



Ίσκιοι του Έκτορα στην ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου

ΕΥΓΕΝΙΑ-ΑΛΕΞΙΑ ΜΙΧΑΗΛ

Σελ. 120-143

<https://doi.org/10.26247/erofili.2833>

Βιβλιογραφική αναφορά

Μιχαήλ, Ευγενία-Αλεξία. “Ίσκιοι του Έκτορα στην ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου.” *Ερωφίλη* 2 (Μάρτιος 2022): 120-43. <https://doi.org/10.26247/erofili.2833>.

Ευγενία-Αλεξία Μιχαήλ

Ίσκιои του Έκτορα στην ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου*

«Δεν ξέρω ποιες εικόνες θα πέραναν στην ποίηση μου αν τύχαινε να ζήσω σε μια άλλη εποχή [...] χωρίς να έχω εμπειρίες του πολέμου. Έζησα μέσα σ' αυτή την φρίκη. Του πολέμου, της Κατοχής και του εμφυλίου. Ζώντας στην εποχή μου και στον βασανισμένο τόπο μου ήταν πολύ φυσικό να περάσουν αυτές οι εικόνες στην ποίηση μου. Χωρίς ν' αναιρούν την αγάπη μου και την αφοσίωση μου στην ζωή. Τουναντίον τη δυνάμωναν. Τώρα, αν εκφράζουν ή ανακαλούν διαχρονικές καταστάσεις δεν θα το πω εγώ. Αλλά είναι καλύτερα να μην μιλάμε για μας. Ας διαβάζουμε πάντα Όμηρο».¹ Αυτή η παραίνεση του Παυλόπουλου δεν συνιστά απλώς αναπαραγωγή ενός κοινού τύπου, αλλά μαρτυρά την ουσιαστική γνώση του πάνω στα ομηρικά έπη και ταυτόχρονα τη συνομιλία των ποιημάτων του με αυτά· μια συνομιλία που ξετυλίγεται όσο προχωρούν οι συλλογές του, από την πρώτη (1971) έως και την τελευταία (2008), και απηχεί τις διαχρονικές εικόνες του αιώνιου δράματος του ανθρώπου που έρχεται αντιμέτωπος με δυνάμεις –όπως ο πόλεμος, ο έρωτας και ο θάνατος– που τον ξεπερνούν.²

Πιο συγκεκριμένα, *Τα Αντικλείδια* (1988) –τομή στο έργο του– ξεκινούν με το εξής ιλιαδικό μότο: «Ὡς δ' ἐν ὄνειρῳ οὐ δύναται φεύγοντα διώκειν· οὐτ' ἄρ' ὁ τὸν δύναται ὑποφεύγειν οὐθ' ὁ διώκειν» (X. 199-200).³ Το παρακειμενικό⁴ αυτό στοιχείο συνδέει εν είδει υπόγειου νήματος τα ποιήματα που απαρτίζουν τη συλλογή, ενώ υπομνηματίζει και τα επόμενα έργα του Παυλόπουλου, όπως τα *Τριαντατρία Χαϊκού* (1990), κάτι που θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω. Καταρχάς, όπως έχει καταδείξει ο Ξούριας (1999: 198), το μότο από *Τα Αντικλείδια* συνδέεται και με εκείνο της συλλογής *Αίγος Άμμος* (1997), το οποίο προέρχεται από τον Βακχylίδη· γενικότερα, είναι ενδεικτική του διακειμενικού δικτύου που συστήνει ο ποιητής η χρήση φράσεων ως προμετωπίδων των συλλογών του, αλλά και των επιμέρους ποιημάτων τους. Τα μότο αυτά προέρχονται από τον χώρο της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, με τον διάλογο να εκτείνεται από το έπος (Όμηρος) και τη λυρική ποίηση (Βακχylίδης, Πίνδαρος)

*Η παρούσα μελέτη αποτελεί μέρος μίας ευρύτερης, ανέκδοτης εισήγησης της γράφουσας με τίτλο: «Ίσκιои του Έκτορα, Φαντάσματα του Οδυσσέα και ομηρικοί έρωτες», που εκφωνήθηκε στο 2ο Πανελλήνιο Συνέδριο Μεταπτυχιακών και Διδακτορικών Φοιτητών Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πατρών: «Σύγχρονες Προσεγγίσεις στα Κείμενα: Αναγνώσεις και Ερμηνείες. Η Σύγχρονη Μεταπτυχιακή Έρευνα στις Κλασικές Σπουδές».

¹ Παυλόπουλος (2002) 106.

² Όλο αυτό το υλικό, το οποίο προέρχεται από την εμπειρία του ποιητή, μεταγγίζεται στην ποίησή του και αποτελεί το κοινό έδαφος με τον αναγνώστη, ο Μαρωνίτης (1992: 142) το αποδίδει με τον όρο «προποιοτική» εμπειρία.

³ Οι παραπομπές στο αρχαίο κείμενο ακολουθούν την έκδοση των Monro-Allen (1978) για τις ραψωδίες Α-Μ και Monro-Allen (1976) για τις Ν-Ω. Για την *Οδύσσεια* ακολουθείται η έκδοση: Monro-Allen (1917). Όλες οι παραπομπές στο κείμενο του Παυλόπουλου αντλούνται από την έκδοση: Παυλόπουλος (2017).

⁴ Για τη σημασία των παρακειμενικών στοιχείων βλ.: Genette (2001) 144-60.

μέχρι την ιστοριογραφία (Θουκυδίδης). Πιο συγκεκριμένα, ο διακειμενικός διάλογος του Παυλόπουλου με το ομηρικό έργο, παρότι έχει επισημανθεί εξ αφορμής του μότο από *Τα Αντικλείδια*, δεν έχει ως τώρα μελετηθεί εμπεριστατωμένα.

Για *Τα Αντικλείδια*, όπως εύστοχα ανέλυσε ο Μαρωνίτης (1992: 139-40):

Αξίζει να δούμε τα συμφραζόμενα της ιλιαδικής σκηνής, για να συλλάβουμε τόσο το νόημα της ομηρικής παρομοίωσης όσο και το λόγο της ανάκλησής της στη συλλογή του Παυλόπουλου, ως οδηγού για την ανάγνωσή της. [...] Μόνος ο Έκτορας, προτού αποφασίσει να σταθεί, για ν' αντιμετωπίσει το μανικό Αχιλλέα, επιδίδεται σε πανικόβλητο κύκλιο δρόμο, γύρω από το κάστρο της Τροίας. Ο Αχιλλέας τον παίρνει στο κατόπι κι αυτός ο δίδυμος κυκλικός δρόμος του κυνηγημένου και του κυνηγού, όπου από ένα σημείο και πέρα, δεν μπορείς να ξεχωρίσεις ποιος είναι ποιος, μεταφράζεται σε ονειρικό εφιάλτη: όπως στο όνειρο, λοιπόν, όπου ο κυνηγός δεν μπορεί να προφτάσει τον κυνηγημένο, μήτε ο ένας γίνεται να ξεφύγει, μήτε ο άλλος να τον φτάσει. Ποιος κυνηγάει ποιον; ο Αχιλλέας τον Έκτορα; ο Έκτορας τον Αχιλλέα; Και σε ό,τι αφορά τη μεταφορά της ιλιαδικής παρομοίωσης στον ονειρικό εφιάλτη του Παυλόπουλου: ο ποιητής το ποίημα; το ποίημα τον ποιητή;⁵

Αυτή η ποιητολογικά προσανατολισμένη ανάγνωση τονίζει την καθοριστική επίδραση του μότο μακροδομικά στο σύνολο της συλλογής. Ωστόσο, η λειτουργία του, αναδεικνύεται εξίσου σημαντική σε μικροδομικό επίπεδο, στα επιμέρους δηλαδή ποιήματα, αποκαλύπτοντας συχνά ένα συγκεκαλυμμένο ομηρικό υπόβαθρο ορισμένων –φαινομενικά “αθώων”– ποιημάτων. Έτσι, ο διάλογος του Παυλόπουλου με την αρχαία ελληνική γραμματεία είναι ενίοτε *λανθάνων* και συστήνεται με τους εξής τρόπους: όταν τα διακείμενα είναι φανερά, ανακαλούνται συχνά μυθικοί χαρακτήρες ή/και αυτούσιοι ομηρικοί στίχοι ή αποσπάσματα αυτών, τους οποίους ο ποιητής ενοφθαλμίζει, είτε μεταφρασμένους, δηλώνοντας την προέλευσή τους (βλ. το δίπτυχο ποίημα «Πάρις» και «Ελένη»), είτε στο πρωτότυπο (βλ.: το «Παράπονο» από τη συλλογή: *Πού είναι τα πουλιά*, 2004). Στα *Αντικλείδια*, όμως, η διακειμενικότητα ακολουθεί περισσότερο περίπλοκους δρόμους, παίρνοντας τη μορφή υπαινιγμών/νύξεων, καθώς ανακαλούνται μεμονωμένα ομηρικά μοτίβα-σύμβολα ή/και συγκεκαλυμμένοι ομηρικοί στίχοι, οι οποίοι “φωτίζονται” αν διαβαστούν διαμέσου του μότο της συλλογής. Πρόκειται για μια πιο εσωτερικευμένη διαδικασία “συνομιλίας” με τον Ποιητή, μια συνομιλία που δεν εγκαταλείπεται ποτέ από τον Παυλόπουλο. Μέσα από αυτό το πρίσμα μπορεί να διαβαστεί το ποίημα «Η Σκόνη»:

⁵ Για το ίδιο ζήτημα βλ. και: Αγγελάτος (1994) 12-3.

Ἄν κοιτάξεις
ἂν σταθεῖς γιὰ λίγο
και γυρίσεις νὰ κοιτάξεις
θὰ ἰδεῖς τὸν ἄνθρωπο ποὺ ἔρχεται
μέσα στὴ σκόνη.
Χαμένος ὁ δρόμος μέσα στὴ σκόνη
κι ἄνθρωπος νὰ ἔρχεται ὀλοένα
ἄσπρος ἂπ' τὴ σκόνη
ἄσπρα τὰ μαλλιά
ἄσπρο τὸ πρόσωπο
ἄσπρα τὰ ροῦχα.

Ἄν μπορέσεις νὰ σταθεῖς
καὶ γυρίσεις πίσω νὰ κοιτάξεις
καὶ κοιτάξεις καλὰ
θὰ ἰδεῖς ἓναν ἴσκιο ἀπὸ σκόνη
ποὺ βαδίζει καὶ δὲ βαδίζει
ποὺ ἔρχεται καὶ δὲν ἔρχεται.
Θὰ ἰδεῖς τὴ σκόνη νὰ χορεύει
γύρω ἀπὸ ἓναν ἴσκιο
σκόνη ποὺ γίνεται ἴσκιος
καὶ ἴσκιος ποὺ γίνεται σκόνη
καὶ δὲν μπορεῖ νὰ πάρει
τὸ σχῆμα τοῦ ἀνθρώπου
γιατὶ ὁ ἄνθρωπος εἶναι σκόνη
σκόνη τὰ μαλλιά
σκόνη τὸ πρόσωπο
σκόνη τὰ ροῦχα.

Ἄν ἔχεις μάτια νὰ κοιτάξεις
Καὶ γυρίσεις
καὶ μπορέσεις νὰ ἰδεῖς
τίποτα δὲν θὰ ἰδεῖς.
Δὲν ὑπάρχει δρόμος
μήτε ἄνθρωπος
μήτε ἴσκιος κανένα.

Μονάχα σκόνη
σκόνη
σκόνη
καὶ τίποτ' ἄλλο (113-4).⁶

Η σκόνη (=«κόνις») και τα παράγωγα ή σύνθετά της αποτελούν επανεμφανιζόμενο μοτίβο της Ιλιάδας, κυρίως σε συμφραζόμενα μάχης, προοικονομώντας συχνά τον επερχόμενο θάνατο, καθώς οι πολεμιστές είτε πέφτουν μέσα σε αυτή την ώρα του θανάτου τους,⁷ είτε τη δημιουργούν με το ποδοβολητό τους.⁸ Εμφανίζεται, όμως, και ως ουσία που μεταθανάτια μιάίνει τα σώματα των νεκρών πολεμιστών.⁹ Στο ποίημα, που παραθέσαμε, ανακαλείται το σκηνικό της ραψωδίας Χ της Ιλιάδας, η αποκαλούμενη «Ἑκτορος ἀναίρεσις», αλλά και το λεκτικό της Ψ. Με τον εν λόγω ήρωα, λοιπόν, μπορεί να συσχετιστεί ο πρωταγωνιστής του σύγχρονου ποιήματος –στον οποίο θα αναφερόμαστε στο εξής ως «άνθρωπο».

Η ατμόσφαιρα, λοιπόν, που δημιουργείται, εξαιτίας της δεσπόζουσας ουσίας του ποιήματος, της σκόνης, παραπέμπει στα συμφραζόμενα του κυριολεκτικού διασυρμού του νεκρού Ἑκτορα από τον Αχιλλέα «ἐν κονίῃσι» (Χ. 403) μετά τη μοιραία μονομαχία τους. Ιδιαίτερα οι φράσεις: «Χαμένος ο δρόμος μέσα στη σκόνη» και κυρίως: «Θα ιδείς την σκόνη να χορεύει» παραπέμπουν στην ομηρική φράση: «ὕπὸ δὲ στέρνοισι κονίη/ ἴστατ' **ἄειρομένη** ὥς τε νέφος ἡὲ θύελλα»,¹⁰ αλλά και στη σύνθετη λέξη «κονίσσαλος» (Χ. 401). Και οι δύο φράσεις αποδίδουν ακριβώς την εικόνα της σκόνης που σηκώνεται από το έδαφος, σαν ομίχλη κυκλώνοντας τους πολεμιστές, βρομίζοντας τα μαλλιά και τα πρόσωπά τους με το λευκό¹¹ της χρώμα, προδικάζοντας συχνά τον επικείμενο θάνατό τους· με τον ίδιο τρόπο η «σκόνη» του ποιήματος κυκλώνει και τελικά παγιδεύει τον «άνθρωπο» του ποιήματος, για να τον παρασύρει –στο τέλος του– στην ανυπαρξία.

⁶ Στο εξής οι υπογραμμίσεις και οι έντοντοι χαρακτήρες στα λογοτεχνικά και επιστημονικά παραθέματα είναι δικές μου.

⁷ Για το επανεμφανιζόμενο στην *Ιλιάδα* μοτίβο της πτώσης των πολεμιστών μέσα στη σκόνη (ενδεικτικά: *Ιλ.* Μ. 22-23 «κάππεσον ἐν κονίῃσι καὶ ἡμιθέων γένος ἀνδρῶν») βλ.: Lather (2020) 280.

⁸ Lather (2020) 263 και 265.

⁹ Για τη βεβήλωση των σωμάτων του Ἑκτορα και του Πατρόκλου μέσω της σκόνης αλλά και τη χρήση της λέξης σε συμφραζόμενα θρήνου βλ.: Lather (2020): 281.

¹⁰ *Ιλ.* Ψ. 365–66. Πρόκειται για τη ραψωδία που αφορά στους αγώνες προς τιμήν του νεκρού Πατρόκλου. Με τη φράση αυτή περιγράφεται η σκόνη που σηκώνεται στον αέρα και ακολουθεί τους Αχαιοούς, κατά τη διάρκεια του αγωνίσματος με τους ίππους.

¹¹ Η σκόνη σε τέτοια συμφραζόμενα στα ομηρικά έπη δεν μαυρίζει την όψη, όπως θα περίμενε κανείς, αλλά τη λευκαίνει. Βλ.: *Ιλ.* Ε. 499-505: «ὥς δ' ἄνεμος ἄχνας φορέει ἱερὰς κατ' ἁλῶας/ ἀνδρῶν λικμώντων, ὅτε τε ξανθὴ Δημήτηρ/ κρίνη ἐπειγομένων ἀνέμων καρπὸν τε καὶ ἄχνας/αἶ δ' **ὑπολευκαίνονται** ἀχυρμαί· ὥς τότε **Ἀχαιοὶ/λευκοὶ ὑπερθε γέγοντο κονισάλω**, ὃν ῥα δι' αὐτῶν/οὐρανὸν ἐς πολὺ χαλκὸν ἐπέπληγον πόδες ἵππων/ ἄψ ἐπιμισγομένων: ὑπὸ δ' ἔστρεφον ἡνιοχῆες» [η υπογράμμιση δική μου].

Ακόμη περισσότερο, η σύνδεση του «ανθρώπου» με τον Έκτορα συστήνεται μέσα από την επαναλαμβανόμενη μνεία στο σκονισμένο «πρόσωπο» του ήρωα, μία εικόνα περισσότερο συναισθηματικά φορτισμένη από το αντίστοιχο ομηρικό «κεφάλι» (=«κάρη»)¹² του αρχαίου κειμένου, το οποίο από το βίαιο σύρσιμο πίσω από το αμάξι του Αχιλλέα καλύπτεται ολόκληρο από τη σκόνη.¹³ Στο ίδιο πλαίσιο, τα δύο κείμενα συνδέονται μέσω της ξεχωριστής αναφοράς στα μαλλιά του «ανθρώπου»-Έκτορα, στα οποία δίνεται ιδιαίτερη έμφαση και στο αρχαίο κείμενο· δεν περιγράφεται μόνο το σκονισμένο κεφάλι, αλλά το πώς η προγενέστερα μαύρη – ζωντανή– χαίτη του Έκτορα έχει αλλοιωθεί,¹⁴ έχει γίνει πάλλευκη –νεκρή–, στοιχείο που επιβιώνει στο σύγχρονο ποίημα, προετοιμάζοντας για την επικείμενη μεταμόρφωση του «ανθρώπου» σε σκόνη.

Είναι εμφανές πως στο ποίημα του Παυλόπουλου δεν είναι ζητούμενο ο επιτονισμός της ντροπιαστικής πράξης¹⁵ της σύλησης του νεκρού σώματος, που δεν αναφέρεται ποτέ, αλλά το αποτέλεσμα της, η επικάλυψη ολόκληρης της ύπαρξης από τη σκόνη. Αυτό είναι εμφανές από την εμμονή στο επιμέρους στοιχείο της σκόνης,¹⁶ η οποία, σαν υπόμνηση της ύπαρξης, «χορεύει» (κατά το ομηρικό «κονίσσαλος») γύρω από τον «ίσκιο» –ομηρικό ευφημισμό για τους νεκρούς–¹⁷ καλύπτοντας σαν ομίχλη τον δρόμο, στον οποίο εκείνος –ή το φάσμα αυτού– κάποτε περπατούσε· έτσι, αναδεικνύεται η επίπονη επίγνωση πως οι άνθρωποι οδεύουν προς το απόλυτο τίποτα, τον θάνατο, με τη μόνη απόδειξη ότι υπήρξαν να παραμένει η σκόνη που άφησε πίσω της η εξαϋλωσή τους.¹⁸

Στη ουσία παρακολουθούμε μία μεταμόρφωση, η οποία ταυτίζεται με μία διαδικασία σταδιακής αφαίρεσης της υπόστασης του «ανθρώπου», καθώς εκπίπτει από άνθρωπο σε ίσκιο, από ίσκιο σε σκόνη και από σκόνη στο απόλυτο τίποτα. Αυτός ο υποστασιακός ακρωτηριασμός του αντικειμένου του βλέμματος –ανάλογου με την πρόθεση του Αχιλλέα να “εξαφανίσει”¹⁹

¹² *Ιλ.* X. 398 και 402: «κάρη δ' ἔλκεσθαι ἔασεν» και «κάρη δ' ἄπαν ἐν κονίῃσι». Πρβλ. τη φράση που απευθύνει ο Έκτορας στον Πάρι, για να τον ψέξει για τη δειλία του, πριν τη μονομαχία με τον Μενέλαο: Γ. 54-5: «οὐκ ἄν τοι χραίσμη κίθαρις τά τε δῶρ' Ἀφροδίτης/ ἢ τε κόμη τό τε εἶδος ὅτ' ἐν κονίῃσι μιγείης». Πρβλ. επίσης: Κ. 457: «κάρη κονίῃσιν ἐμίχθη».

¹³ Κατά τη Lather (2020: 280), η ίδια η επαφή του Έκτορα με τη σκόνη, όχι μόνο προκαλεί τη βεβήλωση του νεκρού σώματος αλλά και είναι αυτή που πιστοποιεί την απουσία της ζωής και, άρα, τον θάνατο του Έκτορα, ειδικά όπως εμφανίζεται στην *Ιλ.* Ω. 18 με τη φράση: «ἐν κόνι ἐκτανύσας προπρηνέα».

¹⁴ *Ιλ.* X. 401-3: «τοῦ δ' ἦν ἐλκομένοιο κονίσσαλος, ἀμφὶ δὲ χαῖται/ κυάνεαι πίτναντο, κάρη δ' ἄπαν ἐν κονίῃσι/ κεῖτο πάρος χαρίεν» [η υπογράμμιση δική μου].

¹⁵ Για τον ακρωτηριασμό και τη βεβήλωση του νεκρού σώματος του Έκτορα βλ.: Vernant (1991) 67. Πιο αναλυτικά για το μοτίβο αυτό στην *Ιλιάδα* βλ. το βιβλίο του Segal (1972) και ειδικά για την 22^η ραψωδία 33-47.

¹⁶ Η εικόνα του ανθρώπου που έρχεται μέσα σε ένα σύννεφο σκόνης σε ένα τοπίο που μοιάζει με έρημο θα μπορούσε να έχει και βιβλικές καταβολές.

¹⁷ *Οδ.* κ. 495: «τοὶ δὲ σκιαὶ αἴσουσιν» και λ. 207-8: «σκιῇ εἵκελον ἢ καὶ ὄνειρ/ ἔπατο».

¹⁸ Σε σύμπνοια με τα παραπάνω δεν ενδιαφέρει τον Παυλόπουλο το επικό ιδεώδες του «εὐκλεοῦς θανάτου» που οδηγεί στο «ἄφθιτον κλέος», παρά μόνο το ελεγειακό απόσταγμα του θανάτου.

¹⁹ Εννοούμε εδώ την πρόθεση του Αχιλλέα να σκοτώσει σωματικά και ηθικά τον Έκτορα, όπως έκανε και εκείνος στον Πάτροκλο. Η έμφαση δίνεται στη σύληση του σώματος ως προσπάθεια εκδίκησης απέναντι στον Έκτορα,

τον νεκρό Έκτορα– τονίζεται ακόμη περισσότερο μέσω της διαρκούς επανάληψης και της συνακόλουθης αλλοίωσης των φράσεων των τριών στροφών, των οποίων η συντακτική δομή παραλλάσσεται από τη μία στροφή στην επόμενη: από εμπρόθετος προσδιορισμός, η «σκόνη» γίνεται υποκείμενο του υπαρξιακού ρήματος, ενώ ο «άνθρωπος» που ήταν υποκείμενο του «έρχεται» στην πρώτη στροφή, δίνει τη θέση του στον «ίσκιο» στη δεύτερη, και στην τρίτη γίνεται υποκείμενο του «δεν υπάρχει». Τα στοιχεία αυτά οδηγούν στην κορύφωση του μηδενισμού της ύπαρξης στην τελευταία στροφή, στην οποία μέχρι και ο «ίσκιος» έχει εκλείψει. Η συντακτική δομή αποδίδει ακριβώς τη σταδιακή και αμετάκλητη εξαφάνιση.

Αυτή η έκπτωση του ήρωα εκτός από τη συντακτική της πραγμάτωση, εικονοποιείται και ποσοτικά, καθώς οι τελευταίοι στίχοι της τρίτης στροφής, που αντιστοιχούν²⁰ σε στίχους των προηγούμενων στροφών, αντί για τρεις λέξεις αποτελούνται από μία λέξη («σκόνη»). Σ' αυτό συνηγορεί και η εξάλειψη των ρημάτων που δηλώνουν κίνηση, άρα ζωή, στην τρίτη στροφή· ενώ ο «άνθρωπος» στην πρώτη «έρχεται», στη δεύτερη στροφή παραπαίει ανάμεσα στην κίνηση και την ακινησία («έρχεται και δεν έρχεται/ βαδίζει και δεν βαδίζει»), ώστε να εξαλειφθεί στην τρίτη στροφή οποιαδήποτε μνεία της κίνησης, αφού πλέον δεν υπάρχει.

Το λεκτικό ιδίωμα που συνδυάζει την κίνηση και την ακινησία θυμίζει έντονα τις εναλλαγές τους στη σεφερική «Έγκωμη»,²¹ όπου ο αφηγητής από την κίνηση («Κι ἐγὼ προχώρεσα πρὸς τοὺς ἀνθρώπους ποὺ δούλευαν», 267) εκπίπτει ταυτόχρονα σε μια απροσδιόριστη μεταιχμιακή κατάσταση («Ἄξαφνα περπατοῦσα καὶ δὲν περπατοῦσα»),²² η οποία μαρτυρά τον οραματικό τόνο του σεφερικού ποιήματος, μέσω των στίχων αυτών που προέρχονται από το Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου, όπως διαπιστώνει ο Σαββίδης (1985: 345)· σε σύμπτωση με το σεφερικό διακείμενο φαίνεται να βρίσκεται το «ἔρχεται καὶ δὲν ἔρχεται/ βαδίζει καὶ δὲ βαδίζει» του Παυλόπουλου.²³ Επομένως, το διακείμενο αυτό μάλλον εισάγει έναν οραματικό τόνο στην εικονογραφία της «Σκόνης», μία σκηνοθεσία διόλου ξένη στην ποίηση του Παυλόπουλου, της οποίας προνομιακός χώρος αναδεικνύεται συχνά το όνειρο, κάτι

καθώς μέσω της κακοποίησης του σώματός του από τον εχθρό, στερείται το κλέος που προκύπτει από τον ηρωικό θάνατο στη μάχη. Βλ.: Vernant (1991) 67-8 και 70-1.

²⁰ Κάθε στίχος κάθε στροφής του ποιήματος αντιστοιχεί –έχοντας υποστεί κάποια αλλοίωση/τροποποίηση– σε συγκεκριμένους στίχους της αμέσως επόμενης στροφής. Ακόμη και σε μία πρώτη ανάγνωση γίνεται αντιληπτή η συμμετρία του ποιήματος, η οποία διακόπτεται από την αριθμητική υπεροχή των στίχων της δεύτερης στροφής (παρότι λεξιλογικά και συντακτικά αντιστοιχεί στις προηγούμενες). Ενδεικτικά: «κι ο άνθρωπος να έρχεται ολοένα/άσπρος απ' την σκόνη/άσπρα τα μαλλιά/ άσπρο το πρόσωπο/άσπρα τα ρούχα.» (1^η στροφή), «γιατί ο άνθρωπος είναι σκόνη/ σκόνη τα μαλλιά/ σκόνη το πρόσωπο/ σκόνη τα ρούχα.» (2^η στροφή), «Μονάχα σκόνη/σκόνη/σκόνη/ και τίποτ' άλλο» (3^η στροφή).

²¹ Σεφέρης (1985) 267-9.

²² Στη συνέχεια του ποιήματος αυτό το μεταίχμιο προεκτείνεται: «κορίτσια ζύμωναν καὶ ζύμη δὲν ἄγγιζαν/γυναῖκες γνέθανε, τ' ἀδράχτια δὲ γύριζαν» στο: Σεφέρης (1985) 268.

²³ Για τις σεφερικές καταβολές της «κίνησης μέσα στην ακινησία» βλ.: την ανάλυση του Ευαγγελιάδη (2020: 53) στο ποίημα «Ἡ Βάρκα».

που έχει πολλάκις επισημανθεί από την έρευνα.²⁴ Το αν στη «Σκόνη» η οραματική χροιά της εκτυλισσόμενης σκηνής λαμβάνει στοιχεία ονείρου ή βιβλικής εικόνας στροβιλισμού στην έρημο ίσως δεν έχει τόση σημασία, ενισχύεται όμως από το σεφερικό διακείμενο, καθώς μέσω της ανάκλησης της «Έγκωμης» “σπέρνεται” η αμφιβολία για την πραγματικότητα όσων “βλέπουμε”, αν όντως τα βλέπουμε και αν ο «άνθρωπος» όντως υπάρχει. Η (ανεπίλυτη) αμφιβολία, άλλωστε, είναι βασικό συστατικό του ποιητικού σύμπαντος του Παυλόπουλου.

Ένα άλλο σημείο επαφής των δύο κειμένων αποτελεί η εικόνα του «χορού» της σκόνης, που στα ίδια συμφραζόμενα φαίνεται να ανακαλεί τη φράση «χορός ακίνητος» (268) από το ίδιο ποίημα του Σεφέρη.²⁵ Η ακινησία, σε αυτό το πλαίσιο, παραπέμπει μάλλον στον θάνατο που ελλοχεύει μέσα στην ίδια τη ζωή. Στο ποίημα, μάλιστα, του Παυλόπουλου το μοναδικό πράγμα που κινείται –και άρα εξακολουθεί να υπάρχει στο τέλος– είναι η σκόνη, η οποία ενέχει αποκαλυπτική λειτουργία, καθώς δείχνει τον θάνατο (ακινησία) του «ανθρώπου».

Ακριβώς η εικόνα του ανθρώπινου σώματος που χάνει την υπόστασή του, με την πάροδο των στροφών, αφήνοντας πίσω μόνη της τη σκόνη, μία ξεχωριστή οντότητα-υπόμνηση της απώλειας, του κενού που άφησε ο άνθρωπος, μας κάνει ν’ αμφιβάλλουμε για το αν πράγματι εκείνος υπήρξε ποτέ.²⁶ Κάπως έτσι, άλλωστε, δεν φανταζόμαστε και τον Έκτορα να χάνεται από το οπτικό πεδίο των Τρώων μέσα σε ένα σύννεφο σκόνης;

Τις δυνατότητες του βλέμματος εκμεταλλεύεται ο Παυλόπουλος, τοποθετώντας τον δικό του αναγνώστη²⁷ στη θέση του θεατή της εκτυλισσόμενης σκηνής, στο πλαίσιο της οποίας καλείται να αναγνωρίσει το ομηρικό διακείμενο. Δεν τίθεται, όμως, απλά έξω από το ποίημα, αλλά “εγκιβωτίζεται” εντός του μέσω της συνεχούς αποστροφής στο β’ ενικό. Καταλήγει, έτσι, να βιώνει και ο ίδιος τη μελλοντική απώλεια της δικής του υπόστασης, αφού παρακολουθεί τη μετάπτωση σε ίσκιο του «ανθρώπου», όπως ακριβώς οι Τρώες –και ειδικά ο Πρίαμος– που

²⁴ Τόσο «Η Σκόνη» όσο και τα υπόλοιπα ποιήματα της συλλογής θα μπορούσαν να κινούνται στο προσφιλές στον Παυλόπουλο πλαίσιο του ονείρου «που λανθάνει σαν κρυφό σκηνικό», όπως διαπιστώνει ο Μαρωνίτης (1992:140) στην ανάλυση του για την «Στάχτη». Για το ζήτημα του ονείρου στον Παυλόπουλο βλ. ενδεικτικά: Αγγελάτος (1994: 13), Ζήρας (1995: 9), Καραγεωργίου (2006: 42-5), Ξούριας (2018), Ευαγγελιάδης (2020: 37-41).

²⁵ Εκτός από τους στίχους του προαναφερθέντος ποιήματος του Σεφέρη που παραθέσαμε, ο ποιητής στις *Μέρες ΣΤ’* αναφερόμενος στην αφορμή σύλληψης του ποιήματος αναφέρει, όταν περιγράφει την επίσκεψή του στην Έγκωμη: «Χόρευε το φως και δεν χόρευε [...]». Η πλατωσιά του κάμπου σαν προσφορά, και στη χούφτα αυτής της παλάμης η αρχαία πολιτεία, οι χαραματιές μιας *ακίνητης* μοίρας» στο: Σεφέρης (2008) 103.

²⁶ Εν τέλει, το αν ο «άνθρωπος» υπήρξε είναι αμελητέας σημασίας, γιατί αποτελεί σύμβολο όλης της ανθρωπότητας που αναπόφευκτα θα επιστρέψει στο χώμα, κατά το βιβλικό «[...] έως του άποστρέψαι σε εις την γην, εξ ής ἐλήφθης, γῆ εἶ καὶ εἰς γῆν ἀπελεύσῃ». Τη ρήση αυτήν την απευθύνει ο Θεός στον Αδάμ, μετά την τέλεση του προπατορικού αμαρτήματος στην Παλαιά Διαθήκη (Γένεσις 3:19). Μέχρι και σήμερα, μάλιστα, επιβιώνει στο τελετουργικό της Νεκρώσιμου Ακολουθίας.

²⁷ Για τον ρόλο και τη συχνή μνημόνευση του αναγνώστη στην ποίηση του Παυλόπουλου βλ.: Ευαγγελιάδης-Μιχαήλ (2020).

είναι καταδικασμένοι να κοιτούν άπραγοι από τα τείχη τον διασυρμό του Έκτορα, ο θάνατος του οποίου στην ουσία σημαίνει τον δικό τους επερχόμενο χαμό.

Ο διάλογος με το ομηρικό διακείμενο επιτελείται και λεκτικά, κυρίως με την ανάκληση και τον συνδυασμό ρημάτων που δηλώνουν την όραση, την (οπτική) αντίληψη και τη στάση. Στο ομηρικό κείμενο, άλλωστε, δίνεται έμφαση στους πρώτους στίχους της ραψωδίας, στην όραση του θεατή-Πριάμου, ο οποίος «πρώτος είδε με τα μάτια του»²⁸ τον Αχιλλέα να κατευθύνεται προς τα τείχη, έξω από τα οποία έχει απομείνει ο Έκτορας, παρακαλώντας τον στη συνέχεια να «**μην σταθείς**»²⁹ απέναντι στον φονικό Αχιλλέα.³⁰ Τα ομηρικά ρήματα όρασης και αντίληψης («ἶδεν» ο Πρίαμος και «ἐνόησεν» ο Έκτορας αντίστοιχα) μεταφράζονται στο σύγχρονο ποίημα στο δίπολο κοιτάζω-βλέπω, ενώ συνδυάζονται με ρήματα που δηλώνουν τη στάση («μῖμνει», «ἵστασο», «οὐδ' ἔτλη μένειν»), συνδυασμός που εντοπίζεται και στο ποίημα του Παυλόπουλου στο εναρκτήριο τετράστιχο κάθε στροφής εντός των υποθετικών προτάσεων,³¹ μέσα στις οποίες παγιδεύεται ο αναγνώστης³² στον ρόλο του (ομηρικού) θεατή. Οι υποθέσεις –συντακτικά μιλώντας– ανήκουν στο είδος του πραγματικού, δηλώνοντας έτσι κάτι που θα συμβεί οριστικά, αν εκπληρωθεί ο υποθετικός λόγος· την απόδοση, όμως –δηλαδή το αμετάκλητο αποτέλεσμα που θα προκύψει αν επιτελεστεί η διαδικασία του «θεάσθαι»– τη γνωρίζει μόνο η προνομιακή φωνή του αφηγητή-προφήτη,³³ ο οποίος έχει τη δυνατότητα να διακρίνει πίσω από το πέπλο της σκόνης, να ξεχωρίζει πίσω από το «φαίνεσθαι» το «είναι»· ο αφηγητής, έτσι, λειτουργεί ως πλάσμα του μεταίχμιου, ένας μεσολαβητής ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών (αυτών που βλέπουν) και των νεκρών (αυτών που έχουν εξαϋλωθεί). Τα πάντα, όμως –ως συνήθως στην ποίηση του Παυλόπουλου– τίθενται στη σφαίρα της πιθανότητας· αυτό καταδεικνύουν οι υποθετικοί λόγοι.³⁴

Οι πρώτοι τέσσερις στίχοι κάθε στροφής είναι συμμετρικοί: οι τρεις πρώτοι συνιστούν τις υποθέσεις/υποθετικές προτάσεις και ο τέταρτος την απόδοση των υποθετικών λόγων.³⁵ Η

²⁸ *Ιλ.* X. 25-6: «τὸν δ' ὁ γέρων Πρίαμος πρῶτος ἶδεν ὀφθαλμοῖσι/παμφαίνονθ' ὥς τ' ἀστέρ' ἐπεσσύμενον πεδίοιο».

²⁹ Ο Πρίαμος παρακαλεί τον Έκτορα (X. 38): «μὴ [...] μῖμνει» και η Εκάβη (X. 85) «μὴ ἵστασο»

³⁰ *Ιλ.* X. 136-8: «Ἴκτορα δ', ὡς ἐνόησεν, ἔλε τρόμος· οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλη/αὐθι μένειν, ὀπίσω δὲ πύλας λίπε, βῆ δὲ φοβηθεὶς/Πηλεΐδης δ' ἐπόρουσε ποσὶ κραϊννοῖσι πεποιοῦσας».

³¹ Όραση: «αν κοιτάξεις» [...] «θα ιδείς» (οπτική αντίληψη), «αν έχεις μάτια». Στάση: «αν σταθείς» «αν μπορέσεις να σταθείς».

³² Βλ.: Παγανός (2005) 131: «Ο ποιητής παγιδεύει τον αναγνώστη του μέσα στο δικό του περικλείστο ποιητικό περιβάλλον. Κι αυτός αμήχανος ψάχνει να βρει αντικείμενα. Και χάνεται εκεί μέσα».

³³ Η σημασία του βλέμματος στην ποίηση του Παυλόπουλου έχει επισημανθεί από την έρευνα βλ.: Αγγελάτος (1994) 9. Για μία ποσοτική καταγραφή των εμφανίσεων του ρήματος «βλέπω» και άλλων συγγενικών όρων, όπως το «κοιτάζω» βλ.: Ευαγγελιάδης (2020) 37-49, και πιο συγκεκριμένα τον πίνακα στη σ. 39.

³⁴ Καίρια είναι η διαπίστωση της Φιλοκύπρου (2016: 567) για την ποίηση του Παυλόπουλου: «[...] η αμφιβολία εντείνεται και διαστέλλεται καταλαμβάνοντας ολόκληρη την ανθρώπινη ύπαρξη». Για την πιθανότητα και την αμφιβολία ως πυρήνες της ελεγειακής ποίησης του Παυλόπουλου βλ.: Ευαγγελιάδης-Μιχαήλ (2020) 15-8.

³⁵ Στη δεύτερη στροφή μόνο –που ξεφεύγει από τη συμμετρία των άλλων δύο, αριθμώντας 17 στίχους– υπάρχουν δύο αποδόσεις, που σηματοδοτούνται από το επαναλαμβανόμενο ρήμα «θα ιδείς».

κάθε στροφή, όμως, εκτός από συντακτικά, αντανακλά και λεκτικά την προηγούμενή της, αφού επαναλαμβάνονται οι ίδιες λέξεις («κοιτάξεις», «σταθείς», «γυρίσεις») σε διαφορετικά συντάγματα, αλλάζοντας κάθε φορά το επίκεντρο της υποθετικής πρότασης, μεταλλάσσοντας δηλαδή την πρώτη υπόθεση, ώστε αυτή με τη σειρά της να ακολουθήσει τη σταδιακή αλλαγή-εξαύλωση που υφίσταται το αντικείμενο του βλέμματος, ο «άνθρωπος».

Στην πρώτη στροφή, το βάρος πέφτει στην πιο απλή μορφή του «αν κοιτάξεις» που δεν απαιτεί καμία προσπάθεια πέρα από το να «σταθείς» και να «κοιτάξεις» τον «άνθρωπο» του οποίου η ύπαρξη ακόμη δεν αμφισβητείται. Η διαδικασία αυτή στη δεύτερη στροφή αλλάζει κέντρο βάρους, καθώς ο θεατής πρέπει πρώτα να σταθεί, *αν το αντέχει*, και «να γυρίσει πίσω», ώστε «να κοιτάξει καλά», για να διακρίνει τη μεταίχμιακή κατάσταση πλέον όχι του «ανθρώπου», αλλά του «ανθρώπου-ίσκιου» που έρχεται μέσα από τη σκόνη· ο θεατής, έτσι, αποκτά (οπτική) αντίληψη της μεταμόρφωσης του «ανθρώπου». Το μεγαλύτερο μέρος αυτής της μεταμόρφωσης επιτελείται στη δεύτερη στροφή, η οποία αριθμεί και τους περισσότερους στίχους, κάτι στο οποίο συνηγορεί η ύπαρξη δεύτερης απόδοσης. Έτσι, η μεταμόρφωση είναι διπλή· αφού δει τον άνθρωπο-ίσκιο, ο αναγνώστης θα δει τον άνθρωπο να γίνεται ένα με τη σκόνη.

Στις πιο περίπλοκες υποθετικές προτάσεις της δεύτερης στροφής στην ουσία απηχούνται οι ιλιαδικοί στίχοι που περιγράφουν το πώς ο Έκτορας το έβαλε στα πόδια, «δεν άντεξε να σταθεί» μπροστά στον Αχιλλέα, όταν τον πρωτοαντίκρυσε να του επιτίθεται, και κλήθηκε να βρει το κουράγιο να γυρίσει προς το μέρος του διώκτη του, ώστε να τον αντιμετωπίσει. Με αντίστοιχο τρόπο πρέπει ο αναγνώστης να βρει τη δύναμη να σταθεί ακίνητος και να στρέψει το βλέμμα του στον «άνθρωπο» που «έρχεται και δεν έρχεται» μέσα από τη σκόνη, κάτι που παραπέμπει στα εξής λόγια του Έκτορα: «[οὐ σ' ἔτι Πηλέος υἱὲ φοβήσομαι, ὥς τὸ πάρος περ/ τρὶς περὶ ἄστρ' ἄστυ μέγα Πριάμου δῖον], οὐδὲ ποτ' ἔτλην/ μείναι ἐπερχόμενον»³⁶ νῦν αὐτὲ με θυμὸς ἀνῆκε/ στήμεναι ἀντία σεῖο: ἔλοιμί κεν ἢ κεν ἀλοίην». (X. 250-3). Χωρίς φόβο ο αναγνώστης πρέπει να παρακολουθήσει αυτό που δεν θέλει να δει, τον χαμό του *επερχόμενου* «ανθρώπου», αλλά και του ίδιου του εαυτού του κατάματα.

Κάπως έτσι διασαλεύονται για ακόμη μια φορά στην ποίηση του Παυλόπουλου οι ρόλοι του κυνηγού και του κυνηγημένου, όπως τονίζεται από το μότο της συλλογής *Τα Αντικλείδια*,

³⁶ Νωρίτερα μόλις έχει δει τον Αχιλλέα, η αντίδραση του Έκτορας περιγράφεται ανάλογα (Ιλ. X. 136-7): «Έκτορα δ', ὥς ἐνόησεν, ἔλε τρόμος: οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλην/ αὐθι μένειν, ὀπίσω δὲ πύλας λίπε, βῆ δὲ φοβηθείς» [η υπογράμμιση δική μου]. Η λέξη «ἐπερχόμενον» συνδέεται και λεκτικά με το ποίημα του Παυλόπουλου, με τον άνθρωπο που «έρχεται» μέσα από τη σκόνη.

καθώς ο αναγνώστης και ο «άνθρωπος» λαμβάνουν αλληλεπικαλυπτόμενους συμβολισμούς.³⁷ Την ίδια στιγμή, μέσα από τη σκόνη μπορεί να προβάλει τόσο ο νεκρός ίσκιος-Έκτορας, όσο και ο Αχιλλέας-θάνατος, οι οποίοι κατατρέχουν –ελεγειακά ο πρώτος, απειλητικά ο δεύτερος– τον αποδέκτη του ποιήματος, τον ίδιο τον αναγνώστη που κατά περίπτωση μπορεί και ο ίδιος να ταυτιστεί με τον Έκτορα, –σύμβολο όλων των θνητών, καθώς τον κατατρέχει ο δικός του θάνατος– ή με τον απλό θεατή του φόνου του –καθώς παρακολουθεί τον θάνατο κάποιου άλλου.³⁸

Στην υποθετική πρόταση της τρίτης στροφής, παρότι η έμφαση μετατοπίζεται στο ίδιο το αισθητήριο όργανο της όρασης «αν έχεις *μάτια* να κοιτάξεις» –διατύπωση που θυμίζει το «ἴδεν οφθαλμοῖσιν» του Πριάμου–, η όραση χάνει την καθαρά οπτική της σημασία και προεκτείνεται στη σφαίρα της πνευματικής αντίληψης γενικότερα, αφού η εκπλήρωση του υποθετικού λόγου («αν κοιτάξεις/ και μπορέσεις να δεις») έχει τα αντίθετα από τα αναμενόμενα αποτελέσματα («*τίποτα δεν θα μπορέσεις να ιδείς*»), καθώς έχει επιτελεστεί η εξαϋλωση του ανθρώπου.³⁹

Το παράδοξο έγκειται στο ότι μέσω της κατάργησης του αντικειμένου θέασης, του «ανθρώπου» ως υλικής ύπαρξης, ο θεατής θα καταφέρει να εκπληρώσει τον σκοπό του· μην βλέποντας κάτι, θα καταφέρει να *δει*, να «ενοήσει» όπως ο Έκτορας,⁴⁰ τη βαθύτερη και αληθινή ουσία των πραγμάτων, την ίδια την αόρατη, σταδιακή διαδικασία της απώλειας,⁴¹ την οποία αποκαλύπτει η ποίηση. Αυτό που θα δει είναι το τίποτα στη θέση του ανθρώπου με ένα πέπλο σκόνης να το περιβάλλει, ένα τίποτα στο οποίο μελλοντικώς θα περιέλθει ο ίδιος ο αναγνώστης. Τα πάντα, όμως –όλες αυτές οι συνειδητοποιήσεις– προϋποθέτουν την εκπλήρωση των υποθετικών προτάσεων, συνιστούν μια πιθανότητα που αφήνεται στα χέρια του αναγνώστη, αν αποφασίσει, όχι απλά να διαβάσει, αλλά και να εν-νοήσει το ποίημα.

³⁷ Ο Αγγελάτος (1994: 9-10) αναφέρεται σε μια «επικίνδυνη» ποιητική συμπεριφορά «διότι δεν προσφέρει την ασφάλεια ενός οποιουδήποτε πέρατος· διαγράφει αέναη κυκλική τροχιά, μέσα στην οποία οι ρόλοι του ποιητή και του ποιήματος, του υποκείμενου και του ζητούμενου, του κυνηγού και του θηράματος διεισδύουν ο ένας στην περιοχή του άλλου και αλλάζουν πρόσωπο».

³⁸ Όπως παρατηρεί η Φιλοκύπρου (2016: 567), ο «ποιητικός λόγος σφυρηλατεί τα δικά του δεσμά για τον άνθρωπο. Του απαγορεύει να χαρεί πλήρως το παρόν, γιατί του αποκαλύπτει το μέλλον· [...] τον εμποδίζει να διακρίνει τι είναι εφιάλτης ή όνειρο και πραγματικότητα. Συγγέει εσκεμμένα τα πρόσωπα με όσους τα υποδύονται [...]. Και τελικά επιβάλλει σε όσους κινούνται στον χώρο του μια κατάσταση διαρκούς αμφιβολίας».

³⁹ Πρβλ.: «Μονάχα ένα σκυλί κι εγώ κοιτάζαμε./Κατεβαίνοντας τώρα/ εκεί που δέν ήταν τίποτε/ νά κοιτάζουμε.» Παυλόπουλος (2017) 88.

⁴⁰ Στο *Ιλ.* X. 136-7, ο Έκτορας δεν βλέπει απλώς τον Αχιλλέα και τρομάζει, αλλά αντιλαμβάνεται την παρουσία του μετά το οπτικό ερέθισμα και τον «καταλαμβάνει τρόμος». Παρακολουθούμε, δηλαδή, μια διαδικασία συνειδητοποίησης (εννόησης) σε στάδια· ακριβώς την ίδια διαδικασία υφίσταται και ο «αναγνώστης», το «εσύ» του ποιήματος, που, ξεκινώντας από ένα απλό οπτικό ερέθισμα και στη συνέχεια την απώλειά του (=την εξαφάνιση του «ανθρώπου»), κατορθώνει να ενοήσει τις περίπλοκες διεργασίες της απώλειας.

⁴¹ Μια απώλεια, που σύμφωνα με τον Ευαγγελιάδη (2020: 45, υποσ. 148), ευρισκόμενη «εντός της ποίησης ισοδυναμεί με την απώλεια στον πραγματικό κόσμο».

Έτσι, ο αναγνώστης δεν είναι άβουλος, αδύναμος, όπως οι Τρώες και ο Πρίαμος, οι οποίοι δεν μπορούν να επηρεάσουν την έκβαση της μονομαχίας. Ο αναγνώστης έχει την επιλογή αν το αποφασίσει⁴² και περάσει από τη μαθητεία των τριών στροφών του ποιήματος – γιατί περί μύησης πρόκειται –, να καταφέρει να φτάσει στη βαθιά και αμετάκλητη συνειδητοποίηση της ίδιας της διαδικασίας της απώλειας και του αναπόφευκτου θανάτου· ο τελευταίος εξαφανίζει τα όντα, αφήνοντας πίσω, όπως το νεκρό κορμί του Έκτορα, τη σκόνη, ένα και μόνο αποτύπωμα-εχέγγυο ότι ο «άνθρωπος» – όπως και όλοι οι άνθρωποι όλων των εποχών – πράγματι κάποτε υπήρξε.

Κατ’ αυτόν τον τρόπο, η θεματική της απώλειας, ως ακρογωνιαίος λίθος της ελεγείας,⁴³ επιβάλλει τη μεταμόρφωση της ομηρικής βίαιης σκηνής του θανάτου και του διασυρμού του Έκτορα σε έναν υπαρξιακό προβληματισμό· τα ομηρικά χωρία αναλύονται στα συστατικά τους, σε λέξεις-υπαινιγμούς που τα ανακαλούν με προεξάρχον το στοιχείο της «σκόνης», η οποία ανάγεται σε βασικό σύμβολο της υπόμνησης της ύπαρξης μετά τον θάνατο, αδιάφορο αν ήταν βίαιος ή όχι. Επομένως, είναι εμφανές ότι η διαχείριση του έπους στα χέρια του Παυλόπουλου είναι ελεγειακή με άξονα τις επιταγές της δικής του ποίησης. Υπ’ αυτήν την έννοια, τον ενδιαφέρει αφενός ο ίδιος ο θάνατος ως αναπόφευκτη τραγική μοίρα του ανθρώπου και αφετέρου το υπαρξιακό ερώτημα «τι μένει τελικά από μας;» μετά τον θάνατο μας.

Μεταθανάτια ζωή δεν υπάρχει, παρά μόνο αυτή που προσφέρει το ποίημα. Έτσι, το ποίημα, σαν ξεχωριστή οντότητα – άρα και η ίδια η Ποίηση, την πόρτα της οποίας προσπαθούμε ν’ ανοίξουμε με ποιήματα-αντικλείδια – λειτουργεί ως το μοναδικό πραγματικό αποτύπωμα-σκόνη που επιτρέπει τη διαίωνιση της χαμένης ύπαρξης,⁴⁴ ακριβώς γιατί μέσω του λόγου της αποκαλύπτει τη διαδικασία της απώλειας. Είναι, μάλιστα, παράδοξη η ταυτόχρονη λειτουργία της σκόνης-ποίησης ως υπενθύμισης του θανάτου, αλλά και μνημείωσης της ύπαρξης μετά απ’ αυτόν. Η αποκάλυψη αυτής της αθέατης αλήθειας φυσικά προϋποθέτει πως εμείς, οι αναγνώστες του ποιήματος, θα αντέξουμε να δούμε τη σκόνη όχι ως εμπόδιο της όρασης,⁴⁵ αλλά ως αποκάλυψη των μυστικών διεργασιών της ζωής και του θανάτου, εννοώντας την,

⁴² Ο ποιητής μάς προσκαλεί να πάρουμε την «απόφαση» που έχει διπλό αποτέλεσμα: μας «κατεβάζει» μαζί του «σ’ ένα μεγάλο πόνο, μα σύγχρονα μας δυναμώνει να κοιτάξουμε κατάματα τη μοίρα μας [...] σαν μια φυλή που σηκώνει μια τεράστια παράδοση και [...] έχει πολύ δρόμο να τραβήξει ακόμη», όπως αναφέρει στο κείμενό του για τον Σεφέρη. Βλ.: Παυλόπουλος (1961) 150.

⁴³ Θεωρητικά για την ελεγεία βλ.: Kennedy (2007). Για μια συστηματική διερεύνηση της ελεγειακής φοράς της ποίησης του Παυλόπουλου βλ. τη διπλωματική εργασία του Ευαγγελιάδη (2020).

⁴⁴ Βλ.: Φιλοκύπρου (2016) 568: «Ο ποιητής μπορεί να διασώσει πρόσωπα και περιστατικά μόνο αν περάσει, φέρνοντας τα μαζί του, στον παράξενο τόπο της ποίησης [...]».

⁴⁵ Ως εμπόδιο λειτουργεί η σκόνη σε ορισμένα χωρία της Ιλιάδας, όπως υποδεικνύει η Lather (2020: 267-8). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η μαγική λειτουργία που αποδίδεται στη σκόνη, η οποία αποτυπώνεται στο ρήμα «θέλγε [νόον]» (Ιλ.Μ.252–55), ως όπλο των θεών για να αποκρύψουν την επέλαση των Τρώων στο: Lather (2020: 268). Στο ποίημα του Παυλόπουλου, αντίθετα, η σκόνη λειτουργεί αποκαλυπτικά.

δηλαδή, ως το στοιχείο πίσω από το παραπέτασμα του οποίου πρέπει να διακρίνουμε τον θάνατο, γνώση που θα λάβουμε με την καθοδήγηση του ποιητή-διαμεσολαβητή. Τότε και μόνον τότε η ποίηση πράγματι αποκαλύπτει κάτι.⁴⁶

Έτσι, όλα τα παραπάνω δεν συνιστούν παρά μια ιδιότυπη νέκυια ολόκληρου του ανθρώπινου γένους, της ομηρικής «γενεάς των φύλλων», θέτοντας ταυτόχρονα τον διαχρονικό προβληματισμό για τη λειτουργία της ίδιας της ποίησης, η οποία ταυτίζεται ενίοτε με τη σκόνη –ή σε άλλα ποιήματα με την άμμο.⁴⁷ Τα παραπάνω συντάσσονται, άλλωστε, με το βασανιστικό στην ποίηση του Παυλόπουλου ερώτημα: «τι μένει τελικά στην ποίηση»; έστω ένας ίσκιος του ανθρώπου, οι στάχτες του ή η σκόνη που κάποτε σήκωνε η μορφή του; ερώτημα ελεγειακά αναπάντητο.

Η λειτουργία, πάντως, του μότο της συλλογής δεν αφορά μόνο στην ιχνηλάτηση του αποτυπώματος που αφήνει η μορφή του Έκτορα στην ποίηση του Παυλόπουλου, αλλά και το ομηρικό διακείμενο γενικότερα. Υπ' αυτήν την έννοια, το μότο αναδεικνύεται ως συνεκτικός κρίκος όλων των ποιημάτων της συλλογής, καθώς, όπως και η *Ιλιάδα*,⁴⁸ *Τα Αντικλείδια* κλείνουν με μια σκηνή ταφής, η οποία περιγράφεται στο ποίημα «Η Βάρκα»,⁴⁹ το 25^ο και τελευταίο ποίημα της συλλογής:⁵⁰

Έσκυψα στὸν γκρεμὸ τοῦ προσκέφαλου
καὶ κοίταξα κάτω
καὶ εἶδα τὶς κουτσουπιὲς ἀνθισμένες
εἶχε πέσει ὁ ἥλιος στὴ θάλασσα
καὶ πέρα ἀπὸ τὸ ἐρημόνησο τὸ φῶς τῆς μέρας
ἦταν σταματημένο καὶ φευγάτο
καὶ κάποιος κήδευε κάποιον σὲ μιὰ βάρκα
ἔλαμνε ἀργὰ κι ἄκουγα τὰ κουπιά
καὶ καθὼς ἔμπαινε ἡ βάρκα κάτω ἀπὸ τὸ βράχο
στὸ σκοτάδι τοῦ βράχου

⁴⁶ Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Παυλόπουλος (1998: 26), η «ποιητική δημιουργία είναι μια πράξη ερωτική και συνάμα μια υπέρτατη δοκιμασία, παλεύοντας στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου να φτάσεις στην Αλήθεια της τέχνης σου. Η στιγμή αυτή της αλήθειας είναι πάντα απατηλή και πρόσκαιρη».

⁴⁷ Και στο ποίημα «Λίγος Άμμος», της ομώνυμης συλλογής, η άμμος θα μπορούσε να ταυτιστεί με την ποίηση, τη στιγμή μάλιστα που λειτουργεί όπως η σκόνη, ως μία ελάχιστη υλική παρουσία-υπόμνηση της ύπαρξης των δύο εραστών του ποιήματος, το μοναδικό αποτύπωμα που θα αφήσουν στον κόσμο ως απόδειξη ότι υπήρξαν: «Στὸν μέλλοντα λοιπὸν αἰῶνα/ θὰ μείνει λίγος ἄμμος/ μὲ τὴ δική μας τὴν ἀφή [...]» (183).

⁴⁸ Με την ταφή του Έκτορα στη ραψωδία Ω.

⁴⁹ Αναφορά στο παλίμψηστο των διακειμένων που λειτουργούν ως αφανές υπόβαθρο του συγκεκριμένου ποιήματος, την «ομηρική», «σεφερική» και σολωμική «παράδοση», στην οποία εγγράφεται, κάνει ο Ζήρας (2018).

⁵⁰ Μπορούμε να ερμηνεύσουμε ως ένα παιχνίδι του Παυλόπουλου το γεγονός πως περιλαμβάνει 25 ποιήματα στη συγκεκριμένη συλλογή, ενώ οι ραψωδίες της *Ιλιάδας* είναι 24.

ἔλα πάλι τοῦ φώναξα
 καὶ πιὸ βαθιὰ ὁ ἀντίλαλος
 ἔλα πάλι ἔλα πάλι ἔλα πάλι
 ἀλλὰ δὲν ἤξερα σὲ ποιὸν ἤθελα νὰ φωνάξω
 γιὰτὶ ὁ ἄνθρωπος μὲ τὰ κουπιὰ κι ὁ πεθαμένος
 ἤμουν ἐγὼ
 κι ἔνα σκυλὶ στεκόταν τώρα στὴν ἄκρη τοῦ γκρεμοῦ
 γάβγιζε τὸν ἵσκιο τῆς βάρκας
 κι ἐγὼ εἶχα γείρει στὸ προσκέφαλο
 καὶ δὲν σκεφτόμουν τίποτα πιά
 δὲν ἔκλαιγα δὲν ἔβλεπα μήτε θυμόμουν τίποτα
 μονάχα τὰ κουπιὰ στὸν ὕπνο μου
 ἄργα καὶ πιὸ ἄργα
 μὲ λίκνιζαν ἀδιάκοπα. (137).

Ὅπως και στην *Ιλιάδα*, «ποιητής» και αναγνώστης γίνονται μάρτυρες μιας ταφής· στο ομηρικό κείμενο, μάλιστα, έχει προηγηθεί και η ταφή του Πατρόκλου. Το ιδιάζον όμως στοιχείο του σύγχρονου ποιήματος είναι ότι ο αφηγητής παρακολουθεί από ψηλά, σαν σε μια εξωσωματική εμπειρία, τη δική του είσοδο στον Κάτω Κόσμο πάνω στη βάρκα που σκίζει τα νερά του Αχέροντα ποταμού, κατά πάσα πιθανότητα, για να οδηγηθεί στον Άδη, ζωντανός και νεκρός ταυτόχρονα.⁵¹

Εδώ, την εμφάνισή της κάνει ως διακείμενο και η *Οδύσσεια*, χάρη σε αυτό το σκηνικό που θυμίζει την περιγραφή του χώρου, όπου θα επιτελεστεί η συνάντηση του Οδυσσέα με τους νεκρούς. Ο βράχος⁵² του αρχαίου κειμένου στο σύγχρονο ποίημα γίνεται γκρεμός, καθώς το ποιητικό υποκείμενο κοιτάζει κάτω και βλέπει «τὶς κουτσουπιές ἀνθισμένες», εικόνα σε αντιστοιχία με το ανθισμένο ακρογιάλι της Περσεφόνης⁵³ που περιγράφει η Κίρκη στον Οδυσσέα, πριν εκείνος φύγει για τον Άδη, ενώ η μνεία στο σκυλί πάντοτε θα συνδέεται με τον Οδυσσέα λόγω του πιστού συντρόφου του, Άργου. Μόνο σκηνοθετικά, όμως, και θεματολογικά εμφανίζεται η Οδύσσεια, παρά λεξιλογικά.⁵⁴ η αναφορά, όμως, στη λέξη

⁵¹ Ὅπως διαπιστώνει ο Ξούριας (2018), «Ο Γ. Π. θα μιλήσει όχι μόνον για τους νεκρούς, αλλά και ως νεκρός κάμποσες φορές ὡς το τέλος της ποιητικῆς του διαδρομῆς».

⁵² *Οδ.* κ.515: «πέτρῃ τε ξύνεσῖς τε δύο ποταμῶν ἐριδούπων;».

⁵³ *Οδ.* κ.508-12: «ἀλλ' ὅπῳτ' ἂν δὴ νηὶ δι' Ὀκεανοῖο περήσης,/ ἔνθ' ἄκτῃ τε λάχεια καὶ ἄλσεα Περσεφονείης,/ μακραί τ' αἰγίροι καὶ ἰτέαι ὠλεσίκαρποι,/ νῆα μὲν αὐτοῦ κέλσαι ἐπ' Ὀκεανῷ βαθυδίνῃ,/ αὐτὸς δ' εἰς Αἴδεω ἰέναι δόμον εὐρώεντα».

⁵⁴ Η τριπλή επίκληση «ἐλα πάλι» μας θυμίζει ενδεχομένως την τριπλή ανώφελη προσπάθεια του Οδυσσέα να αγκαλιάσει την Αντίκλεια, όταν τη συναντά στον Άδη βλ.: *Οδ.* λ. 204-10: «ὡς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ γ' ἔθελον φρεσὶ

«ερημόνησο» θα μπορούσε να αποτελέσει αρμό με την *Οδύσσεια* μέσω της *αυτοκειμενικότητας*,⁵⁵ καθώς ανακαλείται ο τίτλος ενός παλιότερου, διαπιστωμένα «ομηρικού» -και σεφερικού ποιήματος- του Παυλόπουλου που επονομάζεται «Το ερημόνησο» από την πρώτη συλλογή του ποιητή, *Το Κατώγι* (1971). Αυτή η σχέση των δύο ποιημάτων του Παυλόπουλου πραγματώνεται τόσο σε λεκτικό, όσο και σκηνοθετικό επίπεδο, κυρίως με τις αναφορές στο «λίκνισμα»⁵⁶ και τα «κουπιά» [«Κι ολοένα η μουσική απ' τα κουπιά/ και του νερού το λίκνισμα στα πλάγια» (26)].

Είναι σημαίνον πως το ποιητικό υποκείμενο αναγνωρίζει τον εαυτό του όχι μόνο στο πρόσωπο του νεκρού αλλά και του βαρκάρη, κάτι που συστήνει την εφιαλτική σκηνοθεσία του ποιήματος. Ακόμη περισσότερο πέραν της θεματολογίας της ταφής, η διασάλευση των ρόλων που προαναγγέλλεται από το μότο της συλλογής (κυνηγός-κυνηγημένος),⁵⁷ βρίσκει την πλήρη της έκφραση στο ποίημα και προχωρά ένα βήμα παραπέρα, καθώς βαρκάρης, νεκρός, αλλά και θεατής γίνονται το ίδιο και το αυτό πρόσωπο. Υπό αυτήν την έννοια, εκπληρώνεται η «υπόσχεση» της «Σκόνης», καθώς ο θεατής παύει να παρακολουθεί την ταφή του Άλλου, όπως θα περίμενε κανείς (αφού νωρίτερα έχει δει τον θάνατο του Έκτορα), και γίνεται μάρτυρας της ταφής του *Εαυτού* του, βιώνοντας την *απόλυτη* απώλεια, όπως την είχε υπαινιχθεί «Η Σκόνη». Έχοντας, δηλαδή, περάσει από τη μαθητεία τόσο της «Σκόνης», όσο και των υπόλοιπων ποιημάτων της συλλογής και του Ομήρου, το ποιητικό υποκείμενο και μέσω αυτού ο αναγνώστης-θεατής του Παυλόπουλου, μπορούν πλέον να *δουν* και να *εννοήσουν* τον δικό τους θάνατο, τη δική τους είσοδο στον Αχέροντα ποταμό.

Φτάνοντας στο καταληκτήριο ποίημα της συλλογής, η ύστατη συναίρεση των ρόλων κυνηγού-κυνηγημένου, ζωντανού (αυτός που κοιτάει από ψηλά την ταφή) και νεκρού (αυτός που οδηγείται στον Άδη), αλλά και βαρκάρη (ψυχοπομπού) αποκτά ποιητολογικές προεκτάσεις, αν σκεφτούμε συνολικά την ποίηση του Παυλόπουλου· ο βαρκάρης ως άνθρωπος

μερμηρίξας/μητρὸς ἐμῆς ψυχὴν ἐλέειν κατατεθνηύσης./ τρὶς μὲν ἐφωρμήθην, ἐλέειν τέ με θυμὸς ἀνώγει, τρὶς δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῇ εἶκελον ἢ καὶ ὄνειρῳ/ ἔπατ'. [...] μήτηρ ἐμῇ, τί νύ μ' οὐ μίμνεις ἐλέειν μεμαῶτα».

⁵⁵ Χρησιμοποιείται ο όρος που απαντά στον Genette (2018: 293), για να προσδιορίσει τη συνομιλία που συστήνουν οι συγγραφείς με το προγενέστερο έργο τους. Ο Ricardou (1974) χρησιμοποιεί τον όρο *περιορισμένη διακειμενικότητα* (*intertextualité restraint*) για το ζήτημα, ενώ νωρίτερα (1971) είχε μιλήσει για την *intertextualité interne* (=εσωτερική διακειμενικότητα), η οποία αφορά στον διάλογο ενός κειμένου με τον ίδιο του τον εαυτό. Πιο συγκεκριμένα, ο Ricardou (1974: 12) αναφέρει πως «στο πλαίσιο της *περιορισμένης διακειμενικότητας* τα κείμενα, δουλεμένα από τον ίδιο γραφέα, συνδέονται με βάση μία θεμελιώδη **μεταμορφωτική** αρχή: οι μεταξύ τους διαφορές αντιστοιχούν σε ενδογενείς μεταλλαγές του γραφέα, οι οποίες **προκαλούνται από την ίδια την διαδικασία της γραφής**. [...] Η περιορισμένη διακειμενικότητα συνιστά μία αλυσίδα μεταμορφώσεων». Αυτού του είδους η διακειμενικότητα, όπως τόνισε ο Ricardou (1974: 11), δεν συνιστά μία στείρα επανάληψη, αλλά μία γόνιμη διαδικασία εξέλιξης του προσωπικού ιδιώματος ενός δημιουργού που αγγίζει τον πυρήνα του έργου του, οδηγώντας σε μία «αλυσίδα μεταμορφώσεων». Βλ. και τη μελέτη του Dällenbach (1976). Η μετάφραση από τα γαλλικά δική μου.

⁵⁶ Λέξη ιδιαίτερα λυρική που συντονίζεται με τη «μουσική απ' τα κουπιά».

⁵⁷ Βλ.: Μαρωνίτης (1992) 139-40.

του μεταίχμιου, ως μεσολαβητής ανάμεσα στον κόσμο του «φαίνεσθαι» και του «είναι» (όπως είναι ο αφηγητής στη «Σκόνη»), των ζώντων και νεκρών είναι ο ίδιος ο «ποιητής» που σχολιάζει την ελεγειακή του ύπαρξη.⁵⁸ η βάρκα είναι το όχημα που του επιτρέπει αυτήν την είσοδο και φέρει τη γνώση τού Κάτω και του Πάνω Κόσμου, αλλά και όσων βρίσκονται στο μεταίχμιό τους, και για αυτό μπορεί να ταυτιστεί με την ποίηση. Μέσω της ποίησης, ο ποιητής είναι καταδικασμένος να καταγράφει και να βλέπει τον θάνατο των άλλων και του ίδιου του εαυτού του, αλλά και να κάνει, όποιον αναγνώστη το αποφασίσει, να βιώσει και εκείνος την ίδια απώλεια.⁵⁹ Μέσα από αυτό το πρίσμα «Η Βάρκα» αποτελεί ποίημα ποιητικής.

Ο διακειμενικός πλούτος των ποιημάτων του Παυλόπουλου, παρότι σημαντικός, δεν αποτελεί το μοναδικό, δεσμευτικό κλειδί ερμηνείας τους. Αυτό το στοιχείο, όπως αναλύσαμε παραπάνω εξ αφορμής του ποιήματος «Η Σκόνη», συντονίζεται με την ποιητική επιλογή του Παυλόπουλου, να αφήνει το ποίημα και τη νοηματοδότησή του στα χέρια τού αναγνώστη, να δημιουργεί ένα κλίμα αμφιβολίας και αβεβαιότητας, όχι απλώς ως ένα παιχνίδι με τις λογοτεχνικές συμβάσεις και τις αναγνωστικές προσδοκίες, αλλά ως βασικό όρο μιας γνήσιας συνομιλίας με τον αποδέκτη του ποιήματος: ας αποφασίσουμε εμείς τι θέλουμε να διαβάσουμε: μία νέκυια, μία βιβλική αλληγορία ή ένα ελεγειακό ποίημα.⁶⁰

Ο Έκτορας, πάντως, δεν σταματά να απασχολεί τον Παυλόπουλο, αλλά εμφανίζεται ονομαστικά μία και μοναδική φορά στο corpus των ποιημάτων του στο 23^ο από τα *Τριαντατρία Χαϊκού* (1990):

Νεκρός κι ό Έκτωρ
Τρομάζει τόν Όμηρο
ή ανάρεση του.⁶¹ (165)

Στον πρώτο στίχο η ερμηνευτική έμφαση πρέπει να δοθεί στον σύνδεσμο «κι». Δεν πρόκειται, όμως, για μια επιλογή “γεμίσματος” του στίχου, παρότι το «κι» είναι μάλλον

⁵⁸ Αν όπως διαπιστώνει ο Μαρωνίτης (1992:138) *Τα Αντικλείδια* –και τα «Αντικλείδια»– είναι «δοκιμές για να οριστεί το άπιαστο είδωλο της ποίησης και το φάντασμα του ενός ποιήματος», τότε το τελευταίο ποίημα, «Η Βάρκα» ίσως είναι μία δοκιμή να προσδιοριστεί μέσα σε όλη του την ελεγειακότητα ο ρόλος ή καλύτερα η ουσία του ίδιου του ποιητή.

⁵⁹ Το ποίημα ως μεταίχμιακός χώρος δεν σταματάει ποτέ να υπενθυμίζει πως τα πάντα χωρούν εντός του – ζωντανοί, νεκροί και ποιητές, οι καταδικασμένοι να ζουν αιώνια σε αυτόν τον χώρο στο μεταξύ, ανάμεσα στις δύο αμετάκλητες φάσεις της ύπαρξης– : βλ.: Ξούριας (2018).

⁶⁰ Η κατεξοχήν θεματοποίηση αυτής της ερμηνευτικής αυτονομίας του αναγνώστη θα μπορούσε να θεωρηθεί το ποίημα «Ο Χοκουζάι και η Γυναίκα του Ψαρά».

⁶¹ Ενδιαφέρον είναι ότι ο Έκτορας πεθαίνει στην 22^η ραψωδία της *Ιλιάδας* και αναφέρεται στο 23^ο χαϊκού του Παυλόπουλου. Είναι σαν να πρόκειται για μία αναγγελία θανάτου που συντονίζεται με τη σειρά των ραψωδιών και των γεγονότων στο ομηρικό κείμενο.

αχρείαστο μετρικά· το χαϊκού θα ήταν εξίσου ακέραιο χωρίς αυτό. Επομένως, ο σύνδεσμος αυτός καθίσταται καταλυτικός όχι μορφολογικά, αλλά σημασιολογικά, υποβάλλοντας μια ερμηνεία για τους δύο επόμενους στίχους, οι οποίοι –όπως και ολόκληρο το ποίημα– κινδυνεύουν να παραναγνωστούν ως απλή άσκηση πάνω στο ομηρικό κείμενο.⁶² Σε αυτό συντελεί και η άποψη ότι «το χαϊκού δεν είναι μια πλούσια σκέψη που περιστέλλεται σε μια συνοπτική μορφή», αλλά περισσότερο μία εικόνα, «ένα σύντομο γεγονός», όπως διαπιστώνει ο Barthes (2001: 95).⁶³

Διαβάζοντας πιο αναλυτικά το χαϊκού, ο πρώτος στίχος μοιάζει σαν ανακοινωθέν του θανάτου του Έκτορα, ο οποίος τίθεται σε μία χρονική προοπτική για τον αναγνώστη-γνώστη της *Ιλιάδας*, ο οποίος έχει συναίσθηση πως πρόκειται για μία σειρά θανάτων, στην οποία ο Έκτορας έρχεται δεύτερος –εξ ου και το «κι»– έχει προηγηθεί ο Πάτροκλος και θα ακολουθήσει αναπόφευκτα ο Αχιλλέας, αφού γνωρίζει ότι σκοτώνοντας τον Έκτορα υπογράφει τη δική του θανατική καταδίκη. Η αναφορά στον Έκτορα και όχι σε κάποιον άλλον από τους τρεις προαναφερθέντες ήρωες δικαιολογείται, καθώς ο δικός του θάνατος είναι ίσως ο πιο καθοριστικός για την έκβαση του Τρωικού πολέμου, τη μοίρα του Αχιλλέα, αλλά και το ίδιο το τέλος της *Ιλιάδας* που κλείνει οριστικά με την ταφή του. Ακριβώς επειδή είναι ο δεύτερος σε σειρά, ο μεσαίος θάνατος, εννοείται emphatically ότι προηγήθηκαν άλλοι και σίγουρα έπονται άλλοι. «Όλα θα τελειώσουν αναπόφευκτα» ακούμε εμείς οι αναγνώστες, αφού πέθανε και ο Έκτορας.

Αυτή η χρονολογική ερμηνεία του «κι», μάλλον δεν αποτελούσε επιδίωξη του Παυλόπουλου. Μια ανάγνωση που συντονίζεται περισσότερο με το έργο του συνολικά είναι η εξής: το «και» να διαβαστεί (και) διαφορετικά, δηλαδή με την έννοια του: «ακόμη και/μέχρι και ο Έκτορας» είναι πλέον νεκρός. Το υπαρξιακό και ελεγειακό βάθος του χαϊκού διευρύνεται, καθώς τονίζεται η παντοδυναμία του θανάτου, που καταφέρνει να “δαμάσει” ακόμη και τον αδάμαστο Έκτορα. Έτσι, φαίνεται το υπόγειο νήμα που συνδέει τις ποιητικές συλλογές του Παυλόπουλου, αφού ανακαλείται στο χαϊκού αυτό «Η Σκόνη» και το “κληροδότημά” της. Μαζί με τον Έκτορα, οι πιο δίκαιοι και οι πιο δυνατοί αναπόφευκτα θα δαμαστούν από τον θάνατο και –ίσως αν είναι τυχεροί– θα αφήσουν τις σκόνες τους σε κάποιο ποίημα.

Είναι, πάντως, ενδιαφέρον πως ο Όμηρος αναφέρεται ονομαστικά μία και μόνη φορά στα ποιήματα του Παυλόπουλου και το όνομά του εγκλωβίζεται στον δεύτερο στίχο του

⁶² Η «ανεπιτήδευτη γλώσσα» και οι «απλές εικόνες» που αποφεύγουν «το κραυγαλέο» μπορεί να κάνουν την ποίηση του Παυλόπουλου να φαίνεται «“απλοϊκή” σε μία εποχή τόσο υποψιασμένη όσο η δική μας» διαπιστώνει ο Ξούριος (1999: 199).

⁶³ Βλ. επίσης: Barthes (2001) 104: «[έ]ργο του χαϊκού είναι να επιτελείται η απαλλαγή από το νόημα μέσα από ένα λόγο τέλεια αναγνωρίσιμο».

συγκεκριμένου χαϊκού, ανάμεσα σε δύο αναφορές στον Έκτορα («Έκτωρ»-«αναίρεση»). Τις αναφορές αυτές μπορούμε να τις προσεγγίσουμε με όρους δημιουργού-δημιουργήματος, ενός προσφιλούς στον Παυλόπουλο θέματος.⁶⁴ Έτσι, ο Όμηρος, παρότι ως δημιουργός του Έκτορα θα έπρεπε να είναι κυρίαρχος, φαίνεται να ορίζεται από το δημιούργημά του, τόσο από το πρόσωπο του Έκτορα δηλαδή, όσο και από το αφηγηματικό γεγονός του φόνου του που εξιστορεί. Ο «Όμηρος» αναπτύσσει μία ιδιαίτερη σχέση μαζί του, καθώς ο ήρωας φαίνεται εδώ να του προκαλεί έντονη συναισθηματική απόκριση· δεν πρόκειται όμως για συμπόνια, όπως αποκαλύπτουν τα σχόλια του αφηγητή του αρχαίου κειμένου,⁶⁵ αλλά τρόμος,⁶⁶ ο οποίος δεν προκύπτει απλώς από το ίδιο το γεγονός του θανάτου του, αλλά εξαιτίας ολόκληρης της ραψωδίας Χ, της οποίας ανακαλείται ο τίτλος («Έκτορος αναίρεσις»). Τρόμος καταλαμβάνει τον Όμηρο εξαιτίας αυτού του «κι», από τη συνειδητοποίηση και την αναγκαστική καταγραφή εκ μέρους του της αναπόφευκτης μοίρας των ανθρώπων, του Έκτορα, του ιδίου και των αναγνωστών, αρχαίων και σύγχρονων. Αντίστοιχα εγκλωβισμένος είναι και ο κάθε ποιητής και το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο κάθε ποιήματος του Παυλόπουλου που είναι καταδικασμένο να μεσολαβεί ανάμεσα στους δύο κόσμους και να περιγράφει συνεχώς θανάτους, των άλλων και του εαυτού του.⁶⁷

Το λεκτικό ιδίωμα είναι καίριο, καθώς αποκαλύπτει ενδιαφέρουσες συνάφειες με το αρχαίο κείμενο· όπως τον Έκτορα «ὥς ἐνόησεν, ἔλε τρόμος» (Χ.136), όταν είδε τον Αχιλλέα να του επιτίθεται, έτσι και ο Όμηρος τρώμαξε βλέποντας ότι δεν μπορούσε να ξεφύγει από τα δημιουργήματά του, τον Έκτορα και την *Ιλιάδα*. Μέσα από το πρίσμα του μότο από *Τα Αντικλείδια*, συλλογή η οποία, όπως φαίνεται στο σημείο αυτό, επενεργεί καταλυτικά στη διαμόρφωση της μετέπειτα ποιητικής πορείας του Παυλόπουλου, τα δημιουργήματα γίνονται οι κυνηγοί: ο Όμηρος ο κυνηγημένος,⁶⁸ εγκλωβισμένος στον κύκλιο δρόμο που δημιουργεί το σχήμα κύκλου (οι λέξεις που κλείνουν τον πρώτο και τον τρίτο στίχο αντίστοιχα: «Έκτορας»-

⁶⁴ Η σχέση δημιουργού-δημιουργήματος είναι βασικός άξονας της ποίησης του Παυλόπουλου όπως έχει επισημανθεί από την έρευνα βλ.: Καραγεωργίου (2004), Ευαγγελιάδης-Μιχαήλ (2020).

⁶⁵ Για παράδειγμα, η φράση στο *Ιλ.* Χ.395: «Ἐκτορα δῖον ἀεικέα μῆδετο ἔργα», προδίδει τη συμπάθεια του αφηγητή προς τον νεκρό πια ήρωα, τον οποίο ακόμη προσδιορίζει ως «θείο» (=δῖον), αλλά και την αποδοκιμασία προς τον Αχιλλέα για την επονείδιστη πράξη (=ἀεικέα ἔργα) βεβήλωσης που θα ακολουθήσει. Βλ. και: Edwards (2001) 404 και 411.

⁶⁶ Κατά κάποιον τρόπο στο συγκεκριμένο ποίημα υιοθετείται η οπτική γωνία του δημιουργού, ενώ σε ένα άλλο εμβληματικό ποίημα που βασίζεται στο δίπολο δημιουργός-δημιούργημα «Το άγαλμα και ο τεχνίτης», αυτή του δημιουργήματος. Στο «Ο Χοκουζάι και η Γυναίκα του Ψαρά» κάθε στροφή σηματοδοτεί μία αλλαγή οπτικής γωνίας, ο Χοκουζάι και η Γυναίκα δομούν τις δύο πρώτες στροφές, ενώ στην τρίτη προστίθενται ο ποιητής και ο αναγνώστης σε ένα αξεδιάλυτο σύνολο.

⁶⁷ Ταιριάζει εδώ η παρατήρηση του Αγγελάτου (1998: 54) πως από την αρχή της ποιητικής του πορείας «τα ποιήματα του Παυλόπουλου εξακολουθούν να διηγούνται ιστορίες από τα βαθιά: ιστορίες όσων είδε [...] ο αφηγητής στο σκοτάδι».

⁶⁸ Με τα λόγια του Μαρωνίτη (1992: 140), «στον ονειρικό εφιάλτη του Παυλόπουλου: ποιος κυνηγάει ποιον; [...] ο ποιητής το ποίημα; το ποίημα τον ποιητή;».

«αναίρεσή του»), αλλά και ο ασφυκτικός κλοιός του χαϊκού –μια άκαμπτη μετρικά μορφή· τα δημιουργήματα αναπόφευκτα θα ολοκληρωθούν, θα περιγράψουν τις απώλειες και τους θανάτους, που είναι αναπόφευκτοι και για τον «Έκτορα», και για την *Ιλιάδα* και για τον Όμηρο, ο οποίος όσο και αν το ήθελε –όπως και το σύγχρονο ποιητικό υποκείμενο– δεν θα μπορούσε να σταματήσει την αλυσίδα των θανάτων, αλλά και των πολέμων που τους προκαλούν. Υπ’ αυτήν την έννοια, δεν είναι τραγική μόνο η αναπόφευκτη μοίρα των ηρώων του, αλλά και το χρέος του ποιητή να την εξιστορήσει, μία μοίρα που είναι όμως και δική του, αφού ούτε εκείνος θα διαφύγει από τον θάνατο.

Πρόκειται για ένα συγκεκριμένο –στην πρώτη ανάγνωση του ποιήματος– εφιαλτικό σκηνικό, ένα χαϊκού που θα μπορούσε να επονομαστεί «Ο εφιάλτης του Ομήρου». Μέσα από αυτό το πρίσμα η ίδια η ποίηση, είναι αυτό που προκαλεί δέος στον δημιουργό–«Όμηρο» –και στο ποιητικό υποκείμενο του Παυλόπουλου ενδεχομένως– καθώς, όσο και αν συνιστά εσαεί υπόμνηση της ύπαρξης όσων χάθηκαν, δεν παύει να υπενθυμίζει διαρκώς τον θάνατό τους. Ο «Όμηρος» αναγκάζεται χάριν της ποίησής του να ξανασκοτώσει το δημιούργημά του, τον Έκτορα –αλλά και τους υπόλοιπους ήρωές του και τον Τρωικό πολιτισμό συλλήβδην. Είναι παράδοξο πως αρχαίοι και σύγχρονοι ποιητές αφηγούνται τους θανάτους των δικών τους ανώνυμων⁶⁹ νεκρών, τους “ξανασκοτώνουν”, για να τους τιμήσουν. Η απώλεια φαίνεται κάπως έτσι σαν ένα συνώνυμο της ποιητικής εμπειρίας και δεν έχει τέλος· επαναλαμβάνεται και αυτή εσαεί.

Τα επόμενα δύο χαϊκού επαναφέρουν το κλίμα που υπήρχε πριν την αναφορά στην *Ιλιάδα*, με πιο “εύπεπτες” εκφράσεις («ουρά παγονιού/σε πισινό μαϊμούς/ τούτος ο κόσμος»: 24^ο χαϊκού), αλλά και αναφορές στον σύγχρονο λαϊκό πολιτισμό (Καραγκιόζης: 25^ο). Το 26^ο χαϊκού όμως συνεχίζει το νήμα που ξεκίνησε το 23^ο, ανακαλώντας την αμέσως επόμενη ραψωδία:

Εἶναι οἱ λέξεις
στὸ Ψ τῆς Ἰλιάδας
ἢ τὰ τσεκούρια; (168).

Σ’ αυτό το χαϊκού ο ήχος των λέξεων συνδέεται με τον ήχο τσεκουριών, λειτουργώντας ως ερμηνευτικό σχόλιο στο αρχαίο κείμενο. Παραπέμπει, δηλαδή, τόσο στον ήχο που παράγουν

⁶⁹ Ξούριας (2018): «Οντως, οι νεκροί της ποίησης του Γ.Π. στη συντριπτική τους πλειονότητα είναι τα θύματα της Ιστορίας».

τα εργαλεία κατά την κοπή των δέντρων για τη νεκρική πυρά του Πατρόκλου,⁷⁰ όσο και στην κλαγγή τους στο πλαίσιο των αγώνων προς τιμήν του νεκρού ήρωα. Ακόμη βαθύτερα, όμως, το ποίημα αυτό φαίνεται να αποτελεί ένα σχόλιο, όχι για το περιεχόμενο (όπως το 23^ο χαϊκού), αλλά για τις *μορφές*, τις παρηχήσεις δηλαδή που καταστίζουν το ομηρικό κείμενο, οι οποίες δημιουργούν την ηχητική εντύπωση του “θορύβου”, κατά την ανάγνωση της ραψωδίας.

Πιο συγκεκριμένα, εκτός της επανάληψης της λέξης «πέλεκυς» (=τσεκούρι) στο πλαίσιο των νεκρικών αγώνων με αποκορύφωμα τη νίκη του Μηριόνη επί του Τεύκρου στο τέλος του Ψ,⁷¹ δημιουργείται έντονη παρήχηση του «π», του «τ», του «δ» και του «κ» σε ορισμένα χωρία.⁷² Οι επαναλαμβανόμενοι αυτοί φθόγγοι, όταν διαβάσει κανείς τη ραψωδία, δίνουν την ηχητική εντύπωση του επαναλαμβανόμενου κρότου του τσεκουριού, καθώς αυτό χτυπάει πάνω σε αντικείμενα· οι λέξεις του αρχαίου κειμένου, δηλαδή, γίνονται τσεκούρια, όπως θα σχολιάσει ο ποιητής στο σύγχρονο ποίημα, υποδεικνύοντας την ισοδυναμία⁷³ «λέξεις»=«τσεκούρια», μέσα από ένα ιδιάζον σχήμα κύκλου.⁷⁴ Ο ποιητής, μέσα από αυτό το πρίσμα, σχολιάζει την αποτελεσματικότητα και τη ζωντάνια του ομηρικού κειμένου και των μορφολογικών του επιλογών, στοιχεία που κάνουν τον ίδιο ως σύγχρονο αναγνώστη να μην μπορεί να ξεχωρίσει πού τελειώνει η ποίηση (λέξεις) και αρχίζει η πραγματικότητα (τσεκούρια) και το αντίστροφο.⁷⁵

Το κλίμα του «τρόμου» που εισήχθη στο 23^ο χαϊκού, αν και δεν αναφέρεται ξανά, φαίνεται να καλλιεργείται στο συγκεκριμένο ποίημα με την αναφορά στα «τσεκούρια», αφορώντας αυτήν τη φορά όχι τον Όμηρο, αλλά το σύγχρονο ποιητικό υποκείμενο που γίνεται αναγνώστης της *Ιλιάδας*. Οι λέξεις της *Ιλιάδας* είναι τόσο δραστικές που επενεργούν σαν τσεκούρια στην ψυχή του ποιητή. Είναι εμφανές πως οι λέξεις-πρόκες του Αναγνωστάκη ανακαλούνται εδώ και μεταμορφώνονται πια σε τσεκούρια που δεν καρφώνονται απλώς μέσα

⁷⁰ Βλ.: *Ιλ.* Ψ.114-8: «οἱ δ' ἴσαν ὑλοτόμους πελέκεας ἐν χερσὶν ἔχοντες/ σειράς τ' εὐπλέκτους: πρὸ δ' ἄρ' οὐρήες κίον αὐτῶν./ πολλὰ δ' ἄναντα κάταντα πάραντ' αὖτε δόχμιά τ' ἦλθον:/ ἄλλ' ὅτε δὴ κνημοὺς προσέβαν πολυπίδακος Ἴδης,/ αὐτίκ' ἄρα δρῦς ὑψικόμους ταναήκεϊ χαλκῷ» και Ψ.123-126: «πάντες δ' ὑλοτόμοι φιτροὺς φέρον: ὥς γὰρ ἀνῶγει/ Μηριόνης θεράπων ἀγαπήνορος Ἴδομένης./ κὰδ δ' ἄρ' ἐπ' ἀκτῆς βάλλον ἐπισχερώ, ἐνθ' ἄρ' Ἀχιλλεύς/ φράσαστο Πατρόκλῳ μέγα ἡρίον ἠδὲ οἷ αὐτῷ».

⁷¹ Καθώς κατορθώνει να λαβώσει το δεμένο στο κατάρτι του πλοίου λευκό περιστέρι (Ψ. 877-884).

⁷² *Ιλ.* Ψ. 850-856: «αὐτὰρ ὁ τοξευτῆσι τίθει ἰόεντα σίδηρον./ κὰδ δ' ἐτίθει δέκα μὲν πελέκεας, δέκα δ' ἡμιπέλεκκα,/ ἰστὸν δ' ἔστησεν νηὸς κυανοπρώροιο/ τηλοῦ ἐπὶ ψαμάθοις, ἐκ δὲ τρήρωνα πέλειαν/ λεπτῇ μηρίνθῳ δῆσεν ποδός, ἧς ἄρ' ἀνῶγει/ τοξεύειν: “ὅς μὲν κε βάλη τρήρωνα πέλειαν,/ πάντας ἀειράμενος πελέκεας οἶκον δὲ φερέσθω/ ὃς δὲ κε μηρίνθιο τύχη ὄρνιθος ἀμαρτῶν,/ ἧσων γὰρ δὴ κείνιος, ὃ δ' οἴσεται ἡμιπέλεκκα”» και Ψ. 882-3 «[...] Μηριόνης πελέκεας δέκα πάντας ἄειρε,/ Τεύκρος δ' ἡμιπέλεκκα φέρεν κοίλας ἐπὶ νῆας».

⁷³ Με την έννοια που δίνει στην ισοδυναμία ο Jakobson (1998) 57-100.

⁷⁴ Οι «λέξεις» είναι η τελευταία λέξη του πρώτου στίχου και τα «τσεκούρια» η τελευταία λέξη του τελευταίου στίχου.

⁷⁵ Όπως αναφέρει ο Ξούριας (1999:200) εξ αφορμής της συλλογής *Λίγος Άμμος*, «[...] η ποιητική εμπειρία είναι το αντίστοιχο της ανθρώπινης εμπειρίας και το αντίστροφο, σ' ένα σχήμα καθολικής και αμφίδρομης παρομοίωσης».

στο ποίημα «να μην τις παίρνει ο άνεμος»,⁷⁶ αλλά τρυπούν βίαια και συγκλονίζουν το σύγχρονο ποιητικό υποκείμενο –και τον σύγχρονο αναγνώστη. Η εικόνα του ποιητικού υποκειμένου και του αναγνώστη που σφυροκοπούνται από τις λέξεις-τσεκούρια είναι ιδιαιτέρως βίαια και παραπέμπει σε ακρωτηριασμό. Θα λέγαμε μάλλον πως οι λέξεις έχουν τη δύναμη –και καταφέρνουν– να κομματιάσουν ψυχικά⁷⁷ όποιον βρεθεί στο έλεός τους, υπενθυμίζοντας διαρκώς το αναπόφευκτο του θανάτου και της απώλειας, με τον ποιητή να είναι για πάντα καταδικασμένος μέσα από την ποίηση να βιώνει τις απώλειες και τον θάνατο ξανά και ξανά.

Τα παραπάνω αποτελούν έναν αναστοχασμό πάνω στη δύναμη των λέξεων, και άρα της ποίησης να «καρφώνεται», να «σφυροκοπά» και να διαλύει εντέλει τον αποδέκτη-αναγνώστη της. Πρόκειται για την ιδιότητα των ποιητικών λέξεων να μην μένουν απλώς νεκρές πάνω στο χαρτί, αλλά να «αναλαμβάνουν [...] δράση»,⁷⁸ μια δράση που είναι ακαριαία, που έχει τόσο μεγάλη εμβέλεια και ξεπερνά τα όρια του χρόνου και του χώρου· οι λέξεις του Ομήρου επιβιώνουν, παραμένουν και *σήμερα* τσεκούρια και θα συνεχίσουν να καρφώνονται εσαεί στην ψυχή όσων τις διαβάζουν και να τους τραυματίζουν.

Κορυφαία εκδήλωση της αποτελεσματικότητας των ομηρικών λέξεων αποτελεί η περίπτωση του αναγνώστη-Παυλόπουλου, αφού αυτές τον ωθούν σε πράξη, να μετουσιώσει στο χαϊκού που διαβάζουμε *εμείς τώρα* το τραύμα που του προκάλεσαν εκείνες, ώστε να καρφωθούν και αυτές οι νέες λέξεις με τη σειρά τους εντός ημών, των αναγνωστών του Παυλόπουλου. Οι λέξεις-τσεκούρια του Παυλόπουλου, όμως, δεν είναι απλοϊκές· κουβαλούν ένα βαρύ φορτίο μνήμης που εκτείνεται από τους «πελέκεις» του Ομήρου ως τις λέξεις-πρόκες του Αναγνωστάκη. Μπολιάζονται και αυτές στην ψυχή του αναγνώστη σαν συνεχής υπόμνηση θανάτου, αλλά και σαν ελεγειακή υπενθύμιση πως στο τέλος μόνο οι λέξεις –η ποίηση– *μένουν* αιωνίως ζωντανές.

Οι νεκρικές συνδηλώσεις και των δύο αναφορών στην *Ιλιάδα* (23^ο και 26^ο χαϊκού) είναι καθοριστικές για τα επερχόμενα ποιήματα (24-25 και 27-33), καθώς η ελάφρυνση της ατμόσφαιρας που επιδιώκεται στα 24-25, όπως αναφέραμε, αποδεικνύεται μάταια με την επαναφορά του σοβαρού κλίματος του θανάτου, στο οποίο συμβάλει η δεύτερη αναφορά στην *Ιλιάδα*. Αυτό το κλίμα καλλιεργείται χάρη στη συμπληρωματικότητα του 23^{ου} και του 26^{ου} χαϊκού· οι λέξεις-τσεκούρια με την τρομακτική τους ισχύ και εμβέλεια συνεχίζουν τον «τρόμο» που αποτελούσε συναίσθημα του Ομήρου (23^ο χαϊκού), μεταφέροντάς το αυτήν τη φορά στον

⁷⁶ Αναγνωστάκης (1995) 159.

⁷⁷ Για την ισχύ της λέξης-πρόκας βλ.: Χαραλάμπους (2011) 254, «καρφώνεται στην ψυχή και το μυαλό, πληγώνοντας ανεπανόρθωτα όσους τις ακούν ή τις διαβάζουν, και λειτουργεί «ως *Πράξη* και όχι ως *έπεα πτερόεντα*».

⁷⁸ Αγγελάτος (1997) 36.

άλλον δημιουργό, τον σύγχρονο ποιητή (26^ο χαϊκού). Όλα βιώνονται με τον τρόπο του Ομήρου ή καλύτερα, οι άνθρωποι όλων των εποχών κουβαλούν την ίδια αναπόφευκτη μοίρα. Όλα τα παραπάνω –οι νεκροί ήρωες, ο τρόμος, ο ψυχικός πόνος του Ποιητή– συνδυάζονται με το παρόν του ποιητή και το ζωογόνο ερωτικό στίγμα⁷⁹ που κυριαρχεί στην αρχή της συλλογής (Χαϊκού 1-6) και το μόντο της.

Αυτό το παλίμψηστο –δοσμένο μέσα από μία τέλεια συμπυκνωμένη ποιητική έκφραση–⁸⁰ δημιουργείται από τον συνδυασμό των αντιθέσεων, με καταλύτη το ομηρικό διακείμενο, μετά από το οποίο καμία “ελαφρότητα”⁸¹ δεν μπορεί να βλαστήσει. Μέσα από αυτόν τον συνδυασμό των αντιθέτων, απεικονίζεται στην ουσία η απόλυτη σύζευξη των δύο κόσμων:⁸² της ζωής, όπως απηχείται από το ερωτικό συναίσθημα, και του θανάτου,⁸³ όπως τονίζεται από το ομηρικό διακείμενο· μια συνάντηση που θα επιτελεστεί στον προνομιακό-μetailχμακό χώρο της ποίησης,⁸⁴ για να κορυφωθεί στο τελευταίο χαϊκού της συλλογής:

Όλοι χωράμε
οί ζωντανοί κι οί νεκροί
σ’ ένα ποίημα.⁸⁵

Ε.Κ.Π.Α.

email.: eugeniamixahl18@gmail.com

⁷⁹ Χατζηβασιλείου (1994) 27, «[...] από τις παλιές έμμονες ιδέες ξεπηδά σιγά-σιγά, χωρίς υπερβολές και βίαιες ρήξεις, ένας καινούριος κόσμος: ο κόσμος της αίσθησης των οσμών και του σώματος που ωριμάζοντας αφομοιώνει τη συνείδηση και τη μνήμη σε έναν πολύτροπο, πνευματικό και υλικό, οργανισμό».

⁸⁰ Αυτό που ο Αγγελάτος (1998:53) διαγιγνώσκει ως έναν βασικό παράγοντα της οικειότητας που αισθάνεται ο αναγνώστης διαβάζοντας το έργο του Παυλόπουλου είναι τα: «ανεπιτήδευτα στέρεα εκφραστικά (δηλαδή υφολογικά) μέσα» των ποιημάτων του.

⁸¹ Ακόμη και τα πιο “επιφανειακά” χαϊκού του Παυλόπουλου, ακριβώς επειδή διυλίζονται από τον ελεγειακό “φακό” του, αποκτούν ένα παράδοξο υπαρξιακό βάθος προσκαλώντας ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης και ερμηνείας. Ο Παυλόπουλος μάλιστα εκμεταλλεύεται στο έπακρο τις εικονοπλαστικές δυνατότητες του χαϊκού, με αποτέλεσμα τη δημιουργία εξαιρετικά δραστικών εικόνων που απηχούν έναν βασικό άξονα της ποίησής του: την αναπόφευκτη σύζευξη ζωής-θανάτου, κάτι που αποκαλύπτεται emphaticά στο 7^ο χαϊκού: «Δύο μάτια **σπαθιά / σκίζαν** τα βλέφαρα του/ κι έμενε **γυμνή**» και κορυφώνεται στο 33^ο. Όπως αναφέρει ο Χατζηβασιλείου (1994: 27), «Η δραστική περιστολή της στιχουργικής έκτασης υπέρ της συμπυκνωμένης εικόνας-έννοιας αποτελεί το εντελέστερο μέσον για έναν αποδραματοποιημένο απολογισμό και μια άσκηση εν γένει με τις δυνατότητες της έκφρασης: κοσκίνισμα, αφαίρεση, ζύγι ακριβείας».

⁸² Βλ. την εύστοχη παρατήρηση της Φιλοκύπρου (2016: 558), «[...] ο Παυλόπουλος σηματοδοτεί την κατασκευή ενός γειωμένου, όσο και αλλόκοτου κόσμου, στον οποίο συγκατοικούν πλάσματα και φαντάσματα, βιώματα κι ασυντέλεστες επιθυμίες, οι απουσίες τους και τα σύμβόλά τους».

⁸³ Για το δίπολο έρωτα-θανάτου βλ.: Αγγελάτος (1994) 13.

⁸⁴ Σύμφωνα με τον Ευαγγελιάδη (2020: 54-6), «Το «πάνω» και το «κάτω», λοιπόν, δεν μπορεί να είναι ο ιδανικός χώρος που θα χωρέσει τους νεκρούς και τους ζωντανούς· πρέπει να βρεθεί ένας νέος, και αυτός είναι η ποίηση».

⁸⁵ Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Παυλόπουλος (1994:8), «Το ατέλειωτο ταξίδι της ανθρωπότητας στον απάνω και στον κάτω κόσμο, είναι ένα ποίημα που γράφεται ακόμη και θα γράφεται στους αιώνες. Σε αυτό το ποίημα χωράμε όλοι, και οι ζωντανοί και ο νεκροί».

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

- Monro, D.B.-Allen, Th. (1917), *Homeri Opera III. Odyssey I-XII*, London: Clarendon Press.
- Monro, D.B.-Allen, Th. (1976), *Homeri Opera. Tomus II (Iliadis libros XIII-XXIV)*, London: Clarendon Press.
- Monro, D.B.-Allen, Th. (1978), *Homeri Opera. Tomus I (Iliadis libros I-XII)*, London: Clarendon Press.
- Αναγνωστάκης, Μ. (1995), *Τα Ποιήματα. 1941-1971*, Αθήνα: Στιγμή.
- Παυλόπουλος, Γ. (2002), «Μια συνομιλία του Γιώργη Παυλόπουλου με τον Αντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο», *Η Λέξη* 167: 105-107.
- Παυλόπουλος, Γ. (1961), «Από μια πρώτη συγκίνηση», στο Ζενάκος, Λ. Κ. –Σαββίδης, Γ. Π. (επιμ.), *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*, Αθήνα: Ερμής, σσ. 147-51.
- Παυλόπουλος, Γ. (1994), «Συνομιλία με τον ποιητή», *Ελί-τροχος* 2: 7-8.
- Παυλόπουλος, Γ. (1998), «Ο Γιώργης Παυλόπουλος μιλάει για την ποίηση και το έργο του», *Γράμματα και Τέχνες* 83 (Φεβρ.-Μάιος): 24-8 [= *Η Αυγή* (1/6/1986)].
- Παυλόπουλος, Γ. (2017), *Ποιήματα 1943 – 2008*, (επιμ.: Κριτσέλη, Γ.), Αθήνα: Κίχλη.
- Σεφέρης, Γ. (1985), *Ποιήματα*, (επιμ.: Σαββίδης, Γ.), Αθήνα: Ίκαρος.
- Σεφέρης, Γ. (2008), *Μέρες ΣΤ' (20 Απρίλη 1951-4 Αυγούστου 1956)*, (επιμ.-σημ.: Μέρμυγκας, Π.), Αθήνα: Ίκαρος.

Δευτερογενής

- Barthes, R. (2001), *Η επικράτεια των σημείων*, (μτφρ.: Παπαϊακώβου, Κ., θεώρ. μτφρ.: Κρητικός, Γ.), Αθήνα: Ράππα [1^η έκδ.: 1984].
- Dällenbach L. (1976), «Intertexte et autotexte», *Poetique* 27: 282-96.
- Edwards, M. W. (2001), *Όμηρος. Ο ποιητής της Ιλιάδας*, (μτφρ.: Λιάπης, Β. – Μπεζαντάκος, Ν.), Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Genette, G. (2001), *Paratexts: Thresholds of interpretation*, (transl.: Lewin J.), Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, G. (2018), *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, (μτφρ.: Πατσογιάννης, Β., επιμ.: Στεφανοπούλου, Μ.- Τσιριμώκου, Λ.), Αθήνα: ΜΙΕΤ.

- Jakobson, R. (1998), *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, (εισαγ. – μτφρ.: Μπερλής, Α.), Αθήνα: Εστία, σσ. 57-100.
- Kennedy, D. (2007), *Elegy*, London-New York: Routledge.
- Lather, A. (2020), «Epic Matter: Iliadic Dust, Sand, and the Limits of the Human», *TAPA* 150 (2): 263-286.
- Ricardou, J. (1971), *Pour une théorie du nouveaux roman*, Paris: Seuil.
- Ricardou, J. (1974), «“Claude Simon”, textuellement», in *Lire Claude Simon. Actes du Colloque de Cerisy* (1986), Paris: Les impressions nouvelles: 7-19.
- Segal, Ch. (1971), *The theme of the mutilation of the corpse in the Iliad*, Leiden: Brill.
- Vernant, J.-P. (1991), *Mortals and Immortals: Collected Essays*, (ed.: Zeitlin, F. I.), Princeton: Princeton University Press.
- Αγγελάτος, Δ. (1997), «Οι τίτλοι των “Περιεχομένων” και το “Καινούριο Ποίημα”: Όψεις της ποιητικής του Μανόλη Αναγνωστάκη», *Ο Πολίτης* 32: 35-38.
- Αγγελάτος, Δ. (1994), «Ταξίδι στο “Μεγάλο Σκοτάδι”: η ποιητική σοφία του Γιώργη Παυλόπουλου», *Ελί-τροχος* 2: 9-21.
- Αγγελάτος, Δ. (1998), «Ιστορίες από τα βαθιά: παρατηρήσεις για την ποίηση και την ποιητική του Γ. Παυλόπουλου», *Σημείο* 5: 53-61.
- Ευαγγελιάδης, Τ. (2020), *Από το Κατώγι στο Νά μη τούς ξεχάσω: η ελεγειακή ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου*, Διπλωματική Εργασία: ΕΚΠΑ.
- Ευαγγελιάδης, Τ. - Μιχαήλ, Ευγ.-Αλ. (2020), «Όταν ο λόγος “ονειρεύεται” την εικόνα: Katsushika Hokusai και Γιώργης Παυλόπουλος», *Ερωφίλη* 1: 10-21.
- Ζήρας, Α. (1995), «Ο καθρέφτης ως σύμβολο του μεταίχμιου. Μιά ανασκευή του μύθου στην ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου», *Νέο Επίπεδο* 20-21 (Ένθετο αφιέρωμα στον ποιητή Γιώργη Παυλόπουλο): 8-10.
- Ζήρας, Α. (25/5/2018), «Το ποίημα ως τραυματική και ιαματική συναίρεση της ύπαρξης», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, https://www.efsyn.gr/tehneseis/biblio/anoihito-biblio/151779_poiima-os-traymatiki-kai-iamatiki-synairesi-tis [Ανακτήθηκε: 10/11/2021].
- Καραγεωργίου, Τ. (2006), «Ο ποιητής, οι μύθοι και το άρρητον της ποίησης», *Οροπέδιο* 1: 42-47.
- 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», *Διαλέξεις*, Αθήνα: Στιγμή, σσ. 135-51.

- Ξούριας, Γ. (1999), «Γιώργης Παυλόπουλος, “Λίγος Άμμος” (εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1997): Τα όρια της ποιητικής έκφρασης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 12: 197-200.
- Ξούριας, Γ. (25/5/2018), «“...κι οι νεκροί σ’ ένα ποίημα”: Μορφές, φωνές και μνήμες νεκρών στην ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*: https://www.efsyn.gr/tehneseis-biblia/anoihito-biblio/151777_ki-oi-nekroi-s-ena-roiima [ανακτήθηκε: 10/11/2021].
- Παγανός, Γ.Δ. (2005), «Γιώργης Παυλόπουλος. Πού είναι τα πουλιά; Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, 2004», *Κ* 7: 129-131.
- Σαββίδης, Γ. επίμ. (1985¹⁵), «Σημείωμα του επιμελητή» στο Σεφέρης, Γ., *Ποιήματα*, Αθήνα: Ίκαρος, σσ. 309-55.
- 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.
- Χαραλάμπους, Α. (2011), *Η Λέξη-Πρόκα: Ο διάλογος ποίησης και κριτικής στο έργο του Μανόλη Αναγνωστάκη*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- Χατζηβασιλείου, Β. (1994), «Το Φλωρεντιανό Κουτί», *Ελί-τροχος* 2: 22-7.