Δημήτρης Αγγελάτος*

Το «ποίημα: εχθρός της ποιήσεως». *Δοκίμιο για την ποίηση* του Κ.Θ. Δημαρά

Μνήμη Βαγγέλη Φιτσιτζόγλου

1. Στο *Δοκίμιο για την ποίηση* που δημοσιεύεται αυτοτελώς το 1943[1] (ο πρόλογος είναι χρονολογημένος το Νοέμβριο του 1943), διατυπώνονται, συντονισμένες σ' ένα συστηματικό πλαίσιο αναφορών, θέσεις και αντιλήψεις του Κ.Θ. Δημαρά για την ποίηση, γνωστές ήδη από την αρχή της δεκαετίας του 1930 και θεματοποιημένες επαρκώς σε τέσσερις τουλάχιστον περιπτώσεις, όπως στη μελέτη για την καβαφική ποίηση (1932)[2], στην απάντηση σε κείμενο του Αρίστου Κάμπάνη, επικριτικό για την προηγούμενη μελέτη (1933)[3], στην πρώτη μορφή του *Δοκιμίου*, δημοσιευμένη στα *Νέα Γράμματα*, με τίτλο «Επτά κεφάλαια για την ποίηση» (1935)[4], και τέλος, εν μέρει, στη μελέτη του 1939 «Δημοτικισμός και κριτική. Δοκίμιο συνθέσεως»[5]· παράλληλα, το Δοκίμιο τροφοδοτεί επί της ουσίας τη

* Ο Δημήτρης Αγγελάτος είναι Καθηγητής Θεωρίας Λογοτεχνίας και Συγκριτικής Φιλολογίας στο Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κύπρου.

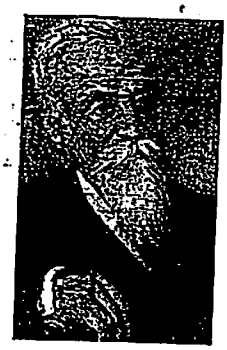
1. Κ.Θ. Δημαράς, *Δοκίμιο για την ποίηση*, Αθήνα, Εκδόσεις Γκοβόστη, [1943]· δεύτερη έκδοση «[με ένα σχόλιο του 1990»: Αθήνα, Νεφέλη, 1990. Στο εξής οι παραπομπές στη δεύτερη έκδοση.

2. Κ.Θ. Δημαράς, «Μερικές πηγές της καβαφικής τέχνης» (1932): *Σύμμικτα, Γ'. Περί Καβάφη*, (επιμέλεια: Γ.Π. Σαββίδης), Αθήνα, Γνώση, 1992, 23-48.

3. Κ.Θ. Δημαράς, «Η κίνησις των ιδεών. Κριτική, ποίηση και ψυχανάλυση», *Νέα Εστία* 13 (1933), τχ. 145 (1/1/1933) 46-48.

4. Κ.Θ. Δημαράς, «Επτά κεφάλαια για την ποίηση», *Νέα Γράμματα* 1 (1935), τχ. 5 (Μάϊος 1935) και τχ. 6 (Ιούν. 1935) 273-285 και 367-383 αντίστοιχα. Το κείμενο δημοσιεύτηκε με τον ίδιο τίτλο τον Ιούνιο του 1935 ως αυτοτελές ανάτυπο (Εκδόσεις Κασταλία), με αρκετές αναθεωρήσεις σε σχέση με εκείνο των *Νέων Γραμμάτων* στην αυτοτελή έκδοση του 1943 με τίτλο *Δοκίμιο για την ποίηση*, προστέθηκαν το Η' και Θ' κεφάλαιο του πρώτου μέρους και όλο το δεύτερο μέρος.

5. Κ.Θ. Δημαράς, «Δημοτικισμός και κριτική. Δοκίμιο συνθέσεως» (1939): *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Αθήνα, Ερμής, 1982, 301-322.



συνθετική μελέτη του Δημαρά για το ποιητικό έργο του Κ. Παλαμά, δημοσιευμένη σε τρεις συνέχειες, μεταξύ Σεπτεμβρίου και Δεκεμβρίου 1943[6] (αυτοτελώς θα δημοσιευτεί τρία χρόνια αργότερα).

Το *Δοκίμιο* ορίζει έτσι ένα χρονικό άνυσμα που συνδέεται άμεσα, όπως έχει σημειώσει ο ίδιος ο Δημαράς, με τη «συλλογική [...] δραστηριότητα» της γενιάς του '30, τη "διαμόρφωσ[ή]" της και το «τέρμα» της, «γύρω, δηλαδή, στα 1945»[7]: «Το Δοκίμιο [...] είναι σαφώς ριζωμένο μέσα στους χρόνους της γενεάς του '30, της οποίας ορίζει και το τέλος [...], δηλαδή δεκαπέντε χρόνια, ύστερα από το επίκεντρο» (ό.π.)· ασφαλώς όσα υποστηρίζει ο Δημαράς στο *Δοκίμιο*, συνάπτονται θετικά ή αρνητικά, με την κατάσταση πραγμάτων της νεοελληνικής κριτικής της εποχής και των διαμορφωμένων ή διαμορφούμενων κατευθύνσεών της (την αντιπαράθεση, για παράδειγμα, του 1877, μεταξύ Εμμ. Ροΐδη και Άγγ. Βλάχου, την παλαμική αντίληψη για την υφή και τη λειτουργία της ποίησης, δεσπόζουσα ήδη από το 1892, την αντιπαράθεση αφενός μεταξύ Γιάν. Αποστολάκη και Κ. Βάρναλη για το σολωμικό έργο, αφετέρου μεταξύ Τέλ. Άγρα και *Νέων Γραμμάτων*, την εφεύρεση του «καρυτακισμού» από τον Ανδρ. Καραντώνη το 1935 στο προηγούμενο περιοδικό) και ταυτόχρονα συναντούν επιλεκτικά –αυτό χρειάζεται να υπογραμμιστεί– ορισμένες αντιλήψεις που εκφράζονται κατά κύριο λόγο στη Γαλλία, με επίκεντρο τις επιστημονικές (βλ. παρακάτω) μεθοδολογικές κατευθύνσεις της θεματικής[8], της μορφολογίας γενικά και ειδικότερα της υφολογίας, και της ψυχανάλυσης, δευτερευόντως δε της βιογραφίας και «γενικότατα» της ιστορίας (114).

6. Βλ.: Κ.Θ. Δημαράς: *Κώστης Παλαμάς: Η Πορεία του προς την Τέχνη. Φιλολογική μελέτη* (1947), Αθήνα, Νεφέλη, 1989 [3η έκδ.], 165.

7. *Δοκίμιο*, 17.

8. Ενδιαφέρον μεταξύ άλλων για ξεχωριστή μελέτη παρουσιάζει αίφνης η σύνδεση που κάνει ο Δημαράς (ό.π., 19), της μεθοδολογικής υποδομής του *Δοκιμίου* με έργα όπως του M. Raymond, *De Baudelaire au* surréalisme, ή του Alb. Béguin, *Le rêve chez romantiques allemands*, τα οποία όρισαν από τη δεκαετία του 1930 ό,τι αργότερα ονομάστηκε «Σχολή της Γενεύης», με εκφραστές, εκτός από τους προηγούμενους, τους G. Poulet, J. Rousset και J. Starobinski· στο επίκεντρο ενδιαφέροντός τους (παρόλο που δεν συγκρότησαν ποτέ συμπαγή ομάδα) βρίσκεται ο συσχετισμός του έργου με την καλλιτεχνική συνείδηση, και οι προσεγγίσεις τους, στηριγμένες στο φιλοσοφικό υπόβαθρο της φαινομενολογίας, έχουν ως άξονα αναφοράς τη θεματική οργάνωση των κειμένων, τα "μεγάλα" θέματα που συνέχουν το συνειδησιακό κόσμο (βιωμένες εμπειρίες και εσωτερικευμένα μορφώματα) των συγγραφέων, το κρυμμένο τους *είναι*. Με αφετηρία συνεπώς το έργο οι προσεγγίσεις αυτές ήταν προσανατολισμένες στην καλλιτεχνική συνείδηση, επιδιώκοντας να φωτίσουν αυτό που σύμφωνα με τον J. Rousset (*Forme et signification, Essais sur les structures litteraires de Corneille à claudel,*) Παρίσι, Corti, 1962) ήταν η τέχνη, «η αλληλεγγύη» δηλαδή της αισθητικής κατασκευής με τον ψυχικό κόσμο, «μιας όρασης και μιας μορφής» (ό.π., I).

2. Μια εργασία που θα εξειδίκευε συνδυαστικά το βάρος των προηγούμενων στη συγκρότηση της κριτικής αντίληψης του Δημαρά στα χρόνια αυτά, θα ήταν άκρως διαφωτιστική. Το παραπάνω ωστόσο εγχείρημα δεν εμπίπτει στη στόχευση της παρούσας εργασίας, μιας και ό,τι με ενδιαφέρει εδώ, είναι η επισήμανση και διερεύνηση ενός ενδιαφέροντος κατά τη γνώμη μου, ζητήματος, το οποίο προσδιορίζει το ιδιαίτερο στίγμα του *Δοκιμίου* μέσα στον ορίζοντα της νεοελληνικής κριτικής σκέψης της εποχής (αλλά όπως προανέφερα, η θεώρηση του *Δοκιμίου* μέσα στον ορίζοντα αυτό συνδέεται με υπόθεση εργασίας άλλης περίστασης) και αφορά στην αναστοχαστική του υφή, με σταθερά και αντιστικτικά σημεία αναφοράς από τη μια πλευρά την αναζήτηση που επιχειρεί ο κριτικός των «ψυχικών [...] κινήσεων» (31) του δημιουργού, για να δείξει ακριβώς και να «χαιρετήσ[ει] την μεγάλη προσφορά του ποιητή για την εδραίωση της ανθρώπινης ζωής» (33), από την άλλη, την (ανυπέρβλητη) δυσκολία που δημιουργεί για τη μελέτη της ποίησης (ακριβέστερα των ποιητικών ειδών), όχι η έλλειψη μορφικών κριτηρίων (σ' αυτό όλοι θα συμφωνούσαν) αλλά η αδυναμία να θεωρηθούν αυτά με τους δικούς τους όρους και τις δικές τους προϋποθέσεις, και να χρησιμοποιηθούν αναλόγως.

Η προτεραιότητα που έθετε ο Δημαράς στη «Θεωρία» (το πρώτο μέρος του *Δοκιμίου*) για την κριτική των λυρικών ποιητικών ειδών, η αναζήτηση δηλαδή της ψυχής του ποιητή κατέληγε να είναι ένα, ας πούμε, ημιαπορροφητικό φίλτρο το οποίο επέτρεπε μεν την ασφαλή επισήμανση των εκδιπλώσεων της μορφής, όχι όμως την επί της ουσίας ερμηνεία των ποικίλων λειτουργιών της μέσα στα ποιητικά κείμενα και άρα των συναφών κλιμακώσεων της έννοιας της ενότητας μορφής και περιεχομένου (και όλων των ανάλογων), μόνιμου άξονα αναφοράς της νεοελληνικής κριτικής σκέψης περί λογοτεχνίας εν γένει από τον 19ο αι. και εξής.

Η δεσπόζουσα παρουσία ως εκ τούτου της ψυχής του δημιουργού στην άρθρωση των θέσεων του *Δοκιμίου*, εκτίθεται εντούτοις στις ισχυρές πιέσεις που ασκούν τα μορφικά κριτήρια, και «δοκιμάζεται»: αυτήν ακριβώς τη δοκιμασία ξεκινά να «διηγείται» άμεσα ή έμμεσα το *Δοκίμιο* (εξ ου και η αναστοχαστική υφή του), θέτοντας έτσι τους όρους για την επερχόμενη στροφή του συγγραφέα του σε άλλα γραμματειακά είδη, οι μορφικές πιέσεις των οποίων στην προτεραιότητα της διερεύνησης του ανθρώπου, των ατομικών ή συλλογικών στάσεων και συμπεριφορών του, των ιδεολογιών του, κ.λπ., ήταν μικρότερης εμβέλειας σε σύγκριση με εκείνες των ποιητικών ειδών (και της λογοτεχνίας γενικά).

3. Το ενδιαφέρον του Δημαρά θεματοποιημένο εξαρχής στο Δοκίμιο για την ψυχολογία, αποτέλεσμα της νεανικής γνωσιολογικής στροφής του, τον οδηγεί στην «παντοτινή [τ]ου αγάπη», στη λυρική ποίηση (και τα είδη της), που την (και τα) εννοεί ως «εξομολόγηση της ανθρώπινης ψυχής, κλειδί για μια στενότατη μ' αυτήν γνωριμία» (ό.π.), και εύλογα στη λογική της

Ο Κ.Θ. Δημαράς στο γραφείο του 1987.

προτεραιότητας που κατακτά στο πνεύμα του κριτικού, η έμπνευση έναντι της μορφικής επεξεργασίας του ποιητικού υλικού: ο «μελετητής, για να γνωρίσει τους μυστικούς κόσμους της ψυχής, μπορεί να ξανακάνει αντίθετα το δρόμο του έργου του ποιητικού, και ξεκινώντας από το ποίημα, να ανέβει σιγά σιγά ως την έμπνευση, ως τις απάτητες πηγές της ποιήσεως, μέσα στον αφανέρωτο υποσυνείδητο κόσμο της δημιουργίας», με τελική απόβλεψη να «προσπαθήσ[ει] να ξαναβρ[εί] την έμπνευση του ποιητή, να πλησιάσ[ει] στο πρώτο νόημά του» (ό.π.)· ό,τι ακολουθεί ως «κάθοδος» πλέον, έχει το πρόσημο της συστηματικής επιβεβαίωσης της αρχικής κατάκτησης: «Ύστερα όμως θα πρέπει και πάλι, για να αρτιώσουμε την προσπάθειά μας, θα πρέπει πάλι να κατεβούμε από τις κορυφές, και με την πείρα, την κατανόηση και την αίσθηση που θα μας έχει δώσει η γνωριμία μας και με τις αφανέρωτες λειτουργίες της εμπνεύσεως, να πλησιάσουμε προς το συντελεσμένο έργο και να εξακριβώσουμε τις ασφαλέστερες μεθόδους της εξαντλητικής αναγνώσεώς του» (33-34).

Η εξακρίβωση-επιβεβαίωση λοιπόν χάρη στις εγγυήσεις ενός λειτουργικού και όχι στατικού μεθοδολογικού οπλοστασίου (βλ. παρακάτω), όσων ο κριτικός γνώρισε για τον «αφανέρωτο υποσυνείδητο κόσμο της δημιουργίας», δημιουργεί ένα προστατευτικό πλαίσιο για τις κρίσεις του, και αυτό σημειώνει ήδη από το 1932 ο Δημαράς, απαντώντας στις επικρίσεις που είχε διατυπώσει ο Αρ. Καμπάνης για την ψυχαναλυτική μεθοδολογία του στην προσέγγιση του καβαφικού έργου (βλ. εδώ παραπάνω), με τη διαφορά ότι είχε τροποποιήσει εκεί τον προσανατολισμό της διπλής κίνησης του κριτικού –πρώτα προς τα μέσα του κρινόμενου έργου και έπειτα έξω από αυτό[9]–, στην ίδια όμως λογική της επιβεβαιωτικής λειτουργίας της δεύτερης για την πρώτη: «Με την ψυχαναλυτική, δίπλα στις άλλες κλασικές ή καινούργιες μεθόδους, θα μπει ο κριτικός μέσα στο έργο που μελετά· κατόπιν, αφού το ιδεί πως είναι, από τι συνίσταται, πως δουλεύει, θα βγει έξω, και αν αισθάνεται τα κότσια του γερά, τότε θα το κρίνει. Τη δικαίωση, θα τη δώσει η κρίση, αλλά για την κρίση προϋποτίθεται η γνώση» (ό.π., 48).

Η κίνηση του κριτικού έξω από το έργο ακολουθεί τον ήδη χαραγμένο μέσω συγκεκριμένων επιστημονικών «βοήθημά[των]» (μεταξύ αυτών, το 1932, η «θεματογραφική μέθοδ[ος]», η «στυλιστική, που ανοίγει χρονικές και ψυχολογικές τομές μέσα στο έργο» και η «ψυχαναλυτική») δρό-

9. Βλ.: «[...] και θυμούμαι μια φράση του Λασελιέ: "για να καταλάβεις και να κρίνεις ένα σύστημα (ένα έργο) πρώτος όρος είναι να μπεις μέσα του· δεύτερος, να βγεις απ' αυτό" για να κάνεις το κυρίως κριτικό έργο. Το πώς βγαίνεις από το ξένο έργο, το ξέρουμε όλοι πολύ καλά: δεν έχεις παρά να ξαναμπείς στον εαυτό σου· αλλά το πώς μπαίνεις μέσα στο ξένο έργο, πώς δηλαδή θα κατορθώσεις να βρεις το μηχανισμό του, τις αρθρώσεις του, να το ξαναδημιουργήσεις μέσα στην αρχική του έμπνευση, τούτο είναι που σε κόβει από την πρώτη στιγμή, που σε κλείνει μέσα σου και σε αναγκάζει να στραφείς προς τη δογματική κριτική και την αυθαιρεσία», «Η κίνησις των ιδεών. Κριτική, ποίηση και ψυχανάλυση», 47.

μο του αρχικού προσανατολισμού προς τα μέσα, του εξασφαλίζει βάσιμες κρίσεις, χωρίς όμως τούτο να σημαίνει ότι ο κριτικός υιοθετεί άκριτα και δογματικά τις παραπάνω μεθόδους, όπως φαίνεται στην ειδική αναφορά του Δημαρά στην ψυχανάλυση, την οποία αντιλαμβάνεται «στηριγμένη σε μια από τις βάσεις της στο ορθολογισμένο και συνεπές θεμέλιο του ψυχικού δετερμινισμού, που διδάσκει, δηλαδή, ότι καμιά πράξη μας, καμιά μας ενέργεια δεν είναι τυχαία», και τη θεωρεί «πολύτιμη» υπό τον όρο να εφαρμόζεται, όπως υποστηρίζει ότι έκανε ο ίδιος στη μελέτη για το έργο του Καβάφη, με «σύνεση» και το σημαντικότερο «χωρίς τις δογματικές ακρότητες του φροϋδισμού» (ό.π.)[10]· τις ίδιες επιφυλάξεις για την ψυχανάλυση θα διατυπώσει ο Δημαράς και στο *Δοκίμιο*, διευκρινίζοντας το «πρόσωπο» του κινδύνου, τον ολοποιητικό δηλαδή χαρακτήρα του συστήματος που μπορεί να λάβει η χρήση της μεθόδου («Η μεγάλη πλάνη στην ψυχανάλυση αρχίζει από τη στιγμή όπου την μέθοδο αυτή, κάτι δηλαδή το κατ' εξοχήν δυναμικό, έρχονται να την υποτάξουν σε κάτι στατικό κατ' εξοχήν, σ' ένα σύστημα»[11]), και να οδηγήσει κατά συνέπεια στην απαλοιφή του επιστημονικού της προσήμου, καθώς πλέον τα αποτελέσματα είναι προκαθορισμένα: «[...] οι οπαδοί των συστημάτων αυτών, προτού κάνουν την έρευνά τους έχουν από πριν καθορίσει τι πρόκειται να βρουν· οι τέτοιες εργασίες δεν έχουν κανέναν επιστημονικό χαρακτήρα: αποτελούν απλώς καλές ή κακές επιδείξεις, "illustrations", μιας θεωρίας» (ό.π.).

Αν η μεν αρχική κατάκτηση της κριτικής αφορά στη «μεγάλη προσφορά του ποιητή για την εδραίωση της ανθρώπινης ζωής», δηλαδή σ' ένα ποιοτικής τάξεως κριτήριο, η δε «εξαντλητικ[ή]» από άποψη μεθοδολογίας «καθοδική» επιβεβαιωτική ανάγνωση των κειμένων, στη βάση της μορφικής πραγματικότητας των κειμένων, παρέχει το ποσοτικό κριτήριο, «το όριο», μ' άλλα λόγια, «της προσφοράς του ποιητή» (34), εκφράζοντας και οι δύο τις απαραίτητες διαδικασίες ερμηνείας, η δεύτερη, όπως δείχνει ο παραλληλισμός της με το έργο του γεωγράφου, γίνεται αντιληπτή με περιοριστικό

10. Η μελέτη του Δημαρά μαζί με εκείνες του Δ. Νικολαρεΐζη [«Ο ηδονισμός και η ποίηση του Καβάφη», *Νέα Εστία* 10 (1931) τχ. 117 (1/11/1931) 1148-1153], του Τ. Παπατσώνη [«Ψευδοερωτικά», *Καθημερινή* (24/1/1932)] και του Ν. Κάλας [«Παρατηρήσεις πάνω στο καβαφικό έργο» (Νοέμβρ. 1932): *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, (επιμέλ.: Αλ. Αργυρίου) Αθήνα, Πλέθρον, 1982, 48-98] για το καβαφικό έργο, αποτελούν τις πρώτες ουσιαστικά ψυχαναλυτικής έμπνευσης συστηματικές προσεγγίσεις της λογοτεχνίας. Τα πρώτα τεκμήρια για την εισαγωγή της ψυχανάλυσης στο νεοελληνικό κριτικό ορίζοντα ανάγονται στη δεύτερη δεκαετία του 20ού αι.· βλ. σχετικά: Πέτρ. Χαρτοκόλλης, «Η ψυχανάλυση και το πρόβλημα του εγκλιματισμού της στην Ελλάδα» και Δημ. Πλουμπίδης, «Τα πρώτα βήματα και η διάδοση της ψυχανάλυσης στην Ελλάδα, η ψυχαναλυτική πρακτική και η ανακοπή της γύρω στο 1950»: *Ψυχανάλυση και Ελλάδα*, (επιμέλ.: Θ. Τζαβάρας), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1984, 43-52 και 55-68 αντίστοιχα.

11. *Δοκίμιο*, 114.

τρόπο, ως δηλαδή να συνδέεται με και να εξαρτάται από φυσικά μεγέθη, χωρίς να της επιτρέπονται λοξοδρομήσεις.

Η μορφικής υφής συστατική παράμετρος λοιπόν του σχήματος του πρώτου μέρους του *Δοκιμίου*, με τον κριτικό σε ρόλο γεωγράφου («[...] κι όπως ο γεωγράφος, για να γνωρίσει τις κρυφές πηγές του ποταμού, ξανακάνει αντίθετα το δρόμο της ροής του [...]», 33) και τη μορφή του κειμένου σε ρόλο χαρτογραφούμενου φυσικού μεγέθους, βάσει αναγνωρίσιμων στοιχείων (εξασφαλισμένων από τον επιστημονικό χαρακτήρα μεθόδων οι οποίες δεν έχουν καταλήξει σε ολοποιητικά συστήματα), όπου η έκπληξη χωρίς να αποκλείεται, δεν αναστατώνει, ούτε να διαστρέφει καταστατικά το ζητούμενο, δε φαίνεται να ανταποκρίνεται στο προβλεπόμενο γι' αυτήν ρεπερτόριο, ταγμένο στην υπηρεσία των «μυστικ[ών] δρόμ[ων] της ψυχής» και στην επιβεβαίωση των ιχνών τους, αλλά αντίθετα να δείχνει μέσα από το ίδιο το *Δοκίμιο* και όσο της επιτρέπεται, την «επικινδυνότητά» της, το γεγονός δηλαδή ότι είναι ανεφάρμοστη η υποβάθμισή της, η υποβάθμιση μ' άλλα λόγια των μορφικών και ως εκ τούτου των ειδολογικών επιλογών των ποιητών (ό,τι συνιστά την ιστορικότητα των καλλιτεχνικών εγχειρημάτων τους), στο πεδίο όπου ακριβώς οι πάσης φύσεως ανατροπές είναι στην ημερήσια διάταξη, αν δεχτούμε ότι κάθε είδος τροφοδοτεί ανάλογα με την ιστορική φάση τροποποίησης ή μετασχηματισμού της δεσπόζουσάς του, νέες προσπάθειες έκφρασης, για να τις οδηγήσει σε άλλους ειδολογικούς δρόμους, αφού κάθε νέο κείμενο δημιουργεί εν τέλει το δικό του είδος [12].

Το *Δοκίμιο* λοιπόν του Δημαρά ταγμένο στην προτεραιότητα της έμπνευσης έναντι της μορφής ή –με τους δικούς του όρους– της «βούλησης» (49 κ.εξ.), θεματοποιεί εντούτοις αυτοσχολαζόμενο την ανεφάρμοστη επιταγή, σύμφωνα με την οποία στην τελευταία δεν «επιτρέπεται» να λοξοδρομήσει από τα ίχνη της πρώτης: «ομολογεί» έτσι έμμεσα και a contrario αφενός τη μεγάλη τροποποιητική και μετασχηματιστική δύναμη της «βούλησης», των μορφικών-ειδολογικών επιλογών των ποιητών, αφετέρου την άτοπη χρήση των λυρικών ποιητικών ειδών, με σκοπό την στέρεη και μη ολοποιητική ανίχνευση του ανθρώπου, εξ ου και η διαλογική εν τέλει σύσταση του Δοκιμίου, εν είδει μιας «ανοικτής» θεωρίας περί ποιήσεως, που δεν είχε συνέχεια, γιατί ο Δημαράς κατέληξε στα χρόνια που ακολούθησαν και μάλιστα μετά την πρώτη έκδοση της *Ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (1948), στη σύνδεση της ανθρωπογνωστικής απόβλεψής του με γραμματειακά

12. Για τις επί του ζητήματος σύγχρονες ειδολογικές απόψεις, βλ.: J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre litteraire?*, Paris, Seuil, 1989 [(μετφρ. στα ελληνικά: Αλέξ. Ακριτόπουλος), *Τι είναι λογοτεχνικό είδος;*, Αθήνα, Ηρόδοτος, χ.χ.], και Δημ. Αγγελάτος, *Η «φωνή» της μνήμης, Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, Λιβάνης, 1997.

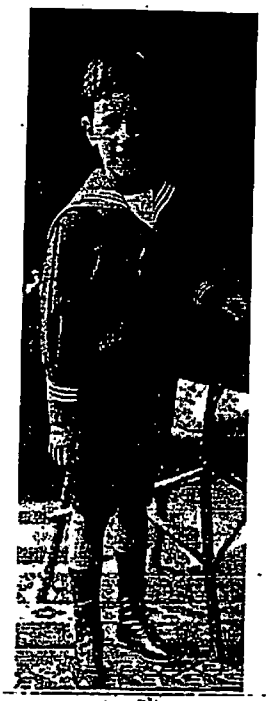
Ο Κ. Θ. Δημαράς στο σπίτι του στην Εκάλη 1930.

είδη που παρείχαν στην αντίληψή του, σταθερότερο έδαφος[13]· πόσο όμως σταθερό είναι το έδαφος γραμματειακών ειδών που «διατείνονται» ότι στερούνται «λογοτεχνικότητας», αυτό είναι ζήτημα που δε θα θιγεί, μιας και εδώ προέχει η ανάδειξη του προωθημένου για την εποχή του, εγχειρήματος του *Δοκιμίου*, για ό,τι κατά μείζονα λόγο αφήνει να διαφανεί πίσω από όσα υποστηρίζει, δημιουργώντας έτσι ένα δυνητικό διαλογικό ορίζοντα με ειδικό, κατά την κρίση μου, βάρος στο πεδίο της σύγχρονης θεωρίας για την ποίηση.

4. Ειδικότερα τώρα, ο δεσπόζων ρόλος της έμπνευσης έναντι της βούλησης, που αποτελεί και τη βαθιά δομή του *Δοκιμίου*, θεματοποιείται στο τέταρτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους (49-54), μαζί αφενός με τις «βοηθητικ[ές] επιστήμ[ες]» της «τέχνης» του κριτικού (50), χρήσιμες όλες[14] αλλά εξαιρετικά ολισθηρές, ιδιαίτερα η ψυχανάλυση, λόγω του δυνάμει ολοποιητικού της χαρακτήρα, αφετέρου του κινδύνου για τον ποιητή να βρεθεί έξω από το ευρύτατο πεδίο της έμπνευσης, στην πολύ συγκεκριμένη περίσταση, που μια «ιδέα», μορφοποιημένη σε κείμενο, τον προκαλέσει και «του γίνει αφορμή [...] ποιήσεως» (51), αν δηλαδή η έμπνευση του ποιητή προέλθει από κάποιο κείμενο ως κειμενοποιημένο ερέθισμα: «[...] είναι αφάνταστη η ποικιλία των μορφών που παίρνει η έμπνευση για να φανερωθεί· δεν υπάρχει καμιά ορισμένη περιοχή του λόγου όπου να πας να την αναζητήσεις: όλες οι περιοχές, λογικές και εξωλογικές, μπορούν να προσφέρουν το σπέρμα που καλλιεργημένο θα δώσει το λουλούδι της ποιήσεως [...]· η ιδέα καθ' εαυτή είναι ισότιμα ποιητικό στοιχείο με κάθε άλλο· μόνο που, έχοντας ήδη τη μορφή του λόγου, είναι πιο επικίνδυνη και μπορεί ευκολότερα από άλλα να παραπλανήσει τον ποιητή έξω από τις περιοχές της εμπνεύσεως» (50-51). Η βούληση του ποιητή, εκφρασμένη στις μορφικές επιλογές του, αν και «επιφαινόμενο της εμπνεύσεως, ένα βοηθητικό της στοιχείο», δεν είναι δυνατόν να «θεωρηθεί ξένο της σώμα», επειδή «αποτελεί το αναγκαίο συμπλήρωμα για τη δημιουργία της τέχνης και για την

13. Για τη στροφή του Δημαρά τοποθετημένη στην περίοδο μετά το *Δοκίμιο*, βλ. όσα παρατηρούν ο Φίλ. Ηλιού, *Οι ασέβειες του ιστορικού. Τρία κείμενα για τον Κ.Θ. Δημαρά*, Αθήνα, Ερμής, 2003, και ο Σπ. Ι. Ασδραχάς, «Δημαράς, 1945: η φάση του πολέμου», *Αντί* 848-849 (29/7-9/9/2005) [= Αφιέρωμα στον Κ.Θ. Δημαρά], 48-53.

14. Βλ.: «Αναφέρομαι εδώ π.χ. στη βιογραφία, η οποία μπορεί να φωτίσει το εσωτερικό του ποιητικού έργου (καθώς κι αυτό μπορεί να βοηθήσει στην επακρίβωση εκείνης) και στην ιστορία γενικότατα. Ακόμη περισσότερη σημασία δίνω, για την επίτευξη του σκοπού που θέτουμε εδώ, στην ψυχανάλυση [...], στην *υφολογία* (stylistique), της οποίας τα αποτελέσματα θα μπορούσαν να είναι καταπληκτικά για την εξακρίβωση των πηγών του ποιήματος, στη μορφολογία γενικότερα, και, τέλος, στη θεματογραφική μέθοδο, η οποία με μεγαλύτερες και κάπως πιο αδρές μονάδες μετρήσεως, μπορεί να προσφέρει εξ ίσου μεγάλες υπηρεσίες», *Δοκίμιο*, 114-115.



Κ.Θ. Δημαράς, 1909.

κάθαρση του δημιουργού της» (54), μιας ποιητικής όμως τέχνης η οποία δεσμευμένη στις μορφοποιητικές διαδικασίες, δεν είναι σε θέση να επιτύχει την υψηλότερη τιμή ποίησης στα λυρικά είδη, δηλαδή την «αγνή ποίηση», οδηγούμενη σε μια κατ' ανάγκην πτώση (66): «Η τέλεια ποίηση», υπογραμμίζει ο Δημαράς ανακαλώντας το πλέγμα συναφών αντιλήψεων του H. Bremond[15], «θα έπρεπε μέσα στη σιωπή να συναντήσει την ανέκφραστη προσευχή· μόνο η άρνηση της εκφράσεως και της τέχνης, δηλαδή η άρνηση της τελειωμένης ποιήσεως, θα μπορούσε να δώσει ποίηση αγνή. Αλλά αν η προσευχή αποτελεί μιαν αδέσμευτη μετάβαση σε κόσμους έξω από τους ανθρώπινους, η ποίηση, έργο ανθρώπινο που για να πραγματωθεί έχει ανάγκη από τα αισθητά μέσα τού ανθρώπου, αποτελεί πάντως και μοιραία μια πτώση [...]»[16].

Η πτώση δεν εκφράζει μια ηθελημένη στάση του ποιητή αλλά προκύπτει από τη «φυσιολογική πορεία» (67) που ακολουθεί η ποίηση, για να δημιουργηθεί το ποίημα, καθώς το τελευταίο απαιτεί ως προϋπόθεση «να κοπάσει η έμπνευση», να αδειάσει η συνείδηση του ποιητή, επειδή ο χώρος της δεν επαρκεί «για την ελεύθερη ανάπτυξη της νοσταλγίας» (68), του πρωταρχικού δηλαδή πόθου αναγωγής στις ρίζες της έμπνευσης: «Η μεγάλη τραγωδία του ποιητή, είναι ότι για να γίνει ποίημα χρειάζεται πρώτιστα να κοπάσει η έμπνευση· πρώτη προϋπόθεση της γενέσεως του ποιήματος, η υποχώρηση της ποιήσεως: το ποίημα, εχθρός της ποιήσεως» (ό.π.)· έτσι η ποίηση «ξεχνώντας τις πηγές και την αιτιότητά της, αμελεί τον υποκειμενικό της σκοπό, αποστρέφει το πρόσωπο από τον πόθο της τον πρώτο, εγκαταλείπει την αρχική της ανάταση και τη νοσταλγία την πρώτη, για να κατεβεί σε τόπους άλλους, πιο σύμφωνους με τις δυνατότητες και τις αδυναμίες του ποιητή [...]» (67), επιβάλει στον ποιητή να συνειδητοποιήσει την κατάστασή του (τα τρία otium)[17] ότι δηλαδή υπάρχει μια αγεφύρωτη «ποιοτική διαφορά ανάμεσα στην ένταση όπου γεννήθηκε η έμπνευση, και την έκταση όπου

15. Κ.Θ. Δημαράς, «Η κίνησις των ιδεών. *Henri Bremond*», *Νέα Εστία* 14 (1933) 949-950· βλ. ιδιαίτερα: «Πρώτα πρώτα είναι σωστό να τονίσει κανείς πόσο οι αντιλήψεις του Μπρεμόν για τον εξωλογικό χαρακτήρα της ποιήσεως και για τη σχέση της με την προσευχή, συμφωνούν με τα πορίσματα της γλωσσικής επιστήμης, της ψυχολογίας, κ.ά., αν και ξεκινημένων από εντελώς διαφορετικές παρατηρήσεις. Κατόπιν, αν προσέξει κανείς περισσότερο, θα βρει όχι τόσο αναπάντεχη την απόληξή του στις συγκριτικές αυτές διαπιστώσεις: αυτός που αγάπησε τόσο θερμά την ποίηση και τόσο θερμά την πίστη του, ήταν φυσικό να θελήσει κάποτε να ενώσει τις δυο του αγάπες· κι ακόμα φάχνοντας, θα βρει μέσα σε όλο το έργο του την τάση προς το εξωλογικό στοιχείο, που δίδυμα απεκάλυψε στο μυστικισμό και στην ποίηση. Αυτά για τα βιβλία του εκείνα, και την προσπάθειά του, που το λιγότερο με συνεκίνησαν», ό.π., 950.

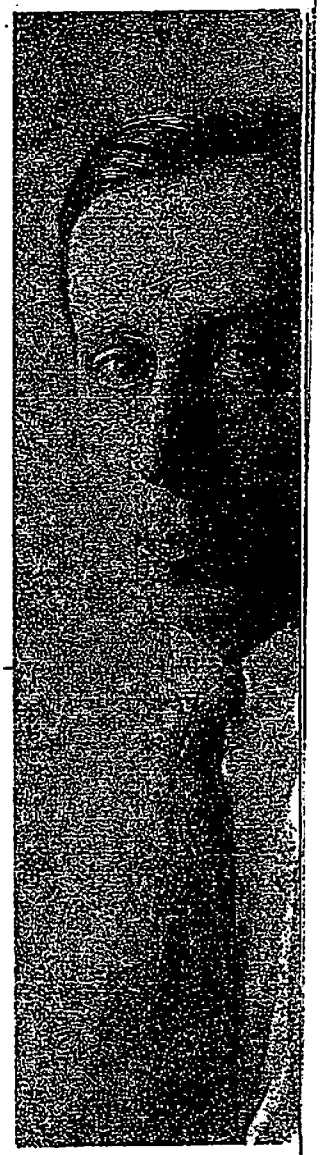
16. *Δοκίμιο*, 66.

17. Βλ., σχετικά: ό.π., 68-70.

πραγματοποιείται το ποίημα» (70), και τον υποχρεώνει άρα να την «κατεβάσει» στην κοινωνία, ώστε να την μορφοποιήσει, να της δώσει δηλαδή ειδολογική μορφή, για να επιτύχει ως ποίημα πλέον να «διδάξει τους ανθρώπους κάτι από τα μυστικά που έμαθε εκεί επάνω» (67).

Η προηγούμενη κατάσταση που θα μπορούσε να συνοψιστεί στην εκ των πραγμάτων απαίτηση για μορφοποίηση, ή μάλλον για ειδολογικοποίηση της ποιητικής έμπνευσης, δεν ακυρώνει εντούτοις την πιθανότητα της «αγνής» ποίησης –όπου ο ποιητής «χωρίς καμιά σχεδόν από τις απάτες της τέχνης, παίρνει σύντροφό του τον αναγνώστη στην αναζήτηση του απολύτου» (70)–, παρά τη διαπίστωση ότι η εποχή είναι «κατ' εξοχήν ποιητική, αλλά όμως ελάχιστα πρόσφορη στην ποιητική δημιουργία», είναι δηλαδή «εποχή αναζητήσεων ποιητικών και όχι πραγματοποιήσεων» (75), επειδή απουσιάζουν «οι συνθήκες της γένεσεως του ποιήματος», ήτοι «πρώτιστα» η «απομάκρυνση του ποιητή από το αντικείμενο της εμπνεύσεως» και κατά δεύτερο λόγο «το γαλήνεμα της ψυχής του ποιητή» (74).

Η προβολή εδώ από τον Δημαρά της «αγνής» ποίησης και των όρων δημιουργίας της στην απόλυτη τιμή του ποιητικού επιτεύγματος, να μην υποχωρήσει δηλαδή η έμπνευση αλλά αντίθετα να συγκροτήσει ως δεσπόζουσα, ένα ενιαίο σύνολο με τη μορφή, επαναδραστηριοποιεί την αντιδιαστολή μεταξύ «αγνής» και μη «αγνής» ποίησης (θεωρημένης ασφαλώς σε υπερ-ειδολογικό πλαίσιο), διατυπωμένη εν είδει μεθοδολογικής εισαγωγής στην πρώτη καβαφική μελέτη του και αρθρωμένη βάσει τεσσάρων παραδειγμάτων με μεγάλο εκτόπισμα στη νεοελληνική ποίηση, τριών για την εκδοχή της «αγνής» (ο Κάλβος, ο Καβάφης και από «τη νεότερη γενιά» ο Τ. Παπατσώνης[18]), του Παλαμά για την «άλλη» εκδοχή: «[...] θα είχα να προτείνω», σημειώνει ο Δημαράς, «μια καινούρια διαιρετική βάση για τη –σχηματική πάντα– διάκριση της καθαρής, της αγνής ποίησης από την άλλη. Θα ξεχώριζα, δηλαδή, από τη μια πλευρά τα ποιήματα εκείνα όπου η έμπνευση και ο στίχος, η ουσία και η μορφή, αντιμάχονται αρχικά, ώσπου να επιτευχθεί στο τέλος –εις βάρος συνήθως της ουσίας– η τελειότητα του συνόλου· έχεις δηλαδή εδώ δύο υποστάσεις διαφορετικές που σχηματίζουν μείγμα: έχεις, ίσως, χρυσάφι, μα όχι χρυσάφι αγνό, καθαρό· έχεις, ίσως, ποίηση, μα όχι ποίηση αγνή, καθαρή», για να περάσει στα χαρακτηριστικά της «αγνής» ποίησης και στους εκφραστές της, «[...] στους οποίους έμπνευση και εκτέλεση ξεπηδούν παράλληλα, αδελφικά, από την ίδια πηγή· αυτή θα ονόμαζα καθαρή ποίηση, αγνή, χωρίς ανάμειξη· εδώ η λέξη συνδέεται άρρηκτα με την έμπνευση και αποτελεί μαζί της ένα ενιαίο σύνολο» (ό.π., 25)· η συστηματική για την περίοδο που με ενδιαφέρει, ενασχόληση του Δημαρά με τον Καβάφη και τον Παλαμά, αποδίδει τα εφαρμοσμένα μέτρα και σταθμά της θεωρίας του για τις ειδολογικές μορφοποιήσεις στο πεδίο της ποίησης, σε μια υψηλή (Καβάφης, Κάλβος, Παπατσώνης)



Τάκης Παπατσώνης

18. Βλ.: «Μερικές πηγές της καβαφικής τέχνης», 48 σημ. 2.

εκδοχή (η απόλυτη τιμή του ποιητικού επιτεύγματος· βλ. παραπάνω) και σε μια αποδεκτή (Παλαμάς[19]) εκδοχή, στην οποία η επικράτηση της μορφής έναντι της ουσίας (βλ. έμπνευσης) οδηγεί, όπως και στην πρώτη περίπτωση, στην «τελειότητα του συνόλου» (ό.π.).

Στο παραπάνω πλαίσιο, ο Καβάφης έχει κατακτήσει μια τέτοια «καταπληκτική» «διαφάνεια της μορφής», όπου η «λέξη έχει ξαναπάρει την παρθενικότητά της, την πρώτη της παραστατικότητα», χωρίς να είναι πλέον «κάλυμμα, παρά επάλληλο περίβλημα της έμπνευσης» (26), το παράδειγμά του ωστόσο δε φαίνεται να ενεργοποιεί τις ποιητικές δυνάμεις της εποχής του *Δοκιμίου*, γι' αυτό και δεσπόζει η ριζική διάσταση της ποίησης από το ποίημα («η ποίηση υπάρχει παντού γύρω μας σαν αίτημα, ενώ το ποίημα παρασκευάζεται ακόμη»[20]) και η αντιπαράθεση της έμπνευσης προς τη μορφή, εξειδικευμένες πλέον στο τελευταίο κεφάλαιο του πρώτου μέρους (77-82), στο επίπεδο της «λέξης»· ο «προδικασμένος» αγώνας ανάμεσα στη «βαριά» λέξη, τη «φορτωμένη όλα τα φανταχτερά στολίδια που της εχάρισε αιώνων λογική χρήση και επεξεργασία», που εκπροσωπεί τη «δύναμη της παραδόσεως, της συνήθειας», και τη λέξη, την «πρωτόβγαλτη, γυμνή, παρθενική, χωρίς κανένα στόλισμα, καμιά παραδομένη εξουσία, με μόνη δύναμη τη μαγική της γοητεία» (80), εις βάρος της δεύτερης[21], αποτελεί ένα είδος «καθαρτήρι[ας] δοκιμασί[ας]» (82) που πρέπει να περάσει η νεοελληνική ποίηση, για να κατακτήσει την «παρθενική» λέξη και τη «μαγική της υπόσταση» (80), τη λέξη που –όπως έδειξε ο Καβάφης– «συνδέεται άρρηκτα με την έμπνευση και αποτελεί μαζί της ένα ενιαίο σύνολο»[22].

5. Αν η μεθοδολογικά ενήμερη και επιστημονικά θεμελιωμένη κριτική αφήνει να διαφανεί πίσω από τις γραμμές του πρώτου, θεωρητικού, μέρους *Δοκιμίου*, τη μεγάλη δύναμη της ειδολογικής μορφοποίησης που «οδηγεί» από την ποίηση στα ποιήματα και ως εκ τούτου την απορία της να υποστηρίξει και να θεμελιώσει τον ανθρωπογνωστικό προσανατολισμό της, θεωρητικά

19. Βλ. τη σχετική παρατήρηση: «[...] ο Παλαμάς, τέλος, συχνά έχει πάρει θέμα ακριβώς της έμπνευσής του τον ανταγωνισμό αυτόν μεταξύ ουσίας και μορφής. Στην περίπτωση αυτή, φυσικά, είναι δύσκολο να ελέγξει κανείς την προϊστορία του ποιήματος, εφόσον το περιεχόμενό του δεν είναι καθορισμένο εκ των προτέρων»: «Μερικές πηγές της καβαφικής τέχνης», 25. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για ξεχωριστή μελέτη παρουσιάζει η αντιστοιχία ως προς τη χρησιμοποιούμενη μέθοδο, που παρουσιάζει η μελέτη του Δημαρά για τον Παλαμά με εκείνες του M. Raymond, του Alb. Béguin αλλά και σε κάποιο βαθμό του J. Rousset: βλ. εδώ σημ. 8.

20. *Δοκίμιο*, 75.

21. Βλ.: «Το ποίημα, παρά την έφεση και την πρόθεση του ποιητή, θα τείνει πάντα προς μια λογική κατασκευή προορισμένη να πνίξει την έμπνευση», *Δοκίμιο*, 56.

22. «Μερικές πηγές της καβαφικής τέχνης», 25.

συνδεδεμένο με την έννοια της έμπνευσης (η δεσπόζουσα σημασία της έμπνευσης προβάλλεται στο μέλλον[23] με υπόγειο εγγυητή, θα διευκρίνιζα, το υψηλό παράδειγμα του καβαφικού έργου), στο δεύτερο μέρος του *Δοκιμίου* τα δεδομένα θα αντιστραφούν· έτσι, η επιβεβαιωμένη δύναμη της μορφής οδηγείται εκ των πραγμάτων σ' ένα περιορισμένο φάσμα ως προς τις εφαρμογές της (οι «Εφαρμογές» του *Δοκιμίου*), καθώς το έρεισμά της, η «αιτιοκρατία» (85), εξειδικευμένη στο «νόμο των πολλαπλών αιτίων» (94), δεν επαρκεί για την ερμηνεία του εξαιρετικά «πολύπλοκ[ου]» (90) ποιητικού πεδίου, στο οποίο βαρύνοντα ρόλο διαδραματίζει η παράμετρος της έμπνευσης/ουσίας/ποίησης, με έρεισμα το συμβολικό φορτίο των λέξεων, ήτοι τον «πολλαπλ[ό] συμβολισμ[ό] της ποιήσεως» (94).

Στη γραμμή αυτή ο Δημαράς, επισημαίνει ως προς τα της μορφής καταρχήν την «τουλάχιστον διπλή» σειρά των αιτίων του ποιητικού φαινομένου, που διακρίνονται σε «πνευματικά» και «υλικά» (86) και συνδέονται αντίστοιχα με τις παραμέτρους του «χρόνου» και του «χώρου» των ποιητικών έργων («[...] ο χώρος είναι γενικότατα εκείνο που ονομάζουμε περιβάλλον, ενώ ο χρόνος είναι εκείνος που συντελεί στη διαμόρφωση του είδους. Αλλιώτικα ακόμη αν κοιτάξουμε το ίδιο φαινόμενο, θα πούμε ότι ο χρόνος είναι εκείνος που κατ' εξοχήν χαρακτηρίζει τη μορφή, και ο χώρος, εκείνος που καθορίζει το περιεχόμενο», 87), για να συγκεκριμενοποιήσει στη συνέχεια με παράδειγμα το γλωσσικό ζήτημα και το έργο του Σολωμού (92-93)[24], το «νόμο των πολλαπλών αιτίων», ένα «μεθοδολογικ[ό] κανόν[α]», ο οποίος «δεν είναι τίποτε άλλο από μια επίσημη, χρήσιμη, απαραίτητη μάλιστα, μεθοδική διαπίστωση της ανεπαρκείας της επιστήμης μας για να αγκαλιάσει ακέρια την αιτιότητα ενός πνευματικού φαινομένου» (94). Ο «νόμος των πολλαπλών αιτίων», «φόβητρο» και «κίνητρο» μαζί για τον «προσεκτικ[ό] ερευνητ[ή]» (94), τον οδηγεί στη διαπίστωση ότι η μελέτη

23. Βλ.: «Ο ποιητής μπροστά στο δίλημμα που ορθώνεται στη συνείδησή του, ποίηση ή πεζολογία, μία και δεν κατορθώνει να προσμείξει στις πρέπουσες δόσεις τα λογικά και τα υπερλογικά στοιχεία, θυσιάζει τα πρώτα στα δεύτερα και υποτάσσεται ολοκληρωτικά στην μαγεία της λέξεως. Το φαινόμενο δεν έχουμε λόγο να το αποδεχθούμε σα μόνιμο κανόνα της ποιήσεως· χρέος όμως έχουμε να ερμηνεύσουμε τη γένεσή του και να το χαιρετήσουμε σαν υπόσχεση μιας καινούριας στιγμής για την ποίηση της ανθρωπότητος, μιας στιγμής που δεν έφθασε ακόμη, αλλά που δε θα μπορούσε ποτέ να έρθει χωρίς να περάσουν τα γράμματα την καθαρτήρια δοκιμασία που περνούν στις ημέρες μας», *Δοκίμιο*, 81-82.

24. Βλ.: «Το παράδειγμα που έφερα [...], είναι στην απλότητά του αρκετό, νομίζω, για το σκοπό μας. Επειδή γνωρίζουμε οπωσδήποτε το φαινόμενο αυτό, είμαστε σε θέση να μη σταματήσουμε την αναζήτησή μας αφού συμπληρώσαμε έναν πρώτο κύκλο ερμηνείας· ξέρουμε πως δίπλα σ' αυτόν, ακριβέστερα, επάλληλα μ' αυτόν, υπάρχει ένας δεύτερος κύκλος, ένας τρίτος, ένας τέταρτος που, σύμφωνα με τις δυνατότητες της σημερινής επιστήμης, μας φαίνονται ο καθένας αρκετός για να εξαντλήσει την αιτιολογία, μα που όλοι καταλήγουν σε ένα, το ίδιο αποτέλεσμα», ό.π., 94.

του «χώρου» και του «χρόνου», όλων των «συνθηκ[ών]» δηλαδή «μέσα στις οποίες γεννήθηκε το ποίημα» (96), παρουσιάζει ένα σημαντικό έλλειμα[25] για τήν ολοκλήρωση του έργου του κριτικού, το οποίο θεματοποιείται ρητά: «Όλα όμως τα στοιχεία αυτά [...] ανήκουν, θα μπορούσε κανείς να πει, σε μια σφαίρα αντικειμενική προς το ποίημα· φανερώνουν τις συνθήκες υπό τις οποίες γεννήθηκε το ποίημα και όχι το πνεύμα που το γέννησε: είναι η λάσπη, το χώμα, ενώ εμείς θέλουμε να φθάσουμε ως την πνοή, την εμπνοή που τα ζωντάνεψε» (99).

Η κριτική ολοκληρώνεται λοιπόν ως εγχείρημα, αν κινηθεί και φθάσει «σε μια δεύτερη ομάδα φαινομένων που είναι οι άμεσοι εμπνευσταί του ποιήματος, δηλαδή [...] που αποτελούν τα συστατικά του [...]. Εδώ ο λόγος μας θα είναι για τον πολλαπλό συμβολισμό της ποιήσεως: θα ιδούμε πως το ποίημα δεν εκφράζει μια μόνη στιγμή της εμπνεύσεως του ποιητή, αλλά πολλές διαδοχικές στιγμές, και πως συνεπώς, όταν αρτιωθεί θα συμβολίζει όλες τις στιγμές αυτές» (101)· η απορία συνεπώς μετατίθεται στο δεύτερο μέρος του *Δοκιμίου*, προς την πλευρά τώρα των ειδολογικών μορφοποιήσεων, οι οποίες «καλούνται» να συντονιστούν με το «νόμο του πολλαπλού συμβολισμού της ποιήσεως», που «δεν εκφράζει τον τρόπο με τον οποίο μας γίνεται αισθητό το φαινόμενο, παρά τον τρόπο με τον οποίο το φαινόμενο λειτουργείται» (104).

6. Ό,τι επιβάλλεται άρα στην κριτική είναι μια εκρηκτική συνθεώρηση «πολλαπλών αιτίων» και «πολλαπλ[ού] συμβολισμ[ού]» (94), «αισθητ[ών]» / «φαινομένω[ων]» και «υπεραισθητ[ών]» / «νοουμένων» (95), απλούστερα, μορφών και έμπνευσης, μεγεθών δηλαδή που η μεθοδολογική συστέγασή τους εγκυμονεί κινδύνους παρερμηνειών, αν ο κριτικός δεν αντέξει το βάρος των (επιστημονικά στηριγμένων) μεθοδολογικών απαιτήσεων της συνθεώρησης, και επιλέξει τον (εύκολο) δρόμο κάποιου ολοποιητικού συστήματος ερμηνείας: «[...]: ποτέ δε μπορεί ένα ποίημα να γίνει δεκτικό μίας και μόνης ερμηνείας· οι διάφορες ερμηνείες, όταν δεν είναι απλά και μόνο λανθασμένες, ανταποκρίνονται όλες κάθε μια και σε μια μονάχα πλευρά του πολυσύνθετου και πολύπλευρου δεδομένου· ανταποκρίνονται η κάθε μία και σ' ένα άλλο στρώμα εμπνεύσεως, σε μιαν άλλη γεωμετρική στιγμή της δημιουργίας» (109)· η μονομέρεια στις κριτικές αποτιμήσεις της ποίησης, στα νεοελληνικά συμφραζόμενα, ή πιο σωστά η αδυναμία συνθεώρησης των δυο θεμελιακών, συστατικών ποιητικών παραμέτρων, έχει στην αντίληψη του Δημαρά, ισχυρές ακόμα ρίζες, κάτι που τους στερεί τη δυνατότητα να αντιληφθούν τις σύγχρονες ποιητικές κατακτήσεις, με χαρα-

25. Βλ.: «[...] γνωρίζοντας ότι όλα τα στοιχεία που συγκεντρώσαμε, όλα χωρίς εξαίρεση καμιά, ανήκουν σε αιτιατές σειρές, από τις οποίες η καθεμιά χωριστά ή και πολλές μαζί οδήγησαν στη δημιουργία του έργου, θα αναζητήσουμε τις σχέσεις αυτές με την επιφύλαξη να γυρέψουμε ύστερα μέσα στο τελειωμένο έργο τούς τελευταίους κρίκους της κάθε αιτιακής αλυσίδας έχοντας πάντα υπ' όψη μας ότι προς το τελειωμένο αυτό έργο συγκλίνουν άπειρες γραμμές τις οποίες μας είναι αδύνατο να προκαθορίσουμε», ό.π., 97.

κτηριστικότατο παράδειγμα τον υπερρεαλισμό, την «πιο γενναία προσπάθειά που έκανε ο άνθρωπος ύστερα από τον ρομαντισμό για να αισθητοποιήσει τήν έμπνευση», η «καταδίκη» του οποίου και ο «αποχωρισμός του από την ποίηση» είναι «καρπός της ανεπαρκείας των γνώσεών μας σχετικά με τη φύση του ποιητικού φαινομένου», και της υποταγής τους, εν προκειμένω, στην απαίτηση του «λογικ[ού] ειρμ[ού]» για την ποίηση (111), κληροδοτημένη, θα πρόσθετα, μεταξύ άλλων ομοειδών, από τον 19ο αι.

Η βαθιά επίγνωση της πολλαπλότητας του «συντελεσμέν[ου] ποιήματ[ος]» (110) οικοδομείται στο *Δοκίμιο* μέσα από ένα (συγκρουσιακό) διάλογο αναστοχαστικού περιεχομένου, μεταξύ μορφής και έμπνευσης, διπλής, θα έλεγα, όψης, αφενός σε επίπεδο θεωρίας και εφαρμογής, αφετέρου στο εσωτερικό της κάθε μιας ξεχωριστά: θεωρητικά (στο πρώτο μέρος) προβάλλεται η έμπνευση για να «περάσει» η ισχύς της μορφής, και στις εφαρμογές (στο δεύτερο μέρος) το δεδομένο βεληνεκές της μορφής περιορίζεται από την «αντίσταση» της έμπνευσης.

Η κριτική απέναντι στη δύναμη της μορφής και την «αντίσταση» της έμπνευσης, καλείται να συνδυάσει μεθοδολογικά εργαλεία, χωρίς να τα παραμορφώσει με τρόπο μονιστικό σε ολοποιητικά συστήματα, ικανοποιώντας τις απαιτήσεις τόσο της «φιλολογικής εργασίας» (ό.π.,), που αναλογούν στη μελέτη των «γεωμετρικ[ών] στιγμ[ών] της δημιουργίας» (109), στη μελέτη μ' άλλα λόγια των μορφοποιητικών διαδικασιών στο ποίημα, όσο και της αισθητικής, η οποία την «τροφοδοτεί» στη διερεύνηση του «πολλαπλ[ού] συμβολισμο[ού]» (94) της ποίησης, χωρίς όμως να ταυτίζεται με αυτήν[26], όπως διευκρινίζεται σχετικά στο Δοκίμιο, ενώ το ίδιο ισχύει και για τη φιλολογία (αυτό σημειώνει ο Δημαράς το 1939)[27].

26. Βλ.: «Φυσικά δε μιλώ εδώ για την αισθητική, –και το δοκίμιο τούτο, δοκίμιο αισθητικής είναι–, γιατί η αισθητική, που αποτελεί μια σύνθεση, πάντοτε θα πρέπει να είναι έργο τεχνικό, έργο ειδικευμένου τεχνίτη, αντίθετα με την κριτική, που δε μπορεί να είναι τίποτε άλλο από την τέλεια ανάγνωση», ό.π., 118-119.

27. Βλ.: «Μα εδώ χρειάζεται μια κάποια προσέγγιση προς το νόημα της κριτικής: το ξεχώρισμά της· πρώτα από το έργο της φιλολογίας γενικά. Της φιλολογίας ένα από τα έργα, σεβαστό σε κάθε στιγμή της πορείας των γραμμάτων, είναι η τεχνητή απομόνωση του λόγου από τα άλλα συστατικά της λογοτεχνικής έκφρασης και η μελέτη του καθ' εαυτόν. Η κριτική θα αντικρίσει το λογοτέχνημα σαν ενιαίο σύνολο· ακριβώς μάλιστα ένα από τα έργα της είναι να μελετήσει κατά πόσο επέτυχε ο καλλιτέχνης την ταυτότητα της ουσίας με τη μορφή», «Δημοτικισμός και κριτική. Δοκίμιο συνθέσεως», 303. Βλ. και όσα συναφή παρατηρεί στην ίδια μελέτη για την αισθητική (: «[...] κριτική στο καθαυτό κριτικό της στάδιο έρχεται να εφαρμόσει κανόνες και αιτήματα της αισθητικής· προϋποθέτει συνεπώς την ύπαρξη της αισθητικής σαν επιστήμης αυτόνομης, επάνω στην οποία θα στηριχθεί για να κρίνει· συνεπώς η απλή έκφραση γενικών αισθητικών κατηγοριών δε μπορεί να θεωρηθεί κριτική, αλλά το πολύ πολύ σε ορισμένες περιπτώσεις, στάδιό της προκαταρκτικό· όπως πάλι τα πορίσματα της κριτικής διερεύνησης μπορούν επαγωγικά να οδηγήσουν σε κανόνες της αισθητικής», ό.π.) και για την ιστορία (: «[...] θα πρέπει να ξεχωρίσουμε την κριτική από την ιστορία των γραμμάτων,

Ανεξάρτητα από το γεγονός ότι όπως σημειώνει σαράντα και πλέον χρόνια αργότερα ο Δημαράς, η θεματοποιημένη στο *Δοκίμιο* κριτική ως «τέλεια ανάγνωση» (βλ. εδώ παραπάνω, σημ. 25) –ερμηνευτικά προσανατολισμένη στους πολύπλοκους όρους σύστασης των λυρικών ποιητικών ειδών–, τον απομάκρυνε από τον «ιδανισμό»[28], χωρίς να τον απαλλάξει πλήρως από αυτόν (κάτι που θα γίνει αργότερα[29]), υπέδειξε εν τέλει πίσω από τις γραμμές του *Δοκιμίου* την επείγουσα απαίτηση άλλων μέτρων και σταθμών για τη μελέτη του σύνθετου ιστού φαινομένων και νοουμένων στο πεδίο των ποιητικών έργων και κατ' επέκταση της λογοτεχνίας, μ' άλλα λόγια την απαίτηση της μορφής σε όλη την «επικινδυνότητά» της.

Η επανάκαμψη του Δημαρά στο ζήτημα της κριτικής, το 1981[30], δεν ήταν παρά τα φαινόμενα συντονισμένη με το πνεύμα του Δοκιμίου, αλλά με τις μεταγενέστερες ανθρωπογνωστικές ζητήσεις του σε άλλα γραμματειακά είδη, σε «άλλου είδους μαρτυρίες της λογιοσύνης» (ό.π., 261), απ' όπου είχε αποκλειστεί η ποίηση και ασφαλώς η θεώρηση όσων συνδέονταν με τις μορφοποιητικές διαδικασίες της, λειτουργούσε ως εκ τούτου (και εξακολουθεί να λειτουργεί) η επανάκαμψη αυτή, σε συμφραζόμενα, τα οποία βρίσκονται έξω από την παρούσα εργασία και τη σκόπευσή της, μπορούν όμως να αποτελέσουν αφετηριακό σημείο για μια άλλου τύπου, συνθετική προσέγγιση της αντίληψης του Δημαρά για την κριτική και τη θεωρία της, αρθρωμένης σε μεγαλύτερο χρονικό άνυσμα (από τις δεκαετίες του 1930 και 1940, σ' εκείνη του 1980) και με τη μεσολάβηση πολλών παραγόντων (οι μεταγενέστερες του *Δοκιμίου* ζητήσεις του Δημαρά), που χρειάζεται να αποτιμηθούν σωστά και νηφάλια, και κυρίως με τους δικούς τους όρους γένεσης και λειτουργίας.

όσο κι αν οι δύο βρίσκονται στην πράξη ενωμένες [...]. Η κριτική θα χρησιμοποιήσει την ιστορική προοπτική, αλλά μόνο σ' ένα στάδιο προπαρασκευαστικό, για να την ξεπεράσει ύστερα [...]. Η ιστορία πάλι των γραμμάτων [...] προϋποθέτει μια κριτική επεξεργασία του υλικού της η οποία θα φανεί στη διάταξη του έργου, στην εκλογή των έργων που αναλύονται κ.τ.λ., αλλά η οποία μπορεί και να μην εκφρασθεί ενδελεχώς», ό.π., 303-304).

28. *Δοκίμιο*, 21.

29. Βλ.: «Όμως, η απαλλαγή αυτή ‹από τον "ιδανισμό"› θα κρατήσει ακόμη αρκετά χρόνια ώσπου να συντελεσθεί: η αρχική μορφή του *Προλόγου της Ιστορίας της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (1948) φανερώνει κάποια σχετική εξάρτηση, όσο κι αν εκφράζεται, οπωσδήποτε, διακριτικά», ό.π., 21-22· ανάλογη είναι και η επισήμανση του Σπ. Ι. Ασδραχά για την εγκατάλειψη της διαδρομής της λογοτεχνικής κριτικής και την προσήλωση του Δημαρά «στην ιστορική και συνάμα ορθολογική κατανόηση και ερμηνεία των πνευματικών φαινομένων»: «Δημαράς, 1945: η φάση του πολέμου», 50.

30. Κ.Θ. Δημαράς, «Τι ίσως είναι η κριτική»: *Η κριτική στη νεότερη Ελλάδα*, (σύμμ. Τόμ.), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1981, 247-264.