

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΟΤΣΙΟΣ

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Α'

ΓΕΝΝΗΣΗ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ

Περιορίζω το θέμα μου στα πλαίσια του ποιητικού κειμένου, γιατί, όπως είναι γνωστό, γενικά κι αφηρημένα ποίηση δεν υπάρχει. Υπάρχουν όμως οι συγκεκριμένες ποιητικές συνθέσεις, συγκεκριμένων ποιητών που έγραψαν στίχους σε μια συγκεκριμένη εποχή, χώρα και γλώσσα. Οπότε, έχουμε μια πληθώρα από κείμενα, από ποιητές, χώρες και γλώσσες. Κι αν προσπαθήσουμε να βγάλουμε ένα άθροισμα, αυτό θα είναι τόσο μεγάλο, που θα είναι φύσει αδύνατο ακόμα και να το κατονομάσουμε. Μια παρομοίωση: την ίδια δυσκολία που συναντούν οι θετικές επιστήμες στην προσέγγιση, και παραπέρα στην εξερεύνηση του υλικού σύμπαντος, συναντούν και οι ουμανιστικές επιστήμες στην προσέγγιση και τη μελέτη του συνόλου των ποιητικών κειμένων, της τέχνης του λόγου, των οργανωμένων γραμμών, σχημάτων και χρωμάτων, της τέχνης των ηχητικών συνδυασμών, των ειδικών κινήσεων ποδιών, χεριών και σώματος, της τέχνης για τη διαμόρφωση όγκων και χώρων, με άλλα λόγια της τέχνης για την καταγραφή και την καλλιτεχνική απόδοση των με στόχο κινήσεων της ανθρώπινης διάνοιας, ενόρασης, φαντασίας, ψυχής και σώματος.

Εμείς θα περιοριστούμε στα πλαίσια του τίτλου των συναντήσεων: συζητήσεις για την ποίηση. Και μόνο στο βαθμό που θα θεωρηθεί αναγκαίο και απαραίτητο, θα προσφύγουμε στη βοήθεια και άλλων ειδών της τέχνης, π.χ. της μουσικής και της ζωγραφικής, του χορού και της αρχιτεκτονικής, της γλυπτικής, της διακόσμησης κ.λπ.

Όσα ειπώθηκαν ως τώρα, νομίζω ότι επιβεβαιώνουν μια άποψη του ποιητή και θεωρητικού της λογοτεχνίας Κώστα Βάρναλη: «Η ποίηση δεν είναι μία. Είναι πολλές». Το γεγονός αυτό μας προφυλάσσει, τουλάχιστο προσωρινά, από τον πειρασμό να προχωρήσουμε εδώ και τώρα στη διατύπωση του όποιου ορισμού της ποίησης. Θα ήθελα όμως να αρχίσω με την παράθεση

Δωδώνη: Φιλολογία 33 (2024) 75-108



καλλιτεχνικών ορισμών για την ποίηση που έδωσαν με στίχους τους ορισμένοι ποιητές. Αρχίζω με τον Σαλονικιό Μανόλη Αναγνωστάκη:

α) *Ε ι αι λοιπόν! Κηρύγματα και ρητορείες.*

*Σαν π ρ ό κ ε ς πρέπει να καρφώνονται οι λέξεις
Να μην τις παίρνει ο άνεμος («Ποιητική»)*

β) —*Σαν τους γύφτους
σφυροκοπάμε
αδιάκοπα
στο ίδιο αμόνι. («Κριτική»)*

γ) *Α, φτάνει πια! Πρέπει να λέμε την αλήθεια οτα παιδιά.
(«Στο παιδί μου...»)*

δ) *Το θέμα είναι τ ώ ρ α τι λες. («Ο στόχος»)*

2. Τάσος Λειβαδίτης. Οι ποιητές και η ποίηση:

α) *Ύποπτοι θαυματοποιοί που πυροβολούν τις λέξεις
και γίνονται πουλιά (3 | 308)*

β) *άνθρωποι φτωχοί που σκύβοντας είδαν την πόρτα και μιας άλλης ζωής,
αλλά έμειναν κι εκεί απ' έξω, σαν τ' απλά λόγια που δεν έχουν
φτερά.*

[Στίχοι του Γιάννη Ρίτσου για το ίδιο θέμα:

*Λόγια φτωχά βαπτίζονται στην πίκρα και στο κλάμα,
βγάζουν φτερά και πέτονται - πουλιά και κελαϊδάνε.]*

γ) *Φτωχοί λαθρεπιβάτες πάνω στις φτερούγες των πουλιών,
την ώρα που πέφτουν χτυπημένα (3 | 536)*

δ) *Ήσυχη βροχή, τα φωτισμένα τζάμια των καφενείων
μια φουσαρμόνικα κάπου μακριά βαθαίνει ως το άπειρο τη νύχτα
κι οι ποιητές κοιμούνται σαν τους κλέφτες, με το αφτί τεντωμένο
στην άγνωστη λέξη (3 | 206)*

Εγώ θα κάμω πιο συγκεκριμένη την έκφραση και θα πω έτσι: με το αφτί τεντωμένο στην άγνωστη απόχρωση της λέξης, στις δυνατότητες επι-πρόσθετης σημασίας. Την άδεια για μια πιο διευρυμένη ερμηνεία τού ημι-στιχίου, μου τη δίνει ο ίδιος ο ποιητής με τον παρακάτω στίχο:



ε) ή όπως η ποίηση που είναι ένα αίνιγμα από συνηθισμένα λόγια (2/6,24)

στ) λυπηθείε τους ποιητές που τους τρελαίνουν δύο δισεκατομμύρια
εκδοχές για ένα μοναδικό κόσμο (3 | 235)

ζ) κι η ποίηση είναι η νοσταλγία μας για κάτι ακαθόριστο που ζήσαμε
μες στ' όνειρο (3 | 232)

η) οι καλές διηγήσεις είναι πάντοτε σύντομες οαν τα πρώτα σημάδια
του πεπρωμένου (3 | 374)

θ) Κι όσο περνούν τα χρόνια γίνομαι όλο και πιο σύντομος, μέχρι που
στο τέλος μια λέξη θα μου αρκεί: «ησυχία», όπως στα νοσοκομεία-
«πυρ!» όπως όλα μου τα πρωινά. (3 | 81)

ι) ΑΙΩΝΙΑ κνηγνημένοι από παντού, και μόνο το τραγούδι μας,
καμιά φορά θλιμμένο
μαρτυρούσε το δρόμο, άλλοτε για να ξεφύγουμε σε θρύλους, όπως
σε σιωπηλή γυναίκα,
γερνάμε, ή γινόμαστε απλοί, τόσο που μας έχαναν (2 | 2, 10)

ια') Καμιά φορά
στοματούσα τους περοστικούς «δε θυμόσαστε; έλεγα, είμαι ο συ-
γκάτοικος του Ιωάννη»
και μίλησα με λόγια απλά για να επιδέχονται όλες τις ερμηνείες
(3 | 359)

ιβ) κι ούτε θα μάθει κανείς [...] με πόση λίγη αθανασία γράφεται
ένα αθάνατο ποίημα (3 | 241)

ιγ) Έμενα τότε στην πιο σκοτεινή μεριά του σπιτιού, θέλω να πω, εκεί
που όλα θα εξηγηθούν μια μέρα — τα βράδια ερχόταν η μοδίστρα,
γδυνόταν κι έκλαιγε, «θέλω να ζήσω μια ιστορία», έλεγε, εγώ
έκοβα με το ψαλίδι ωραίες περιπέτειες κι εκείνη μού άφηνε λίγα
χρήματα, ή όταν κάποιος πέθαινε, το νεκροταφείο μού φαινόταν πιο
μικρό — διηγούμαι, λοιπόν, όλο και πιο σιγανά, αφού όλα είναι ένα
όνειρο και μπρεϊ κάθε στιγμή να ξυπνήσεις. («Σε χαμηλό τόνο»,
(3 | 53)

ιδ) Περνούσε έναν έρημο δρόμο νύχτα, όταν άκουσε κλάματα.
Ένα βρέφος ήταν σε μια πόρτα. Στάθηκε, ύστερα έκανε να φύγει,
αλλά ξαναστάθηκε. Σήκωσε το παιδί στα χέρια κι απομακρύνθηκε.
Έκαιγε η λάμπα πάνω στο τραπέζι. Δε χαμήλωσε το φως, όπως



άλλοτε, όταν γδυνόταν. 'Ανοιξε το πουνάμισο και κοίταξε το μικρό μαστό που φύτρωσε στο στήθος του.

Και χαμογέλασε αόριστα, καθώς έβαζε τη θηλή στο στόμα τού παιδιού.
(«Ο ποιητής», 2 / 1, 43)

ιε) Πώς άρχισε και τέλειωσε η ιστορία μου με την 'Αννα δεν πρόφτασα και να καταλάβω, κοπέλα άφθαστης ομορφιάς και αναρχική — οι δικαστές ζωγράφιζαν αφηρημένοι δέντρα πάνω στο χαρτί, μα όταν άρχισε η απολογία της σαν ένας άνεμος να κύρτωσε άξαφνα αυτά τα δέντρα, οι δικαστές τρόμαξαν κι όταν βγήκε η απόφαση «θάνατος», η 'Αννα χαμογέλασε και ξεκούμπωσε λίγο τη μπλούζα της, σα να ξαναγύριζε, επιτέλους, στην πιο ιδιωτική της ζωή...

(«'Αννα η αναρχική», 3 / 179)

3. Δεύτερος Σαλονικιός : Διονύσης Σαββόπουλος:

Ξέρω να κρατώ τα μέτρα και τους χρόνους
τους μικρούς μου κώδικες τους ξέρω όλους
κι όμως δεν θα είχα επιτυχία
δίχως την κρυμμένη τους αιτία.

4. Λουκιανός Κηλαηδόνης:

Το τραγούδι για να 'ναι τραγούδι
θέλει λόγια απλά.
Το τραγούδι για να 'ναι τραγούδι
θέλει και λίγο μπλα μπλα.

Πρώτα βρίσκουμε τα λόγια
με μεγάλη προσοχή,
γιατί άλλοι γράφουν χρόνια
κι ίσως τα 'χουνε πει.

Νομίζω πως δεν χρειάζονται και περισσότερα, αλλά διαβάζοντας κι ακούγοντας τους στίχους που μόλις παράθεσα, ώστε να καταλήξει κανείς σε μερικά συμπεράσματα:

Πρώτο. Η προσέγγιση τού θέματος τι είναι ποίηση και τι ποιητές σε στίχους που μόλις παρέθεσα, είναι σχεδόν καθαρά καλλιτεχνική, και ως εκ τούτου οι ερμηνείες, οι εκδοχές είναι περισσότερες της μιας. Όπως ακριβώς και οι στίχοι, το κάθε κείμενο από διάφορα είδη τέχνης. Ξεχωρίζω και επαναλαμβάνω μερικά παραθέματα από την ποίηση του Τάσου Λειβαδίτη, και πιο συγκεκριμένα τα: στ', γ', ζ'.



Δεν ξέρω κατά πόσο είναι απλές οι καλλιτεχνικές διατυπώσεις με θέμα την ποίηση και τους ποιητές. Ξεχωρίζω κι εδώ τα παραθέματα β', ι', ια'. Επιμένω περισσότερο στο τελευταίο:

σταματούσα τους περαστικούς «δε θυμόσαστε; έλεγα, είμαι
ο συγγάτοικος του Ιωάννη»
και μίλησα με λόγια απλά για να επιδέχονται όλες τις ερμηνείες.

Ο Ιωάννης, όπως όλοι καταλαβαίνουμε, είναι ο συγγραφέας της Αποκάλυψης, ενός κειμένου ποιητικού - ενορατικού, τα λόγια του οποίου είναι όντως απλά, αλλά που επιδέχονται όχι όλες τις ερμηνείας, αλλά πολλές ή, τουλάχιστο, όχι μόνο μία.

Πιο αποκαλυπτικός, και μοιάζει να πλησιάζει περισσότερο τον ίδιο τον ορισμό της ποίησης, είναι ο Λ. με τον στίχο ε':

ή όπως η ποίηση που είναι ένα αίνιγμα από συνηθισμένα λόγια.

Ξέρουμε τι είναι αίνιγμα, κι ότι τα αινίγματα δεν λύνονται και τόσο εύκολα, ενώ άλλα είναι κι απλώς άλυτα. Αναφέρω μερικά:

α) κέρατα έχει, βόδι δεν είναι, περπατεί και γράφει, γραμματικός δεν είναι. (ο σαλίγκαρος)

β) κούφιο κορμί, δράκον φωνή. (η καμπάνα)

γ) είναι βαρύ σα σίδερο, είναι γλυκό σα μέλι,
μήτε με χέρι πιάνεται, μήτε σε τσέπη μπαίνει. (ο ύπνος)

δ) πίσω από το σπίτι μου συμπεθεριό διαβαίνει. (τα μερμήγκια)

Θεωρώ ότι κι ο επόμενος στίχος του Λ. λειτουργεί σαν αίνιγμα:

Ύποπτοι θαυματοποιοί που πυροβολούν τις λέξεις και γίνονται πουλιά
(οι ποιητές)

Ο ποιητής, εν τω μεταξύ, επιστρέφει στην παρομοίωση λέξη - ποίηση και πουλιά. Έτσι οι ποιητές είναι:

Φτωχοί λαθρεπιβάτες πάνω στις φτερούγες των πουλιών
την ώρα που πέφτουν χτυπημένα. (γ')

Ο Γιάννης Ρίτσος έδωσε μια δική του απάντηση στο ερώτημα: πότε τα λόγια, ακόμα και τα φτωγά, (ο Λ. τα ονόμασε «συνηθισμένα») βγάζουν φτερά και γίνονται πουλιά. Επαναλαμβάνω τους στίχους γιατί τους θεωρώ αρκετά σημαντικούς για το θέμα μας:



*Λόγια φτωχά βαφτίζονται στην πίκρα και στο κλάμα,
βγάζουν φτερά και πέτονται - πουλιά και κελαϊδάνε.*

Τα όποια λόγια: φτωχά και απλά, συνηθισμένα κι ασυνήθιστα, μεγάλα και μικρά, παλιά και καινούρια, για να βγάλουν φτερά, να γίνουν πουλιά και παραπέρα να κελαηδούν: να συγκινούν, να λειτουργούν αισθητικά, πρέπει απαραίτητα να περάσουν από την άγια κολυμβήθρα του μαρτυρικού ανθρώπινου πόνου, της ανθρώπινης λύπης ή / και της χαράς, της απογοήτευσης και της ξαναναστημένης ελπίδας, της απώλειας και της επανάκτησής της, της κάθετης πτώσης και της εξίσου κάθετης ανύψωσης και έξαρσης — από τους ανθρώπινους διαλογισμούς, τα αισθήματα, τα οράματα που συγκίνησαν, αναστάτωσαν, ανησύχησαν κι απασχολούν έντονα τον άνθρωπο. Τότε μόνο η όποια λέξη, ενταγμένη συνειδητά και με τέχνη σε ένα αισθητικό πλαίσιο, μετατρέπεται σε ποίηση και λειτουργεί καλλιτεχνικά: σήμερα και αύριο. Από τη ίδια διαδικασία: σκέψη, αίσθημα, φαντασία, προβληματισμοί και τη λεκτική τους ενσάρκωση πέρασε κι ο ποιητής την ώρα της δημιουργίας και τελικής σύνθεσης.

Τώρα όμως θέλω να επιστήσω την προσοχή σας σε μερικούς στίχους του Τ.Α., όπου, φαινομενικά, δίνουν την εντύπωση της διαφωνίας αναμεταξύ τους ή, ότι, ο Α. λέει και ξελέει, σα να ξέχασε τι ακριβώς είχε πει σε προηγούμενους στίχους του:

ε) ή όπως η ποίηση που είναι ένα αίνιγμα από συνηθισμένο λόγια

δ) κι οι ποιητές κοιμούνται σαν τους κλέφτες, με το αφτί τεντωμένο στην άγνωστη λέξη.

Θα συμφωνήσουμε ότι «συνηθισμένα λόγια» και «άγνωστη λέξη» βρίσκονται σε απόσταση από μια ορισμένη διατύπωση που θα απαντούσε ταυτόσημα και μονόσημα στην ερώτηση: τι είναι ποίηση. Εδώ όμως συμβαίνουν πολλά πράγματα, ανάμεσα στα οποία είναι: α) η ποιητική προσέγγιση του αντικειμένου που όχι μόνο επιτρέπει, αλλά και προϋποθέτει την πολλαπλή ερμηνεία, παραμένοντας σε συγγενικό έδαφος και πλαίσιο. Ο μη ποιητικός λόγος, ας πούμε ο λόγος της απλής επικοινωνίας και της απλής πληροφόρησης, κι ακόμα ο επιστημονικός λόγος, επιδιώκει πάντα τη μονόσημη απάντηση, β) η σφαιρικότερη και υπό πολλές οπτικές γωνίες θεώρηση της τέχνης, γ) η παραδοχή του γεγονότος, της αντίληψης ότι η ποίηση δεν είναι μία. Και πολλά άλλα.

Δυο λόγια για τη φράση - ημιστίχιο «με το αφτί τεντωμένο στην άγνωστη λέξη». Έχω διαβάσει, εννοείται, και μάλιστα όχι μόνο μια φορά το δη-



μοσιευμένο έργο του Τάσου Λειβαδίτη. Άγνωστη λέξη δεν συνάντησα. Σε τι, λοιπόν, έχει τεντωμένο το αφτί του ο ποιητής; Ο Λ., κι όποιος άλλος ποιητής χτες και σήμερα, Έλληνας ή ξένος; Στην άγνωστη ως τώρα ειδική σημασία ή απόχρωση ή παραλλαγή της, στον άγνωστο ρυθμό, στην άγνωστη ήχηση μιας ακουστικής εικόνας της γνωστής σε όλους λέξης, “συνηθισμένης”, “απλής” και “φτωχής”. Πού όμως αποκτούν τη νέα ύπαρξή τους οι λέξεις; Στους νέους συνδυασμούς τους, στη συμπλοκή τους με στόχο τη δημιουργία ημιστιχίου, στίχου, στροφής, ποιήματος.

Προτείνω να επιστρέψουμε για λίγο στα λόγια - στίχους του Σαββόπουλου που προαναφέραμε. Γιατί, πράγματι, εκείνο που μπορούμε να αποδείξουμε με μαθηματική ακρίβεια είναι η καταμέτρηση κι ο καθορισμός στοιχείων της ποιητικής μορφής, εννοώ σε βαθμό που να αποκλείει ή σχεδόν να αποκλείει τη διαφορετική εκδοχή. Σ' αυτά ανήκουν τα μέτρα και οι ρυθμοί, οι ρίμες και γενικά οι ηχητικοί διακανονισμοί, ή στροφική οργάνωση, ο αριθμός των στίχων σε κάθε ποιητικό έργο κ.ά. Όλα όμως αυτά μπορούμε να τα συναντήσουμε σε στίχους ενός μέτριου, κατά τα άλλα, ποιητή. Και μάλιστα πιο “σωστά” απ' ό,τι χρησιμοποίησε ίδια στοιχεία ο δόκιμος ποιητής. Και είναι λογικό: άλλο πράγμα ο τύπος κι άλλο η ουσία. Ας περιοριστούμε στην εξέταση των ίδιων στοιχείων με στόχο την αποκάλυψη του ποιητή από το στιχοπλόκο. Ο δεύτερος μπορεί μόνο να επαναλάβει γνωστά μέτρα και ρυθμούς, ρίμες και τα υπόλοιπα που παραθέτουμε. Ο ποιητής τα δημιουργεί εκ νέου. Ακόμα κι όταν φαίνεται πως επαναλαμβάνει γνωστά στην ιστορία της λογοτεχνίας στοιχεία, σχήματα λόγου και είδη. Ο ποιητής τα τροποποιεί, τα μετασχηματίζει, έστω και μερικώς, γιατί αυτό απαιτεί το νέο περιεχόμενο, οι δικές του ιδέες, τα δικά του αισθήματα, τα ηθικά και κοινωνικά οράματα: η πλήρης εναρμόνιση παλιών κατασκευών και νέων μηνυμάτων. Για να θυμηθούμε τις μοιρολογίστρες:

«Ο πόνος φέρνει τον' αχό κι αχός τα μοιρολόγια».

Και ο πόνος ποτέ δεν είναι ίδιος. Το ίδιο πρέπει να είναι και ο αχός στα μοιρολόγια. Αυτό όμως πραγματοποιείται με την ανακάλυψη νέων μορφών ή με την τροποποίηση (μικρότερη ή μεγαλύτερη) αυτών που υπάρχουν. Το δύσκολο πρόβλημα βρίσκεται πιο πέρα, πιο μπροστά, πιο βαθιά από τα στοιχεία που ονομάσαμε και τα συναντήσαμε στην επιφάνεια του έργου τέχνης, ξεχωρίζουν δια γυμνού οφθαλμού. Τους δυο πρώτους στίχους του Σαββόπουλου ακολουθούν άλλοι δύο:

*Κι όμως δεν θα είχα επιτυχία
δίχως την κρυμμένη τους αιτία.*



Τι θα πει κρυμμένη αιτία; Την έκρυψε συνειδητά ο τραγουδοποιός ή απλώς δε βρίσκεται (κι ούτε μπορεί να βρίσκεται) στην ορατή και ψηλαφησίμη επιφάνεια; Δηλαδή, αυτό που μπορούμε να δούμε με τα μάτια, ν' ακούσουμε με τ'αφτιά, όταν τά 'χουμε ανοιχτά και είναι ειδικά γυμνασμένα, ώστε να προσλαμβάνουν και να κατανοούν τον λειτουργικό ρόλο και τον προορισμό της τέχνης; Και με κείνο το «λίγο μπλα μπλα» που θέλει «το τραγούδι για να 'ναι τραγούδι», τι ακριβώς εννοεί ο Κηλαηδόνης; Μπας κι είναι η γοητεία, η μαγεία που εκπέμπει μια ειδική, καλομελετημένη και πλήρως εναρμονισμένη συμπλοκή και άριστη συνεργασία στοιχείων, δομών και νοημάτων, ώστε να λειτουργήσει αισθητικά η κρυμμένη αιτία και το λίγο μπλα μπλα; Η ανακάλυψη, η επινόηση, η δημιουργία στοιχείων και τρόπων συνένωσής τους δεν αποτελούν αυτοσκοπό, αλλά μόνο ισχυρότατο μέσο για την καλλιτεχνική ενσάρκωση και την αισθητική λειτουργία συγκεκριμένων, μέσα στην καθολικότερη σύλληψή τους, νοημάτων, σημασιών, αισθημάτων, μηνυμάτων κλπ. Όσο μεγαλύτερη η πηγή έμπνευσης για την επικείμενη δημιουργία, τόσο και πιο απαιτητικός πρέπει να είναι (και όντως είναι) ο άνθρωπος της τέχνης προς τον εαυτό του ως προς την ανακάλυψη και την καθιέρωση στοιχείων και τρόπων συναρμολόγησής τους στο ίδιο ύψος, ώστε να επενδύσουν ποιητικά το κείμενο και να προκαλέσουν την αντίστοιχη αισθητική συγκίνηση.

Οι απαιτήσεις προς την ποιότητα της μορφής είναι τεράστιες, γιατί μόνο μέσα από την αντίστοιχη κατασκευή της και μέσω αυτής θα αναδειχτούν τα νοήματα που είχε κατά νου ο συγγραφέας, και θα λειτουργήσουν αισθητικά. Γυμνές οι μεγάλες ιδέες μέσα σε στίχους μέτριους, κι αν υποθεθεί ότι μπορούν να λειτουργήσουν ιδεολογικά, η εμβέλειά τους θα είναι περιορισμένη όχι μόνο μέσα στο χρόνο, αλλά θα περιορίσουν και το κοινό τους, απωθώντας τους απαιτητικούς, τους αληθινούς λάτρεις της ποίησης που έχουν τη σταθερή άποψη ότι η ποίηση μπορεί να είναι μόνο υψηλή και ως προς τα νοήματά της και ως προς τους τρόπους έκφρασής τους. Κι αυτό μπορεί να γίνει μόνο όταν ο στίχος ανανεώνεται συνεχώς σύμφωνα με τις απαιτήσεις των καιρών: αυτό θέλουν να ακούσουν από τους ποιητές τους οι αναγνώστες κι οι ακροατές. Ή σύμφωνα με τους κρυφούς νόμους της τέχνης που ανακαλύπτουν και καθιερώνουν με το ίδιο το έργο τους οι δημιουργοί: οι ποιητές φτιάχνουν αξίες και μέσα από τη χρήση τους, τον περιορισμένο στην αρχή διάλογο με αναγνώστες και ακροατές (σοβαρό ρέλο θα παίξει η απαιτητική προς τον εαυτό της κριτική της λογοτεχνίας) δημιουργούν το καινούριο κοινό τους, πολλαπλασιάζοντάς το συνεχώς. Κάτι που έγραψε ο γάλλος ποιητής Ζαν Κοκτώ για τον εαυτό του: «Να αναγεννηθείς ή αλλιώς να πεθάνεις» και «Είμαι ένα ψέμα που λέει πάντα την αλήθεια» έχει γενικότερη ισχύ και για τους ποιητές (τους ανθρώπους της τέχνης) και για την ποίηση (την τέχνη).



Αναφέρομαι σε δύο τύπους πρακτικής και μεθόδων ποιητικής δημιουργίας. Ο Γιάννης Ρίτσος πρέσβευε, τουλάχιστο θεωρητικά (σε γράμμα του προς τον υποφαινόμενο στα τέλη της δεκαετίας του '50, αλλά και προφορικά), την άποψη ότι η πρώτη γραφή τού ποιήματος (εννοείται εντελώς αυτούσια, όπως βγήκε από την πρώτη πνοή και αναπνοή τού συγγραφέα) πρέπει να παραμένει και η τελευταία. Και πρόσθετε: ο ποιητής δεν πρέπει να διορθώνει τίποτα, ούτε λέξεις κι ούτε ξεχωριστούς στίχους. Δεν εννοώ τις διερρθώσεις σε κατοπινές εκδόσεις, που είναι άλλο πράγμα. Ανοίγω μια παρένθεση: σε τηλεοπτική εκπομπή με θέμα τη ζωή και το έργο του Γιάννη Ρίτσου που επαναλαμβάνεται πού και πού, ο ποιητής, φαίνεται να άλλαξε άποψη και να δέχεται την περαιτέρω τελειοποίηση των στίχων του.

Ο Κώστας Βάρναλης είχε ευθύς εξαρχής άλλη γνώμη και μέθοδο καλλιτεχνικής σύνθεσης: «Το θέμα μου το γυρίζω μέσα στο κεφάλι μου για πολύ. Το παίρνω από εδώ, από κει, το εξετάζω απ' όλες τις μεριές, φκιάνω φράσεις ολόκληρες στις μυαλό μου! Όταν κάθομαι να γράψω, τόχω έτοιμο. Έστερα αρχίζω να δουλεύω μια μια τις φράσεις μου. Επιμένω πολύ σ' αυτό. Έτσι συνήθισα».

Προκύπτει αβίαστα το ερώτημα: ποια μορφή και ποιος τρόπος ανάλυσης ή κι απλώς παρουσίασης λογοτεχνικών κειμένων ενδείκνυνται ως οι κατάλληλότεροι; Πριν απαντήσουμε σε παρόμοια ερώτηση, πρέπει να φανταστούμε και να διατυπώσουμε με σαφήνεια, όσο αυτό είναι εφικτό, την απάντηση σε άλλο ερώτημα: ποια, εν συντομία, είναι η διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ποιους δρόμους ακολουθεί ο άνθρωπος της τέχνης, ώστε να συλλάβει και να ολοκληρώσει το έργο της τέχνης του; Κι ας αρχίσουμε από κάτι πιο απλό και σε όλους κατανοητό. Κάπου στο δάσος συναντούμε έναν ξυλοκόπο με τσεκούρι και με πριόνι, μέσα σε θάμνους από πυξάρια. Κόβει έναν κορμό από το ίδιο ξύλο. Τον ρωτούμε: Κουμπάρε, τι θα το κάνεις αυτό το ξύλο; Κι εκείνος έχει έτοιμη την απάντηση: κουτάλι, αγκλίτσα (χειρολαβή), ομοίωμα σκάφους ή ό,τι άλλο έχει στο νου του. Επομένως, η διαδικασία για τη δημιουργία του ξυλόγλυπτου έργου τέχνης άρχισε πριν ακόμη βρει το κατάλληλο για το έργο του υλικό, πριν καθίσει στο εργαστήρι του και πριν πάρει στο χέρι του μαχαίρια και κοπίδια. Η γενική, κι ίσως θολή ακόμα, μορφή του ξυλόγλυπτου προϋπήρχε στο μυαλό, στη φαντασία τού τεχνίτη. Αυτήν περίπου τη μορφή προσπαθεί να βγάλει μέσα από το απελέκητο ξύλο, πελεκώντας το κατά τον τρόπο που αυτός ξέρει. Πελεκώντας το ξύλο, αλλά ταυτόχρονα πελεκώντας και τη φαντασία του. Το ίδιο ισχύει για κάθε γλύπτη που δουλεύει αντίστοιχα το μέταλλο και την πέτρα. Μα κι ο Σεφέρης με το δικό του τρόπο επαναλαμβάνει τα ίδια σχετικά με την ποίηση: «Πελεκώντας τον εαυτό μας, έτσι γράφουμε».



Δεύτερο παράδειγμα: Στην πλατεία του χωριού είναι πιασμένοι σε κύκλο άντρες και γυναίκες. Στη μέση (παλιά) ή κάπου σε μεριά και σε καθίσματα, με τα όργανα συνδεδεμένα σε απαίσια μεγάφωνα σήμερα, βρίσκονται οι οργανοπαίχτες και περιμένουν την εντολή. «Την Ιτιά!» λέει ο πρώτος. Τι πάει να πει αυτό; Αυτό σημαίνει κάτι το πολύ απλό: χορευτής και οργανοπαίχτες έχουν στο μυαλό τους τους ρυθμούς του συγκεκριμένου χορευτικού σκοπού και τις αντίστοιχες κινήσεις ποδιών και ολόκληρου σώματος. Πριν ακόμα μπουν στο χορό τα πόδια, το αίμα αρχίζει να χορεύει, μαζί με την ψυχή, με προχορευτικές κινήσεις μελών του σώματος κι ας είναι τούτην ακόμα τη στιγμή τα πόδια κολλημένα στη γη.

Μιλήσαμε για ένα μουσικό - χορευτικό πρότυπο που στα βασικά του σημεία επαναλαμβάνουν οργανοπαίχτες και χορευτές. Εννοείται ότι η πλήρης επανάληψη και αδύνατη είναι, κι ανώφελη. Το περιβάλλον, η ψυχική και σωματική κατάσταση μαζί με το ταλέντο θα υπαγορεύουν κάθε φορά τις διαφοροποιήσεις προς τα κάτω (προς το χειρότερο) και προς τα πάνω (προς το καλύτερο και τελειότερο). Μια περίπτωση όταν οργανοπαίχτης και χορευτής ξεπέρασαν τον προηγούμενο εαυτό τους, μου διηγήθηκε, σε ανάλογη ερώτησή μου, ο εξαίσιος εκείνος μουσικός - εκτελεστής και δάσκαλος Κώστας Μουντάκης από το Ρέθυμνο Κρήτης. Με το παίξιμο του πρώτου μουσικού - χορευτικού σκοπού, κατάλαβε λέει, ότι του έλαχε ο χορευτής της ζωής του. Κι άρχισε να παίζει. Αλλά την ίδια στιγμή άρχισε να συναγωνίζεται μαζί του κι ο χορευτής με πρόσθετες κινήσεις και χορευτικές φιγούρες που δεν υπήρχαν πριν στο γνωστό σχήμα του εξίσου γνωστού χορού. Ο Κώστας Μουντάκης μπήκε κι αυτός στο παιχνίδι με τη λύρα του, που εκείνη τη βραδιά έκανε θαύματα. Επιτάχυνε το ρυθμό και πρόσθετε κι άλλες, δικές του χορευτικές φιγούρες, που ο άλλος έπρεπε την ίδια στιγμή να εκτελέσει καλά και σωστά. Αυτή η άμιλλα ανάγκαζε και τους δυο να προχωρούν από επιπόνηση σε επιπόνηση για την πραγμάτωση του νέου σχήματος. Κι αυτό ως το τέλος του χορού. Πιο ψηλά, αναγνώριζε ο Κώστας Μουντάκης, δεν είχε ανεβεί ως τότε στην τέχνη της χορευτικής μουσικής και του παιχνιδιού του. Καλύτερο χορευτή δεν ξανασυνάντησε. Η άμιλλα δυο ειδών της τέχνης πέτυχε το ανώτερο δυνατό αποτέλεσμα.

Το ίδιο, περίπου, κάνει και ο ζωγράφος. Παίρνει σύνεργα και μπογιές κι αρχίζει να πετά μολυβιές, ετοιμάζοντας το σχέδιο ή το προσχέδιο. Και μόνο μετά μπαίνουν στο δικό τους "χορό" οι πινελιές στο χαρτί ή στο μουσαμά. Ουσιαστικά δε γράφει, αλλά ανακαλεί το έτοιμο, σε γενικές γραμμές, στο μυαλό σχήμα και σχέδιο, από κάπου που μόνον αυτός γνωρίζει, αντιγράφει, πιο σωστά βίνει σάρκα και οστά στην ιδέα, στο όνειρο που είναι ήδη μορφοποιημένο εν είδει συγκεκριμένης, ολίγον τι θολής, εικόνας. Κατά την ενσάρκωσή της μπαίνει σε ένα πλαίσιο κι αρχίζει να ζει στους δρόμους της



δημιουργίας ως την τελική διαμόρφωση. Και μόνο τότε το έργο τέχνης αρχίζει να ζει την κανονική του ζωή, να λειτουργεί στο χωροχρόνο, ανάλογα με τα “γονίδια” που δέχτηκε από τον πατέρα - δημιουργό του. Τα παραπάνω δεν αποκλείουν, ίσως και να προϋποθέτουν, το αντίθετο ξεκίνημα ή και τη διαδοχική εναλλαγή μορφής - νοήματος, μόνο που σε όλες τις περιπτώσεις θα προϋπάρχει μια ρυθμική προδιάθεση που θα γίνεται συγκεκριμένη με την εμφάνιση και παραπέρα τη λεκτική διαμόρφωση ποιητικών παραστάσεων και εικόνων που θα τις διαπερνάει κάτι τι από τον κόσμο της μουσικής και της ζωγραφικής τέχνης, χωρίς να είναι ούτε ζωγραφική κι ούτε μουσική, αλλά μόνο ποίηση, ρυθμικός λόγος, κι όταν ακόμα θα έχουμε να κάνουμε με ελεύθερο στίχο.

Θα επαναλάβω το στίχο που μου τον είπαν μοιρολογίστρες της ιδιαίτερης πατρίδας μου, των Γρεβενών:

ο πόνος φέρνει τον αχό κι αχός τα μαιρολόγια.

Σε άλλα μέρη της Ελλάδας τη λέξη «αχός» την αντικαθιστούν με το «ηχός». Να κι ένας διαφορετικός 15 - σύλλαβος στίχος, επίσης από μοιρολόγι:

Κσπνός φέρνει τα κλάηματα κι αντάρα μοιρολόγια.

Τι όμως λένε πάνω στο ίδιο θέμα τρεις καταξιωμένοι ποιητές δυο χωρών και λαών; Αρχίζω από τον ξένο για λόγους φιλοξενίας.

Ο Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι, ένας από τους μεγαλύτερους ποιητές του 20ου αιώνα, που ασχολήθηκε ειδικά με προβλήματα ποιητικής τέχνης, περιγράφει τις δυσκολίες ανακάλυψης και δημιουργίας του ρυθμού που θα ταίριαζε καλύτερα στο νόημα των στίχων του για το ποίημα με τον τίτλο «Στον Σεργκέι Γεσένιν»: Μήνες, λέει, δεν μπορούσε να βρεί την κατάλληλη λέξη για ν' αρχίσει το νέο έργο του, να φτιάξει τον κατάλληλο στίχο που θα έδινε τον τόνο σε ολόκληρο το ποίημα. Προσπάθησε στην επαρχία, αλλά χωρίς αποτέλεσμα. Επέστρεψε στη Μόσχα και ξαφνικά από τους αργούς ρυθμούς και την ηρεμία της αγροτικής ζωής βρέθηκε στο κέντρο τής σύγχρονης βιομηχανικής μεγαλούπολης: στην πολυκοσμία και τις ταχύτητες τραμ και λεωφορείων. Αυτή όμως η αντίθεση βιομηχανικής πόλης και πατριαρχικού χωριού χαρακτηρίζει τον τρόπο ζωής των δυο μεγάλων ρώσων ποιητών: Μαγιακόφσκι και Γεσένιν που βρήκε έκφραση στο έργο τους. Και ο Μαγιακόφσκι ανακαλύπτει το ρυθμό τού μελλοντικού του ποιήματος:

«Περπατάω κοινώνιτας τα χέρια και μονγκρίζοντας ακόμα, σχεδόν χωρίς λόγια, άλλοτε συντομεύοντας το βήμα για να μην μποδίζω το μούγκρισμα, άλλοτε πάλι μονγκρίζοντας πιο γρήγορα στο ρυθμό των βημάτων μου.



Να έτσι λαξεύεται και διαμορφώνεται ο ρυθμός — η βάση του κάθε ποιητικού έργου που το διαπερνά σαν ένα βουητό. Σιγά σιγά απ' αυτό το βουητό αρχίζεις να αποσπάζ ξεχωριστές λέξεις.

!Μερικές λέξεις απλώς σου ξεφεύγουν, χωρίς να ξαναγυρίσουν ποτέ, άλλες κάπως καθυστερούν, περιστρέφονται δεκάδες φορές, ώσπου να νιώσεις ότι η λέξη βρήκε τη θέση της (κι αυτό ακριβώς το αίσθημα, που αναπτύσσεται μεζί με την πείρα, ονομάζεται ταλέντο). Τις περισσότερες φορές, πρώτη εμφανίζεται η βασική λέξη — η λέξη που χαρακτηρίζει το νόημα του στίχου ή η λέξη που χρειάζεται όμοιοκαταληξία. Οι υπόλοιπες έρχονται και μπαίνουν σε σχέση με τη βασική [...].

Από πού έρχεται αυτό το βασικό βουητό - ρυθμός, είναι άγνωστο. Για μένα ρυθμός είναι κάθε επανάληψη του ήχου μέσα μου, κάθε θόρυβου, σαλέματος ή και γενικά η επανάληψη κάθε φαινομένου που εγώ το νιώθω σαν ήχο [...].

Ρυθμός είναι η βασική δύναμη, η βασική ενέργεια του ποιήματος. Είναι αδύνατο να τον ερμηνεύσεις. Μπορείς μόνο να πεις αυτό που λέγεται για τον μαγνητισμό και τον ηλεκτρισμό. Ο μαγνητισμός και ο ηλεκτρισμός είναι είδη ενέργειας. Ο ρυθμός μπορεί να είναι ίδιος σε πολλά ποιήματα, ακόμα και σ' ολόκληρο το έργο του ποιητή, κι αυτό δεν κάνει το έργο μονότονο, επειδή ο ρυθμός μπορεί να είναι σε τέτοιο βαθμό περίπλοκος και δύσκολος στη διαμόρφωση, ώστε να μη μπορείς να τον πλησιάσεις ακόμα και σε μια σειρά από μεγάλα ποιήματα.

Ο ποιητής πρέπει να αναπτύσσει μέσα του αυτό ακριβώς το αίσθημα του ρυθμού κι όχι να αποστηθίζει ξένα μέτρα...

Από τη δική του μεριά ο Παλαμάς γράφει σχετικά πάνω στο ίδιο θέμα:

«Έτσι, με την ακαθόριστη αυτή, την ασυνείδητη σχεδόν μουσική προδιάθεση ζώντας, να δέσω αρμονικά στο ίδιο δαχτυλίδι του στίχου δυο πετραδάκια κάπως διαφορετικά, τον ίαμβο και τον ανάπαιστο, λαμβάνω μια μέρα κάποιο λεύκωμα...» «Για ένα χρονικό διάστημα, ό,τι μου πύρωνε τη φαντασία, ό,τι μου έπλαθε το στίχο, ό,τι μ' έφευγε σε ρεμβασμό, ό,τι μου κινούσε τη διαίσθηση, ό,τι μου κυρίευε τη σκέψη, ενθύμησης, εντυπώσεις, συμπάθειες, αγάπες, κοιτάγματα, διαβάσματα, πρόσωπα, πράγματα [...] στον ύπνο μου και στο ξύπνο μου, στη δουλειά μου και στην τεμπελιά μου, στις στιγμές που μου παρουσιάζονταν, σφιχτοσφιγγοντας και αναγκάζοντάς με να σωματώσω με την πνοή μου και το χέρι μου, στο χορό τον όποιο, πέστε τον καλαματιανο, συρτό, καντριλλία, ντάντσιγκ, στο χορό που χόρευαν αλαφροπάτητοι οι ίαμβοι, βαριά και χτυπητά οι ανάπαιστοι, στο δωδεκάσυρτο χορό».



Ο Κώστας Βάρναλης ασχολήθηκε σ' ολόκληρη, σχεδόν, τη σταδιοδρομία του με θέματα αισθητικής, επιμένοντας ιδιαίτερα στον ποιητικό λόγο. Περιορίζομαι στα «Φιλολογικά Απομνημονεύματα» και πρωτ' απ' όλα στα Αισθητικά - Κριτικά» (Α' και Β' τόμοι), δημοσιευμένα το 1958 από τις εκδόσεις «Κέδρος», περί τις 560 σελίδες. Στο κεφάλαιο με τον τίτλο «Ποιητική γλώσσα» (τ. Α' σ. 180, 181) ο μεγάλος Έλληνας ποιητής σημειώνει σε μορφή διαλόγου:

«Κάθε λέξη έχει την ορισμένη της εννοιολογική ρυθμική και ηχητική αξία. Απομονωμένη όμως είναι αδιάφορη. Είναι ακίνητο και νεκρό στοιχείο του λόγου. Ο συνδυασμός των λέξεων είναι που εκφράζει μια σκέψη ή μια συγκίνηση. Στον συνδυασμό αυτόν χάνεται η «προσωπικότητα» των λέξεων. Αλλά στον έντεχνο λόγο οι λέξεις δεν έχουν σκοπό να εκφράσουν μονάχα μια σκέψη ή μια συγκίνηση, παρά και να την εκφράσουν αισθητικά, δηλαδή *lege artis*. Τότε λοιπόν λογαριάζεται κυρίως η ηχητική και ρυθμική αξία των λέξεων. Στο στίχο δηλαδή η ενέργεια των λέξεων είναι πρώτ' απ' όλα μορφική. Με τις λέξεις συνθέτεται και το νόημα του στίχου και η μορφή του. Αλλά χωρίς τη μορφή, ήγουν την τέλεια έκφραση, το νόημα των λέξεων δεν ενεργεί — χάνεται. Με τις λέξεις που ένας κοινός άνθρωπος κάνει την πραχτική του κουβέντα, ο ποιητής κάμνει τον ποιητικό του λόγο. Δεν ανυψώνει τις χυδαίες λέξεις της αγοράς κατά το περιεχόμενο. Απλώς με το νόημα τους, με το ρυθμό τους και με τον ήχο τους κάμνει την «ομορφιά».

Την αξία της μουσικής δεν την έχουν οι νότες, παρά ο συνδυασμός τους. Την αξία της ζωγραφικής δεν την έχουν τα χρώματα, παρά ο συνδυασμός τους. Την αξία του χορού δει την έχουν οι απομονωμένες κινήσεις και πόζες, παρά ο συνδυασμός τους. Την αξία λοιπόν κάθε Τέχνης δεν την έχουν τα συνθετικά στοιχεία της μορφής παρά η ολοκληρωμένη ζώσα μορφή.

Το ότι δίνει άπλα και δύναμη και νιάτα στις λέξεις του το αίσθημα και η αλήθεια κι η κοινωνική αποτελεσματικότητα, που τη δίνει ο συγγραφέας, όχι μια μια, αλλά στο συνδυασμό με άλλες.

Αλλά θο σου πω και κάτι άλλο. Ο ποιητής εξευγενίζει, έστω, τις λέξεις της αγοράς, αλλά κάνει και το αντίθετο: εξευτελίζει και τις λέξεις, που από «γεννησιμόν» τους είναι ευγενικές, άμα τού κάθονται στο στομάχι. Παράδειγμα ο Αριστοφάνης, ο Σαίξπηρ, ο Σολωμός («Η γυναίκα της Ζάκυνθος» κ.λπ.), ο Λασκαράτος, ο Ραμπελαί».

— Λοιπόν; τότε ρώτησα.

— Λοιπόν... Ν' αποφεύγεις την αφαιρεμένη σκέψη, παιδί μου, και να εμπιστεύεσαι μονάχα στην αλήθεια, που είναι συμφωνία της



σκέψης με την πραγματικότητα. Να ζητάς να μαθαίνεις από τους καλλιτέχνες και τους ποιητές τα μυστικά της Τέχνης τους κι όχι από τους κριτικούς «των επουρανίων τόπων».

Ίσως πιο πειστικός και παραστατικός να είναι ο Βάρναλης στον Β' τόμο και στο κεφάλαιο «II. Ουσιαστικό - επίθετο»:

α) Στον ποιητικό κόσμο η λέξη (όποια λέξη!), ο ρυθμός, η ερμία, η μουσική ή συγκινημένη σκέψη, είναι τ' απλά στοιχεία που συνθέτουν τη Μορφή.

β) Ούτε η ποιότητα των μέσων ούτε η αξία των σκοπών προδικάζουν το επιτυχημένο αισθητικό και κοινωνικό αποτέλεσμα. Αυτό εξαρτάται από την ποιότητα της σύνθεσης κι όχι από την ποιότητα των στοιχείων. Επομένως όλο το ζήτημα δεν είναι ζήτημα ουσιαστικού ή επιθέτου, παρά «συνόλου» και σκοπού.

γ) Η ποίηση δεν είναι μία. Είναι πολλές. Γιατί το ιστορικό γίνεσθαι δε σταματά ποτέ κι ακατάπαυτα φανερώνεται αλλιώς. Οι «νόμοι της αρμονίας» στις Τέχνες δεν είναι σταθεροί. Όπως υπάρχει λαϊκή ποίηση (συνήθως έμμετρη πεζογραφία) που ασχολείται με τον αισθητό κόσμο και με τα στοιχειώδη συναισθήματα, όμοια υπάρχει και ποίηση, που αποφεύγει τον αισθητό κόσμο, με τα καθαρά του περιγράμματα κι ασχολείται με τη μουσική υποβολή των αδύτων της συνείδησης.

δ) Δεν μπορούμε να θεωρούμε ένα είδος ποίησης ανώτερο απ' όλα και μ' αυτό να μετράμε την αξία των άλλων.

Αυτά τα πράγματα τα ξέρουν οι άνθρωποι της Τέχνης. Είναι αξιώματα της δουλειάς τους — κι ας μην τα έχουν «κωδικοποιήσει». Είχε την υποχρέωση να τα ξέρει κι ο κ. καθηγητής».

Τι όμως υποστηρίζει ο κ. Καθηγητής; Όχι εκείνος του Βάρναλη, αλλά άλλος, μάλλον... του Βάρναλη κι αυτός; «Ποιητικές λέξεις στον Σεφέρη. ακροποταμιά [. . .] Πολλές λέξεις με το προθεματικό ακρο- είναι ποιητικές». Να κι άλλες ποιητικές λέξεις: «ανασασμός, αποβροχάρης, απόσκια, δοντρογαλιά, θάμα, θανατερός, μαυρολογώ, μοιά, ξενιτεμός, ροβολώ, συναπάντημα» και άλλες από το έργο του Σεφέρη, στη συνέχεια του Ελύτη, καθώς και άλλες κάτω από τον αποκαλυπτικό τίτλο: «Λογοτεχνικές και ιδιωματικές λέξεις κοινές στον Σεφέρη και τον Ελύτη». Κι οι δυο Καθηγητές Πανεπιστημίου. Μόνο που τους χωρίζουν πολλές δεκαετίες. Το κακό είναι μικρό όταν κάποιος, έστω και καθηγητής πανεπιστημίου, υποστηρίζει κάτι τέτοια προφορικά. Το κακό μεγαλώνει αφάνταστα, όταν τα δημοσιεύει ή τα λέγει σε φοιτητική αίθουσα κι οι ακροατές πρέπει να απαντήσουν με τα λόγια του στις εξετάσεις. Αν και οι φοιτητές δύσκολα να συμφωνήσουν με κάτι παρόμοιο: του τα επιστρέφουν στο γραπτό τους, παίρνουν το βαθμό, κι οι δρόμοι τους χωρί-



ζουν μια για πάντα. Κι ο Βάρναλης συνεχίζει: «... όλ' οι γίγαντες του λόγου δείχνουνε το φόρτε τους στην εύρεση του ξαφνικού, του καινούργιου επιθέτου, που ξανακαινουργιώνει την κοινή πραγματικότητα. Το μάθημα πρέπει να καταλήξει εδώ: ούτε το ουσιαστικό φκιάνει την ποίηση ούτε το επίθετο τη χαλάει. Και το 'να και τ' άλλο είναι νεκρά στοιχεία καθ' εαυτά που τα ζωντανεύει το ταλέντο».

Λόγο κάναμε για τους δρόμους που ακολουθεί η διαδικασία δημιουργίας έργου τέχνης: από την "χυοφορία" ως την πλήρη και τελική διαμόρφωσή του. Ποιους δρόμους θα ακολουθήσει η ανάλυση του ποιητικού κειμένου;

Η πρώτη μας επαφή με τους στίχους είναι οπτική (κατά την ανάγνωση) ή ακουστική (κατά την ακρόαση). Η φιλολογική μελέτη ενός κειμένου απαιτεί, βέβαια, την παρουσία του γραπτού καλλιτεχνικού λόγου, όταν ο μελετητής μπορεί να διαβάξει και να ξαναδιαβάξει, να κρατά σημειώσεις, να ρίχνει στο χαρτί κάποιες αρχικές παρατηρήσεις μερικού ή γενικού χαρακτήρα.

Αυτά όμως και άλλα πολλά μπορούν να αποτελέσουν θέμα για σελίδες άλλων πονημάτων. Για σήμερα: σας ευχαριστώ θερμά.

Β'

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΑΝΟΜΟΙΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΝΤΙΘΕΤΙΚΩΝ ΖΕΥΓΩΝ ΣΤΗ ΠΟΙΗΣΗ

(Η ποικιλία μέσων και τρόπων καλλιτεχνικής έκφρασης κατά τη σύνθεση της μορφής του Χάρου στο ελληνικό μοιρολόγι).

Στην τέχνη και, ειδικά για την περίπτωση μας, στην ποίηση παρατηρείται το παρακάτω φαινόμενο: η ποιητική έκφραση κατάστασης, προσώπου, συμβολισμών τους να μην περιγράφεται μόνο από μια σκοπιά, αλλά από πολλές. Και μοιάζει ο ποιητής να περιστρέφει το αντικείμενο της αναπαράστασης με σκοπό τη σφαιρική καλλιτεχνική απόδοσή του. Η τάση αυτή στοχεύει στη μεγαλύτερη δυνατή προσέγγιση προτύπου και ειδώλου του μέσ' από την ανομοιότητα στοιχείων και τρόπων ποιητικής ενσάρκωσης.

Οι ποιητές όμως χρησιμοποιούν, και μάλιστα πλατιά, τα αντιθετικά ζεύγη του τύπου μαύρο - άσπρο, ψηλά - χαμηλά, όμορφο - άσχημο, καλό - κακό κ.ο.κ. Αυτή η ποιητική αντίθεση κατά τη δημιουργία και κατά τη



λειτουργία αντιθετικών ζευγών, δε χωρίζει, όπως θα μπορούσε να υποθέσει καιείς, αλλά το αντίθετο, ενώνει. Δεν νομίζω ότι τα εξισώνει ή τα προωθεί προς συγκρούσεις, αλλά ακριβώς τα προσεγγίζει. Κι αυτό πάει να πει, ότι με την προσέγγιση και την ποιητική λειτουργία των άκρων, ο δημιουργός ελέγχει ή κι απλώς έχει και παρέχει στον αναγνώστη - ακροατή τη γενική θεώρηση τόσο των άκρων, όσο και όλου του ενδιαμέσου χώρου. Ένα παράδειγμα: βρισκόμαστε στην κορυφή των πενταχοσίων μέτρων κι απέναντί μας διακρίνουμε βουνό των χιλίων μέτρων — από την κορυφή (ψηλά) ως τα ριζά (χαμηλά). Για να ενώσουμε το πιο ψηλό με το πιο χαμηλό σημείο είμαστε αναγκασμένοι να “περπατήσουμε” με τα μάτια μας ολόκληρο το δρόμο. Κι ίσως όχι μόνο μια φορά. Το ίδιο συμβαίνει με την προσπάθεια προσέγγισης των άκρων στο χώρο των εννοιών και των καταστάσεων από το φυσικό και το μεταφυσικό κόσμο. Από το γνωστό και υπαρκτό κόσμο αντλεί ο ποιητής υλικό και τρόπους συμπλοκής του για να χτίσει και να κάνει κατανοητό τον ανύπαρκτο (αντικειμενικά) κόσμο της φαντασίας και της πίστης. «Ύεματα κι αλήθεια είν’ τα παραμύθια» λέει ρητό από τη δημοτική παρατήρηση. Στο παραμύθι ο ποιητής - λαός δημιουργεί έναν καινούριο κόσμο, προοφεύγοντας στην τέχνη της μυθεπλασίας. Ο συνδυασμός του πραγματικού και του φανταστικού με τα “ομαλά” και “ανώμαλα” περάσματα από τον ένα κόσμο στον άλλο, είναι μια από τις κύριες μεθόδους σύνθεσης παραμυθιών (και έργων τέχνης) με τούτες ή τις άλλες παλινδρομήσεις και τη διαφοροποίηση στη επιλογή μέσων και τρόπων έκφρασης.

Η αντίθεση στην ποίηση, γενικότερα στην τέχνη, μπορεί να είναι μερική ή πλήρης, εννοιολογική και μορφική. Πριν προχωρήσω στη θεωρητική προσέγγιση του ζητήματος, θέλω να αναφερθώ στην παρουσίαση της μορφής του Χάρου στο ελληνικό μοιρολόγι, στην εξέταση της προσωποποίησης του θανάτου και της συμβολικής πολύμορφης αναπαράστασής του στη διάρκεια του ιστορικού χρόνου.

Έτσι, πρώτο: έχουμε την απεικόνιση του Χάρου με διαφορετικές, όχι όμως αντίθετες αλλά συμπληρωματικές ιδιότητες που είναι δανεισμένες από ανθρώπινες δραστηριότητες. Ο Χάρος, λοιπόν, στους στίχους των ελληνικών μοιρολογιών είναι: κυνηγός, κλειδάτορας και φύλακας έγκλειστων στον Κάτω Κόσμο, μάλιστα όχι και τόσο καλός, αφού δραπετεύουν, αν και, εδώ που τα λέμε, κυρίως προσπαθούν, κι όταν το κατορθώνουν, μόνο προσωρινά. Παραπέρα: είναι χτίστης που χτίζει πύργο με τα κορμιά κοριτσιών και αγοριών, ενώ μέσα παίζουν τα μικρά παιδιά. Είναι κηπουρός: δέντρα του κήπου του αποτελούν φυτεμένα παλικάρια και κοπέλες, ο φράχτης του είναι φτιαγμένος με γέροντες. Είναι παίκτης: παίζει στα ζάρια ανθρώπους. Είναι τρυγητής και γνωστό ότι δεν τρυγεί σταφύλια. Είναι πονηρός: με μπαμπεσιά



νικάει τους λεβέντες που δεν παραδίδονται αμαχητί. Είναι κλέφτης, μαχαιροβγάλτης, γαμπρός, και κουμπάρος του ο τάφος. Είναι γλεντζές, σύζυγος και πατέρας: «Ο Χάροντας παντρεύει τον υγιό του». Τότε του έρχεται κι η φαινή ιδέα:

α) «Θέλω τους νιους για το χορό, τις νιες για το τραγούδι,
θέλω και τα μικρά παιδιά να παίζουν να γελάω».

β) «Ένα βράδυ βγήκ' ο Χάρος, πάει να βρει βιολιά,
πάει να βρει να σεργιανίσει στη φτωχολογιά».

Τέλος, ο Χάρος παρουσιάζεται και με την ιδιότητα του συμβουλάτορα:

Φάτε, πιείτε και γλεντάτε, όλοι, βρε παιδιά,
όποιος πάει στον Κάτω Κόσμο, δεν ξαναγυρνά»

που θυμίζει το γνωστό δημοτικό τραγούδι:

Χαρείτε νιοι, χαρείτε νιες, χαρείτε παλικάρια κτλ.

Να προσθέσω, ότι έχω συγκεντρώσει και δημοσιεύω περί τις 260 περιπτώσεις παρόμοιων περιγραφών του Χάρου, αλλά να τονίσω, ότι σπάνια και σπανιότατα η διαφορετική παρουσίαση αλλοιώνει τον προορισμό αυτής της μυθικής υπόστασης και ποιητικής λειτουργίας της. Η διαφορετικότητα των περιγραφών στοχεύει στη σφαιρική παρουσίαση του θανάτου με τις ιδιαιτερότητές του κατά περίπτωση, η οποία και υπαγορεύει την ποιητική ανάδειξη αυτής της πολύπλευρης στη φαντασία του λαού μας μορφής του Χάρου. Σε καμιά δημοτική ποίηση δεν παρατηρείται η πρακτική για παρόμοια ποιήματα στους τρόπους και τα μέσα καλλιτεχνικής έκφρασης του Χάρου (σε αλλόγλωσσα μοιρολόγια του θανάτου).

Καιρός να περάσω στην παρουσίαση της δεύτερης κατηγορίας, όπου στους στίχους χρησιμοποιείται η πλήρης αντίθεση κατά τη δημιουργία της μορφής του Χάρου στη θρηνητική παράδοση. Η συνέχιση θα πάρει το χαρακτήρα παράθεσης αντιθετικών ζευγών. Έτσι, αν ο Χάρος παρουσιάζεται συνήθως με ανθρώπινη υπόσταση, μερικές φορές μετατρέπεται σε μύγα, σε πουλί, συχνότερα σε μαύρο χελιδόνι. Περιορίζομαι στην ανθρωπόμορφη ενσάρκωση του Χάρου:

Είναι ευθύς, ντόμπρος, αλλά και απατεώνας, άρπαγας, κατεργάρης. Είναι αποφασιστικός και ακμαίος, αλλά «Ο Χάρος είναι γέροντας / Αγάλι' αγάλι' ανέβαινε στης κόρης τα κρεβάτια», είναι άορατος αλλά και ορατός, ανίκητος, αλλά και «Το Χάρο τον κνήγησαν και γλίτωσαν την κόρη», (αλλού: «θέλουν να τον σκοτώσουν»). Στο πάλεμα με το παλικάρι: «πιαστήκαν και



μαλώνανε, και νίκησε το Χάρο» (ο Τσομπάνης). Είναι άγριος και φοβερός. «Είναι άποιος, καθόλου δε λυπάται». «Χάρε, καημένε κι άπονε, Χάρε καρδιο-θρεμμένε». Να όμως που παρουσιάζεται πονετικός, όταν αντικρίζει τους παραπονεμένους στον Κάτω Κόσμο:

«Κι ο Χάρος τον ρωτάει κοι τον παρηγοράει:
— Τι έχεις, ρε Δημήτρη, κι όλο χλίβεσαι;
— Πεθύμησα να πάω στα παιδάκια μου.
— Σώπαινε, ρε Δημήτρη, νά 'ρθει τού Χριστού,
σε παίρνω και σε πάω στα παιδάκια σου.

ενώ σε άλλο μοιρολόγι:

«Ο Χάροντας επέρασε κι ήτανε μανιασμένος».

Είναι ξυπόλυτος, αλλά και λαμπροφορεμένος. Είναι κουφός, γιατί έτσι τον έκανε ο θεός, όταν μια φορά λυπήθηκε το ζωντανό, ενέδωσε σε παρακλήσεις και δεν εκτέλεσε την αποστολή του, να φέρει στον άλλο κόσμο κάποιον απ' τους κατοίκους του Απάνω Κόσμου. Στα περισσότερα όμως μοιρολόγια όχι μόνο ακούει, αλλά και συνδιαλέγεται με ζωντανούς και πεθαμένους.

Ο Χάρος παρουσιάζεται καβαλάρης: «Είδα το Χάρο κι έτρεχε στους κάμπους καβαλάρης», αλλά είναι και πεζός: «Κι αργά 'ρχετον ο Χάροντας χλωμός και μαραμένος», ή κι ακόμα: «Πάνω σε πλάκαν έκατσε ο Χάρος διπλοπόδης».

Είναι άπιαστος, απλησίαστος, αλλά και «Το Χάρο τον επίδασαν και σκλάβο τόνε πάνε». Τέλος, ο Χάρος είναι ψηλός, αλλά σε μοιρολόγι κι όταν το παλικάρι ετοιμάζεται να παλέψει με εκείνον, του λέει:

«Τι να σε κάνω, βρε κοντέ, εσένα να παλέψω;»

Και κοντός είναι ο Χάρος.

Να τονίσω με έμφαση, ότι οι διαφορετικές έως αντίθετες περιγραφές της μορφής του Χάρου, δεν έρχονται σε αντίθεση με την αποστολή του: Ψυχές παίρνει κι ο ψηλός, αλλά κι ο κοντός, για να μην αναφέρω τη λαϊκή παροιμία που λέει: «μη δεις ψηλόν και φοβηθείς, κοντόν και ξεθαυρέψεις». Αν παραδούλεψε σήμερα και κουράστηκε, θα ξεκουραστεί και θα επιστρέψει στη δουλειά του ακμαίος κι αποτελεσματικός. Αν είναι γέρος κι αδύναμος, θα νικήσει με πονηριά και με μπαμπεσιά. Έτσι, οι περιγραφές απόκλισης όχι μόνο δεν αντιφάσκουν μεταξύ τους, αλλά με διαφορετικούς τρόπους υπογραμμίζουν κι αναδεικνύουν τον λειτουργικό ρόλο του Χάρου στην ανθρώπινη ζωή. Γιατί, θα συμφωνήσουμε, ότι οι ιδιότητες και έννοιες κυνηγός («γιατ' έχω



γιον κυνηγητή, γιατί έχω γιον κουρσάρο»), μαχαιράς και μαχαιροβγάλτης, κλέφτης, παίκτης, φύλακας και κλειδάτορας, τρυγητής ή κι ακόμα χαμογελαστός ή γαμπρός και γλεντζές, είναι συμβατές και ενισχυτικές ως προς τη σφαιρική απεικόνιση αυτής της μερφής, αφού έχουμε να κάνουμε με χαμόγελο που παγώνει και οβήνει ανθρώπους, με χτίστη που σηκώνει πύργο και περίβελος μ' ανθρώπινα σώματα. Σ' ένα μοιρολόγι ο Χάρος παρουσιάζεται ως τραγουδιστής, αλλά ακούτε τους στίχους του τραγουδιού του:

Ο Χάρος έκατσε ψηλά και τραγουδά πανώρια:

— Για ιδέ σπίνθιαν τα ρήμαξα κι αυλές αράχνιασέ τοι...

Επομένως, όλες μαζί οι αντιθετικού χαρακτήρα περιγραφές δεν ακυρώνουν, παρά μόνο εν μέρει διαφοροποιούν το τελικό αποτέλεσμα, το οποίο ούτως ή άλλως είναι ανεπανάληπτο στις λεπτομέρειες του κάθε συγκεκριμένου θανάτου. Ο θάνατος επέρχεται: γρήγορα ή αργά, αστραπιαία ή με κάποια καθυστέρηση. Θέτω ένα ερώτημα: ο λεβέντης ραβολάει από ψηλή ραχούλα, του κόβει το δρόμο ο Χάρος, λέγοντάς του ότι τον έστειλε ο θεός, να πάρει την ψυχή του. Κι ο λεβέντης αρνείται. Η άρνηση αυτή καθεαυτή, η ανυπακοή, έχει ως αποδέκτη μόνο το Χάρο, ή, μήπως, έστω και έμμεσα, σε δεύτερο πλάνο, και το θεό; Κι ο θεός, στην ανθρώπινη ιστορία, έχει σχεδόν την ίδια με το Χάρο ηλικία. Επομένως, η άρνηση και η ανυπακοή αποτελείται προς όλους τους θεούς, παλιούς και νέους. Να, λοιπόν, που η παράδοση του ελληνικού μοιρολογιού ήρθε αντιμέτωπη με δύο ως τώρα θρησκείες: την ειδωλολατρία και το χριστιανισμό. Κι όχι μόνο άντεξε, αλλά συνέχισε το δρόμο απερίσπαστη, παρά και ενάντια στις διαταγές, τις απαγορεύσεις και τους διωγμούς (από τη μεριά των κοσμικών και θρησκευτικών εξουσιών) στη διάρκεια μεγάλων σε ηλικία ιστορικών περιόδων: της αρχαιότητας, του Βυζαντίου, των Νέων Χρόνων.

Υπογραμμίζω τη σαφή προτίμηση των ποιητών προς τη χρησιμοποίηση των αποκλίσεων, των εξαιρέσεων και των άκρων στην ανθρώπινη δράση, των έντονων αισθημάτων, συγκινήσεων, σκέψεων και προβληματισμών. Συχνά οι ποιητές συνενώνουν τα αντίθετα άκρα, ενώ "γεφύρια" στήνονται ανάμεσά τους αυτόματα κατά την ανάγνωση και ακρόαση. Στις κεντρικές έννοιες και πρακτικές της ποιητικής σύνθεσης συμπεριλαμβάνεται η σύζευξη του εφικτού με το ανέφικτο, του πραγματιού με το φανταστικό και την επινόηση. Παρόμοιοι συνδυασμοί βρίθουν στο έργο του Ομήρου και όλων των ποιητών από την αρχή των ιστορικών χρόνων ως τις μέρες μας. Ένα ολιγόστιχο ποίημα του Χρήστου Μπράβου από τη Δεσκάτη Γρεβενών, πεθαμένου και μάλιστα στα τριάντα εννιά του χρόνια, το 1987.



Τίτλος:

«ΣΤΑ ΟΡΕΙΝΑ ΤΟΥ '50»

Πέταλα δίχως άλογα, και στάχτη.

Μάνα τρελή καμιά

στον άγριο θόλο.

Μονάχα σκύλα νυχτωμένη

λέει ονόματα.

Άλλού καλπάζουν τώρσ οι λυπημένοι.

Τ' άνέμου οι μαύρες κάπες. Του καπνού.

Κι είν' μισοφέγγαρο τα πέταλα του αλόγου.

Να επιστρέψω στη δημοτική ποίηση, ξεχωρίζοντας μερικούς χαρακτη-
ριστικούς, κατά τη γνώμη μου, στίχους:

Αφήνα γειά ψηλά βουνά και χαμηλές ραχούλες.

Τους χάσαν στα ψηλά βουνά, στα χαμηλά ποτάμια.

Μαύρα πουλιά τους έτρωγαν κι άσπρα τους τριγυρίζουν.

Γιώργη μ', ανοίξαν τα κλαδιά, κλείσαν τα μονοπάτια.

Γιοφύρι κάτ' στη θάλασσα και σκάλα απάν' στ' αλώνι,
ανέβαινα, κοτέβαινα, το Χάρο χαιρετούσα.

Ένα μεγαλύτερο απόσπασμα από δημοτικό τραγούδι φανερώνει ότι ο
διαχωρισμός των δύο κατηγοριών (ανομοιότητα - αντιθετικά ζεύγη) γίνεται
για καθαρά μεθοδολογικούς λόγους, αφού ενυπάρχουν και συλλειτουργούν
αισθητικά σε γειτονικούς στίχους, συχνότερα και στο ίδιο κείμενο. Μάλιστα
ο συνδυασμός τους απεικονίζει την αναρίθμητη πολυμορφία ζωής και θανάτου,
ενώ καλλιτεχνικά τα ίδια στοιχεία συνδιαλέγονται στα πλαίσια του κειμένου,
ανεβάζοντας αισθητά την ποιότητα και τη δύναμη του ποιητικού λόγου:

Πό 'χει αντάρα στην κορφή και καταχνιά στη ρίζα.

Στα πάνω βόσκουν πρόβατα, στα κάτω βόσκουν γίδια

κι ανάμεσα στα δυο βουνά δώδεκα μύλ' αλέθουν.

Οι έξι αλέθουν με νερό κι οι άλλοι έξι με γάλα

και στον αφρό του γάλατος πλένουν τρία κορίτσια:

η μια πλένει τους άρρωστους, η άλλ' τους λαβωμένους,

κι η τρίτη η μικρότερη τους αρραβωνιασμένους.

Ένα παράδειγμα από τη λόγια ποίηση του 20ού αιώνα επιβεβαιώνει
την αλήθεια παρόμοιας λειτουργίας του ποιητικού λόγου. Μίλτος Σαχτούρης:



Κρατούσαν όνειρα ζεστά στα παγωμένα χέρια.

«Μέσα στον έρημο χιονιά
 ένας παπάς κατάμαυρος μέσα στην παγωνιά,
 λίγα μαύρα πουλιά σ' ένα κλαδί
 μ' ένα μόνο λουλούδι
 με μια φωνή:
 — Εγώ αιεβαίνω σ' έναν άσπρο ουρανό,
 μέσα στο μαύρο πνίγεται ένα κορίτσι».

Επιστρέφω στη δημοτική ποίηση:

«Από ψηλά να γκρεμιστεί και χαμηλά να πέσει,
 σαν το γυαλί να ραγιστεί, σα το κερί να σβήσει».

«Να γίνω γης να με πατείς, γιοφύρι να διαβαίνεις,
 να γίνω και χρυσόκηπος να ρθεις να γκιζερνάεις».

Από το έργο του Ηράκλειτου δανείζομαι μερικά αποφθέγματα του φιλόσοφου, ο οποίος πραγματεύεται το θέμα των άκρων με τη χρήση αντιθετικών ζευγών:

«8. Το αντίρροπο είναι χρήσιμο, και η ωραιότερη συναρμογή προκύπτει από τα διαφορετικά».

«51. Δεν κατανοούν με ποιον τρόπο ένα πράγμα που έρχεται σε αντίθεση με τον εαυτό του, ταυτόχρονα βρίσκεται σε συμφωνία με αυτόν. Πρόκειται για αρμονία που προκύπτει από αντίρροπες κινήσεις, όπως στην περίπτωση του τόξου και της λύρας».

«58. Το καλό και το κακό είναι ένα...».

«60. Ο ανήφορος κι ο κατήφορος είναι ένας και αυτός ο δρόμος».

«88. Το ίδιο πράγμα είναι το ζωντανό και το πεθαμένο, το ξύπνιο και το κοιμισμένο, το νεαρό και το γερασμένο: από τη μεταλλαγή των μεν προκύπτουν τα δε, και αντίστροφα».

Να διευκρινίσω μόνο, ότι οι στόχοι α) της φιλοσοφικής θεώρησης των πραγμάτων και β) της ποιητικής αναπαράστασης και ενσάρκωσής τους είναι διαφορετικοί.

Τελειώνω με δυο συμπεράσματα από τη χρήση των αντιθέτων στην ποίηση γενικά, στο ελληνικό δημοτικό μοιρολόγι ειδικότερα:

Πρώτο. Στις κύριες επιδιώξεις των ειδών της τέχνης κρύβεται το αισθητικό ξάφνιασμα που έρχεται να επιβεβαιώσει την άπειρη, συχνά αντιθετική πολυμορφία πραγμάτων, φαινομένων, και τις επίσης απειράριθμες δυνατότητες καλλιτεχνικής απεικόνισής τους. Το ξάφνιασμα προέρχεται από την



απροσδόκητη γειτνίαση στην αλυσίδα του λόγου διαφορετικών έως αντίθετων εκφάνσεων και τρόπων έκφρασης, οι οποίες, σε τελική ανάλυση, παράγουν ποιητική πολυσημία μέσα από την ειδική σύνθεσή τους σε ενιαίο λειτουργικό σύνολο. Σε αρκετές από τις παραπάνω περιπτώσεις ταιριάζει και λειτουργεί ποιητικά το σχήμα που πρότεινε ο Χέγκελ για την πορεία της διαλεκτικής μεθόδου στη φιλοσοφία: θέση - αντίθεση - σύνθεση. Εν τω μεταξύ, η σύνθεση εννοείται όχι ως αριθμητικό άθροισμα, αλλά ως κατακόρυφη ανύψωση, συνάντηση και αισθητική λειτουργία του συνόλου σε υψηλότερα από τη θέση - αντίθεση επίπεδα. Το τίναγμα αυτό, το ανοδικό άλμα αναδεικνύεται και λειτουργεί αποτελεσματικότερα στην ποίηση: δημοτική και λόγια όλων των εποχών και λαών. Λόγος γίνεται για καθολικό στοιχείο και γνώρισμα της τέχνης. Από τους φιλόσοφους με μεγάλη επιτυχία χρησιμοποίησε παρόμοια λεκτικά σχήματα πρώτος ο Ηράκλειτος (6ος π.Χ. αιώνας) και ο Νίτσε (τέλη του 19ου αιώνα). Ξεχωριστές φράσεις - προτάσεις και ολόκληρες παράγραφοι από το έργο των δύο αντρών διατρέχονται από ποιητικούς τρόπους έκφρασης και προσλαμβάνονται ως στοχαστική ποίηση σε πεζό.

Δεύτερο. Το "άνοιγμα" των δύο άκρων, η διαφορά ύψους και βάθους, παρουσίας και απουσίας, ζωής και θανάτου, χαράς και λύπης προκαλούν την αισθητική έκπληξη, ενώ στη συνέχεια πολλαπλασιάζουν τα μεγάλα μεγέθη και ελαχιστοποιούν τα μικρά. Και κάτι το πολύ σημαντικό: η επισημάνση και ο συνδυασμός των άκρων οριοθετεί αυτόματα, ενώ στη συνέχεια γεφυρώνει και κατά έμμεσο τρόπο γεμίζει με νόημα το κενό, τις αποστάσεις ανάμεσά τους. Έτσι, τα δύο μέρη - άκρα υπονοούν και εντέλει εκπροσωπούν το σύνολο φαινομένων και καταστάσεων, ακόμα και εκείνων που δεν απεικονίζονται άμεσα στα συγκεκριμένα κείμενα και, χάρη σε παρόμοια σχήματα του λόγου, υπονοούνται. Η παράθεση καταλήγει σε αντιπαράθεση και πιο πέρα εν μέρει στη συγχώνευση, αλλά το πιο βασικό: στην ελεύθερη επινόηση και στα παιχνιδίσματα της φαντασίας διαμέσου των ποιητικών συνειρμών και των προεκτάσεών τους σε χώρους καθαρής λυρικής έκφρασης, υψηλής ποίησης. Δεν θα αποφύγω τον πειρασμό της μερικής, μόνο, επαναληψής τριών όλο κι όλο δεκαπεντασύλλαβων στίχων, οι οποίοι στην κατάληξή τους αποτελούν σύνθεση σχημάτων, φτιαγμένων από θέσεις και αντιθέσεις:

*Κι ανάμεσα στα δυο βουνά δώδεκα μύλοι αλέθουν.
οι έξι αλέθουν με νερό κι άλλοι έξι με γάλα,
και στον αφρό του γάλατος πλένουν τρία κορίτσια.*

Στη σύνθεση παρόμοιας δύναμης και αισθητικού κάλλους στίχων μπορούν να τολμήσουν μόνο ποιητές που έχουν τη βεβαιότητα της επιτυχίας, αλλά πιο συχνά οι ποιητές - λαοί που, κατά το μεγάλο μας ποιητή:



και τα βουνά σηκώνουν οι λαοί στους ώμους τους.

Στη δημοτική ποίηση μόνο η γόνιμη συνεργασία των πολλών (ανθρώπων, λαών και εποχών) μπορεί να κάνει θαύματα: να οδηγήσει αλάθευτα σε ποιητικά ύψη, σε μια απαράμιλλη ομορφιά του έντεχνου λόγου.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Αποσπάσματα από το έργο του Ηράκλειτου, όπου συστηματικά ο φιλόσοφος χρησιμοποιεί αντιθετικές εκφράσεις κατά τη διατύπωση των συλλογισμών του, πέρα από κείνες που χρησιμοποιήσαμε ήδη στο εσωτερικό της ομιλίας μας:

«10. Ίσως όμως η φύση να επιθυμεί τα αντίθετα και από αυτά να δημιουργεί την αρμονία της και όχι από τα όμοια. Όπως ακριβώς ένωσε το αρσενικό με το θηλυκό και όχι το καθένα τους με το ομόφυλό του. Δημιούργησε δηλαδή την πρώτη αρμονική τάξη διά των αντιθέτων, και όχι διά των ομοίων. Φαίνεται μάλιστα πως και η τέχνη κάνει κατά μίμηση της φύσης το εξής: Η ζωγραφική ανέμειξε το λευκό και το μαύρο, το κίτρινο και το κόκκινο για να δημιουργήσει με φυσικό τρόπο τις εικόνες της σύμφωνες με τα πρότυπά τους. Η μουσική ανέμειξε συνάμα ήχους οξείς και βαρείς, μακρούς και βραχείς, και δημιούργησε μία αρμονία από διαφορετικές φωνές. Η γραμματική έκανε ανάμειξη των φωνηέντων και των συμφώνων και από αυτά δημιούργησε την τέχνη της στο σύνολό της. Αυτό ακριβώς ήταν που λέει ο σκοτεινός Ηράκλειτος: «Όλα είναι αλληλένδετα: τα σύνολα με τα μη -σύνολα, τα συγκλίνοντα με τα αποκλίνοντα, η συγχορδία και η μονωδία. Όλα συνταιριάζονται σε ένα, και από το ένα προέρχονται όλα».

Κάνω εδώ δυο παρεκβάσεις και θα επιστρέψω για λίγο ακόμα στον Ηράκλειτο. Στον Πλάτωνα ανήκει η φράση: «Η μίμηση είναι είδος της καλλιτεχνικής δημιουργίας» («η μίμησις ποίησις τίς ἐστιν»).

Ο Μπωντουέν ντε Κουρτεναί, ο Πολωνορώσος γλωσσολόγος, πρώτος θεώρησε τους φθόγγους της γλώσσας όχι απλώς φυσικά φαινόμενα, αλλά δομικές οντότητες και εισήγαγε τον όρο *φώνημα* για τη δήλωση έναρθρου φθόγγου που αποτελεί ενίοτε διακριτικό στοιχείο στον καθορισμό της σημασίας των λέξεων. Και κάτι ακόμα που τον προσεγγίζει προς τον Ηράκλειτο. Το φώνημα το ονομάζει *συγχορδία* και όχι μονωδία, αφού θεωρεί ότι ο φθόγγος δεν είναι ελάχιστη κι αδιαίρετη φωνολογική μονάδα. Και πάλι πίσω, — πιο σωστά μπροστά — στον Ηράκλειτο:

«57. Ο Ησίοδος δεν γνώριζε την πραγματική φύση της ημέρας και της νύχτας, ότι δηλαδή τα δύο αυτά είναι ένα».



«59. Στη μηχανή του βυρσοδέψη, οι δύο κινήσεις, η ευθεία και η περιστροφική» (η ευθεία και κυρτή του οργάνου που λέγεται κοχλίας: ανεβαίνει, δηλαδή, και περιστρέφεται ταυτόχρονα) «είναι μία και η αυτή κίνηση».

«89. Ο Ηράκλειτος λέει ότι «για τους ξύπνιους ο κόσμος είναι ένας και κοινός, ενώ ο κάθε κοιμισμένος καταφεύγει ο' έναν δικό του κόσμο».

«93. Ο βασ λ'άς του δελφικού μαντείου δεν αποκαλύπτει με το λόγο, ούτε και αποκρύπτει, αλλά εκφράζεται με σημεία».

«125 α. . . «Μακάρι να μη σας λείπει ποτέ ο πλούτος, Εφέσιοι, ώστε ν' αποδεικνύεται συνεχώς η μικρότητά σας».

Θα μπορούσαμε να παραθέσουμε παρόμοιες φράσεις, προτάσεις και παραγράφους από το έργο του Φρίντριχ Νίτσε, και πιο συγκεκριμένα — από το φιλοσοφικό και λογοτεχνικό κείμενό του με τον τίτλο *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*. Αλλά περιορίζομαι σε αποσπάσματα του Ηράκλειτου, όπως μας τα παρέδωσαν διάφοροι συγγραφείς και καταγραφείς του προφορικού και του γραπτού λόγου των αρχαίων Ελλήνων, επειδή πρώτος αυτός θεμελίωσε αυτόν τον τρόπο γραφής στο φιλοσοφικό δοκίμιο. Οι πειρητές, από τη δική τους μεριά, διαθέτουν και ανακαλύπτουν συνεχώς ποικίλους τρόπους έκφρασης: δημιουργούν εικόνες, παραστάσεις, συμβολισμούς που βγαίνουν μέσα από την ειδική χρήση της ανομοιοότητας και των αντιθετικών ζευγών σε εννοιολογικά συμφραζόμενα και μορφικές κατασκευές.

Στη συνέχεια προτείνω ανάλυση και ερμηνεία ενός από τα καλύτερα ποιήματα του πεθαμένου στα 39 του χρόνια ποιητή Χρήστου Μπράβου, από τη Δεσκάτη Γρεβενών.

Ο ΠΟΙΗΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΜΠΡΑΒΟΣ

«ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ (ΟΧΙ ΓΙΑ ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΣΕ ΔΗΜΟΣΙΑ Ή ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ)

Γεννήθηκα στη Δεσκάτη το 1948. Τις νύχτες του χειμώνα η γιαγιά μου μούλεγε δημοτικά τραγούδια — ακούω ακόμα τον «Πραματευτή». Ο Πατέρας μου διηγόταν ιστορίες από το αντάρτικο. Θυμάμαι εξόριστους να γυρίζουν — με τον Χ. Ν. λύνουμε σταυρόλεξα τα καλοκαίρια. Ο καλύτερος, ίσως, φίλος μου δεν γνώρισε πατέρα — σκοιώθηκε στο Βίτσι το '49. Τα καλο-



καιριάτικα βράδια λέγαμε ιστορίες για φαντάσματα — μερικοί τολμηροί κατηγορούσαν ως το νεκροταφείο και γύριζαν με κρανία ή κόκαλα. Από το 1976 ζω στην Αθήνα.

Χρήστος Μπράβος
31 Μαρτίου 1982»

Όταν ένα ποίημα μπορεί να διαβαστεί ρυθμικά κατά διάφορους (πάνω από έναν) τρόπους είναι καλό ή κακό; Αλλά αυτό πότε μπορεί να συμβεί; Τι θα πει δεκαπεντασύλλαβος στίχος, χωρισμένος οπτικά - γραφικά σε δύο ή τρεις σειρές; Τι θα πει να χωρίζει ο ποιητής με μια τρισύλλαβη ή τετρασύλλαβη φράση (προσφώνηση ή οτιδήποτε άλλο) δυο ημιστίχια: ένα των οχτώ κι ένα των επτά συλλαβών; Και τελευταίο: ο ρυθμικός σκοπός καθορίζει τις ποιητικές εικόνες ή οι ποιητικές εικόνες το ρυθμικό σχήμα; Προσωπικά θα υποστήριζα, ότι έχουμε να κάνουμε με διάλογο ανάμεσά τους, κατά τον οποίο ο Νους και η Διάκριση υπαγορεύουν τους δικούς τους εννοιολογικούς και ρυθμικούς διακανονισμούς. Σε τελική ανάλυση, αυτοί, με τις δικές τους επιλογές, διαμορφώνουν το ρυθμικό σκοπό, ενώ στη συνέχεια τον χορεύουν κιόλας. Όπως ακριβώς πράττει εκείνος που παραγγέλλει τραγούδι για το χορό που θέλει να χορέψει. Οι ρυθμικές διακυμάνσεις και η ποικιλία τους είναι η προσωπική και ειδική εκτέλεση του χορού: στην ποίηση και στο χορό.

Διαβάζω το ποίημα, την ανάλυση του οποίου προτείνω:

Η ΜΗΛΙΑ

Σε φράχτη τέλειωνε η γυναίκα,
ματωμένη. Έφερνε αέρας τα σκυλιά,
τά 'παιρνε πάλι.

Επέρασ' ένας μ' άλογο,
κνηγνημένος. Η ματωμένη
τραύλιζε. Αυτός βαριά ελκνήθη.
Κι όπως την κάμα ετράβηξε
κι απόστρεψε τα μάτια

σκίστηκε η γης
βγάζει μηλιά
τα μήλα φορτωμένη:

κι αυτή σε μαύρο σύννεφο
— ώι μηλιά —
για χαμηλά ποτάμια
ετραβούσε.



τη στίξη, έχουμε να κάνουμε με διαφορετικής διάρκειας παύσεις. Οι πιο σύντομες δηλώνονται με κόμματα, οι διπλά μεγαλύτερες με τελείες. Οι τρίτες χωρίζουν τους στίχους και οι μεγαλύτερες τις στροφές, ακόμα και τότε, όταν ο ποιητής ολοκληρώνει εννοιολογικά κάποια συντακτική περίοδο στην επόμενη στροφή. Από αυτή την άποψη, κατά την ανάγνωση κι απαγγελία του ποιήματος «Η ΜΗΛΙΑ», οι παύσεις ανάμεσα στους στίχους θα είναι διαφορετικές αν ακολουθήσουμε το χωρισμό σε στίχους που πρότεινε ο Χρήστος Μπράβος ή τη δεύτερη που μπορεί να προκύψει από μια ανάγνωση, κατά την οποία ο στίχος θα ολοκληρώνεται μαζί με την εννοιολογική του φόρτιση. Από πού ως πού όμως μπορεί κάποιος να παραβιάσει τη μορφική πρόταση του ίδιου του ποιητή; Ποιος του δίνει αυτό το δικαίωμα;

Η διαφορά ανάμεσα στον κοινό επικοινωνιακό και τον ποιητικό λόγο συνίσταται στο ότι, ενώ ο πρώτος είναι μονόσημος, έχει μόνο μια σημασία και ένα νόημα, η ποίηση είναι πολύσημη: στους στίχους του ο ποιητής εναποθέτει πάνω από μία σημασία τόσο στα νοήματα, όσο και στον τρόπο μορφικής έκφρασής τους. Βασιζόμενος σ' αυτόν τον κανόνα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, επιτρέψτε μου να τροποποιήσω εν μέρει μόνο τη διάταξη των στίχων και τίποτε άλλο. Πιστεύω ότι ο ίδιος ο Χρήστος Μπράβος μου δίνει αυτή την κρυμμένη δυνατότητα, τη λανθάνουσα, όπως τη λένε κι αλλιώς. Γιατί, αν μπορέσω να πείσω για τη ορθότητα της πρότασής μου, αποκαλύπτω μια δεύτερη ανάγνωση, η οποία, επαναλαμβάνω, ενυπάρχει στο ποίημα. Τυχαίες νομικότητες δεν υπάρχουν πουθενά. Ενιω μεταξύ, καθώς πιστεύω, το ποίημα, από τη στιγμή που θα τεκμηριωθεί η δεύτερη ανάγνωση, αποκαλύπτει την πολυφωνικότητα, το μεγαλύτερο πλούτο του.

Η ΜΗΛΙΑ

Σε φράχτη τέλειωνε η γυναίκα, ματωμένη	13 (4+9)
Έφερνε αέρας τα σκυλιά, τά παιρνε πάλι.	13 (5+8)
Επέρασ' ένας μ' άλογο, κυνηγημένος.	13 (4+9)
Η ματωμένη τραύλιζε. Αυτός βαριά ελυπήθη.	15 (5+10)
Κι όπως την κάμα ετράβηξε κι απόστρεψε τα μάτια	15 (5+10)
σκίστηκε η γης βγάζει μηλ'ά τα μήλα φορτωμένη.	15 (6+9)
Κι αυτή σε μαύρο σύννεφο — ώι μηλ'ά —	11 (4+7)
για χαμηλά ποτάμια ετραβούσε.	11 (3+8)

Το ποίημα από δεκαπεντάστιχο γίνεται τώρα οκτάστιχο, σχεδόν δυο φορές συντομότερο σε αριθμό στίχων και εννοείται χωρίς να παραλείπεται τίποτε. Οι στροφές παραμένουν ίδιες, αλλά διαφορετικής ποσότητας στίχων η καθεμιά. Με τη νέα διάταξη των στίχων προκύπτουν μερικές αλλαγές: οι



μισοί στίχοι μετατρέπονται σε ημισίχια και οι πάνω από μισές παύσεις στίχων μικραίνουν, περνώντας από την κατηγορία παύσης στίχου σε παύση ημισιτίχου. Οι στίχοι χάνουν μέρος του διαμελισμού τους, ενώ η τωρινή επιμήκυνσή τους προσδίδει περισσότερη άπλα και βαρύτητα ως προς την έκφραση του δράματος και της τραγωδίας. Ο Μαγιακόφσκι γράφει σχετικά: «Από τα μέτρα δεν ξέρω ούτε ένα. Απλώς είμαι πεπεισμένος για τον εαυτό μου ότι για μια ηρωική ή μεγαλοπρεπή απόδοση πρέπει να παίρνω μακριά μέτρα με μεγάλο αριθμό συλλαβών, ενώ για μια χαρούμενη σύντομα.» Όταν εξετάζω το έργο ενός ποιητή και ανακαλύπτω δάνεια και επιδράσεις, το πρώτο μου μέλημα είναι να κατανοήσω και να αποκαλύψω κατά πόση και πώς ακριβώς επιτυγχάνεται ο γόνιμος διάλογος ποιητών και παραδόσεων. Η προσφυγή στο διάλογο δεν είναι ποτέ σδυναμία, αλλά το αντίθετο — πίστη στις δυνάμεις, τόλμη και μαστοριά. Ο ποιητής κατά το διάλογο δοκιμάζει τον εαυτό του ως προς την ικανότητα δημιουργίας νέων κι ανύπαρκτων ως τότε ποιητικών αμαλγαμάτων. Τελικά, το αισθητικό αποτέλεσμα είν' εκείνο που κρίνει την επιτυχία του εγχειρήματος. Γνωστό και πασίγνωστο είναι το μοιρολόγι των αδελφών και της μάνας. Παραθέτω τους στίχους που κατέγραψα σε μοιρολόγημα γυναικών στο χωριό Τριχοκκιά Γρεβενών για δύο λόγους: πρώτο γιατί είναι το πληρέστερο από τα υπόλοιπα της περιοχής που συγχέντρωσα, και δεύτερο, επειδή γεωγραφικά είναι το κοντινότερο προς τη γενέτειρα του Χρήστου Μπράβου, τη Δεσκάτη. Δεν αμφιβάλω ότι ο ίδιος τύπος μοιρολογιού υπάρχει και στη Δεσκάτη, αλλά ενώ προθυμοποιήθηκα να τα καταγράψω, κατέβηκα ειδικά στη Δεσκάτη, όπου είχα συνάντηση με τον πρώην Δήμαρχο και τον Πολιτιστικό Σύλλογο και ενώ υποσχέθηκαν να με καλέσουν όταν θα είναι έτοιμοι, ως σήμερα δεν το πέτυχα. Παράλληλη καταγραφή και δημοσίευση των ίδιων κειμένων δεν νομίζω να βλάπτει την όλη υπόθεση: Οι στίχοι εν μέρει θα είναι οπωσδήποτε διαφορετικοί, ενώ ο σχολιασμός τους δεν μπορεί να συμπέσει σε καμιά περίπτωση. Από το εγχείρημα αυτό θα κέρδιζε και η Δεσκάτη και η επιστήμη της λαογραφίας. Αλλά ας είναι. Και τώρα οι στίχοι του μοιρολογιού:

*Ἀνάθεμα ποιος ἔλεγε τ' ἀδέρφια δεν πονιόνται.
Τ' ἀδέρφια σκίζουν τα βουνά κι οι ἀδερφές τους κάμπους,
κι ἡ μάνα σκίζ' τη θάλασσα ὥσπου νὰ τ' ἀνταμώσει.
Κι ἐκεῖ πον πάει τ' ἀντάμωσε σ' ἓνα ξερό ποτάμι,
ποτές νερό δεν ἔφερνε, ποτές κατεβασμένο,
κι ἀπὸ τα δάκρυα τα πολλά, κι ἀπὸ τα μοιρολόγια
σαλαμαντρά κατέβασε και θελωσιὰ μεγάλη.
Φέρνει δοντρά, φέρνει κλαδιά, δέντρα ξεριζωμένα,
φέρνει και μια γλυκομηλιά με μήλα φορτωμένα,*



κι απάνω στα κλωνάρια της δυο αδέρφι' αγκαλιασμένα
κι ένας τον άλλο έλεγε, κι ένας τον άλλο λέει:

— Για πιάσ' καλά, 'δερφάκι μου, να μην ξεχωριστούμε.
Το λόγο δεν απόσωσε και λύθηκ' απ' το χέρι.

Παράθεσα τους στίχους του μοιρολογιού για να φανεί η διαφορά του ρόλου στο συμβολισμό της μηλιάς στη δημοτική ποίηση, από τη μια μεριά, στο ποίημα του Μπράβου «Η Μηλιά», από την άλλη. Ο ποιητής όχι μόνο είχε στο νου του το μοιρολόγι της περιοχής, αλλά και το χρησιμοποίησε, εντάσσοντας μέρος του στη δική του σύνθεση. Για να λειτουργήσει πλήρως το ποίημα είναι απαραίτητη η γνώση του δοσμένου μοιρολογιού από τη μεριά του αναγνώστη - ακροατή.

Ποιες είναι οι κύριες διαφορές ανάμεσα στα δύο κείμενα, μάλιστα κατά την πρώτη προσεκτική ανάγνωση - ακρόαση; Στο μοιρολόγι: ένα ξερό ποτάμι που ποτέ δεν κατέβαζε νερό, από τα δάκρυα τα πολλά κι από τα μοιρολόγια την ώρα της συνάντησης αδερφιών και μάνας, κατέβασε σαλαμαντρά και θελωσιά μεγάλη. Μαζί με τα κλαδιά και τα ξεριζωμένα δέντρα, σέρνει και μια γλυκομηλιά στα μήλα φορτωμένη, ενώ απάνω στα κλωνάρια της δυο αδέρφια αγκαλιασμένα με την απόφαση να μην ξεχωρίσουν. Όμως τα ξεχωρίζει ο θάνατος.

Στο ποίημα του Μπράβου: ο κυνηγημένος (καταδιωκόμενος ή αντάρτης) καβαλάρης βρίσκει τη ματωμένη γυναίκα (του;) στα στερνά της, τραβάει την κάμα (γνωστό γιατί και πότε τραβούν το μαχαίρι), απόστρεψε τα μάτια κι ο ποιητής προτίμησε να μην προχωρήσει παραπέρα στην περιγραφή του αποτελέσματος της χειρονομίας, αλλά κατά πλάγιο τρόπο, άκρως συμβολικά και ποιητικά να πει:

σκίστηκε η γης / βγάζει μηλιά / τα μήλα φορτωμένη.

Οι δυο τελευταίοι στίχοι παραπέμπουν κατευθείαν στο μοιρολόγι, ενώ οι δυο πρώτοι θυμίζουν «Ελεύθερους πολιορκημένους» του Σολωμού:

*Για κοίτα κει χάσμα σεισμού βαθιά στον τοίχο πέρα,
και βγαίνουν άνθια πλουμιστά και τρέμουν στον αέρα.
Λουλούδια μύρια, που καλούν χρυσό μελισσολόι,
'Ασπρα, γαλάζια, κόκκινα, και κρύβουνε τη χλόη.*

Αναφέρω κι ένα δεύτερο παράδειγμα από τη λόγια πράξη, όταν ο ποιητής χρησιμοποιεί καλλιτεχνικά τη φαινομενική αντίθεση σκισμάδα, χάσμα σει-



σμού και άνθια, μάλιστα πλουμιστά. Έχω υπόψη μου το γνωστό τετράστιχο «Κουβέντα μ' ένα λουλούδι» από τα «Δεκαοχτώ λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας» του Γιάννη Ρίτσου:

— Κυκλάμινο, κυκλάμινο, στον βράχου τη σκισμάδα,
πού βρήκες χρώματα κι ανθείς, πού μίσχο και σαλεύεις;

Μέσα στο βράχο σύναξα το γαίμα στάλα - στάλα,
μαντίλι ρόδινο έπλεξα κι ήλιο μαζεύω τώρα.

Στην προκειμένη περίπτωση, ο ποιητικός διάλογος ανάμεσα στο Χρήστο Μπράβο, από τη μια μεριά, στο Σολωμό και το Ρίτσο, από την άλλη, είναι και υπαρκτός και ουσιαστικός. Ακόμα κι αν διεξήχθη αυθόρμητα, χωρίς την παρουσία και το άκουσμα των παραπάνω στίχων στην ενεργοποιημένη μνήμη του Μπράβου. Παρόμοιες συνεργασίες ποιητών και εποχών μοιάζουν πολύ μ' αυτά που έχει πει ο Κωστής Παλαμάς για την «Αληθινή απολογία του Σωκράτη» του Κώστα Βάρναλη αναφορικά με τη χρησιμοποίηση του φιλόσοφου της αρχαιότητας για να φτιαχτεί ο Σωκράτης της «Αληθινής απολογίας...»: «Ο υπαινιγμός κι ο αναχρονισμός. Συγχρονίζονται. Δυο θεράποντες του τεχνίτη υπάκουοι κάνουν ένα επαναστατικό δαιμόνιο. Κάνουν το Σωκράτη, από αρχαίο μοντέρνο, χωρίς μήτε του αρχαϊομού να κακοφαίνεται μήτε ο μοντερνισμός να ζημιώνεται. Προστατεύει και τους δυο ο λυρισμός. Ο καημένος ο ποιητής, όπου ανακατευθεί, ξέρεi και συγυρίζει».

Ξεκινώντας από το ποίημα «Η Μηλιά», θέλω να επιστήσω την προσοχή σε κάτι που ο Ρώσος πεζογράφος Λέων Τολστόι έδινε πρωταρχική σημασία—στην οπτική γωνία θεώρησης των πραγμάτων και η οποία, σύμφωνα με τη γνώμη του, δένει το έργο τέχνης σε μια ενιαία και απαραβίαστη ακεραιότητα.

Για το μεγαλύτερο και ουσιαστικότερο μέρος της ποίησής του ο Μπράβος επέλεξε την περίοδο του Εμφυλίου πολέμου, μέσα στη δίνη του οποίου βρέθηκε ιδιαίτερα η Δεσκάτη κι όλη η περιοχή Γρεβενών, συγγενείς και γνωστοί, φίλοι και εχθροί, θύματα και θύτες. Για τους στίχους του ο ποιητής κρατάει τα θύματα, αυτούς εκφράζει και είναι με το μέρος τους, περιγράφοντας το ένα ή το άλλο επεισόδιο της μεγάλης εκείνης τραγωδίας. Παίρνω το πιο σύντομο ποίημα του Μπράβου με τον τίτλο «Ο εκτελεσμένος του καφενείου»:

«Κάθεσαι στην καρέκλα του»,
μου είπαν.

Με τον πιο άμεσο τρόπο (όσο μπορεί πιο άμεσα να εκφράζει η ποίηση) στους στίχους του ζωντανεύουν τα θέματα και μόνο έμμεσα, επαγωγικά, στα



αόρατα σκοτάδια του εγκλήματος και της παραφροσύνης, δρουν οι θύτες, τα αποτελέσματα του οποίου, εγκλήματος, περιγράφει ο ποιητής. Ποιος άφησε τη ματωμένη γυναίκα στο φράχτη; Ποιος είναι ο δράστης του εκτελεσμένου στο καφενείο; Να όμως κι ένα ποίημα, όπου τα πρόσωπα παίζουν ανοιχτά τους ρόλους τους, πάνω στην κεινή σκηνή της υπόθεσης. Έχω υπόψη μου το ποίημα «Μαύρη Κιβωτός»:

*Το τελευταίο σπίτι ήταν το δάσος,
του φόβου κιβωτός. Βγαίνουν κομ-
μάτιαζαν τον ύπνο κατοικίδια
με σκοτεινά ονόματα.*

*Έπεσε νύχτα με πριόνι και θηλιά
κι οι λυπημένοι διάλεξαν τ' αγρίμια.
Νύχτα με χέρι σιδερένιο του τυφλού
στο δάσος οι παράνομοι εγλιστρήσαν.*

*Οι άλλοι μπήκαν με τουφέκια
και σκυλιά να βρουν το αίμα,
να φέρουν τα κεφάλια. Δεν εγύρισαν.
Πέλμα τού λύκου πορφυρό και δόντι
τ' άγριου χοίρου στο λαιμό τους.*

*Να 'χουν πετρώσει τα σκυλιά
κι οι λυπημένοι να'χουν πιάσει
άγριες ράχες.*

Ποιοι είναι οι λυπημένοι στο ποίημα και ποιοι οι άλλοι που «μπήκαν με τουφέκια / και σκυλιά να βρουν το αίμα, / να φέρουν τα κεφάλια» είναι γνωστό στους πάντες: και σ' αυτούς που έζησαν τα δύσκολα εκείνα χρόνια, και στους νεώτερους, που τα έμαθαν από την προφορική παράδοση των γονιών και των παππούδων ή τα διάβασαν σε βιβλία της περισσότερης και της αντικειμενικότερης αλήθειας. Το γεγονός, εφόσον παραδίδεται αυτούσια και χωρίς περικοπές κι αποκρύψεις, παραμένει γεγονός της αντικειμενικής πραγματικότητας και της αλήθειας. Εκείνο που, συνήθως αλλάζει από στόμα σε στόμα κι από εποχή σε εποχή είναι ο σκόπιμος ή καν αυθαίρετος σχολιασμός του. Η χρονική απόσταση που χωρίζει το γεγονός από το σχολιασμό του, όσο μεγαλύτερη είναι τόσο περισσότερο πλησιάζει την αλήθεια και καμιά φορά εξισώνεται μ' αυτήν, εφόσον ο σχολιασμός αποτελεί αποκάλυψη και σωστή (ιστορική) ερμηνεία του συμβάντος.



Ο Χρήστος Μπράβος γεννήθηκε στη Δεσκάτη το 1948. 'Αρα δεν μπορούσε να έχει προσωπική εικόνα της εποχής, όχι όμως και προσωπική άποψη. Οι αντιλήψεις του για τον εμφύλιο και τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια διαμορφώθηκαν από τις ιστορίες των άλλων ένθεν και ένθεν, καθώς και μέσα από τη δύναμη της διείσδυσης στο χρόνο που διαθέτει ένας ποιητής του μεγέθους και της αισθαντικότητας του Μπράβου. Πιστεύω όμως, ότι κάποια 'σκάγια', όχι και τόσο ξώπετσα, πήραν και τον ίδιο. Σ' αυτές τις περιπτώσεις η εποχή ξαναζεί σχεδόν στις φυσικές της διαστάσεις, μόνο που τώρα λειτουργεί στη συνείδηση και την ποιητική φαντασία του Μπράβου. Η συνολική εικόνα είναι μεν φανταστική, αλλά η επινόηση στηρίζεται σε αληθινές ιστορίες και γεγονότα. Η απουσία περιττών λεπτομερειών που θα συσκοτιζαν τα πνεύματα, επιδρά ευεργετικά, γιατί προβάλλεται η ποιητική ουσία γυμνή κι αφτιασίδωτη. Θέλω να τονίσω κάτι που ισχύει σχεδόν για όλους τους συγγραφείς. Έχω υπόψη μου την επιστροφή (στις σελίδες του έργου τους), στα μακρινά χρόνια των παιδικών αναμνήσεων, όπως αυτές τροποποιούνται στη συνείδηση. Προχωρώ προς το τέλος της σπουδής μου μ' ένα ποίημα του Καβάφη, οι στίχοι του οποίου, καθώς νομίζω, υπογραμμίζουν ακριβώς αυτόν το ρόλο της φαντασίας στη δημιουργική διαδικασία, όταν μια μικρή και φαινομενικά ασήμαντη μνεία μπορεί ακαριαία να προσελκύσει την έντονη προσοχή του ποιητή, να προκαλέσει το φούντωμα της φαντασίας του, και παραπέρα να γεννήσει ένα εξάαιρετο ποίημα, σαν κι αυτό του Αλεξανδριανού με τον τίτλο «Καισαρίων».

*Εν μέρει για να εξακριβώσω μια εποχή,
εν μέρει και την ώρα να περάσω,
την νύχτα χθες πήρα μια συλλογή
επιγραφών των Πτολεμαίων να διαβάσω.
Οι άφθονοι έπαινοι κι οι κολακείες
εις όλους μοιάζουν. Όλοι είναι λαμπροί,
ένδοξοι, κραταιοί, αγαθοεργοί.
Κάθ' επιχείρησιν των σοφωτάτη.
Αν πεις για τις γυναίκες τής γενιάς, κι αυτές,
όλες οι Βερενίκες κι οι Κλεοπάτρες θαυμαστές.*

*Όταν κατόρθωσα την εποχή να εξακριβώσω
θ' άφηνα το βιβλίο, αν μια μνεία μικρή,
κι ασήμαντη, του βασιλέως Καισαρίωνος
δεν είλκυε την προσοχή μου αμέσως...
Α, να, ήρθες συ με την αόριστη
γοητεία σου. Στην ιστορία λίγες*



γραμμές μονάχα βρίσκονται για σένα,
 κι έτσι πιο λεύθερα σ' έπλασα μες στον νου μου.
 Σ' έπλασα ωραίο κι αισθηματικό.
 Η τέχνη μου στο πρόσωπό σου δίνει
 μιαν ονειρώδη συμπαθητική εμορφιά.
 Και τόσο πλήρως σε φαντάσθηκα,
 που χθες την νύχτα αργά, σαν έσβηνεν
 η λάμπα μου — άφησα επίτηδες να σβήνει —
 εθάρρεψα που μπήκες μες στην κάμαρά μου,
 με φάνηκε που εμπρός μου στάθηκες, ως θα ήσουν
 μες στην καρακτημένην Αλεξάνδρεια,
 χλωμός και κουρασμένος, ιδεώδης εν τη λύπη σου,
 ελπίζοντας ακόμη να σε σπλαχνισθούν
 οι φαύλοι — που ψιθύριζαν το «Πολυκαισαρίη».

Την ίδια μέθοδο επαναλαμβάνει κι ο Σεφέρης κατά τη σύνθεση ενός από
 τα καλύτερα ποιήματά του με τον τίτλο «Ο βασιλιάς της Ασίνης».

Οι στίχοι δεν φτιάχνονται για να επαναλάβουν και να δευτερώσουν τον
 απλό επικοινωνιακό λόγο: να πουν με τα ίδια μέσα και τρόπους έκφρασης,
 αλλά σε ορισμένο ποιητικό ρυθμό και ομοιοκαταληξίες, πράγματα κοινά και
 μονόσημα. Η ποίηση εκφράζεται μέσα από μεταφορές, συγκρίσεις, παρομοιώ-
 σεις, κυρίως σε πλάγιον, παινικτικό λόγο δημιουργώντας έναν ανύπαρκτο κόσμο
 όχι με τη μέθοδο της φωτογράφισης, αλλά μέσα από εικόνες - παραστάσεις,
 οργανωμένες κατά μοναδικό κι ανεπανάληπτο τρόπο. Οι καλοί στίχοι συγκι-
 νούν πρώτ' απ' όλα αισθητικά, καλλιεργούν τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώ-
 που μέσα από νέες προτάσεις και ευαισθησίες, μέσα από νοήματα, φαντασία
 και ενόραση. Ποίημα που το διαβάσεις μια φορά και δεν σου κεντρίζει το
 ενδιαφέρον να το ξαναδιαβάσεις, και μάλιστα πολλές φορές, δεν είναι όχι
 μόνο καλό, αλλά ούτε καν ποίημα, όπως το καλό τραγούδι κι ο καλός χορός:
 τραγουδούμε και χορεύουμε πολλές φορές το ίδιο τραγούδι και τον ίδιο χορό.
 Αν τραγουδούμε και χορεύουμε. Η κάθε νέα ανάγνωση του ποιήματος οδηγεί,
 μέσ' από δρόμους κρυφούς κι άγνωστους ως εκείνη τη στιγμή, στον κόσμο
 της γοητείας, ώστε συχνά να μην μπορείς να εξηγήσεις με λογικά μέσα την
 ακριβή προέλευση αυτής της γοητείας: διαβάσεις και η ψυχή σου χορεύει
 στους ρυθμούς που έφτιαξε ο ποιητής, ανακαλύπτεις συνεχώς όλο και νέες
 πτυχές εσύ, ο αισθαντικός και καλλιεργημένος αναγνώστης. Μόνον η μάνα
 αναμασούσε κάποτε το ψωμί, και μ' αυτόν τον απαράδεχτο κι ανθυγιεινό
 τρόπο τάιζε το παιδί της. Ο αναγνώστης πρέπει μόνος του να σπάσει το "τσό-
 φλι" που συχνά είναι πολύ σκληρό, να βγάλει από μέσα τον καρπό και να τον



μασήσει ο ίδιος. Η ικανοποίηση, η σχεδόν ηδονή και η ευχαρίστηση θα είναι η επιβράβευση του δύσκολου εγχειρήματος. Νομίζω πως κάπως έτσι, δηλαδή πολλές φορές, πρέπει να διαβάζουμε τους στίχους του Χρήστου Μπράβου όπως και του κάθε καλού λογοτέχνη. Σε κάθε καινούρια ανάγνωση μας περιμένουν δικές μας, μικρές και μεγάλες, ανακαλύψεις στον κόσμο των νοημάτων και των τρόπων αισθητικής ενσάρκωσής τους στα κείμενα του ποιητή. Μόνο τότε βρισκόμαστε στο σωστό δρόμο, γιατί μόνο τότε παρακολουθούμε και νιώθουμε τη λειτουργία του ποιητικού λόγου. Παρόμοια συμπεριφορά ανταμείβει τις προσπάθειές μας με τη σταδιακή αποκάλυψη της εσωτερικής του ομορφιάς και της γοητευτικής περιπέτειας.

Σημ.: Τα θεωρητικού χαρακτήρα μέρη Α' και Β' της μελέτης με τον γενικό τίτλο «Ζητήματα ποιητικής τέχνης» είναι δύο ομιλίες μου: η πρώτη στο «Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο» του Δήμου Θεσσαλονίκης (18 Φεβρουαρίου 2004), ενώ η δεύτερη στο Κρατικό Πανεπιστήμιο της Σόφιας κατά τον εορτασμό των 10 χρόνων από την ίδρυση του Τομέα Βαλακανικών Σπουδών (όπου δίδαξα τρία χρόνια Νέα Ελληνική Λογοτεχνία) και συμμετείχα στις εορταστικές εκδηλώσεις με πρόσκληση των Πρυτανικών Αρχών αυτού του ΑΕΙ και της Ελληνικής Πρεσβείας στη Βουλγαρία (20 - 22 Μαΐου 2004). Τέλος, τη «Μηλιά» του Χρήστου Μπράβου παρουσίασα σε ημερίδα της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών (χειμώνας του 2004). Με αυτό τό μέρος προσπάθησα να εφαρμόσω τις θεωρητικές μου αντιλήψεις για την ποίηση με την ποιητική πράξη και ν' αποδείξω ότι η θεωρία (πρέπει να) πηγάζει από την αισθητική προσέγγιση ολιγόστιχων και πυλύστιχων ποιημάτων, ενώ η καλλιτεχνική πράξη πρέπει να εμπλουτίζει και να στηρίζει τις αισθητικές αντιλήψεις. Αυτό μας δίδαξε πρώτος ο Αριστοτέλης με την Ποιητική του.

