

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΝΕΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ ΝΕΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ

«ΤΑ ΕΛΕΓΕΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΕΙΔΥΛΛΙΑ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΙΩΑΝΝΗΣ Κ. ΣΙΟΝΤΗΣ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟΣ ΦΟΙΤΗΤΗΣ
Α.Μ.: 41 ΠΜΣ**

ΙΩΑΝΝΙΝΑ ΣΕΠΤΕΜΒΡΗΣ 2005



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



026000321414



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΝΕΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ ΝΕΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ

«ΤΑ ΕΛΕΓΕΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΕΙΔΥΛΛΙΑ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΩΑΝΝΗΣ Κ. ΣΙΟΝΤΗΣ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟΣ ΦΟΙΤΗΤΗΣ
Α.Μ.: 41 ΠΜΣ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ ΣΕΠΤΕΜΒΡΗΣ 2005



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	σελ. 1
1^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΕΙΣΑΓΩΓΗ	3
Η περίοδος της ποιητικής διαμόρφωσης του Κ. Χατζόπουλου	3
Ο Συμβολισμός	6
<i>«Τα ελεγεία και τα ειδύλλια»</i>	10
Το « <i>au delà</i> », που απασχολεί κάθε αληθινό ποιητή» και ο « <i>locus amoenus</i> »	13
Κρίσεις κι επισημάνσεις της κριτικής για τη συλλογή	14
2^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	18
3^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΤΟ ΕΠΙΠΕΔΟ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ	23
Η φυγή από την πραγματικότητα και η αναζήτηση του ιδανικού χώρου	23
Η διάψευση των προσδοκιών	38
Η διαφύλαξη του ιδανικού χώρου	45
Η αόριστη θλίψη και η νοσταλγία του ποιητικού υποκειμένου. Η συνάρτηση <i>άνθρωπος vs φύση</i>	47
Η αυτοαναφορικότητα του ποιητικού υποκειμένου	65
Η αναζήτηση του άλλου – Το αίσθημα στερησης	73
Το «θέλω» του ποιητικού υποκειμένου: άνοιγμα προοπτικών	80
Μια ιδεατή μορφή του Συμπαρασάτη	83
Επιλεγόμενα	92
Βιβλιογραφία	97



ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα μελέτη θα επιχειρήσει να αναλύσει τα ποιήματα της συλλογής «*Τα ελεγεία και τα ειδύλλια*» του Κ. Χατζόπουλου με τη βοήθεια σύγχρονων θεωριών της σημειωτικής, όπως η σημειωτική των παθών των Α. J. Greimas-J. Fontanille. Ταυτόχρονα θα χρησιμοποιήσει και τα σχήματα λόγου, καθώς και στοιχεία στιχουργικής, τα οποία θα οδηγούν στην αναζήτηση του βαθύτερου νοήματος των ποιημάτων. Στόχος μας είναι να καταδειχτεί το σύμπαν του ποιητικού υποκειμένου μέσα από την ένταση των καταστάσεων της ψυχής. Μια χρήσιμη διχοτομία θα είναι αυτή της γνώσης vs άγνοιας, καθώς και η συνάρτηση: *δυνατότητα vs επιθυμία*. Η καθιέρωση των δρωσών δυνάμεων θα μας οδηγήσει από τις *δομές εκδήλωσης* στις *δομές βάθους*, όπου εμφανίζονται οι κοσμοθεωρητικές συντεταγμένες της υπό μελέτη συλλογής.

Η εργασία αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο με το γενικό τίτλο «*Εισαγωγή*» γίνεται προσπάθεια να δοθούν στοιχεία του πνευματικού περιβάλλοντος την εποχή που ο ποιητής εξέδωσε την υπό μελέτη συλλογή. Φιλοδοξούμε να φανούν οι διακεκομμένες σχέσεις που είναι εμφανείς στα ποιήματα. Ιδιαίτερη προσοχή δόθηκε στο εννοιολόγημα του *Συμβολισμού*, το οποίο αποτελεί το υπόβαθρο της ποιητικής τεχνοτροπίας του Κ. Χατζόπουλου στη συγκεκριμένη συλλογή. Επίσης θα δοθεί η έννοια του ονειρικού, του «ανεύρετου», του αγνώριστου και ιδανικού χώρου, οι έννοιες *au delà* και *locus amoenus*, ως επιδίωξη της αναζήτησης του ποιητή. Θα μιλήσουμε ακόμη για τη συνεισφορά των προηγούμενων μελετητών και θα παρουσιάσουμε τις απόψεις της κριτικής, όπως αυτές έχουν εμφανιστεί κατά καιρούς σε άρθρα και μελέτες. Η γενικότερη διαπίστωση είναι ότι ένα μεγάλο μέρος της κριτικής ασχολήθηκε με την εξέταση φαινομένων επιφάνειας. Υπάρχουν βέβαια και οι αξιολογικές συμβολές. Λείπουν όμως οι μελέτες που στηρίζονται σε συγκεκριμένα θεωρητικά εργαλεία και αφορούν στο σύνολο των ποιημάτων της συλλογής και το κενό αυτό φιλοδοξεί να καλύψει η δική μας εργασία.

Στο δεύτερο κεφάλαιο με τίτλο «*Το θεωρητικό πλαίσιο*» επιχειρείται να δοθεί σύντομα το θεωρητικό πλαίσιο και τα μεθοδολογικά εργαλεία που θα αξιοποιηθούν στην ανάλυση των ποιημάτων της υπό μελέτη συλλογής. Εμφανίζονται εδώ έννοιες, όπως *δράσεις δυνάμεις*, *σημειωτικό τετράγωνο* και αναδύονται *ισοτοπίες*. Ιδιαίτερα χρήσιμη φάνηκε η μελέτη των παθών που αναβιώνει στην υπό μελέτη συλλογή.

Στο τρίτο κεφάλαιο με τίτλο «*Το επίπεδο εφαρμογής*» εξετάζεται ο λόγος του ποιητή με τη χρήση του θεωρητικού πλαισίου και των μεθοδολογικών εργαλείων. Τα τελικά συμπεράσματα θα παρουσιαστούν στο τελευταίο κεφάλαιο με τίτλο «*Επιλεγόμενα*», όπου επιχειρούμε να ανασυστήσουμε το ποιητικό σύμπαν της συλλογής «*Τα ελεγεία και τα ειδύλλια*».

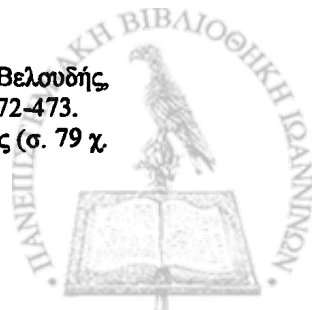
Θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι οι παραπομπές των ποιημάτων προέρχονται από την έκδοση: Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, *Τα Ποιήματα*, Εισαγωγή-φιλολογική επιμέλεια



Γιώργος Βελουδής, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1992. Φυσικά έχουμε υπόψη και τις τροποποιήσεις που επέφερε ο Κ. Χατζόπουλος στην επιλογή ποιημάτων, την οποία έκανε στα 1920 λίγους μήνες πριν πεθάνει¹. Λόγω του αιφνίδιου θανάτου του δεν μπόρεσε να πραγματοποιήσει την έκδοση αυτή. Διατηρούμε στην υπό μελέτη ποιητική συλλογή την ορθογραφία της πρώτης έκδοσης².

¹ Βλ. Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, *Τα Ποιήματα*, Εισαγωγή-φιλολογική επιμέλεια Γιώργος Βελουδής, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1992, σ.σ. 437-439, 472-473.

² Βασιλικός, Πέτρος, *Τα ελεγεία και τα ειδύλλια*. Έκδοση της Τέχνης, Αθήνα 1898. Στο τέλος (σ. 79 χ. αρ.): Αθήνα [Τυπογραφείο «Νομική»] Δεκέμβρης 1898.



1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η περίοδος της ποιητικής διαμόρφωσης του Κ. Χατζόπουλου

Στην πολυσύνθετη αυτή περιπέτεια του τέλους του αιώνα³, σηματοδοτείται μια εντονότερη ριζική προσπάθεια αλλαγής στην ποιητική παράδοση της νέας ελληνικής λογοτεχνίας, που ξεκίνησε με τη λεγόμενη γενιά του '80⁴ και που πραγματώθηκε αργότερα τη δεκαετία του '30. Αυτό είχε ως συνέπεια να δρομολογηθούν εξελίξεις στον τρόπο έκφρασης, πρόσληψης και κριτικής των υπαρχόντων λογοτεχνικών ρευμάτων, αλλά και της ποίησης του ίδιου του Παλαμά, ο οποίος δέσποζε στην πνευματική ζωή και ήταν ουσιαστικά η λογοτεχνική του δημιουργία το εφελτήριο σε μια «ομάδα ποιητών» που «θα αποτελέσει κάποιο είδος αναχαίτισης⁵. Είναι οι ποιητές που αρκούνται στη χρήση της δημιουργικής μεθόδου του συμβολισμού και μοιάζουν να στέκουν σιωπηλοί μπροστά στην ορμητική και ακατάπαυστη διαδοχή των καλλιτεχνικών νεωτερισμών και παρορμήσεων»⁶. Κι επιδιώκουν τη γόνιμη και δημιουργική πρόσληψη του πνευματικού κινήματος του γαλλικού ιδιαίτερα συμβολισμού, ως αντίδραση προς το παλιότερο πνεύμα του ρομαντισμού, «την πατριδολατρική κατηλιεία και τη συναισθηματική περίσσεια της Παλαιάς Αθηναϊκής Σχολής»⁷. Σε αυτούς τους ποιητές ανήκει ο Κ. Χατζόπουλος⁸, ο κύριος εισηγητής του

³ Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Οδυσσέας, 1978, σ. 278

⁴ «Για πενήντα ως εξήντα χρόνια μετά το 1880 κυριαρχεί στην ποίηση η μορφή του Παλαμά. Μπορούμε σαφώς να μιλούμε για την ποίηση πριν, σύγχρονα και μετά τον Παλαμά», Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, γ' έκδοση, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 1999, σ. 219.

⁵ Ο Τάκης Καρβέλης, την ονομάζει ως πρώτη μεταπαλαμική γενιά. Τάκης Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος*, Σοκόλης, Οι δικοί μας 2, 1998, σσ. 27-31, 36 και ιδιαίτερα σσ. 37- 50. Ο Κ. Θ. Δημαράς έχει την άποψη πως αν «δεν είταν η βαριά σκιά του Παλαμά, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μια καινούρια λογοτεχνική γενιά: μα ουσιαστικά έχουμε μόνο μια συνέχιση <...> τελικά κ' οι πιο ανυπόταχτοι υποτάσσονται. Ο Χατζόπουλος άσκησε πολεμική οξεία εναντίον του Παλαμά, αλλά πάλι τον επλησίασε. Επίδραση ακόμη του Παλαμά, συντονισμένη όπως γίνεται πάντα με άλλες αναγκαίότητες, μπορούμε να θεωρήσουμε την χαρακτηριστική στροφή των πρώτων αυτών μεταπαλαμικών λογοτεχνών προς περιοχές λιγότερο γνωστές της δυτικής λογοτεχνίας». Ο Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, έβδομη έκδοση, Ίκαρος, 1985, σσ. 415-46. Ο Λίνος Πολίτης σημειώνει: «Οι λίγο νεώτεροι βαδίζουν πάντοτε παράλληλα με τον Παλαμά, "στη βαριά σκιά του" (όπως εύστοχα το διατύπωσε ο Κ. Θ. Δημαράς), διακρίνονται όμως ο καθένας με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του», Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 219. Σχετικά με το θέμα και τους ποιητές αυτούς ο Γ. Θεμελής αναφέρει: «Αντικρύζουν τη ζωή με ηρεμία και εκφράζονται με μια πιο εσωτερική μουσική, αποτέλεσμα των συνδυασμών των ήχων και των λέξεων, αλλά και κάτι βαθύτερο, που βγαίνει από τον άνθρωπο. Αυτό το στοιχείο, δηλαδή ο λυρισμός διαχωρίζει τη μεταπαλαμική ποίηση από την προηγούμενη. Οι νέοι ποιητές είναι συνάμα και τεχνίτες, δίνουν μεγάλη σημασία στην τελειότητα της μορφής. Οι συνδυασμοί των φθόγγων, η πυκνότητα, η άψογη στιχουργική, η εκλογή των λέξεων, τους απασχολεί γιατί πιστεύουν πως με τέτοια μέσα θα μεταδώσουν το λυρικό στοιχείο και όχι με το άπλωμα και την υπερβολή», Γ. Θεμελής, *Νεοέλληνες Λυρικοί*, Εισαγωγή, Βασική Βιβλιοθήκη, τομ. 29, σ. ζ'. Ο Mario Vitti αναφέρει: «Επίσης, ότι στον Παλαμά ήταν αγίατρευτος κόπος για την κατάσταση του συνόλου, σ' αυτούς συρρικνώνεται σε ατομικό κόπο, σε συμπόνια για τον ίδιο τους τον εαυτό και για την κατάντια τους», Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 278.

⁶ Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 278

⁷ Τάκης Καρβέλης *Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 38.

⁸ Ο Αντρέας Καραντώνης επισημαίνει: «Αν και είναι εννιά χρόνια μικρότερος από τον Κωστή Παλαμά, ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος, μπορούμε να τον κατατάξουμε στην ίδια ποιητική γενιά με τον πατέρα της νεοελληνικής ποίησης», Αντρέας Καραντώνης, *Φυσιognωμίες, Κριτικά δοκίμια*, Αθήνα:



συμβολισμού στην Ελλάδα⁹, ο πιο καθάροαιμος εκπρόσωπος του συμβολισμού¹⁰ και πνευματικές προσωπικότητες¹¹, όπως ο Ιωάννης Γρυπάρης, ο Μιλτιάδης Μαλακάσης, ο Λάμπρος Πορφύρας, ο Σπήλιος Πασσαγιάννης, ο Γιάννης Βλαχογιάννης, ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, ο Γιάννης Καμπύσης. Η αρχή γίνεται με τις ποιητικές συλλογές του Κ. Χατζόπουλου «Τραγούδια της ερημιάς» και «Τα ελεγεία και τα ειδύλλια» το 1898, του Ζαχ. Παπαντωνίου «Πολεμικά τραγούδια», του Μιλτ. Μαλακάση «Συντρίματα», του Σπ. Πασαγιάννη «Αντίλαοι» το 1899.

Συμπλέουν με τη γενιά του '80 και μπορεί κάποτε να ανταγωνίζονται με τους ποιητές της. Προσπαθούν να διαμορφώσουν τη δική τους ποιητική έκφραση και θεωρούν πως εκφράζουν¹² τη νεωτερική έκφραση της ελληνικής ποίησης και την ποιητική παράδοση της Επτανησιακής Σχολής, που είχε ως κύριο εκφραστή το Σολωμό, όσο βέβαια μπορούσαν να ενστερνιστούν τις προοπτικές της ποιητικής του έκφρασης στη γλώσσα¹³. Θα πρέπει ακόμη να τονιστεί πως δεν πρόκειται για ποιητές του βεληνεκούς του Παλαμά, αλλά για ελάσσονες¹⁴, που όμως επέδρασαν σημαντικά αργότερα τους νεορομαντικούς ποιητές της πρώτης δεκαετίας του μεσοπολέμου.

Η μεγάλη λουπόν ρήξη σε σχέση με τη ρομαντική παράδοση και η απαρχή μιας ουσιαστικής ανανέωσης θα γίνει με την εμφάνιση στην Ελλάδα του συμβολισμού σε μια περίοδο με ποικίλες κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες τη δεκαετία του '90¹⁵ μέσα από τα έργα των Γάλλων συμβολιστών Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé,

εκδόσεις «Δωρικός», 1966, σ. 227. Επίσης βλ. Ανδρέα Καραντώνη, «Η ποίηση του Χατζόπουλου», *Ελληνική Δημιουργία*, 1952, έτος ε', τόμ. 9, Αθήνα 1 Μαΐου, τεύχ. 102 [αφιέρωμα για τον Κ. Χατζόπουλο], σσ. 531.

⁹ Κωνσταντίνου Χατζόπουλου *Τα Ποιήματα*, Εισαγωγή-φιλολογική επιμέλεια Γιώργος Βελουδής, Αθήνα: Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1992, σ. 21.

¹⁰ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π. σ. 223.

¹¹ Τάκης Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 51 (υποσ. 11^η).

¹² Ο Κ. Χατζόπουλος (υπογράφοντας ως Πέτρος Βασιλικός) κάνοντας κριτική το 1902 στη μετάφραση του «Λαοκόοντος» του Λέσσιγκ από τον Αριστομένη Προβελέγγιο, αναφέρει: «Είναι αλήθεια ότι αυτοί [οι παλαιότεροι] δεν εκόπτοντο τόσο δια την τέχνην, ότι ακόμα το ιδεώδες της δεν το έθεταν τόσο ψηλά όπως εμείς και ότι φαίνεται να μην είχαν προχωρήσει τόσο εμπρός από την εποχή των...», Πέτρος Βασιλικός: «Ελληνική Φιλολογία: Εξ αφορμής της μεταφράσεως του "Λαοκόοντος"». *Ο Διώνυσος*, τόμ. Β', 1902, σ. 249. Και τώρα: Κωσταντίνου Χατζόπουλου, *Κριτικά Κείμενα*, φιλολογική επιμέλεια Κρίστα Ανεμούδη-Αρζόγλου, Αθήνα: Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1996, σσ. 84-85.

¹³ Τάκης Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος*, ό.π. σ. 38.

¹⁴ «Με χαλαρωμένη τη θέλησή τους, παθητικοί και κουρασμένοι απέναντι στη ζωή και τα πολλαπλά της ερεθίσματα, πιστοποιούν μια ανάσπαστα αδράνειας "παρακμιακή", μέσα στον διανοητικό ζήλο της τόσο ταραγμένης αυτής περιόδου ζυμώσεων και ανακατατάξεων. Συγκρινόμενοι με τις φιλοδοξίες του Παλαμά, προφήτη της ελληνικής λύτρωσης σε μια ολοκληρωμένη θεώρηση, με την ορμητική του "πνοή", οι ποιητές αυτοί φαίνονται πραγματικά ελάσσονες», Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π. σ. 278.

¹⁵ Με σημαντικά γεγονότα, όπως η πτώχευση της χώρας το 1893, οι Ολυμπιακοί αγώνες το 1896, η ήττα του '97 από τους Τούρκους.



Henri de Régnier κ.ά., και με τα άρθρα γαλλικών κυρίως περιοδικών, όπως το *Mercure de France*¹⁶.

Ο Mario Vitti επισημαίνει πως είναι «πολύαριθμοι οι ποιητές που, όπως ο Χατζόπουλος, βρήκαν μέσα από τον συμβολισμό τον τρόπο να εκφράσουν τα βαθύτερα συναισθήματα της γενιάς τους. Όμως, αν η μέθοδος του συμβολισμού προσέφερε νέες εκφραστικές δυνατότητες, χάρη ιδίως στα πολλαπλά επίπεδα της γλώσσας, το βορεινό κλίμα με το οποίο ήταν οργανικά δεμένος ερχόταν σε πλήρη αντίθεση προς την ηλιόλουστη μεσογειακή φύση¹⁷. Και πραγματικά, η κλιματολογική αυτή διαφορά δεν στάθηκε ασήμαντο εμπόδιο στη μεταφύτευση του συμβολισμού στην Ελλάδα, και δεν είναι καθόλου παράξενο ότι μόνο όταν απογυμνώθηκε από τα εξωτερικά στοιχεία με τα οποία είχε πρωτοπαρουσιαστεί, διατηρώντας την ουσία της μεθόδου του, μόνο τότε αποκάλυψε όλες του τις δυνατότητες»¹⁸.

Η νέα πάντως γενιά ποιητών έστω και αν θεωρηθούν μια προδρομική κίνηση και τάση, σημασιοδοτούν μια αφετηρία, αφού είναι «εκείνοι που έδωσαν στο ποίημα μια πιο φίλτραρισμένη λυρική ουσία και θέλησαν να εκφράσουν λεπτότερες συναισθηματικές αποχρώσεις, εισάγοντας ταυτόχρονα τον συμβολισμό, τον αισθητισμό και τα ρεύματα της Ευρώπης¹⁹. Η γλώσσα τους όμως και η στιχουργική τους διατήρησαν ως το τέλος στέρεους δεσμούς με την παράδοση την παλιά, κι απομείναν οι τελευταίοι υπολογίσιμοι ανανεωτές της, μια κι όσοι ακολούθησαν ήταν περισσότερο ή λιγότερο επίγονοι. Αλλά η πρωτοποριακή ομάδα της δεκαετίας 1900-1910, μαζί με τις ανανεωτικές τάσεις της, κυφορούσε κιόλας και μια μελλοντική ανταρσία απέναντι στα παραδομένα»²⁰.

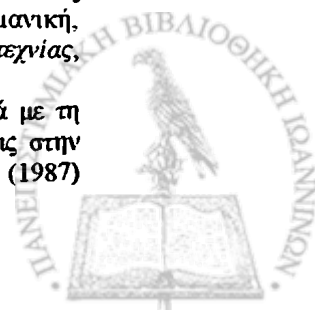
¹⁶ Τάκης Καρβέλης, *Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 30.

¹⁷ Σχετικά με το ζήτημα βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Διάλογος πάνω στην ποίηση* (1936) στο Γ. Σεφέρης, *Δοκίμες*, τόμ. 1, 3^η έκδ., Αθήνα: Ίκαρος, 1974, σ. 94, Άλκης Θρύλος, «Κ. Χατζόπουλος» στο: *Κριτικές μελέτες*, τόμ. 3, Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Μ. Σ. Σαριβαξεβάνη [1925], σ. 56 («βορεινές ομίχλες»). Αντρέας Καραντώνης, *Φυσιολογίες, Κριτικά δοκίμια*, ό.π., σ. 237, Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, *Τα Ποιήματα*, ό.π., σ. 35, Ειρήνη η Αθηναία, «Το βόρειο στοιχείο στην τέχνη του Χατζόπουλου», *Νέα Εστία*, τόμος εικοστός όγδοος, Αθήνα 18 Οκτωβρίου 1940, τεύχ. 332 [Αφιέρωμα για τον Κ. Χατζόπουλο], σσ. 1299-1300.

¹⁸ Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 280.

¹⁹ Μέσα από τα πρωτοποριακά περιοδικά *Η Τέχνη* (1898-1899) του Κ. Χατζόπουλου, *Ο Διόνυσος* (1901-1902) των Γιάννη Καμπύση και Δ. Χατζόπουλου (Μποέμ) και *Το περιοδικό μας* (1900-1902) του Γεράσιμου Βώκου. Ο Λίνος Πολίτης αναφέρει: «Το όργανο που εξέφραζε τις νέες τάσεις ήταν το βραχύβιο περιοδικό *Η Τέχνη* (1898-9) που εξέδιδε ο Κ. Χατζόπουλος, και λίγο υστέρτα *Ο Διόνυσος* (1901-2), που συνέχιζε τη γραμμή της, με διευθυντές τον αδερφό του Χατζόπουλου Δημήτριο και τον Γιάννη Καμπύση. Τα δύο περιοδικά ασκούσαν κριτική όχι μόνο προς τις παλιές αξίες, αλλά και προς τις νεώτερες καθιερωμένες, το ηθογραφικό διήγημα, τον λαογραφισμό, τον Ψυχάρη· επιδίωκαν να ξεπεράσουν τα στενά εθνικά πλαίσια και αναζητούσαν τους προσανατολισμούς των στις ξένες λογοτεχνίες, κατά προτίμηση την αγγλική και τη γερμανική, ακόμη και τη ρωσική και τη σκανδιναβική», Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 223.

²⁰ Κώστας Στεργιόπουλος, *Η ανανεωμένη παράδοση*, Αθήνα: Σοκόλης, 1980, σ. 17. Σχετικά με τη λειτουργία του στίχου και τη μορφή του βλ. Άννα Κατσιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα», *Παλίμψηστον*, τεύχ. 5 (1987) 159-184. Ακόμη βλ. Ηλίας Βουτιερίδης, *Νεοελληνική στιχουργική*, Αθήνα 1929, σσ. 244-250.



Ο Συμβολισμός²¹

Συμβολισμός είναι περίπου το απεριόριστο και κάθε απόπειρα ορισμού του σημαίνει περιορισμό, αναφέρει ο Τ. Άγρας²². Η εμφάνιση του συμβολισμού ως πνευματικό και καλλιτεχνικό κίνημα των τεχνών προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα, έχει σημασία ιστορική, αφού άσκησε επίδραση στα πνευματικά κινήματα που ακολούθησαν²³.

Ο συμβολισμός είναι ένα πνευματικό κίνημα αναφερόμενο με έμφαση στην ποιητική δραστηριότητα που παρουσιάζεται στη Γαλλία κατά το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα.²⁴ Είναι δύσκολο να οριστεί πάντως επακριβώς ο ορισμός για το κίνημα του συμβολισμού, ώστε να μην αποκλείεται κάτι από τα πεδία στα οποία έχει επιδράσει. Ο Charles Chadwick αναφέρει πως «μπορούμε λυγρόν να ορίσουμε το Συμβολισμό ως την τέχνη που εκφράζει ιδέες και συναισθήματα όχι όμως με την άμεση περιγραφή τους ούτε προσδιορίζοντας τα με φανερές παρομοιώσεις ή με συγκεκριμένες εικόνες, αλλά με την υποβολή αυτών των ιδεών και συναισθημάτων, με την ανασύνταξη τους στο νου του αναγνώστη, ανασύνταξη που χρησιμοποιεί σύμβολα που δεν επεξηγούνται»²⁵.

Σαν κύρια γνωρίσματα του συμβολισμού είναι η χρήση του συμβόλου, η μουσικότητα, η αντίδραση στο κούφιο πάθος του ρομαντισμού, στο απρόσωπο, ψυχρό αντικειμενισμό του παρνασσισμού και περισσότερο στο θετικισμό της νατουραλιστικής λογοτεχνίας. Επιζητούσαν οι συμβολιστές τη στροφή από τον εξωτερικό κόσμο του ατόμου στον εσωτερικό, το χαμηλός τόνο, την υποβολή με την επίμονη επεξεργασία της μορφής²⁶.

²¹ Βλ. επίσης και το αφιέρωμα στο συμβολισμό, *Νέα Εστία*, τόμ. 54, τεύχ. 635, Ιούλιος – Δεκέμβριος, 1953.

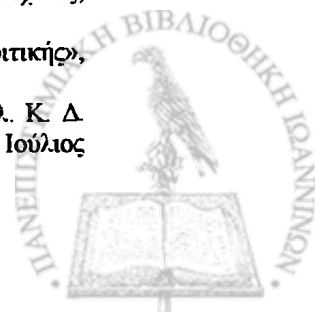
²² Τ. Άγρα «Η Συμβολιστική Πεζογραφία και το Φθινόπωρο του Κ. Χατζόπουλου», *Νέα Εστία*, τεύχ. 203 (1.6.1935), σ. 510. Η άποψη αυτή χαρακτηρίζει τα όρια αυτής της πνευματικής κίνησης, αφού η συμβολιστική τεχνοτροπία και η ποιητική δίνεται μέσα από ένα γενικό πλαίσιο ιδιοτήτων αυστηρά, που ακολουθούν οι συμβολιστές.

²³ Εξασφαλίστηκε ως στοιχείο στην «καθαρή» ποίηση, όπως την διαμόρφωσαν κατά τον 20^ο αιώνα ποιητές, όπως π.χ. ο Valery στη Γαλλία και ο Rilke στη Γερμανία.

²⁴ Ο C. Baudelaire (1821-1867) με το έργο του προετοίμασε το πεδίο για την έλευση του συμβολισμού με ένα χαρακτήρα προδρομικό και ποιητές όπως ο Tristan Corbière, (1845-1875), ο Lautreamont (1845-1874), ο Λαφόγκ (1860-1887), ο Rimbaud (1854-1891), μερικοί «ελάσσονες» ποιητές (poetae minores), η ιδιαίτερη ομάδα των ποιητών των «décadents», ο Έλληνας Jean Moreas, ο S. Mallarmé (1842-1898) και P. Verlaine (1844-1898). Αρχικά οι décadents είχαν προσπαθήσει να διατηρήσουν την αυτονομία τους και να αντισταθούν στο συμβολισμό, αλλά η κοινή αντίδραση με τους συμβολιστές προς τον παρνασσισμό και το νατουραλισμό, η αγάπη τους για τη μουσική και την ονειρική διάθεση τους ένωσε με τους συμβολιστές. Ο ποιητής Jean Moreas τον Αύγουστο του 1885 ανέφερε για πρώτη φορά τον όρο «συμβολισμό» με τον οποίον ονομάστηκε ολόκληρο το ποιητικό κίνημα και τη 18^η Σεπτεμβρίου του 1886 ανέπτυξε στο φιλολογικό παράρτημα της εφημερίδας «Figaro» το μανιφέστο του σχετικά με το συμβολισμό. Οι decadents δέχονταν πως ο ποιητής μπορεί να εκφράζει και με άμεσο τρόπο τα φαινόμενα και όχι μόνο μετουσιωμένα, όπως θεωρούσαν οι συμβολιστές και για αυτό ήταν πιο συντηρητικοί στο ζήτημα της μορφής. René Lalou, *Ιστορία της Σύγχρονης Γαλλικής Λογοτεχνίας*, εκδ. 1922, σ. 166.

²⁵ Charles Chadwick, *Συμβολισμός*, μτφ. Στέλλα Αλεξοπούλου στη σειρά «Η γλώσσα της κριτικής», Αθήνα: Ερμής, 1971, σ. 11.

²⁶ Για αυτό αποτελεί ο συμβολισμός κίνημα εχθρικό προς τον υλιστικό νατουραλισμό. Πρβλ. Κ. Δ. Γεωργούλης, «Ο Συμβολισμός και ο καθαρός ποιητικός λόγος», *Νέα Εστία*, τόμ. 54, τεύχ. 635, Ιούλιος – Δεκέμβριος, 1953, σ. 8.



Επιζητούσαν μια ποίηση ανόθευτη και καθαρή (purismus) από ετερογενή και παρασιτικά στοιχεία και η συγκίνηση που είναι ικανή να προσδώσει η γλώσσα ως εκφραστικό όργανο, είναι αυτό που επιδιώκουν να υπάρχουν «καθαρές συσίες, απρόσβλητες από οποιαδήποτε τυχώ της συγκεκριμένης πραγματικότητας που μας περιβάλλει»²⁷. Θεωρούσαν οι συμβολιστές ότι έπρεπε να μειωθεί στο ελάχιστο το εννοιολογικό περιεχόμενο²⁸, για να εξασφαλιστεί η μουσικότητα. Η αφηρημένη σκέψη, το περιστατικό, η ηθική, η περιγραφή, η διδασκαλία, η φιλοσοφία, οι κοινοτοπικές αισθηματικότητες, τα αμετάπλαστα εξωτερικά φαινόμενα, κάθε στοιχείο διανοητικό²⁹ που η μουσική δεν μπορεί να εκφράσει, είχαν εισχωρήσει στον ποιητικό λόγο και αποτελούσε στοιχείο ασυμβίβαστο προς τη μουσικότητά του, οπότε ήταν χρέος της αληθινής καθαρής ποιήσεως να απαλλαγεί από τη δεσμευτική επίδραση του εννοιολογικού στοχασμού³⁰.

Ο συμβολισμός αποτελεί πνευματική κίνηση που τοποθετεί την αξία του έργου τέχνης όχι στην πιστή μεταφορά της πραγματικότητας, αλλά σ' ένα κόσμο ιδεατό (υπερβατικός συμβολισμός) ή στον εσώτερο χώρο της ανθρώπινης ψυχής (προσωπικός συμβολισμός), στο συνδυασμό συναισθημάτων και σκέψεων, μορφών και σχημάτων οργανωμένων σύμφωνα με τους δικούς τους τρόπους³¹. Ειδικότερα ο ποιητικός λόγος για τους συμβολιστές αποτελεί την αποδέσμευση από μια αντιποιητική και γενικότερα αντιπνευματική καθημερινότητα με τη χρησιμοποίηση της αισθητής αντικειμενικότητας ως

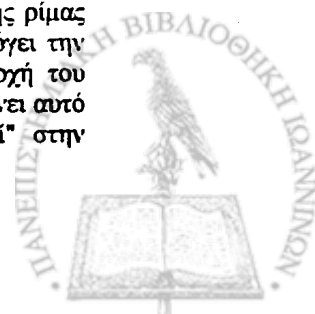
²⁷ Αυτό το έχει αναφέρει ο Mallarmé: «sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure». Ch. Chadwick, *Συμβολισμός*, ό.π., σ. 12.

²⁸ Paul Valéry, *Ποίηση και Αφηρημένη Σκέψη, Η Καθαρή Ποίηση*, Αθήνα: Πλέθρον, 1980, σσ. 10-27.

²⁹ Κλέων Παράσχος, «Ο συμβολισμός (Τα αιτήματά του-Η πορεία του-Η σημασία του)», *Νέα Εστία*, τόμος πενήκοστος τέταρτος Ιούλιος - Δεκέμβριος 1953, σσ. 32-33.

³⁰ Paul Valéry, *Ποίηση και Αφηρημένη Σκέψη, Η Καθαρή Ποίηση*, ό.π. 10-27. Επίσης βλ. Ch. Chadwick, *Συμβολισμός*, ό.π. σ. 14-16.

³¹ Στον λεγόμενο «υπερβατικό Συμβολισμό» χρησιμοποιούνται συγκεκριμένες εικόνες που δεν συμβολίζουν ή περιγράφουν προσωπικές απόψεις, σκέψεις και συναισθήματα, όπως στον «προσωπικό Συμβολισμό», αλλά την οντότητα ενός ιδεατού κόσμου που δεν είναι πεπερασμένος και συγκεκριμένος ή καθορισμένος και στον οποίο η πραγματικότητα αποτελεί περιορισμένη, ατελή περιγραφή ή απεικόνιση. Στο βιβλίο του Charles Chadwick υπάρχουν επίσης και ειδικές παραπομπές σχετικά με τις αρχές και επιδιώξεις του συμβολισμού, καθώς και την εικονοποιία της συμβολιστικής ποίησης: 1) Η εικονοποιία της συμβολιστικής ποίησης, ιδίως της υπερβατικής «γίνεται, συχνά σκοτεινή ή και συγκεχυμένη». 2) Μια απ' τις βασικές αρχές του Συμβολισμού «ήταν η εξίσωση της ποίησης με τη μουσική κατά προτίμηση, αντί για την εξίσωση της ποίησης με τη γλυπτική ή με τη ζωγραφική που ήταν διαδομένη στα μέσα του 19ου αιώνα στη Γαλλία». 3) «Εξαιτίας [...] της επιθυμίας για τη ρευστότητα της μουσικής η Συμβολική ποίηση συχνά αρνήθηκε να υπακούσει στους αυστηρούς κανόνες της μετρικής, που, παρά τις προηγούμενες επαναστατικές απόπειρες των Ρομαντικών ποιητών, κυριαρχούσαν ακόμα στη Γαλλία. Το είδος και ο βαθμός της ελευθερίας ποικίλλει, φυσικά, ανάλογα με το άτομο-ο πρώτος από τους Συμβολιστές, ο Baudelaire δεν ήταν μεγάλος νεωτεριστής και ο Verlaine δεν τόλμησε να προχωρήσει πέρα από τον "ελευθερωμένο στίχο" — "vers libérés" - ως τον "ελεύθερο στίχο" "vers libres". Ο Rimbaud όμως σύντομα ξεπέρασε αυτές τις διστακτικές προσπάθειες για την απελευθέρωση της γαλλικής ποίησης από τα δεσμά των παραδοσιακών προτύπων της ρίμας και του ρυθμού και υιοθέτησε τη μορφή του πεζού ποιήματος». 4) Ο Συμβολισμός αποφεύγει την αφήγηση και την περιγραφή. Ο Verlaine, στα καλύτερα του ποιήματα, εφαρμόζει την αρχή του Μπωντλαίρ «να υποβάλλει την ψυχική του διάθεση μάλλον παρά να την περιγράφει, και το κάνει αυτό με την ίδια μέθοδο, χρησιμοποιώντας δηλαδή ένα εξωτερικό σύμβολο που "αντιστοιχεί" στην εσωτερική του συγκίνηση», Charles Chadwick, *Συμβολισμός*, ό.π., σσ. 13-15, 31-32.



σύμβολο για την πλαστική μετατόπισή της, ώστε να μετέχει και στο αισθητικό, αλλά και στο νοητό κόσμο. Αναζητιέται δηλαδή η σωματική παράσταση του νοητού και του απόλυτου και η μετουσίωση σε πνευματική της πεπερασμένης υλικής και αισθησιακής αντικειμενικότητας³². Στόχος είναι η υποβολή και η συγκινησιακή φόρτιση ή ο υπαινιγμός της αόριστα σ' ένα κόσμο, όπου τ' αντικείμενα του εξωτερικού κόσμου δεν αποτελούν διαστάσεις απλών αντικειμένων αλλά σύμβολα, μορφές ιδεατές, για την εκφραστική διατύπωση των βαθύτερων, εσώτατων ψυχικών διαθέσεων, την αποκάλυψη του εσωτερικού κόσμου των προσώπων που εκδηλώνονται με την ενέργεια της όρασης την αντήληψη τις εντυπώσεις τις αναμνήσεις³³. Ο Mallarmé έδωσε τον εξής ορισμό σχετικά με την ουσία των συμβόλων «*C' est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole, évoquer petit a petit un objet pour montrer un état d' âme, ou inversement, choisir un objet et en degager un état d' âme par une série de déchiffrements*»³⁴. Στο συμβολισμό συμβαίνει μια συσχέτιση των αντικειμένων και ψυχικών καταστάσεων. Τα αντικείμενα που αντιπροσωπεύονται από τις λεκτικές ονομασίες τους, μεταμορφώνονται σε δηλώσεις εσωτερικών καταστάσεων και τα αισθησιακά πια σύμβολα αποκαλύπτουν τα εσωτερικά κινήματα της ψυχής. Το σύμβολο έχει ως λειτουργία το να δίνει υπόσταση σε ορισμένες εσωτερικές καταστάσεις της ψυχικής συνείδησης.

Έχοντας ως αρχή την παρά πάνω άποψη του Mallarmé, μπορεί να επισημανθεί πως ο λόγος του συμβολισμού, ο υπαινικτικός, ο ασαφής και ο πολύσημος με τη χρήση της συνδήλωσης και της μεταφοράς διευρύνει την πρώιμη μονοσήμαντη προοπτική των αντικειμένων του εξωτερικού κόσμου με συνέπεια την αναγωγή τους σε πολυσήμαντες διαστάσεις συμβόλων. Υπάγεται στη σφαίρα του αισθητού και έχει συνάμα μια μορφολογική

³² Κ. Δ. Γεωργούλης «Ο Συμβολισμός και ο καθαρός ποιητικός λόγος», ό.π., σσ. 5-6.

³³ Τ. Άγρας, *Κριτικά γ' τόμος*, Επιμέλεια Κ. Στεργιόπουλου, Αθήνα: Ερμής, 1984, σσ. 225-226.

³⁴ «Η σωστή χρήση αυτού του μυστηρίου αποτελεί την ουσία του συμβόλου. Ανακαλύπτει σιγά-σιγά ένα αντικείμενο για να δηλώσουμε μια ψυχική κατάσταση ή αντίθετα διαλέγουμε ένα αντικείμενο και βγάζουμε απ' αυτό μια ψυχική κατάσταση με μια σειρά αποκρυπτογραφήσεων» (μτφ. δική μας), Stephane Mallarmé, *Oeuvres Complètes. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry*, Gallimard, Paris, 1945, σ. 869. Ο Mallarmé «όρισε το Συμβολισμό ως την τέχνη "του να ανακαλύπτεις βαθμιαία ένα αντικείμενο έτσι ώστε να φανερώσεις μια διάθεση, ή, αντίστροφα, του να διαλέγεις ένα αντικείμενο και ν' αποστάξεις από αυτό μια "ψυχική κατάσταση"» («Oeuvres Complètes» σελ. 869). Άλλα είχε προσθέσει πως αυτή η διάθεση πρέπει να εξαχθεί «με μια σειρά αποκρυπτογραφήσεων» ("par une série de déchiffrements") και αξίζει να σημειωθεί ότι στο πρώτο μισό του ορισμού του λέει ότι η υποβολή του αντικειμένου γίνεται βαθμιαία. Και οι δύο αυτές φράσεις υποδηλώνουν ότι και "το αντικειμενικό σύστοιχο" και η συσχετισμένη με αυτό διάθεση δεν πρέπει να φανερωθούν καθαρά και ξάστερα, αλλά πρέπει απλώς να υπονοούνται. Αυτό ακριβώς είναι ένα σημείο στο οποίο ο Mallarmé δίνει ιδιαίτερη έμφαση αλλού την ίδια περικοπή, όταν ισχυρίζεται ότι "με το να κατονομάσεις ένα αντικείμενο καταστρέφεις το μεγαλύτερο μέρος της απόλαυσης που προσφέρει ένα ποίημα, αφού η απόλαυση αυτή συνίσταται στη διαδικασία της σταδιακής αποκάλυψης". Όπως ισχυρίζεται, το αντικείμενο πρέπει απλά και μόνο να υποβάλλεται ("suggérez, voilà le rève") και συμπεραίνει ότι η τέλεια χρήση αυτής της μυστηριώδους διαδικασίας αποτελεί το Συμβολισμό ("c' est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole")», Ch. Chadwick, *Συμβολισμός*, ό.π., σσ. 9-10.



ικανότητα να εμφανίζεται ως μετουσίωση της πνευματικής δραστηριότητας, δηλαδή το σύμβολο παρουσιάζεται να έχει μια προσωπική χροιά³⁵. Πρέπει να λειτουργεί ως σύμβολο αποκαλυπτικό της οντολογικής ουσίας, της ενόρασης του «είδους» των όντων, σύμφωνα με την Πλατωνική φιλοσοφική θεώρηση³⁶. Η φυσιογνωμία των ποιητικών μορφών συνδυάζει την εγκόσμια αντίληψη με την υπερβατικότητα, δίνοντας την προοπτική της απέραντης ποιητικής πλοήγησης μέσα σε πεπερασμένες μορφές και εύλογα να δημιουργεί την αντίστοιχη βιωματική αίσθηση στον αναγνώστη.

Η παλιά στιχοποιία δεν μπορούσε να εκφράσει τις απαιτήσεις του συμβολισμού. Ο Rimbaud θεωρούσε πως ο αναποδογυρισμένος κόσμος μέσα από τη διαδικασία της παραίσθησης³⁷ και έτσι μόνο παρθενικός, ιδανικός, γίνεται αντιληπτός και εκφρασμένος όχι από άλλες φράσεις, αλλά από λέξεις δημιουργικές και όχι υπηρετικές, που είναι όμοια σημαντικές (significants) και απελευθερωμένες από τους συντακτικούς και στιχουργικούς ποιητικούς κανόνες. Ο ποιητικός λόγος δεν αποτελεί τελικά ένα λογικό σύστημα, αλλά ένα «μαγικό» σύστημα (magie suggestive ή sorcellerie évocatoire), όπως εκφράζει ο Baudelaire (“De la langue et de l’écriture, prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire”) στο *Journaux Intimes* ή ο Mallarmé την «αίσθηση του μυστηρίου και του άφατου (‘le sens du mystère et de l’ineffable) σύμφωνα με τον Jan Moreas³⁸, ξαναφτιάχνοντας από πολλούς φθόγγους μια λέξη συνολική, νέα, ξένη προς τη γλώσσα σαν μαγική.

Η μουσική³⁹ επεξεργασία του στίχου, η ακαθοριστία του αντικειμένου του ποιήματος, οδηγεί στη βαθμιαία υποβολή του με καθαρά εκφραστικά μέσα με συνέπεια μια «τέχνη που εκφράζει ιδέες και συναισθήματα, όχι όμως με την άμεση περιγραφή τους ούτε προσδιορίζοντας τα με φανερές παρομοιώσεις ή με συγκεκριμένες εικόνες, αλλά με την υποβολή αυτών των ιδεών και συναισθημάτων [...]»⁴⁰. Διαμορφώνεται μια τάση για στροφή σε μια βαθμιαία χαλάρωση του μέτρου και της συμμετρίας του ισοσύλλαβου στίχου, κατάργηση της ομοιοκαταληξίας και της παραδοσιακής στροφής, επιζήτηση των «ελεύθερων ρυθμών», των «διασκελισμών», με συνέπεια στην απόληξη του «πεζού ποιήματος» (prose en prose)⁴¹. Χρησιμοποιούν την επανάληψη με τις πιο διαφοροποιημένες παραλλαγές

³⁵ Για τη διάκριση συμβατικών και προσωπικών συμβόλων βλ. λήμμα: *Symbole*, Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris 1981, σ. 1080-1089. Επίσης πρβλ. *Semiotics and language, an analytical dictionary*, A.J. Greimas and J. Courtes, Indiana University Press, Bloomington, σ. 324-325.

³⁶ Ch. Chadwick, *Συμβολισμός*, ό.π., σσ. 11, 15-16.

³⁷ Charles Chadwick, *Συμβολισμός*, ό.π. σσ. 49-53. Επίσης βλ. Κλέων Παράσχος, «Ο Συμβολισμός, (Τα αιτήματά του-Η πορεία του-Η σημασία του)», ό.π., σ. 29.

³⁸ Στο φιλολογικό παράρτημα της εφημερίδας «Figaro» τη 18^η Σεπτεμβρίου του 1886.

³⁹ Διαφαίνεται στην ποιητική του Verlaine και του Mallarmé: «De la musique avant toute chose», διακήρυξε ο πρώτος στίχος της έμμετρης «Art poétique» του Verlaine. «Εξαιτίας αυτής της επιθυμίας για τη ρευστότητα της μουσικής η Συμβολική ποίηση συχνά αρνήθηκε να υπακούσει στους αυστηρούς κανόνες της μετρικής». Ch. Chadwick, *Συμβολισμός*, ό.π. σ. 14-15.

⁴⁰ Ch. Chadwick, *Συμβολισμός* ό.π., σ. 11.

⁴¹ Ch. Chadwick, *Συμβολισμός* ό.π., σ. 15.



λεκτικών στοιχείων, στίχων και ενότητων. Ο Valery στο *Avant-Propos* πραγματεύεται το σημαντικό ρόλο, που είχε η μουσική στο συμβολισμό, για τον πόθο που είχαν οι συμβολιστές να κάνουν να αναδώσει ο λόγος τα ίδια σχεδόν αποτελέσματα, που οι καθαρά ηχητικές αιτίες προξενούσαν στις νευρικές υπάρξεις, να μπορεί να σβήσει εντός του κανείς τη φυσική χαρά να είναι ποιητής και να του αφήσει μόνο την αλαζονεία του πάντοτε ανικανοποίητου⁴². Σκοπός είναι η παραγωγή έντονων συγκινησιακών καταστάσεων, κάθε τι που βάζει σε κίνηση την οραματική φαντασία, το μυθικό και το όνειρο έχοντας σχέση αναλογική με τα συναισθήματα, που δημιουργεί η μουσική μέσα από την αμεσότητα, χωρίς την παρεμβολή της διανοητικής ενέργειας που υποβιβάζει τη γλώσσα στην κατηγορία των εύχρηστων οργάνων⁴³.

«Τα ελεγεία και τα ειδύλλια»

Η συλλογή «Τα ελεγεία και τα ειδύλλια» του Κ. Χατζόπουλου διακατέχεται από μια ενότητα, τόσο εξωτερική, όσο και εσωτερική, εκφράζοντας τις αισθητικές αναζητήσεις της ωριμότητάς του⁴⁴. Ο ποιητής, που υπογράφει τη συλλογή ως Πέτρος Βασιλικός, επηρεασμένος από το γαλλικό συμβολισμό⁴⁵, επιθυμεί και εργάζεται για την ανανέωση της ποιητικής παράδοσης αναζητώντας μια ποίηση καθαρότερη και μουσικότερη.

Η ποιητική συλλογή αποτελείται από τέσσερις άπιπλες ενότητες, αφιερωμένες σε τέσσερις ποιητές. Και τα ποιήματα, είκοσι επτά συνολικά, δε φέρουν τίτλο, αλλά κάποιες φορές έχει θέσει ο ποιητής ως μόντο κάποιο παράθεμα ξένου ποιητή. Αυτό το τελευταίο οδηγεί στη διαπίστωση ότι αναγνωρίζονται από τον ποιητή οι επιδράσεις στη διαμόρφωση των νέων εκφραστικών ποιητικών του τεχνικών. Πρόκειται για τρεις κύκλους ποιημάτων αφιερωμένους στο Γιάννο Επαχτίτη, ψευδώνυμο του Γιάννη Βλαχογιάννη, (1^ο ως 9^ο ποίημα κατά σειρά), τον Ιούλιο Εσσλιν (10^ο ως 18^ο κατά σειρά), τον Ι. Γρυπάρη (19^ο ως 26^ο κατά σειρά) και ένα ποίημα

⁴² Paul Valery, *Variété* «Avant-Propos», Ed. Gallimard, coll. NRF, σ. 100.

⁴³ «Je disais a Stephane Mallarmé...», Paul Valery, *Variété* III, Ed. Gallimard, coll. NRF, σ. 19.

⁴⁴ Τάκης Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος*, ό.π. σ. 97. Ακόμη του ίδιου: «Το έργο του Κωσταντίνου Χατζόπουλου και το πρόβλημα του διχασμού του», Δήμος Αγρινίου, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων: Φύλοσοφική Σχολή, Φύλολογικός Όμιλος Αγρινίου «Κώστας Χατζόπουλος», Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου *Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, Επιμέλεια: Ε.Γ. Καψωμένος-Χρ. Τζούλης-Χρ. Δανιήλ, Αθήνα: εκδόσεις Δωδώνη, 1998, σ. 50.

⁴⁵ Όσον αφορά τον Κ. Χατζόπουλο, έχει επηρεαστεί από το Mallarmé, το Henri de Régnier, το Βέλγο Georges Rodenbach και ενημερωνόταν από το γαλλικό περιοδικό *Mercur de France*, όπως φαίνεται από τις δημοσιεύσεις στο περιοδικό *Η Τέχνη*, τόμ. 1, Νοέμβριος 1898 – Οκτώβριος 1899, Αθήνα: Εκδότης: Κ. Χατζόπουλος σσ. 18-19 («*Λεινοπωριάτικο παράπονο*») που αποτελεί μετάφραση του πεζού ποιήματος του Mallarmé «*Plainte d' automme*», σ. 21-23 «Ο ξένος κόσμος: Στέφανος Μάλλαρμέ», σ. 128 «Γεώργιος Ρόντεμπαχ» και για το περιοδικό σσ. 72, 96, 128. Πρβλ. και τα κριτικά του σημειώματα, που δημοσίευσε ανάμεσα στα 1899 και 1902 στα περιοδικά *Η Τέχνη* και *Ο Διόνυσος*: Πέτρος Βασιλικός, «Πνευματική ζωή-Τα βιβλία: Ο "Τάφος" του Κωστή Παλαμά-Τα «Ποιητικά τραγούδια» του κ. Ζ. Παπαντωνίου (ειδικά το πρώτο), *Η Τέχνη*, τόμ. 1, ό.π., σσ. 68-69. Και τώρα: Κωσταντίνου Χατζόπουλου *Κριτικά Κείμενα*, ό.π., σσ. 58-61. Ακόμη: «Πνευματική ζωή-Τα βιβλία: Γεράσιμος Μαρκορά "Μικρά Ταξίδια"», *Η Τέχνη*, ό.π., σ. 158. Και τώρα: Κωσταντίνου Χατζόπουλου *Κριτικά Κείμενα*, ό.π., σσ. 65-67, Πέτρος Βασιλικός, «Γιάννης Α. Καμπύσης», *Ο Διόνυσος*, τόμ. Β', 1902, σ. 71. Και τώρα: Κωσταντίνου Χατζόπουλου *Κριτικά Κείμενα*, ό.π., σ. 80.



αφιερωμένο στον Παύλο Νιρβάνα⁴⁶ (27^ο). Χαρακτηριστικό είναι πως οι Έλληνες ποιητές αποτελούν κάποιους από τους κύριους, τακτικότερους και πολυγραφότερους συνεργάτες του περιοδικού *Τέχνη*. Η επιλογή τους εύλογα έχει να κάνει με την επιθυμία του ποιητή να εκφράσει μια τιμητική διάκριση σε αυτούς τους ποιητές, που μέσα από σχέσεις αλληλοεπίδρασης, δρουν κι εκφράζονται στο ίδιο ποιητικό περιβάλλον της γενιάς τους.

Κάνοντας μια εισαγωγή στη συλλογή, θα πρέπει να επισημανθεί ότι κεντρικό σημείο της ποιητικής θεματικής είναι η έκφραση της ψυχικής και συναισθηματικής διάθεσης που χαρακτηρίζεται από μια αόριστη μελαγχολία και θλίψη. Αλληλένδετος είναι και ο φυσικός παράγοντας, ο οποίος έχει θετική ή αρνητική σημασιοδότηση και εμφανίζεται άλλοτε απειλητικός κι εχθρικός με τα στοιχεία του και άλλοτε ονειρικός μέσα από μια εκφραστική δυναμική της συνείδησης, της μνήμης και των αναμνήσεων.

Ο Χατζόπουλος φαίνεται να έχει περάσει από το ειδύλλιο που αντιπροσώπευε την πρώτη του ποιητική συλλογή «*Τραγούδια της ερημιάς*» στο ελεγείο. Ο τίτλος της υπό μελέτη συλλογής δεν είναι τυχαίος και σημασιοδοτεί ειδικά αυτή τη διχοτομία, δηλαδή από τη μια της ειδυλλιακής, ευχάριστης, ευτυχισμένης διάστασης, μέσα από μια εναρμόνιση του ανθρώπινου και φυσικού παράγοντα και από την άλλη της ανατροπής αυτής της διάστασης με έκδηλα τα στοιχεία της μελαγχολίας, της θλίψης, της δυστυχίας, του μαρασμού. Πεποίθηση του Κ. Χατζόπουλου είναι ότι ο ποιητής οφείλει «να αναπνέει την ποιητική αύρα στη χώρα του ονείρου και στου πνεύματος τη χώρα⁴⁷» η επίδραση αυτή έχει επακόλουθο την αλληλένδετη και αλληλοεξαρτώμενη σύζευξη της δημιουργίας με τη στιχουργία και την παρουσίαση των νέων στιχουργικών ρυθμών, με απόρροια την πρόκληση της εικονοπλασίας και των ψυχικών διεργασιών που διακατέχει το ποίημα. Αργότερα υπογράφοντας ως Πέτρος

⁴⁶ Στον Γ. Βλαχογιάννη αναγνωρίζει και τη σύλληψη ενός κόσμου ονειρικού, πνευματικού και αγνώριστου. Πέτρος Βασιλικός: «Γιάννης Βλαχογιάννης», *Ο Νουμάς*, χρ. ΣΤ', αρ. 324, 28.12.1908, σ. 1. Και τώρα Κωσταντίνου Χατζόπουλου *Κριτικά Κείμενα*, ό.π., σ. 99. Επίσης γράφει: «Πραγματικά, σαν αδόκητου πουλιού κελάδημα θρόησαν τότε σταλγινό μας σύθαμπο οι τρεις απλές, αφελείς, χωριάτικες ιστορίες του Επαχτίτη, που την πρώτη απ' αυτές τη βρίσκω τώρα άσπλαχνα πριτσαλισμένη (αν δε με γελάει η μνήμη μου) στο ξανατύπωμά της. Και σε λίγο σαν απόλαλο σημαντικό μελαγχολικού μας χάδεψε τα βάθη ο "Εσπερινός" του, ξανοίγοντας μια άλλη δίπλα της ψυχής του, τόσο λεπταίσθητη κι απαλή κι ανάρη. Ο Γιάνος Επαχτίτης στέκοιταν μπροστά μας μοναδικός στον τρόπο του, ζηλευτός απ' όλους. Ο καλός Γρυπάρης έδινε πρόθυμα τους πιο ωραίους απ' τους *Σκαρβαβαίους* του για μια ιστορία του Γιάνου, ο Καμπύσης και τα τέσσερά του δράματα που είχε τότε, ο Πορφύρας, χιώτης σφιχτός, ως τόσο θάστεργε ίσως νάλλαζε με τη "βάβω" τον "Αφορισμένο" του ή τα "Δάκρυα" του. Μόνος εγώ δεν είχα άλλο από δροσινικά αναμασήματα να δώσω». Πέτρος Βασιλικός: «Γιάννης Βλαχογιάννης», *Ο Νουμάς*, ό.π., σ. 1. Και τώρα Κωσταντίνου Χατζόπουλου *Κριτικά Κείμενα*, ό.π., σ. 95-96. Επίσης στην αρχή του παραπάνω σημειώματος: «Σα νάχαν ραγίσει και σκουριάσει τα κουνούνια του καιρού... τα νέα πνεύματα γύρευαν ανήσυχα νέους αγούς στην ποίηση μας. Πάνε τώρα δεκαπέντε χρόνια. Δεν είχε ακόμα πεταχτεί στη μέση πάνοπλος ο πολύς Γρυπάρης, δεν είχε ακόμα γλυκοκελαδίσει ο μοναδικός Πορφύρας, δεν είχαν φανεί ακόμα τα λιγοστά μα αμίμητα σονέτα του Μαβίλη, όταν ο Γιάνος Επαχτίτης, βουνόδροσος και γοργοπόδαρος Μητρός Λαβίδας, άδραξε απ' τη λάκα με τα βρυσόνερα και τα πλατάνια τα ολοκαίνουργα φολκάνια του κ' ήρθε και τα βροντοκόπησε στον αυγινό αέρα με τις ιστορίες του». Πέτρος Βασιλικός: «Γιάννης Βλαχογιάννης», *Ο Νουμάς*, ό.π., σ. 1. Και τώρα Κωσταντίνου Χατζόπουλου *Κριτικά Κείμενα*, ό.π., σ. 95.

⁴⁷ Πέτρον Βασιλικού, «Πνευματική ζωή-Τα βιβλία: Γεράσιμου Μαρκορά "Μικρά Ταξίδια"», *Η Τέχνη*, ό.π., σ. 158. Και τώρα: Κωσταντίνου Χατζόπουλου *Κριτικά Κείμενα*, ό.π., σσ. 66-67.



Βασιλικός ανέφερε σε άρθρο που έστειλε από το Βερολίνο στο περιοδικό *Νουμάς*⁴⁸ τον Ιανουάριο του 1908: «Ο ποιητής “οσφραίνεται”, “σκορπά το σπόρο τους και τα ζιζάνια στο περιβάλλον, απ’ το οποίο τα μάζεψε με το προορατικό του, δίχως άλλος να τα νιώση”»⁴⁹.

Το μέτρο που προτιμά ο ποιητής είναι το ιαμβικό, σπάνια χρησιμοποιεί το τροχαϊκό. Δεν πρόκειται για μια προσπάθεια ριζικής ανανέωσης της μετρικής αλλά ουσιαστικά ο ποιητής βασίζεται περισσότερο στην παραδοσιακή μετρική συνδυασμένη με ιδιαίτερες, ξεχωριστές ελευθεριάζουσες και όχι ελεύθερες τελείως εκφάνσεις μετρικής καινοτομίας που εκδηλώνονται από *Τα Ελεγεία και τα Ειδύλλια* και στις μετέπειτα ποιητικές συλλογές.

Στα ποιήματα της συλλογής υπάρχει ένα πλήθος φυσικών εικόνων και στοιχείων που αξιοποιούνται ως μοτίβα και σύμβολα και παρουσιάζονται στο γαλλικό και ευρύτερα τον ευρωπαϊκό συμβολισμό: είναι λ.χ. το φθινόπωρο με κυρίαρχη την ομίχλη, που αποτελεί ουσιαστικά στοιχείο αυτής φθινοπωρινής διάστασης, αλλά και το πέσιμο των φύλλων των δέντρων είναι ακόμη η έννοια της «μελαγχολίας» που αποτελεί την «ιδέα», ένα σύμβολο και στοιχείο, που απορρέει από το σύμβολο φθινόπωρο. Κάποτε παρουσιάζονται όλα αυτά μαζί με τη συννεφιά που αντιπροσωπεύει το κοσμογονικό ακαθόριστο άπειρο μέσα σε ένα πλαίσιο που πολλές φορές δεσπόζει η *άλιωτη* μαυρίλα. Χρησιμοποιούνται και άλλα σύμβολα από τον κόσμο της φύσης επιβλητικά και πολλές φορές απειλητικά, όπως η θάλασσα, ο βοριάς ή το μαύρο δάσος. Η φύση παρουσιάζεται σχεδόν πάντοτε θαμπή, σιωπηλή, κάποτε σχεδόν νεκρή, άλλοτε μυστικιστική, υποδηλώνοντας με τη σημασιοδότησή της τις ψυχικές καταστάσεις τα οποία εμφανίζονται ως σύμβολο και υποδηλώνουν τη φυγή, το καράβι υποδηλώνει το ταξίδι ή τη φυγή, το όνειρο συνιστά την ιδανική διάσταση, η σκιά σημασιοδοτεί την άσχημη ψυχική κατάσταση, η θλίψη εκφράζει το καταλυτικό πλαίσιο που γαλουχεί τα πάντα σχεδόν στη συλλογή, με αρωγό τη σιωπή⁵⁰. Προσδιορίζονται πολλές φορές τα παραπάνω σύμβολα με το επίθετο *αχνός* που εντείνει τα στοιχεία του κόσμου με τη θολότητα, την ακαθοριστία και τη μυστικιστική διάσταση. Επιπλέον έκδηλα είναι και άλλα στοιχεία στη θεματική της συλλογής, όπως η παλιά, ξεχασμένη αγάπη, η έντονη ανάμνηση για κάτι που έχει χαθεί, η θλιμμένη ψυχική εσώτατη διάθεση, το πένθιμο στοιχείο, έκδηλο ακόμη και στο φυσικό περιβάλλον που περικλείει τον άνθρωπο.

⁴⁸ Πέτρος Βασιλικός «Για ένα κοινό και για ένα δράμα», *Νουμάς*, χρ. ΣΤ', αρ. 278, 13.1.1908, σσ. 5-8.

⁴⁹ Και «οριοθετούν το νέο στίβο της δικής του “οσφρησης”. Οσφρηση που αποδείχτηκε ιδιαίτερα ισχυρή: το όνομα του Χατζόπουλου σήμερα ταυτίζεται τόσο με την αφετηρία των πιο σημαντικών ρευμάτων της σκέψης και της τέχνης όσο και με την εκκίνηση κάθε ανανεωτικού και πρωτοποριακού εγχειρήματος που αποτυπώνει την ιδεολογική πυράκτωση της διάνοησης από την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα», Γεωργία Λαδογιάννη, *Επί σκηνής ο λόγος*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1995, σ. 201. Επίσης σχετικά με το ίδιο ζήτημα, του ποιητή που «οσφραίνεται» και του συνδυασμού του ως ποιητικού υποκειμένου βλ. στο ίδιο βιβλίο σσ. 208-209.

⁵⁰ Κωνσταντίνου Χατζόπουλου *Τα Ποιήματα*, ό.π., σσ. 33-36. Ακόμη βλ. Γ. Α. Παπακωστόλα-Γιανναρά, «Ο συμβολισμός και η γλώσσα του Κώστα Χατζόπουλου», Δήμος Αγρινίου, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων: Φιλοσοφική Σχολή, Φύλολογικός Όμιλος Αγρινίου «Κώστας Χατζόπουλος», Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου *Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 91.



Σε κάθε περίπτωση επιδιώκεται η σύλληψη ενός κόσμου αγνώριστου, στα όρια του πνευματικού, «του *au delà*», ενώ στην ποιητική του υπάρχουν ευδιάκριτα στοιχεία της προηγούμενης ρομαντικής ποιητικής κοσμοαντίληψης, όπως το ιδεώδες του κάλλους, της αγάπης, της αρμονίας⁵¹ μέσα από τη συνεχή αναζήτηση για τη συνύπαρξη στη διάσταση του ιδανικού τόπου (*locus amoenus*).

Το «*au delà*, που απασχολεί κάθε αληθινό ποιητή» και ο «*locus amoenus*»

Σχετικά με τα στοιχεία αυτού του κόσμου, του «*au delà*», ο ίδιος ο ποιητής δίνει τα χαρακτηριστικά του: «Έτσι μαζί με το ποιητικό νόημα του "Στοιχείου" ή του "Καραβιού", που μας ξεφεύγει, λύνει και θαμπώνεται στο πνεύμα μας η ζωνρή και δυνατή εντύπωση από μέρη και στιγμές, που θέλησαν ναγγίζουν την ψυχή μας με κάτιτις "ανεύρετο αποκάτου από τα πράγματα", να της δώσουν ένα "αντλήρισμα άλλης ζωής βαθύτερης κάτω απ' τη γνώριμη μορφή της", αλλ' όμως δεν μπορούν να δώσουνε το κυριότερο για ένα καλλιτέχνημα, μια αντικιαστή μορφή έστω της βαθύτερης αυτής ζωής, ένα συναίσθημα έστω και ξέμακρο αυτού τανεύρετου κάτω απ' τα πράγματα»⁵². Αναφέρει και τα εξής: «Και στα *Μικρά ταξίδια* του κ. Μαρκορά υπάρχουν ποιήματα όπως το "Στην ελιά αποκάτω", το "Ρημάδι του χωριού", το "Μια καλή ψυχή", ο "Σκαφτιάς", ο "Κρίνος κ' η κόρη" κι άλλα, που οπωσδήποτε κι αν την νοιώθει κανείς την τέχνη δε μπορεί παρά να αναπνέει την ποιητική αύρα στη χώρα του ονείρου και στου πνεύματος τη χώρα, όπου τον σέρνει ο ποιητής με τον πόθο του αθάνατου *Απρίλη* και την ανησυχία του αγνώριστου κόσμου, του *au delà*, που απασχολεί κάθε αληθινό ποιητή. Και μας σέρνει ο κ. Μαρκοράς προς τις χώρες αυτές απάνου στα φτερά μιας μελωδίας αδρής και γλυκείας, όσο κι αν ήθελε έλεγα εγώ τη στιχουργία του μονότονη κάπως, περισσότερο κανονική κι ομοιόμορφη και στερεοτυπημένη λίγο ώστε να μην πάλλεται πάντα από ζωήν αληθινή, θα έλεγα ακόμα πως η ιδέα του δε φτάνει πάντα να δυναμώσει τις ζωνρές και πλαστικές συνήθως εικόνες του, και πως μια περισσότερη ανάλυση τον παρασέρνει συχνά στην πεζότητα. Ο κ. Μαρκοράς δεν εβάθυνε, νομίζω, πάντοτε στο παράδειγμα της τέχνης του μεγάλου δασκάλου του, που αδρά εκφραστική κ' υπέροχα εικονική σφίγγει πάντα την ιδέα, αδράζει την ουσία, κ' επιφάνεια και βάθος συγχωνευμένα, φτάνει ως το σύμβολο»⁵³.

⁵¹ Σόνια Πίνσκαγια, «Συμβολιστικές διαστάσεις στην ποίηση του Κ. Χατζόπουλου», Δήμος Αγρινίου, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων: Φιλοσοφική Σχολή, Φιλολογικός Όμιλος Αγρινίου «Κώστας Χατζόπουλος», Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου *Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π. σ. 61.

⁵² Πέτρος Βασιλικός: «Γιάννης Βλαχογιάννης», *Ο Νουμάς*, (αρ. 324), ό.π. σ. 21. Και τώρα Κωσταντίνου Χατζόπουλου *Κριτικά Κείμενα*, ό.π., σ. 99.

⁵³ Πέτρο Βασιλικού, «Πνευματική ζωή-Τα βιβλία: Γεράσιμου Μαρκορά "Μικρά Ταξίδια"», *Η Τέχνη*, ό.π., σ. 158. Και τώρα: Κωσταντίνου Χατζόπουλου *Κριτικά Κείμενα*, ό.π., σσ. 66-67.



Ο όρος «*locus amoenus*»⁵⁴ αντιπροσωπεύει τον εξάισιο, τον ιδανικό χώρο. Πρόκειται για μια οράση που χρησιμοποιείται από τους σύγχρονους μελετητές για να αποδώσουν, να περιγράψουν το λογοτεχνικό τόπο ενός ειδυλλιακού, βουκολικού, της έκφρασης ενός επικούρειου⁵⁵, ήρεμου και ειρηνικού χώρου, που επιδρά θετικά στη ψυχική διάθεση. Άλλοτε αυτός ο χώρος παρουσιάζεται με τη μορφή ενός κήπου⁵⁶ ή ενός διονυσιακού⁵⁷ σύμπαντος με τη διάσταση μιας άγριας φύσης, την παρουσία του Βάκχου, των νυμφών, των σάτυρων, των σπηλαίων, των δασών και έρχεται σε διαφοροποίηση με τον επικούρειο, που αναφέρθηκε ή με τον αληθινό, ιταλικό χώρο⁵⁸, στενά συνδεδεμένο με επιδράσεις αρχαιοελληνικές που αποτέλεσε το σύμβολο του λεγόμενου *αρκαδισμού*. Ο *locus amoenus* συνήθως περιλαμβάνει δάση με δέντρα διάφορα, σκιές που παιχνιδίζουν, πράσινα τοπία, τρεχούμενα νερά, εδωδιμα πουλιά, άνθη πουκίλα και αρωματικά, δροσερές αύρες⁵⁹.

Η παράδοση σχετικά με το θέμα, πάει πίσω στις περιγραφές του Ομήρου της σπηλιάς της Καλυψώς και του κήπου του Αλκίνοου, ενώ υπάρχουν στοιχεία τέτοιου είδους χώρου και στο διάλογο του Πλάτωνα το *Φαίδρο*. Στις εκλογές του Θεόκριτου και του Βιργιλίου τέτοιου είδους χώροι συνιστούσαν την αναγκαία προϋπόθεση για την έκφραση των τραγουδιών και των ερωτικών περιπτώσεων των βοσκών. Επιπλέον αυτή η τέλεια φυσική διάσταση αποτελούσε το χώρο της αθωότητας της χρυσής εποχής και της μακαριότητας των Δισίων πεδίων, ενώ η κοιλάδα των Τεμπών στη Θεσσαλία θεωρούνταν ένας τέτοιος πραγματικός, ιδανικός χώρος.

Όσον αφορά την ποίηση του Κ. Χατζόπουλου συνήθως περιγράφεται ένας ειδυλλιακός με την έκφραση ενός επικούρειου, ήρεμου και ειρηνικού χώρου και άλλοτε παρουσιάζεται με τη μορφή ενός κήπου ή ενός νησιού.

Κρίσεις κι επισημάνσεις της κριτικής για τη συλλογή «Τα ελεγεία και τα ειδύλλια»

«Τα “Ελεγεία και τα Ειδύλλια” μας μεταφέρουν άλλου αναπνέω μέσα σ’ αυτά κάποιον άλλον αέρα, διαφορετικόν από εκείνον των “Τραγουδιών της Ερημιάς” <...> Ένας μαύρος ίσκιος παίζει το βιολί του στο ζανθό νησί της αγάπης. Μ’ όλη την ζανθάδα του το νησί μια λευκή

⁵⁴ *The Oxford Classical dictionary*, third edition, edited by Simon Hornblower and Antony Spawforth, Oxford New York, Oxford University Press, στο λήμμα *locus amoenus*, σ. 880. Επίσης Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. W. Trask (1953), 195 ff.; Εμπειριστωμένη μελέτη σχετική με το θέμα είναι: G. Schonbeck, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz* (1962).

⁵⁵ G. Schonbeck, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz* (1962), σ. 8-9.

⁵⁶ G. Schonbeck, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz* (1962), σ. 8-9

⁵⁷ G. Schonbeck, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz* (1962), σ. 10-12

⁵⁸ G. Schonbeck, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz* (1962), σ. 13-14

⁵⁹ Επιπλέον η Σόνια Γίνσκαγια αναφέρει σχετικά: «Τόπος ιδανικός (*locus amoenus*) με τα πέντε στοιχεία που τον συνθέτουν συνήθως στα αντίστοιχα υποδείγματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας - την αέρα, τα τρεχούμενα νερά, τα λουλούδια, τα δέντρα και τα πουλιά που τέρπουν και τις πέντε αισθήσεις του ανθρώπου, του προσφέρουν απόλαυση, χαρά, ευτυχία», Σόνια Γίνσκαγια, «Συμβολιστικές διαστάσεις στην ποίηση του Κ. Χατζόπουλου», ό.π. σ. 62. Ακόμη: Σόνια Γίνσκαγια, «Συμβολιστικές διαστάσεις στην ποίηση του Κ. Χατζόπουλου», *Διαβάζω*, αριθμ. 319, 29.9.1993, σ. 42.



καταχνιά το περιζώνει <...> Η τέχνη φαίνεται ξαλαφρωμένη από το πολύ της λογοτεχνικής ρητορικής <...> Μιλάει με κομμένα ξεφωνητά, ό,τι αρχίζει δεν το τελειώνει· μισολέει· όπι χάνει σε πλαστικότητα, σε μουσικότητα το κερδίζει. Ο Βερλαίν και ο Henri de Regnier στην πρώτη του περίοδο μας θυμίζουν ανάμεσ' από τους στίχους των "Έλεγείων και των Ειδύλλιων" πως ζούνε άλλου και βασιλεύουν. Ο γαλλικός συμβολισμός, ο εδώ και εικοσιπέντε χρόνια, ωριμασμένος μας παρουσιάζεται. Όμως η νέα Ελληνική ποίηση κερδίζει πάντα, γιατί εκείνος που επηρεάζεται, καθώς συνηθίζουμε, να λέμε από τα ξένα, είναι ποιητής γερός. Γι' αυτό και πρωτότυπος»⁶⁰. Ο Γ. Βαλέτας αναφέρει πως με τη συλλογή αυτή «άνοιγε τις πτυχές της μελαγχολικής του ιδιοσυγκρασίας και ξετύλιγε τους αόριστους μίτους της ψυχικής του ατονίας, προαισθήματα, που όσο κι αν ήταν τρόποι και μοτίβα ξένης προέλευσης και ξένων επιδράσεων, είχαν κάτι απ' το συγνεφιασμένο και μαραμένο εσωτερικό κόσμο του Χατζόπουλου»⁶¹. Ο Ανδρέας Καραντώνης θεωρεί πως «πραγματικά, γκριζα, μελανιασμένα, θαμπά, τρέμουλα, φευγαλέα, αβέβαια, τρομαγμένα, χλωμόφεργα, ασύλληπτα, είναι όλα όσα προβάλλονται, ζωγραφίζονται, υπονοούνται στους στίχους αυτούς συναισθήματα, τοπία, αντικείμενα, ο κόσμος, η ψυχή, η γυναίκα, η ώρα, ο έρωτας, η φύση»⁶². Ο Νικ. Επισκοπόπουλος αναφέρει στην κριτική του⁶³ όπι το «μόνο κάπως δυσάρεστον τώρα είνε μία πάρα πολύ μίμησις προσφύλων Γάλλων ποιητών. Φαίνεται, όπι ο κ. Βασιλικός έχει υπό το προσκεφάλαιόν του ολόκληρον την πλειάδα των ποιητών, όσους εκδίδει ο Βανιέ. Ο Βερλαίν είναι ο ποιητής της εκλογής του, ως προς την έμπνευσιν και τον ρυθμόν των μικρών ποιημάτων, όπως ο Ρενιέ είνε ο έμπνευστής κάποιων παράδοξων μέτρων. Αν ήθελε κανείς να σημείωση αυτήν την επιρροήν του Βερλαίν, θα την εύρισκε παντού, θα την εύρισκε ονομαστί σχεδόν εις όλα τα ποιήματα και είναι πολλά, τα όποια επαναφέρουν ολόκληρον την λιποψυχίαν του

il pluet dans mon Coeur ή του *Triste triste est mon ame*

ρυθμίζουν εις την ιδίαν μελαγχολίαν την καρδίαν. [...]

Η ποίηση του κ. Βασιλικού, η οποία είχε μέχρι τούδε την δύναμιν και την φυσικότητα εν τη αφέλεια, εκέρδισε τώρα εν τη επαφή με τους ξένους την ευαισθησίαν, μίαν συγκίνησιν περισσοτέραν, κάτι τι το αριστοκρατικόν και το κλαυθμηρόν και το σπάνιον, έναν διώλισμόν και μίαν εξάτμισιν».

⁶⁰ Κωστής Παλαμάς, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος*, στο Κ. Παλαμάς, Άπαντα, τ. 8^{ος}, Γκοβόστης, χ. έ.έ., σ. 427. Ακόμη του ίδιου: «Κωσταντίνος Χατζόπουλος», *Ελληνική Δημιουργία*, έτος ε', τ. 9^{ος}, Αθήνα 1 Μαΐου, τεύχ. 102 [αφιέρωμα για τον Κ. Χατζόπουλο], σ. 523.

⁶¹ Γ. Βαλέτας, «Ο πνευματικός άνθρωπος», *Νέα Εστία*, τόμος εικοστός όγδοος, Ιούλιος – Δεκέμβριος, 1953, Αθήνα 18 Οκτωβρίου 1940, τεύχ. 332 [Αφιέρωμα για τον Κ. Χατζόπουλο], σ. 1244-1245. Πιο κάτω (σ. 1248) αναφέρει: Πραγματικά, όπως είπαμε και στην αρχή, η αποξένωση, που χαρακτηρίζει και ορίζει τη βαθύτερη τάση του έργου του και της δράσης του, σημάδεψε απ' τα πρώτα της χρόνια τη ζωή του Χατζόπουλου και τον κράτησε για πάντα στην κυριαρχία της».

⁶² Ανδρέας Καραντώνης, *Φυσιολογίες, Κριτικά Δοκίμια*, ό.π. σ. 237. Ακόμη του ίδιου: «Η ποίηση του Χατζόπουλου», ό.π., σ. 535.

⁶³ Νικ. Επισκοπόπουλος, «Φιλολογική ζωή-“Τα ελεγεία και τα ειδύλλια”», *Το Άστυ*, 15.12.1898, σ. 2.

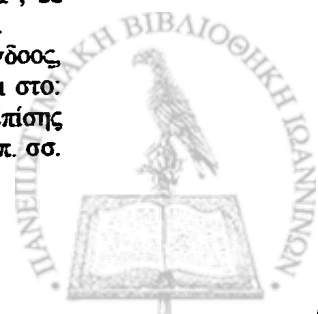


Όπως έχει αναφερθεί, ο Χατζόπουλος τείνει σε αυτή του τη συλλογή να εκφράσει και άλλες ποιητικές αναζητήσεις, επηρεασμένος από τις επιταγές του συμβολισμού. Ο Λίνος Πολίτης αναφέρει ότι στην «ποίηση του αποζήτησε, σύμφωνα με τα διδάγματα του συμβολισμού, την υποβολή με τις θαμπές και αζεκαθάριστες εικόνες και τη μουσική γοητεία του στίχου. Ο τόνος που κυριαρχεί είναι ο ελεγειακός, ένας ακαθόριστος ποιητικός ρεμβασμός, η έλλειψη του συγκεκριμένου. Η διάχυτη αυτή ατμόσφαιρα είναι ίδια και στις πρώιμες και στις ώριμες συλλογές στις τελευταίες αυτές, έξω από την τεχνικότερη δομή του στίχου, η δεσπόζουσα μένει ουσιαστικά ανάλλαχτη και απάνω της ο ποιητής έχει την ικανότητα να πλέκει πλήθος μουσικά θέματα. Η μονότονη όμως αυτή επανάληψη καταντά στο τέλος κουραστική»⁶⁴. Ο Κλέων Παράσχος τονίζει πως η «μουσική όψη της προσωπικότητας του Χατζόπουλου, που δεν είναι, όμως, ακόμα και η βαθύτερα ποιητική, όσο τουλάχιστον είναι, στους "Βραδυνούς θρύλους", φανερώνεται ξεθαρρα, θαρραλέα, σχεδόν μονοκρατικά, στα "Ελεγεία και τα Ειδύλλια" <...> Ο Χατζόπουλος δεν εκφράζει η δεν επιχειρεί να έκφραση παρά συναισθηματικές καταστάσεις και μ' ένα τρόπο που να διοχετεύη πιο άμεσα, πιο αυτούσια, λιγότερο αλλοιωμένα, το συναίσθημα: το μουσικό <...> Φάνηκε ποτέ στην ελληνική ποίηση τόσο ασύλληπτο υλικό αλλά και ακούστηκε ποτέ τόσο επίμονος ελεγειακός τόνος; <...> δεν πιστεύει τίποτε, τίποτε δεν ελπίζει <...> Δέχεται τη ζωή... μ' ένα παντοτεινό αίσθημα μελαγχολίας, νοσταλγίας του φευγάτου, του ανεύρετου, εκείνου που δεν πρόκειται νάρθει ποτέ, μ' ένα αίσθημα εναγωνίας αναζήτησης, δέχεται τη ζωή σα μια διαδοχή από συναισθηματικές καταστάσεις αιτονικές... βαρειές, λυπηρές και που τέχνη μόνο τις κάνει ανεκτές»⁶⁵. Σε άλλο σημείο αναφέρει πως ωστόσο «η ποίηση αυτή, που πάει να γίνει τονική, που ξεχύνεται πότε σ' αργές λαγγωρές μελωδίες και πότε σε γρήγορους ρυθμούς, βουτημένους όμως πάντα σε ένα μουσικό ρεύμα, διατηρεί ένα αισθηματικό υποβάσταγμα, ένα περιεχόμενο αισθηματικό και νοηματικό, μόνο που το αίσθημα φανερά πλεονάζει και ο νοηματικός ειρμός δεν προβάλλει φανερά. Είναι μια ποίηση, αν θέλουμε σώνει και καλά να την ονοματίσουμε, βερλαινική, από ορισμένες φυσικά μονάχα πλευρές και χωρίς τον πλούτο, το μουσικό και τον αισθηματικό και τα μάγια της βερλαινικής ποίησης. Δεν έχει γίνει ακόμα ποίηση "καθαρή", όπως θα γυρέψει αργότερα και θα πετύχει, εν μέρει, να κάνει την ποίηση του ο Χατζόπουλος»⁶⁶. Ο Mario Vitti σημειώνει πως στις «καλύτερες στιγμές της, η έμπνευση του αναδύει, μέσα σε μια ατμόσφαιρα θολή, γεμάτη σκιές,

⁶⁴ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 224.

⁶⁵ Κλέων Παράσχος, «Το έργο του Χατζόπουλου. Α' - Ο ποιητής», ό.π., σσ. 1256-1257. Πιο κάτω αναφέρει (σ. 1257): «Δε φανερώνουν πλούσιο εσωτερικό κόσμο τα "Ελεγεία και τα Ειδύλλια", δε φανερώνουν καν αισθηματικούς αναμνησκασμούς, επίμονες ατενίσεις και μακρούς ρεμβασμούς».

⁶⁶ Κλ. Β. Παράσχος, «Το έργο του Χατζόπουλου. Α' - Ο ποιητής», *Νέα Εστία*, τόμος εικοστός όγδοος, Αθήνα 18 Οκτωβρίου 1940, τεύχ. 332 [Αφιέρωμα για τον Κ. Χατζόπουλο], σ. 1258. Τώρα και στο: *Έλληνες λυρικοί από τον Σολωμό έως σήμερα*, Αθήνα: Σ. Σπυρόπουλος, 1953, σσ. 139-156. Επίσης σχετικά με την άποψη αυτή πρβλ. Τάκης Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος*, ό.π. σσ. 97-98.



φθινοπωρινή, τα ρίγη της ψυχής του σε σύντομες μουσικές συνθέσεις, μηνύματα ενός κόσμου που μοιάζει να παραμένει απρόσιτος στις κοινές αισθήσεις»⁶⁷, ενώ συμπληρώνει πως στην «πραγματικότητα, ο Χατζόπουλος δεν είχε εναποθέσει στην ποίηση παρά μόνο ένα μέρος του εαυτού του· αυτό που με τη βοήθεια του συμβολισμού θα φτάσει στο κορύφωμα του στο αφηγηματικό έργο της ωριμότητας του, το μυθιστόρημα *Φθινόπωρο* (1917)»⁶⁸. Ο Τάκης Καρβέλης αναφέρει πως έχοντας «ως πρότυπο την ποίηση του Βερλαίν, θ' αντλήσει απ' αυτή όχι μόνο τα διάφορα ποιητικά τεχνάσματα και τα εξωτερικά σύμβολα, αλλά και τη διακατέχουσα όλη τη συλλογή μουσική διάθεση <...> Κύριος στόχος του, που εναρμονίζεται με των άλλων μεταπαλαμικών ποιητών, να δημιουργήσει, με όλη αυτή την ποικιλία των ρυθμών, των τεχνασμάτων και των επαναλήψεων, ένα κλίμα αοριστίας, μια διάθεση μουσική, που αναδίδει τη βαθύτητα της μελαγχολίας, την αίσθηση μιας απώλειας και την ψευδαίσθηση ενός άλλου, πέραν αυτού, κόσμου ευτυχίας»⁶⁹. Η Σόνια Δίνσκαγια αναφέρει πως με «τα *Ελεγεία και ειδύλλια* ο Χατζόπουλος έφτασε σε μια ολοκληρωμένη αξιοποίηση της ερμηνευτικής ενέργειας του συμβολισμού, της δύναμης του να υποβάλλει, μέσα από τα φαινόμενα, τα νοούμενα, αφήνοντας στην ελληνική ποίηση ένα γνήσιο δείγμα συμβολιστικής γραφής»⁷⁰.

⁶⁷ Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π. σ. 279.

⁶⁸ Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π. σ. 280.

⁶⁹ Τάκης Καρβέλης, «Το έργο του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου και το πρόβλημα του διχασμού του», ό.π., σσ. 50-51

⁷⁰ Σόνια Δίνσκαγια, «Συμβολιστικές διαστάσεις στην ποίηση του Κ. Χατζόπουλου», ό.π. σ. 72 και Σόνια Δίνσκαγια, «Συμβολιστικές διαστάσεις στην ποίηση του Κ. Χατζόπουλου», *Διαβάζω*, ό.π. σ. 47.



2. ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Για την ανάλυση των ποιημάτων του Χατζόπουλου χρειάζονται και τα κατάλληλα μεθοδολογικά εργαλεία ώστε να βρεθούν τα ερμηνευτικά κλειδιά. Η εργασία αυτή όσον αφορά την ανάλυση κινείται στο χώρο της σημαντικής (σημασιολογία), της επιστήμης ή της θεωρίας των σημασιών, σύμφωνα με τις νεότερες μελέτες και ειδικά τις απόψεις του A. J. Greimas. Στις επόμενες παραγράφους σύντομα θα επιχειρηθεί να δοθούν στοιχεία και να εξεταστούν έννοιες σχετικές με το σημειωτικό γίνεσθαι.

Ο A. J. Greimas επιχείρησε να πετύχει μια μέθοδο ανάλυσης και εξήγησης του νοήματος και οδηγήθηκε σε μια σημαντική θέση, στη θεωρία της στενής αντιστοιχίας και ισοδυναμίας μεταξύ συνταγματικών και παραδειγματικών δομών. Επιχείρησε να καταδείξει πως λειτουργεί η σημασία πέρα από τα όρια της πρότασης, δημιουργώντας μια επιστημονική δομική σημαντική και τη λογική παράσταση των δομικών δυνατοτήτων που είναι το λεγόμενο σημειωτικό τετράγωνο.

Η ανάλυση θα κινηθεί σε δυο επίπεδα, το επίπεδο το σημασιακό και το επίπεδο μιας αφηγηματικής γραμματικής χρησιμοποιώντας παράλληλα και άλλα εννοιολογήματα της θεωρίας του A. J. Greimas, που σκοπός της είναι να δημιουργήσει αυτό που ο ίδιος ονομάζει «τεχνικές της περιγραφής και της ανακάλυψης»⁷¹ και την εφαρμογή με της επιστημονικής λογικής στις επιστήμες του ανθρώπου. Η θεωρία στόχο είχε «να περιγράψει και να μετακωδικοποιήσει τη σημασία σε ένα επιστημονικό σύστημα σημείων, σε μια επιστημονική γλώσσα: σε μια “συστηματική ακριβή και γενικευτική” γλώσσα που συνδέει την περιγραφή και την ανακάλυψη»⁷².

Η σημειωτική περιγραφή μιας σημασίας συνιστά τη δημιουργία μιας τεχνητής γλώσσας, που στόχο έχει να επιτελέσει σημαντικό ρόλο στη μετακωδικοποίηση ή στη μετάφραση (traduction) από τον ένα κώδικα στον άλλο. Επομένως υπάρχει κατασκευή μιας μεταγλώσσας (metalangage) ή μιας κατάταξης διαδοχής μεταγλωσσών. Σε αυτή οι εργαλειακές έννοιες είναι ομοιογενείς, συγγενικές και υπάρχει η δυνατότητα της χρήσης αυτών στη δημιουργία υποδειγμάτων που σκιαγραφούν και προσδιορίζουν το χώρο του νοήματος στη λειτουργία της γλώσσας.

Βασική αρχή της θεωρίας του A. J. Greimas είναι η δυναδική αντίθεση (l'opposition binaire), στην παρουσία δυο όρων και στη σχέση μεταξύ τους, στην περίπτωση που έχουν κάτι κοινό, αλλά και στη διαφοροποίησή τους, στο ζήτημα δηλαδή της ασυνέχειας σε σχέση με τη συνέχεια.

⁷¹ A. J. Greimas, *Semantique structurale, Recherche de methode*, Paris: Larousse, 1966, σ. 164.

⁷² R. Schleifer (1983). A. J. Greimas, *Structural Semantics, An Attempt at a Method*, μτφ. D. McDowell, R. Schleifer, A. Velie, εισαγ. R. Schleifer, Lincoln and London: University of Nebraska Press, σ. xv.



Επίσης το *επίπεδο* (niveau), το *σημασιακό* και το *σημειολογικό*, αποτελεί μια από τις σημαντικές έννοιες στη θεωρία του. Τα διαφορετικά επίπεδα μπορεί να απαριθμούνται ή να αποτιμούνται αρχίζοντας από το οριζόντιο πεδίο, πάνω στον κάθετο άξονα, είτε προς την κατεύθυνση του ύψους είτε προς την κατεύθυνση του βάθους τονίζοντας την αμοιβαία αυτονομία των δυο αυτών επιπέδων. Σχετικά με το σημειολογικό επίπεδο αυτό που αποτελεί την ελάχιστη μονάδα του είναι ο *σημικός πυρήνας* (le noyau semique), το «μόνιμο σημικό ελάχιστο» ενός λεξιήματος (δηλαδή μιας λέξης), που παραμένει χωρίς μεταβολή. Όσον αφορά το σημασιακό επίπεδο τα *ταξήματα* (Classesmes) αποτελούν τις ελάχιστες μονάδες, τα οποία είναι σήματα που κομίζουν τις «παραλλαγές του νοήματος» και έχουν τη δυνατότητα να πηγάζουν μόνο από το συμφοραστικό περιβάλλον (contexte).

Στο σημείο αυτό μπορεί να γίνει αναφορά στην έννοια της *ισοτοπίας*, μιας και τα *ταξήματα* την διασφαλίζουν. Ο Α. J. Greimas αναφέρει πως αυτή αποτελεί την «αρχή της ισοδυναμίας άνισων μονάδων»: «εκφρασμένη με τρόπο αφελή αυτή η αρχή θέλει απλά να πει ότι ένα πράγμα μπορεί να παρουσιαστεί εξίσου καλά μ' έναν απλό τρόπο όπως και μ' ένα σύνθετο, ότι μια απλή λέξη μπορεί να εξηγηθεί με μια ευρύτερη ακολουθία κι ότι αντίστροφα μια μόνη λέξη μπορεί συχνά να βρίσκεται για να ορίσει αυτό που αρχικά αντιληφθήκαμε με τη μορφή μιας ανάπτυξης»⁷³. Επίσης σχετικά με το παραπάνω αναφέρεται ότι: «Ως λειτουργικό εννοιολόγημα, η ισοτοπία δήλωνε στην αρχή επαναληπτικότητα, κατά μήκος μιας συνταγματικής αλυσίδας, ταξημάτων που βεβαιώνουν την ομοιογένεια του εκφωνήματος - λόγου. Μετά απ' αυτή την παραδοχή είναι σαφές ότι το σύνταγμα που ενώνει τουλάχιστον δυο σημικά σχήματα, μπορεί να θεωρηθεί ως το ελάχιστο συμφοραστικό περιβάλλον που επιτρέπει να καθιερώσουμε μια ισοτοπία. Έτσι, όσον αφορά τη σημική κατηγορία, που περιλαμβάνει τους δυο αντίθετους όρους, οι τέσσερις όροι του σημειωτικού τετραγώνου, όταν λάβουμε υπόψη τις πορείες που μπορούν να προκαλέσουν, θα λέγονται *ισότοπα*⁷⁴. Επιπλέον στο *Semiotique structurale*⁷⁵ ξεχωρίζει την ισοτοπία σε κάθε περιγραφή, σε πρακτική και σε μυθική ισοτοπία, όπου η πρώτη καταδεικνύει την πραγματικότητα του εξωτερικού κόσμου και η δεύτερη τον εσωτερικό κόσμο και συνδέεται με το πεδίο της νόησης.

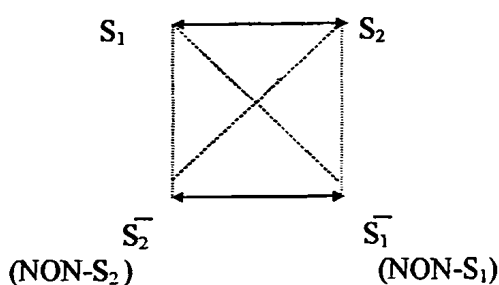
Κάτι το οποίο αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της θεωρίας του Α. J. Greimas είναι το λεγόμενο σημειωτικό τετράγωνο. Ο ίδιος στο άρθρο του «The Interaction Of Semiotic Constraints», σε συνεργασία με τον F. Rastier ερευνά τη στοιχειώδη δομή σημασίας και καταδεικνύει πως αυτή συναποτελείται από τέσσερις όρους S1, S2, -S1, -S2 που συνδυάζονται μεταξύ τους με σχέσεις αντίθεσης, αντίφασης ή συνεπαγωγής: παραστατικά δηλώνονται με το λεγόμενο *σημειωτικό τετράγωνο* (carte semiotique):

⁷³ Α. J. Greimas, *Sémantique structurale, Recherche de méthode*, ό.π., σ. 73.

⁷⁴ Α. J. Greimas, J. Courtes, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, ό.π., σ. 197.

⁷⁵ Α. J. Greimas, *Sémantique structurale, Recherche de méthode*, ό.π., σσ. 119-120.





δηλαδή υπάρχουν δυο άξονες αντίθεσης $S_1 - S_2$ και $S_2 - S_1$, δυο άξονες αντίφασης $S_1 - S_1$ και $S_2 - S_2$ και δυο άξονες συνεπαγωγής $S_1 - S_2$ και $S_2 - S_1$

Μιας και οι δυαδικές αντιθέσεις μπορούν, σύμφωνα με τη θεωρία του A. J. Greimas να διαμορφώνουν τα στοιχεία της γλώσσας και τη σύνταξη, αυτές οι αντιθέσεις απαρτίζουν την αφετηρία ενός μοντέλου δράσης (modele actantiel), που ορίζεται σε επίπεδο βάθους και από τη δομή του προέρχονται οι δομές επιφάνειας των διαφόρων ιστοριών. Οι σχολιαστές θεωρούν την τεχνική της ανάλυσης αυτής ως χαρακτηριστικό της θεωρίας του αντί ως μια δομή που έχει αλληλένδετη σχέση με τις γειτονικές της δομές, δηλαδή τη στοιχειώδη δομή σημασίας, τις αφηγηματικές δομές επιφάνειας, τις αφηγηματικές δομές βάθους κτλ.

Ακόμη στο *Semiotique structurale* ο A. J. Greimas αναφέρεται στα δρώντα πρόσωπα (acteurs) και ρόλους (roles). Αυτό που ονομάζει ως δρών πρόσωπο αποτελεί μια λεξική μονάδα του λόγου, που το ελάχιστο σημασιακό του περιεχόμενο ορίζεται από την παρουσία των σημάτων: α) οντότητα εικονική (π.χ. ανθρωπομορφική), β) έμψυχο και γ) επιδεικτικό εξατομίκευσης (που συγκεκριμενοποιείται, στην περίπτωση ορισμένων αφηγημάτων με την απόδοση ενός κυρίου ονόματος. Επίσης το δρών πρόσωπο αποτελεί μια ολοκληρωμένη διάσταση που μπορεί να αναλαμβάνει έναν ή και περισσότερους ρόλους. Γενικεύοντας σε αυτό μπορεί να επισημανθεί πως τα δρώντα πρόσωπα αποτελούν οντότητες εξατομικευμένες, εικονικές, που διακρίνονται από ένα σύνολο συγκεκριμένων καθορισμένων ενεργειών.

Σχετικά με το ρόλο μπορεί να επισημανθεί πως εκφράζεται στο επίπεδο του λόγου από τη μια ως μια ιδιότητα, ως ένα χαρακτηριστικό του δρώντος προσώπου, και από την άλλη δεν αποτελεί παρά την ονομασία που συμπεριλαμβάνει ένα πεδίο λειτουργιών, δηλαδή συμπεριφορών. Συνεπώς το ελάχιστο σημασιακό περιεχόμενο του ρόλου είναι κατά συνέπεια ταυτόσημο με αυτό του δρώντος προσώπου, μόνο που δεν έχει το σήμα εξατομίκευση. Ο ρόλος δηλαδή αποτελεί μια έμψυχη εικονική οντότητα, αλλά ανώνυμη και κοινωνική. Ο ρόλος συμμετέχει συγχρόνως σε μια αφηγηματική δομή βάθους και σε επίπεδο κειμενικής επιφάνειας⁷⁶.

Στη συγκρότηση του μοντέλου δράσης ο A. J. Greimas επηρεάστηκε από το έργο του V. Prop *Μορφολογία των παραμυθιού* και το βιβλίο του καθηγητή της αισθητικής στη Σορβόνη Etienne Souriau με τον τίτλο *Mille Situations dramatiques* και εξετάζοντας τις

⁷⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Editions Sociales, 1980, σσ. 22-26.



«σφαίρες δράσης» του Propp και τις λειτουργίες του Souïiaïu επέδειξε ένα κατάλογο από έξι δρώσες δυνάμεις, που με την παραδειγματική δόμηση τους αποκτούμε ένα μοντέλο δράσης:

1. Υποκείμενο (Sujet)
2. Αντικείμενο (Objet)
3. Πομπός (Destinateur)
4. Δέκτης (Destinataire)
5. Συμπαραστάτης (Adjuvant)
6. Αντίμαχος (Opposant)

Ακόμη διαιρεί τις δρώσες δυνάμεις σε τρεις ομάδες αντιθέτων ζευγαριών με τις οποίες είναι δυνατό να προέρχονται όλα τα δρώντα πρόσωπα του έργου: 1. *Υποκείμενο vs Αντικείμενο*: βασικό γεγονός του εκφωνήματος-θεάματος είναι η επιθυμία του Υποκειμένου για ένα αντικείμενο· έχει σχέση με την τροπικότητα (modalite) που αντιστοιχεί στο ρήμα θέλω. 2. *Πομπός vs Δέκτης*: το βασικό γεγονός παίρνει τη μορφή μιας επικοινωνίας με τα μηνύματα που ανταλλάσσουν ο Πομπός και ο Δέκτης· υπάρχει σύνδεση με τις έννοιες της γνώσης-άγνοιας, δηλαδή έχει σχέση με την τροπικότητα που αντιστοιχεί στο ρήμα γνωρίζω. 3. *Συμπαραστάτης vs Αντίμαχος*: ο Συμπαραστάτης προστρέχει να προσφέρει βοήθεια ενεργώντας προς την κατεύθυνση της επιθυμίας ή διευκολύνοντας την επικοινωνία. Ο Αντίμαχος βρίσκεται στον αντίποδα προκαλώντας εμπόδια είτε την πραγματοποίηση της επιθυμίας είτε τη μετάδοση του αντικειμένου. Μέσα από αυτές τις δρώσες μονάδες το Υποκείμενο αναδεικνύεται και επιβάλλεται. Αυτές έχουν σχέση με την τροπικότητα που αντιστοιχεί στο ρήμα δύναμαι. Θα πρέπει να επισημανθεί επίσης πως από τον Propp πήρε ο A. J. Greimas και την έννοια της λειτουργίας (Fonction) που είναι «μια πράξη ενός προσώπου, που ορίζεται από τη σκοπιά της σημασίας της για την πορεία της δράσης»⁷⁷.

Κατά τη δεκαετία του '80 επιχειρεί να συγκροτήσει μια σημειωτική των ηθών και στη συνέχεια τη σημειωτική των παθών αρχίζοντας με τη μελέτη *De la colere* που δημοσιεύεται στο *Du sens II* (1983) και συμπληρώνεται με το βιβλίο των A. J. Greimas και J. Fontanille: *Σημειωτική των Παθών (Semiotique des Passions, Des etas de choses aux etats d' ame, Paris, Seuil, 1991)*. Αναγνωρίζεται πως πέρα από τη σημειωτική της δράσης και τις δρώσες δυνάμεις με τις οποίες αποδιδόταν σ' ένα πρόσωπο η ικανότητα της δράσης, η σημειωτική των παθών είναι επιβεβλημένη, αφού γίνεται ερευνητική πραγμάτευση και της ψυχικής διάστασης. Γίνεται πλέον η σημειωτική *παθημική, ψυχοσημειωτική*. Τα πάθη εμφανίζονται ως η άρνηση του λογικού και του γνωστικού και ότι το *αισθάνομαι* υπερσχύει του *αντιλαμβάνομαι*.

Το υποκείμενο αναζητά ένα αντικείμενο που άλλοτε αυτό προέρχεται από την ενεργοποίηση του ίδιου του υποκειμένου. Αυτό το αντικείμενο ενίοτε γίνεται υποκείμενο

⁷⁷ Vladimir Propp, *Morphology of Folktale*, β' έκδοση, Austin and London: University of Texas Press, σ. 20.



(ένα αντι-υποκείμενο), όταν υπάρχει περίπτωση να αντιδρά, να αποφεύγει και να προκαλεί εμπόδια στο υποκείμενο (ειδικά όταν αφορά ένα υποκείμενο με έκδηλα πάθη). Κάποτε, υπάρχει και η εξαφάνιση του *Εγώ* αν και υφίσταται ως δρώσα δύναμη το υποκείμενο, απουσιάζει ως *δρων* πρόσωπο από το πλαίσιο του έργου. Υπάρχει το σχεδόν υποκείμενο που έχει συναίσθηση της ατομικότητας, αλλά είναι εξαρτημένο, γιατί δεν έχει χωριστεί από το αντικείμενό του. Ακόμη εμφανίζεται κάποτε και το *μη υποκείμενο*, ένα απλό κέντρο αντίληψης, που αισθάνεται, που έχει τη δυνατότητα μόνο να ελέγχει ό,τι οργανώνεται γύρω από αυτό, χωρίς ικανότητα αντίδρασης, δηλαδή δεν *αντιλαμβάνεται*, δεν υπάρχει το λογικό και το γνωστικό, να ορίζει τη δική του διάσταση κινούμενο στο χώρο των *θυμικών, συναισθηματικών* διαθέσεων. Επίσης άλλοτε εμφανίζεται και το *συλλογικό υποκείμενο*, της σύμπραξης ως ένα υποκείμενο του *Εγώ* και του *Εσύ*.

Είναι η ποίηση του Κ. Χατζόπουλου προσεγγίσιμη με μια ενιαία τεχνική και ειδικά με το μοντέλο του Α. J. Greimas; Είναι γνωστό πως η προτεραιότητα της συνταγματικής οργάνωσης αποτελεί χαρακτηριστικό του αφηγηματικού λόγου, ενώ της παραδειγματικής οργάνωσης χαρακτηριστικό του ποιητικού λόγου⁷⁸. Τα ποιήματα του Κ. Χατζόπουλου δομούνται με κυρίαρχη τη θλίψη, τη μελαγχολία, με μια παθημική κατάσταση, χωρίς βέβαια να ξεφεύγουν σε υπερβολικές διαστάσεις, με την ένταση των παθών να είναι σ' ένα σχεδόν σταθερό επίπεδο, όπως η *έκτασή τους*, που έχει σχέση με τη διάρκεια για τη *διπλή ανάγνωσή τους* θα πρέπει κανείς να επιτελέσει την ανάλυση του συνταγματικού επιπέδου και να αποκαλύψει τις διαχρονικές δομές του κειμένου. Κυρίως είναι δυνατή η ανάλυση με αφηγηματικούς όρους και η ανασύνθεση μέσα από αφηγηματικά μοντέλα. Όποτε το μοντέλο της αφηγηματικής ανάλυσης δεν καλύπτει όλες τις διαστάσεις του κειμένου, υπάρχει συνδυασμός με στοιχεία της παραδειγματικής ανάλυσης γίνεται αναγωγή των συντακτικών δεδομένων στα πραγματικά υποκείμενα και έχουμε μια μετάβαση από τις ρηματικές στις σημασιακές λειτουργίες. Τέλος μέσα από αλληλενέργεια των δομών βάθους/ επιφανείας αναγόμαστε στο ποιητικό σύμπαν της υπό μελέτη συλλογής.

⁷⁸ Α. J. Greimas, *Du sens, Essais sémiotiques*, Paris: Seuil, 1970 και Ε.Γ. Κωνωνόμος, *Σημειωτική και θεωρία της ποίησης*, Πρακτικά του Α' Συμποσίου Νεοελληνικής Ποίησης (Πανεπιστήμιο Πατρών, 3-5 Ιουλίου 1981), β' τόμ., Αθήνα: γνώση, 1983.



3.ΤΟ ΕΠΙΠΕΔΟ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ

Η φυγή από την πραγματικότητα και η αναζήτηση του ιδανικού χώρου

7 Πέρα ας βογγάει του κόσμου η τρικυμία.

Βαθιά εκεί στην απόμακρη ερημιά
το σπίτι μας χτισμένο απ' τα συντρίμια
των χτεσινών μας πόθων μας προσμένει·
κ' η άνοιξη που τη ζωή ανασταίνει
θανθοσπρώσει του κήπου μας τη γύμνια,
κα ολόευωδη θα πλημυρίσει η φράχτη
κα απ' των νεκρών ονείρων μας τη στάχτη
τα ρόδα θα βλαστήσουν με το νέο το Μάη...

5

8 Πέρα του κόσμου η τρικυμία ας βογγάει.

10

Ω! τι γλυκιά, βαθύτατη γαλήνη
που τη φωλιά μας περιχύνει!
Ω εσύ που με τολόδροσο στεφάνι
περνάς της νιότης και το αγνό σου χέρι
ρόδα μονάχα να θερίζει ζέρει·
ω εσύ που μιαν αυγή του Απρίλη
σ' απάντησα στα δάση πλανεμένη
και το τραγούδι σόκοψα σταθώα σου χείλη...

15

Πέρα ας βογγάει του κόσμου η ανεμοζάλη.

Ω εσύ που γέρνεις τώρα αποσταμένη,
ξέρω μακριά έν' απάνεμο ακρογιάλι.
Ω εσύ που γέρνεις τώρα λυπημένη
και κλαις την άνοιξη τη μαραμένη,
ω εσένα όπου η χαρά σου αποκοιμήθη,
έλα, όσο νάρθει η άνοιξη και πάλι,
ναν την ξυπνήσω θέλω στα νεκρά σου στήθη
με της αγάπης το παλιό το παραμύθι.

20

25

Πέρα ας βογγάει του κόσμου η ανεμοζάλη.

Ω οι νικημένοι στις ζωής την πάλη !

9 Δειλός κ' εγώ έχω ρίξει την ασπίδα

30



και μέσα στις ψυχής τα βάθη
 μια απέραντη έχω κλείσει Θηβαΐδα.
 Ω εσένα όπου η χαρά σου εχάθη,
 ωιμέ που κλώθω ακοίμητο τον πόνο,
 ω εσύ που ρόδα μόνο να θερίζεις ξέρεις. 35
 ω εγώ που ονείρατα λατρεύω μόνο!

Από τα κυρίαρχα μοτίβα της ποίησης του Κ. Χατζόπουλου είναι η διαρκής αναζήτηση του ποιητικού υποκειμένου για τον ονειρικό, ιδανικό χώρο με τη φυγή από την καταπιεστική πραγματικότητα του περιβάλλοντός του με την επιθυμία της συμμετοχή μιας άλλης μορφής, του *Εσύ*.

Χαρακτηριστικά το 1^ο ποίημα της συλλογής παρουσιάζει δυο αντίθετες φυσικές εικόνες: μια που εκφράζει την πραγματικότητα με τα στοιχεία της φύσης να δίνονται μέσα από αγχώδεις, απειλητικές παραστάσεις, όπως η τρικυμία που δεν είναι όμως της θάλασσας, αλλά του κόσμου, με συνέπεια να υποδηλώνει τη μη επιθυμητή κοινωνική διάσταση του ποιητικού υποκειμένου, και η άλλη, τον αναζητούμενο ιδανικό χώρο του ποιητικού υποκειμένου, το *au delà*, που ταυτίζεται εδώ με την έννοια *locus amoenus*.

Από την αρχή διαφαίνονται οι άξονες στις οποίες θα κινηθεί ο ποιητής. Με το ομοιοκατάληκτο σχήμα και την αντιθετική διάσταση «του κόσμου η τρικυμία» - «απόμακρη ηρεμία», προκύπτει το ζήτημα μιας τραυματικής βιωματικής διάστασης του ποιητικού υποκειμένου και εύλογα γίνεται επιτακτική η φυγή από τις προστριβές και την καθημερινότητα και η αναζήτηση του ιδανικού χώρου. Η προοπτική αυτή έρχεται ως συνέπεια μιας αναγέννησης μέσα από τα συντρίμια του παρελθόντος: «το σπάτι μας χτισμένο απ' τα συντρίμια/ των χτεσινών μας πόθων μας προσμένει». Έκδηλη είναι στο σημείο αυτό και η αρχή της μη διάζευξης των αντιθέτων⁷⁹ αφού το σπάτι έχει χτιστεί με τα συντρίμια.

Ο χώρος αυτός, δοσμένος μέσα από μια ονειρική διάσταση του ποιητικού υποκειμένου, παρουσιάζεται ως χώρος δημιουργίας, αναγέννησης, προσδιορισμένος με τις λέξεις-σύμβολα: «άνοιξη», «Μάης», «Απρίλη» είναι ένας χώρος γεμάτος από άνθη. Προσφέρει βαθύτατη γαλήνη και η αναγέννηση επιδρά και στην ηλικία («τολόδροσο στεφάνι περνάς της νιότης») και στην καθαρότητα και ευαισθησία της ανθρώπινης ψυχής («και τ' αγνό σου χέρι ρόδα μονάχα να θερίζει ξέρει») μέσα και από τη θετική σημασιοδότηση του συμβόλου ρόδα σύμβολο της ομορφιάς, των ευαισθησιών, της γυναικείας φύσης. Ακόμη τη

⁷⁹ Βλ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Δομές αντίθεσης στην ποίηση του Καρυωτάκη», *Συμπόσιο για τον Κ.Γ. Καρυωτάκη, Πρέβεζα, 11-14 Σεπτεμβρίου 1986*, επιμ. Μέμη Μελισσαράτου, Πρέβεζα: Δήμος Πρέβεζας, 1990, σ. 135. Επίσης πρβλ. A.J. Greimas, *Sémantique Structurale, Recherche de méthode*, ό.π., σσ. 170, 212-13, 224-25, 231, 233· του ίδιου, «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», *Communications*, 8 (1966), σσ. 50-58 και Μ. Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ. Γ. Σπανός, Αθήνα: Πλέθρον: Θεωρία λογοτεχνίας και κριτικής, 1980, σσ. 264-271.



λειτουργία του ιδανικού χώρου εξυπηρετεί και η λέξη «φωλιά» ως το καταφύγιο από τη θλίψη της πραγματικότητας.

Μέσα σε αυτή την ιδανική εικόνα ο κήπος, αν και παρουσιάζεται γυμνός, δηλαδή με μια αρνητική διάσταση, όσον αφορά το θέμα του κήπου-παραδείσου σαν έννοια με διάχυτη την ευδαιμονική πληρότητα⁸⁰, θα βλαστήσει ως απόρροια της διάχυτης ευφορικής διάστασης.

Το ποιητικό υποκείμενο φέρνει στη μνήμη του την ιδιαίτερη σχέση με το ποιητικό αντικείμενο, το *Εσύ*, αναφέροντας «και το τραγούδι σόκοψα σταθώα σου χείλη». Ίσως στο σημείο αυτό να εκφράζεται και μια μετανοημένη πράξη που προέκυψε από τη συνάντησή τους μιας και φαίνεται να του έχει στερήσει την προηγούμενη αγνή, ανέμελη ζωή, δηλαδή την ευφορική κατάσταση του παρελθόντος. Τώρα υπάρχει διάχυτο το δυσφορικό παρόν· παρατηρείται η αντίθεση ευφορικό παρελθόν vs δυσφορικό παρόν. Το ποιητικό υποκείμενο εκφράζει τη δυστυχία του, αφού καταστρέφει τις υπάρξεις που υφίστανται γύρω του, όντας μια θλιμμένη, μελαγχολική μορφή· γι' αυτό και αναζητά το *au delà* «εκεί στην απόμακρη ερημία», αναφέροντας «ξέρω μακριά εν' απάνεμο ακρογιαλί», δηλαδή ένα ιδανικό χώρο (*locus amoenus*) ως χώρο ψυχικού και συναισθηματικού καθαισμού, του ίδιου και του *Εσύ*. Εκεί το ποιητικό υποκείμενο δύναται να εμφανίζεται ως ένα ενεργοποιημένο υποκείμενο, ενώ στην πραγματικότητα είναι έρμαιο των συνθηκών της ζωής, δηλαδή ένα υποκείμενο κατάστασης μέσα από τις παλινδρομήσεις της ευφορίας του ονειρικού και της δυσφορίας της πραγματικότητας με τις έντονες ψυχικές προβληματικές καταστάσεις και τα πάθη.

Το *Εσύ* είναι μια νέα γυναίκα. Κύρια ενασχόλησή της είναι τα ρόδα, που, όπως δηλώνει το ποιητικό υποκείμενο, να «θερίζει» ξέρει το χέρι της. Επίσης πρόκειται για μια μορφή «πλανεμένη», χαρακτηρισμός με διττή σημασία, αφού δηλώνει αυτή που περιπλανιέται κάπου ή περιφέρεται αλλά και αυτή που κάνει σφάλματα. Το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο αναφέρει πως τη συνάντησε «στα δάση» να πλανιέται και ότι εκεί: «το τραγούδι σόκοψα σταθώα σου χείλη».

Βέβαια δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως η γυναικεία μορφή πλανιόταν στα δάση. Το δάσος αποτελεί ένα σύμβολο που σημασιοδοτείται είτε θετικά είτε αρνητικά στην ποιητική του Κ. Χατζόπουλου. Στην προκειμένη περίπτωση το δάσος αποτελεί το χώρο της γυναικείας μορφής, είναι στενά συνυφασμένο με τον ιδανικό χώρο και με την υποδήλωση των ιδανικών ψυχικών διαθέσεων. Επίσης χαρακτηρίζεται και από τη μετοχή «αποσταμένη». Είναι κουρασμένη και θλιμμένη, κάτι που φαίνεται λίγους στίχους πιο κάτω αναφέροντας ότι είναι «λυπημένη», προφανώς από την απογοήτευση της πραγματικότητας, που της προσφέρει το ποιητικό υποκείμενο. Η χαρά της «αποκοιμήθη», τα στήθη της είναι νεκρά, χωρίς δηλαδή αισθήματα. Το ποιητικό υποκείμενο της τάζει τον ιδανικό χώρο κι επιθυμεί να την κατευθύνει και να την ξεναγήσει στην αναζητούμενη ονειρική προοπτική, πέρα από την πραγματικότητα, να

⁸⁰ Βλ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Δομές αντίθεσης στην ποίηση του Καρυωτάκη», ό.π. σ. 128.



βιώσει ξανά την «άνοιξη», δηλαδή την αναθέρμανση της παλιάς αγάπης στην ψυχή της. Την προσκαλεί με προτροπή «έλα» και εκφράζει το *θέλω* του ποιητικού υποκειμένου, καθώς και το άνοιγμα των προοπτικών αυτής της διαδικασίας αναγέννησης.

Έρχεται όμως η απογοήτευση, συνήθως στο τέλος των ποιημάτων του Κ. Χατζόπουλου, με την ανατροπή και τη διάψευση αυτής της ονειρικής κατάστασης. Το ποιητικό υποκείμενο βιώνοντας την πραγματικότητα αναφωνεί: «*Ω οι νικημένοι στις ζωής την πάλη*»⁸¹. Και οι δυο τους είναι έρμια της μοίρας και το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο δηλώνει έκδηλα την αδυναμία εξεύρεσης μιας ιδανικής κατάστασης αυτοχαρακτηρίζεται, γίνεται η ανάδειξη του *αληθινού υποκειμένου*, ενός υποκειμένου δηλαδή που αξιοποιεί τα πράγματα: «*Δειλός κ' εγώ έχω ρίξει την ασπίδα*». Είναι δηλαδή ένας ρίψασπης της ίδιας της ζωής, που την χαρακτηρίζει με μια μετωνυμία ως *Θηβαΐδα*, υποδηλώνοντας τη βαθιά θλίψη και δυστυχία. Η γενιά των Λαβδακιδών που βασίλευσε στη Θήβα, έδωσε και στους τρεις μεγάλους τραγικούς της αρχαιότητας υλικό πλούσιο στη σύνθεση των τραγωδιών τους (πρβλ. π.χ. τις τραγωδίες *Επτά επί Θήβας*, *Αντιγόνη*, *Οιδίπους Τύραννος*). Το ποιητικό υποκείμενο αναγνωρίζει με μεταφορικό λόγο μόνο την παρούσα κατάσταση της θλίψης, που έμπρακτα βιώνει: «*ωιμέ που κλώθω ακοίμητο τον πόθο*». Μόνη διέξοδο έχει την ονειρική φαντασίωση αμαφρόντας «*ω εγώ που ονειράτα λατρεύω μόνο*», ενώ το *Εσύ* έχει την ενασχόληση με τα ρόδα με ό,τι σημασιοδοτεί το σύμβολο αυτό.

Μπορεί να επισημανθεί πως ο αρχικός στίχος του πρώτου ποιήματος: «*Πέρα ως βογγάει τον κόσμο η τρικυμία*», αποτυπώνει έκδηλα και το γενικότερο πλαίσιο στο οποίο θα κινηθεί ο ποιητής στη συλλογή. Στο ποίημα αυτό ο ποιητής επιθυμεί να υποδείξει πως το

⁸¹ Σ' ένα άλλο στίχο του στην ίδια συλλογή αναφέρει: «*δειξε μου τη στράτα, / τη χαμένη στράτα μέσα στην ερμιά*». Ίσως εδώ να υπονοείται ως αναφορά η ήττα του 1897. Σόνια Γλίνσκαγια, «Συμβολιστικές διαστάσεις στην ποίηση του Κ. Χατζόπουλου», ό.π. σ. 71 και Σόνια Γλίνσκαγια «Συμβολιστικές διαστάσεις στην ποίηση του Κ. Χατζόπουλου», *Διαβάζω*, ό.π., σ. 46. Αναφέρει το 1909 ο Κ. Χατζόπουλος συνδέοντας την κατάσταση της γενικής αθυμίας μετά το 1897 με το κίνημα του συμβολισμού: «*Η υποκίνηση του συμβολισμού ήταν ξένη βέβαια στον τόπο μας, μα η πνευματική κατάσταση ώριμη να τον δεχτεί, η ψυχική διάθεση ετοιμασμένη να πιαστή στα βρόχια του. Τα πρώτα κρούσματα του συμπεφτον ύστερα από τον πόλεμο του 97. Το άτυχο τέλος του τι απογοήτευση δεν έφερε στα πνεύματα και ποια απελπισία απ' την εθνική πραγματικότητα! Είναι φυσικό τα κοινωνικά ανταριάσματα να τακλουθή μια αντίδραση, το ξάναμα κι ο παραρεθισμός να φέρνη το χαλάρωμα της ενέργειας και της σκέψης. Βλέπομε ποια κρίση έφερε στη ρούσικη διάνοια η τελευταία ρουσική αντάρα. [...] Όποιος μπορεί ως θυμηθή και το δικό μας σάσπισμα ύστερα από τον πόλεμο. Ο νους έπλεε σα μέσα σε μυστήριο, σκοντάβοντας, όπου πάσκιζε νάβρη μια εξήγηση, από ανεξήγητο σ' ανεξήγητο· το παρόν θολό κι άγαρο, το μέλλον σκοτισμένο. Η εξαρχής ανώμαλη, καθώς τη λέει ο κ. Σκλήροζ, ψυχολογία της ρωμαϊκής κοινωνίας φτάνοντας στο κατακόρυφο από περιστατικά, που δε μπορεί να τους συλλάβη την έννοια, στη σφαίρα της τέχνης ρίχνεται για παρηγοριά στονειρίασμα κι αδράζει μια καταφυγή που της προσφέρνεται έτοιμη έξωθε». Πέτρος Βασιλικός: «*Η Ψυχολογία του συμβολισμού*», *Ο Νουμάς*, χρ. Ζ', αρ. 336, 22.3.1909, σσ. 3-4. Και τώρα Κωσταντίνου Χατζόπουλου *Κριτικά Κείμενα*, ό.π. σσ. 130-131. Το βιβλίο του Γ. Σκλήρου, στον οποίο αναφέρεται, κυκλοφόρησε στην Αθήνα τον Ιούλιο του 1907 με τίτλο *Το κοινωνικόν μας ζήτημα*. Ο Σπ. Μελάς σχετικά με το θέμα πιστεύει πως ο Κ. Χατζόπουλος άρχισε «να μορφώνει πνευματική συνείδηση και έννοιαν αποστολής... γύρω στο 1897». Πρόκειται για το συγγραφέα μάλλον περισσότερο για σύμπτωση και όχι αποτέλεσμα των ιστορικών συνθηκών, αφού «συνέπεσε με το φούντωμα και την ανάπτυξη του σπορου που είχε μέσα του», Σπ. Μελάς, «*Κωσταντίνος Χατζόπουλος*», (Ο συμβολιστής ποιητής και ο ρεαλιστής πεζογράφος), «*Α' Αναμορφωτικό ξεκίνημα-Η αντίφαση*», *Ελληνική Δημιουργία*, ό.π., σ. 518.*



παρελθόν αποτελεί την οριοθέτηση του παρόντος μέσα από την ανασύνθεση των απογοητεύσεων των πόθων και των ονείρων.

Πλέον όλα αποτελούν μια συντελική κατάσταση που είναι οδυνηρή, αφού δεν υφίσταται χαρά, η άνοιξη έχει περάσει και η μόνη ανθρώπινη διάσταση σε όλο αυτό το μελαγχολικό πλαίσιο των επισκιάσεων και του σκότους, της θολής εικόνας και της αοριστίας γενικά των ποιημάτων, είναι η γυναικεία μορφή, που αποτελεί το δέκτη των συναισθηματικών διαθέσεων του υποκειμένου. Η παρουσία της γυναικείας μορφής δίνεται, όχι μόνο σε αυτό το ποίημα, αλλά και σε όλα σχεδόν της συλλογής, και αυτή μέσα σε μια αοριστολογική και μη διααγής διάσταση και αποτελεί την αναζήτηση για μια αποδοχή ερωτική. Δεν υπάρχει όμως η δυνατότητα της πλήρους έκφρασης σε προσωπικό επίπεδο, αφού το ποιητικό υποκείμενο δεν καταφέρνει να εξομολογηθεί τα βαθύτερα συναισθήματά του, αν και θέλει, αφού δε φαίνεται να έχει προκύψει η απαιτούμενη οικειότητα μεταξύ τους ή πρόκειται για μια περασμένη αγάπη. Αν και η επιδίωξη στο ποίημα του ποιητικού υποκειμένου είναι να βιώσει με το *Εσσύ* την ίδια συναισθηματική κατάσταση, τελικά φαίνονται εν τέλει συναισθηματικά αποκομμένα.

Θα πρέπει να τονιστεί και η εμφανής διάζευξη του *οικείου χώρου vs ξένου χώρου*, όπου ο οικείος χώρος (*εκεί, μακριά*) είναι ο χώρος του φανταστικού, του ονειρικού, ενώ ο ξένος χώρος είναι η βίωση της πραγματικότητας και της καθημερινότητας, που ταλανίζει την ψυχή του ποιητικού υποκειμένου (υπονοείται το *εδώ*). Στο παραπάνω συνίσταται και η ιδιαιτερότητα της φύσης που παρουσιάζεται καταθλιπτική πολλές φορές στην απεικόνισή της, με συνέπεια το ποιητικό υποκείμενο να βρίσκεται σε μια κατάσταση *δυσφορίας* σε σχέση με αυτήν. Αυτό αλλάζει, αν γίνεται αναφορά σε αυτόν τον ιδανικό χώρο, όπου επανέρχεται η κατάσταση *ευφορίας* του ποιητικού υποκειμένου. Ακόμη φανερή είναι η ύπαρξη της διχοτομίας *δύναμαι vs δε δύναμαι*, όπου το ποιητικό υποκείμενο δύναται να νιώθει στον ιδανικό χώρο, δηλαδή πρόκειται για ένα *εν δυνάμει* υποκείμενο που μπορεί να ενεργεί στην ονειρική διάσταση, αλλά εκφράζει την αδυναμία να υπερβεί την πραγματικότητα που βιώνει. Πάντως έκδηλη είναι η αναμονή μιας νέας προοπτικής και αναζήτησης του ονειρικού, ιδανικού χώρου (*au delà, locus amoenus*) που θα επιδράσει ως θετικός παράγοντας στην αρνητική διάσταση της πραγματικότητας.

* * *

10 *Il est une île blonde au milieu de la mer!*

GEORGE RENCY

Πέρα στις θάλασσας τα πλάτια

Είναι τολόξανθο νησί.

- Ω τα γλυκά γλαρά σου μάτια

όπου πρωτόλαμψεν η αυγή!-

Πέρα στις θάλασσας τα πλάτια

5



είναι τολόξανθο νησί
όπου γεννήθηκε η Αγάπη,
όπου πρωτόλαμψεν η αυγή.

11 Άκου φαιδρά μες στον αγέρα
πώς τραγουδούν κορδαλοί· 10

—ω της φωνής σου τη φλογέρα
που στην ψυχή μου κελαηδεί!—

Στης θάλασσας τα πλάτια πέρα
είναι τολόχαρο νησί

που τραγουδάνε την Αγάπη 15
γλυκόλαλοι οι κορδαλοί.

Έλα κι αν σώπασαν ταηδόνια

μες στη νυχτιά τη σκοτεινή.

—ωιμέ τα ολόδροσα τα χρόνια
που κλαίει η ψυχή σου ολαρφανή!— 20

στης θάλασσας τα πλάτια πέρα
είναι το αμάραντο νησί

που ασώπαστα λαλούν ταηδόνια
μιαν άνοιξη παντοτεινή.

Έλα κι αν πέθανε η χαρά σου 25
με τον αγύριστον καιρό,

Έλα κι αν κλαίγες τα όνειρά σου

με τον κρυφό μου τον καημό,

στο αμάραντο νησί εκεί πέρα

είναι το δάσος το ισκαερό 30

που μίαν αστέρευτη βρυσούλα

τρέχει της Λήθης το νερό.

12 Και κρυφοσμίγουν τα τρυγόνια
και τραγουδούν κορδαλοί 35

—μες στις αγκάλης σου τα χιόνια
λύσε την κόμη τη χρυσή!—

πέρα στις θάλασσας τα πλάτια

είναι τολόχαρο νησί

που τραγουδάνε την Αγάπη

γλυκόλαλοι οι κορδαλοί. 40



Παίζει στην πλώρη μας το κύμα
 και τραγουδάει το παννί·
 —μέσα η ψυχή σου αν είναι μνήμα,
 γύρω γλυκεία γελάει η ζωή—
 πέρα στις θάλασσας τα πλάτη
 είναι τολόφωτο νησί
 όπου γεννήθηκε η Αγάπη,
 όπου πρωτόλαμψεν η αυγή.

45

Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και το 2^ο ποίημα της συλλογής, όπου ξανά το ποιητικό υποκείμενο αναζητά τον ιδανικό τόπο, (*locus amoenus*) με τον οποίο ταυτίζεται το *au delà* (πέρα), υπονοώντας, σε μια αντίθεση, ότι το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο διάγει μια δυσβάστακτη πραγματικότητα. Πρόκειται για έναν ονειρικό χώρο που δίνεται με μεταφορές: «τολόξανθο» ή «τολόχαρο» ή «το αμάραντο νησί». Ως μότο του ποιήματος χρησιμοποιείται στίχος του ποιητή *George Rency*, (: «Υπάρχει ένα ξανθό νησί στο μέσον της θάλασσας») ο οποίος αξιοποιείται στιχουργικά με τις διάσπαρτες καταφανείς αναφορές στη θάλασσα και στο ξανθό, το φωτεινό νησί μιας και το μότο αποτελεί μέσο κατανόησης του ποιήματος.

«τολόξανθο»
 χυφός πι-
 μου αίσια
 ερωτη (άνω) α
 στα χαλόν
 εμψυχή φημι
 τολόξανθο
 νησί

Ο πρώτος στίχος του ποιήματος αναφέρεται έξι φορές στο ποίημα, δυο φορές παραλλαγμένος, για να τονιστεί η προσπάθεια να αποδοθεί αυτός ο χώρος στιχουργικά. Στο στίχο αυτό παρατηρείται και το σχήμα λόγου της παρήχησης του φωνήεντος α, για να δηλωθεί εκφραστικά η απόσταση, η ελευθερία, το άνοιγμα στο χώρο, τη διέξοδο την ψυχική: «Πέρα στις θάλασσας τα πλάτια».

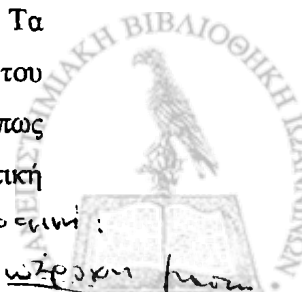
σημειώ
 νη αίσια
 Δεν αναφέρεται
 το μυστικό
 αίσια, α

Ο χώρος είναι στενά συνυφασμένος με την εκδήλωση του πάθους του ερωτικού αντικειμένου, της γυναικείας μορφής, αφού αναφέρει «Ω τα γλυκά γλαρά σου μάτια/ όπου πρωτόλαμψεν η αυγή, όπου γεννήθηκε η Αγάπη/ όπου πρωτόλαμψεν η αυγή», και της συναισθηματικής αφύπνισης του υποκειμένου. Επίσης υπάρχει παρήχηση (γ, λ, α) στο στίχο: «Ω τα γλυκά γλαρά σου μάτια» για να εκφραστεί η μουσική διάσταση μιας ευαίσθητα διατυπωμένης συναισθηματικής πρόκλησης στο ερωτικό υποκείμενο της περιγραφής της γυναικείας μορφής.

Επισημαίνονται και οι γνωστοί στην ποίηση του Χατζόπουλου στίχοι-αποστροφές με το κλητικό ω, καθώς και η χρήση στο ποίημα των χρόνων του ενεστώτα και του αορίστου, όπου με τους ενεστώτικους τύπους δηλώνονται η τωρινή κατάσταση του υποκειμένου, τόσο στο πραγματικό, όσο και το ονειρικό επίπεδο ή οι αναμνήσεις, με πολλά ρήματα που φανερώνουν τραγούδι και χαρά, γέλιο, έρωτα (όπως π.χ.: «τραγουδούν», «κελαηδεί», «τραγουδάνε», κλαίει, «λαλούν», «κρυφοσμίγουν», «παίζει», «τραγουδάει», «γελάει»). Τα ρήματα που είναι στον αόριστο, δηλώνουν την προτερόχρονη ιδανική, υπέροχη διάσταση του ποιητικού υποκειμένου που πλέον δεν την υφίσταται, την έχει χάσει από το παρελθόν (όπως π.χ.: «γεννήθηκεν», «πρωτόλαμψεν», «σώπασαν», «πέθανε»: υπάρχει και μια προστακτική

σημειώ?
 συναισθηματική
 ως νησί
 αναφέρεται
 φημι
 ονειρικό
 ονειρικό

όπως: στίχ. 17: θα μ αν αν πασαν ελπίσθη/ ης εν νυφεία εν δωσανί:
 Η φημι νησίδι ο αόριστος, ερωτική, ιδανική κατάσταση, υπέροχη μορφή



«λύσε», η οποία όμως αναφέρεται σε μια κατάσταση που θα συμβεί μοναδικά). Στη θεώρηση ακόμη του ποιήματος θα μπορούσαν να τονιστούν ως εκφραστικά στοιχεία, οι εκούσιες επαναλήψεις της λέξεως «νησί», ως χώρος αναφοράς, και τα ονόματα των πουλιών, ως σύμβολα.

Τι σημασία
των πουλιών?

Εκφράζεται μια αρχική κατάσταση στους στίχους που παρατέθηκαν. Δηλώνεται μια διάθεση σύζευξης του υποκειμένου με το αντικείμενο, την ερωτική μορφή. Υπάρχουν έκδηλα ποιητικά σύμβολα, όπως η «αυγή» με την έλλειψη του φωτός της ημέρας, υπάρχουν φωτοσκιάσεις* είναι σύμβολο, που στο συγκεκριμένο ποίημα έχει θετική χροιά, χωρίς δηλαδή να υποδηλώνεται κάποια θολότητα στα αισθήματα, δημιουργείται μια κατάσταση ευφορίας στο ποιητικό υποκείμενο, το οποίο εκφράζει ένα θέλω. Είναι ένα ποιητικό υποκείμενο με συγκεκριμένο προσανατολισμό και προσδοκία: πρόκειται για τον ιδανικό χώρο, το χώρο της πραγμάτωσης των συναισθημάτων του ίδιου και της μορφής στην οποία απευθύνεται. Λείπει πάντως η έντονη δράση, δεν υπάρχουν συγκρούσεις, πρόκειται για ένα σχεδόν υποκείμενο, το οποίο έχει από τη μια γνώση της ατομικής διάστασης, αλλά από την άλλη ακόμη δεν αποτελεί μια αυθύπαρκτη ανεξάρτητη οντότητα, αφού είναι εξαρτημένο από τις συνθήκες της ζωής και τις αντιδράσεις της μορφής στην οποία απευθύνεται.

ή η έλλειψη

Στη 2^η στροφή του ποιήματος υπάρχει το σύμβολο πουλί, ο κορυδαλός, που υποδηλώνει τη διάθεση για ταξίδι, για αναζήτηση ενός ευχάριστου, ιδανικού χώρου. Το πουλί αυτό συμπράττει στην όλη ονειρική ανάμνηση και το ποιητικό υποκείμενο προτρέπει τη γυναικεία μορφή να ακούσει τη λαλιά του «Άκου φαιδρά μες στον αγέρα/ πως τραγουδούν οι κορυδαλοί». Λίγο πιο κάτω χαρακτηρίζονται ως γλυκόλαλοι πρόκειται για μεταφορά καθώς και παρήχηση του υγρού συμφώνου λ στο στίχο, για να επισημανθεί η λαλιά του πουλιού: «γλυκόλαλοι οι κορυδαλοί». Παρουσιάζονται ειδυλλιακές εικόνες της φύσης, είναι ο ιδανικός χώρος, τοιοξάνθο νησί. Θα πρέπει βέβαια να δηλωθεί πως ο χώρος αυτός είναι ένα νησί, οπότε αναζητείται ένας χώρος αποκομμένος, μακριά από άλλου είδους παρεμβάσεις της πραγματικότητας που καταθλίβει το ποιητικό υποκείμενο. Εξάλλου η θάλασσα, που αποτελεί κι αυτή ένα σύμβολο, προσδιορίζεται με το επίρρημα «πέρα» και το ουσιαστικό τα «πλάτια» ή «πλάτη».

η θάλασσα
και τα
πλάτια

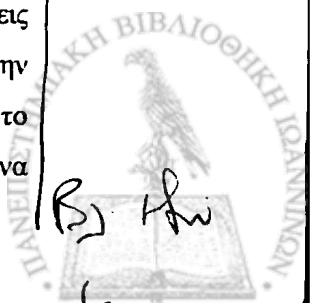
Στο χώρο αυτό εμφανίζεται η γυναικεία μορφή, που δίνει ευχαρίστηση στο ποιητικό υποκείμενο, που την καλεί «Έλα» (με κεφαλαίο το γράμμα Ε, υπονοώντας την ευγένειά του προς το ερωτικό αντικείμενο). Εκφράζεται η επιθυμία το ερωτικό του αντικείμενο, το Εσύ, να ταξιδέψει στο νησί διαφεύγοντας από την πραγματικότητα, που είναι συνυφασμένη με τη θλίψη και τη δυσφορική κατάσταση.

αλλά @ τι
σημολογία των
Τριφυλικών, των
μορφηκών

Ο χώρος αυτός είναι άφθαρτος, όπως η μνήμη του ανθρώπου, που τις αναμνήσεις διατηρεί ατόφιες, αγέραστες και πολλές φορές τις εξιδανικεύει, όπου όλα συμμετέχουν στην μοναδική αναγέννηση των δυο προσώπων, όπου τίποτα δεν αφήνεται για να σιγήσει το ενδελεχές τραγούδι της ευτυχίας. Επίσης στο στίχο: «μιαν άνοιξη παντοτινή» μπορεί να

... και σαν φόρμη
από τον χώρο της φωνητικής
... και σαν φόρμη

και σαν φόρμη
και σαν φόρμη



επισημανθεί η παρήχηση (αν), που ακριβώς τονίζει την ιδιότητα της άφθαρτης, ιδανικής άνοιξης των συναισθημάτων.

Στην 4^η στροφή δηλώνεται ξεκάθαρα η συναισθηματική αποξένωση και η χρήση ξανά της προστακτικής «Έλα» 2 φορές εκφράζει το κάλεσμα του ποιητικού υποκειμένου στη γυναικεία μορφή να κάνει μια νέα πορεία. Ο χρόνος είναι αδυσώπητος, χαρακτηρίζεται με το επίθετο «αγύριστον». Οι αναμνήσεις του νησιού διατηρούνται ανέπαφες, στο οποίο προσδίδονται και άλλα χαρακτηριστικά, όπως ότι έχει «δάσος το ισκιερό», σύμβολο που εκφράζει τις ανείπωτες, εσώτατες εκφράσεις και συναισθήματα του ποιητή, με μια «αστέρευτη βρυσούλα», ίαμα, αφού προσφέρει της Λήθης το νερό, τη λησμονιά την επιθυμητή στα δεινά. Η λέξη «Λήθη» γράφεται με κεφαλαίο το γράμμα Λ τονίζοντας για έμφαση την καταλυτική δύναμή της.

Μέσα σε μια ονειρική κατάσταση, όπου η πηγή της «Λήθης» αναβλύζει στο δάσος των αισθημάτων, θέλει ο ποιητής να πει η αγαπημένη του και να ξαναζήσει την πρώτη αγάπη ξεχνώντας την θλίψη. Ο φυσικός χώρος αποκτά ανθρώπινες ιδιότητες, φαίνεται να συμπράττει ως μορφή, γίνεται *Συμπαραστάτης*, προσφέρει το νερό της «Λήθης». Εμπλουτίζεται ακόμη με την παρουσία των πουλιών, τα «τρυγόνια» και τους «κορυδαλούς», που κρυφοσιγούν στα φυλλώματα του δάσους αυτού, υπονοώντας την ανέμελη ερωτική επιθυμία, όπως την επιθυμεί το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο.

Στην 5^η στροφή επανέρχονται με επαναλήψεις η εικόνα του νησιού και των πουλιών που μετέχουν στην ειδυλλιακή σκηνή. Παράλληλα ξαναγίνεται μετωνυμικά η αναφορά στην έλλειψη συναισθημάτων της αγαπημένης του: «μες στις αγκάλης σου τα χιόνια». Αυτή τη φορά όμως με αναθάρρηση το ποιητικό υποκείμενο από την έξαψη των συναισθημάτων του, από την παρουσία του στον τόπο τον ιδανικό της αγάπης του, την καλεί «λύσε» να αφηθεί στο πάθος, στον έρωτα, στην ανέμελη σύζευξή της με ό,τι πρεσβεύει αυτός ο χώρος, αφήνοντας τα μαλλιά της ελεύθερα, στοιχείο που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως κίνηση μιας εκδηλωτικής ερωτικής γυναικείας επιθυμίας. Στο τέλος της στροφής επανέρχονται οι δυο τελευταίοι στίχοι της 2^{ης} στροφής: «που τραγουδάνε την Αγάπη/ γλυκόλαοι οι κορυδαλοί», με τη λέξη «Αγάπη» να γράφεται στο ποίημα με κεφαλαίο το γράμμα Α, υποδηλώνοντας το σεβασμό, την αξία, τη μεγάλη αγάπη που νιώθει.

Η 6^η και τελευταία στροφή του ποιήματος έρχεται να τονίσει ξανά την αντιφατική διάσταση, αυτή της πραγματικότητας και της ονειρικής, ειδυλλιακής ανάμνησης, δηλαδή μια αντίθεση ανάμεσα στο *ευφορικό* παρελθόν και το *δυσφορικό* παρόν. Απευθυνόμενος στην αγαπημένη τονίζει την συναισθηματική αποξένωση, τη θλίψη, τη νέκρωση των συναισθημάτων του, η οποία δίνεται εκφραστικά εντονότερα με την παρήχηση του συμφώνου μ: «μέσα η ψυχή σου αν είναι μνήμα», που έρχεται σε αντίθεση με την εικόνα και την περιγραφή του στίχου «γύρω γλυκειά γελάει» η ζωή» η φύση προσωποποιείται, συμμετέχει με τα στοιχεία της στην όλη *ευφορική* διάσταση. Υπενθυμίζει το ποιητικό



υποκείμενο τον τόπο προορισμού τους: «*ταλόφωτο νησί*», δηλαδή το χώρο για την ίαση από τη θλίψη, την αναθέρμανση του έρωτά τους, επαναλαμβάνοντας τους δυο τελευταίους στίχους της πρώτης στροφής: «*όπου γεννήθηκεν η Αγάπη/ όπου πρωτόλαμψεν η αυγή*».

Το ποίημα λοιπόν αποτελεί μια πρόσκληση για ένα ταξίδι στην ουτοπία ενός νησιού, όπου τα πάντα λαμβάνουν ευφορικές διαστάσεις. Είναι ο χώρος όπου γεννήθηκε για πρώτη φορά ο έρωτας· σαν να πρόκειται για μια προσδοκώμενη *Αρκαδία*, όπου το χαρακτηριστικό της γνώρισμα θα είναι ο έρωτας κοντά στη φύση.

* * *

13 *Εύπνα απ' τα ονείρατα γλυκά
πριν να λαλήσει η πέρδικα
κ' έλα να βγούμε στο βουνό
που το ροδίζει το πουρνό.*

Πεθαίνουν τάστρα τα χλωμά 5
*με το γλυκό το χάραμα,
πεθαίνουν τα σκοτάδια
σε δάση και λαγγάδια.*

14 *Απ' τα όνειρα τους τα κρυφά
ξυπνούν και τα δροσόροδα·* 10
*Εύπνα! σαν όνειρο απ' τη γις
λιώνει κ' ή πάχνη της αυγής.*

*Εύπνα! ταστέρια τα χλωμά
πεθαίνουν με το χάραμα·*
ξύπνα! πεθαίνουν τα σκοτάδια 15
σε κάμπους και λαγγάδια.

Την ίδια σχέση της φυσικής διάστασης, αλλά χωρίς να εκφράζεται ένας έντονος ερωτικός προβληματισμός, δίνει ο ποιητής και στο 3^ο ποίημα της συλλογής, μόνο που ο ιδανικός χώρος (*locus amoenus*), που προκύπτει μέσα από την ποιητική έμπνευση, βρίσκεται στο βουνό. Πάλι υπάρχει πέρα από το ποιητικό υποκείμενο, το *Εσύ*, που δέχεται τις προτροπές του υποκειμένου. Δεν ορίζεται, αν πρόκειται για γυναικεία μορφή, θα πρέπει όμως να σημειωθεί, πως σε αυτή τη συλλογή, ο ποιητής απευθύνεται, ακόμη και χωρίς να φαίνεται ξεκάθαρα σε μια μορφή θηλυκού γένους. Προτρέπει τη μορφή στην πρώτη στροφή να βγει από μια κατάσταση ύπνου, που υποδηλώνει τη νάρκωση των συναισθημάτων και των επιθυμιών, με την προστακτική «*Εύπνα*», που επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές στο ποίημα, καθώς και με μια άλλη «*Έλα*», φανερώνοντας τη θέληση να συμπορευτούν μαζί με μια προτροπή: «*να βγούμε στο βουνό*». Η αφύπνιση να γίνει, πριν «*λαλήσει*» η «*πέρδικα*», «*το πουρνό*», την αυγή, κατά την έναρξη της διαχύσεως του φωτός. Το βουνό, με μια μεταφορά,



το «*φροδίζει το πουρνό*», ρήμα που έχει άμεση σχέση με ένα σύμβολο, το ρόδο, που έχει αναφερθεί.

Στη δεύτερη στροφή δίνεται η νικηφόρα πορεία του φωτός στις σκιές, στο σκοτάδι, που υποδηλώνει τη μελαγχολία, τη θλίψη, την αβεβαιότητα, τη δυστυχία. Αυτή είναι η επιθυμητή διαδικασία για τον ποιητή. Το «*χάραμα*», η επέλαση του φωτός, χαρακτηρίζεται «*γλυκό*», η ελπίδα, η αισιόδοξη διάθεση, η ευτυχία καταλύει τη θλίψη, και με εικόνες του φυσικού χώρου, φέρνει το φως «*σε δάση και λαγκάδια*», που αποτελούν και αυτά σύμβολα των προσωπικών διαθέσεων και σκέψεων, όπως έχει αναφερθεί, πεθαίνοντας τα άστρα της νύχτας, τα «*χλωμά*», τα μελαγχολικά. Με την αφύπνιση των αισθήσεων και των συναισθημάτων, με την έλευση του φωτός, γίνεται στην 3^η στροφή και η αφύπνιση των ρόδων, που χαρακτηρίζονται «*δροσόροδα*» (έχουμε εδώ παρήχηση των συμφώνων: *δ, ρ* και με δυο άτονα φωνήεντα: *ο*, για να δοθεί μουσικότητα), λέξη που προσιδιάζει με την ώρα της αυγής, της πάχνης, της δροσιάς. Τα όνειρα είναι κρυφά, μυστικιστικά, άρρητα, γεμάτα πάθη και πλησμονές, γεμάτα δύναμη, ελεύθερα. Θα ήταν βέβαια ίσως υπερβολικό να τονιστεί ένας ερμητισμός του Κ. Χατζόπουλου, αφού υπάρχουν στοιχεία που να οδηγούν σ' αυτήν την προοπτική. Τα όνειρα είναι των (δροσο)ρόδων που αποτελούν σύμβολο ευαίσθητων συναισθηματικών καταστάσεων, ερωτικής διάθεσης, ομορφιάς, κάλλους. Η πάχνη, η δροσιά, που καλύπτει τα πάντα την αυγή, με μια όμορφη και ανταποκρινόμενη φυσική εικόνα, σε λίγο, με την πάροδο της μέρας, θα λιώνει, σαν υδρατμοί που μοιάζουν με την άυλη υπόσταση του ονείρου, «*σαν όνειρο απ' τη γης*».

Η τελευταία στροφή απλά επαναλαμβάνει τους στίχους της 2^{ης} στροφής του ποιήματος παραλλαγμένους κάπως ως κατακλείδα: «*Ξύπνα! ταστέρια τα χλωμά/ πεθαίνουν με το χάραμα: /ξύπνα! πεθαίνουν τα σκοτάδια/ σε κάμπους και λαγκάδια*», ενώ πριν είχε αναφέρει «*δάση*» ίσως πλέον επιθυμεί να τονιστεί η καταλυτική διεργασία της επιστροφής του φωτός την αυγή σ' όλη τη φύση και με το διασκελισμό για λόγους εμφαντικούς να εκφραστεί ο θάνατος των αστεριών, η αρχή δηλαδή μιας νέας ελπιδοφόρας διάστασης. Με τις δυο προστακτικές δηλώνεται η επιβεβλημένη και άμεση αφύπνιση. Ενδιάμεση είναι μια άνω τελεία, ώστε να υπάρχει μικρή παύση στο λόγο, με συνέπεια να γίνει κατανοητή η διάσταση των στίχων στο *Εσό*.

Είναι έκδηλη η επιθυμία για δράση, για διαφυγή από την αδράνεια. Προβάλλει το ποιητικό υποκείμενο τα ευφορικά του αισθήματα στον κόσμο στον οποίο δίνει μια νέα μορφή. Εκφράζεται ένα κάλεσμα για να ζήσει με το ποιητικό αντικείμενο μια νέα πραγματικότητα.

* * *

21 *Ω! πώς κλαίν τα πεύκα εδώ στο δάσος,
πώς θρηνηλογάει, ακούς, κι ο γκιόνης!
Έλα μαζί μου, έλα μαζί μου πέρα,*



μακριά από δω, στον κάμπο πέρα,
στον κάμπο πέρα που γελούν οι παπαρούνες,
στον κάμπο κάτω που λαλούν τα χελιδόνια.

5

Ω! πώς κλαίν τα πεύκα εδώ στο δάσος,
πώς θρηνολογάει, ακούς, κι ο γκιόνης!

22 Λες θανάτου αγέρι πνέει εδώ γύρα,
λες κοιμητήρι κ' έγινε το περιβόλι
κ' είναι σα νεκρολίβανα τα κρίνα
κ' είναι σα νεκροστέφανα τα ρόδα. . .

10

Έλα, έλα μαζί μου πέρα,
μακριά από δω, στον κάμπο πέρα.

Έλα μαζί μου, έλα μαζί μου πέρα,
μακριά από δω που κλαίν τα πεύκα,
μακριά από δω που κλαίει, ακούς, πώς κλαίει κι ο γκιόνης.
μακριά από δω που πνέει θανάτου αγέρι
κ' είναι σα νεκρολίβανα τα κρίνα
κ' είναι σα νεκροστέφανα τα ρόδα. . .

15

Έλα, έλα μαζί μου πέρα,
μακριά από δω, στον κάμπο πέρα,
στον κάμπο πέρα που γελούν οι παπαρούνες.
στον κάμπο κάτω που λαλούν τα χελιδόνια!

20

Στο ποίημα (7^ο της συλλογής) πραγματεύεται ξανά το θέμα της φυγής από την καταπιεστική πραγματικότητα και τη αναζήτηση του ιδανικού χώρου (*locus amoenus*). Το ποιητικό υποκείμενο αναζητά παράλληλα και τη σύμπραξη ενός άλλου, του *Εσύ*, με κάλεσμα που του απευθύνει. Πρωτοβουλία αναλαμβάνει ξανά το ποιητικό υποκείμενο. Δεν γίνονται γνωστές οι αιτίες της δυσαρμονίας που επικρατεί γύρω του, όμως υπάρχει η διάσταση μεταξύ των σημάτων γνώσης vs άγνοιας. Η θλιβερή κατάσταση προσδίδεται με χαρακτηριστικές λέξεις που λειτουργούν ως σύμβολα, όπως στην πρώτη στροφή, «τα πεύκα», «εδώ», «το δάσος», «ο γκιόνης». Τα πεύκα κλαίνε υποδηλώνοντας τη μελαγχολία, τη θλίψη, το πένθος (εξάλλου υπάρχει και το επιφωνηματικό *ω* για να τονιστεί ο θλιμμένος τόνος στο ποίημα), ενώ ο γκιόνης «θρηνολογάει». Οι δυο πρώτοι στίχοι του ποιήματος επαναλαμβάνονται αυτούσια άλλη μια φορά, ως οι τελευταίοι στίχοι του ποιήματος, όπως και μια φορά παραλλαγμένοι, για να τονιστεί έκδηλα η θλιβερή κατάσταση που βιώνουν το ποιητικό υποκείμενο και το *Εσύ* που ακούει το θρηνολόγημα: «ακούς» («μακριά από δω που κλαίν τα πεύκα/ μακριά από δω που κλαίει, ακούς, πως κλαίει κι ο γκιόνης»).



Η πρόταση του ποιητικού υποκειμένου δίνεται με την προστακτική «Έλα» που επαναλαμβάνεται οκτώ φορές· πρόκειται δηλαδή για μια ποιητική υπερβολή, τεχνική, με την οποία εκφράζεται η έντονη επιθυμία, το *θέλω* του ποιητικού υποκειμένου· εκφέρεται όμως χωρίς καταπίεση προς τον άλλο, θα έλεγε κανείς πως διακριτικά, (η φράση «μαζί μου» χρησιμοποιείται έξι φορές στο ποίημα) και ίσως παρακαλεστικά σε έναν επαναλαμβανόμενο στίχο του ποιήματος, όπου η μια προστακτική ακολουθεί άμεσα την άλλη: «Έλα, έλα μαζί μου πέρα» δηλώνεται μια έντονη επιθυμία για ταξίδι σε μια κατάσταση *πληρότητας*, σε αντίθεση με τη *στέρηση* του ιδανικού η οποία είναι καταλυτική. Αυτός ο στίχος αποτελεί παραλλαγή του στίχου: «Έλα μαζί μου, έλα μαζί μου πέρα», που επαναλαμβάνεται άλλη μια φορά στο ποίημα.

αλλά (α)
μονοκλή, ως
δωρί

Ο ιδανικός χώρος (*locus amoenus*) ταυτίζεται με το *au delà*, που επιδιώκει ο ποιητής και βρίσκεται «πέρα», «μακριά από δω». Έτσι δηλώνεται η αντίθεση (ε)δώ vs πέρα, *δυσφορικό περιβάλλον* vs *ευφορικό περιβάλλον*, όπου το *δω* είναι η πραγματικότητα, ενώ το «πέρα», «το μακριά από δω», είναι στον κάμπο, στο επίπεδο μέρος, μακριά από τη θλίψη του δάσους. Στον κάμπο ανθίζουν οι παπαρούνες, υπάρχουν τα πουλιά τα χελιδόνια, πουλιά που εκφράζουν την αρχή της άνοιξης με τον ερχομό τους, οπότε υποδηλώνεται η αισιοδοξία που αποπνέει ο χώρος του ιδεατού: «στον κάμπο πέρα που γελούν οι παπαρούνες/ στον κάμπο κάτω που λalούν τα χελιδόνια». Στο στίχο αυτό υπάρχει παρήχηση του συμφώνου λ για να τονιστεί η λαλιά των χελιδονιών, η όμορφη διάθεση, καθώς κι επανάληψη του ουσιαστικού «κάμπο» στο τέλος του πρώτου και στην αρχή του επόμενου στίχου για λόγους έμφασης να τονιστεί ο χώρος του ιδανικού.

Η θλιβερή, πένθιμη διάσταση επιτείνεται με τη χρήση λέξεων και φράσεων, όπως φαίνεται με τους στίχους: «Λες θανάτου αγέρι πνέει εδώ γύρα (ο οποίος παραλλαγμένος εμφανίζεται άλλη μια φορά στην τελευταία στροφή «μακριά από δω που πνέει θανάτου αγέρι») ή «λές κοιμητήρι κ' έγινε το περιβόλι» ή «κ' είναι σα νεκρολίβανα τα κρίνα/ κ' είναι σα νεκροστέφανα τα ρόδα» (που επαναλαμβάνονται άλλη μια φορά στην τελευταία στροφή). Επαναλαμβάνεται η προτροπή: «Έλα μαζί μου...» κι εκφράζει την επιθυμία του ποιητικού υποκειμένου το *Εσύ* να τον ακολουθήσει. Θα πρέπει να υπογραμμιστεί πως το *Εσύ* είναι ένα βουβό πρόσωπο και η παρουσία του εκφράζεται με την επανάληψη του ρήματος «λές» δυο φορές, διαμέσου του ποιητικού υποκειμένου.

Στην επόμενη στροφή, αφού επαναλαμβάνεται η προτροπή «Έλα» τονίζεται τρεις φορές οι λέξεις «μακριά από δω» που επαναλαμβάνονται συνολικά έξι φορές, μάλιστα στην αρχή τριών συνεχόμενων στίχων. Η διάσταση μεταξύ του *εδώ* vs *εκεί* είναι φανερή. Το *εδώ* είναι αρνητικό μιας και: «κλαίν τα πεύκα», «θρηνολογάει ο γκιόνης», «θανάτου αγέρι πνέει», «κοιμητήρι έγινε το περιβόλι», «νεκρολίβανα τα κρίνα», «νεκροστέφανα τα ρόδα». Το *εκεί* είναι θετικό, αφού γελούν οι παπαρούνες, λalούν τα χελιδόνια. Έτσι γίνεται φανερή η



επιθυμία του ποιητικού υποκειμένου να φύγει μαζί με το *Εσό* για κάπου αλλού, «μακριά από δω», σε μεγάλη απόσταση από την τωρινή θλίψη, να αναζητήσουν τον ιδανικό χώρο.

* * *

23 *Κάπου ένα κύμα τραγουδεί,
κάπου ένας κόκνος κλαίει*
—Μη μου ξυπνήσεις τόνειρο
*που γαληνό αργοπλέει
στη μαγεμένη ακρογιαλιά.* 5
*Μην το ξυπνήσεις! —Κάπου,
κάπου ένα κύμα τραγουδεί,
κάπου ένας κόκνος κλαίει.*

24 *Σκορπάει τον πόνο του στα μαρα-
μένα κρίνα το φεγγάρι* 10
—Μη μου ξυπνήσεις τόνειρο
*που ολόβαθα πλανιέται
στα ρόδα του Μαγιάπριλου.*
*Μην το ξυπνήσεις! — Γύρα
σκορπάει τον πόνο του στα μαρα-
μένα κρίνα το φεγγάρι.* 15

*Κάπου ένας ίσκιος σέρνεται,
βογγάει ένα κωπαρίτσι.*
—Μη μου ξυπνήσεις τόνειρο
που σιωπηλό λαγιάζει 20
*και κρύφιους κόσμους δείχνει μου
και νέες αυγές μου τάζει.*
*Κάπου ένας ίσκιος σέρνεται,
βογγάει ένα κωπαρίτσι.*

Κι αν βάρισκος ο πόνος σου 25
σα μαύρο κωπαρίτσι
25 *στα ρόδα πέσει, το γλυκό
μου τόνειρο ας μη γγίσει.*
—Μη μου ξυπνήσει τόνειρο
που ολόβαθα λαγιάζει 30
*και κρύφιους κόσμους δείχνει μου
και νέες αυγές μου τάζει. . .*



Στο ποίημα (8^ο της συλλογής) πραγματεύεται τον πόνο, τη θλίψη του ποιητικού υποκειμένου και τη γνωστή διάθεση για μια τάση φυγής μέσα από την ονειρική διάσταση σ' ένα ιδανικό χώρο (*locus amoenus*), «στη μαγεμένη ακρογιαλιά», «στα ρόδα του Μαγιάπριλου», που «κρύφους κόσμους δείχνει μου/ και νέες αυγές μου τάζει». Υπάρχει στενή σχέση μεταξύ του ιδανικού χώρου, του ονειρικού και του «*au delà*», που εμφανίζεται στο ποίημα με τον επιρρηματικό προσδιορισμό «κάπου» επαναλαμβάνεται επτά φορές.

Το ποιητικό υποκείμενο γνωρίζει τη φανταστική υπόσταση του χώρου αυτού και διαλέγεται με ένα *Εσύ* και τρεις φορές παρακαλεί, προτρέπει: «Μη μου ζυπνήσεις τόνειρο». Άλλες τρεις φορές θα πει: «Μην το ζυπνήσεις!».

Αναγνωρίζεται ο χώρος ως «μαγεμένη ακρογιαλιά». Ο επιθετικός προσδιορισμός «μαγεμένη» έχει δυο έννοιες ξεχωριστές στον ορισμό του, από τη μια την ιδιαίτερη, όμορφη, υπέροχη ακρογιαλιά και από την άλλη περικλείει κάτι το μεταφυσικό, το μυστικιστικό, ένα διακριτικό ερμητισμό. Το ποίημα είναι δομημένο με συμβολιστικά στοιχεία, όπως το κύμα που «τραγουδεί», ο «κύκνος» που «κλαίει», που παρουσιάζεται στην ποίηση του Baudelaire κι εκφράζει τη στιγμή του μεγαλείου αλλά και του θανάτου του κύκνου, μιας ολιστικής επεξεργασίας δυο καταστάσεων σε ένα σύμβολο.

Η όλη ατμόσφαιρα του ποιήματος εκφράζει κάτι το ειδυλλιακό. Το όνειρό του «γαλήνό αργοπλέει». Πρόκειται για μια κατάσταση ονειρική, όπου συνυπάρχουν η μουσικότητα του κύματος και η τρυφερότητα και η συγκίνηση που προκαλεί το κλάμα του κύκνου. Απ' αυτήν την κατάσταση δεν επιθυμεί να εξέλθει το ποιητικό υποκείμενο, καθώς τοποθετεί το όνειρο χρονικά την άνοιξη: «Μαγιάπριλου», η οποία δηλώνει την έναρξη μιας νέας εποχής γεμάτης υποσχέσεις. Από την άλλη πλευρά υπάρχει η πραγματικότητα, ο εξωτερικός κόσμος, που σύμφωνα με το ποιητικό υποκείμενο είναι *δυσφορικό*, όπως δηλώνεται στο κείμενο: το φεγγάρι προκαλεί πόνο και τα κρίνα είναι μαραμένα και ακόμα την κατάσταση αυτή επιτείνει ένα κυπαρίσσι, δέντρο στενά συνυφασμένο με τα νεκροταφεία, «βογγάει» επιτείνοντας την πένθιμη κατάσταση, όπως και ο ίσκιος που σέρνεται.

Η νύχτα με το φεγγάρι είναι σύμβολα συνυφασμένα με τα όνειρα, την ερωτική διάθεση ή το ανικανοποίητο πάθος, ή κάποτε τη μελαγχολική διάθεση. Σύμβολο είναι και ο κρίνος, που εκφράζει την αγνή διάσταση, την ομορφιά. Στο ποίημα παρουσιάζονται να είναι μαραμένα τα κρίνα, σχεδόν νεκρά. Το όνειρό του «που ολόβαθα πλανιέται/ στα ρόδα του Μαγιάπριλου», με τη χρήση του προσδιορισμού «ολόβαθα», εκφράζει την ολοκληρωτική αφιέρωση στην αγνότητα, στην ομορφιά.

Στην τελευταία στροφή η θλιβερή κατάσταση γίνεται εκφραστικά πιο έντονη: «Κι αν βάρισκιος ο πόνος σου/ σα μαύρο κυπαρίσσι». Και πάλι παρακαλεί όμως: «τόνειρο ας μη γγίξει», να μην καταστραφεί η ειδυλλιακή κατάσταση.



Στο ποίημα παρατηρούνται οι παρακάτω σχέσεις:

Επιτρεπτές σχέσεις

απαράδεκτες σχέσεις

Ονειρική κατάσταση

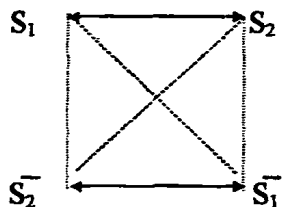
εξωτερική πραγματικότητα

S_1

S_2

Ευφορία

Δυσφορία



NON- S_2

NON- S_1

Προσδοκία νέου

Απονέκρωση

Έχουμε λοιπόν στο κείμενο, όπως δηλώνει το σημειωτικό τετράγωνο, μια αντίπαράθεση ανάμεσα στον ονειρικό κόσμο που ενέχει τα στοιχεία της μουσικότητας και της τρυφερότητας και στην εξωτερική πραγματικότητα που φέρει όλα τα στοιχεία της φθοράς και της απονέκρωσης. Το όνειρο όμως παραπέμπει στην άνοιξη και αυτή με τη σειρά της στην έναρξη μιας νέας ζωής, ενός νέου ξεκινήματος. Έτσι δικαιολογούνται οι «νέες αωγές» της κατακλείδας του ποιήματος που δηλώνουν μια προσδοκώμενη ευτυχία. Το ποιητικό υποκείμενο κινούμενο στο χώρο του συμβολισμού μεταφέρει στον ονειρικό κόσμο την ελπίδα για κάτι καλύτερο.

Η διάψευση των προσδοκιών

26 Ωιμέ η θλιμένη σου ψυχή
που κλαίει στο βραδινόν αγέρα,
ωιμέ η θλιμένη σου ψυχή!
Πεθαίνει η μέρα,
λούζει βροχή χρυσή τα δάση πέρα
που αναστενάζει μια φλογέρα.

5

27 Και κλαιν οι καλαμιές
και κλαιν τα περιστέρια
όπου φωλιάζουν στις ερμιές
πεθαίνει η μέρα,
και μες στην πάχνη πνίγονται τα δάση πέρα
που αναστενάζει μια φλογέρα.

10

Ωιμέ η θλιμένη σου ψυχή



delà που εκφράζεται με τον επιρρηματικό προσδιορισμό «*πέρα*» που επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές.

Η θλιμμένη κατάσταση δηλώνεται ακόμη στη δεύτερη στροφή, αφού η φύση συμμετέχει στο πάθος, προσωποποιείται: «*κλαίν οι καλάμιές και «τα περιστέρια, φωλιάζουν στις ερμιές»*». Τα δάση σ' αυτή τη στροφή είναι πνιγμένα στην πάχνη, υποδηλώνονται οι πρώτες πρωινές ώρες, η αυγή, οι σκιές και η υγρασία που καταλύει με την παρουσία της τα πάντα. Ξανά όμως αυτή η κατάσταση αποτελεί αιτία να εκφραστεί πάλι ο ήχος της φλογέρας.

Η τρίτη στροφή αποκαλύπτει το γένος του *Εσύ*. Πρόκειται όπως αναφέρθηκε για γυναικεία μορφή, η οποία, όπως έχει αναφέρει το ποιητικό υποκείμενο, *τρέχει μοναχή, πλανιέται, στα δάση, στις ψυχικές διεργασίες δοσμένη, ρόδα τρυγώντας στις ερμιές, ενέργεια στενά συνυφασμένη, όπως και αλλού (1^ο ποίημα), με τη γυναικεία ευαισθησία και διάθεση. Η γυναικεία μορφή είναι κι αυτή δοσμένη στη θλίψη, από επιλογή, ηθελημένα, χωρίς πίεση.*

Σχετικά με την τελευταία στροφή, ουσιαστικά αποτελεί μια στροφή αποτελούμενη από επαναλήψεις άλλων στίχων. Η θλίψη έχει πια καταβάλει την ψυχή του ποιητικού υποκειμένου, η οποία κλείνεται σε μια ατελείωτη μελαγχολία: «*Και στο σκοτάδι χάνονται τα δάση πέρα*».

Στο ποίημα εκφράζεται μια προβολή προσωπικών αισθημάτων στη φύση, την οποία προσωποποιεί. Η εσωτερική θλίψη μεταφέρεται στη φύση και είναι διάχυτη μια συγκινησιακή φόρτιση. Μια κατάσταση της ψυχής γίνεται κατάσταση των πραγμάτων. Υπάρχει συμμετοχή της φύσης στον ανθρώπινο πόνο και ο κόσμος-αντικείμενο πια γίνεται ηχείο της ανθρώπινης ψυχής. Ακόμη δεν εκφράζεται στο ποίημα δράση αλλά μια κλιμάκωση της έντασης με το ποιητικό υποκείμενο να είναι χαμένο στις κυμαινόμενες ψυχικές του καταστάσεις.

31 *Ερχομαι απ' το χαλασμένον τόπο
κι απ' το ρημαγμένο το χωριό
και γυρεύω την καινούρια χώρα
πόμαθα πως χτίζουν πέρα, κάτου στο γιαλό.*

*Είδα τη σκεπή μου σωριασμένη, 5
γκρέμισα τους τοίχους κ' έφυγα μακριά·
ρήμαξα τον κήπο, τον παλιό μου κήπο,
— αχ τον κήπο με τα ρόδα και τα κρύα νερά!—*

32 *Μου είπανε πως στενουνε ψηλά παλάτια,
μου είπανε πως πύργους χτίζουν στο γιαλό· 10
πήρα τα συντρίμια και να στήσω πάω,
πύργο πάω να στήσω εκεί κ' εγώ.*



Μου είπαν κάτι ρόδα πως εκεί φυτρώνουν.

ρόδα μ' άλλο χρώμα, μ' άλλη μυρουδιά·
ήλιος δεν τα βλέπει, μόνο αργοσαλεύει 15
πάντα απάνου τους θαμπή μια συγγεφιά.

Κ' είναι τα παλάτια μυστικά κλεισμένα

κ' είναι οι πύργοι σιωπηλοί·
το βουβό του κλάμα σέρνει το φεγγάρι
μόνο, κ' ένας κύκνος κάπου αργολαλεί. 20

Ω ο τρελλός καημός μου! πού είναι η στράτα

όπου φέρνει πέρα, κάτω στο γιαλό;
χάλασα το σπίτι, πήρα τα συντρίμια
και να χτίσω πάω πύργο εκεί κ' εγώ.

Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και το παραπάνω ποίημα (10^ο της συλλογής). Έκδηλες είναι η απογοήτευση, η διάψευση των προσδοκιών μέσα από την έντονη αναζήτηση του ιδανικού χώρου (*locus amoenus*) από το ποιητικό υποκείμενο, όπως και η συνειδητή απόρριψη της πραγματικότητας. Το ποιητικό υποκείμενο δηλώνει με ένα λόγο έντονα μεταφορικό: «Έρχομαι απ' το χαλασμένον τόπο/ κι απ' το ρημαγμένο το χωριό/ και γυρεύω την καινούργια χώρα».

Ο ποιητής χρησιμοποιεί την αφήγηση, η οποία βέβαια δεν καταλαμβάνει μεγάλο μέρος στην ποιητική του τεχνοτροπία, Συχνή είναι και η χρήση στο ποίημα της έκθλιψης για αποφυγή της χασμωδίας με στόχο τη μουσικότητα, όπως και του σημείου στίξης της άνω τελείας, ώστε να γίνεται μικρή παύση στο λόγο και κατανοητή η διάθεση του ποιητικού υποκειμένου και η εκούσια απόρριψη της πραγματικότητάς του.

Το ποιητικό υποκείμενο παρουσιάζεται να έχει τη γνώση «πόμαθα», αλλά δε λέει από ποιον, κάποιου, όπως πιστεύει, ιδανικού χώρου. Πρόκειται για τη «χώρα» στην οποία συμμετέχουν και άλλοι και μάλιστα τη χτίζουν πέρα «κάτου» (στοιχείο του *au delà*). Το ποιητικό υποκείμενο επιδιώκει την αναζήτηση μιας ευφορικής κατάσταση έχοντας πλέον ως κατάκτηση τη γνώση, ενώ πριν βίωνε μια δυσφορική κατάσταση μέσα στην άγνοια του ιδανικού.

Χτίζεται αυτή η χώρα στο γιαλό, δηλαδή σε χώρο ανοιχτό και εύκολα προσβάσιμο που μπορεί κανείς να επισημάνει πως υποδηλώνεται μια ελευθερία και ευχαρίστηση στο βλέμμα, στο πνεύμα και στην ψυχή. Το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο εκφράζει την επιθυμία του να χτίσει πύργο σε αυτό το γιαλό. Στο γιαλό είναι δύσκολο όμως να φτιάξει κανείς οικοδομήματα λόγω της σαθρότητας του εδάφους. Επομένως το ποιητικό υποκείμενο δε θα χτίσει. Προσπαθεί όμως να βρει ένα έρεισμα στις βαθύτερες επιδιώξεις του. Κάπου θέλει να

Το οχλητικό
η ανω δειχί
με την κωμική
αποφ. της
πρωτ.
Πως, με
αυτών ερωτ
η αν. ελ.
υποδηλώνει
έρευνα απή
εμφάνιση πρ.

Παραμυθία
κωμ. σποικ
των μηνών
αποφ. συγ.



φτάσει, έστω και αν αυτό δεν έχει βάση και δε μπορεί να εκπληρωθεί. Πρόκειται επομένως για ένα ποιητικό μετασχηματισμό της στερεότυπης έκφρασης: «*χτίζει πύργους στην άμμο*».

Το ποιητικό υποκείμενο έρχεται από το «*ρημαγμένο το χωριό*», ο χώρος όμως ονομάζεται «*καινούρια χώρα*». Υπάρχει αντίθεση και ανάμεσα στην έννοια της μετοχής «*ρημαγμένο*» και στο επίθετο «*καινούρια*», αλλά και ανάμεσα στα ουσιαστικά «*χωριό*» και «*χώρα*». Υποδηλώνεται η διάθεση να ξεφύγει από τα στενά όρια της *δυσφορικής* του ατομικής διάστασης, αναζητώντας τη συνύπαρξη και τη διαμόρφωσή του ως προσωπικότητα με ένα άνοιγμα προς την κοινωνία. Επίσης μέσα από τον επιθετικό προσδιορισμό «*καινούρια*», εκφράζεται η νέα προοπτική στη ζωή, η αναγέννηση, αυτό που αλλάζει κάθε τι παλιό. Και σε αυτό το σημείο έρχεται σε σχέση με «*τον παλιό του κήπο*». Στόχος είναι η αναζήτηση ενός ιδανικού χώρου, όχι νέου, αλλά καινούριου, άρα βασισμένου σε στοιχεία του παλιού. Το ποιητικό υποκείμενο όμως έχει πια καταστρέψει αυτό το χώρο.

Συγκεκριμένα στη 2^η στροφή αναφέρεται στην καταστροφή του χώρου του: «*Είδα τη σκεπή μου σωριασμένη*», υποδηλώνοντας τη θλιβερή ψυχική του κατάσταση· ισοπεδώνει το ίδιο τα πάντα γύρω του: «*γκρέμισα τους τοίχους κ' έφυγα μακριά*», μην αντέχοντας δηλαδή τη διάλυση που άρχιζε. Επίσης αυτό μπορεί ν' αποτελεί μια ενέργεια ανθρώπου που έχει αποφασίσει να κάνει μια νέα αρχή, οπότε έπρεπε να αποκοπεί κάθε δεσμός με το παρελθόν και «*ρήμαξα τον κήπο*», «*τον παλιό μου κήπο*». Ο «*κήπος*» ως σύμβολο αποτελεί έναν ιδανικό χώρο με στοιχεία του τα «*ρόδα*» και τα «*κρύα νερά*». Μάλιστα τονίζεται αυτός ο χώρος με τον επιθετικό προσδιορισμό «*παλιό*» και υποδηλώνει την παλιότερη ευτυχισμένη ψυχική διάθεση του ποιητικού υποκειμένου. Εξάλλου για τον κήπο του εκφράζει τη μόνη μελαγχολική σκέψη, αφού φαίνεται πως κατά βάθος δεν ήθελε να τον καταστρέψει: «*αχ τον κήπο μου με τα ρόδα και τα κρύα νερά*».

Στην 3^η στροφή παρουσιάζονται τα χαρακτηριστικά στοιχεία του χώρου, τα παλάτια και τους πύργους που χτίζονται στο γιαλό. Πρόκειται λοιπόν για μια εικόνα που υποδηλώνει τον πλούτο, που όμως ουσιαστικά είναι μια ουτοπία. Το ποιητικό υποκείμενο φέρνει μαζί του τα «*συντρίμια*» του (μια λέξη που χρησιμοποιεί στο πρώτο και στο τελευταίο ποίημα της συλλογής), «*να χτίσει*» μ' αυτά την καινούργια του ζωή. Πάντως, αν και φάνηκε πως το ποιητικό υποκείμενο στην πρώτη στροφή έχει περιέλθει σε μια διαδικασία γνώσης, εντούτοις εξακολουθεί να διακατέχεται από άγνοια, αφού αναφέρει: «*Μου είπανε*». Η γνώση μεταφέρεται διαμέσου άγνωστων φορέων, δεν αποτελεί κατάκτηση του ποιητικού υποκειμένου.

Από την 4^η στροφή υπάρχει και η σταδιακή ανατροπή του όλου σκηνικού: Ο ιδανικός χώρος σε σχέση με ό,τι έχει παρουσιαστεί στα υπόλοιπα ποιήματα, έχει διαφοροποιήσεις δεν είναι αυτός που πραγματικά αναζητούσε, αφού ανθίζουν κι εκεί τα επιθυμητά ρόδα, όμως έχουν άλλο χρώμα και μυρουδιά, είναι αφύσικα, χωρίς ήλιο, άρα χωρίς φως, χωρίς ευτυχία, με μια μόνιμη «*συγγενιά*». Στο στίχους: «*ήλιος δεν τα βλέπει, μόνο*



Στο περιγάλι που η Σελήνη
στάζει νεκρή σιγή η Σελήνη,
στο περιγάλι που προσμένει
σε η βάρκα, πάντα σε προσμένει. . . 15

Το 21^ο ποίημα της συλλογής κινείται και αυτό στο ίδιο κλίμα της μελαγχολίας και της θλίψης. Το ποιητικό υποκείμενο, είναι ένα υποκείμενο κατάστασης σε μια δυσφορική κατάσταση, δεν ενεργεί, απευθύνεται στο ποίημα με το γνωστό μοτίβο του *Εγώ-Εσύ* σε μια μορφή ακαθόριστη. Θα πρέπει ίσως να τονιστεί πως στο προκείμενο ποίημα υπάρχει η πιθανότητα να μην υφίσταται αυτό το 2^ο πρόσωπο, αλλά ουσιαστικά το *Εσύ* είναι το *Εγώ*, δηλαδή ταυτίζεται, αποτελεί το *θέλω* του εγώ. Η μοναξιά ακόμη που διακατέχει το πνεύμα του ποιήματος, δεν κάνει δυνατή την παρουσία μια άλλης ύπαρξης.

Στην πρώτη στροφή υπάρχει το σύμβολο που αηδονιού, ένα πουλί με χαρακτηριστικό μελωδικό κελάηδισμα, συνυφασμένο με τη νύχτα, τους λόγγους, τα πυκνά φυλλάματα των δασών, με τη μελαγχολία αλλά και τη νοχελική διάθεση, το οποίο ίσα που ακούγεται «*κάπου*», «*σταπόβαθα*», οπότε εκφράζεται το *au delà*, ως κρυφό, μυστικό. Όμως στους στίχους: «*ωιμέ τα βρόχια τα στημένα/ στο δρόμο σου απ' τα περασμένα*» έρχεται η αναίρεση της λυρικής αυτής εικόνας με την παρουσία των παγίδων για τα πουλιά. Θα μπορούσε κανείς να επισημάνει πως, αν γίνει συσχετισμός των στίχων αυτών με τους δυο πρώτους του ποιήματος, τότε έκδηλα βλέπει στο αηδόνι το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο. Τα βρόχια προέρχονται, όπως επισημαίνονται, από τις ενέργειες του ίδιου του υποκειμένου, επομένως στο παρελθόν υφίστατο ως *δρων* υποκείμενο· αποτελούν λοιπόν επιπτώσεις πράξεων του παρελθόντος, που το καταδιώκουν χωρίς να μπορεί να διαφύγει, σαν να είναι μια μορφή παγίδευσης των ανθρώπων που αναζητούν το ονειρικό, την ουτοπία.

Στην επόμενη στροφή επιτείνεται η θλιβερή κατάσταση με την παρουσίαση φυσικών στοιχείων και εικόνων. Τα σύμβολα, όπως «*τάστρα*» και τα «*φύλλα*» σημασιοδοτούνται αρνητικά με τον επιθετικό προσδιορισμό «*θολά*», τα φύλλα «*τρίζουν*» στο διάβα, το δάσος χαρακτηρίζεται «*μαύρο*». Το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο υποκύπτει στη μοίρα του, τη δυστυχία. Τα φύλλα τρίζουν στο διάβα είτε ίσως γιατί κυριολεκτικά πρόκειται για φύλλα που έχουν πέσει, είναι πλέον ξερά, νεκρά από ζωή είτε τα ίδια τα φύλλα προδίδουν με τον ήχο τους τη διάθεση φυγής του ποιητικού υποκειμένου. Και αυτό γιατί όλη η φυσική διάσταση παρουσιάζεται σαν εχθρική, με φοβικές παραστάσεις, ως *Αντίμαχος*, γι' αυτό ταιριάζει και ο επιθετικός προσδιορισμός «*θολά*» μιας και ο ρόλος των στοιχείων της φύσης είναι απροσδιόριστος, ακαθόριστος.

Διέξοδος φαίνεται να υπάρχει με το «*κρυφό*» το μονοπάτι που θα βγάλει στο «*ακύμαντο*» το περιγάλι το ποιητικό υποκείμενο. Πρέπει να το περάσει «*γοργά*» το μονοπάτι



και μάλιστα γίνεται χρήση δυο φορές σε συνεχόμενους στίχους της προστακτικής «Πέρα» για να εκφραστεί η προτροπή, να δηλωθεί δηλαδή η ανάγκη να γίνει άμεσα αυτό το πέραςμα. Το περιγιάλι, που χαρακτηρίζεται «ακόμαντο», υποδηλώνει πως εκεί δεν υπάρχουν προβλήματα, κίνδυνοι, ανατροπές. Το μονοπάτι είναι κρυφό, προφανώς ίσως να υποδηλώνεται ένας ερμητισμός ως συνέπεια της δυσκολίας για την ανεύρεση της διεξόδου από τη θλιβερή πραγματικότητα.

Το περιγιάλι όμως δε συνιστά ένα επιθυμητό ιδανικό χώρο. Θα μπορούσε κανείς να επισημάνει πως αποτελεί το κατώφλι σε αυτόν. Το ποιητικό υποκείμενο το περιμένει «πάντα» μια βάρκα στο περιγιάλι. Υπονοείται το ταξίδι με νηνεμία, με ήρεμη θάλασσα («ακόμαντο») άφοβο. Και «στάζει νεκρή σιγή η Σελήνη» με τον επιθετικό προσδιορισμό «νεκρή» και τη παρήχηση του συμφώνου σ να υποδηλώνει την επιθυμία του ποιητή να τονιστεί η βαθιά, νεκρική σιωπή. Λαμβάνοντας στο σημείο αυτό υπόψη το γνωστό μοτίβο ότι η ζωή είναι ένα ταξίδι, που στο τέλος υπάρχει ο θάνατος, τότε μπορεί να τονιστεί πως η βάρκα αντιπροσωπεύει αυτό το ταξίδι στην άλλη διάσταση, αυτή του θανάτου.

Η διαφύλαξη του ιδανικού χώρου

19 Ω τη χαρά του κήπου μου με τον καινούριο Απρίλη
που ευώδησε το γιασεμί και το γιοφύλλι
ω τη νιογένητη ζωή μες στη φαιδρήν ημέρα,
ω τη χαρά του κήπου μου που στον πρωτιόν αγέρα
πάλε ανασταίνονται τα ρόδα ! 5

Ω τη χαρά του κήπου μου με τη γλυκειάν ημέρα
που μες στα δεντρολίβανα σε ατέλειωτο μεθύσι
φαιδρά μυριοβουΐζει το μελίτσι.

20 Ω τη χαρά του κήπου μου που με χλωρά βλαστάρια
του φόρεσε η κληματαριά στεφάνι! 10
Κ' οι καλογιάνοι ολόγυρα ψέλνουν φαιδρή τροπάρια
Και παγνιδίζει το νερό
και τραγουδάει το ροδάκι . .

Ω τη χαρά του κήπου μου με τον καινούριο Απρίλη
που ευώδησε το γιασεμί και το γιοφύλλι! 15
ω εσύ που γύρω ολογυρνάς,
ω εσύ που ακόμα κλαις τα μαραμένα ρόδα.
μακριά ! μη φτάσει ο ίσκιος σου στον κήπο μου εδώ πέρα
που οι καλογιάνοι τραγουδούν και στον πρωτιόν αγέρα
μοσκοβολάει το γιασεμί 20
κι ολοανασταίνονται τα ρόδα!



Στο 6^ο κατά σειρά ποίημα της συλλογής εκφράζεται στην πρώτη στροφή η ειδυλλιακή απεικόνιση ενός ιδανικού χώρου (locus amoenus) τον Απρίλη (σύμβολο της αναγέννησης, μετωνυμία της ομορφιάς, της αναζωογόνησης). Στη συγκεκριμένη περίπτωση πρόκειται για έναν κήπο, που παίρνει ανθρώπινη διάσταση μιας και έχει χαρούμενη διάθεση («Ω τη χαρά του κήπου μου»). Είναι ανθισμένος με «γιασεμί και το γιοφύλλι», λουλούδια με χαρακτηριστική όμορφη μυρωδιά και εμφάνιση. Εκφράζεται μια αισιόδοξη διάθεση ψυχικής κατάστασης, το ποιητικό υποκείμενο εμφανίζεται αισιόδοξο, ευτυχισμένο. Χαίρεται την αναγέννηση («ω τη νιογένητη ζωή μες στη φαιδρήν ημέρα»), μια μέρα λαμπρή, φωτολουσμένη («φαιδρή») στον πρωινό αέρα.

Η ειδυλλιακή εικόνα συνεχίζεται με τον ερχομό πια της ημέρας, που χαρακτηρίζεται με τον επιθετικό προσδιορισμό «γλυκειάν» που δίνει μια ιδιότητα μόνιμη και ο κήπος, ο χώρος, παρουσιάζεται σε μια πανδαισία με τις μέλισσες μέσα στα «δεντρολίβανα», δέντρα καλλωπιστικά, με εξάισια μυρωδιά, που συνδράμει η παρουσίασή τους στην όλη εξαιρετη διάσταση.

Η γιορτινή, μεθυστική διάθεση διαπνέει τον κήπο του, αφού του φόρεσε η κληματαριά στεφάνι, με βλαστάρια που αποτελούν δείγμα μιας νεανικής δυναμικής συμπτύττει το ζωικό βασίλειο με τα πουλιά καλόγιανους. Είναι φαιδρά τα τροπάριά τους, δηλαδή χαρούμενο το κάλεσμά τους «που οι καλόγιανοι τραγουδούν και στον πρωινό αγέρα» και «μοσκοβολάει το γιασεμί» στην ευφορία του κήπου με τα νερά.

Θα πρέπει να επισημανθεί το γεγονός πως δεν εκφράζεται ανθρώπινη παρουσία μέσα σ' αυτόν τον κήπο άμεσα, φαίνεται σαν το ποιητικό υποκείμενο να παρακολουθεί την ειδυλλιακή αυτή εικόνα, που αποτελεί για τη συλλογή μια ευχάριστη στιγμή στο γενικότερο ελεγειακό, θλιβερό, μελαγχολικό, πένθιμο χαρακτήρα της. Μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως είτε πρόκειται για μια ονειρική εικόνα, που θα την είχε ως καταφύγιο ο ποιητής στην προσπάθεια της διεξόδου από τη διαρκή συναισθηματική φόρτιση, είτε και ο ίδιος δε θέλει να συμμετέχει για να μην επηρεάσει αρνητικά την όλη υπέροχη διάσταση. Πάντως ανθρώπινη παρουσία υποδηλώνεται με τον τελευταίο στίχο της πρώτης στροφής «και τραγουδάει το ροδάκι», όπου ροδάκι είναι το ξύλινο όργανο με το οποίο τυλίγεται το νήμα της ανέμης στα μασούρια του αργαλειού, οπότε υποδηλώνεται μια θέληση για δημιουργία.

Η δεύτερη στροφή έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την ειδυλλιακή εικόνα της πρώτης στροφής, αφού επαναλαμβάνοντας τους δυο πρώτους στίχους της πρώτης στροφής για να τονιστεί με έμφαση η ειδυλλιακή διάσταση, αναφέρεται στη συνέχεια σε μια μορφή, που σε αντίθεση με το ποιητικό υποκείμενο, το οποίο φαίνεται να έχει κατασταλάξει σε έναν ιδανικό χώρο, παρουσιάζεται μόνιμα περιπλανώμενο, να κλαίει, να υποφέρει για τη χαμένη ομορφιά και τις ευαισθησίες («...τα μαραμένα ρόδα»).



ροδάκι δηλ
ήναι @ ποιο
σημαίνει?



Δε δίνονται στοιχεία για το ποια μπορεί να είναι η μορφή, όμως το ποιητικό υποκείμενο δίνει την εντύπωση ότι επιχειρεί ένα διάλογο μαζί της. Ίσως προφανώς να απευθύνεται σε γυναίκα, αφού αναφέρει «ω εσύ που ακόμα κλαις τα μαραμένα ρόδα», που στην ποιητική του Κ. Χατζόπουλου, η γυναικεία μορφή φαίνεται να ασχολείται με τα ρόδα. Μια άλλη εξήγηση μπορεί να είναι ότι πρόκειται για το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο, και συγκεκριμένα η ψυχή του: «...μη φτάσει ο ίσκιος σου (= η θλιμμένη μορφή, η ίδια η ψυχή) στον κήπο μου εδώ πέρα». Το ποιητικό υποκείμενο εξάλλου απουσιάζει ως δρώσα δύναμη από το χώρο του ιδεατού χαρακτηριστικά στην πρώτη στροφή· πρόκειται λοιπόν για ένα μη υποκείμενο.

Το ποιητικό υποκείμενο αναλαμβάνει το ρόλο του θεατή χωρίς συμμετοχή και η φύση με τις διαδοχικές εικόνες της το ρόλο του θεώμενου. Δεν έχει καταφέρει να δημιουργήσει στην πραγματικότητα το ποιητικό υποκείμενο αυτήν την ειδυλλιακή κατάσταση, αποτελεί ονειρική διάσταση, βρίσκεται στη φαντασία του ως καταφύγιο από τη θλίψη. Εξάλλου αυτή η αποστροφή προς το *Εσύ* δεν είναι κάλεσμα, όπως συνήθως κάνει ο ποιητής σε άλλα ποιήματα της συλλογής, αλλά εκφράζει μια προειδοποίηση, ένα θέλω, να μείνει μακριά από το χώρο του ιδανικού: «μακριά! μη φτάσει ο ίσκιος σου στον κήπο μου εδώ πέρα».

Η αόριστη θλίψη και η νοσταλγία του ποιητικού υποκειμένου.

Η συνάρτηση άνθρωπος vs φύση

15 Τι κλαίει, τι κλαίει η καμπάνα
Μαύρη μου μάννα! > α
Τι κλαίει, τι κλαίει το αγέρι;
Ποιος ναν το ξέρει! > β

Και πάω και πάω μονάχη,
στα έρμα βράχη. 5

16 Κ' έχω το δρόμο χάσει
στα μαύρα δάση.
Τι κλαίει, τι κλαίει η καμπάνα;
Μαύρη μου μάννα! > α 10

Τι κλαίει, τι κλαίει το αγέρι;
Ποιος ναν το ξέρει! > β

Στο 4^ο ποίημα χρησιμοποιείται η τεχνική των ερωτήσεων από τον ποιητή. Εκφράζεται μέσα από αυτή την προοπτική μια ηθελημένη εκδήλωση προφορικότητας.



αμεσότητας στην έκφραση των συναισθημάτων. Οι ερωτήσεις αυτές είναι σε πλήρη σύζευξη με την απορηματική διάσταση και καταδεικνύουν την αντίθεση μεταξύ των σημμάτων γνώσης vs άγνοιας, με φορτισμένο συναισθηματικό φορτίο. Οι ερωτήσεις αυτές δεν δίνουν απάντηση: ουσιαστικά πρόκειται για μια μορφή ποιητική η οποία διαχέεται παντού σαν τον αέρα αναζητώντας την αιτία της θλίψης, είναι εγκλωβισμένη στη θλίψη, τις μαύρες σκέψεις και δύσκολα μπορεί να βρει την απαλλαγή από αυτήν.

Υπάρχει διάχυτη μια μελαγχολική, θλιβερή διάσταση, πένθιμη: «Τι κλαίει, τι κλαίει η καμπάνα», στίχος που επαναλαμβάνεται στην 3^η στροφή του ποιήματος με αισθητικό στοιχείο την παρήχηση των συμφώνων κ, λ (κλ), που δημιουργεί ένα μακρόσυρτο θρηνητικό ήχο που διαπερνά με τις επαναλήψεις του όλο το ποίημα. Το ποίημα εκφράζει τη δυστυχία που προκαλείται από κάτι που είναι ακαθόριστο. Υπάρχει πένθος που με έμφαση τονίζεται και αυτό με την παρήχηση (μ,ν) («Μαύρη μου μάννα»). Ο αέρας, το στοιχείο που διαχέεται σε κάθε πτυχή μυστικιστική, είναι ταξιδιάρης, μεταφέρει με αυτήν την ιδιότητά του τα νέα μέσα από μια ηχητική εικόνα, τα νέα θα πρέπει να είναι θλιβερά αφού στην προκειμένη περίπτωση, ο ήχος του αγέρα είναι θλιβερός, μονότονος πένθιμος. Το ποιητικό υποκείμενο εξάλλου αναρωτιέται και γι' αυτόν: «Τι κλαίει, τι κλαίει το αγέρι;/ Ποιος ναν το ξέρει!». Κανείς πάντως δεν υπάρχει άμεσα κοντά στο ποιητικό υποκείμενο να το βοηθήσει να βρει τις αιτίες της πένθιμης, αόριστης κατάστασης, τη γνώση προφανώς για να ξεφύγει από αυτή.

Το φύλο του ποιητικού υποκειμένου προσδιορίζεται με το επίθετο θηλυκού γένους «μονάχη». Δε θα πρέπει να υπονοείται μια γυναικεία μορφή. Παρουσιάζεται προφανώς η θλιμμένη μορφή του ποιητικού υποκειμένου, η ψυχή του που ταλανίζεται από τη δυσβάσταχτη δυστυχία και μελαγχολία. Εξάλλου το όλο πένθιμο κλίμα ταιριάζει με τα «έρμα βράχη», οπότε και η φύση στο συγκεκριμένο σημείο δεν παρουσιάζεται με την ονειρική διάσταση του ιδανικού χώρου. Ήδη το ποιητικό υποκείμενο φαίνεται να έχει χαθεί μέσα σε αυτή τη διάσταση.

Στην 3^η στροφή δηλώνει το ποιητικό υποκείμενο: «Κι έχω το δρόμο χάσει/ στα μαύρα δάση», σε χώρους σύμβολα-ιδέες για τους ποιητές του συμβολισμού, όπως αναφέρθηκε πιο πριν. Εκεί στα δάση και μάλιστα στα μαύρα, σημασιοδοτημένα αρνητικά, στις μύχιες, μυστικιστικές διαστάσεις, στις εσώτατες ψυχικές διαδικασίες, φαίνεται να έχει χαθεί το ποιητικό υποκείμενο, στη σύνθλιψη από το βάρος μιας αόριστης θλίψης. Επαναλαμβάνονται οι στίχοι «Τι κλαίει, τι κλαίει η καμπάνα;/ Μαύρη μου μάννα!», τονίζοντας τη δυστυχία και το ποίημα κλείνει πάλι με επανάληψη του στίχου: «Τι κλαίει, τι κλαίει το αγέρι;», μαζί με τον στίχο της πρώτης στροφής: «Ποιος ναν το ξέρει;», δηλώνοντας την αοριστία του πένθους του ποιητικού υποκειμένου και ουσιαστικά την έλλειψη του ελέγχου της, της γνώσης και της διδασχής αυτής της γνώσης από κάποιο άλλο ποιητικό υποκείμενο, που θα μπορούσε να γνωρίζει. Όμως τελικά κανείς δε γνωρίζει κάτι, όπως διατείνεται.

ήχος
συμβολ. στίχων
Fbw Jw
Fw Jw
Fw Jw
Fw Jw
Fw Jw



Έντονη είναι στο ποίημα αυτό το αίσθημα της απειλής: υπάρχει έκδηλο ένα προαίσθημα κινδύνου. Η ίδια η φύση παρουσιάζεται να προμηγνύει αόριστες συμφορές. Μετασχηματίζεται κατά κάποιο τρόπο σε *Αντίμαχο*. Με τις αναφορές «στα έρμα βράχη» και τα «μαύρα δάση», σημασιοδοτείται ένα είδος αδιεξόδου. Χαμένο στη φύση βρίσκεται το ποιητικό υποκειμένο υποδηλώνοντας πως βρίσκεται χαμένο στις αβεβαιότητες και τις ανησυχίες του.

17 Πάρ' το μονοπάτι,
το στρατί στρατί·
α πέρα εκεί στο δάσος
κάποιος καρτερεί.

Αυτή η παρατήρηση, η αυστηρή
δομή, δεν έχει ποικιλία, δηλώνει
τις? το φθινόβο, το κενό
σεξισ, το γνήσιο?

β Πέρα εκεί στο δάσος
που μαυρολογά
με τα κυπαρίσσια
τα πυκνά πυκνά.

5

18 Πάρ' το μονοπάτι,
α το στρατί στρατί,
πέρα εκεί στο δάσος
κάποιος καρτερεί.

10

β Πέρα εκεί στο δάσος
που μες στις τιές
πνίγονται τα ρόδα,
ρεύουν οι μουσικές.

15

α Πάρ' το μονοπάτι,
το στρατί στρατί,
πέρα εκεί στο δάσος
κάποιος καρτερεί.

20

Στο ποίημα (5^ο της συλλογής) έκδηλες είναι πάλι φυσικές εικόνες, που όμως είναι αγχώδεις, φοβικές. Σε αυτό λείπει παντελώς το ερωτικό κάλεσμα ή το στοιχείο του πάθους, έστω και του αναμικτού, που φάνηκαν σε προηγούμενα ποιήματα. Παρουσιάζεται ξανά το γνωστό σύμβολο, το «δάσος», που στην προκειμένη περίπτωση, όπως δηλώνεται στη δεύτερη στροφή: «μαυρολογά με τα κυπαρίσσια/ τα πυκνά-πυκνά». Το κυπαρίσσι συνήθως είναι στενά συνυφασμένο με τα νεκροταφεία, οπότε το δάσος είναι θλιβερό, μελαγχολικό, φοβικό, πένθιμο: άμεσα υποδηλώνεται και η ψυχική διάθεση του ποιητικού υποκειμένου.



Στην επόμενη στροφή υπάρχει το *θέλω* του ποιητικού υποκειμένου. Απευθύνεται και διακριτικά παρακαλεί με μια αποτρεπτική υποτακτική: «*Μην τα σκορπάς*» τα ρόδα, να μην ραίνει «*με το μύρο τους*» ολόγυρα το χώρο του το *Εσύ*. Υπονοείται η ομορφιά, η χάρη, η γυναικεία ευαισθησία, η ερωτική χάρη, ενώ με το μύρο η πένθιμη διάσταση, η θλίψη, αλλά ξανά και η θρησκευτική διάσταση, αφού με μύρο έρανε και η Μαρία Μαγδαληνή το Χριστό. Δεν αποδέχεται το ποιητικό υποκείμενο μια συνεύρεση: «*δε με μεθάει*», αφού είναι δοσμένος στα «*ρόδα απόκρυφου ενός Μάη*» (με διάσπαση της καθορισμένης συντακτικής ακολουθίας και μεταφορά), υποδηλώνοντας μια άλλη κατάσταση επιθυμητή στο ποιητικό υποκείμενο. Και μάλιστα αυτός ο Μάης που υποδηλώνει την τελειότητα του νεανικού σφρίγγους, και προφανώς την συναισθηματική και γενικότερα την ερωτική διάθεση, είναι απόκρυφος, μυστικός, μαγικός. Τα ρόδα αυτά «*έχω κλεισμένα ολόβαθά μου*» τονίζει το ποιητικό υποκείμενο· θέλει να τα διατηρήσει μυστικά, χωρίς να νοθευτούν από το βλέμμα, από την πνοή, την παρουσία κάποιου άλλου.

Στην τελευταία στροφή το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο αναφωνεί επικαλούμενος τη μαγεία αυτή των ονείρων, που πολλές φορές μέσα στο δυσδιάκριτο χαρακτήρα τους και την αστάθμητη οντότητά τους «σταρπάγια τους που μέχουν πιάσει» και προκαλούν τη έντονη διάψευση. Τα ρόδα του «*απόκρυφου*» Μάη είναι ακριβώς αυτή η ονειρική διάσταση, η οποία έχει δεσμεύσει το ποιητικό υποκείμενο, στην οποία δε μετέχει το Εσύ βλ. *αν 1^η σφ.*

Θα πρέπει επίσης να επισημανθεί πως ο πρώτος στίχος της στροφής αυτής αποτελεί επανάληψη με παράλλαξη του πρώτου στίχου του ποιήματος: «*Ωμέ του ονείρου τη μαγεία/ Ω των ονείρων η μαγεία*». Υπάρχει ο πληθυντικός «*ονείρων*», δίνοντας μια γενική απόχρωση, ένα γενικό συμπέρασμα για τη δυναμική των ονείρων. Επίσης, ενώ στην πρώτη στροφή η μελαγχολία «*κρυφοσταλιάζει από την πλάση*» και το όνειρο έχει φωλιάσει στα μάτια του *Εσύ*, στην τελευταία στροφή, μετά την απόρριψη, η μελαγχολία έγινε χαρακτηριστικό των ματιών του *Εσύ*, ενώ τα όνειρα πια έχουν καταλυτική παρουσία στη ζωή του ποιητικού υποκειμένου· η γυναικεία μορφή στη συλλογή αυτή εξάλλου είναι συνυφασμένη με τα ρόδα, και το ποιητικό υποκείμενο με την ονειρική διάσταση.

Τελειώνει το ποίημά του ο ποιητής με επανάληψη και παράλλαξη των στίχων: «*πόχει στα μάτια σου φωλιάσει!/-μια μυστική μελαγχολία*» της πρώτης στροφής με αντίστροφη σειρά στους δυο τελευταίους στίχους του ποιήματος: «*ω η μυστική μελαγχολία-πόχει στα μάτια σου φωλιάσει!*». Στην τελευταία περίπτωση η μελαγχολία ορίζεται με το άρθρο, είναι δεδομένη, καταλυτική, αναγνωρίσιμη ιδιότητα και όχι μια γενική και αόριστη κατάσταση, όπως εκφράζεται με τον επιθετικό προσδιορισμό «*μια*».



Θωρώ ότι τα
μυστικά των
ονείρων ημ
επιείκων
φωλιάζουν
μετα του
Εσύ, αν η
ανει. της
πρωτοχρονιάς
από ε
δου

Ιω)
ο μω)
Ιούλιου
ω να δω
φω

ομηρική
των παιδίων
μεφρεών
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

39 Ωμέ ο καημός όπου με τρώει
 ω τόνειρο που με μεθάει,
 ω του χαμένου Μάη το μοιρολόι,
 ω τον καινούριο Απρίλη που γελάει!

Βαθιά σταλάζει στην ψυχή μου 5
 μια μελωδία αρρωστημένη
 σταραχιασμένο της παλάτι
 κλαίει βραχνά μια πεθαμένη. Το αίσθημα σιωπής

40 Όζω στα μαύρα κυπαρίσσια
 τα χελιδόνια κελαηδούνε·
 Ζωή, τον άλιωτον καημό σου
 ποια κελαηδίσματα θα πούνε;

10
 περιόδη με την επώδυνη των υγείας της. Η η
 υπερφυση, αίσθηση

Φέρτε μου σμύρνα, νάρδους φέρτε
 στην πεθαμένη να σκορπίσω,
 φέρτε το θάνατο βοτάνι 15
 στη νέα ζωή ναν, την ζυπνήσω!

Στο ποίημα (14^ο της συλλογής) επανέρχεται στο γνωστό μοτίβο της θλίψης. Το ποιητικό υποκείμενο ήδη με τον πρώτο στίχο-αποστροφή «Ωμέ ο καημός όπου με τρώει», παραπέμπει, εισάγει τον αναγνώστη σε μια κατάσταση πόνου, στο χώρο του αισθάνομαι. Πρόκειται για ένα υποκείμενο κατάστασης που έχει συναίσθηση της άσχημης θέσης του. Το γνωστό στοιχείο, όπως «τόνειρο», εμφανίζεται στο 2^ο στίχο, το οποίο, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, του προκαλεί μέθη. Το όνειρο ως στοιχείο του φανταστικού, της ανάμνησης και της ψυχικού ταξιδιού, παράγει μια ιδιότητα η οποία σημασιοδοτείται είτε αρνητικά, εφόσον η μέθη μπορεί να οδηγήσει στη λάθος επιλογή με το πρόσχημα του ακαταλόγιστου ή θετικά με την αφύπνιση όλων των αισθήσεων, στη χαρά, στο γλέντι, στην ευτυχία.

Αυτή η αντιφατική συνθήκη παρουσιάζεται και στους επόμενους δυο στίχους της στροφής: «ω του χαμένου Μάη το μοιρολόι/ ω τον καινούριο Απρίλη που γελάει». Το επίθετο «καινούριο», που προσδιορίζει ως επιθετικός προσδιορισμός τον Απρίλη, χρησιμοποιείται από τον Κ. Χατζόπουλο για να δηλωθεί η αναγέννηση. Οι μήνες, που αναφέρονται, χαρακτηρίζουν την ουσιαστική έναρξη της Άνοιξης, την εποχή της αναγέννησης. Ο Απρίλιος σαν πρώτος μήνας θα έπρεπε να προηγείται στο ποίημα, όμως αναφέρεται μετά το Μάιο. Ο Μάιος αποτελεί την κορύφωση της οργασμικής διέγερσης της φύσης, ενώ ο Απρίλης την προετοιμασία αυτής της διαδικασίας. Ίσως εδώ υπονοείται πως την εποχή, που θα έπρεπε να υπήρχε αυτή η κορύφωση, η λαμπρότητα με όλη τη ζωτικότητα, η θλίψη κυριαρχεί, δηλαδή

σχηματική
 ή παρεμφερ-
 η έννοια
 ψυχικών
 κινήσεων
 αίσθησης
 ζωτικότητας
 λογική διαδικασία

υπάρχει αντιφατική κατάσταση κι εδώ υπάρχει η αρχή της *μη διάζευξης των αντιθέτων*⁸³, ενώ η χαρά υπάρχει μόνο στη διαδρομή προς την κορύφωση. Το ποιητικό υποκείμενο φαίνεται να επιθυμεί να ξαναρχίσει με μια νέα δημιουργική πνοή, όπως γίνεται με την αναγέννηση της φύσης.

Το ποιητικό υποκείμενο έχει συνείδηση της συναισθηματικής του κατάστασης, βρίσκεται σε μια *δυσφορική* κατάσταση, σε μια *παθημική* κατάσταση ψυχικού μαρασμού, αφού στη 2^η στροφή αναφέρεται πως μέσα του υπάρχει ένας ρυθμός, μια μελωδία, που χαρακτηρίζεται αρρωστημένη: «*Βαθιά σταλάζει στην ψυχή μου/ μια μελωδία αρρωστημένη*». Στους δυο επόμενους στίχους αναφέρεται σε μια ύπαρξη η οποία παρουσιάζεται σε παλάτι αραχνιασμένο πεθαμένη, αλλά εξωπραγματικά παρουσιάζεται να έχει ζωή, αφού κλαίει με βραχνή φωνή, ίσως από τον πολύ θρήνο. Στο συγκεκριμένο σημείο, γεμάτο θλίψη και πένθιμη χροιά, δε δίνονται περαιτέρω πληροφορίες για το ποια είναι αυτή η πεθαμένη με αυτήν την παράξενη ιδιότητα.

Αυτό μπορεί να διευκρινιστεί ίσως στην τρίτη στροφή, όπου υπάρχει αποστροφή προς τη ζωή, η οποία έχει «*άλιωτον καημό*». Υπάρχει σημείο αναφοράς με την παραπάνω μορφή, η οποία θρηνεί βραχνά, με τη ζωή που έχει καημούς χωρίς τελειωμό. Η λέξη-επίθετο «*άλιωτον*» είναι στενά συνυφασμένη εδώ με τη θλίψη, τη φθορά, το θάνατο, το νεκρό στοιχείο. Οπότε ίσως θα ήταν δυνατό να συνδεθούν αυτές οι δυο υπάρξεις, η μορφή και η ψυχή. Πρόκειται προφανώς για τη ζωή του ίδιου του ποιητικού υποκειμένου και ο πύργος ο αραχνιασμένος είναι ο χώρος που αυτή υφίσταται, δηλαδή η οντότητά του και η ατελείωτη θλίψη του. Επίσης θα πρέπει να τονιστεί πως η αποστροφή προς την ψυχή γίνεται με ένα μοτίβο γνωστό στη δημόδη ποίηση, διαμέσου των πουλιών και ειδικά με τα χελιδόνια, πουλιά ιδιαίτερα αγαπητά και συνδεδεμένα με τον ερχομό της Άνοιξης, οπότε και με μια διάσταση έντονης αισιοδοξίας. Τα πουλιά όμως αυτά κεληδούνε: «*Όζω στα μαύρα κυπαρίσσια*», που αποτελούν σύμβολο της θλίψης και του πένθους· μάλιστα επιτείνεται αυτή η ιδιότητά τους με τον επιθετικό προσδιορισμό «*μαύρα*».

Όμως το ποιητικό υποκείμενο έχει τη θέληση ή εν τέλει τη διάθεση της αλλαγής, της αποστροφής στη θλίψη, στη μελαγχολία, στην αναζήτηση μιας *ευφορικής* κατάστασης, όπως φαίνεται στην 4^η στροφή. Πλέον η μορφή φαίνεται να έχει οριστεί και πρόκειται για τη ζωή· καλεί χωρίς να ονομάζει κάποιον με την προστακτική «*Φέρτε*» στην αρχή και στο τέλος του στίχου: «*Φέρτε μου σμύρνα, νάρδους φέρτε*». Πρόκειται για αρωματικά φυτά, και ειδικά ο νάρδος διατηρεί το άρωμά του πολλά χρόνια. Δεν αποτελεί μια τυχαία επιλογή, υποδηλώνοντας ότι έχει σκοπό να τιμήσει από τη μια τη ζωή του την πεθαμένη («*στην πεθαμένη να σκορπίσω*») και από την άλλη να την αρωματίσει, αφού διάγει σε μια ατέρμονη θλίψη νεκρική. Επίσης ζητά μέσα από μια μεταφορά το «*αθάνατο βοτάνι*», γνωστό στη λαϊκή

Ποιητικό υποκείμενο
επιθυμεί να
μεταγεννηθεί
και να αναγεννηθεί
στη ζωή

Συναισθηματική

⁸³ Βλ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Δομές αντίθεσης στην ποίηση του Καρυωτάκη», ό.π., σ. 135.



παράδοση, κάτι δηλαδή το αδύνατο, αφού δεν υπάρχει, ώστε: «στη νέα ζωή να την ξυπνήσω» στο σημείο αυτό αν και υπάρχει η διάθεση για μια νέα αρχή, δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί: είναι καταδικασμένο το ποιητικό υποκείμενο στην ατελείωτη θλίψη και το πένθος. Σ' αυτό το σημείο θα μπορούσε τελικά το δίστιχο της πρώτης στροφής «ω του χαμένου Μάη το μοιρολόι/ ω τον καινούριο Απρίλη που γελάει» να εξηγηθεί μ' αυτήν την προοπτική. Το μοιρολόι του χαμένου Μάη, είναι η ίδια η εκφραστική διάσταση της πεθαμένης μορφής που κλαίει, της ψυχής, που στην καλύτερη στιγμή της εκφέρεται σε μια θλιμμένη διάσταση.

Το παρόν του ποιητικού υποκειμένου στο ποίημα είναι *δυσφορικό* σε αντίθεση με το μέλλον (στη νέα ζωή να την ξυπνήσω) που πάντως εμφανίζεται *ευφορικό*, αλλά ανέφικτο προκύπτει η αντίθεση *παρόν vs μέλλον*. Το ποιητικό υποκείμενο εκφράζει την επιθυμία για το πέρασμα από το τη θλίψη, τη φθορά, το θάνατο στη ζωή. Παραμένει όμως ακόμη στο επίπεδο της καλής διάθεσης, της επιθυμίας που δεν πραγματώνεται. Απευθύνεται σε *Συμπαραστάτες* έξω από αυτόν και διαφαίνεται πως άλλοι διαθέτουν μέσα που το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο δε διαθέτει. Το ίδιο μόνο θέλει, επιθυμεί, λαχταράει: πρόκειται απλά για μια έκφραση ψυχικής διάθεσης.

* * *

41

O la triste histoire !

PAUL VERLAINE,

Ω ταχνά χέρια που σαλεύουν
μέσα στασάλευτα σκοτάδια !
ποιο οι νυχτερίδες να γυρεύουν
κρυφό μες στάλιωτα μαγνάδια;

Μια πάχνη τάπνιζε τα ρόδα,
τάγγρια τα ρόδα στα λαγγάδια,
ω ταχνά χέρια που σαλεύουν
μέσα στασάλευτα σκοτάδια !

5

42

Είναι για ρόδων ευωδιές
πάλε η ψυχή σου αρρωστημένη ;
— ω τις θλιμένες ιστορίες

10

που λεν ταηδόνια στα σκοτάδια
— μια πάχνη τάπνιζε τα ρόδα,
τάγγρια τα ρόδα στα λαγγάδια.

Στο συγκεκριμένο σονέτο (15^ο ποίημα της συλλογής) ο ποιητής τοποθετεί ως μότο στίχο του Verlaine: «*O la triste histoire*», («Ω η θλιμμένη ιστορία») από το έργο του «*Un*



grand sommeil noir» της συλλογή του «*Sagesse*». Το στίχο αυτό παραθέτει και στο ποίημα χρησιμοποιώντας τον στον πληθυντικό αριθμό: «*ω τις θλιμένες ιστορίες*».

Πραγματεύεται μια ακαθόριστη, ατέλειωτη ατέρμονη θλίψη, μια μελαγχολία. Η φύση με τις αόριστες εικόνες, με την αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου, είναι καθαρά δοσμένη μέσα σε μια φανταστική διάσταση και συνδράμει στο όλο επιδιωκόμενο θλιβερό κλίμα μέσα από τις σκιές, το σκοτάδι. Δεν υπάρχει στο σύνολο του ποιήματος καμιά αναφορά σε κάποια διέξοδο, έστω και μέσα από το όνειρο ενός ιδανικού χώρου (*locus amoenus*), μιας αναλαμπής ή ηλιαχτίδας ελπίδας. Στις τέσσερις στροφές του οριοθετείται η κεντρική ιδέα της θλιβερής ανήκεστου πραγματικότητας. Το ποιητικό υποκείμενο, το *Εγώ*, προδιαθέτει σ' αυτό το ποίημα ένα *Εσύ*. Το *Εσύ* εμφανίζεται στην 3^η στροφή «*πάλε η ψυχή σου αρρωστημένη;*» με μια αποστροφή, μια ερώτηση· δεν υπάρχει όμως απάντηση, αφού είναι αυτονόητη, πρόκειται για μια διηνεκή κυκλική πορεία, η θλίψη θα παραμείνει, όπως αναφέρεται στην 4^η στροφή, αφού: «*μια πάχνη τάπνιξε τα ρόδα, / τάγρια ρόδα στα λαγγάδια*», ένα άλλο σύμβολο που έχει τον ίδιο συμβολισμό με το δάσος.

Δεν είναι φανερό, αν πρόκειται για μια άλλη γυναικεία μορφή, παρά το ότι και αυτή η μορφή διαπνέεται από την ίδια δυστυχία. Όμως παρ' όλα αυτά, αυτή η μορφή που είναι «*αρρωστημένη*», επιδιώκει ευωδίες των ρόδων, σύμβολο της ομορφιάς και αντιπροσώπευση των ευαίσθητων πτυχών της ψυχής. Πρόκειται επομένως για ένα εκλεπτυσμένο πάθος. Στην προκειμένη περίπτωση η μετοχή «*αρρωστημένη*» έχει αμφίσημη σημασία. Μπορεί να εκφράζει μια *παθημική* ψυχική διάθεση, αλλά και μια έντονη επιθυμία μιας κατάστασης που μπορεί να φτάνει σχεδόν σε παθολογικές διαστάσεις. Και σε αυτό το σημείο υπάρχει στο ποίημα η αρχή της *μη διάζευξης των αντιθέτων*⁸⁴. Το ποίημα αρχίζει με την ανεμική, τη ναυελική κίνηση των χεριών που χαρακτηρίζονται «*αχνά*», υποδηλώνοντας την σχεδόν ονειρική, ομιχλώδη, άυλη διάσταση, τη χωρίς πνοή, τη σχεδόν ανύπαρκτη.

Σε αντίθεση με τα χέρια, όπου σαλεύουν ψάχνοντας έστω και μια διέξοδο, τα σκοτάδια είναι καταλυτικά, αφού χαρακτηρίζονται με τον επιθετικό προσδιορισμό «*ασάλευτα*». Και συνεχίζεται η πένθιμη εικόνα με την αναφορά των νυχτερίδων, σύμβολο πένθους. Μέσα σ' αυτή τη θλίψη, το σκοτάδι, ακόμη και οι νυχτερίδες, που είναι κατεξοχόν νυχτοπούλια, όπως ρωτάει το ποιητικό υποκείμενο, χωρίς ν' αναμένεται κάποια απάντηση, αφού η απάντηση είναι δεδομένα αρνητική, είναι δυνατό ν' αναζητήσουν κάτι το «*κρυφό μες στάλιωτα μαγνάδια*;». Το κρυφό, αντιπροσωπεύει το μυστικό, προφανώς τη βαθύτερη ουσία των όντων, οπότε υποκρύπτεται σε αυτό το σημείο μια διάθεση ερμητισμού. Τα σκοτάδια με μεταφορά χαρακτηρίζονται «*άλιατα*», κυριαρχεί παντού η απόλυτη νύχτα, δηλαδή η απέραντη θλίψη.

⁸⁴ Βλ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «*Δομές αντίθεσης στην ποίηση του Καρυωτάκη*», ό.π., σ. 135.



Η απελπισία, η δυστυχία συνεχίζεται και στην επόμενη στροφή, όπου έρχεται η διαπίστωση πως τα ρόδα, έχουν πνιγεί από την πάχνη. Η φύση προσωποποιείται, γίνεται ένα δρων υποκείμενο στην ακαθόριστη διάσταση της νύχτας και η στροφή κλείνει με την επανάληψη των δυο πρώτων στίχων του ποιήματος: «Ω ταχνά χέρια που σαλεύουν/ μέσα στασάλευτα σκοτάδια!» με την παρήχηση του σ για να εκφραστεί η σιωπή, η απέραντη σιγή της θλίψης που βαραίνει το ποιητικό υποκείμενο. Στο τέλος του ποιήματος έρχεται η διαπίστωση πως η όλη διάσταση επιτρέπει τις θλιμμένες ιστορίες «που λεν ταηδόνια στα σκοτάδια», εφόσον «μια πάχνη τάπνιζε τα ρόδα,/ τάγρια τα ρόδα στα λαγγάδι». Είναι εμφανείς επομένως δυο κατηγορίες χαρακτήρων που αρθρώνονται ως έμψυχο vs άψυχο.

Στο συγκεκριμένο ποίημα γίνεται χρήση των ερωτήσεων προσφέροντας τη διάσταση μιας προφορικότητας στο λόγο. Αυτό που θα μπορούσε κανείς να επισημαίνει, είναι το κατά πόσο απευθύνονται οι αναφερόμενες ερωτήσεις σε κάποιο πρόσωπο του οποίου ζητείται η προσέγγιση. Θα μπορούσε να τονιστεί πως η θλίψη είναι δυσβάσταχτη, εξάλλου και τα ίδια τα νυχτοπούλια βρίσκουν δυσκολία μέσα σε αυτήν την αποπνεόμενη δυστυχία, άρα η μόνη οντότητα που φαίνεται να επιδιώκει κάτι στη ατέλειωτη θλίψη, είναι το ίδιο ποιητικό υποκείμενο. Οι καταστάσεις των πραγμάτων, της φύσης μετασχηματίζονται σε καταστάσεις ψυχής, σαν σε μια ισοδύναμη προοπτική, όπου το ποιητικό υποκείμενο εκφράζει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται την όλη θλιβερή διάσταση. Επομένως η αποστροφή «πάλε η ψυχή σου αρρωστημένη;» να απευθύνεται στο ίδιο το ποιητικό υποκείμενο, με αυτή την ψυχή ουσιαστικά να αποτελεί το alter ego του ποιητή, μια τεχνοτροπία που εφάρμοξε και ο Verlaine.

Το ποιητικό υποκείμενο λοιπόν αναρωτιέται, το ίδιο βιώνει τη δυστυχία και οι απαντήσεις έρχονται από τον ίδιο χωρίς απάντηση, εφόσον η επιλογή μιας άλλης ευχάριστης διάστασης δεν είναι εφικτή. Πρόκειται όμως για πάθη που είναι εξευγενισμένα, δεν εκφράζονται, αν και υπάρχουν διάχυτες οι καταλυτικές εικόνες της νύχτας, κραυγές αγωνίας έντονες, αισθηματικές προβληματικές, η εσωτερική άβυσσος, όπως στο ποιητικό πρότυπο, αυτό του Verlaine: το ποιητικό υποκείμενο δε φαίνεται ότι πάσχει από κάποια ανυπέρβλητη ψυχική και τραυματική εμπειρία αλλά ότι διακατέχεται από μια διάχυτη αόριστη θλίψη.

Υπάρχει διάθεση αλλαγής μέσα σε αυτό το δυσφορικό περιβάλλον; Το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο διαπιστώνει πως τα «ρόδα» είναι νεκρά, δε φαίνεται να υπάρχει διέξοδος, γι' αυτό και υπάρχει ο στίχος του Verlaine ως μότο. Το μότο εξηγεί το ποίημα, εκφράζεται με αυτό η διάχυτη θλιμμένη, πένθιμη διάσταση. Ο πληθυντικός: «ω τις θλιμένες ιστορίες», που χρησιμοποιεί ο ποιητής, απλά υπερτονίζει πως βιώνει μια ανυπέρβλητη δυσφορική κατάσταση.

* * *



κα ακούς, το τραγουδούν
ολονυχτίς στα κλωνιά.

Μια θλιβερή παρηγοριά
σταλάζουνε ταστέρια
που τρέμουν στη θολή νυχτιά
σαν αχνοκέρια.

5

44 Στα φύλλα ένα παράπονο
περνάει το αγέρι
ω τα θλιμένα πνέματα
που κλαιν στα έρμα μέρη !

10

Γιατί με ζώνουν τρέμουλα
ταχνά σου χέρια;
ω η θλιβερή παρηγοριά
που τάζουνε ταστέρια,

15

ω το βαθύ μας μυστικό
που τόμαθαν ταηδόνια
κα ακούς το τραγουδούν
ολονυχτίς στα κλωνιά !

20

Το 16^ο κατά σειρά ποίημα της συλλογής πραγματεύεται την ίδια προοπτική, τη μελαγχολικής διάθεσης, τη διάχυτη θλίψη. Επανέρχεται το μοτίβο του *Εγώ-Εσύ* χωρίς όμως ν' αποπνέεται μια δυσβάσταχτη απελπισία, όπως σ' άλλα ποιήματα. Υπάρχει έντονα και η επίδραση του φυσικού περιβάλλοντος. Το ποιητικό υποκείμενο απευθύνεται στην πρώτη στροφή σε αυτήν την άλλη μορφή, το *Εσύ*, στην οποία δε δίνει κάποιο άλλο εξωτερικό χαρακτηριστικό.

Προφανώς πρόκειται για γυναικεία μορφή, εφόσον στην 4^η στροφή απευθυνόμενος με ερώτηση στο *Εσύ*, αναφέρει: «Γιατί με ζώνουν τρέμουλα-ταχνά σου χέρια;», υπονοώντας μια συναισθηματική αστάθεια («τρέμουλα»), μια ανεμική αγκάλη, ασυναίσθητη («ταχνά»). Πρόκειται για θέμα που ο ποιητής πραγματεύεται στην ποίησή του, αυτό της έλλειψης της συναισθηματικής διάθεσης, της αποξένωσης. Το ποιητικό υποκείμενο, είναι υποκείμενο κατάστασης, ένα υποκείμενο του αισθάνομαι· δεν ενεργεί, αν και βρίσκεται σε μια κατάσταση στέρησης.

Την ίδια πορεία με το ποιητικό υποκείμενο φαίνεται να έχει πάντως και η γυναικεία ύπαρξη, αφού, όπως αναφέρεται στην 1^η στροφή με μια μεταφορά, ήταν και οι δυο γνώστες στην ίδια μυστικιστική αναζήτηση και διάθεση, που φαίνεται πως την κατείχαν: «Ω το βαθύ μας το κρυφό». Αυτή η ιδιαίτερη σχέση πλέον αποτελεί το τραγούδι των αηδονιών στα



κλαδιά τη νύχτα, μιας και έχουν πια τη γνώση της. Τα αηδόνια αποτελούν σύμβολο μιας νοσταλγικής και συνάμα μελαγχολικής διάθεσης και είναι πουλιά της νύχτας και των σκιών. Η νύχτα ως σύμβολο μια αποπνεόμενης μελαγχολίας αποτελεί συνάμα και τη διάσταση της έκφρασης συναισθηματικών παθών που τέτοια μπορεί να είναι το περιεχόμενο αυτού του κρυφού, του μυστικιστικού.

Η φύση ακόμη στη 2^η και στην 3^η στροφή συμμετέχει τόσο με τα έμψυχα, όπως γίνεται με τα πουλιά, όσο και με άψυχα στοιχεία της. Παρουσιάζονται τ' αστέρια, ο άνεμος, τα δέντρα και τα φύλλα, προδίδοντας η φύση το δικό της στίγμα στη μελαγχολική διάθεση και τη θλίψη. Είναι σαν να παρουσιάζονται θαύματα της ίδιας της φύσης. Συγκεκριμένα στη 2^η στροφή προσωποποιούνται «ταστέρια», τα οποία μέσα από μια εικόνα παρουσιάζονται να στάζουν «*μια θλιβερή παρηγοριά*» και να μοιάζουν, μέσα στη θολότητα που αντιπροσωπεύει τη θλίψη και το ψυχικό και συναισθηματικό έλλειμμα, σαν «*αχνοκέρια*». Σ' αυτή τη στροφή η θολότητα και η αοριστία των περιγραμμάτων των στοιχείων τονίζεται τρεις φορές: «*τρέμουν*» (υποδηλώνοντας και την απόσταση), «*θολή*», «*αχνοκέρια*» η παρομοίωση «*σαν αχνοκέρια*» εκφράζει την ιδιότητα του φωτός που είναι και λιγοστό μέσα στη νύχτα: πρόκειται βέβαια για ένα κώδικα φωτός, που υπάρχει έστω και ελάχιστα: υπάρχει λοιπόν η αντίθεση: *φως vs σκοτάδι*.

Στην επόμενη στροφή, τη σκυτάλη του μελαγχολικού στοιχείου την παίρνει ο αγέρας, ένα άλλο σύμβολο, που προσωποποιείται, γίνεται ένα δρων υποκείμενο, είναι διαχεόμενος παντού, σε κάθε πτυχή, περιβάλλει τα πάντα. Τα φύλλα των δέντρων και αυτά αποκτούν ανθρώπινες ιδιότητες, νιώθουν τη μελαγχολία, τη θλίψη μέσα από ένα παράπονο: «*Στα φύλλα ένα παράπονο*». Με την ύπαρξη του συμβόλου του αγέρα, ο ποιητής βρίσκει την ευκαιρία να συνταιριάξει το αέρινο με το πνευματικό: «*ω τα θλιμμένα πνέματα-που κλαιν στα έρμα μέρη!*», όπου το πνευματικό πέρα από τη μεταφυσική διάσταση, εκφράζει και την ανθρώπινη ύπαρξη, το *Εγώ* και το *Εσύ* μέσα από μια *δυσφορική* κατάσταση. Ενισχύονται τα παραπάνω και από το γεγονός πως στην επόμενη στροφή (4^η) το ποιητικό υποκείμενο απευθύνεται στην άλλη μορφή. Η άλλη μορφή πρόκειται επίσης για ένα δρων υποκείμενο, αφού ενεργεί, («*με ζώνουν τρέμουλα ταχνά σου χέρια*») όμως η υπόστασή του είναι αγνή, ανεμική: πρόκειται για μια περίπτωση ενός σχεδόν υποκειμένου.

Το ποίημα τελειώνει με την επανάληψη της πρώτης στροφής. Η φύση γίνεται κοινωνός των εσώτατων προσωπικών βιωμάτων του ανθρώπου μέσα από τη σύζευξη των έμψυχων και άψυχων.

45 *Κάτι αχνοτρέμει μέσα μου
σαν αντιφέγγισμα στο χιόνι·
—μη μου το γγίζεις τόνειρο
δειλά φτερά που απλώνει.*

Συνεπώς, ο αγέρας
βρίσκει, ανεμική
αντίθεση με τη θλίψη
και τον αχνοκέρια
η αντίθεση
φ = ομ.
Εργαστήριο
στη θλίψη
(Σ. Α. Α. Α. Α.)
να είναι
πρωτότυπο
αίσθημα
Αντί, η
ή η
η αντανάκλαση
και την
αυτίς του
αυτίς.



Σε προσευκή βουβή 5
 δετά ταχνά σου χέρια,
 πώς μου χαϊδεύουν την ψυχή
 απαλά, σαν περιστέρια.

46 Ωμέ τα κρίνα που στωραίο 10
 πεθαίνουν μέτωπό σου!
 γλυκά, βαθιά μου, τραγουδάει
 ο κρύφιος στοχασμός σου.

Λύσε τα χέρια! ω τα κλειστά 15
 στον πόνο σου τα ουράνια!
 ω των μαλλιών σου που διψούν
 τα ρόδινα στεφάνια

τολόξανθο αντιφέγγισμα,
 που σαν αυγή γελάει!
 Γλυκά ο κρυφός σου στοχασμός,
 βαθιά μου, τραγουδάει... 20

Στο 17^ο ποίημα πραγματεύεται πάλι τη σχέση *Εγώ-Εσύ*. Το *Εσύ* μπορεί να οριστεί ως μια γυναικεία μορφή αφού στη 2^η στροφή αναφέρεται στα χέρια «*πώς μου χαϊδεύουν την ψυχή*», άρα πρόκειται για γυναίκα και επίσης καλύτερα στην 4^η στροφή, όπου αναφέρεται: «*ω των μαλλιών σου που διψούν/ τα ρόδινα στεφάνια*». Η γυναικεία μορφή είναι στενά συνυφασμένη, ως ερωτική εικόνα, με το στεφάνωμα στα μαλλιά με λουλούδια και με ρόδα. Πρόκειται όμως για μια μορφή μελαγχολική, αφού στην 4^η στροφή αναφέρει το ποιητικό υποκείμενο: «*Λύσε τα χέρια! ω τα κλειστά/ στον πόνο σου τα ουράνια!*». Το υπόβαθρο εξακολουθεί να κινείται σε πλαίσια μιας θλιμμένης προοπτικής, μιας μελαγχολίας, μιας ναχελικής σχεδόν και αναίσθητης κατάστασης.

Υπάρχει στην πρώτη στροφή μια πορεία εσωτερικής εμβάθυνσης, το ποιητικό υποκείμενο αισθάνεται μια ακαθόριστη ενέργεια μέσα του· πρόκειται για ένα υποκείμενο του αισθάνομαι, ένα υποκείμενο κατάστασης και όχι ένα δρων υποκείμενο («*Κάτι αχνοτρέμει μέσα μου*»): πρόκειται για μια ενέργεια που επιτείνεται από την αόριστη ανωνυμία «*κάτι*» και το σύνθετο ρήμα «*αχνοτρέμει*», δηλαδή είναι αόριστη, ανεμική, απερίγραπτη, που προσπαθεί να την καθορίσει με την παρομοίωση: «*σαν αντιφέγγισμα στο χιόνι*». Επομένως είναι κάτι που εμπεριέχει τη λάμψη (κώδικας φωτός) ως χαρακτηριστικό και υποδηλώνεται μια μικρή αναλαμπή ευτυχίας, χαράς, αισιοδοξίας. Θα πρέπει να επισημανθεί πως η αντανάκλαση του φωτός πολλές φορές προκαλεί και την τύφλωση, όταν κανείς εκτεθεί για ώρα σ' αυτό το φυσικό φαινόμενο και ειδικά στην αντανάκλαση στο χιόνι.. Το γεγονός



επίσης ότι μοιάζει με αντανάκλαση του φωτός και όχι για πηγή φωτός, θα πρέπει να θεωρηθεί πως το ποιητικό υποκείμενο απλά είναι φορέας μιας συναισθήσης, που προκλήθηκε από εξωγενείς παράγοντες και ότι αυτοί δεν είναι άλλοι από τις κινήσεις, τις ενέργειες του *Εσύ*. Στην προκειμένη περίπτωση θα μπορούσε να ονομαστεί αυτό το *Εσύ* ως ένα αντι-υποκείμενο, όμως το ίδιο δε φαίνεται να ενεργεί εκούσια, απεναντίας δεν ενεργεί, υπάρχει ακόμη και μια μη αναμενόμενη αντίδραση, αφού προτρέπει το ποιητικό υποκείμενο το *Εσύ* να μην προβεί σε καμιά ενέργεια, φοβούμενο ότι θα πάψει να υφίσταται το ονειρικό: «μη μου το γγίζεις τόνειρο / δειλά φτερά που απλώνει⁸⁵».

Το ποιητικό υποκείμενο φαίνεται να υφίσταται μια ευφορική κατάσταση μιας ονειρικής διάστασης, το πλαίσιο στο οποίο έχει τη δυνατότητα ελεύθερο να προβαίνει στην αναζήτηση της ιδανικής πραγμάτωσης, όπου ακόμη και η παρουσία του άλλου μπορεί ακόμη και ν' αλλοιώσει αυτή την ακαθόριστη συναισθηματική υπόσταση. Το ονειρικό δειλά απλώνει φτερά, υποδηλώνοντας την απαρχή και τη διστακτική εξελικτική διαδικασία, οπότε φανερώνεται πως το ποιητικό υποκείμενο ακόμη και στο ονειρικό, δεν αφήνει αδέσμευτη, ελεύθερη τη φαντασία του. Η άρνηση ίσως και η δειλή εκδήλωση των αισθημάτων έχει να κάνει με το γενικότερο κατατονικό πλαίσιο, που κινείται το ποιητικό υποκείμενο στο ποίημα φαίνεται να εκφράζεται μια ευαίσθητη ψυχή, εύθραυστη, η οποία δεν είναι μαθημένη στη φυσιολογική συναισθηματική και ψυχική αντίδραση, που επιθυμεί σταδιακά να εκφράσει τον πλούτο της ψυχής του. Θα πρέπει πάντως να παρατηρηθεί πως η προτροπή του ποιητικού υποκειμένου «μη μου το γγίζεις τόνειρο», δηλώνει και μια διάθεση καθοδήγησης του *Εσύ*, με τους όρους και τις φαντασιώσεις που θέτει το ίδιο στο *Εσύ*, αφού το *Εσύ* είναι ουσιαστικά μια βουβή μορφή.

Στη δεύτερη στροφή το *Εσύ* παρουσιάζεται με δετά τα χέρια: «*Σε προσευκή βουβή/ δετά ταχνά σου χέρια*», περιορισμένα, ανεμικά, σαν να προσεύχεται. Μια άλλη εξήγηση θα ήταν πως πρόκειται για την εμφάνιση μιας μορφής που, όσον αφορά την τοποθέτηση των χεριών, προσιδιάζει με την εικόνα της σωρού ενός νεκρού, όμως δεν υπάρχουν έκδηλα στοιχεία πως πρόκειται για κάτι τέτοιο. Από την άλλη, στην 3^η στροφή, η εικόνα της γυναικείας μορφής αναφέρεται από το ποιητικό υποκείμενο πως «*γλυκά, βαθιά μου, τραγουδάει/ ο κρύφιος στοχασμός σου*». Δε θα γινόταν χρήση του επιρρήματος «γλυκά», αν ήταν πράγματι νεκρή. Τα δετά χέρια υποδηλώνουν την συνεσταλμένη φύση, την ανόθευτη, αγνή παρουσία, την εμφάνιση της γυναικείας μορφής μπροστά σ' έναν άντρα, σε μια υποδηλωμένη συναισθηματική διέγερση. Εξάλλου αυτά τα χέρια παρομοιάζονται με περιστέρια, σύμβολο της αγνότητας, της πνευματικότητας, της ταξιδιάρικης διάθεσης, της

⁸⁵ Με το ίδιο στίχο να υπάρχει και αλλού στη συλλογή (πρβλ. το 8^ο ποίημα κατά σειρά). Στο συγκεκριμένο σημείο θα μπορούσε να επισημανθεί πως το *δειλά* είτε είναι επίθετο και λειτουργεί ως επιθετικός προσδιορισμός, αλλά και μεταφορά μαζί με το ουσιαστικό είτε επίρρημα και λειτουργεί ως επιρρηματικός προσδιορισμός του τρόπου. Επίσης στο συγκεκριμένο στίχο παρατηρείται και διάσπαση της καθορισμένης συντακτικής ακολουθίας.



φυγής, αλλά και της ερωτικής διάστασης, να του χαϊδεύουν την ψυχή. Πρόκειται για μια εικόνα που είτε υποδηλώνεται εδώ η επιτηδευμένη γυναικεία χάρη είτε η συγκίνηση από τη συνεσταλμένη, αγνή μορφή, που νιώθει το ποιητικό υποκείμενο.

Στην επόμενη στροφή αναφέρονται τα «κρίνα» με ένα στίχο-αποστροφή που αρχίζει με το επιφωνηματικό «ωιμέ» για να τονιστεί έντονα η θλίψη: «*Ωιμέ τα κρίνα που στωραίο/ πεθαίνουν μέτωπό σου!*». Τα κρίνα αποτελούν σύμβολο με έντονη θρησκευτική σημασιодότηση και υποδηλώνουν την αγνότητα, αλλά και την ομορφιά. Η μελαγχολία εμφανίζεται με την εικόνα τους να πεθαίνουν, κάτι που το ποιητικό υποκείμενο θεωρεί άξιο να το αναφέρει, εφόσον είναι και αυτά όμορφα, στο μέτωπο της μορφής. Ίσως εδώ να υποδηλώνεται η εκδήλωση της ερωτικής διάθεσης, που έχει ως συνέπεια το χάσιμο της αγνότητας. Ακόμη το ποιητικό υποκείμενο έχει την προνομιακή λειτουργία να είναι γνώστης των μύχων σκέψεων της μορφής, των παθών της, των προσδοκιών της, αφού «*γλυκά, βαθιά μου, τραγουδάει/ ο κρύφιος στοχασμός σου*», έχοντας αυτόν σε σημείο μυστικό στην ψυχή του, χωρίς να μπορεί κανείς να το επηρεάσει. Και ίσως να είναι αυτό που αναφέρει στον πρώτο στίχο της 1^{ης} στροφής *Κάτι αχνοτρέμει μέσα μου*, δηλαδή η γνώση η πολύτιμη, η εκμυστήρευση της γυναικείας μορφής.

Στην 4^η μορφή το ποιητικό υποκείμενο εκφράζει το θέλω του, υψώνει τον τόνο του με μια παράκληση, με μια προτροπή: «*Αύσε τα χέρια!*». Η μορφή θα πρέπει να εκδηλώσει τ' αισθήματά της, να γίνει πια ένα αντικειμενικά, αληθινά δρων υποκείμενο. Ακόμη είναι ίσως πλέον η κατάλληλη στιγμή να εκφραστεί η γνώση που έχει το ποιητικό υποκείμενο μέσα του, από το *Εσύ*. Η θλίψη της όμως δε μπορεί να βρει ανακούφιση, αφού είναι «*αλειστά στον πόνο σου τα ουράνια!*». Η προσευχή της με τα δετά χέρια δεν έγινε αποδεκτή, από το Θεϊκό στοιχείο. Ίσως γιατί «*τα κρίνα που στωραίο πεθαίνουν μέτωπό σου*» να υποδηλώνουν το χάσιμο της αθωότητας με την εκδήλωση της ερωτικής διάθεσης, στοιχείο που αποτελεί παραβατικότητα, αμαρτία υπάρχει δηλαδή ένας ηθικός κώδικας στο ποίημα και η έκδηλη αντίθεση μεταξύ *ερωτικής συνεύρεσης vs ηθικής ζωής*. Το ποιητικό υποκείμενο διαισθανόμενο τη συναισθηματική φόρτιση του *Εσύ*, καλεί τη μορφή να εκφραστεί, να προβάλλει την ομορφιά της, τη γυναικεία της υπόσταση, να χαρεί με ρόδινα στεφάνια στα ξανθά μαλλιά: «*τολόξανθο αντιφέγγισμα*» παρομοιάζονται λοιπόν με το γέλιο της αγχής, η οποία προσωποποιείται, υπονοώντας την έναρξη της μέρας, του φωτός, της ευτυχίας.

* * *

47 *Ω του καημού βασίλισσα
και μάγισσα του ονείρου!
ας φεύγει τόνειρο άπαστο
σαν το γλαυκό του απείρου.*

Όνειρο ο κόσμος κ' η ζωή



που ολόγυρα βογγάει σαν κύμα . .

Μα ποιο βαραίνει ανήξερο

μέσα μας τάχα κρίμα

48

κι ωιμέ των πόθων τα φτερά

δετά κρατάει εδώ πέρα;

10

ω η πάχνη που στο γαλανόν

απλώνει γύρω αγέρα!

ω τόνειρο στη συγνεφιά

που πνίγεται του ονείρου!

ω του καημού βασίλισσα

15

και μάγισσα του ονείρου !

Στο 18^ο ποίημα εκφράζεται ξανά μια αόριστη, μελαγχολική διάθεση. Το ποιητικό υποκείμενο απευθύνεται με προσφώνηση και με τη γνωστή τεχνοτροπία των στίχων-αποστροφών στη βασίλισσα του καημού, που συνάμα είναι και μάγισσα του ονείρου. Πρόκειται προφανώς για μια γυναικεία μορφή υπερβατική, εκφράζει έννοιες που αντιπροσωπεύουν την ποίηση του Κ. Χατζόπουλου, όπως η μελαγχολία, η θλιβερή διάσταση, η απελπισία, ίσως η ίδια η ποίηση ή η ποιητική του Κ. Χατζόπουλου σαν να πρόκειται δηλαδή για ένα αυτοαναφορικό ποίημα. Ο καημός, η θλίψη, η μελαγχολία, ο πόνος, παρουσιάζονται στην ποίησή του, όπως και το όνειρο, η φαντασίωση, η αναζήτηση, η ελευθερία και η αποξένωση από τα δεινά, το μυστηριακό, ο ερμητισμός, η εσωτερικότητα. Εκφράζεται το *θέλω* του, η επιθυμία του, που διατυπώνεται με την προτρεπτική υποτακτική: «*ας φεύγει*» να υπάρχει η ελευθερία, το αδέσμευτο της φαντασίας μέσα από μια παρομοίωση: «*σαν το γλαυκό του απείρου*». Το άπειρο και την έννοιά του πραγματεύτηκε στην ποίησή του ο Mallarme θεωρώντας πως ο ιδεατός κόσμος είναι κρυμμένος στο κενό, ότι το άπειρο (*L' Infini*), εμπεριέχεται στο μηδέν. Σκοπός του ποιητή είναι να μην ασχολείται με τον αντικειμενικό κόσμο, να δημιουργήσει στην ψυχή του ένα κενό μέσα στο οποίο θα υπεισέρθουν και θα αποκρυσταλλωθούν οι ιδεατές μορφές του απείρου που εμπεριέχονται στο μηδέν⁸⁶. Ουσιαστικά λοιπόν πρόκειται για ένα ποίημα-αφιέρωση στο Γάλλο ποιητή από τον οποίο επηρεάστηκε ο Χατζόπουλος.

⁸⁶ Charles Chadwick, *Συμβολισμός*, ό.π., σσ. 55-69. Επίσης ο Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος αναφέρει την παραδοχή του κοσμικού τίποτε, του Απόλυτου Μηδενός που σχετίζεται με τη συνειδητοποίηση της τραγικής διάστασης του κόσμου και την επακόλουθη επιλογή του θανάτου απέναντι στη ζωή. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος «*Δομές αντίθεσης στην ποίηση του Καρυωτάκη*», ό.π., σσ. 132-133.

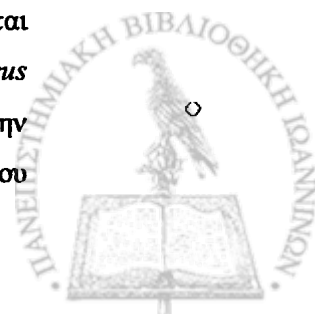


Το άπειρο χαρακτηρίζεται «γλαυκό», λευκό, ανόθευτο, διαφανές σε αντίθεση με τη θολότητα της πραγματικότητας και των ψυχικών καταστάσεων, οι οποίες προκαλούν *δυσφορικές* καταστάσεις.

Και ο κόσμος και η ίδια η ζωή ορίζεται μέσα από την ονειρική διάσταση. Το ποιητικό υποκείμενο εκφράζει την προσήλωσή του σε αυτή την προοπτική, με συνέπεια να είναι, όπως τονίζεται «*όνειρο ο κόσμος κ' η ζωή*» και συνεχίζοντας «*σου ολόγυρα βογγάει σαν κύμα*», υπονοώντας ακριβώς αυτήν την ελευθερία της αναζήτησης της ευτυχίας ακόμη και στη σκληρή πραγματικότητα· τονίζεται αυτή στο στίχο με μια παρομοίωση και υπάρχει παρήχηση του γ για να τονιστεί ιδιαιτέρως αυτή τη διάσταση.

Εμφανίζεται και σε αυτό το ποίημα η τεχνική της ερώτησης, για να προσδώσει *προφορικότητα*, αμεσότητα, να δηλωθεί η αναζήτηση από το ποιητικό υποκείμενο για απαντήσεις στη θλιμμένη του διάθεση: «*Μα ποιο βαραίνει ανήξερο/ μέσα μας τάχα κρίμα/ κι ωιμέ των πόθων τα φτερά/ δετά κρατάει εδώ πέρα;*». Χρησιμοποιεί το «*μας*», δίνει επομένως ένα *συλλογικό υποκείμενο*. Και σε αυτούς τους στίχους προσδίδει το χαρακτηρισμό της συμβολικής του τεχνοτροπίας. Το «*μας*» αναφέρεται στους κυνηγούς του ονειρικού σαν και αυτόν, του *μας* επίσης δύναται να συμπυκνωθούν οι ιδιότητές του και στο *Εγώ*, στον εκφραστή δηλαδή της δεδομένης ποιητικής τεχνοτροπίας.

Ένας ακαθόριστος, ανεπαίσθητος πόνος, μια αόριστη θλίψη, μια μελαγχολία, μια έλλειψη που νιώθει το ποιητικό υποκείμενο κάποιου αφηρημένου στοιχείου, ένας μυστικισμός, η διάψευση των προσδοκιών, είναι τα γενικά χαρακτηριστικά που τονίζονται από τους στίχους και από την ερώτηση του ποιητικού υποκειμένου: «*Μα ποιο βαραίνει ανήξερο/ μέσα μας τάχα κρίμα/ κι ωιμέ των πόθων τα φτερά/ δετά κρατάει εδώ πέρα;*». Ο αντιθετικός σύνδεσμος «*Μα*» στην αρχή των στίχων, όπως και το επίρρημα «*τάχα*», φανερώνουν την απορία, την έκκληση του ποιητικού υποκειμένου για την κατάσταση, που δηλώνεται με το ουσιαστικό «*κρίμα*»· το ρήμα «*βαραίνει*» τονίζει ότι πρόκειται για μια αφόρητη κατάσταση που βιώνει το ποιητικό υποκείμενο. Η ερωτηματική αντωνυμία «*ποιο*», όπως και το επίθετο «*ανήξερο*», εκφράζει την άγνοια του ποιητικού υποκειμένου για το «*κρίμα*», ενώ το επίρρημα «*μέσα*» υποδηλώνει μια εσωτερικότητα, ένα μυστικισμό. Με το επιφώνημα «*ωιμέ*» εκφράζει το ποιητικό υποκείμενο την κραυγή, το θρήνο της απελπισίας και το ουσιαστικό «*πόθων*» δηλώνει μια επιθυμία που είναι θετικά σημασιοδοτημένη, αφού έχουν «*φτερά*» οι πόθοι, δηλαδή μια θέληση για διαφυγή, ταξίδι· όμως το επίθετο «*δετά*» υποδηλώνει τη στέρηση της ελευθερίας, που εκφράζεται και μέσα από τη σημασία του ρήματος «*κρατεί*», το οποίο σημαίνει κυριαρχία, επιβολή. Ακόμη το επίρρημα «*εδώ*» στο στίχο έχει αρνητική σημασιόδοτηση, αφού το «*αλλού*», που δεν αναφέρεται, αλλά εννοείται ότι θα πέταγαν οι πόθοι, θα ήταν ο κόσμος με τη θετική σημασιόδοτηση (*au delà, locus amoenus*) κάτι που, όπως διαφαίνεται, δεν πραγματώνεται· επίσης το «*εδώ*» συμβολίζει την ζωή «*σου ολόγυρα βογγάει σαν κύμα*», και το επίρρημα «*πέρα*» επιτείνει την έννοια του



«εδώ». Και συνεχίζεται η σκέψη του ποιητή με τους επόμενους δυο στίχους, με την εικόνα της πάχνης, της θολής διάστασης, της θλίψης «που στο γαλανόν απλώνει γύρω αγέρα!», δηλαδή μέσα από μια αντιφατική εικόνα το ψυχικό βάρος που επηρεάζει την ηρεμία, τη ψυχική γαλήνη.

Στην τελευταία στροφή του ποιήματος επαναλαμβάνονται στίχοι της 1^{ης} στροφής παραλλαγμένοι, ενώ οι δυο τελευταίοι στίχοι του ποιήματος είναι αυτούσιοι οι δυο πρώτοι στίχοι του ποιήματος: «Ω του καημού βασίλισσα/ και μάγισσα του ονείρου!». Το σύννεφο, που αναφέρεται, ως σύμβολο αντιπροσωπεύει τη λυπημένη, θλιβερή διάθεση, υπονοείται η ματαιότητα των προσπαθειών της ανθρώπινης φύσης. Και ενώ στην αρχή αυτή η βασίλισσα ήταν μια μορφή η οποία δημιουργούσε τις προοπτικές στο ποιητικό υποκείμενο της ονειρικής διάθεσης, μιας ευφορικής κατάστασης, στην τελευταία στροφή υπερισχύει ως η μορφή, η οποία καθορίζει τη μοίρα μιας εγκλωβισμένης ψυχής.

Η αυτοαναφορικότητα του ποιητικού υποκειμένου

33 Ω τα γλυκά μουχρώματα,
τα θαμπά τα χαραμέρια,
με τα τρεμοφεγγίσματα,
με τα θολά ταστέρια.

Ω ρόδων ξεψυχίσματα 5
τα κρύα, τάχνά τα βράδια,
ωιμέ, χαμένα απόφεγγα
μες στα βαθειά σκοτάδια.

34 Ω των ονείρων πλάνεμα 10
μες στις θαμπές τις πάχνες,
ω φτερουγιάσματα πιασμένα
στις αθώρητες αράχνες!

Το 11^ο κατά σειρά ποίημα της συλλογής θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πως αποτελεί ένα αυτοπροσδιορισμό της ποιητικής του στη συγκεκριμένη συλλογή. Αναφέρει τα έκδηλα χαρακτηριστικά της, είναι γεμάτο συμβολισμούς της φύσης, όπου χρησιμοποιείται και η περιγραφή ως στοιχείο για να εξαχθεί η υποβλητική δύναμη που επιθυμεί ο ποιητής σαν επιχειρεί τον εκμηδενισμό της εκτόρευσης του εννοιολογικού στοχασμού, κάνοντας αναφορά στο πεδίο των αισθήσεων και χωρίς να απομακρύνεται από τις συμβολιστικές επιταγές. Η εμφάνιση της φυσικής διάστασης γίνεται χρησιμοποιώντας επιθετικούς προσδιορισμούς και μεταφορές: «τα γλυκά μου χρώματα», «τα θαμπά τα χαραμέρια», «τα



τρεμοφeggiσματα», «τα θολά ταστέρια». Η φύση συμμετέχει στη λυρική του έκφραση με εικόνες που προσιδιάζουν στη μελαγχολική ψυχική διάθεση.

Στη 2^η στροφή επικαλείται το ποιητικό υποκείμενο τα ρόδα που πεθαίνουν με ένα διασκελισμό στους στίχους για να τονιστεί αυτή η χαρακτηριστική διάσταση «ταχνά τα βράδια», καθώς και τις χωρίς φεγγάρια νύχτες που πέρασαν («χαμένα απόφεργα») σε πλήρη («βαθεία») σκοτάδια. Ξανά είναι έκδηλη η χρήση του επιθέτου, αλλά και της μεταφοράς με στοιχεία της φύσης.

Η 3^η στροφή συνεχίζει στο ίδιο μοτίβο. Επικαλείται όχι το όνειρο, αλλά την ιδιότητά του, που είναι αρνητικά σημασιοδοτημένη με το πλάνεμα στις «πάχνες τις θαμπές», που προσιδιάζει με το υλικό των ονείρων αυτών και τα «φτερουγίσματα», τις ηχητικές παραστάσεις των πουλιών, που συνήθως δεν τα βλέπει κανείς, αλλά τ' ακούει και που μελαγχολικά, όπως δηλώνεται από το ποιητικό υποκείμενο, έχουν πιαστεί, χωρίς πιθανότητα διαφυγής «στις αθώρητες αράχνες».

Υποδηλώνεται η ψυχική του διάθεση για την οποία δεν φαίνεται να υπάρχει καμιά ελπίδα διεξόδου από τη θλίψη. Κάπου θα υπάρχει μια παγίδα, κάτι όμως που, όπως αποπνέεται από την έκδηλη και προσεγμένη παρουσίαση μέσα από τους επιθετικούς προσδιορισμούς των συμβόλων της θλίψης στο σύνολο του ποιήματος, ίσως να αποτελεί και μια τελικά επιθυμητή κατάσταση.

* * *

51 *Είμαι ο μαύρος ίσκιος που περνάει και πάει
που περνάει και πάει μες στην ερμιά,
είμαι ο μαύρος ίσκιος πόχω στοιχειωμένο
το παλιό το σπίτι μες στη λαγκαδιά.*

*Είμαι ο μαύρος ίσκιος που το δρόμο κόβει, 5
που το δρόμο φράζει κατά το γιαλό,
είμαι ο μαύρος ίσκιος που τα ρόδα πνίγει
πριν ναν τα ξυπνήσει το πουρνό.*

*Ω αδερφή του πόνου, στέρεψεν η βρύση 10
που τον κήπο ζύπναε μια φορά,
το έρμο το κατόφλι τόπνιζαν λειχήνες,
—ω το νεκρό σπίτι μες στη λαγκαδιά!—*

52 *Ω αδερφή του πόνου, που ζητάς τα ρόδα,
της αυγής τα ρόδα στην αγνή βραδιά,
είμαι ο μαύρος ίσκιος που τα ρόδα πνίγει 15
και ξυπνάει το γκιόνη μες στη σκοτεινιά.*



*Ω φτωχή νεράιδα, που το κλάμα σέρνεις
 μες στα κρύα τα δάση που περνάς,
 είμαι ο κρυφός ίσκιος πόχω σου κλεμένο
 τον παλιό αρεβώνα που ζητάς.*

20

*Είμαι ο μαύρος ίσκιος που περνάει και πάει,
 που περνάει και πάει μες στην ερμιά,
 είμαι ο μαύρος ίσκιος πόχω στοιχειωμένο
 το παλιό το σπίτι μες στη λαγκαδιά.*

Στο 19^ο κατά σειρά ποίημα το ποιητικό υποκείμενο βρίσκεται σε μια *δυσφορική* κατάσταση: αυτοπροσδιορίζεται ως: «*Είμαι ο μαύρος ίσκιος*», ο οποίος στην «*ερμιά*» κατευθύνεται, ο οποίος έχει στοιχειωμένο ένα παλιό σπίτι μες στη λαγκαδιά. Σ' αυτό το ποίημα υπάρχει η αφήγηση, που εκφράζεται μέσα από την ηθελημένη πολυσημία του ποιητικών στοιχείων σε στενή σχέση με τους εννοιολογικούς συσχετισμούς του ποιήματος. Υπάρχει η εμφάνιση ενός υποκειμένου που αρνείται το λογικό. Χρησιμοποιείται αυτό το προσωπείο από το ποιητικό υποκείμενο για να μιλήσει, να εκφραστεί, όπως αληθινά νιώθει. Υπάρχει λοιπόν μια εξαφάνιση του συμβατικού ανθρώπινου υποκειμένου και η διάσταση ενός υποκειμένου, που δεν έχει ανθρώπινες ιδιότητες πρόκειται δηλαδή για μια *αντι-φύση*, για ένα *μη υποκείμενο*, κινούμενο στο χώρο των *θυμικών* των συναισθηματικών καταστάσεων. Δεν πρόκειται για έκφραση και ανάδειξη ενός *αληθινού* υποκειμένου. Το ρήμα «*είμαι*» επίσης που χρησιμοποιείται εδώ, εκφράζει υποκειμενική θεώρηση και αξίες, αφού εκφράζεται από το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο, οπότε παρουσιάζεται η ατομική οπτική του για το ίδιο. Από την αρχή υπάρχει έντονο το σύνηθες ποιητικό μοτίβο της θλίψης, της μελαγχολίας. Η ψυχική αναταραχή, δεν αφήνει το ποιητικό υποκείμενο να κοινωνικοποιηθεί, δε συμμετέχει στη διαδικασία της ζωής, ψάχνει να βρει τις ερημιές, που αποτελούν κατοικίες ή μέρη, όπου μένουν τα στοιχεία της φύσης, οι απόκληροι, οι ξεχασμένοι, οι ψυχικά ανισόρροποι. Το σπίτι του στοιχειωμένο στη λαγκαδιά, πένθιμο, ο ίδιος βιώνει τη θλιβερή του υπόσταση: «*είμαι ο μαύρος ίσκιος πόχω στοιχειωμένο/ το παλιό το σπίτι μες στη λαγκαδιά*».

Αυτός ο μαύρος ίσκιος βρίσκεται σε μια κατάσταση *έντασης*, καταστρέφει όμως ως *δρων* υποκείμενο, κάθε διέξοδο, αλλαγή αυτής της κατάστασης και τη διαφυγή σ' ένα χώρο ιδανικό, αφού το «*δρόμο κόβει/ που το δρόμο φράζει κατά το γιαλό*», στον ανοιχτό ορίζοντα ως υποδηλώνει τη φυγή, το ταξίδι. Τα ρόδα (ως σύμβολο της ομορφιάς, της ευαισθησίας) πνίγει, καταστρέφει, αφού μέσα στη θλίψη κάποια αισιοδοξία δεν υφίσταται, δεν εκτιμάται η ομορφιά. Και μάλιστα τα καταστρέφει πριν το «*σουρνό*», πριν έρθει δηλαδή η νέα μέρα, χωρίς να τιμηθούν, έστω και ελάχιστα, με το φως του ήλιου, την πηγή ζωής [*αριν ναν* (= καταχρηστική παρεμβολή του ν με στόχο να γίνεται απομίμηση του ήχου του προφορικού



λόγου για εύχο αποτέλεσμα) τα ξυπνήσει το πουρνό»]. Όλα υπάγονται σε μια καταλυτική πένθιμη διάθεση. Πρόκειται λοιπόν για ένα υποκείμενο που βρίσκεται σε πολεμική σχέση με το φυσικό του περίγυρο, αναλαμβάνει το ρόλο του *Αντίμαχου* και αποτελεί απειλή.

Στην 3^η στροφή επικαλείται με τη γνωστή τεχνική των στίχων-αποστροφών το ποιητικό υποκείμενο μια μορφή, την αδερφή του πόνου. Ίσως εδώ μετωνυμικά θα μπορούσε να υποδηλώνεται ή μια αληθινή ανθρώπινη γυναικεία μορφή ή η ίδια η θλίψη, η απελπισία, ο θρήνος, όλα αυτά ως επακόλουθα, ως μετουσία κι εκδήλωση του πόνου, ή η έκφραση της ψυχής του που υποφέρει, ίσως η ίδια η ποίηση ή η ποιητική του Κ. Χατζόπουλου. Η μορφή αυτή είναι αδερφή, προέρχονται από την ίδια μήτρα, το ίδιο υλικό. Οριοθετεί επομένως ο ποιητής με μια τόσο στενή σχέση ίσως την ενασχόλησή του με τη συγκεκριμένη ποίηση και τη θεαματική της. Η βρύση, σύμβολο της ζωής που «ζύπναε» τον κήπο του σπιτιού του, τον όμορφο ιδανικό χώρο (*locus amoenus*) και είχε ως συνέπεια την όμορφη, αισιόδοξη διάθεση, «στέρεψεν», το ποιητικό υποκείμενο λοιπόν βρίσκεται σε μια κατάσταση στέρξης αυτής της ευφορικής κατάστασης. Επίσης υποδηλώνεται πως η φύση του η θλιβερή, «ο μαύρος ίσκιος», είναι μια επίκτητη κατάσταση στο ποίημα δε δικαιολογείται η προέλευσή της και η στέρηση της ευτυχίας. Το «κατόφλι» του σπιτιού του υποδηλώνει την είσοδο στην ίδια του την ψυχοσύνθεση κι έχει γίνει σημείο, όπου φύονται λειχήνες, φυτικοί οργανισμοί που αναπτύσσονται σε μέρη σκιερά, που δεν τα βλέπει ο ήλιος. Με αυτόν τον τρόπο καταδεικνύεται η άσχημη ψυχική του διάθεση.

Ξανά επικαλείται την αδερφή του πόνου και στην 4^η στροφή. Ό,τι κι αν αντιπροσωπεύει αυτή η μορφή, ζητά κάτι που δεν είναι δυνατό να γίνει, αφού ψάχνει τα ρόδα της αυγής το βράδυ, το οποίο είναι αγνό, θολό, που προκαλεί αγχωτικά συναισθήματα με κυρίαρχα την αβεβαιότητα, το φόβο, τη θλίψη. Υπάρχει δηλαδή αντίθεση: αυγή vs βράδυ και με βάση αυτήν την αντίθεση συνεπάγονται και οι εξής ισοτοπίες, όπως: φως vs σκοτάδι, χαρά vs θλίψη, ζωή vs θάνατος. Η επιθυμία της, το θέλω, επομένως έχει σχέση με την προσφώνησή της ως «αδερφή του πόνου». Και η ίδια η μορφή είναι εγκλωβισμένη σε αυτή τη θλιμμένη προοπτική, δεν μπορεί να έχει επιθυμίες, που μπορούν να την απαλλάξουν από τη δυσφορική της κατάσταση. Το ποιητικό υποκείμενο δηλώνει ξανά πως η φύση του έχει την ιδιότητα μιας καταστροφικής μανίας οτιδήποτε όμορφου, αισιόδοξου: «είμαι ο μαύρος ίσκιος που τα ρόδα πνίγει/ και ξυπνάει το γκιόνι μες στη σκοτεινιά» ξυπνώντας το γκιόνι, πουλί της νύχτας με το θρηνητικό του ήχο.

Στην 5^η στροφή επικαλείται τη «φτωχή νεράιδα», που στην προκειμένη περίπτωση μπορεί είτε να ταυτιστεί με την παραπάνω μορφή, μιας και δεν υπάρχει κάτι στο ίδιο το ποίημα που να ορίζει με την πρώτη ανάγνωση μια διαφορετική προσέγγιση, δηλαδή την αδερφή του πόνου, είτε πρόκειται για άλλη. Αν πρόκειται για άλλη, μια απάντηση θα ήταν ότι πρόκειται για ένα σύμβολο, που χρησιμοποιήθηκε ως στοιχείο μυστηριακό της φύσης και από τον Mallarmé, από τον οποίο επηρεάστηκε ο Κ. Χατζόπουλος. Στο συγκεκριμένο ποίημα



βέβαια χαρακτηρίζεται ως «φτωχή» ένα επίθετο που σημασιοδοτείται τόσο σε υλικό όσο και σε πνευματικό, συναισθηματικό επίπεδο. Εδώ υποδηλώνεται με τη χροιά της αποξένωσης, μιας μορφής θλιμμένης («που το κλάμα σέρνεις/ μες στα κρύα τα δάση που περνάς»). Τα δάση χαρακτηρίζονται με το επίθετο «κρύα», είναι δηλαδή αφιλόξενα, υποδηλώνοντας την παραπάνω ερμηνεία. Η συγκεκριμένη μορφή ζητά τον «παλιό της αρεβώνα», άρα υπάρχει σχέση από μια παλιότερη ευφορική κατάσταση των δυο αυτών μορφών του ποιήματος, σε αντίθεση με τη δυσφορική τους πλέον κατάσταση· το ρήμα «ζητάς» μπορεί να έχει την έννοια της αναζήτησης, για κάτι που έχει χαθεί ή την επιθυμία για κάτι, όμως το ποιητικό υποκείμενο αυτοχαρακτηρίζεται ως ο «κρυφός ίσκιος», η προσωποποίηση της εσώτατης, μυστικής θλίψης, που έχει κλέψει αυτόν τον παλιό «αρεβώνα». Στο στίχο «είμαι ο κρυφός ίσκιος πόχω σου κλεμένο» υπάρχει διάσπαση της καθορισμένης συντακτικής ακολουθίας για λόγους έμφασης του νοήματος. Στο τέλος της στροφής διαπιστώνεται μια αδυναμία προσέγγισης και λόγω της ιδιαίτερης φύσης του: είναι «ίσκιος» και είναι υπεύθυνος για τη θλιμμένη μορφή, ως ο καταστροφέας κάθε υγιούς συναισθήματος. Είναι διάχυτο ένα αίσθημα ενοχής και ο τόνος του είναι εξομολογητικός.

Το ποίημα κλείνει με την επανάληψη της πρώτης στροφής, για να τονιστεί η ιδιαίτερη, ξεχωριστή κατάστασή του, με μια μόνο παραλλαγή: αντί του στίχου: «που περνάει και πάει μες στην ερμιιά», αναφέρει: «που βωβός περνάει μες στην ερμιιά», προσδίδοντας και τη νεκρική σιγή στην όλη οντότητα.

* * *

53 *Και τρέχω ολονυχτίς και πάω και πάω,
—διαβάτης πόχασε το δρόμο—
ωμέ τον άβρετον το δρόμο
που μέσα στην ερμιιά ζητάω !*

*Ω τον καημό που με τη νύχτα
μας άφησε, ψυχή μου, μόνους!
η ζωή που ολόγυρα λαγιάζει
ποιους πάντα νέους μας κλώθει πόνους;*

5

54 *Μα δεν το ξέρουν ούτε τάστρα
το μυστικό που μιαν ήμερα
το γύρεψες απ' τα λουλούδια
στα ολόφωτα λαγγάδια πέρα.*

10

*Ωιμέ το αιώνιο μοιρολόι
που λέει το αγέρι με τους κλώνους!
η ζωή που ολόγυρα λαγιάζει
ποιους πάντα νέους μας κλώθει πόνους.*

15



Το 20^ο κατά σειρά ποίημα χαρακτηρίζεται από την ίδια συναισθηματική ταραχή, από την 1^η στροφή ήδη το ποιητικό υποκείμενο βρίσκεται σε μια *δυσφορική* κατάσταση, από την οποία δε βρίσκει πουθενά ηρεμία ψυχική: «*Και τρέχω ολονυχτίς και πάω και πάω*». Το ίδιο αυτοπροσδιορίζεται με στίχο που παρεμβάλλεται στη στροφή, ως «*διαβάτης*», είναι μόνο, αποξενωμένο «*στην ερμιά*», τη νύχτα, χωρίς να μπορεί να βρει τον προορισμό του. Έχει χάσει το δρόμο του και εκφράζεται με επιφώνημα θλίψης: «*ωιμέ τον άβρετον το δρόμο*». Πρόκειται για ένα υποκείμενο το οποίο διεκδικεί την *ευφορική* κατάσταση με το *θέλω* του, βρίσκεται όμως ουσιαστικά και σε κατάσταση *άγνοιας*.

Στην επόμενη στροφή υπάρχει η αντωνυμία «*μας*» προσδίδοντας μια συλλογική ιδιότητα στο υποκείμενο. Το «*μας*» υπονοεί το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο και την ψυχή του, την οποία χρησιμοποιεί ως ακροατή των στοχασμών του. Αυτή η ψυχή ουσιαστικά αποτελεί το *alter ego* του ποιητή. Δεν υπάρχει διαλογική σχέση, παρά μόνο ότι το *άλλο* στοιχείο, η ψυχή, προσωποποιείται, ενεργεί, άρα γίνεται ένα *δρων* υποκείμενο: «*γύρευες*» στη 3^η στροφή. Την ομιλία της ψυχής δε γνωρίζει κανείς άλλος παρά ο κανένας που συνδιαλέγεται με τον εαυτό του, κάθε φορά σε μια *ευφορική* ή *δυσφορική* κατάσταση. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα *μονόλογο*, όμως δε λαμβάνεται έτσι από το ποιητικό υποκείμενο. Γι' αυτόν, σαν να είναι στην προκειμένη περίπτωση μια *άλλη* φύση, υφίσταται μια *διάξευξη* της ψυχής και του σώματος του μυαλού και της ψυχής. Ο καημός έφυγε, *αλλά* αυτό που προκαλεί μια αντίφαση είναι πως το ποιητικό υποκείμενο φαίνεται να μελαγχολεί γι' αυτό: «*Ω τον καημό που με τη νύχτα-μας άφησε, ψυχή μου, μόνους!*». Πρόκειται λυπτόν για ένα υποκείμενο που διάγει αγόμενο των ψυχικών του παθητικών συναισθημάτων που το κάνουν να νιώθει πως βρίσκεται σε κατάσταση στερησης. Και αναρωτιέται το ποιητικό υποκείμενο: «*η ζωή που ολόγυρα λαγιάζει/ ποιους πάντα νέους μας κ'ιώθει πόνους;*». Η ζωή έχει ατυχίες, το ποιητικό υποκείμενο είναι έτοιμο να δεχτεί αυτή τη μοίρα της εναλλαγής για μια νέα όμως θλιμμένη κατάσταση και δυστυχία.

Στην επόμενη στροφή αναφέρεται μια αναζήτηση, που ορίζεται ως «*μυστικό*». Παραπέμπει το επίθετο σε μυστικιστικές, εσώτατες ψυχικές διαθέσεις. Πρόκειται για το μυστικό, το οποίο θα πρέπει να θεωρηθεί ως η αφορμή του καημού στην παραπάνω στροφή για μια ψυχική κατάσταση που ο ίδιος μόνο με την ψυχή του είχε πραγματευτεί, που ούτε τα άστρα δεν το ξέρουν, που είναι λάμπεις ανεμικές του φωτός μέσα στη νύχτα και δέκτες των ανθρώπινων πόθων, των καημών, των παρακλήσεων στη διάχυτη και αόριστη διάσταση της μελαγχολίας της νύχτας. Το μυστικό αυτό είναι τόσο καλυμμένο με το πέπλο του μυστηρίου. Η ψυχή του γνωρίζει την ποιότητα, τη σημαντικότητά του. Χαρακτηριστικό είναι ότι το αναζήτησε «*απ' τα λουλούδια/ στα ολόφωτα λαγιάδια πέρα*», σε θετικά σημασιοδοτημένους χώρους, «*πέρα*» σε χώρους μακρινούς: πρόκειται για το «*au delà*», όπου ανθεί η ευτυχία και δεν υπάρχει η απρόσκλητη παρουσία, υπάρχει μόνο η συναισθηματική ηρεμία.



Υποδηλώνεται συνάμα και ο ιδανικός χώρος (*locus amoenus*). Εκφράζεται σε αυτό το σημείο μια ευφορική κατάσταση. Όμως, όπως διαφαίνεται και από την τελευταία στροφή του ποιήματος, κυριαρχεί η διάχυτη θλίψη.

Ήδη είχε αναφέρει πως ο καημός του είχε φύγει κι εφόσον ο καημός συνδέθηκε με την αναζήτηση του μυστικού από τα λουλούδια στα «ολόφωτα λαγγάδια» θα πρέπει να διαπιστωθεί πως ο καημός, που προέκυψε από τα λουλούδια, που τον άφησε τη νύχτα, ο τόσο οικείος, που προκάλεσε τόση θλίψη, δεν μπορεί να είναι κάτι άλλο παρά η απώλεια του ερωτικού αντικειμένου. Η τελευταία στροφή καθορίζει αυτή τη θλιβερή, πένθιμη κατάσταση, αφού επικαλείται θρηνητικά: «Ωιμέ το αιώνιο μοιρολόι», που το αγέρι με μια ηχητική εικόνα, και με τη δυναμική του ηχεί ανάμεσα στα φύλλα και στους κλώνους των δέντρων. Το ποίημα κλείνει με τους δυο τελευταίους στίχους της 2^{ης} στροφής ως κατακλείδα, τονίζοντας το απρόβλεπτο και τη συνεχή δοκιμασία του ανθρώπου: «η ζωή που ολόγουρα λαγιάζει/ ποιους πάντα νέους μας κλώθει πόνους», χωρίς ερωτηματικό αυτή τη φορά, ως αποδεκτό και χωρίς αμφισβήτηση στοχασμό.

* * *

63 *Εγώ τα μάρανα τα ρόδα,
εγώ το σώπασα ταηδόνι·
μα η συγνεφιά με πνίγει τώρα,
ω! πέστε μου, που ξημερώνει;*

Κι απόστασα μέρες και νύχτες 5
*μέσα στην έρμον οδοιπόρος
κα ούτε ο γιालός ξανοίγει ομπρός μου
κ' ούτε πια βλέπω πίσω τόρος.*

64 *Εγώ τον ρήμαξα τον κήπο,
εγώ τον ζύπνησα το γκιονη* 10
*μα η συγνεφιά με πνίγει τώρα,
ω! πέστε μου, που ξημερώνει;*

*Κ' είτανε κάπου ένα παλάτι
κ' είν' τώρα κάπου ένα ρημάδι . .*
ω την ψυχή πόχει κλεισμένο 15
στα βάθη της το μαύρον Άδη !

*Εγώ τον έπνιξα τον ήλιο,
εγώ το σώπασα ταηδόνι
κ' η συγνεφιά με πνίγει τώρα,
ω! πέστε μου, που ξημερώνει;* 20



Στο 25^ο ποίημα κατά σειρά εκφράζεται η καταστροφική μανία που χαρακτηρίζει τις ενέργειες του ποιητικού υποκειμένου: *εγώ τα μάραμα τα ρόδια,/ εγώ τα σώπασα ταηδόνια*» και μάλιστα για λόγους έμφασης, υπάρχει και η επανάληψη της προσωπικής αντωνυμίας «εγώ». Υπάρχει στενή σχέση και με το 19^ο κατά σειρά ποίημα της συλλογής σχετικά και με το ρόλο της αφήγησης. Οι ενέργειές του ποιητικού υποκειμένου είναι θλιβερές, συνώνυμες της σιωπής, πένθιμες.

Πρόκειται εδώ για ένα *δρων* υποκείμενο, εκφράζει το *θέλω* του, έχει τη γνώση των ενεργειών του, *δύναται*, γίνεται όμως ένα υποκείμενο *τέλεσης* *δυσφορικών* καταστάσεων, πρόκειται δηλαδή για μια *αντι-φύση* κινούμενη στο χώρο των *θυμικών, των συναισθηματικών* καταστάσεων. Αυτή τη φορά αυτές έχουν αντίκτυπο και στο ίδιο το ποιητικό υποκείμενο, που έχει γνώση για αυτό: «*μα η συγνεφιά με πνίγει τώρα*», όπου με τη λέξη σύννεφο ως σύμβολο, υποδηλώνεται η θλίψη, η μελαγχολία, η ψυχική δυσπραγία· στρεφόμενο σ' ένα αόριστο κοινό γύρω του ρωτάει χωρίς απάντηση: «*που ξημερώνει;*».

Όπως έχει γίνει και σ' άλλα ποιήματα, ενώ υπάρχει λοιπόν το μοτίβο *Εγώ-Εσύ*, δεν υπάρχει ακροατήριο στις τέτοιου είδους ερωτήσεις, οι οποίες προσδίδουν την προφορικότητα, την αμεσότητα, την αναζήτηση των επιθυμητών απαντήσεων· το ποιητικό υποκείμενο πορεύεται στη θλίψη μοναχό ή με την εικόνα μιας θλιμμένης μορφής που το στοιχειώνει. Ο στίχος αυτός εκφράζει τη θέληση της αλλαγής, το *θέλω*, όμως δεν υπάρχει η γνώση για να προκύψει αυτή, οπότε προκύπτει η αντίθεση: *γνώση vs άγνοια*. Η αλλαγή δεν τελείται, το ποιητικό υποκείμενο δε γίνεται ένα υποκείμενο *τέλεσης* της *ευφορικής* διάστασης, αφού δε *δύναται*. Επαναλαμβάνονται οι δυο τελευταίοι στίχοι της 1^{ης} στροφής και ως τελευταίοι στίχοι της 3^{ης} και κάπως παραλλαγμένοι στην 5^η στροφή ακριβώς για να τονιστεί αυτή τη διάσταση της μόνιμης θλίψης.

Στη 2^η στροφή αναφέρεται αυτή η κόπωση του υποκειμένου, η αποξένωση, η μοναξιά, η απελπισία στην έλλειψη προορισμού και στόχων: «*Κι απόσταση μέρες και νύχτες/ μέσα στην έρμον οδοιπόρος,/ κ' ούτε ο γιαλός ξανοίγει ομπρός μου,/ κ' ούτε πια βλέπω πίσω τόρος*».

Στην 3^η στροφή, συνεχίζει ν' αναφέρει τις *δυσφορικές* καταστάσεις που έχει προκαλέσει, σε αντιστοιχία με ό,τι αναφέρθηκε στην 1^η στροφή, αφού ο στίχος «*Εγώ μάρανα τα ρόδια*» αντιστοιχεί ως απόρροια με το «*Εγώ τον ρήμαζα τον κήπο*» και το «*εγώ σώπασα ταηδόνη*» με το «*εγώ τον ζύπησα το γκιόνη*», μέσα από την αντίθεση των ρημάτων και αυτό που υποδηλώνουν τα σύμβολα «*αηδόνη*» και «*γκιόνης*». Το «*αηδόνη*» είναι ένα σύμβολο λυρικής έκφρασης, το τραγούδι του έχει μελαγχολική χροιά, αλλά παράλληλα υπέροχο κελάηδισμα. Είναι συνυφασμένο με τη νύχτα και το πλούσιο φυσικό τοπίο στα δάση και στα λαγκάδια. Του «*γκιόνη*» το τραγούδι είναι μονότονο, συνυφασμένο με τη μελαγχολία, το θρήνο, το πένθος, την αποξένωση.



Η 4^η στροφή συνεχίζει να εξιστορεί τα δεινά, τις συμφορές, την ψυχική του αναταραχή μέσα από τη χρήση του συμβόλου «παλάτι», που συμβολίζει τη δύναμη, τον πλούτο, την ομορφιά, μια ευφορική κατάσταση· υπάρχει όμως αναίρεση αυτής της κατάστασης στον επόμενο στίχο: «κ' είν' τώρα κάπου ένα ρημάδι...». Ο αρχικός επιρρηματικός προσδιορισμός του τόπου «κάπου», ορίζει το χώρο του ιδανικού (*locus amoenus*), αλλά και το «αι delà», ο επιθετικός προσδιορισμός «ένα» δίνει μια μόνιμη, ξεχωριστή ιδιότητα. Στο επόμενο όμως στίχο το «κάπου» είναι συνυφασμένο με το χώρο της διάλυσης, της παρακμής. Επίσης με την ίδια διάσταση είναι συνυφασμένο και το «τώρα».

Το «τώρα» στην ποίηση του Κ. Χατζόπουλου είναι στενά οριοθετημένο με το χρόνο της θλίψης, ενώ το «πριν», που εδώ δεν αναφέρεται, αλλά υπονοείται ως επιρρηματικός προσδιορισμός του χρόνου, ορίζεται με τη χρήση των ρημάτων παρελθοντικών χρόνων, όπως γίνεται εδώ: «είτανε». Η ψυχή του αναφέρεται ως η ψυχή «πόχει κλεισμένο/ στα βάθη της το μαύρον Αδη!», δηλαδή το σύμβολο του θανάτου, με μια μεταφορά και μετωνυμία του πένθους της ανθρώπινης ψυχής. Ο ποιητής είναι έρμαιο αυτής της κατάστασης και όπως φαίνεται δεν υπάρχει επιστροφή σε μια ιδανική κατάσταση. Το ποίημα εξάλλου κλείνει (5^η στροφή) με την έκφραση μιας ακόμη καταστροφικής ενέργειάς του τονίζοντας «Εγώ τον έπνιξα τον ήλιο», υποδηλώνοντας πως έχει χαθεί κάθε στοιχείο ευτυχίας, χαράς, αισιοδοξίας, ελπίδας, προοπτικής. Χαρακτηριστικό γνώρισμα της παραπάνω ενότητας είναι οι επανερχόμενες ιστοπίες θλίψης μέσα κυρίως από φυσικούς και φυτικούς κώδικες.

Η αναζήτηση του άλλου – Το αίσθημα στέρησης

35 Δεν ξέρω αν είσαι ζωντανή,
ή αν είσαι πεθαμένη,
μα κάτι μέσα μου νεκρό
από καιρό απομένει.

Δεν ξέρω αν είσαι ζωντανή, 5
ή πεθαμένη αν είσαι,
μα λιώσε, λιώσε μέσα μου,
πέθανε, σβύσε.

36 Πέθανε στην αστέρευτη
του θανάτου βαφτίσου 10
πηγή, μια νέαν αυγή
νάβρει η ζωή σου.

Καινούρια λάμψη ολόφαντη
το κάλλος σου να πάρει

11/12/20
} Σωστό!
} και
συμφωνία
στο κείμενο, με
(2022)



και να προβάλει λαγάρó 15
 ζανά, ως το νέο φεγγάρι.

Το 12^ο κατά σειρά ποίημα της συλλογής απευθύνεται σε ένα *Εσύ*, μια γυναικεία μορφή κι επανέρχεται στο γνωστό μοτίβο του *Εγώ-Εσύ*. Το ποιητικό υποκείμενο εκφράζει την άγνοια του, αν πράγματι υφίσταται αυτή η μορφή, είναι δηλαδή εν ζωή ή έχει πεθάνει χρησιμοποιώντας την υπόθεση και τη διάζευξη («*Δεν ξέρω αν είσαι ζωντανή,/ ή αν είσαι πεθαμένη*») και παρουσιάζοντας με την αμφισημία που προσφέρουν, με τη αντιθετική παραβολή δεδομένων, μια εικόνα εξωπραγματική. Δεν πρόκειται βέβαια για μια νεκρή γυναίκα, αυτό δεν αποτελεί στοιχείο της ποιητικής του στη συγκεκριμένη συλλογή, αλλά υπονοείται ο θάνατος των αισθημάτων, η παγερότητα, το τέλος ενός πάθος. Το ποιητικό υποκείμενο υποφέρει, νιώθει την παγερότητα αυτή («*μα κάτι μέσα μου νεκρό/ από καιρό απομένει*»). Δεν αναφέρονται οι αντιδράσεις της γυναικείας μορφής, αναφέρεται μόνο ποια είναι η κατάστασή της.

Στην επόμενη στροφή υπάρχει επανάληψη των στίχων των δυο πρώτων στίχων του ποιήματος με μια παραλλαγή: «*ή αν είσαι πεθαμένη/ ή πεθαμένη αν είσαι*». Απευθύνεται, δηλώνοντας την έντονη θέλησή του σαν να πρόκειται όμως για νεκρό σώμα: «*μα λιώσε, λιώσε μέσα μου, πέθανε, σβύσε*». Με τον ίδιο τρόπο αρχίζει και την επόμενη στροφή: «*Πέθανε*». Όμως παρ' όλα αυτά μπορεί να υποδηλώνεται μια διαδικασία αναγέννησης μέσα από το θάνατο, από τη φθορά: «*στην αστέρευτη/ του θανάτου βαπτίσου/ πηγή, μια νέα αυγή/ νάβρει η ζωή σου*». Σε αυτό το σημείο υπάρχει και διασκελισμός και υπερβατό και διάσπαση της καθορισμένης συντακτικής ακολουθίας για λόγους έμφασης των νοημάτων. Ο θάνατος είναι καταλυτικός, χωρίς επιστροφή, η πηγή του «*αστέρευτη*», όμως στην προκειμένη περίπτωση υπάρχει επιστροφή και η αναγέννηση της ζωής, των συναισθημάτων θα αποτελέσει μετά από την πρωτότυπη βάπτιση, την αυγή, την αρχή, την έναρξη μιας νέας προοπτικής.

Η τελευταία στροφή αποτελεί τη συνέχιση των παραινήσεων αλλά με τη φανέρωση της νέας αυτής προοπτικής. Η αναγέννηση του κάλλους της με καινούργια λάμψη, θα είναι απ' όλους φανερή («*ολόφαντη*») και το κάλλος της θα προβάλλει «*λαγάρó*», δηλαδή ξεκάθαρο, αγνό, ως «*το νέο φεγγάρι*». Όμως αν και το φεγγάρι είναι σύμβολο που συνήθως μπορεί να εκφράζει μια μελαγχολική διάθεση ως στοιχείο της νύχτας κι έναν ερμητισμό, αυτό το φεγγάρι είναι «*λαγάρó*», ιδανικό, ανόθευτο, χωρίς θολότητα εκφράζει μια λαμπρότητα, ένας κώδικας φωτός, μια νέα ελπιδοφόρα διάσταση.

* * *

57 *Κι άσωση είναι η νύχτα κι άσωστο είν' το δάσος
 κι άσωστο είν' το δάσος κι ολοσκοτεινό.*



Μιαν αυγή με ρόδα μου είπαν πως γελάει.
μιαν αυγή με ρόδα κάτου στο γιαλό.

Και σε κράζω πάλε μες στην έρμην ώρα·
και σε κράζω πάλε, ω χλωμή αδερφή,
ω αδερφή θλιμένη, δράμε στο πλευρό μου
κ' έχω μες στα τρίστρατα χαθεί.

5

58 Ω αδερφή θλιμένη, στα θολά σου μάτια
μιαν αυγή με ρόδα που είδα να γελά,
ω αδερφή του ονείρου, δείξε μου τη στράτα,
τη χαμένη στράτα μέσα στην ερμά.

10

Ω αδερφή του πόνου, στα γλαρά σου μάτια
μιαν αυγή με ρόδα που είδα έναν καιρό,
μιαν αυγή με ρόδα μου είπαν πως γελάει,
μιαν αυγή με ρόδα κάτου στο γιαλό.

15

Το 22^ο ποίημα πραγματεύεται μια θλιβερή διάσταση με το ποιητικό υποκείμενο να κινείται στο χώρο του αισθάνομαι. Βιώνει μια δυσφορική τωρινή κατάσταση και είναι σε άγνοια, μέχρι που έμαθε για τον ιδανικό χώρο («μου είπαν») και πλέον επιθυμεί ν' αναζητήσει μια κατάσταση ευφορίας, «κάτου στο γιαλό». Βέβαια η γνώση που πλέον έχει το ποιητικό υποκείμενο ελέγχεται, αφού δεν είναι δική του. Από αλλού την έχει μάθει. Το ίδιο συμβαίνει και σε άλλο ποίημα της συλλογής, το 10^ο κατά σειρά. Ο γιαλός, προσδιορίζεται στο ποίημα με τον επρρηματικό προσδιορισμό «κάτου», εκφράζει το «*au delà*», που ταυτίζεται με τον ιδανικό χώρο (*locus amoenus*).

Το ποιητικό υποκείμενο υποφέρει και χρησιμοποιείται στους δυο πρώτους στίχους τρεις φορές το επίθετο *άσωτος* με έκδηλη την παρήχηση του *σ*. «Κι άσωστη είναι η νύχτα, κι άσωστο είν' το δάσος/ κι άσωστο είν' το δάσος». Πρόκειται για μεταφορά και για ένα επίθετο που έχει την έννοια αυτού που δε διασώζεται ή διασώθηκε, ο μη σωστός, ο ατελείωτος. Η «νύχτα» και το «δάσος», δυο φορές και με τη χρήση της μεταφοράς και ακόμη του επιθέτου «ολοσκοτεινό», προφανώς εννοούνται εδώ ως ατελείωτα, χωρίς όρια. Έχουν το ρόλο του *Αντίμαχου* στην αναζήτηση του ποιητικού υποκειμένου. Η «αυγή» με τα ρόδα αποτελεί σύμβολο μιας αναγέννησης, της μέρας, του φωτός, της λάμψης, της αισιοδοξίας και παρουσιάζεται σε αντίθεση με την εικόνα της νύχτας και του δάσους: *αυγή vs νύχτα, δάσος ολοσκοτεινό*, με επακόλουθο την αντίθεση *φως vs σκοτάδι, ζωή vs θάνατος*. Η αυγή με τα ρόδα καταδεικνύει το «γιαλό», αφού «γελάει» και προσδιορίζεται από τον επιθετικό προσδιορισμό «μιαν» υποδηλώνοντας κάποια αυγή συγκεκριμένη, ιδιαίτερη με τον τρόπο



αυτό παραπέμπει σε μια *ευφορική* κατάσταση, στην έννοια μιας επιθυμητής προσδοκίας και από το ποιητικό υποκείμενο.

Ένα μέρος της φυσικής διάστασης στο συγκεκριμένο σημείο, η αυγή, φαίνεται ν' αποκτά ανθρώπινες ιδιότητες, εξανθρωπίζεται, προσωποποιείται, γίνεται ένα υποκείμενο κατάστασης, λειτουργώντας και παραπέμποντας στο χώρο του *συναισθήματος* και αντίστοιχα το ποιητικό υποκείμενο μετασχηματίζεται σε *αντικείμενο*, αφού δέχεται την ευεργετική και τη «*θαυμαστή*» επενέργεια της αυγής.

Στη 2^η στροφή υπάρχει η αποστροφή του ποιητικού υποκειμένου σε μια μορφή, τη «*χλωμή αδερφή*», μια μορφή που μπορεί να ταυτιστεί με τη μορφή, όπως λ.χ. στο 19^ο ποίημα κατά σειρά της συλλογής⁸⁷. Η αδερφή είναι «*θλιμένη*», «*αδερφή του ονείρου*», «*αδερφή του πόνου*». Η μορφή αυτή ίσως μπορεί να ταυτιστεί πέρα από ένα υπαρκτό πρόσωπο, με μια υπερβατική έννοια, ίσως υποδηλώνει τις ιδιότητες της ποίησης του Κ. Χατζόπουλου, αυτές της συμβολιστικής τεχνικής, την ίδια την ποίηση και τα χαρακτηριστικά της. Πρόκειται ίσως για ένα αυτοαναφορικό ποίημα. Την φωνάζει μέσα στη μοναξιά του δυνατά «*στην έρμην ώρα*», στη δυσκολία, στη θλίψη ως *Συμπαραστάτη*. Η ποίηση ίσως αποτελεί το καταφύγιο του ποιητή, αποτελεί τη συντροφιά του: «*ω αδερφή θλιμένη δράμε στο πλευρό μου / κ' έχω μες στα τρίστρατα χαθεί*». Με την προστακτική «*δράμε*» δηλώνεται το θέλω του ποιητικού υποκειμένου, ενώ τα «*τρίστρατα*» είναι συνυφασμένα από τη δημόδη παράδοση με την εμφάνιση μιας δυστυχίας μεγάλης.

Στην 3^η στροφή τα μάτια της «*θλιμένης*» αδερφής είναι «*θολά*», ακαθόριστα, γεμάτα σύγχυση, ψυχική ανισορροπία, όμως υπήρχε μέσα σε αυτή τη μελαγχολία και η διάθεση ν' αναδειχθεί σε μια ζωογόνα δύναμη «*μιαν αυγή με ρόδα*», γεμάτη χαρά «*να γελά*». Το ποιητικό υποκείμενο την καλεί, είναι αδερφή του ονείρου, της διάστασης του ιδανικού, του ξεχωριστού, του αδέσμευτου, του προστατευτικού, να του δείξει «*τη στράτα*» γι' αυτό το γιάλό, τη στράτα, που, όπως συμβαίνει συνήθως, είναι χαμένη το ποιητικό υποκείμενο δηλώνει αδυναμία μόνο του να βρει τη διέξοδο στα προβλήματα που το ταλαιπωρούν. Στη στροφή αυτή υπάρχει και διασκελισμός: «*ω αδερφή θλιμένη, στα θολά σου μάτια/ μιαν αυγή με ρόδα που είδα να γελά*» για λόγους έμφασης.

Και όμως στην 4^η στροφή, η αδερφή αυτή του πόνου, έχει «*γλαρά*» τα μάτια, γεμάτα λάμψη, λαμπρά, που αποπνέουν ένα αίσθημα γαλήνιο. Πρόκειται για ένα υποκείμενο κατάστασης, που λειτουργεί στο χώρο του *αισθάνομαι*. Υπάρχει μια αντιφατική διάσταση, εφόσον πρόκειται για τα μάτια της αδερφής που πόνου. Όμως σε σχέση με τα παραπάνω αποτελεί το χαρακτηριστικό της ποίησης του. Μελαγχολική, θλιβερή, όμως εξίσου μελετημένη, προσεγμένη, πραγματευόμενη την ανθρώπινη συναίσθηση.

⁸⁷ Καλείται «*αδερφή του πόνου*», «*φτωχή νεράδα*».



Το ποίημα κλίνει με τους τελευταίους τρεις στίχους να αρχίζουν το ίδιο: «μιαν αυγή με ρόδα» και τους δυο τελευταίους να αποτελούν επανάληψη των στίχων «Μιαν αυγή με ρόδα μου είπαν πως γελάει/ μιαν αυγή με ρόδα κάτου στο γιало του ποιήματος».

* * *

59 Κ' είταν εδώ κάπου μες στα δάση
κ' ένας κήπος είταν μια φορά,
κ' ένας κήπος είταν μες στα δάση
με φωλιές, και ρόδα και νερά.

Ω τη νύχτα πρόσβυσε τον ήλιο,
ω τη μαύρη νύχτα στην ερμιά!
κράζει απ' τα χαλάσματα μια γλαύκα,
κλαίγει ο γκαόνης, κλαίει στη σκοτεινιά.

5

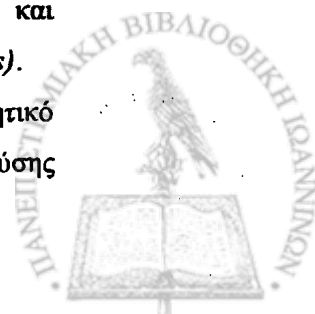
60 Ω εσύ που κατόπι σου με σέρνεις,
ίσκιε, ~~κάνε φάντασμα βουβό~~
είταν ένας κήπος με τραγούδια
κάπου εδώ στα δάση έναν καιρό,

και πριν να μας εύρει η μέρα, θέλω
πριν μας εύρει η μέρα στο γιало,
νάμπω από τα ρόδα του να κόψω,
πόκοβα του Απρίλη ένα πουρνό.

15

Στο 23^ο ποίημα της συλλογής ο ποιητής επανέρχεται στο γνωστό μοτίβο της μορφής που έχει χάσει κάτι και αυτό την έχει γεμίσει με πόνο και θλίψη. Πρόκειται για ένα υποκείμενο που βρίσκεται σε κατάσταση στέρησης και δυσφορίας. Αυτό που έχει χαθεί, σε αντίθεση με άλλα ποιήματα του Κ. Χατζόπουλου, ορίζεται μέσα από ένα σύμβολο και είναι ο «κήπος». Ο κήπος για το ποιητικό υποκείμενο αποτελεί τον ιδανικό χώρο (*locus amoenus*), προσδιορίζεται με τον επιρρηματικό προσδιορισμό του τόπου «κάπου», είναι ο χώρος του «αι delà» που ταυτίζεται με τον ιδανικό χώρο, χωρίς να ορίζεται, κρυφά, στα «δάση», που είναι άλλο ένα σύμβολο. Εδώ το δάσος δε σημασιοδοτείται αρνητικά, αφού αποτελούσε το χώρο που κάλυπτε, προστάτευε τον κήπο, δηλώνοντας βέβαια μια φύση του ποιητικού υποκειμένου αποστασιοποιημένη, μια αποξένωση που μπορεί να είναι αποτέλεσμα μιας μελαγχολικής ιδιοσυγκρασίας. Επίσης και ο χρόνος δεν ορίζεται: «είταν μια φορά». Ο κήπος περιείχε «φωλιές», «ρόδα», «νερά», σύμβολα μιας ευδαιμονικής κατάστασης και χαρακτηριστικά της παρουσίας αυτού που αποκαλείται ιδανικός χώρος (*locus amoenus*).

Αυτή την ιδανική κατάσταση, που έχει βιώσει, όπως διαφαίνεται, το ποιητικό υποκείμενο στη 2^η στροφή δεν υπάρχει· γίνεται πραγμάτευση εικόνων ζοφερών της φύσης



που είναι σημασιοδοτημένη αρνητικά. Η νύχτα έχει το ρόλο του *Αντίμαχου* του ποιητικού υποκειμένου, αφού βέβαια έχει πάρει ανθρώπινες ιδιότητες, προσωποποιείται: «*σρόσβυσε τον ήλιο*»· η θλίψη, η δυστυχία έσβησε η χαρά, την ευτυχία· η νύχτα χαρακτηρίζεται «*μαύρη*». Η θλιβερή εικόνα, η πένθιμη, ορίζεται και από τη «*γλαύκα*» που κράζει απ' τα χαλάσματα, πουλί συνυφασμένο με τη θλίψη, τη μοναξιά, την αποξένωση: «*κλαίγει*». Είναι προσωποποιημένος σε υποκείμενο κατάστασης στο χώρο του αισθάνομαι, ο «*γκιόνης στη σκοτεινιά*». Το ρήμα «*κλαίγει*» επαναλαμβάνεται άλλη μια φορά στο στίχο, αλλά χωρίς το *γ*, που αποτελεί απόρροια του *ι* ανάμεσα με φωνηεντικό περιβάλλον, δηλαδή «*κλαίει*». Υπονοείται μια μεγάλη αναταραχή, η οποία δεν μπορεί να είναι άλλη από την απώλεια του ιδανικού χώρου.

Αυτό δηλώνεται στην 3^η στροφή, όπου αναφέρεται: «*είταν ένας κήπος με τραγούδια/ κάπου εδώ στα δάση έναν καιρό*». Στην ίδια όμως στροφή το ποιητικό υποκείμενο κάνει μια αποστροφή σε ένα *Εσύ*, ως *Συμπαραστάτη*, που στην προκειμένη περίπτωση, είναι ένας ίσκιος, όχι αόριστος, αλλά: «*Ω εσύ που κατοπι σου με σέρνεις*», που υποδηλώνει είτε τη σκιά του κάθε ανθρώπου είτε τη θλίψη που τον καταδιώκει και καταστρέφει κάθε όμορφο που έχει στη ζωή· του ζητά με την παράκληση «*κάνε*» να δημιουργήσει μια μεταφυσική μορφή, κάτι το εξωπραγματικό, με άρνηση του λογικού, ένα φάντασμα χωρίς ομιλία, χωρίς παρουσία.

Υπάρχει αοριστολογία για το ποιος είναι το φάντασμα. Ο ίσκιος δεν μπορεί να είναι, αφού ο ίδιος θα ενεργήσει («*κάνε φάντασμα*»). Ίσως υπονοείται εδώ να γίνει το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο το φάντασμα, ένα μη υποκείμενο, μια απουσία του *είναι*, ώστε να μπορέσει να επισκεφτεί ξανά τον ιδανικό χώρο, όπως αναφέρεται στη τελευταία στροφή, η οποία είναι νοηματικά εξαρτημένη από την προτελευταία στροφή. Υπάρχει το *θέλω* του ποιητικού υποκειμένου: «*και πριν να μας εύρει η μέρα, θέλω*», ώστε την αρχή της μέρας, δηλαδή πριν την αυγή, να μην βρίσκεται στο γιαλό, δηλαδή να λειτουργήσει τη νύχτα· έτσι δικαιολογείται και η μεταμόρφωση του ποιητικού υποκειμένου σε φάντασμα, στοιχείο της νύχτας να επισκεφτεί τον κήπο, που, όπως έχει αναφέρει, τον τυλίγει η μαύρη νύχτα, για να κόψει «*από τα ρόδα*», σύμβολο ομορφιάς, αγάπης, ευαισθησίας, που έκοβε «*του Απρίλη ένα πουρνό*», κάτι που συμβολίζει την αναγέννηση της φύσης, τη ζωή, τη νιότη, τη λαμπρότητα τη δημιουργική. Υπάρχει έκδηλη η επιθυμία, έστω και αν ακόμη αλλάζει η διάστασή του, να επανέλθει, έστω και λίγο, όσο διαρκεί η νύχτα στον ιδανικό του τόπο, τον οικείο τόπο, να βιώσει την κατάσταση *ευφορίας*. Πάντως το ποιητικό υποκείμενο δεν γίνεται *δρων* υποκείμενο και υποκείμενο *τελεστής*, έχει βέβαια τη *γνώση* της κατάστασης, η οποία βρίσκεται στο μεταίχμιο της *άγνοιας* της διαδρομής και του τρόπου της, μετατοπίζεται η δράση για μια μελλοντική χρονική στιγμή, εφόσον δε *δύναται*.

Επίσης κάτι που θα πρέπει να επισημανθεί είναι πως η φράση «*είταν μια φορά*», όπως και στην 3^η στροφή, «*είταν ένας κήπος... έναν καιρό*», θυμίζει την αρχή των παραμυθιών. Ο ποιητής λοιπόν ήθελε να παρουσιάσει ακριβώς αυτό το παραμυθένιο



χαρακτηριστικό του χώρου ή ότι οι ευτυχισμένες του εποχές ανήκουν τόσο πίσω στο χρόνο, που αποτελούν πλέον παραμύθια, χωρίς να διακρίνεται που είναι η αλήθεια και το ψέμα.

* * *

- 61 *Δε γυρεύω ξένο, δε ρωτάω κρυφό,
δε γυρεύω χάρη
κάτι μοχουν πάρει, μες απ' την ψυχή
κάτι μόχουν πάρει.*
- Και δεν είπαν ούτε ζωτικά* 5
*και δεν είπαν χέρια,
κ' είπαν ένα βράδυ πόπαιζαν θολά
στο γιאלό ταστέρια,*
- 62 *Κ' ήρθ' ένας αγέρας, κ' ήρθ' ένας βοριάς*
κ' ήρθ' ένα σκοτάδι, 10
*—ω αδερφή, χαμένον κάποιο θησαυρό
που θρηνούμε ομάδι,*
- μες στο κόμα ανοίγει δρόμο μυστικό
δείχνει το φεγγάρι ..*
- Κάτι μόχει πάρει, μες απ' την ψυχή* 15
κάτι μόχει πάρει.

Το 24^ο ποίημα κινείται στο ίδιο κλίμα της στέρησης, της απώλειας και της αναζήτησης ενός «κάτι» αόριστου: «κάτι μόχουν πάρει», που επαναλαμβάνεται συνολικά τέσσερις φορές, δυο στην 1^η στροφή και δυο παραλλαγμένο, όσον αφορά το ρήμα, στην 4^η, δηλαδή: «κάτι μόχει πάρει». Αυτό το «κάτι» ανήκει στο ποιητικό υποκείμενο και αποτελεί όχι υλικό αγαθό, αλλά «κάτι» μες απ' την ψυχή. Το ίδιο υποκείμενο, βρίσκεται σε μια κατάσταση *δυσφορίας*, είναι ένα υποκείμενο *κατάστασης* στο χώρο του *αισθάνομαι*. Τονίζει το *θέλω* του στις δυο πρώτες στροφές αναφέροντας: «*Δε γυρεύω ξένο, δε ρωτάω κρυφό, / δε γυρεύω χάρη*». Έχει τη γνώση της έλλειψης, της απώλειας του «κάτι», όμως έχει άγνοια στο ζήτημα του ποιος και πού μπορεί να το ξαναβρεί.

Στη 2^η στροφή αναφέρει πως δεν ήταν ούτε «ζωτικά», ούτε «χέρια». Ήταν «ένα βράδυ πόπαιζαν θολά / στο γιאלό ταστέρια». Τα ζωτικά ανήκουν στη σφαίρα μιας μεταφυσικής διάστασης και τα χέρια υποδηλώνουν την ανθρώπινη φύση. Άρα αυτό το κάτι έχει χαθεί, έχει παρθεί από κάτι που δεν ανήκει στις δυο αυτές διαστάσεις. Χάθηκε ένα βράδυ όπου «*ταστέρια*» έπαιζαν «*θολά*» στο γιאלό, με τα αστέρια (σύμβολο) να ενεργούν, να εξανθρωπίζονται, να γίνονται υποκείμενα δράσης: «*πόπαιζαν*», αλλά αυτή η ενέργεια ήταν θολή, δηλαδή αρνητική, έχοντας αντίκτυπο, δηλαδή την απώλεια στην ανθρώπινη οντότητα,



η οποία μετατράπηκε σε *αντικείμενο*. Η απώλεια, όπως φαίνεται από την 3^η στροφή, είναι στενά συνδεδεμένη (για λόγους έμφασης χρησιμοποιείται με επανάληψη ο συμπλεκτικός σύνδεσμός «και» με έκθλιψη) με τον αγέρα: «*Κ' ήρθ' ένας αγέρας*», με το βοριά: «*κ' ήρθ' ένα βοριάς*», με το σκοτάδι: «*κ' ήρθ' ένα σκοτάδι*». Αυτά τα τρία στοιχεία αποτελούν σύμβολα και προσδιορίζονται από τον επιθετικό προσδιορισμό «ένα(ς)» δίνοντας το καθοριστικό γνώρισμα της μοναδικότητας. Ο αγέρας δεν αποτελεί βέβαια αρνητικό πάντα σημασιοδοτημένο σύμβολο, αλλά θα πρέπει να ιδωθεί μέσα από το 2^ο στοιχείο, το βοριά. Ως σύμβολο, λόγω του κρύου, συμβολίζει την αποξένωση, την παγερότητα των συναισθημάτων, την αγωνία για τη ζωή. Στην ίδια στροφή το ποιητικό υποκείμενο απευθύνεται σε μια μορφή, την αδερφή. Ίσως να πρόκειται για τη μορφή που έχει ξαναχρησιμοποιήσει ως οντότητα και σ' άλλα ποιήματα. Σ' αυτήν απευθύνεται: «*ω αδερφή...*» και χαρακτηρίζει το χαμένο «*κάτι*» ως «*κάποιο θησαυρό*» μαζί του θρηνεί και η μορφή της αδερφής («*που θρηνούμε ομάδα*»): εμφανίζεται ένα *σλλογικό* υποκείμενο και συνεχίζεται η νοηματική σύνδεση στην τελευταία στροφή, δίνοντας επιπλέον ιδιότητες του «*κάτι*», ότι «*μες στο κύμα ανοίγει δρόμο μυστικό/ δείχνει το φεγγάρι...*», αποτελεί δηλαδή μια δύναμη προοπτικής. Αν βέβαια συνδεθεί αυτό με εκείνο που αναφέρεται σε επανάληψη δυο φορές στο ποίημα («*μες απ' την ψυχή*»), μπορεί να ειπωθεί πως αυτό το «*κάτι*» είναι η ελπίδα, το όμορφο συναίσθημα, η αισιοδοξία, η πίστη, αλλά και η ίδια η ποιητική διάθεση, αφού ανοίγει δρόμο «*μυστικό*» που δείχνει το «*φεγγάρι*», μια έκφραση που είναι βασισμένη στο μυστηριακό, το κρυφό, το στοιχείο του ερμητισμού και στη διάθεση να εκδηλωθεί λυρικά, μελαγχολικά.

Το ποίημα τελειώνει με την επανάληψη των δυο τελευταίων στίχων της 1^{ης} στροφής, με παραλλαγή του ρήματος, όπως αναφέρθηκε: «*μάχει*», δηλώνοντας πως πρόκειται τελικά για έναν υπεύθυνο της απώλειας και όχι για πολλούς. Πρέπει να θεωρείται υπεύθυνο το σκοτάδι, που αποτελεί τη γενίκευση των εννοιών των συμβόλων («*αγέρας*», «*βοριάς*») που αναφέρονται στο στίχο: «*Κ' ήρθ' ένας αγέρας, κ' ήρθ' ένα βοριάς*», με τα οποία δηλώνεται η βαριά θλίψη, η ανέκφραστη λυρική διάθεση. Το ποιητικό υποκείμενο εξακολουθεί να βρίσκεται σε μια *δυσφορική* κατάσταση χωρίς να εκφράζεται κάποια προοπτική για την εξάλειψή της. Έχει δοκιμάσει τη συναισθηματική κατάθλιψη, η οποία αποτελεί στοιχείο της ιδιοσυγκρασίας του και έχει καταλήξει σε ένα αισθητικό-αισθηματικό κενό. Είναι έκδηλο σε αυτό το ποίημα ένα χαρακτηριστικό που θα μπορούσε να αποκαλεστεί ως σύνδρομο μιας κενής ιδιοσυγκρασίας.

Το «θέλω» του ποιητικού υποκειμένου: άνοιγμα προοπτικών

65 *Κι ας λάμψ' η δάδα των μαλλιών σου*
 κι ας λάμψ' η δάδα μες στο δάσο,
 στερνή φορά που θέλω
 μαζί σου να περάσω.



Τριγύρω οι Σάτυροι ας χορεύουν 5
 τριγύρω στα ξερά τα φύλλα
 ας λάμψ' η δάδα των μαπιών σου
 μέσα στην άλιωτη μαυρίλα.

66 Το δρόμο ας δείχνει προς τον πύργο 10
 που ο δράκοντας φυλάει κλεισμένο
 το θησαυρό μας τον κλεμένο.
 το θησαυρό μας το χαμένο.

Έχω το θώρακα φορέσει
 κ' έχω το ζιφος ακονίσει
 θέλω το διάβα σου το αίμα, 15
 το αίμα να το πλημυρίσει.

Ας λάμψ' η δάδα των μαλλιών σου,
 ας λάμψ' η δάδα μες στο δάσο
 που τον απέραστον το δρόμο
 θέλω μαζί σου να περάσω. 20

Το 26^ο ποίημα και τελευταίο των ποιημάτων που είναι αφιερωμένα στον Ι. Γρύπαρη, έχει διάχυτο το παραμυθένιο στοιχείο: έκδηλα αποπνέεται μια διαγεόμενη θλίψη, μια αοριστία όσον αφορά το θησαυρό, που αποτελεί το συνδεδετικό κρίκο ανάμεσα στο *Εγώ* και το *Εσύ*, που απαρτίζουν το *μας*, ένα συλλογικό υποκείμενο, που αποτελείται από το ποιητικό υποκείμενο και τη γυναικεία μορφή, ένα κοινό μοτίβο της ποίησης του Κ. Χατζόπουλου.

Σε σχέση όμως με άλλα ποιήματα της συλλογής, δεν υπάρχει η έντονη αποξένωση ανάμεσα στο *Εγώ* και το *Εσύ* μέσα από εικόνες μιας φύσης, που ουσιαστικά είναι εχθρική σε αυτούς, υπάρχει όμως κάποιο άλλο στοιχείο, ο «δράκοντας», που έχει το ρόλο του *Αντίμαχου*, που μπαίνει ανάμεσα στο *Εγώ* και το *Εσύ*, κρατώντας κλεισμένο το στοιχείο που καθορίζει τη σχέση τους: «το θησαυρό μας τον κλεμένο/ το θησαυρό μας το χαμένο» (με επανάληψη για έμφαση του ουσιαστικού: *θησαυρό*). Αυτός ο θησαυρός αποτελεί ουσιαστικά σημαντικό παράγοντα για τη βίωση του συναισθήματος, τη διατήρηση της συναισθηματικής σχέσης τους. Η σχέση τους κλυδωνίζεται, πρέπει να ξαναβρεθεί, άρα βρίσκονται σε μια κατάσταση στέρησης.

Το ποιητικό υποκείμενο ξεκινά με δυο προτροπές: «Κι ας λάμψ'(ει) η δάδα των μαλλιών σου, κι ας λάμψ' η δάδα μες στο δάσο» (στο συγκεκριμένο δίστιχο υπάρχει παρήχηση του *δ*). Το *Εσύ* λαμβάνει ακόμη το ρόλο του *Συμπαραστάστη*. Η λάμψη των μαλλιών με τη δάδα, αποτελεί μια εικόνα που στοιχείο της είναι να παρουσιαστεί η ομορφιά της γυναικείας μορφής και ουσιαστικότερα η φωτεινή της παρουσία στη ζωή του ποιητικού

Δω ήρμ
 νη.ω.η ω.ρη.ω.ω
 μ.ν.ο.ρ.ω.σ.φ.α.ι.κ.ω.γ

— σου?



υποκειμένου, η πηγή φωτός στη νύχτα, η φωτιά, το φως που τον οδηγεί και τον συντροφεύει. Το δάσος αποτελεί, όπως έχει αναφερθεί σύμβολο και ουσιαστικά υποδηλώνει την έκφραση των βαθύτερων ψυχικών διαθέσεων. Στο συγκεκριμένο σημείο δεν ορίζεται άμεσα με αρνητική σημασιολόγηση. Το δάσος με τις σκιές χρειάζεται και τη δάδα, τη γυναικεία φύση να φωτιστεί, δηλαδή χρειάζεται το πάθος, το συναίσθημα που θα διώξει τους ίσκιους, τη θλίψη, τη μελαγχολία. Το ποιητικό υποκείμενο είναι ένα υποκείμενο που κινείται στο χώρο του *αισθάνομαι*, είναι ένα υποκείμενο κατάστασης και αναγνωρίζει πως η ευτυχία αυτή δεν είναι κάτι που θα διαρκέσει γνωρίζει ίσως πως δεν υπάρχουν οι συνθήκες εκείνες, που θα επιτρέψουν το *Εγώ* και το *Εσύ* να είναι μαζί αναφέροντας το *θέλω* του, που είναι να περάσει για τελευταία φορά μερικές ευτυχισμένες στιγμές μαζί του: «*στερνή φορά που θέλω/ μαζί σου να περάσω*».

Στη 2^η στροφή είναι έκδηλο το διονυσιακό, αισθησιακό στοιχείο με την εμφάνιση των μορφών των *Σατύρων*. Οι Σάτυροι αποτελούν θεότητες συνοδοί του Διόνυσου, του θεού της χαράς και της συναισθηματικής μανίας. Το ποιητικό υποκείμενο αναφέρει με μια συγκατάβαση: «*ας χορεύουν*». Αυτή η συγκατάβαση έχει ίσως να κάνει με το γεγονός πως το δάσος φαίνεται ν' αποκτά μια αρνητική σημασιολόγηση μιας και θα χορεύουν «*πριγύρω στα ξερά τα φύλλα*», που υποδηλώνει μια παρακμή, μια πτώση, το θάνατο της φύσης, οπότε καλούνται με το χορό τους να διώξουν αυτή τη θλίψη.

Με την επανάληψη της προτροπής «*ας λάμψ' η δάδα των ματιών σου*» (παραλλαγμένος ο στίχος σε σχέση με τον στίχο της πρώτης στροφής) προστίθενται στο όλο πλαίσιο και τα μάτια της μορφής, υποδηλώνοντας τη διαδικασία του βλέμματος, αλλά και της εσωτερικής διεργασίας των συναισθημάτων και της νόησης, της πνευματικής ενέργειας. Δε θα ήταν ίσως άτοπο σε αυτό το σημείο να εκφραστεί μια διακειμενική πρόθεση με το στίχο από τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* και τον *Πόρφυρα* του Δ. Σολωμού⁸⁸ και του τίτλου της ποιητικής συλλογής του Κ. Παλαμά, *Τα μάτια της ψυχής μου*, μια συλλογή στην οποία υπήρχαν αρκετά συμβολιστικά στοιχεία. Θα αποτελέσει αυτή η δάδα το φως «*μέσα στην άλιωτη μαυρίλα*». Το δάσος αποτελεί λοιπόν ένα σύμβολο που ουσιαστικά εκφράζει μια κατάσταση *δυσφορίας*, τη δυσάρεστη εσωτερική, ψυχική κατάσταση του υποκειμένου.

Το φως της υποδηλωμένης γυναικείας συναίσθησης, του πάθους, στην 3^η στροφή, θα δείξει το δρόμο προς τον πύργο που ο «*δράκοντας*», το κακό στοιχείο, ο *Αντίμαχος*, κρατά φυλακισμένο το θησαυρό τους. Εμφανίζεται το ποιητικό υποκείμενο να έχει τη γνώση. Ο «*θησαυρός*» ουσιαστικά αποτελεί το μυστικιστικό κώδικα που διατρέχει τη συναισθηματική

⁸⁸ Στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*, στο Β' Σχεδιάσμα, 36^ο απόσπασμα αναφέρει: «*Πάντ' ανοιχτά, πάντ' άγρυπνα, τα μάτια της ψυχής μου*» (στο 12^ο απόσπασμα, αναφέρει: «*εις τα μάτια της είναι φανερά τα πλέον απόκρυφα της ψυχής τους*»), ενώ στο 6^ο απόσπασμα από τον *Πόρφυρα* αναφέρει: «*Ανοιχτά πάντα κι άγρυπνα τα μάτια της ψυχής μου*».



του σχέσης, την ουσία που φαίνεται να έχει χαθεί, το ίδιο το συναίσθημα, το ζωογόνο παράγοντα, που θα εξασφαλίσει τη σχέση τους.

Το ποιητικό υποκείμενο στην επόμενη στροφή παρουσιάζεται πλέον έτοιμο, έχει τη γνώση, είναι ένα ενεργοποιημένο υποκείμενο, θέλει να δράσει, αναλαμβάνει τα όπλα του, οριοθετείται ως ένα δρών υποκείμενο. Ζητά να νικήσει το δράκοντα και να ξαναπάρει το θησαυρό τους. Αναζητά την παρουσία του Εσύ και θέλει το Εσύ να συνεισφέρει (ως Συμπαραστάτης) με τις πράγματι-εντυπωσιακές του ιδιότητες. Ως άλλος υπότις το ποιητικό υποκείμενο εκφράζει το θέλω του να παλέψει με το δράκοντα: «Έχω το θώρακα φορέσει/ κ' έχω το ξίφος ακονίσει», για να επανέρθει η ευφορική κατάσταση. Στο τελευταίο δίστιχο της 4^{ης} στροφής («θέλω το διάβα σου το αίμα./το αίμα να το πλημμυρίσει») υπάρχει η απόφαση του ποιητικού υποκειμένου για το τι θα πράξει στη μάχη αυτή (το θέλω του), απευθύνεται στο Εσύ στο οποίο αναφέρει πως στο δρόμο του μαζί του θα το πλημμυρίσει με το αίμα, το αίμα του δράκοντα. Το αίμα αναφέρεται δυο φορές στο δίστιχο για έμφαση (μια στο τέλος του πρώτου στίχου και μια στην αρχή του επόμενου) και ως σύμβολο εδώ και με την τόση ποσότητα δηλώνει την διάθεση για να περισώσει το ποιητικό υποκείμενο τη σχέση του.

Στην τελευταία στροφή γίνεται επανάλυση των δυο πρώτων στίχων του ποιήματος με τις προτροπές του ποιητικού υποκειμένου. Στις δυο επόμενες που κλείνουν το ποίημα υπάρχει έντονα το θέλω της συμμετοχής στη δυσκολία που ανέκυψε («θέλω μαζί σου να περάσω»), που όμως, όπως φαίνεται δε πραγματώνεται αυτό το θέλω με αισιόδοξο τέλος, αφού η κατάσταση τελικά χαρακτηρίζεται ανυπέβλητη («τον απέραστον το δρόμο»). Το ποιητικό υποκείμενο που αποκτάει τις τροπικότητες του θέλω και του γνωρίζω τελικά υφίσταται ως ένα σχεδόν υποκείμενο, αναιρείται η δρώσα προοπτική, αν και υπάρχει άνοιγμα προοπτικών με το θέλω· δεν έχει τη γνώση, αλλά έχει άγνοια τελικά της διαδρομής (γνώση vs άγνοια) και δεν καταφέρνει να γίνει ένα υποκείμενο τελεστής, δε δύναται, αφήνεται στην αναζήτηση μέσα από την επιθυμία απομένοντας γι' αυτόν απλά μια χροιά φαντασιοκόπας μελλοντικής επιτυχίας.

Μια ιδεατή μορφή του Συμπαραστάτη

69

*Und das hat mit ihrem Singen
die Lorelei gethan*

H. HEINE

*Συντρίμια το καράβι των ονείρων
και σκόρπια τάρμενα . .
και συ μακρυνάθε πέρα,
πέρα απ' τη θάλασσα,
καλεις με ακόμα, ακόμα με προσμένεις.*

5



*Ω του καημού βασίλισσα
και μάγισσα του ονείρου !*

70 *Κ' αφρίζει, αφρίζει η θάλασσα,
βογγάει ο βοριάς τριγύρου·
και συ στο βράχο ορθή, 10
στον έρμου γιαλού το βράχο πέρα,
καλείς με ακόμα, ακόμα με προσμένεις.*

*Συντρίμια το καράβι των ονείρων
και σκόρπια τάρμενα·
και κρίζουνε θλιμένα οι γλάροι γύρω, 15
και σέρνονται βαρειά τα σύγνεφα, και πίσω
το δάσος μαύρο απλώνεται, και πέρα
και πέρα αφρίζει η θάλασσα, και γύρου
βογγάει ο βοριάς τριγύρου,
ω του καημού βασίλισσα 20
και μάγισσα του ονείρου !*

*Συντρίμια το καράβι των ονείρων
και σκόρπια τάρμενα·
και συ στο βράχο ορθή,
αιώνια ορθή, 25
καλείς με ακόμα, ακόμα με προσμένεις.*

*Ω του καημού βασίλισσα
και μάγισσα του ονείρου!*

71 *Ω την κορώνα πόφερνά σου από διαμάντια
που τάχα από μια μάγισσα κλεμένα, 30
ω τα στολίδια πόφερνά σου από ρουμπίνια
που τάχα μες στα βύθη μαζωμένα,
ω τα στεφάνια πόφερνά σου με τα ρόδα
που τάχα μιαν αυγή του Μάη κομένα·
τα κόματα μου πνίζαν τα διαμάντια, 35
μου πήρανε τα βύθη πάλε τα ρουμπίνια
και τα λιοβόρια μόκαψαν τα ρόδα.
Ω την κορώνα πόφερνά σου από διαμάντια,
ω τα στολίδια πόφερνά σου από ρουμπίνια,
ω τα στεφάνια πόφερνά σου με τα ρόδα 40
που τάχα μιαν αυγή του Μάη κομένα!*



Συντρίμμα το καράβι των ονείρων
 και σκόρπια τάρμενα·
 και συ στο βράχο ορθή,
 αιώνια ορθή,
 καλείς με ακόμα, ακόμα με προσμένεις.

45

Ω του καημού βασίλισσα
 και μάγισσα του ονείρου !

Ω τη φλογέρα που ύμνους μελετούσε!

72 ωιμέ μια αυγή, τη δόξα των μαλλιών σου !

50

μια αυγή οι κορυδαλοί λαλούσαν,
 μια αυγή τρεμάνοιγαν τα ρόδα,
 μια αυγή που είταν φαιδρό το δάσος
 μια αυγή γελούσανε τα περιγιάλια,
 μια αυγή στη θάλασσα όλη πάστρα
 γοργά γλυστρούσε το καράβι των ονείρων
 μια αυγή, ω τη δόξα των μαλλιών σου!
 ω τη φλογέρα που ύμνους μελετούσε!

55

Ω του καημού βασίλισσα
 και μάγισσα του ονείρου !

60

Συντρίμμα το καράβι των ονείρων
 και σκόρπια τάρμενα·
 και συ στο βράχο ορθή,
 και συ μακρυνάθε πέρα,
 καλείς με ακόμα, ακόμα με προσμένεις.

65

Κ' η θάλασσα μουγκρίζει κάτω, ανάμεσό μας
 και γύρω ολόγυρα ο βοριάς μανίζει·

—ω το βοριά την άπαρτη σημαία

της μαύρης σου της κόμης που ξεσάξει!
 ω τον αφρό που λούζει τα λευκά σου πόδια!

70

73 ω το βραχνό των γλάρων μοιρολόι τριγύρου,

ω των γνεφιών το σώριασμα τριγύρου,

ω του καημού βασίλισσα

και μάγισσα του ονείρου !

Συντρίμμα το καράβι των ονείρων

75



και σκόρπια τάρμενα·
 και συ στο βράχο ορθή,
 αιώνια ορθή,
 καλείς με ακόμα, ακόμα με προσμένεις.

Μια κρύα βραδιά στη θάλασσα όλη πάστρα, 80
 που παίζαν στον καθρέφτη της μύρια άστρα,
 σιγά γλιστρούσε το καράβι των ονείρων.

Σιγά γλιστρούσε το καράβι των ονείρων
 μια κρύα βραδιά με τη σελήνη.

Μια κρύα βραδιά με τη σελήνη 85
 μια μελωδία αντιλάλησε στην κρύα γαλήνη

Μια μελωδία αντιλάλησε μες απ' τα βύθη
 όπου το νου νανούριζε σαν παραμύθι.

74 Όπου το νου γλυκόσερνε σαν παραμύθι.

Ω την αυγή που σβύστηκε στα μαύρα βύθη ! 90
 ωιμέ μια αυγή τη δόξα των μαλλιών σου!
 ωιμέ τη θάλασσα που μπρος μου βράζει,
 ωιμέ το μαύρο δάσος πίσω !

ω το βραχνό των γλάρων μοιρολόι τριγύρου,
 ω των γνεφιών το σώριασμα τριγύρου, 95
 ω του καημού βασίλισσα
 και μάγισσα του ονείρου !

Το τελευταίο ποίημα της συλλογής είναι αφιερωμένο στον Παύλο Νιρβάνα⁸⁹. Στην αρχή υπάρχει ένα μόντο ως αφιέρωση στον Η. Heine, τον ποιητή που επηρέασε τον Κ.

89 Θα πρέπει να αναφερθεί πως αργότερα μέσα από τη επιδίωξή του για κριτική και με προθέσεις γενικότερης θεωρητικής διατύπωσης, έρχεται σε αντιπαράθεση με τον Π. Νιρβάνα για ένα συγκεκριμένο έργο το *Αρχιτέκτων Μάρθας* που εξελίσσεται σε αισθητική διαμάχη. Σχετικά με αυτό το ζήτημα βλ. Γεωργία Λαδογιάννη *Επί σσηνής ο λόγος*, ό.π. σ. 205. Επίσης αναφέρεται εκεί: «Το γεγονός αυτό, καθώς και ο χρόνος δημοσιοποίησης της διαμάχης, Ιανουάριος-Σεπτέμβριος του 1908, στο μέσο της “προεπαναστατικής” διετίας 1907-1909 (Σταυρίδη: ια'), όπου κορυφώνεται η πυροδοτημένη από το βιβλίο του Γ. Σκληρού ιδεολογική αντιπαράθεση, μας δίνουν έντονα το στίγμα του κριτικού εγχειρήματος του Χατζόπουλου. Είναι το κλίμα της διετίας: προκλητικό για πολυμόρφους θεωρητικούς διαξιφισμούς, αν σκεφτούμε ότι ούτε η προηγούμενη ούτε η μεταγενέστερη θεατρική κριτική του Χατζόπουλου έχει δημιουργήσει ανάλογης μαχητικότητας αντιπαράθεσης».



Χατζόπουλο⁹⁰ ειδικά στις πρώτες του ποιητικές προσπάθειες, μ' ένα παράθεμα από τη *Lorelei* που πρόταξε στα γερμανικά.

Χαρακτηρίζει το ποίημα αυτό, μαζί με το εισαγωγικό ποίημα, ολόκληρη τη συλλογή, αφού ενυπάρχουν στοιχεία που είναι διάχυτα σε όλα τα ποιήματα της συλλογής, όπως το ελεγείο, η θλίψη, η μελαγχολία, η ματαιότητα, το φανταστικό, το ονειρικό, το «*au delà*», ο ιδανικός χώρος (*locus amoenus*), η γυναικεία διάσταση, η νοσταλγία, ο μυστικισμός, οι εσώτατες ψυχικές καταστάσεις. Δεν αποτελεί τυχαία συγκυρία το γεγονός, πως με τη μεταφορική αναφορά της τρικυμίας ανοίγει η συγκεκριμένη συλλογή και κλείνει με την παρουσίαση ενός ναυαγίου. Η Σόνια Ιλίνσκαγια αναφέρει πως στο «ενδιάμεσο η συνειδησιακή καταιγίδα που ζει το λυρικό υποκείμενο, υποβάλλεται στον αναγνώστη με ένα συντονισμένο σύστημα συμβόλων, που οδηγούν πολύ πιο πέρα από το χώρο της ατομικής εμπειρίας, στις ουσίες που καθορίζουν τη μοίρα του ανθρώπου και την κοσμική τάξη»⁹¹. Η αναφορά των φυσικών στοιχείων έχει ως στόχο πάλι τη δημιουργία μιας εικόνας που θα ανταποκρίνεται στο πεδίο των αισθήσεων, ώστε να αναδυθούν οι συμβολιστικές επιδιώξεις με τα σύμβολα-ιδέες.

Ήδη ο πρώτος στίχος του ποιήματος εισάγει τον αναγνώστη στο γνωστό μοτίβο της θλίψης και της επισήμανσης της ματαιότητας των προσπαθειών του ανθρώπου, όπου και το ονειρικό συντρίβεται από την πίεση μιας *δυσφορικής* συναισθηματικής και ψυχικής κατάστασης. Υπάρχει μια εικόνα των ονείρων και του карабиού τους, υπονοώντας την πλεύση στη θάλασσα, στην πηγή έμπνευσης, στην ονειρική διάσταση, που όμως, όπως και «*τάρμενα*» του карабиού των ονείρων, είναι «*συντρίμια*», «*σκόρπια*». Τα πάντα φαίνονται να χαρακτηρίζονται από μια διάλυση.

Η μορφή του *Εσύ* εμφανίζεται στο ποίημα να βρίσκεται μακριά από το ποιητικό υποκείμενο («*μακρυνάθε πέρα*»), χωρίς να ορίζεται το μέρος συγκεκριμένα, απλά είναι πέρα από τη θάλασσα, που όμως τους χωρίζει. Η θάλασσα έχει αρνητική σημασιοδότηση υποδηλώνοντας μια ψυχική άσχημη διάθεση, όπως παρουσιάζεται να «*αφρίζει*» και να «*βογγάει*» (με παρήχηση του γ, για να τονιστεί ο γόος) με τη συνδρομή του βοριά, ενός

⁹⁰ «Για λόγους στους οποίους θα επανέλθουμε στην συνέχεια του σημειώματος τούτου, εκείνο που εχρημαζόταν η ελληνική παιδεία και που το εβρήκε ιδιαίζόντως στον Heine, είναι ο χαμηλόφωνος και οικείος λυρισμός, το αντίθετο από την ρομαντική μεγαλοστομία από κάποια στιγμή και πέρα η νέα ελληνική ποίηση ανεζήτησε την τρυφερότητα, σε αντίθεση προς τα βίαια συνασθήματα του πρότερου ρομαντισμού, τον κλαυσίγελο και την ειρωνεία σε αντίθεση προς τις ακρότητες των παθών...» Κ. Θ. Δημαράς: «Η δεξίωση του Heine στον χώρο της ελληνικής παιδείας», στον τόμο *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Αθήνα: Ερμής Νεοελληνικά μελετήματα, 7, 1985, σ. 289. Επίσης λίγο πιο κάτω (σ. 298) αναφέρει: «... παραστέκει ουσιαστικά στην επώαση και στην διαμόρφωση της γενεάς του 1880, παίρνοντας έτσι θέση ξεχωριστή στα ιστορικά της νέας ελληνικής παιδείας». Για την πρόσληψη του Heine στην Ελλάδα βλ. George Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur (1750-1944)* (= Bochumer Studien zur neugriechischen und byzantinischen Philologie, bd. IV), Adolf M. Hakkert, Amsterdam 1983, σσ. 211-212, 290-293, 304, 307 κ.α.

⁹¹ Σόνια Ιλίνσκαγια, «Συμβολιστικές διαστάσεις στην ποίηση του Κ. Χατζόπουλου», ό.π. σ. 72, καθώς και Σόνια Ιλίνσκαγια, «Συμβολιστικές διαστάσεις στην ποίηση του Κ. Χατζόπουλου», *Διαβάζω*, ό.π., σ. 47

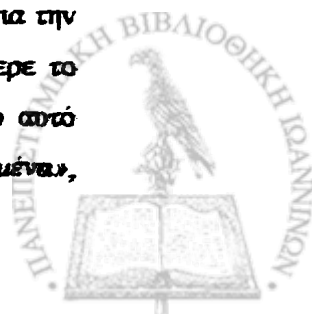


δυνατού παγερού ανέμου. Είναι έκδηλη μια *δυσφορική* κατάσταση, η φυσική διάσταση εμφανίζεται εχθρική προς το ποιητικό υποκείμενο· οι γλάροι, σύμβολο πουλί της ελεύθερης πορείας του ταξιδιού, κρίζουν με μονότονη λαλιά «θλιμένα», τα «*σόννεφα*» είναι σηματοδοτημένα αρνητικά, αφού «*σέρνονται βαρεία*», όπως και το δάσος που χαρακτηρίζεται «*μαύρο*». Υπάρχει μια προσωποποίηση των στοιχείων της φύσης που περιπακλώνουν το ποιητικό υποκείμενο με τους επιρρηματικούς προσδιορισμούς «*γύρω*», «*πίσω*», «*πέρα*», «*πριγύρου*» χωρίς να του αφήνεται μια διέξοδος από τη θλίψη ουσιαστικά λαμβάνει η φυσική διάσταση το ρόλο του *Αντίμαχου* στην αναζήτηση μιας *ευφορικής* κατάστασης από το ποιητικό υποκείμενο. Προκύπτει εύλογα η συνάρτηση: φύση vs άνθρωπος.

Το ποιητικό υποκείμενο απευθύνεται στο *Εσύ* ως «*του καημού βασίλισσα/ και μάγισσα του ονείρου*». Ο Κ. Χατζόπουλος και σε άλλα ποιήματα της συλλογής αναφέρεται σε μια μορφή γυναικεία χρησιμοποιώντας τους ίδιους ή σχεδόν παραλήξιους χαρακτηρισμούς. Αυτή η μορφή αποτελεί σύμβολο-ιδέα με ποικίλες σηματοδοτήσεις. Παρουσιάζεται να είναι ορθή «*αιώνια*» στο βράχο, δηλαδή πρόκειται λοιπόν περισσότερο ίσως ή για υποδήλωσις ανθρώπινων αξιών και διαχρονικών ποιητικών αναζητήσεων και εμπνεύσεων ή εδώ τονίζεται η ιδιαίτερη προσήλωσή της στο *Εγώ* που ζει, με ποιητική υπερβασή, το χρόνο.

Ο γιάλος είναι έρημος και υποδηλώνεται η έλλειψη μιας ευχάριστης προσωπικής η έλλειψη στόχων και μια ψυχική αποξένωση. Εκπράζεται όμως παρά τις αντιξοότητες η επιθυμία της συνεύρεσης, αφού δεν πάει ποτέ η μορφή αυτή να καλεί το ποιητικό υποκείμενο, υπενθυμίζοντάς του πως υπάρχει ελπίδα ακόμη γι' αυτούς «*καλείς με ακόμα, ακόμα με προσμένεις*». Αν και δεν είναι μαζί, το *Εσύ* αποτελεί μια ελπίδα για διέξοδο για το ποιητικό υποκείμενο, σαν ένας φάρος συναισθηματικού φωτός που το βοηθά, έστω και χωρίς την προσφορά κάποιου υλικού στοιχείου, με τη φωνή και την ανάμνηση της μορφής του, να βγει από τη *δυσφορική* διάσταση. Πρόκειται επομένως σε κάθε περίπτωση για ένα *Συμπαράστατη*.

Μέσα σε αυτήν τη *δυσφορική* διάσταση, το ποιητικό υποκείμενο παλινδρομεί αναπολώντας ευτυχισμένες στιγμές μιας συμπόρευσής του με το *Εσύ*. Οι ρηματικοί τύποι αυτής της *ευφορικής* διάστασης δίνονται σε χρόνο αόριστο, οπότε υπάρχει η αναφερόμενη διάκριση της παρελθοντικής ευτυχισμένης εποχής με την παρούσα δυστυχία. Τότε το ποιητικό υποκείμενο προσέφερε κοράνα από διαμάντια στο *Εσύ* και το ρήμα «*απόφερω*» επαναλαμβάνεται πέντε φορές ακόμη στο ποίημα· πρόκειται για ποιητική υπερβολή για να τονιστεί η διάθεση της προσφοράς από μέρος του ποιητικού υποκειμένου. Τα δώρα που αναφέρονται είναι ακριβά, πολύτιμα και μπορεί να χαρακτηριστούν και ως ερωτικά για την αποδοχή του ποιητικού υποκειμένου. Με την κοράνα από διαμάντια που προσέφερε το ποιητικό υποκείμενο, ουσιαστικά την έγραψε βασίλισσα, τοποθετώντας την εκεί που αυτό θεωρούσε πως δικαιοδικά της άξιζε. Τα διαμάντια όμως που προσέφερε είναι «*κλεμένα*»,



μια πράξη που δεν υπάγεται στον ηθικό κώδικα και είναι από μια «μάγισσα»: εμφανίζεται το στοιχείο του μυστικιστικού, ενός ερμητισμού που χαρακτηρίζει ως ένα βαθμό την ποιητική του Κ. Χατζόπουλου. Τα στολίδια είναι από ρουμπίνια, που επίσης έχουν αυτό το στοιχείο του ερμητισμού, της εσωτερικής αναζήτησης: «τάχα μες στα βύθη μαζωμένα». Υποδηλώνεται, με την προσφορά των δώρων αυτών, η μεγάλη προσπάθεια του ποιητικού υποκειμένου για να κατακτήσει ερωτικά τη μορφή. Τα στεφάνια που της πρόσφερε ήταν από «ρόδα», σύμβολο ομορφιάς, χάρης ευαισθησίας, έρωτα, που τα είχε «μιαν αυγή του Μάη κομένα». Ο Μάης αποτελεί σύμβολο της οργασμικής διαδικασίας της αναγέννησης της φύσης, συμβολίζει τη νιότη, την ευφροσύνη, ψυχική και σωματική. Η όλη διαδικασία έγινε την αυγή, την έναρξη της ημέρας, την ώρα του ξυπνήματος της φύσης, του ερχομού του φωτός, την ώρα του ιδανικού χώρου με τις έντονες φωτοσκιάσεις. Έρχεται όμως άμεσα η ανατροπή αυτής της ευφορικής κατάστασης σε δυσφορική. Τα κύματα, ως σύμβολο που υποδηλώνει μια ψυχική σύγχυση, «πνίξαν τα διαμάντια», τα «βύθη» πήραν πάλι τα ρουμπίνια, το «λίμβορια» έκαψαν τα ρόδα. Σε αυτό το σημείο υπάρχει μια αντιφατική συμβολιστική σχέση. Τα «λίμβορια», σύνθετο από τα ουσιαστικά ήλιος + βοριάς, αποτελεί σύζευξη αντιφατικών συμβόλων. Ο ήλιος με το φως συμβολίζει τη ζωή, την ελπίδα, την χαρά, την ευφροσύνη, ενώ ο βοριάς, ως άνεμος παγερός και δυνατός, τη δυστυχία, την απαισιοδοξία, τη θλίψη, την απογοήτευση. Υπερισχύει στο συγκεκριμένο παράγωγο ουσιαστικό η αρνητική σημασιοδότηση του β' συνθετικού.

Με το στίχο «Ω τη φλογέρα που ύμνους μελετούσε» ο ποιητής κάνει μετωνυμική αναφορά στη βουκολική-ειδυλλιακή προοπτική και ποιητική θεματική τεχνολογία, που στοιχεία της υπάρχουν έντονα στην πρώτη του ποιητική συλλογή *Τα τραγούδια της ερημιάς*. Βέβαια η φλογέρα είναι συνυφασμένη με τα ειδύλλια, όχι βέβαια με τους ύμνους. Εδώ η χαρακτηρίζεται η προσπάθεια του ποιητή να δημιουργήσει μια μνημειώδη, ξεχωριστή ποίηση ή υποδηλώνεται η διάθεση να τιμήσει έκδηλα τη θέματα που θα πραγματευόταν στην ποίησή του.

Ο ιδανικός χώρος παρουσιάζεται άμεσα συνδεδεμένος με την παρουσία του *Εσύ*. Χρησιμοποιείται το θρηνητικό επιφώνημα «ωιμέ», γιατί ο ιδανικός χώρος αποτελεί πα παρελθόν για το ποιητικό υποκείμενο. Το *Εσύ* παρουσιάζεται με δόξα στα μαλλιά της: «ωιμέ μια αυγή, τη δόξα των μαλλιών σου!» πιο κάτω ο στίχος είναι παραλλαγμένος: «μια αυγή, ω τη δόξα των μαλλιών σου» στην πρώτη περίπτωση ο θρήνος εκφράζεται για την συγκεκριμένη αυγή που το ποιητικό υποκείμενο κουβαλά μέσα του ως ανάμνηση τον ιδανικό χώρο και όλα τα στοιχεία που τον συνέθεταν· στον επόμενο στίχο ο θρήνος είναι στην υπενθύμιση της ομορφιάς των μαλλιών και φυσικά της ύπαρξης της γυναικείας μορφής.

Η λέξη «αυγή» επαναλαμβάνεται με τον επιθετικό προσδιορισμό «μια» επτά φορές οι έξι φορές συνεχόμενες, με την προσωποποίηση της φυσικής διάστασης η οποία σε αντίθεση με την προηγούμενη εικόνα της, δίνεται μέσα σε μια ευφορική διάσταση.



Συμμετέχει στην ανθρώπινη χαρά και με την παρουσία γνωστών συμβόλων, όπως οι «κορυδαλοί», πουλιά εδάδιμα, τα ρόδα που «τρεμάνοιγαν», με το σύνθετο ρήμα να υποδηλώνει, τη συνεσταλμένη, ντροπαλή φύση, την έκφραση της αγνότητας. Σ' αυτό το σημείο θα πρέπει ίσως να επισημανθεί πως το ρήμα *τρεμάνοιγαν* και ό,τι εκφράζει ως έννοια με τα ρόδα διακευμενικά παραπέμπει στην ποίηση του Δ. Σολωμού⁹². Πρόκειται για μια ομορφιά που φαίνεται σαν να καθαγιάζει τη φυσική διάσταση. Και το *δάσος* είναι θετικά σημασιοδοτημένο με τον προσδιορισμό «φαιδρό», με το οποίο δίνονται οι ιδιότητες της λαμπρότητας, της ζωντανίας, της χαράς, τα περιγιάλια «γελούσανε», η θάλασσα «όλο πάστρα», στην οποία «γοργά γλυστρούσε το καράβι των ονείρων».

Στη συνέχεια επανέρχονται οι φοβικές εικόνες των προηγούμενων στίχων. Τώρα πια η ομορφιά έχει χαθεί. Πραγματεύεται ξανά τη μανία της θάλασσας και του βοριά. Η θάλασσα πριν άφριζε, πλέον μουγκρίζει, ο βοριάς μανίζει. Όλα αυτά με τη χρήση ξανά προσδιορισμών του τόπου που κυκλώνουν το Εγώ και το *Εσύ*: «κάτου», «ανάμεσο», «γύρω ολόγυρα». Υποδηλώνονται οι αντιζοότητες που τους ταλανίζουν. Επικαλείται το ποιητικό υποκείμενο το βοριά που χαρακτηρίζεται ακατάβλητος, αφού φαίνεται να «ξεσκίζει», ν' αναμαλλιάζει τα μαύρα μαλλιά της γυναικείας μορφής, την «άπαρτη σημαία», υποδηλώνοντας την άκαμπτη, περήφανη, αγνή γυναικεία μορφή. Η μορφή της έχει τα πόδια στο νερό, αφού ο αφρός της θάλασσας «ιούζει» τα λευκά της πόδια. Συμπληρώνονται πια τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της μορφής: έχει μαύρα μαλλιά, άσπρη, λευκή επιδερμίδα. Ως ποιητική μορφή, το μαύρο χρώμα των μαλλιών της υποδηλώνει κάτι το θλιμμένο, το μελαγχολικό, το πένθιμο, όπως και η λευκή επιδερμίδα με το νεκρικό. Η γυναικεία μορφή αποτελεί ένα συμβολισμό μιας τέτοιας διάστασης. Στην όλη θλιβερή κατάσταση συντελούν και οι γλάροι που έχουν στήσει «βραχνό» μοιρολόι εκφράζοντας τη μεγάλη τους θλίψη, όπως και τα σύννεφα που επιβαρύνουν την όλη διάσταση. Έκδηλη και εδώ η σημασιοδότηση μέσα από κώδικες της φύσης.

Επανέρχεται και η εικόνα του καραβιού των ονείρων να ταξιδεύει «σιγά», νωχελικά, στη θάλασσα «όλη πάστρα» πλέον δεν είναι αγή, είναι «μια κρύα βραδιά», υποδηλώνοντας τη θλίψη, τη μελαγχολία. Τα αστέρια, «μύρια» μέσα σ' αυτή τη θάλασσα «παίζουν στον καθρέφτη της» υποδηλώνεται η ψυχική προβληματική του ποιητικού υποκειμένου, η δυστυχία, η διαρκής βίωση μιας *δυσφορικής* κατάστασης. Προστίθεται και η σελήνη, σύμβολο στενά συνυφασμένο με τη μελαγχολία, τη θλίψη, τα άρρητα πάθη, τον ερμητισμό, την εσωτερική διάθεση.

⁹² Από τον Κρητικό: Ψηλά την είδαμε πρωί της τρέμαν τα λουλούδια (στ. 11), δηλαδή τα «λουλούδια της παρθενιάς» αποτελεί επαναλαμβανόμενο μοτίβο στην ποίηση του Σολωμού, πρβλ. «Η Φαρμακωμένη στον Άδη», στρ. 8: το μέτωπο της νιας/ όπου τρέμαν τα λουλούδια/ τα λαμπρά της παρθενιάς.



Η συνέχεια του ποιήματος εισάγει τον αναγνώστη σε μια άλλη διάσταση, της μελωδίας που ακούγεται την κρύα βραδιά με τη σελήνη: «μια μελωδία ανταλλάγησε στην κρύα γαλήνη» με έκδηλο το στοιχείο του ερμητισμού («βύθη») αλλά και της ηρεμίας μέσα από αυτή τη μελωδία («ση μελωδία το νου νανούριζε σαν παραμύθι/ Όπου το νου γλυκόσερνε σαν παραμύθι»). Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να τονιστεί η στενή σχέση που παρουσιάζεται με τα ποιήματα του Δ. Σολωμού *Κρητικός* και γ' σχεδιάσμα των *Ελευθέρων Πολιορκημένων* και ειδικά στο 6^ο απόσπασμα, ή καλύτερα στην αυτόνομη λυρική ενότητα που καλείται και «Πειρασμός», όπου υπάρχει εκεί η εμφάνιση της μορφής της *φεγγαροντυμένης*⁹³. Ο *γλυκύτατος ηχός* που επακολούθησε και που έκανε τον *Κρητικό* ν' αφαιρεθεί για μια στιγμή από το σκοπό του, τον γαλήνεψε, τον ηρέμησε, τον έκανε να μάθει τις μυστικιστικές διαστάσεις της ζωής. Ίσως στο συγκεκριμένο ποίημα ο Κ. Χατζόπουλος επιθύμησε να προσδώσει μια τέτοια ποιητική μορφή, όπως η *φεγγαροντυμένη* και μια εγκόσμια μελωδία, ως εκφραστικές δυναμικές και συμβολισμούς μιας ποίησης διαφορετικής ως προς την τεχνοτροπία με αυτή του Δ. Σολωμού, αλλά κοινή ως προς τη θέληση της έκφρασης των στοιχείων της ανθρώπινης διάστασης.

Προς το τέλος του ποιήματος το ποιητικό υποκείμενο εκφράζει τη δυστυχία του. Η αυγή, η ελπίδα για μια νέα προοπτική «σβύστηκε στα μαύρα βύθη», θρηνεί για τη χαμένη ομορφιά το ποιητικό υποκείμενο εμφανίζεται αποκλεισμένο σε μια *δυσφορική* πραγματικότητα, είναι ένα υποκείμενο *κατάστασης*, στο χώρο του *αισθάνοματ* εμφανίζονται ξανά οι γλάροι με το μοιρολόι τους τριγύρω, όπως και η επιβλητική θλιβερή παρουσία των σύννεφων και το ποίημα τελειώνει με την επανάληψη των στίχων με τους οποίους κάνει αναφορά στη γυναικεία αυτή μορφή.

⁹³ «Και σημείον μέγα ώφθη εν τω ουρανω, γυνή περιβεβλημένη τον ήλιον, και η σελήνη υποκάτω των ποδών αυτής και επί της κεφαλής αυτής στέφανος αστέρων δώδεκα» (Αποκάλυψις ΙΒ' 1). Σχετικά με τη φιγούρα της *φεγγαροντυμένης* στον *Κρητικό* έχουν υποστηριχθεί πολλές ερμηνείες: όπως «ομορφιά της ζωής και της φύσης», *Ελευθερία-Ελλάδα*, *Αφροδίτη*, *Νεράιδα*, η *πλατωνική Ιδέα* [...], η *Παναγία*, ο «*θείος έρωτας*», η «*θεία πρόνοια*», το «*αποκαλυπτικό ύψιστο*», αλλά και το «*πνεύμα της γης*», η *νυχτή της αρραβωνιαστικιάς* κ.ά. Βλ. *Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος. «Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου», Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό*, Αθήνα: Εστία, 1992, σσ. 34-44, 80-88, 203-251, Γ. Αποστολάκης. *Η ποίηση στη ζωή μας*, Β' έκδ., Εστία, ά.έ., (α' έκδ.: 1923), σσ. 252, 255, 266 και *Τα τραγούδια μας*, Αθήνα: Παπαδόημα, ά.έ., (α' έκδ.: 1934), σσ. 228-229, 239-241, 252, 283-285, Φ. Μιχαλόπουλος. *Διονυσίου Σολωμού, «Ο Κρητικός». Συμβολική και αισθητική ανάλυση του ποιήματος*, Αθήνα 1954, σσ. 8-11, Δ. Σολωμού, *Ποιήματα και Πεζά*, επιμέλεια-εισαγωγή Σ. Αλεξίου, Αθήνα: Στιγμή, 1994, σ. 211, Πρώτη εμφάνιση του θέματος στον *Λάμπρο* (σπ. 32 — που ο Σ. Αλεξίου, ό.π., σ. 179, τιτλοφορεί «*Η Αναδυόμενη*»).



4. Επιλεγόμενα

Το ειδύλλιο, που στην πρώτη συλλογή του Κ. Χατζόπουλου τα «Τραγούδια της ερημιάς» εκφράστηκε με την παρουσίαση ειδυλλιακών σκηνών της φύσης, σε αυτή τη συλλογή τοποθετήθηκε δεύτερο στον τίτλο τονίζοντας πιθανόν την πρόθεσή του ομιλούντος υποκειμένου να επισημάνει πως το ειδύλλιο αποτελεί μια ελάσσιονα πια ποιητική επιδίωξη.

Έκδηλη είναι η αισθητή απουσία της χρήσης του παραδοσιακού δεκαπεντασύλλαβου στίχου που φανερώνει τη θέληση της αποδέσμευσης από τις επιδράσεις που είχε στην πρώτη του συλλογή. Υπάρχει προτίμηση σε ένα σχεδόν ολιγοσύλλαβο στίχο, που κατά κανόνα δεν ξεπερνά τις 13 συλλαβές, αποφεύγοντας τη μονότονη στιχουργία και την ισοσυλλαβία και επιδιώκοντας ένα ελευθερωμένο στίχο. Όσον αφορά τη χρήση της ομοιοκαταληξίας, δεν την αποκλείει εντελώς⁹⁴.

Ο ποιητής αποβλέπει στην ανεύρεση ενός εσωτερικού ρυθμού με την ανάδυση μιας ποιητικής φωνής με χαμηλούς τόνους, που φτάνει ακόμη και στο ψιθύρισμα. Με τη βοήθεια ενός απαλού, διακριτικού ρυθμού, εκφράζει τη διάθεση της εξωτερίκευσης της ατομικής προσωπικότητας και των παθών με ποιητικά σύμβολα για ν' αποτυπώσει την οντότητα του ονειρικού. Κάποτε φαίνεται, ειδικά στα μεγάλα ποιήματα της συλλογής, να μην απορρέει το βάθος που θα επιθυμούσε, αφού δεν καταφέρνει στην οργάνωση του ποιήματος να αποδώσει την ποθητή εσωτερικότητα ή αλλιώς να αναδυθεί η επιζητούμενη εσώτατη ψυχική διάθεση, με κατάληξη την εμφάνιση μιας επιδερμικής έκφανσης της ψυχικής διεργασίας, που όμως δεν της λείπει η ρυθμικότητα

Αναζητά ένα επιλεγμένο, ανάλογο με τις περιστάσεις, λεξιλόγιο, όχι εξιδανικευμένο και πλούσιο, που καλύπτει τις ανάγκες του για την έκφραση των συναισθηματικών καταστάσεων και ενός εξομολογητικού τόνου που παρουσιάζεται έκδηλα στα ποιήματα. Τα ποιήματα της συλλογής δημιουργούν, σύμφωνα με την τάση των συμβολιστών, ένα συνεχές λυρικό ημερολόγιο⁹⁵. Όμως δεν καταφέρνει να υπεισέλθει στην εκφραστική δυναμική της εσωτερικότητας που επιδίωκαν οι Γάλλοι συμβολιστές⁹⁶. Το λεξιλόγιο και οι εικόνες του αποτυπώνουν τη φυσική διάσταση, που συμμετέχει επί το πλείστον στην ψυχική οδύνη, στη μελαγχολία του υποκειμένου. Τα καταδεικνύουν αυτό λεξήματα, όπως ημίφως, σκοτάδι, φως, δάσος, αυγή, βράδυ, ρόδα, το αγέρι (που κλαίει), η καμπάνα, τα αηδόνια, οι αράχνες, ο γκιόνης, τα περιστέρια, οι κορυδαλλοί, τα λαγκάδια κτλ. Τα σύμβολα τίθενται στην υπηρεσία

⁹⁴ Ο ελευθερωμένος στίχος όπως τον χρησιμοποιήσαν εκείνη την περίοδο οι ποιητές, μπορούσε να είναι ομοιόμετρος ή ετερόμετρος, ομοιοκατάληκτος ή ανομοιοκατάληκτος ή η μορφή του να εξαρθρώνεται τόσο, ώστε να υπάρχει ταύτιση, εξίσωση ή σύγχυση με τον ελεύθερο στίχο. Σχετικά με τη στιχουργική πρβλ. Άννα Κατσιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19^{ου}, και των αρχών του 20^{ου} αιώνα», ό.π., σσ. 171-172.

⁹⁵ «Μια τέτοια ερμηνεία υποστηρίζεται και από το γεγονός ότι αντί για τίτλους, στεγάζονται κάτω από αφιερώσεις σε πρόσωπα, στα οποία ο ποιητής σαν να απευθύνει τη λυρική του εξομολόγηση». Σόνια Δίνσκαγια, «Συμβολιστικές διαστάσεις στην ποίηση του Κ. Χατζόπουλου», ό.π., σ. 69. Επίσης: Σόνια Δίνσκαγια, Συμβολιστικές διαστάσεις στην ποίηση του Κ. Χατζόπουλου, Διαβάζω, ό.π., σ. 46.

⁹⁶ Τάκης Καρβέλης, Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος, ό.π. σσ. 97-99.

6. (χτυπάει)
επιρ. φωνή

α β. κ. κ.



του συσχετισμού στοιχείων αισθητικών μέσα από το διανοητικό περιεχόμενο, που μπορεί βέβαια να μην έχει για όλους το ίδιο σημασιολογικό βάθος.

Ο Κ. Χατζόπουλος δε χρησιμοποιεί σε μεγάλο βαθμό την αφήγηση στην επιδιωκόμενη πολυσημία του ποιητικού υλικού με τους εννοιολογικούς συσχετισμούς που προσφέρει το κάθε ποίημα. Κάποια ποιήματα επίσης έχουν έντονη διαλογική μορφή, όπως και θρηνητικές επαναληπτικές αναφωνήσεις ή κλητικές αποσιροφές, διαζεύξεις, ερωτήσεις που γίνονται με αποδέκτη πολλές φορές το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο. Όλα αυτά τίθενται στην υπηρεσία της πρόκλησης της υποβολής και της μουσικότητας. Εκφράζεται κάποτε ένας ερωτηματικός τόνος, ο οποίος παρουσιάζεται συζευκτικά με τον απορηματικό τόνο. Υπάρχουν άλλοτε αρνήσεις και έπονται καταφάσεις έκδηλη είναι η χρήση της παρήχησις. Χρησιμοποιεί ο ποιητής τις μεταφορές και τις παρομοιώσεις, τις επαναλήψεις λέξεων και κυρίως στίχων ή και ολόκληρων στροφών που εξυπηρετούν και τις τεχνικές μιας ποίησης που επιχειρεί να ακολουθεί τις επιταγές του συμβολισμού. Επιδιώκεται ν' αναδυθεί το ανθρώπινο συναίσθημα και η μετουσίωση της θλίψης του σε μουσική με την αντιστοιχία της σε μουσικούς τόνους.

Στα χαρακτηριστικά σημεία αναφοράς των ποιημάτων επισημαίνονται οι σχέσεις του ατόμου με το φυσικό περιβάλλον, οι διαπροσωπικές σχέσεις, η αναζήτηση του ονειρικού ιδανικού χώρου, του «κάτι», η αόριστη μελαγχολία, η νοσταλγία, η θλίψη, η διαχεομένη πολλές φορές στα ποιήματά του απώλεια, την οποία το ποιητικό υποκείμενο δεν την καθορίζει επακριβώς, αλλά διακριτικά την εκφράζει, η παλινδρόμηση. Και η αναζήτηση ορίζει και τη συναισθηματική ένταση μεταξύ του υποκειμένου και του ποθητού αντικειμένου και τη μετάθεση, μετατόπιση του πρώτου προς το δεύτερο, οπότε το υποκείμενο, μπορεί να ευωθεί, πως βρίσκεται και σε μια διαρκή κατάσταση διέγερσης⁹⁷.

Ο εξωτερικός κόσμος ανταποκρίνεται ως συστοιχία με τον εσωτερικό με την παραβολή εικόνων με σκοπό την υποβολή της ψυχικής ιδιομορφίας. Το άτομο βρίσκεται στενά συνυφασμένο με τη φύση, η οποία παρουσιάζεται μέσα από τα άφυλα και τα έμφυλα στοιχεία της πολλές φορές προσωποποιημένη, ως δρών υποκείμενο, συνήθως καταλυτική, μετέχουσα στις ψυχοφθόρες διεργασίες που ταλανίζουν το ποιητικό υποκείμενο. Η συνθετική εικόνα αυτού του εξωτερικού κόσμου εμφανίζεται, με την επιρροή της ρομαντικής δυάδας που υιοθέτησε και ο συμβολισμός: ως απόξενη, εχθρική για τον άνθρωπο αλλά και ως στήριγμα, ως αρωγός στην πορεία του. Αν τη δούμε μέσα από την αρχή της μη διάζευξης των αντιθέτων⁹⁸ αποτελεί το είδωλο και την εικονική πραγμάτωση αυτών των διαθέσεων, εμφανιζόμενη ως Αντίμαχος ή ως Συμπαραστάτης.

Το ποιητικό υποκείμενο καθορίζεται ως οντότητα που αναδύεται από τη συνάρτηση άγνοια vs γνώση σχετικά με την αναζήτηση του ιδανικού χώρου, τη συναισθηματική αποδοχή ή

⁹⁷ A. J. Greimas – J. Courtes, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Paris: Hechette, 1979, σ. 305.

⁹⁸ Ερατοσθένης Γ. Κατωμένος, «Δομές αντίθεσης στην ποίηση του Καρυωτάκη», ό.π. σ. 135



την απόρριψή του, τη διάγνωση των προσδοκιών, θεματικές που του προκαλούν το αίσθημα της δυσφορίας ή της ευφορίας ανάλογα. Η *δυσφορία* του υποκειμένου συνήθως προκαλείται στη διαδικασία της αναζήτησης, ενώ η *ευφορία* του, στη διάθεση, στη σκέψη, στο ονειρικό, στην ανάμνηση, στη μορφή της νωχελικής, ευαίσθητης γυναικείας μορφής.

Η εξωτερική πραγματικότητα φαίνεται να απογοητεύει, το ποιητικό υποκείμενο αναδύεται και εμφανίζεται πολλές φορές να μην φθάνει στην πλήρωση των ιδιοτήτων του είναι υποκείμενο κατάστασης, ένα υποκείμενο του αισθάνομαι. Άλλοτε πρόκειται για ένα σχεδόν υποκείμενο, που προσπαθεί να ενεργοποιηθεί, να γίνει ένα *δρων* υποκείμενο, αλλά δεν καταλήγει σε υποκείμενο τελεστής. Βρίσκεται σε μια κατάσταση στέρησης. Άλλοτε πρόκειται για μια *αντι-φύση*, ένα μη υποκείμενο, που κινείται στα όρια του αισθάνομαι, στο χώρο των *θυμικών*, των *συναισθηματικών* καταστάσεων και ενώ θέλει, δε δύναται να ενεργήσει. Σταδιακά το υποκείμενο ρέπει στην αναζήτηση του ονειρικού, σε μια ποιητική ονειροπόληση. Άλλοτε έχουμε την ανάδειξη του *αληθινού υποκειμένου* το υποκείμενο τότε καθορίζεται ως μια αυθύπαρκτη οντότητα.

Το ποιητικό αντικείμενο εκφράζεται κατεξοχήν ως το *Εσύ* πρόκειται κυρίως για μια γυναικεία μορφή, ευαίσθητη, σχεδόν αέρινη κι ανεμική, υπερβατική, που οι ενέργειές της έρχονται σε αντιστοιχία με την αύρα που αποπνέει· άλλοτε εμφανίζεται ως *δρων* υποκείμενο, το οποίο όμως ουσιαστικά δεν ενεργεί· άλλοτε αναλαμβάνει το ρόλο του *Συμπαράστασης*, και αντιπαράθεται σε έναν *Αντίμαχο*.

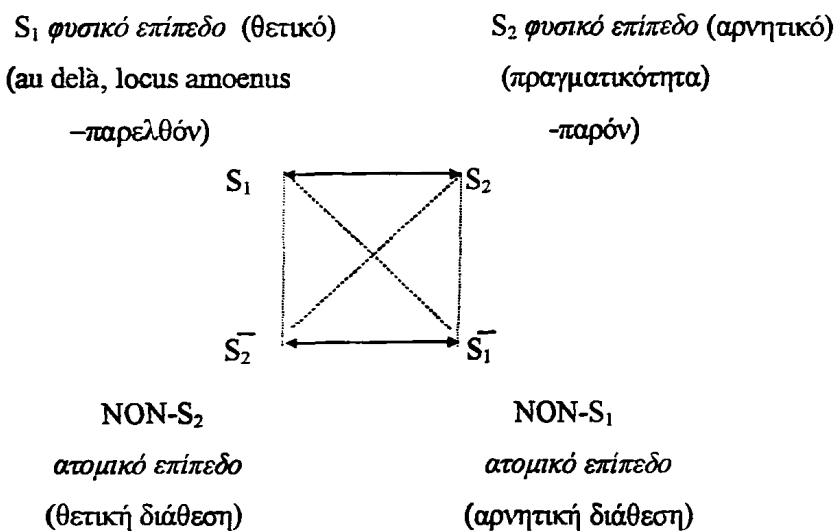
Ο ποιητής παρουσιάζει την ευτυχία ως ονειρική διαδικασία. Το ποιητικό υποκείμενο καταφεύγει στην ονειροπόληση και επιθυμεί να μην ενοχληθεί σε αυτή την *ευφορική* διάσταση της εσωτερικότητας, του ερητισμού και της επιθυμητής, ελπιδοφόρας προοπτικής. Στον επίλογο όμως αυτής της συλλογής τονίζεται η ματαιότητα των προσπαθειών για μια *ευφορική* πραγμάτωση.

Στενά συνυφασμένη είναι και η ερωτική διάθεση και η υπαρξιακή προβληματική του πάνω στο θέμα αυτό. Ο κόσμος που περικλείει το ποιητικό υποκείμενο εμφανίζεται κάποτε εχθρικός και εύλογα η ονειρική διάσταση, μέσα από την ερωτική έκφραση, μπορεί να το βοηθήσει να προχωρήσει και να αρνηθεί τη *δυσφορική* κατάσταση και να αναδείξει μια *ευφορική* προοπτική. Συνεχής είναι η αναζήτηση των στοιχείων και των αιτιών που καθορίζουν τη μοίρα του ποιητικού υποκειμένου, τη διάσταση και τη φύση του περιβάλλοντός του, μέσα από τη χρονική μετατόπιση και την παλινδρόμηση με τις αναμνήσεις τα παραπάνω το καθιερώνουν ως ένα υποκείμενο *διεργασίας* που κατηγοριοποιεί σε φάσεις τη ζωή του. Έτσι προκύπτουν οι σχέσεις:

Επίπεδο χρόνου	Επίπεδο θυμικού
<i>Παρελθόν</i>	<i>Δυστυχία</i> (αρνητικό)
<i>Παρόν</i>	<i>Ευτυχία</i> (θετικό)



Με όσα αναφέρθηκαν διαφαίνεται εύλογα πως το ποιητικό υποκείμενο κινείται σε διχοτομίες που παραστατικά εκφράζει το παρακάτω σημειωτικό τετράγωνο:



όπου το φυσικό επίπεδο (S_1) εκφράζει την πραγμάτωση του ιδανικού χώρου που είναι στενά συνυφασμένος με το ατομικό επίπεδο (NON- S_2) που εκφράζει την ευτυχία, την ερωτική αποδοχή, την ευδαιμονία της ψυχής. Το φυσικό επίπεδο (S_2) εκφράζει το εχθρικό, προσωποποιημένο πρόσωπο της φύσης, με το πένθιμο και θλιβερό χαρακτηριστικό, την ερήμωση και την παρακμή. Έχει άμεσο αντίκτυπο και αλληλεπίδραση με το ατομικό επίπεδο (NON- S_1) που εκφράζει τα συναισθηματικά χαρακτηριστικά του, την εκδήλωση των παθών μέσα στη μελαγχολία, τη στέρηση της ερωτικής διάθεσης και της διαρκούς αναζήτησης του ποθητού αντικειμένου.

Τελειώνοντας θα μπορούσε να ειπωθεί πως με τη συλλογή «*Τα ελεγεία και τα ειδύλλια*» ο Κ. Χατζόπουλος επιχειρεί να σχηματίσει τη δική του προσωπική ποιητική χροιά, το δικό του εκφραστικό στίγμα, με πρωταρχική πρόθεση να καταδείξει ένα ιδιαίτερο αοριστολογικό και σχεδόν καθόλου ευκρινές ποιητικό περιβάλλον ως στενά συνυφασμένο με τη δεσπόζουσα κάθε φορά παθητική θυμική διάθεση. Εξωτερικεύει τη μελαγχολία του με τη χρήση συμβόλων παρουσιάζοντας το σιωπηλό, σιγανό παράπονο, τη διακριτική μελαγχολία μυστικιστικά στο ημίφως, στο σκοτάδι, στη σκιά, γι' αυτό το «κάτι» που φαίνεται να έχει χαθεί για πάντα.

Αν και τελικά δεν καταφέρνει να αποτυπώσει στα ποιήματά του έκδηλα τις ψυχικές αποχρώσεις και ειδικά τις προβληματικές και γεμάτες πάθος καταστάσεις που εξέφραζαν οι πρώτοι Γάλλοι συμβολιστές, αποπνέεται όμως μια μουσικότητα στα ποιήματά του. Αυτή έρχεται ως απόρροια μιας ευαίσθητης και λυρικής ψυχικής διεργασίας του ποιητικού υποκειμένου που ακκίζεται και ναρκισσεύεται, γιατί της λείπει το βάρος της αμαρτίας, η



επίγνωσή της και η συντριβή⁹⁹. Πρόκειται για μια ποίηση που της λείπει ο έντονος υπαρξιακός προβληματισμός. Η ποιητική του φαίνεται να αυτοεγκλωβίζεται στην αναζήτηση ενός κόσμου ονειρικού και αγνώριστου, ο οποίος αν και παρουσιάζεται ως ιδανικός, είναι ουτοπικός με χαρακτηριστικό του γνώρισμα τη διαφορετικότητα από τη *δυσφορική* πραγματικότητα.

⁹⁹ Τάκης Καρβέλης, *Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος* δ.π., σ.108.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Εκδόσεις για τη συλλογή

Βασιλικός, Πέτρος, *Τα ελεγεία και τα ειδύλλια*. Έκδοση της Τέχνης, Αθήνα 1898. Στο τέλος (σ. 79 χ. αρ.): Αθήνα [Τυπογραφείο «Νομικής»] Δεκέμβρης 1898.

Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, *Τα Ποιήματα*, Εισαγωγή-φιλολογική επιμέλεια Γιώργος Βελουδής, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1992.

Η Κριτική του

Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, *Κριτικά Κείμενα*, φιλολογική επιμέλεια Κρίστα Ανεμούδη-Αρζόγλου, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1996.

Αφιέρωματα περιοδικών για τον Κ. Χατζόπουλο

Ο Νουμάς, χρόνος ΙΖ', αρ. 696, 8.8.1920.

Νεοελληνικά Γράμματα, αρ. 193, 10.8.1940.

Νέα Εστία, том. 28, τεύχ. 332, 15.10.1940.

Ελληνική Δημιουργία, έτος Ε', τόμ. 9, τεύχ. 102, 1.5.1952.

Λογοτεχνικό Δελτίο, τόμ. 5, αρ. 29, Νοέμβριος 1969.

Διαβάζω, αρ. 319, 29.9.93.

Κρίσεις, μελετήματα και πληροφορίες

Αντωνίου-Τίλιου, Μαρία, «Πρώτοι κοινωνιστικοί προσανατολισμοί του Κώστα Χατζόπουλου (1898-1902)», Δήμος Αγρινίου, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων: Φιλοσοφική Σχολή, Φιλολογικός Όμιλος Αγρινίου «Κώστας Χατζόπουλος», Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου *Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, Επιμέλεια: Ε.Γ. Καψωμένος-Χρ. Τζούλης-Χρ. Δανιήλ, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1998, σσ. 355-370.

Βαλέτας, Γ., «Ο πνευματικός άνθρωπος», *Νέα Εστία*, τόμος εικοστός όγδοος, Αθήνα 18 Οκτωβρίου 1940, τεύχ. 332 [Αφιέρωμα για τον Κ. Χατζόπουλο], σσ. 1241-1249.

Βασιλικός, Πέτρος (Κ. Χατζόπουλος), «Ο ξένος κόσμος: Στέφανος Μαλλαρμέ», *Η Τέχνη*, τόμ. 1 Νοέμβριος 1898-Οκτώβριος 1899, σσ. 21-23.

_____, Πέτρος Βασιλικός, «Πνευματική ζωή-Τα βιβλία: Ο "Τάφος" του Κωστή Παλαμά»-Τα «Πολεμικά τραγούδια» του κ. Ζ. Παπαντωνίου, *Η Τέχνη*, ό.π., σ. 67-69.

_____, «Γεώργιος Ρόντεμπαχ», *Η Τέχνη*, ό.π., σ. 128.

_____, «Πνευματική ζωή-Τα βιβλία: Γεράσιμου Μαρκορά "Μικρά Ταξίδια"», *Η Τέχνη*, ό.π., σ. 158.



- _____, «Ελληνική Φιλολογία: Εξ αφορμής της μεταφράσεως του “Λαοκρόντος”», *Ο Διώνυσος*, τ. Β', 1902, σσ. 249-252.
- _____, «Για ένα κοινό και για ένα δράμα», *Ο Νουμάς*, χρ. ΣΤ', αρ. 278, 13.1.1908, σσ. 5-8.
- _____, «Γιάννης Βλαχογιάννης», *Ο Νουμάς*, χρ. ΣΤ', αρ. 324, 28.12.1908, σσ. 1-3.
- _____, «Η Ψυχολογία του συμβολισμού», *Ο Νουμάς*, χρ. Ζ', αρ. 336, 22.3.1909, σσ. 1-4 και αρ. 337, 29.3.1909, σσ. 2-4.
- Βουτεριδής Ηλίας, *Νεοελληνική στιχουργική*, Αθήνα 1929.
- Γεωργούλης Κ. Δ., «Ο Συμβολισμός και ο καθαρός ποιητικός λόγος», *Νέα Εστία*, τόμος πενήτηκοστός τέταρτος, Ιούλιος – Δεκέμβριος, 1953, τεύχ. 635, σσ. 3-8 [αφιέρωμα για το Συμβολισμό].
- Γιάκος, Δημ., «Κώστας Χατζόπουλος», *Λυρικοί της Ρομέλης*, 1958, σσ. 69-94.
- Γιαλούρης Αντ., «Ο Χατζόπουλος ποιητής», *Ο Λόγος*, Κωνσταντινούπολις, έτ. Γ', αριθ. 4, 1921, σσ. 324-334.
- Γιαννιός Ν., «Ο Χατζόπουλος σοσιαλιστής», *Ο Νουμάς*, χρ. ΙΖ', αρ. 696, 8.8.1920, σσ. 90-92 [Αφιέρωμα στον Κ. Χατζόπουλο].
- Γκιόλιας Μάρκος Α., *Το εργατικό κίνημα στην Ελλάδα και ο Κώστας Χατζόπουλος*. Εκδόσεις Π. Μοσχονά, Αγρίνιο 1996.
- Γκόλφης Ρήγας α) «Ο Χατζόπουλος κι ο Νουμάς», *Νέα Εστία*, τόμ. 28, τεύχ. 332, 15.10.1940, σσ. 1294-1298 [Αφιέρωμα στον Κ. Χατζόπουλο],
 _____, «Η ποίηση του Κ. Χατζόπουλου», *Ο Νουμάς*, χρόνος ΙΖ', αριθ. 696, 8.8.1920, σσ. 88-89,
 _____, «Νεοέλληνες λυρικοί», *Νέα Εστία*, τόμ. 11ος, 1932, σσ. 36-39 [για τον Κ. Χατζόπουλο σ. 39].
- Γληνός Δ.: «Η ομορφιά μιας ηθικής αξίας», *Ο Νουμάς*, χρ. ΙΖ', αρ. 696, 8.8.1920, σ. 86 [Αφιέρωμα στον Κ. Χατζόπουλο].
- Γουνελάς, Χαράλαμπος - Δημήτρης: *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897-1912*. Εκδόσεις «Κέδρος», 1984.
- Δημαράς Κ. Θ., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, εκδ. β, Ίκαρος, 1948.
- Ειρήνη η Αθηναία, «Το βόρειο στοιχείο στην τέχνη του Χατζοπούλου», *Νέα Εστία*, τόμος εικοστός όγδοος, Αθήνα 18 Οκτωβρίου 1940, τεύχ. 332, σσ. 1299-1300
- Επισκοπόπουλος, Νικ., Φιλολογική ζωή-«Τα ελεγεία και τα ειδύλλια», *Το Άστυ*, 15.12.1898), 15.12.1889, σ. 2.
- Θεμελής Γ., *Νεοέλληνες Λυρικοί*, Εισαγωγή, Βασική Βιβλιοθήκη, τόμ. 29, σ. ζ'.
- Θρύλος Άλκης: «Κ. Χατζόπουλος» στο: *Κριτικές μελέτες*. Εκδοτικός οίκος Μ. Σ. Σαριβαζεβάνη, Αθήνα 1925, σσ. 43-117.



- Δίνσκαγια, Σόνια, «Συμβολιστικές διαστάσεις στην ποίηση του Κ. Χατζόπουλου», αφιέρωμα στο περιοδικό *Διαβάζω*, αρ. 319, 29.9.1993, σσ. 42-47.
- _____, «Συμβολιστικές διαστάσεις στην ποίηση του Κ. Χατζόπουλου» Δήμος Αγρινίου, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων: Φιλοσοφική Σχολή, Φιλολογικός Όμιλος Αγρινίου «Κώστας Χατζόπουλος», Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου *Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, Επιμέλεια: Ε.Γ. Καψωμένος-Χρ. Τζούλης-Χρ. Δανιήλ, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1998, σσ. 61-72.
- Καραντώνης Αντρέας, *Φυσιογνωμίες, Κριτικά δοκίμια*, Αθήνα: εκδόσεις «Δωρικός», 1966
- _____, «Η ποίηση του Χατζόπουλου» *Ελληνική Δημιουργία*, έτος ε', τόμ. 9, Αθήνα 1 Μαΐου, τεύχ. 102 [αφιέρωμα για τον Κ. Χατζόπουλο], σσ. 531-536.
- Καρβέλης, Τάκης, «Ποίηση και Ιστορία», περιοδ. *Νέα Εποχή*, Λευκωσία, αρ. 1 (213), 1992, σ. 17.
- _____, «Το έργο του Κωσταντίνου Χατζόπουλου και το πρόβλημα του διχασμού του», Δήμος Αγρινίου, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων: Φιλοσοφική Σχολή, Φιλολογικός Όμιλος Αγρινίου «Κώστας Χατζόπουλος», Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου *Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, Επιμέλεια: Ε.Γ. Καψωμένος-Χρ. Τζούλης-Χρ. Δανιήλ, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1998, σσ. 48-60.
- _____, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος*, Σοκόλης, οι δικοί μας 2, 1998
- Καρράς, Στ., «Κώστας Χατζόπουλος, Ο ονειροπόλος της ζωής και της τέχνης», *Λογοτεχνικά πορträτα*, 1967, σσ. 363-372.
- Κατσιγιάννη Άννα, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα», *Παλίμψηστον*, τεύχ. 5 (1987), σσ. 159-184.
- Κορδάτος, Γιάννης, «Ο σοσιαλιστής», *Νέα Εστία*, τόμ. 28, τεύχ. 332, 15.10.1940, σσ. 1283-1284 [Αφιέρωμα στον Κ. Χατζόπουλο].
- Κοτζιούλας, Γ., «Πώς ξαναείδα τον Χατζόπουλο», *Νεοελληνικά Γράμματα*, αρ. 193, 10.8.1940, σ. 10 [Αφιέρωμα στον Κ. Χατζόπουλο].
- Λαδογιάννη, Γεωργία, *Επί σκηνής ο λόγος*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1995.
- Λαμπρέλλης, Δημ., *Η συνειδητοποίηση του ελλητισμού ως «Νιτσεισμός»*. Τα περιοδικά *Τέχνη και Διόνυσος*. Εκδόσεις «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη 1993.
- Λαπαθιώτης, Ναπ., «Κώστας Χατζόπουλος. Σταθμός, μαζί, και πρόδρομος», *Νέα Εστία*, τόμ. 28, τεύχ. 332, 15.10.1940, σ. 1238 [Αφιέρωμα στον Κ. Χατζόπουλο].
- Μαλακάσης, Μ., «Ο κόσμος του πνεύματος. Ο Κώστας Χατζόπουλος» *Ελεύθερον Βήμα*, 18.8.1940. και 24.8.1940. Τώρα και: Μαλακάση Άπαντα, τόμ. Β', Αναστύλωσε και έκρινε ο Γ. Βαλέτας. Εκδ. Alvin Redman (Hellas), Αθήνα 1964, σσ. 514-517 με τίτλο «Το έργο του».
- Μελάς, Σπ., «Κωσταντίνος Χατζόπουλος», (Ο συμβολιστής ποιητής και ο ρεαλιστής



- πεζογράφος), «Α'. Αναμορφωτικό ξεκίνημα-Η αντίφαση», *Ελληνική Δημιουργία*, 1952, έτος ε', τόμ. 9ος, Αθήνα 1 Μαΐου, τεύχ. 102 [αφιέρωμα για τον Κ. Χατζόπουλο], σσ. 517-522. «Β. Ο κοινωνικός επαναστάτης», τεύχ. 103, (15.5.1952), σσ. 631-634, τεύχ. 104 (1.6.1952), σσ. 689-692, «Γ. Ο ρεαλιστής πεζογράφος», τόμ. 10ος, τεύχ. 106 (1.7.1952), σσ. 47-52.
- Μουλλάς, Παν., Εισαγωγή στο *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία* (Από τον πρώτο ως το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, 1914-1939), τόμ. Α'. εκδόσεις Σοκόλη, 1993, σσ. 17-157 και Παράρτημα *Μαρτυρίες για την πεζογραφία του μεσοπολέμου*, σσ. 171-406.
- Μπενάτοης Απόστολος, «Οικονομικοί κώδικες στο έργο του Χατζόπουλου», *Διαβάζω*, αρ. 319, 29.9.93, σσ. 63-68 [Αφιέρωμα στον Κ. Χατζόπουλο].
- Νούτσος, Παναγιώτης, *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα*, τόμ. Β', μέρος Α'. «Γνώση», Αθήνα 1991.
- _____, «Η κοινωνιστική σκέψη του Κ. Χατζόπουλου: Δυναμική και όρια», *Διαβάζω*, αρ. 319, 29.9.93, σσ. 37-41 [Αφιέρωμα στον Κ. Χατζόπουλο].
- Ξερόπουλος, Γρ.: «Η πνευματική ζωή — Κ. Χατζόπουλος», *Αθηναϊκά Νέα*, 18.8.1940, σσ. 1-2.
- Ξεφλούδας, Στέλιος: «Ο συμβολισμός και το ποιητικό μυθιστόρημα», *Νέα Εστία*, *Νέα Εστία*, τόμος πεντηκοστός τέταρτος, Ιούλιος – Δεκέμβριος, 1953, τεύχ. 635, σσ. 170-172 [Αφιέρωμα στο Συμβολισμό].
- Εύδης, Θεόδωρος: «Ο Χατζόπουλος στη σχολική λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, τόμ. 28, τεύχ. 332, 15.10.1940, σσ. 1301-1303 [Αφιέρωμα στον Κ. Χατζόπουλο].
- Ουράνης, Κ.: «Κωνσταντίνος Χατζόπουλος» στο *Δικοί μας και ξένοι* Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Ιωάννου Δ. Κολλάρου και Σίας, (1955), σσ. 159-160 [Γράφηκε το 1920].
- Παγανός, Γιώργος: «Κ. Χατζόπουλος, "Το σπίτι του δασκάλου"» στο *Η νεοελληνική πεζογραφία, θεωρία και πράξη*, τόμ. Β'. «Κώδικας», Αθήνα 1993, σσ. 149-156.
- Παλαμιάς, Κωστής: α) «Γύρω στον ποιητή» *Ο Νουμάς*, αρ. 696, 699, 701 του 1920, σσ. 84-85, 131-133, 164-166 αντίστοιχα. Τώρα και: β) *Η Αννιώ και άλλα διηγήματα*, Εκδοτικός Οίκος «Ελευθερουδάκης», Εν Αθήναις 1923, σσ. 5-26. Τώρα και: *Απαντα*, τόμ. 8, σσ. 421-439.
- _____, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος*, *Απαντα*, τόμ. 8^{ος}, Γκοβόστης, χ. έ.έ. και στο «Κωσταντίνος Χατζόπουλος», *Ελληνική Δημιουργία*, 1952, έτος ε', τόμ. 9, Αθήνα 1 Μαΐου, τεύχ. 102 [αφιέρωμα για τον Κ. Χατζόπουλο], σσ. 523-528
- Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ. «Ο συμβολισμός και οι Νεοέλληνες Λυρικοί», *Νέα Εστία*, τόμος πεντηκοστός τέταρτος, Ιούλιος – Δεκέμβριος, 1953, [αφιέρωμα για το Συμβολισμό] σσ. 108-116, [για τον Κ. Χατζόπουλο, σσ. 121-122].



- _____ , «Κ. Χατζόπουλου μνήμη», *Φθιώης*, έτ. Ε', 1959, σσ. 168-170.
- Παπακωστούλα-Γιανναρά, Γ. Α., «Ο συμβολισμός και η γλώσσα του Κώστα Χατζόπουλου», Δήμος Αγρινίου, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων: Φιλοσοφική Σχολή, Φιλολογικός Όμιλος Αγρινίου «Κώστας Χατζόπουλος», Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου *Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, Επιμέλεια: Ε.Γ. Καψωμένος-Χρ. Τζούλης-Χρ. Δανιήλ, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1998, σσ. 89-107.
- Παράσχος, Κλέων, «Το έργο του Χατζόπουλου, Α'-Ο ποιητής», *Νέα Εστία*, τόμος εικοστός όγδοος, Αθήνα 18 Οκτωβρίου 1940, τεύχ. 332, σσ. 1254-1262 [Αφιέρωμα για τον Κ. Χατζόπουλο].
- Παράσχος, Κλέων, *Έλληνες λυρικοί από τον Σολωμό έως σήμερα*, Αθήνα: Σ. Σπυρόπουλος, 1953.
- Πολίτης, Θ. Μ.: *Κωστής Παλαμάς — Κ. Χατζόπουλος. Μίλτος Μαλακάσης*. Έκδοση ραδιοφωνικού σταθμού Ι. Π. Μεσολογγίου, 1983.
- Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ, 1999.
- Πρόκλης, Ηλιόπουλος [= Ηλ. Βουτιεριδής], «Φιλολογικές κουβέντες-“Τ” αποκαλυπτήρια των λογίων μας”», *Ο Νουμάς*, αρ. 55, 10.8.1903, σσ. 2-6.
- Σαββίδης, Γ. Π., Αναβίωση του πεζογράφου Κωνσταντίνου Χατζόπουλου: «Κωνσταντίνος Χατζόπουλος "Τα διηγήματα"». Φιλολογική Επιμέλεια Έρη Σταυροπούλου. Εκδόσεις «Δυνέχεια», 1989, σελ. 357 και *Το Βήμα*, 11.2.1990, σ. 62.
- Σεφέρης Γ., *Δοκιμές Α'*, Αθήνα: Ίκαρος³1974.
- Σεφεριάδου, Ανθούλα, Βλ. *Άπαντα*, Μέρος πρώτο: Πεζά, Πρώτος τόμος. Εκδόσεις Πατάκη, 1988, σσ. 11-30.
- Σπεράντζας, Σπ.: «Ο ποιητής με τα αγνά ιδανικά», *Ελληνική Δημιουργία*, τόμ. 9, τεύχ. 102, 1.5.1952, σσ. 551-552.
- Σταμέλος, Δ., «Κώστας Χατζόπουλος», *Ρουμελιώτικο Ημερολόγιο*, έτ. ΙΑ', 1967, σσ. 129-134
- Σταυρίδη-Πατρικίου, Ρένα, *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα*. «Ερμής», Αθήνα 1976.
- Σταυροπούλου, Έρη, «Κίτρινα σκαρπίνια, κόκκινα γοβάκια, τρύπιες παντούφλες» (Ο ρόλος του ενδύματος στην πεζογραφία του Κ. Χατζόπουλου), *Διαβάζω*, αρ. 319, 29.9.93, σσ. 69-78. [Αφιέρωμα στον Κ. Χατζόπουλο].
- Στεργιόπουλος Κώστας, *Η ανανεωμένη παράδοση*, Αθήνα: Σοκόλης, 1980.
- Τερζάκης, Άγγ.: «Ο Χατζόπουλος κι εμείς», *Νέα Εστία*, τόμ. 28, τεύχ. 332, 15.10.1940, σ. 1240 [Αφιέρωμα στον Κ. Χατζόπουλο].
- Φουσάρας, Γ. Ι.: «Κωνσταντίνος Χατζόπουλος», *Κυπριακά Γράμματα*, έτ. ΙΣΤ, Αύγουστος 1951, αρ. 194, σσ. 241-248.



- Φωτιάδης, Δημήτρης: «Πρόδρομος», *Νεοελληνικά Γράμματα*, αρ. 193, 10.8.1940, σ.1.
- Χάρης, Π., «Ο πεζογράφος», *Νέα Εστία*, τόμ. 28, τεύχ. 332, 15.10.1940, σσ. 1263-1974 [αφιέρωμα στον Κ. Χατζόπουλο]. Τώρα και: *Έλληνες Πεζογράφοι Α'*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της «Εστίας» Ι. Δ. Κολλάρου και Σίας Α. Ε., 1953, σσ. 159-183.
- _____, α) «Ένας πρωτοπόρος», *Ρομειώτικο Ημερολόγιο*, έτ. Α', 1957, σσ. 29-32 και β) Κ. Χατζόπουλος, Σπ. Πασαγιάννης και άλλοι, «Βασική Βιβλιοθήκη», τόμ. 32, σσ. 3-4 (βιογρ. και βιβλιογρ. σημείωμα) και ια'-ιβ'.
- Χατζίνης, Γιάννης «Ο συμβολισμός στη νεοελληνική πεζογραφία», *Νέα Εστία*, τόμ. 54, τεύχ. 635, Χριστούγεννα 1953, σσ. 117-123 [αφιέρωμα στο Συμβολισμό]
- Χουρμούζιος, Αιμ.: «Η συμβολή της Τέχνης», *Νέα Εστία*, τόμ. 28, τεύχ. 332, 15.10.1940, σσ. 1285-1293 [Αφιέρωμα στον Κ. Χατζόπουλο].

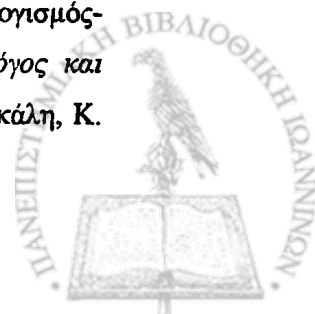
Vitti Mario, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Οδυσσεάς, 1978.

Θεωρητικά και μεθοδολογικά βοηθήματα

- Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. W. Trask (1953), 195 ff.;
- Genett, Gerard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Suil, 1982.
- Chadwick Charles, *Συμβολισμός*, μτφ. Στέλλα Αλεξοπούλου στη σειρά «Η γλώσσα της κριτικής», Αθήνα: Ερμής, 1971.
- Greimas, A.J., *Sémantique structurale. Recherché de méthode*, Paris: Larousse 1966, σσ. 170, 212-13, 224-25, 231, 233.
- _____, «*Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*», *Communications*, 8 (1966), σσ. 50-58
- _____, *Du sens, Essais sémiotiques*, Paris: Seuil, 1970
- _____, *Du sens II*, Paris: Seuil, 1983
- Greimas, A. J. - Courtes, J., *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Paris: Hechette, 1979.
- _____, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome II, Paris: Hechette, 1986.
- _____, *Semiotics and language, an analytical dictionary*, Indiana University Press, Bloomington.
- Greimas, A. J. - Fontanille, J., *Sémiotique des passions, Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.
- Kristena, Julia, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969.
- _____, *La révolution du langage poétique*, Paris: Seuil, 1974.
- Lalou René, *Ιστορία της Σύγχρονης Γαλλικής Λογοτεχνίας*, εκδ. 1922,



- Mallarmé, Stephané, *Oeuvres Complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Gallimard, Paris, 1945
- Morier Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris 1981, σ.1080-1089.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Editions Sociales, 1980
- Prop, Vladimir, *Morphology of Folktale*, β' έκδοση, Austin and London: University of Texas Press
- Schleifer, R., (1983). A. J. Greimas, *Structural Semantics, An Attempt at a Method*, μτφ. D. McDowell, R. Schleifer, A. Velie, εισαγ. R. Schleifer, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Schonbeck, G., *Der locus amoenus von Homer bis Horaz* (1962).
- Stockinger, Peter, «Prolegomena to a Theory of Action», *Paris School Semiotics. I Theory*, Paul Perron & Frank Collins (eds), Amsterdam/ Philadelphia: John Bejiamins Publishing Company, 1989, σσ. 33-60.
- Riffaterre, M., «La métarhore filée dans la poésie surréaliste», *La production du texte*, Paris: Seuil, 1979, σσ. 217-234.
- _____, *Semiotics of Poetry*, London: Methuen, 1980.
- The Oxford Classical dictionary*, third edition, edited by Simon Hornblower and Antony Spawforth, Oxford New York, Oxford University Press,
- Valery Paul, *Variété «Avant-Propos»*, Ed. Gallimard, coll. NRF
- _____, Paul Valery, *Variété III*, Ed. Gallimard, coll. NRF
- _____, *Ποίηση και Αφηρημένη Σκέψη, Η Καθαρή Ποίηση*, Αθήνα: Πλέθρον, 1980.
- Άγρας Τέλλος, «Η Συμβολιστική Πεζογραφία και το Φθινόπωρο του Κ. Χατζόπουλου», *Νέα Εστία*, τεύχ. 203 (1.6.1935), σ. 510-518, 566-574.
- Άγρας Τέλλος, *Κριτικά, γ' τόμος*, Επιμέλεια Κ. Στεργιόπουλου, Αθήνα: Ερμής, 1984.
- Αλεξίου, Σ., Δ. Σολωμού, *Ποιήματα και Πεζά*, Αθήνα: Στιγμή, 1994.
- Αποστολάκης, Γ., *Η ποίηση στη ζωή μας*, Β' έκδ., Εστία, ά.έ., (α' έκδ.: 1923),
- _____, *Τα τραγούδια μας*, Αθήνα: Παπαδήμα, ά.έ., (α' έκδ.: 1934).
- Βελουδής, Γιώργος, *Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Δωδώνη, 1994.
- Καψωμένος, Ερατοσθένης Γ., *Σημειωτική και θεωρία της ποίησης*, Πρακτικά του Α' Συμποσίου Νεοελληνικής Ποίησης (Πανεπιστήμιο Πατρών, 3-5 Ιουλίου 1981), β' τόμ., Αθήνα: γνώση, 1983.
- _____, «Η "Δομική Σημαντική" μετά τον Greimas: Κριτικός απολογισμός-προοπτικές», Ελληνική Σημειωτική Εταιρία, *Άνθρωπος ο Σημαίνων, Λόγος και Ιδεολογία*, επιμ. Α.-Φ. Λαγόπουλος, Κ. Μπόκλουντ-Λαγοπούλου, Β. Τεντοκάλη, Κ.



- Τσουκαλά, τόμ. 1, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1986.
- _____, «Δομές αντίθεσης στην ποίηση του Καρυωτάκη», *Συμπόσιο για τον Κ.Γ. Καρυωτάκη, Πρέβεζα, 11-14 Σεπτεμβρίου 1986, επιμ. Μέμη Μελισσαράτου*, Πρέβεζα: Δήμος Πρέβεζας, 1990, σ. 135.
- _____, *Κώδικες και Σημασίες*, Αθήνα: Αρσενίδης, 1990.
- _____, «Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου», *Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό*, Αθήνα: Εστία, 1992.
- _____, «Ο διαλογικός προσανατολισμός της αφηγηματικής γραφής στον Κ. Χατζόπουλο» *Διαβάζω*, αρ. 319, 29.9.93, σσ. 48-55 [Αφιέρωμα στον Κ. Χατζόπουλο].
- _____, *Αφηγηματολογία, Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Αθήνα: Πατάκης, 2003.
- Μιχαλόπουλος, Φ., *Διονυσίου Σολωμού, «Ο Κρητικός». Συμβολική και αισθητική ανάλυση του ποιήματος*, Αθήνα 1954
- Μπαχτίν, Μιχ., *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ. Γ. Σπανός, Αθήνα: Πλέθρον: Θεωρία λογοτεχνίας και κριτικής, 1980.
- Μπενάτσης Απόστολος, *Η ποιητική μυθολογία του Τάσου Λειβαδίτη*, πρόλογος Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, Αθήνα: Επικαιρότητα, 1991.
- _____, «Α. J. Greimas, ο μεγάλος δάσκαλος της σημειωτικής», *Διαβάζω*, 293, (2.9.1992), σσ. 21-22.
- _____, *Το σημειωτικό τετράγωνο. Σύγχρονες ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη λογοτεχνία*, Αθήνα: Επικαιρότητα, 1994.
- _____, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Πάθη-Δράση-Κώδικες*, Αθήνα: Επικαιρότητα, 1995.
- _____, *Σημειωτική και κείμενο. Ποιητικός, σατυρικός και θεατρικός λόγος*, Αθήνα: Επικαιρότητα, 2000.
- _____, «Τι νέοι που φτάσαμεν εδώ...». *Κώστας Καρυωτάκης, Από τα πρώτα ως τα τελευταία ποιήματα*, Μεταίχμιο, 2004.
- Παράσχος Κλέων, «Ο Συμβολισμός, (Τα αιτήματά του-Η πορεία του-Η σημασία του)», *Νέα Εστία*, τόμος πεντηκοστός τέταρτος, Ιούλιος - Δεκέμβριος, 1953, σσ. 26-35.
- Τσατσούλης, Δημήτρης, *Ιγενικά διακείμενα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003.
- Φιλυπίδης, Σ. Ν., «Εισαγωγή στη σημειωτική του λογοτεχνικού κειμένου», *Δελτίο ΕΣΝΠΓΠ*, τόμ. 9 (1986), σσ. 9-13.
- _____, «Οι αφηγηματικές θεωρίες του», μτφ. Στ. Τσιτσιρίδης, *Σπείρα 1* (Τρίτη περ. Καλοκ. 1990), σσ. 34-45.



Ερωτήσιν.

οὐκ ἔστι ἀντι-επι

οὐδὲ οὐκ

ἐπι

ἀντι-επι

πρόσθε

- / ἀντι-επι

πρόσθε, ἢ ὀρθῶς

ἐπι

ἀντι-επι

πρόσθε

Συνεπὲς ἐπι

πρόσθε

Συνεπὲς, ἢ ἀντι-επι

