

Ο ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΤΗΣ ΠΟΙΗΤΗΣ
ΚΑΙ ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΛΑΜΠΡΕΛΛΗΣ

ΣΦΑΓΙΑ ΚΑΙ ΚΑΤΟΠΤΡΑ
(ΕΝΑΣ ΣΤΟΧΑΣΤΙΚΟΣ
ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΤΗΣ)

Η κόκκινη κραυγή
βάζει τα δυνατά της
τρυπάει τα σπλάγχνα
κι ανοίγει μέσα τους μια δίνη.
Η κόκκινη κραυγή
τρέχει
ξεσχίζει σα να 'τανε χασές
της ακροθαλασσιάς τη μαύρη τη γαλήνη
(«Η κόκκινη κραυγή, Ι», Η μυστική αποβάθρα)

Την κόκκινη κραυγή την ξέρασαν
της ερημιάς τα χείλη
Την κόκκινη κραυγή ξεκλείδωσαν τα δάχτυλα
που απόμειναν κι ανάβουν το φωτίλι.
(«Η κόκκινη κραυγή, ΙΒ», Η μυστική αποβάθρα)

I
ΕΝΑΣ ΜΕΤΑ-ΣΑΧΤΟΥΡΙΚΟΣ
ΑΥΤΟΝΟΜΟΜΟΣ ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ
(ΑΝΤΙ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ)

Σημειώναμε στο επίμετρο της μελέτης μας *Από τις αφετηρίες στην ολοκλήρωση του μοντερνισμού: ο Νάνος Βαλαωρίτης*⁸⁵ πως αξίζει να σταθούμε στους ποιητές Δημήτρη Λαμπρέλλη (1958) και Δημήτρη Λεοντζάκο (1974) ώστε να δοθεί ενδεικτικά και μέσω αυτών των ποιητών ξεχωριστή έμφαση στη σημασία και στη λειτουργία της καλλιτεχνικής και της ποιητικής φόρμας. Ένα θέμα που, όπως το πραγματευτήκαμε εκεί, όχι απλά εφάπτεται στο τρέχον πόνημά μας, αλλά αποτελεί τον κεντρικό του άξονα. Και άρα, στα πλαίσια μιας εισαγωγής στην ποίηση του Λαμπρέλλη, θα συν-διαλεχτούμε με αυτό το επίμετρο ώστε να δοθεί έμφαση τόσο στην εξπρεσιονιστική υφή της ποίησης του σημαντικού αυτού εξπρεσιονιστή ποιητή, που δεν θα μπορούσε να λείπει από την παρούσα μελέτη, όσο και να τεθεί ένα πλαίσιο που θα επιτρέψει στα ποιήματα να αναδυθούν και να φανούν αλλιώς μες στην τόσο ιδιάζουσα λειτουργία και άρθρωση τους.

Λέγαμε λοιπόν πως στους ποιητές Λαμπρέλλη και Λεοντζάκο η πραγματικότητα όχι μόνο αναπροσανατολίζεται και τίθεται εκ νέου ρυθμικά μέσω της τέχνης, αλλά διακόπτεται οντολογικά με τέτοιο τρόπο ώστε να λειτουργεί ταυτόχρονα διχασμένα και ετεροχρονισμένα εντός μιας παιγνιώδους και μυθοποιητικής συνολικά διάθεσης, δεδομένης πάντοτε της τραγικής ασφυξίας του όντος στον κόσμο. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για μια ποίηση –στις δύο αυτές διαφορετικές περιπτώσεις– που θα την χαρακτηρίζαμε μετα-σαχτούρικη στην προέλευση και στην προβολή της, και συνάμα για

⁸⁵ Β' έκδοση, εκδ. Ρώμη, 2016.

μια ποίηση χαμηλόφωνη και κεντρομόλα που ενώ προτάσσει το ποίημα ως άκουσμα επίσης καλεί προς μια αλλαγή γωνίας «πλευσης» ή και ρυθμού πτώσης.

Μια ποίηση που μπολιάζεται και από την αρχαία ελληνική μυθολογία στην περίπτωση του Λαμπρέλλη και από την «θεωρία» στην περίπτωση του Λεοντζάκου. Η γλώσσα μάλιστα τόσο ως κώδικας σήμανσης και επικοινωνίας, όσο και ως φορέας νοημάτων, συναισθημάτων και ως μηχανισμός διαμόρφωσης της πρόσληψης, προπορεύεται έως ενός σημείου «αφασικά» του νοήματος ή της αφηγηματικής στιγμής, και διογκώνει ή σιγοβράζει το άλεκτο μέχρι κοχλασμού ή και έκρηξης. Κι εκεί ακριβώς είναι που σχηματίζεται και συμβαίνει το ποίημα.

Εδώ αξίζει να σταθούμε στον Γιώργο Χειμωνά και ειδικά στα *Έξι μαθήματα για τον λόγο*, ώστε να τεθεί το πλαίσιο δίπλα και εντός του οποίου συμβαίνει το ποίημα, όπως αυτό συναντάται στον Λαμπρέλλη. Σημειώνει ο ποιητής-ψυχίατρος:

ο λόγος εκπορεύεται, κατευθύνεται και συντηρείται από εκείνο που η συνείδηση έχει συλλάβει και κατέχει, αλλά αδυνατεί να το αποδώσει στο απόλυτο μέγεθός του και στην απόλυτη αξία του — από το ανέκφραστο. Αυτή η σκέψη με βοηθάει να ερμηνεύσω την ευχερή και ταχύτατη απόκτηση του λόγου από το παιδί, την κορυφαία εκφραστική του λόγου της τέχνης, τον οξύ και αποκαλυπτικό λόγο ορισμένων ψυχωσικών: Τρεις περιπτώσεις όπου, ακριβώς, το άλεκτο είναι υπερτροφικό και το λεκτό ισχνό.

Η με τον ποιητικό τρόπο του Λαμπρέλλη αυτή τη φορά:

Είναι οι εικόνες μου

κάτι παράξενα πουλιά
που βράδυ — πρωί
τα μάτια μου τα τριγυρνάνε

Είναι οι εικόνες μου
φωνές που έρχονται από μακριά
Για τον μικρό μου τον κορυδαλλό
που χάθηκε στο μαύρο βάραθρο
Μόνο γι' αυτόν μιλάνε

Είναι οι εικόνες μου
της νύχτας μου τα νύχια
που μέσα μου μπήγονται βαθιά
και το μυαλό μου το τρυπάνε
(«Τα παράξενα πουλιά», Ο τυφλός κορυδαλλός)

Έτσι γίνεται εξαρχής σαφές πως αυτού του τύπου η ποίηση —πολιορκώντας το άλεκτο ή και με το να γίνεται μέρος του— φαίνεται να προτάσσει μέσω των προσχηματικών της εικόνων ένα ακουστικό πλέγμα που αξιώνει την επανακύκλωση του φευγαλέου του κόσμου και της όποιας εντύπωσης μας αφήνει, ενεργοποιώντας ή και αξιώνοντας έναν άλλον τόπο-μη τόπο, ή μια ολική, έστω φανταστική, μετατόπιση. Μια μετατόπιση η οποία και μας μεταφέρει σε μια εικονοποιία τύπου Γουίλιαμ Κέντριτζ (William Kentridge, 1955), του νοτιο-αφρικανού ζωγράφου ο οποίος σαφώς και λειτουργεί σε ένα μετα-εξπρεσιονιστικό πλαίσιο και άπτεται σαφώς του θέματός μας. Παρόλο λοιπόν που τα ποιήματα φαίνεται επιφανειακά να χάνουν ορισμένες φορές το νοηματικό τους δέσιμο —ιδίως αυτά που λειτουργούν ως πολύπτυχα— κατορθώνουν μες στη συντομία τους, με τις ακουστικές τους ακολουθίες και με τη συνειρμική ιδίως δυναμική των εικόνων

τους, να ελευθερώσουν τον αναγνώστη και να τον φέρουν στο ύψος της σύλληψης-αίσθησης που είχε ο ίδιος ο δημιουργός, τόσο πριν, όσο και κατά την διάρκεια της εκτέλεσης του ποιήματος, με τέτοια επιτυχία μάλιστα που ο αναγνώστης φέρνει μπροστά στα μάτια του, τόσο την γέννηση της εικόνας, όσο και του ίδιου του ποιήματος. Με δομική ή εκ-μαιευτική μονάδα επιπρόσθετα τον ήχο, που εξηγεί και την κρυστάλλινη άρθρωση και υφή αυτής της ποίησης. Διαβάζουμε ενδεικτικά:

Ο γιατρός

Τώρα

η νύχτα γέρνει

ο τρόμος τρέμει

και στο τραπέζι εμπρός

—για δέστε πώς—

τον κύκνο τον σφαγμένο

τον γδέρνει ο γιατρός

(«Ο θάνατος του κύκνου», Στοιχηματίζοντας με το σκοτάδι)

Τα καλύτερα από τα ποιήματα του Αθηναίου υπό παρουσίαση ποιητή, και ιδίως στις καλύτερες τους στιγμές, διέπονται θα λέγαμε από μια πηγαία φυσικότητα η οποία ιπταται πάνω από την εμπεδωμένη και σαφώς εξασκημένη τεχνική αρτιότητά τους, σε μια σαφώς ενημερωμένη έκφανση. Και συγκεκριμένα τόσο ο ρυθμός όσο και η μεταφορά, άλλοτε ελέγχουν και αλλού ελευθερώνουν την φυσικότητα του ήχου επιστρέφοντας στον ίδιο τους τον εαυτό, εκτελώντας μια κυκλική ή σπειροειδή κίνηση προς την ίδια τη γλώσσα (κάτι που εξαρτάται, να σημειωθεί, από τη γωνία της θέασης, σε αντιστοιχία με μια σπείρα που όταν την κοιτά κανείς από πάνω εμφανίζει-

ται ως κύκλος) θέτοντας το όποιο πραγματικό συμβαίνουν εντός της γλώσσας, ώστε εν τέλει —έστω ως αξίωση— τα ποιήματα να μην παραπέμπουν σε οτιδήποτε εξω-γλωσσικό, πηγαινόντάς μας και προς μια αγκυλωμένη χειρονομιακού τύπου θα λέγαμε αυτοαναφορικότητα, ως ένα προ-στάδιο σε μια ανάγνωση ή ως μια διαφυγούσα περίπτωση καλλιτεχνικού «αυτισμού» —ή σε μια κατάσταση «οιδιπόδειας τύφλωσης» ή ενός «μήδειου φόνου» — η οποία και ίσως επιτρέπει αυτού του τύπου την ποιότητα και την αξίωση του βάθους στην τέχνη.

Προκειμένου να συνδέσουμε στο σημείο αυτό τον ποιητή Δημήτρη Λαμπρέλλη με τον πρώτο των εξπρεσιονιστών μας Μίλτο Σαχτούρη θα σταθούμε στον «Ηλία της λαχαναγοράς», δηλαδή στο ποίημα «Δεν είναι ο Οιδίποδας» του Σαχτούρη από τη συλλογή *Παραλογαίς* (1948), το οποίο και αντιπαραβάλλουμε στο ποίημα του Λαμπρέλλη «Αίγισθος ή η χαρά του μύθου» από τη συλλογή *Η μυστική αποβάθρα*. Με το διαzeugτικό αυτό «ή» επιπρόσθετα να παραπέμπει στον τίτλο της συλλογής του Σαχτούρη *Τα φάσματα ή η χαρά στον άλλο δρόμο* (1958). Διαβάζουμε λοιπόν στον Σαχτούρη:

*Ένας μεγάλος ουρανός γεμάτος χελιδόνια
τεράστιες αίθουσες δωρικές κολώνες
τα πεινασμένα τα φαντάσματα
καθισμένα σε καρέκλες στις γωνιές
να κλαίνε
τα δωμάτια με τα νεκρά πουλιά
ο Αίγιστος το δίχτυ ο Κώστας
ο Κώστας ο ψαράς ο πονεμένος
ένα δωμάτιο γεμάτο τούλια πολύχρωμα που ανεμίζουνε
νεράντζια σπάνε τα τζάμια στα παράθυρα
και μπαίνουν μέσα
ο Κώστας σκοτωμένος*

ο Ορέστης σκοτωμένος
 ο Αλέξης σκοτωμένος
 σπάνε τις αλυσίδες στα παράθυρα
 και μπαίνουν μέσα
 ο Κώστας ο Ορέστης ο Αλέξης
 άλλοι γυρίζουνε στους δρόμους από το πανηγύρι
 με φώτα με σημαίες με δέντρα
 φωνάζουν τη Μαρία να κατέβει κάτω
 φωνάζουν τη Μαρία να κατέβει από τον Ουρανό
 τ' άλογα τ' Αχιλλέα πετούν στον ουρανό
 βολίδες συνοδεύουνε το πέταμά τους
 ο ήλιος κατακυλάει από λόφο σε λόφο
 και το φεγγάρι είναι ένα πράσινο φανάρι
 γεμάτο οινόπνευμα
 τότε νυχτώνει η σιωπή τους δρόμους
 και βγαίνει ο τυφλός με το μπαστούνι του
 παιδιά τον ακολουθάνε στις μύτες των ποδιών
 δεν είναι ο Οιδίποδας
 είναι ο Ηλίας της λαχαναγοράς
 παίζει μια εξαντλητική θανάσιμη φλογέρα
 είναι ο νεκρός Ηλίας της λαχαναγοράς

Και στον Λαμπρέλλη «αντίστοιχα», με τη χαρακτηριστική του συντομία παρούσα:

Σήμερα στην αγορά όλα είναι κλειστά
 Γι' αυτό γυρνούμε
 Κι έπειτα
 γέρνουμε
 ν' ακούσουμε το τέλος ενός ακόμα μύθου.

«Ο Ορέστης Βήτα

*είναι
με τον θάνατο
αυτήν τη νύχτα».*

*Πάει ο Ορέστης
Πάει ο θάνατος
Πάει η νύχτα.*

Ο νεότερος ποιητής, ο οποίος ούτως ή άλλως αποτίει φόρο τιμής στον μεγάλο δάσκαλο και αγαπημένο Μίλτο Σαχτούρη⁸⁶, στο δεύτερο μέρος του ποιήματός του «Η εντολή καίγεται» (*Η ανεμώνη και ο ίλιγγος*) συναντάται τόσο το ποίημα του Σαχτούρη «Τα δώρα» όσο και «Η αποκριά». Διαβάζουμε:

*Κι όμως κανείς δεν λέει πως συνέβη και
λίγο πιο πέρα σ' ένα παιδί έδωσαν ένα ψαλίδι
λίγο πιο πέρα σε μία γυναίκα έδωσαν ένα λουλούδι
λίγο πιο πέρα τις λέξεις που γράψαμε
σ' ένα σεντόνι
σ' ένα ρούχο
σ' ένα μικρό χαρτί
τις έδωσαν στον άνεμο
να γίνουν κάτι
Κι αυτές έγιναν σημαίες
Σημαίες παράξενης Αποκριάς.*

⁸⁶ Αφιερώνει εξάλλου και μια μελέτη στον Σαχτούρη. Βλ. Δ.Ν. Λαμπρέλλης, *Χριστούγεννα στην ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη, Η ανακλαστική διαλεκτική και τα ματωμένα της θραύσματα*, πρόλογος Γιάννης Δάλλας, εκδ. Ίκαρος, 2008.

Όπως και το ποίημα «Υστερόγραφο ή η παραμονή (της πρωτοχρονιάς)» από τη συλλογή *Το αίμα των ονείρων* επίσης συνομιλεί με τα «Χριστούγεννα» του Μίλτου Σαχτούρη.

Με τη διαρκή όμως έγνοια του Λαμπρέλλη —χαρακτηριστικά, επιπρόσθετα και διαφοροποιητικά, σε σχέση με τον Σαχτούρη, παρούσα— με την οποία συχνά, αν όχι και μονίμως, αντισταθμίζει το σκοτάδι με την προσθήκη φωτός. Διαβάζουμε ενδεικτικά:

[...] Τα βράδια μες στο μυαλό μου
τη λεπίδα
να κάνω
αχτίδα
προσπαθώ.

(«Η ανάταση», *Το αίμα των ονείρων*)

ή:

«ν' ανάφουνε τα μάτια σου
να κάψουν τη θηλιά σου»

(«Το τραύμα», *Το αίμα των ονείρων*)

Πλησιάζοντας στο τέλος αυτού του πρώτου εισαγωγικού μέρους, με μια διάθεση ευρύτερου συνοψισμού, θα επιθυμούσαμε να σημειώσουμε πως μακριά από πλασματικές διεξόδους και από εύκολες σχηματικές κατηγοριοποιήσεις, ο ποιητής Λαμπρέλλης εντάσσεται, μαζί με τους προαναφερθέντες Σαχτούρη, Μπράβο, Μαστοράκη και Φωστιέρη, ως ισότιμος στο μεγάλο ρεύμα της εξαιρετικής ποίησης κατά τους τελευταίους δύο αιώνες στην ελληνική μας επικράτεια, εξυψώνοντας με την ποίησή του τις «κοινές» λέξεις, τα πλαστικά του σχήματα και οχήματα, τους όγκους, τις ακολουθίες

και τις καταστάσεις σε νέες σημασίες και σε νέα μορφώματα, τις οποίες και ανανεώνει, πλάθοντας μια ποίηση μοναδική στην ιδιοσυστασία της και στην εκφορά της, η οποία και με το που αρθρωθεί αναγνωρίζεται. Καθιστώντας επιπρόσθετα τα ποιήματα μαγικά, μυθοποιητικά και αυτόνομα στη λειτουργία τους.

Εδώ αξίζει βέβαια να τονισθεί το καλλιτεχνικά αυτόνομο, πως στα ποιήματά του δεν κυριαρχεί η ψυχαναλυτική άποψη για την καλλιτεχνική δημιουργία ως «εξιδανίκευση» (Sublimierung), ούτε το καλλιτεχνικό δημιούργημα ως «υποκατάστατο» (Ersatz) των λεγόμενων αξεπέραστων «συμπλεγμάτων», των τραυμάτων της παιδικής ηλικίας⁸⁷ και των ανεκπλήρωτων πόθων (κάτι που φαίνεται –δυστυχώς– να ισχύει συχνά και σε αρκετές περιπτώσεις στα γράμματά μας), αλλά η ίδια η αισθητική. Και άρα δεν αναιρείται ούτε η αυτονομία των ποιημάτων ως καλλιτεχνικών δημιουργημάτων, ούτε και λειτουργούν τα καλλιτεχνήματα ως «μέσα» φυγής από την «πραγματικότητα», αλλά απεναντίας ως μέσα μετωπικής σύ-

⁸⁷ Βλ. και Διονύσιος Σολωμός, *Η γυναίκα της Ζάκυνθος*: «Και η γυναίκα ετότε εμπήκε στο δώμα της. / Και σε λίγο έγινε μεγάλη σιωπή, και άκουσα το κρεβάτι να τρίζει πρώτα λίγο και κατόπι πολύ. Και ανάμεσα στο τρίζιμο εβγαίνανε λαχανιάσματα και γογγυσμοί. / Καθώς κάνουν οι βαστάζοι όταν οι κακότυχοι έχουν βάρος εις την πλάτη τους ανυπόφορο». Και «Ετούτη τη στιγμή το μάτι και το αυτί του παιδιού σε παραμονεύει από την κλειδωνότρουπα» (βλ. και Γ. Δάλλας, «Ο Σολωμός προάγγελος των νέων ευρωπαϊκών ρευμάτων», *Σολωμός και Κάλβος. Δύο αντίζυγες ποιητικές της εποχής*, εκδ. Νόηση, 2009).

γκρουσης με αυτή ή έστω ως μέσα συνάντησης και αναγνώρισης της⁸⁸ και φυσικά μετασχηματισμού ή και μεταστοιχείωσης της. Σε αυτήν την αισθητική θέση της ψυχανάλυσης είναι που ασκεί εξάλλου κριτική ο Τέοντορ Αντόρνο λέγοντας πως:

Μόνο ερασιτέχνες εναποθέτουν τα πάντα, στην τέχνη, στο ασυνείδητο. Το καθαρό αίσθημά τους επαναλαμβάνει ξεπερασμένα κλισέ. Στην καλλιτεχνική παραγωγική διαδικασία τα ασυνείδητα ερεθίσματα είναι μια ώθηση και ένα υλικό μεταξύ πολλών άλλων. Εισέρχονται στο καλλιτέχνημα διαμεσολαβημένα από το νόμο της μορφής. [...] Ό,τι δεν υπακούει σ' αυτήν [την ψυχανάλυση] δεν είναι παρά «φυγή»· η προσαρμογή στην πραγματικότητα γίνεται το ύψιστο αγαθό⁸⁹.

Ο Γερμανός θεωρητικός καταλήγει στο ότι η φαντασία είναι φυγή, μέσο φυγής, αλλά όχι πέρα ως πέρα, και για αυτό στους σημαντικούς καλλιτέχνες είναι συνενωμένη η οξύτατη συνείδηση της πραγματικότητας και η αποξένωση από αυτήν. Κι έτσι θεωρούμε πως ακριβώς συμβαίνει και στην περίπτωση του ποιητή και στοχαστή Λαμπρέλλη. Εδώ είναι μάλιστα που καταλήγει το ίδιο το έργο ως κάτι το πραγματικά ανόμοιο από τον καλλιτέχνη προσθέτοντας περαιτέρω στην αινιγματικότητα και τη σημασία του. Και συνεχίζει ο Αντόρνο:

Αν η τέχνη έχει ψυχαναλυτικές ρίζες, τότε αυτές θα πρέπει να είναι οι ρίζες της φαντασίας στη ρίζα της παντοδυναμίας.

⁸⁸ Πρβλ. Γ. Βελουδής, ό.π., σ 331.

⁸⁹ Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, εκδ. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973, σσ. 21-22. Μτφρ. στα ελληνικά από Γ. Βελουδή, ό.π., σ. 332.

*Σ' αυτήν βρίσκεται εν ενεργεία η επιθυμία να δημιουργήσει
έναν καλύτερο κόσμο.*

Η ταραγμένη όμως εποχή και η ιστορία στην ειδική της, δεν κατορθώνουν ή δεν επιτρέπουν κάτι τέτοιο, δηλαδή μια βελτίωση, έναν πραγματικά καλύτερο κόσμο. Τα συμβαίνοντα καταλήγουν και παραμένουν αποτέλεσμα της κοχλάζουσας ρηγματώδους και ρευστής θα λέγαμε ανθρώπινης ψυχής —όσο ποτέ άλλοτε τώρα απελεύθερης— και δεδομένου του ετεροπροσδιορισμού των προσώπων και της τεχνο-υλικής εξάπλωσης του πραγματικού στα πλαίσια της «αρνητικής διαλεκτικής», οδηγούμαστε στο να μην ελπίζουμε πολλά, ή να μην μας «επιτρέπεται» κάτι τέτοιο, αν βέβαια αυτό είναι και το ζητούμενο. Ένα λυτρωτικό μέλλον προεξοφλείται ως κάτι το αδύνατο, φλερτάροντας στην καλύτερη περίπτωση με ένα μέλλον ίσως απλά ανεκτό. Εκεί ο ποιητής ως μονάδα, αναγκαστικά και εις των πραγμάτων, στο μάταιο του μοναχικού του αγώνα, καλείται να συμπορευτεί πρόσκαιρα με λίγους ομοιοπαθούντες και «εξίσου λοξούς» ομότεχνους. Χρησιμοποιώντας στην περίπτωση μας την ποιητική γλώσσα, αυτό το δευτεροβάθμιο συμβολικό σύστημα⁹⁰, αυξάνοντας έτσι και άλλο την απόσταση. Να σημειωθεί εδώ πως η πρώτη ύλη, η γλώσσα, είναι ένα ήδη υπάρχον σύστημα, και έτσι κατορθώνει μέσω αυτής ο ποιητής, να διατηρεί μια απόσταση μερικής ασφαλείας από το πραγματικό, που είτε συνθλίβει στην κίνησή του, είτε νεκρώνει —ως γνωστόν— στην έρημό του. Παιρνει, επομένως ο ποιητής και εν προκειμένω ο Λαμπρέλλης μια διατηρήσιμη επί το πλείστον απόσταση από το «πραγματικό», του οποίου και έχει γίνει όχι μόνο τόπος διαρκούς ζύμωσης αλλά και γέννησής του.

⁹⁰ Η ζωγραφική και κατά μία έννοια η γλώσσα είναι πρωτοβάθμια συμβολικά συστήματα.

II
ΤΟ ΓΛΩΣΣΙΚΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ
ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΛΑΜΠΡΕΛΛΗ

Σε αυτό το μέρος θα δούμε τη σχέση της ποίησης του Λαμπρέλλη με το γλωσσικό παιχνίδι εν γένει, παρακολουθώντας σε ορισμένα ενδεικτικά σημεία τις αλλαγές της πρόσληψης της γλώσσας που συντελέστηκαν κατά τον 20^ο αιώνα και τον «αντίστοιχο» ποιητικό μετασχηματισμό τους στα ποιήματα του Λαμπρέλλη, αντλώντας, όπως και προηγουμένως, από τον συλλογικό τόμο του ποιητικού του corpus⁹¹ (1982-2015) και συνδιαλεγόμενοι με το ήδη αναφερθέν επίμετρό μας⁹².

Η γλώσσα λοιπόν, σε μια νέα αντίληψη που απομυθοποιεί τη Λογική, αυτο-θεμελιώνεται πλέον ως μια αέναη πηγή γλωσσικών παιχνιδιών εκφράζοντας «κανονικότητες», συχνότητες και φαινόμενα συνυφασμένα με συγκεκριμένες μορφές ζωής⁹³. Κατά τον Βιτγκενστάιν μάλιστα, «το ζήτημα δεν είναι να εξηγήσουμε ένα γλωσσικό παιχνίδι με τα βιώματά μας», αλλά προφανώς το αντίστροφο⁹⁴. Έτσι προχωρούμε με τη σκέψη πως κάθε πρόταση, ποιητική ή όχι, είναι «ένα πλέγμα από ονόματα», στην οποία αντιστοιχούν «ένα πλέγμα από στοιχεία», όπου εντός του context (δηλαδή του πλαισίου αναφοράς) της ποίησης, αντί να σημάνουν αυτο-σημαίνονται, υποκαθιστώντας το σημαινόμενο με το σημαίνον, το οποίο προβολικά και εκ των πραγμάτων δεν υφίσταται παρά μόνο στα πλαίσια μιας αιτιώδους σχέσης δύο «πραγμάτων», που

⁹¹ Δ. Λαμπρέλλης, *Ποιήματα*, εκδ. Ρώμη, 2016.

⁹² Βλ. Πέτρος Γκολίτσης, *Από τις αφετηρίες στην ολοκλήρωση του μοντερνισμού: Ο Νάνος Βαλαωρίτης*, β' έκδοση, εκδ. Ρώμη, 2016.

⁹³ Βλ. Α. Βιτγκενστάιν, *Φιλοσοφικές Έρευνες*, E221, περ. *Δευκαλίων*, τχ. 9, 1974, σσ. 28-29.

⁹⁴ Ό.π., E655.

στην πραγματικότητα δεν είναι μονίμως παρά μόνο ένα αζεδιάλυτο. Εδώ να προστεθεί πως προφανώς τα θεωρητικά προβλήματα προικαλούνται λόγω του τεχνητού διαχωρισμού όρων που στην πραγματικότητα είναι αδύνατον να διαχωριστούν⁹⁵.

Έτσι, αφού πρώτα υπογραμμίσουμε πως «με το να ονομάσουμε ένα πράγμα, δεν κάνουμε ακόμη τίποτε»⁹⁶, δηλαδή συμφωνώντας με την πρόταση του Frege πως μια λέξη έχει σημασία μόνο στον συναπαρτισμό της πρότασης⁹⁷, μπορούμε να προχωρήσουμε στη σημασία και τη σχέση του γλωσσικού παιχνιδιού με το ποιητικό εν γένει καταστάλαγμα και «παιχνίδι», για να αποσαφηνίσουμε κατά το δυνατόν την παρούσα σχέση μας με το ποιητικό φαινόμενο και ειδικότερα με το τόλμημά μας να καταπιαστούμε όχι μόνο με μια ποιητική, αυτή του Λαμπρέλλη, αλλά και με την τόσο σύνθετη και πολύμορφη κίνηση των ποιητικών ειδών και συγκεκριμένα του ποιητικού εξπρεσιονισμού στην επικράτεια μας. Μας λέει λοιπόν ο Βιτγκενστάιν στην παράγραφο 66 των *Φιλοσοφικών Ερευνών* του⁹⁸: «παρατηρήστε λ.χ. τις διαδικασίες που ονομάζουμε 'παιχνίδια', εννοώντας «τα παιχνίδια πάνω σε σιακιέρα, τα χαρτιά, παιχνίδια με μπάλα, αγώνες σε γήπεδο και άλλα», και μας εξωθεί ευθύς αμέσως να αναρωτηθούμε και να παρατηρήσουμε τι κοινό έχουν όλα αυτά τα «παιχνίδια». Αρχικά αποκρίνεται αναρωτώμενος, ακολουθώντας το στυλ των

⁹⁵ Βλ. και Steven Knapp και Walter Benn Michaels, «Against Theory», περ. *Critical Inquiry*, 8, 1982, σσ. 723-742.

⁹⁶ Λ. Βιτγκενστάιν, *Φιλοσοφικές Ερευνες*, παρ. 49, μτφρ. Π. Χριστουλίδης, ό.π., σ. 76.

⁹⁷ Gottlob Frege, *Die Grundlagen der Arithmetik*. Βλ. και *Tractatus*, πρόταση 3.3., όπου η αρχή του Frege αναφέρεται σχεδόν κατά γράμμα.

⁹⁸ Ό.π., σ. 84.

πλατωνικών διαλόγων εν συντομία και εν μέρει, πως «είναι όλα τους διασκεδαστικά;». Μας καλεί να σκεφτούμε, δηλαδή να κοιτάξουμε το σκάκι (μας προτρέπει μάλιστα επίμονα: «μη σκέφτεσαι, κοίτα!») και να το συγκρίνουμε με την τριλιζα. Κι όμως, συνεχίζει, υπάρχουν πάντοτε νικητές και νικημένοι, ή εκ των πραγμάτων σε αυτήν την αναμέτρηση κάπου, στο τέλος;- εμφανίζεται η νίκη ή η ήττα; Κι όμως όταν ένα παιδί πετάει μια μπάλα στον τοίχο, προσθέτει, αυτό το χαρακτηριστικό χάνεται. Όλα είναι λοιπόν θέμα απόφασης; Αναρωτιόμαστε. Και όχι μόνο γωνίας λήψης, αλλά επιλογής των στοιχείων που ήδη «αποφασίσαμε» —άρα απομονώσαμε— πως θέλουμε να δούμε και άρα βλέπουμε, ξεχωρίζοντας τα από ένα μεγάλο, αν όχι και χαοτικό και διαθέσιμο σε πολλαπλές «αναγνώσεις» όλο; Προφανώς ναι. «Μη σκέφτεσαι, κοίτα!». Το ποίημα, στην περίπτωση μας. Διαβάζουμε χαρακτηριστικά στη συλλογή *Ο δίσκος με τα στίγματα*:

*Την ώρα που σκοτείνιαζε
κατάλαβε πως πια δεν είχε χέρια.*

*Δύο μαχαίρια χάραζαν τα μήλα
Σα να μετέφραζαν Οιδίποδα
Σα να μετέφραζαν Οιδίποδα
για λίγο σκοτωμένο φως.*

(«Σημειώσεις για την ακινησία των φιδιών»)

ή:

*Όλα ζυγίστηκαν καλά.
Η επανάληψη
Ο βόμβος των μυγών
Το θρόισμα του Αντίνοου*

στην άκρη των ονείρων.

Όλα ζυγίστηκαν καλά.

Όσο η νύχτα βάθαινε

Μεγάλωνε η αράχνη

λιγότευε το φως.

(«Ο χειμώνας του Αντίνοου, IV», Ο δίσκος με τα στίγματα)

Έτσι τα παραπάνω ποιήματα, όπως και τα τεχνοπαίγνια, τα γλωσσοκεντρικά ποιήματα, τα νεο-εξπρεσιονιστικά, που μας απασχολούν κυρίως εδώ, σαφώς τα μετα- και τα νεο-υπερρεαλιστικά επίσης, όπως και άλλα, λειτουργούν ή μπορούν να λειτουργήσουν είτε «διασκεδαστικά», δηλαδή ως συνοδευτικά της ύπαρξης και της ισόβιας περιπέτειάς μας, είτε ανταγωνιστικά, δηλαδή προεκτείνοντας την εδώ παρουσία μας στο μελλοντικό «παρόν» των άλλων, όταν εμείς δεν θα συμβαίνουμε στον χωροχρόνο που κάποτε μας εμπεριείχε. Επομένως και στις δύο αυτές λειτουργίες τα ποιήματα και μέσω αυτών οι δημιουργοί τους προσπαθούν να ξεχωρίσουν ή να σταθούν, δίνοντας άλλοτε μεγαλύτερη έμφαση στο πρόσωπο του δημιουργού και άλλοτε στο ίδιο το δημιούργημα, δένοντας βέβαια αμετάκλητα το ένα με το άλλο, έστω και αν έχουμε να κάνουμε με ανώνυμους δημιουργούς.

Η παρουσία του καλλιτεχνήματος εξάλλου δηλώνει πάντοτε μια απουσία και εκεί, εντός αυτού του κενού, μετέχουμε σε μια αναπλήρωση. Εδώ λοιπόν είναι χαρακτηριστικά παρούσα η θνητότητα και ειδικά ο Αχιλλέας, δηλαδή ολόκληρη η *Ιλιάδα* του Ομήρου, όπως και ο *Φάουστ* του Γκαίτε και ίσως το σύνολο του δυτικού πολιτισμού, φτάνοντας στα *Τέσσερα Κουαρτέτα του Έλιοτ*, στην «Κίχλη» του Σεφέρη, στο *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου* του Ελύτη, στο σύνολο του έργου του Σαχτούρη κ.α. Ή με άλλα λόγια, καλύτερα, ρίχνο-

ντας μια μπάλα στον τοίχο, και εφόσον ήδη μιλήσαμε για παιχνίδια και τοίχους κ.λπ., με το να βλέπουμε και να προβάλλουμε ομοιότητες και διαφορές, δεν κάνουμε άλλο από τα να πιάνουμε και να επινοούμε αποχρώσεις, που δεν ήταν προηγουμένως εκεί, και έτσι, βάση του «χαρακτιήρα», της εποχής, των ιστορικών θα λέγαμε επιλογών και προτεραιοτήτων, «καταλήγουμε» να προτιμούμε, άλλοτε τους ποιητές που «νικούν» το ποίημα, δηλαδή υπερέχουν αυτού ή το κάνουν μέσο για άλλους σιοπούς (ενδεικτικά οι ποιητές μπιτ που προέχουν ως περσόνες οι ίδιοι με τις εν γένει στάσεις τους, παρά τα ίδια τα ποιήματά τους –εξαιρώντας εδώ το σπουδαίο *Ουρλιαχτό* του μετα-γουιτμανικού Γκίνσμπεργκ), ένα φαινόμενο που μας πηγαιίνει μέχρι και στον στιχουργό-διασκευαστή Μπομπ Ντίλαν και στη βράβειυσή του με το Νόμπελ λογοτεχνίας του 2016, ή, για να συνεχίσουμε, ποιήματα που «νικούν» τους ποιητές (της δημοτικής μας λ.χ. ποιητικής παράδοσης, του λαϊκού πολιτισμού της νοτίου και της κεντρικής Αμερικής κ.λπ.) τόσο μάλιστα που να τους αφανίζουν (ή σχεδόν, αν αναλογιστούμε τον, κατά τον Αχιλλέα Κυριακίδη «επώνυμο δημοτικό τραγουδιστή μας», Μιχάλη Γκιανά, ή και τον Νίκο Γιάτσο και τον Χρήστο Μπράβο σε άλλες παραλλαγές και προσμίξεις με τον προπολεμικό μας υπερρεαλισμό και τον εξπρεσιονισμό αντίστοιχα στην εποχή μας) περνώντας στο σώμα και στο στόμα των περισσότερων ανθρώπων, και τέλος ποιήματα όπου ο ποιητής και το ποίημα ταυτίζονται, και που μας ενδιαφέρουν περισσότερο, ποιήματα δηλαδή συγχρονισμένα και συντονισμένα, όπως ο *Μπολιβάρ* του Νίκου Εγγονόπουλου και *Το ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Αϊ-Γιάννη* του Νάνου Βαλαωρίτη, το σύνολο της ποίησης του Σαχτούρη, η τρίτη και η τέταρτη συλλογή της Μαστοράκη, οι *Λύκοι* του Φάλκου, *Η Ανεμώνη και ο ήλιγγος* του Λαμπρέλλη, πάντοτε ενδεικτικά.

Ποιο το αποτέλεσμα όμως όλων των παραπάνω, δηλαδή αυτής της εξέτασης του παιχνιδιού και της συσχέτισης του με το πεδίο της ποίησης; Ίσως το ακόλουθο:

Βλέπουμε ένα πολύπλοκο διχτυωτό από ομοιότητες που μπαίνουν η μία στα όρια της άλλης και διασταυρώνονται. Ομοιότητες στις χοντρές γραμμές και στις λεπτομέρειες⁹⁹.

Και δεδομένης της εξαντλητικής, κατά τη θεώρησή μας, πυκνότητας και αριότητας της παραπάνω πρότασης, θα επιθυμούσαμε να κλείσουμε εδώ, αλλά εφόσον το ζήτημα παραμένει ανοιχτό και αφού επίσης επιλέξαμε να δούμε το «παιχνίδι» στην ποίηση του Λαμπρέλλη, στα εξπρεσιονιστικά πάντα συμφραζόμενα και στα πλαίσια που μας ενδιαφέρουν, θα προχωρήσουμε ισχυριζόμενοι πως το παιχνίδι, η ποίηση και ιδίως το ποίημα στην προέκταση που μας απασχολεί, έχει σταθερούς κανόνες και σχετίζεται με μια ισόβια στόχευση, σμίλευση και άρθρωση. Δεδομένης μάλιστα και της «αυτονόητης» συντριβής μας που παραμένει, επικρεμάμενη —και μας αναμένει— αναπόφευκτα στο τέλος. Τότε που η παύση της λειτουργίας της συνείδησής μας και η μετοχή μας μέσω του σώματος και του εγκεφάλου στον χωροχρόνο παύει και συνεπώς ο αποκλεισμός μας από το τρέχον παιχνίδι της μετοχής, στο κοινά διαπιστωμένο χωροχρονικό συμβάν, καθίσταται οριστικός και προφανώς αμετάκλητος. Και εκεί, σε αυτό το μεταίχμιο προφανώς είναι που προσπαθεί και κατορθώνει το ποίημα να αρθρωθεί και άρα να αναδυθεί, ας πούμε ως το όντως ποίημα. Διαβάζουμε σε αυτό το συγκείμενο στο ποίημα «Η γιορτή» της συλλογής *Η ανεμώνη και ο ήλιγγος* του Λαμπρέλλη:

⁹⁹ Ό.π., κλείσιμο της παραγράφου 66.

*Στο πανηγύρι της Τρελής
ο ήλιος μ' είχε δέσει*

*Τα άλογα που λύθηκαν
δεν κάλπαζαν
Μ' ένα λεπίδι χόρευαν
κι ανάβρυζε αιμάτινο το κύμα
Μ' ένα λεπίδι έτρεχαν
μήπως και κόψουνε το νήμα.*

Ποίημα που συνομιλεί επίσης με την «Αποκριά» του Σα-
χτούρη. Ή σε κάποια αντιστοιχία διαβάζουμε επίσης στο ποι-
ημα «Οι συρμοί» της συλλογής *Η αριθμητική της Περσεφόνης*:

*Σε όσους συχνά ταξίδευαν
με αυτούς τους συρμούς
συνέβη κάποτε να δουν
Πίσω από τα σάπια μήλα
κι από τα λέπια τ' ουρανού
τη θέα του γκρεμού
να τους θυμάται.*

που με την εικονοποιία του μας παραπέμπει επιπρόσθετα
στον ήδη αναφερθέντα εικαστικό Γουίλιαμ Κέντριντζ.

Και εφόσον, για να συνεχίσουμε, δεν μπορούμε να
κάνουμε και πολλά με τους όρους και τους κανόνες του βιο-
λογικού και οντολογικού παιχνιδιού στο οποίο —χωρίς να ε-
ρωτηθούμε και εκ των πραγμάτων— όντως μετέχουμε, δεν έ-
χουμε παρά να λειτουργήσουμε ως «μετα-ποιητές», μετασχη-
ματίζοντας δηλ. την δοσμένη ύλη, το περιβάλλον και τον
τρόπο μετοχής μας στον «είναι» που εξ ορισμού δεν είναι

παρά «είναι προς θάνατον», μια ανάδυση δηλαδή φωτός ή ένας πίδακας που μέχρι να αναδυθεί ξεινιά αμέσως να κατέρχεται και να σβήνει. Εκεί είναι που το ποίημα από την επική, δραματική, έως την τρέχουσα συχνά επαναλαμβανόμενη κυρίαρχη «λυρική» του έκφανση¹⁰⁰, όπως και το ίδιο το παιχνίδι και οι μεταβαλλόμενοι και μη κανόνες του, συναντούν την παροδικότητά μας και ως μια αλυσίδα, ως μια ιδιόρρυθμη δηλαδή σύνδεση, περνούν στους επόμενους. Στις όποιες παραλλαγές και επαναφορές τους πάντοτε. Με τα παραπάνω να συμβαίνουν επιπρόσθετα όχι στα πλαίσια μιας διεκλυστίνδας, μεταξύ των όποιων ειδών και των τύπων, δηλαδή όχι εντός ενός ιδιότυπου ανταγωνισμού, αλλά μιας «ατσαλίνας ματσαλίνας, πόσα είναι αυτά,» για να θυμηθούμε το παιχνίδι «μακριά γαϊδούρα», όπου οι συμμετέχοντες ομαδοποιημένοι μετέχουν στο παιχνίδι με αντίστοιχο τρόπο με αυτόν με τον οποίο οι καλλιτέχνες κατεβαίνουν στον κοινό τόπο της αστρικής και καλλιτεχνικής μας πλατείας ή και γειτονιάς.

Επομένως εδώ μπορούμε πλέον να προσθέσουμε πως το παιδικό και ομαδικό κατ' επέκταση παιχνίδι παραμένει στην ουσία του και στη λειτουργία του «χρήσιμο», διατηρώντας συνάμα το βάρος και την ιερότητά του, η οποία και έγκειται στο ότι το ίδιο το παιχνίδι αποτελεί τάξη, δηλαδή δημιουργεί τάξη εντός και πλάι της αταξίας και άρα παρέχει έναν τρόπο «ισορροπημένου» πορισμού και έναν τύπο κοινής

¹⁰⁰ Βλ. και ένα από τα κορυφαία ποιήματα στην αφετηρία μάλιστα του λυρικού είδους (Σαπφώ) που διαλεκτικά αντιτίθεται στο επικό ποίημα, προτάσσοντας σαφώς το ατομικό έναντι του συλλογικού: «Για άλλους ένας στρατός ιππέων, για άλλους πεζιναίριων/και για άλλους ναυτικών στη μελανή μας γη είναι το κάλλιστο/ Όσο για μένα αξία ανώτερη έχει όττω τις έραται – ό,τι αγαπά ο καθένας» (μτφρ. Γ. Δάλλας).

συμμετοχής στον χωροχρόνο και στο συμβάν του κόσμου, συντηρώντας και μεταφέροντας τις μεταποιημένες και βιωμένες μνήμες ως προσχέδια και πλαίσια μελλοντικών εκτελέσεων. Κι έτσι ακριβώς συμβαίνει και με το ποίημα και με το πεδίο της ποίησης.

Απέναντι σε έναν ατελή κόσμο λοιπόν, στη σύγχυση και στη ρευστότητα της ζωής ο ποιητής αντιτάσσει το ποιητικό παιχνίδι, το ποίημα ως παιχνίδι, το παιχνίδι εντός του ποιήματος, το παιχνίδισμα των μορφών, των χρωμάτων, του ήχου, της μνήμης και του τρέχοντος βιώματος, του στοχασμού και του συναισθήματος κ.λπ., την προσωρινή και περιορισμένη αυτή δηλαδή μορφή τελειότητας η οποία και ακινητοποιεί την ύπαρξη, επιτυγχάνοντας μια μορφή μη μεταβολής, μιας αναμενόμενης επανάληψης-επανεκτέλεσης του «ιδιου» ποιήματος, συναντώντας και τον *Homo Ludens* του Γ. Χουϊζινγκα¹⁰¹ και άρα ξορκίζοντας το επικείμενο του αφανισμού μας.

Αν μάλιστα, αξίζει να προστεθεί εδώ, ο Μίλτος Σαχτούρης είναι ο «τρελός λαγός» της ποίησής μας και αν ο νεότερος Βασίλης Αμανατίδης (1970) είναι ο πιο καθηλωμένος από τους πτηνούς μας ποιητές, ο Δημήτρης Λαμπρέλλης είναι ένας πτηνός ιερούργος-ραβδοσκόπος, ένας ποιητής πτηνός ανθρακωρύχος που τελετουργικά, μες στο ακίνητο και διασκορπισμένο των μελών της φαντασίας, της μνήμης, της νόησης και του μύθου, οργανώνει τον κόσμο τόσο εντός του ποιήματος όσο και γύρω του, και φαίνεται να ίπταται και να αναπνέει αποκαθιστώντας «οριστικά» εντός του ποιήματος την τάξη, την οποία θέτει στη θέση της εξω-ποιητικής αταξίας, όπως επίσης θέτει και την ακινησία μετά την ένταση, την νηνεμία μετά την τρικυμία, τα παιδικά χρόνια στο τώρα που α-

¹⁰¹ Εκδ. Γνώση, 2010.

διάκοπα μας συμβαίνει, κινούμενος διαρκώς προς μια μητέρα, αναδυόμενος στον τόπο της ύπαρξης μετά το κάλεσμά της.

Βέβαια, για να προχωρήσουμε, όποιος κάνει χρήση της γλώσσας, και κατ' επένταση του ποιήματος —αλλά και του κόσμου— δεν σημαίνει κατ' ανάγκη πως παίζει, αλλά ωστόσο εκ των πραγμάτων συμμετέχει σε ένα «τέτοιο» παιχνίδι. Προσέχοντας ιδιαίτερα αυτή τη φορά την διατύπωση «τέτοιο» παιχνίδι. Αρκεί να πει κανείς πως «η γλωσσική μας έκφραση πλησιάζει *μόνο* τέτοιους λογισμούς», όπως και συν-λογισμούς —για να ανοίξουμε το θέμα και σε δίκτυα δι-υποκειμενικότητων— «και αμέσως βρισκόμαστε στο χείλος μιας παρανόησης». Δηλαδή, αν η ποίηση είναι μια συγκεκριμένη χρήση της γλώσσας, με πρώτη ύλη μάλιστα την ίδια τη γλώσσα, στους δυνατούς και πλαστικούς μετασχηματισμούς της και στις συσχετίσεις της, παραμένει πρωτίστως τέχνη, εκφρασμένη —στην εποχή που βρισκόμαστε— ως ένα ατομικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα ή ως ένα στυλ με κοινά χαρακτηριστικά και ενίοτε κοινές στοχεύσεις —σε άλλες ίσως περιόδους— ή ως ποίηση της τάδε ή δεινά περιοχής ή περιόδου κ.λπ., τότε αυτομάτως αλλάζουν όχι μόνο τα όρια και οι κανόνες-όροι της λειτουργίας της, αλλά μετατρέπονται και αλλοιώνονται-συντονίζονται και αποσυντονίζονται, υπονοώντας ή κοινοποιώντας, οι εκάστοτε «πρωταγωνιστές-υποκινήτες», τους «κανόνες» οι οποίοι και χαράσσουν τα νέα όρια και άρα χωρίζουν τον «κόσμο-ποίημα-συμβάν» από το υπόλοιπο μη κόσμο-μη συμβάν (ως τα νέα δηλαδή όρια του κόσμου και τον ίδιο τον κόσμο τελικά). Εφόσον βέβαια κάποιος συναινεί και κατανοεί τα ρυθμισμένα-«συμφωνημένα» κανονιστικά κάθε φορά πλαίσια και περι-γράμματα. Ή με τα λόγια του ποιητή αυτή τη φορά:

Συγκομιδή Τρίτη. Οι φωνές

Στο στόμα το βράδυ η φωνή
τρέμει και κόβεται
με το ξυράφι της
με το δικό της ποίημα

Τη βλέπει μόνο αυτός
μόνο ο ήλιος της
της ζωής ο μόνος φίλος της
Τη βλέπει μόνο αυτός
μόνο αυτός που πέταξε
και το λαιμό του έταξε
στου κυνηγού το κόκκινο το μνήμα
Τη βλέπει μόνο αυτός
και αυτό μόνο της λέει:

—Μην τρέμεις και μην κόβεσαι
Γιατί κανείς εδώ δεν τραγουδάει
Όλα μες στο χαρτί τελειώνουν.

(«Τα ρόδια των ονείρων», Η μυστική αποβάθρα)

Και επομένως «καταλήγουμε», όπως ορισμένες φορές συμβαίνει και στο παιχνίδι, συναινώντας ομόφωνα πως: «make up the rules as we go along¹⁰²» ζητώντας να έχουμε στην ομάδα μας άλλοτε τον Όμηρο, τους οποίους κανόνες και θέτουμε ως «οριστικούς» προτού ξεκινήσει η εκάστοτε παρτίδα, ή τους τροποποιούμε as we go along στη διάρκεια του παιχνιδιού, επιτείνοντας τη «σύγχυση» όπως βλέπουμε ενδεικτικά στο θέατρο του παραλόγου, π.χ. σε αυτό του Ιονέσκο ή και

¹⁰² Φτιάχνουμε τους κανόνες καθώς προχωρούμε. Βλ. ό.π., παρ. 83.

του Μπέκετ, σαφώς στους εξπρεσιονιστές ή και στην καλύτερη ίσως των περιπτώσεων στην ποίηση της Σαπφούς. Σε αυτό το δεύτερο στάδιο λοιπόν, στη διαφορά δηλαδή μεταξύ του «φτιάχνουμε τους κανόνες» πριν ξανα-ξεκινήσει το παιχνίδι, και του «τροποποιούμε τους κανόνες» κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού, ίσως συναντάμε και την ουσία του μοντερνισμού και των τόσων προεκτάσεων και υπο-συνόλων του, του οποίου συχνά αποτελούμε μέρος, όπως και ο ποιητής Λαμπρέλλης και το κίνημα σαφώς του εξπρεσιονισμού τόσο στην εικαστική όσο και στη λογοτεχνική του έκφραση. Εδώ αξίζει να αναφερθούμε και στο μότο του βιβλίου μας για την ποίηση του Νάνου Βαλαωρίτη, του γλωσσοκεντρικού αυτού μετα-υπερρεαλιστή μας, το οποίο και παραθέτουμε. Έλεγε λοιπόν ο ποιητής Βαλαωρίτης στον γράφοντα:

*ας ξεπεράσουμε τον φράχτη του παλιού στυλ,
σε κάτι πρωτόκουστο*

Κίνηση στην οποία εντάσσεται ο υπό παρουσίαση ποιητής Λαμπρέλλης και οι νέο- και μετά- εξπρεσιονιστές μας όπως παρουσιάζονται στο παρόν πόνημα. Υποθέτοντας έως τέλους πως ο ποιητής παραμένει ένα «καθαρά» ενδιαμέσο ον ανάμεσα στο προτασιακό —ποιητικό εν προκειμένω— σημείο και στα συμβαίνοντα¹⁰³.

¹⁰³ Ό.π., παρ. 94.

III
Ο ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ
ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΛΑΜΠΡΕΛΛΗ

Ο Λαμπρέλλης ως ποιητής σαφώς και αρνείται την μίμηση, την επανάληψη του κόσμου. Ο κόσμος βρίσκεται ήδη εδώ ή μήπως όχι; Ξαφνιάζοντας μας κάθε φορά, στην ιδιόρρυθμη, απότομη και με δοσμένη μια δική του απόσταση συχνά στα ποιήματά του, μας περνά μέσω της κάθε στροφής του, και σε κάθε στροφή του, σε αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε συμβατικά «εσωτερικό» ψυχικό τοπίο, αλλά στην πραγματικότητα πρόκειται για μια προβολική-προεκτατική θα λέγαμε πρόσχωση στον τόπο ενός «τίποτα». Καθιστώντας τον έναν από τους πιο γνήσιους εξπρεσιονιστές. Διαβάζουμε ενδεικτικά:

*Η κόκκινη κραυγή
βάζει τα δυνατά της
τρυπάει τα σπλάχνα
κι ανοίγει μέσα τους μια δίνη.
Η κόκκινη κραυγή
τρέχει
ξεσχίζει σα να 'τανε χασές
της ακροθαλασσιάς τη μαύρη τη γαλήνη*
(«Η κόκκινη κραυγή, I», *Η μυστική αποβάθρα*)

Ποίημα, που πέρα από τη σαφή του σύνδεση με την «Κραυγή» του Μουνι — με το κυρίαρχο κόκκινο χρώμα του, την ορμή του, δηλαδή τη δύναμή του, το τρύπημα των σπλάχνων, το σχίσιμο του χασέ, του βαμβαικερού αυτού υφάσματος κ.λπ. — τον εντάσσει, σχηματικά πάντοτε, στο κίνημα του εξπρεσιονισμού. Με τα συχνά παλλόμενα τοπία του ποιητή,

τα σκοτεινά: όπως η «μαύρη γαλήνη της ακροθαλασσιάς» κτλ., να μας θυμίζουν το αυτονόητο, αυτό που ξέρουν οι ζωγράφοι, αλλά ξεχνούν συχνά οι ποιητές, πως δηλαδή ένας κύκλος λευκός σε μαύρο φόντο κάνει μεγαλύτερη εντύπωση από έναν μαύρο κύκλο σε φόντο λευκό. Τοποθετώντας στη μία μεριά τους υπό παρουσίαση ποιητές και στην άλλη, ενδεικτικά τον Ελύτη, τον Ρίτσο κ.α. ή ας σημειώσουμε σχηματικά την χαρακτηρισμένη ως μεσοπολεμική γενιά.

Ας δούμε όμως ορισμένα ακόμη ποιήματα όπου κυριαρχεί το χρώμα —εκφρασμένο ως μια μονοκόμματα ενιαία επιφάνεια, ηγωνιώδης-διακεκομμένη κίνηση του εξπρεσιονισμού και ο ιδιότυπος μετεωρισμός-στροβιλισμός που με την χαρακτηριστική του ένταση καθιστά τόσο διακριτή και σημαντική την παρουσία της εσωτερικής αυτής αιμάτινης θέασης του υποκειμένου, το οποίο και προτάσσει το βίωμα του χρωματίζοντας και μεταποιώντας το εκάστοτε σύνολο:

*Στ' αλώνι δίχως μάρμαρο
Στην αποβάθρα ή στο δρόμο
Εσύ
σημείο
έρχεσαι
κενό.
Vanish
point.*

(«Ο αποχαιρετισμός, II», *Η ανεμώνη και ο ήλιος*)

Σήμερα όλα είναι κλειστά.

*Πίσω από το όνειρο
Ένα φαρμακείο
μ' άσπρα παράθυρα*

κόκκινες σκέψεις
και σταυρωμένα ξύλα
Σκύβει, θέλει να μου μιλήσει.
(«Η αργία, II», Η αριθμητική της Περσοφόνης)

Ο λευκός τρόμος

Έξω
η νύχτα βαθαίνει
κι ο κύκνος πεθαίνει.
Μέσα
ανάβεις το φως
κι αμέσως
ο τρόμος
σε τρελαίνει
ο λευκός.
(«Ο θάνατος του κύκνου», Στοιχηματίζοντας με το σκοτάδι)

Ποιήματα που πέρα από την επανα-ενεργοποίηση του μακρινού προ-εξπρεσιονιστή Χαίλντερλιν, μας πηγαίνουν μέσω της τόσο διακριτής και κατεκτημένης αυτονομίας και ιδιαιτερότητάς τους, με αποκορύφωμα το άρθρο «ο» στον κα-ταληκτικό στίχο «ο λευκός» στο ποίημα «ο θάνατος του κύ-κνου», στους πρώτους Ρώσους εξπρεσιονιστές που προεπανα-στατικά ενώ ξεκινούν και παραμένουν κυρίως εντός ενός ι-μπρεσιονισμού που μπολιάζεται κυρίως πάνω στην γαλλική του έκφανση και αφετηρία, ταυτόχρονα ανοίγεται και από μέσα του βγαίνει ένας πρώτος γνήσιος εξπρεσιονισμός που εφάπτεται ενός μυστικισμού, ενός αδιεξόδου και μιας πίεσης που κινείται αλλιώς και πέρα από την γερμανική του εκδοχή, όπως την βλέπουμε ενδεικτικά στους πίνακες του Ρώσου Ni-

kolai Tarkhov (1871-1930)¹⁰⁴ και φεύγει στον Ρώσο πρωτο-εξπρεσιονιστή Leonard Turzhansky (1875-1945) και ιδιαίτερα στο σκούρο μπλε του έναστρου ουρανού του¹⁰⁵, για να περάσει σε μας, ως μια άλλη εκδοχή, στον Σαχτούρη της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς και από εκεί κυρίως στον Μπράβο και τον Λαμπρέλλη, οι οποίοι χαρακτηρίζονται από τον γράφοντα ως μετα-σαχτουρικοί, όχι για να δηλωθεί απλά το πέρα και το μετά, χρονικά και χωρικά, αλλά το ίδιο το πέρασμα από τον εξπρεσιονισμό του πρώτου στον μετα- ή νεο-εξπρεσιονισμό των δεύτερων, διατηρώντας μάλιστα το «μετά-« και το «νέο» σε αντιστοιχία με τους αναφερθέντες ποιητές. Ας δούμε όμως καλύτερα εδώ ένα ακόμη ποιητικό «δείγμα», με την ιστορική γνώση και με το άλμα που προέκυψε από την εμπειρία των δύο μεγάλων πολέμων και όχι μόνο:

*Στην Παιδική Χαρά
παίζουν οι κούκλες των παιδιών
το ίδιο πάντοτε παιχνίδι
Κι ο ήλιος
—ο αιμάτινος μύλος—*

¹⁰⁴ Βλ. π.χ. το «Δωμάτιο της μητέρας το πρωί» (1910-1920) της συλλογής του Ρωσικού Ιμπρεσιονισμού του Μουσείου Ιμπρεσιονισμού της Μόσχας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει το «Παράθυρο», έργο μάλιστα του 1887, του Valentin Serov το οποίο λειτουργεί πολλαπλά ως μια ιδιότυπη γέφυρα μεταξύ του ιμπρεσιονισμού και του πρωτοεξπρεσιονισμού σε πολλαπλά μάλιστα επίπεδα, τόσο στυλιστικά, όσο και εθνικά.

¹⁰⁵ Βλ. το «Moscow, Samotyoka» (1915). Αξίζει επίσης στο ίδιο πρωτοεξπρεσιονιστικό πλαίσιο να δει κανείς και το «Απόγευμα στην εξοχική κατοικία» (1915) της ίδιας, όπως προηγουμένως, συλλογής.

*λιώνει αμίλητος
τα μήλα του θανάτου.*

(«Η (παιδική) χαρά», Ο δίσκος με τα στίγματα)

Ο ποιητής Λαμπρέλλης με τον δικό του λοιπόν χα-
ρακτηριστικό τρόπο συλλαμβάνει τις κινήσεις της «ψυχής»
και του κόσμου, τις οποίες και παρακολουθεί με τις ποιητικές
κινήσεις του και με τις γραμμές του και μάλιστα, θα λέγαμε
σχηματικά, πριν την εκδήλωσή τους και κατά τη διάρκεια του
ιδιόρρυθμου αναπτύγματός τους μέχρι τέλους. Δηλαδή άλ-
λοτε με ευθείες και άλλοτε με κύματα, με στροβιλισμούς που
αδιάκοπα φορτίζονται για να εκραγούν αλλού, σε άλλα ποιή-
ματα απότομα, ποιήματα που εκτροχιάζονται έως τέλους και
που όταν πρέπει επανέρχονται στη θέση τους. Με το ποίημα,
όπως και με το θέμα ή και τον μύθο στη λειτουργία του στον
Λαμπρέλλη, όποτε παρατηρείται από τον ίδιο τον ποιητή να
ανταποκρίνεται, αλλάζοντας τα σύνολα τα οποία και εμφανί-
ζονται να σαλεύουν ζωντανά. Σκιές που φαίνεται να αποκολ-
λώνται και επίπεδες επιφάνειες που συντονίζονται σε νέες δο-
ρυφορίες. Διαβάζουμε προσέχοντας τον οιδιπόδειο κυρίως
μύθο αυτή τη φορά:

*Την ώρα που ο θάνατος βραδιάζει
με αδέσποτο σκυλί πια μοιάζει
εκείνος και αυτός*

Ο σπασμένος ο τροχός.

(«Ο τροχός, III», Στοιχηματίζοντας με το σκοτάδι)

*Το παιδί κουρνιάζει
κι ο κόσμος τρομάζει.*

Η πλατεία αδειάζει

και στην άκρη της της γειτονιάς ο Λάιος σφαδάζει.

Δίπλα του

—ακούστε πώς ουρλιάζει—

του Οιδίποδα

είναι ο νέος που γυρίζει ο τροχός.

(«Ο τροχός, IV», Στοιχηματίζοντας με το σκοτάδι)

Ο ποιητής μονίμως φαίνεται να απομακρύνεται από τα πράγματα και διερευνεί, με το σύνολο του σώματος-βλέμματός του και με οξυμένη την αίσθηση της ακοής, την οποία συναιρεί με μια ιδιάζουσα χρήση της μνήμης, τον έσω χώρο. Ένας χώρος που δεν ζητά να διευρυνθεί, αλλά να εξεταστεί και να συσχετιστεί με τα κατάλοιπα των «έξω» τεκταινόμενων που πέρασαν και φώλιασαν μισοσβησμένα εκεί μέσα, σε ένα μίγμα που φαντάζει αζεδιάλυτο, αλλά μέσω της ποίησης κρυσταλλώνεται σε μορφώματα που αποδίδουν αποχρώσεις και πτυχές που αγνοούσαμε έως τώρα.

Χρώματα παρόντα συχνά χωρίς ονομασία, εικόνες χωρίς εξήγηση και χωρίς φανερή πλέξη τόσο με τον τίτλο όσο και με τα άλλα μέρη των ιδίων των ποιημάτων και των επόμενων μερών των πολύπτυχων έργων-ποιημάτων. Ποιήματα χωρίς ερμηνεία και συχνά χωρίς επίθετα. Όλα ρυθμικά καθορισμένα αναβλύζοντας από έναν συγκεκριμένο ψυχισμό, όπως αυτός πιέζεται από την επαφή του και την τριβή με το όποιο «πραγματικό» μας συμβαίνει. Και πρωτίστως ο ρυθμός, ένας ρυθμός δικός του, διακριτός, που λειτουργεί ως δομική μονάδα και που δένει τους στίχους του σε μικροσύνολα και που μας επιτρέπει την πρόσβαση σε μια βαθιά και ευρεία εκδήλωση της ψυχικής ορμής του, φέροντας μας σε επαφή με νέα κοιτάσματα.

Πάνω στη λεπίδα αυτή

γλωστράει ένα δάκρυ

*κόβεται ένας άνθρωπος
στάζει ένα ποίημα.*

*Το ποίημα αυτό δεν έχει ρίμα
Μόνο
κάπου κάπου βγαίνει
και παίζει με το αιμάτινο το κύμα.
Το ποίημα αυτό δεν έχει ρίμα
έχει μονάχα μια ελπίδα
τη δικιά του ολοκαίνουργια λεπίδα.
Μ' αυτήν σκύβει χαμηλά
και το δέρμα πάνω στο χαρτί ματώνει.
Μ' αυτήν τινάζεται ψηλά
και το πρόσωπο του σκοταδιού στα ίσια χαρακώνει.
(«Η ελπίδα», Στοιχηματίζοντας με το σκοτάδι)*

Βρισκόμαστε λοιπόν εξ αρχής μπροστά σε μια ώριμη ποιητική συνείδηση που στρέφεται αδιάκοπα με προσοχή προς την έκφραση των βαθύτερων και «ουσιωδέστερων» και η γλώσσα, η ποιητική έκφραση, με τη μουσικότητα και την εικαστική πλαστικότητά της, σε μια σχέση διαρκούς αλληλεπίδρασης, απομακρύνεται από λύσεις αποκρυφιστικές διατηρώντας όμως μια κρυπτικότητα, πλάθοντας μορφώματα αυτόνομα, αυτοτελή και προσλήψιμα που μες στη διαύγεια τους στέκονται ως ποιήματα γλυπτά σε χώρους και σε βάραθρα που δεν γνωρίζαμε. Ο αποδέκτης, θεατής-ακροατής, αν δεν έχει γυμναστεί ή ίσως αν δεν είναι δημιουργός ο ίδιος, με αντίστοιχα προβλήματα και προβληματική, δυσκολεύεται θα λέγαμε σε σημεία τουλάχιστον να αφομοιώσει τα τεκταινόμενα. Η «πυκνότητα των πληροφοριών», των γεγονότων ανά μονάδα χρόνου, οι αλλαγές των γωνιών λήψης, το κοινό αλλά όχι φανερό υπόβαθρο και η διαρκής μεταλλαγή-παραλλαγή

του ιδίου στην ουσία θέματος, μας παραπέμπουν στο αποκαλούμενο «σφάλμα» του Σαίνμπεργκ και του Σκαλιώτα. Παραπέμπουμε εδώ ενδεικτικά στην 4^η *Σονατίνα για βιολί και πιάνο* του Έλληνα συνθέτη.

Το έργο, για να συνεχίσουμε, εμφανίζεται ως «απόλυτα» προσωπικό, όπως στον Σαίνμπεργκ, ο οποίος «απέδειξε» ότι η «αθεματική αρχή» ή καλύτερα η πολυθεματική αρχή, όχι δηλαδή η επανάληψη και η επεξεργασία ενός θέματος αλλά η συνεχής μεταμόρφωσή του, είναι αυτή που μπορεί να δώσει έργα μεγάλων μορφολογικών δομών και έως τέτοιο αντιμετώπιζουμε εξαρχής το σύνολο του έργου του ποιητή Λαμπρέλλη.

Μακριά από στυλιστικές ορθοδοξίες λοιπόν που χάνουν τις πηγές του αυθόρμητου ξεσπάσματος του συγκρατημένου συναισθήματος, το έργο του υπό παρουσίαση ποιητή, με τον ετεροχρονισμό που διέπει την εκδήλωση του κινήματος που μας απασχολεί εδώ, ή με μια μετατόπιση, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί κάλλιστα ως μια «εξπρεσιονιστική-μουσικο-ποιητική σύνθεση» και αυτό, μεταξύ άλλων λόγων, διότι στα εξπρεσιονιστικά, ενδεικτικά, θεατρικά έργα όπως και στα ποιήματα, προηγείται η έκφραση και είναι αυτή που καθορίζει τη μορφή του έργου τολμώντας στην ουσία κάτι το σχεδόν «αδύνατο» και «ακατόρθωτο», αυτό δηλαδή που διαμορφώνεται πυρακτωμένο και πηχτό, δυναμικά και διαλεκτικά, άμα τη εμφανίσει στην πάλη του με τον δημιουργό του. Έτσι ο ρυθμός παραμένοντας διαρκώς πιο σημαντικός από την αρμονία, κάτι που εξηγεί και την «μη σφιχτή» εκ των πραγμάτων σύνδεση του όλου, λειτουργεί συνδεδεικτά και συνδυαστικά μαζί με την δυναμική χρήση των εικόνων. Με εικόνες που ως ριπές εκρήγνυνται αλλιώς, με τρόπο νέο, θα λέγαμε «λαμπρέλλειο», σε μια διαδοχή και σε μια εικονοπλασία που

δείχνουν προς μια μορφή «ασυνέχειας» της σκέψης και της δράσης που από εδώ και πέρα θα μας συνοδεύει.

Με μια διάθεση συνοψισμού ο ποιητής Λαμπρέλλης κρατάει φυσικά ένα μέρος του εξπρεσιονισμού και ρέπει προς το άμορφο και το ακραίο, τείνοντας, σε ένα εικαστικό ανάλογο, και προς τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, μεταξύ ίσως των Ντε Κούνιγκ και Πόλοκ. Στην έκφρασή του εμφανίζεται το αίτημα της λύτρωσης, αλλά και το όραμα. Ο ποιητής κατεβαίνει στα βάθη του «εαυτού», εκεί όπου είναι οι πηγές του «νοητού», αλλά πρωτίστως οι πηγές της ανθρώπινης «ψυχής». Με τρόπο εκστατικό και συχνά εικαστικό, παραμένοντας μονίμως προσηλωμένος στη λειτουργεία-συνοδεία του ήχου συνθέτει ποιητικές μορφές και μορφώματα που προσθέτουν στο συνολικό ποιητικό μας κοίτη, ως αναφαίρετα πλέον καλλιτεχνήματα.

Το δρών υποκείμενο, ως μέρος του πραγματικού όπως και του συλλογικού, εξεγείρεται και αγωνιά στην επαφή του τόσο με τον «εξωτερικό» σκληρό αλλά και εύπλαστο κόσμο, όσο και με τον «εσωτερικό». Πρόκειται για τον τόπο της αγωνιώδους κίνησης του ψυχικού, που στην περίπτωση του Λαμπρέλλη (όπως και του Δάλλα¹⁰⁶ κ.α.) το «εσωτερικό» με το «εξωτερικό» γίνονται ένα, και εκεί είναι που επίμονα κυριαρχεί ένας τύπος «ιδεαλισμού» και λυρισμού. Με τα σκηνικά να παραμένουν όχι τύπου Σαγκάλ ή Μπουζιάνη, όπως συμβαίνει συχνά στον ποιητή Σαχτούρη, αλλά μεταξύ του Σαίνμπεργκ (του συνθέτη που ζωγράφιζε μορφές —αλλά και

¹⁰⁶ Βλ. τη μελέτη μας *Όροι και Όρια της ποιητικής του Γιάννη Δάλλα*, εκδ. Ρώμη 2015 και ιδίως το μέρος που αφορά στη σύνθεση-συλλογή του *Στοιχεία Ταυτότητας*.

χώρο— που θα τις χαρακτηρίζαμε ως δαρβινο-μπουζιάνιες¹⁰⁷, αναφερόμαστε εδώ κυρίως στις αυτοπροσωπογραφίες του) και του Πολ Ντελβώ, μετακινώντας έτσι ταυτόχρονα ή καλύτερα τείνοντας το εξπρεσιονιστικό του σώμα προς τον «βελγικό», «μαγικό ρεαλισμό» μιας μεταφυσικής ζωγραφικής. Ας δούμε όμως καλύτερα ένα χαρακτηριστικό δείγμα:

*Αυτήν την Εσπέρα
μες στο συρτάρι
μια ομπρέλα
μες στο συρτάρι
ένας αστερίας
Από την αγορά των φαντασμάτων
Από μια πόλη σκοτεινή.*

Ποίημα που τοποθετούμε, σύμφωνα με τη δική μας σάρωση των πραγμάτων και των επιφανειών, μεταξύ του εξπρεσιονισμού (ενός αχνού εξπρεσιονισμού στην προκειμένη περίπτωση) και του μεταφυσικού αστικού τοπίου και χώρου όπως συναντάται πέρα από τον Πολ Ντελβώ, στον Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο και τον Ρενέ Μαγκρίτ, χωρίς να αποκλείεται διόλου και η παρουσία, τόσο η εικαστική όσο και η ποιητική, του Νίκου Εγγονόπουλου, ο οποίος είναι ούτως ή άλλως παρόν στην πρώτη ποιητική συλλογή του Λαμπρέλλη *Έσοπτρος*, έργο που κοινοποιείται το 1982. Ένα ποιητικό σύνολο που

¹⁰⁷ Ο Charles Darwin και ο Γιώργος Μπουζιάνης (1885-1959) αντιστοιχά. Ο γνωστός βιολόγος και ο σημαντικός Έλληνας εξπρεσιονιστής ζωγράφος. Εδώ αξίζει να αναφερθούμε και σε έναν ακόμη σημαντικό σύγχρονο ζωγράφο εξπρεσιονιστή, που έρχεται από τον Μπουζιάνη για να αυτονομηθεί σε δικά του πεδία, τον Άικανθο.

έχει βέβαια δικό του ύφος και τοποθετείται μεταξύ του πρώτου υπερρεαλισμού και του εξπρεσιονισμού και διατηρεί μια χαρακτηριστική απόσταση, η οποία αυξομειώνεται μεταξύ του ποιητή και του κόσμου και η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί άλλοτε ως βιολογική και άλλοτε ως κοσμολογική, προσθέτοντας στο ποιητικό corpus του ποιητή και σαφώς στο σύνολο της ποίησής μας.

Κλείνοντας το παρόν, κεντρικό μέρος αυτού του κεφαλαίου, προσθέτουμε ορισμένες ακόμη αποχρώσεις και ειδικαστικές και ποιητικές συγγένειες του ποιητή Λαμπρέλλη, στην ποιητική και εικονοποιητική του λειτουργία. Χαρακτηριστικά στο εξπρεσιονιστικό δίπτυχο ποίημα «Η κάθοδος» συναντούμε τόσο τον Φράνσις Μπέικον όσο και τον Μίλτο Σαχτούρη. Πρόκειται για ένα ποίημα και για μια πρακτική (αυτή του πολυπτύχου) που παραπέμπει τόσο στα τρίπτυχα του βρετανού εξπρεσιονιστή ζωγράφου όσο και παλιότερα στα μεσαιωνικά και αναγεννησιακά, και όχι μόνο, πολύπτυχα έργα, ανοίγοντας το θέμα μας ακόμη περισσότερο και που θα δούμε στο επόμενο μέρος του παρόντος κεφαλαίου. Διαβάζουμε:

*Όταν καμιά φορά τα μάτια του ανέβαιναν
από τους γκρεμούς αναστημένα
έβλεπες μέσα τους έβλεπες
Πρόβατα σφαγμένα
Παλιές ημερομηνίες
Κι έλεγες
Στο κρεοπωλείου του πόθου
Έλεγες
—Με λένε Τειρεσία
Σε λένε Πασιφάη.*

(«Η κάθοδος, Ι», Ο δίσκος με τα στίγματα)

*Τις λέξεις του μάζευε να κάνει Πάσχα
Μα αυτές γλιστρούσαν έφευγαν
σαν μεθυσμένες γάτες έπεφταν
στο ματωμένο φράχτη.*

*Γίνονται κι έτσι, χωρίς ρομφαία, Αποκριές.
(«Η κάθοδος, ΙΙ», Ο δίσκος με τα στίγματα)*

Και σε μια αντιστοιχία, θα σταθούμε και στο δεύτερο και τέταρτο μέρος ενός άλλου πολύπτυχου του Λαμπρέλλη, στο ποίημα «Ο χειμώνας του Αντίνοου», της ίδιας συλλογής, ποίημα που μας μεταφέρει και στη ζωγραφική του Ιερώνυμου Μπος:

*Τα κίτρινα απογεύματα
ο Αντίνοος
ενώπιος ενώπιον
στο θειάφι
Τα χρόνια του είχαν απόστημα
κι ως τα χείλη του
ένα τρωκτικό ανέβαινε
Τα εξομολογούσε.*

και:

*Τα κίτρινα απογεύματα
σε διαστήματα τακτά
δύο άλογα παράξενα
την πόρτα μας κτυπούσαν
—Ο χειμώνας του Αντίνοου
Ο χειμώνας του Αντίνοου
μας έλεγαν*

—Ανοίξτε.

Και τέλος, δεν μπορούμε να μην αναφερθούμε στο ποίημα «Η επέτειος» το οποίο εξάλλου μας επιτρέπει να χαρακτηρίσουμε τον ποιητή Δημήτρη Λαμπρέλλη ως τον Πάουλ Κλές της ελληνικής ποίησης:

*Βαδίζουμε ανάμεσα σε εκείνο το γνωστό κενό
και σε μικρούς σωρούς από σκουπίδια
Γι' αυτό τα χέρια μας βυθίζουμε κρυφά
στις τσέπες των ονείρων
Γι' αυτό τα χείλη του ψαριού είναι κλειστά
Γι' αυτό οι σκέψεις μας όλο και μας ρωτούν:
—Πώς βαλσαμώνουνε τις πεταλούδες;
(Ο δίσκος με τα στίγματα)*

όπως και στους στίχους από το ποίημα «Η εντολή καίγεται»
(*Η ανεμώνη και ο ίλιγγος*):

*«Όσο γεμίζει στάχτη το σεντόνι
Τόσο το χαρτί γίνεται κόκκινο
μέσα στο φως»*

ή:

*Σφάγια
και κάτοπτρα*

Στίχοι που συνοψίζουν τον ποιητή και που θα μπορούσαν να τεθούν ως ένας άλλος τίτλος για το σύνολο της ποίησής του.

IV
ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΒΥΖΑΝΤΙΟ
ΜΙΑ ΠΙΘΑΝΗ ΠΑΡΑΔΟΞΗ ΣΧΕΣΗ

Στα πλαίσια της λειτουργίας του εξπρεσιονισμού στην ποίηση του Λαμπρέλλη σημειώσαμε πως ο ποιητής χρησιμοποιεί συχνά πολύπτυχα και πως πρόκειται για μια πρακτική που παραπέμπει όχι μόνο στα τρίπτυχα του ιρλανδογεννημένου βρετανού εξπρεσιονιστή ζωγράφου Φράνσις Μπέικον, αλλά και σε παλιότερα μεσαιωνικά και αναγεννησιακά πολύπτυχα έργα, αφήνοντας το θέμα ανοιχτό, όχι μόνο σε μια σύνδεση με τον Ιερώνυμο Μπος που ήδη αναφέρθηκε και τον Τζιότο που υπονοήθηκε, αλλά στη σχέση του με το Βυζάντιο και συγκεκριμένα με την εικονοποιητική του παρακαταθήκη.

Αναρωτιόμασταν στη μελέτη μας για τον Νάνο Βαλαωρίτη¹⁰⁸, και από εκεί επιμένουμε συνεχίζοντας, αν ο σημαντικός μας αυτός ποιητής ανακαλεί και μετέχει με τη μεταυπερρεαλιστική και γλωσσοκεντρική του ποίηση στην βυζαντινή μας παράδοση, μήπως —σε κάποιο βαθμό τουλάχιστον— το ίδιο συμβαίνει και με τον εξπρεσιονισμό όπως αυτός συναντάται ενδεικτικά στον ζωγράφο Γιώργο Μπουζιάνη, ίσως τον Χρόνη Μπότσογλου και τον Άκανθο; Ο οποίος Άκανθος πέρα από εξπρεσιονιστής μετα-μπουζιανικός ζωγράφος είναι και αγιογράφος που επίσης εφάπτεται του Τζιότο στην αγιογραφική του εικονοποιία; Κι αν ναι; Πώς τα παραπάνω περνάνε τελικά και συναντώνται στην ποίησή μας; Και γιατί κατ'επέκταση αυτή η συνύφανση να είναι όντως σημαντική;

Ας πάρουμε όμως τα πράγματα από την αρχή και ας δούμε ορισμένα ποιητικά παραδείγματα. Κυρίως τον Μίλτο

¹⁰⁸ Βλ. Πέτρος Γκολίτσης, *Από τις αφετηρίες στην ολοκλήρωση του μοντερνισμού: Ο Νάνος Βαλαωρίτης*, β' έκδοση, εκδ. Ρώμη, 2016.

Σαχτούρη, όπως και την Τζένη Μαστοράκη και τον Δημήτρη Λαμπρέλλη, ο οποίος είναι σαφώς παρόν σε όσα θα ακολουθήσουν. Πρόκειται, αφετηριακά, για μια καταγωγή-σχέση από την οποία ενδεχομένως να κατάγεται εγγύτερα και η εσωτερική μυθολογία και ο εναγώνιος μας ψυχισμός.

Σε αντίθεση με τους σημαντικούς μας ποιητές που αντλούν απευθείας από την αρχαία (Σεφέρης και Φάλλιος) και τη νεότερη —σε μια φυσιολατρική εκδοχή— ανδραγαθία (Ελύτης) και σε μια επίσης θρησκευτικά και συμβολικά φορτισμένη εκδοχή (Θέμελης), ο εξπρεσιονιστής ποιητής συναντά, δημιουργεί και εν μέρει συνεχίζει μετασχηματίζοντας την προβληματική και την τάση που εκδηλώθηκε μοναδικά στον τόπο μας στα πρόσωπα κυρίως του Εγγονόπουλου και του Εμπερίκου, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο στυλ, το οποίο όμως βγαίνει από μέσα, χωρίς να ασχολείται και να χρησιμοποιεί τη γλώσσα ως ροή αλλά ως επιφάνεια. Δεν είναι τυχαίο εξάλλου που ο Σαχτούρης ξεινά από τον Εγγονόπουλο, όπως επίσης που ο Εγγονόπουλος τον στέλνει, τότε στα πρώτα βήματά του, στον Τρακλ και στον εξπρεσιονισμό. Επίσης δεν είναι τυχαίο που ο ποιητής Σαχτούρης από μόνος του, ακολουθώντας τις κλίσεις της ψυχοσύνθεσής του, όχι μόνο εδραιώνεται μέσα σε αυτό το κεντροευρωπαϊκό κλίμα, αλλά ανοίγεται στον Μπουζιάνη και τον Σαγκάλ, αγαπώντας τους και τους δύο ως ομογάλακτους και ομοαίματους συνοδοιπόρους και ως ομοιοπαθούντες ασκητές, ενεργοποιώντας και μια μετα-βυζαντινή ανάγνωση ή προβολή, που είναι παρούσα τόσο στις συνθέσεις του Ρώσου Σαγκάλ, όσο και στις γυρτές κεφαλές, και όχι μόνο, του Έλληνα Μπουζιάνη.

Πρόκειται για μια εξπρεσιονιστική θα λέγαμε ασκητεία και πρακτική που ισχύει σε σημαντικό βαθμό για τον εξπρεσιονιστή εν γένει ποιητή ο οποίος όχι μόνο δεν σχετίζεται με τους «γλωσσοπαρμένους», όπως είναι σε σημαντικό βαθμό

ο Σολωμός και ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης (στοιχειωμένοι θα λέγαμε ποιητές από λέξεις), ούτε με τους «εκκεντρικά γλωσσομανείς» ποιητές, όπως είναι ο Κάλβος και ο Καβάφης, ούτε σαφώς με τους «μελωδικά εξεζητημένους» ποιητές, όπως είναι ο Σικελιανός —ο οποίος συναιρεί συμπαγέστατα με δικό του τρόπο το μυστήριο με τη ρωμαλέα του γλώσσα και φύση— ούτε τέλους με τους «γλωσσογενείς» όπως είναι ο Νάνος Βαλαωρίτης, ο Έκτωρας Κακναβάτος και ο Αντρέας Παγουλάτος —όπου η γλώσσα αντικαθιστά το υπερρεαλιστικό υποσυνείδητο-ασυνείδητο με τον εαυτό της και που υπαγορεύει πλέον αυτή αντί του ασυνειδήτου— αλλά μόνος του δεσμεύεται στον σχηματισμό ενός έργου πιο πλαστικού, όπου η ίδια η γλώσσα καθίσταται πλαστική ύλη, στα πλαίσια μιας εξπρεσιονιστικής εικονοποιίας και όπου αν αναλογικά οι ώχρες των βυζαντινών εικόνων αναδύονται από το θρησκευτικό υπέδαφος και το υπέρδαφος μες στην ιδιότυπη ακινησία τους¹⁰⁹, τότε τα έντονα κόκκινα, μαύρα και μπλε, οι γωνίες, οι στροβιλισμοί, τα ρήγματα κ.λπ. των εξπρεσιονιστών μας, αναδύονται πυρακτωμένα ή και φλεγόμενα σχεδόν και με μια νέα ένταση, μέσα από μια θέαση, μια μετοχή και ένα ψυχισμό κατακερματισμένο, ρηγματώδη και παλλόμενο, γεννάνε το ποίημα διατηρώντας πάνω του τις υψηλές θερμοκρασίες που κατακτήθηκαν κατά την επώαση του.

Εδώ θα μπορούσαμε να αναλογιστούμε επιπρόσθετα και ενδεικτικά το ποίημα-σύνθεση *Μπολιβάρ* του Εγγονόπουλου, μέσω του οποίου —και δεδομένου του γεγονότος πως ο

¹⁰⁹ Εδώ να σημειωθεί και ο χαρακτηρισμός του Ν. Βαλαωρίτη για το *Άξιον Εστί* του Ελύτη: «Αμέσως κατάλαβα ότι είχε κάνει κάτι το επαναστατικό με το να χρησιμοποιεί μια βυζαντινή εξωτερική μορφή με νέο περιεχόμενο». Στο Νάνος Βαλαωρίτης, *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και «Πάλω*, Καστανιώτης, 1997, σ. 25.

Σαχτούρης, ας το επαναλάβουμε, ξεκινά από τον Εγγονόπουλο— μπορούμε να ισχυριστούμε πως το Βυζάντιο, έστω σε μια αντιστροφή —στην εικονοποιία του, και ενίοτε στην ηχητική έκφανση και διάρθρωσή του— δοσμένο με ένα άλμα, δηλαδή με μια υπέρβαση της ακινητοποιήσής του, υπερ- και μετα-υπερρεαλιστικά λειτουργεί στην ιδιοτυπία του και σε ανταπόκριση με την τέχνη και τη θέαση μιας εποχής, στην ποίηση όχι μόνο του Νάνου Βαλαωρίτη¹¹⁰ αλλά και στον *Μέγα Ανατολικό* του Εμπειρίκου, για τον οποίο και σημειώνει, αξίζει να παρατεθεί, ο Βαλαωρίτης:

ένα όραμα που ορθοδοξοποιεί πλατωνικά την «πλωτή δυτική πολιτεία» και τη μετατρέπει σ' ένα οργιαστικό φορμαλιστικό Βυζάντιο του Έρωτα. [...] Ο Μέγας Ανατολικός είναι ένας τεραστίων διαστάσεων μεταβυζαντινός πίνακας του έρωτα, ανάλογος με το διάσημο τρίπτυχο του Bosch, ή

¹¹⁰ Οι φιγούρες του Εγγονόπουλου, όπως μαρτυρεί και ο Ελύτης, «ακολουθούσαν, στα πιο πολλά σημεία τους, τα βυζαντινά πρότυπα» (βλ. Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, 7η εκδ. Ίκαρος, σσ. 369-371). Όπως και αρκετά από τα «ντεκόρ» του θα προσθέταμε. Αξίζει επίσης να προσεχθεί και να αναζητηθεί η σχέση του βυζαντινού και του εγγονοπουλικού Καραγκιόζη και των παραμέτρων της κατά Εγγονόπουλο ελληνικότητας του *Μπολιβάρ*. Βλ. για αυτό το ζήτημα και την «αντιστικτική ανάγνωση» της Άντειας Φραντζή στο δοκίμιό της: «Μπολιβάρ, ένα ελληνικό θέατρο σκιών» στο βιβλίο *Ούτως ή άλλως: Αναγνωστάκης, Εγγονόπουλος, Καχίτσης, Χατζής*, Πολύτυπο, 1988. Ο «αδιάλλακτος», κατά τον Ελύτη και άλλους, Εγγονόπουλος, επιτυγχάνει κατά τον Παντελή Μπουκάλια «να αφήσει ατραυματίστη την οικουμενική διάσταση ενόσω στοιχειοθετεί και υπηρετεί την εθνική του ταυτότητα» (βλ. εισαγωγή στο *Ν. Εγγονόπουλος*, σειρά Έλληνες ποιητές της εφ. *Καθημερινής*, 2014).

*με ανάλογα έργα του Rabelais και του Bruegel»¹¹¹. Μια ει-
κονοποιία που εφάπτεται της «ορθόδοξης λειτουργίας του
έρωτα ως εξωτερικού και εξωτέρου παράγοντα που υπάρχει
μόνο σε μια εκτοπία, δηλαδή σ' έναν προσωρινά μετέωρο
χώρο που δεν ανήκει σε στέρεο έδαφος»¹¹².*

Με αυτό τον «προσωρινά μετέωρο χώρο που δεν α-
νήκει σε στέρεο έδαφος», και όχι μόνο, να ισχύει και για τους
εξπρεσιονιστές μας, με μια διαφορετική όμως σάρωση της «ε-
κτοπίας» σε αυτούς, αφού αυτή βρίσκεται από τη μία στο «ε-
σωτερικό» του ποιητή —όπου απορροφάται και μεταστοι-
χειώνεται το εκάστοτε αντίκτυπο του συμβάντος— και από
την άλλη στη διασταύρωση του ψυχισμού και των σωθικών
του ποιητή με τον «έξω» ιστορικο-κοινωνικό τόπο.

Οι ποιητές, ακριβώς εκεί, θα λέγαμε πως λειτουργούν
ως «αγιογράφοι», που σε μεγάλο βαθμό μετατοπίζουν και συ-
χνά υπερρεαλιστικά ή εξπρεσιονιστικά μεταστοιχειώνουν κυ-
ριολεκτικά την πραγματικότητα, μέσα και μέσω της γλώσσας
κατά την υπερρεαλιστική και εξπρεσιονιστική πρακτική αντί-
στοιχα. Και έτσι η θρησκευτική σε τελική ανάλυση αυτή α-
πεικόνιση, όπως και πρακτική, όχι μόνο συνεχίζει συγκεκρι-
μένες προβληματικές και στάσεις, αλλά καθιστά το ίδιο το
έργο «αγνώριστο» σε τέτοιο σημείο, ώστε να βρισκόμαστε σε
μια νέα πατρίδα και σε μια νέα θρησκευτικότητα, της επιλο-
γής μας πια, όπου μεταποιείται και αλλοιώνεται τόσο ο περι-
γυρος όσο και τα αντικείμενα, θέτοντας ως κέντρο τον φορέα
αυτής της μεταστροφής και μεταστοιχείωσης, ο οποίος ενώ
φαίνεται να προσπαθεί να ξυπνήσει από τον λήθαργο παρα-
μένει στην νέα του εκτοπική-δυστοπική Ιθάκη —σε αυτήν την

¹¹¹ Νάνος Βαλαωρίτης, *Για μια θεωρία της Γραφής Β'*, εκδ. Ηλέκτρα, 2006, σσ. 66-67.

¹¹² Ό.π., σ. 66.

εφιαλτική επιστροφή στον τόπο του πιεσμένου υποκειμένου που καλείται να πράξει— και στην ουσία προσχώνει μέσω της τέχνης τόπους συνθετικούς, που μεθούν και αλλοιώνουν πρωτίστως τον ίδιο τους τον φορέα, περνώντας τον μέσω ενός παρὰ φύσιν, που θα έλεγε η Τζέννη Μαστοράκη, σε μια φυγή η οποία και ανακουφίζει μόνο προσωρινά (εξ ου και το ποίημα-ξόρκι επίσης στον Σαχτούρη ή στη νεότερη Ασημίνα Ρεβύθη). Πρόκειται για μια βυζαντινή, με άλλα λόγια, τάση που καταλήγει εκεί από όπου και ξεκινά¹¹³, ή οποία προτάσσει το ιολάσιμο-μη κατασταλάξιμο στοιχείο της «ψυχής», του οποίου ο ποιητής γίνεται ενδοσκόπος και φορέας, στα πλαίσια πάντοτε της χρήσης της καλλιτεχνικής φόρμας. Εδώ ίσως εντάσσονται και οιγωνιώδεις όγκοι των βυζαντινών αγιογραφιών και τοπίων, όπως και οι πτυχώσεις και οι επιμηκύνσεις του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου.

Να σημειωθεί, για να συνεχίσουμε, πως ενώ για τους «εγχώριους» Έλληνες υπερρεαλιστές, κυρίως για τον Εγγονόπουλο και τον Εμπειρικό, η βασική επιδίωξη φαίνεται πως υπήρξε η ανάγκη του συγκρασμού των υπερρεαλιστικών προτάσεων με το «ιδεολόγημα της ελληνικότητας»¹¹⁴, ο Νάνος Βαλαωρίτης και από εκεί και πέρα ο Σινόπουλος όχι όμως τόσο οργανικά, και ο Σαχτούρης οργανικότερα, φαίνεται πως

¹¹³ Βλ. επίσης για την εμφάνιση και τους τύπους της ρομαντικής ψυχολογικής κριτικής στο Μ. Η. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, εκδ. Oxford University Press, 1953, κεφ. 6 και 9. Η αυτο-έκφραση μέσω της τέχνης, σε αυτό το πλαίσιο (μεταξύ άλλων φυσικά), φέρεται ως βαλβίδα ασφαλείας που προστατεύει τον άνθρωπο από την τρέλα. Βλ. ενδεικτικά (αντιπαρέβαλλε) και τη *Μήδεια* του Ευριπίδη.

¹¹⁴ Εδώ αναφερόμαστε κυρίως στους Εγγονόπουλο, Ελύτη, Γκάτσο αλλά και Εμπειρικό. Βλ. και Β. Ιβάνοβιτς, *Υπερρεαλισμός και Υπερρεαλισμοί*, Πολύτυπο, Αθήνα 1996, σ. 32.

παρέμειναν σε διαρκή ανταπόκριση με την κίνηση των διεθνών ρευμάτων όπως τους ενδιέφεραν. Ο Βαλαωρίτης παρακολουθεί και συμμετέχει αρχικά στην μετάβαση του υπερρεαλισμού προς τον μετα-υπερρεαλισμό, ερχόμενος με τη φορά της συμμετοχής στην ομάδα του Μπρετόν (βλ. ενδεικτικά την συλλογή *Terre de Diamant-Γη του διαμαντιού*, που εκδίδει το 1958) και ο Σαχτούρης εμφανίζεται εξ αρχής ενημερωμένος, αν όχι και βουλιμικός, σύμφωνα και με τη μαρτυρία του Γιάννη Δάλλα¹¹⁵, για τους ξένους ποιητές (κυρίως τους γερμανόφωνους και τους γαλλόφωνους) αλλά και τους θεωρητικούς. Έτσι είναι εμφανές πως οι εν λόγω ποιητές αποστασιοποιούνται σε ένα μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό από την «τρέχουσα» ελληνική παράδοση, ο Βαλαωρίτης επιπρόσθετα και από την ελληνική γλώσσα εφόσον γράφει σε μια *lingua franca*, ο Σαχτούρης με τα θέματά του, τις μορφές του και την «απλότητα» και την αμεσότητα της γλώσσας του, απευθυνόμενοι σε ένα παγκόσμιο κοινό. Εδώ τοποθετείται ίσως και η επιτυχία του Σαχτούρη στη μεταφρασιμότητα των ποιημάτων του σε τόσες πολλές γλώσσες.

Κι αν ο Βαλαωρίτης, για να συνεχίσουμε, στο *Terre de Diamant* ανοίγεται και στο πνεύμα των γνωστικών ή των ανατολικών φιλοσοφιών, ακολουθώντας μέχρι και το ύφος τους, καλλιεργώντας και συνεχίζοντας επίσης το ενδιαφέρον που έδειξαν οι υπερρεαλιστές για τις ανατολικές σοφίες και τα ανατολικά κείμενα (συναντάται στο έργο αυτό πλήθος αναφορών από κείμενα γνωστικά, ινδουιστικά, βουδιστικά και αναφορές μέχρι και από το Κοράνι), ο Σαχτούρης από νωρίς μιλά και συνειδητοποιεί τόσο τη σημασία του κεντροευρωπαϊκού εξπρεσιονισμού, όπως συναντάται πέρα από τον Τρακλ, τον

¹¹⁵ Βλ. Γιάννης Δάλλας, *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*, εκδ. Κέδρος, 1997.

Κάφια και στον Τσέλαν μεταπολεμικά, όσο και του χρώματος στην ποίησή του. Ένας Σαχτούρης που είναι και παραμένει ο ζωγραφικότερος των ποιητών μας και αγαπά, όπως δηλώνει επανειλημμένα πέρα από τον Μπουζιάνη και τον Σαγκιάλ, τον γλύπτη Σιλάβο και τον ζωγράφο Φασιανό. Πρόκειται και στις δύο αυτές περιπτώσεις συνολικά για δύο έντονες και χαρακτηριστικά αναγνωρίσιμες ποιητικές κοσμογονίες, όπου τρέφονται κυρίως από τα ρεύματα της τρέχουσας και της αμέσως προηγούμενης εποχής, για να δώσουν τα δικά τους διακριτά αποτελέσματα και τα ποιητικο-εικαστικά τους σώματα που επαναφέρουν με τρόπο νέο την αγωνία του ανθρώπου μπροστά στο αδιέξοδο του κόσμου και της ιστορίας.

Διαπιστώνουν οι ποιητές μας λοιπόν, σχηματικά και συνοψίζοντας, —είτε είναι «υπερρεαλιστές» είτε «εξπρεσιονιστές»— μετά την τόση έκθεση και τις τόσες προσμίξεις, τόσο το ρηγματώδες της ανθρώπινης ψυχής όσο και το ρευστό των ταυτοτήτων —μετά μάλιστα το αποκαλούμενο «Λουσβιτς», την «Χιροσίμα», το «Βιετνάμ», και το σύνολο των ιστορικών μας αδιεξόδων και εγκλημάτων. Και βλέποντας τα χάσματα τεράστια, απροσμέτρητα και μεταβλητά ως δυσθεώρητους όγκους να πάλλονται, καταμαρτυρούν πρωτίστως εντός τους, μεταστοιχειώνοντας τους ενικωφαντικούς αυτούς θορύβους των γεωλογικών-ψυχικών στρωμάτων σε ήχο και σε καλλιτεχνικές φόρμες, δηλαδή σε μουσική και σε ποιητικές ειφορές και επιφάνειες, οι οποίες και αναδύονται από τα απροσμέτρητα, πολλαπλά και άεντρα αυτά βάθη. Άλλες στάσεις, αξίζει να προστεθεί εδώ, απέναντι στο ιστορικό-κοινωνικό που ξεδιπλώνεται άγαρμπα συνθλίβοντας, είναι η στάση ενδεικτικά του Φιλύρα που φεύγει ή κρύβεται στη «φαντασίωση», του Χαϊλντερλιν —άλλο ανάστημα αυτός— που πέφτει στην «Αβυσσο» των ποιητών, καθώς μας λέει ο ίδιος, δηλαδή στην τρέλα (ο ποιητής εδώ ως κάποιος που τολμά να κοιτάξει και

καίγεται από την επίμονη εγγύτητα), εδώ με αντίστοιχο ανάστημα βρίσκεται και ο Γιαννούλης Χαλεπάς. Κι από την άλλη μεριά τοποθετείται η στάση, η πλέον κυρίαρχη της «αδιαφορίας», όπως εκδηλώνεται ως «σημαντική», ως σημασιολογική δηλαδή δομή, ενδεικτικά στον *Ξένο* του Καμύ (*L' étranger*, 1942), ως μια ορισμένη επομένως ιδεολογία, ως η ιδεολογία της «αδιαφορίας» του σύγχρονου οικονομικο-κοινωνικού συστήματος (της «κεφαλαιοκρατίας») ¹¹⁶, και της «αποξένωσης» από την άλλη, όπως εκδηλώνεται σε μας επίσης στον μεσοπόλεμο στην ποίηση του Καρυωτάκη και στις μέρες μας στην ποίηση ενδεικτικά του Νάσου Βαγενά.

Μας λέει πάνω σε αυτά στο αδημοσίευτο *Χρονολόγιο* του ο Θεσσαλονικιός ποιητής Τάσος Φάλλιος:

*Είναι ένας αυστηρός ρυθμός που βγαίνει απ' τα κατάβαθα
του είναι μου και προχωρεί στα σκοτεινά βάθη της δημιουργίας,
της τραγικής δημιουργίας του κόσμου, μια υπερκόσμια
πλαστικότητα. Ω, να μπορούσα με κάποιο τρόπο να παραστήσω
το ποτάμι αυτό!*

Κι αλλού προσθέτει:

*να μάθω να κραυγάζω κατά έναν άλλο, καινούργιο τρόπο,
και τελικά να φτιάξω μια συμφωνία κραυγών.*

¹¹⁶ Βλ. ενδεικτικά «Κοινωνιολογία του κειμένου» στο Γιώργος Βελουδής, *Γραμματολογία, Θεωρία Λογοτεχνίας*, εκδ. Πατάκης, 7^η εκδ., 2009, σ. 358.

Τόσο στον Βαλαωρίτη όσο και στον Σαχτούρη και από εκεί στον Λαμπρέλλη αντίστοιχα, το ρευστό-πηχτό, ρηγματώδες και σχισμένο σε κομμάτια της ανθρώπινης ψυχής¹¹⁷, που επιπολάζει στην ιστορία και στο κοινωνικό σώμα, εκφράζεται ως «ασφυξία», ως το αδιέξοδο του να είναι κανείς εδώ. Κι ο καθένας το μεταποιεί με τον τρόπο του σε τέχνη. Ένα εδώ που ορίζεται όχι μόνο ως κίνηση προς θάνατο, διατηρώντας ένα μάτι αδιάκοπα πάνω στη συνείδηση και το βάρος αυτού του γεγονότος, αλλά και ως μετοχή και διατήρηση εντός ενός συμβάντος όπου τα πράγματα και οι άνθρωποι γύρω μας παύουν, ενώ εμείς οι ίδιοι συνεχίζουμε προσωρινά, μετά τους μεγάλους πολέμους, τον εμφύλιο και όσα ακολούθησαν ιστορικά. Κι αυτά είτε ο θάνατος νοείται ως οντολογικό πρόβλημα που συνθλίβει αμετάκλητα τις εκάστοτε «προσωπικές» μας συνειδήσεις, είτε ως αποτέλεσμα κοινωνικών, ιστορικών και πολιτικών αναταραχών που είναι και το κυρίαρχο μοτίβο σύνθλιψης της ιστορίας. Τα τραύματα των επιζώντων αυτών των διαδικασιών μάς διαμορφώνουν και μας επηρεάζουν καθώς τα φέρουμε όλοι μέσα μας και πάνω μας, ο καθένας στην ιδιοτυπία του και στην εκδοχή του.

Εδώ είναι σύμφωνα με τη θεώρησή μας το σημείο όπου η δημιουργικότητα, έχοντας τις ρίζες της στην απεραντοσύνη του ασυνειδήτου (θεώρηση που εντάσσεται στο κίνημα του ρομαντισμού και φτάνει στον εξπρεσιονισμό, και την πραγματεύεται συστηματικά ο C.G. Jung), μένει εφτασφράγιστη στην ανθρώπινη γνώση και το καλλιτέχνημα λειτουργεί ως ένα όχημα που μας δείχνει πτυχές αυτού του παλλόμενου και διαρκώς διαμορφωνόμενου και ίσως μερικώς αυτόνομου

¹¹⁷ Πρβλ. «Αλλά κρατήσου / Ο χώρος της ψυχής σου / είναι σχισμένος σε κομμάτια / Για ν' αποσπάσεις το τραγούδι / κοίταζε τα σκισμένα σου κομμάτια / κι ως άνεμος δυνάμωσε την κίνησή τους» (Τάσος Φάλκος, *Οι Λύκοι*, Θεσσαλονίκη, 2010, σ. 11).

κόσμου, χωρίς απαραίτητα να οδηγούμαστε στον τόπο του ιερού, καθώς συμβαίνει —εν μέρει τουλάχιστον— στον Jung, αλλά απεναντίας στον τόπο του μη-ιερού όπου όλα επιτρέπονται. Ένας κόσμος που αλληλο-συν-διαμορφώνεται καθώς τον προσεγγίζει ο καθένας με τα εργαλεία και τα αποτελέσματα της τέχνης, της στάσης και της επιστήμης του, διαμορφώνοντας τόσο το ατομικό όσο και το συλλογικό ασυνείδητο στη διαρκή αλληλο-συσχέτισή τους.

Πρέπει να προσθέσουμε εδώ, το αυτονόητο αλλά σημαντικό, πως η άγρυπνη συνείδηση στην τέχνη παίζει καθοριστικό ρόλο και σε τελική ανάλυση είναι αυτή που συσχετιζόμενη με τα προβλήματα και τις λύσεις των άλλων ομοτέχνων, καλλιτεχνών και —γιατί όχι;— και των επιστημόνων, αλλά και των θεωρητικών, γνωρίζοντας ουσιαστικά το έργο των προηγούμενων από μέσα, διαμορφώνει το εκάστοτε τελικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, το οποίο στην ουσία είναι προσωρινό και μερικό, υπογραμμίζοντας την πρόθεση και τη βούληση του καλλιτέχνη για καλλιτεχνική δημιουργία, συμμετοχή, εξισορρόπηση και ικανοποίηση, για μια στάση δηλαδή που να μην είναι εν τέλει μόνο αποτέλεσμα ετεροπροσδιορισμών.

Ο θεωρητικός Louis Althusser εδώ εισάγει ως προσωρινή τουλάχιστον λύση την έννοια του «θεωρητικού αντιανθρωπισμού» ο οποίος βέβαια πρέπει να συμπληρώνεται από τον πρακτικό ανθρωπισμό, δρόμος που οδηγεί στον Λακάν που προτείνει να αναγνωρίσουμε τον «πρακτικό αντιανθρωπισμό» ως τον τρόπο που «αναμετράται ευθέως με τον απάνθρωπο πυρήνα της ανθρωπότητας» (εδώ ενδεικτικά εντάσσεται ο Δ. Δημητριάδης, ο Θ. Τριαρίδης και εν μέρει ο Σ. Ζαφειρίου). Μια ηθική δηλαδή που αντιμετωπίζει με τόλμη το λανθάνον τερατώδες στοιχείο που ενοικεί στον άνθρωπο, τη διαβολική διάσταση που βγήκε στην επιφάνεια με τα φαινόμενα, όπως λέει ο Ζίζεκ, που συνοψίζονται ευρέως

υπό την ταμπέλα «Άουσβιτς»¹¹⁸. Αυτή είναι η στάση του Βαλαωρίτη, του Σαχτούρη, της Μαστοράκη, του Φωστιέρη, του Λαμπρέλλη, του Βαρβέρη και αυτό είναι ένα κύριο σημείο από το οποίο αναβλύζει ένα μεγάλο κομμάτι της ποιητικής τους και της συνολικής τους θα λέγαμε θεώρησης και στάσης.

Εδώ περνάμε βέβαια στον εαυτό ως «Άλλο» κι εκεί συναντούμε την απύθμενη άβυσσο της ριζικής ετερότητας η οποία μας εμπεριέχει. Το εγώ, πόσο μάλλον ο άλλος, ως πλησίον παραμένει μια αταλάντευτα αδιαπέραστη και αινιγματοειής παρουσία που μπορεί να οδηγήσει μέχρι και στην υστερία. Ο Λαϊνάν λέει πάνω σε αυτό όχι «τι θέλεις», αλλά:

*Τι σε ενοχλεί; Τι είναι αυτό μέσα σου που σε καθιστά τόσο ανυπόφορο, όχι μόνο για μένα αλλά και για σένα τον ίδιο, και το οποίο προφανώς δεν ελέγχεις*¹¹⁹.

Θέμα στο οποίο όμως δεν θα επιμείνουμε. Θα σημειώσουμε ωστόσο πως στην περίπτωση μας, τόσο συλλογικά όσο και ατομικά, στην κοινωνική πρακτική και στην τέχνη μας, κληρονομούμε την κοινή μας θα λέγαμε «τρέλα»¹²⁰ από τη βυζαντινή μας παράδοση, ή την διοχετεύαμε εκεί —φλερτάροντας εδώ με αν-ιστορικές κατηγορίες—, η οποία εκφράζεται στο «συλλογικό μας ασυνείδητο» ή ως «συλλογικό ασυνείδητο» (C.G. Jung). Από την άλλη ενδεχομένως αντιστρέφοντας την αιτιότητα, για αυτό ίσως να ριζώσει τόσο καλά εδώ

¹¹⁸ Slavoj Žižek, *How to read Lacan*, εκδ. Granta Books, London, 2006. Στα ελληνικά: Σλαβόι Ζίζεκ, *Λακάν*, εκδ. Πατάκης, 3^η εκδ., 2010, σ. 74.

¹¹⁹ Ο.π., σ. 70.

¹²⁰ Βλ. και Γιάννης Δάλλας, «Ο Σολωμός προάγγελος των νέων ευρωπαϊκών ρευμάτων», *Σολωμός και Κάλβος. Δύο αντίζυγες ποιητικές* εκδ. Νόηση, 2009.

το αποκαλούμενο Βυζάντιο ή για αυτό τον λόγο αγαπήσαμε ή θαυμάσαμε, έστω με κάποια καθυστέρηση τον υπερρεαλισμό, και από εκεί και πέρα τον εξπρεσιονισμό¹²¹ στον τόπο μας, ο οποίος όχι απλά μεταφυτεύτηκε από τη δύση σε μας αλλά μπολιάστηκε, σε κάθε περίπτωση, πάνω στο μεταβυζαντινό μας σώμα¹²². Ο Ζίζεκ σε άμεση συνάφεια με τα παραπάνω τονίζοντας τον διχασμό του υποκειμένου, μεταξύ άλλων, σημειώνει πάνω στη θέση του Λακάν πως «η επιθυμία του ανθρώπου είναι η επιθυμία του άλλου»:

το υποκείμενο επιθυμεί μόνο στον βαθμό που βιώνει τον Άλλο ως επιθυμούντα, ως εστία μιας αδιαφανούς και μυστηριώδους επιθυμίας, η οποία φαίνεται να αναδύεται απ' αυτόν. Ο άλλος δεν μου απευθύνει μόνο μια αινιγματική επιθυμία, αλλά με φέρνει επίσης αντιμέτωπο με το γεγονός ότι εγώ ο ίδιος δεν γνωρίζω τι αληθινά επιθυμώ, με φέρνει αντιμέτωπο με το αίνιγμα της ίδιας μου της επιθυμίας.

¹²¹ Εδώ έχει ενδιαφέρον να σημειωθεί πως αν στη Γαλλία ο ιμπρεσιονισμός ιστορικά γεννά από μέσα του τον εξπρεσιονισμό, στην Ελλάδα, με την καθυστέρηση της εισαγωγής αυτών των ρευμάτων σχεδόν κατά μια γενιά, γεννάται ο εξπρεσιονισμός μέσα από τον υπερρεαλισμό.

¹²² Σημειώνει ο Βαλαωρίτης σε ένα κείμενο του για τον Κάλας: «Στη Βόρεια Αμερική, αντίθετα με τη Λατινική, ο υπερρεαλισμός, παράγωγο ενός άλλου θρησκευτικού κλίματος, του καθολικισμού και της ορθοδοξίας, δεν βρήκε ρίζες επειδή βασιζόταν —όπως σωστά το είδε ο Κάλας στο αίνιγμα— στον εικονικό και διακοσμητικό πλούτο της παλαιάς Ευρώπης, απ' τους βυζαντινούς και τους καθεδρικούς ναούς, και προχώρησε παράλληλα με την ιδέα του μυστικού λαβύρινθου ενός Dante, της παραδοσιακής αλληγορίας των τραβαδούρων και της αλχημικής αναλογίας». Βλ. Ν.Β., *Για μια θεωρία της Γραφής Β'*, εκδ. Ηλέκτρα, 2006, σ. 157.

Και συνεχίζει:

Για τον Λακάν, ο οποίος ακολουθεί τον Φρόυντ, αυτή η αβυσσαλέα διάσταση του άλλου ανθρώπινου όντος –το αβυσσαλέο βάθος της προσωπικότητας του άλλου, η απόλυτη αδιαπερατότητά του– εκφράστηκε για πρώτη φορά πλήρως στον Ιουδαϊσμό, με το πρόσταγμα να αγαπάμε τον πλησίον ως εαυτό.

Κάτι που εμείς εδώ προβάλλουμε στα πλαίσια του εξ-πρεσιονισμού στην ποίησή μας, τοποθετώντας στη θέση της θρησκείας και του Ιουδαϊσμού την τέχνη, και στη θέση του «ατομικού» στον Φρόυντ και από εκεί στον Λακάν, το συλλογικό όπως αυτό συναντάται στην Ορθοδοξία, εκεί όπου το άτομο της δύσης αντικαθίσταται από το πρόσωπο της ανατολής, που αναδύεται στον τόπο του πραγματικού και της ύπαρξης μόνο μέσω της σχέσης και άρα δεν υφίσταται αυτό καθ' αυτό. Κάτι που μας βοηθά σχηματικά να κατανοήσουμε γιατί ίσως ο Σαχτούρης αγαπά τόσο τον Ρώσο εικαστικό Σαγκάλ όσο και τον Μπουζιάνη.

Εδώ είναι που αναδύεται και η «απύθμενη άβυσσος της ριζικής ετερότητας», ή αλλιώς η ερώτηση:

μπορώ στα αλήθεια να τον εμπιστευτώ,» και έτσι «ο ιουδαϊσμός εγκαινιάζει μια παράδοση κατά την οποία ένας αλλόκοτος τραυματικός πυρήνας εμμένει πάντοτε στον πλησίον μου· ο πλησίον μου παραμένει μια αταλάντευτα αδιαπέραστη και αινιγματική παρουσία που μου προκαλεί υστερίαν»¹²³

¹²³ Σλαβόι Ζίζεκ, «Από το Che Vuoi? Στη φαντασίωση», *Λακάν*, εκδ. Πατάκης, 3η εκδ., 2010, σσ. 68-70.

θέματα που επανέρχονται στο σύνολο της ποιητικής δημιουργίας των υπό «εξέταση» ποιητών, με τρόπο μάλιστα οξυμένο, καθώς ο άλλος καταλήγει να είναι ο ίδιος ο πολλαπλός, ρευστός και μεταβαλλόμενος εαυτός του ποιητή, άλλοτε ως ο «μικρός» και άλλοτε ως ο «μεγάλος» άλλος.

Η ερώτηση βέβαια που παραμένει έως τέλους είναι: «μπορώ στα αλήθεια να με εμπιστευτώ;»¹²⁴. Ίσως ναι και υπό προ-υποθέσεις βεβαίως, δυναμικά και ανοιχτά, κάτι που κατορθώνει ο ποιητής μετασχηματίζοντας όλη του την ορμή, και το ανασιάλεμα των σωθικών του και των βιωμένων του «εντυπώσεων» σε ποίηση. Εδώ είναι που βλέπουμε και μια μεγάλη ρίζα της ποιητικής μας από την οποία θεωρώ πως αρδεύει ο Νάνος Βαλαωρίτης, ο Τάκης Σινόπουλος, ο Νίκος Καρούζος, ο Γιάννης Δάλλας, ο Μίλτος Σαχτούρης, ο Έκτωρ Κακναβάτος, ο Δημήτρης Παπαδίτσας, αλλά και πιο πέρα και πιο πριν ο Γιώργος Θέμελης, και αργότερα ο Αντρέας Παγουλάτος και εν μέρει ο Βασίλης Στεριάδης, ο Λευτέρης Πούλιος, ο Θανάσης Τζούλης, ο Τάσος Φάλκος, η Τζένη Μαστοράκη, ο Γιάννης Κοντός, ο Αντώνης Φωστιέρης, ο Δημήτρης Λαμπρέλλης, όπως και ο Γιώργος Πρεβεζουράκης και ο Γιάννης Στίγκας από τους νεότερους κ.α., άσχετα αν οι καλλιτεχνικές φόρμες των προαναφερθέντων διαφέρουν αρκετά έως ριζικά μεταξύ τους.

Είναι τελικά και έως τέλους η αφόρητη ένταση και η αινιγματικότητα από την μη πλήρη εξημέρωση του εαυτού ως άλλου και του πλησίον, και από εκεί αναδύεται ένα καθοριστικό στοιχείο της ταυτότητας της ποιητικής μας και σε αυτό είναι νομίζω που αντιδρά ενδεικτικά ο Emmanuel Levinas

¹²⁴ Ποιος φοβάται τον Νάνο Βαλαωρίτη; Ο Νάνος Βαλαωρίτης, απαντά χαρακτηριστικά ο ποιητής σε παρουσίαση του έργου του στην Αθήνα στις 1.2.2016.

κάνοντας έκκληση για ηθική υπευθυνότητα, μετά το αβυσσαλέο κοίταγμα. Και εδώ εντάσσεται και η στάση του Φάλλκου (βλ. ενδεικτικά *Το Χρονικό των Δικαίων* και την ποιητική σύνθεση *Οι Λύκοι*)¹²⁵. Ο άνθρωπος βέβαια καταλήγει τελικά να είναι μόνο στάση, ακολουθώντας εδώ τον Αριστοτέλη και τον Γκαίτε. Μια στάση που διαμορφώνει προφανώς και ακολούθως και την εκάστοτε ποιητική.

¹²⁵ Βλ. τη μονογραφία μας για τον Τάσο Φάλλκο. *Ό,τι αρχίζει είναι κόκκινο. Ο ποιητής και το εργαστήριο του*. εκδ. Ρώμη, 2017 (υπό έκδοση).

V

Ο ΠΟΙΗΤΗΣ, ΤΟ ΠΟΙΗΜΑ, ΤΟ ΝΟΗΜΑ
 Ή «ΕΞΕΓΕΡΣΗ-ΚΑΘΗΛΩΣΗ-ΔΙΑΓΡΑΦΗ»
 (ΑΝΤΙ ΕΞΟΔΟΥ)

Αν λοιπόν ενδεικτικά, περνώντας προς το κλείσιμο του παρόντος μέρους, ο Νάνος Βαλαωρίτης¹²⁶ περνά από τον μετα-υπερρεαλισμό στον γλωσσοκεντρισμό και ο Σαχτούρης κατοικεί εντός του εξπρεσιονισμού στην πλέον χαρακτηριστική εγχώρα εκδοχή του, ο Λαμπρέλλης κινείται μετα-μπουζιανικά ενεργοποιώντας στοιχεία, εντός και πέρα του εξπρεσιονισμού, της μεταφυσικής ζωγραφικής τύπου Ντελβώ και Ντε Κίρικο, καθιστώντας τον, όπως και τη Τζένη Μαστοράκη, ως μια άλλη εκδοχή του νεο-εξπρεσιονισμού, όρου που για την ώρα χρησιμοποιείται για τη ζωγραφική και εμείς εισάγουμε επίσης στην ποίηση. Κι αν κάτι τέτοιο στα πλαίσια της σύγχρονης θεωρίας της λογοτεχνίας και των λοιπών επιστημονικών και φιλολογικών εργαλείων και τρεχουσών συμβάσεων φαντάζει αίολο, ας σημειώσουμε, πέρα από την εικαστική μας ματιά που αποτελεί και τη δομική αφετηρία μας, πως η επιστήμη είναι μια διαδικασία χωρίς υποκείμενο ή ακόμη καλύτερα μια ελέγξιμη και κατά προσέγγιση επαληθεύσιμη πρακτική, όπου το «ουδέτερο» στυλ και οι όροι λειτουργίας της μπορούν να αναπαραχθούν στην τρέχουσα «συντεχνιακή» τους έκφανση, από οποιονδήποτε την πιάνει επαρκώς συντονισμένος στην ιστορική της κίνηση —χωρίς όμως να είναι αυτό το ζητούμενο που απασχολεί τον ομότεχνο ποιητή και κάθε ποιητική. Και άρα, εμείς στα πλαίσια μιας εξπρεσιονιστικής σάρωσης του ποιητικού σώματος του τελευταίου αιώνα, στον

¹²⁶ Βλ. το επίμετρο της μελέτης μας *Από τις αφετηρίες στην ολοκλήρωση του μοντερνισμού: ο Νάνος Βαλαωρίτης*, β' εκδ., εκδόσεις Ρώμη, 2016.

τόπο μας, στεκόμενοι συνάμα μακριά —έστω ως αξίωμα— από τις ιμπρεσιονιστικού τύπου κριτικές, επανεισάγουμε τη σημασία του τρέχοντος υποκειμένου, στα πλαίσια των δι-υποκειμενικοτήτων που το απασχολούν και που καλλιεργεί. Ως ένα κομβικό μέρος της οποιασδήποτε καλλιτεχνικής θεώρησης, και άρα από-θεωρητικοποιώντας τον «κριτικό» λόγο, περνούμε σε μια βιωματική-συντεχνιακή θεώρηση του ίδιου του ποιητή, ως practitioner.

Συνεπώς, από μια τέτοια γωνία «εσωτερικής» λήψης, στην τριβή με τη συντεχνία, με τον ποιητή-θεωρητικό, που μπορεί και επιθυμεί να μιλήσει για το ποιητικό φαινόμενο εν γένει παρόν, οφείλουμε να αναρωτηθούμε αν η τέχνη —και εν προκειμένω η ποίηση— ως διαδικασία και ως πρακτική τι είναι, στην ιστορική —και μη— κυρίως κίνησή της; Κι αν το υποκείμενο, για να θυμηθούμε τον Αλτουσέρ και για να ανοιχθούμε και στο κοινωνικο-οικονομικο-πολιτικό πεδίο, αποτελεί μια λειτουργία της επικρατούσας τάξης¹²⁷, πώς θα κατορθώσουμε να ορίσουμε το ιδιαίτερο και το «ψευδός ουδέτερο» πεδίο της ποίησης, κρατώντας μια απόσταση και ταυτόχρονα εξηγώντας τους όρους της λειτουργίας της στα πλαίσια πάντοτε του εκάστοτε ιστορικο-κοινωνικο-φιλοσοφικού και ιδεολογικού μας τόπου;

Αν απομονώσουμε λοιπόν ένα μόνο μέρος των ολικών και σύνθετων αυτών διαδικασιών θα μπορούσαμε να πούμε ενδεικτικά, σύμφωνα με τη θεώρησή μας, πως το εξ-πρεσιονιστικό, στη νέο- και μετά- εξπρεσιονιστική εκδοχή του, υποκείμενο της ποίησης, δηλαδή ο ποιητής, μετέχει σε μια πάλη, την πάλη του αυτο-αναφερόμενου και προσωπο-κεντρικού θα λέγαμε όντος, με το «πραγματικό», στην κοινωνική, ιστορική, βιολογική (στα πλαίσια μιας κοσμολογίας) και

¹²⁷ «Του Κράτους», μας λέει μάλιστα ο Αλτουσέρ.

υποστασιακή του έκφανση, το οποίο και τοποθετείται ως κάτι το «απέναντι», ως κάτι το διακριτό και ξένο. Εκεί, πάνω και εντός αυτού του χάσματος —το οποίο υφίσταται εξίσου χασματώδες και ρηγματώδες και ως προς τη σχέση του ποιητή με τον ίδιο του τον εαυτό— το δρών υποκείμενο, ως ένας «μηχανισμός» που απορροφά και μετα-ποιεί, αδυνατώντας να αντιμετωπίσει —εξαντλώντας και απορροφώντας— το σύνολο της εισερχόμενης ύλης που του αναλογεί, διακατέχεται από τη μία από τη γνώση (δηλαδή τη βεβαιότητα) της επικείμενης και οριστικής παύσης της συγκεκριμένης —έστω— αυτοαναφοράς του, και από την άλλη από την επιθυμία να μετασχηματίσει την ύλη, και τα εκκρεμή κατάλοιπά της, που βρέθηκαν μπροστά του. Όχι για να διακριθεί, δηλαδή να ξεχωρίσει κυριολεκτικά και μεταφορικά, αλλά για να μορφοποιήσει μετασχηματίζοντας έναν χώρο εντός του οποίου θα μπορέσει να σταθεί, να κινηθεί και να αναπνεύσει.

Έτσι αν ο ποιητής, επιστρέφοντας ενδεικτικά στον Νάνο Βαλαωρίτη —όπως και ο Σαχτούρης, ο Δάλλας, η Μαστοράκη, ο Φωστιέρης και ο Λαμπρέλλης— ακολουθώντας τα ρεύματα της εποχής, αφού πρώτα συνάινεσε και έπειτα συντέλεσε στην απελευθέρωση του σχήματος της «αλήθειας» από κάθε οντο-θεολογική ομηρία, λειτούργησε και λειτουργεί σε μια υποκατάσταση ρόλων και οπτικών ως *poeta vates*¹²⁸ — με τον *poeta faber*¹²⁹ σε μια διαρκή επαγρύπνηση επίσης παρόντα— προτάσσοντας το ποιητικό φαινόμενο και τον ποιητικό χώρο αξιωματικά και εν γένει. Όπως και το σύνολο των «εξπρεσιονιστών» ποιητών, με τη διαφορά όμως πως οι εν λόγω ποιητές χρωματίζουν το έργο περισσότερο με την προσωπική τους «συμβολή», συναιρώντας το έργο με τον ίδιο τον δημιουργό και κυρίως με το θυμικό του, αφήνοντας όμως την

¹²⁸ Ποιητής οραματιστής.

¹²⁹ Ποιητής τεχνίτης.

πρωτο-καθεδρία και πάλι στο ίδιο το έργο, που ωστόσο εμφανίζει το απτικό αποτύπωμα του δημιουργού αποκηρύσσοντας την «τελειότητα-αρτιότητα». Πρόκειται για μια πράξη θα λέγαμε κομβική, σύμφωνα με την οπτική μας, αφού η τέχνη, και σε τελική ανάλυση το στυλ και η αρχιτεκτονική του, υποκαθιστά την θρησκεία στην κοινωνική και την ιστορική της λειτουργία, αφού αρχικά μπει σε μια ριζοσπαστική διαμάχη μαζί της.

Η τέχνη εν γένει εξερευνώντας τα αδιέξοδα της συνείδησης, ιδιοποιούμενη την τρέλα, τη μνήμη, το βίωμα κ.λπ. και μεταποιώντας τα όλα αυτά σε απτά τρισδιάστατα κατορθώματα, συμπορεύεται μαζί τους, όχι απλά διαφυλάσσοντας την αυτονομία της, αλλά οδηγώντας σε έναν άλλον τόπο, τον τόπο της εμπειρίας της ποίησης, η οποία και αντιπαραβάλλεται ως πεδίο τουλάχιστον ισότιμα στις εμπειρίες της φιλοσοφίας και της επιστήμης. Ποιητές οραματιστές ενδεικτικά, αξίζει να αναφερθεί, είναι ο Όμηρος, ο Σολωμός, ο Πάουντ, η Μαστοράκη, ενώ ποιητές τεχνίτες είναι ο Καβάφης, ο Φωστιέρης και οι περισσότεροι από τους μοντερνιστές. Στο ενδιαμέσο των δύο αυτών κατηγοριών θα μπορούσαμε να φανταστούμε τον Σεφέρη, τον Κόλεριτζ, τον Έλιοτ, τον Σινόπουλο, τον Σαχτούρη κ.α.

Με τη γλωσσική λοιπόν ύλη, ως την πρώτη λειτουργική του ύλη, ο ποιητής είτε μορφοποιεί με τον τρόπο των πλαστικών τεχνών, δηλαδή λαξεύοντας —αλλά και σκηνοθετώντας— τον παρόντα-ευρισκόμενο χωροχρόνο, είτε αφαιρεί δομώντας δια της αφαίρεσης, με σημείο αναφοράς του το «κενό» για να θυμηθούμε εδώ και τον ποιητή-θεατρικό συγγραφέα Δημήτρη Δημητριάδη όπως και τον Δημήτρη Λεοντζάκο, που επίσης αναφέραμε στο εισαγωγικό μέρος αυτού του κεφαλαίου και του οποίου αξίζει να δούμε σύντομα ένα ποίημα, το ομώνυμο, της συλλογής του *Τίγρεις σε ενυδρείο*:

οι τίγρεις είναι δυστυχείς
 σα νούφαρα αδρανείς σαν ανεμώνες
 σαν πράσινες διάφανες χελώνες
 σαν αβαρείς απ' το νερό
 μες στο νερό [...]

αναποφάσιστες
 θα αναδυθούν
 με μεγάλα φτερά
 αργά φτερά
 σαν σμήνη αρπακτικές
 που μεγεθύνονται πετούν [...]

σαν τρούλοι θα υψωθούν
 σαν κλίνες ελαφρές
 δειλές σαν νύμφες
 σαν νύφες
 σαν νέφη
 γυάλινες καμπάνες εκκρεμείς [...]

Ποίημα που στην αυτονομία του συγγενεύει με την
 ποίηση του Λαμπρέλλη, φέροντας πάνω του και στοιχεία από
 τον Ανδρέα Εμπειρίκο και τον Δημήτρη Δημητριάδη. Ας
 δούμε όμως και ορισμένα ποιήματα του Λαμπρέλλη, εν είδει
 εισαγωγικού «ντερεμέτζο» στο πλέον θεωρητικό και εκτενές
 αυτό μέρος:

Στην Ελευσίνα
 στη σκηνή
 Σήμερα στο σανίδι
 το αίμα του χρόνου σταματώ
 και σπάζω το λεπίδι
 Τότε
 τα μάτια μου που έσβησαν

ξανά τα δυο τ' ανάβω
κι εκείνα τα ρούχα που με ξέχασαν
τ' αρπάζω και τα θάβω
(«Επέτειος (ή η αποκαθήλωση), ΙΙ»
Ο τυφλός κορδαλλός)

Ο ξενοδόχος
και της πόλης μας γνωστός ηθοποιός
τις τελευταίες τρεις βραδιές
στο θέατρο ήταν τακτικός
Αυτός ήταν ο ρόλος του
Ο ρόλος του ήταν αυτός:
Η θλίψη
Το μαχαίρι
Ο Σκορπιός
(«Ο λαβύρινθος, ΙΙ», Ο τυφλός κορδαλλός)

και:

Από καιρό τα μάτια του ετοίμαζε
για έναν ουρανό γεμάτο χιόνι
Τότε θα άφηνε
τη δουλειά σ' εκείνον το σταθμό
Τότε θα γέμιζε τις χούφτες του
Λευκή ζωή λευκή
λευκό δικό του χιόνι
(«Το χιόνι, ΙΙ», Η ανεμώνη και ο έλιγγος)

όπως και:

Μέσα στην τρύπα τη φριχτή
που κάποιοι τη λένε σπίτι

*Η πυρωμένη η μασιά
 σκαλίζει τη μικρή φωτιά
 Μέσα της
 δυο κάρβουνα
 παλεύουνε
 ν' ανάψουνε τα μάτια σου
 να κάψουν τη θηλιά σου.*
 («Το τραύμα», *Το αίμα των ονείρων*)

Και αν θεωρητικά, για να προχωρήσουμε, η σιέψη δεν εξουσιοδοτείται παρά από το κενό που τη χωρίζει από τις εκάστοτε πραγματικότητες ώστε να προβεί στις άστοχες ή κατὰ προσέγγιση «α-νοησίες» της, το ποίημα τόσο ως καλλιτέχνημα όσο και ως τρόπος, ενώ χωρίζεται από το κενό εκ των πραγμάτων, ταυτόχρονα εφορμά και εν ονόματι αυτού εφάπτεται, ταυτίζεται και μετασχηματίζει —ενίοτε διακορεύοντας ή και γονιμοποιώντας— το «πραγματικό», ελευθερώνοντας μια διαδραστικότητα η οποία στην ένταση, στην αυτονομία και στην κορυφωσή της, δηλαδή στις καλύτερες ποιητικές στιγμές, λυγίζει με μια πρωτόγνωρη ένταση το ίδιο το «πραγματικό», που συναινεί, ως συμβαίνουν. Βλέπουμε ενδεικτικά στο ποίημα «Το κέλυφός της» της συλλογής *Ο δίσκος με τα στίγματα* του Λαμπρέλλη, όπου θεωρούμε ότι συμβαίνει κάτι τέτοιο:

Όταν μια μέρα ανοίξουνε την ποίησή σου

*Ο θάνατος
 Η πεθαμένη
 Η επανάληψη της πεθαμένης
 Ο θάνατος της επανάληψης*

Θα βρουν

Τη νύχτα μες στο στόμα σου.

Το δύναμαι μες στο κενό.

Ποίημα που λειτουργεί ως η άλλη «Κραυγή» του Μουνι και «αναγκάζει, όπως τα «όμοια» του, το «πραγματικό» να ανταποκριθεί στο ποιητικό αυτό νεύμα ή κάλεσμα και έτσι χωνεύεται και συν-χωνεύεται μαζί του ακολουθώντας και συναινώντας στο ποιητικό αυτό βλέμμα-όραμα και στην ποιητική χειρονομία είτε εκτοξευόμενο —ως μια εκσπερμάτιση, για να θυμηθούμε τον Εμπειρίκο— είτε ως μια απέλυσ-θέρωση ή ως μια συντριπτική σύγκρουση ή μια ακαριαία και ολική συνειδητοποίηση που μας βρίσκει κατακούτελα και μας ανατρέπει. Βέβαια το ερώτημα παραμένει έως τέλους. Ποιο είναι αυτό το «σημείο του κενού»; Και πώς και γιατί προκύπτει; Όστε να καταστούν όλα τα παραπάνω, και όχι μόνο, δυνατά;

Αν εξαιρέσουμε τις θεωρίες της πρόσληψης που πρεσβεύουν πως «μόνο τα κενά διασφαλίζουν τη συμμετοχή στην ολοκλήρωση και στη συγκρότηση του νοήματος της πλοκής»¹³⁰, μπορούμε να δούμε συντόμως τον Paul de Man που σημειώνει: «το ανθρώπινο εγώ έχει βιώσει την εμπειρία του κενού εντός του», για να συνεχίσει δείχνοντας προς κάποια λύση, τη λύση της λογοτεχνίας, η οποία δεν έχει αυταπάτες και ξεκινά με την ουσιαστική επίγνωση «πως το σημείο και το

¹³⁰ Βόλφγκανγκ Ίζερ, «Η προσκλητική δομή των κειμένων. Η α-προσδιοριστία ως όρος της επίδρασης του λογοτεχνικού λόγου», στο *Η λογοτεχνική θεωρία του 20^{ου} αιώνα*, ανθολόγιο κειμένων, επιμ. Κ.Μ. Newton, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2013, σ. 346. Η ιδέα αυτή διατυπώνεται παλιότερα από τον Λεονάρντο Ντα Βιντσι και συναντάται στις αρχαίες τραγωδίες των Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη ενδεικτικά.

νόημα δεν συμπίπτουν», δηλαδή η ίδια η λογοτεχνία «γνωρίζει και κατονομάζει τον εαυτό της ως μυθοπλασία»¹³¹. Ένα «κενό» που τελικά υποκαθίσταται στον de Man με την «αστάθεια». Διαβάζουμε μάλιστα πως: «η επινοημένη μυθοπλασία, πόρρω απέχοντας από το να γεμίσει το κενό αυτό, επιβάλλεται ως ένα καθαρό τίποτα, το «τίποτά μας» που δηλώνεται και επαναδηλώνεται από ένα υποκείμενο που είναι ο φορέας της ίδιας του της αστάθειας»¹³². Κι εκεί είναι που ο «εξπρεσιονιστής ποιητής», ίσως περισσότερο από τους άλλους ομοτέχνους του, καλείται μέσω του καλλιτεχνήματος και της υιοθεσίας ή της ταύτισής του με τον χώρο της ποίησης, να ισορροπήσει τη «δομική» του αυτή, γενική θα λέγαμε, αστάθεια.

Το κενό, αν ακολουθήσουμε τον Λακάν από την άλλη, είναι ο «μεγάλος Άλλος», ο Άλλος ως οπή, δηλαδή: «υπάρχει εκεί μια οπή, κι αυτή η οπή ονομάζεται Άλλος [...], ο Άλλος ως τόπος όπου η ομιλία, αποτιθέμενη, [...] θεμελιώνει την αλήθεια»¹³³. Η προσοχή μας, ακολουθώντας εδώ την ανάγνωση του Alain Badiou¹³⁴ πέφτει στο «εκεί» (υπάρχει εκεί μια οπή-Il y a *la* un trou) και αναρωτιόμαστε για τη φύση και για τον τόπο επίσης αυτού του «εκεί». Ποιο είναι λοιπόν αυτό το «εκεί»; Και γιατί να έχει σημασία; Και γιατί τέλος να σταματήσουμε «εδώ» και να μη συνεχίσουμε σε άλλες ακολουθίες;

¹³¹ Paul de Man, «Criticism and Crisis», στο *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Νέα Υόρκη, 1971, σ. 18.

¹³² Ο.π., σ. 19.

¹³³ Στο σεμινάριο της 8ης Μαΐου 1973. Βλ. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX. Encore*. Παρίσι. Seuil, 1975, σ. 103.

¹³⁴ Alain Badiou, *Από το είναι στο συμβάν*, εκδ. Πατάκης, 2η εκδ., 2011, σ. 108.

Το εκεί λοιπόν, ως υποθετική σκέψη και ως προβολή ή ως παρουσίαση ενός «κατεβάσματος», παραμένει από τη μία ως ένα κεραύνιο αίνιγμα ή άνοιγμα, και από την άλλη μια αντίσταση όχι μόνο στην επιθυμία αλλά και στη συνοχή-μη συνοχή του συμμετέχοντα, που μέσω αυτής της αντίστασης τελικά δομείται οριοθετούμενος στιγμιαία μες στη ρευστότητα και την ευπλαστότητά του.

Ο ποιητής, όπως και να έχει, ως κάποιος που προηγούμενως έχει κοινωνήσει την περιρρέουσα καλλιτεχνική, ιστορική και κοινωνική ύλη του καιρού του, καταλήγει ως ένας εκ των κατόχων των γλωσσικών και καλλιτεχνικών πρωτόκολλων της εποχής και συντηρεί διασφαλίζοντας τη δυνατότητά του να κατονομάζει και να μεταποιεί τα υποσύνολα που απαρτίζουν τόσο τη γλώσσα όσο και την τέχνη, φέροντας πάνω του το συσσωρευμένο φορτίο των ήδη λεχθέντων και σχηματισθέντων. Η ονοματοδοτική και κατ' επέκταση η μετασχηματιστική του αυτή δυνατότητα και λειτουργία, όχι απλά συγκροτεί και συγκρατεί την καλλιτεχνική «γνώση» μιας κατάστασης και μιας εποχής, αλλά σκηνοθετεί περαιτέρω ενεργοποιώντας το συμβάν του ποιήματος εντός του ορίζοντα και του οπτικού πεδίου του υποτιθέμενου ή του εκάστοτε Άλλου: αναγνώστη, ομότεχνου, φασματικού όντος-μη όντος, και εντός του οποίου μονίμως εγγράφεται και επανα-εγγράφεται.

Οι ταξινομικές αρμοδιότητες της γλώσσας συνεπώς χωνεύονται και κάποτε αλλοιώνονται σε μια άρση εντός της ποιητικής αυτής λειτουργίας και ικανότητας, και έτσι το ποίημα —ξεπερνώντας κατά πολύ στις καλές του τουλάχιστον εκφάνσεις τη στοιχειώδη και αυθόρμητη κατά κανόνα χρηστική λειτουργία της γλώσσας και την απλή εκτόνωση και εκφραστική— γίνεται ένας τόπος-μη τόπος, δηλαδή μια μορφή συνόλου που ενώ φέρει και συναπαρτίζεται από υποσύνολα (με την έννοια που έχουν τα σύνολα στη «Θεωρία των Συνόλων»),

ταυτόχρονα ανοίγεται σε 'τομές' ή 'ενώσεις' με άλλους διακριτούς τύπους και τόπους (του φιλοσοφικού, του θεολογικού, του βιολογικού, του φυσικο-επιστημονικού, του ιστορικού πεδίου ενδεικτικά). Κι από εκεί τελικά το ποίημα στην επαγωγή του, στην πράξη δηλαδή μιας συμπερασματικής γενίκευσης, στο βαθμό που κάτι τέτοιο είναι δυνατό, ψηλαφεί και ανιχνεύει τις προεκτάσεις των άκρων, τα πέρα από τα όρια του κύκλου, της περιφέρειας δηλαδή ενός συνόλου, αν βέβαια δεν διαλυθεί άτσαλα στο περίγραμμα του πληθυσμιακού αυτού πλαισίου.

Με άλλα λόγια, το ποίημα και ο ποιητής στη συνταύτισή τους, αναπηδώντας κάθετα από το κέντρο του συνόλου ενός διαγράμματος Venn, διαρρηγνύουν τις ταξινομίες της γλώσσας και ελευθερώνουν την υπόρρητη δυναμική της, κατασκευάζοντας μέσω του Άλλου μια πολλαπλότητα που συγκροτεί και συγκρατεί ένα εν δυνάμει απειροσύνολο. Ανορισμέτο και ανολοκλήρωτο εξ ορισμού το ποίημα τείνει προς τα «πάνω» παραμένοντας ανοιχτό, φυγόκεντρο και «αντιβαρυτικό», σε αντίθεση με τον φιλοσοφικό ή τον επιστημονικό λόγο, σε μιαν ανάγνωση, που λειτουργεί «περατοκρατικά» σε πολλές του εκφάνσεις, φορτισμένος και συνυφασμένος καθώς είναι με το μοτίβο του θανάτου, όπως συμβαίνει ενδεικτικά στον Χάιντεγκερ, με το «είναι προς θάνατον», καθώς διατηρείται κεντρομόλος και βαρυτικός, δηλαδή γειωτικός στη λειτουργία και στην εκφορά του.

Βέβαια, αξίζει να προστεθεί εδώ, πως η υποκατάσταση του τοπικού από το γενικό, ή αλλιώς του συγκεκριμένου από το αφηρημένο, δεν έχει επιτευχθεί ακόμη και λογικά δεν θα επιτευχθεί. Έτσι το έργο τέχνης, το ποίημα, επαναπροσγειώνεται στον εαυτό του και αναμένει στον τόπο του την

εκ νέου ενεργοποίησή του. Εκεί είναι που ο ποιητής Σαχτούρης, ο ποιητής Λαμπρέλλης και ο ποιητής Μπράβος γράφουν ή πλευρίζουν σε όλη τους τη ζωή το ίδιο στην ουσία ποίημα.

Η αλήθεια επομένως ως «το μετωνυμικό θραύσμα της απειρότητάς της»¹³⁵ δείχνει προς το ακρωτηριασμένο και πολλαπλό μιας απειρότητας (ή εναλλακτικά, δείχνοντας προς το συμπαγές ενός ορισμένου σημείου) και εφόσον δεν γίνεται να συμπέσει με ένα κατασκευασμένο υποσύνολο, π.χ. ένα μέτριο καλλιτέχνημα, παραμένει ανεντόπιστη, δηλαδή εκτός τόπου (ή παρούσα αλλιώς στον τόπο όπου δεν υφίσταται η διάκριση «εδώ-εκεί»). Άρα, ενώ το σύνολο των δυνατών ταξινομήσεων του πραγματικού —και προβολικά του «αληθούς»— δεν μπορεί να καλυφθεί από κανένα γλωσσικό τύπο, καθότι δεν είναι σε θέση να συμπυκνώσει χωρίς να αναιρέσει ή χωρίς να τραυματίσει την ποικιλομορφία —δηλαδή τη διαφορά της— ο καλλιτεχνικός «λόγος» στην εκφορά του κατορθώνει ως υποσύνολο που τείνει στο σύνολο, και στην καλύτερή του στιγμή ταυτίζεται με αυτό (φτιάχνοντας και δίκτυα υπερ-συνόλων με άλλα «αριστουργήματα», εδώ σκεφτόμαστε τον Σοφοκλή, τον Αισχύλο, τον Μπετόβεν, τον Ταριόφσκι, τον Γκαίτε, τον Σολωμό) και μέσω της σφύζουσας ετερογένειάς του, διαρρηγνύει τις προτασιακές οροθεσίες της γλώσσας και αίρεται στο «ύψος» της αλήθειας, η οποία «ως γενολογικό υποσύνολο», με τη σειρά της, «είναι μη αναγώγιμη σε οποιονδήποτε προτασιακό τύπο»¹³⁶. Βέβαια, μόνον ένα απειροσύ-

¹³⁵ Ό.π., σ. 131. Συγκεκριμένα «το υποκείμενο ως τοπική βαθμίδα της αλήθειας, δηλαδή πεπερασμένο μετωνυμικό θραύσμα της αλήθειας, νοούμενης ως απειροποιημένης διαδικασίας (procedure infinie)». Βλ. και Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, 1988.

¹³⁶ Βλ. Δημήτρης Βεργέτης, «Ύφαιρετικότητα και αλήθεια». Επίμετρο στο *Από το είναι στο συμβάν*. Ό.π., σ. 130.

νολο μπορεί να είναι γενολογικά στοιχειοθετημένο, «ξεγλιστρώντας από το γλωσσικό βάπτισμα» για να πέσει στην αγκαλιά και στον τρόπο της τέχνης. Ένας τρόπος που επίμονα καλεί να συναισθανθούμε και να μετάρσσουμε, και όχι απλά να κρίνουμε ή να σκεφτούμε. Δηλαδή να βιώσουμε πραγματικά την εκάστοτε παρουσιαζόμενη πολύπλοκη εμπειρία που αποδίδεται με τις λέξεις, τα υλικά, τον ρυθμό και τον τόνο —για να απομονώσουμε ορισμένα μόνο χαρακτηριστικά— της ποίησης.

Σκοπός των παραπάνω παραμένει βέβαια η ενεργοποίηση ή αποκάλυψη του «είναι» του αναγνώστη ως «είναι-εντω-κόσμω», ή αλλιώς η απελευθέρωση του χρόνου από τη μορφή —στα πλαίσια της υπαρξιστικής αναλυτικής του Χάιντεγκερ— παραμένοντας πρωτίστως στο πεδίο της θεμελιακής οντολογίας (αντί του πεδίου της ηθικής) κρατώντας ανοιχτό το πέρασμα και άρα τη συν-μετοχή στο *Ερώτημα του Είναι* (*Seinfrage*)¹³⁷.

Το λογοτεχνικό κείμενο εξάλλου, ως το επαναλάβουμε, μετέχοντας και παραμένοντας επιβεβαιωμένο εντός του μυθοπλαστικού του λόγου, λειτουργεί ως ένα εσικεμμένο, με κοινοποιημένους τους όρους του «παιχνίδι», που συνειδητά εκλαμβάνει ως δεδομένα και ως εσωτερικά υλοποιημένα «το κενό και τις ριζικές διαφορές ανάμεσα στο σημείο και το νόημα, τη γλώσσα και την εμπειρική πραγματικότητα»¹³⁸,

¹³⁷ Βλ. Martin Heidegger, *Being and Time*, μτφρ. John Macquarrie και Edward Robinson, Νέα Υόρκη, 1962, σ. 33. Στα ελληνικά *Είναι και χρόνος*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα, 1998.

¹³⁸ Βλ. William V. Spanos, «Breaking the Circle: Hermeneutics as Dis-closure», περ. *Boundary 2*, 5, 1977, σσ. 421-448. Στα ελληνικά στο *Η λογοτεχνική θεωρία του 20^{ου} αιώνα*, ανθολόγιο κειμένων, επιμ. Κ.Μ. Newton, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2013, σ. 113.

έως τέλους. Αποφεύγοντας ταυτόχρονα τη μετατροπή του σημαίνοντος σε θόρυβο και της γλωσσικής πράξης σε κάτι τυχαίο, μέσω της μη απουσίας πρόθεσης¹³⁹, η οποία και τελικά μερικώς ελέγχεται και αποφασίζεται κάθε φορά εκ νέου.

Η αλήθεια, με άλλα λόγια, απομακρυσμένη από την κηδεμονία της δομής, ως ένα πολλαπλό, δυναμικό και ρευστό συμπλήρωμα –ή ως ένα επιπρόσθετο αναπλήρωμα– της «αρχικής» και άρα της διχαστικής κατάστασης, ελαχίστως και μόνο στιγμιαία λέγεται μέσω του λόγου της τέχνης, ή ενός «καλλιτεχνικού» ή «μυθικού-παραβολικού» φιλοσοφικού λόγου (όπως του Πλάτωνα, του Χάιντεγκερ και του Βιτγκενστάιν ενδεικτικά). Το αληθοεπές μάλιστα, που αποδίδει το «εγνυοπαιδικά» ακριβές κατά τον Badiou, πρέπει να διακρίνεται προσεκτικά από το «αληθές», γιατί η «αλήθεια υφαιρείται των «εγνυκλοπαιδικών» ταξινομήσεων, εμφιλοχωρώντας στη διασπαστική διαγώνιό του»¹⁴⁰. Η με τα λόγια του ποιητή Λαμπρέλλη αυτή τη φορά:

*Είτανε κάτι πράγματα παλιά
που οι μουσικοί δεν είχανε καλά τονίσει
Τα πράγματα αυτά τα παίρναμε και τα στοιβάζαμε
στην αποθήκη.*

*—Κατ' αρχήν επρόκειτο Κύριε
για τα δέντρα.
Τα δέντρα που κάποτε σημάδευα
Τώρα με σημαδεύουν.*

Αφορούσαν επίσης Κύριε

¹³⁹ Βλ. Steven Knapp και Walter Benn Michaels, «Against Theory», περ. *Critical Inquiry*, 8, 1982, σσ. 723-742.

¹⁴⁰ Βλ. *Από το είναι στο συμβάν*, εκδ. Πατάκης, 2^η εκδ., 2011.

το στόμα μου.

Από το στόμα μου στάζει η νύχτα

Κι αυτή τη γλώσσα μου την τρώει το σαράκι.

(«Το ταχυδρομείο, Ι», Η ανεμώνη και ο ίλιγγος)

Κι ακόμη Κύριε επρόκειτο

για το δωμάτιο μου.

Πίσω από την πόρτα του

κρέμεται μια αρμαθιά κλειδιά, λίγες πιπεριές,

και η αγάπη μου.

Πράγματι Κύριε

Πολλά τα ανεπίδοτα γράμματα

Αργότερα

Λέγαμε

Αργότερα

Θα τα μοιράσουμε με το Ταχυδρομείο της Αβύσσου.

(«Το ταχυδρομείο, ΙΙ», Η ανεμώνη και ο ίλιγγος)

Ποίημα που επίσης συνοψίζει, με τρόπο διαισθητικό αλλά σαφή, το σύνολο της ποίησής του.

Η κορυφαία εκφραστική του λόγου της τέχνης λοιπόν και κάποιες φορές ο οξύς και αποκαλυπτικός λόγος ορισμένων ψυχωσικών, έρχεται ακριβώς εδώ, ως μια ‘παραβίαση’ δηλαδή, ως μια ‘βίαιη διάνοιξη’, που προσμετρώντας και συνυπολογίζοντας την «κλίση της εκάστοτε κειμενικής συγκυρίας» ή ακολουθίας του πραγματικού, κατορθώνει με μια έκρηξη και με την φόρα των «λεχθέντων» να απογυμνώσει και να αποκαλύψει την άρμωση και τον σχηματισμό του πραγματικού και του «αληθούς», όχι ως ενός μη τόπου, αλλά τελικά ως μιας

δυστοπίας, στην αποκάλυψη και στην εφιαλτική —κατά τη θεωρησή μας πάντοτε— ακινησία της.

Μια δυστοπία που δεν μπορεί να σπάσει, είτε σκεφτούμε την αμετάβλητη κυκλική εικόνα του Πλάτωνα για την ιστορία —στα πλαίσια της παράδοσης της οντολογικής προτεραιότητας του όντος έναντι της χρονικότητας— (εικόνα που ασπάστηκαν οι μοντερνιστές Γέητς, Τζόους, Προυστ, Έλιοτ κ.α. προσθέτοντας στην κυκλικότητα της ιστορίας και αυτή του χρόνου), είτε αναλογιστούμε την εν αντιθέσει μετα-νεωτερική λογοτεχνική φαντασία όπως αυτή συναντάται στους Σαρτρ, Ιονέσκο, Μπέκετ, Γούλλιαμ Κάρλος Γούλλιαμς¹⁴¹, Σαχτούρη, Μαστοράκη, Δημητριάδη¹⁴² που ενώ σπάζουν τον συμβολικό κύκλο (σκοτώνοντας το αλμπατρός στον *Ancient Mariner* του Κόλεριτζ), εκτίθενται στην προέκταση της γραμμικής τους πορείας μετεωριζόμενοι σε ένα προβολικό κενό. Όπου και βουλιάζουν στο ίδιο σημείο με ένα σημειωτόν τύπου Μπέκετ, απο-μυστικοποιώντας τον λογοκεντρισμό και αποδυναμώνοντας την χρονικότητα, ώστε να φορτιστεί το κενό με «κενότητα» ή και χωρο-ποιώντας το μέσω του καλλιτεχνικού βλέμματος, ως το αδιέξοδο και το κατά μέτωπο —στο δόξα πατρί— του κόσμου. Διαβάζουμε πάνω σε αυτό το ζήτημα στο ποίημα «Το προσκλητήριο, Ι» της συλλογής *Η ανεμώνη και ο ίλιγγος* του Λαμπρέλλη:

Προσήλθον

Οι διαπιστευμένοι επί του χορού

Οι δήθεν φίλοι του Μεσημεριού

Οι θαμώνες των κηδειών

Οι δαίμονες των αναμνήσεων

¹⁴¹ Βλ. ό.π., σ. 115.

¹⁴² Βλ. το κομβικό του έργο *Πεθαίνω σαν χώρα* και επίσης το *Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή*.

Τα κλείστρα των όπλων
Οι φωτοφράχτες των μηχανών

Κι ακόμη προσήλθον
Οι ηχολήπτες της σιωπής
Οι μεταβιβαστές του κενού
Οι εκμηδενισμένοι άγιοι
Οι δολοφονημένοι ανίδεοι
Οι επικηρυγμένοι των σωμάτων

Τα ζάρια του Θεού
Τα φαντάσματα των ταινιών
Οι ηθοποιοί μιας λαϊκής απογευματινής

Προσήλθον
επίσης
Προσήλθον.

Η συνειδητοποίηση αυτής της δυστοπίας του κόσμου ως συμβάντος και η έκθεση στη σκληρότητα, στην αιχμηρότητα και στους αγέρηδες του, κατορθώνεται πιο άμεσα και σε μεγαλύτερο θεωρούμε βαθμό μέσω του ποιήματος ή ενός φιλοσοφικο-ποιητικού λόγου, τύπου Αξελού, Ντεριντά, Λαμπρέλλι. Ένα ποίημα, ή ένας φιλοσοφικο-μυθο-ποιητικός λόγος, δεν είναι ή «οφείλει» να μην είναι, όπως ίσως θεωρούν ορισμένοι, ένα ποίημα-αντικείμενο, πόσο μάλλον ένας μηχανισμός αυτο-έκφρασης, ούτε επιπρόσθετα προχωρώντας πέρα από τη θεώρηση του Χάιντεγκερ ο οποίος προτάσσει πως: «ένα ποίημα δεν πρέπει να σημαίνει, αλλά να *είναι*»¹⁴³, αλλά

¹⁴³ Βλ. Martin Heidegger, *Being and Time*, μτφρ. John Macquarrie και Edward Robinson, Νέα Υόρκη, 1962, σ. 196. Στα ελληνικά

ένα ποίημα σ υ μ β ά ν¹⁴⁴. Ένα καλλιτέχνημα δηλαδή που ενώ παραμένει εργαλείο και σκοπός ταυτόχρονα και πρωτίστως πρέπει να συμβαίνει, και μάλιστα όχι μόνο στον ορίζοντα και δεδομένης της «ορθής» ή αντίστοιχης προσδοκίας του αναγνώστη, αλλά γενικά μορφοποιώντας και κατασκευάζοντας χώρο και κατ' επένταση θέτοντας τρόπους στο βλέμμα. Και συνεχίζει ο Λαμπρέλλης στο δεύτερο μέρος του παραπάνω ποιήματος «Το προσκλητήριο, II»:

*Δεν προσήλθον
Τα όνειρα του
Στο δρόμο για τον Κολωνό
ολημερίς γίνονταν
λάβαρα
σφάγια
κομμάτια.
Τα βράδια στα σκουπίδια
Σκυλιά τα τριγυρνούσαν
Τ' άρπαζαν τά 'τρωγαν
Καλά περνούσαν.*

Συνδέοντας το ποίημα, στις πλέον σύντομες εκδοχές στον Λαμπρέλλη και εν γένει, με την παράδοση του χαϊκού –σε ένα βέβαια βαθμό εφόσον στην ποιητική αυτή φόρμα, δεν μεταβάλλεται η εντύπωση σε περιγραφή όπως συμβαίνει στη δυτική τέχνη. Μας λέει μάλιστα πάνω σε αυτό ο Μπαρτ:

Είναι και χρόνος, μτφρ. Γ. Τζαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννενα, 1998.

¹⁴⁴ Βλ. Γ. Δάλλας, *Μια νεότροπη ποιητική στα γράμματά μας. Το ποίημα συμβάν*. Ομιλία στις 6.2.2016 στην Αθήνα. Δημοσιευμένο στο περ. *Σημειώσεις*, τχ. 80, 2016.

*Το χαϊκού δεν περιγράφει ποτέ: η τέχνη του είναι αντιπεριγραφική, εφόσον κάθε κατάσταση μετατρέπεται άμεσα, επίμονα, νικηφόρα σε μια ευπαθή ουσία οπτασίας. [...] Μέσα στο χαϊκού δεν είναι μόνο το καθαυτό συμβάν που επικρατεί, αλλά κι αυτό ακόμα που μας φαίνεται ίσως ότι προορισμός του είναι η ζωγραφική [...]*¹⁴⁵

συνδέοντας εδώ αυτό το σύντομο είδος της ποιητικής τέχνης μες στην ιδιαιτερότητά του με τη γλωσσική και την εικαστική εικόνα όπως μας έχει απασχολήσει στο σύνολο του παρόντος πονήματος. Ας δούμε όμως ένα δείγμα αυτής της «σύντομης» ποίησης στον Λαμπρέλλη:

*Τα ίδια και τα ίδια
κάθε βράδυ.
Τα χέρια μου
δεν αντέχουν
να κρατήσουν
το σκοτάδι*

(«Τα πουλιά της μνήμης», *Το αίμα των ονείρων*)

Πρόκειται επομένως για ένα «απομονωμένο», ενδοκειμενικό και αυτοαναφορικό-αυτοτροφοδοτικό, κατά το δυνατόν, τελικά *συμβάν* το οποίο ακολουθώντας μας εξωθεί και μας «εκτρέπει» σε μια σύγκρουση και σε μια συνύφανση με την ωμή πραγματικότητα, μετατρέποντας μας και εμάς, ως μετέχοντες, σε ένα «ωμό συμβάν» επίσης. Μια ωμότητα που προκύπτει μεταξύ άλλων συμβάντων και λόγων, ενδεικτικά από την γυμνή έκθεσή μας στο αμετάκλητο και το οριστικό του αφανισμού μας ή και το αντίστροφο, του μη αφανισμού και

¹⁴⁵ Ρολάν Μπαρτ, *Η επικράτεια των σημείων*, εκδ. Ράππα, 2001.

της επανάληψης, σε αυτή την περίπτωση ενός αδιεξόδου, και εν τέλει και άρα μονίμως της βραχυκυκλώσεως της συνειδήσεως και της ταυτότητάς μας.

Μια ωμότητα που συναντάται ενδεικτικά και στην διατύπωση του Λωτρεαμόν: «Όποτε διάβασα Σαίξπηρ, μου φάνηκε πως πετσόκοψα τον εγκέφαλο ενός ιαγουάρου!»¹⁴⁶, ο οποίος καλούσε —έστω κρυπτικά για το τρέχον αισθητήριο μας— σε μια σύγκρουση με την κυρίαρχη «ανάγνωση» της εποχής του, προς τον εντοπισμό δηλαδή και την ανάδειξη του ασυμφιλίωτου και διαδηλώνοντας τη λογική της βίας και της θηριωδίας, αντισταθμίζοντας την καλλιέπεια και το λογοτεχνικό κάλος που φόρτωναν οι συγκαιριανοί του στον Σαίξπηρ¹⁴⁷. Τα παραπάνω καθίστανται ευκρινέστερα στα πλαίσια της σχηματοποίησης ενός «αυθεντικού» και αιχμηρού λόγου, όπου η αναζήτηση του νοήματος ή η έκθεση στο μη νόημα, δεν συμβαίνει με τρόπο ψηλαφιστό στο σκοτάδι, ως δηλαδή ένας συλλαβισμός της συνείδησης του νοήματος, αλλά ως η «αποκρυπτογράφηση των εκφράσεών του»¹⁴⁸, εκεί όπου μας βρίσκει ο κόσμος, θα λέγαμε «ποιητικά», ως συμβάν ακαριαία και όπου ως τέτοια βλέπουμε και βιώνουμε την ποίηση του Λαμπρέλλη και των υπό παρουσίαση εξπρεσιονιστών.

Το νόημα βέβαια, ακολουθώντας τη γραμμή των Σωσύρ και Ντεριντά, όχι απλά απέχει από την προηγούμενη επί αιώνες κυρίαρχη ιδέα ότι δηλαδή υφίσταται ανεξάρτητα από

¹⁴⁶ Lautreamont, «Poesies, II», στο *Oeuvres complètes*, Gallimard, Παρίσι 1970, σ. 275.

¹⁴⁷ Βλ. Julia Kristeva, *Νόημα και μη νόημα της εξέγερσης*, μτφρ. Ν. Ηλιάδης, εκδ. Scripta, 2010, σ. 212.

¹⁴⁸ Βλ. Paul Ricoeur, *De l'interprétation: essai sur Freud*, Seuil, Παρίσι, 1965, σσ. 29-44. Στο *Η λογοτεχνική θεωρία του 20^{ου} αιώνα*, ανθολόγιο κειμένων, επιμ. Κ.Μ. Newton, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2013, σ. 108.

τη γλώσσα, αλλά αποτελεί αποτέλεσμα των διαφορετικών και διαφορικών σχέσεων των σημαίνοντων. Άρα, εφόσον παραμένει συνάρτηση της ομιλίας και του κατασταλάγματός της στη γραπτή μορφή —και κατ' επέκταση της καλλιτεχνικής εκφοράς— συγχωνεύει τη θέαση του ομιλούντος καλλιτεχνικού υποκειμένου, δηλαδή του ποιητή, με την κίνηση και τις εκφάνσεις του κόσμου. Βέβαια η γραφή, πόσο μάλλον η τέχνη, παράγει άλλα νοήματα σε διαφορετικά, δυνητικά απεριορίστη, συγκείμενα, και άρα παραμένει ανοιχτή στη λειτουργία της. Συνεπώς το εύλογο είναι ο ποιητής να μην «αλείνει» το ποίημα στην δική του ερμηνεία και άρα είναι άστοχο να του ζητείται να ερμηνεύει τα δημιουργήματά του. Το καλύτερο που ίσως έχουν να κάνουν οι ποιητές είναι να θέτουν πλαίσια, δηλαδή να δίνουν ή να φτιάχνουν χώρο ώστε να λειτουργούν τα ποιήματα πληρέστερα και συνθετότερα.

Και εδώ εφόσον πλέον εισήλθαμε στον τόπο της θεωρίας του νοήματος, θα ήταν χρήσιμο να σταθούμε στην Τζούλια Κρίστεβα η οποία σημειώνει ορθά πως:

Η θεωρία του νοήματος σήμερα βρίσκεται σε ένα σταυροδρόμι: είτε θα παραμείνει μια προσπάθεια τυποποίησης των νοηματικών συστημάτων, αυξάνοντας την πολυπλοκότητα των λογικομαθηματικών εργαλείων που της επιτρέπουν να διαμορφώσει μοντέλα βάσει μιας (ήδη αρκετά απαρχαιωμένης) αντίληψης για το νόημα ως ενέργημα ενός υπερβατολογικού εγώ, αποκομμένου από το σώμα, το ασυνείδητο και την ιστορία του· είτε θα εναρμονιστεί με τη θεώρηση του ομιλούντος υποκειμένου ως διχασμένου υποκειμένου (συνειδητό/ασυνείδητο)¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Julia Kristeva, «The System and the Speaking subject», *The Times Literary Supplement*, 12.10.1973, σσ. 1249-1250. Στα ελληνικά «Το σύστημα και το ομιλούν υποκείμενο», στο *Η λογοτεχνική*

Ανοίγοντας το ζήτημα αφενός στις βιο-φυσιολογικές του διαδικασίες και αφετέρου στους κοινωνικούς περιορισμούς (τις οικογενειακές δομές, τους τρόπους παραγωγής κ.λπ.).

Επομένως, συμφωνώντας με την Κρίστεβα, το υποκείμενο της πρακτικής —στην περίπτωση που μας απασχολεί, ο ποιητής— δεν μπορεί να είναι το υπερβατολογικό υποκείμενο (του Θέμελη, του Βαρβιτσιώτη), αλλά ένα ον που αναγνωρίζει την μετατόπιση του «εντός» του ομιλούντος υποκειμένου (του Βαλαωρίτη, του Κακναβάτου, του Παγουλάτου, του Λαμπρέλλη) ή που σχηματίζεται με την άρθρωση-εξφορά του λόγου, ανανεώνοντας διαλεκτικά και αμφίδρομα την τρέχουσα τάξη που κάθε φορά επικρατεί στο δίχτυ —του κόσμου, της γλώσσας, του νοήματος— που έχει πιαστεί χωρίς ελπίδα να διαφύγει. Ο ποιητής βέβαια ως η έμβια ύλη ενός οργανισμού που αυτο-αναφέρεται «υπόκειται τόσο σε βιολογικούς περιορισμούς όσο και σε κοινωνικούς κανόνες»¹⁵⁰ και ως έμβια ύλη λειτουργεί μέσω του ποιήματος ως μεταγλώσσα (όπως η σημειωτική στην Κρίστεβα), θέτοντας σε κίνηση μια ετερογένεια, δηλαδή «τη στιγμή ακριβώς που μιλά για ένα φαινόμενο, το ομογενοποιεί, το συνδέει με ένα σύστημα, το χάνει από το οπτικό του πεδίο»¹⁵¹. Η ενεργοποίηση ακριβώς αυτής της «ετερογένειας» καθίσταται πραγματικά δυνατή και αποτελεσματική μέσω της ποιητικής γλώσσας η οποία και εκμεταλλεύεται ελεύθερα τον γλωσσικό κώδικα. Και συνεχίζει η Κρίστεβα:

θεωρία του 20^{ου} αιώνα, ανθολόγιο κειμένων, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2013 σσ. 216-217.

¹⁵⁰ Ο.π., σ. 218.

¹⁵¹ Ο.π., σ. 219.

Μόνο σήμερα και μόνο με βάση μια θεωρία του ομιλούντος υποκειμένου ως υποκειμένου μιας ετερογενούς διαδικασίας, μπορεί η σημειωτική [η ποίηση στην περίπτωση μας] να δείξει ότι αυτό που βρίσκεται εκτός του μεταγλωσσικού τρόπου λειτουργίας — το «υπόλοιπο», το «απόρριμμα» — είναι εκείνο που, στη διαδικασία του ομιλούντος υποκειμένου, αντιπροσωπεύει τη στιγμή κατά την οποία αυτό τίθεται σε κίνηση, δικάζεται, εκτελείται: μια ετερογένεια ως προς το σύστημα, που λειτουργεί εντός της πρακτικής και που κινδυνεύει, αν δεν γίνει αντιληπτή ως αυτό που πραγματικά είναι, να πραγματοποιηθεί σε μια υπερβατικότητα.

Αυτό το «υπόλοιπο» που συλλαμβάνεται, κατέχεται και συντηρείται μετασχηματισμένο από το —και σε— ποίημα, ανανεώνει και μεταποιεί όχι μόνο το τρέχον «καθεστώς» του νοήματος, αλλά και τους τρόπους που αυτό δομείται και ανταλλάσσεται, ανανεώνοντας μέχρι και την ίδια την τάξη της γλώσσας (βλ. Τζούς, Μπάροουζ, Μανσούρ, Μαστοράκη), αμφισβητώντας μέχρι και τον εκφορέα του λόγου, δηλαδή τον ίδιο τον ποιητή, ο οποίος βγαίνοντας ή απομακρυνόμενος από το υπερβατολογικό του εγώ, και άρα από τα λογικά συστήματα που τον συγκρατούν και τον συνέχουν, δείχνει προς την «διάρρηξη» και άρα «την ανανέωση του κοινωνικού» και του πολιτισμικού ευρύτερα «κώδικα».

Άρα η λογοτεχνία, και ιδίως η ποίηση, όχι απλά δεν είναι ένα διαφάνες μήνυμα, αλλά αφήνει ένα υπόλοιπο απροσδιοριστίας (εδώ πλέον βρισκόμαστε σέ ένα υπόλοιπο του καταλοίπου σε μιαν ανάγνωση) το οποίο επιτρέπει στον ποιητή —όπως και στον αναγνώστη— να εισέλθει στο ποίημα, και εκεί σε μια ενεργό συναλλαγή να ανακατασκευάσει μέχρι και την ταυτότητά του. Μια ταυτότητα που συνδέεται τόσο με την ά-

μυνα και την προσδοκία, όσο και τη φαντασίωση και την μεταμόρφωση. Πιο αναλυτικά, ακολουθώντας τον Χόλαντ¹⁵², η «προσδοκία», ως προς αυτό που θέτει ή είναι το ίδιο το ποίημα ως συμβάν, συνδέεται με τις επιθυμίες του ατόμου σε συνάρτηση με τον χρόνο, ενώ η «μεταμόρφωση» προσδίδει στο έργο ένα α-χρονικό νόημα. Οι «άμυνες» με άλλα λόγια δίνουν σχήμα «σε αυτό που το άτομο επιτρέπει να εισέλθει εντός του από έξω», ενώ οι «φαντασιώσεις» είναι αυτό που καταφέρνει να βγει από μέσα προς τα έξω.

Μια ανακατασκευή επομένως της ατομικής και της συλλογικής μας ταυτότητας συνδέεται εκ των πραγμάτων με την «αρχή της ηδονής» (και αργότερα με την αποφυγή της δυσαρέσκειας), την «αρχή της πραγματικότητας» και με το «ένστικτο του θανάτου», για να μην αναφερθούμε επιπρόσθετα και στα «επιγενετικά τοπία» ερωτημάτων, που τίθενται από τη βιολογία μας, τους γονείς μας και τις κοινωνικές και περιβαλλοντικές δομές που αυτοί ενσαρκώνουν. Με «απώτερο σκοπό» βεβαίως οι αρχές αυτές να κατασταλάξουν ή να αποκρυσταλλωθούν «προσωρινά» εντός του ποιήματος, και έτσι το καλλιτέχνημα να μην αποτελεί ένα σύνολο σημείων σε μια σελίδα, άλλα έναν αγωγό ή έναν κόμβο μεταφοράς και ρύθμισης ή και ένα «πεδίο μάχης στο οποίο πραγματικές δυνάμεις παλεύουν για τη μόνη νίκη», κατά τον Χάρολντ Μπλουμ, «που αξίζει να καταταγεί κανείς, τον προφητικό θρίαμβο επί της λήθης»¹⁵³. Έτσι η φαντασία, δηλαδή το ποίημα, συνδέεται και με την ικανότητα της αυτοσυντήρησης, αν κάποιος είναι διακριτικός, ή της επέκτασης, αν είναι φανατικός

¹⁵² Norman N. Holland, «Reading and Identity: A Psychoanalytic Revolution», *Academy Forum (American Academy of Psychoanalysis)*, 23, 1979, σσ. 7-9.

¹⁵³ Harold Bloom, *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, Νιου Χέιβεν, 1976, σσ. 1-26.

και δογματικός, δείχνοντας πως τελικά δεν έχουμε να κάνουμε κυρίως παρά με «αμυντικές διεργασίες σε συνεχή μεταβολή, πράγμα που σημαίνει», σύμφωνα με την ανάγνωση του Μπλουμ και πάλι, «ότι τα ίδια τα ποιήματα είναι αναγνωστικά ενεργήματα». Δηλαδή «προληπτικές και θυελλώδεις διαμάχες του ποιήματος με τον εαυτό του, όπως και με τα προγενέστερα ποιήματα». Εξ ου και ο όρος που εισάγει ο Αμερικανός θεωρητικός, το ποίημα δηλαδή ως μια «συνεχής θραύση δοχείων». Εδώ λογικά, αξίζει να σημειωθεί, πως υποβόσκει η ανομολόγητη ανάγκη θραύσης των αρχαίων ελληνικών δοχείων (δηλαδή των αρχαίων ελληνικών έργων), ώστε να έρθει «επιτέλους» η σειρά των επόμενων, και έτσι, κατά τη θεώρησή μας πάντοτε, όπως ίσως προσπάθησε ενδεικτικά να κυριαρχήσει η ψυχανάλυση επί της λογοτεχνίας, έτσι και η «θεωρία» προσπαθεί με διάφορους τρόπους να θέσει τους δικούς της «ισοπεδωτικούς» και ιεραρχικούς της κανόνες που υπηρετούν προφανώς άλλες σκοπιμότητες. Εδώ, σε κάθε περίπτωση, αξίζει να προσθέσουμε πως αυτή η τόσο έντονη προσπάθεια να ξεφύγουν από την ελληνική παγίδα, είναι η απόδειξη πως όντως έχουν πιαστεί από αυτήν. Ας επιστρέψουμε όμως στο θέμα μας.

Σκοπός των παραπάνω δεν είναι εύλογα η καταγγελία της «συνείδησης», αλλά απεναντίας η διεύρυνσή της, και ταυτόχρονα ένα κάλεσμα για μια χαρακτηριστική μετοχή εντός του παροντικού μας «νοήματος», δηλαδή της παροντικής συμμετοχής στο λεχθέν ή το δειχθέν. Μια στάση που αξιώνει είτε τη συμμετοχή ή την υποψηφιότητα για μια κάποια ορισμένη διάρκεια που ξεπερνά τη διάρκεια του βίου μας—κοινοποιώντας έτσι και τη θέληση-ορμή για διαιώνιση, η οποία, σε όρους χώρου αντί χρόνου, μεταφράζεται και ως ορμή προς κοινοποίηση και άρα διαφοροποίηση ή διάκριση— είτε μια

στοιχειωδώς ανεκτή σύμπλευση με τη δυναμική ροή του χρόνου που μας αναλογεί και που μας πιέζει, αποσταθεροποιώντας αδιάκοπα τον ευαίσθητο δέκτη-καλλιτέχνη. Πρόκειται για ένα μηχανισμό που επιπρόσθετα και ενδεχομένως εντάσσεται σε βιολογικές δυναμικές, καθότι φαίνεται από τη μία πως μέσω του «ξεχωρίσματος», αυξάνονται οι πιθανότητες να αναπαράγουμε το «δικό μας» βιολογικό υλικό έναντι άλλων, ή αν ο ποιητής κλείνεται και ασφυκτιά εντός της ύπαρξης, ίσως επιθυμεί την δική του μόνο ισόβια διατήρηση και άρα την οριστική θανάτωση του βιολογικού του υλικού.

Εδώ, εφόσον σταθήκαμε σύντομα σε θέματα αναπαραγωγής, και δεδομένης της σχέσης του σεξουαλικού με το γλωσσικό θα ήταν εύλογο να αναφερθούμε στη θεώρηση της Κρίστεβα η οποία σημειώνει πως: «η ποιητική γραφή του Αραγκόν συνδέει τη σεξουαλική απόλαυση με την απόλαυση της γλώσσας», επίσης πως ο Antonin Artaud «φλέγεται με τις ηχητικές εντάσεις του σώματός του» και πως από τους «τροβαδούρους μέχρι τον Ρεμπώ, αυτή η αρτηρία αρδεύει το γαλλικό πνεύμα»¹⁵⁴. Για να προσθέσει ακόμη:

ο Αραγκόν φτάνει αυτή την αποταύτιση του φύλου και της γλώσσας μέχρι δύο ανυπόφορα άκρα: το χείλος της ηδονής της εξουσίας και το χείλος της μέθης του ψέματος. Ούτε αληθινή ούτε ψεύτικη, η λογοτεχνική εξέγερση είναι κάτι το εικός [αληθοφανές], όπως δήλωνε ήδη η Ποιητική του Αριστοτέλη. Με τον Αραγκόν, η αληθοφάνεια που ωθείται στα άκρα των παιχνιδιών της ταυτότητας —το έπακρο των σεξουαλικών ρόλων, το έπακρο των ιδεολογικών επιλογών, μια ακραία δεξιότεχνία των λέξεων— φέρνει αντιμέτωπη

¹⁵⁴ Julia Kristeva, *Νόημα και μη νόημα της εξέγερσης*, μτφρ. Ν. Ηλιάδης, εκδ. Scripta, 2010, σ. 44.

*την εξέγερση με τους κινδύνους του συμβιβασμού και του κυνισμού*¹⁵⁵.

Εδώ θα μπορούμε να προσθέσουμε τον δικό μας υπερρεαλιστή Ανδρέα Εμπειρικό και τον σεξουαλικό προφανώς ορισμό που δίνει στην ποίηση: «ανάπτυξι στίλβοντος ποδηλάτου», τον Νάνο Βαλαωρίτη και τη σχέση μεταξύ γλώσσας και σεξ και τον εν γένει ερωτισμό στη μετα-υπερρεαλιστική ποίησή του, όπως και την Τζένη Μαστοράκη με τον εραστή των αυτοκτόνων της. Ας σταθούμε όμως εδώ στον εμπειρικό «ορισμό»:

Η ποίησις είναι ανάπτυξι στίλβοντος ποδηλάτου. Μέσα της όλοι μεγαλώνουμε. Οι δρόμοι είναι λευκοί. Τ' άνθη μιλούν. Από τα πέταλά τους αναδύονται συχνά μικρούτσικες παιδίσκες. Η εκδρομή αυτή δεν έχει τέλος.

(Ενδοχώρα)

Όπως επίσης και στον Λωτρεαμόν, τον πρόδρομο του υπερρεαλισμού —ο οποίος και πίστευε πως θα ατίμαζε πολύ το θέμα του αν δεν το πραγματευόταν με τάξη— και που σε μια αντιστοιχία με τα παραπάνω σημειώνει (το 1868):

¹⁵⁵ Εδώ έχουν τη θέση τους και οι ερωτικές φαντασιώσεις που εισάγονται στην αφήγηση ή στην πλαστική αναπαράσταση. Βλ. Sade, Diderot, Proust, Genet, Celine, Jouce κ.α. Στο Julia Kristeva, *Νόημα και μη νόημα της εξέγερσης*, μτφρ. Ν. Ηλιάδης, εκδ. Scripta, 2010, σ. 123.

*Καιρός είναι να σφίξω τα φρένα του οίστρου μου και να σταματήσω μια στιγμή στη μέση, όπως όταν τραβιέται κα-
νείς για να κοιτάξει τον κόλπο γυναίκας [...]*¹⁵⁶.

Οι ποιητές μας καινοτομώντας τελικά δεν κάνουν άλλο από το να εξεγείρονται ενάντια στην ταυτότητα: «την ταυτότητα του φύλου και του νοήματος, της ιδέας και της πολιτικής, του Είναι και του αλλού»¹⁵⁷, διακινδυνεύοντας την ενότητα του ομιλούντος υποκειμένου —αφήνοντας ανοιχτή και εκτεθειμένη τη συνειδήσή τους— και σκαλίζοντας τη σχέση της βιολογίας τους και του δοθέντος ή του παρουσιαζόμενου κάθε φορά νοήματος, με τέτοιο τρόπο ώστε το ποίημα να αποτελείται από ετερογενείς σειρές αναπαραστάσεων. Μας λέει μάλιστα πάνω σε αυτό η Κρίστεβα:

*Το “εμείς” και το “εγώ” είναι διαμορφωμένα από πολλα-
πλές όψεις και αυτή η πολυφωνία που μας καταθλίβει ή μας
κάνει να απολαμβάνουμε, που μας εκμηδενίζει ή μας εξυ-
μνεί, αντηχεί μέσα στην πολυσημία των λεκτικών μας συ-
ναλλαγών, αποσπά τον στοχασμό από τα ορθολογικά κε-
λύφη και παραχωρεί ένα υποκείμενο που έχει καταστεί έκ-
κεντρο στις συγκρούσεις του Είναι. Το να γράφεις και/ή
να στοχάζεσαι μπορεί, σύμφωνα με αυτή την προοπτική, να
γίνει μια διαρκής αμφισβήτηση του ψυχισμού όπως και του
κόσμου*¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Λωτρεαμόν, *Τα άσματα του Μαλντορόρ*, μτφρ. Έλλη Νεζερίτη, εκδ. Εκάτη, Αθήνα 1986/2001, σ. 130.

¹⁵⁷ Ο.π., σ. 46.

¹⁵⁸ Ο.π., σ. 47.

Διατύπωση η οποία συμπίπτει με την τρέχουσα θεώρησή μας και αποσαφηνίζει τη στάση μας, αφού όμως πρώτα συνδυαστεί με τη *μετάλλαξη της ορμής* —της ορμής κυρίως προς θάνατο, και δευτερευόντως της σεξουαλικής— *σε σήμανση*. Μια ορμή θανάτου που έρχεται, κατά τη Κρίστεβα, να «παγιώσει το ναρκισσιστικό εγώ και να του διανοίξει την προοπτική να επενδύσει, όχι σε ένα ερωτικό αντικείμενο (ένα «παρτενέρ»), αλλά σε ένα ψευδο-αντικείμενο [το ποίημα], μια παραγωγή του ίδιου του εαυτού, πολύ απλά στη δική του την ικανότητα να αναπαριστά, να φαντάζεται, να σημαίνει, να μιλά, να σκέφτεται: το Εγώ επενδύει τη σήμανση όταν απερωτικοποιεί και χρησιμοποιεί την ορμή θανάτου που ενέχει ο ναρκισσισμός του». Ένας ναρκισσισμός που συναντάτε στους περισσότερους —αν όχι σε όλους τους— ποιητές, συμπεριλαμβανόμενου και του Σαχτούρη, και στον ίδιο βεβαίως τον Εμπειρίκο, ο οποίος και ταυτίζεται ως πρόσωπο-ποιητής με το ίδιο το ποίημα, δηλαδή με την «ανάπτυξι στίλβοντος ποδηλάτου», σεξουαλικοποιώντας και φεύγοντας ίσως με το ποδήλατο στο θάνατο και επανερχόμενος στη ζωή ξανά και ξανά, ως μια επαναλαμβανόμενη στύση.

Ας δούμε όμως εδώ πως προσλαμβάνει την θεωρητικό-αναλύτρια Κρίστεβα ο ποιητής Νάνος Βαλαωρίτης που είναι και ένας από τους σημαντικότερους θεωρητικούς της ποίησης μας εν γένει. Σημειώνει λοιπόν στο *Για μια θεωρία της γραφής*:

Κάτι στην ποίηση δεν πάει καλά για την επιστήμη και τη λογική. Υπάρχει στην ποίηση κάτι το αλλοπρόσαλλο και περιθωριακό, που αγγίζει τα όρια των δυνατοτήτων της γλωσσικής λειτουργίας, της τόσο πρακτικής κατά τα άλλα. Ακριβώς σ' αυτό το σημείο πιάνει το θέμα η καταπληκτική Τζούλια Κρίστεβα, που παρ' όλη τη μανία της για την άλγεβρα

δε με πτοεί στην ανάγνωση των έργων της. Η ποιητική γλώσσα, δηλαδή το Π/Γ, όπως το ονομάζει, μας λέει, βρίσκεται στο σημείο του άπειρου του γλωσσικού κώδικα, όχι ιεραρχικά αλλά ως την τάξη *A* που έχει την ίδια δύναμη με τη συνάρτηση $\varphi(\chi' \dots \chi')$, δηλαδή στο σημείο όπου πραγματοποιούνται δυναμικά όλες οι δυνατότητες της γλώσσας σε νέες συσχετίσεις.

Τι είναι τότε η ποίηση; Μια συστηματική παράβαση του γλωσσικού κώδικα; [...] Και ο στουκτουραλισμός, παρόλο που μας δίνει από τη μια μεριά τη θεωρία της αυτονομίας, μας δίνει επίσης και το αντίθετό της, τη θεωρία της αλληλοεξάρτησης των πάντων. [...] Έτσι λοιπόν και στην ποίηση ο κώδικας στο άπειρο σημείο του περιέχει όλες τις δυνατότητες της γλώσσας, αλλά η συγκεκριμένη της λειτουργία, κατά την Κρίστεβα, περιορίζεται σε μια συσχέτιση του ενός με το δύο. Δηλαδή στη θεωρία της συμπληρωματικότητας και της διακειμενικότητας, *intertextualite*, και του παραγραμματισμού, η τελευταία τούτη παρμένη από την ορολογία του Σωσύρ. Κάθε ποιητικό κείμενο έχει ένα διπλό χαρακτήρα και περιέχει ένα άλλο προηγούμενο κείμενο το οποίο καταστρέφει ή αφομοιώνει παραμορφώνοντάς το (το κείμενο μες στο κείμενο ή το υπο-κείμενο).

Εκεί λοιπόν που η γλώσσα αντικρίζει τη μεγαλύτερη της ελευθερία, στο σημείο άπειρο του γλωσσικού κώδικα με τη δυνατότητα να πραγματοποιήσει όλες τις δυνατότητες της, ενώ στ' άλλα σημεία του κώδικα περιορίζεται στη μετάδοση μηνυμάτων και πληροφοριών ή στη μεταγλωσσική αυτοθεώρηση (γραμματική, συντακτικό, στυλιστικά), βρίσκεται ξαφνικά παγιδευμένη στον εαυτό της με τρόπο ακόμα πιο έντονα χαρακτηριστικό, λειτουργώντας ανάμεσα σ' ένα αόρατο κείμενο, χρονικά παλαιότερο (διαχρονικός παραγραμματισμός) ή σ' ένα συγχρονικό επίπεδο μ'

ένα κείμενο εντός κειμένου, που διακλαδώνεται στο σώμα του ποιήματος όπως ένα δεύτερο επίπεδο νοηματικό/ηχητικό, όπως το παράγραμμα της θεωρίας των «Αναγραμμάτων» του Σωσύρ¹⁵⁹.

Εδώ, πλησιάζοντας προς το τέλος, αξίζει να προσθέσουμε πως ένα ποίημα *εκφωνούμενο* (εδώ σιεφτόμαστε εύλογα και τον χαρακτηριστικό τρόπο με τον οποίο εκφωνούνται ποιήματά τους οι υπό παρουσίαση ποιητές και εν προκειμένω ο Λαμπρέλλης) ερμηνεύεται σε σημαντικό βαθμό αφ'εαυτού, από τον τρόπο δηλαδή της ομιλίας, τον τόνο της φωνής, τον ρυθμό κ.λπ. και φυσικά από τις συνθήκες υπό τις οποίες λέγεται¹⁶⁰, εκθέτοντας μας συνάμα στη δυνατότητα να ακούσουμε τη χρονικότητα των λέξεων και επιτρέποντάς μας –και μέσω του υπερβατολογικού όπως συναντάται και επανέρχεται με άλλο (μαθηματικο-οντολογικό) τρόπο μέσω του Badiou¹⁶¹ – να εισάγουμε, τι άλλο; μια τάξη στον τζουϊσικό-ντελεζικό χάοκοσμο του πολλαπλού (*chaosmos* κατά το *Finnegans*)¹⁶².

Ένας χάοκοσμος που με το πολλαπλό και δυναμικό του μας υπενθυμίζει πως εφόσον είμαστε υποκείμενα και εφόσον εκ των πραγμάτων υπάρχουμε ή εκδηλωνόμαστε εντός

¹⁵⁹ Νάνος Βαλαωρίτης, *Για μια θεωρία της γραφής*, Εξάντας, 1990, σσ. 91-92.

¹⁶⁰ Βλ. Hans-Georg Gadamer, «Language as Determination of the Hermeneutic Object», *Wahrheit und Methode*, Τυβίγγη, 7η εκδ. 2010, σσ. 394-399.

¹⁶¹ Το υπερβατολογικό ως εφελτήριο έλευσης στην ύπαρξη.

¹⁶² Δημήτρης Βεργέτης, «Από το “Είναι και συμβάν” στις “Λογικές των κόσμων”», στο *Δεύτερο Μανιφέστο για τη φιλοσοφία*, εκδ. Πατάκης, 2011, σ. 176.

του χωρο-χρόνου, δεν έχουμε παρά από τη μία να αναδείξουμε μέσω της τέχνης νέα σχήματα της χρονικότητας, που είναι και το κυρίως ζητούμενο, και από την άλλη να κατανοήσουμε στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό και με άλλη ποιοτική ένταση πως οι διάφορες προσεγγίσεις του χρόνου δεν είναι παρά «δράματα της υποκειμενικότητάς» μας. Μια υποκειμενικότητα, να επαναληφθεί, που φέρει πάνω της τους βιολογικούς περιορισμούς της, τους σεξουαλικούς της προσδιορισμούς, τα τραύματά της κ.λπ. ή ένα σώμα, όπου ως μια εξωτερική ολότητα και συνάμα μια εσωτερική κατακερματισμένη και δυναμική μερικότητα, όχι απλά μας ανοίγει στον κόσμο, αλλά είναι ο ίδιος ο κόσμος, στη μορφοποίησή του, μες στη ρευστότητα και τη μεταβλητότητά του.

Η μνήμη και η γνώση της τέχνης μιας εποχής ή επαρκέστερα περισσότερων εποχών, συντελούν προφανώς ώστε να καταστούν τα παραπάνω προσλήψιμα και δυνατά, ενώ ταυτόχρονα αποτελούν ένα πεδίο αναφοράς και μια αρχή «ισχυρής» σταθερότητας, όπου εκ των πραγμάτων ανακύπτει αργά ή γρήγορα το θέμα της πατροκτονίας που είναι ίσως και ένα από τα κυρίως ζητούμενα που πλευρίζουμε σε αυτό το μέρος. Με έπαθλο προφανώς τη μάνα, την κατάκτηση δηλαδή της μήτρας που γεννά και άρα μορφοποιεί, η οποία στις μέρες μας αποκαλύπτεται και ως το «τρέχον νόμισμα της σκέψης».

Ο «κυικός σεβασμός», όπως συναντάται στον Badiou, ενώ «αποτελεί ακριβώς ένδειξη μοναδικότητας»¹⁶³, φέρεται να ισοπεδώνεται δείχνοντας και εδώ, όπως σε άλλα πεδία, προς την έννοια της μερικής, αν όχι πλήρους —εδώ ο στόχος— υποκαταστασιμότητας και του «anything goes» (υψηλώντας προφανώς τη διεθνή κινητικότητα και τον μετασχηματισμό

¹⁶³ Alain Badiou, *Από το είναι στο συμβάν*, εκδ. Πατάκης, 2^η εκδ., 2011, σ. 104.

του κεφαλαίου και το φετιχισμό του εμπορεύματος στην διαρκή καταναλωτική εν-αλλαγή και τελικά πλασματική ανάγκη του) με απώτερο ίσως σκοπό να μειωθούν τα στοιχεία ανυπακοής και αντίστασης στην τρέχουσα ιστορικο-κοινωνική ρύθμιση, ώστε η επικρατούσα «τάξη» να ανεχθεί και να ενσωματώσει το ανατρεπτικό πνεύμα, δηλαδή τον ποιητή, δίνοντας και επιτρέποντας ταυτόχρονα «μια σχετικά αβλαβή εκφραστική διέξοδο», έως ενός τουλάχιστον σημείου¹⁶⁴. Ξεδοντιάζοντας προφανώς τον ποιητή μέχρι τελευταίου δοντιού ή «οδηγώντας» τον στην παραίτηση ή και στην αυτοκτονία.

Εδώ για να εναποθέσουμε πάλι τη στάση μας κλείνοντας, αναφέρουμε τον Έλιοτ, μια εκ των κορυφών δηλαδή του ώριμου μοντερνισμού, όπου σε αντίθεση με το μεταμοντέρνο και το υπερ-μοντέρνο (με την έννοια του πάνω από το μοντέρνο και το υπερβολικά μοντέρνο), ανακαλούσε τον Δάντη και τον Βιργίλιο στην *Έρημη χώρα*, κάτω από την κατακερματισμένη ηχώ και τα ερείπια μιας εποχής, αξιώνοντας μια συνέχεια. «Ενιωθε κανείς [στην *Έρημη χώρα*], μας λέει η Λίντα Χάτσον, μια γεμάτη προσδοκία επίκληση της συνέχειας. Και είναι αυτό ακριβώς το στοιχείο που αμφισβητείται στη μεταμοντέρνα παρωδία, στο πλαίσιο της οποίας αποκαλύπτονται συχνά τόσο η ειρωνική ασυνέχεια στη ρίζα της συνέχειας, όσο και η διαφορά στη ρίζα της ομοιότητας»¹⁶⁵.

Μια επίκληση της συνέχειας, την οποία και μας αφήνει ως παρακαταθήκη ο Έλιοτ, όπως ο Σεφέρης μας αφήνει το μαρμάρινο κεφάλι ενός αγάλματος, που βρίσκει όταν ξυπνά στα χέρια, με τη βεβαιότητα πως είμαστε εμείς αυτοί που

¹⁶⁴ Βλ. και Κ.Μ. Newton, «Πολιτισμικός υλισμός και νέος ιστορισμός», στο *Η λογοτεχνική θεωρία του 20^{ου} αιώνα*, ανθολόγιο κειμένων, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2013, σ. 409.

¹⁶⁵ Linda Hutcheon, *Theorizing the Postmodern: Toward a Poetics*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 1988, σσ. 9-15.

επιλέγουμε τη διαδρομή, τα σημεία και τους σταθμούς της, και άρα τη συνοχή ή τη μη συνοχή μας. Μια συνέχεια, που ξεκινά στα πλαίσια του παρόντος πονήματος από τον Μίλτο Σαχτούρη, ο οποίος και μπορεί να θεωρείται εφεξής ο γενάρχης του ποιητικού εξπρεσιονισμού μας. Μια τέχνη, η εξπρεσιονιστική εν προκειμένω, που μετατοπίζει μεταστοιχειώνοντας κυριολεκτικά το θέμα και ανανεώνει έως τέλους την οπτική και την προοπτική μας, τόσο εντός του ιστορικού και του κοινωνικού όσο και του υποστασιακού, υπενθυμίζοντας πως «ο ηγεμονικός έλεγχος» όχι μόνο των κοινωνιών και των πολιτών αλλά και του εαυτού-προσώπου, «είναι ένα άπιαστο όνειρο, μια απατηλή φαντασίωση»¹⁶⁶ και άρα η όποιας μορφής συνοχή τίποτα άλλο παρά μια παροδική και υπό αναίρεση επιλογή. Κάτι που μας παραδίδει με τον τόσο χαρακτηριστικό, πολύτιμο και αναγνωρίσιμο καλλιτεχνικό του τρόπο ο Δημήτρης Λαμπρέλλης.

¹⁶⁶ Jonathan Goldberg, «Speculations: Macbeth and source», στο Jean E. Howard και Marion F. O'Connor, *Shakespeare Reproduced*, Methuen, Λονδίνο, 1987, σ. 244 και σ. 247.