

Η ΑΝΑΣΤΥΝΘΕΣΗ ΚΑΙ ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΩΝ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΣΑΠΦΟΥΣ ΚΑΙ Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ ΕΛΥΤΗ

Μεταφέροντας την ποίηση τῆς Σαπφούς στή νέα ἑλληνική, ὁ Ὀδυσσεύς Ἑλύτης παρουσίασε μιὰν ἀναθεώρηση τῆς ποιητικῆς της, τονίζοντας ἐκεῖνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικά της πού, κατὰ τὴ γνώμη του, ἐμφανίζονται καὶ στὴ μοντέρνα αἰσθητική. Ὁ Ἑλύτης ἀγνόησε τὴν κλασικὴ ταξινόμηση τῶν ποιημάτων καὶ τῶν ἀποσπασμάτων σὲ ἑννέα βιβλία καὶ ἀνασυνέταξε τὸ corpus σὲ ἑπτὰ ἐνότητες, ἀντλώντας ἀπὸ τὴν ὑπερρεαλιστικὴ σκέψη καὶ ποιητικὴ πρακτική. Τὸ ἀποτέλεσμα δὲν συνιστᾷ μόνον μιὰν ἐντυπωσιακὴ καινοτομία στὴν ἱστορία τῆς πρόσληψης τοῦ ἔργου τῆς Σαπφούς. Ἀποδεικνύεται ἐπίσης ἰδιαίτερα γόνιμο γιὰ τὴ μελέτη τῆς δικῆς του ποιητικῆς.

Τὸ βιβλίον *Σαπφῶ* ἐκδόθηκε τὸν Μάρτιο τοῦ 1984, ἐνῶ ἡ πολυετὴς προσπάθεια πού ἀπαίτησε ξεκίνησε τὸ 1968.¹ Μαζὶ μὲ τὴν ἀπόδοση τῶν ἐπιγραμμάτων τοῦ ἐπίσης Λέσβιου Κριναγόρα,² ἀποτελεῖ τὴν πιὸ ὀλοκληρωμένη ἐργασία τοῦ Ἑλύτη πάνω στὴν ἀρχαία ποίηση.³ Στὴ νέα ἐκδοση, πού κυκλοφορεῖ ἀπὸ τὸν Μάρτιο τοῦ 1996, περιλαμβάνονται οἱ ἑντεκα διαφανογραφίες, οἱ ὁποῖες ἐμφα-

¹ Ἡ παρῶσα ἐργασία ἐκπονήθηκε στὰ πλαίσια τῆς μεταδιδακτορικῆς ἔρευνας πού πραγματοποιήσε ἡ γράφουσα ὡς ὑπότροφος τοῦ Ἰδρύματος Κρατικῶν Ὑποτροφιῶν (Ι.Κ.Υ.) στὸν Τομέα Νεοελληνικῆς Φιλολογίας τοῦ Τμήματος Φιλολογίας τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν καὶ ἀνακοινώθηκε στὸ Διεθνὲς Συνέδριο «Σαπφῶ - Ἑλύτης καὶ Λυρική Ποίηση στὸν 21ο αἰῶνα» (Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν καὶ Δῆμος Ἐρεσσοῦ-Ἀντίσσης, 24-26 Αὐγ. 2001).

1. Βλ. τὸ σχετικὸ σχόλιο ἀπὸ τὸ ἀνέκδοτο Χρονολόγιο τοῦ Ὀδυσσεύς Ἑλύτη, στὸ Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Χρονολόγιο Ὀδυσσεύς Ἑλύτη (1911-1986)», *Χάρτης* 21-23, Νοεμ. 1986, σ. 273.

2. Βλ. Κριναγόρας, μορφή στὰ νέα ἑλληνικά Ὀδυσσεύς Ἑλύτης, Ὑψίλον, Ἀθήνα 1987.

3. Στὸ βιβλίον *Ἀλεξανδρινὴ ποίηση*, πού ἐκδόθηκε τὸ 1943 μὲ τίς μεταφράσεις τοῦ Κωνσταντίνου Τρυπᾶνῃ ἀπὸ τὴν Παλατινὴ Ἀνθολογία, περιλαμβάνονται γύρω στὰ πενήντα «προσχέδια μεταφράσεων» τοῦ Ἑλύτη, ὅπως ὁ ἴδιος τὰ χαρακτηρίζει σὲ ἐπιστολὴ διαμαρτυρίας του γιὰ τὴ δημοσίευσή τους. Βλ. Ὀδυσσεύς Ἑλύτης, «Ἡ Ἀλεξανδρινὴ ποίηση», *Νέα Ἑστία* 35, 15 Ἰαν. 1944, σσ. 118-19.

νίζονταν μόνον στα άριθμημένα πρώτα έβδομήντα έπτά αντίτυπα τής άρχικης έκδοσης. Και στις δύο εκδόσεις παρατίθενται επίσης εισαγωγή, καθώς και ένα έπιλογικό και ένα βιβλιογραφικό σημείωμα. Η κλασική κατάταξη του σαπφικού *corpus* σε έννέα βιβλία καταργείται. Με βάση το περιεχόμενο και τη μορφή του, το έργο τής ποιήτριας ταξινομείται σε έπτά ένότητες, που φέρουν τίτλους από επιλεγμένες φράσεις του πρωτοτύπου. Οί όροι άνασύνθεση και απόδοση, που συνοδεύουν το όνομα του μεταφραστή στην έσωτερική σελίδα του τίτλου, προσδιορίζουν το έγχειρήμα.

Στο δοκίμιο «Το έργο του μεταφραστή» (1923), ό Walter Benjamin τονίζει τον ύστερογενή χαρακτήρα τής μετάφρασης, τη σύνδεσή της με τη μεταθανάτια ζωή του πρωτοτύπου.⁴ Άλλωστε, τόσο το άρχικό κείμενο, όσο και ή μητρική γλώσσα του μεταφραστή ύφίστανται την επίδραση του χρόνου, και ή σχέση άνάμεσα στο περιεχόμενο και τη γλώσσα του πρωτοτύπου και τής μετάφρασης μεταβάλλεται άδιάλειπτα. Το έργο του μεταφραστή, έπομένως, δέν είναι νά άναπαράγει το νόημα, αλλά νά δίνει έκφραση στον τρόπο σημασιодότσης και την πρόθεση (*intentio*) του πρωτοτύπου. Η μετάφραση πρέπει νά άποσκοπεί στη γλωσσική συμπλήρωσή του, στην άπελευθέρωση τής γλωσσικής ενέργειας, την όποία έμπερικλείει.⁵ Στις έπισημάνσεις αυτές θά μπορούσε κανείς νά άνατρέξει, όχι μόνον για νά διερευνήσει τον βασικό διαμορφωτικό παράγοντα και τις συνθήκες που ρυθμίζουν σε διαφορετικές έποχές και πολιτισμικά περιβάλλοντα τη μεταφραστική δραστηριότητα, αλλά και άπλως για νά άναλογισθεί τη μεγάλη άπόσταση που χωρίζει την άπόδοση του Έλύτη από το έργο τής Σαπφούς, καθώς και από άλλες μεταφορές του στη νέα έλληνική και σε άλλες γλώσσες.⁶ Ακόμη, μιá τέτοια θεώρηση ένδεχομένως εύνοεί έναν κοινόν προβληματισμό για τη μετάφραση τής άρχαίας και τής ξένης ποίησης. Η θεωρητική στάση του Έλύτη και οί πρακτικές έπιλογές του, που είναι και στις δύο περιπτώσεις παρόμοιες, παρουσιάζουν σημαντικό ένδιαφέρον για τη συγκριτική γραμματολογία. Τη διαφορά τής άπόδοσης από την «πιστή μεταγλώττιση» την έπεξηγεί στο «Εισαγωγικό σημείωμα» και στην έπιλογική «Σημείωση» τής Δεύτερης γραφής, την έπίτομη έκδοση του 1976 που συγκεντρώνει τις μεταφράσεις του από τη σύγχρονή του εύρωπαϊκή ποίηση, καθώς και σε συνέντευξη τής ίδιας έποχής, όπου σχολιάζει τις θέσεις του. Όπως διευκρινίζει, σκοπός του ήταν νά διατηρη

4. Βλ. Walter Benjamin, *Illuminations*, μτφ. Harry Zohn, Fontana Press, London 1992, σ. 72.

5. Αότ. σσ. 74, 76, 79-80.

6. Για τις μεταφράσεις που ό Έλύτης είχε στη διάθεσή του, βλ. το Βιβλιογραφικό σημείωμα στο Όδυσσέας Έλύτης, *Σαπφώ*, Ίκαρος, Άθήνα 1996, σσ. 165-66. Για νεότερες άποδόσεις του σαπφικού έργου στη νέα έλληνική βλ. *Σαπφώ*, μτφ. Σωτήρης Κακίσης, Νεφέλη, Άθήνα 1988, Άλκαίος - Σαπφώ, μτφ. Σωκράτης Σκαρτσής, Κάκτος, Άθήνα 1996, *Σαπφώ*, μτφ. Κώστας Τοπούζης, Έπικαιρότητα, Άθήνα 1997.

αθοῦν οἱ ἰδιαιτερότητες τοῦ προσωπικοῦ ὅφους τοῦ ἐκάστοτε μεταφραζόμενου ποιητῆ,⁷ ἀλλὰ κυρίως οἱ μεταφράσεις (νὰ γίνουν ἑλληνικὰ ποιήματα), δηλαδή, νὰ λειτουργοῦν ἀποτελεσματικὰ στὴ γλώσσα-στόχο, χωρὶς νὰ δίνουν τὴν ἐντύπωση τῆς μετάφρασης.⁸ Ἡ προσέγγισή του στὴ σαφικὴ ποίηση ὑπῆρξε ἀνάλογη. Στὸ ἀντίστοιχο ἐπιλογικὸ σημεῖωμα ἐξηγεῖ πὼς μέρεινά του ἦταν ἡ δημιουργία νέων ποιητικῶν μονάδων καὶ γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτὸ ἐπιχείρησε τὴν αὐθαίρετη σύνδεση τῶν ἀποσπασμάτων, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ συμπληρώσει τὰ φθαρμένα τμήματα ἢ τὰ σημασιακὰ χάσματα.⁹

Εἶναι σαφές πὼς ἡ ἀποτελεσματικότητά τῆς ἐλεύθερης ἀπόδοσης τοῦ ἔργου τῆς Σαπφούς βασίζεται στὴν εὐρηματικὴ καὶ δημιουργικὴ ἐκμετάλλευση τῆς μεθόδου ἀνασύνθεσης, τῆς πρωτότυπης σύνδεσης τῶν ἀποσπασμάτων ἢ θραυσμάτων στὶς εὐρύτερες ἑπτὰ ἐνότητες ἢ στὶς ἐπιμέρους κειμενικὲς ὀντότητες ποὺ παρουσίζονται ὡς αὐθύπαρκτες ποιητικὲς μονάδες ἢ προτείνονται ὡς τέτοιες ἀπὸ τὸν μεταφραστῆ. Ἡ ἀνασύνθεση εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὸν ὑπερρεαλισμὸ,¹⁰ καὶ ἀποτελεῖ βασικὴ ἀρχὴ στὴν ποιητικὴ τοῦ Ἑλύτη. Στὴ δοκιμιογραφία του, ὁ ὅρος χρησιμοποιοῖται γιὰ τὶς ἀναφορὲς στὴν ὑπερπραγματικότητα, τὴν ἀναδιαμόρφωση τῶν στοιχείων τῆς ἀπτῆς πραγματικότητας σὲ μιὰν ἰδεατὴ, ὁραματικὴ εἰκόνα τοῦ κόσμου.¹¹ Ἡ ἀνασύνθεση παραπέμπει ἐπίσης στὰ εἰκαστικὰ κολάζ του, τὰ

7. Βλ. Ὁδυσσεὺς Ἑλύτης, *Δεύτερη γραφή*, Ἰκαρος, Ἀθήνα ²1980, σσ. 11, 207.

8. Βλ. τὴ συνέντευξή τοῦ Ἑλύτη στὸν Γιώργο Πηλιχό, *Τὰ Νέα*, 26 Νοεμ. 1976. Ὁ Ἑλύτης φαίνεται ἐδῶ νὰ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὶς θέσεις τοῦ Benjamin, ὁ ὁποῖος τὸ θεωρεῖ μειονέκτημα γιὰ τὴ μετάφραση νὰ δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς τὸ κείμενο γράφτηκε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ στὴ γλώσσα-στόχο (δ.π., σ. 79). Ὅμως, στὴν πράξη, οἱ ἐπιλογές του συμβαδίζουν μὲ τὶς θεωρητικὲς προτάσεις τοῦ Benjamin, σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο ἡ μετάφραση πρέπει νὰ εἶναι διάφανη: νὰ μὴν καλύπτει τὸ πρωτότυπο, ἀλλὰ νὰ ἐπιτρέπει στὴν καθαρὴ γλώσσα νὰ ἀντικατοπτρίζεται ἐπάνω του ὅσο γίνεται καλύτερα. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ ἐπιτευχθεῖ μὲ τὴν κυριολεκτικὴ ἀπόδοση τῆς σύνταξης (ἐφόσον οἱ λέξεις καὶ ὄχι οἱ προτάσεις ἀποτελοῦν τὸ πρωταρχικὸ ἔργαλειό τοῦ μεταφραστῆ).

9. Βλ. Ὁδυσσεὺς Ἑλύτης, *Σαπφώ*, δ.π., σ. 163.

10. Ο Breton τόνιζε τὴν ἀνάγκη νὰ κατατηθεῖ ἡ πραγματικότητά στὰ συστατικὰ στοιχεῖα της καί, στὴ συνέχεια, νὰ ἐπανασυνθεθεῖ σὲ νέους συνδυασμούς. Ἐπικροτοῦσε τὴν ὑπνόμευση τῆς συμβατικῆς σκέψης ἀπὸ τὸ ἀντι-ὀρθολογιστικὸ πνεῦμα τῆς ὑπερρεαλιστικῆς λογοτεχνίας καὶ τέχνης, καὶ τὴν ἀπο-περικειμενοποίηση τῶν ἀντικειμένων ἀπὸ τὸν πνευματικὸ καὶ κοινωνικὸ κομπορμισμὸ—βλ. λ.χ. *Μανιφέστα τοῦ σουρρεαλισμοῦ*, μτφ. Ἑλένη Μοσχονά, Δωδώνη, Ἀθήνα 1983. Γιὰ τὴν ἀντισυμβατικὴ στάση τῆς Σαπφούς ὁ Ἑλύτης κάνει λόγο στὸ δοκίμιο «Πρῶτα-πρῶτα...» (1972) καὶ στὸ κείμενο «Ποιητικὴ νοημοσύνη» (1944). Βλ. Ὁδυσσεὺς Ἑλύτης, *Ἀνοιχτὰ χαρτιά*, Ἰκαρος, Ἀθήνα ³1987, σσ. 11, 477.

11. Σύμφωνα μὲ τὸν Ἑλύτη, ὁ ἄνθρωπος ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ φτιάχνει ὁ ἴδιος τὸν παρὰδεδό του ἀπὸ τὰ ἴδια ὕλικά ποὺ εἶναι φτιαγμένη ἀκριβῶς καὶ ἡ Κόλαση. Δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀντίληψή γιὰ τὴ διάταξη τῶν ὕλικῶν ποὺ διαφέρει [...]. Ἐὰν ἡ πραγματικότητά [...] δὲν ἐπιτρέπει [...] τὴν ἄλλη ἀρχιτεκτονικὴ ἢ, ἄλλιως, τὴν ἐπαναστατικὴ ἀνασύνθεση τὸ πνεῦμα μένει ἐλεύθερο καί, γιὰ τὴν ἀντίληψή μου, παραμένει τὸ μόνο ποὺ μπορεῖ νὰ τὴν ἀναλάβει»

όποια ο ίδιος αποκαλεί «συνεικόνες» (προφανώς υποδηλώνοντας πώς πρόκειται για αυτόνομες εικόνες που έρχονται σε επικοινωνία, ώστε να συνυπάρχουν). Στο δμώνυμο δοκίμιο εξηγεί πώς με τις συνεικόνες επιδίωξε τον «συναγερμ[ό] των φυσικών στοιχείων» [τόν] μετεωρισμ[ό] τους στον αιθέρα της φαντασίας και το κατακάθισμά τους με μια διαφορετική, απρόβλεπτη, μη ωφελιμιστική [...] επανασύνθεση». ¹² Επομένως, η ανασύνθεση συνδέεται και με τις διαφανογραφίες που συνοδεύουν το κείμενο και είναι αποτέλεσμα εφαρμογής της τεχνικής του κολάζ, αφού έγιναν με την επικόλληση κομμένων χρωματιστών χαρτιών επάνω σε σχέδια του ποιητή.

Στην απαγκίστρωση από την πρωτοκαθεδρία του πρωτοτύπου και τη μετάθεση της έμφασης στο σύστημα-στόχο συνέβαλε καθοριστικά η δομιστική θεωρία των πολυσυστημάτων, που αναπτύχθηκε στη δεκαετία του 1970, με πρωτεργάτες τον Itamar Even-Zohar και τους συναδέλφους του στο Τελ Άβιβ. ¹³ Η σχολή της χειραγώγησης, η οποία στα μέσα της δεκαετίας του 1980 ώθησε στο μεταδομιστικό στάδιο των μεταφραστικών σπουδών, αναγνωρίζει τη μετάφραση ως αποτέλεσμα μιᾶς κεντρικής διαδικασίας κειμενικού χειρισμού και μετασχηματισμού. ¹⁴ Όπως επισημαίνει ειδικότερα ο Theo Hermans, η μεταφορική γλώσσα που χρησιμοποιούν οι μεταφραστές στους προλόγους τους και σε άλλα σχετικά κείμενα αποκαλύπτει τις θέσεις τους για τη μετάφραση και υποδηλώνει τις στρατηγικές που ακολούθησαν και τους στόχους τους. ¹⁵ Στην Εισαγωγή του, δίπλα στη διαφανογραφία που φέρει τον τίτλο *Η Μυτιλήνη* και αποδίδει μιαν υπερχρονική άποψη της πόλης, ο Έλύτης σημειώνει: «Δυόμισι χιλιάδες χρόνια πίσω, στη Μυτιλήνη, βλέπω ακόμη τη Σαπφώ σαν μιὰ μακρινή εξαδέλφη που

(αὐτ., σσ. 9-10, δική του έμφαση). 'Ο ποιητής, ειδικά, οφείλει «ν' ανασυνθέτει τὸν κόσμον κυριολεκτικὰ καὶ μεταφορικὰ» (αὐτ. σ. 36). Πρβ. τὴν ἀκόλουθη ἐπισήμανση: «τὰ φυσικὰ στοιχεῖα [...] ἀποτελοῦσαν τὴν ἀλφαβῆτα ἐνὸς ἄλλου κόσμου πού ὥστόσο ἐμπεριέχεται μέσα σὲ τούτον. Καὶ ἀποστολή μου ἦταν μετὰ τὴ διαφορετικὴ τους σύνθεση νὰ φτιάξω ἕναν ἄλλο κόσμον, ἰδανικόν, πού ν' ἀνταποκρίνεται στὸν βαθμὸ τῆς μαγείας πού αἰσθανόμουν καὶ αἰσθάνομαι ἀκόμη ὡς σήμερα» (βλ. 'Οδυσσεύς Έλύτης, *Αὐτοπροσωπογραφία σὲ λόγο προφορικό*, 'ΓΨίλον, Ἀθήνα 2000, σ. 28).

12. Βλ. 'Οδυσσεύς Έλύτης, *Έν-λευκῶ*, 'Ικαρος, Ἀθήνα 1992, σσ. 259-60 (δική μου έμφαση).

13. Βλ. Itamar Even-Zohar, «Polysystem Studies» (κυρίως τὰ ἐπιμέρους «Polysystem Theory» [1979] καὶ «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem» [1978]), *Poetics Today* 11.1, 'Ανοιξη 1990, σσ. 9 κ.έ. (κυρίως σσ. 9-26 καὶ 45-51).

14. Βλ. José Lambert καὶ Hendrik Van Gorp, «On Describing Translations», σὲ Theo Hermans (ἐπιμ.), *The Manipulation of Literature*, St. Martin's Press, N.Y. 1985, σσ. 42-53.

15. Βλ. Theo Hermans, «Images of Translation: Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation», σὲ *The Manipulation of Literature*, ὁ.π., σσ. 103-35.

παίζαμε μαζί στους ίδιους κήπους, γύρω απ' τις ίδιες ροδιές, πάνω απ' τις ίδιες στέρνες. Λιγάκι μεγαλύτερη στά χρόνια, μελαχρινή, με λουλούδια στά μαλλιά κι ένα κρυφό λεύκωμα γεμάτο στίχους, που δέν μ' ἄφησε ν' ἀγγίξω ποτέ. Βέβαια, εἶναι που ζήσαμε στοῦ ἴδιου νησί. Που εἴχαμε τὴν ἴδια αἴσθηση τοῦ φυσικοῦ κόσμου, [...] που δουλέψαμε —στὰ μέτρα του ὁ καθένας— με τις ίδιες ἐννοιες, γὰ νὰ μὴν πῶ περίπου με τις ίδιες λέξεις. [...] Ἄς μοῦ συγχωρεθεῖ, λοιπόν, νὰ μιλήσω γιὰ τὴ Σαπφῶ σὰν γιὰ μιὰ σύγχρονή μου». ¹⁶ Ἐξετάζοντας τὴ μετάφραση, διαπιστώνει κανεὶς πὼς χαρακτηρίζεται πράγματι ἀπὸ ἓναν σύγχρονο τόνο καὶ ὑποβάλλει στὸν ἀναγνώστη μιὰν ἐντονη αἴσθηση οἰκειότητας με τὸν πλασματικὸ κειμενικὸ κόσμο. Πρόκειται ἀκριβῶς γιὰ ἐνδείξεις, ὅχι μόνον τῆς ἐξοικείωσης τοῦ Ἑλύτη με τὸ ἔργο τῆς Σαπφούς, ἀλλὰ καὶ τῆς χειραγώγησής του, τὴν ὁποία ἐπέτρεψε ἡ συνείδηση τῆς ποιητικῆς συγγένειας. ¹⁷

Σύμφωνα με τὸν André Lefevere, ἡ ἐπαναγραφή, σὲ ὅλες τις μορφές της, ἀποτελεῖ στρατηγικὴ προσαρμογῆς τοῦ ἀρχικοῦ ἔργου στὰ δεδομένα τοῦ συστήματος-στόχου, ἀποκαλύπτοντας συγχρόνως στοιχεῖα γιὰ τὴν πρόσληψή του. ¹⁸ Ὁ Ἑλύτης ἀπέδωσε ἐλεύθερα, ἀλλὰ χωρὶς σημαντικὲς παρεμβάσεις τὰ ποιήματα ποὺ παραδίδονται κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος τους. Ὅμως, ἀνασυνθέτοντας τὰ ἀποσπάσματα καὶ τὰ διάσπαρτα θραύσματα σὲ νέες ποιητικὲς ὀντότητες καὶ διαιρώντας τὸ σαπφικὸ *corpus* στὶς ἐπτὰ ἐνότητες, προχώρησε οὐσιαστικὰ στὴν ἐπαναγραφή του: ἔτσι, παρήγγε τὴ δυνατότητα στὸ σύστημα-στόχο (τῆς νέας ἐλληνικῆς) νὰ τὸ προσοικειωθεῖ, ἀλλὰ καὶ ἓνα νέο κείμενο προσαρμοσμένο στὸ δικό του ἔργο. Ἐνῶ φιλόλογοι μεταφραστές ἐπιχείρησαν νὰ θεραπεύσουν τὴν ἀποσπασματικότητα με προσθήκες, ἐλέγχοντας ὅσο στάθηκε ἐφικτὸ τὸν κίνδυνο τῆς αὐθαιρεσίας με τὰ στοιχεῖα ποὺ ἐξασφάλισε ἡ παράδοση, ὁ Ἑλύτης προχώρησε σὲ μιὰ ρηξικέλευθη ἐργασία γιὰ τὴν ἱστορία τῆς πρόσληψης τῆς Σαπφούς. Ἡ ἀνασύνθεση (καὶ ἡ ἐλεγχόμενη ἀπὸ αὐτὴ ἀπόδοση) συνιστᾷ μιὰν ἰδιότυπη ἐπέμβαση στὸ σῶμα τῆς σαπφικῆς ποίησης: ὑποδεικνύει τὴν ἐνεχόμενη διάσπαση καὶ ἔτσι ἐνισχύει τὴ μυστικοποίηση τῆς γυναίκας (-συγγραφέως) ὡς

16. Βλ. Ὁδυσσεὺς Ἑλύτης, *Σαπφῶ*, δ.π., σ. 10.

17. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κοινὴ καταγωγή, ἡ ἐλληνικὴ γλῶσσα καὶ ἡ φυσιοκρατικὴ καὶ ἐρωτικὴ ποίηση τροφοδοτοῦν τὴ συγγένεια, τὴν ὁποία ἀνιχνεύει ὁ ποιητής. Πρβ. τὸ χαρακτηριστικὸ σχόλιό του γιὰ τὸν Giuseppe Ungaretti, ποὺ κατὰ τὸν Ἑλύτη ἀπέδωσε στὴν ποίησή του τὴν ἐποχὴ του ἀντλώντας ἀπὸ τὸν φυσικὸ του περίγυρο, ὅπως στὴν ἀρχαιότητα ἡ Σαπφῶ καὶ ὁ Ἰβυκος (βλ. Ὁδυσσεὺς Ἑλύτης, *Ἀνοιχτὰ χαρτιά*, δ.π., σ. 637). Ὁ Ἑλύτης θεωρεῖ πὼς, ἀντιθέτως, ἡ ἀποξένωση τοῦ ἐπιγραμματοποιοῦ Κριναγόρα ἀπὸ τὴ φυσιοκρατικὴ ἀντίληψη τῆς ζωῆς τοῦ στέρησε τὴ δυνατότητα γιὰ μιὰ λυρικὴ ἐξέλιξη (βλ. Ὁδυσσεὺς Ἑλύτης, *Κριναγόρας*, δ.π., σ. 11).

18. Βλ. André Lefevere, «What is Written must be Rewritten; Julius Caesar: Shakespeare, Voltaire, Wieland, Buckingham», στὸ Theo Hermans (ἐπιμ.), *Second Hand; Papers on the Theory and Historical Study of Literary Translation*, ALW-Cahier 3, 1985, σσ. 88-106.

αίνιγματος, ή σύμφωνα με τόν Jacques Lacan, τήν ταύτισή της με τό άσυνείδητο (τό μη-σημειωτικό πραγματικό και τόν θάνατο), τό «άπαγορευμένο Έτερο».¹⁹ Η μεταφραστική έργασία τοῦ Έλύτη άποτελεῖ ἔτσι παράδειγμα κατεξοχήν γιά τήν άσυνείδητη λειτουργία τῆς όποίας τά ένδογενή στοιχεῖα έρωτισμοῦ και βίας άποκαλύπτει ή εὔγλωττη παράφραση τοῦ Lacan άπό τήν Jacqueline Rose: ή γυναίκα άντιπροσωπεύει δύο πράγματα, «αὐτό πού δέν εἶναι ό άνδρας, δηλαδή τή διαφορά, κι αὐτό πού εκείνος ἔχει άναγκασθεῖ νά έγκαταλείψει, δηλαδή τόν πλεονασμό [excess]». ²⁰ Άντικαθιστώντας τις λακανικές έννοιες τῆς σεξουαλικῆς διαφοράς και τῆς «jouissance», ή Rose καταθέτει ένα πολιτικό σχόλιο. Στήν περίπτωση πού ἐξετάζεται ἐδῶ, αὐτό πού ὑποδηλώνεται εἶναι πῶς ή σχέση άνάμεσα στήν ἐπιθυμία και τήν έρμηνεία φέρει, μόνον, τή μάσκα τοῦ «alter-ego», τήν όποία άντιπροσωπεύει ό μύθος τοῦ άνδρόγυνου τοῦ Άριστοφάνη (Συμπόσιο 189e κ.έ.). Στήν πραγματικότητα, οι σχέσεις πού άναπτύσσονται άνάμεσα στόν δημιουργικό (συγγραφέα ὡς) άναγνώστη και τήν άγαπημένη «συγγενή» δέν εἶναι παρά άσκήσεις λογοτεχνικῆς δύναμης (σύμφωνα με τή θεωρία τοῦ λογοτεχνικοῦ άγώνα τοῦ Harold Bloom)²¹ και φυλετικῆς ἐξουσίας.²²

Ό Έλύτης άνασυντάσσει τά άποσπάσματα και τά θραύσματα ὡς νά ἐπρόκειτο γιά ένα άναγραμματικό πάζλ· άπορρίπτει τήν προκαθορισμένη τάξη και δίνει έμφαση άφενός στή σύνταξη και άφετέρου στήν ἴδια τή δημιουργική διαδικασία,

19. Βλ. Jacques Lacan, *Le Séminaire XX, Encore*, Seuil, Paris 1975. Στήν εἰσαγωγή του, ό Έλύτης ἐκφράζει τόν θαυμασμό του γιά τήν τεχνική και τις γνωμικές ἐκφράσεις τῆς Σαπφούς, σημειώνοντας πῶς «δὲ θά τις περίμενε κανεῖς άπό μιá γυναίκα» (βλ. Όδυσσέας Έλύτης, *Σαπφώ*, δ.π., σσ. 13-14). Μή λαμβάνοντας ὑπόψη τήν ἰδιαίτερη περίπτωση τῆς μετάφρασης, άφού άναφέρεται στή Σαπφώ σάν νά πρόκειται γιά ποίημα τοῦ Έλύτη, ή Μαρία Λιτσάρδου συμπεραίνει πῶς στό βιβλίο αὐτό «διαμορφώνεται μιá μεταγλώσσα, ὅπου ἐπιτυγχάνεται [...] ή ὑπέρβαση τοῦ παραδοσιακοῦ σχήματος "Άνδρας-Γυναίκα, ἐνῶ διαγράφεται ή "ἀμφίφυλη γραφή"» (βλ. «Η άναζήτηση τοῦ "Άλλου στήν ποίηση τοῦ Όδυσσέα Έλύτη», στό Έρατοσθένες Καψωμένος [ἐπιμ.], Όδυσσέας Έλύτης. Ό ποιητής και οι έλληνικές πολιτισμικές ἀξίες. Πρακτικά Διεθνoῦς Έπιστημονικοῦ Συνεδρίου, Πανεπιστήμιο Ίωαννίνων και Δήμος Κῶ 2000, σ. 467). Η ἰδέα εἶναι δανεισμένη άπό τή φεμινιστική κριτική, αλλά παρατίθεται στό κείμενο αὐτό άνεπεξέργαστη καί, ὡς ἐκ τούτου, δέν εἶναι πειστική· θά ἦταν ἄλλωστε χρήσιμη και μιá ἐπεξήγηση γιά τήν προφανῶς ἰδιότυπη χρήση τῶν ὀρων μεταγλώσσα και διακείμενο (βλ. πιδ κάτω στήν ἴδια παράγραφο τοῦ παραπάνω κείμενου).

20. Βλ. Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, Verso, London 1986, σ. 219, ὅπου παρατίθεται και ή φράση τοῦ Lacan.

21. Βλ. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence; A Theory of Poetry*, Oxford University Press, Oxford 1973, σσ. 8, 57, και Harold Bloom, *A Map of Misreading*, Oxford University Press, Oxford 1975, σσ. 1-30.

22. Βλ. Ross Chambers, «Alter ego: Intertextuality, Irony and the Politics of Reading», στό Michael Worton και Judith Still (ἐπιμ.), *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester University Press, Manchester & N.Y. 1990, σσ. 143-58.

ἀποκαλύπτοντας τις ὑπερρεαλιστικές καταβολές τῆς πρακτικῆς του.²³ Ἀνάμεσα στὸ νεοελληνικὸ κείμενο καὶ τὸ ἀκρωτηριασμένον σῶμα τῆς ἀρχαίας ποίησης ἀναπτύσσεται μιὰ «ἱστορία ἀγάπης»,²⁴ ποὺ δὲν ὑποκρύπτει ἀλλὰ ἀναδεικνύει τὸ ἄλυτο αἰνίγμα, τὸ μυστήριον τῶν διασκορπισμένων ἢ χαμένων μελῶν. Ἐστιάζοντας στὴ συγχρονικὴ διάσταση ἢ, μεῖς ἄλλα λόγια, στὴν ἔκβαση αὐτῆς τῆς διακειμενικῆς ἐνδο-οικογενειακῆς ὑπόθεσης (ὅπως ἴσως θὰ τὴν ἀντιμετώπιζε ὁ Bloom), στὴ συνέχεια ἐξετάζω ὅχι τὴν ἐπιτυχία τῆς μετάφρασης σὲ σύγκριση μετὰ τὸ ἀρχαῖον κείμενο, ἀλλὰ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀποκαλύπτει γιὰ τὴν ποιητικὴ τοῦ Ἑλύτη.

Σχολιάζοντας τὴν ἀπόδοση τοῦ σαπφικοῦ ἔργου, ὁ Ἀντώνης Δεκαβάλλης σημείωσε πὺς ὁ τελευταῖος χρησιμοποίησε τὰ ἀποσπάσματα ὡς ψηφίδες, γιὰ νὰ συνθέσει ποιητικὰ μωσαϊκά. Λίγα χρόνια νωρίτερα, ὁ Στρατὴς Πασχάλης εἶχε ἀναφερθεῖ στὴ «μέθοδο τοῦ ψηφιδωτοῦ», συγκεκριμένα, τὴ μέθοδο «τῆς συνένωσης γύρω ἀπὸ ἕναν ἀρκετὰ ἀφηρημένο ὡς πρὸς τὸ νόημα πυρῆνα πυκνῶν καὶ αὐθύπαρκτων ποιητικῶν ψηφίδων», τὴν ὁποία κατὰ τὴ γνώμη τοῦ ἐφαρμόζει στὴν ποιητικὴ τοῦ Ὁ. Ἑλύτη. Μὲ τὴ σειρά της, ἡ ἐπισήμανση τοῦ Πασχάλη ἐπικαλεῖται ἐμμέσως τὴν προγενέστερη τοποθέτηση τοῦ Ἀλέξανδρου Ἀργυρίου, σύμφωνα μετὰ τὸν ὁποῖο «ὁ λυρισμὸς τοῦ Ἑλύτη στοιχειοθετεῖται ὡς ἄθροισμα γλωσσικῶν συστημάτων ποὺ συνθέτουν πλήρεις ἀλλὰ περιορισμένους θεματικούς πυρῆνες, ποὺ ἀμέσως —χρονικὰ καὶ πιθανῶς ἀκαριαῖα— ἀνακαλοῦν τὸ συμπλήρωμά τους, πλουτίζοντας καὶ συχνὰ ἀρτιώνοντας τὴν ἀρχικὴ καταβολή».²⁵ Διευρύνοντας τὶς παρατηρήσεις αὐτές, μπορεῖ νὰ προστεθεῖ ἐδῶ πὺς ἡ σύνθεση μωσαϊκῶν στὴ Σαπφῶ καὶ ἡ ἐκμετάλλευση τῆς μεθόδου τοῦ ψηφιδωτοῦ ἢ τοῦ ἀθροίσματος θεματικῶν πυρῆνων στὴν ποίηση τοῦ Ἑλύτη, ἀποκαλύπτουν τὴ συνένεπιν στὴν προβληματικὴ του, τὴν ὁποία δὲν ἐπισήμαναν οἱ παραπάνω κριτικοί, ἀλλὰ καθίσταται, κατὰ τὴ γνώμη μου, πρόδηλη στὰ δοκίμια του.

Ἡ ἀνασύνθεση τῆς ποίησης τῆς Σαπφῶς ἀποτελεῖ στὴν πραγματικότητά της ἐφαρμογὴ τῶν ιδεῶν τοῦ γιὰ τὴν «πρισματικὴ μορφή». Οἱ ιδέες αὐτές ἀποτελέσαν ἀντικείμενο συστηματικῆς ἐπεξεργασίας στὴ διαμορφωτικὴ περίοδο

23. Οἱ Γάλλοι ὑπερρεαλιστὲς ἐπιδόθηκαν σὲ ἀνάλογες ἀνατρεπτικὲς πρακτικὲς, ὅχι γιὰ νὰ διευρύνουν τὴν ἀταξία, ἀλλὰ γιὰ νὰ ἀναδείξουν τὴ δημιουργικὴ διαδικασίαν ὡς πρακτικὴ. Χαρακτηριστικὰ παραδείγματα ἀποτελοῦν τὰ ἀναγράμματα καὶ τὰ ἀναγραμματικά κείμενα τοῦ Louis Aragon, τοῦ André Breton καὶ τοῦ Paul Eluard, τὰ κολάζ τοῦ Max Ernst καὶ οἱ ἀναγραμματικὲς κοῦκλες τοῦ Hans Bellmer.

24. Στὸ βιβλίο της *Histoires d'amour* (Denoël, Paris 1983), ἡ Julia Kristeva ἀναπτύσσει τὴν ιδέα πὺς τὸ ἰδεῶδες τοῦ ἀντικειμένου τοῦ ἔρωτα παίζει καθοριστικὸ ρόλο στὴ συγκρότηση τοῦ ὑποκειμένου.

25. Βλ. Ἀντώνης Δεκαβάλλης, Ὁ Ἑλύτης ἀπὸ τὸ χρυσὸ ὡς τὸ ἀσημένιον ποίημα, Κέδρος, Ἀθῆνα 1990, σ. 160, Στρατὴς Πασχάλης, «Ὁ Ἑλύτης ὡς "φυλλομάντης"», Χάρις 21-23, Νοεμ. 1986, σσ. 461-62 καὶ Ἀλέξανδρος Ἀργυρίου, Ἀνοιχτοὶ σχολιασμοὶ στὴν ποίηση τοῦ Ὀδυσσεῆ Ἑλύτη, Καστανιώτης, Ἀθῆνα 1993, σσ. 68.



1944-1960 και βασίσθηκαν στην υπερρεαλιστική ποιητική και στις θεωρίες του Gaston Bachelard για την «προβολική ποίηση».²⁶ Τα συμπεράσματα του Έλύτη αξιοποιήθηκαν καταρχάς στο *Άξιον Έστι* (1959), στις *Έξη και μία τύψεις για τον οὐρανό* (1960) και στα ποιήματα της συλλογής *Τά ἑτεροθαλή* (1974) τῶν ὁποίων ἡ σύνθεση τοποθετεῖται γύρω στὴν ἴδια ἐποχή, καί, συστηματικά πλέον, στὴ μεταγενέστερη ποίησή του. Ἡ ἔννοια τῆς πρισματικῆς μορφῆς παρουσιάζεται στο δοκίμιο «Ρωμανὸς ὁ Μελωδός», ποὺ δημοσιεύθηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὸ περιοδικὸ *Ἐκηβόλος* τὸ καλοκαίρι τοῦ 1986, ἀλλὰ γράφτηκε ἡ ὁλοκληρώθηκε τὸ 1975, δηλαδὴ ἐνῶ ἡ μετάφραση τῆς Σαπφοῦς βρισκόταν ἀκόμη σὲ ἐξέλιξη. Ὡστόσο, σὲ ἐμβρυακὴ μορφῇ, ἡ σύλληψη διαφαίνεται ἤδη στὸ δοκίμιο «Ἡ ἀληθινὴ φυσιογνωμία καὶ ἡ λυρικὴ τόλμη τοῦ Ἀνδρέα Κάλβου», τὸ ὁποῖο ὁλοκληρώθηκε τὸ 1942 ἢ τὸ 1943 καὶ δημοσιεύθηκε στὸ χριστουγεννιάτικο τεῦχος τῆς *Νέας Ἑστίας* τὸ 1946. Στὸ κείμενο αὐτό, ὁ Έλύτης διακρίνει στίς καλβικὲς ὁδὲς μιὰν «ἀρετὴ πυκνότητος», ποὺ ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν παρατακτικὴ σύνδεση, μέσα στὸ ἴδιο ἐνιαῖο καὶ ἰσορροπο σύνολο, δηλαδὴ τὸ ποίημα, ἐνὸς πλήθους ἀπὸ ποικίλες, σύντομες καὶ αὐτόνομες εἰκόνες, ποὺ διαφωτίζουν μιὰ κεντρικὴ εἰκόνα ἢ ἰδέα.²⁷ Ὅπως δείχνουν τὰ παραδείγματα ποὺ παραθέτει (καθὼς καὶ ἡ ἐπισημάνση πὼς ὁ Κάλβος ποτὲ δὲν ἐφάρμοσε ὁλοκληρωτικὰ αὐτὴ τὴν ἀρχή), πρόκειται γιὰ συμπλέγματα εἰκόνων ποὺ συγκροτοῦνται σὲ σύνθετες μεταφορές. Ἡ ἰδέα ἀναπτύσσεται ἀναλυτικότερα στὸ δοκίμιο γιὰ τὸν Ρωμανὸ τὸν Μελωδὸ, ὅπου παρατηρεῖ πὼς οἱ ραψωδιές τῶν ἐπῶν τοῦ Ὀμήρου, ἡ λυρικὴ καὶ ἡ δραματικὴ ποίηση (τῆς ἀκμῆς) «ὀργανώνονται γύρω ἀπὸ πυρῆνες ποὺ προεξέχουν καὶ πού, ἐκ τῶν ὑστέρων, συγκρατοῦν τὸ σύνολο».²⁸ Οἱ ἐπιμέρους πυρῆνες παρουσιάζουν αὐτοτέλεια καὶ αὐτονομία, ἐνῶ συγχρόνως στρέφονται γύρω ἀπὸ τὸν κεντρικὸ πυρῆνα τοῦ ποιήματος, δίνοντας μιὰ πρισματικὴ μορφὴ στὸ λόγο.²⁹ Τὰ ποιήματα ποὺ ἀναπτύσσονται μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ «ἐπενεργοῦν στὸν ἀναγνώστη ὄχι μόνο μὲ τὸ σύνολό τους ἀλλὰ καὶ τμηματικά, κομματιαστά, χάρις σ' αὐτὲς τίς προεξοχές, σ' αὐτοὺς τοὺς κρυστάλλους».³⁰

Αὐτὲς τίς προεξοχές ἡ τοὺς κρυστάλλους φαίνεται πὼς ὁ Έλύτης ἀναζητῆσε στὰ σαφικὰ ἀποσπάσματα ἐνῶ, ἴσως ἐξαιτίας τῆς ἐποχῆς ποὺ τὸν ἀπασχόλησε ἡ θεωρητικὴ διατύπωσή του, τὸν προβληματισμὸ του κατέθεσε στὰ προγραμματικὰ ἀποσπασματικὰ ἢ «ἀρχαιοπρεπῆ» ποιήματα τοῦ *Μικροῦ Ναυτίλου*. Τὸ βιβλίο ἐκδόθηκε τὸ 1985 (εἴκοσι περίπου μῆνες μετὰ τὴ *Σαπφώ*) ἀλλὰ ἡ σύν-

26. Γιὰ τὴν ἀναλυτικὴ εξέταση τῶν ζητημάτων αὐτῶν βλ. Ἑλένα Κουτριάνου, *Μὲ ἄξονα τὸ φῶς: Ἡ διαμόρφωση καὶ ἡ κρυστάλλωση τῆς ποιητικῆς τοῦ Ὀδυσσεά Έλύτη*, Ἴδρυμα Κώστα καὶ Ἑλένης Οὐράνη, Ἀθήνα 2002, Εἰσαγωγή καὶ Κεφ. 3, καὶ 4.

27. Βλ. Ὀδυσσεάς Έλύτης, *Ἀνοιχτὰ χαρτιά*, ὁ.π., σ. 88.

28. Βλ. Ὀδυσσεάς Έλύτης, *Ἐν λευκῷ*, ὁ.π., σσ. 49-50.

29. *Αὐτ.*

30. *Αὐτ.*, σ. 50.

θεση τῶν ποιημάτων πραγματοποιήθηκε στὸ διάστημα 1970-1974. Τὸ ἀρχαῖο ἀπόσπασμα, ὡς ιδέα καὶ ὡς μορφή, συνδέθηκε μὲ τὴ θεωρία τῆς πρισματικῆς μορφῆς. Ἐνδεικτικὰ παραδείγματα εἶναι τὰ αὐτοαναφορικὰ ποιήματα 8, 11, 17 καὶ 20.³¹ Ἡ ἀρίθμησή τους μὲ ἀραβικοὺς ἀριθμοὺς παραπέμπει στὴν ἀρίθμηση τῶν ἀποσπασμάτων τῆς Σαπφῶς καὶ ἄλλων ἀρχαίων λυρικῶν. Ἐμφανίζονται στὴν ἐνότητα «Καὶ μὲ φῶς καὶ μὲ θάνατον», τῆς ὁποίας ὁ τίτλος, διόλου τυχαῖα, εἶναι δανεισμένος ἀπὸ τὴν ποίηση τοῦ Κάλβου.³² Ἀπὸ τὰ τέσσερα ποιήματα, στὸ 17 ἀξιοποιοῦνται λεκτικοὶ τύποι ἀπὸ διαφορετικὲς περιόδους τῆς ἱστορίας τῆς ἐλληνικῆς γλώσσας. Ὁ Ἑλύτης φαίνεται νὰ ἐφαρμόζει καὶ ἐδῶ τὴ μέθοδο τῆς ἀνασύνθεσης. Ἀξίζει νὰ ἀναφερθεῖ πῶς, χωρὶς νὰ τὸ συσχετίσει μὲ τὴ μεταφραστικὴ ἐργασία τοῦ Ἑλύτη, ὁ Ἀνδρέας Μπελεζίνης συμπέρανε ὅτι τὸ ποίημα 17 ἀποτελεῖ «λεκτικὸ σύρραμμα», πὺλ ἀνακαλεῖ, τουλάχιστον μὲ τέσσερις ὡς πέντε τύπους, τὸ γλωσσικὸ ὕφος τοῦ Ἀλέξανδρου Παπαδιαμάντη.³³ Σὲ ἄλλο κείμενό του, ὁ ἴδιος κριτικὸς ἐπισήμανε πῶς, παραθέτοντας ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν ποίηση τοῦ Κάλβου στὸ δοκίμιό του 1946, ὁ Ἑλύτης ἐπιχειρεῖ τὴν «ποιητικὴ ἀνασύνθεση τοῦ κάλβειου ἔργου», διαπλέκοντας δικούς του «ἀποφαντικούς καὶ δυνητικούς λόγους μὲ στίχους ἀπὸ ὠδὲς τοῦ Κάλβου. [...] ἀδιαφορεῖ γιὰ τὸ στροφικὸ ἢ τὸ συμφραστικὸ πλαίσιο ἀπ' ὅπου ἀποσπᾷ τὴν καλβικὴ ρήση καὶ γιὰ τὸ νόημα ποὺ εἶχε ἐκεῖ» καὶ τὴν ἀνασημασιοδοτεῖ, ὥστε νὰ τῆς προσδώσει μιὰ θετικὴ ὑπόχρωση, τὴν παραδείσια αἴσθησή τοῦ Ἑλύτη.³⁴ Διευρύνοντας τὸν εὐστοχο συλλογισμό, μποροῦμε νὰ προσθέσουμε πῶς, προφανῶς ὁ ποιητὴς δοκιμάζει τὴ μέθοδο τῆς ἀνασύνθεσης, ἤδη ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ 1940. Θὰ πρέπει ἀκόμη νὰ σημειωθεῖ πῶς οἱ ἀσυνήθιστοι ἢ καὶ ἄγνωστοι γιὰ τὴ δημοτικὴ λεκτικοὶ τύποι τοῦ ποιήματος 17 ἐπικαλοῦνται ἔμμεσα τοὺς ἀναγραμματικούς καὶ νεολογιστικούς (ἢ ἀντιλεξιστικούς) τύπους ποὺ συχνὰ ἐμφανίζονται στὴν ποίησή του ἀπὸ τὸ Ἄξιον Ἑστὶ καὶ ἐφεξῆς, καὶ ἐπίσης ἐντάσσονται στοὺς πειραματισμοὺς ποὺ ὑπαγορεύει ἡ ὑπερρεαλιστικὴ ἰδεολογία, καὶ αἰσθητικῇ στόχος εἶναι πάντα ἡ ὑπονόμηση τῆς συμβατικῆς γλώσσας καὶ τῶν καθιερωμένων τρόπων θεώρησης τῆς πραγματικότητος.³⁵ Τὸν χαρακτηρισμὸ ἀρχαιοπρεπῆ, τὸν ὁποῖο χρησιμοποίησα πρὶν πάνω γιὰ

31. Βλ. Ὀδυσσεὺς Ἑλύτης, *Ὁ μικρὸς Ναυτίλος*, Ἰκαρος, Ἀθῆνα 1986, σσ. 61, 64, 95, 98.

32. Ἡ ἐνότητα «Καὶ μὲ φῶς καὶ μὲ θάνατον» περιλαμβάνει 21 ποιήματα σὲ συνεχῆ ἀρίθμηση, ἀλλὰ διασπᾶται ἀπὸ τὶς ἄλλες ἐνότητες ποὺ παρεμβάλλονται, σὲ τρεῖς ὁμάδες ποὺ ἡ καθμία περιλαμβάνει ἐπὶ τὰ ποιήματα. Τὰ ποιήματα ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρουν ἐμφανίζονται σὲ ὁμόλογες θέσεις στὴν ἀρχὴ τῆς δευτέρας ὁμάδας καὶ στὸ τέλος τῆς τρίτης. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ πῶς στὴν ἴδια συλλογὴ χρησιμοποιεῖται ὡς τίτλος ἐνότητας καὶ ἡ σαπφικὴ φράση «ὅττω τις ἔραται».

33. Βλ. Ἀνδρέας Μπελεζίνης, *Ὁ ὄψιμος Ἑλύτης*, Ἰκαρος, Ἀθῆνα 1999, σσ. 211-17.

34. Αὐτ., σσ. 193-210.

35. Γιὰ τὸν ἀντιλεξισμό καὶ τὴ νεολογία, τὴ μεταξὺ τους διαφορὰ καὶ τὴν ἐμφάνισή τους στὴν ποίηση τοῦ Ἑλύτη, βλ. Ἑλένα Κουτριάνου, *Μὲ ἄξονα τὸ φῶς*, ὁ.π., Κεφ. 6. Τὰ ἀναγραμματικά καὶ νεολογιστικὰ ἐκφωνήματα ἀντιστέκονται στὴ μιμητικὴ ἀπόδοση τῆς

νά προσδιορίσω τὰ ποιήματα τοῦ *Μικροῦ Ναυτίλου*, τὸν δανεῖζομαι ἀπὸ σχόλιο τοῦ ποιητῆ γιὰ τὰ ἀναγράμματα τῆς «Γενέσεως» («ΡΩΕΣ, ΑΛΑΣΘΑΣ, ΑΡΙΜΝΑ, / ΟΛΗΙΣ, ΑΪΣΑΝΘΑ, ΥΕΑΤΗΣ»)³⁶ Ὅπως ὁ ἴδιος ἐξηγεῖ, ἐπιδίωξε νὰ λάβουν μὲ τὸν ἀναγραμματισμό τους οἱ εὐκόλα ἀναγνωρίσιμες λέξεις (Ἐρως, Θάλασσα, Μαρίνα, Ἥλιος, Ἀθανασία, Ἐλύτης) «ἀρχαίοπρεπο χροῶμα».³⁷

Σὲ κεφαλαιογράμματη συνεχῆ γραφή, τὸ ποίημα 11 τοῦ *Μικροῦ Ναυτίλου* παραπέμπει στὰ «λιγνόκορμα συμπαγῆ κεφαλαῖα [ποῦ] συγκροτούσανε μιὰ γραφικὴ παράσταση διανγῆ καὶ μυστηριακὴ μαζὶ» τοῦ σαπφικοῦ παπυρικοῦ ἀποσπάσματος, τὸ ὁποῖο ἀπέσπασε κάποτε τὴν προσοχὴ του στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο.³⁸ Γιὰ τὴν τυπογραφικὴ διάταξιν τοῦ ποιήματος ἔχει ἐπιλεγεῖ ἡ στήλη, ποῦ χρησιμοποιεῖται καὶ στὴ *Σαπφώ*. Στὸ ἐπιλογικὸ σημεῖωμα τοῦ τελευταίου βιβλίου, ὁ Ἐλύτης σημειώνει πὼς μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ θέλησε νὰ ἐξασφαλίσῃ τὴ «συναισθηματικὴ συστοιχία μὲ τὸ μυστήριον ποῦ ἀναδίδεται ἀπὸ τὶς ἀρχαῖες στῆλες καὶ τοὺς παπύρους, ἀκριβῶς ἐξαιτίας τῆς δυσκολίας ποῦ παρουσιάζει ἡ ἀνάγνωσή τους· καὶ μὲ τὴν ἴδια χειρονομία νὰ λυτρωθ[εῖ] ἀπὸ τὴν καταθρυμματισμένη ἐπιφάνεια τῶν σελίδων, ὥστε νὰ κερδίσ[ε] τὴν ἰσορροπία καὶ ἐνιαία τους ἐμφάνισιν».³⁹ Γίνεται ἔτσι κατανοητὸ γιὰτὶ προσπάθησε νὰ δώσῃ ἀρχαιοπρεπὴ τόνο στὰ ἀναγράμματα τοῦ Ἄξιον Ἐστί, ἐπίσης ἡ ἀναδρομὴ στὶς διαφορετικὰς φάσεις τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας, ποῦ προφανῶς ἀκολούθησε, καθὼς καὶ οἱ καινοτομίες στὴν τυπογραφία. Μὲ τὰ ποιήματα 8 καὶ 20 ὑλοποιοῦνται στὴν πράξιν τὰ συμπεράσματά του γιὰ τὴν αὐτότητα τῶν ἐπιμέρους ἐκφράσεων τῆς πρισματικῆς μορφῆς· ἡ ἀποσπασματικὴ μορφή τους εἶναι προφανέστατα ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὰ σπαράγματα ἀρχαίας ποιήσης.

Τὴν ἀντίστροφη διαδικασίαν ἀκολούθησε γιὰ τὴν ἀνασύνθεσιν τῶν ἀποσπασμάτων τῆς *Σαπφούς*. Ὅπως καὶ μὲ τὴ συγκέντρωση τῶν λεκτικῶν μονάδων τοῦ ποιήματος 17 καὶ μὲ τὴν ἀνασύνθεσιν τοῦ καλβικοῦ ἔργου, στόχος τοῦ Ἐλύτη ἦταν νὰ προβάλλῃ τὸν δικὸν του λόγο μέσα ἀπὸ τοὺς στίχους τῆς ποιήτριας. Στὴν προκείμενη περίπτωσιν ὅμως, τὸ ζήτημα δὲν ἦταν νὰ ἀναδείξῃ τὴν ἥδη θετικὴ, φυσιοκρατικὴ καὶ ἐρωτοκεντρικὴ ἀντίληψιν τῆς ζωῆς, ἀλλὰ τὰ στοιχεῖα ποῦ, κα-

πραγματικότητάς, δὲν τὴν ἀντανάκλουν μὲ μιὰ συμβολικὴ κατονομασίαν της, ἀλλὰ στοχεύουν στὴν ἀνασύνθεσιν της, καὶ στὴν ἀνάδειξιν τοῦ εὐγενοῦς περιεχομένου καὶ τῆς λεπτῆς μορφῆς τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας —βλ. Ὀδυσσεὺς Ἐλύτης, *Ἀνοιχτὰ χαρτιά*, δ.π., σσ. 328-29. Μὲ τὶς ιδέες αὐτὲς συνδέεται καὶ ἡ ἔννοια τῆς «ὀρθογραφίας», τὴν ὁποία ὁ Ἐλύτης παρουσιάζει στὸ δοκίμιον «Τὰ δημόσια καὶ τὰ ἰδιωτικὰ» (1983/1989) —βλ. Ὀδυσσεὺς Ἐλύτης, *Ἐν λευκῷ*, δ.π., σσ. 365-66.

36. Βλ. Ὀδυσσεὺς Ἐλύτης, *Τὸ Ἄξιον Ἐστί*, Ἰκαρος, Ἀθῆνα 1980, σ. 18.

37. Βλ. Γεώργιος Κεχαγιόγλου, «Ἐνα ἀνέκδοτο ὑπόμνημα τοῦ Ἐλύτη γιὰ "Τὸ Ἄξιον Ἐστί"», *Ποίηση* 5, Ἀνοιχτὴ 1995, σσ. 27-65.

38. Βλ. Ὀδυσσεὺς Ἐλύτης, *Ἀνοιχτὰ χαρτιά*, δ.π., σ. 25.

39. Βλ. Ὀδυσσεὺς Ἐλύτης, *Σαπφώ*, δ.π., σ. 164.

τά τη γνώμη του, προσδίδουν στην ποίηση τῆς Σαπφούς σύγχρονο χαρακτήρα. Χωρίς νὰ συμπληρώσει τὰ κενὰ, ἄφησε τοὺς στίχους μετέωρους, τονίζοντας κατὰ τὸν τρόπο αὐτὸ τὴν ἑλλειπτικότητα καὶ τὴ λειτουργία τοῦ ποιητικοῦ λόγου ὡς σημαίνουσας πρακτικῆς (*signifiante*), τὴ μοντερνιστικὴ μετὰθεση τῆς ἔμφασης στὸν ἀναγνώστη, τὴ μαλλαρμεικὴ *lecture*, στὴ θέση τῆς *écriture*.

Οἱ προθέσεις του δὲν γίνονται ἀντιληπτές στίς προδημοσιεύσεις τοῦ ὕμνου καὶ τῆς ἐπὶ κλήσης στὴν Ἀφροδίτη, καθὼς καὶ τῶν δύο ποιημάτων γιὰ τὴν Ἀνακτορία, τὰ ὁποῖα διασώζονται σὲ μεγάλο μέρος. Ἡ ἀπόδοση τοῦ ὕμνου στὴν Ἀφροδίτη δημοσιεύθηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὰ *Αἰολικὰ Γράμματα* τὸ 1978.⁴⁰ Οἱ στίχοι καὶ οἱ στροφές χωρίζονται ἐδῶ ὅπως στὴν παραδοσιακὴ στιχουργικὴ. Χρησιμοποιεῖται τὸ κεφαλαῖο γράμμα γιὰ τὴν ἀρχὴ περιόδου, ἀλλὰ καὶ τὸ κόμμα, ἡ ἄνω τελεία, ἡ τελεία καὶ τὸ ἐρωτηματικόν. Μαζὶ μὲ τὰ ἄλλα τρία ποιήματα, ὁ ὕμνος ξαναδημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸν *Ἡ Λέξη* στὸ τεῦχος Νοεμβρίου-Δεκεμβρίου 1983,⁴¹ μὲ μικρὲς τροποποιήσεις στὰ σημεῖα ὅπου περατώνεται ὁ στίχος, στὸν χωρισμὸ τῶν στροφῶν, τὴ στίξη καὶ σὲ ὀρισμένες λέξεις. Σύμφωνα μὲ ὅσα σημειώθηκαν πρὸ πάντων, ἡ τυπογραφικὴ ἐπιλογὴ τῆς στήλης στὴν ἔκδοση τοῦ βιβλίου τρεῖς μῆνες ἀργότερα (θὰ πρέπει ἀκόμη νὰ σημειωθοῦν ἡ υἱοθέτηση τοῦ τυπογραφικοῦ κοσμήματος ποὺ διαχωρίζει ἡ ἐνώνει τοὺς ἀποσπασματικούς στίχους καὶ τὶς στροφές, καθὼς καὶ ἡ κατάργηση τοῦ κεφαλαίου γράμματος καὶ τῶν κομμάτων) ὅπως δὴποτε δὲν ἦταν μιὰ βιαστικὴ ἐπιλογὴ τῆς τελευταίας στιγμῆς.

Εἶναι πιστεύω προφανές πὼς στὴν ἀπόδοση τοῦ σαπφικοῦ ἔργου καὶ τὴ μορφὴ τῆς στήλης τὴν υπέβαλε ἡ ἀνασύνθεση. Διότι, ἐφόσον δὲν συμπλήρωσε τὰ κενὰ μὲ ἕνα ὑποτιθέμενο νόημα, ἡ ἀνασύνθεση θὰ λειτουργοῦσε ἀποτελεσματικὰ μόνον ἂν τὰ κενὰ αὐτὰ δὲ γίνονταν ἄμεσα ἀντιληπτὰ, ἂν δηλαδὴ τὸ κείμενο ἦταν συνεχόμενο, ὅπως, λόγου χάριν, τὸ δικό του ποίημα 11. Πιθανότατα γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ δὲν ἐπισήμανε ὁ Ἐλύτης τὴ χρῆση τῆς παύσης, δηλαδὴ ἐνὸς κενοῦ τυπογραφικοῦ διαστήματος στὸν στίχο. Τέτοιες παύσεις χρησιμοποιοῦνται κυρίως στὴ συλλογὴ *Τὸ φωτόδεντρο καὶ ἡ δέκατη τέταρτη ὁμορφιά* (1971), ἐνῶ ἐγκαινιάζονται στὸ ποίημα «Ἡ Ἑλένη τῆς Κρήτης μὲ τὸ πρόσωπο καὶ μὲ τὸ πλάιν» (1962),⁴² μὲ τὴν ἐπίδραση τῆς κυβιστικῆς τυπογραφικῆς σύνταξης τοῦ Pierre Reverdy.⁴³ Στὴν τελευταία ἐνότητα τῆς *Σαπφούς*,⁴⁴ ἡ παύση λειτουργεῖ ὡς διακριτικὴ ὑπόμνηση τῆς πραγματικῆς θραυσματικῆς κατάστασης τῶν ἀνασυντεθειμένων λόγων. Αὐτὸ ἄλλωστε ὑποδηλώνει καὶ ὁ διαφανὴς τίτλος τῆς: «παντοδάπαισι μεμειχμένα».

40. Γιὰ τὴ σχετικὴ δημοσίευση βλ. *Αἰολικὰ Γράμματα* 43-44, Ἰαν.-Ἀπρ. 1978, σ. 7.

41. Γιὰ τὴ δημοσίευση αὐτὴ βλ. *Ἡ Λέξη* 29-30, Νοέμ.-Δεκ. 1983, σσ. 919-22.

42. Βλ. Ὁδυσσεὺς Ἐλύτης, *Τὰ ἑτεροβαλῆ*, Ἰκαρος, Ἀθήνα 1980, σσ. 35-36.

43. Βλ. Ἑλένα Κουτριάνου, «Τὸ Ἄξιον Ἑστὶ καὶ ἡ αἰσθητικὴ τοῦ κυβισμού», στὸ *Δεκαῆξι κείμενα* γιὰ τὸ Ἄξιον Ἑστὶ, Πρόλογος Ἰουλίτα Ἡλιοπούλου, Ἰκαρος, Ἀθήνα 2001, σσ. 36-55.

44. Ἐνδεικτικὰ παραδείγματα ἀποτελοῦν ἡ τρίτη καὶ ἡ τέταρτη ποιητικὴ μονάδα. Βλ. Ὁδυσσεὺς Ἐλύτης, *Σαπφώ*, δ.π., σσ. 147, 149.