

Éloge des larmes: Με λογισμό και δάκρυα

Μιχάλης Τσιανίκας

...ούτε να σε παρακαλέσω με δάκρυα σχεδόν
στα μάτια, όπως κάνουν άλλοι, αγαπητέ μου
αναγνώστη...

Δον Κιχώτης

Éloge des larmes: with mind and tears: When and why are people crying? This is a very interesting cultural question, in particular if we are examining this topic throughout the development of different cultures. In this paper I will only try to focus on selective periods that will allow us to understand the cultural diversity of tearing. At first, I will refer briefly to the ancient Greek culture when for example, Plato, in his “perfect” Republic does not allow people to weep publicly. Later when a more “popular” Christianity arises, tears are more frequent than in the first period of Christianity. An important part of this paper will then focus on the Romanticism and especially the Modern Greek Romanticism with specific references to Kalvos and Solomos. It seems that in Solomos’ poetry tears are becoming less frequent in his late or “mature” period. Then I will examine Kariotakis’, Cavafis’ and Egonopoulos’ works. Finally, I will focus on Pentzikis’ “compositions” using references from various texts: in particular I will focus on Pentzikis’s text “With reason and tears” from his book “Water Overflowing”. This will allow us to interconnect Solomos’ mind and Pentzikis’ “inter-lect” and I will conclude that in Pentzikis’ “dictional” creation nothing separates tears and reason — and that spiritual or material bodies arise together in an un-cultural landscape full of waters and dry stones.

Μεγάλη ιστορία αυτή των δακρύων: “Μάγνας θανούσ[ης] πάσα γη δακρυσά[τω]”; μας λέει ένα αρχαίο επίγραμμα της *Παλατινής Ανθολογίας* (Επιτάφιος Λόγος, 1995:150): υπερβολή στο αίτημα αλλά και απίστευτη οικονομία στο λόγο. Για την αρχαία Ελλάδα πολλά μαθαίνουμε από τα επιτύμβια, ειδικότερα αυτά που έχουν σωθεί στην *Παλατινή Ανθολογία*, σε κάποια από τα οποία μπορούμε εύκολα σήμερα να έχουμε πρόσβαση στην έκδοση της Άγκρας και σε μετάφραση Παντελή

Μπουκάλα. Εκεί, σε σχετικό επίμετρο, ο μεταφραστής αναφέρεται στην “πολιτική” των δακρύων κατά την αρχαιότητα. Μαθαίνουμε ότι γενικά από τους αρχαίους υιοθετείται μια στάση αποχής από τους δακρύβρεχτους κοπετούς: “Αλλ’ ει μιν ην κλαίουσιν ιάσθαι κακά / και τον θανόντα δακρύοις ανιστάναι, / ο χρυσός ήσσον κτήμα τού κλαίειν αν ην”, δηλώνει ο Σοφοκλής (ό.π.:176). Ο Πλάτωνας στους Νόμους του απαγορεύει το δημόσιο θρήνο για το νεκρό έξω από το σπίτι (ό.π.): “Δακρύνειν μιν τον τετελευτηκότα επιτάττειν ή μη άμορφον, θρηνηίν δε και έξω της οικίας φωνήν εξαγγέλλειν απαγορεύειν, και τον νεκρόν εις το φανερόν προάγειν των οδών κωλύειν, και εν οδοίς πορευόμενον φθέγγεσθαι, και προ ημέρας έξω της πόλεως είναι” (ό.π.:176-177).

Σε όλο τον ευρωπαϊκό μεσαίωνα και μετα-αναγεννησιακά χρόνια η μητέρα του Χριστού κλαίει γοερά. Δες, π.χ., το *Στάμπατ Μάτερ* του Περγκολέζι, επιβλητική σύνθεση του 1736, ενώ ο συνθέτης βρίσκεται στα πρόθυρα του θανάτου και περνά τις τελευταίες μέρες του σε μοναστήρι: “Stabat Mater dolorosa, / juxta crucem lacrimosa, / dum pendebat Filius”. Ο Ρολάν Μπαρτ αναφέρει ότι το 1199, νεαρός μοναχός οδεύει μέρες για μοναστήρι, όπου ελπίζει με προσευχές να του δοθεί το δώρο των δακρύων (Barthes, 1977:214). Στα Ευαγγέλια, στο Κατά Ιωάννην, π.χ., η μητέρα του Χριστού απλώς παραστέκεται στη θανή του: “ειστήκεισαν δε παρά τω σταυρώ του Ιησού η μήτηρ αυτού και η αδελφή της μητρός αυτού, Μαρία η του Κλωπά και Μαρία η Μαγδαληνή” (Καινή Διαθήκη, ΙΘ’:25). Στο κατά Ματθαίον δεν υπάρχει καν αναφορά για τη μητέρα του Χριστού, όπως στο κατά Λουκάν, ενώ στο κατά Μάρκον διαβάζουμε μόνο: “Ήσαν δε και γυναίκες από μακρόθεν θεωρούσαι” (ό.π.:ΙΕ:40). Περίεργη, λίαν διδακτική και πλούσια σε ερμηνευτικές προσεγγίσεις η αντιπαράθεση των πρώτων ωρών του Χριστιανισμού με αυτό που θα επικρατήσει στη συνέχεια. Είναι φανερό ότι οι επόμενοι αιώνες θα επιλέξουν μια πιο λαϊκή (ίσως και λαϊκίστικη) προβολή του κορυφαίου εκείνου γεγονότος που στη βαθύτατη ουσία του δεν δικαιολογεί θρηνωδίες και οδυρμούς.

Ο Ρολάν Μπαρτ στο βιβλίο του *Fragments d'un Discours Amoureux*, αφιερώνει ένα κεφάλαιο με τον τίτλο “*Éloge des larmes*”, στο οποίο θέτει τα “ιστορικά” ερωτήματα: ποιος θα γράψει την ιστορία των δακρύων; Από πότε οι άνδρες (και όχι οι γυναίκες) δεν κλαίνε πια; Γιατί η “ευαισθησία” (*sensibilité*) κάποτε μεταλλάχτηκε σε “προσποίηση ευαισθησίας” (*sensiblerie*) (ό.π.:214). Ο Βέρθερος, π.χ., κλαίει ακατάσχετα. Ο Μπαρτ ρωτά: “Είναι ο Βέρθερος που κλαίει ή ο ρομαντικός” (ό.π.: 213). Ο Saint Louis (σύμφωνα με το Μισελέ) υπέφερε γιατί δεν του είχε δοθεί η χάρις των δακρύων· κι όταν επιτέλους έγινε κάτι τέτοιο και τα δάκρυα άρχισαν να κυλούν ζεστά και άφθονα “elles lui semplèrent si savoureuses et très douces, non pas seulement au cœur mais à la bouche” (ό.π.) (του ήταν τόσο νόστιμα όχι μονάχα στην καρδιά, αλλά και στο στόμα).

Επιτάφιος Θρήνος. Χειρ Εμμανουήλ του Λαμπάρδου, 16ος – 17ος αι.

Ο ρομαντικός κλαίει συχνά πολύ. Είναι ίσως το ψυχολογικό ξέσπασμα μιας εποχής που το χρειάζεται. Εμείς εδώ θα σταθούμε λίγο στον Κάλβο και στο Σολωμό. Στον πρώτο προσωπικές τραγωδίες, αλλά και ιδιόμορφες εντάσεις τον κάνουν πολλές φορές να κλαίει. Ο Δημαράς στο κλασικό κείμενό του για τον Κάλβο το τονίζει ιδιαίτερα: “[...]θυμίζω τα δάκρυά του, όταν σκεπτόταν τη μητέρα του· δακρύζει όταν σκέπτεται το Φώσκολο, που είναι μακριά του, έκλαψε όταν πληροφορήθηκε πως ένας γνώριμός του νέος (που δεν ήταν καν φίλος του) αρρώστησε, κλαίει όταν ο Φώσκολος τον ελέγχει για τις απροσεξίες του” (Κάλβος, 1988:9). Στις Ωδές τώρα: Στο “Εις θάνατον”, η μητέρα του τον προτρέπει: “Παύσε τα δάκρυα. Ησύχασε / το πάθος της καρδιάς σου. Αν η χαρά η ανέλπιστος, / όταν με είδες, βρέχει / τους οφθαλμούς σου” (ό.π.:44). Κρατούμε εδώ το λίγο υπερβολικό “βρέχει”, θα το συναντήσουμε και πιο κάτω. Στο ίδιο ποίημα θα συναντήσουμε άλλες δυο τρεις φορές τα δάκρυα. Η ενθύμηση της μητέρας είναι που βάζει μπροστά τη μηχανή των δακρύων: “Ω φωνή, ω μητέρα, / ω των πρώτων μου χρόνων / σταθερά παρηγόρησις / όμματ’ οπού μ’ εβρέχατε / με’ γλυκά δάκρυα” (ό.π.:47). Δάκρυα συναντούμε και στο “Εις τον ιερόν λόχον” (ό.π.:50–53). Με “αργυρά δάκρυα” ραντίζει η αυγή το χώμα που σκεπάζει τους Ιερολοχίτες· η Ελλάδα “δακρυχέουσα” θα ασπαστεί το ίδιο χώμα.

Τα σχετικά δάκρυα ρέουν πάντα άφθονα αλλά, παράδοξα στον Κάλβο, χωρίς υπερβολές στο συναίσθημα. Το παράδοξο αυτό μπορεί να εξηγηθεί μόνο από την ιδιόμορφη θέση στην οποία έχει θέσει τον εαυτό του ο Κάλβος: ρομαντισμός από

τη μια, κλασικισμός από την άλλη. Έχει λοιπόν κανείς την εντύπωση ότι τούτο κρυσταλλώνεται εναργέστατα και σε ό,τι αφορά στα δάκρυα. Η περίεργη αυτή σύνθεση επιτυγχάνεται χάρη στη μορφή των Ωδών (αυτή άλλωστε είναι η μεγάλη γοητεία του Κάλβου) αλλά και στην διαμεσολαβητική παρέμβαση φυσικών φαινομένων και φυσιο-λογικών δυνάμεων. Έτσι το κλασικό με το ρομαντικό προκύπτουν “φυσικά”, όπως και τα φαινόμενα της φύσης, καθώς, στους ακόλουθους στίχους λ.χ., νερά ποτάμια χύνονται τα νερά της Ελευθερίας και παρηγορίας: “Ω θνητοί, ποτισθήτε. / Εάν το θείον πίετε / ρεύμα, ο πόνος με’ δάκρυα / την τράπεζαν, το στρώμα σας / ας βρέξη τότε” (ό.π.:80).

Δεν θα ήταν ίσως άστοχο εδώ να σημειώσουμε ότι από τις δυο μεγάλες ενότητες των Ωδών, τη “Λύρα” και τα “Λυρικά”, είναι στην πρώτη ενότητα που συναντούμε τα δάκρυα: σπανιότατα στη δεύτερη. Θυμίζουμε ότι η πρώτη γράφεται το 1824, η δεύτερη το 1826. Πιθανόν τα δυο χρόνια που τις χωρίζουν να ήταν αρκετά για να μετατοπιστεί το ποίημα σε λιγότερο δακρύβρεχτα κατατόπια: κάποτε οι ποιητές “ωριμάζουν” πολύ γρήγορα, αλλά και η Ελληνική Επανάσταση είχε ήδη διανύσει την πρώτη αρκετά υποσχετική πενταετία. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με το Σολωμό.

* * *

Στους Ελεύθερους Πολιορκημένους: Το μάτι του ήρωα, προσηλωμένο στη μορφή της Ελευθερίας, όταν η ένταση φτάνει στο αποκορύφωμα, δακρύζει, όπως το διαβάζουμε στο απόσπασμα 14, σχεδιάσμα Β και η όραση κλονίζεται με δραματικό τρόπο: “Το μάτι μου έτρεχε ρονιά κι ομπρός μου δεν εθώρα. / Κι έχασα αυτό το θεϊκό πρόσωπο για πολύ ώρα” (Σολωμός, 1986:231). Στα δυο πρώτα σχεδιάσματα των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* όλα όσα συμβαίνουν είναι πιο έντονα και συναισθηματικά φορτισμένα: τα μάτια κλαίνε, κλαίει και ο Σουλιώτης (“Παράμερα στέκει / Ο άνδρας και κλαίει”, ό.π.:212). Αγωνιστής συνομιλεί με άλλον, ο οποίος του εκφράζει το μεγάλο του θαυμασμό για τις Μεσολογγίτισσες και ο πρώτος τον ρωτά: “Πες μου και συ τώρα γιατί εχθές, ύστερ’ από το συμβούλιο, ενώ εστεκόμαστε σιωπηλοί, απομακρύνθηκες ταραγμένος / Να μου το πης να τόχω γω γκολφισταυρό στον άδη. / Εχαμογέλασε πικρά κι’ ολούθενε κοιτάζει / κι ανεί πολύ τα βλέφαρα τα δάκρυα να βαστάξουν” (ό.π.:227).

Διαπιστώνουμε ότι τα μάτια στο Σολωμό συνήθως τρέχουν, όπως και οι αντίστοιχες “βρύσες” του Κάλβου. Στο τρίτο όμως σχεδιάσμα των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* τα πράματα αλλάζουν σημαντικά. Εδώ η όραση έχει αποκατασταθεί πλήρως και ο ποιητής αντικρύζει τη θεά Ελευθερία στο μυστικό δάσος (“Τα μάτια τούτα να σ’ ιδούν μες στο παντέρμο δάσος”, ό.π.:238). Για τούτο ο ποιητής ζητά τώρα φωνή και όχι όραση: “Αλλά, Θεά, δεν ημπορώ ν’ ακούσω τη φωνή σου, / Κι’ ευθύς εγώ του Ελληνικού κόσμου να το χαρίσω; / Δόξα χ’ η μαύρη πέτρα του και το ξερό χορτάρι”. Με αυτή τη λογική μπορούμε να υπογραμμίσουμε το γεγονός ότι στο “τρίτο σχεδιάσμα” οι Μεσολογγίτισσες δεν κλαίνε πια:

Και βλέπω πέρα τα παιδιά και τες αντρογυναίκες
 Γύρου στη φλόγα π' άναψαν, και θλιβερά τη θρέψαν
 Μ' αγαπημένα πράματα και με σεμνά κρεβάτια,
 Ακίνητες, αστέναχτες, δίχως να ρίξουν δάκρυ·
 Και γγιζ' η σπίθα τα μαλλιά και τα λιωμένα ρούχα·
 Γλήγορα, στάχτη, να φανής, οι φούχτες να γεμίσουν (ό.π.:249).

Για τούτο ίσως πάλι το “τρίτο σχεδιάσμα” εισάγεται όχι συναισθηματικά και υποκειμενικά, αλλά με τη σιγουριά της πιο φτασμένης ωριμότητας, καθώς ο ποιητής απευθύνεται στη Θεά Ελευθερία, (οι λέξεις “λογισμός” και “όνειρο” εδώ έχουν τη βαρύτητά τους — θα το χρειαστούμε αργότερα αυτό): “Μητέρα, μεγαλόψυχη στον πόνο και στη δόξα, / Κι αν στο κρυφό μυστήριο ζουν πάντα τα παιδιά σου / Με λογισμό και μ' όνειρο, τι χαρ' έχουν τα μάτια, / Τα μάτια τούτα, να σ' ιδούν μες στο παντέρμο δάσος” (ό.π.:238). Στη συνέχεια η “Θεά” προστάζει τον ποιητή να “ψάλλη την πολιορκία του Μεσολογγιού”, όπου, πάλι ξεχωρίζουν λόγια ωριμότητας: “Έργα και λόγια, στοχασμοί — στέκομαι και κοιτάζω —”, αρχίζει ο ποιητής. Τούτη η εισαγωγή στην ωριμότητα του στοχασμού μπορεί να γίνει πιο αντιληπτή, αν κάποιος αντιπαραβάλει το άνοιγμα του “τρίτου σχεδιάσματος” με τα δυο προηγούμενα, όπου δεν κυριαρχεί ο “λογισμός” αλλά έντονα συναισθήματα. Το πρώτο αρχίζει: “Τότε εταραχτήκανε τα σωθικά μου και έλεγα πως ήρθε η ώρα να ξεψυχήσω” (ό.π.: 211). Το δεύτερο: “Άκρα του τάφου σιωπή στον κάμπο βασιλεύει· Λαλεί πουλί, παίρνει σπυρί, κι' η μάνα το ζηλεύει” (ό.π.:215).

Το σενάριο “ωριμότητας” γίνεται αντιληπτό και στον *Πόρφυρα*, ποίημα που έπεται των *Ελευθέρων Πολιορκημένων*. Ο νέος που κατασπαράζεται από τον καρχαρία δεν υφίσταται κανένα ψυχικό κλονισμό που να υποβάλει τρόμο, συγκίνηση και δάκρυα, αλλά κυριαρχεί εδώ μια απίστευτη ωριμότητα και απόλυτη αυτογνωσία: “Πριν πάψ' η μεγαλόψυχη πνοή χαρά γιομίζει· / Άστραψε φως κι' εγνώρισεν ο νιος τον εαυτό του” (ό.π.:255). Στον *Κρητικό* όμως (έργο, σχετικά πρώιμο), τα πράγματα είναι διαφορετικά. Τα δάκρυα ρέουν με μεγάλη ευκολία και η όραση πάσχει: κλαίει ο Κρητικός και δεν μπορεί να δει καθώς αντικρύζει τη φεγγαροντυμένη: “Βρύση έγινε το μάτι μου κι' ομπρός μου δεν εθώρα” (ό.π.:201)· κλαίει και η ίδια η φεγγαροντυμένη: “Έχαμογέλασε γλυκά στον πόνο της ψυχής μου, / Κι' εδάκρυσαν τα μάτια της, κι' έμοιαζαν της καλής μου. / Εχάθη, αλιά μου! αλλ' άκουσα του δάκρου της ραντίδα / Στο χέρι, πούχα σηκωτό μόλις εγώ την είδα.” (ό.π.:202–203). Εδώ θα πρέπει να κρατήσουμε το θόρυβο που κάνει το δάκρυ πέφτοντας πάνω στο χέρι. Το σχετικό ηχητικό εφέ το συναντούμε και αλλού στο Σολωμό, αλλά και στον Πεντζίκη, όπως θα δούμε πιο κάτω.

Δεν θα ήταν ίσως δύσκολο να συμπεράνουμε και στην περίπτωση του Σολωμού (όπως και με τον Κάλβο) ότι υπάρχει μια σταδιακή εξάλειψη των δακρύων από τα πρωιμότερα¹ προς τα οψιμότερα έργα. Το συναίσθημα μπορεί να είναι

¹ Δες Σολωμός, 1986:138–139, π.χ.

έντονο αλλά έχουμε την εντύπωση ότι στα οψιμότερα έργα η συναισθηματική ένταση οδηγεί στην ωριμότητα και τελικά στην “μεταφυσική” ωρίμανση των ηρώων. Μπορεί αυτό να έχει σχέση και με την ψυχική εξέλιξη του ίδιου του ποιητή, αλλά πιστεύουμε ότι ταυτοχρόνως συντελούνται και άλλες ευρύτερες αλλαγές και φυσικά έχουν σχέση και με το ευρύτερο Ευρωπαϊκό πλαίσιο που επηρεάζει σταθερά και διαρκέστερα τη σκέψη του Σολωμού. Στην περίοδο της ωριμότητάς του “χωνεύει” δραστικότερα τους Γερμανούς και ειδικότερα το Χέγκελ. Τα αισθητικά και φιλοσοφικά αιτήματα στο επίπεδο της τέχνης δεν μπορεί να αφήνουν ανεπηρέαστο τον ποιητικό λόγο του Σολωμού. Όλα πάνε προς την “ιδέα” και την απομάκρυνση από τα τρέχοντα.

Για τούτο ίσως ένα από τα τελευταία σχεδιάσματα του Σολωμού είναι ο “Νικηφόρος Βρυέννιος”: ήρωας βυζαντινός αυτός — και η “απόσταση” που παίρνει ο ποιητής από τη σύγχρονη πραγματικότητα δηλώνει πολλά. Ο σχετικός ήρωας μπορεί να απογειώσει την ποίηση στο χώρο του “ορθότερου” λόγου, μεγάλο αίτημα του ευρωπαϊκού 19ου αιώνα. Εδώ πρέπει να κυριαρχήσει ο ενεργά σκεπτόμενος νους. Ο Πολυλάς σε εισαγωγικό κείμενο για τον “Νικηφόρο Βρυέννιο” εξηγεί τις προθέσεις του ποιητή, όπως του τις είχε εμπιστευθεί ο ίδιος: προέχει ο γερμανικός ορθολογισμός: “Ο Σίλερ εις τη διατριβή του: ‘Πόσον ωφελεί τα ήθη η φιλοκαλία’ αναφέρει τούτη την πράξη, εις την οποίαν, λέγει, η φυσική ορμή αναγνωρίζει Κριτή το λόγο και ευθύς εις αυτόν υποτάσσεται” (ό.π.:257).

* * *

Ο Καρυωτάκης φαίνεται να έχει περάσει οριστικά στην μεταδάκρυα εποχή. Υπάρχουν κάποιες εσωτερικές ενδείξεις στην ποίηση του Καρυωτάκη που δηλώνουν όχι μόνο το τέλος αλλά και το δρόμο που αποφάσισε να πάρει αυτός ο ποιητής για το φτάσιμο σε αυτή τη μεταδάκρυα εποχή. Ήδη στην πρώτη ποιητική του συλλογή “Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων” (1919) ανακοινώνεται καθαρά και χωρίς περιστροφές: πονούν οι άνθρωποι, αλλά πονούν και τα πράγματα. Η ποιητική αυτή κατάθεση δεν αφορά μόνο στη δραματική υποβάθμιση του υποκειμένου αλλά ταυτοχρόνως υποβαθμίζει τον ανθρώπινο πόνο (και άρα τα δάκρυα) και τον πραγματο-ποιεί. Προσέχουμε ενικό-πληθυντικό: “ανθρώπου”-“πραγμάτων”: δεν υφίστανται πια άνθρωποι, αλλά ο άνθρωπος, μοναχικός και ίσως τελευταίος, απέναντι στον ανερχόμενο πληθυντικό των πραγμάτων.

Ως προμετωπίδα της σχετικής ποιητικής συλλογής, ο Καρυωτάκης παραθέτει το ακαριαίο δίστιχο: “Τ’ αστέρια τρεμουλιάζουνε καθώς / το μάτι ανοιγοκλεί προτού δακρύνει” (Καρυωτάκης, 1977:1). Το παραπάνω δίστιχο έγραψε μεγάλη ιστορία και έκανε δρόμο πολύ από τότε που πρωτογράφηκε. Η γοητεία του νομίζουμε ότι ξεκινά από μια υπόθεση εργασίας που θέλει το δάκρυ να αποστασιοποιείται από την οργανική λειτουργικότητα το ματιού. Προηγείται η φύση (αυτό επισημαίνεται εδώ) και ακολουθεί το δάκρυ: προηγούνται οι λέξεις και έπονται τα νοήματα και τα συναισθήματα. Τούτο θα οδηγήσει τον Καρυωτάκη σε θεμελιακές

και αμείλικτες ανακοινώσεις που ολοένα δυναμώνουν με το πέρασμα του χρόνου, όπως: “Η σκέψις, τα ποιήματα, / βάρος περιττό” (ό.π.:83), “Μας διώχνουνε τα πράγματα, κι η ποίησις / είναι το καταφύγιο που φθονούμε” (ό.π.:87), “Άνθρωποι μόνο στων άλλων τη φαντασία” (ό.π.:89), “φυλλορροούν στην κόμη μου τα ψυχρά άνθη του νου” (ό.π.:90) κ.τ.λ.

Το συναίσθημα και το υποκείμενο έχουν πάρει οριστικό διαζύγιο, κάτι φυσικά που είχε αρχίσει χρόνια νωρίτερα στην Ευρώπη, όπως το κατέδειξε τόσο παραστατικά ο Μισέλ Φουκό στο μνημειώδες έργο του *Οι Λέξεις και τα Πράγματα*. Αυτό καταγράφεται με ιδιαίτερη ένταση που κυκλοφορεί και σημαδεύει και εσωτερικά και εξωτερικά τον ποιητικό λόγο. Όχι σπάνια υποφέρει ακόμη και η “γραμματική” του· έτσι, π.χ., στο ποίημα “Εσπέρα”, η σχετική ένταση περνά μέσα στο ποίημα και ως ρηματική-χρονική ασυνέπεια, καθώς περνούμε απρόσμενα από χρόνο αόριστο σε μέλλοντα τετελεσμένο: “Όταν το δέος μου αξήγητον απλώθη, / το στερνό ρόδο θα χανεν η σέρα / και η λίμνη με νεκρόφυλλα θα εστρώθη. / Τ’ άστρα ζυγώνανε, καημοί, από πέρα” (ό.π.:51).

Ακυρώνονται λοιπόν τα “παραδοσιακά” γραμματικά και αισθητικά μοντέλα και τα “δάκρυα” δεν μπορούν σε καμιά περίπτωση να αναπαράγουν τους εξοφλημένους παλιούς ισολογισμούς μεταξύ λόγου και περιεχομένου, γιατί δεν υπάρχει στη ουσία “περιεχόμενο”. Για τούτο ίσως μόνο στα πρώτα του ποιήματα ο Καρυωτάκης αναφέρεται πέντε-έξι φορές — και με δόσεις ειρωνείας και σαρκασμού, στα “δάκρυα”, σαν να γυρεύει να τα “διαγράψει” από το ποιητικό γίγνεσθαι (δες, π.χ., ό.π., “Μυγδαλιά” (1916), “Gala” (σ. 4), “Οι στίχοι μου” (σ. 19), “Πολύμνια”, 1921 (σ. 24). Αργότερα τα δάκρυα στερεούνται εντελώς. Στο ποίημα “Δελφική γιορτή”, π.χ., γραμμένο μετά το 1927, μόλις και μετά βίας γίνεται νύξη για έναν πολύ περίεργο και σχεδόν μηχανικό “λυγμό”: “Ένας λυγμός εκίνησε τ’ απίθανα αυτά πλήθη” (ό.π.:108). Επομένως εκείνος ο στίχος του 1919 (“Τ’ αστέρια τρεμουλιάζονε καθώς / το μάτι ανοιγοκλεί προτού δακρύσει”) είναι σημαδιακός (και όχι τυχαία προμετωπίδα των ποιητικών εισοδείων του Καρυωτάκη) και αποφασιστικά δηλώνει το οριστικό ξεπέρασμα της προηγούμενης νεοελληνικής ποίησης.

* * *

Στον Καβάφη επίσης τα δάκρυα σπανίζουν. Δεν ταιριάζουν στον Αλεξανδρινό. Και όταν αναφέρονται αυτό γίνεται πάντα σε ένα πλαίσιο “αντικειμενικής” σχεδόν περιγραφής, όπως το διαβάζει ο αναγνώστης, π.χ., στο “Έν τω μηνί Αθύρ”: “μα κάτι λέξεις βγάζω — σαν “δ[ά]κρυα ημών”, “οδύνην”, / κατόπιν πάλι “δάκρυα”, και “[ημ]ιν τοις [φι]λοις πένθος” (Καβάφης, 1983:78). Αν κάποτε συμβεί κάποιος να συγκινείται λίγο περισσότερο είναι γιατί έτσι αρμόζει στο σχετικό πρόσωπο, όπως έχουμε ήδη υποστηρίξει σε άλλη εργασία μας.² Τούτο υπαγορεύει μια άγια

² “Πρισματικές φωτοθυμίες στον Καβάφη. Με αφορμή το ρήμα ‘γυαλιζω’”, *Modern Greek Studies. A Journal for Greek Letters*, 11–12 (2003–2004), 103–121.

σχεδόν στάση αποστασιοποίησης που υιοθετεί ο Καβάφης, όχι σε σχέση προς το αισθητικό αντικείμενο (εκεί ο Αλεξανδρινός καταργεί κάθε σχετική απόσταση), αλλά στο βαθμό και στο επίπεδο που εμπλέκει το εκάστοτε υποκείμενο σε αυτή την ειδική σχέση. Το θέμα της αποστασιοποίησης τίθεται άμεσα στο ποίημα “Επιθυμίες” (ό.π.:96), όπου ακούμε για “δάκρυα” και “επιθυμίες”, αλλά μέσα από την απόσταση των “ωραίων νεκρών”, των “μαυσωλείων”, κ.τ.λ.: “Σαν σώματα ωραία νεκρών που δεν εγέρασαν / και τάκλεισαν, με δάκρυα, σε μαυσωλείο λαμπρό, / [...] έτσο’ η επιθυμίες μοιάζουν που πέρασαν”. Αινιγματικό ποίημα λόγω της διπλής και σχεδόν αντιφατικής του φύσης: το παράδοξο εδώ είναι ότι το υποκείμενο βιώνει τη μελαγχολία των περασμένων επιθυμιών, αλλά οι ίδιες οι επιθυμίες εξακολουθούν να προβάλλονται “ζωντανά” και σχεδόν “αγέραστες”, έτοιμες να τις “αγγίξει” κάποιος.

Και όμως μια φορά στον Καβάφη γίνεται μεγάλος λόγος για δάκρυα στο ποίημα “Τα άλογα του Αχιλλέως”: “Τον Πάτροκλο σαν είδαν σκοτωμένο, / που ήταν τόσο ανδρείος, και δυνατός, και νέος, / άρχισαν τ’ άλογα να κλαίνε του Αχιλλέως / [...] Όμως τα δάκρυά των / για του θανάτου την παντοτεινή / την συμφοράν εχύνανε τα δυο ζώα τα ευγενή” (ό.π.:113). Εδώ ο Καβάφης γίνεται πιο δραματικός και εντυπωσιακός, γιατί αυτή είναι η ατμόσφαιρα που φωτογραφίζει το “ομηρικό” υποκείμενο. Το γνωρίζουμε ότι η σχέση ανθρώπου ζών στα παγανιστικά χρόνια ήταν εντελώς διαφορετική από αυτές που επέβαλε αργότερα ο Χριστιανισμός. Ειδικότερα το άλογο δεν είναι μόνο ο πιο αγαπητός σύντροφος του ανθρώπου αλλά μοιράζεται καταστάσεις από την καθημερινή και μεταφυσική του ζωή οι οποίες μπορούν να προσφέρουν στον ανθρώπινο βίο ισορροπίες και μοντέλα ζωής εντελώς ξεχασμένα σήμερα. Το μεγαλείο του Καβάφη δεν έγγειται μόνο στο γεγονός ότι ανασύρει από το παρελθόν κάποια από αυτά τα στοιχεία και τα ζωντανεύει πάλι, σαν να συμβαίνουν σήμερα, αλλά το ότι κατορθώνει και τα πιο εντυπωσιακά αισθητικά αποτελέσματα.

* * *

Ένα από τα πιο δυσκολοερμήνευτα ποιήματα του Εγγονόπουλου πρέπει να θεωρηθεί το “Ορφεύς ξενόφοβος”, όχι τόσο από την άποψη του ίδιου του ποιήματος, όσο για τον αινιγματικό του τίτλο:

τα δάκρυα λερώνουν τη ζωή
 εκλάψατε τόσο πολύ
 και τώρα τα μάτια σας εστέρεψαν γυναίκες
 της Ελλάδας

 εκεί πού επέσαν τα ματόκλαδά σας
 φυτρώνουν κυπαρίσσια
 με πάντοτε στην κορυφή τους
 ένα πουλί (Εγγονόπουλος, 1999:301).

Τα “δάκρυα” εδώ σταματούν για να “καθαριστεί” η ίδια η ζωή, αλλά και η τέχνη: τέχνη με πολλά δάκρυα λερώνει ίσως. Για τούτο το τοπίο γίνεται τόσο συμπαγές και “κλειστό”, σχεδόν απόλυτα πένθιμο, όχι από το πένθος θανάτου, αλλά από το πένθος που αποχαιρετά το “έξω”, το ξένο από την ουσία του μέσα· είναι επίσης συμπαγέστατο όσο και το απόκρυφο τραγούδι, όσο και η μουσική του Ορφέα, χωρίς χάσματα, χωρίς “δάκρυα” που μας “απο-ξενώνουν” από την ουσία της ζωής αλλά και της τέχνης. Τα δάκρυα βέβαια είναι απαραίτητα, αλλά πιο απαραίτητο είναι εκείνο που τα “στεγνώνει”, το μετά, η ουσία που δεν “κλαίει” πια, που είναι και η ουσία της ίδιας της τέχνης.

Το χωρίς χάσματα τοπίο (που μπορεί να είναι κατεξοχήν ελληνικό), εκεί που “φυτρώνουν κυπαρίσσια”, είναι το αισθητικό ζητούμενο για την τέχνη (εκεί που γεννήθηκε η “τέχνη”· το σημείο αυτό δεν μπορεί να το προσεγγίσει κανείς παρά μέσα από σχήματα εντασιακά, εντασιακότατα — όπου συμπλέκονται το παράδοξο και το αντιφατικό —, κάτι που γοήτευσε ιδιαίτερα τους μεγάλους δημιουργούς και ειδικότερα τους σουρρεαλιστές. Η ίδια “ουσία”, με θρησκευτικό κίόλας μυστικισμό, συνόδευε τη ζωή και το έργο του Ορφέα. Το βίωσε ο ίδιος αυτό το “εσωτερικό” και συμπαγές με τον πιο δραματικό τρόπο. Άφθονη ήταν η μουσική που έπαιξε για να φτάσει ως την καρδιά του Άδη για να φέρει πίσω την αγαπημένη του Ευρυδίκη, άφθονα και τα δάκρυα που έχυσε για να φτάσει ως εκεί. Τη στιγμή όμως που στο ταξίδι της επιστροφής ξεχάστηκε για λίγο και γύρισε να τη δει, πριν βγουν στο φως της ημέρας, παραβαίνοντας ρητές διαταγές, την έχασε για πάντα· μόνον έτσι όμως κέρδισε το “εσωτερικότερο” και συμπαγέστερο νόημα της τέχνης.

Παράδοξα κερδίζει την ουσία του “μέσα” θυσιάζοντας την εξω-πραξία: την Ευρυδίκη. Για τούτο ίσως το ποίημα αρχίζει με μια “χτυπητή” παραδοξολογία: “τα δάκρυα λερώνουν τη ζωή” ενώ θα περιμέναμε να διαβάσουμε: “τα δάκρυα ξεπλένουν τη ζωή”. Ο Εγγονόπουλος επιμένει όσο κανένας άλλος στην αναγκαιότητα της συνάρθρωσης παραδοξολογιών ή και αντιφάσεων. Παραπέμπει στους Γάλλους συναδέλφους του: π.χ., στην αντιφατικά ονοματισμένη ποιητική του συλλογή “Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής”, παραπέμπει στην πρώτη κίόλας σελίδα της στον Αντρέ Μπρετόν (μεταφράζουμε): “Όλα φαίνεται να δείχνουν ότι υπάρχει μια συγκεκριμένη στιγμή του πνεύματος, όπου η ζωή και ο θάνατος, το πραγματικό και το φανταστικό, το παρελθόν και το παρόν, το επικοινωνιολογικό και μί, το άνω και το κάτω, σταματούν να λειτουργούν αντιφατικά” (ό.π.:67). Τούτο θα μπορούσε να συμπληρωθεί με ένα άλλο, του Μαλλαρμέ. Το σχετικό παράδειγμα μπορεί να θεωρηθεί ακόμη πιο σημαντικό, αφού ο Εγγονόπουλος το εντάσσει ως προμετωπίδα στο τελικό κείμενό του, στις “σημειώσεις” του, όπου συμπυκνώνει όλο το δημιουργικό του “πιστεύω”.

Στο σχετικό απόσπασμα δηλώνεται μια από τις καθοριστικότερες αρετές του συγγραφέα να εκφράζει την “καθαρότητα”, σε “αντίφαση” με την αμεσότητα με την οποία συλλαμβάνει ο ίδιος τα πράγματα (μεταφράζουμε): “Θα είναι πράγματι κάτι το αξιοπερίεργο για το αναγνωστικό κοινό αυτής της εποχής να διαπιστώσει σε πιο βαθμό κάποιος διορατικός και άμεσος συγγραφέας, αξιώθηκε να αποκτήσει

όνομα σε αντίφαση πέρα για πέρα με τα προσόντα του, αφού, απλά, κατάφερε να εξοβελίσει τα κλισέ, βρήκε ένα ειδικό καλούπι για κάθε φράση και εξάσκησε την καθαρότητα του λόγου (*purisme*)” (ό.π:327).

Οι απόψεις του Μαλλαρμέ κρυσταλλώνουν το αισθητικό καταστάλαγμα του ποιητικού έργου του Εγγονόπουλου, και μαζί το “τέρμα-pur” της ποίησής του, κάτι βέβαια που δεν τα ανακαλύπτει την τελευταία στιγμή, αλλά τον ακολουθούσε σε όλη τη διάρκεια της ποιητικής του καριέρας. Για τούτο και δεν είναι λίγες οι φορές που ο ίδιος μιλά για “τέρματα” στην ποίησή του. Θυμίζουμε εξάλλου ότι η ποίησή του αρχίζει με τέρματα με το ποίημα “Τραμ και Ακρόπολις”, καθώς τα τραμ, μέσα σε μια ασταμάτητη βροχή, “πηγαίνουν προς τα τέρματα”. Και δεν είναι χωρίς λόγο που ο ποιητής ως προμετωπίδα του παραπάνω ποιήματος παραθέτει στα γαλλικά το ακόλουθο (μεταφράζουμε): “ο ήλιος με καίει και με κάνει φωτεινό”, για να μας μεταφέρει αμέσως μετά στην απολύτως αντίθετη ατμόσφαιρα: “μεσ’ στη μονότονη βροχή / τις λάσπες / την τεφρή ατμόσφαιρα / τα τραμ περνούνε” (ό.π:11).

Στο ίδιο πνεύμα — για να ξαναγυρίσουμε στα δάκρυα — στο ποίημα “Αρκεσίλας”, το οποίο εντάσσεται στην ίδια ποιητική συλλογή με τον “ξενόφοβο Ορφέα”, ως προμετωπίδα του ποιήματος, εγγράφεται στίχος της Marie-Jeanne Duruy (μεταφράζουμε): “φυγά που σε γνωρίζω από τα ίχνη των δακρύων σου”. Δεν αναφέρονται όμως δάκρυα μέσα στο ποίημα αλλά, πάλι, “βροχή και τέρματα”, ενώ ο συμπαθέστατος Αρκεσίλας, αυτάρκης και μοναχικός, παράδοξα, αισθάνεται άλλοτε “βασιλιάς” στον τόπο του και άλλοτε “εξόριστος άρχοντας” σε ξένους τόπους. “Καθαρτική” και αμελητέα πάλι θέση, στο ενδιάμεσο “πουθενά”, πράξη καθαρμού του ποιητικού λόγου: παρατηρούμε ότι και εδώ λείπουν εντελώς τα “δάκρυα” και ως ανακοινώνονταν τόσο επιδεικτικά στη επικεφαλίδα του ποιήματος.

Πεντζίκης

“Καθαρός” και “μυστικός” συγγραφέας είναι βέβαια και ο Πεντζίκης, αλλά εδώ πρόκειται για μια άλλη, πιο ριζοσπαστική “καθαρότητα”. Τα δάκρυα τα συναντούμε συνεχώς στο έργο του. Εδώ δεν έχουμε παρά να αναφερθούμε σε ελάχιστα παραδείγματα: Στην *Πραγματογνωσία* του, στο υποκεφάλαιο “Εκεί πέρα”, καθώς περιγράφει στιγμιότυπα μοναχών στο Άγιο Όρος αναφέρεται στο μοναχό Ιάκωβο, ο οποίος, μόνος στο κελί του, αναλογίζεται μια παλιά αγάπη και του έρχονται βρύση από δάκρυα στα μάτια. Σημειώνουμε εδώ το ρήμα “βρέχει”, για την περιγραφή των δακρύων, κάτι που είχαμε δει στο Σολωμό και στον Κάλβο: “Στοχάζεται τα παλιά και το πάτωμα του αδειανού κελλιού του βρέχουν οι σταλαγματιές των δακρύων του. Κανένας άλλος θόρυβος εκτός από κύλισμα των δακρύων στο κονάκι των Καρυών, όπου ως υποτακτικός υπηρετεί τον αντιπρόσωπο του Μοναστηριού” (Πεντζίκης, 1984:99).

Τα δάκρυα αυτά είναι αποτέλεσμα μιας ιδιόμορφης έντασης στην οποία έχει βυθιστεί ο σχετικός μοναχός. Λέμε ιδιόμορφη γιατί σε ένα συνεχόμενο κείμενο

ο Πεντζίκης μας εισαγάγει σε μια αντίπαλη ψυχική κατάσταση του παραπάνω μοναχού, καθώς περνούμε χωρίς καμιά προειδοποίηση από την “αμαρτωλή μνήμη” στην “γλυκύτητα των αιωνίων”: “Η μνήμη του αμαρτωλή διατηρεί εισέτι την αντίληψη των άμεσων. Δεν έχει ακόμα κατορθώσει να ταυτιστεί με τη ενότητα του Ενός και αιωνίου και εκτός πάσης φθοράς. Στην ψυχή του περιχύνεται, έντονη, η νοσταλγία των άπειρων αποστάσεων της γλυκυτάτης αιωνιότητας, όπου δεν έχει σημασία αν πέθανες ή ζεις, αν ξεχνάς ή θυμάσαι, γιατί όλα είναι ένας απλός περίπατος σε κήπους σαν τη σκέψη, όπου ευθύς εκπληρώνεται κάθε ευχή”. Τούτη η ιδιόμορφη ένταση είναι που κάνει τα δάκρυα να “ακούγονται” τόσο πολύ στην απόλυτη ησυχία του κονακιού, “εκεί πέρα”. Το “ακούγονται” λειτουργεί καθαρτικά και ποιητικά και αυτό υπογραμμίζει τη βαθύτερη επιθυμία του Πεντζίκη να δημιουργήσει ποιητικές εντυπώσεις και πνευματική μαζί ατμόσφαιρα. Για τούτο καθλώνει αυτόν το συμπαθέστατο και πλήρη αναμνήσεων μοναχό σε μια τόσο ιδιόμορφη θέση. Το περίεργο εδώ είναι ότι τα σχετικά δάκρυα δεν μας πηγαινούν προς την “αμαρτωλή μνήμη” (η οποία έμμεσα ευθύνεται για τα δάκρυα) αλλά στη “γλυκύτατη αιωνιότητα” χάρη στα αισθητικά αποτελέσματα του μοναδικού ήχου των δακρύων. Όσο τα δάκρυα ξεχειλίζουν και ακούγονται, τόσο περισσότερο διαστέλλεται η αιωνιότητα των καθημερινών και “εκ-δακρύζονται” όλα.

Στο βιβλίο του *Ομιλήματα* και ειδικότερα στο “Διαχείριση καταθέσεως” ο Πεντζίκης μας αναφέρει πως το 1937, ένα πρωί, “λυπημένος και γεμάτος αγάπη” έγραψε ένα ποίημα που περιείχε το στίχο “χαμηλός ουρανός οικειώθη το παράθυρο”. Το 1944 ξαναβρήκε το σχετικό “χαρτί” και έγραψε ένα μικρό “θεωρητικό” κείμενο με τίτλο “Ο ουρανός οικειώθηκε το παράθυρο”. Γίνεται φανερό ότι τον απασχολεί έντονα η σχέση υποκειμένου–πράγματος. Τα “πράγματα” υπάρχουν καθεαυτά, δεν χρειάζονται τίποτε άλλο, το “υποκείμενο” απλώς τα “φωτίζει”. Θα πει πιο κάτω το εξής καταπληκτικό: “Καταλαβαίνω τι είναι ο φωτισμός. Η ζωή του πράγματος μέσα στο υποκείμενο” (ό.π.:198). Εδώ ο Πεντζίκης θα διαχωρίσει τη θέση του από όλους εκείνους που “αναζήτησαν να αντιληφθούν τη μορφή του πράγματος μέσα στη νύχτα, στο όριο που οι αισθήσεις οι ατομικές δεν λειτουργούν” (ό.π.:196). Δεν μπορεί να συλλάβεις τίποτε απολύτως αν δεν το “αντικειμενοποιήσεις” μέσα από διαδικασίες υποκειμενικών φωτισμών όμως, που, αναγκαστικά, παραμορφώνουν τη μορφή: “Ο άκρατος υποκειμενισμός που καταξιώνει τον φωτισμό, παραμορφώνοντας την αντικειμενική μορφή [...] μπορεί να χαρίσει μια αληθινή με πίστη ενατένιση του πραγματικού” (ό.π.:197). Μόνο έτσι, δηλώνει ο ίδιος, θα μπορέσω να εξηγήσω την “εντύπωση της μακαριότητας, που αφήνει μέσα μου η όψη του πραγματικού” (ό.π.). Σημαντική και καταλυτική θέση του Πεντζίκη για ένα άμεσο και ολόμεστο βίωμα του πραγματικού, μια καθαρά πεντζικική θεολογία. Τούτη η αλυσιδωτή συνέπεια στην απόλυτη παραδοχή του “αντικειμενικού” και στη μεγάλη αισθητική του “μακαριότητα” αναγκάζει σχεδόν τον Πεντζίκη να δηλώσει αμέσως μετά: “Θάθελα να διηγηθώ την ευτυχία του σώματος, που χάνει κάθε αίσθηση πόνου και διαλύεται σ’ έν’ ανάβρυσμα από δάκρυα” (ό.π.). Τα δάκρυα εδώ είναι και πάλι ξεχείλισμα ζωής καθώς “υδατοποιείται” το σώμα μας.

Λογισμοί και δάκρυα

Τον σχετικό υπότιτλο τον οφείλουμε στον ίδιο τον Πεντζίκη σε τίτλο κειμένου του που δημοσιεύτηκε στην *Ευθύνη* (103, Ιούλιος 1980) και συμπεριλήφθηκε στο βιβλίο του *Υδάτων Υπερεκχείλιση*. Το σχετικό κείμενο είναι γραμμένο με την αγαπητή στον Πεντζίκη μέθοδο, πλήρη μυθικών ψηγμάτων και έλλειψη “σταθερών” δομών. Δύσκολο σενάριο για την ανακεφαλαίωση μιας ιδιόμορφης “ιστορίας” των δακρύων: πρόκειται για περιγραφή τεσσάρων αισθητικών χρόνων οι οποίοι είναι βυθισμένοι σε λογισμούς και δάκρυα, ενώ ένα μαντήλι μαζεύει δάκρυα, σκουπίζει δάκρυα, αγιάζει τα δάκρυα. Ο πρώτος, “μυκηναϊκός” καθώς ένα τραίνο ταξιδεύει μέσα σε αρχαιολογικά όνειρα και ο συρμός καθυστερεί “μπροστά σε μια γούρνα με δάκρυα” (Πεντζίκης, 1990:235). Ο δεύτερος με περισσότερα “δάκρυα στο μαντήλι” (ό.π.:236), καθώς όλα βυθίζονται σε μια αποκαλυπτική ώρα. Ο τρίτος επίσης όλο εντάσεις και ανησυχίες, με την εξής δήλωση στην αρχή: “Τα δάκρυα των περιπετειών του λογισμού, διαφορετικά εποικοδομούν την μιαν ημέρα από την άλλη” (ό.π.:236). Σημαντική δήλωση αυτή καθώς ακούμε για “δάκρυα του λογισμού”, καθώς επίσης προχωρούμε στον τέταρτο χρόνο, εκείνον της κάθαρσης. Εδώ καταργούνται τα χρονικά στεγανά: “Της καινούργιας ημέρας τα δάκρυα, έκταση συνταύτισης της ηλιοφάνειας με τη νύχτα” (ό.π.:237)· ενώ πάνω στο μαντήλι σχηματίζεται, σαν τέταρτο πορτοκαλιού: “Πανηγυρίζει ολόκληρη η οικουμένη το γεγονός. Τα δάκρυα στα μαντήλια των τεσσάρων ημερών στεγνώσαν, γεμίζοντας από αίσθηση χαράς” (ό.π.:238). Όλα τελειώνουν με μια εικονική αναπαράσταση ταύτισης λογισμών και δακρύων: “Νεαρός καθαρίζοντας έντεχνα ένα πορτοκάλι, σχημάτισε με μια φλούδα ένα καντήλι. Μάτια, μύτη, στόμα σκαλιστά, σχηματίζουν πρόσωπο. Η τοποθετημένη μέσα στο πρόσωπο φλόγα, περνά από τ’ ανοίγματα, φαιδρύνοντας τους συνδαιτυμόνες της αγάπης” (ό.π.).

Γίνεται φανερό ότι καταλήγουμε στην σύμπτυξη λογισμού και δακρύων με την εικόνα του φωτός που εκπέμπεται από το “πρόσωπο”, το οποίο σχηματίζεται στο τέλος και “φωτίζει”. Αν στην έννοια του λογισμού ο Πεντζίκης περικλείει τη σκέψη και τη διάνοηση, το νου, και αν με τα “δάκρυα” εννοεί το συναίσθημα και τα πάθη, υποθέτουμε ότι — μετά τις εντάσεις και τις κρίσεις σε ακαθόριστους χώρους, τόπους και χρόνους — στο τέλος καταλήγουμε σε μια τελευταία κατάσταση, όπου δεν υφίστανται πια λογισμοί και δάκρυα, αλλά το φως της “πίστης”. Αισθητικά η σχετική πεντζικική ουτοπία δεν είναι και τόσο πειστική· πειστική γίνεται μόνο προς το τέλος, καθώς ο συγγραφέας την εξανθρωπίζει, την κάνει σχεδόν παιχνίδι στα χέρια ενός νεαρού και για τούτο “πορτοκαλένια”. Την έννοια του πορτοκαλιού την αναφέρει και πριν το κλείσιμο του κειμένου του (“οι φλούδες των πορτοκαλιών, προσφέρονται γλυκοτυλιχτές”), ως κάτι χειροπιαστό. Συναντούμε πάλι εδώ την “πραγματο-λογία” του Πεντζίκη.

Ο Πεντζίκης απεχθάνεται τις αφηρημένες ιδέες, αλλά από την άλλη προσπαθεί να διαπραγματευθεί τις πιο “μυστικές” ουσίες του ανθρώπινου ψυχισμού με “σύνεργα” καθημερινής χρήσης. Για τούτο τα κείμενά του βυθίζονται μέσα στους

πιο μυστικούς αφηγηματικούς γαλαξίες και ταυτόχρονα ξεχειλίζουν από τις πιο απίστευτα καθημερινές ώρες του ανθρώπινου βίου και όχι από σπάνια λογοπαίγνια και παιχνίδια παιδιών. Μέσα από το πλαίσιο αυτό αισθάνεται κανείς ότι τα δάκρυα δηλώνουν το εκτόπισμα του ανθρώπινου “σώματος” (φυσικού και μεταφυσικού — ο Πεντζίκης δεν φαίνεται να διαπραγματεύεται μια τέτοια διάσταση), καθώς βυθίζεται στους πιο απίθανους αφηγηματικούς γαλαξίες, στην “ύλη” του λόγου τους. Ότι τον απασχολεί τον απασχολεί “ως ολόκληρη ζωή”, μυθική, “υπερ-λογική”, “υπερ-δακρυακή”: μια υπερεκχείλιση, για να χρησιμοποιήσουμε όρο δικό του, δανεισμένο από τον τίτλο που δίνει στο βιβλίο στο οποίο συμπεριλαμβάνεται και το κείμενο που αναλύουμε εδώ.

* * *

Και όμως ο τίτλος του κειμένου του Πεντζίκη, “λογισμοί και δάκρυα”, δεν μπορεί να σταματήσει εδώ· φέρνει αυτόματα στο νου τη γνωστή φράση του Σολωμού “με λογισμό και μ’ όνειρο”.³ Δεν θα θέλαμε εδώ να υποστηρίξουμε ότι υπάρχει υποχρεωτικά άμεση σχέση στις δυο εκφράσεις και ότι ο Πεντζίκης τη “δανείζεται” ατόφια από το Σολωμό. Από την άλλη γνωρίζουμε πως ο Πεντζίκης διάβαζε συνεχώς το έργο του ποιητή και επαναλάμβανε ασταμάτητα στίχους του. Από τις συνεχείς αυτές επαναλήψεις είναι δυνατό να θεωρηθεί ότι έλκει την “αθώα” καταγωγή της η φράση του Πεντζίκη “λογισμοί και δάκρυα”. Μας ενδιαφέρει λοιπόν η σχέση που προκύπτει. Αν οι ακουστικές ή “πρώτες” αφορμές ξεκινούν από το Σολωμό, οι αισθητικές όμως απαιτήσεις των δυο δημιουργών βρίσκονται στους αντίποδες.

Το ημιστίχιο του Σολωμού “με λογισμό και μ’ όνειρο” δηλώνει την ενότητα σκέψης και ψυχής με την οποία οι Μεσολογγίτες αισθάνονται τη θεά Ελευθερία. Αν αυτό είναι το τελικό ζητούμενο στην ουσία, όμως, ο Σολωμός μας εισάγει συνεχώς στο χώρο των εντασιακών αντιθέσεων. Αν ο τελικός σκοπός του είναι η σταδιακή ενότητα του έργου (ας θυμίσουμε εδώ τις αισθητικές προστακτικές δηλώσεις στην αρχή των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*) στην ουσία, όμως, ποτέ δεν θα μπορέσει να πραγματοποιήσει κάτι τέτοιο. Αντίθετα όλα υπαγορεύουν στον ποιητή αναγκαστικές “σχισματικές” εντάσεις που του “επιβάλλονται” κυρίως από το ρομαντισμό αλλά και το ευρύτερο “ρίγος” του επερχόμενου μοντερνισμού.

Έτσι στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* “οι Μεγάλες Ουσίες” (Σολωμός, 1986: 210) θα προκύψουν από την τρομερή και τραγική ένταση, η οποία στην περίπτωση αυτή γίνεται πιο έντονη με την ιδέα της τραγωδίας και του κύκλου: “Ιδές τον Προμηθέα και εν γένει τα συγγράμματα του Αισχύλου — ας φανεί καθαρά η μικρότης του τόπου και ο σιδερένιος και ασύντριφτος κύκλος οπού την έχει κλεισμένη. Τοιουτοτρόπως από την μικρότητα του τόπου, ο οποίος παλεύει με

³ “Με λογισμό και μ’ όνειρο, τι χαρ’ έχουν τα μάτια, / Τα μάτια τούτα, να σε ιδούν μες στο παντέρμο δάσος”, Σολωμός, ό.π.:238.

μεγάλες δυνάμεις, θέλει έβγουν οι μεγάλες Ουσίες” (ό.π). Η ιδέα του κύκλου, μεταξύ άλλων, μας εισάγει όχι μόνο στην ένταση των συγκρουομένων αντιθέτων, πριμοδοτεί κατ’ εξοχήν την ιδέα του ματιού και της όρασης. Ένα τέτοιο μάτι, τόσο φορτισμένο, δεν μπορεί παρά να κλαίει εύκολα και εύλογα — εκτός και αν “ωριμάσει”, όπως είδαμε πιο πάνω. Έτσι αρχίζει το “τραγικό” σολωμικό έπος: “κι ευρέθηκα σε σκοτεινό τόπο και βροντερό, [...] αλλά δεν έβλεπα μήτε το κάστρο μήτε το στρατόπεδο” (ό.π.:211). Μέσα από αυτό το σκοτεινό κόσμο θα αναδυθεί η θεά Ελευθερία: “Το χάραμα επήρα / Του Ήλιου το δρόμο” (ό.π.). Το μάτι του ήρωα, προσηλωμένο στη μορφή της Ελευθερίας, όταν η ένταση φτάνει στο αποκόρυφο, δακρύζει, όπως το διαβάζουμε στο απόσπασμα 14 (σχεδιάσμα Β’): “Το μάτι μου έτρεχε ρονιά κι ομπρός μου δεν εθώρα. / Κι έχασα αυτό το θεϊκό πρόσωπο για πολύ ώρα” (ό.π.:231).

Θα πρέπει να το σημειώσουμε εδώ ότι τα δάκρυα στον Πεντζίκη αποτελούν στοιχείο των ευρύτερων “υγρών συστημάτων” που κυριολεκτικά κατακλύζουν όλο το έργο του, όπως είχαμε την ευκαιρία να το αναπτύξουμε αλλού. Στον Πεντζίκη δεν υπάρχει περίπτωση, ούτε λόγος να σταματήσουν να ρέουν τα δάκρυα, όπως και όλα τα “νερά”, τα οποία είναι αρχικά, ξεχειλιστικά και πάντα καταλυτικά. Γιατί απλούστατα εδώ δεν έχουμε τις ίδιες εντάσεις που παρατηρούνται σε άλλους δημιουργούς και ούτε υφίσταται η έννοια της όποιας κλιμάκωσης, σταδιακής δραματοποίησης ή — στην περίπτωση των ατόμων — ωρίμανσης: οι τραγικές συγκρούσεις δεν έχουν κανένα νόημα, ούτε λειτουργικότητα στον Πεντζίκη, γιατί απλούστατα δεν μπορούν να θεωρηθούν πιο σημαντικές από την πράξη ενός παιδιού, π.χ., που καθαρίζει ένα πορτοκάλι, για να αναφερθούμε σε ένα παράδειγμα που διαβάσαμε πιο πάνω. Η “βαρύτητα” των γεγονότων δεν έγκειται στο μέγεθος των εντάσεών τους, αλλά στη μαγεία του ότι συμβαίνουν. Αυτό τα καθιστά αρχικά, μοναδικά και ανεπανάληπτα, για τούτο και μπορούν να προκαλέσουν δάκρυα το ίδιο σημαντικά και το ίδιο απαραίτητα, κάθε φορά. Ούτε είναι “υποκειμενικά”, αλλά υπερ-κειμενικά (και δεν εννοούμε εδώ μόνο τα κείμενα).

Να το ξεκαθαρίσουμε εδώ: με τις παραπάνω σκέψεις δεν θα θέλαμε να προβούμε σε αποτιμήσεις αισθητικές και επικίνδυνες συγκρίσεις. Το ποιητικό μεγαλείο του Σολωμού, π.χ., είναι αξεπέραστο, αλλά η στάση του Πεντζίκη μας υποχρεώνει να κοιτάξουμε πολύ διαφορετικά. Για τούτο τα δάκρυα δεν υπηρετούν μια μορφή πάθους, απελπισίας, ή χαράς, αλλά ανακεφαλαιώνουν ολόκληρη τη φύση του ατόμου. Αυτό βέβαια δεν είναι και τόσο εύκολο να εκφραστεί αισθητικά, για τούτο πληρώνεται, και σπρώχνει τον Πεντζίκη στη χρήση ατελεύτητων μυθικών τύπων — τους οποίους συχνότατα δανείζεται ανεπεξέργαστους από τις λαϊκές παραδόσεις και δοξασίες —, οι οποίοι δεν πείθουν πάντα αισθητικά, αποκαλύπτουν όμως την ιδιο-τελή τους φύση: “Το τραγούδι μιλά για τα τρία αδέρφια που χάσαν την αδελφή τους, που κατεβαίνοντας στον κάμπο κλαμμένη έγινε ποταμός. Ποτάμια και τ’ αδέρφια της μετά που πρόκαμαν το Χάρο και τη γλίτωσαν. [...] Ορφανό το μικρό κορίτσι. Η μηριά του το δέρνει και του στερεί την τροφή. Νιώθει μεγάλη παρηγοριά και τα δάκρυσά του παύουν, όταν κόβοντας

ένα κλωνί μυρτιάς ακούει να του μιλά η μακαρίτισσα η μητέρα του” (*Πραγματογνωσία*, 1984:127).

* * *

Διατρέξαμε επιγραμματικά μια μεγάλη απόσταση από το Σολωμό ως τον Πεντζίκη. Μεταξύ τους παρεμβάλλονται πολλοί άλλοι, σε κάποιους από τους οποίους είχαμε την ευκαιρία να σταθούμε πιο πάνω και σημαδεύουν ο καθένας με τον τρόπο του την ελάχιστη απόσταση που χωρίζει το σώμα από το λόγο, καθώς ο λόγος πάει σταδιακά να γίνει “σώμα” — στην περίπτωση του Πεντζίκη. Θα θέλαμε εδώ να κλείσουμε με τον Καβάφη και “Τα άλογα του Αχιλλέως”, στο οποίο ήδη αναφερθήκαμε. Εκεί, πιστεύουμε, άμεσα, πλην σαφώς, δηλώνεται ότι με αφορμή τα δάκρυα μπορεί τα ζώα να είναι και ανώτερα του ανθρώπου, γιατί απλούστατα δεν κλαίνε, εκτός και αν ανακατευτούν με τους ανθρώπους. Τι άλλο άραγε θα μπορούσαμε να υποθέσουμε διαβάζοντας τους ακόλουθους λόγους του Δία για τα άλογα, καθώς η εμπλοκή τους με τους ανθρώπους, τα κάνει να χύνουν βρύσες τα δάκρυα; “Καλύτερα να μη σας δίναμε άλογά μου / δυστυχημένα! Τι γυρεύατ’ εκεί χάμου / στην άθλια ανθρωπότητα πούναι το παίγνιον της μοίρας. / Σεις που ουδέ ο θάνατος φυλλάγει, ουδέ το γήρας / πρόσκαιρες συμφορές σας τυραννούν. Στα βάσανά των / σας έμπλεξαν οι άνθρωποι” (Καβάφης, ό.π.:113).

Βιβλιογραφία

Barthes, 1977

Barthes Roland, *Fragments d’ un Discours Amoureux*, Seuil, Paris.

Εγγονόπουλος, 1999

Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα.

Επιτάφιος λόγος, 1995

Επιτάφιος λόγος. Αρχαία Ελληνικά Επιγράμματα, μετ. επίμετρο, Παντελής Μπουκάλας, Άγρα, Αθήνα.

Καβάφης, 1983

Κωνσταντίνος Καβάφης, *Ποιήματα* (2 τόμοι, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης), Ίκαρος, Αθήνα.

Κάλβος, 1988

Ανδρέας Κάλβος, *Ωδαί*, Ίκαρος, Αθήνα.

Καρυωτάκης, 1977

Κώστας Καρυωτάκης, *Ποιήματα και Πεζά* (επιμ. Γ. Π. Σαββίδης), Ερμής, Αθήνα.

Πεντζίκης, 1984

Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, *Πραγματογνωσία και Άλλα Επτά Κείμενα Μυθοπλασίας Γεωγραφικής*, Εκδ. ΑΣΕ, Θεσσαλονίκη.

Πεντζίκης, 1990

Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, *Υδάτων Υπερεκχείλιση*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη.

Πεντζίκης, 1992

Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, *Ομιλήματα*, Ακίτας, Θεσσαλονίκη.

Σολωμός, 1986

Διονύσιος Σολωμός, *Ποιήματα* (επιμ. Λίνου Πολίτη), Ίκαρος, Αθήνα.