

Δημήτρης Αγγελάτος

ΑΦΗΓΗΣΗ ΚΑΙ ΛΥΡΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ
ΕΙΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΑΝΙΧΝΕΥΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΤΙΚΗ
ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΗ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΥ

Με άδραχνε, και μ' έκανε συχνά ν' αναζητήσω
Τη σάρκα μου να χωρισθώ για να τον ακλουθήσω
(Διον. Σολωμός, Κρητικός)

1. Η παρούσα εργασία προωθεί ορισμένες παρατηρήσεις μου για τον αφηγηματικό χαρακτήρα της ποίησης του Παυλόπουλου, που είχα διατυπώσει παλαιότερα¹ για την ιδιαιτερότητα της αφηγηματικής οργάνωσης που διέπει το έργο του ποιητή, έχει επισημανθεί ότι η αφήγηση αναπτύσσεται και ρυθμίζεται «με τρόπο ποιητικό»,² και στο πλαίσιο αυτό έχει συσχετιστεί η «αφηγηματική φωνή» του ποιητή με εκείνην του Γ. Σεφέρη: «Δεν ξέρω», σημειώνει ο μελετητής, «πολλές φωνές στην ποίησή μας που να έχουν την απλότητα, τη θέρμη, σχεδόν την τρυφερότητα και τη φυσικότητα της αφηγηματικής φωνής του Παυλόπουλου. Υποπτεύομαι πως αυτήν κυρίως πρόσεξε ο Σεφέρης, που είχε στο κεφάλαιο αυτό τις δικές του δυσκολίες, καθώς η δική του φωνή άρχισε λυρική και εξελίχτηκε σε δραματική, πηγαίνοντας να γίνει αφηγηματική» (ό.π., σ. 147).

1. Δημ. Αγγελάτος, «Ταξίδι στο «μεγάλο σκοτάδι»: η ποιητική σοφία του Γιώργη Παυλόπουλου», *Ελί-τροχος* 2 (Απρίλ.-Ιούν. 1994), σσ. 9-21 και «Ιστορίες από τα βαθιά: παρατηρήσεις για την ποίηση και την ποιητική του Γ. Παυλόπουλου», *Σημείο* 5 (1998), σσ. 53-61.

2. Η επισημάνση ανήκει στον Δ. Ν. Μαρωνίτη: «Τα αντικλείδια της ποίησης» (1989): *Διαλέξεις*, Αθήνα, Στιγμή, 1992, σσ. 135-151· το παράθεμα: σ. 146.

Εξειδικεύοντας την τελευταία παρατήρηση σε ειδολογικό πλαίσιο, υποστηρίζω την άποψη ότι ο Παυλόπουλος κατέκτησε σταδιακά τους κόμπους της αφηγηματικής τέχνης, κρατώντας με επιμονή και μεγάλη μαστοριά, ιδιαίτερα από το Σακί (1980)³ και μετά, την αφήγηση στο πεδίο της λυρικής ποίησης —ή μάλλον στο πεδίο των ειδών που τους αποδίδεται το πρόσημο της τροπολογικής κατηγορίας του λυρικού⁴—, μην επιτρέποντάς της να λοξοδρομήσει σε άλλα ποιητικά είδη ή σε συνθετικά εγχειρήματα υπερ-ειδολογικού χαρακτήρα.

Η κατάκτηση αυτή της αφήγησης χωνεύτηκε στα ποιήματά του τόσο βαθιά και αβίαστα, που τα ίχνη της να μην φαίνονται· εκεί που η αμεσότητα και η σχεδόν φυσικότητα της αφήγησης δεσμεύει τον αναγνώστη των ποιημάτων του Παυλόπουλου, εκεί υπάρχουν τα ίχνη της επίμοχθης κατάκτησής της με ζύγια ακριβή και επίγνωση ακριβέστερη, μέσα από δρόμους που βέβαια περνούν από εκείνους ορισμένων προγενέστερων και σύγχρονων ποιητών (δεν θα αναφερθώ εδώ στο διακεκριμένο δίκτυο της ποίησης του Παυλόπουλου, παρά μόνον σε μια όψη του — και αυτό εν είδει πλαισίου).

2. Θα προχωρήσω στον σχολιασμό ενός μόνον ποιήματος —λόγω χώρου—, με αφετηρία την αφηγηματική του οργάνωση, και διευρύνοντας ερμηνευτικά τις παρατηρήσεις μου, θα ανιχνεύσω μέσω του επιλεγμένου παραδείγματός μου, ορισμένους όρους οι οποίοι στοιχειοθετούν μια στέρεα, όπως εκτιμώ, βάση για τη συστηματική προσέγγιση του ειδολογικού προσανατολισμού του ποιητικού έργου του Παυλόπουλου· το πλήρες ανάπτυγμα του παραπάνω ειδολογικού ζητήματος —όπου ακριβώς δεσπόζουσα είναι η πτυχή της αφήγησης—, γίνεται σε επικείμενη μονογραφία μου. Θα με απασχολήσει λοιπόν εδώ το ποίημα «Δεν Ξανακοίταξα» που δημοσιεύεται πρώτη φορά στη συλλογή *Λίγος Άμμος* (1997)⁵ στο ποίημα αυτό, το στίγμα της αφήγησης στη λυρική ποιητική τέχνη του Παυλόπουλου υποβάλλε-

3. Το Σακί, Αθήνα, Κέδρος, 1980· και στο: *Ποιήματα 1943-1997...*, σσ. 53-92.

4. Για την κατηγορία του τρόπου στο πλαίσιο της σύγχρονης ειδολογικής θεωρίας, βλ. ενδεικτικά: G. Genette, *Εισαγωγή στο αρχικείμενο* (1979) (μτφρ.: Μήνα Πατεράκη-Γαρέφη), Αθήνα, Εστία, 2001.

5. *Λίγος Άμμος*, Αθήνα, Νεφέλη, 1997, σ. 20· και στο: *Ποιήματα 1943-1997...*, σ. 172.

ται στον αναγνώστη διαθλασμένο μέσα από έναν τολμηρό και στοχαστικό διάλογο του ποιητή με το ώριμο σολωμικό έργο, τον οποίο απλώς θα επικαλεστώ ως πλαίσιο αναφοράς, αφού το ζήτημα από μόνο του είναι αρκούντως ευρύ. Πρόκειται, θα έλεγα, για τον διάλογο του δοκιμασμένου λυρικού ποιητή, της δικής του τέχνης ή του δικού του ποιητικού είδους με έναν ποιητή, ο οποίος είχε προχωρήσει σε νέες ειδολογικές κατακτήσεις στο πεδίο της ποίησης, με έργα συνθετικών αξιώσεων, που τον έφερναν στην καλλιτεχνική πρωτοπορία του 19ου αιώνα.

Δεν νομίζω ότι χρειάζεται να αναφερθώ στα χαρακτηριστικά του ώριμου σολωμικού έργου, από τον Λάμπρο και εξής, αξίζει όμως να επισημάνω, γιατί το κάνει ο ίδιος ο Σολωμός σ' έναν από τους γνωστούς στα ιταλικά γραμμένους Στοχασμούς του για τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*, τον τρίτο καλλιτεχνικό δρόμο (οι άλλοι δύο, ο κλασικός του Ομήρου και ο ρομαντικός του Shakespeare) που χαράσσει το 1833/1834, στην κορυφαία στιγμή της ποιητικής τέχνης του, καθώς βρίσκεται ανάμεσα στον *Κρητικό*, τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* και το σύνθεμα των οκτώ μερών του χειρογράφου Z11: «Πάρε και συγκεκριμενοποίησε δυνατά Μια πνευματική δύναμη και κομμάτιασέ την σ' έναν ορισμένο αριθμό χαρακτήρων ανδρών και γυναικών, στον οποίο ν' αντιστοιχούν στην εκτέλεση κ.τ.λ. Σκέψου δυνατά, ώστε αυτό να γίνει ρομαντικά, ή κλασικά, αν είναι δυνατό, ή σε τρόπο μεικτό γνήσιο. Ο Όμηρος είναι μέγιστο παράδειγμα του δεύτερου, ο Shakespeare του πρώτου, και του τρίτου δε γνωρίζω».⁶

Ο τρίτος αυτός δρόμος δεν περνούσε μέσα από συγκεκριμένα ποιητικά είδη αλλά μέσα από ευρύτερες κατηγορίες, τους τρόπους (βλ. παραπάνω). Ο Σολωμός αναζητούσε τους αρμούς ενός ποιητικού έργου νέου τύπου, ενός συνθετικού έργου, ικανού να στεγάσει τα πάντα, το οποίο ξεπερνούσε ακριβώς τη λογική του είδους.⁷ Ο «μει-

6. Η μετάφραση του σολωμικού στοχασμού στο: Γιώργ. Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Αθήνα, Γνώση, 1989, σ. 375.

7. Βλ. αναλυτικά: Δημ. Αγγελάτος, «Τρόπος (*Modo*) ή Είδος; Ερμηνευτική προσέγγιση του προβλήματος των λογοτεχνικών ειδών στο έργο του Δ. Σολωμού»: *Πρακτικά Δέκατου Συμποσίου Ποίησης. Διονύσιος Σολωμός* (Πανεπιστήμιο Πατρών 6-8 Ιουλίου 1990) (επιμ.: Σ. Α. Σκαρτσής), Πάτρα, Λαχαικές Εκδόσεις, 1992, σσ. 28-43· μια πιο επεξεργασμένη θεώρηση του ζητήματος

κτός τρόπος» του Σολωμού όριζε ένα υπερ-ειδολογικό εγχείρημα, μια από τις παραμέτρους του οποίου ήταν ο αρμόδιος για τη διαστρωμάτωση και οργάνωση της αφήγησης (αφηγηματικά μέρη και διαλογικά μέρη) στίχος (του ομοιοκατάληκτου 15σύλλαβου στον Κρητικό και στο Γ' Σχεδιάσμα των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*, και του ανομοιοκατάληκτου 15σύλλαβου στο Γ' Σχεδιάσμα των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*, προηγούνται η *ottava rima* στον *Λάμπρο* και ο βιβλικός τύπος στίχου στη *Γυναίκα της Ζάκυνθος*).

Δεν είναι της στιγμής να αναλυθούν οι ορίζουσες του Κρητικού ή των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*, κορυφαίων έργων από την άποψη του συνθετικού καλλιτεχνικού εγχειρήματος του Σολωμού, αλλά να επισημανθεί —και αυτό αρκεί προσώρας— το μείζον ηθικό ζήτημα που τα τροφοδοτεί (βασισμένο σε ορισμένο φιλοσοφικό —καντιανό, σιλλεριανό και εγγελιανό— υπόβαθρο): το υψηλό χρέος που καλούνται να εκπληρώσουν οι πεπερασμένοι άνθρωποι (ο ναυαγός και οι πολιορκημένοι αντίστοιχα), μέσα από τις σφοδρές δοκιμασίες των αισθήσεών τους, καθώς αφήνονται εκτεθειμένοι απέναντι στις ανεξέλεγκτες δυνάμεις της Φύσης, οι οποίες τείνουν με ποικίλους τρόπους να τους αποσπάσουν από την αποστολή τους⁸ δυνάμεις υπερβατικές, ικανές να γοητεύσουν μέχρι θανάτου τους ανθρώπινους «στόχους» τους, ικανές όμως ταυτόχρονα να προκαλέσουν απρόσμενα υψηλές συμπεριφορές, όπως δείχνει η επενέργεια, για παράδειγμα, της Φεγγαροντυμένης και του ήχου στον ανυπεράσπιστο ναυαγό-ήρωα του *Κρητικού*.⁹

στο: Δημ. Αγγελάτος, *Η «φωνή» της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, Λιβάνης, 1997, σσ. 208-239.

8. Βλ. σχετικά: Νίκ. Καλταμπάνος, «Η στιγμή του αποκαλυπτικού ύψιστου στον Κρητικό του Σολωμού», *Λόγου Χάριν* 3 (Άνοιξη 1990), σσ. 95-126 και Ε. Γ. Καψωμένος, «"Lo spirito terrestre"». Η ποιητική εικόνα της Φεγγαροντυμένης, η καταγωγή της και η ερμηνεία της από την κριτική: «Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου». *Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό*, Αθήνα, Εστία, 1992, σσ. 203-251.

9. Βλ. χαρακτηριστικά για τον ήχο: «Ίσως δε σώζεται στη γη ήχος που να του μοιάζει / Δεν είναι λόγια· ήχος λεπτός [...] / Δεν ήθελε τον ξαναπή ο αντίλαλος κοντά του. / Αν είν' δεν ήξερα κοντά, αν έρχονται από πέρα / Σαν του Μαΐου τες ευωδιές γιομίζαν τον αέρα, / Γλυκύτατοι, ανεδιήγητοι [...] / Μόλις είν' έτσι δυνατός ο Έρωτας και ο Χάρος. / Μ' άδραχνεν όλη την ψυχή, και νάμπη δεν ημπορεί / Ο ουρανός, κι' η θάλασσα, κι' η ακρογιαλιά, κι' η κόρη / Με

Η επιλογή του Παυλόπουλου να συνθέσει ένα λυρικό ποίημα (για το ακριβές ειδολογικό του πρόσημο δεν θα κάνω εδώ λόγο, όπως ήδη έχω διευκρινίσει) δουλεύοντας στον καμβά έργων, τα οποία έχουν «χωνέψει» και αναδιαρθρώσει σε νέα συμφραζόμενα τα λυρικά είδη, του Κρητικού ως πούμε και των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* (θα πρόσθετα και ορισμένα άλλα έργα της ωριμότητας, όπως το γνωστό με τον τίτλο *Carmen Seculare*, αλλά το πράγμα θα πήγαινε μακριά), δοκιμαζόμενος σε μια ποιητική περιοχή εξ ορισμού αντίθετη με τη δική του σκόπευση (η αφηγηματική οργάνωση στο ώριμο σολωμικό έργο δεν δεσμεύεται από ειδολογικές απαιτήσεις, αλλά δημιουργεί νέες), σηματοδοτεί τη σοβαρότητα και τη δυσκολία του εγχειρήματος του νεότερου ποιητή, τη σύνθεση δηλαδή στο πεδίο των λυρικών ειδών, και μαζί τη βαθιά επίγνωσή του για τις προϋποθέσεις του εγχειρήματος, το πώς μπορούν, π.χ., τα λυρικά ποιήματα να αξιοποιήσουν την αφήγηση ή τα διαλογικά μέρη, χωρίς να πάψουν να είναι λυρικά. Και για να συμπληρώσω την παραπάνω εικόνα: δουλεύοντας —ο Παυλόπουλος— στον καμβά του ώριμου σολωμικού έργου επί της ουσίας, όχι προσχηματικά, ιδεοληπτικά ή επιδεικτικά (σύνηθες φαινόμενο στη νεοελληνική ποίηση από το τέλος του 19ου αιώνα και μετά, με ορισμένες πυκνώσεις που δεν θα ήταν ολωσδιόλου άσκοπο να μελετηθούν).

3. Χρειάζεται όμως να διαβάσουμε πρώτα το ποίημα «Δεν ξανακόιταξαι»:¹⁰

- 1 Κατεβαίναμε από το βουνό
- 2 ήταν άνοιξη πόλεμος ακόμη
- 3 καθήσαμε αποσταμένοι στην πλαγιά
- 4 δίπλα μας τα όπλα πάνω στο χορτάρι
- 5 κοίτα μου λέει ο Γιάννης.
- 6 Βούιζε κάτω το ποτάμι
- 7 και την είδα εκεί να πλένει
- 8 σήκωνε το φουστάνι της ψηλά

άδραχνε, και μ' έκανε συχνά ν' αναζητήσω / Τη σάρκα μου να χωρισθώ για να τον ακολουθήσω»: Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Α': *Ποιήματα* (επιμ.: Λ. Πολίτης), Αθήνα, Ίκαρος, 1979 [4η έκδ.], σσ. 205-206.

10. Η αρίθμηση των στίχων δική μου.

- 9 το έδενε γύρω από τη μέση
 10 κι έλαμπαν τα πόδια της μέσα στα νερά.
 11 Τ' άνθη και τα πουλιά μάς λίγωναν
 12 και πάλι μου λέει ο Γιάννης κοίτα.
 13 Σήκω του λέω να φύγουμε
 14 δεν έχουμε καιρό θα μας προφτάσουν.
 15 Και πια δεν ξανακοίταξα.

Εν είδει εισαγωγής για όσα ακολουθούν, θα σημείωνα ότι ορισμένα δεδομένα της αφηγηματικής σκηνοθεσίας του ποιήματος (στίχ. 1-5 και 11-14) υπαινίσσονται την ιστορική περίοδο που διατρέχει κυρίως τις δύο πρώτες συλλογές του Παυλόπουλου, τα χρόνια δηλαδή του Εμφυλίου και όσα αμέσως ακολούθησαν· ο τρόπος ωστόσο που αυτά τα αφηγηματικά δεδομένα διοχετεύονται στο ποίημα —και εννοώ τη συναρμογή τους με το περιστατικό του ανοιξιότικου θεάματος (στίχ. 6-10) αλλά κυρίως με τον τελευταίο στίχο—, αφήνουν το περιθώριο να διαφανεί (με ποιους όρους θα φανεί παρακάτω) ότι το «βουνό», ο «πόλεμος», τα «όπλα» των δύο συντρόφων πολεμιστών και οι διώκτες τους μπορούν να είναι κάθε εποχής και το νόημά τους να «βαθαίνει» απροσδόκητα. Αν το βάρος της αφήγησης πέφτει στον τελευταίο στίχο (αποτελεί άλλωστε ελαφρά παραλλαγμένος και τον τίτλο του ποιήματος), το πραγματικό κέντρο της βρίσκεται, όπως θα επιχειρήσω να δείξω, αλλού.

4. Ο ομιλητής-αναδρομικός αφηγητής και ο σύντροφός του, κυνηγημένοι από αντιπάλους, με τα όπλα στο χέρι, κατεβαίνουν από το βουνό για να ξεφύγουν, ενώ ο κύκλος της απειλής σφίγγει ολοένα και περισσότερο· αυτή είναι η ιστορία τους που περικυκλώνει το ποίημα (τέσσερις στίχοι στην αρχή, τρεις στο τέλος). Ο ομιλητής δεν νοιάζεται για κάτι άλλο παρά να ξεκουραστεί τόσο όσο χρειάζεται για να ανακτήσει δυνάμεις, ο σύντροφός του ωστόσο παρακινημένος από τη βουή του ποταμιού, πρώτος κάτι βλέπει εκεί «κάτω» και σχεδόν ακαριαία τον προτρέπει να κοιτάξει κι αυτός («κοίτα» στίχ. 5). Πρόκειται για ένα θέαμα (μια γυναίκα πλένει στο ποτάμι έχοντας δεμένο το φουστάνι της στη μέση) που δεν κατονομάζεται (ο Γιάννης δεν έχει να πει γι' αυτό παρά τη λέξη «κοίτα») και εκτυλίσσεται μέσα στο ανοιξιότικο τοπίο («ήταν άνοιξη» στίχ. 2) απο-

κλειστικά για αυτούς τους δύο αποδέκτες· εκείνοι κάθονται «αποσταμένοι στην πλαγιά» (στίχ. 3) —έχουν αφήσει τα «όπλα πάνω στο χορτάρι» (στίχ. 4)— σ' ένα σημείο υποθέτει ο αναγνώστης, απ' όπου μπορούν να δουν «κάτω» στο ποτάμι τη γυναίκα που πλένει εκεί.

Το περιστατικό με τη γυναίκα καταλαμβάνει το κέντρο του ποιήματος (στίχ. 6-10)· η γυναικεία παρουσία συστήνεται στον αναγνώστη μέσα από την οπτική γωνία του ομιλητή, με τρόπο όμως ελλειπτικό, από τη μέση και κάτω, καθώς το «φουστάνι» της στην αρχή δεμένο «ψηλά» (στίχ. 8), «γύρω στη μέση» (στίχ. 9) και αμέσως μετά τα πόδια της που «έλαμπαν [...] μέσα στα νερά» (στίχ. 10), φαίνεται να μαγνητίζουν το βλέμμα του. Τι βλέπει από τη δική του πλευρά ο σύντροφός του παραμένει άδηλο στην επιφάνεια του ποιήματος, η αφηγηματική οργάνωση ωστόσο υποδεικνύει ότι ο Γιάννης βλέπει διαφορετικά από τον ομιλητή, όχι τόσο γιατί διαφέρει η θέση ή η απόστασή τους σε σχέση με το ποτάμι και τη γυναίκα, όσο γιατί η αφήγηση χρειάζεται μια ισχυρή αντίστιξη, ικανή, όπως φαίνεται, να δώσει σχήμα στη στάση του ομιλητή και να συμβάλει έτσι στην άρθρωση του λυρικού ποιήματος· ο λόγος ύπαρξης του συντρόφου επιτελεί σημαντική λειτουργία αφηγηματικής και ποιητολογικής (δηλαδή λυρικής) τάξεως, όπως θα φανεί παρακάτω.

Η γυναίκα του ποιήματος λοιπόν, αν και επιδίδεται σε κάτι απολύτως συμβατό με τον υπαίθριο-αγροτικό τρόπο ζωής, δηλαδή να πλένει στα νερά του ποταμιού, ρούχα ή σκεύη, δημιουργεί στα μάτια του ομιλητή έναν ισχυρό κλονισμό, τόσο που το βλέμμα του, μαγνητισμένο από την εικόνα των ποδιών της που εκείνος μόνον βλέπει να λάμπουν «μέσα στα νερά», «ξεχνά», θα έλεγα, το άλλο μισό της, ακυρώνοντας κάποιο άλλο διαφοροποιητικό στοιχείο που ενδεχομένως θα την συγκεκριμενοποιούσε, θα της έδινε ένα ορισμένο —ανθρώπινο— πρόσωπο.

Η αφηγηματική αυτή ελλειπτικότητα δημιουργεί μια σειρά ερμηνευτικών ερωτημάτων στον αναγνώστη για τη δυναμική διαπλοκή του θεατή-ομιλητή με τη γυναίκα-θέαμα, που όπως δείχνει η στάση του ομιλητή στο τέλος του ποιήματος, εξελίσσεται σε μια μάλλον σφοδρή σύγκρουση, σε μια σφοδρή αναμέτρηση ανάμεσα στο υποκείμενο και σε ό,τι του αμφισβητεί την κυριότητα αφενός του εαυτού του αφετέρου του εξωτερικού κόσμου. Τα ερωτήματα συνεπώς, από τη μεριά του ομιλητή-θεατή, πρώτα θα μπορούσαν να διατυ-

πωθούν ως εξής: Τι είδους γυναίκα είναι αυτή η «μισή» γυναίκα; Ή: τι είδους λαμπρά γυναικεία πόδια είναι εκείνα που μπορούν σχεδόν να αυτονομηθούν από το υπόλοιπο σώμα, καθώς γίνονται αντικείμενο επιλογής ενός προνομιακού θεατή, ο οποίος επειδή ακριβώς είναι προνομιακός μπορεί να αδιαφορήσει για το υπόλοιπο σώμα, ή να το «καταδικάσει» στο σκοτάδι; Τι είδους σώμα είναι συνεπώς αυτό το τελευταίο; Προς την άλλη κατεύθυνση τώρα: μπορεί —και, αν ναι, σε ποιο βαθμό— το ίδιο το θέαμα, εν προκειμένω το γυναικείο σώμα, να επιβάλλει τους όρους θέασης και πρόσληψής του; Να δείχνει δηλαδή ό,τι εκείνο «θέλει», αμφισβητώντας στην αρχή και καταργώντας στη συνέχεια τους νοητικούς και αισθητηριακούς μηχανισμούς που συγκροτούν την ενότητα του υποκειμένου και το υποστασιοποιούν μέσα στον κόσμο, επιλέγοντας τρόπον τινά και άρα δημιουργώντας τον κάθε φορά παραλήπτη του

Τα παραπάνω ερωτήματα για το είδος τόσο της οπτικής εμπειρίας ή/και επιλογής του ομιλητή, όσο και του ίδιου του θεάματος, γίνονται πειστικότερα, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη ότι η γυναίκα του ποταμού φαίνεται να μην υπολογίζει κάποιους εύλογους και αφηγηματικά δικαιολογημένους κινδύνους, που είναι δυνατόν να συνοψιστούν στο ότι ο πόλεμος εξακολουθεί στο βουνό, διώκτες και διωκόμενοι μάχονται με όπλα στο χέρι, χωριά και κωμοπόλεις της υπαίθρου απειλούνται: πόσο ασφαλής, για να το θέσω με άλλους όρους, μπορεί να αισθάνεται μια μόνη γυναίκα, πλένοντας στο ποτάμι, μακριά ενδεχομένως από τους οικείους της, ενώ «δίπλα» της μαίνεται ο πόλεμος; Η βεβαιότητα που αποπνέει η παρουσία της, η σχεδόν αταραξία της και το οιονεί τελετουργικό των κινήσεών της (τίποτα δεν μοιάζει να μπορεί να διακόψει την καθημερινή ασχολία της, ούτε καν μια αμυδρή υποψία κινδύνου) και το φως των ποδιών της, δρουν καταλυτικά πάνω στον ομιλητή, ο οποίος βρίσκεται, μέχρι τη στιγμή της οπτικής εμπειρίας του, σε διαμετρικά αντίθετη κατάσταση (κυνηγημένος, κουρασμένος και απειλούμενος, με το σκοτεινό φάσμα του θανάτου στο κατόπι του).

Βρίσκεται λοιπόν αντιμέτωπος με κάτι εντελώς διαφορετικό, ένα μέγεθος που ξεπερνά εκείνη ακριβώς τη στιγμή τις προσδοκίες και τις υποδοχές του (όπως περίπου ο ναυαγός στον Κρητικό βρίσκεται απέναντι στη Φεγγαροντυμένη και τον «ανεκδιήγητο» ήχο), που δεσμεύει μαγευτικά τις αισθήσεις του, οδηγώντας τον σε μια

ανοίκεια κατάσταση σε σύγκριση με τον γνωστό κόσμο του, κυρίως με εκείνον που τον καταδιώκει, θεματοποιημένο στην αρχή (στίχ. 1-2) και στο τέλος του ποιήματος (στίχ. 13-14). Αλλά δεν πρόκειται μόνο γι' αυτό, αφού με το θέαμα των λαμπρών ποδιών της γυναίκας στο ποτάμι, συντονίζονται αφενός τα «άνθη» (όχι τα λουλούδια) και τα «πουλιά», τα οποία «λιγώνουν» (στίχ. 11) κατά τον ομιλητή, τον ίδιο και τον σύντροφό του, αφετέρου η παρότρυνση του τελευταίου να ξανακοιτάξει («και πάλι μου λέει ο Γιάννης κοίτα» στίχ. 12), για να σχηματιστεί έτσι ένας δεύτερος ασφυκτικός κλοιός για τον ομιλητή, στο εσωτερικό πλέον του ποιήματος, που τον πιέζει στο κρυσμιο σημείο της εμπειρίας του (μόλις έχει δει τα λαμπρά πόδια και είναι παραχαλασμένος από την ανοιξιάτικη γοητεία χρωμάτων, μυρωδιών και ήχων που «βομβαρδίζουν» με άνθη και πουλιά, τις αισθήσεις του), να ξαναστρέψει το βλέμμα στη γυναίκα, και να παραδοθεί πλήρως σε ό,τι εκείνη «προσφέρει», μένοντας καθηλωμένος στην πλαγιά και βεβαίως ξεχνώντας το όπλο «πάνω στο χορτάρι» και τους διώκτες που ολοένα πλησιάζουν.

Οι αισθήσεις του ομιλητή πολιορκημένες από το απροσδόκητο μαγευτικό θέαμα της Φύσης, τείνουν στιγμιαία να παραλύσουν κάτω από την παρελκυστική πλέσή του, η «απελευθέρωσή» τους όμως και μαζί η νίκη του ομιλητή ρηματοποιημένη στους τρίτους τελευταίους στίχους («Σήκω του λέω να φύγουμε /δεν έχουμε καιρό θα μας προφτάσουν. / Και πια δεν ξανακοιτάξα» στίχ. 13-15) θα έλθουν (ο ομιλητής «κατασκευάζει» εδώ το θέαμα) όταν θα ακουστεί δεύτερη φορά (το δεύτερο «κοίτα») η συντονισμένη με τη Φύση φωνή του Γιάννη, ζητώντας του να προχωρήσει περισσότερο, να δει δηλαδή, θα διευκρίνιζα, περισσότερο από ό,τι είδε με το πρώτο (ελλειπτικό) βλέμμα του. Η φωνή του συντρόφου, αμφίπλευρη στην αφηγηματική λειτουργία της, αντί να ολοκληρώσει τη μαγεία της αισθητηριακής εμπειρίας, ξυπνά στον νου του ομιλητή το χρέος (πρέπει να βιαστούν και να σωθούν από τους διώκτες) και την απόφασή του να μην ξανακοιτάξει εκεί που η γυναίκα «περιμένει» να της παραδοθεί, υποχρεώνοντάς τον να αφήσει κατά μέρος τη λάμψη των ποδιών της και να τη «δει» περισσότερο, να τον κάνει δηλαδή να πιστέψει (καθώς θα έχει υποχωρήσει ή και εξαλειφθεί η αντίσταση των νοητικών δυνάμεων) ότι την έχει φέρει στα ανθρωπινα μέτρα του, όπως έχει ήδη συμβεί με τον Γιάννη.

Ο τελευταίος έχει δει μάλλον περισσότερα ή/και άλλου τύπου πράγματα σε σύγκριση με τον ομιλητή, δείχνει να είναι πιο εξοικειωμένος με ό,τι βλέπει, πράγμα που σημαίνει ότι η μαγεία του θεάματος έχει επενεργήσει με τέτοιον τρόπο ώστε να του έχει δημιουργήσει την ψευδαίσθηση ενός οικείου —και άρα ελέγξιμου— ανθρωποποιημένου μεγέθους, να του έχει δώσει το περιθώριο (το θέαμα εδώ «κατασκευάζει» τον αποδέκτη του) να φέρει στα δικά του φυσικά μέτρα την απροσδόκητη γυναίκα του ποταμιού, γι' αυτό άλλωστε και παρακινεί τον ομιλητή να ξανακοιτάξει, να φυσικοποιήσει, θα ήταν η ακριβέστερη διατύπωση, τη γυναίκα, προς τα πάνω και προς τα κάτω: ο Γιάννης έχει γίνει όργανο της Φύσης και μαγεμένος, καθώς είναι μέσα στην αυταπάτη της παρελκυστικής φυσικότητάς της (ανοίξεις έως υπερβατικές εμπειρίες που παρουσιάζονται ως αυτόδηλα φυσικά στοιχεία), δημιουργεί τον απαραίτητο όρο για τη ριζική διαφοροποίηση του ομιλητή (η αντίστιξη μεταξύ ομιλητή και Γιάννη συμπληρώνει εκείνη μεταξύ ομιλητή και θεάματος), η οποία δεν στερείται ποικίλων επιπτώσεων στην οργάνωση του ποιήματος.

Ο προτρεπτικός λόγος του μαγεμένου διαταράσσει επαναλαμβανόμενος τον προς στιγμή μετεωρισμό του ομιλητή, επειδή στο κομβικό εκείνο σημείο της ανιούσας κλίμακας επίδρασης των αισθήσεων (η όραση και η ακοή: το πρώτο «κοίτα» του Γιάννη με τη βουή του ποταμιού, κατόπιν το θέαμα της γυναίκας και η λάμψη των ποδιών της: η όραση και η οσμή: τα άνθη: η ακοή: τα πουλιά), που θα οδηγούσε στην κορύφωση και ταυτόχρονα στην υποταγή του ομιλητή, το έργο της Φύσης απαιτούσε εν είδει ολοκληρώματος κάτι εντελώς διαφορετικό από το δεύτερο «κοίτα» (ενδοχομένως μια λέξη για τη γυναίκα, ικανή να εγκλωβίσει τελειωτικά τον ομιλητή στο θέαμά της): η επανάληψη φέρνει τον ομιλητή πίσω στην αφετηρία της οπτικής εμπειρίας του, ενώ το βλέμμα και οι αισθήσεις του μέχρι τον στίχο 11 («Τ' άνθη και τα πουλιά μάς λίγωναν») έχουν απομακρυνθεί πολύ από την πρώτη παρότρυνση. Το δεύτερο «κοίτα» του μαγεμένου διαρρηγνύει στην ουσία το έργο της Φύσης (και την καταλυτική επίδραση των αισθήσεων), επειδή δημιουργεί κάτι ατελέσφορο για την ολοκλήρωσή του, ένα πραγματικό αδιέξοδο, από το οποίο ο ομιλητής εκτοξεύεται βίαια —όπως δείχνει ο προστακτικός τόνος του «Σήνω» (στίχ. 13) και η αδιαμφισβήτητη, ακόμα και για

τον μαγεμένο σύντροφο, αλήθεια της διατύπωσης «δεν έχουμε καιρό θα μας προφτάσουν» (στίχ. 14)— πίσω στις ακυρωμένες νοητικές του δυνάμεις και τις επανενεργοποιεί ακαριαία: αν ο Γιάννης είναι όργανο στα χέρια της Φύσης, η «πρωτοβουλία» του για το δεύτερο «κοίτα», φαινομενικά συμβατή με ό,τι εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια του ομιλητή, στην πράξη «δημιουργεί» —αφηγηματικά και ερμηνευτικά μιλώντας— τη στάση του τελευταίου, και διά μέσου αυτής (δηλαδή της αντίστιξης που ολοκληρώνει το φάσμα των αντιπαραθέσεων, όπως ανέφερα παραπάνω) τους όρους της λυρικής ανάπτυξης της αφήγησης.

Τι άλλο θα μπορούσε να αρθρώσει ο μαγεμένος Γιάννης; Να κατονομάσει, να περιγράψει, να εξηγήσει; Τι θα μπορούσε να υπάρχει στη θέση του δεύτερου «κοίτα», τη στιγμή που το ποίημα συγκροτείται (αφηγηματικός ιστός-ερμηνευτικός ιστός) μέσα από συγκρουσιακές προοπτικές δυναμικών μεγεθών (το θέαμα-ο ομιλητής, οι αισθήσεις-το χρέος, η μαγεία-ο νους), πολιορκητών και πολιορκημένων; Από την πλευρά του ομιλητή τώρα: ποια γραμματική λόγου θα μπορούσε να εκφράσει τη, διά μέσου του δεύτερου «κοίτα», ακαριαία και απρόσμενη επαναφορά του ομιλητή, το «ξύπνημα» μ' άλλα λόγια του νου, παρά εκείνη που στηρίζεται σε (τρεις) παρατιθέμενες διατυπώσεις, περιορισμένες δραστικά σε δύο κύριους όρους, το ρήμα και το αντικείμενο; Τι περιθώριο έχει ο ομιλητής που μέχρι πριν λίγο μετεωριζόταν, άλαλος και λιγωμένος από τη δελεαστική Φύση και τα όργανά της, να εξηγήσει (με υποταγμένο λόγο πιθανόν και ποικίλους προσδιορισμούς για τους κύριους όρους των φράσεων) στον χαμένο στον κόσμο των αισθήσεων Γιάννη ότι ο εχθρός πλησιάζει, ότι όλα αυτά μπροστά τους δεν είναι παρά παγίδες θανάτου και δοκιμασίες υψηλού χρέους;

Τα λίγα, κοφτά λόγια των συντρόφων-ηρώων του περιστατικού μέσα σε συνθήκες οξύτατων σε ένταση εμπειριών που μεταστοιχειώνονται σε σφοδρές συγκρούσεις, και η γραμματική της αναδρομικής αφήγησης του ομιλητή (περιβάλλει τα λόγια των ηρώων), που είναι οργανωμένη στη βάση μιας διακύμανσης πέντε επάλληλων φραστικών ενότητων ανά πέντε και δύο στίχους, με μια καταληκτική ενός στίχου (στίχ. 1-5, 6-10, 11-12, 13-14, 15), για να συντηρεί έναν μέσο τόνο από άποψη ύφους χωρίς ιδιαίτερες εντάσεις (το ρήμα κυρίως στην πρώτη συντακτική θέση, εμφατικά σε ορισμένες περιπτώσεις,

όπως εμφατική και η προβολή των επιρρηματικών («πάλι» και «πια» στους στίχ. 12 και 15 αντίστοιχα), στενεύουν ασφαλώς εκ πρώτης όψεως τη ροή των αφηγηματικών πληροφοριών στο ποίημα: το στένεμα αυτό αποδίδει ακριβώς τη λυρική εκδοχή ανάπτυξης της αφήγησης, σύμφωνα με την οποία οι λίγες, επιλεγμένες αφηγηματικές πληροφορίες (αφήγηση και λόγοι ηρώων) βρίσκονται στην επιφάνεια, «πιέζοντας» στο βάθος κάποιες άλλες —και διατηρώντας τες εκεί—, περισσότερο «ομιλητικές», επικίνδυνες όμως για δυσανάλογες με τις απαιτήσεις λυρικής υψής ποιήματος, αντιπαραθέσεις ανθρώπινων και φυσικών/υπερβατικών μεγεθών, ηρώων και Φύσης. Το καλλιμαχικό, θα τολμούσα να πω, στένεμα αφηγηματικού υλικού και τα συναφή «μεσοτονικά» στοιχεία ύφους αυτού του υλικού, επιλέγονται από τον Παυλόπουλο ως αρμόδιοι λυρικοί πλέον μηχανισμοί για την οικοδόμηση του (ερμηνευτικού) βάθους πεδίου του ποιήματος (βλ. παραπάνω), και είναι ό,τι μόνο εξέχει από μια ήπειρο άρρητων λόγων και εικόνων.

Το δεύτερο «κοίτα» του Γιάννη αποκτά ως εκ τούτου εμβληματική λειτουργία, αφηγηματική, ερμηνευτική και ποιητολογική/ειδολογική, καθώς μόνον αυτή η λέξη στο ποίημα είναι σε θέση να δείξει την ύπαρξη του αθέατου βάθους (πίσω από το «κοίτα») αναδύεται η κατάκτηση του ομιλητή), ρηματοποιημένου στους τρεις τελευταίους στίχους του ποιήματος (13-15), και από εκεί αναδρομικά σε όλους τους προηγούμενους: αυτό σημαίνει ότι ο περιορισμένος αφηγηματικός ορίζοντας με τις ελεγχόμενες εντάσεις ύφους των υλικών του εκδιπλώνει, αρχής γενομένης από το κομβικό σημείο του δεύτερου «κοίτα», έναν αθέατο στην επιφάνεια του ποιήματος κόσμο με υψηλή ανθρωπολογική αξία και ταυτόχρονα θεματοποιεί τους όρους κατάκτησης μιας ορισμένης λυρικής τέχνης.

Θα καταλήξω λοιπόν σχολιάζοντας ό,τι αναδύεται στους στίχους 13-15. Η νίκη του ομιλητή πάνω στον Πειρασμό της Φύσης, διατυπωμένη στον καταληκτήριο στίχο «Και πια δεν ξανακοίταξα», οφείλεται σε μια καθοριστικής σημασίας επιλογή για τον ίδιο και για την ύπαρξη του λυρικού ποιήματος.

Ο ομιλητής-αφηγητής γίνεται ποιητής επειδή ακριβώς μπορεί να ανασυντάξει συγκλονιστικές εμπειρίες που δοκιμάζουν τα όρια των δυνατοτήτων του, χωρίς να μεταφέρει αυτές τις εμπειρίες με τρόπο ασύμβατο προς την υφή τους: δεν «εξηγεί» ως εκ τούτου ανα-

δρομικά —πράγμα που ασφαλώς θα μπορούσε να κάνει (οι δυνάμεις του νου επικράτησαν του παρελκυστικού Πειρασμού)— το θέαμα της γυναίκας, αλλά επιλέγει να διατηρήσει ό,τι του εντυπώθηκε βαθιά στο πρώτο κοίταγμα, τότε που ήταν ήρωας και δεν είχε ακόμα επικρατήσει των δυνάμεων της Φύσης, τότε που δεν είχε ακούσει ακόμα το δεύτερο «κοίτα» του Γιάννη, να διατηρήσει μ' άλλα λόγια το (ακόμα ατιθάσευτο) υπερβατικό μέγεθος: την αιφνιδιαστική λάμψη των ποδιών της γυναίκας. Αρνείται να «δείξει» ως αναδρομικός αφηγητής κάτι περισσότερο από αυτό που συγκράτησε ως μαγεμένος και μετεωριζόμενος ήρωας: επιλέγει τον τεμαχισμό της αναδρομικά κατακτημένης ολότητας, αρνούμενος να δώσει φυσικές διαστάσεις στην υπερβατική οπτική εμπειρία του, αρνούμενος να ανθρωποποιήσει τη γυναίκα του ποταμιού, να της δώσει σώμα και πρόσωπο, ή με άλλους όρους, επιλέγει να «κρύψει» τον ανθρώπινο χαρακτήρα της γυναίκας, για να κρατήσει μόνο τη λάμψη των ποδιών της, να κρατήσει μια γυναίκα μυστικό, ένα μυστικό ον. Καταλαβαίνει ο αναγνώστης ότι γυρίζοντας από τον καταληκτήριο στίχο πίσω στην αρχή του ποιήματος, ο λόγος του αφηγητή με το επιφανειακό «μεσοτονικό» ύφος του λειτουργεί στο πλαίσιο που ορίζει η βαρύνουσα για την ύπαρξη του ποιήματος επιλογή του, και άρα πάει «βαθύτερα»: δεν θα επιμείνω όμως στη λειτουργία του λόγου του αναδρομικού αφηγητή και στο βάθος που αφήνει να διαφανεί σε κάθε περίπτωση, από το «Κατεβαίναμε» του πρώτου στίχου και μετά (τι υπάρχει λοιπόν —για να δώσω μόνον ένα παράδειγμα— πίσω από το «Κατεβαίναμε» και τι νόημα έχει αυτή η κάθοδος μέσα από το πρίσμα των τριών τελευταίων στίχων;).

Ο ομιλητής-αφηγητής γράφει το ποίημα μέσα από μια ορισμένη διεργασία, όπως υποστηρίζω παραπάνω, υποβάλλοντας μέσα από έναν ώριμο και ευτυχή διάλογο με το σολωμικό έργο, το στίγμα του δικού του τρόπου να αναπτύσσει την αφήγηση στην ποίηση, πράγμα που σημαίνει το στίγμα μιας ποιητικής τέχνης και της ειδολογικής της απόβλεψης, κυρίως όμως το δείκτη δυσκολίας των πραγματώσεων της.

Το ζήτημα του τι είδους ποιητική τέχνη είναι αυτή που υποστηλώνει και τροφοδοτεί το έργο του Παυλόπουλου, θα μου επιτρέψουν οι επιμελητές του παρόντος αφιερωματικού τόμου να το κρατήσω για τη μονογραφία μου στην οποία έχω ήδη αναφερθεί.

Dimitris Angelatos

Narration et poésie lyrique
Prismes génériques dans l'art poétique de Giorgis Pavlopoulos

RÉSUMÉ

Cette étude porte sur l'aspect narratif des poèmes lyriques de G. Pavlopoulos, particulièrement efficace pour la formation de son art poétique, axé sur les grands paradigmes des poètes tels que Dion. Solomos et G. Séféris. C'est précisément dans ce cadre de référence que notre intérêt est dirigé sur le fil conducteur qui mène Pavlopoulos à l'oeuvre de maturité de Solomos, qui a ouvert des horizons génériques nouveaux pour la poésie néo-hellénique; nous analysons par conséquent un poème («Δεν ξανακοιτάξα») du recueil de Pavlopoulos *Αίγος Άμμος* (1997), où les traces du dialogue entre le poète lyrique contemporain et Solomos sont intensément marquées, sans pour autant être immédiatement perceptibles.