

# ΕΡΩΦΙΛΗ

Journal of Modern Greek Literature



Τεύχος 1 | Νοέμβριος 2020

---

## Όταν ο λόγος “ονειρεύεται” την εικόνα: Γιώργης Παυλόπουλος και Katsushika Hokusai

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑΔΗΣ

ΕΥΓΕΝΙΑ-ΑΛΕΞΙΑ ΜΙΧΑΗΛ

Σελ. 10-21

<https://doi.org/10.26247/erofili.2811>

---

Βιβλιογραφική αναφορά

Ευαγγελιάδης, Τριαντάφυλλος, και Ευγενία-Αλεξία Μιχαήλ. “Όταν ο λόγος «ονειρεύεται» την εικόνα: Γιώργης Παυλόπουλος και Katsushika Hokusai.” *Ερωφίλη* 1 (Νοέμβριος 2020): 10-21. <https://doi.org/10.26247/erofili.2811>.

Τριαντάφυλλος Ευαγγελιάδης – Ευγενία-Αλεξία Μιχαήλ

### Όταν ο λόγος “ονειρεύεται” την εικόνα: Γιώργης Παυλόπουλος και Katsushika Hokusai

Πώς «επανέρχονται» στα όνειρα οι «εικόνες της ύπαρξής μας» και –κυρίως– πώς «τυπώνονται» (για την ακρίβεια, πώς ερμηνεύονται) αυτές –στο χαρτί, όχι μόνο στον ύπνο– κατόπιν επεξεργασίας;<sup>1</sup> Τον τρόπο προσπαθεί να δείξει σ’ όλη την ποίησή του ο Γιώργης Παυλόπουλος (1924-2008) με βασικό άξονα τη διασάλευση και τη διαπλοκή των ρόλων μεταξύ των συντελεστών τους. Η προμετωπίδα, άλλωστε, της τρίτης του συλλογής, *Τα Αντικλείδια* (1988), αντλημένη από το Χ της *Ιλιάδας* (Ὡς δ’ ἐν ὄνειρῳ οὐ δύναται φεύγοντα διώκειν· Οὐτ’ ἄρ’ ὁ τὸν δύναται ὑποφύγειν, οὐθ’ ὁ διώκειν),<sup>2</sup> υποβάλλει το θόλωμα των ορίων των σχέσεων μεταξύ των διακριτών, κανονικά, ρόλων (ποιήματος-ποιητή, αλλά και ποιητή-αναγνώστη). Στη συλλογή αυτή περιλαμβάνεται και το ποίημα «Ὁ Χοκουζάι καὶ ἡ Γυναῖκα τοῦ Ψαρᾶ»,<sup>3</sup> το οποίο θα μας απασχολήσει στην παρούσα μελέτη:

Ίσως ὁ Χοκουζάι στ’ ὄνειρό του  
εἶδε τὴ Γυναῖκα τοῦ Ψαρᾶ  
νὰ ὄνειρεύεται πὼς τὴ ζωγράφιζε γυμνὴ  
καθὼς τὴν τύλιγε ὀλοένα καὶ τὴν ἔγλειφε  
τὸ χταπόδι τοῦ ὄνειρου της.

Ίσως ἡ Γυναῖκα τοῦ Ψαρᾶ  
εἶδε τὸν Χοκουζάι στ’ ὄνειρό της  
νὰ ὄνειρεύεται πὼς τὴ ζωγράφιζε γυμνὴ  
καθὼς τὴν τύλιγε ὀλοένα καὶ τὴν ἔγλειφε  
τὸ χταπόδι τοῦ ὄνειρου της.

<sup>1</sup> Βλ. ὅσα αναφέρει σε συνέντευξή του Γιώργη Παυλόπουλου (1998: 26): «Πιστεύω ὅτι στα ὄνειρα επανέρχονται ἐναργέστερα οἱ σημαντικὲς» εἰκόνες «του κόσμου καὶ τῆς ζωῆς μας. Γιατί ὁ ὕπνος εἶναι ὁ σκοτεινὸς θάλαμος ὅπου τυπώνονται τὰ ἀρνητικὰ τῶν αὐθεντικῶν εἰκόνων τῆς ὑπαρξῆς μας.»

<sup>2</sup> Βλ. ἐπίσης ὅσα αναφέρει σχετικὰ ὁ Μαρωνίτης (1992: 140): «Ὁ Ἀχιλλέας τὸν παίρνει [τὸν Ἐκτορα] στο κατόπιν, καὶ αὐτὸς ὁ δίδυμος κυκλικὸς δρόμος τοῦ κυνηγημένου καὶ τοῦ κυνηγοῦ, ὅπου ἀπὸ ἓνα σημεῖο καὶ πέρα δὲν μπορεῖς νὰ ξεχωρίσεις ποιὸς εἶναι ποιὸς, μεταφράζεται σ’ ὄνειρικό ἐφιάλτη: ὅπως στο ὄνειρο, λοιπὸν, ὅπου ὁ κυνηγὸς δὲν μπορεῖ νὰ προφτάσει τὸν κυνηγημένο· μήτε ὁ ἓνας γίνεται νὰ ξεφύγει, μήτε ὁ ἄλλος νὰ τὸν φτάσει. Ποιὸς κυνηγᾷ ποιόν; ὁ Ἀχιλλέας τὸν Ἐκτορα; ὁ Ἐκτορας τὸν Ἀχιλλέα; Καὶ σε ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ μεταφορὰ τῆς ἰλιαδικῆς παρομοίωσης στὸν ὄνειρικό ἐφιάλτη τοῦ Παυλόπουλου: ὁ ποιητὴς τὸ ποίημα; τὸ ποίημα τὸν ποιητή;»

<sup>3</sup> Παυλόπουλος (2017) 126.

Ίσως ἔμεῖς κοιτάζοντας τὴ ζωγραφιὰ τοῦ Χοκουζάι  
βλέπουμε δυὸ ὄνειρα τὸ ἓνα μέσα στὸ ἄλλο  
δίχως νὰ τὸ ξέρουμε.

Το παραπάνω ποίημα του Παυλόπουλου διαλέγεται –κάτι, που όσο γνωρίζουμε, δεν έχει μέχρι στιγμῆς επισημανθεί ἀπὸ τὴν ἔρευνα– με τὸ χαρακτηριστικὸ «Τὸ ὄνειρο τῆς γυναίκας τοῦ Ψαρά» (βλ. ἐπίμετρο) τοῦ Katsushika Hokusai (1760-1849),<sup>4</sup> τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ τὸ πιο δημοφιλὲς δείγμα shunga τοῦ Ιάπωνα καλλιτέχνη καὶ περιλαμβάνεται στὸ τρίτομο ἔργο του σε μορφή βιβλίου, *Kinoe no Komatsu*.<sup>5</sup> Αντικείμενο, λοιπόν, τοῦ παρόντος ἀρθροῦ ἀποτελεῖ ἡ συνεξέταση τοῦ συγκεκριμένου ποιήματος με τὸ ἐν λόγω χαρακτηριστικὸ. Βέβαια, στὸ ἐπίκεντρο τῆς μελέτης μας βρίσκεται τὸ νεοελληνικὸ ποίημα· ἔτσι θα δοθεῖ ἔμφαση, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ θεματικὸ διάλογο τῶν δύο ἔργων, καὶ στὶς μορφολογικὲς ἐπιλογές (τίτλος, *mise en abyme*, γραμματικο-συντακτικὰ σχήματα λόγου, ἐπαναλήψεις), οἱ ὁποῖες στὸ πλαίσιο τοῦ ποιήματος μαρτυροῦν τὴ δημιουργικὴ διαδικασία πρόσληψης τοῦ χαρακτηριστικοῦ ἀπὸ τὸν Ἕλληνα ποιητῆ.

Καταρχὰς θα πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι τὸ *Kinoe no Komatsu* ἀποτελεῖται ἀπὸ μία κεντρικὴ ἀφήγηση στὴν ὁποία παρεμβάλλονται ξυλογραφίες, που σχετίζονται μ' αὐτὴν, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ δευτερεύουσες ἱστορίες που δεν ἔχουν κάποια σχέση με τὴν πρωτεύουσα ἀφήγηση, ἀλλὰ ὑπάρχουν ἀφ' εαυτῆς καὶ ἀφοροῦν ἀποκλειστικὰ τὴν ἐπεξήγηση τοῦ χαρακτηριστικοῦ που τὶς συνοδεύει. Μία τέτοια περίπτωση ἀποτελεῖ τὸ ἐρωτικὸ περιεχομένου χαρακτηριστικὸ που ἐπονομάζεται «Tako to ama»<sup>6</sup> (=Τὸ χταπόδι καὶ ἡ δύτριά) καὶ τὸ ὁποῖο ἐγένε εὐρέως γνωστὸ ὡς: «Τὸ ὄνειρο τῆς γυναίκας τοῦ Ψαρά».

Αξίζει νὰ αναφερθεῖ στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ ἀυξανόμενη σημασία που ἀποδόθηκε στὸ γραπτὸ κείμενο που συνόδευε τὰ ἔργα shunga κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα,<sup>7</sup> κάτι που καθίσταται ἰδιαίτερα ἐμφανὲς με βάση τὸ συγκεκριμένον χαρακτηριστικὸ. Ενδεικτικὲς τῆς σημασίας τοῦ κειμένου που στὴ συγκεκριμένη περίπτωση βρίσκεται στὸ φόντο τῆς εἰκόνας ἀποτελοῦν,

<sup>4</sup> Ὁ Katsushika Hokusai (1760-1849) ἦταν Ιάπωνας καλλιτέχνης που γεννήθηκε στὸ Edo. Ἀπὸ τὸ 1773-1774 υπῆρξε μαθητευόμενος ξυλουργός. Εξάσκησε τὸ ἐπάγγελμα μέχρι τὰ 18 τοῦ χρόνιου, ὅταν ἀποφάσισε νὰ εγκαταλείψει τὴν ξυλουργικὴ καὶ νὰ γίνῃ ζωγράφος. Τὸ εἰκαστικὸ τοῦ ἔργο διακρίνεται ἀπὸ μεγάλη ποικιλομορφία ξεκινώντας ἀπὸ surimono (=κάρτες) καὶ εἰκονογραφῆσεις σε «κίτρινα βιβλία» (=kibiyoshi) καὶ ἰαπωνικὰ μυθιστορήματα, μέχρι ἐρωτικῶν κυρίως περιεχομένου *egojomi* (=εἰκονογραφημένα ἡμερολόγια) καὶ shunga (=ανοιξιὰτικὲς εἰκόνες). Ἐνα ἀπὸ τὰ διασημότερα ἔργα τοῦ ἀποτελεῖ ἡ τοπογραφία *Οἱ τριάντα ἔξι προοπτικὲς τοῦ βουνοῦ Φίτζι*.

<sup>5</sup> Κυριολεκτικὰ, ὁ τίτλος σημαίνει *Νεαρὸ Πεύκο* καὶ ἔτσι τὸ ἀποδίδουν στὰ ἀγγλικά οἱ περισσότεροι μελετητές (βλ.: Uhlenbech – Winkel [2005], Goncourt [2009]), ὅπως ἀποδεικνύει ὁμως ἡ Talerico (2001) στὴ δική της μελέτη ὁ τίτλος με βάση τὴν ἠχητικὴ ἀποτύπωση τῶν λέξεων προκαλεῖ σεξουαλικὲς συνδηλώσεις, γι' αὐτὸ τὸν μεταφράζει ὡς: *Old True Sophisticates of the Club of Delightful Skills*.

<sup>6</sup> Ἡ λέξη «ama» προσδιορίζει τὶς γυναῖκες που ψάρευαν κἀνοντας καταδύσεις.

<sup>7</sup> Uhlenbech – Winkel (2005) 149.

κατά τους Uhlenbech και Winkel (2005: 161) οι πολυάριθμες παραναγνώσεις της ως σκηνής βιασμού μίας γυναίκας από δύο χταπόδια,<sup>8</sup> από μελετητές που αγνοούν το ενοφθαλμισμένο στην εικόνα κείμενο. Η μετάφραση του κειμένου αυτού όπως αποδίδεται από την Talerico (2001: 37) αποκαλύπτει μία σκηνή αμοιβαίας απόλαυσης, μέσα από τους εναλλάξ μονολόγους της γυναίκας και των χταποδιών.<sup>9</sup> Παρ' όλ' αυτά, και η ίδια η εικόνα καθ' αυτή, όπως απέδειξε, η μελετήτρια υποβάλλει τη συγκεκριμένη ανάγνωση της εικόνας.<sup>10</sup>

Το στοιχείο που πραγματικά καταδεικνύει τη σημασία του κειμένου που κατέχει σχεδόν ολόκληρο το φόντο της εικόνας είναι η αποκάλυψη ενός κρυφού νοήματος που δεν θα μπορούσε να γίνει αντιληπτό χωρίς τη συνδρομή του λόγου· το θρυλικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται η συγκεκριμένη σκηνή, άγνωστο στον αμύητο θεατή. Πρόκειται για μία σκηνή από την ιστορία των *Tamatori* (= κοσμήματα των κυμάτων), κάτι που δεν μπορεί να αποτυπωθεί στην εικόνα, λόγω των μεταλλαγών που έχουν προκληθεί στην παραδοσιακή αφήγηση του θρύλου, αλλά μόνο στο κείμενο που τη συνοδεύει και την υπομνηματίζει με την αναφορά στη μυθική φιγούρα του θαλάσσιου «Dragon King» και του παλατιού του.<sup>11</sup>

Φαίνεται δηλαδή πως η εικόνα χρειάζεται τη συνδρομή του λόγου, ώστε αυτός να αποκαλύψει όσα εκείνη δεν μπορεί να δείξει, στοιχείο που απαντά και στο ποίημα του Παυλόπουλου. Όπως έχει παρατηρήσει ο Rilke, με αφορμή τα σχόλια του για την ιαπωνική

<sup>8</sup> Βλ. ενδεικτικά: Goncourt (2009) 238.

<sup>9</sup> Παρότι το κείμενο φαίνεται να δομείται εν είδει διαλόγου, αφού το μεγάλο χταπόδι, η γυναίκα και το μικρό χταπόδι λαμβάνουν διαδοχικά τον λόγο, δεν απευθύνονται ο ένας στον άλλον, όπως μαρτυρά η έλλειψη β' ενικού προσώπου και η κυριαρχία του γ' ενικού στον λόγο των χταποδιών και της γυναίκας στα περισσότερα σημεία. Όλα τα πρόσωπα δηλαδή απευθύνονται στον αναγνώστη-θεατή (π.χ. Μεγάλο Χταπόδι: «[...] επιτέλους την αιχμαλώτισα. [...] είναι πιο νόστιμη κι από πατάτα»). Μοναδική εξαίρεση στην τάση που αποκλείει οποιαδήποτε επικοινωνία μεταξύ των χαρακτήρων, δημιουργώντας περισσότερο μονολόγους παρά διαλόγους, αποτελούν οι ρήσεις της γυναίκας που δηλώνουν την οργανωτική κατάσταση στην οποία βρίσκεται και λειτουργούν ως προτροπές προς το μεγάλο χταπόδι να συνεχίσει όσα κάνει «Ξανά! Ωω ναι! ναι! [...] Σχεδόν τελείωσα, ωωω ναι! Έτσι! Έτσι!». Βλ.: Talerico (2001) 37 [η μετάφραση από τα αγγλικά δική μας].

<sup>10</sup> Η απόλαυση της γυναίκας είναι εμφανής, δεδομένης της απεικόνισης της χαλαρής έκφρασης του προσώπου της, με τα κλειστά μάτια, χάρη στην οποία φαίνεται να χάνεται τόσο στο παρατεταμένο στα χείλη του στόματος φιλί από το μικρό χταπόδι προς το οποίο κλίνει ο λαιμός της όσο και στο ακόμη βαθύτερο φιλί στα χείλη του αιδοίου (στο οποίο ο θεατής εύκολα μπορεί να εικάσει ότι διεισδύει η γλώσσα) από το μεγάλο, τη στιγμή που η μία θηλή της φαίνεται διογκωμένη από το άγγιγμα του πλοκαμιού του. Η στάση του σώματος της δεν φαίνεται καθόλου αμυντική, αν κρίνουμε από τους χαλαρούς ώμους της που καταλήγουν στα χέρια της, τα οποία σφίγγουν απαλά τα πλοκάμια του μεγάλου χταποδιού, κάτι που δίνει την αίσθηση ότι ενστικτωδώς τα τραβά προς το μέρος της μέσα στην έκστασή της, σαν να ωθεί τον χταπόδι, όχι μακριά της, αλλά ακόμη πιο κοντά της επιθυμώντας τη συνέχεια της πράξης. Ταυτόχρονα, η ανασηκωμένη λεκάνη της με φορά προς το μεγάλο χταπόδι είναι επίσης ενδεικτική απόλαυσης, προμηνύοντας ενδεχομένως τη στιγμή του οργασμού και προκαλώντας βαθύτερη διείσδυση. Όλα αυτά, εμφανή στην εικόνα, επιβεβαιώνονται ακόμη περισσότερο από το γραπτό κείμενο στο φόντο του χαρακτηριστικού που αποκαλύπτει σεξουαλικού περιεχομένου μονολόγους. Ειδικά ο λόγος της γυναίκας είναι διάστικτος από επιφωνήματα που αποδίδουν ακουστικά ήχους ερωτικής απόλαυσης· η παρωδία του παραδοσιακού θρυλικού πλαισίου είναι εμφανής. Βλ. Talerico (2001) 35-6. Για τη μετάφραση του κειμένου της ξυλογραφίας στα αγγλικά, βλ.: Talerico (2001) 37.

<sup>11</sup> Talerico (2001) 26.

ποίηση, «[...] [η ποίηση] φαίνεται αναγκασμένη να σημαίνει το αόρατο»,<sup>12</sup> το κρυφό δηλαδή “υπόστρωμα” όσων η εικόνα αδυνατεί να αποδώσει.

Στο ποίημα «Ο Χοκουζάι και ή Γυναίκα του Ψαρᾶ» εμπεριέχονται βασικά θέματα και μοτίβα της ποίησης του Γιώργη Παυλόπουλου, με πιο εξόφθαλμο το μοτίβο του ονείρου, το οποίο κάνει την εμφάνισή του από τον πρώτο κιόλας στίχο και συνέχει ολόκληρο το ποίημα από την αρχή ως το τέλος του, καθώς διαπλέκεται αξεχώριστα με την ποίηση και την καλλιτεχνική δημιουργία.<sup>13</sup> Αυτό που γίνεται εύκολα αντιληπτό, καθώς διαβάσει κανείς το ποίημα, είναι η εκφραστική επαναληπτικότητα από τη μία στροφή στην επόμενη. Πιο συγκεκριμένα, ειδικά στις δύο πρώτες στροφές το μόνο που αλλάζει είναι όχι λεξιλογικής (και οι δύο στροφές περιέχουν τις ίδιες ακριβώς λέξεις), αλλά γραμματικο-συντακτικής τάξης: το υποκείμενο του ρήματος «είδε», και κατ’ επέκταση του επόμενου «ὄνειρεύεται».<sup>14</sup> Στην πρώτη περίπτωση αυτός που βλέπει (έστω στο όνειρο του) είναι ο «Χοκουζάι» και αυτή που «ὄνειρεύεται» είναι «ή Γυναίκα», ενώ στη δεύτερη στροφή συμβαίνει το αντίστροφο. Και στις δύο περιπτώσεις καθένα από τα υποκείμενα φέρεται να «ὄνειρεύεται» το όνειρο του άλλου, το οποίο, όπως μαρτυρά το απαράλλαχτο λεκτικό ιδίωμα, είναι το ίδιο και το αυτό όνειρο· πρόκειται για το μοτίβο του ονείρου μέσα στο όνειρο. Η τρίτη στροφή είναι η μοναδική που διαφοροποιείται λεκτικά και μορφολογικά –αποτελείται από τρεις μόνο στίχους– από τις προηγούμενες, παρ’ όλ’ αυτά φαίνεται να τις εμπεριέχει συμπεκνωμένες στη φράση «δυὸ ὄνειρα τὸ ἓνα μέσα στὸ ἄλλο».

Βρισκόμαστε, δηλαδή, αντιμέτωποι με μία περίπτωση *mise en abyme*, κατά την οποία η επόμενη στροφή φαίνεται να περιέχει την αμέσως προηγούμενή της, τη στιγμή που η τρίτη και τελευταία στροφή του ποιήματος περιέχει και τις δύο προηγούμενες στροφές, χρησιμοποιώντας μία περισσότερο “προωθημένη” τεχνική, δεδομένου ότι για να πετύχει το καθρέφτισμα των προρρηθέντων –ολόκληρου δηλαδή του ποιήματος– δεν χρειάζεται να τις μιμηθεί αυτολεξεί, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της δεύτερης στροφής, αλλά αντίθετα αρκεί να τις συμπεκνώσει. Το καθρέφτισμα λειτουργεί φυσικά και σε γραμματικο-συντακτικό επίπεδο, αφού και οι τρεις στροφές ξεκινούν με τη σύνταξη «ἴσως + Υποκείμενο» (αντίστοιχα: Χοκουζάι, η γυναίκα και οι αποδέκτες του καλλιτεχνικού προϊόντος), που βλέπει/κοιτάζει είτε

---

<sup>12</sup> Rilke (1950) 490.

<sup>13</sup> Όπως σημειώνει ο Αγγελάτος (1994: 12-3): «Αναδεικνύεται [...] ένα τριγωνικό σχήμα που φαίνεται να διατρέχει την ποίηση του Παυλόπουλου: Όνειρο-Ποίηση-Ποιητής. Μέσα σ’ αυτό το τρίγωνο δεσπόζει το αδιάλυτο ζεύγος Έρωσ-Θάνατος».

<sup>14</sup> Το δίπολο των ρημάτων «ονειρεύομαι» και «βλέπω» διατρέχει άλλωστε όλο το ποίημα με αποκορύφωμα την τελευταία στροφή, όπως θα δούμε παρακάτω.

κατά τη διάρκεια του ύπνου του (δύο πρώτες στροφές) είτε σε κατάσταση εγρήγορσης (τρίτη στροφή).

Το ενδιαφέρον μάλιστα έγκειται στο γεγονός πως παρά την κατά λέξη επανάληψη της διατύπωσης της περιγραφής της εικόνας, στην πραγματικότητα δεν τίθεται αυτή καθ' αυτή στο κέντρο του ποιήματος, κάτι που αποδεικνύει πως δεν είναι σκοπός η δημιουργία κάποιου είδους έκφρασης. Η περιγραφή άλλωστε του εικαστικού έργου κάθε άλλο παρά λεπτομερής είναι, αφού αυτό που αποτυπώνεται στο γραπτό κείμενο δεν είναι το ίδιο το χαρακτηριστικό, αλλά το όνειρο που εικάζει το ποιητικό υποκείμενο ότι βρίσκεται στην απαρχή της σύλληψής του, γι' αυτό άλλωστε και τα δύο ζωγραφισμένα χταπόδια έχουν αφαιρετικά συγχωνευθεί σε μία μορφή στο πλαίσιο του ποιήματος. Η προσφυγή στο όνειρο ως όχημα της εικαστικής σύλληψης καταδεικνύει πως ζητούμενο του λογοτεχνικού κειμένου είναι η αποκάλυψη της διεργασίας κατά τη σύνθεση του έργου του Hokusai,<sup>15</sup> η ποιητική του θα λέγαμε, η οποία δεν είναι ορατή στο θεατή. Η εικόνα δηλαδή παρότι δείχνει, αδυνατεί να σημάνει, ρόλο που μόνο ο λόγος της ποίησης –στη συγκεκριμένη περίπτωση– μπορεί να αναλάβει.<sup>16</sup>

Με βάση τα παραπάνω δεδομένα στοιχειοθετείται κατά κάποιον τρόπο η υπεροχή του λόγου έναντι της εικόνας, αφού εκείνος καλείται να καλύψει και να αποκαταστήσει την αδυναμία της οπτικής αναπαράστασης, η οποία δεν δύναται να αποκαλύψει την ποιητική της δημιουργίας της. Η διαπλοκή δημιουργού και δημιουργήματος («Χοκουζάι» και «γυναίκα του Ψαρά»), πάγιο στοιχείο της ποίησης του Παυλόπουλου, γίνεται ιδιαίτερα έκδηλη από τη διαφοροποίηση των δύο πρώτων στροφών σε συντακτικό επίπεδο, όπως αναφέραμε παραπάνω, αφού στην πρώτη περίπτωση ο «Χοκουζάι» φέρεται να ονειρεύεται το όνειρο της γυναίκας για τη δημιουργία της, ενώ στη δεύτερη η γυναίκα φαίνεται να ονειρεύεται το όνειρο του «Χοκουζάι», που συνίσταται επίσης στη διαδικασία ζωγραφικής της εικόνας. Παρατηρούμε, δηλαδή, μία πλήρη διαπλοκή των ρόλων δημιουργού-δημιουργήματος,<sup>17</sup> τη στιγμή που καθένας εναλλάξ μπορεί να θεωρηθεί δημιουργός του άλλου, αφού συλλαμβάνει το όνειρο του άλλου –τον κατασκευάζει δηλαδή– και κατ' επέκταση την ίδια την εικόνα. Ο παραγωγός του πρωτεύοντος ονείρου γίνεται δηλαδή ο εκάστοτε δημιουργός του άλλου, ενώ ο δευτερεύων ονειρευόμενος καθίσταται το δημιούργημα του πρώτου. Στην πρώτη στροφή, δηλαδή,

<sup>15</sup> Σύμφωνα με τον Αθανασόπουλο (2007: 553), ο Παυλόπουλος από τη συλλογή *Τα Αντικλείδια* και έπειτα «[...] επιχειρεί να καθορίσει τη σχέση του, όχι πλέον με την ιστορική μνήμη, αλλά με την ποιητική έκφραση στις δύο διακριτές φάσεις ή όψεις της: εκείνη της διαδικασίας και αυτή του αποτελέσματος».

<sup>16</sup> «Οι τέχνες του λόγου φαίνονται αντίθετα [με τις τέχνες της εικόνας] να συλλαμβάνουν την αβέβαιη εντύπωση που προκαλεί μέσα μας μια ψυχολογική κατάσταση πριν αυτή φτάσει στην κατάσταση απλοποίησης που θα τη συμφιλώσε με τον χώρο και θα την καταστήσει οπτική εικόνα»: Praz (1970) 58.

<sup>17</sup> Για τη σχέση δημιουργού-δημιουργήματος στην ποίηση του Παυλόπουλου, βλ. ενδεικτικά: Καραγεωργίου (2004), Αθανασόπουλος (2007).

δημιουργός είναι ο «Χοκουζάι» που πλάθει στον ύπνο του τη «γυναίκα», για να καταλήξει στη δεύτερη στροφή να γίνει δικό της πλάσμα.

Είναι φανερό πως το όνειρο με όχημα τους συνεχείς αντικατοπτρισμούς του ενέχει το αποκαλυπτικό φορτίο που φανερώνει την *ενδεχόμενη* ονειρική αφετηρία του χαρακτηριστικού του Hokusai, αλλά και του ίδιου του ποιήματος που τον περιλαμβάνει, δηλαδή του ποιήματος που διαβάζουμε, αφού μόνο ο λόγος και όχι η εικόνα μπορεί να αναπαραστήσει το όνειρο αυτό. Υπ’ αυτήν την έννοια η εικασία ότι η ποιητική δημιουργίας της εικόνας βασίζεται σε όνειρο, εδράζεται στον τίτλο του χαρακτηριστικού («Το όνειρο της Γυναίκας του Ψαρά»), αφού χωρίς τη λεκτική αυτή σήμανση το ονειρικό στοιχείο θα παρέμενε αόρατο. Το αντίθετο ακριβώς ισχύει στο υπό εξέταση ποίημα του Παυλόπουλου, κάτι που επιτυγχάνεται με τη μετατόπιση της λέξης «όνειρο» από τον τίτλο στο εσωτερικό του· έτσι, από τη μια ο τίτλος προβάλλει τη σχέση του καλλιτέχνη («Ο Χοκουζάι») με το έργο τέχνης («ή Γυναίκα του Ψαρά») και από την άλλη το «όνειρο» λειτουργεί ως το σκηνοθετικό πλαίσιο μέσα στο οποίο η εν λόγω σχέση προβάλλεται· επιπρόσθετα, με μία μόνο λέξη («έγλειφε») καταφέρνει να ανακαλέσει το ερωτικό στοιχείο που διαπνέει την ξυλογραφία. Καθίσταται έτσι εμφανές, μέσω της καταλυτικής σημασίας του λεκτικού περικειμενικού στοιχείου, ότι το ίδιο το χαρακτηριστικό φαίνεται από μόνο του υπόλογο στην αποκαλυπτική δύναμη του λόγου, για να του προσφέρει το κλειδί της επιτυχούς πρόσληψης-ανάγνωσής του.

Επομένως, ο Παυλόπουλος φαίνεται να “παίζει” με τα επίπεδα ερμηνείας: αφενός αφογκράζεται το νόημα του τίτλου που εισαγάγει το ονειρικό στίγμα της οπτικής αναπαράστασης και το αναγάγει σε δεσπόζουσα της δικής του ποιητικής, δημιουργώντας «δυό όνειρα τὸ ἓνα μέσα στὸ ἄλλο» σε επίπεδο μορφών (*mise en abyme*) και περιεχομένου (περιγραφές ονείρων), αφετέρου μεταγράφει στο ιδίωμα της λογοτεχνίας την υπομνηματικού τύπου λειτουργία της γλώσσας που πλαισιώνει την ξυλογραφία, τόσο με τη μορφή του τίτλου όσο και με το γραπτό κείμενο που υπάρχει στο φόντο του.

Η εικασία στην οποία εδράζεται η δημιουργία του ποιήματος εισαγάγει μία αμετάκλητη αβεβαιότητα που διατρέχει το κειμενικό υλικό και θεματοποιείται μέσω της διαρκούς επανάληψης της λέξης «ἴσως» στην αρχή κάθε στροφής, μία λέξη που φαίνεται να εσωκλείει τον αποκαλυπτικό λόγο της ποίησης στο επίπεδο της πιθανολογίας, μετριάζοντας την υπεροχή του έναντι της εικόνας. Υπ’ αυτήν την έννοια, το «ἴσως», ως ρητή εκδήλωση της αβεβαιότητας, αποτελεί τον πυρήνα της ελεγειακότητας<sup>18</sup> του ποιήματος και επιβιώνει στο διηνεκές, σε κάθε

---

<sup>18</sup> Ο Γιάννης Δάλλας (2014: 21) είναι ο πρώτος που επισημαίνει τον ελεγειακό χαρακτήρα της ποίησης του Παυλόπουλου. Για μια συστηματικότερη ανάλυση της ελεγειακής φοράς της ποίησης του Παυλόπουλου, βλ.: Αγγελάτος (2012). Για μια πιο συστηματική εξέταση της ελεγειακής ποίησης του Παυλόπουλου, βλ.:

καθρέφτισμα της προηγούμενης στροφής μέσα στην επόμενη με αποκορύφωμα<sup>19</sup> την τελευταία στροφή που “χωνεύει” τις δύο προηγηθείσες εικόνες μέσα στο λόγο της.<sup>20</sup> Το ίδιο το «ἴσως» άλλωστε –παρόν σε ολόκληρο το ποίημα– ως φορέας της *δυνατότητας* απόδοσης ενός (ενδεχόμενου) μη ορατού νοήματος, που αντιτίθεται στην αδυναμία της εικόνας να *σημαίνει* αυτό το οποίο *δείχνει* φανερά, αποτελεί προνόμιο του λόγου, ο οποίος δηλώνοντας την παρουσία του στην αρχή κάθε στροφής διακηρύττει διακριτικά την κυριαρχία του έναντι της εικόνας που εισαγάγει. Αυτό ακριβώς το *δυνάμει*, με τη συνακόλουθη αβεβαιότητα που το συνοδεύει –ως προς το αν αυτό που η ποίηση ισχυρίζεται ότι αποκαλύπτει είναι πράγματι ακριβές– ή, καλύτερα, η απώλεια της βεβαιότητας για τη μυστηριακής κοπής αλήθεια που προσφέρει η ποίηση, αποτελεί ένα βασικό ελεγειακό στοιχείο του ποιήματος, το οποίο εντείνεται παρακάτω όταν αγγίζει ακόμη και το δημιουργό της. Επιπλέον η λέξη «ἴσως» συναρτάται με τη λογοτεχνική αποτύπωση του χαρακτηριστικού, που βασίζεται όχι στην εικόνα αυτή καθ’ αυτή, δηλαδή το περιεχόμενο της, αλλά στην κεκρυμμένη ποιητική δημιουργίας της, την οποίο αποκαλύπτει το ποιητικό ιδίωμα.

Η τελευταία στροφή του ποιήματος διαφοροποιείται από το υπόλοιπο τόσο σε επίπεδο μορφών όσο και περιεχομένου. Ειδικότερα, είναι ενδεικτική η έκταση της σε σχέση με τις δύο προηγηθείσες στροφές, αφού καταλαμβάνει μόλις τρεις στίχους σε αντίθεση με τις απόλυτα συμμετρικές πεντάστιχες προηγούμενες στροφές. Επιπλέον, παρότι γραμματικο-συντακτικά διατηρεί το στυλ των προηγούμενων με την έναρξη της να ορίζεται από το σχήμα «ἴσως + Υποκείμενο», το οποίο βλέπει ένα όνειρο μέσα στο άλλο, δεν υπάρχει ανάπτυξη του περιεχομένου των ονείρων που βλέπει ο αναγνώστης «τὸ ἕνα μέσα στὸ ἄλλο· η συμπτωκνωμένη αυτή έκφραση ουσιαστικά καταλήγει να περιέχει τα προαναφερθέντα όνειρα, ενοφθαλμίζει δηλαδή ολόκληρο το πρώτο μέρος του ποιήματος. Συνεπώς, η τεχνική της *mise en abyme* συνεχίζει να υφίσταται στην τελευταία στροφή περισσότερο υπαινικτικά αυτήν τη φορά, αφού, ενώ προηγουμένως η επόμενη στροφή αντικατόπτριζε απολύτως την προηγούμενη (μορφή και περιεχόμενο), η τρίτη στροφή καταλήγει να ενοφθαλμίζει και τις δύο προηγηθείσες με την εγγενή αβεβαιότητα του «ἴσως» να ενισχύεται από την καταληκτική φράση του κειμένου «δὶχως νὰ τὸ ξέρουμε».

Ευαγγελιάδης (2020). Γενικότερα για το είδος της ελεγείας και τη μοντέρνα, αντι-παρηγορητική, “ανοιχτή” τροχιά της, βλ. ενδεικτικά: Ramazani (1994), Kennedy (2007), Spargo (2010).

<sup>19</sup> Το «αποκορύφωμα» που αναφέρουμε συνίσταται αποκλειστικά στο ελεγειακό πρόσημο της συγκεκριμένης στροφής και δεν στοιχειοθετεί κάποια προνομιακή θέση της τρίτης στροφής και κατ’ επέκταση της προοπτικής της σε σχέση με τις άλλες δύο στροφές. Προς την κατεύθυνση αυτή, βλ.: Δάλλας (2014: 212): «[...] ο Παυλόπουλος δεν λειτουργεί με μονάδες λέξεων ή εικόνων· λειτουργεί με ολοκληρώματα. Όλες οι λέξεις, εικόνες, εντυπώσεις είναι ισοβάθμιες στην ποίησή του».

<sup>20</sup> Βλ. και: «[...] καθώς οι αντικατοπτρισμοί είναι πολλαπλοί [...] η αμφιβολία εντείνεται και διαστέλλεται καταλαμβάνοντας ολόκληρη την ανθρώπινη ύπαρξη»: Φιλοκύπρου (2016) 567.

Το αέναο καθρέφτισμα δεν αποτελεί πλέον τη δεσπόζουσα της στροφής, αλλά δίνει τη θέση του στην ελεγειακότητα που σπερματικά είχε διαφανεί στα προηγηθέντα με την αναδίπλωση του «ΐσως». Θα λέγαμε μάλιστα ότι η υφή της ελεγείας στο ποίημα συνίσταται στη συμπίκνωση του νοήματος, αφού αποδίδεται με βάση ελεγειακά φορτισμένα λεκτικά σύνολα («ΐσως έμεις », «δίχως νὰ τὸ ξέρουμε») σε συνδυασμό με τα μορφολογικά στοιχεία της *mise en abyme* και της κυκλικής σύνθεσης. Πιο συγκεκριμένα, το α' πληθυντικό πρόσωπο εισαγάγει τον εξωτερικό αναγνώστη-θεατή του ποιήματος και του χαρακτηριστικού ως συντελεστή του ποιήματος, τοποθετώντας τον σ' ένα σύνολο («έμεις») μαζί με τον ποιητή. Τόσο ο ποιητής –παρά την προνομιακή του θέση ως δημιουργός– όσο και ο αναγνώστης «ΐσως» –και πάλι– να βλέπουν ένα όνειρο μέσα στο άλλο κάθε φορά που κοιτάζουν το χαρακτηριστικό του Hokusai, όπως αποκάλυψαν οι δύο πρώτες στροφές.

Η τρίτη στροφή, μάλιστα, φαίνεται να τίθεται σε διαφορετικό επίπεδο από τις προηγούμενες, εκτός δηλαδή του ονειρικού πεδίου, εφόσον ποιητής και αναγνώστης –το αξεδιάλυτο «έμεις»– δεν ονειρεύονται, όπως παραπάνω «ὁ Χοκουζάι» και «ἡ Γυναῖκα τοῦ Ψαρᾶ», αλλά πλέον κοιτάζουν σε κατάσταση εγρήγορσης την ξυλογραφία του Hokusai, έχοντας αποκτήσει «δίχως νὰ τὸ ξέρου[ν]», μετά τη μνητική-αποκαλυπτική διαδικασία ανάγνωσης του ποιήματος, τη δυνατότητα να βλέπουν πίσω από την εικόνα και όσα εκείνη δεν μπορεί να σημάνει, “διαβάζοντας” τη διαδικασία δημιουργίας του. Τα δύο όνειρα δεν ισοδυναμούν δηλαδή με την οπτική αναπαράσταση, αλλά συνιστούν μια πιθανή νοηματοδότηση αυτής της αναπαράστασης.<sup>21</sup>

Το στοιχείο της ελεγείας με βάση τα παραπάνω εντοπίζεται δηλαδή στην αδυναμία απόδοσης ενός βέβαιου νοήματος εκ μέρους της ποιητικής γλώσσας και της λογοτεχνίας γενικότερα, με αποτέλεσμα να υποσκάπτεται σταδιακά η υπεροχή της έναντι της αδιαμφισβήτητα απτής εικόνας. Αυτή η αίσθηση της απώλειας του νοήματος που συνεχώς διαφεύγει καθίσταται ιδιαίτερα εντεταμένη όταν δεν αγγίζει μόνο τον εξωτερικό θεατή-αναγνώστη, αλλά και τον ίδιο τον ποιητή που –με μία δόση ειρωνείας– καταλήγει και ο ίδιος δέσμιος της αβεβαιότητας θεραπεύοντας την τέχνη του αποκαλυπτικού μεν, πιθανολογικού δε ποιητικού λόγου· ο ποιητής δηλαδή αναδεικνύεται σε κατεξοχήν ελεγειακό ον. Η αβεβαιότητα άλλωστε φαίνεται να παγιδεύει τον ποιητή, τον αναγνώστη και το ποίημα στο αδιέξοδο που

---

<sup>21</sup> Για μια αντίθετη άποψη, βλ.: Αθανασόπουλος (2007: 578): «Τελικώς, αυτό που ο ποιητής προτείνει ως αδιαμφισβήτητα πραγματικό δεν είναι η μία από τις δύο πραγματικότητες, αλλά η διαδικασία και η σχέση της αλληλοαναφοράς και της αμοιβαίας αντανάκλασης τους».

σηματοδοτεί η κυκλική σύνθεση τόσο της τελευταίας στροφής όσο και ολόκληρου του ποιήματος.<sup>22</sup>

Το ζήτημα κατά μία έννοια δεν είναι να στοιχειοθετηθεί η υπεροχή του λόγου έναντι της εικόνας, η αναπαράσταση της οποίας στην πραγματικότητα δεν είναι το κέντρο βάρους του ποιήματος, όπως αποδείξαμε παραπάνω. Αντίθετα, ο ίδιος ο λόγος φαίνεται να συνδυάζει δύο αντιμαχόμενες τάσεις του, κάτι που τον καθιστά διττό, αφού από τη μία αναδεικνύεται αποκαλυπτικός-μυητικός και από την άλλη αμφίσημος και πιθανολογικός, τοποθετώντας την ερμηνεία της εικόνας στην περιοχή του ελεγειακού «ΐσως». Όσο αβέβαιες όμως και αν είναι οι ερμηνείες, τόσο ο αναγνώστης όσο και ο ποιητής, μνημένοι πλέον στις δυνατότητες του λόγου μετά το πέρας του ποιήματος είναι σε θέση να *αναγνωρίζουν* –έστω και «δίχως νὰ τὸ ξέρου[ν]»– την πιθανότητα της αποκάλυψης που προσφέρει το ποιητικό ιδίωμα. Ο λόγος πράγματι κάτι αποκάλυψε.

E.K.Π.Α.

email.: [triadafillos90@hotmail.com](mailto:triadafillos90@hotmail.com)

[eugeniamixahl18@gmail.com](mailto:eugeniamixahl18@gmail.com)

---

<sup>22</sup> Η πρώτη λέξη της πρώτης και της τελευταίας στροφής είναι το «ΐσως» και η καταληκτική φράση είναι το «δίχως νὰ τὸ ξέρουμε» που ανακαλεί το ίδιο σημασιολογικό φορτίο.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Πρωτογενής

Goncourt, E. (2009), *Hokusai*, New York: Parkstone Press [1η εκδ.:1898].

Rilke, R. M. (1950), *Briefe II. 1924-26*, Weimar: Insel-Verlag.

Παυλόπουλος, Γ. (1998), «Ο Γιώργης Παυλόπουλος μιλάει για την ποίηση και το έργο του»,  
*Γράμματα και Τέχνες* 83: 24-8.

Παυλόπουλος, Γ. (2017), *Ποιήματα 1943-2008*, (επιμ.: Κριτσέλη, Γ.), Αθήνα: Κίχλη.

### Δευτερογενής

Kennedy, D. (2007), *Elegy*, London-New York: Routledge.

Praz, M. (1970), *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*, London:  
Oxford University Press.

Ramazani, J. (1994), *Poetry of mourning. The modern elegy from Hardy to Heaney*, Chicago-  
London: The University of Chicago Press.

Spargo, R. Cl. (2010), «The contemporary anti-elegy», στο Weisman, K. (ed.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford: Oxford University Press, pp. 413-429.

Talerico, D. (2001), «Interpreting Sexual Imagery in Japanese Prints: A Fresh Approach to  
Hokusai's "Diver and Two Octopi"», *Impressions* 23: 24-41.

Uhlenbech, C. – Winkel, M. (2005), *Japanese Erotic Fantasies: Sexual Imagery of the Edo  
Period*, (ed.: Reigle Newland, A.), Amsterdam: Hotei Publishing.

Αγγελάτος, Δ. (1994), «Ταξίδι στο "Μεγάλο Σκοτάδι": η ποιητική σοφία του Γιώργη  
Παυλόπουλου», *Ελί-τροχος* 2: 9-21.

Αγγελάτος, Δ. (2012), «Αφήγηση και λυρική ποίηση. Ειδολογικές ανιχνεύσεις στην ποιητική  
του Γιώργη Παυλόπουλου», στο Σιαφλέκης, Ζ. Ι. - Σταυροπούλου, Ε. Λ. (επιμ.),  
*Τριαντάφυλλα και Γιασεμιά. Τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού*,  
Αθήνα: Gutenberg, σσ. 277-90.

Αθανασόπουλος, Β. (2007), *Το ποιητικό τοπίο του ελληνικού 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ού</sup> αιώνα*, τ. Γ', Αθήνα:  
Καστανιώτης.

Δάλλας, Γ. (2014), «Με τις σταθερές του Σεφέρη (*Το Κατώγι*)», στο *Σύμμεικτα. Μελετήματα-  
Δοκίμια-Κριτικές*, Αθήνα: Gutenberg, σσ. 209-16 [= *Το Βήμα* (9/11/1971)].

- Ευαγγελιάδης, Τ. (2020), *Από το Κατώγι στο Νά μη τούς ξεχάσω: η ελεγειακή ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου*, Διπλωματική Εργασία, ΕΚΠΑ.
- Καραγεωργίου, Τ. (2004), «Γιώργης Παυλόπουλος, “Το άγαλμα και ο τεχνίτης” – Η αυτονόμηση του έργου τέχνης από το δημιουργό του», *Φιλολογική* 86: 16-20.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. (1992), «Τα Αντικλείδια της Ποίησης» (1989), στο *Διαλέξεις*, Αθήνα: Στιγμή, σσ. 135-51.
- Φιλοκύπρου, Ε., (2016), «“Ανάμεσα στη σιωπή και τον καθρέφτη”»: Η ποιητική πραγματικότητα του Γιώργη Παυλόπουλου», στο *Αγάθος, Θ. – Ντουνιά, Χ. – Τζούμα, Α. (επιμ.), Λογοτεχνικές διαδρομές: ιστορία, θεωρία, κριτική. Μνήμη Βαγγέλη Αθανασόπουλου*, Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 558-68.

## ΕΠΙΜΕΤΡΟ



Katsushika Hokusai. «Το όνειρο της γυναίκας του Ψαρά», *Kinoe no komatsu*, vol. 3. (1814). Αντλημένο από το: <https://www.katsushikahokusai.org/Dream-Of-The-Fishermans-Wife.html>