

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ:  
 Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΩΝ VERSETS  
 (Δ. ΣΟΛΩΜΟΣ - Α. BERTRAND)

1. ΔΥΟ ΘΑ ΜΠΟΡΟΥΣΑΜΕ ΝΑ ΠΟΥΜΕ ότι είναι οί ἄξονες πού ὀρίζουν ἀφ' ἑνός τήν ἰδιαιτερότητα καί ἀφ' ἑτέρου τή σύγκλιση ἢ καλύτερα τή «συνάντηση» — μέσω ὅμως «τρίτων» — κατά τό τέλος τῆς τρίτης δεκαετίας τοῦ 19ου αἰώνα, δύο ἔργων, τοῦ *Γάσπαρ τῆς νυκτός* (*Gaspard de la nuit*) τοῦ Α. Bertrand (1826/1828-1842) καί τῆς *Γυναίκας τῆς Ζάκυθος* τοῦ Δ. Σολωμοῦ (1826-1833· στά πλαίσια ὅμως τῆς εὐρύτερης αἰσθητικῆς ἀντίληψῆς του, πού εἶναι εὐδιάκριτη μέχρι περίπου τό 1833/1834 [1]): ἡ *φωτοσκίαση* (l' ombreggiare) ἢ τό κοινῶς γνωστό *chiaroscuro*, ὡς αἰσθητικῆ ἀρχή, προερχόμενη ἀπό τό εἰκαστικό λεξιλόγιο, καί ὁ τύπος στίχου, πού χρησιμοποιεῖται, δηλαδή τό διβλικῆς προελεύσεως *verset*.

\*Ἄς σημειώσουμε ἀκόμη ὅτι παρά τίς διαφορές (: ὁ Σολωμός εἶναι ἑννιά χρόνια μεγαλύτερος, ἐνῶ ὁ Bertrand πέθανε μόλις τριάντα τεσσάρων ἐτῶν, τό 1841) πρόκειται γιά δύο σύγχρονους ποιητές. Μεταξύ τῶν ἐτῶν 1826 — ὅταν δηλαδή ἔχει τελειώσει ἡ πρώτη ἐπεξεργασία τῆς Γ.Ζ. (: ἡ ἐντελέστερη ὁπωσδήποτε μορφή τοῦ κειμένου) — καί 1829 (: ἡ δεύτερη ἐπεξεργασία τῆς Γ.Ζ.), ὁ Bertrand ἔχει ἤδη «κοινοποιήσει» τό εἶδος συγγραφῆς πού τόν ἀπασχολεῖ (: διαβάζει δημόσια ὡς μέλος τῆς Societé des Etudes de Dijon, ἰκανό ἀριθμό κειμένων πού θά περάσουν ἀκέραια στόν *Γάσπαρ...*), καί ἀρχίζει νά δημοσιεύει σέ περιοδικά (κυρίως ἀπό τό 1828)· τό 1829 ὕστερα ἀπό ἀποτυχημένη ἀπόπειρα ἐκδόσεως τῶν κειμένων του, παραδίδει ὀλοκληρωμένο τό χφ. αὐτῶν στόν Sainte - Beuve, ἐνῶ μόλις τό 1833 (: ἡ τρίτη ἐπεξεργασία τῆς Γ.Ζ.) ὁ ἐκδότης Eugène Renduel ἀναλαμβάνει ἐπίσημα τήν ἐκδοση τοῦ *Γάσπαρ...*, πού τελικά θά κυκλοφορήσει ὕστερα ἀπό πολλές περιπέτειες ἕνα χρόνο μετά τό θάνατο τοῦ Bertrand, μέ εἰσαγωγικό σημείωμα τοῦ Sainte - Beuve.

2. Ἄς ἐξετάσουμε ὅμως πρῶτα τά συμφραζόμενα τῆς αἰσθητικῆς ἀρχῆς μέ ἄξονα τό *chiaroscuro*· ὡς πρὸς τόν Σολωμό θά μᾶς ἀπασχολήσουν οἱ κεντρόφυγες τάσεις τοῦ ἰταλικοῦ νεοκλασικισμοῦ κατά τόν φθίνοντα 18ο αἰώνα, ἐνῶ ὅσον ἀφορᾷ στόν Bertrand — μέσα στό εὐρύτερο πλαίσιο τῆς εἰκαστικῆς ἐπίδρασης στή γαλλική ποίηση σέ πρῶτα τοῦ 19ου αἰώνα (ὀριακό σημείο ὁ Α. Rimbaud) — θά ἐπιμείνουμε στήν ἀποφασιστική ἐπίδραση τῆς χαρακτικῆς τοῦ 17ου αἰώνα (κυρίως ὁ J. Callot [1592-1635] καί ὁ Rembrandt [1606-1669]) καί τῆς φλαμανδικῆς ζωγραφικῆς (Van Eyck, Alb. Dürer, Brueghel, Rembrandt), πού διακρίνεται στό ἔργο του.

Παρά τό γεγονός ὅτι κατά τόν 18ο αἰώνα (ἰδίως στό 6' ἡμῶν) τό

κύρος τοῦ γαλλικοῦ κλασικισμοῦ ἐξακολουθεῖ νά ἰσχύει στήν Ἰταλία, γύρω στά 1790 παρατηροῦνται ὀρισμένες κεντρόφυγες τάσεις ἐξ αἰτίας τῶν νέων πολιτισμικῶν δεδομένων πού περνοῦν στήν πνευματικῆ ζωῆ τῆς Ἰταλίας καί ὀφείλονται κυρίως στό πνεῦμα τοῦ κοσμοπολιτισμοῦ, πού σταδιακά ἐπικρατεῖ.

Ἐπισημαστικῶς, ἡ γοτθική λογοτεχνία καί ἡ γοητεία τοῦ Μεσαίωνα, ὁ ὀσοσιανισμός, ἡ «ἀνακάλυψη» τῆς λαϊκῆς ποίησης (Herder), ἡ ἀπήχηση τοῦ Gessner, ἡ κίνηση Sturm und Drang, οἱ πρῶτες ἐκδηλώσεις τοῦ ἀρχόμενου Ρομαντισμοῦ, ὅλα αὐτά συμφοροῦνται μέ τόν νεοκλασικισμό. Προκύπτει ἔτσι ἕνας συμφορμὸς πού χαρακτηρίζει τήν περίοδο 1760/1770-1820, τά ἀποτελέσματα τοῦ ὀποίου διακρίνει κανεῖς σέ κορυφαία κείμενα ὀπως εἶναι ὁ *Φάουστ* (1775· ὀριστική μορφή: 1818) καί ὁ *Βέρθερος* (1779) τοῦ Goethe, οἱ *Τελευταῖες ἐπιστολές τοῦ Τζιάκοπο Ὀρτίς* (*Ultime lettere di Jacopo Ortis*) (1799· ὀριστική ἐκδοση: 1808) τοῦ Foscolo.

«[...] Εἶναι λάθος», ὀπως σημειώνει ὁ I. Sötér, «νά συγγέουμε τόν Διαφωτισμό μέ τόν Ρομαντισμό, ὀμως δέν μποροῦμε νά σύρουμε μιά ἀπόλυτη διαχωριστική γραμμή. Ἐο Ρομαντισμός προεκτείνει σέ ἀρχετές περιπτώσεις τόν Διαφωτισμό [...]» [2]. Βάσει αὐτοῦ λοιπόν εἶναι εὐγλωττοί οἱ διαταγμοί καί οἱ ἀντιφάσεις τῶν Ἐγκυκλοπαιδιστῶν ὀταν γράφουν γιά τίς σχέσεις στίχου - ποίησης - πρῶζας - ποιητικῆς πρῶζας - ποίησης σέ πρῶζα [3].

Στήν Ἰταλία τῶν τελευταῖων δεκαετιῶν τοῦ 18ου αἰώνα, ἡ ἐμπειριστικῆ γνωσιοθεωρία τοῦ Condillac διαδραματίζει σημαντικό ὀρλο [4]· ἔτσι τόν D' Azara ἀπασχολεῖ (1783) ἡ προσπάθεια συσχετισμοῦ τῶν «[...] ἐπιστημονικῶν διατυπώσεων ὀπως πρὸς τίς αἰσθητικῆς ποιότητες [...]» μέ τήν «[...] ἰδεαλιστικῆ παράδοση [...]» [5]· τονίζει ὀμως ὀτι τά πρᾶγματα στήν τέχνη πρέπει νά δίδονται «[...] μέ δάση τά καιρία σημεία [...]» [6], ὀστε νά μῆ διασπάται ἡ προσοχή τοῦ ἀναγνώστη: ὁ στόχος εἶναι τό οὐσιώδες.

Αὐτή ἡ ὀψη τῆς προσπάθειας γιά συσχετισμό φαίνεται καί στήν περίπτωση τοῦ νεοκλασικιστῆ θεωρητικοῦ τῆς λογοτεχνίας P. Giordani, οἱ ἀπόψεις τοῦ ὀποῖου γνωστῆς ἤδη ἀπό τό 1817 (τό δέχονται οἱ ἐπιστολές του πρὸς νέους λογοτέχνες), ἦταν οἴγουρα προσεῖς καί στόν Σολωμό [7]· στό σχετικό βιβλίο του (1821), στηρίζεται σέ ὀρους ἀπό τό εἰκαστικό λεξιλόγιο τῆς ἐποχῆς του (π.χ.: «Ὀλη ἡ τέχνη τοῦ γράφειν ἐγκτεται στή χρήση τῆς γλώσσας καί στό ὕφος» [...] Οἱ λέξεις καί οἱ φράσεις εἶναι τά χρώματα αὐτοῦ τοῦ πίνακα· τό ὕφος εἶναι ὁ χρωματισμός [...]» [8]), κυρίως δέ στό *chiaroscuro* (: «Τό πρῶτο ἀποτέλεσμα τοῦ καλοῦ ὕφους εἶναι ἡ καλή διάταξη τῶν δευτερευουσῶν ἰδεῶν· ἡ προβολή τῶν κυρίων· ἡ ταυτόχρονη διάκριση καί σύνδεση τῶν ἐπιμέρους»· αὐτό πού στή ζωγραφικῆ εἶναι ἡ φωτοσκίαση, ἢ, ὀπως (κακῶς) τήν ὀνομάζουν οἱ νεότεροι, *chiaroscuro*· τοῦτο ἐκφράζει ὀραῖα ὁ Ὀράτιος: Αὐτή ἀγαπάει τή σκιά, ἐκείνη μέσ στό φῶς θέλει νά φαίνεται» [Ἐοράτιος, *Ars Poetica*, 363· ἡ μετάφραση ἀπό τόν Γ. Γιατρομανωλάκη: *Ποιητικῆ Τέχνη*, Ἀθήνα, Καρδαμίτσα, 1980] [9]): Σ'



έναν Ίταλό νέο. *Ὁδηγίες γιὰ τὴν τέχνη τοῦ γράφειν* (*A un giovane Italiano. Istruzioni per l' arte di scrivere*).

Ἐνδιαφέρεται ὁμοῦ ιδιαίτερα γιὰ τὰ ὅσα σημειώνει ὁ Condillac σχετικὰ μὲ τὴ σύνδεση τῶν ιδεῶν («[.la.] liaison des idées») [10]. Ἐφαρμόζει λοιπὸν τὴν ἀρχὴ τῆς (καλλιτεχνικῆς) σύνδεσης τῶν ιδεῶν στοὺς ἀρχαίους καὶ στοὺς νεότερους, καὶ θεβαιώνει γιὰ τὴν ἀπόλυτη ἀνωτερότητα τῶν πρώτων – ἀκόμα καὶ ἀπὸ αὐτὴ τὴν ὀπτική γωνία: «[.] Διάβασα πολλοὺς ἀρχαίους καὶ νεότερους <συγγραφεῖς>, πού θά ἤθελαν νὰ εἶναι δάσκαλοι: [.] ἔχασα χρόνο [..]. Μεταξὺ τῶν νεότερων μπορεῖς νὰ δεῖς τὴ σύντομη πραγματεία τοῦ Condillac *Τέχνη τοῦ γράφειν* (*Art d' écrire*). Ἄπ' ὅλο αὐτὸ τὸ ἀρκετὰ καλὸ βιβλίον μου ἔμεινε μόνο ἡ ἀρχὴ [..] τῆς στενότερης σύνδεσης τῶν ιδεῶν. Εἶναι ἀλήθεια, πολὺ πιστικὴ, ἀφοῦ ἀπ' αὐτὴν ἐξαρθῶνται παραπάνω ἀπὸ τὰ δύο τρία τοῦ ἐπιτυχημένου ὕφους· ὅλα τὰ μειονεκτήματα τῶν νεότερων προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀμέλεια αὐτῆς τῆς γονιμότητος ἀρχῆς: ἀπὸ τὴν ἴδια συνάγω κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος τὴν τόσο θαυμαστὴ τελειότητα τῶν ἀρχαίων [..]» [11].

Οἱ νεοκλασικὲς ὁδηγίες λοιπὸν τοῦ Giordani ἀναφέρονται ἀμέσως πλὴν πλαγιῶς στὸν Condillac δεδομένου ὅτι ἡ «liaison des idées» ἦταν γιὰ τὸν τελευταῖο ἀναπόφευκτο «κακό». Ἡ συγκεκριμένη ἐπιλογή τοῦ Giordani μᾶς φέρνει ὁμοῦ στὸ ἐπίκεντρο μιᾶς διαμάχης πού ἀφοροῦσε στὴ φύση τῆς γλώσσας καὶ τῶν (γραμματικῶν) κανόνων (17ος-18ος αἰώνας [12]), μεταξὺ ἐμπειρισμοῦ καὶ μεταφυσικῆς νοησιαρχίας, ἦτοι στὴν ἀντίστιξη: λόγος ἱστορικὰ προσδιορισμένος μὲ ἀπτες ἐμπειρικὲς ἀναφορές, ὡς ἔκφραση τῆς ἀνθρώπινης εὐαισθησίας καὶ τῆς ἐπιθυμίας γιὰ ἐπικοινωνία VS λόγος ὡς διαφανὴς καὶ ἀρτια περατωμένη ἔκφραση πού στηρίζεται στὴν ἀφαίρεση, «[.] προστάδιο μιᾶς αὐθαίρετης ὀντοποίησης κενῶν λέξεων [..]» [13].

Ἔτσι, σύμφωνα μὲ τὴν πρώτη ἐκδοχὴ, ἡ σύνδεση τῶν ιδεῶν (ὡς ἀφαιρετικὴ διαδικασία) εἶναι ἀναπόφευκτη γιὰ τὴν ὀλοκλήρωση τοῦ λόγου (: ὁ Condillac ἀναγνωρίζει ὅτι ὁ λόγος εἶναι ἀδύνατον νὰ μὴν χρησιμοποιήσῃ ἀφαιρέσεις, παρὰ τὴν ἰκανότητα πού ἔχουν νὰ παραπλανοῦν [14]), ἀλλὰ ἔρχεται δεύτερη, δεδομένου ὅτι τὸ ὑποκείμενο τὴν κατέκτησε σταδιακά, σὲ ἱστορικὴ προοπτικὴ· δὲν ἦταν ἐξ ἀρχῆς δοσμένη, ἀφοῦ ἡ γλώσσα ἦταν σταθερὰ προσανατολισμένη στὴν κυριαρχία τοῦ ὑποκειμένου. Τὰ διάφορα σχήματα καθὼς καὶ οἱ γραμματικοὶ κανόνες ἦταν ἕνας τρόπος νὰ περάσει στὴ ροὴ τοῦ λόγου, τὸ ἀπόλυτο τῆς μιᾶς στιγμῆς: τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ μὲ τὸ σχῆμα τῆς ἔλλειψης πού ἐκφράζει τὴ σύνδεση τῶν ιδεῶν, τὴν ἐναλλαγὴ ζωνῶν φωτὸς καὶ σκότους, ὅπως θά δοῦμε παρακάτω.

3. Ἡ ἐπίδραση πού ἄσκησε ἡ ἀρχὴ τοῦ Giordani στὸν Σολωμό, ὅπως ἄλλωστε τὸ ἔχει δεῖξει ὁ L. Coutelle [15], φαίνεται στὴν ἀναζήτηση τοῦ ποιητῆ γιὰ τὴ λυρική, ὅπως τὴν ὀνομάζει, σύνδεση στὰ ὄρια τοῦ *chiaroscuro* (: ρητὴ ἀναφορὰ αὐτοῦ στὸ χφ. τοῦ Λάμπρου), ἀναζήτηση πού γίνεται βασανιστικὴ μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1827-1829· ἀναφέρομαι ἐδῶ

στὶς διορθώσεις τῶν χφ. Ζ10 καὶ Φ92 τοῦ *Λυρικοῦ ποιήματος*, *Εἰς τὸν θάνατον τοῦ Λόρδ Μπάιρον* [16] — καθὼς καὶ στὸ *Ἐγκώμιο* (*Elogio*) γιὰ τὸν Foscolo — τοῦ τύπου: «[.] δυνατὰ λόγια καὶ ὀγλύγορα [..]», (Α.Ε., 220 Α 1 [17]). Τὸ λεξιλόγιό τοῦ Σολωμοῦ γιὰ τίς παρακειμενικὲς του παρατηρήσεις εἶναι εἰκαστικὸ περιεχομένου καὶ παραπέμπει στὸν Giordani: «massa», γιὰ τὴν εὐρύτερη ἐνότητα τοῦ πίνακα· «forme»/«tocchi», γιὰ τὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα τοῦ πίνακα· «legatura»/«δεσμίματα», γιὰ τὴ σύνδεση τῶν στοιχείων καὶ στὰ δύο ἐπίπεδα· «massa» - «forme»: «μορφές ἀκριβεῖς, σύντομες καὶ δυναμικὲς, <σ> ὅλο τὸν πίνακα», ἢ «εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐπεξεργαστεῖς καλλιτεχνικὰ αὐτὴν τὴ μορφή, γιὰ νὰ διατηρηθεῖ ἡ ἐνότητα τῆς Σύνθεσης καὶ ἡ ποιικιλία τῶν ἀντικειμένων. Ἡ κεντρικὴ μορφή νὰ εἶναι ὁ Βύρων, στὸ κρεβάτι τοῦ θανάτου. Θὰ εἶναι τὸ φόντο τοῦ πίνακα [..]» [18].

Ἡ λυρική σύνδεση θά ἐπιτευχθεῖ μὲ τὴ χρῆση τῶν καιρίων («per sommi carpi»), μὲ τὴ γρηγοράδα («sveltezza») καὶ τὴ στενή — διὰ τῆς παρατάξεως — σύνδεση. Αὐτοῦ τοῦ τύπου ἡ σύνδεση, ἦτοι ἡ ἀναζήτηση τοῦ *chiaroscuro*, δεσπόζει καὶ στὴ Γ.Ζ.· ἀρκεῖ νὰ σημειωθεῖ χαρακτηριστικὰ ἡ σκηνοθεσία τῆς ἀπόκρυψης πού διέπει ἐν τέλει ὀλόκληρο τὸ κείμενο [19].

4. Ἡ ποίηση σὲ πρόζα τοῦ 19ου αἰώνα στὴ Γαλλία (μέχρι καὶ τοὺς συμβολιστές) ἐπεδίωκε νὰ ἀπελευθερωθεῖ ὄχι τόσο — ὅπως συχνά, πλὴν ἐσφαλμένα ὑποστηρίχθηκε — ἀπὸ τίς μετρικὲς συμβάσεις, ὅσο ἀπὸ ἕναν τύπο λόγου μὲ αὐστηρὰ λογικὸ περιεχόμενο καὶ ὀργάνωση· τὸ βασικὸ στοιχεῖο ποίησης σὲ πρόζα ἀπέβη ἡ εἰκόνα («[.] Ὁ ἔρωτας γιὰ τὴ ζωγραφικὴ μέχρι βαθιὰ στὰ νεῦρα [..]» [20]) καὶ τὸ ἐνδιαφέρον συγκεντρωνόταν στὸ πῶς θά μεταφέρονταν στὸ κείμενο οἱ εἰκαστικὲς προδιαγραφές τῆς εἰκόνας, μ' ἄλλα λόγια τὰ κριτήρια τῶν εἰκόνων στὴ λογοτεχνία ἀναζητήθηκαν στὸ χῶρο τῶν κριτηρίων ζωγραφικῆς σύνθεσης.

Πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση σύζευξης ποίησης καὶ ζωγραφικῆς, ἡ χαρακτηριστικὴ διαδραμάτισε σημαντικὸ ρόλο· ἐδῶ τοποθετεῖται καὶ ἡ ἐπανεκτίμηση τοῦ εἰκαστικοῦ 17ου αἰώνα, τοῦ Baroque, καὶ τῆς ἀναρχικῆς του πολυμορφίας.

Οἱ πρακτικὲς αὐτὲς ὁδήγησαν στὴ χωροποίηση (spatialisation) τοῦ κειμένου, δεδομένου ὅτι συσσωρευόνταν παρατιθέμενες εἰκόνες χωρὶς λογικὴ σύνδεση (ἦτοι συντακτικὴ ὑπόταξη) ἀλλὰ μὲ τὸ κάτ' ἔξοχὴν οὐδέτερο καί. Ἡ παράθεση τέτοιων εἰκόνων πού προέρχονται ἀπὸ τὴ φλαμανδικὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴ χαρακτηριστικὴ, δεσπόζει στὸν *Γάσπαρ*... τοῦ Bertrand· ἀπὸ τὴ μιὰ οἱ δυναμικὲς καὶ γκροτέσκες εἰκόνες τῶν χαρακτηριστῶν τοῦ J. Callot, πού ὑπογραμμίζουν τὸ φανταστικόν, τὸ *chiaroscuro* τοῦ Rembrandt ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὅπως διαγραμματικὰ ἐξεικονίζονται στὸν ὑπότιτλο τοῦ ἔργου: «*Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*»).

Τὰ κείμενα τοῦ Bertrand κινοῦνται — ὅπως βέβαια καὶ ἡ Γ.Ζ. —



στόν άξονα τής όρασης (: ή υπερτροφική παρουσία του ρήματος «βλέπω»), ή έμφαση αποδίδεται στα όσα προσφέρονται ως άντικείμενο θέασης (και έδω θρίσκειται βέβαια ή αποκαλυπτική διάστασή τους' να θυμηθούμε κυρίως τό δράμα τής γυναίκας στο 6ο κεφάλαιο του σολωμικού κειμένου, και νά τό συσχετίσουμε μέ τά όσα «βλέπει» ο πρωταγωνιστής στο ποίημα «'Ο χτίστης» («Le mason») [21]), έντός των πλαισίων ένός χώρου πού διαμορφώνεται αναλόγως (: ή *χωροποίηση* του κειμένου).

5. Οί συνιστώσες του θεάματος πού οργανώνεται βάσει του *chiaroscuro*, θά μάς βοηθήσουν νά καταλάβουμε καλύτερα και τίς μορφολογικές επιλογές των ποιητών (: τύπος στίχου).

'Ο υπότιτλος του *Γάσπαρ...* και οί τίτλοι των κεφαλαίων τής *Γ.Ζ.* — ιδίως του βου: «Τό μέλλοντα γενάμενο παρόν [...]» — υποδεικνύουν έμφαντικά τόν αποκαλυπτικό-φантаστικό χαρακτήρα των έργων' έχουμε λοιπόν ένα συγκεκριμένο — για τήν εποχή των ποιητών — ύλικό (όράματα, απόκοσμες φωνές, φαντάσματα, σκελετούς, θύελλες, έφιαλτικά όνειρα και όντα [κυρίως ο νάνος-διάβολος των σημειωμάτων τής *Γ.Ζ.* και ο νάνος-βρυκόλακας στο «Scarbo» του *Γάσπαρ...*], μεταμορφώσεις και γενικότερα τό όνειρικό σύμπαν), πού διασαλεύει τή φυσική τάξη, τόν πραγματικό κόσμο και προκαλεί τή ρήξη, καθώς διοχετεύει μιá πρωτογενή επιθετικότητα/βιαιότητα: ή άπόλυτη κακία τής γυναίκας και ο διαστής-διάβολος/νάνος στη *Γ.Ζ.*, τά όσα ύφίσταται τό άνυπεράσπιστο θύμα στο «Γοτθικό δωμάτιο» («La chambre gothique») του *Γάσπαρ...* ή ακόμα οί φρικτές μεταμορφώσεις στο «'Ο νάνος» («Le nain»).

'Η παράθεση τέτοιων εικόνων όπου οί ζώνες φωτός συνδυάζονται μέ τό σκοτάδι (: τά άθεάτα στοιχεία, όπως στους *Τρεις σταυρούς* [1653-1661] του Rembrandt [22]) σ' ένα άτελεύτητο παιχνίδι έλλείψεων / έλλειψοειδών κύκλων (όπως στο χαρακτικό του Callot *'Ο πειρασμός του 'Αγίου 'Αντωνίου*), επιτείνει τήν άτμόσφαιρα των σκηνών αυτών. Δημιουργείται έτσι ένα είδος χωρο-χρονικής άπροσδιοριστίας ή μάλλον έλαστικότητας' οί σκηνές άκίνητοποιούνται — σ' αυτό συμβάλλει ή επιλογή του στίχου — και συσσωρευόμενες ως ταυτόχρονα παρατιθέμενοι πίνακες (: οί λογικές γραμματικές συνδέσεις και ή γραμμικότητα τής άφήγησης άπονούν λόγω τής μεγάλης συχνότητας του *και*), επιβάλλονται στον άναγνώστη: όρίζουν μιá διεκλυστική «φανερού» - «άθεάτου», «είναι» - «φαίνεσθαι».

6. 'Η συνταγματική διευθέτηση του θεάματος (: των σκηνών) βάσει του *chiaroscuro*, δέν θά μπορούσε νά σταθεί χωρίς τήν άντίστοιχη στον κάθετο άξονα δομής, ήτοι ως προς τά μορφικά έρείσματα, και συγκεκριμένα έδω ως προς τόν τύπο στίχου πού επιλέγεται, τό verset (: ή ιδιαίτερη ρυθμολογική όργάνωση του verset συντονίζεται από τά σχήματα συντακτικών παραλληλισμών και τούς ποικίλους κύκλους έπαναλήψεων, πράγμα πού όμως δέν είναι του παρόντος νά αναπτυ-

γθεϊ [23]).

'Η επιλογή του συγκεκριμένου τύπου στίχου συστοιχοῦσε μέ τό γεγονός ότι τό verset ως ο *κατ'* έξοχήν *ύβριδικός* τύπος στίχου (: μεταξύ ποίησης και πρόζας — ακόμα και σε γραφηματικό επίπεδο, αφού επρόκειτο για στίχο πού εκτεινόταν σε τρεις, τέσσερις ή και περισσότερες άράδες, δίνοντας τήν έντύπωση παραγράφου [24]) είχε αρκετά περιθώρια για τό συνδυασμό των πλέον ασύμπτωτων — εκ πρώτης όψεως — στρατηγικών' προσφερόταν λοιπόν για τήν επιδιωκόμενη *χωροποίηση* του κειμένου, για τήν ανάδειξη όπτικών και εικαστικών δυνατοτήτων (: ως προς τόν Σολωμό όμως, τά versets εκφράζουν μιá φάση στην άναζήτηση τής *λυρικής σύνδεσης*, στη διαμόρφωση τής «εικαστικής» Ποιητικής του μέχρι τό 1833/1834 [25]).

'Από τίς έντολές του Bertrand για τή σελιδοποίηση του *Γάσπαρ...* (: «ΓΕΝΙΚΟΣ ΚΑΝΟΝΑΣ: 'Αφησε λευκά διαστήματα ως νά ήταν τό κείμενο ποίησης [...]. 'Ο υπεύθυνος τής σελιδοποίησης θά παρατηρήσει ότι κάθε κείμενο χωρίζεται σε τέσσερις, πέντε, έξι και έπτά παραγράφους ή εδάφια. Θά αφήσει μεγάλα λευκά διαστήματα μεταξύ αυτών των εδαφίων, ως νά ήταν στροφές πού θά άποτελούνταν από στίχους [...].» [26]), όσο και από τόν έμφανώς γεωμετρικό τρόπο διάρθρωσης, πού τονίζεται στα versets του χφ. Z13 μέ τή *Γ.Ζ.* (: τά λευκά διαστήματα πού χωρίζουν και περιβάλλουν τά παρατιθέμενα versets, και ή συνεχής άρίθμησή τους στις κάθετες στήλες τής δεξιάς πλευράς του χφ.), προκαλείται εϋθύς έξ αρχής στον άναγνώστη μιá ισχυρή όπτική έντύπωση' ή παρουσία μορφικών ενότητων ως όπτικών στήριζεται ιδιαίτερα, έντός των άλλων, στην «άξιοποίηση» του λευκού διαστήματος. Τό γραφηματικό λευκό διάστημα, σημείο στάσης τής άφήγησης, αναλαμβάνει σε πρώτο επίπεδο τό ρόλο του κενού, τής *έλλειψης*, του «σκότους», ενώ τά versets άποτελούν τό πρωτεύον, τίς σκηνές (: ή έμφαση στο φανταστικό) όπου εκτίθεται ή δράση. 'Η ρηματική λοιπόν διατύπωση τής δράσης (énoncé) άκολουθείται από έλλειψη δράσης (: λευκά διαστήματα), αφήνοντας στον άναγνώστη περιθώρια «δραστηριοποίησης»: νά ενεργοποιηθεί ένώπιον σιωπών πού συσσωρεύονται παράλληλα μέ τούς πίνακες, ένώπιον versets πού συσσωρεύονται δυναμικά ως αυτόνομες συμπαγείς ενότητες (: οί συντακτικοί διασκελισμοί υπάρχουν, σε μικρό όμως ποσοστό, ως αντίβαρο στη δυναμική παρουσία / κυριαρχία του *και*).

7. 'Η λειτουργική διάσταση τής *χωροποίησης* του κειμένου άφορά στην πρόκληση για τόν άναγνώστη νά αξιολογήσει τό γραφηματικό σημαίνον, τή σιωπηλή ρητορική των στάσεων (σε συνδυασμό δεδαίως μέ τήν κυρίως δράση), όχι μόνο υπό τήν έννοια νά συμπληρώσει ο,τι τυχόν λείπει («φώς» - «σκότος») αλλά κυρίως νά μετασχηματίσει τήν άναγνωστική έμπειρία σε όπτική.

Κλονίζονται έτσι οί συνήθειες και οί αυτοματισμοί τής συμβατικής άνάγνωσης, χωρίς όμως αυτός ο κλονισμός νά φθάνει στα άκρα.

Τό λευκό διάστημα των versets μετατίθεται' δέν πρόκειται άπλως για



μά στάση, ένα κενό: τό γραφηματικό σημαίνον — ή γραφηματική εικόνα των παρατιθέμενων versets — συντονίζει την εμπειρία του θεάματος και στόν κάθετο άξονα άρθρωσης του κειμένου. Σημαιολογείται λοιπόν από τή δική μας όπτική γωνία ή βασική κατηγορία πού διασχίζει τά κείμενα πού μās άπασχολούν: τό διπλό, ή άμφισημία, όπως προκύπτει από ένα συνδυαστικό / μετασχηματιστικό προσανατολισμό τόσο ως προς τή διατύπωση (époncé) — θεματικό και μορφικό επίπεδο — όσο και ως προς τή έκφορα (énonciation): ό αναγνώστης δέν διαβάσει μόνο αλλά βλέπει ταυτόχρονα τό (χωροποιημένο) κείμενο κατά ποικίλες άξιολογικές κλίμακες (:ή ιστορικότητα τής κάθε άνάγνωσης).

Τό (χωροποιημένο) διά των versets κείμενο «μιλάει» ταυτόχρονα δύο φορές (:λεξιλόγιο-εικαστικές προδιαγραφές): έτσι ή κειμενική επιφάνεια άποδεικνύεται διπλά άπατηλή, άρα διπλά ένδιαφέρουσα: τόσο γιατί δέν είναι μόνο επιφάνεια (τό «είναι» και τό «φαίνεσθαι» των versets), όσο και γιατί δέν είναι μόνο κειμενική αλλά και όπτική.

8. Συγκεκριμένα: «[...] Έσταμάτησα σέ ένα από τά Τρία Πηγάδια, και άπιθώνοντας τά χέρια μου στό φιλιατρό του πηγαδιού έσκυφα νά ιδώ άν ήτον πολύ νερό. / Και τό είδα ως τή μέση γιομάτο και είπα: Δόξα σοι ό Θεός. / Γλυκιά ή δροσιά πού στέρνει για τά σπλάχνα του ανθρώπου τό καλοκαίρι, μεγάλα τά έργα του και μεγάλη ή άφχαριστία του ανθρώπου. / [...] / Και θέλοντας νά μετρήσω μέ τά δάχτυλα τούς δίκαιους άσήκωσα από τό φιλιατρό τό χέρι μου τό ξερβί, και κοιτώντας τά δάχτυλα του δεξιού είπα: Τάχα νά είναι πολλά; / Και άρχίνησα και ένύγκρενα τόν αριθμό των δικαίων όπου ένώριζα μέ αυτά τά πέντε δάχτυλα, και βρίσκοντας πώς ένούτα ένπερισεύανε ένλιγότεψα τό δάχτυλο τό λιανό, κρύβοντάς τό άνάμεσα στό φιλιατρό και στην άπαλάμη μου. / [...] / Έμνέσκανε τό λοιπόν από κάτω από τά μάτια μου τά τρία δάχτυλα μοναχά, και τά έντυπούσα άνήσυχα άπάνου στό φιλιατρό για νά βοηθήσω τό νοῦ μου νά ένρη κάνε τρεις δίκαιους. / Άλλά ένπειδή άρχίνησαν τά σωθικά μου νά τρέμουνε σάν τή θάλασσα πού δέν ήσυχάζει ποτέ. / Άσήκωσα τά τρία μου ένρα δάχτυλα και ένκαμα τό σταυρό μου. / Έπειτα θέλοντας νά άριθμήσω τούς άδικους, ένχωσα τό ένα χέρι μέσ στην τσέπη του ράσου μου και τό άλλο άνάμεσα στό ζωνάρι μου, γιατί ένκατάλαβα, άλίμονον! πώς τά δάχτυλα δέν ένχρειάζόντανε όλότελα. / Και ό νοῦς μου ένχαλίστηκε από τόν μεγάλο αριθμό: όμως μέ παρηγοούσε τό νά βλέπω πώς καθένas κάτι καλό ένχε άπάνου του. Και ένκουσα ένα γέλιο φοβερό μέσ στό πηγάδι και είδα προβαλμένα δύο κέρατα. / [...]» [27] — «Και μου φαίνόταν — τέτοια ή διάλυση του πυρετού — ότι ή σελήνη μέ ρυτιδιασμένο πρόσωπο, μου προβάλλε τή γλώσσα της σάν έναν κρεμασμένο! / [...]» [28].

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- [1] Για τή διαφοροποίηση τής προοπτικής του ποιητή μετά τά χρόνια αυτά, βλ. L. Coutelle, *Formation poétique de Solomos (1815-1833)*, Athènes, [Έριμης], 1977, 397 κ.έξ. Έ. Τσαντσάνογλου, *Μιά λανθάνουσα ποιητική σύνθεση του Σολωμού. Τό αυτόγραφο τετράδιο Ζακύνθου αρ. 11: Έκδοτική δοκιμή*, Άθήνα, Έριμης, 1982, 155-162 Έ. Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική: Οι γεωμιακές πηγές*, Άθήνα, Γνώση, 1989, 374-395.
- [2] Ist. Sotér, «Les processus littéraires de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle», *Neohelikon*, 3-4 (1974) 321-335 326.
- [3] Fr. J. - L. Mouret, «Entre vers et prose où les Encyclopédistes s' interrogent», *Neohelikon*, ό.π., 373-384.
- [4] Χαρακτηριστική είναι μεταξύ άλλων και ή περίπτωση του C.I. Frugoni (1692-1768), ό όποιος ένθετε ένμέτρως τς άπόψεις του Condillac.
- [5] F. Ulivi, *Settecento neoclassico*, Nistri-Lischi, [χ.χ.], 294-296.
- [6] Ό.π., 296 φαίνεται έντο σαφέστερα ή κατεύθυνση προς τήν όποία ένρεπε νά στραφεί ό συσχετισμός.
- [7] L. Coutelle, ό.π., 87. [8] Ό.π., 88. [9] Ό.π., 89. [10] Ό.π., 88.
- [11] Ό.π., 88.
- [12] Βλ. σχετικά M.-T. Ligot, «Ellipse et présupposition», *Poétique*, 44 (1980) 422-436.
- [13] Π. Κονδύλης, *Η κριτική τής μεταφυσικής στή νεότερη σκέψη*, Άθήνα, Γνώση, 1983, 375: αναλυτικότερα: 363-400.
- [14] P. De Man, *Η ένιστημολογία τής μεταφοράς. Άνθρωπομορφισμός και τρόπος στή λυρική ποίηση*, Μετφρ.: Κ. Παπαδόπουλος, [Άθήνα], Άγρα, [1990], 40.
- [15] L. Coutelle, ό.π., 86-90.
- [16] Δ. Άγγελάτος, «... tutta questa Ode nella sua costruzione primitiva»: οι "περιπετειώδεις" σχέσεις κειμένου και παρακειμένου (*Είς τόν θάνατον του Λόρδ Μπάρον. Ποίημα λυρικό*), *Τό Δέντρο*, 44-45 (1989) 168-173.
- [17] Διονυσίου Σολωμού, *Αυτόγραφα Έργα*, Έπιμέλεια: Α. Πολίτης, τόμ. 2 (*Φωτοτυπίες - Τυπογραφική μεταγραφή*), Θεσσαλονίκη, Παν/μο Θεσσαλονίκης, 1964.
- [18] Ό.π., 243 A 13-14 και 183 A 1-5 αντίστοιχα.
- [19] Σχετικά μέ τό θέμα αυτό βλ. D. Angelatos, «La Femme de Zante» (1826-1833). *Oeuvre de Dionysios Solomos*, [διδασκαρική διατριβή στό Παν/μο Paris - Sorbonne (Paris IV)], Paris, 1986, 100-106 και Έ. Τσαντσάνογλου, «Ό πληροφοριακός λόγος και ό λόγος τής τέχνης στή "Γυναίκα τής Ζάκυνθος" του Σολωμού», *Παλίμνηστον*, 6-7 (1988) 15-46: ίδίως 39 κ.έξ.
- [20] Ch. Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, Έπιμέλεια: Cl. Pichois, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976, τόμ. II, 681.
- [21] Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit*. Έπιμέλεια: M. Milner, [Paris], Gallimard, [1980], 89-90.
- [22] Βλ. ένδω ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.
- [23] Σχετικά μέ τή ρυθμολογική όργάνωση των versets: D. Angelatos, ό.π., 155 κ. έξ.
- [24] Σολωμού, *Η Γυναίκα τής Ζάκυνθος*. Έπιμέλεια: Α. Πολίτης, [Άθήνα], Έταρος, 1944, 33-36: νέα αναλυτική ένδοση του κειμένου από τήν Έ. Τσαντσάνογλου, *Διονυσίου Σολωμού, Η Γυναίκα τής Ζάκυνθος. Όραμα του Διονυσίου Έρομόναχου ένκάτωκου εις ένκαλήση Ζακύνθου*. Έράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1991.
- [25] Κατ' άρχήν ήταν ή οττανά του Λάμπρου, στή συνέχεια τά versets τής Γ.Ζ. και ένστερα ό 15ούλλαβος στό σύνθεμα του 1833/1834.
- [26] Aloysius Bertrand, *Gaspard...*, ό.π., 301.
- [27] Σολωμού, *Η Γυναίκα...*, ό.π., 41-42.
- [28] Aloysius Bertrand, *Gaspard...*, ό.π., 142.

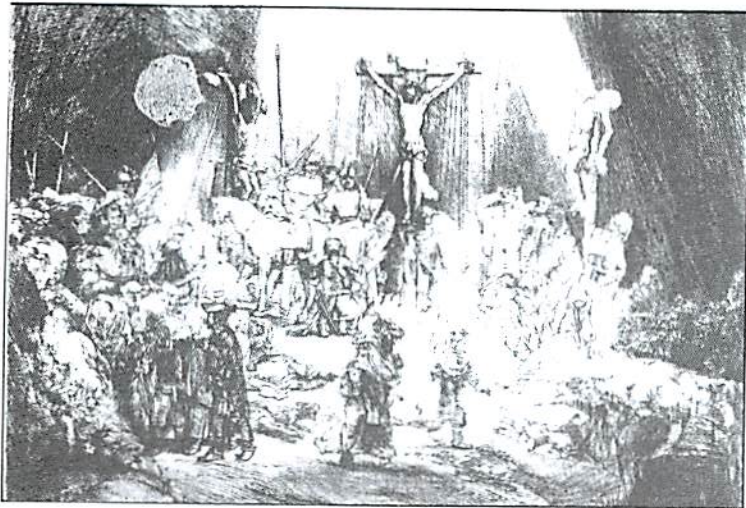
Τό κείμενο πρωτοπαρουσιάστηκε ως ανακοίνωση στό συνέδριο για τόν Δ. Σολωμό στή Ζάκυνθο (20 Μαΐου 1991).



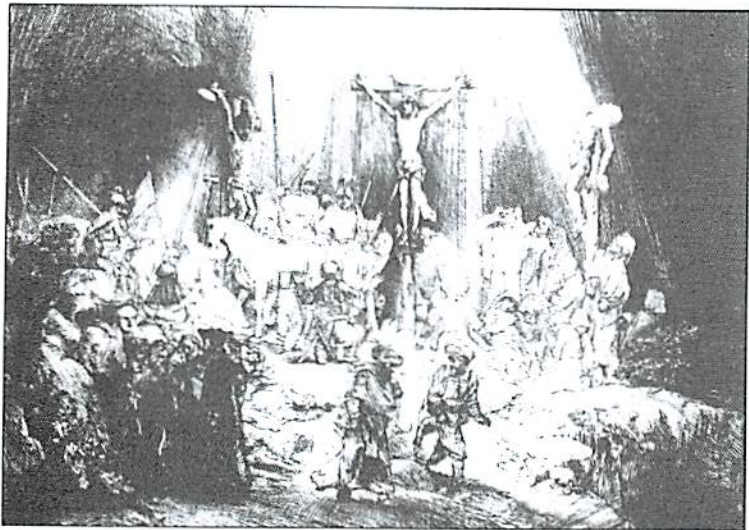
Π Α Ρ Α Ρ Τ Η Μ Α

1. Οί τρεις σταυροί [1653-1660].

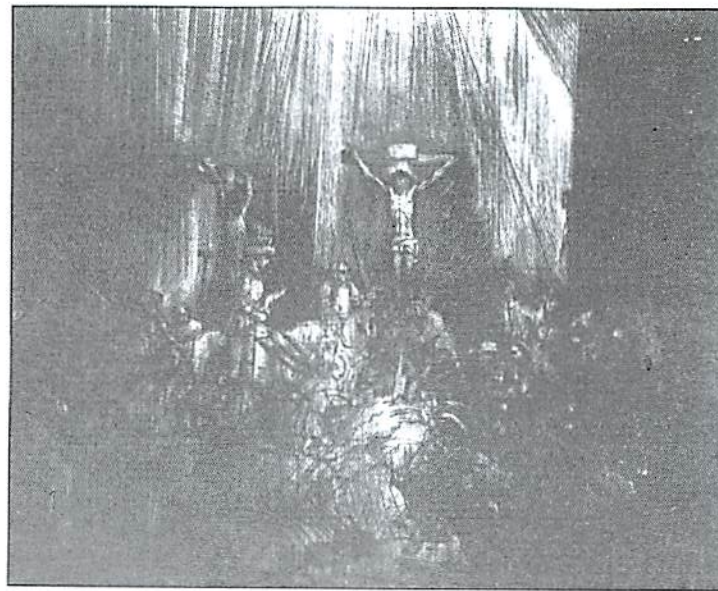
[C. White - K. G. Boon, *Rembrandt's Etchings. An Illustrated Critical Catalogue*, τόμοι 2, Amsterdam, Van Gendt and Co., [1969] βλ. τόμ. 2 («Plates»), 73-75 = B. 78].



Ἰσχυρή κατάσταση [B. 78: I].



Ἐπεξεργασμένη μορφή ὑπογεγραμμένη καὶ χρονολογημένη: «Rembrandt f. 1653» [B. 78: III].



Τέταρτη — τελευταία — μορφή πού χρονολογεῖται πιθανόν περί τό 1660 [B. 78: IV].



2. Ὁ πειρασμός τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου.  
[Marius Vachon, *Jacques Callot*, Paris, Librairie d' Art, 1886.]