

ΕΡΩΦΙΛΗ

Journal of Modern Greek Literature



Τεύχος 1 | Νοέμβριος 2020

Μία μελέτη της προοπτικής απεικόνισης σε ποιήματα της Νανάς Ησαΐα και της Νατάσας Χατζιδάκι: Προς μία ποιητική του εικαστικού βάθους

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΤΣΑΓΓΡΗ

Σελ. 22-45

<https://doi.org/10.26247/erofili.2812>

Βιβλιογραφική αναφορά

Τσαγγρή, Αγγελική. “Μία μελέτη της προοπτικής απεικόνισης σε ποιήματα της Νανάς Ησαΐα και της Νατάσας Χατζιδάκι: Προς μία ποιητική του εικαστικού βάθους.” *Ερωφίλη* 1 (Νοέμβριος 2020): 22-45. <https://doi.org/10.26247/erofili.2812>.

Αγγελική Τσαγρή

Μία μελέτη της προοπτικής απεικόνισης σε ποιήματα της Νανάς Ησαΐα και της Νατάσας Χατζιδάκι: Προς μία ποιητική του εικαστικού βάθους

Αντικείμενο του παρόντος μελετήματος αποτελεί η διερεύνηση των αφηγηματικών διεργασιών¹ που συντείνουν στη *μορφοποίηση*² του πολύμορφου κειμενικού, εικαστικά προσδιορισμένου, *βάθους*.³ μελετώνται δηλαδή εκείνες οι διεργασίες που συντελούν στη *σχηματοποίηση*⁴ της *προοπτικής απεικόνισης* των αφηγηματο-ποιημένων μορφών – “όγκων” (βλ. παρακάτω), σε δύο, απολύτως παραδειγματικές περιπτώσεις, από τη θεωρούμενη ως μεταπολεμική και μεταπολιτευτική ποίηση. Ειδικότερα, μέσα από αυτό το πρίσμα, μελετάται το ποιητικό έργο της Νανάς Ησαΐα και της Νατάσας Χατζιδάκι, ενώ ως σκοπός του μελετήματος ορίζεται η ανάδειξη της αφηγηματικής λειτουργίας αυτής της διανοητικής, ψευδαισθητικά αποδιδόμενης, καλλιτεχνικής ιδιότητας (της τρίτης διάστασης, του *βάθους*), σε μονοδιάστατες επιφάνειες και σε κειμενικά συμφραζόμενα, στις εικαστικές-διαπλαστικές της συνεπαγωγές, χωρίς όμως να μας ενδιαφέρουν οι ιλουζιονιστικές της προεκτάσεις.⁵

¹ Τονίζεται, όμως, ότι ο σκοπός του μελετήματος δεν είναι ο λεπτομερής εντοπισμός των αφηγηματικών στρατηγικών του εκάστοτε κειμένου· συνιστά απλώς έναν άξονα για τη διερεύνηση του ζητήματος.

² Για την έννοια της *μορφοποίησης* ως *αναπαράσταση* απόντων, μη παριστώμενων μεγεθών, βλ.: Marin (2001). Για μία προσέγγιση, στον άξονα της Συγκριτικής Ποιητικής, συγκλίνουσα με τη θεώρηση του Marin, με την οποία και η παρούσα μελέτη συντονίζεται, πβ. την πλέον πρόσφατη σχετική μονογραφία: Αγγελάτος (2017), απόρροια μίας σειράς προγενέστερων μελετημάτων στον άξονα της *(ανα)παράστασης*. Καθώς το θεωρητικό πλέγμα της μελέτης, είναι αρκετά πυκνό, επισημαίνονται μόνο δύο βασικές βιβλιογραφικές αναφορές, όσον αφορά στο συγκεκριμένο ζήτημα.

³ Για τις έννοιες *βάθος* και *προοπτική απεικόνιση*, οι οποίες εδώ εκλαμβάνονται ως απολύτως ταυτόσημες, όπως και για τις διάφορες κατηγορίες *προοπτικοποίησης*, στις διαπλαστικές τέχνες, βλ. σύντομα: Ντίνια-Μπούνταλη (2011) 49–70, Μπουλώ (2002) 128–63, 190–290. Για μία θεωρητική προσέγγιση της *προοπτικοποίησης* της εικόνας, μέσα από τη *σχεδιαστική* της οργάνωση, με τη διάρθρωση αυτής σε τρία επίπεδα και με τον ενοποιητικό-οργανωτικό ρόλο του αναπαριστώμενου θεάματος να εναπόκειται σε έναν από τους εικονιζόμενους χαρακτήρες, βλ.: Foucault (1986) 27–44. Από την εν λόγω προσέγγιση, στον άξονα της *γραμματικής-σχεδιαστικής* απόδοσης του *βάθους*, της διάταξης των *αναπαριστώμενων* μεγεθών και των εύτακτων φωτοσκιάσεων, αντλείται η συλλογιστική για την ανάγνωση της εικόνας, μέσα από τη διαρρύθμιση των εικαστικών επιπέδων, όπως και των πεδίων ορατότητας.

⁴ Για την έννοια της *σχηματοποίησης* βάσει της Καντιανής κριτικής, πβ. κυρίως: Kant (2013³) 294–5. Για την τέχνη, ως *σχηματοποίηση* και όχι δημιουργία εκ νέου, βλ.: Merleau-Ponty (1991) 99–100. Στην περίπτωση της Ησαΐα και στη κατεξοχήν “φιλοσοφική” της συλλογή, *Συναίσθηση λήθης*, πβ. ενδεικτικά από το τρίτο μέρος του ποιήματος «Χρόνος και σώμα», τους στ. «'Αν καί πολλές φορές/ **προτρέχει ο νοῦς τοῦ ἀπείρου. / Καί τότε σχηματοποιῶ. / Τό ὅποιον μόλις ὑπαρκτό ὄνειρο.**»: Ησαΐα (1982) 57. Βεβαίως, είναι χαρακτηριστική εν προκειμένω και η τυπογραφική απόδοση των στίχων, στο πλαίσιο της σύμπλευσης μορφής-περιεχομένου, κάτι που δε δύναται να αποδοθεί κατά τον πρέποντα τρόπο εδώ. Έτσι, όλοι οι στίχοι των ποιημάτων που θα εξετάσουμε, παραδίδονται στη στερεότυπη τυπογραφική τους απόδοση. Σημειώνεται ότι η έντονη γραφή σε όλα τα παρατιθέμενα χωρία στο προκείμενο άρθρο, είναι δική μου.

⁵ Για το *βάθος* ως συμβατική ιδιότητα με “συμφυείς” *ψευδαισθητικές* διαστάσεις, στις οποίες δε θα επιμείνουμε ιδιαίτερος, βλ.: Gombrich (2018) 290–340. Για μία σύντομη αναδρομή στη ψευδαίσθηση του *βάθους* και στην αναίρεσή της μέσα από τη διαμόρφωση μίας νέας εικαστικής ψευδαισθητικής συνθήκης, βλ.: Malraux (2007) 27–46. Για το Malraux η αμφισβήτηση των τριών διαστάσεων, άρα του «μυθοπλαστικού» χαρακτήρα της τέχνης, δεδομένου του διανοητικού χαρακτήρα αυτής της ιδιότητας, που αποδιδόταν πιο συστηματικά από το 11^ο αιώνα

Επομένως, δε θα ασχοληθούμε με τις πρόσθετες παραισθητικές διαστάσεις αυτής της ιδιότητας, υπό τη μορφή λ.χ. του *trompe l'oeil* ή με τη μορφή της *ψευδαισθητοποίησης* της κατεξοχήν *ψευδαίσθησης*, δηλαδή δε μας ενδιαφέρει αποκλειστικά η διαδικασία αμφισβήτησης της ψευδαίσθησης του *βάθους*: μία διαδικασία, η οποία, παρόλη την τεχνική της διάψευση και τη ρήξη της στερεοτυπικής της απόδοσης, επανεμφανίζεται, υπό μία άλλη όμως μορφή, στις διδιάστατες εικόνες, ως ο *βαθμός μηδέν* αυτής.⁶

Πιο συγκεκριμένα στο παρόν μελέτημα διερευνώνται αφενός η εικαστική οργάνωση καθόλα ενδεικτικών ποιητικών παραδειγμάτων, αφετέρου επιλέγεται μία επιμέρους καλλιτεχνική ιδιότητα, αυτή του *βάθους*, με στόχο την ανάδειξη της μορφικής της πολυτυπίας: έτσι μέσα από αυτή τη μελέτη *βάθους* θα σκιαγραφηθεί η μετακίνηση από τη *γεωμετρική, σχεδιαστική προοπτική* ανακατανομή του ποιητικού χώρου, στην *ατμοσφαιρική, χρωματική* του διευθέτηση, με αποτέλεσμα να *μορφοποιείται* και η μετάβαση από την *(ανα)παράσταση* στην *παράσταση της αναπαράστασης*. Κατά την πραγμάτευση των ποιημάτων, θίγονται δηλαδή, επιπλέον ζητήματα *(ανα)παράστασης* και *πραγματικότητας*.

Σε αυτό το σημείο τονίζεται ότι η έννοια του *βάθους*, για μεθοδολογικούς λόγους, περιορίζεται στη συνεξέταση του λογοτεχνικού πεδίου με το πεδίο της ζωγραφικής (έναντι λ.χ. της γλυπτικής, η οποία απαντάται επίσης στο έργο των προαναφερθέντων): επιπλέον, παρόλο που κινούμαστε στο χώρο των διακαλλιτεχνικών συναρτήσεων των κειμένων, η παρούσα μελέτη δεν περιορίζεται στη λεπτομερή ανάδειξη των κειμενικών *επιδράσεων*. Επομένως, παρά τις σχετικές παρατηρήσεις, δεν επιδιώκεται η συνεξέταση των λογοτεχνικών μεγεθών με συγκεκριμένα λογοτεχνικά ρεύματα ή και με ευρύτερες καλλιτεχνικές (λογοτεχνικές, εικαστικές) κινήσεις, στο πλαίσιο μίας ταυτοτικής λογικής.

και μετά στη δυτική τέχνη, συντελείται υπό τη μορφή της *ταυτοχρονίας*, δηλαδή μέσα από τη *σύγχρονη* αναπαράσταση του *βάθους* και της τεχνικής διάψυσής του, ενώ συνδέεται με την εμφάνιση της *μοντέρνας* τέχνης. Πάνω στο ίδιο ζήτημα, για τη μεταβολή της συγκινησιακής αντιμετώπισης του χώρου, όπως *πραγματώνεται* μέσα από τη τροποποίηση της *προοπτικής* και της φωτοσκίασης, πβ.: Read (1960) 51–73.

⁶ Για την *ατμοσφαιρική προοπτική*, η οποία μολονότι μειωμένη, υπάρχει πάντα στα εικαστικά έργα, πβ.: Ντίνια–Μπούνταλη (2011) 63. Αυτό το σημείο θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα στη Χατζιδάκι, η οποία είναι εμφανώς επηρεασμένη από τις εικαστικές κινήσεις της εποχής της, με αποτέλεσμα το χρωματικό *βάθος* στα ποιήματά της να συνάδει με τη μειωμένη *προοπτική* αυτών. Για την αφηγηματο–ποίηση της επίπεδης, *ατμοσφαιρικής προοπτικής*, μέσα από μία *αμβλυγώνια–ευρυγώνια προοπτική*, πβ. το ποίημα «Προβολή οριζόντια», από τη συλλογή «Στις εξόδους τῶν πόλεων» (όλες οι εξεταζόμενες συλλογές, οι οποίες προέρχονται από συγκεντρωτικές εκδόσεις, θα παρατίθενται εντός κατωφερών εισαγωγικών, ώστε να διακρίνονται από τις αυτοτελείς): «Ένα τοπίο/ πού ν' άντέχει τήν παρουσία σου/ και μία θάλασσα/ πού νά σηκώνει τό βάρος σου/ Ύστερα/ μιλησέ μου/ γιά ὄ, τι δέν ἄκουσα/ και ὄ, τι δεν εἶδα.»: Χατζιδάκι (2008) 26. Επισημαίνεται ότι η Χατζιδάκι έχει γράψει κείμενο για την Pop art, για τους θεωρούμενους ως βασικούς εκπροσώπους της, τον Andy Warhol και τον Roy Lichtenstein· βλ.: «Ο Δάφνης και ἡ Χλόη παρακολουθοῦν μαζικές ἐκτελέσεις OR IN MEMORIAM»: Χατζιδάκι (1994 [1993²]) 189–208 (το εξώφυλλο της έκδοσης κοσμείται από πολύ γνωστή σύνθεση του Lichtenstein, η οποία επενεργεί ως *παρακειμενικός–μετακειμενικός δείκτης* ανάγνωσης). Στην «παραβατική», *επίπεδη*, «προκάτ» ζωγραφική του Lichtenstein, αναφέρεται και ο Χρηστάκης, μία από τις πλέον γνωστές, πολυσχιδείς φυσιογνωμίες του ελληνικού “Underground”· βλ.: Χρηστάκης (2007) 58–9.

Ειδικότερα, ως ερευνητικό πεδίο ορίζεται η διερεύνηση των αφηγηματικών διεργασιών που συντελούν στη *μορφοποίηση* και *στερεομετρική* απόδοση μορφικά απόντων μεγεθών, σε καλλιτεχνικά προσδιορισμένα κειμενικά συμφραζόμενα, με τη διαμόρφωση μίας “νέας” *εκφωνηματικής επικράτειας*, μέσα από την *ανάδυση* “καινούργιων” (διασχεσιακών) *θετικότητων-κανονικότητων*· ως εκ τούτου, ως βασική ερευνητική κατεύθυνση, τίθεται ο τρόπος της αφηγηματικής *μορφοποίησης* απόντων εικαστικών μεγεθών, εστιάζοντας κατ’ επέκτασιν στην *τροπικότητα* των αφηγηματικών μέσων, ιδίως του *αφηγείσθαι*. Στρεφόμεστε συνεπώς στο *ποιόν* της κατεξοχήν αφηγηματικής *πράξης*, με σκοπό την ανάδειξη της μορφικής απόδοσης μίας (δια)νοητικής, ιδιότητας, όπως είναι το εικαστικό *βάθος*, στην αφηγηματική επιφάνεια των κειμένων· προς αυτή την ερευνητική κατεύθυνση μάλιστα συντείνει και ο αφηγηματικός χαρακτήρας του εξεταζόμενου ποιητικού έργου, ο οποίος έχει ήδη επισημανθεί και αποτιμηθεί, από τη κριτική.⁷

Έτσι, αφού πρώτα διευρενήσουμε το *δημιουργημένο* και εικαστικά *διευθετημένο*⁸ *χωρόχρονο* των εξεταζόμενων ποιημάτων, όπως αυτός *αποτυπώνεται-υποτυπώνεται*⁹ αφηγηματικά, μέσα από τη διαπλοκή *παρακειμενικών-μεταδιακειμενικών*¹⁰ *δεικτών* και *αφηγείσθαι*,¹¹ με στόχο τη *χωρομέτρηση*¹² του ποιητικού τοπίου, η οποία *εκφράζεται*¹³ μέσα από την *εκπτώχωση*¹⁴ του *αναπτωχόμενου* χώρου (*αποτυπώνεται* δηλαδή στο *μορφοποιημένο βάθος*, στην *προοπτική απεικόνιση* των ποιημάτων), τότε θα κινηθούμε αντίστροφα· θα περάσουμε

⁷ Για την αφηγηματικότητα της Ησαΐα, για να μην παραπέμψουμε στις εύστοχες κριτικές του Καραντώνη σχετικά με τον αφηγηματικό τόνο στην ποίηση της, πβ. ενδεικτικά τη κριτική παρέμβαση της ίδιας, με αφορμή τη κριτική του Κοροβέση για το *Διπλό βιβλίο* του Δημήτρη Χατζή, όπου διαφαίνεται και η στάση της προς τη πεζογραφία, την ποίηση και τη ζωγραφική· πβ.: Ησαΐα (1978) 75–80. Για τη σύναψη λόγου και εικόνας στη Χατζιδάκι, πβ.: Αρσενίου (2006) 281–6, Αγγελάτος [2018].

⁸ Για την έννοια της *διευθέτησης*, *συσχετικά* (από κοινού) με το *χώρο* και τον *τόπο*, ως *εν έργω γίνεσθαι* ιδιότητες των *αναπαριστώμενων* αντικειμένων, δηλαδή ο *χώρος*, ο *τόπος*, ως *υπαρκτικά* χαρακτηριστικά που *εκδιπλώνονται* και δεν τοποθετούνται απλώς, με εφαρμογή κυρίως στη γλυπτική, πβ.: Heidegger (2006). Εδώ η *διάνοιξη*, *διαπλάτνωση* στο χώρο διαμέσου των αφηγηματικών υλικών, αξιοποιείται στα θεωρούμενα ως εικαστικά συμφραζόμενα των ποιημάτων.

⁹ Πβ. το ρητορικό σχήμα της *υποτύπωσης*, όπως ορίζεται λ.χ. από το Κοϊντιλιανό, μέχρι και το Καντ· βλ.: Quintilianus (1959, 1968), libri VII–XII και Kant (2013³) 294–5.

¹⁰ Για την *παρακειμενικότητα*, τη *μετακειμενικότητα*, ως μορφές *μεταδιακειμενικότητας*, βλ.: Genette (2018) 27–38.

¹¹ Στην παρούσα μελέτη δεν αξιοποιείται αποκλειστικά το τυπολογικό σχήμα του Genette· αντιθέτως με *δεσπόζον* το παραπάνω σχήμα, πραγματοποιείται μία συνδυαστική χρήση αφηγηματικών θεωριών, η οποία, όμως, δε δηλώνεται συστηματικά. Για ζητήματα *Φωνής*, βλ. συνοπτικά: Genette (2017²) 285–339.

¹² Για την έννοια και τη λειτουργία της *χωρομέτρησης*, στο *σχηματισμό λόγου* και στην ανάδυση νέων *θετικότητων-κανονικότητων*, μέσα από τον ορισμό των *εκφωνηματικών συνθηκών*, εδώ από κοινού με την *τροπικότητα* του *αφηγείσθαι* για την *ανάδυση*, αλλά και τη σύσταση μίας *ποιητικής, πρακτικής*, του *βάθους*, βλ.: Foucault (2017). Άλλωστε για το Foucault, η ζωγραφική συνιστά ήδη μία *θετικότητα*: Foucault (2017) 293–4· για αυτό υποστηρίζουμε την ανάδυση μίας νέας *εκφωνηματικής επικράτειας*, μίας νέας *θετικότητας*, μέσα από το *συμπλησιασμό* των δύο διακριτών μεγεθών–*θετικότητων*, λόγου και εικόνας.

¹³ Για το ρητορικό σχήμα της *έκφρασης* και για μία συνοπτική επισκόπηση στην πορεία των χρόνων, πβ.: Mitsi (1991) 1–33, Αγαπητός (επιμ.) (2006), Karastathi (2013) 163–76. Βλ. επίσης το ρητορικό σχήμα της *υποτύπωσης*, υποσημ. 9.

¹⁴ Για τους όρους *πτώχωση*, *εκπτώχωση*, *αναπτώχωση* και *διαπλάτνωση*, βλ.: Deleuze (2006).

από τον αφηγηματικό χώρο στα αφηγηματικά υλικά και στους αφηγηματο-ποιημένους “όγκους”.

Ως εκ τούτου, αυτή τη φορά δε θα μελετήσουμε μόνο την *εκπτώχωση* του χώρου, αλλά και την *εκπτώχωση*, *διαπλάτυνση* των αφηγηματικών υλικών στην εκάστοτε καλλιτεχνικά προσδιορισμένη κειμενική επιφάνεια. Σε αυτή την περίπτωση, θα διερευνήσουμε τη διαδικασία μετατροπής των αφηγηματικών υλικών σε αφηγηματικούς “όγκους”, όπως αυτή η διαδικασία *πραγματώνεται* στο εσωτερικό των ποιητικών δομών. Θα εξετάσουμε δηλαδή *ad hoc* την *ογκηροποίηση-ιερογλυφοποίηση*, στο αφηγηματικό της περιβάλλον,¹⁵ αφού και με αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται η εντύπωση της *προοπτικοποίησης*,¹⁶ δίχως, όμως, η ψευδαισθητική εντύπωση της τρίτης διάστασης να αποκτά κατ’ ανάγκην πρόσθετες ιλουζιονιστικές διαστάσεις, πέραν της γνώριμης παραισθητικής, εικαστικής συνθήκης.

Συνεπώς, διαγράφοντας σταθερά αυτή τη συνεχή, διακαλλιτεχνική τροχιά, από και προς το κείμενο, θα συγκροτήσουμε μία αφηγηματική *ποιητική* του *βάθους*, η οποία από τη μία πλευρά έγκειται στη χωρική ανακατανομή του ποιητικού τοπίου, ενώ από την άλλη πλευρά ερείδεται στην *ιερογλυφοποίηση* των αφηγηματικών μορφών· βασιίζεται δηλαδή στην *εκπτώχωση*, ανακατανομή και ανάδειξη των “όγκων”, στην αφηγηματική επιφάνεια των εξεταζόμενων ποιημάτων.¹⁷

¹⁵ Τα “ιερογλυφικά” και η “ιερογλυφική τέχνη”, χρησιμοποιούνται από το Baudelaire μέχρι τον Paul Klee, ως ένα μέσο *υλοποίησης* άμορφων μεγεθών· εδώ, όμως, ο όρος αξιοποιείται, όπως διατυπώθηκε από το Walter Benjamin, και στη συνέχεια όπως πέρασε, μεταξύ άλλων, και στο Derrida. Επομένως ως *ιερογλυφοποίηση* νοείται μία *μορφοποιητική* διαδικασία, η οποία συναρτάται με τους όρους *διαφορά* (*differance*) και *ίχνος* (*trace*) του Derrida· έτσι τα *ιερογλυφικά* χρησιμοποιούνται εδώ για μία *στιγμαία*, κατά Benjamin, *ιερογλυφοποίηση-ογκηροποίηση* των υλικών συμβόλων, θεωρούμενα ως το *ίχνος* μίας *διαφεύγουσας* και *μεταβαλλόμενης* ουσίας. Μάλιστα το γεγονός ότι η προλεχθείσα διαδικασία κινείται συγχρόνως *εντός* και *εκτός* (*dedans*) και (*dehors*) ενός εικαστικού έργου, με καθοριστικό, όμως, τρόπο για την ερμηνεία του περιεχομένου του, δύναται να συνδεθεί και με τους *παρακειμενικούς δείκτες-ενδείκτες* που αναφέρονται παρακάτω. Για την *ιερογλυφοποίηση*, βλ.: Derrida (1987) 9–13, 175–82. Πβ. και το ολιγόστιχο ποίημα «Στιγμές και σκιές», της Ησαΐα: «Στιγμές όταν οι σκιές/ είναι πίο ισχυρές από τις λάμπεις. / Λές και κάθε έννοια φωτός/ **έχει ύποχωρήσει** σε κάθε άλλη. / Είναι οι δικές σου σκιές/ **των κινήσεων** και των λεπτομερειών. / Των ύποκρισιών της πτώσης. / Τίποτα δέν σου έμαθε τό φώς. / Μαθητής του θανάτου/ **έχεις έφευρει νεκρά/ τά σύμβολα της εποχής.** / **Υπόθεση μόνο αδιόρατης βροχής/ Και άυλης λάσπης.**»: Ησαΐα (1982) 59.

¹⁶ Για την *προοπτικοποίηση*, όπως εκπληρώνεται διαμέσου της αφήγησης, τις ζωγραφικές, κινηματογραφικές ή φωτογραφικές συνιστώσες της, εκ παραλλήλου με τη χωροχρονική διευθέτηση των αφηγηματικών υλικών, βλ.: Stanzel (1999) 189–205.

¹⁷ Πάντως, οι *ογκηρές*, *ιερογλυφικές* λέξεις, εντοπίζονται και στις δύο ποιήτριες που εξετάζουμε, όσον αφορά στην εικονοποιία των ποιημάτων τους τόσο σε μακροδομικό όσο και σε μικροδομικό επίπεδο, ενώ η επικοινωνιακή *απόβλεψη* και στις δύο παραμένει η ίδια· η *στερεοποίηση* των όγκων μέσω της εικονοποιίας. Για την Ησαΐα, πβ. κυρίως το καταστατικό κείμενο ποιητικής της, με αφορμή τη Sylvia Plath: Ησαΐα (1982) 164–79· ιδιαίτερα 177–9. Βλ. επίσης για την ογκηροποίηση του φευγαλέου, σε συνδυασμό με τον *τόνο* και τη *χρωματική αξία* – *αρμονία* (*ψυχρά* χρώματα) της σκηνογραφίας: « [...] Έλέγχει **τούς τόνους του μπλέ** στο δωμάτιο. / Σου έχω πεί ποτέ ότι αγαπώ **τούς μαθηματικούς κήπους**; / Όχι δεν είπα **τούς τύπους**. / Μās λείπει τό **γαλάζιο** πουλί από την τελετή των φύλλων. / Ένα άλλο **φώς στο λαβύρινθο**. / Αυτό **έδώ είναι πολύ χαμηλό και πέφτει στον τοίχο**. / Μή μέ διακόπτε; / **Είσαι ένας ίσκιος. Ίσόβιος. Τό ίδιο κι εγώ**. / Διακόπτει ποτέ το όνειρο τόν έναντό του;», από το ποίημα: «Μπλε»: Νανά Ησαΐα (1977) 10· το ζήτημα, βεβαίως, των μαθηματικών, της αριθμητικής και της γεωμετρίας στους Μεταπολεμικούς, όπως λ.χ. στον Αναγνωστάκη ή στην Αραβαντινού, σε κάθε περίπτωση με διαφορετική *απόβλεψη*, δε μπορεί να μελετηθεί εδώ εξ’ ολοκλήρου. Στη Χατζιδάκι, η λεκτική ογκηρότητα,

Αναλυτικότερα, το βάθος εδώ συνάπτεται με την *πύκνωση*,¹⁸ και *διαπλάτνωση*, των αφηγηματο-ποιημένων μορφών στα διάφορα συμφραζόμενα, με απώτερο σκοπό την απόδοση ενός απολύτως προσδιορισμένου σκηνικού τοπίου, όπως αυτό αφηγηματο-ποιείται, προσλαμβάνοντας ένα πρόσθετο, κατά την εκτίμησή μας, καλλιτεχνικό πρόσημο. Αυτό συμβαίνει επειδή το βάθος συνδέεται με το ευρύτερο “πλαίσιο” της *πύκνωσης*, αλλά και *εκπτώχωσης* των αφηγηματικών του υλικών, δεδομένου ότι το αφηγηματικά οργανωμένο σκηνικό των ποιημάτων, περιβάλλεται από πρόσθετους *δείκτες-ενδείκτες*.¹⁹ επομένως οι *δείκτες, προοπτικοποιούν* επιπλέον τον αφηγηματικά διαρθρωμένο χώρο, συστήνοντας κατά αυτόν τον τρόπο μία *ποιητική του κάδρου*,²⁰ με τη καλλιτεχνικά προσδιορισμένη αφήγηση, να θεάται κατόπιν μέσω αυτών.

Έτσι διαμορφώνεται το *προβολικό επίπεδο*²¹ της εικαστικά οργανωμένης αφήγησης, ορίζονται δηλαδή *σημεία όρασης*, όπως και *σημεία φυγής*²² για τα *αναπαριστώμενα* θεάματα, με αποτέλεσμα οι μεταδιηγητικοί, ταυτοχρόνως *παρακειμενικοί*, ευρύτερα *μεταδιακειμενικοί δείκτες*, που εκλαμβάνονται ως τα *περιγράμματα* (κατά Alberti) αυτών των *αναπαριστώμενων* μεγεθών ή διαφορετικά των εν απουσία καλλιτεχνικών, *μορφοποιημένων* “όγκων”, να ορίζουν και την προσήκουσα φορά θέασης για τη κατάλληλη σύλληψη του ποιητικού χώρου.

εκφράζεται μέσω των *οπτικών ποιημάτων* της, της *concrete* και *visual, poetry*: πβ. την *απτή ογκηρότητα* με τον παράλληλο ορισμό του προβολικού σημείου της εικόνας, λ.χ. στην: «Αρίθμηση» από τη συλλογή: «Στις εξόδους τών πόλεων», στην εύγλωττη ποιητική ενότητα «Αποσύνθεση» ή τη «Θαλασσογραφία», από τη συλλογή «Ακρυλικά». Για τα δύο ποιήματα, βλ.: Χατζιδάκι (2008) 64 και 88, αντίστοιχα. Για τη Χατζιδάκι και την *οπτική ποίηση*, βλ. εδώ και την υποσημ. 34 .

¹⁸ Η έννοια της *πύκνωσης* σχετίζεται εδώ, αφενός με την *ογκηροποίηση* των *αναπαριστώμενων* μεγεθών, με την *εκπτώχωση* και τη *στερεοποίηση* των αφηγηματικών υλικών, αφετέρου με την αφηγηματική *μορφοποίηση* μίας *διδιάστατης* εικαστικά προσδιορισμένης, αφηγηματικής επιφάνειας, όπως αυτή απαντάται κάθε φορά, στο έργο των ποιητριών που εξετάζουμε. Για την *ογκηροποίηση-ερογλυφοποίηση* των αφηγηματικών υλικών, βλ. υποσημ. 17.

¹⁹ Εδώ ο *ενδείκτης*, ως ειδική κατηγορία μεταξύ *συμβόλου* και *εικόνας*, σύμφωνα με το Charles Sanders Peirce, συνδέεται με τη *δείξη* κατά Marin: πβ.: Greenlee (1973) 84–93 και Marin (2001) 352–72.

²⁰ Για το *κάδρου* ως το «περίγραμμα» νοηματοδότησης μίας «σύνθεσης» (εικαστικής-αφηγηματικής), όπως και για τα διάφορα είδη *περιγράμματος*, σε συνάρτηση με το *βάθος*, βλ.: §31: Αλμπέρτι (1994) 115-7. Για τους οπτικούς περιορισμούς του *κάδρου*, κυρίως για τη διαμόρφωση καθοριστικών συνθηκών θέασης, με τη «μεταμόρφωση (μέσω αυτών) του αισθήματος που μας εμπνέουν τα έργα τέχνης», πβ.: Malraux (2007) 192–8. Για τη καλύτερη κατανόηση της σύναψης *προοπτικής* και *δεικτών* αναπαράστασης (*πλαίσιου*) με τη συγκρότηση μίας ποιητικής του *κάδρου*, άρα μίας ποιητικής του *βάθους*, πβ. το (*μετακειμενικό*) αυτοσχόλιο της Παυλίνας Παμπούδη, η οποία μολονότι αναγνωρίζει την έλλειψη θεωρητικού υποβάθρου στις διατυπώσεις της, αναδεικνύει εύστοχα τη συναρμογή εικόνας και λόγου στην εργογραφία της: « [...] **Κυρίως γράφω ζωγραφίζοντας. § Καθάρω στην αρχή. Ορίζω το χώρο. Οι πρώτες λέξεις και οι προεκτάσεις τους στο μέσα διάστημα είναι σαν το ελάχιστο, νοητό μαύρο, κάθετα και οριζόντια που περιορίζει τα όρια. [...] Ενώ στη (μονοδιάστατη) εικόνα η προοπτική περιορίζεται στο χώρο, στην ποίηση ανοίγεται και σε άλλες διαστάσεις: ο λόγος κάνει να αστράφτουν όλες οι έδρες της εικόνας γιατί την προεκτείνει στο χρόνο- ως τη διαίσθηση/ προαίσθηση/ συναίσθηση/ παραίσθηση. § Συνεχίζοντας το ποίημα, μετά, δημιουργώ ένα τοπίο, ένα σκηνικό για να ζήσει αυτό που έχω συλλάβει.:**» Παμπούδη (2019).

²¹ Για τον όρο *προβολικό επίπεδο*, σε συνάρτηση με τη *γεωμετρική, σχεδιαστική προοπτική απεικόνιση*, βλ.: Ντίνια-Μπούνταλη (2011) 58.

²² Για τα δυνατά *σημεία φυγής*, ανάλογα με το *προοπτικό* και το *προβολικό επίπεδο*, βλ.: Ντίνια-Μπούνταλη (2011) 59-62.

Ως εκ τούτου η θέαση προς την *αναπαριστώμενη-δημιουργημένη, χωροθετημένη* ποιητική εικόνα, συστήνεται αφηγηματικά, με αφηγησιακό *σημείο προβολής* τη μεταδιηγητική βαθμίδα, η οποία λειτουργεί ως το *πλαίσιο-κάδρο* των αφηγηματο-ποιημένων όγκων, και με *σημείο φυγής*,²³ κατ' επέκτασιν με εκτεινόμενη, αφηγηματική επιφάνεια του σημείου οράσεως, το εσωτερικό των μεταδιηγητικών επιπέδων, δηλαδή το *χωροποιημένο* περιεχόμενο των εκάστοτε εξεταζομένων ποιημάτων,²⁴ όπως αυτό *εκφράζεται* μέσα από τη μετατροπή των αφηγηματικών υλικών σε εικαστικούς “όγκους” (όγκοι που *αναδύονται* στην αφηγηματική επικράτεια, νοητικά μεγέθη που *στερεοποιούνται*, μέσα από τη σχέση *επαλληλίας* των δεικτών, με το αναλόγως αφηγηματικά διαρθρωμένο κείμενο).

Συνεπώς, εξετάζοντας τις σχέσεις *επαλληλίας* των καλλιτεχνικά προσδιορισμένων σημείων με το αφηγηματικό τους περιβάλλον,²⁵ σε συμφραστικό πλαίσιο, μελετάται και η εγγενής, “συμφυής” *τροπικότητα* αυτών των υλικών· έτσι μέσα από την εξέταση αυτών των κειμενικών σχέσεων, μελετώνται οι *δυνάμει* καλλιτεχνικές διαστάσεις των εν λόγω στοιχείων, κατά την *εκδίπλωση, εκπτώχωση* τους (πβ. παραπάνω: *χωρομέτρηση, διαπλάτυνση*).²⁶ Βάσει, λοιπόν, αυτής της λογικής, θα προχωρήσουμε σε σύντομες *παραδειγματικές* εφαρμογές, σε ποιήματα της Νανάς Ησαΐα και της Νατάσας Χατζιδάκι, ενθέτοντας, στα προβλεπόμενα όρια, χωρία από το συνολικό ποιητικό τους έργο,²⁷ καθώς και από άλλους ποιητές.

Πιο συγκεκριμένα, στην ποιητική περίπτωση της Ησαΐα, αναφορικά με το ζήτημα της *χωροποίησης-ακινητοποίησης* του χρόνου,²⁸ και της *σχεδιαστικής* ανακατανομής του

²³ Το *σημείο φυγής*, σε συνδυασμό με την *προοπτική* διευθέτηση της εικόνας, θεματοποιείται ποικιλοτρόπως στις δύο ποιήτριες· βλ. το σύντομο ποίημα: «Προοπτική λήθης», της Νανάς Ησαΐα. Πβ.: «Μά αυτό είναι τό τέλος/ είπα στή μέση τής τελετής. / Καί άγνωστο άν ήταν κι αυτό. / Γιατί αυτό καθεαυτό/ δέν θά τελειώσει ποτέ αυτό τό τέλος. / Πρόκειται για κάποιο διαρκές μέλλον. / “Όπου όλο και θά πλησιάζει και όλο θά εγκαταλείπει/ κανείς τή σιωπή: τήν προοπτική στιγμή τής λήθης.»: Ησαΐα (1982) 98.

²⁴ Ο όρος χρησιμοποιείται στις Μπερξονικές, όπως και Μπαχτινικές του συνεπαγωγές. Η έννοια του *χωροποιημένου* χρόνου, αποτελεί τη βασική θεματική και στη ποιητική σύνθεση της Ησαΐα, *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων*· βλ.: Ησαΐα (1977). Όμως, παρόλο το ερευνητικό ενδιαφέρον που το συγκεκριμένο σύνθεμα παρουσιάζει, λόγω έκτασης, δε θα τό εξετάσουμε συστηματικά.

²⁵ Εδώ νοείται η *επαλληλία* ως ένα *δίκτυο* σχέσεων *υπέρθεσης* και *σύμπτωσης*.

²⁶ Για τη σχέση των ποιητριών που εξετάζουμε, με τη ζωγραφική, πβ.: για τη Νανά Ησαΐα, τις δηλώσεις της ίδιας: Παταλέξης (1984) 20–3, όπως και τη κριτική του Καραντώνη για την προσδιοριζόμενη *αλλού* ως «προηγμένη αισθητική» της Ησαΐα: Καραντώνης (1981) 550–2. Για τη Χατζιδάκι, βλ. ακόμα το αφιερωματικό ποίημα στη μνήμη του Γιώργου Χειμωνά, όπου συνυπάρχουν στοιχεία τόσο της δικής της ποιητικής όσο και του πεζογράφου: Χατζιδάκι (2000) 19.

²⁷ Διευκρινίζεται ότι και στις δύο περιπτώσεις έχει πραγματοποιηθεί αντιβολή των ποιημάτων που εξετάζουμε στη συγκεντρωτική τους έκδοση, με τις αρχικές τους δημοσιεύσεις ή με τις πρώτες τους εκδόσεις, αφού στην Ησαΐα δεν υπάρχει συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων της, με το ποιητικό της έργο, εξαιρώντας ένα τμήμα του πεζογραφικού και μεταφραστικού της έργου, να είναι *εξαντλημένο*· βεβαίως τα αποτελέσματα της προλεχθείσας αντιβολής, έχουν ληφθεί υπόψιν στην προσέγγισή μας. Ωστόσο, επειδή η παρούσα υπόθεση εργασίας, δεν επικεντρώνεται στη μελέτη των παραδόσεων του εκάστοτε κειμένου, παραπέμπουμε στις πιο πρόσφατες ή και συγκεντρωτικές εκδόσεις, των εκάστοτε ποιημάτων.

²⁸ Στην περίπτωση της Ησαΐα, η *ακινητοποίηση* του χρόνου, διαμέσου της *χωροποίησής* του, αποτελεί πάγιο ποιητικό αίτημα· πβ. ενδεικτικά τους στίχους: «Στήν άκρη/ έκτός τόπου και χρόνου/ αυτή γραφή/ θά έχω πλησιάσει/ πρόσ τή μυθική: / τήν άυλη πράξη.», από το ποίημα: «Στάση και πράξη»: Ησαΐα (1982) 75.

αφηγηματικού χώρου, συναρμογή της σύστασης μίας *ατμοσφαιρικής προοπτικής* στο ποιητικό τοπίο, μέσα από την ιδιαίτερη χρήση του χρωματικού στοιχείου,²⁹ θα εξετάσουμε τα ποιήματα: «Δωμάτιο»,³⁰ «Οι μαγικές εικόνες»,³¹ «Ανυπόστατα χέρια», «Διατήρηση νεκρή»,³² και «Persona»,³³ επιλέγοντας μόνο ορισμένα από τα ποιήματά της, στα οποία δύναται να διερευνηθεί το εικαστικό βάθος.

Στην περίπτωση της Χατζιδάκι μας ενδιαφέρει η ολοκληρωτική μετάβαση από τον *σχεδιαστικά* ανακαταμεμημένο ποιητικό χώρο, στη *χρωματική* απόδοση των *αναπαριστώμενων* μεγεθών, διαμέσου της *ατμοσφαιρικής προοπτικής*: ειδικότερα εξετάζουμε το οριστικό πέρασμα, εν συγκρίσει με την Ησαΐα, σε μία διδιάστατη, μειωμένη *προοπτική* απόδοση, όπως αυτή *πραγματώνεται* αφηγηματικά, μετάβαση που οφείλεται, στη *χωροποίηση* του ποιητικού χρόνου. Η *απομειωμένη ατμοσφαιρική* προοπτική, συναρτώμενη με τη χρήση των χρωμάτων, καθώς και στοιχείων της *(μετα)υπερρεαλιστικής* (ο όρος είναι συζητήσιμος, όπως όλοι οι «μετά-» προσδιορισμοί), *πρωτοποριακής, οπτικής ποίησης*³⁴ διερευνάται, αξιοποιώντας τα παρακάτω ποιήματα: «Νά πέφτεις», «Εικόνα χωρίς εικόνα», «Δελτίον ατμοπλοϊκῶν συγκοινωνιῶν», «Μιά γυναίκα κοιτάζει τόν κῆπο ἀπό τό παράθυρό της ἀφηρημένη» και «Κοιτάζοντας πίνακες ζωγράφων τῆς Ἀναγέννησης».³⁵ Σε αυτά τα ποιήματα, η *εγγύτητα* του *αναπαριστώμενου* θεάματος, η οποία καθίσταται πλέον φανερή μέσω των υλικῶν *δεικτῶν*, συνθέτει ασφυκτικές, *εκρηκτικές* εικαστικές επιφάνειες,³⁶ οι οποίες προβάλλουν *έκτυπα* τους αφηγηματικούς τους “όγκους”, στην επιφάνεια των κειμένων.

²⁹ Ένα αρκετά χαρακτηριστικό, *συναισθητικό* παράδειγμα, της διαπλοκής ζωγραφικής και μουσικής, ιδίως *χρoιάς, αποχρώσεων, τονικότητας* και *αξίας*, στο πλαίσιο της διαγραφόμενης *ατμοσφαιρικής προοπτικής*, συναντάται στους στ.: «Μπλέ παντοῦ/ Τὰ μάτια μου θά εἶναι μπλέ. / Καί βλέπω μιά μπλέ κάμπια. / Εἶναι τόσο μεγάλη ὅσο εἶμαι κι ἐγώ. / Δηλαδή πολύ μικρή. / Κι ἀκούω μιά μπλέ φωνή. / Ὁ τόνος της θά εἶναι μπλέ. / Καί τήν ἀκούω νά λέει: πές μου ποιά εἶσαι ἐσύ. / Δέν μπορῶ νά σοῦ πῶ τῆς λέω. Γιατί κι ἐγώ δεν μπορῶ να πῶ στὸν ἑαυτό μου/ γιά τὸν ἑαυτό μου. / Καί δεν εἶναι λίγο περίεργο ν’ ἀλλάζει κανεὶς *χρῶμα*. / Ἦχο. / Ὑψος. [...]», από τη συλλογή *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων*: Ησαΐα (1977) 12. Πβ. επίσης τις αναφορές στη «ζωγραφική και μουσική» ποίηση της Ησαΐα, καθώς και τις παρατηρήσεις για την εντυπωσιακή της εικονοποιία: Καραντώνης (1978) 962–4.

³⁰ Για το ποίημα «Δωμάτιο», βλ.: Ησαΐα (1972) 59–62.

³¹ Για το ποίημα «Οι μαγικές εικόνες», βλ. στην ποιητική ενότητα: «1967»: Ησαΐα (1969) 67.

³² Για τα ποιήματα: «Ανυπόστατα χέρια» και «Διατήρηση νεκρή», βλ.: Ησαΐα (1982) 28 και 36, αντίστοιχα.

³³ Για το ποίημα «Persona», βλ.: Ησαΐα (1972) 27–31.

³⁴ Για την *οπτική ποίηση* στη Χατζιδάκι, σε ποιητές της ελληνικής *πρωτοπορίας* και της *underground* ποιητικής κοινότητας, από τη γενιά του ’70, όπως λ.χ. στο Μήτρα, στους Έλληνες “beat”, καθώς και στο κύκλο του Πάλι, πβ.: Νικολοπούλου (2015) 263–82 (ιδίως σελ. 270–9).

³⁵ Παραπέμπουμε στη συγκεντρωτική έκδοση: Χατζιδάκι (2008). Για τα ποιήματα : «Να πέφτεις» και «Εικόνα χωρίς εικόνα», βλ. στην ποιητική ενότητα: «Αποσύνθεση», της συλλογής «Στις εξόδους τῶν πόλεων»: Χατζιδάκι (2008) 23 και 49, αντίστοιχα. Για το ποίημα: «Δελτίον ατμοπλοϊκῶν συγκοινωνιῶν», από τη συλλογή «Ακρυλικά», βλ.: Χατζιδάκι (2008) 79. Για τα ποιήματα: «Μιά γυναίκα κοιτάζει τόν κῆπο ἀπό τό παράθυρό της ἀφηρημένη» και «Κοιτάζοντας πίνακες ζωγράφων τῆς Ἀναγέννησης», από τη συλλογή «Άλλου», βλ. Χατζιδάκι (2008) 147 και 168–9, αντίστοιχα.

³⁶ Για τις έννοιες της *έκρηξης* και του *σοκ*, απόρροια της «*memoire involuntaire*» και μίας ανάλογα προσδιορισμένης, *ακαριαίας παροντικότητας*, (πβ. εδώ τις *παραδειγματικές* τομές και την *εγγύτητα*, τη διδιάστατη, επίπεδη *ατμοσφαιρική* αφηγηματική – εικαστική επιφάνεια), βλ.: Benjamin (1994) 121–74, 226–9, 318–9.

Για την πληρέστερη πραγμάτευση του κεντρικού ερωτήματος, η μελέτη διακρίνεται σε δύο μέρη, εκκινώντας από την Ησαΐα και καταλήγοντας στη Χατζιδάκι· στο τέλος, πραγματοποιούνται συγκεντρωτικές παρατηρήσεις στην παρούσα ερευνητική κατεύθυνση.

1. Η χωρομέτρηση του ποιητικού τοπίου στη Νανά Ησαΐα· Προς την ατμοσφαιρική προοπτική απόδοση του βάθους.

Η ψευδαισθητική εντύπωση του βάθους, *μορφοποιείται* σε μεγάλο βαθμό στην «απεικονιστική» και συνάμα «εσωτερική ποιητική» της Ησαΐα,³⁷ η οποία διαθλάται στη σκηνική περιγραφή του αφηγηματικού χώρου, όπως αυτή ορίζεται μέσα από την *εκπτώχωση* των αφηγηματικών “όγκων” στο κειμενικό περιβάλλον· τα χρώματα και το φως, συντελούν στην περαιτέρω *χωρομέτρηση* του ποιητικού τοπίου, καθώς με αυτόν τον τρόπο *σχηματοποιείται* πληρέστερα το πεδίο, εντός του οποίου λαμβάνουν χώρα ποικίλες ιδιωτικές συναντήσεις.

Στο «Δωμάτιο» η σκηνογραφία του ποιήματος ορίζεται με απόλυτη λεπτομέρεια,³⁸ ενώ ο αφηγηματικός καμβάς, το φόντο ιδιωτικών «σκηνη[ών]» (βλ. «Δωμάτιο», Π. 11, V. 1, σσ. 60 και 62, αντίστοιχα), με τον τρόπο που παραδίδεται στο ποίημα, βάλλεται κάθε φορά από διαφορετικές και ποικίλες, εστίες φωτός και σκιάς,³⁹ αφού «σ’ αὐτὸν τὸν ἐναλλασσόμενο χωρὸ ὅπου/ οἱ ἀποστάσεις παίζουν με τὴ διάσταση/ ἀνάμεσα σ’ ἓνα ἐγὼ [...] / κι ἓνα ἐσύ [...] καθὼς ἐντείνονται σὲ στάσεις καθρέφτη [...]» (Π. 11–14, 16 και 21, σ. 60), ενώ πέφτει «Μιὰ σκιά. / Στὰ κόκκινα. / Στὰ ἀφηρημένα τίποτα τοῦ δωματίου.» (I. 1–3, σ. 59), προσδίδοντας στη σκηνογραφία « [...] τὸν ὄγκο αὐτὸ τοῦ μαθηματικοῦ κενοῦ/ ἀπὸ τὸ πάτωμα ὡς τὴν καταπίεση τῆς κάθε πρόσθετης στιγμῆς- / Μιὰ ἐπίθεση χρόνου– Γιατὶ τὸ μέλλον εἶναι σὰν νὰ μὴν ἔρχεται/ πιὰ/ κανεὶς ἀπὸ μᾶς ὡς/ τὴ ζωή- » (Π. 2-10, σ. 60), τα πρόσωπα περιβαλλόμενα διαδοχικά από τις διάφορες φωτοσκιάσεις στο δωμάτιο, προσπαθούν να *ογκηροποιήσουν-χωροποιήσουν* τόσο την άυλη, φευγαλέα στιγμή όσο και τη σιωπή, τα κενά διαστήματα της ζωής τους (I. V. 1-13, σ. 61) και της μεταξύ τους σχέσης.

³⁷ Πβ. την εύστοχη παρατήρηση της Λάλου: «Η ποίησή της, με αρκετά στοιχεία από τη ζωγραφική– με τα χρώματα και τις σκηνικές λεπτομέρειες ή τις αναλυτικές περιγραφές- , είναι παράλληλα έντονα απεικονιστική αλλά και αρκετά εσωτερική, σαν μια προσωπική αφήγηση που διαβάζεται και ως μικρές αυτοτελείς ιστορίες – καθημερινά επεισόδια ημερολογιακού χαρακτήρα, με τις υπαρξιακές αγωνίες της να πρωταγωνιστούν.»: Λάλου (2019) 104.

³⁸ « [...] Κουράστηκα σ’ αὐτὴ τὴ στάση με τὴν ἴδια ἀπόσταση ἀπὸ δῶ/ ὡς ἐκεῖ/ εἶναι τὰ ἴδια δυσδιάκριτα ὄρια ἐνὸς τίποτα ἀγάπης- [...] Τὶ γυρεύουν ἀπὸ τὴν ὄραση τ’ ἀντικείμενα; / Ἀπὸ δῶ ὡς/ ἐκεῖ βαλμένα με τάξη/ με προσοχή/ τοποθετήθηκε στὸ ράφι κι αὐτὸ τώρα ποὺ εἶναι λίγο/ ἀόριστο- Ἔτσι δὲν εἶναι; / Πήγαινε το λίγο πιὸ κεῖ- / Πιὸ κεῖ- / Ἀκόμα- »[I. 31–39]: «Δωμάτιο»: Ησαΐα (1972) 60.

³⁹ Πβ. τη σχετική επισήμανση της Ησαΐα για τη διαφορετική χρήση του φωτός και του σκοταδιού στην ποίησή της, συγκριτικά με τη (μέχρι τότε) δημοσιευμένη ποίηση του Τάκη Παυλοστάθη, παρά τις εκλεκτικές συγγενειές τους, σε ζητήματα ποιητικής: Ησαΐα (2000) 420.

Σε ένα χώρο, λοιπόν, ο οποίος ανατέμνεται με ένα σχεδόν γεωμετρικό, σχεδιαστικό τρόπο, η περαιτέρω εικαστική διευθέτησή του (αδρομερώς, το παιχνίδι με τις αποχρώσεις, τις φωτοσκιάσεις και η σκηνική οργάνωση του κειμένου, με τη συνολική προοπτικοποίηση της σκηνής) τέμνει και επαναπροσδιορίζει, τις σχέσεις των προσώπων· η αναδιάρθρωση, επομένως, του ποιητικού τοπίου, μέσω της σχηματικής απόδοσης και της ζωγραφικής του διόρθωσης, προωθεί και την αναδιοργάνωση των σχέσεων των χαρακτήρων, εφόσον ο χώρος, όπως σκιαγραφείται αφηγηματικά, ενέχει τη θέση φόντου, λειτουργώντας κατά συνέπεια, ως μετωνυμική έκφραση των «άσαφ[ών]» (III. 1–3, σ. 61), ακαθόριστων, δίχως περιγράμματα, ακριβώς όπως και οι εξεταζόμενες εικόνες, διαπροσωπικών σχέσεων.

Ειδικότερα η απουσία υλικών οριοθετήσεων στο παριστανόμενο θέαμα, συνδέεται με τις άτακτες, διάχυτες στο χώρο φωτοσκιάσεις της παραδιδόμενης σκηνής, οι οποίες με τη σειρά τους διαμορφώνουν διαδοχικές φωτεινές και σκιερές επιφάνειες, καλύπτοντας έτσι ολοκληρωτικά τα ποιητικά υποκείμενα.⁴⁰ ως εκ τούτου το ρευστό, ατμοσφαιρικό θέαμα που προκύπτει, αποτελεί σημείο δείξης (κατά Margin) προς τα περιβαλλόμενα από τις φωτοχυσίες πρόσωπα,⁴¹ αφού το περίγραμμα της αφηγηματο–ποιημένης εικόνας, τά αφομοιώνει στο εσωτερικό του. Έτσι αναλογικά με το φόντο, τα πρόσωπα του ποιήματος, τοποθετούνται σε ένα δεύτερο εικαστικό επίπεδο, μέσα σε αυτό το ποιητικό κάδρο, το οποίο, όμως, δε διακρίνεται πλήρως από το αφηγηματικό πλαίσιο, τη μεταδιηγητική βαθμίδα της εικόνας, καθώς τα πρόσωπα αναπτύσσουν μία συνεχή, διαδραστική σχέση με το περιβάλλον τους, με το μετασχηματισμό του τοπίου, όπως προκύπτει από αυτή την επικοινωνία με το χώρο, να υποτυπώνει το αίτημα αλλαγής στη ζωή τους (βλ.: IV. στ. 1–17, V. 1–15, σσ. 61–2).

Οι ήδη επισημασμένες παιγνιώδεις φωτοσκιάσεις, από κοινού με τη διαρκή εκπτώχωση των εικόνων, εντοπίζονται και στο ποίημα «Οι μαγικές εικόνες», μέσα από τη φαινομενικά παράταιρη συρραφή και εκδίπλωση μίας σειράς εικόνων,⁴² με απώτερο σκοπό όμως, την

⁴⁰ Βλ.: «Κύτταξε: / εκεί/ κάθομαι. / Σκοτεινή πάνω σε τόσα πολλά κοκκινωπά μαξιλάρια κρατάω ένα/ ποτήρι κρυστάλλινο. / Σκιά και ύλη. / Στιγμή και ιστορία ζωής/ μελετάω τόν θάνατο σ' ένα κενό τετράδιο αριθμητικής- / Κύτταξε: -δεν υπάρχουν οι αριθμοί- Και ποιός άραγε να μάς έδίδαξε αυτό το δωμάτιο- / Τής τόσης απόστασης και τής τόσης σιωπής- / Και σε τί σχέση να βρίσκεται άραγε με το αύριο- »[II. στ. 22–34]: «Δωμάτιο»: Ησαΐα (1972) 60–1.

⁴¹ Πβ.: «'Αν και ή ατμόσφαιρα/ είναι υποβλητική από τόν καπνό- / Σχεδόν δέν μ' αφήνει να σε δώ από δώ πού κάθομαι ως/ εκεί πού έσθ άνακατατάσσεσαι- / Χωρίς συνέχεια- » [III. 12–16]: «Δωμάτιο»: Ησαΐα (1972) 61.

⁴² «Οι μαγικές εικόνες», ως όρος, τόσο παρακειμενικά, στον τίτλο του ποιήματος, συνοδευόμενος από οριστικό άρθρο, όσο και στο στ. 3, μπορούν να ερμηνεύσουν τη καταγιστική παράθεση των φαινομενικά ετερόκλητων εικόνων που ακολουθούν στο ποίημα, ιδίως αν συνδυαστούν με τη σκηνογραφία της μόνωσης, η οποία σχολιάζεται παρακάτω· πβ. τους στ. 4–9, «Οί κινήσεις είναι κρυμμένες/ στίς πτυχές/ τά κεφάλια στίς γλάστρες/ ή άγάπη δέν είναι πουθενά/ άν και είχε ύποτεθεεί κάποτε/ μέσα στα φύλλα.»: «Οι μαγικές εικόνες»: Ησαΐα (1969) 67. Πβ. το εν λόγω ποίημα της Ησαΐα, με τη «Μαγική εικόνα» της Χατζιδάκι, όπου επίσης μέσα από μία συρραφή εικόνων, μορφοποιείται ψευδαισθητηριακά η εικόνα της έλευσης της άνοιξης, από την ποιητική συλλογή «Δυσαρέσκεια»: Χατζιδάκι (2008) 103.

(ανα)παράσταση των καλλιτεχνικών αποτελεσμάτων που συνεπάγεται η ψευδαισθητική (λόγω της ενασχόλησης με τις μαγικές εικόνες) εκτέλεση της στιγμής στο προκαθορισμένο, εικαστικά οργανωμένο, περιβάλλον, δεδομένου ότι «ό τόπος είναι τὸ ἀληθινὸ σχέδιο/ καὶ ἐξετελέσθηκε.» («Οἱ μαγικὲς εἰκόνες», στ. 10–11, σ. 67). Ἡ εἰκόνα τῆς ἀπόλυτης σκηνογραφικῆς μόνωσης τοῦ χώρου, ὅπου κάτι συντελεῖται στο βάθος αὐτοῦ τοῦ αφηγηματικὰ διαγραφόμενου τοπίου, καθίσταται εμφανῆς ἤδη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ποιήματος, ἀφοῦ: «Οἱ κουρτίνες εἶναι σκοτεινές. Στὸ μοναδικὸ δωμάτιο παίζω/ μὲ μαγικὲς εἰκόνες.» (στ. 1–3), ἐνῶ ἡ ψευδαισθητικὴ ἐντύπωση τοῦ βάθους, ὅπως σχηματίζεται μέσα ἀπὸ ἓνα περίκλειστο, στενὰ οριοθετημένο αφηγηματικὸ χῶρο, μορφοποιεῖται σε ὅλο το ποίημα: «[...] Μόνον ἡ σιωπὴ μὲ φοβίζει. Τὰ μακρόστενα παράθυρα/ δὲν μὲ ἐπιβεβαιώνουν/ ἂν καὶ τὸ φῶς εἶχε ὑποτεθεῖ/ κάποτε- /// Ἀπὸ μακρὰ ετοιμαζότανε/ αὐτὴ ἡ στιγμὴ/ γιὰ νὰ ἐκπληρωθεῖ στὸν φόβο.» (στ. 10–19). Ἐτσι στο κέντρο τῆς ἐν λόγῳ εἰκονοποιίας τίθεται ἀφενὸς τὸ παιχνίδι μὲ τὶς μαγικὲς, ἐξ ὀρισμοῦ ἰλουζιονιστικὲς, εἰκόνες, ἀφετέρου ὁ ἴδιος ὁ ποιητικὸς χῶρος, ὁ ὁποῖος μετέχει τοῦ ψευδαισθητικὸυ στοιχείου, μέσω τοῦ τεχνητοῦ σκοταδιοῦ, τῶν ἀδιόρατων κινήσεων ποὺ ἐκπυχώνονται («Οἱ κινήσεις εἶναι κρυμμένες/ στίς πτυχές [...]

», στ. 4-5), μὲ ἀποτέλεσμα νὰ δημιουργεῖται μία ποιητικὴ εἰκόνα ἀνάλογη ψευδαισθητικῆς υφῆς. Τὸ συγκεκριμένο ποίημα μάλιστα, ὡς πρὸς αὐτὸ τὸ σημεῖο, σε συνάρτηση μὲ τὴν παρακειμενικὴ πλαισίωση, ἡ ὁποία λειτουργεῖ ὡς ἡ κατεξοχὴν δειξὴ τοῦ ποιήματος, συνδέεται καὶ μὲ τὴν «Ἀποκρηάτικη κάμαρα»,⁴³ ποὺ ἐπίσης συναντᾶται στὴν ἐνότητα «1967» τῆς ἴδιας ποιητικῆς συλλογῆς. Καὶ ἐδῶ, στο βάθος τῆς κυρίαρχης εἰκόνας τοῦ ποιήματος, ἀνιχνεύεται μία σύστοιχη (πβ. παρακάτω τὸν ὄρο *correspondance*, μία *correlation*)⁴⁴ μυστηριακῆ, διαδραστικῆ κατάστασης· τὰ καλλιτεχνικὰ δημιουργήματα, τὰ ὁποῖα περιγράφονται λεπτομερῶς στο ποίημα (ἐνδεικτικὰ οἱ φασουλήδες καὶ οἱ πολύχρωμες κόλλες γκλασέ, δεδομένης τῆς χρονικῆς συγκυρίας), μετακενώνουν τὶς ψευδαισθητικὲς τοὺς ιδιότητες στὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ δωματίου, μεταδίδοντας τὸν παραισθητικὸ τοὺς χαρακτήρα, στὸν ευρύτερο χῶρο («Ἀποκρηάτικη κάμαρα», στ. 1–11, σ. 33).⁴⁵ Ὡστόσο, τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο εἶναι πάλι αὐτὸ ποὺ ὀρίζει τὴν κατάλληλη ποιητικὴ θέαση τοῦ σκηνογραφικοῦ τοπίου, ὑπὸ τὴν μορφή μίας

⁴³ Για τὸ ποίημα «Ἀποκρηάτικη κάμαρα», βλ.: στὴν ἐνότητα «1967»: Ἡσαΐα (1969) 33.

⁴⁴ Στὴν «Objective correlative» τοῦ T. S. Eliot ἀναφέρεται καὶ ὁ Ἀλέξης Τραϊάνος, σε μίαν ἀπὸ εὐστοχῆς παρατηρήσεις γιὰ τὴν ποιητικὴ τῆς Ἡσαΐα, διαπλέκοντας τὴν παραπάνω ἐννοία μὲ τὶς εἰκαστικὲς καὶ φιλοσοφικὲς συναρτήσεις τοῦ ἔργου τῆς, ἰδιαίτερα μὲ τὸ *χωρόχρονο* τῶν ποιημάτων τῆς (πβ. ἐπίσης τὶς ἀναφορὲς τοῦ σε: Baudelaire, Bergson, Proust, T.S. Eliot, Heidegger, Sartre, Herbert Read, κλπ.): βλ. τὶς ἐπιστολὲς 9, 10, 15, 16: «Πρὸς τὴ Νανά Ἡσαΐα»: «Ἐπιστολὲς μίας δεκαετίας»: Τραϊάνος (1991) 215–21, 221–30, 239–45, 246, ἀντίστοιχα. Σημειώνεται ὅτι ἡ Ἡσαΐα εἶχε ἀσχοληθεῖ συστηματικὰ καὶ μὲ τὸν Eliot.

⁴⁵ Πβ.: «Ἡ καρὲκλα κοκκίνησε μὲ τὶς κόλλες/ γκλασέ- / Ἐνας φασουλῆς γέλασε κάτω/ ἀπὸ τὸ κόκκινο μὲ ἓνα ἄσπρο δάκρυ στὴν ἄκρη/ ἀπὸ χαρτί/ μίαν γκριμάτσα τρίγωνη/ τετράγωνη καὶ κόκκινη καὶ γυάλινη-/// Μασκαρεύτηκε ἡ καρὲκλα στὴν κάμαρα/ τυχαῖα γέμισε μικροσκοπικὰ ὄντα. / Μεγάλια μπλε γυαλιά/ ποδαράκια ἀπὸ γκροτέσκ σπύρτα.», [στ. 1-11]: «Ἀποκρηάτικη κάμαρα»: Ἡσαΐα (1969) 33.

μπωντλαιρικής *correspondance*, προβάλλοντας τις ψυχικές του διαθέσεις στο κειμενικό περιβάλλον και *προοπτικοποιώντας* (ψευδαισθητοποιώντας) αναλόγως τον περιβάλλοντα χώρο (στ. 12–17),⁴⁶ χωρίς όμως να επιμείνουμε εδώ ιδιαίτερος στις οπτικές αμφισημίες του παραδιδόμενου εικονικού θεάματος,⁴⁷ όπως *μορφοποιούνται* και σε αυτό το ποίημα.

Το στοιχείο των φαινομενικών διπολικών αντιθέσεων,⁴⁸ το οποίο έχει σχολιαστεί ως προς την τεχνική της φωτοσκίασης (πβ. παραπάνω τις αναφορές σε σκιά και ύλη ή ύλη και κενό),⁴⁹ συναρτώμενο με την *προοπτική* διαβάθμιση του χώρου, *μορφοποιείται* περαιτέρω και στα ποιήματα «Ανυπόστατα χέρια» (σ. 28) και «Διατήρηση νεκρή» (σ. 36), γεγονός το οποίο, άλλωστε, καθίσταται έκδηλο ήδη από τους τίτλους. Αυτό που μας ενδιαφέρει εν προκειμένω στον άξονα της *χωροποίησης* του χρόνου και της *μορφοποίησης* άυλων *εκρηκτικών στιγμών* σχετικά με το *βάθος* είναι η ακινητοποίηση αυτών των στιγμών, με την εύτακτη χωρική τους *διευθέτηση*, ιδίως μέσα από την απόδοση ομαλών εστιών φωτός και σκιάς, στις αφηγηματικές εικόνες, με στόχο την *ογκηροποίηση* του διαφεύγοντος χρόνου.⁵⁰

Σε αυτό το πλαίσιο λοιπόν, στα «Ανυπόστατα χέρια», σε μία σχεδόν ενύπνια απόδοση του ποιητικού τοπίου, με απηγήσεις από το πεζογραφικό και συνάμα φιλοσοφικό έργο του Herman Hesse,⁵¹ ένας απaráλλαχτος κήπος («**Πάντα** ό κήπος αυτός», στ. 1) με ένα συντριβάνι και ένα άγαλμα, τοποθετείται στο φόντο του κύριου μεταδιηγητικού επιπέδου, ενώ σύμφωνα με το ποιητικό υποκείμενο: «Μιά μεγάλη σκιά πέφτει/ από τά κλαδιά στό χῶμα. / Σκύβω να μαζέψω/ τή μαύρη παρουσία τοῦ φωτός/ καί στά ανυπόστατα χέρια μου/ βλέπω ὅτι ὁ κήπος

⁴⁶ Πβ.: «**Ἄν καί ἐγὼ θὰ εἶναι πού τὰ βλέπω αὐτά.** / Πού σηκώνω ἀποφασιστικά τὸν τόνο μιᾶς κάμαρας/ ἀνακατωμένης- / Κόλλες γκλασέ καὶ πολύχρωμες ιδέες. / Εἶναι δικές μου ὅλες- / Λαμπερές θέες τῆς μοναξιάς μου.» [στ. 12–17]: Ησαΐα (1969) 33.

⁴⁷ Σαφώς η εν λόγω στάση συνάδει με τις θεωρητικές αντιλήψεις της *Gestalt psychology*, οι οποίες αξιοποιούνται συστηματικά από την Ησαΐα και –από ένα σημείο και έπειτα– απαντώνται στο έργο της (ποιητικό, πεζογραφικό, κλπ.)· ως προς αυτό το ζήτημα, από κοινού με τον εικαστικό χαρακτήρα, η περίπτωση της παρουσιάζει σημαντικές αναλογίες, αλλά και επιμέρους διαφορές, με την ποιήτρια και τεχνοκριτικό Ελένη Βακαλό, γεγονός που ερμηνεύεται και βάσει πραγματολογικών στοιχείων. Για παρόμοια ζητήματα στη Βακαλό, πβ.: Κακαβούλια (2004).

⁴⁸ Για την «αντιθετική ποίηση» της Ησαΐα, σε σχέση με το *βάθος*, την *προοπτικοποίηση* του χώρου και την τεχνική της *φωτοσκίασης*, πβ. τα IV. - VII. μέρη από την ποιητική της σύνθεση «Αντικειμενικό ποίημα»: Ησαΐα (1982) 89–90.

⁴⁹ Πβ. και μία παρατήρηση συναφή με τα παραπάνω: « [...] [με αφορμή «μία σειρά σύντομων ποιημάτων του Γιάννη Ρίτσου.»] **Όλα πραγματοποιημένα πλέον στο ἄδειο, σέ ὀρατή/ ἀδιόρατη ἀφαίρεση. Μικρή βουβή κινηματογραφική μηχανή –τό μάτι– περιφέρεται, καταγράφει ἄσκοπα. Αἴσθηση τῶν διαστάσεων τοῦ «κενοῦ», τῆς «σιωπῆς» πού περιβάλλει τ' ἀντικείμενα στό χῶρο.** Ἔτσι– περιέργη ἐντύπωση- ἀφαίρεση ὑλικότητας καὶ βάρους, ὄχι ἀναίρεση τῆς πραγματικότητας τῶν πραγμάτων. Ποιήματα χωρίς καμιά ιδιαίτερη «σημασία». Ὅχι ὅμως καὶ χωρίς «ἐνέργεια». »: «Νυχτολόγιο»: Σινόπουλος (2012) 312.

⁵⁰ Για να ορίσουμε την αφηγηματική κατάσταση του ποιήματος διαφορετικά, πβ.: «Ἐνσωματῶν τὸ διαφεύγον ἔλασσον ὄνειρο.»: Αραβαντινού (1964) 14.

⁵¹ Επισημαίνεται ότι η Νανά Ησαΐα έχει ασχοληθεί συστηματικά με το Herman Hesse, ενώ την ίδια εποχή με την έκδοση της ποιητικής της συλλογής *Συναίσθηση λήθης*, ασχολείται με την έκδοση κειμένων του και αρθρογραφεί σχετικά. Ωστόσο, το ζήτημα της συνύφανσης φιλοσοφίας και ζωγραφικής στον Hesse, σε συνάρτηση με την ποιητική της Ησαΐα, καθώς και η χρήση υλικού από τις παραπάνω ασχολίες της, ως *προκείμενο* για την ποίησή της, δε δύναται να σχολιαστεί εδώ λεπτομερώς.

αυτός/ ποτέ πιά δέν ὑπάρχει.» (στ. 8–14), με αποτέλεσμα να αποκαλύπτεται η απατηλή λειτουργία της φωτοσκίασης. Ωστόσο, η *από-υλοποίηση* του χώρου με την αμφισβήτηση του “όγκου” των αφηγηματικών υλικών, οδηγεί *εν ταυτώ* και στην υλοποίηση της *στιγμής*, διαμέσου της *ογκηροποίησης* της *εκρηκτικής*, αναδυόμενης *παροντικότητας*: η χωρική διαφύλαξη του διαφεύγοντα, μεταβαλλόμενου χρόνου, *υποτυπώνεται* μάλιστα, τόσο *παρακειμενικά* (πβ. τον τίτλο «Ανυπόστατα χέρια») όσο και *κειμενικά–μετακειμενικά* (βλ. *κειμενικούς δείκτες*, όπως λ.χ. «Πάντα» που *εκφράζει* την εμμονή στη στασιμότητα, αλλά και την ενύπνια ατμόσφαιρα ή πβ. τη κατανομή τμημάτων φωτός και σκιάς στην εικόνα ή την τελική διαπίστωση «**βλέπω** ὅτι ὁ κῆπος αὐτός/ **ποτέ πιά δέν ὑπάρχει.**», στ. 14).

Ο αποτελεσματώμενος επίσης χρόνος, με την ομοιότροπη χωροχρονική ανακατανομή του ποιητικού τοπίου, *εκφράζεται* μέσα από ακόμα πιο έντονα αντιστικτικά δίπολα και στη «Διατήρηση νεκρή», αφού όπως δηλώνεται εξαρχής: «**Στατικές οί μορφές τοῦ ὄνειρου/ σέ σχέσεις μαύρου καί κρυστάλλου/ και διπλοῦ λουλουδιοῦ/ ὑπό πλήρη ἄνθηση/ ἂν καί διατήρηση νεκρή.**» (στ. 1-5), με την ακινητοποιημένη *στιγμή* στην παρούσα περίπτωση, να αποτελεί προϊόν ενός συνόλου διαδοχικών *στιγμών*, οι οποίες *εκρήγνυνται* μαζικά («**Ἀστράφτουν** οί σκιές/ **καὶ αὐτή εἶναι ἡ στιγμή.**», στ. 6–7), χωρίς, όμως, αυτές οι στιγμές να διακρίνονται απολύτως μεταξύ τους ή να δύνανται να εκληφθούν αποκομμένες από το ευρύτερο σύνολο, στο *punctum temporis* αυτών,⁵² με όλες τις φιλοσοφικές συνεπαγωγές βεβαίως, που υπολανθάνουν του ποιήματος εν συνόλω ή που συνάγονται από στίχους, όπως οι παρακάτω: «Πάντα ἐκεῖ. / Ἄν καί ποτέ ἐκεῖ. / Στήν ἄκρη τοῦ καιροῦ. / Αὐτή εἶναι ἡ ζωή. / Ἄν καί κάποτε ἦταν/ μιά αἴσθηση διάρκειας.» (στ. 8–13).

Μέσα από αυτό, λοιπόν, το πρίσμα το ποίημα «Persona», στην ομώνυμη ποιητική συλλογή (σσ. 27–31), μετασχηματίζεται πολύ γρήγορα από ένα ποίημα ποιητικής σε ένα ποίημα αυτοπαρατήρησης του ποιητικού υποκειμένου, λαμβάνοντας μάλιστα εικαστικές διαστάσεις, εφόσον ο αφηγητής του ποιήματος τίθεται στο *βάθος* της περιγραφόμενης εικόνας, ως μία ένθετη, κεκαλυμμένη μορφή, με ποικίλα, εναλλασσόμενα προσωπεία (πβ. την αρχή και το τέλος από το: «Persona», 1. σσ. 27-8, 7. σσ. 30-1), που ενορχηστρώνει το θέαμα.

Το ποιητικό υποκείμενο δηλαδή, το οποίο αποτελεί σχεδόν μία συγγραφική μάσκα βάσει του ποιήματος,⁵³ απολήγει σε μία ακινητοποιημένη, καθότι αποτυπωμένη μορφή στο

⁵² Για τη *κινητή στιγμή*, σε συνάρτηση με την *προοπτική απεικόνιση*, πβ.: «III. [...] Ἐδῶ εἶναι τὸ σημεῖο φυγῆς τοῦ ἀπειρου. / **Και ἡ στιγμή εἶναι ὑποθετική.**» [στ. 4–5]: «Μνήμη νεκρή»: Ησαΐα (1982) 78.

⁵³ Πβ. λ.χ.: «2. [...] Διαθλάσεις/ θαλάσσης – Διαθέσεις φυγῆς/ πὸν γράφει κανεῖς/ πὸν γράφει κανεῖς/ μιὰ κάσκα/ γιὰ τὸ ταξίδι/ [...] Συχνὰ μὸυ μιλάει γιὰ τοὺς στίχους μου. / Λέει ὅτι φορᾶω τὴ μάσκα/ μιᾶς ἄλλης μου ζωῆς. / Κι ἐγὼ συμφωνῶ. / Καὶ τὴν ἀποβάλλω. /// 3. Ἀμέσως δημιουργεῖται ἓνα **χάσμα**/ ἐκεῖ/ πὸν/ ἤμουνα/ ἐγὼ-Λέξεις πὸν πέφτουν/ στὸ/ κ/ ε/ ν /ὄ/ οἱ εἰκόνες ξεκολλᾶνε/ ἀπὸ τὴν ὄραση/ τοῦ παντός. [...] σ’ ἓνα κλάσμα δευτερολέπτου/ μὸυ δίνει/ πίσω/ τὴ μάσκα.» και «5. [...] Τώρα/ ξέρω πὸς γράφει κανεῖς. Καὶ πὸς αὐτὸ τὸ ποίημα/

χαρτί,⁵⁴ η οποία παρατηρεί και οργανώνει το ποιητικό της περιβάλλον με εικαστικούς όρους, από μία *προοπτική* απόσταση,⁵⁵ σε ένα *χωροχρονικό* συνεχές.⁵⁶ για αυτό μάλιστα και ο χρόνος εφόσον συνυφαίνεται με το χώρο, ως αυτόνομη μονάδα, είναι αδιάφορος («6. [...] Ό χρόνος στην ποίηση είναι αδιάφορος πολλές φορές. / Ό άνεμος σάν νά τόν παίρνει με την παλίρροια χωρίς / νά τόν έπιστρέφει πίσω— Σήμερα τò πρωί πάντως ήμουνα [...] και είμαι/ και αυτή/ τή στιγμή [...]», στ. 11–17, σ. 30), αφού η ανάμνηση με τη βίωση των γεγονότων συμφύρονται, με αποτέλεσμα αυτή η αδιάλυτη μνήμη, το κράμα αναμνήσεων και βιωμένων εμπειριών, να *σχηματοποιεί* εικόνες, οι οποίες “χωνεύονται” στη ποίηση. Έτσι προκύπτει ένα «χάσμα» ανάμεσα στο πραγματικό και στο ποιητικό βίωμα, το οποίο διαρκώς προοπτικοποιεί, κατά συνέπεια παραλλάσσει τα γεγονότα, ιδίως από τη στιγμή που αυτά δε συγκροτούν ένα σταθερό, αμετάθετο, αυθύπαρκτο σύνολο, αλλά αντιθέτως υπόκεινται στις διαθέσεις των προσώπων.

Επομένως το ποιητικό υποκείμενο μεταφέρει διάφορα γεγονότα στην ποίηση από την πολύεδρη πραγματικότητα, μέσα από μία *ενική* θεώρηση της μνήμης, η οποία διατέμνει και ανακατατάσσει αυτό το υλικό, προοπτικοποιώντας κατόπιν τις διάφορες συνθήκες και καταστάσεις, δίνοντας *βάθος* στην εκλαμβανόμενη ως *στιγμαία* εμπειρία, με τη μνημονική εικόνα να μεταφέρεται στο φόντο της σκηνογραφίας του ποιήματος (πβ. τη σύνοψη της εν λόγω σύνθεσης, 7. σ. 30–1· βλ. παρακάτω στη Χατζιδάκι τη μετάβαση από την παρατήρηση στην αυτοπαρατήρηση ή τη διαπλοκή αυτών, όπως και στην παρούσα περίπτωση).

Έτσι λοιπόν, εφόσον προσδίδονται συμπληρωματικές διαστάσεις στα εκάστοτε γεγονότα, συγκροτείται μία ορισμένη ποιητική συνθήκη, η οποία απέχει από τη κοινή αντίληψη

γράφεται σαφώς στὸν Ἰούνιο. [...] Ἄν κάποιος μὲ συναντήσει ξανὰ/ σὲ αὐτές τις συγγραφικές μου περιπλανήσεις/ δὲν θὰ τοῦ ξαναδώσω τὸν λόγο. / Ἄλλωστε ὁ ἄλλος μπορεῖ πάντοτε νὰ εἶναι πάλι ἐγὼ/ σ' ἕναν ἀντίθετο ρόλο. /// 6. Γράφει λοιπὸν κανεὶς- / Ὑπογράφει κάτω ἀπὸ μικρὰ κομμάτια/ ζωῆς/ σάν νὰ ἦταν αὐτὴ ἡ ἱστορία.» [οἱ στίχοι δὲν παραδίδονται με τὴ μορφή του ποιήματος, ὅπως αὐτὸ ἀπαντᾶται στὴν ἔκδοση]: «Persona»: Ησαΐα (1972) 28–29 καὶ 30, ἀντίστοιχα.

⁵⁴ Βλ. λ.χ.: «4. Εἶμαι τόσο ὠραία! / Πιάνω τὸ μέτωπό μου καὶ θυμίζει χαρτί. / Ἀνοίγω τὸ στόμα μου καὶ τὰ δόντια μου μοιάζουν/ μὲ κεφαλαῖα. / Ἀναμφισβήτητα μέσα στὰ μάτια μου ἔχω κι ἀπὸ/ μία τελεία. / **Εἶμαι πραγματική.** / Ἐπιτέλους! / Φοράω καὶ κάσκα!»: Ησαΐα (1972) 29. Μία ἀνάλογη ταύτιση, ὡς ἐμβάθυνση-*αυτοανάκλαση*, μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο τέχνης που σμιλεύει, βιώνει καὶ ὁ τεχνίτης στὸ ποίημα «Τὸ ἄγαλμα καὶ ὁ τεχνίτης» [«Τὰ ἀντικείμενα»]: Παυλόπουλος (2017) 117-8. Στὸν Παυλόπουλο υπάρχουν πολλές ἀνάλογες δομές *βάθους*, “εγκιβωτισμού” στὸ δημιούργημα, ἐνῶ ἡ ἔννοια του πολὺμορφου *βάθους*, κατέχει σημαίνουσα θέση στὴν ποιητικὴ του.

⁵⁵ Πβ.: «1. [...] Πρέπει νὰ κυττάει κανεὶς αὐτὸν ποὺ ἦταν ἐκεῖ καὶ ἦταν/ ὁ ἑαυτὸς του. / Τώρα δὲν εἶναι κανεὶς- Ὁ χρόνος/ εἶναι ἄδειος πίσω ἀπὸ/ τὸ προσωπεῖο του— [...] Εἶναι ρομαντικὴ ἢ ζωὴ. / **Ἰδιαίτερα ὅταν περιγράφεται ἀπὸ μακρυνά.** / Ὅταν τὰ παράθυρα σχεδὸν/ ἀνοίγουν/ **καὶ ἴσως νὰ φαίνομαι στὸ βάθος ἀναβλητικὴ/** νὰ κυττάω/ νὰ κυττάω τὴ βροχή- Σὲ λίγο νά: σχηματίζεται ὁ περίπατος [...]» [στ.15–19, 30–34]:«Persona»: Ησαΐα (1972) 27.

⁵⁶ Για μίαν διακριτὴν περίπτωση *χωροχρονικῆς* ἐνότητας, ἐν συγκρίσει με τις ἐξεταζόμενες, ὥστε νὰ καταστεί περαιτέρω κατανοητὴ ἡ παρούσα ἐρμηνευτικὴ πρόταση, πβ. τὸ ποίημα: «Χωροχρονικὸ συνεχές» του Ἀλεξάνδρου, ἀπὸ τὴ συλλογὴ «Εὐθύτης ὁδῶν», τὸ ὁποῖο ἐρμηνεύεται πληρέστερα βάσει του πρώτου ποιήματος τῆς συλλογῆς, λαμβάνοντας δηλαδὴ ὑπόψιν καὶ τὴν «Εἰσήγηση», ἡ ὁποία φέρει ὡς διευκρινιστικὴ προμετωπίδα τὴ φράση: «à la manière de Jdanov»: γιὰ τα δύο ποιήματα, βλ. κατὰ σειρά παράθεσης ἐδῶ: Ἀλεξάνδρου (1972) 91 καὶ 85-6, ἀντίστοιχα.

περί *φυσικότητας* και *παραστατικής διαφάνειας*, στην αφηγηματική απόδοση των γεγονότων, με την “*παραλλαγμένη*” όμως μορφή του ποιητικού υποκειμένου και ένα τμήμα του συγγραφικού εαυτού, σύμφωνα με το ποίημα, στο *σημείο σύγκλισης*⁵⁷ αυτών των διακριτών μεγεθών,⁵⁸ να βρίσκεται πάντα στο κέντρο του πίνακα, όταν τό επιλέγει, οργανώνοντας εν συνεχεία εικαστικά, τη κειμενική *αναπαράσταση*. Κατά συνέπεια η ποιητική θέαση που προκύπτει ορίζεται τόσο από το ποιητικό υποκείμενο όσο και από ευρύτερους κειμενικούς *δείκτες* του ποιήματος, οι οποίοι ενέχουν θέση, επιπλέον *δείξης* στο εσωτερικό του, *πλαισιώνοντας* και ρυθμίζοντας ομοιότροπα, την *προοπτική* προβολή των *αναπαριστώμενων* εικόνων.

2. Οι ανάγλυφες, διδιάστατες επιφάνειες στην ποίηση της Νατάσα Χατζιδάκι· η ποιητική μορφοποίηση της ατμοσφαιρικής προοπτικής, η ταυτόχρονη διάψευση του εικαστικού βάθους.

Μολονότι δε θα εξετάσουμε συστηματικά τα *ψευδαισθητικά* αποτελέσματα μίας επίπεδης, διδιάστατης εικόνας, δοσμένης σε *ατμοσφαιρική προοπτική*, όπως έχει ήδη λεχθεί, στην περίπτωση της Χατζιδάκι είναι χαρακτηριστική η πρόσδεση των υλικών ορίων στα *αναπαριστώμενα* μεγέθη· επομένως, σε αντίθεση με την Ησαΐα, όπου παρά τις χρωματικές διαβαθμίσεις, την τεχνική της φωτοσκίασης, επιδιωκόταν μία ορισμένη *απόσταση (προοπτική)* από το εικονιζόμενο θέαμα, μέσα από τη χρήση της *γεωμετρικής προοπτικής*, με τη *σχεδιαστική* ανακατανομή του χώρου, στη Χατζιδάκι η εικόνα προβάλλεται εμφαιτικά στην υλική της επιφάνεια, καθώς τήν εγγράφει στα *αναπαραστατικά* της όρια, γεγονός που ενισχύεται κυρίως *παρακειμενικά*.

Πιο συγκεκριμένα, οι τίτλοι των ποιημάτων της, ως πρόσθετοι *δείκτες* της καλλιτεχνικής εικόνας, κυρίως ως σαφείς προσδιορισμοί του *αναπαριστώμενου* ποιητικού θεάματος, ενέχουν τη θέση επιπλέον *μετακειμενικού* σχολίου προς αυτές, δημιουργώντας με τον πλέον υλικό τρόπο, μία «*πυκνή αδιαφάνεια*»,⁵⁹ απόρροια της έλλειψης *φυσικότητας* και *παραστατικότητας*, άρα “*εμβάθυνσης*”. Η συγκεκριμένη έλλειψη, όμως, δε σχετίζεται με αυτή

⁵⁷ Πβ. εδώ το ποίημα «Γραφή ερήμου»: Ησαΐα (1982) 83.

⁵⁸ Πβ. τη “λύση” του ποιήματος: «7. [...] Δέν νομίζω ότι θα ξαναέρθω ούτε και στο ποίημα/ γι’ άκόμα/ μία φορά– Σε ποιά ποίημα; / Θα μπορούσα να ρωτήσω/ είτε/ για αύριο/ είτε για τόν Θεό/ ή και άκόμα για τόν όποιονδήποτε έαυτό μου. / Δέν ρωτάω έγώ. / Ναί ήταν μεγάλος ό πειρασμός να έξαφανιστώ. / Πάρτε και τήν κάσκα.» (στ.11–21): «Persona»: Ησαΐα (1972) 31. Πβ. εδώ υποσημ. 53 (ιδίως το 3).

⁵⁹ Η συγκεκριμένη φράση προέρχεται από το πεζόμορφο ποίημα: «Αλληγορίες της ημέρας», της ποιητικής συλλογής «Άλλοι»: Χατζιδάκι (2008) 197· πβ. επίσης: Σόνταγκ (1983²), σχετικά με τα σύγχρονα έργα τέχνης.

καθεαυτή την ποιητική *αναπαράσταση*: αντιθέτως συνάπτεται με τη διακαλλιτεχνική *μορφοποίηση-έκφραση* του *αναπαριστώμενου* θεάματος.

Ἡ διαφορετικά, η προλεχθείσα «αδιαφάνεια», οφειλόμενη στη μειωμένη *φυσικότητα*, που εντοπίζεται κατά την αφηγηματική απόδοση των ποιητικών εικόνων, η οποία εν προκειμένω προωθείται κυρίως *παρακειμενικά*, διαμορφώνεται από την *εγγύτητα*⁶⁰ των θεαμάτων· ερείδεται δηλαδή στη μειωμένη χρήση του *ατμοσφαιρικού*, “μεταφυσικού” *βάθους* και στην *απαλοιφή* της *προοπτικοποίησης* των αφηγηματο-ποιημένων όγκων. Συνεπώς, η έλλειψη κατανομής τους στη κειμενική επιφάνεια και η υψηλή *πυκνότητα* αυτών στην εκλαμβανόμενη ως διδιάστατη αφήγηση (άρα η *συμπαρουσία* τους στα ίδια ζωγραφικά επίπεδα), δημιουργεί την εντύπωση μίας οπτικής συσσώρευσης, την αίσθηση μίας αφηγηματικής *πύκνωσης*, γεγονός που οδηγεί στη *χωροχρονική* σύμπτωση των διακαλλιτεχνικών μεγεθών.⁶¹

Στα ποιήματα «Νά πέφτεις» και «Εικόνα χωρίς εικόνα» (Χατζιδάκι, σσ. 23 και 49, αντίστοιχα), *μορφοποιείται* η ελαχιστοποίηση της *ατμοσφαιρικής* προοπτικής, με τη διαμόρφωση μίας διδιάστατης, *αναγώγιμης* (από την (ανα)παράσταση στην παράσταση της *αναπαράστασης*, με την εμφατική προβολή της υλικότητας του θεάματος) εικαστικής επιφάνειας· αίσθηση, η οποία εκμεγεθύνεται *παρακειμενικά* (πβ. τίτλους), καθιστώντας *ανάγλυφους*⁶² τους αφηγηματικούς “όγκους” των ποιημάτων. Έτσι στο «Νά πέφτεις», η *εγγύτητα* των αφηγηματικών υλικών, ως απόρροια μίας μειωμένης *προοπτικής*, με τη σύσταση μίας *ανάγλυφης*, διδιάστατης επιφάνειας, σχεδόν *ψηλαφητής*,⁶³ αποκτά απτικές διαστάσεις, καθώς σύμφωνα με το ολιγόστιχο ποίημα, το ποιητικό υποκείμενο «Γλιστρ[ᾶ]/ στὸν ἀπολυμασμένο κόσμο σας/ καὶ ξέρ[ει] τώρα/ τί σημαίνει «γαλάζιο» / **Νά πέφτεις/ γιά νά μπορεῖς νά ψηλαφήσεις/ τά πράγματα/ ἀκέραια/ στήν προοπτική τους.**» Διαμέσου λοιπόν της *απομείωσης*, ἐπ’ ουδενί απουσίας της *αιθέριας προοπτικής*, βασικό γνώρισμα, άλλωστε, των νεότερων εικαστικών κινήσεων, *μορφοποιείται, αισθητοποιείται, κατ’ επέκτασιν*

⁶⁰ Για τη σύναψη *εγγύτητας* και *εκρηκτικής παροντικότητας*, όπως προκύπτει από την υψηλή *χωροχρονική πυκνότητα* των αφηγηματικών μεγεθών και τη *στερεοποίηση* αυτών σε υλικούς – εικαστικούς “όγκους”, πβ. ορισμένες αρχικές παρατηρήσεις: «Το παράδειγμα της παροντικότητας: Τάδε»: Αγγελάτος (2017) 465–9.

⁶¹ Πβ. την οπτική *πυκνότητα* που δημιουργείται στο ποίημα: «Εἰσοδοχές» [«Στίς ἐξόδους τῶν πόλεων»]: Χατζιδάκι (2008) 46· ιδίως τους στίχους: «Σέ τί συρτάρι θα φυλαχτεῖ/ ἡ **διαδρομική μας ἀνάταξη**/ Ὁ κουρέας λαδώνει τούς τροχούς/ ὁ **ἀκονιστής καυτηριάζει τά μῆλα/ στοὺς καθρέφτες/ ὁ ὄπωροπόλης πειραματίζεται/ **προοπτικές βάθους/ Στήν τρίτη ἰσημερία μας/ εἶναι ἀνάρμοστο/ πού κρατήσαμε μάτια.**» (στ.8–17).**

⁶² Ο συγκεκριμένος όρος προέρχεται από τη γλυπτική, χρησιμοποιείται εναλλακτικά των όρων *έξεργος* και *έκτυπος* (όροι με επιμέρους διαφοροποιήσεις μεταξύ τους, οι οποίοι εκλαμβάνονται ως ταυτόσημοι εδώ), ενώ αναφέρεται στις επίπεδες, εικαστικές επιφάνειες· γνωρίζει συστηματική χρήση και στη ζωγραφική, από τον Ιμπρεσιονισμό και μετά, για λόγους, όμως, χώρου, οι θεωρητικές καταβολές του όρου, δε σχολιάζονται περαιτέρω.

⁶³ Χρησιμοποιείται όπως ορίζεται από το Ροϊδή· πβ.: «[...] **περιβάλλον ἐκάστην ἰδέαν δι’ εἰκόνας, οὕτως εἰπεῖν, ψηλαφητής, [...]**», από τον [πρόλογο] «ΤΟΙΣ ΕΝΤΕΥΞΟΜΕΝΟΙΣ»: Ροϊδης (1993) 71.

αναπαρίσταται, μία «εικ[όνα] οὕτως εἶπεῖν ψηλαφητ[ῆ]», όπου τα αποτελέσματα της καλλιτεχνικής *αναπαράστασης*, καθίστανται απτά, καθώς παρουσιάζονται ως *έκτυποι* “όγκοι”, ως “στάμπα”, στην αφηγηματική επιφάνεια του κειμένου.

Η διέδρη εικαστική επιφάνεια, στις αφηγηματικές της διαστάσεις, σε συνδυασμό με την *ογκηροποίηση* των υλικών μορφών του ποιήματος, απαντάται και στην «Εικόνα χωρίς εικόνα», με την αναδυόμενη εικόνα, η οποία περιβάλλεται από μία άλλη εικόνα–*πλάισιο*, να ακινητοποιείται και συνάμα να μνημειώνεται «σέ μιά πυκνή ἀδιαφάνεια» (ό.π.)· έτσι η εικαστική *πυκνότητα* της παραδιδόμενης νύχτας στην πόλη, με τα ζωηρά, ευδιάκριτα, “χτυπητά” χρώματα, («Τ’ ἀγόρια μέ τίς κίτρινες ζακέτες/ καπνίζουν filter king size/ καί περνοῦν/ τό δρόμο μέ τίς ἀφίσεις/ [...]» (στ. 1–4)), ως μία *προοπτικοποιημένη* εικόνα, εντιθέμενη στο *βάθος* μίας άλλης, περιβάλλεται από τα υλικά όρια της δεύτερης εικόνας, η οποία και τελικώς μνημειώνει το θέαμα, σε μία ειρωνική ομοιοκαταληξία, με ένα εύχρηστο, καθώς και αδιαπέραστο υλικό («sanitas foil»), ισάξιο του *αναπαριστώμενου* θεάματος («Αὐτές τίς νύχτες/ πρέπει/ κάποιος νά τίς ἐλέγχει/ Κι ἀφοῦ ὑπάρχουν/ δρομοφύλακες/ ἄς διατηρηθεῖ ἡ νύχτα/ **μές στήν πόλη**/ πουλιέται ἄλλωστε παντοῦ/ **sanitas foil**» (στ. 5-13).

Βεβαίως, με αυτό το φθινό υλικό μέσο, η εικονική *αναπαράσταση* δε μνημειώνεται απλώς ή διατηρείται, αλλά συνάμα καθίσταται αδιαπέραστη, εμποδίζοντας την οπτική διήθηση στο *βάθος* της αρχικώς παραδιδόμενης ποιητικής εικόνας, με αποτέλεσμα να ποιητικοποιείται εν τέλει μία αδιάτρητη «εικόνα χωρίς εικόνα», εφόσον η “εισδοχή” (πβ. το ομώνυμο ποίημα της Χατζιδάκι), μέσω της όρασης και των λοιπών αισθήσεων, στο *βάθος* της συγκεκριμένης, πρωταρχικής εικόνας, είναι πλέον αδύνατη. Από τη μία εικόνα λοιπόν, προκύπτει η άλλη, ως μία μορφή *mise en abyme*, εμποδίζοντας όμως, παράλληλα τη *μεταληπτική* επανεισδοχή στην προηγούμενη εικόνα, στην εικόνα προέλευσης, εφόσον αυτή “καλύπτεται” τη *στιγμή* που “αιχμαλωτίζεται” από το ποιητικό υποκείμενο, που παρατηρεί πανοπτικά (βλ.: «δρομοφύλακες»), καταγράφει και εκθέτει την επίπεδη και *αβαθή* σκηνογραφία του ποιήματος.

Μεταβαίνοντας από την παρατήρηση στην αυτοπαρατήρηση, το χρονικό μίας εγχείρησης («Τό μπλέ ἰστιοφόρο τοῦ στήθους μου/ ὑμένιο στά χέρια τῶν παραχαρακτῶν», στ. 1–2) παραδίδεται στο «Δελτίον ἀτμοπλοϊκῶν συγκοινωνιῶν» (σ. 79) με στοιχεία *οπτικής* *ποίησης* και έντονες χρωματικές εικόνες, οι οποίες αποβλέπουν στην *παραστατική* εκφορά, καλύτερα *μορφοποίηση*, *σηματοποίηση*, του αφηγούμενου γεγονότος, με το κατεξοχήν συμβάν να κατακερματίζεται σε επιμέρους περιστατικά, όπως υποδηλώνεται από την *ανοικειωτική*⁶⁴ χρήση τεσσάρων “εξεζητημένων” ρημάτων στο ποίημα, κατά τη *κινητή αποτύπωση*,

⁶⁴ Για την *ανοικειώση*, τεχνική προσοίκεια ἄλλωστε, στην Πρωτοπορία και στον Υπερρεαλισμό, βλ.: Σκλόφσκι (1995³) 90-111.

αφηγηματική-εικαστική εκτέλεση⁶⁵ των γεγονότων· τα ρήματα με τις προσδιοριζόμενες ως (μετα)υπερρεαλιστικές διαστάσεις (αν και η διάταξη και η νοηματική διευθέτηση του ποιήματος, μόνο ενδεχομένως μέσα από την ανοικείωση, σε κάποιο βαθμό, μπορεί να νομιμοποιήσει έναν τέτοιο προσδιορισμό, σε συνδυασμό με πραγματολογικά στοιχεία) και τις ιατρικές *συνδηλώσεις* (βλ. ενδεικτικά: «Παρακεντοῦμαι», «Αποστειροῦμαι»), παραδίδονται σε μία πομπώδη, ειρωνική καθαρεύουσα, με το αρκτικό γράμμα του κάθε ρήματος να αποδίδεται σε κεφαλαιογράμματη γραφή.⁶⁶ Έτσι η αρχική *εκφωνηματική συνθήκη* του ποιήματος επιμερίζεται, *προοπτικοποιείται* περαιτέρω, μέσα από την αξιοποίηση των παραπάνω ρημάτων που εισάγουν τέσσερις, διαδοχικές, *ανοίκειες* εικόνες, με ιατρικές, όμως, *συνδηλώσεις*,⁶⁷ εμβαθύνοντας κατά αυτόν τον τρόπο στο κατεξοχήν θέμα του ποιήματος.

Η τελική λύση του αφηγούμενου συμβάντος,⁶⁸ ακολουθείται από την ανάδυση μίας ακόμη εικόνας, της καταληκτικής, η οποία εφόσον παραδίδεται με κεφαλαιογράμματη γραφή, επιδιώκει να οπτικοποιήσει περαιτέρω τη βασική *αναπαριστώμενη* εικόνα ή μάλλον να εντείνει την οπτική αίσθηση που δημιουργείται από τη κεντρική εικόνα, η οποία τοποθετείται στο βάθος του κειμένου, περιβαλλόμενη από τα προαναφερθέντα επιμέρους περιστατικά. Όσον αφορά στην απομόνωση της λέξης «Νύχτα», μεταξύ δύο σημείων στίξης, αυτή επιτείνει την εντύπωση του καταληκτικού θεάματος, αφού αποδίδεται, πέραν του αρκτικού γράμματος, σε μικρογράμματη γραφή, συμβιβάζοντας έτσι τους υψηλούς με τους χαμηλούς τόνους της σκηνης.⁶⁹ Ισχυριζόμαστε δηλαδή πως η συγκεκριμένη λέξη, με αυτόν τον τρόπο γραφής και οπτικής απόδοσης, συμπληρώνει νοηματικά τις προηγηθείσες ζωνρές εικόνες του ποιήματος, μετριάζοντας, όμως, τους “κραυγαλέους” (λόγω των κεφαλαίων, της χρήσης στοιχείων από την *οπτική ποίηση*) ηχητικούς και ζωγραφικούς τόνους, όπως αυτοί *εκφράζονται* μέσω της επισημασμένης παράθεσης των τεσσάρων ρημάτων και πρωτίστως *υποτυπώνονται*, μέσα από την *ακαριαία ανάδυση* των “κυφορούμενων” εικόνων τους, υπό τη μορφή των *παραδειγματικών* μεταδιηγήσεων.

⁶⁵ Για την οπτικοποίηση της κινητής *αποτύπωσης, εκτέλεσης* των εικόνων, πβ. λ.χ. τον τίτλο: «[...] ἀτμοπλοϊκῶν συγκοινωνιῶν» ή «Τό μπλέ ιστιοφόρο τοῦ στήθους μου [...]», στον πρώτο στίχο: «Δελτίον ἀτμοπλοϊκῶν συγκοινωνιῶν»: Χατζιδάκι (2008) 79.

⁶⁶ Πβ.: «**Παρακεντοῦμαι**/ γιά ἕνα αἰμόρρευμα/ **Προεκτείνομαι** γιά μιά καμπύλη ἐλπίδα/ **Αποστειροῦμαι** γιά μιά ἐπίτευξη φωτοδιάθλασης/ **Καταστρατηγοῦμαι** γιά μιά πυλαία ἀκτίνοση/ [...]» (στ. 3–10): Χατζιδάκι (2008) 79.

⁶⁷ Για το ιατρικό ή και ιατρικοφανές λεξιλόγιο στη Χατζιδάκι, την *ανοικειωτική* λειτουργία του, σε συνδυασμό με το μειωμένο λυρικό στοιχείο στην ποίησή της, πβ.: Αρσενίου (2006) 286. Για το τεχνικό λεξιλόγιο της Χατζιδάκι και τα υφογλωσσικά χαρακτηριστικά των πρώτων εκδόσεών της, σε σχέση με τη συγκεντρωτική της έκδοση *Άηλος Αναπνοή*, αλλά και με τη μεταθανάτια συγκεντρωτική συλλογή διαφόρων δημοσιευμένων ποιημάτων της, δηλαδή τη *Via dolorosa*, βλ.: Παναγιώτου (2019) 79–82.

⁶⁸ Βλ.: «**ΛΥΣΗ** ΣΠΑΣΜΟΥ ΧΩΡΙΣ ΑΝΑΡΤΗΣΕΙΣ ΨΥΧΡΩΝ ΥΦΑΣΜΑΤΩΝ/ Επίτευξη: / φωτοδιάθλαση μέ ξεσχισμένα χεῖλη.» (στ. 11–3): Χατζιδάκι (2008) 79.

⁶⁹ Βλ.: «**ΕΝΑ ΚΙΤΡΟ ΣΑΠΙΖΕΙ ΑΡΓΑ Σ’ ΕΝΑ ΤΕΡΑΣΤΙΟ ΒΑΖΟ ΜΕ ΓΛΥΚΟΖΗ. Νύχτα.**» (στ. 14–5): Χατζιδάκι (2008) 79.

Στο «Μιά γυναίκα κοιτάζει τον κήπο από τό παράθυρό της άφηρημένη» (σ. 147) και στο «Κοιτάζοντας πίνακες ζωγράφων της Αναγέννησης» (σσ. 168-9) οι παρακειμενικές οδηγίες ανάγνωσης των ποιημάτων είναι σαφείς: ο προσανατολισμός των τίτλων τους προς το οπτικό στοιχείο, μέσω της χρήσης του ρήματος «κοιτάζω»,⁷⁰ ορίζει το δέοντα τρόπο θέασης των ποιημάτων, με αποτέλεσμα ο τίτλος να λειτουργεί ως το *δεικτικό πλαίσιο* για τα εξεταζόμενα ποιήματα, ως το “κάδρο” των *αναπαριστώμενων* αφηγηματικά, εικόνων. Ως εκ τούτου και στα δύο ποιήματα οι όροι προσέγγισης του περιεχομένου τους τίθενται εξαρχής *παρακειμενικά*, παρόλο που το στοιχείο της όρασης ή παρατήρησης αφηγηματο-ποιείται επιπλέον, κατά τη παράθεση των αφηγηματικών εικόνων, με στόχο τη *σηματοποίηση* της εκρηκτικής *ανάδυσης* της *στιγμής*, δηλαδή την ομοιότροπη, προσήκουσα αισθητηριοποίηση-οπτικοποίηση των εντυπώσεων που παράγουν τα φευγαλέα θεάματα, όπως αυτά καθίστανται εμφανή, σε μία εικαστική επιφάνεια με *απομειωμένη-αναγωγήμη*, άρα συμπτυκνωμένη και επίπεδη, *προοπτική*.

Αναλυτικότερα, στην πρώτη περίπτωση το «παράθυρο» στον τίτλο λειτουργεί ως το “κάδρο” των αφηγηματο-ποιημένων εικόνων του ποιήματος, το *πλαίσιο* μέσα από το οποίο *προοπτικοποιείται* στη συνέχεια η σκηνή, έτσι όπως συντίθεται από το ποίημα, ενώ ο προσδιορισμός του ποιητικού υποκειμένου, μια γυναίκα (σύμφωνα με τον τίτλο, αφού στο ποίημα δεν αποκαλύπτεται η έμφυλη ταυτότητα του υποκειμένου), ως «άφηρημένη», συνδέεται με τον τρόπο παράθεσης των εικόνων, εφόσον ορίζει τη συνθήκη θέασης και *εντύπωσης των κινητών στιγμών*, τις *αντικειμενοποιημένες παραστάσεις* του ποιήματος.⁷¹ Και οι δύο, όμως, όροι («παράθυρο» και «άφηρημένη») αποβλέπουν στην *απεικόνιση* ή αλλιώς στην ενεργητική, κινητή *αποτύπωση* ενός *αναπαριστώμενου* θεάματος, το οποίο χαρακτηρίζεται από *μεγάλη πυκνότητα* στην αφηγηματική του επιφάνεια, λόγω της σύμπτωσης των “όγκων” στα ίδια εικαστικά επίπεδα, αποτέλεσμα της *στιγμαίας* και κατ’ επέκτασιν *δαισθητικής*, *καλλιτεχνικής μορφοποίησης* της σκηνής.⁷²

Επομένως, οι συγκολλημένες εικόνες του ποιήματος αποσκοπούν, αφενός στη ρήξη της διάκρισης μεταξύ *παριστάμενου-αναπαριστάμενου* θεάματος, εφόσον το *πλαίσιο* της εικόνας συνάπτεται με το πεδίο οράσεως, λόγω της επίπεδης αφηγηματικά διαγραφόμενης,

⁷⁰ Πβ. και τη συλλογή: *Ένα βλέμμα*: Ησαΐα (1974).

⁷¹ Πβ. και το ποίημα «Αντικειμενοποίηση» [«Στις εξόδους τών πόλεων»]: Χατζιδάκι (2008) 47.

⁷² Πβ. τις δύο πρώτες, πολύ χαρακτηριστικές, στροφές του ποιήματος: «Κρύο πρωϊνό που τό δέντρο στεφανώνει/ άνθισμένο αϊφνίδιο που μέ τραβάει/ *άλλά δέν είναι παρά λίγη όμίγλη/ κουρέλια που έπικάθονται γκρίζα εικόνων/ τραγούδια πουλιών τό φώς έξοστρακίζει/ Τό φώς πίσω από τίς άραιές συστοιχίες/ έκπηγάζουν άναθάλλοντα όράματα/ διστακτικές εικόνες πάλλονται/ γλιστρούν πλουτοφόρες τοϋ τοπίου πυκνόφυλλου/ και είναι ήσυχες σάν κορυδαλλός που ξεδιψάει/ σέ πηγή κάθετη [...]*» (στ. 1–11): «Μιά γυναίκα κοιτάζει τον κήπο από τό παράθυρό της άφηρημένη», Χατζιδάκι (2008) 147.

εικαστικής επιφάνειας,⁷³ αφετέρου στοχεύουν, σε άμεση σχέση με το προαναφερθέν, στην απεικόνιση μίας δίδεξης, διδιάστατης σκηνής, η οποία προκύπτει από την ταυτόχρονη⁷⁴ (ταυτοχρονία-ρήξη της ψευδαίσθησης, κατά Malraux) παρουσία – συμπαρουσία των αφηγηματικών όγκων στα ίδια επίπεδα, λόγω της μειωμένης απόστασης μεταξύ προβολικού πεδίου και σημείου φυγής· αυτό έχει ως αποτέλεσμα το κατεξοχήν ψευδαισθητικό στοιχείο (το σχεδιαστικό, προοπτικό βάθος) να αμφισβητείται, ενώ τα αντικείμενα προς θέαση να καθίστανται σχεδόν απτά, ψηλαφητά,⁷⁵ μέσα από την προλεχθείσα συρραφή – σύγκλιση των «παλλόμενων», “τεταγμένων” (παραδειγματικά αποδιδόμενων) εικόνων, της αναπαριστώμενης φύσης.

Η αμφισβήτηση της ψευδαισθητικής ιδιότητας του βάθους, άρα των παραισθητικών ιδιοτήτων μίας προοπτικοποιημένης σκηνής, προβάλλεται εμφατικά και στο ποίημα: «Κοιτάζοντας πίνακες ζωγράφων τής Αναγέννησης», αφού και εδώ θίγονται διαρκώς, οι αναλόγως μετατοπισμένες (πβ. εδώ τον προσδιορισμό «άφηρημένη» στον τίτλο του προηγούμενου ποιήματος), υλικές διαστάσεις της εικόνας.⁷⁶ έτσι το θέαμα προς αναπαράσταση, περιορίζεται από τις υλικές συμβάσεις του πλαισίου του, οι οποίες δε δύνανται να διαχωριστούν από την ποιητική θέαση του «πιο μεσαιωνικού τοπίου», διαμορφώνοντας επομένως μία νέα αισθητική θεώρηση των Αναγεννησιακών έργων, η οποία αναδεικνύει το στοιχείο της οπτικής προβολής, πρόσληψης,⁷⁷ στη κατανόηση των πινάκων.

Ως εκ τούτου, με βάση το συγκεκριμένο ποίημα, εγείρονται ερωτήματα πρώτον, για τα ακριβή όρια της αναπαράστασης, εφόσον προκύπτει η αδυναμία διάκρισης αυτού καθαυτού του θεάματος, από τα όρια του υλικού του πλαισίου, εφόσον το θέαμα και τα τεχνητά όρια “διαπλέκονται”–“συνυφαίνονται” (πβ. τις αναφορές στο καμβά, στο ύφασμα-φόντο της σκηνής, στο οποίο το θέαμα υποτυπώνεται): δεύτερον τίθενται ερωτήματα για το

⁷³ Βλ.: «Οί γρύλιες [του παραθύρου που αναφέρεται στον τίτλο, αλλά όχι στο κυρίως σώμα του ποιήματος] ραμφίζουν τό Πάν και τό Τίποτε/ πεινούν και κλαίνε γιά νά τά χορτάσουν [τις ποικίλες εικόνες που παρατίθενται στις δύο προηγούμενες στροφές του ποιήματος]» [στ. 12–13]: Χατζιδάκι (2008) 147.

⁷⁴ Η ταυτόχρονη δηλώνεται με τη μορφή των κάθετων, παραδειγματικών τομών στην αφήγηση· πβ.: « [...] Τό φως πίσω από τίς άραιές συστοιχίες/ έκπηγάζουν άναθάλλονται όράματα/ διατακτικές εικόνες πάλλονται/ γλιστρούν πλουτοφόρες τοῦ τοπίου πυκνόφυλλου/ και είναι ήσυχες σάν κορυδαλλός πού ξεδιψάει/ σέ πηγή κάθετη [...]» (στ. 6–11): Χατζιδάκι (2008) 147.

⁷⁵ Πβ.: «Άλλη μιά Άνοιξης ήμέρα Άνοιξης/ ή πρώτη τοῦ Καλοκαιριοῦ/ ένας δεινροβάτης οὐρανός άπλώνει πάνω μου τά δύο του χεῖλη/ σάν νεῦμα άστρικό θ’ άναχωρήσει, ώσάν έξωγαμία άναστρέψιμη, / κι όλη τήν παγωνιά/ μέ μιά δαγκωματιά/ θά έξορύξει» [στ. 14–20]: Χατζιδάκι (2008) 147.

⁷⁶ Πβ.: «Τό πίο μεσαιωνικό τοπίο/ μέσα στό έκθαμβο τής Αναγέννησης ύπάρχει/ γεμάτο τροχιές και κουρελιασμένες μαῦρες σημαίες/ καταφύγια πτωμάτων μέ τή νίκη τής πανούκλας χαραγμένη.» (στ. 1–4), «Και τό τοπίο πού έρχεται μπροστά τους/ έγκαταλείπει στά διάτρητα πόδια τους/ τά θλιβερά σφάγια/ τών τελευταίων έπεξεργαστών δέρματος. / Σύροντας και παρατεινώντας τήν άχρηστία τους, / στίς άναπαγωγικές φωλεές/ τών ύφαντουργών μετάξης. / Τό πίο μεσαιωνικό τοπίο τέλος δέν έχει. / Άκόμη κι άν ψευδαισθησιακά/ σ’ ένα άκρο ύφασματος/ γυαλιστερό σηκώνει τό κεφάλι του/ ένα δεινράκι τής Αναγέννησης.» (στ.12–23): «Κοιτάζοντας πίνακες ζωγράφων τής Αναγέννησης»: Χατζιδάκι (2008) 168.

⁷⁷ Πβ. και τη μελέτη της Κακαβούλια για τη Βακαλό, βλ. την υποσημ. 47.

αναπαριστώμενο θέαμα, από τη στιγμή μάλιστα που το ίδιο μοιάζει να ενδοβάλλεται, υπονομεύοντας κατά συνέπεια τα τυπικά, ψευδαισθητικά του όρια, τις εικαστικές του συμβάσεις, αφομοιώνοντας ακόμα και το ποιητικό παρόν, υπό τη μορφή ενός μεταληπτικού παιχνιδιού⁷⁸ (ως μία μορφή *trompe l'oeil*, απόρροια της σύστασης μίας διέδρης πραγματικότητας, με την έξοδο στην εξωδιηγητική “πραγματικότητα”, να αμφισβητεί και τη κατεξοχήν εικαστική ψευδαίσθηση).

Συμπερασματικά, λαμβάνοντας υπόψιν τις επιμέρους συγκλίσεις, όπως και τις ουσιώδεις τεχνοτροπικές αποκλίσεις της Ησαΐα και της Χατζιδάκι, με αφορμή τη διερεύνηση του εικαστικού *βάθους*, μίας περιφερειακής, παρόλα αυτά κομβικής, καλλιτεχνικής ιδιότητας, και για τα εικαστικά οργανωμένα ποιήματα που εξετάσαμε, υποστηρίζεται ότι στις συγκεκριμένες περιπτώσεις τίθενται ζητήματα πραγματικότητας και (ανα)παράστασης. Συγκεκριμένα, μεταβαίνοντας από την Ησαΐα στη Χατζιδάκι, το αναπαριστώμενο θέαμα ενδοβάλλει τα αναπαραστατικά του όρια και παράλληλα ενδοβάλλεται, μέσω της προσκόλλησής του στα τεχνητά, υλικά όρια της *δείξης* (θέση, που ενέχει κυρίως ο τίτλος, κατά τη διαπλοκή του με το περιεχόμενο του εκάστοτε ποιήματος)· ως εκ τούτου η *δείξη*, προσκολλημένη στο θέαμα, καθώς συμπίπτει πλήρως με τη κεντρική *αναπαράσταση*, κατά την αφηγηματική *μορφοποίηση*, όπως τήν *πλαισιώνει παρακειμενικά-μετακειμενικά*, διαμορφώνει *ταυτόχρονα* μία επίπεδη, ανάγλυφη εικόνα, ορίζοντας το κατάλληλο τρόπο προσέγγισης, *προοπτικής* δηλαδή θέασης, της *αναπαριστώμενης* εικόνας.

E.K.Π.Α.

email.: agtsagri@gmail.com

⁷⁸ Πβ. τους τελευταίους στίχους του ποιήματος: «*Στή θάλασσα τῆς Ἀναγέννησης μᾶλλον θά πέσει/ στό ποτάμι πού διασχίζει ἤρεμο/ Μιά Πόλη τοῦ Εἰκοστοῦ αἰώνα. / Μιά Πόλη Ἀράχνη.*» (στ.24–7): «Κοιτάζοντας πίνακες ζωγράφων τῆς Ἀναγέννησης»: Χατζιδάκι (2008) 169.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενής

Quintilianus, M. F. (1959), *The Institutio Oratoriae of Quintilian* (Loeb Classical Library), vol. III, (transl.: Butler, H. E.), London: Harvard University Press.

Quintilianus, M. F. (1968), *The Institutio Oratoriae of Quintilian* (Loeb Classical Library), vol. IV, (transl.: Butler, H. E.), London: Harvard University Press.

Αλεξάνδρου, Α. (1972), *Ποιήματα (1941 – 1971)*, Αθήνα: Κείμενα.

Αραβαντινού, Μ. (1964), *Γραφή Β΄*, Αθήνα: Πάλι.

Ησαΐα, Ν. (1969), *Ποιήματα 1969*, Αθήνα: Λωτός.

Ησαΐα, Ν. (1972), *persona*, Αθήνα: Ερμείας.

Ησαΐα, Ν. (1974), *Ένα βλέμμα*, Αθήνα: Ερμείας.

Ησαΐα, Ν. (1977), *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων*, Αθήνα: Πολυπλάνο.

Ησαΐα, Ν. (1977), *Μέρες και νύχτες χωρίς σημασία*, Αθήνα: Πολυπλάνο.

Ησαΐα, Ν. (1978), «Πάνω στο άρθρο του Π. Κοροβέση· “Το τέλος της μικρής μας λογοτεχνίας”», *Το Δέντρο* 2: 75–80,

www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=40513&code=4413

[ανακτήθηκε: 30/09/2019].

Ησαΐα, Ν. (1982), «Σκέψεις για την έκδοση των γραμμάτων της Σύλβια Πλάθ· “Γράμματα στο σπίτι”», *Νέα Εστία* 1331: 164–79,

www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=138389&code=6016

[ανακτήθηκε: 30/09/2019].

Ησαΐα, Ν. (1982), *Συναίσθηση λήθης*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Ησαΐα, Ν. (2000), «Η “φύση του φωτός”», *Πλανόδιον* 31: 419–20,

www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=22534&code=4551,

[ανακτήθηκε: 30/09/2019].

Καραντώνης, Α. (1978), «Νανάς Ησαΐα: “Μέρες και νύχτες χωρίς σημασία”», *Νέα Εστία* 1225: 962–4, www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=128839&code=6477

[ανακτήθηκε: 30/09/2019].

Καραντώνης, Α. (1981), «Νανάς Ησαΐα: “Μορφή”», *Νέα Εστία* 1291: 550-2

www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=135079&code=1641,

[ανακτήθηκε: 30/09/2019].

- Παμπούδη, Π. (2019), «Ποίηση και Εικόνα», *Περί ου*, <http://www.periou.gr/παυλίνα-παμπούδη-ποίηση-και-εικόνα/> [ανακτήθηκε: 30/09/2019].
- Παταλέξης, Η. (1984), «Νανά Ησαΐα», *Διαβάζω* 87: 20–3, https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa45_issue_87 [ανακτήθηκε: 30/09/2019].
- Παυλόπουλος, Γ. (2017), *Ποιήματα 1943–2008*, (επιμ.: Κριτσέλη, Γ.), Αθήνα: Κίχλη.
- Ροΐδης, Ε. (1993), *Η Πάπισσα Ιωάννα*, (επιμ.: Αγγέλου, Α.), Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας [1^η έκδ. 1866].
- Σινόπουλος, Τ. (2012), *Συλλογή II· 1965 – 1980*, Αθήνα: Ερμής [1^η έκδ. 1997].
- Τραϊάνος, Α. (1991), *Φύλακας ερειπίων. Τα ποιήματα*, (επιμ.: Ζήρας, Α. – Μπεκατώρος, Σ.), Αθήνα: Πλέθρον.
- Χατζιδάκι, Ν. (1994), *Ξένοι στην πόλη· διηγήματα 1969 – 1991*, Αθήνα: Κέδρος [2^η έκδ. 1993].
- Χατζιδάκι, Ν. (2000), «Λίγα λόγια στον Γιώργο Χειμωνά», *Οδός Πανός* 109: 19 www.ekebi.gr/magazines/flipbook/showissue.asp?file=11910&code=2743 [ανακτήθηκε: 30/09/2019].
- Χατζιδάκι, Ν. (2008), *Άδηλος αναπνοή. Ποιήματα [1971 – 1990]*, Αθήνα: Ύψιλον.

Δευτερογενής

- Benjamin, W. (1994), *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του Καπιταλισμού*, (μτφρ.: Γκουζούλης, Γ., επιμ.: Λιβιεράτος, Κ., Αναγνώστου, Λ.), Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Deleuze, G. (2006), *Η πτύχωση, ο Λάϊμπνιτς και το Μπαρόκ*, (μτφρ.: Ηλιάδης, Ν.), Αθήνα: Πλέθρον.
- Derrida, J. (1987), *The truth in painting*, (transl.: Bunnington, G., McLeod, I.), Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1986), *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, (μτφρ.: Παπαγιώργης, Κ.), Αθήνα: Γνώση.
- Foucault, M. (2017), *Η αρχαιολογία της γνώσης*, (μτφρ.: Παπαγιώργης, Κ., επιμ.: Πατσογιάννης, Β.), Αθήνα: Πλέθρον.
- Foucault, M. (2017²), *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, (μτφρ.: Λυκούδης, Μ., επιμ.: Κατωμένος, Ε.), Αθήνα: Πατάκης.
- Genette, G. (2018), *Παλίμνηστα. Η λογοτεχνία δεύτερου βαθμού*, (μτφρ.: Πατσογιάννης, Β., επιμ.: Στεφανοπούλου, Μ. – Τσιριμώκου, Λ.), Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Gombrich, H. E. (2018), *Τέχνη και Ψευδαίσθηση. Μελέτη για την ψυχολογία της εικαστικής αναπαράστασης*, (μτφρ.: Παπάς, Α.), Αθήνα: Πατάκης.

- Greenlee, D. (1973), *Peirce's Concept of Sign*, Hague - Paris: Mouton.
- Heidegger, M. (2006), *Η τέχνη και ο χώρος*, (μτφρ.: Τζαβάρας, Γ.), Αθήνα: Ίνδικτος.
- Kant, I. (2013³), *Κριτική της κριτικής δύναμης*, (μτφρ.: Ανδρουλιδάκης, Κ.), Αθήνα: Σμίλη [1^η έκδ. 1790].
- Karastathi, S. (2013), «Prose Ekphrasis. Attending to Description in Contemporary Fiction», στο Αγγελάτος, Δ. – Γαραντούδης, Ε. (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Αθήνα: Καλλιγράφος και Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, σσ. 163–76.
- Malraux, A. (2007), *Το φανταστικό μουσείο* (μτφρ.: Ηλιάδης, Ν., επιμ.: Μακροπούλου, Α.), Αθήνα: Πλέθρον.
- Marin, L. (2001), *On representation*, (transl.: Porter, C.), California: Stanford University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1991), *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, (μτφρ.: Μουρίκη, Α.), Αθήνα: Νεφέλη.
- Mitsi, E. (1991). *Writing Against Pictures. A study of Ekphrasis in Epics by Homer, Virgil, Ariosto, Tasso and Spencer*, PhD Thesis, New York University.
- Read, H. (1960), *Η τέχνη σήμερα. Εισαγωγή στη θεωρία της μοντέρνας ζωγραφικής και γλυπτικής*, (μτφρ.: Κούρτοβικ, Δ.), Αθήνα: Κάλβος.
- Stanzel, F. K. (1999), *Θεωρία της αφήγησης*, (μτφρ.: Χρυσομάλλη–Henrich, K.), Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Αγαπητός, Π. (επιμ.) (2006), *Εικόν και λόγος. Έξι βυζαντινές περιγραφές έργων τέχνης*, (μτφρ.: Αγαπητός, Π. – Hinterberger, M.), Αθήνα: Άγρα.
- Αγγελάτος, Δ. (2017), *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα: Gutenberg.
- Αγγελάτος, Δ. [2018], «Η εικαστική ποιητική στο έργο της Νατάσας Χατζιδάκι» https://www.academia.edu/37552268/Η_εικαστική_ποιητική_στο_έργο_της_Νατάσας_Χατζιδάκι.pdf [ανακτήθηκε: 30/09/2019].
- Αλμπέρτι, Λ. Μ. (1994), *Περί ζωγραφικής*, (μτφρ.: Λαμπράκη – Πλάκα, Μ.), Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αρσενίου, Ε. (2006), «Η ποιητική γοητεία του αίματος», *Ποίηση* 27: 281-6.
- Βιτσαράς, Γ. Σ. (2019), «Η ποιήτρια Νατάσα Χατζιδάκι», *Εμβόλιμον* 87–88: 73-7.
- Ιωακειμίδου, Λ. (2013), «Η γυναικεία αφήγηση της ζωγραφικής: Ρέα Γαλανάκη, Νίκη Αναστασιά, Έλενα Μαρούτσου», στο Αγγελάτος, Δ. – Γαραντούδης, Ε. (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Αθήνα:

- Καλλιγράφος και Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, σσ. 231–54.
- Κακαβούλια, Μ. (2004), *Μορφές και λέξεις στο έργο της Ελένης Βακαλό*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Κανελλιιάδου, Β. (2013), «Η ζωγραφική αφηγούμενη: Ένα θεωρητικό πλαίσιο για την αφήγηση στις εικαστικές τέχνες», στο Αγγελάτος, Δ. – Γαραντούδης, Ε. (επιμ.) *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Αθήνα: Καλλιγράφος και Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, σσ. 177–83.
- Λάλου, Α. (2019), «Νανά Ησαΐα», *Εμβόλιμον* 87–88: 104–13.
- Μπουλώ, Σ. (2002), *Η κρυφή γεωμετρία των ζωγράφων. Εσωτερικές δομές*, (μτφρ.: Δήμου, Σ.), Αθήνα: Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών μαθημάτων.
- Νικολοπούλου, Μ. (2015), «Η αμήχανη ανάδυση του underground και το αίτημα της διπλής πρωτοπορίας στο λογοτεχνικό πεδίο της μεταπολίτευσης», στο Αυγερίδης, Μ. – Γαζή, Έ. – Κορνέτης, Κ. (επιμ.), *Μεταπολίτευση· Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα: Θεμέλιο, σσ. 263–82.
- Ντίνια–Μπούνταλη, Ε. (2011), *Ζωγραφική: Τέχνη και Επιστήμη*, Αθήνα: Κοντύλι.
- Παναγιώτου, Ε. (2019), «[Κρήνη Rimondi]», *Εμβόλιμον* 87–88: 79–82.
- Σκλόφσκι, Β. (1995³), «Η τέχνη ως τεχνική», στο *Θεωρία της Λογοτεχνίας. Κείμενα των Ρώσων φορμαλιστών*, (μτφρ.: Νικολούδης, Η. Π., επιμ.: Τζούμα, Ά.), Αθήνα: Οδυσσέας, σσ. 90–111.
- Σόνταγκ, Σ. (1983²), *Η αισθητική της σιωπής*, (μτφρ.: Ησαΐα, Ν.), Αθήνα: Νεφέλη.
- Χρηστάκης, Λ. (2007), *Παράβαση*, Αθήνα: Τυφλόμυγα.
- Ψάχου, Μ. Ν. (2011), *Η ποιητική γενιά του '70· ιδεολογική και αισθητική διερεύνηση*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.