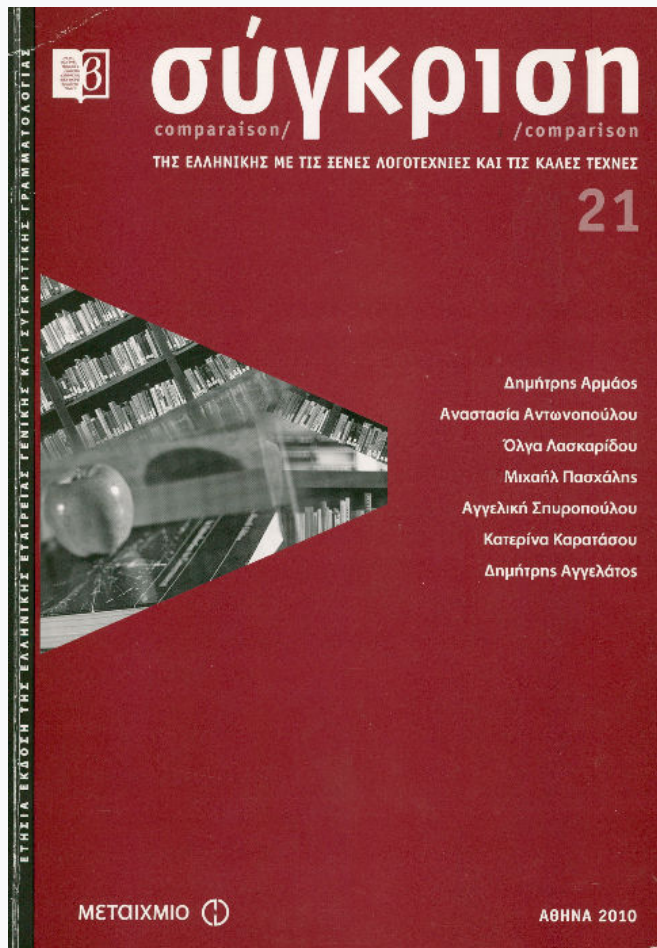


Σύγκριση

Τόμ. 21 (2010)



Υπαρξισμός και Καβάφης στην υπερκειμενική
ποίηση της υπόστασης της Ζωής Καρέλλη

Κατερίνα Καρατάσου

doi: [10.12681/comparison.88](https://doi.org/10.12681/comparison.88)

Copyright © 2017



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Καρατάσου Κ. (2017). Υπαρξισμός και Καβάφης στην υπερκειμενική ποίηση της υπόστασης της Ζωής Καρέλλη. *Σύγκριση*, 21, 103–129. <https://doi.org/10.12681/comparison.88>

Υπαρξισμός και Καβάφης στην υπερκειμενική ποίηση της υπόστασης της Ζωής Καρέλλη

1. Εισαγωγή

Η διακειμενικότητα δεν αποτελεί συγκυριακή ή κατηγοριακά χαρακτηριστική (του λογοτεχνικού λόγου π.χ.) αλλά συστατική διάσταση του κειμένου. Στο πεδίο της γραφής και της ανάγνωσης, κάθε κείμενο, του λογοτεχνικού συμπεριλαμβανομένου, παράγεται μόνον διασταυρωνόμενο με άλλα κείμενα. Μολοντούτο, η παραγωγική φιλολογική αξιοποίηση της αρχής της κειμενικότητας ως διακειμενικότητας προϋποθέτει διαφοροποιημένα εργαλεία περιγραφής και ανάλυσης των πρωτεϊκών μορφών, μηχανισμών και λειτουργιών της. Χωρίς την απορρέουσα από μια τέτοια διαφοροποίηση εννοιολογική εκλέπτυνση, μια υπόθεση εργασίας, γύρω π.χ. από την ποιητική ορισμένου συγγραφέα, με πυρήνα της τον –αποκαρδιωτικά γενικόλογο– ισχυρισμό ότι η ποίησή του είναι κατεξοχήν διακειμενικής υφής, δεν εκφράζει κανενός τύπου ειδική κατανόηση και γνώση και διόλου δεν διαφεύγει την ταυτολογία λόγω της εμφιατικής διατύπωσής της.

Ακριβώς επειδή η διακειμενικότητα αποτελεί τον συστατικό τρόπο ύπαρξης ενός εκάστου κειμένου, οι πραγματώσεις της εξωθούνται στο άπειρο, επωφελούμενες από τη συνδυαστική αξιοποίηση του κειμενικού *δικτύου ενέργειάς* της (τόσο των κειμένων / ειδών λόγου που συνυφαίνονται στο μελετώμενο κείμενο όσο και εκείνων που ιστορικά το περιβάλλουν), των *μηχανισμών εκδήλωσής* της, των *λειτουργιών* της, της συμπεριληψής της ή μη στην *αυτοεικόνα* που προβάλλει το κείμενο και πολλών άλλων μεταβλητών του διακειμενικού φαινομένου.

Το θεωρητικό πλαίσιο αναφοράς της παρούσας εργασίας προέρχεται από τη μελέτη του G. Genette *Palimpsestes*, στρατηγικής σημασίας στο πεδίο των διακειμενικών σπουδών. Η ζενετική πρόταση διαθέτει πολλαπλά θετικά χαρακτηριστικά, δύο από τα οποία είναι η ενοποιητική λογική της (παρέχει δυνατότητα ενιαίας θεώρησης ενός ευρέος φάσματος διακειμενικών φαινομένων) και το εσωτερικά διαφοροποιημένο σύστημα περιγραφής της, που επιτρέπει τη χαρτογράφηση του διακειμενικού πεδίου στο βάθος, την πυκνότητα και την ετερογένειά του. Ο Genette κάνει λόγο για πέντε μορφές σχέσεων *κειμενικής υπερβατικότητας* (*transtextualité*), δηλαδή της υπέρβασης του απαιτητά κλειστού

χαρακτήρα του κειμένου μέσω «όσων συσχετίζουν, φανερά ή υπογείως, τα κείμενα με άλλα κείμενα».¹ Οι συγκεκριμένες μορφές, που δεν έχουν αποκλειστικό χαρακτήρα αλλά συνδυάζονται μεταξύ τους, είναι: (α) η *διακειμενικότητα*, η «παρουσία ενός κειμένου σε ένα άλλο κείμενο» με τη μορφή του παραθέματος, της λογοκλοπίας ή του υπαινιγμού² (ο Genette χρησιμοποιεί, λοιπόν, τον όρο «Διακειμενικότητα» για να δηλώσει μian ειδική έκφραση του φαινομένου της κειμενικής υπερβατικότητας). (β) η *παρακειμενικότητα*, η πλαισίωση του λεγόμενου κυρίως κειμένου από το περικείμενο (τίτλοι, υπότιτλος, πρόλογος κ.ά.) και το επικείμενο του (συνεντεύξεις του συγγραφέα, κριτικές για το έργο κ.ά.).³ (γ) η *μετακειμενικότητα*, η σχολιαστική προσέγγιση ενός κειμένου από ένα άλλο – τυπικό παράδειγμα το κριτικό κείμενο.⁴ (δ) η *αρχικειμενικότητα*, η σχέση συνάφειας κειμένων λόγω κοινής ένταξής τους σε ποικιλία γενικότητας ταξινομικές κατηγορίες: μορφές και τύπους, είδη, γένη⁵ και (ε) η *υπερκειμενικότητα*, η μιμητική / μετασχηματιστική σχέση ενός κειμένου Β, του *υπερκειμένου*, προς ένα άλλο Α, το *υποκείμενο*.⁶

2. Η υπερκειμενική ποίηση της Καρέλλη και το υπαρξιστικό νήμα του δικτύου ενέργειάς της

Κάθε κείμενο, τόσο στο πεδίο της γραφής όσο και σε εκείνο της ανάγνωσης, οφείλει την ύπαρξή του στη συστατική διαπερατότητα, τη διάσχιση του από άλλα κείμενα. Διακρίνεται όμως ένα είδος κειμένων που τη συγκεκριμένη αρχή (σε ό,τι αφορά τη λειτουργία που αναλαμβάνει ενόψει τους και την κειμενική αυτοεικόνα στην οποία εγγράφεται) την καθιστούν πρωταγωνιστή τους, και σε αυτό εμπίπτει το καρελλικό: κείμενο παλίμψηστο, «δευτέρου βαθμού λογοτεχνία»⁷ με τον τρόπο της *υπερκειμενικότητας*. Το καρελλικό κείμενο ανά πάσα στιγμή *φέρνει στο προσκήνιο* την υπόστασή του ως κειμένου, αποδιδόμενο το προσωπείο της αβίαστης, φυσικής έκφρασης μιας υπερχειλιζουσας συγκίνησης.

Στο *δίκτυο ενέργειας* της καρελλικής υπερκειμενικής ποίησης δεσπόζουν ο λόγος της χριστιανικής γραμματείας (και ό,τι έχει αυτός ενσωματώσει), ο λόγος της φιλοσοφίας του υπαρξισμού⁸ και η καθαφική ποίηση.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της σύγκλισης χριστιανικής γραμματείας και υπαρξισμού βρίσκουμε στην πολλαπλά κρίσιμη συλλογή της Καρέλλη *Αντιθέσεις*. Συνοψίζοντας περί της αρχιτεκτονικής του έργου, ας αναφέρουμε ότι από την άποψη του τρόπου εκφοράς του λόγου συνιστά σύνθεμα δραματικό, με θεματική αναφορά στη σχέση ανάμεσα στην *πνευματικότητα* και την *αυθεντικό-*

τητα της ύπαρξης, καθώς αυτή αναδύεται σε μεταβλητά συμφραζόμενα, που δομούνται στον σημασιακό άξονα του φύλου.⁹ Ο όρος «Αυθεντικότητα», κορυφαίος σε κάθε εκδοχή υπαρξιστικής φιλοσοφίας, αναφέρεται σε μια ύπαρξη ελεύθερου γίνεσθαι, που δεν αγκυροβολεί στη σύλληψη του εαυτού ως ουσίας, αντιθέτως αναλαμβάνει την ευθύνη της αυτοοικοδόμησης, μη αρνούμενη να επιλέγει ενώπιον των πολλαπλών δυνατοτήτων της. Αυθεντικότητα, λοιπόν, και πνευματική ύπαρξη, χαρακτηριστικό ενδιαφέρον, το δεύτερο, του χριστιανικού υπαρξισμού, διερευνώνται με όρους φύλου και σωματικότητας στη συλλογή *Αντιθέσεις*. Και τούτο έχει ιδιαίτερη σημασία όχι μόνον από τη σκοπιά της έμφυλης ανάγνωσης του συνθέματος αλλά και από τη σκοπιά του ριζικού υπαρξιστικού λόγου της ποιήτριας. Γιατί στο σώμα –το «φυσικό σχήμα» μέσω του οποίου προσλαμβάνονται, σε πρώτη φάση αλλά πάντως από θέσης αρχής, στον υπαρξισμό τα πλέον αφηρημένα ζητήματα ανθρώπινου ενδιαφέροντος¹⁰ συγκλίνουν ο υπαρξιστικός στοχασμός της ποιήτριας¹¹ και η αυτεπίγνωσή της ως έμφυλου υποκειμένου.

Επανερχόμενοι στο θέμα της αρχιτεκτονικής του έργου, πρέπει να προσθέσουμε ότι οι *Αντιθέσεις* οριοθετούνται εσωτερικά ως διμερές σύνθεμα, ενώ στο εσωτερικό των δύο μερών σχηματίζονται θεματικά ζεύγη ποιημάτων, επικεντρωμένα σε διαφορετικές πτυχές της ευρύτερης θεματικής του έργου. Τα ποιήματα κάθε ζεύγους άλλοτε διαπλέκονται αντιστικτικά ως προς το συναφές τους θέμα και άλλοτε βασίζονται σε διαφορετικές, πλην όμως όχι ριζικά αντίθετες προοπτικές έναντι αυτού. Σε κάθε περίπτωση, οι μερικευμένες προοπτικές δεν ανάγονται σε κάποια αφηρημένη ολότητα που τις υπερβαίνει. Κι επίσης καμιά από αυτές δεν καταργείται προς όφελος εκείνης προς την οποία αντίκειται ή από την οποία διαφοροποιείται. Γιατί, η καρελλική ποίηση στις *Αντιθέσεις* είναι *ποίηση της υπόστασης* όχι μόνον, ή κυρίως, επειδή θεματικά προσανατολίζεται σε χαρακτηριστικά υπαρξιστικά ενδιαφέροντα («ποίηση της υπόστασης», λοιπόν, ως γενική περιεχομένου), αλλά κυρίως επειδή μορφολογικά θέτει στο προσκήνιο το γίνεσθαι των μεταμορφώσεων της («ποίηση της υπόστασης» ως γενική αντικειμενική).

Αξίζει όμως σε αυτό το σημείο να θίξουμε εν τάχει ορισμένες υπαρξιστικές αναφορές δύο ποιημάτων της συλλογής, των οποίων μοτίβα¹² του θέματος της αυθεντικότητας, δηλαδή τη *συγκέντρωση* και *συγκομιδή εμπειριών* και την *εξάντληση εμπειριών*, θα ξαναβρούμε στο δεύτερο μέρος της εργασίας μας (Ενότητα 4β). Προηγείται το ποίημα «Της δύσης» (1957, Β', σ. 76):¹³

Στο μέτωπο αχτίδα μελαγχολίας το φεγγάρι
και στο σώμα, ακόμα,
η φλόγα του ήλιου που βασιλεύει·

εσπέρα, η δύναμή σου διπλόηχη μουσική
του λυκόφωτος κι η σιωπή που προχωρεί
είναι βαρειά απ' τη συγκομιδή
όλων των ήχων που φώναξε
η ξακουστή μέρα με τα ηχηρά λόγια,
το άφθονο φως.

Καθώς τώρα λιγοστεύει το φως,
ψίθυρος θ' απομείνει πνοή γεμάτη σκιές
του χρόνου μαγεία, σκιάφως.

Εσπέρα, με περιβάλλεις
κι είναι τα σπλάχνα μου ρόδι
σκασμένο απ' την πολλήν πύρα
που δέχτηκε πρόθυμη.

Η σκιά δροσίζει, εισχωρώντας,
ανάμεσα στους λάμποντας ρόδινους σπόρους.

Όταν παύεις να τοξεύεις, θείε Απόλλωνα,
ξεκινά η χλωμή, λυγερή αδερφή σου,
για το γοργό κυνήγι των ονείρων.

Ο Καρλ Γιάσπερς (1883-1969) κάνει λόγο για την ταλάντευση της υπόστασης ανάμεσα στο *νόμο της ημέρας*, με θεμελιώδη αρχή του την επιθυμία για τάξη και διαύγεια, και το *πάθος της νύχτας*, με παρόρμηση την αντίσταση στην τάξη και την ολοκλήρωση μέσα στην απουσία,¹⁴ αλλά και για την τάση του λόγου, δηλαδή της θέλησης για ενότητα, «να φέρει στο φως, να δώσει γλώσσα, να προστατέψει από την εξαφάνιση ακόμα και εκείνο που, παραβαίνοντας το νόμο της ημέρας, πραγματοποιεί το πάθος της νύχτας».¹⁵ Στο ποίημα της Καρέλλι, η εκφορά του λόγου τοποθετείται σε ένα μεταβατικό χρονικό σημείο, ανάμεσα στην ημέρα και τη νύχτα, ενόσω το σώμα του υποκειμένου φέρει ακόμη τα σημάδια του ήλιου και είναι γεμάτο από τις προαισθήσεις της νύχτας.

Πιο συγκεκριμένα, το ποίημα αναπτύσσεται με άξονες τη μετάβαση από την ημέρα στην εσπέρα, από τον ήλιο στο φεγγάρι, από τον Απόλλωνα στην Αρτέμιδα, από το μέτωπο στο σώμα –κι ακόμα βαθύτερα, στα σπλάχνα–, από τα ηχηρά λόγια στη βαριά σιωπή, από το άφθονο φως στις σκιές –και κυρίως στο

γοργό κυνήγι των ονείρων—, από το νόμο στο πάθος. Οι ευκρινείς και σαφείς μορφές της ημέρας δίνουν τη θέση τους σε εικόνες αμφίσημες, ανησυχητικές, αόριστες και ασταθείς: «διπλόηχη μουσική του λυκόφωτος», «πνοή γεμάτη σκιές του χρόνου μαγεία, σκιοφως», «η χλωμή, λυγερή αδελφή σου, για το γοργό κυνήγι των ονείρων».

Παρατηρούμε επίσης τον τρόπο παράστασης αυτής της μετάβασης, βασιζόμενο στην απόδοση των συνεπειών της ως σωματικών ιχνών. Η μέρα βάρυνε το σώμα ως τα σπλάχνα —το «ρόδι»— με ήχους, με φως, με πύρα. Αλλά το ρόδι διαρρηγνύεται, τα όρια θαμπώνουν, και αυτό που είναι έξω, δηλαδή η εσπέρα, εισχωρεί μέσα, στα σπλάχνα. Κι όμως, καθώς η σκιά της εσπέρας εισχωρεί στο σκασμένο ρόδι βρίσκεται ανάμεσα στους «*λάμποντας* ρόδινοους σπόρους». Και με το ίδιο αποτέλεσμα υπαρξιστικής υπονόμησης των διύσμων,¹⁶ το νυχτερινό φεγγάρι αφήνει τα ίχνη του πάνω στο μέτωπο, την έδρα του λόγου, και ο ήλιος βαραίνει τα σπλάχνα.

Η κυκλική αίσθηση και η ταλάντευση υποβάλλονται, λοιπόν, στο ποίημα μέσα από συγκεκριμένες επιλογές της Καρέλλη: (α) την αξιοποίηση των γασπεριανών εμβλημάτων, όχι μόνο ως θεματικών αναφορών αλλά και ως χρονικών σκηνικών, ως κυριολεκτικών δηλαδή αφηγηματικών παραγόντων (από την ημέρα στη νύχτα και από τη νύχτα στην ημέρα), (β) την αισθητοποίηση της πάλης νόμου και πάθους επί του ανθρώπινου σώματος, και (γ) την υπονόμηση αφενός των ιστοπιών μέρας — νόησης — μετώπου (ως έδρας του λόγου) και νύχτας — πάθους — κοιλιάς (ως έδρας του ενστίκτου) και αφετέρου της σχετικής λογικής του διύσμου.

Αν η εκκρεμότητα ανάμεσα στους δύο υποστασιακούς τρόπους (νόμος της ημέρας — πάθος της νύχτας) και η δυνατότητα υπέρβασης της διάσπασης αποδίδονται ως παράσταση, ως *μονόλογος* στο «Της δύσης», αισθητοποιούνται δε μέσα από τη ρητορική σκευή του κειμένου, ειδικότερα την εικονιστική του, στο ποίημα «Τελείως...» (1957, Β', σ. 77) αξιοποιούνται ορισμένα γνωρίσματα του *παραϊναιτικού ποιήματος* του Καβάφη (ποιητή που, όπως θα δειξουμε στη συνέχεια, έχει ειδικό ενδιαφέρον για την Καρέλλη στο πλαίσιο της υπαρξιστικής της οπτικής), με την αποστροφή εις εαυτόν και την αποκαλούμενη φιλοσοφική θεματική του. Και σε αυτό το ποίημα το χρονικό αίσθημα, ο ορίζοντας της αυθεντικής ύπαρξης και η «χρήση» των εμπειριών συναρτώνται:

Τελείως...

Δόσε την πάσα δύναμη
του σώματος και της ψυχής, του νου,

να ετοιμαστεί η πάσα φαντασία.
 Τελειώνει τον εαυτό σου
 στην κάθε κίνησή σου, αλογάριαστα
 ξοδέψου, τίποτα να μην απομείνει μέσα σου,
 τίποτα να μην αφηθεί,
 δίχως ν' αποδοθεί για να δοθεί
 όπως πρέπει η ολόκληρη στιγμή.

Τώρα που ξέρεις
 πως τελειώνεται εν εαυτή,
 τώρα που τούτη η δική σου γνώση
 δίνει στη ματαιότητα
 την ιδιαίτερη, καινούργια της μορφή,

για να μη φοβηθεί
 το σώμα σου την εκμηδένιση,
 ζήσε την πάσα καλλονή του,
 δείξε την αρετή του την ανθρώπινη,
 τελείως...

Στο επίκεντρο της ποιητικής θεώρησης βρίσκεται η «ολόκληρη στιγμή», ένας πλήρης χρόνος, διακρινόμενη κατά το ότι «τελειώνεται εν εαυτή» (βρίσκει την *ολοκλήρωση*, το *σκοπό* και την *πληρωμή* της στον εαυτό της), σπάζοντας τους δεσμούς της με το ορισμένο παρελθόν ή μέλλον. Η στιγμή, μεγάλης βαρύτητας χρονική έννοια για την υπαρξιστική σκέψη, «γεννιέται με τη σύνθεση του παρελθόντος και του μέλλοντος, *όταν τούτα ληφθούν στο αυθεντικό τους βάθος*».¹⁷ Ειδικότερα ο Κίρκεγκωρ (1813-1855) πιστεύει ότι η στιγμή μάς «*διαπεραιώνει* πέρα από το επίπεδο του παρελθόντος και του μέλλοντος»,¹⁸ έχει υπερβατικό χαρακτήρα και συνιστά «συνάντηση του χρόνου και της αιωνιότητας»,¹⁹ ενώ η υπαρξιακή της σημασία υπογραμμίζεται από την αντίληψη του Χάιντεγκερ (1889-1976) ότι αποτελεί το σημείο «όπου με την ειλημμένη απόφασή μας αναλαμβάνουμε οι ίδιοι τους εαυτούς μας».²⁰

Αυτή, λοιπόν, την υπερβατική εκδοχή του χρόνου διεκδικεί ο λόγος στο «Τελείως...», που προϋποθέτει την απελευθέρωση από οποιαδήποτε εμπειρία τείνει να παγιωθεί με τον τρόπο μιας ουσίας, μιας στάσης: «αλογάριαστα ξοδέψου, τίποτα να μην απομείνει μέσα σου, τίποτα να μην αφηθεί». Το ποιητικό υποκείμενο συλλαμβάνει μια μορφή διάρκειας, που προβλέπει:

η υπόσταση [να] γίνεται πάντοτε αφ' εαυτής [...] να μην αφήνεται να αγκλωθεί από τις στιγμές του χρόνου, αδιάφορο αν είναι στιγμές του παρελθόντος ή του μέλλοντος. Το να προσκολλάται σε μια καθωρισμένη στιγμή [...] σημαίνει να σταματήσεις τη δια-

δικασία της διάρκειας, που είναι ουσιώδης για το *roui-soi* [: αυθεντική ύπαρξη], σημαίνει να διαμορφώνεται σύμφωνα μ' ένα πηγμένο παρελθόν ή ένα πηγμένο μέλλον, τα οποία παύουν να είναι μέρη του *roui-soi* και πέφτουν στο *en-soi* [: αναυθεντική ύπαρξη, ο τρόπος ύπαρξης των πραγμάτων].²¹

Ορμητήριο της στιγμής εμφανίζεται εδώ η ποίηση,²² ευρισκόμενη ως θεμελιώδης αρχή του ποιήματος στην έναρξή του, με τη μορφή της «πάσας φαντασίας», η οποία εντωμεταξύ ζητά την «πάσα δύναμη» σώματος, ψυχής και νου. Περίοπτη όμοια είναι και η θέση του σώματος, που βρίσκεται στην επίσης στρατηγικής σημασίας (ιδίως για ένα ποίημα που φέρει τον τίτλο «Τελείως...» και σταματά όχι με τελεία αλλά με αποσιωπητικά) περιοχή του τέλους. Δεν πρόκειται λοιπόν μόνον για τρυφερή στάση έναντι του εύθραυστου και φοβισμένου σώματος αλλά για την υπερήφανη ποιητική εκτίμηση της καλλονής του – κάτι που μας ξαναφέρει στην καθαφική περιοχή, και συγκεκριμένα στο ποίημα «Επήγα», από τη θεματική διαδρομή, και όχι την ειδολογική, αυτή τη φορά. Έτσι, το «*Δόσε την πάσα δύναμη / του σώματος και της ψυχής, του νου, / να ετοιμαστεί η πάσα φαντασία*» εμφανίζεται ομόλογο του «*ζήσε την πάσα καλλονή του, / δείξε την αρετή του την ανθρώπινη, / τελείως...*». Όπως στο «Της δύσης» έτσι και στο «Τελείως...», το χρονικό αίσθημα, ο ορίζοντας της αυθεντικής ύπαρξης, η «χρήση» των εμπειριών, η σωματική βάση αλλά και η ποίηση συναρτώνται, μόνον που εδώ η συνάρτησή τους αισθητοποιείται όχι μέσα από την εικονιστική του λόγου αλλά από τη διερεύνηση της σημασιολογικής μνήμης των λέξεων «τελείως», «τελειώνει», «τελειώνεται».

3. Γενικές επισημάνσεις για τους υπερκειμενικούς μηχανισμούς της καρελλικής ποίησης

Αν η καρελλική υπερκειμενικότητα μπορεί να προσεγγιστεί, περιγραφικά σε πρώτη φάση, βάσει ενός ρεπερτορίου λέξεων με υψηλή συχνότητα εμφάνισης, *λέξεων-θεμάτων* υπαρξιστικών καταβολών, η ποιητική τους αισθητοποίηση πραγματώνεται μέσω μιας αφηγηματικής, μορφολογικής και υφολογικής επένδυσης, που καθορίζεται από στοιχεία προερχόμενα τόσο από τον ίδιο το λόγο του υπαρξισμού (όπως επιχειρήσαμε να δείξουμε στην Ενότητα 2) όσο και από την καθαφική ποίηση (βλ. Ενότητα 4) και τη χριστιανική γραμματεία. Οι δύο από αυτούς τους υπερκειμενικούς μηχανισμούς ήδη προέκυψαν στην Ενότητα 2.

Αναφερόμαστε, πρώτον, στην αξιοποίηση της παραγωγικής μνήμης της λέξης και των συντακτικών επιλογών που ευνοούν την αμφισημία της φράσης,²³

προς όφελος της αναζήτησης / κατασκευής συνοχής ανάμεσα στο σώμα, το αίσθημα και τη διάνοια, ως προς μείζονα θέματα του υπαρξισμού,²⁴ και, δεύτερον, στην απήχηση λεξιλογικών στοιχείων, εκφραστικών σχημάτων, γραμματειακών / λογοτεχνικών ειδών, με καταβολές στην καθαφική αλλά και τη βιβλική και την εκκλησιαστική ποίηση,²⁵ με δεδομένη όμως μιαν ανεξίθρησκη γλωσσική συνείδηση, που περισσότερο έκτυπα εκδηλώνεται στην αξιοποίηση πολλαπλών γλωσσικών ποικιλιών. Ένας τρίτος μηχανισμός που θα διερευνήσουμε στην Ενότητα 4 (σε συνδυασμό με τους προηγούμενους, βεβαίως) αφορά την οικειοποίηση και τροποποίηση μονάδων αφηγηματικού περιεχομένου (π.χ. χαρακτήρες, ρόλοι, επεισόδια), προερχόμενων από την καθαφική και την εκκλησιαστική ποίηση και ρητορική.

Η υπερκειμενική συνύπαρξη αυτών των στοιχείων δεν αφήνει ανέπαφο κανένα από τα υποκείμενα.²⁶ Ο συνδυασμός τους μας οδηγεί στην κατεύθυνση του φαινομένου της *μετάθεσης*: του, σοβαρών προθέσεων, μετασχηματισμού του υποκειμένου από το υπερκείμενο, ενός φαινομένου του οποίου η δυναμική οφείλεται στις διαφοροποιημένες μορφικές και σημασιακές μετασχηματιστικές διαδικασίες που ενεργοποιεί.²⁷ Σε αυτό εξάλλου το πλαίσιο συνεργούν με τον δεσπόζοντα μηχανισμό της υπερκειμενικότητας και οι υπόλοιποι τρόποι υπέρβασης της κειμενικής εμμένειας, δηλαδή η παρακειμενικότητα, η αρχικειμενικότητα, η διακειμενικότητα και η μετακειμενικότητα.

Στην καρελλική ποίηση, οι διαδικασίες μετάθεσης ενεργοποιούνται σε πολλά επίπεδα: Η ποιήτρια μετατοπίζει το λόγο του χριστιανισμού σε απροσδόκητα μορφολογικά, υφολογικά και αφηγηματικά συμφραζόμενα, υποβάλλοντάς τον σε σημασιολογική αναθεώρηση. Εμφατικά οικειοποιείται στοιχεία υφολογικά, αφηγηματικά και ειδολογικά του καθαφικού λόγου, ανταποκρινόμενη συγχρόνως ποιητικά σε συγκεκριμένους καθαφικούς ποιητικούς κύκλους, εμπλουτίζοντας τη σημασιολογική απόδοσή τους και παρατείνοντας την ισχύ τους ως ενεργών αισθητικών δεδομένων. Και τα παραπάνω στο πλαίσιο της ευρύτερης αισθητοποίησης, δηλαδή ποιητικής μετατόπισης, της υπαρξιστικής φιλοσοφίας σε μιαν *υπερκειμενική ποίηση της υπόστασης*.

4. Η υπερκειμενική ποίηση της Καρέλλη και το καθαφικό νήμα του δικτύου ενέργειάς της

Τόσο μέσα από το δοκιμακό όσο και μέσα από το ποιητικό έργο της Καρέλλη γνωρίζουμε ότι αρκετοί ποιητές είχαν κερδίσει την εκτίμησή της, και σε κάποιο, ενδεχομένως και μεγάλο, βαθμό την ανάμνηση του έργου τους η ποιήτρια την

αξιοποιεί δημιουργικά. Όμως, η σημασία του Καβάφη για τη μελέτη της καρελλικής υπερκειμενικότητας έχει ειδική βαρύτητα, όχι μόνον με την ποσοτική έννοια –αυτό δεν θα αρκούσε– αλλά και με την κριτική.

Η ίδια είχε προσδιορίσει την οφειλή της στην ποίηση του Καβάφη ως εξής: «Ο μόνος που κατά κάποιον τρόπο με βοήθησε –δεν θα πω μ' επιηρέασε– και τον αγαπώ πολύ είναι ο Καβάφης. Γιατί έχει την ακριβολογία και τη λιτότητα».²⁸ Έτσι όπως το θέτει εδώ η ποιήτρια, η σημασία του Καβάφη για την ίδια φαίνεται να εντοπίζεται στον τομέα της γλωσσικής οικονομίας. Οι μελέτες της για την ποίησή του²⁹ φανερώνουν, όμως, ότι το ενδιαφέρον της για το καθαφικό έργο υπερβαίνει κατά πολύ το ζήτημα της –στενά εννοούμενης– γλώσσας και συμπεριλαμβάνει τη θεματική του διάσταση, τη συναφή με τον δικό της υπαρξιστικό και ποιητολογικό προβληματισμό. Λαμβανομένης υπόψη μάλιστα της αμοιβαίας τροφοδότησης του ποιητικού και του κριτικού της έργου –και με αυτό περνάμε ήδη στην παρακειμενική και τη μετακειμενική υφή της ποιητικής της παραγωγής– δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι η καρελλική ποίηση συναντά την καθαφική και από άλλους δρόμους, πέραν εκείνου της γλωσσικής οικονομίας. Για να το θέσουμε όσο το δυνατόν πιο emphaticά, η Καρέλλη διαβάζει την καθαφική ποίηση ως υποστασιακή ποίηση, μείζονος υπαρξιστικού ενδιαφέροντος.

Έτσι, παραδείγματος χάριν, διακρίνει στις «Θερμοπύλες» όχι μια αφήγηση πατριωτικής ηθικής, όπως πιστεύει ότι κάνει ο Bowra, που της δίνει την αφορμή για το σχόλιο, αλλά μια αφήγηση υπαρξιστικής ευθύνης και ατομικής δέσμευσης:

Πιστεύοντας ότι ο Καβάφης μας υποβάλλει την γνώση ενός τέτοιου χώρου [όπου «ο ανθρώπινος χρόνος χωρίζεται σε διαφορές, το πνεύμα πλανιέται σαν κολασμένη ψυχή, απίθανο φάντασμα»] [...] νομίζω ότι οι «Θερμοπύλες» διαμέσου μιας τέτοιας γνώσης αποχτούν νόημα βαθύ και το ηθικό μάθημα δίνεται με τρόπο διαφορετικό, είναι δε τέτοιο που μεταδίνει το πυκνό ρίγος της γνώσης των ανθρώπων. Δοκιμασία, εμπειρία ατομική, γνώση της αμφιβολίας για τη σημασία της πνευματικής δικαίωσης κι όμως μυστηριώδους ανθρώπινης επιμονής.³⁰

Αν λοιπόν στην παρούσα εργασία, που αποβλέπει στον υπερκειμενικό χαρακτήρα της ποίησής της –κι αυτός τείνει στην πορεία να αναδειχθεί στην άλλη όψη της υποστασιακής υφής του καρελλικού έργου–, μεταβαίνουμε από τον υπαρξισμό στο έργο ενός –κορυφαίου– ποιητή, ξεχωρίζοντάς τον ως έναν από τους τρεις καταστατικούς υπο-κειμενικούς παράγοντες του έργου της (υπαρξισμός, Καβάφης, χριστιανική γραμματεία), αυτό συμβαίνει όχι λόγω της, στενά θεωρημένης, τεχνικής σημασίας του στη γραφή της αλλά λόγω της βαθύτατης καλλιτεχνικής συγγένειας που πίστεψε ότι τους συνέδεε, ως ποιητών υπόστασης. Γιατί η Καρέλλη κατανοεί το καθαφικό έργο ως ποιητική μελέτη της

ανθρωπολογικής περιοχής για την οποία μεριμνά και ο δικός της λόγος: την «αγωνιώδη και απηνή της ελευθερίας σημασία» στο «χώρο γνώσης του θανάτου», όπου «κάθε όριο και ξεχώρισμα των ορισμένων του βίου καταργούνται». ³¹ Και βεβαίως δεν είναι τυχαίο ότι συμπεριλαμβάνει το έργο του Καβάφη στην ίδια προοπτική με εκείνο του Κάφκα, χαρακτηριστική λογοτεχνική αναφορά υπαρξιστικού ενδιαφέροντος, και του Έλιοτ· ούτε ότι στη συγκεκριμένη ανάλυση της αξιοποιεί ως ερμηνευτικά πλαίσια Cheston, Unamuno και Pascal. ³²

Ας περάσουμε όμως στα ειδικότερα ζητούμενα της παρούσας ενότητας: τον προσδιορισμό αξόνων μελέτης του καβαφικού υποκειμένου και την αξιοποίηση της σχετικής προβληματικής στο πλαίσιο ενδεικτικής ερμηνευτικής προσέγγισης ενός κρίσιμου, όπως ελπίζουμε να φανεί από την ανάλυση, ποιητικού της κεμένου.

Έγινε εισαγωγικά λόγος για τους κόμβους διασταύρωσης καρελλικού – καβαφικού λόγου, στη γενικότητά τους: τον αφηγηματικό, το μορφολογικό / ειδολογικό και τον υφολογικό. Ο μηχανισμός αξιοποίησης του καβαφικού υποκειμένου από την Καρέλλη ανταποκρίνεται σε μια διαδικασία αποκάλυπτης οικειοποίησης παραθεμάτων, αρχικειμενικά εννοούμενων ποιητικών μορφών, «γεμάτων» σημασιολογικά σχημάτων λόγου και αφηγηματικού υλικού. Αυτή η διαδικασία δεν είναι αυτοτελής, αλλά εξυπηρετεί μια στρατηγικά παρατεινόμενη παρέμβασή της στο καβαφικό ποιητικό σώμα. Το μετατιθέμενο υλικό εκδηλώνει την ανταπόκρισή της σε συγκεκριμένους καβαφικούς κύκλους (όχι αναγκαστικά τους γραμματολογικά αναγνωρισμένους αλλά εκείνους που η ίδια διαβλέπει, όπως της συγκέντρωσης / εξάντλησης εμπειριών), μέσω των δικών της διαδοχικών ποιητικών θεωρήσεων, μη οριστικών και ολιστικών ως προς τις προθέσεις τους αλλά μερικευμένων πάντα, εμπλουτίζοντας τη σημασιολογική απόδοση των ποιητικών κύκλων. Προεκτείνει έτσι, τρόπον τινά, μια καλλιτεχνική τοποθέτηση που ενυπάρχει στην καβαφική ποιητική. Εξειδικεύοντας τις αρχικές αυτές επισημάνσεις, μπορούμε να διακρίνουμε την επενέργεια του φαινομένου της μετάθεσης του καβαφικού υπερκειμένου σε πλήθος κειμενικών στοιχείων. Εδώ θα σταθούμε σε ορισμένα μόνον από αυτά: τα παραθέματα, τα σχήματα λόγου, τη μορφολογία και την αφήγηση.

4α. Παραθέματα, σχήματα λόγου, μορφολογία

Τη μετάθεση την εντοπίζουμε πρώτα πρώτα στα καβαφικά παραθέματα, αυτούσια ή παραλλαγμένα. Αξίζει να σταθούμε σε μερικές πολύ ενδιαφέρουσες σκέψεις της Καρέλλη για τη σημασία του παραθέματος ως «δοσμένης θέσης», που εμφανίζονται να ισχύουν για την ποίηση εν γένει· ασφαλώς και τη δική της:

Όταν βλέπει κανείς τέτοια σημάδια σ' εκφράσεις ανθρώπινες [σημάδια έτερου λόγου] είναι γιατί τα βάζει, τα τοποθετεί εκεί ένα πάθος, που αιτάν έχει την ατομική δοκιμασία –για την οποία ο τεχνίτης αισθάνεται επιταχτική ανάγκη να μιλήσει οπωσδήποτε– πάνω στη δοσμένη θέση [...]. Γι' αυτό παίρνουν και τέτοια ένταση οι στίχοι «αντιγραφές από ιστορικά κείμενα», του Καβάφη. Παντού υπάρχουν – σημείο πάθους, συμπάθειας, που ξύπνησε η δοσμένη απ' άλλους στιγμή, που μεταθέτει αμέσως σ' άλλον χώρο τον κοινό λόγο και του δίνει εκείνη την ειδική, τη μοναδική ατμόσφαιρα, εκείνη ακριβώς, που προκαλεί ρίγος δεινό για το ίδιο πάντα της ανθρώπινης δοκιμασίας, αντίληψη οδυνηρή για τ' ανθρώπινα, εκείνο που δίνει την επιβολή του ανεξήγητου, της μυστικής γοητείας, κι είναι δοκιμασία ψυχής και σώματος πάνω στην ιδέα ή το κοινό γεγονός. (Καρέλλη 1950 / 1994, σ. 30)

Το απόσπασμα από άποψη καλλιτεχνικής αντίληψης είναι ιδιαίτερα πυκνό. Αρκούμαστε να υπενθυμίσουμε την υπαρξιστική σημασία που έχουν οι όροι «στιγμή» και «μετάθεση σ' άλλον» χώρο (υπέρβαση). Η Καρέλλη αντιλαμβάνεται ως υπερβατικές στιγμές τέτοιους διακειμενικούς στίχους, που συνιστούν κόμβους σύγκλισης του αιώνιου με τον ατομικό χρόνο: Τέτοια παραθέματα, «σημεία πάθους και συμπάθειας», είναι λοιπόν σύμβολα στιγμών. Και, όπως φαίνεται να πιστεύει η ποιήτρια, τα παραθέματα ως σύμβολα στιγμών συνιστούν ίδιον του –ούτε γενικού ούτε μοναδικού, αλλά– *συγκεκριμένου* λόγου της ποίησης.

Ας περάσουμε όμως στην παραθεματική πρακτική της Καρέλλη έναντι του καθαφικού υποκειμένου. Το καθαφικό τεμάχιο λόγου κατά κανόνα ενσωματώνεται στο λεγόμενο κυρίως κείμενο.³³ Αυτό ισχύει π.χ. για το τροποποιημένο παράθεμα από το ποίημα «Ένας γέρος» (1897) στο παρακάτω άτιτλο ποίημα της Καρέλλη, από τη συλλογή *Ημερολόγιο*:

Τώρα, / είναι παραδομένος στη γεροντική μελαγχολία: [...] μα πιο πολύ, καθώς τα λείει
ο ποιητής, / γιατί «τον εξεγέλασε η ζωή του» / και δεν την είχε ευφρανθεί [...].
(1955-1973, Β', σ. 264)

Το παράθεμα όμως δεν το βρίσκουμε πάντα σε εισαγωγικά ούτε με τον ρητό τρόπο του προηγούμενου ποιήματος. Έτσι π.χ. η φράση «Κάθομαι και ρεμβάζω» από το ποίημα «Εκόμισα εις την Τέχνη» (1921), τροποποιημένη σε «Κάθομαι και κοιτάζω», οριοθετεί, ως πρώτος και τελευταίος στίχος, το ποίημα «Ο δρόμος», από τη συλλογή *Ημερολόγιο*:

Κάθομαι και κοιτάζω: // ο δρόμος είναι ταχύς / με τα πολλά βιαστικά πόδια, / που περνούν απάνω του. / Περνά, ξαναπερνά με τους ανθρώπους / απάνω του κι άξαφνα, / όταν μένει άδειος εντελώς, / με πιάνει ένας βαθύς καϊμός, / για την παρουσία του ανθρώπου. // Στο παραθύρι κάθομαι και κοιτάζω.
(1955-1973, Β', σσ. 246-247)

Προσέχουμε επίσης την οικειοποίηση της καθαφικής εικόνας των παραθύρων,

ανοιγμένων όμως εδώ και προσανατολισμένων στο σκηνικό του δρόμου (με ρόλο τίτλου στο καρελλικό ποίημα), σκηνικό που απηχεί την αφηγηματική λύση ενός άλλου καθαφικού ποιήματος, του «Έν εσπέρα» (1917):

Και βγήκα στο μπαλκόνι μελαγχολικά – / βγήκα ν' αλλάξω σκέψεις βλέποντας τουλάχιστον / ολίγη αγαπημένη πολιτεία, / ολίγη κίνηση του δρόμου και των μαγαζιών.

Έπεται στο καρελλικό ποίημα η εσωτερική θεώρηση, ο εμφατικός *καϊμός* του ποιητικού υποκειμένου, γεννημένος από το δρόμο, σύμβολο του ριγμένου μέσα στο χρόνο ανθρώπου. Ερμηνεύει λοιπόν η Καρέλλι ως πυρήνα της μετριοπαθέστερα αποδιδόμενης στο «Έν εσπέρα» οδύνης για το χρόνο (η *μελαγχολία* του ποιητικού υποκειμένου) τον 9ο και όχι τον 8ο στίχο του: «Μια απήχησις των ημερών της ηδονής / μια απήχησις των ημερών κοντά μου ήλθε».

Άλλοτε πάλι μια λέξη ή φράση, άμεσα συναρτημένη με τη θεματική ενός καθαφικού ποιήματος, γίνεται τίτλος ποιήματος της Καρέλλι. Αυτό ισχύει, επί παραδείγματι, στην περίπτωση του καρελλικού ποιήματος ποιητικής «Τελειώς...» (1957, Α', σ. 77), του οποίου ο τίτλος συνεργάζεται με το στίχο «Δεν εδεομεύθηκα. Τελειώς αφέθηκα κ' επήγα» του καθαφικού «Επήγα» (1913). Όχι μόνον ο τίτλος αλλά και η αποδιδόμενη τοποθέτηση ποιητικής, εξάισια πάντως συμπυκνωμένη στη λέξη «τελειώς», παραπέμπει στο ποίημα «Επήγα» – και σε ορισμένα άλλα καθαφικά, ιδιαίτερα στη «Νόηση» (1918).

Τη μετάθεση του καθαφικού υποκειμένου την εντοπίζουμε ακόμα σε «γεμάτα», από θεματική άποψη, σχήματα λόγου. Με ιδιαίτερη επιμονή, για παράδειγμα, η Καρέλλι επανέρχεται στην απεικόνιση, μέσω παρομοίωσης, της ανεκπλήρωτης επιθυμίας (υπενθυμίζεται η σημασία της πλήρωσης ως μείζονος παράγοντα αυθεντικότητας στα καρελλικά συμφραζόμενα), όπως την επεξεργάστηκε ο Καβάφης στις «Επιθυμίες» (1904). Ιδού ορισμένα σχετικά παραδείγματα:

Αντιθέσεις

[...] Τι θα κάνουμε τα όνειρα, / τις επιθυμίες, που δεν ξεπληρώθηκαν / μας αφήνουν αδιάφορους, όπως οι αδύνατοι / δε μας προφταίνουν και κλαιν πίσω μας / λόγια και θρήνους [...]. (1948, Α', σ. 55)

Οι ουλές

Σαν πεινασμένα στόματα που δεν εχόρτασαν, / ανοίγουν οι επιθυμίες πληγές απάνω μας, / που μένουν ανοιχτές και δεν περνούν, / πληγές που μας πονούν. [...] (1951, Α', σ. 222)

Πόθοι

Πόθοι νεανικοί, / σαν πολύ ωραίοι, νεανικοί εραστές, / με άψογη την αγνότητα της ορμής, / μ' απαράμλλη περηφάνεια κι ευγένεια. // Έοβησαν. [...] (1952, Α', σ. 277)

Σκιές

[...] Σαν έφηβοι τα όνειρά μου, / – είναι κάποτε – / που δεν άγγιξαν τον έρωτα / ούτε με το βλέμμα. / [...] Έτοι περνούν τα όνειρά μου, / δίχως θόρυβο και φωνασκίες, / με βήματα μετρημένα, λιγοστά / κι ύστερα χάνονται, / σα να έχουν πεθάνει πρόωρα.

(1952, Α', σ. 282)

Και στο επίπεδο της μορφολογίας διακρίνεται η μετάθεση του καβαφικού υποκειμένου. Αναφερόμαστε εδώ σε ποιητικά είδη που αποκαλύπτουν μια σχετικοποιημένη γλωσσική συνείδηση, επεξεργασμένα στο πεδίο της ελληνικής ποίησης με χαρακτηριστικό τρόπο από τον Καβάφη. Ξεχωρίζει στο πλαίσιο αυτό η πολυφωνική σύσταση του λόγου σε τριτοπρόσωπα συμφραζόμενα, όπως τη βλέπουμε, για παράδειγμα, στο «Καβαφικό» (1951, Α', σ. 221), και ο προοπτικός μονόλογος. Το ποίημα «Ασμοδαίος» (1940, Α', σ. 31) αποτελεί καλό σχετικό παράδειγμα της δεύτερης ποιητικής μορφής, του προοπτικού μονολόγου.

Η αφηγηματική αφετηρία του καρελλικού ποιήματος βρίσκεται στο βιβλίο του Τωβίτ, από τα Δευτεροκανονικά. Πρόκειται για την ιστορία του δαίμονα της λαγνείας Ασμοδαίου, που κατέχει τη Σάρα. Επτά σύζυγοι της δίνονται, αλλά όλοι δολοφονούνται την πρώτη νύχτα του γάμου τους με τη Σάρα. Ο Ασμοδαίος εκδιώκεται από τον τελευταίο σύζυγο Τωβία, με αγγελική καθοδήγηση. Το ποίημα της Καρέλλη παριστά την ιστορία από την προοπτική της Σάρας:

Έτοι μιλούσε η Σάρρα η κόρη του Ραγουήλ. // Είσαι δύναμη αδυναμία μου του σώματος, / υποχώρηση με κατέχεις ολόκληρη / και γίνεσαι αξία της ορμής. / Στροφήγγα ελεύθερη της αρνητικής παροχής, / στροβιλίζομαι στη μέθη από πάθος σπουδαίο. / Ποια είναι η καταστροφή, πού είναι; / Πιο πλατεία η ζωή κατοικεί μέσα μου / από κάθε θάνατο ύστερα. / Ω τα εξαίσια οράματα που οδηγώ, / γιατί θέλετε να με χωρίσετε απ' τον Ασμοδαίο; / Δε θα υπάρξω δίχως του. Μοναχή / απ' τους ανθρώπους ξεχωρίζω, / πώς θα μπω στην ανθρώπινη αγωγή / με την υπέρμετρη δύναμή του εντός μου. / Ωραιότητα κανένα δεν κατέχεις / όπως εμέ. Αμέτρητη δαίμον, / ηδονή της φωτιάς τεχνητού ήλιου. // Μεγάλη η ζωή κι οι νόμοι προσπάθειες / σε ύψος ανθρώπων κομμένοι. // Να φύγει ο Τωβίας με το θλιβερό πρόσωπο.

Το βιβλικό αφηγηματικό υλικό μετατοπίζεται μορφολογικά μέσω ενός μονολόγου καβαφικού τύπου (αφήγηση της ιστορίας από την προοπτική ενός από τους περιθωριακούς, αποσιωπημένους ή σιωπηλούς χαρακτήρες της) και αναθεωρείται σημασιολογικά συμβαλλόμενο με την υπαρξιστική θεματική της αυθεντικής ύπαρξης και της επιθυμίας. Επισημαίνουμε ενδεικτικά τις «ζωντανές» μεταφορές στους στίχους: «Στροφήγγα ελεύθερη της αρνητικής παροχής / στροβιλίζομαι στη μέθη από πάθος σπουδαίο», που μεταθέτουν ποιητικά τις έννοιες της αρνητικότητας και της έλλειψης ως βασικών τρόπων της ύπαρξης.³⁴ Η θεματι-

κή, λοιπόν, του κειμένου αποδίδεται όχι με τον τρόπο της φιλοσοφίας αλλά στο μεταξύμιο μοναδικού και γενικού, όπου ευδοκμεί το συγκεκριμένο.

4β. Το πέρασμα της ομορφιάς

Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα μετάθεσης διεξαγόμενης σε αφηγηματικό επίπεδο, και όχι μόνον, θα αναλυθεί το ποίημα «Η σούστα» (1955-1973, Β', σσ. 252-253), από τη συλλογή *Ημερολόγιο*, και το καθαφικό υποκειμένο του, «Ο καθρέπτης στην είσοδο» (1930). Παραθέτουμε τα δύο ποιήματα:

Ο καθρέπτης στην είσοδο

Το πλοούσιο σπίτι είχε στην είσοδο / έναν καθρέπτη μέγιστο, πολύ παλαιό· / τουλάχιστον προ ογδόντα ετών αγορασμένο. // Ένα εμορφότατο παιδί, υπάλληλος σε ράπτη / (τες Κυριακές, ερασιτέχνης αθλητής), / στέκονταν μ' ένα δέμα. Το παρέδωσε / σε κάποιον του σπιτιού, κι αυτός το πήγε μέσα / να φέρει την απόδειξη. Ο υπάλληλος του ράπτη / έμεινε μόνος και περίμενε. / Πλησίασε στον καθρέπτη και κυττάζονταν / κ' έσιαζε την κραβάτα του. Μετά πέντε λεπτά / του φέραν την απόδειξη. Την πήρε κ' έφυγε. // Μα ο παλιός καθρέπτης που είχε δει και δει, / κατά την ύπαρξίν του την πολυετή, / χιλιάδες πράγματα και πρόσωπα· / μα ο παλιός καθρέπτης τώρα χαίρονταν, / κ' επαίρονταν που είχε δεχθεί επάνω του / την άρτια εμορφιά για μερικά λεπτά.

Η σούστα

Χάρηκε κι άνθισε η σκούρα άσφαλτος, / καθώς σταμάτησε η σούστα η παρδαλή / απάνω της, μπρος στο περίπτερο. // Μ' αγάπη ήταν βαμμένη και φροντίδα / κόκκινη ζωηρή και γαλανή, / σαν τον καθαρίον ουρανό. / Κόκκινη και γαλάζια η σούστα η μικρή / και τ' άλλογο μικρόσωμο, καμαρωτό. // Οι δυο που μέσα της καθόνταν / ο ένας είχε μπλε φανέλλα, ανοιχτή, / ο άλλος πράσινη, / και πίναν διψασμένοι την πορτοκαλάδα / που έφερε ο περιπτερός / με το καρό πουκάμισο. // Πόσα τα χρώματα, / πάνω στη γκριζα άσφαλτο / και πώς να μη χαρεί αυτή / να μην ανθίσει έξαφνα. // Ύστερα, καθώς ξεκίνησε όμορφη, / λυγερή, η σούστα η χωριάτικη, / εύθυμη, κουμιστή, νεανική / πάνω στην ιδρωμένη άσφαλτο, / φάνηκαν και τα δυο μεγάλα, / σκουροπράσινα καρπούζια / που είχαν απομείνει μοναχά, από την πούληση.

Η διαδικασία της μετάθεσης διακρίνεται τόσο στο αφηγηματικό περιεχόμενο (η αφήγηση ως ιστορία) όσο και στον αφηγηματικό λόγο (η αφήγηση ως κείμενο, όχι ασφαλώς στο υφολογικό επίπεδο). Από τις δύο αυτές αφηγηματικές όψεις εδώ θα μας απασχολήσουν συστατικά τους, όπως οι πράξεις και τα γεγονότα, και πιο συγκεκριμένα η διευθέτησή τους στο κείμενο, τα δρώντα πρόσωπα και οι ρόλοι που αυτά ενεργοποιούν (οι λειτουργίες και ιδιότητές τους / τι είναι και τι κάνουν τα πρόσωπα), η χρονοτοπική τοποθέτηση της δράσης τους και η συμβολή της περιγραφής στον αφηγηματικό λόγο.

Στον αφηγηματικό σκελετό, τη δόμηση δηλαδή του αφηγηματικού περιεχομένου, διαπιστώνονται ισχυρές συγκλίσεις ανάμεσα σε υποκείμενο και υπερκείμενο. Η δράση στο καθαφικό ποίημα ξεκινά με την έλευση ενός φορέα ομορφιάς, του νέου, συνεχίζει με μια εμπορική συναλλαγή, επιμένει στη σύντομη στάση του φορέα της ομορφιάς στο χώρο και τελειώνει με τη χαρά και την έπαρση του επωφελημένου, από την ομορφιά που δέχτηκε επάνω του, καθρέφτη. Η δράση στο καρελλικό ποίημα ξεκινά από το σημείο όπου έχει σταματήσει η καθαφική, ακολουθώντας πορεία αντιστροφής: από τη χαρά και το αντίστροφο της επωφελημένης, εξαιτίας της ομορφιάς που σταμάτησε επάνω της, ασφάλτου στη σύντομη στάση στο χώρο του φορέα της ομορφιάς, δηλαδή της σούστας, και τέλος στην εμπορική συναλλαγή.³⁵

Και τα δύο ποιήματα αναπτύσσουν ιστορίες ανάτασης, κατά τις οποίες μια επιφάνεια, ο (κατακόρυφος, ανακλαστικός) καθρέφτης και η (οριζόντια, μη ανακλαστική, αλλά τις καλοκαιρινές μέρες πλούσια σε αντικατοπτρισμούς) άσφαλτος, υποδέχεται με απόλαυση την ομορφιά που «περνά» πάνω της (κατά τον Καβάφη «που είχε δεχθεί επάνω του / την άρτιαν εμορφιά» και κατά την Καρέλλη «καθώς σταμάτησε η σούστα η παρδαλή / απάνω της»). Η Καρέλλη οικειοποιείται, λοιπόν, μια ιστορία που έχει ως *πυρήνα* της το πέρασμα της ομορφιάς και *τέλος* την ανάδειξη της υπέρτατης δύναμής της:³⁶ πώς λαμπρύνει ό,τι ακουμπήσει.

Περνώντας στον χρονοτοπικό εντοπισμό των ιστοριών παρατηρούμε τα εξής: Το πέρασμα της ομορφιάς και στα δύο ποιήματα συμβαίνει σε χώρους σημαντικούς υποδηλωτικά, σε μian είσοδο σπιτιού και σε ένα δρόμο, που διαφοροποιούνται λειτουργικά βάσει του κατά πόσον στο πλαίσιο τους ελέγχεται ή όχι η διακίνηση των προσώπων. Στην είσοδο ενός σπιτιού περνούν συγκεκριμένα πρόσωπα που όχι μόνο έχουν εκεί κάποια δουλειά, αλλά έχουν και την έγκριση των ιδιοκτητών να έχουν εκεί αυτή τη δουλειά: στο δρόμο περνάει, καθυστερεί, αλλά πάντως δεν μένει, ο καθένας. Ο ένας είναι χώρος αυστηρά ιδιωτικός και ο άλλος δημόσιος. Από τη σκοπιά της αφηγηματικής οικονομίας, με τις συγκεκριμένες επιλογές χώρου, ο μεν Καβάφης *περιορίζει* στο ελάχιστο τον αριθμό των προσώπων που παίρνουν μέρος στη σκηνή, η δε Καρέλλη *πολλαπλασιάζει* τον αριθμό των μετεχόντων.

Και στα δύο ποιήματα το πέρασμα της ομορφιάς λαμβάνει χώρα με πλαίσιο μian εμπορική συναλλαγή. Η λειτουργική διαφορά των χώρων έχει, ωστόσο, συνέπειες και στο είδος της εμπορικής συναλλαγής που ευνοούν και στη σαφή ταξική διαφοροποίηση αυτών που τη διενεργούν. Κανένας ράφτης που εξυπηρετεί την εύπορη τάξη δεν ζητά από τον υπάλληλό του να παραδώσει ρούχα

στο δρόμο και καμιά λαϊκή αγορά, καμιά «πούληση» καρπουζιών με χωριάτικες σουσύτες, δεν γίνεται μέσα σε σπίτι. Και τα εμπορεύματα συνεργούν στην υποδηλωτική και λειτουργική διαφοροποίηση αφενός των χώρων και αφετέρου των ιστοριών του περάσματος της ομορφιάς. Σε αντίθεση με τα καρπούζια και τις πορτοκαλάδες, ένα ρούχο, ξεχωριστό, ραμμένο για έναν ξεχωριστό πελάτη, δεν ικανοποιεί μόνον μια ανάγκη (της προστασίας από το κρύο), ικανοποιεί ακόμα μιαν επιθυμία. Και βέβαια ως αντικείμενο επιθυμητό το ρούχο έχει *διάρκεια*, ενώ τα καρπούζια και οι πορτοκαλάδες *ξοδεύονται* μόλις ικανοποιηθούν την πείνα και τη δίψα μας. Στην είσοδο του πλούσιου σπιτιού τα πράγματα είναι προστατευμένα και διαρκούν. Οι επαφές, εμπορικές ή προσωπικές, έχουν εκεί ιδιωτικό-αποκλειστικό χαρακτήρα. Υπάρχει χρόνος και διάθεση να εκτιμηθεί το ωραίο και το ξεχωριστό, να συνδεθεί με τη δυνατότητα του χρόνου, να αποκτήσει και εκείνο διάρκεια.

Στο δρόμο, κυρίαρχο εξάλλου στη συλλογή *Ημερολόγιο*,³⁷ στον σύγχρονο, ασφαλτοστρωμένο δρόμο εντοπίζει το πέρασμα της ομορφιάς η Καρέλλη, υποκαθιστώντας όχι ένα χώρο υποδηλωτικό με έναν ουδέτερο αλλά ένα χώρο ιδιωτικό με ένα χώρο δημόσιο, ώστε το πέρασμα, η δράση και η απόλαυση της ομορφιάς να θεωρηθεί ποιητικά ως *πάνδημο* και όχι *μονήρες* δρώμενο.

Στο σημείο αυτό μπορούμε να περάσουμε στα δρώντα πρόσωπα των δύο ποιημάτων. Στο ποίημα του Καβάφη ως φορέας ομορφιάς εμφανίζεται ο νεαρός υπάλληλος. Στο ποίημα της Καρέλλη ο φορέας, η σούστα, μεταδίδει την ομορφιά σε ό,τι την περιβάλλει – στην ασφαλτο που «ανθίζει» και στο συνολικό σκηνικό που μετατρέπεται σε χρωματικό πανηγύρι. Η ομορφιά όμως στην οποία αποβλέπουν τα δύο κείμενα διαφέρει. Το παιδί του καθαφικού ποιήματος ενσαρκώνει την *«άρτιαν εμορφιά»*. Η ομορφιά της σούστας δεν σχετίζεται με το σχήμα ή τη μορφή αλλά με το χρώμα. Και σίγουρα το κυρίαρχο στοιχείο της *«παρδαλής» ομορφιάς* της σούστας και του ανθίσματος του σκηνικού δεν είναι η αρτιότητα αλλά, όπως υποβάλλει το καρελλικό κείμενο, η δροσιά και η νεανικότητα. Η ομορφιά συνάπτεται και στα δύο ποιήματα με τη νεαρή ηλικία («η σούστα η χωριάτικη, / εύθυμη, κουνιστή, νεανική», «Ένα εμορφότατο παιδί, υπάλληλος σε ράπτη»), μόνον όμως στο καρελλικό με τη νεανικότητα. Στο ποίημα του Καβάφη αυτό που υπογραμμίζεται είναι η ηλικιακή διαφορά ανάμεσα στην επιφάνεια-πλαίσιο και το φορέα της ομορφιάς. Σε εκείνο της Καρέλλη μια τέτοια διαφορά παραμένει σε δεύτερο πλάνο (μόνον υποβάλλεται από το γκρίζο χρώμα της ασφάλτου και τη ρητή νεανικότητα του φορέα της ομορφιάς, της σούστας), καθώς το μείζον εδώ είναι η (νεανική) δροσιά της σούστας και η κόπωση της ασφάλτου.

Ο καθρέφτης, πρωταγωνιστική μορφή στο καβαφικό ποίημα,³⁸ είναι επιβλητικός, διαθέτει χρόνια, είναι έμπειρος εκτιμητής της ομορφιάς, ενώ η άσφαλτος είναι κουρασμένη («ιδρωμένη», στ. 22) και δεν έχει λάβει καμιά χάρη, πέρα από αυτή που συνίσταται στο πέρασμα της ομορφιάς. Οπωσδήποτε η άσφαλτος, νεότερο, από τη χρονική σκοπιά του καρελλικού ποιήματος, γνώρισμα της αστικής ζωής, δεν μπορεί να συναγωνιστεί σε φρόνημα παλαιότητας τον ογδοντάχρονο «τουλάχιστον» καθρέφτη, τον πολύπειρο αισθητή – ακόμα και αν είναι συνομήλικοι. Κοινή πάντως είναι η «θέση» καθρέφτη και ασφάλτου ως προς τους φορείς της ομορφιάς: υπο-δέχονται την ομορφιά· τη δέχεται «επάνω» του ο καθρέφτης, σταμάτησε «απάνω» στην άσφαλτο. Και κυρίως κοινό είναι το συναίσθημα από το οποίο εμφορούνται – η χαρά:

[...] μα ο παλιός καθρέπτης τώρα χαίρονταν, / κ' επαίρονταν που είχε δεχθεί επάνω του / την άρτιαν μορφιά [...].

[...] Χάρηκε κι άνθισε η σκούρα άσφαλτος, / καθώς σταμάτησε η σουστά η παραδάλι / απάνω της [...].

Ο καρελλικός λόγος έχει ενσωματώσει, με τη μορφή του *τροποποιημένου* παραθέματος, ένα κρίσιμο ερμηνευτικά απόσπασμα από το καβαφικό υποκείμενο. Μέσα στην ομοιότητα, ωστόσο, προβάλλει η ουσιώδης διαφορά: Τη θέση της έπαρσης η Καρέλλι τη δίνει στο άνθισμα. Προσέχουμε πάντως ότι η έπαρση απομένει, ίχνος, στο καρελλικό ποίημα σε ορισμένες λεξιλογικές επιλογές, προερχόμενες από κοινό σημασιολογικό παράδειγμα: το «καμαρωτό» άλογο και η «κουνιστή» σουστά. Κυρίως διακρίνεται στην ίδια τη λεκτική επιλογή υποκατάστασής της: στο άνθισμα. Αρκεί κανείς να συνυπολογίσει στο δίκτυο των κειμένων που εδώ συνεργάζονται για την παραγωγή της ποιητικής σημασίας και ένα άλλο καρελλικό ποίημα από το *Ημερολόγιο*, όπου προβάλλει ο ελλείπων κρίκος ανάμεσα στο άνθισμα και την έπαρση, δηλαδή η υπερηφάνεια και η ύψωση, με αναφορά την ανώδυνη, και ζηλευτή από το λυρικό εγώ, υπερηφάνεια του φυτικού κόσμου, που είναι ακέραιος, αδιαίρετος σε σώμα και πνεύμα.

Άνθη, / ωραία, σε πληρότητα, / όπου η αιθέρια ομορφιά μετριάξει / την ορμή της περηφάνειας. // Είναι περήφανα στην ύπαρξή τους / τα φυτά, υψώνονται ακέρια και ορθά, / καθάρια και πυκνά. // Γι' αυτό, όταν σε τυραννεί / η βιαιότητα του πάθους σου, / όταν αισθάνεσαι τις αμαρτίες / απάνω σου θολές, / κοίταξε πώς ανθίζουν τα λουλούδια.

(1955-1973, Β', σ. 221)

Η ανώδυνη, αξιοζήλευτη υπερηφάνεια χαρακτηρίζει και τη «μικρή» «κουνιστή» σουστά και το «μικρόσωμο» «καμαρωτό» άλογο, συναρτάται δε με τη νεανικό-

τητα του ήθους τους – και αυτό σε καρελλικά συμφραζόμενα έχει ιδιαίτερη σημασία. Η σούστα, για να οικειοποιηθούμε τα λόγια της ποιήτριας, φαίνεται να βγαίνει από «παράδεισο αγνότητας, άγνοιας, ιδιαίτερης φυσικής ησυχίας».³⁹ Στην καρελλική ποίηση, η υπερηφάνεια ως υπαρκτική στάση (σώμα, αίσθημα, διάνοια) αποδίδεται με θετική διάθεση μόνον εφόσον είναι συναρτημένη με τη νεότητα ή την εφηβεία:

Του καλοκαιριού ΙΙΙ

Άψογα και προπάντων ζωντανά, / ωραία σώματα νεανικά, / τούτη ζητώ τη βεβαιότητα. Μην μου θυμίσεις την αρετή, / έχει γεράσει, φόρεσε γυαλιά / με σκελετό χρυσό, φυλάγει / από το φως τ' άχρωα μάτια της. / Έχει αραιά μαλλιά, κοκκινωπά, / ασπριδερή επιδερμίδα, όλο φακίδες / κιτρινωπές. / Πες, αν μπορεί / να καταλάβει μια τέτοια γυναίκα / την υπερηφάνεια που χαρίζει ο ήλιος / στο λαμπρό σώμα, εφηβικό, / εκείνου του εφηβου ακριβώς, / που στάθηκε γυμνός και όρθιος, / στην πλώρη της άσπρης βάρκας. / Περνούσε το βαποράκι / της συγκοινωνίας για τα θαλάσσια λουτρά / και οι παχιές γυναίκες με τα πολλά παιδιά, / χειροκροτούσαν από το πλοίο έξαλλες. (1955, Β', σσ. 69-70)

Αγάπησα πιστά τ' ωραίο του ανθρώπου / σχήμα του σώματος – και σας, μέλη του εύστροφα, / την κεφαλή με τη στολή της έκφρασης. // Μα πάντα σταματά το βλέμμα μου, εκεί στη σύνδεσή τους, ανέκφραστη / που φαίνεται κι ασημαντή / για κείνον που δεν βλέπει / και δεν μπορεί να δει. / Ανθρώπινος λαίμος, γέφυρα торνευτή, / μ' ελάχιστες πτυχώσεις, / στη θαυμασία εποχή της νεότητας, / πόσην υπερηφάνεια συγκεντρώνεις / και αναδίνεις ευγένεια κρυφή. // Δύναμη τρυφερή και στέρεα, εσύ, / αβρότατη θέση της αγκάλης / και της αγάπης προσφυγή, / φέρνεις εσύ την ύψωση, / καθώς δένεται η παράσταση, η παρουσία δίνεται / και σχηματίζεται η μορφή.

(1955-1973, Β', σσ. 258-259)

Η υποκατάσταση της έπαρσης από το άνθισμα θα είχε ίσως λιγότερη σημασία και θα εξηγούνταν από το χρώμα που πλημμυρίζει την άσφαλτο, εάν δεν εμφανιζόταν σχεδόν παντού αλλού; ως κεντρική λέξη-θέμα, στην ποίηση και στο δοκιμιακό έργο της Καρέλλι. Αυτή, για παράδειγμα, διερευνά ποιητικά στη συλλογή *Της μοναξιάς και της έπαρσης* (1951), μαζί με άλλες ομολογες και συναφείς, όπως η υπερηφάνεια, ο χωρισμός / η ατομικότητα, η μοναξιά, η υπεροψία κ.ά. Για την ποιήτρια, η έπαρση αποτελεί όρο υπαρκτικό, συμφυή με την ανθρώπινη υπόστασή μας. Ως καταστατικό γνώρισμα της ύπαρξης αφορά τον άνθρωπο ως όλον: Διακρίνεται ήδη στη στάση του σώματος, στην ομορφιά του, στη συνείδηση του εαυτού και των άλλων και είναι διφορούμενη, αμφίλογη. Παραθέτω σχετικούς στίχους από το πρώτο και άτιτλο ποίημα της συλλογής *Της μοναξιάς και της έπαρσης*:⁴⁰

Ψυχή, μη λησμονείς την έπαρση. / Το άσπονδο που τρέφεις, / σαν έρωτας σκληρότατος
υπάρχει / και εισχωρεί ως το μεδούλι του σκελετού, / που συγκρατεί του σώματος την
ύψωση. (1951, Α', σ. 181)

Είναι στοιχείο χωρισμού και χάρισμα συνάμα – ανήκει λοιπόν στην κατηγορία
του φαρμάκου / φαρμακίου:

Μη λησμονείς την έπαρση, / φαρμάκι αδυσώπητο, φάρμακο δυνατό / κρατάει την
έκφραση άκαμπτη / και δυναμώνει η γνώση του χωρισμού. [...] Θα θάνατος αδιέξοδος η
δύναμη της έπαρσης, / σπάνιο, απαίσιο χάρισμα της μοναξιάς αγέρωχης.
(1951, Α', σσ. 181-182)

Ο υπαρξιακός και ποιητικός της ρόλος ολοκληρώνεται με την οδύνη. Πουθενά
στο ανθρώπινο η έπαρση δεν είναι ανώδυνη. Όπως έχει εύστοχα διατυπωθεί,
για την Καρέλλη «η μοναξιά και η έπαρση αποτελούν δύο όψεις της ίδιας πραγ-
ματικότητας».⁴¹

Επιστρέφοντας στο παράθεμα και τη διαδικασία της μετάθεσης που αυτό
εκφράζει, μπορούμε να κάνουμε κάποιες ακόμα παρατηρήσεις που ανακαλούν
τις μεταθετικές επιλογές, όπως τις διακρίναμε στο χρονοτοπικό πλαίσιο. Στο
καβαφικό ποίημα, η χαρά συγκεντρώνεται, διαθέτει *διάρκεια*, καθώς παρουσιάζ-
εται ως επακόλουθο, με ατελές ρηματικό ποιόν, του περάσματος της ομορ-
φιάς: Σε χρόνο παρατατικό, «χαίρονταν τώρα κ' επαίρονταν» ο καθρέφτης «που
είχε δεχθεί» «την άρτιαν εμορφιά». Στην Καρέλλη η χαρά είναι τετελεσμένη,
ξοδεμένη: Σε αόριστο χρόνο, «χάρηκε κι άνθισε η σκούρα άσφαλτος». Η ομοιό-
τητα της λεξιλογικής επιλογής στο σημείο αυτό καθιστά εμφανέστερη τη δια-
φορά του ρηματικού ποιού αλλά και της σημασιολογικής διαφοροποίησης που
υποβάλλει ο συνδυασμός της χαράς με τα ρήματα «επαίρονταν» και «άνθισε». Η
χαρά και η έπαρση του καθρέφτη ξεκινούν από ένα χρονικό βάθος ογδόντα
χρόνων («τουλάχιστον») και αποτελούν εκδηλώσεις μιας ηδονικής *συγκομιδής*.
Για την κουρασμένη άσφαλτο, η δωρεά της ομορφιάς συνταντίζεται με τη στιγ-
μή της γόνιμης *απόδοσης*.

Επιμένοντας στο δεδομένο που κλιμακώνει την αφήγηση ως ιστορία στα δύο
ποιήματα (στο ένα αποτελεί τέλος και στο άλλο αρχή της αφήγησης ως κειμέ-
νου), δηλαδή στη χαρά από την οποία εμφορούνται καθρέφτης και άσφαλτος
λόγω του περάσματος της ομορφιάς, θα πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι και στα
δύο ποιήματα η συνάντηση επιφάνειας – φορέα της ομορφιάς αφορά σωματι-
κή, σχεδόν ερωτική ως προς τα αποτελέσματά της, επαφή. Ο καθρέφτης μετά
τη συμβολική επαφή επαίρεται, η άσφαλτος κατά τη διάρκειά της ανθίζει. Ας
παρακολουθήσουμε όμως τα πράγματα κάπως πιο αναλυτικά.

Ο νεαρός υπάλληλος, που μένει βολικά μόνος του στην είσοδο, κοιτάζεται στον καθρέφτη και φτιάχνει τη γραβάτα του. Μαθαίνουμε αρκετά πράγματα για τις δραστηριότητές του, λίγα όμως και με αφηρημένους όρους για την εμφάνισή του – ο καθρέφτης δεν αξιοποιείται, λοιπόν, ως αφορμή περιγραφής: Δεν δείχνει τίποτε. Ο υπάλληλος είναι «εμορφότατο παιδί, υπάλληλος σε ράπτη», «τες Κυριακές, ερασιτέχνης αθλητής», η «άρτια εμορφοιά». Η παρουσία του καθρέφτη στην είσοδο οδηγεί τον νέο να προσηλωθεί επάνω του, δηλαδή στο είδωλό του. Έτσι, ο καθρέφτης έχει μια αποκλειστική αν και σύντομη επαφή με το «εμορφότατο παιδί». Την αποκλειστικότητα της επαφής τη διευκολύνει η απομόνωσή τους στον κλειστό χώρο του προθαλάμου του σπιτιού και το γεγονός ότι ο «άνθρωπος του σπιτιού» κάνει πέντε λεπτά να επιστρέψει φέρνοντας την απόδειξη. Το «εμορφότατο παιδί» απολαμβάνει την ηδονή της μορφής του, νέος Νάρκισσος,⁴² καθώς βυθίζεται στον λιγότερο επικίνδυνο απ' τα νερά της λίμνης καθρέφτη. Η «άρτια εμορφοιά» χρησιμοποιεί τον καθρέφτη για τη μοναχική, ναρκισσιστική απόλαυση, «δίνοντας» το σώμα του, και «πήρε» την ηδονή του εμορφότατου είδωλού του· ο καθρέφτης, «δίνοντας» το σώμα-επιφάνεια, «πήρε», δέχτηκε την «άρτια εμορφοιά». Φαινομενική η δυαδικότητα της απόλαυσης – μονήρης η ουσία της. Οπωσδήποτε με έναν Νάρκισσο και ένα κάτοπτρο στην καρδιά της υπόθεσης, η αμοιβαιότητα είναι παντελώς εκτός θέματος. Οι δε όροι «Δίνω» / «Παίρνω» αποδεικνύονται τελείως ακατάλληλοι για την περιγραφή της επαφής. Ταιριάζουν καλύτερα στην εμπορική συναλλαγή, που πλαισιώνει την επαφή Νάρκισσου – καθρέφτη.

Πάντως σε αυτή την ποιητική μελέτη της απόλαυσης ως θεάματος, ως ναρκισσιστικής και ηδονοβλεπτικής ηδονής, όλοι νομίζουν ότι βλέπουν, και δεν ξέρουν ότι «βλέπονται» – και από ποιους. Έτσι, ο νέος νομίζει ότι βλέπει τον εαυτό του στον καθρέφτη, εκεί όπου στέκει ένα είδωλο. Ο καθρέφτης (που έχει, αφηγηματική αδεία, «δει και δει» στην ύπαρξή του την πολυετή) πιστεύει ότι βλέπει την «άρτια εμορφοιά» – τη δέχεται επάνω του. Ο αφηγητής βλέπει τα πάντα (όπως συνηθίζεται να λέγεται καταχρηστικώς, μια και τα μυθοπλαστικά στοιχεία είναι δεδομένα του λόγου και όχι του χώρου) – και λέει μόνον ορισμένα. Κι εμείς οι αναγνώστες (που τίποτε δεν βλέπουμε, αλλά μόνον διαβάζουμε) «βλέπουμε» από την άρτια ομορφιά ό,τι μας επιτρέπει ο αφηγητής – δηλαδή όχι και πολλά πράγματα.

Αν αυτά ισχύουν στην ιδιωτικότητα της εισόδου, στο δρόμο η κατάσταση διαφέρει αρκετά. Εδώ κυριαρχεί, ως ποιητική απόκριση και δημιουργική λογική, η τακτική της ανάπτυξης και προσθήκης. Και πρώτα απ' όλα άψυχα, έμψυχα και πρόσωπα συναθροίζονται, με αποτέλεσμα η δυαδικότητα να γίνεται πλή-

θος. Η πορτοκαλάδα και τα καρπούζια, το μικρόσωμο άλογο, η προσωποποιημένη σούστα και η προσωποποιημένη άσφαλτος, οι δύο άνδρες με τις φανέλες μέσα στη σούστα και ο περιπτεράς, τα πάντα μετέχουν σε ένα χρωματικό πανηγύρι και έναν ιστό ικανοποίησης αναγκών και επιθυμιών: πάνδημη η απόλαυση.

Η σούστα μοιάζει να αποτελεί τον πυρήνα γύρω από τον οποίο ο ιστός απλώνεται. Η παρουσία της είναι η παρουσία της ομορφιάς. Είναι γεμάτη χρώματα, «παρδαλή»:

Μ' αγάπη ήταν βαμμένη και φροντίδα / κόκκινη ζωηρή και γαλανή, / σαν τον καθάριον ουρανό. / Κόκκινη και γαλάζια η σούστα η μικρή / και τ' άλογο μικρόσωμο, καμαρωτό.

Φέρει μέσα της χρώματα:

Οι δυο που μέσα της καθόνταν / ο ένας είχε μπλε φανέλλα, ανοιχτή, / ο άλλος πράσινη.

Ελκύει κι άλλα:

και πίναν διψασμένοι την πορτοκαλάδα / που έφερε ο περιπτεράς / με το καρό πουκάμισο.

Στέκει απάνω στη σκούρα άσφαλτο και εκείνη ανθίζει, σε μια γόνιμη συμβολική ένωση. Ένα ερωτικό άνθισμα όλων, λοιπόν, περιγράφει το υποκείμενο της εκφοράς.

Με την ομορφιά της χαίρεται πρώτα πρώτα η ίδια η σούστα, όπως υποδηλώνουν οι μη χρωματικοί προσδιορισμοί της: «λυγερή», «χωριάτικη, εύθυμη, κουνιστή, νεανική». Δεν πάει όμως κουνιστή και λυγιστή μονάχα η σούστα: καμαρωτό είναι και το μικρόσωμο άλογο. Η ομορφιά και το καμάρι τους είναι αποτέλεσμα αγάπης και φροντίδας, υποθέτει το υποκείμενο της εκφοράς:

Μ' αγάπη ήταν βαμμένη και φροντίδα / κόκκινη ζωηρή και γαλανή, / σαν τον καθάριον ουρανό. / Κόκκινη και γαλάζια η σούστα η μικρή / και τ' άλογο μικρόσωμο, καμαρωτό.

Ποιοι άραγε έχουν βάψει και φροντίσει τη σούστα (και θα έχουν φροντίσει το μικρόσωμο άλογο επίσης); Πιθανότατα αυτοί που κάθονται μέσα της. Ενδέχεται συνεπώς η γόνιμη, μεταδοτική ομορφιά, που η συνεύρεση μαζί της γεννάει κι άλλο χρώμα, απόλαυση και χαρά, να είναι αποτέλεσμα της δράσης αυτών των δύο που φορούν κι εκείνοι τα χρωματιστά τους.

Και κανείς δεν μπορεί να είναι βέβαιος από πού ξεκινά η αλυσίδα ομορφιάς / απόλαυσης / χαράς, ή αν, έστω, η ύπαρξη κάποιας συγκεκριμένης αρχής είναι το θέμα. Ίσως στο πανηγύρι του ανθίσματος που συνιστά «Η σούστα» να υπονομεύεται σε ένα βαθμό η ίδια η ιδέα της προέλευσης / σειράς / τάξης: Η άσφαλτος γονιμοποιείται και ανθίζει, από τη σούστα, το άλογο, τους ανθρώ-

πους (και τα καρπούζια, που με την εμφάνισή τους συμβάλλουν περαιτέρω στη διάχυση της πολύχρωμης, δροσερής απόλαυσης)· η σούστα έχει μέσα της τους δύο άνδρες· ταυτόχρονα, άνθρωποι και σούστα σέρνονται από το μικρόσωμο καμαρωτό άλογο· ο περιπεράς φροντίζει για την ικανοποίηση της δίψας των δύο που είναι μέσα στη σούστα· όλους μαζί τους έχει επάνω της η άσφαλτος.

Σε μια τέτοια απόδοση των σχέσεων και των επαφών, λογικό είναι να μην μπορεί να ισχύσει μια ευκρινής ιεράρχηση των μετεχόντων. Τα κειμενικά δεδομένα συγκλίνουν περισσότερο στην υπονόμηση της ιεραρχίας (ηδονικής ή αφηγηματικής) που θα καθιστούσε έναν από τους μετέχοντες πρωταγωνιστές. Βεβαίως η σούστα καταλαμβάνει περίοπτη θέση στο ποίημα. Ο ρόλος της όμως δεν είναι να ξεχωρίζει, κυριαρχώντας τελικά στην αφήγηση, αλλά μάλλον να συνενώνει, καθώς σε αυτή συγκλίνουν, συν-βάλλουν, όλα τα δεδομένα που αφορούν την ομορφιά: Είναι το σύμβολο της γόνιμης, πάνδημης, «παρδαλής» ομορφιάς.

Με την παραβολή του αφηγηματικού σκελετού, των συστατικών και του αφηγηματικού λόγου των δύο ποιημάτων, διαπιστώνει κανείς ότι η διαδικασία μετάθεσης του καβαφικού υπερκειμένου σχετίζεται με κεντρικά ενδιαφέροντα της ποιητικής της Καρέλλη, που συγκεκριμενοποιούνται σε άξονες μετάθεσης του καβαφικού υποκειμένου από το καρελλικό υπερκείμενο: από την «άρτια εμορφιά» στην παρδαλή σούστα, από τη διάρκεια στο ξόδεμα, από τη μονήρη στην πάνδημη απόλαυση, από την υπαινικτική / ατμοσφαιρική απόδοση της ομορφιάς στο πάθος και τη μέθη της ποιητικής της περιγραφής,⁴³ από το εκλεκτό στο λαϊκό.

Σε αυτούς τους άξονες, το καρελλικό υπερκείμενο αφηγείται τη «δική του» ιστορία του περάσματος της ομορφιάς – της σούστας, συμβόλου της ένωσης των πάντων μέσα στην ομορφιά. Και αντίστροφα, η ιστορία του περάσματος της ομορφιάς αφηγείται την κειμενοποίησή της σε ποίημα: πάνδημο, παρδαλό, γεννητικό.

Επιλεγόμενα

Η σχέση της ποίησης της Καρέλλη με την καβαφική δεν περιορίζεται στον τομέα της γλωσσικής οικονομίας. Άπτεται ζητημάτων θεματικής τάξης και προσκαλεί για μια συστηματικότερη διερεύνησή της. Προκειμένου για αυτή τη σχέση, ταιριάζει να ανακαλέσουμε την παρατήρηση του Genette ότι καμιά από τις διαδικασίες μετάθεσης «δεν είναι αθώα – [...] αλλά τροποποιεί σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό τη σημασία του υποκειμένου»⁴⁴ και πως, μολονότι η

μετάθεση διαφοροποιείται σαφώς από τη μετακειμενικότητα, κάθε υπερκείμενο έχει πάντα και μετακειμενική λειτουργία, και μάλιστα, «με αριστοτελικούς όρους, ισχυρότερη από του μετακειμένου».⁴⁵

Ο Καβάφης πρόλαβε στο ποίημά του τα λόγια της Καρέλλη, πρόφτασε ιδίως την έπαρση και τη γέμιση με αίσθημα και σημασία: Η λέξη, ήδη κατειλημμένη για την Καρέλλη αλλά με έναν ουσιαστικό τρόπο και δική της, πυροδοτεί τη διαδικασία της μετάθεσης: Η αναγνώριση της λέξης στο έτερο ποιητικό σώμα ως οικείας και επιθυμία ακαταμάχητη, γεννητική. Έτσι, το καθαφικό ποίημα *διαρκεί* (με την ισχυρότερη, ίσως, τροπολογία της ανάγνωσης που είναι η διά της γραφής μετάθεσή του) και το καρελλικό ποίημα *ακμάζει*.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγραφιώτου 1997: Πέρσα Αγραφιώτου, «Συνομιλία με τη Ζωή Καρέλλη», *Τετράδια ευθύνης* 35 (1997), σσ. 204-213.
- Βαλ 1954 / 1970: Ζ. Βαλ, *Εισαγωγή στις φιλοσοφίες του υπαρξισμού. Κίρκεγκωρ, Χάιντεγκερ, Γιάσπερς, Μαρσέλ, Σαρτρ*, μτφρ. Χρ. Μαλεβίτσης, Αθήνα, Δωδώνη, 1970 (1954).
- Cooper 1999: D. E. Cooper, *Existentialism. A Reconstruction*, Wiley-Blackwell, 1999.
- Genette 1982: G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Παρίσι, Seuil, 1982.
- Jaspers 1938 / 1971: K. Jaspers, *Philosophy of Existence*, μετάφραση – εισαγωγή R. F. Grabau, University of Pennsylvania Press, 1971 (1938).
- Καρατάσου 2008: Κ. Καρατάσου, «“Οτι διά σου αρμόζεται γυνή τω ανδρι”. Η αναζήτηση της αυτοτέλειας στις *Αντιθέσεις* της Ζωής Καρέλλη», στο: Βασιλική Κοντογιάννη (επιμ.), *Λόγος Γυναικών*, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (Κομοτηνή 26-28 Μαΐου 2006, τμήμα Φιλολογίας, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο), Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 2008, σσ. 199-211.
- Καρέλλη 1947 / 1983: Ζωή Καρέλλη, «Απόψεις της μοναξιάς. Σημειώσεις πάνω στην *Αντίληψη της Αγωνίας* του Σέρεν Κίρκεγκωρντ», *Κοχλίας*, 1945-1948 [1947]. / Ανατύπωση στη σειρά: «Τα ελληνικά περιοδικά III. Περιοδικά του 20ού αιώνα», 5, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 1983, σσ. 33-35, 47.
- Καρέλλη 1948 / 1983: Ζωή Καρέλλη, «Η ηθονή και ο θάνατος. Αντίληψη του αδιεξόδου. Σημειώσεις πάνω στον Νικόλαο Βασιλιεβιτς Γκόγκολ», *Κοχλίας*, 1945-1948 [1948]. / Ανατύπωση στη σειρά: «Τα ελληνικά περιοδικά III. Περιοδικά του 20ού αιώνα», 5, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 1983, σσ. 155-159.
- Καρέλλη 1948 / 1994: Ζωή Καρέλλη, «Φράντς Κάφκα *Ο Πύργος*» [1948], *Παρατηρήσεις Β'*, Αθήνα, Αστrolάβος / Ευθύνη, 1994, σσ. 66-83.
- Καρέλλη 1949 / 1994: Ζωή Καρέλλη, «Νύξεις Έλιοτ – Ντιστογιέβσκι» [1949], *Παρατηρήσεις Β'*, Αθήνα, Αστrolάβος / Ευθύνη, 1994, σσ. 117-134.
- Καρέλλη 1950 / 1994: Ζωή Καρέλλη, «Σχόλιο πάνω στις “Θερμοπίλες” του Καβάφη» [1950], *Παρατηρήσεις Β'*,

- Αθήνα, Αστρολάβος / Ευθύνη, 1994, σσ. 19-39.
- Καρέλλη 1958 / 1982: Ζωή Καρέλλη, «Περί αμφιβολίας» [1958], *Παρατηρήσεις Α΄*, Αθήνα, Αστρολάβος / Ευθύνη, 1982, σσ. 24-39.
- Καρέλλη 1963 / 1994: Ζωή Καρέλλη, «Νύξεις. Το καθαφικό ιδίωμα» [1963], *Παρατηρήσεις Β΄*, Αθήνα, Αστρολάβος / Ευθύνη, 1994, σσ. 40-55.
- Καρέλλη 1973 / 1990: Ζωή Καρέλλη, *Τα ποιήματα της Ζωής Καρέλλη*, τόμ. Α΄, Αθήνα, Εκδόσεις των Φίλων, 1990 (1973).
- Καρέλλη 1973 / 1994: Ζωή Καρέλλη, *Τα ποιήματα της Ζωής Καρέλλη*, τόμ. Β΄, Αθήνα, Εκδόσεις των Φίλων, 1994 (1973).
- Καρέλλη 1981 / 1994: Ζωή Καρέλλη, «Το αίσθημα στον Παπαδιαμάντη» [1981], *Παρατηρήσεις Β΄*, Αθήνα, Αστρολάβος / Ευθύνη, 1994, σ. 16.
- Κέντρου-Αγαθοπούλου 1998-99: Μαρία Κέντρου-Αγαθοπούλου, «Ζωή Καρέλλη ή η σκληρή πραγματικότητα πλάι στη μεγάλη ευαισθησία», *Εντευκτήριο* 45 (Χειμώνας 1998-99), σσ. 80-85.
- Κοκόλης 1996: Ξ. Α. Κοκόλης, «Εισαγωγή», *Ζωή Καρέλλη. Ποιήματα*, Αθήνα, Ερμής, 1996, σσ. 13-17.
- Σαββίδης 1978: Γ. Π. Σαββίδης, «Αθροισμα ζωής πεποικιλμένης» [1974], *Εφήμερον σπέρμα*, Αθήνα, 1978, σσ. 184-189.
- Σαρτρ 1943 / 2007: Ζ. Π. Σαρτρ, *Το είναι και το μηδέν. Δοκίμιο φαινομενολογικής οντολογίας*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, Παπαζήσης, 2007 (1943).
- Τσιανίκας 1998: Μ. Τσιανίκας, «Res Gestae ή Η συνθετική ουτοπία της Ζωής Καρέλλη», *Λευκές στιγμές στην ποίηση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998, σσ. 220-254.
- Χριστιανόπουλος 1998-99: Ντ. Χριστιανόπουλος, «Η ποίηση της Ζωής Καρέλλη», *Εντευκτήριο* 45 (Χειμώνας 1998-99), σσ. 75-79.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹ Genette 1982, σ. 7.

² Ό.π., σ. 8.

³ Ό.π., σ. 9.

⁴ Ό.π., σ. 10.

⁵ Ό.π., σ. 11.

⁶ Ό.π., σ. 12.

⁷ Ό.π., σ. 451.

⁸ Ως προς το ενδιαφέρον της Καρέλλη για τον υπαρξισμό, αναφέρουμε ενδεικτικά την παρουσία των Κίρκεγκωρ, Χάιντεγκερ, Ουναμούνο, Μπερντιάεφ, Σεσόφ, Σαρτρ κ.ά. στο δοκιμακό της έργου. Κάθε δοκίμιο της Καρέλλη έχει ενδιαφέρον σε αυτό το πλαίσιο, αλλά μια πρώτη εικόνα

μπορεί κανείς να σχηματίσει με τα Καρέλλη 1947 / 1983, Καρέλλη 1948 / 1983, Καρέλλη 1948 / 1994 και Καρέλλη 1949 / 1994.

⁹ Καρατάσου 2008.

¹⁰ Cooper 1999, σσ. 82-86.

¹¹ Και στο δοκιμακό της έργου γίνεται αυτό αντιληπτό. Από το χρόνο έως την αμφιβολία, η καταγωγή πολλών εννοιών αναζητείται πρώτα απ' όλα στο φυσικό βίωμα και αίσθημα του ανθρώπου. Π.χ. σε ένα σημαντικό δοκίμιο της, το «Περί αμφιβολίας» (Καρέλλη 1958/1982), όπου εκτενώς αξιοποιεί τον Ουναμούνο και, ισχυ-

ριζόμενη ότι η ενεργητική αμφιβολία αποδίδει υπαρξιακή αξία στην οικοδόμηση αυθεντικής, πνευματικής ζωής, αναρωτιέται από πού ξεκινούν οι «διπλόηχες ανθρώπινες καταστάσεις»: «Τι τον έκανε [τον άνθρωπο] να μάθει ν' αμφιβάλλει; *Το διπλό της μέρας και της νύχτας, του ονείρου και της λεγόμενης πραγματικότητας*; Η ζωή και ο θάνατος; (Αν έχουμε βέβαια υπόψη μας ότι βλέπει το θάνατο ως μέρος της ύπαρξης και τη ζωή ως μέρος του θανάτου)» (Καρέλλι 1958 / 1982, σ. 27). Αντιχνεύει συνεπώς τη διπλότητα στις πρωτογενείς, φυσικές εμπειρίες κι αισθήματά μας. Έτσι, κάθε γνώση και κατανόηση του κόσμου γίνεται καταρχήν εν σώματι. Οι υπογραμμίσεις στα παραθέματα είναι δικές μου, εκτός εάν δηλώνεται διαφορετικά.

12 Με τον όρο «Μοτίβο» εννοούμε την αφηγηματική ή εικονιστική συγκεκριμενοποίηση πτυχής ορισμένου θέματος.

13 Οι παραπομπές στα ποιήματα της Καρέλλι περιλαμβάνουν αναφορά στη χρονιά κυκλοφορίας της ποιητικής συλλογής στην οποία εντάσσεται το ποίημα. Ακολουθεί ένδειξη του τόμου και σελίδα από την έκδοση Καρέλλι 1973 / 1990 και Καρέλλι 1973 / 1994.

14 Jaspers 1938 / 1971, σσ. 55-57.

15 Ό.π., σ. 56.

16 Cooper 1999.

17 Βαλ 1954 / 1970, σ. 104.

18 Ό.π.

19 Ό.π.

20 Ό.π.

21 Ό.π., σ. 99.

22 Δεν υπάρχει το περιθώριο να προβούμε σε ανάλυση των δύο ποιημάτων ως ποιημάτων ποιητικής. Πάντως, ο χαρακτήρας του «Τελειώς...» ως ποιήματος ποιητικής ενισχύεται, εάν συναναγνωσθεί με το «Της δύσης». Υπενθυμίζεται ότι στην έξοδο «Της δύσης» ο Απόλλωνας και

η μέρα αναχωρούν και αναπληρώνονται από την Αρτέμιδα και την εσπέρα. Η σκοπιμότητα πάντως της συνανάνωσης ποιημάτων που εντάσσονται στην ίδια ποιητική συλλογή υποδηλώνει και μιαν άλλη διάσταση της κειμενικής υπερβατικότητας στην ποιητική της Καρέλλι και φωτίζει διαφορετικά τη σχέση ποιημάτων – συλλογής στην οποία ανήκουν. Χρήσιμο είναι να αναφερθεί εδώ η εξής επισήμανση της Καρέλλι, από την Εισαγωγή της στη δίτομη συγκεντρωτική έκδοση της ως το 1973 ποιητικής της παραγωγής: «Όμως ασυνείδητα – και κατόπιν συνειδητά – αισθανόμουν την ανάγκη της σύνθεσης, πάντα. Δεν μου αρκούσε η όποια ενιαία διάθεση. Ίσως γιατί τόσες ελευθερίες (φαινομενικά) δίνονται στον ποιητή, στον καλλιτέχνη, γενικά στον άνθρωπο σε τούτους τους μεταίχθιμους καιρούς μας, ίσως επειδή με κατείχε οδυνηρό το αίσθημα της διάσπασης του ανθρώπινου προσώπου, της παρουσίας του, ενοτικτιδώς, σαν από αντίδραση κιόλας, αποζητούσα το συνθετικό. Γι' αυτό η κάθε ποιητική συλλογή μου προεπιτάθη να είναι μια σύνθεση. Να υπάρχει σ' αυτήν νόημα – πυρήνας κεντρικός που να συγκροτεί και να συγκροτεί το λόγο» (τόμ. Α', σ. 10). Η σύνθεση πάντως στην Καρέλλι δεν δηλώνει την ολοκλήρωση που θα εδραζόταν και στο κάθε ένα ποίημα ξεχωριστά.

23 Από την άποψη αυτή, βλ. την επισήμανση ότι το ύφος της Καρέλλι δεν είναι ομαλό (Χριστιανόπουλος 1998-99, σ. 79). Πράγματι, πρόκειται για ένα ύφος ανοικτωτικό, που δεν επιδιώκει τη γλωσσική διαφάνεια μέσω της οποίας θα διοχετευόταν με φυσικότητα το αίσθημα, η συγκίνηση ή το νόημα. Τουναντίον, το νόημα συχνά διακυβεύεται ακριβώς σε αυτό το ανοικτό ύφος. Βλ. και την επισήμανση για τον ανοικτό χαρακτήρα της καρελλικής ποίησης

από θεματική, ρυθμική και γλωσσική άποψη (Τσιανίκας 1998).

24 Βλ. σχετικά και την παρατήρηση για «την ερωτική παραφορά της καρελλικής ποίησης στη λεκτική-γλωσσική οντολογία της, επειδή αυτή είναι το κυρίαρχο σημείο απ' όπου εξακτινώνεται ολόκληρος ο προβληματισμός της» (Κέντρου-Αγαθοπούλου 1998-99, σ. 84).

25 Από το πλήθος των σχετικών παραδειγμάτων, βλ. πρόχειρα το ποίημα «Αίλιος» (1940, Α', σσ. 43-44), στα συμφραζόμενα των Ψαλμών και ειδικότερα των μακαρισμών. Αυτή τη διάσταση του δικτύου ενέργειας της καρελλικής υπερκειμενικότητας δεν έχουμε το περιθώριο να παρακολουθήσουμε στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας.

26 Βλ. για παράδειγμα την αφηγηματική μετατόπιση και τη σημασιολογική αναθεώρηση του, καταγόμενου από την ποίηση του *Άσματος ασμάτων*, μεταφορικού μνημικού λόγου για το νυμφίο και τη νύφη, σε ποιήματα όπως «Το τραγούδι της παλλακικής» (1957, Β', σσ. 110-111) και «Η προσευχή της απλής ψυχής» (1957, Β', σσ. 114-115). Ο μνημικός λόγος του *Άσματος* στις *Αντιθέσεις*, την «παραεκτικότερη ίσως ποιητική της συλλογή» (Κοκόλης 1996, σ. 13), ενεργοποιείται στο πλαίσιο του ευρύτερου σχεδίου δραματοποίησης της σχέσης πνευματικότητας και αυθεντικότητας της ύπαρξης δομημένου στον σημασιακό άξονα του φύλου (Καρατάσου 2008).

27 Genette 1982, σ. 237.

28 Αγραφιώτου 1997, σ. 211.

29 Καρέλλη 1950 / 1994, Καρέλλη 1963 / 1994.

30 Καρέλλη 1950 / 1994, σσ. 22-23.

31 Καρέλλη 1950 / 1994, σσ. 19-20.

32 Ό.π.

33 Το βρίσκουμε όμως και περικειμενικά, π.χ. σε επιγραφές, όπως ισχύει στην περίπτωση του παραθέματος από το καθαφικό ποίημα «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)» (1919), σε επιγραφή στο καρελλικό «Ισραήλ» (1955, Β', σ. 17) και σε τίτλους (παραδείγματα δίνονται στη συνέχεια).

34 Σαρτρ 1943 / 2007.

35 Ως εδώ, «Ο καθρέπτης στην είσοδο» και «Η σούστα» αποτελούνται από ίσο αριθμό στίχων: 18. Το καρελλικό ποίημα αναπτύσσεται περαιτέρω, με το επεισόδιο της εμφάνισης των καρπουζιών, στους στ. 19-25. Προσέχουμε μάλιστα ότι ο στίχος «σκοουροπράσινα καρπούζια» είναι ο μοναδικός που διαφοροποιείται από τους υπόλοιπους, ως προς τη ρυθμική του σύσταση.

36 Βλ. και τους σχετικούς στίχους από το ποίημα «Ιδεολογία» (1951, Α', σσ. 186-187): «Σώμα κουρασμένο ποια γνώση / σε τρέφει της άψογης καλλονής; / Ποιες φέρνεις κρυφές αναμνήσεις / πιο δυνατές απ' όλες τις θείες τιμωρίες;» (ό.π., σ. 186).

37 Βλ. π.χ. το ποίημα «Ο δρόμος» (1955-1973, Β', σσ. 246-247) αυτής της συλλογής, για το οποίο έγινε λόγος παραπάνω.

38 Το ότι ο καθρέπτης είναι η πρωταγωνιστική μορφή υπογραμμίζεται από τα εξής δεδομένα: τον τίτλο του ποιήματος, τη διάρθρωσή του (με αυτόν αρχίζει και τελειώνει το ποίημα), την εξωτερική (μόνον) απόδοση του νέου, σε αντίθεση με τη σφαιρικότερη του καθρέπτη (αναφέρονται οι ιδιότητές του και αναλύονται οι αντιδράσεις του από το πέρασμα της μορφιάς).

39 Για τη σημασία του ζεύγους «Αγνοία / Αγνότητα», βλ. Καρέλλη 1949 / 1994, σ. 119.

40 Το ποίημα συνομιλεί με το καθαφι-

κό «Ο Θεόδοτος» (1915). Στον «Θεόδοτο», η ψυχή πρέπει να στέκει επιφυλακτική μπροστά στα «μεγαλεία».

41 Χριστιανόπουλος 1998-99, σ. 76.

42 Το μοτίβο του Νάρκισσου ενδιαφέρει ιδιαίτερα την Καρέλλη και για αυτό το επικαλούμαστε ερμηνευτικά ενόψει του καθαφικού ποιήματος. Είναι αξιοσημείωτο πως η υποκατάσταση της ανάκλασης (καθρέφτης) από ένα σκοτεινό φόντο (άσφαλτος) διαρρηγγύνει το κλειστό κύκλωμα της συγκέντρωσης της ομορφιάς, επιτρέποντας τη διάχυσή της. Για το μοτίβο του Νάρκισσου στο έργο της, βλ. π.χ. «Η επικίνδυνη κυριαρχία της ηδονής του προσωπικού είναι αρχή της μοναξιάς και του χωρισμού. Ο διχασμός είναι μονήρης, επικίνδυνη ηδονή του εαυτού με το πρόσωπό του» (Καρέλλη 1948 / 1983, σ. 156). Βλ. και το ποίημα «Νάρκισσος» (1951, Β', σσ. 254-255). Βλ. ακόμα την

αναφορά στο μύθο του Νάρκισσου με αφετηρία παράθεμα από διήγημα του Παπαδιαμάντη: «Ο άνθρωπος αν μπορούσε ν' αγκαλιάσει τον εαυτόν του εις το νερόν ή εις την ξηράν, εις τα όνειρα ή τα ξυπνητά του, θα εγίνετο Νάρκισσος και θα ηρκείτο εις τούτο μόνον...». Και σε τούτα απαντά ένας άλλος: «Αυτοείδωλον εγενόμην τοις πάθει» (Καρέλλη 1981 / 1994, σ. 16).

43 Και εδώ κατά την άποψή μας βρίσκεται ένα από τα κλειδιά της διαφορετικής ποιητικής λειτουργικότητας στα δύο κείμενα: υποβολή στο ποίημα του Καβάφη, ένταση στο ποίημα της Καρέλλη. Σκόπιμο είναι εδώ να ανακαλέσουμε το χαρακτηρισμό της ποιήσής της ως «περίπαθης» (Σαββίδης 1978, σ. 187).

44 Genette 1982, σ. 340.

45 Ό.π., σ. 450.

ABSTRACT

KATERINA KARATASOU: Existentialism and Cavafy's poetry in Zoe Karelli's hypertextual "poiesis tis hypostaseos"

The present study traces the convergence of existential philosophical discourse, Christian literature, and Cavafy's poetry in Zoe Karelli's oeuvre, as distinctive factors of her hypertextual "poiesis tis hypostaseos" (poetry of existence). In this context, her stylistic, thematic, narrative, and generic practices, particularly considered from the aspect of their hypertextual significance, are examined in a number of poems, mostly those in her major poetic books *Antitheseis* and *Hemerologio*, and as thematised in most of her essays.