

ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΥ

Από τα πρώτα ποιήματα του Νίκου Εγγονόπουλου, στην πρώτη συλλογή του *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* [1938], παρατηρούμε το εξής: Ορισμένα ποιήματά του, περισσότερα από όσα εμείς εδώ αναφέρουμε, τα διατρέχει μία συγκεκριμένη δομή σαφής και απaráλλαχτη στη βασική της τεχνική, η οποία τον ακολουθεί μέχρι και την τελευταία του συλλογή, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*. Αυτή η δομή, με το πέρασμα του χρόνου, αλλάζει όχι στη βάση της, αλλά σε επί μέρους σημεία, ακολουθώντας την γενικότερη εξέλιξη της ποιητικής του Εγγονόπουλου.

Φυσικό επακόλουθο της ανίχνευσης αυτής της τεχνικής είναι βεβαίως η πλήρης νοηματική προσέγγιση των ποιημάτων που φαινομενικά είναι ακραία υπερρεαλιστικά, δηλαδή νοηματικά μη προσεγγίσιμα.

Η δομή την οποία θα ανιχνεύσουμε και την οποία θα επεξεργαστούμε, στη γενική της μορφή, έχει ως εξής:

- πρόβλημα
- υπερρεαλιστικό μίντιουμ
- λύση-αποκάλυψη.

Αυτή την τριμερή διάταξη των κειμένων συνοδεύουν μονίμως ορισμένα χαρακτηριστικά με πολύ ισχυρή και μόνιμη παρουσία σε όλα τα κείμενα που θα επεξεργαστούμε.

Το πρώτο που παρατηρούμε είναι το εξής: Τα ποιήματα που θα δούμε εισάγονται με ένα 'πρόβλημα' —το οποίο φαίνεται να είναι 'ψευδοπρόβλημα'. Δηλαδή ο ποιητής, φαινομενικά, τελειώνει την ενασχόλησή του με αυτό, από τη στιγμή που το θέτει. Ενώ εστιάζει την προσοχή του αναγνώστη σε ένα κοινωνικό γεγονός ή φαινόμενο ερωτηματικά, ακολούθως φαίνεται να το χρησιμοποιεί για σκοπούς καθαρά ποιητικής τέχνης, χωρίς να ασχολείται με την απάντηση επ' αυτού.

Ακριβώς από αυτό το σημείο ξεκινά ένα άλλο πολύ ισχυρό χαρακτηριστικό που συνοδεύει τη βασική τριμερή δομή: η κατάθεση του 'προβλήματος' δημιουργεί προσδοκίες στον αναγνώστη. Αυτός συνεχίζει να διαβάσει το ποίημα με το αίσθημα σοβαρότητας που προκάλεσε η ισοτοπία του κοινωνικού προβληματισμού. Αιφνιδίως εισβάλλει η ισοτοπία του 'υπερρεαλιστικού μίντιουμ', η

οποία καταστρέφει τις προσδοκίες που δημιουργήθηκαν για απάντηση ή λύση και ταυτοχρόνως ο ποιητής διασκεδάζει αυτές τις προσδοκίες —συγκεκριμένα τις διακωμωδεί¹. Έτσι προκαλείται στον αναγνώστη ο 'συναισθηματικός μετεωρισμός', χαρακτηριστικό που είναι το πιο ισχυρό από όσα συνοδεύουν τη βασική τριμερή δομή και που σκοπό έχει να μην είναι σίγουρος ο αναγνώστης εάν (ή κατά πόσον) ο ποιητής σοβαρολογεί ή όχι καθ' όλη τη διάρκεια του ποιήματος.

Στα τελευταία ποιήματα συναντάμε ένα χαρακτηριστικό (: ποιητικό τέχνασμα), το οποίο υποστηρίζει το χαρακτηριστικό του 'συναισθηματικού μετεωρισμού'. Είναι η χρήση της 'υπερβολής' σε συνδυασμό με την προσποίηση εκ μέρους του ποιητή ότι αυτή δεν υφίσταται. Το ίδιο χαρακτηριστικό (του 'συναισθηματικού μετεωρισμού') υποστηρίζει και η 'σύγκρουση δηλωτικών και συνδηλωτικών ιστοτοπιών'², είτε αυτό είναι αποτέλεσμα του τεχνάσματος της 'υπερβολής', είτε όχι.

Ένα επί πλέον χαρακτηριστικό είναι το στοιχείο του 'εξωτισμού' (: παρουσία σημαίνοντος με ελλιπή δήλωση ή αμφισβητούμενη ή παντελώς άγνωστη) με άμεσο αποτέλεσμα την ενεργοποίηση συνδηλώσεων προερχομένων από το άμεσο γλωσσικό περιβάλλον και από το γνωσιακό και βιωματικό συνδηλωτικό απόθεμα του αναγνώστη, συνδηλώσεις οι οποίες τείνουν να 'γερμίσουν' το σημασιολογικό κενό που υπάρχει στο σημαίνον του 'εξωτισμού'.

Προς την ίδια κατεύθυνση δρούν και τα χαρακτηριστικά της 'περιττής λεπτομέρειας' και της 'ακραίας εξειδίκευσης' (κυρίως μέσω της χρήσης ονομάτων) και τα δύο χαρακτηριστικά έχουν παρεμφερή λειτουργία με εκείνη του 'εξωτισμού': διεγείρουν τον ψυχισμό του αναγνώστη και ωθούν σε αναγκαστική ενεργή "συμμετοχή" στο γραφόμενο: ασυνείδητα περιμένει ο αναγνώστης κάποια εξήγηση για την παρουσία τόσης 'εξειδίκευσης' και εφ' όσον αυτή δεν έρχεται —δηλαδή το δηλωτικό υλικό μένει ελλιπές—, ενεργοποιείται η φαντασία του αναγνώστη, συνεγείρει αυτός, αναγκαστικά, συνδηλώσεις από το σύνολο του προσωπικού του ψυχισμού και από το άμεσα γειτνιάζον κείμενο, οι οποίες σπεύδουν να βοηθήσουν στον πληρέστερο νοηματικό προσδιορισμό του κειμένου.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό που το βρίσκουμε κυρίως στα μέρη του 'υπερ-

1. Γι' αυτήν ακριβώς τη χρήση του χιούμορ εκ μέρους του Εγγονόπουλου, δηλαδή τη χρήση του ως «διαλυτικό», «αραιωτικό» των φορτισμένων συναισθηματικά σημειωμένων, βλ. Bergson Henri, *Le rire*, Quadrige/PUF, Paris 1997, σσ. 2-7. Από την εκτενή ελληνική βιβλιογραφία τη σχετική με το χιούμορ στον Εγγονόπουλο βλ. Αργυρίου Αλέξανδρος, *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων Υπερρεαλιστών*, Γνώση, Αθήνα 1983, σ. 65.

2. Βλ. Cerbat-Orecchioni Catherine, *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977, σσ. 12-21 και 185-188.

ρεαλιστικού μίντιουμ³ και της 'λύσης' είναι η παρουσία υπερρεαλιστικού ή βιωματικού 'φετίχ'. Η παρουσία του συνήθως παραπέμπει σε έναν ευρύτερο πολιτιστικό κώδικα, ο οποίος κώδικας πρέπει να υπάρξει μέσα στο κείμενο, αλλά να παραμένει στο ημίφως σημασιολογικά και γι' αυτό η παρουσία του υποδηλώνεται μέσω ενός 'φετίχ'.

Ας δούμε τον τρόπο με τον οποίο εμφανίζονται στα κείμενα η βασική τριμερής δομή και τα συνοδευτικά χαρακτηριστικά που αναφέραμε.

Στην πρώτη συλλογή του Νίκου Εγγονόπουλου *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* υπάρχει το ομώνυμο ποίημα⁴.

Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν

I

*Αλβανοί χορεύοντες σκέπτονται να στρέψουν προς νέες
διευθύνσεις τις ενέργειές τους, εις τρόπον ώστε τα παιδιά να
μην καταλάβουν τίποτες από τις πικρίες και τας απογοητεύσεις
της ζωής. Να μην καταλάβουν τίποτες πριν
από τον καιρό τους. Πάντως οι σκέψεις αυτών των
Αλβανών δεν περνούν πέρα από τους σκαρμούς των παραθύ-
ρων. Κι' αυτό διότι Ιταλός τις, ακούων εις το όνομα Γουλιέλ-
μος Τσίτζης, και επαγγελλόμενος τον επιδιορθωτήν πνευστών
οργάνων, προσπαθεί να εξαπατήσει τους μελλονύμφους, εφαρ-
μόζων σε παλαιού συστήματος ραπτομηχανήν Σίγγερ τέσσερα
χουνιά, εκ των οποίων τα δύο γνάβια και τ' άλλα δύο καμω-
μένα από ένα οποιονδήποτε μέταλλο. Να μην ταραχθεί κανείς:
η εικών αυτή είναι η μόνη που εβοήθησε τον αποθανόντα αόμ-
ματο φαροφύλακα να ανακαλύψει το μυστικόν του φρέατος.*

Παρατηρούμε ότι το ποίημα ξεκινάει με τη θέση ενός 'προβλήματος': κάποιοι προσπαθούν να βρουν τρόπο ώστε τα παιδιά να προστατευτούν από την "κακία" της ενήλικης ζωής που τα περιμένει.

Και το 'πρόβλημα' συνοψίζεται με αραιωμένα γράμματα: *Να μην καταλάβουν τίποτες πριν από τον καιρό τους*. Αυτό το παιδαγωγικό 'πρό-

3. Κρατώ τον όρο 'μίντιουμ' γιατί διατηρεί ακριβώς την έννοια του διαμεσολαβητή, της διόδου για να αχθούμε στη λύση. Το 'μίντιουμ' συνήθως εμφανίζεται συνοδευόμενο με τα περισσότερα και πιο έντονα αντισυμβατικά χαρακτηριστικά μέσα στο ποίημα.

4. Βλ. Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα, τόμος Α'*, Ίκαρος, Αθήνα 1977, σσ. 13-14.

βλημα' —για τον κοινό νού— κινείται μεταξύ δύο κινδύνων: του κινδύνου της υπερπροστασίας —και επομένως της παντελούς έλλειψης αντισωμάτων για την αντιμετώπιση της κακίας όταν το παιδί ενηλικιωθεί— και του κινδύνου να χάσει το παιδί το χρόνο της κατ' απόλαυσιν ζωής, να μη ζήσει δηλαδή το μερίδιο ζωής που πρέπει να δαπανηθεί στο παιχνίδι, στον “δωρεάν” χρόνο. Αλλά ενώ για μας η απάντηση είναι αυτονόητη —η εύρεση της ιδανικής δόσης αντισωμάτων ώστε να αποφευχθούν και οι δύο κίνδυνοι —, ο ποιητής φαίνεται να παίρνει θέση υπέρ της απόλυτης προστασίας της κατ' απόλαυσιν ζωής του παιδιού: αμέσως πιο κάτω κάποιος θα προσπαθήσει να ματαιώσει τα σχέδια των μελλονύμφων.

Εδώ πρέπει να δούμε ποιοί είναι αυτοί που ‘προβληματίζονται’: είναι Αλβανοί, χορεύοντες και μελλόνυμφοι. Πρόκειται δηλαδή για ένα γλέντι γάμου. Σημειώνουμε εδώ τον καλά κρυμμένο λυρισμό του κειμένου, με τον οποίο εισάγεται το ποίημα, καθώς τα αρχικά σημαίνοντα (Αλβανοί χορεύοντες) “χάνονται” κάτω από την ένταση των αντισυμβατικών σημαινομένων που εισβάλλουν αμέσως μετά στο κείμενο. Εκτός από τον “κρυμμένο”, τον “επί τροχάδην” παρουσιαζόμενο λυρισμό, παρατηρούμε σε αυτούς τους πρώτους στίχους και τα εξής: μέσω του σημαίνοντος Αλβανοί παρουσιάζεται το εφέ⁵ του “εξωτισμού”: εάν οι χορεύοντες ήταν Άγγλοι ή Γάλλοι, για παράδειγμα, —σημαίνοντα που είμαστε συνηθισμένοι να τα συναντάμε στο εξωγλωσσικό και στο ενδογλωσσικό περιβάλλον—, το προσδόκιμο του αναγνώστη θα ήταν σημαντικά πιο άτονο ή δεν θα υπήρχε καν. Αυτή η εξειδίκευση Αλβανοί εγείρει το ασυνείδητο ερώτημα “γιατί ειδικά αυτοί” και ανήκει στο τέχνασμα του ‘εξωτισμού’ αλλά και σε αυτό της ‘περιττής λεπτομέρειας’. Αυτά τα συγκεκριμένα τεχνάσματα αποτελούν την αρχή της εμπλοκής του αναγνώστη στο αίσθημα του ‘συναισθηματικού μετεωρισμού’, που θα τον ακολουθεί σε όλο το κείμενο.

Αμέσως μετά φαίνεται ότι το ‘πρόβλημα’ ξεχινείται, λόγω της αιφνίδιας εισβολής του ‘υπερρεαλιστικού μίντιουμ’. Ωστόσο ο ποιητής δείχνει αδιόρατα προς την κατεύθυνση της ‘λύσης’, εφ’ όσον ένας Ιταλός θα παρεμποδίσει να λυθεί το ‘πρόβλημα’, με τον τρόπο που σκέφτονται οι μελλόνυμφοι. Οι Αλβανοί, εφ’ όσον εμφανίζονται ως άνθρωποι που μετέχουν σε μία απολαυστική οντότητα (χορός) και το πρόβλημά τους είναι πώς να διασφαλίσουν την ξεγνοιασιά της παιδικής ηλικίας, πλησιάζουν πολύ στην περιοχή του υπερρεαλιστικού ιδεώδους —το οποίο υπερασπιζόταν τη βίωση της απολαυστικής πλευράς της ζωής, έναντι εκείνης του καθήκοντος και των “πρέπει”. Όμως το ‘υπερρεαλιστικό μίντιουμ’ έχει πολύ πιο έντονο το υπερρεαλιστικό ιδεολογικό στίγμα, δεδομένου ότι δρά ως μεσάζον μεταξύ των Αλβανών και αυτού που ξέρει τη ‘λύση’— είναι δηλαδή πολύ κοντά σε ένα ον, το οποίο κινείται σε επίπεδο πέραν των κοινών θνητών, έχει την ικανότητα να στέκεται στο “μέσον” του θνητού και του θείου. Έτσι, η επιθυμία του

5. Ο όρος δεν έχει προς το παρόν ικανοποιητικά μεταφραστεί.

να ματαιώσει τα σχέδια των Αλβανών μας αναγκάζει να δεχθούμε ότι η 'λύση' είναι κάπου προς το μέσον, προς μία συναίρεση των δύο απόψεων — των Αλβανών και του Ιταλού —, εφ' όσον και οι δύο αυτοί απολαμβάνουν της υπερρεαλιστικής αξιοπιστίας, έστω σε διαφορετικό βαθμό.

Ωστε ο καταγιγισμός των υπερρεαλιστικών σημαινομένων δεν κρύβει μόνον το λυρικό στοιχείο με το οποίο εισάγεται το ποίημα, αλλά και το σημαινόμενο του "ελληνικού" (μέτρου), το οποίο εδώ βλέπουμε — τόσο καλά κρυμμένο — να εμβολιάζεται πάνω στις ριζοσπαστικές αξίες του υπερρεαλισμού.

Όμως, επ' ουδενί θα άφηνε ο ποιητής να αναδύεται εμφανώς από το κείμενο κάτι που ανήκει στην περιοχή της παραδοσιακής "ένδοξης Ελλάδας".

Έτσι το κείμενο έλκει τον αναγνώστη προς την ένταση της αντισυμβατικότητας του 'υπερρεαλιστικού μίντιουμ' και μένουν σχεδόν αφανή τα σημαινόμενα που μόλις αναφέραμε και τα οποία ο ποιητής θέλει να στέκονται στο ημίφως.

Στο δεύτερο λοιπόν μέρος της τριμερούς δομής — αυτής του 'υπερρεαλιστικού μίντιουμ' — παρατηρούμε ότι ο ποιητής επιμένει στο τέχνασμα της 'περιττής λεπτομέρειας': μας πληροφορεί για τη συγκεκριμένη εθνικότητα του 'μίντιουμ': *Ιταλός*, για το όνομά του: *Γουλιέλμος Τσίτζης* και για το επάγγελμά του: *επιδιορθωτής πνευστών οργάνων*. Πέραν της ισχυροποίησης του ποιητικού σημείου εξ αιτίας του τεχνάσματος αυτού (: ασυνείδητα διεγείρεται το προσδόκιμο του αναγνώστη)⁶, παρατηρούμε τις εξής σημασιολογικές προσθήκες: το 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ' σκοπεύει να ματαιώσει τα σχέδια των Αλβανών μέσω ε ξ α π ά τ η σ η ς. Τίθεται δηλαδή απερίφραστα η εκτός συμβατικών ορίων ηθική στάση του 'μίντιουμ'. Το σημαίνον εξαπατήσει ευρισκόμενο στο εγγύς γλωσσικό περιβάλλον του σημαίνοντος *Ιταλοί* πυροδοτεί το σήμημα (μαφία), το οποίο ενυπάρχει στο συνδηλωτικό υλικό της λέξης *Ιταλοί*. Αυτή η σήμανση παραπέμπει στην αρνητική στάση του υπερρεαλισμού προς τις αστικές αξίες, ο οποίος κινείται πολύ πέραν της ιδέας των αστών περί καλού και κακού.

Επί πλέον, το 'μίντιουμ' επαγγέλεται τον *επιδιορθωτή πνευστών οργάνων*, επάγγελμα προς το οποίο ο αστός στέκεται απαξιωτικά, εφ' όσον αυτό ανήκει στο περιθώριο της καλλιτεχνικής ενασχόλησης, ενασχόληση στην οποία αυτή καθ' εαυτή η αστική συνείδηση έχει ενοφθαλμίσει πλήθος αρνητικών σημάνσεων και εν γένει επιφυλάξεων. Τέλος το όνομα *Γουλιέλμος Τσίτζης* εξυπηρετεί την ένταση του 'συναισθηματικού μετεωρισμού' του αναγνώστη, εφ' όσον ο ποιητής — μέ-

6. Θα μπορούσαμε όποτε συναντούμε τα συνοδευτικά χαρακτηριστικά της τριμερούς δομής να παραπέμπουμε απλώς στην αρχική γενική αναφορά τους, αλλά θεωρούμε ότι στην παρούσα εργασία η ανάγκη της σαφήνειας των γραφομένων υπερτερεί έναντι του ολισθήματος της επανάληψης. Γι' αυτό θα επισημαίνουμε κάθε φορά το συγκεκριμένο συνοδευτικό χαρακτηριστικό, δεδομένου ότι η παρουσία του σε κάθε κείμενο προκαλεί εξειδικευμένη σημασιολογική διαμόρφωση, λόγω του διαφορετικού κάθε φορά γλωσσικού περιβάλλοντος.

σω της ενδοκειμενικότητας— υπονομεύει τη σοβαρότητα των όσων γράφονται: σε άλλο κείμενο⁷ (και πάλι στη θέση 'υπερρεαλιστικού μίντιουμ' και με συνυπαρξη των σημαινόντων *χουνί, Αλβανία*) ο ποιητής αναφέρει αυτό το όνομα διευκρινίζοντας ότι αυτός ήταν στενός του φίλος, αλλά δεν ήταν σίγουρος εάν υπήρξε καν.

Η περιγραφή του μέσου, με το οποίο το 'μίντιουμ' θα λύσει το 'πρόβλημα', αποτελεί την, μεγάλης έντασης, υπερρεαλιστική εστία εντός του κειμένου: *ραπτομηχανή Σίγγερ, με τέσσερα χουνιά, δύο γυάλινα, και δύο μεταλλικά*. Όλο αυτό το σύμπλεγμα αποτελεί ένα από τα σταθερά χαρακτηριστικά, τα οποία εγκατασπείρει ο ποιητής σε όλη την έκταση της τριμερούς δομής κάθε ποιήματος αλλά κυρίως στο τμήμα του 'υπερρεαλιστικού μίντιουμ'. Πρόκειται για τα 'φετίχ', είτε εν γένει υπερρεαλιστικά, είτε βιωματικά, προσωπικά του ποιητή. Τα 'φετίχ' αυτά λειτουργούν ως φορείς-σύμβολα του τρόπου 'λύσης' του 'προβλήματος'. Τα 'φετίχ' ως μέρος αντί του όλου αντιπροσωπεύουν ένα πρότυπο σκέψης και ζωής και εν προκειμένω τον υπερρεαλισμό ως νέο σύστημα αξιών και λογοτεχνικής πραγμάτωσης και τον οποίο εν τέλει προτείνει το 'μίντιουμ' ως μέθοδο για τη 'λύση'. Στο συγκεκριμένο σημείο του κειμένου μας πρόκειται για το μείζον υπερρεαλιστικό 'φετίχ', εκείνο του φουτουρισμού. Αυτή η αντισυμβατική συσσώρευση τεχνολογικών και μηχανολογικών στοιχείων συνδυάζεται με το χαρακτηριστικό της 'ακραίας εξειδίκευσης' και της 'περιττής λεπτομέρειας' (παλαιού συστήματος *ραπτομηχανή, τα δύο χουνιά γυάλινα..... και τ' άλλα δύο καλωμένα από..., μάρκας ειδικά Σίγγερ*). Δηλαδή παρατηρούμε συνεχώς αυξανόμενη τη μέριμνα του ποιητή να κρατήσει τον αναγνώστη 'μετέωρο συναισθηματικά': δεν επιτρέπει σε αυτόν την ασφαλή ανάγνωση ως προς τη σοβαρότητα ή μη των γραφομένων.

Ο ποιητής σαν να αντιλαμβάνεται ότι το 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ' —η φουτουριστική μηχανή και ο αντισυμβατικός κατασκευαστής και χειριστής της— θα προκαλέσουν ψυχική αναστάτωση στον αναγνώστη, προλαβαίνει: *Να μην ταραχθεί κανείς*. Και εξηγεί: *η εικόν αυτή...* Με αυτή την επιτακτική προστακτική αρχίζει το τρίτο μέρος της δομής που ανιχνεύουμε, η 'λύση', η 'αποκάλυψη'. Και για να γίνει αυτό, ο ποιητής επικαλείται την αυτοκυριαρχία του αναγνώστη, την απόλυτη σιγή. Αυτήν ακριβώς την επίκληση τη συναντήσαμε στον τίτλο του κειμένου: "*Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*".

Ως τίτλος και μόνον, η επίκληση αυτή προδιαθέτει τον αναγνώστη για ένα αντισυμβατικό κείμενο, εφ' όσον βλέπει ως τίτλο ποιήματος αυτό που αναγράφονταν στο πίσω μέρος του καθίσματος των οδηγών των λεωφορείων των ΚΤΕΛ⁸.

7. Βλ. «*Νυκτερινή Μαρία*», *Ποιήματα*, τόμος Α', ό.π., σ. 62.

8. Εδώ σημειώνουμε ότι για τους νεώτερους σε ηλικία ο τίτλος έχει μικρότερη ποιητική ένταση, εφ' όσον μένουν γι' αυτούς μόνον οι συνδηλώσεις: παράξενο, αντισυμβατικό. Για

Παρατηρούμε λοιπόν ότι μέσω αυτού του κυκλόσχημου, εκτός από τη σημασία \ησυχία\, επανέρχεται μέσω του σημαίνοντος *φαροφύλακας* και η σημασία \οδηγός\: Πρόκειται γι' αυτόν που θα "αποκρυπτογραφήσει" το 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ', το οποίο προκαλεί ταραχή στον κοινό θνητό. Αυτός είναι *φαροφύλακας*, κάποιος δηλαδή που ξέρει καλά το "δρόμο" και μπορεί να δείχνει στους άλλους το στίγμα και την κατεύθυνση της πορείας τους και εν προκειμένω τη 'λύση'.

Επί πλέον, αυτός ο γνώστης της αλήθειας είναι *αόματος*. Αυτό παραπέμπει βεβαίως στους μάντεις της αρχαιότητας και στον Όμηρο, πρόσωπα δηλαδή που υπερέβαιναν την κοινή ανθρώπινη γνώση και η παράδοση τους θέλει *αόματους*, ακριβώς επειδή κατείχαν την ενόραση, την επικοινωνία με το θείο, την Αλήθεια.

Τέλος, ο κατέχων τη 'λύση' είναι *αποθανών*. Δηλαδή, δεν περιορίζεται η ικανότητα της γνώσης του από τα όρια που επιβάλλει η θνητή μας υπόσταση. Ως *αποθανών* βλέπει "πρόσωπον προς πρόσωπον", ενώ όλοι εμείς, οι εν ζωή, βλέπουμε την αλήθεια "ως εν εσόπτρῳ"⁹.

Ο *οδηγός-φαροφύλακας* θα ανασύρει το *μυστικόν* (τη λύση) από το *φρέαρ*. Το *φρέαρ* είναι μια λέξη-φετίχ του Εγγονόπουλου αλλά και γενικότερα των υπερρεαλιστών. Το σημαίνόμενο \πηγάδι: τόπος υπερβατικής γνώσης\ το συναντάμε συχνά στα κείμενά τους. Πρόκειται για φόρο τιμής στο λαϊκό πολιτισμό, στην πηγή δηλαδή της πίστης ότι η Αλήθεια κείται κάπου στο βάθος της γης, εξ ου και τα πολλά λαϊκά έθιμα που αφορούν μαντείες οι οποίες σχετίζονται με πηγάδια: αυτά, τα πηγάδια, αποτελούν μία δίοδο, ανοιχτή προς το κέντρο της γης, όπου κάπου εκεί ο λαϊκός νους τοποθετεί τη γνώση για τα μελλούμενα, για την Αλήθεια. Οι υπερρεαλιστές αγάπησαν στο σύνολό του το λαϊκό πολιτισμό, όπως και την *ναίφ* εν γένει τέχνη ως ευρισκόμενη πολύ κοντά στο ένστικτο και τη φαντασία και αυτή η επιμονή στα σημαίνοντα των *φρέαρ*, *πηγάδι* είναι φόρος τιμής σε αυτό που αποδέχονται και αγαπούν στο σύνολό του¹⁰.

εκείνους όμως που έχουν παράσταση των παλαιών λεωφορείων ΚΤΕΛ προστίθενται οι συνδηλώσεις: αντιποιητικό, σχεδόν αστέιο – λόγω της συνύπαρξης και της σύγκρουσης των δύο ισοτοπιών \πρακτική, καθημερινή ζωή - τέχνη, ποίηση\.. Έτσι, γι' αυτούς τους τελευταίους αναγνώστες, το χαρακτηριστικό του 'συναισθηματικού μετεωρισμού' εισβάλλει ήδη από τον τίτλο, το αναγνωστικό ένστικτό τους ενεργοποιείται σε μείζονα βαθμό και το ποιητικό σημείο αποκτά ένταση.

Για την παρόμοια λειτουργία των τίτλων του Εγγονόπουλου εν σχέσει με το ακολουθούν κείμενο βλ. Διαλησμάς Στέφανος, «Το χιούμορ του Εγγονόπουλου», εφ. «Η Καθημερινή/Επτά ημέρες», 25/5/1997, σσ. 26-27.

9. Βλ. Κ.Δ., Προς Κορινθίους Α', 13:12.

10. Είναι πολλές οι αναφορές των υπερρεαλιστών, αλλά και όλης της ποιητικής 'γενιάς του τριάντα', στο συγκεκριμένο σημαίνόμενο. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους στίχους: *παρ-*

Παρατηρούμε τελικά ότι στη συνείδηση του αναγνώστη το 'πρόβλημα' έχει ξεχαστεί κάτω από τα συσσωρευμένα υπερρρεαλιστικά δεδομένα και φαίνεται ότι πράγματι ο ποιητής το χρησιμοποιεί για σκοπούς ποιητικής τέχνης και δεν "απαντά" κατ' ουσίαν σε αυτό. Φαίνεται δηλαδή ο ποιητής να μιλά μόνον για τον κομίζοντα την 'λύση' αντί για την ίδια τη 'λύση'. Όμως, όπως είδαμε στην επεξεργασία του τμήματος του 'προβλήματος', ο ποιητής δίδει την απάντηση — σχεδόν άορατα για τον αναγνώστη — μέσω της ποιητικής επεξεργασίας του ίδιου του 'προβλήματος' και του 'υπερρρεαλιστικού μίντιουμ'. Το τμήμα της 'λύσης', απλώς, "δείχνει" τον τόπο ιδεών απ' όπου αυτή αντλείται, προβάλλοντας κάποιον ή κάτι — με έντονα πάνω του τα χαρακτηριστικά αυτού του τόπου ιδεών, και εν προκειμένω του υπερρρεαλιστικού τόπου και πολύ έμμεσα του λαϊκού πολιτισμού.

Στην ίδια συλλογή του Ν. Εγγονόπουλου, υπάρχει και το εξής ποίημα¹¹:

Αωτός

πού θα μας οδηγήση
ο φόβος
των φτερών
όταν
οι ψαλμοί των λοστών
ταράζουν
τη λεπτή ζωή των Παρθενώνων;
ή μήπως ένας πράσινος καθρέπτης
— ένας απλούστατος πράσινος βελούδινος κατρέφτης —
είναι αρκετός
να συγκρατήσει

θηκεν από Μάγους το σώμα του Μαγιού... σ' ένα βαθύ πηγάδι τόχουνε κλειστό/ μύρισε το σκοτάδι κι όλη η άβυσσος του Οδ. Ελύτη (Το Άξιον Εστί, Ίκαρος, Αθήνα 1979, σ. 39) και Κήπον κλεισμένον εκάρπωσα... ευωδιά άβύσσων του Ν. Κάλα (Οδός Νικήτα Ράντου, Ίκαρος, Αθήνα 1977, σ. 135), στίχους οι οποίοι λόγω της εμπλοκής ειδικά αυτών των σημειωμένων (\\βάθος της γης: αναγέννηση υλική και πνευματική\\) μας άγουν κατ' ευθείαν σε έναν ενδιάμεσο γραμματολογικό σταθμό, την εκκλησιαστική μας υμνογραφία, η οποία έχει εις το έπακρον εκμεταλλευτεί αυτήν ειδικά την εικονοποιία: στο βάθος της γης, στην άβυσσος, εισήλθε ο εσταυρωμένος θεός και έφερε την άνοιξη, το φως.

Πβ. επίσης —εκτός λυρικού λόγου— τους στίχους: ακόμη ένα πηγάδι μέσα σε μια σπηλιά του Γ. Σεφέρη (Ποιήματα, Ίκαρος, Αθήνα 1979, σ. 44), όπου και πάλι συνυπάρχουν τα σημειαινόμενα \\πηγάδι: προσέγγιση ουσίας, αυθεντικής εμπειρίας\\.

11. Νίκου Εγγονόπουλου, Ποιήματα, τόμος Α', ό.π., σσ. 19-20.

τους λυγμούς
 — τους ρυθμικούς κι' υπόκωφους λυγμούς —
 των καταχθόνιων
 ελασμάτων;

Σιγή
 σταγών
 σιαγών
 χοάνη

Εδώ το 'πρόβλημα' τίθεται στην αρχή του ποιήματος ευθέως δια μιας ερωτηματικής προτάσεως: φοβούνται τα φτερά, τα φτερά νοούμενα είτε ως υποκείμενο, είτε ως αντικείμενο. Αυτή τη συντακτική ασάφεια την αίρει η εικονοποιία που συνοδεύει τα σημαίνοντα: ο φόβος των φτερών. Ο φόβος των φτερών θα υπάρξει όταν οι λοστοί ταράξουν τη λεπτή ζωή των Παρθενώνων. Η παρουσία αυτού του σημαίνοντος μηχανολογικού πολιτισμού (το οποίο είναι ταυτοχρόνως φουτουριστό 'φετίχ') σε συνδυασμό με την παρουσία του χώρου της Ακρόπολης μας άγει στο εν γένει μηχανολογικό και τεχνολογικό υλικό που συνυπάρχει σχεδόν μονίμως με τα μνημεία της Ακρόπολης, δηλαδή μας άγει στο σχεδόν μόνιμο σκηνικό της αναστήλωσης και συντήρησης των εκεί μνημείων. Όστε το φτερών, είναι μία γενική υποκειμενική: τα φτερά φοβούνται. Δηλαδή, και αυτό που φοβίζει και αυτό που φοβάται τίθεται ως μέρος αντί του όλου. Το σημαίνουν λοστός αντιπροσωπεύει τα μέσα αναστήλωσης και το σημαίνουν φτερά αντιπροσωπεύει τα φτερωτά όντα, τις εν γένει ανάγλυφες φιγούρες που κοσμούσαν τις μετώπες του Παρθενώνα. Όμως οι λοστοί, εκτός από την αρνητική λειτουργία τους (: ταράζουν τη σιγή της ζωής των ιερών όντων αυτού του τόπου), έχουν και θετική, εφ' όσον η ταραχή που προκαλούν είναι παλμός: είναι δηλαδή η αγωνιώδης μόνιμη προσπάθειά μας να κρατήσουμε όρθια αυτά τα μνημεία.

Αμέσως πιο κάτω εισβάλλει έντονο το υπερρεαλιστικό στοιχείο, το 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ': ή μήπως.... Η ένταση του υπερρεαλιστικού στοιχείου οφείλεται στο ότι ως μέσον επίλυσης του 'προβλήματος', δηλαδή πώς θα διατηρηθεί ο Παρθενώνας — χωρίς όμως να ταράζεται η "ζωή" του τόπου —, προτείνεται ένας καθρέφτης και μάλιστα με πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά.

Η λειτουργία του καθρέφτη αυτή καθ' εαυτή είναι η απεικόνιση του ειδώλου μας. Βλέπουμε πώς ακριβώς είμαστε — γνωρίζουμε τη σωματική μας ταυτότητα. Αυτήν ακριβώς την ανάγκη εξυπηρετούν οι προσπάθειες αναστήλωσης του Παρθενώνα: να έχουμε προ οφθαλμών τον φυλετικό μας εαυτό — το παρελθόν μας. Να μην ξεχάσουμε ποιοι είμαστε. Όστε ο Παρθενώνας είναι ο φυλετικός μας καθρέφτης και λόγω αυτού οι αγωνιώδεις προσπάθειες να παραμείνει όρθιος. Δηλαδή, οι λοστοί, οι οποίοι ταράσσουν, παρ' όλα αυτά ψάλλουν, εφ' όσον η

δουλειά που κάνουν αποτελεί το αντίδοτο του Λωτού. Βλέπουμε ότι ο τίτλος του ποιήματος είναι το σύμβολο του ίδιου του 'προβλήματος', αλλά και ταυτοχρόνως μας προμηνύει την κρυμμένη ουσία της 'λύσης'.

Παρατηρούμε ότι η ένταση του 'υπερρεαλιστικού μίντιουμ' εστιάζεται στις εντελώς διαφορετικές ισοτοπίες του 'προβλήματος' και της 'λύσης' και στη συμπληρωματική μεταξύ τους σχέση: *Παρθενώνας* (ορισμένο σύστημα αξιών, πνευματική ζωή κ.λπ.) – *Καθρέφτης* (πρακτική ζωή, υλικός τρέχον βίος). Αυτή η συνδηλωτική σύγκρουση των δύο κεντρικών σημειομένων εκτός από ένταση στα υπερρεαλιστικά δεδομένα, μέσω των χαρακτηριστικών που συνοδεύουν τον καθρέφτη, άγει το κείμενο στα όρια του χιουμοριστικού λόγου, εξ αιτίας του αρχόμενου 'συναισθηματικού μετεωρισμού' του αναγνώστη, δεδομένου ότι ο ποιητής δεν του επιτρέπει την ασφαλή ανάγνωση, αλλά αντίθετα τον αφήνει μετέωρο, κινούμενο μεταξύ των ερωτημάτων: "σοβαρολογεί; αστειεύεται; ειρωνεύεται; και ποιον";

Στο εξής παρατηρούμε τη συνεχή παρουσία βαθμίδων, οι οποίες κλιμακώνουν την υπερρεαλιστική ένταση και την υποδόρια αίσθηση του χιούμορ: μια πρώτη βαθμίδα είναι τα χαρακτηριστικά του προτεινόμενου καθρέφτη: αυτός είναι πράσινος και βελούδινος. Πρόκειται για ένα από τα συνοδευτικά στοιχεία που εγκατασπείρει ο ποιητής στα μέρη της τριμερούς δομής και συγκεκριμένα για κάποια 'φετίχ' – όχι του εν γένει υπερρεαλισμού αυτή τη φορά – αλλά προσωπικά, βιωματικά 'φετίχ'. Ακολουθώντας την ισοτοπία του καθημερινού, πρακτικού βίου, στην οποία μας εισάγουν τα σημαίνοντα απλούστατος... *καθρέφτης*, αγόμεθα στο προσωπικό περιβάλλον του αστικού προπολεμικού σπιτιού στο οποίο έχει ζήσει ο ποιητής: τυπικά στοιχεία αυτού ήταν οι μεγάλοι καθρέφτες δίπλα σε βαριές πράσινες ή κόκκινες βελούδινες κουρτίνες, οι οποίες κατατίθενται εδώ μεταμφιεσμένες σε παράδοξα επίθετα του καθρέφτη.¹²

Μια επί πλέον βαθμίδα της παραδοξότητας και της τάσης να υπονομευτεί το αίσθημα σοβαρότητας είναι το παιχνίδι που κάνει ο ποιητής με τον φωνηεντισμό του κεντρικού σημαίνοντος: *καθρέπτης*, και αμέσως μετά *κατρέφτης*, ουσιαστικά, παίζοντας με την ιδέα ότι το *κατρέφτης* είναι κάποιο καλύτερο και γι' αυτό προτιμότερο αντικείμενο από αυτό που ονομάζεται *καθρέπτης*. Έτσι εντείνεται η ακροβασία του αισθήματος του αναγνώστη μεταξύ σοβαρού και αστείου και

12. Παρατηρούμε σε πάρα πολλούς πίνακές του αυτή την αντισυμβατική συνύπαρξη: δίπλα σε αρχαιοελληνικές φιγούρες ή σε τοπία εξωτερικού χώρου υπάρχει ξαφνικά ένα κομοδίνο, ένα ρολόι, ένα ψαλίδι ή πολύ συχνά οι κουρτίνες που αναφέραμε και οι καθρέφτες, όλα βιωματικά 'φετίχ' του ποιητή. Ακριβώς αυτή η συνύπαρξη Παρθενώνα με πράσινο βελούδινο (παραπέτασμα) υπάρχει στον πίνακα «Θέτις και Πηλεύς» της συλλογής *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, Ίκαρος, Αθήνα 1992, σ. 31.

παραμένει αυτός σε αυτή την κατάσταση 'συναισθηματικού μετεωρισμού', όπως ακριβώς ο ποιητής επιθυμεί.

Ωστε αυτό το 'υπερρεαλιστικό μέσο'¹³ θα δώσει τη 'λύση' στο 'πρόβλημα', θα συγκρατήσει/ τους λυγμούς των/ καταχθόνιων ελασμάτων. Ο ποιητής, εκτός του ότι εισάγει ξανά το φουτουριστικό στοιχείο μέσω του σημαίνοντος των ελασμάτων, αφήνει να αιωρείται το πιθανό υποκείμενο: ποιός ακριβώς κλαίει; Οι προσδιορισμοί ρυθμικούς κι υπόκωφους (λυγμούς) είναι σημαίνοντα που προσιδάζουν στους ήχους ενός εργοτάξιου και τείνει κανείς να εννοήσει ως υποκείμενο των λυγμών το σημαίνον λοστοί — δηλαδή το ελασμάτων μπορεί να θεωρηθεί ως ένα συνώνυμο του λοστοί, ένα επί πλέον σημαίνον που συνδηλώνει το εργοτάξιο. Το επίθετο καταχθόνιων θα εννοηθεί ως εύλογο χαρακτηριστικό των όντων (: μέσα τεχνολογικού εξοπλισμού) που απεργάζονται ιερό σκοπό μέσω όμως τρόπων που ταραίζουν και εν γένει τρόπων ανοίκειων προς την πνευματικότητα του χώρου.

Ο ποιητής, ωστόσο, τύποις μόνον αφήνει να αιωρείται το υποκείμενο πάνω από το λοστοί. Επί της ουσίας ακολουθεί τη νοηματική σειρά όπως ακριβώς την άρχισε θέτοντας το 'πρόβλημα'. Δηλαδή, οι λυγμοί ανήκουν στα όντα που φοβούνται και ταραίζονται: στα γλυπτά του Παρθενώνα. Το σημαίνον ελασμάτων κρύβει ως γενική υποκειμενική και ως το μέρος αντί του όλου, τα αγάλματα. Πρόκειται για τον εσωτερικό μεταλλικό σκελετό ο οποίος υπήρχε στο εσωτερικό τους και συγκρατούσε τα μέρη του γλυπτού. Το σημαίνον καταχθόνιων φαινομενικά δεν βρίσκεται στο κοντινό συνδηλωτικό πλαίσιο των αγαλμάτων. Όμως, εάν εννοήσουμε τα γλυπτά του Παρθενώνα κυρίως μέσω του συνθετικού —χθόνιων (: τα ιερά πλάσματα που κινούνται σε άβατους ιερούς χώρους, χώρους όπου τελούνται μυστήρια απόκρυφα, απρόσιτα στους αμύητους), αγόμεθα αμέσως στο συνδηλωτικό πεδίο των καταχθόνιων: πολύ συχνά κάποιος από τους θεούς των προγόνων μας γίνεται δαίμων, γίνεται δαιμόνιος — οντότητα έτοιμη να πειράξει, να ενοχλήσει, να παίξει. Τέτοιοι θεοί μοιάζουν πολύ με τα υπερρεαλιστικά πρότυπα συμπεριφοράς — συμπεριφοράς κατανοητής και αποδεκτής μόνον στους μυημένους, ή έστω στους λίγους. Έτσι, τα αγάλματα, οι θεοί του Παρθενώνα, έλκονται στο χώρο των υπερρεαλιστικών όντων, στα οποία "μεταφέρουν" το σήμημα \ιερός\, αλλά ταυτοχρόνως προσλαμβάνουν το σήμημα \αντισυμβατικός\.

Και έτσι, τα όντα του Παρθενώνα που είναι ιερά, είναι όμως και παιχιδιάρικα, σκανδαλιστικά (= σκανταλιάρικα), συντονίζουν τους λυγμούς τους πάνω

13. 'Μέσο' με την έννοια του εργαλείου, της μεθόδου, εφ' όσον κατ' ουσίαν πρόκειται για το εργαλείο το οποίο προτείνεται εκ μέρους του ίδιου του ποιητή για τη λύση, ο οποίος ποιητής είναι κατ' ουσίαν το 'μίντιουμ'. Ο καθρέφτης είναι το ανάλογο μέσο με την ραπτομηχανή, δηλαδή το 'μέσο' που χρησιμοποίησε το 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ' Γουλ. Τσίτσης. Δεδομένου όμως ότι εδώ προβάλλεται ο καθρέφτης ως διαμεσολαβητής και όχι ο χρήστης, κατ' οικονομίαν και καταχρηστικά το ονομάζουμε και 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ'.

στους ρυθμούς του εργοτάξιου που όντως είναι ρυθμικοί και υπόκωφοι. Κλαίνε δηλαδή αναγκαστικά πάνω στο ρυθμό των αναστηλωτικών έργων, ο οποίος κυριαρχεί εκεί επάνω επί πολλές δεκαετίες, ήχος που ενοχλεί, ταραξίζει, αλλά κυρίως ψάλλει. Αυτή η αποδοχή αποτελεί τη 'λύση' του 'προβλήματος', η παρουσία της οποίας, όπως και στο προηγούμενο ποίημα, είναι αδιόρατη μέσω του "προπετάσματος" των αντισυμβατικών δεδομένων του 'υπερρεαλιστικού μίντιουμ'.

Αμέσως μετά ακολουθεί η 'λύση' (δηλαδή το τμήμα το αφιερωμένο στη 'λύση'), το οποίο παράγεται μετά τη μεσολάβηση του καθρέφτη.

Σιγή

Σταγών

Σιαγών

Χοάνη

Εδώ ο ποιητής, αντί να περιγράψει όπως στο προηγούμενο ποίημα τον φορέα της 'λύσης', φαίνεται να εκφωνεί αυτή ταύτη τη 'λύση' και συγκεκριμένα να εκφωνεί ένα πρότυπο παραγωγής υπερρεαλιστικού λόγου: *σιγή*: η πρώτη λέξη είναι ακριβώς ό,τι και το *μην ταραχθεί κανείς*, και το *μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* στο προηγούμενο ποίημα. Ο ποιητής ανοίγει, και εδώ, με τον ίδιο τρόπο το τμήμα της 'αποκάλυψης', δηλαδή με την επίκληση για αταραξία, σιωπή, γιατί πρόκειται να ειπωθούν λόγια κρυπτικά, ιερά. Σημειώνουμε και σε αυτό το ποίημα την παρουσία του σημαίνοντος *ταράζουν* στους αρχικούς στίχους, πάλι με την έννοια της κατάστασης που προκαλούν οι "θύραθεν", όντα δηλαδή εκτός του υπερρεαλισμού χώρου ή εκτός των χώρων που ο ίδιος ο ποιητής δέχεται ως συγγενείς προς τον υπερρεαλισμό.

Στη 'λύση', λοιπόν, αυτού του ποιήματος ο ποιητής παίρνει τη θέση μιας υπερρεαλιστικής Πυθίας, η οποία φθέγγεται λόγια —φαινομενικά— αινιγματικά, τα οποία όμως είναι ταυτοχρόνως ένας μικρός υπερρεαλιστικός ύμνος, εφ' όσον μοιάζει με μια γνήσια, πρότυπη παραγωγή αυτοματικού λεκτικού παιχνιδιού, βασισμένη στην ηχητική αλληλουχία.

Ωστόσο, μεταξύ των σημαινόντων του ύμνου παρατηρούμε και τις εξής νοηματικές αλληλουχίες: η δεύτερη λέξη *σταγών* κατ' ουσίαν ντουμπλάρει ως προς το σημαινόμενο την προηγούμενη —*σιγή*—, εφ' όσον η *σταγών* υπάρχει ως ήχος, μόνον εν απολύτω *σιγή*.

Στη λέξη που ακολουθεί, *σιαγών*, εστιάζεται το μεγαλύτερο υπερρεαλιστικό βάρος, διότι το σημασιολογικό πεδίο της λέξης φαντάζει ως το πλέον άσχετο με το γλωσσικό πεδίο που την περιβάλλει. Φαίνεται σαν να αφήνεται πράγματι ο ποιητής στην ανεμπόδιση ροή των συνειρμών του μυαλού του και γι' αυτό γράφει *σιαγών* μετά το *σταγών*. Σημειώνουμε όμως εδώ ότι το συνειρμικό παιχνίδι δεν περιορίζεται στη σχεδόν απόλυτη ηχητική ομοιότητα, αλλά επεκτείνεται και στην οπτική — επειδή εικονικά το σχήμα της *σιαγόνας* και της *σταγόνας* πλησιάζουν σημαντικά: ανιχνεύεται αυτό ακριβώς το σχήμα στο συνδηλωτικό

υλικό και των δύο λέξεων. Αυτή η τελευταία συσχέτιση διαφεύγει κατά την αναγνωστική διαδικασία και αυτό που κυρίως λειτουργεί είναι η αυξανόμενη ένταση της υποδόριας χορδής της παραδοξότητας και του χιούμορ, το οποίο ήδη έχει αρχίσει από το τμήμα του 'υπερραλιστικού μίντιουμ'. Αυτή η ένταση φαίνεται να κορυφώνεται με την τελευταία λέξη της 'λύσης'— του μικρού υπερρεαλιστικού ύμνου: *χοάνη*. Πράγματι, εδώ μοιάζει να διακόπτεται η οποιαδήποτε μορφική ή σημασιολογική συσχέτιση με τα άλλα σημαίνοντα της 'λύσης'. Ωστόσο, ο ποιητής μέσα από τη φαινάνκη της παραδοξότητας τελειώνει το τμήμα της 'αποκάλυψης' όπως ακριβώς και στο προηγούμενο ποίημα: το σημαίνον *χοάνη* ανήκει σε κοινό σημασιολογικό πεδίο με εκείνο του σημαίνοντος *φρέαρ*. Ωστε και στα δύο ποιήματα η 'λύση' αρχίζει με την επίκληση για αταραξία, σιγή και τελειώνει με κοινό σημαίνόμενο (*φρέαρ*, *χοάνη*), το οποίο όπως είπαμε αποτελεί 'φετίχ' του λαϊκού πολιτισμού, όσον αφορά την προσέγγιση προς την Αλήθεια, την προσέγγιση κάποιας μείζονος αποκάλυψης.

Παρατηρούμε ότι και στα δύο ποιήματα η 'λύση' (η εξωποιητική απάντηση στο 'πρόβλημα'—εξωποιητική εφ' όσον κατ' ουσίαν πρόκειται για κοινωνικό προβληματισμό) διοχετεύεται προς εμάς αδιόρατα. Αυτό γίνεται μέσα από δομές 'συναισθηματικού μετεωρισμού' που δεν επιτρέπουν επ' ουδενί να εκπέσει το ποίημα προς το δοκιμαχικό λόγο ή την κοινωνική μπροσούρα: το ποίημα παραμένει σταθερά εντός των ορίων του λόγου απόλαυσης. Επιπλέον διοχετεύεται ήδη στο ίδιο το τμήμα του 'προβλήματος', αλλά κυρίως σε αυτό του 'υπερρεαλιστικού μίντιουμ'. Στο τμήμα της 'λύσης' ο ποιητής "δείχνει" τους τόπους (πνευματικούς ή πολιτιστικούς) από τους οποίους εμπνέεται τη 'λύση' αλλά και οι οποίοι αποτελούν τη μούσα του για την προσέγγιση των "ανθρωπίνων".

Το επόμενο ποίημα με το οποίο θα ασχοληθούμε είναι απο τη συλλογή *Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής* [1939]¹⁴.

*Πρωινό τραγούδι**

*Ερώτησα
κάποτες γιατί
τάχατες
η τραγική
και σεμνή παρθένα
που λεγόταν Πουλχερία
την παραμονή του
γάμου της*

14. Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα, τόμος Α', ό.π., σσ. 128-130.*

σφουγγάρισε προσεχτικά όλο
το σπίτι
και την επομένη
απέθανε;

μια
που καθάρισε και νοικοκέρεψε
τα πάντα
γιατί δε χάρηκε
κι' αυτή
τις μακρινές λευκές νταντέλλες
τους λευκούς πολύπλοκους φαρμπαλάδες
και τα πολύχρωμα
μεγάλα
φτερά
του γάμου;

γιατί
εναπόθεσε έτσι σιωπηλά
χάμω στα
σανίδια
τη μεγάλη κίτρινη πεταλούδα
και τα χάρτινα λουλούδια
που ήτανε μέσα
στο κεφάλι της;
το μπαλσαμωμένο
πουλί
που ήτανε μέσα στο κλουβί
τον θώρακά
της;

γιατί;

διότι
— είπε ίσως ο πατέρας μου —

διότι
πρέπει να έχη
ο στρατιώτης το τσιγάρο του
το μικρό παιδί
την κούνια του

κι' ο ποιητής
τα
μανιτάρια
του

διότι πρέπει
να έχη
ο στραδιώτης την
πλεκτάνη του
το μικρό παιδί
τον τάφο του
ο ποιητής τη
ροκάνα
του

διότι πρέπει
να έχη
ο στραβιώτης
το σκεπάρι του
το μικρό παιδί το
βλέμμα του
ο ποιητής
το
ροκάνι του

* *aubade*, *σαμπαῖ*, *εωθινόν*

Ο τρόπος που τίθεται ο τίτλος μας αναγκάζει να παρατηρήσουμε από την αρχή τα εξής. Ενώ ο ποιητής δηλώνει μέσω του τίτλου ότι θα τραγουδήσει κάτι (: πρωινό τραγούδι), αμέσως η ανάγνωση του κειμένου αποβαίνει ανασφαλής λόγω του υπομνηματισμού μέσω του αστερίσκου. Υπεισέρχεται η έννοια του φιλολογικού σχολιασμού σε ένα εντελώς άσχετο με αυτό πεδίο δημιουργίας, το πεδίο της ποιητικής δημιουργίας. Η εξήγηση του πώς λέγεται η έκφραση *πρωινό τραγούδι* στη γλώσσα των Γάλλων, των Αράβων και των αρχαίων Ελλήνων, δεν χρειάζεται σε ένα ποιητικό κείμενο. Ο ποιητής υποδύεται τη φιλολογική λειτουργία και έτσι ο αναγνώστης τείνει να δώσει στα γραφόμενα προθέσεις περιπαικτικές, ή τουλάχιστον μένει με την άγνοια της σαφούς προθέσεως του ποιήματος¹⁵. Ελλοχεύει πλέον το ερώτημα "κατά πόσον σοβαρολογεί;" Έτσι από την αρχή εμφανίζεται το χαρακτηριστικό του 'συναισθηματικού μετεωρισμού', ο

15. Βλ. και Αργυρίου Αλ., ό.π., σσ. 163-164.

ποιητής βάζει από την αρχή τον αναγνώστη να ακροβατεί στην αίσθηση μεταξù σοβαρού και αστείου.

Βάσει της τριμερούς δομής που έως τώρα ανιχνεύουμε παρατηρούμε ότι και εδώ συναντάμε στην αρχή το πρώτο μέρος —το 'πρόβλημα'. Και σε αυτό το ποίημα το κείμενο εισάγεται με τη μορφή ερωτήσεως: *ερώτησα κάποτε γιατί τάχατες...*

Όλη η εκφραστική επεξεργασία του 'προβλήματος' γίνεται βάσει του σημανόντος τραγούδι: δηλαδή έχουμε μια μικρή ωδή, η οποία βλέπουμε ότι στηρίζεται πάνω σε 'φετίχ' του δημοτικού τραγουδιού: στον νόμο των τριών και στις ρητορικές ερωτήσεις. Αμέσως μετά παρατηρούμε ότι η προσδοκία του αναγνώστη για πρωινό \τραγούδι\ διαψεύδεται, εφ' όσον το κεντρικό σημαινόμενο του 'προβλήματος' είναι: \τραγικός θάνατος\ και το ποίημα εκτρέπεται σε ελεγείο. Έτσι λοιπόν εισβάλλουν στην ισοτοπία του πρωινού τραγουδιού η ισοτοπία της φιλολογικής επιστήμης και η ισοτοπία του θρήνου, διαταράσσοντας την ασφάλεια της ανάγνωσης και διατηρώντας ισχυρό τον 'συναισθηματικό μετεωρισμό' του αναγνώστη, ο οποίος άρχισε ήδη από τον τίτλο.

Ας δούμε τα τρία μέρη μέσω των οποίων δομείται το 'πρόβλημα', δηλαδή τα τρία γιατί. Στην πρώτη ενότητα τίθεται ερωτηματικά το 'πρόβλημα': η Πουλχερία την παραμονή του γάμου της απέθανε — γιατί αυτή η μοίρα; Στη δεύτερη φαίνεται ότι ο ποιητής εξειδικεύει την ακριβή αιτία του 'προβλήματος': όχι γιατί η Πουλχερία πέθανε νέα, όχι γιατί δεν πρόλαβε να παντρευτεί, αλλά γιατί δεν χάρηκε τα στολίδια του γάμου — δηλαδή μια κατάσταση γιορτής, όπου επιτρέπεται ο ακραίος στολισμός για κάθε άνθρωπο και κυρίως για κάθε γυναίκα: ο ακραίος στολισμός δηλώνει βίωση ακραίας θετικής εμπειρίας σε ένα γεγονός της ζωής, στο οποίο θα ήταν πρωταγωνίστρια η Πουλχερία. Όστε ο ποιητής απομακρύνεται από τον κλασικό θρήνο της ηρωίδας που είχε έναν τέτοιο θάνατο, εκείνον της Αντιγόνης, όπου έχουμε θρήνο επειδή η ηρωίδα δεν πρόλαβε να ζήσει τη ζωή του γάμου και της οικογένειας.

Έτσι ο ποιητής αίρει ένα σημαντικό μέρος του «τραγικού», καθώς η ουσία του θρήνου αποκλίνει από τον κλασικό της Αντιγόνης, ο οποίος και συνάδει προς το κοινό αίσθημα. Δηλαδή, για το κοινό αίσθημα, αυτό που στερήθηκε η Πουλχερία λόγω του αιφνίδιου θανάτου (τα στολίδια), είναι ένα από τα πολλά αλλά όχι το σπουδαιότερο. Εντείνεται έτσι —πιο πολύ— η ανασφάλεια της ανάγνωσης και το αίσθημα του αναγνώστη "κλίνει" προς την παιγνιώδη διάθεση μέσω της εκτροπής από το κοινό αίσθημα. Σε αυτό βοηθάει το στοιχείο της 'περιττής λεπτομέρειας', η οποία εμφανίζεται στην εμμονή του ποιητή στα σημαίνοντα σφουγγάρισε και νοικοκέρεψε, μακρυνές λευκές νταντέλλες... φαρμαπαλάδες... φτερά.

Αυτή η ακραία εξειδίκευση (που στοχεύει στο να δημιουργούνται συνεχώς προσδοκίες στον αναγνώστη και αμέσως μετά να διαψεύδονται) εξακολουθεί με

την περιγραφή των αντισυμβατικών στολιδιών που τελικά είχε και έβγαλε η Πουλχερία: *κίτρινη πεταλούδα, χάρτινα λουλούδια και μπαλσαμωμένο πουλί*.

Παρατηρούμε εδώ την είσοδο του σημαινομένου \θήλυ\: η επιλογή των τριών αυτών οντοτήτων από το χώρο της φύσης δεν είναι τυχαία. Το συνδηλωτικό πεδίο και των τριών (πεταλούδα, λουλούδια, πουλί) άγει —για το κοινό αίσθημα— προς το σημαινόμενο \θήλυ\.

Η σήμανση \θήλυ\ υποστηρίζεται και ισχυροποιείται ιδιαίτερα από την ύπαρξη στο εγγύς γλωσσικό περιβάλλον των πολλών σημαινόντων που αφιερώνονται στην περιγραφή των στολιδιών της Πουλχερίας: των συμβατικών που δεν χάρηκε και των αντισυμβατικών που έβγαλε απο μέσα της.

Παρατηρούμε ότι αυτή η σήμανση συναντάται με κάποια άλλη που τίθεται δηλωτικά στο κείμενο \παρθένα\: η.. και σεμνή παρθένα Πουλχερία. Αυτή η δηλωτική σήμανση είναι πολύ ισχυρή, διότι επανέρχεται και συνδηλωτικά μέσω της επίμονης περιγραφής του λευκού των νυφικών φορεμάτων, χρώματος που συμβολίζει και τονίζει σε όλο της το μεγαλείο αυτήν ακριβώς τη ζωή —την εν παρθενία— λίγο πριν το θήλυ την αποχαιρετήσει για πάντα.

Ωστε η συνύπαρξη αυτών των δύο σημάτων \θήλυ\ — \παρθένος\ μας υποχρεώνει να εννοήσουμε το θρήνο ακριβώς ως προς το συνδυασμό αυτών των δύο εννοιών μεταξύ τους. Θρήνος, επειδή η Πουλχερία δεν στερήθηκε κάτι μόνον ως άνθρωπος (τη ζωή), αλλά και ως θηλυκή οντότητα. Επλήγη η θηλυκή της διάσταση, επειδή έμεινε ανολοκλήρωτος ο κύκλος των εμπειριών της ως προς αυτή τη διάσταση, δηλαδή ως προς τη σεξουαλικότητα. Θα επρόκειτο για λογικό άλμα εάν εδώ εννοούσαμε και τη στέρηση της μητρότητας, εφ' όσον αυτή είναι επακόλουθο μιας προγενέστερης εμπειρίας —της σεξουαλικής—, προ της οποίας μας σταματά ο ποιητής —μέσω της επιμονής του στις δύο σημάσεις που μόλις ανιχνεύσαμε και της εμπλοκής μεταξύ τους.

Αυτή η απόκλιση από το κοινό αίσθημα και τις συμβατικές αξίες στο 'πρόβλημα' συμπίπτει με την παρουσία μιας βασικής αρχής του υπερρεαλισμού: η παρθενία είναι για τους υπερρεαλιστές ένα είδος ψυχοσωματικής αναπηρίας, δεδομένου ότι το σεξ το θεωρούσαν ως την αντίστιξη του θανάτου, όχι μόνον λόγω της παραγωγής ζωής μέσω αυτού, αλλά εννοούμενο ως το τελευταίο απομεινάρει επί της γης της καθολικής εμπειρίας, της απόλυτης ένωσης και επικοινωνίας¹⁶. Έτσι ευλόγως η *πεταλούδα*, τα *λουλούδια*, το *πουλί*, που έβγαλε απο μέσα της η Πουλχερία, ήταν: *κίτρινη, χάρτινα, μπαλσαμωμένο, αντίστοιχα*. Πρόκειται για σημάσεις του \νεκρού\.. Το σημαίνον *κίτρινο*, πιεζόμενο εδώ από τη γλωσσική ισοτοπία, συνείρει τη σήμανση \ξερό\, σημαίνοντας το αντίθετο των χρωμάτων της ζωής —του πράσινου και του κόκκινου (δηλώσεις ζωής για τη χλωρίδα και

16. Βλ. και το στίχο του Εμπειρικού: *ίσως εννοών την ένωσίν του... εκ της οποίας προήλθε (Οκτάνα, Ίκαρος, Αθήνα 1980, σ. 63).*

την πανίδα). Το σημαίνουν χάρτινα είναι η απλή προσομίωση του ζωντανού — όχι το ζωντανό. Το σημαίνουν μπαλσαμωμένο είναι η άψυχη παρουσία του φθαρτού μέρους των όντων — και μάλιστα εν προκειμένω το ον αυτό είναι φυλακισμένο (στο κλουβί). Αυτή η οντότητα — το πουλί — έχει κωδικοποιηθεί ως το ποθητό πανανθρώπινο σύμβολο της ελευθερίας και της τελείωσης (: στις σχετικές παραμυθιακές οντότητες οι υπεράνθρωποι έχουν αυτή την ποθητή ικανότητα: πετάνε). Έτσι τελικά ο υπερθετικός βαθμός στην περιγραφή του κακού σημασιολογεί ανάλογα και την αξία που αποδίδει ο ποιητής σε αυτό που η Πουλχερία στερήθηκε, τα θήλεια στοιχεία που τα κατείχε, αλλά έμειναν αναταπύδοτα και έτσι αυτή, ως θήλυ όν, πέθανε ανολοκλήρωτη.

Η θέση του 'προβλήματος' σταματά —όπως στο προηγούμενο ποίημα— με ένα ερωτηματικό: *θώρακά της;*. Αυτό το ερωτηματικό ο ποιητής το ντουμπλάρει νοηματικά, επειδή όχι μόνο ερωτά συντακτικά, αλλά και οπτικά: τίθεται μονολεκτικά και μεμονωμένο —τυπογραφικά— το τρίτο γιατί;. Αυτή η αναγκαστική στάση (: διακοπή) της αναγνωστικής ροής, την οποία μας επιβάλλει ο ποιητής και κατά το σημαίνει και κατά το σημαινόμενο, είναι το σημείο όπου εισβάλλει το 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ' — δηλαδή το δεύτερο μέρος της τριμερούς δομής του ποιήματος. Λέμε "εισβάλλει", λόγω της ιδιαίτερης έντασης του υπερρεαλιστικού στοιχείου στο 'μίντιουμ'. Αυτή η στάση (: η σιωπή σε οπτικό επίπεδο άρα και σε χρονική διάρκεια ως προς τα λεγόμενα) αναλογεί προς την επίκληση για αταραξία και σιωπή λίγο πριν εμφανιστεί η 'αποκάλυψη', όπως είδαμε και στα προηγούμενα ποιήματα, την οποία εδώ ο ποιητής, αντί να την δηλώσει, την "υλοποιεί": σιωπά.

Το 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ' εξαντλείται στους στίχους: *διότι | —είπε ίσως ο πατέρας μου—*. Η λέξη *ίσως* σηκώνει όλο το βάρος της υπερρεαλιστικής έντασης: υπονομεύει την τάση του αναγνώστη να παρασυρθεί και να διαβάσει απολύτως σοβαρά το ποίημα, κόβει απότομα την τάση του να συγκινηθεί από το 'πρόβλημα', τον άγει στο αντίθετο συναισθηματικό αποτέλεσμα: μας θυμίζει ότι ο ποιητής εν τέλει εξυπηρετεί στόχους απόλαυσης, παραμυθίας. Έτσι αγόμεθα εκ νέου στην κατάσταση του 'συναισθηματικού μετεωρισμού'.

Παρατηρούμε ξαφνικά την είσοδο, ως 'μίντιουμ', του σημαίνοντος ο *πατέρα μου* ως τον φορέα της 'λύσης'. Σύρεται δηλαδή το σημαινόμενο αυτό, \ο πατέρα\, στο σύνολο των υπερρεαλιστικών όντων το οποίο είναι ικανό να "θεάται" πέραν των κοινών ανθρώπων. Όπως στο προηγούμενο ποίημα για να μάθουμε την αποκάλυψη, τη 'λύση' του 'προβλήματος' μεσολάβησε ένα 'φετίχ' παρμένο από το πατρικό του σπίτι (πράσινος βελούδινος καθρέφτης), έτσι κι εδώ, αυτός που θα μεσολάβησει για τη 'λύση' έχει στενή σχέση με τον ποιητή —ο οποίος ως υπερρεαλιστικό ον ούτως ή άλλως κατέχει τη γνώση —και 'χαρίζει' την παρουσία της 'λύσης' σε αγαπημένα του πρόσωπα και πράγματα. Ωστε και εδώ δίδει χώρο ο ποιητής σε ένα βιωματικό 'φετίχ'.

Η δομή της αποκάλυψης είναι αντίστοιχη με τη δομή του 'προβλήματος': απαντούν τρία διότι στα τρία γιατί; με τον ίδιο οπτικό διαχωρισμό μεταξύ των τριών μερών.

Όμως αυτή η αυστηρή ομοιότητα ως προς τον τύπο (την αυστηρή συντακτική αναλογία των γιατί — διότι) εμπαίζεται — εφ' όσον ως προς την ουσία, ως προς τα σημαινόμενα, τα δύο μέρη — 'πρόβλημα', 'αποκάλυψη' — είναι, στη συμβατική ανάγνωση, προκλητικά άσχετα (: δεν φαίνεται να απαντούν στα 'γιατί' της Πουλχερίας). Σημειώνουμε ότι το ρήμα "εμπαίζεται" το χρησιμοποιούμε εδώ κυρίως με την έννοια του δεύτερου συνθετικού του, του "παιχνιδιού". Δηλαδή ο ποιητής παίζει με τις προσδοκίες μας για συμβατική συσχέτιση του 'προβλήματος' και της 'λύσης' με το να τις διαψεύδει με ιδιαίτερη ένταση.

Και τα τρία μέρη της 'λύσης', που δίδεται μέσα από τα λόγια του πατέρα του ποιητή, δομούνται μέσα σε απόλυτο σχήμα αρμονίας και ως προς τα σημαίνοντα και ως προς τα σημαινόμενα, δηλαδή σε σχήματα αναλογικής επανάληψης. Παρατηρούμε μάλιστα ότι οι πρωταγωνιστές της 'λύσης' είναι τρεις — ο στρατιώτης, το παιδί, ο ποιητής — και κινούνται σε τρία μέρη, σε τρία διότι. Δηλαδή ο ποιητής χρησιμοποιεί και σε αυτό το κομμάτι ένα ρητορικό 'φετίχ' του δημοτικού τραγουδιού, το νόμο των τριών, όμως εδώ, όπως θα δούμε, φανερά τον "καταχράται" και τον αποθεώνει.

Και στα τρία αυτά διότι υπάρχει η εξής εννοιολογική εξέλιξη: στο πρώτο διότι τίθεται η επιθυμητή κατάσταση (των: στρατιώτη, μικρού παιδιού, ποιητή), στο δεύτερο η παρούσα καταστασή τους και στο τρίτο διότι η αντιμετώπιση αυτής της κατάστασης.

Και τα τρία αυτά μέρη εισάγονται με το σημαίνον πρέπει. Στο πρώτο μέρος τα πρέπει γράφονται και εννοούνται κυριολεκτικά: "πρέπει": διότι έτσι ευτυχούν, "πρέπει": δηλαδή "θα έπρεπε" σε μια ιδανική κατάσταση αυτών των όντων.

Έτσι εδώ, στο παρόν γλωσσικό περιβάλλον — το τσιγάρο που πρέπει να έχει ο στρατιώτης — αντιπροσωπεύει θετικές καταστάσεις, αντιπροσωπεύει το διάλειμμα, την ανάπαυλα, τον κατ' απόλαυση χρόνο, που "θα έπρεπε" να έχει ο στρατιώτης, ενώ ως υπαρκτή ο εν γένει στρατιώτης είναι ταχμένος σε εντελώς διαφορετικές, αρνητικές σημασιολογίας, κατευθύνσεις. Ο στρατιώτης επιλέγεται ως το κατ' εξοχήν τραγικό πρόσωπο — και έτσι η έννοια του τραγικού στο τμήμα 'πρόβλημα', συνεχίζει την παρουσία της, μετά την αντισυμβατική παύση, την τυπογραφικά κενή αράδα, που επέβαλε το 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ' λίγο πριν αυτό εμφανιστεί. Δηλαδή, υπεισέρχεται — χωρίς να γίνεται αντιληπτό από τον αναγνώστη λόγω της παραδοξότητα των εικόνων — η έννοια του τραγικού, αλλά κλιμακούμενη, επειδή από ατομική και περιπτώσιακή (: Πουλχερία) αποβαίνει καθολική και διαχρονική (: ο στρατιώτης — εν γένει — "πληρώνει" για εγκλήματα που δεν έχει διαπράξει).

Παρατηρούμε ότι ο ποιητής μας υπενθυμίζει ότι όλα αυτά λέγονται από το 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ' —τον πατέρα του— μέσω ενός πλάγιου δρόμου, εκείνου των υποσημειώσεων. Όμως, έχουμε ήδη πει ότι ο ποιητής παίζει με την εξω-ποιητική αυτή μέθοδο —την φιλολογική, επιστημονική— και θα πρέπει να διαβάζονται οι σημειώσεις αυτές ως συνέχεια των ποιημάτων του, δηλαδή ο ποιητής τις χρησιμοποιεί για να υποσκάψει τη "σοβαρή" ανάγνωση ή για να εντείνει την αίσθηση της παραδοξότητας¹⁷. Η εκτός ποιήματος εξήγηση εκ μέρους του ποιητή —ότι ο πατέρας του επέμενε να του δίνει χαρτζιλίκι για να έχει ο ποιητής, ως στρατιώτης, το τσιγάρο του— αντί να εντείνει την ασφάλη ανάγνωση, την αποδυναμώνει —λόγω των συγκρούσεων των συνδηλωτικών ισοτοπιών \καθημερινός, πρακτικός βίος — τέχνη, λόγος ηδονικός\ . Έτσι υποσκάπτεται συνεχώς το προσδόκιμο του αναγνώστη και παραμένει αυτός με το ανασφαλές συναίσθημα μεταξύ τραγικού, παραδοξολογίας και αστεϊσμού.

Ο δεύτερος πρωταγωνιστής της 'λύσης' —το μικρό παιδί— εντείνει την κλίμακα του "τραγικού" κατά μία βαθίδα, εφ' όσον μέσω αυτού, προστίθεται δίπλα στο \τραγική μοίρα\ η έννοια της \απόλυτης αθωότητας\ (: παιδί).

Ενώ για τον στρατιώτη επιλέγεται το τσιγάρο ως σύμβολο, ως το μέρος αντί του όλου της κατ' απόλαυση ζωής (αυτό που θα "έπρεπε να έχει"), για το μικρό παιδί επιλέγεται η κούνια. Η κούνια σημασιοδοτεί την πρώτιστη ανάγκη για ένα μικρό παιδί, την ασφάλεια, το προστατευμένο περιβάλλον. Το σημαίνον κούνια συνείρει (διότι τα εμπεριέχει συνδηλωτικά) τα σημαίνόμενα \νανούρισμα, κατάσταση ηρεμίας, μητρική παρουσία\ κλπ. Παρατηρούμε ότι η γονεϊκή παρουσία είναι εκείνη που ενεργεί στην παροχή της κατ' απόλαυση ζωής, είτε δηλωτικά (ο πατέρας δίνει στον στρατιώτη το τσιγάρο), είτε συνδηλωτικά (η κούνια του μικρού παιδιού συνείρει τη μητέρα) και ντυμπλάρεται έτσι εννοιολογικά η παρουσία του 'μίντιουμ' που είναι άξιο να κομίζει τη 'λύση' — του γονέα του ποιητή.

Το τρίτο πρόσωπο της 'λύσης' είναι ο ποιητής. Μέσω της παρουσίας του σημαίνοντος ποιητής διασαλεύεται η ανοδική πορεία της έννοιας \τραγικό\, υποχωρεί αυτή η ενδυναμώνεται η κύρια έννοια που εμφανίστηκε μέσω του σημαίνοντος παιδι, δηλαδή εκείνο της \απόλυτης αθωότητας\: αυτή η τελευταία σήμανση μέσω του ποιητής αναβαθμίζεται, εφ' όσον προστίθενται οι έννοιες

17. Πέραν τούτων, ελλοχεύει συνεχώς η τάση εμπαιγμού της παραδοσιακής φιλολογικής επιστήμης, η οποία παλιότερα εξαντλούνταν στον υπομνηματισμό και μόνον, και στην οποία ο ποιητής έχει αφιερώσει ποίημα-επίγραμμα ("Οι θεοί ζηλεύουν", *Ποιήματα, τόμος Β*, Ίκαρος, Αθήνα 1977, σ. 46). Όσες υποσημειώσεις φαίνονται σοβαρές, φαίνεται δηλαδή να τις εννοεί ο ποιητής, έχουν το ρόλο εσκεμμένης αγαθής παγίδας, είναι ολισθηρό έδαφος, όπου θα πατήσουμε για να διαβάσουμε και όλες τις υπόλοιπες ως κυριολεκτικές φιλολογικές σημειώσεις. Βλ. και σημ. 15.

ληθελμένη αθωότητα, αθωότητα εν συνειδήσει, διευρυμένη συνείδηση\ λόγω της ύπαρξης του σημασιολογικού πεδίου του σημαίνοντος παιδί και της γειννιάσης αυτού με εκείνο του σημαίνοντος ποιητής.

Επιπλέον, το σημαίνον ποιητής συντηρεί την παρουσία και την ουσία της γονεϊκής οντότητας, η οποία εμφανίστηκε στους προηγούμενους στίχους ως το 'μίντιουμ' που θα κομίσει τη 'λύση'. Τώρα όμως παρουσιάζεται μια αναβαθμισμένη γονεϊκή οντότητα, ο ποιητής, ο οποίος δρα ως μικρός προφήτης, λόγω των αυξημένων γνώσεων και της ενόρασης, στις οποίες φαίνεται να μετέχει.

Άμεση σχέση με αυτή την ικανότητα του ποιητή έχει αυτό που επιλέγεται ως σύμβολο της ζωής του, της ασχολίας του — τα *μανιτάρια*. Εφ' όσον τα πρέπει εδώ εννοούνται ως "θα έπρεπε", τα *μανιτάρια* αντιπροσωπεύουν την συνήθη και φυσιολογική ενασχόληση των ποιητών. Τα *μανιτάρια* ως κύριο σήμημά τους έχουν την ιδιότητα του πράγματος που είναι ωφέλιμο κι επικίνδυνο ταυτοχρόνως, δηλαδή δεν είναι προς χρήση του οποιουδήποτε, μπορούν να το χρησιμοποιήσουν μόνον οι καλά γνωρίζοντες. Όντως ο ποιητής, ως άνθρωπος που θεάται την καθολική εμπειρία και αντλεί από αυτήν, δεν είναι κοινός θνητός. Μετέχει γνώσεων και εμπειριών απρόσιτων στον κοινό θνητό και γι' αυτό τον βλέπουμε εδώ και στα τρία μέρη των διότι να μην μετέχει στους κινδύνους τους, ή στις ανάγκες τους. Ανήκει σε εμάς, αλλά ταυτοχρόνως απέχει από εμάς, θεάται τα ανθρώπινα και μας δείχνει την κατεύθυνση προς τη δέουσα ασχολία, τη δέουσα ζωή — χωρίς ο ίδιος να πάσχει. Έτσι ο ποιητής σαν σύγχρονος δρυΐδης μπορεί να ασχολείται με γνώση και ασφάλεια με όντα τα οποία για έναν κοινό θνητό είναι πολύ επικίνδυνα ή απαγορευμένα, όπως εν προκειμένω, αντιπροσωπευτικά, είναι τα *μανιτάρια*.

Παρατηρούμε εδώ στο πρώτο μέρος της 'λύσης' την αναλογία που υπάρχει σε αυτό το κομμάτι (όπου αναφέρονται οι καταστάσεις που "θα έπρεπαν" στους τρεις πρωταγωνιστές των πρώτων διότι) με το κομμάτι του 'προβλήματος', όπου τραγουδιούνται και θρηνούνται ταυτοχρόνως αυτά που "θα έπρεπε" να έχει η Πουλχερία — τα πιο στολισμένα ρούχα, εκείνα που θα της έπρεπαν ως νύφη, αλλά που τελικά δεν τα είχε.

Στο δεύτερο μέρος της 'λύσης' τα τρία διότι αποκαλύπτουν την κατάσταση όπως αυτή έχει τώρα, δηλαδή τα πρέπει σημαίνουν το αναγκαστικά συμβαίνουν, όπως ακριβώς η Πουλχερία αντί για τα στολίδια της νύφης που της έπρεπαν, είχε τελικά το θάνατο. Ωστε ο στρατιώτης αντί για το τσιγάρο του έχει την πλεκτάνη του και το μικρό παιδί αντί για την κούνια του έχει τον τάφο του. Η πλεκτάνη είναι το σημαίνον που αντιπροσωπεύει την προπαγάνδα που υφίσταται ο κάθε στρατευμένος για να πεισθεί να ακολουθήσει την τραγική του μοίρα, να πληρώσει δηλαδή με τη ζωή του για εγκλήματα που ποτέ δεν διέπραξε. Έτσι η γλωσσική ισοτοπία ισχυροποιεί εδώ σημαντικά το συνδελούμενο \πόλεμος\, το

οποίο απλώς έχει ήδη εμφανιστεί με το σημαίνον στρατιώτης και συνάπτεται με το συνδελούμενο \τραγικότητα\¹⁸.

Μέσω αυτής της ισχυρής πλέον στο γλωσσικό περιβάλλον συνδήλωσης \πόλεμος\ δίδεται νόημα στο σημαίνον τάφος που το μικρό παιδί αναγκαστικά, μοιραία, έχει στην κατάσταση του πολέμου—αντί για την κούνια του, το σύμβολο της μακαριότητας αυτού. Το παιδί αποβαίνει τραγικότερο πρόσωπο και από τον στρατιώτη, λόγω της απόλυτης αθωότητας που του παρέχει η ηλικία του. Τηρείται και εδώ η ανιούσα κλίμακα του τραγικού, όπως ακριβώς και στο πρώτο μέρος των διότι.

Ο ποιητής, ο τρίτος εκ των τριών πρωταγωνιστών στο μέρος της 'λύσης', αφίσταται και εδώ από τη μοίρα των δύο προηγούμενων. Πέραν των συμβάσεων της κοινής ζωής έχει—στον καιρό της πλεκτάνης και του θανάτου—τη ροκάνα του. Δεν πάσχει, αντίθετα ασχολείται με κάτι που αντιπροσωπεύει κατ' εξοχήν την απολαυστική ζωή. Η ροκάνα είναι ένα αποκριάτικο παιχνίδι με το οποίο, στριφογυρίζοντάς το, προκαλούμε εκκωφαντικό θόρυβο. Παρατηρούμε ότι εδώ εντείνεται η διάσταση μεταξύ του ποιητή και των στρατιώτη, μικρού παιδιού. Ο ποιητής φαίνεται απρόσβλητος από την κοινή ανθρώπινη μοίρα και εξακολουθεί να "δείχνει" την κατεύθυνση—την πρόπουσα—των ανθρώπων. Δεν πάσχει, όχι μόνον ως προς το ότι δεν μετέχει στη μοίρα του θανάτου, αλλά και ως προς το ότι έχει την ικανότητα να θεάται αυτή τη μοίρα των κοινών θνητών ψύχραιμος, και να δείχνει προς τη μοίρα που θα "έπρεπε" στους ανθρώπους, εκείνη της απόλαυσης, επιδιδόμενος ο ίδιος σε αυτήν¹⁹.

Στο τρίτο κομμάτι της 'λύσης', στα τρία τελευταία διότι, ο ποιητής θέτει τα αμυντικά μέσα προς τις καταστάσεις θανάτου που μόλις αναφέρθηκαν: το σκεπάρι ήταν το βασικό εργαλείο που κουβαλούσε ο στρατιώτης, στον Α' παγκόσμιο πόλεμο, στον πόλεμο των χαρακωμάτων: ήταν αναγκαία η ετοιμότητα να φτιάξει ένα πρόχειρο χαρακωμα για να προστατεύσει τη ζωή του, κατά τον πόλεμο αυτού του είδους.

Το μικρό παιδί αμύνεται με το βλέμμα του: είναι ο απ' αρχής άνθρωπος υμνημένος καθρέφτης της απόλυτης αθωότητας και του ανυπεράσπιστου, λόγω ακριβώς της ακραίας διαφάνειας στο βλέμμα του μικρού παιδιού: μια ασπίδα άμυνας όπου δυνητικά θα σταματήσει ο εχθρός.

18. Δεν μπορούμε βεβαίως να αγνοήσουμε τον χρόνο που δημοσιεύτηκε το ποίημα—1939—. Έχει προηγηθεί ένας πόλεμος και βρισκόμαστε στα πρόθυρα ενός άλλου. Αυτή η σύνδεση εάν δεν γίνει, καθόλου δεν βλέπτε το σημασιολογικό πεδίο, το οποίο δεν έχει ανάγκη το επικαιρικό στοιχείο για να σημασιοδοτηθεί.

19. Έχουμε ξανασυναντήσει, στο "Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν", αυτή την επιμονή του Εγγονόπουλου στην απόδοση ιδιοτήτων οδηγού, φαροφύλακα, και συνδηλωτικά / μάντη/ και άρα /προφήτη/, σε πρόσωπα που εμφανίζονται στο μέρος της 'λύσης', της 'αποκάλυψης'.

Ο ποιητής και πάλι αφίσταται από το στίγμα του στρατιώτη και του μικρού παιδιού, το οποίο στίγμα εδώ είναι το σημαινόμενο *λάμυνα*. Τώρα, η ασχολία του ποιητή δεν είναι η *ροκάνα* αλλά το *ροκάνι*. Η ομοιότητα των δύο σημαινόμενων προκαλεί την ενεργοποίηση του συνδηλωτή του λεκτικού παιχνιδιού και επομένως ενοφθαλμίζεται η βασική έννοια του παιχνιδιού, της απόλαυσης, στην έννοια εργασία, στην οποία ανήκει το *ροκάνι* (: εργαλείο του ξυλουργού με το οποίο λειανεί τις επιφάνειες των ξύλων). Αναλογικά, το *ροκάνι* στα χέρια ενός ποιητή είναι η ίδια η ποίηση — το εργαλείο που λειανεί συνειδήσεις. Η εργασία αυτή, του ξυλουργού, ποτέ δεν μπορεί να αποχωριστεί τις θετικές συνδηλώσεις που επισύρει —εφ' όσον υπήρξε το επάγγελμα του Χριστού— και οι οποίες ενοφθαλμίζονται και στο παρόν γλωσσικό περιβάλλον.

Ο απολαυστικός τρόπος με τον οποίο ο ποιητής “εργάζεται” δεν τονίζεται μόνο με τη λεκτική ομοιότητα *ροκάνι* - *ροκάνα*, αλλά και με ένα δεύτερο παιχνίδι φωνηεντισμού, που διατρέχει όλο το τμήμα της ‘λύσης’, της ‘αποκάλυψης’, παιχνίδι ιδιαίτερα αντισυμβατικό. Ο ποιητής παίζει και με το λεκτικό υλικό του στρατιώτη: ο στρατιώτης του τσιγάρο του, ο στραδιώτης την πλεκτάνη του, ο στραβιώτης το σκεπάρι του.

Αυτή η λεκτική αντισύμβαση απελευθερώνει συνδηλώσεις παιχνιδιού, οι οποίες, μαζί με άλλους τρόπους που έχουμε επισημάνει από την αρχή του ποιήματος, έχουν σκοπό να διατηρήσουν το ‘αίσθημα μετεωρισμού’ του ανα-γνώστη μεταξύ σοβαρού και αστείου, να υπονομεύσουν την ασφάλεια της ανάγνωσης, ώστε ο τρόπος, ο αντισυμβατικός, ο παιγνιώδης, να αποβαίνει ο ίδιος μήνυμα και να στέκεται αυτοδύναμος. Έτσι το “κυρίως θέμα”, αυτό που λέγεται δηλωτικά, διαβρώνεται τόσο καλά, ώστε σκιάζεται από τον ηδονικό τρόπο, ο οποίος τρόπος είναι ο φορέας της δήλωσης. Δηλαδή η τραγική τύχη της Πουλχερίας, του στρατιώτη, του παιδιού και το ακόμα πιο τραγικό γιατί; είναι το “κυρίως θέμα”, το οποίο όμως χάνει το δηλωτικό του βάρος λόγω της ποσοτικής και ποιοτικής έντασης των υπερρεαλιστικών εστιών — και λόγω του εν γένει ηδονικού λεκτικού τρόπου με τον οποίο λέγεται το “κυρίως θέμα”.

Αυτά τα δύο, θέμα και τρόπος, δεν στέκονται ισοδύναμα, για έναν επί πλέον λόγο: ο ποιητής μέσω του τίτλου *πρωινό τραγούδι* ρίχνει το βάρος στον τρόπο: στο ηδονικό σημασιολογικό υλικό, το ήδη ενισχυμένο ποσοτικά και ποιοτικά μέσω των δηλωτικών και κυρίως συνδηλωτικών σημάνσεων. Το ελεγείο υποχωρεί στον ύμνο και τελικά αυτά τα δύο συντίθενται κατά τον τρόπο που υποδεικνύει το ‘υπερρεαλιστικό μίντιουμ’: προς το π ρ ώ τ ο μέρος των διότι, δηλαδή προς την κατάσταση ζωής που “θα έπρεπε” να είχαμε όλοι μας, και προς τις ατάραχες, ηδονικές “ασχολίες” του ποιητή-προφήτη, προς τις οποίες εκείνος μας “δείχνει”, μας προσανατολίζει.

Στη συλλογή *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες* [1978] παρατηρούμε σημαντική αλλαγή στη συγκεκριμένη ποιητική δομή, την οποία έως τώρα εξετάσαμε.

Συγκεκριμένα, διαπιστώνουμε τον εξής μετασχηματισμό ως προς την τριμερή δομή: παύουν να τίθενται παρατακτικά τα τρία μέρη αυτής. Το 'πρόβλημα' πλέον διατρέχει όλο το ποίημα και αποτελεί ένα "σκληρό" πλαίσιο του ποιήματος. Το κέλυφος αυτό είναι πράγματι σκληρό, επειδή συνήθως ο ίδιος ο τίτλος του ποιήματος εξυπηρετεί και τονίζει το 'πρόβλημα', το οποίο φαντάζει εξαιρετικά ως το κύριο θέμα, υποδύεται δηλαδή το κυρίαρχο σημασιολογικό υλικό του ποιήματος.

Αυτό το τέχνασμα στηρίζεται, εκτός του τίτλου, στο γεγονός ότι το 'πρόβλημα', όπως είπαμε, κυκλώνει το ποίημα, τα σημαίνοντά του τίθενται στην αρχή και στο τέλος – και σκιωδώς διατρέχουν ολόκληρο το ποίημα. Αυτή η δομή εξυπηρετεί το να κρυφτεί, όσο χρειάζεται, ο ιδιαίτερα αυξημένος συγκινησιακός φόρτος, ο οποίος φέρεται μέσω των 'υπερρεαλιστικών μίντιουμ' και της 'λύσης'. Αυτή η ιδιαίτερη προβολή του 'προβλήματος' ως του κυρίαρχου σημασιολογικού υλικού, τελικά, παρασύρει τον αναγνώστη στις προσδοκίες που αυτό γεννά: αυτός συνεχίζει να διαβάζει με τέτοιες προσδοκίες το ποίημα, οι οποίες όμως στο τέλος διαψεύδονται ή μένουν μετέωρες. Ο αναγνώστης μένει με την αίσθηση της απροσδιόριστης διάψευσης και οπωσδήποτε έχει υπονομευτεί σοβαρά η αίσθηση της ασφαλούς ανάγνωσης. Δηλαδή αυτό το χαρακτηριστικό, ο 'συναισθηματικός μετεωρισμός', το οποίο, ανάμεσα σε άλλα χαρακτηριστικά που συνοδεύουν τη τριμερή δομή, το ανιχνεύσαμε στα προηγούμενα ποιήματα, εδώ δεν εξακολουθεί απλώς να υπάρχει, αλλά ισχυροποιείται σημαντικά: εκτός από το βασικό ρόλο του, να παρέχεται το φορτισμένο συγκινησιακά σημασιολογικό υλικό μισοκρυμμένο, χωρίς κραυγή, αυτό τούτο το χαρακτηριστικό συνιστά ηδονική (λεκτική) οντότητα, η οποία προβάλλεται ως αυθύπαρκτη.

Ένα παράδειγμα αυτής της μετασχηματισμένης μορφής της τριμερούς δομής, βρίσκουμε στο ποίημα "Ο Ορφεύς"²⁰.

Ο ΟΡΦΕΥΣ

les nuages, les merveilleux nuages...

CH. BAUDELAIRE

τον Ορφέα ποτέ –μα ποτέ– τίποτα δεν τον επαρηγόρησε
για την διπλήν απώλεια
της Ευριδίκης:
άλλοτε –για λίγο– έλεγε κανά τραγούδι μες το μαράζι του
άλλοτε –για λίγο πάλε–
τα χρώματα τον γοητεύανε

20. Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, 6.π., σσ. 126-129.

με τις άπειρες ποικιλίες τους
και τους συμπτωματικούς
λογής λογής συνδυασμούς τους

μια φορά —κατά τον ήλιον
το βασίλειμα—
πρόσεξε μες' στο γαλάζιο τ' ουρανού
γοητευτικές αράδες σύννεφα
—γί' αυτά που στο Καβούρι κάποτε ένας χωροφύλακας*
σα μεταμεληθείς εκραύγασε
«Ιδού τα σύννεφα του Εγγονόπουλου!» —

αλλά αυτά —πραγματικά—
δεν είσανε τα σύννεφα του Εγγονόπουλου
ήταν μαχαίρια
λεπίδες
ακονισμένες κάμες και χατζάρια
που πάνω στις γαλάζιες τους εσθήτες
εκρατάγανε
οι σκληρότατες της Θράκης οι παρθένες
κι' αυτά κραδαίνοντας
οι σκληρές παρθένες στ' άπονα τα χέρια τους
μ' αυτά —λέω— πέσανε πάνω του:
τον κατακρεουργήσανε
τον κομματιάσαν
τον Ορφέα

* Άραγες να γνώριζε τον συνάδελφό του —κατωτέρου άλλωστε βαθ-
μού- εν υπηρεσία στο Tinchébray (Orne) ;

Φαινομενικά, προβάλλεται ως θέμα, ως κυρίαρχο σημασιολογικό υλικό, το 'πρόβλημα' με το οποίο αρχίζει και τελειώνει το ποίημα. Ο ίδιος ο τίτλος βοηθά σε αυτή την "απάτη": Ο ΟΡΦΕΥΣ. Το ποίημα, φαινομενικά, εστιάζει στο χαμό της Ευρυδίκης, στην απρηγόρητη θλίψη του Ορφέα, στον σπαραγμό του από τις μαινάδες.

Αυτό είναι το σκληρό κέλυφος, το οποίο θεματικά παρασύρει τον αναγνώστη. Δηλαδή, αυτός διαβάζει το ποίημα έχοντας την αίσθηση ότι αυτό είναι το προέχον σημασιολογικό υλικό. Από τον τίτλο όμως αρχίζει αδιόρατα η δράση του 'υπερρεαλιστικού μίντιουμ': αυτό το απαρτίζουν όλα τα στοιχεία τα οποία κινούνται εκτός του τραγικού στοιχείου του 'προβλήματος' και τα οποία άγουν προοδευτικά στην υπονόμηση της ασφαλούς ανάγνωσης.

Το ίδιο το μότο 'τα σύννεφα, τα υπέροχα σύννεφα', έχει ήδη διαφορετική σημασιολογική κατεύθυνση από εκείνη του 'προβλήματος' και εγκαθιστά στον αναγνώστη σκιώδεις δομές προσδοκίας, προσδοκία ότι θα συνεχιστεί αυτή η πρώτη λυρική κατάθεση. Πράγματι, αυτή θα συνεχιστεί στο στίχο τα χρώματα..., σημείο στο οποίο γίνεται λόγος για τους τρόπους με τους οποίους παρηγορούσε τον εαυτό του ο Ορφέας: με το τραγούδι του και με τα χρώματα της φύσης. Ωστε ήδη εδώ εισέρχεται και η σήμανση της 'λύσης', του τρίτου μέρους δηλαδή της τριμερούς δομής. Αυτό συμβαίνει εφ' όσον εμφανίζεται η έννοια της κάθαρσης, του τρόπου απαλλαγής από το τραγικό αίσθημα. Στο εξής τα δύο μέρη, 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ' και 'λύση', βαίνουν σχεδόν παράλληλα. Ο ποιητής μέσω ενός αυτοματικού παιχνιδιού παίζει με τον ενιαίο χωροχρόνο, επιτρέποντας στα 'υπερρεαλιστικά μίντιουμ' να κινούνται αντισυμβατικά μέσα σε αυτόν και να συνειρνούν το ένα το άλλο: τα σύννεφα του Μπωντλέρ, "είναι" τα σύννεφα του Ορφέα, "είναι" τα σύννεφα του χωροφύλακα στο Καβούρι, "είναι" τα σύννεφα του συναδέλφου του χωροφύλακα στη Γαλλία, "είναι" τέλος—με μια αποκαλυπτική, λυτρωτική κραυγή— τα σύννεφα του Εγγονόπουλου. Όλοι αυτοί είναι φορείς της 'λύσης', της 'κάθαρσης', είναι τα 'υπερρεαλιστικά μίντιουμ', τα οποία—ως τέτοια—μετέχουν του διευρυμένου συνειδητού των δρώντων και των στοχαζομένων υπερρεαλιστικά. Η παρουσία τους εδώ, ως κομιστές της 'λύσης', αυτομάτως σημαίνει την ένταξή τους στο υπερρεαλιστικό πάνθεον.

Γι' αυτήν την "αγιοποίηση" δημιουργείται μια κορύφωση υπερρεαλιστικής εστίας, ειδικά στην περίπτωση του χωροφύλακα στο Καβούρι. Επειδή αυτός αντιπροσωπεύει μέσω του επαγγέλματός του τον χώρο που κατ' εξοχήν μάχεται ο υπερρεαλισμός—εκείνον της καταστολής και συνδηλωτικά του φόβου και της ενοχής—, χρειάζεται ειδική τελετουργία για να "χρισθεί" αυτός 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ': στο Καβούρι/... /σα μεταμεληθείς εκραύγασε / *Ιδού τα σύννεφα του Εγγονόπουλου*/. Ωστε στο Καβούρι ο χωροφύλακας ταύτισε τα σύννεφα που έβλεπε με τα σύννεφα του Εγγονόπουλου μέσα από ένα είδος αποκάλυψης, συνειρνοντας ως προς το τελετουργικό τον τρόπο αλλαγής και μεταμόρφωσης του Σαούλ σε Παύλο, εμβολιάζοντας τα σημήματα της αγιοποίησης, στα αναλογικώς δρώντα πρόσωπα εδώ. Το σημαίνουν σα, χρησιμεύει για να αφαιρεθεί το βάρος και η σοβαρότητα που θα είχε ο στίχος εάν ετίθετο αυτός σε απόλυτη δήλωση: *μεταμεληθείς εκραύγασε*.

Σε αυτό το σημείο η υπερρεαλιστική εστία εντείνεται, εφ' όσον εκτός από τις πιο πάνω τεχνικές οι συγκεκριμένοι στίχοι καταλήγουν στο: *Ιδού τα σύννεφα του Εγγονόπουλου*· η ακραία αυτή αυτοπεποίθηση, η αυτο-αγιοποίηση, αγγίζει τα όρια του χιούμορ²¹.

21. Τις τεχνικές της ακραίας αυτοπεποίθησης και του φιλολογικού υπομνηματισμού—για να δοθεί το φορτισμένο συγκινησιακά σημασιολογικό υλικό, χωρίς να μετακυλίσει το

Η λέξη *Καβούρι* εξυπηρετεί τους σκοπούς της 'ακραίας εξειδίκευσης' και της 'περιττής πληροφόρησης', τεχνικές στις οποίες έχουμε αναφερθεί επανειλημμένα πιο πάνω· αποτέλεσμα αυτών των τεχνικών είναι η διέγερση του αναγνωστικού ενστίκτου (με την αναγκαστική συνέπεια να δημιουργούνται βιωματικές συνδηλώσεις λόγω ανεπαρκούς παρουσίας δηλωτικού υλικού, μέσω των οποίων ο αναγνώστης "ξυπνά", ενεργοποιείται λόγω των ασυνειδητών ερωτήσεων («γιατί αναφέρεται το όνομα; γιατί ειδικά αυτό το όνομα;») και τελεί υπό την προσδοκία απαντήσεων, ή εν τέλει τις δημιουργεί ο ίδιος).

Όμως το τοπωνύμιο αυτό, πέραν της χρήσης του για τον πιο πάνω σκοπό, αυτόν της ενδυνάμωσης του ποιητικού σημείου, αγγίζει αυτή ταύτη την ουσία του ποιήματος, δηλαδή την 'λύση', την 'αποκάλυψη'. Στα πρώτα ποιήματα του Εγγονόπουλου το μέρος της 'λύσης' χρησίμευε απλώς στην ολοκλήρωση και την απόδοση σε μας μιας λεκτικής ηδονικής οντότητας, στο να μας κάνει κοινωνούς σε ένα ακραία καινοφανές και επιτυχημένο παιχνίδι διαπλοκής ήχων και εννοιών. Όμως ήδη από τη συλλογή *Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής* ο ποιητής μέσω της 'λύσης' προβαίνει σε 'ερμηνευτική προσθήκη', δηλαδή, πέραν της παροχής ηδονικού λόγου, στρέφει το συνειδητό μας προς ορισμένες σημασίες ή εξωγλωσσικές οντότητες. Σε αυτό το σημείο ο ποιητής λαμβάνει ιδιαίτερη μέριμνα ώστε αυτή η 'ερμηνευτική προσθήκη' να γίνεται με τρόπο αδιόρατο, να μένει κανείς με την αίσθηση ότι το κείμενο παρέχει μόνον ηδονική οντότητα, λόγω του φόβου του να μην εκπέσει το κείμενο σε διδακτισμό.

Βάσει αυτών εάν είχαμε εδώ το σημαίνον 'Παγκράτι' ή 'Κυψέλη' αντί *Καβούρι*, θα υπήρχε μόνον ένταση της λεκτικής ηδονικής οντότητας (λόγω του τεχνάσματος της 'ακραίας εξειδίκευσης'), αλλά όχι και 'ερμηνευτική προσθήκη'. Η τελευταία όμως με την παρουσία του σημαίνοντος *Καβούρι* δημιουργείται λόγω της ταύτισης της εξωγλωσσικής πραγματικότητας με το σημασιολογικό υλικό το οποίο κομίζουν τα 'υπερρεαλιστικά μίντιουμ': τα 'χρώματα' και τα 'σύννεφα'. Πράγματι στο *Καβούρι* βλέπουμε τα ωραιότερα σύννεφα την ώρα του ηλιοβασιλέματος στην Αττική. Η σύμπτωση αυτή του εξωγλωσσικού σημαίνοντος με το ενδογλωσσικό σημαίνόμενο δημιουργεί την 'ερμηνευτική προσθήκη', δηλαδή προσθέτει στο συνειδητό μας νέα σημασιολογική οντότητα, το στρέφει προς το κάλλος της φύσης, ως οντότητας παρηγορητικής, λυτρωτικής — ως ένα είδος φάρμακου έναντι κάθε τραγικού που βιώνουμε (το οποίο εδώ αντιπροσωπεύει η τύχη του Ορφέα)²².

Σε αυτό το σημείο του κειμένου παρατηρούμε μία επιπλέον "όχληση"

κείμενο σε "ανάρμοστο" για υπερρεαλιστή ποιητή συναισθηματισμό— τις χρησιμοποιεί ο ποιητής και στον *Μπολιβάρ*, δηλώνοντας μάλιστα το φόβο του απερίφραστα: *Αλλ' ας περνούμε γρήγορα... όχι συγκινήσεις...* (*Ποήματα, τόμος Β, ό.π., σ. 11*).

22. Την ίδια ακριβώς αντίληψη της φύσης ως παρηγορητικής οντότητας για τη θνητή

—εσκεμμένη— του αναγνώστη: για να διατηρήσει και να εντείνει ο ποιητής τη διασάλευση της ασφαλούς ανάγνωσης και για να παραμείνει ο αναγνώστης σε συνεχή 'συναισθηματικό μετεωρισμό', ο ποιητής μετέρχεται και εδώ τον ανορθόδοξο υπομνηματισμό.

Έτσι, ένα από τα 'υπερρεαλιστικά μίντιουμ' αυτού του κειμένου, ο Γάλλος συνάδελφος του χωροφύλακα στο Καβούρι, κρύβεται μέσα σε αυτές τις τεχνικές υπονόμησης της "σοβαρότητας": ο αναγνώστης δεν ξέρει εάν τα λεγόμενα στην υποσημείωση πρέπει να τα εντάξει εντός του ποιητικού κειμένου (: ποιητικά σημαίνοντα) ή εκτός (: φιλολογικά σημαίνοντα). Ο ποιητής παίζει και εδώ με τη φιλολογική εργασία: ενώ οι πραγματικές φιλολογικές υποσημειώσεις τείνουν στη επαρκέστερη κατανόηση του κειμένου, εδώ οδηγούν στο ακριβώς αντίθετο: ο ενιαίος χωροχρόνος ισχύει μόνον ποιητικά (η συνύπαρξη των προσώπων και των καταστάσεων είναι αντισυμβατική) και έτσι η υποσημείωση νοείται ως συνέχεια του ποιητικού κειμένου: εάν ο αναγνώστης δεν γνωρίζει τίποτα για τον συνάδελφο... στο *Tinchebray (Orne)*, συνεχίζει απλώς την ανάγνωση με μεγαλύτερο σε ένταση το αίσθημα αβεβαιότητας και επισφαλούς ανάγνωσης —πράγμα που επιθυμεί ο ποιητής και που φροντίζει να το εντείνει περαιτέρω, εξειδικεύοντας²³ ακόμη και το βαθμό του Γάλλου τελωνοφύλακα. Στην περίπτωση πάλι που ο αναγνώστης υποθέσει ότι πρόκειται για τον ναύφ ζωγράφο Ρουσώ²⁴, αντιλαμβάνεται την παρουσία ενός επι πλέον 'υπερρεαλιστικού μίντιουμ', καθ' όσον μάλιστα το στοιχείο ναύφ —κάθε στοιχείο λαϊκού πολιτισμού— είναι 'φετίχ' για τους υπερρεαλιστές. Δηλαδή, για τον επαρκέστερο γνωσιακά αναγνώστη χάνει έδαφος ο 'ηδονικός λόγος', αλλά κερδίζει η 'ερμηνευτική προσθήκη', εφ' όσον αντιλαμβάνεται ένα επί πλέον 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ', το οποίο κομίζει και αυτό τη \ψύση\ ως 'λύση'.

Ωστε το 'πρόβλημα': η τύχη του Ορφέα, είναι το σκληρό κέλυφος, το οποίο προστατεύει το ποίημα από τον μείζονα λυρικό τόνο, είναι αυτό που κρύβει την 'ουσία', τη 'λύση', η οποία εδώ τίθεται στο κέντρο του ποιήματος (και όχι στο τέ-

μας υπόσταση βλ. στο ποίημα "Μερόπη" από την ίδια συλλογή *Στην κοιλάδα με τους ροδάκες*, ό.π., σσ. 44-45.

23. Τους ίδιους σκοπούς εξυπηρετεί και η περιττή —για δηλωτικό σημασιολογικό υλικό— επανάληψη των σημαίνοντων άλλοτε —για λίγο— και άλλοτε —για λίγο πάλε—. Εδώ προτίθεται εξαιρετικά έμμεσα το στοιχείο του 'εξωτισμού' που εγγίζει τα όρια του χιούμορ, δεδομένου ότι εμφανίζεται αιφνίδια και σε περίοπτη θέση το διαλεκτικό πάλε (επίσης περιττό δηλωτικά).

24. Τα πραγματολογικά στοιχεία μας οδηγούν στο Γάλλο ναύφ ζωγράφο Ανρί Ρουσώ, του κύκλου των Φωβς, τους οποίους οι υπερρεαλιστές υπεραγαπούσαν. Η αναφορά του ονόματος του Τενσεμπρέ δεν μπορεί να είναι άσχετη με το γεγονός ότι αυτός είναι ο γενέθλιος τόπος του Α. Μπρετόν, ενώ ο ίδιος ο Ρουσώ έχει γεννηθεί σε χωριό κοντά στο Τενσεμπρέ.

λος παρατακτικά) ακριβώς για να προφυλαχθεί η "απίστευτη" για τον κοινό νου απλότητά της: \το κάλλος της φύσης\ και αντιπροσωπευτικά αυτής \τα σύννεφα\.

Παρατηρούμε ότι το ποίημα του Ορφέα συνοδεύει ένας ζωγραφικός πίνακας. Εδώ ο Ορφέας είναι η "αφορμή" για να αναπτυχθεί μπροστά μας μια ερωτική εικόνα: ο Ορφέας, κυρίαρχη φιγούρα, "τραγουδά" με τη λύρα κινούμενος προς την Ευρυδίκη, ενώ εκείνη στέκει δίπλα του κρατώντας παραπέτασμα-χώρισμα κόκκινο, όπως κόκκινα είναι και όλα όσα την ακουμπούν. Αυτή η εικόνα με κυρίαρχο το θέμα του πάθους, απωθεί το τραγικό στοιχείο στην άκρη, ωστόσο αυτό υπάρχει. Είναι η φιγούρα του Ερμή, πίσω αλλά εμφανούς, ακουμπισμένου με ναχέλεια και θεϊκή αταραξία, με την στάση του χεριού να επιδεικνύει το ρολόι (το χρόνο), γνώστη του πρόσκαιρου, της παρενθετικής αυτής ευτυχίας του ζευγαριού, καθώς ο Ερμής γνωρίζει ότι το τέλος της είναι κοντά και αναπόδραστο. Τα σύννεφα (η 'λύση' του ποιήματος) είναι στο βάθος.

Έτσι, ο πίνακας δείχνει φανερά αυτό που στο ποίημα είναι καλά σκιασμένο: στο κέντρο ανήκει το κυρίως θέμα, η λυρική ουσία: ένας ύμνος, ψυχικό άνοιγμα προς κάποια θετική κατάσταση. Αυτή στον πίνακα είναι ερωτική, ενώ στο ποίημα είναι η στροφή του συνειδητού προς τη φύση.

Εδώ πρέπει να παρατηρήσουμε το εξής: ο ποιητής κλείνει κυκλικά το ποίημα με τα σημαίνοντα του 'προβλήματος': *αλλά αυτά —πραγματικά— / δεν είσανε τα σύννεφα του Εγγονόπουλου / ήταν μαχαίρια / λεπίδες...* Στο κείμενο, το πέραςμα αυτό φαίνεται απότομο, σαν να πρόκειται για μια γέφυρα αυτόματης γραφής προκειμένου να κλείσει ο ποιητής το ποίημα με το 'πρόβλημα', το δήθεν κυρίαρχο σημασιολογικό υλικό, με το οποίο και το άρχισε. Όμως ο πίνακας ομαλοποιεί το τελικό και κυκλικό πέραςμα —από το 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ'— 'λύση' στο 'πρόβλημα'. Βλέπουμε ότι πράγματι τα σύννεφα που ζωγραφίζει ο Εγγονόπουλος μοιάζουν με *λεπίδες, κάμες, μαχαίρια*. Αυτό φαίνεται σε αυτόν εδώ τον πίνακα που συνοδεύει το "Ορφεύς", αλλά φαίνεται πολύ καθαρότερα σε όλους τους άλλους πίνακες στη συλλογή αυτή. Στον συγκεκριμένο πίνακα ο ποιητής μισοκρύβει τα σύννεφα, και αυτός ο τρόπος συνάδει με τον έμμεσο και καλά κρυμμένο τρόπο που δίνεται η λυρική ουσία και στην οποία πλέον ανήκουν τα σύννεφα αλλά και το ακριβές σχήμα που τους δίνει ο Εγγονόπουλος. Αυτά ακριβώς υποδεικνύονται και σε εμάς, με την ίδια υπόσχεση— τη θεραπευτική, την απολαυστική, εφ' όσον αυτά είχαν την ικανότητα να παρηγορούν το μεγάλο πόνο του Ορφέα.

Ας δούμε τώρα ένα άλλο ποίημα της ίδιας συλλογής, τό "Δυσκολία"²⁵.

25. Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδιάνες*, ό.π., σ. 86.

ΔΥΣΚΟΛΙΑ

ευτύχησα
 —κατά τον ρουν της ζωής μου—
 να γνωρίσω πλήθος
 ανθρώπων τέλειων
 όσο κι' αλάνθαστων

ίσως τώρα να είσανε κάπως υπέρ το δέον ανστηροί
 ίσως —πώς ναν το πω— λίγο σκληροί ακόμη
 ;αλλά κι' αυτό δεν είναι το δικαίωμα
 όσων γνωρίζουν
 —και γνωρίζουν και να κρίνουνε—
 τα πάντα;

η δυσκολία ενέκειτο στ' ότι κανένας
 απ' αυτούς τους δίκαιους
 δεν παραδέχονταν τους άλλους δίκαιους
 τι λέω
 ποσώς δεν αλληλοεκτιμώνταν

Αυτό το ποίημα είναι χαρακτηριστικό δείγμα μιας διαφορετικής (από αυτήν του "Ορφέα") εκδοχής του μετασχηματισμού που υφίσταται η τριμερής δομή στη συλλογή *Στην κοιλάδα με τους ροδιώνες*. Στην εκδοχή αυτή ο ποιητής, ενώ διατηρεί την τριμερή δομή, το πρώτο μέρος αυτής, το 'πρόβλημα', δεν το χρησιμοποιεί ως απλό πρόσχημα ποιητικής τεχνικής. Είδαμε ότι έως τώρα το 'πρόβλημα' φαινομενικά το εγκατέλειπε, μην ασχολούμενος με την απάντηση, ή έστω φαινόταν ότι το κρατούσε έως το τέλος μόνον για σκοπούς ποιητικής τεχνικής²⁶.

Το 'πρόβλημα' εδώ όμως το εννοεί, φαίνεται να είναι το κυρίως θέμα και όντως είναι. Ειδικότερα, με μια μικρή αλλά ουσιωδέστατη μετακίνηση ως προς τον "προβληματισμό", αυτό, το 'πρόβλημα', αποβαίνει η ίδια η 'λύση', η "ουσία".

Στο ποίημα "Ορφεύς" είδαμε ότι ταυτίζεται και συμπλέκεται το 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ' με την "ουσία", τη 'λύση', ενώ εδώ συμπλέκεται και σχεδόν ταυτίζεται το 'πρόβλημα' με τη 'λύση'. Εδώ, το 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ' υποχωρεί στο ημίφως, είναι σχεδόν άορατο —και όμως υπάρχει—, με αποτέλεσμα το

26. Όπως είδαμε, το 'πρόβλημα' ακόμη και στον "Ορφέα" είναι προσχηματικό· υπόκεινται εκεί το εν γένει τραγικό στοιχείο στη θνητή μας υπόσταση.

ποίημα να στέκεται μεταξύ πεζού λόγου και ποίησης, χωρίς να αντιλαμβανόμαστε με την πρώτη ανάγνωση πού έγκειται η αόρατη, φαινομενικά, διαχωριστική γραμμή μεταξύ αυτών των δύο ειδών λόγου. Εξ αιτίας αυτής της αδιόρατης δράσης του 'υπερρεαλιστικού μιντιουμ' το ποίημα κατορθώνει να στέκεται στο ακρότατο όριο μεταξύ πεζού και ποιήματος, παραμένοντας όμως ποίημα και έτσι άγεται προς το επίγραμμα.

Ας δούμε το 'πρόβλημα': Οι "σοφοί", που κατά τη διάρκεια της ζωής του γνώρισε ο ποιητής (ας ονομάσουμε κατ' οικονομίαν "σοφούς" τους τέλειους, αλάνθαστους, δίκαιους που αναφέρονται στο ποίημα), ενέδιδαν στο πάθος του να "μισούν" ο ένας τον άλλον. Αυτό ακριβώς είναι η Δυσκολία (την οποία εξ αρχής σημαίνει ο τίτλος του ποιήματος). Συγκεκριμένα, το 'πρόβλημα' έγκειται όχι μόνον στο γεγονός ότι οι σοφοί ενδίδουν σε αυτό το πάθος, αλλά και στο ότι σε εμάς, τους υπόλοιπους ανθρώπους, αυτό δεν μας αρέσει, γι' αυτό ονομάζεται αυτό το συμβαίνον "Δυσκολία".

Δεχόμαστε δηλαδή—κατά τον κοινό νου— ως σημασιολογικά ασυμβίβαστες τις έννοιες του σοφού και της εμπάθειας.

Ωστε εδώ πράγματι ο ποιητής μας δείχνει ένα τοπίο ψυχής. Εστιάζει τη σκέψη μας σε έναν ψυχικό χώρο, τον οποίο η κοινή ανθρώπινη ματιά προσπερνά. Διευρύνει το οπτικό μας πεδίο και—φαινομενικά— απλώς λέει: Δεστε πώς είναι! Και πόσο παράξενο! Ωστόσο, αδιόρατα κατευθύνει τη σκέψη μας πέραν αυτού. Δίνει 'λύση' ο ίδιος στη "Δυσκολία", όχι ακριβώς με την άρση αυτής, αλλά διερμηνεύοντας αυτήν.

Η 'λύση' λοιπόν έγκειται, από τη μία, στην αιφνίδια αποκάλυψη εμπρός μας ενός δυσδιάκριτου και δυσεξήγητου τοπίου ψυχής. Από την άλλη, μέσω του τρόπου με τον οποίο ο ποιητής μας δείχνει το 'πρόβλημα', μας άγει τελικά και στη 'λύση' αυτού. Είναι ο τρόπος της απόλυτης αταραξίας κατά τη θέαση της Δυσκολίας. Παίρνοντας ο ίδιος τη θέση του 'υπερρεαλιστικού μιντιουμ' κομίζει τη 'λύση' με έναν τρόπο άκρως αντισυμβατικό—και ταυτοχρόνως υπαινικτικό, μισοκρυμμένο, όπως θα δούμε πιο κάτω²⁷.

Αυτή η στάση της αταραξίας αμέσως συνεπάγεται την αποδοχή της "αντίφρασης" (σοφοί—εμπάθεια) ως φυσικό χαρακτηριστικό της ανθρώπινης ψυχής.

27. Ο ποιητής έχει επιμείνει πολύ σε αυτόν τον τρόπο θέασης των προβλημάτων, στην ψυχική στάση, που όχι μόνον παίρνει ο ίδιος στα ποιήματά του, αλλά την οποία επί πλέον σαφώς και επανειλημμένα μας την υποδεικνύει: *Μην ταραχθεί κανείς. Η εικών αυτή...*, στο "*Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*", *Μην ταραχθεί κανείς...*, στο *Μπολιβάρ (Ποιήματα, τόμος Β', ό.π., σ. 15)*, και, στο ίδιο: *Αλλ' ας περνούμε γρήγορα:... όχι συγκινήσεις κι υπερβολές, κι απελπισίες* (βλ. σημ. 23). Εδώ ανήκει και η στάση αποστασιοποίησης και αταραξίας που ο ποιητής παίρνει ευρισκόμενος μέσα στα τραγικά βιώματα των θνητών στο ποίημα "*Πρωινό τραγούδι*", όπου ο ποιητής στο τμήμα της 'λύσης' αποστασιοποιείται από τη μοίρα και τις ανάγκες του στρατιώτη και του παιδιού.

Το κύριο σημαινόμενο, εδώ, είναι το \φυσικό\: δηλαδή αυτό το οποίο ανήκει στη φύση, το στοιχείο το οποίο κατευθύνει την ανθρώπινη φύση πολύ συχνά σε αντίθεση με τη λογική—και προς απαρésκεια του πολιτισμένου ανθρώπου—, το οποίο στοιχείο είναι το ένστικτο. Εφ' όσον η υπεροχή είναι το ζητούμενο εκ μέρους των σοφών, αυτό που υπαγορεύει αυτή την ανάγκη (: την ανάγκη της υπεροχής κάποιου άριστου έναντι των άλλων άριστων) είναι το ένστικτο. Προφανώς αυτό μεριμνά για τη μεταθανάτια υπεροχή, εφ' όσον αυτή, στην παρούσα ζωή είναι γεγονός: είναι ήδη υπαρκτή η υπεροχή του συνόλου των συγχρόνων σοφών, αλλά η παρουσία κάποιου μέσα σε αυτό το σύνολο δεν είναι σίγουρα μόνιμη στο μέλλον. Αυτό το σημείο ακριβώς δείχνει με έκπληξη και θαυμασμό ο ποιητής: πόσο δυνατό είναι φτιαγμένο το ένστικτο της επιβίωσης του ανθρώπου, έστω και ως μνήμη. Αυτή τη συνύπαρξη (σοφοί-εμπάθεια)—και την αποδοχή της ως φυσιολογικό (=φυσικό) γεγονός— τη συναντάμε σε όλο της το μεγαλείο στο πάνθεον των αρχαίων Ελλήνων: οι θεοί μεταξύ τους μισούνται, αλληλοδιώκονται, βρίζονται, προσπαθούν να επικρατήσουν, καθένας εναντίον των άλλων. Και οι μικροί θεοί, οι σοφοί, δρουν εντελώς ανάλογα, τώρα και πάντα. Το ένστικτο λοιπόν υπερτερεί έναντι της λογικής, χωρίς να υπάρχει η παραμικρή εξαίρεση. Και ακριβώς αυτό, την έλλειψη εξαίρεσης, την αξιοθαυμάστη, μας δείχνει ο ποιητής και μας υποδεικνύει ταυτοχρόνως τη στάση που πρέπει να κρατήσουμε επ' αυτού: δεν εισάγουμε την έννοια του καλού ή του κακού, απλώς θεώμεθα αυτή την ανατομή της ανθρώπινης ψυχής και αρκούμαστε στην ευχαρίστηση του "ειδέναι".

Όστε δεν πρόκειται όντως για "Δυσκολία". Το 'πρόβλημα' έχει τη 'λύση' του στην απάλειψη από αυτό το τοπίο ψυχής της έννοιας \δυσκολία\ . Στο να διευρυνθεί και η δική μας "ματιά", για να μπορέσει να δει αυτό το ψυχικό τοπίο και να απολαύσει τη γνώση αυτή με απόλυτη αταραξία και αποδοχή.

Σε αυτό το ποίημα παρατηρούμε ότι εφ' όσον ο ποιητής μιλά σε πρώτο πρόσωπο, αυτοβιογραφικά, δεν έχει ανάγκη από την εισαγωγή στο ποίημα ενός άλλου 'υπερρεαλιστικού μίντιουμ'. Τη 'λύση' την κομίζει ο ίδιος ο ποιητής, με τρόπο όπως είπαμε, ο οποίος υπονομεύει εντελώς αδιόρατα την έννοια της \δυσκολίας\, ώστε να οδηγηθούμε σε (μια έως το τέλος μισοκρυμμένη) άρση αυτής της έννοιας.

Το μέσο που χρησιμοποιείται για να επιτευχθεί αυτό είναι αποκλειστικά το κυριότερο συνοδευτικό χαρακτηριστικό της τριμερούς δομής: ο 'συναισθηματικός μετεωρισμός' του αναγνώστη. Αυτό επιτυγχάνεται με ένα τέχνασμα ως προς τη σημασιολογική δομή του κειμένου: φαινομενικά η σημασιολογική σύνδεση των σημαινόντων είναι απολύτως συμβατική, αραγής, αδιατάρακτη. Έτσι συρόμαστε ως αναγνώστες σε συγκατάνευση των όσων λέγονται, παραμένοντας όμως στο τέλος με αίσθημα αβεβαιότητας, όχι μόνον ως προς το εάν καταλάβαμε καλά εμείς, αλλά κυρίως ως προς το εάν ο ίδιος ο ποιητής όντως εννοεί αυτά που λέει. Ο ποιητής μέσω συγκεκριμένων σημαινόντων, τα οποία θα

ανιχνεύσουμε, φροντίζει να επιτύχει το πιο πάνω αίσθημα: δυναμιτίζει —με ένα προσεκτικά σκιώδη τρόπο— συνεχώς αυτά που ο ίδιος θέτει. Ενώ δηλωτικά θέτει ένα σημαινόμενο, συνδηλωτικά το αίρει. Έτσι, παίζοντας με την ανάγκη μας για αναγνωστική ασφάλεια, κατορθώνει να παραμείνει το κείμενο στο πλαίσιο του 'λόγου απόλαυσης', δηλαδή στο πλαίσιο της ποίησης, ενώ ταυτοχρόνως έχουμε —στο έπακρον— και εδώ, 'ερμηνευτική προσθήκη': πέραν της παροχής απολαυστικού λόγου, έχουμε παραγωγή νέων σημαινομένων, διεύρυνση του συνειδητού του αναγνώστη προς νέες σημασιολογικές οντότητες.

Ας ανιχνεύσουμε τα σημαίνοντα στα οποία εδράζεται η συνδηλωτική διασάλευση των δηλουμένων.

Κατά πρώτον είναι τα σημαίνοντα στα οποία ανιχνεύουμε 'υπερβολή', την οποία ο ποιητής προσπερνά ως αυτονόητα αποδεκτή, αλλά η οποία κατ' ουσίαν είναι απαράδεκτη.

— πλήθος: ωστόσο, ποτέ οι "σοφοί" δεν είναι πλήθος, κατά τη χρονική διάρκεια, τον ρουν μιας ανθρώπινης ζωής.

— τέλειων, αλάνθαστων: αυτά τα χαρακτηριστικά επ' ουδενί συνάδουν προς τη θνητή υπόσταση των ανθρώπων.

— υπέρ το δέον αυστηροί, λίγο σκληροί: εδώ ο ποιητής θέτει την 'υπερβολή' δηλωτικά και απλά φαίνεται ότι και εμείς μαζί του δίδουμε χώρο (: συγχωρούμε) σε αυτό το μικρό λάθος των σοφών. Όμως αυτή η δηλωτική 'υπερβολή', συνυπάρχοντας στο ίδιο γλωσσικό πεδίο με τις πιο πάνω συνδηλούμενες 'υπερβολές', παύει να είναι μικρό λάθος και το σημαίνόμενο, αδιόρατα, αποκτά σημασιολογική βαρύτητα.

Ταυτοχρόνως, αυτόματα διασαλεύεται το αλάνθαστων, από την στιγμή που συγχωρήσαμε σε αυτούς ένα (έστω μικρό) λάθος (: αυστηροί, σκληροί). Στο εξής ο αναγνώστης βαίνει με ανασφάλεια ως προς την έννοια των \σοφών\: αναρωτιέται εάν ο ποιητής μιλά σοβαρά και αναφέρεται στην κοινώς παραδεκτή έννοια του σοφού ή εάν ειρωνεύεται αυτήν ακριβώς την έννοια.

Το μέσον της 'υπερβολής', ως εργαλείο διασάλευσης των δηλουμένων, κορυφώνεται προοδευτικά:

— όσων γνωρίζουν —και γνωρίζουν και να κρίνουν— τα πάντα: προστίθεται η έννοια του \παντογνώστη\ και επαναλαμβάνεται η έννοια του \αλάνθαστου\ πιο emphaticά, μέσα σε διπλό σχήμα ερωτήσεως. Εάν η άρνησή μας (και άρα η ενδόμυχη διαφωνίας μας με τα δηλούμενα) για τη θέση "Θνητός αλάνθαστος" προηγήθηκε λίγο πριν απλώς συνδηλωτικά, η άρνησή μας για τη θέση "Θνητοί που γνωρίζουν τα πάντα και κρίνουν, αναλόγως, τα πάντα" είναι πολύ πιο ισχυρή, επ' όσον τα σημαίνοντα της 'υπερβολής' είναι αυξημένα ποσοτικά και προστίθενται στα ήδη προηγηθέντα.

— ποσώς δεν αλληλλοεκτιμώνται: επαναλαμβάνεται εδώ η έννοια ενός "λάθους" των "σοφών" (ενώ ήδη ξέρουμε ότι δεν είναι το μόνο λάθος τους). Ωστόσο,

η ένταση της έννοιας αυτής κορυφώνεται, επειδή το σημαίνον ποσώς είναι απόλυτο, εντελώς σε διαφορετική ένταση από τα υπέρ το δέον και λίγο που προηγήθηκαν ως προσδιοριστικά του "λάθους" των "σοφών". Αυτό το τελευταίο λάθος τους αποτελεί την "Δυσκολία", όμως το αλάνθαστο των σοφών συνδηλωτικά έχει ήδη διαταραχθεί στους προηγούμενους στίχους.

Δεύτερο εργαλείο υπονόμησης των δηλουμένων εκ μέρους του 'υπερρεαλιστικού μίντιουμ'—εδώ του αυτοβιογραφούμενου ποιητή—είναι ο 'δισταγμός'. Η χρήση (: υιοθέτηση) εκ μέρους του ποιητή του δισταγμού να προφέρει ορισμένα σημαίνοντα, ή ο δισταγμός του να παραδεχτεί την ίδια του την κρίση για κάποια απο αυτά, σημαίνει αφιταλαντευόμενη κρίση και μεταφέρει στον αναγνώστη αίσθηση ανασφάλειας για τα λεγόμενα.

— ίσως τώρα... κάπως...

— ίσως— πώς να το πω—...

Παρατηρούμε αμέσως εδώ ότι το εργαλείο του 'δισταγμού' εμπλέκεται με γειτνιάζοντα σημαίνοντα, που είναι φορείς του χαρακτηριστικού της 'υπερβολής' και αυτομάτως, λόγω αυτής της "αλληλεπίδρασης", εντείνεται η δράση του επιδιωκόμενου από το 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ' 'συναισθηματικού μετεωρισμού'.

— ;αλλά κι' αυτό δεν είναι το δικαίωμα...;. Κλιμακώνεται ο 'δισταγμός' στην παρούσα βαθμίδα, και αυτό ακριβώς (η κλιμάκωση) συνέβη στα ίδιο σημείο με το εργαλείο της 'υπερβολής'. Επομένως, αυτή η συνύπαρξη και τα ήδη προηγθέντα συνδηλούντα του 'δισταγμού', λειτουργούν προσθετικά στην υπάρχουσα σε αυτό το σημείο συνδήλωση του 'δισταγμού', με αποτέλεσμα την ποσοτική και ποιοτική διόγκωση αυτής της σημασίας.

Η πιο πάνω ερωτηματική φράση του κειμένου μοιάζει ρητορική και η απάντηση του αναγνώστη αυτονόητα καταφατική. Όμως έχουμε ήδη δει, μέσω των σημαίνοντων της 'υπερβολής', ότι σε αυτό το σημείο η καταφατική απάντηση είναι αδύνατη. Έτσι ο ποιητής αφήνοντας εδώ μείζον σημασιολογικό κενό (την υποτιθέμενη αυτονόητη συμφωνία του αναγνώστη με την εκφερόμενη ερωτηματικά πρότασή του) προχωρά σε μία επί πλέον αναβαθμίδα 'δισταγμού'.

— τι λέω.... Αυτή η αυτοδιόρθωση δεν χρησιμεύει μόνον ως 'δισταγμός' αυτός καθ' εαυτός με το γνωστό αποτέλεσμα του 'συναισθηματικού μετεωρισμού', αλλά επεμβαίνει και διευκολύνει την επερχόμενη 'λύση' επί της ουσίας: μέσω της αυτοδιόρθωσης την τελευταία στιγμή φαίνεται ότι υπερτερεί η ανάγκη του ποιητή να μιλήσει ουσιαστικά, παρά κόσμια.

Δηλαδή, το δεν παραδέχονταν δεν αρκεί, υπάρχει ο φόβος να εννοηθεί ότι οι διαφορές των σοφών κινούνταν στα όρια της ευπρέπειας και της αλληλοανοχής. Όμως ο ποιητής θέλει να μεταδώσει την πραγματική "δυσκολία". Αυτή η μη παραδοχή ξεπερνάει τα όρια της έλλειψης πάθους, γι' αυτό διορθώνει και εξειδικεύει: ποσώς δεν αλληλοεκτιμούνταν. Έτσι εισάγεται το σημαίνόμενο της [εμπάθειας] στη σχέση των σοφών.

Με αυτή τη διευκρίνιση λήγει η ακριβής θέση του 'προβλήματος', ενώ είδαμε ότι η 'λύση' έχει δοθεί ταυτοχρόνως με το 'πρόβλημα'. Είδαμε ότι τα ίδια σημαίνοντα δηλώνουν το 'πρόβλημα' και ταυτοχρόνως συνδηλώνουν τη 'λύση': αυτή δίδεται μέσω της ναρκοθέτησης των προτεινομένων δηλώσεων του ποιητή μέσω των εργαλείων της 'υπερβολής' και του 'δισταγμού'. Δηλαδή ο ίδιος, ως 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ', αίρει το βάρος της έννοιας \δυσκολία\, σχεδόν την αποσύρει: η εμπάθεια των σοφών δεν είναι τελικά δυσκολία. Αυτή η ερμηνευτική προσθήκη, το γεγονός δηλαδή της διεύρυνσης του δικού μας συνειδητού μέσω εννοιών νέων, τις οποίες εισάγει ο ποιητής σε αυτό, δίδεται μέσω ηδονικού τρόπου, του γνωστού μας πλέον στα κείμενα που εξετάζουμε: παίζει ο ποιητής με τις προσδοκίες του αναγνώστη, εφ' όσον το κείμενο αντιπαλεύει συνεχώς μεταξύ σοβαρότητας και σοβαροφάνειας²⁸.

Παρατηρούμε ότι αυτό το "παιχνίδι" μεταξύ σοβαρότητας επί των λεγομένων και της υπόγειας υπονόμευσής της, ντουμπλάρεται μέσω όλου του εκφραστικού υλικού του κειμένου με τον εξής τρόπο: σε όλο το κείμενο χρησιμοποιείται αδιατάρακτη καθαρεύουσα, γλώσσα η οποία παραπέμπει στη γνώση, στη διανόηση αλλά και ταυτοχρόνως στη στείρα λογισσύνη και στην παράκαμψη της ουσίας. Αυτή η δεύτερη σήμανση πυροδοτείται κυρίως σε δύο σημεία.

Πρώτον, στο σημείο όπου ο καθαρεύων λόγος εκτρέπεται σε καθαρευουσιάνικο: ποσώς, σημαίνουν του τρέχοντος λόγου του καθημερινού πρακτικού βίου της προπολεμικής, κυρίως, εποχής, και δεύτερον, στην αιφνίδια ανάδυση λεκτικών 'φετίχ' της πατρικής Κωνσταντινοπουλίτικης διαλέκτου: *πώς ναν το πω*²⁹.

Τέλος, ο ποιητής, όπως το συνηθίζει σε αυτή τη συλλογή, συνοδεύει το κείμενο με έναν ζωγραφικό πίνακα. Αυτός, εν αντιθέσει προς το κείμενο, καθρεφτίζει σχεδόν αποκάλυπτα τη 'λύση' του 'προβλήματος', της "Δυσκολίας" (: τη νηφάλια θέαση της συμπεριφοράς των σοφών και την αποδοχή αυτής της συμπεριφοράς ως φυσικής, ενταγμένης στα ανθρώπινα). Βλέπουμε ότι κυριαρχεί η φιγούρα του Πάνα, της θεότητας που βιώνει (και προβάλλει εδώ) τις δυνάμεις της φύσης και την υπεροχή αυτών έναντι της εκλογικευμένης πλευράς μας, πράγμα που συμβαίνει ακόμη και στους θεούς, ακόμη και στους ανθρώπους που βρίσκονται πολύ "κοντά" σε αυτούς, δηλαδή στους σοφούς. Πρέπει επί πλέον να παρατηρήσουμε ότι ο πίνακας, εδώ, εντείνει και προβάλλει ένα σημεινόμενο, το οποίο στο κείμενο, στο μέρος της 'λύσης', είναι υπαρκτό αλλά όχι σε ένταση. Είπαμε ότι η γνώση αυτού του ανθρώπινου ψυχικού τοπίου "προτείνεται" με

28. Ο ίδιος ο Εγγονόπουλος "προσχωρεί" σε αυτό το παιχνίδι με τους ομότεχνους της γενιάς του, όπως φαίνεται από τις συνομιλίες που παρατίθενται στο Νίκου Εγγονόπουλου, *Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν Ελληνικά. Συνεντεύξεις, σχόλια και γνώμες*, Ύψιλον, Αθήνα 1999, σσ. 28, 115, 116, 139, 142.

29. Βλ. και σημείωση 23 για τη λειτουργία της χρήσης διαλεκτικών σημαινόντων.

θαυμασμό, με την ευχαρίστηση του "ειδέναι". Αυτή ακριβώς η διάσταση κατά τη θέαση του ψυχικού τοπίου προβάλλεται σαφώς στον πίνακα, όπου το στίγμα της θεότητας του Πάνα δεν είναι μόνον η υπεροχή του ενστίκτου αλλά και η χαρά, η εν ηδονή ζωή. Αυτά εικονίζονται (: και προβάλλονται) σε ένα ον, το οποίο ως εκ της φύσεώς του ανήκει στο υπερρεαλιστικό πάνθεον, όπως εξ άλλου και το 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ', ο ποιητής, ο οποίος μας προτείνει ό,τι ακριβώς συνιστά την ουσία του Πάνα³⁰.

Ας δούμε τέλος το ποίημα τα "Τα γκωλ-ποστ", που ανήκει και αυτό στη συλλογή *Στην κοιλάδα με τους ροδάνες*³¹.

ΤΑ ΓΚΩΛ-ΠΟΣΤ

άκουγε τις καμπάνες που βαρούν
και τ' ορειχάλκον τις δονήσεις
όπου τρυπάν τον καθαρό
—του Κυριακάτικου πρωϊνού—
αγέρα

;άραγε οι καμπάνες τι να μηνούν;
θα τις ακολουθήσουν μήπως
ύμνοι τραγούδια χαρές
ή πολυβόλα θ' αντηχήσουνε
απαίσια
να σπείρουνε
τον όλεθρο ολούθε;

ένα σας λέω:
όλοι να τρέξουμε αμέσως
στα γκωλ-ποστ
παιδιά!
στα γκωλ-ποστ!
στα γκωλ-ποστ
άγρυπνοι
—ακοίμητοι φρουροί—
πανέτοιμοι
το μάτι εδώ εκεί

30. Η ίδια προβολή με τέτοιες ιδιότητες της θεϊκής οντότητας υπάρχει στο "Λωτό", όπως είδαμε στην επεξεργασία των στίχων: τους ρυθμικούς κι υπόκωφους λυγμούς....

31. Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδάνες*, ό.π., σσ. 109-110.

να γρηγορούμε
μην αρχινίσουνε να πέφτουνε
τα τέρματα
βροχή
και
ηττηθούμε

Εδώ, το τριμερές σχήμα δομείται ως εξής: Τίθεται αναλυτικά το 'πρόβλημα' και ακολουθεί, παρατακτικά, η 'λύση'-'αποκάλυψη', η οποία επίσης εκτείνεται σε πολλούς στίχους. Για πρώτη φορά φαίνεται δηλωτικά να απαντά ο ποιητής στο 'πρόβλημα' που τίθεται στους αρχικούς στίχους. Ωστόσο, όπως θα δούμε, πρόκειται για 'ψευδοπρόβλημα'.

Το 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ' εγκατασπείρεται σε όλο το ποίημα και αυτό τελικά κομίζει την 'αφανή' 'λύση', η οποία μισοκρύβεται πίσω από τη 'λύση' που καταφανώς δηλώνεται.

Το 'πρόβλημα' τίθεται ερωτηματικά:....*τι να μνηούν*;. Ωστε, δεν ξέρουμε για ποιο λόγο χτυπούν οι καμπάνες ένα κυριακάτικο πρωινό: περιγράφεται με ακρίβεια το πώς χτυπούσαν: *τ' ορειχάλκου οι δονήσεις τρυπάν τον καθαρό... αγέρα*.

Η 'λύση', μετά από στίχους που επαναλαμβάνουν emphaticά το 'πρόβλημα', ακολουθεί παρατακτικά: οι καμπάνες χτυπούν γιατί είναι η ημέρα του ποδοσφαίρου. Είναι Κυριακή και θα στρέψουμε όλη την αγωνία μας στα δίχτυα της ομάδας μας.

Ωστε δηλωτικά, δηλαδή σε όσα εμφανώς λέει ο ποιητής, το κείμενο τελιώνει εδώ: παρατακτική παράθεση 'προβλήματος', 'λύσης'. Ο αναγνώστης όμως μένει με το αίσθημά του 'μετέωρο', χωρίς να είναι σίγουρος εάν ο ποιητής όντως σοβαρολογεί, εάν ειρωνεύεται κάτι —και τι ακριβώς. Αυτή η ανασφάλεια στην ανάγνωση προέρχεται από τη δράση του 'υπερρεαλιστικού μίντιουμ'. Η παρουσία αυτού αρχίζει από την έντονη σύγκρουση μεταξύ του συνδηλωτικού πεδίου, το οποίο περιβάλλει τον τίτλο "*Τα γκωλ- ποστ*" (Άθληση, πρακτική ζωή, συνήθως σύνολο ανθρώπων αντιπνευματικών\ κ.λπ.) και του συνδηλωτικού πεδίου των δομών, εντός των οποίων τίθεται το 'πρόβλημα': είναι οι ρητορικές ερωτήσεις των δημοτικών —ειδικά των κλέφτικων— τραγουδιών (: τίθενται δύο πιθανολογούμενες απαντήσεις, αίρονται και ακολουθεί emphaticά η τρίτη, η πραγματική, η όντως απάντηση). Εδώ: ...*οι καμπάνες τι να μνηούν*; ...*χαρές*; ...*όλεθρο*; [*όχι*], *στα γκωλ ποστ, παιδιά!*. Το συνδηλωτικό πεδίο αυτού του ρητορικού σχήματος φέρει όλο το βάρος του κλέφτικου τραγουδιού: \πνευματική οντότητα, οριακές υλικές και πνευματικές συνθήκες, αγωνία επί της ύπαρξης\). Ωστε η ανασφάλεια της ανάγνωσης προέρχεται από τη σύγκρουση των διαμετρικά αντίθετων αυτών ισοτοπιών. Η αίσθηση από τη σύγκρουση αυτή αγγίζει

τα όρια του χιούμορ, εφ' όσον ο ποιητής προσθέτει ένταση στις πιθανές απαντήσεις θέτοντας αυτές με πολλά σημαίνοντα, τα οποία είναι 'μαρκέ'³², με κύρια συνδήλωση την υπερβολή. Πριμοδοτείται έτσι ένα υποτιθέμενο σημασιολογικό βάρος των στίχων: ύμνοι, τραγούδια, χαρές; - ή ... πολυβόλα ... απαίσια ... να σπείρουν τον όλεθρο ολούθε;.

Θέτει λοιπόν δηλωτικά τις συνθήκες σοβαρότητας και συνδηλωτικά τις υπονομεύει, άγοντας αυτές έως τα όρια του χιούμορ, λόγω της έντασης με την οποία συγκρούονται οι δύο συνδηλωτικές ισοτοπίες που αναφέραμε πιο πάνω. Εδώ παρατηρούμε ότι υπάρχει και ένα επί πλέον σημείο, το οποίο εντείνει το 'μετέωρο αίσθημα' μεταξύ σοβαρού και αστείου και το οποίο ο ποιητής, φαινομενικά "αδιάφορα", προσπερνά, χωρίς να τον νοιάζει το λογικό κενό: οι καμπάνες βαρούν στον κυριακάτικο πρωινό αέρα και αγνοείται η πιθανότερη εξήγηση, η πλέον εύλογη: κάθε Κυριακή χτυπούν διότι *μηνούν* τη Θεία Λειτουργία, την θυμίζουν τρόπον τινά και καλούν τον κόσμο στην εκκλησία. Έτσι, αυτή η υποτιθέμενη άγνοια υποστηρίζει υποδόρια την εκδοχή του παιχνιδιού (της ειρωνείας ή της αστειότητας): σε όσα συνδηλώνει η "παρουσία" εδώ του δημοτικού τραγουδιού προστίθενται και τα συνδηλούμενα \λατρεία, θεία\ κ.λπ. Έτσι εντείνεται η αντίθεση μεταξύ των συνδηλωτικών σειρών (\πνευματικές οντότητες - αντιπνευματική ζωή\ και άρα η αίσθηση του 'συναίσθηματικού μετεωρισμού' του αναγνώστη).

Παρατηρούμε ότι ο ποιητής, λίγο πριν μεταβεί στο τμήμα της 'λύσης', κάνει μία οπτική-τυπογραφική παύση ανακαλώντας συνθήκες 'αποκάλυψης'. Είναι ακριβώς το αντίστοιχο με τη "στάση" που ανιχνεύσαμε στο ίδιο σημείο σε προηγούμενα κείμενα (: *Μην ταραχθεί κανείς* κ.α.) Έτσι και εδώ συνεγείρει τα αισθήματα του αναγνώστη, γέροντας αυτά προς στιγμήν προς τη σοβαρότητα, λέγοντας: *ένα σας λέω*. Μάλιστα η ένταση της "στάσης" αυτής αυξάνεται, καθ' όσον αιφνίδια ο ποιητής παίρνει αποκαλύπτα τη θέση του 'υπερρεαλιστικού μίντιουμ', αλλάζοντας το τρίτο πρόσωπο, που έως τώρα χρησιμοποίησε, σε πρώτο, και μιλώντας από τη θέση κάποιου ο οποίος πραγματικά γνωρίζει. Αυτή η απότομη παύση και η ένταση των δηλουμένων, που αμέσως ακολουθούν, επηρεάζουν το προσδόκιμο του αναγνώστη, το οποίο συμπληρώνει ασυνείδητα: "τώρα θα πει ειπωθεί το αληθινό, το σοβαρό, που δεν ανήκει στο πλαίσιο του αστείου". Όμως η 'λύση', η 'αποκάλυψη' που ακολουθεί -όλοι να τρέξουμε στα γκωλ-ποστ (μην ηττηθούμε)- συγκρούεται απόλυτα και με τις συνθήκες 'αποκάλυψης' και

32. Ο χαρακτηρισμός 'marqué' αποδίδεται σε έναν όρο με ευρύ πεδίο συνδηλώσεων, έναντι κάποιου άλλου με σχεδόν μηδενικό, π.χ. 'άτι' - 'άλογο'. Το πρώτο σημαίνει πλην της δήλωσης έχει μακρά συνδηλωτική σειρά. Ο όρος 'μαρκέ' προς το παρόν δεν έχει ικανοποιητικά αποδοθεί στα ελληνικά. Βλ. Cerbat-Orecchioni C., ό.π., σσ. 96-97, «Problème de terme neutre».

με το αίσθημα ψυχικού συναγερμού του αναγνώστη και σοβαρότητας που το συνοδεύει: ο ποιητής διαψεύδει τις προσδοκίες του, παίζει με αυτές.

Όπως ακριβώς και στο τμήμα του 'προβλήματος', και η 'λύση' αποκαλύπτεται με πολλά σημαίνοντα και μάλιστα με τη ρητορική διακήρυξης: λόγος που δηλώνεται με προστακτική, και ειδικότερα με τρεις συνεχόμενες προστακτικές των βασικών σημαινόντων: στα γκωλ-ποστ. Η ίδια η προστακτική: να τρέξουμε περικλείεται από τα εμφατικά όλοι και αμέσως. Το πλαίσιο της σοβαρότητας ενισχύεται από τα πολλά προσδιοριστικά: άγρυπνοι, ακοίμητοι φρουροί, πανέτοιμοι κ.λπ. Δηλαδή έχουμε και εδώ σημαίνοντα 'μαρκέ' όπως ακριβώς στις ρητορικές ερωτήσεις του 'προβλήματος', στα οποία προβάλλει κυρίως η συνδήλωση της υπερβολής. Αλλά ενώ η ρητορική (: τα εδώ λεξιλογικά συνδελούμενα) ενισχύει τη σοβαρότητα, τα δηλούμενα της 'λύσης': 'να τρέξουμε κάτω από τα δοκάρια του τέρματος της ομάδας μας στο ποδόσφαιρο για να μη δεχτούμε γκολ' άγουν με τη μέγιστη ένταση στην αστειότητα, λόγω της σύγκρουσης των δύο συνδηλωτικών ισοτοπιών, για τις οποίες μιλήσαμε πιο πάνω.

Εάν όμως απομονώσουμε το τελικό καθοριστικό σημαινόμενο \ηττηθούμε\ από το πλαίσιο που εδώ το περικλείει, δηλαδή το πλαίσιο του ποδοσφαίρου, θα δούμε να αναδύεται το βασικό του σήμημα \σύγκρουση, πόλεμος\. Αυτό αμέσως συνδέεται με τα αντίστοιχα σήμηματα \πολέμου\ στο μέρος του 'προβλήματος', όπου είδαμε να συνδηλώνεται κυρίαρχα το δημοτικό και συγκεκριμένα το κλέφτικο τραγούδι. Εάν εδώ προσθέσουμε την εισαγωγική εικόνα —χτυπούν οι καμπάνες δυνατά—, στα βασικά σήμηματα \σύγκρουση, πόλεμος\ προστίθεται το σήμημα \έγερση\.

Αυτός ο νοηματικός σκελετός, που συνέχει και συγκρατεί όλο το ποίημα, είναι η 'λύση' που κρύβεται πίσω από τις ισοτοπίες που άγουν προς τον αστεισμό και το παιχνίδι. Το παιχνίδι στο συγκεκριμένο ποίημα είναι τόσο έντονο, ακριβώς επειδή ως 'λύση' υπόκειται κάτι πολύ σοβαρό. Όσο πιο σοβαρή είναι η ισοτοπία που υφέρπει, τόσο πιο πολύ εντείνεται η ισοτοπία του παιχνιδιού για να "κρύψει" το σοβαρό κομμάτι και να το αφήσει να φαίνεται όσο πρέπει. Αυτή τη συγκεκριμένη μορφή επικάλυψης την χρησιμοποιεί ο ποιητής για να εντείνει την αμφιβολία του αναγνώστη πάνω στο τι λέγεται ακριβώς —και να μείνει ο αναγνώστης στο τέλος μόνο με μία 'λεκτική οντότητα ηδονική', χωρίς να γείρει το κείμενο επ' ουδενί προς το κοινωνικό δοκίμιο. Αυτή η ηδονική οντότητα, καθώς παίζει με τους αναγνώστες, αφήνει ταυτοχρόνως το αίσθημα —στο σκιόφως, όμως σίγουρο— ότι κάτι πολύ σοβαρό λέγεται.

Εδώ ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί την τυπική για τον Έλληνα κυριακάτικη ενασχόλησή του, το ποδόσφαιρο —ενασχόληση καθολική αλλά με αρκετές αρνητικές σημάνσεις— ως προκάλυψη για το τυπικό, το αιώνιο αίτημα της \εγρήγορσης\. Αυτό το αίτημα το ανακαλούμε και το υμνούμε τη Μ. Εβδομάδα:

η \εγρήγορση\ έχει ζητηθεί από τον Ιησού και έχει καταστρατηγηθεί απο τις "δέκα μωρές παρθένες" και από τους μαθητές του στον κήπο της Γεσθημανή. Όμως εδώ πρόκειται —πιο εξειδικευμένα σημασιολογικά— για την ανάγκη της εγρήγορσης, ώστε "να μην περάσουν". Τα δίχτυα της ομάδας συνιστούν συμβολικά έναν οικείο χώρο, έδαφος εννούμενο ως πνευματική οντότητα, το οποίο πρέπει να φρουρηθεί.

Όστε και εδώ υπάρχει, πλην του 'ηδονικού λόγου', έντονη 'ερμηνευτική προσθήκη'. Αυτή μάλιστα είναι η πιο έντονη από όσες ανιχνεύσαμε έως τώρα, επειδή δεν συνιστά απλή διεύρυνση του συνειδητού μας —μέσω της εισαγωγής σε αυτό μίας νέας οντότητας εννοιολογικής σε επίπεδο κοσμοθεωρητικό ή φιλοσοφικό—, αλλά συνιστά συγκεκριμένη κοινωνική προτροπή. Γι' αυτό η προκάλυψη μέσω της ισοτοπίας του παχυνιδιού και του αστεϊσμού, είναι η πιο έντονη απ' όσες έως τώρα συναντήσαμε, ώστε να κρατηθεί το ποίημα στα πλαίσια του 'ηδονικού λόγου' και μάλιστα του υπερρεαλιστικού 'ηδονικού λόγου'.

Παρατηρούμε, τέλος, ότι αυτή την ανάγκη φύλαξης, υπεράσπισης, κάποιου "ιερού" χώρου την σημαίνει ο ποιητής μέσω ενός κυκλόσχημου σχεδόν αφανούς, εμμένοντας στην τεχνική της τραβηγμένης στο σκιάφως 'λύσης'. Παρατηρούμε ότι η αρχή και το τέλος του ποιήματος παραπέμπουν σε βιωματικές οντότητες \εγρήγορσης\· στην αρχή, μέσω της έντονης παρουσίας του κλέφτικου τραγουδιού και της πρωινής Θείας Λειτουργίας (και στο αντίστοιχο βίωμα που αυτά ανακαλούν)· στο τέλος του ποιήματος μέσω τη εικονιστικής παράστασης που ακολουθεί αμέσως μετά το ποίημα. Βλέπουμε έναν αρχαίο Έλληνα στρατιώτη στη θέση φρουρού και σε στάση στοχασμού. Αυτός ο σ τ ο χ α ζ ό μ ε ν ο ς (: ο εν εγρήγορσει σωματικά αλλά και πνευματικά) φρουρεί κάποιο σύνορο που ορίζεται από τη παρουσία του τείχους στην εικόνα. Πίσω από το τείχος απεικονίζεται ένα τυπικό ελληνικό τοπίο, δηλαδή αυτό το οποίο φρουρείται. Εκείνος που κατ' εξοχήν αγρύπνησε "για να μην περάσουν" σε ένα παρόμοιο τοπίο, το οποίο εδώ ως το μέρος αντί του όλου ορίζει την ίδια την οντότητα της Ελλάδας, είναι ο Λεωνίδας, αρχαίο σύμβολο της \εγρήγορσης\.

Ο Εγγονόπουλος θέτει ως τίτλο της εικόνας: 'Ο Βελισάριος'. Και πράγματι υπάρχει μέσα σε αυτή την ποιητική συλλογή ποίημα για τον Βελισάριο, υμνούμενο ως συνοδοιπόρο του Ανδρέα Εμπειρίκου.

Ωστόσο, τόσο η τοποθέτηση αυτής της εικόνας αμέσως μετά το ποίημα "Τα γκωλ-ποστ", όσο και το κοινό (σε ποίημα και εικόνα) κεντρικό τους σημεινόμενο \επαγρύπνηση, υπεράσπιση\, αναγκάζουν την εικόνα να λειτουργεί ως επίλογος του κειμένου. Ο ποιητής, συνεχίζοντας την τεχνική που εφαρμόστηκε στο ποίημα, παρουσιάζει τη μισοκρυμμένη 'λύση' —τον Λεωνίδα— ως σύμβολο σκιασμένο, κρυμμένο πίσω απο το όνομα 'Βελισάριος'. Εδώ ο εικονιζόμενος φρουρός κοιμίζει ως 'υπερρεαλιστικό μίντιουμ' το ίδιο το στίγμα της ύπαρξής του ως 'λύση' (όπως το στίγμα του εικονιζόμενου Πάνα ήταν η 'λύση' στη Δυσκολία). Πράγματι, εάν

ως τίτλος του πίνακα αυτού έμπαινε το σημαίνον "Λεωνίδας", θα είχαμε παρουσία 'μίντιουμ' αλλά όχι 'υπερρεαλιστικού μίντιουμ', με συνέπεια "κραυγαλέο" σημασιολογικό υλικό και άρα απόκλιση από τον καθαυτό ποιητικό λόγο.

Εδώ κλείνοντας, πρέπει να σημειώσουμε πως το κοινό αίσθημα έχει προσλάβει αυτόν τον ειδικό κώδικα του Εγγονόπουλου και έτσι στους αντιηρωικούς καιρούς μας, σε καταστάσεις κρίσης, ο Έλληνας σε δημόσιο ή ιδιωτικό λόγο χρησιμοποιεί τους στίχους του ποιητή—στα γκωλ ποστ, παιδιά...—, έχοντας διασφαλισμένη και την μετάδοση του μηνύματος—την ανάγκη για εγρήγορση— αλλά και την αποφυγή της μεγαλοστομίας ή του συναισθηματισμού.