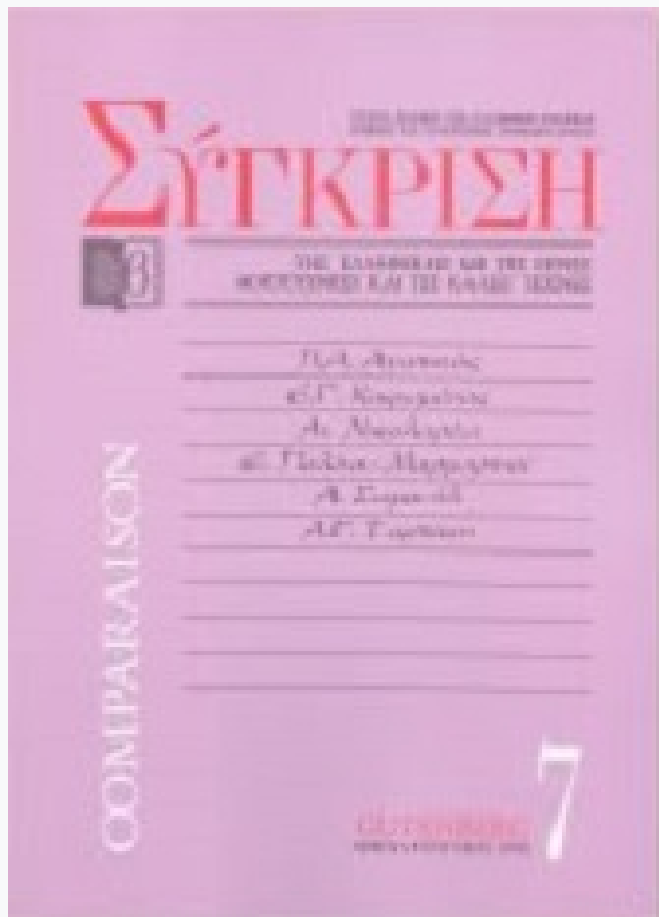


Σύγκριση

Τόμ. 7 (1996)



Του Έρωτα και των Πικρών Βασάνων: Μία Διακειμενική Ανάγνωση του Τρίπτυχου Ποιήματος «δός μου ορισμόν» του Μιχάλη Εφταγωνίτη

Παναγιώτης Α. Αγαπητός

doi: [10.12681/comparison.10734](https://doi.org/10.12681/comparison.10734)

Copyright © 2016, Παναγιώτης Α. Αγαπητός



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Αγαπητός Π. Α. (2017). Του Έρωτα και των Πικρών Βασάνων: Μία Διακειμενική Ανάγνωση του Τρίπτυχου Ποιήματος «δός μου ορισμόν» του Μιχάλη Εφταγωνίτη. *Σύγκριση*, 7, 97-118.
<https://doi.org/10.12681/comparison.10734>

Τοῦ Ἔρωτα
καὶ τῶν Πικρῶν Βασάνων

Μία Διαχειμενική Ἀνάγνωση τοῦ Τρίπτυχου Ποιήματος
«δός μου ὄρισμόν» τοῦ Μιχάλη Ἑφταγωνίτη*

Στὴν Ἑλένη καὶ στὸν Μίμη

Πρωτομαγιά '93 στὴν Πάφο

ΟΝ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟ ΤΟΥ 1993 Ο ΜΙΧΑΛΗΣ ΕΦΤΑΓΩΝΙΤΗΣ ΤΥΠΩΣΕ ΕΚΤΟΣ Εμπορίου στὴ Λευκωσία ἓνα καινούργιο του ποίημα μὲ τίτλο «δός μου ὄρισμόν», ἐνῶ ἔχει ἤδη κυκλοφορήσει ἡ πρώτη του συλλογὴ *Ἀνάσταση καὶ Θάνατος μιᾶς Πολιτείας*.¹ Ὁ ἰδιάζων χαρακτήρας τοῦ «δός μου ὄρισμόν» δικαιολογεῖ, νομίζω, μιὰ λεπτομερέστερη προσέγγιση τοῦ ποιήματος καὶ μιὰ πρώτη ἀπόπειρα ἑνταξῆς του στὸ μέχρι στιγμῆς δημοσιευμένο ἔργο τοῦ Ἑφταγωνίτη.

Ἐνα κείμενο ὀρίζεται καταρχὴν ἀπὸ τὰ παρακείμενα ποὺ τὸ περιβάλλουν.² Συγκεκριμένα, τὸ «δός μου ὄρισμόν» παρουσιάζεται ὡς τρίπτυχο, τυπωμένο στὸ βαρὺ χαρτί τῶν ἐξωφύλλων βιβλιόφιλων ἐκδόσεων μικροῦ σχήματος. Στὴν κλειστὴ πρώτη πτυχὴ βρίσκεται ἐπάνω τὸ ὄνομα τοῦ ποιητῆ, στὴ μέση ὁ τίτλος (τονισμένος μὲ μεγάλα κόκκινα στοιχεῖα) καὶ κάτω ἡ ἐνδειξὴ *Λευκωσία 1993*, ποὺ «ἐντοπίζει» ἀμέσως τὸ τυπογραφικὸ προϊόν. Στὴν κλειστὴ τελευταία πτυχὴ ἔχει τοποθετηθεῖ ὁ σύντομος χολοφώνας μὲ τὶς τυπογραφικὲς καὶ οἰκονομικὲς του ἐνδείξεις, ἐνῶ στὴν ἀνοιγμένη δεύτερη πτυχὴ ὑπάρχει ἓνα προλογικὸ σημείωμα. Συνεπῶς τὰ παρακείμενα ἔχουν στὴν οὐσία μετατρέψει τὸ ποίημα σὲ αὐτόνομο βιβλίο, ἐφόσον ἐμφανίζονται ὅλα τὰ ἀναγκαῖα συστατικὰ μιᾶς δημόσιας ἐκδόσεως. Τὸ προλογικὸ σημείωμα ἔχει ὡς ἐξῆς:

Τὸ τρίπτυχο αὐτὸ ποίημα ἀνήκει σὲ μιὰ μεγαλύτερη ἐνότητα ποιημάτων στὰ ὁποῖα συνειδητὰ προσπάθησα νὰ πιάσω τὸ νῆμα τῆς λόγιας ἰδιωματικῆς ποιητικῆς παράδοσης στὴν ἐλληνικὴ κοινὴ, ὅπως αὐτὴ διαμορφώθηκε (καὶ διαμορ-

* Θὰ ἤθελα νὰ εὐχαριστήσω τὸν ποιητὴ ποὺ μοῦ δώρισε ἓνα ἀντίτυπο τοῦ «δός μου ὄρισμόν», τὸν Κωστὴ Δανόπουλο γιὰ τὶς πληροφορίες του σχετικὰ μὲ τὴν κυπριακὴ ἰδιωματικὴ ποίηση καὶ τοὺς Δημήτρη Ἀγγελάτο καὶ Σάββα Παύλου γιὰ τὶς παρατηρήσεις τους.

φώνεται) στην Κύπρο, από τον άνωνυμο ποιητή τῶν ἀναγεννησιακῶν ποιημάτων τοῦ ἰοῦ αἰῶνα (μὲ προϋπόθεση τὸ πεζογραφικὸ λογοτεχνικὸ κατόρθωμα τοῦ Λεοντίου Μαχαιρᾶ) καί ἕως τὸν Βασίλη Μιχαηλίδη, καθὼς καὶ σὲ ὀρισμένες προσπάθειες τοῦ Δημήτρη Λιπέρτη καὶ τοῦ Κώστα Μόντη. Εἶναι μιὰ προσπάθεια ἀπεμπλοκῆς τῆς νεότερης κυπριακῆς ἰδιωματικῆς ποίησης ἀπὸ τὸ φολκλорικὸ ἀναμάσημα τῆς λαϊκῆς ποίησης καὶ τῆς ποιητάρικης στιχοπλοκίας, μιὰ ποιητικὴ ἐκδήλωση ποὺ ἀγνοεῖ μιὰ σημαντικὴ διάσταση ἰδιωματικῆς ποιητικῆς ἔκφρασης, ἡ ὁποία, χωρὶς νὰ ἀποφεύγει τὴ διάλεκτο, δὲν στοχεύει στὴ λαογραφικοῦ τύπου προβολή της, ἀλλὰ ἀναζητεῖ τὴ ζωντανὴ ἰδιωματικὴ λέξη σ' ἐκείνη τὴν ἀπολύτως νόμιμη, μικτὴ καὶ ὑπέροχη κατάσταση τῆς γλώσσας.

Τὸ σημεῖωμα προῖδεάζει τὸν ἀναγνώστη γιὰ τὸ περιεχόμενο τοῦ τρίπτυχου, ἀλλὰ παράλληλα τὸν προειδοποιεῖ γιὰ τὴ στάση τοῦ ποιητῆ τόσο ἀπέναντι σὲ τρέχουσες προσπάθειες διαλεκτικῆς ποίησης στὴν Κύπρο (στεῖρες κατὰ τὴ γνώμη του) ὅσο καὶ ἀπέναντι στὴν ἰδιωματικὴ ποιητικὴ παράδοση τοῦ νησιοῦ, ἐπισημαίνοντας πέντε καίριους σταθμούς της.

Πάνω στὸ ἀνοιγμένο τρίπτυχο ἀπλώνεται τὸ ποίημα. Σὲ κάθε πτυχὴ ἀντιστοιχεῖ ἓνα ἀνεξάρτητο ποιητικὸ μέρος μὲ ἀριθμημένα ἐπίτιτλα ἀπὸ τὸ [α] μέχρι τὸ [γ]. Ἀξιοπαρατήρητη ἀπὸ γραφηματικὴ ἀποψη εἶναι ἡ τυπογραφικὴ ἐμφάνιση τῶν κειμένων, ἀφοῦ τὰ ποιήματα, γραμμένα στὸ πολυτονικὸ σύστημα, εἶναι ζυγιασμένα στὸ κέντρο κάθε πτυχῆς,³ προσδίδοντας μιὰ ἔντονη κινητικότητα στὴ μακρόστενη ἐπιφάνεια:

[α]

Τὸ ἄκαρδον μαγνητικὸ σου βλέμμα
σταυρῶνει μαυρομάνικο μαχαίρι.
Πόθος βαθὺς ἀνάφτει καὶ φουντώνει.
ΠΑΪΡΝΕΙ τὸν νοῦ καὶ τὴν καρκιὰν πυρῶνει
πόνος βαρὺς. Φωθικὰ στὰ σωθικά μου

οὐκ ἄσβεστο καίει καμίνι. Λαβῶνει
τὸ βλέμμα σου μὲ μαστοριὰ καὶ τέχνη.
Μὲ ρίχνει σὲ σκοτάδι μὲ πληγῶνει
μὲ δύναμη. Καὶ στὸ ζυγὸ μὲ ζέχνει
τοῦ ἔρωτα καὶ τῶν πικρῶν βασάνων.

[β]

Τὸ δυνατὸ σου βλέμμα
καὶ ἡ τόση σου σκληρότης
μοῦ δώρισαν τὸ στέμμα
τοῦ βασιλιᾶ τῆς κόλασης.

Μὲ δίχως σκέψη δίχως λύπηση
μὲ βύθισες στὸ πέλαγος
τῆς πίκρας. Καὶ στὴ θύμηση
τῶν ἡμερῶν ποὺ ἦταν βρύση
χαρᾶς. Μὲ δίχως ἄλγος.

Καὶ ξύπνησα μὲ τέτοιο βάρος στὴν ψυχὴ μου
ποὺ ἔχασα εὐθὺς τὸ θάρρος πὼς θά 'μπεις
στὴ ζωὴ μου.

[Υ]

Μὲ δίχως τ' ἀνοικτάριν τῆς ψυχῆς σου
πὼς νὰ 'μπω στὴ ζωὴ σου μερτικάρης
κ' εἰς τ' ἀγρινό σου τὸ κορμὶν ἀφέντης
καὶ στρατηλάτης τῆς ἀγάπης
μὲ δίχως τὴ γλυκειά σου χάρη;

'Ανέλπιστα μ' ἐσκλάβωσες καλὴ μου
στὸν ὕπνο μου θωρῶ σε καὶ στὸν ξύπνο
καὶ τὸ λαμπρό μου πολλυνίσκει.

'Ἡ πλήξη μ' ἔκαμεν κονφάρι
καὶ ἡ χαρὰ 'ποὺ μένα 'ξωμακρίζει.

Μοῦ πῆρες τὴν καρκιάν μου ἀγγέλισσά μου
θεά μου καὶ κυρά μου καὶ καλὴ μου.
Δός μου ὀρισμόν. Τί θέλεις νὰ 'πογίνω;
Μισέφκω, ἀμμά 'ν τζαι 'ξωμακρίζω
'ποὺ κοντά σου. "Ὅπου δικλήσω
θωρῶ σε μέσα στ' ἀστρικόν μου.

Γρήγορα διαφαίνεται μὲ τὴν πρώτη ἀνάγνωση ἡ ἔντεχνη στιχουργικὴ τεχνική, ἡ σταδιακὴ αὐξηση τοῦ μεγέθους τῶν τριῶν ποιημάτων καὶ ἡ παρουσία διαλεκτικῶν στοιχείων ποὺ ἐπίσης αὐξάνονται ὅσο προχωρεῖ τὸ κείμενο. Γιὰ τὸν ἀναγνώστη ποὺ δὲν εἶναι ἐξοικειωμένος μὲ τὸ κυπριακὸ διαλεκτικὸ ἰδίωμα ὀρισμένες λέξεις, κυρίως στὸ τρίτο μέρος, φαίνονται στὴν ἀρχὴ δυσνόητες, μὲ μιὰ δεύτερη ὁμῶς ἀνάγνωση γίνονται ἐν μέρει κατανοητές: *μαυρομάνικο* (μὲ μαύρη λαβή), *ἀνοικτάριν* (κλειδί), *μερτικάρης* (μέτοχος), *λαμπρό* (φωτιά, μτφ. ἐρωτικὸς πόθος), *πολλυνίσκω* (αὐξάνω), *μισέφκω* (ξενιτεύομαι), *ἀμμά 'ν τζαι* (κι ὁμῶς δέν), *δικλῶ* (κοιτάζω), *πλήξη* (θλίψη), *ἀστρικόν* (ριζικό), *ἀγρινό* (ἄγριο).⁴ Ταυτόχρονα ἐπιπολάζουν διαλεκτικοὶ γραμματικοὶ τύποι ὅπως *ἀνάφτει*, *καρκιάν*, *φωθκιά*, *ζέχνει* (ζεύει), *πολλυνίσκει*, *ἔκαμεν*, *μισέφκω*, *'ποὺ* (ἀπό), οἱ ὁποῖοι συνυπάρχουν μὲ λόγιες λέξεις καὶ τύπους ὅπως *ἄκαρδον*, *σκληρότης*, *ἄλγος*, *ὀρισμόν*. Διαγράφεται ἐδῶ

μιὰ πρώτη λειτουργία αὐτῶν τῶν στοιχείων πού μέ τή δυσκολία τους ἀναγκάζουν τὸν ἀναγνώστη νὰ ἐλαττώσει τοὺς ρυθμοὺς ἀνάγνωσης, νὰ ἐπανέλθει στὸ κείμενο καί, ξαναδιαβάζοντάς το, νὰ ἀπολαύσει τὴν αἰσθησιακὴ ἡχητικὴ του.

Στὸ ἐπίπεδο τῆς πλοκῆς τὸ λυρικό ἐγὼ παρουσιάζει τὸν πόνο του γιὰ τὴ σκληρὴ ἐρωμένη πού φαίνεται νὰ μὴν ἀποδέχεται τὸν βασανισμένο ἐραστή, βυθίζοντάς τον στὴν πίκρα καὶ τὴν ἀπελπισία. Στὸ τέλος τῆς ζητᾶ νὰ τοῦ δώσει ὁρισμὸν γιὰ τὸ τί νὰ κάνει· ὁ ἐραστὴς ὁμολογεῖ ὅτι φεύγει, ἀλλὰ παρ' ὅλα αὐτὰ δὲν μπορεῖ νὰ ἀπομακρυνθεῖ ψυχικὰ ἀπὸ κοντά της. Πρὶν ἀπὸ ὅποιαδήποτε ἀπόπειρα ἐρμηνείας τοῦ ἐρωτικοῦ αὐτοῦ λόγου, εἶναι ἀναγκαῖες ὁρισμένες παρατηρήσεις γιὰ τὴ μετρικὴ τοῦ ποιήματος.

Βασικὸ μετρικὸ σχῆμα τῶν ποιημάτων εἶναι ἓνας εὐκίνητος ἑνδεκασύλλαβος ἱαμβικὸς στίχος (μὲ ρίχνει στὸ σκοτάδι μὲ πληγώνει) πού ἐναλλάσσεται κυρίως μὲ ἑνεασύλλαβους (καὶ στρατηλάτης τῆς ἀγάπης). Τὸ πρῶτο ποίημα εἶναι καὶ τὸ αὐστηρότερο ἀπὸ μετρικὴ ἄποψη, καθὼς ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο πεντάστιχες στροφές μὲ ἑνδεκασύλλαβους στίχους μόνον, ἐνῶ τὸ τρίτο ἀπὸ τρεῖς στροφές —τῶν πέντε, πέντε καὶ ἑξή στίχων ἀντίστοιχα— μὲ ἐναλλαγές ἑνδεκασυλλάβων καὶ ἑνεασυλλάβων. Τὴ μεγαλύτερη μετρικὴ ἐλευθερία προσδίδει τὸ δεύτερο ποίημα: τρεῖς στροφές τῶν τεσσάρων, πέντε καὶ τριῶν στίχων, ὅπου χρησιμοποιοῦνται ὁ ἑπτασύλλαβος (τὸ δυνατό σου βλέμμα), ὁ προπαροξύτονος ὀκτασύλλαβος (τοῦ βασιλιᾶ τῆς κόλασης)⁵ καὶ ὁ δεκατρισύλλαβος (καὶ ξύπνησα μὲ τέτοιο βάρος στὴν ψυχὴ μου). Ἡ χρῆση τῶν παροξύτων ἱαμβικῶν στίχων μὲ μονὸ ἀριθμὸ συλλαβῶν παραπέμπει ἀβίαστα στὰ μετρικὰ σχήματα τῆς ἰταλικῆς ἀναγέννησης, ὅπως αὐτὰ ἀποκρυσταλλώνονται στὶς *Rimes 'Aγάπης*,⁶ τὴν κυπριακὴ ποιητικὴ συλλογὴ τοῦ ἴσου αἰῶνα, πού ἀποτελεῖται σ' ἓνα μεγάλο της μέρος ἀπὸ μεταφράσεις ἰταλικῶν ποιημάτων τοῦ Πετράρχη καὶ τῶν πετραρχικῶν ποιητῶν τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ ἴσου αἰῶνα, καὶ στὴν ὁποία ἀναφέρεται ὁ Ἑφταγωνίτης στὸ προλογικὸ του σημείωμα.⁷ Ἀλλὰ, ἐνῶ ἡ ἰταλικὴ ποίηση τῆς ἀναγέννησης δὲν χρησιμοποιεῖ ὀκτασύλλαβους, αὐτοὶ ἀναπτύσσονται πλήρως στὶς *Rimes 'Aγάπης*.⁸

Ὁ Ἑφταγωνίτης ὅμως δὲν ἀντιγράφει ἀπλὰ τὴν ἀναγεννησιακὴ στιχουργικὴ· πολλαπλές μετρικὲς ἐλευθερίες φανερώνουν τὸν ποιητὴ πού ἀγωνίζεται νὰ κερδίσει κάτι ἀπὸ τὴν αἴγλη τῆς παλαιᾶς ποίησης χωρὶς νὰ προδώσει τὸν σύγχρονο ἑαυτό του. Οἱ «προεκτεταμένοι» στίχοι καὶ οἱ διασκελισμοὶ στὴ ροὴ τοῦ ποιήματος χαλαρώνουν σὲ μεγάλο βαθμὸ τὰ μετρικὰ σχήματα. Στὸ δεύτερο μέρος, γιὰ παράδειγμα, ἡ πρόταση μὲ βύθισες στὸ πέλαγος | τῆς πίκρας ἀποτελεῖται ἀπὸ ἓναν προπαροξύτονο ὀκτασύλλαβο καὶ τὸ πρῶτο μέρος

ένος δευτέρου· ὁ διασκελισμὸς ὅμως ἀναγκάζει τὸν ἀναγνώστη νὰ διαβάσει χωρὶς παύση ὅλη τὴ φράση, ἀποκαλύπτοντας ἕναν θαυμάσιο ἐνδεκασύλλαβο. Οἱ τελευταῖοι δύο στίχοι τοῦ ἴδιου μέρους (ποὺ ἔχασα εὐθὺς τὸ θάρρος πὼς θά 'μπεις | στὴ ζωὴ μου) εἶναι στὴν πραγματικότητα ἕνας καὶ μόνον δεκατρισύλλαβος στίχος ποὺ μὲ τὴν ἰσχυρὴ τομὴ μετὰ τὸ θάρρος, ἀπόρροια τῆς ἐσωτερικῆς ὁμοιοκαταληξίας μὲ τὸν προηγούμενο στίχο (βάρους), ὑπονομεύει τὴν τυπογραφικὴ διάταξη. Χαρακτηριστικὸ δείγμα τῆς ἐλεύθερης μετρικῆς προσέγγισης εἶναι στὸ ἴδιο πάντα μέρος ἡ πρόταση καὶ στὴ θύμηση | τῶν ἡμερῶν ποὺ ἦταν βρῦση | χαρᾶς, ὅπου μὲ τοὺς συνεχεῖς διασκελισμοὺς καὶ τὶς ἰσχυρὲς τομὲς τὸ μετρικὸ σχῆμα τῶν τριῶν στίχων μὲ τὶς ὀκτῶ, ὀκτῶ καὶ ἐπτὰ συλλαβὲς διασπᾶται (τῆς πίκρας. Καὶ στὴ θύμηση | τῶν ἡμερῶν ποὺ ἦταν βρῦση | χαρᾶς. Μὲ δίχως ἄλλος) καὶ ἡ πλαισιωμένη πρόταση παρουσιάζεται ὡς ἕνας «προεκτεταμένος» πεζὸς δεκαπεντασύλλαβος.

Τὸ ποίημα ἐλευθερώνεται μετρικὰ μέσω τῶν διασκελισμῶν, δὲν χάνει ὅμως τὸ ρυθμικὸ τοῦ σφρίγος καθὼς συνέχεται ἀπὸ τὶς ποικιλόμορφες ὁμοιοκαταληξίαι. Στὸ πρῶτο μέρος ἐμφανίζονται οἱ ρίμες φουντώνει-πυρώνει-λαβώνει-πληγώνει, κατανεμημένες καὶ στὶς δύο στροφές. Τὸ κοινότυπο αὐτὸ ποιητικὸ τέχνασμα χρησιμοποιεῖται δημιουργικά, ὅπως στὸ δεύτερο μέρος μὲ τὶς παρηχητικὲς ὁμοιοκαταληξίαι σκληρότης-κόλασης καὶ πέλαγος-ἄλλος ἢ στὸ τρίτο μέρος μὲ τὶς λέξεις μετρικάρης-χάρη-κουφάρι. Ἐπιπλέον, στὸ ποίημα ὑποφώσκουν ἐσωτερικὲς ρίμες ποὺ τονίζουν μετρικὲς ἢ νοηματικὲς τομὲς, ὅπως πόθος βαθὺς - πόνος βαρὺς στὸ πρῶτο μέρος (ἕνας ρητορικὸς παρηχητικὸς παραλληλισμὸς μελῶν μὲ τὰ ἴδια φωνήεντα καὶ σχεδὸν τὰ ἴδια σύμφωνα) ἢ βάρους - θάρρος στὸ δεύτερο μέρος.

Οἱ τεχνικὲς αὐτὲς παρατηρήσεις κατευθύνουν τὴν ἀνάλυση στὸ καίριο θέμα τοῦ διακειμενικοῦ πλέγματος μέσα στὸ ὁποῖο λειτουργεῖ τὸ ποίημα.⁹ Μποροῦν ἤδη νὰ σημειωθοῦν κάποια ὀφθαλμοφανῆ καὶ πρωτοβάθμια δείγματα διακειμενικοῦ διαλόγου, ὅπως ἡ φράση σταυρώνει μαυρομάνικο, πού, μὲ τὴν ἰδιωματικὴ τῆς ὀρθογραφία σταυρώνει μαυρομάνικον, ἀπαντᾷ σὲ τρία σύντομα ποιήματα τοῦ Μόντη.¹⁰ Ἀλλὰ καὶ ὁ στίχος μὲ δίχως σκέψη δίχως λύπη παραπέμπει σ' ἐκεῖνον τοῦ Καβάφη χωρὶς περισκεψιν, χωρὶς λύπην, χωρὶς αἰδῶ ἀπὸ τὰ «Τεῖχη». Ἐπισημαίνω ὅτι τὸ τριμερὲς σχῆμα τοῦ καβαφικοῦ στίχου δὲν ἐγκαταλείπεται, ἀφοῦ στὸ μὲ δίχως σκέψη δίχως λύπη προστίθεται συνεχτικὰ στὸ τέλος τῆς στροφῆς τὸ μεμονωμένο μὲ δίχως ἄλλος.

Ἰδιαίτερα ἔντονη εἶναι ἡ καταρχὴν λεξιλογικὴ ἀναφορὰ στὶς Ρίμες Ἀγάπης: στρατηλάτης (25.9), ἀστρικὸν (12.3), ὄρισμός (14.9), βάρους (28.4), ἀνέλιπστα (28.1), ἀγγέλισσά μου (22.4), θάρρος (69.4), λαμπρό (8.3),

καμίνι (16.14), πλήξη (33.6).¹¹ Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὸ *Χρονικὸ* τοῦ Λεοντίου Μαχαιρᾶ:¹² μερτικάρης (320.19), ἀνοικτάριν (180.11), καμίνι (230.20), πλήξη (222.28), ὀρισμός (126.27, 148.16). Ἡ ἐμφάνιση τῶν ἱδιων λέξεων καὶ στὶς δύο «πηγές» (πλήξη, καμίνι, ὀρισμός) σηματοδοτεῖ τὴ σύνδεση μὲ τὴν παράδοση καὶ τὴ διακειμενικὴ ἐνεργοποίησή τους ἀπὸ τὸν ποιητὴ: δὲν πρόκειται γιὰ συγκεκριμένα παραθέματα ἀλλὰ γιὰ ὑποφώσκουσες ἀναγνωστικὲς μνῆμες.

Αὐτοῦ τοῦ τύπου ἡ χρῆση τοῦ λεξιλογικοῦ καὶ κατ' ἐπέκταση τοῦ φραστικοῦ πλούτου τῆς ἐλληνικῆς λογοτεχνίας ἐνυπάρχει καὶ στὰ προηγούμενα ποιήματα τοῦ Ἑφταγωνίτη.¹³ Ἰδιαίτερα ἔντονος εἶναι ὁ διάλογος, τεχνικὰ ἄρτιος ἀλλὰ ἀναμφίβολα ἐπιδεικτικὸς, μὲ τὴν *Πανώρια* τοῦ Χορτάτση. Ἕνας τρόπος οἰκαιοποίησης τοῦ «ἔτερου» κειμένου εἶναι τὸ ἀπευθείας παράθεμα, ὅπως στὸ ποίημα «Μιὰ Ὑπαρκτὴ Μέρα τοῦ 1988» (ΑχΘ 16):

ἓνα κορμὶ ν' ἀναστηθεῖ ποὺ καταργεῖ τὰ δύο
σὰ δυὸ ποὺ σμίγουνσι δεντρὰ κι ὁμάδι ξεφντρώνουν
κι ὁμάδι θρέφονται στὴ γῇ κι ὁμάδι μεγαλώνουν
καὶ τό 'να ἀπ' τὸ ἄλλο δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ ξεχωρίσει.

νὰ ἐσμίγα καὶ τὰ δυὸ κορμιὰ νὰ 'ν' περιλαμπωμένα
σὰ δυὸ δεντρὰ ποὺ σμίγουνσι κι' ὁμάδι ξεφντρώνουν
κι' ὁμάδι θρέφονται στὴ γῇ κι' ὁμάδι μεγαλώνουν
κ' ἓνα πῶς εἶναι δείχνουνσι καὶ δίχως νὰ σιμῶση
ὅκ τ' ἄλλο δὲ μπορεῖ κανεὶς τό 'να νὰ ξεριζώση.
(B 190-194)¹⁴

Ἕνας ἄλλος τρόπος εἶναι ἡ συρραφὴ στίχων καὶ ἡμιστιχίων ἀπὸ συγκεκριμένο σημεῖο τοῦ κειμένου· οἱ τελευταῖοι στίχοι τοῦ ποιήματος «Ἐπιστροφὴ σὲ Ξένη Πόλη» (ΑχΘ 23) ἀποτελοῦν ἓνα ψηφιδωτὸ τῶν στίχων B 525-534 τῆς *Πανώριας*, διεθλασμένων ὁμως ἀπὸ τὴν καλειδοσκοπικὴ γραφὴ τοῦ ποιητῆ:

τοῦ λογισμοῦ μου ταραχὴ φωτιὰ τῶν σωθικῶν μου
ζάλη τοῦ νοῦ καὶ παιδωμὴ κόλαση τοῦ κορμιοῦ μου
καλέστρα τοῦ θανάτου μου καὶ διώχτρα τῆς ζωῆς μου.

B 527 τοῦ λογισμοῦ μου ταραχὴ, φωτιὰ τῶ σωθικῶ μου
B 531 τῇ κεφαλῇς μου σκότιση
B 525 κι' ἄρχῃ τῇ παιδωμῆς μου
B 534 κόλαση τοῦ κορμιοῦ μου
B 526 καλέστρα τοῦ θανάτου μου καὶ διώχτρα τῇ ζωῆς μου

Πέρα ὁμως ἀπὸ τὴν προφανὴ εἰσροὴ ἀναγνωσμάτων, τὸ κατεξοχὴν ζητού-

μενο ἑνὸς διαχειμενικοῦ ποιητικοῦ λόγου ἔγκειται στὴ διαμόρφωσιν ἑνὸς πλέγματος ποὺ νὰ στηρίξει καίρια τοὺς ἄρμούς, θεματικούς καὶ νοηματικούς, τοῦ ποιήματος καὶ πού, ἐνεργοποιώντας ἕναν πολυεπίπεδο διάλογο μὲ τὰ διαχειμένα, νὰ ἀνοίγει τὸ κείμενο σὲ πολλαπλὲς ἀναγνώσεις, καθιστώντας το πολυπρισματικὸ καὶ ὄχι ποιητολογικὰ μονότροπο.

Στὴ συνέχεια, ἡ ἀνάλυση θὰ ἐπικεντρωθεῖ σὲ δύο ἐπίπεδα τοῦ «δός μου ὀρισμὸν», τὰ ὁποῖα μαζὶ προσδιορίζουν τὸν ἐρωτικὸ λόγον τοῦ ποιήματος. Ἐννοῶ ἀφενὸς τὸν ἀναγεννησιακὸ ἴστο μέσα στὸν ὁποῖο ὑφαίνει τὸ ποίημά του ὁ Ἐφταγωνίτης καὶ ἀφετέρου τὴ σχέση τοῦ λυρικοῦ ἐγὼ μὲ τὴν προσφωνούμενη ἐρωμένη.

Καὶ μόνον ἡ ἰσχυρὴ παρουσία τοῦ λεξιλογίου ἀπὸ τὶς *Ρίμες Ἀγάπης* ἐπιβάλλει αὐτόματα μία προσεκτικότερη ἐξέταση τῆς σχέσης τοῦ ποιήματος μὲ τὴν κυπριακὴ συλλογὴ καὶ κατὰ συνέπεια μὲ τὴν ἀναγεννησιακὴ ποιητικὴ τυπολογία γενικότερα.¹⁵ Ὅπως ἤδη σημειώθηκε, τὸ ποίημα εἶναι τυπωμένο ὡς αὐτοτελὴς ἐνότητα μὲ τὸν τίτλον στὸ κλειστὸ πρῶτο φύλλο: *δός μου ὀρισμὸν*. Μετὰ τὸ ἀνοίγμα τοῦ τρίπτυχου ὁ τίτλος ἐπανεμφανίζεται στὸ τρίτο μέρος σὲ πρωτοβάθμιον παραθεματικὸ ἐπίπεδο ὡς ἀπευθείας προσφώνηση καὶ ἐρώτηση πρὸς τὴν ἐρωμένη: *Δός μου ὀρισμὸν. Τί θέλεις νὰ 'πογίνω; Ἀκολουθεῖ ἕνας «προεκτεταμένος» δεκατρισύλλαβος μὲ τὴν κατηγορηματικὴ δήλωση τῆς μοναδικῆς ρηματικῆς πράξης τοῦ λυρικοῦ ἐγὼ: Μισέφκω, ἀμμά 'ν τζαι 'ξωμακρίζω | 'ποὺ κοντά σου. Ὁ δραματικὸς αὐτὸς διάλογος συνιστᾷ ἀναπόσπαστο μέρος ἑνὸς τυπικοῦ λογοτεχνικοῦ εἴδους τῆς ἀναγέννησης, τῆς carta ἢ lettera amorosa, ὅπου ὁ ἐραστὴς στέλνει ἕνα γράμμα στὴν ἀγαπημένη του γιὰ νὰ τῆς μεταφέρει τὸν πόνο του καὶ νὰ τῆς ἀνακοινώσῃ τὸν ἐπικείμενον ξενιτεμό του.¹⁶ Τὸ «δός μου ὀρισμὸν» ἀποδεικνύεται, ἰδίως μέσα ἀπὸ τὴν προαναφερθεῖσα σκηνοθεσίαν τῶν παρακειμένων, μιὰ καλυμμένη ἐπιστολὴ μισεμοῦ, τὴν ὁποία ὁ ἀναγνώστης κυριολεκτικὰ κρατᾷ στὰ χέρια του. Σὲ διαχειμενικὸ ἐπίπεδο, ὁλόκληρη ἡ συλλογὴ τῶν ἀναγεννησιακῶν κυπριακῶν ποιημάτων εἶναι μιὰ ἀντίστοιχη carta amorosa, ὅπως δηλώνει τὸ προτρεπτικὸ 20 ποίημα:*

*Ὡδε μέσα γραμμένα τὰ λαμπρά μου,
βάρη καὶ πληῖξες καὶ χολὲς βαμμένες,
τὲς ποιὲς μοῦ δῶκεν ἡ κυρά μου
κ' ἐποῖκεν τὲς ἡμέρες μου θλιμμένες . . .*

*Ἄγωμε, βιβλιὸν παραδαρμένον,
κι ἂν τύχη πούποτε ποτὲ καὶ δῶ σε
μὲν βαρεθῆς νὰ πῆς: «'δὲ τὸν θλιμμένον*

ποὺ κόπιασεν γιὰ μέν», παρακαλῶ σε.
 Κι ἂν δῆς κείνην ποὺ μ' ἔκαψεν τὸν ξένον,
 πέ της ἀχ τὴν μεριάμ μου «προσκυνῶ σε»·
 'δὲ πῶς ἐγὼ παντοῦ φιλῶ σε σέναν,
 φίλα κ' ἐσοὺ τὸ χέριν της γιὰ μένα . . .

τὸ πάθος μου μὴν στέκης μουλλωμένον,
 βάλε βουργὰ φωνές, ὅσες νὰ σώσης,
 ἂν τύχως ν' ἀγρικῆση ἡ κυρά μου
 τάχα καὶ νὰ λυπήθην τὰ λαμπρά μου.

(PA 2.1-4, 9-16, 29-32)

Εἰδικὰ ὁ συνδυασμὸς τοῦ μισεμοῦ μετὰ τὴν διαδικασίαν τῆς γραφῆς ἀποτυπώ-
 νεται ἐναργέστατα σὲ δύο ἄλλα συνεχόμενα ποιήματα:

Κοντεύ' ἡ ὥρα κι ὁ καιρός, κυρά μου,
 ποὺ μέλλει νὰ μισέψω ἀπὸ ξαυτός σου,
 ὅμως ἀφήνω 'δὰ στὸν ὀρισμόν σου
 ὅλον τὸν ἐμαυτόν μου, ἀγγέλίσσά μου.

Μηδὲ ἀπορῆς, ἂν ἐμπορῶ, θεά μου,
 μισεύγοντα ν' ἀφήσω ἐμὲν σ' αὐτόν σου:
 μισεύγω ἀμμ' ὅπου πάγω, γοιὸν δικός σου,
 μένουσιν μετὰ σὲν τὰ πνεύματά μου.

(PA 22.1-8)

Ἴτσου νὰ μπόρουν εἰς χαρτὶν νὰ γράψω
 τὰ πάθη μου γοιὸν ἔναι ν' ἀγροικοῦντα,
 πῶς οἱ γλυκοὶ μου ἀστέρες ἐλυποῦντα
 κ' ἔθελεν πάψειν ἀπὸ μὲν ἡ κάψα.

(PA 23.1-4)

Ὁ πολύπλοκος διάλογος τοῦ Ἑφταγωνίτη μετὰ τῆς *Ρίμες Ἀγάπης* διαγράφεται πλέον σὲ ὅλη του τὴν ἔκταση: ἡ σωματικὴ —ὅχι ὅμως καὶ ψυχικὴ— ἀποχώρηση, ὁ ὀρισμὸς ὡς ἐπιθυμία ἢ διαταγὴ τῆς ἐρωμένης, ἡ δυνατότητα ἢ ἀδυναμία καταγραφῆς τῶν ἐρωτικῶν πόνων, τὸ ἴδιο τὸ χαρτὶν ἐγγράφονται, μαζὶ μὲ τὰ φραστικὰ ἀπηχήματα, πάνω στὸ διαχειμενικὸ πλέγμα τοῦ ποιήματος.

Ἄς προστεθεῖ ἐδῶ καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ φράση *δός μου ὀρισμόν* εἶναι καὶ σὲ δευτεροβάθμιο ἐπίπεδο παραθεματικὸς λόγος ἀφοῦ προέρχεται ἀπὸ τὸν Μαχαιρᾶ. Σὲ δεδομένη στιγμή ἓνα πρόσωπο ζητᾷ τὴν ἄδεια νὰ μιλήσει ἐλεύθερα μπροστὰ στὸν ἡγεμόνα του: *δός μου ὀρισμόν ἐμὲ τοῦ δούλου σου νὰ σοῦ συντύχω* (182.24). Ὁ δεύτερος αὐτὸς παραθεματικὸς λόγος προϋποθέτει

μιά σχέση δούλου-ἀφέντη καὶ ἔρχεται νὰ τὴν προσθέσει στὴν ἀντίστοιχη σχέση ἐραστῆ-ἐρωμένης. Συνεπῶς, ἡ διαπλοκὴ τῶν δύο «πηγῶν» δὲν συντελεῖται μόνο σὲ λεξιλογικὸ ἐπίπεδο· ὁ Μαχαιρᾶς καὶ οἱ *Ρίμες Ἀγάπης* τέμνονται, συνδιαλέγονται καὶ οὐσιαστικὰ ἐπανερμηνεύονται ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Ἑφταγωνίτη.

Ἡ ἀποστολὴ τοῦ ποιήματος στὴν ἐρωμένη εἶναι ἓνας κοινὸς τόπος ποὺ ἐμφανίζεται ἤδη στὴν προτρεπτικὴ καταληκτῆρια στροφὴ τῶν canzone τοῦ Δάντη καὶ τοῦ Πετράρχη. Ὁ ποιητής, προσφωνώντας τὸ ποίημά του, τὸ στέλνει σὲ κάποιον ἀποδέκτη (πρόσωπο ἢ ἐνδεχομένως ἀντικείμενο), ἀκόμη καὶ στὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτό. Δύο πετραρχικὰ παραδείγματα:

*Στίχοι, λειπᾶτε πάντα
τὰ χραδιαστὰ κ' ἐκεῖ ποὺ τραγουδοῦσιν,
πηγαίνετε ὅπου κλιοῦσιν
γιατὶ οἱ χαρὲς γιὰ λόγον σας δὲν εἶναι,
χηράτες εἰς τὰ μαῦρα, λυπημένες.
(PA 94.78-82)¹⁷*

*Καὶ σύ, καὶ σύ, τραγούδι μου,
Ἄν εἶχε ὁ νοῦς μου φθάσει
Νὰ σὲ στολίσῃ ὡς ἤθελα,
Τὼρ' ἄφηνες τὰ δάση,
Κι' ἐπρόβαινες τὰ λόγια σου
Στὸν κόσμον θαρρετά·
Ἀλλὰ μὴν πᾶς, κι' ἀπόμεινε
Μ' ἐμὲ στὴν ἐρημιά.
(Δ. Σολωμός)¹⁸*

Στὸν κεντρικὸ λοιπὸν στίχο *Δὸς μου ὀρισμόν. Τί θέλεις νὰ 'πογίνω;* συζευγνύονται —μὲ προϋπόθεση τὰ ἀναγεννησιακὰ διακείμενα— ἡ ἱκετήρια προσφώνηση καὶ ὁ ἐπιστολιμαῖος λόγος, σκηνοθετώντας ἓναν παράλληλο διάλογο μὲ δύο ἐμφανεῖς καὶ δύο ἀφανεῖς φωνές ἀντίστοιχα: ὁ ἐραστὴς πρὸς τὴν ἐρωμένη καὶ ὁ ἐπιστολογράφος πρὸς τὴν ἐπιστολή. Ἐπιπλέον, μέσα ἀπὸ τὸ κυπριακὸ canzone προβάλλει στὸ «δὸς μου ὀρισμόν» σύσσωμη ἡ ἐρωτικὴ τυπολογία τοῦ Πετραρχισμοῦ: τὸ βλέμμα τῆς ἐρωμένης καταστρέφει τὸν ἐραστὴ (PA 6, 28, 33, 99)· τὸν βάζει στὸ καμίνι τοῦ πόθου (16.14 κ' εὐρέθηκα μὲ στὸ καμίνι) καὶ τοῦ ἀφαιρεῖ τὴ χαρὰ μὲ τόσην τέχνην (99.5)· ἡ ἐρωμένη εἶναι σκληρὴ (4, 37.1 *τίντα θωρεῖς μὲ τόσην σκληροσύνην*), δὲν δίνει θάρρος στὸν ἀπελπισμένο (2.20 *γιατὶ θάρρος δὲν βλέπω ἄχ τὴν κυρά μου*, 69, 92)· μετατρέπει τὴ ζωὴ του σὲ κόλαση (65, 72, 100.43 *στὴν κό-*

λασην τὸ βλέμμασ σου μὲ λάμνει)· ὁ πόθος του ἀνάβει (6.6 ἀξάφτει τὸ λαμπρόν μου, 8, 16, 24, 35)· ἡ θλίψη τὸν κυριαρχεῖ (4, 14, 33)· ἡ καρδιά του νιώθει μέγαν βάρος (28.4, 92)· θεωρεῖ τὸν ἑαυτό του νεκρὸ (30.5 ἀλήθεια κ' ἔχω την μέ στο κουφάρι)· ἀναφέρεται στὴν ἄσπλαχνη μοῖρα του (12, 21.5-6 τόσον σκληρή, γοιὸν δείχνεις μετὰ μένα, | δὲν εἶσαι ἀμμ' ἔτσου θέλει τ' ἀστρικόν μου)· προσφωνεῖ τὴν ἐρωμένη μὲ τὶς τυπικὲς ἐπικλήσεις (12.6 θείσσάμ μου, 21.14 ἀγγέλισσά μου, 45.1 κυρά μου, 22.5 θεά μου). Τὰ ποιήματα μοτίβα διαπλέκονται καὶ συγχωνεύονται μὲ ἀριστοτεχνικὸ τρόπο στὸ κείμενο τοῦ ποιήματος, ὅπου διακρίνονται οἱ εἰκόνες, οἱ φραστικὲς συγκλίσεις καὶ οἱ συγκεκριμένες ἀκόμη ὁμοιοκαταληξίες ἀπὸ τὶς *Ρίμες*, τὶς ὁποῖες ὁ Ἑφταγωνίτης ἐνεργοποιεῖ χωρὶς ὅμως καὶ νὰ τὶς ἀντιγράψει μηχανικὰ ἢ νὰ τὶς προβάλλει ἐπιδεικτικά.¹⁹

Περνώντας τώρα στὴ σχέση ποιητῆ καὶ ἐρωμένης, θὰ σταθοῦμε στὴν εἰκόνα τοῦ ὄνειρου. Καὶ λέω «ποιητῆ» γιατί τὰ ἀναγεννησιακὰ συμφραζόμενα ἀπαιτοῦν ἀπὸ τὸ λυρικό ἐγὼ ὡς ἀφηγηματικὴ persona νὰ ἐνδυθεῖ αὐτὸν τὸν ρόλο. Ὁ ποιητής, λοιπόν, στὴ θύμηση τῶν ἡμερῶν ποὺ ἦταν βρύση χαρᾶς ξυπνᾷ ἀπελπισμένος, ἔχοντας χάσει τὸ θάρρος πὼς ἡ ἐρωμένη θὰ ἔρθει στὴ ζωὴ του, ἐνῶ, βλέποντάς την στὸν ὕπνο καὶ στὸν ξύπνο, ὁ πόθος του αὐξάνει. Τὸ ποίημα κινεῖται μετὰξὺ ὄνειρου καὶ πραγματικότητας, σχιαγραφώντας στὴν οὐσία μιὰ ἐρωτικὴ φαντασίωση. Καὶ αὐτὴ ἡ σκηνοθεσία εἶναι μέρος τοῦ ἀναγεννησιακοῦ ἱστοῦ, καθὼς πρόκειται γιὰ ἓναν παραδοσιακὸ τρόπο, ὅπου τὸ ὄνειρο ὡς «μετοπισμένος» χῶρος ἐπιτρέπει τὴν παρουσίαση σεξουαλικῶν κατεξοχὴν ἐπιθυμιῶν καὶ συνεπῶς τὴν ἀνάπτυξη ἀντίστοιχων ἐρωτικῶν σκηνῶν.²⁰ Στὶς *Ρίμες Ἀγάπης* ὁ ποιητής ὀνειρεύεται τὴν ἐρωμένη, ξυπνᾷ καί, γνωρίζοντας ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ τὴν κάνει δική του, ἀναζητᾷ νὰ ἐπιστρέψει στὴν πρώτη κατὰστασι (PA 11, 12) ἢ, μὴν ἀντέχοντας τὴν ἔξαψη τῆς ὀνειρικῆς ἡδονῆς, ξυπνᾷ γιὰ νὰ βρεθεῖ πάλι στὸ καμίνι τοῦ πόθου, συνειδητοποιώντας ὅτι δὲν ὑπάρχει διαφυγὴ ἀπὸ τὸν πόνο (PA 16).

Τὸ θέμα τοῦ ὄνειρου ἔχει ἀπασχολήσει ἐπίμονα τὸν Ἑφταγωνίτη. Τὸ ὄνειρο μπορεῖ νὰ εἶναι χῶρος φεύδους.²¹ Κυρίως ὅμως εἶναι χῶρος ἐρωτικῆς φαντασίωσης καὶ ταυτόχρονα ποιητικῆς πραγματικότητας ὅπως στὸ ἀκόλουθο ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ πεζὸ(;) κείμενο «Διαβάζοντας σὲ Καφενεῖο τῆς Ἀθήνας Μισοτελειωμένο τὸ Ποίημα “Χριστουγεννιάτικη Ἱστορία” τοῦ Μιχάλη Γκανᾶ» (ΑκΘ 54-55):

ἴσως νὰ μὴν ἐνίωσες νὰ μὴν κατάλαβες νὰ μὴν συνέβη τίποτα νὰ εἶναι ὅλα πλάσματα τῆς φαντασίας μου ὅμως στ' ὄνειρο ἦσουν ἀπίστευτα γλυκεῖα καὶ τρυφερὰ καὶ ὡραία πὼς μπορεῖς νὰ μὲ καταδικάζεις τώρα γιὰ μιὰν ἔστω μοσὴ ἀλήθεια

ἐμὲ ποὺ ἡ ζωὴ μου ἡ ἴδια δὲν εἶναι παρὰ ψέμα κι ὄνειρο τόσο ζωντανὸ ποὺ ἀλί-
μονό μου ἂν ξυπνήσω . . . ὑποφέρω καίγομαι λύτρωση δὲν ἔχω καμιὰ ἀνακού-
φιση πάρεξ τῇ λαθροθηρίᾳ στὴ ζωὴ σου καὶ στὰ ὄνειρα στὴ φαντασία καὶ τῇ σκέ-
ψῃ στὴ μόνη πραγματικότητα ποὺ ὑπάρχει τῆς ποίησης ποὺ προσκυνῶ ποὺ μὲ
κυκλώνει μὲ παιδεύει στίχοι ποὺ ἀναδύονται στὴ μνήμη βιβλία ποὺ ἔρχονται ἀπὸ
τὴν ἐπαρχία κείμενα φίλων ποιητῶν ποὺ τὰ διαβάξεις ζεστὰ ἀκόμη ἀπὸ τὸ χέρι
τους καὶ τὴν καρδιά τους κλαῖς λυτρώνεσαι κυκλοφορεῖς γεμάτος θρῆνο καὶ χαρὰ
καὶ ἔπαρση ἀπόγνωση καὶ ὁδὴν γεμάτος ἔρωτα καὶ δύναμη ἀνύψωση καὶ ψέμα
καὶ δίψα καὶ φαρμάκι καὶ εὐτυχία. "Ολα μαζί. Ταυτόχρονα καὶ χωρία. "Οπως
στὰ ὄνειρα.

Ἐρωτικό ὄνειρο καὶ ἀναδυόμενα διακείμενα. Συγκρατοῦμε τὴν τυπολογι-
κὴ ὁμοιότητα τοῦ ἀποσπάσματος μὲ τοὺς ὄνειρικούς στίχους τοῦ «δὸς μου ὀ-
ρισμόν», σημειώνοντας ὅτι καὶ ἐδῶ ἡ ἐρωμένη δὲν εἶναι μέσα στὴ ζωὴ τοῦ
ποιητῆ. Ἀπὸ τὴν ὄνειρική παρουσία τῆς ἐρωμένης ὁ Ἐφταγωνίτης περνᾷ στὴν
ὄνειρική της ἐπιφάνεια, τὴν χάθοδο δηλαδὴ μιᾶς θεϊκῆς μορφῆς καὶ τὴν ἐμ-
φάνισή της μπροστὰ στὰ μάτια ἐνὸς θνητοῦ, πολλές φορές μὲ ἐρωτικές συνδη-
λώσεις.²²

Σὰν ὀπτασία ποὺ ξέμεινε ἀπὸ τὸν ἄλλο χρόνο
ἀργὰ κατέβηκες ἀπὸ τὸν οὐρανὸ πετώντας
ἀμίλητη καὶ μοναχὴ καὶ μακρινὴ κι ὥραία
τὸν κόσμον νὰ παρατηρεῖς στὸν κόσμον νὰ διαβαίνει
νὰ τρέμω μήπως καὶ μὲ δεῖς νὰ τρέμω μὴ σ' ἀγγίξω
νὰ τρέμω μήπως ταραχεῖς νὰ τρέμω μὴν ξυπνήσω
νὰ εἶναι ὅλα εὐθραυστα, ἄχνὰ κι ὄνειρεμένα
σὰν μαύρη ταραχὴ τοῦ νοῦ
σὰν τῆς καρδιάς τοὺς νέους κτύπους.

(ΑκΘ 18)

τώρα τὴ βλέπει ξαφνικὰ σὰν φῶς ἀπὸ παντοῦ νὰ κατεβαίνει
ὅπου κοιτάζει εἶναι τὴ δύναμή της ξέροντας
σὰν ἀνεράδα λυγερὴ σὰν ἀερούσα
μὲς στοὺς ἀπλοὺς ἀνθρώπους νὰ κινεῖται
καμωματούσα κι ἄνετη καὶ μακρινὴ καὶ ποθητὴ κι ἀνθοῦσα
νὰ κάθεται στὸ διπλανὸ τραπέζι
ἡ ἀναζητημένη τῶν ὀνείρων
νὰ τὸν κοιτᾷ παράξενα νὰ τὸν κοιτᾷ σὰν ξένη
νὰ γέρνει νὰ ζαλίζεται νὰ βγαίνει ἀπ' τὸ ὄνειρο
καὶ τ' ὄνειρο νὰ φεύγει.

(ΑκΘ 24)

Πρόκειται γιὰ δυὸ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ ποίηματα «Τὸ Ποίημα τοῦ Ρε-

θύμνου» και «Τὸ Δίπορτο» ἀντίστοιχα. Καὶ πάλι ὁ ποιητὴς δὲν ἔχει καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει δική του τὴν ποθητὴ ὄπτασία ποὺ ὅμως ἀποτελεῖ τὸ θετικὸ αἶτιο γιὰ τὴ γραφὴ τῆς ποιήσεως. Τὰ δύο ἀποσπάσματα συνδυασμένα παραπέμπουν σὲ τρία καίρια, κατὰ τὴν ἀποψή μου, γιὰ τὸν Ἑφταγωνίτη ποιήματα: τὸν «Κρητικὸ» τοῦ Σολωμοῦ μὲ τὴν ἐπιφάνεια τῆς φεγγαροντυμένης, τὴν «Ἀνεράδα» τοῦ Βασίλη Μιχαηλίδη ποὺ κατεβαίνει καὶ ξελογιάζει τὸν πρωταγωνιστὴ, καὶ «Τὸ Διπλανὸ Τραπεζί» τοῦ Καβάφη, ὅπου τὸ λυρικὸ ἐγὼ φαντασιώνεται μὲ τὸ σῶμα ποὺ μπαίνει στὸ καζίνο. Καὶ τὰ τρία ποιήματα εἶναι σὲ πρῶτο πρόσωπο· καὶ στὰ τρία ποιήματα ἡ ἐρωτικὴ ἐπιθυμία ἢ δὲν ὀλοκληρώνεται ἢ εἶναι καταστροφικὴ ἢ ἀποτελεῖ ἑξάφη τῆς σάρκας. Ἡ παραπομπὴ στὸν Μιχαηλίδη καὶ τὸν Καβάφη ἐπιτυγχάνεται καταρχὴν μέσα ἀπὸ τοὺς τίτλους τῶν ἀντίστοιχων ποιημάτων, ἐνῶ ἡ παραπομπὴ στὸν Σολωμὸ στοιχειοθετεῖται ἀπὸ τὸν σιωπηλὸ διάλογο τῶν προσώπων καὶ τὴν ὄνειρικὴ μνήμη τοῦ ἀφηγητῆ.²³ Ὑπογραμμίζω τὴ σημασία τῆς μνήμης καὶ στὰ τρία ποιήματα: στὸν Σολωμὸ ἡ ὄνειρικὴ μνήμη μιᾶς «παιδικῆς» ἐρωτικῆς φαντασίωσης, στὸν Καβάφη ἡ σαρκικὴ μνήμη μιᾶς θολῆς πραγματικότητος, στὸν Μιχαηλίδη ἡ ἀνάμνηση τῆς νεράιδας ὡς ἐφιάλτης ἐνὸς ταραγμένου πιά μυαλοῦ.

Στὴ συλλογὴ τοῦ Ἑφταγωνίτη ἡ ποιητικὴ γραφὴ καθίσταται δυνατὴ μόνον, ἢ, καλύτερα, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἡ γυναίκα εἶναι ὄπτασία καὶ ἄρα ἀνήκει στὸν χῶρο τῆς μνήμης καὶ τῆς φαντασίωσης.²⁴ Ὅταν ἡ γυναικεία παρουσία περνᾷ στὸν χῶρο τῆς πραγματικότητος, ὅπως συμβαίνει στὸ ποίημα «Ὁ Ποιητὴς κι ἡ Ψεύτρα Μούσα»,²⁵ τὸ κείμενο αὐτομαστιγώνεται σαδιστικά, ὁ φαντασιακὸς αὐτοερωτισμὸς μετατρέπεται σὲ χλευαστικὴ αὐτοπεριφρόνηση, ἡ ἴδια ἡ ποίηση ἀποδεικνύεται ψεύτικη:

Ἦταν ἐκεῖ, στ' ἀγριεμένο μπὰρ
νύχτες χειμερινοῦ Ρεθύμνου
ὄχι στοῦ ἄρρωστου μυαλοῦ τῇ δίνῃ
ποὺ τραβᾷ ἡ φαντασία ἡ σκρόφα
ἦταν ἐκεῖ, ὄχι σὰν ὄπτασία ὀνείρου
ἢ κοριτσιοῦ κοντὸς χιτώνας
μὰ τέλεια σάρκα πορνικὴ
μὲ μάτια καὶ μὲ χεῖλη
σὲ κοίταζε στὸ μπὰρ χαμογελοῦσε . . .

Τώρα ποὺ μόνος γράφοντας
αὐτὸ τὸ σκάρτο ποίημα
μέσα στὴν ἔρμη τῇ στενῇ
τῇ μαύρῃ κάμαρά του
γιὰ τὸ κορμὶ ποὺ ἦταν ἐκεῖ . . .

τώρα καλὰ τὸ γνῶριζε
 πὼς ἡ ζωὴ εἶν' ἔξω στὴ ζωὴ
 καὶ μέσα τὸ φριχτὸ τὸ μαῦρο ψέμα.

Ἡ πραγματικὴ γυναίκα ποὺ προκαλεῖ τὸν ἀφηγητὴ, ποὺ ἀπαιτεῖ τὴν ἡδονὴ καὶ ποὺ ἀρνεῖται νὰ πλαστεῖ ἀπὸ τὸν ποιητὴ στιγματίζεται ὡς σάρκα πορνικὴ καὶ ὡς ψεύτρα μούσα, ἐνῶ ἡ ὄνειρική, ἄπιαστη καὶ συνεπῶς ἀρχετυπικὴ γυναικεῖα μορφή — *ἀπίστευτα γλυκεῖα καὶ τρυφερὴ κι ὠραία* (ΑκΘ 54) — ὑπάρχει μόνο γιὰ νὰ γίνεи ποίηση, μία προφανὴς καβαφικὴ θεώρηση («Καισαρίων» καὶ «Πέρασμα»). Θὰ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ἐδῶ μιὰ ἄκρως ἐνδιαφέρουσα διαφοροποίηση αὐτῆς τῆς ποιητολογικῆς ἀντίθεσης. Στὸ ποίημα «Ἡ Ἀνεράδα τῆς Μελβούρνης»,²⁶ γραμμένο μετὰ τὸ «Ὁ Ποιητὴς κι ἡ Ψεύτρα Μούσα» καὶ πρὶν τὸ «δὸς μου ὀρισμόν», ὁ Ἑφταγωνίτης παρακολουθεῖ ἀπὸ κοντὰ καὶ μέχρι τῆς μέσης τοῦ ποιήματος τὴν «Ἀνεράδα» τοῦ Μιχαηλῖδη: πρωτοπρόσωπη ἀφήγηση, ὄνειρικὸς χῶρος (βουκολικὸ σκηνικόν), ἐπιφάνεια τῆς ἐρωμένης, ἐρωτικὴ ὁμιλία, ἐξαφάνιση, ἀπελπισία τοῦ ἀφηγητῆ. Παράλληλα, στὸ πρῶτο αὐτὸ μέρος τοῦ ποιήματος συνυφαίνεται καὶ ἡ «Ἐγκωμη» τοῦ Σεφέρη: πρωτοπρόσωπη ἀφήγηση, ὄνειρικὸς χῶρος (ἡ παλιὰ πολιτεία καὶ ἡ περιβάλλουσα φύση), ἐμφάνιση καὶ ἀνάληψη μιᾶς γυναικεῖας μορφῆς. Ἡ «Ἀνεράδα τῆς Μελβούρνης» ὅμως δὲν τελειώνει ἐκεῖ. Ἀκολουθεῖ μιὰ χωρικὴ μετατόπιση ἀπὸ τὴν πραγματικὴ Μελβούρνη στὴ σχεδὸν μυθικὴ καὶ ἡχητικὰ ἐξωτικὴ Μιλτζούρα, ὁ ποιητὴς βρίσκεται *πνιγμένος, φυλακισμένος σὲ σκιές*, ἡ παράξενη πόλη-φάντασμα μοιάζει φιλική, ἡ ἐρωμένη πραγματοποιεῖ μιὰ δεύτερη ἐπιφάνεια καὶ τὸ ποίημα τελειώνει μὲ τοὺς στίχους *ἔσκυψε καὶ τὸν φίλησε καὶ γίνηκε δική του | ἔλαμψε ὁ κόσμος κ' ἔγινε σὰν ἥλιος τὸ σκοτάδι*. Ἡ θετικὴ τροπὴ τῆς λυρικῆς πλοκῆς καὶ κατὰ συνέπεια ἡ ταύτιση ὄνειρου καὶ πραγματικότητος εἶναι μοναδικὴ στὸν Ἑφταγωνίτη. Ὅπως τὸ πρῶτο μέρος τοῦ ποιήματος συνδιαλέγεται μὲ τὴν «Ἀνεράδα», ἔτσι καὶ τὸ δεύτερο ἐπεξεργάζεται, νομίζω, τὸ ἐξαίρετο ποίημα τοῦ Γιώργη Παυλόπουλου «Τὸ Δωμάτιο, ἡ Γυναίκα καὶ τὸ Ποίημα».²⁷ Ὁ ἀφηγητὴς βρίσκειται *μαγκωμένος* στὸ κατώφλι δύο πανομοιότυπων δωματίων (τὸ κρεβάτι ἡ *καρέκλα τὸ τραπέζι τὰ χαρτιά*), ἐνὸς τῆς πραγματικότητος καὶ ἐνὸς τῆς μνήμης. Τὸ ποίημα συνεχίζεται καὶ τελειώνει ὡς ἑξῆς:

Καὶ δὲν ἤξερε ἀπὸ ποῦ νὰ βγεῖ
 καὶ πρὶν ἀρχίσει νὰ φοβᾶται
 μπῆκε μιὰ γυναίκα γυμνὴ καὶ τὸν τράβηξε
 καὶ δὲν θὰ θυμηθεῖς ποτὲ τοῦ εἶπε
 ἀπὸ ποῦ μπῆκε καὶ ποιὰ εἶμαι

μήτε σὲ ποιό δωμάτιο μὲ εἶδες.

Μὰ τί διάβολο σημαίνουν ὅλα αὐτά; τὴ ρώτησε.

Ὅλα σημαίνουν μέσα στὸ ποίημα καὶ τὸ ξέρεις
τοῦ εἶπε καθὼς τὸν ἀγκάλιαζε
γιὰ νὰ τοῦ δείξει ὅτι δὲν ἦταν ὄνειρο.

Μὲ τὴν ὄνειρική ἐρωμένη τοῦ «δὸς μου ὀρισμὸν» πραγματώνεται μιὰ περαιτέρω μετακίνηση ἀπὸ τὴν τυπολογία τῶν ποιημάτων τῆς συλλογῆς. Ἡ ἐρωμένη βρίσκει βέβαια ἔξω ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ ποιητῆ, ἀλλὰ ἐδῶ εἶναι ἐκεῖνος ποὺ φεύγει ἀπὸ κοντὰ τῆς χωρὶς ὅμως καὶ νὰ ἀπομακρύνεται. Ἀναφέρθηκε πιὸ πάνω ὅτι τὸ μοτίβο τοῦ ἀποχωρισμοῦ συνδυάζεται στὶς *Ρίμες Ἀγάπης* μὲ τὴν ἐμμονὴ τῆς ψυχικῆς παραμονῆς κοντὰ στὴν ἐρωμένη (ΡΑ 5, 22, 62, 63). Ὁ ἀποχωρισμὸς ὅμως συνεπάγεται καὶ ξενιτεμό. Ἡ βαθύτατα ἐλληνική αὐτὴ τυπολογία τῆς ξενιτιάς ἐμφανίζεται μὲ ἰδιαίτερη ἔνταση στὸ ἔργο τοῦ Ἑφταγωνίτη. Ὁ ποιητὴς —ταξιδιώτης καὶ μετανάστης— γνωρίζει πόλεις, χῶρες καὶ ἀνθρώπους ποὺ σημαδεύουν σὰν σταθμοὶ τὴν ποίησή του, γίνεται ἓνας ἄλλος Ὀδυσσεύς ποὺ καὶ αὐτὸς πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω. Στὸ ἓνα ἄκρο τοῦ ἄξονα τῆς περιπλάνησης βρίσκει τὸ Ρέθυμνο, ἡ πολιτεία τῆς ὁποίας ἡ ἀνάσταση καὶ ὁ θάνατος περιγράφονται στὶς πολυπλοκές, ἐρωτικὲς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, παραλλαγές τῶν πρώτων 12 ποιημάτων τῆς συλλογῆς. Στὸ ἄλλο ἄκρο διακρίνονται μέσα ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα 12 ποιήματα οἱ πολιτεῖες τῆς Αὐστραλίας καὶ τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδας.

Ἡ πιὸ πάνω ἀναφορὰ στὸν Ὀδυσσεά δὲν εἶναι συμπτωματική. Στὸ ποίημα «Πρὸς Αὐστραλία (ἐν πτήσει)» (ΑχΘ 38-39), μὲ τὴν ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴ μακρόχρονη ἐπεξεργασία χρονολόγηση 1978/1990, ὁ ἀφηγητὴς ἀντικρύζει ἀπὸ τὸ ἀεροπλάνο τὴν ἀλλιώτικη, λυτρωτικὴ χώρα:

Ξεριζωμένος δυὸ φορὲς καὶ σταυρωμένος δέκα
μπροστὰ κοιτάζει τώρα τὴν πατρίδα
χώρα ποὺ δὲν τοῦ ἀρνήθηκε νὰ ἔχει καὶ νὰ ὀρίσει
ὅσα ποτὲ στὸν τόπο του δὲν εἶχε
δὲν ἤξερε κι οὔτε θὰ τὰ γευόταν.

Ἔτσι σκεφτόταν. Τώρα.

Στὴ δεύτερη καὶ τὴν καλὴ φορὰ . . .

Τώρα γυρνᾷ γιὰ δευτέρη φορὰ στὴ νέαν Ἰθάκη
πίσω του σβήνει ὀριστικὰ τοῦ γυρισμοῦ ἡ πλάνη
στὴν τάχατες πατρίς ποὺ ὡς ξένη μοιάζει.

Ἡ παλιὰ Ἰθάκη, ἡ τάχατες πατρίς, φαίνεται ξένη. Καὶ πράγματι στὴ συλ-

λογή, ἐκτὸς ἀπὸ μιᾶ φευγαλέα ὀνομαστική μνεία τῆς Κύπρου²⁸ καὶ μιᾶ ἄκρως καλυμμένη ἀναφορά,²⁹ ὅλα περιστρέφονται γύρω ἀπὸ ἄλλες πατρίδες, τὶς νέες Ἰθάκες μιᾶς «δεύτερης Ὀδύσειας»,³⁰ ἐνῶ ἡ πλάνη τοῦ γυρισμοῦ συνεχίζει νὰ ἐπικρέμαται ἐπίμονα:

*Βόδι δεμένο στὸ κατάρτι
θὰ μείνω πάντα διψασμένος
δεσμώτης στήν παλιά μου γνώμη
ποῦ μοῦ 'χει τάξει γιὰ σκοπὸ τὴν πλάνη
τοῦ γυρισμοῦ στὴ νέκρα τῆς Ἰθάκης.*

Τελευταῖοι σκληροὶ στίχοι τοῦ ποιήματος «Ὀδυσσέας Δεσμώτης», δημοσιευμένου μετὰ τὴ συλλογὴ.³¹ Γιὰ τὸν Ἑφταγωνίτη ἡ ἐπιστροφὴ στὴ γενέτειρα Κύπρο δὲν εἶναι οὔτε εὐκόλη οὔτε ἀνώδυνη. Στὸ «δὸς μου ὄρισμόν» ὅμως συντελεῖται χαμηλόφωνα μιᾶ ἐπιστροφὴ καὶ συντελεῖται πρῶτα στὸν «ἐντοπισμό» τοῦ διαχειμενικοῦ πλέγματος. Ὅπως ἀκριβῶς στὰ ποιήματα γιὰ τὸ Ρέθυμνο ἐμφανίζεται δυναμικὰ ὁ σκοτεινὸς Χορτάτζης (ΑκΘ 19), ἔτσι ἐδῶ κυριαρχοῦν οἱ *Ρίμες Ἀγάπης*. Μία καίρια διαφορὰ εἶναι ὅτι, ἐνῶ στὴ συλλογὴ τὰ παραθέματα μοιάζουν σὰν φιλολογικὰ πυτοτεχνήματα ἢ *disiecta membra* στὸ σύνολο τῶν 24 ποιημάτων, στὸ «δὸς μου ὄρισμόν» συγκροτοῦν ὀργανικὰ τὴ βάση τοῦ συνόλου: τὸ ποίημα δὲν περιφέρεται ὡς μετανάστης ἀνάμεσα στὰ διακείμενα, ἀλλὰ εἶναι «ἐντοπισμένο» στὸν ποιητικὸ τοῦ χώρου.

Ταυτόχρονα, τὸ μοτίβο τοῦ μισεμοῦ ὑποβάλλει τὴν αἴσθηση μιᾶς ἀνολοκλήρωτης ἀκόμη ἐπιστροφῆς: *Μισέφκω, ἀμμά 'ν τζαι 'ξωμακρίζω | 'ποὺ κοντά σου. Μέχρι τώρα ἡ συνανάντησιν τοῦ στίχου μὲ συγκεκριμένα ἀποσπάσματα ἀπὸ τὶς Ρίμες Ἀγάπης ἐπέτρεψε τὴ διασάφηση τῶν ἐρωτικῶν διαπλοκῶν τῆς φράσης. Τὸ θέμα δὲν σταματᾷ ἐκεῖ, γιατί σὲ δύο ποιήματα τῆς ἀναγεννησιακῆς συλλογῆς ὁ ἐρωτικὸς ἀποχωρισμὸς συνδέεται μὲ τὸν ξενιτεμὸ ἀπὸ τὴν Κύπρο:*

*μισεύγω ἀπὸ τὴν Κύπρο εἰς τὰ ξένα
ἀμμ' ἔξευρε ὅπου πάγω, ἀγγέλισά μου,
πάντα μ' ἐσὲν θέλ' εἴσταιν ἡ καρδιά μου.*
(PA 59.6-8)

*Ἐμίσεψα 'χ τὴν Κύπρον γιὰ νὰ σβῆσιν
τ' ἀφτούμενον λαμπρὸν ποῦ μ' ἐμπυρρίζει·
ἦρτα 'ποὺ τὴν Ἀνατολὴν στήν Δύσην,
νὰ πάψῃ τὸ λαμπρὸν ποῦ μέ φλογίζει·
ἔφυγα 'χ τὸν ἐχθρόν μου, νὰ σιγήσῃ*

τὲς σαγιτιὲς ποὺ τὴν καρδιάμ μου σκίζει·
 ἀμμ' ὅσα 'πὸ ξαντόν της ξωμακρίζω
 τόσον περίτον ἀξάφτω καὶ βακρύζω.

(PA 64)

Ὅπως ἐπισημάνθηκε, στὰ προηγούμενα ποιήματα ἡ πατρίδα εἴτε ἀποσιωπᾶται εἴτε χαρακτηρίζεται ξένη καὶ ἀπειλητική (στὸ κάθε βῆμα εἶχε στηθεῖ μιὰ φάκα νὰ τὸν πιάσει — ΑκΘ 39)· στὸ «δός μου ὀρισμὸν» ὁ ποιητὴς φαίνεται νὰ ἀναγνωρίζει στὸ πρόσωπο τῆς ἐρωμένης τὸ πρόσωπο τῆς Κύπρου. Πάνω στὸν ἀναγεννησιακὸ ἴστο ἐπιτυγχάνεται ἡ ταύτιση τῆς ὄνειαρχῆς ἐρωμένης μὲ τὴν ὄνειαρχή πατρίδα τῆς ποιητικῆς παράδοσης, ἐνῶ παράλληλα, ὅπως ἡ πραγματικὴ γυναίκα ὡς ψεύτρα μούσα, ἔτσι καὶ ἡ πραγματικὴ Κύπρος ὡς τάχατες πατρίς κρατιέται σὲ ἀπόσταση. Ἡ ποιητολογικὴ διάσταση τῆς ἐκτεταμένης ἐρώτησης τοῦ ἐραστῆ ποιητῆ πρὸς τὴν ἐρωμένη πατρίδα, ποὺ συνιστᾷ τὴν πρώτη στροφή τοῦ τρίτου μέρους τοῦ ποιήματος, διαφαίνεται τώρα πλέον καθαρά:

*Μὲ δίχως τ' ἀνοικτάριν τῆς ψυχῆς σου
 πῶς νὰ 'μπω στὴ ζωὴ σου μερτικάρης
 κ' εἰς τ' ἀγρινό σου τὸ κορμὶν ἀφέντης
 καὶ στρατηλάτης τῆς ἀγάπης
 μὲ δίχως τὴ γλυκειά σου χάρη;*

Ποιὸ εἶναι τὸ ἀνοικτάριν τῆς ψυχῆς ποὺ ὁ ποιητὴς γνωρίζει ὅτι ὑπάρχει, ἀλλὰ δὲν ἔχει στὴν κατοχὴ του; Ἡ λέξη ἀνοικτάριν ἀποτελεῖ, κατὰ τὴν ἄποψή μου, τὴν τελικὴ διαχειμενικὴ συμπύκνωση ποὺ στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ὀριοθετεῖται ἡ γραφὴ τῆς ποίησης καὶ ποὺ ὑποδηλώνει σὲ τελικὴ ἀνάλυση τὴν ἴδια τὴν ποίηση. Σ' ἓνα πρῶτο —ἱστορικὸ— ἐπίπεδο ἡ ἀκραιφνῶς βυζαντινὴ λέξη³² ἐμφανίζεται ἤδη στὴν κυριολεκτικὴ τῆς σημασίας ὡς «κλειδί» στὸ Χρονικὸ τοῦ Μαχαιρᾶ.³³ Σ' ἓνα δεύτερο ἐπίπεδο, ἐκεῖνο τοῦ ἐρωτικοῦ λόγου, ἡ λέξη κλειδί ἀντιπροσωπεύει στὴν Ἐρωφίλη τοῦ Χορτάτση τὴν ἐλευθερίαν ἐκπλήρωσης τῆς ἐρωτικῆς ἐπιθυμίας.³⁴ Σ' ἓνα τρίτο —ἰδιωματικὸ— ἐπίπεδο ὁ Σεφέρης χρησιμοποιεῖ τὴ λέξη ἀνοικτάριν στὸ ποίημα «Λεπτομέρειες στὴν Κύπρο» (Ἡ μικρὴ κουκουβάγια ἦτανε πάντα ἐκεῖ | σκαρφαλωμένη στ' ἀνοικτάριν τ' Ἀγίου Μάμα)³⁵ ἀπὸ τὸ Ἡμερολόγιο Καταστρώματος Γ' μὲ τὸ περίφημο πιά εὐριπίδειο motto Κύπρον, οὐ μ' ἐθέσπισεν. Ἡ ποιητικὴ «ἐπιστροφή» τοῦ Σεφέρη στὸν Κόσμο τῆς Κύπρου καὶ ἡ ἀνακάλυψη τῆς Ρωμιοσύνης («Νεόφυτος ὁ Ἐγκλειστος μιλά»), ποὺ ἦτανε πάντα ἐκεῖ σκαρφαλωμένη στ' ἀνοικτάριν, προτυπώνει καὶ συνεχδοχικὰ νομιμοποιεῖ τὴν ἀντί-

στοιχη «ἐπιστροφή» τοῦ Ἑφταγωνίτη. Τὸ ὅτι ἡ συγκεκριμένη λέξη φέρει μέσα της μία καίρια ποιητολογικὴ σημασία ἀποκαλύπτεται τελεσίδικα στὸ ἀκόλουθο ἀπόσπασμα, καὶ αὐτὸ ἀπὸ τὸ κείμενο «Διαβάζοντας σὲ Καφενεῖο τῆς Ἀθήνας Μισοτελειωμένο τὸ Ποίημα Ὑλιστουγεννιάτικη Ἱστορία» τοῦ Μιχάλη Γκανᾶ» (ΑκΘ 54):

μὰ ἡ ποίηση εἶναι ζωντανὴ καὶ τὸν κυκλώνει ἡ ποίηση ποὺ δὲν γράφεται ὅποτε θέλουμε ἢ καταπῶς θέλουμε ἡ ποίηση ποὺ εἶναι πάντα μιὰ πόρτα ἀνοιχτὴ ἢ ποὺ ἀνοίγει μόνο πρὸς τὰ μέσα ὅπως τὰ παλιὰ σπίτια τῆς Κύπρου κι ἀλίμονο σ' αὐτοὺς ποὺ δὲν ἔχουν κλειδιά μὰ ἔχουν στὸ χέρι ἢ στὰ μάτια τὸ ἀνοιχτάρι («ἄμα σὲ χάσω χάνομαι...») ἀνοίγουν μπαίνουν μέσα καὶ παραμένουν ἀνοχύρωτοι γιὰ τὰ καλὰ ἀπροστάτευτοι οὔτε κλειδὶ οὔτε ἀντικλείδια αὐτὰ τὰ ἔχουν ἀρμαθιὲς οἱ μαγαζάτορες . . .

Ἐδῶ ἡ ποίηση εἶναι μιὰ πόρτα ἀνοιχτὴ καὶ ἓνας χώρος ἐπισφαλῆς ὅπου οἱ ἐπίδοξοι ποιητὲς εἰσέρχονται μὲ τὸ ἀνοιχτάρι τοῦ χεριοῦ καὶ τῶν ματιῶν, ὅχι τῆς ψυχῆς, ἓνας χώρος ὅπου ἄλλοι κρατοῦν τὰ ἀντικλείδια. Καὶ ἀπὸ μόνο του τὸ ἀπόσπασμα ὀρίζει τὴν κατοχὴ τοῦ σωστοῦ κλειδιοῦ ὡς τὴν κατοχὴ τοῦ κλειδιοῦ τῆς ποιητικῆς γραφῆς. Ἀλλὰ μέσα στὸ ἀπόσπασμα, ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ σαφῆ παραπομπὴ στὸ ποίημα «Τοῖς Ἐντευξομένοις» (1970) τοῦ Ἀνδρέα Παστελλᾶ,³⁶ ἔχει ἐμφυτευθεῖ μὲ προφανὴ τρόπο ὡς ἐγκάθετος παραθεματικὸς λόγος τὸ ποίημα τοῦ Παυλόπουλου «Τὰ Ἀντικλείδια»:³⁷

Ἡ Ποίηση εἶναι μιὰ πόρτα ἀνοιχτή.
Πολλοὶ κοιτάζουν μέσα χωρὶς νὰ βλέπουν
τίποτα καὶ προσπερνοῦνε. Ὅμως μερικοὶ
κάτι βλέπουν, τὸ μάτι τους ἀρπάζει κάτι
καὶ μαγεμένοι πηγαίνουν νὰμποῦν.
Ἡ πόρτα τότε κλείνει. Χτυπᾶνε μὰ κανεὶς
δὲν τοὺς ἀνοίγει. Ψάχνουνε γιὰ τὸ κλειδί.
Κανεὶς δὲν ξέρει ποιὸς τὸ ἔχει. Ἀκόμη
καὶ τῇ ζωῇ τους κάποτε χαλᾶνε μάταια
γυρεύοντας τὸ μυστικὸ νὰ τὴν ἀνοίξουν.
Φτιάχνουν ἀντικλείδια. Προσπαθοῦν.
Ἡ πόρτα δὲν ἀνοίγει πιά. Δὲν ἀνοίξε ποτὲ
γιὰ ὅσους μπόρεσαν νὰ ἰδοῦν στὸ βάθος.
Ἴσως τὰ ποιήματα ποὺ γράφτηκαν
ἀπὸ τότε ποὺ ὑπάρχει ὁ κόσμος
εἶναι μιὰ ἀτέλειωτη ἀρμαθιὰ ἀντικλείδια
γιὰ ν' ἀνοίξουμε τὴν πόρτα τῆς Ποίησης.
Μὰ ἡ Ποίηση εἶναι μιὰ πόρτα ἀνοιχτή.

Πρώτον, ὁ κριτικὸς διάλογος τοῦ Ἑφταγωνίτη μὲ τὴν ποιητολογικὴ πρόταση τοῦ Παυλόπουλου ὅτι πιθανὸν ὅλα τὰ ποιήματα εἶναι «ἀντικλείδια» καί, δεύτερον, ὁ διαχωρισμὸς σὲ «ἀνοιχτάρια» τῶς αἰσθήσεων καὶ τῆς ψυχῆς (διαχωρισμὸς ποὺ ἀποβαίνει σὲ βάρος τῶν πρώτων) ὑπαγορεύουν καὶ τὴν ποιητολογικὴ ἐρμηνεῖα τῆς ἐπίμαχης λέξης στὸ «δὸς μου ὀρισμὸν». Γιὰ τὴν ὁλοκλήρωση τῆς ἐρωτικῆς συνομιλίας καὶ συνεκδοχικὰ τῆς ποιητικῆς γραφῆς, ἀκόμη καὶ μέσα στὴν ὄνειρικὴ φαντασίωση, ἀπαιτεῖται ἡ συναίνεση τῆς ἐρωμένης καὶ κατ' ἐπέκταση τῆς ποίησης, ποὺ μόνες κρατοῦν τὸ ἀνοιχτάριν τῆς ψυχῆς. Στὴν οὐσία, ὁ ἐρωτικὸς λόγος τοῦ Ἑφταγωνίτη σὲ αὐτὸ τὸ ποίημα εἶναι —ἰδομένος μέσα στὰ συμφραζόμενα τῶν διακειμενικῶν του διαπλοκῶν— ἓνας λόγος ποιητικῆς.

Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο θὰ κλείσω τὴν ἀνάλυση, συνοφίζοντας τὰ συμπεράσματα τῆς πρώτης αὐτῆς ἀνάγνωσης. Στὸ «δὸς μου ὀρισμὸν» ὁ Ἑφταγωνίτης διαφαίνεται ὡς ὁ *miglior fabbro* ποὺ ξέρεי νὰ δουλεύει τὸ μέτρο καὶ τὸν στίχο τοῦ ποιήματός του, ὅπως θὰ τὸ ᾔθελαν οἱ παλαιότεροι προκάτοχοί του. Ἀποδεικνύεται ὅμως καὶ *poeta doctus* ποὺ ὑφαίνει αἰσθαντικά, καὶ ὅχι ὡς φιλολογίζων ἐπιδειξίας, τὰ συνειδητὰ καὶ ἀσυνειδητὰ διακείμενα στὸν δικό του ἱστό, ἔτσι ποὺ νὰ μὴν διακρίνονται πιά οἱ ἄρμοι τῆς ποίησης, καὶ τὸ λεκτικὸ κομφοτέχνημα νὰ μοιάζει ἀπλὸ καὶ αὐτονόητο. Θὰ ᾔταν λάθος, νομίζω, νὰ θεωρήσουμε αὐτὴν τὴν ἀπλότητα ὡς ἔλλειψη βάθους. Μετὰ τὶς δεξιοτεχνικὲς ἐκρήξεις τῶν «νεανικῶν» ποιημάτων τῆς συλλογῆς ἔχουμε ἐδῶ ἓνα ἔργο τῆς «μέσης ἡλικίας». Τὴν ὥριμη αὐτὴ στιγμὴ περιέγραψε μὲ ἐνάργεια ὁ Erich Auerbach:

Δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἐπιτευχθοῦν τέτοιοι στίχοι χωρὶς σχεδιασμὸ καὶ τέχνη, αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει καὶ συνεχὴ ὑπολογισμὸ κάθε λεπτομέρειας. Ἕνας τέτοιος πλοῦτος ἐπιτυχημένων μορφωμάτων συλλαμβάνεται ἀπὸ τὸν ἔμπειρο καὶ προσηλωμένο στὸ ἀντικείμενό του ποιητὴ ὡς σύνολο, ἀκόμη καὶ ἂν αὐτὸ ἐμπεριέχει πολλὰ ἐπὶ μέρους ἐπιλογὲς καὶ συνεχεῖς ἐκ τῶν ὑστέρων διορθώσεις. Ὁλος αὐτὸς ὁ πλοῦτος ἀποτελεῖ μία ἐνότητα καὶ ὡς τέτοια παρουσιάζεται ἀπλή· ἡ ἀπλότητα ὅμως δὲν εἶναι ἡ ἀρχή, ἀλλὰ τὸ ἀποτέλεσμα.³⁸

Αὐτὸ τὸ μελαγχολικὸ, χαμηλόφωνο καὶ ἀσφαλῶς ἰδιάζον κείμενο εἶναι τὸ ποίημα τοῦ ἔρωτα καὶ τῶν πικρῶν βασάνων ποὺ συνεπάγονται ἡ ξενιτιά καὶ ὁ φόβος τῆς ἐπιστροφῆς, ποὺ συντηροῦν ἡ μνήμη καὶ ἡ ποίηση. Δὲν ὑπάρχει, πιστεύω, καλύτερος τρόπος νὰ ἀποδοθεῖ περιεκτικότερα ὁ συναισθηματικὸς καὶ ποιητολογικὸς κόσμος τοῦ «δὸς μου ὀρισμὸν» παρὰ μὲ ἓνα δίστιχο ἀπὸ τὶς *Ρίμες Ἀγάπης* (PA 132.17-18):

*Λοιπόν, τραγούδιν σοβαρόν, διάβα ταπεινωμένον,
κι ἄς σ' ἄρωτήξουν ποιός εἶσαι, πέ τους: «φτωχὸν καὶ ξένον».*

Σημειώσεις

1. Ἀθήνα 1991 (ἐκδόσεις «Πλανόδιον»). Παράπεμπω στὴ συλλογὴ ὡς ΑχΘ μὲ τὸν ἀριθμὸ τῆς σελίδας.

2. Τυπογραφικὴ μορφή, συνοδευτικοὶ τίτλοι, προλογικὰ σημειώματα, σχόλια στὸ ἐξώφυλλο κλπ. Γιὰ τὴ διαμόρφωση τῶν ὄρων παρακείμενο, διακείμενο, ὑπερκείμενο καὶ μετακείμενο, βλ. τὶς μελέτες τοῦ Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982, καὶ *Seuils*, Paris 1987, ὅπου καὶ ἡ πλήρης θεωρητικὴ ἀνάπτυξη τῆς παρακειμενικῆς σχευῆς εἰδικότερα.

3. Συνήθης πρακτικὴ στὸν 19ο αἰώνα· βλ. πρόχειρα τὴν ἔκδοση τῶν ποιημάτων τοῦ Β. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ (Λεμεσσὸς 1911) ἢ τὸ καβαφικὸ «Τὰ Ἄλογα τοῦ Ἀχιλλέως».

4. Ἡ χρῆση τῆς λέξης ἀγρινὸ ὡς ἐπίθετο εἶναι γλωσσοπλαστικὸ εὑρημα τοῦ Ἑφταγωνίτη, ποὺ τὸ χρησιμοποίησε ἤδη στὸ ποίημα «Ἡ κόρη τῆς Μελβούρνης» (ΑχΘ 40 γνωρίζω τ' ἀγρινὸ κορμί). Στὴν κυπριακὴ διάλεκτο εἶναι οὐσιαστικὸ καὶ χαρακτηρίζει ἓνα σπάνιο εἶδος αἰγάγρου (βλ. Θ.Δ. ΚΥΠΡΗ, *Γλωσσάριον Γεωργίου Λουκά* [Δημοσιεύματα τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἑρευνῶν 7], Λευκωσία 1979, σ. 12, καὶ ΤΗΣ ΙΔΙΑΣ, *Γλωσσάριον Ξενοφώντος Π. Φαρμακίδου* [Δημοσιεύματα τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἑρευνῶν 9], Λευκωσία 1983, σ. 50).

5. Πρόκειται βέβαια ἀπὸ μετρικὴ ἄποψη γιὰ τὸ πρῶτο ἡμιστίχιο τοῦ δεκαπεντασύλλαβου: Πῶς μᾶς θωρεῖς ἀκίνητος;... Ποῦ τρέχει ὁ λογισμὸς σου, | τὰ φτερωτά σου τὰ ὄνειρα;... (ΒΑΛΛΑΩΡΙΤΗΣ), γιὰ νὰ ἀναφέρω ἓνα διάσημο δεῖγμα τοῦ ἔντονα διαχωρισμένου πρῶτου ἡμιστιχίου μὲ τὸν ἰσχυρὸ τόνο στὴν τέταρτη καὶ τὴν ἕκτη συλλαβή.

6. Θέμις ΣΙΑΠΚΑΡΑ-ΠΙΤΣΙΛΛΙΔΟΥ, *Ὁ Πετραχισμὸς στὴν Κύπρο. Ρίμες Ἀγάπης ἀπὸ Χειρόγραφο τοῦ 16ου Αἰώνα μὲ Μεταφορὰ στὴν Κοινὴ μας Γλῶσσα*, Ἀθήνα 1976. Ἡ παραπομπὴ στὶς *Ρίμες Ἀγάπης* [=ΡΑ] γίνεται μὲ τὸν αὐξοῦντα ἀριθμὸ τῶν ποιημάτων στὴ συλλογὴ καὶ τὸν σχετικὸ στίχο.

7. Ἐνδεκασύλλαβοι, ὅπως γοιὸν τὸ κερὶν ποὺ βρίσκεται στὴν φώτην (ΡΑ 61.1), μόνον ἐγὼ μπορῶ τὰ κλάμματά μου | νὰ λείρω δίχως πιδὸν ν' ἀναστενάζω (ΡΑ 21.12-13) ἢ ἐπτασύλλαβοι ὅπως ὁ πόθος εἰς αὐτόν μου | βρίσκεται ἀπλिकεμένος (ΡΑ 96.10-11) εἶναι ἐνδεικτικοὶ γιὰ τὴν ἄφογη τεχνικὴ τοῦ ἀνώνυμου ποιητῆ.

8. Ὀκτασύλλαβοι μὲ παροξύτονη κατάληξη ὅπως στὸ περίφημο πρῶτο δίστιχο τῆς συλλογῆς διὰ σημάδιν ἔχω λιόντα | στὴν ὄχραν ὀπού' ν γοιὸν ἄστρον (ΡΑ 1.1-2) ἢ προπαροξύτονοι ὅπως κάμποι, ποὺ πρασινίζετε... λυπητικὰ τὰ διάβασα (ΡΑ 125.1, 6). Ἐννοεῖται ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ μετρικὰ σχήματα «δουλεύονται» στὸν Σολωμὸ καὶ τελικὰ τὸν Παλαμᾶ.

9. Τὴ θεωρίαν τῆς διακειμενικότητος σχιολογράφησε ἡ Julia KRISTEVA, *Polylogie*, Paris 1978, μὲ προϋπόθεση τὸ ἔργο τοῦ Mikhail Bakhtin, ἐνῶ τὴ θεωρίαν τῆς πρόσληψης ἀνέπτυξε διεξοδικὰ ὁ Hans Robert JAUSS (βλ. τὶς συγκεντρωμένες μελέτες του στὰ *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M. 1970, καὶ *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M. 1991· ἐπιλογὴ ἀρθρῶν σὲ ἀγγλικὴ μετάφραση στὸ *Toward an Aesthetic of Reception*, Minnesota 1982).

10. Κ. MONTHE, *Ἄπαντα Α'· Ποίηση*, Λευκωσία 1987, σσ. 1214, 1244, 1254 (ἀπὸ

τῇ συλλογῇ *Στὴ Γλώσσα ποὺ πρωτομίλησα* [1980]).

11. Ἡ παραπομπὴ ἐδῶ σὲ συγχεκριμένους στίχους εἶναι ἐνδεικτικὴ καὶ μόνο γιατί οἱ περισσότερες ἀπὸ αὐτὲς τίς λέξεις εἶναι διάσπαρτες σὲ ὅλη τὴν ἀναγεννησιακὴ συλλογῇ.

12. Leontios MAKHAIRAS, *Recital concerning the Sweet Land of Cyprus entitled "Chronicle"*, edited with a translation and notes by R.M. Dawkins, Oxford 1932. Οἱ παραπομπές γίνονται στὴ σελίδα καὶ τὸν στίχο τῆς ἔκδοσης.

13. Γιὰ παράδειγμα, στὸ «Θέλω μιὰ Πόλη νὰ μὲ κρύβει» (ΑκΘ 30) ὁ στίχος καὶ νὰ σκεπάζει τ' ἀνομήματα μὲ τὴν καλὴ τῆς ὄψης συνδιαλέγεται διάφανα μὲ τὸ διάσημο βυζαντινὸ ἐπίγραμμα *νύφον ἀνομήματα μὴ μόναν ὄφιν*, ἐνῶ σὲ ὅλη τὴ συλλογῇ ἐπιχωριάζουν διαλεκτικὰ στοιχεῖα ὅπως *ἀερούσα* (24), *λούντζα* (47) καὶ *ἀνοιχτάρι* (54).

14. Στὴν πρώτη δημοσίευση τοῦ ποιήματος (*Πόρφυρας* 56 [Ἰανουάριος-Μάρτιος 1991], 132-33) οἱ συγχεκριμένοι δύο στίχοι τυπώνονται μὲ παχιά στοιχεῖα, δηλώνοντας ἀπροκάλυπτα τὴν παραθεματικὴ τους καταγωγὴ· στὴ συλλογῇ τὸ τυπογραφικὸ αὐτὸ τέχνασμα ἔχει ἀφαιρεθεῖ.

15. Ἡ βιβλιογραφία γιὰ τὴν ἰταλικὴ ἀναγεννησιακὴ ποίηση εἶναι τεράστια. Παραπέμπω μόνο στὸ κλασικὸ πλεόν ἔργο τοῦ Hugo FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M. 1964, ὅπου ἀναπτύσσονται μὲ διαύγεια ὅλα τὰ ρητορικά, μετρικὰ καὶ ποιητολογικὰ θέματα τοῦ ἰταλικοῦ λυρισμοῦ ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ Μεσαίωνα μέχρι καὶ τὸν Μανιερισμό.

16. Βλέπε ἐνδεικτικὰ τὰ σονέτα τῶν περραρχιστῶν Antonio Brocardo († 1531) «*Felice carta*» καὶ Francesco BECCUTI (1509-1553) «*Fida mia carta*» (G. FERRONI, *Poesia italiana: il Cinquecento*, [I grandi libri. Garzanti 209], Milano 1978, 26 καὶ 87). Εἶναι τόση ἡ δημοτικότητα τῆς carta amo-

rosa, ποὺ ὁ Claudio Monteverdi (1567-1643) μελοποίησε δύο τέτοια κείμενα ὡς δραματικούς μονολόγους («*Lettera amorosa*» καὶ «*Partenza amorosa*») στὸ 7ο βιβλίο τῶν μαδριγαλιῶν του (1619).

17. Ἡ καταληκτῆρια στροφὴ ἀπὸ τὴ μετάφραση τῆς canzona «*Che debb' io far? che mi consigli, Amore?*» (*Canzoniere* ἀρ. 268. 78-82).

18. Ἐλεύθερη μετάφραση τῆς καταληκτῆριας στροφῆς τῆς canzona «*Chiare fresche et dolci acque*» (*Canzoniere* ἀρ. 126.66-68).

19. Παραθέτω ἐνδεικτικὰ τὸ ποίημα PA 28: *Ἀνέλπιστα δυὸ μμάτια μ' ἐσκαβῶσα | μ' ἔναν τους βλέμμαν ὁμοστον μὲ θάρος, | μὲ μιὰ χρυσὴν σαγίτταν μ' ἐλαβῶσαν | εἰς τὴν καρδιὰν καὶ νιώθω μέγαν βάρος. | Κι ἀπὸ τὴν ὥραν ὅπου μ' ἐβίγλιστα | νιώθω πολλὰ κοντὰ μὲ τρέχει ὁ χάρος | ἄμμὲ δὲν ἔχει νίκος νὰ μὲ πάρῃ | ὡς ὅπου νὰ ᾗω τὴν γλυκιὰν τῆς χάρην.*

20. Βλ. Arnold van GEMERT, *Μαρίνου Φαλιέρου Ἐρωτικά Ὀνειρα*. Κριτικὴ ἔκδοση μὲ εἰσαγωγὴ, σχόλια καὶ λεξιλόγιο, [Βυζαντινὴ καὶ Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη 4], Θεσσαλονίκη 1980, σσ. 33-48.

21. Βλ., γιὰ παράδειγμα, ὅστερα νὰ ξυπνῶ νὰ βρίσκομαι κοντὰ σου | νὰ μὴν αἰσθάνομαι νὰ μὴν ὑπάρχω (ΑκΘ 14)· *μὲ παραμύθια καὶ ὄνειρα | καὶ φαντασίες καὶ λόγια* (ΑκΘ 39)· ὁμως, ξυπνώντας, | γύρισε στὴ μαύρη πόλῃ (ΑκΘ 45).

22. Ἀρχετυπικὰ παραδείγματα οἱ ἐμφανίσεις τῶν θεαινῶν στὸν Ὅμηρο (ἡ Θέτιδα στὸν Ἀχιλλέα, ἡ Ἀθηνᾶ στὸν Ὀδυσσεύα) καὶ τοὺς ὁμηρικούς ὕμνους (ἡ Ἀφροδίτῃ στὸν Ἀγχιση).

23. «Ὁ Κρητικὸς» ἀπ. 21.11-18 (ΠΟΛΙΤΗΣ 1, σσ. 220-201): *Ὅχι στὴν κόρη, ἀλλὰ σ' ἐμὲ τὴν κεφαλὴ τῆς κλίνει· | Τὴν κοίταζε ὁ βασιόμοιρος, μ' ἐκοίταζε κι' ἐκείνη. | Ἐλεγα πῶς τὴν εἶχα ἰδεῖ πολὺν καιρὸν ὀπίσω, | Κὰν σὲ ναὸ ζωγραφιστὴ μὲ θαυμασμὸ περίσσο, | Κάνε τὴν εἶχε ἐρωτικά ποιήσει ὁ λογιαμὸς μου, | Κὰν τ'*

ὄνειρο, ὅταν μ' ἔθρεφε τὸ γάλα τῆς μητρός μου·
| Ἦτανε μνήμη παλαιή, γλυκιὰ κι' ἀστοχισμέ-
νη, | Ποὺ ὀμπρός μου τώρα μ' ὅλη της τῇ δύ-
ναμη προβαίνει.

24. Βλ. καὶ τὸ ποίημα «Ἡ κόρη τῆς Μελ-
βούρνης» (ΑκΘ 40-41).

25. Δημοσιευμένο, μετὰ τῇ συλλογῇ, στὸ
Πλανόδιον 17 (Δεκέμβριος 1992), 502-
505.

26. Πρώτη δημοσίευση στὸ καινούργιο κυ-
πριακὸ λογοτεχνικὸ περιοδικὸ *Σημεῖο* 1
(1992), 258-59.

27. Ἀπὸ τὴν τελευταία του συλλογῇ *Τὰ*
Ἀντικλείδια, Ἀθήνα 1988, σ. 28. Σημειώ-
νω ὅτι ἡ συλλογῇ κατακλύζεται ἀπὸ τὴν πα-
ρουσία ὀνείρων, ἐρωτικῶν καὶ μή, καὶ ὁ-
πτασιῶν.

28. ΑκΘ 54 ὅπως τὰ παλιὰ σπίτια τῆς
Κύπρου.

29. Ἄν καὶ στὸ ποίημα «Τὸ Σώσπιτο»
(ΑκΘ 47), ποὺ τόσο ἔξυπνα συνδιαλέγεται μὲ
τὴ «Δοκιμὴ» τοῦ Παυλόπουλου (*Τὰ Ἀντι-
κλείδια*, σ. 17), δὲν ὀρίζεται ὁ χῶρος τῆς παι-
δικῆς ἐρωτικῆς ἐμπειρίας, τὰ κυπριακὰ δια-
λεκτικὰ στοιχεῖα, ποὺ ἐπικεντρώνεται στὸν αἰ-
σθησιακὸ χῶρο τῶν ἐδεσμάτων (λοῦντζες,
κουμνιαστὰ κρέατα), παραπέμπουν σαφῶς
στὴν πατρογονικὴ γῆ τοῦ ποιητῆ.

30. Βλ. τὸ καβαφικὸ ποίημα «Δευτέρα
'Οδύσεια» (Κ.Π. ΚΑΒΑΦΗΣ, *Κρυμμένα Ποι-
ήματα* 1877;-1923. Φιλολογικὴ ἐπιμέλεια
Γ.Π. Σαββίδης, Ἀθήνα 1993, 48-49). Τὸ
θέμα τῆς «δεύτερης 'Οδύσειας» πραγματεύ-
τηκε διεξοδικὰ σὲ παράδοσή του στὸ Πανεπι-
στήμιο Κύπρου ὁ συνάδελφος καὶ φίλος Μι-
χάλης Πιερῆς. Τὸν εὐχαριστῶ καὶ ἀπὸ ἐδῶ
ποὺ μοιράστηκε τὶς σκέψεις του μαζί μου καὶ
μοῦ ἐπέτρεψε νὰ ἀναφερθῶ στὸ θέμα, ἂν καὶ
δὲν ἔχει ἀκόμη δημοσιευθεῖ ἡ μελέτη ποὺ ἀπὸ
καιρὸ ἐτοιμάζει.

31. *Ἡ Λέξη* 117 (Σεπτέμβρης-Ὀκτώβρης
1993), 594-95.

32. Παραδίδεται γιὰ πρώτη φορά στὸν Ἀ-
κάθιστο Ὑμνο 7.9 χαῖρε, παραδείσου θυρῶν
ἀνοικτήριον, πράγμα ποὺ διέφυγε τὴν προσο-
χὴ τῶν λεξικογράφων (βλ. ΙΑΝΕ 2 [1939],
232 s.v. ἀνοιχτάρι καὶ ΚΡΙΑΡΑΣ, ΑΜΕΔΓ 2
[1971], 228-29 s.v. ἀνοικτάριν). Δὲν εἶναι ἴ-
σως ἄσχετη μὲ τὸ ὑπὸ ἀνάλυση θέμα ἡ ἀλλη-
γορικὴ μεταφορὰ τῆς Θεοτόκου ὡς ἀνοικτη-
ρίου τοῦ Παραδείσου (βλ. τὸ ποίημα τοῦ Ε-
ΛΥΤΗ «Τὸ Χρυσὸ Κλειδί» ἀπὸ τῇ συλλογῇ
Τὰ Ρῶ τοῦ Ἑρωτα, ὅπου ὁ ποιητῆς ζητᾷ ἀπὸ
ἓνα κορίτσι νὰ τοῦ δώσει τὸ χρυσὸ κλειδί ποὺ
ἀνοίγουν οἱ οὐρανοὶ γιὰ νὰ δεῖ τὸν Πα-
ράδεισο).

33. Π.Χ. 52.11, 180.11, 414.34 κ.ά.

34. Π.Χ. Β 52 καὶ τσ' ὄρεξής μου τὰ κλει-
διὰ νὰ τὰ κρατοῦσιν ἄλλοι ἢ Β 491-493 Χα-
ρὰ στὴν κόρη κείνη ὁπού'χε σώσει | χαριτω-
μένου νιοῦ, τοῦ λογισμοῦ τση | καὶ τσῇ καρ-
διάς τση τὰ κλειδιὰ νὰ δώσει.

35. Γιὰ τὴν ἱστορία τῆς λέξης στὸ ποίημα
βλέπε τὴν ὠραιότατη ἀνάλυση τοῦ ζωγράφου
Α. ΔΙΑΜΑΝΤΗ, *Λεπτομέρειες στὴν Κύπρο. Πη-
γὲς καὶ Στοιχεῖα Ἀναφορικὰ μὲ τὸ Ποίημα τοῦ*
Γιώργου Σεφέρη, Ἀθήνα 1978. Προφανῶς ἡ
λέξη ἐντυπωσίασε τὸν Σεφέρη, γιατί, ἐξηγών-
τας στὴ μετάφρασή του τοῦ Ἕσμου Ἄσμά-
των τὴν εἰκόνα τοῦ στίχου 5.4 Ἔσυρε τὸ χέρι
του ὁ ἀγαπημένος στῆς κλειδωνιάς τὸ μάτι (Ἄ-
σμα Ἄσμάτων. Μεταφραφὴ Γιώργος Σεφέ-
ρης, Ἀθήνα 1972, σ. 41), περιγράφει τὸν
πρωτόγονο μηχανισμό μὲ τὸ συμπληρωματι-
κὸ σχόλιο *Στὴν Κύπρο θὰ τό'λεγαν «ἀνοιχτά-
ρι»* (αὐτ. 67).

36. Ἡ Ποίηση δὲ γράφεται ὅπως θέλου-
με . . . Ἡ Ποίηση δὲ γράφεται ὅποτε θέλουμε
(βλ. Α. ΠΑΣΤΕΛΛΑΣ, *Χῶρος Διασπορᾶς. Ποι-
ήματα*, Λευκωσία 1988, σ. 55).

37. *Τὰ Ἀντικλείδια*, σ. 44.

38. Ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ *Literatursprache*
und Publikum in der lateinischen Spätantike
und im Mittelalter, Bern 1958, σ. 137.

Summary

Panagiotis A. AGAPITOS, *Of Love and Bitter Anguish: An Intertextual Reading of Michael Eftagonitis Triptych Poem "Grant me Your Decision"*

The present study attempts a close analysis of a recent poem (1993) by the Cypriot poet Michalis Eftagonitis. In contrast to his previous work, Eftagonitis uses here elements of the learned Greek Cypriot dialect, as it is found in the 15th-century historian Leontios Machairas and the 16th-century collection of renaissance verse by an anonymous poet. Eftagonitis' poem is written in verse and rhyme, but with a free handling of the traditional patterns. The first-person narraton —the poet's lyrical persona— presents the sufferings he is subjected to by his beloved, who is cruel and distant; at the end the poet asks to give him a decision (the renaissance word *ορισμός*) on what to do; he is about to leave but cannot distance himself emotionally from her.

The poem incorporates on a first level some obvious intertextual references, primarily to the poetry of Cavafy and Montis. However, on a deeper level Eftagonitis establishes a complex net of relations with the renaissance collection (erotic imagery of the Petrarchan poets, vocabulary) and Machairas, as well as with Modern Greek Poetry on the mainland and Cyprus (Solomos, Michailidis, Cavafy, Seferis, Pavlopoulos, Pastelas).

What appears at first glance as a lyrical poem of love, proves to be a text on poetics and parting from home: the beloved woman, holding in her hand the key (*ανοιχτάρι*) to her heart, is a metaphor for poetry and the poet's homeland, which he attempts to reach through the writing of poems. The *bitter anguish* expresses the unfulfilled desire (*qua* motivating force) of the poet, lover and wanderer in discovering an ideal woman, an ideal homeland and an ideal poem.