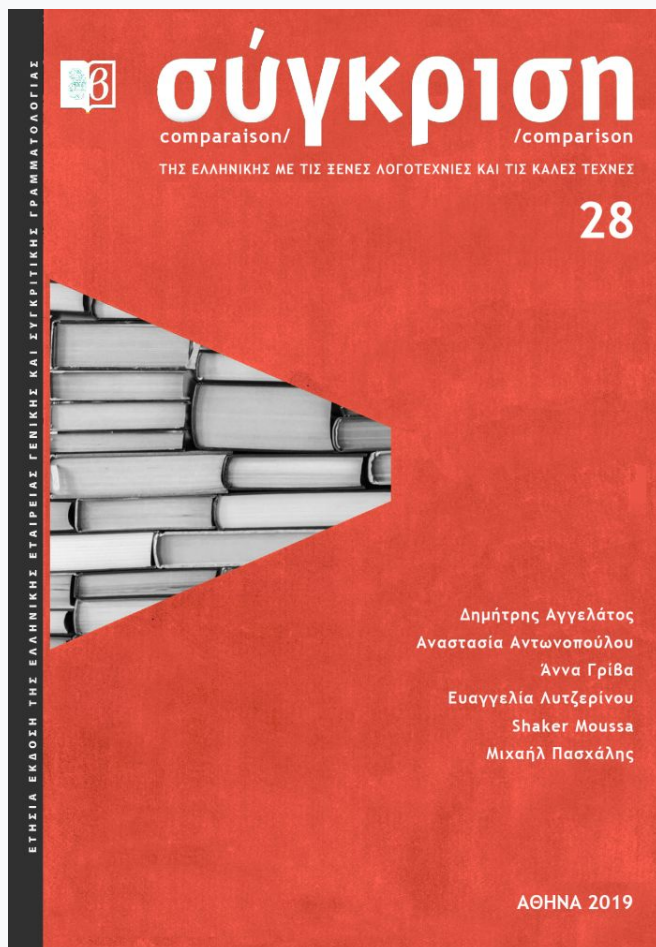


Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 28 (2019)

Σύγκριση



Διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στην ποίηση και τη ζωγραφική: η εικαστική ποιητική της Νατάσας Χατζηδάκι

Δημήτρης Αγγελάτος

doi: [10.12681/comparison.23927](https://doi.org/10.12681/comparison.23927)

Copyright © 2020, Δημήτρης Αγγελάτος



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Αγγελάτος Δ. (2020). Διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στην ποίηση και τη ζωγραφική: η εικαστική ποιητική της Νατάσας Χατζηδάκι. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 28, 86–97. <https://doi.org/10.12681/comparison.23927>

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

Διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στην ποίηση και τη ζωγραφική: Η εικαστική ποιητική της Νατάσας Χατζιδάκι¹

Μνήμη του Βαγγέλη Φιτσιτζόγλου
για τα ποιήματα εκείνα που διαβάζαμε

«Πορτραίτο ενός αγνώστου» επιγράφεται το ποίημα της Νατάσας Χατζιδάκι από τη συλλογή της με τίτλο *Άλλοι*, με το οποίο προτίθεμαι να αρχίσω αυτή την εισήγηση. Θα επιστρέψω στο ίδιο ποίημα στο τέλος της.

Το ποίημα:

Ήταν μακριά. Καθώς πλησίαζε.
Μέσα στην σκόνη. Περίεργη σκόνη. Της ασφάλτου.
Λαμπύριζαν τα φύλλα στα δέντρα. Καθώς αιφνίδιες
εστιάσεις κινήσεων.
Τα ακινητοποιούσαν.
Δεν ήταν ιδιαίτερα νέος. Έτσι έλεγε.
Αν και το δέρμα στο πρόσωπό του: Διηθήσεις του χρόνου
ακύμαντες.
Ταλαντεύσεις και μετακινήσεις μοριακών πληθυσμών.
Καθώς.
Δραπετεύσεις κυττάρων, ψηλά στο μέτωπο.
Καθόταν με τις βαλίτσες του. Σε συσφιγκτήρια στάση.
Ήταν:

Ένα μπουκέτο νεαρά χέλια;
Ένα μαλθακό εντελβάϊς;
Ένα νηματώδες εδώδιμο;
Ένα αχανές τέλος;²

Η σύγκλιση λόγου και εικόνας, ή ακριβέστερα, ρηματικών και εικαστικών/ζωγραφικών πραγματώσεων αποτελεί την, κατά την κρίση μου, δεσπόζουσα καλλιτεχνική επιλογή στα ποιήματα της Νατάσας Χατζιδάκι, συγκεντρωμένα σε πέντε συλλογές: *Στις εξόδους των πόλεων* [1971], *Ακρυλικά* [1976], *Δυσσάρεσκεια* [1984], *Άλλοι* [1990]³ και –τη μεταθανάτια– *Via dolorosa*.⁴

Πρόκειται για ποιήματα τα οποία σχολίασε η κριτική, στον άξονα των συναρτήσεων που αυτά αναπτύσσουν αφενός με τον υπερρεαλισμό και τη beat λογοτεχνία (και τη ροκ μουσική ασφαλώς), αφετέρου με ό,τι συνήθως ονομάζεται φεμινιστική ή γυναικεία γραφή, λογοτεχνία, ποίηση· συναρτήσεων ασφαλώς οι οποίες

¹ Επεξεργασμένο κείμενο εισήγησης σε Ημερίδα για το έργο της Νατάσας Χατζιδάκι, που οργάνωσε ο Σύνδεσμος Φιλολόγων Ρεθύμνου (Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Ρέθυμνο, 29/1/2018).

² Νατάσα Χατζιδάκι, *Άλλοι*, Αθήνα, Κέδρος, 1990, σ. 21.

³ Συγκεντρωτική έκδοση των τεσσάρων συλλογών: *Άδηλος αναπνοή. Ποιήματα 1971-1990*, Αθήνα, Ύψιλον 2008· μια επιλογή ποιημάτων από τις συλλογές *Ακρυλικά*, *Δυσσάρεσκεια* και *Άλλοι: Βαθυέρυθρο*, Αθήνα, Νέο Επίπεδο/Εκδόσεις Χειροκίνητο, 2005.

⁴ Νατάσα Χατζιδάκι, *Via dolorosa*, Αθήνα, Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός, 2017.

εντοπίζονται και σχολιάζονται στο ευρύτερο πλαίσιο αναφορών για την ποιητική "γενιά" του 1970, όπως ιστορικο-γραμματολογικά προσδιορίζεται εδώ και καιρό.

Με αφετηρία τις επισημάνσεις της κριτικής για την εικονοπλασία στο ποιητικό έργο της Νατάσας Χατζιδάκι, παλαιότερες και πιο πρόσφατες, όπως λ.χ. εκείνες του Χάρη Βλαβιανού για τη «φантаσμαγορική εικονοποιία»⁵ των ποιημάτων της, θεωρώ ότι η εν λόγω εικονοπλασία/εικονοποιία χρειάζεται να αναλυθεί και να ερμηνευθεί ειδικότερα, στην κατεύθυνση του εικαστικού/ζωγραφικού χαρακτήρα του λόγου στα ποιήματα της Νατάσας Χατζιδάκι, όπως έχει υποδείξει ο Αλ. Ζήρας, αναφερόμενος με αφορμή τα *Ακρυλικά*, αφενός στα «χρώματα» που «αποτυπώνονται» στα ποιήματα της συλλογής «με μια ψυχρότητα συναισθηματική», αφετέρου στην «ιδιαιτέρα σημαντική[...] σημειολογία τους».⁶

Χάρη στις διεργασίες που προσιδιάζουν στον εν λόγω εικαστικό/ζωγραφικό χαρακτήρα, αποδίδεται, ή ακριβέστερα (*ανα*)παρίσταται το βάθος της ανθρώπινης –και όχι κατ' ανάγκη μόνον ή κατ' αποκλειστικότητα, της γυναικείας– ζωής, στις ακαριαίες *παροντικές* εκρήξεις της, εξωθώντας, αν μου επιτρέπετε τη διατύπωση, την ίδια στιγμή σε άτακτη φυγή τις ποικιλόμορφες *προσομοιώσεις* της ποίησης.

Λέω (*ανα*)παριστά προϋποθέτοντας σύμφωνα με την πρόταση του Th. Adorno, πως κάθε «γνήσιο» έργο τέχνης «κατά τη μορφή του, υπόσχεται κάτι που δεν υπάρχει, δηλώνει αντικειμενικά και έστω όχι εντελώς άμεσα ότι αυτό, ακριβώς, επειδή φανερώνεται, πρέπει να είναι και δυνατόν να υπάρχει».⁷ προϋποθέτοντας, με δικά μου τώρα λόγια, ότι τα καλλιτεχνικά μορφοποιημένα μεγέθη *αναπαριστούν* μια απουσία, ένα *φαίνεσθαι*, με τρόπο ώστε να την ανακαλούν στην παρουσία και στη ζωή, με την απουσία να καταλήγει έτσι να αποκτά *ταυτότητα*, να είναι πλέον κάτι, να *παρίσταται* δηλαδή με τον προσίδιο όγκο της και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της.

«Κάθε *αναπαράσταση*, *αναπαριστά* κάτι», παρατηρεί αρμόδια για το ζήτημα ο L. Marin, «ωστόσο», σπεύδοντας να διευκρινίσει, «κάθε *αναπαράσταση παρίσταται αναπαριστώντας* κάτι».⁸ Τα καλλιτεχνικά ως εκ τούτου μορφοποιημένα μεγέθη *παρίστανται* (είναι) *αναπαριστώμενα* (*φαίνεσθαι*), με μεγαλύτερη ή μικρότερη *πυκνότητα*.

Στην επικράτεια λοιπόν της καλλιτεχνικής μορφοποίησης που ορίζεται από την (*ανα*)παράσταση, αλληλεξαρτώνται δυναμικά η *αναπαράσταση* με την *παράσταση*, το *εξ αποστάσεως φαίνεσθαι* (απόδοση καθ' υποκατάσταση ενός *απόντος* μεγέθους) με το *εκ του σύνεγγυς είναι* (απόδοση ιδιαίτερης συμπαγούς ταυτότητας στο εξεικονιζόμενο ως *παρόν/απόν μέγεθος*)⁹: μια «ωραία» κόρη «ωσάν» ένα «κυκλάμινο» «μέσα στο νεκρικό της κρεβάτι», ας πούμε, την εικόνα της οποίας το ποιητικό υποκείμενο στο ποίημα «Σχέδιο δολοφονίας» των *Ακρυλικών* θεάται (εξ

⁵ Τα Νέα (19/7/2008).

⁶ Αλ. Ζήρας, «Νατάσα Χατζιδάκι, *Ακρυλικά*, Έκδ : «Πολύπλανο», Αθήνα 1976, χ.σ.» (1976/1981): *Γενεαλογικά για την ποίηση και τους ποιητές του '70*, Αθήνα, Ρόπτρον, 1989, σσ. 226-229· το παράθεμα: σ. 228.

⁷ Th. W. Adorno, *Ασθητική θεωρία* (1970), (επιμ. πρωτοτύπου: Gretel Adorno-R. Tiedemann-μτφρ.-σημ.: Λευτ. Αναγνώστου), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2000, σ. 147.

⁸ L. Marin, «Transparence et opacité de la peinture...du moi», (1992): *L'écriture de soi. Ignace de Loyola. Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, (επιμ.: P.-A. Fabre, D. Arasse, A. Cantillon, G. Careri, Danièle Cohn, Françoise Marin), Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1999, σσ. 127-136· το παράθεμα: σ. 129.

⁹ Βλ. συστηματικά: Δημ. Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg, 2017.

αποστάσεως) "στερεωμένη" στο *Μη ομιλείτε εις τον οδηγόν* (1938) του Ν. Εγγονόπουλου¹⁰ και τη μορφοποιεί ζωγραφικά, με εξαιρετικά ανθεκτικό, "ανοξείδωτο", τρόπο –εκ του σύνεγγυς πλέον– ως «κυκλάμινο από κασσίτερο» για μια κόρη, «ημίγυμνη τίγρισα»,¹¹ ο πλαστικός, απειλητικός και ευπρόσωπος, όγκος της οποίας είναι έτοιμος να ξεδιπλωθεί.

Οι εξ αποστάσεως αυτές αφορμίσεις που οδηγούν σε εκ του σύνεγγυς ζωγραφικής τάξεως μορφοποιήσεις, μπορούν βέβαια να συνδέονται με όλο το φάσμα της ανθρώπινης εμπειρίας του Χρόνου, των λογοτεχνικών κειμένων –όπως στην περίπτωση του παραπάνω ποιήματος– συμπεριλαμβανομένων: και μ' ένα τυχαίο κυκλάμινο συνεπώς, ο χρωματικός όγκος του οποίου είναι σε θέση να δεσμεύει το οπτικό πεδίο του ομιλητή και να ενεργοποιεί ομόλογες της δόμησης των έργων, πολύ-αισθητηριακές αναγνωστικές ανταποκρίσεις.

Η ανάλυση και η ερμηνεία κειμένων όπως αυτών της Νατάσας Χατζηδάκι θέτουν επείγουσες προϋποθέσεις μεθόδου, κατευθύνσεις δηλαδή και αρχές, οι οποίες συνδέονται με τη Θεωρία, την Ιστορία, την Κριτική της λογοτεχνίας και της Τέχνης, όπως αυτές μπορούν δόκιμα να συσχετίζονται, συγκροτώντας, εξειδικευτικά, μέσα από *διαλογικού* τύπου αλληλεξαρτήσεις (εννοημένες στο πλαίσιο που ορίζει η επιστημολογία του Μ. Μ. Bakhtin)¹² –και όχι ασφαλώς μέσα από την υπαγωγή και την "εδαφική" προσάρτηση μιας ή κάποιων από αυτές σε άλλη ή άλλες–, το επιστημονικά λειτουργικό και ιδιαίτερα απαιτητικό πεδίο συγκριτολογικής έρευνας, των διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων, ό, τι δηλαδή έχει ονομαστεί Συγκριτική Ποιητική.¹³

¹⁰ Νίκ. Εγγονόπουλος, «Καυχησιολογίαι υπό βροχήν, II» [: *Μη ομιλείτε εις τον οδηγόν* (1938)]: *Ποιήματα Α'*, Αθήνα, Ίκαρος 1977 [ανατ. 2^η έκδ.: 1966], σ. 25.

¹¹ Βλ.:

[...]
και κείτονται
στις προκροταφικές εντομές
των περιπτέρων
τα εβδομαδιαία περιοδικά
και η υπέροχη σκόνη
ωσάν κυκλάμινα μέσα στα νεκρικά τους κρεββάτια
έτσι
η
ωραία κόρη
που αγαπούσατε κύριε εσείς και οι άλλοι
η ωραία κόρη και ημίγυμνη τίγρισα
ήταν ωσάν κυκλάμινο από κασσίτερο
μέσα στο νεκρικό της κρεββάτι
[...]:

Νεώτερη Ελληνική Ποίηση 1965-1980, εισαγ.-ανθολ.: Αλ. Ζήρας), Αθήνα, Εκδόσεις Γραφή, 1979, σ. 167.

¹² Βλ. κυρίως: Τ. Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique <suivi de> Écrits du Cercle de Bakhtine*, Παρίσι, Seuil, 1981· Μ. Holquist, *Ο Μπαχτίν και ο κόσμος του*, (μτφρ.: Ιωάννα Σταματάκη), Αθήνα, Gutenberg, 2014· G. S Morson–Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford–California, Stanford University Press, 1990· Gr. Pechey, *Mikhail Bakhtin. The Word in the World*, Λονδίνο–Νέα Υόρκη, Routledge, 2007.

¹³ Βλ. τον ερευνητικό απολογισμό για τις συγκριτολογικές διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις: C. Domínguez–H. Saussy–D.Villanueva, «Interartistic Comparison»: *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*, Λονδίνο–Νέα Υόρκη, Routledge, 2015, σσ. 107-124.

Οι εν λόγω μεθοδολογικές αρχές στο πλαίσιο της *διαλογικά* συγκροτημένης Συγκριτικής Ποιητικής (θεωρία, ιστορία, κριτική),¹⁴ φωτίζουν ερμηνευτικά τις *πρακτικές σημασιολόγησης*, βάσει των οποίων θεματοποιείται και πραγματώνεται ο συσχετισμός μεταξύ των διαφορετικών καλλιτεχνικών ιδιωμάτων, αναπτυγμένων στο ιστορικό και πολιτισμικό συνεχές τους, προσδιορίζοντας έτσι τις εκάστοτε αλληλεξαρτώμενες τροχιές *αντιδόσεων* λόγου και εικόνας, λόγου και μουσικής, εικόνας και μουσικής, κλπ., ανταλλαγής δηλαδή περιουσιών, για να επικαλεστώ την αρχαιοελληνική σημασία του όρου, ανάμεσα στο λόγο, στην εικόνα, στη μουσική, κλπ.

Κινούμενη σε ιστορικό και πολιτισμικό ορίζοντα, χάρη στη δεσπόζουσα της *σύγκρισης*, η οποία ορίζει ακριβώς παραδειγματικές τομές στο χωροχρονικό συνεχές παράλληλων λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών παραδόσεων,¹⁵ η Συγκριτική Ποιητική τροφοδοτούμενη από την επιστημολογία της *διαλογικότητας* του Μ. Μ. Bakhtin, της *διαλογικής* δηλαδή σύλληψης της γλώσσας (η γλώσσα ως *δράση* και *επιτέλεση*) όπως και της ανθρώπινης συνείδησης (ο *εαυτός* ως σχέση με την *ετερότητα*), είναι σε θέση να συγκροτεί τη *σύγκριση* ως ανοικτή, *διαλογικού* χαρακτήρα, *διερώτηση* για ένα μεθοδολογικής πλέον τάξεως συνεχές μεταξύ Ιστορίας, Θεωρίας και Κριτικής της λογοτεχνίας και της Τέχνης – της Ζωγραφικής, της Γλυπτικής, της Μουσικής, κλπ. – και ασφαλώς την απορρέουσα από αυτό το συνεχές αντίληψη για τις *αναλογίες* και τις *επιδράσεις* μεταξύ συγκρινόμενων καλλιτεχνικών μεγεθών.

Υψηλής κράσεως λοιπόν, για να προχωρήσω στον πυρήνα της παρούσας εισήγησης, είναι η (*ανα*)*παραστατική* πυκνότητα που διέπει τα ποιήματα της Νατάσας Χατζιδάκι, οικοδομημένη δραστικά στις εικαστικές/ζωγραφικές τροχιές ενός λόγου που διερευνά, εκθέτει, συμπιέζει και αποσυμπιέζει τον αδιάπτωτα πτυχωμένο *εαυτό*, εκτεθειμένο σε συνθήκες ζωής, υφασμένες με αντιστίξεις και ριζώματα, που δοκιμάζουν το σώμα και διεισδύουν στη «διακεκαυμένη», «μαύρη» «ζώνη», «ράχη των Ψαρών» της ψυχής (με τα λόγια-εικόνες στο ποίημα της *Δυσσάρεσκιας*, «Αυτή που είχε μαύρα μαλλιά»)-¹⁶ υφασμένες με διαψεύσεις που κάνουν να υποχωρεί το μέτωπο των εύτακτων εννοιολογήσεων, με αλληλεπιχωρήσεις που κλονίζουν τους κοινωνικά κατοχυρωμένους ρόλους, με βίαιες μεταμορφώσεις· υφασμένες εν τέλει, για να ανακαλέσω συνδηλωτικά τους τίτλους των συλλογών της ποιήτριας, με «[ε]ξόδους», με στέρεα, ανθεκτικά στις πιέσεις, «[α]κρυλικά» υλικά, με «[δ]υσσάρεσκια», με «[ά]λλους» (βλ. εδώ παρακάτω).

Οι εικαστικές/ζωγραφικές τροχιές του ποιητικού λόγου "στερεώνουν" τα λεγόμενα, ή ακριβέστερα τα *χωροποιούν*, καθώς εδώ η ποίηση διεκδικεί από την ζωγραφική ό,τι θα επέτρεπε στις ρηματικές πραγματώσεις και τους αρμούς οργάνωσής τους να μεγιστοποιήσουν το βεληνεκές της προσληπτικής επενέργειάς τους, λειτουργώντας και ως (ομιλούσες ασφαλώς) εικόνες. Αναπτύσσοντας έτσι το ρηματικό όγκο του λόγου και ως οπτικό όγκο εν είδει, μπορούμε να πούμε, *ιερογλυφικού*, είναι σε θέση να οδηγήσει τους αναγνώστες να εμβαθύνουν στο "άνοιγμα" των ποιητικών ρηματικών πραγματώσεων, οι οποίες "μιλώντας" πλέον

¹⁴ Βλ. σχετικά: Δημ. Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της καλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg, σσ. 21-56.

¹⁵ Βλ.: Δημ. Αγγελάτος, «Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση/Comparaison* 15 (2004) σσ. 45-54.

¹⁶ Νατάσα Χατζιδάκι, «Αυτή που είχε μαύρα μαλλιά»: *Δυσσάρεσκια*, Αθήνα, Πλέθρον, 1984, σ. 9.

και οπτικά/ζωγραφικά αντιστρατεύονται και κλονίζουν την τάξη της αυτοματοποιημένης γλώσσας, το αυταπόδεικτο υλικό της και την ετοιμοπαράδοτη νοηματική της αλληλουχία εφ' όλης, θα μπορούσα να πω, της γνωστής ύλης της.

Η ζωγραφικής τάξεως αυτή *χωροποίηση* του λόγου που ειδικά στην περίπτωση της Νατάσας Χατζιδάκι φαίνεται να συνδέεται επί της ουσίας με τις κατακτήσεις του υπερρεαλισμού, μορφοποιεί με τρόπο αναπάντεχο και φλογερό, ένα οντολογικό βάθος για τα ανθρώπινα, καθώς τους «δίνεται κάθε ευχέρεια να αποφασίσουν», όπως σημειώνει ο A. Breton το 1925-1926 για τον προσφιλή της ποιήτριας ζωγράφο M. Ernst, «πάλι για τη σκιά τους, για τη στάση τους και για τη μορφή τους»¹⁷. οντολογικό βάθος βέβαια που οι πάσης φύσεως συμβάσεις επιδιώκουν να κρατούν εγκλωβισμένο και αδιόρατο· οντολογικό βάθος, ίδιον του «σύμπα[ντος] απόλυτου πάθους: πάθους ερωτικού, αισθητικού, ταυτολογικού, διαυγούς ή σκοτεινού, αγγελικού ή δαιμονικού», που τροφοδοτεί, όπως έχει επισημανθεί,¹⁸ το ποιητικό έργο της Νατάσας Χατζιδάκι, συντονίζοντάς το με την κομβική επί του ζητήματος διατύπωση του Μιλτ. Σαχτούρη: «Η ζωγραφική με βοήθησε πολύ στην ποίησή μου. Ορισμένα ποιήματα βγήκαν από οράματα ζωγράφων, που είχα δει, και από εικόνες εν γένει. Αλλά αγαπάω και τη ζωγραφική σαν ζωγραφική. Αν δεν ήμουν ποιητής θα ήθελα να ήμουν ζωγράφος. Αυτά που ζωγραφίζω εγώ είναι ποιήματα. Δεν είναι ζωγραφιές [...]».¹⁹

Μέριμνα της ποιήτριας είναι να κατακτήσουν οι λέξεις την *άλλη* υλικότητα της εικαστικής/ζωγραφικής πλαστικής επιφάνειας, κάτι το οποίο ιχνηλατείται πρώτα από την σε υψηλό ποσοστό, ομόλογη πλαισίωσή τους δια των τίτλων των ποιημάτων, ενός από τα *κατώφλια* ακριβέστερα, όπως έχουν προσδιοριστεί στην εμπεριστατωμένη πραγμάτευση του G. Genette,²⁰ που οδηγούν στο "εσωτερικό" τους.

Όστόσο η εν λόγω μέριμνα ιχνηλατείται και εντός ποιημάτων η *δείξη* των τίτλων των οποίων είτε αναπτύσσεται κατά υπαινικτικότερη συνάφεια λόγου και εικόνας, όπως λ.χ. στο ποίημα «Αυτή που είχε μαύρα μαλλιά» στη *Δυσαρέσκεια* – αναφέρθηκα σ' αυτό λίγο παραπάνω –, είτε ανεξάρτητα από τη συνάφεια αυτή, με ζωγραφικής τάξεως πραγματώσεις που *χωροποιούν* την υψηλή τιμή της βιωματικής έντασης σε ποιήματα όπως λ.χ. στο τιτλοφορούμενο «Υμέναιος» των *Ακρυλικών*· στο εν λόγω ποίημα, ένα παλλόμενο στην υλικότητά του ποιητικό υποκείμενο αφήνει έξω από το λογαριασμό της ζωής τις ποικίλες εννοιολογήσεις και τις πολιτισμικές κατασκευές –του φύλου ή της εξουσίας– του «εγώ» (ένα δηλαδή «χωρίς εμένα εγώ»), ώστε «κρύ[ο]» και «κοφτερ[ό]» να εκθέσει ζωγραφικά τους όρους της "ανοιχτής", στην έκπληξη και τη μαγεία, ύπαρξής του:

[...]
να η πιο κοφτερή
να η πιο κρύα
θα δεις
καλύτερα χωρίς εμένα εγώ

¹⁷ A. Breton, «Ο υπερρεαλισμός και η ζωγραφική» (1925-1926): *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*, (μτφρ.: Στ. Ν. Κουμανούδης), Αθήνα, Ύψιλον, 1981, σ. 62.

¹⁸ Αλ. Ζήρας, «Νατάσα Χατζιδάκι» (1988): *Γενεαλογικά για την ποίηση και τους ποιητές του '70*, σσ. 219-226· το παράθεμα: σ. 223.

¹⁹ Το παράθεμα από συνέντευξη του ποιητή: εφημ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* (13/5/1979)· αναδημοσ.: Μαρωνίτης (1980) σ. 102.

²⁰ G. Genette, *Seuils*, Παρίσι, Seuil, 1987.

μου άρεσε τώρα πιο λίγο από πολύ
σκοτάδι και λίγο καφέ με τα μπεζ εντόσθια πουλιών
και εικόνων ζωγράφων από πάντα και από
εκεί δίπλα αυτή η.²¹

Ανάλογα, στο τρίτο μέρος του ποιήματος «Εις Μούσας» της *Δυσαρέσκειας*, η ακαριαία σύγκλιση του γκριζου και του κόκκινου στις αιχμηρές απολήξεις των λέξεων (το «μυτερό»), εικαστικά προβεβλημένες (το «γκρίζο» μετέωρο στο τέλος του πρώτου στίχου, το «κόκκινο» μόνο του στον τρίτο), θα αναλάβει να μορφοποιήσει καλλιτεχνικά το πεδίο όπου αναδύεται ο πλαστικός, υλικός όγκος των «φυκι[ών]» με δύναμη φωτός, ικανή να "φωτίσει" αποκαλυπτικά τις συνθήκες ύπαρξης του «εαυτ[ού]»:

Το μυτερό στο γκριζο
προσλαμβάνει
κόκκινο
Γλιστερά φύκια εφώτισαν την σκοτεινή
που μέσα σε αιώνα δίκαιου νερού
το συνεχή εαυτό σ' αιχμαλωσία αναπαράγει
κάμποι βαρείς από σιτάρι
πέτρα το θήλασε–
[...],²²

ανακαλώντας με τη χρωματική ένταση και την ύλη των «φυκι[ών]», τη θαυμαστή ομολογή εικονοποιία στο *Le fascinant cyprès* (1940) του Ernst,²³ διαρθρωμένη εν είδει φολιδωτών, βιομορφικών όγκων, χάρη στην αυτοματική τεχνική, γνωστή ως *decalcomania*,²⁴ που εντοπίζεται σε έργα του ζωγράφου στα χρόνια 1939-1941/1942 και διευρύνει τις κατακτήσεις εκείνης του *frottage*.²⁵

²¹ *Νεώτερη Ελληνική Ποίηση 1965-1980*, σσ. 165-166· το παράθεμα: σ. 166.

²² Νατάσα Χατζιδάκι, «Εις Μούσας»: *Δυσαρέσκεια*, σ. 51. Βλ. και την παρατήρηση του Αλ. Ζήρα με αφορμή τους παρατιθέμενους στίχους ότι «η κάθε λέξη μην έχοντας τη δέσμευση να σημαίνει ο-πωσδήποτε κάτι ορισμένο, διαστέλλεται σε τέτοιο βαθμό ώστε να μεταβάλλεται από μόνη της σε μαγική εικόνα»: Αλέξ. Ζήρας, «Νατάσα Χατζιδάκι», σ. 223.

²³ M. Ernst, *Le fascinant cyprès* (1939), Λάδι σε μουσαμά, 73 x 92.10 εκ., Ιδιωτική συλλογή. Βλ.: Max Ernst, *A Retrospective*, The Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη, 1975, σ. 183.

²⁴ Βλ.: P. Carmel, «Terrors of Encyclopedia: Max Ernst and Contemporary Art»: *Max Ernst. A Retrospective* (επιμ.: W. Spies-Sabine Rewald), Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2005, σσ. 100-101.

²⁵ Για τη τεχνική του *frottage*, βλ. όσα ο ίδιος ο ζωγράφος επισημαίνει: M. Ernst, «On Frottage» (μτφρ.: Dorothea Tanning): *Beyond Painting* (1936): *Theories of Modern Art*, (επιμ.: H. B. Chipp), University of California Press, 1981, σσ. 428-431.



Η ζωγραφική ένταση των λέξεων διατρέχει τους σκηνοθετημένους εξωτερικούς χώρους στο ποίημα «Λίγο Πριν Έρθει η Άνοιξη» στα *Ακρυλικά*, με το απόγευμα να «κείται» χωροποιημένο σε δύο τροχιές πτυχώσεων: κατά «λωρίδες» πρώτα εν είδει «επιδέσμ[ου]», που αφήνουν να διαφανούν διαλογικώ τω τρόπω (βλ. παραπάνω) τις χαίνουσες, αγιάτρευτες πληγές της κερδοφορίας (: οι «ανώνυμ[ες] εταιρεί[ες]») και της αδιαφορίας (: οι «οργανισμ[οί] περιορισμένης ευθύνης»), ως «κρέπι» πένθους κατόπιν, που "στερεώνεται" «νεκρό» και «αναδιπλούται», ώστε να φωτίζει μέσα από τις σχισμές του, κλειστές ζωές (με «κατεβασμένα ρολά») και τυφλά συναισθήματα:

[...]
 Λωρίδες το απόγευμα κείται
 σε κλίμα θαλάμου επιδέσμων
 στα τζάμια των ανωνύμων εταιρειών
 και των οργανισμών περιορισμένης ευθύνης
 λωρίδες,
 νεκρό αναδιπλούται στον άνεμο
 κρέπι στις πενθούσες εισόδους της πόλεως
 με τα κατεβασμένα ρολά
 και τους μαστιγοφόρους επενδύτες των συναισθημάτων
 [...].²⁶

Μπορούμε να επιστρέψουμε στην εκδοχή, όπου η *δείξη* των τίτλων των ποιημάτων θεματοποιεί ευθέως και ορίζει ρηματικά ένα πλαίσιο, μια κειμενική επιφάνεια, πάνω στην οποία ο λόγος καλείται να πάψει να είναι ζητιάνος (ανάλογα ασφαλώς ισχύουν για τις ζωγραφικές τροχιές των λέξεων σε ποιήματα, οι τίτλοι των οποίων δεν προβάλλουν ανάλογης κράσης θεματοποίηση), καλείται να πάψει

²⁶ *Νεώτερη Ελληνική Ποίηση 1965-1980*, σσ. 167-168· το παράθεμα: σ. 168.

να απαιτεί και να ζητά από τον αναγνώστη να διαβάσει τις κωδικοποιημένες σημάνσεις και εννοιολογήσεις, να πάψει π.χ. να καλεί τον αναγνώστη στο χαρμόσυνο Πάσχα ή να φάει το μήλο της μηλιάς, για να μπορέσει –έτσι μόνο θα το επιτύχει– να "δει" το χρωματικό οπτικό όγκο των λέξεων ως αδιαίρετη σκιά όσων "λέγονται"/"δείχνονται", στο ποίημα «Μαγική εικόνα» της *Δυσαρέσκειας*:

Μωβ μαραίνεται πράσινο πασχαλιές που
πάλι Πάσχα είναι. Κόβει τις κύστες των
ματιών, ρήξη Μαΐου έρχεται με λύσσα–
[...]

και:

[...]
μην καταπίνεις αυτούς τους σπόρους. Μηλιές θα φυ-
τρώσουν
στο στομάχι σου και θα σε πνίξουν»–
[...].²⁷

Οι επιφάνειες αυτές που θα "γεμίσουν" σύμφωνα με τη *δείξη* του τίτλου, με την υλικότητα της ζωγραφικής, βαίνουν κατά αύξουσα κλίμακα από το «Άχρουν» στην πρώτη συλλογή, *Στις εξόδους των πόλεων*²⁸ μέχρι τους *Άλλους*.

Οι τίτλοι στα δεκαεννέα από τα τριάντα επτά ποιήματα της τελευταίας αυτής συλλογής υποδεικνύουν παραμέτρους ζωγραφικής σύνθεσης, με δώδεκα «[π]ορτραίτα» («ενός αγνώστου», «δύο ερωτευμένων», «ενός πρώην εραστή», «νεονύμφων», «ενός παρ' ολίγον εραστή», «γυναίκας που κοιμάται», «γυναίκας που περιμένει τις καλεσμένες της», «γυναίκας που απεύχεται αλλά περιμένει το τέλος της αγάπης στην καρδιά της», «μεσόκοπου άντρα που ζει μόνος», «ενός αμφιθυμικού», «δύο ανθρώπων που τηλεφωνούν» «ζεύγους που χωρίζει»), με τέσσερις ομάδες «[σ]κηνών» («από μια ερωτική πράξη», «πλήθους στο αρχαίο θέατρο της Επιδάουρου», «σ' ένα εστιατόριο χορτοφάγων», «από το τέλος της μητριαρχίας»), με μια «Αναπαράσταση συνάντησης γυναικών που μοιράστηκαν τον ίδιο άντρα χωρίς να το γνωρίζουν», όπως και με δύο εκδοχές ζωγραφικών έργων («Κοιτάζοντας πίνακες ζωγράφων της Αναγέννησης», και «Μπροστά σ' ένα πίνακα του Ντάντε Γκαμπριέλ Ροσσέτι» (τρεις ακόμα τίτλοι "οδηγούν" στη γλυπτική και στο ντοκιμαντέρ).

²⁷ Νατάσα Χατζιδάκι, «Μαγική εικόνα»: *Δυσαρέσκεια*, σσ. 7-8. Βλ. και τις καίριες επισημάνσεις της Ελισάβετ Αρσενίου για το ποίημα: «Η ποιητική γοητεία του αίματος», *Ποίηση 27* (Άνοιξη-Καλοκαίρι 2006) σσ. 281-286.

²⁸ Βλ.:

Ήταν κακή η νύχτα που πέρασε
Μη φοβάσαι
Αυτή που θάρθη θάνατι χειρότερη
Κι αφού η μέρα δε σε γλυτώνει
αγάπησε τη νύχτα
Ό,τι σου στερεί
είναι που κάνει τη ζωή σου
διάφανη:

Στις εξόδους των πόλεων. Ποιήματα, Αθήνα, Περγαμηνή, 1971, σ. 34.

Οι εν λόγω περιπτώσεις αφορούν σε δείξεις τίτλων που χαρακτηρίζονται για τον κατά το μάλλον ή ήττον αφηγηματικό χαρακτήρα τους –ιδιαίτερα, ενίοτε, επιτονισμένο, όπως στην περίπτωση του τίτλου του ποιήματος «Πορτραίτο γυναίκας που απεύχεται αλλά περιμένει το τέλος της αγάπης στην καρδιά της»– και πιέζουν, μπορώ να πω, εκ προοιμίου τον αναγνώστη να καταλάβει ότι διαβαίνει το κατώφλι που τον φέρνει και τον περνά σε μια ζώνη εντάσεων· σε μια ζώνη όπου η αφήγηση, ή, αν προτιμάτε, τα "λόγια" της ιστορίας έχοντας πάψει να ζητιανεύουν το εύλογο (δεν έχουν όμως –προσοχή εδώ– πάψει να είναι "λόγια"), "δείχνουν" τον οπτικό/ζωγραφικό τους όγκο, διεκδικώντας την υλικότητα εκείνη, τη μόνη ικανή να "ανοιχτεί" στο οντολογικό βάθος του πάθους στη ζωή του ανθρώπου.

Έτσι και το όνειρο στο «Πορτραίτο της γυναίκας που κοιμάται» (στη συλλογή *Άλλοι*), με τον πεθαμένο άντρα που επισκέπτεται την ομιλήτρια απελπισμένα «κάθε νύχτα», μέσα σ' ένα καταιγισμό φωτός και χρωμάτων, κάνοντας την επιφάνεια (και την επικράτεια) των απαγορεύσεων και των διεστώτων, να τρίζει. Πρόκειται για ένα όνειρο, οι ρηματικοί όροι μορφοποίησης του οποίου συναρμολογούνται κατά τις ζωγραφικές επιπτώσεις των λέξεων του ποιήματος, με το αναδυόμενο ως επιφάνεια όνειρο στον πίνακα του Ernst,²⁹ κατά τη δυναμική των αρθρώσεων των όγκων τους οποίους εκθέτει η *decalcomania* στη ζωγραφική επιφάνεια (βλ. και εδώ παραπάνω):



Το ποίημα:

Με ένα βηματισμό ηνίοχου έρχεσαι προς εμένα κάθε νύχτα.
Ο σκουριασμένος σου χιτώνας σε τραβά στο παρελθόν.
Κι εσύ απελπισμένα με το μαστίγιό σου μαστιγώνεις
δέσμες αδάμαστων ενιαυτών που σε μαστίζουν.

²⁹ M. Ernst, *Épiphanie (Dream Landscape)* (1940), Λάδι σε μουσαμά, 54 x 65εκ., ιδιωτική συλλογή.

Ξυπνάω έντρομη. Τινάζομαι.
 Η σκοτεινή κρεβατοκάμαρά μου είναι πάμφωτη
 Πνιγμένη σε κισσούς και πράσινα αόριστα που κυματίζουν.
 Απάνω τους φωλιάζουν πεταλούδες-κύκλωπες, μουγκά
 τριζόνια,

τεράστια σκιά χιτώνα που ανεμίζει, άρματα χρυσαφιά
 με άλογα που αλυχτούν σαν τα σκυλιά,
 φριχτές συνάξεις. Πλήθη στρατιωτών που σε ακολούθησαν,
 με δόρατα και ασπίδες ματωμένοι,
 κοόρτεις

αλλά και τα βαριά, μαρμάρια αγάλματα,
 και τα βαριά, μαρμάρια επιτύμβια και λήκυθοι
 που σε περιστοιχίζουν,

την σκοτεινή κρεβατοκάμαρά μου διασχίζουν.³⁰

Να τρίζει, μπορώ να διευκρινίσω, καθώς οι ζωγραφικές τροχιές του λόγου εκδιπλώνουν ένα βαθύ, απροσμέτρητο κόσμο, "ακουμπώντας" –για να επιστρέψω στο ποίημα «Πορτραίτο ενός αγνώστου» απ' όπου ξεκίνησα– στην εικόνα του αγνώστου, «[κ]αθώς πλησίαζε» μέσα στην «[π]ερίεργη σκόνη», ενώ τα φύλλα στα δέντρα «[λ]αμπύριζαν» ακινητοποιημένα», "ακουμπώντας" στο «δέρμα στο πρόσωπό του», στο «μέτωπ[ό]» του, καθώς πλέον «[κ]αθόταν με τις βαλίτσες του. Σε συσφιγκτήρια στάση», για να εκδιπλώσουν ένα θέαμα, να το αφήσουν να εκραγεί μπροστά τα μάτια του ομιλητή ο οποίος ψάχνοντας σ' αυτά τα ζωγραφικά συμφραζόμενα να βρει τα αρμόδια "λόγια" για να το "πει", οδηγείται στην τελευταία του προσπάθεια, να το μορφοποιήσει ως *χώρο* του «αχαν[ούς] τέλ[ους]»:

[...]

Ήταν:

Ένα μπουκέτο νεαρά χέλια;
 Ένα μαλθακό εντελβάις;
 Ένα νηματώδες εδώδιμο;
 Ένα αχανές τέλος;³¹

Εκεί, πράγματι τα «νεαρά χέλια» μπορούν να είναι «μπουκέτ[α]» και μαζί τους τα «μαλθακ[ά] εντελβάις» με τα «νηματώδ[η] εδώδιμ[α]» μπορούν να μοιράζονται τον πιο πραγματικό κόσμο: τον αδιαίρετο δηλαδή, ως *δυνατότητα* κόσμο· εκεί όπου πράγματι η *δυνατότητα* του νέου απεγκλωβίζεται από την αιχμαλωσία του (δυτικού ασφαλώς) καθρέφτη και διαγράφει αδιάπτωτες κυλινδρικές, κωνικές, κυκλικές, πλέον, τροχιές, με «[τ]ο μήλο στο στόμα στον κήπο της Εδέμ», στο ομότιτλο ποίημα της *Via dolorosa*, και με:

³⁰ Νατάσα Χατζιδάκι, «Πορτραίτο της γυναίκας που κοιμάται»: *Άλλοι*, σ. 32.

³¹ Νατάσα Χατζιδάκι, «Πορτραίτο ενός αγνώστου»: *Άλλοι*, σ. 21.

[...]
Τις Ασημένιες Εγκάρσιες των Αστερισμών της Βροχής
Να κεντούν με τις Χρυσοκλωστές του Αίματος
τους κατοπτρικούς Ισχυρισμούς της Νύχτας
[...].³²

³² Νατάσα Χατζιδάκι, «Με το μήλο στο στόμα στον κήπο της Εδέμ»: *Via dolorosa*, σσ. 154-155.

Résumé

Dimitris Angelatos

Approches inter-artistiques en poésie et en peinture: la poésie picturale de Natasa Hatzidaki

Notre approche, méthodologiquement orientée dans le champ inter-artistique de la recherche comparative contemporaine, se concentre sur le caractère pictural du discours poétique, ou plutôt sur la convergence des réalités verbales et visuelles/picturales, qui exprime le choix poétique et artistique dominant dans les poèmes de Natasa Hatzidaki, réunis en cinq recueils (quatre entre 1971-1990, un en 2017 à titre posthume).

Cette convergence met en évidence le fil à multiples facettes qui relie les poèmes ci-dessus aux conquêtes du surréalisme en peinture, principalement à celles de Max Ernst. C'est ainsi que l'analyse et l'interprétation des poèmes de Natasa Hatzidaki passe précisément à travers de leurs connexions avec des œuvres de Max Ernst, composées selon la ligne de *decalcomania* dans les années 1939-1941/1942, tels que sont par exemple, *Le fascinant cyprès* (1940) et *l'Épiphanie (Dream Landscape)* (1940).