώρηση. Ο λόγος παραμένει μοναχικός, καθώς περιορίζεται στην πρόσκληση, και σβήνει μουσικά έχοντας διανύσει ένα ταξίδι μόνο μέσα στον εαυτό του. Εξαιτίας του βάρους της αυτογνωσίας του, ο μουσικός λόγος αποδεικνύεται ανίσχυρος να απογειωθεί και εγκλωβίζεται στον εαυτό του: επαναλαμβάνει διαρκώς την πρόσκληση της αναχώρησης και δηλώνει διαρκώς τα όριά του. Αν, κατά τον A. W. Schlegel, «η φαντασία απομακρύνει το εμπόδιο της πραγματικότητας και μας βυθίζει στο σύ-

26. Οδυσσέας Ελύτης, *Προσανατολισμοί* [1935], Αθήνα, Ίκαρος, 1988, σ. 132 [Η θητεία του καλοκαιριού].

μπαν κινώντας ταυτοχρόνως μέσα μας το σύμπαν σαν έναν μαγικό χώρο αιώνιων, αλληλένδετων μεταμορφώσεων»²⁷, ο μεταρομαντικός λόγος του Ελύτη επιστρατεύει τη φαντασία, αίρει όμως την παντοδυναμία της.

(7) Με διαφορετικούς όρους θεματοποιεί την αναχώρηση ο Ελύτης στο ποίημα «Ο αγράμματος και η ωραία» (1960)²⁸, όπου δεν αμφισβητείται η παντοδυναμία της ποίησης, αλλά η δυνατότητα συμβίωσης μαζί της. Η αγαπημένη κατοικεί σε έναν κόσμο οριακό: «στην Κοίμηση του Δειλινού» ή στο σκοτάδι, κοντά «στο κηπάκι των νεκρών», «στης θαλάσσης την έμπαση». Αντίστοιχα οριακή παρουσιάζεται αρχικά η ύπαρξή της («η ψυχή της έπαιρνε αντίκρυ απ' τα βουνά μιαν αλαφράδα, μ' όλο που η μέρα ήταν σκληρή και η αύριο άγνωστη»: «αλλιώς ωραία»), για να διαφανεί στη συνέχεια ότι πρόκειται για μιαν οριστικά αλλόκοσμη μορφή, η οποία κυριαρχείται από τον λόγο και αποκαλύπτει την ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης:

Λόγια μόλις των κυμάτων ή μισομαντεμένα σ' ένα θρόισμα, κι άλλα που μοιάζουν των αποθαμένων κι αλαφιάζονται μέσα στα κυπαρίσσια, σαν παράξενα ζώδια, τη μαγνητική δορυφορώντας κεφαλή της άναβαν. Και μία

Καθαρότη απίστευτη άφηνε, σε μέγα βάθος μέσα της, το αληθινό τοπίο να φανεί,

Όπου, σιμά στον ποταμό, παλεύανε τον Άγγελο οι μαύροι άνθρωποι, δείχνοντας με ποιον τρόπο γεννιέται η ομορφιά

Ή αυτό που εμείς, αλλιώς, το λέμε δάκρυ.

Η μορφή ταυτίζεται, λοιπόν, με την ποίηση, η οποία διαστέλλεται στο σύμπαν ορίζοντας τον χώρο της ως ένα απέραντο μεταίχμιο του έρωτα με τον θάνατο («και με τα πελώρια, σαν παλιάς Ιεροδούλου, ζυγωματικά, / Τεντωμένα στ' ακρότατα σημεία του Μεγάλου Κυνός και της Παρθένου»). Άλλωστε τα λόγια που δορυφορούν την ποίηση ισορροπούν κι εκείνα σε ένα μεταίχμιο, καθώς αφορούν το άλογο και τη σιωπή, περίπου όπως οι ήχοι οι κλεισμένοι στο «μαγικό καλάμι» του Πορφύρα.

Με αυτήν την πολλαπλά οριακή και μεταίχμιακή ύπαρξη επιθυμεί να

27. R. Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950*, τ. 2: *The Romantic Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, σ. 41.

28. Οδυσσέας Ελύτης, *Έξη και μία τύψεις για τον ουρανό* [1960], Αθήνα, Ίκαρος, 1990, σ. 9.

συμβιώσει ο «αγράμματος» ομιλητής αναχωρώντας στη δική της περιοχή, την οποία εικάζει ειδυλλιακή:

*Μακριά απ' τη λοιμική της πολιτείας, ονειρεύτηκα στο πλάι της μίαν
ερημιά, όπου το δάκρυ να μην έχει νόημα, κι όπου το μόνο φως
νά 'ναι από την πυρά που κατατρώγει όλα μου τα υπάρχοντα.*

*Ωμο τον ώμο οι δυο μαζί ν' αντέχουμε το βάρος από τα μελλούμενα,
ορκισμένοι στην άκρα σιγαλιά και στη συμβασιλεία των άστρων*

Το «δάκρυ» έχει νωρίτερα ταυτιστεί με την «ομορφιά» που γεννιέται από την πάλη του ανθρώπου με τον «Άγγελο». Επιδιώκοντας να το καταργήσει, ο ομιλητής επιδιώκει ίσως την κατάργηση του ίδιου του θανάτου μέσα στον χωροχρόνο της ποίησης, ενώ παράλληλα οι όροι της αναχώρησης, όπως την «ονειρεύτη[ε]», είναι καθαρά ρομαντικοί: «άκρα σιγαλιά», «συμβασιλεία των άστρων». Η αναχώρηση αποδεικνύεται, ωστόσο, παγίδα, καθώς δεν επιφυλάσσει τη γαλήνη, αλλά την έκρηξη:

*Σα να μην κάτεχα ο αγράμματος, πως είναι κει ακριβώς, μέσα στην
άκρα σιγαλιά, που ακούγονται οι πιο αποτρόπαιοι κρότοι*

*Και πως, αφ' ότου αβάσταχτη έγινε στου αντρός τα στέρνα η μοναξιά,
σκόρπισε κι έσπειρε άστρα!*

Αν η ποίηση είναι διάφανη, αλλόκοσμη και άυλη, στον ποιητή δεν ανήκει παρά η «αβάσταχτη μοναξιά» που εκρήγνυται και δημιουργεί άστρα. Ο χώρος της ποίησης και της ερημιάς που ζητούσε ο ομιλητής είναι, συνεπώς, ανύπαρκτος και τοποθετείται διαρκώς σε ένα ποθητό αλλά απρόσιτο επέκεινα. Σχηματίζεται οδυνηρά από τον ίδιο τον ποιητή και οδυνηρά τον εκτοξεύει μακριά. Εκείνος απομένει να αντικρίξει την ποίηση, μόλις όμως την πλησιάσει, όλη της η ανάλαφρη και ανείπωτη ουσία εκρήγνυται κοσμογονικά. Η «αγραμματοσύνη» του έγκειται ακριβώς στη μη κατανόηση των σημμάτων της ποίησης σε ό,τι αφορά τόσο τη φύση της (δεν πρόκειται για ένα ασφαλές ησυχαστήριο, αλλά για έναν τόπο και τρόπο βίωσης της πιο επώδυνης αλήθειας) όσο και την ύπαρξή της: πρόκειται για μια μορφή ανύπαρκτη ή τουλάχιστον οριστικά απρόσιτη, που παραμένει «μόνη της», μη προσφέροντας στον ποιητή συντροφιά, αλλά τη γνώση της μοναξιάς²⁹.

29. Βλ. Μ. Vitti, *Οδυσσεάς Ελύτης, Κριτική μελέτη*, Αθήνα, Ερμής, 1984, σ. 259: «Η «αγραμματοσύνη» του έγκειται στην άγνοιά του ότι η σιγαλιά και η μοναξιά του μετατρέπονται σε άστρα. Η ποίηση δεν είναι ένα καταφύγιο, είναι ο αληθινός χώρος όπου δραματίζεται η ζωή».

Αντιστρέφοντας εν μέρει τους ρομαντικούς όρους της αναχώρησης, το ποίημα παραμένει, ωστόσο, ουσιαστικά ρομαντικό: η ποίηση αποκαλύπτει την αλήθεια του κόσμου και ο ποιητής, αναχωρώντας μαζί της, μυείται στο μυστήριό της, ανακαλύπτοντας στο βάθος της τον ίδιο του τον εαυτό, όπως το ζητούσε ο Novalis. Στον ρομαντισμό εγγράφεται επίσης τόσο η αλαφροΐσκιωτη επικοινωνία με τον κόσμο και τη μορφή της ποίησης όσο και η επώδυνη και αυτοκαταστροφική συνάντηση μαζί της. Η διαδρομή που διανύει ο ποιητής είναι κυκλική, μόνο που δεν αφορά μια επιστροφή στον παράδεισο, αλλά στην αρχή της κοσμογονίας.

Αν στο «Πλάσμα της φαντασίας» η ποίηση κατοχυρώνει έναν δικό της χώρο, οριακό, μεταξύ δύο κόσμων, στο «Ο αγράμματος και η ωραία» ο χώρος αυτός ακυρώνεται μόλις τον πλησιάσει ο ποιητής, και εκρήγνυται. Η κατοικήσιμη, έστω και ευχετικά, «ερμιά» του ποιήματος του Τυπάλδου μετατρέπεται εδώ σε έναν τόπο που αποδεικνύεται «αποτρόπαι[ος]». Ωστόσο, η ποίηση, ως μορφή ή ως περιοχή, προβάλλεται αναγνωρίσιμη και υπαρκτή, απαιτώντας από τον ποιητή να καταβάλει το τίμημα της μοναξιάς του προκειμένου έστω και να την αντικρίσει. Παρόμοια αναγνωρίσιμη είναι η μορφή ή η περιοχή της ποίησης στα ποιήματα του Χατζόπουλου και του Πορφύρα: απρόσιτη και τελικά ηττημένη στο «Συντριμί το καράβι των ονείρων», προσιτή μέσα από την αυτοκατάργησή της, καθώς ενώνεται με τη σιωπή και με τον θάνατο, στο «Έρημο μονοπάτι». Και στις δύο περιπτώσεις ο ποιητής εγκλωβίζεται στον ποιητικό του λόγο, ο οποίος τον εμποδίζει να προσεγγίσει την ποίηση ή μεταμορφώνει τη ζωή του σε ίσκιο και είδωλο. Αντίστοιχα περιορισμένος στο «Adagio», ο λόγος επιστρέφει από την απογειωμένη του πορεία στην αυτοσυνειδησία της κατασκευής, ενώ απολύτως απελευθερωτικός, αλλά πολλαπλά διαμεσολαβημένος, παρουσιάζεται στη «Φαντασία». Αν στον Σικελιανό η αναχώρηση του ποιητή ταυτίζεται με τη μύηση στην αέναη ανακύκλωση ζωής και θανάτου, στα υπόλοιπα ποιήματα που εξετάσαμε η αναχώρηση ταυτίζεται επίσης με μια μύηση, αλλά λιγότερο ρητά: πρόκειται για τη μύηση στην ίδια την ποίηση. Πριν από το «Ο αγράμματος και η ωραία» του 1960, ο χώρος της ποίησης προβάλλεται ονειρικός: ένας παράδεισος τον οποίο λαχταρά ο ποιητής και, για να τον κατοικήσει, οφείλει να απαρνηθεί τον κόσμο, κάποτε ακόμα και τον ίδιο τον ποιητικό του λόγο. Το ρομαντικό κυκλικό ταξίδι, η επιστροφή του ανθρώπου στον παράδεισο, αποκτά στα ποιήματα αυτά έναν ιδιάζοντα χαρακτήρα: αφορά τη μετοίκηση του ποιητή, με τη συνοδεία μιας αγαπημένης —ιδεατής ή μη— μορφής, σε έναν χωροχρόνο που εξασφαλίζει όχι τόσο την ένωση με τη φύση και το σύμπαν όσο μια μυστική ένωση με την ποίηση.

Ωστόσο, το ταξίδι κάποτε ακυρώνεται («Συντρίμι το καράβι των ονείρων», «Adagio»), κάποτε μένει μετέωρο, καθώς εκφράζεται ως ευχή ή ως μελλοντική ευτυχία («Το πλάσμα της φαντασίας», «Το έρημο μονοπάτι», «Α, ζυμωμένη ως Σ' ήξερα...», «Φαντασία»), και κάποτε αποδεικνύεται πλανερό («Ο αγράμματος και η ωραία»). Η ενδοστρέφεια της πορείας (ο ποιητής δεν αναζητεί την ουσία της ύπαρξης, αλλά της ποίησης) σε συνδυασμό με την προβληματική της απόληξη σηματοδοτούν μια μεταρομαντική ποιητική: η εμβέλεια του ποιητικού λόγου περιορίζεται αποφασιστικά και, παρότι οι όροι της αναμέτρησής του με την εμπειρική πραγματικότητα παραμένουν ρομαντικοί (ο λόγος επιδιώκει, δηλαδή, να προσφέρει στον φορέα του ένα καταφύγιο από την πραγματικότητα, αποκαλύπτοντάς του ταυτοχρόνως έναν καινούριο κόσμο), η έκβαση προκαθορίζεται από τον ίδιο τον λόγο που αυτοπροσδιορίζεται ως ανεπαρκής, προβάλλεται ως κατασκευή, αποκαλύπτεται ως παγίδα ή αυτοκαταργείται.

Μέσω, λοιπόν, της θεματικής τους συνάντησης, η οποία ανάγεται στα ρομαντικά ζητήματα της αναχώρησης και της επιστροφής στον παράδεισο, τα ποιήματα αυτά συγκροτούν σήματα μιας διεργασίας που επικεντρώνεται στη, συχνά επώδυνη και επικίνδυνη, αυτογνωσία του λόγου, ο οποίος, αναζητώντας την ποίηση, μελετά την απόστασή του από αυτήν.