

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΤΟ ΠΑΡΑΛΟΓΟ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ
ΓΙΑΝΝΗ ΔΑΛΛΑ**

ΧΡΥΣΑ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2010

ΟΝΟΜΑΤΑ ΤΡΙΜΕΛΟΥΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ:

ΕΡΑΤΟΣΘΕΝΗΣ ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ

ΣΟΝΙΑ ΙΛΙΝΣΚΑΓΙΑ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΘΕΟΔΩΡΟΥ

ΟΝΟΜΑΤΑ ΕΠΤΑΜΕΛΟΥΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ:

ΕΡΑΤΟΣΘΕΝΗΣ ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ

ΣΟΝΙΑ ΙΛΙΝΣΚΑΓΙΑ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΘΕΟΔΩΡΟΥ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΡΓΙΩΤΗΣ

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΜΠΕΝΑΤΣΗΣ

ΕΛΕΝΗ ΚΟΥΡΜΑΝΤΖΗ

ΜΑΡΙΑ ΜΙΚΕ

Το παράλογο στην ποίηση του Γιάννη Δάλλα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ποίηση του Γιάννη Δάλλα προκάλεσε το ενδιαφέρον μου γιατί σ' αυτήν διακρίνονται συνθέσεις ή απόηχοι από την ανώνυμη, δημόδη και επώνυμη λογοτεχνική μας παράδοση - Σολωμό, Καβάφη - αλλά και χαρακτηριστικά της νεωτερικής ποίησης με ιδιαίτερες επιδράσεις από τον υπερρεαλισμό, οι οποίες τον τοποθετούν πιο κοντά στο πνεύμα και τις απαιτήσεις της εποχής. Επιπλέον ο συνδυασμός αυτών των στοιχείων με τον αυστηρό τρόπο γραφής του ποιητή καθώς και την αναφορά σε κοινωνικά φαινόμενα, τα οποία δεν τον αφήνουν αδιάφορο, καθιστούν το έργο του ελκυστικό στον ερευνητή και αναγνώστη. Παράλληλα, οι ποιητικές εικόνες δημιουργούν ένα παράλογο ή παράδοξο σύμπαν και συνθέτουν την άλλη όψη των πραγμάτων. Κάτι που επιπροσθέτως με παρακίνησε να ασχοληθώ με το έργο του είναι οι εναλλαγές των θεμάτων αλλά και οι διαφορετικές ασκήσεις ύφους. Τα ποικίλα θέματα καθώς και οι 'δοκίμες' στην μορφή ανοίγουν διαρκώς καινούρια ζητήματα, τα οποία προκαλούν την προσοχή και θέτουν σε εγρήγορση τον αναγνώστη. Το πολυσχιδές έργο του Γιάννη Δάλλα ενώνει το παρόν με το παρελθόν και γίνεται παλίμψηστο ιδεών, αλλά και διακειμενικών τόπων. Ονειρικές και φαντασιακές εικόνες αιωρούνται και συνδυάζουν 'τόπους' σκληρούς, ενώ ο ευαίσθητος 'τροβαδούρος' επιμένει να ολοκληρώσει τον απολογισμό του, τις αναδρομές του στο ενίοτε σκοτεινό παρόν. Οι εικόνες αυτές, ωστόσο, καθώς συμπυκνώνουν τα αντίθετα, παρουσιάζουν την αρμονική συνύπαρξη των παραδόξων με τα οικεία στοιχεία της καθημερινότητας.

Ποίηση ουσίας η ποιητική συνεισφορά του Γιάννη Δάλλα συνιστά μια κορυφαία παρουσία ανάμεσα στους ομοτέχνους της Πρώτης Μεταπολεμικής Γενιάς, αλλά και διαρκή παρέμβαση στα ποιητικά δρώμενα της χώρας.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

A. Προβληματική και στόχοι της εργασίας

Στόχοι της εργασίας

- A. Πρωταρχικός στόχος της εργασίας μου είναι να μελετήσει το φαινόμενο του παράλογου και τη λειτουργία του μέσα στην ποίηση του Γιάννη Δάλλα, σε συνάρτηση με τα ιστορικά και λογοτεχνικά του συμφραζόμενα. Και να αναζητήσει εκείνα τα στοιχεία που θα καταδείξουν τη σχέση του ποιητή με τον ελληνικό και ευρωπαϊκό υπερρεαλισμό.
- B. Δεύτερος, παράπλευρος στόχος είναι να εξετάσει το φαινόμενο του παράλογου γενικότερα, τη σχέση του με την φιλοσοφία και τη σημειωτική του μέσα στην τέχνη.
- Γ. Τρίτος στόχος, συναρτημένος με τους προηγούμενους, είναι να μελετήσει και να αναδείξει την ουσιαστική προσφορά του Γιάννη Δάλλα στην ανανέωση της ποιητικής έκφρασης, με γνώμονα τη σύνδεση που επέτυχε ανάμεσα στην παράδοση και στο καινούριο.

Γενικά χαρακτηριστικά της ποίησης του Γιάννη Δάλλα. Η σχέση του με την Πρώτη Μεταπολεμική Γενιά.

Ο Γιάννης Δάλλας είναι μια σεμνή αλλά σημαντική ποιητική φωνή της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς που δέχτηκε επιδράσεις από τους νεωτερικούς ποιητές του μεσοπολέμου. Στο έργο του Γιάννη Δάλλα τα ιστορικά πρόσωπα γίνονται τα υποστηρικτικά σημεία του ποιητικού του κόσμου και όχι η πηγή της έμπνευσής του ή οι εξιδανικευμένες αναφορές του. Επίσης η γραφή του ξεχωρίζει εξ αιτίας των αρχαιογνωστικών του αναφορών, οι οποίες συμβολίζουν έννοιες και αξίες με διάρκεια στο χρόνο. Έτσι, το παράλογο, οι αλλόκοτες εικόνες συνυπάρχουν εντός ενός κόσμου ιστορικού αλλά συγχρόνως μυθικού, για να αποδώσουν επιπλέον απόψεις και θέσεις του ποιητή ή για να ενώσουν ασύνδετες εικόνες. Έχει ενδιαφέρον, λοιπόν, η ουσιαστική προσφορά του Γιάννη Δάλλα στην ανανέωση της ποιητικής έκφρασης, εφ' όσον επέτυχε να συνδέσει την παράδοση με το καινούριο, κάτι που

συναντάται και σε ποιητές όπως ο Σεφέρης, Ελύτης, Εγγονόπουλος, Εμπειρίκος, Γκάτσος, Ρίτσος. Οι ονειρικές καταστάσεις, οι συνειρμοί, η αποδέσμευση της φαντασίας καθώς και οι τολμηροί συνδυασμοί λέξεων και εικόνων με τη δύναμη της αμεσότητας αποτελούν τα συστατικά των νεωτερικών ρευμάτων, τα οποία φέρνουν τον Γιάννη Δάλλα κοντά στους νεοϋπερρεαλιστές. Με την διαφορά ότι ο Δάλλας παραμένει κοντά στο προφανές και δείχνει να γοητεύεται από τη φύση, ταυτίζεται μ' αυτήν, είναι αναπόσπαστο κομμάτι της. Η χλωρίδα και η πανίδα συνθέτουν μέρος του ποιητικού του σύμπαντος, γίνονται τα μέσα της αχαλίνωτης φαντασίας και δεν λειτουργούν ως ενδείξεις μιας γραφικής φυσιολατρίας. Φαίνεται ότι πίσω από τα ζώα και τα φυτά είναι ο άνθρωπος. Ο ύπνος και τα όνειρα παίζουν σημαντικό ρόλο στα παράδοξα τοπία που αναπαράγουν τις σκοτεινές πλευρές του ψυχικού κόσμου συνδυασμένου, όμως, με τις κυρίαρχες τάσεις της εποχής του ποιητή, μιας εν εξελίξει εποχής. Έτσι στις πρώτες ποιητικές συλλογές του Γιάννη Δάλλα τα ιστορικά γεγονότα των δεκαετιών του '30¹ αλλά και του '40² εμπλέκονται με το ασυνείδητο του ποιητή, όπως αυτό συμβαίνει, κυρίως, στο ποίημα *‘Τα Κόκκινα Πανηγύρια’*. Πάντως, στα ποιήματα που συνδυάζεται το ατομικό με το συλλογικό-ιστορικό στοιχείο, απουσιάζει ο ρητορισμός, ενώ πρωτοστατούν το φανταστικό και η πρωτοτυπία των εικόνων. Ο Δάλλας, όπως και προηγουμένως άλλοι ποιητές, κυρίως ο Ο. Ελύτης, συνενώνει το αυθόρμητο με το *‘έλλογο’*. Ελεύθεροι συνειρμοί έρχονται και επανέρχονται και το καινούριο, το σύγχρονο συναντά το παλαιό, την παράδοση - από τους λυρικούς μέχρι το δημοτικό τραγούδι, από τον Κάλβο έως και τον Εγγονόπουλο ή τον Σαχτούρη. Η πραγματικότητα ενίοτε γίνεται παραμύθι, μια συρραφή παραδόξων εικόνων: το ακατανόητο της ζωής - και του θανάτου - όπως συμβαίνει και στο έργο του Εγγονόπουλου, καθώς τα δύο αυτά φαινόμενα δεν έχουν καμιά λογική ερμηνεία. Κάτι το ενστικτώδες ενεργεί τυφλά πέραν των επιθυμιών, των προθέσεων και των δυνατοτήτων του ατόμου, κι έτσι το υποσυνείδητο παίζει το ρόλο ενός καινούριου μύθου, μιας νέας πηγής συγκινήσεων. Από το 1940 κι έπειτα, κυρίως όμως από το 1945, και πολύ περισσότερο από το 1950, παρατηρούμε τη νέα ποίηση να εμπλουτίζεται με την κοινωνική προβληματική, με ψυχικές καταστάσεις, όχι πια στενά ατομικής μα ομαδικής ψυχολογίας, με επαναστατικές παρορμήσεις, με κοσμοπολίτικες τάσεις, ενώ με τον υπερρεαλισμό οι δημιουργοί καταφεύγουν στο όνειρο και το υποσυνείδητο. Γι' αυτό μυθολογικός χώρος ανακηρύσσεται το

¹ Federico Garcia Lorca, Θρήνος, 1948

² Οι Εφτά Πληγές, 1950

υποσυνειδήτο, η ανεξάντλητη αποθήκη των μυστικών εικόνων που συνιστούν το ουσιαστικό μας *Είναι*, και με την συνειρμική γραφή μετατρέπονται σε συνείδηση και διατύπωση.

Ο Δάλλας συνδύασε τα βιώματά του με τις γνώσεις του, την παιδεία του. Απέφυγε να παραμερίσει τη λογοτεχνική παράδοση του τόπου του, την οποία υπηρέτησε και στην Εκπαίδευση αλλά και στα μελετήματά του. Στα περισσότερα υπερρεαλιστικά κείμενά του φαίνεται η προτίμησή του στον 'ύπνο', στα 'όνειρα', και στον κόσμο του υποσυνειδήτου, που τον συνδέει με το τοπίο της αγαπημένης του πατρίδας, την ατμόσφαιρα της Ηπείρου. Αξίζει να αναφερθούν χαρακτηριστικά θέματα τα οποία χρησιμοποιούν ποιητές όπως ο Μανώλης Αναγνωστάκης, ο Άρης Αλεξάνδρου, ο Τίτος Πατρίκιος, και άλλοι της Πρώτης Μεταπολεμικής Γενιάς, για να φανεί το ποιητικό περιβάλλον μέσα στο οποίο δημιουργείται το έργο του Γιάννη Δάλλα. Αυτά είναι: εθνικοί και πολιτικοί αγώνες, εμπειρίες από τη φυλακή και την εξορία. Επίσης οι επιπτώσεις της ήττας, η πολιτική αμφισβήτηση, ορισμένες αιρετικές απόψεις ή το υπαρξιακό κενό, ο φόβος του θανάτου, ο έρωτας, το αίσθημα του αδιεξόδου και του παραλόγου της εποχής, η μοναξιά. Μοτίβα που επανέρχονται στην ποίηση αυτής της γενιάς και ειδικότερα στον Δάλλα είναι η στέρηση, η σιωπή, το σκοτάδι, οι νεκροί, οι παραισθήσεις, τα φυτά, τα ζώα, τα τέρατα, οι μηχανές.

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο οι ποιητές – όπως και οι πεζογράφοι – αναζητούν κατάλληλους τρόπους για να εκφράσουν κοινωνικές και υπαρξιακές καταστάσεις και παραιτούνται από τους αφηρημένους μορφικούς πειραματισμούς. Ύστερα από την έξαρση και τη νεανική πίστη σ' έναν κόσμο καλύτερο, όταν η μεταπολεμική κοινωνική και πολιτική κατάσταση συνέτριψε τις ελπίδες τους, απέμειναν μετέωροι, χωρίς οραματισμούς. Η απογοήτευση που άφησε ο πόλεμος, οι εφιαλτικές μνήμες από εκείνη την περίοδο, η αβεβαιότητα του παρόντος και του μέλλοντος, η μοναξιά του ατόμου στην ομάδα και το άγχος μπροστά στο κενό του θανάτου, είναι τα κύρια χαρακτηριστικά της αγωνίας των ποιητών μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και κυρίως αυτών της δεκαετίας του '60.

Πολλοί αντιμετωπίζουν – ήδη τόσο νωρίς – δυσκολίες επικοινωνίας με τον έτερο σε μια κοινωνία που ευνοεί τον απομονωτισμό, και τότε οι δημιουργοί καταφεύγουν σε προσωπικούς τρόπους έκφρασης και την ατομική μυθολογία. Σημαντικές μορφές της μεταπολεμικής ποίησης οι οποίες ανήκουν στην παραπάνω κατηγορία είναι η Ζωή Καρέλλη (1901) και ο Γιώργος Θέμελης (1900). Ο Γιώργος Γεραλής (1917), όμως, αξιοποίησε τις νεοϋπερρεαλιστικές μεθόδους δημιουργώντας έναν χαμηλών

τόνων συναισθηματικό κόσμο. Χαρακτηριστικό των νεοϋπερρεαλιστών ποιητών - ειδικότερα συναντάται στον Δ. Παπαδίτσα και Γ. Δάλλα - είναι η τάση το υ να 'συνάπτουν', κατά τον Μ.Μερακλή *‘σχέσεις με τα πράγματα καθαυτά, με ό,τι υπάρχει έξω από την ανθρώπινη σκέψη και ύπαρξη: τα ανόργανα στοιχεία της φύσης, τα ζώα’*. Άλλωστε η διαταραχή των ρεαλιστικών περιγραμμάτων που επισημαίνονται συχνά στην ποίηση αυτόν τον καιρό δε σημαίνει κατ' ανάγκη παραίτηση από κάθε προσπάθεια αντικειμενικής γνώσης, δεν αποτελεί ομολογία μιας νοητικής απόγνωσης. Περισσότερο είναι απόπειρα να εισχωρήσει κανείς βαθύτερα στη συνείδηση, που την έχει συγκλονίσει η επίγνωση του κακού. Ερευνώνται τρόποι για να εκφραστεί η απογοήτευση για τα αποτελέσματα των συλλογικών προσπαθειών.

Η λυρική και γλωσσική τόλμη του υπερρεαλισμού αποτέλεσε σταθερό γνώρισμα της μεταπολεμικής ποίησης. Οι ποιητές δεν ακολούθησαν τυφλά το ευρωπαϊκό ρεύμα αλλά το προσάρμοσαν στα ελληνικά δεδομένα, στην ελληνική παράδοση. Η κατάργηση των μέτρων και της ομοιοκαταληξίας προσέδωσαν στα κείμενα όχι μόνο ελευθερία στην νοηματική αλληλουχία αλλά και στη γραφή. Μάλιστα πολλοί δημιουργοί καταργούν και τη στίξη.

Έτσι, η ποίηση γίνεται χώρος προβολής και αναπαραγωγής των φαντασιώσεων, των ονείρων, των συνειρμών. Πάντως, σχετικώς με τον ελληνικό υπερρεαλισμό, η αυτόματη γραφή έδωσε τη μοναδική για τη νεοελληνική ποίηση δυνατότητα να αναθεωρηθούν τα εκφραστικά όρια της γλώσσας μας αλλά και του κόσμου μας, και να χρησιμοποιηθούν γόνιμα οι αντιθέσεις καθαρεύουσας και δημοτικής. Ο υπερρεαλισμός ανανέωσε τα εκφραστικά μέσα κι έτσι το καινούριο με την τόλμη της φαντασίας των δημιουργών επιβλήθηκε. Το 1935 το περιοδικό 'Νέα Γράμματα' (1935-1945) φιλοξενεί υπερρεαλιστικά κείμενα, ενώ μετά το 1935 και μάλιστα κατά τη διάρκεια του πολέμου εκδίδονται τα πρώτα βιβλία των μη καθιερωμένων ακόμα ποιητών της πρώτης υπερρεαλιστικής γενιάς³ αλλά και μεταφράζονται Γάλλοι υπερρεαλιστές. Ωστόσο, το ενδιαφέρον για τον υπερρεαλισμό στη χώρα μας αναπτύχθηκε τα τελευταία χρόνια, στην εκπνοή του κινήματος, αν και οι υπερ-ρεαλιστικές τάσεις είναι πάντα ζωντανές έστω και σε μεμονωμένες περιπτώσεις. Όλοι αυτοί και πολλοί άλλοι ασυνείδητα ακολουθούν τις λαβυρινθώδεις ατραπούς του ονείρου και του υποσυνειδήτου. Οι ευρωπαίοι υπερρεαλιστές με τα συνθήματα *‘Να αλλάξουμε τη ζωή’* και *‘Να μεταμορφώσουμε τον κόσμο’* αναζητούν μια άλλη

³ Ανδρέας Εμπειρίκος, Ύψικάμινος, 1935, Νίκος Εγγονόπουλος, Μη ομιλείτε εις τον οδηγόν 1938, Οδυσσέας Ελύτης, Προσανατολισμοί 1940

πραγματικότητα στο ασυνείδητο – πέραν του λόγου – , την οποία επιχειρούν να αναστήσουν αλλά και να προκαλέσουν την κοινωνία, η οποία όμως στηρίζεται στο λόγο και τη λογική. Στόχος των υπερρεαλιστών, λοιπόν, ήταν να δημιουργήσουν έκπληξη και αιφνιδιασμό και όχι να παραδώσουν έργο το οποίο θα προκαλέσει αισθητική απόλαυση και υψηλής ποιότητας ψυχαγωγία. Και για να επιτευχθεί η έκπληξη παραποιούνται οι λέξεις και παραβιάζεται η συντακτική δομή, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές κατά τις οποίες ο λόγος οδηγείται σε πλήρη αποσύνθεση. Στην Ελλάδα ο υπερρεαλισμός είχε τους εκπροσώπους της πρώτης γενιάς, τον Εμπειρικό, τον Εγγονόπουλο, τον Ελύτη αλλά και της δεύτερης γενιάς, τον Παπαδίτσα, τον Κακναβάτο, τον Νάνο Βαλαωρίτη, τον Σινόπουλο, τον Σαχτούρη⁴. Ο κάθε ένας παρουσιάζει τις ιδιαιτερότητές του αλλά παράλληλα φαίνεται να τους συνδέουν και ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά, εκείνα που προκύπτουν από το ελληνικό τοπίο, το κλίμα και την εποχή.

⁴Ο Δάλλας απλώς συγγενεύει, δεν ανήκει εξ ολοκλήρου στους νεοϋπερρεαλιστές

B. Η κριτική για το έργο του Γιάννη Δάλλα

Για το ποιητικό έργο του Γιάννη Δάλλα έχουν γραφτεί κριτικές σε περιοδικά και εφημερίδες. Ιδιαίτερως αξίζουν να αναφερθούν τα αφιερώματα των ακόλουθων περιοδικών, στα οποία ανατρέχω πολύ συχνά: 'Ελί-τροχος', τεύχος 9-10 (Άνοιξη-Καλοκαίρι 1996) και 'Πόρφυρας', τεύχος 119 (Απρίλιος-Ιούνιος 2006).⁵

⁵Οι κριτικές είναι: Γιώργος Φτέρης, εφημερίδα Το Βήμα, 29.5.1948. Νίκος Παππάς, περιοδικό *Ποιητική Τέχνη*, τεύχος 9, 15.6.1948, και εφημερίδα Προοδευτικός Φιλελεύθερος, 19.5.1950. Αλέξανδρος Αργυρίου, περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα*, τεύχος 15-17, Οκτώβριος - Δεκέμβριος 1948, και περιοδικό *Καινούργια Εποχή*, Χειμώνας, 1956, σσ.359-61. Άρης Δικταίος, περιοδικό *Ο αιώνας μας*, Νοέμβριος 1949. Π. Χάρης, εφημερίδα Ελευθερία, 15.4.1950 και 7.8.1954. Στ. Μαράντος, εφημερίδα Φιλελεύθερος, 8.8.1950. Κλέων Παράσχος, εφημερίδα Η Καθημερινή, 14.9.1950 και 18.8.1954. Νικηφόρος Βρεττάκος, περιοδικό *Ελληνικά Χρονικά*, τεύχος 14, 29.6.1952. Τ. Δόξας, εφημερίδα Αυγή (Πύργου), 22.11.1954. Αστέρης Κοββατζής, εφημερίδα Απογευματινή, 23.8.1954. Ζωή Καρέλλη, περιοδικό *Σημερινά γράμματα*, τεύχος 8, Μάιος - Ιούλιος 1955. Βασίλης Νησιώτης (Πάνος Θασίτης), περιοδικό *Νέα Πορεία*, τεύχος 27, Μάιος 1957. Κ. Κουλουφάκος, περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμος ΣΤ' (1957), σ.226. Ανδρέας Καραντώνης, περιοδικό *Νέα Εστία*, τόμος 63 (1958), σ.438. Τίμος Μαλάνας, εφημερίδα Η Καθημερινή, 13.7.1955 (και αναδημοσίευση στο *Δειγματολόγιο*, 1962, σσ.212-216). Βάσος Βαρίκας, εφημερίδα Το Βήμα, 2.6.1963 (και αναδημοσίευση στο βιβλίο *Συγγραφείς και κείμενα*, Α'. 1961-1965, σσ. 155-156). Ε. Μαυρουδής, περιοδικό *Νέα Πορεία*, τεύχος 95-96, Ιανουάριος- Φεβρουάριος 1963. Βύρων Λεοντάρης, περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμος 12(1963),σ.359. Τάκης Σινόπουλος, περιοδικό *Εποχές*, τεύχος 7, Νοέμβριος 1963, σ.69. Φρ. Τζιόβας, περιοδικό *Ενδοχώρα*, τεύχος 20(1964), σ.1.085. Γιώργος Αράγης, περιοδικό *Ενδοχώρα*, τεύχος 37 (1966), σς.42-48. Ι. Νικολαΐδης, περιοδικό *Ηπειρωτική Εστία*, τόμος Ε', σ.507. Κ. Νικολαΐδης, περιοδικό *Δωδωναίον Φως*, τεύχος 7, Αύγουστος 1963. Τ. Τσιάκος, εφημερίδα Ηπειρωτικό Μέλλον, 22.4.1959. Ντίνος Χριστιανόπουλος, περιοδικό *Διαγώνιος*, τεύχος 5, Ιανουάριος - Μάρτιος 1966, σσ. 50-52. Χριστόφορος Μηλιώνης, εφημερίδα Πρωινός Λόγος, 26.2.1959. Τάσος Λειβαδίτης, εφημερίδα Η Αυγή, 26.10.1956 και 10.12.1965. Κ. Μιχαήλ (= Μιχάλης Μερακλής), περιοδικό *Νέα Πορεία*, σ.243-246, Μάιος - Αύγουστος 1975, John P. Anton, περιοδικό *Books Abroad*, Αύγουστος 1975. Παναγόπουλος, περιοδικό *Διαβάζω*, τεύχος 7, Μάρτιος - Απρίλιος 1977. Γιώργος Ιωάννου, εφημερίδα Η Καθημερινή, 26.5.1977. Τάσος Βουρνάς, εφημερίδα Αυγή, 16.4.1977. Σ. Χρήστου, εφημερίδα Ριζοσπάστης, 17.4.1977. Χρήστος Μπράβος, 'Το τίμημα του Γιάννη Δάλλα - Απόπειρα ορισμού', περιοδικό *Ο λογοτεχνικός Πολίτης*, τεύχος 47-48, Αθήνα 1982. Δημήτρης Πλάκας, περιοδικό *Σύγχρονη*

Αφού παρουσιαστούν πρώτα τα περιεχόμενά τους, θα γίνει μια αποτίμηση εκείνων κυρίως των στοιχείων που αφορούν στο θέμα του παραλόγου ή των υπερρεαλιστικών χαρακτηριστικών.

Κατά τον Κώστα Στεργιόπουλο η σύγχρονη ποίηση *‘έρχεται από πολλούς δρόμους. Κυρίως όμως γονιμοποιείται από δύο βασικά ρεύματα, και βγαίνει από δύο διαφορετικές κατευθύνσεις: απ’ αυτήν που αξιοποιεί και προεκτείνει τον υπερρεαλισμό και από εκείνη που συνεχίζει τον ανανεωμένο συμβολισμό.*⁶ Η ποίηση του Δάλλα, λοιπόν, *‘αξιοποιεί και προεκτείνει τον υπερρεαλισμό’*, του δίνει άλλη μορφή, όπως θα φανεί παρακάτω.

Σύμφωνα με τον Γ. Σαββίδη τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της Πρώτης Μεταπολεμικής γενιάς είναι τα ακόλουθα:

- α) Απουσία, ηγετικών φυσιογνωμιών. Παρέες πλήθος, ιδεολογικές είτε συντεχνιακές, εύθυμες και εύθικτες και μαχητικές - αλλά όχι αντιμαχόμενες κλίκες ή συμφεροντολογικά καπετανάτα.
- β) Μικροαστική και μεσοαστική προέλευση, με αιρετικές πνευματικές είτε πολιτικές επιλογές, άρα και με περιορισμένες δυνατότητες κοινωνικής φιλοδοξίας ή κρατικής προβολής. Φθόνος των κατεστημένων, αλληλεγγύη συνομηλίκων, και προσήγεια σε νεότερους ομότεχνους.

Εκπαίδευση, τεύχος 43, 12.1988 (και αναδημοσίευση στο βιβλίο *Λογοτεχνικός Περίπλους*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο Κρήτης, 1991). Δώρα Μέντη, *Πολίτης*, τεύχος 107, Ιούλιος 1990. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, περιοδικό *Γράμματα και Τέχνες*, αριθμός τεύχους 72, Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1994. Αφιέρωμα στην ποίηση του Γιάννη Δάλλα, περιοδικό *Ελίτροχος*, Αχαϊκές εκδόσεις, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1996. Γιώργος Βέης, εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, 28.7.2000. Γιώργος Μπλάνας, περιοδικό *Ποίηση*, αριθμός 16, Φθινόπωρο - Χειμώνας 2000. Χρύσα Σπυροπούλου, εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 31.7.2001. Κώστας Βούλγαρης, εφημερίδα *‘Αυγή’*, 12.9. 2004. Κώστας Παπαγεωργίου, εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, 15.10.2004. Επίσης, υπάρχει μελέτημα του Τάκη Καρβέλη για τον Γιάννη Δάλλα στο βιβλίο του *Δεύτερη ανάγνωση*, δοκίμια, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1984, σ.52. Στο βιβλίο της η Δώρα Μέντη, *Μεταπολεμική πολιτική ποίηση, Ιδεολογία και ποιητική*, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1995 αναφέρεται στο έργο του ποιητή στις σελίδες 265-267.

⁶Κώστας Στεργιόπουλος, *Από τον συμβολισμό στη ‘νέα ποίηση’*, Βάκων Αθήνα 1967, σ.48

- γ) Ποιητική εργασία κατά κανόνα σε ελάσσονα κλίμακα, δηλ. συνήθως σύντομα, ολιγόλογα αν και όχι πάντοτε πυκνά ποιήματα, σπανίως αρθρωμένα ή αναπτυσσόμενα σε πολυσέλιδες συνθέσεις.
- δ) Τόνος βασικά ελεγειακός και σώστροφος, χωρίς ωραιοπάθεια, ενίοτε δηκτικός ή σαρκαστικός, σπανιότατα ειρωνικός ή σατιρικός, σχεδόν ποτέ υπεροπτικός, ευφρόσυνος ή παιχνιδιάρικος.
- ε) Εκλεκτική αφομοίωση της νεοτερικής ερμητικής ποιητικής που είχε καθιερωθεί από την Γενιά του '30. Μερική εμβάθυνση και εικονοπλαστική ανανέωσή της, χωρίς λεκτικούς ή μετρικούς ριζοσπαστισμούς αλλά κάποτε με νέα τόλμη στη σύνταξη και τη δομή.
- στ) Τέλος, παρά την αυξανόμενη ηθική και καλλιτεχνική ακτινοβολία της σε νεότερους αλλά και πρεσβύτερους ομοτέχνους, σήμερα η γενιά αυτή φαίνεται να έχει ξεπεράσει κάπως πρόωρα την ακμή της, χωρίς να έχει ακόμα εδραιωθεί στην συνείδηση του πλατύτερου αναγνωστικού κοινού. Τούτο βέβαια δεν σημαίνει πως αποκλείεται να μας επιφυλάσσει εκπλήξεις ανάλογες με τα Τρία Κρυφά Ποήματα ή την Μαρία Νεφέλη ή Το Τερατώδες Αριστούργημα.⁷

Χαρακτηριστικό των νεοϋπερρεαλιστών ποιητών, που συναντάται ειδικότερα στον Δ. Παπαδίσσα και Γ. Δάλλα, είναι η τάση τους να *‘συνάπτουν’*, κατά τον Μ.Μερακλή *‘σχέσεις με τα πράγματα καθαυτά, με ό,τι υπάρχει έξω από την ανθρώπινη σκέψη και ύπαρξη: τα ανόργανα στοιχεία της φύσης, τα ζώα.’* Ο Μίλτος Σαχτούρης (1919), πάλι, εκμεταλλεύτηκε την πειθαρχημένη σε αυστηρή οικονομία του λόγου θητεία του στον υπερρεαλισμό *‘για να στήσει παραστάσεις τρόμου, που, παρά το παράλογο της σύνθεσής τους, ανταποκρίνονται εντυπωσιακά στην πραγματικότητα’*.⁸

Σύμφωνα με την άποψη της Σόνιας Ιλίνσκαγια⁹ *‘η ποίηση στους ποιητές της Πρώτης Μεταπολεμικής Γενιάς πράττοντας δημιουργικά και όχι μηχανικά θα αναζητήσει κάποιες ανανεωμένες εκφραστικές λύσεις. Θα προσπαθήσει να μεταδώσει τη συναισθηματική της φόρτιση όχι βέβαια με παλιού τύπου συναισθηματολογίες που εξοστρακίζονται – δυναμικές και δραματικές - εξομολογήσεις, αλλά με έμμεσους, πολλές φορές συμβατικούς τρόπους. Είναι η ώρα όταν οι στρατευμένοι ποιητές αξιοποιούν πολύ δραστήρια τα ποιητικά εργαλεία που είναι εν χρήσει και στη δυτική*

⁷ *Η Ελληνική Ποίηση, Ανθολογία Γραμματολογίας, επιμέλεια Αλέξανδρου Αργυρίου, εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1982, 1985, 1990 σ. 627*

⁸ Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1978

⁹ Σόνια Ιλίνσκαγια, *Η μοίρα μιας γενιάς*, εκδόσεις Κέδρος, 1986, σ. 188

υπαρξιακή λογοτεχνία, αλλά και στους συμπατριώτες τους, καμιά φορά συνομηλίκους, οι οποίοι από καιρό επεξεργάζονται τον υπαρξιακό προβληματισμό. Έχουμε, λοιπόν, εδώ άλλη μία συνάντηση με αντίστροφη μάλλον κίνηση. Επιχειρείται συχνά η **προβολή του παράλογου**, που πολλές φορές είναι ενισχυμένη κι από την προσωπική εμπειρία, την ποιητική πρόσληψη του πραγματικού. Χρησιμοποιείται μια συνειρμική γραφή με τολμηρούς υπερρεαλιστικούς διασκελισμούς, 'με σκοτεινές παραβολές με παραμυθία'¹⁰.

Εκουσίως επιβλήθηκε στην ποίηση της εξεταζόμενης περιόδου η υπερρεαλιστική έκφραση και μάλιστα όχι ως καθολική επανάσταση που επιδιώκει να εκδηλωθεί σε ατομικό και κοινωνικό επίπεδο, αλλά μόνο ως καλλιτεχνική επανάσταση, μια και οι εκφραστές της στην Ελλάδα δεν ήταν οι πολιτικοί επαναστάτες αλλά εκπρόσωποι της αστικής τάξης. Η επιβολή της δικτατορίας του Μεταξά το 1936 εξάλειψε κάθε πιθανή σύνδεσή του με την κοινωνική επανάσταση. Η επίσημη εμφάνιση του υπερρεαλισμού στα ελληνικά γράμματα γίνεται με την εκδοτική παρουσίαση της συλλογής *Υψικάμινος* του Ανδρέα Εμπειρίκου το 1935, γόνου εφοπλιστικής οικογένειας, ο οποίος όταν εγκαταστάθηκε το 1920 στο Παρίσι ασχολήθηκε με την ψυχανάλυση, και εκεί το 1929 γνώρισε τον Αντρέ Μπρετόν και την τεχνική της αυτόματης γραφής. Το καινούριο μήνυμα που έφερναν τα ακατάληπτα στον μέσο αναγνώστη του 1935 κείμενα της *Υψικάμινου*, έμελλε να επηρεάσει άμεσα ή έμμεσα όλη την κατοπινή ποιητική παραγωγή. Τα ποιήματα της *Υψικάμινου* εισήγαγαν τον υπερρεαλισμό γνήσιο και καθαρόαιμο. Ακολουθώντας τις μεθόδους του κινήματος ο ποιητής χρησιμοποιούσε την ‘αυτόματη γραφή’ και αποδέσμευε έτσι από τους χώρους του υποσυνειδήτου έναν πλούτο από εικόνες, χωρίς λογικό ειρμό, αλλά με τη γοητεία μιας καινούριας υπέρ-πραγματικής (υπερρεαλιστικής) αίσθησης. Αν και δύσκολα αναγνωρίζονται στα κομμάτια αυτά αρετές ποιητικές ή λογοτεχνικές, η αξία τους έγκειται στο ότι στάθηκαν ορόσημα και ‘δείγματα’ ενός καινούριου είδους.¹¹ Σύμφωνα με τον Μ. Μερακλή¹² η σύγχρονη ποίηση χρωστά πολλά στον υπερρεαλισμό. Όπως χαρακτηριστικά γράφει ‘*η αναβίωση του υπερρεαλισμού στον τόπο μας συμπίπτει με τα σκληρά κατοχικά χρόνια: μια εποχή βίας ευνοεί την ανάπτυξη κρυπτικής και υπαινικτικής λογοτεχνίας. Ωστόσο, ο νεώτερος υπερρεαλισμός ξεχωρίζει από τον παλαιότερο, γιατί έχει περισσότερο ευκρίνεια, μας δίνει ξεκάθαρα τα νήματα για τις περιπλανήσεις μας στους λαβυρίνθους του υποσυνειδήτου.*’

Μελετώντας την κριτική που αφορά στο ποιητικό έργο του Γιάννη Δάλλα διαπιστώνει κανείς ότι τα υπερρεαλιστικά στοιχεία αλλά ειδικότερα το θέμα του παραλόγου πολύ λίγο απασχόλησαν τους μελετητές, και μάλιστα όσοι τα έθιξαν ήταν επικριτικοί. Έτσι, ο Βάσος Βαρίκας¹³ αναφέρει τα εξής: ‘...*Η λιτότητα καταντάει*

¹¹ Λίνου Πολίτη, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1980

¹² Μιχάλη Μερακλή, *Η σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία, 1945-1970*, Τόμος 1^{ος} Ποίηση, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη 1971

¹³ Βάσος Βαρίκας, *Συγγραφείς και Κείμενα, Α’ τόμος 1961-1965*, εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1975, σ. 155-156

ξηρότητα και η υπαινικτική γλώσσα που χρησιμοποιεί ο ποιητής, σπάνια γίνεται αποτελεσματικός φορέας των δραματικών καταστάσεων, που φιλοδοξεί να υποδηλώσει το ποίημα. Θα έλεγες ότι ο ποιητής αρκείται να μας δώσει το εξωτερικό περίγραμμά τους. Αλλά ούτε και η προσφυγή στο 'παράλογο', το συνειδητά οργανωμένο 'παράλογο', όπου προσφεύγει στην Εξορία του λογικού προσιδιάζει, νομίζω, στην καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του κ. Δάλλα. Μοιάζει μάλλον με πειραματισμό, όχι πάντοτε επιτυχή...'

Και ο Βύρων Λεοντάρης κρίνοντας τις *Πόρτες Εξόδου*, στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμος 12, 1963, σ. 359, σημειώνει τα εξής: '...Μπροστά σε μια πραγματικότητα, αντίμαχή του πάντα, μα που την θεωρεί ανάξια για να πολεμήσει μαζί της, το φυσικό θα ήταν να επιστρέψει και να κλειστεί στον εαυτό του. Μα στη λύση αυτή δεν στέργει πάλι, γιατί δεν του το επιτρέπει η εξωστρέφειά του. Από τούτη τη μετέωρη στάση του έρχεται το στοιχείο του 'παράλογου' μέσα στην ποίησή του. Η Εξορία του λογικού, μια σειρά ποιήματα στη συλλογή του, εκφράζει αυτή την ιδιόρρυθμη κατάσταση της ανεδαφικής αντίθεσής του προς όλα τα ανθρώπινα δεδομένα. Τα εκφραστικά του μέσα εδώ περιορίζονται σε υπαινικτικές λέξεις και σχήματα που δεν πείθουν πάντοτε για την περιεκτικότητά τους ή τις οποιεσδήποτε προεκτάσεις τους, προδίδουν πάντως πού και πού στιγμιαία το απροσάρμοστο του ποιητή.'

Αντίθετα, ο Τάκης Σινόπουλος στο κριτικό του άρθρο που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Εποχές*, τόμος 7, Νοέμβριος 1963, σ. 69, για τις *Πόρτες Εξόδου* γράφει σχετικά με τα υπαινικτικά σύμβολα του ποιητή: '...Η συχνή χρήση που κάνει υπαινικτικών συμβόλων, μολονότι αφαιρούν κάτι από την αμεσότητα των πραγμάτων, χαρίζουν εντούτοις στην ποίησή του διαδοχικά στρώματα πνευματικού βάθους. Ενώ ο Γιώργος Μπλάνας με αφορμή την έκδοση της ποιητικής συλλογής *Στοιχεία Ταυτότητας* παρατηρεί στο άρθρο του το δημοσιευμένο στο περιοδικό *Ποίηση*, αριθμός 16, Φθινόπωρο - Χειμώνας 2000, τα ακόλουθα: '...Ποιητικές συνθέσεις όπως *Η μηχανή και η Εκποίηση* δημιουργούν κλειστούς σχεδόν παραισθητικούς χώρους μέσα στους οποίους αναπτύσσονται εξαιρετικά ιδιόμορφες μυθολογίες από κλασικά υλικά. Η διαφορά τους από την περίφημη πρακτική *Σαχτούρη* έγκειται στην έντονη διακειμενικότητα των στοιχείων και των μηχανισμών τους...'

Ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος παρατηρεί στην κριτική του για την ποιητική συλλογή *Αποθέτης*¹⁴ ότι ο Δάλλας επιδιώκει και επιτυγχάνει να ενώσει το πλασματικό με το πραγματικό: ‘...ο συμβολισμός ως λειτουργία συνεχώς επωάζεται μέσα στην ποίησή του, άλλ’ ο ποιητής προγραμματικά αντιδρά σ’ αυτόν προσπαθώντας να ενώνει το πλασματικό, το αναλογικό ή φαντασιωτικό με το απτά υπαρκτό. Μέσα από αυτήν την ένωση του πλάσματος με το πράγμα, είναι φανερό πως έχει σκοπό να αναγάγει νοηματικά την πραγματικότητα στο οντολογικό επίπεδο της παιδιάς, και να αποκαταστήσει τη ζωή και την πραγματικότητα στη σωστή –ανθρώπινη– σημασία τους, δηλαδή στη σημασία τους ως παιδιάς.’ Ξεκινάει ο ποιητής από την πραγματικότητα και σιγά σιγά αποδεσμεύεται από αυτήν είτε μεταμορφώνοντάς την αλλά αποδίδοντας τη σημασία της όπως εκείνος την αντιλαμβάνεται είτε δημιουργώντας καινούριους κόσμους που την καταργούν ως ανεπιθύμητη, αποπομπή διανοητική που προσεγγίζει το παράλογο.

Ο Ερατοσθένης Καψωμένος¹⁵ παρατηρεί ότι το διαφορετικό στην ποίηση του Δάλλα αλλά και η συνύπαρξη των αντιθέτων εντάσσουν τη γραφή του από πολύ νωρίς στη νεωτερική ποίηση. Να τι γράφει ο ίδιος: ‘Αυτό που κάνει την εικονοπλασία μέσο αισθητικής απόλαυσης και εργαλείο σημασιοδότησης είναι η αρχή της αναλογίας. Η αναλογία βασίζεται σε κοινές ιδιότητες των πραγμάτων που νομιμοποιούν τη σύγκριση και παράγουν αισθητικό αποτέλεσμα, με την προβολή των ιδιοτήτων του ενός όρου στον άλλον, την αλληλοδιείσδυση και τον αμοιβαίο πλουτισμό. Έτσι λειτουργεί η παραδοσιακή μεταφορά.... Σε ποιήματα του Δάλλα όμως η αναλογία δεν λειτουργεί. Γιατί οι δύο συναπτόμενοι όροι είτε είναι άσχετοι, δηλ. ανήκουν σε διαφορετικά, μη συμβατά σημασιακά πεδία, είτε είναι αντίθετοι ή αντιφατικοί, δηλ. ασυμβίβαστοι. Η σύνδεσή τους, με γνώμονα τους κώδικες της εμπειρικής λογικής, δεν παράγει σημασία... Ουσιαστικά ανατρέπει τους καθιερωμένους τρόπους αντίληψης, σημασιοδότησης και κατανόησης του κόσμου. Ανατρέπει τα θεμέλια του κατεστημένου σημασιοδοτικού συστήματος, καθιερώνοντας την αρχή της συνύπαρξης των αντιθέτων. Μ’ αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτει μιαν άλλη, διαφορετική αντίληψη του κόσμου, που ο πρακτικός άνθρωπος δε θα μπορούσε να υποπτευθεί. Αυτή η καινούρια όψη των πραγμάτων μπορεί να είναι μια αποκάλυψη ευφορίας, να φανερώνει νέες, άγνωστες πτυχές της

¹⁴ περ. *Γράμματα και τέχνες*, αρ. 72, Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1994, σ. 37

¹⁵ περ. *Πόρφυρας, Γιάννης Δάλλας, δόκιμος σε συντεχνία*, αρ. τ. 119, Απρίλιος-Ιούνιος 2006, σ. 190)

πραγματικότητας, να σπάζει τα σύνορα του λόγου, κάνοντας εύλογο το ακατανόητο...’.

Ο Μ. Μερακλής, αναφερόμενος στο “προ-λογικό” στοιχείο στην ποίηση του Δάλλα, σημειώνει: *‘Τη σύνθεση της παράξενης ‘ζωολογίας’ την αποδίδουμε σ’ ένα αίσθημα κοινωνικής δυσφορίας, που εξωθεί τον ποιητή σ’ αυτές τις μεταμορφώσεις, στη φυγή στα παραδείσια πουλιά και τα τροπικά ζώα, στον υποβιβασμό του κόσμου στο επίπεδο μιας προλογικής κατάστασης. Άλλοτε βρίσκει σ’ αυτά καταφυγή κι άλλοτε πάλι, πλάθει με τη βοήθειά του τις σκόπιμες αλληγορίες του.*¹⁶

Παρατηρούμε, πάντως, ότι οι κριτικοί υπήρξαν επιφυλακτικοί στα πρώτα βήματα της ποιητικής παρουσίας του Γιάννη Δάλλα.¹⁷ Οι τελευταίες, αντίθετα, ποιητικές συλλογές του έγιναν δεκτές από τους κριτικούς αν όχι με ενθουσιασμό, με θετική προσέγγιση και κάποιο είδος κατανόησης των ποιητικών μεθόδων και λεκτικών επιλογών του. Εμφανίζονται τώρα πιο ανοιχτοί και πιο μαθημένοι σε ‘πειραματισμούς’ και σε προσωπικές στάσεις.

¹⁶ Μ. Μερακλής, *Η σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία, 1945-1970*, Τόμος 1ος: *Ποίηση*, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη, 1971

¹⁷ Βασίλης Νησιώτης (Πάνος Θασίτης), Γιάννη Δάλλα ‘Απόπειρα *Μυθολογίας*’ περ. *Νέα Πορεία*, τεύχος 27, Μάιος, 1957. Ε. Μαυρουδή, ‘*Πόρτες Εξόδου*’ περ. *Νέα Πορεία*, τεύχη 95-96, 1963. Βάσος Βαρίκας, *Συγγραφείς και Κείμενα Α*’ τόμος 1961-1965, εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1975, σ. 155-156. Βύρων Λεοντάρης ‘Γιάννη Δάλλα *Πόρτες Εξόδου*’ περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμος 12, 1963, σ. 359.

Γ. Μεθοδολογία

Η ποίηση του Γιάννη Δάλλα και ειδικότερα το θέμα του *παραλόγου* προσεγγίζεται βάσει της εμπειρίας του κειμένου, στο πλαίσιο της φιλολογικής μεθόδου. Συνέδεσα την ποιητική του Δάλλα με τον υπερρεαλισμό και νεοϋπερρεαλισμό με σκοπό να αναδείξω τα στοιχεία του παραλόγου και τη λειτουργία τους στο ποιητικό σώμα, καθώς και την σχέση τους με την εποχή αλλά και τη ‘συνομιλία’ τους με τα ιστορικά δεδομένα και την πραγματικότητα.

Όπως σημειώνει ο Ερατοσθένης Καψωμένος¹⁸ οι παραδοσιακές μορφές της ποίησης χαρακτηρίζονται από τον κανόνα της αναλογίας, στην οποία βασίζεται η παραδοσιακή μεταφορά, ενώ η ιδιαιτερότητα των υπερρεαλιστών προκύπτει από την ακραία χρήση των αρχών της αντίθεσης. Έτσι, η πιο κατάλληλη μέθοδος της ανάλυσης είναι η παραδειγματική’. Ο παραδειγματικός άξονας ‘*εκφράζει την οργάνωση των περιεχομένων με βάση τις αρχές της ταυτότητας (ομοιότητας, αναλογίας) και της αντίθεσης (διαφοράς, διάκρισης), δηλ. μια συνάφεια μεταφορική*’¹⁹

Ο υπερρεαλισμός έφερε ποικιλία εικόνων, έναν ακατάσχετο χείμαρρο απροσδόκητων, ασύνδετων και ασυνάρτητων εικόνων που αιφνιδιάζουν και προκαλούν τη λογική. Το τυχαίο, επίσης, είναι ο στυλοβάτης του αυτοματισμού και το κύριο χαρακτηριστικό των υπερρεαλιστικών κειμένων, καθώς το παράδοξο και η υπέρβαση της λογικής συναντούν από αφηγηματικής πλευράς το *αντικειμενικό τυχαίο*²⁰ ‘*Η εικόνα, άλλωστε, όπως είχε πει ο Pierre Reverdy το 1918, είναι μια καθαρή δημιουργία του πνεύματος. Δεν μπορεί να προκύψει από μια σύγκριση αλλά από την προσέγγιση δύο περισσότερο ή λιγότερο μακρινών πραγματικοτήτων. Όσο πιο ακρινή και ακριβής είναι η σχέση των δύο πραγματικοτήτων τόσο πιο έντονη είναι η εικόνα- τόσο πιο συγκινησιακή και ποιητική δύναμη θα έχει.*’²¹

Οι ευρωπαίοι σουρεαλιστές με τα συνθήματα ‘*Να αλλάξουμε τη ζωή*’ και ‘*Να μεταμορφώσουμε τον κόσμο*’ αναζητούν μια άλλη πραγματικότητα στο ασυνείδητο – πέραν του λόγου –, την οποία επιχειρούν να αναστήσουν. Ο Αντρέ Μπρετόν είναι σαφής: ‘*ο ποιητής του μέλλοντος θα ξεπεράσει την καταπιεστική ιδέα ότι το διαζύγιο*

¹⁸ Eratosthenis G. Kapsomenos, ‘Le texte surrealiste. Problèmes de théorie et de méthode’, *European Journal for Semiotic Studies*, Vol.8 (4) 1996

¹⁹ Ε.Γ. Καψωμένος, *Εισαγωγή στη Σημειωτική της Λογοτεχνίας και των Τεχνών*, Πανεπιστημιακές παραδόσεις, 2001-2002, σ. 10

²⁰ Χρήστος Δανιήλ, ‘Τοπογραφικά στοιχεία στο Τίμημα του Γιάννη Δάλλα. Οι συντεταγμένες και η λειτουργία του, *Ελίτροχος*, τεύχ. 1996, σ. 103

²¹ C.W.E. Bigsby, *Νταντά και Σουρεαλισμός*, μετάφραση Ελένη Μοσχονά, εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1972

ανάμεσα στη δράση και το όνειρο είναι ανεπανόρθωτο.²² Στόχος των υπερρεαλιστών, λοιπόν, είναι να δημιουργήσουν έκπληξη και αιφνιδιασμό και όχι να παραγάγουν έργο το οποίο θα προκαλέσει αισθητική απόλαυση και υψηλής ποιότητας ψυχαγωγία. Και για να επιτευχθεί η έκπληξη χρησιμοποιούνται παράδοξες λέξεις και παραβιάζεται η συντακτική δομή, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές κατά τις οποίες ο λόγος οδηγείται σε πλήρη αποσύνθεση. Άλλωστε στο Μανιφέστο του Σουρεαλισμού (ό.π.) ο Αντρέ Μπρετόν διακηρύσσει ότι: *‘...ο σουρεαλισμός βασίζεται στον καθαρό ψυχικό αυτοματισμό που χρησιμοποιείται για να εκφραστεί, προφορικά ή γραπτά ή με οποιοδήποτε άλλο τρόπο, η πραγματική λειτουργία της σκέψης. Υπαγόρευση της σκέψης έξω από κάθε έλεγχο της λογικής και πέρα από κάθε αισθητική ή ηθική μέριμνα.’* Και παρακάτω: *‘Ο σουρεαλισμός βασίζεται σε μια πίστη στην ανώτερη πραγματικότητα ορισμένων παραμελημένων ως τώρα μορφών διασυνδέσεων, στην παντοδυναμία του ονείρου, στο ανέμελο παιχνίδι της σκέψης. Τείνει να καταστρέψει οριστικά όλους τους άλλους ψυχικούς μηχανισμούς και να τους αντικαταστήσει στη λύση των θεμελιωδών προβλημάτων της ζωής.’*²³ Γεγονός, λοιπόν, είναι ότι οι υπερρεαλιστές αναζητούν μια άλλη πραγματικότητα, κάτι που παραπέμπει στους ρομαντικούς²⁴. Η τρέλα και η παραίσθηση, η μέθη και το όνειρο, αλλά και ο συσχετισμός τυχαίων συμβάντων είναι οι πύλες που οδηγούν σ’ αυτόν τον μαγικό κόσμο, με μέσον την απελευθέρωση της φαντασίας, την αυτόματη γραφή, πίσω από την οποία βρίσκεται η ψυχανάλυση. Ο Κόλριτζ είχε κάνει λόγο για τη σημασία των ονείρων και του υποσυνειδήτου στην ποίηση, καθώς τα θεωρούσε - τα όνειρα - ως πρώτη ύλη της ποιητικής δημιουργίας.²⁵ Η αυτόματη γραφή, ωστόσο, προϋπήρχε του σουρεαλισμού, μιας και, όπως αφηγείται ο Αντρέ Μπρετόν στο Μανιφέστο του, ήδη ο Φίλιπ Σουπώ συνέταξε από το 1919 τα πρώτα σουρεαλιστικά κείμενα αυτόματης γραφής, τα οποία αποτέλεσαν το βιβλίο *Μαγνητικά Πεδία* (1920). Έτσι, στο κεφάλαιο *‘Μυστικά της μαγικής σουρεαλιστικής τέχνης’* υποδεικνύει την διαδικασία της αυτόματης γραφής: *‘Περάστε στην πιο παθητική κατάσταση. Γράψτε γρήγορα χωρίς προσχεδιασμένο θέμα... Συνεχίστε όσο σας κάνει ευχαρίστηση. Εμπιστευθείτε στον ανεξάντλητο χαρακτήρα του ψιθύρου...’* Πάντως, δεν πρέπει να συγχέεται η αυτόματη γραφή με τον εσωτερικό μονόλογο καθώς *‘στην αυτόματη γραφή το υποκείμενο λειτουργεί ως μαγνητόφωνο, χωρίς να*

²² Αντρέ Μπρετόν, *Τα συγκοινωνούντα αγγεία*, μετάφραση Λήδα Παλλαντίου, εκδόσεις Αιγόκερως, χχ.

²³ Nadeau Maurice, *Η ιστορία του Σουρεαλισμού*, εκδόσεις Πλέθρον, 1978

²⁴ Χόφμαν 1772-1822, Νοβάλις 1772-1801, Κόλριτζ 1772-1834, Νερβάλ 1808-1855

²⁵ R.L.Brett, *Φαντασίωση και Φαντασία*, μετάφραση Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου, εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1969

κατανοεί αυτό που καταγράφεται... ενώ στον εσωτερικό μονόλογο... έχει συνείδηση του λόγου του.²⁶ Ήδη, όμως, το 1932 ο Μπρετόν ομολογεί ότι 'κάποιο ίχνος ορθολογικού ελέγχου, πράγματι, διέπει όλα τα αυτόματα κείμενα'.²⁷ Το ποίημα το οποίο προέρχεται από την αυτόματη γραφή έχει ως σημαντικό χαρακτηριστικό το άλογο στοιχείο, που του δίνει κίνηση.²⁸ Τίποτε δε δείχνει καθαρότερα τη λειτουργία του άλογου στην ποίηση, σύμφωνα με την άποψη του Νάσου Βαγενά,²⁹ από τις θέσεις των υπερρεαλιστών για την ποιητική εικόνα. Για τους υπερρεαλιστές η καλύτερη ποιητική εικόνα είναι εκείνη που αποτελείται από τη σύζευξη ή την ταύτιση δύο στοιχείων με το μεγαλύτερο δυνατό βαθμό αυθαιρεσίας. Υπερρεαλιστικό είναι ένα ποίημα που οι εικόνες του και οι περιγραφές του δεν μπορούν να αναχθούν σ' ένα δεύτερο επίπεδο ερμηνείας, μεταφορικό ή συμβολικό, αλλά είναι αυτό που δηλώνουν κατά λέξη – λειτουργούν δηλαδή κυριολεκτικά, εννοείται με μιαν άλογη κυριολεξία. Η έννοια του άλογου, όπως την βρίσκουμε στην υπερρεαλιστική ποίηση, αποτελεί ένα μόνο μέρος του μοντέρνου στοιχείου, ίσως το πιο εντυπωσιακό... Το υπερρεαλιστικό άλογο, λοιπόν, μαζί μ' εκείνο που φαίνεται να πηγαίνει πέρα από τα όρια του καθιερωμένου έλλογου, μόνα τους ή συνδυαζόμενα μεταξύ τους, αποτελούν το άλογο στοιχείο της ποίησης, από το οποίο καθορίζεται η αλληλουχία της μοντέρνας ποίησης, η άλογη αλληλουχία... Ένα ποίημα, άλλωστε, είναι μοντέρνο όχι γιατί αποτελείται μόνο από άλογα στοιχεία, ούτε γιατί τα άλογα στοιχεία του είναι αναγκαστικά περισσότερα από τα έλλογα, αλλά γιατί περιέχει έναν επαρκή βαθμό άλογων στοιχείων. (σ.34). Ωστόσο, τόσο στην παλιά όσο και στη νέα ποίηση το ζητούμενο είναι η κινητοποίηση της συγκίνησης στην υψηλότερη μορφή της. Με την κινητοποίηση αυτή έχουμε μια πιο καθαρή, και πέρα από την καθημερινή μας οπτική, εικόνα της πραγματικότητας – αυτός είναι ο απώτερος σκοπός της ποίησης. Η διαφορά είναι ότι ενώ στην παλαιά ποίηση η εικόνα αυτή μας δίδεται έμμεσα, μέσω της συνείδησης, μέσω μιας αντίληψης κατευθυνόμενης από το λόγο, μέσω δηλαδή της συγκινημένης σκέψης, η οποία γίνεται ποιητική συγκίνηση όταν η θερμοκρασία της ξεπεράσει ένα ορισμένο όριο, στη μοντέρνα ποίηση η εικόνα μάς δίδεται μη κατευθυνόμενη, με μια μεγαλύτερη κινητοποίηση του ασυνειδήτου, μέσα από μια περισσότερο πρωτογενή

²⁶ Αμπασταντό Κλώντ, *Ο Σουρεαλισμός*, εκδόσεις ΑΣΕΤ, 1975

²⁷ Bigsby C., *Νταντά και Σουρεαλισμός*, μετ. Ελένη Μοσχονά, εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1972

²⁸ Νάσος Βαγενάς, 'Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση', περ. *Ο Πολίτης*, 57-58 (1983).

²⁹ Νάσου Βαγενά, *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση, Η ειρωνική Γλώσσα*, κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία, εκδόσεις στιγμή, Αθήνα 1994

έκφραση άμεσα αποκαλυπτική (σ.45). Η μοντέρνα ποίηση³⁰ ‘με σκληρά και υπαινικτικά περιγράμματα, με ελλειπτικότητα ουσίας και γυμνή έκφραση στις καλύτερες στιγμές της, πιο κοντά στην αγωνία των όντων, περιορίζεται να διασώσει τα σκηνικά, να αποδελτιώσει μια **μυθολογία της πραγματικότητας**’. Ο Ερατοσθένης Καψωμένος³¹ γράφει για τον υπερρεαλισμό τα εξής: ‘Ένας από τους κεντρικούς στόχους των υπερρεαλιστών ήταν να απελευθερώσουν τη δυναμική της γλώσσας, έτσι ώστε να την μετατρέψουν από όργανο σε υποκείμενο. Να την απελευθερώσουν – όπως έλεγαν - από την κυριαρχία του ρασιοναλισμού, που δεσμεύει ασφυκτικά την ανθρώπινη αισθαντικότητα και αντιληπτική φαντασία. Η απελευθέρωση της γλώσσας, μ’ αυτήν την έννοια, είναι ταυτόχρονα αποδέσμευση του ανθρώπινου ψυχισμού από τα στενά λογικοεμπειρικά κριτήρια, που πάει να πει, αποδέσμευση του άλογου στοιχείου, του υποσυνειδήτου, που κατά τη φροϋδική θεωρία, αντιπροσωπεύει τον αυθεντικό πυρήνα της ύπαρξης. Είναι ακόμα αποδέσμευση από τα δεσμά της φρόνιμης λογικής, που σημαίνει, καθολικό άνοιγμα στη λογική της επαναστατικής ανανέωσης του κόσμου. Οι υπερρεαλιστές αρνούνται το διαχωρισμό της τέχνης από τη ζωή. Ζωή και ποίηση ανήκουν στο ίδιο αδιαίρετο σύμπαν... Από τη χρήση της γλώσσας προέκυψε και η θεωρία των υπερρεαλιστών για το ποίημα–γεγονός: αντί να περιγράφεις τον κόσμο, να τον ξαναδημιουργείς από την αρχή. Οι υπερρεαλιστές ζητούν να διεισδύσουν στα βαθύτερα μυστικά της γλώσσας, να αγγίξουν την πρώτη ύλη της, με την αλχημική έννοια, να αναχθούν στη γέννηση του σημαίνοντος. Να αναπαρθενέψουν τον λόγο και, μέσω του λόγου, τους τρόπους αντίληψης και κατανόησης του κόσμου. Αυτό προϋποθέτει την υπονόμηση ή και την πλήρη κατάργηση των καθιερωμένων – γλωσσικών και ποιητικών – κωδίκων, στους οποίους στηρίζονται οι κάθε λογής ηθικοί, αισθητικοί, λογικοί κομορμισμού που δεσμεύουν την αντιληπτική μας ικανότητα σε προκαθορισμένη κατεύθυνση. Οι υπερρεαλιστές επιδιώκουν την καθολική απελευθέρωση του ανθρώπου και με άλλους τρόπους, βέβαια, αλλά και με την αποδιοργάνωση του σημασιοδοτικού συστήματος της γλώσσας. Έτσι, ακόμα και κείμενα που φαίνεται να μην παράγουν σημασία, έχουν τουλάχιστον αυτή τη σημασία: την απόρριψη των κατεστημένων τρόπων κατανόησης του κόσμου και το αίτημα για μια ριζική ανανέωση της κοσμοαντίληψης, δηλαδή του πολιτισμού μας. Και αυτό δεν είναι διόλου παράξενο για ένα κίνημα που πρεσβεύει

³⁰ Γιάννης Δάλλας ‘Η περιπέτεια του μοντέρνου ποιητικού λόγου’, *Κριτική*, τόμος 1, 1959

³¹ Ερατοσθένης Καψωμένος, ‘Η αλχημεία των λέξεων’, *Μανδραγόρας*, αφιέρωμα στον Νάνο Βαλαωρίτη, αριθμός 27, Μάρτιος 2002, σ.42-45

ότι ο δυτικός άνθρωπος έχει χάσει τον προσανατολισμό του, ότι ζει σ' έναν στρεβλό, μονομερή, λογοκρατούμενο, κομφορμιστικό πολιτισμό, που του στερεί τη δυνατότητα να ζήσει την *πραγματική πραγματικότητα* (τη surrealite) και την αληθινή ευδαιμονία. Έτσι, από την έννοια του (ποιητικού) έργου ως σύμμετρα οργανωμένου συστήματος με προγραμματικά συγκεκριμένο και μεταδόσιμο περιεχόμενο, περνούμε στην έννοια του κειμένου (και διακειμένου) ως ενός ανοιχτού πεδίου όπου ανακατανέμονται, ανασυντίθενται, συνυφαίνονται, διαθλώνται, μεταλλάσσονται σημαίνοντα και σημαινόμενα, σε μια διαδικασία ανασηματοδότησης κυλιόμενη, ατέρμονη, μια *σημαίνουσα πρακτική*, κατά την διατύπωση του Μπάρτ και της Κρίστεβα.³² Αλλά το δυσπρόσιτο της υπερρεαλιστικής ποίησης ερμηνεύτηκε από ορισμένους ως έκφραση ακραίου υποκειμενισμού. Όμως οι υπερρεαλιστές έδωσαν αντίθετα μεγάλη έμφαση στην ομαδικότητα, και ως μέθοδο γραφής και ως κοινωνική πρακτική και ως στόχο της κοινωνικής τους παρέμβασης. Βασικό αίτημα του υπερρεαλισμού υπήρξε η διάρρηξη των ορίων του υποκειμενισμού και το ερωτικό άνοιγμα στην ομαδική εμπειρία: *‘Το εγώ είναι πιο μισητό εδώ παρά οπουδήποτε αλλού’*³³. Όμως η γοητεία της ποίησης πηγάζει από εκείνο το ασύλληπτο, το μυστηριώδες, το ανεξιχνίαστο, που το αισθάνεται κανείς, ωστόσο αδυνατεί να το ορίσει. Ένα τυπικό σουρεαλιστικό ποίημα τις περισσότερες φορές είναι μια σειρά από προτάσεις, που κάθε μια περιλαμβάνει μια εικόνα, σύμφωνα με τον Ρομπέρ Μπρεσόν³⁴. Τις εικόνες αυτές τις υπαγορεύει το ασυνείδητο και έτσι, *‘διατυπώνοντάς τες ο ποιητής ρίχνει μια γέφυρα ανάμεσα στο υποκείμενο και τον αντικείμενο κόσμο, εναρμονίζεται με το σύμπαν και με τον λόγο του θέλει να τον μεταμορφώσει’*³⁵. Σε τελευταία ανάλυση, οι σημασιακές *‘αξίες’* του κειμένου προσδιορίζονται από τα όρια των αναγνωστικών δυνατοτήτων του συλλογικού δέκτη, που αντιστοιχούν στον κοινό ψυχολογικό και πολιτιστικό παρονομαστή πομπού και δέκτη, δηλ. στη δύναμη ομαδική συνείδηση.

Στην Ελλάδα ο υπερρεαλισμός είχε τους εκπροσώπους της πρώτης γενιάς, τον Εμπειρικό, τον Εγγονόπουλο, τον Ελύτη αλλά και της δεύτερης γενιάς, τον Παπαδίτσα, τον Κακναβάτο, τον Νάνο Βαλαωρίτη, τον Σινόπουλο, τον Σαχτούρη, τον Δάλλα, ο οποίος συγγενεύει με τους νεοϋπερρεαλιστές - δεν ανήκει εξ ολοκλήρου

³² ‘Signifiante’ ή ‘Pratique signifiante’: Julia Kristeva, *‘Σημειωτική’*. Recherches pour une semanalyse. Paris, Seuil / ‘Tel Quel’, 1969: 238-242, 326-327, 351-360. R. Barthes, ‘Theorie du texte’: Encyclopaedia Universalis, txxv (1973): 1014-1017

³³ M. Nadeau, Η ιστορία του σουρεαλισμού, σ.75

³⁴ Ρομπέρ Μπρεσόν, *Ο Σουρεαλισμός*, εκδόσεις Α. Κολέν, 1971

³⁵ Ανρί Μπεάρ, *Ο Σουρεαλισμός*, εκδόσεις Το βιβλίο της τσέπης, Παρίσι 1984

σ' αυτούς. Ο κάθε ένας παρουσιάζει τις ιδιαιτερότητές του αλλά παράλληλα φαίνεται να τους συνδέουν και ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά, εκείνα που προκύπτουν από το ελληνικό τοπίο, το κλίμα και την εποχή. Γι' αυτό η ελληνικότητα που ανιχνεύεται στα κείμενα υπερρεαλιστών έρχεται σε αντίθεση με τη δυσπιστία του σουρεαλισμού απέναντι στον ελληνικό πολιτισμό που ταυτιζόταν με το λόγο και τη σαφήνεια.³⁶ Ο Γ. Δάλλας λόγω της αρχαιογνωσίας του εντάσσει τον αρχαίο κόσμο στη θεματολογία του και χρησιμοποιεί τα σύμβολά του για να παρουσιάσει τις απόψεις και τις ιδέες του, τον κόσμο της εποχής του. Ο Ελύτης το 1945 δίδει τις σωστές διαστάσεις του κινήματος, όπως αυτό ορίζεται εκ του αποτελέσματος και όχι από τις θεωρητικές θέσεις: *‘Το πιο σωστό είναι να μην βλέπουμε στον όρο ‘Υπερρεαλισμός’ τη συγκεκριμένη Παρισινή σχολή, αλλά ένα γενικότερο πνεύμα που να χωράει ολόκληρη την επηρεασμένη απ’ αυτόν σύγχρονη και ζωντανή ποίηση, ένα πνεύμα που καθημερινά πλουτίζεται από τις προσωπικές μας ανακαλύψεις... Αξιοποίηση των ζωντανών στοιχείων της ελληνικής παράδοσης και αναβάπτισής τους μέσα στα ελεύθερα, σύγχρονα, εκφραστικά μέσα.’*³⁷ Άλλωστε, τα απελευθερωτικά κηρύγματα του υπερρεαλισμού, η υπέρβαση των κάθε είδους περιορισμών και δεσμεύσεων που πρεσβεύει το κίνημα, προτείνονται, στην ελληνική τους εκδοχή, μέσα από την καταβύθιση στον κόσμο του λαϊκού πολιτισμού. Στο έργο των Ελλήνων υπερρεαλιστών παρατηρείται σύζευξη δημοτικών και λαϊκών στοιχείων με τα προσωπικά καλλιτεχνικά δημιουργήματα.³⁸ Άλλωστε, οι παράμετροι του υπερρεαλισμού που ταιριάζουν με το δημοτικό τραγούδι είναι οι εξής: ο υψηλός δείκτης πάθους που συνέχει τα δρώμενα μέσα στο μύθο. Ιδιαίτερα η κατεύθυνση αυτού του πάθους προς το **παράλογο**. Η διόγκωση ίσαμε το εξωπραγματικό που κάτω από αυτό το πάθος παίρνουν οι ‘νόμιμες’ - πες φυσιολογικές - διαστάσεις των πραγμάτων και των σχέσεών τους μέσα στη δράση. Όλα αυτά δείχνουν την αποδέσμευση μιας ορμής που αρνείται να συμμορφωθεί προς το καθεστώς και τα μέτρα του λογικού ελέγχου. Μια άλλη παράμετρος είναι η συναίρεση του εφιαλτικού με το **παράλογο** και το εξωπραγματικό, καταλύτη του φυσιολογικού ιστού των πραγμάτων, η σκηνοθεσία των δρωμένων σε αλλόκοτη κλίμακα τέτοια που να μας κερδίζει, να μας λεηλατεί η μαγεία και η Ποίηση να βρίσκεται στην πιο καλή της

³⁶ Δημήτρης Πλάκας, *Λογοτεχνικός Περίπλους*, εκδόσεις Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη Ηράκλειο Κρήτης 1991

³⁷ Ελύτης Οδυσσέας, *Ανοιχτά Χαρτιά*, εκδόσεις Αστερίας 1974

³⁸ Χρήστος Δανιήλ, ‘Η διακειμενική διαπλοκή του ελληνικού μεταπολεμικού υπερρεαλισμού με το δημοτικό τραγούδι’, *Ποίηση*, τεύχος 20, Φθινόπωρο - Χειμώνας 2002

ώρα, ανοίγουν παράθυρα να εισορμήσει μια άλλη πραγματικότητα που εισηγείται το πνεύμα.³⁹ Ο υπερρεαλισμός μπορεί να έχει εκπνεύσει ως κίνημα, ωστόσο απ' αυτόν προέκυψε η μεταϋπερρεαλιστική νεωτερική γραφή, ενώ ορισμένες ροπές του ή θεματικές (παράδοξες εικόνες, όνειρα) ακόμα ασκούν επίδραση στους σύγχρονους ποιητές, όπως στη Ζέφη Δαράκη, Γιώργο Βέη, Πάνο Κυπαρίσση, Θέμη Τασούλη, Κώστα Παπαγεωργίου.

Οι δύο σημαντικές μορφές του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα, ο Εμπειρικός και ο Εγγονόπουλος, αντιμετώπισαν το κίνημα αυτό 'ως επαναστατική θεωρία όχι μόνο περί τέχνης, αλλά και ζωής, αφού έβλεπαν την τέχνη ως μέσο για τη διερεύνηση του ασυνειδήτου, και άρα ως μέσο απελευθέρωσης και ολοκλήρωσης της προσωπικότητας.'⁴⁰ Κατά τον Ανδρέα Καραντώνη⁴¹ οι νέοι ποιητές 'εγκαταλείπουν το στίχο και προσπαθούν να εκφραστούν μέσα από τις κάπως πειθαρχημένες ελευθεριότητες που προσφέρουν οι νέες μορφές. Τα κύρια γνωρίσματα της νέας ποίησης, δηλαδή η προσωπική μυθολογία, οι παραστάσεις οι ονειρικές του υποσυνειδήτου, η κατάργηση της περιγραφής και της λογικής ανάλυσης και η κατάληψη της θέσης τους από το εν εγρηγόρσει λυρικό όνειρο, η στροφή της προσοχής σε αντικείμενα και θέματα της καθημερινής, της εφημεριδογραφικής ζωής, θα λέγαμε, η αποφυγή των παλαιών επιφωνημάτων, της έξαρσης, της υμνωδίας, και η ψιθυριστή συνομιλία περισσότερο παρά η εμπνευσμένη ανακραυγή, όλ' αυτά, και άλλα παρόμοια, δίνουν αφορμή σε νέους με ποιητική αξία να ακολουθήσουν το παράδειγμα των πρώτων, να το εδραιώσουν, να το επεκτείνουν και να το επιβάλουν'.

Τα διακριτικά γνωρίσματα της υπερρεαλιστικής γραφής, σύμφωνα με την άποψη του Ε. Καψωμένου⁴² είναι τα ακόλουθα: Ο ποιητικός λόγος στο σύνολό του, σε αντιδιαστολή προς τον αφηγηματικό (που ορίζεται από την προτεραιότητα της συνταγματικής οργάνωσης των περιεχομένων), χαρακτηρίζεται από την προτεραιότητα της 'παραδειγματικής' ή συνειρμικής οργάνωσης στη βάση της ομοιότητας (=αναλογίας) και της διαφοράς (αντίθεσης) χωρίς να δεσμεύεται απόλυτα από τη γραμμική σειρά των σημείων και τις σχέσεις που επιβάλλουν οι συντακτικοί κανόνες. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, το ιδιαίτερο στίγμα του υπερρεαλισμού, που τον

³⁹ Έκτωρ Κακναβάτος, *Στοιχεία υπερρεαλιστικής προβολής στο δημοτικό μας τραγούδι*, πρακτικά Τέταρτου Επιστημονικού Συμποσίου Ποίησης, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1985, σ.411-427

⁴⁰ Φραγκίσκη Αμπαζοπούλου, 'Εμπειρικός – Εγγονόπουλος': μια ιστορική φιλία, εφημερίδα Καθημερινή, Επτά Ημέρες, αφιέρωμα στον ελληνικό Υπερρεαλισμό, Κυριακή 7 Ιουλίου 2002

⁴¹ Ανδρέα Καραντώνη, *Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση, Γύρω από τη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 1976

⁴² Ερατοσθένης Καψωμένος, "Εισαγωγή στην ποιητική του Έκτορα Κακναβάτου", σ. 27-29, *Μανδραγόρα*, αφιέρωμα στον Έκτορα Κακναβάτο, τεύχος 5, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1994

ξεχωρίζει από άλλες εκδοχές ποιητικού λόγου (παραδοσιακού αλλά και νεωτερικού), που βασίζονται στην έντεχνη αξιοποίηση της αρχής της αναλογίας κυρίως, είναι ότι αξιοποιεί σχεδόν αποκλειστικά την αρχή της αντίφασης, συνδέοντας αντίθετους και λογικά ασυμβίβαστους όρους. Ο ρόλος της ποιητικής γλώσσας είναι ασυμβίβαστος με τον Ορθό Λόγο και άρα συνδέεται αναγκαστικά με την υπέρβαση του ρασιοναλισμού και την ταύτιση της ποιητικής λειτουργίας με το **υπέρλογο** ή το **παράλογο**, που θα πει, προς την κατεύθυνση μιας αντιορθολογικής προσέγγισης των φαινομένων του κόσμου και της ζωής.

Η ένταση που προκύπτει από τη συνύπαρξη σημασιακών επιπέδων και εννοιολογικών περιοχών ασυμβίβαστων με τα ρασιοναλιστικά κριτήρια, δημιουργεί σύνθετα ερεθίσματα στον δέκτη, αισθητηριακά και ψυχοδιανοητικά, ενεργοποιεί στο μέγιστο βαθμό τη φαντασία, την ευαισθησία και τη συνθετική ικανότητα, ώστε να φτάσει από την αίσθηση του συγκεκριμένου στη νόηση του αφηρημένου και μέσα από τον συνδυασμό των δύο σε μια καινούρια σφαιρικότερη σύλληψη του κόσμου.

Και όπως εξάλλου σημειώνει ο Γκόλντμαν όποια ‘*πληροφορία*’ ξεπερνά τα όρια της δύναμει ομαδικής συνείδησης, τείνει να μην απορροφηθεί από το σύνολο της ομάδας, δηλαδή να μην είναι μεταδόσιμη. Επειδή η υπερρεαλιστική ποίηση στοχεύει προγραμματικά στην υπέρβαση όλων των δομών του πολιτισμού και επιδιώκει το αντικειμενικό τυχαίο, δεν προσφέρεται για ανίχνευση δομών, σημασιών και ιδεολογίας. Ωστόσο, η σύνθεση του υπερρεαλιστικού κειμένου βασίζεται στην συνειρμική διαδικασία και αναπτύσσει στο μέγιστο βαθμό τις συνδηλώσεις, απ’ όπου πηγάζει και ο πολυσημικός χαρακτήρας της. Τα γνωρίσματα αυτά φαίνεται να συνδέονται με τον υποκειμενικό παράγοντα, αλλά κατά βάθος προσδιορίζονται σε μεγάλο βαθμό από υπολανθάνοντες κώδικες που λειτουργούν στο επίπεδο του ατομικού και ομαδικού υποσυνείδητου και συνδέονται με την ιδεολογία και κοσμοθεωρία της δοσμένης κοινωνίας ή κοινωνικής ομάδας. Άρα, οι συνειρμικές διαδικασίες και οι συνδηλωτικές δυνατότητες ενός κειμένου, μολονότι θεωρητικά άπειρες, στην πράξη προσδιορίζονται, δηλαδή περιορίζονται σε κάποιο βαθμό, από την ιδεολογία, που σημαίνει, από τον τρόπο που η συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα βιώνει τη θέση τους και τη σχέση τους με την κοινωνία και τον κόσμο. Και στο μέτρο που η ιδεολογία, δηλαδή η ομαδική συνείδηση, προσδιορίζεται από την εμπειρία και οι δυνατότητες εμπειρικής αντίληψης από την αντικειμενική ιστορικοκοινωνική κατάσταση και τη θέση της ομάδας μέσα σ’ αυτήν, άρα η ιστορικοκοινωνική κατάσταση προσδιορίζει τα όρια της εμπειρίας, που με τη σειρά της προσδιορίζει τα

όρια της ‘δυνάμει’ ομαδικής συνείδησης. Συμπεραίνει κανείς ότι ακόμα και στην περίπτωση των υπερρεαλιστικών κειμένων οι συνδηλωτικές δυνατότητες και οι αντίστοιχες συνειρμικές δομές προσδιορίζονται σε κάποιο βαθμό από τα όρια της δυνάμει ομαδικής συνείδησης, δηλαδή έμμεσα από παράγοντες εξωτερικούς σε σχέση με το δοσμένο σημειωτικό σύστημα, παράγοντες ιστορικοκοινωνικούς, που καμιά υποκειμενική βούληση ή προγραμματική αρχή δεν μπορεί να τους μηδενίσει.

Άλλωστε, η πλήρης αυθαιρεσία του υπερρεαλιστικού κειμένου είναι φαινομενική και συνδέεται με τις λογικές συνήθειες που απορρέουν από την εμπειρική πραγματικότητα και τη χρήση του λόγου. Και όπως παρατηρεί ο Riffaterre⁴³, ότι πολλές από τις εικόνες που φαίνονται σκοτεινές και αυθαίρετες εξηγούνται μέσα στα συμφραζόμενά τους ως συνδέσεις που έχουν διαρραγεί από την αυτόματη γραφή. Και έτσι στο εσωτερικό του μικρόκοσμου επιβάλλεται μία άλλη λογική των λέξεων, που δημιουργεί έναν ειδικό κώδικα ανάγνωσης, ο οποίος δεν έχει τίποτε να κάνει με την κανονική γλωσσική επικοινωνία. Η ιδιαιτερότητα των υπερρεαλιστικών κειμένων, λοιπόν, ιδιαιτέρως των κειμένων που απορρέουν από την αυτόματη γραφή, έγκειται στην αποδυνάμωση των συνταγματικών σχέσεων και την ενδυνάμωση των παραδειγματικών. Ως εκ τούτου, η μέθοδος ανάλυσης που επιβάλλεται είναι η παραδειγματική ανάλυση⁴⁴.

Το υπερρεαλιστικό κείμενο δημιουργεί ρήξη στους καθιερωμένους ποιητικούς κώδικες. Και άρα τα κείμενα αυτά δε θα τα προσεγγίσουμε ακολουθώντας το συνταγματικό επίπεδο. Άλλωστε, είναι γνωστό (ό.π., σ.10) ότι σύμφωνα με τη θεωρία της λογοτεχνίας η οποία εμπνέεται από τις απόψεις του Saussure, το καλλιτεχνικό κείμενο ως σύστημα ορίζεται από τη διχοτομία *σύνταγμα/παραδείγμα*.

Ιδιομορφία του υπερρεαλιστικού κειμένου μέσα στο πλαίσιο του ποιητικού λόγου αποτελεί η ‘*τεχνική της αυτόματης γραφής*’, που ορίζεται ως αυτόματος ψυχικός συνειρμός, απαλλαγμένος κατά το δυνατόν από κάθε επίκτητο στοιχείο πολιτισμού (σχήματα σκέψης και οργάνωσης των περιεχομένων, αισθητικές συμβάσεις, κ.λ.π.). Αυτό σημαίνει ότι το υπερρεαλιστικό κείμενο, στο μέτρο που προσαρμόζεται σ’ αυτόν τον κανόνα, διέπεται από τους απλούς ψυχολογικούς νόμους της ομοιότητας και της αντίθεσης, δηλαδή από τους νόμους της παραδειγματικής οργάνωσης των περιεχομένων. Γιατί οι όροι ‘*παραδείγμα*’, ‘*παραδειγματική σειρά*’, ‘*παραδειγματική*

⁴³ Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil 1979, σ. 217-234: “La métaphore filée dans la poésie surréaliste”

⁴⁴ Eratosthenis G. Kapsomenos, «Le texte surréaliste. Problèmes de théorie et de méthode», *European Journal for Semiotic Studies*, v. 8(4), 1996, σ. 597

οργάνωση δεν είναι τίποτ άλλο παρά η θεωρητικοποίηση αυτού ακριβώς του ψυχολογικού μηχανισμού, που οργανώνει τα περιεχόμενα της συνείδησης (ψυχικές παραστάσεις, έννοιες) σε *‘συστήματα’* (*‘παραδείγματα’*), με βάση τους συνειρμούς που συνδέουν τα όμοια και τα αντίθετα μεταξύ τους. Γι’ αυτό και οι παραδειγματικές δομές ονομάζονται, εναλλακτικά, *‘συνειρμικές δομές’*. Και είναι αυτή ακριβώς η συνειρμική ανάκληση των όμοιων και αντιθέτων που επιτρέπει αυτό που ονομάζουμε εναλλαξιμότητα των όρων του *‘παραδείγματος’*, στην οποία βασίζονται τόσο ο μηχανισμός της ποιητικής μεταφοράς (αντικατάσταση ενός σημείου με άλλο ισοδύναμο, δηλαδή της ίδιας παραδειγματικής σειράς) όσο και το φαινόμενο της συνδήλωσης (διαδοχικοί συνειρμοί όμοιων ή αντίθετων σημείων).

Δ. Διάγραμμα της εργασίας

Πέντε είναι τα επίπεδα που θα μας απασχολήσουν περαιτέρω στην ανάπτυξη της ποιητικής του Δάλλα, κυρίως, όμως, με ό,τι έχει σχέση με το στοιχείο του παραλόγου.

- α) τα ιστορικά και λογοτεχνικά συμφραζόμενα της εποχής
- β) η θεματολογία των ποιημάτων
- γ) τα μυθολογικά στοιχεία, μυθοπλασία, μυθικές αναφορές, μυθική μέθοδος
- δ) το παράλογο
- ε) οι κανόνες ποιητικής

Κύριο Μέρος

A. Κεφάλαιο: Ιστορικά και λογοτεχνικά συμφραζόμενα της εποχής

Τα χρόνια της Κατοχής υπήρξαν ιδιαιτέρως σκληρά για την Ελλάδα. Μετά τον πόλεμο στην Αλβανία (1940-1941). Ωστόσο, η ποθητή απελευθέρωση τον Οκτώβριο του 1944 δεν επανέφερε την σταθερότητα στα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα.

Τα πάθη, όμως, δεν καταλάγιασαν, αντίθετα οξύνθηκαν κατά την διάρκεια του εμφυλίου πολέμου (1947-1949). Τα πολιτικά αυτά γεγονότα που σημάδεψαν την πορεία του τόπου, επηρέασαν βαθύτατα τον λογοτεχνικό κόσμο και θα μπορούσε κανείς να πει ότι ένα από τα σημαντικά χαρακτηριστικά της μεταπολεμικής ποίησης είναι η στροφή των εκπροσώπων της σε θέματα κοινωνικά και πολιτικά. Μάλιστα, πολλοί εκπρόσωποι της λογοτεχνίας – και της ποίησης αλλά και της πεζογραφίας – ανήκαν στην αριστερή παράταξη. Όπως είναι φυσικό, όμως, η πολιτικοποιημένη τέχνη δεν εκφράζει ολόκληρη την μεταπολεμική λογοτεχνία. Τα χαρακτηριστικά της μεταπολεμικής ποίησης τα οποία την ξεχωρίζουν από την ποίηση της προηγούμενης γενιάς είναι τα ακόλουθα:

- α) Ο όγκος της έχει πολλαπλασιαστεί.
- β) ‘Δεν υπάρχουν ηγετικές μορφές, συναντάται ωστόσο ενότητα ποιητικών θεμάτων. Διακρίνεται για τη σοβαρότητά της, την έλλειψη ψευδαισθήσεων και οραμάτων και δημιουργείται κάποτε κι ένα κλίμα κατάθλιψης και απαισιοδοξίας’⁴⁵
- γ) Οι περισσότεροι από τους μεταπολεμικούς ποιητές ανήκουν στον χώρο της αριστεράς. Κατά τον Ανδρέα Καραντώνη⁴⁶ η μεταπολεμική ποίησή μας ‘δεν διαθέτει επιβλητικές προσωπικότητες’, αλλά έχει ‘αποχρώσεις ποιητικών ατομικοτήτων’ και ανάμεσά τους μερικές πολύ αξιόλογες.

⁴⁵ Λίνου Πολίτη, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1980, σ. 335

⁴⁶ Ανδρέα Καραντώνη, *Η Ποίησή μας μετά τον Σεφέρη*, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1976, σ.309

Σύμφωνα με τον Δημήτρη Μαρωνίτη⁴⁷ δημιουργείται μια καινούρια ποιητική ηθική εφ' όσον οι βασικοί εκπρόσωποι της μεταπολεμικής γενιάς και ιδιαιτέρως της πρώτης, συμπράττουν στα πολιτικά δρώμενα της εποχής η οποία τους ωριμάζει. Έτσι αυτή η ποιητική ηθική γεννάται από την ένωση ποιητικής πράξης και πολιτικής δράσης. Για την Πρώτη μεταπολεμική μας γενιά σε ομιλία του, τον Ιανουάριο του 1970, ο Αλέξης Αργυρίου είχε παρατηρήσει τα ακόλουθα:

- α) Αφετηριακό όριο της μεταπολεμικής ποίησης μπορεί να θεωρηθεί το 1939, το έτος της έκρηξης του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου ενώ το 1946 είναι το ορόσημο για την συμπληρωμένη δημόσια παρουσία της πρώτης μεταπολεμικής ομάδας ποιητών.
- β) Το 1939 η γενιά του '30 έχει ολοκληρώσει τον πρώτο κύκλο της με βάση τον γαλλικό μετασυμβολισμό, τον γαλλικό υπερρεαλισμό και την αγγλοσαξωνική νεωτερική ποίηση (Έλιοτ, Πάουντ). Η ανερχόμενη μεταπολεμική γενιά φαίνεται να γνωρίζει καλά αυτήν την ποιητική παραγωγή.

Στην ίδια ομιλία ο Αργυρίου αναφέρει είκοσι περίπου ονόματα που εμφανίζονται από το 1936 έως το 1946, τα οποία συνθέτουν το πρώιμο πλαίσιο της μεταπολεμικής ποίησης. Από αυτά τα δεκαπέντε επιβιώνουν και κατά σειρά εμφανίσεως είναι οι ακόλουθοι ποιητές: Ανδρέας Καμπάς, Νάνος Βαλαωρίτης και Γιάννης Δάλλας (1939), Μανόλης Αναγνωστάκης και Άρης Αλεξάνδρου (1941), Τάκης Σινόπουλος (1951), Ελένη Βακαλό, Μίλτος Σαχτούρης, Δημήτρης Παπαδίτσας, Έκτωρ Κακναβάτος και Α. Νικολαΐδης (1944), Θ. Φραγκόπουλος, Γιώργος Γαβαλάς, Μιχάλης Κατσαρός και Τάσος Λειβαδίτης (1946). Οι οχτώ από τους δεκαπέντε ανήκουν στην δραστική πολιτική ποίηση, καθώς οι ίδιοι συμμετέχουν στην πολιτική ζωή και έχουν έντονα πολιτικά και ως εκ τούτου κοινωνικά ενδιαφέροντα. Οι άλλοι πέντε σχολιάζουν την πολιτική εμπλοκή μέσω της υπαρξιακής αγωνίας και δημιουργούν ένα είδος πολιτικού υπαρξισμού.⁴⁸

Όσοι ανήκουν σ' αυτήν την ποιητική ομάδα πρωτοδημοσιεύουν σχετικά σε νεαρή ηλικία. Τεχνοτροπικά κυριαρχούν στους ποιητές αυτής της ομάδας ο

⁴⁷ Δημήτρης Μαρωνίτης, *Ποιητική και πολιτική ηθική, Πρώτη μεταπολεμική γενιά*, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1976

⁴⁸ Αλέξανδρος Αργυρίου, *Η ελληνική ποίηση. Η πρώτη μεταπολεμική γενιά*, Σοκόλης 1982

ελεύθερος στίχος και το ελεύθερο στροφικό σύστημα. Η απαισιοδοξία, που παρατηρείται, συντονίζεται με την οργή, άλλοτε όμως και με την πολιτική περίσκεψη. Συχνά, ωστόσο, το ύφος της γενιάς, εξ αιτίας της πολιτικής διδαχής της, χρειάζεται την ευγλωττία και την ρητορική πλάι στον λυρισμό. Ο Γιάννης Δάλλας ειδικά στις πρώτες ποιητικές του συλλογές υιοθετεί έναν προσωπικό ρητορικό τύπο. Ειδικότερα στη συλλογή *Federico Garcia Lorca, Θρήνος*, 1948, το ύφος είναι σικελιανικό. Κατά τον Λίνο Πολίτη, οι ποιητές της Πρώτης μεταπολεμικής γενιάς χωρίζονται σε τρεις ομάδες: στην πρώτη ανήκουν εκείνοι οι ποιητές που έχουν πολιτικούς και κοινωνικούς στόχους. Έχουν έντονα πολιτικά και κοινωνικά ενδιαφέροντα και γράφουν πολιτικά ποιήματα (Μ. Αναγνωστάκης, Άρης Αλεξάνδρου, Τίτος Πατρίκιος). Στην δεύτερη ομάδα ή τάση ανήκουν οι ‘*υπαρξιακοί*’, που εκφράζουν την αγωνία και το υπαρξιακό άγχος που χαρακτηρίζει τον άνθρωπο της εποχής μας (Μηνάς Δημάκης, Μίλτος Σαχτούρης, Γιώργος Γεραλής, Ζωή Καρέλλη, Γιώργος Θέμελης, Μελισσάνθη). Σ’ αυτήν την κατηγορία μπορεί να συμπεριληφθεί ο Τάκης Σινόπουλος που έκανε την εμφάνισή του μετά το 1950, και είχε επηρεαστεί από τον υπερρεαλισμό, τον Έλιοτ, τον Πάουντ και τον Σεφέρη. Στοιχείο της ποίησής του είναι η υπαρξιακή μοναξιά.

Στην τρίτη ομάδα εντάσσονται οι ποιητές οι οποίοι παραμένουν προσηλωμένοι στα διδάγματα του υπερρεαλισμού. Από τους ‘*νεοϋπερρεαλιστές*’ ξεχωρίζουν ο Νάνος Βαλαωρίτης, ο Έκτωρ Κακναβάτος, ο Δ. Παπαδίτσας, ο Μίλτος Σαχτούρης, ο Τ. Βαρβιτσιώτης.

Ο Αλέξης Αργυρίου έχει γράψει για τον ποιητή: ‘*Ο Γιάννης Δάλλας ξεκινώντας αρχικά από την ανώνυμη και επώνυμη ποιητική μας παράδοση, στην αμέσως επόμενη φάση του έργου του μετατοπίζεται άνετα και κριτικά προς την νεωτερική ποιητική αντίληψη, που τη συνθέτουν ο υπερρεαλισμός και ο εικονισμός, ελεύθερα κοιταγμένοι, ενώ διατηρεί ισχυρούς δεσμούς με την αρχαία λυρική ποίηση. Με σταθερές, που εντοπίζονται στη σύγχρονη κοινωνική, ιδεολογική και πνευματική πραγματικότητα, χειρίζεται αφαιρετικά ως προς το θεματικό του υλικό και συνθετικά ως προς την οργάνωσή του, τον ποιητικό του λόγο και το αποτέλεσμα δοκιμάζεται και κρίνεται μέσα από τα συμφραζόμενα και τις παραπομπές τους*’⁴⁹

Στους ποιητές της Πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, υποστηρίζει ο Ανδρέας Καραντώνης, – όπως στον Τάκη Σινόπουλο ή τον Μίλτο Σαχτούρη – ‘*κυριαρχεί η*

⁴⁹ Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα, τόμος 19, σελ. 355

ατμόσφαιρα της αγωνίας, του άγχους, της μοναξιάς, της μελαγχολίας, της ροπής προς την φθορά και το θάνατο. Αυτό το κλίμα απλώνεται σ' ένα πλατύ μέρος της νεώτερης ποίησης και έχει τις ρίζες του στον ρομαντισμό. Με τον συμβολισμό το κλίμα αποκτά τα οξύτερα χαρακτηριστικά του και αποκορυφώνεται με την ποίηση του Έλιοτ. Στην Ελλάδα τα στοιχεία της αγωνίας και του άγχους εμφανίζονται στους παλιούς ρομαντικούς της Αθηναϊκής Σχολής, περνούν στο δημοτικισμό και τον διαποτίζουν – ακόμα και ένα μεγάλο μέρος της ποίησης του Παλαμά ανήκει εκεί- και με τον Καρυωτάκη μας δίνουν νότες οξύτατες και τραγικές. Το κλίμα αυτό το συναντούμε στον Σεφέρη, εντελώς εξελληνισμένο και συμπυκνωμένο σε μια σολωμική και καθαφική λιτότητα.

Ωστόσο, οι σύγχρονοι ποιητές του άγχους είναι αποκομμένοι από την ζωή, βλέπουν τις μορφές της σαν αόριστα πλάσματα, σαν φαντάσματα που κινούνται γύρω τους. Χαρακτηριστικό της αγωνίας είναι τα αλλεπάλληλα ερωτηματικά που απευθύνουν οι ποιητές προς την κατεύθυνση που δεν υπάρχει απάντηση. Τα ερωτηματικά τα χρησιμοποιεί περισσότερο ο Σινόπουλος και λιγότερο ο Δάλλας⁵⁰.

Για την μεταπολεμική ποίηση ο Δ. Π. Παπαδίσας γράφει στο περιοδικό *Ευθύνη*⁵¹: 'Από τον πόλεμο και την κατοχή βγήκε, σύμφωνα με την άποψη του Ανδρέα Καραντώνη - καταματωμένη η μορφή του ανθρώπου. Μορφή καταματωμένη, σώμα τρυπημένο από τα καρφιά, συνείδηση κατασπαραγμένη από διαψεύσεις και αμφιβολίες, κατέληξε στο περιλάλητο 'άγχος της εποχής'. 'Έτσι, από κοινωνικό το άγχος έγινε υπαρξιακό. Και η γενεά που έζησε με περισσότερη και με δριμύτερη αμεσότητα αυτές τις μεταβολές, ήταν φυσικό να τις εκφράσει και στην Ποίηση. Αν αναλύαμε στα ομοειδή συστατικά του αυτό το καινούριο ψυχικό και πνευματικό υλικό, αυτά τα συστατικά θα τα ονομάζαμε άγχος χωρίς κανένα επίθετο, μεταπολεμικό ψυχικό χάος, τραγική συνειδητοποίηση της μοναξιάς του ατόμου, ανυπόφορο συναίσθημα πως η ύπαρξη είναι μηδέν, καταθλιπτική αίσθηση από τη φθορά των πάντων, τρόμος μπροστά στον 'θάνατο-μηδέν', μεταφυσική αγωνία για την ανεύρεση μιας πίστης ή ενός καινούριου θεού, αγωνία για την ανεύρεση και αναγνώριση του αληθινού μας προσώπου και της αληθινής ανθρώπινης αποστολής μας. Αυτά τα γενικά ψυχολογικά επιμερίσματα του άγχους, υποκατέστησαν τα συγκεκριμένα υποκειμενικά συναισθήματα, που λειτουργούσαν ακόμα και στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη'. Και συνεχίζει ο Δ. Παπαδίσας: 'Έχουμε, λοιπόν, στην ποίηση μια καινούρια θεματογραφία: ποίηση της

⁵⁰ Ανδρέα Καραντώνη, *Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση* - Γύρω από τη σύγχρονη ελληνική ποίηση

⁵¹ Δ. Π. παπαδίσας, 'Η ελληνική μεταπολεμική ποίηση', *Ευθύνη*, 114, 1981, σ.314.

ειρήνης, υπαρξιακή ποίηση, οργισμένη, μεταϋπερρεαλιστική, ποίηση διαμαρτυρίας, τέλος ποίηση της αμφισβήτησης.’

Όταν το υπερρεαλιστικό κύμα φτάνει στην Ελλάδα, είναι (σύμφωνα με την άποψη του Mario Vitti, *Η γενιά του Τριάντα, ιδεολογία και μορφή*, εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1979) ακρωτηριασμένο, μόνο σαν ατομική επανάσταση, απελευθέρωση των υποσυνειδητών δυνάμεων, επιβολή του ονείρου, ενώ το πρόγραμμα της κοινωνικής επανάστασης μένει στο σκοτάδι. Και, όπως σημειώνει η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου στο έργο της *Δεν άνθησαν ματαίως*⁵² ‘ο υπερρεαλισμός προσπαθεί να γεφυρώσει το κενό ανάμεσα στην ποίηση και την πράξη. Δεν κλείνει τον ποιητή σε κανέναν ελεφάντινο πύργο, αλλά ούτε και του επιβάλλει μια τέχνη στρατευμένη ‘πολιτικά’, δηλαδή μια τέχνη προπαγάνδας. Αντίθετα τον στρατεύει ολοκληρωτικά στο ιδανικό της ποιητικής πράξης, της ποιητικής ζωής. Ζω ποιητικά για τον υπερρεαλισμό θα πει πως αμφισβητώ κάθε κομφορμισμό σκέψης και ζωής. Σημαίνει ότι είμαι κάθε στιγμή σ’ εγρήγορση, έτοιμος να πολεμήσω κάθε μορφή σκοταδισμού, ότι ανατρέπω τις κατηγορίες της συμβατικής λογικής για να ανακαλύψω άλλες σχέσεις λογικές ανάμεσα στα πράγματα και τον εαυτό μου, πως ξεκλειδώνω τις φωνές του υποσυνειδήτου και της επιθυμίας, στην ποίηση και στη ζωή.’ Χαρακτηριστική είναι η φράση του Νίκου Εγγονόπουλου: ‘Δεν προσεχώρησα ποτέ στον υπερρεαλισμό. Τον υπερρεαλισμό τον είχα μέσα μου’. Το υπερρεαλιστικό κίνημα δεν έφτασε στην Ελλάδα με φορείς τους εξ ορισμού πολιτικούς πρωτοπόρους, αλλά με φορείς τους αστούς εκπροσώπους του πολιτισμού. Παρά το γεγονός ότι στα προμεταξικά χρόνια οι αριστεροί πρωτοπόροι θα μπορούσαν να εκμεταλλευτούν επικερδώς τη διττή επανάσταση του υπερρεαλισμού, αυτό δε συνέβη ούτε πριν το 1934 ούτε μετά, μάλλον από έλλειψη πληροφόρησης και πραγματικής καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας παρά για άλλο λόγο. Ο ελληνικός υπερρεαλισμός, οπλισμένος μόνο με την ονειρική επανάσταση, έμεινε ανενόχλητος σε όλο το διάστημα του φασισμού. Μόνος εχθρός για τη διάδοσή του στάθηκε κατά βάθος η αδιαφορία των πολλών και η δυσπιστία των λίγων, των καθαρολόγων της ποίησης. Ο Σεφέρης την ποίηση των υπερρεαλιστών την χαρακτηρίζει ‘εύκολη ποίηση’⁵³. Μια στάση επιφύλαξης και ψυχολογικής δυσφορίας τήρησε και ο Καραντώνης, ο οποίος διηύθυνε το περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*. Σ’ αυτό συνεργασία του Εμπειρικού δεν έγινε δεκτή πριν από το 1937 και του Εγγονόπουλου πριν το 1944. Η διάσπαση του λόγου, (*parole in*

⁵² Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Δεν άνθησαν ματαίως*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1980, σ. 23

⁵³ Γιώργος Σεφέρης, *Δοκίμés Α’*, Ίκαρος 1974 σ. 476

liberta') είχε αρχίσει ήδη με τον φουτουρισμό, που ανεξαρτοποίησε τις λέξεις ελευθερώνοντας τες από τα συμφραζόμενα και καταργώντας τη λογική αλληλουχία που μέχρι τότε τις συνέδεε. Ήταν η πρώτη απόπειρα απόλυτης κυριαρχίας της απομονωμένης και αυτεξούσιας λέξης. Στον υπερρεαλισμό, όπως τον εφαρμόζει ο Εμπειρικός στην *Υψικάμνο*, η λέξη δείχνει την ηγεμονική αξία μέσα σε μια σύνταξη, που δεν απαλλάσσεται ωστόσο από τη γενική διάταξη του λόγου. Έτσι έχουμε μια διατύπωση που παραβιάζει το νόημα του κανονικού λόγου. Οι λέξεις διεκδικούν την ανεξαρτησία τους απέναντι στη συνηθισμένη λογική που αποβλέπει στο 'νόημα'. Υποτάσσονται όμως στην αφηρημένη και αυστηρή λογική της συντακτικής δομής.

Ο υπερρεαλισμός, σύμφωνα με τον Γιάννη Δάλλα,⁵⁴ στα χρόνια του μεταπολέμου παύει να είναι αυτοαναφορικός. Τον προσδιορίζει τώρα κι αυτόν η ιστορία. Θέμα του το δράμα του προσώπου μες στην κρισιμότητα της εποχής. Ο μεταπολεμικός έχει απωθήσει τις ακραίες τεχνικές του προπολεμικού, λ.χ. την αυτόματη γραφή. Αλλά δεν σημαίνει ότι την εξορίζει, κάποια στιγμή τις ανακαλεί, όπως κάνει με την τεχνική του αντικειμενικού τυχαίου ο Κακναβάτος. Ο μεταπολεμικός υπερρεαλισμός χαρακτηρίζεται έντονα από την επαφή του με τη θεωρία και τις θετικές επιστήμες. Τέτοια είναι η κατάχρηση ορολογίας της βιολογίας από τον Νικολαΐδη, όρων φιλοσοφικών του Χάιντεγκερ και των Ορφικών από τον Παπαδίτσα και ακατάσχετη προσφυγή του Κακναβάτου σε όρους μαθηματικών και φυσικής. Οριοθετείται εκδοτικά από το 1943, τη χρονιά των πρώτων συλλογών του Έκτορα Κακναβάτου (*Fuga*) και του Δ. Π. Παπαδίτσα (*Το φρέαρ με τις φόρμιγγες*) ως τα 1969 και 1970, τις χρονιές των πρώτων συλλογών των εκπροσώπων ενός άλλου ευδιάκριτα διαφορετικού κινήματος, αφορημένου από την αμερικάνικη γενιά των μπιτ ή από τους αγγλοσάξονες εκπροσώπους της ποπ αρτ, δηλαδή *Ποίηση* (1969) και *Ποίηση II* (1973) του Λευτέρη Πούλιου και τον *Κύριο Ίβο* (1970) που ολοκληρώθηκε με το *Ιδιωτικό αεροπλάνο* (1971) του Βασίλη Στεριάδη. Ο υπερρεαλισμός μεταπολεμικά διαφοροποιείται εξωτερικά από τον μεσοπολεμικό υπερρεαλισμό, γιατί η νέα γλώσσα, αναθεωρώντας κάποιες από τις αρχικές τεχνικές, λ. χ. την αυτόματη γραφή - όπως ήδη αναφέρθηκε - αναβαπτίζεται και αυτή δυναμικά μέσα στα πράγματα, δηλαδή στο δράμα του προσώπου και της εποχής, χωρίς να αποβαίνει ο υποταχτικός εντολοδόχος τους. Με αυτήν την εξωτερική ευρηστική έρχεται στιγμή που επηρεάζει τα άλλα ρεύματα και εκφραστικά συμβάλλει στην ποιητική 'κοινή' των ημερών, χωρίς

⁵⁴ Γιάννης Δάλλας, *Ευρυγώνια*, δοκίμια για την ποίηση και την πεζογραφία, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2000

εντούτοις να απαρνείται την αυτονομία της. Είναι δηλαδή μια γλώσσα και ποιητική ταυτόχρονα αυτοτελής και όμως εμπράγματη, που απορροφά την εμπειρία αλλά δεν πολώνεται σε αυτήν, που ερωτοτροπεί με την τεχνολογία αλλά δεν τεχνοκρατείται, συμβαδίζει με τις επιστήμες και με τις φιλοσοφίες του καιρού χωρίς να πλάθει ιδεολογήματα ή λογικά κατασκευάσματα ως σωσίβια.

Ο Δ. Π. Παπαδίδτσας⁵⁵ για το ρόλο του υπερρεαλισμού σήμερα είχε δηλώσει απερίφραστα: *‘Ο υπερρεαλισμός διατηρώντας ακόμα μια γενική στάση και αντίληψη ζωής, με τον καιρό αποκρυσταλλώθηκε σε νέο αισθητικό μέτρο. Πιστεύω ότι δεν υπάρχει πια είδος ποίησης που να μην βρίσκεται σε άμεση ή έμμεση σχέση με την υπερρεαλιστική αναμόχλευση της φαινομενολογίας των πραγμάτων της ζωής, της σκέψης και της φαντασίας...’* Στο ίδιο άρθρο σημείωνε για τον ‘αληθινό ποιητή’ και ειδικά για τον Εμπειρικό: *‘Ο Εμπειρικός, όπως και κάθε αληθινός ποιητής, είναι η έμπραχτη απόδειξη ότι η ποίηση τελικά είναι υπόθεση αστραπών και λάμψεων, μοιρασμένων στα νοήματα και στις λέξεις, είναι υπόθεση μιας κρυφής αναλογίας ανάμεσα νοημάτων λόγου και πραγμάτων με την καντιανή έννοια, είναι υπόθεση κραδασμών ψυχής...’*

Στο έργο των υπερρεαλιστών, όπως αναφέρει ο Ο. Ελύτης στα *Ανοιχτά χαρτιά*⁵⁶, *‘παρατηρείται η σύζευξη δημοτικών και λαϊκών στοιχείων με τα προσωπικά καλλιτεχνικά δημιουργήματα. Τα απελευθερωτικά κηρύγματα του υπερρεαλισμού, η υπέρβαση των κάθε είδους περιορισμών και δεσμεύσεων που πρεσβεύει το κίνημα, προτείνονται, στην ελληνική τους εκδοχή, μέσα από την καταβύθιση στον κόσμο του λαϊκού πολιτισμού. Διαπιστώνεται, λοιπόν, ότι οι μεταπολεμικοί ποιητές που το έργο τους χαρακτηρίζεται από την επαφή του με το κήρυγμα του υπερρεαλισμού, οι νεωτερικοί ποιητές του μεταπολέμου, αναπτύσσουν γόνιμη επικοινωνία με την ποιητική παράδοση του τόπου μας, μια έκφανση της οποίας είναι το δημοτικό τραγούδι. Κι αυτό γιατί το ελληνικό δημοτικό τραγούδι έχει έντονο το στοιχείο του **άλoγoυ**, του **παραλόγου**, του **υπερφυσικού**. Ίσως να είναι αυτός ένας από το υς λόγους για το υς οποίους γοήτευσε και προσείλκυσε τους υπερρεαλιστές. Τα κείμενα, ωστόσο, που καταθέτουν οι υπερρεαλιστές, όσα στοιχεία δημοτικού τραγουδιού κι αν διαθέτουν, όσες ομοιότητες κι αν παρουσιάζουν και όσους αυτούσιους δημοτικούς στίχους και αν ενσωματώνουν, δεν παύουν να είναι λόγια καλλιτεχνικά δημιουργήματα που βρίσκονται στον αντίποδα της λαϊκής (δημοτικής) λογοτεχνίας’.* Και προσθέτει: *‘Καμιά*

⁵⁵ *Ευθύνη*, 1981, τεύχος 110, σ. 62

⁵⁶ εκδόσεις Ίκαρος, Αθήνα 1987

επανάσταση, ούτε στην τέχνη ούτε στη ζωή, δεν έχει περισσότερες ελπίδες επιτυχίας από εκείνη που χρησιμοποιεί για ορμητήριό της την παράδοση'. Ακόμα και ο Γ. Θέμελης⁵⁷ γράφει: 'Ο ποιητής συνδέεται με την Παράδοση...και η αμοιβαιότητα αυτή ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν δεν περιορίζεται μονάχα στη μορφή, στην τεχνική, όπου πραγματικά το παρελθόν μεταμορφώνεται από το παρόν, όσο παράδοξο και αν φαίνεται'. Όταν ο Μπρετόν βρίσκει στοιχεία Υπερρεαλισμού στο παρελθόν, μας κάνει να το βλέπουμε διαφορετικό απ' ό,τι το βλέπαμε πριν. Ο Τ. Σ. Έλιοτ στα δοκίμιά του έγραφε, άλλωστε: 'Κανείς ποιητής, κανείς καλλιτέχνης, σ' οποιαδήποτε τέχνη και αν ανήκει, δεν παίρνει το πλήρες νόημά του από τον εαυτό του μόνο. Η κατανόηση και η εκτίμησή του εξαρτώνται από την εκτίμηση των σχέσεών του με τους ποιητές και καλλιτέχνες του παρελθόντος. Δεν είναι δυνατόν να κριθεί μονάχα ως μόνος του. Πρέπει να τον τοποθετήσουμε, για να τον αντιτάξουμε ή να τον προβάλουμε, ανάμεσα στους νεκρούς... Εκείνο που παράγεται, όταν δημιουργείται ένα νέο έργο τέχνης, είναι κάτι που παράγεται συγχρόνως μέσα σε όλα τα έργα τέχνης που προηγήθηκαν... έτσι και το παλιό και το νέο συμμορφώνονται το ένα προς το άλλο...'. Άλλωστε και ο Γιάννης Δάλλας⁵⁸ γράφει ότι 'η σχέση των δύο ρευμάτων, του δημοτικού και του λογίου, στην ποίησή μας μπορεί να λειτουργήσει πολύπλευρα. Άλλοτε αντιθετικά και μάλιστα αλληλοαναιρετικά, όταν μια τάση απορρίπτει την άλλη, για να υπάρξει αυτή ως μοναδική θεωρία και πράξη. Η μονοπωλία της αλήθειας τότε συνοδεύεται με ποιητικά κινήματα και μανιφέστα (π.χ. του δημοτικισμού σε μας, παλιότερα, και του υπερρεαλισμού σε παγκόσμια κλίμακα, στα νεώτερα χρόνια). Άλλοτε λειτουργεί διαζευκτικά ή παράλληλα, όταν δύο ρεύματα αφήνονται ελεύθερα στη χωριστή τους ανάπτυξη (π.χ. η παράδοση ανανεωμένη από την ποίηση του Λόρκα, αντικριστά και παράλληλα προς τη συνθηματική ποίηση του Μαγιακόφσκι ή τα ποιήματα της λόγιας πρωτοπορίας του Έλιοτ. Και ο φιλόλογος και θεατρικός συγγραφέας Τάσος Λιγνάδης συνδέει τον υπερρεαλισμό με την παράδοση με χαρακτηριστικό τρόπο στο βιβλίο του *Διπλή επίσκεψη σε μια ηλικία και σ' έναν ποιητή*,⁵⁹: 'Το αγάπησα - το υπερρεαλιστικό κίνημα - γιατί βοήθησε να σπάσουν μέσα μου τα φράγματα των σχολών, οι κούφιοι γλωσσοαμυντισμοί, οι διακοσμήσεις. Το ευγνωμονώ γιατί μου έπλυνε τα μάτια και οδήγησε το αίσθημα κατευθείαν στην Παράδοση. Με τον υπερρεαλισμό προχώρησα σε

⁵⁷ Γιώργος Θέμελης, *Η νεώτερη ποίηση μας*, εκδόσεις Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη, 1978, σ.14, τόμος Β'

⁵⁸ Γιάννης Δάλλας, *Πλάγιος λόγος*, δοκίμια, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1989, σ.59

⁵⁹ εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1983, σ. 62-63

μια μετάληψη. Μετάλαβα τις μεταφορές του Ομήρου και την Τιτανική εικαστική του Αισχύλου. Αυτοί οι πρώτοι μέγιστοι υπερρεαλιστές! Και είναι ο Υπερρεαλισμός που προετοίμασε την όρασή μου να δει καταπώς πρέπει τα αγιογραφημένα τοπία του Ρωμανού του Μελωδού, τα τόσο ερωτικά, και μελλοθάνατα. Και είναι ακόμα κι αυτός που μ' έκανε να νιώσω τη χημεία και την αφαίρεση του Δημοτικού Τραγουδιού το εξαίσιο φίλτρο του Κορνάρου, το σκάλισμα του Κάλβου στον γρανίτη, τον ταπεινό και τον δαιμονισμένο κόσμο του Παπαδιαμάντη. Μόνο ο Υπερρεαλισμός έμελλε να μας οδηγήσει έμπρακτα, ραγδαία και αυθεντικά στις ρίζες μας'.

B. Κεφάλαιο: Η θεματολογία στην ποίηση του Γιάννη Δάλλα

Η ποίηση του Γιάννη Δάλλα συνδυάζει τον πολιτικό στοχασμό με τον υπαρξιακό. Το πολιτικό κλίμα, άλλωστε, ευνοεί ανάλογες αναζητήσεις καθώς η απελευθέρωση από τους Γερμανούς τον Οκτώβριο του 1944 δεν έφερε την ομαλότητα. Οι αναφορές στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά και στην περίοδο της επταετίας είναι πολλές και γίνονται με ειρωνικό, αλληγορικό και ελλειπτικό λόγο και η συγκίνηση προκαλείται μέσω υπαινιγμών και νύξεων. Η διαδικασία της γραφής για τον ποιητή δεν είναι παρά ένα είδος ‘σεισμού διαρκείας’, που απελευθερώνει όνειρα και μνήμες, ενώ οι εικόνες ζωής, αλλά και θανάτου βρίσκονται σε αντίστιξη και οι υπερβολές μαζί με τον συνδυασμό ανόμοιων στοιχείων δίνουν στα ποιήματα τόνο υπερρεαλιστικό, αλλά και μια προ-λογική παράσταση του κόσμου. Από την τραχύτητα των ιστορικών αναφορών στα δύσκολα χρόνια της δικτατορίας, αλλά και από την ειρωνεία για τις καινούριες συνήθειες των νέων, ο ποιητής επιστρέφει στη νοσταλγία του εσωτερικού χρόνου για να μετακινηθεί όμως και πάλι και να μεταβεί σε δρόμους ιστορικούς και πολιτικούς ή κοινωνικούς.

Ο ποιητής παρακολουθεί με θλίψη και οργή την ταπείνωση του ανθρώπου από την κοινωνική αδικία, εξετάζει τις αλλαγές που επέρχονται και την απομόνωση του ατόμου εξ αιτίας του άγχους που νιώθει για το κέρδος, από την ψευδαίσθηση μιας ‘πλαστικής’ ευημερίας. Έτσι, λοιπόν, η εποχή του είναι η πηγή πολιτικής και υπαρξιακής έκφρασης ανησυχιών, κάτι που γίνεται εμφανές στην ποίησή του. Το ατομικό και συλλογικό συμπλέκονται και δίνουν την πολυπλοκότητα και πολυμορφία στο έργο του. Στα θέματά του δεν παρουσιάζονται συγκεκριμένες αναφορές σε γεγονότα αν και τα σήματα παραπέμπουν σε ιστορικά δεδομένα και μ’ αυτόν τον τρόπο η ιστορία γίνεται πρόσωπο στο έργο του Γιάννη Δάλλα. Ο ποιητής ζει και κινείται μέσα στη βίαιη πραγματικότητα από την οποία κρατά απόσταση ασφαλείας. Μερικές φορές είναι ο παρατηρητής, που καταγράφει και κρίνει τις εκάστοτε καταστάσεις. Τότε το ατομικό συμπλέει με το συλλογικό. Και από τη μια η εποχή του, η ιστορία, αλλά και ο γενέθλιος τόπος, αποτελούν την αφετηρία του ρεαλισμού του, από την άλλη η φαντασία συναντά το υπέρ-λογικό στοιχείο στην ποίησή του. Ο ρεαλισμός της εποχής συναντά δημιουργικά και καταλυτικά τη φαντασία του ποιητή, και κατ’ αυτόν τον τρόπο η πραγματικότητα αποδίδεται παραμορφωτικά, ενώ κυρίαρχη θέση στην συνάντηση των δύο αντιθέτων και αντιφατικών κόσμων έχουν οι

παράδοξες εικόνες, οι οποίες καθιστούν τον ποιητικό λόγο **παράλογο**. Η ποίηση του Δάλλα – για να παραφράσω τα λόγια του Σαχτούρη⁶⁰ – είναι μια συνεχής αυτοβιογραφία. Μοιάζει – και πρέπει να διαβάζεται – σαν ένα είδος υποσυνείδητου ημερολογίου της ζωής του.

Και είναι μια αυτοβιογραφία γιατί στις διαδοχικές ποιητικές συλλογές παρατηρούμε την συναισθηματική εξέλιξη του ποιητή, τη στάση του απέναντι στα πράγματα, τη σχέση του με το καινούριο και το διαφορετικό που φέρει κάθε δεκαετία, κάθε εποχή. Η ποίησή του, συχνά, όπως θα φανεί παρακάτω, έχει εικόνες που βρίσκονται σε σύγκρουση με τη λογική και έτσι, αυτές συνθέτουν τον **παράλογο κόσμο του**. Πολύ συχνά οι άλογες και τολμηρές εικόνες δημιουργούν σκοτεινότητα και ηθελημένη ασάφεια, ενώ η ελλειπτικότητα επιτείνει την αίσθηση του αυθαίρετου, του απρόσμενου και εν τέλει του παράλογου. Παρ' όλ' αυτά, μπορούμε να διακρίνουμε, πίσω από το παράλογο της λεκτικής επιφάνειας, μια ορισμένη θεματολογία, η οποία παραπέμπει στο έλλογο και το κατανοητό και στη σχέση που έχει στη συγκεκριμένη συλλογή με τον τόπο καταγωγής του ποιητή αλλά και με όλα όσα προκύπτουν από αυτήν. Γιατί ο ποιητής αναζητεί τις ρίζες του για να κατανοήσει το παρόν του. Και από τη στιγμή που το άτομο αποδέχεται το αίσθημα του παράλογου, τότε αποκτά, μέσω της ελευθερίας και του πάθους, την διάθεση για δράση και δημιουργία.

Στο μότο της ποιητικής συλλογής *Οι εφτά πληγές* (1950) παρατίθεται ρήση του Εμπεδοκλή: *‘φυγὰς θεόθεν και ἀλήτης’*. Οι τρεις λέξεις *‘φυγὰς’*, *‘θεόθεν’*, *‘ἀλήτης’* σηματοδοτούν τις τρεις ενότητες της εν λόγω συλλογής: η λέξη *‘φυγὰς’* συνομιλεί με το τμήμα *Μετοικεσία*, η λέξη *‘θεόθεν’* με τη δεύτερη ενότητα *Οι τρεις μάγοι* και η λέξη *‘ἀλήτης’* με την τρίτη ενότητα *Οι εφτά πληγές*. Ο *‘φυγὰς’* φεύγει από τον τόπο του, μετοικεί, γεγονός που τον πληγώνει. Με την λέξη *‘θεόθεν’* ο ποιητής αναφέρεται στην έμπνευση, όχι στην εξ ουρανού φωνή, είναι η *‘ανάγκη’* που νιώθει ο ποιητής για να ανοίξει τα φτερά του και να φύγει μακριά από την *‘γενέθλια’* γη, δηλαδή την πραγματικότητα. *‘Αλήτης’* είναι αυτός ο οποίος περιφέρεται, δεν παραμένει στον ίδιο τόπο. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι ο ποιητής συνθέτει οργανώνοντας το υλικό του. Υπάρχει ένας σκελετός ο οποίος δέχεται το εκάστοτε περιεχόμενο. Στο πρώτο μέρος, στην *Μετοικεσία*, υπάρχει το ακόλουθο μότο που δείχνει την πρόθεσή του, την αναφορά του στη γενέθλιο γη:

⁶⁰ Γιάννης Δάλλας, *Εισαγωγή στην ποιητική του Μίλτου Σαχτούρη*, εκδόσεις Κείμενα, Αθήνα 1979, σ. 29

*‘Ολύστिका Τζουμέρκα πες τα φρουρά ισόβια
Άραχθος Λούρος πες τους ταχυδρόμους των βουνών
κάτω η κοιλάδα τους παιγνίδι για τους ζωντανούς
την ξεφυλλίζει η άνοιξη κίτρινη η ανταρσία κόκκινη
σαν εναέρια Βίβλος’.*

Έτσι, συγκεκριμένες τοποθεσίες, όπως Ολύστिका, Τζουμέρκα, Άραχθος και Λούρος είναι η ‘φρουρά ισόβια’, οι ‘ταχυδρόμοι των βουνών’, και βουνά και ποτάμια συνδέονται για να δώσουν από τη μια την αίσθηση της σταθερότητας κι από την άλλη εκείνη της φυγής και της αλλαγής ενώ η κοιλάδα των ζωντανών, ο γενέθλιος τόπος ‘εναέρια Βίβλος’. Ο τόπος αυτός έδωσε τις πρώτες εικόνες και εμπειρίες, οι οποίες ακολουθούν τον ποιητή. Αλλά και ο τίτλος αυτής της ενότητας είναι ‘εύλογος’ καθώς ‘μετοικεσία’ σημαίνει αλλαγή του τόπου διαμονής από άτομο ή ομάδα. Έτσι, ο τίτλος αλλά και το μόντο ήδη προδιαθέτουν τον αναγνώστη γι’ αυτό που θα ακολουθήσει, για τις προθέσεις του ποιητή, ο οποίος αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τον τόπο καταγωγής του και να καταφύγει, ‘φυγάς’, στην μεγάλη πόλη. Πρόκειται για μια μετοικεσία κυριολεκτική – αν και μόνο μέσω υπαινιγμού γίνεται η αναφορά – αλλά και μεταφορική: μετοικεσία από την εξωτερική πραγματικότητα στον χώρο της φαντασίας και της δημιουργίας. Η καταβύθιση ωστόσο δεν περιορίζεται μόνο στο χώρο του ατομικού υποσυνειδήτου αλλά και σ’ εκείνο του συλλογικού και ιστορικού. Μια τέτοια σύζευξη παρατηρείται στο ποίημα *Τα κόκκινα πανηγύρια, Μιλά η Μορμώ*⁶¹ :

*‘Εδώ που φύτρωσα
κατοικημένος απ’ ανέμους βάρβαρους
κίτρινα γέλια σε συνοικισμούς τσιγγάνων
φυλλορροώντας μας αιώνες που έζησα αποχαιρετώ και κρέμομαι
με τη λύπη μου δίπλα δίπλα λαμπαδηφορία να φωτίζει το
μέλλον... Τώρα συμμαζεύω την άχρηστη δόξα ξετυλίγω τα χέρια μου
γδύνομαι την πολυτέλεια της αθανασίας κ’ επιστρέφω
όπως επιστρέφει ένας δύτης στο κατώφλι της γης
κρατώντας σαν μαργαριτάρι την καρδιά
στο χέρι του’.*

⁶¹ Η Μορμώ ήταν δαίμονας, το φόβητρο των παιδιών.

Σ' αυτό το ποίημα παρατηρείται μια κυκλική κίνηση καθώς η 'αφήγηση' αρχίζει με αναφορά στην ιδιαίτερη πατρίδα – 'εδώ που φύτρωσα' - και αφού περιπλανηθεί, ζήσει έντονα θα καταλάβει την ματαιότητα όλων των επιδιώξεων αλλά κυρίως της δόξας και θα μείνει με την ικανοποίηση που προσφέρει ο γενέθλιος τόπος που παραμένει στην σκέψη του ποιητή αθώος και πιστός. Αλλά και στο ποίημα *Τύμβος 1944* η Ήπειρος, η γενέθλια γη εμφανίζεται με τα βουνά τις κοιλάδες της, εκεί όπου οι νέοι του έτους 1944, στο τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου βρίσκουν καταφύγιο για να ανασυντάξουν τις δυνάμεις τους ως 'ταύροι ξεκομμένοι απ' την εποποιία της Πίνδου'. Οι 'κοιλάδες' εδώ είναι 'εύκρατες' αν και 'καθόλου ευρύχωρες', περιορίζουν εκείνον που θέλει να ανοίξει τους πνευματικούς του ορίζοντες. Εντύπωση κάνουν οι τολμηρές εικόνες :

*‘ Τώρα απ’ τα στήθη μας στενάζουν τα μαγγανοπήγαδα
τώρα στα στήθη μας φυτεύουν την οργή μας τα’ άροτρα
σ’ αυτές τις εύκρατες κοιλάδες μα καθόλου ευρύχωρες
για μας πληγές μας που φωνάζουν. Τερματίζει ο Άραχθος
κ’ εμείς σαν κοίτες που ποτέ δεν έφτασαν στην θάλασσα
τον χαιρετούμε απ’ το στερέωμα*

Και τα’ όνομά μας πέφτει

πέφτει και προφητεύει μέσα του σαν καταρράχτης αιώνων’’.

Το ανθρώπινο στοιχείο ταυτίζεται με την φύση, κάτι που επιτείνει την εντύπωση του αναγνώστη για τη στενή σχέση του ποιητικού Υποκειμένου μ' αυτήν και την αγάπη του για κάθε τι φυσικό. Στον τόπο καταγωγής του, λοιπόν, επιστρέφει το ποιητικό Υποκείμενο με την μνήμη και την φαντασία. Η επιστροφή στο ποίημα *Γυρισμός* μπορεί να ιδωθεί ως κάθαρση, ως αναγέννηση αφού αυτός που επιστρέφει φέρει επάνω του σημάδια, ίχνη από τις εμπειρίες, από τις καινούριες εντυπώσεις που αποκόμισε στο ταξίδι του και τώρα στην πατρίδα του κάνει τον απολογισμό: *‘Τύρισε πίσω μ’ ένα σημάδι στο χέρι ...Σαπουνίσου με το κορμί σου παλιόφιλε’*. Στο ποίημα *Μετάσταση* ο τίτλος δείχνει την μετάβαση από ένα σημείο σε άλλο, την μετατόπιση από κάποια κατάσταση σε άλλη, ενέχει, λοιπόν, κι αυτός τη σημασία που φέρουν οι λέξεις 'φυγάς', και 'αλήτης' του μότο. Εδώ, ο ποιητής σαν να μονολογεί, με συνοπτικό σφικτό και αφαιρετικό λόγο, συνθέτει στοιχεία της πραγματικότητας χωρίς τάξη και δημιουργεί έναν κόσμο αποσπασματικό, δίχως ειρμό που ωστόσο είναι γοητευτικός εξ αιτίας της πρωτοτυπίας του :

‘ Έχασα τη σκιά μου
στα τσίρκα
που δεσπόζει η δόξα
των θηριοδασαστών
παραπατώ πατώ
την πλήξη των κυριών
η πλήξη των κυριών φορεί
γερασμένα μονόκλ
παραπατώ πατώ
τα παραρτήματα των εφημερίδων
τους θρύλους ναυαγισμένους
μέσα στα μάτια των παιδιών
έχασα τη σκιά μου και ξέχασα
το σχήμα του γέλιου σας
ξέχασα το χρώμα
της καρδι
άς... ’.

Η τάση φυγής καθώς και η αλλαγή τόπου αλλά και η απο ξύωση από τους ανθρώπους φανερώνονται στον στίχο ‘αλληλογραφώ με τους πελαργούς’. Και μπορεί οι άνθρωποι να μην συνεννοούνται μεταξύ τους ωστόσο η ένωση του ανθρώπου με την φύση συντελείται ενώ η μνήμη και τα φυσικά στοιχεία ταυτίζονται.:

‘ ...ψάχνω
τα μέτωπα των λόφων
ανασηκώνω
τις ανάπηρες πέτρες
τρομοκρατώ
το τραγούδι των ποταμών
τα δέντρα γκρεμίζονται
παρασέρνοντας
τη μνήμη των πουλιών
παρασέρνοντας άστρα και φτερά
παρασέρνοντας
τη μνήμη της φυσικής
που έγινε μεταφυσική

*δέντρα καλά μου δέντρα
θέλω τη σκιά μου
γη σκοτεινή μήτρα...’.*

Η ‘γη’ είναι η σκοτεινή μήτρα, ο τόπος απ’ όπου κάθε τι φυσικό προέρχεται. Η λέξη ‘μετάσταση’, επιπλέον, παραπέμπει και στον θάνατο, ο οποίος στο δεύτερο μέρος του ποιήματος συμβολίζεται και με τον ‘ύπνο’. Άλλωστε, σύμφωνα με τον μύθο ο Ύπνος και ο Όνειρος είναι τα παιδιά της Νύχτας και τα αδέρφια του Θανάτου. Ο Ησίοδος⁶² αναφέρει: ‘*Νυξ δ’ έτεκε στυγερόν τε Μόρον και Κήρα μέλαιναν και Θάνατον, τέκε δ’ ύπνον, έτικτε δε φύλον Ονειρών’.* Αλλά και στον Όμηρο ο Ύπνος ταυτίζεται με τον Θάνατο: ‘*Ύπνω ζύμβλητο, κασιγνήτω Θανάτοιο*’⁶³. Χρησιμοποιούνται άφθαρτα σύμβολα για να αποδοθούν έννοιες ή καταστάσεις που απασχολούν τον άνθρωπο κάθε εποχή. Άλλωστε τα μυθικά σύμβολα εκφράζουν το συλλογικό υποσυνείδητο. Ή όπως σημειώνει ο Κ. Κερένι στο έργο του *Η μυθολογία των Ελλήνων*⁶⁴: ‘Γιατί ο μύθος είναι το θεμέλιο της ζωής. Είναι το άχρονο σχήμα, ο θρησκευτικός τύπος, σύμφωνα με τον οποίο διαμορφώνεται η ζωή με το να αναπαραγάγει τα χαρακτηριστικά του από το υποσυνείδητο...’ Έτσι, παρακάτω στο τρίτο μέρος του ίδιου ποιήματος, ‘Η αίγλη του ύπνου’, ‘η αίγλη του θανάτου και ‘οι σκιές’ συνθέτουν τον ‘μυθικό καθρέφτη’ ο οποίος αντικατοπτρίζει την ιδέα του θανάτου με τρόπο, όμως, που δεν εκφέρει ή υποδηλώνει φόβο ή υπαρξιακή αγωνία. Φαίνεται ως το ποιητικό υποκείμενο να έχει συμφιλιωθεί με την ιδέα της ανυπαρξίας, καθώς ο βιολογικός κύκλος είναι απολύτως ταυτισμένος με τους κανόνες της φύσης: ‘δέντρα καλά μου δέντρα/ θέλω τη σκιά μου/ γη σκοτεινή μήτρα...’ Παράλληλα οι ακόλουθοι στίχοι :

*‘ Η αίγλη του ύπνου
μ’ έντυσε
σαν μυθικός καθρέφτης
η αίγλη του θανάτου
σε δώματα σκοτεινά
έρχονται οι σκιές...’*

⁶² *Θεογονία* 212

⁶³ *Ιλιάδα*, Ξ, στίχος 231

⁶⁴ Βιβλιοπωλείο της ‘Εστίας’, Αθήνα 1975, σ. 18

φέρνουν στο νου στίχους της Σαπφώς, το έργο της οποίας γνωρίζει πολύ καλά ο Δάλλας εφ' όσον έχει μεταφράσει και ασχοληθεί συστηματικά με τους Λυρικούς ποιητές. Έτσι, στο απόσπασμα της Σαπφώς, 67 D.- 63LP.- 63Y διαβάζουμε :

*Όνειρε μέλαινα
φοίταις, ότα τα' ύπνος
γλυκύς θεός, ή δειν' ονίας μ
ζα χωρίς έχην ταν δυναμ
ελπίς δε μ' έχει μη πεδέχην
μηδέν μακάρων ελ-
ου γαρ κ' έον ούτω...
αθύρματα κα-
γένοιτο δε μοι-
τοις πάντα-*

Η Σαπφώ χαρακτηρίζει τον Ύπνο ως 'γλυκύ θεό' ενώ ο Δάλλας μιλά για την 'αίγλη του ύπνου' και την 'αίγλη του θανάτου'. Κατά την Σαπφώ, λοιπόν, ο Ύπνος είναι ηδονικός, απολαυστικός, ήρεμος, για τον Δάλλα έχει αίγλη, δηλαδή λάμψη, ακτινοβολία, γοητεία. Μια αντίφαση, που πιθανόν να χρησιμοποιείται για να δοθεί έμφαση στην αποδοχή του Ύπνου, να εξευμενιστεί κατά κάποιον τρόπο μιας και ταυτίζεται με τον θάνατο. Μια σημαντική ποιήτρια της Πρώτης Μεταπολεμικής Γενιάς, η Ζωή Καρέλλη, αναφέρει τον Ύπνο, όπως τον Μύθο και τον Όνειρο, ως προσηνή στο πρώτο μέρος της ποιητικής σύνθεσης *Τρία συμβολικά, συμβουλευτικά ποιήματα*. Βεβαίως οι διαφορές είναι πολλές ανάμεσα στην Καρέλλη και τον Δάλλα, ωστόσο αξίζει να αναφερθεί αυτή η σύγκλιση που έχει ως αφετηρία εσωτερικές διεργασίες αλλά και την κοινή αγάπη προς την αρχαία ελληνική Γραμματεία.⁶⁵

*Ο Μύθος, ο Ύπνος κι ο Όνειρος,
οι τρεις ομοιάζοντες, ομόπνοοι αδελφοί,
καθώς μου προσήλθαν προσηνείς,
κι εγώ τους αισθανόμουν, ευτυχής
.....
το Μύθο, τον Ύπνο, τον Όνειρο
καθώς αποχωρούν – για νάρθουν πάλι ξανά-
κι έτσι νογούν μονάχα του αδελφού τους*

⁶⁵Χρύσα Σπυροπούλου, *Ο αρχαιοελληνικός κόσμος στην ποίηση της Ζωής Καρέλλη*, μελέτη, Αγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις, Θεσσαλονίκη 1988.

*θανάτου, τα' αόριστα περπατήματα,
απάνθρωπα, πιο στυγνά.*

Ο Δάλλας τοποθετεί την *‘αίγλη του θανάτου’* σε *‘δώματα σκοτεινά’* ενώ λίγο νωρίτερα ομολογεί ότι:

*‘θέλει τη σκιά του /
γη σκοτεινή μήτρα /
μητριά μου /
στέγασέ με /
στο πιο βαθύ φύλλωμα /
κάτω από το στερέωμα’.*

Πάντως, στο πρώτο μέρος της σύνθεσης *Μετάσταση* η αναφορά στην *‘πλήξη’* και το *‘εφήμερο’* μπορεί να εκληφθεί ως η αιτία για την ενδοσκοπήση και τον υπαρξιακό απολογισμό.

Στην δεύτερη ενότητα *Οι τρεις μάγοι* – το *‘θεόθεν’* του Εμπεδοκλή - και πάλι το θέμα είναι η *‘μετοικεσία’* στον κόσμο της δημιουργίας μόνο που εδώ δεν γίνεται από τον γενέθλιο τόπο ή από την εξωτερική πραγματικότητα αλλά από επέμβαση της θεϊκής προτροπής – θεόθεν - και χάρης. Ως μια φυσική δωρεά που οδηγεί το άτομο στους *‘λειμώνες’* της τέχνης αντιμετωπίζεται η έμπνευση στο ποίημα *Εν τη μονή Ρωγών*:

*‘Φεύγω για τα παρτέρια του Δάντη
μεταγράφω ταύτα εις ενθύμιον χειρ Αγαθαγγέλου
έτος από κτίσεως κόσμου όμικρον ζήτα σίγμα λάμδα βήτα’.*

Συναντάται η φυγή για άλλη μια φορά. Μάλιστα το ρήμα *‘φεύγω’* χρησιμοποιείται δύο φορές στην αρχή του στίχου και έτσι τονίζεται το νόημά του. Ο *‘Αγαθάγγελος’* απομονώνεται, αποσύρεται από τα καθημερινά, από την παθητική σχέση με τα κείμενα και την ιστορία και εισέρχεται στον κόσμο της δημιουργίας. Η *‘δέσποινα’*, όπως και η *‘Βεατρίκη’* που συναντάται παρακάτω είναι η πηγή έμπνευσης του δημιουργού.

*‘...καλώ κατόπι τα’ ασθενή δαιμόνια και ιδού μια δέσποινα
φυτρώνει κάτω απ’ τη συκιά δεν τά’ χασα τ’ ορκίζομαι
μα δαιμονίστηκα και χτύπαγα τα διπλοκάμπανα οληνύχτα
και τότε σείστηκε το καταπέτασμα κ’ η δέσποινα μου φώναζε...’.*

Και:

‘...έλα να υπογράψεις τη σύμβαση σε περιμένω κ’ εγώ

*να ξαπλώνομε σε παρτέρια στα ίδια παρτέρια που ο Δάντης
περίμενε να περάσει το θάμπωμα η θαμπωτική Βεατρίκη*

Η έμπνευση δημιουργεί μια κατάσταση βακχική, το άτομο βγαίνει από τα όρια του εαυτού του, και συνθέτει εκ του μη όντος, ή ανασυνθέτει το αόρατο, τις ιδέες και τις εσωτερικές εικόνες. Η 'Βεατρίκη', επίσης, είναι ένα ακόμα σύμβολο της δημιουργικής φλόγας, που κι αυτή όπως και η έμπνευση ή η ποίηση είναι γένους θηλυκού. Άλλωστε ο ποιητής *'φεύγει από θηλυκή δίψα'*.

Το ομότιτλο ποίημα της ενότητας *Οι τρεις μάγοι* διαθέτει δραματικότητα και στοχασμό. Χωρίζεται σε τρεις ενότητες και σ' αυτό γίνεται υπαινιγμός για την έμπνευση αλλά και τις επιδράσεις άλλων ποιητών στο έργο του δημιουργού:

*'Είμαι ο Αβελάρδος
τίναξε απ' την ψυχή του τα σκουλήκια και τον γνώρισα
σ' αυλές βασιλικές μεσουρανούσε ο ίσκιος του και διάβαζε
τον Φάουστ μες στα φεγγαρόφωτα σαν δόκτορας...'*

Για να δημιουργήσει όμως κανείς αναζητεί τα *'σκοτάδια'*, την ηρεμία της νύχτας, θέμα που θα επανέλθει στην τελευταία συλλογή *Γεννήτριες* - :

*'Πέρα απ' την πόλη μακριά απ' τα τείχη
καθώς ξεκόπηκα μια νύχτα απ' τα μεγάλα πλήθη
κ' έμπαινα πιο βαθιά μες στα σκοτάδια...'*

Επιθυμεί να προχωρήσει *'πέρα απ' την πόλη μακριά απ' τα τείχη'* ελεύθερος, χωρίς λογοκρισία και περιορισμούς. Αντίθετα ο Καβάφης στα δύο του ποιήματα *Τείχη* (1896) και *Η Πόλις* (1910) νιώθει εγκλωβισμένος σε τείχη που ύψωσαν οι άλλοι, αναγνωρίζει ότι δεν υπάρχει ελπίδα για φυγή:

*...Πάντα στην πόλι αυτή θα φθάνεις. Για τα αλλού – μην ελπίζεις-
δεν έχει πλοίο για σε, δεν έχει οδό...*

Και στο τέλος αλλά στην αρχή της τρίτης ενότητας, η *'νύχτα'* γίνεται *'μήτρα της αυγής'*, όπως και τα σκοτάδια αποτελούν τον προθάλαμο της δημιουργίας έτσι και η νύχτα κυοφορεί την έμπνευση, το *'αλλού'*, την *'φυγή'* σε άλλους χώρους, άλλες *'πολιτείες'*. Το ποίημα *Οι τρεις μάγοι* φέρει διακειμενικά στοιχεία που παραπέμπουν στο ποίημα του Τ. Σ. Έλιοτ *Το ταξίδι των μάγων*. Μάλιστα, οι στίχοι του Δάλλα :

*...στα μάτια τους κοιμόταν ένας θάνατος-
μου' πε πως μέλλεται να γεννηθεί κάποιος δικός τους: Ιησούς*

παραπέμπουν στους ακόλουθους στίχους του Έλιοτ:⁶⁶

*...τούτο: κάναμε τάχα τόσο δρόμο για
μια Γέννηση ή ένα Θάνατο; Υπήρχε, βέβαια, Γέννηση,
δίχως αμφιβολία, είχαμε αποδείξεις. Έχω δει
γεννήσεις και θανάτους, όμως πίστευα
πως παραλλάζουν μεταξύ τους: τούτη η Γέννηση ήταν
πικρή κι αβάσταχτη αγωνία για μας,
σα Θάνατος, ο Θάνατός μας.
Γυρίσαμε στα μέρη μας, ετούτα τα βασίλεια,
μα όχι πια ήσυχοι, μες στην παλιά την τάξη,
μ' έναν ξένο λαό, προσκολλημένο στους θεούς του.
Θα προτιμούσα έναν άλλο θάνατο*

Επίσης παρατηρούνται κάποιες αλλαγές, όπως η λέξη ‘μπαρ’ του Έλιοτ εδώ γίνεται ‘ταβέρνα’, ενώ ο στίχος ‘έξι χέρια έπαιζαν φλουριά στα ζάρια’ συνομιλεί μ’ εκείνον του Δάλλα:

*Έριξε μια φορά τα ζάρια
έφερε ντόρτια και παράγγειλε βερμούτ...*

Μήπως η έμπνευση είναι παράγωγο της τύχης; Ένα ρίζιμο των ζαριών, για να θυμηθούμε τον Μαλαρμέ. Παράλληλα όμως γίνεται εδώ και έμμεση αναφορά στο ποίημα του Άγγελου Σικελιανού *Άγραφον*. Κοινό στοιχείο τους η ‘σήψη’, η φθορά. Στο ποίημα του Σικελιανού είναι πιο διάχυτη και πιο έντονη η παρουσία του θανάτου απ’ ότι σ’ εκείνο του Δάλλα. Οι πρώτοι στίχοι πάντως και στα δύο ποιήματα έχουν ομοιότητες. Παραθέτω πρώτα τους στίχους του Σικελιανού και ακολουθούν εκείνοι του Δάλλα:

*Επροχωρούσαν έξω από τα τείχη
της Σιών ο Ιησούς και οι μαθητές Του
σαν, λίγο ακόμα πριν να γείρει ο ήλιος,
ζυγώσανε αναπάντεχα στον τόπο
που η πόλη έριχνε χρόνια τα σκουπίδια,
καμένα αρρώστων στρώματα, αποφόρια,
σπασμένα αγγεία, απορρίμματα, ξεσκλίδια...
Κ’ εκεί, στον πιο ψηλό σωρόν απάνω,*

⁶⁶ Μετάφραση Γ. Νίκα, Τ. Σ. Έλιοτ, *Ποιήματα*, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1992

πρησμένο, με τα σκέλια γυρισμένα
στον ουρανό, ενός σκύλου το ψοφήμι,
που –ως ξαφνικά ακούοντας, τα κοράκια
που το σκέπαζαν, πάτημα, το αφήκαν-
για τέτοια οσμήν ανάδωκεν, οπού όλοι
Σα μ' ένα βήμα οι μαθητές, κρατώντα
στη φούχτα τους την πνοή, πισωδρομήσαν...

Και τώρα οι στίχοι του Δάλλα :

Πέρα απ' την πόλη μακριά απ' τα τείχη
καθώς ξεκόπηκα μια νύχτα απ' τα μεγάλα πλήθη
κ' έμπαινα πιο βαθιά μες στα σκοτάδια
κι άφηνα πίσω μου μια μνήμη από καμπάνες
σε κάτι ξάφνου σκόνταψα και βλέπω
μέγα κορμί να ξεδιπλώνεται μπροστά μου
Τη σήψη του τι τραγικά κανοναρχούσε ο λίβας
γύρω του σκόρπισε με ρύγχη ματωμένα ένα κοπάδι αιώνες μέσα στους
βούρκους βούρκωνε όλη η έρημος
σπρώχνοντας με τα χέρια μου τα σύννεφα
έσκυψα μέσα μου σαν σε τυφλή χαράδρα κ' είπα: ' μάγος θα ' ναι...

Και τα δύο αυτά αποσπάσματα φέρνουν στο νου το ποίημα του Κ. Μπωντλαίρ Ένα ψοφήμι, το οποίο πιθανόν να γνώριζε ο Σικελιανός από μεταφράσεις της εποχής του ή από το πρωτότυπο. Ενδεικτικά αναφέρω ορισμένους στίχους από αυτό:

Θυμηθείτε το αντικείμενο που είδαμε, ψυχή μου,
Αυτό το γλυκό καλοκαιρινό πρωινό:
Ένα ψοφήμι βρομερό στη στροφή του μονοπατιού
Πάνω σ' ένα κρεβάτι σπαρμένο με χαλίκια,
Τα πόδια σηκωμένα, Σα γυναίκα αμαρτωλή,
Φλογερή, χύνοντας ιδρώτα φαρμακερό,
Άνοιγε μ' έναν τρόπο νωχελή και κυνικό
Την κοιλιά της πλέρια αναθυμιάσεις.
Ο ήλιος ακτινοβολούσε πάνω στη σαπίλα αυτή,
Σαν έτοιμος όσο πρέπει να την ψήσει
Και ν' αποδώσει στο εκατονταπλάσιο στη μεγάλη Φύση

*Την ολότητα που εκείνη είχε συνθέσει..... Πίσω απ' τους βράχους
ανήσυχο
ένα σκυλί
Μας κοιτάζε με θυμωμένο βλέμμα,
Καιροσκοπώντας τη στιγμή που θα ξανάπαιρνε απ' το σκελετό
Το παρατημένο σπάραγμα*⁶⁷

Στον Μπωντλαίρ η φθορά έρχεται σε αντιπαράθεση με την ομορφιά της αγαπημένης που κι αυτή κάποια στιγμή θα υποκύψει στους νόμους της φύσεως. Στον Σικελιανό η φθορά δεν είναι το τέλος αλλά πέρα από αυτήν βλέπει την αναγέννηση, τον κύκλο της ζωής. Δεν μένει στατικός μπροστά στο θάνατο αλλά προχωρεί και συγκινείται από κάθε τι ζωντανό και ωραίο που υπάρχει στη φύση, από κάθε τι που δίνει την υπόσχεση του αιώνιου. Για τον Σικελιανό, το σύμπαν ταυτίζεται με την Ποίηση, μέσω αυτής, άλλωστε, αποκτάται η αρμονία και η ενότητα, μέσω αυτής ο Άνθρωπος συναντά τη 'Μητέρα Φύση' :

*Μα τώρα
αυτό που βγαίνει απ' τη φθορά θαμάζω
με την ψυχή μου ολάκερη...Κοιτάχτε
πώς λάμπουνε τα δόντια αυτού του σκύλου
στον ήλιο. Ως το χαλάζι, ωσάν το κρίνο,
πέρα απ' τη σάψη, υπόσχεση μεγάλη,
αντιφεγγιά του Αιώνιου, μα κι ακόμα
σκληρή του Δίκαιου αστραπή και ελπίδα!..*

Για τον Δάλλα η φθορά ταυτίζεται με την κοινωνία και ο Ιησούς ή ο Αβελάρδος (1079-1142, Γάλλος σχολαστικός φιλόσοφος και θεολόγος) είναι ο οραματιστής, ο ανανεωτής της παρηκμασμένης κοινωνίας. Για τον Σικελιανό η Ποίηση παίζει σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη των αξιών του όπως είναι η Ελευθερία, η ένωση ανθρώπου και φύσης, ενώ για τον Δάλλα η ανανέωση της κοινωνίας προέρχεται από τις ισχυρές προσωπικότητες, από τους οραματιστές, τους φιλοσόφους. Στο έργο του Δάλλα κύρια θέση έχει η φθορά που συντελείται στην κοινωνία, οι όροι είναι κοινωνικοί και όχι υπαρξιακοί, μολοντί στις τελευταίες του συλλογές παρατηρείται στροφή προς μια περισσότερο ενδοσκοπική και υπαρξιακή αναζήτηση.

⁶⁷ Σαρλ Μπωντλαίρ, *Τα άνθη του κακού*, μετάφραση Δέσπω Καρούσου, εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, χχ

Στην Τρίτη ενότητα, *Οι εφτά πληγές*, ο Δάλλας επανέρχεται στο θέμα της έμπνευσης και της λογοτεχνικής παράδοσης. Οι αναφορές στην *‘Ελένη’* του Ομήρου, την *‘Βεατρίκη’* του Δάντη και την *‘Μαργαρίτα’* του Γκαίτε δηλώνουν τη σχέση του ποιητή με τους κορυφαίους δημιουργούς. Δεν μένει, όμως, ασυγκίνητος από τα ιστορικά γεγονότα που σημάδεψαν τη νιότη του. Έτσι, οι διεργασίες των δυνάμεων, που είχαν συμμετάσχει στις πολεμικές συγκρούσεις του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου, για την εδραίωση της ειρήνης μόνο βεβαιότητες δεν αφήνουν. Η καχυποψία σχετικά με τις προθέσεις τους είναι εμφανής :

*Κι αν ήρθε
μαντατοφόρος κ’ είπε πως η Ειρήνη
συνεδριάζει ανήσυχη στο Πότσδαμ
η Ειρήνη είναι μια αιμόφυρτη ζητιάνα...*

Στο Πότσταμ, λοιπόν, την πόλη της Γερμανίας νοτιοδυτικά των περιχώρων του Βερολίνου, πραγματοποιήθηκε σύσκεψη από τις 17 έως 2 Αυγούστου του 1945, με τη συμμετοχή των Η.Π.Α., της Μεγάλης Βρετανίας και της πρώην Σοβιετικής Ενώσεως. Βασικός σκοπός της Συνδιάσκεψης ήταν να συμφωνηθούν τα ουσιαστικά σημεία και οι διαδικασίες για τις μελλοντικές συνθήκες ειρήνης στην Ευρώπη. Ο ποιητής, όμως, αμφισβητεί τις καλές προθέσεις εκείνων οι οποίοι συμμετέχουν σ’ αυτήν την συνδιάσκεψη, καθώς η Ειρήνη έχει ήδη πληγεί από την παγκόσμια αναμέτρηση. Οι διανοούμενοι απομονώνονται - *‘οι γηραλέοι σοφοί μες στα μαντεία/ κλείνονται ερμητικά κι αναρωτιούνται...’* - κι αναζητούν καινούριους στόχους και ισορροπίες ενώ ο ποιητής πλανάται στο χάος της ύπαρξης, στο πέλαγος των ιστορικών και πνευματικών γεγονότων και περιπετειών:

*...μα εγώ τους φεύγω
μετέωρος στροβιλίζομαι στα χάη...
μα εγώ τους φεύγω
παραπατώ βυθίζομαι τοξεύω
τις σκοτεινές σαν άβυσσους κραυγές τους
τι; τύψεις φίδια τροπικά κι ολόρθος
στα φευγαλέα γέλια των διαπόντων
γκρεμίζομαι και τρίζω ως τα έγκατά μου
μ’ ένα στερέωμα κόσμους στην καρδιά μου...*

Για να επανέλθουμε στον τίτλο, *Οι εφτά πληγές* παραπέμπουν στις εφτά πληγές του Φαραώ. Πρόκειται για τις εφτά συμφορές που έστειλε ο Θεός στους Αιγυπτίους για να πειστεί ο Φαραώ να αφήσει τους Εβραίους να επιστρέψουν στην πατρίδα τους, σύμφωνα με την Παλαιά Διαθήκη. Και η αναφορά αυτή συνδέεται με την φυγή, τη μετανάστευση, το κεντρικό θέμα του ποιητή σ' αυτήν τη σύνθεση. Επιπλέον παρατηρείται μια κυκλική πορεία: στο πρώτο μέρος ο ποιητής επικαλείται την έμπνευση:

*Κι εσείς πρώτες
μοναδικές κάτω από το άρμα του ήλιου
στοχαστικά μου οράματα και ρίγη
ελάτε ευγενικές ωραίες μου μούσες
να πλημμυρίσει η δόξα σας το σύμπαν
να βασιλέψει η δόξα σας στο σύμπαν
ω Ελένη
ω Βεατρίκη
ω Μαργαρίτα*

Για να ολοκληρώσει την πορεία του με τους ακόλουθους στίχους:

*Ρυθμέ που οιστρηλατείς σοφά και δίνεις
το σχήμα της φωτιάς στα οράματά μου
δαιμονικές ρυθμέ χυμάς και λύνεις
τα δέντρα τις βροχές τους ήλιους λύνεις
τις σκοτεινές φωνές τα δαιδαλώδη
περάσματα του απείρου μ' έχεις φέρει
εδώ που θρυμματίζεται ο μεγάλος
θάνατος του θανάτου εδώ που αρχίζει
η ανάσταση των πάντων...*

Αλλά και λίγο νωρίτερα έγινε αναφορά στην ποίηση και τη δημιουργία:

*Ο τελευταίος εγώ στην οικουμένη
ο τελευταίος απ' όλους τους προφήτες
μ' εφτά ανθισμένα ρόδα στο κορμί μου
τη Λύρα τυραννώ στα δάχτυλά μου
τη Λύρα και σαρκάζω όλες τις μοίρες
τη Λύρα κι ας μην είναι να ζυπνήσει
σαν φάντασμα του νου να γεφυρώσει*

*τα μέτρα τα' αγεφύρωτα βαθιά μου
σαν φάντασμα απ' τους άναρχους αιώνες
η Ελένη
η Βεατρίκη
η Μαργαρίτα*

Όταν η έμπνευση έρχεται το ιστορικό γεγονός ή η καθημερινότητα αποκαλύπτονται ποιητικά:

*Μα εσύ πώς τρίζεις
παντάνασσα του νου και της καρδιάς μου
χτίζεσαι με αίμα το αίμα σου στη λάσπη
έρχονται φορτωμένοι την ψυχή σου
οι βαβυλώνιοι δούλοι οι μετανάστες
της Αφρικής οι αλλόφυλοι οι νομάδες ...
Φυλές του Νείλου
οι αρσενικοί σου πρόγονοι είναι ω σκάλα
κ' οι θηλυκές σου μήτρες η Ατλαντίδα
του Δούναβη η λεκάνη και του Ευφράτη
τα εύφορα ανοίγεις σκέλη...*

Όμως στην ίδια συλλογή και ιδιαιτέρως στο ποίημα 'Ελληνολάτρες' παρατηρείται η χρήση του 'εγώ' και του 'εμείς' σε αντιδιαστολή. Μάλιστα ο Καθηγητής Ερατοσθένης Καψωμένος σε άρθρο του στον αφιερωματικό τόμο του περιοδικού *Πόρφυρας*⁶⁸ στο έργο του Γιάννη Δάλλα σημειώνει: 'Δεν πρέπει να μας διαφύγει η δομική σημασία που έχει η εναλλαγή του 'εγώ', του ατομικού με το συλλογικό υποκείμενο. Γιατί μέσα σ' αυτό το δίδυμο εμπεριέχονται δύο επάλληλες συνδηλώσεις: Ο Ήρωας-ποιητής και ο λαός του, που παραπέμπει στον τύπο του Ποιητή-προφήτη, οδηγού και παιδαγωγού των λαών. Και η συλλογικότητα του αγώνα, με την κοινωνική σημασία που παίρνει ο όρος στη μεταπολεμική Ελλάδα, σημασία που τεκμηριώνεται από τις συχνές αναφορές στη 'φτωχολογιά' ή στις 'φτωχοφαμίλιες πλαγιασμένες δίπλα δίπλα σαν ευαγγέλια'. Για τη συλλογή αυτή έγραφε ο Αλέξανδρος Αργυρίου⁶⁹: 'Η νεωτερική ποιητική φάση της ποίησης του Δάλλα, με τις *Επτά πληγές* (1950) και τις επόμενες, μπορεί να κριθεί ότι αποδίδει έναν ποιητή που επιβάλλεται με την ιδιαιτερότητα του λόγου του και τη θεματική του, η

⁶⁸ τεύχος 119, Κέρκυρα, Απρίλιος-Ιούνιος 2006, σ.186

⁶⁹ περιοδικό Ελί-τροχος, τεύχος 9-10, Άνοιξη-Καλοκαίρι του 1996, σ. 23

οποία, παρά τις υπόγειες αναφορές στη σύγχρονη πραγματικότητα, μοιάζει να βλέπει τα πράγματα της πολιτείας ‘αποστασιοποιημένα’, αλλά και αισθητικά νόμιμα, προστατεύοντάς τα, με αποτέλεσμα, να αντιμετωπίζεται ευνοϊκά από τους καθιερωμένους κριτικούς: Αιμ. Χουρμούζιο, Κλέωνα Παράσχο...’

Στην συλλογή *Απόπειρα μυθολογίας* (1952) υπάρχει ως μόντο μια δήλωση του Ρεμπώ: *‘Είμαι ένας μεταφυσικός υλιστής’*. Και όπως γράφει η Σουζάν Μπερνάρ⁷⁰: *‘Έτσι ας προσεγγίσουμε τη μεταφυσική. Κάθε ποίηση, κάθε έργο τέχνης μας οδηγεί πέρα από τον εαυτό της προς ένα μυστηριώδη κόσμο, άρρητο, προς τη λαμπρότητα που βρίσκεται πέρα από τον τάφο, έλεγε ο Μπωντλαίρ. Ανάμεσα στα ποιήματα άλλα επενεργούν με τη μαγεία, με τις χάριτες μιας λεπτής αρμονίας. Άλλα, και η περίπτωση είναι εδώ, με τη δύναμη κρούσεως, με τη δύναμη που εκλάμπει ένα όραμα ξεριζώνοντας. Μπορούμε να δεχτούμε ή όχι την ερμηνεία του Ριβιέρ. Δεν μπορούμε, όμως, διόλου να αρνηθούμε, ότι ο Ρεμπώ έχει ανασχηματίσει την αρχέγονη ενότητα της μεταφυσικής και της ποίησης (Ετιέμπλ). Ή κάπου αλλού η ίδια μελετήτρια γράφει: ‘Η αισθητική του Ρεμπώ τείνει να απαλλάξει την τέχνη και το πνεύμα από τους περιορισμούς που επιβάλλονται τόσο από τις πνευματικές συλλήψεις όσο από την υλική πραγματικότητα. Αφαιρεί τις κατηγορίες του χρόνου και του χώρου, αμελεί την αρχή της ταυτότητας, συνδέει τα πιο απομακρυσμένα στοιχεία, τα πιο αντίθετα, τη θάλασσα και τον ουρανό, το συγκεκριμένο και το αφηρημένο... Θα ήταν λανθασμένο εν τούτοις να πούμε ότι μας ρίχνει στο χάος, συσσωρεύοντας χωρίς λόγο τους ανάρμοστους τονισμούς: αυτή η αφθονία δεν είναι διασπορά. Το όραμα του Ρεμπώ έχει πάντα ένα χαρακτήρα όχι παθητικό (όπως το υπερρεαλιστικό όραμα) αλλά σθεναρά ενεργητικό και συνθετικό...’* Αυτές είναι κάποιες απόψεις που συνδέονται με το έργο του Ρεμπώ. Και ο Δάλλας τι θέλει να τονίσει με την αναφορά του σε ρήση του σπουδαίου Γάλλου ποιητή; Αν ο Ρεμπώ είναι αλλού, πέραν της πραγματικότητας και της μεταφυσικής ακόμα, ο Δάλλας δεν απουσιάζει από την εποχή του. Ό,τι βλέπει και τον ενδιαφέρει το μεταγράφει σε τέχνη, σ’ αυτό το μυστηριώδες και ανεξερεύνητο άλλο. Τα ιστορικά δεδομένα τον συγκινούν και τον κάνουν στοχαστικό. Με ύφος σαρκαστικό στο ποίημα *Φυσιολόγος* αναφέρεται στις διενέξεις και αναταραχές που συμβαίνουν κατά καιρούς στις διάφορες γωνιές του πλανήτη. Εδώ πρωταγωνιστικό ρόλο παίζουν τα ζώα: *σαύρα, τρυποφράχτης, νυχτερίδα, βάτραχος, σκορπιός*, που προβάλλουν τον ανθρώπινο παράγοντα. Ο Μ. Γ. Μερακλής στο περιοδικό ‘Νέα Πορεία’ (1975, σ.243-

⁷⁰ Επίμετρο στο έργο του Ρεμπώ *Εκλάμψεις*, μετάφραση Αλέξης Ασλάνογλου, εκδόσεις Ηριδανός, Αθήνα 1981

246) έγραψε: *‘Η ποίηση του Γιάννη Δάλλα ανακαλεί τον μεσαιωνικό ‘φυσιολόγο’, όπου πίσω από την ζωή και τις κινήσεις των ζώων είμαστε εμείς. Τη σύνθεση της παράξενης τούτης ζωολογίας πρέπει να την αποδώσουμε σ’ ένα αίσθημα κοινωνικής δυσφορίας που εξωθεί τον ποιητή σ’ αυτές της μεταμορφώσεις...’*

Το κυνήγι της εξουσίας και της κυριαρχίας του ενός έναντι του άλλου, του ενός λαού έναντι του άλλου δημιουργεί παρενέργειες και εντάσεις. Και τότε ο ‘πλανήτης’ γίνεται ‘ειρκτή’ και ο ποιητής απ’ αυτήν ‘βγάζει το ρύγχος του ν’ ακούγεται ο βρυχηθμός μου στα έργα σας’. Ο Αλέξης Ζήρας γράφει για την εν λόγω συλλογή: *‘...Η επική σκηνογραφία της Απόπειρας Μυθολογίας προσπαθεί οπωσδήποτε να δραματοποιήσει, μέσω της μυθικής περιόδου, τον δυσοίωνα ορίζοντα των προσδοκιών του ποιητή, χωρίς να είναι πάντοτε απτός ο ενδιαμέσος κρίκος μεταξύ ‘δραματουργού’ και ‘θεατή’.*⁷¹ Η συλλογή αυτή κυκλοφόρησε λίγο μετά το τέλος της εμφύλιας σύρραξης, όταν ακόμα οι μνήμες ήταν νωπές. Γι’ αυτό, άλλωστε, ο ποιητής, όπως ομολογεί, γράφει ελεύθερος πια αλλά πληγωμένος: *‘Γράφω πολιορκημένος από δρακοντιές / χωρίς άλλους σωματοφύλακες...’* (Ι) . Στους τελευταίους στίχους του ποιήματος υπονοείται η ανάμειξη των ξένων στην ελληνική πολιτική σκηνή, και η προδοσία:

*Αυτός που αγκάλιασε το πουγγί τώρα ας μιλήσει
με την ψαρόκολλα στο λαρύγγι του
Φτωχέ θεοκτόνε
στην γειτονιά μιας άλλης παγερότητας
ακούγεται ο γδούπος σου την ώρα που η μητριά
προβάλλει μεσ’ απ’ τα σεντόνια του φεγγαριού
με τις ματωμένες κηλίδες
Ε ! σεις απ’ τους πύργους
κλείστε παρακαλώ τις πύλες του Πλούτωνα*

Η ‘μητριά’ δεν είναι παρά οι ξένες δυνάμεις που προσέφεραν προστασία στη χώρα αλλά υπήρξαν και η αιτία της διαμάχης αφού άφησαν ανοιχτές τις ‘πύλες του Πλούτωνα’. (αρ. Ι)

Ο Δάλλας ανασυνθέτει την πραγματικότητα και το επίκαιρο χωρίς να χρησιμοποιεί τα δικά της στοιχεία. Η πραγματικότητα αποδίδεται ‘μεταποιημένη’, όχι όμως και παραποιημένη (1). Ο ποιητής, όμως, μολονότι εμπνέεται από τα ιστορικά

⁷¹ Αλέξης Ζήρας, ‘ Η έννοια του κατόπτρου ως στρατηγική στην ποίηση του Γιάννη Δάλλα’, *Ελίτροχος*, τεύχος 9-10, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1996, σ.62

γεγονότα δεν μπορούμε να πούμε ότι ανήκει στους στρατευμένους της μεταπολεμικής περιόδου. Η γερμανική κατοχή, η σκληρότητα των κατακτητών αλλά και ο εκπεσμός τους, υπολανθάνουν στο VI ποίημα της συλλογής :

*...Ο νομομηχανικός
στην αρχή θεός ύστερα θεάνθρωπος ανθρωπόθεος
σφαγιάστηκε μες στα θάμνα. Σκληροτράχηλα έθνη...*

ενώ στο τέλος η επανάληψη του ρήματος ‘*πυροβολώ*’ στον αόριστο στο πρώτο και τρίτο πληθυντικό παραπέμπει στον στίχο του Μίλτου Σαχτούρη: ‘*ενώ τριγύρω από τα σκοτεινά παράθυρα / όλοι πυροβολούσαν*’ από το ποίημα *Η μάχη*. Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος, ωστόσο, επανέρχεται και στο VII ποίημα με σήματα τις φράσεις ‘*με βαλλίσματα χήνας*’ και ‘*αστοί της Νυρεμβέργης*’. Ο Δάλλας δεν έχει μόνο πολιτική ματιά αλλά πηγαίνει πολύ πιο πέρα από τα επιφανόμενα, σε θέματα ιδεών και ουσίας. Αυτή η αναζήτηση του ‘άλλου’ τον διαφοροποιεί από τους στρατευμένους ποιητές της γενιάς του. Γιατί αυτός είναι και μεταφυσικός αλλά και υλιστής. Στο ποίημα *Όραμα αιρετικού* οι δραματικές στιγμές της ιστορίας επανέρχονται. Οι αφηγηματικές εικόνες είναι τολμηρές αλλά αν και αφαιρετικές οι νύξεις είναι ευανάγνωστες σχετικά με τις δυσάρεστες πλευρές των ιστορικών γεγονότων:

*Κι ο κακοήθης όγκος πάντα να μετατοπίζεται
απ’ την Καισαριανή στην Τεργέστη στο Ράιχσταγ στην Κορέα
και πάλι στο Ράιχσταγ*

Το ίδιο διαπιστώνεται και στο αμέσως επόμενο ποίημα, τον αρ. IX -. Η Σεούλ μπορεί να είναι πολύ μακριά από την Ευρώπη, ωστόσο η περιπέτεια της Κορέας δεν αφήνει ασυγκίνητο τον ποιητή. Το ανθρώπινο δράμα είναι παντού το ίδιο. Εικαστική είναι η περιγραφή στους πρώτους στίχους του ποιήματος:

*Ανέβαιναν τα σκαλιά μ’ ελαφρούς λυγμούς . Εκείνος
με τη χελιδονοφωλιά στην καρδιά κ’ εσύ με το βρέφος
πλήρωσα αδρά τους εργάτες ν’ αναστηλώσουν τη γύμνια σου
ανάμεσα στις θαμμένες τοιχογραφίες κι ο ίδιος ματώθηκα
ξεριζώνοντας απ’ τα στήθη σου τα ’ αμπελόφυλλα με τις ώριμες ρώγες
τους
απ’ τα χείλη σου χιλιάδες ερωτιδεΐς. Κι ύστερα κάθισα
στην άκρη του πηγαδιού παρακολουθώντας την τύχη σας
προπαντός το βρέφος να μη ραγίσουν οι φωτοστέφανοι...*

Παράλληλα, αφήνεται υπαινιγμός για την παρουσία των κληρικών, *‘κι αυτά τα παστά χοιρομέρια εννοώ τους πάστορες’*, στα πολιτικά δρώμενα και ως αντιδιαστολή στο παρελθόν μιλά ο ποιητής για το μέλλον, το οποίο ανήκει στο άτομο πέραν των θρησκευτικών και κομματικών περιορισμών:

Εγώ θα μείνω ωστόσο κάτω απ’ τη φωνή του κρατήρα

κοντά στα λαγωνικά μου να συλλογιστώ τα μελλούμενα

ώσπου να κατακλύσουν τις μέρες μου τα τρακτέρ και τα τραίνα

Ο απόηχος του πρόσφατου πολέμου εξακολουθεί να συγκινεί και να προβληματίζει τον ποιητή όπως φαίνεται στην σύνθεση ΙΧ. Θαρρείς και ο αφηγητής νιώθει ενοχές που πέτυχε να επιβιώσει ενώ χιλιάδες άλλοι έχασαν την ζωή τους είτε στη μάχη είτε από την πείνα και τις άσχημες συνθήκες διαβίωσης:

Πάλι σαν μεταπράτης έφυγες ζεστός απ’ την κλίνη ακριβέ μου

μου πήρες τα κλειδιά κι απόμεινα μονάχη σ’ ένα κατώφλι

τι να σου γράφω που κοιτάζω την τόση καρποφορία να φθείρεται

δεν είναι ο παράδεισος που ήξερες δεν επεμβαίνουν τα σκιάχτρα

στην αγορά χιλιάδες μαυρόψυχοι και λίγοι χιονάνθρωποι

μάθε πως απ’ τους ουρανούς μας πέφτουν δαιμονικά μ’ αλεξίπτωτα

αφήνω που έξω απ’ τις πύλες φυτρώνουν τις νύχτες καννίβαλοι

Ο *‘παράδεισος’* μεταμορφώνεται σε ερήμους, σε άνυδρη γη, σε κόλαση καθώς ο πόλεμος όλα τα ισοπέδωσε, έσβησε τόπους και αφάνισε συναισθήματα.

Στο ποίημα *Μήνυμα* (Postuma) ο Δάλλας γίνεται πιο επιθετικός και επαναστατικός. Υιοθετώντας στοιχεία από την αρχαία Αθήνα, παροτρύνει τους συμπολίτες του να αφυπνιστούν και να αφήσουν την παθητικότητα:

Εγερθείτε λοιπόν άντρες περίοικοι

ν’ αποχτήσουν ζωή τα βουλευτήρια

η αγορά τα γκρεμισμένα τείχη

κι ο μικρός κόκκινος κινηματογράφος...

Εδώ εναλλάσσει η στάση με την κίνηση, η παραίτηση με την δράση, η παθητικότητα με την αγωνιστικότητα που επιβραβεύεται με το *‘γκρέμισμα των τειχών’*:

Με τα χαλινάρια μου έτσι οδοντωτός

θα ιππεύσω

Γύρω σταματημένος χρόνος

οι φλαμουριές ο πετρωμένος ήλιος

*Πρέπει να φέρω την είδηση πρώτος
πριν βασιλέψει ο κόσμος...*

Στο *Παιανία* 1951 μ. Χ. ο ποιητής αφηγείται αφαιρετικά κάποια γεγονότα. Εδώ αξίζει να αναφερθεί ότι ο Δάλλας γνωρίζει καλά την περιοχή στην οποία αναφέρεται, μιας και στην Παιανία είχε διοριστεί καθηγητής της Μέσης Εκπαιδεύσεως. Οι μνήμες από την εκεί παραμονή του είναι έντονες. Σ' όλο το ποίημα αλλά ιδιαιτέρως στον τελευταίο στίχο – επιγραφή: *‘...καύχημα εν τούτοις της πολίχνης: Φίλιππος θάνατον αγγελεί Παιανέσι’* κυριαρχεί αποπνικτική ατμόσφαιρα, αποτέλεσμα της πλήξης, που χαρακτηρίζει τις μικρές κοινωνίες. Ο τόπος δεν είναι παρά μια *‘άξενη ζούγκλα’* και η πλήξη την οποία νιώθει *‘ένα παιδί’* που *‘η ασφάλεια του ναού / δεν το χωρούσε απόψε έπληττε τω όντι...’* είναι συνώνυμη με το ν *‘θάνατο’* για τον οποίο ο Φίλιππος - δάσκαλος, ποιητής - θα ενημερώσει τους κατοίκους της Παιανίας. Μάλιστα, ο αφηγητής απευθύνεται στην *‘Δέσποινα θηρών’* και ζητεί τη βοήθειά της για να επανέλθει η αρμονία στην κοινωνία, να σταματήσουν οι καταστροφικές διαφωνίες, οι εντάσεις, να υποχωρήσουν οι παλαιού τύπου νοοτροπίες και να έρθει η καινούρια γενιά φρέσκια, με καινούριες ιδέες και άλλο τρόπο έκφρασης. Στο ποίημα *Από κατάσχεση πρακτικών* με μότο τους στίχους του Έλιοτ *‘ω μητέρα, για πιο πράγμα να κλάψω’* διακρίνεται η απουσία ιδεολογικής σκέψης. Δεν υπάρχει κάποιο δόγμα το οποίο να είναι σε θέση να προσφέρει ανακούφιση στον σύγχρονο άνθρωπο, τον απογοητευμένο από τις παγκόσμιες αλλά και εγχώριες συρράξεις:

*Ο γραμματέας του Κόμματος υπογραφή δυσανάγνωστος
οι σύμβουλοι και τα λοιπά υπογραφές δυσανάγνωστες
απαιτούμε τη διαγραφή
έκπτωτος
έκπτωτος
έκπτωτος*

Εδώ η απογοήτευση αλλά και η ειρωνική διάθεση του ‘αφηγητή’ είναι φανερή. Η γραφειοκρατία, οι εκπρόσωποι των κομμάτων, οι διάφοροι σύμβουλοι των κυβερνώντων δεν συμβάλλουν στην πρόοδο, την ουσιαστική βελτίωση των συνθηκών της καθημερινότητας των πολιτών. Και όποιος διαφωνήσει ή ζητήσει το αυτονόητο από τις οργανωμένες ομάδες, τη δικαιοσύνη δηλαδή και ό,τι αναλογεί στον καθένα, αποβάλλεται. Γίνεται έκπτωτος από την πολιτεία των ‘αρχόντων’ εκείνος που απαιτεί το διαφορετικό, το δίκαιο, το ορθό.

Στην συλλογή *Κυκλοδίωκτα* (1956) οι αναφορές στην αρχαιότητα και οι διαθέσεις του ποιητή συνθέτουν το ιδιωτικό του τοπίο. Οι επιδράσεις από τον Κάλβο – και από τον Καβάφη – εδώ είναι εντονότερες καθώς υπάρχει ωδή με το μέτρο και το ύφος του Ζακύνθιου δημιουργού, όπως στην ποιητική σύνθεση *Η συνείδηση*. Ο λόγος είναι κομψός, συγκρατημένος και λιτός. Αλλά ήδη στο πρώτο ποίημα της συλλογής με τον τίτλο *Φωνές* ο ποιητής μας παραπέμπει στο ομότιτλο ποίημα του Καβάφη. Ακόμα και το θέμα είναι ίδιο: μένει ζωντανή στη μνήμη η εικόνα εκείνων που έχουν φύγει από τη ζωή, ο απόηχος των γεγονότων που έχουν παρέλθει ανεπιστρεπτί. Εδώ, όμως, κυρίαρχο ρόλο έχουν οι αιρετικές εικόνες, η σύνδεση ανόμοιων στοιχείων:

*Κάτι ξέρει
κόκκινη και ψάχνει
κάτω από τις ρίζες του καιρού μαζεύοντας
στη φυλλωσιά της μέρας μ' άγρια δάχτυλα
σπόρους και καταιγίδες κι άλλες
φωνές από τα κόκκαλα της ζωής μας*

Η δράση μέσω της μνήμης και της ποίησης – τέχνης μπορεί να τεθεί σε ισχύ:

*Φωνές από την άλλη ζωή που υπήρξε
που ίσως υπάρχει στ' άδυτα της μνήμης
και τώρα την ακούουν τα αισθήματα
των ποιητών...*

Η αγωνία του σύγχρονου ανθρώπου για το παρόν και το μέλλον αποδίδεται με προβολές στο παρελθόν και τα ιστορικά δεδομένα. Στο ομηρικό σκηνικό, στο ποίημα *Οικογενειακός Θυρεός*, που στήνει ο ποιητής, πρωταγωνιστικό ρόλο παίζει ο χρόνος και η μνήμη. Παρελθόν, παρόν και μέλλον γίνονται ένα στο γρήγορο πέρασμα του χρόνου. Η ποιητική παράδοση με πατρική μορφή συνομιλεί με τις σύγχρονες διαθέσεις του δημιουργού, γιατί τα έργα των μεγάλων ποιητών του παρελθόντος έχουν διεισδύσει στην καλλιτεχνική παραγωγή του παρόντος:

*Πατέρα
θα γέρασες πια μες στη συντεχνία σου
με τα σκουριασμένα ψαρά γένια σου αναμαλλιάρης
σαν το κοράκι στους βράχους τροχίζοντας τα ψαλίδια...*

Λέξεις όπως 'η μάχη' ή φράσεις 'νικητές τάχα ή νικημένοι', 'εν τούτω νικά', 'vagon militaire', 'μεταγωγή', 'ανάκρουση σάλπιγγας', 'σκανδάλη', 'στρατιωτικά κτήνη', σηματοδοτούν το δράμα της Κατοχής. Ο ποιητής μπορεί να ανησυχεί για την

ανθρώπινη πορεία στο μέλλον ωστόσο δεν παραιτείται και συνεχίζει να πιστεύει στις θετικές δυνάμεις της ύπαρξης. Επιπλέον εδώ παρατηρείται ένα είδος συνομιλίας ανάμεσα στον αφηγητή και ένα άλλο πρόσωπο. Η αντωνυμία 'εσύ' συναντάται συχνά ενώ οι αναφορές στην Οδύσσεια είναι εμφανείς. Το μότο, άλλωστε, 'είδωλα καμόντων' (Όμηρος), παραπέμπει στο έπος αλλά και στη μυθολογία, όπως οι ακόλουθοι στίχοι:

*Μη ρίχνεις
το αίμα των αρνιών να με κατευνάσεις μη ρίχνεις
άλλες φωτοβολίδες στις τυφλές αναμνήσεις
δεν θ' ανέβω κι αυτή την άνοιξη – έλα με τις θεραπαινίδες σου
κρατώντας τα κάνιστρα...*

Το πρόσωπο που μιλά είναι μάλλον η Περσεφόνη, ή κάποιος νεκρός που βρίσκεται στον Κάτω Κόσμο, μια υπερβολή που φέρνει στο νου επίσης το Δημοτικό Τραγούδι. Ας θυμηθούμε το τραγούδι *Το δείπνο του Χάρου*⁷²:

*- Παρακαλώ σε, μάνα μου, μια χάρη να μου κάμης:
Ποτέ σου γέρμα του γηλιού μην πιάνης μοιρολόγι, ...
και σταζ' η στάλα του κεριού μες στους αποθαμένους,
καίει του νυφάδω τα χρυσά, του νιώνε τα στολίδια,
θυμών' ο Χάρος με τα με, στη μαύρη γης με ρίχτει -
το στόμα μ' αίμα γιόμωσε, τα' αχείλι μου φαρμάκι!*

Στην ραψωδία Α' της *Οδύσσειας*, στίχοι 34-37, ο Οδυσσεύς προσεύχεται στα πλήθη των νεκρών κι αφού σφάζει τα αρνιά, ποτίζει τη γη με το αίμα τους για να συναχθούν οι ψυχές των νεκρών:

*Τους δ' επεί ευχολήσι λιτήσι τε, έθνεα νεκρών
ελλισάμην, τα δε μήλα λαβών απεδειροτόμησα
ες βόθρον, ρέε δ' αίμα κελαινεφές, αιδ' αγέροντο
ψυχαί υπέξ ερέβευς νεκύων κατατεθνηώτων...*

Στο ποίημα του Δάλλα, ούτε οι αναμνήσεις μπορούν να σταθούν ως γέφυρα επικοινωνίας ανάμεσα στα δύο πρόσωπα: το εγώ του αφηγητή και του ετέρου προσώπου που εμφανίζεται με το 'εσύ' και το δεύτερο ενικό πρόσωπο ('πρόλαβε', 'έλα', 'μη ρίχνεις', 'σε περιμένω').

⁷²Ν. Γ. Πολίτου, *Εκλογαί από τα Τραγούδια του Ελληνικού λαού*, 'Μοιρολόγια του Κάτω κόσμου και του Χάρου', αρ.220, Τύποις Παρασκευά Λεωνή, Αθήναι 1932

Στα *Fragmenta* ανήκουν δέκα πεντάστιχα, τα οποία επιγραμματικά αποδίδουν διαθέσεις, ιδέες, εικόνες. Ο λόγος είναι πυκνός και κοφτός:

*Η ποίηση
οπλή αλόγου
μου πάτησε την καρδιά – τώρα
πώς θα πηδήσω σ' άλλη
αιωνιότητα;*

Μικρή φόρμα που συμπυκνώνει τους ορισμούς με τις φαντασιώσεις και τα όνειρα:

*Έσκυψα
στο κατακάθι του ύπνου του
Κατάμαυρος μ' άσπρα δόντια
παράγγειλε καφέ – τι αδηφάγα
όνειρα!*

Σ' αυτό το πεντάστιχο παρατηρεί κανείς την αντίφαση που δημιουργείται από τη χρήση του πρώτου ενικού προσώπου: 'έσκυψα' και την τριτοπρόσωπη αντωνυμία: 'του ύπνου του', ως να μην είναι το ίδιο πρόσωπο αυτό που ονειρεύεται. Το θέμα της δόξας και της επιβράβευσης των αγώνων, των κοινωνικών, αλλά και της προσωπικής διάκρισης στην τέχνη, συναντάται στα ποιήματα *Σήμα*, *Επινίκια*, *Vagon militaire*, *Ad Otium Literatum*. Η ματαιότητα των αγώνων και των ηρωισμών συμπυκνούνται στους ακόλουθους στίχους από το ποίημα *Ad Otium Literatum*:

*Λοιπόν παρακαλώ σε
μεγάλε ελλόγιμε αδελφέ συγχώρεσέ με
κι εσείς οι άλλοι ασπιδοφόροι αν δοκιμάσω
να ξαναγίνω ήρωας. Μπορεί μια λάμψη
να φτάσει ως τη φανταστική σας οικουμένη
από τη νέα πυρά...*

Η 'νέα πυρά' δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι θα έχει διάρκεια στο χρόνο.

Η σύνθεση *Η συνείδηση*, που αποτελείται από δεκαεννιά τετράστιχα ενέχει την αντίθεση: συνείδηση και όνειρο, και το ύφος είναι καλβικό:

*Η Συνείδηση αέτεια
συνάζει χρώματα
κι απλώνει το πτέρωμά της
επί τα έργα
Το σμήνος των ονείρων*

*πίσω από τα μετάφρενα
χορεύει που εταξίδευσεν
η μητριά των...*

Η συνείδηση μαζί με την έμπνευση φέρνουν στο φως το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα:

*Δεν αγρυπνεί η Συνείδηση
μόνο εγώ την βλέπω
με τριγμούς εναέριους
σαν νέφος...
Πίσω από τα μετάφρενα
τη βλέπω να βυθίζει
το ράμφος μες στον πίδακα
του λάρυγγός μου*

Το θέμα της σύνθεσης *Ο ήλιος ηνίοχος*, που είναι δεκατέσσερις στροφές των πέντε στίχων η κάθε μια, επανέρχεται στο πρώτο ποίημα της επόμενης ποιητικής συλλογής με τον τίτλο *Πόρτες εξόδου* (1962):

*Ο ήλιος ηνίοχος
χωρίς χαλινάρι
ριγμένος πλάγια
σαν ο τροχός
έξω απ' τη στάση...Εσύ είσαι και στήνεις
παγίδες και κάτοπτρα,
στέλνεις μετέωρα
καραδοκείς
να' ρθουν άστρα...*

Ο '*ήλιος ηνίοχος*' συμβολίζει την έμπνευση, το φως της δημιουργίας καθώς είναι '*αυτός που στήνει παγίδες και κάτοπτρα*' ενώ ο '*αρματηλάτης*' αποτελεί το ίδιο σύμβολο στο ομώνυμο ποίημα της συλλογής *Πόρτες εξόδου*. Ο δημιουργός, ως αρματηλάτης, βρίσκεται εν κινήσει, ελέγχει το '*άρμα*' του, δηλαδή την έμπνευση, τις ιδέες, τις διαθέσεις:

*Όπως ταξιδεύει τους πλανήτες του ο ήλιος
έτσι ταξιδεύω κ' εγώ τις αισθήσεις μου
το σπυργίτη της καρδιάς μες στο ράμφος του νου
καθώς βασιλεύω κατεβαίνω από το άρμα μου
να προχωρήσω σαν ίσκιος στο περιβόλι της γης*

στο βάθος της ερατεινής αυτής μέρας
με περιμένει μια άλλη καρδιά για να ξαναρχίσω
να υπνοβατώ μες στα όνειρα -
με την άρπα μου
σαν χειραψία στο Αύριο

Η τέχνη, η δημιουργία ενώνει το άτομο με την αθανασία, με το μέλλον. Αυτό που μένει βεβαίως είναι 'ένα αέτωμα ανδρείας', ο καλλιτέχνης δηλαδή τολμά να εκτεθεί στην κρίση των άλλων και το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα παραμένει στο διηνεκές. Ιδού τι γράφει ο ποιητής στο ποίημα *Αέτωμα ανδρείας*:

Είναι ό,τι απόμεινε: ένα αέτωμα ανδρείας
βλέπεις αυτά τα παιδιά τα βλέπεις ακούς
τα 'αθάνατα πατήματά τους στην πεδιάδα;
οι άλλοτε διφρηλάτες με τα τρύπια τους λάβαρα
ριγμένοι πίσω μας όπως το φως του τυφλού

Η αφοσίωση του δημιουργού στην τέχνη δεν είναι χωρίς κόστος εφ' όσον αγωνίζεται για το καλύτερο, απομονώνεται, γράφει και σβήνει, πολεμάει το λευκό χαρτί. Αλλά και το ποίημα *Ηφαίστεια* μιλά για το 'ηφαίστειο' που είναι η ζέση για δημιουργία. Οι δυσκολίες του ποιητή αποδίδονται με τις ακόλουθες τολμηρές εικόνες:

ένας άνθρωπος από μπετόν περνά πότε – πότε
μου ρίχνει τη σκιά του και διαλύεται
αλλού μια γυναίκα παρασταίνει την καγκουρώ
με την κοιλιά της άδεια από μητρότητα...
Κ' εγώ δίχως πόδια
ζυγώνοντας ολοένα τα ηφαίστεια μ' ένα δαυλί
κάπου τριανταεφτά χρόνια αρκουδίζοντας

Οι αγωνίες γι' αυτό που θα προκύψει φαίνονται και στο ποίημα *Αντίδικοι*, στο οποίο ο ποιητής δείχνει να είναι σε αντιδικία με το άλλο κομμάτι του εαυτού του:

Είσαι ένα ρήτορας
κ' εγώ ιδιώτης
Σου γίνομαι αγκάθι στον λάρυγγα
έντομο στα βουερά τύμπανα
στ' άρρυθμα νεύρα σου μια μαχαιριά

ψαλίδι – σου κόβω την κλωστή της ιδέας και χύνονται οι χάντρες του λόγου σου

Η επιγλωττίδα σου τώρα

παλιά δέκατα κι αυτή κάλπικη

Στην ποιητική συλλογή *Πόρτες Εξόδου* (1962) ο ποιητής προσπαθεί να βρει ‘πόρτες εξόδου’ για να δραπετεύσει από την αθλιότητα της σύγχρονης πραγματικότητας. Όλα τα πράγματα, το σύστημα λειτουργίας μιας κοινωνίας που περιορίζει την ανάπτυξη της ατομικότητας και της καθαρής φαντασίας, ακόμα και το όνειρο είναι επικίνδυνα και περιοριστικά:

Γέμισε ηλεκτροφόρα σύρματα ο ουρανός

*και πάνω ένα πουλί αδειάζοντας τα τελευταία του λόγια
(Ηλεκτροφόρα σύρματα).*

Ωστόσο, ‘πόρτες εξόδου’ δεν θα βρεθούν ποτέ και το άτομο θα κυριαρχείται από την ψευδαίσθηση της ύπαρξής τους:

Να περνούσε ανέλπιστα

ω να περνούσε

ουράνιος μηχανοδηγός

σαν ένα χέρι του Παραδείσου

κ’ η μέρα κάτω

να μην τελειώνει με το φεγγάρι

ούτε μ’ αυτούς

που

τους αφήσαμε χαμηλά

εκεί που το χέρι τους

πιάστηκε αιώνια

στη χτεσινή την αυριανή

σ’ όλες τις αποτρόπαιες

πόρτες εξόδου

Ο ποιητής, όμως, ακόμα και στην δημιουργία δεν βρίσκει ανακούφιση και διέξοδο. Από τη μια επιδιώκει να ‘υμνήσει’ ηρωικές στιγμές κι από την άλλη διαπιστώνει ότι η εποχή του δεν προσφέρεται για τόνους ηρωικούς. Έτσι, δοκιμάζει να στραφεί στο παράλογο και το αντιηρωικό. Η ποίηση, ίσως με την κλασική της μορφή, αντιμετωπίζεται με επιφυλάξεις από το Ποιητικό Υποκείμενο, το οποίο αναζητεί άλλες μορφές έκφρασης. Γι’ αυτό, όπως στο επόμενο ποίημα, *Γδύσου*, εγείρονται

ζητήματα ποιητικής τεχνικής και αυτοαναφορικότητας. Εδώ επιβεβαιώνεται η ασφυξία που νιώθει ο ποιητής καθώς η φωνή του γίνεται σπαρακτική και επιτακτική. Σ' αυτό το 'Ποίημα Ποιητικής' ο 'αφηγητής' συνιστά να χρησιμοποιηθούν όσο το δυνατόν πιο απλά εκφραστικά μέσα, να αφομοιωθούν οι επιδράσεις από άλλους ποιητές, να μην ληφθούν υπ' όψιν οι υπερβολές τους:

- Γδύσου - Τι να γδυθώ;
-Εκείνους που σ' έχτισαν
με τα πιο χοντρά υλικά
και δεν σ' άφησαν πολεμίστρες
Αλλιώς θα τρελαθείς
Γδύσου
όπως το φίδι το δέρμα του
ο φαντάρος την πανοπλία του
τα' αποφόρι του ρόλου σου
τα χειρόκτια της συναλλαγής
Γδύσου επιτέλους την ποίηση
τι λαιμοδέτης θε μου πέτρινος!

Εδώ παρατηρείται η απογοήτευση του δημιουργού, ο οποίος αποποιείται όχι μόνο τη λογοτεχνική παράδοση ('εκείνους που σ' έχτισαν') αλλά και την ίδια τη διαδικασία της ποιητικής παραγωγής.

Ο 'αρματηλάτης' στο ομότιτλο ποίημα με τις αισθήσεις του ταξιδεύει στο σύμπαν, με την ευαισθησία και τη φαντασία του στρέφει τα νώτα του σε κάθε τι στάσιμο και περιοριστικό:

...Όπως ταξιδεύει τους πλανήτες του ο ήλιος
έτσι ταξιδεύω κ' εγώ τις αισθήσεις μου
το σπουργίτι της καρδιάς μες στο ράμφος του νου καθώς βασιλεύει
κατεβαίνω από το άρμα μου
να προχωρήσω σαν ίσκιος στο περιβόλι της γης
στο βάθος της ερατεινής αυτής μέρας
με περιμένει μια άλλη καρδιά για να ξαναρχίσω
να υπνοβατώ μες στα όνειρα- με την άρπα μου
σαν χειραψία στο Αύριο

Και μολονότι έγιναν τόσοι πόλεμοι, τόσοι αγώνες, τίποτα δεν άλλαξε. Ως να ήταν μάταιες οι προσπάθειες. Στο τέλος δε μένει τίποτα παρά μονάχα 'ένα αέτωμα ανδρείας'. Ενώ τώρα πια, μεταπολεμικά, οι άνθρωποι έχουν συμβιβαστεί με την πραγματικότητα που πληγώνει τον ποιητή:

Αρχίζει η ανάκριση

- σκύψε δεν βλέπομε -

κι ο φοβητσιάρης αστός

- Δεν ξέρω δεν άκουσα

τιρ-λιρ

μες στη μάσκα μου (Οι αδελφοκτόνοι)

Σ' αυτό το ποίημα όπως και σ' εκείνο με τον τίτλο *Χονδρέμποροι ιδεών* το θέμα είναι οι ιδεολογικές και πολιτικές καταστάσεις που ταλαιπώρησαν την Ελλάδα πολλά χρόνια μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Η 'Θήβα' στους *Αδελφοκτόνους* παραπέμπει στην τραγωδία του Αισχύλου *Επτά επί Θήβαις* και στην διαμάχη των αδελφών Ετεοκλή και Πολυνείκη. Ο ποιητής προσπαθεί να μείνει μακριά από την σύγκρουση και την διάσταση που παρατηρείται στους Έλληνες (εμφύλιος, μεταπολεμικές πολιτικές έριδες), δεν εντάσσεται σε 'στρατόπεδο', αλλά κρίνει τα πολιτικά δεδομένα της εποχής, τις αντιπαραθέσεις. Άλλωστε το ενδιαφέρον του Δάλλα για την μεταπολεμική Ελλάδα είναι συνεχές. Παρατηρείται ότι ακόμα και αυτή η τόσο δυσάρεστη κατάσταση του αλληλοσπαραγμού αντιμετωπίζεται μερικές φορές με ειρωνεία, όπως γίνεται φανερό παρακάτω: 'και ξάφνου τιρ-λιρ/ πετάγονται πάνοπλοι/ οι αδελφοκτόνοι...'. Είναι ένας τρόπος για να αποδοθεί το παράλογο της σύγκρουσης ανάμεσα σε ομάδες που έχουν κοινή καταγωγή, κοινά συμφέροντα:

Στη Θήβα ψυχή μου

τι γύρευες;

Μη μπαίνεις πιο μέσα

δεν είναι η φωλιά μας

κάπου εκεί κάθονται

διαγώνιοι

- για δεξ οικογένεια -

γυαλίζει τις πόρπες της

της λύνει τη ζώνη

και ξάφνου τιρ – λιρ

πετάγονται πάνοπλοι

οι αδελφοκτόνοι...

Η συλλογική έκπτωση, η αποτυχία να πραγματοποιηθούν οι υποσχέσεις, η ατομική ευθύνη στην κοινωνική παρακμή είναι θέματα που θέτονται. Ωστόσο, δεν έχουν χαθεί όλα:

*Χοντρέμποροι ιδεών
αγοραίοι αρχάγγελοι
τα' αποθέματά σας
σαν ύπνος
με καταχωνιασμένες φωνές
είστε ένα μακρύ ποτάμι
που σας ρούφηξε ο ήλιος
ως τα ριζοδόντια του
Κ' ένας που σώθηκε
παρόχθια φωλιά
με τα' αυγά της ακλώσσητα*

Ο ποιητής, 'ένας που σώθηκε', ή 'ο εφέστιος γέροντας' στο αμέσως επόμενο ποίημα *Ο νέος σοφιστής* είναι εκείνα τα πρόσωπα που μιλούν για τα ουσιώδη, εφ' όσον μέσα στο νοσηρό περιβάλλον του ψεύδους, της 'σοφιστικής', ξεχωρίζει η μορφή του δημιουργού:

*Πιο μέσα έλιωνε ο εφέστιος γέροντας
αυτός που δούλενε σε φύλλα ψευδαργύρου
τις προσωπίδες του θανάτου*

Διότι ο ποιητής γράφει, επιχειρεί να συλλάβει το εφήμερο, να προσδώσει διάρκεια σε ό,τι φθείρεται και μεταβάλλεται έως της εξαφανίσεώς του. Οι στίχοι αυτοί φέρνουν στο νου τους στίχους του Ν. Εγγονόπουλου από το ποίημα *Νέα περί θανάτου του Ισπανού ποιητού Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα*. Και ενώ στο ποίημα το υδάλλα ο 'ποιητής' επεξεργάζεται 'τις προσωπίδες του θανάτου', ό,τι προέρχεται εκ του μη όντος, εκ του μηδενός, για να μείνει αθάνατος, στο ποίημα του Εγγονόπουλου, η τέχνη και η ποίηση οδηγούν τον ποιητή στο θάνατο. Στην πρώτη περίπτωση η αναφορά αυτή έχει περισσότερο οντολογική χροιά, στη δεύτερη αποτελεί μια πικρή διαπίστωση, που προέρχεται από τα πραγματικά δεδομένα, με κορυφαίο παράδειγμα τον θάνατο του Λόρκα. Ο ποιητής με τη στάση του ενοχλεί την εξουσία, είναι ο 'διαφορετικός', ο παρίας, και γι' αυτό εξοντώνεται:

*Η τέχνη κ' η ποίηση δεν μας βοηθούν να ζήσουμε.
Η τέχνη και η ποίηση μας βοηθούνε
να πεθάνουμε.
Περιφρόνησις απόλυτη
αρμόζει
σ' όλους αυτούς τους θορύβους,
τις έρευνες,
τα σχόλια επί σχολίων,
που κάθε τόσο ξεφουρνίζουν
αργόσχολοι και ματαιόδοξοι γραφιάδες,
γύρω από τις μυστηριώδεις κ' αισχρές συνθήκες
της επιτελέσεως του κακορίζικου του Λόρκα
υπό των φασιστών.*

*Μα επιτέλους πια ο καθείς γνωρίζει
πως
από καιρό τώρα
- και προπαντός στα χρόνια τα δικά μου, τα σακάτικα -
είθισται
να δολοφονούν
τους ποιητές*

Οι αναζητήσεις του ποιητή, ωστόσο, παραμένουν αδιέξοδες καθώς δεν καταλήγουν σ' ένα συγκεκριμένο σχήμα. Κι έτσι, ενώ το Ποιητικό Υποκείμενο αποζητάει το υψηλό και το ωραίο, η πραγματικότητα το απογοητεύει. Οι εικόνες του μετέωρου, του ασταθούς δίδονται στα ποιήματα *Σκοινοβάτης*, *Ηλεκτροφόρα σύρματα* και *Μετεωριζόμενος*. Όσοι, όμως, σκέφτονται ελεύθερα, χωρίς να είναι εξαρτημένοι από απόλυτες ιδέες, ζουν σαν τους σκοινοβάτες ή τους μετεωριζόμενους. Οι απόλυτες ιδέες και η ανεξέλεγκτη αποδοχή τους είναι μια κάποια λύση.:

*Αυτό το πουλί είναι ο Πέτρος
Ο δυτικός άνεμος δεν τον θέλει
ο ανατολικός τον ξερνά
του ' γινε πρόταση να βαλσαμωθεί
...του μένει ένας τελευταίος λαρυγγισμός
απ' αυτούς που δεν εξαγοράζονται*

Ο φίλος μου ο Πέτρος έχει προκηρυχθεί

λοιπόν θα πεθάνει μετεωριζόμενος (Μετεωριζόμενος)

Η αλληγορία και η ειρωνεία, στοιχεία που υπηρετούν το παράλογο, είναι τα χαρακτηριστικά του παραπάνω ποιήματος. Η ειρωνεία δεν είναι ένα απλό εκφραστικό μέσο, αλλά ένας τρόπος υπαρξιακός που αντανακλά την αποσπασματικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και τα παράδοξά της. Βασικό χαρακτηριστικό κάθε ειρωνείας είναι μια αντίθεση ανάμεσα σ' ένα φαινόμενο και σε μια πραγματικότητα. Η ειρωνεία, που λειτουργεί με την ελλειπτικότητα και τη συμπύκνωση, τραβάει τη συγκίνηση δια του κενού, γιατί λειτουργεί με τη φαινομενική απουσία, δηλαδή με τη δραστηριότητα σκέψεων και συναισθημάτων που υπονοούνται και αποσιωπούνται.⁷³

Οι 'πόρτες εξόδου' ή οι 'σανίδες σωτηρίας' των ομώνυμων ποιημάτων είναι αθέατες ενώ τα αδιέξοδα δημιουργούν ασφυκτικό περιβάλλον. Αλλά όταν ο 'ένας' αναζητεί 'ένα κομμάτι απολύτου' οι 'σανίδες σωτηρίας' όλο και απομακρύνονται από τον ορίζοντα έως που εξαφανίζονται οριστικά. Ο έρωτας προσφέρει λύτρωση και ανακούφιση αλλά δεν αρκεί από μόνος του. Παρ' όλ' αυτά στα *Παρθένια* με μέσα λιτά αποδίδεται η πηγή έμπνευσης του ποιητή: ο έρωτας, τον οποίο η ποίηση τον υπηρετεί γιατί αυτός είναι 'χιλιάδες ηφαίστεια' (σ.155, *Παρθένια*, 21). Το διαφορετικό προξενεί έκπληξη και ενδιαφέρον κι έτσι όταν δύο διαφορετικές προσωπικότητες ενώνονται εκτός των άλλων συντηρείται το μυστήριο και το αίνιγμα:

Γέννημα του Κριού εσύ

κι εγώ του Αιγόκερω

ας' τους ν' αγαπηθούν

μες στο χορτάρι της αυλής σου

τα γόνατά σου με τα γόνατά μου

περίεργη Σφίγγα

ενώ ψηλά θ' ακινητούν οι ομώνυμοι

Και ενώ στο *Γδύσου* παρατηρούμε ότι η ποίηση γίνεται 'πέτρινος λαιμοδέτης' για τον δημιουργό, εδώ, στα *Παρθένια*, η ποιητική έκφραση φτάνει στην κορύφωσή της και λειτουργεί ως αισθητικό πρότυπο:

Ο ήλιος είχε τερματίσει τελευταίος

είχε χαμηλώσει ο ουρανός σαν κράνος

πήγαινα μόνος μες στη θλίψη της πεδιάδας

⁷³ βλ. Νάσου Βαγενά, *Η ειρωνική γλώσσα*, Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία, Στιγμή, Αθήνα 1944, σ. 99, 103

*κ' είχα καιρούς να δω τους ομηλίκους
και ξάφνου άρχισε αθόρυβα να βρέχει
απάνω μου άνθη από τους κήπους της Πιερίας
Στην πολιτεία θα μ' ονειρεύεται η αγαπημένη*

Ο λόγος του ποιητή γίνεται πιο φωτεινός, πιο ερωτικός και πιο παιγνιώδης:

*Το μάτι σου ήλιος
κανθός του μεσημεριού
τα ματόκλαδα αυλαίες
σκιάδια θεριστών
το στόμα σου έλξη πηγαδιού*

*Πιο άσπρος ο βυθός πιο κάτω
κάτω απ' τα βρύα
της ηλικίας σου...*

Η διάθεση να ενωθεί το άτομο με τον έτερο, με το άλλο φύλο, να αφεθεί στους παλμούς των αισθήσεων δίδονται με τις ακόλουθες εικόνες:

*Σου ανοίγω το στήθος μου να μπεις και να κυνηγήσεις
το αίμα μου αυτή τη ρεματιά για να ταξιδέψεις
μια λίμνη για να καθρεφτίσεις την περηφάνεια σου
στα πόδια μου μια φωλιά να κάθεται να ονειρεύεται
να πέσεις να κοιμηθείς και να ξυπνήσεις με νέα ελάφια
Μέσα στο δέρμα μου ακούω τα πατήματά τους*

Και εδώ εμφανίζονται για άλλη μία φορά τα 'κάτοπτρα', αυτά τα μέσα που αντανakλούν τα πράγματα, τα αισθήματα, τις επιθυμίες:

*Μην αναζητάς τις πηγές
το στόμα μου πολλαπλασιάζει τη δίψα σου
όπως σ' εκείνη την αίθουσα των κατόπτρων
τα μάτια γίνονται επέλαση αστροφεγγιάς
τα ματόκλαδα κιγκλιδώματα
τα μαλλιά σου έκταση νύχτας...*

Το 'αντικείμενο' του έρωτα πια έχει όνομα, το οποίο δίδεται στο τελευταίο ποίημα της σύνθεσης *Τα Παρθένια*, η αγαπημένη εν γυναιξί. Το πραγματικό πρόσωπο, η Λίτσα Ντάτση, μετασχηματίζεται σε φανταστικό, μυθικό και υπηρετεί τη σημαντική

της ποίησης. Ακόμα κι αυτή, όμως όπως κάθε τι στην φύση θα φτάσει στο τέλος μιας και η *‘ίδια σαρκοφάγος και σένα σε περιμένει / Λίτσα Ντάτση μικρή μου δέσποινα’*.

Στην *Εξορία του λογικού* ο ποιητής έρχεται σε αντίθεση με κάθε τι πραγματικό, με την ανθρώπινη κατάσταση. Χρησιμοποιεί υπαινικτικές λέξεις που καθώς συνδέονται, παράγουν παράλογες εικόνες. Η αντιπαράθεση του λογικού κόσμου, της πραγματικότητας, με τον παράλογο συνθέτουν δυο κόσμους ξεχωριστούς, δύο *‘διαφορετικά συστήματα ζωής’*.⁷⁴, ενώ η ελλειπτικότητα είναι φανερή, είναι *‘το ρήγμα των πραγμάτων μέσα στη συνείδηση’* (ό.π., σ.88):

*Έρχεται
σκύψε το κεφάλι
γίνε ένα άγαλμα
τινάξου πιο λοζά
ή πέσε στα όνειρα
βγες
κολυμπώντας
στην ακτή του λογικού
Η αράχνη του μυαλού
σκίζει τα δίχτυα αυτά
που ήταν τα νεύρα σου
τα έντομα γίνονται
θηρία της λευτεριάς (Η τρέλα, Εξορία του λογικού)*

Η *‘τρέλα’* είναι το παραπέτασμα, το οποίο προστατεύει εκείνον που δεν αντέχει τους ρυθμούς της καθημερινότητας:

‘Η τρέλα είναι αλλαγή φρουράς’ (Ορισμοί), *‘Ω, τρέλα κεφαλαίο πτηνό’* (Ξόρκι), ενώ η επιθυμία να αποδράσει κανείς από την στασιμότητα και την κοινωνική ασχήμια δίδεται στο ποίημα *Αποχαιρετισμός*:

*Όρα να φύγω σ’ άλλη συνοικία. Εκεί θ’ αφήσω
τα έργα της γης αυτά τα σκόρπια μου λαγωνικά
τη ζωή μου ένα παράθυρο που κλείνει προς τα μέσα
εγώ ο μοναχικός σε σας την κοινοκτημοσύνη
εγώ ο τρελός κ.τ.λ. κ.τ.λ. στους λογικούς*

⁷⁴ Γιάννης Δάλλας, *Εισαγωγή στην ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη*, Κείμενα, Αθήνα 1979, σ.89

Ο ποιητής αναζητεί θέματα για την ποιητική του, παρατηρεί τα γεγονότα, επηρεάζεται από καταστάσεις, παίρνει θέση μέσω της τέχνης του. Είναι ένας αιώνιος ‘μετανάστης’, ο οποίος δεν μένει παθητικός, αντίθετα ψάχνει τα υλικά του και (*Αγύριστος μετανάστης, Από τα κατάλοιπα της εξαγοράς*), επιλέγει τον κατάλληλο χώρο - περιβάλλον για την κύηση της ποιήσεώς του. Έτσι, ο καλλιτέχνης δεν παύει να δημιουργεί, βρίσκεται διαρκώς εν κινήσει, καθώς μια εσωτερική δύναμη ή ανάγκη τον ωθεί σε καινούριες ‘ποιητικές περιπέτειες’. Τα εξωτερικά κίνητρα, η εξωτερική πραγματικότητα, αλλά και η εσωτερική διάθεση παράγουν το ποιητικό σύμπαν :

*εγώ να μένω νύχτες ατέλειωτες άναυδος
περιμένοντας να σκάσει επιτέλους το τσόφλι μου
ν’ ακουστεί ‘κρα κρα’ και να’ ναι από μέσα μου
το γεράκι της ποίησής μου
Απ’ όλες τις φωλιές που ακάθεκτος πέρασα
αγύριστος μετανάστης*

Πάντως, ο ποιητής με την τολμηρή εικονογραφία, την οποία χρησιμοποιεί - το ‘γιατί μας’, το ‘τζάκι του υποσυνείδητου’- υποστηρίζει ότι τα υλικά που παρέχει στον καλλιτέχνη το υποσυνείδητο είναι άπειρα και υποστηρικτικά του έργου του:

*Το γιατί μας δε θα τελειώσει ποτέ- είναι που αρχίσαμε απ’ τη σοφίτα
κι όταν μπάζει βοριάς κατεβαίνομε στα θεμέλια ή όπως
έλεγε η πεθαμένη πάμε να ζεσταθούμε στο τζάκι του υποσυνείδητου
(Νυχτερινές σημειώσεις)*

Στα *Κατάλοιπα της εξαγοράς* καταγράφεται και η δυσκολία να δημιουργηθεί το ποίημα, μια διαδικασία που ονομάζεται από τον ποιητή ‘καννιβαλισμός’:

*Τι καννιβαλισμός
μεσ’ απ’ το δάσος
των άβατων λέξεων
να βγει ένα ποίημα
είναι σαν το κυνήγι
του άσπρου ελέφαντα
από λόχμη σε λόχμη
κι όταν στα ξέφωτα σφαδάσει η ψυχή του
μένει στα χέρια σου
η άδεια δορά του
κ’ οι δυο χαυλιόδοντες*

τα στήνεις στα πρόθυρα
τα παίρνεις και κάνεις
- εσύ θα διαλέξεις – στολίδια από φίλντισι
αιχμές για το δόρυ
τα βάνεις και γίνεσαι
Εωσφόρος

Αυτά έλεγε
στους λιγοστούς
απομείναντες
παραγιούς της τέχνης του
των ποιητών οι φύλαρχοι

Κι αυτό, επίσης, είναι ποίημα ποιητικής στο οποίο καταγράφεται η αγωνία του ποιητή να αναζητήσει τη σωστή λέξη, να αποδώσει ορθά και πρωτότυπα αυτό που θέλει να πει. Ο ποιητής αγωνιά γιατί φοβάται ότι η έμπνευση θα τον εγκαταλείψει. Τρέμει στην ιδέα της λευκής σελίδας. Το ‘κυνήγι’ ωστόσο μπορεί να δημιουργεί αναστάτωση, φέρνει και ευχαρίστηση, ανάλογα με το αποτέλεσμα. Η επεξεργασία του κειμένου πολλές φορές δεν ικανοποιεί, αντίθετα κουράζει, και ωθεί τον δημιουργό να δουλέψει περισσότερο. Και όταν ένα έργο τελειώνει, τότε ο καλλιτέχνης βρίσκεται πάλι στην ‘αφετηρία’. Για άλλη μία φορά γίνεται ο ‘Εωσφόρος’, αυτός που δεν παραμένει στην επιφάνεια και το φως, αλλά διεισδύει στο σκότος και τα βάθη της ύπαρξης. Αυτός ο οποίος μερικές φορές ξεγελά τον ποιητή και τον παρασύρει σε ατραπούς δύσβατες. Ο ‘ποιητής’ εδώ απευθύνεται στους νεώτερους ομοτέχνους του, που είναι ‘λιγοστοί’, και εκθέτει τις απόψεις του περί ποιήσεως. Ο αρχικός μονόλογος – Τι καννιβαλισμός...Εωσφόρος - διακόπτεται από την τριτοπρόσωπη αφήγηση: ‘Αυτά έλεγε...των ποιητών οι φύλαρχοι’

Οι ‘ιδέες’ γίνονται ένα με το σώμα, με την ύλη στο σύντομο ποίημα *Οι ιδέες μου*:

*Οι ιδέες μου φωσφορισμοί του σώματος
και άλλες που μοιάζουν τεθλασμένες αστραπής
βλέπει το σώμα μου και νυχτοπερπατεί*

Μη τις χωρίζετε απ’ το σώμα μου, αδερφοί

Η συλλογή κλείνει με το ποίημα *Μέρες του 67*, το οποίο το οποίο θεματικά δεν συμπίπτει με τα προηγούμενα ποιήματα αφού εδώ γίνεται φανερή αναφορά στο πολιτικό κλίμα της εποχής, την επιρροή των Η.Π.Α στα ελληνικά πράγματα:

Ποια απόβαση σε τούτα τα μεσόγαια

τι θέλει ο Ειρηνικός εδώ στη λίμνη μας!...

Στην συλλογή *Ανατομία* (1971) ως μότο υπάρχει ένα μέρος από απόσπασμα του Ηράκλειτου, το οποίο αναφέρεται στην **ενότητα των αντιθέτων**. Το παραθέτω ολόκληρο: *‘ου ξενιάσιν όκως διαφερόμενον εωυτώ ζυμφέρεται. Παλίντονος αρμονίη όκωσπερ τόξου και λύρης. Τω συν τόξω όνομα βίος, έργον δε θάνατος’*.⁷⁵ Δηλαδή *‘Δεν καταλαβαίνουν πως αυτό που αντιτίθεται στον εαυτό του συμφωνεί με τον εαυτό του. Αντιθετική αρμονία σαν του τόξου και της λύρας’*. Εδώ διατυπώνεται η άποψη της σύνθεσης των αντιθέτων: *‘αυτά που είναι αντίθετα συντίθενται και τα ασύμφωνα απολήγουν σε συμφωνία και αρμονία’*. Στη συλλογή αυτή ο έγκλειστος ποιητής προσπαθεί να αντιδράσει και να εκφράσει τα συναισθήματά του για μια περίοδο νεκρή, για το κράτος του γύψου. Το μέσον αντίστασης είναι η ποίηση αλλά και η ελπίδα για ένα καλύτερο αύριο: *‘Πάρε το ραβδί και φύτεψέ το μες στην άνυδρη αγορά μπορεί και να πετάξει ένα κλαδί’* (*Ανατομία*, 26). Μερικές φορές όμως ο ποιητής αποδέχεται ό,τι δεν εκτιμά:

Η άλωσή μας έγινε

Αενάως θα γίνεται

σ’ αυτά τα τετράγωνα (13)

Το ‘εγώ’ συναντά το σύνολο και η ηχώ είναι πολυφωνική, ενώ γίνεται σαφής ο υπαινιγμός στα βασανιστήρια των αγωνιστών από τη χούντα.:

Κάποιος χαμήλωσε τα φώτα κ’ έδωσε το σύνθημα ν’ αρχίσει η μουσική

Ποια μουσική

Αυτός ορκίστηκε πως άκουσε σαξόφωνα ο άλλος ουρλιαχτά σφαγείου

σαν κατεβήκαμε τη σκάλα αναγνωρίσαμε τη μοίρα μας σ’ αντήχηση παλίνδρομη...(16)

⁷⁵ Θεόφιλου Βέικου, *Προσωκρατική φιλοσοφία*, εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα 1981, σ. 109

Και το αποτέλεσμα της συλλογικής πορείας είναι απογοητευτικό. Αυτό που κερδίζει ο καθένας δεν έχει σχέση με το αυθεντικό και ακριβό στόχο των προσδοκιών του ποιητή:

Κι απάνω στα υπερώα οι χρυσοποίκιλτοι

καθένας με μια κούκλα νεωτερισμού στην αγκαλιά του

Το ψεύτικο και το άψυχο είναι η ανταμοιβή των κοινών αλλά και ατομικών προσπαθειών προς την βελτίωση των καθημερινών συνθηκών ζωής.

Το παράδοξο και των απόλυτων ιδεολογιών και των συγκεντρωτικών πολιτευμάτων συνοψίζεται στους ακόλουθους στίχους:

Σήμερα έρχομαι ν' αναγγείλω

πως ο ήλιος εκπέμπει

- παρακαλώ μην εκπλήττεσθε- μέσ' απ' τον πυρήνα της γης

εκεί ανατέλλει και μεσουρανάει

ο ήλιος ο πραγματικό/...

μα πώς να πείσω την τυφλή εποχή

την Ηλεκτρική Εταιρεία τον αναμορφωτή

πώς να πείσω αυτόν τον μακρόχειρα

που έχει θράσος να παρασταίνει τον κομμωτή

των επαναστάσεων; (24)

Και ο ποιητής πού βρίσκεται; Συμβαδίζει με τους υπόλοιπους; Στις Σκαιές πύλες (25) διαβάζουμε:

Ο ποιητής βιάζεται να κρυφτεί

(-Για πού το ' σκασε αυτός ο σκίουρος;)

Πίσω απ' το δάσος των προτομών

Ο ποιητής καλύπτεται πίσω από ιδέες, ιδεολογίες και τα καλλιτεχνικά του πρότυπα; Και στο αμέσως επόμενο ποίημα (26) οι ποιητές αποκτούν όνομα: 'Γιάννης, Μιχάλης, Ελένη, Νίκη, Μανόλης, Μίλτος, Άρης'. Τα μικρά ονόματα γνωστών ποιητών της Πρώτης Μεταπολεμικής Γενιάς, οι οποίοι προσδίδουν λάμψη με το έργο τους σε μια εποχή σκοτεινή και δύσκολη: πρόκειται για τον Μιχάλη Κατσαρό, την Ελένη Βακαλό, την Νίκη και Μανώλη Αναγνωστάκη, τον Μίλτο Σαχτούρη, τον Άρη Αλεξάνδρου, Γιάννη Δάλλα. Η ελπίδα έρχεται ωστόσο από την επόμενη γενιά που εκπροσωπείται από τον Κωνσταντίνο με τον οποίο η συγγενική σχέση είναι στενή:

*Πετάγομαι μέσ' απ' την πάχνη του ύπνου και φωνάζω στο παιδί
'φυλάζου Κωνσταντίνε μου
εσύ' σαι κληρονόμος των κλουβιών μη μας κοιτάς με φρίκη
τώρα που ένας ένας ημερέψαμε
Να πάρε το ραβδί και φύτεψέ το μες στην άνυδρη αγορά μπορεί
και να πετάξει ένα κλαδί...*

Παράδοξες και αφαιρετικές, τολμηρές εικόνες συναντώνται στον ποίημα αριθμός 3 :

*Βουβά μεσάνυχτα χωρίς σήμα κινδύνου
κ' εσύ πετάχτηκες απέξω απ' τους τροχούς κι άφησες τη σκιά
σου να κομματιαστεί
τότε που ο χρόνος στραγγαλίστηκε γέρνοντας προς τη
χλωροφορμισμένη αυγή
και μες στην έκλειψη του δρόμου αόρατος κλεπταποδόχος γύριζε
καρφώνοντας το νίκηλ της αστροφεγγιάς στις επωμίδες*

Τα χρόνια της δικτατορίας, χρόνια νεκρά, 'στραγγαλισμένα', το άτομο, μια σκιά κι αυτή κομματιασμένη, κινείται σ' ένα ασφυκτικό περιβάλλον, στην ερημιά των ψεύτικων τίτλων και υποσχέσεων. Στα ποιήματα αριθμοί 4 και 5 ο ποιητικός λόγος γίνεται περισσότερο αφηγηματικός χωρίς όμως να χάνει χαρακτηριστικά όπως η υπερβολή, η αφαίρεση, η σύνθεση αντιθέτων που δημιουργούν παράλογες σκηνές. Παρ' όλ' αυτά ακόμα και με τούτα τα στοιχεία μπορεί κανείς να διακρίνει το θέμα που υπολανθάνει πίσω από τοπία αόριστα και ασύνδετα:

*Γύρισε το κλειδί και καθηλώθηκε στο φως του διαδρόμου
Δεν έλπιζε να βρει το σπίτι του σε τέτοια παραμόρφωση
Δεν αναγνώριζε τα πρόσωπα που αγάπησε καθώς η φωτεινή
λωρίδα του 'δειχνε κάθετα δάχτυλα σ' όλα τα χείλη
Ίσως και να ξεχώρισε το βλέμμα τους που καταβρόχθιζε την ύλη
του αστυνομικού δελτίου
Κάποιος αποχωρούσε αθόρυβα και την αναμνηρύκαζε σε μια
στροφή του διαδρόμου... Προχώρησε κι αντίκρισε τα κάδρα του
ως την οροφή αλλοιωμένα
Είδε το φως ν' ανάβει πυρκαγιές τη θάλασσα να χύνεται στο
πάτωμα δρόμους να γίνονται αδιέξοδα
Και στα τελάρα πρόσωπα που αγάπησε κι αργότερα με υπομονή
πολλή συνήθισε*

*Είναι κι αυτή μια παρωδία σκέφτηκε και γύρισε τον διακόπτη
του ραδιοφώνου...*

Ο άνθρωπος κέντρο της φύσεως, εξαρτώμενος απ' αυτήν, ο καθρέφτης του και οι μεταμορφώσεις του καθώς αυτός εξαρτάται και από τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες. Γι' αυτό στο ποίημα αριθμός 6 διαβάζουμε:

*Γύριζε φορτωμένος τους τελευταίους καρπούς της αγοράς
Κι άξαφνα τους είδε να γίνονται δέντρα με περιπλοκές ριζών
Τα ρούχα του ένα κοπάδι αγριοκάτσικα
Κάτω στα πόδια του σιδερικά
Τα ορυχεία του φεγγαριού φώναζε
Και πώς να ξαναπετάξει στην κατοχική του πατρίδα;*

Για άλλη μία φορά το θέμα της ελευθερίας σ' ένα καταπιεστικό καθεστώς, στο οποίο όπως διαβάζουμε στο ποίημα αριθμός 7 δεν υπάρχουν 'πόρτες', όλα είναι περιορισμένα μ' ένα αόρατο 'συρματοπλέγμα':

*Κι ύστερα ο ορίζοντας συρματοπλέγμα
σαν τους ιστούς μιας αράχνης ακίνητης μες στο φως*

Αλλά και στον αριθμό 9 το 'συρματοπλέγμα' πιέζει το παρόν αλλά και την έκφραση της μνήμης, του παρελθόντος:

*Στα νερά των μακάρων που το φως αγκυλώνει σαν συρματοπλέγμα
έξω απ' το ρεύμα του καιρού με τ' αλάτι ως τη μνήμη μετέωρος
αποκηρυγμένος απ' όλους σαν έκλειψη στα σαγόνια δυο βράχων
περιμένει ένα θαύμα να ξαναχυθεί μες στους δρόμους ακάθεκτος
σαν ένας βράχος στην αγκαλιά του σεισμού*

Και πίσω του ο εμετός της θάλασσας

Παρατηρούμε ότι και ο Δάλλας, όπως και άλλοι εκπρόσωποι της γενιάς του, μετατοπίζουν το ενδιαφέρον τους από την φύση στο κοινωνικό τοπίο, αυτό της πόλης ή και του ψυχικού κόσμου. Η φύση παρουσιάζεται ελλειπτικά και με τον συνδυασμό παρομοιώσεων αλλά και μεταφορών τονίζεται το εφιαλτικό τοπίο μέσα στο οποίο κινείται ο ποιητής. Το φυσικό τοπίο δεν λειτουργεί εδώ ως ειδυλλιακό πλαίσιο μέσα στο οποίο ο δημιουργός αναδιπλώνει και ξετυλίγει την 'ιστορία' του, αλλά ως τροφοδότης αντιθέσεων που προβάλλει την σκληρή και άκρως δυσάρεστη πραγματικότητα. Στοιχεία της φύσης συνδέονται με εικόνες της μεταπολεμικής ζωής καθώς και με τη ματιά του παρατηρητή και αποδίδουν τον εφιάλτη. Γράφει χαρακτηριστικά ο Ερατοσθένης Καψωμένος για την παρουσία της φύσης στο έργο

των ποιητών της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς: ‘Κάποτε η σχέση με τη φύση παίρνει το σχήμα μιας ρητής αντίθεσης. Διαπιστώνουμε μια προβολή των εφιαλτικών εμπειριών αυτής της γενιάς από το ανθρώπινο στο φυσικό πεδίο. Η προβολή αυτή, ψυχολογικά εύστοχη, λειτουργεί ταυτόχρονα ως μεγενθυτικός φακός, δίνει στον ανθρώπινο εφιάλτη –και άρα στην καταγγελία που περιέχει- διαστάσεις κοσμικές... Υπάρχει λοιπόν μια αναγκαστική αποξένωση από τη φύση, που η γενιά αυτή την αντικρίζει μέσα από το συρματοπλέγμα, μέσα από τα κάγκελα της φυλακής...’⁷⁶

Η ‘θάλασσα’ που συνήθως έχει καθαρτήρια δύναμη εδώ δημιουργεί αρνητικά συναισθήματα. Η ίδια πνιγηρή ατμόσφαιρα συναντάται και στο ποίημα αριθμός 12 (*Κατάσταση πολιορκίας*). Ακόμα και ο τίτλος είναι ενδεικτικός για ό,τι υπονοείται: για την πολιορκία και την καταχνιά, δηλαδή την καταπάτηση των ανθρώπινων δικαιωμάτων:

*Έξω γυναίκες μελαγχολικές σαν άλογα κούρσας
Κλείσε τις γρίλιες γιατί πέφτει ομίχλη σιγανή σαν δίχτυ όταν
σημαίνει έπαρση σημαίας
Περνάει φρουρά επιβητόρων ο γαλατάς που παίρνει τη στροφή σαν
γάτα μια μπετονέρια εκσφενδονίζει λάσπη στη θολή μορφή της μέρας
Μονάχα εσύ κ’ εγώ κυκλοφορούμε ελεύθεροι στα λίγα τετραγωνικά
της κάμαρας
Έρχονται τα ημερήσια φύλλα αδιαπέραστα
κ’ εμείς τα ρίχνουμε αποπάνω σαν επιδέσμους λεκιάζοντας το
πάτωμα...
Τώρα στη θέση σου είναι μια θαλάσσια χελώνα που κολύμπησε στα
δάκρυά της και με βλέπει με κεφάλι κρεμασμένο υπίσω απ’ τις
χαραματιές της μέρας...
Φταίει η πολιορκία φταίει η καταχνιά;*

Σε ονειρική κατάσταση μας μεταφέρουν οι στίχοι του ποιήματος αριθμός 19:

*μετά ταξίδευε σ’ ένα τούνελ κ’ εκεί στην άκρη του ένα κομμάτι /
φεγγάρι
ήταν ο κλειδούχος με το φανάρι κ’ η πολιτεία οληνύχτα του ανήκε
σαν θέαμα*

⁷⁶ ‘Η διχοτομία φύση/πολιτισμός ως κριτήριο οριοθέτησης της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς’, Ερατοσθένης Γ.Καψωμένος, *Κώδικες και σημασίες*, εκδόσεις Αρσενίδη, Αθήνα 1990, σ. 156-177

*καλύτερα σ' ένα τραπέζι χειρουργείου σκέφτηκε παρά να τελειώσω
στα χέρια του
γύρισε κ' είδε τη διχασμένη γενιά του μια ατέλειωτη αλυσιδωτή
έκρηξη
και σάλταρε μες στη μέρα σαν το μαμμούθ ενός τσίρκου που πήρε
φωτιά*

Μα πίσω από την ομιχλώδη υφή των εικόνων μπορεί κανείς να ξεχωρίσει το άτομο που υποφέρει και αποστασιοποιείται από τα πολιτικά δρώμενα και την πολιτεία που βρίσκεται εν υπνώσει. Έτσι, η οδυνηρή πραγματικότητα ωθεί τον δημιουργό, στο ποίημα αριθμός 21, να καταβυθιστεί στο ασυνείδητό του, αν και αναγνωρίζεται ότι η απόσυρσή του από τα κοινά δεν είναι παρά προσωρινή, γι' αυτό και *‘Προς το παρόν παραμένω εκτός πεδίου βολής’*. Οι εικόνες που αναδύονται από την επιστολή που απευθύνει κάποιος προς τον αφηγητή - ποιητή είναι το παιχνίδι του φωτός με το σκότος, της συνείδησης με το ασυνείδητο:

*... Απέναντι στα γειτονικά τα πολύ μακρινά βράχια ένας
άγνωστος ψαρεύει με καθετή Χωρίς να ξέρω την τέχνη του η
εσωτερική μου ζωή είναι σωματικά εκεί
Σκιρτά σε κάθε πρόκληση του βυθού χωρίς η λεία να φτάνει και
σήμερα στην επιφάνεια
Ο κάθετος ήλιος η επιφάνεια ανένδοτη και κάτω ο βυθός η
μόνη πραγματικότητα ...
Μέρες τώρα σ' αυτά τα μεταίχμια προπαθώ να γίνω
εξερευνητής βυθών
Κι απέναντι ο άγνωστος προεκτείνει το χέρι του μες στη
διάλυση κ' εγώ να μην φτάνω στην επιφάνεια... (αριθμός 21)*

Ο ποιητής εν τέλει ποτέ δεν αποσύρεται, συνεχίζει να εργάζεται κάτω από δυσμενείς συνθήκες:

*Μέσα σ' αυτές τις κακουχίες τ' ανεμόβροχα και τις ριπές φτύνονται
μια μια τις λέξεις έμεινε λάμποντας ψηλά σαν σφήνα φεγγαριού
ο πνεύμονας του ποιητή. Κι ο κριτικός τον γύρευε με μάτια
τηλεσκόπια
Ο τελευταίος του πράκτορας (αριθμός 30)*

Η συλλογή *Το τίμημα* εκδόθηκε το 1981. Στην πρώτη ποιητική σύνθεση, που έχει δραματικά στοιχεία, άλλωστε και ο τίτλος *Η σκηνή και τα πρόσωπα* αυτό υποδηλώνει, υπάρχει το μότο *‘ύπαρ διηγέσσομαι και ουκ όναρ’*, δηλαδή θα μιλήσω για την πραγματικότητα, το αληθινό και όχι για το όνειρο, το πλαστό. *‘Ταύτα δε είναι ουκ όναρ, αλλ’ ύπαρ’*⁷⁷. Βέβαια τι είναι αληθινό και τι πλαστό είναι μια υπόθεση καθαρά υποκειμενική. Ωστόσο εδώ αλλά και αλλού στην ίδια συλλογή – κάτι που είδαμε και σε προηγούμενες συλλογές - ο ποιητής αναρωτιέται εμμέσως αν άξιζε τόσος κόπος, τόσοι θάνατοι και αγώνες για να καταλήξουν τα πράγματα σε μια *‘κακή στροφή / και γονατίσαμε στ’ αλώνι’*. Η σύγχρονη πραγματικότητα, που συνίσταται από εμπορικά μαγαζιά με *‘νέον’*, από γραφειοκράτες και κυρίες που διασκεδάζουν παίζοντας κουμ-καν, δεν έχει καμιά σχέση με τα οράματα όσων αγωνίστηκαν για κάτι το διαφορετικό και ξεχωριστό. Αντίσταση στην επέλαση των στείρων τρόπων ζωής βρίσκει κανείς στον γενέθλιο τόπο, στο νησάκι της λίμνης, εκεί όπου σε τοιχογραφία μονής - της μονής Ντίλιου - υπάρχει η φράση: *‘Ο Έλλην Πλάτων ο Έλλην Απολλώνιος, ο Έλλην Θουκυδίδης ο φιλόσοφος’*; Παράλληλα, οι τοιχογραφίες με βασανιστήρια μαρτύρων συνδέονται με το παρόν του ποιητή. Γενέθλιος τόπος, λοιπόν, και καλλιτεχνική παράδοση δίνουν διαφορετικό τόνο και αξία σ’ ένα στείρο περιβάλλον. Ο *‘αφηγητής’* απευθύνεται προς την πατρίδα του, λοιπόν, την οποία αντιμετωπίζει ως ιδανική, με *‘αρχαγγελικά φτερά’*, μολοντί της αναγνωρίζει ότι τον τελευταίο καιρό είναι κι αυτή *‘σακατεμένη’*, *‘τ’ αρχαγγελικά φτερά πεσμένα’*. Στο ποίημα *Ειλητάρια των Χαρίτων* ο τόνος είναι ειρωνικός και γίνεται λόγος για δύο αντίθετα τοπία: την σύγχρονη πραγματικότητα με την έμφαση στην κατανάλωση και κάθε τι υλικό, και η πνευματική παράδοση. Η εμπορική οδός Αβέρωφ σηματοδοτεί το πρώτο τοπίο ενώ η μονή Ντιλίου με τις τοιχογραφίες παραπέμπει στο δεύτερο, την πνευματική παράδοση.

Η *‘διαδρομή’* το υπο ηγή από την Ήπειρο στην Αττική δεν υπήρξε χωρίς δυσκολίες. Η προσαρμογή στον άγνωστο αστικό χώρο απαιτούσε χρόνο και προσπάθειες, ενώ η νοσταλγία για ό,τι χάθηκε, η νοσταλγία για την ιδιαίτερη πατρίδα, την παιδική ηλικία προκαλούσε από τη μια πίκρα κι από την άλλη γλυκιά προσμονή. Είδε αλλαγές σε προσωπικό αλλά και συλλογικό επίπεδο, η επιστήμη προχωρά, οι πόλεμοι καλά κρατούν, τα κόμματα συμβιβάζονται και οι τόποι εξορίας γίνονται πόλοι έλξης τουριστών:

⁷⁷ Αίλιος Αριστείδης, *Ιεροί λόγοι*, Β295,6

*Είδα τη χώρα μου ανάστροφη
τα βουνά μου κυνηγημένα
τη γυναίκα μου πετροπέρδικα
Ο Κωνσταντίνος ο μικρός
κι ο Αλέξης αντρειωμένος...
Τος Νάζος Σίκινος
- Φολέγανδρος κι άλλα χρυσόψαρα-
παρά πόδα Λαυρίου η νήσος
κι η Λέρος απαραμύθητη (Σημεία και τέρατα)*

Στη συλλογή αυτή ο γενέθλιος τόπος - που δεν κατονομάζεται – αποκτά πρωταγωνιστικό ρόλο. Ο απόηχος της κρυψίνουας, του φόβου και της απειλής διακατέχει το πεζοποίημα *Τα περιπολικά*:

*Τα περιπολικά είναι παντού Ο ήχος τους έχει ζώσει το σπίτι Πάλι
βραχυκυκλώθηκε η γειτονιά Σ' αναζήτηση του σφυγμού μας με
άλματα Οι ένοκοι μ' ένα δαδί σε περιφορά Στις σκάλες το
φωταγωγούς τις σοφίτες Άλλοι στα υπόγεια σημαίνοντας ρυθμικά
Από ντουβάρι σε ντουβάρι να φύγει το σήμα Εγώ μ' ένα κεφάλι
μαρμάρου στο στήθος μου Κι αυτά σ' ακατανόητη στάθμευση Με
τη μηχανή τους αιώνια στο ρελαντί Δωροδοκώντας τη μικρή του
περιπτερά Με κάτι ασυρμάτους σαν έλικες φεγγαριού
Μαρσάροντας μην ακουστεί το παράρτημα Και εγώ ένας κούρος
που επιτέλους βημάτισε Ανοίγω τις γρίλλιες και εξαφανίζονται*

Τα ‘περιπολικά’ έγιναν εφιάλτης, που μόνο όταν παρεμβαίνει η διαδικασία της δημιουργίας, διαλύεται, και τότε ο ‘κούρος’ αποκτά ζωή, βηματισμό. Ο ποιητής βρίσκεται σε αντίθεση με την καθημερινότητα της πόλης (Γιάννενα):

*Απ' τη σπηλιά Σκυλοσόφου ως το τέρμα Δωδώνης οι δρόμοι
πτυσσόμενοι
προς την υφή του νευρικού συστήματος
Γιατί πάντα
έρχεται ο άγνωστος και χτυπά με βελόνι και θειάφι
καινούρια τατουάζ στο στήθος της πολιτείας
(Καθημερινά δρομολόγια)*

ή στο ίδιο ποίημα στους δυο τελευταίους στίχους:

*Σ' αυτήν την λιμνούπολη ο κυνηγός και το θήραμα εσύ
ενώ ο φιλόσοφος χιλιάδες χρόνια βαλσαμωμένος*

Για τα Γιάννενα είχε γράψει: 'Σε σκοπιά περίοπτη, ... σε μια πολιτεία πολυσήμαντη, σταυροδρόμι ζωνών μειονοτήτων σε μια αισθητική ανθρωπότητα'.⁷⁸ Αλλά ο ανταγωνισμός ανάμεσα στο χώρο και το άτομο αναδύεται και αλλού

*Τέλεια καστρούπολη με την καρδιά μου να χτυπιέται σαν
φυλακισμένη λίμνη πίσω απ' τα βουνά...Και τότε ο δρόμος
σκίστηκε στα δυο ουρλιάζοντας και πέρασε ο Αρύβας
μολοσσός του στρατοπέδου (Τα νεότερα της οδού Αρύβα)*

Κάτι ανάλογο συναντάται στο ποίημα *Ειλητάρια των Χαρίτων*, στο οποίο εξετάζεται η αντίθεση ύλης και πνεύματος. Ο ποιητής νιώθει εγκλωβισμένος στα 'τείχη του' αλλά παρ' όλ' αυτά παρατηρεί και συνθέτει με τις λέξεις έναν δικό του κόσμο ως 'άλλοθι ελευθερίας'. Τα αμφίθυμα συναισθήματα του ποιητή για την σύγχρονη πραγματικότητα και τον περιβάλλοντα χώρο του στην πατρίδα του την Ήπειρο, όπου γράφτηκαν και τα ποιήματα της συλλογής από το 1972 έως το 1975, φαίνονται και στο ποίημα *Υπόλοιπα προγραφής*:

*Στα βορινά στηθαία του κάστρο όταν βράδιαζε
βοριάς μ' όλη τη γύμνια του έμπαινε
Βοριάς Πρίαπος
κι ο βαρκάρης του Ψυχοσάββατου έλεγε
δεν είν' Αχερουσία είν' η Παμβώτιδα
άνοιξε στην κυνηγημένη λίμνη, παιδί μου
Βοριάς Πρίαπος
Βοριάς γιαταγάνι*

Τα αντίθετα στοιχεία: ζωή (Παμβώτιδα), θάνατος (Αχερουσία) συνυπάρχουν, εναρμονίζονται και ισορροπούν μέσα στην αντίθεσή τους. Η δημιουργία, όμως, είναι μια άλλη μορφή αντίστασης στην παρακμιακή ατμόσφαιρα του τόπου. Η δημιουργία με τα μέσα του ποιητή αλλά και των τεχνιτών της πόλης, όπως αναφέρεται στο ποίημα *Πρόπλασμα*:

*Πετάχτηκε μέσ' απ' τα ασημουργεία με μια στερνή σφυριά κοφτερός
λάμποντας με το κεφάλι ψηλά*

⁷⁸ Γιάννης Δάλλας, *Υπερβατική Συντεχνία*, ό.π., σ. 31

*σαν όρθια άρνηση
ανάμεσα στα σπαθιά αδεκάτιστος
σε τόσα ασήμια ανεξαγόραστος
Δόξα στην πίσσα! Τρελάθηκε το σφυρί
κ' η μήτρα δεν βγάζει προσκυνημένους*

Στο ποίημα *Άλτες επί κοντώ* ο εφιάλτης επανέρχεται με τη μορφή των ήχων, και το άτομο πάλι περιορισμένο σ' ένα κλειστό χώρο που δημιουργεί ασφυξία αφού οι *‘άλτες επί κοντώ’*, δηλαδή όλοι εκείνοι που συμβάλλουν στην στέρηση της ελευθερίας, καιροφυλακτούν για να επέμβουν. Εδώ ωστόσο παρατηρείται αντίθεση ανάμεσα στο πρώτο και δεύτερο στίχο καθώς από την μια τα *‘όνειρα’* γίνονται *‘ήχοι’* κι από την άλλη η *‘πόρτα του’* ανοίγει *‘αθόρυβα’*. Σ' αυτό το ποίημα ακόμα και η σιωπή είναι ηχηρή. Ο τίτλος παραπέμπει στον αθλητισμό και τους αγώνες, όπως πιο κάτω και εκείνος *Θηριομάχοι*, μόνο που στην πρώτη περίπτωση, οι *άλτες επί κοντώ* έχουν αρνητική σημασία, σηματοδοτούν τους δεσμώτες, τους δήμιους, ενώ στην δεύτερη οι *Θηριομάχοι* βρίσκονται στην αντίπερα όχθη, είναι οι αγωνιστές, τα θύματα των κατακτητών κατά την περίοδο της Κατοχής.

Ο ποιητής καταφεύγει για άλλη μια φορά στο μύθο και *‘παίζει’* ανάμεσα στο παρόν – πραγματικό, το παρελθόν – μυθικό. Οι μύθοι, άλλωστε, *‘προσφέρουν ‘κλειδιά’ για την ερμηνεία των ανθρωπίνων, εφ' όσον αυτοί συμπυκνώνουν, μεταμορφώνουν, μεταθέτουν, υπαινίσσονται, φαντάζονται, κρύβουν και αποκαλύπτουν, αλληγορούν και κυριολεκτούν, συντίθενται σαν ποιήματα και διαβάζονται σαν ποιήματα που το νόημά τους οργανώνεται σε πολλές στρώσεις...’*⁷⁹ Έτσι, στο ποίημα *Ιεροεξεταστής και τροχονόμος*, με υπότιτλο *Η Ανδρομάχη στη Δωδώνη*, η ζωή μέσω του μύθου γίνεται θέατρο και το κύριο θέμα του υπολανθάνει στους δύο τελευταίους στίχους:

*Ύστερα φάνηκε η σκηνή Το αίμα γίνηκε παράσταση
η ιερή βελανιδιά τροφή των χοίρων*

Οι θυσίες, οι αγώνες μεταβλήθηκαν σε παράσταση και τα *‘ιερά’* όπως η *‘ιερή βελανιδιά’* ευτελίστηκαν. Ηρωίδα είναι η Ανδρομάχη, η γυναίκα του Έκτορα, η οποία χαρακτηρίζεται για την ευγένεια, τη σεμνότητα και τη μητρική της αγάπη. Σύμφωνα με μια εκδοχή η Ανδρομάχη εγκαταστάθηκε μαζί με τον Νεοπτόλεμο στην Ήπειρο μετά από χρησμό του Ελένου, γιου του Πριάμου, ο οποίος τους είχε ακολουθήσει. Με

⁷⁹ από άρθρο του Παντελή Μπουκάλα, στην εφημερίδα Καθημερινή, Τρίτη 1^η Νοεμβρίου 2005

τον Νεοπτόλεμο απέκτησε γιο, τον Μολοσσό, ο οποίος υπήρξε ο ήρωας της χώρας των Μολοσσών στην Ήπειρο. Στο ποίημα οι εικόνες είναι έντονες, θαρρείς και τις βλέπει ο δημιουργός σε όραμα. Παρατηρείται η λεπτομερής περιγραφή του φυσικού τοπίου ειδικά την παροσία του ήλιου πίσω από τα βουνά αλλά και την αντιπαράθεση της αντωνυμίας 'εμείς' - ο απλός κόσμος, 'οι άλλοι Μολοσσοί ανίδεοι' - με την Ανδρομάχη που σέρνει 'απ' το χέρι το παιδί - τάχα για ποια μετάγχιση ποια μύηση;'. Το 'παιδί' πιθανόν να συμβολίζει τον δημιουργό που μυείται στο μυστήριο της τέχνης. Στο ποίημα *Θηριομάχοι* ο ποιητής απευθύνεται στους ήρωες της περιόδου της Κατοχής, τους οποίους θεωρεί 'δικούς του':

*Θηριομάχοι με τα ματωμένα γάντια
δόντια από φίλντισι
τα μαλλιά σας λεπτές βέργες ονείρων
ονειροπλόκοι
είμαι μαζί σας... Δόντια και γάντια και μαλλιά σας πήρε ο Όνειρος
βιάστηκε να σας στήσει θυρεούς
στις ίσμπες μας
σε κάθε πόρτα κι ένα έμβλημα*

Ένα τοτέμ για τους λιγόπιστους του μέλλοντος

Οι αγωνιστές έχασαν την ζωή τους αλλά ωστόσο έγιναν πρότυπο για τις επόμενες γενιές. Το όνειρο, το ιδανικό, συνορεύει με τον Όνειρο, ήτοι τον θάνατο. Έτσι, μπορεί να υποστηρίξει κανείς ότι ο ποιητής χρησιμοποιεί ως κάτοπτρα τον μύθο αλλά και τις ιστορικές στιγμές, όπως την Κατοχή για να μιλήσει για την εποχή του και τις ιδεολογίες της. Παλαιότερα το συναντήσαμε με την περίπτωση του Λόρκα στην ελεγεία του για τον Ισπανό ποιητή. Αλλά και μορφές από το παρελθόν, κείμενα ποιητικά από την αρχαιοελληνική γραμματεία μα και την νεώτερη, μετατρέπονται σε μυθική μέθοδο που υποστηρίζει και διευρύνει το ποιητικό σύμπαν του Δάλλα.

Δύο ποιήματα - *Προτελευταίος σταθμός / Εκβολές Αχέροντα και Ερωτικό, της Αχερουσίας* - συνομιλούν καθώς στο ένα πρωταγωνιστικό ρόλο παίζει ο ποταμός Αχέροντας ενώ στο άλλο η Αχερουσία λίμνη και σηματοδοτούν το τέλος μιας διαδρομής, εκείνης της συλλογικής πορείας:

*Αγγελοκρούστηκε η μέρα καθώς νύχτωνε
κι ως τα Αντικύθηρα βαστούσεν ο σπασμός της
(Προτελευταίος σταθμός*

*Κι εγώ που' χα το σώμα της αγάπης κ' έτρεμε γεμίζοντας τις
χούφτες πήγαινα βουλιάζοντας από τη μια στην άλλη μου
ηλικία Μ' ένα λαγήνι στάχτη πέρασα στον Άδη
(Ερωτικό, της Αχερουσίας)*

Οι διαφορετικές χρονικές περιόδοι μέσα στο αστικό αλλά και επαρχιακό χώρο συναντώνται στο αφαιρετικό υπερρεαλιστικό ποίημα *Παλαιοντολογικό του Φεγγαριού*:

*Κλέφτες περνούσανε το φαράγγι του Φεγγαριού
ξημερώνοντας στην κόψη του Δρίσκου
στην Ντραμπάντοβα και στο χάνι του Ντουραχάν
κλέφτες και μάγοι....
Και τώρα έρχονται οι ανθρωποφάγοι του Φεγγαριού
αλεξιπτωτιστές απ' τους ουρανούς μεταλλειολόγοι απ' τα έγκατα
κι άλλοι με φτερωτά μηχανάκια και κόντακς
ακόμα και με πορθμεία οι καταχθόνιοι
δεν έμεινε αστός να μην περιηγήθηκε τους κρατήρες του
έρχονται έρχονται οι τουρίστες του Φεγγαριού*

Βεβαίως η αναφορά που υποκρύπτεται είναι ιστορικοκοινωνική, σχετικώς με το όραμα ζωής, το οποίο χάθηκε ανεπιστρεπτί. Το 'φεγγάρι' προσωποποιείται και συγκατοικεί με τα βουνά της Ηπείρου ενώ 'ένας Σελλός στη Δωδώνη διαβάζει την *ωμοπλάτη του*'. Η στίξη που χρησιμοποιείται είναι το ερωτηματικό καθώς ο ποιητής απευθύνεται σ' ένα δεύτερο πρόσωπο και θέτει ερωτήματα σχετικά με το 'Φεγγάρι' που συμβολίζει το άγνωστο, το άπιαστο που όλοι επιδιώκουν να γνωρίσουν:

*δεν έμεινε αστός να μην περιηγήθηκε στους κρατήρες του
έρχονται έρχονται οι τουρίστες του φεγγαριού*

Στην ποιητική σύνθεση *Επεισόδια από τη διάλεια του χρόνου* παρατηρείται χρονική ανακολουθία. Στην πρώτη ενότητα χρησιμοποιείται αόριστος, στην δεύτερη ενεστώτας και στην τρίτη επανέρχεται με μια κυκλική κίνηση ο αόριστος. Το παρελθόν εμπεριέχεται στο παρόν και το μέλλον και οι συνδέσεις αντιθέτων δημιουργούν τοπίο του παραλόγου. Οι αναφορές σε βουνά – Πίνδος, Μιτσικέλι, Μουργκάνα – λειτουργούν ως το πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορούν να σταθούν οι παράδοξες εικόνες του ποιητή:

*Αυτός ο άνθρωπος καταπλακώθηκε από τα βουνά
Στις πλάτες του το Μιτσικέλι η Πίνδος η Μουργκάνα κι αυτός
τρέχει τρέχει...
Κι εκεί ποια βάρκα τον περίμενε ποιας άγονης γραμμής το
μονοπάτι πήρε κι αναλήφθηκε
Η ανάληψή του το πρωί συγκλόνισε και δίχασε τους ουρανούς
της πόλης
Κι ο ' Παρατηρητής του Μέλλοντος ' την άλλη μέρα έγραφε:
' Δίσκος ιπτάμενος διέσχισε τους ουρανούς της πόλης μας
πέρασε διαγώνια και τα λοιπά και τα λοιπά... '*
*Να ξεχαστεί
να φιμωθεί να γίνει παραμύθι για τους εξωγήινους το φάντασμα
του προγραμμαμένου*

Η αφηγηματική ροή χαρακτηρίζει και το επόμενο ποίημα με τον τίτλο *Μια ιστορία με χιόνι*, το οποίο δεν χωρίζεται σε μέρη, και έχει οραματικά στοιχεία. Από τη λεπτομερή περιγραφή μιας εξωτερικής πραγματικότητας μεταβαίνουμε στην οραματικού τύπου 'αλήθεια'. Το τοπίο ονειρικό και ο δημιουργός επιτυγχάνει να μεταπλάσει το ατομικό, το στιγμιαίο σε συλλογικό και διαχρονικό:

*Πηγαίναμε σε μια γιορτή μ' εκατομμύρια κρουστά απάνω-
κάτω
όλοι μαζί απ' τη γωνία του δικαστικού μεγάρου ως την πλατεία
των ηρώων και στη μέση η ' Όαση '...
Με μιαν ορμή σαν να ' χε ανοίξει η στέγη τα' ουρανού
βρεθήκαμε στην κορυφή
Κ' έμεινε κάτω ο ραβδοσκόπος που τον τράβηξε ο μαγνήτης
των βυθών στα έγκατα...
Μα πρώτα ας πω πώς σχηματίσαμε κάτι σαν κλίμακα του
Ιακώβ όπως παλιά
στους σκοινοβάτες του Αραράτ ή της Δρακολίμνης...*

Και αφού από την πραγματικότητα ο ποιητής οδηγήθηκε στο φανταστικό και υπερβατικό, στο τέλος κλείνει με την επαναφορά του στην πραγματικότητα και πάλι αφού είχε δηλώσει στην αρχή: 'ύπαρ διηγήσομαι και ουκ όναρ':

*Κ' είμαστε τώρα ανεβασμένοι από τους πρώτους μες στις
βαμβακοφυτείες τα' ουρανού και βλέπαμε τοπία χιονισμένα
απ' όνειρα ...*

*Εκεί ο κλειδούχος των βυθών με τα νερά του πέτρινα βουνά κι
αυτός μηδενισμένος χωρίς τρίαينا...*

Το 'νερό' εδώ όπως και σε άλλα ποιήματα του Δάλλα παίζει σημαντικό ρόλο: φανερώνει την αρχή των πάντων, την πηγή της ζωής, την ίδια την ζωή. Η ζωή έξω από τα όρια του πραγματικού:

δεν άντεξε και κομματιάστηκε

*Ένα κομμάτι έβγαλε φτερά και πέταξε με το ις πυράύλο ις και το ις
αστροναύτες*

*Ακόμα ένα κομμάτι κύλησε απ' την κλίμακα και κατοικεί με τους
υπόγειους ποταμούς και με τα ηφαίστεια*

*Και τέλος το κομμάτι που όλοι βλέπομε και κουβαλούμε απάνω
μας πήδηξε έξω κι από τότε ζει εδώ τη δεύτερη ζωή του*

Δεν είχαμε άλλη δυνατότητα εκλογής...

Το υπερβατικό ηττήθηκε. Η μόνη 'εκλογή' είναι να ζει κανείς προσαρμοσμένος στην πραγματικότητα. Είναι 'εκλογή' ή ευχή γιατί ο ποιητής αλλού απομακρύνεται από την στείρα πραγματικότητα και απομονώνεται στο εργαστήρι του χωρίς όμως ποτέ να χάνει την επαφή του με την ιστορία και το παρόν. Πρόκειται για διαθέσεις και στάσεις που εναλλάσσονται αναλόγως της εποχής και των εκάστοτε προσδοκιών. Γι' αυτό και στους Ισολογισμούς παρατηρείται η μετακίνηση του ποιητή από τα οράματα, την καθημερινότητα στις οντολογικές αγωνίες και τα υπαρξιακά προβλήματα. Και στο ποίημα *Διαβατήρια* της συλλογής *Αποθέτης* υπάρχει το ίδιο θέμα, αυτό της μετάβασης από μια κατάσταση σε μια άλλη, όπως συμβαίνει και με την μετάβαση από τη ζωή στον θάνατο. Και οι Ισολογισμοί δεν μπορεί παρά να είναι η άρνηση της πραγματικότητας και του απογοητευτικού παρόντος από τον ποιητή, ο οποίος εδώ χρησιμοποιεί παράδοξα τοπία:

Στη νάρκη του μεσημεριού πετάχτηκε έξω κ' είδε την επέλαση

*Πράσινα ιππάρια από παντού σαν σύναξη επιδρομέων πίσω από
τον φράχτη*

Άλλα θεήλατα απ' τους σταύλους τα' ουρανού κι

άλλα σαν κέλητες ιπποδρομίου

τα πιο μικρά τετραποδίζοντας

απ' τα' αλωνάκια και τις θημωνιές του γείτονα...
Θεόγυμνες αμαδρυάδες κι άντε να τις πιάσεις...
(Αιχμή ειδυλλίου, Ισολογισμοί)

Στην ίδια σύνθεση διαβάζει κανείς μερικούς από τους πιο ερωτικούς στίχους στην ποίηση του Δάλλα:

Της πιο μικρής αγάπης μου
το σώμα
πώς ν' αποχωριστώ
στα μέρη που το πρωταπόχτησα
στα ίδια μονοπάτια
κι άλλη δορκάδα πέρασε
το χνάρι της δεν έσβησε
μα σ' εγκρεμούς και ροδαμούς
μες στα πορτοκαλάνθια
ο κυνηγός ξεχάστηκε
στην ηβική της χώρα

Εικόνες της φύσης ξετυλίζουν το ερωτικό συναίσθημα, όπως και παρακάτω:

Ανάμεσα σε δυο ποτάμια
τα χωράφια μου
κήποι των εσπερίδων
εκεί σχεδία λεμονιάς κι ο ύπνος μου
τότε που ο πόθος μου διχάστηκε
απ' το ' να μονοπάτι ανέβαινα
μες' από πράσινα κλαδιά
και λεμονάνθια
- ονείρων και χρυσών καρπών
ο ραβδοσκόπος -
κι από την άλλην όχτη ν' αποπλέω...

Πόθος για ζωή, για τον έτερο, πόθος για δημιουργία, και γι' αυτό, άλλωστε, υπάρχει η προτροπή:

Γίνε πλανόδιος τροχιστής των λέξεων
βγες απ' τη σκίτη ακόνισε την κόψη τους
φτιάσε ένα ποίημα και ρίξ' το στις τριόδους
χέρι το χέρι να τριφτεί σαν νόμισμα

να λιώσει να ξαναχυθεί στο χωνευτήρι...

Και αλλού:

*Αυτός ο κήπος
τρελάθηκε
κάθε νύχτα
γίνεται σκύλος
τραβά τα σεντόνια μου
τα ραίνει με γύρη
κ' ύστερα αφήνει
χωρίς περικάλυψη
ξέσκεπα
πιο έξαλλα από χθες θορυβώδη
και τρελά τα όνειρά μου... (Ισολογισμοί Β')*

Ο ποιητής, λοιπόν, κάνει τους ισολογισμούς του. Κέρδη και κόστος από τη στάση του στη ζωή. Από την αφοσίωσή του στην τέχνη. Και στο τέλος ο επίλογος:

*– Τι θα μείνει από μένα; - Δυο κόκαλα κι ο γραφίτης σου
Ιστορία'. Επιπλέον σ' αυτήν την σύνθεση φαίνεται ότι ο ποιητής είναι
'αναρριχητής και θαλασσοπόρος
χαμένος μέσα σε χιονοστιβάδες και σε νανάγια
λέξεων*

Και η φύση πάλι παρούσα, σύμμαχος του δημιουργού:

*Αυτός ο κήπος τρελάθηκε
κάθε νύχτα
γίνεται σκύλος
τραβά τα σεντόνια μου
τα ραίνει με γύρη
κ' ύστερα αφήνει
χωρίς περικάλυψη
ξέσκεπα
πιο έξαλλα από χθες θορυβώδη
και τρελά τα όνειρά μου*

Ο κήπος μεταμορφώνεται σε σκύλο, μια τολμηρή αλλά και σκληρή συγχρόνως εικόνα. Δυο διαφορετικά στοιχεία ενώνονται και δίνουν μια άλλη πραγματικότητα, ονειρική, κι έτσι η διαστρέβλωση του λογικού κόσμου δημιουργεί την τυπολογία του

παραλόγου, καθώς η συναίρεση των αντιθέτων διαμορφώνει καινούριους τύπους. Έτσι, η αντιστροφή των ρόλων ανάμεσα σε διαφορετικά εντελώς όντα, η παραμόρφωση και η διαστρέβλωση των υπάρξεων ή των στοιχείων της φύσης, η μεταμόρφωσή τους αποτελούν κύρια θεματικά μοτίβα του παράλογου στην ποίηση του Δάλλα.

Αλλού στην ίδια σύνθεση η ποίηση φαίνεται να αντιστέκεται στο θάνατο, να γίνεται το όχημα για την αθανασία:

*Μη μου ρίχνεις το γάντι σου
Θάνατε
Ας μη ξεκλωνίσει
η κουφοξυλιά με την κάργια της
που τη βάφτισες Πρέβεζα
να μείνει πάντα εκεί το πουλί
να σκάβει τη γη και να βρίσκει
σπειρί σπειρί τη ζωή
και κάτω απ' τους σωρούς των άσπρων χαρτιών
ένα ένα τα μαύρα ποθούμενα...*

Σ' αυτούς τους λίγους στίχους συναντώνται δυο κορυφαίες μορφές της λογοτεχνίας μας: ο Σολωμός και ο Καρυωτάκης, σε δύο αντίθετα τοπία: της ζωής και του θανάτου, του φωτός και του σκότους.

Το 1985 εκδίδεται η συλλογή *Ο ζωντανός χρόνος*, στην οποία υπάρχουν ερωτικά σήματα σε ύφος ειρωνικό. Ο Αλέξης Ζήρας σχολιάζει: *‘Ο σχολιαστικός, ειρωνικός και ήρεμα απελπισμένος τόνος των τελευταίων συλλογών του, από τον Ζωντανό χρόνο (1985) τουλάχιστον κι έπειτα, συχνά δεν μπορεί να καλύψει το διογκωμένο δραματικό συναίσθημα, που ακριβώς γίνεται πιο αγωνιώδες και πιο πυκνό στα ποιήματα όπου διασταυρώνεται η ιστορική μοίρα, το άφευκτο, με το παρόν.’*⁸⁰ Οι εικόνες που αντλούνται από το ασυνείδητο και δεν έχουν λογική συνοχή δημιουργούν έναν κόσμο υπερβατικό στον οποίο όλα μπορούν να συμβούν, οι πιο απίθανες και γοητευτικές ενώσεις και συνθέσεις:

*Με γυμνή πλώρη μπήκε μέσα στην κάμαρα
τρεκλίζοντας*

⁸⁰ Αλέξης Ζήρας, ‘ Η έννοια του κατόπτρου ως στρατηγική στην ποίηση του Γιάννη Δάλλα’ , *Ελίτροχος* 9-10, σ.65,

*σαν ρύγχος ονείρου
ο ήλιος του μεσημεριού σαν ερυθρόδεσμος
του' γλειφε την καρένα του
μέσ' από λόχμες – παντζούρια...
(Ο ζωντανός χρόνος, 1)*

Από το ασυνείδητο ανασύρονται ωστόσο προσωπικές αλλά και ιστορικές στιγμές. Στο σύμπαν του ποιητή, ο οποίος χρησιμοποιεί την ιστορική-μυθική μέθοδο, 'καθρεφτίζεται ένα σύμπαν ηθικής έκπτωσης, φρικαλεοτήτων και πολιτικού αμοραλισμού...ενώ είναι διάχυτη η περίσκεψη, ο σαρकाσμός, η ειρωνεία, διαφαίνεται πολύ συχνά μια ζωτική άρνηση...' ⁸¹ :

*Έσκυψα κ' είδα το τατουάζ του βυθού
στο κατώγι που ευώδησε τα' αποκεφαλισμένα πιθάρια
αυτά τα ερυθρόμορφα είναι από τυρρηνικά ακρογιάλια
οι μπουκόπορτες ολάνοιχτες κ' η πειρατεία εν δράσει
οι Γκέκηδες με τη δίψα τους κι άλλοι Επιδάμνιοι
στα καρτέρια της Πίνδου μακελλάρηδες των ψυχών
κ' οι Σκύθες κατηφορώντας με τα λαρύγγια τους
απ' όλες τις κάνουλες στάζοντας αίμα...(1)*

Οι ονειρικές εικόνες επανέρχονται και στα επόμενα ποιήματα – αρ. 2, 3, 4 – αν και δεν λείπουν από εδώ υπαινιγμοί για πολιτικά συμβάντα. Το 'ταξίδι', τα 'δάση', τα 'όνειρα', τα 'αμπελόφυτα', τα νερά που υπονοούνται μέσω των λέξεων 'κύματα', 'μονόξυλα', 'βουτιά', 'Γοργόνα', 'χαταπόδια', παραπέμπουν στο ασυνείδητο, στον κόσμο της μνήμης, στον οποίο επιτρέπονται τολμηρές συνθέσεις και ερωτικές νύξεις:

*Γιαλός και μόλος και λοφοπλαγιά μ' αμπελόφυτα
κ' εκεί δίπλα δίπλα τα' αετονύχι που γυάλισε
σαν μάτι που μέθυσε και τρεκλίζει του ρέμπελου Σειληνού...
(αρ. 3).*

Και η περίοδος της επταετίας παρουσιάζεται ως 'παράσταση' ενώ η στιγμή της κάθαρσης αποδίδεται με την εμφάνιση της Γοργόνας: 'φάνηκε η Γοργόνα με γυμνή τη ρομφαία'. (αρ. 5). Ο ποιητής γράφει για την πατρίδα του που βρίσκεται σε δυσχερή κατάσταση, και το τοπίο που συνθέτει θυμίζει όνειρο ή εφιάλη:

⁸¹ Αλέξης Ζήρας, ' Η έννοια του κατόπτρου ως στρατηγική στην ποίηση του Γιάννη Δάλλ, *Ελίτροχος*, τεύχος 9-10, 1996, σ. 63

*Πίσω από σιδερά βουνά ο ήλιος περιπλανήθηκε
σαν τον δραπετή που αποκοιμήθηκε μες στα σύδεντρα
και το φως ώσπερ ελαίου ρεύμα αψοφητί ρέοντος
άναψε μες στις φλέβες του κι ονειρεύτηκε την κοιλάδα του
που υπνοβατούσε και φορούσε μαργαριταρένιες πυγολαμπίδες ...
Ξύπνησε κ' είδε την πρώτη κοιλάδα του ν' ανοίγει εκ βαθέων
τα μάτια της
τη νυχτερινή του πατρίδα με τα όνειρά της ανοιχτά οπλοστάσια*

Στο ποίημα αρ. 9 περιγράφεται ο θάνατος υπό μορφήν ονείρου σε μια σειρά αποσπασματικών εικόνων, που 'συνθέτουν' το παράλογο:

*Σκηνή αενάως επαναλαμβανόμενη: Οι τέσσερις – τι λέγω! –
όλοι οι συνακολουθούντες το ζόδι με τους αγκώνες τις
χειρολαβές και τα γόνατά τους ακόμη και τα σιδεροσταύρια
δοσμένοι στη σεπτή τελετή του ενταφιασμού του νεκρού κι ο
νεκρός να μην εννοεί να ενταφιαστεί να μη φαντάζεται πως
είναι ποτέ δυνατόν να μπει σε μνημούρι παρά να σηκώνεται
πάραυτα να πετά τα πομπώδη στεφάνια με τις ταινίες τη
βιολέτα της μικρής αγαπητικιάς του τις πληγές των εκτελεστών
του...*

Η πεζόμορφη αφήγηση καθώς και η έλλειψη στίξης, χαρακτηριστικό που δεν συναντάται μόνον εδώ, προσδίδει στο ποίημα χροιά νεωτερική. Η 'γυναίκα' που είναι 'ίδια Γοργόνα' και εμφανίζεται από τη θάλασσα προσφέρει ζωή στο νεκρό. Είναι το σύμβολο της ανάστασης ή καλύτερα της αναγέννησης. Στο ποίημα αρ. 10 αν και το ύφος είναι πεζόμορφο ωστόσο γίνονται αναφορές και στα ιστορικά δεδομένα, ενώ ο στίχος 'α αυτός ο Υ. πώς εξευτέλισε τόσους νεκροπομπούς ο άθλιος!...' αποδίδει με την ειρωνεία αλλά και την ποιητική εικόνα το παράλογο:

*- κ' ύστερα κρίση του '44 και του '52 και του '67 τα
συζητούσαμε λοιπόν και θυμηθήκαμε πως δεν υπήρχε ένας
νεκρός στη συνοικία μας την εποχή εκείνη που να δέχτηκε να
ενταφιαστεί – αθάνατη εποχή συμπέρανε ο Θωμάς – κ' είχαμε
φτάσει μάλιστα σε ονόματα ο Φ. ο Δ. και ο Ζ. και ο Υ. – α
αυτός ο Υ. πώς εξευτέλισε τόσους νεκροπομπούς ο άθλιος!...*

Η ιστορία, λοιπόν, όπως ρητώς διατυπώνεται στους *Χρονοδείκτες*⁸² δεν γίνεται παράδειγμα αποφυγής ή μάθημα γιατί:

‘Είναι κάτι κενά διαστήματα, όπου μέσα τους δεν αντηχεί το πάτημα της ιστορίας. Μια ανθρωποσύναξη, που ακινητεί κάτω από το εκκρεμές του χρόνου’. Στα ποιήματα αρ. 11 και 12 φαίνεται ότι ορισμένα πολιτικά και ιστορικά γεγονότα μεταβάλλονται σε μύθο μολονότι αυτός *‘για έναν – δυο συνοδοιπόρους καμουφλάζ, και για τους ουραγούς του παρελθόντος τατουάζ της ιστορίας. Για μένα, η ματωμένη πανοπλία της.’*⁸³ Στον αριθμό 13 ο σαρκασμός και το ύφος του ποιήματος παραπέμπουν στον τελευταίο στίχο στον Καρυωτάκη, ενώ η πρώτη στροφή ανακαλεί στη μνήμη τον τρόπο του Καβάφη, η δεύτερη και η τρίτη τον Σεφέρη:

*Α το περικαλλές παιδί της Τέχνης
κοίτα πώς δίνει το δεξί στους κατιόντες του
η χειραψία του πώς σβήνει ελλειπτική*

*Περνά η ζωή στις φλέβες του επιτύμβιου
περνά και ταξιδεύει στα νερά της πέτρας*

*Το ‘χαίρε’ που αποτέλειωσεν ο θάνατος
τώρα βλασταίνει απ’ το πλευρό της μέρας
κ’ η λιγοστή ζωή πώς σφύζει ανάγλυφη*

Σαν μια δεξίωση νεκρού κι αυτό το ποίημα

Οι εικόνες αυτές είναι τα ποιητικά κάτοπτρα των τριών ποιητών που εμπνέουν τον Δάλλα και η στρέβλωση των παραστάσεων συνθέτει παράλογους τύπους. Η αφαίρεση, η ελλειπτικότητα και η μεταμόρφωση παραβιάζουν τους φυσικούς κανόνες και δημιουργούν έναν κόσμο στον οποίο μπορούν όλα να συμβούν: *‘Α το περικαλλές ...κοίτα πώς δίνει το δεξί στους κατιόντες’* ή *‘περνά η ζωή στις φλέβες του επιτύμβιου/ περνά και ταξιδεύει στα νερά της πέτρας...’* με αποκορύφωμα τον τελευταίο στίχο: *‘Σαν μια δεξίωση νεκρού κι αυτό το ποίημα’.*

Πίκρα για ό,τι χάνεται στο πέρασμα του χρόνου αφού ακόμα κι αυτό που θα μείνει ζωντανό, το ποίημα, δεν θα έχει σημασία αφού ο δημιουργός του δεν θα υπάρχει. Το ποίημα αριθμός 16 είναι ολιγόστιχο και λακωνικό. Οι εικόνες είναι τρεις: στην πρώτη

⁸² εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα 2004, σ. 97

⁸³ σ. 87

υπονοείται ο απολογισμός που γίνεται για τους κοινωνικούς αγώνες. Στην δεύτερη το όνειρο και οι ελπίδες για την ευόδωση τους είναι χαμένα ενώ στην Τρίτη διαφαίνεται η πίκρα που προκύπτει από την αναμονή:

*Μετά από χρόνια ανηφορίζοντας
το μονοπάτι της σκοποβολής
στραβώθηκε
κι ανασηκώνοντας το βλέμμα κατά κει που άστραφτε
είδε σ' ένα τσιγκέλι τ' ουρανού
τα 'Όνειρο και την μπαλταδιά
σαν να' βλεπε τα σωθικά μιας αστραπής
που ακόμα περιμένει τη βροντή της*

Στο ποίημα *Αρχαιολογικός χρόνος* το θέμα είναι ο χρόνος και η μνήμη. Γιατί όσο είναι ζωντανή η μνήμη είναι ζωντανός και ο χρόνος ή αντιστρόφως:

*Εβλεπα την ανασκαφή και παθαινόμεουν
κομμάτια αγάλματα συντρίμμια από θριάμβους
εδώ οι Σκιπίωνες εκεί οι νεκροί Γαλάτες
ξένα νομίσματα και σκεύη άλλου καιρού*

Δεν έλειπε ούτε η προδοσία του Βρούτου

*Και ξαφνικά μια σκέψη με κεραυνοβόλησε
έτσι θα γίνει και με μένα σκέφτηκα
θα' ρθει καιρός που κάποιος θα μας σκάψει...*

Για το ίδιο θέμα, τον χρόνο να τι γράφει ο ποιητής στους *Χρονοδείκτες*: *‘To aller-retour του χρόνου, η μόνη άγονος γραμμή της μνήμης που μας ταξιδεύει. Ο ίδιος φάρος περιστροφικά για ναυαγούς του χθες και για μελλοντικούς ναυτιλλομένους’*. (σ.45) Η ποίηση αντιστέκεται στη φθορά γιατί είναι η *‘μυστική τεθλασμένη των αντιστάσεων’* όπως γράφει ο Δάλλας στους *Χρονοδείκτες* (σ. 31). Η ποίηση επίσης είναι αυτό που προκύπτει στο τέλος μιας μακράς πορείας, ενός ταξιδιού που έχει ως οδηγούς ή *‘συμπληγάδες’* την Μνήμη και την Συνήθεια. Η ποίηση είναι τα *‘εύθραυστα πανιά’* του *‘πλεούμενου’*:

*Ήρθε κ' η κρίσιμη στιγμή να διαπλεύσεις
ό,τι παφλάζει ακόμα κι ό,τι πάγωσε
ο Χρόνος – ύφαλος κι ο χρόνος – φάρος*

*ανοιγοκλείνοντας το στόμα σαν αυτόματα
κι εσύ ανάμεσά τους μ' έναν οίακα
και τα εύθραυστα πανιά της Ποίησης
Μνήμη Συνήθεια – Οι δύο συμπληγάδες*

Η παιγνιώδης συνομιλία με το άλλο, το διαφορετικό, την άλλη πραγματικότητα, αναδεικνύει κρυφές πτυχές της προσωπικότητας, καθώς το ασυνείδητο είναι η μάσκα της συνειδητής λειτουργίας. Το πέραν της λογικής τοπία ανακαλούν τις κρυμμένες σκέψεις, επιθυμίες, τους φόβους, τις εμμονές, και παρουσιάζουν τη διαχείριση τους από το άτομο. Πλούσιες εικόνες από το φυτικό και ζωικό βασίλειο συμπλέκονται με 'επαναστάσεις', και αποκαλύπτουν τον έρωτα για τη φύση και το γυναικείο σώμα:

*Κι όπως γαλαχτώνει μέσ' από δυο βουναλάκια
βγαίνει σαν ρώγα ροζακιού το φεγγάρι
στο στήθος τα' ουρανού που λύθηκε και μοιράζεται
σε χιλιάδες μάτια και χείλια και δάχτυλα
σ' όλους τους πεινασμένους και τους ανέραστους της δικαιοσύνης
(Ζωντανός χρόνος, 3)*

Και δεν είναι τυχαίο που το επόμενο ποίημα - αρ. 4 - έχει τον στίχο της Σαπφώς από τα *Επιθαλάμια*: 'οίον το γλυκύμαλον άκρον επ' ακροτάτω'. Μόνο που εδώ υπάρχουν νύξεις για την πραγματικότητα: 'αγγελική διαδήλωση', 'ξυλιασμένες μέρες', η οποία παραπέμπει στην περίοδο της επταετίας όπως με περισσότερες υπαινικτικές φράσεις αυτή εμφανίζεται στο αμέσως ακόλουθο ποίημα, αρ. 5:

*Περνούσε στρατός αλλοφύλων στην απριλιανή νύχτα
μ' επωμίδες Κενταύρων στα χείλη το vinceremus
με βαλλίσματα κύκνων ...*

Η πολιτική δεν 'αποστρατεύεται' ποτέ στην ποίηση του Δάλλα και η ιστορία συνεχίζει να παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο. Η αναφορά στην απριλιανή χούντα είναι εμφανής. Εκεί που υπήρχαν εποχές και συστήματα πολιτικά τώρα αυτές γίνονται πιο συγκεκριμένες με δύο ονόματα: 'Ζέρβας' και 'Φρειδερίκη', τα οποία μπορούν να ιδωθούν παράλληλα και σε αντιδιαστολή με τους απριλιανούς 'ήρωες', που κυκλοφορούσαν με 'επωμίδες Κενταύρων' αλλά η εμφάνισή τους παρουσίαζε με υποκριτικό τρόπο 'βαλλίσματα κύκνων'. Γιατί άλλα έλεγαν και άλλα εννοούσαν. Η απειλή φαίνεται να είναι κεκαλυμμένη, ενώ η αντίθεση που παράγεται -επωμίδες Κενταύρων, βαλλίσματα κύκνων- συνομιλεί με τον στίχο 'κ' έμεινε η φρίκη στη χώρα των τεθωρακισμένων':

*Ο τηλεβόας τρελάθηκε 'παραδοθείτε καθάρματα
μπουρζουάδες το ξέρομε το χαρτί σας σημαδευτήκατε
δεν έχει άλλα ναπολεόντεια απ' τον χοντρό- Ζέρβα σας
δεν θ' αποκρύψετε Φρειδερίκη – τέρμα
Η Φρειδερίκη στη χώρα των θαυμάτων(τώρα των ταυρομάχων)
κ' έμεινε η φρίκη στη χώρα των τεθωρακισμένων (ποίημα 6)*

Σαφής αναφορά γίνεται στη φυγή της βασιλικής οικογένειας από τη χώρα και την εγκατάστασή τους στην Ισπανία.

Ο λόγος του Δάλλα όσο προχωρούμε στα ποιήματα της συλλογής, γίνεται όλο και πιο ασθματικός, πιο διακεκομμένος, πιο παραληρηματικός, ιδιαίτερος μετά το ποίημα *Ο ζωντανός χρόνος* (αρ.8), το οποίο αν και διαθέτει ασύνδετες εικόνες, ωστόσο αποπνέει τρυφερότητα και οδύνη:

*Ο λόγος έβγαινε απ' το στήθος μου μ' όλα τα αρώματα
των στοχασμών
και με τη θλίψη μιας γιορτής που έσβηνε τα μεσάνυχτα
θλίψη μιας ώρας με χιλιάδες άσπρα μάτια που κρεμάστηκε
στα κάγκελα της νύχτας κι ο αρχάγγελος του ολέθρου να περνά...*

Ο 'ζωντανός χρόνος', όμως, έχει εντός του τα ίχνη της φθοράς και του παρελθόντος. Και ιδού πόσο επιτυχημένα παρασταίνεται:

*...Μ' ένα κοπάδι γεγονότα να τα κυνηγά ο τελευταίος πυροδότης
της γιορτής
ο πυροδότης τόσων σκοτεινών διαδρομών
δάση από νύχτες κ' οι στιγμές πευκοβερόνες να τις διαπερνά
ο ήλιος του ονείρου
κι αυτός να τερματίζει πριν απ' το ξημέρωμα
φωτίζοντας τα ελληνικά κορμιά μας θερισμένα στην αρένα μιας
αυλής
με τέτοια λάφυρα
ο ζωντανός χρόνος ο πρωταθλητής (αρ. 8)*

Στην παραληρηματική σύνθεση (αρ. 10), το περιβάλλον είναι ρεαλιστικό. Σ' ένα μπαρ, στο πατάρι, στο 'Μπραζίλιαν' ή στο 'Μανδραγόρα', ο ποιητής και οι φίλοι του συζητούν σε έντονο ύφος και φαίνεται ότι ακούγονται διάφορες γενικότητες χωρίς

βάθος και ουσία. Και απ' αυτόν τον 'οίκο των τυφλών' ο δημιουργός φεύγει για να βρει ανακούφιση στην τέχνη:

*...Κι ας παίζει ο δίσκος στη διαπασών ας παίζει το ρετάλι εκείνου
εκεί του χορικού σου' 'όχι χορικού, εμβατηρίου' φώναζα κι ενώ
απέναντι ο οίκος των τυφλών ανέβλεψε έφυγα βιαστικά από το
πατάρι του διαβόλου να δώσω τέλος στην οργή μου και το ποίημα*

Διαφαίνεται προς το τέλος ο ρή καθώς το 'συλλογικό' μερικές φορές – με τις αδιέξοδες συζητήσεις – κουράζει τον 'αφηγητή' και έτσι αναγκάζεται να καταφύγει στην απομόνωση και την δημιουργία. Το 'ρετάλι χορικού' είναι τίτλος που αφορά σε δύο διαφορετικά ποιήματα, με τους αριθμούς 11 και 12, τα οποία συνομιλούν. Η σκιά ή η 'ηχώ' εκείνων που πολέμησαν στα βουνά ανακαλούν στη μνήμη γεγονότα, και ο μύθος που ακολουθεί τις πράξεις τους στοιχειώνει ακόμα τις σκέψεις και τα όνειρα του ποιητή. Είμαστε στις αρχές της δεκαετίας του '80 και η συλλογή εκδίδεται το 1985. Πού οφείλεται η δύναμη αυτού του 'μύθου'; Μήπως η ανάγκη για την ύπαρξη ηρώων σε μια αντιηρωική εποχή δημιουργεί την εμμονή σ' αυτόν;

*Ένας καβαλάρης φάντασμα
στη στροφή του χρόνου χάθηκε...
Ένας ίσκιος στα θολά νερά
κι η ψυχή του μες στο συννεφόκαμα...
χαραγμένος πόνος σ' όλα τα βουνά
κ' ένας καλπασμός βαθιά στη μνήμη (αρ. 19)*

Ειρωνικός και περιπαιχτικός γίνεται ο λόγος στα επόμενα ποιήματα *Δεξίωση νεκρού* (αρ. 13) και *Who is who* (αρ. 14) καθώς το θέμα τους στο μεν πρώτο είναι ο συμβιβασμός του καλλιτέχνη με το κατεστημένο στο δε δεύτερο η απεμπόληση των ιδανικών με αντάλλαγμα τη συμμετοχή στην εξουσία. Κάποιος τολμηρός ή 'μάγκας' – σ' αυτήν τη λέξη παραπέμπει το όνομα 'Μάγκατζης' – απομακρύνθηκε από το 'σινάφι' κι οι υπόλοιποι 'μείναμε εμείς με τα κόλλυβα/ και τις μελοποιήσεις του Μπολιβάρ/ Liberty Liberty/ Libertad'. (*Who is who*). Ο 'ζωντανός χρόνος', ωστόσο έρχεται σε αντιδιαστολή με τον 'Αρχαιολογικό χρόνο' γιατί ο πρώτος κάποια στιγμή γίνεται 'αρχαίος' ή 'αρχαιολογικός'. Όλα τα ευρήματα των ανασκαφών, άλλωστε, δεν είναι παρά ό,τι έχει απομείνει από τον άλλοτε παρόντα ή ζωντανό χρόνο. Ο ποιητής γνωρίζει ότι όλα φεύγουν ανεπιστρεπτί κι έτσι κι ο ίδιος αλλά και τα 'έργα' του θα γίνουν κάποτε σκόνη, αν και στην καλύτερη περίπτωση οι επόμενες γενιές θα αξιολογήσουν την καλλιτεχνική παραγωγή και θα την κρατούν πάντα ζωντανή.

Στη συλλογή *Ο ποιητής και το ποίημα* κυκλοφορεί το 1988 και σ' αυτήν συγκαταλέγεται και η συλλογή *Δόκιμος σε συντεχνία* στο πρώτο μέρος, η οποία γράφτηκε το 'καλοκαίρι του 1983 στην Κρήτη', ενώ στο δεύτερο ανήκει *Ο ποιητής και το ποίημα*. Ο ποιητής σημειώνει: 'Δούλευα τότε τη μελέτη μου *Ο Καβάφης και η δεύτερη σοφιστική* κι έριχνα συμπληρωματικά στα φύλλα ενός Ημεροδείχτη όποια σκέψη μου περίσσευε ή ξέφευγε ως τόνος από τη συχνότητα των στοχασμών'. Έτσι λοιπόν η πρόθεση του ποιητή εδώ είναι να συνομιλήσει με τον Καβάφη και τον ποιητικό του κόσμο. Ο Δάλλας και άλλοτε είχε επιχειρήσει ένα τέτοιο διάλογο με τον Αλεξανδρινό 'δάσκαλο', όχι όμως με μεγάλη επιτυχία. '*Δόκιμος σε συντεχνία*', δηλαδή έμπειρος ή μαθητευόμενος. Για τον τίτλο αυτό ο Δημήτρης Πλάκας⁸⁴ γράφει: '*Ο τίτλος αμφίσημος. Δόκιμος, δοκιμασμένος, έμπειρος ή αποπειρώμενος και μαθητευόμενος; Αλλά πώς; Μετά σαράντα χρόνια δόκιμης μαθητείας; Εν πάση περιπτώσει η συντεχνία- η συντεχνία του ποιητή εννοώ - το μικρό δυναμικό δεσπόζον κοινωνικό κύτταρο επωνύμων, που πρωταγωνιστεί ή κάποτε αποσιωπά, βάλλεται αδυσώπητα και ανθίσταται ή άλλοτε υποκύπτει. Ο Δάλλας πολλές φορές συνδιαλέγεται με τον εαυτό του, το συνάδελφό του, που ενίοτε εμφανής κάτω από τα κρυπτόλεκτα η ταυτότητά του, την ομάδα*'. Και ο Αναστάσης Βιστωνίτης σημειώνει: '*Δόκιμος σε συντεχνία. Δόκιμος, δηλαδή δοκιμογράφος, αλλά κυρίως δόκιμος ως εν διαρκή μαθητεία τελών, ένας μαθητευόμενος των μυστικών, που, προκειμένου να μοιραστεί τον ενθουσιασμό του για τα όσα ανακάλυψε πρέπει πρώτα να δει τις προεκτάσεις και τις συνέπειές τους, δηλαδή να τα μάθει καλά...*'⁸⁵ Άλλωστε, ο Δάλλας είναι δοκιμασμένος δοκιμογράφος που ήδη το 1954 (*Εποπτείες*) εξέδωσε τη συλλογή δοκιμίων με τον τίτλο *Υπερβατική συντεχνία*, στην οποία υπάρχει το δοκίμιο με τον τίτλο *Δόκιμος σε συντεχνία*. Ο Δάλλας, όπως γράφει ο Α. Βιστωνίτης [ό.π] '*θεωρεί τον εαυτό του δόκιμο σε συντεχνία, δηλαδή στο σύλλογο των ομοτέχνων. Τρεις είναι οι μείζονες της συντεχνίας : ο Καβάφης, ο Κάλβος και ο Σολωμός. Πρόσωπα αλλά, ταυτοχρόνως, και εποχές, ρεύματα αλλά και αποτυπώματα της διάρκειας. Γύρω τους οι πριν και οι μετά – μαζί τους και οι σύγχρονοί του, όπως βεβαίως, και ο ίδιος. Ο Καβάφης, αν όχι ο κορυφαίος, είναι ο πλέον σύγχρονος, άρα και ο αντιπροσωπευτικότερος της συντεχνίας.*' Για την επίδραση την οποία δέχτηκε ο ποιητής από τους μεγάλους προκατόχους του, για τον τρόπο που τους αντιμετώπιζε γράφει σχετικά ήδη πολύ

⁸⁴ Δημήτρης Πλάκας, *Λογοτεχνικός περίπλους*, 'Ο ποιητής Γιάννης Δάλλας', εκδόσεις Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο Κρήτης, 1991

⁸⁵ Αναστάσης Βιστωνίτης, '*Δόκιμος σε συντεχνία*', *Ελί-τροχος*, τεύχος 9-10, 1996

νωρίς: ‘...Όλοι οι προκαθήμενοι της κάστας κ’ οι πιο ελάχιστοι, μου γίνονται νυχθημερόν ασύγγνωστοι, βλοσυροί διδάσκαλοι, εργοδηγοί κι αρχιτεχνίτες του έργου που ανέλαβα, ο καθένας μου μεταδίδει πείρα και σοφία, μια διδαχή σιωπηλή, αβίαστη, πολυεδρική. Είναι οι αυθεντίες, τα μεγάλα αλάθητα κάποτε σ’ αυτήν την πρώτη φάση της μνήσεως, απ’ όπου κληρονομικώ διακαιώματι καρπώνομαι ένα – ένα τα μυστικά του επαγγέλματος’.⁸⁶ Ο ποιητής παρουσιάζοντας στοιχεία της ποιητικής μυθολογίας του γράφει ότι ‘νιώθει’ πως είναι ‘υιοθετημένος’ και συνεχίζει χαρακτηριστικά παρακάτω: ‘Στην συντεχνία των ομοτέχνων πολιτογραφούμαι, διημερεύω, ωσάν να μου είναι εκείνοι εφ’ εξής οι πατέρες κ’ οι ανάδοχοι, κ’ εγώ, ο υιοθετημένος, θητεύω υποταχτικός για την ώρα και συντηρώ αυτή την κλειστή, σχεδόν οικιακή, οικονομία των καλλιτεχνικών μορφών’.⁸⁷

Ο Δάλλας στο πρώτο κιόλας ποίημα αναφέρεται στην ‘ελληνιστική μου κοιτίδα’, στο ‘μπλε’ της Νικόπολης και την ‘ώχρα του δεσποτάτου μου’, της Ηπείρου δηλαδή. Καταφεύγει κι αυτός, όπως το έκανε και ο Καβάφης, στην Ελληνιστική περίοδο, διεισδύει σε ιστορικές περιόδους οι οποίες τον εξυπηρετούν για να εκφράσει καταστάσεις του παρόντος όμοιες με εκείνες. Η ελληνιστική εποχή συνδέεται με την κοινωνική παρακμή ενώ η Νικόπολις, που ιδρύθηκε από τον Οκταβιανό, ο οποίος ακολούθησε το πρότυπο των βασιλέων της ελληνιστικής Ανατολής, εις ανάμνησιν της νίκης του κατά του Μάρκου Αντωνίου και της Κλεοπάτρας. Η Νικόπολις, λοιπόν, έγινε το σύμβολο της αναμέτρησης δύο κόσμων και της έναρξης μιας καινούριας εποχής. Και ο ποιητής δηλώνει προς τους ομοτέχνους του:

*Στις πολύγλωσσες συναναστροφές σας περιφέρομαι άφωνος
με τις λίγες εγχώριες λέξεις μου- αγκωνάρια από παλιούς
πελεκάνους
και με κάτι εναέτια και ψηφίδες απ’ την ελληνιστική μου κοιτίδα
Απ’ το μπλε της Νικόπολης και την ώχρα του δεσποτάτου μου
Από καταποντισμένες πατρίδες το ύφος μου*

Νιώθει αμηχανία ο ποιητής όταν συγκρίνει την ποίησή του μ’ εκείνη του Καβάφη; Γι’ αυτό είναι ‘άφωνος’; Ή αυτή η ο μ α ι α το υ κρύβει θαυμασμό και μετριοφροσύνη; Το υλικό του το παίρνει, πάντως, από την πατρίδα του, από τις παρηκμασμένες πόλεις της Ηπείρου. Ιστορία, παρελθόν και παρόν συνδεδεμένα σ’

⁸⁶ Γιάννης Δάλλας, *Υπερβατική Συντεχνία*, δοκίμια, εκδόσεις Κοντός, Αθήνα 1958, σ. 27

⁸⁷ Γιάννης Δάλλας, *Υπερβατική Συντεχνία*, ό.π., σ. 28

ένα σώμα, το οποίο λόγω του ότι είναι το αποτέλεσμα σύνθεσης ετερόκλητων στοιχείων, έχει παράξενες εικόνες, όπως π.χ.:

*Είδα και τα' άλλα μισοτελειωμένα αγάλματα
ο αισθητής – κι ο σοφιστής μισός έξω απ' την πέτρα
Κι ο ποιητής στα πόδια τους φυλάει τους τυμβωρύχους (αρ. 3)*

Στο ποίημα αρ. 1 ο ποιητής είναι ο εκφραστής των 'άρρητων', αυτός που παίζει με τη Φαντασία και τις λέξεις:

*να κ' ένας ποιητής νυκτοπομπός των άρρητων
κ' η Φαντασία του να ταραίζεται από δράση
σκύβεις κι ακούς περί την ώρα που βραδιάζει τα κλειδιά
των λέξεων
ακούς το εγέρθητι του λόγου μες στο ποίημα
τόσα εγερτήρια και στους άλλους ποιητές νεκροταφεία μνήμης*

Και παρακάτω να πώς περιγράφει τον Καβάφη:

*Αυτός ο ποιητής που είναι ιστορία και φωνή ένας κλίβανος
με ζυγισμένες αποστάξεις
χρόνος και γλώσσα του – τα δύο κλιβανισμένα
Με την πιο τέλεια απόσταση ασφαλείας
Έκπτωτος αλλά στη λαλιά του αριστοκράτης
Μιλώντας για το παρελθόν επίκαιρα
Πίσω από κράματα λαών καινούρια δόγματα
Πηγαίνει κι έρχεται απ' τα ξένα δόγματα στο σώμα του
Σ' όλα δοσμένος και/ την ίδια ώρα απόξενος
Φενακισμένος Έλληνας και Μύρης (αρ. 17)*

Βλέπει τον Καβάφη – γενικά ίσως τον ποιητή – να συνδέεται με την ιστορία αλλά παράλληλα να βρίσκεται σε απόσταση απ' αυτήν. Τα επίπεδα που διακρίνονται εδώ είναι δύο: το γλωσσικό και το θεματικό, επίπεδα, τα οποία συνομιλούν αλλά και απαρτίζουν μέρη της Ποιητικής Τέχνης. Η γλώσσα της εποχής που χρησιμοποιείται με τις επιπρόσθετες ιδιαιτερότητές της κάνει τον ποιητή να φαίνεται ως 'έκπτωτος', αν και αριστοκράτης, εφ' όσον η 'φωνή' του δεν αγγίζει το μεγάλο πλήθος και η αναγνώριση θα έρθει πολύ αργότερα. Τα σύγχρονα ζητήματα, η επικαιρότητα σχολιάζονται μέσω των ιστορικών μορφών και γεγονότων, τα οποία γίνονται εργαλεία αλλά και κάτοπτρα που αντανakλούν το παρόν. Και εδώ συναντώνται οι

δύο ποιητές, καθώς και οι δύο όπως πετυχημένα παρατηρεί ο Αλέξης Ζήρας⁸⁸: ‘Ο Καβάφης με τον οποίο συνδέεται ουσιαστικότερα ο Δάλλας, απ’ ό,τι με τον Σεφέρη, παρά τις διαφορές που μπορούμε να εντοπίσουμε μεταξύ τους, και που κυρίως οφείλονται στον ρυθμό και στην κυρίαρχη υφολογική γραμμή, είναι ένας ποιητής που χρησιμοποιεί την ιστορική-μυθική μέθοδο, για να δει μέσα από ένα κάτοπτρο ερειπίων, έκπτωσης, φθοράς, μια δυναμική-αρσενικής φύσεως,- της ιστορικής και της ανθρώπινης μοίρας, η οποία δυναμική περιπαίζει στο επίπεδο της μεταφοράς της (από το μύθο στην εμπειρική πραγματικότητα) τη μηδαμινότητα του ατόμου. Μια ανάλογη κατάφαση ως προς την αρρενωπότητα, ιδωμένη ως κατάσταση αρχετυπική, υπάρχει και στον Δάλλα. Και στο δικό του σύμπαν, όπου καθρεφτίζεται ένα σύμπαν ηθικής έκπτωσης, φρικαλεοτήτων και πολιτικού αμοραλισμού, το σύμπαν του Αποθέτη ας πούμε ενώ είναι διάχυτη η περίσκεψη, ο σαρκασμός, η ειρωνεία, διαφαίνεται πολύ συχνά μια ζωτική άρνηση...’ Επιπλέον στο θέμα της γλώσσας και οι δύο ποιητές δέχονται λέξεις από την λόγια, κλασικίζουσα παράδοση, ενώ οι γλωσσοπλαστικές αναζητήσεις το υ Δάλλα στρέφονται στη δημώδη παράδοση αλλά και στο ν υπερρεαλισμό. Ο συγκεκριμένος ποιητής, ο Καβάφης, προβάλλει την εικόνα του Ποιητή-Δημιουργού. Η μεταφορά και η μετάσταση δημιουργούν μία ακόμα τεχνική του παραλόγου.’ Αυτός ο ποιητής που είναι ιστορία και φωνή ένας κλίβανος...μιλώντας για το παρελθόν επίκαιρα...’ Για το θέμα της ιστορίας γράφει ο Δάλλας τα ακόλουθα στους *Χρονοδείκτες* (σ. 13): *‘Η ιστορία χωρίς εμάς, χωρίς τη δική μας – τη σωματική μας – παρέμβαση, δεν θα υπήρχε. Θα έμενε κοίτη ξερή χωρίς καταρράχτες και ξαφνικά τους στημένους απέναντι υδατοφράχτες της. Χωρίς την οργιώδη της βλάστηση και απ’ την αντίπαλη όχθη τους φανατικούς υλοτόμους της...’*. Και συνεχίζει να ‘σχολιάζει’ τη γλώσσα και τις ιδέες του Καβάφη στις επόμενες συνθέσεις. Μάλιστα στο ις στίχο ις: ‘ Ακόμα και οι ιδέες το υ εμπράγματα / τα πράγματα σ’ αυτόν ιδεασμένα...’ παρατηρείται ένας αντιφατικός συνδυασμός που οδηγεί στο παράλογο. Οι ιδέες του ποιητή από την μια έχουν χαρακτήρα πραγματικό, από την άλλη τα συστατικά της πραγματικότητας παίρνουν σ’ αυτόν μορφή πνευματική. Μια αντίφαση που δείχνει ότι ο καλλιτέχνης βρίσκεται σε δύο κόσμους: στον πνευματικό και τον πραγματικό, ενώ ο κάθε ένας περιλαμβάνει χαρακτηριστικά του άλλου:

⁸⁸ ‘Η έννοια του κατόπτρου ως στρατηγική στην ποίηση του Δάλλα’, *Ελί-τροχος*, τεύχος 9-10, 1996, σ. 63

*Ακόμα και οι ιδέες του εμπράγματες
τα πράγματα σ' αυτόν ιδεασμένα
Πυκνές συνάφειες στα πιο μεγάλα ανοίγματα
κοντά στο αίσθημα η Σοφία του
Μες στη σοφία του οι άκρες
συγκινήσεις
με τους Ασιανούς φανατισμένους Έλληνες
εν μέσω εμπορών και φελάχων μ' έκτακτα προνόμια
Με τ' αγγλογραικικά του πτολεμαίζει (αρ.19)*

Αλλά δεν απουσιάζουν οι αναφορές και στους δύο άλλους ομοτέχνους, τον Σολωμό και τον Κάλβο:

*Ο Σολωμός μεσουρανούσε κι αυτός έδυε
κι εκεί συγκέντρωνε το φως στις δυο βαθιές του κόγχες
μα κάπου η Νύχτα έμενε ιερή κι απόκρημνη
Απ' όπου
με τα δυο τέκνα του υπό μάλης μελενόπτερος
τινάζοντας γι' άλλες αυγές ο αετός του Κάλβου*

Ο ποιητής, εν τέλει, θα προσπαθήσει να αποτινάξει από πάνω του τις επιδράσεις και να προχωρήσει μόνος του πια στο δύσβατο μονοπάτι της Ποιήσεως. Με ειρωνεία αλλά και σαρκασμό εκφράζει από τη μια το ν θαυμασμό του για το καλλιτεχνικό πρότυπό του κι από την άλλη την ανάγκη να αποστασιοποιηθεί από τη 'βαριά σκιά' του :

*Ως εδώ πολυμήχανε γέροντα
αρκετά με την καλλιτεχνική πανουργία σου
Εσύ μέσα απ' τις δίνες του δέλτα σου
μας έμαθες όλα τα υπόγεια ρεύματα
μέσα από τρικυμίες ψυχών και ρόχθους λαών
μας έβγαλες σε ταξίδια ωκεάνεια
αρκετά με τα ακρόπρωρα των Ελλήνων
ήρθε ο καιρός και για τα δικά μας μονόξυλα*

Στην ενότητα *Ο ποιητής και το ποίημα* γίνεται 'λόγος για το πώς γεννιέται ένα ποίημα:

*Βγήκα με μια λυχνία της νυχτός λιγνός και μεσουράνιος
στις νοσσιές των άστρων*

*είπα, ποιος ο πατέρας σου κι' η μάνα που σε γέννησε
κ' έπεσες στην αυλή μου σαν μετεωρίτης;
Η θύρα ανοίγει και υποδέχεται το θαύμα τρίζοντας
ανοιγοκλείνει η σαρκοβόρος μήτρα
για να πετάξει γύρω γύρω ο τραγοπόδης ύπνος μας
(ο ονειροπλόκος ύπνος μου που υφαντουργεί αινίγματα)
ο μάγος όρμησε στο βάθος του θαλάμου
κοίταξε κ' έφριξε για τη σπορά που σπάρθηκε (Γέννηση)*

Ο ποιητής είναι ένα 'καμίνι' που 'δίνει σχήματα' ενώ το ποίημα είναι 'φλόγα παμφάγουσα, φωτιά που τους δροσίζει'. (Μετά από χρόνια) Η παρουσία των τριών μορφών της λογοτεχνίας μας (Σολωμός, Κάλβος, Καβάφης) είναι ζωντανή στο ποίημα Ένας (διαφορετικός) αναγνώστης/ ή το σώμα του κειμένου'. Ασύνδετες εικόνες θυμίζουν όνειρο και δείχνουν την απόσταση που μερικές φορές δημιουργείται ανάμεσα στον αναγνώστη και τον καλλιτέχνη, μια απόσταση που δρα μερικές φορές παραμορφωτικά και στρεβλά, ενώ συγχρόνως οι προβαλλόμενες εικόνες επιτείνουν την εμπειρία του παράλογου. Πάντως, φαίνεται ότι γίνεται αναφορά στη διακειμενική πορεία των ποιημάτων:

*Και φτάνοντας κάτω απ' το φως της
κεφαλής του σαν σε λυχνοστάτη το αποστήθιζε με τ' απελέκητα
ιερογλυφικά του τρεις χιλιάδες χρόνια ελληνοσυλλαβίζοντας*

Από τη μια ποιητές του μεγέθους του Σολωμού, του Κάλβου και του Καβάφη αλλά παράλληλα υπάρχουν και εκείνοι που δεν φτάνουν τόσο ψηλά. Το ερώτημα 'Τι σοφιστής δευτεροσοφιστής και τι Καβάφης' απαντάται με τους τελευταίους στίχους:

*Δευτεροσοφιστής λοιπόν για τούτα και για κείνα
κι όχι όπως είπαν Φαναριώτης είπαν έκπτωτος
πως ήταν τάχα με τους δευτεροκλασάτους⁸⁹*

Τα υλικά μπορεί να είναι τα ίδια – φαντασία, λέξεις – ωστόσο το αποτέλεσμα που προκύπτει από τον εκάστοτε ποιητή έχει τη δική του μοναδική αξία.

Η διαδικασία της δημιουργίας δεν είναι μια απλή περίπτωση. Μοιάζει με αγώνα αθλητή:

*Απόψε πάλευα με το κορμί του ονείρου μου και μου γλιστρούσε όλη
τη νύχτα*

⁸⁹ στο ποίημα με τον τίτλο Υ. Γ.

*σαν να' ταν έλλην αθλητής που χρίστηκε με λάδι
κι εγώ παλαιίστρα*

Οδυνηρή η αναμονή του ερχομού της έμπνευσης στο ποίημα *Μιλά η παλαιίστρα*. Ο ποιητής, όμως, δεν είναι απομονωμένος, ζει στην 'αγορά', αφουγκράζεται κάθε τι καινούριο, τις ιδέες, τις αλλαγές:

*Βρέθηκες μέσα σ' αγορά λαλέουσα
είδες τον ζυγιστή τον παραζυγιστή
και τον καλιγωτή του γείτονα...
και παρακάτω είδες τα σήματα
τους τροχονόμους της εσχάτης λεωφόρου
κοιτάς μια στήλη πίσω- μπρος, ερμαική
στάθμευσες στο αίνιγμά της κ' έστησες αυτή...
(Ο Πήγασος στην Αγορά)*

Το ενδιαφέρον του ποιητή για τα τρέχοντα πολιτικά και κοινωνικά θέματα φαίνεται και στο ποίημα *Ποιητής διατεταγμένος*, ενδιαφέρον που οδηγεί στην Δημιουργία, την Ποίηση (*Εκκληση*). Πηγή έμπνευσης, όμως, δεν είναι μόνο η ιστορία ή η εποχή του δημιουργού αλλά και το ασυνείδητο, όπως χαρακτηριστικά υπονοείται στο ποίημα, το τελευταίο της συλλογής, *Η έξοδος*:

*Ο οστρακοφόρος ύπνος μου χωρίς αναπνοές ονείρων
Ξαναφορώ τη σάρκα και στο βλέμμα το μαργαριτάρι των βυθών...*

Το ασυνείδητο είναι ο βυθός με τα 'μαργαριτάρια', τα πολύτιμα στοιχεία ενός κόσμου κρυφού και σκοτεινού.

Για την συλλογή *Αποθέτης* ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος είχε γράψει⁹⁰: 'Ένα αυθεντικό λογοτεχνικό έργο, δηλαδή ένα έργο που αντανακλά και ερμηνεύει την εποχή του, δεν είναι δυνατόν παρά να είναι ένας ώριμος – αλλά πικρός – καρπός αυτής της εποχής, και να λειτουργεί ως 'αποθέτης'. Σαν ένας τέτοιος 'αποθέτης' μιας εποχής κατάρρευσης παρουσιάζεται να λειτουργεί η ποίηση του Γ. Δάλλα στην τελευταία συλλογή του. Τα συντρίμια που αποθέτει ο ποιητής μέσα στην εντυπωσιακή ευρυχωρία του λόγου του είναι συντρίμια της εποχής του ή της γενιάς του κυρίως, και κατά δεύτερο λόγο είναι σπαράγματα της δικής του ύπαρξης και του ιδιωτικού βίου του'.

Ήδη στην αρχή υπάρχει 'πρόλογος' με τον τίτλο 'δορές και μάσκες', στον οποίο γίνεται διάκριση ανάμεσα στο νόημα των δύο λέξεων. 'Η 'δορά' γράφει 'είναι πιο

⁹⁰ Γράμματα και Τέχνες, αριθ. Τεύχ.72, Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1994

πραγματική από τη 'μάσκα'. Η 'μάσκα' είναι φορητή είν' αμίλητη'. Η 'δορά' είναι κάτι το αυθεντικό που το φέρεις πάντα πάνω σο y είναι η έκφραση της πραγματικότητας, του λογικού, ενώ η 'μάσκα' παραπέμπει στη φαντασία, στο τυχαίο, το σύμβολο, την τέχνη. Την μάσκα, που ταυτίζεται με το 'άλλο', το διαφορετικό, την αλλάζεις, αναλόγως των εποχών και των συγκυριών, αναλόγως της έμπνευσης. Δυο στοιχεία της πραγματικότητας, η 'δορά' και 'η μάσκα', εντελώς αντίθετα μεταξύ το υς, καθώς η 'δορά' αφορά στο σώμα ενώ η 'μάσκα' στο πνεύμα, σ' αυτό που υπονοεί, την ιδέα. Δυο έννοιες που σηματοδοτούν δύο διαφορετικούς κόσμους, οι οποίοι συμβαδίζουν παράλληλα. Άλλωστε, στην ποίηση του Δάλλα το γεγονός ή η ιδέα μετουσιώνεται σε στοιχείο της προσωπικής ή συλλογικής μυθολογίας:

*Η δορά κύριοι έλεγε ο σκευοφύλακας είναι πιο
πραγματική απ' τη μάσκα Η μάσκα είναι φορητή
είν' αμίλητη Την ξεκρεμάς κάθε πρωί και τη
βάξεις καμουφλάζ του προσώπου σου Ή μας τη
φορά για δυο ώρες ο σιδηρούς σκηνοθέτης Ενώ
η δορά είν' απλωμένη στο σώμα μας και πάλλεται
ισοβίως Δορά του ζώου στο δάσος και δορά του
ανθρώπου στα καταφύγια Κι ό παν τη σημαδέψει ο κυνηγός ή ο
μακελλάρης την αποθέτει στα βράχια ασπαίρουσα ή την αφήνει
μετέωρη στη στήλη του
μνήματος Να περνά ο αγέρας ανάμεσα κι αυτή να
βοά και ν' ακούγεται στο σμίλημα του χρόνου σφυρίζοντας
μες στα πανιά και τις αντένες της ύπαρξης (Δορές και μάσκες)*

Σ' αυτήν την συλλογή εκφράζεται η απογοήτευση του ποιητή επειδή φαίνεται πια ό π οι αγώνες και οι ελπίδες για καλύτερη κοινωνία μιας ολόκληρης γενιάς και όχι μόνο έχουν διαψευστεί. Ο χρόνος αποκάλυψε την κενότητα και τα αδιέξοδα πολιτικών επιλογών:

*Το φως έπεφτε τώρα κάθετα στην πολιτεία και χαράζοντας από
ψηλά το δέρμα της
ο χρόνος βυρσοδέψης τα' αφήνε να πέσει αθόρυβα στα πόδια μας
σε ραβδωτές λωρίδες
Τότε καθένας έσκυβε και παίρνοντας πειθήνια τη ζέβρα του
τη φόραγε κατάσαρκα σαν ισοβίτης (Ο χρόνος)*

Στο ποίημα *Τα αετώματα* ο ποιητής αναφέρεται υπαινικτικά σ' όλους εκείνους που πίστεψαν σε μιαν ιδέα, που αγωνίστηκαν για ένα όραμα, σ' εκείνους οι οποίοι βρέθηκαν 'σιδεροδέσμιοι του φεγγαριού'. Το 'φεγγάρι' που συναντάται συχνά στην ποίηση του Δάλλα και εδώ όπως και αλλού συμβολίζει το 'αλλού', τον 'μακρινό' και ίσως εξιδανικευμένο τόπο:

*Κρυσταλλοπαγή τα' αετώματα
από κει κατέβηκε ο δήμιος
έπιασε την οροφή τα' ουρανού
κ' έτριξε ο βαρύς πολυέλαιος
μιαν ανωφερή ιδέα και ρίγησε
η σπονδυλική στήλη της νιότης μου
έπιασε απ' την οσφύ τα βουνά
και τα χόρεψε σεισμικά
τα ουράνια κάτεργα κ' έβγαλε
από μέσα τον σιδερίτη τους
όλους τους σιδεροδέσμιους του φεγγαριού
Οσφυοκάμπτης των ψυχών και των σωμάτων*

Ή όπως γράφει στο ποίημα *Τ' αστέρια*, στο οποίο οι εικόνες πλάθουν τον κόσμο του παράλογου και η τριτοπρόσωπη αφήγηση το κάνει ακόμα πιο ζωντανό, ως ονειρική εκφορά:

*Εγώ δεν φοβάμαι τα' αστέρια
είπ' ο Λουκάς
Να έν' αστέρι που τ' αγκάλιασα
χωρίς να καώ
Ωρες το κοίταζα μέσα στα μάτια
και δεν τυφλώθηκα
Μου άνοιξε τότε τα φυλλοκάρδια
και μπαίνοντας
είδα πλατείες και γαλάζιες στοές
και στο βάθος τους
Προτομές από σπάνιους λίθους και κρύσταλλα...Εδώ που τόσοι φίλοι
ακροβολισμένοι
συνέχιζαν
Ακόμη συνέχιζαν τη χαμένη μάχη*

πετροβολώντας

Τα δικά τους αδέσποτα αστέρια

κ' εκείνα

Σφύριζαν γύρω τους σαν εξωγήινοι ή αστρίτες

Τα 'αστέρια' καθώς και το 'φεγγάρι' παραπέμπουν στον ιδεατό κόσμο, τα οποία αν και είναι ξεχωριστά, έρχονται και παρέρχονται, εμφανίζονται και σβήνουν. Στο σύμπαν του Δάλλα συνυπάρχουν το φεγγάρι, τα αστέρια, οι λίθοι, τα κρύσταλλα, οι λυχνίες μεγαβάτ, οι κομήτες, κ.ά. Παρατηρεί, λοιπόν, κανείς ότι το 'εδώ' συναντά το 'εκεί', το φυσικό το μεταφυσικό – χωρίς όμως αυτό να έχει συγκεκριμένες δογματικές διαστάσεις. Οι 'φίλοι' ωστόσο 'πετροβολούσαν τα δικά τους αδέσποτα αστέρια'. Κυνηγούσαν το άπιαστο, το όραμα δίχως οργάνωση και τάξη. Από τη μια η εικονοπλασία του παραλόγου με εικόνες αντλημένες από το υποσυνείδητο κι από την άλλη η πραγματικότητα: 'Εγώ δεν φοβάμαι...και κρύσταλλα...' (εικονογραφία του παραλόγου) και ο κόσμος της λογικής, της πραγματικότητας: 'Εδώ και τόσο φίλοι...Σφύριζαν γύρω τους σαν εξωγήινοι ή αστρίτες'.

Το διφυές της ύπαρξής του συμπυκνείται στον στίχο του ποιήματος *Το δέρμα της γης*:

Είμ' ένας λόφος που μετακινήθηκε

σταθείτε πέτρες και βουνά της ενδοχώρας

να πάρω πίσω το ταξίδι μου δυο χέρια

και να' ναι δίκλωνα

το χέρι που ξεράθηκε και δεν υπέγραψε

και τα' άλλο που έρριξε φωτοβολίδες κι απειλεί

το χέρι του φανταστικού εκτελεστή μου...

Από την μια η αντίσταση σε καταστάσεις που πληγώνουν με τη στάση της ανυπακοής στις διαταγές των άλλων κι από την άλλη η επιθυμία συμμετοχής στην 'επανάσταση' ή 'εξανάσταση'. Και όπως το 'δέρμα της γης' τυλίγει τον ποιητή έτσι και ο χρόνος, ο ιστορικός χρόνος τον περικλείει ή τον αγκαλιάζει: 'Ό,τι με περιβάλλει – το βιώνω στο πετσί μου πια – δεν είναι ο χώρος, είν' ο χρόνος. Σαν ένα δάσος από γεγονότα που χτυπιέμαι να τα διαπεράσω και να βγω στα ξέφωτα της ιστορίας. Ο χρόνος ο ιστορικός κι ο πιο προσωπικός. Η μια στιγμή δίπλα στην άλλη γύρω μου στενεύοντας σαν κρίκοι ενός κατάσαρκου κλοιού. Ο χρόνος, που έγινε η δορά μου και το δέρμα μου'. Δεν είναι απόσπασμα από ποίημα αλλά από τους *Χρονοδείκτες*. (σ.101) Ο ποιητής τη ζωή του την αντιμετωπίζει ως 'ταξίδι', ως μια περιπέτεια που

αφήνει όμως σημάδια στον ψυχικό του κόσμο, τέτοια που μετουσιώνονται σε τέχνη. Οι εμπειρίες, τα αισθήματα γίνονται το υλικό για τη σύνθεση του ποιήματος και ο δημιουργός δεν είναι παρά ο 'Κεραμεύς αισθημάτων', γιατί πλάθει, δίνει σχήματα, κατασκευάζει γωνίες, εκθέτει όλα όσα δημιουργούνται εκ του μη όντος :

*Ήρθε και φώλιασε μαλακά στα χέρια μου
δεν μου τινάχθηκε πέρα σαν αίλουρος
παρά διπλώθηκε σαν τα έμβρυα
σαν μια χιονόμπαλα που περίμενε τα' άγγιγμα
για να λιώσει στα πόδια μου
κι έτσι μπορούσα να πλάθω καλύτερα
σ' ατέλειωτη σειρά τους σπονδύλους της
αυτά τα γλυπτά μου
όλες τις αφετηρίες κι όλα τα τέρματα
την περιπέτεια της συγκίνησης στα αισθήματα
τις διαδρομές των αισθημάτων στα νεύρα
τις συσπάσεις και τα τινάγματα των τενόντων*

*Ε ! λοιπόν κάπως έτσι
έλεγε ο άγνωστος δοσμένος του τροχού
έγινα κ' εγώ κεραμεύς αισθημάτων*

Η διαδικασία της δημιουργίας μοιάζει με τη γέννηση και την ανάπτυξη του εμβρύου.

Ο μύθος του Μαρσύα ζωντανεύει στο ομώνυμο ποίημα. Σύμφωνα μ' αυτόν, ο Μαρσύας, που έπαιζε τον διπλό αυλό, καυχήθηκε ότι υπερτερούσε του Απόλλωνα στην λύρα και την κιθάρα και τον προκάλεσε σε αγώνα. Διαιτητές στον αγώνα ήταν οι Μούσες⁹¹. Ο Απόλλων νίκησε 'την κιθάραν στρέψας', πράγμα που δεν μπορούσε να κάνει με τους αυλούς ο Μαρσύας. Η τιμωρία ήταν εξαιρετικά αυστηρή. Ο Μαρσύας γδάρθηκε ζωντανός καθώς ήταν κρεμασμένος σε δέντρο, και από το δέρμα του κατασκευάστηκε ασκός. Ο μύθος συναντάται πρώτα στον Μαρσύα του διθυραμβοποιού Μελανίππου, 5^{ος} αι. π. Χ. και στην Αργώ του Τελέστου από τον Σελινούντα. Στο ποίημα του Δάλλα οι εικόνες έχουν δραματικότητα. Ο καλλιτέχνης 'θανατώνει' τους 'άλλους', 'δανείζεται' ή 'αρπάζει' εκείνο που θεωρεί απαραίτητο για την τέχνη του, παίρνει τα υλικά του από την πραγματικότητα και τα μεταπλάθει,

⁹¹ Πανσανίας, 8,9,1

τα μετουσιώνει: 'Κι απ' το τομάρι του έκανε τη λύρα του / ο εκηβόλος / κ' ύστερα/ - θανατωμένοι μες στο φως με τους παιάνες του / τόσοι και τόσοι-...'. Και ολόκληρο το ποίημα *Μαρσύας*:

*Τον έσυρε στη μέση της σκηνής
κι άρχισε να τον γδέρνει
όχι ένας αλλά με τους βοηθούς του
στίφος δαιμόνων
τον χτύπησε τον τσάκισε τον έλιωσε
με τους αυλούς και το λαρύγγι του
τον θεομπαίχτη*

*Κι απ' το τομάρι του έκανε τη λύρα του
ο εκηβόλος
κ' ύστερα
- θανατωμένοι μες στο φως με τους παιάνες του
τόσοι και τόσοι -
ύστερα ποιος τον είδε ποιος τον άκουσε
καινούρια μουσική καινούρια βέλη
ασκός επάνω στους ασκούς
σώμα στα σώματα
χαμένοι πίσω απ' τα ταμ –ταμ
και τα σαζόφωνα*

Ο δημιουργός, ως Μαρσύας, κατά την διάρκεια της έμπνευσης και της σύνθεσης χάνει τον έλεγχο, βγαίνει από τα όρια του εαυτού του, ως να αφανίζεται το πρόσωπο αλλά να παραμένει το αποτέλεσμα της δημιουργίας. Η *‘άγραφη φωνή’* της έμπνευσης *‘ανεβαίνει’*, έρχεται στην επιφάνεια και παίρνει μορφή. Οι εικόνες ορμούν, ζωντανεύουν σαν έκρηξη, ως *‘δίδυμοι πυροβολισμοί με σιγαστήρα’* όπως μας λέει ρητώς ο ποιητής στο ποίημα *Δίδυμοι πυροβολισμοί*:

*Πάλι ανεβαίνει απ' τα έγκατα
η άγραφη φωνή*

*η άγραφη χαίνουσα φωνή
ανεβαίνει
με ξεκουφαίνει*

κ' οι ψίθυροι γύρω της τρωκτικά

*Κραυγές και ψίθυροι άναρθροι
πίσω απ' το δέρμα μου πάλλοντας
πρώτα σαν σήματα αγέννητων
άναρθροι κ' υποχθόνιοι
κ' ύστερα δύο – δύο αντιμέτωποι
ορμώντας στην ιστορική επιφάνεια
δίδυμοι πυροβολισμοί
με σιγαστήρα*

Η διαδικασία που προηγείται της γραφής, η προετοιμασία γι' αυτό που θα εκκολαφθεί, θα έρθει στο φως είναι 'φωνή', η οποία μόνο όταν βρει την έκφρασή της ηρεμεί. Η έμπνευση ανασύρει όλα τα εσωτερικά στοιχεία, τα οποία αναζητούν έξοδο και έκφραση, και τους δίνει μορφή. Οι 'κραυγές' και οι 'ψίθυροι' ορμούν στην 'ιστορική επιφάνεια', στο χαρτί, και αποκτούν 'σάρκα και οστά', γίνονται ποιητικός λόγος. Μόλις, όμως, ολοκληρωθεί το στάδιο της δημιουργίας, της ποιητικής πράξης, μόλις περάσει η περίοδος της 'έκρηξης', η σιωπή θα καλύψει το έργο και το ν δημιουργό του.

Τα ποιήματα περικλείουν την ουσία της ζωής. Κάθε τι μικρό και μεγάλο που διαθέτει, αυτά που φαίνονται και ό,τι είναι κρυμμένο, όσα έχουν εκπέσει και παρακμάσει, τα όνειρα που έμειναν απραγματοποίητα, τις ιδέες, οι οποίες έμειναν αναξιοποίητες. Και να πώς μετατρέπεται ο εκπεσμός με την εικονογραφία του παραλόγου:

*Σαν μέρα που έγειρε ο μίσχος της
η γη ανεστραμμένη κι απ' τις ρωγμές της
οι χυμένες φωνές οι ιδέες ασώματες
τα όνειρα εξορισμένα από τις φωλιές τους*

*Αρχίζει η φυλλοροή κλιτοί κάλυκες
τα αισθήματα έξω απ' την ευωδιά τους
τα λόγια κομμένα απ' τη ρίζα τους
και πέρα να συνεχίζεται η εκδορά
συρλιαχτά χειρουργείου ή των σφαγείων
πνιγμένα απ' τα κλάζον της λεωφόρου*

*κ' εκεί στους τροχούς τα ποιήματά σου
σαν τα 'άγια των αγίων ξεκοιλιασμένα
με τα έντερα χυμένα στους δρόμους
τα νεύρα ως απάνω ξεκούρδιστες
ουράνιες χορδές*

Στα ποιήματα *Ο κόκκινος πλανήτης* και *Η Βόρεια Πύλη* παρουσιάζεται η απομόνωση του καλλιτέχνη, ίσως και η αποξένωσή του από τους άλλους. Ωστόσο, αν και 'τυφλός, ο ποιητής αναζητεί τα 'κομμάτια του εαυτού του' για να τα εκφράσει: 'Είμ' ένας δορυφόρος του διαστήματος που ξέφυγε αναίτια απ' την τροχιά του...'. Παρ' όλ' αυτά, η ανταπόκριση στα δημιουργήματά του είναι ασήμαντη: 'Κι' όμως κανένα χέρι δεν βγήκε...στα μαύρα σεντόνια'. Αντίθετα στοιχεία ενώνονται και δίνουν εικόνες παράλογες, οι οποίες ωστόσο παραπέμπουν στην ταραχή του εσωτερικού κόσμου του ποιητικού Εγώ αλλά και στην εξωτερική πραγματικότητα. Όταν αυτές οι δύο όψεις συναντώνται δίνουν μια 'διττή πραγματικότητα' με την εικονογραφία του παραλόγου. Στο πρώτο διαβάζουμε:

*Είμ' ένας δορυφόρος του διαστήματος που ξέφυγε αναίτια απ' την
τροχιά του
και τώρα τυφλός παραπαίοντας ανάμεσα στ' άλλα ουράνια
συντάγματα
γυρεύει την πρώτη του μάζα απ' όπου κάποτε εκτοξεύτηκε
την ιδεατή κόκκινη καρδιά του πλανήτη του
Γυρίζει γυρεύοντας τη χαμένη του πίστη σε χίλια κομμάτια
Κι όμως κανένα χέρι δεν βγήκε να περιμαζέψει τα σκόρπια του
μέταλλα
κανένας δεν άφηνε τη γλυκειά ταινία του ονείρου του
το φιλμ νουάρ της δικής του αποδημίας
τους φωσφορισμούς του στα μαύρα σεντόνια*

Στο δεύτερο ποίημα επανέρχεται το ίδιο θέμα με κάποια λεπτή ειρωνεία:

*Διαλυμένος στο φως διάτρητος
ο άλλοτε κερασφόρος
Κάποτε αναρτημένος στην πύλη
κ' εκεί για χρόνια ακτινοβολώντας
εκπέμποντας την ιδέα του αλάθτου
στοιχημένος από άγρυπνους φύλακες*

*κι ο Νο 1 στο βάθος ανέκφραστος
μύστης και κέρβερος*

Ο χρυσομάλλης κριός σε προσκύνημα

*Και τώρα ακόμη στον ίδιον αιώνα
αναρτημένος κι όμως διάτρητος
αδειάζοντας τη μαγεία του αλάθητου
ο άλλοτε χρυσομάλλης
ποια αποστολή τρελή μπορεί να ελπίζει
να προσελκύσει και πάλι το δέρας το
στη γκρεμισμένη / βόρεια / πύλη;*

Εδώ, περισσότερο από το προηγούμενο ποίημα, κύρια θέση έχει ο εξωτερικός παράγοντας, ο ‘παραλογισμός’ του δημόσιου βίου, ο ‘παραλογισμός’ που συντελείται, όταν δεν γίνεται το αυτονόητο. Η επανάληψη, η απουσία αλλαγών και η γραφειοκρατία στις διάφορες υπηρεσίες δημιουργούν στασιμότητα που ισοδυναμεί με την νύχτα ή τον θάνατο. Αλλά στους στίχους ‘κι από την καύτρα...και τότε η σφαίρα σφύριζε σαν γάτα στον ορίζοντα....’ φαίνεται η στροφή που συντελείται και το ποιητικό Εγώ από τον έξω κόσμο, από αυτόν της πραγματικότητας, μεταβαίνει σε εσωτερικές διεργασίες, οι οποίες εκφράζονται μέσω της εικονοπλασίας ισοδύναμης με τη μυθολογία του παράλογου. Το υγρό στοιχείο, ο Αχέροντας, τα όνειρα, οι εφιάλτες προβάλλουν το υποσυνείδητο και τον ονειρικό κόσμο. Όλα είναι ρευστά και όλα μπορούν να συμβούν σ’ αυτόν τον κόσμο, καθώς καταργούνται τα φυσικά όρια και διασπάται η λογική τάξη του κόσμου:

*ποτάμι ο δρόμος από τα χυμένα της υγρά κι ο υδραυλικός
λεμβούχος
κι από την καύτρα του που πέταξε γλιστρώντας στον Αχέροντα
η νύχτα άρπαξε φωτιά κι εκεί χιλιάδες όνειρα
ουρλιάζοντας σαν εφιάλτες ή τσιρίζοντας σαν νήπια
και τότε η σφαίρα σφύριζε σαν γάτα στον ορίζοντα
Έτσι τη βλέπω εγώ κάθε πρωί την πόλη σας*

Το ‘φεγγάρι’, η ιδανική κατάσταση, δεν έχει θέση στην πόλη του ποιητή:

Ο άγνωστος γλίστρησε ακροποδητί και την ξεκλείδωσε

ξεκρέμασε από το καρφί του φεγγαριού την τρύπια κελεμπία της...
(*Η πόλη*)

Η διαφορετική στάση του ποιητή απέναντι στη ζωή σε σχέση με τους ‘άλλους’ προβάλλεται στο ποίημα *Σαν μισοφέγγαρα*. Πάντως, διαπιστώνει ότι υπήρχαν ‘τα ίδια δέρματα φιδιών την άνοιξη στο τείχος που μας χώριζε’. Αν και ανήκουν σε διαφορετικές ‘συνοικίες’ – διαφορετικές ιδεολογίες- ωστόσο η ουσία είναι ίδια. Όπως και η απογοήτευση. Τάπητες, δέρματα, δορές, προβιές, λεοντές, γούνες, αστρακάν, τομάρια, όλα μαζί στο σπίτι - πολιτεία για την υποδοχή των αντίστοιχων ‘επισκεπτών’. Κι όλα αυτά, δηλαδή, ‘η ενανθρώπιση των δερμάτων’ συμβαίνουν ‘τη μέρα που αναπαύονται τα όνειρα’ (*Η ενανθρώπιση των δερμάτων*). Εξαρτάται τι είδος δορά φορεί κανείς για να ανήκει κάπου. Γιατί αν ο άλλος δεν τον αναγνωρίζει εξ αιτίας του είδους της δοράς που φορά, τότε πρόκειται για αποτυχία. Ηττάται και καταστρέφεται όπως ο Ακταίων (στο ποίημα *Σαν τον Ακταίωνα*), ο οποίος σύμφωνα με τον μύθο κατασπαράχθηκε από τα σκυλιά του:

‘Τι ήθελες να περιβληθείς το ένδυμα/ το σχήμα του ύστατου ρόλου σου/ τάχα για ποια σκοπιμότητα/ ποιον να παραπλανήσεις ή να προκαλέσεις;’ Και ενώ η ‘μάσκα’ είναι κάτι που μπορούμε να αφαιρέσουμε, η δορά δεν αποβάλλεται:

Φόρεσες λοιπόν το ελαφόδερμα

αυτήν την ολόσωμη μάσκα σου (Σαν τον Ακταίωνα)

Σ’ αυτά τα ποιήματα όπως και στο *Του οιωνοσκόπου* κυριαρχεί ο κόσμος των άγριων ζώων, ένα σύμβολο που δηλώνει εμμέσως την απογοήτευση, την κατάρριψη των ιδεολογιών, τον έντονο και άγριο ανταγωνισμό, το κυνήγι των εφήμερων και χωρίς νόημα καταστάσεων:

*Σαν τ’ άγρια ζώα
που έξω απ’ το δάσος
τα’ πιασε ο βρόχος
του αγριμολόγου
ζώα περικλειστα
μες στα σφαγεία
που τα κλειδώνει
στα δυο του σκέλη
και τα λιανίζει
ο μπαλταδόρος
σπέρνει το κρέας του*

στους επιζώντες
ενώ το δέρας του
μένει στ' αζήτητα
να το φουσκώνει
ο βόρειος άνεμος
πανικοβάλλοντας
τους αδερφούς του
ή ν' ανεμίζει
σ' ένα κοντάρι
πανικοβάλλοντας
τα όρνια του αιθέρα
εκτός από ένα
του οιωνοσκόπου

Ο 'οιωνοσκόπος' ξεχωρίζει από την 'αγέλη', τη μάζα. Είναι ο ποιητής, ο κυνηγός των ιδεών και της 'μουσικής'.

Το θέμα της παρακμής των ιδεολογιών συναντάται στο ποίημα *Ο ταύρος και το φεγγάρι*. Ο εκπεσμός της ηθικής, όπως εμφανίζεται στην εποχή του, παρουσιάζεται με μεταμορφώσεις -'ταύρος λενινιστής', 'γαμψώνυχα'-. Οι ιδεαλιστές, οι 'οχτωβριανοί φεγγαρόλουστοι' μετατρέπονται σε 'ωμοφάγους'. Η ηρεμία της νύχτας γίνεται εφιαλτική. Η διάσπαση της ηθικής διασπά και τη λογική τάξη, την μεταβάλλει σε **παράλογο χάος**:

...στην κόκκινη πλατεία του φεγγαριού
ένας ταύρος λενινιστής
και πίσω με τα χέρια απλωμένα
ικετευτικά ή γαμψώνυχα
οι οχτωβριανοί φεγγαρόλουστοι
ωμοφάγοι...

Ιδιαίτερος όμως φαίνεται η αναφορά στην έκπτωση των ιδεολογιών και τη διάλυση της Σοβιετικής Ενώσεως στο ποίημα *Η βόρεια πύλη*:

Διαλυμένος στο φως διάτρητος
ο άλλοτε κερασφόρος
κάποτε αναρτημένος στην πύλη
κ' εκεί για χρόνια ακτινοβολώντας

εκπέμποντας την ιδέα του αλάθητου
στοιχημένος από άγρυπνους φύλακες
κι Νο 1 στο βάθος ανέκφραστος
μύστης και κέρβερος
Ο χρυσομάλλης κριός σε προσκύνημα
και τώρα ακόμη στον ίδιον αιώνα
αναρτημένος κι όμως διάτρητος
αδειάζοντας τη μαγεία του αλάθητου
ο άλλοτε χρυσομάλλης
ποια αποστολή τρελή μπορεί να ελπίζει
να προσελκύσει και πάλι το δέρας του
στην γκρεμισμένη Βόρεια πύλη;

Η ‘Βόρεια πύλη’ είναι το σύνορο της πραγματικότητας που πληγώνει και της φαντασίας. Εδώ, όμως, η μυθολογική εικόνα- ‘ο χρυσομάλλης κριός...’ παραμερίζει εκείνην της πραγματικότητας και ανασύρει την προλογική παράσταση του κόσμου. Στο σύμπαν της ηθικής έκπτωσης, η ποίηση είναι πάντα παρούσα, χάρη στην έμπνευση που είναι ‘φλεγόμενη βάτος’. Η ‘ποίηση’ είναι ‘σπόρος κοφτερός’, που μέσω της έμπνευσης ανασύρει τις λέξεις από τη ‘μήτρα’ τους. Ο ποιητής εργάζεται και επεξεργάζεται τα υλικά του. Ιδού ένα ακόμα παράδειγμα ποιητική τεχνικής:

Και ξαφνικά η ποίηση έπεσε
σπόρος κοφτερός στη μήτρα των λέξεων
τι σπαραχτική σπαθιά τι φλεγόμενη
βάτος η έμπνευση
και γύρω τα’ αγκάθια κιγκλίδωμα
- φρουροί λογχοφόροι -
κ’ οι ασφοδελοί πιο αδιάβατοι
γύρω – γύρω απ’ το ποίημα
να μη μπορεί να το διασχίσει να το πηδά όπως οι βέβηλοι επάνω στα
μνήματα
ο πρώτος ο τυχαίος ο άγνωστος
αναγνώστης ο κύριος Χ

Ο λεληθώς και ανέραστος’ (Όπως οι βέβηλοι)

Η ποίηση διεισδύει σε κάθε τι που φαίνεται και κάθε τι που είναι κρυμμένο, όπως διαβάζουμε στο ποίημα *Για αποκάλυψη*:

*Ξυπνώντας σήμερα φαντάστηκα ένα ποίημα να καταπίνει
και να ξαναχύνει τα πάντα σαν ένας υποβρύχιος ροφός
ένας ανακυκλωτής ένας σίφουνας μιας μηχανική ή αστρική
χοάνη μια αντιύλη
σαν υποπόταμος
ουρανομήκης
κ' εδώ κάτω
κεραυνωμένη γη
για αποκάλυψη
σχίσμα φωνής
και μέσα ο φθόγγος
σπηλαιώδης
αλληλούιος'*

Για άλλη μία φορά η χρήση των παράλογων εικόνων δημιουργούν το απείκασμα μιας παράλογης πραγματικότητας.

Παράδοξη 'ιστορία' με στοιχεία σάτιρας αλλά και ειρωνείας είναι η σύνθεση με τον τίτλο *Ο κύριος ΡΥΑΡΕΞ*. Η υποταγή του Έλληνα σε ξένους υπονοείται; Και ιδού οι στίχοι:

*Ήταν σαν ένας μαύρος σκύλος που όρθωνε το τρίχωμά του κι άφριζε
γαβγίζοντας και
πότε πότε όταν ξυπνούσε έδειχνε τα δόντια του με ξαφνικές αναλαμπές
στα σκοτεινά τον φανταζόμουν πιο πολύ παρά τον έψαχνα
στην διαμαντένια πάχνη του νησιού κι άκουγα πίσω του τη γλώσσα του
κυρίου του 'Ηρεμα Ρυάξ!' 'Όλα ράιτ Ρεξ!'...*

Η λέξη 'Ρεξ' φέρνει στο νου τον βασιλιά, ενώ το 'Ρυάξ' παραπέμπει στο ρυάκι, αυτό που διαρκώς φεύγει και χάνεται.

Όταν ενώνεται με τον 'άλλον' ή την ιδεολογία ή εκείνους που εκπροσωπούν την Καινούρια ιδεολογία, μήπως τότε απαρνιέσαι αυτό που είσαι και αλλάζεις 'δορά'; Σίγουρα το παιχνίδι με τη 'δορά' και τη 'μάσκα', τα 'προσωπεία' και τα 'πρόσωπα' συνεχίζεται. Εν αναμονή και η 'καινούρια κοσμογονία', η νέα 'αλλαγή', αν και ο ίδιος γνωρίζει ότι αυτή η προοπτική ανήκει στο χώρο του ανέφικτου. (όπως υπονοεί ο ποιητής στα *Τελευταία τετράγωνα*):

*Είχε περάσει κι ανέβαινε
εκεί που όλα γίνονται φως
γίνονται ηχοχρώματα
και κάτω ο άγνωστος φώναζε
κάποιος να γυμνωθεί να θυσιαστεί
κι αυτός ανέβαινε ανέβαινε
άρχισε να ρίχνει τα ρούχα του
έπεφταν κάτω σαν αλεξίπτωτα
δεν ήταν ρούχα ήταν δορές
απέξω μάσκες κι από μέσα δορές...
κι απάνω θηριώδης ο ήλιος
παμβασιλέας του κόκκινου
κόκκινη γλώσσα κόκκινη φωνή
του μιλούσε
του γύρευε καινούρια κοσμογονία*

Μήπως όμως η κοινωνική αλλαγή είναι μια ουτοπία; Μπορεί αφού: *‘Συντρίμμια τα μονόξυλα στη γη της Ουτοπίας’*. (Σχεδίες) Η ανάγκη για ανανέωση είναι ζωντανή στην ποιητική σύνθεση *Διαβατήρια*. Στην προμετωπίδα ο ποιητής τοποθετείται: *‘Από την εποχή του κατακλυσμού ο ποιητής ανήκει στα αμφίβια’*, κι αυτό γιατί σε όλες τις εποχές ο ποιητής βυθίζεται στον εαυτό του και ανασύρει τους θησαυρούς των εμπειριών του, των ονείρων και των αισθημάτων του. Σ’ ένα καταιγισμό εικόνων ξεχωρίζει η καθαρή σκέψη και επιθυμία: *‘ν’ αλλάζαμε δέρμα κ’ η ψυχή μας πο υ μαράθηκε’*. Στην ποιητική σύνθεση *Ανοιχτή γραμμή* υπάρχει ως μότο η Ηρακλείτεια ρήση: *‘Οδός άνω κάτω μία και ωυτή’* (Ηράκλειτος D.62). Τα αντίθετα συνταιριάζονται με τα αντίθετα, κατά τον Ηράκλειτο, ο οποίος αποδέχεται την αρμονία των αντιθέτων, αντινομίες που συνθέτουν το παράλογο!

Στα πρώτα ποιήματα της σύνθεσης *Διαβατήρια*, λοιπόν, που είναι τριάντα ένα, ο ποιητής εισέρχεται από την πραγματικότητα σε άλλο κόσμο, τον ποιητικό, και περιπλανιέται σε βυθούς, στον ορίζοντα, στα όνειρα, στον ουρανό, σε κόσμους μουσικούς – γίνεται αναφορά στην Τρίτη του Μάλερ, τον συνθέτη που ύμνησε την ζωή σε αντιπαράθεση με τον θάνατο. Ειδικά εδώ ο Μάλερ αποδίδει την συγκίνηση που νιώθει καθώς βλέπει τον οργανισμό της φύσης με την οποία ενώνεται. Οι

διαφορετικές εικόνες διαδέχονται η μια την άλλη και δημιουργούν με την έντασή τους ασφυκτικό εφιαλτικό κλοιό:

*Όταν ο άνεμος με ξεβιδώνει και με κάνει
ανεμοδείχτη
Όταν ο ουρανός συγκαταβαίνει και με ραίνει
με βροχή ουρανίου
Όταν ακούγονται τα ρόπτρα σαν το κλάμα ζώου
ή νηπίου
Όταν το πουλί Χ κούρνιασε στη στέγη σαν πετρίτης
από πέτρα
Όταν κ' εσύ γλιστράς απ' τα ' όνομά σου και γυρεύεις
την απόλυτη τιμή σου
Όταν το 'αχ' κλειδώθηκε πολύ βαθιά στο στήθος
και σφαδάζει
Όταν τι μένει από μένα πάρεξ μια φωνή που φωσφορίζει
Όταν η ασώματη ψυχή μου έξω από μένα φωσφορίζει... (αρ. 5)*

Οι 'σκιές' των ποιητών, οι 'σκιές' των αγαπημένων που έφυγαν από τη ζωή συντροφεύουν τον ποιητή στην καθημερινή του 'περιδιάβαση', η οποία καταλήγει στην δημιουργική πράξη:

*Έχω την αίσθηση συχνά πως περπατώ πιασμένος χέρι – χέρι
με τους ίσκιους
κρατώ μες στην παλάμη την αφή τους*

Έτσι βαδίζω μες στους σιδερένιους δρόμους της πρωτεύουσας

*Είμαι συρμός σκιών που δεν εκτροχιάστηκε
σέρνοντας την σπονδυλωτή ζωή μου
με τη φωνή μου από γρανάξι σε γρανάξι να στενάζει
και να τρίζει*

Ωρα να μπεις σ' ένα γκαράζ ψυχή μου (19)

Επανέρχεται για άλλη μία φορά η καταβύθιση στον εαυτό του, στο ασυνείδητο που προσφέρει θησαυρούς υλικού για την ποιητική σύνθεση:

*‘Υστερα χόθηκα βαθιά μες στα σκοτάδια
σαν λιμενοβραχίονας βορεινής πολίχνης
έτσι νεφελώδης
- Μπείτε ένας – ένας βυθιστείτε μέσα μου και φεύγομε!
Μα αυτή δεν ήταν εκδρομή ήταν κοχλίωση
με τα φουγάρα στην ομίχλη ήταν ανάληψη*

Πνοές ψυχών από ένα σώμα που βυθίζεται’, (αρ. 24). Βυθός, σώμα που βυθίζεται: τίποτε δεν μένει στην επιφάνεια στο έργο του ποιητή. Η ουσία αναζητείται εντός, η πορεία φτάνει μέχρι τις μνήμες της παιδικής ηλικίας:

*...κι ο τόπος να φοβάται να γεννήσει αγάλματα
μα κατεβαίνει στους μυχούς του Αμβρακικού
περνά μες’ απ’ του πύργους της Νικόπολης
και εκεί γυρεύει άλλα παλάτια του βυθού
να τα’ απορρίξει... (αρ. 27)*

Η ιστορία, τα ‘απομεινάρια’ της ενκυβωτίζονται στο σώμα του ποιητή:

*Είστε βλαστοί της σαρκός μου είστ’ αγάλματα;
Ο ένας κούρος που μου’ γινε φοίνικας
ο άλλος Φαγιού και χλωρή πικροδάφνη
(ζυπνήσαμε κ’ είπαμε δυο φορές ζωντανοί)
κ’ η μικρή Νεφερτίτη μας βέργα
(είπαμε να το κλωνάρι μας
να κρατηθούμε πριν από τη στροφή)
και τώρα πού μου τα παίρνεις και πού
μου τα μεταφυτεύεις Ζωή
(σε ποια αειθαλή Μουσεία σου Χρόνε;), αρ. 28*

Η ποιητική σύνθεση *Καισαριανή* (επί τύμβω), σύμφωνα με τον Βαγγέλη Αθανασόπουλο [ό.π.] ‘είναι ένα μικρό συνοπτικό έπος αλλά και ελεγείο της ιστορίας μας των τελευταίων πενήντα ετών. Συμπλήρωμα της επικής διάστασης αυτού του ποιήματος αποτελούν τα ποιήματα που μιλούν για τις κοινωνίες ή, αλλιώς, τις πολιτείες των ανθρώπων στιγματίζοντάς τες, όπως *Η πόλη*, ενώ συμπλήρωμα της ελεγειακής διάστασης της *Καισαριανής* αποτελούν τα ποιήματα που αναφέρονται στην αλλοτρίωση των αξιών και των συναισθημάτων [*Σαν μισοφέγγαρα, Ξόρκι*]. Η *Καισαριανή* και τα άλλα ποιήματα που την συμπληρώνουν κάνουν φανερό πως ο

ποιητής από το έπος – ή από αυτό που θα μπορούσε να είναι ή να γίνει έπος - αποσπά το δραματικό στοιχείο του ή, αλλιώς, αποστάζει τη δραματικότητα του έπους’.

Παρελθόν και παρόν ενωμένα σε μια διαδρομή. Η εποχή του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου συναντά τον

*πολύ Ρίχτερ φον Βάιτσέκερ
εκ δεξιών ο δικός μας με το ζιβάγκο του
κ’ οι δύο μαζί σε λιμουζίνα αλεξίσφαιρη...*

Ε, ο πολιτικός με το ζιβάγκο μπορεί να μην κατονομάζεται, όλοι όμως καταλαβαίνουν ποιος είναι. Και η εξουσία διαβρώνει τα πάντα και ακόμα και οι ‘επαναστάτες και αντικομφορμιστές’ συμβιβάζονται και απολαμβάνουν τις απολαβές που τους παρέχει. Αλλά μέσα στον συρφετό εμφανίζεται ‘και η πομπή του άμοιρου ποιητή’. Ο ποιητής, ωστόσο συνθλίβεται από ένα χωρίς σημασία κυνήγι: το κυνήγι της εφήμερης δόξας. Με οργή και πόνο ο ποιητής κάνει μια αναδρομή στην κοινωνική και οικονομική πορεία μιας πόλης που έλαμψε με την δυναμική της, την Βενετία, και την παραλληλίζει με σημερινές ακμάζουσες χώρες, από τις οποίες, όμως, απουσιάζουν η ουσία, οι αξίες. Ο ρεαλιστικός χώρος αναστατώνει τη φαντασία του ποιητή και λειτουργεί ως ένα παραμορφωτικό κάτοπτρο της πραγματικότητας:

*...βλέπω το καρναβάλι του αιώνα που δεν τελειώνει
κι αυτούς μες στη γόνδολα σε περίοπτη θέση
Αμερικανοί Γιαπωνέζοι Τεντέσκοι του μέλλοντος
με ωτό και φωτό
με φλας και με στρας...’.⁹²*

Η δύναμη της τέχνης, ωστόσο, προσφέρει ανακούφιση από τις απογοητεύσεις, είναι το ‘φάρμακο’ στις δύσκολες στιγμές, όταν ‘το άρμα συνέχισε χωρίς τον αναβάτη’. Αλλά παρ’ όλ’ αυτά, στο τέλος το ‘πνεύμα’ απομακρύνεται από τα ‘υλικά’, από τις συναναστροφές της φθοράς:

*...Κι εγώ ανίσχυρος στο μάτι του κυκλώνα
η Πιερίδα μου φωνή αναστατωμένη
μες στην εγκόσμια προσφυγιά και θλίψη
και οι ιδέες μου κουρελιασμένες σαν λοφία
πάνω στην αναμαλλιασμένη γιακωβίνικη καρδιά μου
Είπε και πέταξε προς τα ηρώα των άστρων [Το φάσμα]*

⁹² Υπόμνημα σε μια Σερενάδα, Βενετία ’90 μ. Χ.

Η συλλογή *Στοιχεία ταυτότητας* [1999] είναι χωρισμένη στα εξής μέρη:

- 1) Τα ακραία
- 2) Η μηχανή
- 3) Εκποίηση
- 4) Οι ιδεοπράχτες
- 5) Μάθημα ανατομίας
- 6) Το φάντασμα του κόσμου
- 7) Υ.Γ. Μέγα Μεγαλωστί.

Οι επιστήμες (Βιολογία, Οικονομικά, Ψυχανάλυση), οι Κάρολος Μαρξ και Σίγκμουντ Φρόιντ (*Εκποίηση*), ο Πωλ Μακ Λιν (*Μάθημα ανατομίας*) πρωταγωνιστούν στα *Στοιχεία Ταυτότητας*. Με έμφαση, επίσης, αυτή τη φορά τονίζεται η κατάρρευση κοινωνικών και οικονομικών συστημάτων. Και στο ενδιαμέσο ο ποιητής και η διαδικασία της δημιουργίας. Έτσι μπορεί να διαβαστεί, άλλωστε, και ο στίχος: ‘*ποιος υλοτόμος ύπνος;*’ (*Τα ακραία*), ο οποίος παραπέμπει στο ποίημα *Το φάσμα* της συλλογής *Αποθέτης*: ‘...*εδώ που ο υλοτόμος Πήγασος θερίζει*’. Παράλληλα παρεμβαίνουν ονειρικά τοπία, όπως εκείνο του αριθμού 17, στο οποίο η νεκρή πια μητέρα προσπαθεί να αποτρέψει τον γιο της να κατέβει την ‘*σκάλα*’, να διαβεί δηλαδή την ‘*πόρτα*’ του Άδη:

*Βρήκα τη μάνα μου που χόρευε ξεστήθωτη με ρούχα κρατημένα
με τα δόντια ως το σαγόνι Τη μαύρη φούστα και τη
μπέρτα της ανεμισμένα σαν τα ράσα του καλόγερου...Γύρισα και
την είδα που έγινε διάττοντας Κι η μάνα μου χειρονομούσε
να μην κατεβώ τη σκάλα...*

Ο δυνάστης, το χρήμα, και το κυνήγι του διαλύει σχέσεις, κλονίζει την υγεία των ατόμων που το ‘*θεοποιούν*’, μετατρέπει την καθημερινότητα σε κόλαση. Τα ‘*αναιδή συμφέροντα*’ κυριαρχούν και επαναπροσδιορίζουν τους όρους του οικονομικού παιχνιδιού. Εδώ επίσης ο ποιητής ‘*παίζει*’ με την έννοια του χρόνου, το παρόν, το παρελθόν, το φως, το σκοτάδι, το κενό, όπου δεν υπάρχει χώρος και χρόνος. Ο φυσικός κόσμος, ο ‘*ήλιος*’ μετατρέπεται σε εφιάλτη, ήτοι σε ‘*γλόμπο στο ταβάνι της / εντατικής*’, η εντατική που μερικές φορές είναι ο προθάλαμος του θανάτου. Η συνομιλία αυτών των στίχων με τους επόμενους, του αρ. 4: ‘*Με ποιο σώμα γεννήθηκα;...στα δύο*’ είναι εμφανής. Μάλιστα τα ερωτηματικά επιτείνουν την υπαρξιακή αγωνία, τον φόβο όταν συνειδητοποιείται το γρήγορο πέρασμα του

χρόνου, οι αλλαγές του σώματος, η σταδιακή φθορά. Η ‘αίσθηση απόλυτου κενού’ φέρνει το άτομο στο όριο μεταξύ ζωής και θανάτου. Λίγο πριν καταργηθεί αυτό, λίγο πριν ‘σβήσει ο γλόμπος’:

*Σήμερα απόψε τώρα
τα η στιγμή που ξημερώνει και δεν ξημερώνει
αίσθηση κενού
αίσθηση απόλυτου κενού που συνεχίζεται
Κι ο ήλιος ένας γλόμπος στο ταβάνι
της εντατικής
Μια λύση, να τον σβήσω (αρ. 1)*

Αρκεί μια κίνηση – απονενοημένη; - για να σβήσει ο ήλιος που ενοχλεί ως ‘γλόμπος στο ταβάνι της εντατικής’. Άλλωστε, η ζωή στο δεύτερο μέρος δεν είναι παρά λέπρα:

*Το μάτι μου ένα στίγμα επάνω στην εκτεταμένη
λέπρα της ζωής
Ηλιοβολβός*

Η υπαρξιακή προβληματική συνεχίζεται και αποκτά μεγαλύτερη ένταση καθώς γίνεται έμμεση αναφορά στο πριν της γεννήσεως και το μετά του θανάτου, του ‘υλοτόμου ύπνου’:

*Με ποιο σώμα γεννήθηκα;
με ποιο κοιμήθηκα και ζύπνησα;
ποιος εφιάλτης με χαράδρωσε και μ’ έκοψε;
στα δύο
σαν κεραυνός απ’ το υπερπέραν;
ποιος υλοτόμος ύπνος;
Κι εκείνη η σύγκρουση φάτσα με φάτσα με τη γέννηση
μια σύγκρουση που συνεχίζεται ισόβια (αρ. 4)*

Μεταφυσικοί κραδασμοί που παραμένουν μετέωροι αφού δεν περικλείονται από τη σιγουριά του δογματικού μανδύα. Ο στίχος εδώ γίνεται αποφθεγματικός όπως συμβαίνει με τους δύο προηγούμενους στίχους. Η ‘ζωή’ λίγο πιο κάτω, στο ποίημα αριθμός 5, γίνεται ‘ανίατη’, ο χρόνος που περνά αφήνει τραύματα και πληγές στην ψυχή. Ο αναγνώστης εύλογα θα αναρωτηθεί για ποιο λόγο τόση αποστροφή προς τη ζωή, για να λάβει την απάντηση στο ποίημα αρ. 6:

*Γυρίζω νύχτα – μέρα ψάχνοντας να δω να τι σώζεται
τι απόμεινε σ’ αυτή τη σκουπιδούπολη*

Απ' την πολιτική αφίσες κι απ' τον έρωτα εκτρώματα

Ακόμα και ο έρωτας δεν προσφέρει ανακούφιση και παρηγοριά, την ισορροπία που αναζητεί κανείς. Και η 'ζωή' ακόμα μία φορά παρομοιάζεται με 'σκουπιδοτενεκέ': 'Σκουπιδοτενεκές και μήτρα, τι μονόδρομος'. Ο ποιητής, το 'εγώ' του ταυτίζεται με τα 'ειλητάρια' – μια προσφιλή του λέξη που συναντάται και στο ποίημα *Ειλητάρια των Χαρίτων* στη συλλογή *Το τίμημα* 91981 -, για να φανεί η φθορά όχι μόνο του σώματος αλλά και των καλλιτεχνικών δημιουργημάτων: 'Είμαι σαν κάτι ειλητάρια σε μια σκήτη απόκρημνη / Τα τελευταία γράμματά μου φαγωμένα απ' τα σκουλήκια', (αρ. 10).

Ο ζωντανός – νεκρός του αρ. 14, - για άλλη μία φορά συναντάται η **αρμονία των αντιθέτων** - με δραματικότητα κάνει την εμφάνισή του από το κενό στη ζωή, ως παρατηρητής και απογοητευμένος επανέρχεται στη μοναξιά και την απομόνωσή του. Κατά τον ίδιο τρόπο ο ποιητής μένει ανεπηρέαστος από τα γεγονότα, αποσύρεται στη σιωπή και την ερημιά. Εδώ καταργείται το φυσικό όριο της ζωής και του θανάτου. Με τόλμη ο ποιητής οικειοποιείται ως λογικό το παράλογο, τη διατάραξη της φυσικής τάξης:

Έβγαλε το κεφάλι απ' το καπάκι της κάσας και κοίταζε...

Τι περιπτώματα σ' αυτή τη σκουπιδούπολη, είπε

και ξαναχάθηκε στην ερημιά της πλάκας του (αρ. 14).

Η διάθεση του ποιητή για τον αποφθεγματικό λόγο, κάτι που συναντάται στο έργο του *Χρονοδείκτες* συνεχίζεται στα ποιήματα αρ. 18, 19 και 20:

Και τι είμαι; ένα κοψίδι λόγου μες στα δόντια του λαγωνικού

του χρόνου αρ. 18

Κι ο χρόνος που τερμάτισε ακόμα αναπαλμοδεύεται (αρ. 19)

Αν ξανάρθω θα'ρθώ με μια απόπνοια καμένης ζωής

και μια ευωδιά ζωογόνου θανάτου', αρ. 20.

Η παρουσία του ατόμου συντελείται με την παρουσία των έργων του, τα οποία δημιουργήθηκαν με πόνο, μοναξιά και κάτω από τη σκιά του επικείμενου θανάτου. Γι' αυτό, άλλωστε, ο θάνατος είναι 'ζωογόνος'. Ο καλλιτέχνης επανέρχεται με 'μια απόπνοια καμένης ζωής' εφ' όσον για να γράψει απομακρύνεται από την καθημερινότητα.

Στο δεύτερο μέρος, *Η μηχανή*, ο λόγος του Δάλλα γίνεται όλο και πιο τολμηρός, πιο αφαιρετικός, οι εικόνες συμπυκνώνουν τα αντίθετα και παρουσιάζουν μια αρμονική συνύπαρξη των ασύνδετων στοιχείων. Το κενό, το παράλογο της ύπαρξης, η άλλη πραγματικότητα – είτε πρόκειται για την καλλιτεχνική είτε για τον θάνατο – είναι τα θέματα αυτής της σύνθεσης:

*Η ώρα δώδεκα των ασπασμών
και του λυμένου ταύρου
πήρα απ' το μπαρ το ασανσέρ
κι ανέβαινα
οινοβαρής προς το ιώδες
Κανένας μέσα... Τι νιτσεισμός
μόνος ν' ανακηρύσσομαι ουρανός
να χρίομαι μελανοβάμων
κι απ' το ταβάνι να μου γνέφει
η ερωμένη μου
ηλεκτρική Σελήνη...*

ή παρακάτω:

*Δεν έσκυψα στο μάτι του φεγγίτη
για μένα αλλού ο κήπος των Μουσών
αλλού η ελαφόνησος...*

Η '*μηχανή*' είναι το '*δημιούργημα*' του καλλιτέχνη, ο οποίος περιπλανάται στον χώρο της φαντασίας, εξακτινώνεται πέραν των ορίων, πέραν των ορατών, στον κόσμο των αοράτων:

*Και τώρα πλέει μες στο λάδι του γλαυκού
η έλαφος των ελεσμάτων
Με διαφανή την κόμη από αχυρόβεργες
δυο γαλαζόπετρες στις κόγχες των ματιών
και τη φαιά ουσία να φεγγοβολεί
ορμά στα κάστρα τα βενετικά χτυπιέται
κάτω απ' τα Όρη τα Λευκά ουρανομήκης
δεν τη χωρά είναι ρηχός ο ουρανός
(σπαράγματα Σελήνης σ' όλα τα στενά
λαβωματιές του μαύρου ήλιου στα περάσματα)
και πίσω εγώ προμήκης μυελός*

με τεντωμένη τη νευρή ελαφηβόλος...

Ο ποιητής συνθέτει, ‘συναρμολογεί’ ό,τι συναντά, ό,τι παρατηρεί στην πορεία του, το ταξίδι του, ό,τι συλλέγει: γεγονότα, όνειρα, μνήμες. Μένει απόμερα, αποφεύγει τον θόρυβο κατά τη διάρκεια της γραφής, βρίσκεται, όπως γράφει χαρακτηριστικά, μες σε ‘παρόδους’:

*Κι εγώ μες στις παρόδους συναρμολογώ
τα τελευταία λάφυρα του ταξιδιού
- τα κρυσταλλώματα του ονείρου – σκόρπιους σπονδύλους και
σπινθήρες
περιμένοντας
να ξαναπέσει ο ουράνιος λίθος στα νερά
να πάρω το ασανσέρ ν’ αρχίσει πάλι
η δοκιμή
για την ουράνια πτήση*

νύχτα τη νύχτα να συνεχιστεί το θαύμα

Ο ‘ουράνιος λίθος’ είναι η έμπνευση, ενώ το ‘θαύμα’ το αποτέλεσμα της δημιουργίας. Το θέμα της εκποίησης των πάντων, των αξιών, των ιδεολογιών κυριαρχεί στο τρίτο μέρος με τον τίτλο *Εκποίηση*. Ο τόνος του ποιητή είναι ειρωνικός και ενίοτε περιγραφικός, ιδίως όταν γίνονται αναφορές στο κυνήγι απόκτησης χρήματος, στην αγωνία για τις τραπεζικές καταθέσεις. Ο Άνταμ Σμιθ, ο Καρλ Μαρξ και ο Σίγκμουντ Φρόυντ είναι οι μορφές που σκιάζουν τους αιώνες της ανάπτυξης. Η οικονομική άνθιση δυστυχώς δεν έφερε την ευτυχία και έτσι η ψυχιατρική καλύπτει το κενό που αφήνει η υλική ευημερία:

*Τέτοια κι η συσσώρευση κεφαλαίου στις μέρες μας
- η συσσώρευση θλίψης, συμπλήρωσε ο Σιγισμούνδος⁹³*

Σ’ αυτό το σημείο φαίνεται ως να γίνεται ‘δημοσιογραφική’ καταγραφή των κακώς κειμένων της κοινωνίας: το κυνήγι του χρήματος, η πλήξη, η κούραση, η παθητικότητα μπροστά στην τηλεόραση:

*...Η μεταμόρφωση αέναη...Κι η πόλη βραδιάζοντας
με κλειστές τις εξόδους ηχεί σαν κερματοδέκτης
όπου περνά ο καθένας κι αφήνει τη μέρα του*

⁹³ Ο θείος Κάρολος ο δαιμόνιος Σιγισμούνδος

*κι ύστερα βιάζεται να χωθεί μες στο σπίτι
κι εκεί οληνύχτα διασκεδάζει την πλήξη του
πυροβολώντας με το τηλεκοντρόλ την οθόνη...*

Η ατμόσφαιρα είναι ασφυκτική, δεν υπάρχει καμιά χαραμάδα ανάσας και φυγής, αφού δεν υπάρχει κάτι από το οποίο να μπορεί να πιαστεί ο ποιητής, τα ‘γεγονότα’ πληγώνουν: ‘Τόσα οδοντωτά γεγονότα... Από πού να πιαστείς’. Αυτό που παρατηρεί κανείς εδώ είναι ότι ο ποιητής οδηγείται σταδιακά από την περιγραφή των εξωτερικών συνθηκών στις εσωτερικές ταραχές, στις εσωτερικές δονήσεις.

Στην ενότητα *Οι ιδεοπράχτες* (ιδεοπράχτες είναι αυτοί που χρησιμοποιούν τις ιδέες για ίδιον όφελος) γίνεται λόγος για την εκμετάλλευση στην οποία επιδίδονται όσοι εξαπατούν τον λαό με τις ‘ωραιές’ πλην όμως πλανερές ιδεολογίες τους. Ο ποιητής επικαλείται τον Δάντη για να αποδοθεί ένα είδος δικαιοσύνης στην παραζάλη των απατηλών λόγων. Πάντως όλα τελικά έχουν ξεπέσει: λαοί και δόγματα, ή όπως αναφέρεται στο μύθο: ‘Σιωπηρή κατολίσθηση/ λαών και δογμάτων’. Στην ενότητα *Μάθημα ανατομίας* η βιολογία αποκαλύπτει την καθαρά υλική πλευρά των πραγμάτων, της φύσεως. Αλλά μες στο υλικό σύμπαν υπάρχει *Το φάντασμα του κόσμου*, όπου ο *Αρίων της ποίησης* συναντά τη *Σωκρατική Διοτίμα*, στο προτελευταίο τμήμα της συλλογής. Εδώ η ποίηση συναντά τη φιλοσοφία που ασχολείται με το είναι με τη δημιουργία εκ του μη όντος – είτε πρόκειται για την υπαρξιακή είτε την καλλιτεχνική-, με την ανακατανομή των στοιχείων της φύσης στο πέρασμα του χρόνου. Η ύλη βρίσκεται στον αντίποδα του πνεύματος. Άλλωστε, στο θέμα της αναγέννησης, του κύκλου της ζωής επανέρχεται στο τελευταίο πεζολογικό ποίημα της συλλογής δίκην Υστερογράφου: *Υ.Γ, μέγα μεγαλωστί*:

*Έφτασε τέλος κι η στιγμή της εκσκαφής Το πλήθος σκόρπισε δεν
βρέθηκε κανένα οστούν Τα σύλησε ο τυμβωρύχος είπε ο
αρχαιολόγος Κι ο ιερέας που ήρθε για τη μετακομιδή συμπλήρωσε
ουκ έστιν ώδε, κατά το ρηθέν υπό των προφητών Αλλ’ ό αν
έσβησε κι ο τελευταίος θόρυβος κι έμεινε εκείνη ακουμπισμένη
στο κιγκλίδωμα τότε το σώμα του και πάλι σχηματίστηκε Μέγα
μεγαλωστί το σώμα του στο δάσος των σταυρών κι ο κραταιός
καυλός να υψώνεται χυμώδης προσκαλώντας την Κι εκείνη – ας
μη μιλάμε πια για σύμβολα – με τα ιμάτια ριγμένα γύρω της να
ζαναγίνεται η γη κι αυτός ουράνιος σπορέας να την περιβρέχει*

Από το κενό, τη φθορά αναδύεται το σώμα, η ζωή. Δύο εικόνες – ενότητες που συμβολίζουν τα αντίθετα: τη ζωή και το θάνατο. Πίσω από τις λέξεις όμως κανείς διακρίνει και την αντίθεση άντρας – γυναίκα, αρσενικό – θηλυκό, δύο στοιχεία που ενυπάρχουν και στην περιπέτεια της γραφής: από τη μια η έμπνευση κι από την άλλη η αρρενωπή τόλμη για την εξερεύνηση του αγνώστου. Παράλληλα, όμως, πρέπει να τονισθεί και η οργή αλλά και η απογοήτευση του ποιητή για όλους εκείνους που εξαπάτησαν με τις ιδέες και τις υποσχέσεις τους τον κόσμο. Η τιμωρία δεν είναι παρά θέμα δικαιοσύνης:

*... Και πίσω του οι μάζες αδέσποτες
με μιαν αθέατη μεγάλη πληγή την Ιδέα που πίστεψαν
κι έγιναν αιμοδότες της σ' έναν αιώνα που αιμορραγεί και
σφαδάζει
ενώ οι εκτελεστές της κι όσοι τη στρέβλωναν και την παραμόρφωσαν,
οι ιδεοπράχτες με τα' όνομα, περιφέρονται ασύδοτοι
ήσυχoi και ατιμώρητοι στις παρόδους της ιστορίας*

Η ιστορία, οι αξίες της, τα παραδείγματά της γίνονται ποίηση, το γενικό μέσω της προσωπικής ματιάς ερμηνεύεται και εκτίθεται.

Στο *Μάθημα ανατομίας* υπάρχει το μόντο του δόκτορα ΜακΛιν: 'Το άτομο που επισκέπτεται έναν ψυχίατρο είναι συγχρόνως ένας κροκόδειλος ένα άλογο και ένας άνθρωπος'. Ο βιολόγος, λοιπόν, ΜακΛιν εργάστηκε στο Εθνικό Ινστιτούτο Ψυχικής Υγείας στο Μέρυλαντ των Η.Π.Α. και υποστήριξε την παραπάνω άποψή του στη μελέτη του *On the evolution of three mentalities*, 1977: 'Ο άνθρωπος από τις τρεις περιόδους της προϊστορίας του έχει κληρονομήσει τρεις εγκεφάλους: έναν πρώτον από τα ερπετά (παλαιοεγκέφαλος), έναν δεύτερο από τα θηλαστικά (μεσοεγκέφαλος), και τον τρίτο από τα λογικά όντα (νεοεγκέφαλος)'. Να πώς αποδίδει ο ποιητής τις απόψεις του επιστήμονα:

*Ωρα ν' αρχίσει το μάθημα

Τριζωνικός ο εγκέφαλος, έλεγε
κι η διάβαση αφύλακτη
Ορθώσου στη φαιά μου Νεάντερταλ
σύρσου στην παρεγκεφαλίδα
ιχθυόσαυρα
κι εσύ δεσποσύνη του περικάρδιου*

*ψυχή λυγερή ερμαφρόδιτη
πιο λυγερή κι απ' την ύαινα
με τη θηλή και με το τακούνι σου
κάνε με λιώμα...*

Επιστήμη, τέχνη, ένστικτο, έρωτας, όλα συμπτυκνωμένα σ' αυτούς τους στίχους, που μολονότι μιλούν για πράγματα τόσο σοβαρά ωστόσο παρατηρείται ειρωνεία: 'Ωρα ν' αρχίσει το μάθημα...κι εσύ δεσποσύνη του περικάρδιου...' Και ενώ ξεκινά το ποίημα με τριτοπρόσωπη 'αφήγηση', παρακάτω, στον τελευταίο στίχο, γίνεται μεταστροφή στο πρώτο πρόσωπο: 'κάνε με λιώμα'. Η επιστήμη εξηγεί πολλά φαινόμενα, σ' άλλα όμως, παραμένει κι αυτή αμήχανη, όπως στο θέμα της έλξης των ατόμων ή της φυσιολογίας του εγκεφάλου, της ανάπτυξης της σκέψης. Η 'δεσποσύνη' αν και είναι ανάλαφρη και 'λυγερή' συγκρίνεται με την 'ύαινα', το σαρκοφάγο ζώο. Είναι και ο έρωτας 'σαρκοφάγος'; Κάνει τον ερωτευμένο θύμα του άλλου; Η 'θηλή' και το 'τακούνι', τα θηλυκά σύμβολα, είναι τα μέσα που κατακτούν το αρσενικό, που το 'κάνουν λιώμα'. Πρόκειται όμως μόνο για τον έρωτα που νιώθει ο ένας για τον άλλο ή για το ν' έρωτα το υ από μ ο υ για την πο ήση, την τέχνη; Και πώς να εξηγήσει η επιστήμη την έφεση ή το ταλέντο ορισμένων να γράφουν, να δημιουργούν; Αλλά και οι συγκρούσεις ανάμεσα στους ανθρώπους, οι διαφορετικές ιδέες και η μέχρι πτώσεως υπεράσπισή τους, η ανοχή των αντιφατικών και αυτοαναιρούμενων στοιχείων εκφράζονται με τολμηρές παράδοξες εικόνες που δημιουργούν έκπληξη στον αναγνώστη:

*Λογική βάλε τη μάσκα σου
ξαναπαίξε τον Φάουστ
με το μονόκλ και με το μπαστούνι σου
σύρε την κροκοδείλια ψυχή μου
αλγήμισέ την πριν τρίξει τα δόντια του
άλλος μολοσσός απ' τα έγκατα
(πες πως είν' ο Βεελζεβούλ
ή ο Κέρβερος)
και σε κατασπαράζει...*

Το καλό και το κακό πάντα συγκρούονται:

*...Κι ανάμεσα
ο ακήρυχτος πόλεμος. Κι έδειχνε από τα Ουράλια ως τ' Ακροκεραύνια
τους κροταλίες πλωτούς σαν ερπύστριες*

τα αιλουροειδή σε κάθετη εφόρμηση
σ' όλη την κορυφογραμμή
των αισθήσεων
την περιπέτεια του είδους διάσπαρτη...

Απ' όλα αυτά τα όντα που έρχονται και παρέρχονται, οι 'πλανητόσαυρες' και οι
'κοσμοναύτες με ράμφη κρανιοτρύπανα', ξεχωρίζει εκείνος που θα μεταπλάσσει την
πραγματικότητα:

Γέμισε ο ουρανός πλανητόσαυρες
κοσμοναύτες με ράμφη κρανιοτρύπανα
κι απ' άγνωστους κόσμους ο αναμενόμενος
μεταλλάκτης
να μεταγγίζει
το εξώπλασμα

Στην ενότητα *Το φάντασμα του κόκκιου όπου ο Αρίων της ποίησης συναντά τη
Σωκρατική Διοτίμα* παρατηρείται μέσω των παράλογων εικόνων η αντίθεση ανάμεσα
στην ύλη και το πνεύμα, θέμα που ήδη έχει απασχολήσει τον ποιητή στην ίδια
συλλογή. Μας προδιαθέτει, μάλιστα, ένα από τα δύο μόντο προς αυτήν την
κατεύθυνση: 'Να εξατμιστούμε εμείς...Να σχηματισθεί άλλη ύλη'. Η 'άλλη ύλη'
παραπέμπει στο 'πνεύμα', την έμπνευση ή ακόμα και τον θάνατο. Η Διοτίμα
καθοδηγεί τον ποιητή στο έργο του, τον εμπνέει, του ανοίγει άλλους κόσμους πέραν
των ορατών: 'Η Διοτίμα αθέατη μου ένευε απ' το στερέωμα', τον φέρνει κοντά στον
Αρίωνα τον κιθαρωδό. Ποίηση, μουσική, και φιλοσοφία συναντώνται:

Έτσι ξεκίνησα για το αχανές
κι εκτοξευμένος πήγαινα
μακριά από τη βαρύτητα
με την πυρηνική μου κεφαλή
για μια συνάντηση φασματική
στ' απόγεια του κόσμου
Γέμισε ρύγχη και υπερπόντια κήτη το στερέωμα
ηλεκτρικοί ιππόκαμποι
καλπάζοντας στο φως
κι άλλα θρυλούμενα
δελφίνια λεπιδόφτερα τραυλίζοντας ανθρώπινα

*στη ράχη τους επάνω ο αρχαίος κιθαρωδός και τα βουνά με το
τραγούδι αργόπλευστα*

Ο Αρίων ο κιθαρωδός σε ουράνιες περιπέτειες...

Οι θησαυροί από τη δημιουργική διαδικασία είναι πολλοί: ‘υπερπόντια κήτη’, ‘ηλεκτρικοί ιππόκαμποι’, ‘δελφίνια λεπιδόφτερα’, ενώ η λέξη ‘ηλεκτρικοί’ – αλλού ‘μηχανή’, ‘γεννήτρια’ – σηματοδοτεί την κατασκευή, τον δημιουργικό οίστρο. Το πέταγμα της φαντασίας στην άλλη πραγματικότητα, στην ‘άφαντη ήπειρο’ φέρνει στο φως την διαφορετική όψη των πραγμάτων, την μεταφυσική της ιστορίας, της βιολογίας και της καθημερινότητας. Τα ‘άλλο’ και το ‘αλλού’ περιέχονται στους ακόλουθους στίχους:

*Η άφαντη ήπειρος και ποιος θα την εξερευνήσει
(Φάνηκε η ράχη δελφινιού η ακρόπλωρη μιας λύρας)*

Εμπρός λοιπόν μ’ άλλα φτερά μάτια και τύμπανα

*Σκύβοντας στην περιφορά της γης είδα και εννόησα τους χθεσινούς
θυσιασμένους αύριο αστεροειδή
κι είν’ η καρδιά τους σαν βολβός θαμμένη
με τη σπονδυλική τους στήλη ηλεκτρική
να αυτοτροφοδοτείται
τα δυο τους μάτια μαύρες τρύπες αστρικές
και τη γραβάτα τους
σαν την ουρά
ενός κομήτη...*

Η δημιουργική στιγμή παρομοιάζεται με έκρηξη, με ‘σύγκρουση’, ένα ‘big bang’ γίνεται η αιτία για την δημιουργία εκ του μη όντος. Το κενό γεμίζει με ιδέες, εικόνες, νύξεις και υπονοούμενα, αντιθέσεις και θέσεις:

*Θυμήσου τη σύγκρουση όταν σε προϋπάντησα ποίηση
και σ’ έσωσα απ’ τους ληστές και τους τρομοκράτες
σ’ εκείνη την πρώτη ποντοπορία μας
θυμήσου την κοσμική εξέδρα σε τούτη την έκρηξη
ύλη και Διοτίμα να χάνονται
εγώ κι η αντιύλη μου να χανόμαστε*

με των ματιών μας τις χάντρες σαν δυο φωτόνια

Και τα' όραμα από την άυλη πλευρά να γίνεται ιδεόγραμμα

Η τελευταία ποιητική συλλογή, 2004, με τον τίτλο *Γεννήτριες*, είναι ένα κοσμολογικό σχόλιο, απολογισμός ζωής και αναζήτηση των ορίων της δημιουργίας. Η 'γεννήτρια' είναι η μηχανή που δίνει ενέργεια, και το μέσον ή το ον που δημιουργεί, που φέρνει στο φως είτε την ύπαρξη είτε το καλλιτέχνημα. Η διαδικασία της γραφής παρομοιάζεται με 'τεκτονικό σεισμό διάρκειας', ο οποίος απελευθερώνει όνειρα και μνήμες. Σε ορισμένα ποιήματα τα τοπία είναι ονειρικά, οι εικόνες ζωής και θανάτου βρίσκονται σε αντίστιξη και οι υπερβολές μαζί με τον συνδυασμό ανόμοιων στοιχείων δίνουν σ' αυτά τόνο υπερρεαλιστικό. Οι αντιθέσεις σκότους και φωτός, ανυπαρξίας ύπαρξης δεν περιορίζονται μόνο στο υπαρξιακό επίπεδο αλλά και στο καλλιτεχνικό. Η 'νύχτα' είναι λέξη που επανέρχεται εδώ και τονίζει το πριν της παρουσίας αλλά και το μετά. Στο *Εκμαγείο της νύχτας* αξίζει να σταθεί κανείς στην εικαστική πλευρά της σύνθεσης:

*Μαβί το Φεγγάρι
κι ωχρή η Σελήνη*

*Το φεγγάρι μαστάρι
που βάφηκε στο αίμα
κι η σελήνη μια σπλήνα
που ένας σκύλος κυνηγημένος
την έσυρε σ' ένα φαράγγι
τ' ουρανού*

Άλλωστε, το πρώτο μέρος της συλλογής ονομάζεται *Σκηνικά της νύχτας* και οι τίτλοι ορισμένων ποιημάτων είναι: *Γήινες νύχτες*, *Εκμαγείο της νύχτας*. στο πρώτο ποίημα της σύνθεσης *Σκηνικά της νύχτας* έχει τον τίτλο *Πάει καιρός* και σ' αυτό μέσω πολύπλοκων και πολύχρωμων εικόνων ο ποιητής συνθέτει το σύμπαν του, αφήνει τον εαυτό του ελεύθερο να πετάξει, να δεχτεί την μαγεία της ποίησης, την οποία συναντά κυρίως κατά τη διάρκεια της νύχτας, όταν όλα καταλαγιάζουν, ηρεμούν, και γίνεται ο απολογισμός της ημέρας που πέρασε:

*Πάει καιρός που αφέθηκα και περιζώστηκα τη νύχτα
ζώστηκα τον ποδήρη της χιτώνα σαν τους πλοκαμούς
μιας μέδουσας*

ως την οσφύ το σώμα και τα εβένινα μαλλιά της
-μηροί και μύρα των λαγόνων της -
Ένιωσα τότε τι σημαίνει να κυκλώνεσαι απ' τη νύχτα
ν' αφήνεσαι και να γλιστράς σε βάθη ανεξερεύνητα
αποκομμένος εραστής των κοραλλίων νήσων της
πιασμένος μες στο δίχτυ μιας αράχνης με μυριάδες
μάτια
Τώρα γυρίζω και το πάτημα του χρόνου δεν ακούγεται
στην τρικυμία της αγοράς η δωδεκάτη έπεσε σαν
άγκυρα
ζεβράζοντας χειρονομίες βλέμματα αιχμηρά φωνές
μετέωρες
το ψέμα ξαναφορεμένη αλήθεια την αλήθεια χειραψία
δίστομη

Όλα σαν πέτρες ζοφερά και κοφτερά...Σαν φεγγαρόπετρες
Κι ο ποιητής σαν από μηχανής Ερμής πεζεύοντας
στης μέρας το κατώφλι στάθηκε κι αντίκρισε
της νύχτας τα όνειρα κι αυτά κερματισμένα

Η επίγνωση του αμετάκλητου περάσματος του χρόνου, και της φθοράς των πάντων αποδίδεται με αφαιρετικές εικόνες και ένα λόγο όλο και πιο εσωστρεφή. Για τη 'νύχτα' γράφει ο Κώστας Παπαγεωργίου στο άρθρο του στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία* [15.10.2004]:

‘...Σε μια τέτοια ποίηση δεν μπορεί παρά να διαδραματίζει σημαντικό ρόλο η νύχτα. Η ανεξερεύνητη αυτή μήτρα, που στους κόλπους της κυοφορούνται και εκκολάπτονται σκέψεις, πάθη, οράματα, ψευδαισθήσεις, συναισθήματα και ό,τι άλλο μπορεί να διεγείρει, να εξυψώσει, να εξαπατήσει, να εξουθενώσει και να καταστρέψει έναν άνθρωπο. Η νύχτα είναι ο κατ' εξοχήν χώρος, το πεδίο, αλλά και το σκηνοθετημένο πλαίσιο μέσα στο οποίο 'δρα' ο ποιητής. Προσπαθεί να οριοθετηθεί και να επαναπροσδιοριστεί, ως σωματική και ως πνευματική οντότητα, σ' ένα παρόν αλλοιωμένο και άφιλο, τόσο από κοινωνική όσο και από ψυχολογική άποψη. Μάλιστα η νύχτα σε όλες τις πιθανές εκδοχές της: χώρος και χρόνος μαζί, επίβουλο ενδιαίτημα των ονείρων, θημωνιά του φόβου, σύμβολο δυσερμήνευτο και πολυσήμαντο της ορατής και της υπόγειας ζωής, τροφός των ψευδαισθήσεων, μεγεθυντής των

αισθημάτων και των συγκινήσεων, αμάλγαμα ερωτικών αισθήσεων και παραισθήσεων, προστάτρια ερωτικών αισθήσεων και παραισθήσεων, προστάτρια των άνομων και των νόμιμων, πλην πάντα οδυνηρών, συναλλαγών. Κυρίως, όμως, προθάλαμος της άλλης νύχτας, που αδιάλειπτα επωάζεται στην καρδιά του εκτυφλωτικού φωτός της ζωής...’.

Αλλά και ο Παντελής Μπουκάλας σε άρθρο του στην εφημερίδα Η Καθημερινή⁹⁴ γράφει για το ίδιο θέμα, επιμένοντας στην προσφορά της νύχτας στην ποιητική διαδικασία. Τα όνειρα ενώνουν τα αντίθετα, προεκτείνουν την πραγματικότητα, την ανατρέπουν, παραβιάζουν τη λογική σειρά των πραγμάτων: ‘Ίδού λοιπόν η νύχτα, όχι απλώς ως ο χρόνος της ποίησης αλλά ως ο τόπος της, ο γενέθλιος τόπος της, όπως άλλωστε έχει υμνητικά ιστορηθεί από άμπολλους ποιητές... Στις Γεννήτριες, όπου συνυπάρχουν και συλλειτουργούν ο ερωτικός λυρισμός, ο πολιτικής στόχευσης σαρκασμός και η ανατομία των καιρών με τις ‘τόσες εξορίες και σφαγές’, τότε που ‘κόστιζε ο θάνατος’. Παρά να επικαλεστεί κάποια από τις μούσες της παράδοσης, ο Δάλλας προσκαλεί τα όνειρα να του δώσουν λόγο έναντι πόνου αφού πρόκειται για όνειρα σκληρά, διατηρητικά, κι όχι ανάλαφρα... Ήδη όμως στο πρώτο ποίημα του βιβλίου, το ‘Πάει καιρός...’, αποσαφηνίζεται ότι η προίκα της νυκτός, τα όνειρα, διασπαθίζεται από το φως της ημέρας:

*Όλα σαν πέτρες ζοφερά και κοφτερά...Σαν φεγγαρόπετρες
Κι ο ποιητής σαν από μηχανής Ερμής πεζεύοντας
στης μέρας το κατώφλι στάθηκε και αντίκρισε
της νύχτας τα όνειρα κι αυτά κερματισμένα’.*

Από την τραχύτητα των ιστορικών αναφορών στα δύσκολα χρόνια της δικτατορίας, Κρατηθείτε και Σκηνές του ’73, αλλά και από την ειρωνεία για τις καινούριες συνήθειες των νέων - στο ποίημα *Μεταπολίτευση στην Καβάλα* -, ο ποιητής επιστρέφει στη νοσταλγία του εσωτερικού χρόνου, *Εύνοστοι φίλοι και Κατάβαση*, για να μετακινηθεί και πάλι σε δρόμους ιστορικούς και πολιτικούς, στα ποιήματα *Μετά το πέραςμα του παγοθραυστικού και Σπαράγματα από σχισμένα κράτη*. Η αγάπη του Δάλλα για την φύση, ακόμα και όταν πρόκειται οι εικόνες της να αναπαριστούν δυσάρεστες μνήμες ή διαπιστώσεις, όπως ότι είναι κοινή η μοίρα όλων των φυσικών στοιχείων στον κύκλο της ζωής, φαίνεται και σ’ αυτήν την συλλογή παρούσα και απόλυτα συνδεδεμένη με την ύπαρξη. Και ο γενέθλιος τόπος, όμως, δεν παραλείπεται

⁹⁴ Τρίτη 20 Ιουνίου 2006

(Δρίσκος, Δωδώνη, στο ποίημα *Δεύτερος νόστος*), κάτι που συνηθίζεται από τον δημιουργό, ενώ η αναφορά στην Φιλιππιάδα, το μέρος στο οποίο γεννήθηκε επιτείνει το θεματικό παιχνίδι φωτός και σκότους, ζωής και θανάτου, παρουσίας και απουσίας. Ο απολογισμός των πεπραγμένων δεν επιτρέπει στόμφο και ρητορισμό ενώ η συγκρατημένη ειρωνεία και ο αυτοσαρκασμός επιτρέπουν στον ποιητή να θέσει το ερώτημα που φανερώνει την άλλη του ιδιότητα, εκείνη του κριτικού: επιδρά στην ποίησή του περισσότερο ο υπερρεαλισμός ή η παραδοσιακή γραφή; Ή όπως το θέτει ο ίδιος: ‘Ο Ανδρέας Εμπειρικός ή ο Ανδρέας Κάλβος;’ (στίχος από το τελευταίο ποίημα της σύνθεσης *Γεννήτριες*). Ή και οι δυο μαζί; Πάντως, η τελευταία συλλογή, όπως και οι προηγούμενες, αδιαμφισβήτητα φέρουν στοιχεία από τη λογοτεχνική μας παράδοση, τα οποία είναι αφομοιωμένα όμως από την καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του ποιητή.

Σ’ αυτόν τον ώριμο απολογισμό εμφανίζονται μνήμες, σύντροφοι που χάθηκαν ή έφυγαν από τη ζωή, οράματα που διαψεύστηκαν. Παρουσιάζεται το ‘*φάντασμα της νιότης*’:

*Εκεί ‘ναι πύργος γυάλινος...Και σκύβοντας
είδες το φάντασμα της νιότης σου να βγαίνει
τους έρωτές σου στα στενά λησμονημένους
τους πρώην φίλους σου χαμένους φαροφύλακες
μισοθαμμένους μες στα φύκια
φωνές σε ξάρτια και βυθούς σκέλεθρα μνήμης
τόσα οστρακόδερμα ζωής χωρίς πτερύγια
Φορτία ενός μυστηριώδους κήτους που
ναάγησε (Γυάλινος νόστος, Γυάλινος πύργος)*

Η αποθέωση της καθημερινότητας συντελείται στο δεύτερο μέρος της συλλογής που έχει τον τίτλο *Οι πόθοι μας σε καθημερινή ανάληψη* και μότο το ακόλουθο:

*Το μυρμηγκάκι που έχει φορτωθεί ένα νταμάρι
και τα’ ανεβάζει διαβίου στη φωλιά του
δεν είναι Σίσυφος*

Η άρνηση αυτή φαίνεται να είναι μια κατάφαση. Και όπως εξάγεται από τα επόμενα ποιήματα όλα κυλούν στους ίδιους καθημερινούς ρυθμούς χωρίς νόημα. Και ενώ όλα δείχνουν να αλλάζουν, παραμένουν εδώ και αιώνες τα ίδια μέσα στον ίδιο κύκλο της ζωής. Και η επανάληψη είναι γλυκιά, είναι η ‘*τρικυμία του σεντονιού*’ ενώ η συνήθεια απομακρύνει τους κινδύνους:

*κι από κάτω/ τα σκυλόδοντα του βυθού
σου τα' βγαλα ένα ένα
είπε η γυναίκα... (Τρικυμία)*

Το παράλογο της καθημερινότητας ανιχνεύεται στο ποίημα *Τα καθημερινά*:

*Μια καρέκλα αναλήφθηκε
μια σκιά τοίχου μίλησε
ο πρώην νεκρός ερωτεύτηκε
ο υπολογιστής καρδιοχτύπησε
Έξω έν' αηδόνι τρελάθηκε
ένα εξπρές αυτομόλησε
ο σκοπός της γωνίας δραπετεύσε
μια βρύση πόνου στέρεψε
Εκεί ο δρόμος δεν έστριψε
μια συνοικία δεν ζύπνησε
εκεί το φεγγάρι βασίλεψε
μια σιωπή εκτυρσοκρότησε*

Ωριμος ο ποιητής και βιολογικά – διανύει την όγδοη δεκαετία της ζωής του – βλέπει τον εαυτό του αντιστικτικά με την εγγονή του την Εύα στο ποίημα *Αμφιλύκη*. Εκείνη είναι η *‘ρόδινη λάμψη της αυγής/ αχιίδα αλκυνονίδας μέρας’* που *‘πορφυρώνει το λυκόφως του’*:

*Από το λυκανγές σου στο λυκόφως μου
να' ταν η μέρα μου αβασίλευτη
να ταξιιδεύω ισόβια το φως σου*

Δύο υπάρξεις, δύο διαφορετικά χρονικά σημεία, η συνέχεια της ζωής στο πρόσωπο της μικρής Εύας, που είναι η *‘τρελή αναλαμπή’*, η οποία ήρθε να *‘πορφυρώσει το λυκόφως’*, να δώσει φως στη ζωή του ποιητή. Για άλλη μία φορά οι αντιθέσεις έρωτας και θάνατος, το άρρεν και το θήλυ, το διφυές της ανθρώπινης ύπαρξης είναι θέματα που περιέχονται στο σύντομο αλλά με πολλές φωτοσκιάσεις ποίημα *Αυτή η γάτα*:

*Αυτή η γάτα που σε περιμένει ερεθισμένη
και σε τραβά ρουχνίζοντας προς το κρεβάτι
κι ακόμα πιο βαθιά στην αμνησία της νύχτας
έχει τα μάτια της συμβίας τα μουστάκια του πατέρα σου*

Μην της ανοίξεις γείτονα

Ο έρωτας όπως και η έμπνευση αλλά και ο θάνατος φέρνουν την ‘αμνησία της νύχτας’. Στο ποίημα *Η μαγική μονάδα* η έμπνευση είναι ‘*πυρετική οιστρήλατη τρελή*’. Άλλωστε η γραφή, το αποτέλεσμα ή η συνέπεια της έμπνευσης, εμπεριέχει τη ‘*βούληση για αθανασία*’. Και η ‘*μαγική μονάδα*’ προκύπτει από την ένωση του σώματος με το ‘*πνεύμα*’ – έμπνευση - φαντασία, του άρρενος με το θήλυ. Στο ποίημα *Εικόνα δίπτυχη* παρατηρεί κανείς τις δύο διαφορετικές όψεις της καλλιτεχνικής κατάστασης: από τη μια υπάρχει η στιγμή της εγρήγορσης και της δημιουργίας κι από την άλλη η στιγμή της στειρότητας, του απόλυτου κενού:

Στυλίου

*Είμαι ένας στύλος
κι εσύ
ο στυλίου μου
κάτω ν’ αρδεύεσαι
κι εκεί πάνω
η κεφαλή
ν’ ασκητεύει
θεόπληκτη’, Βίζιτα ‘Η επισκέπτρια
των
τάφων
βγήκε
άλαλη
είχε βραδιάσει
και δεν έπαιρνε
απάντηση’*

Ο ποιητής ‘*ασκητεύει*’, είναι μόνος στο γραφείο του για να γράψει. Η έμπνευση, όμως, τότε έρχεται τότε δεν έρχεται. (*Εικόνα δίπτυχη*)

Η επανάληψη, όμως, και η καθημερινή πλήξη δημιουργεί τάσεις φυγής μέσω του παραλόγου και των παράδοξων στοιχείων που αντλούνται από τον περιβάλλοντα χώρο. Έτσι, διαβάζουμε σε πεζολογική μορφή συνθέσεις όπως τα *Δύο περιστατικά*:

*Η κυρία Ξένη άνοιξε τα δυο της χέρια κι έτρεξε σε
προϋπάντηση του τρομερού Ηλεκτρισμένη από τα φιλιά του
έγινε νιφάδα κι άρχισε να στροβιλίζεται στα πόδια του*

Ύστερα σκόρπισε στο χώμα κι αναλύθηκε σε δάκρυα θολά
Η απειρόγαμη...Τελείως γαλανός μες στην πισίνα κι
έπλεε...Έμοιαζε με
άντρα που φυλλορροώντας φώναζε Με μάτια και με
χέρια και με το κουρέλι ενός στηθόδεσμου για σημαδούρα
κραύγαζε 'βοήθεια!...' Φορούσε τα δυο στήθια της
γυναίκας του με τρυπημένες τις κρουστές τους ρόγες Τις
είχε διαρρήξει η ίδια για να παρακολουθεί τη μεταμόρφωσή
του αθέατη σαν από δυο φινιστρίνια υποβρυχίως...

Η 'πισίνα' δείχνει τα όρια, τον περιορισμό, ενώ το επίρρημα 'υποβρυχίως'
παραπέμπει στο υποσυνείδητο.

Η τέχνη είναι το είδωλο της ύπαρξης, ο αντικαθρεπτισμός του 'είναι' όπως
διαβάζουμε στο ποίημα Δύο είδωλα:

Ψηλά σε μια προεξοχή βενετική
η δίδυμη έπαλξη της ύπαρξης
το εγώ κι απέναντι το εσύ
αντικατοπτρισμοί του είναι
και κάτω ο μαγικός της θάλασσας
ζηλότυπος καθρέφτης
Δυο είδωλα ν' αλληλοϋποβλέπονται
κι ανάμεσα μια κόκκινη γραμμή
ίχνη φιδιού στα πόδια των πρωτόπλαστων

Ενώ στο ποίημα Το σχήμα της απουσίας δίδεται με αφαιρετικό τρόπο η απουσία ή ο
αφανισμός του ανθρώπου:

Οι άνθρωποι
έφυγαν
βούλιαξαν ή πέταξαν
με τα λοφία
και τα κουρέλια τους
πέταξαν ή βούλιαξαν
κι έμεινε το σχήμα τους
όπως στους παλιούς
σιδερένιους σομιέδες
το βούλιαγμα των κορμιών

*και στ' άδεια κλουβιά το χέρι
που φτερούγισε/των μονομάχων*

Η άνιση μάχη με τον χρόνο αφήνει μόνο σημάδια, ίχνη στα πράγματα που ακόμα κι αυτά θα' ρθει η ώρα που θα χαθούν. Τι μένει ωστόσο μετά τον θάνατο, όταν η παρουσία γίνεται απουσία, όταν το σώμα δίνει τη θέση του στο κενό,;

*Οι άνθρωποι
έφυγαν
βούλιαζαν ή πέταζαν
με τα λοφία
και τα κουρέλια τους
πέταζαν ή βούλιαζαν
κι έμεινε το σχήμα τους
όπως στους παλιούς σιδερένιους σομιέδες
το βούλιαγμα των κορμιών
και στ' άδεια κλουβιά
το χέρι
που φτερούγισε
των μονομάχων, Το σχήμα της απουσίας.*

Η εικόνα της μνήμης παραστατικά, σ' ένα σκηνικό αποσύνθεσης, αποδίδεται στο ποίημα *Μνήμη ανεξαργύρωτη* του τμήματος της συλλογής *Οι τύποι των ήλων*:

*Όταν ο βυρσοδέψης ξεκολλά το δέρμα από τα κόκαλα
θυμάμαι τις ρομφαίες κι ύστερα από χρόνια μέρες μετακομιδής
τα οστά πλυμένα με ροδόσταμα από μάνες μαυρομαντιλούσες
και μες στους λάκκους τα παιδιά χαρολογώντας χαροπαίζοντας
ανάμεσα σε ζωντανούς και σε νεκρούς δίκαια μεγαλωμένα
Και από τους άμβωνες επάνω οι μνημιλόγοι, κήνσορες*

Το 'δέρμα' είναι η ζωή και τα 'οστά' η μνήμη. Ο 'βυρσοδέψης' παραπέμπει στο χρόνο και τα 'παιδιά' στην επανάληψη των πάντων. Στην μνήμη παραμένουν πάντα και οι φίλοι και σύντροφοι, όσοι αγωνίστηκαν και στο τέλος απογοητεύτηκαν από την έκβαση των γεγονότων. Τα οράματα έμειναν μακριά από την πραγματικότητα, άπιαστα σύννεφα που διαλύθηκαν όταν ήρθε η στιγμή η ιδέα να δώσει τη θέση της στην πράξη και την εφαρμογή, θέμα που υπολανθάνει και στο ποίημα *Με την ψυχή στο ζύγι*:

*Και μόνον οι νεκροί μας σύντροφοι, ακεραιωμένα αγάλματα
πετώντας γύρω-γύρω σαν τα χελιδόνια του θανάτου
μ' ένα μήνυμα στο ράμφος τους
‘Κρατηθείτε’, Κρατηθείτε.*

Η νοσταλγία για το παλιό, γι' αυτό που έχει περάσει, φαίνεται και στο ποίημα *Εύνοστοι φίλοι*. Αφού δοκιμάστηκε το καινούριο, που δεν άφησε τίποτε, ήρθε και πάλι η σειρά του περασμένου αλλά όχι και ληγμένου:

*Τι θαλπωρή και νοσταλγία στις μικρές λέξεις οικίσκος
δρομίσκος πολίχνη ναύδριον και εκεί πολύ
κοντά, το αλύλλιον όπου κατάκειται το τέμενος του Έρωτος Κι όπου
περνά ο αέρας ριμαδόρος μέσα απ' τα
φυλλώματα σφυρίζοντας ειδύλλιον ειδύλλιον Τι
νοσταλγία και τι προδοσία που τις αρνηθήκαμε Φωνές
φωνούλες που είναι σαν τις καπνοδόχους της φυλετικής
μας προσφυγιάς Τώρα που πέσανε τα οράματα ας
πάμε να τις κατοικήσουμε εύνοστοι φίλοι*

Με το βάρος του χρόνου στους ώμους του κι αφού έγινε σαφές ό π η ζωή δεν είναι παρά ένα θέατρο – ‘εμείς οι θεατές κι εμείς το θέαμα’ – ο ποιητής είναι ο παρατηρητής και το παρατηρούμενο ‘αντικείμενο’, αυτός που ‘αναρριχάται’ για να δει και να καταλάβει την φύση των πραγμάτων και των ανθρώπων:

*Μια ολόκληρη ζωή αναρριχητής
μ' άλλους μαζί
ως το ταβάνι
στα εξήντα στα εβδομήντα στα εβδομήντα εννιά...*

Αναρριχητής, επανέρχεται στον γενέθλιο τόπο στο ποίημα *Οι τρυφηλοί βόες*, στο οποίο το σκηνικό έχει τοποθετηθεί κοντά στην πόλη Φιλιππιάδα, όπου γεννήθηκε ο ποιητής, ενώ στο αμέσως επόμενο με στοιχεία πεζολογικά, ο αφηγητής βρίσκει στον ‘άλλο κόσμο’ (*Κατάβαση*) την μητέρα του:

*Όταν κατέβηκα απ' το σκάφος δεν με περίμενε όχημα
παρά τα' αλογάκι των παιδικών χρόνων που εκείνη μου χάρισε κι
εγώ τ' ανέβηκα κι έφτασα με μιαν ανάσα καλπάζοντας
στην άραχνη κατοικία της – Γιάννη γιατί με παράτησες; άκουσα
τη φωνή της – Μάνα δεν σε παράτησα, είπα – Μ' άφησες στα
χέρια της δύστηνης στρίγγλας παιδί μου δεν σ' άφησα παρά από*

κεϊνή την ώρα παράγγειλα σ' όλα τα διαστημόπλοια και τα' άλλα
πετούμενα κι ο ίδιος περιφέρομαι τρία χρόνια στους ουρανούς μην
τύχει και δω την ψυχούλα σου Και τώρα που σε ξαναβρίσκω έλα
να σε πάρω μαζί μου Και τα' αλογάκι να γονατίζει και με τα
σπασμένα του πόδια να χλιμιτρά και να σκάβει χώμα Και τότε
ακούστηκε βοή και αντιβοή μέσα απ' τα μνήματα κι η ραγισμένη
φωνή της που ολόλυξε – Δεν είπα να μη με σκεπάσετε με πλάκα
από πάνω, ολόλυξε και τώρα πού να βρω τη χαμένη φωνή μου να
την τρυπήσω
Καν έλα συ να ξαναμπείς και να κουρνιασείς στη μήτρα σου
να μη ρεκάζεις και τρέμουν
τα καταχθόνια
γιε μου

Ο διάλογος που αναπτύσσεται μεταξύ τους θυμίζει το δημοτικό τραγούδι. Η εικόνα που δείχνει το 'αλογάκι των παιδικών χρόνων που εκείνη μου χάρισε κι εγώ τα' ανέβηκα κι έφτασα με μιαν ανάσα καλπάζοντας στην αράχνη κατοικία της' εκφράζει την νοσταλγία για την παιδική ηλικία, για τις πρώτες στιγμές της ύπαρξης, νοσταλγία για την μητέρα. Το υγρό στοιχείο και το σκάφος παραπέμπουν στην μήτρα, στην οποία αναφέρεται ο ποιητής, και στο ασυνείδητο. Η άποψη ότι η ζωή είναι ένα θέατρο, όπως σημειώνεται στο ποίημα *Αναρριχητής*, συναντάται στο έργο του Σαίξπηρ *Μάκπεθ*:

Το αύριο, και το αύριο, και το αύριο
σέρνεται αργά αργά, μέρα τη μέρα
Ως τη στερνή του χρόνου συλλαβή. Κι όλα τα χτες μας φώτισαν
ανόητους Στο δρόμο προς τη στάχτη του θανάτου. Σβήσε, μικρό
κεράκι. Είν' η ζωή
Σκιά που περπατάει, θεατρίνος
Που στη σκηνή το ρόλο του ψελλίζει
Κι ύστερα πια σωπαίνει. Παραμύθι
Που λέει κάποιος ηλίθιος, όλο μένος
Και βουητό, που νόημα δεν έχει.' ⁹⁵

⁹⁵ *Ξένοι λυρικοί*, πέμπτη πράξη, σκηνή Γ, μετάφραση Γ. Νίκας, εκδόσεις Ποταμός, Αθήνα 2003

Στο τελευταίο μέρος της συλλογής με τον τίτλο *Γεννήτριες* γίνεται λόγος για την διαδικασία της δημιουργίας. Ο ποιητής καλεί τις εμπειρίες του, την αλήθεια του, τα όνειρά του, την έμπνευση. Και η γραφή παρομοιάζεται με ‘τεκτονικό σεισμό’:

*Ελάτε φτερωτά όνειρα...Με το ράμφος σας
σκάψτε μου
πιο βαθιά την πληγή να βλαστήσει το ποίημα
Ο αμπελώνας μας ωρίμασε Είμαι έτοιμος για το πατητήρι
Είναι το χέρι κι η τρεμόεσσα καρδιά μου
πιασμένα ακόμη μες στη σιδερή λαβίδα
ενός τεκτονικού σεισμού διαρκείας
(Όταν ξυπνώ φρενήρης της νυκτός και γράφω)*

Και την ώρα που ο ποιητής γράφει, και από το μηδέν αναδύεται η άλλη όψη της ύπαρξης συντελείται μια έκρηξη, μια εκτίναξη:

*Η γη
ρουφήχτρα του όντος
είναι μια αχόρταγη μήτρα
κι εγώ ο αόρατος σπόρος
θα εκτιναχτώ -
δεν θα κυλήσω σαν χείμαρρος
να σας περιλούσω με γονιμότητα
θα εκτιναχτώ σαν αστροπελέκι
που σχίζει τη νύχτα για να φανεί
ο πυρήνας της γης
φαλλοβόλος
με μια οσμή καμένης ζωής
μια ευωδιά ζωογόνου θανάτου*

Ο ποιητής, παρ’ όλο που τα χρόνια περνούν, δεν ‘αποστρατεύεται’. Είναι έτοιμος πάλι να ‘στραφεί, να πάρει και να ξαναπάρει φως και μουσική/ από την κβαντομηχανή του σύμπαντος’. Στο ‘πεζοτράγουδο’ *Να ξαναπάρει φως...* που ανήκει στο *Υστερόγραφο* ο καλλιτέχνης δεν παύει να αντλεί δύναμη από το φως, τη λάμψη και την ουσία της ποίησης:

*Μια ολόκληρη ζωή ο ποιητής τονίζοντας μια ελεγεία
για το φως Κι η Μούσα του υποταχτική να τον
διακονεί Κι ύστερα με το γύρισμα του αιώνα οι ρόλοι ανεπαισθήτως*

*ν' αντιστρέφονται Εκείνη ν' αποσύρεται
αθέατη κι απ' τα' άδυτα του διαστήματος να εγκαρτερεί
και να κανοναρχεί Σαν την ρουφήχτρα και τη θύρα ενός
ναού που ανοιγοκλείνει αθόρυβα Κι ο ποιητής να
πλησιάζει διαρκώς κυρτώνοντας και φτάνοντας στην εμπατή
να γονατίζει βλέποντας στο βάθος να τελούνται και
χωρίς εκείνον τα μυστήρια Είναι η μεγάλη Μητρική θεά
που ιερουργεί κι αυτός ένας πιστός εκτός εκκλησιάσματος,
με τις ηλεκτρικές γεννήτριες της νεότητας σαν μια
σειρά από σβησμένα ηφαίστεια πίσω του Έτοιμος πάλι
να στραφεί, να πάρει και να ξαναπάρει φως και μουσική
από την κβαντομηχανή του σύμπαντος*

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι τα δεσπόζοντα θέματα της ποιητικής του Δάλλα στα προηγούμενα παραδείγματα είναι η σύγκρουση του ιδεατού κόσμου με τη θλιβερή πραγματικότητα: 'Έρχεται/ σκύψε το κεφάλι/ γίνε ένα άγαλμα/ τινάξου πιο λοξά/ ή πέσε στα όνειρα/ βγες/ κολυμπώντας/ στην ακτή του λογικού...'. Τα τοπία της πραγματικότητας γίνονται αόριστα και ασύνδετα, ενώ ο ποιητικός αφηγηματικός λόγος σ' αυτές τις περιπτώσεις διαθέτει υπερβολή, αφαιρετικότητα, αλλά και συνδυασμό των αντιθέτων που δημιουργούν παράλογες σκηνές.: 'Γύρισε φορτωμένος τους τελευταίους καρπούς της αγοράς/ Κι άξαφνα τους είδε να γίνονται δέντρα με περιπλοκές ριζών/ Τα ρούχα του ένα κοπάδι αγριοκάτσικα/ Κάτω τα πόδια του σιδερικά...'. Στοιχεία της φύσης δημιουργούν την εικονοπλασία του παράλογου, τα οποία παραπέμπουν στον ιδεατό κόσμο και συνθέτουν το 'εκεί' σε αντιπαράθεση με το 'εδώ' και το 'τόρα'. Το φυσικό σε αντιστοχία με το μεταφυσικό. Η υπερβολή στη χρήση των ποιητικών εικόνων αποδίδει την υπέρβαση των ορίων και την καταπάτηση των λογικών κανόνων, όταν 'αυτό που θα έπρεπε να είναι και 'αυτό που είναι' συναντώνται και συγκρούονται: ' Εγώ δεν φοβάμαι τ' αστέρια/ είπ' ο Λουκάς/ Να έν' αστέρι που τα' αγκάλιασα/ χωρίς να καώ/ Ώρες το κοίταζα μέσα στα μάτια/ και δεν τυφλώθηκα/ Μου άνοιξε τα φυλλοκάρδια/ και μπαίνοντας/ είδα πλατείες και γαλάζιες στοές/ και στο βάθος τους/ Προτομές από σπάνιους λίθους και κρύσταλλα....'

Η αμφίθυμη διάθεση του ποιητή για τον γενέθλιο τόπο του, την Ήπειρο, που αποπνέει ενίοτε ατμόσφαιρα παρακμής, κρυψίνοιας, φόβου και απειλής παρουσιάζεται με αντιθέσεις, οι οποίες προέρχονται τότε από τη μυθολογία, τότε από

στοιχεία της φύσης, και δίνουν έναν κόσμο λαβυρινθώδη, ακατανόητο. Και όπως οι υπερρεαλιστές, έτσι και ο Δάλλας μέσα από την αποδιάρθρωση της αφηγηματικής και λογικής, εμπειρικής οργάνωσης, μέσα από την υιοθέτηση της ‘μη-σημασίας’ των ποιητικών συνθέσεων ανατρέπει τους κανόνες του λογικού σύμπαντος. Η φαντασία αποκτά σάρκα και οστά, γίνεται ρεαλιστική, υπάρχει μέσω των αντιθέτων της πραγματικότητας και το παράλογο μετατρέπεται σε ‘λογική’ κατάσταση: ‘μετά ταξίδευε σ’ ένα τούνελ κ’ εκεί στην άκρη του ένα κομμάτι/ φεγγάρι/ ήταν ο κλειδούχος με το φανάρι κ’ η πολιτεία οληνύχτα του ανήκε/ σαν θέαμα...’. Η ιστορία, επιπλέον, η ιστορική μοίρα, συνδέεται με το παρόν, οι ιστορικές στιγμές συναντούν τις προσωπικές και μέσω της αγωνίας και του δραματικού συναισθήματος το ποιητικό σύμπαν εμφανίζεται κατακερματισμένο, ενίοτε ακρωτηριασμένο και τότε το σχήμα και η μορφή καταλήγουν να αποδίδονται μέσω του παραλόγου. Οι παράλογες σκηνές δημιουργούν έτσι το απείκασμα μιας παράλογης πραγματικότητας, από την οποία διαφεύγει ο ποιητής μέσω της δημιουργίας και ιδιαιτέρως την ‘ξορκίζει’ μέσω της αντιστροφής του κόσμου: ‘Ξυπνώντας σήμερα φαντάστηκα ένα ποίημα να καταπίνει/ και να ξαναχύνει τα πάντα σαν ένας υποβρύχιος ροφός/ ένας ανακυκλωτής ένας σίφουνας μια μηχανική ή αστρική / χοάνη μια αντύλη/ σαν υποπόταμος...’. Η μορφή των εξωτερικών και των εσωτερικών τοπίων διαλύεται, ανατρέπει πρώτα κι έπειτα ανασκευάζεται με ποιητικές φράσεις που προβάλλουν την ‘παράλογη κυκλοφορία της ζωής’.⁹⁶ Η αγωνία για το θάνατο, για το γρήγορο πέρασμα του χρόνου, ο υπαρξιακός προβληματισμός εν γένει, εκφράζονται με ποιητικές εικόνες αποσπασματικές, ασύνδετες, οι οποίες προέρχονται από το ασυνείδητο και τον κόσμο των ονείρων: ‘...κι ο νεκρός να μην εννοεί να/ ενταφιαστεί να μη φαντάζεται πως είναι ποτέ δυνατόν να μπει σε/ μνημούρι παρά να σηκώνεται πάραυτα να πετά τα πομπώδη/ στεφάνια με τις ταινίες τη βιολέτα της μικρής αγαπητικιάς του τις/ πληγές των εκτελεστών του...’.⁹⁷

Η ανατροπή, η στρέβλωση της πραγματικότητας συντελείται όχι μόνο με την τολμηρή σύνθεση των αντιθέτων, των παραδόξων και αλλόκοτων εικόνων καθώς και την υιοθέτηση μη λογικών διαδικασιών, αλλά και με τη στίξη και την παράλογη οργάνωση της γραφής, της κατάργησης των συντακτικών κανόνων. Η παράλογη χρήση της γραφής ισοδυναμεί με την παράλογη μυθολογία και τον παράλογο φανταστικό κόσμο. Τα παράλογα σημαίνοντα παραπέμπουν στα παράλογα

⁹⁶ Γιάννης Δάλλας, *Εισαγωγή στην ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη*, Κείμενα, Αθήνα 1979, σ. 104

⁹⁷ 9, συλλογή *Ο ζωντανός χρόνος*, 1985

σημαινόμενα: ‘..Μ’ ένα κοπάδι γεγονότα να τα κυνηγά ο τελευταίος πυροδότης/ της γιορτής...δάση από νύχτες κ’ οι στιγμές πευκοβελόνες να τις διαπερνά/ ο ήλιος του ονείρου...ο ζωντανός χρόνος ο πρωταθλητής’. Ακόμα και η χρήση συμβολικών μεταφορών παρουσιάζει το παράλογο της καθημερινότητας: ‘Μια καρέκλα αναλήφθηκε/ μια σκιά τοίχου μίλησε...’. Εδώ συμβαίνει το αδύνατον, καθώς τα αντικείμενα παίρνουν υπερφυσικές ιδιότητες, μαγικές. Τα συγκεκριμένα, ‘καρέκλα’ και ‘τοίχος’ συνδεόμενα με ρήματα που το πρώτο παραπέμπει σε υπερφυσική δύναμη, ενώ το δεύτερο στην ικανότητα του ανθρώπου που προέρχεται από τον λόγο, τη λογική, συγκροτούν τα παράλογα σημαίνοντα, τα οποία αντιστοιχούν στα παράλογα σημαινόμενα, τον παράλογο κόσμο, την παράλογη ποιητική μυθολογία. Η πεζόμορφη αφήγηση, η έλλειψη στίξης τις περισσότερες φορές, ο αποσπασματικός, διακεκομμένος, κοφτός αφαιρετικός λόγος επιτείνουν την ασθματική και παραληρηματική ατμόσφαιρα, την παράλογη εκδοχή της πραγματικότητας και των συνεκδοχών της: ‘Ο λόγος έβγαине απ’ το στήθος μου μ’ όλα τα αρώματα/ των στοχασμών/ και με τη θλίψη μιας γιορτής που έσβηνε τα μεσάνυχτα...’. Μάλιστα πολλές φορές ο ποιητής δεν χρησιμοποιεί τελεία, πράγμα που σημαίνει ότι το ποίημα συνεχίζεται στο διηνεκές, μέσω της σιωπής και της λευκής σελίδας.

Τα στοιχεία της ιστορικής πραγματικότητας που τροφοδοτούν τη μυθολογία του παράλογου είναι οι κατοχικές, οι εμφυλιοπολεμικές μνήμες, η εμπειρία της επταετίας, αλλά και το σύγχρονο παρόν που στιγματίζεται από τον πολιτικό αμοραλισμό και την έκπτωση των ιδεών και των αξιών. Ο Δάλλας αναφέρεται έμμεσα στο επίκαιρο μέσω των μυθικών κατόπτρων που χρησιμοποιεί, είτε πρόκειται για αναφορές σε ‘φωνές’ ποιητικών προγόνων ή και σύγχρονων ομοτέχνων του είτε για αναβίωση παλιότερων εποχών -αρχαιότητα, Βυζάντιο-. Αυτές οι συσχετίσεις γίνονται μέσω της σύνθεσης των διαφορετικών στοιχείων που καταργούν το προφανές και το ορατό και αναδημιουργούν το κρυφό και αόρατο, το συναίσθημα και την ιδέα ή την κατάργησή της.

Γ. Κεφάλαιο: Όροι αναγωγής (μυθοπλασία, μυθικές αναφορές, μυθική μέθοδος)

Πολλοί ποιητές, Έλληνες και ξένοι, εμπνεύστηκαν από την αστείρευτη πηγή του μύθου ιστορίες και εικόνες, τις οποίες χρησιμοποίησαν αφομοιώνοντάς τες στο έργο τους. Ενδεικτικά αναφέρω από τους Έλληνες τον Σικελιανό, τον Σεφέρη, τον Καβάφη, τον Ρίτσο, την Ζωή Καρέλλη, από τους ξένους τον Ώντεν, τον Κόλεριτζ, τον Πάουντ, τον Έλιοτ, τον Γέιτς... Ο σύγχρονος ποιητής εμπνέεται από τον μύθο, δανείζεται απ' αυτόν πρόσωπα και σύμβολα για να εκφράσει την προσωπική του εμπειρία μέσα από το φάσμα της σύγχρονης πραγματικότητας. Τα δομικά στοιχεία του μύθου, λοιπόν, άλλοτε τα αποδίδει ο ποιητής πιστά και άλλοτε πάλι εντάσσοντάς τα στη δική του ποιητική μυθολογία τα παραποιεί ανάλογα με τις ανάγκες του, χωρίς όμως να τα καταστρέφει. Ο Έλιοτ εισηγείται τον όρο 'μυθική μέθοδος' στη βιβλιοκριτική του για τον *Οδυσσέα* του Τζαίμς Τζόυς γράφει: 'Χρησιμοποιώντας τον μύθο και πετυχαίνοντας έναν αδιάκοπο παραλληλισμό ανάμεσα στη σύγχρονη εποχή και την αρχαιότητα, ο κ. Τζόυς ακολουθεί μια μέθοδο που και άλλοι πρέπει να την ακολουθήσουν έπειτα από αυτόν... Είναι απλώς ένας τρόπος για να ελέγξει κανείς, για να βάλει σε μια τάξη, για να δώσει μια μορφή και σημασία στο απέραντο πανόραμα της ματαιότητας και αναρχίας που είναι η σύγχρονη ιστορία'⁹⁸ Σύμφωνα με την άποψη του Νάσου Βαγενά⁹⁹ η 'περιγραφή του Έλιοτ δείχνει πως στη μυθική μέθοδο ο μύθος χρησιμοποιείται σαν ένα στοιχείο δομικό, σαν ένα είδος διαγράμματος, που βοηθεί τον ποιητή να εκφράσει αντικειμενικότερα την εμπειρία του. Με άλλα λόγια, η μυθική μέθοδος είναι μια αντικειμενική συστοιχία, που έχει για μορφή μια μυθική ιστορία. Με την εφαρμογή της έχουμε μια ταύτιση των στοιχείων του μύθου με τα στοιχεία της σύγχρονης πραγματικότητας, και συνεπώς μια ταύτιση της μυθικής εποχής με τη σύγχρονη. Το παρόν και το παρελθόν γίνονται ένα, συνυπάρχουν στην ίδια χρονική στιγμή, που αποτελεί τον χρόνο του ποιήματος-έτσι ώστε ο ποιητής μέσα στο ποίημα να μην μπορεί να συλλογίζεται τον αρχαίο μύθο, αφού το ποίημα είναι ήδη ο αρχαίος μύθος.' Ωστόσο, όπως το επισημαίνει ο Βαγενάς λίγο παρακάτω (ό.π. σ. 154), ο Κήλυ ερμηνεύοντας τον όρο 'μυθική μέθοδος' εννοεί ότι 'κάθε μυθολογική αναφορά που χρησιμεύει για να παραλληλίσει

⁹⁸ T.S. Eliot, 'Ulysses, Order and Myth' *Dial*, 75(1923), 483

⁹⁹ Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Κέδρος, Αθήνα 1979, σ. 152-153

με οποιονδήποτε τρόπο, τη σύγχρονη εποχή με την αρχαιότητα, αποτελεί εφαρμογή της μυθικής μεθόδου'. Μάλιστα στο βιβλίο του *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*,¹⁰⁰ ο Έντμουντ Κήλυ σημειώνει: 'Αυτό που πράγματι λέει ο Έλιοτ είναι ότι η μέθοδος – η οποία συνίσταται στο 'χειρισμό ενός αδιάκοπου παραλληλισμού μεταξύ της σύγχρονης εποχής και της αρχαιότητας'- είναι απλώς ένας τρόπος να ελέγχει κανείς, να ταχτοποιήσει και να δώσει μορφή και σημασία στο απέραντο πανόραμα ματαιότητας και αναρχίας που είναι η σύγχρονη ιστορία.... Ο Έλιοτ κλείνει το σχόλιό του για τον Τζόνι υποδείχνοντας ότι η μυθική μέθοδος μπορεί να θεωρηθεί ένα πιθανό υποκατάστατο της αφηγηματικής μεθόδου και τονίζει ξανά πως είναι ένα βήμα προς την τάξη και την μορφή'. Και παρακάτω (σ. 140) ο Κήλυ εξηγεί: 'Με δυο λόγια, η 'μυθική μέθοδος' δεν είναι τόσο θέμα ανοιχτών ή συγκαλυμμένων, άμεσων ή έμμεσων χρήσεων της μυθολογίας σε χωριστά ποιήματα ή κεφάλαια που αναπαριστούν μια σύγχρονη πραγματικότητα, είναι ένας τρόπος ταυτοποίησης και ελέγχου σχετικών ποιημάτων (εκείνων λ.χ. του Yeats που αντλούν από την ιρλανδική μυθολογία, όπως παρατηρεί ο Έλιοτ), ή ενός πολύστιχου ποιήματος που απαρτίζεται από πολλά μέρη, όπως η *Έρημη Χώρα*, ή μιας σειράς ποιημάτων, ή ενός ιδιαίτερου είδους μοντέρνου μυθιστορήματος- όλα αυτά που σκοπεύουν να προβάλλουν έναν αδιάκοπο παραλληλισμό ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, στην αρχαιότητα και τη σύγχρονη εποχή'. Και ο ίδιος ο Δάλλας στις θεματικές σελίδες του διαδικτυακού του τόπου σημειώνει για την συλλογή *Απόπειρα μυθολογίας* (1952): 'Συλλογή στην οποία υποδηλώνεται η σύγχρονη ιδεολογική περιπέτεια των ατόμων και λαών. Η υποδήλωση γίνεται βάσει της μυθικής μεθόδου του Έλιοτ με την ανάκληση αναφορών ή 'πλαισίων': π.χ. δαντικών (το ποίημα I), ομηρικών (απόπειρα ειδυλλίου), ευαγγελικών (*Όραμα αιρετικού*), μεταβυζαντινών (*Φυσιολόγος*) κ.ά... Γενικός άξονας και παρονομαστής η ιδέα της αίρεσης'. Έτσι, για τον Δάλλα η αναπαράσταση μιας εποχής, ο μύθος και στους αρχαίους αλλά και στους νεώτερους συσχετισμούς του προβάλλει ένα όραμα από το παρελθόν που ταυτίζεται όμως με τη γλώσσα της σύγχρονης εμπειρίας και με τις σπασμένες, αποσπασματικές εικόνες της σύγχρονης πραγματικότητας. Άλλωστε, η αναφορά του σε τρέχοντα γεγονότα και καταστάσεις που συνδέονται με μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή,

¹⁰⁰ Μετάφραση Σπύρος Τσακνιάς, Στιγμή 1987

είναι έμμεση, με τέτοιο τρόπο ώστε το γεγονός, η ιστορική πράξη, να μετουσιώνεται σε ποίηση ως ένα στοιχείο της προσωπικής ή συλλογικής μυθολογίας¹⁰¹

Τι είναι, όμως, ο μύθος και πώς τον αντιμετωπίζουν οι μεγάλοι διανοητές; Η Γιουρσενάρ πίστευε ότι ο μύθος δεν είναι παρά ‘ένας τρόπος προσέγγισης του απολύτου· για να μπορέσει να ανακαλύψει κάτω από τον άνθρωπο αυτό που διαρκεί, ή, με μια λέξη, το αιώνιο’.¹⁰² Ο Τόμας Μαν σε διάλεξή του με θέμα ‘Ο Φρόνιτ και το μέλλον’ είχε υποστηρίξει: ‘...Στο σύνθετο όρο ‘ψυχολογία του βάθους’, το ‘βάθος’ έχει και χρονικό νόημα: τα βάθη της ανθρώπινης ψυχής είναι επίσης και ‘πρωτογενείς χρόνοι’, η βαθιά αυτή ‘πηγή του χρόνου’, όπου ο μύθος έχει το λίκνο του και από την οποία αντλούνται οι αρχικοί κανόνες και μορφές της ζωής. Γιατί ο μύθος είναι το θεμέλιο της ζωής. Είναι το άχρονο σχήμα, ο θρησκευτικός τύπος, σύμφωνα με τον οποίο διαμορφώνεται η ζωή με το να αναπαράγει τα χαρακτηριστικά του από το υποσυνείδητο. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η κατάκτηση της μυθικής θεωρήσεως των πραγμάτων αποτελεί τομή στη ζωή του αφηγητή και σημαίνει μια ξεχωριστή ανύψωση της καλλιτεχνικής του διαθέσεως, μια νέα ωριμότητα των ικανοτήτων να συλλαμβάνει και να δημιουργεί, πράγμα που επιφυλάσσεται συνήθως στα τελευταία χρόνια της ζωής. Γιατί ενώ στη ζωή της ανθρωπότητας το μυθικό αντιπροσωπεύει ένα αρχικό και πρωτόγονο στάδιο, στη ζωή του ατόμου αντιπροσωπεύει ένα στάδιο κατοπινό και ώριμο’.¹⁰³ Ο μύθος έχει σχέση με το Είναι και ‘για να γίνει αντικείμενο της ψυχολογίας, είναι απαραίτητο να είναι μια υπερατομική συγκινησιακή δύναμη που κατακτά τον άνθρωπο και γεμίζει την ψυχή με εικόνες. Οι εικόνες αυτές αποτελούν την ουσία της μυθολογίας, το ίδιο όπως οι νότες αποτελούν την ουσία της μουσικής’: ‘την ουσία από την οποία είναι καμωμένα τα όνειρα’, για να θυμηθούμε τον Σαίξπηρ. Μια εντελώς ανθρώπινη ουσία που χαρίστηκε στον άνθρωπο κι αυτός της έδωσε μορφή, στον μυθοπλάστη, σαν κάτι αντικειμενικό, σαν κάτι που ανάβλυζε από μια υπερατομική πηγή. Και παρουσιάζεται – παρά την καινούρια ‘παράλλαξη’ – όχι σαν υποκειμενική δημιουργία του ίδιου του αφηγητή, αλλά και πάλι σαν κάτι αντικειμενικό’. (Κ. Κερένι, ό. π.). Ο μύθος, είχε γράψει ο Χόφμανσταλ στον πρόλογο του έργου ‘Η Αριάδνη στη Νάξο’, είναι το μυστικό της ζωής που σε πλησιάζει και σε παίρνει από το χέρι’.

¹⁰¹ βλ. το άρθρο του Αλέξη Ζήρα, “Η έννοια του κατόπτρου ως στρατηγική στην ποίηση του Γ. Δάλλα”, *Ελί-τροχος*, τεύχος 9-10, Φθινόπωρο- Χειμώνας 1996, σ. 60

¹⁰² Μαργαρίτα Γιουρσενάρ, *Με ανοιχτά τα μάτια*, συζητήσεις με τον Μ. Galey, μετ. Μανώλη Πετάλα, εκδόσεις Χατζηνικολή, Αθήνα 1981, σ. 108.

¹⁰³ Κ.Κερένι, *Η μυθολογία των Ελλήνων*, Εκδόσεις Εστίας, Αθήνα 1966, σ. 17-18

Ο Φρόνιτ έχει την πεποίθηση ότι *‘ένα μεγάλο μέρος από τη μυθολογική άποψη του κόσμου, που εκτείνεται και στις πιο σύγχρονες θρησκείες, δεν είναι τίποτε άλλο παρά η ψυχολογία που προβάλλεται στον εξωτερικό κόσμο’*¹⁰⁴ Στο ίδιο βιβλίο θεωρεί τους μύθους ως κατασταλάγματα από ασύνειδες διαδικασίες και ως προβολές από το υποσυνείδητο. Και γι’ αυτό, άλλωστε, η δύναμη τους δεν περιορίζεται σε μια εποχή αλλά εκφράζουν το *‘συλλογικό υποσυνείδητο’* πέραν συγκεκριμένων χρονικών στιγμών. Πολλοί ποιητές εξέφρασαν τη νοσταλγία τους για την μυθολογία και μάλιστα ο Φρίντριχ Σίλερ ταυτίζει την τέχνη και την ομορφιά με τους μύθους στο έργο του *Οι θεοί της Ελλάδας*, 1790. Γράφει ο Σίλερ στην θεατρική τριλογία *Βάλλεστάιν*, 1799:

...Οι παγανιστικοί θεοί δεν ζούνε πια στην εποχή της λογικής!

Μα πάντα η καρδιά ποθεί μια γλώσσα,

Κι η φύση μας αναπολεί τα αρχαία ονόματα

(Δεύτερο έργο Ντι Πικολόμινι, II, IV).

Η συγγραφέας Κάρεν Άρμστρογκ στο βιβλίο της *Σύντομη ιστορία του μύθου*¹⁰⁵ γράφει χαρακτηριστικά: *‘Οι άνθρωποι ήταν ανέκαθεν μυθοπλάστες... Οι τάφοι των Νεάντερταλ μας αποκαλύπτουν πως όταν οι πρώιμοι άνθρωποι συνειδητοποίησαν ότι ήταν θνητοί δημιούργησαν ένα είδος αντισταθμιστικής αφήγησης που τους έδινε τη δυνατότητα να συμβιβαστούν με το γεγονός’*.

Ο Έντμουντ Κήλυ, στο βιβλίο του *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*,¹⁰⁶ γράφει για τις διάφορες εκδοχές του μύθου όπως αυτές εμφανίζονται στους ποιητές Καβάφη, Σικελιανό, Σεφέρη και Ρίτσο:

Ο καθένας από τους εξεταζόμενους σ’ αυτά τα δοκίμια ποιητές διενήργησε τη δική του έρευνα για το αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας με τον δικό του τρόπο και βρήκε τη δική του λύση. Και σε κάθε περίπτωση ο μύθος υπήρξε ένα μείζον όχημα που έφερε την έρευνα σε γόνιμο τέλος. Ο Καβάφης δημιούργησε τον αλεξανδρινό μύθο του για να δώσει έκφραση στο προσωπικό του όραμα, στηριζόμενος σε μια σύνθετη εικόνα του ελληνισμού της διασποράς. Ο Σικελιανός άντλησε από ποικίλες πηγές της αρχαιότητας για να διαμορφώσει μια προσωπική μυθολογία, που θα συναιρούσε προκλασικά, κλασικά και χριστιανικά στοιχεία και θα μετέδιδε, με αύξουσα δραστηριότητα καθώς

¹⁰⁴ Σίγκμουντ Φρόνιτ, *Ψυχοπαθολογία της Καθημερινής Ζωής*, 1901

¹⁰⁵ Κάρεν Άρμστρογκ, *Σύντομη ιστορία του μύθου*, μετάφρ. Λεωνίδας Καρατζάς, εκδόσεις Ωκεανίδα, Αθήνα 2005

¹⁰⁶ Έντμουντ Κήλυ, *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, μετάφραση Σπύρος Τσακνιάς, εκδόσεις Στιγμή, Αθήνα 1987

προχωρούσε στη σταδιοδρομία του, τις ζωτικές διασυνδέσεις ανάμεσα στον φυσικό και υπερφυσικό ή μεταφυσικό κόσμο. Ο Σεφέρης δημιούργησε μίαν ανθεκτική εικόνα της 'σύγχρονης θλίψης' και της 'διψαλέας απελπισίας', χειριζόμενος τον ιδιάζοντα παραλληλισμό του ανάμεσα στη μυθολογία του Ομήρου και του Αισχύλου και στη σύγχρονη εμπειρία ταξιδευτών στο άγονο ελληνικό τοπίο, στεριανό και θαλασσινό, που αναζητούν – μεταξύ άλλων – την 'άλλη ζωή' ενός αφανισμένου παρελθόντος. Ο Ελύτης, ανήσυχος για την υπέρμετρη επίδραση του αναγεννησιακού νεοκλασικισμού, αρχίζει την προσπάθειά του να εγκολπωθεί το παρελθόν εκμεταλλεύόμενος αυτό που ονόμαζε αρχαίο **'μηχανισμό μυθοποιίας... χωρίς ανάκληση μυθικών μορφών'**, και αντλώντας όλο και περισσότερο από πηγές της βυζαντινής και νεοελληνικής δημοτικής παράδοσης. Αλλά σε ένα μέρος από το καλύτερο έργο του αποκαλύπτει έναν περίτεχνο χειρισμό του αρχαίου μύθου για τη διαμόρφωση μιας εικόνας της σύγχρονης ελληνικής ευαισθησίας, εναρμονισμένο με την πρακτική του Σικελιανού και του Σεφέρη. Ο Ρίτσος, αφ' ενός δημιουργεί τις δικές του μυθικές ιστορίες παρουσιάζοντας αρχαίους ήρωες με σύγχρονες φορεσιές (στις πολύστιχες και δραματικές φόρμες του, συνήθως), και αφ' ετέρου, στα μικρά ποιήματά του, κάνει επίσης υπαινιγμούς στην αρχαία ελληνική και χριστιανική παράδοση, για να εξεικονίσει τον ακρωτηριασμό και, καμιά φορά, τη μεταμόρφωση των παλιών θεών και ηρώων από τις βίαιες ανατροπές της σύγχρονης ιστορίας.'

Ο μύθος για τον Δάλλα είναι η γέφυρα ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, το στήριγμα και η αναπαράσταση της τρέχουσας πραγματικότητας, έτσι ώστε η πραγματικότητα και ο μύθος υπάρχουν σε μια αगाστή σχέση. Ο ίδιος ο ποιητής είχε γράψει¹⁰⁷ ότι *'η μυθολογική εικόνα επικαλύπτει την εικόνα της κοινής πραγματικότητας, ξυπνώντας μέσα στη συνείδησή μας την προλογική παράσταση του κόσμου'*. Με τη *'μυθική μέθοδο'* - όρος που χρησιμοποιήθηκε από τον Έλιοτ το 1923 στην κριτική του για τον Οδυσσέα του Τζόυς - ο ποιητής δίνει μορφή στο χάος της πραγματικότητας και της σύγχρονης ιστορίας. Ο Δάλλας δραματοποιεί την πραγματικότητα της εποχής του και μετά οδηγείται στα καθολικά και μυθικά συνεπαγόμενα αυτής της πραγματικότητας. Το παρόν του ποιητή ανακαλεί το παρελθόν που επιθυμεί να αναστήσει και έτσι πραγματικότητα και μύθος υπάρχουν σε μια φυσική συζυγία.

¹⁰⁷ Γιάννης Δάλλας, *Εισαγωγή στην ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη*, Κείμενα, Αθήνα 1979

Ας δούμε, όμως, πώς εμφανίζονται οι διάφορες ‘φωνές’ στην ποίηση του Δάλλα και πώς δημιουργούν ‘μυθικά’ τοπία. Στο πρώτο ποίημα της συλλογής *Απόπειρα μυθολογίας* (1952) -ποίημα I- οι εικονοπλαστικές αλλά και θεματικές αναφορές στο δαντικό τοπίο είναι φανερές:

‘Γράφω πολιορκημένος από δρακοντιές/ χωρίς άλλους σωματοφύλακες. Ένα φεγγάρι/ έπεφτε μες στα χέρια μας και μάτωνε-νυχτωμένη φωνή/ βουτηγμένη στη λάσπη αγρίευε ‘άτιμε.../ Βρήκα τη Ρώμη/ σ’ επιτελικούς χάρτες νεκρή την προσπέρασα/ και πίσω την κακιά μητριά μας. Γη Αλβιόνα.../Αυτός που αγκάλιασε το πουγγί τώρα ας μιλήσει/ με την ψαρόκολλα στο λαρύγγι του/ Φτωχέ θεοκτόνε/ στη γειτονιά μιας άλλης παγερότητας/ ακούγεται ο γδούπος σου την ώρα που η μητριά/ προβάλλει μεσ’ απ’ τα σεντόνια του φεγγαριού/ με τις ματωμένες κηλίδες/ Ε! σεις απ’ τους πύργους/ κλείστε παρακαλώ τις πύλες του Πλούτωνα’.

Κι εδώ η φύση απουσιάζει ή και όταν ακόμα είναι παρούσα- ‘ένα φεγγάρι/ έπεφτε μες στα χέρια μας...’- αυτό γίνεται υπαινικτικά, για να αποδοθεί η απογοήτευση που νιώθει το άτομο, αμέσως μετά τον πόλεμο, εξ αιτίας των εξαρτήσεων της χώρας του από τους ξένους, που έχουν ως επακόλουθο τις κοινωνικές ταπεινώσεις.

Το ποίημα II *Φυσιολόγος* παραπέμπει στη μεταβυζαντινή περίοδο και υποδηλώνει κι αυτό, όπως και άλλα της ίδιας συλλογής, τη σύγχρονη ιδεολογική περιπέτεια των ατόμων και των λαών. Και ενώ από στοιχεία του ποιητικού κειμένου καθορίζεται η εποχή - ‘φτωχή μου αυτοκρατορία’, ‘πρωτοσύγκελος’-, η μεταβυζαντινή, η εποχή της παρακμής, ωστόσο θα μπορούσε κανείς να εκλάβει το αλληγορικό, ειρωνικό αυτό ποίημα ως μια αναφορά σε κάθε περίοδο παρακμής και εκπεσμού των ιδεών και των ηθών:

‘Καλημέρα σας γύψινοι πύργοι/ η μυλόπετρα που γυρίζει κι ο τροχαλίας/ βασιλιάς της κοιλάδας/ Στις νότιες επαρχίες/ το δικριάνι η σαύρα ο τρυποφράχτης εγώ/ πήγα στον ψωμά τον πεταλωτή μ’ έδωξε...Φτωχή μου αυτοκρατορία θα σ’ ονομάσω /πέτρα δικαιοσύνης. Ο πρωτοσύγκελος/ βάτραχος γιος του μεγάλου αρχιβάτραχου / με τον σάλιαγκα γραμματέα και δίπλα του/ με τα ραβδιά τους σοφοί γεροκάβουροι/ πενταμελές στην έδρα του το φεγγάρι δρεπάνι/ πιο κάτω ο τροχός η κάμα τα δίχτυα μου/ και τα λοιπά μεγαθήρια. Πρόβαλε η φώκια/ σέρνοντας με τ’ αγκίστρι τον φαροφύλακα/ κατηγορία υπεράσπιση και πάλι κατηγορία/ στο τέλος το σταύρωμα λιτανείες κωλοφωτιάς/ κι ο μπόγιας σκορπιός... Απ’ την ειρική του πλανήτη θα βγάλω το ρύγχος μου/ ν’ ακούγεται ο βρυχηθμός μου στα έργα σας’.

Η υποκρισία και η αλαζονεία των ανθρώπων της εξουσίας, οι συνωμοσίες και οι ανταγωνισμοί κατασκευάζουν ‘γύψινους πύργους’, εύθραυστους και έτοιμους να πέσουν από το χέρι των εσωτερικών αλλά και εξωτερικών εχθρών. Τα στοιχεία της φύσης συνθέτουν μέσω των μεταφορών εικόνες εφιαλτικές και απειλητικές: ‘το φεγγάρι δρεπάνι’, ‘κουφάλαλα βουνά’, ‘η ειρκτή της βατομουριάς’, ‘ειρκτή του πλανήτη’. Ο ποιητής δεν υμνεί τη φύση και τις ομορφιές της, αλλά αντιθέτως προβάλλει ή αντικατοπτρίζει σ’ αυτήν τα κακώς κείμενα της πραγματικότητας, μιας πραγματικότητας που πληγώνει. Στο ποίημα *IV Απόπειρα ειδυλλίου*, το πλαίσιο ή η ανάκληση αναφοράς είναι ομηρική. Τα σύμβολα είναι δυσδιάκριτα, ωστόσο οι λέξεις ‘γέροντας’, ‘ραψωδία’ παραπέμπουν στον Όμηρο και στον επικό κόσμο του. Ο νέος ποιητής- ‘Μίλησα πρώτος: Τώρα που με χειραγωγούν κεραυνοί...’ - συνομιλεί με το παρελθόν και τον ‘πατριάρχη’ της ποίησης, τον Όμηρο, χωρίς να αναφέρεται στο όνομά του ποτέ. Οι εικόνες αν και είναι ασαφείς, ωστόσο μεταδίδουν το ρίγος αλλά και την ένταση που νιώθει ο ποιητής κατά τη στιγμή της δημιουργίας: ‘...θα βγεις μες στη νύχτα να μο υ φυτέψεις μια λέξη/ μια λέξη τρυφερή κι άρρωστη σαν την αιωνιότητα/ μια λέξη που θα αιχμαλωτίσει τους κεραυνούς μες στα νέφη’. Ο Δάλλας ασχολείται με το παρόν, το οποίο όμως ανακαλεί το παρελθόν για να υποστηριχθούν οι απόψεις του για την σύγχρονη πραγματικότητα, για τις προσωπικές του εμπειρίες, μια μέθοδος που συγγενεύει με τη μέθοδο του Έλιοτ και του Τζόνς. Ο Έλιοτ υποδειχνει ότι η μυθική μέθοδος ‘μπορεί να θεωρηθεί ένα πιθανό υποκατάστατο της αφηγηματικής μεθόδου και τονίζει ξανά πως είναι ένα βήμα προς την ‘τάξη’ και τη ‘μορφή’.¹⁰⁸ Ο ποιητής ανασταίνει υπαινικτικά τον ποιητικό κόσμο του Ομήρου- ‘Είπε κ’ έκλαιγαν οι γυναίκες την είχαμε μια αντιλόπη’- και τον συνδέει με το προσωπικό του παρόν σε μια ‘πανδαισία’ μεταφορών και αντιθέσεων: ‘βλέπουν τα μαλλιά σου και ντρέπονται οι φλέβες του χρυσαφιού’, ‘οι μαστοί σου ελεφάντινοι πύργοι’, που ανακαλούν τη λειτουργία της δημιουργικής πράξης. Στο ποίημα της ενότητας *Postuma Παιανία 1951 μ. Χ.* το παρόν συνομιλεί με το παρελθόν, τα παθήματα του παρελθόντος και τα ιστορικά γεγονότα που οδήγησαν σε αδιέξοδα και περιπέτειες ας γίνουν οδηγοί ή καλύτερα παραδείγματα προς αποφυγή. Οι σκιές των λαθών του παρελθόντος άλλωστε είναι βαριές στη σύγχρονη εποχή: ‘...Δέσποινα Θηρών/ σπεύσε παρακαλώ σε ή έστω ενό σ θνητο ύ το χέρι ως σκο ύπα μαγική ας τρέξει επάνω/ στην ανοιχτή Ιστορία να διώξει τα μαμμούθ/ και τους δεινόσαυρους να

¹⁰⁸ βλ. Έντμουντ Κήλυ, *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, μετ. Σπύρος Τσακνιάς, Στιγμή, Αθήνα 1987

βασιλέψει Τάξη...’. Στο ποίημα κυριαρχούν η αίσθηση της απειλής, του φόβου και του αφανισμού. Ο ‘ήρωας’ του ποιήματος, ‘ένα παιδί’ δεν μπορεί να καταλάβει τον παραλογισμό της εποχής του, τον ‘άστατον αιώνα’, το σκοτάδι, που ισοδυναμεί με θάνατο. ‘Η ασφάλεια του ναού’, δηλαδή ο κόσμος της τέχνης, δεν είναι αρκετή για να τον προστατεύσει από την ‘άξενη ζούγκλα’ της σκληρής πραγματικότητας, των αντιθέσεων, των συγκρούσεων, λίγα χρόνια μετά τη λήξη του μεγάλου πολέμου και του εμφύλιου σπαραγμού.

Στη συλλογή *Κυκλοδίωκτα* (1956), η ποιητική σύνθεση *Οικογενειακός θυρεός*, με το ομηρικό μότο: ‘είδωλα καμώντων’, υποκρύπτει αναφορές στον μυθολογικό αλλά και ποιητικό κόσμο του Ομήρου και της τραγωδίας. Στίχοι όπως:

*Μη ρίχνεις
το αίμα των αρνιών να με κατευνάσεις μη ρίχνεις
άλλες φωτοβολίδες στις τυφλές αναμνήσεις
δεν θ’ ανέβω κι αυτήν την άνοιξη – έλα
με τις θεραπαινίδες σου κρατώντας τα κάνιστρα
κι ω οι θεραπαινίδες γύρω σαν βραχυκύκλωμα
τιμωρές χορευτικές αλλάζοντας δέρματα
προς τα βορεινά κάστρα...*

Επίσης οι φράσεις ‘ροδόπεπλη κόρη’, ‘θυσανωτός ήλιος’ παραπέμπουν στον ομηρικό ποιητικό λόγο. Εδώ περισσότερο ίσως από αλλού υπάρχουν αφομοιωμένα τα στοιχεία του αρχαιοελληνικού μύθου, τα οποία αντανakλούν την πραγματικότητα, ιδέες και έννοιες, οι οποίες παραμένουν ζωντανές στο πέρασμα των αιώνων και έτσι αναφέρονται στην άχρονη καθολικότητα.¹⁰⁹ ‘... Η αναφορά του σε τρέχοντα γεγονότα, που είναι συνδεδεμένα με μια ορισμένη ιστορική στιγμή, είναι πάντοτε έμμεση, διαμεσολαβημένη έτσι ώστε το γεγονός να μετουσιώνεται σε ποιητική πράξη ως στοιχείο μιας μυθολογίας, προσωπικής ή συλλογικής.’

Αγαπητό σήμα του ποιητή που επανέρχεται συχνά είναι ο Αχέρωντας ποταμός και η Αχερουσία λίμνη, έμμεσες αναφορές στον κόσμο του σκότους και του θανάτου, που δεν είναι κατ’ ανάγκην ο βιολογικός, αλλά ο κοινωνικός μαρασμός, η ηθική έκπτωση. Έτσι, διαβάζουμε:

¹⁰⁹ Βλ. Αλέξης Ζήρας, ‘Η έννοια του κατόπτρου ως στρατηγική στην ποίηση του Γ. Δάλλα’, *Ελίτροχος*, 9 – 10 1996, σ. 60

*Εδώ δεν είναι η πρώτη μου φωλιά είναι μια δρακοντότρυπα
φώναζες
κι ο πρώτος που σε πρόλαβε σ' είδε να παίρνεις
το μακροβούτι σου στον Αχέροντα¹¹⁰*

Τα σήματα αυτά χρησιμοποιούνται επίσης στο ποίημα *Προτελευταίος σταθμός, Εκβολές Αχέροντα*¹¹¹ αλλά και το *Ερωτικό, της Αχερουσίας* της ίδιας συλλογής. Αξίζει να παρατεθούν:

- α) *Κομμένη η μέρα σήμερα στα δυο
η μια ταξίδευε με το ποτάμι αγύριστη
αγνώριστη μες στους ασφοδελούς και τα τζίτζικια
Κι ο ποταμός πρασινομάτης πρασινόμαλλος
μ' όλες τις ανατριχιασμένες του πηγές
βράδιαζε κι έμοιαζε καμπουρωτός καυλός της γης
που στράγγιζε στα βούρλα και τα πολυτρίχια
στην ανοιχτή λεκάνη του Ιονίου
Το νεροπούλι γύρισε σε γκιώνη
Αγγελοκρούστηκεν η μέρα καθώς νύχτωνε
κι ως τα αντι – Κύθηρα βαστούσεν ο σπασμός της*
- β) *Έτσι όπως ανεπαίσθητα περνάς από τη μια εποχή στην άλλη κι
όλα είν' ακαθόριστα καθώς το φως το χρώμα κ' οι φωνές της
μιας γίνονται αίσθημα και χύνονται μέσα στην άλλη Όμοια κ' εγώ
ταξίδευα κάτω απ' τα δέντρα αυτού του γέρου ποταμού κ' είχα
την αχερούσια γυναίκα που άλλαζε μορφές στην αγκαλιά μου
Μαστοί της γης πλόκαμοι ιτιάς μάτια και δέρμα σκίρτημα βυθών
και κάτω η γύμνια της ατέλειωτη μες στο κουπί μου Και στη
στροφή που βράδιαζε γυρίζω και τη βλέπω που κιτρινίζει σαν ν'
άρπαξε ο μισός Αχέροντας φωτιά κι αυτή στη μέση τρίζοντας να
καμπουριάζει Κ' εγώ που 'χα το σώμα της αγάπης κ' έτρεμε
γεμίζοντας τις χούφτες πήγαινα βουλιάζοντας από τη μια στην
άλλη μου ηλικία Μ' ένα λαγήνι στάχτη πέρασα στον Άδη*

¹¹⁰ συλλογή *Ανατομία*, 1971, σ. 187

¹¹¹ συλλογή *Το τίμημα*, 1981, σ. 235

Ο Αχέροντας ποταμός και η Αχερουσία λίμνη δηλώνουν το γεωγραφικό σημείο: την Ήπειρο, τον γενέθλιο τόπο του ποιητή. Εδώ ο χώρος γίνεται πρόσωπο της ιστορίας, η λίμνη ενώνει το παρόν με το παρελθόν και υποδηλώνει συγχρόνως τη στασιμότητα των πραγμάτων αλλά και την ρευστότητά τους. Ο ‘προτελευταίος σταθμός’, τα ‘αντι-Κύθηρα’ σηματοδοτούν το τέλος του ταξιδιού, της πορείας στη ζωή, ενώ ο ‘σπασμός’ μπορεί να αναφέρεται είτε στον ερωτικό είτε στον σπασμό που παρατηρείται λίγο προτού επέλθει ο θάνατος. Άλλωστε η πορεία και η μετάβαση από τη ημέρα στην νύχτα, από την αρχή της ζωής στη δύση της, φαίνεται από τη διαδρομή του ποταμού, ο οποίος εδώ προσωποποιείται καθώς είναι ‘πρασινομάτης’, ‘πρασινόμαλλος’ και ταξιδεύει μαζί με ένα κομμάτι της ‘μέρας’. Ο χρόνος ταυτίζεται με το νερό, που τρέχει και όλα τα αλλάζει, εφ’ όσον, σύμφωνα και με τον Ηράκλειτο, ‘ποταμώ γαρ ουκ έστιν εμβήναι δις τω αυτώ...’: ‘...Κι ο ποταμός πρασινομάτης πρασινόμαλλος/μ’ όλες τις ανατριχιασμένες του πηγές/ βράδιαζε κι έμοιαζε καμπουρωτός καυλός της γης....’. Ο Αλέξης Ζήρας (ό.π. σ.65) γράφει χαρακτηριστικά για το θέμα των αναγωγών σε μύθους: ‘Σε μερικές συλλογές, όπως στο Τίμημα (1981), λ.χ. διαπλέκονται με τέτοια ένταση και σε τόση έκταση οι αναγωγές του ποιήματος σε συλλογικούς μύθους, όσο και σε τοπία, προσωπικά και ιστορικά υπογραμμισμένα, ώστε ο αναγνώστης χρειάζεται να εγκαταλειφθεί για να επικοινωνήσει με την προπλασματική ή προλογική κατάσταση στην οποία τον φέρουν οι αλληγορικές και μυθικές μορφές, παρά το αναγνωρίσιμο, καμιά φορά, ιστορικό και πολιτικό τους υπόστρωμα. Σε περιπτώσεις όπως αυτές, που άλλωστε δεν είναι σπάνιες μέσα στο σύνολο της ποίησης του Δάλλα, πλειοδοτεί η θέση του ποιητή ως μύστη που ταυτόχρονα ενοικεί τον χρόνο και βρίσκεται έξω απ’ αυτόν. Και ανεξάρτητα αν η προσφυγή στην αλληγορία ή στη μυθική μέθοδο δηλώνει σχεδόν πάντοτε, βάσει μιας εξωποιητικής ερμηνευτικής, την άρνηση του παρόντος, νομίζω ότι ο παραμυθητικός λυρισμός ποιημάτων, όπως το *Ερωτικό της Αχερουσίας* επιτυγχάνει έναν συναισθηματικό συγκερασμό με εντυπωσιακά αποτελέσματα.’ Στο *Ερωτικό της Αχερουσίας*, όπως και στον *Προτελευταίο σταθμό*, *Εκβολές του Αχέροντα*, υποδηλώνεται το πέρασμα του χρόνου, οι αλλαγές που επέρχονται στη φύση, στο άτομο. Εκεί η μέρα ‘είναι κομμένη στα δύο’, εδώ περνάς ‘από τα μια εποχή στην άλλη...’. Έτσι, φαίνεται η διττή φύση των πραγμάτων αλλά και το διαφορετικό που ενυπάρχει στο ‘άλλο’. Το φυσικό και μυθικό τοπίο διαπλέκεται με το ατομικό και παρουσιάζονται με ενάργεια τα ατίθασα συναισθήματα, που δεν παύουν να μεταμορφώνονται καθώς κυλάει ο χρόνος: ‘...καθώς το φως το χρώμα κ’ οι φωνές

της μιας γίνονται αίσθημα και χύνονται μέσα στην άλλη Όμοια κ' εγώ ταξίδευα κάτω απ' τα δέντρα αυτού του γέρου ποταμού κ' είχα την αχερούσια γυναίκα που άλλαζε μορφές στην αγκαλιά μου Μαστοί της γης πλόκαμοι ιτιάς μάτια και δέρμα σκίρτημα βυθών...' Η εικόνα του κωπηλάτη που ταξιδεύει στα νερά του 'γέρου ποταμού', το υγρό τοπίο αντικατοπτρίζουν τη ρευστότητα και την εναλλαγή των πάντων, το ταξίδι της ζωής με αφετηρία και άφιξη, τέλος: 'Μ' ένα λαγήνι στάχτη πέρασα στον Άδη'.

Ο 'Αχέροντας' συναντάται και στη συλλογή Αποθέτης, 1993, σ. 21:

*ποτάμι ο δρόμος από τα χυμένα της υγρά κι ο υδραυλικός
λεμβούχος*

κι από την κάφτρα του που πέταξε γλιστρώντας στον Αχέροντα

Ο Αχέροντας είναι ποταμός της Ηπείρου, ο οποίος κατεβαίνοντας στη θεσπρωτική πεδιάδα του Φαναρίου σχημάτιζε μαζί με τον Κωκυτό την Αχερουσία λίμνη με τα λιμνάζοντα νερά τους. Τα άντρα των πηγών του ποταμού, το απόκρημνο φαράγγι απ' όπου διέρχεται πριν φτάσει στην πεδιάδα του Φαναρίου, τα μiasμένα και δύσοσμα τέλματα της Αχερουσίας υπήρξαν η αιτία του συσχετισμού των δύο ποταμών με τον Άδη. Ο Αχέρων αναφέρεται για πρώτη φορά από τον Όμηρο. Ο Ηρόδοτος μνημονεύει το νεκυομαντείο, το οποίο βρισκόταν κοντά στον Αχέροντα απ' όπου διαπορθμεύονταν οι ψυχές στον Άδη.

Τα σύμβολα αυτά της μυθολογίας επαναπροσδιορίζονται τώρα και χρησιμοποιούνται ως εκφραστές όχι μόνο μιας κατάστασης του ποιητή με τον έτερο αλλά και της συναισθηματικής του φόρτισης. Το μυστηριώδες, ο θάνατος, η απειλή περικλείονται στα μυθολογικά σήματα. Το άγνωστο, επίσης, το οποίο γίνεται κι αυτό απειλητικό, συγκεκριμενοποιείται με τις σκοτεινές ερεβώδεις εικόνες του ποταμού Αχέροντα και της Αχερουσίας λίμνης. Η ζωή αγγίζει το θάνατο κι όλα γίνονται ένα και γλιστρούν στην ανυπαρξία.

Το θέμα της έμπνευσης συνδέεται με το μυθικό φτερωτό άλογο Πήγασος:

*Σε συνάντησα ακουμπισμένον εκεί
στο βολάν του μικρού σου ερπετού
ανάμεσα σε δυο διαλείψεις
φτερά Πηγάσου κι ας υποθέσουμε
για τη ναυσιπλοία των γηρατειών σε περίπτυξη
φτερά αλκυόνας¹¹²*

¹¹² συλλογή *Ανατομία*, αρ. 18 1971

Αλλού στην συλλογή *Το τίμημα*, 1981, στο ποίημα *Θεατής ιπποδρομίου* διαβάζουμε:

*Οι Πήγασοι οδοντωτοί θερίζοντας τα τοπία
Ποίηση, αυτά είναι τα ιπποφορβεία σου
ενώ στα παχιά των απόμαχων
ο αναμηρυκασμός συνεχίζεται
εκεί πολύς πολύς σανός πέφτει
σαν το χασίσι των αφανών*

Αξίζει να αναφερθούν τα ποιήματα *Ο Πήγασος στην αγορά* της συλλογής *Ο ποιητής και το ποίημα*, 1988, αλλά και *Το φάσμα* της συλλογής *Αποθέτης*, 1993. Ο Πήγασος – στο ποίημα *Ο Πήγασος στην αγορά* – είναι ο ποιητής, ο οποίος πηγαίνει στην ‘αγορά’, έρχεται σ’ επαφή με την καθημερινότητα, συγκεντρώνει εικόνες που κάποια στιγμή θα χρησιμοποιηθούν στο έργο του. Ο εξωτερικός κόσμος δίνει το έναυσμα για δημιουργία αλλά και η εσωτερική ανάγκη του ποιητή να συνθέσει ό,τι προσλαμβάνει με τις ευαίσθητες κεραίες του. Να μορφοποιήσει το αίσθημα και τη λογική με το υλικό της φαντασίας. Τα δύο χρονικά σημεία, παρόν - παρελθόν, συνδέονται με τη λέξη ‘μηχανόβιος’ και ‘Ρώμη’, ενώ οι δύο εποχές, εκείνη του ποιητή και η Ρωμαϊκή, βρίσκονται σε παρακμή. Μια άλλη όμως δύναμη, μια καινούρια ‘αυτοκρατορία’, που διαθέτει πετρελαϊκές εταιρείες όπως Μόμπιλ και Τεξάκο, αναδύεται. Είναι σαφής η αναφορά στη δύναμη της Αμερικής αλλά και στη πρόβλεψη ότι για όλα τα πράγματα υπάρχει ακμή και παρακμή. Κι ο ποιητής είναι συγχρόνως και προφήτης, μιας και λόγω της ευαισθησίας του προβλέπει την πτώση και την καταστροφή των εκάστοτε ισχυρών. Στο *Φάσμα* οι εικόνες γίνονται ονειρικές, με στοιχεία του μονολόγου:

*Από τα ξένα έθνη ως τον Ελικώνα
η άβυσσος βαθύκρημνος
το άρμα συνέχισε χωρίς τον αναβάτη
εδώ που ο υλοτόμος Πήγασος θερίζει
η οπλή του πέλεκυς και πίδακας
σκάβει και θερίζει
σκάβει βαθιά στα καρποφόρα όνειρα
βγάζει κρανία και ριζούλες αιωνόβιες
τα δρακοντόχορτα του Άδη -...*

Εδώ ως μότο υπάρχει η φράση: *‘Ανδρέα Κάλβου ανακάλεμα’*. Να υποθέσουμε όπ το φάσμα του Κάλβου ή η ενασχόληση του ποιητή με το έργο του γίνεται πηγή έμπνευσης; Φαίνεται όμως όπ το χάσμα που χωρίζει την πατρίδα του ποιητή από τους άλλους, τα ‘ξένα έθνη’, είναι βαθύ, ‘άβυσσος βαθύκρημνος’. Και ο Πήγασος, ο ποιητής, που αναζητεί την αλήθεια, βρίσκει ‘κρανία’, νεκρούς, απογοητεύσεις, ‘τα δρακοντόχορτα του Άδη’. Η επίδραση των ‘άλλων’ στη χώρα του υπήρξε ολέθρια πολλές φορές. Ο Δάλλας χρησιμοποιεί ένα ομηρικό σύμβολο, τις Σκαιές πύλες, που ήταν οι δυτικές πύλες του τείχους της Τροίας, οι γνωστές και ως Δαρδάνιες, για να δείξει τη θέση του ποιητή στην κοινωνία, τη δυσκολία του να αποδεχτεί ορισμένες πλευρές της πραγματικότητας. Σύμφωνα με τον Όμηρο, εκεί ο Έκτωρ αποχαιρέτησε την Ανδρομάχη και εκεί μπροστά σκοτώθηκε ο ήρωας μετά την μονομαχία του με τον Αχιλλέα. Από εκεί, επίσης, εισήλθε ο Δούρειος ίππος στην πόλη. Η λέξη ‘σκαίός’ σημαίνει αριστερός, δυτικός και δυσοίωνος. Στο ποίημα οι ‘Σκαιές πύλες’ είναι το όριο, ο στόχος, που μολονότι επετεύχθη, η ζωή δεν άλλαξε ουσιαστικά.. Το ‘άλλο’, το πιο ουσιαστικό δεν ήρθε, κι έτσι έμεινε η γεύση της απογοήτευσης στον καλλιτέχνη:

Κι ο ποιητής

πώς να ηλεκτρίσει τα πλήθη;

Αδελφοί λέγει περάσαμε

τις Σκαιές πύλες

*ό πως πο ύ είναι εκείνη πο υ μο ύ ταξες; πο ύ είναι η
αναμενόμενη; ...Και μένει η πλατεία έρημη*

μανιτάρι των παρελάσεων

καθώς μαδήθηκε η ιαχή

χωρίς αντήχηση

Ο ποιητής βιάζεται να κρυφτεί

(- Για πού το ’ σκασε αυτός ο σκίουρος;)

Πίσω απ’ το δάσος των προτομών

Με ειρωνική διάθεση και μιμούμενος το ύφος του Καβάφη ο Δάλλας στο ποίημα *Υ.Γ.* της συλλογής *Ο ποιητής και το ποίημα* ακτινογραφεί τον ‘ποιητή’, που περισσότερο ενδιαφέρεται για την κοινωνική ζωή, την προβολή του, τη δόξα και τις ‘επευφημίες’. Πρόκειται για τον ‘σοφιστή’ που προσπαθεί να επιβληθεί στους άλλους όχι με ουσιαστικούς ‘λόγους’, αλλά με ‘πυροτεχνήματα’, με επιφανειακά ‘επιχειρήματα’, με ρηχούς στίχους. Είναι το άτομο που συμπεριφέρεται δημαγωγικά, ως γελωτοποιός του πλήθους, εκείνος που ικανοποιεί τις προσδοκίες του πλήθους, απευθυνόμενος με

το έργο του στο θυμικό των ανθρώπων, οι οποίοι αρέσκονται να ακούνε ό,τι τους κολακεύει, ό,τι τους ‘χαϊδεύει’ και τους εξυπώνει ακόμα κι όταν καταλαβαίνουν ότι πρόκειται για ψέμα.

– *Μα τέλος πάντων τι σημαίνει σοφιστής;*

Συζητητής των ανθυπάτων μια φορά

κι αυτοσχεδιαστής διατριβών. Π.χ.

‘Ο Χαρακτήρ του Τάδε και του Δείνος’

και γελωτοποιός του πλήθους βέβαια

να κλαίει να χειρονομεί να εκστασιάζεται

σαν την Κασσάνδρα...

Σε άλλο ποίημα με τον τίτλο *Ιεροεξεταστής και τροχονόμος, Η Ανδρομάχη στη Δωδώνη* της συλλογής *Το τίμημα*, 1981, εμφανίζεται η Ανδρομάχη ως σε όραμα στο αστικό τοπίο, στην πόλη των Ιωαννίνων, στην γνωστή κεντρική λεωφόρο. Σύμφωνα με τον μύθο η Ανδρομάχη ήταν η γυναίκα του Έκτορα, η οποία, μετά το θάνατο του άντρα της, δόθηκε ως ‘εξάαιρετον γέρας’ στον γιο του Αχιλλέα, τον Νεοπτόλεμο, και μαζί του εγκαταστάθηκε στην Ήπειρο. Μαζί του απέκτησε ένα γιο, τον Μολοσσό, τον μετέπειτα ήρωα των Μολοσσών στην Ήπειρο. Η Ανδρομάχη, ο Έλενος – που υπονοείται στους στίχους ‘στην κορυφή μονάχα εκείνος γητευτής φιδιών / ο μέγας ιεροεξεταστής και τροχονόμος’ - είναι το διαφορετικό, τα σήματα του πόνου, της προσφυγιάς αλλά και του καινούριου που θα προκύψει μετά την ταλαιπωρία και την ήττα. Οι καθημερινοί ρυθμοί της πόλης δεν ισοπεδώνουν τον ευαίσθητο δημιουργό, ίσα ίσα αυτός καταφέρνει να δραπετεύσει μέσω της φαντασίας και του μυθικού εξοπλισμού που αναπροσαρμόζεται στα σύγχρονα δεδομένα. Η εικόνα των δύο διαφορετικών κόσμων είναι έντονη:

Ο δρόμος έτσι φιδωτός με λέπια λάμποντας

μέσα στα λέπια εμείς στο βάθος η Ανδρομάχη

βγήκε απ’ τα αίματα και ταξιδεύει στ’ άγρια βουνά

σέρνοντας απ’ το χέρι το παιδί

- τάχα για ποια μετάγγιση ποια μήση; -

ολόγυρά μου οι άλλοι Μολοσσοί ανίδεοι

στην κορυφή μονάχα εκείνος γητευτής φιδιών

ο μέγας ιεροεξεταστής και τροχονόμος...

Το ‘παιδί’ δεν είναι παρά ο καρπός της έμπνευσης, της φαντασίας, ενώ η Ανδρομάχη, το θηλυκό δημιουργεί, φέρνει ζωή εκ του μη όντος.

Η μάσκα και η τυφλή αφοσίωση σε ιδεολογίες που δεν ταιριάζουν στους πνευματικούς ανθρώπους είναι το θέμα του ποιήματος *Σαν τον Ακταίωνα*, της συλλογής *Αποθέτης*, 1993:

*Φόρεσες λοιπόν το ελαφόδερμα
αυτήν την ολόσωμη μάσκα σου
και δίχως να ειδοποιήσεις τους φύλακες
στάθηκες στην πλατεία περίοπτος
σαν τον Ακταίωνα
κι εκεί κατασπαραγμένος απ' τα σκυλιά σου
στη πύλη του ζωολογικού κήπου σου...*

Ο μυθικός ήρωας ανατράφηκε στο Πήλιο από τον κένταυρο Χείρωνα και έγινε εξαίρετος κυνηγός. Ενώ, όμως, κυνηγούσε στον Κιθαιρώνα μεταμορφώθηκε από την Αρτέμιδα σε ελάφι και κατασπαράχθηκε από τους σκύλους του. Οι ιδεολόγοι που οραματίζονταν μια καλύτερη κοινωνία *‘πληγώθηκαν’*, απογοητεύτηκαν από το ίδιο το όραμά τους. Η μυθική αναφορά αντιστοιχεί στο παρόν του ποιητή, στον ιδεολόγο που ως Ακταίονας μεταμορφώνεται, δηλαδή αλλάζει φιλοσοφία και στο τέλος αυτοτιμωρείται. Οι *‘γήινες κάμερες’* αποτυπώνουν τις μεταμορφώσεις αλλά και συγκρατούν τις αλλαγές. Η σύλληψη και η καταγραφή αυτών των οβιδιακών μεταμορφώσεων από τον *‘νέο αγγειογράφο’*, η προσαρμογή των απόψεων στα νέα δεδομένα, παρουσιάζουν μια εικόνα καινούρια που έχει ωστόσο κρατήσει λίγα στοιχεία από την παλιά. Η πρόσφατα αποκτηθείσα μάσκα είναι *‘μελανόμορφη’*, σκοτεινή δεν έχει το χρωματισμό και την ευδιάκριτη όψη της παλιάς, είναι πιθανόν η μάσκα του συμβιβασμού και της παραίτησης: *‘Λίγα ερυθρά στίγματα μελανόμορφος...’*:

*...πέρασες σ' όλες τις γήινες κάμερες
από Βαρσοβίας μέχρι Βουκουρεστίου
σ' όλα τα κρίσιμα μήκη και πλάτη
με τα λίγα ερυθρά στίγματα μελανόμορφος
όπως σ' επιζωγράφησε ο νέος αγγειογράφος...*

Η συντριβή και η κατασπάραξη επανέρχονται στο ποίημα της ίδιας συλλογής *Μαρσύας*, στο οποίο φαίνεται ότι *‘η πιο συνηθισμένη περίπτωση αποταγής της δοράς δεν είναι εκούσια, και παίρνει τη μορφή της εκδοράς στο χειρουργείο ή το*

σφαγείο.¹¹³ Ο Μαρσύας ήταν εξαιρετικός μουσικός, ο οποίος όμως ηττήθηκε σε μουσικό διαγωνισμό από τον Απόλλωνα και τιμωρήθηκε σκληρά: γδάρθηκε ζωντανός αφού κρεμάστηκε σε δέντρο, και από το δέρμα του κατασκευάστηκε ασκός. Κατά την άποψη του Τζωρτζ Στάινερ οι ποιητές είναι οπαδοί του Μαρσύα και όχι του Απόλλωνα, και μάλιστα για να την υποστηρίξει παραθέτει το ποίημα του Zbigniew Herbert *Στιλπνότητα*:

*Είναι κιόλας πέρα από την καρτερία
του θεού με νεύρα από ίνες τεχνητές
στο λιθόστρωτο μονοπάτι
σε ξύλινες πλατφόρμες ανάμεσα
αναχωρεί ο νικητής
κι αναρωτιέται αν από του Μαρσύα το ουρλιαχτό
θ' ανατείλει κάποια μέρα
τέχνη καινούρια
- ας πούμε- συγκεκριμένη-
εξαίφνης
στα πόδια του
σωριάζεται πετρωμένο αηδόνι
πίσω του κοιτάζει
και βλέπει
πως του δέντρου όπου πάνω του ήταν δεμένος ο Μαρσύας
τα μαλλιά ασπρίσανε
τελείως¹¹⁴*

Ο πόνος και οι δυσκολίες που περνά ο ποιητής έχει, έστω και με τίμημα, αποτέλεσμα εφ' όσον από το βίωμα και τη φαντασία προκύπτει το έργο, που όμως μπορεί να χαθεί μέσα στην πληθώρα των καλλιτεχνημάτων. Ο μύθος εδώ λειτουργεί ως μεταφορά, ως υπαινιγμός, μυθικός υπαινιγμός- για να φανεί με τρόπο εξωλογικό η στάση του ποιητή απέναντι στη δημιουργία, η οποία είναι ταυτόσημη με τον έρωτα, την έξαρση, την έκρηξη. Η δημιουργία φέρνει στο φως το καινούργιο, το πρωτότυπο, το θαυμαστό, αυτό που μεταφέρει συναίσθημα και ιδέες. Η ανάδυση από την ανυπαρξία και η εμφάνιση ενός καινούριου κόσμου με τους κανόνες και τους ρυθμούς του, με

¹¹³ Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Γράμματα και Τέχνες*, 72, Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1994

¹¹⁴ Τζωρτζ Στάινερ, *Η σιωπή και ο ποιητής*, μετάφραση, Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Έρασμος 1997 σ.12

τις λέξεις, προξενεί ξάφνιασμα και συγκίνηση στον ίδιο τον δημιουργό αλλά και στον δέκτη, τον αναγνώστη. Το ταλέντο και η έμπνευση –‘Κι απ’ το τομάρι του έκανε τη λύρα του’...- είναι τα όπλα του ποιητή, που έχουν τόση δύναμη ώστε οι ‘άλλοι’ να ‘θανατώνονται’, να μένουν εκστατικοί και παθητικοί μπροστά στα ποιητικά έργα. Πόσο όμως μπορεί να κρατήσει η μαγεία; Μέχρι να εμφανιστούν πιθανόν καινούρια ποιητικά έργα από άλλους δημιουργούς, τέτοια που θα παραμερίσουν τα παλαιότερα και θα τα ρίξουν στη λήθη:

*Κι απ’ το τομάρι του έκανε τη λύρα του
ο εκηβόλος/ κι ύστερα
- θανατωμένοι μες στο φως με τους παιάνες του
τόσοι και τόσοι -
ύστερα ποιος τον είδε ποιος τον άκουσε
καινούρια μουσική καινούρια βέλη
ασκός επάνω στους ασκούς
σώμα στα σώματα
χαμένος πίσω απ’ τα ταμ-ταμ
και τα σαζόφωνα*

Στην ίδια συλλογή στον αριθμό 8 διαβάζουμε:

*Ανάμεσα στην ‘Τρίτη’ του Μάλερ
και τη σεληνιασμένη Αγαθή
κύλησε κι αυτό το καλοκαίρι
κατρακύλησε μες στις κατηφοριές της μνήμης
σαν το κεφάλι του άμοιρου Πενθέα
πριν καρφωθεί επάνω στο κοντάρι
κι ένα τρομπόνι απ’ τη ρωμαϊκή αρένα
ανηφόριζε και σπάραζε τη νύχτα
Και να σκεφτείς πως προηγήθηκε η βακχεία
ο μήνας με τα δυο σφαγιασμένα
το αίμα και το σώμα της περιτομής
Ποια μουσική με τα ξυλόφωνα των κούφινων κεραυνών του
μου σκευώνει ο ερχόμενος χειμώνας;*

Τι λέει ο μύθος, όμως; Την περίοδο που βασίλευε ο Πενθέας στην Θήβα, επέστρεψε στην πατρίδα του ο Διόνυσος, με σκοπό να διαδώσει την λατρεία του και επίσης να

τιμωρήσει τις αδελφές της μητέρας του Σεμέλης, ειδικά την Αγαυή, επειδή την είχε κακολογήσει για την σχέση της με τον Δία. Έτσι, ξεσήκωσε τις γυναίκες της Βοιωτίας και τις έκανε οπαδούς της λατρείας του. Ο Πενθέας αντιτάχθηκε στη διάδοση της διονυσιακής λατρείας και παρά τις προειδοποιήσεις του παππού του και του μάντη Τειρεσία φυλάκισε τον θεό. Αυτός όμως δραπέτευσε και με πονηριά οδήγησε τον βασιλιά έξω από την πόλη, στον Κιθαιρώνα, για να παρακολουθήσει τις τελετουργίες των μαινάδων. Μόλις οι γυναίκες τον ανακάλυψαν, όρμησαν πάνω του, τον διαμέλισαν και τον κατασπάραξαν, πιστεύοντας μέσα στην έκστασή τους ότι ήταν κάποιο αγρίμι. Η ίδια η Αγαυή έμπηξε στο κομμένο κεφάλι του έναν πάσαλο και μπήκε θριαμβευτικά στη Θήβα. Τον μύθο του Πενθέα πραγματεύθηκε ο Αισχύλος στη χαμένη του τραγωδία *Πενθεύς* και ο Ευριπίδης στις *Βάκχες*. Και τι σχέση μπορεί να έχει η Τρίτη συμφωνία του Μάλερ με τον μύθο αλλά και με τον ίδιο τον ποιητή; Όταν ο Γκούσταβ Μάλερ έγραφε την Τρίτη συμφωνία είχε απομονωθεί και δεν έβλεπε άνθρωπο. Μάλιστα έγραφε σε μια φίλη του: *‘Όταν κάποιος συνθέτει τέτοιο έργο πρέπει να ζει απομονωμένος, αποκλεισμένος από του άλλους, να θεωρείται νεκρός...’*. Η συμφωνία αυτή *‘έχει βαθύ ουμανιστικό περιεχόμενο και αποβλέπει στην προβολή κάτι ανάλογου με το όραμα της πανανθρώπινης αδελφοσύνης που εκφράζεται στην Ενάτη του Μπετόβεν...Κατά την Άλμα Μάλερ το πρώτο μέρος της συμφωνίας – Το καλοκαίρι έρχεται – είναι ένας στρόβιλος στοιχειακών συναισθημάτων, και απεικονίζει τις αντιδράσεις του συνθέτη στην αφύπνιση του Πάνα, που την έζησε καταμεσήμερο έξω από το καλύβι του πάνω από το σπίτι όπου έμενε η οικογένεια στο Στάιμπαχ τους καλοκαιρινούς μήνες και όπου ο συνθέτης δινόταν στη δημιουργική δουλειά ύστερα από τη χειμερινή υπερένταση των συμφωνικών συναυλιών που διεύθυνε. ...Η εμπειρία φαίνεται ότι ήταν βαθιά συγκινητική, και η μαρτυρία της ίδιας της μουσικής αφήνει να εννοηθεί ότι σε κάθε του νεύρο και κύτταρο ένιωσε μια μυστικιστική ενότητα με τις στοιχειακές δυνάμεις της γης. Ο Μπρούνο Βάλτερ πήγε να μείνει κοντά στον Μάλερ λίγο μετά τη συμπλήρωση του έργου. Καθώς κοιτούσε ένα γύρο το μεγαλόπρεπο τοπίο προχωρώντας προς το σπίτι, ο συνθέτης του είπε: ‘Δεν υπάρχει λόγος να κοιτάζεις. Όλ’ αυτά τα έχω συνθέσει ήδη!’ Ο Βάλτερ εντυπωσιάστηκε βαθιά από τη μουσική κι αξίζει να αναφέρουμε τις αντιδράσεις του: ‘Χάρη στις συζητήσεις μας, ξέχειλες από την περίσσεια της δημιουργικής φρενίτιδας της πρωινής του δουλειάς, είχα εξοικειωθεί με την πνευματική ατμόσφαιρα της Συμφωνίας, πολύ πριν γνωρίσω το μουσικό της περιεχόμενο. Κι όμως σαν τον άκουσα να την παίζει στο πιάνο ήταν μια συνταρακτική εμπειρία.... Η μουσική αυτή μ’ έκανε να αισθανθώ πως τον αναγνώριζα για πρώτη*

φορά. Όλο του το είναι φαινόταν να αποπνέει μια μυστηριώδη συγγένεια με τις δυνάμεις της φύσης. Είχα ήδη μαντέψει το βάθος του, τη στοιχειακή του υπόσταση. Τώρα, μέσα στο πεδίο της δημιουργικότητάς του, το ένιωσα άμεσα... Τον είδα σαν τον Πάνα. Ταυτόχρονα ωστόσο – στα τρία τελευταία μέρη - βρισκόμουν σε επαφή με τη λαχτάρα του ανθρώπινου πνεύματος να λυτρωθεί από τα γήινα και πρόσκαιρα δεσμά του. Φως ανάβλυζε από κείνον πάνω στο έργο του κι από το έργο του πάνω σε κείνον'.¹¹⁵ Ο Δάλλας συνδέει την πανδαισία του καλοκαιριού με την έμπνευση και τη δημιουργία. Θλίβεται, όμως, γιατί όλα τελειώνουν και το 'καλοκαίρι' θα δώσει τη θέση του στον 'χειμώνα', όταν δηλαδή η δημιουργική διάθεση θα ατονήσει και θα υπάρξει κάμψη στην παραγωγή. Η εσωστρέφεια που απαιτείται για να δημιουργήσει ο καλλιτέχνης, τον απομακρύνει από τις απολαύσεις της ζωής, κάτι που συνδέεται στο ποίημα με την αναφορά στο πάθημα του Πενθέα, ο οποίος αρνήθηκε τη λατρεία του θεού Διονύσου, που γι' αυτό τον λόγο, άλλωστε, τον τιμώρησε. Η μοναξιά είναι το τίμημα που πληρώνει ο ποιητής, μιας και απαιτείται η εις εαυτόν συνομιλία, η αυτοσυγκέντρωση, η απομόνωση, η σιωπή. Αυτό όμως που τρομάζει περισσότερο από κάθε άλλο τον καλλιτέχνη είναι η στιγμή κατά την οποία δεν θα έχει να πει τίποτα, δεν θα έχει να αποτυπώσει κάτι. Ο συγγραφέας και ο ποιητής τρομάζουν στη σκέψη του λευκού χαρτιού, της κενής σελίδας. Σίγουρα στο ταξίδι της δημιουργίας θα υπάρξουν απογοητεύσεις, έρημα τοπία εξ αιτίας των μάταιων αναζητήσεων, του ανικανοποίητου αισθήματος, καθώς το αποτέλεσμα δεν θα ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις και τις προσδοκίες του. Το κυνήγι της τελειότητας, όμως, μπορεί να οδηγήσει τον δημιουργό σε αμηχανία και αδιέξοδο. Και όταν οι απαιτήσεις γίνονται τόσο υψηλές πιθανόν να είναι εύκολη η απόρριψη της καλλιτεχνικής παραγωγής ως μέτριας και ασήμαντης. Το θέμα της δημιουργίας απασχολεί τον ποιητή και στην επόμενη συλλογή *Στοιχεία ταυτότητας* (1999), το οποίο εδώ το συνδέει με τον μύθο του Ηφαίστου:

*Φύση νεκρή που διονυσιάστηκε
Κι ύστερα ο πόθος μου έγινε υφικάμινος
οι ορίζοντες παραπετάσματα χαλκού
(‘να λιώσει το κορμί
ν’ αποδαρβινωθεί’)
απ’ όπου ξάφνου πρόβαλεν ηράκλειος*

¹¹⁵ Φίλιπ Μπάρφορντ, *Οι συμφωνίες και τα τραγούδια του Μάλερ*, μετάφραση Γιώργος Λεωτσάκος, εκδόσεις Λέσχη, Αθήνα 1978, σ. 46-47

*ο νέος χαλκουργός και σφυρηλάτης
(απ' τα χυτήρια της νυχτός ο Ήφαιστος)
στα ηλεκτρισμένα μέλη έχυσε τη μηχανή...*

Η ποίηση συναντά τον αληθινό έρωτα αλλά και την ιδέα της σύνθεσης του υλικού και πνευματικού κόσμου στο ποίημα *Το φάντασμα του κόσμου, Όπου ο Αρίων της ποίησης συναντά τη Σωκρατική Διοτίμα*:

*...Η Διοτίμα αθέατη μου ένευε απ' το στερέωμα
Έτσι ξεκίνησα για το αχανές...Ο Αρίων ο κιθαρωδός σε ουράνιες
περιπέτειες...Θυμήσου τη σύγκρουση όταν σε προϋπάντησα ποίηση
και σ' έσωσα απ' τους ληστές και τους τρομοκράτες σ' εκείνη την
πρώτη ποντοπορία μας
θυμήσου την κοσμική εξέδρα σε τούτη την έκρηξη
ύλη και Διοτίμα να χάνονται
εγώ και η αντιύλη μου να χανόμαστε
με των ματιών μας τις χάντρες σαν δυο φωτόνια
Και τ' όραμα από την άυλη πλευρά να γίνεται ιδεόγραμμα*

Ποια είναι η Διοτίμα; Ήταν μάγισσα ή ιέρεια από την Μαντίνεια και μας είναι γνωστή μόνο από το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα. Σ' αυτό ο Σωκράτης δηλώνει ότι η Διοτίμα ήταν σοφή γυναίκα και ότι κράτησε κάποτε μακριά από την Αθήνα έναν λαιμό επί δέκα χρόνια και ότι μάλιστα αυτή του δίδαξε τα *‘ερωτικά’*. Πρόκειται για επινοημένο πρόσωπο από τον Πλάτωνα. Σύμφωνα με άλλους ο Πλάτων παρουσιάζει απλώς τον Σωκράτη να μεταφέρει στους συνομιλητές του όσα η Διοτίμα του αποκάλυψε για την ουσία του αληθινού έρωτα για να δικαιολογήσει το γεγονός ότι εδώ ο σωκρατικός λόγος παίρνει τη μορφή θετικής διδασκαλίας και όχι όπως συνήθως μαιευτικής αναζήτησης. Η Διοτίμα οδηγεί ως πραγματική ιεροφάντις τον ανίδεο Σωκράτη στη φιλοσοφική και βαθύτερη (μυστική) έννοια της ερωτικής λειτουργίας, ακολουθώντας την πορεία της θρησκευτικής μύησης και φανερώνοντας σ' αυτόν σχεδόν τελετουργικά τη *‘θεωρία της ιδέας’*. Ο Αρίων είναι λυρικός ποιητής και είχε γράψει *‘άσματα’* και *‘προοίμια’* από τα οποία όμως δεν σώθηκε ούτε ένας στίχος. Σημαντικό γεγονός είναι η προσφορά του στον *‘τραγικό τρόπο’*. Στην Κόρινθο παρουσίασε με σατυρικούς χορούς τραγικούς *‘διθυράμβους’* και δημιούργησε ένα βασικό δραματικό στοιχείο για την μελλοντική εξέλιξη της τραγωδίας. Ο Αρίων έδωσε χορική, λυρική μορφή και αφηγηματικό χαρακτήρα στους διθυράμβους και τους παρουσίασε με χορό Σατύρων. Ένας βασικός λόγος για την τοποθέτηση του

Αρίωνα στην αφετηρία της τραγωδίας είναι ότι, στους *‘κύκλιους χορούς’* του, συμπεριέλαβε έντεχνα χορικά άσματα που ανήκαν στη λατρεία του Διονύσου. Έρωτας και τέχνη, λοιπόν, ενώνονται και αντιστέκονται στη διαδικασία της αποσύνθεσης και του τέλους. Η δημιουργία μοιάζει με *‘έκρηξη’*, συντέλεια και αρχή - γέννηση συγχρόνως. Αξίζει να αναφερθεί το ποίημα *Έλεγε η γυναίκα* από τη συλλογή *Ο ποιητής και το ποίημα* (1988) για να φανεί πώς βλέπει ο ποιητής τη διαδικασία της γραφής: *‘Ισοθάνατος ύπνο ς μο υ έραβε τα βλέφαρα/ κ’ εσύ με κύλησες σε χρυσουργών κρεβάτια/ -στα κυλιόμενα γραφεία των προϊσταμένων- από παρτίδα σε παρτίδα διασκέψεων/ έγινα αυτοκρατορική μαιτρέσσα και πρακτόρευα/ σ’ Ανατολή και Δύση/ Κι όμως κάποτε/ εμένα είδε το φίδι από ηδονή και σκίρτησε’/ (Μες στους υφαντικούς ιστούς των λόγων της γυναίκας/ ο διπλωμάτης άντρας περιπλέχτηκε/ κ’ ύστερα πέρασε ξυστά η αράχνη του ήλιου στον ορίζοντα/ ηλεκτροβρόχος)/ ‘Όπως σε ηλεκτρική καρέκλα μες στο ποίημά σου τώρα διοδεύω’.* Αλλά και οι τελευταίοι στίχοι από το *Φάντασμα του κόσμου, Όπου ο Αρίων της ποίησης συναντά τη Σωκρατική Διοτίμα* της συλλογής *Στοιχεία ταυτότητας* (1999) παρουσιάζουν τη γέννηση του ποιήματος ως έκρηξη, μια σύγκρουση ύλης και αντιύλης, η οποία φέρνει στο φως έναν καινούριο κόσμο, τον ποιητικό: *‘Θυμήσου τη σύγκρουση όταν σε προϋπάντησα ποίηση/ και σ’ έσωσα απ’ τους ληστές και τους τρομοκράτες/ σ’ εκείνη την πρώτη ποντοπορία μας/ θυμήσου την κοσμική εξέδρα σε τούτη την έκρηξη/ ύλη και Διοτίμα να χάνονται/ εγώ κι η αντιύλη μου να χανόμαστε/ με των ματιών μας τις χάντρες σαν δυο φωτόνια/ Και τ’ όραμα από την άυλη πλευρά να γίνεται ιδεόραμα’.*

Στην τελευταία ποιητική συλλογή του Δάλλα, *Γεννήτριες* (2004), το θέμα της τέχνης θα επανέλθει. Εδώ, ο Πήγασος γίνεται Ερμής, σύμβολο της έμπνευσης αλλά και του *‘άλλου’* αφού ο Ερμής μετέφερε στον Κάτω Κόσμο τις ψυχές των ανθρώπων ενώ υπάρχει αναλογία θεματική με το ποίημα *Ερασιτέχνης* του Ιακώβου Πολυλά. Και στα δύο ποιήματα τονίζεται η επίδραση της νύχτας στον δημιουργό. Παραθέτω και τα δύο:

*Όταν στα βάθη της νυκτός με περιζώνει
άκρα θαλάσσης, ουρανού και γης ειρήνη
το πνεύμα οπού στην ταραχή του κόσμου σβήνει
σιγά την μυστικήν ζωή του ανανεώνει.
Των πόθων όλων και παθών αγάλι οι πόνοι
παύουν, καθώς στο νουν απλώνετ’ ευφροσύνη,*

*ο αιθέρας, οπού αρχήθεν η ψυχή μου κλίνει,
ήσυχη ορμή προς κόσμον άλλον με φτερώνει.
Και όσα πνεύματα εδώ στα πλάσματά τους είδα,
ακαθρέφτιστα εκεί θεωρεί τα η φαντασία,
κι όταν θαρρώ πως την χρυσήν πατώ βαθμίδα,
όπου αντηχεί ψηλάθε απέραντη αρμονία
θαμπή στιγμή την ιλαρήν μου παίρνει ελπίδα
με ουράνιο λάλημα να ειπώ τραγούδια θεία.*

Και τώρα το ποίημα του Δάλλα:

*Πάει καιρός που αφέθηκα και περιζώστηκα τη νύχτα
ζώστηκα τον ποδήρη της χιτώνα σαν τους πλοκάμους
μιας μέδουσας
ως την οσφύ το σώμα και τα εβένινα μαλλιά της
- μηροί και μύρα των λαγόνων της -
Ένιωσα τότε τι σημαίνει να κυκλώνεσαι απ' τη νύχτα
ν' αφήνεσαι και να γλιστράς σε βάθη ανεξερεύνητα
αποκομμένος εραστής των κοραλλίων νήσων της
πιασμένος μες στο δίχτυ μιας αράχνης με μυριάδες μάτια
Τώρα γυρίζω και το πάτημα του χρόνου δεν ακούγεται
στην τρικυμία της αγοράς η δωδεκάτη έπεσε σαν άγκυρα
ξεβράζοντας χειρονομίες βλέμματα αιχμηρά φωνές
μετέωρες
το ψέμα ξαναφορεμένη αλήθεια την αλήθεια χειραψία δίστομη
Όλα σαν πέτρες ζοφερά και κοφτερά...Σαν φεγγαρόπετρες
Κι ο ποιητής σαν από μηχανής Ερμής πεζεύοντας
στης μέρας το κατώφλι στάθηκε κι αντίκρισε
της νύχτας τα όνειρα κι αυτά κερματισμένα*

Στο δεύτερο ποίημα παρατηρείται η χρήση της υπερβολής και των παράδοξων εικόνων που αποδίδονται με τον ελεύθερο στίχο. Έτσι, η αγωνία και οι σκοτεινές σκέψεις κάνουν τον λόγο ασθματικό. Η νύχτα και στις δύο περιπτώσεις φέρνει στο φως το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, το τέλος μιας μακράς διαδρομής, της γεμάτης εμπόδια και πόνο. Το σύγχρονο ποίημα είναι πιο σκοτεινό και περισσότερο υπαινικτικό από εκείνο του Πολυλά. Άλλωστε οι στίχοι 'ζώστηκα τον ποδήρη της χιτώνα σαν τους πλοκαμούς μιας μέδουσας' ή 'Ένιωσα τότε τι σημαίνει να κυκλώνεσαι

απ' τη νύχτα / ν' αφήνεσαι και να γλιστράς σε βάθη ανεξερεύνητα / αποκομμένος
εραστής των κοραλλίων νήσων της / πιασμένος μες στο δίχτυ μιας αράχνης με μυριάδες
μάτια.' παραπέμπουν στο υποσυνείδητο του ποιητή και στο υλικό που υπάρχει σ'
αυτό, υλικό αξιοποιήσιμο. Στην ποιητική σύνθεση Δεύτερος νόστος συναντάται και
πάλι η Κασσάνδρα:

*Κι αυτή η Κασσάνδρα της οδού Δωδώνης τι παραμιλεί
και βγάζει απ' το λαρύγγι αιματοστάλαχτη φωνή
σταχτομετρημένες προφητείες;
(Αύριο ο τόπος θα βαδίσει νεκραναστημένος
μ' άλλα συνθήματα και μ' άλλες χειροπέδες, είπες)*

Η Κασσάνδρα ήταν καταδικασμένη από τον θεό Απόλλωνα να προλέγει επικείμενα
κακά, όσοι όμως την ακούν να μην δίνουν σημασία στα λόγια της. Η Κασσάνδρα,
ωστόσο, θεωρείτο εμπνευσμένη προφήτισσα, όπως η Πυθία και η Σίβυλλα, και
κατεχόταν από τον θεό Απόλλωνα και μέσα σε παραλήρημα έδινε τους χρησμούς. Η
Κασσάνδρα είναι εδώ η προφήτισσα της οδού Δωδώνης των Ιωαννίνων, της
κεντρικής λεωφόρου της πόλης. Ο θόρυβος, η ζωή του αστικού τοπίου γίνονται πηγή
έμπνευσης για τον ποιητή ο οποίος εν μέσω της κίνησης 'προλέγει' συμφορές αλλά
κανείς δεν τον παίρνει στα σοβαρά. Όλα εξακολουθούν να κινούνται στους ίδιους
ρυθμούς.

Στην ενότητα *Οι πόθοι μας σε καθημερινή ανάληψη* υπάρχει το ακόλουθο μύθο:

*Το μυρμηγκάκι που έχει φορτωθεί ένα νταμάρι
και τ' ανεβάζει διαβίου στη φωλιά του
δεν είναι Σίσυφος*

Ο Σίσυφος σύμφωνα με τον Όμηρο είναι 'κέρδιστος...ανδρών' = ο πιο πανούργος
ανάμεσα στους ανθρώπους. Οι μεταγενέστεροι μυθογράφοι τον μνημονεύουν για την
ευφυΐα και την πανουργία του. Μετά τον θάνατό του ο Σίσυφος καταδικάστηκε να
ανεβάζει έναν πελώριο βράχο στην κορυφή ενός βουνού, ο οποίος όμως
κατρακυλούσε πάλι πίσω λίγο πριν το τέλος της προσπάθειας. Στον ευρωπαϊκό
στοχασμό και ιδιαιτέρως στον Καμύ, ο μύθος του Σίσυφου συμβολοποιήθηκε στον
'σισύφειο άνθρωπο', αυτόν που διαρκώς προσπαθεί να γλιτώσει από την οδυνηρή
μοίρα του αλλά που εκείνη δεν τον αφήνει ελεύθερο. Για τον Δάλλα, όμως, η δουλειά
του καλλιτέχνη έχει νόημα και είναι αποτελεσματική. Το μυρμηγκάκι – ποιητής δεν

είναι *‘Σίσυφος’*. Και αν για τον Καμύ η δημιουργία είναι *‘στείρα’*¹¹⁶, για τον Δάλλα αντιθέτως είναι παραγωγική.

Οι αναγωγές πολλών ποιημάτων αναφέρονται σε τόσο μεγάλο βαθμό σε συλλογικούς μύθους ώστε ο αναγνώστης για να κατανοήσει την παράλογη κατάσταση που δημιουργούν οι μυθικές μορφές πρέπει να αφηθεί και να τους αποδεχτεί ως έχουν, ως παρουσιάζονται.

Ο ποιητής σ’ αυτές τις περιπτώσεις είναι όχι μόνο ο δημιουργός αλλά και ο *‘προφήτης’*, αυτός που μιλά για τα ορατά και τα αόρατα, που είναι μέσα στον χρόνο αλλά και πέραν αυτού, σε μια άχρονη κατάσταση. Το παρόν συνομιλεί με το παρελθόν και ο μύθος διατηρεί τη φρεσκάδα και τη δύναμή του. Το μυθικό, άλλωστε, δίνει τη δυνατότητα στον ποιητή να ξεπεράσει τα όριά του, να αντιπαρατεθεί με το δυνατό και το αυτονόητο. Μπορεί από την μια η καταφυγή στη *‘μυθική μέθοδο’* να σημαίνει άρνηση του παρόντος¹¹⁷, από την άλλη όμως να δείχνει την τάση να αντιπαραβληθεί το παρελθόν στο παρόν σε μια διαρκή συνομιλία, η αρχαιότητα στη σύγχρονη εποχή. Η όποια *‘μυθολογία’*, ακόμα και η γεωγραφική, ή αυτή των μυθικών αναφορών, δίνει την εικόνα της σύγχρονης πραγματικότητας του ποιητή προσθέτοντας μια ιδιαίτερη σημασία σ’ αυτήν. Με τη χρήση της *‘μυθικής μεθόδου’*, τις πολυπρόσωπες μάσκες, και τις διάφορες *‘φωνές’*, ο ποιητής *‘σχολιάζει’* την παράλογη δομή του κόσμου. Η προ-λογική εικόνα του σύμπαντος συνομιλεί με την παράλογη εκδοχή της σύγχρονης πραγματικότητας και ο ποιητής ανασυνθέτει τον κόσμο του, αφού τον βλέπει να είναι διαλυμένος και τον συναρμολογεί δανειζόμενος υλικά από την προπλασματική και προ-λογική κατάσταση την οποία συνιστούν οι αλληγορίες και οι μυθικές μορφές. Οι μυθικοί υπαινιγμοί εντείνουν το νόημα το οποίο δίνει ο Δάλλας στην αποσπασματική καθημερινότητα, την παραμορφωμένη πραγματικότητα. Τα ποιητικά κάτοπτρα συμβάλλουν ώστε να συναντηθούν οι *‘μυθικές ιστορίες’* με τις *‘ιστορίες’* της σύγχρονης εποχής. Ο Δάλλας χρησιμοποιεί τους μύθους και τη *‘μυθική μέθοδο’* γιατί αυτοί *‘συνοψίζουν, δίνουν πορίσματα ανθρώπινων καταστάσεων και θέσεων, πέρα από το άμεσο, στο διαρκές’*¹¹⁸ παρασταίνει τη σύγχρονη πραγματικότητα και παράλληλα προβάλλει μέσω των μυθικών εικόνων και ειδώλων τα καθολικά επακόλουθα της πραγματικότητας, η οποία βρίσκεται σε πλήρη αρμονία με το νόημα και τη σημασία που υπολανθάνει σ’

¹¹⁶ βλ. Αλέξης Ζήρας, *Θεωρία μορφών*, εκδόσεις Πλέθρον Αθήνα 1978, σ. 121

¹¹⁷ Αλέξης Ζήρας, *‘Η έννοια του κατόπτρου ως στρατηγική στην ποίηση του Γιάννη Δάλλα’*, *Ελίτροχος*, 9-10, 1996

¹¹⁸ Ζωή Καρέλλη, *Παρατηρήσεις*, εκδόσεις Αστρολάβος /Ευθύνη, Αθήνα 1982, σ. 96

αυτούς. Το αδιάκοπο ταξίδι από τον κόσμο των μυθικών σημάτων στη σύγχρονη εποχή, από το καθολικό στο ειδικό, χαρτογραφεί καταστάσεις ιδεολογικές αλλά και συναισθηματικές, δίνει την ιδιαίτερη εικόνα ενός κατακερματισμένου κόσμου, που παραπαίει ανάμεσα στο λογικό και το παράλογο, στο νόημα και το χωρίς νόημα, το ολοκληρωμένο και το κενό. Η αναρχία του παρόντος αποκτά σημασία και μορφή μέσω των μυθικών αλληγοριών και στοιχείων και ο παραλληλισμός ανάμεσα στο παλιό και το σύγχρονο ανάμεσα στο σύμβολο και την κυριολεξία είναι πάντα διαρκής και 'εύλογος'.

Δ. Κεφάλαιο : Το παράλογο και το παράδοξο στη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία (υπερρεαλισμός)

Ο όρος **παράλογο** χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από την Λογική και αποτέλεσε θεμελιώδη άξονα στοχασμού φιλοσόφων του 20^{ου} αιώνα. Οι υπαρξιστές φιλόσοφοι ανέλυσαν την εμπειρία του παράλογου, το αίσθημα ότι τίποτα δεν δίνει νόημα στην ανθρώπινη ύπαρξη και στη ζωή, την αίσθηση ότι το Είναι είναι παράλογο. Ήδη ο Νίτσε, ο πρόδρομος της υπαρξιακής σκέψης, είχε την πεποίθηση ότι ο κόσμος ως όλον είναι χωρίς αξία και νόημα. Ο Σαρτρ στο έργο του *Το είναι και το μηδέν* (1943) εκφράζει την άποψη ότι ο άνθρωπος μπορεί να ανυψωθεί στην ύπαρξη, δηλαδή στην ελευθερία, απαντώντας στο παράλογο, και τον τρόπο που δημιουργεί η ιδέα του μηδενός. Ο άνθρωπος πρέπει ο ίδιος να ‘σχεδιάσει’ την ύπαρξή του, δηλαδή να πράττει ελεύθερα, αν και το ρήμα πράττω’ είναι από μόνο του παράλογο. Από το παράλογο ως απουσία νοήματος της πραγματικότητας ξεκινά ο Καμύ¹¹⁹ και καθιστά αυτό το παράλογο όρο της ‘καθαρής ευτυχίας’, η ο π ο υ δεν έχει σκοπό και δεν αναζητά κανένα νόημα. Αξίζει να ζούμε απλά και μόνο χάρη στο ζην. Αργότερα ο Καμύ είπε ότι η πρώτη και μοναδική σαφής γνώση που αποκτάται από την εμπειρία του παραλόγου είναι η επανάσταση, η εξέγερση ενάντια στο παράλογο, μια εξέγερση που θεμελιώνει την ιδέα της αλληλεγγύης και συνυπευθυνότητας.

Το παράδοξο είναι πολλές φορές ένα τέχνασμα διδακτικό ή ρητορικό το οποίο χρησιμοποιούμε για να εξηγήσουμε πιο πειστικά μια ιδέα, ένα αποτέλεσμα, μια έννοια. Στη λογοτεχνία οι ερμηνείες είναι ακριβείς και γεμάτες από φαντασία, μετρημένες και τολμηρές, πειστικές όταν ακριβώς έχουν ένα παράδοξο αέρα, έγραφε ο Ν. Μανολέσκου στο περιοδικό *‘Λογοτεχνική Ρομανία’*, 10 Ιανουαρίου 1980, σ. 9. Το παράδοξο είναι άραγε ένα περιφερειακό φαινόμενο της σκέψης, γεννημένο από ένα αυθαίρετο παιχνίδι;¹²⁰

Για τον Καμύ, η πιστοποίηση της αδικίας και του κακού στη γη είναι οι αιτίες που τον οδηγούν, για ηθικούς λόγους, στον αγνωστικισμό, γιατί όλα συμβαίνουν σαν να μην υπάρχει θεός. Έτσι, βγαίνει το άτομο από το *‘παράδοξο ενός θεού παντοδύναμου και κακού ή καλοκάγαθου και στείρου’*, όπως γράφει στον *Επαναστατημένο άνθρωπο*. Η κατάληξη αυτής της απουσίας θεού είναι αναπόφευκτα το **παράλογο**, το οποίο χαρακτηρίζει τη σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο. Η συνειδητοποίηση του

¹¹⁹ Ο μύθος του Σίσυφου, 1942

¹²⁰ Σολομόν Μάρκου, *Το παράδοξο*, μετάφραση Ε. Οικονόμου, εκδόσεις Πνευματικός, Αθήνα 1986

παραλόγου επιτρέπει στον άνθρωπο να επανεντάξει τον χρόνο στη μοναδική του πραγματικότητα, την πραγματικότητα της στιγμής. Απελευθερωμένοι από την υπόθεση του αιωνίου, την ψευδαίσθηση ενός αιωνίου μέλλοντος, θα μπορέσουμε να βιώσουμε στην πληρότητά της τη μοναδική μας ύπαρξη, διότι, για έναν άνθρωπο η αιωνιότητα είναι ο χρόνος της δικής του ζωής. Εξ ου και η γεμάτη βάθος συμβουλή: *‘Μην περιμένετε την μετά θάνατον κρίσιν, η κρίση λαμβάνει χώρα κάθε μέρα’* (Η πτώση). Αυτή η φράση βρίσκεται στους αντίποδες της υπαρξιακής αγωνίας: *‘Δεν ανακαλύπτει κανείς το παράλογο χωρίς να πέσει στον πειρασμό να γράψει ένα εγχειρίδιο περί ευτυχίας’*, όπως παρατηρεί και πάλι ο Καμύ στον *Επαναστατημένο άνθρωπο*. Ο Αλέξης Ζήρας¹²¹ γράφει στο κείμενό του που αναφέρεται στον Αλμπέρ Καμύ με τον τίτλο *‘Μαθητεία στο παράλογο’* τα εξής: *‘Παραπαίοντας, στερημένος καθ’ ολοκληρίαν από τη δυνατότητα αναγωγής σε σταθερές αξίες, ο σύγχρονος άνθρωπος αναζητεί κάποιο λόγο συνύπαρξης με τον κόσμο. Εκείνο, εντούτοις, που εισπράττει δεν είναι τίποτε άλλο από την πλήρη βεβαιότητα ότι πλανάται. Η μη κατανόηση των λειτουργιών του σύμπαντος, στις οποίες, όμως, μετέχει θέλοντας ή όχι, τον οδηγεί από τη μια πλευρά στην άρνηση να δεχτεί ότι οι νοητικές δυνάμεις αρκούν να του προσφέρουν ικανοποιητικές ερμηνείες. Από την άλλη πλευρά η θεοποίηση της ζωής και των πραγμάτων του παρέχει μια θέση φαινομενικά ασφαλή, από όπου μπορεί να αμυνθεί εναντίον μιας φύσης παράλογης, κατά την αντίληψή του. Αυτή η αποτυχία του ανθρώπου βασίζεται, κατά τον Καμύ, στο ότι η πραγματικότητα, ως σύλληψη του όλου ξεφεύγει από την ικανότητά μας να την εννοήσουμε, λόγω της αποψίας μιας ενδογενούς νομοτέλειας. Τελικά, το άτομο είναι το μόνο λογικό ον μέσα στον κόσμο, ωστόσο η λογική του είναι άνευ αντικρίσματος, αφού όλες οι επαγωγικές προσπάθειές του να εισδύσει σε ένα κενό σύμπαν παραμένουν άκαρπες. Ο βαθύς παραλογισμός δε βαρύνει αντιθέτως ό,τι καλούμε πεπρωμένο ή μοίρα.’* (σ. 138-139)

Πώς όμως κατακτάται το παράλογο; Κατά τον Πάτρικ Βάλντμπεργκ¹²² ήδη το 1926 ο Σαλβαντόρ Νταλί έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στους εσωτερικούς μηχανισμούς των παρανοϊκών φαινομένων και αντιμετώπισε το ενδεχόμενο μιας πειραματικής μεθόδου βασισμένης στην ξαφνική δύναμη των συστηματικών συνειρμών που χαρακτηρίζουν την παράνοια. Η μέθοδος αυτή επρόκειτο να γίνει στη συνέχεια η κριτική – παραληρηματική σύνθεση που είναι γνωστή με το όνομα *‘κριτική-*

¹²¹ Αλέξης Ζήρας, *Θεωρία μορφών*, δοκίμια, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1978

¹²² Πάτρικ Βάλντμπεργκ, *Σουρεαλισμός*, μετάφραση Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1982

παρανοϊκή δραστηριότητα'. Παράνοια: 'παραλήρημα ερμηνευτικού συνειρμού που περιέχει συστηματική δομή. Κριτική - παρανοϊκή δραστηριότητα: αυθόρμητη μέθοδος παράλογης γνώσης βασισμένη στον κριτικό-ερμηνευτικό συνειρμό των παραληρηματικών φαινομένων. Η παρουσία των ενεργητικών και συστηματικών στοιχείων που χαρακτηρίζουν την παράνοια εξασφαλίζει τον εξελικτικό και παραγωγικό χαρακτήρα της κριτικής - παρανοϊκής δραστηριότητας. Η παρουσία των ενεργητικών και συστηματικών στοιχείων δεν προϋποθέτει μια θεληματικά κατευθυνόμενη σκέψη ούτε και οποιονδήποτε διανοητικό συμβιβασμό, γιατί όπως είναι γνωστό, στην παράνοια, η ενεργητική και συστηματική δομή είναι συνυφασμένη με το ίδιο το παραληρηματικό φαινόμενο- κάθε παραληρηματικό φαινόμενο παρανοϊκού χαρακτήρα, ακόμα και όταν είναι ξαφνικό και στιγμιαίο, περιέχει ήδη εξ ολοκλήρου' τη συστηματική δομή και, με την κριτική παρέμβαση, απλώς αντικειμενοποιείται εκ των υστέρων. Η κριτική δραστηριότητα επενεργεί αποκλειστικά σαν φωτογραφικό υγρό που εμφανίζει συστηματικές, σοβαρές, και ήδη υπάρχουσες τη στιγμή που συμβαίνει το παραληρηματικό στιγμιαίο, εικόνες, συνειρμούς, συνδέσεις, και λεπτομέρειες που μόνο η κριτική - παρανοϊκή δραστηριότητα επιτρέπει, εκείνη τη στιγμή, στο βαθμό αυτό της απτής πραγματικότητας, να έρθουν στο αντικειμενικό φως. Η κριτική - παρανοϊκή δραστηριότητα είναι μια οργανωτική και παραγωγική δύναμη του **αντικειμενικού τυχαίου**. Η κριτική - παρανοϊκή δραστηριότητα δεν αντιμετωπίζει πια απομονωμένα τα σουρεαλιστικά φαινόμενα και τις σουρεαλιστικές εικόνες, αλλά αντίθετα όλα αυτά τα βλέπει μέσα στη συνοχή ενός συνόλου συστηματικών και ενδεικτικών σχέσεων. Απέναντι στην παθητική, αμερόληπτη, στοχαστική και αισθητική στάση των παράλογων φαινομένων, βρίσκεται η ενεργητική συστηματική, οργανωτική και συνειδώσα στάση των ίδιων αυτών φαινομένων θεωρούμενων σαν συνειρμικών, επιμέρους και ενδεικτικών γεγονότων μέσα στο αυθεντικό χώρο της άμεσης και πρακτικής εμπειρίας της ζωής.'

Το 1930, ο Νταλί με την *femme visible*, είχε αναγγείλει τον επικείμενο ερχομό της στιγμής όπου θα ήταν δυνατή η 'συστηματοποίηση της σύγχυσης και η συμβολή στον ολοκληρωτικό εξευτελισμό του κόσμου της πραγματικότητας'. 'Η παράνοια', προσθέτει, 'χρησιμοποιεί τον εξωτερικό κόσμο για να ενισχύσει την έμμονη ιδέα, με την ιδιόμορφη μάλιστα απαίτηση του να επιβάλλει την πραγματικότητα αυτής της ιδέας και στους άλλους. Η πραγματικότητα του εξωτερικού κόσμου χρησιμεύει σαν επεξήγηση και απόδειξη, και υπηρετεί την πραγματικότητα του μυαλού μας'. Σύμφωνα με τον Μπρετόν η υπερσυγχυτική ενέργεια που αντλείται πηγάζει από την έμμονη ιδέα. Ο

παρανοϊκός, που είναι αυτόπτης μάρτυς ενός αδιάκοπου γίνεσθαι, μπορεί έτσι να θεωρεί άποψη και τις εικόνες του εξωτερικού κόσμου σαν ασταθείς και μεταβατικές, αν όχι ύποπτες, και έχει την εκπληκτική δυνατότητα να επιβάλει στους άλλους την πραγματικότητα της εντύπωσής του... Βρίσκεται κανείς μπροστά σε μια νέα επικύρωση, στηριγμένη σε επίσημες αποδείξεις, της παντοδυναμίας της επιθυμίας, που υπήρξε το μοναδικό άρθρο πίστεως του σουρεαλισμού. Πού και πώς ασκείται, σύμφωνα με τον Μωρίς Ναντώ¹²³ αυτή η ενέργεια; Παντού, στο ποίημα που είναι ο κατεξοχήν χώρος της, στον πίνακα που δεν είναι παρά η *‘χειροποίητη και χρωματιστή φωτογραφία του συγκεκριμενοποιημένου παραλογισμού και του φανταστικού κόσμου γενικότερα’*, στο γλυπτό που δεν είναι παρά *‘ο πλασμένος στο χέρι συγκεκριμενοποιημένος παραλογισμός’*.

Ο Ντοστογιέφσκι είχε πει κάποτε: *‘Παραδέχομαι ότι το δύο και δύο ίσον τέσσερα είναι ένα υπέροχο πράγμα, αλλά αν θέλουμε να τα παινέσουμε όλα, πρέπει να σας πω πώς το δύο και δύο ίσον πέντε είναι κι αυτό ένα εξαιρετικό πραγματάκι...’*. Ναι, το παράδοξο έχει γοητεία, αφού καταρρίπτει την επανάληψη και το σύνηθες. Έτσι, οι υποστηρικτές του υπερρεαλισμού καταργούν τη λογική. Ιδιαίτερως στη γλώσσα, η λογική πρέπει να κυνηγηθεί, να χτυπηθεί, να εξαφανιστεί. Δεν υπάρχουν πια ρήματα, υποκείμενα, κατηγορούμενα. Υπάρχουν λέξεις, λέξεις που μπορούν να σημαίνουν κάτι εντελώς άλλο από αυτό που λένε. Όπως η επιστήμη και η φιλοσοφία, έτσι και η ποίηση είναι μέσο της γνώσης. Όπως η πολιτική και η ιατρική, είναι ένα μέσο της πράξης. Γι’ αυτούς η ποίηση πρέπει να γίνει *‘μια ψυχή που μιλάει σε μια άλλη ψυχή’*, το όνειρο να πάρει τη θέση της *‘ελεγχόμενης σκέψης’*, οι εικόνες να πάνουν να είναι σπίθες στην επιφάνεια των σκέψεων ή των αισθημάτων και να γίνουν αστραπές που θα φωτίζουν κάθε στιγμή τις *‘σπηλιές του είναι’*. Ένας είναι ο τρόπος: να αφεθεί κανείς στον *‘άγνωστο επισκέπτη’* να εκφραστεί σ’ όλο του το βάθος, στην ολότητά του, αυτόματα. Ο ποιητής δεν αρκείται πια να είναι ο *‘βαθύς αντίπαλος’*, ο *‘οραματιστής’*. Είναι όλα αυτά μαζί και κάτι ακόμα: είναι μάγος. Ή όπως γράφει ο Δάλλας στο ποίημα *Γέννηση*¹²⁴: *‘Η θύρα ανοίγει και υποδέχεται το θαύμα τρίζοντας/ ανοιγοκλείνει η σαρκοβόρος μήτρα/ για να πετάξει γύρω γύρω ο τραγοπόδης ύπνος μας/ (ο ονειροπόλος ύπνος μου που υφαντουργεί αινίγματα)/ ο μάγος όρμησε στο βάθος του θαλάμου/ κοίταξε κ’ έφριξε για τη σπορά που σπάρθηκε’*. Είναι αυτός που

¹²³ Μωρίς Ναντώ, *Η ιστορία του σουρεαλισμού*, μετάφραση Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 1978

¹²⁴ *Ο ποιητής και το ποίημα*, 1988

αλλάζει τη ζωή, τον κόσμο, που μεταμορφώνει τον άνθρωπο. Ξέρει κατά τον Andre Breton, *Les vases communicants*, ‘να ανακατεύει την πράξη με το όνειρο’, ‘να ταυτίζει το εσωτερικό με το εξωτερικό’, ‘να κλείνει την αιωνιότητα μες στη στιγμή’, ‘να διαλύει το γενικό μέσα στο ειδικό’. Κάνει τον άνθρωπο, κατ’ εικόνα και ομοίωσή του, μια αδιάρρηκτη ενότητα. Με τον άνθρωπο και τον κόσμο φτιάχνει ένα μοναδικό διαμάντι.

Ο υπερρεαλισμός έφερε μια γνήσια επανάσταση. Πρώτ’ απ’ όλα ποιητική, αφού απαρνιέται την ποίηση ξεπερνώντας την. Η οργάνωση του λόγου σε ποίημα απορρίπτεται, και τη θέση της παίρνει η αυτόματη γραφή, η απλή και καθαρή υπαγόρευση του ασυνείδητου, η αφήγηση του ονείρου. Καμιά σκοτούρα για τέχνη, για ομορφιά - αυτά είναι μίζερα πράγματα που δεν αξίζουν να ασχολείται κανείς μαζί τους. Η ψυχή του ποιητή είναι αυτή που μετράει: ένα μίγμα όπου αναβράζουν αισθήσεις, αισθήματα, επιθυμίες, προσδοκίες που εκφράζονται με θόρυβο, χωρίς ειρμό και χωρίς λόγο, με τη μεσολάβηση του λόγου, γραφτού ή προφορικού, αυτού του προαιώνιου λογικού καλουπιού που πρέπει να κατακερματιστεί, να εξαρθρωθεί, να διαλυθεί στα εξ ων συνετέθη: στις λέξεις στις μόνες ικανές να εκφράσουν πιστά ακέραιη την έκσταση του ποιητή. Οι υπερρεαλιστές ποιητές παρακολουθούν έκθαμβοι το ανάβρυσμα μιας ανεξάντλητης πηγής που κατεβάζει ψήγματα χρυσού ανάμεσα στις λάσπες. Αυτό που κάνουν αυτοί δεν μπορεί να συγκριθεί πια με ό,τι γινόταν πριν. Με αντίτιμο μια ολοκληρωτική και αναπόφευκτη καταστροφή, δημιουργούν νέες αξίες μέσα σε μια ατμόσφαιρα κοσμογονίας.

Αυτή η ποιητική επανάσταση μπόρεσε να γίνει χάρη σε μια βαθύτερη επανάσταση μέσα στον ίδιο τον άνθρωπο και στη σχέση του με τον κόσμο. Είκοσι αιώνες χριστιανικής καταπίεσης δεν κατόρθωσαν να πείσουν τον άνθρωπο να παραιτηθεί από τις επιθυμίες του και από τη διάθεση πραγμάτωσής του. Ο υπερρεαλισμός διακηρύσσει την παντοδυναμία της επιθυμίας και τη νομιμότητα της πραγμάτωσής της. Στο δικό του πάνθεον την κεντρική θέση κρατάει ο μαρκήσιος ντε Σαντ. Στο επιχείρημα πως ‘ζούμε σε μια κοινωνία’, ο υπερρεαλισμός απαντάει με μια απαίτηση ολοκληρωτικής καταστροφής των δεσμών της οικογένειας, της ηθικής και της θρησκείας. Ο Αραγκόν στο έργο του *Les aventures de Telemaque*, γράφει ότι οι υπερρεαλιστές έφτιαξαν νόμους, ηθικές και αισθητικές για να κάνουν τους άλλους να σέβονται τα πράγματα. Ό,τι είναι εύθραυστο είναι για σπάσιμο. Και αυτό κατά τον

Ερατοσθένη Καψωμένο¹²⁵ 'δεν είναι διόλου παράξενο για ένα κίνημα που πρεσβεύει ότι ο δυτικός άνθρωπος έχει χάσει τον προσανατολισμό του, ότι ζει σ' ένα στρεβλό, μονομερή, λογοκρατούμενο, κομφορμιστικό πολιτισμό, που του στερεί τη δυνατότητα να ζήσει την 'πραγματική πραγματικότητα' (τη *surrealite*) και την αληθινή ευδαιμονία'. Έτσι, οι υπερρεαλιστές από την έννοια του (ποιητικού) έργου ως σύμμετρα οργανωμένου συστήματος με προγραμματικά συγκεκριμένο και μεταδόσιμο περιεχόμενο, περνούν στην έννοια του κειμένου (και διακειμένου) ως ενός ανοιχτού πεδίου όπου ανακατανέμονται, ανασυντίθενται, συνυφαίνονται, διαθλώνται, μεταλλάσσονται σημαίνοντα και σημαινόμενα, σε μια διαδικασία ανασηματοδότησης κυλιόμενη, ατέρμονη, μια 'σημαίνουσα πρακτική', σύμφωνα με την διατύπωση του Μπαρτ και της Κρίστεβα.¹²⁶

Για τους υπερρεαλιστές ο εξωτερικός κόσμος απορρίπτεται για χάρη του κόσμου που ανακαλύπτει ο καθένας μέσα του και θέλει να εξερευνήσει συστηματικά- απ' όπου και η τεράστια σημασία που δίνεται στο ασυνείδητο και τις εκδηλώσεις του, που εκφράζονται με μια νέα απελευθερωμένη γλώσσα. Ξεκινώντας από μια οξυμένη αίσθηση του είναι του, ο υπερρεαλιστής αντιτάσσει αυτό το είναι στον κόσμο και θέλει να διαμορφώσει τον τελευταίο σύμφωνα με το πρώτο. Και καταλήγει σε έναν επαναστατικό ατομισμό της παντοδυναμίας του πνεύματος, που πρέπει να αλλάξει πρώτα τη σκέψη και μετά τη ζωή των ανθρώπων. Αποφεύγοντας κάθε περιχαράκωμα μέσα σε μυστικά σχολής, ο υπερρεαλισμός δίνει σε όλους τα μέσα επίτευξης αυτής της 'κατάστασης οργής' που είναι η βασική προϋπόθεση για μια υπερπραγματικότητα που περιέχει και ξεπερνάει το συνειδητό και το ασυνείδητο, τον άνθρωπο και τον κόσμο, το φυσικό και το υπερφυσικό... Ακριβώς όπως οι ρομαντικοί, οι υπερρεαλιστές κινούνται από μια βαθιά απόγνωση. Όχι από εκείνη τη γλυκερή 'vague a l' ame' του Λαμαρτίνου, τη 'μελαγχολία του Λεοπάρντι, τη 'νοσταλγία' του Μπωντλαίρ, που εύκολα σβήνουν μέσα στην αγκαλιά ενός θεού που ξαναβρέθηκε, αλλά μια απόγνωση σαν του Ρεμπώ, που τα παρατάει όλα και αρχίζει μια κτηνώδη ζωή, ένα επιθετικό πεσιμισμό σαν του Λωτρεαμόν, που τα βάζει με τον θεό, με τον κόσμο, με τις 'καλές και τίμιες αξίες'. Πόσο παράλογα, όμως, φαίνονται όλα μέσα από αυτήν την απόγνωση: ο άνθρωπος, ο κόσμος, η ζωή, ο θεός, και οι ατέλειωτες προσπάθειες του

¹²⁵ Ερατοσθένης Καψωμένος, 'Η αλχημεία των λέξεων', *Μανδραγόρας*. Αφιέρωμα στον Νάνο Βαλαωρίτη, αρ. 27, Μάρτιος 2002, σ. 42-45

¹²⁶ Julia Kristeva, 'Σημειωτική'. *Recherches pour une semanalyse*. Paris, Seuil 'Tel Quel', 1969: 238-242, 326-327, 351-360. R. Barthes, 'Theorie du texte'. *Encyclopaedia Universalis*, txx (1973) : 1014-1017

ανθρώπου να γλιτώσει από τον εφιάλτη. Πριν από τους υπερρεαλιστές, οι άνθρωποι προσπαθούσαν να εξημερώσουν το θείο. Οι υπερρεαλιστές ωστόσο ζουν μαζί με το τέρας, πρόσωπο με πρόσωπο. Η έμφαση δόθηκε από τους υπερρεαλιστές στις σκοτεινές πλευρές του είναι, στη φαντασία, το ένστικτο, την επιθυμία, το όνειρο, στις **παράλογες** ή απλώς μη σοβαρές μορφές συμπεριφοράς – για να ξεμπερδεύουμε πια με τον ευνουχισμένο, αλλοτριωμένο, περιχαρακωμένο άνθρωπο, τον υποβιβασμένο στις κατηγορίες του ‘*κάνω*’ και του ‘*έχω*’. Ο υπερρεαλισμός άνοιγε ένα πεδίο ριζικής ανανέωσης τόσο στην προσωπική και ομαδική ζωή του ανθρώπου, όσο και στην ανάπτυξη μορφών σκέψης, ηθικής, τέχνης.

Μετά το Β’ παγκόσμιο πόλεμο οι διεκδικήσεις του υπερρεαλισμού δεν άλλαξαν. Θα ήταν όμως κοντόθωρο να πει κανείς γι’ αυτό πως δεν κατάφερε να αφομοιώσει τα νέα ρεύματα αντίληψης ή τις νέες μορφές σκέψης. Τη φιλοσοφία του παραλόγου, ένα κάποιο ρομαντισμό της απόγνωσης, ακόμα και το υπαρξιστικό αδιέξοδο, αυτοί τα είχαν ζήσει πολύ καιρό πριν, και μάλιστα ως τις έσχατες συνέπειές τους, ως την αυτοκτονία (Ριγκώ, Κρεβέλ), ως την τρέλα (Αρτώ), ως τον επαναστατικό αγώνα (Αραγκόν, Ελύαρ, Περέ), και μερικοί ως την οριστική ‘*καλλιτεχνική*’ σιωπή. Το δυσπρόσιτο, πάντως, της υπερρεαλιστικής ποίησης, αποτέλεσμα της απόρριψης των επικοινωνιακών κωδίκων, ερμηνεύτηκε από ορισμένους ως έκφραση ακραίου υποκειμενισμού. Όμως οι υπερρεαλιστές έδωσαν αντίθετα μεγάλη έμφαση στην ομαδικότητα, και ως μέθοδο γραφής και ως κοινωνική πρακτική και ως στόχο της κοινωνικής τους παρέμβασης. Βασικό αίτημα του υπερρεαλισμού υπήρξε η διάρρηξη των ορίων του υποκειμενισμού και το ερωτικό άνοιγμα στην ομαδική εμπειρία: ‘*Το εγώ είναι πιο μισητό εδώ παρά οπουδήποτε αλλού*’.¹²⁷ Ο Μπρετόν επεχείρησε να αλλάξει τη συνείδηση, όχι να την αντικατοπτρίσει. Και άλλωστε οι υπερρεαλιστές διέθεταν πολιτική αισιοδοξία και όραμα ότι ο κόσμος μπορεί να αλλάξει. Οι εκπρόσωποι του θεάτρου του Παραλόγου, όπως ο Ιονέσκο, έβλεπαν τον άνθρωπο αδύναμο να αλλάξει τις συνθήκες που τον περιβάλλουν άμεσα, μολονότι ο Μπρετόν ύμνησε ως υπερρεαλιστή συγγραφέα τον Ιονέσκο. Το παράλογο δεν ενδιαφέρεται για τη ζωτικότητα που μπορεί να ενυπάρχει στο τυχαίο, για τον ερωτισμό και το όραμα του υποσυνειδήτου, ανατέμνει σε λεπτομέρειες την απώλεια νοήματος, τον βυθιζόμενο ορίζοντα των ανθρώπινων δυνατοτήτων. Ο Καμύ ορίζοντας το παράλογο βρήκε ένα ασυμφιλίωτο κενό ανάμεσα στον άνθρωπο και τον

¹²⁷ Μωρίς Ναντώ, *Η ιστορία του σουρεαλισμού*, μετάφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 1978

κόσμο – ένα παραλογισμό που προέκυπτε από τις βλέψεις του ανθρώπου και την έμμονη άρνηση των βλέψεων αυτών από τον κόσμο. Αυτό είναι και το όραμα του Μπέκετ, ο οποίος δεν ασχολείται με το υπερφυσικό και το μυστηριώδες αλλά με έναν καταθλιπτικό ρεαλισμό. Ο υπερρεαλισμός θεωρεί τον παραλογισμό αυτό ως πηγή πνευματικής ανανέωσης και την ύπαρξη καλυμμένη από μια δύναμη που αρνείται τις αποκαλυπτικές έννοιες των παραλογισμών. Για τον υπερρεαλιστή, η ανθρωπιά, η στράτευση και η ηθικολογία κάποιου είδους δεν είναι ειρωνικές ψευδαισθήσεις που ξεπηδούν από την απόγνωση, αλλά υγιείς ανταποκρίσεις σ' έναν κόσμο που είναι πιο ελεύθερος από όσο μπορούσε να αναγνωρίσει ο Μπέκετ. *‘Ουδέποτε όσο σήμερα η ανθρωπότητα δοκίμασε, με τόσο έντονο τρόπο, την επιθυμία της φυγής από αυτήν τη βαριά και ταυτοχρόνως ερεθιστική παρουσία του σύγχρονου. Με ποικίλες μεθόδους προσπαθεί να αποδράσει από την ίδια τη ζωή της, από το παρόν που τη θλίβει και της προκαλεί νοσταλγία για έναν ήδη χαμένο-φαινομενικά, ωστόσο, από την άποψη της ιστορίας- παράδεισο του χθες. Αλλά απόρριψη του παρόντος σημαίνει υπέρβαση του πραγματικού, και, επομένως, εξέγερση απέναντι σ' αυτό που δεν κατέστη δυνατόν να οικειωθεί και που δεν κατανοείται. Ο εξεγερθείς άνθρωπος στρέφεται εναντίον ενός κόσμου τον οποίο αισθάνεται ξένο, ελπίζει δε ότι με την κατάθεση της απελπισίας του θα δώσει ένα καινούριο νόημα στην περιπέτειά του. Συνειδητοποιώντας την αγωνία του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού, η εποχή μας θέτει εκ νέου με τρόπο επιτακτικό το πρόβλημα του διχασμού μεταξύ ζωής και πνεύματος. Ο κερματισμένος κόσμος είναι το προϊόν μιας άνισης εξέλιξης δημιουργήματος και δημιουργού, ή μάλλον μια ακόμα εκδοχή της πραγματικότητας; Γύρω από αυτό το ερώτημα εκτυλίσσεται η τραγωδία του δυτικού ανθρώπου. Πίσω από την πανσπερμία των ερμηνειών που προβάλλει η σκέψη, πίσω από τη θέληση να εννοηθούν τα πάντα ορθώνεται η ασίγαστη ανάγκη του όντος να πάρει μέρος στο παιχνίδι που διαδραματίζεται ερήμην του. Οσοδήποτε και αν εξελίσσεται το πνεύμα, ο βαθύτερος πόθος του συναρτάται με το ασυνείδητο συναίσθημα του ανθρώπου μπροστά στον κόσμο: να αποκαταστήσει δηλαδή μια λειτουργική επαφή με αυτόν και εν συνεχεία να εκλογικεύσει την επαφή αυτήν. Το ανθρώπινο δράμα συνοψίζεται στη διάκριση μερικού και γενικού, πεπερασμένου και απολύτου. Αυτή η κραυγή της απόγνωσης που αφήνει ο άνθρωπος εναρμονίζεται με την απαίτηση να του εξηγηθούν τα πάντα ή τίποτα. Η λογική, όμως, αποδεικνύεται αδύναμη να του κατασιγάσει την οδύνη. Η σκέψη έχει αφυπνιστεί μεν από τα αιτήματα που της υποβάλλονται, αλλά καθώς ερευνά δεν ανακαλύπτει παρά μόνο αντιφάσεις και παραλογισμούς... Έτσι προ της βεβαιότητας ότι το σύμπαν λειτουργεί κατά τρόπο*

*ασυνάρτητο, το σφάλμα επιρρίπτεται στον παραλογισμό του κόσμου και όχι στην έλλειψη ικανότητας του ατόμου να δεχτεί ή να επιδιώξει την προσαρμογή του στον κόσμο*¹²⁸.

Και στην ποίηση του Δάλλα οι παράδοξες εικόνες είτε αυτές προέρχονται από το μυθικό σύμπαν είτε από την ιστορική ή γεωγραφική μυθολογία συνθέτουν τον παράλογο κόσμο της εποχής μας: ένα κόσμο κερματισμένο, αποσπασματικό, που υπάρχει ερήμην του σύγχρονου ανθρώπου, ο οποίος σπεύδει να τον καταλάβει και να τον ερμηνεύσει. Η επαφή του ανθρώπου με την πραγματικότητα και το παρόν γίνεται με την υπέρβαση του πραγματικού και την καταφυγή σε αλληγορίες και μυθικούς τύπους, οι οποίοι έχουν καθολικό χαρακτήρα. Η υπέρβαση του πραγματικού που γίνεται πολύ συχνά με τολμηρές μεταφορές δημιουργεί τον παράλογο κόσμο, ο οποίος κάνει δυνατό το αδύνατο να συμβεί:

*‘Ο ύπνος είναι ένας άσπρος τοίχος/ ένα κλειδί σ’ άλλα μαύρα κλειδιά/ σε κερδίζει σε ξανακερδίζει σε χάνει/ λες πού είναι η αγαπημένη εν γυναιξί/ λες μη την πήρε ο ποταμός Άραχθος/ μη μετρά τα κόκκαλά της σ’ άλλους αιώνες/ Φώλιασε το κοράκι μες στα μαλλιά της/ φύτρωσε και δεν βγαίνει τ’ αγκάθι στο αίμα/ σκέφτεσαι τα μάτια της εντευκτήρια των ονείρων/ κι ο νους σου τρελαίνεται σαν το ζαρκάδι/ το χείλι σου ανακαλεί παλιούς τροβαδούρους/ η αγαπημένη εν γυναιξί κι άλλα παρόμοια/ Τρελέ που γυρνάς με την κεχριμπαρένια σο υ πίπα/ τρελέ πο υ γυρνάς μες στην παραμικρή Άρτα...’*¹²⁹ Ο ποιητής βλέπει τον κόσμο του να βρίσκεται σε άναρχη κατάσταση και προσπαθεί να τον αναπροσαρμόσει, να τον ανασυγκροτήσει, να του δώσει μορφή, μορφή που ταιριάζει στην αοριστία και τη ρευστότητά του. Και τότε ακόμα και φυσικά στοιχεία δανείζονται χαρακτηριστικά ανθρώπινα, η φύση μεταπίπτει στο αστικό τοπίο, όλα φαίνονται αντεστραμμένα:

*‘Ο ήλιος είχε τερματίσει τελευταίος/ είχε χαμηλώσει ο ουρανός σαν κράνος/ πήγαινα μόνος μες στη θλίψη της πεδιάδας/ κ’ είχα καιρούς να δω τους ομηλίκους/ και ξάφνου άρχισε αθόρυβα να βρέχει/ απάνω μου άνθη από τους κήπους της Πιερίας/ Στην πολιτεία θα μ’ ονειρεύεται η αγαπημένη...’*¹³⁰ Ο Αλμπέρ Καμύ¹³¹ γράφει: *‘Ένας κόσμος που μπορούμε να τον εξηγήσουμε χρησιμοποιώντας ακόμα και πρόχειρες δικαιολογίες είναι ένας κόσμος οικείος, φιλικός. Αλλά μέσα σ’ ένα σύμπαν στερημένο*

¹²⁸ Αλέξης Ζήρας, *Θεωρία μορφών*, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 1979, στο κεφάλαιο “Αλμπέρ Καμύ, μαθητεία στο παράλογο”

¹²⁹ *Πόρτες εξόδου, Τα Παρθένια*, 1962

¹³⁰ *Πόρτες εξόδου, Τα Παρθένια*, 1962

¹³¹ Αλμπέρ Καμύ, *Ο μύθος του Σίσυφου*, μετάφρ. Βαγγέλης Χατζηδημητρίου, εκδ. Γαλαξίας, Αθήνα 1969, σ.11-14, Κεφάλαιο ‘Το παράλογο και η αυτοκτονία’

ξαφνικά από ψευδαισθήσεις και φώτα ο άνθρωπος νιώθει σαν ξένος Σ' αυτήν την εξορία, τη στερημένη από τις αναμνήσεις μιας χαμένης πατρίδας ή από την ελπίδα μιας γης της επαγγελίας, δεν υπάρχει βοήθεια. Αυτή η απόσταση του ανθρώπου από τη ζωή του, του ηθοποιού από το σκηνικό του, αποτελεί κυριολεκτικά το συναίσθημα του παράλογου.' Και ο Δάλλας πολλές φορές από ένα αίσθημα κοινωνικής δυσφορίας δημιουργεί συνθέσεις μιας παράδοξης 'φυσιολογίας' και 'ζωολογίας', στις οποίες υπάρχουν πουλιά και τροπικά ζώα, υπάρξεις μιας προ-λογικής κατάστασης. Οι αλληγορίες, οι μεταμορφώσεις καθώς και οι ονειρικές εικόνες, τα αποκυήματα του ύπνου που 'ξεριζώνει από τις πέτρες τα πρόσωπα' ανήκουν στα μεταλλεία, τους θησαυρούς του υποσυνείδητου: 'Τα μεταλλεία εφέτος/ είναι σκληρά σαν πέτρες για τα θηλυκά μας δάχτυλα'. Ο παράδοξος κόσμος της 'μυθικής πανίδας' επιβεβαιώνει τις μεταμορφώσεις της πραγματικότητας, που οδηγεί τον ποιητή σε φυγή και αναζήτηση: 'αφήνουν / πηδώντας τη μέσα τρώγλη μου τα ποιήματα/ σαν μακρόσυρτα, σαν επικατάρατα ζώα/ να σπείρουν απογόνους στα βράχια'. Η τέχνη του, άλλωστε, η ποίηση δεν είναι παρά 'οπλή αλόγου', όπως ο ίδιος δηλώνει στη σύνθεση *Fragmenta* της συλλογής *Κυκλοδίωκτα*, 1956: 'Η ποίηση/ οπλή αλόγου/ μου πάτησε την καρδιά- τώρα/ πώς θα πηδήσω σ' άλλη/ αιωνιότητα;...' Το 'άλογο' παραπέμπει στην προ-λογική κατάσταση, το παράλογο, που γίνεται η 'συσκευή', το 'ένδυμα' της χαοτικής πραγματικότητας.

Για τους υπερρεαλιστές μια παθιασμένη ορμή είναι πάντα ανώτερη από μια υπολογισμένη αγριότητα, η αυθόρμητη χειρονομία, στην τέχνη και τη ζωή, καλύτερη από τον προμελετημένο σχεδιασμό. Σε μια εποχή που γίνεται πιο υλιστική και η κοινωνία παραδίδεται στην επιστήμη και την τεχνολογία, η αφοσίωση των υπερρεαλιστών στον άνθρωπο γίνεται ακόμα πιο ελκυστική. Το υπερφυσικό παίζει ακόμα κάποιο ρόλο στο να μαθαίνει στον άνθρωπο τον εαυτό του και στο να αντιτίθεται στην αλαζονική θεωρία ότι μπορεί τάχα να μετρηθεί η στάση του ανθρώπου και η έκταση του σύμπαντός του. Όπως αναρωτήθηκε ο Αραγκόν στον *Χωριάτη του Παρισιού* 'μπορεί ποτέ η γνώση που πηγάζει από τη λογική να αρχίσει να συγκρίνεται με την αισθητή γνώση; Αναμφισβήτητα οι χυδαίοι άνθρωποι που αναφέρονται μόνο σ' αυτήν και περιφρονούν την άλλη μου δίνουν την εξήγηση για την περιφρόνηση στην οποία έχει περιπέσει ό,τι προέρχεται από τις αισθήσεις. Όταν όμως ο πιο σοφί θα μου έχον μάθει ό,τι το φως είναι μια δόνηση, όταν θα έχον υπολογίσει το μήκος του κύματος, ανεξάρτητα από τον καρπό των λογικών προσπαθειών τους, δεν θα μου έχουν μάθει τί έχει σημασία στο φως, αυτό που μου

*μαθαίνουν για το φως τα μάτια μου, τί με κάνει διαφορετικό από τους τυφλούς και που έχει σχέση με το **θαύμα** και δεν είναι καθόλου αντικείμενο λογικής'. Στο σημείο αυτό βρίσκεται η ουσία του υπερρεαλισμού και η εγγύηση για την συνεχιζόμενη αποκαλυπτικότητα του.*¹³²

¹³² C. W. E. Bigsby, *Νταντά και Σουρρεαλισμός*, μετάφρ. Ελένη Μοσχονά, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1970

Ε. Κεφάλαιο : Η ποιητική γλώσσα του Γιάννη Δάλλα

Η γλώσσα της ποίησης είναι η γλώσσα στην υπέρτατη κατάστασή της, στην απόλυτη λειτουργία της. Η μόνη γλώσσα που ‘δεν είναι συμβατική, γιατί τα σημαίνοντα και τα σημαινόμενά της δεν μπορούν να νοηθούν χωριστά, όπως στην κοινή γλώσσα’¹³³ Η γοητεία της ποιητικής γλώσσας βρίσκεται στην αμφισημία της, στην αντιφατικότητά της, στο σκοτεινό χαρακτήρα της. Η ποιητική γλώσσα διαθέτει τόλμη, καθώς ο ποιητής χρησιμοποιεί πρωτότυπους λεκτικούς συνδυασμούς, εικόνες τολμηρές που παρουσιάζουν αντίθετους κόσμους ενωμένους και εναρμονισμένους πλήρως. Η ποιητική γλώσσα είναι το αποτέλεσμα της διαρκούς συνομιλίας ανάμεσα στον εσωτερικό και εξωτερικό κόσμο, ένα παιχνίδι ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς κόσμους και άρα ‘επικίνδυνο,’ σύμφωνα με την άποψη του Χάιντεγκερ, επειδή ο ποιητής, ‘ο ιερέας του αόρατου’, ο μύστης, αντιστρέφει και αναδημιουργεί με τη φαντασία του το σύμπαν. Η ποίηση εκπλήσσει με την πρωτοτυπία στη σύνθεση των εικόνων, στην επιλογή των λέξεων, με τον ρυθμό της. Και όπως διαβάζουμε στο *Περί ύψους* Λογγίνου ή Ανωνύμου όταν γίνεται λόγος για τις ‘φαντασίες’: ‘...Και καθώς άλλο επιζητούνε η ρητορική κι άλλο η ποιητική φαντασία, δεν πρέπει να σου διαφεύγει ότι της ποιητικής (από τη μια) φαντασίας σκοπός είναι η κατάπληξη, ενώ της ρητορικής και γενικά της πεζογραφικής (από την άλλη) η παραστατικότητα. Οπωσδήποτε όμως και οι δυο επιζητούν το έντονο πάθος και τη συγκίνηση...’ Ο ποιητής μετατρέπει τις λέξεις σε ποίηση, και η κάθε λέξη ορίζει εκ του μηδενός την ποιητική της φύση¹³⁴, ενώ ταυτόχρονα δημιουργεί συγκίνηση, καθώς η ποίηση είναι γλώσσα της συγκίνησης, η ‘υπέρτατη μορφή της συγκινησιακής χρήσης της γλώσσας’.¹³⁵ Για τον Δάλλα **το ποίημα** είναι ‘ένας ανακυκλωτής ένας σίφουνας μια μηχανική ή αστρική χοάνη μια αντύλη σαν ένας υποπόταμος ουρανομήκης κ’ εδώ κάτω κεραυνωμένη γη για αποκάλυψη σχίσμα φωνής και μέσα ο φθόγγος σπηλαιώδης αλληλούϊος’.¹³⁶ Ενώ στο τελευταίο πεζομορφικό ποίημα της συλλογής *Γεννήτριες* με τον τίτλο “Να ξαναπάρει φως” ο ποιητής ορίζεται ως εξής:

*Μια ολόκληρη ζωή ο ποιητής τονίζοντας μια ελεγεία για το
φως Κι η Μούσα του υποταχτική να τον διακονεί Κι ύστερα
με το γύρισμα του αιώνα οι ρόλοι ανεπαισθήτως ν’*

¹³³ Νάσος Βαγενάς, *Ποίηση και πραγματικότητα*, Στιγμή, Αθήνα 1985

¹³⁴ Νάσος Βαγενάς, *Ποίηση και πραγματικότητα*, Στιγμή, Αθήνα 1985

¹³⁵ Νάσος Βαγενάς, *Η ειρωνική γλώσσα*, Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία, Στιγμή 1994, σ. 29

¹³⁶ Για αποκάλυψη, συλλογή *Αποθέτης*, σελ. 32

*αντιστρέφονται Εκείνη ν' αποσύρεται αθέατη κι απ' τ' άδυτα
του διαστήματος να εγκαρτερεί και να κανοναρχεί Σαν τη
ρουφήχτρα και τη θύρα ενός ναού που ανοιγοκλείνει αθόρυβα
Κι ο ποιητής να πλησιάζει διαρκώς κυρτώνοντας και
φτάνοντας στην εμπατή να γονατίζει βλέποντας στο βάθος να
τελούνται και χωρίς εκείνον τα μυστήρια Είναι η μεγάλη
μητρική θεά που ιερουργεί κι αυτός ένας πιστός εκτός
εκκλησιάσματος, με τις ηλεκτρικές γεννήτριες της νεότητας
σαν μια σειρά από σβησμένα ηφαίστεια πίσω του Έτοιμος
πάλι να στραφεί, να πάρει και να ξαναπάρει φως και μουσική
από την κβαντομηχανή του σύμπαντος*

Εδώ παρατηρούμε ότι ενώ ο ποιητής σπάνια χρησιμοποιεί σημεία στίξεως, σ' αυτήν την περίπτωση δύο φορές χρησιμοποιείται το κόμμα, σαν να βάζει σε παρένθεση, στο ενδιαμέσο, τις 'ποιητικές του φράσεις'. Η ποίηση του Δάλλα είναι μοντέρνα γιατί τα χαρακτηριστικά της είναι η χρήση του ελεύθερου στίχου, η δραματικότητα, το καθημερινό λεξιλόγιο με την εναλλαγή όμως λόγιων λέξεων, που τις περισσότερες φορές επιτείνουν την ειρωνική διάθεση, αλλά και η σκοτεινότητα που κάνει δύσκολη την κατανόηση ενός ποιήματος. Η ειρωνεία είναι εμφανής στο ακόλουθο παράδειγμα: ' - Ρυθμός ποιος ρυθμός;/ Ρυθμός της τζαζ/ και ρυθμός του αγέρα/ μες στις κουρτίνες/ ο ρυθμός 'εκκινήσατε'/ σαν σφυρίζει το κέρδος/ της συναλλαγής εν λευκώ/ της δακτυλογράφου/ στα πλήκτρα της/ Ο ρυθμός 'εντελλόμεθα'/ κ' η ηχώ 'ευσεβάστωσ'/ αλλιώς ο ανεπαίσθητος/ κάθετος σαν λεπίδι/ ρυθμός του προγραμμαμένου/ Ποιος άλλος ρυθμός/ ηχώ ποια ηχώ/ του Εδώ ανεξόφλητη/ σχεδιάζει στο Επέκεινα/- κουρελιασμένη σημαία- η παθητική σας αντίσταση;'.¹³⁷ Στους υπερρεαλιστές αλλά και στην ποίηση του Δάλλα παρατηρείται η άλογη αλληλουχία -χαρακτηριστικό της μοντέρνας ποίησης-, η οποία εν μέρει εκφράζει την άλογη σύλληψη του κόσμου. Μάλιστα η άλογη αυτή αλληλουχία στηρίζεται κυρίως στη χρήση της παρομοίωσης, της μεταφοράς και του συμβολισμού, που είναι η πιο ελλειπτική μορφή της δεύτερης. Σε πολλές συλλογές συνδυάζονται εικόνες ανόμοιες μεταξύ τους, με αυθαίρετο τρόπο: ' Ήταν δεν ήταν χαραυγή/ Μια τελευταία εκτίναξη/ στην πλάτη μου ο γεώσακκος/ γεμάτος κλωνοκνώδαλα/ χυμένα όλα τα αισθήματα/ και κάτω η

¹³⁷ 15, συλλογή *Ανατομία* 1971

επανάσταση/ τιμωρημένη βιασμένη/ άλλη φορά/ να μη μεσσιανίζει...'¹³⁸ ή: 'Δρόμοι παράξενοι σανίδες σωτηρίας/ Κάποιος τρέχει να βγει και πέφτει σ' αδιέξοδα/ εκεί και τα τραίνα καθημαγμένα κι ο τραμβαγέρης αεροβάτης/ κι ο άλλος δρασκελίζει εκατομμύρια σκάλες στην τελευταία/ του ξέφυγε ο ουρανός/ αυτός με το δρεπάνι κάτω τι караδοκεί; /την υποχθόνια χλόη που αύριο θα ξαναφυτρώσει δίχως πρόφαση/ ακόμα και τα σπίτια δεν τα συγκρατείς γίνονται κάστρα μεσαιωνικά/ και τότε ο μηχανικός να ορμά κρατώντας νέα σχέδια ο γεωμέτρης/ να χαράζει παραλλήλους/ να κ' ένας που γλιστρά γυρεύοντας ένα κομμάτι απόλυτου/ τώρα θ' ανασηκώσει και την τελευταία στέγη σαν ν' ανοίγει μια/ καταπακτή/ πριν τον προλάβει ο ανέκκλητος κατακλυσμός της ύλης'.¹³⁹ Στοιχείο όμως της μοντέρνας ποίησης είναι και η έλλειψη στίξης, όπως στο παραπάνω ποίημα του Δάλλα αλλά και σχεδόν σε όλα του. Σπανίως χρησιμοποιείται το κόμμα, το ερωτηματικό, οι παρενθέσεις, οι παύλες, το ερωτηματικό ή τα αποσιωπητικά. Μόνο στην πρώτη του συλλογή χρησιμοποιείται ελάχιστα, μια δυο φορές η τελεία. Μ' αυτόν τον τρόπο φαίνεται η ενότητα των ανόμοιων και των αντίθετων εικόνων ή στοιχείων, επιτείνεται περισσότερο η ασθματική γραφή, προκαλείται επιπλέον η σκοτεινότητα αλλά και η απορία όπως και η κατάπληξη.

Ο Γιάννης Δάλλας το 1948 εξέδωσε τη σύνθεση Federico Garcia Lorca με τον υπότιτλο *Θρήνος*. Η εποχή που γράφτηκε η ποιητική σύνθεση ορίζει το είδος, ένα μοιρολόγι με ύφος ηρωικό και πομπώδες, με τον τρόπο του Σικελιανού. Τη διάθεση αυτή την παρατηρούμε και σε άλλα έργα του Δάλλα καθώς ο ποιητής επιχειρεί να δώσει συλλογική διάσταση στην ποίησή του, δείχνοντας ότι δεν τον ενδιαφέρουν τα μικρά και ασήμαντα αλλά τα ιστορικά και κοινωνικά γεγονότα. Βεβαίως, οι εποχές αλλάζουν και ο ποιητής όσο ωριμάζει συνδυάζει τα προσωπικά με τα συλλογικά ζητήματα και έτσι ακόμα και το ύφος γίνεται όλο και πιο αντηρωικό. Ήδη όμως από το 1949 με το ποίημα *Μανασής ο Ατλαντικός* που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό '*Ποιητική Τέχνη*' (τεύχος 21, 1949, σ.545) ο ποιητής υιοθετεί τη νεωτερική γραφή αν και ουσιαστική προσχώρησή του στην μοντέρνα ποιητική τέχνη, μολονότι δεν εγκαταλείπεται εντελώς ο μετρικός ρυθμός, γίνεται με την συλλογή *Επτά πληγές* το 1950. Ο Αλέξανδρος Αργυρίου περιγράφει αυτήν την μετακίνηση του ποιητή από την παραδοσιακή γραφή στην μοντέρνα με ακρίβεια στο λήμμα Δάλλας στην

¹³⁸ *Το φάντασμα του κόσμου, Όπου ο Αρίων της ποίησης συναντά τη Σωκρατική Διοτίμα*, συλλογή *Στοιχεία ταυτότητας*, 1999

¹³⁹ *Σανίδες σωτηρίας*, συλλογή *Πόρτες εξόδου*, 1962

Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος – Λαρούς - Μπριτάννικα ως εξής: *‘Ο Γιάννης Δάλλας, ξεκινώντας αρχικά από την ανώνυμη και επώνυμη ποιητική μας παράδοση, μετατοπίζεται στην αμέσως επόμενη φάση, άνετα και κριτικά προς την νεωτερική ποιητική αντίληψη που την συνθέτουν ο υπερρεαλισμός και ο εικονισμός, ελεύθερα κοιταγμένοι, ενώ διατηρεί ισχυρούς δεσμούς με την αρχαία λυρική ποίηση. Με σταθερές που εντοπίζονται στη σύγχρονη κοινωνική, ιδεολογική και πνευματική πραγματικότητα, χωρίζεται αφαιρετικά ως προς το θεματικό του υλικό και συνθετικά ως προς την οργάνωσή του, τον ποιητικό του λόγο και το αποτέλεσμα δοκιμάζεται και κρίνεται μέσα από τα συμφραζόμενα και τις παραπομπές τους...’*. Έτσι, το άλογο ή το ασυνείδητο τροφοδοτεί με εικόνες και ιδέες τις συνθέσεις του Δάλλα, αφού άλλωστε η *‘κρύπτη του ύπνου’* και τα *‘κρυφά μεταλλεία’* γίνονται από τις *Επτά πληγές* και εφεξής συστατικό της κύριας ύλης της ποιητικής του τέχνης. Το ασύνδετο, τα πεζολογικά στοιχεία, η απουσία στίξης – χαρακτηριστικά της μοντέρνας ποίησης – επιτείνουν τον ασθματικό, παραληρηματικό λόγο ενώ τα σπαράγματα εικόνων και οι ασύνδετες ιδέες, πότε αφορούν στον ιδιωτικό βίο πότε τον δημόσιο. Σε ορισμένα ποιήματα, όπως η *Μετάσταση*, το παράλογο *‘παίζει’* με την ειρωνεία και τον σαρκασμό, ενώ η συχνή χρήση του ρήματος, το οποίο εναλλάσσεται με το ουσιαστικό, δίνει στο ποίημα αφηγηματικότητα αλλά και ροή:

*...Η αίγλη του ύπνου
μ’ έντυσε
σαν μυθικός καθρέφτης
η αίγλη του θανάτου
σε δώματα σκοτεινά
έρχονται οι σκιές
κουκουλωμένες
την ομίχλη του λιβανιού
έρχεται κ’ εκείνη
θαμπή κι αμνημόνευτη
την αναγνωρίζω
από τον καταρράχτη τα μαλλιά της
τον καταρράχτη τα γέλια τη σάρκα της...*

Διαφορετικά στοιχεία ενώνονται και συνθέτουν τοπία αφαιρετικά και ελλειπτικά, ενώ η πραγματικότητα και ο εξωτερικός κόσμος αναδιπλώνονται και έτσι έρχονται στο φως έστω και υπαινικτικά τα κρυφά και σκοτεινά δεδομένα της εσωτερικής ζωής. Η

παρουσίαση πολλαπλών και ανόμοιων εικόνων καθώς και συμβόλων δημιουργεί ένταση σε κάθε στίχο που αναπαριστά έναν καινούριο κόσμο, αντανάκλαση παλαιών αλλά και παροντικών καταστάσεων. Ο Ι.Α.Ρίτσαρντς στο έργο του *Αρχές* (1924), για την εικόνα, σημειώνει: ‘...Αυτό που κάνει μian εικόνα αποτελεσματική είναι λιγότερο η ζωντάνια της σαν εικόνα και περισσότερο ο χαρακτήρας της ως ψυχικού γεγονότος, το οποίο έχει έναν ιδιαίτερο δεσμό με τις αισθήσεις’. Ο Έζρα Πάουντ, πάλι, ορίζει την ‘εικόνα’ σαν ‘εκείνο που παρουσιάζει ένα διανοητικό και αισθηματικό σύμπλεγμα σε μια δεδομένη στιγμή του χρόνου, μια ενοποίηση ασυγκρίτων ιδεών’. Οι Εικονιστές πίστευαν ότι ‘η ποίηση πρέπει να αποδίδει με ακρίβεια τις λεπτομέρειες και να μην επιδίδεται σε αόριστες γενικότητες, άσχετο του πόσο...εύηχες.’¹⁴⁰ Για να επανέλθουμε στο έργο του Δάλλα αρκεί να παρουσιάσουμε ένα παράδειγμα για να υποστηριχθούν οι προηγούμενες παρατηρήσεις:

*Τι θαλπωρή και νοσταλγία στις μικρές λέξεις ο ι κ ί σ κ ο ς
δ ρ ο μ ί σ κ ο ς π ο λ ί χ ν η ν α ύ δ ρ ι ο ν
Και εκεί πολύ κοντά, το α λ σ ύ λ λ ι ο ν όπου κατάκειται το τέμενος του
Έρωτος Κι όπου περνά ο αέρας ριμαδόρος μέσα απ’ τα
φυλλώματα σφυρίζοντας ε ι δ ύ λ λ ι ο ν ε ι δ ύ λ λ ι ο ν Τι
νοσταλγία και τι προδοσία που τις αρνηθήκαμε Φωνές
φωνούλες που είναι σαν τις καπνοδόχους της φυλετικής μας
προαυγιάς Τώρα που πέσανε τα οράματα ας πάμε να τις
κατοικήσουμε εύνοστοι φίλοι*¹⁴¹

Σε πολλά ποιήματα, όπως *Οι τρεις μάγοι*, η πολυσημία των λέξεων καθιστά τον λόγο σκοτεινό και αινιγματώδη, αν και ‘ποιητική η σύμπασα αινιγματώδης’ σύμφωνα με τον Πλάτωνα.¹⁴² Η σκοτεινότητα στην περίπτωση του Δάλλα είναι προϊόν του άλογου, το οποίο προκύπτει από την ανορθόδοξη δόμηση των πραγμάτων- δεν υπάρχει ακολουθία νοημάτων αλλά ούτε και ακολουθία χρόνου-, και ως εκ τούτου δημιουργείται η αίσθηση του ασύνδετου και του αυθαίρετου, που είναι παραπλήσια με εκείνη των υπερρεαλιστών.¹⁴³ Ο Εουτζένιο Μοντάλε είχε γράψει σε άρθρο του, με τον τίτλο ‘*Ας μιλήσουμε για τον ερμητισμό*’, για την δυσνόητη ποίηση τα εξής: ‘Ο υποτιθέμενος δυσνόητος ποιητής είναι, στην ευνοϊκότερη γι’ αυτόν εκδοχή, εκείνος που

¹⁴⁰ Ρενέ Ουέλεκ- Όστιν Ουάρεν, *Θεωρία Λογοτεχνίας*, μετάφρ. Σταύρου- Γιώργου Δεληγιώργη, εκδ.

Δίφρος, Αθήνα χχ

¹⁴¹ *Εύνοστοι φίλοι* από την συλλογή *Γεννήτριες*, σ. 45

¹⁴² Αλκιβιάδης Β’, 147b

¹⁴³ βλ. Νάσος Βαγενάς, *Η Ειρωνική γλώσσα*, Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία, Στιγμή, Αθήνα 1994

δουλεύει το ποίημά του ως αντικείμενο, επισωρεύοντας ενστικτωδώς σ' αυτό αισθήσεις και υπεραισθήσεις, συμφιλιώνοντας μέσα σε τούτο τα ασυμφιλίωτα, ώστε να το καταστήσει το σταθερό, το ανεπανάληπτο, το οριστικό σύστοιχο της εσωτερικής του εμπειρίας.¹⁴⁴ Φαίνεται ότι οι δυσνόητες εικόνες προκύπτουν από το ασυνείδητο και δεν κατευθύνονται από τον λόγο, τη συγκίνηση ή τη σκέψη. Το συναίσθημα και οι ιδέες με εργαλείο τον λόγο, τις λέξεις, αλλά και τη γνώση άλλων μορφών τέχνης - εικαστική, μουσική - καθώς και της λογοτεχνικής παράδοσης συνθέτουν το καινούριο αντικείμενο, που είναι το ποιητικό αποτέλεσμα. Την ποιητική πράξη πάντως επηρεάζει η ανάκληση της μνήμης και η χρήση εικόνων της: '...Ένα παιδί/ άφησε τον τηλεβόα στη γειτονιά του και πνέοντας/ μεσ' απ' τα ουράνια λημέρια σαν Ζέφυρο/ γύριζε από πόρτα σε πόρτα και σάλπιζε/ ΕΓΕΡΘΕΙΤΕ ΑΝΔΡΕΣ ΑΣΤΟΙ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΙΚΟΙ/ Από μονής μέχρι σκοπευτηρίου/ ένας δρόμος υπάρχει παλίνδρομος/ μία Γη των αφίξεων και αναχωρήσεων/ κι ανάμεσα τ' αλωνάκι των ζωντανών/ τόποι χλοεροί ενώ κάτω στην αγορά/ στις σιδερολαβές των σταθμών και των στάσεων/ τα θηλαστικά κι άλλα αιλουροειδή της νυχτός/ περιφέρονται αδέσποτα....'¹⁴⁵ Εδώ, πάντως, το συγκεκριμένο γεγονός, που αφορά στη στάση των κατοίκων της Καισαριανής κατά την περίοδο της Κατοχής, παίρνει έναν πιο καθολικό χαρακτήρα με τους στίχους: 'ένας δρόμος υπάρχει παλίνδρομος/ μία γη-των αφίξεων και αναχωρήσεων/ κι ανάμεσα τ' αλωνάκι των ζωντανών...'. Άλλωστε για τη δύναμή της και την επίδρασή της στην ποίηση ο Ουγκαρέτι (ό.π., σ. 48) γράφει: 'Η μνήμη οδηγεί στην ποίηση, διότι προκαλεί στον άνθρωπο και στον λόγο του την επιθυμία για ανανέωση του κόσμου για την οποία η ανθρωπότητα πραγματοποιεί επί γης το μακρόχρονο ταξίδι εξιλέωσής της'. Και παρακάτω θα υποστηρίξει ότι 'ο ποιητής δεν 'λέγει' μα συμπυκνώνει στον λόγο την ίδια του την ψυχή, την ίδια του τη γνώση, και 'δίνει υπόσταση' στα μυστικά του οδηγώντας τα από την ανωνυμία στην προσωπική έκφραση.'. (ό. π., σ. 55). Και στην συλλογή *Απόπειρα μυθολογίας* (1952, σ. 74) ο λόγος γίνεται πυκνός και συνδυάζει το αλλόκοτο με την λεπτομέρεια της αφηγηματικής εκφοράς:

Εκείνος

με τη χελιδονοφωλιά στην καρδιά κι εσύ με το βρέφος

πλήρωσα αδρά τους εργάτες ν' αναστηλώσουν τη γύμνια σου

¹⁴⁴ Μοντάλε, Ουγκαρέτι, Σάμπα, Κουασιμόντο, *Περί ποιήσεως*, επιλογή, μετάφραση Νίκος Αλιφέρης, εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2005, σ. 36

¹⁴⁵ *Καισαριανή*, συλλογή *Αποθέτης*, 1993

ανάμεσα στις θαμμένες τοιχογραφίες κι ο ίδιος ματαιώθηκα.

Επειδή η καταβύθιση στο ασυνείδητο αναδύει φόβους και εμμονές για επικείμενο όλεθρο, οι λέξεις ή φράσεις που χρησιμοποιούνται φορτίζουν την ατμόσφαιρα των ποιημάτων: ‘αστραπές’, ‘βομβαρδιστικά’, ‘όρνιθες’, ‘όρνεα’, ‘τυμβωρύχος’, ‘ξένοι τάφοι’. Οι επιλογές αυτές δίνουν τόνο σκληρό και αρρενωπά επιθετικό στο ύφος των ποιημάτων. Έτσι επαληθεύεται η άποψη του Ουγκαρέτι ότι οι λέξεις γεννιούνται από την εκφραστική ένταση που τους δίνουν οι ποιητές. (ο.π., σ. 42).

Στη συλλογή *Πόρτες Εξόδου* (1962) οι υπαινικτικές λέξεις, η χρήση ρημάτων διαφορετικών χρόνων στον ίδιο στίχο, τα συνειρμικά άλματα, οι ιστορικές αναγωγές εντείνουν ακόμα περισσότερο τη διάθεση του ποιητή να αποδοθεί όσο πιο σαφέστερα γίνεται η παραδοξότητα της πραγματικότητας. Η προσωπική γλώσσα που χρησιμοποιείται είναι αποτέλεσμα της δυσαρμονίας ανάμεσα στην εσωτερική εμπειρία του δημιουργού και στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα, ενώ τα σύμβολα και τα όποια νοήματα που εμπεριέχουν αυτά- μερικές φορές λόγω της σκοτεινότητας είναι αδύνατον να γίνουν κατανοητά- φανερώνουν την εις εαυτόν συνομιλία με εικόνες που απελευθερώνει το ασυνείδητο και η φαντασία. Να πώς παρουσιάζονται αυτές οι εικόνες στο ποίημα σε πεζό που ακολουθεί: ‘Σκηνή αενάως επαναλαμβανόμενη: Οι τέσσερες -τι λέγω!- όλοι / οι συνακολουθούντες το ξόδι με τους αγκώνες τις χειρολαβές και τα γόνατά τους ακόμη και τα συδεροσταύρια δοσμένοι στη σεπτή / τελετή του ενταφιασμού του νεκρού κι ο νεκρός να μην εννοεί/ να ενταφιαστεί να μη φαντάζεται πως είναι ποτέ δυνατόν να μπει/ σε μνημούρι παρά να σηκώνεται πάραυτα να πετά τα πομπώδη/ στεφάνια με τις ταινίες τη βιολέττα της μικρής αγαπητικιάς του τις....’¹⁴⁶ Στη συλλογή *Πόρτες εξόδου* (1962) είναι ενσωματωμένα τα *Παρθένια* (1956-1960), είκοσι τρία αριθμημένα, σύντομα, άτιτλα – με λιγότερο από δέκα στίχους – ποιήματα. Ο λυρισμός αναπηδά από την παρουσία του αισθητού κόσμου:

Η κόρη σου

σκοτεινός πλούσιος στίχος

δάσος των λέξεων κυματίζεσαι...

ή αλλού:

Το μάτι σου ήλιος

¹⁴⁶ 9, συλλογή *Ο ζωντανός χρόνος*, 1985

κάνθος του μεσημεριού
τα ματόκλαδα αυλαίες
σκιάδια θεριστών
το στόμα σου έλξη πηγαδιού

Και ένα παράδειγμα Από τα κατάλοιπα της εξαγοράς, με τον τίτλο *Αγύριστος μετανάστης*:¹⁴⁷

Άλλοτε ορμούσα ξιφήρης στα πράγματα
τα διαπερνούσα μα εκείνα αλώβητα
κλείνοντας ήσυχα ήσυχα τις ρωγμές τους πίσω μου
άτρωτα πάλι
Πώς να βυθομετρήσω κι αυτή την αντίσταση;
Έμπαινα κ' έβγαινα κ' η φωνή μου μετεωρίτης
κεραυνοκρούστης έτσι πίστευα
και πάντα να διαλύομαι πίσω απ' τους στόχους μου
να πέφτω στα μαγνητικά τους πεδία
κ' ύστερα
να βγαίνω αγνώριστος με ξέφτια και πούπουλα
- τα λοφία μου της παραλλαγής -
κι όταν απ' τα παγοθραυστικά του βορρά
έσταζε σ' όλα της φωνής τα ομοιώματα
εγώ να μένω νύχτες ατέλειωτες άναυδος
περιμένοντας να σκάσει επιτέλους το τσόφλι μου
ν' ακουστεί 'κρα κρα' και να 'ναι από μέσα μου
το γεράκι της ποιήσής μου
Απ' όλες τις φωλιές που ακάθεκτος πέρασα
αγύριστος μετανάστης

Ένα ερωτηματικό και δυο παύλες είναι τα σημεία στίξης που χρησιμοποιούνται εδώ ενώ αλλού – όχι συχνά - παρουσιάζονται τα εισαγωγικά, το θαυμαστικό και οι παύλες. Αφηγηματικότητα παρουσιάζουν πολλά ποιήματα τα οποία έχουν ενότητα, χωρίς να γίνεται η χρήση στίχου και στροφής. Αλλού πάλι χρησιμοποιείται ο διάλογος όπως συμβαίνει στο Δημοτικό Τραγούδι ή τοποθετούνται δύο ποιήματα έτσι ώστε να συνομιλούν, κάτι που παρατηρείται στο ποίημα *Εικόνα δίπτυχη*¹⁴⁸. Η

¹⁴⁷ Γιάννης Δάλλας, *Ποιήματα*, 1948-1988, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1990, σ.164

¹⁴⁸ συλλογή *Γεννήτριες*, σ.31

επιλογή να αποφεύγεται η χρήση των σημείων στίξης δεν έχει να κάνει μόνο με την προτίμηση του ποιητή για την μοντέρνα μορφή των ποιημάτων του αλλά και γιατί η απουσία τους εξυπηρετεί την ασθματική, χωρίς σύνδεση και νοηματική αλληλουχία, γραφή του. Η παραληρηματική διάθεση του ποιητή φαίνεται και στην σύνθεση του 1985 με τον τίτλο *Ο ζωντανός χρόνος* στην οποία εικόνες του ατομικού κεκρυμμένου, μη ορατού σύμπαντος, μεταμφιέζονται με υλικά της φύσεως, όπως ‘δάσος’, ‘αμπελόφυτα’, ‘κύματα’, ‘φεγγαρόφωτα’, και απελευθερώνονται με την μορφή ονείρου. Χαρακτηριστικό το ακόλουθο παράδειγμα: ‘Με γυμνή πλώρη μπήκε μέσα στην κάμαρα/ τρεκλίζοντας/ σαν ρύγχος ονείρου/ ο ήλιος του μεσημεριού σαν ερυθρόδερμος/ τού’ γλειψε την καρένα του/ μεσ’ από λόχμες-παντζούρια/ Έκαμε ένα βήμα κ’ είπε, να τα τ’ αμπάρια/ Έσκυψα κ’ είδα το τατουάζ του βυθού/ στο κατώγι που ευώδησε τα’ αποκεφαλισμένα πιθάρια/ αυτά τα ερυθρόμορφα είναι τα τυρρηνικά ακρογιάλια...’(1). Επιπλέον μπορεί η έλλειψη της τελείας να σημαίνει ότι το ποίημα συνεχίζεται στο διηνεκές, ότι η ποιητική παραγωγή δεν τελειώνει ποτέ, ότι ακόμα και το λευκό χαρτί, η σιωπή είναι κομμάτι της δημιουργίας.

Στα περισσότερα ποιήματα της συλλογής *Το τίμημα* (1981) παρατηρούνται χαρακτηριστικά της μοντέρνας ποίησης, τα οποία συμπυκνώνονται στον ελεύθερο στίχο, τη δραματικότητα χωρίς ίχνος λυρισμού καθώς και τη σκοτεινότητα των νοημάτων. Και ενώ το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται είναι καθημερινό ωστόσο αυτό ‘διανθίζεται’ με λόγιες λέξεις όπως ‘ιαθεί’, ‘συμβία’, οι οποίες υποστηρίζουν τη σύζευξη της κλασικής παράδοσης με σύγχρονους εκφραστικούς κώδικες. Παράλληλα, στο έντονα σκοτεινό τοπίο οι λέξεις παραπέμπουν στη φύση χωρίς όμως να συνθέτουν εικόνες του εξωτερικού κόσμου αλλά εκείνες ενός ιδιαίτερου προσωπικού περίγυρου. Η επιλογή, άλλωστε, συμβόλων από την αγροτική ζωή (*αλωνιστής, μυλόπετρες, αλέθοντας σιτάρι*) δηλώνει τον δεσμό του ποιητή με την φύση και την εξοχή, δεσμός ο οποίος αντανακλά τις προσωπικές συναισθηματικές ανάγκες. Έτσι, το μοντέρνο συνυπάρχει αγαστά με το παραδοσιακό, το σύγχρονο με την παράδοση. Στην ενότητα *Δόκιμος σε συντεχνία* της συλλογής *Ο ποιητής και το ποίημα* (1988) οι 270 στίχοι είναι κατανεμημένοι σε 29 αριθμημένα – με ένα υστερόγραφο - αλλά και άτιτλα ποιήματα, άλλα μονόστιχα και άλλα 17 στίχων. Αργότερα, στην συλλογή *Αποθέτης* (1993) ο Δάλλας γίνεται περισσότερο λακωνικός, ο λόγος του είναι περισσότερο κοφτός, αφαιρετικός, υπαινικτικός και ασθματικός, που επιτείνεται από την απουσία στίξης, και όλα είναι στον ίδιο ρυθμό και στην ίδια ένταση. Οι στίχοι γίνονται ένα, αποτελούν μια ενότητα:

*Σαν μέρα που έγειρε ο μίσχος της
 η γη ανεστραμμένη κι απ' τις ρωγμές της
 οι χυμένες φωνές οι ιδέες ασώματες
 τα όνειρα εξορισμένα απ' τις φωλιές τους
 Αρχίζει η φυλλορροή κλιτοί κάλυκες
 τα αισθήματα έζω απ' την ευωδιά τους
 τα λόγια κομμένα απ' τη ρίζα τους
 και πέρα να συνεχίζεται η εκδορά
 ουρλιαχτά χειρουργείου ή των σφαγείων
 πνιγμένα απ' τα κλάζον της λεωφόρου
 κ' εκεί στους τροχούς τα ποιήματά σου
 σαν τα άγια των αγίων ξεκοιλιασμένα
 με τα έντερα χυμένα στους δρόμους
 τα νεύρα ως απάνω ξεκούρδιστες
 ουράνιες χορδές*

Και μολονότι δεν χρησιμοποιείται η τελεία στο δεύτερο μέρος του ποιήματος παρατηρούμε ότι η πρώτη λέξη αρχίζει με κεφαλαίο γράμμα. Στην συλλογή αυτή υπάρχουν λέξεις που χαρακτηρίζονται από ένταση και θυμό, η διάνοια διαμορφώνει το συναίσθημα, και έτσι παράγεται η ποιητική συγκίνηση.¹⁴⁹: *‘κάτεργα, σιδεροδέσμιους, οσφυοκάμπτης’*, λέξεις που συνδεόμενες με άλλες δημιουργούν άλογη εικόνα: *‘Κρυσταλλοπαγή τα’ αετώματα/ από κει κατέβηκε ο δήμιος/ έπιασε την οροφή τα’ ουρανού/ κ’ έτριξε ο βαρύς πολυέλαιος/ μιαν ανωφερή ιδέα και ρίγησε/ η σπονδυλική στήλη της νιότης μου/ έπιασε απ’ την οσφύ τα βουνά/ και τα χόρεψε σεισμικά/ τα ουράνια κάτεργα κ’ έβγαλε/ από μέσα τον σιδερίτη τους/ όλους τους σιδεροδέσμιους του φεγγαριού/ Οσφυοκάμπτης των ψυχών και των σωμάτων.*¹⁵⁰

Στη συλλογή *Στοιχεία ταυτότητας* (1999) υπάρχουν οι ακόλουθες ενότητες: *Τα ακραία, Η μηχανή, Εκποίηση, Οι ιδεοπράχτες, Μάθημα ανατομίας και Το φάντασμα του κόσμου*. Οι εκτενείς ενότητες μοιάζουν με θεατρικούς μονολόγους, που συνομιλούν εσωτερικά και υπογείως. Μάλιστα, το *Υστερόγραφο* είναι γραμμένο σε πεζολογική μορφή και διακρίνεται για την αφαιρετική του σαφήνεια και την εικονιστική του ζωντάνια:

¹⁴⁹ βλ. Γ. Σεφέρη, *Δοκίμες*, Α' Αθήνα 1974, σ. 34

¹⁵⁰ *Τα αετώματα*, συλλογή *Αποθέτης*, 1993

*Έφτασε τέλος κι η στιγμή της εκσκαφής Το πλήθος σκόρπισε
δεν βρέθηκε κανένα οστούν Τα σύλησε ο τυμβωρύχος είπε ο
αρχαιολόγος Κι ο ιερέας που ήρθε για τη μετακομιδή
συμπλήρωσε ουκ έστιν ώδε, κατά το ρηθέν υπό των προφητών
Αλλ' όταν έσβησε κι ο τελευταίος θόρυβος κι έμεινε εκείνη
ακουμπισμένη στο κιγκλίδωμα τότε το σώμα του και πάλι
σχηματίστηκε Μέγα μεγαλωστί το σώμα του στο δάσος των
σταυρών κι ο κραταιός καυλός να υψώνεται χυμόδης
προσκαλώντας την Κι εκείνη - ας μη μιλάμε πια για σύμβολα –
με τα ιμάτια ριγμένα γύρω της να ξαναγίνεται η γη κι αυτός
ουράνιος σπορέας να την περιβρέχει*

Στην τελευταία συλλογή, *Γεννήτριες*, ο ποιητής επανέρχεται στα ολιγόστιχα ποιήματα και μάλιστα σ' εκείνο με τον τίτλο *Εικόνα δίπτυχη* υπάρχουν δυο ξεχωριστά ποιήματα σε ένα: ο *Στυλίτης* και η *Βίζιτα*. Στα πλέον ολιγόστιχα ποιήματα, όπως *Η Στοιχειωμένη*, γίνεται μόνο μια σύντομη αναφορά στο θέμα, το οποίο όμως δεν ολοκληρώνεται. Φαίνεται ότι ο στόχος του ποιητή είναι να μένουν τα πράγματα μετέωρα, να διακόπτεται ο λόγος απότομα. Η συνέχεια εναπόκειται στην ευχέρεια του αναγνώστη:

*Ακόμα βογγά μες στ' αντηχεία της μνήμης μου
κάτω από το σεντόνι της παλιάς λεωφόρου
ανάμεσα από δύο τραμ και μια σφαίρα που
σίγησε
το σφαχτάρι της στοιχειωμένης (σ.49)*

Ο Τζωρτζ Στάινερ στο δοκίμιό του *Η σιωπή και ο ποιητής*¹⁵¹ υποστηρίζει μεταξύ άλλων τα εξής: 'Εκεί όπου παύει να υπάρχει ή εκεί όπου υφίσταται ριζική μεταλλαγή, ο λόγος κομίζει τη μαρτυρία μιας ανέκφραστης πραγματικότητας ή μιας σύνταξης πιο εύπλαστης, πιο διεισδυτικής από τη δική του. Αλλά υπάρχει κι ένας τρίτος τρόπος υπέρβασης: κατ' αυτόν η γλώσσα απλώς παύει, και η κίνηση το πνεύματος δεν εμφανίζει πλέον καμιά προς τα έξω εκδήλωση της ύπαρξής του. Ο ποιητής μπαίνει στη σιωπή. Εδώ ο λόγος δεν συνορεύει με τη λάμψη ή με τη μουσική, αλλά με τη νύχτα...' (σ.35). Κάτι ανάλογο γράφει και ο Σεφέρης στην εισαγωγή του στον Έλιοτ¹⁵²: 'Η ποίηση χρησιμοποιεί τη σιωπή, είναι καμωμένη από λόγο και από σιωπή, σμιλεύει τη

¹⁵¹ μετάφραση Γεράσιμου Λυκιαρδόπουλου, Έρασμος, Αθήνα 1997

¹⁵² Γ. Σεφέρης, *Δοκίμες Α'* εκδόσεις Ίκαρος, Αθήνα 1981, δ έκδοση, σ. 33

σιωπή κατά κάποιο τρόπο'. Έτσι και στην ποίηση του Δάλλα η απουσία στίξης ή τα ολιγόστιχα ποιήματα αφήνουν στον αναγνώστη την αίσθηση ότι υπονοούνται άρρητες ιδέες ή συναισθήματα. Και η σιωπή τότε γίνεται εκκωφαντική και έρχεται σε αντίστιξη με τα προηγούμενα ρηθέντα. Ο Κάφκα έγραφε στις *Αλληγορίες* του σχετικά: *‘Τώρα οι Σειρήνες έχουν ένα ακόμα πιο θανάσιμο όπλο από το τραγούδι τους, τη σιωπή τους. Και μολονότι, κατά γενική ομολογία, κάτι τέτοιο δεν έχει συμβεί ποτέ, θα μπορούσαμε ωστόσο να διανοηθούμε πως ίσως και να’ χει γλιτώσει κανείς κάποτε από το τραγούδι τους. Αλλά είναι σίγουρο πως από τη σιωπή τους δεν γλίτωσε ποτέ κανείς’*.¹⁵³ Αλλά μήπως εν τέλει η ποίηση δεν είναι παρά ένα *‘όνειρο που εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια του λόγου’*; (*Περί ποιήσεως*, ό.π., σ.88). Και το όνειρο συνυφασμένο με την πραγματικότητα, τις μνήμες, τις επιθυμίες, τις υπαρξιακές αγωνίες, τον κοινωνικό προβληματισμό σημαδεύει την ποίηση του Δάλλα, μια ποίηση που γοητεύει γιατί έχει τις ρίζες της στο *‘ασύλληπτο, το μυστηριώδες, το ανεξιχνίαστο, που το αισθάνεται κανείς, ωστόσο αδυνατεί να το ορίσει*.¹⁵⁴

¹⁵³ Τζωρτζ Στάινερ, *Η σιωπή και ο ποιητής*, σ. 47

¹⁵⁴ Νάσου Βαγενά, *Η ειρωνική γλώσσα*, ό.π., σ. 53

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο Γιάννης Δάλλας ήδη με την δημοσίευση της πρώτης ποιητικής του συλλογής το 1948, με τον τίτλο *Federico Garcia Lorca*, ωδή σε ενδεκασύλλαβα ζευγαρωτά ομοιοκατάληκτα δίστιχα χωρισμένα σε τρεις ενότητες, εισήλθε δυναμικά στη νεοελληνική ποίηση. Και μπορεί η εμφάνισή του να έγινε με τον παραδοσιακό στίχο, ωστόσο πολύ σύντομα, την αμέσως επόμενη χρονιά, δημοσιεύεται στο περιοδικό 'Ποιητική Τέχνη' το ποίημα *Μανασής ο Ατλαντικός*, ένα ποίημα που έχει τα χαρακτηριστικά της νεωτερικής γραφής, ιδιαιτέρως όπως αυτή εκφραζόταν από τους υπερρεαλιστές και τους εικονιστές. Παρ' όλ' αυτά η ουσιαστική προσχώρηση του Δάλλα στην μοντέρνα ποιητική τέχνη, μολονότι δεν εγκαταλείπεται εντελώς ο μετρικός ρυθμός, γίνεται με τη συλλογή *Επτά πληγές*, που εκδίδεται το 1950 αλλά και λίγο αργότερα με την *Απόπειρα Μυθολογίας* το 1952. Ο Δάλλας αφομοίωσε επιρροές από την ποιητική μας παράδοση, ανώνυμη και επώνυμη, καθώς και από την αρχαία λυρική ποίηση. Τα άλογα στοιχεία, που χρησιμοποιούνται, καθοδηγούνται από την άλογη σύλληψη του κόσμου, και ορίζουν μια ανορθόδοξη παρουσίαση των πραγμάτων, η οποία επιτείνεται από τις συχνές διακοπές και παύσεις, καθώς και την ελλειπτικότητα του έλλογου νοήματος δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την αίσθηση του αυθαίρετου, του ασύνδετου, του απροσδόκητου και εν τέλει του **παράλογου**. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις κατά τις οποίες οι άλογες και τολμηρές εικόνες δημιουργούν σκοτεινότητα, και τα σύμβολα παραμένουν ανερμήνευτα από τον αναγνώστη ή επιδέχονται πολλαπλές και ποικίλες ερμηνείες. Το ασύνδετο, τα πεζολογικά στοιχεία, η απουσία στίξης επιτείνουν τον ασθματικό, μερικές φορές παραληρηματικό λόγο, ενώ τα σπαράγματα εικόνων αλλά και οι ασύνδετες εικόνες και ιδέες, που πότε αφορούν στον ιδιωτικό βίο πότε στον δημόσιο, υπονοούνται από σύμβολα τα οποία έχουν ληφθεί από το φυσικό περιβάλλον, από την ιστορία, τη μυθολογία, τη λογοτεχνική παράδοση. Η καταβύθιση στο ασυνείδητο σε πολλές ποιητικές συλλογές αναδύει το αίσθημα της ματαίωσης πολλών προσδοκιών αλλά και της βαθύτερης επιθυμίας του ποιητή για τη συνέχιση της δημιουργικής και ποιητικής πράξης. Οι υπαινικτικές λέξεις, η χρήση ρημάτων σε διαφορετικούς χρόνους στον ίδιο στίχο, τα συνειρμικά άλματα οι ιστορικές αναγωγές που δεν έχουν χρονική συνέχεια, αποκαλύπτουν τον παράλογο μηχανισμό της σύγχρονης πραγματικότητας αλλά και την παράλογη φύση του Είναι. Οι αναφορές στην περίοδο της επταετίας αλλά και σε άλλες ιστορικές περιόδους, όπως στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο,

γίνονται με ειρωνικό, αλληγορικό και ελλειπτικό λόγο και έτσι η συγκίνηση προκαλείται μέσω της απουσίας, δηλαδή με σκέψεις, ιδέες, αλλά και συναισθήματα που υπονοούνται και αποσιωπούνται. Με λόγο που άλλοτε είναι λιτός, αυστηρός άλλοτε πιο σύνθετος αλλά και λυρικός ο Δάλλας αναπαριστά διάφορες όψεις της πραγματικότητας δημιουργώντας έναν κόσμο παράδοξο, ονειρικό, ο οποίος βρίσκεται ανάμεσα στο απτό και τη φαντασία, το όνειρο και το γεγονός. Κάτι που απασχολούσε τον Δάλλα ήταν η τέχνη της ποίησης και μάλιστα σ' αυτήν αφιέρωσε ολόκληρη συλλογή με τον τίτλο *Ο ποιητής και το ποίημα*, 1988. Όμως και στην τελευταία του συλλογή *Γεννήτριες*, 2004, ο ποιητής καταπιάνεται για άλλη μία φορά με το ζήτημα των ορίων της δημιουργίας. Η διαδικασία της γραφής είναι ένα είδος 'σεισμού διαρκείας', που απελευθερώνει όνειρα και μνήμες, ενώ οι εικόνες ζωής αλλά και θανάτου βρίσκονται σε αντίστιξη και οι υπερβολές μαζί με τον συνδυασμό ανόμοιων στοιχείων δίνουν στα ποιήματα τόνο υπερρεαλιστικό αλλά και μια προ-λογική παράσταση του κόσμου. Η επίγνωση του αμετάκλητου περάσματος του χρόνου και της φθοράς των πάντων αποδίδεται με αφαιρετικές εικόνες και λόγο όλο και πιο εσωστρεφή. Από την τραχύτητα των ιστορικών αναφορών στα δύσκολα χρόνια της δικτατορίας, αλλά και από την ειρωνεία για τις καινούριες συνήθειες των νέων, ο ποιητής επιστρέφει στη νοσταλγία του εσωτερικού χρόνου για να μετακινηθεί όμως και πάλι και να μεταβεί σε δρόμους ιστορικούς και πολιτικούς ή κοινωνικούς.

Ο Δάλλας, ευαίσθητος σε κάθε πρωτοπορία, αφουγκράζεται το καινούριο και το προσαρμόζει στις δικές του ιδέες και επιλογές, και συνθέτει εικόνες οι οποίες προέρχονται από τη δημόδη, την επώνυμη παράδοσή μας, αλλά και από την αρχαία λυρική ποίηση, εικόνες οι οποίες αφομοιώνονται με τα στοιχεία της νεωτερικής γραφής, ιδιαιτέρως με εκείνα του υπερρεαλισμού και του εικονισμού. Ο λόγος του άλλοτε είναι δωρικός άλλοτε παιγνιώδης, ενώ πολλές φορές μετεωρίζεται ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό, το ονειρικό και το παράδοξο. Η προχωρημένη εικονογραφία, οι λεπτές και περίπλοκες συναισθηματικές αποχρώσεις, η σκοτεινότητα που δημιουργείται από τη χρήση των άλογων στοιχείων αποδίδουν τον κατακερματισμό και το χάος της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας και ανασυνθέτουν εξ αρχής έναν παράλογο, προ-λογικό κόσμο.

ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ

Α. ΠΟΙΗΣΗ

- Δάλλας, Γιάννης. *Federico Garcia Lorca*. Αθήνα: Μαυρίδης, 1948.
Δάλλας, Γιάννης. *Εφτά πληγές*. Μαυρίδης, 1950.
Δάλλας, Γιάννης. *Απόπειρα Μυθολογίας*. Δαμιανάκης, 1952.
Δάλλας, Γιάννης. *Κυκλοδίωκτα*. Κακουλίδης, 1956
Δάλλας, Γιάννης. *Πόρτες εξόδου*. Γιάννενα: Ενδοχώρα, 1960.
Δάλλας, Γιάννης. *Εξαγορά*. Γιάννενα: Ενδοχώρα, 1965
Δάλλας, Γιάννης. *Ανατομία*. Αθήνα: Κείμενα, 1971.
Δάλλας, Γιάννης. *Το τίμημα*. Αθήνα: Κείμενα, 1981.
Δάλλας, Γιάννης. *Ο ζωντανός χρόνος*. Αθήνα: Κείμενα, 1985
Δάλλας, Γιάννης. *Δόκιμος σε συνεχνία*. Αθήνα: Στιγμή, 1986.
Δάλλας, Γιάννης. *Ο ποιητής και το ποίημα*. Φλώρινα: Βιβλιοθήκη Πιτόσκα-Βάρνα, 1988.
Δάλλας, Γιάννης. *Ποιήματα 1948-1988*. Αθήνα: Νεφέλη, 1988
Δάλλας, Γιάννης. *Αποθέτης*. Αθήνα: Συνέχεια, 1993.
Δάλλας, Γιάννης. *Στοιχεία ταυτότητας*. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 1999.
Δάλλας, Γιάννης. *Γεννήτριες*. Αθήνα: Τυπωθήτω, 2004

Β. ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

- Δάλλας, Γιάννης. *Στο ρεύμα του ποταμού*. Αθήνα: Ερμής, 1986(Επανεκδόση: Γαβριηλίδης, 2004)
Δάλλας, Γιάννης. *Χρονοδείκτες*. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2004.

Γ. ΔΟΚΙΜΙΑ

- Δάλλας, Γιάννης. *Εποπτείες Α΄*. Αθήνα: Κακουλίδης, 1954
Δάλλας, Γιάννης. *Υπερβατική συντεχνία*, Αθήνα: Κοντός, 1958.
Δάλλας, Γιάννης. *Καβάφης και ιστορία: αισθητικές λειτουργίες*. Αθήνα: Ερμής, 1974.
Δάλλας, Γιάννης. *Εισαγωγή στην ποιητική του Μίλτου Σαχτούρη*. Αθήνα: Κείμενα, 1979
Δάλλας, Γιάννης. *Ο Καβάφης και η δεύτερη σοφιστική*. Αθήνα: Στιγμή, 1984
Δάλλας, Γιάννης. *Ο ελληνισμός και η θεολογία στον Καβάφη*. Αθήνα: Στιγμή, 1986.
Δάλλας, Γιάννης. *Σπουδές στον Καβάφη*. Αθήνα: Ερμής, 1987.
Δάλλας, Γιάννης.
Δάλλας, Γιάννης. *Η δημιουργική δεκαετία στην ποίηση του Βάρναλη*. Αθήνα: Κέδρος, 1988.
Δάλλας, Γιάννης. *Πλάγιος λόγος: Δοκίμια κριτικής εφαρμογής*. Αθήνα: Καστανιώτη, 1989.
Δάλλας, Γιάννης. *Η ποιητική του Ανδρέα Κάλβου*. Αθήνα: Κέδρος, 1994.
Δάλλας, Γιάννης. *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*. Αθήνα: Κέδρος, 1997.
Δάλλας, Γιάννης. *Ο κλασικισμός του Ανδρέα Κάλβου: η αρχαία βάση και η υπέραρσής της*. Αθήνα: Σοκόλης, 1999.

Δάλλας, Γιάννης. *Ρώμος Φιλύρας, ο ιδαλγός της ουτοπίας*. Αθήνα: Σοκόλης, 1999.
Δάλλας, Γιάννης. *Ευρυγώνια*. Αθήνα: Νεφέλη, 2000.
Δάλλας, Γιάννης. *Ζήσης Οιονόμου, μια ποίηση εναντίον του ρεύματος*. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2001.
Δάλλας, Γιάννης. *Κωνσταντίνος Θεοτόκης: κριτική σπουδή μιας πεζογραφικής πορείας*. Αθήνα: Σοκόλης, 2001.
Δάλλας, Γιάννης. *Η σημασία και η χρήση ενός συμβόλου: η 'Μαιμού' στα κείμενα του Βάρναλη*. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2003.
Δάλλας, Γιάννης. *Σκαπτή ύλη από τα Σολωμικά μεταλλεία*. Αθήνα: Άγρα, 2004.

Δ. ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

Δάλλας, Γιάννης. *Αρχαίοι λυρικοί Α': Ιαμβογράφοι*. Κείμενα, 1976.
Δάλλας, Γιάννης. *Εις τα άγια νήπια*. Ρωμανού του Μελωδού. Αθήνα: Απόστροφος, 1999.
Δάλλας, Γιάννης. *Τα δημώδη των αρχαίων-Αττικά συμποτικά*. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2001.
Δάλλας, Γιάννης. *Επιγράμματα-Προς Τελχίνες*. Καλλίμαχου. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2001.
Δάλλας, Γιάννης. *Αρχαίοι λυρικοί: Χορικολυρικοί*. Αθήνα: Άγρα, 2003.
Δάλλας, Γιάννης. *Αρχαίοι λυρικοί: Μελικοί*. Αθήνα: Άγρα, 2004.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αθανασόπουλος 1994: Βαγγέλης Αθανασόπουλος, 'Αποθέτης', *Γράμματα και Τέχνες* 72. Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1994, σ. 37
- Αμπαζοπούλου 2002: Φραγκίσκη Αμπαζοπούλου, 'Εμπειρικός – Εγγονόπουλος: μια ιστορική φιλία'. Εφημερίδα Καθημερινή, *Επτά Ημέρες*, αφιέρωμα στον ελληνικό Υπερρεαλισμό.
- Αμπαζοπούλου 1980: Φραγκίσκη Αμπαζοπούλου, *Δεν άνθησαν ματαίως*. Εκδόσεις Νεφέλη. Αθήνα 1980, σ. 23
- Αράγης 1966: Γιώργος Αράγης, *Ενδοχώρα*. Τεύχος 37 (1966), σ.42-48
- Αργυρίου 1948: Αλέξανδρος Αργυρίου, *Ελεύθερα Γράμματα*. Τεύχος 15-17, Οκτώβριος - Δεκέμβριος 1948, και *Καινούργια Εποχή*, Χειμώνας, 1956, σσ.359-61
- Αργυρίου 1979: Αλέξανδρος Αργυρίου, *Η Ελληνική Ποίηση*, Ανθολογία Γραμματολογία, εκδόσεις Σοκόλη, 1979 σ.627
- Αργυρίου 1996: Αλέξανδρος Αργυρίου, 'Η πνευματική παρουσία του Γιάννη Δάλλα σε αριθμητικές τιμές' *Ελί-τροχος*, τεύχος 9-10, Άνοιξη-Καλοκαίρι του 1996, σ. 23
- Άρμστρογκ 2005: Κάρεν Άρμστρογκ, *Σύντομη ιστορία του μύθου. Μετάφραση Λεωνίδας Καρατζάς*. Εκδόσεις Ωκεανίδα 2005
- Αφιέρωμα στην ποίηση του Γιάννη Δάλλα. *Ελί-τροχος*. Αχαϊκές εκδόσεις, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1996
- Βαγενάς 1983: Νάσος Βαγενάς, 'Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση', *Ο Πολίτης*, 57-58
- Βαγενάς 1994: Νάσος Βαγενάς, *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση. Η ειρωνική Γλώσσα*, κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία. Στιγμή, 1994
- Βαγενάς 1979: Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη. Κέδρος, 1979 σ. 152-153
- Βαγενάς 1982: Νάσος Βαγενάς, *Ποίηση και πραγματικότητα*. Στιγμή, 1982
- Βάλντμπεργκ 1982 . Πάτρικ Βάλντμπεργκ, *Σουρρεαλισμός*, Μετάφραση Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου. Υποδομή, 1982
- Βαρίκας 1975: Βάσος Βαρίκας, *Συγγραφείς και Κείμενα*. Α' τόμος 1961-1965. Εκδόσεις Ερμής, σ.155-156
- Βαρίκας 1961-1965: Εφημερίδα Το Βήμα, 2.6.1963 και αναδημοσίευση στο βιβλίο *Συγγραφείς και κείμενα*, Α'. 1961-1965, σσ. 155-156
- Βέικου 1981: Θεόφιλου Βέικου, *Προσωκρατική φιλοσοφία*. Εκδόσεις Γρηγόρη, 1981, σ. 109
- Βέης 2000: Γιώργος Βέης, Εφημερίδα Ελευθεροτυπία, 28.7.2000
- Βιστωνίτης 1996: Αναστάσης Βιστωνίτης, 'Δόκιμος σε συντεχνία', *Ελί-τροχος*, Τεύχος 9-10, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1996, σ.75

- Bigsby 1974: C.W.E.Bigsby, *Νταντά και Σουρρεαλισμός*, μετάφραση Ελένη Μοσχονά. Εκδόσεις Ερμής, 1974.
- Βούλγαρης 2004: Κώστας Βούλγαρης, Εφημερίδα Αυγή, 12.9. 2004
- Βουρνάς 1977: Τάσος Βουρνάς, Εφημερίδα Αυγή, 16.4.1977
- Βρεττάκος 1952: Νικηφόρος Βρεττάκος, *Ελληνικά Χρονικά*. Τεύχος 14, 29.6.1952
- Brett 1969: R.L.Brett, *Φαντασίωση και Φαντασία*, μετάφραση Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου. Εκδόσεις Ερμής, 1969
- Greimas 2005: A. J. Greimas, *Semantique structurale. Recherche de methode*, Paris, Larousse, Langue et Langage, 1966).[βλ. Ερατοσθένης Καψωμένος, *Ποιητική*, 2005:127]
- Γιουρσενάρ 1981: Μαργαρίτα Γιουρσενάρ, *Με ανοιχτά τα μάτια*. Συζητήσεις με τον M. Galey. Μετ. Μανώλη Πετάλα. Εκδόσεις Χατζηνικολή, σ. 108
- Δάλλας 1959: Γιάννης Δάλλας, 'Η περιπέτεια του μοντέρνου ποιητικού λόγου'. *Κριτική*, τόμος 1, 1959
- Δάλλας 1999: Γιάννης Δάλλας, *Στοιχεία ταυτότητας*. Γαβριηλίδης. Αθήνα 1999.
- Δάλλας 2000: Γιάννης Δάλλας, *Ευρυγώνια. Δοκίμια για την ποίηση και την πεζογραφία*. Εκδόσεις Νεφέλη. Αθήνα 2000
- Δάλλας 1989: Γιάννης Δάλλας, *Πλάγιος λόγος*. Δοκίμια. Εκδόσεις Καστανιώτη. Αθήνα 1989, σ.59
- Δάλλας 1979: Γιάννης Δάλλας, *Εισαγωγή στην ποιητική του Μίλτου Σαχτούρη*. Εκδόσεις Κείμενα. Αθήνα 1979, σ. 29
- Δάλλας 1950: Γιάννης Δάλλας, *Επτά πληγές*, Μαυρίδης 1950
- Δάλλας 1952: Γιάννης Δάλλας, *Απόπειρα μυθολογίας*, Δαμιανάκης 1952
- Δάλλας 1958: Γιάννης Δάλλας, *Υπερβατική Συντεχνία*. Δοκίμια. Εκδόσεις Κοντός, Αθήνα 1958, σ. 27
- Δάλλας 2004: Γιάννης Δάλλας, *Γεννήτριες*. Ποιητική συλλογή, Εκδόσεις Δαρδανός, Αθήνα 2004
- Δάλλας 1988: Γιάννης Δάλλας, *Γέννηση. Ο ποιητής και το ποίημα*, Βιβλιοθήκη Πιτόσκα- Βάρνα, Φλώρινα 1988 και στη συγκεντρωτική έκδοση *Ποιήματα* (1948-1988), Νεφέλη 1990
- Δανιήλ 1996: Χρήστος Δανιήλ, 'Τοπογραφικά στοιχεία στο Τίμημα του Γιάννη Δάλλα. Οι συντεταγμένες και η λειτουργία τους', *Ελίτροχος*, Άνοιξη-Καλοκαίρι του 1996, σ. 103
- Δανιήλ 2002: Χρήστος Δανιήλ, 'Η διακειμενική διαπλοκή του ελληνικού', *Ποίηση*, 20. Φθινόπωρο-Χειμώνας 2002
- Δόξας 1954: Τ. Δόξας, Εφημερίδα Αυγή (Πύργου), 22.11.1954
- Εγγονόπουλου 1986: Νίκου Εγγονόπουλου, 'Τυψ και Φρουρά'. *Δωδώνη - Φιλολογία*, τ. 15 1986
- Έλιοτ 1992: Τ. Σ. Έλιοτ, μετάφραση Γ. Νίκα, *Ποιήματα*, Εστία 1992

- Eliot 1923: T.S. Eliot, 'Ulysses, Order and Myth', *Dial.* 75, 48, 1923
- Ελύτης 1974: Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*. Εκδόσεις Αστερίας 1974.
- Ελύτης 1987: Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*. Εκδόσεις Ίκαρος 1987
- Ζήρας 1996: Αλέξης Ζήρας 'Η έννοια του κατόπτρου ως στρατηγική στην ποίηση του Δάλλα', *Ελί-τροχος* 9-10. Άνοιξη-Καλοκαίρι 1996, σ. 63
- Ζήρας 1978: Αλέξης Ζήρας, *Θεωρία μορφών*. Εκδόσεις Πλέθρον 1978, σ. 121
- Ήγκλετον 1989: Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της Λογοτεχνίας*. Εισαγωγή, θεώρηση μετάφρασης Δημήτρης Τζιόβας. Οδυσσέας, Αθήνα 1989
- Η Ελληνική Ποίηση* 1982,1985,1990: *Ανθολογία Γραμματολογία*. Επιμέλεια Αλέξανδρου Αργυρίου. Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1982,1985,1990 σ.627
- Θέμελης 1978: Γ. Θέμελης, *Η νεώτερη ποίησή μας*. Εκδόσεις Κωνσταντινίδη. Θεσσαλονίκη, 1978, σ.14, τόμος Β
- Ιλίνσκαγια 1986: Σόνια Ιλίνσκαγια, *Η μοίρα μιας γενιάς*. Εκδόσεις Κέδρος 1986, σ.188
- Ιωάννου 1977: Γιώργος Ιωάννου, Εφημερίδα Η Καθημερινή, 26.5.1977.
- Jacobson, Morris Halle 1956: Roman Jacobson, Morris Halle, *Fundamentals of language. Two aspects of language and two types of aphasic disturbances*, The Hague, 1956
- Κακναβάτος 1985: Έκτωρ Κακναβάτος, 'Στοιχεία υπερρεαλιστικής προβολής στο δημοτικό μας τραγούδι'. Πρακτικά Τέταρτου Επιστημονικού Συμποσίου Ποίησης. Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1985, σ.411-427
- Καμύ 1969: Αλμπέρ Καμύ, *Ο μύθος του Σίσυφου*. Μετάφραση Βαγγέλης Χατζηδημητρίου. Εκδόσεις Γαλαξίας. Αθήνα 1969, σ.11-14.
- Καραντώνης 1976: Ανδρέας Καραντώνης, *Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση, Γύρω από τη σύγχρονη ελληνική ποίηση*. Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 1976
- Καραντώνης 1958: Ανδρέας Καραντώνης, *Νέα Εστία*. Τόμος 63 (1958), σ.438
- Καραντώνης 1976: Ανδρέας Καραντώνης, *Η Ποίησή μας μετά τον Σεφέρη*. Εκδόσεις Δωδώνη 1976, σ.309
- Καρβέλης 1984: Τάκης Καρβέλης, *Δεύτερη ανάγνωση*. Δοκίμια, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1984, σ.52
- Καρέλλη 1955: Ζωή Καρέλλη, *Σημερινά γράμματα*. Τεύχος 8, Μάιος - Ιούλιος 1955
- Καρέλλη 1982: Ζωή Καρέλλη, *Παρατηρήσεις*. Εκδόσεις Αστrolάβος. Ευθύνη, Αθήνα 1982, σ.9
- Καψωμένος 1996: Ερατοσθένης Καψωμένος 'Le text surrealiste. Problemes de theorie et de methode' *European Journal for Semiotic Studies*, Vol.8 (4) 1996
- Καψωμένος 2002: Ερατοσθένης Καψωμένος, 'Η αλχημεία των λέξεων', *Μανδραγόρας*, αφιέρωμα στον Νάνο Βαλαωρίτη, αριθμός 27, Μάρτιος 2002, σ.42-45
- Καψωμένος 1986: Ερατοσθένης Καψωμένος, 'Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων. Νίκου Εγγονόπουλου 'Γυψ και Φρουρά', *Δωδώνη - Φιλολογία*, τ. 15 1986

- Καψωμένος 1994: Ερατοσθένης Καψωμένος, 'Εισαγωγή στην ποιητική του Έκτορα Κακναβάτου', *Μανδραγόρας*, αφιέρωμα στον Έκτορα Κακναβάτο, τεύχος 5, Οκτώβριος- Δεκέμβριος 1994, σ.27-29.
- Καψωμένος 2005: Ερατοσθένης Καψωμένος, *Εισαγωγή στη Σημειωτική της Λογοτεχνίας και των Τεχνών*. Πανεπιστημιακές Παραδόσεις 2001-2002, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σ.23) [[βλ. Ερατοσθένης Καψωμένος, *Ποιητική*, Πατάκης 2005:127]
- Καψωμένος 2006: Ερατοσθένης Καψωμένος, 'Αφετηρίες της ποιητικής του Γιάννη Δάλλα', *Πόρφυρας*, 119, Απρίλιος-Ιούνιος 2006
- Καψωμένος 2005: Ερατοσθένης Καψωμένος, 1986=*Ποιητική*. Αθήνα, Πατάκης, 2005:122-124
- Καψωμένος 1990: Ερατοσθένης Καψωμένος, *Κώδικες και σημασίες*. Εκδόσεις Αρσενίδη 1990, σ. 156-177
- Κερένυι 1975: Κ. Κερένυι, *Η μυθολογία των Ελλήνων*. Εκδόσεις της Εστίας, σ. 18
- Κήλυ 1987: Έντμουντ Κήλυ, *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*. Μετάφραση Σπύρος Τσακνιάς. Εκδόσεις Στιγμή, Αθήνα 1987
- Κοββατζής 1954: Αστέρης Κοββατζής, Εφημερίδα Απογευματινή. 23.8.1954
- Κουλουφάκος 1957: Κ. Κουλουφάκος, *Επιθεώρηση Τέχνης*, Τόμος ΣΤ' (1957), σ.226
- Kristeva 1968: Julia Kristeva, *Σημειωτική*. Recherches pour une semanalyse, Paris, Seuil, 1968
- Kristeva 1973: Julia Kristeva, 'Recherches pour une semanalyse'. Paris, Seuil\ 'Tel Quel', 1969: 238-242,326-327,351-360.
- R. Barthes 1973: R. Barthes, 'Theorie du texte'. Encyclopaedia Universalis, txxv (1973) : 1014-1017
- Λειβαδίτης 1965: Τάσος Λειβαδίτης, Εφημερίδα Η Αυγή, 26.10.1956 και 10.12.1965
- Λεοντάρης 1963: Βύρων Λεοντάρης, ' Πόρτες Εξόδου', *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμος 12, 1963, σ.359
- Μαράντος 1950: Στ. Μαράντος, Εφημερίδα Φιλελεύθερος. 8.8.1950
- Μάρκουσ 1986: Σολομόν Μάρκουσ, *Το παράδοξο*. Μετάφραση Ε. Οικονόμου. Εκδόσεις Πνευματικός. Αθήνα 1986
- Μαλάνος 1962: Τίμος Μαλάνος, Εφημερίδα Η Καθημερινή. 13.7.1955 (και αναδημοσίευση στο 'Δειγματολόγιο', 1962, σσ.212-216
- Μαρτινέ 1976: Αντρέ Μαρτινέ, *Στοιχεία Γενικής Γλωσσολογίας*. Μετάφραση Αγαθοκλή Α. Χαραλαμπίδου. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 1976, σ.31
- Μαρωνίτης 1976: Δημήτρης Μαρωνίτης, *Ποιητική και πολιτική ηθική. Πρώτη μεταπολεμική γενιά*. Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1976
- Μαυρουδής 1963: Ε. Μαυρουδής, *Νέα Πορεία*, Τεύχη 95-96, 1963
- Μέντη 1990: Δώρα Μέντη, *Πολίτης* 107, Ιούλιος 1990.

- Μέντη 1995: Δώρα Μέντη, *Μεταπολεμική πολιτική ποίηση, Ιδεολογία και ποιητική*, Κέδρος, 1995, σ.265-267
- Μερακλής 1971: Μ. Γ. Μερακλής, *Η σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία, 1945-1970*. Ποίηση, Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη, 1971
- Μερακλής 1975: Μ. Γ. Μερακλής, *Νέα Πορεία* 1975, σ.243-246
- Μηλιώνης 1959: Χριστόφορος Μηλιώνης, Εφημερίδα Πρωινός Λόγος, 26.2.1959
- Μοντάλε, Ουγκαρέτι, Σάμπα, Κουασιμόντο 2005: Μοντάλε, Ουγκαρέτι, Σάμπα, Κουασιμόντο, *Περί ποιήσεως*, επιλογή. Μετάφραση Νίκος Αλιφέρης, Άγρα, Αθήνα 2005, σ.36
- Μπάρφορντ 1978: Φίλιπ Μπάρφορντ, *Οι συμφωνίες και τα τραγούδια του Μάλερ*, μετάφραση Γιώργος Λεωτσάκος. Εκδόσεις της Λέσχης. Αθήνα 1978, σ. 46-47
- Μπλάνας 2000: Γιώργος Μπλάνας, *Ποίηση*. Αριθμός 16, Φθινόπωρο - Χειμώνας 2000
- Μπουκάλας 2005: Παντελής Μπουκάλας, Εφημερίδα Καθημερινή. Τρίτη 1^η Νοεμβρίου 2005
- Μπουκάλας. 2006: Παντελής Μπουκάλας, Εφημερίδα Η Καθημερινή. Τρίτη 20 Ιουνίου 2006
- Μπράβος 1982: Χρήστος Μπράβος, 'Το τίμημα του Γιάννη Δάλλα- Απόπειρα ορισμού', περιοδικό *Λογοτεχνικός Πολίτης*, τεύχος 47-48, Αθήνα 1982.
- Μπρετόν 1970: Αντρέ Μπρετόν, *Τα συγκοινωνούντα αγγεία*. Εκδόσεις Γκαλλιμάρ 1970
- Nadeau 1978: Maurice Nadeau, *Ιστορία του Σουρεαλισμού*, μετάφραση Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, Πλέθρον 1978
- Νικολαΐδης 1963: Κ. Νικολαΐδης, *Δωδωναίον Φως*, Τεύχος 7, Αύγουστος 1963
- Νησιώτης 1957: Βασίλης Νησιώτης (Πάνος Θασίτης), *Νέα Πορεία*, Τεύχος 27. Μάιος 1957
- Ουέλεκ- Ουάρεν: Ρενέ Ουέλεκ- Όστιν Ουάρεν, *Θεωρία Λογοτεχνίας*. Μετάφραση Σταύρου- Γιώργου Δεληγιώργη. Εκδόσεις Δίφρος. Αθήνα χχ
- Παπαγεωργίου 2004: Κώστας Παπαγεωργίου, Εφημερίδα Ελευθεροτυπία. 15.10.2004
- Παππάς 1950: Νίκος Παππάς, *Ποιητική Τέχνη*, 9, 15.6.1948, και εφημερίδα Προοδευτικός Φιλελεύθερος, 19.5.1950
- Παράσχος 1954: Κλέων Παράσχος, Εφημερίδα Η Καθημερινή. 14.9.1950 και 18.8.1954
- Πλάκας 1991: Δημήτρης Πλάκας, *Λογοτεχνικός Περίπλους*. Εκδόσεις Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο Κρήτης 1991
- Πλάκας 1991: Δημήτρης Πλάκας, *Σύγχρονη Εκπαίδευση* 43, 12.1988 (και αναδημοσίευση στο βιβλίο *Λογοτεχνικός Περίπλους*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο Κρήτης 1991)
- Πολίτης 1980: Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1980

- Πολίτου 1932: Ν.Γ.Πολίτου, *Εκλογαί από τα Τραγούδια του Ελληνικού λαού*. 'Μοιρολόγια του Κάτω κόσμου και του Χάρου', αρ.220, Τύποις Παρασκευά Λεωνή, Αθήναι 1932
- Ρεμπώ 1981: Αρθούρος Ρεμπώ, *Εκλάμψεις*, μετάφραση Αλέξης Ασλάνογλου, επίμετρο Σουζάν Μπερνάρ, Εκδόσεις Ηριδανός, Αθήνα 1981
- Richards 1924: I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London 1970, α' έκδ. 1924, σ. 216
- Σαίξπηρ 2003: Σαίξπηρ, *Μάκμπεθ*. Πέμπτη πράξη, σκηνή Γ, μετάφραση Γ. Νίκας, *Ξένοι λυρικοί*, εκδόσεις Ποταμός, Αθήνα 2003
- Σαρτρ 2007: Ζαν Πωλ Σαρτρ, *Το είναι και το μηδέν*, μετάφραση Κωστής Παπαγιώργης, εκδόσεις Παπαζήση 2007.
- Σεφέρης 1981: Γ. Σεφέρης, *Δοκιμές*. Α' , εκδόσεις Ίκαρος. Αθήνα 1981, δ' έκδοση, σ. 33
- Σινόπουλος 1963: Τάκης Σινόπουλος, *Εποχές*, Τόμος 7, Νοέμβριος 1963, σ.69
- Σπυροπούλου 2001: Χρύσα Σπυροπούλου, Εφημερίδα Η Καθημερινή, 31.7.2001
- Σπυροπούλου 1988. Χρύσα Σπυροπούλου, *Ο αρχαιοελληνικός κόσμος στην ποίηση της Ζωής Καρέλλη*. Μελέτη. Αγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις. Θεσσαλονίκη 1988
- Στάινερ 1997: Τζωρτζ Στάινερ, *Η σιωπή και ο ποιητής*. Εισαγωγή Μάριου Μαρκίδη. Μετάφραση Γεράσιμου Λυκιαρδόπουλου, Έρασμος. Αθήνα 1997
- Στεργιόπουλος 1967: Κώστας Στεργιόπουλος, *Από το συμβολισμό στη 'νέα ποίηση'*, Αθήνα 1967.
- Vitti 1978: Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1978
- Vitti 1979: Mario Vitti, *Η γενιά του Τριάντα, ιδεολογία και μορφή*, εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1979

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	σελίδα	1
Εισαγωγή		
α) Προβληματική και στόχοι της εργασίας		2
β) Η κριτική για το έργο του Γιάννη Δάλλα		7
Γ. Μεθοδολογία		15
Δ. Διάγραμμα της εργασίας		25
Κύριο Μέρος		
Α' Κεφάλαιο : Ιστορικά και λογοτεχνικά συμφραζόμενα της εποχής		26
Β' Κεφάλαιο : Η θεματολογία στην ποίηση του Γιάννη Δάλλα		35
Γ' Κεφάλαιο : Όροι αναγωγής (μυθοπλασία, μυθικές αναφορές, μυθική μέθοδος)		141
Δ' Κεφάλαιο : Το παράλογο και το παράδοξο στη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία (Υπερρεαλισμός)		166
Ε' Κεφάλαιο : Η ποιητική γλώσσα του Γιάννη Δάλλα		177
ΕΠΙΛΟΓΟΣ		189
ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ		191
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ		193