

Η «ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ» ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΕΝΟΣ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ:
Η «ΦΟΙΝΙΚΙΑ» ΤΟΥ ΠΑΛΑΜΑ ΚΑΙ Η ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ
ΤΗΣ ΛΥΡΙΚΗΣ ΑΦΑΙΡΕΣΗΣ

1.0 Από το σημείο στο σύμβολο

Η κατανόηση ενός φαινομένου αποτελεί μέρος, τουλάχιστον, της ανεύρεσης της κατάλληλης γλώσσας με την οποία θα το περιγράψουμε, και αυτή η διαδικασία συνίσταται στην τοποθέτηση αυτού του φαινομένου σε εννοιακή σχέση με άλλα φαινόμενα. Όταν δεν είμαστε σίγουροι με ποιο τρόπο θα περιγράψουμε κάτι, η καταλληλότερη αρχική διαδικασία είναι εκείνη που περιέγραψε ο Ludwig Wittgenstein στο *Investigations* και ο J. M. Shorter στο "Imagination" (*Mind*, LXI, 1952, No. 244): να δούμε σε ποιο βαθμό μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε έναν τρόπο περιγραφής που σε ένα άλλο νοηματικό περιβάλλον θα ήταν φυσικός ή κυριολεκτικός, και στη συνέχεια να εξακριβώσουμε από πού ξεκινά η αντιστοιχία και πού τελειώνει. Περιγράφοντας το άγνωστο ή ανεξερευνητό ή υπό εξερεύνηση φαινόμενο στη βάση ενός παραλλήλου του που στην αντίληψή μας λειτουργεί ως γνωστό, κάνουμε μια περιγραφή που σε ό,τι αφορά στο γνωστό είναι κυριολεκτική, ενώ σε ό,τι αφορά στο άγνωστο είναι αναλογική -άρα μεταφορική.

Στο ποίημα, ως παράδειγμα, του Παλαμά «Φοινικιά», η περιγραφή της φοινικιάς ως ενός δέντρου που ο ποιητής έχει δει στο αστικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ζει, είναι κυριολεκτική, ενώ η παράλληλη περιγραφή της κατάστασης της ηθικής αντιφατικότητας είναι μεταφορική. Πρόκειται, επομένως, για μια σύνθετη ή διπλή περιγραφή, ή για δύο περιγραφές που η μία στηρίζει ή διευρύνει την άλλη: η κυριολεκτική στηρίζει (πραγματολογικά) τη μεταφορική, ενώ η μεταφορική διευρύνει (νοηματικά) την κυριολεκτική. Η κυριολεκτική περιγραφή αναπτύσσεται με τρόπο φυσικό σαρώνοντας την αναμφισβήτητη φαινομενικότητα του γνωστού, και καθώς είναι οργανωμένη σύμφωνα με τη νομοτέλεια του χρόνου και του χώρου, καθορίζει τη φυσική επιφάνεια του γνωστού. Η μεταφορική περιγραφή δεν διακρίνεται από τη συνέχεια που χαρακτηρίζει την κυριολεκτική περιγραφή, γιατί η μεταφορική κίνηση των εικόνων είναι γρήγορη, και όσο πιο γρήγορη γίνεται τόσο περισσότερα άλματα εμφανίζεται να κάνει, και περισσότε-

ρα κενά να παρουσιάζει. Στη θέση, ωστόσο, της συνέχειας της κυριολεκτικής περιγραφής, η μεταφορική προσπαθεί να συστήσει μια συνέπεια που αντιστοιχεί στη συνέχεια της χρονικής και χωρικής νομοτέλειας, δηλαδή προσπαθεί να συστήσει μια συνέπεια λογική που συμπληρώνει τα «κυριολεκτικά» κενά.

Το πέρασμα από την κυριολεκτική στη μεταφορική λειτουργία ισοδυναμεί με το πέρασμα από το σημείο στο σύμβολο, δηλαδή από την άμεση, απλή, μονοδιάστατη σημασία, στην έμμεση, σύνθετη σημασία που συγκροτείται μέσω της διαδικασίας του παραλληλισμού, της σύγκρισης, της αναλογίας, της αλληλοαναφοράς, της ανταπόκρισης ανάμεσα σε ένα γνωστό και σε ένα ανεξερεύνητο παράλληλο. Το οντολογικό status των ανταποκρίσεων ποικίλλει, καθώς κυμαίνεται ανάμεσα στον οντολογικό δεσμό των δύο όρων (ή κόσμων) και στον συμβατικό (δηλαδή προγραμματικά ιδρυμένο) δεσμό τους.

Τους δύο όρους της ανταπόκρισης συνιστούν: (1) η αντίληψη/κατανόηση που έχει ο άνθρωπος για τον κόσμο, και ο τρόπος με τον οποίο μπορεί να μεταδώσει αυτή την κατανόηση και ανταπόκριση, και (2) ο κόσμος της φύσης που (δεχόμαστε πως) υπάρχει ανεξάρτητα από τον άνθρωπο ως υποκείμενο της αντίληψης/κατανόησης. Σύμφωνα με αυτή τη σχηματική διάκριση των δύο όρων, η πορεία από το σημείο στο σύμβολο μπορεί να παρουσιαστεί αναλυτικότερα ξεκινώντας από (1) το *φυσικό σημείο* (εννοώντας βεβαίως όχι το «σημείο» του πράγματος, αλλά το σημείο που δίνουν για το πράγμα τα δεδομένα των αισθήσεων), για να περάσουμε στο (2) *συμβατικό σημείο* (εννοώντας το «σημείο» που σχηματίζει η νοητική επεξεργασία του φυσικού σημείου), και να καταλήξουμε στο (3) *σύμβολο*, που συνιστά την ανταπόκριση/δεσμό ανάμεσα στο συμβατικό και στο φυσικό σημείο.

Χάρη σε αυτή τη δράση τους, τα σύμβολα αποκαλύπτουν τους δεσμούς που κρατούν τον κόσμο ενωμένο -και η αποκάλυψη δεσμών που έως εκείνη τη στιγμή δεν είχαν συνειδητοποιηθεί, ουσιαστικά σημαίνει την ίδρυσή τους. Τα σύμβολα αποδίδουν τη συναίρεση γνωσιολογίας και οντολογίας, μια κράση της αντίληψης με το «είναι». Αυτό συμβαίνει επειδή, όπως ήδη αναφέρθηκε, το σύμβολο προσπαθεί να συνδυάσει την απεικόνιση του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβάνομαστε τα πράγματα, με την αποκάλυψη του τρόπου με τον οποίο (θεωρείται πως) υπάρχουν τα πράγματα. Το σύμβολο, επομένως, αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα της υποκειμενικότητας της αντίληψης, αλλά και το πιο αποτελεσματικό μέσο για τη συνειδητοποίηση αυτής της υποκειμενικότητας.

Η υποκειμενικότητα στο επίπεδο της νοητικής διαδικασίας εκδηλώνεται ως αφαίρεση. Ως σύμβολο, λοιπόν, θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε το αποτέλεσμα κάθε αφαιρετικής διαδικασίας -όχι μόνο στην τέχνη, αλλά και στην λογική. Τα σύμβολα διακρίνονται σε συμβατικά ή «εξωτερικά» και σε γνήσια ή «εσωτερικά», δηλαδή σε σύμβολα που παραπέμπουν σε σημασίες που είναι κοινώς αποδεκτές ανάμεσα στα μέλη μιας πολιτισμικής, κοινωνικής ή εθνικής κοινότητας, και σε σύμβολα που αποτελούν σημαντικές μορφές που εκφράζουν ξεχωρι-

στές ιδιαίτερες προσωπικές εμπειρίες ή οράματα σχετικά με τη ζωή και τον κόσμο.

Τα συμβατικά σύμβολα είναι εκείνα που έχουν καταλήξει στη συγκρότηση ενός ευρύτερου κώδικα συμβόλων, στον οποίο συμμετέχει η πλειονότητα των μελών μιας κοινότητας, ενώ τα γνήσια σύμβολα είναι αυτά που ξεκινούν ως ολοκληρωμένες εκφράσεις προσωπικών εμπειριών, για να καταλήξουν στη συγκρότηση ενός κώδικα συμβόλων στον οποίο συμμετέχει ένας μικρότερος αριθμός μελών της κοινότητας, τα οποία συνδέει ένα επιπλέον επιμέρους πολιτισμικό κοινό χαρακτηριστικό, όπως η λογοτεχνική γραφή και ανάγνωση. Τα συμβατικά, επομένως, σύμβολα συγκροτούν έναν κώδικα συμβόλων που λειτουργεί μέσα στο ιστορικο-κοινωνικό περιβάλλον, ενώ τα γνήσια σύμβολα συγκροτούν έναν κώδικα που λειτουργεί μέσα σε ένα μέρος του ιστορικο-κοινωνικού περιβάλλοντος, που στη συγκεκριμένη περίπτωση που μας απασχολεί είναι το λογοτεχνικό περιβάλλον.

1.1 Η ποιητική εικόνα και το σύμβολο

Πέρα από όσα αναφέρθηκαν για τη σχέση του συμβόλου με το φυσικό και το συμβατικό σημείο, ανάμεσα στο πρώτο και στα δεύτερα υπάρχει μια σημαντική διαφορά που εξαρτάται από το γεγονός πως τα σημεία αποτελούν μια μορφή εξωτερικής «σήμανσης» των πραγμάτων, ενώ τα σύμβολα αποτελούν μέρος του πράγματος που σημαίνουν -αν και δεν υπάρχει ομοφωνία ως προς την αντίληψη του συμβόλου ως αναπαριστώντος το πράγμα ή ως συμμετέχοντος σε αυτό. Η «συμμετοχή» αυτή παραπέμπει στη μεταφορική λειτουργία της εικαστικής (περιγραφικής) επιφάνειας των συμβόλων, δηλαδή στη λειτουργία της ως «ανάλογου» ή «φορέα» μιας ιδέας που δεν εμφανίζεται απευθείας, αλλά υποδηλώνεται. Μια τέτοια λειτουργία του συμβόλου το συσχετίζει με την ποιητική εικόνα (παρότι οι δύο όροι δεν ταυτίζονται), και ιδιαίτερα με την εκδοχή της που ονομάζουμε «ποιητικό σύμβολο».

Ο βαθμός της επικοινωνιακής αποτελεσματικότητας μιας ποιητικής εικόνας εκτιμάται στο επίπεδο της νοηματοδότησης μιας προσωπικής εμπειρίας: όσο μεγαλύτερη είναι η νοηματοδότηση, τόσο περισσότερο επιτυχημένη θεωρείται η εικόνα. Με τη μέγιστη νοηματοδότηση εννοούμε την όσο γίνεται πιο ολοκληρωμένη -ή, αλλιώς, περιεκτική- έκφραση της εμπειρίας. Η επικοινωνιακή πληρότητα ισοδυναμεί με την κάλυψη όσο γίνεται περισσότερων εκδοχών του προσωπικού χαρακτήρα μιας εμπειρίας, και με τον τρόπο αυτόν προοδευτικά το προσωπικό υπερβαίνεται -έως και αναιρείται- από το διαπροσωπικό: η έκφραση της βαθύτερης φύσης του ατόμου ισοδυναμεί με την έκφραση της βαθύτερης φύσης της κοινότητας. Σύμφωνα με αυτά, θα μπορούσαμε να δεχτούμε το (ποιητικό) σύμβολο ως κορύφωση της νοηματοδοτικής κλίμακας της ποιητικής εικόνας, και πως η μέγιστη επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα μιας ποιητικής εικόνας αντιστοιχεί στη μεταξίωσή της σε σύμβολο: σε μια εικόνα που δεν παράγει το νόημά της στη βάση της σύγκρισης ή της αναλογίας δύο όρων, αλλά σε αυτή την ίδια, δηλαδή σε μια αναφορά της όχι σε κάτι άλλο αλλά σε αυτήν την ίδια, δίνοντας μάλιστα την

εντύπωση πως αποτελεί μια εικόνα περιγραφική, με καθαρά κυριολεκτική λειτουργία.

Είναι, ωστόσο, άξιο παρατήρησης (γιατί οδηγεί σε χρήσιμα συμπεράσματα σχετικά με τη διαδικασία σύνθεσης μιας μεταφοράς) το γεγονός πως όσο μεγαλύτερη είναι η νοηματοδότηση της προσωπικής εμπειρίας, τόσο περισσότερο αυτή μετατοπίζεται από το (νοηματικό και αισθητικό) επίπεδο της ποιητικής εικόνας σε εκείνο του ποιητικού συμβόλου ή και του γενικού συμβόλου. Αυτό σημαίνει πως όσο πληρέστερη είναι η έκφραση - άρα η νοηματοδότηση- μιας προσωπικής εμπειρίας, τόσο αυτή κινείται προς την κατεύθυνση της συλλογικής εμπειρίας. Η αισθητική, επομένως -και όχι απλώς η επικοινωνιακή- αποτελεσματικότητα της ποιητικής εικόνας, εξαρτάται από την έγκαιρη συγκράτηση της κίνησης από το προσωπικό προς το συλλογικό, και το σταμάτημά της στο κατάλληλο κάθε φορά σημείο.

2.0 Νοητικές εικόνες: ρηματικές και εικαστικές

Ένα από τα μυστήρια της καλλιτεχνικής έκφρασης είναι το γεγονός πως το μυστικό μιας ωραίας εικόνας λανθάνει μέσα σε ένα κομμάτι άμορφης ύλης. Αυτό ισχύει και στην περίπτωση της ποιητικής έκφρασης, όπου οι ίδιες ακριβώς λέξεις που χρησιμοποιούμε σε καθημερινή, κοινή χρήση είναι δυνατό να μετατραπούν σε ποίηση. Να δώσεις σε κάτι υπόσταση που πριν ήταν ανυπόστατο, να δώσεις νέα ζωή στο σχήμα και στην εικόνα, τα οποία με τη σειρά τους προκαλούν έναν νέο κόσμο αισθημάτων: αυτή τελικώς φαίνεται πως είναι η πράξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Κάθε τέχνη είναι ένας αυτόνομος κόσμος που λειτουργεί με τα δικά του μέσα. Μπορεί να απευθύνεται σε διαφορετικές αισθήσεις, να προκαλεί ποικίλα συναισθήματα ή σκέψεις, αλλά κάθε τέχνη υπηρετεί τον ίδιο σκοπό: να εντείνει την αίσθηση της ύπαρξης, να δώσει ζωή σε μια σημασία πέρα από εκείνη του προφανούς, να αποσπάσει ένα νόημα από το συμπλωματικό και το χαώδες. Βασικό μέσο για αυτή τη συμπύκνωση και εντατικοποίηση της ύπαρξης είναι η ποιητική εικόνα. Η ποιητική εικόνα βρίσκεται στην πηγή κάθε τέχνης, στην περιφέρεια κάθε καλλιτεχνικής μορφής, αποτελεί ουσιαστικό μέρος του συνεκτικού ιστού της, και είναι ριζωμένη στον πυρήνα της. Πέρα από αυτή την τεχνική σημασία της, η ποιητική εικόνα λειτουργεί αποτελεσματικά ως προς την αποκάλυψη της υπαρκτικής απορίας, και γίνεται ο σκοπός που βρίσκεις στο άσκοπο: δεν χρειάζεται εξήγηση, επειδή από τη στιγμή που δημιουργείται δίνει την εντύπωση πως υπάρχει αφ' εαυτής εάν μπορείς να τη συλλάβεις με τις αισθήσεις και τον νου σου.

Στην ποίηση οι εικόνες φτιάχνονται με λέξεις: πρόκειται για νοητικές εικόνες που δημιουργούνται μέσω της γλώσσας, της οποίας οι λέξεις και οι προτάσεις είναι δυνατό να αναφέρονται είτε σε εμπειρίες που μπορούν να δημιουργήσουν φυσικές αντιλήψεις (εφόσον ο αναγνώστης έχει αυτές τις εμπειρίες), είτε απευθείας σε αισθητηριακές εντυπώσεις. Αυτές οι εικόνες αποτελούν το φυσικό,

αισθητηριακό ένδυμα του ποιήματος. Συνιστούν τον βασικό τρόπο της «γλώσσας» του, μιας γλώσσας που απευθύνεται περισσότερο στη φαντασία παρά στη λογική. Μέσα από τη γλώσσα των εικόνων, και μέσα από συγκεκριμένες μορφές, το ποίημα εκφέρει τα νοήματά του, και όχι μέσω της γλώσσας των εννοιών και της αφαίρεσης. Για να διαβάσουμε ένα ποίημα (δηλαδή για να μπορέσουμε να «ανοίξουμε» τα νοήματά του), πρέπει να «διαβάσουμε» τις εικόνες του, και για να κατορθώσουμε κάτι τέτοιο, πρέπει να ξέρουμε πώς αυτές φτιάχνονται.

Εναν από τους τρόπους ερμηνείας του ποιήματος ή, τουλάχιστον, μια προκαταρκτική φάση της ερμηνείας του, αποτελεί η «εικαστική» ανάγνωσή του, δηλαδή η «μετάφραση» των νοητικών εικόνων του σε εικόνες εικαστικές. Πρόκειται για μια διαδικασία αντίστροφη από εκείνη της ρηματικής ερμηνείας ενός ζωγραφικού πίνακα, η οποία περιλαμβάνει περιγραφή, ανάλυση, εξήγηση και αξιολόγηση των καλλιτεχνικών στοιχείων (γραμμή, σχήμα, φόρμα, χώρος, υφή, χρώμα, αξία, σχέδιο), όπως αυτά οργάνωνται από τις καλλιτεχνικές αρχές (ισορροπία, αρμονία, κλιμάκωση, προοπτική, αντίθεση, ποικιλία, κίνηση, βάθος, έμφαση, ενότητα, ρυθμός, σύνθεση).

Σε μια τέτοια εικαστική ανάγνωση προσφέρεται η «Φοινικιά» του Παλαμά. Θα μπορούσαμε μάλιστα να δούμε αυτή την ανάγνωση σαν μια φυσική εξέλιξη της πορείας που ακολούθησε η σύνθεση του ποιήματος. Σύμφωνα με αυτή την πιθανή πορεία, ο Παλαμάς πρώτα είδε την εικόνα της υπαρκτής φοινικιάς (ή είχε τη φανταστική εικόνα της), μετά έκανε ποίημα (δηλαδή ένα σύστημα νοητικών εικόνων) το σχήμα, το χρώμα, την υφή, τον χώρο της, και τελικά έρχεται ο ζωγράφος για να αποδώσει ως εικόνα τις μεταφορικές σημασίες των ποιητικών εικόνων, δηλαδή κάνοντας εικόνα την ιδέα, δημιουργώντας έτσι μια εικαστικότητα της φοινικιάς που είναι καθαρά ιδεολογική.

2.1 Η εικαστικότητα της ποιητικής εικόνας

Η κατανόηση και η δημιουργία των συμβόλων απαιτεί την εμπλοκή της συνολικής υπόστασης του ανθρώπου, δηλαδή όχι μόνο τη νοητική αλλά και τη θυμική, τη διανοητική αλλά και τη συναισθηματική λειτουργία του. Αυτό ισχύει ακόμη περισσότερο στην περίπτωση των ρηματικών (ποιητικών) εικόνων. Αυτές οι εικόνες, ακριβώς επειδή γεφυρώνουν τη γνωσιακή με τη συγκινησιακή λειτουργία, διαθέτουν μεγάλη δυνατότητα παραγωγής νοήματος, δηλαδή έχουν μεγάλη επικοινωνιακή δύναμη.

Η εικόνα και η λέξη είναι σημεία. Η άμεση αντίληψη λειτουργεί με εικόνες. Οι λέξεις μεταφράζουν εικόνες, και ο ρόλος τους στην αντίληψη αφορά σε μια παραπέρα φάση της, εκείνη που ονομάζεται κατανόηση και εξήγηση. Οι λέξεις, επομένως, ξεκινούν ως «εικόνες» πραγμάτων και μετά εξελίσσονται σε λέξεις που είναι «εικόνες» λέξεων. Οι λέξεις που είναι εικόνες λέξεων αποτελούν την ερμηνευτική και κριτική μεταγλώσσα, που κατασκευάζεται για να δειχτεί (άρα: να εξασφαλιστεί) η συνέπεια και η λογική μορφή των συνδυασμών ή σχημάτων που απαρτίζουν οι συνάψεις των λέξεων που είναι εικόνες πραγμάτων (δηλαδή της

λογοτεχνικής γλώσσας). Η μεταγλώσσα αυτή, στην προοπτάθειά της να ρίξει φως στη λογοτεχνική γλώσσα (δηλαδή στα σχήματα που φτιάχνουν οι λέξεις που είναι εικόνες πραγμάτων), κατορθώνει το αντίθετο: να συσκοτίσει τους τόπους όπου η γλώσσα απεικονίζει πραγματικά, δηλαδή μιλά νόημα.

Οι έννοιες (δηλαδή οι νοηματικές μονάδες ή στοιχεία της επιστημονικής ή της φιλοσοφικής γλώσσας), για να παραγάγουν και να μεταδώσουν νόημα, πρέπει να είναι συμπαγείς, ενιαίες, ομοιογενείς, με σαφή περιγράμματα. Αντίθετα, οι ποιητικές εικόνες είναι πολυειδείς και πολυδύναμες: προγραμματικά περιλαμβάνουν και αφομοιώνουν το αντίθετό τους, και ενσωματώνοντας την πολλαπλότητα έως και την αντίφασή τους, αποτελούν ένα πολύ αντιπροσωπευτικό ανάλογο της πραγματικότητας η οποία σταθερά εμφανίζεται με διαφορετικούς (και, συχνά, μεταξύ τους αντιφατικούς) τρόπους. Αυτή την πολυδύναμη ή και αντιφατική πραγματικότητα προσπαθεί η επιστημονική γλώσσα με τη χρήση εννοιών να την αναγάγει σε συνεπή λογική μορφή, για να την κάνει με τον τρόπο αυτόν κατανοήσιμη, εξηγήσιμη, προβλέψιμη, χειραγωγήσιμη, αξιοποιήσιμη. Η επιστημονική γλώσσα υπηρετεί μια γνώση που είναι αποτελεσματική στην αναμέτρηση με την πραγματικότητα, δηλαδή μια γνώση που είναι όργανο ή και όπλο.

Η ποιητική γλώσσα, αντίθετα, σέβεται και τιμά (ή και εορτάζει) την πολυδύναμη ή και αντιφατική φύση της πραγματικότητας με τις εικόνες προσπαθεί να εκφράσει τη φύση της πραγματικότητας με τρόπο ανάλογο με αυτή τη φύση. Αυτή η έκφραση ισοδυναμεί με την προσπάθεια μιας γνώσης που θέλει να αναπτύσσεται παράλληλα με την πραγματικότητα και να αποτελεί το ανάλογο της στο επίπεδο της αντίληψής της από τον άνθρωπο. Οι εικόνες, επομένως, αποτελούν το μέσο για την αποκατάσταση μιας αναλογίας ανάμεσα στο είναι και στη νόηση. Αυτή η αναλογική θέση των δύο όρων της γνώσης (δηλαδή του υποκειμένου και του αντικειμένου της) αποτελεί μια μορφή «οικολογικής» γνώσης η οποία δεν αποκλείει ή πολεμά το άγνωστο, αλλά συμφιλιώνεται με αυτό, το οικειοποιείται και το ενσωματώνει ως μια συνθήκη γνωσιακού δυναμισμού, ως πηγή ή περιβάλλον της γνώσης.

Η εικαστικότητα της ποιητικής εικόνας εξαρτάται από την αισθητηριακή ποιότητα των δύο όρων της αναλογίας ή της σύγκρισης που συνιστά η ποιητική εικόνα. Αν τα συγκρινόμενα είναι και τα δύο εικόνες, η εικαστικότητα είναι εντονότερη. Αν, όμως, το ένα από αυτά συναίσθημα ή ψυχολογική κατάσταση, ιδέα ή έννοια, η εικαστικότητα περιστελλεται. Τις παραπάνω περιπτώσεις μπορούμε να τις αποδώσουμε ως εξής:

<u>θέμα</u>	=	<u>εικόνα</u>		<u>θέμα</u>	=	<u>ιδέα, συναίσθημα, κ.ά</u>
φορέας/ανάλογο	=	εικόνα	=	φορέας/ανάλογο	=	εικόνα

Ο βαθμός της εικαστικότητας, ωστόσο, δεν καθορίζεται μόνο από την αισθητηριακή ποιότητα των δύο βασικών συστατικών μερών της εικόνας, αλλά και

από το είδος της φαντασίας του ποιητή: αν, ως παράδειγμα, η φαντασία του είναι οπτική, η εικαστικότητα είναι μεγαλύτερη, ενώ είναι μικρότερη στην περίπτωση μιας φαντασίας ακουστικής. Λέγοντας φαντασία του ποιητή, εννοούμε τον τρόπο αντίληψης και σκέψης του. Γενικώς, άλλωστε, το 'σκέφτομαι' δεν σημαίνει μόνο 'συλλογίζομαι' (δηλαδή κάνω συλλογισμούς) σχετικά με κάτι που έχει τη σημασία ή αξία του προβλήματος: όταν σκέφτομαι κάτι ή κάποιον, βλέπω την εικόνα ή τις εικόνες του, δηλαδή «βλέπω» όσο γίνεται περισσότερες εκδοχές του. Η σκέψη είναι μια σειρά εικόνων που εμφανίζονται αυθόρμητα και χωρίς κάποια φανερή σειρά. Από αυτή την άποψη λειτουργεί όπως η φαντασία, με τη διαφορά πως οι εικόνες της δεύτερης δεν προσδιορίζονται από την πραγματολογική δέσμευση, αλλά από την υπέρβασή της.

Σε ό,τι αφορά στην οπτική ευαισθησία της νόησης, μπορούμε να διακρίνουμε ανάμεσα σε μια καλή και σε μια κακή «όραση του νου», ανάμεσα σε μια οξεία και σε μια αμβλεία «νοητική όραση». Καλή είναι αυτή η όραση όταν κάποιος μπορεί να έχει νοητικές εικόνες τόσο έντονες, ώστε να ισοδυναμούν με πραγματικές οπτικές εμπειρίες. Στην περίπτωση αυτή έχουμε έναν πολύ καλό «εικονιστή», και καλός «εικονιστής» δεν είναι μόνο ένας καλλιτέχνης, αλλά και ένας φιλόσοφος, και ένας (θετικός) επιστήμονας.

Η δομή, επίσης, της ποιητικής εικόνας είναι ανάλογη με εκείνη του συλλογισμού: όπως ο συλλογισμός αποτελείται από την πρώτη προκειμένη, τη δεύτερη προκειμένη και το συμπέρασμα, έτσι και η ποιητική εικόνα αποτελείται από την πρώτη εικόνα-φορέα, από τη δεύτερη εικόνα-ιδέα και από μια τρίτη εικόνα που είναι προϊόν σύνθεσης των δύο προηγούμενων. Η ερμηνευτική, εξηγητική δύναμη της ποιητικής εικόνας αντιστοιχεί σε μια λειτουργία μεταφορική και σε μια δομή σύνθετη.

Η φαντασία, επομένως, είναι για τον ποιητή ένα όργανο αντίληψης, με το οποίο επιλέγει τα υλικά με τα οποία απαρτίζει τις εικόνες του. Στα υλικά αυτά δεν περιλαμβάνονται μόνο τα πράγματα στα οποία αναφέρεται ο ποιητικός λόγος, αλλά και το λεκτικό που η φαντασία ή ο συγκεκριμένος τρόπος αντίληψης συνεπάγεται. Από τα παραπάνω γίνεται φανερό πως το εικαστικό αποτέλεσμα μιας ποιητικής εικόνας ή ενός ποιήματος εξαρτάται από τον συνδυασμό διαφορετικών συντελεστών.

3.0 Η συμμετρία της ματαιότητας

Η «Φοινικιά» του Παλαμά είναι ένα μακρό ποίημα: αποτελείται από 312 ιαμβικούς δεκατρισύλλαβους στίχους σε 39 οκτάστιχες στροφές. Η θέση του μέσα στο συνολικό έργο του θεωρείται πυρηνική, ιδιαίτερα από εκείνους που ανακαλύπτουν τον ποιητή όχι στην αφηγηματική συλλογικότητα των μεγάλων συνθέσεών του, αλλά στην υποκειμενική καθαρότητα κάποιων μικρών λυρικών ποιημάτων του. Η αφηγηματική στατικότητα ή αφαίρεση της υποκειμενικής έκφρασης της προσωπικής συγκίνησης, η αντι-αφηγηματικότητα ως καθοριστικό στοιχείο του λυρισμού, είναι φυσικό να προσδιορίζει ένα λυρικό ποίημα που έχει

μικρή έκταση. Η «Φοινικιά», όμως, έχει τέτοια έκταση, ώστε δεν είναι δυνατό η απλή αφαίρεση της αφηγηματικότητας να καλύπτει τις απαιτήσεις της λυρικής έκφρασης, παρέχοντας σε αυτήν το πλαίσιο της υποκειμενικότητας (ή αντιαντικειμενικότητας) που χρειάζεται για την ανάπτυξη της ρητορικής της. Εδώ χρειάζεται κάτι περισσότερο ή κάτι πιο σύνθετο, μέσω του οποίου ο λυρικός υποκειμενισμός θα υπερβεί τα όρια του σύντομου μονόλογου ή της συντομότερης κραυγής, για να στοιχειοθετήσει μια δραματικότητα που θα ξεκινά από την προσωπική υποστασιακή απορία, αλλά θα επεκτείνεται προς την κατεύθυνση ενός διαπροσωπικού ερωτήματος. Αυτή την πιο «αφηγηματική» αφαίρεση της αφηγηματικότητας απεργάζεται με μια λυρική μορφή που δείχνει πιο σύνθετη, ενώ στην πραγματικότητα συνιστά ένα σχήμα επανάληψης, στο οποίο η απλή δομή του λυρικού μονόλογου επαναλαμβάνεται (δηλαδή επαναλαμβάνει αυτή την ίδια). Η επανάληψη, όμως, αυτή δεν είναι παρατακτική --οπότε θα ήταν και ατέρμων, και έτσι δεν θα συγκροτούσε νόημα--, αλλά αποτελεί μέσο για τη συγκρότηση ενός ιδεολογικού, ηθικού, διανοητικού σχήματος, για τον σχηματισμό μιας συνειδησιακής συμμετρικής δομής.

Η συμμετρία εντοπίζεται στο επίπεδο της δομής του ποιήματος αλλά και στο επίπεδο του ποιητικού λόγου και νοήματος. Στο επίπεδο της δομής συγκροτείται από την επανάληψη της απλής μορφής του λυρικού μονόλογου. Η απλή, ωστόσο, μορφή του λυρικού μονόλογου στη «Φοινικιά» εμφανίζεται να παίζει μια σύνθετη μορφή, καθώς ο μονόλογος μέσα από την επανάληψή του γίνεται διπλός: παρότι ο ομιλητής του ποιήματος είναι ο ίδιος σε όλο το ποίημα, η στάση του απέναντι στον ακροατή του διχάζεται οριακά, και γίνεται πότε θετική (υμνώντας τη φοινικιά, την οποία βλέπει σαν δύναμη θεϊκή), και πότε αρνητική (αναγνωρίζοντας σε αυτή δαιμονικές ιδιότητες).

Στη «Φοινικιά», επομένως, ο μακρὺς λυρικός μονόλογος διχάζεται σε δύο μονόλογους που διαδέχονται ο ένας τον άλλον και με τον τρόπο αυτόν η επανάληψη παίζει τη μορφή ενός διαλόγου ανάμεσα σε δύο μονόλογους που εκφέρονται από τον ίδιο ομιλητή αλλά διατυπώνουν εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις. Μέσα από αυτή τη στατική, διμερή λυρική διαλογικότητα, δημιουργείται μια δραματικότητα που υπερβαίνει την αφηγηματικότητα ενός μακρού μη λυρικού ποιήματος με τρόπους μεικτούς: της λυρικής ποίησης αλλά και του δράματος. Η δραματικότητα, ωστόσο, δεν κλιμακώνεται (άρα, δεν αποτελεί σκοπό του ποιήματος) επειδή η διττότητα του μονόλογου δημιουργεί ένα σχήμα στατικό, το οποίο συμβάλλει στην συμμετρική οργάνωση του ποιήματος, η οποία προφανώς αποτελεί το αισθητικό και ιδεολογικό πρόγραμμα του. Αυτό το πρόγραμμα δεν κλονίζεται από τη σχάση του μονόλογου, μια και η σχάση δεν οδηγεί σε μια σύνθετη μορφή του, αλλά καταλήγει σε μια συμμετρική δόμησή του η οποία αποτελεί μια πιο επεξεργασμένη εκδοχή της απλής μορφής του λυρικού μονόλογου.

Η συμμετρία, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, δεν εντοπίζεται μόνο στο επίπεδο της δομής του ποιήματος (όπου συγκροτείται με τους τρόπους που μόλις πε-

ριγράψαμε), αλλά και στο επίπεδο του ποιητικού λόγου και νοήματος, όπου συγκροτείται από μια εικονοποιία που αποτελείται από αντιθετικές ποιητικές εικόνες. Αυτή η συμμετρία είναι δυνατό να περιγραφεί μέσω της εικαστικής ανάγνωσης του ποιήματος, επειδή η συμμετρία είναι μια διανοητική δομή με οπτική καταγωγή και εικαστικές συνδηλώσεις.

3.1 Ο λόγος και ο διάλογος των εικόνων

Η ερμηνευτική διαδικασία της εικαστικής ανάγνωσης ακολουθεί συγκεκριμένες φάσεις, οι οποίες συνήθως ακολουθούν την παρακάτω σειρά: (1) Εξακρίβωση του ομιλητή του ποιήματος, δηλαδή του πλασματικού προσώπου που εμφανίζεται μέσα στο ποίημα να μιλά, τη φωνή του οποίου ακούμε, ακόμη και όταν δεν απευθύνεται σε εμάς. (2) Διευκρίνιση του θέματος ή, αλλιώς, της αιτίας που προκάλεσε την ομιλία του. (3) Εντοπισμός του πιθανού ακροατηρίου, στο οποίο απευθύνεται ο ομιλητής. (4) Διευκρίνιση του τόνου του ποιήματος, δηλαδή της στάσης που ο ομιλητής τηρεί απέναντι στο θέμα του, στο ακροατήριό του ή και απέναντι στον εαυτό του. (5) Εξέταση των εικόνων, με εξακρίβωση της αισθητηριακής κατηγορίας στην οποία ανήκουν, του ρόλου τους στη διαμόρφωση του συνολικού νοήματος του ποιήματος, της πιθανής παρουσίας θεματικών εικόνων, της κυριολεκτικής ή μεταφορικής λειτουργίας τους, με ιδιαίτερη έμφαση στην αναζήτηση των περιγραφικών στοιχείων των εικόνων, τα οποία στοιχειοθετούν την εικονιστική (δηλαδή άμεσα αντιληπτή) άποψή τους, αποτελώντας τον φανερό υλικό φορέα της αθέατης ιδέας.

Η «Φοινικιά» τρέπει προς μια εικαστική της ανάγνωση ήδη από τη σημείωση που εισάγει το ποίημα, με την οποία ο ποιητής θέτει το γενικό νοηματικό πλαίσιο. Σε τρεις αράδες ο ποιητής συνθέτει τον χώρο και τον μύθο του ποιήματος χρησιμοποιώντας αυτές τις εικόνες: ένα περιβόλι, ο ίσκιος μιας φοινικιάς (αλλά όχι ακόμη η ίδια η φοινικιά), και γύρω από τον ίσκιο, κάτω στο χώμα, λουλουδάκια βαθιά ή ανοιχτά γαλανά. Αυτά είναι τα βασικά περιγραφικά στοιχεία του χώρου που γίνονται παράγοντες της δράσης -δηλαδή του λόγου-- με την παρέμβαση ενός ποιητή που περνώντας ακούει ή, μάλλον, «βλέπει» τα λουλουδάκια να μιλούν, και αποφασίζει να ρυθμίσει την ομιλία τους. Ο τόπος (δηλαδή ο εξημερωμένος φυσικός χώρος --περιβόλι), ο ίσκιος, τα χρώματα και ο λόγος είναι τα συστατικά στοιχεία της ποίησης ή, αλλιώς, της ρύθμισης της ομιλίας των πραγμάτων.

Ως ομιλητές, επομένως, του ποιήματος εμφανίζονται τα λουλούδια (δηλαδή ένας συλλογικός ομιλητής) που προσπαθούν να ζήσουν κάτω από τη σκιά της φοινικιάς. Το γεγονός πως ο ομιλητής είναι συλλογικός, κάνει περισσότερο φανερό τον πλασματικό χαρακτήρα του, υποδηλώνοντας έτσι τη λειτουργία του ως προσωπίου του ποιητή. Με τον τρόπο αυτόν, γρήγορα αποκαλύπτεται η πρόθεση για μεταφορική λειτουργία: όπως ο ομιλητής του ποιήματος αποτελεί προσωπίο του ποιητή, έτσι και η φοινικιά αποτελεί τον φυσικό φορέα ή το ανάλογο -δηλαδή το προσωπίο- κάποιας ιδέας.

Η σπουδή του ποιητή να μυήσει τον αναγνώστη στη μεταφορική λειτουργία της εικονοποιίας του ποιήματος επιβεβαιώνεται από την πρώτη στροφή η οποία κλείνει με το δίστιχο:

*«Νά μας ασάλευτα στον ίσκιο σου αποκάτου
Ο ίσκιος σου είναι της ζωής ή του θανάτου»*

Με αυτό το δίλημμα παρουσιάζεται άμεσα η διπλή σημασία του επιβλητικού δέντρου, που στη συνέχεια, μέσα από τον διττό λυρικό μονόλογο, αποκαλύπτεται σαν θεϊκή αλλά και σαν δαιμονική οντότητα, σαν συνθήκη της ζωής αλλά και σαν αιτία θανάτου. Η φοινικιά είναι μια μεγαλοπρεπής μορφή που τείνει προς τον ουρανό:

*«Λαμποκοπάει της βασιλείας σου σημάδι
Κορώνα αχτίδων από σμάραγδα κι ασήμια
Κρεμάμενη, τρεμάμενη από την κορφή σου
Ω! τι ρυθμός που κυβερνάει το θείο κορμί σου!»*

Η φοινικιά, όμως, είναι και ένα απειλητικό ον που συνεργάζεται με το κακό:

*«Πείνα στο είναι σου, και κάποιο σαρκοβόρο
Ήυρε σ' εσέ και φώλιασε, κ' έσκαψε τρύπα,
Κ' έγινε σπήλαιο το κορμί το φτεροφόρο,
Και της κορφής σου για κορφή φόρεσες γύπα
Σα φλόγες και σαν κύματα και σα λεπίδια
Συρμένα από τη ρίζα ως την κορφή σου φίδα».*

Ως ακροατής του ποιήματος εμφανίζεται η φοινικιά, στην οποία απευθύνεται ο ομιλητής σε δεύτερο πρόσωπο. Ένα δέντρο, ωστόσο, δεν είναι δυνατό να λειτουργήσει ως πραγματικός (ή κυριολεκτικός) ακροατής, ιδιαίτερα από τη στιγμή που τα λουλούδια ως ομιλητής του ποιήματος αποτελούν προσωπίο του ποιητή. Στην πραγματικότητα ακροατής είναι μια ιδέα που λειτουργεί ως το δραματικό επίκεντρο μιας ανθρώπινης στάσης, στην οποία προφανώς αναφέρεται το ποίημα.

Σε ό,τι αφορά στον τόνο του ποιήματος, δηλαδή στη στάση που τηρεί ο ομιλητής απέναντι στο θέμα του, στο κοινό του, και πιθανώς απέναντι σε αυτόν τον ίδιο, αυτή καθορίζεται από τις δύο υποστάσεις του προβαλλόμενου ως ακροατή, δηλαδή της φοινικιάς: η στάση απέναντι στην αγαθοποιό φοινικιά είναι θαυμαστική και μνημική, ενώ η στάση απέναντι στην επίφοβη φοινικιά παίρνει τη μορφή παράπονου, καχυποψίας και καταγγελίας.

Από τη στιγμή που ο μύθος του ποιήματος τοποθετείται μέσα σε ένα φυσικό σκηνικό --όπου συναντώνται ή έρχονται σε αντιπαράθεση η υψηλή με τη

χαμηλή βλάστηση--, ο πλούτος της εικονοποιίας είναι εύλογος: αμέσως μετά την πρώτη στροφή που προετοιμάζει τον αναγνώστη για τη νοηματική μετατόπιση της ομιλίας του ποιήματος και του περιγραφικού πλούτου της προς την πλευρά της μεταφοράς, ακολουθεί μια δεύτερη στροφή στην οποία υπάρχει ένα ξέσπασμα των εικόνων:

*«Τα καταχώνιαζε όλα γύρω το λιοπύρι,
Εδώ κ' εκεί ψάχναμε λαίμαργες ακρίδες,
Κ' ήρθε βροχή και τάνθια, που είχαν αχνογύρει,
Ξυπνούνε και ποτίζονται δροσοσταλίδες.
Κι' ύστερ' ακόμα πιο γλαυκό το πανηγύρι
Του ξάστερου ουρανού ξαναρχισμένο το είδες.
Τρικυμιστή μόνο η κορφή σου ανάρια ανάρια
Σταλοβολάει αδρά βροχομαργαριτάρια».*

Η αντιπαράθεση των δύο πρώτων στροφών του ποιήματος, με τη νοηματική (συμβολιστική) λειτουργία της πρώτης, και την εικονιστική της δεύτερης, αντιστοιχεί στα δύο συστατικά στοιχεία του ποιήματος. Στη συνέχεια αυτή η εναλλαγή δεν είναι τόσο ξεκάθαρη και τόσο βίαιη, αλλά επιβάλλεται ανάμεσα στα δύο στοιχεία μια ισορροπία που κάνει την κάθε στροφή να εμφανίζεται σαν κράμα περιγραφής και μεταφοράς. Αυτή η ισορροπία κάνει γρήγορα την εμφάνισή της με την τρίτη στροφή που λειτουργεί σαν μια συναίρεση ανάμεσα στη συμβολιστική πρόθεση της πρώτης και στην έκρηξη της εικονοποιίας της δεύτερης στροφής.

*«Λαμποκοπάει ανάσταση το περιβόλι,
Κάθε πουλί ονειρεύεται πως είναι αηδόνι,
Μονάχα πέφτει από τα ύψη σου σα βόλι
Το μαργαριταρένιο στάλαμα, και -ω πόνοι!-
Όλων κορώνα τους φορεί το δροσοβόλι,
Όλα το γάργαρο νερό τα μπαλσαμώνει.
Γιατί σ' εμάς η θεία των όλων καλωσύνη
Γίνεται λάβωμα κι αρρώστια και καμίνι».*

Στην τρίτη στροφή σε κάθε εικόνα πραγματοποιείται συναίρεση των δύο συστατικών στοιχείων της «Φοινικιάς», του περιγραφικού με το μεταφορικό ή, αντίστροφα, της ιδέας με τον φυσικό φορέα της ή το φυσικό της ανάλογο: το περιβόλι «λαμποκοπάει ανάσταση», κάθε πουλί «ονειρεύεται πως είναι αηδόνι», οι σταγόνες της βροχής ενώ είναι «μαργαριταρένιο στάλαμα» πέφτουν από τα ύψη «σα βόλι», και ενώ «το γάργαρο νερό» είναι για τα άλλα φυτά βάλασμα, για τα λουλούδια που ζουν στη σκιά της φοινικιάς είναι «λάβωμα κι αρρώστια και καμίνι».

Η συναίρεση, βεβαίως, του περιγραφικού με το μεταφορικό αποτελεί γενικώς τη σταθερή τεχνική της συγκρότησης του νοήματος από μια ποιητική εικόνα, αλλά στην περίπτωση της «Φοινικιάς» δίνεται η εντύπωση πως αυτή η συναίρεση αποτελεί ένα ακόμη στοιχείο της συμμετρικής δομής του ποιήματος, ή, ακριβέστερα, αποτελεί την εννοιολογική πλευρά της συμμετρικής δομής του. Αυτό συμβαίνει επειδή η ίδια η δομή της συνολικής εικονοποιίας του ποιήματος είναι συμμετρική, αποτελώντας την εικαστική πλευρά της συμμετρικής δομής. Την εικαστική συμμετρία της εικονοποιίας διακρίνουμε στην αντιπαράθεση δύο ομάδων ή κατηγοριών εικόνων, από τις οποίες η μία αφορά στο «πάνω» και η άλλη στο «κάτω». Με τον τρόπο αυτόν, το σύνολο των εικόνων οργανώνεται σε δύο μεγάλες θεματικές εικόνες οι οποίες επαναλαμβάνονται εναλλάσσόμενες.

Η παρουσία δύο θεματικών εικόνων που εναλλάσσονται είναι ένα στοιχείο της συμμετρικής δομής που αποτελεί και αισθητική ιδιαιτερότητα: στα μακρά ποιήματα συνήθως η επανερχόμενη εικόνα δεν αποτελεί απλώς σημάδι μιας επανάληψης (η οποία επανάληψη συμβάλλει στην επιφανειακή οργάνωση του ποιήματος), αλλά συγκροτεί μια θεματική εικόνα που επαναλαμβάνεται με μια μικρή κάθε φορά παραλλαγή. Η θεματική εικόνα, μέσω της διαφοράς ή και της αντίθεσής της με τις υπόλοιπες εικόνες, ή μέσω της εξελισσόμενης ομοιότητάς της με αυτή την ίδια, οργανώνει το ποίημα με τέτοιο τρόπο, ώστε να αναδειξεί μια πλοκή ή να αυξήσουν το δραματικό αποτέλεσμα. Στη «Φοινικιά», λοιπόν, παρατηρείται μια σχάση της θεματικής εικόνας σε δύο, οι οποίες λειτουργούν αντιστικα ή μία ως προς την άλλη.

*Τα σταχτερά, τα διάφανα, τα χίλια μύρια
Πράσινα, τ' αναβρύσματα· και τα μαμούδια
Και τα δετά της γης· τ' ανάερα τρεχαντήρια,
Τα σκουληκάκια, οι μέλισσες, τα πεταλούδια,
Λουλούδια, ω δυσκοπότηρα και θυμιατήρια!
Χαΐδια της γλόης, παντού φιλιά, του μούσγκλου χνούδια,
Του κάτω κόσμου αχός, αιθέρια μαντολίνα·
Στα φύλλα μια λαχτάρα, λίγωμα στα κρίνα!*

*Άνθια, όσα ξέρετε, δεν ξέρουν τα τρυγόνια,
Ωραιών ερώτων είστ' εσείς τα διαλεμένα,
Σαλέματα, φιλιά, ταιριάσματα στα κλώνια,
Μιας πλάσης είναι αυγή του καθενός η γέννα·
Της ηδονής και της χαράς τα παναιώνια
Τα ξέρετε, ω λιγόζωα σεις και ω δακρυσιμένα!
Εμείς, -ω τα χρυσά της ρίζας σου πλεμάτια!
Μοιάσαμε τα στοχαστικά και τάυλα μάτια.*

Ας είστ' εσείς, άπλεροι ανθοί, μεστά ανθοκλάδια,

*Από τα χρυσολούλουδα ως τα χαμομήλια,
Σαν αναμμένα κάρβουνα και σαν πετράδια,
Σαν τα παρθένα μάγουλα και σαν τα χείλια,
Σα χέρια ας γλυκανοίγεστε, γιομάτα ή άδεια,
Χαράματα κι ας είστε αυγής, βραδιού καντήλια,
Της νεράιδας δροσιάς ας είστε τα παλάτια
Τα μάτια είμαστ' εμείς, είμαστ' εμείς τα μάτια.*

Τα «δετά της γης» και τα «ανάερα τρεχαντήρια» παραθέτουν τις εικόνες τους, συγκρίνουν τα μέλη του σώματος που αντιπροσωπεύουν, τις αισθήσεις που συνεπάγονται και τα αισθήματα που προκαλούν. Συχνά τα χρώματα, οι μορφές και οι ζωές του πάνω και του κάτω αναμειγνύονται, για να ξεχωρίσουν και πάλι σύμφωνα με το συμμετρικό σχήμα του κόσμου, της φύσης, του σώματος, της επιθυμίας και της σκέψης. Σταχτερά, διάφανα, πράσινα, μαμούδια, σκουληκάκια, μέλισσες, πεταλούδες, λουλούδια, γλόη, φύλλα, κρίνα, χνούδια, χάδια, μάγουλα, χείλια. Το επάνω αντιπροσωπεύεται από εικόνες της πληρότητας («άπλεροι ανθοί, μεστά ανθοκλάδια»), από εικόνες της ζωής που σφύζει και επιθυμεί, ενώ το κάτω παρουσιάζεται σαν ένας στοχαστικός παρατηρητής της ζωής. Το επάνω είναι τα κλαδιά, οι ανθοί, τα μάγουλα, τα χείλια, τα χέρια που ανοίγουν, ενώ το κάτω είναι «τα στοχαστικά και τάυλα μάτια», δεν είναι εκείνο που φαίνεται αλλά αυτό που βλέπει, και που μπορεί να διακρίνει πίσω από τα φαινόμενα, και έτσι γίνεται Σκέψη.

*Σ' εμάς, μικρά, κόσμο ξανοίγετε μεγάλο,
Και σύγνεφ' από έγνοιες και καημούς λαγκάδια,
Και τουρανού τ' ασάλυτο 'ς εμάς, το σάλο
Του πέλαου γύρω στα καράβια προς τα βράδια,
Το δάκρυ ακύλιστο, κι αξήγητο κάτι άλλο...
Ποιάς φυλακής νάμαστ' εμείς τα συγγενάδια;
Ήρθε και κλείστη μέσα μας, -ποιος να πιστέψη!-
Μια κολασμένη και μια θεία η Σκέψη, η Σκέψη!*

Απέναντι στην αθωότητα, την αφέλεια, την αυταρέσκεια, την περηφάνια της φανερής, πολύχρωμης, φανταχτερής ομορφιάς, στέκεται η συνείδηση με το μικρό γέλιο της, η μονόχρωμη συνείδηση κάτω από το πολύχρωμο ουράνιο τόξο.

*Από το βιός του ήλιου όλα αραδιάστε τα όξω,
Λουλούδια, όλα τα χρώματα, και στολιστήτε.
Κ' είπαμε στ' αδερφάκια μας: το ουράνιο τόξο
Φορεματάκια κάμετέ το, και ντυθήτε!
Κ' είπαμε το καθένα μας: «Ψυχή, θα διώξω
Κάθε λαμπράδα, μήτ' η αυγή, και η δύση μήτε*

*Μου φτάνει κάτι από τη θάλασσα, κι ακόμα
Κάτι σα γέλιο, που γελά το ουράνιο στόμα!»*

Η ζωή, η ύπαρξη, το «είναι» πλέκεται από μια τριπλή ψυχή: εκείνη που είναι ριζωμένη στη γη, εκείνη που σέρνεται πάνω της, κι εκείνη που πετά στον αέρα. Η κάμπια χτίζει «ολόβαθα» και το πουλί χτίζει «προς τον αιθέρα».

*Από μια τριδίπλη ψυχή το περιβόλι,
Συρτή και ριζωτή και φτερωμένη, πλέκει
Το είναι· η κάμπια ολόβαθα χτίζει μια πόλη,
Και το πουλί χτίζει έναν έρωτα παρέκει
Προς τον αιθέρα· και η χλωράδα γύρω σου όλη
Δεν έχει νόημα, δεν υπάρχει, ή για να στέκη
Και να είναι, ακροπρεπίδι σου, στη δούλεψή σου·
Ω! πως υψώνεται στον ήλιο το κορμί σου!*

Η φοινικιά συμμετέχει σε αυτή την τριπλή ψυχή του κόσμου, με ρίζες, με κορμό και με κλαδιά-φτερά. Με τον τρόπο αυτόν, γίνεται ο άξονας της συμμετρίας που περιγράφεται στο ποίημα, και γι' αυτό ο ομιλητής του ποιήματος δεν μπορεί να έχει μια σταθερή γνώμη και στάση απέναντι στη φοινικιά, και τη βλέπει με τους δύο διαφορετικούς τρόπους που αναφέραμε παραπάνω. Τι είναι τελικώς η φοινικιά; Είναι θεϊκή ή είναι δαιμονική;

*Μέσα σου ρέει το διάφανο, τ' αθάνατο αίμα,
Ή ο χυμός ο ανήμπορος να σε ξυπνήση
Από 'ναν ύπνο δίχως μίλημα και βλέμμα
Σε μιας αθόλωτης ζωής τ' ωραίο μεθύσι;
Το στέμμα της κορφής σου είν' ένα ξένο ψέμα,
Ή τα μαλλιά σου, που η πνοή σαν τα χτυπήση,
Γίνονται λύρες για να ειπούν ολόγυρά σου
Τη συμφωνία των όλων και της ομορφιάς σου;*

Η φοινικιά δεν μπορεί να είναι το ένα από τα δύο, γιατί ως άξονας της συμμετρίας είναι και τα δύο. Είναι αυτό που προσπαθεί να μπει σε μια πλάση ανώτερη, αλλά είναι κι αυτό που έχει συμμαχήσει με το σκοτάδι.

*Μήτε κλαδιά, μήτε μαλλιά. Φτερά είν' εκείνα,
Και δοκιμάζεις τα και τα τρεμοσαλεύεις.
Φτερά; δεν είναι, γίνονται· σε τρώει μια πείνα,
Και σε μια πλάση ανώτερη νάμπης παλεύεις.
Μια Πολιτεία, μιαν ηλιοστάλαχτην Αθήνα
Δεξιά, ξερβά μακριά στα ύψη όλο γυρεύεις,*

Και στέκεσαι να φύγης προς τα μισουράνια
Πετώντας με τους κύκνους και με τα γεράνια.

[...]

Ωσαννά χύνουν οι βλαστοί σου και τα βάγια
Και το βασιλικό ωσαννά τ' ανάστημά σου
Προς άγνωστου θεού διαβατικού τα μάγια
Φανερωμένοι πρώτα πρώτα στη ματιά σου.
Εσύ ωσαννά, ωσαννά αποκρίνονται τα πλάγια.
Ω! Ποια τα οράματα και ποια τα μυστικά σου;
Σφάζει τα λιγερά λουλούδια και τα φύλλα
Από καινούριους ουρανούς ανατριχίλα.

[...]

Μέσα μας μια ψυχή από μόρα κι από πίσσα
Το πονηρό για σε στο λογισμό μας βάζει.
Στη νυχτερίδα όλο για σε μιλούσε η κίσσα,
Κ' η ακρίδα το παινεύτηκε μ' εσέ πως μοιάζει,
Κ' η σφήκα ηύρε χαρά στη σκέπη σου περίσσα,
Κι ο νυχτοκόρακας μ' εσένα αναγαλλιάζει.
Μια πλάση-Εσύ, που ατάραχτη τραβάς προς τ' άστρα,
Παραμονεύει σε κακή κι αναγελάστρα!

[...]

Κλαδιά, μαλλιά, φτερά. Ίσκιои, που η θεία της χάρη
Παίξει κι απλώνει, πρώτε, δεύτερε και τρίτε,
Από το στοιχειωμένο το σκληρό φεγγάρι
-Μήτε κλαδιά, μήτε μαλλιά, και φτερά μήτε!
Προψές μιαν όψη τέταρτην είχατε πάρει.
Σπαθιά! Και καρτερούσατε για να χυθήτε.
Νυχτοπετούσα πεταλούδα, έλεος κάμε
Απάνω στα φτερά σου πάρε μας να πάμε!

Η αρρώστια μας τυράγνησε με την αγρύπνια,
Ω Φοινικιά, και σε είδαμε να κρυφογέρνης,
Οι δρακοντιές, τα σκυλοβότανα, όλα ξύπνια,
Νύχτα είταν, άμοιαστο χορό μ' αυτά να σέρνης,
Και σ' είδαμε όνειρο βαρύ στα πρωτούπνια
Με φλόμους και με χαμαιλιούς να παραδέρνης,
Και γύρω σ' έπνιγαν αζώηρων περβόλια,
Κι από σκληρές αλός λαός κι από τριβόλια.

Αυτή, ωστόσο, η διφυία δεν είναι ιδιότητα μόνο της φοινικιάς, αλλά και των λουλουδιών που ζουν στη σκιά της, τα οποία συνδυάζουν το γαλάξιο με το μαύρο, την καθαρή με τη μολυσμένη σκέψη, και με τον τρόπο αυτόν επα-

ναλαμβάνουν σε μια μικρότερη κλίμακα τη συμμετρία του πάνω και του κάτω, του καθαρού και του μολυσμένου, του καλού και του κακού.

*Ποιος το στοχάστηκε, ποιός Μοίρας είναι τάμα,
Από τα κακομύριστα και τ' απορρύμια
Να υψώνονται τα ολόχλωρα, και αγνό το θάμα
Του Μάη κι Απρίλη απ' την ακάθαρτην ασκήμια;
Γι' αυτό γαλάξια μέσα μας και μαύρα αντάμα,
Και στην ψυχή μας ωκεανοί και στενορρύμια,
Κ' εκεί, που ο νους με τα υπέρτατα παλεύει,
Κάτι πανάθλιο μας κρατεί και μας μολεύει.*

Η διαφορά ανάμεσα στη διφυία της φοινικιάς και των λουλουδιών, στη συμμετρία τους του πάνω και του κάτω, ίσως εντοπίζεται στην παρουσία του παρορμητικού και φιλόδοξου (ή και ματαιόδοξου) «μεγάλου Πόθου»: η φοινικιά είναι ο μεγάλος πόθος, που μέσα στην αγάπη του βάζει όσο πιο πολλά είδη ομορφιάς μπορεί, αλλά που τελικά μόνο τον ίσκιο της αγάπης κερδίζει.

*Σύνγεφο γίνε, μίλα με τ' αστραποβόλι,
Κορυδαλλός και λάλησε, Πόθε μεγάλε,
Και υψώσου προς αστέρινο άλλο περιβόλι.
Όλη τη μουσική μέσ' στην αγάπη βάλε,
Και βάλε των παιδιών την αθωότητα όλη,
Και βάλε κι όλη σου την ομορφιά, και πάλε
Θάχης τον ίσκιο της αγάπης· όχι εκείνη
Εκείνη λάμπει, καίει, φωτίζει και δε σβήνει!*

Ποιος βρίσκεται πιο κοντά σ' αυτή την αγάπη; Η πολύχρωμη, φανταχτερή ομορφιά ή η μονόχρωμη συνείδηση; Αυτό που φαίνεται με τις αισθήσεις, ή εκείνο που διακρίνεται με τη σκέψη; Και ποια είναι η σχέση αυτής της αγάπης και της σκιάς της με τη διάρκεια ή το προσωρινό; Έχει μεγαλύτερη διάρκεια αυτό που υφίσταται για περισσότερο χρονικό διάστημα, ή εκείνο που υφίσταται για μικρότερο χρονικό διάστημα αλλά έχει συνείδηση της προσωρινότητάς του; Η διάρκεια είναι ιδιότητα του ημερολογιακού ή του υπαρξιακού χρόνου; Η αγάπη είναι του πόθου, ή της σκέψης; Είναι της εντυπωσιακής ομορφιάς ή της ταπεινής επίγνωσης; Ανάμεσα στα «μακρινά, τα γύρω και τ' απάνω, / Τ' απέραντα και τ' άπιαστα και τα μεγάλα», και στα «γυρτά στη γη», τα μικρά και κοντινά· ανάμεσα στην περιβλεπτή φοινικιά και στα αφανή λουλουδάκια της σκιάς της, στη δύναμη και στη χάρη, πόση είναι η απόσταση, ποια είναι η διαφορά στο έργο τους, στη σημασία της ζωής τους ή τη σκοπιμότητα της ύπαρξής τους; Ποια είναι η διαφορά και ποια η σχέση τους;

Με το κλείσιμο της «Φοινικιάς» δίνονται απαντήσεις σε όλα αυτά τα ερω-

τήματα, κάνοντας φανερό πως οι δύο όροι της συμμετρίας αποτελούν τα δύο θεμελιώδη στοιχεία της ζωής και του κόσμου· πως οι ρόλοι του πάνω και του κάτω μοιράζονται από τη μοίρα, και πως από το αρμονικό ταίριασμα των δύο στοιχείων εξαρτάται η λειτουργία του κόσμου και η ολοκληρωμένη αφήγησή του: το ένα στοιχείο διηγείται «τ' αέρινου την ιστορία», ενώ το άλλο λέει «του μαύρου το συναξάρι».

*Κ' εμείς; ήρθε ως εμάς το μακρινό πουλάκι,
Τ' αγεράκι μας άγγιξε με τα φτερά του,
Και κοντοστάθηκε το βιαστικό το ρυάκι
Και το παιδί μας έρριξε τ' ανάβλεμμά του,
Και το περήφανο μας έγενψε ζαμπάκι,
Και το φεγγάρι ήρθε για μας ως εδώ κάτω,
Κ' είδε καθείς τ' απόξω μας, κανείς τα βάθη
Ο κόσμος γλίστρησεν απάνω μας κ' εχάθη.
[...]*

*Μιλάς με τον αϊτό και με τον πελεκάνο,
Ρουφάς τη μουσική του κόσμου στάλα στάλα,
Βλέπεις τα μακρινά, τα γύρω και τ' απάνω,
Τ' απέραντα και τ' άπιαστα και τα μεγάλα,
Ανταποκρίνεσαι με κάθε αεροπλάνο,
Με αχτίδες, με φτερά, με την παγκόσμια σκάλα.
Κ' εμείς γυρνά στη γη, δαρμέν' από μια λύπη,
Ακούσαμε της γης το μέγα καρδιοχτύπι.*

*Ακούσαμε της γης το μέγα καρδιοχτύπι.
Νέο τραγούδι αφάνταστο, που δεν ειπώθη,
Ήχος, που τίποτ' από μέσα του δε λείπει
Μέσα του ρυάζεται άγγελος, που κεραννώθη,
Κι όλοι γλυκανασαίνουνε τ' απρίλη οι κήποι
Κρυφοί αναπάντεχοι μέσα του κλαίνε πόθοι,
Και τρίζει μια φωτιά που κόσμους θα χαλάη
Κάτι, που μένει αξιήγητο και σε περνάει!*

*Πές μας τη φωτερή τ' αέρινου ιστορία,
Του μαύρου θα σου πούμ' εμείς το συναξάρι,
Κ' έλα να τα ταιριάσουμε τα δύο στοιχεία,
Τη δύναμή σου εσύ με τη δική μας χάρη.
Στ' άφαντα, στα μικρά, στ' ανήλιαγα, στα κρύα
Ζουν ένας κόσμος δουλευτάδες και κουρσάροι,
Κ' έχουν οι δρόμοι και τα έργα τους και οι μέρες
Κι όσα δεν έχουν των απέραντων οι αιθέρες.*

Τη ζωή του μας είπε το μελισσολόι
 Κι άστραψαν ως εμάς καινούρια σοφά νιάτα
 Θάματ' ανυποψίαστα σκεπάς η χλόη,
 Στο πλάι μας το μυρμήγκι ανοίγει βαθειά στράτα,
 Μια σαύρα αργοσυρμένη μέσ' από κατώι,
 Χωρών, εθνών, τεχνών έφερ' εδώ μαντάτα.
 Μια πεταλούδα, που έτρεχε για να παντρέψη
 Τα λουλουδάκια, μας επλάτυνε τη σκέψη.

Απάντρευτη, άκαρπη, κι αξήγητη, και ωραία!
 Παράξενη είταν ώρα, ποιος θα το πιστέψη;
 Βουλήθη ο θεός κόσμος, κ' έγινε Ιδέα,
 Και στη δική μας φανερώθηκε τη σκέψη.
 Τώρα σ' αινίγματα και σε σκοτάδια νέα
 Είν' έτοιμη η ζωούλα μας για να μισέψη.
 -Ω Φοινικιά, αποκρίσου να! Φυλάει καρτέρι,
 Πριν πης το λόγο τον υπέρτατο, ένα χέρι.

Ω Φοινικιά, μας έσπειρεν εδώ ένα χέρι,
 Και θα ξαναπλωθή, και θα μας ξεριζώσει,
 Και θα πεθάνουμε το κύμα και τ' αγέρι
 Και το νερό ανελεήμονα θα μας σαρώση,
 Και δε θα κλάψη μας τ' ολόανθο καλοκαίρι,
 Κ' η πλατειά πλάση το χαμό μας δε θα νοιώση,
 Και κάτου από του ίσκιου σου τα μάγια πάλι
 Θ' αναστηθή μοσκόπνοη μια βλάστηση άλλη.

Και μήτε θα βρεθή για μας κανένα μνήμα
 Του διάβα μας το φάντασμα να συγκρατήσει
 Μονάχα ολόφωτο τριγύρω σου ένα ντύμα
 Με νέα μια λάμψη αχάλαστη θα σε στολίση,
 Και θα είναι η σκέψη μας κι ο λόγος μας κ' η ρύμα.
 Και θα φανής εσύ στην ξαφνιασμένη χτίση
 Σαν ένα χρυσοπράσινο καινούργιο αστέρι.
 Και μήτ' εσύ, μήτε κανείς δε θα μας ξέρη..

3.2 Το εφησυχαστικό ιδεολόγημα της συμμετρίας

Από την παραπάνω περιγραφή διαπιστώνουμε πως η εικονοποιία της «Φοινικιάς» έχει μια διπλή σχέση με τη συμμετρία: από το ένα μέρος, η δομή της είναι συμμετρική, καθώς αποτελείται από εικόνες που οργανώνονται πολωτικά ως προς έναν άξονα χωρικό, ενώ από το άλλο μέρος αποδίδει σταθερά μια συμμετρία ιδεολογική, ηθική, γνωσιολογική και αισθητική: το πάνω και το κάτω, το

ουράνιο και το χθόνιο, το αέρινο και το χοϊκό, το καλό και το κακό, τα φαινόμενα και την ιδέα, το φωτεινό και το σκοτεινό, το περιβλεπτό και το αφανές.

Η συμμετρική δομή αποτελεί την κλιμάκωση μιας διαδικασίας κατανόησης και εξήγησης της ζωής και του κόσμου. Η διαδικασία ξεκινά από την ανάγκη να αποσπαστεί μια μορφή μέσα από το χάος της αποσπασματικότητας της αντίληψης και των εμπειριών. Αυτή η μορφή είναι δυνατό να σχηματιστεί πρώτα μέσα από τον εντοπισμό των αντιθέτων, και μετά μέσα από τον συνδυασμό τους. Μέσα από αυτόν τον συνδυασμό οι αντιθέσεις μετεξελίσσονται σε αντιθέσεις θεμελιώδεις, και μέσα από τον συνδυασμό των θεμελιωδών αντιθέσεων κατασκευάζεται μια συμμετρία που απαλύνει τον υπαρξιακό φόβο, τον φόβο που προκαλείται από την επίγνωση της βιαιότητας της ζωής, η οποία ισοδυναμεί με συνειδητοποίηση της ματαιότητάς της¹.

1. Ένα εικαστικό ανάλογο αυτής της συμμετρίας θα μπορούσαμε να βρούμε σε πίνακα του Φράνσις Μπέικον, ο οποίος με εμμονή διακρίνει στη φύση και προβάλλει στη ζωγραφική του τη βιαιότητα πίσω από την ομορφιά, και τον αλληλοσπαραγμό πίσω από το ειδυλλιακό.