

ΠΟΙΗΤΙΚΟΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΣΤΗ «ΜΑΡΙΑ ΝΕΦΕΛΗ»
Ή
Η ΑΡΠΑΓΗ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

Πρόκειται σίγουρα για μια γυναίκα. Τη λένε Μαρία Νεφέλη¹. Και προσπαθούμε να την αντικρύσουμε, όσο κρατά η ανάγνωση, αλλά και πριν ακόμα αρχίσουμε και πολύ μετά την ανάγνωση του βιβλίου. Μόνο κάποιες φευγαλέες εικόνες, κι αυτές αβέβαιες, λουσμένες μέσα σε ένα παράξενο φως ή κάποιο παράξενο σκοτάδι, ή ημίφως. Μορφή ασχημάτιστη, αλλά και σχηματισμένη, όπως τα σύννεφα. Που όπως αυτά αδύνατο να τα κρατήσεις, να τα συγκρατήσεις, να ορίσεις το σχήμα τους, το χρώμα τους, κυρίως την εσωτερική τους κατάσταση. Όμως, συγχρόνως, και μια από τις πιο εύχρηστες εικόνες για να αποδοθεί ακριβώς αυτό που είναι σχηματισμένο αλλά αλλάζει ταυτόχρονα, αυτό που το βλέπεις για μια στιγμή-πόσο μπορεί να κρατήσει αυτή η στιγμή, θα το δούμε σε λίγο-και αλλάζει αμέσως την επομένη, αυτό που κρύβει κάτι αλλά και το εμφανίζει συγχρόνως. Το εμφανίζει και με τη φωτογραφική τεχνική, όπως το λέει και ο ίδιος ο Ελύτης στο ποίημά του «Λόγος περί κάλλους», «μια και ζούμε στον αιώνα της φωτογραφίας»².

Σύννεφο είναι αυτό. Και στη σελίδα την εξωτερική της έκδοσης του Ίκαρου³, που σίγουρα βρίσκεται όσο κανένας μας άλλος κοντά στη «Νεφέλη», εκείνη η φωτογραφία ενός γυμνού, όπως προς στιγμή φαίνεται, κοριτσιού, που έχει το κεφάλι χαμηλωμένο, κοιτάζει προς τα κάτω, ποιο είναι το σημείο που κοιτάζει, ποιο το βάρος της σκέψης της. Δεν θα το μάθουμε, δεν θα το μάθουμε προς στιγμήν, γιατί κάτι επαγγέλλεται αυτό το κοίταγμα, κάθε κοίταγμα επαγγέλλεται, δεν θα το μάθουμε καθώς μας έχει γυρισμένη την πλάτη και προσπαθούμε να φανταστούμε την άλλη μεριά του σώματός της, το σχήμα από τα στήθη της, όπως μας τα έχει ήδη περιγράψει ο ποιητής σε άλλα του ποιήματα, και όπως φαίνεται να μας καλεί να το φανταστούμε εκ νέου, όταν στην προμετωπίδα της συλλογής του γράφει εκείνο του Ματθαίου: «Εγώ δε λέγω υμίν μη αντιστήναι τω πονηρώ». Μας έχει γυρισμένη την πλάτη και το βλέμμα χαμηλωμένο λες και το κάνει από αιδώ, μπορεί να συμβαίνει και αυτό, θα το δούμε αργότερα. Πάντως από τώρα θα πρέπει να πούμε ότι αυτή η εξωτερική φωτογραφία που φωτογραφίζει το ποίημα και σαν να το κοιτάζει από ψηλά, σαν να το βλέπει στοχαστικά και επομένως σε απόσταση, ίσως το έχει ήδη κάνει ιδέα, σημαντικό αυτό για τον ποιητή, όπως θα το

διαπιστώσουμε σε λίγο. Το κοιτάζει σίγουρα από απόσταση, σα να βρίσκεται αλλού η ίδια, σαν να είναι εκεί και σαν να μην είναι μαζί. Δεν χρειάζεται εξάλλου να περιμένουμε πολύ μέχρι να το διαπιστώσουμε αυτό, αφού ήδη από την πρώτη σελίδα της «Παρουσίας», και η λέξη εδώ δεν γράφεται τυχαία, διαβάζουμε την αναγνώριση του Αντιφωνητή:

«Παντού την είδα. Να κρατάει ένα ποτήρι και να κοιτάζει το κενό. Ν' ακούει δίσκους ξαπλωμένη χάμου. Να περπατάει στο δρόμο με φαρδιά παντελόνια και μια παλιά γκαμπαρντίνα...Μ' αν της μιλάς ούτε που ακούει καθόλου. Σα να γίνεται κάτι κάπου αλλού-που μόνο αυτή τ' ακούει και τρομάζει. Κρατάει το χέρι σου σφιχτά, δακρύζει, αλλά δεν είναι εκεί. Δεν την έπιασα ποτέ και δεν της πήρα τίποτα». (*Η παρουσία* σ. 13)

Επομένως είναι εκεί και δεν είναι εκεί, την αγγίζουμε και δεν την αγγίζουμε, τη βλέπουμε και δεν τη βλέπουμε. Για μια στιγμή που κρατά όσο και η αιωνιότητα, θα το διαβάσουμε και αλλού στο ποίημα. Το εκεί, ο τόπος αυτός όπου συμπυκνώνεται η εμπειρία της τέχνης και ειδικότερα του μοντερνισμού, ως εμπειρία ακριβώς της παρουσίας, που μπορεί να είναι και της τέχνης, ο τόπος της τέχνης, που αν θυμόμαστε πριν λίγο είχε αρχίσει να μισοφαίνεται κάπου μέσα στα σύννεφα. Ως άλλη Νεφέλη, ίδια και διαφορετική από εκείνη που βλέπουμε στο εξώφυλλο.

* * * *

Θα πρέπει όμως να πούμε λίγα περισσότερα για τη γυναίκα αυτή που φαίνεται και δεν φαίνεται ή τουλάχιστον μισοφαίνεται, μισοκρύβεται, αφήνοντάς μας όμως να μαντέψουμε το υπόλοιπο, το ουσιαστικό ίσως, που αν εμφανιστεί εντελώς, χάνει πιθανώς την ομορφιά του. Ως γυναίκα μορφή που για να μας αποκαλύψει όλη την αισθητική της ομορφιά, κυρίως ως γυναίκα-αλλά που θα μπορούσε να είναι και η ίδια η ιδέα της ομορφιάς ή η ιδέα του κάλλους γενικά-πρέπει να είναι ντυμένη με κάτι αλλά αυτό το κάτι συγχρόνως τη γδύνει.

Μια ιστορία που δεν άρχισε σίγουρα χθες και ούτε θα τελειώσει τόσο γρήγορα αλλά που φαίνεται ότι απασχολεί την τέχνη τους τελευταίους δυο τουλάχιστον αιώνες με τρόπο που το θέμα της παρουσίας-μη παρουσίας να κρατά το ενδιαφέρον πάντα επίκαιρο⁴.

Και με την «Παρουσία» αρχίζει ακριβώς η «Νεφέλη», μια παρουσία που θα αποδειχτεί μέχρι το τέλος αβέβαιη, αντιστρέψιμη και κάποτε αντιφατική, μια από τις αισθητικές κίολας διακηρύξεις στην άκρη-άκρη της ποιητικής συλλογής που λέει:

«Χαράξου κάπου με οποιοδήποτε τρόπο και πάλι σβήσου με γενναιοδωρία». (*Η Νεφέλη* σ. 22)

Ανάμεσα σ' αυτό το χαράξου και σβήσου, μια στιγμή παρουσίας, μια στιγμή απουσίας και βιώνεται η ουσία του κόσμου και των πραγμάτων θα

λέγαμε. Γιατί πρόκειται ακριβώς για την ουσία της τέχνης που είναι η ουσία των πραγμάτων και τελικά η ουσία της ίδιας της ζωής. Σε όλη την ποιητική συλλογή συναντά κανείς λέξεις όπως αλήθεια, ήθος και ηθική, κάλλος, ιδέα, στοχασμός και άλλα. Συναντά κανείς επίσης απόψεις για την ποίηση, για την αισθητική, για τη γραφή. Σαν να έφτασε η ώρα ο ποιητής να τυπώσει επιτέλους το αισθητικό του πιστεύω, το καλλιτεχνικό του κρέντο, μια για πάντα, εδώ όσο πουθενά αλλού, και σαν να διαλέγει για το σκοπό αυτό ό,τι πιο αβέβαιο μπορεί να εκφράσει αλλά συγχρόνως και ό,τι πιο σίγουρα κατασταλαγμένο. Τη σιγουριά αυτή τη βρίσκει κανείς τυπωμένη στο τέλος των ποιημάτων, στο τέλος των σελίδων, με γράμματα παχιά τυπωμένα, σαν να υπήρχε κάποια ανάγκη να γίνει αυτό, σαν να αναποδογυρίζει τα ίδια τα ποιήματα, και το πρώτο ποίημα, η απόσταξη θα λέγαμε του ποιήματος, αλλά και το πνεύμα του, κρυσταλλώνονται κάτω από το ποίημα ως στιγμιαίο και αυτό, πιο έντονο αυτή τη φορά, πέρασμα. Ωστόσο δεν ξέρει κανείς ακριβώς πού βρίσκεται το όλο ποίημα, πού αρχίζει και πού τελειώνει, ποια είναι η θέση αυτών των κρυσταλλωμένων ποιημάτων μέσα ή έξω ή πάνω από τα άλλα ποιήματα. Με λίγα λόγια έχουμε το πολύπλοκο πρόβλημα των λογοτεχνικών ειδών, έτσι όπως μας απασχολούν και ειδικότερα απασχολούν και την ίδια τη λογοτεχνική γραφή τους τελευταίους τουλάχιστον δυο αιώνες.

Που δεν είναι μόνο βέβαια προβληματισμός γύρω από το λογοτεχνικό είδος όσο είναι βαθύτερος προβληματισμός περί τέχνης και τεχνικής, περί αισθητικής και ποιητικής. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι όσο μεγαλύτερο προβληματισμό αντιμετωπίζει ο ποιητής στα θέματα της μορφής και όσο περισσότερο εξωτερικεύεται αυτός ο προβληματισμός, τόσο περισσότερο αισθάνεται και ο ίδιος την ανάγκη να «περάσει» μέσα στο λόγο του στιγμές από κάποιους ευρύτερους προβληματισμούς που ανακεφαλαιώνονται σε αποσπασματικές φράσεις με συμπυκνωμένο περιεχόμενο. Είναι θα λέγαμε οι στιγμές εκείνες που ανακεφαλαιώνουν ή υπονοούν το μακρύ και ατέλειωτο «μυθιστόρημα» τουλάχιστον του μοντερνισμού, και βέβαια, είναι αδύνατο αλλιώς να ακούσεις και να καταλάβεις αυτό το απόν μυθιστόρημα, που δεν προβάλλεται μόνο ως παρελθόν αλλά και ως ανολοκλήρωτο μέλλον, αν πίσω ακριβώς από τα αποσπάσματα για τα οποία μιλάμε εδώ δεν ακούσεις μαζί τους θορύβους εκείνης της ξαφνικής έκθλιψης που πάει να γίνει απουσία. Όχι σπάνια μάλιστα οι αποσπασματικές αυτές ρήσεις έχουν χαρακτήρα φιλοσοφικό, αν μπορούμε με σιγουριά να υποθέσουμε ότι υπάρχει κάποιος τέτοιος χαρακτήρας, και μας φέρνουν κοντά στον προβληματισμό εκείνο που μας επισκέπτεται κάθε τόσο, γυρίζουμε συνέχεια σ' αυτόν: της ληξιπρόθεσμης σχέσης των διαφόρων ειδών, αλλά εδώ κυρίως της ποίησης και της φιλοσοφίας. Όμως και της ζωγραφικής. Από τέτοια είναι γεμάτη η «Νεφέλη».

Μακρά ιστορία, όλοι έχουμε κάτι ακούσει γι' αυτό, αλλά και αμφίβολη, αμφίστομη και αμφιγενής σχέση, κάποτε βιασμένη σχέση, στις διαχωριστικές γραμμές που δεν διαχωρίζουν παρά ανακατεύουν. Μακρά είπαμε ιστορία που παίρνει το χαρακτήρα μιας συστηματικής ενασχόλησης και προγραμματισμένου προσανατολισμού τουλάχιστον από τα χρόνια του γερμανικού ρομαντισμού. Ένα μόνο ενδεικτικό παράδειγμα για την ώρα, η προγραμματική δήλωση του Φρ. Σλέγκελ, όπου ευαγγελίζεται την οριστική επικράτηση της ποίησης έχοντας αφομοιώσει όχι μόνο την φιλοσοφία αλλά και γενικότερα την επιστήμη: «Ολόκληρη η ιστορία της μοντέρνας ποίησης είναι το σχόλιο που συνοδεύεται από το βραχύ κείμενο της φιλοσοφίας: κάθε τέχνη πρέπει να καταλήξει σε επιστήμη, κάθε επιστήμη πρέπει να καταλήξει σε τέχνη· ποίηση και φιλοσοφία πρέπει να γίνουν ένα»⁵.

Πρόκειται για κάποια προκλητική πρόταση, εμβληματική εδώ, και δεν είναι η μόνη που έκανε ο Σλέγκελ, και όχι μόνο αυτός, και που προκάλεσε κατά καιρούς διάφορες και κάποτε βίαιες αντιδράσεις αρχίζοντας από τα ειρωνικά κάποτε σχόλια του Χέγκελ.

Όσοι εδώ δεν είναι της ώρας να προσπαθήσουμε να ξεδιαλύνουμε κάτι που με το πέρασμα του χρόνου έγινε όλο και πιο περιπλοκό. Μιλούσαμε όμως για τη σύμπραξη των ειδών προσπαθώντας να εντοπίσουμε το ειδικό βάρος των αποσπασματικών ρήσεων στο τέλος των ποιημάτων και την περιβλεπτή σημασία τους καθώς αποστασιοποιούνται από τα άλλα ποιήματα και σαν να γίνονται ιδέες. Σα να γίνονται το μικρό κείμενο που συνοδεύει την ποίηση, όπως είπε και ο Σλέγκελ. Κάτι που ο Σλέγκελ το φανταζότανε συστηματικό όμως, ένα είδος επιστήμης, καλύτερα η επιστήμη η ίδια, παίρνει εδώ, στα ποιήματα του Ελύτη, ένα χαρακτηριστήρα ανομοιογενή, ανισοβαρή, και κυρίως ασυστηματοποίητο. Είναι ο μόνος δυνατός πλέον τρόπος να πλησιάσει κανείς, έστω και από μακριά-που μπορεί να είναι η άκρη κάποιας γραμμής-τον τόπο εκείνο όπου συμβαίνει η παρουσία, κάποτε και η αποκάλυψη αυτού που εμφανίζεται επιτέλους ολόκληρο, το σημείο μηδέν αλλά, όπως είδαμε, τότε χάνεται επίσης. Είναι, μεταξύ άλλων αυτή η δυσοίωση ή ευοίωση αντιβίωσης του κενού, που βουίζει μέσα στα ποιήματα, γίνεται πολὺς λόγος γι' αυτό: αλλά και υποχρεωτικά μας οδηγεί σ' αυτή την ακροβασία ο ποιητής, όταν μας περνά από το ένα είδος στο άλλο, από την ποίηση στη φιλοσοφία, από τον (ποιητικό) διάλογο στην ιστορία, από τη φύση στην ηθική, ακροβατικά, μέσα από την καθαρότητα του περάσματος. Του περάσματος-κενού, που είναι σχεδόν αμελητέο. Και ως κενό επίσης που παρεμβάλλεται ανάμεσα στα ποιήματα και τα άλλα ποιήματα, στο τέλος της σελίδας, και στο οποίο πέφτουμε πάντα, για πολύ λίγο τόσο που σχεδόν δεν το καταλαβαίνουμε, έτσι που σχεδόν διορθωτικά και παράξενα έρχεται ο ποιητής να μας συγκρατήσει, εκεί ακριβώς που πηγαίναμε να πέσουμε,

γράφοντας με μαύρα γράμματα, και ακυρώνοντας την πτώση μας με το επιγραμματικό ποίημα: «Το «κενό» υπάρχει όσο δεν πέφτεις μέσα του». (Νεφέλη, σ. 78)

Παράξενος λόγος μιας ποίησης που ζει κυριολεκτικά στο κενό, αιωρούμενη ως νεφέλη, που η ίδια η φράση αιωρείται στο κενό, κενό μάλιστα που ο ποιητής το βάζει σε εισαγωγικά γιατί ίσως μπορεί να το μπερδέψουμε με κάποιο άλλο κενό. Τα εισαγωγικά κυριολεκτικά θα λέγαμε κρατούν το «κενό» πάνω από το κενό στο οποίο παρολίγο να έπεφτε.

Παράξενος λόγος αλήθεια, όταν στο ποίημα «Η ιερά εξέταση», (σ. 76) το «άλλο» διίδυμο ποίημα, διαβάζουμε ότι υπάρχουν και άλλα «Κενά», αυτή τη φορά με Κ κεφαλαίο τα οποία, αναπόδραστα, καλούμαστε να γεμίσουμε: «Κι είναι ανάγκη να πάμε μπροστά να γεμίσουμε όλα τα «Κενά»». Ή όταν περνά κανείς στο πιο διάφανο κενό «Through the mirror», (σ. 34) όπου διαβάζουμε: «Κάπου ανάμεσα Τρίτη και Τετάρτη πρέπει να παράπεσε η αληθινή σου μέρα». Ή ακόμα στο ποίημα «Οι ποιητές», (σ. 88) όπου επιτέλους βρισκόμαστε αντιμέτωποι με το φυσιολογικό κενό, χωρίς κεφαλαίο κ και εισαγωγικά, και το οποίο, ακριβώς δικαιώνει το αίσθημά μας ότι η ποίηση ζει κυριολεκτικά στο κενό, όπως και η Νεφέλη: «Τίποτα σεις διεκδικείτε-να 'ξερα με τι νου-τα δικαϊώματά σας επί του κενού!».

Τούτο το τελευταίο ποίημα όπου συνηχούνται όλες οι κοντορομαχίες με το κενό ή επί του κενού, που θα μπορούσε να εκληφθεί και ως μια στιγμή που κοιτάζει από ψηλά ή από κάτω, που θα μπορούσε να θεωρηθεί και μια στιγμή όταν η ποίηση κονταροχτυπιέται με το ύψος, με το λόγο περί ύψους, το ένα δεν είναι τόσο μακριά από το άλλο. Εξάλλου όλο το ποίημα φαίνεται να ακροβατεί, όπως ακροβατεί όλος ο μοντερνισμός και ειδικότερα ο δικός μας ο Ελληνικός, όταν με το στόμα του Καρυωτάκη (υπάρχει κι εκείνος ο στίχος στο ποίημα «Καλημέρα Θλίψη»: «κοιτάζω τις γραμμές του ταβανιού») (σ. 84) αρχίζει να αναμετρά το βάθος του ύψους που συχνά είναι και το βάθος του κενού.

Τελικά σαν να μην φτάναν όλοι αυτοί οι περίπλοκοι ακροβατισμοί που σημαδεύουν κυρίως τον τόπο της ποίησης ως τόπο απορίας του είδους έρχεται και η τελική εκείνη σημείωση, στο έβγα της ποίησης, ένα κατώφλι πριν τον οριστικό αποχαιρετισμό, δεν ξέρουμε αν ανήκει στον ίδιο τον ποιητή, ή στον Ίκαρο που μπόρεσε να γνωρίσει από κοντύτερα τη «Νεφέλη», και θα έπρεπε νομίζουμε τούτο να είχε ξεκαθαριστεί. Έρχεται λοιπόν η σημείωση εκείνη που μεταξύ άλλων λέει: «Σκηνικό ποίημα του Οδυσσέα Ελύτη».

Τι ακριβώς εννοούμε με τον όρο σκηνικό ποίημα⁶, τούτο έχει συνέπειες για την αναγνωστική πρόσληψη του ποιήματος, ιδίως όταν σχεδόν ανυποψίαστοι τελειώσουμε την όλη ανάγνωση. Και δεν θα αρκούσε να πούμε ότι, αφού υπάρχουν δυο τουλάχιστον πρόσωπα που διαλέγονται, λογικά και αυτόματα έχουμε σκηνικό ποίημα. Η λέξη σκηνή εδώ που μας

οδηγεί στο θέατρο, κάνει και το θέατρο μέρος της ποίησης, αφήνει στο τέλος ανοιχτούς λογαριασμούς και ανεπίδοτες κάποτε υποσχέσεις για μια σημαδιακή πρόταση ανάγνωσης του ποιήματος. Εκεί που είχαμε μείνει μετέωροι, θα πρέπει τώρα να τοποθετηθούμε επί σκηνής, και τα δυο πρόσωπα που διαλέγονται πρέπει να εκληφθούν ως δυο ήρωες μιας θεατρικής πράξης, θα πρέπει να ξεχωρίσουν ως χαρακτήρες. Τούτο για λόγους πολλούς είναι αδύνατο να γίνει, είναι αδύνατο να ξεχωρίσεις τη φωνή από την ηχώ της, έτσι ακούγεται τις περισσότερες φορές. Αλλά το σκηνικό μας ξαναφέρνει πίσω με ήδη στο νου ένα πλαίσιο αφηγηματικό και παραστατικό που κάνει το ποίημα να θεμελιώνεται εκεί που περισσότερο ακροβατούσε. Η πρόσληψη θα είναι διαλογική λοιπόν, στερεομετρική, ο χαμένος χώρος προς στιγμινή κερδήθηκε, βρέθηκε η σκηνή. Και δεν θα ξαφνιαζόμασταν καθόλου αν κάποια στιγμή μέσα από τα χαρτιά του ποιητή μαθαίναμε ότι το πρώτο κομμάτι, η σημαδιακή «παρουσία» γράφτηκε τελευταίο ή τουλάχιστον σε κάποια προχωρημένη φάση της ποιητικής σύνθεσης, ως απαραίτητη σκηνική συνθήκη. Και έτσι για τον αναγνώστη το τελευταίο αυτό σκηνικό κάλεσμα κάνει ακριβώς το ποίημα όντως να παρουσιάζεται, να βγαίνει όντως επί σκηνής, έτσι που επίσης ξαναφέρνει τον αναγνώστη στο πρώτο ποίημα την «παρουσία» ως παρουσία θεατρική. Αλλά και ως άλλη σκηνή, ως άλλη ανάγνωση που επιβάλλει την αρχή ως τέλος.

Το «θεατρική» εδώ δεν σημαδεύεται μόνο από την ανυπολόγιστης σημασίας θεατρική παράδοση· είναι κυρίως μια προσπάθεια να ακουστούν μαζί διάφορες και διαφορετικές φωνές, να συμπληρωθεί μια φωνή, που δεν αρκεί από μόνη της να πει το ποίημα, και με άλλες φωνές, που μπορεί να είναι απλώς αντηχήσεις από άλλες φωνές. Αν πρόκειται για συμπλήρωμα, για πρόσθεση ή αν πρόκειται για εξομίωση, αν επιβάλλει ή αν καταργεί τη μίμηση δεν θα μας απασχολήσει προς το παρόν. Είναι θέμα που θα μπορούσε να μας οδηγήσει και πολύ μακριά από τη σκηνή επί της οποίας τελικώς το ποίημα εμφανίστηκε. Δεν πρέπει όμως να αφήσουμε ασχολίαστο το επεκτατικό, «θεατρικό» σχέδιο μιας συμπληρωματικής πολυφωνίας, που υποχρεωτικά, διεκδικεί και περισσότερο χώρο, όλο το χώρο, αν είναι δυνατό, χώρος που όπως είδαμε έγινε εδώ σκηνικός, αλλά στο βάθος για πάντα ταυτισμένος και με την ποιητική μοίρα γενικότερα.

Και τούτο δεν άρχισε μόνο με τον Ελύτη. Εκφράζει μια βαθειά ανάγκη του μοντερνισμού για το σύνθετο, το πολυφωνικό και φυσικά εκείνο που αφήνει την εντύπωση του συμπληρωματικού, εκείνου που ξεχειλίζει προς τα έξω σχεδόν αν αυτό το έξω, ως όντως έξω, πάντα σχεδόν κενοβατεί. Είχαμε δώσει πριν λίγο ένα παράδειγμα από το γερμανικό ρομαντισμό, αναφερόμενοι ειδικότερα στο Σλέγκελ. Πάλι θα δώσουμε ένα αντίστοιχο παράδειγμα, χωρίς να θέλουμε να υποστηρίξουμε ότι ο

Ελύτης ανήκει στο κίνημα του ρομαντισμού. Απλώς τυχαίνει κάποιοι κοινοί προβληματισμοί να μας οδηγούν στον κοινό αυτό τόπο. Το θέμα λοιπόν του πολυαρθρωμένου ποιήματος είχε υποχρεωτικά απασχολήσει και τους Γερμανούς, ειδικότερα τον Σλέγκελ όταν ευαγγελιζόμενος την οριστική επικράτηση της ποίησης επί της φιλοσοφίας, ή τέλος πάντων τη συμφωνική τους ολοκλήρωση, είχε εκφράσει την βαθεία επιθυμία στο ίδιο άτομο να συνυπάρχουν δυο ή και περισσότερα μαζί ταλέντα για την επιτυχία του πληρέστερου δυνατού έργου. Αργότερα ο Νοβάλις είχε ευχηθεί μια παραγωγή ομαδική. Για τον Σλέγκελ η σύμπραξη αυτή θα ονομαζόταν συμφιλοσοφία και συμποίηση. Γράφει συγκεκριμένα: «Ίσως μια καινούργια εποχή των επιστημών και των τεχνών να αρχίσει όταν η συμφιλοσοφία και η συμποίηση γίνουν γενικές και εσωτερικές, οπότε δεν θα είναι σπάνιο πράγμα να βλέπεις περισσότερες φυσιογνωμίες να αλληλοσυμπληρώνονται δημιουργώντας κοινά έργα. Αρκετές φορές, υποκύπτουμε στην ιδέα ότι δυο πνεύματα θα έπρεπε στ' αλήθεια να γίνουν ένα σαν χωρισμένα μέσα, που δεν θα μπορούσαν να είναι αυτό που είναι παρά μόνο μαζί»⁷.

Προς την συμποίηση αυτή πορευόμαστε προς το παρόν και μέσα από τη «Νεφέλη», και ως συμφωνική πολυφωνία και ως σκηνική, διαλογική και αντιφωνική συνάρθρωση και ως αντικρουστό συμπλήρωμα των αντιθέτων, αλλά και μέσα από μια συνειδητή αποσπασματικότητα, που αφήνει πολλά κενά. Το δηλώνει και η ίδια η Νεφέλη, καταδικάζοντας μαζί και το μυθιστόρημα και άλλα πιθανώς είδη, αφού υποθέτουμε, ότι η ποίηση, που είναι η ίδια η αποσπασματικότητα της ζωής, μπορεί «ν' αποκτήσει νόημα βαθύτερο»: «Μου είναι αδύνατο να δω τον εαυτό μου αλλιώς παρά σαν σύνθεση αντιπαφηγηματική |...πράγμα που θα έκανε την καθημερινή μου ζωή ανιαρή σαν μυθιστόρημα | θνησιγενή σαν έργο του κινηματογράφου». (Υπεύθυνη Δήλωση, σ. 73).

* * * *

Ποια όμως είναι αυτή η κατακόρυφη στιγμή της ποίησης όπου συναρθρώνονται ταυτοχρόνως, αν και αποσπασματικά, τα καίρια ποιήματα ή καλύτερα το ποίημα ως τόπος όπου συνακούγονται περισσότερα ποιήματα που είναι κάτι περισσότερο από ποιήματα, είναι μια ολοκληρωμένη συμφωνική σπουδή της ίδιας της ζωής και που ακούει συχνά στο όνομα «καθαρότητα»; Το ακούμε πολλές φορές μέσα στα ποιήματα αλλά και το διαβάζουμε στα γραπτά του ποιητή, κυρίως στο κείμενό του «Πρώτα-Πρώτα», που έχει μεγάλη συγγένεια με τη «Νεφέλη», σα να γράφτηκαν παράλληλα, και όπου διαβάζουμε ξαφνικά: «Μίλησα για μια καθαρότητα που το μεταφυσικό της νόημα είναι υπερτοποθετημένο ακριβώς επάνω στο ηθικό και αυτό, πάλι, ακριβώς επάνω στο αισθητικό, τέτοιο που το

γνωρίζουμε και μας έχει παραδοθεί σαν απλή, σχεδόν, θα έλεγα *κίνηση των χεριών*, οικεία στους Έλληνες ανάκαθεν, είτε αυτοί λέγονται Φειδίες και Ικτίνοι είτε Ανθέμιοι και Ισίδωροι είτε ανώνυμοι θαλασσινοί και μαστόροι των χρόνων της σκλαβιάς»⁸.

Μιλάμε εδώ για την ύψιστη καθαρότητα που δεν μπορούμε να τη δούμε παρά να τη βιώσουμε μεταφυσικά, πάνω από το ηθικό και αυτό πάνω από το αισθητικό, αισθητικό που τελικά είναι όπως μια απλή κίνηση των χεριών, έτσι όπως περνά από την αρχαία ως τη νεότερη λαϊκή παράδοση. Μια κλίμακα ύψους από το πιο απτό και αισθητό, που εδώ φαίνεται να συμπίπτει και με το αισθητικό, ως το πιο αφηρημένο, το πιο ανυψωμένο που γίνεται και αόρατο, δηλαδή μεταφυσικό. Για να λειτουργήσει όμως η κλίμακα αυτή δεν μπορείς να έχεις το ένα χωρίς το άλλο. Αυτό ακριβώς που φαίνεται και αυτό που δεν φαίνεται πίσω του ή πάνω του, μια ακριβής υπερτοποθέτηση, όπως λέει και ο ποιητής. Είναι φυσικά απαραίτητο να πούμε ότι όλα αυτά γίνονται αυτόματα, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τα σύμβολα ή με τα ιδεογράμματα. Πρόκειται για μια ταχύτατη σύμπτωση έτσι που συμβαίνει μόνο όταν η γλώσσα λειτουργεί μόνο ως εικόνα ή ως ιδεόγραμμα. Εδώ οι λέξεις και τα πράγματα διεκδικούν την αρχική τους ενότητα. Ενότητα που διασαλεύτηκε τόσο κατά τη διάρκεια του μοντερνισμού, χαμένη ενότητα που δηλώνεται και ως νοσταλγία, αλλά που κατά παράδοξο τρόπο στον Ελύτη γίνεται αυτή η υπέρβαση προς τη χαμένη ενότητα, όπου, όπως είπαμε, οι λέξεις είναι τα ίδια τα πράγματα. Το έχει κάνει και αλλού αυτό, κυρίως στο «Άξιον Εστί», το επαναλαμβάνει και δω... Το λέει και στο κείμενό του «Πρώτα-Πρώτα». Μιλώντας για τη ζωή του: «Να τι είδους είναι ο ελάχιστος καμβάς όπου μπορεί επάνω του να κεντηθεί το ιδεόγραμμα της ζωής μου» (*Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 37). Ή κάνοντας μια ευχή για την Ελλάδα: «Η Ελλάδα... -θ' άξιζε να βρεθεί γι' αυτή ένα γραμμικό σύμβολο-, που ...αναπαράγει αυτόματα και σε κάθε στιγμή την ιστορία της, τη φύση της, τη φυσιογνωμία της» (*Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 19). Και το σημαντικότερο: «Αν υπάρχει, συλλογίζομαι, για τον καθένα μας ένας διαφορετικός, προσωπικός Παράδεισος, ανεπανόρθωτα ο δικός μου θα πρέπει να 'ναι σπαρμένος με δένδρα λέξεων...» (*Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 41). Ή ακόμα: «Από τα χόρτα έφτιαχνα ονόματα και από τα ονόματα γυναίκες...» (*Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 15)⁹.

Έτσι φαίνεται να ονειρεύεται τα πράγματα ο Ελύτης, που αν δεν ήταν έτσι δεν θα έγραφε φυσικά ποιήματα. Μόνο που το γυρεύει αυτό το υπερβατικό ιδεόγραμμα το οποίο είναι και το υπέρτατο εκείνο σύμβολο που υποβάλλει, συνηχεί και συμπαρουσιάζει, αλλά παραμένει για πάντα βυθισμένο στο μαγικό φως της απουσίας του ή της επικείμενης έλευσής του.

Από τέτοιο υλικό είναι φτιαγμένη και η «Νεφέλη», αφού κάπου ο ποιη-

τής την αποκαλεί «εραλδική», και στο ποίημα «Το Στίγμα», ο αντιφωνητής λέει: «βουστροφηδόν θα εξαφανίσω τον εαυτό μου». Σ' αυτά τα στοιχειώδη παραδείγματα, δηλώνονται αυτά που έχουν σχέση με τα σύμβολα και τα πράγματα, τις λέξεις και τα ονόματα ή ακόμα τη φύση και την ηθική, όταν διαβάσουμε σε ένα από το εφτάδυμο «Αιώνιο στοίχημα»: «ΟΤΙ όλα τα ρεύματα των θαλασσών | έξαφνα φωτισμένα θα σε δείξουν | ν' ανεβάζεις τη θύελλα στο ηθικό επίπεδο», (σ. 111) φύση στην οποία τελικώς γυρίζουμε και τελικώς καταλήγουμε, όταν ο τελευταίος λόγος του «Στοιχήματος» λέει: «ΟΤΙ μόνη σου τέλος θ' αρμοστείς | αργά στο μεγαλείο | της ανατολής και του ηλιοβασιλέματος» (σ. 112).

Σίγουρα ποιητικές δηλώσεις για την τελική ανύψωση που συνοδεύεται πάντα και από κάποια αρνητικά σημάδια που συνοδεύουν τις ποιητικές δηλώσεις, αρνητικά κάποτε και με το νόημα της φωτογραφίας, όπως λέει στο ποίημα «Λόγος περί κάλλους»: «Είμαστε το αρνητικό του ονείρου | γι' αυτό φαινόμαστε μαύροι και άσπροι» (σ. 30). Καθώς επίσης με μια ταύτιση Τέχνης και φυσικών καταστάσεων: «Προσπάθησε να οδηγήσεις την Τεχνική τελειότητα στη φυσική της κατάσταση» (σελ. 79).

Τούτο δηλώνεται επίσης πολλές φορές με μια νοσταλγία επιστροφής στην πρωτόγονη κατάσταση, εκείνη που επιτρέπει θαρρείς να ξανακερδηθεί η χαμένη ενότητα λέξεων και πραγμάτων. Χαρακτηριστικό είναι το ποίημα «Το Δάσος των Ανθρώπων», όπου δηλώνεται ο πρωτόγονος αυτός ρασιοναλισμός-γιατί, όσο και αν ο ποιητής επιδιώκει, δηλώνοντάς το προγραμματικά, το αντίθετο πρόκειται περί ενός άλλου ρασιοναλισμού¹⁰ με τρόπο πράγματι σκηνοθετημένο και προγραμματικά στημένο, γιατί το διανοούμενο μήνυμα ξεχειλίζει τις πρωτόγονες μυητικές αναπαραστάσεις. Όπου η Νεφέλη παρασέρνει τον ποιητή, του δίνεται μέσα σε ουρλιάγματα και χορούς ταμ-ταμ, αφού πρώτα έχει εγκαταλείψει πίσω του την ποίηση, έχει τελειώσει η ποίηση, έτσι τουλάχιστον όπως την ξέρουμε· τέλος περιγράφεται μια σκηνή σχεδόν «βιασμού», όταν η Νεφέλη ρίχνεται στον ποιητή, «θα σου χυμήξω», του λέει, αίματα θα τρέχουν από το ματωμένο του σώμα, δεν μας λέει αν του αρέσει αυτό του ποιητή, το αίμα συμβολίζει την επιστροφή στη φύση¹¹, τι πιο εύγλωττο από το αίμα, την επιστροφή της εποχής των «εξαγριωμένων βροντοσαύρων», όπου ο ποιητής καλείται να «εφεύρει μια γλώσσα ίσως τσιρίζοντας ιiii» (σ. 19-20).

Και τότε η Νεφέλη θα του πει το απλοϊκότατο και συμβατικότατο τραγούδι «ντράγκου-ντρούγκου» (σ. 20). Σαν να ξαναβρίσκουμε την ποίηση αλλά με τι κερδισμένο αντίτιμο! Ωστόσο εδώ θα μπορούσε να μας απασχολήσει λίγο περισσότερο ο «βιασμός» αυτός του ποιητή, αλλά και της ποίησης, μέσα στο δάσος, που είναι και το δάσος των ανθρώπων μας λέει ο ποιητής: Συμπτωματικά είναι και το πρώτο ποίημα της συλλογής. Αυτές οι αιματηρές στιγμές σε καθαρά φανταστικό επίπεδο δεν μπο-

ρούμε να είμαστε σίγουροι αν πρόκειται για φαντασίωση της Νεφέλης ή του ίδιου του ποιητή που, υποσυνείδητα, επιθυμεί ένα τέτοιο «βιασμό». Εξάλλου ο καθένας ίσως θα επιθυμούσε να περπατά σε ένα δάσος και να του ριχτεί κάποια Μαρία Νεφέλη... και μετά να του τραγουδήσει κάτι. Επίσης δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι αν η κατάσταση αυτή δεν είναι αντιστρέψιμη και αν η Μαρία Νεφέλη τελικά δεν είναι το άτομο που δέχεται την επίθεση του Αντιφωνητή ή του ίδιου του ποιητή. Αυτές οι σκοτεινές και πρωτόγονες ορμές, όταν από το υποσυνείδητο κάπως παρουσιάζονται στο συνειδητό, αντιστρέφονται, εξευμενίζονται και εξωραϊζονται και το σπουδαιότερο, περνούν ακριβώς στη σκηνή που είναι πάντα η «άλλη» σκηνή. Εξάλλου, ας μη το λησμονούμε, ο ποιητής χίλιες φορές το είπε και το τόνισε: Η ηθική είναι πάνω από την αισθητική, όχι και στους αντίποδες, αλλά ένα ελάχιστο κάτιτι που έχει τη σημασία του. (Κάπου ο ποιητής βέβαια ξεχωρίζει την ηθική από το ήθος, το δεύτερο έχει τη σπουδαιότητα). Όλα αυτά εξευμενίζονται και γενικότερα μέσα από μια επιστροφή σε ένα αγνό και πολιτισμένο φως, σε μια κερδισμένη αθωότητα ή ακόμα σε μια τολμηρή χρήση της ποιητικής μεταφοράς η οποία ασκεί βία με τρόπο άμωμο, θα λέγαμε, όταν μιλάμε για «δαγκωνιές του αόρατου» (*Πάτμος*, σ. 26). Η όταν, όπως το είδαμε και πριν, η γυναίκα γίνεται φύση, ωριοποιείται σε δένδρο: «... και βλέπεις να συνάζονται τα δένδρα σου όλα | δάφνες και λεύκες οι μικρές και μεγάλες | Μαρίες που κανείς πάρεξ εσύ δεν άγγιζες» (*Η Ισόβια Στιγμή*, σ. 91). Το «πάρεξ» αυτό που μας οδηγεί και στην καρδιά του Σολωμικού ιδανικού, μπορούμε να το δούμε και αλλού στο ποίημα: όταν κιόλας η Νεφέλη κρατά πολλά από τη γενεαλογία της φεγγαροντυμένης ή των φεγγαροντυμένων γυναικών, οι οποίες, όπως η Νεφέλη, κρύβονται πίσω από το πέπλο του υπερκόσμου ή του εγκόσμου φωτός.

Λέγαμε όμως ότι η σκηνή του «βιασμού» (σκηνές τέτοιες είχαν από πολύ νωρίς «ματώσει» την ιστορία του δυτικού μοντερνισμού) μπορεί και να αντιστραφεί: το ακούμε πολλές φορές στο ίδιο το ποίημα, αδύνατο να χαράξεις τα όρια της Νεφέλης, του Αντιφωνητή και του Ποιητή, οι ρόλοι είναι αντιστρέψιμοι, σκηνική η σύλληψη, έχουμε μπέρδεμα των ειδών αλλά και των γενών. Εξάλλου το ακούμε ορθά-κοφτά από το στόμα του Αντιφωνητή: «Το αυτό! Εν-δυσ: κατανώ το πρόσωπό μου | οικειοποιούμαι το αντίθετό μου» (*Η Πρωινή Γυμναστική*, σ. 85). Ή ακόμα πιο άμεσα: «Κι από την ανάποδη φοριέται η φαντασία και σ' όλα τα μεγέθη της» (σ.63). Εξάλλου στην αρχή του ίδιου ποιήματος η Νεφέλη ανεβαίνει «αμφικυρτή» (σ. 18) (η λέξη φιλοξενεί το ερωτικό βάρος κάποιας αρχικής πράξης, τουλάχιστον μιας εκπαρθένευσης: είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι ίσως με μια τέτοια πράξη αρχίζει η συλλογή) «και σταλάζοντας αίμα», ο ποιητής, το ξέρουμε. Έχει καλλιεργηθεί και ο ανάλογος μύθος και η σχετική νεοελληνική μυθολογία: οι γάλλοι ας πούμε ονειρεύονται

τη θεά Σιτροέν, οι Έλληνες τα κορίτσια του Ελύτη.

Το ξέρουμε ότι μας υποβάλλει (και ως σκηνικός υποβολέας) την κατάκτηση της γυναίκας, ακόμα φαντάζομαι και όταν αντιστέκεται, για να μην πω ότι τότε κυρίως μόνο, όπως και την ποίηση. Το λέει στο κείμενό του «Πρώτα-Πρώτα»: «Ήτανε που δεν υπόφερα να 'μαι μισός σ' αυτόν τον κόσμο· κι αποζητούσα την Ποίηση σαν την γυναίκα· να μου δώσει ένα παιδί, μήπως κι απ' το 'να στ' άλλο δεν πεθάνω» (*Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 17). Πράγμα που κάποτε αγγίζει τα όρια της ναρκισσιστικής αποκάλυψης του προσώπου του ποιητή, του ίδιου του εγώ του κάπου ανάμεσα μιας κόρης και μιας εκκλησιάς: «Έχω συλλάβει τη μορφή μου κάπου ανάμεσα σε μια θάλασσα, που ξεπροβάλλει από το ασβεστοχρισμένο τοιχάκι μιας εκκλησιάς, και ένα κορίτσι ξιπόλητο, που του σηκώνει ο άνεμος το ρούχο...» (*Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 37). Αυτή τη στιγμή κρυφού κοιτάγματος αλλά και απότομου, που την αιχμαλωτίζει με λόγια, όπως λέει ο ποιητής, δεν θα αργήσει να γίνει ολοκλήρωση ερωτική, με τρόπο που δεν πρέπει να μας σκανδαλίζει, σπεύδει εις μάτην· να μας προειδοποιήσει ο ποιητής. Στο μεταξύ ο ποιητής γίνεται ποίημα, γίνεται ποίηση, η ποίηση έχει γίνει απολύτως δική του: «Αν εμίλησα στην αρχή για κορίτσι και για εκκλησιά· κι με κίνδυνο να γίνω ελάχιστα σοβαρός είχα το λόγο μου. Θα θελα να τραβήξω το πρώτο μέσα στο δεύτερο και να το κάνω δικό μου, όχι διόλου για να σκανδαλίσω, αλλά για να ομολογήσω πως ο έρωτας είναι ένας και, μαζί, για να κάνω πιο πυκνό το ποίημα, που θέλω, με τις ημέρες του βίου μου ν' αποτελώ» (*Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 40). Είμαστε πάντα πάνω στη γραμμή, όπως λέει και ο ποιητής, που οδηγεί από το γυμνό σώμα στο μυστήριο (*Νεφέλη*, σ. 104). Αλλά και στην ερωτική ιεροτελεστία, θα συμπληρώναμε. Όπως λέει στο «Στίγμα»: «από το δνοφερόν στο αείφωτον | ψαύοντας δάχτυλο το δάχτυλο εωσότου ο κόλπος | όλος ερευνηθεί και ανοίξει το αίνιγμα | που σφιγμένο κρατούν οι ωραίοι μηροί» (σ. 95).

* * * *

Ωστόσο παρασυρθήκαμε κάπως, ηδονοβλεπτικά θα λέγαμε, και είναι καιρός να θυμηθούμε ότι ο ποιητής φαντασιώνεται την ποίηση ως γυναίκα, ως ένα ποίημα, το ποίημα, που είναι ο ίδιος ο ποιητής και το επιβλητικό Εγώ του. Όπου και έρχεται να διαμορφωθεί ο κόσμος. Το λέει ο ίδιος. «Ωστόσο, το Εγώ του ποιητή-επιμένω σ' αυτό και πρέπει να το χωνεύουμε· δεν είναι ο Ποιητής όπως διαμορφώνεται μέσα στον κόσμο· είναι ο κόσμος που διαμορφώνεται μέσα στον ποιητή» (*Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 39). Αυτή είναι και η ακραιφνής νοσταλγία της στιγμής εκείνης, του ύψους εκείνου, όπου όλα ξαναρχίζουν και ξαναγίνονται φύση: «Το δίκαιο διατυπωμένο στην γλώσσα των πουλιών» (*Η Αιγίς*, σ. 35), όπου «καταργείται η έννοια του βιβλίου» (*Ο Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης*, σ.

77) και όλα ξαναγυρίζουν στην αρχική τους ώρα.

Μόνον έτσι καταλαβαίνει κανείς το ξαναγέννημα της ποίησης, όπως η Αφροδίτη από τα κύματα, όταν από την αρχή γίνεται ιδιαίτερη έκκληση στην αρχική αυτή ώρα με την απόρριψη της υπόλοιπης ποίησης, την επίδραση της υπόλοιπης λογοτεχνίας: έκκλησης της αστρικής μόνο επιρροής και επίδρασης, κάτι που μας οδηγεί στην καρδιά του ζητήματος της «έμπνευσης» και της «δημιουργίας»: «Ροές της θάλασσας και σεις | των άστρων μακρινές επιρροές-παρασταθείτε μου!» (*Το Δάσος των Ανθρώπων*) «Υβρις-Αστήρ», επαναλαμβάνει και ο Αντιφωνητής (*Το Στίγμα*: 21).

Επίσης μόνο έτσι μπορούμε να διαβάσουμε και το ποίημα «Η Παρθενογένεση», που είναι η παρθενογένεση του ίδιου του ποιητή: «Ναι για κει γεννιόμουν για κει μ' ανάγγελλε το φως | που σας έδωκε της αστραπής τούτη τη δύναμη» (σ. 99). Καθώς επίσης και η εξαγνιστήρια παρουσία μιας παρθένας, αβίαστης ακόμα, σαν τριαντάφυλλο: «Σαν τριαντάφυλλο | αναποκάλυπτο παρθένας που ξαναγεννιέται | ν' απαλείψει τον φόνο και να κατασιγάσει τις κραυγές των θυμάτων».... 'Όταν όλα τελικά γίνονται υπόσχεση μόνο και αναγγελία: «Ό,τι να δεις-καλώς το βλέπεις αρκεί να 'ναι: *Αναγγελία*» (*Το Στίγμα*: 19). Η οποία επαγγέλλεται την «ποίηση την Αγία». Έτσι άρχισε και η ιστορία της άλλης Παρθένου που τη λέγανε επίσης Μαρία, η πιο διάσημη γυναίκα που γέννησε πράγματι με παρθενογένεση.

Αναγγέλλει ακριβώς τη στιγμή εκείνη της παρθενογένεσης, της εμφάνισης της πρώτης γυναίκας, της ίδιας της ποίησης και της έμπνευσης μαζί, της Νεφέλης, που έρχεται υποσχετική και ανεκμαύλιστη. Επιστρέφοντας σε κάποιο εδεμικό παράδεισο όπου «Και το μεγάλο ψέμα τους το Δέντρο δεν υπήρχε», με δ κεφαλαίο (*Ο Προπατορικός Παράδεισος*: 62). 'Όταν όλα μοιάζουν με το αποσταγμένο νερό «απόσταγμα βερβένας», «Μόνη της η σταγόνα σθεναρή πάνω απ' τα βάραθρα» (*Η Νεροσταγόνα*: 33), όπως λέει ο ποιητής...(64). Αλλά και ο χρόνος, τούτος ο βασανιστικός και επώδυνος παρελθών χρόνος, που ακυρώνει κάθε παρθενογένεση και θα πρέπει να απαλλαγεί και απ' αυτόν ο ποιητής και δεν το μπορεί, και ίσως για τούτο τοποθετεί το όλο θέμα σε ένα αναγγελιόμένο, φρέσκο μέλλον, ή ακόμα σε μια κατάργηση μέλλοντος παρελθόντος. Το ποίημα «*Η Ισόβια Στιγμή*»¹² ακριβώς αυτό μας λέει ή ακόμα κυρίως όταν μιλά για «μακρινό του παρελθόντος πένθος» (σ. 63) και ακόμα πιο εύγλωττα για την «ανάμνηση του μέλλοντος» (*Ο Χαρταετός*: 59).

Αυτός όμως είναι ο ακατόρθωτος χρόνος. Όπως είδαμε ακατόρθωτη είναι και η εδεμική ώρα. Και η παρουσία που γίνεται απουσία. Ο χρόνος που γίνεται ανάμνηση του μέλλοντος, νοσταλγία του παρελθόντος μέλλοντος: «τότε ίσως νοσταλήσουμε την ακρίβεια και την τελειότητα» (*Ο*

Πλανήτης Γη: 55), η Νεφέλη που δεν μπορεί πλέον να είναι παρθένα και ηποίηση για να την ξαπλώσει πρώτος ο ποιητής στα χόρτα, παίρννοντάς την και λίγο ξαφνικά και χωρίς η ίδια όντως να συγκατανεύσει. Ιεροτελεστικά, το αίμα μόνο μπορεί να είναι η απόδειξη. Μια Νεφέλη που έρχεται και φεύγει, εμφανίζεται και εξαφανίζεται, κάνει έρωτα και είναι παρθένα και κυρίως φαίνεται και δεν φαίνεται, έχει καταλύσει ακόμα και την «έννοια του αιώνιου κύκλου» (Η Ελένη, σ. 45). Η ποιητική συλλογή βρίσκεται από οράσεις και οράματα, από μάτια που κοιτούν και δεν βλέπουν: «που μας δίνει το μάτι και άδικα πιστεύω | καυχησιολογούμε λέγοντας | «ο κόσμος είναι αυτός» (Το Μάτι της Ακρίδας: 68).

* * * *

Ξεκινήσαμε για τα αποκαλυπτήρια μιας γυναίκας, σαν σε όνειρο. Δεν τα καταφέραμε τουλάχιστον τελειωτικά. «Να στέλνουμε το χέρι μας και να πηγαίνει εκεί που μια γυναίκα σα Μηλιά καρτερεί μισή μέσα στα | σύννεφα...» (Αυτό που Πείθει: 89). Μένει ακόμα κάποιο πέπλο που πρέπει να βγάλουμε από πάνω της. Στο μεταξύ πρέπει να λυθούν και άλλα προβλήματα και κυρίως εκείνο του χρόνου. Ο ποιητής ο ίδιος δεν φαίνεται να τα κατάφερε καλύτερα από εμάς. Στο τέλος το εφτάδυμο στοίχημά του μας παραπέμπει στο ουτοπικό μέλλον. Θα... θα...θα¹³. Και η τελευταία παρουσία της Νεφέλης γίνεται μια κλασική αναπαράσταση, απαλλαγμένη εντελώς από κάθε ερωτικό σκανδαλισμό που μπορεί κάποτε να οδηγήσει και σε βιασμό ή και φόνο. Σαν να ξαναγυρίζουμε εκεί όπου για πάντα είναι εγκαθιδρυμένη η τέχνη, μέσα στην κλασική της αύρα, πέραν του χρόνου, Ποίηση και ιδέες ένα και το αυτό, καθαρή μορφή, ισοτοπία. Ο τόπος της κατεξοχόν αλήθειας, αλήθεια που σημαδεύει ασταμάτητα τον τόπο του ποιήματος και για την οποία μάλιστα ο ίδιος ο ποιητής έχει φτιάξει και ένα νεολογισμό: «Αληθοτόπια» (Αυτό που Πείθει: 89)¹⁴. Αλλά και η καθαρότητα υπεράνω όλων, το απόσταγμα του αποστάγματος που δεν μπορεί να είναι τίποτε άλλο από την ουσία της ίδιας της ιδέας, μέσα στο ήρεμο φώς της, το αγλίσμα της αποθεωμένης ποίησης. Αυτό ήταν το αρχικό ζητούμενο. Η συμποίηση. Όλο καθαρό μεταφυσικό νόημα που «το φάσμα της είναι τόσο πλατύ, ώστε να πιάνει από την αίσθηση και να φτάνει ως την ιδέα» (Ανοιχτά Χαρτιά :38). Αυτή είναι η μορφή λοιπόν στο τέλος: «ΟΤΙ όλη του κόσμου η απονιά θα γίνει πέτρα | ηγεμονικά να καθίσεις | μ' ένα πουλί πειθήνιο στην παλάμη σου» (Το Αιώνιο Στοίχημα :112)¹⁵. Εκεί οφείλει να ξαναγυρίσει η τέχνη, όπου δεν ήταν ακόμα σηματοδευμένη από το χρόνο: «Ήτανε κάτι διαφορετικό η απλότητα στους Αρχαίους. Τα χέρια τους δεν είχαν συναντήσει ακόμα τη ρυτίδα, που θα πεί, δεν είχανε βρεθεί στην ανάγκη να την απαλείψουν» (Ανοιχτά Χαρτιά, σ.7). Και έτσι, με τον τρόπο αυτό, ο Ελύτης ξανασυναντά στην Εγγελιανή

νοσταλγία του παρελθόντος, την πλαστική εκείνη αποθέωση της τέχνης, στην «ηγεμονική» της πέτρα, στο πιο παρωχημένο (κλασικά ελληνικό) μέλλον. Μόνο που, στο τέλος, η ποίηση παύει σχεδόν να είναι ποίηση, γίνεται πραγματικό πρόταγμα, πολύ πιο κοντά στον αισθητικό στοχασμό και την αισθητική του διανόηση. «ΟΤΙ θα κατηχηθείς από τα πουλιά.. κι ένα φύλλωμα λέξεων θα σε ντύσει.. ελληνικά να μοιάζεις αήττητη» (*Νεφέλη* : 111).

Αλλά τι μένει προς το παρόν στον ποιητή; Η γλώσσα: περιμένοντας να ανακαλύψει κάποια άλλη γλώσσα. Εργαζόμενος στην κόψη της γλώσσας, πάνω στη διαχωριστική γραμμή, όσο γίνεται πιο κοντά, η εγγύτητα δεν έχει τέλος. Το λέει και ο ίδιος: «έχει τη μέση της και η άκρη-άκρη» (*Νεφέλη*, σ. 96). Όλο και πιο κοντά στα όρια της γλώσσας, έτσι καταλαβαίνουμε τους νεολογισμούς του, τη χρήση αρχαίων λέξεων, τις λέξεις που φτιάχνει ο ίδιος, αλλά και με τον τρόπο που παρθενοχρησιμοποιεί σε τούτη τη συλλογή ξενόφερτες λέξεις. Έτσι επίσης όπως μας οδηγούν τα λεξικά, η αντίκλη αυτή της έμπνευσης, καθώς ανοίγοντας ένα αρχαίο ελληνικό λεξικό στη λέξη «νεφέλη» βρισκόμαστε στον κόσμο του κεραυνού, του Δία, του Νεφεληγερέτη, της όρασης (μιλάμε μάλιστα για κηλίδα κατόπτρου), των Τρώων (στίφος πεζών Τρώων), Έκτορα (το νέφος του πολέμου), αχλύ θανάτου, νεφελοβατώ («εγώ η δραπετίς τ' ουρανού», λέει η Μαρία Νεφέλη), νεφελοκοκκυγία, στα οποία, συμπτωματικά, αναφέρονται και κάποια ποιήματα της συλλογής. Η εγγύτητα του λεξικού όπου τελικά πράγματι αγγίζεται η γλώσσα και η ποίηση.

Και ο ποιητής; Ο ποιητής γυρίζει, αστρονομίζεται, ανοίγει τα πέπλα. Κάποτε οι ιδέες τον βυθίζουν σε ένα σύννεφο και ξαναβρίσκει τη διαύγεια στην άκρη της πέννας: «...όταν οι ιδέες βράζουν «από κοινού» σ' ένα καζάνι, φουντώνουν τόσο οι ατμοί που δεν βλέπεις στο τέλος τίποτε. Και συχνά μου έτυχε να παρατηρήσω πόσο διαφορετικές διαστάσεις έπαιρναν τα πράγματα που άφηνα να περάσουν μέσα μου, όταν τα ξανάβρισκα στην άκρη της πέννας μου» (*Ανοιχτά Χαρτιά*, σ. 18). Ο ίδιος, ίδιος και διάφορος από τον εαυτό του, ίδια Νεφέλη, Νεφέλη, η αποθέωση της ετερότητας. Ο ποιητής στην στιγμή της αποκάλυψης, της αποκάλυψης της παρθένας ποίησης που μπορεί να λέγεται και Νεφέλη. Ξαναφτιάχνει τον εαυτό του, καλλωπίζει ή παρθενογεννά το Εγώ του. Το επιχειρεί πιο ανοιχτά και στο «*Τραγούδι του Ποιητή*» (σ. 81). Μια αυτοβιογραφία για το «Απιαστο», και για το «Άμοιαστο». Από τη γέννηση («μήνες εννέα πριν την πρώτη μέρα μου»), στο σπέρμα όμως του πατέρα του, δεν γίνεται λόγος για μητέρα: πιθανώς είναι κι αυτή μια παρθενογένεση. Ας μη το ξεχνάμε η πιο διάσημη παρθενογένεση μετά απ' εκείνη του Χριστού ήταν εκείνη της Αφροδίτης, που γεννήθηκε μέσα από τον αφρό της θάλασσας, εκεί όπου είχαν πέσει τα αμελέτητα του πατέρα της, όταν του τα έκοψε ο γιός του. Που μας βγάζει επίσης, εκτός από τη αρσενική παρθε-

νογένεση και στον ευνουχισμό. Αλλά αυτό είναι σίγουρα μια άλλη ιστορία.

Ως την ενηλικίωση, τη σχετική απογοήτευση και τον γυρισμό, όπως λέει ο ποιητής, «στα ίδια». Παράλληλα μια προσπάθεια μιας άλλης παρθενογένεσης. Της ποιητικής συλλογής της Μαρίας Νεφέλης. Πρέπει να διαγραφούν τα προηγούμενα και μάλιστα το βαρύ αριστούργημα που λέγεται «Άξιον Εστί». Μάταιος κόπος και άδικος. Το παρελθόν είναι το πιο καταπιεστικό μέλλον. Η Μαρία Νεφέλη στενάζει κάτω από το βάρος αυτό. Και αφού δεν μπορούμε να ωριμάσουμε πιο πολύ από εκείνη την ώρα που φαντάζει σαν η πιο ώριμη, δεν μας μένει παρά να ξαναγυρίσουμε σε μια νεότητα, πολύ κοντά στη γέννηση. Τουλάχιστον στην εφηβεία. Και έτσι βλέπουμε πάντα τον Ελύτη, και έτσι μισοφανερώνει και ο ίδιος τον εαυτό του. Και σαν Νεφέλη, όπως ο Φλωμπέρ που ήταν ο ίδιος η Μαντάμ Μποβαρύ.

Τελική σκηνή: Αλλά πάλι κάποτε, ναι, ο ποιητής γίνεται ο ζωηρός εκείνος έφηβος που συναντά ξαφνικά μπροστά του μια πεπλοφορούσα Νεφέλη, και πλησιάζει και αρχίζει να της αφαιρεί το πέπλο της, ενώ η ίδια σα να διαφωνεί, σα να μη θέλει. Είναι και αρκετά ντροπαλή και χαμηλοβλεπούσα, ας θυμηθούμε όταν στην αρχή μιλούσαμε για την φωτογραφία της, σεμνή, όπως την προτιμούσε και ο Χέγκελ να αποκαλύπτεται στην ποίηση, λίγο πιο χαμηλοθωρούσα από τη φιλοσοφία. Και αγριεύει ο νέος μας, το πείσμα τον διεγείρει. Θυμάται, πιθανώς, και όσες ζωγραφικές «αρπαγές» είδε στα διάφορα ευρωπαϊκά μουσεία. Ακόμα την αρπαγή της Ευρώπης, όπως μεταξύ άλλων την είχε αποθανάτισει ο Πικασσό, ευρώπη που-το αισθάνεται τόσο έντονα ο ίδιος-θα πρέπει να ξαναγυρίσει πίσω στον τόπο της. Αυτό μόνο με μια νέα αρπαγή μπορεί να πραγματοποιηθεί. Στο μεταξύ όμως χάνεται από μπρος του η θεά αφήνοντας στη θέση της μόνο τη διαφανή ποίηση. Έτσι η αρπαγή δεν έγινε. Ο ποιητής θα πρέπει να προσπαθήσει και πάλι.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Υπάρχει πλούσια ήδη βιβλιογραφία για το όνομα αυτό. Ο ίδιος ο ποιητής σε συνέντευξή του με τον ποιητή Ivar Ivasik παρατηρεί: "Στο ποίημα "Μαρία Νεφέλη" και τα δυο ονόματα έχουν μυθολογική σημασία. Στο ποίημά μου όμως, η Μαρία είναι ένα κορίτσι, μια ριζοσπάστρια της εποχής μας... Αυτό το κορίτσι το συνάντησα στην πραγματικότητα, όταν είχα τελειώσει το "Άξιον Εστί" (πριν δεκάξι χρόνια), και άξαφνα θέλησα να γράψω κάτι πολύ διαφορετικό από αυτό το ποίημα". ("Αναλογίες φωτός", *Οδυσσέας Ελύτης. Εκλογή 1935-1977*, Άκμων, σ. 197). Η Τζίνα Πολίτη γράφει: "Βασικές έννοιες του "Μαρία" είναι πρώτα ότι είναι ένα όνομα τόσο κοινό που γίνεται το όνομα κάθε γυναίκας. Συνάμα, είναι και ένα όνομα τόσο ιερό, της Παρθένας που γεννάει το Μέγα Μύθο. Μαρία σημαίνει και λίμνη και μαζί θάλασσα από το Mar. Η θεά Νεφέλη, μητέρα του Φρίξου και της Έλλης και του Νεφελοκένταυρου είναι και το νέφος του θανάτου και το νέφος της θλίψης. Στην εποχή μας είναι και το best seller της F. Sagan: "Bonjour Tristesse" και το διάσημο τραγουδάκι "Συννεφιασμένη Κυριακή"... "Νεφέλη" είναι ακόμα ένα λεπτό δίκτυο για να πιάνονται τα πουλιά. Πέρα από αυτά, στη μυστική γλώσσα το νέφος είναι και ο λόγος, το άρμα των αγγέλων...ο θρόνος... Είναι ακόμα και το πέπλο ανάμεσα στις αισθήσεις και το όραμα... Τέλος, στην εποχή μας είναι το νέφος του καπνού..." ("Πλεύση για μια ανάγνωση", *Κριτικά Σημειώματα*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 1979, σ. 54). Τη σχετική προσέγγιση ωστόσο, χωρίς να εξηγεί γιατί, ο Δ. Μαρωνίτης την κρίνει "ριψοκίνδυνη". (*Όροι του λυρισμού στον Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Ίκαρος 1980, σελ. 170, υποσ.). Ο Νίκος Δήμου γράφει: "Αν η Μαρία Νεφέλη είναι (σε ποιητικές αναλογίες) η *Θεία Κωμωδία* της σύγχρονης ζωής (και Βεατρίκη "στους αντίποδες της ηθικής", η "χλωμή και ωραία" Μαρία), η εκφραστική της τόλμη ανάγεται κάπου στον John Donne" ("Απόπειρα Βιογραφίας της Μαρίας Νεφέλης", *Προσεγγίσεις*, Νεφέλη, Αθήνα 1982, σ. 52). Ο Δ. Γαβαλάς παρατηρεί με τη σειρά του: "Μαρία: Σελήνη στο ηλιακό σύστημα της Ολότητας. Φορέας της τέλει σοφίας... Θηλυκή εικόνα του πνεύματος. Δωρήτρια αθανασίας... Νεφέλη: Νεφελώδης, φανταστική και πραγματική, οδύτην και αερίνη, θολή και απροσδιόριστη, άμορφη και πολύμορφη, φωτεινή και σκοτεινή, λευκή και μαύρη...". Σχετικά με την ευρύτερη λογοτεχνική γενεαλογία της Μαρίας Νεφέλης, την οποία ο Δ.Γ. ονομάζει *Εσωτερική Γυναικα* ο ίδιος την εντάσσει: "Έχουμε την Ίριδα στον Απουλίου, τη Βεατρίκη στο Δάντη, το Αιώνιο Θήλυ στο Γκαίτε, την Οδηγήτρια του Ερωτα ιέρεια του Γράαλ, την Εκείνη του Χάγκαρτ, τη Μαντάμ Μποβαρύ στο Φλωμπέρ..." (*Η Εσωτερική Δialeκτική στη "Μαρία Νεφέλη"* του Οδυσσέα Ελύτη, Κώδικας, Θεσσαλονίκη 1987, σ. 15 και 37).

2. Προγραμματική δήλωση του Ελύτη που φέρνει την ποίηση σε μια από τις πιο σημαδιακές εμπειρίες του μοντερνισμού. Είναι γνωστές οι ριζοσπαστικές εργασίες του Walter Benjamin για το θέμα αυτό και τις γενικότερες, βαθειές τομές στο χώρο της λογοτεχνίας, στην εποχή του Baudelaire. Έτσι φυσικά ξαναδραματοποιείται εντονότερα η κορυφαία στιγμή της "αποκάλυψης" του αισθητικού αντικειμένου. Μέσα από μια πιο αντικειμενική τεχνική που το απογυμνώνει μέσα στο σκοτάδι: "Να γιατί είναι σωστό να μιλάμε για *σκοτεινό θάλαμο* γιατί η εικόνα (φωτογραφική ή κινηματογραφική) έχει αυτή τη *μαγευτική* δύναμη να ξεμαγεύει το πραγματικό, αυτή τη μαγική δύναμη να εκ-καλύπτει (*dévoiler*) και να φανερώνει αυτό το σκοτεινό θάλαμο που είναι το πραγματικό μοντέρνο". (Proust, Françoise, "L' image spectacle", *Le beau aujourd'hui*, Centre George Pompidou 1993, p. 81).

3. Ο. Ελύτη, *Μαρία Νεφέλη*, Ίκαρος 1979.

4. Κάτι που, όπως θα δούμε, δεν αποτελεί μια από τις πιο δημοφιλείς αναφορές του ρομαντισμού μόνο, ιδίως του γερμανικού, αλλά της ευρύτερης δυτικής μεταφυσικής και όχι μόνο (πριν και μετά τον Πλάτωνα). Η σχετική βιβλιογραφία είναι πλούσια. Ωστόσο, στο χώρο της φιλοσοφίας της αισθητικής παίρνει μια ιδιαίτερη λάμψη στις νεότερες εποχές, ιδίως με την παρέμβαση του Καντ και στον αιώνα μας με εκείνη του Χάιντεγκερ. Οπου αποκαλυπτικό

ύψιστο, αισθητική ιδέα, ιδέες του σκεπτόμενου νου (raison) κτλ, "αποτυπώνουν" στιγμές από την παρουσία του απαρουσίαστου. Είναι γνώση η αναφορά του Καντ, στην "Κριτική της ικανότητας του κρίνειν", όταν μιλά για την υψίστη παρουσία μιας ιδέας, όπου παραδειγματικά χρησιμοποιεί την επιγραφή του ναού της Ισίδας: "...είμαι το παν από όσα υπάρχουν, υπήρξαν και θα υπάρξουν και κανένας θνητός δεν σήκωσε από πάνω μου το πέπλο μου". Είναι η "αρνητική" προσέγγιση, κάποτε απαγορευτική, κάποτε "αθέατη" ως γραφή (εδώ ο Καντ χρησιμοποιεί το παράδειγμα του Μωυσή, και με ένα παρόμοιο, δεσμευτικό "επτάλογο", τελειώνει και η "Νεφέλη"). Για τον Χάιντεγκερ: "Αυτό που θέλει να φανερώσει κυρίως ο Χάιντεγκερ είναι η αδυνατότητα μιας εκ-κάλυψης μέσα στο φως: κάθε εκ-κάλυψη κρατά κάτι από την κάλυψη, τουλάχιστον η κίνηση που εκ-καλύπτει κάθε εκ-κάλυψη καλύπτει ενώ ξεσκεπάζει: όσο περισσότερο ξεσκεπάζουμε τόσο περισσότερο σκεπάζουμε". (Proust, Françoise, "L' image spectacle", *Le beau aujourd' hui*, ό.π., σ. 67-72).

5. Lacoue-Labarthe J.L. Nancy, *L' absolu littéraire. Théorie de la littérature allemande*, Paris, Seuil 1978, p. 95.

6. Για το θέμα αυτό παρατηρούν: Ο ίδιος ο ποιητής: "Είναι ένα παράξενο είδος ποιήματος. Σ' αυτό μιλά ένα κορίτσι. Τα λόγια της βρίσκονται στην αριστερή πλευρά της σελίδας και η αντίδραση του ποιητή στη δεξιά. Ωστόσο δεν πρόκειται για ένα διάλογο αλλά για δύο αντικριστούς μονολόγους" (Συνέντευξη με τον Ivar Irvask, ό.π., σ. 193). Η Τζίνα Πολίτη: "Η Μαρία Νεφέλη περικλείει μέσα της κάθε τέχνη λόγου: την διήγηση, την μίμηση (σκηνικός διάλογος) και απόηχους από όλα τα είδη της ποίησης: Λυρικής, Επικής, Σκωπτικής, κλπ. Μιας και το ποίημα είναι και σκηνικό, ο αναγνώστης είναι συνάμα και θεατής. Την επικοινωνία του με τον αναγνώστη ο ποιητής τη βασίζει τόσο στην παρουσία όσο και στην απουσία. Είναι μαζί θεατής και αθέατος όπως και η Μαρία Νεφέλη". (ό.π., σ. 53-54). Ο Νίκος Δήμου: "Μουσικά η *Μαρία Νεφέλη* είναι μια καντάτα για δύο φωνές. Κάθε "φωνή" απηχεί-και ουσιαστικά εμπεριέχει-εσωτερικές πολυφωνικές επεξεργασίες. Μορφή αυστηρή, αλλά όχι τυπικά αντιστικτική... Το μουσικό της δομής της *Μαρίας Νεφέλης* φωτίζεται καλύτερα μια μια αναγωγή στην τεχνική (και τη "φιλοσοφία") του κινηματογραφικού μοντάζ. Υπάρχει ένας ρυθμός, μια κίνηση-παύσεις εναλλαγές, αντιθέσεις, αντιμεταθέσεις, οπισθοδρομήσεις, επαναλήψεις-όλες οι αξίες της κινηματογραφικής "άρμοσης" (ό.π., σ. 53-54). Ο Δημήτρης Γαβαλάς: "Ο ποιητής αντικειμενοποιεί την *Εσωτερική γυναίκα* και την ονομάζει *Μαρία Νεφέλη*. Το ίδιο κάνει και με το Εγώ του που το ονομάζει *Αντιφωνητή*. Αυτό δείχνει ότι ο Αντιφωνητής είναι πρόσωπο εξαρτημένο από την ύπαρξη του πρώτου, της *Μαρίας Νεφέλης*. Η Μαρία Νεφέλη είναι ο πρωταγωνιστής του σκηνικού ποιήματος, πράγμα που φαίνεται και από τον τίτλο του έργου. Στη σκηνή λοιπόν της Ολότητας του Ψυχισμού του στήνει απέναντί τον ένα στον άλλο, τη Μαρία Νεφέλη και τον Αντιφωνητή, και αποκαθιστά μια διαλεκτική μεταξύ τους (ό.π., σ. 10-11).

7. Tz. Todorov, *Théorie du symbole*, Paris, Seuil 1977, p. 198.

8. Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, Αθήνα, Ικαρος 1987, σελ. 37.

9. Τούτο στον Ελύτη παίρνει το χαρακτήρα μιας ιδιαιτερότητας που εξασφαλίζει και την πιο ακραφήν ελληνικότητα. "Εγώ και η γενιά μου-κι εδώ περιλαμβανώ και το Σεφέρη-πασίσαμε να βρούμε το αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας. Αυτό ήταν αναγκαίο γιατί μέχρι τότε σαν αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας εμφανιζόταν εκείνο που οι Ευρωπαίοι έβλεπαν σαν Ελλάδα. Για να επιτελέσουμε αυτό το σκοπό έπρεπε να καταλύσουμε την ορθολογιστική παράδοση που βάραινε πάνω στη Δύση... Ταυτόχρονα, ο υπερρεαλισμός περιλάμβανε ένα υπερφυσικό στοιχείο, πράγμα που μας κατέστησε ικανούς να δημιουργήσουμε μια μορφή αλφαβήτου από στοιχεία γνήσια ελληνικά και με τούτα να εκφραστούμε" ("Αναλογίες Φωτός", ό.π., σ. 187-188).

10. Όταν δηλώνει π.χ. για το σουρρεαλισμό: "... υπήρξε η μόνη ποιητική σχολή... που απέβλεψε στην πνευματική υγεία και αντέδρασε στα ορθολογιστικά ρεύματα που είχαν γεμίσει τα περισσότερα δυτικά μυαλά" ("Αναλογίες Φωτός", ό.π.).

11. Παρατηρεί σχετικά η Τζίνα Πολίτη: "Στο *Δάσος των Ανθρώπων*, η Μ.Ν. γίνεται πάλι η αρχή που βγαίνει αιμάτινη από το νερό, η χαμένη γεωλογική αρχή όπου ο νόμος της φύσης ίσχυε περίτσανος όπως και στην σημερινή εποχή του θηριώδους ανταγωνισμού. Η αναφορά στο δένδρο βασοβαθ, πηγαίνει πίσω στο Λινναίο και στις αρχές της βιολογικής επιστήμης. Ερπετά, πτηνά, πιθηκάνθρωποι, σαρκοβόρα και ανθρωποφάγοι εικονίζουν μια φύση άγλωσση, προ-κοινωνική όπου η μόνη άμυνα του ποιητή είναι η γλώσσα που και αυτή έχει καταντήσει μια άναρθρη κραυγή «ΙΙΙΙ» (Πολίτη Τζίνα, ό.π., σ.59).

12. Βασικό σημείο όπου συγκλίνει η ευρύτερη ποιητική αισθητική και φυσικά εκείνη των ρομαντικών. Στο θέμα αυτό αναφέρεται αρκετά διεξοδικά ο Νίκος Καλταμπάνος. Πιο συγκεκριμένα αναφέρεται στο "σύνδρομο της στιγμής", όπως το χαρακτήρισε ο Geoffrey Hartman, σχολιάζοντας την ποίηση του Wordsworth: "Παρ' ότι ο όρος "στιγμή" είναι πυκνός σε σημασιολογικές αποχρώσεις και αναλυτικές προεκτάσεις, επειδή μ' αυτόν ως οδηγμητικό νήμα ο Hartman ανιχνεύει την πολύπλοκη διαστρωμάτωση των διαλεκτικών αναβαθμών και αντιθέσεων που συνθέτουν την πορεία της αυτοσυνειδησίας του ποιητικού υποκειμένου και, ακριβέστερα, την πορεία της στοχαστικής διαμόρφωσης της φαντασίας του, ωστόσο, στη βάση μιας κατ' ανάγκην σχηματικής διευκρίνισης, μπορούμε να αποδώσουμε στη χρήση του τη διπλή έννοια του χρονικού και τοπικού σημείου, που εισάγει σαν ένα είδος μυστικού ομφαλού το υποκείμενο στον ορίζοντα του υπερβατικού. Στην ουσία πρόκειται για έναν άτοπο τόπο που ενσαρκώνει αποκαλυπτικά μια δύναμη που καταλύει τους φραγμούς του χώρου και του χρόνου και ασκεί με μαγνητική ένταση μια ελκτικοαπωθητική επίδραση στο υποκείμενο..." (Καλταμπάνος Νίκος, "Το αποκαλυπτικό ύψιστο στον "Κρητικό", *Λόγου Χάριν*, 1, Ανοιξη 1990, σ. 107).

13. Το σχετικό χωρίο το σχολιάζει ως εξής η Τζ. Πολίτη: "Το *Αιώνιο Στοιχείο* με το οποίο τελειώνει η *Μαρία Νεφέλη* (Αλλά όχι η Μαρία Νεφέλη του ποιήματος αφού ο χρόνος στα τρίστιχα είναι μέλλοντας), προϋποθέτει και αυτό δυο δυνάμεις: την άρνηση και την κατάφαση, το ναι και το όχι, το δεν και το θα. Η αντιθετικότητα λύνεται με την προφητεία ή την ποίηση..." (ό.π., σ. 53).

14. Το πρόβλημα της σχέσης αλήθειας-ιδέας έχει με τη σειρά του απασχολήσει τη φιλοσοφία της αισθητικής. Γράφει συγκεκριμένα, αναφερόμενος στο "Συμπόσιο" του Πλάτωνα ο W. Benjamin: "Η ουσία της αλήθειας, δηλαδή η αυτοπαρουσία του βασιλείου των ιδεών, εξασφαλίζει ότι ποτέ δεν θα ζημωθεί ο λόγος περί ομορφιάς. Μεσ στην αλήθεια αυτή η στιγμή της παρουσίας γίνεται καταφύγιο της ομορφιάς γενικά. Όντως, το ωραίο έχει να κάνει με το "φαίνεσθαι" και επομένως παραμένει ευάλωτο όσο παραδέχεται ανοιχτά και ελεύθερα ότι είναι τέτοιο... Η αλήθεια μπορεί να δικαιώσει την ομορφιά; Ιδού το κεντρικό ερώτημα του *Συμποσίου*. Ο Πλάτωνας απαντά ορίζοντας στην αλήθεια την αποστολή να εξασφαλίζει το είναι της ομορφιάς" (W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Aubier-Flammarion (trad. S. Muller), Paris 1985, p. 27-28. Η αναφορά ανήκει στην Fr. Proust, "L' image spectacle", ό.π., σ. 75-76).

15. "Φέρνει το θέμα της τέχνης σαν απάντηση ζωής... Υπάρχει ωστόσο και μια άλλη διάσταση: Η επανάληψη της λέξης *πέτρα* φέρνει απόηχους από τα "πέτρινα ποιήματα" του Δάντη, τα sestine πουύγραψε για την σκληρή Donna Pietra (Πολίτη Τζίνα, ό.π., σ. 59).

SUMMARY

Michael Tsianikas, *Poetic thoughts on «Maria Nefeli»
or the rapture of poetry*

Elytis' poetic work under the title «Maria Nefeli» gives the author of this article the chance to express his own thoughts not only on the poem, but also on the poetry of Elytis as a whole piece of dramatic modernism. The poet though Maria Nefeli has been regenerated, given a new birth, and has ever since tried to reveal the virgin creature in order to see the beauty and feel safe and young. This is not an easy thing to be achieved. Maria Nefeli leaves him above with his poetic achievement and the poet will try again.